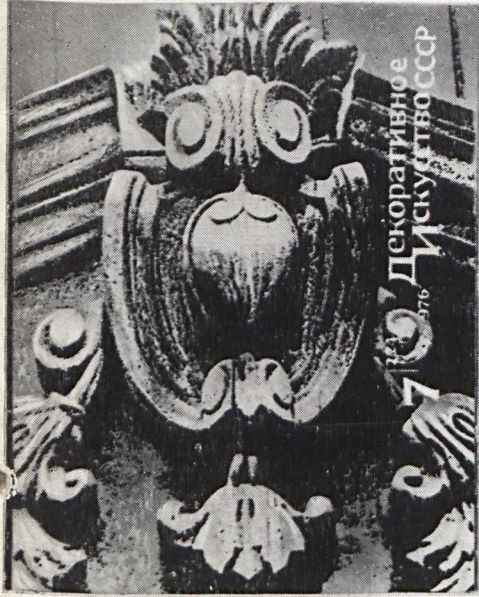




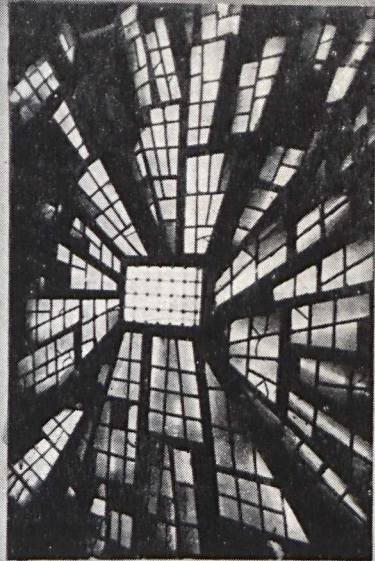
10 | 227 Декоративное Искусство СССР 1976



11 | 228 Декоративное Искусство СССР 1976



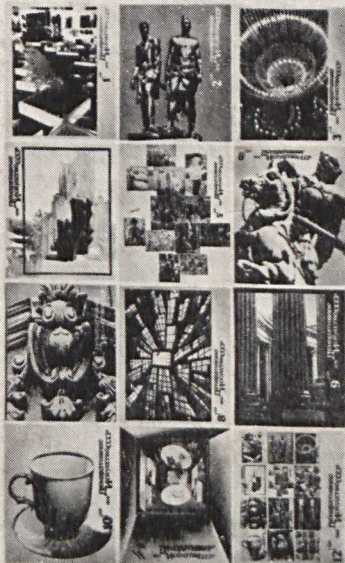
7 | 225 Декоративное Искусство СССР 1976



8 | 225 Декоративное Искусство СССР 1976



9 | 226 Декоративное Искусство СССР 1976



12 | 229 Декоративное Искусство СССР 1976



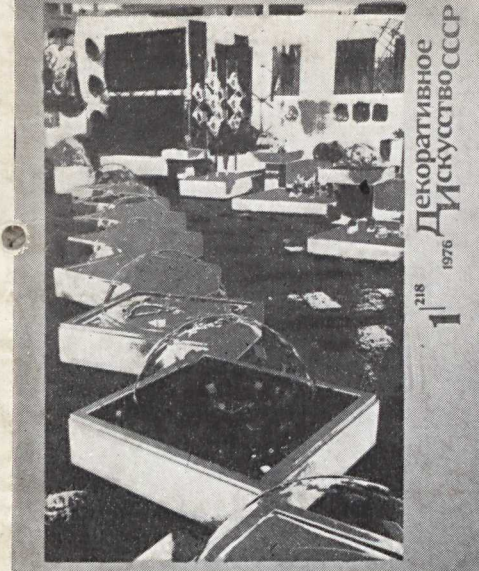
4 | 221 Декоративное Искусство СССР 1976



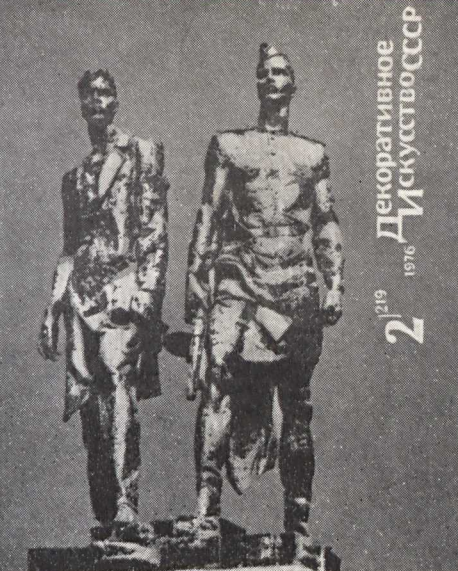
5 | 222 Декоративное Искусство СССР 1976



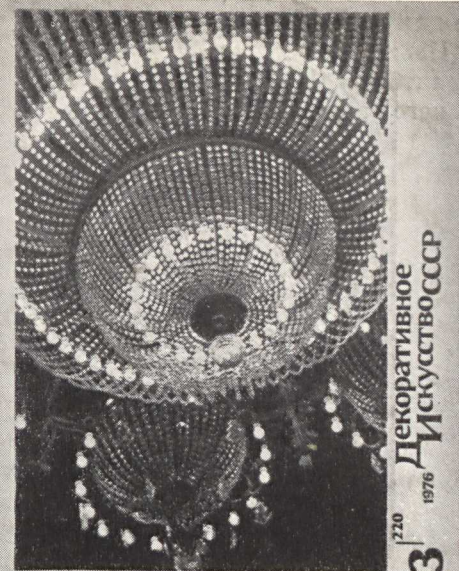
6 | 223 Декоративное Искусство СССР 1976



1 | 218 Декоративное Искусство СССР 1976



2 | 219 Декоративное Искусство СССР 1976



3 | 220 Декоративное Искусство СССР 1976

12 | 229 Декоративное Искусство СССР 1976

70 лет со дня рождения
Леонида Ильича Брежнева,
члена Политбюро ЦК КПСС,
Генерального секретаря ЦК КПСС



Вся работа
с молодыми художниками
должна основываться
на сочетании чуткого,
уважительного
отношения к ним
с требовательностью
и принципиальностью.

Газета «Правда» от 21 октября 1976 г.

Наша цель — гармоничная одухотворённая реальность

Заметки о молодежных выставках

Юлия Козлова

Первая молодежная выставка изобразительного и декоративного искусства открылась почти двадцать лет назад. За эти два десятилетия практически каждая экспозиция молодых художников приносила нечто новое — в искусстве входили новые герои, темы и сюжеты, складывались новые художественные приемы, формировался современный образный язык. Творчество молодых, не всегда зрелое и профессионально совершенное, обладало иными достоинствами — дерзостью и искренностью. Сначала искания особенно ярко проявлялись в живописи, потом активнее стали скульптура и графика, но постоянно много нового и интересного несло в себе декоративно-прикладное искусство, более того, художественно-стилистические поиски концентрировались именно в этой области творчества. Однако на молодежных выставках последнего времени, в том числе московской и республиканской «Молодость России», декоративный раздел, к сожалению, утратил свой прежний смелый ищущий характер. Отличительной особенностью многих произведений, показанных в экспозиции декоративного раздела, были мастерство, профессиональное владение материалом, эрудиция. У молодых художников декоративного искусства есть вкус, чувство меры, общая культура, они владеют тайнами ремесла, но при этом большинство произведений подчеркнуто камерные, погруженные в частности, замкнутые в самих себе. Интересных и широких замыслов, свежих или неожиданных решений выставки почти не обнаружили. Узость художественной задачи заметна во всех видах декоративного искусства, в том числе в гобелене. В то время как последние годы гобелен все более тяготеет к монументальным формам, к связи с архитектурой, что определяет и характер его образов, большинство молодых авторов ограничиваются камерными решениями. Серьезных произведений со зна-

чительным содержанием и поисками своего языка на молодежных выставках было немного. Среди них хотелось бы отметить два гобелена — А. Шмаковой «И рост и доброе цветенье» (Москва) и Э. Доржиева «Жизнь» (Улан-Удэ). Гобелен Шмаковой назван строчкой из стихотворения А. Твардовского военных лет «Минское шоссе». Тема войны и победы, близкая каждому советскому человеку, воплощена в поэтическом образе поднимающегося и вырастающего Древа,

центре композиции круг, источающий свет, с обобщенными фигурами женщины и ребенка. Круг — символ гармонии — возникает из беспокойных форм, подобных волнам, сполохам, языкам пламени, получающих в нем свое разрешение и успокоение. Гобелены Шмаковой и Доржиева при всем их различии показательны особо внимательным отношением к композиции, лежащей в основе всякого монументального произведения, к структурной и рит-



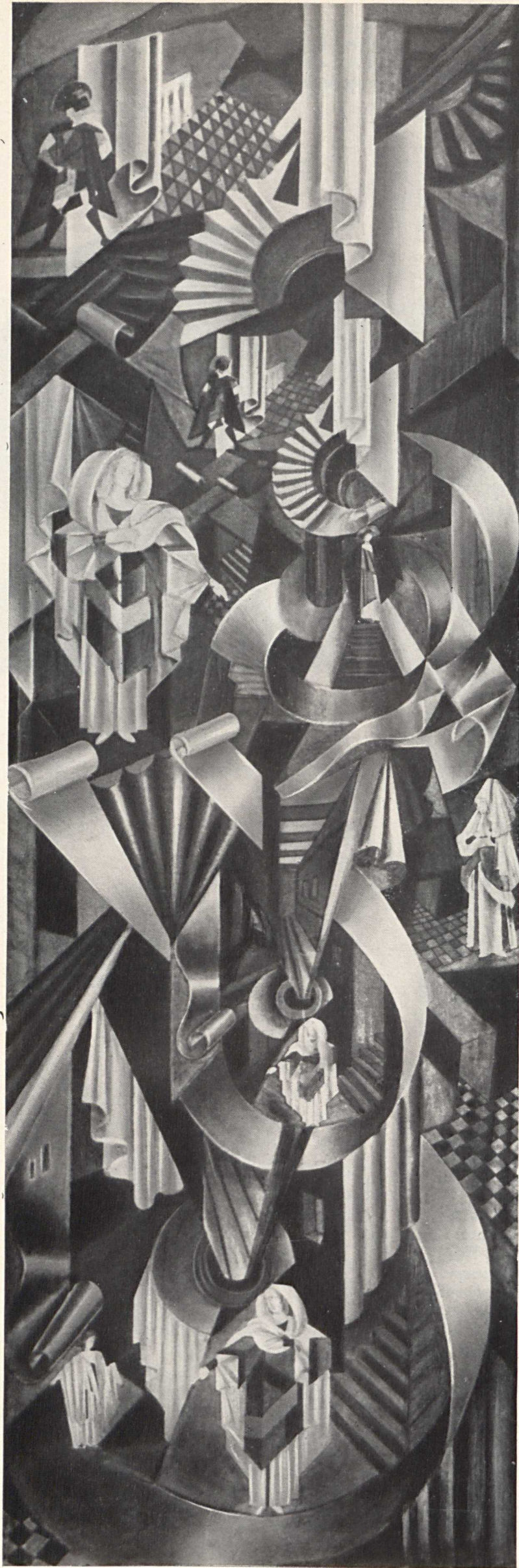
ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

Н. Полторацкая
Декоративная тарелка
«Натюрморт».
Керамика.
Москва

А. Краев
Юность.
Х., масло.
Горький

олицетворения неистребимой и неодолимой жизни, торжествующей в цветении и совершенстве творений природы. Мотив Древа организует и подчиняет себе все построение плоскости гобелена, в то же время каждая часть, взятая в отдельности, покориет красотой деталей, тонкой разработкой цветовых сочетаний. Единство общего и частных, их взаимосвязь определили высокие художественные качества работы А. Шмаковой. Гобелен «И рост и доброе цветенье» представляет собою пример поэтического решения большой темы. Наряду с этим направлением молодые мастера развивают тенденции обобщенно-символического подхода к образу гобелена, к которым можно отнести работу Э. Доржиева «Жизнь», привлекающую интересной трактовкой «вечной» темы, ее аллегорическим осмыслением. В нарастающем биении и пульсе форм и линий выражена идея непрерывного движения бытия от простого к сложному, от примитивного к совершенному. В

мической организации плоскости. К сожалению, многие молодые мастера не уделяют этому должного внимания, слишком увлекаясь эффектами фактуры, сложностями техники, и при этом теряют чувство общего. В результате возникают вещи подчеркнуто рукодельные, в которых все творческие искания сведены к поискам необычного переплетения. Поэтому нередко гобелен большого размера не воздействует как целостное произведение, а распадается на детали, подчас красивые и замысловато выполненные. Так утрачивается подлинная масштабность решения, присущая гобелену. Отличительной особенностью творчества молодых мастеров декоративного искусства является поэтическое мироощущение и стремление одухотворить предметную среду. Отсюда частое обращение к образам музыки, танца, театра и стремление творить произведения самоценные, не связанные с определенной практической функцией. То есть делать вещи, удовлетворяющие не столько житейскую,



Л. Заварзина.
Триптих
«Театр 20-х годов».
Шелк, батик,
свободная роспись.
Москва

В. Сеизникова
Декоративный набор
«Сад». Керамика.
Куйбышев

Н. и Л. Ротко
Панно
«Земля кузнецкая».
Керамика, роспись

А. Волков
Декоративная
композиция «Утро».
Медь.
Московская обл.

Э. Доржиев
Гобелен «Жизнь».
Смешанная техника.
Улан-Удэ

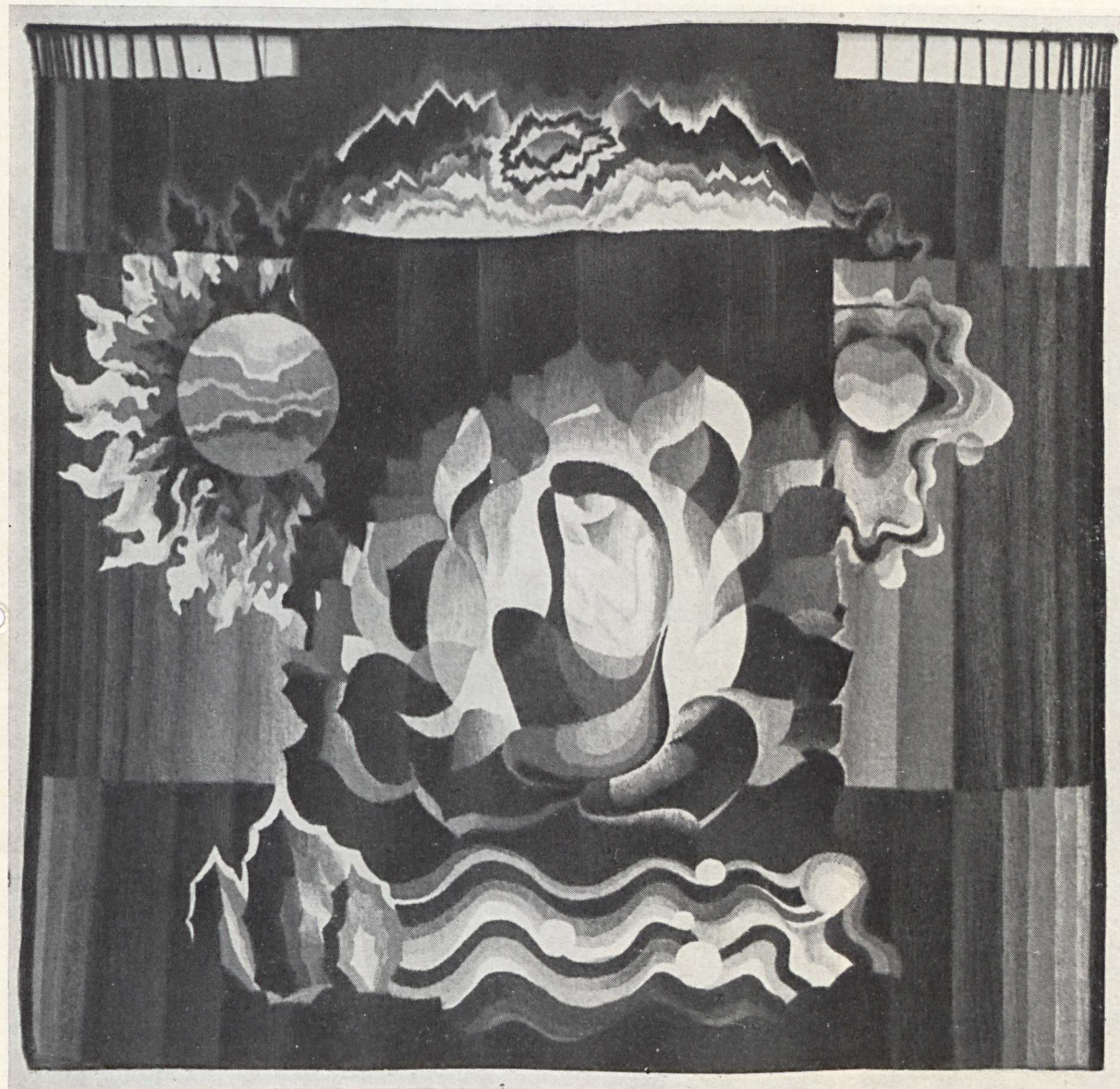
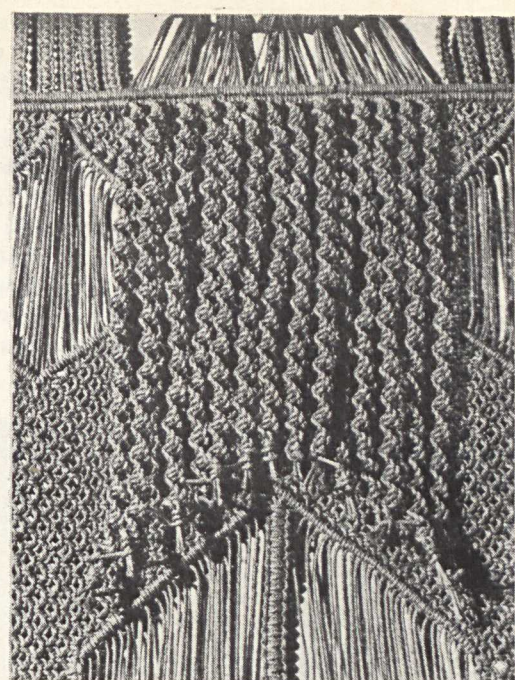
А. Жданов,
Л. Моздакова, Г. Прусс
Панно для Дворца
бракосочетания.
Фрагмент.
Лен, плетение.
Москва

П. Старченко
Набор посуды «Букет»
Хрусталь.
Гусь-Хрустальный

Н. Савинова
Декоративная
композиция «Вечер»
Керамика.
Ленинград

сколько духовную, эстетическую потребность. Мир образов музыки и театра особенно привлекает керамистов. Стоит отметить рельефные композиции О. Борисова «Театр» (Москва), три декоративные тарелы И. Красновой «Мой маленький театр» (Горький), набор декоративных предметов В. Свешниковой «Сад» (Куйбышев), декоративную композицию Н. Савиновой (Ленинград), декоративный сосуд Г. и С. Олоничевых «Представление».

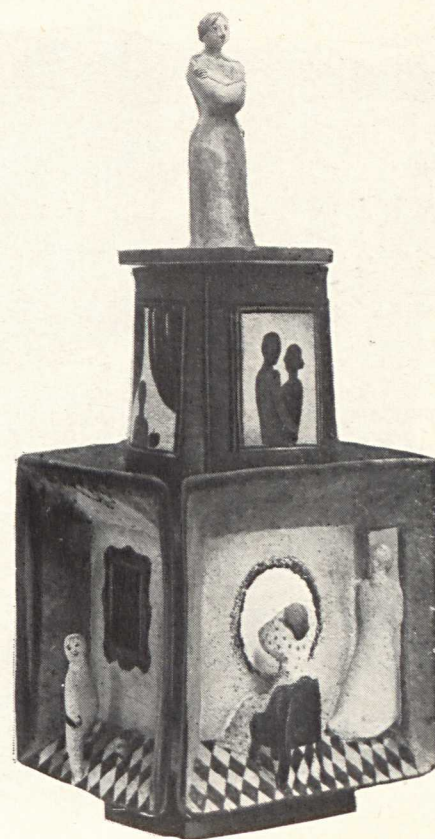
ставленный в керамическом рельефном триптихе «Молодость» Н. Закрыного и В. Копытцева (Московская область). Огромная труба граммофона в одном рельефе и венский стул в другом, как некие знаки реальности минувшей, но притягательной для художника своей поэтичностью, романтикой прошлого. Как пример романтического осмысления нашей советской истории интересна работа Л. Заварзиной (Москва) — роспись по ткани «Театр 20-х годов». Триптих



Темой декоративной композиции Красновой «Мой маленький театр» послужила пьеса Ю. Олеши «Три толстяка», работая над которой художница действительно творит собственный театр, по-своему интерпретируя образы литературного произведения, наделяя их шаловливой грацией. Каждой из трех декоративных тарелей можно подолгу любоваться, наслаждаясь красотой прихотливых деталей, сочетанием цветных глазурей, и в этом смысле это произведение скорее станковое, чем декоративное.

Подобное же впечатление оставляет и композиция В. Свешниковой «Сад». Художница творит обособленный поэтический мир, некое царство муз, в котором все подчинено музыке плавных форм, текучих линий, изысканной цветовой гармонии. Нежнейшая гамма росписей, напоминающая колорит датского фарфора начала века, придает саду муз Свешниковой очарование недосказанного. Молодые художники-керамисты обращаются к реальности, преображенной в образах искусства или претворенной и окутанной воспоминаниями. Таков мир, пред-

Заварзиной включает в себя панно, посвященные театру Мейерхольда, Таирова и Вахтангова. Используя отдельные стилистические приемы и образы графики 20-х годов, художница создала декоративно-тематическое произведение. Текстильные панно Заварзиной не могут стать неким прикладным предметом, они являются самоценными, способными занять доминирующее положение в архитектурном пространстве. Подобный триптих из-за эскизности своей манеры, легкости материала, пожалуй, не войдет в официальный и торжественный интерьер, в котором живет гобелен, не впишется он и в жилую квартиру, но бесспорно украсит помещение театрального назначения, придаст ему особую атмосферу. Эту тенденцию создавать поэтические театрализованные образы в декоративных произведениях нельзя рассматривать изолированно. Она связана со многими процессами в нашей культуре, в том числе с широким распространением игрового начала в искусстве. В стремлении к опозитизированию предметного мира проявляется и тот интерес к личной жизни



человека, к ее малейшим деталям, который питает современная литература, формируя представление о ценности частной жизни.

Художники, работающие по стеклу, также ищут вдохновения в мире искусства, посвящая свои произведения поэзии творчества, обращаясь к образам древней архитектуры («Скульптор» Е. Удаловой, «Владимирские мотивы» Л. Игумновой, Москва). Хотя и наблюдаются пластические искания, тем не менее они доста-

точно робки, поэтому среди предметной и функциональной формы трудно было найти что-либо новое; увлечение чисто декоративными решениями у молодых художников стекла доминирует. Чрезмерно большое внимание уделяется детальной изысканной разработке обильного многодельного, но традиционного по композиции и мотивам узора, соединенного с привычной, старой формой (П. Старченко «Букет», Гусь-Хрустальный). Характерно также создание станково-

декоративных произведений, вызывающих восхищение замысловатыми и затейливыми подробностями, равно как и желание сотворить собственный мир, яркий, живущий по законам игры и празднества. Таков щедрый праздник цвета, воплощенный в декоративном наборе Л. Кучинской «Южной порт» (Калинин). Тема праздника, театрализованного представления занимает большое место и в работах художников по металлу. Мотивы и образы, связанные с цирком, воп-



Л. Кучинская
Декоративная
композиция
«Южный порт».
Стекло.
Калинин

И. Краснова
Триптих
«Мой маленький театр».
Фаянс. Горький

Н. Закрытый,
В. Копытцев
Часть триптиха
«Молодость».
Шамот.
Московская обл.

В. Петухов
Туеса
с прорезным узором.
Береста.
Архангельская обл.

В. Воробьев
Туеса с теснением.
Береста.
Омск



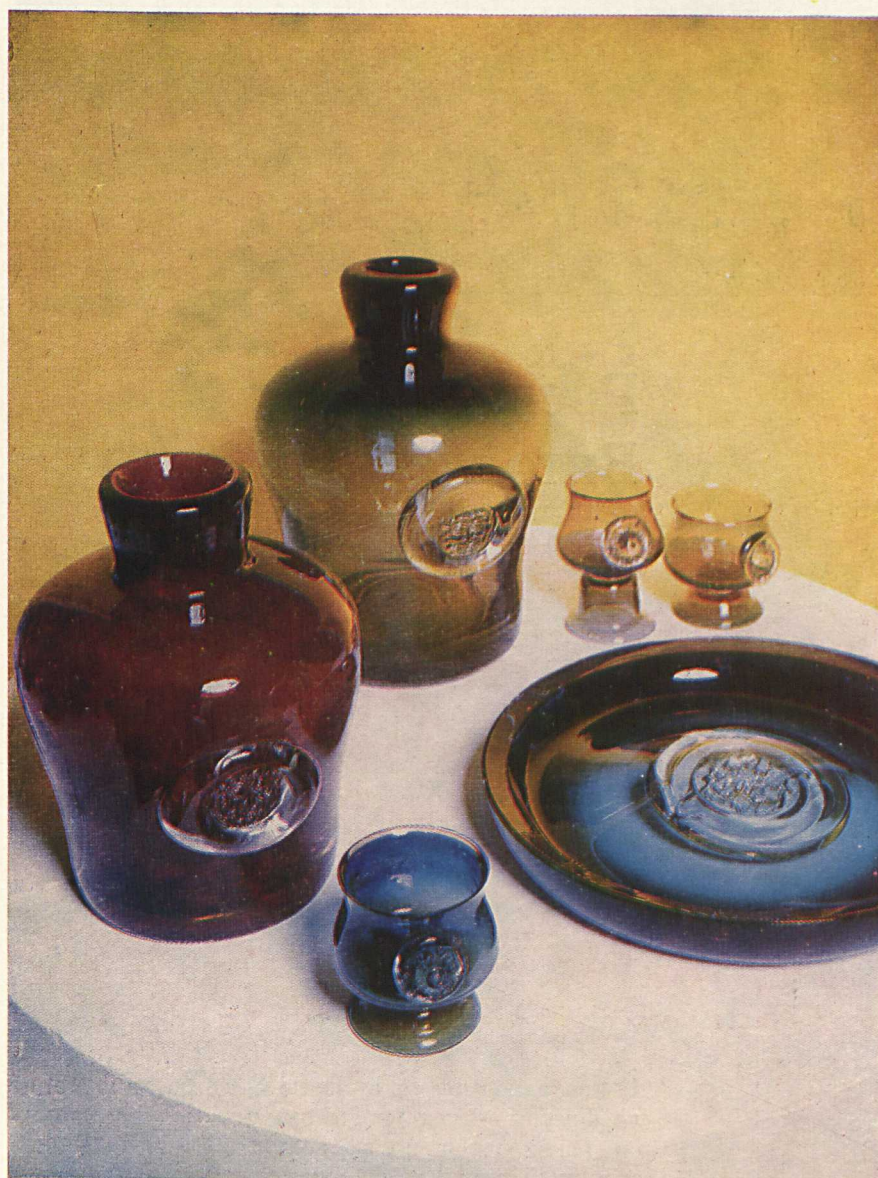
лощены в декоративных композициях «Цирк» А. Волкова (Московская область) и Н. Терещука «Цирк» (Московская область). Для Терещука мир укротителей и наездниц представляется олицетворением особой красоты. Художник обыгрывает эффекты фактуры латуни и меди, наслаждается податливостью материала, режет, гнет, кромсает, «вьет веревки», феерическим многообразием качества поверхностей стремясь выразить феерию циркового зрелища.

торские, среди них прежде всего следует отметить перстни В. Гончарова и Ф. Кузнецова (Москва) «Иероглиф», «Дизайн» и «Волна». Выполненные из нетрадиционных материалов — нержавеющей стали и бериллиевой бронзы, перстни Гончарова и Кузнецова являют собою пример современной мелкой пластики. Красота форм, выражающих «жар холодных чисел», форм, рожденных точным расчетом, неуловимой логикой, — главное направление творческих исканий этих двух ювелиров.

А. Шмакова
Гобелен
«И рост
и доброе цветенье».
Фрагмент. Шерсть,
гладкое ткачество.
Москва

Л. Изумнова
Декоративные сосуды
«Владимирские мотивы».
Стекло.
Москва

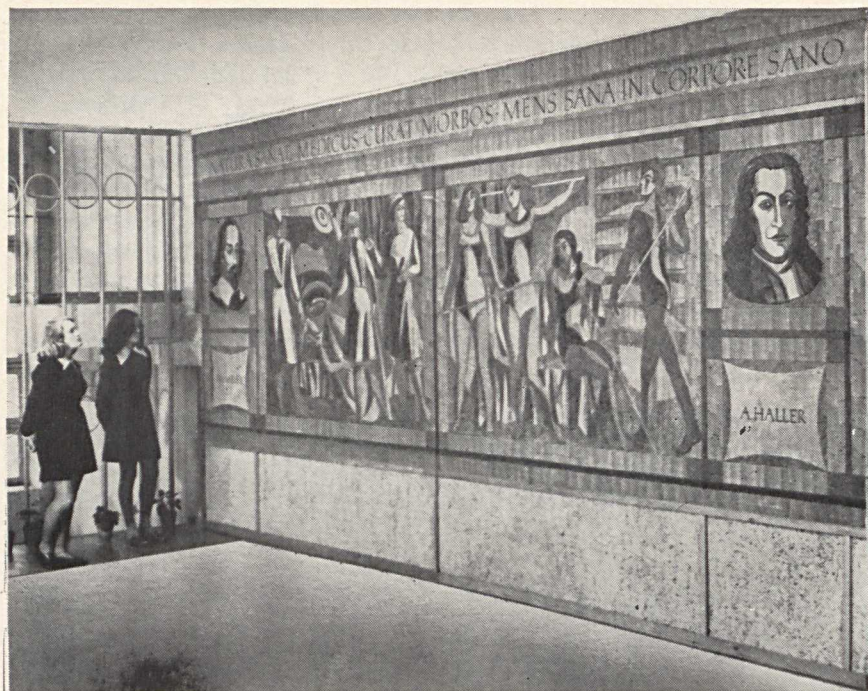
Н. Закрытый,
В. Копытцев
Часть триптиха
«Молодость».
Шамот.
Московская обл.



Интересные пространственные и пластические искания, родственные поискам в керамическом рельефе и скульптуре малых форм, видны в декоративных композициях А. Волкова «Утро» и «Цирк». Ювелирные украшения молодых художников отмечены той же тенденцией к поэтизации. Гарнитур «Кокетка» Н. Быковой (Ленинград), состоящий из кулона и кольца с вставками из кусочков зеркала, довольно показателен в этом смысле. Оправы зеркальных вставок, уподобленные затейливым рамам старинных портретов, преобразуют, придают новое качество всему, что в них отражается. Колье московского мастера Н. Елфимова в виде гирлянды незабудок хочется назвать драгоценностью для фей — так трогательно и нежны эмалевые цветы, чередующиеся с листьями из нефрита на прихотливо переплетенных серебряных стеблях. Ювелирные украшения были достаточно разнообразны по технике выполнения и художественным решениям. Наряду с работами традиционного плана, были показаны произведения подчеркнута нова-

Эти мастера рассматривают свои произведения не как реальное украшение, а как воплощение пластического мотива. Подмеченная нами особая камерность произведений молодых мастеров декоративного искусства представляется явлением не одноплановым, оно порождено целым рядом разных причин. Тенденция к самоценности вызвана, с одной стороны, тем, что молодые прикладники редко находят реальное применение своему таланту и умению, мало приглашаются для совместной с архитекторами работы по оформлению интерьеров, по созданию целостного ансамбля. Одновременно в этом стремлении к одухотворению предметной среды видится своего рода реабилитация мира вещей. Долгие разговоры и дискуссии о зловещей роли вещей в жизни человека не могли пройти бесследно и оказали определенное влияние на мироощущение, на отношение к предметному миру. В творческой концепции молодых художников декоративного искусства проявляется мечта о гармоничной и одухотворенной реальности.





Росписи Витолиса Трушиса



В последнее время в Литве было создано немало фресок — этот вид монументальной живописи развивается по восходящей линии. Существенный вклад во фресковую живопись внесли художники молодого поколения, воспитанники Вильнюсского художественного института. Активно и плодотворно в этой области работает Витолис Трушис. Из большого числа созданных им фресок, сграффито и мозаик мы остановимся на двух последних произведениях, наиболее полно характеризующих творческое лицо художника.

В 1973 г. В. Трушис создал фреску в шяуляйской медицинской школе. Ее композиционную структуру — восемь отдельных сюжетов — обусловило невысокое продолговатое помещение-фойе актового зала.

Глядя на фреску прочитываешь историю развития медицины, совершаешь ознакомление с ее отраслями. Две девушки придерживают щит, на котором изображен традиционный символ медицины; по сторонам — портреты И. П. Павлова и известного литовского хирурга В. Кузма. Далее следуют сцены из народной медицины, навеянные фольклорными ассоциациями, и сюжеты из современной врачебной практики. На медальонах написаны портреты Гиппократ, Галена, Весапиуса, Галера и Гарвея. Всю фреску опоясывает фриз с латинскими изречениями. В. Трушис не ставил своей задачей воссоздать последовательно историю медицины или показать современное ее разнообразие. Он





В. Трушис
Роспись
в медицинской школе.
Фреска. Общий вид
и фрагменты.
Шяуляй

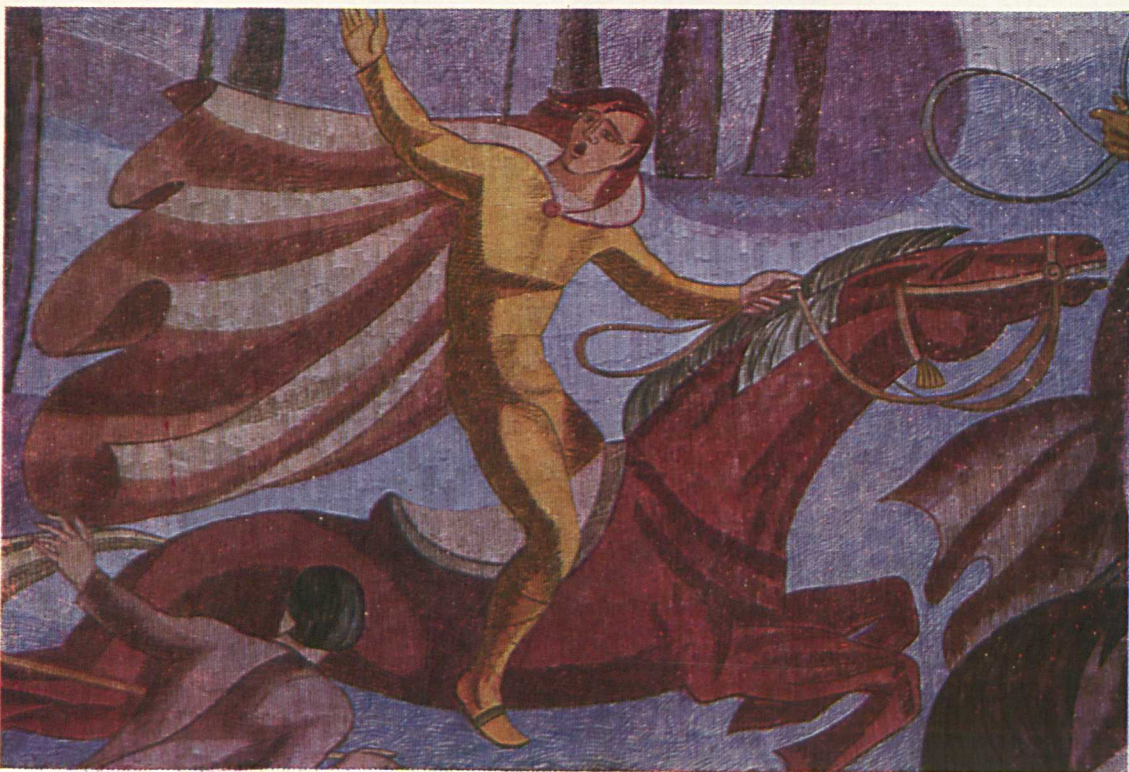


сконцентрировал свое внимание на таких мотивах, которые поддаются художественно-пластическому осмыслению. Основной элемент фрески, повторяющийся десятки раз, — это человек, который является и главным содержанием фрески.

В этом произведении В. Трушис развил тот стиль и почерк, который постепенно утверждался в его многочисленных декоративных и монументальных работах. Образ стройной женщины служит связующим звеном всей композиции. Фигуры людей, их позы и движения грациозны, элегантны, даже хрупки. Образ целого — возвышенный, праздничный, красочный.

Степеньность, серьезность образа усиливается и холодноватым, серебристо-фресковым колоритом, умеренной ритмикой, какой-то замедленностью происходящего. Отличительной чертой росписи является включение портретов, впервые введенных художником в современную литовскую фреску.

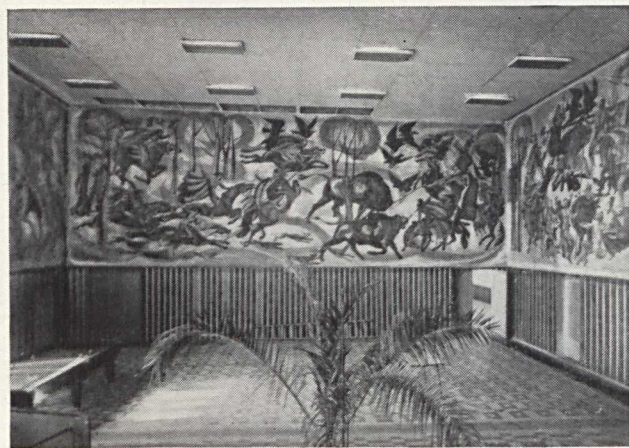
Летом 1974 г. В. Трушисом была выполнена другая крупная фреска — «Охота на стумбров» в клубе шяуляйского мясокомбината. Она по принципу триптиха размещена на трех стенах, занимает площадь около 150 квадратных метров. На левой стене — при входе в помещение — изображен сбор охотников, перекличка, приготовления к охоте. В центральной — самой крупной части — представлена динамичная сцена охоты, а в правой — ее окончание — пир. Ста-



ринный ритуал, смелость и мужество персонажей, сам конечный результат действия — это не только романтика прошлого, но и прозаическое бытие, «экономическая» необходимость. Композицией в здании мясокомбината художник не иллюстрирует технологические процессы современного производства мясных продуктов, а показывает и утверждает извечность этого ремесла.

«Охота на стумбров» — новая ступень в творческом развитии В. Трушиса. Если в прежних фресках художника доминировала статика, фронтальное расположение фигур и театрализованные жесты, то в «Охоте» много движения, экспрессии. Всадники, стумбры, гончие — все охвачено азартом, все сплелось в едином порыве.

Эти два произведения объединяет не только техническая и стилистическая близость, но и сам взгляд на монументальную живопись: доступность языка, читаемость сюжета, возвышенность образов, некое изобразительное красноречие. Связь архитектуры и живописи прежде всего осуществляется «изнутри», исходя из функционального предназначения сооружения. Фрески В. Трушиса утверждают самостоятельность монументальной живописи, ее равнопра-



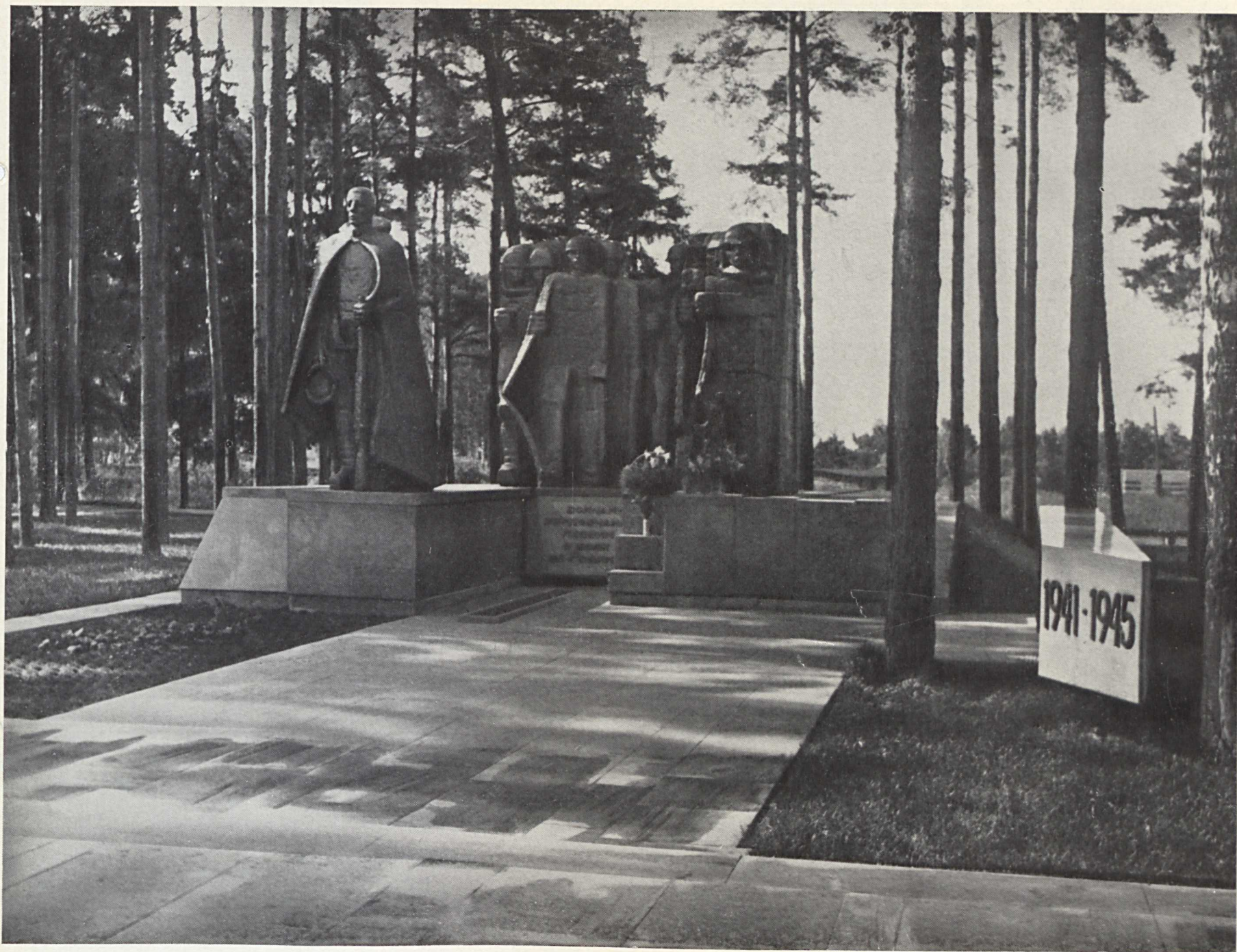
вие с архитектурой, а без равноправия не может быть действенного синтеза, без равноправия стенная живопись превращается лишь в украшательский элемент.

В мастерской художника — эскизы новых произведений. Уже закончены работы над картонами большой фрески для одного из колхозных дворцов культуры.

Работы В. Трушиса говорят о том, что художник способен решать крупномасштабные задачи.

В. Римкус

В. Трушис
Роспись в клубе
мясокомбината
«Охота на стумбров»
Фреска.
Фрагменты.
Шяуляй



Суровая тональность образа

Валентин Лебедев

В дни празднования 30-летия Великой Победы в одном из районов города Муром был открыт памятник — мемориал уроженцам муромского края, отдавшим жизнь за Родину в 1941—1945 годах. Небольшой по размерам, со скромной архитектурной частью, памятник, однако, производит сильное впечатление. Его автор, московский скульптор Леонид Берлин, как бы воскрешает давнее (и несколько забытое в нашей практике последнего времени) понимание монументальности: эффект величественности сооружения создается не столько его абсолютными размерами, сколько строгостью визуальнотектонической организации. Ведь именно в этом секрет монументальности античных, греческих и средневековых грузинских храмов, памятника Суворову на Марсовом поле в

Ленинграде, статуи «Мать Пирчюпися». Композиция Берлина замыкает перспективу главной улицы района. Вплотную к памятнику подходит сосновая роща; живописные деревья контрастно оттеняют напряженные ритмы монумента; в то же время контакт с природой привносит в суровую тональность образа эмоциональную теплоту, лирическую задумчивость, меланхолическую торжественность.

Главный композиционный мотив памятника — противопоставление фигуры, изображающей живого солдата, и группы павших, находящейся сзади. Живой как бы несет вахту памяти у тех, кто погиб в борьбе. Весь его облик выражает проникновенное и почтительное чувство живущих ныне к тем, кого нет, кто остался на полях сражений в 1941—1945 годах.

Он стоит, торжественно вытянувшись в струну, обнажив голову, энергично обхватив ствол карабина, скорбно сосредоточенный и в то же время полный мужественной решимости. Динамичный ритм плащ-палатки, которая, словно парус, наполняется ветром, еще острее подчеркивает напряженную неподвижность фигуры. В то же время полураспахнутая плащ-палатка создает вокруг фигуры своеобразную воздушно-пространственную зону, полную тонких светотеневых переходов. От группы погибших фигура солдата отделена пространственным интервалом, имеющим определенный символический смысл (живые и мертвые уже не соприкасаются). Интервал довольно велик, но не настолько, чтобы фигура и группа утратили предметно-ритмическое взаимодействие. Напротив, они





как бы связаны друг с другом невидимой сетью токов. Своего рода эмоциональный диалог материализуется в напряженном соотношении масс в пространстве.

Группа павших отлита в виде двух цельных блоков, стоящих под прямым углом друг к другу. По характеру трактовки объемов она не может быть причислена к круглой скульптуре; скорее это многоплановый рельеф, лишенный традиционного фона — стены — и, в отличие от рельефа обычного, рассчитанного на обзор с одной стороны, имеет три фасада. Характерные для рельефа изокефалия, уплощенность форм, их зрительное наложение друг на друга создают эффект бесплотности фигур (намек на то, что изображенные люди физически уже не существуют, а живут лишь в нашем сознании); в то же время названные особенности пластической структуры вызывают впечатление сплоченности погибших, монолитности их рядов.

Геометризуя объемы и контуры, «уплотняя» пространство, художник стремится предметно выразить мужественную решимость солдат, стоявших на пути фашистской машины. Вертикальные и горизонтальные швы на поверхности металла превращают строй бойцов в подобие стены, сложенной из блоков. Резки перепады планов. Напористо, драматично сопоставлены друг с другом полукружия касок, горизонтали и вертикали в очертаниях лиц, прямоугольные плечи, острые изломы раздуваемых ветром шинелей, напряженно-прямые линии рук и пальцев, сжимающих ремни винтовок.

Строгая суровость скульптурной композиции и подчеркивается, и смягчается теплотой естественного природного окружения. К сожалению, постамент, которому надлежало бы стать связующим звеном между скульптурой и природой, таковым не стал: он слишком дробен в своей геометрии, сложен по очертаниям, чересчур аккуратна его отшлифованная, гладкая облицовка. Разумеется, здесь уместнее был бы необработанный камень, более естественно бытующий в пейзаже.

Просчет этот, впрочем, не так уж сильно снижает действенность памятника, ибо главная идея произведения и лежащая в его основе главная человеческая и социальная эмоция выражены достаточно ясно, напористо, последовательно.

Появлению такой работы, как мемориал в Муроме, без сомнения, способствовали те напряженные эксперименты и поиски, которые на протяжении последних лет вел Леонид Берлин. В исполненных в технике



сварного железа станковых композициях «Колониализм», «Покорность», «Руки человечества», «Трагедия» и других скульптор настойчиво стремится к решению сложнейшей задачи: органично выразить на языке скульптуры мысль откровенно публицистическую, почти лозунг. С этой целью Берлин смело обнажает конструктивный остов изваяния, отводя его ритмам, его архитектонике роль главного носителя пластически-образной экспрессии. Во многом сходный принцип формообразования применен и в муромском памятнике, где, отказываясь от телесно-точного воссоздания натуры, скульптор акцентирует структурно важные, «несущие» элементы объема, а инертные части его массы порой просто не изображает. В результате образ обретает силу энергичного обращения к аудитории, становится подобным страстному слову оратора.

В последние годы искусствоведов и социологов все чаще занимает вопрос о судьбе произведений монументального искусства после того, как работа по их созданию завершена. Действительно, далеко не всем из них удастся органично войти в наш общественный быт, вступив в контакт с широким зрителем, с жизнью города. Муромский мемориал получил зрительское признание уже в

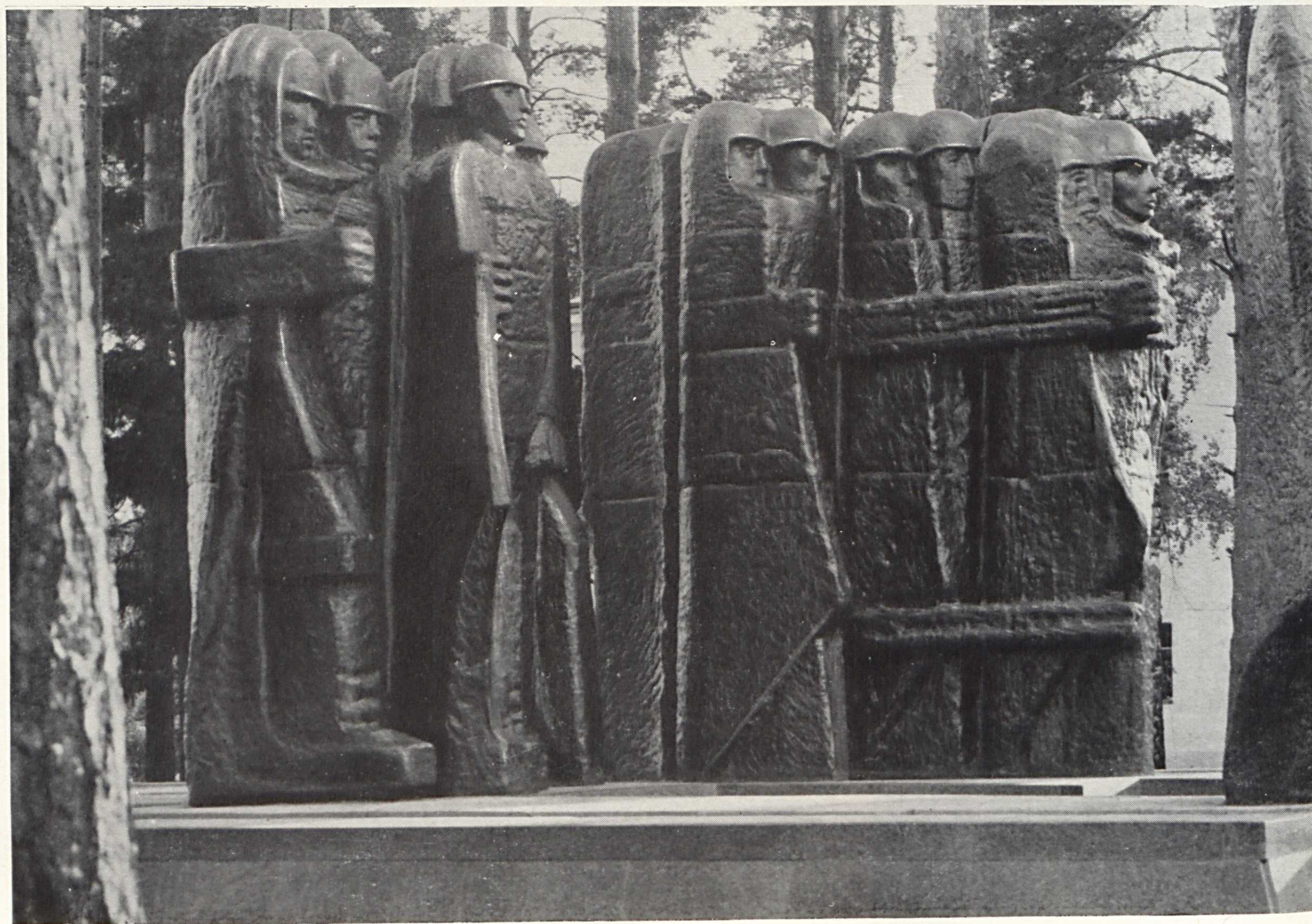


момент своего рождения. Главный архитектор района с гордостью сообщил автору этих строк, что большая часть скульптурной композиции отлита на местном заводе, технически выполнена руками сегодняшних муромцев, которые таким образом отдали дань памяти своим погибшим землякам. В местном клубе развернута фотовыставка, запечатлевшая торжественное открытие мемориала, открытие, которое приняло характер подлинно народного митинга.

Мемориал стал реликвией всей округи. В выходные дни сюда тянутся вереницы машин с новобрачными, в день свадьбы обращающихся мыслью к тем, кто ценой своей жизни сделал возможным их нынешнее счастье.

Вечерами у памятника гуляет молодежь, внимательно его разглядывая, изучая, обмениваясь впечатлениями.

Главная причина популярности мемориала, разумеется, в самой его теме. Воспоминание о войне, о подвиге наших дедов, отцов, старших братьев, погибших во имя народа и Родины, до сих пор для большинства из нас есть воспоминание не только историческое, но и личное. Но нельзя не отдать должное и скульптору. В отличие от некоторых своих коллег, он не стремился создать памятник в расчете на вкус некоего «усредненного» зрителя. Свое взволнованное отношение к «оптимистической трагедии» войны он сумел перелить в пластически-накаленные формы. Активность и искренность интонации художника рождает отклик в душе зрителя.



Из постановления коллегии Министерства культуры СССР о художественных советах

Художественные советы, образованные при Министерстве культуры СССР, призваны играть важную роль в осуществлении ленинских принципов руководства развитием культуры и искусства, в развертывании на принципиальной партийной основе творческих дискуссий, способствовать всестороннему и глубокому анализу основных тенденций современного советского искусства, плодотворному решению важнейших идеологических задач, поставленных партией. Художественные советы являются одной из форм активного участия деятелей культуры и искусства в государственном руководстве развитием советской культуры.

На художественных советах при Министерстве культуры СССР в последние годы обсуждались некоторые важные проблемы театра и драматургии, хореографии, эстрады. Проведенные дискуссии способствовали коллективной выработке рекомендаций, направленных на дальнейшее успешное развитие творчества. Вопросы, связанные с выполнением общегосударственного плана сооружения памятников и монументов, систематически рассматривались на Художественно-экспертном совете по монументальной скульптуре. Привлечению научно-исследовательских учреждений и ученых республик к разработке актуальных проблем теории, эстетики и истории искусства содействовал Совет по координации научно-исследовательской работы.

Вместе с тем деятельность художественных и других общественных советов при Министерстве культуры СССР еще не отвечает их значению как центральных консультативных органов министерства. Работа художественных советов не подчинена четкому плану, не определен круг наиболее важных задач, входящих в их компетенцию.

Редко обсуждаются вопросы, связанные с качественно новыми чертами современного советского многонационального искусства. Не найдена форма изучения и обобщения творческого опыта художественных коллективов и деятелей искусства в союзных республиках. Между тем авторитетные рекомендации, коллективно выработанные советами, оказали бы большую творческую и практическую помощь союзному и республиканским министерствам. Коллегия Министерства культуры СССР постановляет:

установить, что художественные советы при Министерстве культуры СССР являются постоянно действующими центральными консультативными органами министерства, одной из форм активного участия деятелей культуры и искусства в государственном руководстве развитием советской культуры.

Художественным советам при Министерстве культуры СССР:

руководствоваться в своей деятельности решениями XXV съезда КПСС о повышении роли культуры и искусства в общественно-политической жизни страны, в коммунистическом воспитании трудящихся, решениями ЦК КПСС по идеологическим вопросам;

сосредоточить усилия актива творческих работников на обсуждении наиболее важных проблем развития советской культуры и искусства, современной творческой практики. Содействовать созданию идейно-значительных художественных произведений на темы современности;

уделять особое внимание всестороннему и глубокому изучению процессов развития искусства в союзных республиках, обобщать опыт культур братских советских народов;

ставить на обсуждение вопросы идейно-профессиональной подготовки, организации труда, воспитания и выдвижения творческой молодежи.

Управлениям Министерства культуры СССР оказывать всемерную помощь деятельности художественных советов. Ана-

лизировать критические замечания, выводы и рекомендации советов. Наиболее важные предложения по творческим и организационным вопросам, принятые советами, вносить на обсуждение коллегии Министерства культуры СССР.

Из положения о Художественно-экспертном совете по монументальной скульптуре Министерства культуры СССР

Художественно-экспертный совет по монументальной скульптуре является постоянно действующим рекомендательным органом, созданным при Министерстве культуры СССР в целях систематического, глубокого и всестороннего обсуждения важнейших проблем развития советского монументального искусства, выработки практических рекомендаций, способствующих его развитию, и рассмотрения конкретных вопросов, связанных с проектированием памятников и монументов, сооружаемых по решениям ЦК КПСС и Совета Министров СССР, а также по решениям ЦК Компартий и Советов Министров союзных республик.

Художественно-экспертный совет по монументальной скульптуре руководствуется в своей деятельности указаниями партии о повышении роли искусства в коммунистическом воспитании трудящихся, постановлениями ЦК КПСС по идеологическим вопросам.

Совет уделяет внимание вопросам развития монументальной скульптуры в союзных республиках, оказывает регулярную и всестороннюю помощь соответствующим художественным советам министерств культуры союзных республик в их деятельности.

Работа совета осуществляется в соответствии с планом, одобренным руководством Министерства культуры СССР.

В состав совета входят крупнейшие деятели изобразительного искусства, архитекторы, искусствоведы-специалисты в области монументальной скульптуры.

Выполняя свои практические задачи, Художественно-экспертный совет рассматривает и рекомендует к осуществлению проекты памятников и монументов общегосударственного значения на всех этапах их разработки и проекты памятников В. И. Ленину, сооружаемых по решениям ЦК Компартий и Советов Министров союзных республик.

При Художественно-экспертном совете по монументальной скульптуре создаются:

а) постоянная консультативная группа, члены которой приглашаются на заседания совета (с правом решающего голоса) при рассмотрении проектов особо значительных объектов. В обязанности консультантов входит также проведение экспертиз по заданиям Министерства культуры СССР и составление заключений по вопросам, связанным с проектированием памятников и монументов;

б) комиссия по определению авторских гонораров при заключении договоров на выполнение проектов памятников и монументов на всех стадиях их разработки. Комиссия комплектуется из состава членов Художественно-экспертного совета по монументальной скульптуре.

Комиссия имеет право после сооружения памятника рассмотреть вопрос об изменении суммы авторского гонорара за создание памятника, исходя из художественных достоинств произведения;

в) комиссия по рабочим чертежам памятников, монументов и памятников-бюстов.

В состав комиссии входят архитекторы, инженеры-конструкторы и искусствоведы.

Решения Художественно-экспертного совета по монументальной скульптуре, а также решения комиссии по определению авторских гонораров и комиссии по рабочим чертежам принимаются простым большинством голосов при условии присутствия на заседании не менее половины состава совета (комиссии).

Состав Художественно-экспертного совета по монументальной скульптуре Министерства культуры СССР

Президиум совета

Сысоев П. М.

— главный ученый секретарь Академии художеств СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, кандидат искусствоведения, председатель.

Халтурин А. Г.

— искусствовед, начальник Управления изобразительных искусств и охраны памятников Министерства культуры СССР, заместитель председателя.

Члены совета:

Аникишин М. К.

— скульптор, действительный член Академии художеств СССР, народный художник СССР.

Бабурин М. Ф.

— скульптор, действительный член Академии художеств СССР, народный художник РСФСР.

Белопольский Я. Б.

— архитектор, заслуженный строитель РСФСР, руководитель мастерской № 10 «Моспроект-1».

Бондаренко П. И.

— скульптор, член-корреспондент Академии художеств СССР, народный художник РСФСР.

Безобразова Т. А.

— искусствовед, начальник отдела монументального и декоративно-прикладного искусства Управления изобразительных искусств и охраны памятников Министерства культуры СССР.

Бродский И. Д.

— скульптор.

Былинкин Н. П.

— архитектор, заслуженный архитектор РСФСР.

Заварзин А. А.

— архитектор, кандидат архитектуры.

Кербель Л. Е.

— скульптор, действительный член Академии художеств СССР, народный художник РСФСР.

Козловский П. И.

— скульптор, заслуженный художник РСФСР.

Королев Ю. К.

— живописец-монументалист, заслуженный художник РСФСР, секретарь правления Союза художников СССР.

Кирюхин О. С.

— скульптор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Лавинский Н. А.

— скульптор.

Нестеров В. А.

— заслуженный архитектор РСФСР, заместитель начальника Главного архитектурно-планировочного управления г. Москвы.

Меликадзе Е. С.

— искусствовед.

Розанов Е. Г.

— директор ЦНИИЭП зрелищных зданий и спортивных сооружений.

Рукавишников И. М.

— скульптор, заслуженный художник РСФСР.

Томский Н. В.

— скульптор, президент Академии художеств СССР, народный художник СССР.

Федоров В. А.

— скульптор.

Цигаль В. Е.

— скульптор, член-корреспондент Академии художеств СССР, народный художник РСФСР.

Швидковский О. А.

— доктор исторических наук, заместитель директора Института истории искусств Министерства культуры СССР.

Щепетильников Н. М.

— заслуженный архитектор РСФСР, начальник Управления внешнего благоустройства и озеленения Глав-АПУ г. Москвы.

Ляшко Е. Д.

— начальник отдела проектирования памятников Всесоюзного производственно-художественного комбината Министерства культуры СССР, ответственный секретарь совета.

Гобелен, архитектура, музыка

(Рижский эксперимент)

Итта Рюмина

Л. Постажа
Гобелен
«Папоротник цветет».
Смешанная техника

А. Баумане
Гобелен «Дороги».
Смешанная техника

Р. Рубенис
Текстильная
композиция
«Дуб-великан»

Художественный текстиль сегодня предстает как сложное явление, в котором соединились ремесло ткача с образным мышлением художника. Он перенес в современный интерьер традицию занавесей, кулис, ковров, воспринял от народных видов текстиля праздничную декоративность и активизировал в себе богатство фактурно-пластического рельефа, утраченного современными формами архитектуры. Он стал, наконец, средством поэтического осмысления мира, носителем высоких гуманистических идей общества.

Гобелен неотъемлем от архитектурной среды. Даже сейчас, когда художники продолжают изобретать новые структуры и смело экспериментируют с текстильной массой, когда критерием уровня современного текстиля выступает главным образом выставочный экспонат, а не предмет повседневного быта, даже сейчас эта традиционная связь текстиля и архитектуры остается основным ориентиром, указующим художнику направление поиска. Советский гобелен, как и другие виды декоративного искусства, целенаправлен на синтезирование с реальной архитектурной средой. А это значит, что наблюдаемый ныне интерес к декоративным аспектам прикладной формы обещает сказаться в стилистике грядущих интерьеров, обогатив их художественно-композиционный язык новыми выразительными цветопластическими средствами. Современный интерьер мыслится как ансамбль поэтический. Он творится художником и архитектором из предметов бытовых так же, как из привычных обиходных слов поэт лепит чудные поэтические строки. И так же, как поэзия слова выражает собою красоту мысли, поэзия предметного ансамбля являет собою красоту рукотворства, понятого прежде всего как деятельность творческая. Именно этот знак тождества между различными творческими способностями человека стремились утвердить организаторы фестиваля искусств, проведенного в Риге. То было великолепное одухотворенное действо, развернутое в здании собора св. Петра, вновь открытого по завершению в нем реставрационных работ. Замечательной

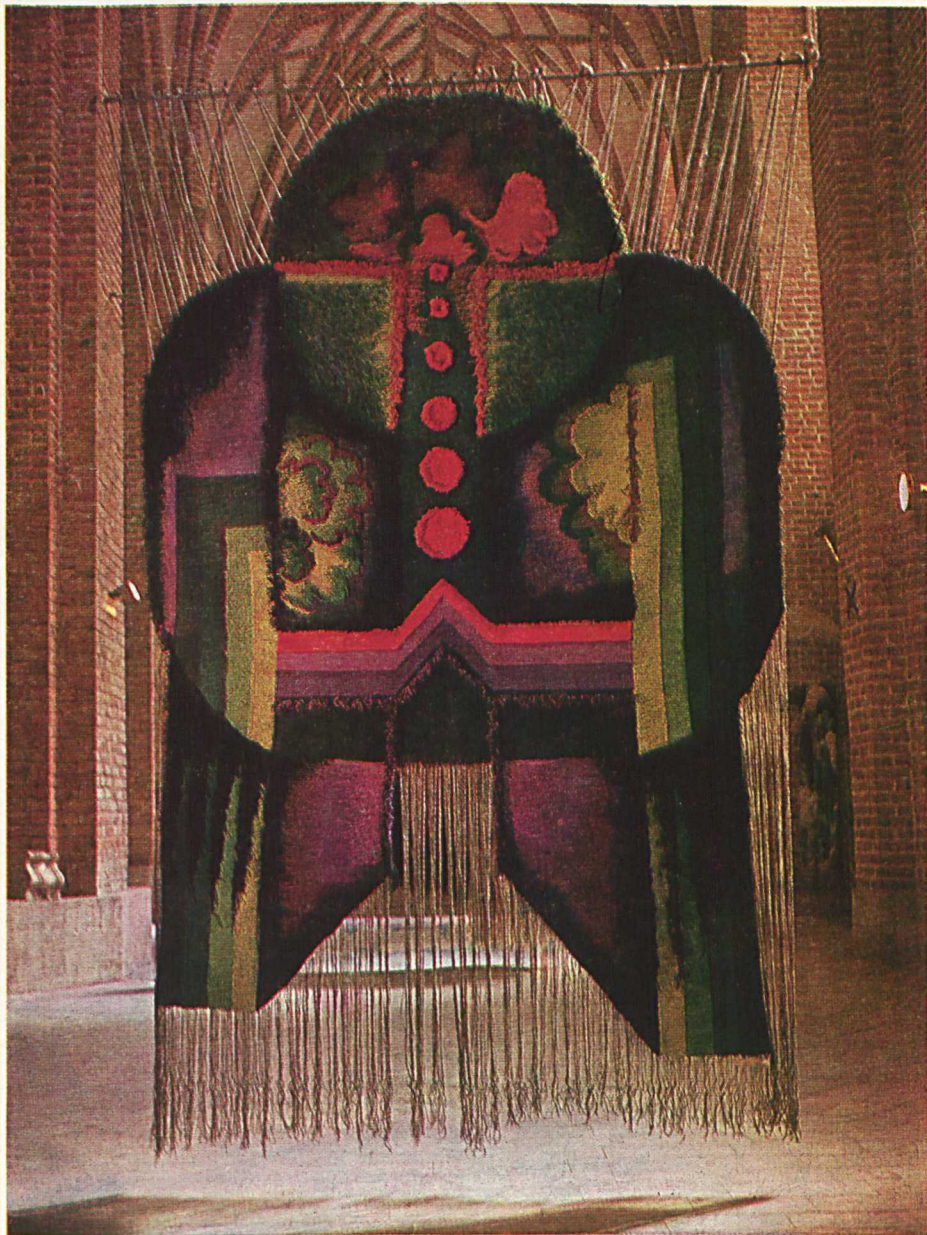


была сама мысль создать активную по отношению к слушателю музыкального концерта среду. Мысль столь же новая, как и старая. Новая потому, что современные техника и искусство представляют художнику возможность разработать небывалые аудиовизуальные комплексы, а старая потому, что и соборное песнопение и домашнее камерное музицирование входили в аудиовизуальные ансамбли своего времени — музыкальное исполнительство было неотъемлемой частью художественного комплекса в целом. Рижский эксперимент (автор замысла — главный архитектор Риги Гуннар Асирис) заслуживает быть отмеченным особо. Художники и архитекторы увлеклись здесь не эффектами цветомузыки или кинематики, хотя мысль претворить образ слышимый в образ видимый их занимала тоже. Они не стремились также к архаизации в убранстве собора. Им хотелось возродить традиционное триединство архитектура — искусство — музыка в современных условиях, создать пусть даже временный, сценически условный, но ансамбль нового типа, используя однако не новейшие инженерно-технические достижения, а материал, восходящий к традициям ручного труда. Им хотелось создать поэтически возвышенный интерьер, интерьер ассоциативный, насыщенный гармониями цветовыми, тектоническими, музыкальными, интерьер, согретый почитанием традиции и проникнутый уважением к современному эстетическому восприятию.

В устремленной ввысь стрельчатой готике собора, словно бы паря в воздухе, висели гобелены латышских мастеров — Г. Баркана, А. Баумане, Б. Бейнаре, А. Берзини, Р. Блумберга, Э. Вигнере, В. Видука, В. Винцене, И. Дринкмане, Б. Зелтиня, Е. Кнавия, А. Музе, Э. Ошеле, Л. Постажа, Э. Розенберга, Р. Рубениса, М. Эвирбуле, В. Янсоне. И оттого, что вещи не покрывали как обычно стены, а были поданы по-театральному условно, сама тектоника архитектурного объема была облачена и предстала в покоряющей цельности и чистоте. Впечатление невесомости огромного кристаллического объема древнего собора усиливалось плотностью мяг-

ких, эластичных, подвижных текстильных структур, чувственно материальных и звонко цветных, в отличие от призрачного, светоносного образа архитектуры. Музыка лилась, словно преобразуя пространство, заставляя его вибрировать иначе, превращалась в цветовой и пластический ритм гобеленов, уносилась вверх и застыла в недвижимых формах архитектуры. И то ли от воздушных потоков, то ли от самих музыкальных звуков гобелены слегка покачивались и поворачивались в пространстве. Зрелище было чарующее, а достигалось, казалось, простыми средствами. Однако за этой мнимой простотой был отмеченный десятилетием путь исканий, следствием которого гобелен из настенного полотна превратился в объект самоценного эстетического любования. И оттого, что это был текстиль, знакомый по выставкам, который еще недавно считался только экспонатом, а ныне активно внедряется в общественный интерьер, становилось радостно, что рижские мастера открыли в нем новый пласт применения.

Рижский эксперимент наглядно убеждает в том, что современный текстиль не утратил былой связи с архитектурой, как порой мнится, что, развивая архитектурно-монументальное начало в текстиле, художники сделали его одним из мощных выразительных средств современного художественного ансамбля. В нем сочетается изобразительность стенописи и сочная цветность витража, объемность скульптуры и естественность природных формообразований, старинное рукоделие и значительность тематики, музыкальность ритма и богатство пространственных построений. Все это делает современный текстиль жизнеспособным в архитектурной среде. Эксперимент в Риге — удача не случайная. Ей предшествовал и опыт рижских интерьеров последних лет, оригинальных именно использованием современных текстильных структур, и опыт поэтической экспозиции, подобный выставке четырех сценографов, и опыт самой латышской сценографии. Рижский ансамбль — это создание новых форм синтеза в реальной среде.



Ольга Михайловна Фрейденберг (1890—1955), профессор ЛГУ, филолог-классик, писала книгу, фрагменты из которой публикуются ниже, в обстановке, какую трудно назвать «академической», — в осажденном Ленинграде, в условиях блокады. Книгу свою Фрейденберг назвала «Лекции по введению в теорию античного фольклора». Хотя в настоящем виде эти «Лекции» никогда не читались, такой «жанр» был избран, видимо, по двум причинам. Внешняя причина — это невозможность пользоваться библиотеками (так что Фрейденберг работала по памяти, по своим записям и книгам), внутренняя — это потребность в аудитории и в общении, которую в условиях блокады можно было удовлетворять только «идеально».



Работы Ольги Михайловны Фрейденберг представляют большую ценность как для классической филологии, так и для советского искусствознания. Опубликование части труда «Лекции по теории античного фольклора», который Ольга Михайловна писала во время блокады Ленинграда, в журнале «Декоративное искусство» тем более актуально, что концепции О. М. Фрейденберг, имеющие общетеоретический интерес, в настоящее время все еще недостаточно известны советскому читателю.

Член-корреспондент АН СССР
С. Г. Бархударов

После смерти ученого остался большой архив, намного превосходящий объем опубликованного при жизни. К материалам этого обширного научного наследия в самые последние годы обратились научные организации и издательства*. «Лекции по теории фольклора» входят в книгу, подготавливаемую в настоящее время к печати. Поэтому читателя, интересующегося проблемами, затронутыми в публикуемых отрывках, если ему захочется познакомиться с текстом более полным, а тем самым и более связным, текстом аутентичным (ибо мы позволили себе некоторые перестановки абзацев) и наконец подробнее комментированным, — такого читателя мы отсылаем к этой будущей книге.

Семантика первой вещи

О. Фрейденберг

...Сейчас нам кажется несомненным, что наши многочисленные вещи созданы нашими потребностями и нашим опытом. Однако, это не так. Вещь появилась у человека не в силу его потребностей. Что касается до опыта, то он не действует на человека, если не закрепляется его сознанием. Для дикаря, как и для малокультурного человека, опыт просто неубедителен; взгляд его глаз не сильнее в нем, чем вековые умственные схемы. Единственно, что опыт ему дает, это эмпирику ощущений, объективная сторона которых подсказывает ему, наряду с его богатым инстинктом, элементарные, неясные, слабо очерченные представления, да и те он больше искажает своей трактовкой, чем учится им. Точно так же человек вовсе не руководствуется своими потребностями. Они процеживаются в сите его сознания, и правильнее сказать, что человек не всегда понимал и понимает, в чем его истинные потребности; между тем, готовые умственные схемы, готовая традиция властвуют над человеком постоянно и освобождают его от анализа и затраты сил на работу ума.

Первобытный человек орудует камнем и деревом. Уже в самые ранние эпохи он создает и в этой области основные системы, принцип которых будет оставаться в будущих тысячелетиях, варьируясь, перекombинируясь и по-новому выражаясь в новых содержаниях и формах. Высота, круг, столб, низины — вот принцип будущих построек и внешних и внутренних. Форма их — стол, свод, столб, дверь (ворота).

Доисторический человек создает первые столбы из стоячих высоких камней (менгиры). В них — будущая колонна. На вертикальные глыбы он кладет поперечную горизонтальную, и получают первые ворота-двери (а в колонне — будущий архитектурный элемент). Это горизонт, архитектурное выражение того сценария, где происходит действие всего первобытного мифа. Горизонт — это межа «того» света и «этого», но межа, связывающая единством, а не

противоположностью эти два полюса. Как показал Узенер¹, два бруска или камня с третьим поперечным передают образ двойника и близнеца, соединенных вместе. Это и близнецы (тотем и нетотем)², это горизонт и двери, это межа двух соседствующих или враждебных коллективов, одновременно граница «своего» и «чужого», «того» света и «этого», неба и преисподней.

В эту эпоху возникает рядом с дверьми-воротами также и то, что мы привыкли называть столом и оградой. Сперва это те же столбы-плиты в вертикальном положении с поперечной, лежащей на них горизонтальной плитой (дольмены). Дальше это будут деревянные столбы и земляные холмы-могилы. Стол метафоризирует высоту-небо. Он не сделан для удобства еды, но за столом едят, потому что разрываемый и съедаемый тотем представляется «небом»; стол-небо дублируется возлежащей на нем едой-небом. Сесть на «стол» — стать «царем»; отсюда «столица»,



* Почти четверть века отделяет последнюю прижизненную публикацию О. М. Фрейденберг от первой посмертной: в VI томе «Трудов по знаковым системам» (1973) помещены три работы из архива, а также опись архива и список печатных трудов Фрейденберг, и статья Ю. Лотмана «О. М. Фрейденберг как исследователь культуры». Затем появилась публикация в «Вопросах литературы»; «Вестник древней истории» поместил обзор хранящихся в архиве сочинений; Главная редакция восточной литературы издательства «Наука» подготавливает к печати большую книгу Фрейденберг, посвященную мифологии и древней литературе; на Фрейденберг стали ссылаться, ее концепции посвящены несколько страниц в вышедших совсем недавно исследованиях Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» и Вяч. Вс. Иванова «Очерки истории семиотики в СССР».

«столичный город», позднее местопробывания царя, вождя. Столы стоят впоследствии в красных углах, без всякой утилитарной надобности. Но «небо» есть и «преисподняя»: стол служит и для возложения умершего. Метафорой «преисподней-неба» служит также всякий полог. Он отделяет как горизонт эти два мифических мира, но и соединяет их в одно, как ограда и ворота.

Двери-ворота, ограда, стол (высота) и полог или завеса — вот основные вещные метафоры примитивного мифа. Они предшествуют бытовым дверям и окнам, столам и стульям, завесам и занавесам, изгородям и заборам домов и улиц. Еще до того, как попасть в квартиры и дома в качестве мебели и архитектуры, они задерживаются в храме и в театре. Я уже говорила, что первобытное сознание делает вещь стихией, зверем, «героем». Вещь говорит, живет, движется, переживает все те фазы, что и тотем; она, как тотем, разбивается на части (например, горшок в свадебной обрядности), разбивается на куски (например, завеса в момент смерти Христа; одежда брачующейся), перелаивается, отождествляясь с расчленяемым тотемом-зверем. Вещь хоронят, женят, судят; греческий архонт-басилевс председательствовал в судебных процессах над вещами (уже не говоря об аналогичных примерах в средние века): «царь судит и неодушевленные предметы». Образ разрываемого, разделяемого и съедаемого тотема дает сотни метафор в области слова, действия и вещи. Сюда относятся и те будущие культурные явления, которые известны под именем торговли и гостеприимства, побратимства и куначества.

В эпоху, не знающую кровного родства, участие в коллективном разрывании тотема понималось в виде родственной связи, в виде общей принадлежности к одному тотему. На этом впоследствии вырастает идея причастия. Люди-тотемы из другого клана рассматривались как «враги» в хтоническом значении: межа отделяла одно поселение от другого, и эта межа была «горизонтом», «дверьми», «воротами», границей неба-преисподней; за межей — преисподняя. Отсюда большое значение межевых камней, стен, заборов, значение настолько большое, что впоследствии оно делается сакральным. Человек, пришедший из другого поселения, считался «врагом»; однако, если он в рукопашной борьбе не был побежден, он делался «другом». Здесь лежит генезис таких великих по своим последствиям для всей будущей культуры явлений, как идеи договора и обмена. На этих двух образах вертится, как на оси, огромное множество тотемистических метафор. «Пришелец», «чужак», получивший долю тотема, становится сам этим тотемом; он входит в данный коллектив на правах равного, и не только он сам, но всякий, к кому переходила эта часть разломленного тотема. В латинском языке сохранился любопытный след этих представлений о «госте», как принято называть такого «чужака», ставшего «другом» и «братом», такого «пришельца в дом», получившего все права и привилегии там «живущих» (ночлег, еду, женщину). Если по-русски это гость, то по-латыни *hostis* — враг, а *hos-pes* — гость, приезжий, но и хозяин; *hos-tia* — очистительное, жертвенное (т. е. разрываемое) животное. Не нужно быть лингвистом, чтобы увидеть связь слов «гос-ть» и *hostis* с «гос-подь» и «гос-подин»³. Действительно, и в реалиях приходящий, появляющийся, приобщающийся к тотему «гость» столько же в одном аспекте «враг» и «разрываемое животное», сколько в другом — сам тотем, «господь», «господин клана»: мы знаем, что кунаками, побратимами, «друзьями» становились в акте разламывания и разделения какой-либо вещи, и сам гость, и хозяин (коллективно, в смысле «дома», поздней семьи). Мало того. Гость со временем получит значение эпифанирующего бога, господина, приходящего в дом, являющегося людям; с «приходом» этого бога-тотема начнет увязываться мотив гостеприимства. У греков ксены⁴ обменивались вещами, т. е. своими сущностями. У римлян ксены, гость и хозяин, разламывали вещь на части, которыми делились. Это были особые

древние вещи без много какого-нибудь значения, а потому и без имени. Их называли знаками, значками, по нашему — билетами, марками. Это были «тессеры» у римлян. У греков такая вещь называлась «символом», и мы напрасно стали бы искать в ней отвлеченного, нашего «символического», значения. Денежное значение такой вещи-тотема создавалось вполне закономерно. Обломки, кусочки, лоскуты, части какой-нибудь вещи служили, в одних случаях, знаками тотемного родства (побратимства), в других — деньгами. Обмен сущностями (переход «чужака», «врага» в «друга») представлял собой, как я указывала, разрывание и дележ тотема. Это мог быть зверь: таков генезис кожаных денег, меховых шкурков бобра, соболя или кусочков барана, куных ушей и головок (средневековых денег, или денег у нецивилизованных, или в старинной Скандинавии, в Сибири, на Руси). Это могла быть рыба: таков генезис денег-трески у исландцев. Это могли быть вещи: рубленные на части («рубли»), кусочки камня, или дерева, или стекла, или металла — свинца, олова, железа, меди. К числу вещей относились и рабы-деньги. У народов каменной культуры деньгами служат бусы, раковины, камни и прочие примитивные предметы, главным образом, круглой (космической) формы, как кольца, подобие тарелок, круглые наконечники копья, круглые лопаты. Деньги проходили все этапы производственного развития; тотем принимал форму растительности (рис, бобы, перец и пр.), домашней скотины (лошади, быки, коровы, овцы). В латинском языке «деньги» значит «скот». У греков железо служило деньгами, у римлян медь. Отличительная черта будущих денег — клеймо, знак: недаром значение «знака» приобретают со временем и греческий «символ» и римская «тессера». Это очень интересный факт, дающий в будущем много последствий. Его происхождение лежит в конкретизирующем, отождествляющем и редублирующем мышлении тотемиста: мало того, что вещь представляет собой тотем, нужно еще и на тотеме-вещи повторить присутствие тотема; нужно образ конкретно повторить еще в одной метафоре; нужно, путем нацарапывания, выдалбливания, скобления, наведения разных черт (рисунка), конкретно отождествить вещь с тотемом. Так клеймо известной примитивности становится обязательным для обменной, разломанной вещи «врага-друга». Значок, по большей части, двусторонний, и это понятно для обменной вещи. Но только ли вещь клеймится? Нет, конечно. Мы знаем, что клеймилось животное («тавро» лошадей, например); знак тотема не имел, конечно, никакого карательного значения. Клеймились людские коллективы; тотемизм известен в науке как система объединения людского клана под одинаковым знаком, под знаком определенного тотема; этот знак выводится и на вещах, и на самих людях; на их теле, на лбу, щеках, туловище. Мы знаем это явление под именем татуировки. Если мы охватим широким взглядом такие разнородные, казалось бы, и поздние вещи, как стяг, знамя, хоругвь, герб, медали, монеты и т. д., мы увидим, что они варьируют эту идею вещи-тотема, на которой редублировано присутствие тотема в виде знака-рисунка. Татуирование — одна из форм такой редубликации; вариант, она у животных (клеймение) и у вещей (штамповка в том или ином виде).

* Гость приходит как враг, как антитотем, из чужого клана. У многих нецивилизованных народов гости стоят в боевой готовности, намереваясь приступить к поединку, а в древности они и впрямь начинали с рукопашной, и только «победитель» получал функции «господина» и «хозяина». Место, куда он приходит, расположено на границе двух кланов («горизонте»). Гости кладут вещи-тотемы и уходят. Им выносят другие вещи «взамен» тех. Так рождается будущая торговля: так «гость» одновременно становится «купцом». Основной элемент этой до-торговли — вещи. Первобытная форма торговли знает не людей, а только вещи, которые обмениваются безмолвно и даже невидимо: считается, что сами тотемы приходят и делают друг с другом свою сущность⁵.

Начало торговли лежит во враждебных актах⁶. Торгующие — враги, которые грабят и убивают друг друга. При рыночной торговле остался обычай, совершенно алогичный, торговаться, запрашивать, бить руки при сделке и т. д. Этнографы указывают на враждебный характер примитивной, до-денежной торговли: продажа — враждебный акт, при котором обе стороны ведут себя, как заклятые враги, припираются и дерутся. Это говорит о том, что такого рода мена происходила некогда в форме поединка, где «покупателем» был «победитель». Так, по крайней мере, до обмена женами существовал обычай добывать женщину путем поединка. Вообще архаический обмен вещами не имел экономического значения⁷; в быту так и остался такой обмен, ничего с торговлей не имевший общего и обратившийся в обмен подарками, обмен платьями, обмен женами и т. д. — и всякий раз это означало обмен сущностями. Основные элементы торговли — покупка, продажа, обмен — первоначально не имели экономического значения. Их неэкономический характер оставил след в религии. Например, Библия показывает много примеров того, как совершался выкуп обетованной жертвы. Несомненно, тут дело не в скупости. Более древняя основа религиозных выкупов — это замена, мена, обмен двух моносемантических объектов; вот эти-то выкупы и служат первоначальной формой последующей купли; мы видим на примере религиозных выкупов, что первым «торговцем», «продавцом» является божество, у которого «покупают» и «выкупают» одну жертву, заменяя ее другой. В родовом обществе выкупают жертву у патриарха-отца; в обрядности еврейской Пасхи это осталось до сих пор. Куля-продажа невест идет по этой же семантической линии, и ее наивно социологизировали, когда относили за счет изначальной экономики.

Этот образ обмена, означающий смену неба-преисподней, дал возникновение весам и жребиям. Божество Зевс взвешивает на золотых (т. е. солнечных) весах судьбы, доли смерти и жизни. Чаша, идущая вниз, есть преисподняя, ночь; чаша, идущая вверх, это небо, солнечный день. Гомер изображает таким «торговцем» Зевса:

Зевс распростер, промыслитель, весы
золотые; на них он
Бросил два жребия Смерти, в сон
погружающей долгий,
Жребий троян конеборных
и меднооружных данаев;
Взял по середине и поднял: данайских
сынов преклонился
День роковой, данайских сынов
до земли многоплодной
Жребий спустился, троян же
до звездного неба вознесся.

Таким же «торговцем», кроме Зевса, изображалась и его древняя подруга, Фемид, бывшая мироуправительница; в ее руках весы — такие же чаши смерти и жизни. Вот почему гиерофант⁸ елевзинских мистерий следил за правильностью мер и весов (которые тоже тотемистически клеймились). Нужно запомнить, что весы находятся в руках именно судей: таков загробный судья Озирис с весами в руках, такова Фемид, богиня правосудия. Древняя форма «торговца» — это форма «судьи», взвешивающего участи жизни и смерти: вот почему суд и торговля будут одинаково связаны с солнцем-агорой и с солнцем-базиликой. Впоследствии «жребий» отделяется от «весов», но их семантический генезис одинаков. Жребий представляет собой кусок дерева, ветку, кусок палки с особыми знаками (тоже клеймо), обломок камня; жребии рассыпаются на белой одежде или кладутся кучей; тот, кто вынет обломок, тот получит свою «долю», позже «судьбу». Как показывает миф о Прометее у Гезиода в Трудах и днях, первоначальный жребий — это кусок жертвенного животного (тотема), его мяса, жира или костей. Так образ «жребия» приведет к идеям «выборов» и «гадания»; так тотем — «год» (в конкретном значении «солнца», «космоса», «неба»), в форме годового «царя», «жреца», будет ежегодно выбираться по «жребью», и это будет ложно понято в науке как демократический принцип...

Чем человек примитивней, тем больше он творит вокруг себя вещей, семантически дублирующих друг друга и воссоздающих его представление о природе. Ожерелья, запястья, кольца, серьги, головные украшения, все... их бесконечно много, этих вещей. Они делаются из камня и дерева, из раковин и ракушек, из перьев, из костей и клыков, из чего попало; позже это всякий блестящий металл и стекло. Все это — космические силы, круглые светила и небеса, сияющие, издающие блеск солнца и звезды. Первобытный человек окрашивает свое тело в цвет тотема-зверя, подводит глаза, брови и ногти; он выводит на теле изображения тотемных животных, делает черточки и пятна, татуируется, красится кровью, ягодами, глиной и т. д., умащается жиром и покрывает себя пухом и перьями, шкурами зверей, всем тем, что делает из него птицу-тотема или тотема-зверя.

И вещь, как слово, покоится на ритме. Здесь это прямая и обратная симметрия, главным образом соответствие «правого» и «левого» в отношении к середине. Эта симметрия сказывается, обычно, в трюичности построения вещи и осмысливается, подобно речевым и мусическим ритмам, как единство расчлененного тотема-нетотема в его цельности.

Вещь, как космос: в таком значении до нас дошло много описаний искусно сделанных вещей, на которых изображена первобытная вселенная. Выжженный руками гончара горшок, сотканный полог, вылепленный кубок, вооружение героев — эти вещи передавали миф рядом со словесным их оформлением. Здесь неодушевленные вещи изображаются в виде живых, а живые в виде неодушевленных. Миф о троянской войне прежде, чем стать повествованием, служит узором для тканей Елены.

Все то, что со временем становится мебелью и утварью, а также основные элементы будущей архитектуры — все это создается здесь, в эту эпоху. Бокалы и чашки, горшки и вазы, светильники, всякие сосуды — они рождаются мифотворческим смыслом. Я не говорю об их примитивной форме — это разумеется само собой. Не нужно думать, что это вазы Франсуа или скифские чаши. Усовершенствование — процесс позднейший. Я говорю о сосудах в форме зверей или с начертанием зверей, о зверообразных вещах, создаваемых охотником, о первых, еще пещерных, звериных рисунках, поражающих своим схематическим реализмом. Земля и камень — и те служат в эту эпоху архитектурным и, если можно так сказать, мебельным принципом. Это и дом-могила, и стол, и стул, и кухня; первый образ «храма», как неба-преисподней, где живет (живет — умирает) тотем (тотемы и нетотемы), относится к этой эпохе, а «храм» в тотемистическом понимании есть «хором», жилище, дом и комната, но и «могила» (лоно: здесь умирают и оживают). Нам известны из мегалитического периода памятники из простых глыб огромных камней; они служили и гробницами, и домами, и тотемами воочию (из чего впоследствии возникли идолы богам и памятники героям, еще позже — умершим людям). Здесь же, в этой эпохе, создается принцип и будущей античной архитектуры — круглой площади, пропилеи и перистилия, идея которых сама по себе с логической точки зрения совершенно непонятна. Другое дело, когда видишь, как агора, пропилей и перистиль возникает из образа «круга» и «шестивия». Среди мегалитических памятников — это кромлех, круг из камней; большие камни окружают свободное место, в середине которого стоит огромный столб, и к ним ведут дороги, как бы аллеи, состоящие из менгиров, крупных камней с обеих сторон. Это будущие «священные дороги», будущие городские аллеи деревьев и памятников вроде Unter den Linden, будущие римские дворы с внутренними колоннами, будущие колоннады, галереи, перистилии, периптерии, пропилеи и т. д., обычно примыкающие или к площадям или к дверям-дворам зданий. Это вещи — шествия и вещи — высота.

Однако, сколько я назвала этих вещей! Сколько явлений, с ними связанных, я тут упомянула! Голова может закрыжиться:

Римская военная колонна времен Каракаллы.



Менгир



торговля, деньги, татуировка, гостевые институты, мебель, архитектура, площади, вазы — я не знаю что! Не есть ли это сваливание в одну кучу всего на свете? Не хаос ли это всевозможных, друг с другом не связанных, ничего между собой общего не имеющих явлений, каждое из которых «требует своего исследования»? Эти вопросы очень теоретически уместны. В них, если угодно, вся соль, потому что мне приходится отвечать на них с полной методической и методологической сознательностью. Да, я сознательно беру хаос не связанных, разбросанных фактов; я нарочно иду по радиусам, уводящим от центра, чтоб показать именно разноморфность и необыкновенную пестроту бытийных форм. Я хочу, чтоб она была уловлена, и, чем несвязаннее и разбросаннее покажутся анализируемые факты, тем легче мне будет указать на главный характер формы — на ее разновидность, ее множественность, ее иносказательность в отношении сконцентрированного, но скрытого и аморфного содержания, которое только и делает, что принимает различные виды, друг с другом резко расходящиеся. Так поступает и всякий исторический процесс. Он создает поводы к новым социальным формам на основе очень сложного содержания, единство которого совершенно невидимо за всеми внешними разноморфностями его закономерных выражений.

Но я возвращаюсь к своему конкретному предмету. Камень, дерево, металл в неопработанном или обработанном виде означают космос-тотем. Первые начертания-рисунки и всякого рода так называемые украшения репродуцируют тотемистические представления о тотеме-природе.

Я очень часто говорю об этом воспроизведении семантической системы значимости в слове или вещи. Откуда же это воспроизведение? Почему первобытный человек репродуцирует свои представления? Почему он не носит их в себе, а творит их, лепит вонне? Почему вонне? Этот вопрос очень важно поставить. Он имеет решающее значение и по своему конкретному существу, и теоретически. Это явление репродукции происходит не случайно. Тотемистическая образность говорит человеку о тождестве его жизни с жизнью окружающего, о тождестве его самого с видимой природой. Принимая себя за внешний мир, первобытный человек делает все то, что этот внешний мир делает. Он повторяет его жизнь. И вот эти повторения — прямой результат редуцирующего мышления. Оно повторяет все, что попадает в его орбиту, потому что для него объект (мир) и субъект (человек) неразличимы. В нем творец и творимое отождествлены. Все видимое вокруг конкретно воспроизводится и вновь создается в слове, вещи, действии.

Интересно следить за тем, как в родовую эпоху вся система тотемизма, оставаясь собой, совершенно теряет свое смысловое существо и становится новым явлением. Вместо тотема-вождя теперь родоначальник — царь, вместо тотема-коллектива — народ, имажинарно представляющий собой множественных и единичных в раздельности, умирающих в виде смертных и воскресающих бессмертных. Этот «народ» (в кавычках) интересен в том отношении, что он полиморфен и может состоять из фантастических, смешанных по своей природе, существ любой наружности; он интересен также тем, что его слитная масса разбита, что в его состав входят отдельные, строго разграниченные в пространстве, единичности, которые живут, умирают, действуют совершенно самостоятельно. Эту пеструю массу объединяет регламентация кровных связей, совпадающая с социальной структурой патриархата. Теперь и зверь имеют своего царя, и птицы, и растения. Царь, царевич, царевна, царица — это типологический полиморфный персонаж, в смерти — смертный, в воскресении — божеский; аспекту преисподней соответствует его старость, нищета, безобразие, горе и трудные положения, аспекту неба — юность, изобилие, красота, радость, благополучие.

Изменение мироощущения сказывается и на всем дальнейшем. Раз мышление перестает быть отождествляющим и репродуцирующим, отпадает потребность в действиях, которые воспроизводят жизнь кос-

маса. Человек раннего земледельческого периода еще продолжал пользоваться охотничьей метафористикой, которая стадially покрывалась новым слоем земледельческих, аграрно-эротических значений. Человек более развитого родового общества перестает репродуцировать в действиях, словах и вещах только один космос. Родовое общество разбавляет былой мифологизм незначительными дозами нарождающегося реализма, получая и тут довольно фантастическую микстуру из старых космических образов плюс схематические робкие начатки человеческого быта и человеческого обихода. Это значит, что оно уже не творит мифа в его узком значении. Мифотворчество — произвольный процесс, строго обусловленный историческими причинами; когда эти причины (мифологическое сознание с его своеобразной структурой) исчезают, тогда мифотворчеству конец.

Первостепенную теоретическую важность имеет вопрос, куда же девалось все имажинарное богатство, созданное предыдущими мифотворческими эпохами? Одни ученые отвечают, что оно поступило в кладовую истории в виде рудиментов и пережитков (Фрезер и его школа). Другие — что оно исчезает (вульгарные социологи). Третьи — что оно до сих пор наличествует в современных формах культуры почти в неприкосновенном виде, либо не изменяясь (Дюркгейм), либо переживая стадийные изменения (Марр). Я придерживаюсь того общего философского взгляда, по которому природа безостановочно одно делает другим: материал — выражением, выражение — материалом. Однако каждый большой исторический период имеет и свое собственное осуществление этого принципа. Античность характеризуется тем, что ей приходится быть эпохой возникновения европейской культуры. Она prepares материал своей работы сама для себя. Она берет, не отбрасывая и не сортируя, все, что выработали мифотворческие эпохи, и придает ему новое качество (новое содержание). Эта задача выпадает на долю Греции.

Как только мифотворческий период кончается, человек родового строя оказывается в окружении громадного запаса установленных воззрений, образов, вещей, ритмов, слов, действий.

Продолжая жизнь этого материала, бес- сознательно подгиная его под себя и себя под него, человек родового строя впервые закладывает фундамент величайшему зданию самого благодетельного и самого гудящего значения. Я имею в виду рождение традиции, этой пружины всей мировой культуры и этого мирового тормоза. С родового человека начинается забвение былого смысла всех этих действий, мифов. Идейное равновесие между смысловым содержанием и его формой нарушено. Форма начинает доминировать и вытеснять старую смысловую значимость содержания. С одной стороны, преобладание формальных моментов вносит стандарт и застытие древних образов; с другой — и окаменелые институты получают свое новое осмысление.

Здесь, в родовую эпоху, еще до религии, складывается полная картина будущего культа; еще до зрелищ возникает театр, до быта зарождаются будущие бытовые нормы. Человек родового общества уже не чувствует необходимости действительно повторять жизнь природы. Он не отождествляет природу и людей, а видит перед собой смертных и бессмертных. Точно так же он не повторяет того, что видит, в действиях, потому что и самые действия (не только видимая природа) отрываются от него и приобретают как бы самостоятельный, независимый характер. Они принимают форму богов, фантастических по существу, но по виду аморфных. Их столько, что перечислить невозможно. Нет такой вещи, нет такого поступка, нет участка жизни или части природы, которые не были бы отдельными богами, — распадом, верней, разграничением в пространстве былого единого, слитного тотема. Такая вот новая форма тотемизма легла базой будущих пантеистических представлений: боги — везде, все — боги.

Не одни боги, но и вещи имеют в родовую эпоху отдаленность в пространстве и са-

мостоятельное курсирование. В предшествующий период вещь воплощала собой весь окружающий мир в его слитности. В родовый период она представляется божеством и обладает раздельным существованием.

Каждая из «жертв» имела свое вещное выражение. Вода имела специальные воплощения в сосудах, источниках, особых позднейших сооружениях при храмах (священные кувшины, рукомойники, бочки на колесах, храмовые рвы и бассейны и пр.). Местопребывание земли — в могилах, в насыпях, в курганах, ямах и подземелиях. Деревья живут в виде священных рощ и садов при святилищах. Воплощения воздуха — в полах, балдахинах, в так называемых храмовых воздухах (полотенцах). Наконец, вечным выражением огня служит жертвенник или



Площадь с храмом Весты (Рим)

Кромлех

Обрядовый круг американских индейцев



алтарь. В силу бытовой, реальной роли огня жертвенник становится вечным центром жертвоприношения.

Сперва это неотесанный камень, столб, так называемая массеба, стоящий непременно на высоте, или разновидность столба — стол. На столе совершается расчленение животного; но есть столы курильные и столы для хлеба. Из столба и стола образуется первая кухня, первый храм, первая сцена, первые принадлежности жилища. Жертвоприношение вызывает первую варку. Так в родовом обществе создается очаг, будущая семейная святыня, этот образ храма и кухни.

Мы знаем, что в древнем быту еда варилась в храме, что ели у алтаря, что домашняя еда носила у античных народов характер богослужения, что семейный очаг и семейная трапеза стали для всех народов священным символом. Но не менее удивительно, что стол, кухня, варка и еда обратились для человечества в принадлежности храмового богослужения и в святыню.

Алтарь имел форму зверя: то он с рогами, то у него есть ноги, то звериные лапы. В данную эпоху очаг — жертвенник существуют раздельно, как два варианта одного и того же образа (некогда воплощенного в дольмене). Стол покрывался покрывалом (впоследствии — это скатерть), вещной метафорой неба-воздуха; огораживался «горизонтом», оградой, и ставился на возвышение или стоял на «высоте», смотрел на «восток» (восход солнца). Я уже говорила, что космические стихии не воспроизводились в непосредственном виде, как стихии. Они неизменно носили форму одушевленных существ. Таков был в родовую эпоху и «огонь». В Риме, например, он представлялся женщиной. Это была Веста (в Греции — Гестия). Веста — огонь алтаря, очага, жертвенника. Что до весталок, то это была коллективная форма Весты, вроде «юниц» Юноны. В них еще не стерся рядом с огнем образ земли: в позднейшей правовой традиции обеспеченную весталку живой зарывали в землю, как при заупокойных жертвах. Впрочем, есть и еще одно доказательство: Веста-огонь имела имя Мать, которое носила земля. Эта женская богиня представлялась полиморфно.

Веста представлялась и в тех «круглых» вещах, которые были со временем найдены в помпейских кухнях. Не нужно смущаться, что это кухни и кухонная круглая посуда: то и другое возникло под влиянием семантики, но не из рациональной техники.

Функция Весты заключалась в ее горении. Огонь Весты поддерживали весталки, представляя собой человековидную форму огня. Огонь съедал (не фигурально, в прямом смысле) мясо, кровь, жир убитого зверя.

Формой огня (и его самого и его жилища) был, как я только что говорила, жертвенник, алтарь. Камни и деревья теперь не тотемы, а боги; в Риме сохранился Юпитер Камень. Не только вещество, но и его форма имела свое значение; я уже говорила о круге и полукруге, о конусе и кубе, о фаллическом для земледельца значении столба и конуса. Круглая форма Весты и столб жертвенника имеют поэтому определенное отношение к некоему фантастическому, полуреальному и полумифическому полу.

Не трудно увидеть, что в родовую эпоху дерево, камень и металл в их непосредственном, естественном виде уже не служат вещными метафорами (образами) космических, слитных тотемов. Теперь «из» дерева, камня и металла изготовляют богов. Пусть они будут и очень примитивны, но это уже отдельные вещные боги, у которых частично появляется и человечья наружность. Это еще не статуи и не «изображения» богов, а боги воочию.

Каждая семья имеет теперь известное количество этих вещных богов; во дворе она ставит жертвенник, в жилище — очаг. Все вещи имеют свое распределение и определенное место: небо посредине покоя (стол, покрытый покрывалом и полотенцами), светила на небе (светильники с высокими звереобразными ножками или будущие плафоны театров и храмов), стулья на звериных ногах вдоль стен, завесы над дверьми и окнами, полотенца на стенах и вещах, покрывала на ложах, по-

кровы (ковры) на полах (полотенца-дорожки и стельки). На столбах стоят тут же высоты (шкафики, комоды) с богami внутри, позже — драгоценной посудой. Вдоль стен находятся ящики-преисподние (позже сундуки; ср. их мебельную роль в средние века и в эпоху Возрождения), на которые наброшены покрывала. Возле очага расположены круглые и полукруглые сосуды. Приготавливают жертву — разрезают, отделяют кровь, жир, кости и мясо — на особом столе возле алтаря (будущий кухонный стол, буфетная доска). Я назвала полную схему вещей, но она может быть и усеченной. Так возникает внутренность бытового покоя, будущего римского атриума с его очагом, ложем, столом и сундуком, но также и будущего храма, будущего театра, будущей кухни, будущих склепов (мемориалов и катакомб). Родовой человек знает два рода жилищ: преисподнюю и небо. Там он воображает живет наряду с мертвецами и богами. Он устраивает могилу, как свое жилище, потому что он сам «смертен», а не с утилитарной целью (как обыкновенно объясняют) обслуживания мертвеца на том свете: такой каузальности еще нет в эту глубоко архаическую эпоху. Но и жилище бога состоит из тех же вещей, что и человеческое.

Архитектурная постройка не древней, чем вещи внутри жилища. Нам кажется сейчас, что это модернизация, когда мы узнаем, что в родовую эпоху уже были созданы все те вещи, которые мы привыкли считать современной мебелью. На самом деле мир вещей так же консервативен, как мир ритуала. Нужно удивляться здесь силе традиции и бедности новизны, а вовсе не мнимой модернизации. Однако архитектурная функция этих вещей древней, чем мебельная, потому что первое жилище — это небо и преисподняя, то есть земля, в их естестве (пещеры, скалы, открытое поле и т. д.); вот почему первичные храмы, театры, судилища, рынки и даже жилища были расположены под открытым небом. Огороженный оградой, как бы горизонтом, двор аналогичен будущим площадям с колоннами, святилищам, храмовым алтарям, амвонам и т. д. Вокруг двора идут, вместо прежних кромехов, покои. Так же устроен и римский (этруский) атриум, этот образец покоя под открытым небом, и античная площадь, окаймленная улицами.

Столб, высота, ступени, пологи, ограды столько же элементы архитектуры, сколько и мебели (говоря модернистски). Это, говоря точнее, элементы жилища, как неба и преисподней, в его внешних и внутренних формах. Они образуют дом, могилу, подмостки, храм.

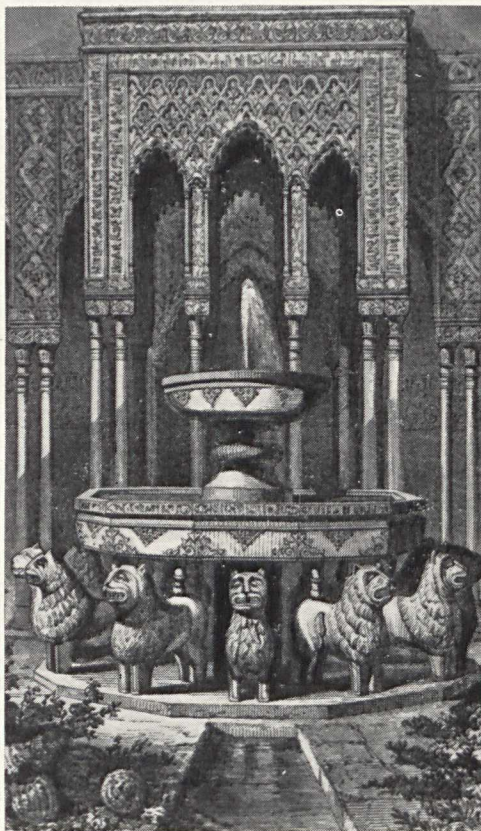
Храмов в религиозном значении родовая эпоха еще не знает; ей чужды понятия святыни и святилища. «Храм» не в одном русском языке значит, как я уже говорила, «хорома», покой, жилище, комната. Под «храмом» понимается «небо». Здесь, на небе (то есть под открытым небом), бог-жертва умирает и оживает на столешнице, под балдахинном, при соучастии всего племени. Но, если это еще не храм, то еще и не подмостки, и не простой бытовой стол, обеденный или кухонный.

Круглое широкое место, обведенное оградой, — вот мегалитический кромлех с менгирами, вот храм, подмостки, покой в их до-религиозном, до-бытовом, до-религиозном виде, вот площадь и рынок в семантическом потенциале. Как показывает римский цирк, это круглое место было покрыто навесом (якобы от дождя). На этой архаической площади находится стол под пологом, еще не отделенный от жертвенника; к столу ведут ступени; на столешнице жертвенник умирает и воскресает бог. На лице бога маска мертвеца; этим богом служит животное, или кукла, или человек; кукла — это форма разрываемого бо-жества; в раннюю эпоху родовые чучело и кукла — это богини-женщины. На площади, на столе они умирают и оживают; в позднейшей бытовой и храмовой обрядности куклы изображают мертвецов, и они пляшут на обеденном столе, или они находятся в храме, рядом с богами. Маска, кукла, чучело — это полиморфный персонаж, то смертный, то бессмертный. Как смертные, как мертвецы, маски кладутся в могилы; впоследствии из этого вырастает обычай снимать с уснувшего его

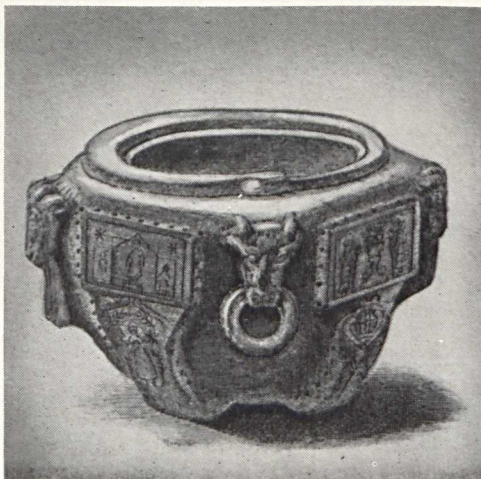
Зооморфное изображение на римском доспехе



Мавританский фонтан львов



Финикийская мраморная ваза



портретную маску, но это уже рационализм, подсказанный до-логической образностью. Подобно маскам, и куклы кладутся в могилы, и всякие инкарнации (позже — статуэтки) богов. Однако, в аспекте бессмертия все они будут находиться и в храме.

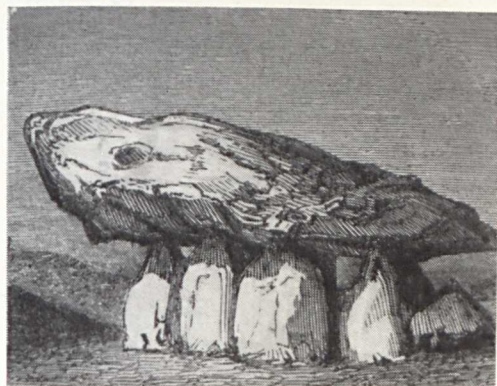
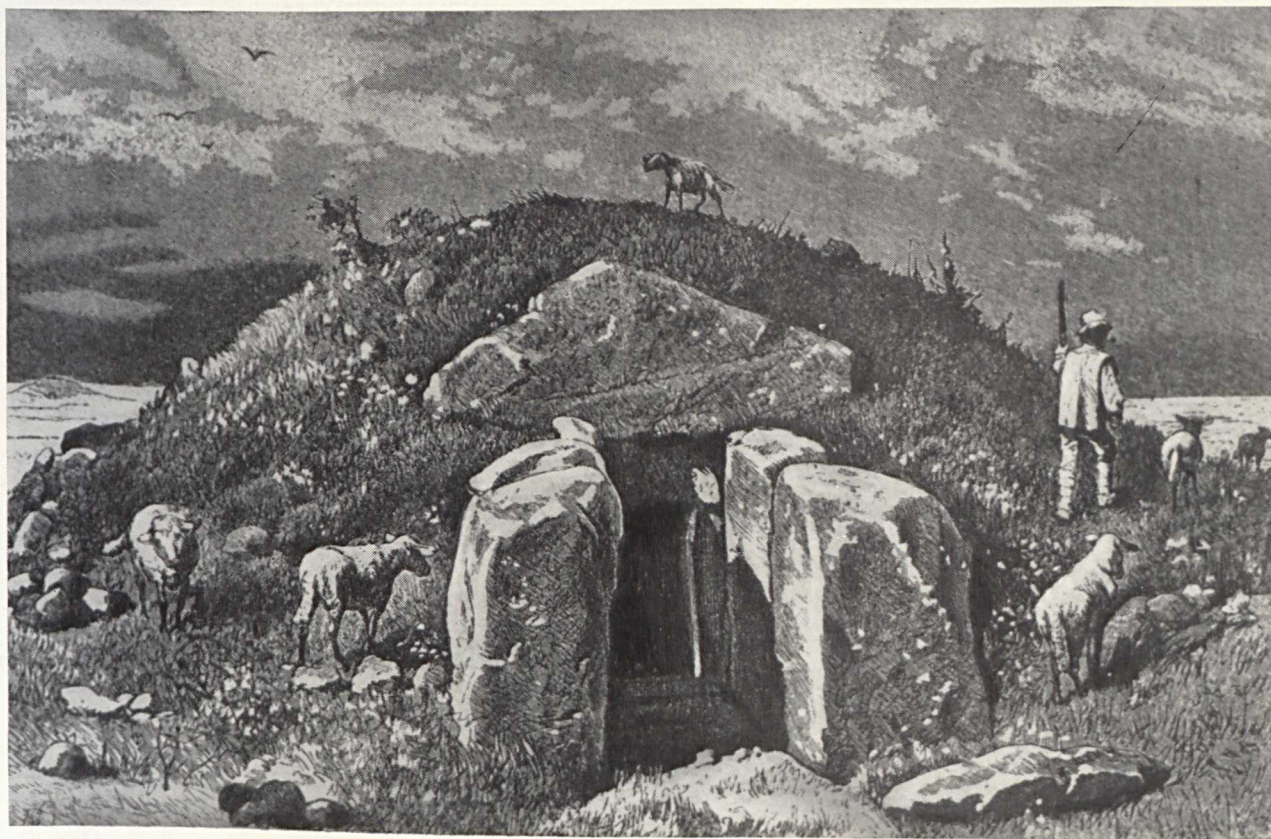
Круговые шествия солнца осуществляют-ся на площадях в виде качелей, этих до-храмовых «воздухов», хороводов, круго-вращений и кувырканий на голове. По-вторяют круговые движения светил и ку-барем пляшущие посреди площади пры-гуны из Илиады:

...Два среди круга их головоходы,
Пение в лад начиная, чудесно вертятся

в середине.
В 8-й песне «Одиссея» изображается на площади кулачный бой, борьба рукопаш-ная, пеший бег, метание дрота и просто камней, наконец, пляска двух юношей в такт песне Демодока.

На такой площади акробаты взбираются на высоту, на небо, жонглеры перекиды-вают мячи-светила, а скоморохи вызывают у соучастников смех. Это до-театральный балаган, до-бытовой рынок-агора, доре-лигиозный храм. Совершенно такие же действия происходят и на могиле. Пред-ставляется, что покойник, светило-конь, проделывает свой бег и свою борьбу, в которых оживает, подобно солнцу. На мо-гиле совершаются действия еды, конского бега, кулачного боя, перекидывания мяча-солнца и солнца-диска, и многое из того, что параллельно совершается и на пло-щади; и в отдельном роде то же, что и у целого племени. (По описаниям антич-ных писателей мы знаем, что до-балаган-ный обряд тризны сопровождался и в по-следующие времена всякими обрядами еды. Пронесения на могиле, он особенно подчеркивает момент борьбы жизни со смертью). При победе солнца над зимним мраком и холодом этот до-храмовый похоронный балаган, с его круговыми риста-ниями и всякими видами борьбы, тоже неизменно находит свое место. Бог-жерт-ва в виде животного, в виде куклы или в виде живого существа в маске сам себя подвергает здесь смерти, чтоб тут же на столе или в могиле ожить. Еда, поэтому, неизменный атрибут будущей балаганной обрядности.

На площадях, среди жилищ богов и лю-дей, имеется еще одна реплика все той же образности: меновая торговля. Самое главное, на что следовало бы тут обра-тить внимание, это на первоначальное языковое тождество «площади» и «рынка» (агора у греков, форум у римлян). Пло-щадь — это круглое место, впоследствии посреди города, связанное с произнесени-ем слов (по-гречески «говорить» значит «площадествовать») площадь представ-ляет собой впоследствии народное собрание, рынок (специально со съестными припа-сами) и суд, но в данную эпоху его функции еще слиты с площадью. Пло-щадь-рынок круглое свободное место, окруженное улицами, совпадает по обра-зной идее с «большим домом» развитой ро-довой эпохи, окруженным хижинами, с атриумом (как я указывала), с орхестрой будущего театра, солей и арками буду-щего храма, с ареной будущего цирка. Город, храм, театр, дом — везде повторя-ется этот единый образ солнца, круглого неба, круглой земли-преисподней. В этой образности закладывается постройка бу-дущих античных зданий, базилик, «цар-ских домов», которые строились с внутрен-ней площадью посередине; базилики могли быть только торговыми, судебными зда-ниями и храмами, соответственно одина-ковой семантике храма, «дома царя», «су-да» и «рынка». Я уже говорила, что суд происходил под открытым небом и был однозначен солнцу, что он протекал на круглой площади, в окружении соучаст-ников. Этим он уравнивается с рынком. Меновая торговля протекала в балаганах, в шатрах, в тех самых «скенах», которые потом разошлись по театрам и храмам. Последующие базары, ярмарки и «кир-мессы» (годовые церковные праздники) устраивались на площадях совокупно с поединками атлетов, фокусниками, пред-ставлениями на подмостках — все они в своей образной сущности восходят к ро-довой эпохе, к годовым действиям на пло-щади, к поединкам зимы-лета, дня-ночи, неба-преисподней.



Дольмен
Тумулус
Дольмен

Но и среди вещей, как это ни странно, есть два семантических аспекта. И здесь есть два типа вещей — вещи-смех и вещи-слезы, уже совершенно без связи с трау-ром или весельем. Эту двойную семан-тику вещи следовало бы рассматривать вместе с семантикой ритма. «Высокое» в ритме есть небо, «низкое» — преиспод-няя. И в материальной культуре сказыва-ется такое же понимание. Высокие вещи, pedestals, котурны, столбы, арки, столы и возвышения; длинные одежды, соответ-ственно протяжным и медленным рит-мам, — это все «небо» и смерть-скорбь в момент умирания. Низкие вещи и корот-кие одежды — смерть-смех в момент ожив-ления. На этой семантике вещи особенно легко увидеть, что комическое или траги-ческое не имеет никакой, первоначально, связи с элементами комизма и трагизма в нашем современном, отвлеченно-логиче-ском понимании.

*

Подлинный процесс становления протекает до рождения; спецификация появляется в результате перехода в противоположное состояние, из лаборатории небытия, наде-ляющего явление всеми его будущими свойствами, в формообразующее и отгра-ничивающее бытие. Всегда есть момент, когда явление вдруг полностью предсказы-вает самое себя, временно обнаруживая все свои качества сразу; потом этот рас-цвет быстро угасает, начинаясь, как опера после увертюры, с самого начала. Подобно прологу в трагедии, явление со-вершает первый выход в полной доска-занности всего своего замысла в целом;

но затем природа требует от зрителя, чтобы он все забыл; и действие начинает разворачиваться уже вторично во времени, в каузальности времени. Здесь создаются преграды и препятствия, тот великий для физики закон сопротивления, который заставляет инертное тело двигаться и жить. Мы называем его в социологии злом, миром несправедливости и неправды, тиранией, гонением, эксплуатацией. Система новой культуры сознания складывается на основании тех самых принципов построения, которые были и раньше в прежних системах. Тотемизм — это увертюра к будущим культурам, это пролог будущей человеческой «трагедии». Он сразу все открывает и прячется, как угасающая комета. Потом культура начинает свой путь сызнова, варьируя во времени в каузальности все сказанное раньше. Каждая новая система сознания открывает все новые и новые интерпретации реаль-

Дольмен
Ворота Ак-Капан
(Перу)
Галерея дольменов



ного мира; но материал, но принципы построения остаются одними и теми же. У человека родовой эпохи имелись не только материальные «запасы» (на что социологи любят указывать), но и множество предтазлений, речений, действий, вещей — запасы культурные. Традицию своих поступков, вещей и слов человек поздней родовой эпохи очень берегал, создавая на ее основе новые культурные явления. С одной стороны, хранилищем древней традиции служила религия. Это был искусственно сконструированный неживой мир, где не могла найти отражение трудовая деятельность человека. Законченной религии еще не было, но уже



создавалась особая область, где оседали в законсервированном виде отработанные веками представления.

Рядом с этим шел и другой процесс. Тот же самый идеологический материал подвергался переработке под действием живых и актуальных запросов человека, вырастающих из его общественной и трудовой деятельности. Человек и отходил от традиционных слов, вещей и поступков, но и снова приближал их к себе, и создавал с ними новые смысловые связи, и в эти связи по-новому включался. Такой процесс мы привыкли называть культурой.

Потеряв свои прямые смыслы, древнее мировосприятие получало функцию культуры.

¹ Имеется в виду работа известного немецкого ученого рубежа веков Германа Узенера, мифолога, филолога-античника, много занимавшегося теорией первобытного мышления. *H. Usener. Zwillingbildung.* — «Kleine Schriften», B. 4, Leipzig-Berlin, 1913.

² Термин «тотем» заимствован у одного из североамериканских племен, на языке которого это слово означает название и знак рода, а также название животного, особо почитаемого данным человеческим коллективом. В науке под тотемом понимается класс объектов, которому поклоняется род, племя, та или иная социальная группа, считающая себя связанной с этим объектом по происхождению, а весь класс объектов — своими родственниками и прилегающая к себе его имя. Тотемами могут быть явления природы и неодушевленные предметы, иногда даже цвет, но чаще всего это класс животных или растений. Конкретные формы тотемизма бесконечно разнообразны. По мысли Фрейденберг первобытная социальная организация и религиозные представления имеют тотемистический характер в силу особенностей первобытного мышления (как то: неразличение единичного и множественного, целого и части, пассивного и активного и т. п.). Таким образом, в употреблении Фрейденберг тотемизм значит то же, что и первобытная система осмысления мира (что вряд ли всегда правомерно, так как универсальность тотемизма как определенной стадии развития всякого человеческого коллектива не доказана). Когда исследовательница пишет далее о вещи-тотеме, небо-тотеме, это надо понимать так, что автор говорит об этих предметах не самих по себе, но лишь в семантической системе первобытного человечества. Отношение «тотем-нетотем» или «антитотем» для Фрейденберг в наиболее общем виде описывает дихотомичность этой системы, наличие так сказать «прямого» и «противительного» планов, семантических оппозиций.

³ Автор имеет в виду этимологическое родство латинских слов *hostis*, что значит и «чужак», и «враг», *hospes* — и «гость», и «гостеприимец», «хозяин гостя», то есть *hostis* — «чужака»: считается, что слово *hostia* — «очистительная жертва»; первоначально приносилась при приеме в дом «гостя», так как чужак до приобщения к роду или семье через общую трапезу мыслится «нечистым»; таким образом *hostia* фигурирует как «угощение». Лингвистика подтверждает родство этих латинских терминов и слов «гость» (в том числе в смысле «купец», «иноземец»), «господин», «господь».

⁴ Ксеп — греческий термин, обозначающий чужака и кунака, гостя и гостеприимца.

⁵ Имеется в виду известное в этнографии явление «немой» торговли, при которой обменивающиеся стороны, то есть чужие, а потому чаще всего враждебные племена, не встречаются при обмене, но только оставляют в определенных местах предметы обмена. Для классической древности известен рассказ Геродота о немой торговле карфагенян с какими-то африканскими племенами (IV, 196).

⁶ Торговля очень долгое время понимается как недостойное и недопустимое в отношениях между соплеменниками дело. Архаичное общество, считая торговлю обманом, предпочитает «внешнюю» торговлю «внутренней». На первых порах торговля неотделима от простого грабежа, так что торговый барыш и добыча грабителя по-латински, например, называются одним словом *praeda*.

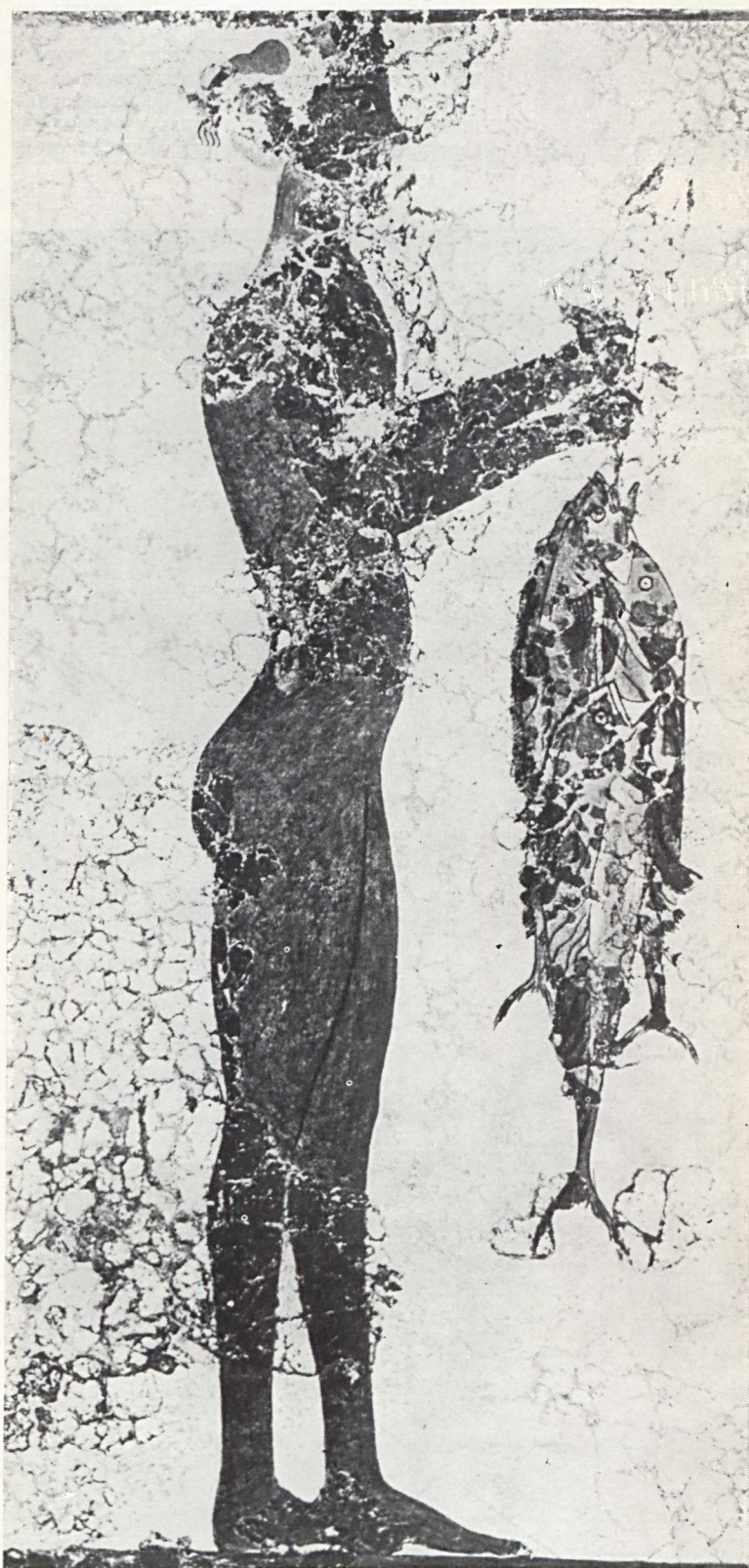
⁷ Не экономическое, а социальное содержание обмена, владения и дарения, их коммуникативную функцию показывает в своих работах А. Я. Гуревич: «Богатство и дарение у скандинавов в раннем средневековье. «Средние века», вып. 31, М., 1968, стр. 180 и след., более популярно в кн. «Категории средневековой культуры». М., 1972; Ср. трактровку «обмена» у К. Леви-Стросса.

⁸ Гиерофант — буквально «показыватель священного», посвящал в мистерии, показывал и объяснял тайны Элевсина.

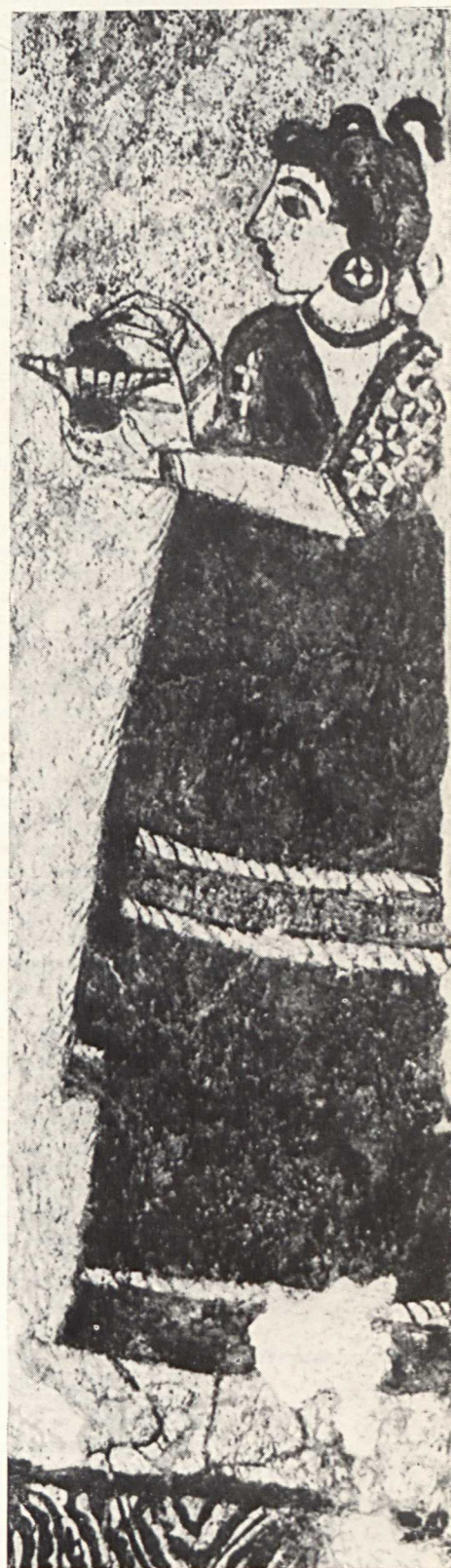
Фрески из раскопок острова Санторин

Наталья Сидорова

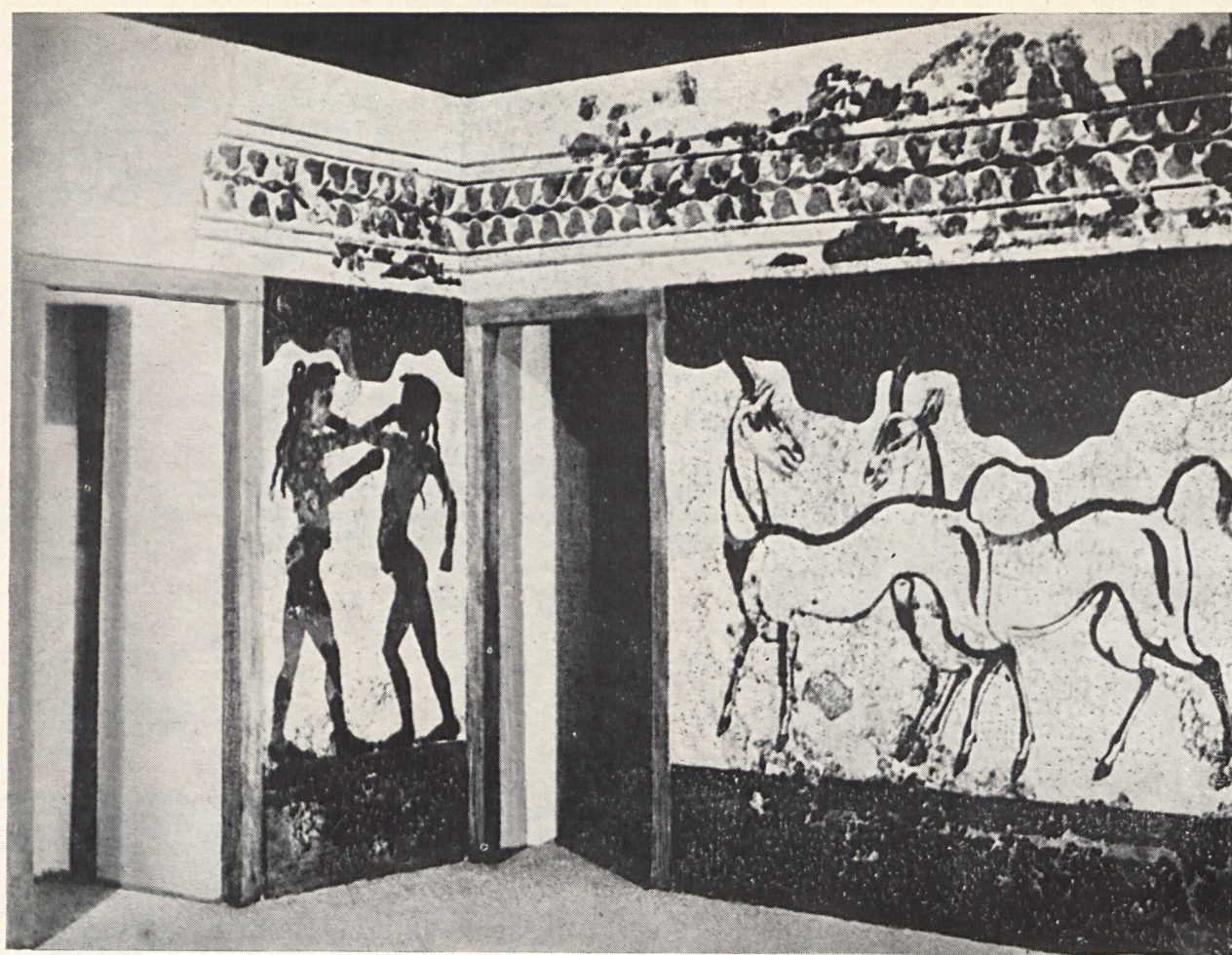
«Рыбак»



«Юная принцесса»



К числу самых замечательных археологических открытий нашего времени принадлежит исследование города середины II тысячелетия до н. э. на острове Санторин (иначе Тира) в Эгейском море. Город этот, открытый близ селения Акротир на южной оконечности острова, относится к крито-микенской или эгейской культуре, процветавшей во II тысячелетии до н. э. на о. Крит, окрестных островах и в материковой Греции. Раскопки, начатые в 1967 году одним из крупнейших греческих археологов Спиридоном Маринатосом, обнаружили удивительную картину города, засыпанного многометровым слоем пепла при извержении вулкана Санторина. Открыты мощные каменными плитами улицы, вдоль которых стоят дома в два-три этажа. В комнатах найдены остатки утвари и многочисленные расписные вазы, в кладовых — большие сосуды-пифосы, служившие для хранения припасов. Но самым интересным и важным результатом раскопок явилось открытие великолепных фресковых росписей, украшавших стены многих помещений. Некоторые фрески сохранились на своих первоначальных местах, большая часть была обнаружена во фрагментах, упавшими на пол, и понадобилась тщательная и кропотливая работа реставраторов, чтобы перед нашими глазами предстали картины, воскрешающие жизнь древнего народа. Одной из первых была открыта фреска «Мальчиков-боксеров». Она украшала стену помещения, на остальных стенах которого представлены грациозные фигуры белых антилоп. До сих пор не пришли ученые к одному мнению — каков смысл этой картины. Являются ли маленькие боксеры просто изображением играющих детей или это «божественные близнецы», бой которых имеет какое-то ритуальное, магическое значение? С удивительной выразительностью переданы хрупкие обнаженные детские тела, с выпяченными животиками и тонкими ногами и руками. В помещении другого дома, небольшой комнате с одной дверью, стены украшает пейзажная фреска. Прямо от пола поднимаются разноцветные — черные, красные, желтые — скалы фантастических очертаний; на их вершинах растут группами пышные красные лилии — один из любимых цветов эгейского мира; а среди прихотливо изгибающихся на тонких стеблях цветов порхают ласточки. Весенней свежестью веет от этой росписи — не случайно археологи назвали эту фреску «Весна». Она удачно декорирует стену высотой в два метра. Сверху она ограничена выступом-полкой. На таких полках в некоторых помещениях еще стоят различные сосуды. Раскопки Маринатоса открыли большое число фресок. В краткой статье невозможно даже их перечислить. Например, в так называемом «Доме женщин» най-



«Белые антилопы»

дены остатки фрески с изображением женщин в саду, рвущих цветы. Любопытна необычностью сюжета другая фреска «Голубые обезьяны». Изображения обезьян иногда встречались в критских росписях, но никогда не представлялись они с такой экспрессией, в таком стремительном движении, прыгающими и кувыркающимися на скалах.

Наиболее значительные находки фресковых росписей были сделаны в 1972—1973 годах в так называемом Западном доме. В одном из его помещений открыто изображение молодой женщины (ее называют «юная принцесса»), в длинных шафранового цвета одеждах, с вазой в руках. Возможно, это жрица, несущая жертвоприношение. Недаром ее головной убор увенчивает извивающаяся змея — священная для древних критян. Окно этой комнаты фланкировано букетами лилий в пестрых, вероятно, мраморных вазах. Роспись подоконника и нижней части стен так же имитирует мраморную облицовку. На стенах этой комнаты семь раз повторено — с некоторыми вариациями — изображение легкого, укрепленного на трех столбах и пестро украшенного киоска. Первоначально этот мотив был не очень понятен исследователям, и только фрески, открытые в соседней комнате, позволили интерпретировать его, как изображение корабельных кают.

Эта комната — довольно обширное помещение со многими дверями и окнами — дала наиболее интересные и важные фрески из найденных до сих пор на Санторине. В двух противоположных углах, юго-западном и северо-восточном, расположены большие, почти натуральной величины фигуры двух юных рыбаков. Их стройные обнаженные тела окрашены в коричневый цвет, как обычно в эгейской живописи. Естественны движения юношей, тщательно переданы нанизанные на связки рыбы, которых они держат в руках. Между этими большими фигурами на стенах комнаты тянутся длинные узкие фриз, заполненные сложными многофигурными композициями. На восточной стене разворачивается ландшафтная сцена: по берегам извилистой реки (представленной как бы в плане сверху — прием, характерный для живописи Крита) растут пальмы и другие деревья; тут и там разбросаны большие камни, среди них видны фигуры птиц и животных. Пантера подкрадывается из-за дерева к спокойно идущей утке — подобные мотивы по-

«Мальчики-боксеры»



пулярны в искусстве эгейского мира, встречаются и на фресках Крита, и на инкрустированных кинжалах Микен. Уникальны изображения на других фризах. Перед зрителем предстают три города, расположенные на скалистых островах. Один из них, на северной стене, состоит из строений некритского типа. Видимо, это чужеземный город, подвергшийся нападению: мимо него идет отряд воинов, высадившихся на побережье, вооруженных мечами и длинными копьями. А в заливе разворачивается сцена морского боя — столкнулись два корабля, беспомощно падают вниз головами фигурки моряков, сброшенных в море.

Лучше сохранилась роспись южной стены. С обоих концов фриза представлены два города, состоящие из тесно поставленных домов, на сей раз эгейского типа, с окнами и балконами. Скалистые острова, на которых расположены эти города, разделены морем, по нему плывут многочисленные корабли, различные по размерам, но сходные по форме — у всех высокоподнятая корма, украшенная фигурой рыбы или змеи, и длинный заостренный нос. На корабле возвышается закрытая каюта, аналогичная изображенным на стенах. И в каютах, и под навесами в центре кораблей — многочисленные, довольно схематично исполненные фигурки пассажиров и гребцов. В волнах играют дельфины, а справа, на берегу, навстречу флотилии спешат жители. Раскрыты городские ворота, из них выходит целое шествие, женщины смотрят на море с высоких балконов. Здесь мы впервые видим знаменитый критский флот, прославленный в древности, видим изображения городов, один из которых обнесен мощ-

пыми каменными стенами. Трудно переоценить значение этих фресок, исполненных в так называемом миниатюрном стиле, известном по находкам в Кносском дворце на Крите, но впервые представленных с такой полнотой и разнообразием. Эти миниатюрные росписи отличаются особенной живостью и экспрессией. Росписи, открытые на Санторине, неравноценны по качеству, среди них есть и более совершенные в художественном отношении — например, «Мальчики-боксеры» — и более ремесленные по исполнению, такие, как «Юная принцесса».

Большой интерес представляют и найденные при раскопках на Санторине расписные вазы. Среди них есть привозные с Крита, есть и образцы местной продукции. Роспись последних отличается любовью к пейзажным мотивам, перекликается с фресковыми изображениями. Таковы, например, сосуды типа ларнаков, на которых представлены бегущие в зарослях животные или играющие среди волн дельфины. Хороши так же кувшины с изображением птиц, особенно небольшая ваза с ласточками, напоминающая фреску «Весна». Эти раскопки проливают свет на проблему, издавна волновавшую исследователей эгейского мира. Давно установлено, что все критские дворцы и поселения погибли примерно в одно время, около середины XV века до н. э. Что явилось причиной этого, каким образом прекратила свое существование высокоразвитая культура Крита? Маринатос выдвинул гипотезу о том, что гибель критских центров связана с извержением вулкана на острове Санторин, расположенном всего в 100 км к северу от Крита.

Раскопки на острове Санторин, вместе с



Фреска «Весна»



Образец росписи на керамическом изделии — оссуарии

геологическими исследованиями этого района, явились важным подтверждением теории Маринатоса. Комплексное исследование Санторина и всего района Эгейского моря позволило в общих чертах восстановить картину катастрофы. Город, открытый греческим исследователем близ селения Акротир, погиб при извержении вулкана на несколько десятилетий раньше дворцов Крита. По мнению Маринатоса, это произошло около 1950 года до н. э. Жители, очевидно, предвидели катастрофу и успели заблаговременно покинуть остров, унося самое ценное из имущества. По крайней мере, человеческих останков при раскопках не обнаружено. Следы разрушений сейсмического характера прослеживаются и на Крите, но дворцы в Кносе, Маллии и других критских центрах быстро оправались от этих повреждений и продолжали процветать еще не менее половины столетия, пока еще более грандиозная катастрофа не положила конец их существованию. Примерно между 1470 и 1450 гг. до н. э. произошло новое извержение вулкана на Санторине, при этом часть острова взорвалась и погрузилась в море, образовав кальдеру — внутренний залив острова. Катастрофа вызвала разрушительное землетрясение и образование огромных волн цунами, которые обрушились на побережье Крита, сметая все на своем пути. При этом и погибли богатые критские центры. Сопровождавшие землетрясение пожары довершили их разрушение. Жители, спасшиеся от катастрофы, уже не вернулись на старые места. Лишь Кносский дворец был восстановлен, но в значительно более скромном виде. Раскопки города на Санторине, несомненно, будут продолжены, несмотря на трагическую смерть их руководителя, профессора Маринатоса, последовавшую в результате несчастного случая на раскопках 1 октября 1974 года.

Многие исследователи хотят сопоставить этот остров с легендарной Атлантидой, погибшей, судя по рассказу Платона, в результате стихийной катастрофы, весьма напоминающей катастрофу, произошедшую здесь. Так ли это и можно ли отождествлять эгейский мир с Атлантидой, смогут показать лишь новые открытия.

Диалог с архитектурой

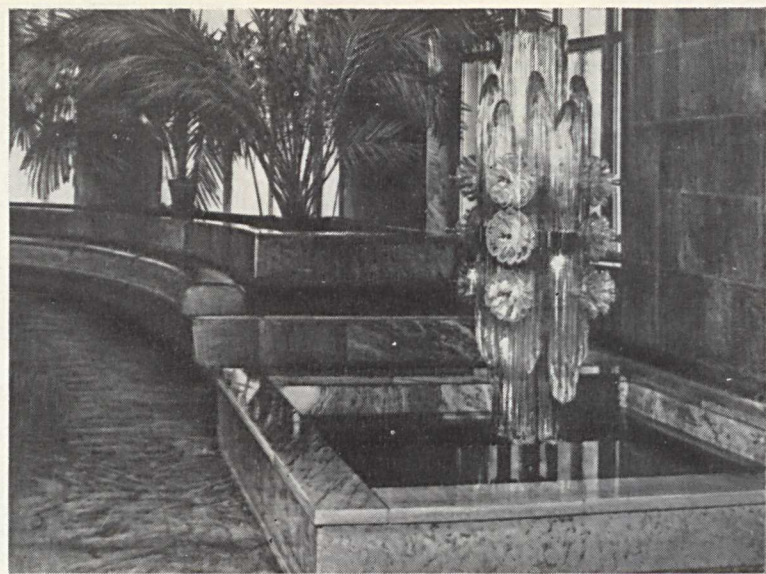
Нонна Степанян

Выход искусств в архитектурное пространство, соединение с архитектурой, совместная работа архитектора и художника — эти творческие проблемы находятся в центре внимания все последние годы. Диалог с архитектурой, учет ее требований и стилевых качеств изменили сам облик декоративных искусств — они стали свободнее по пластике, крупнее, изменились привычные границы жанров и материалов.

Опыт больших общественных и жилых комплексов, осуществленных в нашей стране за десятилетие, представляет немало разных вариантов синтеза. Иногда архитектура играет роль простых границ, внутри которых разыгрывается независимая по характеру цветопластическая тема. Иногда на пластические искусства ложится роль выявления внутренних образных свойств архитектурного сооружения. Подчас они берут на себя задачу полной перестройки данного и создания нового пространства. Каждый путь может быть результативным. Отметим только, что преобразование интерьера средствами пластических искусств стало рабочим приемом современной строительной практики. В немалой степени это объясняется стремлением придать типовым структурам свойства индивидуальные, создать ощущение художественной полноценности предметного окружения в лоне стандартной архитектуры.

Но бывают случаи, когда перед художниками стоит более сложная программа: они должны внести свои произведения в здание большой образной активности и несомненных художественных качеств, здание, которое уже имеет определенный исторический статус. Именно такая задача встала перед проектировщиками и художниками, взявшимися за перестройку внутреннего прост-

Т. Сажин, Л. Фомина.
Декоративная стенка, светильники,
фонтаны во Дворце культуры ЗИЛа.
Сульфидно-цинковое стекло, хрус-
таль, 1974—1976 гг.



ранства Дворца культуры Пролетарского района (теперь это Дворец культуры ЗИЛа), одной из самых значительных работ братьев Весниных, вошедшей во все антологии современной архитектуры. Это здание относится к классике зодчества 20-х годов и в свое время представляло принципиально новый тип сооружения — рабочий клуб. Клуб Весниных — архитектура высокого класса по общей композиции, по масштабам и пластике каждой зоны, с остро выявленными стилистическими свойствами. Но интерьеры его обветшали, облицовка и детали нуждались в полном обновлении.

Реконструкция велась XI мастерской Моспроекта, велась с чувством глубокого уважения к идеям, заложенным в этом здании, но смело, по-новому. Авторы проекта реконструкции — П. Зиновьев (руководитель группы), Р. Алдонина и О. Лебедева — свободно привлекали разнообразные облицовочные материалы, фурнитуру, мебель, светильники, декоративные ткани, детали предметного убранства, широкий выбор которых предлагает современная отечественная и зарубежная промышленность и которых попросту не было в дни строительства клуба. В результате помещения приобрели качества общественных интерьеров 70-х годов, причем естественность, с которой это произошло, доказала и талант сегодняшних проектировщиков и жизнеспособность веснинского решения: клуб, который считался почти полемическим утверждением принципов 20-х годов, смог, оказывается, жить и функционировать без всякого музейного налета в другой, новой исторической ситуации. Наиболее выразительными стали те помещения обширного комплекса, в реконструкции которых принимали участие художники стекла Тимур Сажин и Лидия Фомина. Они спроектировали и выполнили для Дворца культуры ЗИЛа несколько работ, которые по самому своему характеру вывели залачу из области реконструкции на другой уровень. Это большой витраж-перегородка и люстры в кафе, люстры-кессоны в комнате приема иностранных гостей и фонтаны в зимнем саду, в большом фойе первого этажа. С ними в интерьеры клуба Весниных вошла тема искусства 70-х годов. В диалог с архитекторами вступили художники на три поколения моложе, художники с яркой индивидуальностью, с порога отбросившие саму мысль о возможности стилизовать принципы пространственного и предметного построения 20-х годов — наоборот, смело утвердившие в этом пространстве дух сегодняшних пластических поисков.

Следует отметить, что само приглашение художников такого плана доказывает, насколько творчески понимали свою задачу авторы реконструкции — они не боялись за клуб, они знали, что архитектура Весниных — «открытая форма», способная включить не только круг современных материалов и шагнувшую вперед технику, но и «откликнуться» на новые художественные идеи. С помощью талантливых мастеров декоративного искусства интерьеры обновились в настоящем смысле — стали явлением культуры 70-х годов. Важно подчеркнуть, что произведения Фоминой и Сагина — не просто объекты стекольной пластики, внесенные и удачно поставленные в пространство. Это объекты, носящие определенные функции и неразрывно связанные с архитектурой интерьера — витраж (стекольное ограждение), светильник,

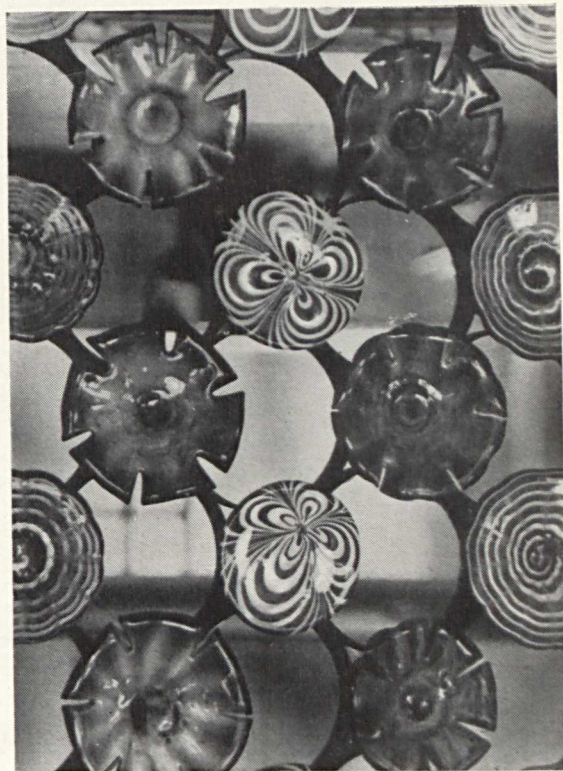
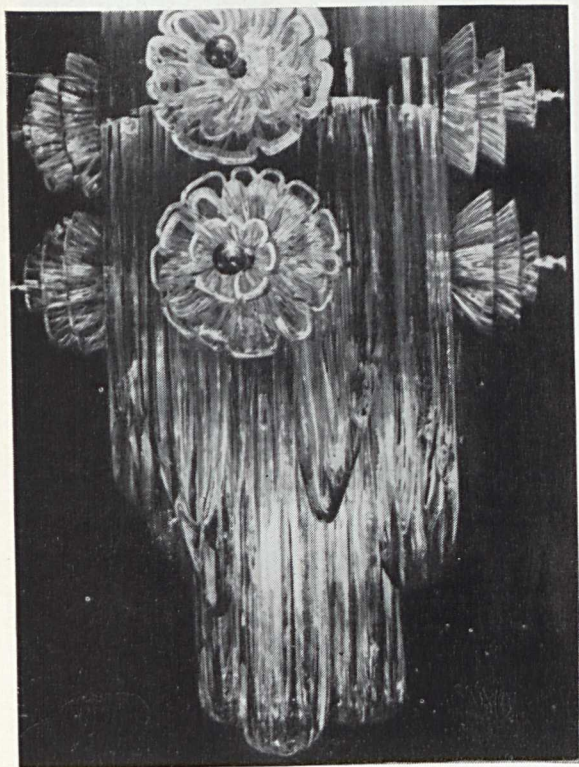
фонтан. Художники выступили в трех жанрах стеклоделия, имеющих большую историю и очень малое число современных подлинно художественных решений. В прочтении Фоминой и Сажина они получили свежее и настолько оригинальное воплощение, что сам предложенный ими прием был запатентован и получил авторское свидетельство.

В основу структуры витража и всех люстр положен пластический элемент — стеклянный цветок, своего рода ключ к метафоре. В витраже он из цветного сульфидно-цинкового стекла, в люстрах — из хрусталя. Цветок играет роль модуля, типовой единицы, он набирается на конструкцию, создавая поля и объемы. Но свойственный всему современному зодчеству принцип сборности — а его адептами были и братья Веснины! — получил остроиндивидуальное пластическое воплощение: при сходстве размера и самой изобразительной фигуры все цветы разные. Возникает аналогия не только с принципами архитектуры, но и с закономерностями природы — как в букете, как в хоре, здесь можно оценить и целое и каждый голос в отдельности. Богатая, пульсирующая фактура позволяет бесконечно созерцать формы, потому что в них таится бесконечное обнаружение нюансов. Технические приемы привлечены разные. Цветы витража выполнялись мастерами-стеклодувами вручную способом горячей лепки. Это так называемая гута, когда дыхание исполнителя, вращение расплавленной капли, прикосно-

кров. Уместность всех этих работ — сама по себе результат и таланта, и тонкого расчета, а лишь сочетание этих качеств дает художнику право выходить в архитектуру, одного из них мало. Особое достоинство — та мера, в которой сочетаются в них изобразительное (цветок, струя) и предметное начало, организующее их в форму с определенным утилитарным назначением. Эту роль играют металлические конструкции, они как бы воплощают архитектурную стихию, в то время как стекло — стихию изобразительную. Во внедренности этих двух начал возникает современное произведение декоративного искусства со своей особой программой, особой образной многозначностью и способностью вызывать широкие ассоциации.

Работы Сажина и Фоминой для Дворца культуры ЗИЛа вызвали острый интерес архитекторов. И следующим заданием стало спроектировать ряд люстр для строящегося сейчас здания посольства СССР во Франции, в Париже, на улице Дебюсси, в районе Булонского леса (авторы здания — лауреаты Государственных премий И. Покровский, Д. Лисичкин и А. Климович). Здесь художники должны были выполнить люстры для зала приемов, банкетного зала и музыкального салона.

Среди разнообразных по характеру форм, предложенных ими, можно уловить пластические темы ЗИЛа — прозрачный цветок-колокольчик, оплавленная хрустальная сосулька. Но особенно интересной кажется решение цент-



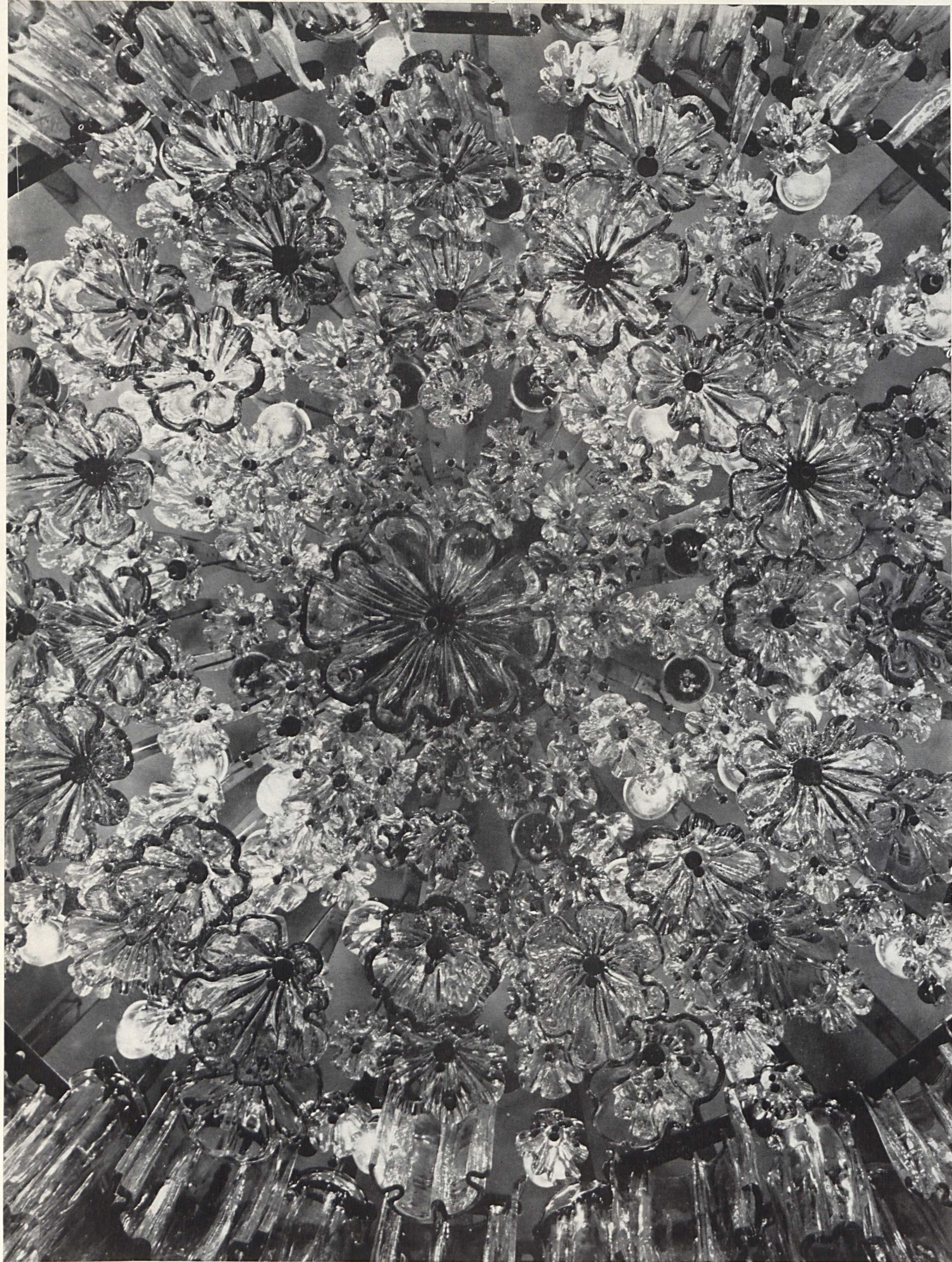
вание щипцов творят каждый раз новую пластику, а разный цвет самого стекла и свободные потоки сульфида подчеркивают эту новизну. Прозрачные цветы люстр изготавливались в деревянных формах, но хрусталь, постепенно «разжижая» формы, менял очертания, а разная глубина среза обеспечивала разную толщину стенок, и снова пластика была каждый раз иной! В фонтанах — своего рода изображении прозрачных струй воды — тема цветка проходит лишь намеком, они служат водосливными, сквозь их чашечки брызжет вода.

Достоинство всех этих стекольных декоративных сооружений — их соразмерность пространству, масштабное соответствие целому. Величина выбрана точно: именно такая, какая нужна, чтобы объект выполнил свою функцию (свет, перегородка) и был замечен как произведение искусства. Не менее точно «работает» цвет. Комната приема иностранных гостей облицована орехом, и в этой тепло-коричневой коробке процветшие хрусталем кессоны люстр кажутся особенно органически естественными, живыми. То же с фонтанами — небольшие сияющие структуры поднимаются в помещении облицованного серым мрамором-уфалеем зимнего сада как символ природы зимой с застывшими сосульками, со скованной льдом водой, с лесным ручьем, то замолкающим, то пробивающимся вновь сквозь прозрачный стеклянный по-

рального светильника в зале приемов — это широкая светящаяся дорога, идущая во всю длину потолка. Обращенные к нам хрустальные волны, подсвеченные лампами накаливания, искрятся с разной мерой интенсивности и создают эффект струящейся светоносной реки, живой и постоянно изменчивой.

Проблема соединения произведений декоративного искусства с архитектурой — проверка на полноценность образную, пластическую, техническую. Проверка на среду, понимая под этим и предметное окружение и человеческие реакции. Работы Лидии Фоминой и Тимура Сажина — среди бесспорных удач, они — в активе не только творческих биографий двух талантливых художников, но в активе самого дела, которому посвятили жизнь многие мастера нашего искусства.

Работы Л. Фоминой и Т. Сажина выполнялись на следующих заводах: витраж и люстры в кафе Дворца культуры ЗИЛа — на стеклозаводе «Красный Май», фонтаны — на стеклозаводе «Неман».





Уроки ЭКСПОЗИЦИИ

Виктор Березкин

Хотя советской сценографии на Пражской Квадриеннале-75 был присужден главный приз Золотая трига*, все мы, приехавшие в те дни в Прагу, испытывали ощущение испорченного праздника. Мы видели, как плохая, допотопная, наконец, элементарно небрежная экспозиция наносила очевидный ущерб престижу нашего искусства. Проблема экспонирования работ театральных художников, о которой неоднократно писал журнал «Декоративное искусство СССР», обретает все большую актуальность и требует самого кардинального разрешения. В этой связи уроки экспозиции минувшего

жественных идей, но прекрасно выполненные, хорошо освещенные и искусно экспонированные.

Польша, показавшая на сей раз творчество только пяти художников (лауреаты Квадриеннале 1971 года не участвовали), предложила новый вариант экспозиции в форме «театра без актера». Эскизы, макеты и фотографии органично сочетались здесь, как и в 1971 году, с подлинными фрагментами оформления (дыба из «Бойни», деревенская шопка, в которой «разыгрывается» целое представление, сочиненное З. Стржелецким из повседневных предме-



Стенды
экспозиции ФРГ

Фрагмент
экспозиции СССР



Квадриеннале имеют особое значение. Что же там произошло?

Само собой разумеется, что произведения театральных художников в полной мере раскрываются только в спектакле. В условиях выставочного показа эти произведения могут дать лишь более или менее условное представление о сценографическом образе, развивающемся во времени, в связи со сценическим действием. Эта специфичность творчества театральных художников обуславливает особую, быть может, наиболее актуальную по сравнению со всеми другими видами изобразительного искусства, необходимость специальных поисков решения проблемы экспонирования произведений сценографии. Особенно это относится к выставкам, показываемым за рубежом, где зритель не имеет практической возможности проверить и дополнить свои впечатления от эскизов и макетов просмотром театрального спектакля. Почти в каждом национальном разделе Квадриеннале ощущалось стремление найти такие формы экспозиции, которые дали бы возможность наилучшим и наивыгоднейшим образом представить каждого из художников в отдельности и искусство сценографии данной страны в целом.

Характер и стиль экспозиции, по замыслу ее создателей — сценаристов, оформителей и архитекторов, должен был давать первое и весьма существенное представление об искусстве данной страны, отражать его своеобразие. В элегантно-строгом разделе Англии ощущалась высокая культура и чувство собственного достоинства, с которым вниманию зрителя предлагались эскизы, фотографии и макеты, хотя и не несущие в себе значительных худо-

тов деревенского быта: ложки — лица, маслобойки — пушки и т. д. на тему «Царя Максимилиана» А. Ремизова).

Особая часть раздела была посвящена трагически погибшему в авиационной катастрофе выдающемуся режиссеру и художнику К. Свинарскому.

В благородной фактуре дерева была решена экспозиция ГДР, деловая, отличающаяся прекрасной документацией, показывающая творчество художников всесторонне и многообразно.

Это высокое уважение к личности художника проявилось во всем — от предоставления каждому индивидуального экспозиционного пространства до четкой и крупной шрифтовой графики написания на организующих это индивидуальное пространство дощатых стендах многократно повторенного имени автора показываемых работ.

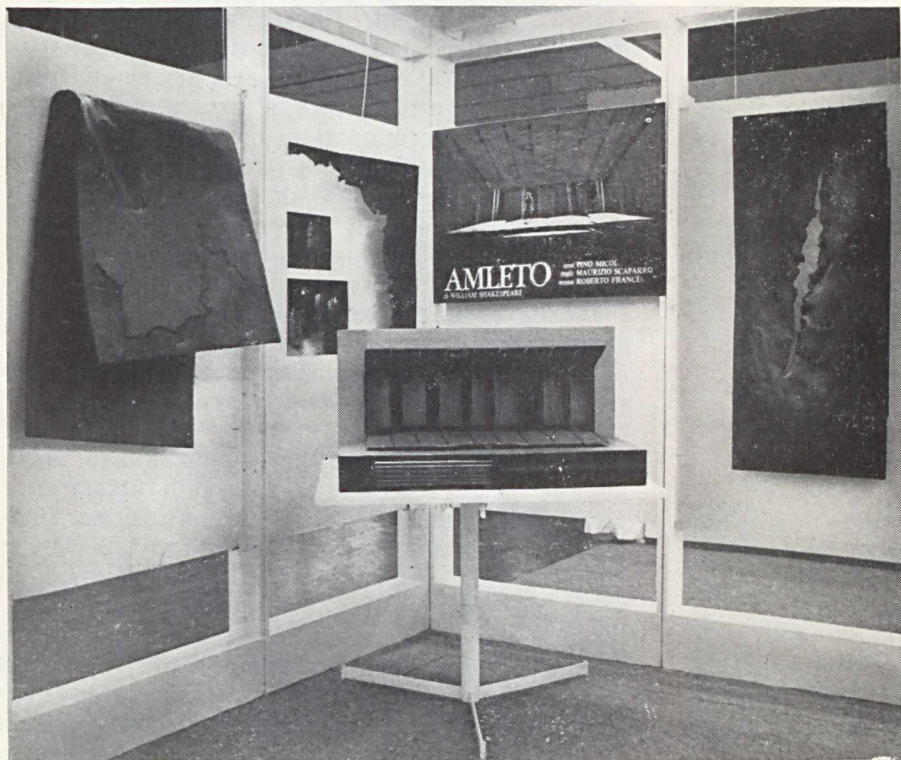
Поиски своего индивидуального, отличного от других стран, экспозиционного «лица» были присущи и другим национальным разделам. Так сразу выделялись и запоминались строгое черное пространство Франции и стерильно белое — Нидерландов, где вниманию зрителей были предложены экспериментальные разработки для особого пластического телепредставления (фрагменты из которого тут же демонстрировались на телеэкране). Высоким дизайнерским уровнем выставочного оформления (светлые никелированные металлические трубки, прекрасно разработанное индивидуальное освещение макетов и т. д.) запомнился бельгийский раздел, где были выгорожены две кабины для просмотра диапозитивов. Здесь, в частности, можно было увидеть оригинальное пантомимическое представление: актриса «входит» в абстрактные пластические формы, по-

* См. «ДИ СССР», 1976, № 10.

разному «играет» с ними, создает самые различные по пластике и эмоциональному содержанию варианты сочетаний жесткой скульптурной оболочки с живой подвижностью человеческого тела и рук. Небольшой зал итальянской экспозиции привлекал своим оригинальным «сюжетом» — здесь были показаны, с одной стороны, гравюры, чертежи, эскизы и другие документы, рассказывающие о старинных театрах XVI—XVII веков, а, с другой, современный железный макет «Гамлета» и грубые искаженные, пробитые ржавые листы металла — реальные фрагменты оформления.

Таким образом, общими принципами, которыми руководствовались экспозиционеры большинства стран, были поиски стиля экспозиции, оригинального и целесообразного решения выставочного пространства, высокая культура экспонирования и, наконец, уважение к каждому отдельному художнику, стремление создать для всех мастеров равные условия показа их творчества.

Разумеется, многонациональный характер нашего искусства и его стилистическое, жанровое многообразие выдвигали особые (по сравнению с другими странами) трудности, кото-



Образ экспозиции — это в первую очередь решение ее архитектуры и сочинение ее особой пространственной среды, наилучшим способом отвечающей задаче раскрывать творчество персонально каждого художника и искусство данной страны в целом. Экспозиционеры ищут разные способы облегчения стендовых щитов, из которых выгораживается пространство самой различной формы. Для этой цели используются также в венгерском и канадском разделах костюмные манекены, так или иначе члениющие пространство, а в разделе ФРГ — специальные тумбы, организующие главную часть экспозиции, ее центр. На них со всех четырех сторон были установлены (на оптимальной высоте — на уровне глаз зрителя) макеты.

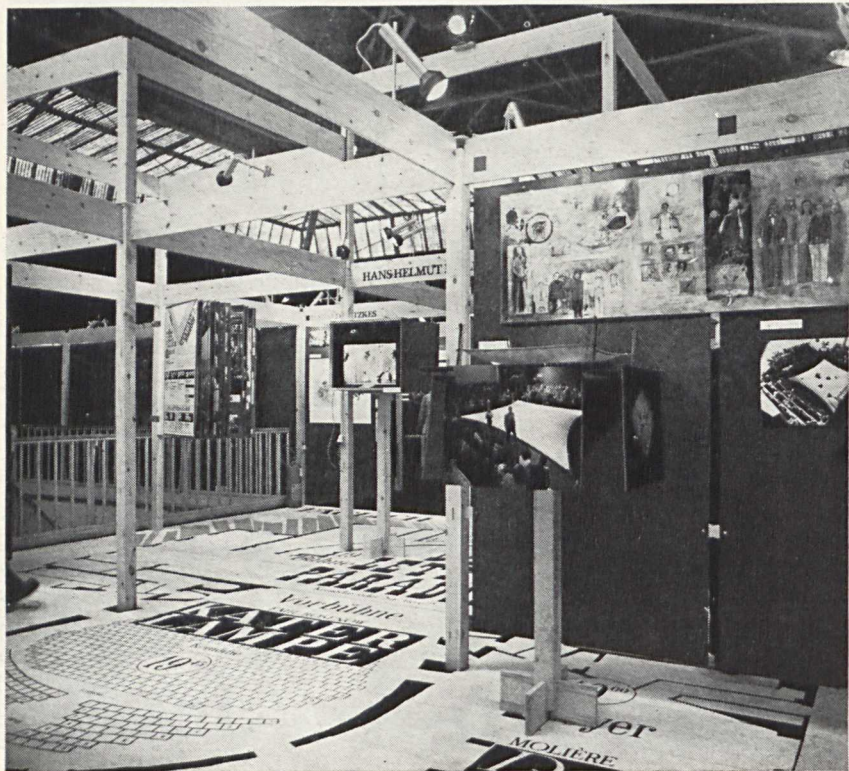
Сложно разработанный свет специальной аппаратуры пробивался сквозь прорывы в сетке из синтетического белого волокна, которым был затянут потолок западногерманского зала. Плоскость стены, образуемая стендами, была сломана и приобрела удобную для показа отдельных работ форму «гармошки», составленной к тому же из индивидуальных ячеек-сот — своего рода мини-пространства экспонирования эскизов и фотографий одного спектакля. Более простыми средствами была создана экспозиция Румынии. Ее авторы остроумно использовали в качестве основного модуля решения экспозиционного пространства простые стандартные ящики, в которых были привезены выставочные экспонаты. В крышке каждого из ящиков имелись отверстия, в них вставлялись — в нужном ритме и нужном количестве — металлические штыри, на которые с разных сторон, на разной высоте устанавливались макеты, крепились эскизы, фотографии, листы костюмов и т. д.

рые предстояло решить организаторам экспозиции и прежде всего автору — художнику В. Макушенко. Однако предложенное им решение оказалось неудовлетворительным.

Переходя к советскому разделу, я вынужден с глубоким сожалением сказать, что ни один из этих принципов в нашем разделе не был осуществлен. Стиль экспозиции, созданной художником В. Макушенко, отличала крайняя неизобретательность и небрежность. Художник не затруднил себя поисками каких-либо особых форм стендов или других способов организации экспозиции и ее пространства. На глухой стене в единый скучный ряд развешивались эскизы, к ней приставлялись макеты — механически и формально, один к одному. Предоставленное советскому разделу довольно обширное пространство оказалось словно бы уничтожено. Для показа основной массы произведений были выгорожены тесные невыгодные для обзора коридоры. В центре же оставалось огромное пустое пространство, заполненное по бокам кадками с цветами, а посередине — фрагментом декорации Э. Кочергина из спектакля «Борис Годунов». Это был единственный во всей нашей экспозиции фрагмент декорации в натуральную величину и поэтому он казался чужеродным, даже претенциозным воспринимавшимся при таком общем решении раздела чуть ли не символом всей экспозиции, что противоречило самой сути тонкого, трепетного, лирически обнаженного и деликатного искусства Кочергина. (Не случайно, сам Кочергин был против включения в экспозицию данного фрагмента его декорации). Крайне неинтересно и равнодушно были экспонированы работы латвийских мастеров. На проходе стоял тонкий и ажурный макет И. Иванова к «Мизантропу», причем, если одним из выразитель-

Экспозиционный принцип итальянского раздела
Образ польской сценографии на выставке

ных его элементов являлся прекрасный блестящий паркет, то этот паркет был покрыт пылью, которую не потрудились стереть. Боком по направлению к движению зрителей были поставлены макеты Д. Лидера, к тому же почти прижатые друг к другу в тупиковом пространстве тесного угла. Открытый, не имеющий задней плоскости макет Д. Боровского к «Эшелону» был установлен в центральной части зала на выходе из советской экспозиции словно для того, чтобы сквозь него можно было видеть работы соседнего американского раздела, а его же макет к «Гамлету», который име-



Фрагмент экспозиции ГДР

ет заднюю плоскость и мог бы хорошо смотреться как раз в центре зала, стоял у стены. Примеры такого экспонирования можно было бы легко продолжить, равно как и говорить о множестве других проявлений низкой культуры оформления нашего раздела.

Однако к своим собственным работам В. Макушенко проявил особое уважение. Для его эскизов и макетов был выгорожен специальный кабинет, они были представлены наилучшим образом, аккуратно и хорошо освещены. Правда, в этот кабинет на одну его стенку был допущен и М. Китаев, но та скученность и теснота, с которой оказались развешены плотно друг к другу, плохо освещенные его эскизы, фотографии и интереснейшие, уникальные в своем роде листы разработок пластического образа спектакля, только подчеркнула особые условия свободного расположения эскизов и макетов «хозяина» кабинета. Что же касается макета Китаева к «Мертвым душам», он был вытолкнут на проход и прижат к ребру стенки, перерезавшему его панорамную композицию пополам.

И содержание, и характер экспозиции оказались далеко не во всем продуманы, при разработке ее сценария не была найдена точная драматургия показа, отсутствовала научная основательность. По непонятным причинам в состав экспозиции не были включены интереснейшие произведения искусства сценографии последних лет: макеты «Гамлет» Э. Кочергина, «Человек из Ламанча» Д. Лидера, эскизы «Ромео и Джульетта» С. Бархина.

Для того, чтобы впредь наше искусство могло быть представлено на ответственном международном смотре так, как оно этого заслуживает, необходимо существенно изменить принципы подготовки экспозиции. Экспозиция

должна сочиняться как произведение искусства, создавать глубоко правдивый и художественно убедительный образ современной советской сценографии, раскрывающийся в результате точно разработанной драматургии показа своеобразных национальных школ, творчества мастеров, наиболее интересно работающих в данный период, наконец, общей панорамы сценических поисков.

Только в результате всестороннего исследования современной ситуации в искусстве советской и мировой сценографии мы можем составить представление о возможном характере будущего соревнования на Пражской Квадриеннале и соответственно выстроить сценарий нашей экспозиции; необходимо выстроить продуманную архитектурно-пространственную, пластическую композицию выставки, синтезирующей уже имеющиеся в нашей стране достижения экспозиционного искусства и в том числе интереснейший опыт экспонирования произведений сценографии, накопленный латвийскими мастерами, а так же индивидуальные поиски в этом направлении ведущих художников — Э. Кочергина, М. Китаева и др. Решение этой проблемы возможно только при объединении творческих усилий архитекторов-оформителей и сценографа, хорошо проявившего себя в деле создания театральных экспозиций.

В процессе подготовки к Квадриеннале необходимо решить также и вопрос о пропаганде достижений нашего искусства в форме проспектов, каталогов, альбомов и других видов специальных изданий. На Квадриеннале-75 наша экспозиция и в этом отношении проигрывала по сравнению со многими другими. У работ некоторых художников отсутствовали даже стандартные этикетки с названием спектакля. Решение этого вопроса необходимо не только с точки зрения престижа, но прежде всего для более действенного утверждения метода социалистического реализма искусства советской сценографии.

Хочется верить, что из ошибок организации минувшей Квадриеннале будут сделаны конструктивные выводы. Общие задачи нашего времени — повышение качества и эффективности — должны отразиться и на всех сферах искусства советской сценографии. К этому обязывает главный приз Квадриеннале-75. Наконец, это соответствует самой сути процессов развития современной советской сценографии — ее поступательному движению к овладению новыми художественными рубежами.

Сохранить заповедник Кенозера

Анатолий Басыров

Кенозеро расположено на западе Архангельской области неподалеку от ее границы с Карелией. В древности это была граница Оболенской пятины и Каргополья. Через Кенозеро некогда пролегал торговый путь, связывавший новгородские провинции¹. С утратой независимости Новгорода значение пути также снизилось, и когда-то оживленный край превратился в глухую сторонку. Жизнь древнего озера совсем замерла после прокладки в конце прошлого столетия железной дороги на Архангельск, прошедшей в 160 км от Кенозера.

Особенности исторического развития повлияли на образование здесь естественного заповедника старинного крестьянского быта. В обычаях и искусстве кенозерцев сохранились традиции, восходящие к языческим временам. На Кенозере неоднократно бывали экспедиции этнографов, археологов, филологов, искусствоведов. Они записывали песни и предания края, изучали обычаи, собирали древние книги, производили обмеры архитектурных памятников. Образцы крестьянского искусства пополнили коллекции художественных музеев. Раньше в каждой деревне, часто без ведома духовенства, на месте древних капищ ставились часовни². Эти скромные памятники народной архитектуры представляют собой небольшие клетки, увенчанные колоколенкой, а то и просто крытой лемехом главкой-маковкой. Они мало чем отличаются от амбаров, обычно расположенных неподалеку. Иногда часовни украшены галереями или крыльцом с точеными балясинами и резными причелинами, но их главное эстетическое достоинство в единстве с окружающей природой. Характер местности обуславливал пропорции и облик сруба. Венчающая собой холм, прилепившаяся на склоне пригорка или скрытая в густом еловом бору, часовня всегда воспринимается во взаимосвязи с пейзажем и существенно дополняет его.

Этнографическая экспедиция, побывавшая на Кенозере в 1927 году исследовала древнейший тип местных жилых построек³. Курные или «рудные» избы, топившиеся «по черному», отличались скупостью декоративного убранства, простотой и массивностью конструкций, замкнутостью отдельных хозяйственных помещений, объединенных под одной крышей, и были очень удобны для жилья⁴. Снаружи украшение избы первоначально сводилось лишь к скульптурно обработанному в виде птицы концу охлупня-бревна, венчающего крышу. Со второй половины XIX века



Уголок Кенозера
Типичный
крестьянский дом





Дом Н. И. Старицына
в Першлахте. 1885
(ныне дом В. Дмитриева)

Часовня
близ села Тырыжкино



Шкафная заборка
дома Н. И. Старицына
Деревенский «замок».

вошла в обыкновение декоративная обработка наличников с использованием своеобразно переработанных в дереве городских барочных и особенно ампирических мотивов. Постепенно, наряду с топором и долотом для украшения стали использовать столярные инструменты, и получили распространение резные доски-причелины и подзоры, заполненные мелким узором⁵. В целом же вкусы крестьян определялись древнейшей традицией народного творчества, утверждавшей выразительность крупных масс и плоскостей, основанную на тектонике материала. Среди старинной бытовой утвари, повсеместно встречавшейся в северных краях, наибольший интерес исследователей вызвали кенозерские прялки, сочетающие на лицевой стороне лопаски архаичную трехгранно-выемчатую резьбу и свободные кистевые росписи⁶. Для декора этих бытовых изделий характерно совмещение солярных знаков — круга или полукруга, некогда символизировавших солнце и луну, с мотивом пышных цветов, стилистически восходящих к орнаментальным фрескам домонгольской Руси. Свободными кистевыми росписями принято было украшать и шкафы деревенских домов. «Цветенные» шкафы не являются еще редкостью на Кенозере. Хорошо сохранилось внутреннее убранство дома Н. И. Старицына (ныне дом В. А. Дмитриева) в деревне Першлахте.

Изда построена в 1885 году, как об этом свидетельствует с трудом читаемая надпись на фронтоне балкончика «голдареи». Роспись разделяющей горницу шкафной заборки отличается подлинным живописным мастерством, виртуозностью нанесения пробелов. Тонко сгармонизированная колористическая гамма составлена при помощи четырех красок. Пурпурные бутоны роз представлены на голубом поле. Углы квадрата, в который вписывается каждое изображение, окрашены желтью. Эта же краска, лессированная лазурью, дает изысканный оттенок зелени листьев.

На филенках двери перегородки — изображения львов с диковинными ветвями. Линейный ритм очертаний согласуется с сегментно-скошенными углами



фона. Образ заморского зверя в древности имел значение стража жилища. Такой «лев рыкающий», грозный языческий «оберег» изображен на входной двери одного из домов на острове Поромском. Роспись, несомненно, исполнена в XX столетии, но несет в себе черты архаики, отражает непосредственность художественного мышления народного мастера. Коллекцию прялок, медных и берестяных изделий, икон собрал ростовский архитектор Г. Пьянков, многие годы живущий летом в деревне Горбачихе. Но многие образцы народного искусства, в том числе описанные выше, до сих пор используются в быту (и могут быть безвозвратно утрачены). В окрестностях Кенозера находятся замечательные памятники деревянного зодчества: мосты через реку Кену, Георгиевская церковь в селе Поржинском и архитектурный ансамбль Почозерского погоста, которым еще в начале века восхищались И. Билибин и И. Грабарь⁷.

Богато стариной Кенозеро, и все более остро стоит проблема его охраны. Часовня с Мамонова острова уже перевезена в музей деревянного зодчества в Малых Корелах под Архангельском. Такие музеи являются наиболее надежным средством охраны памятника, но при этом нарушается его связь со средой. А ведь чувство восхищения вызывает именно гармония природы и строения, которое само по себе на Кенозере обычно скромно и, будучи оторванным от естественного окружения, во многом утрачивает свое обаяние.

Решением Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры РСФСР на Кенозере предполагается создать архитектурный и природно-этнографический заповедник⁸. О необходимости сохранения в естественной обстановке сел Кенозера говорилось на III пленуме центрального совета Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, к этому обязывает новый Закон об охране памятников⁹.

В свое время печать обращала внимание на расхищение древностей из Каргополья, ставших предметом спекуляции и наживы¹⁰. Ныне не встретишь здесь дельцов и ловкачей — каргопольцы имеют теперь представление о культурной и материальной ценности своего наследия. Но опустели иконостасы, да и сами часовни нередко находятся в аварийном состоянии, а некоторые бесследно исчезают. Практически не охраняется Поржинская церковь. «Мы знаем, что церковь закрыта, что огромный ключ покоится в древнем комоде у бабушки Курминой, но мы знаем также, что можно пройти через звонницу, в том мес-

те, где провалилась крыша». Это — туристские заметки о Поржинском памятнике десятилетней давности¹¹. В настоящее время возле церкви никто не живет, ее двери раскрыты настежь, обваливаются стгнившие балки потолка. Необходим незамедлительный ремонт храма.

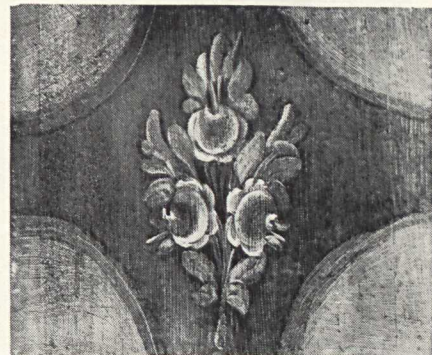
На берегах озера уже появляются сооружения, резко нарушающие его природную и историческую среду. Органы охраны памятников подчеркивают, что старую застройку надо рассматривать не как помеху для нового строительства, но как «материальную и духовную ценность, с которой необходимо не только считаться, но и исходить из нее»¹². Шифер, которым все чаще покрывают крыши домов на Кенозере, предохраняет от влаги скрытый под ним тес, но при этом хозяева спиливают длинные свесы кровель, яв-



Часовня
близ села Горбачиха

Часовня
в селе Вершинино

Деталь росписи двери



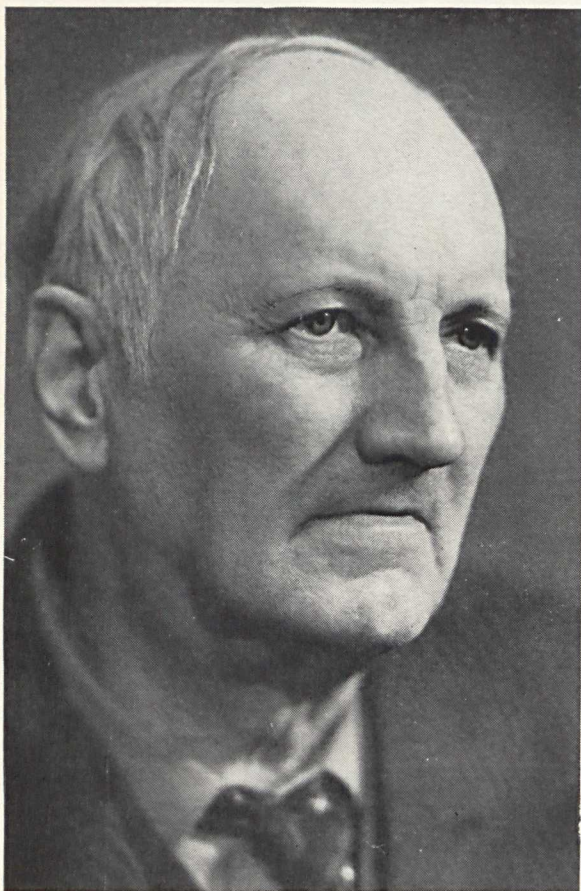
Часовня
близ села Горбачиха

Крестьянская печь

ляющиеся характерным признаком северного дома. Охрана памятников делается надежной, когда она экономически стимулирована. Источником их содержания мог бы стать туризм, тем более, что красота Кенозера издавна привлекает любителей, а различные части озера соединены теплоходным сообщением. В окрестностях Кенозера в Поче планируются разработки бокситов. Удобные пути сообщения, которые прокладывает промышленность, могли бы стать и оживленными дорогами к прекрасному.

- ¹ С. Забелло. Каргопольская экспедиция. — «Архитектурное наследство», 1955, № 5, стр. 5 и далее.
- ² Н. Н. Харузин. Из материалов, собранных среди крестьян Подужского уезда Олонецкой губернии. — «Олонецкий сборник». Вып. III, Петрозаводск, 1894, стр. 335.
- ³ М. А. Ильин. Крестьянская изба Кенозера. «Труды секции археологии РАНИОН». М., 1928.
- ⁴ Рудные избы сохранились на Кенозере в селе Майлахте.
- ⁵ Н. Р. Левинсон, Н. А. Маясова. Материальная культура русского Севера в конце XIX — начале XX в. (Каргопольская экспедиция). «Труды ГИМ», вып. XXIII, М., 1953, стр. 159.
- ⁶ В. М. Вишнева. Свободные кистевые росписи. «Русское народное искусство Севера». Л., 1968, стр. 16.
- ⁷ И. Грабарь. История русского искусства, т. 1. М., 1909, стр. 369, 370, 478.
- ⁸ Г. В. Алферова. Каргополь и Каргополье. М., 1973.
- ⁹ Материалы III пленума ЦС ВООПИК, М., 1971, стр. 71.
- ¹⁰ «Наука и жизнь», 1968, № 6, стр. 137—140.
- ¹¹ Л. Жданова, В. Андреев. Мы идем по Каргополю. Рига. 1966, стр. 142.
- ¹² Материалы III пленума ЦС ВООПИК, М., 1971, стр. 19.

Памяти Юрия Дмитриевича Колпинского



В годы войны в холодных неотапливаемых помещениях Ташкентского университета, где в несколько смен занимались студенты эвакуированных вузов, по вечерам читал курсы античного искусства и литературы Юрий Дмитриевич Колпинский.

Осунувшийся, худой, в старой шинели и калошах он рассказывал о прекрасном искусстве Эллады и... изображал миновского дискобола, скопосовскую менаду. И совершалось чудо: античная гармония возникала перед глазами слушателей, покоряла их и на всю жизнь становилась возвышенным критерием прекрасного. Таким он и запомнился нам — блестящий оратор, полемист, талантливый пропагандист советского и классического искусства, разносторонний ученый, любимый учитель нескольких поколений советских искусствоведов, человек обаятельный и щедро одаренный, полный творческих импульсов и жизненных интересов. Казалось, сама судьба с рождения отметила его особой избранностью. Он родился в 1909 году в Италии, куда эмигрировал его отец (привлеченный царским правительством к уголовной ответственности за революционную деятельность), и в этой стране классического искусства прошло его детство.

Он рано сложился как ученый: в 1937 году вышла отдельной книгой его кандидатская диссертация «Искусство Древней Греции эпохи расцвета».

При всей широте и многогранности своих научных интересов, он в течение всей своей жизни был верен этой теме, к которой обратился еще в юности, — изучению классического наследия античности. Это было постоянным предметом его исследований: «Образ человека в искусстве Древней Греции» (1937), «По Греции и Италии» (1958), «Искусство Древней Греции» (1961), «Скульптура античной Эллады» (1963), «Искусство эгейского мира и Древней Греции» (1970). Уже посмертным изданием выйдет исследование, посвященное значению художественного наследия античности в развитии мирового искусства вплоть до наших дней. Смерть прервала завершение очередного тома серии «Памятники мирового искусства», охватывающего искусство этрусков и древнего Рима.

Правда, изучение мирового классического наследия было всегда сопряжено для него со стремлением глубже постичь процессы развития советского искусства, всей современной ху-

дожественной культуры. Утверждая и поддерживая в ней реалистические и гуманистические тенденции, он с партийной убежденностью коммуниста боролся против модернизма, против буржуазного разрушения основ реалистического творчества.

Но при этом все его творчество ученого-исследователя, пропагандиста, какой бы области мирового художественного наследия или современного искусства он ни касался, было пронизано подлинно эллинской идеей — мыслью о нерасторжимости союза прекрасных искусств. Воплощением различных сторон духовной деятельности человека воспринимались им архитектура и малые пластические формы, изобразительные и декоративные искусства. Он прекрасно знал литературу, особенно античную (прочитанный им курс античной литературы стал для многих открытием человеческих и эстетических глубин словесности Эллады); он любил музыку, театр, в последнее время увлекался идеей изучения изобразительной природы кинематографа.

Много выступлений и статей он посвятил проблеме синтеза искусств в современном градостроительстве. Он был участником международных симпозиумов, обсуждавших эту тему, и всегда горячо и убежденно отстаивал принципы гуманизма, высокой духовной наполненности, красоты подлинного художественного творчества.

Его привлекало и классическое наследие: «Рембрандт» (1937), «Искусство Венеции XVI века» (1970), «Ф. Гойя» (1965), и современное зарубежное искусство (ряд статей и общая редакция сборника «Современное искусство социалистических стран», 1957, «Карел Покорный», 1961 и другие), и советская художественная культура, проблемы эстетики и теории искусства (он — один из авторов коллективного труда «Очерки по марксистско-ленинской эстетике», 1960).

Он был редактором, одним из ведущих авторов, душой крупнейших изданий Академии художеств в области мировой художественной культуры — шеститомной «Всеобщей истории искусств», отмеченной Золотой медалью Академии и получившей широкое признание в нашей стране и за ее рубежами; многотомной серии «Памятники мирового искусства».

Огромным было его влияние на художественную молодежь. Преподавательскую деятельность он начал еще в МИФЛИ, затем читал в МГУ, а с 1965 года был профессором суриковского художественного института, где вел еще и семинарские занятия по проблемам художественного мастерства. До последних дней жизни он вел семинар художественной критики в НИИ Академии художеств СССР.

Он был педагогом по призванию, но не академического плана. Всякая застылость, окончательность, мертвенная неподвижность были ему чужды. Его лекции были своего рода продолжением традиции античной школы, где в беседах учителя с учениками постигались высоты человеческих знаний, человеческого духа. Его лекции, каждый раз новые, непохожие на предыдущие, словно рождались в порыве вдохновенной импровизации на глазах у слушателей. Для всех, кто хоть раз их слышал, это было незабываемым переживанием, приобщающим к самому главному в понимании искусства — чувству прекрасного.

Он был непревзойденным мастером устного слова. Недаром все его книги наговорены; их рукописи рождались из расшифровки стенограмм. Сколько талантливых импровизаций рассыпано им на заседаниях ученых и художественных советов!

Он принадлежал к ученым того типа, которым необходимо постоянное соприкосновение с художественной жизнью, для которых быть в гуще ее — жизненно важно. Это качество придавало всему, что он делал, творческую актуальность.

Он был неприменным участником всех теоретических и творческих дискуссий, касающихся самых актуальных, острых проблем развития современного искусства. Его всегда живо волновали судьбы советского искусства, и сколько выступлений посвятил он нашей жгучей современности, участвуя на пленумах союзов художников, на многочисленных конференциях, симпозиумах!

Им сделаны сотни докладов. Он постоянно общался с художниками. Он деятельно участвовал в художественной и общественной жизни страны.

И во всей этой деятельности неизменно ощущалось присущее ему острое чувство прекрасного, которым он был так щедро одарен и которое обогащало всех нас, всех, кто встречался с ним.

Дымковская игрушка Косс-Деньшиной

Индюк нарядный

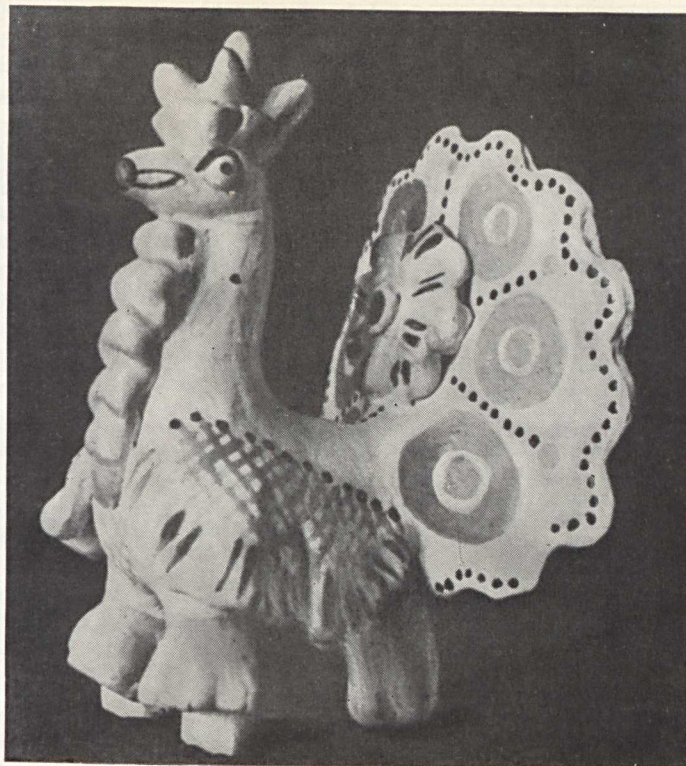
75 лет исполнилось старейшей дымковской художнице Екатерине Иосифовне Косс-Деньшиной, свидетельнице и участнице возрождения промысла. Много лет руководила она мастерской игрушки в г. Кирове (б. Вятка), воспитала не одно поколение талантливых мастериц. В связи с юбилеем ее работы экспонировались в Москве в залах Союза художников РСФСР (ул. Усиевича, 13).

Казалось бы, мы давно уже привыкли к дымковской игрушке: веселой и остроумной, пластичной и нарядной. Привыкли и к обвинениям в отходе от традиций базарной глиняной игрушки. Однако эти обвинения не всегда справедливы. Стоит ли так строго судить современных мастеров игрушки за их поиски нового пластического и образного языка? Поиски эти вполне естественны и оправданы изменившейся функцией народных игрушек. Дешевые свистульки — ярмарочная забава малышей прошлого века — давно уже стали предметом коллекционирования ценителей народного искусства. Отсюда и желание мастеров увеличить размеры фигурок, повысить их декоративность. Впечатления же от быстро меняющейся жизни естественно рожают желание создавать новые образы и формы игрушек.

Правда поиски не всегда успешны, не всегда новое органично вытекает из традиционного. Однако, отрицать поиск значит отрицать возможность живого развития творчества. Е. И. Косс-Деньшина едва ли не самая творческая кировская мастерица. Ее даже трудно назвать народной мастерицей. Она скорее профессиональная художница, творчество которой несколько десятилетий определяло направление художественного развития промысла. Некоторые сочиненные ею образы органично вошли в круг дымковской пластики. Екатерина Иосифовна первая стала делать изразцы по мотивам традиционной игрушки. Она автор многих оригинальных композиций и монументальных фигур, предназначенных специально для выставок. Тем неожиданнее то, что на этой выставке художница словно вернулась к началу творчества. К тому времени, когда она под влиянием своего мужа художника А. И. Деньшина училась ремеслу ярмарочной игрушечницы, когда «барыни» не вырастали под потолок, когда монументальные «кормилицы» не нянчили сразу несколько десятков ребятишек.

«В старину, — рассказывала когда-то первая учительница Екатерины Иосифовны А. А. Мезрина, — игрушка эта называлась «копеечной» да «грошовой», «простой» и «нарядной». «Барышня простая», «барышня нарядная». Свистульки вовсе пятами мелкой спичкой, таких-то затейных почти и не делали». Именно такие игрушки и приготовила мастерица к своему юбилею. Небольшое количество крупных «затейных» фигур служили композиционной завязкой в группах игрушек традиционно умеренных размеров. Вполне традиционно и содержание большинства игрушек: барыни, кормилицы и всадники, медведи и птицы, козлы и олени, львы и свиньи. Можно было только удивляться разнообразию характеров пластики при сравнительном однообразии пластических и сюжетных схем. Эта черта народного творчества была особенно заметна в группах фигурок одного содержания: «Утки нарядные», «Свиньи с поросятами», «Львы», «Семья веселых козлов» и других.

Из отдельных игрушек легко и свободно составляются забавные жанровые сценки, вроде «Пастух и стадо», «За ней парень молодой» («Водоноска и кавалер»), различные гуляния и катания на лодках. Для оживления композиций, создания пейзажного фона, наклеены глиняные клумбы с цветами, напоминающие искусственные цветы современных базаров, и целые деревья с птицами. Таким образом мастерица делает нас соучастниками бесхитроного фольклорного творчества, вовлекает нас в «беззаботную игру», которой (по словам В. С. Воронова) сопровождается искусство игрушечников. С видимой легкостью, словно играючи, объединяет художница отдельные персонажи, приговаривая при этом, навеянные созданным образом, прибаутки (текст их сопровождал некоторые группы на выставке):



Росту только в три вершка
Мальчик сел на петушка.
Ку-ка-ре-ку конь поет
Потешается народ.

Пройдя через все перипетии возрождения и становления промысла, являясь инициатором многих творческих начинаний, давно работая на заказ, для выставок многодельную дымковскую скульптуру, Екатерина Иосифовна сумела сохранить живое ощущение традиции, связанной с ярмарочной вятской свистулькой, не утратила наивной простоты искусства народных игрушечников.

А. Субботин

Лев
и свистулька-баран

Няня с детьми



Гобелены и ткани Людмилы Жоголь

Тамара Придатко

Гобелен
«Цветок папоротника».
Смешанная техника

Развитие украинского художественного текстиля для интерьеров общественных и жилых зданий нельзя в полной мере представить без многочисленных уникальных и серийных работ заслуженного художника УССР Людмилы Евгеньевны Жоголь.

«Идти не в ногу с временем, а впереди его», — эти слова ее учителя и научного руководителя Нины Давыдовны Манучаровой для Л. Жоголь стали девизом ее творчества. Сейчас позади уже двадцать лет работы — поисков, находок, порой неудач, участие во многих союзных, республиканских, зарубежных выставках (Япония, Канада, Польша, Югославия, Финляндия). Но настолько интенсивна, настолько заполнена каждая минута в ее жизни, что трудно уследить за бегом времени, и ей самой подчас не верится, что прошло уже много лет с тех пор, как она окончила Львовский государственный институт декоративного и прикладного искусства и аспирантуру при Академии архитектуры УССР.

Диапазон ее творчества достаточно широк. Ковры разного назначения, декоративные ткани, покрывала, салфетки, которые создают уют



во многих гостиницах Киева и других городов, сделаны по эскизам Жоголь, а часто и выполнены ее руками. Ее гобелены, шторы, занавеси украшают залы клубов, ресторанов, санаториев. Творчество ее тесно переплелось с развитием художественного текстиля последнего двадцатилетия. Все новшества технологии ткачества находят непосредственное отражение в работах художницы.

Можно с полным правом сказать, что с приходом Жоголь в художественный текстиль во многом изменился характер украинских декоративных тканей для жилых и общественных интерьеров. В решении ансамбля она стремится к целостности, гармонии, национальному своеобразию. Создавая эскизы для массового выпуска тканей, художница учитывает технические возможности предприятий, профессиональный уровень мастеров исполнителей, художественные возможности сырья. Но главное — и это является очень характерной ее чертой — Л. Жоголь обладает особым чувством времени. Ее творческие работы всегда оказываются чуточку впереди сегодняшней моды, существующих тенденций; они воспитывают вкус, как бы задают тон, ведут за собой.

Пятидесятые годы — начало творческого пути Жоголь — были, можно сказать, переломным этапом в работе украинских художников, работавших в области оборудования интерьеров общественных зданий. Первая удача в этом направлении — подбор тканей для макета трех-

комнатной квартиры на ВДНХ с учетом габаритов и назначения помещений, характера мебели, предметов убранства, с учетом окраски стен. Хотя использован был существующий ассортимент тканей, в целом это уже был первый шаг к синтетическому решению интерьера. Работа Жоголь отмечена дипломом II степени. В дальнейшем художница разрабатывает комплексные решения оборудования интерьера.

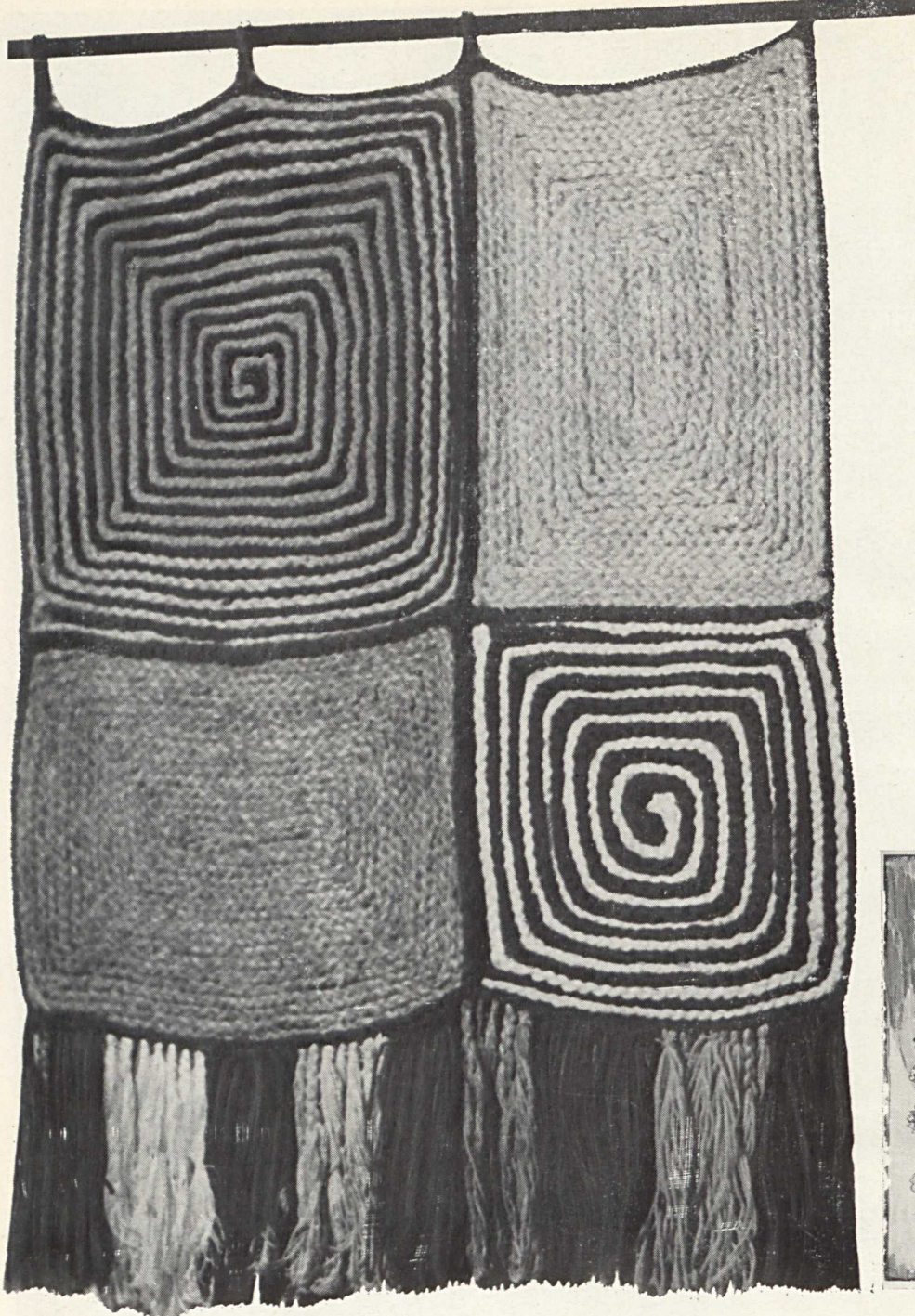
Работая бок о бок с архитекторами, Людмила Евгеньевна максимум усилий прилагает к тому, чтобы интерьеры общественных зданий столицы и других городов Украины приобрели национальный колорит и при строительстве по типовым проектам стали не похожими друг на друга, обретая индивидуальный художественный облик.

Необходимо отметить, что ее работы, которые иногда определяют как выполненные в народном стиле, являются не подражанием изделиям народных мастеров, а самобытными произведениями искусства.

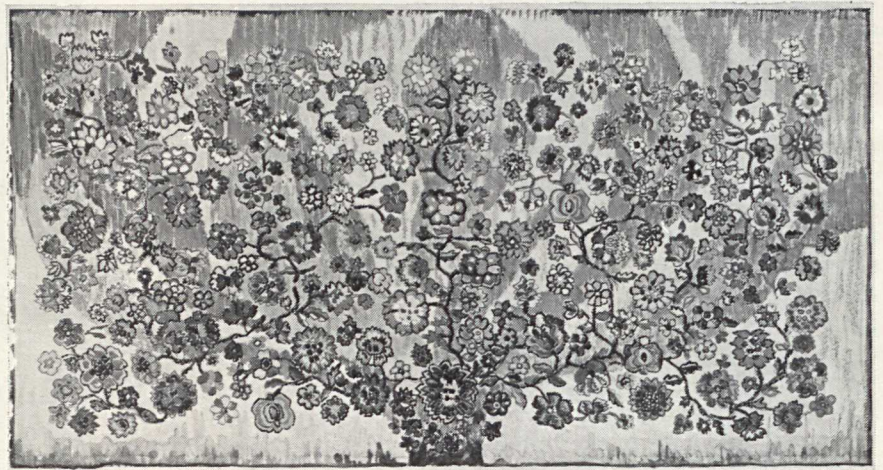
В «веретах» и «лыжниках» Жоголь — большое разнообразие цветовых соотношений, орнаментов, композиций. Художница видоизменяет традиционный цветовой и пластический ритм, геометрический орнамент, что приводит к совершенно оригинальным решениям. Народное искусство — постоянный источник вдохновения художницы. В ее работах новой жизнью начинают жить и элементы народных полтавских вышивок, и мотивы украинской керамики. Например, рисунок драпировочных тканей гостиницы «Москва» в Киеве был создан по мотивам форм и силуэтов керамики известного украинского керамиста Е. Железняка; один из занавесов для клуба колхоза им. Т. Г. Шевченко в селе Каменка Николаевской области варьирует мотив знаменитых полтавских рушников. В начале 70-х годов Жоголь участвует в реконструкции гостиницы «Украина» — одной из центральных в Киеве. По мотивам народного текстиля она создает эскизы комплексного художественного решения текстильных изделий в номерах. В конце 60-х — начале 70-х годов становится заметным стремление художницы к эмоционально-образному решению, и, можно сказать, философскому осмыслению жизненных явлений в декоративных произведениях. Особенно это проявляется в ее гобеленах, коврах. Кстати, она первой на Украине ввела гобелен в общественный интерьер, сделала его художественно-образной доминантой пространственной среды, наделила новой ролью, отделив от стены и придав ему функцию гобелена-перегородки. Эти новые тенденции проявились в работе по созданию интерьеров гостиницы «Черное море», в частности, в гобелене «Весна». Но особенно яркое выражение они нашли в комплексном решении внутренних помещений гостиницы «Киев» в столице Украины. Красочные «лыжники», изящные по рисунку «вереты» придают своеобразный национальный колорит прекрасно оборудованным гостиничным номерам. Украшают холлы и придают им особый уют пять небольших настенных ковров-гобеленов: «Тополя», «Небосвод» и триптих «Цветы счастья». Один из гобеленов триптиха — «Цветок одуванчика». Умелое использования гладкой ковровой техники с фактурной (декоративные петли) позволяет художнице достичь интересного цветового сочетания, бледно-холодного до насыщенного теплого, создать ощутимую легкость, воздушность белых пушинок одуванчика. Второй гобелен — таинственный, призрачно-фантастический цветок папоротника. У Жоголь цветовое решение неожиданно: нежные сиренево-голубоватые переливы на белом фоне — призрачное мерцание в лунном свете (ведь зацветает он в полночь — гласят предания) — полусказка, полубыль.



Гобелен
«Цветок гвоздики».
Смешанная техника

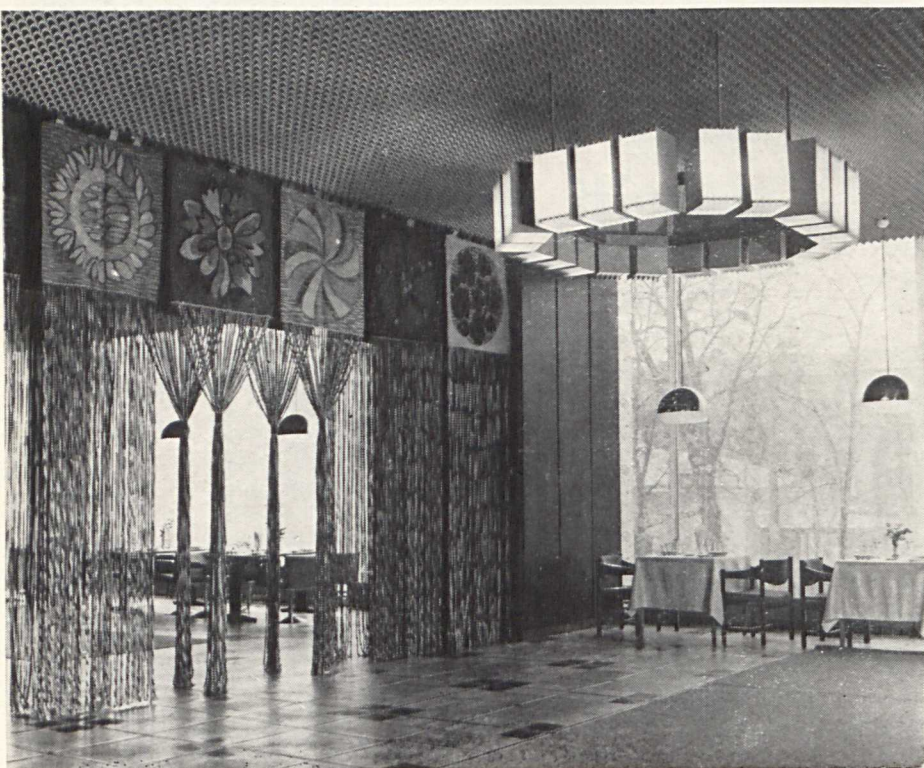


Настенный ковер



Настенный ковер

Интерьер ресторана
в гостинице «Киев»
с текстильной
перегородкой
Л. Жоголь



Третий — цветок любви «Красная гвоздика». В гобелене удивительно гармонично сочетаются многие оттенки сложнейшего красного цвета: от горящего алого в центре до темного, почти черного, в основном холодного — по краям.

В интерьере гостиницы этот триптих стилистически связан с гобеленом-перегородкой между залами ресторана, который состоит из нескольких квадратных полотнищ, висящих под потолком, образуя своеобразный двусторонний тканый фриз. Перегородкой же служит длинная бахрома полотнищ, спускающаяся до пола и стянутая несколькими узлами в местах прохода. Гобелены по композиции разные: это и геометрические мотивы, и стилизованное изображение солнца, и яркие, столь характерные для украинского ковра или вышивки, декоративные цветы.

Но, пожалуй, кульминационным взлетом не только художественного решения данного сооружения, но и творчества Жоголь последних лет является гобелен «Осень», украшающий банкетный зал ресторана.

Первое впечатление — ощущение праздника, торжества природы. Это не осень увядания, а осень буйства красок и сил земли. Сказочность и поэтичность, реальность и фантастика переплелись в выразительных линиях, цветосоче-

таниях, в плавной напевности композиции. Мотивы, характерные для народного творчества: два дерева, в их ветвях — птицы, посредине, между кронами деревьев — солнце. Национальные традиции здесь выступают как глубокая основа, естественно развиваясь и входя в современность. Это ощущается и в композиционном замысле, и в оптимистическом восприятии мира, и в эмоциональной выразительности цвета, и во всем декоративном строе.

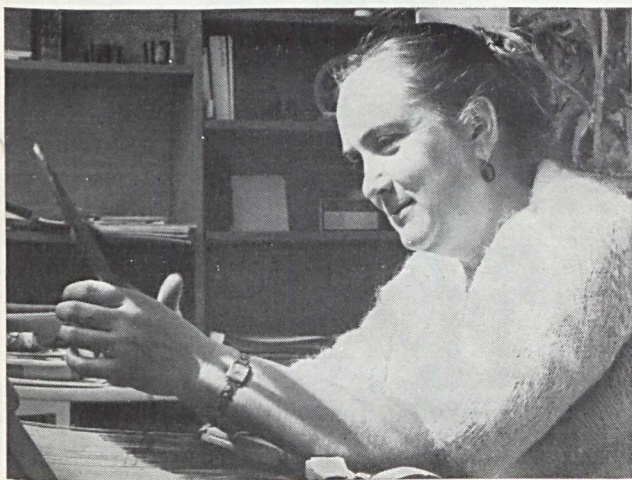
Цветовая гамма — это краски осени: багрец и золото, пурпур и охра, их многочисленные оттенки. Художница смело, словно кистью кладет мазки теплых и холодных тонов — желтого, красного, малиново-сиреневого, синего. А птицы — белые, чуть холодно-желтоватые. И по всей плоскости вкраплены такие же светлые, желто-белые пятна, которые создают впечатление мерцания. Оно усиливается еще и за счет фактуры, достигаемой различной техникой ткачества: гладкой и петельчатой. Эффект же плавной живописности создается благодаря использованию старинной ковровой техники — «дыркания».

В какой-то степени графический рисунок гобелена, вернее отдельных его элементов, повторяется в гардинах. Созвучие в орнаменте определяет общий колорит зала. Ему вторит узорчатая деревянная обшивка стен, золотистый цвет обивки мебели и темно-вишневый коврового покрытия.

Сейчас Жоголь работает в составе авторского

коллектива над созданием комплекса интерьеров Международного альпинистского лагеря в Ворохте (Закарпатье). Для гобелена «Венок» художница использовала мотив традиционного головного убора полтавского типа. Однако этот мотив — только толчок для развития художественного решения. Цветы из головного убора получили совершенно новую декоративную разработку с учетом специфики материала. Ленты превратились в длинные шнуры, которые придали всей вещи конструктивную законченность, легкость. Очень удачно цветовое решение гобелена — в сдержанной, неяркой, почти пастельной гамме, свойственной гуцульской орнаментике. Наиболее насыщенный цвет — терракотово-кирпичный, который звучит во всем гобелене, — обусловлен конкретной предназначенностью произведения для кирпичной стены в вестибюле. Цвет ее сквозь пробелы шнуров и вокруг гобелена поддерживает цветовой строй орнамента.

Произведения Жоголь обычно рассчитаны на определенный интерьер, чаще всего задуманы как эмоциональный центр в общем художественно-эмоциональном строе пространственной среды. И в этом отношении можно сказать, что она стремится к «психологизации» интерьера, которая в свою очередь, тесным образом связана с его функциональным назначением.



Поэтическое отношение к действительности, любовь, понимание и уважение к народному творчеству, вдохновенное чувство цвета и материала, способность увидеть и предугадать его декоративные и образно-выразительные свойства, своеобразное сочетание полета фантазии, жажды к дерзанию с внутренней строгостью и требовательностью к себе — эти черты, свойственные художнице, проявляются во всех ее работах.



Гобелен
«Цветок одуванчика».
Смешанная техника

Холл
гостиницы «Київ»



Новое в оформлении фарфоро-фаянсовых изделий



И. Олевская
Чайная чашка
«Полянка».
Ломоносовский завод

Рисунок Н. Славиной,
форма В. Семенова.
Бокал «Вазон».
Рижский
фарфоровый завод

З. Улсте
Чайная чашка
«Айя-2».
Рижский
фарфоровый завод

А. Горькова.
Кружка «Букеты».
Дмитровский завод

Форма В. Семенова,
рисунок Н. Славиной.
Бокал
«По морям, по волнам».
Ломоносовский завод

Рисунок З. Улсте
Форма Э. Эллер.
Чашка «Сигулда»
Рижский
фарфоровый завод

В апреле этого года состоялось заседание художественно-технического совета при ВИАЛПРОМЕ Министерства легкой промышленности СССР, посвященное просмотру действующего и нового ассортимента отдельных предметов чайной посуды из фарфора и фаянса.

Столь узкая тема и ограниченный круг рассматриваемых изделий (чашки, кружки, бокалы) объяснялись тем, что именно по данному ассортименту возникли признаки насыщения рынка и снижения потребительского спроса. Нужды населения в фарфоро-фаянсовой посуде достаточно обеспечены количественно, но качество оформления изделий не всегда удовлетворяет покупателей.

Главной целью совета было проанализировать работу всех заводов в этом аспекте и наметить пути повышения художественного уровня оформления массовой чайной посуды. Программа работы совета в связи с этим оказалась весьма обширной: на просмотр представили свои изделия 24 завода, в их числе крупнейшие заводы России, Украины, Латвии, Азербайджана, а также заводы-новостройки. Многие из рассмотренных образцов получили высокую оценку художественно-технического совета.

Однако необходимо отметить, что в коллекциях некоторых заводов (Дулевский, «Пролетарий») преобладали уникальные выставочные произведения, отличающиеся великолепной ручной росписью, тог-

да как продукция массового производства оставалась на втором плане. Основные усилия художников этих заводов направлены на поиск новых художественных решений в малосерийных подарочных изделиях, тогда как в образцах массовой посуды чувствуется использование старого багажа, невыразительность и бедность художественного оформления. Исключение составляют работы А. Горькой и Ф. Крохиной, создавших новые художественно-выразительные рисунки для деколи, исполненные с большим мастерством.

В отличие от этих предприятий Дмитровский и Рижский заводы показали коллекцию изделий массового производства, утверждающую строгий деловой стиль. Изделия Дмитровского завода как всегда отличались архитектурной четкостью форм, строгой простотой декора. В некоторых вещах проявилась и новая стилевая линия — сложные композиционные построения декора, многокрасочные ковровые орнаменты, покрывающие всю поверхность изделия. Это, несомненно, примечательная и перспективная попытка добиться большей декоративности фарфора в оформлении механическими способами, в частности, найти новые художественные возможности в шелкографии.

Наиболее удачны в этой серии работы А. Горьковой — рисунки «Изумрудный», «Голубые цветы», отмеченные своеобразным композиционным решением

традиционной цветочной росписи, необычной цветовой гаммой, создающей нарядный декоративный образ.

Большое внимание оформлению массовых изделий уделяет также Рижский фарфоровый завод, показавший новые образцы посуды, оформленные методом декалькомании. Рижские художники используют в своих работах мотивы простого геометрического орнамента: клетку, горох, плетенку. В этих, казалось бы, незатейливых узорах они находят новую, острую выразительность.

Продукция заводов Украины была представлена многочисленными образцами. В украинском фарфоре чувствовалось некоторое одностороннее, слабое художественных исканий в заводских коллективах. Изделия Довбышского завода выигрывали лишь за счет сырья, великолепного цвета кобальта, сами же рисунки были примитивны, бедны по замыслу. Художникам не удалось вывить всей декоративности используемого материала. Среди новых работ украинских авторов наиболее интересными были красочный рисунок «Золотой август» художника Сумского завода В. Ермоленко, росписи художников Барановского завода А. и Л. Дибровых и А. Черниченко (Киевский экспериментальный керамико-художественный завод).

Наиболее удачной во всех отношениях оказалась коллекция образцов, представленная на рассмотрение совета Ленинградским фар-

форовым заводом им. Ломоносова. Ленинградские художники успешно сочетают работу над высокохудожественными изделиями малосерийного изготовления с разработкой новых массовых изделий. Известные мастера советского фарфора воплощают здесь свои творческие замыслы в той технике, которая позволяет воспроизводить авторские рисунки большими тиражами в недорогой посуде. Особо следует отметить творчество Н. Славиной — художника, создающего наравне с выставочными произведениями рисунки для массового производства, не уступающие уникальным изделиям по силе художественного выражения. Она разработала целую серию рисунков для подглазурной кобальтовой деколи, отличающиеся редким разнообразием орнаментальных и изобразительных мотивов, придающих каждому раз новый характер предмету. Это и скромная, уютная роспись чашек «Девичья», «Ландыш» и пышный парчовый узор на чайном наборе «Тетерева», изысканный орнамент чашки «Корзиночка», и свободный, динамичный рисунок «По морям — по волнам», изображающий на бокале каравеллу в вихре волн и облаков.

Не менее интересны росписи Е. Фирсовой «Яблочко» и «Пчелка», напоминающие дельфийский фаянс, серия рисунков кобальтом Л. Григорьевой на чайных наборах «Рельефный» и «Весенний», рисунки для подглазурной и надглазурной

печати К. Косенковой и Н. Гусевой. Художники Ленинградского завода смело вносят в свои композиции классические мотивы — всевозможные картуши, живопись в резервах, что значительно обогащает их художественный язык. Тематическая роспись получила новое решение в миниатюрных композициях М. Моха с изображением русской пляски на чашках костяного фарфора.

Отрадно, что наметилась самостоятельная линия в творчестве молодых художников отдаленных заводов, они обнаружили поиски своей темы и собственного стиля. Это наглядно проявилось в работах художников Владивостокского завода Г. Максимюк и Т. Лимоненко, в их тонких цветочных композициях, органично дополняющих оригинальные формы молодого скульптора А. Калюжного, в росписях С. Лозинской (Хайтинский фарфоровый завод).

В процессе работы совета возникли и обсуждались вопросы четкого разграничения предметов домашнего обихода по функциональному назначению, их классификации, созданию изделий, рассчитанных на конкретного потребителя. Практическое решение этих вопросов даст возможность осуществить важнейшую задачу повышения качества продукции, улучшения ее оформления, поставленную перед нашей промышленностью директивами XXV съезда КПСС.

Н. Верховская



Комиссия по монументальному искусству в Ташкенте

И. Мукадасов
Роспись потолка
в чайхане «Фарога».
Душанбе

В апреле в г. Ташкенте проходило очередное пленарное заседание комиссии по монументальному искусству Союза художников СССР, посвященное «Состоянию монументальной живописи в республиках Средней Азии и Казахстана».

В ходе совещания участники пленума совершили поездку по Ташкенту с целью ознакомления с произведениями монументальной живописи. Они побывали в новых зданиях аэровокзала г. Ташкента, цирка, гостиницы «Узбекистан», ресторана «Зеравшан» и других объектах.

Заседание открыл секретарь правления СХ СССР Ю. К. Королев: «Ташкент известен во всем мире как наиболее активная точка международного строительства. Вот почему комиссия решила провести свой первый выездной пленум в Ташкенте».

Пленум подвел итоги и наметил рубежи работы в свете решений XXV съезда партии. В заключительном документе пленума говорится о том, что задачей художников является неустанная забота об идейно-

художественном уровне искусства, о повышении принципиальности при обсуждении насущных творческих задач: проектов монументов, эскизов монументальных росписей, комплексного оформления городов и сел.

В. Жмакин
(Узбекистан)

Монументальное искусство Узбекистана еще очень молодое, однако, сделано не так уж мало. Все заметнее стремление решать вопросы синтеза комплексно, привлекая творчество не только живописцев и скульпторов, но и мастеров чеканки, резьбы, росписи по ганчу и дереву, керамистов и т. д. Примерами могут быть такие объекты, как гостиницы «Узбекистан» и «Бухара», ресторан «Зеравшан», новый аэровокзал в Ташкенте и др. Однако настораживает то, что имеются случаи неуместного применения искусства народных мастеров. Настоятельно нуждается в укреплении производственно-технической база монументального искусства Художественного фонда республики.

В. Константинов
(Казахстан)

Комплексное проектирование у нас сейчас на первом месте. Бригады художников решают вопросы комплексного оформления «казахстанской Магнитки» в Темиртау, угольного разреза Экибастуза, павлодарского тракторного завода. Однако выполнение проектов в натуре осложняется тем, что база Художественного фонда не готова к решению задач комплексного оформления.

С. Боканцев
(Киргизия)

Для Средней Азии вопрос кадров может быть решен путем расширения отделения монументального искусства ТТХИ им. Островского. Чтобы наши проекты и эскизы не оставались на бумаге, следует для Средней Азии создать хорошую производственную базу.

П. Абдурахманов
(Таджикистан)

Вопросы производственной базы, материалов, кадров важны и для нашей республики. Краткие сроки исполнения монументальных произведений ведут к пло-

хому качеству наших работ.

С. Артыкмамедов
(Туркмения)

Монументальное искусство все активнее участвует в формировании городских центров, районов жилой застройки, гражданских и промышленных сооружений Туркменской республики. Многие делается для комплексного оформления колхозных центров. Контакт с архитекторами не налажен, ибо художники вынуждены работать над оформлением старых зданий, типовых клубов. В республике, в сущности, производственной базы монументального искусства нет.

Ч. Ахмаров
(Узбекистан)

Наши взаимоотношения с архитекторами далеко не удовлетворительны. Мы должны создавать не «заплаты» на зданиях, а такие произведения, которыми город мог бы гордиться, как Ленинград «Медным всадником».

Н. Вул
(Казахстан)

В республике начали скла-

дываться центры монументального искусства (Алма-Ата, Караганда, Павлодар) с локальными особенностями. Вопросы соотношения национального и интернационального, монументального и декоративного, содержательного и поверхностного волнуют художников и нашей республики. Наши художники и зодчие пережили эволюцию в понимании проблемы синтеза — от суммы объектов до создания эмоциональной среды. Это можно видеть в гостиницах «Иртыш» в Павлодаре, «Медведь» в Алма-Ате и т. д.

Н. Азизова
(Узбекистан)

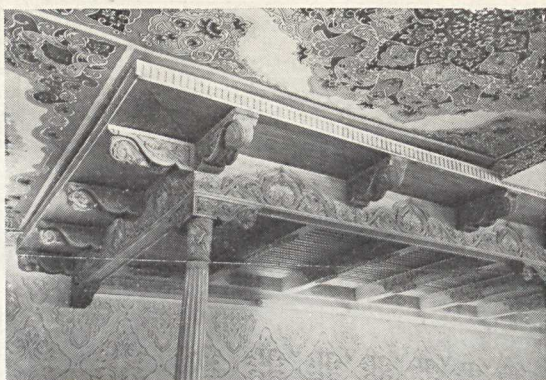
Монументальное искусство и творчество народных мастеров завоевывают прочные позиции в нашей культуре. Но подчас его неуместно используют в современной архитектуре. Народное искусство достойно того, чтобы его применяли в зданиях специально для него построенных, например, в чайхане и т. д.

С. Багдасарян
(Армения)

У нас в Ереване осознали

С. Нуриддинов,
Ю. Муллобаев,
И. Мукадасов
Оформление интерьера
чайханы «Фарогад».
Душанбе.

Р. Абдурашитов
Роспись
в клубе г. Душанбе.
Фрагмент



В. Тесрдохлебов
«Земля
Каракалпакская».
Мозаика на фасаде
Дворца культуры
в г. Каракалпакске

В. Чуб
Стенка для эстрады
в ресторане
гостиницы
«Узбекистан».
Рельеф с росписью

потребность в монументально-декоративных работах. Горожане с уважением и вниманием встречают каждое новое произведение. Но эта работа должна проводиться планомерно, заранее вводиться в архитектурный комплекс.

А. Агамалов
(Азербайджан)
Отрадно, что у нас выросли кадры монументалистов, есть заказы. Однако еще не решены вопросы производственной базы, снабжения материалами, вопросы расценок. В Азербайджане не решена проблема пла-

нового ведения работ по монументально-декоративному и комплексному оформлению.

Б. Миллюков
(Москва)

Результат сотворчества зодчего и художника должен отличаться уникальностью. А торцы жилых домов в Ташкенте такими не назовешь. Синтез — союз равноправных искусств.

Г. Ващенко
(Белоруссия)

Ташкент поражает размахом строительства. Сформировался и приобрел свое

лицо центр города. В нем сохраняются национальные традиции.

Б. Тальберг
(Москва)

За последние 10 лет выросли кадры художников. Но значительно вырос уровень и архитектуры. Это усложняет задачи монументалиста. Теперь ему не надо играть роль оформителя плохой архитектуры, а надо создавать подлинный синтетический образ.

В. Обух
(Молдавия)

Произведения монумент-

ального искусства, созданные для города, должны быть под опекой главного художника или архитектора города для того, чтобы их не портили оформительские панно или светореклама, как это иногда встречается у вас в Ташкенте.

А. Гравос
(Москва)

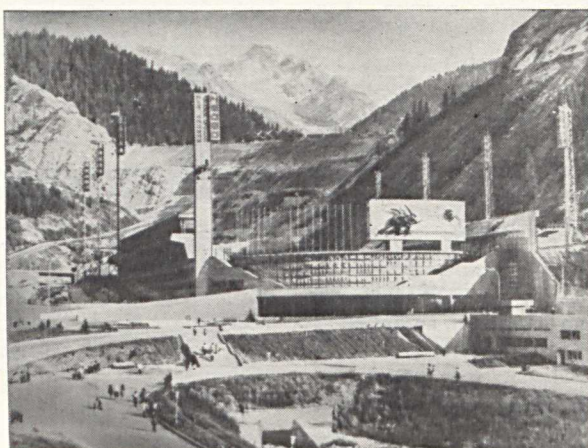
Нами разработаны расценки по комплексному проектированию, они будут довольно детально учитывать все стадии проекта. Нехватку производственных баз в отдельных республиках можно компенсиро-

вать за счет баз Художественного фонда в Москве и других городах. Для того, чтобы поднять качество монументальных работ надо повысить требовательность художественных советов, в том числе и в Узбекистане.

А. Умаров



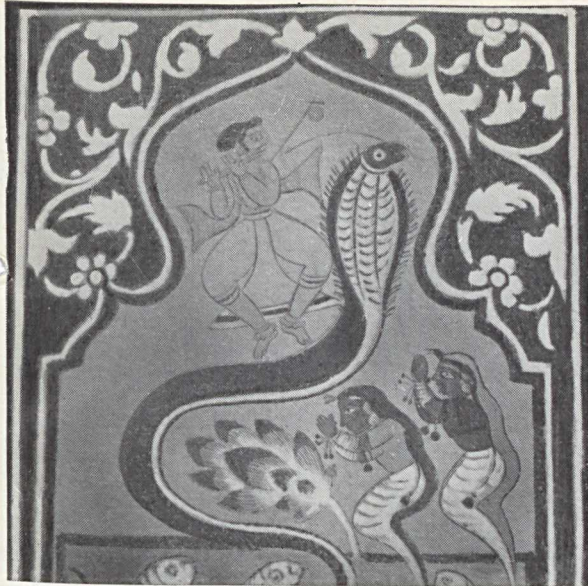
И. Липене
Витраж
в баре гостиницы
«Узбекистан»



Архитекторы
В. Кацев, А. Кайнарбаев;
художник
В. Константинов
Спорткомплекс «Медео».
Алма-Ата



В. Тесрдохлебов
«К нам едет цирк».
Роспись
игровой комнаты
детского интерната



Выставка копий фресок Индии



Беседа с госпожой Дж. Аппасами, представителем Индийской национальной Академии изящных искусств Лалит Кала, художницей, видной общественной деятельницей Индии.

Корреспондент
Настенная живопись с древних времен является одним из основных способов украшения архитектуры, резьбой по дереву и камню и, очевидно, ее развитие неразрывно связано с такими явлениями, как смена архитектурной стилистики, и в свою очередь с общественными, социальными и политическими процессами.

Дж. Аппасами
Вообще о живописи встречаются упоминания наряду с другими искусствами — музыкой, танцами — в древних памятниках индийской литературы, но в Индии она никогда не носила академического характера. Она чаще встречается как средство украшения архитектуры, мебели, драпировок, книг, она использовалась для украшения ритуальных предметов, для церемоний и праздников и, естественно, была родом занятий не только профессиональных художников, но и дилетантов. Еще одной особенностью индийского искусства является то, что у нас с древности существуют каноны и правила «шалашастры» — прикладного искусства. Большое влияние на архитектуру Индии оказали страны Средиземноморья и Персия. С распространением буддизма в Индии начинается строительство «чайтйа» — храмов и «вихару» — монастырей, «стамбаха» — кенотафов. Формы вихару и чайтйа имеют также 29 высеченных из камня гробниц в Аджанте. И те и другие украшены снаружи скульптурой и росписью изнутри.

Корреспондент
Памятники архитектуры в Аджанте и Эллоре известны во всем мире, особенно настенные росписи, опубликованные во многих специальных изданиях и альбомах, и все-таки очень жаль, что вы не привезли их в Москву. Расскажите вкратце об аджантских фресках — их называют классическими.

Дж. Аппасами
Поистине неповторимо мастерство, с которым они были написаны. Сюжеты различны, но животные, птицы и человек написаны с одинаковой симпатией и одухотворенностью одновременно и реалистично и ирреально, благодаря плоскостности изображения, одинаково залитого ровным светом. Композиция не ограничивается рамкой, сюжеты перетекают один в другой. Второстепенные сцены отмечены коллективным творчеством. Традиция классической живописи распространилась далеко

за пределами Индии и продолжала развиваться в стране и ее нельзя ограничивать временем со II в. до н. э. — VII в. На выставке в Москве представлены фрески классической традиции из Вагха. Несмотря на то что монастыри в Вагхе относятся к махаджана буддизму — религиозные сюжеты часто переплетаются со светскими. Вероятно художники брали их из жизни знати, поэтому мир, который мы видим в них, — идеалистичен, полон спокойствия и достоинства.

Вероятно и здесь мы видим коллективное творчество художников, обладавших большим мастерством. Особенно интересна фреска длиной в 82 метра с изображением королевской процессии, деталь которой экспонируется на выставке. Нужно сказать, что фрески в Вагхе теперь безвозвратно утеряны и только копии смогут дать нам представление об их былом величии.

Корреспондент
В XVI в. в Индии было достаточно развито искусство книжной миниатюры, перешедшее от условно-плоскостного письма локальными красками гуджаратской школы к лиричным и изящным линиям миниатюры Раджастана. Как это повлияло на настенную живопись?

Дж. Аппасами
Миниатюра принесла в настенную живопись новую тематику и новые формы. Религиозные и мифические сюжеты уступают место жанровым сценам, портретам, изображениям птиц и животных. Между религиозными и светскими сюжетами невозможно провести четкую границу. В это время фрески обязаны своей яркостью и живостью народному искусству, в котором тесно переплетены реальность, легенды, поэзия и мифы. Существенно меняется к XVII в. композиционное строение фресок, приближенное к миниатюре. Им уже не свойственна непрерывность, длительность. В большинстве случаев они заключены в рамку или обведены каймой. Рисунки похожи на альбом — они повествовательны, иногда юмористичны и основное их назначение — украсить безликие стены. Большое внимание уделяется линиям, очевидно любовь к ритму и жесту, драме и эмоциям. В кенотафе, известном под названием Раджа Бхарамалс Чхатри в Амбере найдено 40 панно (9 из них показано на выставке). Копии выполнены в натуральную величину. Вообще в XVII в. раджастанский стиль был видимо общепринятым и схожие по стилю фрески обнаружены в заброшенном загородном особняке в Байрате.

Корреспондент
XVII в. знаменуется в индийском искусстве новым

расцветом архитектуры. В это время в Раджастане возникает новый тип купольного мавзолея, окруженного регулярным парком как Тадж-Махал в Агре, в 1728 году строится поразительный по своей красоте и законченности один из лучших образцов города-ансамбля Джайпур. Город украшен фресками. Они встречаются и в интерьерах и на фасадах домов. Как соотносится новая архитектура с древним искусством настенной росписи?

Дж. Аппасами
Как и прежде роспись делается минеральными красками по сухой штукатурке. Преобладают красная охра с добавлением желтого, белого и черного цветов. Сюжеты в XVIII в. также не изменились, только к мифологическим и жанровым сценам добавились сцены сражений. Очень распространен сюжет о борьбе Кришны со злым королем Камзатом. Среди копий, представленных на выставке, особый интерес представляет крупная фреска из дворца Шиш-Махал в Султанпуре, выполненная на тему Шакта, в отличие от других фресок на дворце на тему Вайшнава. Несмотря на значительные размеры она написана явно в стиле миниатюры. Композиция представляет собой двадцать прямоугольников, вписанных друг в друга. Это мифические «Небеса Трипура Синдари». По традиции рядом с фигурой Девы, сидящей на коленях Пиччукха Шивы, стоит человек с молитвенно сложенными руками — фигура покровителя художника. Фреска похожа на ковер благородных расцветок. Рисунки были сделаны вначале индийским красным с последующим наложением других цветов, что дало богатейшую гамму оттенков. Ученые склонны видеть в композиции тибетское влияние, прежде всего, в использовании концентрических прямоугольников, что позволяет художнику в каждом следующем поясе давать новые оттенки. Сотни человеческих фигурок, дворцы и хижины, сцены повседневной жизни, цветы, бассейны с водой, рыбы и солнечные знаки наполняют композицию, как бы заверченную вокруг центрального прямоугольника, где царствует Дева. Фреска приписывается кисти художника Паилла Сайна, рисовавшего в традиционном стиле кангра.

Корреспондент
Установлено ли авторство других фресок?

Дж. Аппасами
Это всегда трудно. Индийское искусство в большинстве случаев анонимно. Создавая шедевры, эти люди пожелали быть неизвестными. Имя художника, написавшего фрески в Нурпур-форте, не только известно, но и почитаемо в

этом городе. Его имя Голу. Он художник-лауреат и в его честь устраивается ежегодная нурпурская ярмарка.

Корреспондент
Есть ли какая-нибудь организация, которая следила бы за сохранностью фресок?

Дж. Аппасами
Индийская национальная Академия изящных искусств Лалит Кала проводит очень большую и кропотливую работу в содружестве с археологической инспекцией Индии, направленную на сохранение достояний национальной культуры. Мы не только отыскиваем новые фрески, но пытаемся законсервировать найденные, а теперь поручаем крупным художникам копировать их с тем, чтобы сохранить их для человечества хотя бы в том виде, в котором они сегодня находятся. После окончания работы на место выезжает эксперт академии, чтобы слить копию с оригиналом.

Корреспондент
Что бы Вы хотели передать читателям нашего журнала?

Дж. Аппасами
Прежде всего то, что я счастлива представить эти копии советскому зрителю, художникам и ученым страны со столь древней культурой. И чрезвычайно благодарна за тот прием и внимание, которое мне было оказано в Москве.

Беседу вел О. Едзев

Амбер. Кенотаф.
1620 г. Фреска

Багх. VII в.
Фрагмент росписи.

Ситтанавасал.
Роспись потолка. IX в.
Багх. VII в.
Фрагмент росписи
Раджастан.
XVIII в. Фреска



Воронежский пряник

Печатный пряник, связанный с народным художественным ремеслом резьбы по дереву, не получил такого распространения и развития в областях Центрально-Черноземной зоны, как это было во многих других районах России. Зато «вырубной» пряник, как его называют в Воронежской области, выделяемый с давних пор при помощи контурных форм из кровельного железа, достиг здесь высокого художественного уровня и бытовал повсеместно не только в пределах воронежского края, но и в смежных с ним областях.

Кстати, хочу заметить, что если печатному прянику посвящен ряд популярных статей и серьезных монографических исследований, то о вырубном прянике написано очень и очень мало. Вот почему думается, что сведения о воронежском вырубном прянике могут представить определенный интерес для искусствоведов, художников-прикладников, этнографов и многих др.

Печатный пряник мы считаем искусством, созданным усилием и творческой мыслью народных мастеров резьбы по дереву и пекарей. Необходимо, и это будет правомерно, признать народных мастеров-жестянщиков и пекарей создателями столь же традиционного вырубного пряника. Искусные жестянщики-ведерники в Воронежской области сначала вырезали задуманную фигурку будущего пряника из кровельного железа. Затем по краю вырезанной фигурки под прямым углом припаивали узкую полоску того же листового железа. Это резец. Для удобства пользования формой сверху на наружной плоскости припаивали ручку. Обычно эти формы изготавливали в семье пряничников, но бывали случаи, когда формы заказывали жестянщикам-специалистам по изготовлению ведер, водосточных и самоварных труб, орнаментальных водосливных карнизов на крыше домов, ажурных дымников для печных

труб и наверхий для водосточных труб.

В бесчисленных поездках по селам Воронежской области на городских и сельских базарах, ярмарках и подторжьях, а то и просто возле церквей постоянно встречал я самобытные, красочные народные пряники, изображающие то смело скачущих всадников, то важно идущих крестьянок, бегущих зайчиков, бойких задорных петушков.

Эти праздничные фигурки как бы имели характер. По ним видно было, как русские пряничных дел мастера любили родную природу, как умели открывать в маленьком и простом предмете большую и сложную гармонию мира. В любом прянике чувствовалось доброе расположение мастера к людям, чувствовался праздник. По своему назначению пряники были разные: одни для новогоднего угощения, другие поминальные — «солдохресты», посвященные памяти погибших русских воинов, третьи просто неза-



тейливые съедобные игрушки — яркие, нарядные и в то же время вкусные. По манере исполнения не трудно отличить пряник, к примеру, сделанный в Бутурлиновке, от пряника новохоперского или клеповского, не говоря уже о разнице в индивидуальном почерке мастеров в пределах одного кустарного района. Особым мастерством и красочностью декора отличались бутурлиновские, новохоперские, белогорьевские, клеповские, павловские, рогачевские и борисоглебские пряники. Пеклись они из особо приготовленного теста, рецептура которого передавалась из поколения в поколение. Фигурки таких пряников фронтально-плоскостные. Декоративный эффект их достигался мягким и в то же время изящным рисунком контура, а также раскраской и орнаментировкой поверхности плавными рельефными линиями цветной глазури. Иногда, например, в Новохоперске расписанный пряник

еще и обряжали окрашенным пухом и перьями домашней птицы. Новохоперские пряники благодаря их пышному декору зачастую не ели, а ставили на полочку в переднем углу избы, подвешивали снизу к лампадам, прятали в сундук в память о каком-либо приятном событии в жизни. Представленные на наших фотографиях пряники выпекаются и по сию пору в Бутурлиновке. К каждому новому году пряничных дел мастера и мастерицы из Бутурлиновки Е. М. Дроздова, М. И. Боеenkova, Е. И. Макаренкова, Е. Н. Коновалова и многие другие выпекают великолепные пряники, изображающие всадников на конях, вольных лошадей, коровок и барынь, петушков, гитары и балалайки, раскрашенные в броские малиновые и зеленые цвета растительными красителями и орнаментированные цветной рельефной струйкой сахарно-крахмальной глазури, пущенной плавными вилюжками из тубы.

Сейчас в Воронеже сделана, заслуживающая внимания и одобрения, попытка возродить утраченное пряничное дело на государственных предприятиях. Молодой местный художник Л. Кибальник по эскизам автора этой статьи вырезал несколько десятков пряничных досок, в которых использованы мотивы воронежского вырубного пряника и орнаменты местных вышивальщиц и ткачих. Кондитерский цех Воронежского винного завода и хлебозавод № 6 уже освоили выпечку пряников по этим формам. Пряники поступают в торговлю, как и в Туле, в художественно оформленных коробках, их раскупают нарасхват в качестве сувенира. Разумеется, было бы более правильно найти старые пряничные доски и на их основе разработать теперешний печатный пряник. Хотя местные старожилы и утверждают, что когда-то в Воронежской губернии бывал печатный пряник, нам пока не удалось най-

ти ни одной пряничной доски. Вот почему, создавая воронежский печатный пряник, мы были вынуждены отталкиваться от принципов построения фигурного вырубного пряника.

Однако почему бы не возродить в Воронеже и вырубной народный пряник? Железных форм можно найти еще немало, размножить их задача не сложная.

Я надеюсь, что старинный русский вырубной пряник в ближайшем будущем появится на прилавках воронежских магазинов-кондитерских, да и не только там.

П. Пономарев



И. Богуславская. Русская глиняная игрушка. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение, 1975.

Сорок лет прошло со времени выхода в свет единственной монографии, посвященной русской глиняной игрушке, Л. А. Динцеса. Известный археолог анализировал истоки и символическое содержание глиняных фигурок, но не показывал народную игрушку как яркое явление изобразительного искусства. Этот пробел восполнил А. К. Чекалов, который в своем альбоме попытался дать представление о художественно-стилистическом многообразии глиняной и деревянной пластики разных районов России. Но это исследование, к сожалению, почти не доступно нашему читателю, так как издано в Лейпциге на немецком языке. Поэтому недавно вышедший в свет альбом «Русская глиняная игрушка» с замечательными цветными фотографиями (более 100 листов) стал значительным явлением в нашем искусствоведении. Впервые исследователи и все любители народного искусства смогли познакомиться с игрушками 14 центров государства европейской России. Игрушки отдельных центров, таких, как воронежский (илл. 9, 10) (точный адрес, к сожалению, не известен) и курский, дер. Чернышино Курского района (илл. 11, 12, 11-а), публикуются в первый раз. Правда, здесь следует внести поправку: дер. Чернышино, в которой был промысел игрушки, находится в Орловской области. Развернуто показана тульская игрушка (дер. Большие Гончары) — интересное явление в народной пластике, которому автор дал характеристику во вступительной статье. Составитель альбома избрал верный принцип показа игрушек: «не в хронологической последовательности, а по мере усложнения художественного образа, связанного с местными особенностями искусства», поскольку, как справедливо замечает автор, «время создания игрушки далеко не всегда может дать представление о характере образа. Есть игрушки 1960-х годов — типичные крестьянские примитивы и произведения второй половины XIX века — более сложные по художественному уровню. Открывают альбом замечательные образцы московской игрушки XVI—XVII веков, найденные археологами и до сих пор в искусствоведческой литературе почти не публиковавшиеся. Автор справедливо предполагает, что глиняные медведи и фигурки скomorox-гудожников могли составлять своеобразные игрушечные наборы. Далее следуют архаические орловские (дер. Плешково, Чернышино), воронежские и курские (Кожля) свистульки, «игрушки-примитивы», в которых «обобщение... почти равно услов-

ному знаку, символу». Возможно и верно, что для авторов игрушек этого круга обобщение есть особый способ «образного воплощения мира, основанного на наивном, непосредственном восприятии окружающего» (стр. 9). Однако, нельзя забывать, что гончары-игрушечники были не столько художники, сколько ремесленники, которым нужно наработать к весне как можно больше товара. Может быть, поэтому «во всех предметах или явлениях отмечаются лишь самые общие, главные и характерные черты». Далее за скопинскими медведями следуют забавные вырковские фигурки (Касимовский район Рязанской обл.). И. Богуславская очень точно характеризует их «как жанровые наброски с натуры». И действительно, «вырковские мастера нарушают традицию статичной народной игрушки, показывая людей в действии, за работой». Сразу вслед за жбанниковскими свистульками, художественные достоинства которых явно преувеличены (стилистически они вообще выпадают из альбома), показана игрушка липецкая. Даже опубликованные в альбоме простейшие образцы говорят о ее необычности, яркой индивидуальности. Богатое же собрание липецкого краеведческого музея свидетельствует о том, что это вообще особое явление в глиняной народной игрушке, пример окончательного превращения собственно игрушки в мелкую декоративную пластику, в статуэтку. Поэтому логично было бы, следуя избранному автором принципу, липецкую игрушку поставить в конце альбома. Более подробно описаны каргопольский, филимоновский и дымковский промыслы. В анализе творчества отдельных мастеров много верных наблюдений, доступных только специалисту, поскольку действительно «индивидуальные манеры словно растворяются в общих особенностях местного стиля». Самое значительное место в альбоме уделено замечательному каргопольскому мастеру И. В. Дружинину. Интересный художественно-стилистический анализ его игрушек показал, как органично в них сочеталась традиция с живыми наблюдениями. Однако явно преувеличена древность корней дружининской игрушки, модернизировано содержание орнаментов на передниках «барынь», будто бы выражающих конкретную идею кормления и плодородия (ст. 14). Вряд ли можно утверждать, что каргопольская игрушка, в общем-то жанровая, «ярче и в более сложной художественной форме, чем игрушка средней России, донесла до нас отголоски древней связи с землей» (стр. 14) только потому, что здесь часто встречаются изображения женщин с птицами или с хлебом в руках, или женщин, кормящих ребенка. Такие изображения повсеместны. Лучше вспомним замечательных архаических рязанских «баб» (Сапожок) с гипертрофированной грудью и близнецами на руках, которых по сей день лепит мастерица М. Сычева. Незаслуженно забытой, не упомянутой почему-то оказалась, пожалуй, самая талантливая современная мастерица — игрушечница У. И. Бабкина, благодаря которой вообще пробудился интерес к северной народной игрушке. Обладая ярко индивидуальным почерком, Ульяна Ивановна продолжала в своем искусстве жанровую линию старой каргопольской игрушки. Популярный характер издания и небольшой объем вступительной статьи не позволили автору коснуться многих сторон искусства игрушки, этой «загадочной области народного творчества». Еще и не до конца собраны материалы об этом искусстве. Каждый год открыва-

ются новые забытые центры. В альбом не вошли сапожковские и калужские, брянские, ивановские, вологодские, костромские и ярославские игрушки, уже известные специалистам. Надо надеяться, что тот бесспорный интерес, который вызвала искусствоведческая монография «Русская глиняная игрушка», послужит поводом к изданию обширного исследования, посвященного всей русской игрушке, — этого интереснейшего раздела народного искусства.

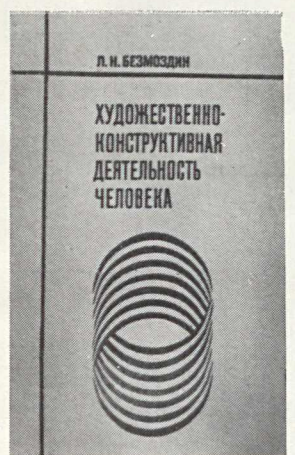
А. Фрунжин



В конце прошлого года вышла книжка об известном советском художнике Игоре Григорьевиче Фрих-Харе, написанная Никитой Вороновым. Чтение этой книжки увлекательно, и в этом несомненная заслуга ее автора. В наши дни издается много книг о советских художниках, но читать их не всегда интересно, хотя в профессиональном плане они выполнены добросовестно: отражен творческий путь художника, рассказана биография, проанализированы наиболее интересные произведения, намечены вехи, высказаны пожелания на будущее. Все это есть и в книжке Воронова, но есть и еще что-то, что выделяет ее из ряда ей подобных. Книжка написана живо, динамично, с чувством влюбленности в художника, отнюдь не мешающей объективности оценок. В книге есть такие слова: «Может быть, автора осудят за то, что он рассказывает все эти случаи, но они как нельзя лучше описывают характер Фрих-Хара, а его характер — это его творчество, и понять особенности этого творчества, не зная Фрих-Хара как человека, не зная черт его личности, очень трудно...» Очень верные слова. Как часто еще пишутся монографии, в которых биографические данные существуют отдельно от исследования, выполняя роль справочного материала. Здесь же, в книге о Фрих-Харе, жизнеописание сливается в единый контекст с его творчеством, помогая читателю не только узнать интересные факты биографии, но и почувствовать личность художника, время, в которое жил мастер. Исследование творчества художника ведется автором книги в строгой хронологической последовательности, затрагивая многогранную творческую деятельность скульптора: участие на выставках, работу на Конском заводе, организацию художественной лаборатории — первой в советской фаянсовой промышленности, создание Фрих-Харом ряда произведений, вошедших в золотой фонд советской скульптуры. Специальный анализ посвящен таким работам, как «Салават Юлаев», «Похороны товарища», «Пашлычник» и другие. Искусствоведческий

материал обогащен фактами яркой и необычной биографии скульптора, сопровождаемая включением интересных событий того времени. Таким образом, личность художника выступает перед читателем не в гордом одиночестве, а в окружении интересных людей: революционеров, деятелей литературы и искусства. А главное, благодаря широкому охвату явлений жизни и искусства Воронову удалось воспроизвести время, характер окружающей Фрих-Хара обстановки, реальную жизненную ситуацию тех лет. Хотелось бы отметить умение автора свободно оперировать всем объемом творческого материала художника, включая и вещи не очень удачные и даже просто слабые. Но оценивая то или иное произведение Воронов рассматривает его не только в контексте прошлых лет: это сегодняшний, то есть современный разговор критика об искусстве. Убедительно показана связь фриххаровского творчества с народным искусством, выражающаяся прежде всего в его оптимизме, правдивости, искренности и даже некоторой наивности. Любовь к цвету, стремление к гармонии и симметрии, чувство ритма — все эти черты творчества так же питаются народными истоками. Книжка о Фрих-Харе построена композиционно четко. Она состоит из общего очерка и нескольких небольших глав, посвященных различным жанрам фриххаровского творчества. Книжка интересна не только художникам и искусствоведам, ее с удовольствием читает широкий круг любителей искусства.

В. С.



Конечно, трудно ожидать, что многообразные и сложные философско-методологические проблемы художественно-конструктивной деятельности и даже все аспекты ее проявления только в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве могут быть подняты в одной работе — книга озаглавлена несколько шире ее непосредственного предмета. Обращаясь к рассмотрению художественно-конструкторской деятельности человека в ее специфическом проявлении — дизайне, автор привлекает, исходя из необходимости всестороннего обоснования главных положений исследования, широкий круг научных дисциплин. Здесь теория деятельности и теория ценностей, социальная и инженерная психология, эргономика и семиотика. Такой подход позволяет, с одной стороны, поставить ряд новых проблем, а с другой — по-иному подойти к рассмотрению уже существующих

вопросов. В своих исходных положениях автор опирается на известную концепцию деятельности, предложенную М. С. Каганом¹. Определяя в этой системе деятельности место ее художественно-конструктивного вида, автор затем вычленил из него дизайн как специфическую разновидность. Дизайн неоднороден и обладает разными уровнями художественно-конструктивной значимости. По этим уровням располагаются его разновидности, от инженерного дизайна, согласно автору не ставящего эстетических задач (положение, на наш взгляд, спорное, во всяком случае, не столь упрощенно однозначное), до промышленного искусства, решающего задачи художественно-образных систем. Такова основная концепция книги, исходя из которой автор и рассматривает все остальные проблемы. Идея уровня дизайна, определяемых степенью его художественно-эстетической потенции, правомерна, ее диалектическая сущность позволяет более точно рассмотреть реально существующие на практике различия в дизайнерской деятельности. Ведь дизайн неоднороден не только в силу социальных, экономических, культурных, идеологических различий общественных систем, дизайн дифференцирован и в рамках самой проектной деятельности. Предлагая систему членения, автор, однако, не всегда точно характеризует разные виды дизайна. Так, на наш взгляд, слишком односторонней его оценка художественного проектирования — явления самобытного и еще окончательно не оформившегося. Одна из лучших глав книги — «Инженер и дизайнер в проектом процессе» — посвящена всестороннему анализу роли каждого специалиста и существа их совместной работы, а также критике нигилизма в отношении деятельности инженера, к сожалению, довольно часто и в несправедливо резкой форме присутствующей в работах посвященных дизайну. Автор книги довольно глубоко внедряется и в сферу деятельности других специалистов — смежников дизайнера: социологов, эргономистов, семиотиков, это дает ему возможность провести более полный и объективный анализ структуры и функций самого дизайна. Работа Безмоздина выполнена на современном научном уровне на основе всестороннего знания вопроса, о чем свидетельствует и привлечение серьезного библиографического аппарата. И то, что дискуссионных моментов в книге немало, скорее не ее недостаток, а исследовательской литературы этой области, по-настоящему еще не выработавшей языка, категорий, не наработавшей исследований по целому ряду важнейших вопросов. А в целом — вышла книга живая, диалектически ориентированная, явившаяся результатом творческого поиска автора.

¹ М. С. Каган. Человеческая деятельность. М., Политиздат, 1974.

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. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зам. главного ред. Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Базазянц С. Б. Лындин В. С. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотографы:	Белан В. А. Пархомчук Л. А. Сенченко В. П. Кочетов Г. И. Онанов С. И. Селиверстов И. А. Дедов В. П. Полис И. Мухранов Н. А.

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.X. 1976
А01836. 12.XII. 1976
Бумага мелованная
Формат 70×108¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 2098. 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. 12(229). 1976
Основан в 1957 году

В номере:

2 стр. обл.

Юлия Козлова

Наша цель — гармоничная одухотворенная реальность
(Заметки о молодежных выставках)

6

Витенис Римкус

Росписи Витолиса Трушиса

9

Валентин Лебедев

Суровая тональность образа

13

Постановление коллегии Министерства культуры СССР о художественных советах

14

Итта Рюмина

Гобелен, архитектура, музыка (Рижский эксперимент)

16—23 Публикации

Ольга Фрейденберг

Семантика первой вещи

23

Наталья Сидорова

Фрески из раскопок острова Санторин

26 Крупным планом

Нонна Степанян

Диалог с архитектурой

30 Художник и театр

Виктор Березкин

Уроки экспозиции

33 Охрана памятников

Анатолий Басыров

Сохранить заповедник Кенозера

36

Памяти Юрия Дмитриевича Колпинского

37 Народное искусство

А. Субботин

Дымковская игрушка Косс-Деньшиной

38 Профили

Тамара Придатко

Гобелены и ткани Людмилы Жоголь

42—45, 48

Хроника

46 Страница коллекционера

Петр Пономарев

Воронежский пряник

**Список основных статей,
опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР»
в 1976 г.**

ТЕОРИЯ И ПУБЛИЦИСТИКА

Анощенко И.	Музейное дело в СССР: цифры и факты	
Бестужев-Лада И.,	Музей в системе культуры	
Озерная М.		
Валюшкин Г.	«Пусть новая пятилетка даст стимул для качественного совершенствования наших городов...»	
Горина А., Григорян Е.,	«Мы приложим свои усилия к тому, чтобы радуга ивановского текстиля засияла еще ярче»	
Николаева Е.		
Дадамян Г., Дондурей Д.,		
Невлер Л.	«Студенты» глазами студентов	
Егеров В.	Единство творческих целей	
Жадова Л.	Поиски художественного синтеза на рубеже столетий	
Кисунько В.	По законам целесообразности и красоты	
Осмоловский Ю.	О достоинстве критики	
Пономарев Н.	Служить искусству — служить народу	
Рашковский Е.	Время сегодня	
Савицкий М.	«Качество в искусстве — вот что должно волновать всякого добросовестного художника...»	
Степанян Н.	О профессии критика	
Хан-Магомедов С.	Семантика предметной среды	

ХУДОЖНИК И СРЕДА

Базазьянц С.	Памятник героическим защитникам Ленинграда	
Базазьянц С.	Художник и среда социалистических городов	
Боков А., Юдинцев В.	Первый этаж города	
Глазыхов В.	210 строк про самоценность	
Гозак А.	Пансионат «Вороново»	
Джанберидзе Н.	В городе все взаимосвязано	
Изотова М.	Петербург-Петроград-Ленинград	
Иконников А.	Городская среда — утопии и реальность	
Курбатов Ю.	От элементарного к сложному	
Невлер Л.	Философия архитектурного пространства	
Павлов П.	Сложность целого, ясность детали	
Пыльдоос Э.	Растет интерес к искусству	
Разгонов С.	Пространство фрески (О. Филатчев. Роспись в институте им. П. М. Губкина)	
Ракитин В.	Ритмы восточной сказки (Тогрул Нариманбеков. Декоративная роспись в Театре юного зрителя)	
	Скульптура в ансамбле города (VI пленум правления СХ СССР)	
Степанян Н.	Диалог с архитектурой (Т. Сажин, Л. Фомина. Светильники и фонтаны во Дворце культуры ЗИЛА)	
Уварова И.	«Пушкинская тропа»	
Чернова А.	Город остается с нами	
Швидковский О.	Событие — памятник — зритель	

ОФОРМИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И ЭКСПОЗИЦИЯ

Воронов Н.	Школа мастерства	
Глазыхов В.	Новая грамматика экспозиции (ЭКСПО-75)	
Каратеев Л.	Музейная экспозиция — наука?	
Лоповок Л., Гайказова Р.	Город в будни	
	Образ. Пространство. Типология (Круглый стол «ДИ СССР»)	
Паперный В.	Образ родного края	
Разгон А.	Музейная экспозиция — искусство?	
Розенблюм Е.	Образ революции в пространстве музея	
Титова Н.	Город в праздник. Москва	
Шалаев Ю.	Море, каким мы его видим (ЭКСПО-75)	

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Андреева Л.	«Керамика-75». Тенденции и принципы	
Василевская Н.	Ритмы хрустальной грани (А. Остроумов. Композиция «Лесная фантазия»)	
	Выставка «Советская Россия-V» (Круглый стол «ДИ СССР»)	
Изотова М.	Этот сложный и контрастный предметный мир	
Каменева Е.	Я вижу мир	
Кантор К.	Будни искусства и праздник труда	
Каширина О.	Ода русскому фарфору (И. Олевская «Да влекут же поэтам веки!»)	
Коваль Р.	Пять лет «Синего гобелена»	
Козлова Ю.	Наша цель — гармоничная одухотворенная реальность (Заметки о молодежных выставках)	
Константинова Л.	Пластика и графика стекла (Л. Савельева. Композиция «Соколы»)	
Крамаренко Л.	Человек и город в декоративном искусстве (Заметки о выставке московских художников)	
Кума Х.	О национальных школах	
Медведев В.	Памятный подарок или предмет обихода?	
Платонова Ю.	Ювелиры России	
Пугачева Э.	Застывшая музыка гобелена (А. Кищенко. «Музыка»)	
Рюмина И.	Гобелен, архитектура, музыка	
Савицкая В.	Динамичная пластика гобелена (гобелены М. Бабянскене)	
	Современный гобелен и пространство (Круглый стол «ДИ СССР»)	
Степанян Н.	Расширение фронта действия	
Стриженова Т.	Экспрессия гобелена (Н. Абрамова. Гобелен «Творчество»)	
Чинова И.	Сервиз — симфония (Н. Славина. Парадный сервиз «Свет солнца»)	

ХУДОЖНИК И ПРОИЗВОДСТВО

Воронов Н.	В оценку качества внести художественный показатель	10
Егорьева Е.	Гарантия качества — рабочая совесть (Репортаж с Дмитровского фарфорового завода)	10
Жовтис Н.	Текстильная промышленность: заказ торговли — на уровень моды	10
Кисин В.	Мебельная промышленность получила задание полностью обновить ассортимент в 10-й пятилетке	10
Кнабия Е.	Качество ткани начинается с художника	10
Кошеленко А.	Народные промыслы: залог успеха — развитие традиций	10
Ригин В.	Фарфоровая промышленность: дефицит ликвидирован, на повестке дня — художественное качество	10
Славина Н.	Художник — природа — творчество	2
Томская Н.	Смоленский лен	4
Фигуровский П.	Сохранить славу русского хрусталя	10
Филатов В.	Творческий поиск, профессиональная культура, дизайнерский подход	2

ДИЗАЙН

Антонов Р.	Видим ли мы наши крылья?	8
Антонов Р.	Дизайн для человека и общества (IX конгресс ИКСИД в Москве)	3
Переверзев Л.		5

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Береснева Л.	Традиции киргизского искусства	3
Богуславская И.	Народное искусство или ширпотреб?	6
Зубова Т.	Традиционное и наивное	10
Римкус В.	«Дорога Чюрлениса»	3
Рождественский К.	Теория и практика народного искусства	7
Субботин А.	Дымковская игрушка Косса-Деньшиной	12
Супрун Л.	Традиционное и самодельное	4
Фрумкин А.	Народное искусство на выставке «Советская Россия-V»	4

ПРОФИЛИ

Азизян И.	Мозаика Н. Митроновой	4
Бубнова Е.	Заводской художник Николай Кокорихин	10
Егорьева Е.	Монументалист Владимир Замков	2
Егорьева Е.	Скульптор Мераб Бердзенишвили	6
Кельман Л.	Андрей Марц, анималист	7
Крамаренко Л.	Фарфор Анны Ефимовой	5
Лебедев В.	Суровая тональность образа	12
Макаров К.	Вольная птица Алексея Сотникова (к 70-летию со дня рождения)	1
Придатко Т.	Гобелены и ткани Людмилы Жоголь	12
Римкус В.	Росписи Виталиса Трушиса	12

ПАНОРАМА МОЛОДЫХ

ИСТОРИЯ

Гозак А., Смирнов Л.	Пространство храма муз	9
Данилин В., Уварова И.	Скифское золото	7
Пущко В.	Византия и Русь	8
Сидорова Н.	Фрески из раскопок острова Санторин	12
Супрун Л.	К 125-летию Е. Д. Поленовой	6
Татевосова А.	Мастер русского стеклоделия	7
Фрейденберг О.	Семантика первой вещи	12
Хан-Магомедов С.	Музей Красной Москвы	9

СЦЕНОГРАФИЯ

Березкин В.	Уроки экспозиции	12
Березкин В.	Квадриеннале сценографии-75	10
Луцкая Е.	200 лет и один день	3

ЗА РУБЕЖОМ

Белоусов В.	Памятники борьбы в Югославии	5
Жадова Л.	Троя и Эфес	9
Савицкая В.	Апофеоз кризиса	7
Фрунзетти И.	Константин Брынкуш (К 100-летию со дня рождения)	11
Эшби Ф.	Судьба английской усадьбы	9

СТРАНИЦА КОЛЛЕКЦИОНЕРА

Беслеева Л.	Архангельские козули	3
Гладкая М., Скворцов А.	Русская мебель из Муромского музея	4
Дзуцова И.	Грузинские тавсакрави	6
Дзуцова И.	Художник Карапет Григорянц	11
Кузьменко Л.	Собрание древностей стран Дальнего Востока	7
Мынжасарова Ш.	Ювелирные украшения Западного Казахстана	10
Немчинова Д.	Русское стекло XVIII — середины XIX века	5
Пономарев П.	Воронежский пряник	12
Смирнова В.	Русский фарфор XVIII—XIX вв.	8
Рачук Е.	Лампы завода Болотных	2
Розова Л.	Дары музею	1

РЕЦЕНЗИИ

ХРОНИКА