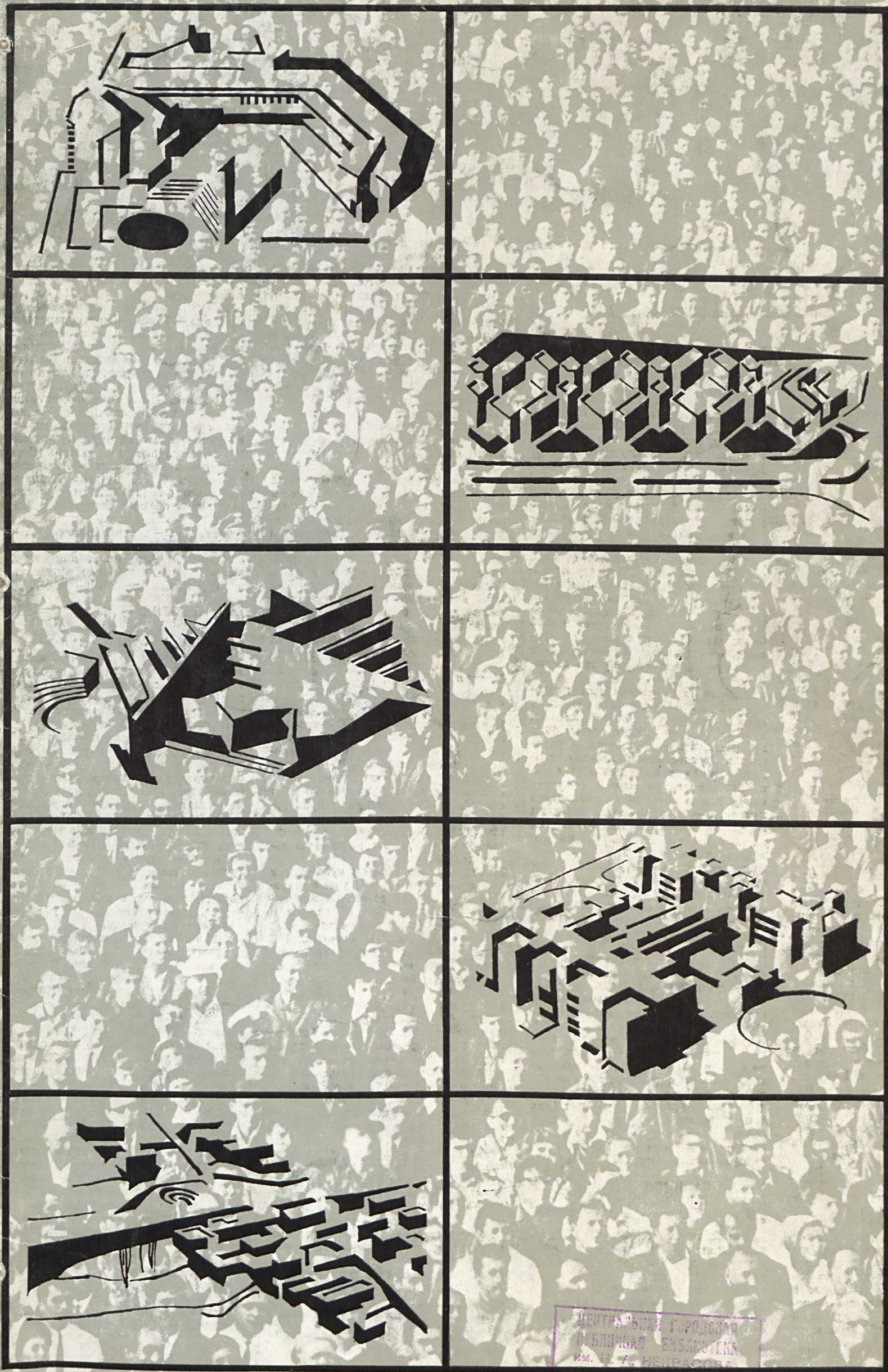




237 | Декоративное
Искусство СССР
1977

8

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПЕЧАТНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

ХУДОЖНИКИ ОБСУЖДАЮТ ПРОЕКТ НОВОЙ КОНСТИТУЦИИ СССР

же время огромную ответственность за красоту и эстетическую содержательность мира, в котором живет и трудится советский человек.

Василий БОРОДАЙ,
Киев.

Вся наша жизнь фактически строится согласно правам и обязанностям, закрепленным новой Конституцией. Как раз в том и есть исторический ее смысл, что она констатирует и закрепляет уже произошедшие изменения, социальные, политические, экономические, культурные.

Думаю, что следует внести поправку в 27 статью. Сказано: «В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства...» Однако участие государственных учреждений в формировании и проведении выставок, закупка произведений для пополнения музейных фондов, сооружение памятников, строительство выставочных залов, мастерских — все это факты не только поощряющие, но и обеспечивающие художественное творчество. Стало быть, данная формулировка не полностью отражает существующую реальную заботу государства об искусстве.

Огромные перспективы для плодотворной деятельности советских граждан, и в том числе для нас, художников, открывает статья 49 о праве вносить предложения об улучшении деятельности государственных органов и общественных организаций. Развитие нашей сферы — изобразительного и прикладного искусства — связано со множеством других областей, охватывающих важнейшие вопросы народного хозяйства в целом.

Конституция подтверждает наше право входить в государственные учреждения с предложениями по проблемам градостроительства, организации производства, вопросам эстетического воспитания и художественного образования.

Например, при установленной статье 47 свободе творчества и при допуске индивидуальной трудовой деятельности (статья 17), мы можем повлиять более решительно на широкое развитие народных ремесел. Я убежден, что удовлетворение от мастерства, от умения сделать что-то ценное своими руками — важнейший фактор в духовном формировании человека. Индивидуальное творческое производство, вместе с тем, эстетически обогащает нашу жизненную среду и, наконец, может сыграть свою роль в росте государственных доходов.

Михаил САВИЦКИЙ,
Минск.

Древний летописец назвал Молдавию страной на пути всех бед, памятуя о многочисленных войнах, прокатывавшихся по ее холмам и долинам. Иноземные захватчики не щадили памятников культуры. Быть может, именно поэтому проблема охраны и восстановления уцеле-

шего особенно актуальна для Советской Молдавии.

В республике эта работа ведется планомерно и систематически. В конце прошлого года в Академии наук был создан специальный сектор охраны памятников истории и культуры, который развернул большую исследовательскую работу. Однако для коренного улучшения дела необходима координация деятельности ученых и различных хозяйственных организаций, в ведении которых ныне находятся большинство памятников старины.

Конечно, не все здесь у нас еще хорошо. Мы мало сделали по изучению и сохранению большого количества уникальных произведений народной скульптуры в дереве и камне, не обеспечена должная сохранность многих исторических сооружений, старинных памятников народного зодчества. Запись пункта об охране памятников в новом проекте Конституции открывает здесь большие возможности. Но, чтобы они превратились в действительность нужна большая целеустремленная работа. Важно не только сохранить памятники, но и сделать их всенародным достоянием.

Михаил ЛИВШИЦ,
Кишинев.

В знаменательный год 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции опубликован проект Конституции СССР — событие грандиозное и значительное.

Завоевания нашего народа во всех областях экономической и культурной жизни, политики и социального прогресса впечатляюще и убедительно отражены в этом замечательном документе.

Мы, художники, деятели культуры и просвещения, с особым удовлетворением восприняли те статьи Конституции, где говорится об охране и приумножении духовных ценностей нашего общества, о поощрении и стимулировании как профессионального искусства, так и народного творчества. По Конституции всем гражданам СССР предоставляется право на пользование достижениями культуры, гарантируется свобода художественного творчества. Это является результатом осуществления ленинской политики развития социалистической культуры, закреплением больших завоеваний нашей партии, нашего общества.

Изобразительное искусство стало в нашей стране поистине всенародным завоеванием. Ни в одной стране мира тяга к искусству не ощущается так заметно, как в нашей стране. Посетители художественных выставок — это огромная, многомиллионная аудитория. Музеи и выставочные залы наших городов устраивают множество выставок как советского, так и зарубежного искусства самых различных эпох, жанров и направлений. Выставки произведений наших художников с большим успехом демонстрируются в культурных центрах зарубежных стран.

Большое значение для развития и упрочения связи высших художественных учебных заведений с потребностями народа сыграло также и Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Наш вуз — Тбилисская государственная Академия художеств ежегодно выпускает более ста высококвалифицированных художников самого различного профиля, начиная от живописцев и скульпторов и кончая архитекторами и прикладниками. Для нашей молодежи нет проблемы найти работу. Наша страна гарантирует им право на труд, на достойное применение их знаний. Сеть творческих мастерских Академии художеств СССР, помощь Художественного фонда СССР и союзных республик, система договоров с Министерством культуры и союзами художников — все это помогает молодым художникам сразу же встать на ноги после окончания вуза, влиться в полнокровную художественную жизнь страны.

Георгий ТОТИБАДЗЕ,
Тбилиси.

Отрадно читать в проекте новой Конституции специальную строку в статье 27 о народном художественном творчестве. Почему наше общество заботится об этой части народной культуры? Да потому, что в произведениях народного искусства с предельной силой выражено гармоническое отношение к природе, оно передает красоту окружающего мира, утверждает добро, правду, художественную правду огромного обобщающего характера. Сейчас особенно возрос интерес к народному искусству — его изучают в школах, во всех периферийных музеях открыты отделы народного искусства, систематическими стали выставки народного и самодеятельного творчества, к нему обращается профессиональное искусство.

Гуманистические основы народного искусства очень нужны нашему обществу, нашей культуре. Настала такая эпоха, когда народное творчество, которое смело можно назвать классическим, стало тем материалом, к которому станут обращаться художники будущих поколений, как в течение двух тысяч лет обращались к наследию древней Греции. Мы присутствуем при начале этого периода.

Известны внимание и забота партии и правительства о народных художественных промыслах. Теперь это становится одним из пунктов Основного Закона нашего общества. Однако, чтобы статья Конституции, где говорится о развитии народного творчества, полностью воплотилась в жизнь по отношению к художественным промыслам, чтобы они росли не только количественно, но и качественно, необходимо создать в них наиболее благоприятные условия для творчества мастеров и художников.

Ирина РАБОТНОВА,
Москва.

Молодая архитектура страны

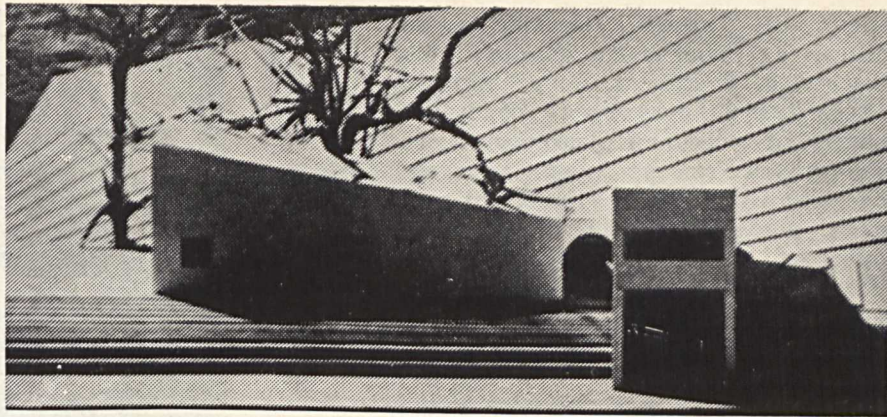
Андрей Боков

О состоянии и перспективах профессии принято судить по лидерам, тем более, что каждые четыре года они бывают вполне официально названы на всесоюзном смотре творчества молодых архитекторов. Прошедший недавно заключительный тур VII смотра, которому, как обычно, предшествовали зональные или республиканские и местные смотры, собрал свыше двухсот участников (то есть каждого второго или третьего). Представительность нынешнего смотра, простота и гласность процедуры отбора заставляют думать, что сколь-либо интересные работы не могли не быть замечены, и то, что демонстрировалось в Центральном доме архитекторов отразило действительно лучшее из того, что делается по стране. Лучшее это, тем не менее, воспринималось не как тенденциозно-выставочное, а как вполне адекватное архитектурной действительности. Действительность эта оказалась во многом столь неожиданной и любопытной, что традиционное мероприятие практически впервые превратилось в нечто большее, чем средство раскрытия новых имен и приободрения молодых архитекторов.

Даже поверхностное знакомство с авторами работ, да и оценка реального положения дел в проектных организациях показывают, что молодой архитектор не так уж нуждается в популяризации. «Средний» участник выставки — человек, который в свои 30—35 лет, как правило, уже завоевал положение в профессии, стал главным архитектором проекта, активно проектирует и немало строит. Гораздо существеннее то, что теперь ему есть что показать, не требуя при этом снисхождения.

Волна конкурсов, викторин и соревнований, докатившаяся до архитектуры, несомненно, также повысила общественный интерес к такого рода смотрам. Любопытно, что в последние годы десятки журналов и организаций многих стран, в том числе Венгрии и Японии, Франции и Польши, США и ЧССР, проводят многочисленные конкурсы на лучшую постройку, проект или идею, привлекающие в первую очередь молодых участников. Их итоги отчетливо фиксируют направление поисков, во многом беря на себя ту роль, которая еще недавно однозначно выполнялась работами немногих мастеров поколения Райта и Корбюзье и следующего за ними поколения Танге и Кана.

Внутри третьего поколения современных архитекторов объективной логикой развития профессии сменился самый тип лидера, превратившегося из мэтра, гения и «законодателя мод» в неспровергаемого и экспери-



Р. Мартirosян. Типовой клуб для сел Армении
Работа могла бы стать эпиграфом выставки.
Простота и сдержанность, естественность и точность роднят ее с анонимно-народной архитектурой

Е. Асс, Л. Волчек. Проект фасада Центрального Дома архитекторов в Москве
Тень, падающая от дома на улицу, материализуется, подчеркивая значимость дома косвенно, по принципу «обратной связи». Парадоксальная методика дает очевидный практический эффект: создается легко обживаемое многоцелевое пространство перед входом



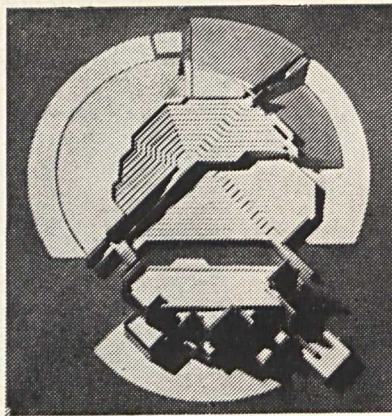
ментатора, который меньше всего стремится противопоставлять себя молодежи. Напротив, новые лидеры подчеркнуто стараются завоевать симпатии участием в коллективном, совместном выборе пути, главным средством которого и становятся широко популярные конкурсы и смотры.

Атмосфера постоянного, организованного или стихийного сопоставления, ставшая нормой и условием профессиональной жизни, принесла сегодня в наш архитектурный лексикон такие выражения, как «качество решений» и «уровень мировых стандартов». Достижение этого качества и уровня сейчас отчетливо сопрягается со стремлением к архитектуре неповторимой и своеобразной, свободной от стыдливости и робких заимствований. Иными словами, наиболее актуальной и ясной задачей является, судя по результатам смотра, определение нашего собственного лица, желание утвердиться в самом широком контексте.

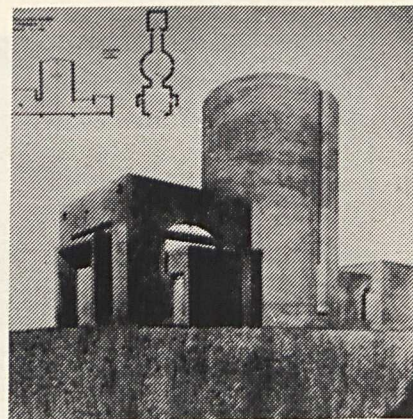
И если ожидания такой архитектуры до недавнего времени питались скорее исключениями типа МИЭТА в Зеленограде, ашхабадской библиотеки, или успеха в конкурсе на центр искусств в Париже, то сегодня основанием для них становится вполне объективная и широкая картина смотра. Картина эта, если и не позволяет говорить о «ренессансе», то во всяком случае свидетельствует об известном преодолении «комплекса неполноценности», преодолении элементарности и «провинциализма» в практике архитектурного проектирования. И самое отрадное, что процесс этот отмечен самой широкой географией, разнообразной тематикой и решительной непохожестью работ.

Географический «разброс» работ, отмеченных глубиной и непохожестью, начал сокращаться, обнаруживаются концентрации, своеобразное фокусирование проектной деятельности. То есть, наряду с удачными сольными выступлениями или работами отдельных устойчивых коллективов в два-три человека, которые встречались и на прежних смотрах, отчетливее проявляются, своего рода, местные школы. За этим прежде всего скрывается достаточно высокий и устойчивый уровень работ ряда людей, связанных нитями профессионального общения (одинаково низкий уровень школой не назовешь). Наиболее четко проявляются сегодня школы Ленинграда, Армении, Литвы, заметные прежде всего на арене смотра в целом, извне, скорее наблюдателям, чем участникам. Школы эти, по сути своей, антиканоничны и их внутреннее единство — это единство, стоящее не столько на подобии, сколько на дополнении и поиске.

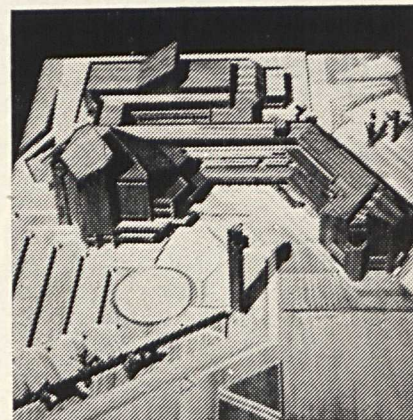
Хотя представленный на выставке материал был сугубо информативен и строго регламентирован — каждый участник выступил с двумя подрамниками, забитыми фото, — знакомство с работами вызывало не только интерес или удивление, но почти забытое волнение от общения с архитектурой, не боящейся самых смелых сопоставлений. Мы увидели признаки архи-



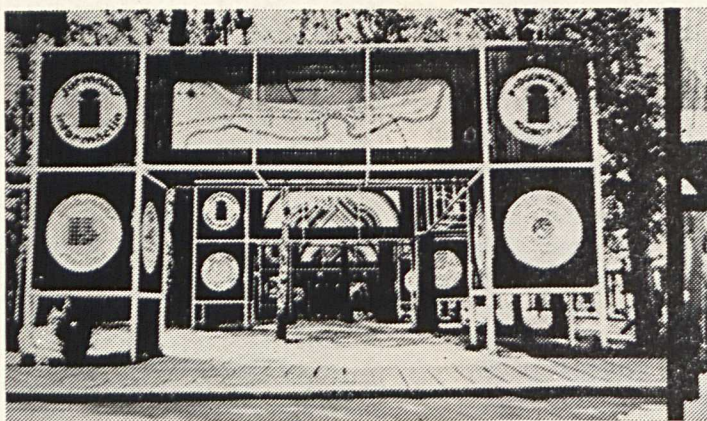
Н. Морозова. Киноплощадка на курорте «Куяльник». Зал под открытым небом превращен в ритуальный холм, сочетающий внутреннюю конфликтность и сложность с цельностью. Обнаружены раскованность и артистизм в работе с кругом и диагональю, землей и кирпичными стенами



В. Бухаев. Зеркальная башня ЛГУ. Дом современных звездочетов напоминает не чехол для прибора, а сложный и несколько таинственный символ



Ч. Мазурас. Дворец пионеров в Вильнюсе. Здание с богатым и выразительным силуэтом приобретает двойкий смысл, организуя детскую городскую площадь, детскую «Кампо» — главное многоцелевое пространство ансамбля



А. Дзедоне. Информационный центр в Юрмале. Работа резко поднимает престиж «временной» архитектуры и архитектуры «для глаз». Обычно вторичный, подчиненный и неорганизованный слой объявлений, знаков, витрин, афиш приобрел неожиданное, но точное пространственное выражение, принес в жизнь курорта ощущение праздника и ярмарочности

тектуры одухотворенной и интеллектуальной, остроумной и артистичной, архитектуры, сделанной не со знаком сложения или вычитания, а уже где-то на уровне извлечения корней.

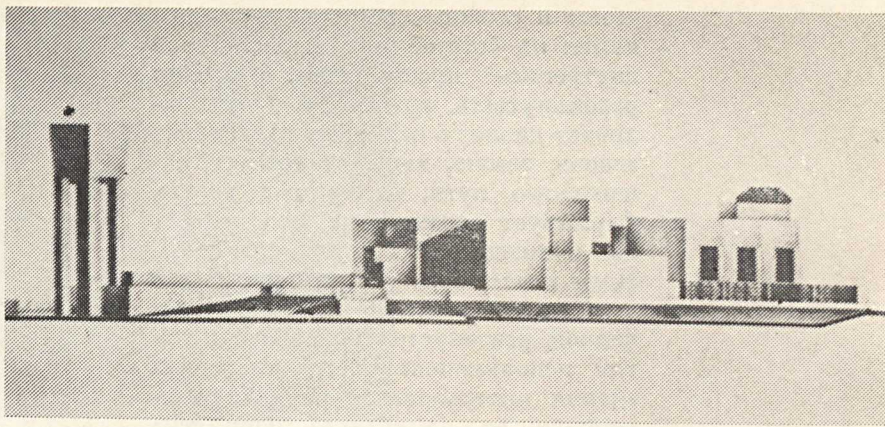
Архитектор испытывает потребность в мотивированности решений, в создании дома как итога определенной легенды, интуитивной или сознательной. В конечном счете, присутствие установок и ограничений, которые сам автор считает существенными, и определяет уровень работы. То есть, чем больше сложных и противоречивых задач оказывается решенными, тем неповторимей и содержательней архитектура.

Архитектура снова стала насыщаться образами и значениями, глубина и яркость которых напрямую не обусловлены размерами сооружения и качеством строительства. Образы архитектуры сегодня подчеркнута героизируются и романтизируются, они конфликтны и экспрессивны, что вполне объяснимо стремлением компенсировать еще бытующие утилитаризм и бесцветие. Хотя образы эти в основном лишены сложных интонаций, давно освоенных в других жанрах современного искусства, они прочитываются не производными от функции, не подчиненными целям ее обозначения, но сообщают архитектурному пространству и форме собственную содержательность. Вновь ведущими категориями профессионального мышления становятся наряду с жилым домом или магазином вход, стена, окно, карниз, крыша и т. д.

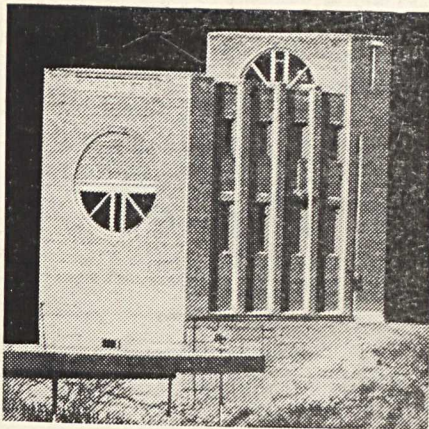
Не вопреки, но в дополнение к известному принципу проектирования «изнутри — наружу», утверждается подход «снаружи — вовнутрь». Решение дома все в большей степени вытекает из существа окружения и характера среды, из его роли в этой среде. Несмотря на незначительное количество работ, связанных с необходимостью вхождения в сложный городской или природный контекст, само стремление к внешней обусловленности и логике решений, настроенность на контекст обнаруживается в подчеркнуто бережном отношении к ценностям самого разного рода от традиционного мотива арки до периметральной застройки.

Новая содержательность оказывается тесно связанной с возвращением к пространственности и скульптурности архитектуры. Очертания сооружений приобретают четкость знаков, архитектор снова не может устоять перед обаянием круга, треугольника и квадрата. Как ни парадоксально, но длительное время архитектура, несмотря на естественную для нее объемность, оставалась плодом двумерного мышления (дом пририсовывался к фасаду). Нынешний смор отчетливо обнаруживает не только владение высотой или глубиной, сообщающее дому телесность и пространственность, но и растущий интерес к движению вокруг и внутри.

Здание становится многофасадным, разнофасадным, наконец, почти бесфасадным, но, главное, оно уже перестает беспомощно обнаруживать себя до конца и с первого взгляда. Глухие



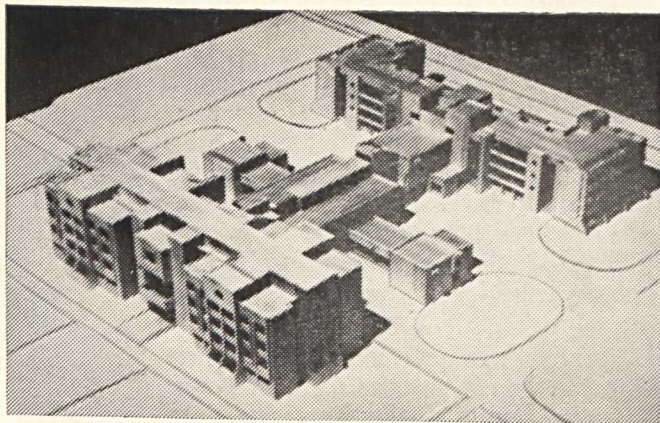
А. Бонжакина. Пожарное депо в Москве
Почти забытая, но традиционно неотъемлемая тема городской жизни снова приобрела подкупающую романтическую трактовку



С. Маилов. Мастерская скульптора в Кавминводах.
Архитектуре, подчиненной ландшафту или традиции, автор предпочел создание объема, немного странного, но запоминающегося и привлекательного



В. Дроздов. Торгово-бытовой комплекс в Ленинграде
Семейство стандартных блоков, получивших пешеходную аркаду, преобразилось, став отчетливо ощущаемой частью Ленинграда. Пример этот напоминает то, что и в основе традиционного приема оградного окаймления лежит знакомая нам унификация, но вернувшаяся снова к диалогу с человеком



В. Чулкович, Г. Козелл. НИИ молекулярной биологии и генетики в Петродворце
Сложность композиции становится эстетической категорией. Кто-то ощутит здесь отголоски архитектуры 30-х годов, другие — обнаружат сходство с супрематическими архитекторами, а третьи — обратят внимание на симметричность композиции, на аналогичность с дворцом или усадьбой. Главное достоинство проекта в том, что в нем дана убедительная альтернатива привычному параллелепипеду

стены и сложные порталы — скорее намек на богатое или неожиданное внутреннее пространство. Обретая разомкнутость, архитектура устанавливает диалог с окружением, вбирает зелень, землю, воду, организует пешеходные пути, площади и дворы, формирует «помещения под небом» или площади и улицы под крышей. Идея интеграции среды, казавшаяся до недавнего времени довольно отвлеченной, реализуется любопытным путем использования снаружи, вовне здания интерьерных приемов, вытекающих из замкнутого периметра стен, внутренних дворов и небольших площадей. Дома становятся частью и принадлежностью чего-то большего — склона, улицы, порой они напоминают фрагмент, крупную деталь — скатную крышу, стену с окном, арку входа и т. д.

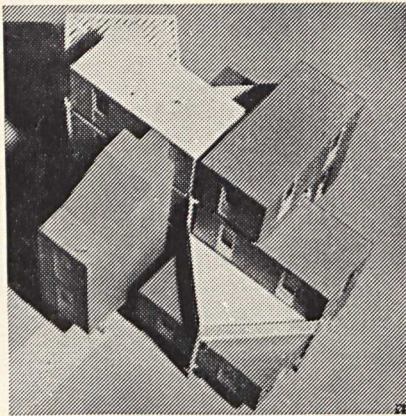
Симптоматичен сам перечень выставленных работ как проектных, так и реализованных. Было бы преувеличением сказать, что иссяк интерес к уникальному и особому объекту — таких по-прежнему немало. Но гораздо важнее, что обнаружился и утвердился интерес к темам заурядным, рядовым и хорошо знакомым — сельскому клубу, магазину, ПТУ, общежитию, детсаду. Именно такие сооружения, еще недавно прозябавшие на периферии профессии, вобрали самые яркие характеристики. Убежденность в том, что архитектурные качества дома напрямую зависят от его размеров, сменилась ощущением ценности скромной, камерной работы, гарантирующей, по-видимому, и известную авторскую самостоятельность.

Интерес к подобным темам не мог бы возникнуть десятилетие назад, прошедшее под знаком «городов будущего», архитектурных сенсаций и суперсооружений, которыми изобиловали специальные журналы. Сегодня «плотность» архитектурных открытий в мире стала куда ниже, чем еще десять лет назад, они приобрели более тонкий и детализированный характер и основной интерес вызывает уже не абстрактно новая тема, а ее конкретная интерпретация. Идеи «городов будущего» кажутся сегодня бескровными, а реальность города, изобилующая уймой нюансов и противоречий, все более захватывающей.

На смену увлеченности будущим пришло увлечение стариной и ретроспективностью. Нынешний архитектор словно заново открыл для себя историю и его желание ощутить и продемонстрировать связь с прошлым столь же отчетлива, как недавние поиски абсолютно нового. При этом вовсе не оказывая предпочтения некоторому стилю или эпохе, нынешняя архитектура старается вобрать как отчетливые и конкретные, так и едва уловимые культурные ценности.

Не секрет, наконец, и то, что «города будущего», сыгравшие значительную и, несомненно, положительную роль в процессе «обновления и мужания» архитектуры, за редким исключением были рассчитаны на внутрицеховое или журнальное потребление.

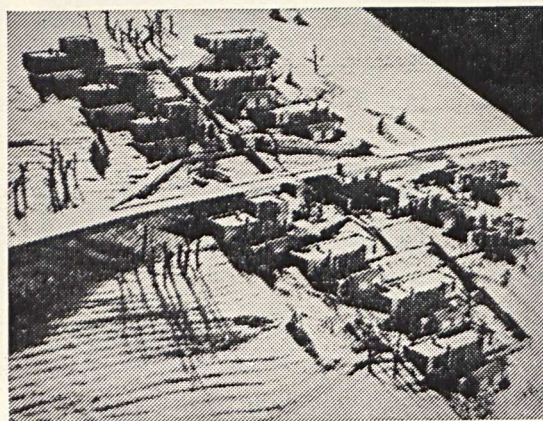
Другой чертой нынешней экспозиции



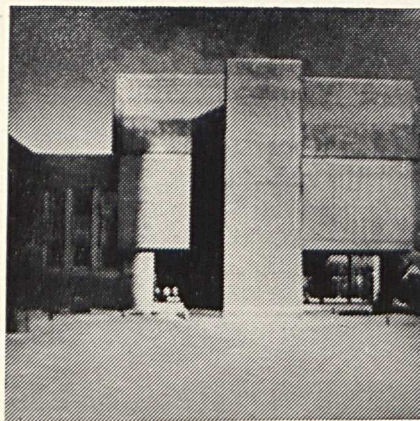
В. Шарапов. Жилой блок-модуль для вахтенных поселков «Машины для жилья», осуществленные с автомобильной точностью, не требуют лишних аргументов; актуальность этого жанра очевидна



А. Лукашас. Общежитие в Вильнюсе. Постановка дома по красной линии, вплотную к брандмауэрам соседей, воспринимается сегодня столь же неожиданной и рациональной, как свободная и независимая постановка десятилетие назад. Небольшой городской дом, подчиненный структуре квартала, имеющий характерные членения, выделенный первый этаж и завершение, содержит решение актуальной проблемы — проблемы учета городского «контекста»



Ш. Бостанашивили, М. Гугунава. Хевсурское село Бисо. Проектная интерпретация традиционного села, включающая такие характерные его элементы как площадь и колодец.

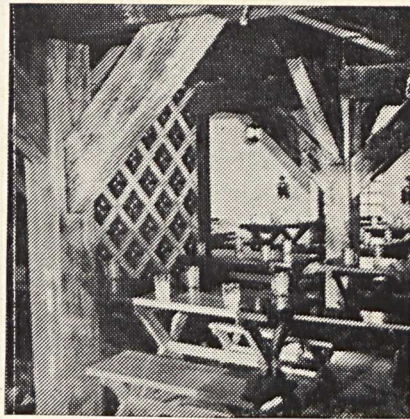


Р. Томингас. Административное здание совхоза под Таллином. Его минималистский фасад может служить иллюстрацией к тезису о сложности простоты

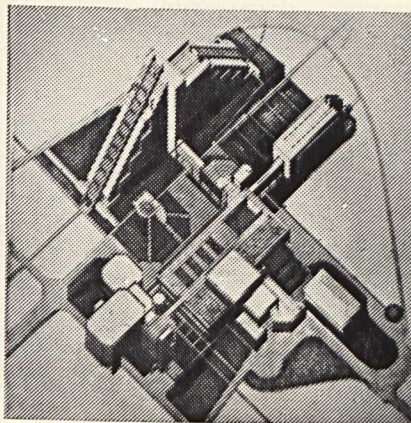
является снижение интереса к чисто градостроительной проблематике, сокращение числа градостроительных работ, столь характерных для 60-х годов, с их увлеченностью архитектурой больших чисел, крупных масштабов и орнаментами жилых районов, демонстрируемых с птичьего полета. Однако обращение к задачам традиционного масштаба, к счастью, не сократило масштабы видения. Градостроительная направленность, выход за пределы отдельного объема трансформировались в ощущение города и окружения, которым отмечены многие работы независимо от их размеров. Эти работы и заполняют невольной образованный разрыв между градостроительным и архитектурным мышлением, восстанавливают «вертикальную» связь, непрерывность масштабов от города до дверной ручки.

С глобальными задачами и ожиданием «главного дома всей жизни» всегда была связана и подсознательная установка на создание «памятника архитектуры», опять-таки некоей надвременной и отвлеченной субстанции. Снятие этого груза практически тождественно разрыву извечного колеса: «архитектор строит для архитектора» и переориентации на потребителя (которого, однако, не следует путать с заказчиком). За этим следует внимательное отношение к традиции, к сложившимся ценностям, пусть даже эти традиции и ценности известны лишь самодеятельной архитектуре узбекского или хевсурского села. В известном смысле, это отказ от специфически понимаемого архитектурного качества понятного архитектору, но чуждого потребителю. Соответствие месту и задаче оказывается существованием следованию априорным абстрактным принципам типа пяти правил Ле Корбюзье, которым, кстати, не всегда следовал и сам мастер. Складывается ощущение, что авторская последовательность сегодня меньше заботит, чем «стиль места». Стилистические приемы и стилистическая окраска приобретают служебную роль, сводящуюся к тому, чтобы «означать», «напоминать» и «соответствовать». Стилиевые ограничения представляются сегодня все менее существенными и само отношение к характерным приемам определенной эпохи или региона тождественно отношению к реликвиям.

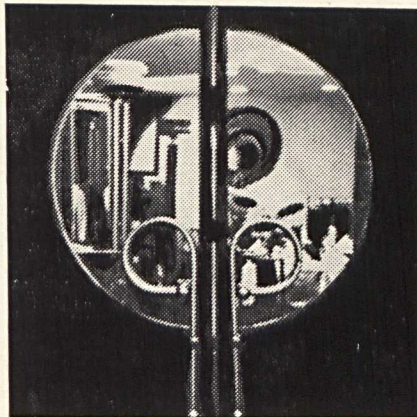
Большинство участников смотра стремились продемонстрировать скорее широту взглядов и возможностей, чем верность ограниченному набору приемов и средств. Внешняя непохожесть работ одного автора не объясняется тем, что он лишь ищет свой индивидуальный почерк, эти цели отчасти утратили привлекательность. Более цепным представляется ощущение внутреннего единства и логики творчества, допускающие и поиск, и самоопровержение. Подтвержденная смотром привлекательность, продуктивность решения относительно локальных задач показывает, что судьбы архитектуры с успехом могут решаться внутри профессии, а вовсе не в смежных сферах инженерных или технологических дисциплин. И если



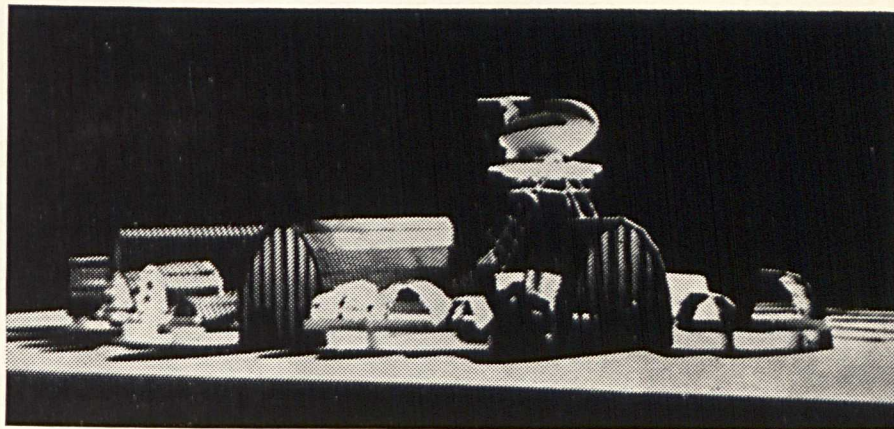
В. Гуотис. Бар в старом доме в Клайпеде
Работа с успехом подтверждает, что приспособление старого здания не только решает бытовые задачи сегодняшнего дня, но открывает реальные пути сохранения ценной исторической среды.



Я. Ярмолинский. Турбаза «Верхневолжская» в Калинин
Знаковая определенность, понятность и «фотогеничность» образа полностью соответствует назначению дома



А. Алекна. Интерьер ресторана «Вильнюс»
Работа еще раз напоминает о том, что «микромир» архитектуры, мир детали и интерьера, может осваиваться с не меньшей энергией и эффектом, чем градостроительный «макромир»



Я. Виз. Аэростатический комплекс в Киеве
Инженерное прямодушие сливается с темпераментом художника, ориентированным на создание зрелища и выставку чудес. Конструктивная обнаженность, сборность и мобильность — вполне правомочные средства построения яркого архитектурного образа

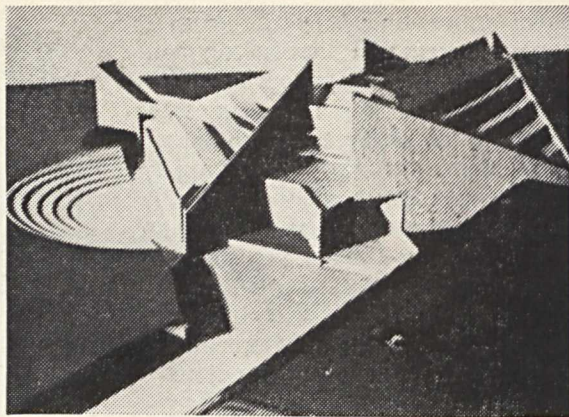
недавно под влиянием педантов-методологов казалось, что основой движения может стать только некая законченная и всеобъемлющая теория, то сегодня всякая «большая идея» оказывается ценной лишь постольку, поскольку приобретает убедительное конкретное выражение. Непопулярность псевдотеоретических обобщений, возможно, и проявилась в том, что несмотря на предложение к участникам смотра выразить свое творческое «кредо», высказаться в форме минидекларации, большинство предпочло отмолчаться.

Архитектура как искусство обнаруживала большую привлекательность, чем архитектура как наука. Приобщение архитектора к художественному творчеству приводит его в смежные и близкие области, где требуется скорее умение, чем осведомленность. Молодежь-77 обнаружила устойчивый интерес к сотрудничеству со скульпторами, к разработке деталей, дизайну, прикладным жанрам, что нельзя в целом расценить иначе, как проявление тяги к непосредственному «деланию» вещей.

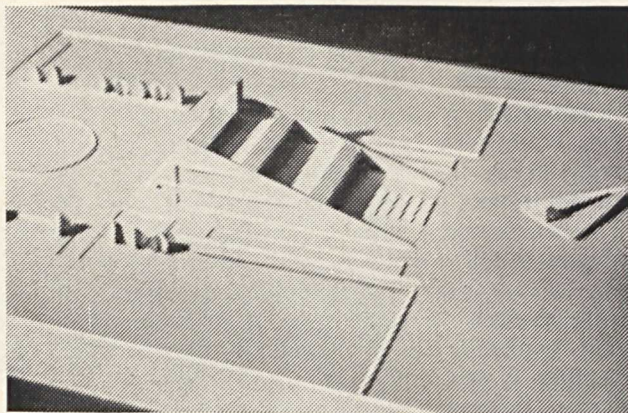
Впервые на нынешнем смотре присутствует жанр городского дизайна, вполне зрело оперирующего информационными стендами, витриной, ночным освещением и цветом. Остроумие решений при этом, как бы компенсирует кустарность исполнения. Все более привлекательную окраску приобретает и работа со скульптором, вышедшая за привычные рамки создания постамента. Архитектор уверенно привносит свое понимание организованного пространства, включающего и памятник, и посетителя, формирующего особый мир священного действия.

Итак, уход от глобальных настроений вовсе не означает свертывания социальных устремлений архитектуры. Скорее эти устремления становятся реалистичнее и в их фокусе оказывается человек. Как бы в подтверждение этого при почти полном отсутствии столь характерных для прошлых смотров домов-гигантов, бурно размножилась одноэтажная архитектура, архитектура пешеходных пространств и благоустроенной земли.

Многозначное лицо молодой архитектуры-77 конкретизируется как бы несколькими проблемными областями, каждая из которых фиксируется по меньшей мере парой действующих сил. Это стремление к единству и разнообразию, стремление быть современным и обнаружить собственное лицо; это внимание к месту, окружению и сознание самоценности своей работы; это интерес к бытовым подробностям и жажда поэтического; это интерес к истории, к первообразам архитектуры и к их неожиданной трактовке; это понимание позиций потребителя и утверждение профессионализма; это, наконец, разнообразие пластического языка, его сложность и его лаконизм, его монументальность и его динамика. И, пожалуй, самое существенное, что внутри архитектуры между этими полюсами возникает энергия, ценность которой не вызывает сомнений.

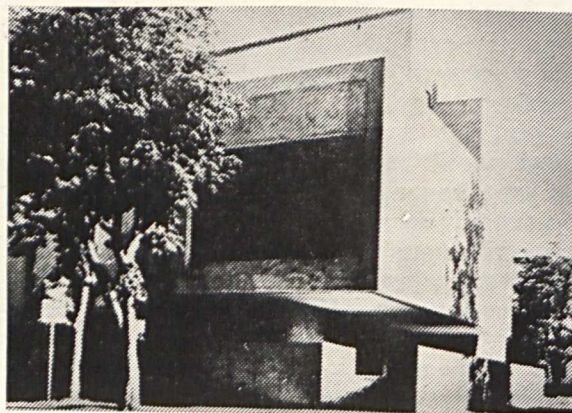
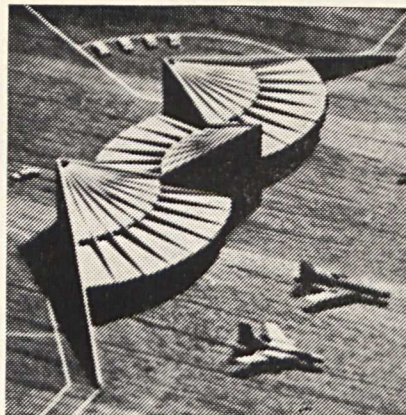


Л. Вайтус. Мемориальный музей в Перчупай
70-е годы открыли и утвердили обаяние диагональных и наклонных поверхностей, по-новому организующих движение, интегрирующих крышу и стену, здание и участок. Музей вырастает из земли и земля без усилий проникает в музей

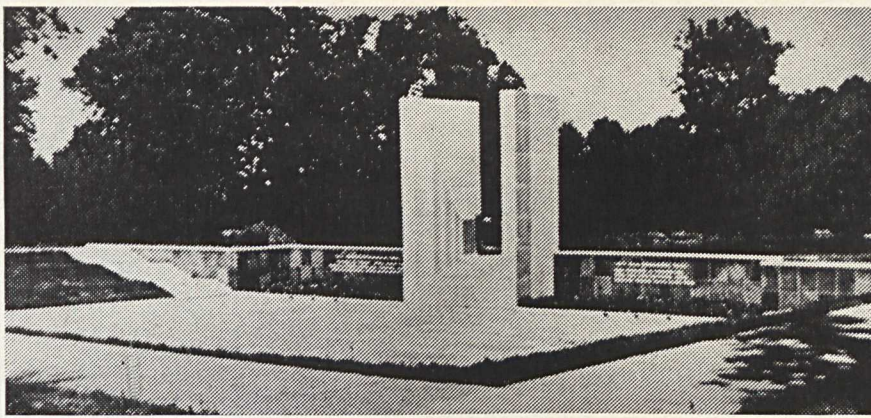


А. Джаббаров. Аэропорт в Нахичевани

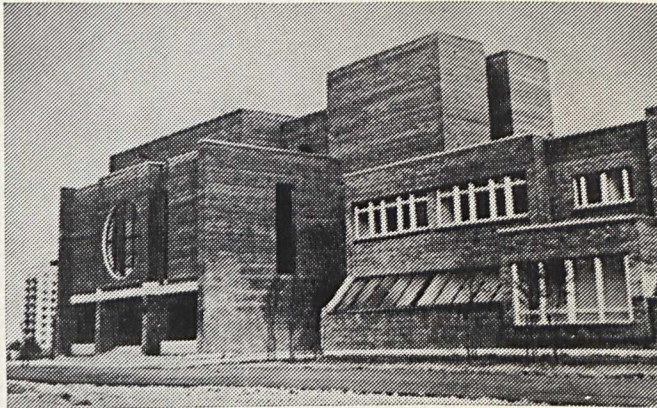
Р. Асратян, Л. Христофорян. Аэропорт в Ленинакане
Идентичные задачи получают в современной архитектуре диаметрально противоположные разрешения, каждое из которых представляется в равной мере допустимым и оправданным. Тема мощных, слитых с землей, тяжелых, неподвижных и статичных «ворот», в одном случае, и тема «крыш-крыльев», открывающая пути достройки и развития, в другом.



М. Кусма. Административное здание в Таллине
Здание характерно двумя, трудно сочетаемыми особенностями — значительностью облика и тактом по отношению к городскому окружению. Гипер-окна становятся ясным выражением общественного содержания постройки



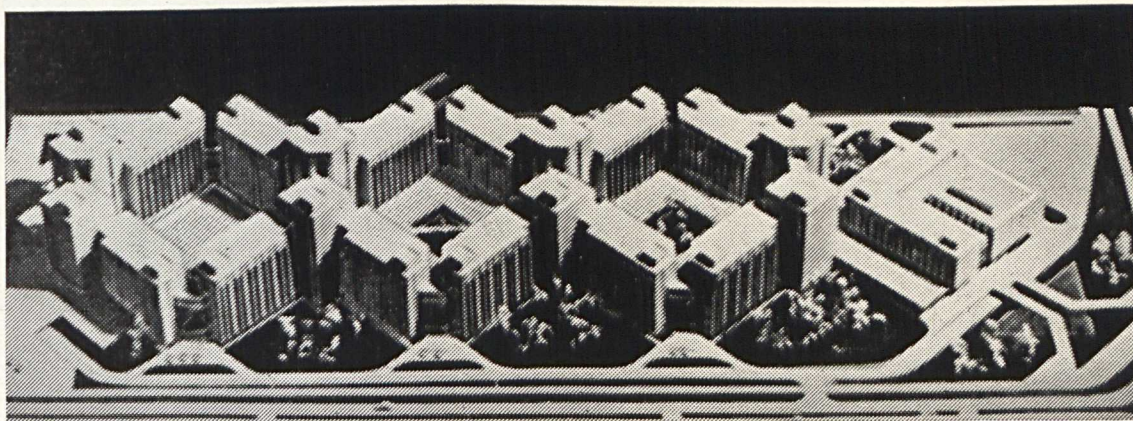
Р. Лууп. Мемориальный ансамбль в Тарту
Создавая не памятник-изъявление, а памятную среду, архитектор начинает ощущать себя драматургом, выстраивающим перед посетителем целую цепь сопоставлений и контрастов. Земле, воде, деревьям — главным материалам ансамбля — возвращены их культурное содержание и смысл



В. Орлов, Л. Фешина. ПТУ на 600 учащихся в Ленинграде
Сквозь целую гамму новаторских решений, от наклонного остекления до рельефного фасада, проглядывают характерные черты «фабричной» архитектуры



В. Романов. Музей народной архитектуры и быта в Киеве
Труд этот отмечен, в первую очередь, человеческим талантом, добротой и подвижничеством. Есть в сохранении старого дома нечто созвучное заботе о стариках и слабых



О. Васькова. Институт химии природных соединений в Москве
Остроумный поворот зданий по диагонали сообщает комплексу сходство с гигантской молекулой ДНК. Острота и драматичность композиции достигнуты минимумом средств. Интерьеры дворов решены с неменьшей тщательностью, чем интерьеры под крышей

Примечание.
В числе авторов упомянуты лишь участники смотра. Редакция журнала приветствует также их коллег, по праву разделяющих успех приводимых работ



Творческий метод Эльконина

Андрей Васнецов,
художник

Виктор Борисович Эльконин принадлежит к поколению «художественной молодежи» 30-х годов. Советское искусство тех лет богато многими блестящими именами художников, утвердивших себя еще до революции. О молодых же художниках этого времени мы знаем очень мало. Изменение художественных вкусов за последние 30—40 лет помешало развитию многих потенциально талантливых художников: некоторые растерялись, другие просто отошли от активной деятельности. Многие молодые художники погибли в Великой Отечественной войне. Словом, этому поколению художников не повезло. Не повезло настолько, что сейчас многие склонны иногда сбросить со счетов советского искусства всех художников этого времени. Творчество Эльконина является, наверное, одним из самых веских аргументов неправомерности подобного мнения. Виктор Борисович прожил большую творческую жизнь. Судьба сталкивала его с разными художниками. Он испытывал различные влияния, но остался цельным художником с явно выраженными устремлениями в искусстве, с очень определенной собственной точкой зрения.

С середины 50-х годов начинается активный период деятельности Эльконина-монументалиста. В связи с перестройкой советской архитектуры нужны были художники, способные справиться с новой необычной задачей, вставшей перед советскими монументалистами. Молодые художники были еще слишком неопытны. Старшее поколение — Фаворский, Корин, Дейнека — отошли от практической работы в этой области. Как раз в это время деятельность Эльконина — практика, теоретика, и организатора — сыграла очень большую роль в становлении нового направления советской монументальной живописи. Будучи первым председателем бюро вновь созданной секции монументальной живописи МОСХа, он много сделал для утверждения авторитета и практической организации современного советского монументального искусства. С этого времени имя Эльконина становится известным широкому кругу художников и зрителей.

Не берясь давать всеобъемлющую характеристику и оценку творчества Эльконина, я хотел бы обратить внимание на некоторые особенности его искусства, имеющие, по моему мнению, принципиальное значение, причем в основном разговор пойдет о живописи, ибо способ видения художником природы определяет его художественный метод вообще.

В частности для Эльконина характер его живописи определяет и характер его мозаик, гобеленов и т. д. Не бьющее на эффект, сдержанное и умное искусство Эльконина требует внимательности от зрителя. Все, что он делает, умно, логично, основано на глубоком знании искусства. Эльконин очень много знает и умеет организовать свои знания для лучшей реализации поставленной задачи. Эльконин считает законы искусства объективно существующими. Для него следование этим законам есть необходимое условие развития любой художественной индивидуальности, причем понимает он это не как догму, а как закономерности развития.

В связи с этим, нередко можно услышать в его адрес упрек в известном рационализме творчества. Быть может не стоило бы с этим полемизировать, если бы в основе такого рода критики не лежала, по моему, принципиально неверная позиция. Дескать «знание убивает чувства». Это неверно. Знание и умение — это единственное, что лежит в пределах возможных волевых усилий художника. Все остальное — чувства, мысли, эмоции выражаются помимо воли художника и тем сильнее, чем выше его мастерство. Одним словом, выдумать себя нельзя, можно только реализовать то, что есть.

Конечно, у Эльконина есть и «чувства» и «душа» — напряженный нравственный мир его вещей, особенный, чисто эльконинский лиризм, но все это выражено в формах, лишенных литературной многозначительности или эмоциональной безответственности. Да, искусство Эльконина — это «умное» искусство и, по моему, в этом нет ничего плохого. Художественные познания Эльконина, его широкая эрудиция, сознательное отношение к своей профессии позволяют ему найти правильные пути для решения наиболее трудного вопроса монументального творчества — преодоления натуралистического эмпиризма.

Сложный и долгий путь познания природы и искусства — вот путь, по которому идет художник Эльконин. Это путь активного постижения природы, раскрытия ее пластических закономерностей и их реализация при переходе от природы, существующей реально в реальном пространстве, в новое качество художественного произведения. Не в смысле внешней похожести, а для сохранения всей пространственной сложности реального мира.

Различные художественные приемы у Эльконина служат средством избежать омертвления природы при переходе ее из пространства реального в пространство изображенное. Единство и противоречие изображения и природы есть основной двигательный конфликт живописи Эльконина.

Живопись Эльконина представляет организованное видение. Это не отвлеченное конструирование по поводу природы и не поиски стиля, а решение задачи по организации восприятия. Я обращаю внимание на эту сторону эльконинского творчества, на его метод преодоления натуралистического эмпиризма, потому, что существует другой, более простой, распространенный и, я бы сказал, облегченный путь «борьбы» с натурализмом, когда эмпиризм не преодолевается через более глубокое понимание природы, а лишь подается в более изящной, декоративно-стилизованной упаковке. «Бескрылому натурализму» нередко приделывают крылья «современного модерна» стиля.

Долгий путь познания, по которому идет Эльконин, принципиально предпочтительней всякого рода стилизаторских красот и соблазнов моды.

Монументально-декоративная живопись занимает ведущее место в творчестве Эльконина. И то, что сделано художником в этой области, дает достаточное представление об этой, весьма значительной, области деятельности Эльконина.



«Прометей». Рельеф с мозаикой на фасаде Дворца культуры Бурштиновской ГЭС. (Совместно с Ю. Александровым) 1974

Организованное видение, свойственное Эльконину в живописи, остается и здесь. Это, собственно, главная отправная точка для понимания Эльконина-монументалиста. Мне кажется, что принципы Эльконина, его высказывания по проблемам монументального искусства понимаются иногда чрезвычайно упрощенно: «сохранение стены», «плоскостное изображение» прежде всего. Во-первых, нельзя забывать, что уничтожить стену средствами изобразительного искусства невозможно. Реально существующая стена все равно останется и так или иначе будет себя проявлять. Стена не уничтожается, она иначе организуется, ей придается иное качество. Ее можно пространственно дезорганизовать, тем самым уничтожив изображение, а не стену. Это и делает «неорганизованное видение» эмпиризма и не порвавший с ним — декоративно-стилизованный «стиль». Вот против такого «разрушения» возмущает Эльконин, против разрушения пространственных закономерностей, а не против сколь угодно глубокого пространства, если оно зрительно организовано.

Когда Эльконин говорит о «плоскостном изображении», то имеется в виду, что всякое изображение плоскостное, всякое, которое так или иначе организует плоскость. Всякое, кроме натурализма и любых видов

декоративного натурализма, не учитывающих сложного взаимодействия изображаемой глубины и существующей плоскости.

Таким образом, взгляд Эльконина достаточно широк и включает все возможные пространственные варианты «организованного видения». Конечно собственная практика Эльконина тяготеет к определенным типам пространственного решения, но он свои пристрастия вовсе не считает обязательными. Эльконин, также как и Фаворский, в теории придерживается принципов, а не манер и приемов, которые могут быть, по его мнению, сколь угодно разнообразными при единственном условии пространственной организованности.

Виктор Борисович Эльконин многое сделал и много достиг в своем творчестве, но, конечно, он, как всякое живое и сложное явление, имеет и свои недостатки. Естественно, нельзя требовать от художника, чтобы он представлял из себя некое «попури» из одних достоинств. Недостатки не имеют только те, кто не имеют и никаких достоинств, то есть ничего не имеют. Достоинства же творческой деятельности Виктора Борисовича Эльконина столь существенны, что дают основание рассматривать ее, как одно из значительных явлений нашей художественной практики.

Монументалист

глубокого

такта

Владимир Богданов,
архитектор

С Виктором Борисовичем Элькониным мы впервые встретились в 1955 году на строительстве советского посольства в Польше. Впоследствии нам пришлось работать вместе в посольствах СССР в Турции и Пакистане. Длительное общение с В. Б. Элькониным позволило лучше узнать его как художника и человека, оценить его убежденность в своих творческих принципах, верность им на долгих и не легких жизненных путях.

Редкий художник так последовательно, так по-хозяйски работает над своими произведениями. Долго вынашивает Эльконин свои замыслы, прежде чем приступить к их воплощению. Никогда не оставляет его стремление к совершенству. Новаторство Эльконина всегда серьезно и основано на высокой художественной культуре.

Виктор Борисович одинаково хорошо владеет всеми формами монументального искусства. Среди его работ есть и мозаика, и фреска, и сграффито, и гобелен, и скульптура. Каждая форма у него находит органичное место в конкретной архитектурной ситуации.

Особенно хорошо чувствует Эльконин специфику организации пространства интерьера. С тонким пониманием задачи исполнены, например, им витражи для большой гостиной здания советского посольства в Турции. Художник избирает ограниченную гамму из трех цветов. Умело сочетая их между собой, Эльконин немногими художественными средствами достигает здесь максимум выразительности, создав картину, полную гармонии и красоты.

Последней и наиболее плодотворной в нашей совместной с Элькониным деятельности стала работа над интерьерами посольства СССР в Пакистане.

Одной из лучших работ, созданных Виктором Борисовичем в здании посольства, следует назвать его гобелен для большого зала приемов. Патристическое содержание темы в сочетании с декоративной выразительностью изобразительного решения удачно соответствовало назначению его в интерьере. Прекрасно владея композиционными приемами, чувством ритма и колорита, Эльконин создал очень интересное произведение, полное сдержанной красоты и торжественной строгости. Одновременно с гобеленом он выполнил в Пакистане два витража для малых залов приема. И тематически, и композиционно они взаимодополняют друг друга. Зелено-голубая гамма цветущего дерева — в одном перекликается с оранжево-охристой гаммой плодоносящего — в другом. Вместе же они завершают оформление всего ансамбля посольства.

В продолжении нашей совместной работы В. Б. Эльконин проявил себя художником синтеза, монументалистом глубокого такта в работе с архитектурой. В его произведениях современность и свежесть решений органично сочетаются с хорошими культурными традициями. Это придает особую убедительность и завершенность его работам, свидетельствуя о большом профессиональном мастерстве этого замечательного художника и человека, общение и сотрудничество с которым всегда интересны и поучительны.



Модель с зеркалом.
Х., м., 1969

Витраж для
здания советского
посольства
в Пакистане. 1971
Архитектор
В. В. Богданов





Стекло

Анатолия Силко

Галина Пилипенко

А. Силко и
мастер-выдувальщик
Н. Деев

Декоративные
штофы и стаканы.
Стекло тиходутое.
1973

Творчество заслуженного художника РСФСР Анатолия Максимовича Силко уже двадцать пять лет связано со стекольным заводом «Красный Май».

В 1952 году сразу после окончания МИПИДИ он одним из первых художников поехал на стекольный завод с тем, чтобы жить и работать там постоянно. Сначала был единственным, а затем около двадцати лет — главным художником «Красного Мая». Заботы, нужды завода давно стали для Анатолия Максимовича глубоко личными; он сумел найти тот необходимый контакт с производством, без которого невозможно настоящее творчество художника прикладного искусства, тем более заводского художника, итог работы которого зависит от производственно-технических условий.

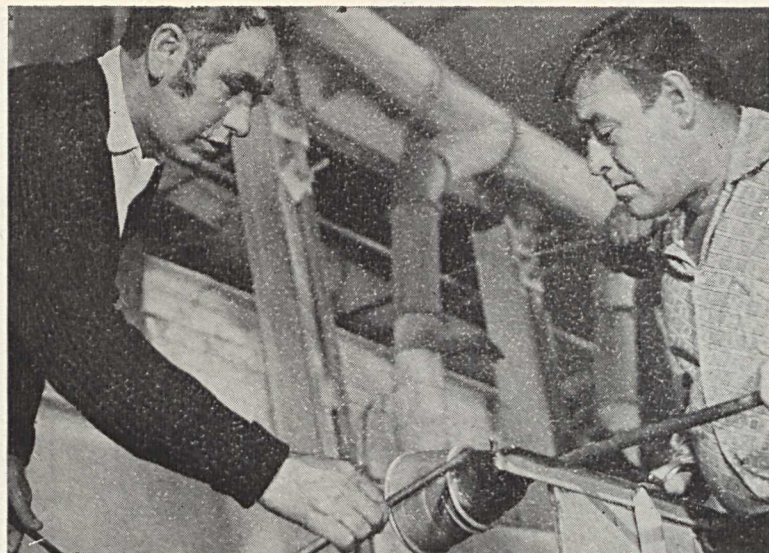
На заводе самой главной является проблема массового выпуска изделий, их систематического обновления. Эту задачу всегда отчетливо сознавал А. Силко.

Уже в самой ранней его работе — вазе «Колос» (1954), стилистически очень характерной для середины 50-х годов, видна ориентация на массовое тиражирование.

Художник активно занимается изучением разнообразных техник декорирования стекольных изделий, изучает русское стекло, расширяет свои технологические познания. Чрезвычайно полезной в профессиональном отношении была поездка в Чехословакию в 1956 году. Возвратившись на завод, А. Силко создает вазу «Лилия», выполненную в достаточно сложной технике рельефной живописи эмалью с протравой и золочением.

Первой яркой работой художника является набор для вина «Золотая бусинка» (1958). Комплект состоит из рюмок, бокалов, фужеров. Конической формы тулово рюмки заканчивается слегка отогнутым краем; ножка, напоминающая небольшую балясинку, органично «вытекает» из залива тулова и, ритмически объединяя весь комплект, создает впечатление упругости, пластической завершенности этих исключительно изящных форм. Двойная золотая отводка по краю и верхней части ножки вносит элемент праздничной нарядности во все цветовые варианты комплекта — бесцветный, изумрудно-зеленый, селеновый. «Золотая бусинка» несколько лет выпускалась массовым тиражом, а на Международной выставке «Экспо-58» в Брюсселе была отмечена бронзовой медалью.

Конец 50-х — начало 60-х годов — время решающих перемен в нашем декоративно-прикладном искусстве и, конечно, в стекольной промышленности. Актуальной задачей явилось коренное изменение облика массовой продукции. Работы художника 1960 года выявляют его готовность к этим переменам. Он находит лаконичную выразительность





формы и материала, созвучную времени. Набор рюмок «Колокольчик», ваза для цветов «Бутон», комплекты для пива «Мартовский» и для воды «Дождик» несут в себе образ нового быта, связаны с формами новой архитектуры. Однако, ассоциации эти ненавязчивы, художник больше доверяет своей интуиции, не отдается полностью новомодным веяниям, лишь деликатно интерпретируя их. В отличие от многих произведений тех лет, работы А. Силко и теперь не выглядят чрезмерно аскетичными и прямолинейными, им присуща добротность и человеческая теплота. Предметы не возникают из голого желания «предложить что-нибудь новенькое», а появляются в результате потребности облечь старую функцию в новую образную форму. Собственно, развитие художественного воображения в прикладном искусстве можно охарактеризовать, как нахождение новых форм для старого содержания или как новое понятие о старом предмете. И хотя функция заранее суживает круг возможных интерпретаций, однако, именно функциональная заданность оттачивает замысел художника. Это неизбежно влечет использование привычных, апробированных, отшлифованных временем типов изделий. Отбираются устойчивые, целесообразные варианты. В то же время конкретное решение формы несет элементы неожиданности, открытия, своеобразия, которые и придают новой вещи ценность.

А. Силко очень рационально подходит к созданию нового образца для производства, соединяя расчет на массовость и высокую художественность; поэтому многие его работы в течение ряда лет не сходят с заводского конвейера. Интересно наблюдать, как Анатолий Максимович внимательно и терпеливо относится к замечаниям технолога и начальника цеха, когда внедряется в производство его новый образец. Он умеет «отработать» этот образец так, чтобы ему была обеспечена долгая жизнь на конвейере, и происходит это не за счет уступок, не в ущерб художественному облику вещи, а в силу совершенного знания возможностей технологии и производственных условий. Все эти особенности отличают прибор для воды «Дождик» (1960), который выявляет умение А. Силко направить технологию к расширению средств выразительности предмета.

Воздушный «пузырь» в стекле — одна из разновидностей брака в стекловарении, но художник увидел возможность использования его в декоративных целях. Множество пузырьков в массе стекла обнаруживают необычный эффект. В приборе «Дождик» воздушные пузырьки искрятся и концентрируют преломляющиеся лучи света, вызывая ощущение светящихся капелек воды в прозрачной массе стекла. В конечном итоге получилась гладкая вещь, без дополнительной обработки, но с декором в самой толще стекла.

Значительным событием в жизни А. Силко явилось открытие выставки «Искусство в быт» в 1961 году, где было представлено несколько его работ, в том числе упомянутый прибор для воды «Дождик», удо-

Декоративные вазы «Зимний сказ», «Сульфидное стекло, гутная техника. 1969»

Комплект для пива «Жигули». Сульфидное стекло, гутная техника. 1973

Прибор для воды «Дождик». Стекло. 1960

стоенный диплома. Тема выставки чрезвычайно близка художнику, она соответствует его идейной позиции. Искусство в быт — это девиз всего его творчества.

Появление в 1958 году на заводе «Красный Май» сульфидно-цинкового стекла в значительной степени предопределило дальнейшее направление и характер творческих поисков Анатолия Максимовича. Его лучшие декоративные произведения выполнены в этом материале. В массовом ассортименте сульфидное стекло расширило и обогатило цветовую гамму изделий, сделало их практически неповторимыми. Эти качества Силко успешно использовал в таких образцах, как ваза «Бутон» (1960), пепельница «Восьмерка» (1968), комплект «Цветная лужайка» (1967) и др.

В 1960—1968-х годах создаются и выпускаются в массовом производстве бокалы «Луч», вазы «Матрешка», «Искристая», «Ранняя весна», набор рюмок «Дымок» — произведения, свидетельствующие о творческой зрелости художника. Среди несомненных удач этого периода — рифленый стакан для сока, который наряду с художественными достоинствами настолько прост в исполнении, что Анатолий Максимович шутливо назвал его «мечтой технолога». Многочисленные произведения А. Силко для массового выпуска удостоены медалей и дипломов ВДНХ, всесоюзных и республиканских выставок.

Декоративные произведения художника — это разнообразные вазы, блюда, кувшины, штофы, организованные в комплекты и выполненные в цветном и сульфидном стекле. Состоялось счастливое совпадение возможностей этого стекла и колористических устремлений художника; в результате появились вещи, в которых просматривается подлинное, искреннее погружение в творческое освоение материала. Его декоративные произведения могут органично существовать в жилом интерьере, привнося в него элемент рукотворности, уникальности в соединении с теплотой и камерностью. Заново утверждая утилитарную основу предметной формы, автор преобразует ее своей фантазией, средствами стекла воплощая в ней личные впечатления.

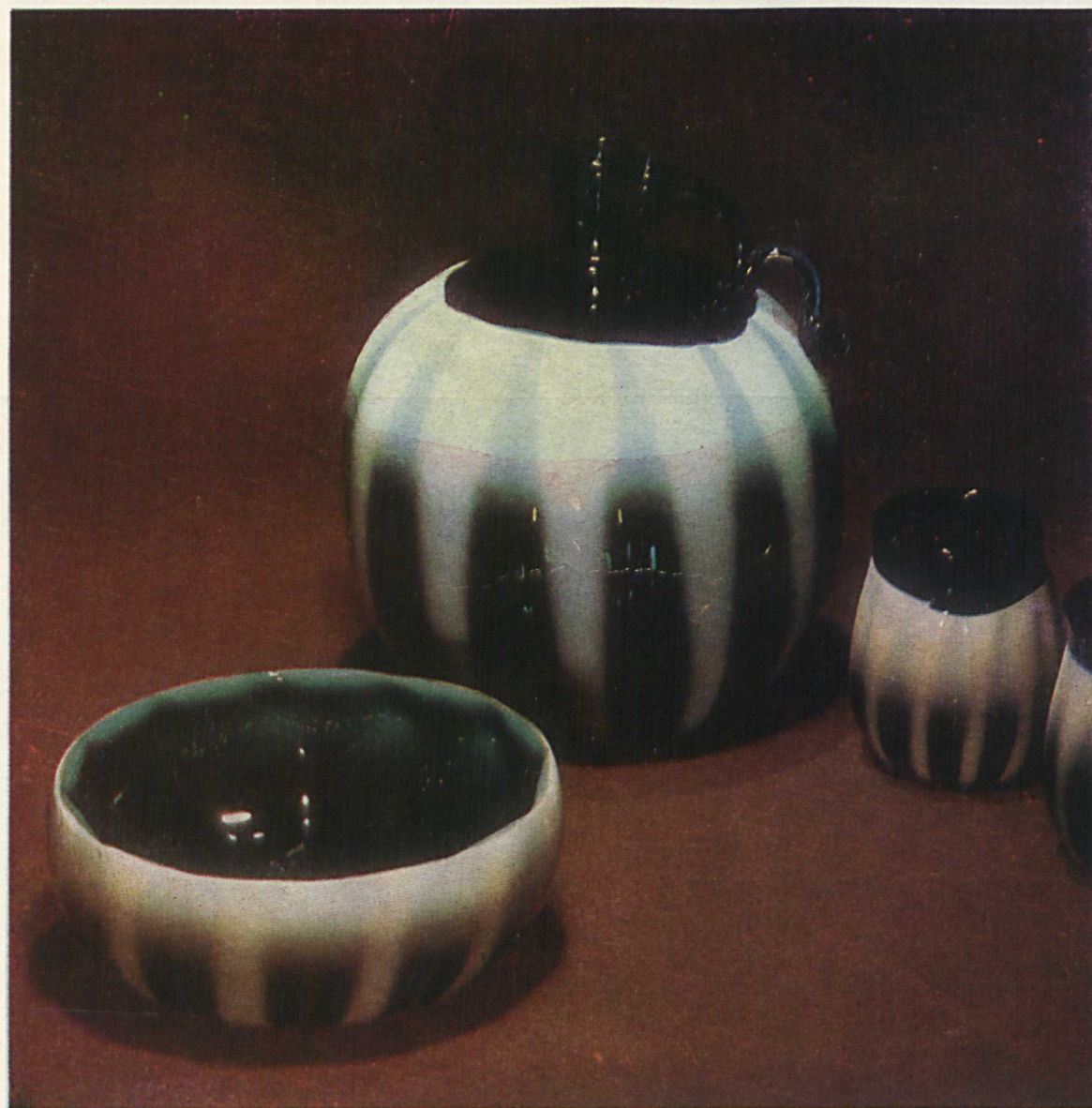
Некоторые его декоративные комплекты («Молдавия», 1969; «Арбуз», 1969; «Лето», 1972; штофы, 1973; «Жигули», 1973) — несколько не исключают возможность их утилитарного применения; естественная целесообразность раскрывается в образном решении. Художник «оживляет» стекло непосредственной связью с натурой. Воплощение в предмете форм природы, ее узнаваемых элементов и красок характерно для него. Мироощущению его созвучны черты народных представлений, ярко проявляющиеся в национальном фольклоре. Произведениям этого художника чужды надуманность, эстетство, они естественны и ненавязчивы, как сама природа.

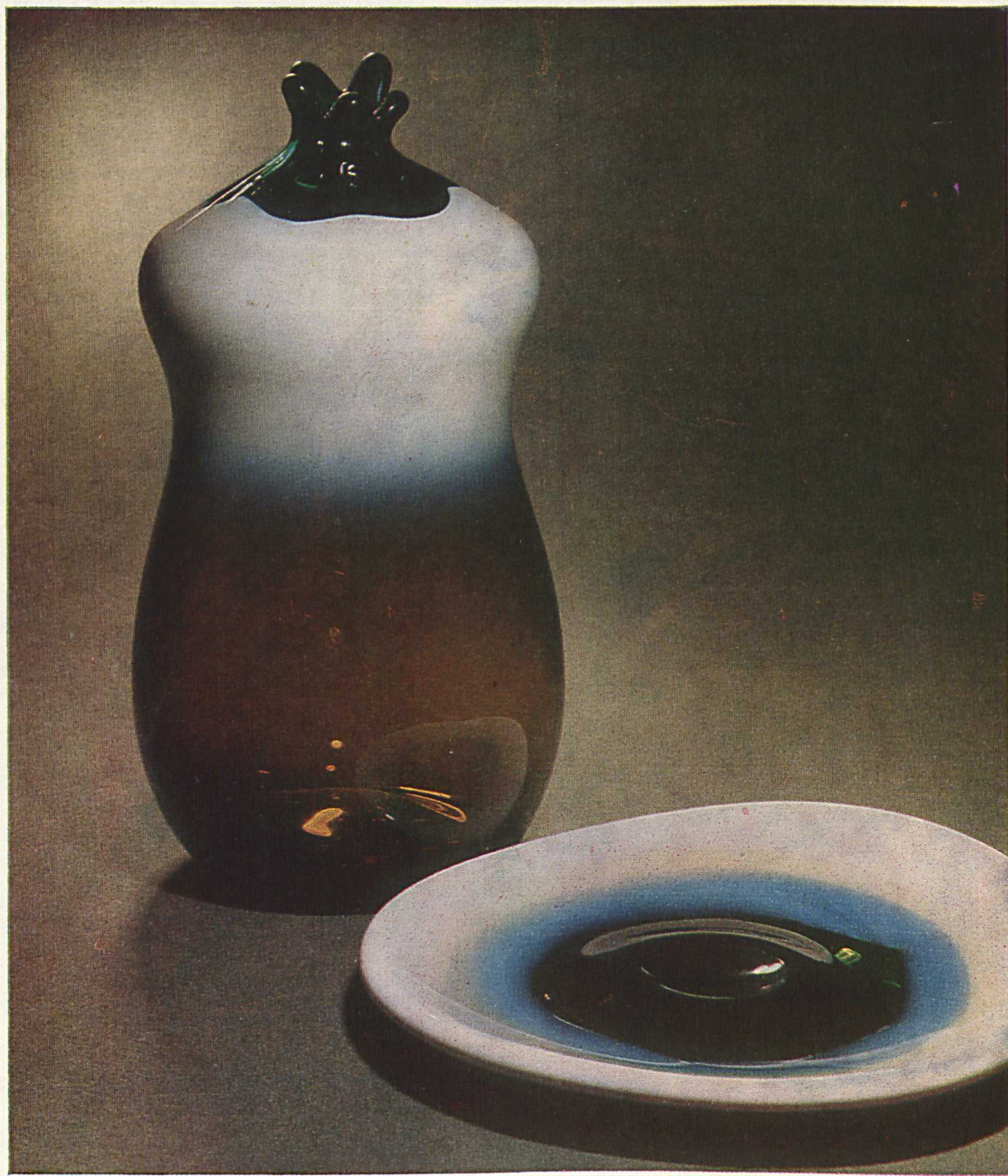
В комплекте «Арбуз» (1969) путем рифления сульфидного стекла автор почти осязаемо передает эффект глянца настоящего арбуза, его цветовые оттенки. С юмором обозначены



Набор рюмок
«Золотая бусинка».
Стекло. 1958

Комплект «Арбуз».
Сульфидное стекло.
1969





Декоративный
комплект «Апрель».
Сульфидное
стекло. 1973

даже внешние его приметы: в игриво закрученной ручке кувшина узнается арбузный стебелек. Техника рифления удачно выявляет колористическое богатство сульфида в тех местах, где к форме прикасались металлические прутья, стекло расцветивается множеством оттенков: от насыщенных синих, зеленоватых до едва уловимых опаловых.

Настоящее призвание художника — утверждать и передавать очарование окружающего мира. Слова А. Фета:

Оглянись — и мир вседневный
Многоцветен и чудесен!
— созвучны творчеству Анатолия Максимовича Силко.

Если внимательно всмотреться в декоративные работы художника, проследить их названия, то можно увидеть, что это названия времен года, состояний природы. Причем здесь важен не столько внешний «сюжет», сколько основная внутренняя тема пейзажных мотивов, раскрывающая жизнеутверждающее начало, полнокровное ощущение бытия этого художника. Жизненная реальность, увиденная и воплощенная в работах «Зимний сказ» (1969), «Поздняя осень» (1968), «Апрель» (1973), предстает перед нами поэтической мечтой. Творческий опыт, натурные впечатления пропускаются сквозь призму личного восприятия.

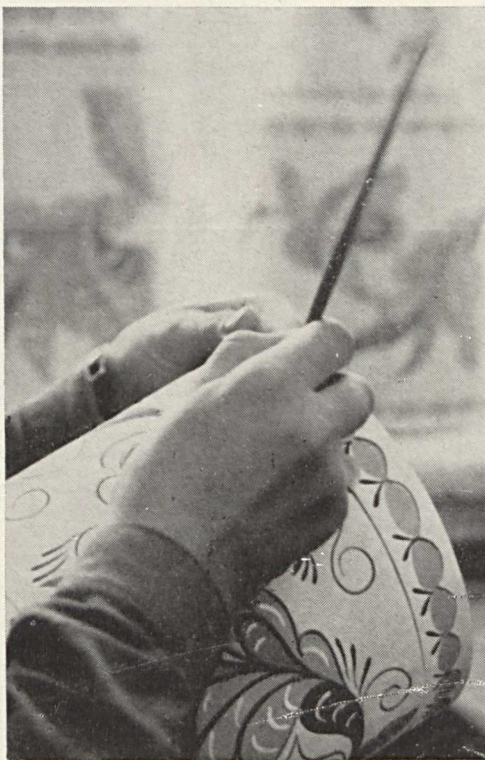
Притягательность произведений А. Силко заключена в подлинности избранной цветовой гаммы, и в каждом случае цвет «звучит» по-особому, окрашивая изделие в определенную музыкальную тональность. Основным колористическим приемом этого художника является сочетание чистых зеленых, синих тонов и сульфидного налета.

В декоративном комплекте «Апрель» (1973) раскрывается созерцательная способность художника, находящего радость и внутреннюю потребность в общении с природой. Сдержанная пластика сосуда «идет» от естественной для стекла формы — капли. Соединение легкого обволакивающего сульфидного налета с густым зеленовато-синим многоцветием создает цветовой образ весеннего обновления природы. В тонкую внутреннюю ткань пейзажного мотива вливаются лирические интонации настроения автора.

Декоративные вазы «Зимний сказ» выделяются в пейзажной серии своим острым решением декора, который в данном случае вытекает из самой формы, образуя органичный синтез и неразрывную связь с ней. Захватывая щипцами огненную массу стекла, врезаясь в самую толщу поверхности вазы, художник создает своеобразную пластику; при этом верхний слой — сульфид собирается в светлые, отливающие легкой голубиной сгущенкой, край его расплывается, переходит в просвечивающий сине-коричневатый тон, открывая мажорные пятна кобальта. Напряженная контрастная поверхность фокусирует и отражает свет. Пластический и цветовой строй произведения вызывает ассоциации с зимним лесом, сказочным и могучим. Достаточно лаконичными средствами Анатолий Максимович Силко создает эпический образ природы, без умиления, без наивности, со всей зрелостью современного художника.

О воспитании молодых художников промыслов

Ольга Попова



Размышляя о путях дальнейшего развития народных художественных промыслов, неизбежно приходишь к сознанию того, что судьба этой ценнейшей отрасли национальной художественной культуры сегодня полностью зависит от молодого поколения художников и мастеров-исполнителей. Уже буквально единицами насчитываются те старые опытные мастера, которые традиционно были связаны с древней ремесленной культурой. Мастерству обучались дома, в семьях, у дедов, отцов и матерей. Но и те, кого эти мастера успели обучить непосредственно в производственных условиях, кому передали свой богатый опыт, составляют на производстве едва лишь 50%. Повсюду в промыслах на всех участках — и на рабочих местах, где выполняются тиражные образцы, и в творческих экспериментальных лабораториях, за созданием малосерийных и уникальных произведений видны новые молодые лица; все более широким потоком вливается молодежь в коллективы предприятий из специальных художественно-технических училищ, из профтехшкол и просто из десятилеток. И это очень радует. Омоложение коллективов предприятий указывает на жизнеспособность народных художественных промыслов. Очевидно, что именно молодое поколение поддерживает сегодня славу национального народного декоративного искусства. Однако вместе с законным чувством удовлетворения приходит и вполне обоснованное чувство тревоги.

С одной стороны, многие исследователи декоративно-прикладного искусства высказывают убеждение, что коллективные основы творчества, обуславливающие специфику народного искусства, в наше время исторически уже пережили себя и им на смену неизбежно приходит индивидуальное, авторское начало, которое преобладает. Этот взгляд не оставляет перспектив для развития профессиональной формы народного искусства в современности. Но может быть, правильнее считать, что уходят в прошлое коллективные основы творчества в их архаическом проявлении и сохраняют полную жизнеспособность коллективные основы творчества современных мастеров — людей нового общества?

С другой стороны, до сих пор остается нерешенным целый ряд чисто практических — организационных и экономических — вопросов в производстве, не устранены серьезные недостатки, тормозящие развитие творчества молодежи.

Тревожным симптомом является большая текучесть среди молодежи. В известных русских центрах, таких, как Жостово, Федоскино, Богородское, молодежь, как правило, после окончания профтехшкол работает лишь обязательный по закону срок — 3 года.

Стоит ли удивляться тогда, что в Богородском, например, за последние несколько лет, с уходом из промысла ряда старых, опытных мастеров, общий уровень изделий заметно снизился. Ведь для того, чтобы стать мастером подлинно высокой квалификации, в художественном промысле надо проработать по крайней мере лет восемь—десять, а тут смена происходит каждые три года. Причина — и в отсутствии творческих условий работы на производстве, что делает ее неинтересной для молодежи, и в бытовой неустроенности. Нет необходимого жилого фонда. Мучаются молодые мастера в старых общежитиях, а чаще на частных квартирах без всяких удобств, и стараются устроить свою жизнь иначе. Плохо и с культурным обслуживанием. В Жостове, например, с 1970 года запланировано строительство клуба, да так до сих пор он и не построен. А в Богородском нет ни клуба, ни столовой. Само собой, что молодежь не склонна мириться с таким положением и покидает Богородское, хотя сам по себе промысел очень интересный и в принципе, — как об этом говорили многие опрошенные нами молодые мастера-богородчане, — они очень бы хотели работать в этой художественной отрасли...

И все же основная задача — особенно в традиционных центрах — это преемственность мастерства, развитие коллективных форм народного творчества — краеугольного камня, на котором держалось веками

ми и держится в настоящее время непреходящее обаяние произведений народного декоративного искусства.

Сегодня основной метод подготовки кадров для предприятий народных художественных промыслов — это профтехшкола. Специальные художественные профтехшколы существуют почти при всех основных традиционных промыслах. Они накопили солидный методический опыт профессиональной подготовки молодых мастеров. Одна из старейших школ — в г. Семенове Горьковской области — центре хохломского искусства. Очень существенно, что хохломской промысел целиком творческий. Хотя здесь и существует экспериментальная лаборатория и ее художники создают образцы для серийного и массового тиражирования, но творчество любого мастера неизменно проявляется в повседневной исполнительской работе. Каждый предмет, выходящий из рук мастера, — это не механическое повторение, не точная копия образца, а его свободная интерпретация, часто — варьирование. Именно к такой работе готовит молодежь семеновская школа и это очень ценно. Но ее опыт не подхватывают другие школы. Наверное было бы интересно периодически проводить методические семинары преподавателей и мастеров производственного обучения художественных профтехшкол. Вместе с тем три—четыре года обучения в профтехшколе, куда ребята приходят после 8-го класса средней школы, конечно недостаточны для того, чтобы сформировать из них настоящих мастеров. Ведь в «старые времена» мастерство прививалось и развивалось с малолетства, как говорится «с молоком матери». В современных условиях творческое развитие, трудовое и эстетическое воспитание осуществляется в государственном порядке: в детских садах, в общеобразовательных школах на уроках труда, в кружках при Домах пионеров и т. д. Учитывая эти обстоятельства, Совет Министров СССР еще в 1968 году издал специальное постановление (№ 628, от 14 августа), в котором указал на необходимость вводить в общеобразовательных школах тех районов, где распространены промыслы, обучение основам мастерства на уроках труда. Несмотря на то что с тех пор прошло уже почти 10 лет и обучение осуществляется более чем в 100 школах РСФСР, все же в большинстве из них оно находится на стадии эксперимента. В одних школах это проводится лишь как профессиональная ориентация в 9—10-х классах, что дает очень мало, в других — имеет факультативный характер — этого тоже недостаточно. Кружки должны не заменять, а дополнять уроки, привлекать особо одаренных детей. Лишь в некоторых школах уже ощутимы хорошие результаты. Например, в Кубачах ДагАССР обучают на уроках труда ювелирному делу, начиная с 1-го класса, и выпускники так овладевают мастерством, что порой имеют уже награды, полученные на международных выставках. Школьников обучают не только исполнительству, но и культуре орнамента, творческому отношению к нему. Одновременно с окончанием средней школы выпускники получают разряд мастера-ювелира. Естественно, многие из них идут работать в промысел.

Конечно, следует при этом учесть, что у общеобразовательной школы в ауле Кубачи самые тесные контакты с производством. Она не имеет недостатка ни в материалах, ни в инструменте, ни в инструкторах, отцы обучающихся в школе детей работают тут же, рядом, они заинтересованы в передаче детям своего искусства. В других районах бытования того или иного вида народного искусства таких тесных контактов нет. Иной раз и руководство и педагоги полны самых благих намерений, но что можно сделать без необходимых материалов, которыми предприятия со школами не делятся, без инструмента (в котором само предприятие подчас испытывает недостаток), без инструкторов. Все еще Министерство просвещения не дает права мастерам-производственникам, не имеющим специального педагогического образования, вести занятия с учащимися средних школ. А преподаватели по труду или рисунку, как правило, сами не владеют тем традиционным

ремеслом и мастерством, которое характерно для их местности, района. Как видно, дело с этой частью «молодежной проблемы» обстоит весьма серьезно. Не все здесь следует относить на счет нерасторопности, нерадивости и косности директоров школ и педагогического персонала. Наряду с уроками труда существуют кружки, студии при Домах пионеров, проводятся индивидуальные занятия. Результатом таких занятий может стать просто самостоятельное творчество, иногда же поступление в специальное училище или профтехшколу. Пример хорошо поставленной кружковой работы со школьниками — обучение их мастерами-надомниками объединения «Беломорские узоры» Архангельской области — плетению из бересты, лепке глиняных игрушек и др. Обучение практическим навыкам — мастерству сочетается с более широким эстетическим воспитанием и конкретными знаниями истории промыслов, современного производства. К сожалению, такая работа со школьниками проводится не везде.

На специальных совещаниях, конференциях и т. п. много говорят о необходимости подготовки преподавательских кадров для специальных художественных учебных заведений, связанных с промыслами, и повышении квалификации существующих преподавателей. Но эти первоочередные задачи для подготовки молодых специалистов промыслов пока не решены. Необходимо и совершенствование учебных программ профтехшкол по художественным дисциплинам, чтобы академический рисунок, живопись, композиция не вступали в противоречие с принципами декоративного искусства, что зачастую очень мешает учебному процессу.

Профессиональные художественные школы, куда учащиеся приходят после 8 класса, должны давать и общее среднее образование, так как до сих пор учащиеся вынуждены параллельно заниматься еще в вечерней общеобразовательной школе, что создает им ненормально большую нагрузку; соответственно срок обучения в таких школах должен быть увеличен. Но вот по окончании школы молодежь приходит на производство. Как там понимается в большинстве случаев творческая работа? Почти исключительно как создание нового образца для тиражирования или к выставке. Однако «лицо» промыслов определяется не выставками, а изделиями массового производства (в масштабах промысла). Профтехшкола не дает и не может дать солидной подготовки индивидуальному творчеству. Естественно, что из вновь пришедших на производство молодых мастеров лишь единицы целеустремленно стараются заявить о себе как о будущих художниках, преимущественно те, кто намерен в дальнейшем продолжить свое художественное образование. Это требует от них большого упорства: ведь создавать эскизы им удастся лишь в свободное от работы время: в выходные дни и вечерами. К тому же приходится преодолевать период неудач, прежде чем что-то начнет получаться, а это далеко не каждому под силу. Школа готовит мастеров-исполнителей. Но коллективных форм творчества она не развивает и не прививает — это может быть развито и, главное, понято молодежью только уже непосредственно в производственных условиях. Коллективные основы творчества рождаются из единой профессиональной системы мастерства, которая базируется на внимательном изучении традиций, освоении всех основных профессиональных приемов промысла и творческом, свободном отношении к ним, в соответствии с современным уровнем культуры.

Сейчас в коллективы промыслов постоянно приходят художники, окончившие специальные учебные заведения. Коллективное накопление художественного опыта на новом историческом этапе совершается совместно художниками и мастерами-художниками, которые взаимно обогащают друг друга знаниями и пониманием материала. Однако молодым художникам со средним специальным и высшим образованием, приходящим в промыслы, часто свойственно эклектичное, стилизаторское направление творчества, которое лишь постепенно и с большим трудом преодоле-

вается. Причина этого — слабое, поверхностное знание искусства и истории данного промысла. Мастера же после профтехшколы в своих творческих решениях оказываются ближе к ведущим тенденциям искусства своего промысла, с которым они тесно связаны еще в процессе учебы — ведь мастерству их обучают лучшие, наиболее опытные специалисты данного художественного производства.

В то же время художники на промыслах — это необходимый контингент специалистов на предприятиях. Умные, заинтересованные художники в современных промыслах много могут сделать для того, чтобы поднять творческое значение исполнительского мастерства на производстве. Именно они прежде всего должны привлечь внимание к этому вопросу художественных советов предприятий. Для того, чтобы каждый мастер почувствовал большую ответственность за качество любой сделанной им вещи, личное клеймо мастера, которое сейчас доверено лишь немногим ведущим, следовало бы сделать обязательным. Если бы каждый молодой мастер вместе с разрядом получал право ставить на изделии личное клеймо, думается, он начал бы осознавать свою причастность к творческому труду. Пока только изделия мастеров Художественного фонда — все без исключения подписные.

Сейчас много делает, в частности, Министерство местной промышленности РСФСР для лучшей организации творческой работы в промыслах. Так, молодым мастерам будут снижены нормы выработки в первые 3 месяца работы — на 40% и следующие 3 месяца на 20%. Это поможет им постепенно войти в производственный ритм и темп работы, а также будет способствовать более широкому проявлению творчества среди молодых.

В производство постепенно входят целесообразные формы творческого развития молодежи: это — индивидуальное наставничество, ученики у надомников, школы художественного мастерства, организация молодежных бригад при ведущих художниках. Например, в Хблуде, на фабрике миниатюрной живописи группой молодых миниатюристов руководит главный художник, заслуженный художник РСФСР В. Белов. Результат — создание ими новых миниатюр для выставок, активное участие в конкурсах, а главное — формирование слаженного творческого коллектива, появление «чувства локтя» в работе, осознание общих творческих задач развития искусства своего промысла.

В Жостовском промысле вошли в практику выставки «изделий одного дня», то есть результатов работы живописцев за день, и их обсуждение. Такая форма — хороший стимул для развития у каждого мастера творческого отношения к своему труду.

В настоящее время Министерство местной промышленности РСФСР совместно с Министерством культуры и Союзом художников подготавливают положение об организации творческого процесса на предприятиях традиционных народных художественных промыслов. Оно предусматривает повсеместное создание условий для проявления творческой активности коллективов, использование для этого всех имеющихся в распоряжении руководства форм материального и морального стимулирования.

Мы все время говорили здесь о традиционных промыслах. Но, наряду с ними, в городах, в леспромпхозах теперь организуется много новых предприятий. Работают там только что обученные мастера, выполняя сувенирные изделия, «в характере» местных художественных традиций, большей частью — эклектичные, подражательные.

На выпуске сувенирных поделок и «воспитывается» работающая там молодежь. Это называется в соответствующих отчетных документах «изделиями художественных промыслов». И это особенно тревожно... Сложности, частично освещенные в этой статье, вполне преодолимы, если к делу развития творчества молодежи на предприятиях художественных промыслов проявят разумный, государственный подход все заинтересованные организации и работники, которым оно доверено.

Мастер-надомник предприятия «Беломорские узоры» А. Герасимов (Архангельская обл.) со школьниками

Мастерица каргопольской игрушки

Цех росписи предприятия «Беломорские узоры»

Н. Саутина — художник фабрики «Идеал» (Кировская обл.) учит приемам резьбы своего сына

Главный художник палехской строчевышивальной фабрики М. Ежова на уроке труда в 9-м классе средней школы пос. Палех

Традиция и импровизация в народном творчестве

Виктория Вольпина

С. Саакян (р. 1928).
Служащий. Ереван.
Панно «Моя
Армения». Дерево,
роспись.
В нетрадиционной
композиции
сохраняется
национальное
ощущение
художественной
формы, особенно
в колорите.



П. Влах (р. 1948).
Преподаватель.
Молдавия.
Национальный
музыкальный
инструмент
и декоративные
сосуды тартэкуца.
Тыква, выжигание.
Импровизация на
тему народного
гагаузского
искусства.

Еще десять лет назад народное искусство и самодеятельное творчество казались явлениями совершенно разнородными — прежде всего, по художественной ценности создаваемых в их недрах произведений, по своему культурно-социальному значению и функции, по происхождению, бытованию, системе административного подчинения*. Но эти потоки современного художественного творчества существуют в единой социалистической культуре, выражают эстетический потенциал народа, свидетельствуют его насыщенную духовную жизнь.

Поэтому необходимость в теоретических исследованиях этих явлений и, в частности, в уточнении терминологии и классификации их становится все более очевидной. Верным представляется мнение О. Балдиной о том, что подлинное исследование самодеятельного искусства возможно лишь в «совокупности со всем народным искусством, в системе единой теории народного искусства»¹. Такой подход тем более логичен, что с точки зрения культурно-социологической оба эти явления — и самодеятельное и народное — рассматриваются как феномены творчества широких народных масс. Комплексное изучение этих двух потоков вовсе не стирает принципиальных художественно-стилевых и исторических различий между ними, однако создает основу для верного понимания специфики того и другого, не огрубляя их и не урезая границ. Заметим, что в пограничной области возникают значительные художественные явления, переплетающие в себе качества народного и самодеятельного искусства; взаимопроникновения и взаимовлияния становятся все более очевидными. И недаром в единой экспозиции Всесоюзной выставки «Самодеятельные художники — Родине» (март—апрель 1977 года), завершившей 1-й Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся, были экспонированы произведения самодеятельных художников декоративно-прикладного искусства и народных мастеров традиционного творчества. Именно в сопоставлении, вывешенные взаимно сходством и различием, оба явления обретают свои подлинные контуры внутри единой системы современной культуры. В сопоставлении решается и задача классификации и терминологии, имеющая научный и огромный практический интерес².

Для разграничения народного и самодеятельного искусства главным моментом является их отношение к художественной традиции, коллективности творчества и роли в нем индивидуального начала. Принято считать, что народное искусство базируется на коллективности творческого процесса, коллективной отработке художественной традиции, а в самодеятельном искусстве процесс создания произведений полностью произволен, индивидуален, не связан никакими коллективно выработанными нормами, художественно-стилевыми традициями. Такая точка зрения представляется не вполне точной.

Исследователи современного народного искусства отмечают повышение роли индивидуального начала в творчестве народных мастеров и художников промыслов. Прочность традиции сильно поколеблена, и на наших глазах происходит не только возникновение и усвоение новых мотивов, но рождение новых отраслей и форм народного творчества. Примерами таких живых процессов народного искусства, причем текущих стихийно, никак административно не стимулированных, во всяком случае при своем возникновении, могут служить народная архитектура Молдавии³, лентные игрушки, возникшие в балхарском гончарном промысле (одним из источников которых были иллюстрации в школьных учебниках), росписи Полхова-Майдана и Крутца⁴. Многие исследователи, изучающие народные художественные промыслы и современное народное искусство вне промыслов⁵, отмечают проникновение нетрадиционных, самодеятельных по сути элементов в творчество народных мастеров (нарастание повествова-

* Продолжение разговора о традиционном и самодеятельном. См. «ДИ СССР» 1976, № 4, 10; 1977, № 7.

тельности в гончарной игрушке, появившиеся сюжетов и эмблематики, почерпнутых в плакатах и других формах наглядной агитации и др.). При этом народное искусство, вбирая в себя нетрадиционные элементы, подвергает их шлифовке в системе коллективной отработки, как это было и в прежние времена, но период переработки мотива резко сократился, а источники новых идей, сюжетов и образов очень расширились*.

В то же время, на самостоятельных художников, работающих в области декоративно-прикладного искусства, народное искусство оказало и оказывает все более широкое влияние — иногда поверхностное, идущее по пути заимствования мотивов и приемов, иногда более глубинное, распространяющееся на образные, духовные свойства произведений.

В современном народном искусстве, основанном на коллективном творчестве, заметно возросла роль личного вкуса, индивидуального выбора, художественной фантазии — то есть все те качества, которые до недавнего времени приписывались самостоятельным художникам, но не народным мастерам. А в среде самостоятельных художников действуют, хотя и с меньшей отчетливостью, принципы коллективного творчества и даже своеобразная традиционность. При внимательном исследовании произведений самостоятельных авторов из разных социальных слоев (от рабочих до научно-технической интеллигенции), оказывается, что «чистых» фантазеров, импровизаторов, не связанных никакими «первоисточниками», очень мало. Самостоятельные художники воплощают в творчестве обобщенные эстетические представления своей среды и в этом смысле являются носителями определенного коллективного начала.

Самостоятельное декоративно-прикладное творчество далеко не так стихийно, как может показаться при беглом взгляде. В нем, при всей его разнolikости, прослеживаются общие закономерности, дающие основание говорить о наличии в нем некоторых механизмов, присущих вообще народному искусству.

Эти закономерности, в частности, прослеживаются на примере смены «модных» жанров в течение последних пятнадцати лет. На наших глазах самостоятельное искусство пережило увлечение лесной скульптурой (природа и фантазия, лесная миниатюра и пр.), деревянной мозаикой, чеканкой, ювелирным искусством. Деревянные мозаичные панно (интарсии) получили огромное распространение, появившись почти одновременно в Москве, Кисловодске, Новосибирске, Душанбе... Вопреки отрицательному отношению искусствоведов, художников, творческих союзов, деревянные мозаики завоевали весьма широкую аудиторию поклонников, а с некоторых пор — и торгующие организации. Они обладают таким значительным единством признаков, что можно говорить о промысле, сложившемся в недрах самостоятельного искусства (общность функции, сюжетов и их истолкования, образительного языка, круга потребления). Развитие настенных чеканных панно, следующей волной нахлынувших в самостоятельное искусство, шло по схеме, аналогичной с развитием мозаики, и это сходство свидетельствует об устойчивости, неслучайности наблюдаемых процессов. Очень важно подчеркнуть, что коллективность современного народного искусства связана с эстетически полноценной, духовно насыщенной художественной традицией, а коллективность самостоятельности опирается на художественно разнородные, нередко низкопробные источники. Как видно, наличие коллективности творчества, без опоры на качественную художественную традицию, не обеспечивает эстетической ценности произведений. Изучение некоторых художественных источников и импульсов, которыми питается самостоятельное творчество, дает важную основу для художественной классификации самостоятельного декоративно-прикладного творчества.

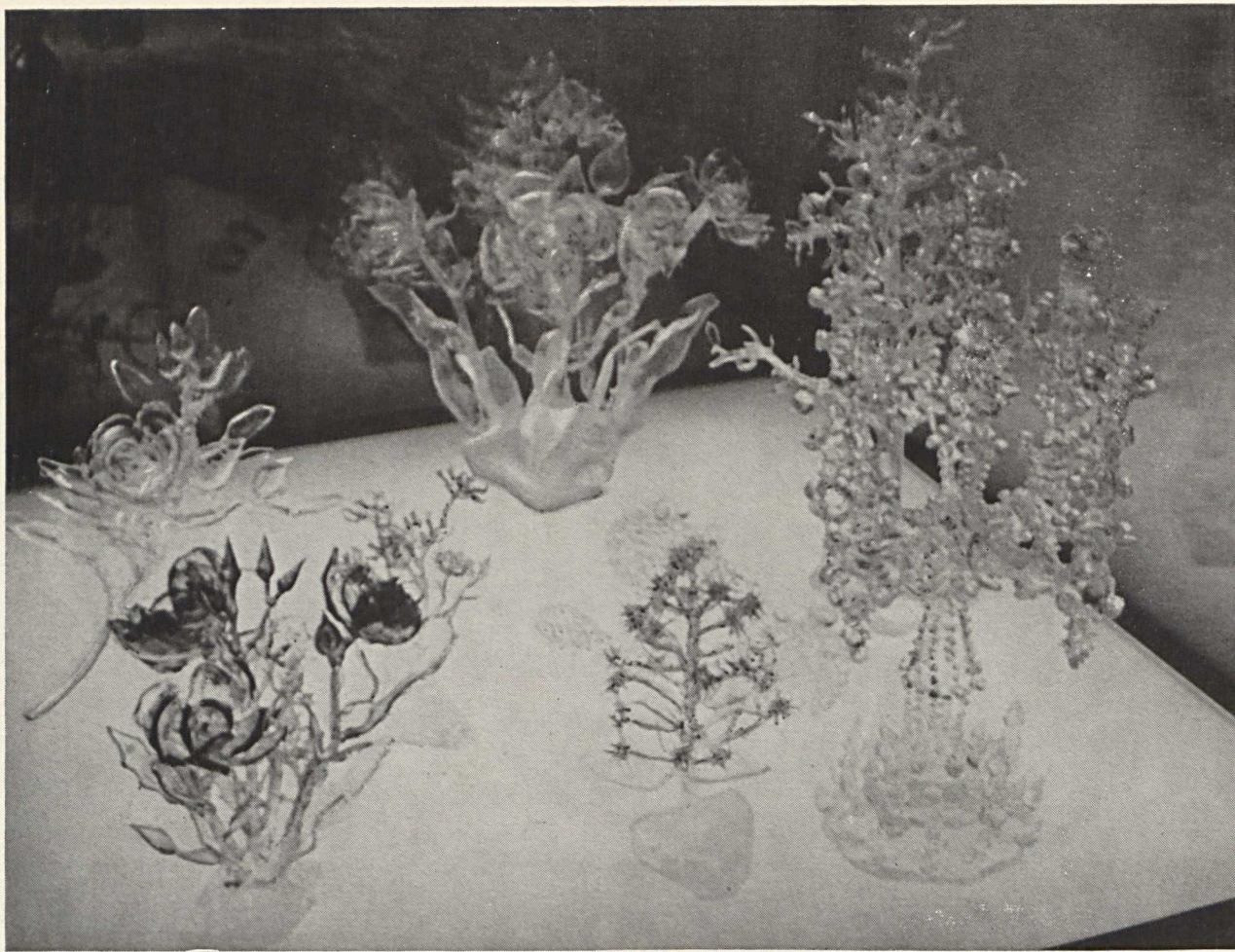
* Народное искусство так же набирает внутренний темп, как и другие явления современной культуры, неотъемлемой частью которой оно является.



Н. Мкалашвили (р. 1937). Краснодарецкий. Тбилиси. Сосуд для вина — кудла. Дерево, резьба. Бытовой в прошлом предмет приобретает преимущественно декоративную функцию.

В. Егер (р. 1937) Кандидат технических наук. Москва. Панно «Ганс-Христиан Андерсен». Дерево, резьба. Раскрытие образа через литературные ассоциации.

Л. Сьер (р. 1927) Вышивальщица. Таллин. Покрывало в традициях городского ремесла Эстонии XIX века.



П. Савин (р. 1926).
Рабочий-кварцевдур.
Москва.
Композиции
из кварцевого
стекла.
Виртуозное
владение
материалом,
и обыгрывание его
возможностей
нередко заслоняют
художественно
противоречивые
или банальные
решения.

И. Штефан
(р. 1940).
Служащий.
Казахстан.
Коврик-сырмак
из триптиха
«Степная сюита».
Войлок.
Пример решения
сюжета
в валяном
коврике

З. Тетрадзе
(р. 1902).
Мастер-керамист.
Грузия.
Сосуды-марани.
Чернолощенная
керамика.
В традиционную
форму введен
почти станковый
пейзажный
фрагмент,
создающий
сочетание
элементов
народного
и самодельного.

Прежде чем перейти к этому анализу, необходимо оговорить, что разделение на самостоятельное и народное закреплено в системе ведомственного подчинения: самостоятельные художники объединены домами художественной самодеятельности, курируемыми профсоюзами, а народные мастера — домами народного творчества, подчиненными Министерству культуры. Это ведомственное разделение связано, как правило, с региональным и социальным: дома художественной самодеятельности работают в основном среди горожан, а дома народного творчества призваны вести работу среди сельского населения. Таким образом, самостоятельное искусство естественным путем вобрало в себя разновидности городского искусства, а следовательно, и художественные идеи и вкусы городской среды*.

Это касается и содержательной и формальной стороны произведений. В известном смысле здесь можно говорить о том, что у самостоятельного творчества тоже есть традиция — это традиция городской культуры, пестрая и противоречивая. Самодельное декоративно-прикладное искусство весьма склонно к заимствованиям — в гораздо большей мере, чем это представляется при беглом взгляде, а самостоятельный художник, про которого принято говорить, что главная его отличительная черта — это смелость, основанная на незнании правил и канонов, совсем не так независим и непосредствен в выборе сюжетов и художественного языка своих произведений. Как ни парадоксально, самостоятельным художникам скорее свойствен консерватизм художественного сознания, чем приписываемые им безграничная смелость, импровизация. Сознательно, а чаще бессознательно, ищут они опоры в художественных традициях, и выбор этих традиций весьма знаменателен.

Самодельное декоративное творчество почти совершенно нечувствительно к модернизму. (Исключение в этом смысле составляют немногие ювелирные произведения, обычно почти целиком почерпнутые из журнальных зарубежных публикаций, и немногочисленные примеры творчества, развивающиеся в среде крупных научно-исследовательских институтов.) Напротив, оно оказывается очень благодатной средой для развития поэтики «городского романа», от самого простонародного до классического. Причем не только и не столько в области сюжетов, сколько в особой сентиментальной окрашенности, подчеркнутости чувства, и, главное, в особом стремлении к красоте, а нередко — к красивости. И так же, как городской романс, самодельное творчество балансирует на грани удивительной художественной выразительности, хоть и грубоватой, и мещанского вкуса.

Иногда в творчестве самостоятельных художников появляются буквальные «цитаты» городского фольклора, в известном смысле можно говорить о «бродячих» сюжетах. К примеру, на Всесоюзной выставке произведений самостоятельных художников и народных мастеров в Манеже экспонировалось тройное сюзане Ташпулатова (Узбекистан), в котором среди традиционного орнамента были вышиты белые голубочки в характерной «геральдической» композиции, а над центром парил голубь Пикассо, появившийся совсем из иного культурно-семантического контекста. Самодельные прикладники, за очень редким исключением, отдадут дань экзотике (от африканских масок и индийских факиров — до кораблей Колумба); как бы ни были подчас безвкусны их описи экзотического направления, не стоит забывать, что в основе их лежит то же самое стремление к необычному и романтичному,

* Процесс взаимопроникновения народного искусства и самостоятельного творчества, о котором было сказано выше, нашел свое отражение и в организационных формах: в некоторых крупных областных центрах и даже в союзных республиках ДНТ и ДХС ведут работу совместно, по общим планам, создают объединенные художественные советы. Это представляется весьма прогрессивным, и, возможно, этот опыт следовало бы внедрить во всесоюзном масштабе.

что и в произведениях Грина. Дело в мере таланта и масштабе художественного чувства. Экзотичность нередко оборачивается дешევкой, на которую немедленно отзывается обыватель (и — как ни печально — именно дешевую экзотику с готовностью пропагандируют и тиражируют торгующие организации и даже художественные салоны. Обсуждение этого тревожного вопроса — вне задач данной статьи, но хочется подчеркнуть, что дурная экзотика не должна заслонять от нас романтизма, свойственного лучшим произведениям самодеятельного творчества).

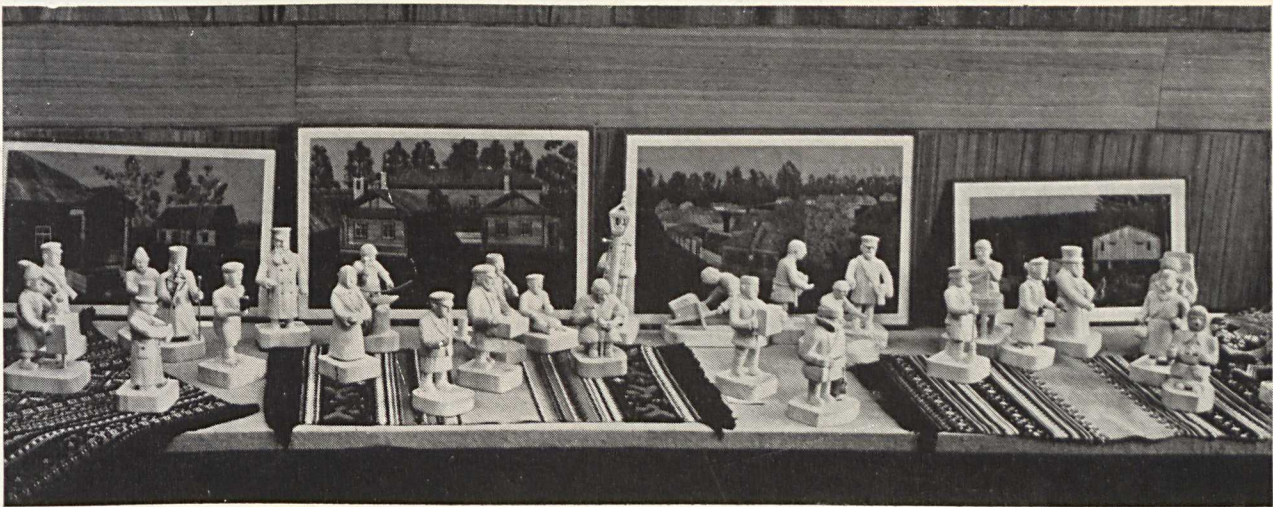
Творчество самодеятельных художников развивается в контексте всей нашей художественной жизни, оно по-своему переживает, переосмысливает процессы и тенденции, свойственные профессиональному искусству. Наблюдаемое с середины 60-х годов внимание к искусству прошлого, его поэтико-романтическое истолкование, а нередко и прямая стилизация, было воспринято и самодеятельным искусством. Некоторые культурно-исторические регионы оказались для самодеятельного творчества очень близкими и понятными, послужили истоком и импульсом целых направлений, иные — остались вне его внимания.

Ретроспективизм, столь характерный для художественной жизни истекшего десятилетия, оказывается для самодеятельного искусства очень органичным. Обращение к художественному наследию прошлого создает для самодеятельных художников ту основу, нередко иллюзорную, ту опору на традицию, отсутствие которой они сами остро ощущают. Характерно, что выбор «эпохи» у них ограничен культурным кругозором, поэтому обычно художники-любители останавливают свое внимание на образцах и образах широкоизвестных; показателен также их устойчивый интерес к национальной художественной традиции. При этом истолкование стилевых направлений прошлого, как и образов народного искусства, отличается характерными особенностями, независимыми от избранного первоисточника: повышенное внимание к отделке, нередко приводящее к вычурности и дробности, усложненность, а зачастую нелогичность пластики, излишняя детализация, эклектичность приемов. Заметить и в особенности понять эти качества произведений самодеятельных художников помогает знакомство с прикладным искусством последней трети прошлого века — «эпохи стилей», модерном, продукцией народных промыслов, руководимых земскими художниками. Так же, как и там, эти качества порождены сентиментально-романтическим отношением к прошлому, а главное — разрушением гармонии между утилитарной и декоративной функцией предмета. Преувеличение декоративной функции, пренебрежение целесообразностью формы, и как следствие — станковизация, захлестывают самодеятельное искусство, нередко приводят к абсурдности художественных решений, тем более ощутимой, что в этой абсурдности не может быть сдерживающего начала профессиональной художественной культуры.

Обращение к художественному наследию и к традициям народного искусства, характерное и для самодеятельного и для профессионального искусства последнего десятилетия, имеет в этих двух потоках существенное различие, корнящееся в психологии творческого процесса тех и других. Для профессиональных художников художественная среда и образы прошлого — сознательно выбранный объект переосмысления, объект интеллектуально-эстетической игры, в которой происходит некая театрализация действия; художник, его произведение, его первоисточник, зритель — превращаются в своего рода персонажи с условными отношениями. Окраска этих отношений может быть различна — от лирической грусти мирискуснического толка до откровенной иронии и пародии; но суть их всегда условна и всегда сознательна.

Ретроспективизм самодеятельного художника — не игра, а естественная, обычно неосознаваемая позиция; художественное подражание — не театральная поза, а система мышления. Поэтому даже неудачные произведения обладают подкупающей

В. Дегтяренко
(р. 1925).
М. Дегтяренко
(р. 1918).
Служащие.
Белоруссия.
Шкапулка. Дерево,
инкрустация
соломой.
Авторы возродили
приемы
промысла,
сложившегося
во второй половине
XIX века.



Фрагмент
экспозиции
московской
городской выставки
самодеятельного
творчества.
(1975 г.).
На переднем
плане — серия
А. Вьюгина
(р. 1898)
«Типы старой
Москвы».

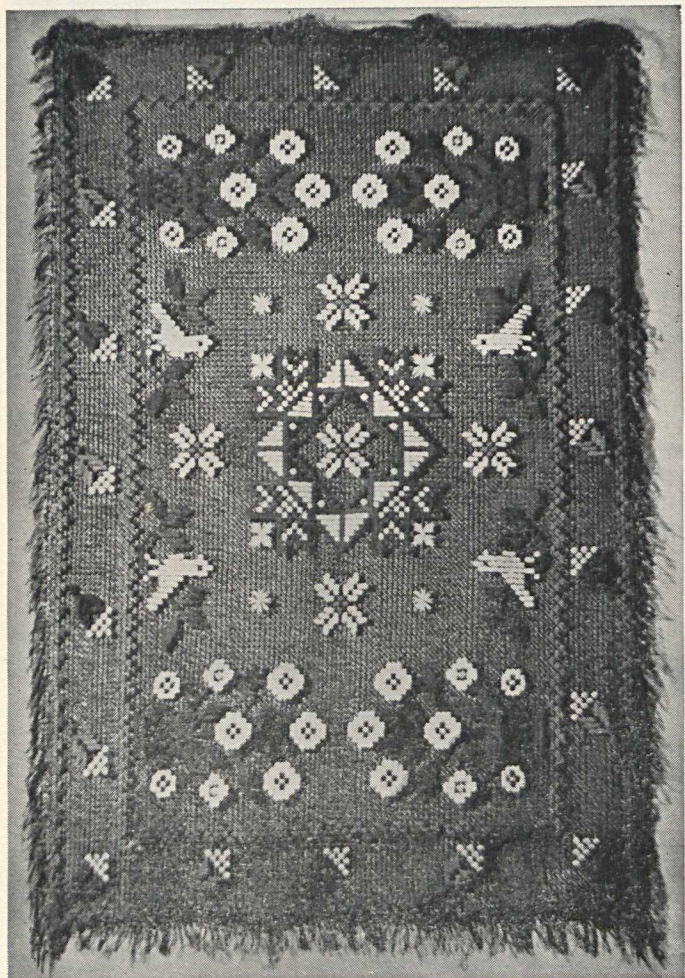
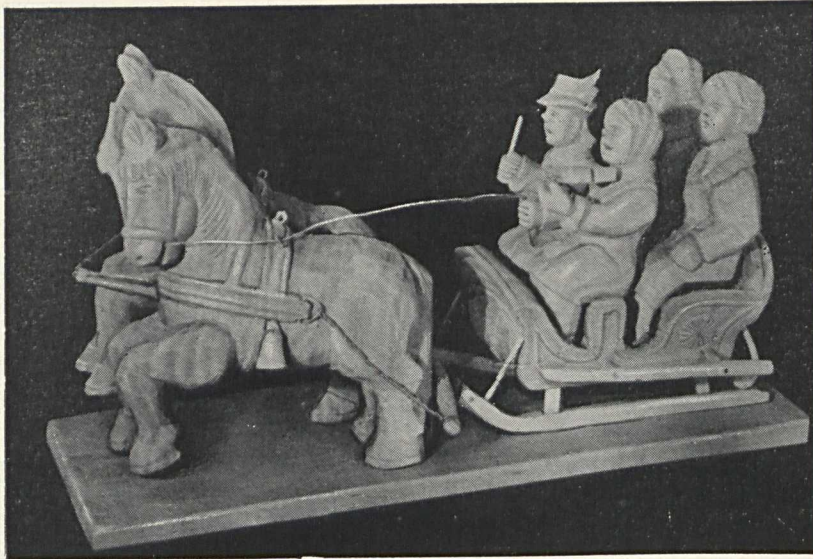
И. Штефан
(р. 1940).
Служащий.
Казахстан.
Коврик-сырмак
из триптиха
«Степная сюита».
Войлок.

А. Дурдыева
(р. 1951).
Домохозяйка.
Туркмения.
Коврик «Той».
Шерсть, ворсовое
ткачество.
Пример удачного
введения сюжетного
мотива
в традиционную
орнаментальную
композицию.



И. Визбарас
(р. 1888).
Пенсионер, Литва.
Свадьба. Фрагмент.
Дерево, резьба.

М. Андруконис
(р. 1951).
Колхозница.
Белоруссия.
Скатерть.
Молодая колхозница
использует приемы
и мотивы городского
рукоделия
конца XIX века.



А. Хачатрян
(р. 1939).
Инженер, Ереван.
Ваза «Павлины».
Дерево, резьба.
Перегруженность
декора
и эклектичность
мотивов
показательны
для стиливой
разнородности
самодеятельного
творчества.



С. Саакян
Ереван.
Шахматные
фигуры по
армянским
мотивам.
Глина, роспись
темперой.
Фантазия
самодеятельного
художника
опирается на
глубинное
ощущение
национального
искусства.



искренностью. Вырезая ковш-утицу, самодеятельный городской художник убежден в своей близости к народному искусству, а оказывается он обычно прямым наследником, удачливым или неудачливым в зависимости от таланта, абрамцевских и талашкинских стилизаций.

Как правило, искусствоведы и художники замечают эту вторичность, подчас беспомощную. И нужна настоящая перестройка художественного сознания, чтобы научиться различать в пестром потоке произведения, а нередко даже поделки, обладающие не только зарядом искренности, но несущие — пусть в несовершенной форме, в косноязычном изложении — живые художественные идеи, новые пластические решения. Созданные, как правило, не для выставок, а для себя, для близких и друзей, работы самодеятельных авторов обладают человечностью, они соразмерны и соизмеримы тем формам жизни, в которых родились.

Это живой и жизнеспособный пласт самодеятельности, в котором проявляется и формируется определенный тип художественного сознания любителей. Однако картина любительского творчества будет неполной, если не рассматривать работы другого типа — изделия самодеятельного художественного ремесла, также связанные с городской культурой и ее традициями. Они представляют иную систему художественного сознания, а с самодеятельностью связаны прежде всего своим культурно-социальным положением. (Некоторые превратные оценки самодеятельного творчества объясняются, в частности, перенесением на него качеств, присущих самодеятельному художественному ремеслу.) Изделия, относимые к разряду художественного ремесла, отличаются высоким уровнем исполнительского мастерства, детальной отработанностью при стереотипности художественного образа, сюжета и т. п. Момент авторского выбора сосредоточен на вещественно-материальной стороне произведения, а творческий процесс практически исчерпывается актом исполнения. Поэтому при нередком техническом совершенстве, так подкупающем неискущенного зрителя, эти работы не обладают эмоционально-эстетическим зарядом, достаточным для произведения искусства. Это ограничивает, но не вовсе снимает их значение в системе культурного потребления (как сувениров и декоративных акцентов жилого интерьера).

Чеканки и деревянные мозаики, панно из соломки и из других растительных материалов, за небольшим исключением, было бы правильно отнести именно к области художественного ремесла. В этом случае деиндивидуализированность этого типа работ, их «бродячие» сюжеты и приемы получают естественное объяснение. Интересно отметить, что основные типы и виды изделий, ставшие характерными для самодеятельного художественного ремесла, возникли на основе индивидуальных находок, но в силу своих потребительских качеств и как следствие — быстрой популярности — превратились в изделия массового ремесла. В сущности, именно они и составляют основу «промысла» в системе декоративного самодеятельного творчества, о котором говорилось выше. Думается также, что признаки художественного ремесла наблюдаются и в современном народном искусстве — и это еще раз свидетельствует о сродстве многих процессов и тенденций народного искусства и самодеятельности. Таким образом, при различии эстетической и культурно-исторической традиции, эти два явления сближаются, превращаясь в единый поток современного народного творчества.

¹ О. Д. Балдина. О взаимоотношении народного и самодеятельного творчества. — Сб. «Стенограмма Всесоюзной конференции по проблемам развития современного народного искусства в свете постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». М., 1977, стр. 178.

² Д. Н. Цицишвили. О разработке терминологии народных художественных промыслов. Тот же сборник, стр. 156—176.

³ М. Я. Лившиц. О формировании новых тенденций в изобразительном фольклоре. Цит. сб., стр. 149—156, а также его выступление на «Круглом столе» секции искусствоведения и критики МОСХ, февраль 1977 г.

⁴ Т. С. Семенова. Художники Полхов-Майдана и Крутца. М., 1972.

⁵ В. Гуляев, В. Помещиков, Т. Зубова и др.

Французский плакат

Женевьева Гаетан-Пикон,
директор библиотеки
Музея декоративного
искусства в Париже

Выступление на выставке
французского плаката в Москве



Единство. Неделимая республика. Свобода, равенство, братство или смерть.
(Без подписи). 1793

Я останавлиюсь на периоде середины XIX — начала XX в., который называют «золотым веком плаката».

Проследить развитие французского общества по плакату легче, чем по произведениям живописи. Менялись не только тексты — менялся тон плаката в зависимости от эпохи; из простого повествовательного он становится императивным, повелительным. Действуя на сознание и на подсознание, плакат использовал все методы, чтобы непосредственное восприятие оставляло след в памяти.

Крики торговцев и зазывал, которые заполняли улицы в средние века, заменились изображениями. Типографские плакаты XVIII в. и привлекали и обманывали. Например, плакаты, посвященные набору рекрутов: ведь рекруты никогда не носили таких роскошных одежд, более похожих на костюмы эпохи Людовика XIV.

Но только со времени Французской революции плакат начинает захватывать все стены. Это был взрыв чувств, страстей, речей; теперь каждый более или менее свободно выражает свои политические взгляды.

Стены заговорили. Плакат становится как бы газетой, которая информирует общество о событиях, которые оно переживает, и предлагает каждому принять в них участие. Но все это длилось недолго. В буржуазном обществе плакат меньше всего нужен для сообщения об исключительных событиях. Он начинает отражать каждодневную жизнь, и отражать так, чтобы руководить обычными поступками. Он изображает предмет мечтаний, он требует — покупать!

XIX в. предоставляет все условия для развития и совершенствования плакатного искусства. Технический прогресс, промышленное и торговое развитие, рост городов — все это неизбежно приводит к развитию механизма рекламы. Во Франции, кроме того, сложились специфические условия, способствовавшие тому, что искусство плаката достигло высокого уровня. (Среди прочих мы не должны забывать о таланте Шере, изобретателя многоцветной литографии, которая позволяла выпускать большой тираж). Париж становится не только столицей Франции, но и центром Европы: теперь это город, где все производится и продается, где сосредоточена энергия и капиталы, лучшие товары и блестящая жизнь, где сооружаются новые магазины, строятся большие здания, предоставляющие свои стены и заборы для так называемой «войны плакатов».

Распространение во Франции обязательного всеобщего образования позволяет широкой публике понять смысл текстового плаката, который начинает теперь говорить самым популярным языком. Плакаты становятся символом нового общества, где все начинают все больше покупать и потреблять, а рантье (которых было во Франции около 1,5 млн.) желают тратить деньги. Буржуазное общество рассматривает теперь плакат как символ того, что оно собой являет, чем оно может быть и чем оно хочет быть. В плакате этого времени (XIX и начало XX в.) рекламируемый товар представлен обычно как мечта — приятная, развлекающая, возбуждающая. Идеальным образом для плаката конца XIX в. становится женщина, француженка, парижанка — ее образ, облеченный в форму мечты, теперь известен всему миру.

Она — модель для всех женщин (хотя бы в вопросах моды) и идеал всех мужчин, на которых ориентируется это общество, которые должны уметь получать деньги и, следовательно, тратить их.

Почему же крупные художники, как Тулуз-Лотрек, Стейнлен и Боннар, были привлечены искусством плаката? Не потому, что им можно было заработать себе на жизнь. Творческая причина заключается в другом: технические возможности плаката предоставляли им широкое поле для экспериментирования и самовыражения. Это был «музей на улице», как говорили в то время критики.

Именно поэтому на искусство плаката так сильно повлияли эстетические течения, символизм, а позже — стиль модерн, представители которого стремились полностью перестроить оформительский стиль. Благодаря плакату новое искусство широко распространилось, демократизировалось.

В первую мировую войну в искусстве плаката проявляются социальные изменения. Если раньше плакаты воспроизводили какие-то постоянные, непреходящие ценности, отражая стабильность бытовой жизни, то после 1920 г. они часто сообщают о новых тенденциях, о том, что общество уже менее стабильно.

Возрастает значение «нового». Возникает атмосфера аф-фектации, проявляется стремление делать «больше» и «лучше», характерное для пресыщенного общества. Речь уже идет не только о необходимости иметь те или иные товары; теперь человеку внушается, что он должен вос-хищаться предметами недоступными. Афиша спектакля или реклама путешествия делается так, словно она рас-считана не на прижимистых собственников с их пуритан-ской трудовой моралью, а на расточителей, которые после лишений войны отдаются во власть развлечениям.

Теперь фигура женщины появляется на плакате лишь в отдельных случаях — звезда, Франция, Республика. Те-перь изображается сам рекламируемый объект: стакан, бутылка, газета, пачка сигарет. Этого достаточно, чтобы вызвать желание обладать товаром: желания множатся, общество становится «сбществом потребления».

В современную эпоху на службе у французского плаката находятся новые технические средства: фотографии, пла-стический рельеф, типографический рисунок. Француз-



А. Тулуз-Лотрек
Мэй Мильтон
1895

Ж. Грюн
Где вы можете
ночью поужинать?
1906

А. Муха
Дама с камелиями.
Сара Бернар.
Театр Ренессанс.
1896

Ж. Шере
Театрофон. 1890

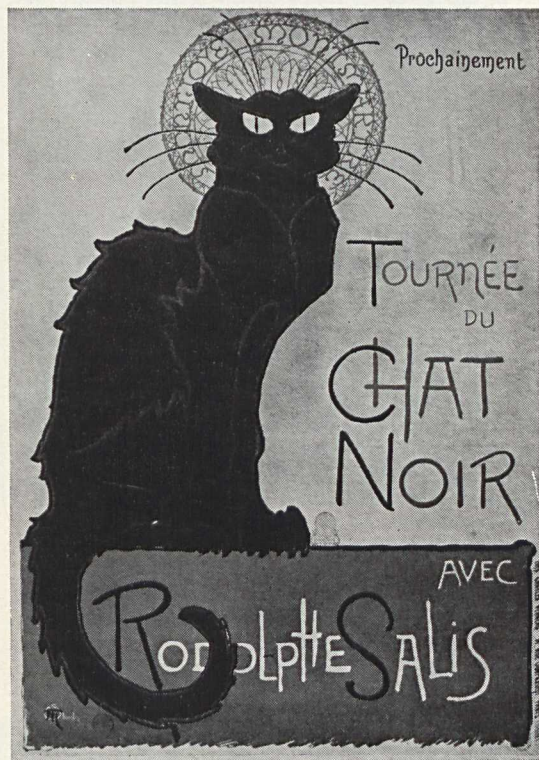
Ж. Гранвилль
Сцены из частной
и общественной
жизни животных.
Виньетки
Гранвилля.
Хетцеля и Полена
(без даты).

ский плакат теряет свою специфику, вовлекается в интер-национальные течения. При этом мы можем отметить две характерные тенденции: во-первых, наличие скрытого смысла, в котором всегда присутствует юмор или нечто фантастичное (А. Савиньяк или А. Франсуа). Во-вторых — самодеятельность. Речь идет о плакатах, которые появились на стенах Парижа во время студенческих вол-нений мая 1968 года. Они были сделаны не в рекламных агентствах, а в мастерских Национальной школы изобре-зительных искусств известными художниками и студен-тами. Выполненные вручную, они придали новую форму плакатам малого формата, быстро производимым, быстро расклеиваемым, быстро изнашивающимся, с очень про-стым рисунком. Они были подобны крику... Это длилось всего несколько недель, но стиль нашел продолжение: тот же самый формат, та же ручная техника, та же невысо-кая цена, тот же стиль графики и простота рисунка на-зываются сейчас «дикой рекламой». Оповещающие о сту-денческих спектаклях или политических демонстрациях, они расклеены в любых местах с тем, чтобы уступить на следующий день место новым плакатам...

Но сегодня по плакату уже нельзя определить жизнь французского общества, а потому остановимся здесь.

Воздух парижских улиц

Юрий Герчук



Две выставки на протяжении короткого времени познакомили Москву с лучшими образцами французского плаката, сперва только — современными*, а затем — отражающими все этапы его исторического пути. Вторая выставка «Три столетия французского плаката», показанная в залах Музея изобразительных искусств в феврале 1977 года, была особенно значительной. Ведь в историю становления этого сравнительно молодого искусства именно французская культура внесла наиболее яркий вклад. Она во многом определила художественную специфику плаката, основные направления и поворотные пункты его развития и обогатила его блестящими работами ведущих мастеров изобразительного искусства различных времен и стилей.

Начальные ступени истории плаката восходят куда-то к истокам книгопечатания и гравюры. Но в те времена предназначенные для расклейки печатные объявления вербовщиков или театральных трупп, иной раз даже украшенные гравюрками, еще не обрели собственных характерных черт и потому теряются среди других видов ранней печатной информации и графики. Лишь с конца XVIII века можно без натяжки говорить о плакате в собственном смысле этого слова. Великая французская революция, среди других форм активной общественной жизни, родила плакат политический, игравший, правда, еще довольно скромную роль. Плакат запечатлел зримые символы революции, выдержанные в торжественном античном стиле лавровые венки и фации, трехцветные знамена и ленты, фригийский красный колпак — эмблему равенства. Плакат нес на улицу революционные лозунги. «Единение и свобода. Неделимая республика. Свобода, равенство, братство или смерть», выписанные строго монументальным классическим шрифтом. Подобными изображениями и девизами пестрело также декоративное искусство революционных лет — фаянсовая посуда, табакерки, даже игральные карты.

На выставке был показан великолепный многоцветный плакат с революционными символами и текстом, выполненный в красивой полукустарной технике — гуашью с помощью трафаретов. Эта же нарядная техника применялась и в ранних образцах торговой рекламы первых десятилетий XIX века, предлагающих «хорошее двойное пиво» или «прекрасный сидр Дизины». Эти трогательно наивные, но не лишенные своеобразного изящества бытовые картинки (кавалер и дама за столом, распивающие «прекрасный сидр»), вариант народного лубка, остались, конечно же, безымянными.

Но уже к середине XIX века появились на улицах Парижа листы, подписанные достаточно громкими художественными именами. Большой частью это была реклама выходящих из печати книг. П. Гаварни представлял романы Дюма и Сю со своими иллюстрациями, Г. Доре — «Гаргантюа и Пантагрюэль», С. Нантейль — иллюстрированное им издание Расина, Ж. Гранвиль — собственные альбомы карикатур «Сцены из частной и общественной жизни животных». Разумеется, эти живые, остроумные литографии, выполненные знаменитыми иллюстраторами, плоть от плоти книжного искусства своей эпохи. Иногда это просто увеличенный рисунок из книги с добавлением соответствующего рекламного текста, но чаще — самостоятельная композиция, органически включающая в себя текст и близкая по графическим принципам к торжественным фронтисписам тогдашних книг. Такова, например, нарядная цветная литография Гранвиля, где обезьяна-живописец раскрашивает прямо на стене большое объявление о выпуске в свет рекламируемого альбома. Этот плакат, изображенный в плакате, оказался удачной находкой и многократно варьировался в последующие времена.

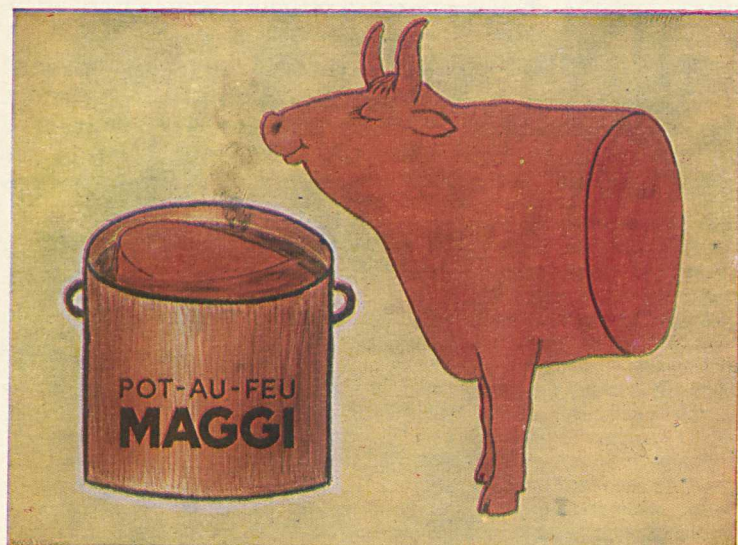
Все это, все-таки, еще предистория плакатного искусства. Еще не изобретена была единственная, только ему принадлежащая плакатная форма, принципиально отличающая плакат от иллюстрации или журнального рисунка, от сатирического эстампа и иных, довольно уже многочисленных в середине прошлого века видов

А. Стейнлен
Скоро турне
«Ша Нуар». 1896

А. Тулуз-Лотрек
Мулен-Руж.
Бал каждый вечер.
1891

Р. Савиньяк
Мажжи — лучшее
мясо для супа. 1960

А. Ферр
Мы их захватим!
Второй заем
национальной
обороны. 1916



Ж. Шере
Бал в Мулен-Руж.
1889

Ж. Эйкем
Бордо. Неделя
авиации. 1910

А. Стейнлен
Чистое,
стерилизованное
молоко с берегов
Венжанны. 1894



печатной графики. Создателем же настоящего плаката оказался не кто-то из крупнейших рисовальщиков XIX века, а художник сравнительно небольшого дарования — Жюль Шере. С конца 1860-х годов появились на парижских стенах его большие (по тем временам громадные) многоцветные листы, рекламирующие обычно различные увеселения и зрелища. Шере не только увеличил размер плаката (это ему позволили сделать английские литографские машины), он резко укрупнил масштаб изображения, выдвинул на передний план большие фигуры всегда в энергичном движении. Он не просто сделал цвет обязательным элементом плаката, но придал ему особую экспрессию контрастными сопоставлением энергичных цветовых заливок. При всем том, как сказано, Шере был художником не крупным — поверхностным, слащавым, однообразным. Одни и те же веселые девицы лихо отплясывают чуть ли не во всех его плакатах, порхают и кружатся, сверкая кокетливыми улыбками, вовлекая зрителя в свой бесконечный хоровод. Веселящийся ночной Париж ресторанов, кабаре и бульварных театриков нашел в нем своего художника, эффектного, но внешнего.

Однако, начало было положено, и яркий, шумный цветной плакат стал множиться с невероятной быстротой и размахом. Появляются многочисленные профессиональные плакатисты, свободно владеющие обобщенной, крупной формой, широкими заливками чистых цветов, размашистым, свободно написанным шрифтом. В последнее десятилетие века в числе этих плакатистов оказываются и большие мастера французской живописи — П. Боннар, А. Тулуз-Лотрек.

Экспрессивному, острому почерку Тулуз-Лотрека язык плаката оказался особенно близким. Его композиции отличаются небывалой прежде остротой и лаконизмом, цвет — напряженностью. В то же время однообразные улыбки безликих девиц Шере сменились у него острой мимикой и характерным индивидуальным жестом конкретных персонажей, всему Парижу известных певцов или танцоров. Задачи, которые художник себе ставил в живописи, оказались как никогда близки потребностям плаката, но можно думать, что и плакат в свою очередь влиял на живопись Лотрека, помогал и на холсте добиваться той же меры обобщения и экспрессии, которая была столь естественной в работах на литографском камне.

Разумеется, Лотрек был прирожденным и великим плакатистом. Но его знаменитые плакаты, оказавшись на выставке в пестром окружении других, пусть менее блестящих работ, с которыми они когда-то соседствовали и на рекламных щитах, раскрывают и иные свои стороны. Они оказываются не только неотъемлемой частью творческого наследия мастера, но и столь же неотъемлемой частью парижской улицы конца прошлого века, входят в ту художественную атмосферу Парижа, которая создавалась сообща — великими мастерами и рядовыми, но умелыми ремесленниками. Залы выставки воссоздали эту атмосферу с наглядностью, едва ли доступной каким-либо произведениям более «высоких» искусств. И плакаты Лотрека, хотя и выделялись здесь своим артистизмом, не противостояли работам более скромных мастеров.

Дальнейшее развитие плаката, сохраняя необходимую специфику, естественно отражает развитие и смену художественных стилей. Модерн наиболее ярко воплощает

А. Муха, чех по национальности, в плакатах 1890-х годов, посвященных театру Сары Бернар. Он ищет не столько экспрессии, сколько монументальной возвышенности, не случайно обращаясь в плакате к опыту монументально-декоративных росписей модерна (которыми он также занимался). В репродукциях его работы кажутся суховатыми, перегруженными дробным орнаментом, но в подлиннике привлекают перламутровыми переливами нежного цвета.

В искусстве XX века рекламный плакат все больше осознает свою прикладную функцию, отыскивает средства для решения конкретных задач. Отточенное мастерство французских плакатистов-профессионалов 20—30-х годов кажется, пожалуй, холодноватым, особенно на фоне искусства предшествующих десятилетий, столь богатого характерными картинами быта. Зато плакат овладевает выразительностью крупно поданной детали, остроумной графической метафорой, блещет лаконизмом и конструктивной четкостью построения. Все эти качества воплощены, например, в плакатах Кассандра — характерного и крупного мастера предвоенных лет.

В послевоенном плакате усиливается роль фотографии, используемой иной раз очень остроумно, вовсе не обязательно натуралистически. Все-таки, в погоне за вниманием зрителя, современная торговая реклама иногда злоупотребляет громадными размерами, резкими, порой даже флюоресцирующими красками, почти осязаемой конкретностью предлагаемого товара. С другой стороны развиваются и интересные поиски индивидуальных решений, позволяющих мгновенно узнавать стиль и почерк автора в сутолоке войны реклам. Такова, например, острая метафорическая графика Ж.-Ф. Фолона.

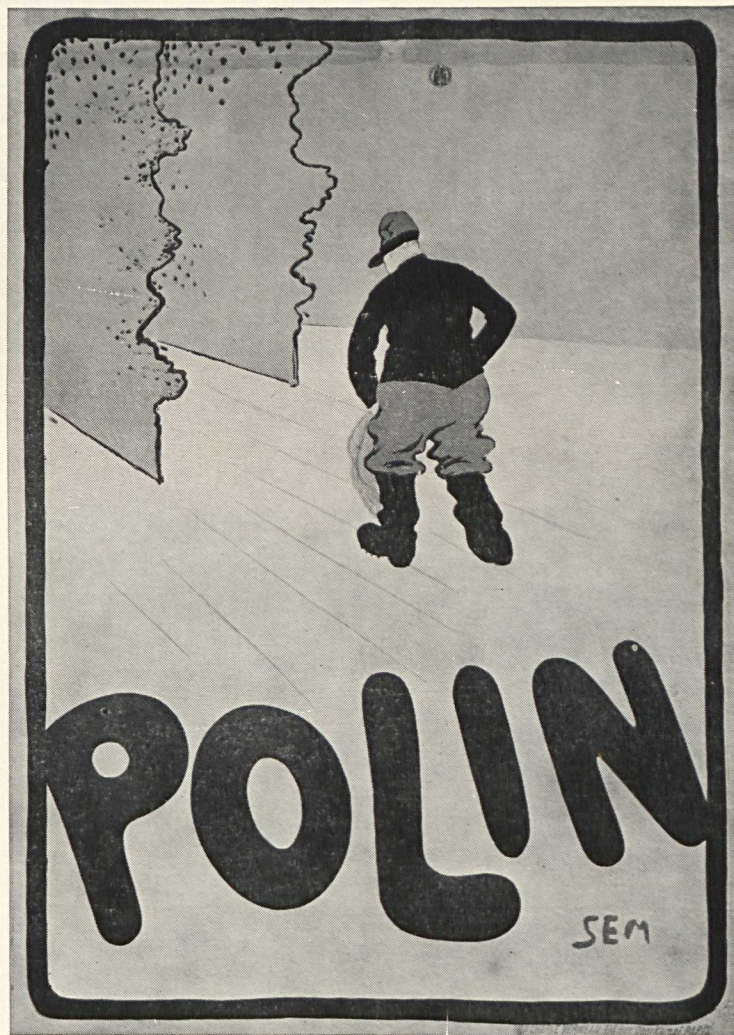
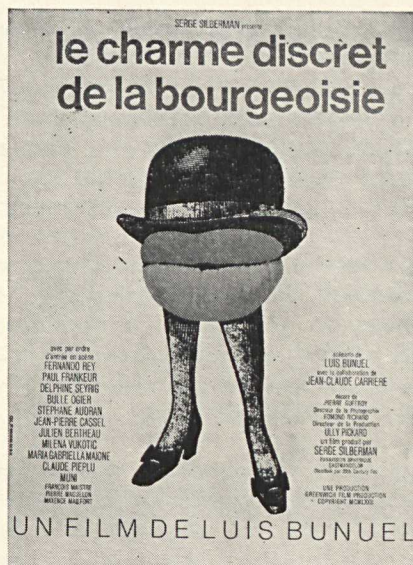
Для выставочной афиши лицо художника само является предметом показа и рекламы. Плакат к собственной выставке нередко выполняют мастера, обычно в этом виде искусства не выступающие. Выставочные плакаты Леже, Миро, Дюбюфе, Вазарели, характерные и легко узнаваемые, вместе с тем отличаются великолепными чисто декоративными качествами. На афишных щитах появляются не репродукции живописи, но посвященные этому искусству характерные плакатные образы.

Совсем особняком стоит серия лаконичных политических плакатов, выполненных в «народной мастерской» художниками-студентами во время студенческих волнений 1968 года. Их остроумно упрощенная силуэтная графика отчетливо перекликается (вероятно сознательно) с знаменитыми «Окнами РОСТА» Маяковского и Лебедева.

Конечно, отходя в прошлое, в историческую перспективу, такие сиюминутные практические произведения, как рекламный плакат, яснее выявляют для нас свои чисто художественные качества. Но и самые свежие рекламы, попавшие в строгий музейный зал, можно сказать, прямо с сегодняшней парижской улицы, дышат этим живым ритмом своего времени, страны и культуры.

Ферраччи
Скромные радости
буржуазной жизни
(фильм Луи
Бюнуэля). 1973

Сем (псевдоним
Гурса)
Полен (без даты)



* Выставка «Современный плакат Франции 1965—1975» была открыта в выставочном зале Союза художников СССР в мае 1976 года. Рецензию на нее см. в № 10 журнала за 1976 год (О. Едзаев. «Спектакль афиш»).

Творец синтетической архитектуры

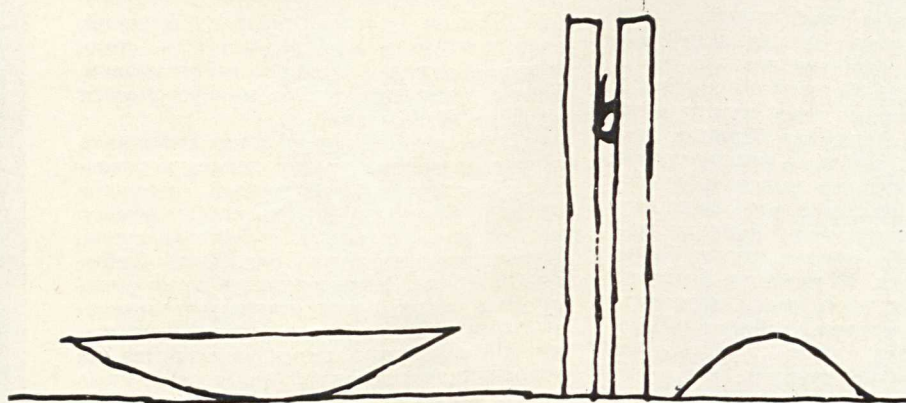
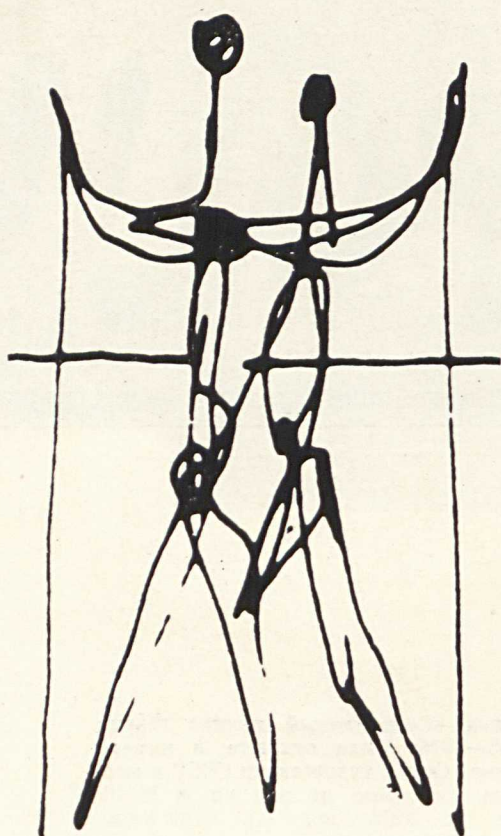
(К 70-летию Оскара Нимейера)

Владимир Хайт

В конце 30-х годов во многих странах Запада так называемая современная архитектура торжествовала победу над эклектикой и официозным неоклассицизмом. Но внутри ее уже зрели течения, подвергающие сомнению жесткие нормативные ограничения эстетики функционализма. Среди этих течений одним из самых активных стала молодая архитектура Бразилии и прежде всего творчество только начинавшего самостоятельную деятельность Оскара Нимейера.

Эта активность проявилась как в проектно-строительной практике, так и в концептуальных установках, в осознанной и открытой нацеленности на предельную выразительность и эмоциональную насыщенность формы, принципиально расширившие арсенал художественных средств зодчества. Выступая против общепринятых в то время требований функционально-конструктивной обусловленности формального решения, О. Нимейер смело заявлял: «Я не боюсь возможных противоречий между формой, с одной стороны, и техникой и функцией, с другой, будучи уверенным, что в конечном счете победят красивые, неожиданные и гармоничные решения». В его архитектурной концепции ценность формы заключена в отношении к архитектуре, как к «своеобразной манифестации духа, воображения и поэзии», где форма выступает как гуманизирующий фактор архитектуры, позволяющий нести людям прогрессивные идеи¹.

Это отвечает общественным взглядам и человеческим симпатиям архитектора-коммуниста, видного и последовательного борца за экономическую независимость его страны, за социальный прогресс и демократические свободы, за мир во всем мире, который заслужил признание людей доброй воли во всем мире и был удостоен в 1963 г. Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Демократическая нацеленность творчества Нимейера потребовала усиления внимания к наглядности, читаемости архитектурного образа, а подчас к символичности и даже изобразительности, чуждых ортодоксальному функционализму. Поэтому Нимейер постоянно стремился к обогащению как самой архитектурной формы — к пластике и контрастным сопоставлениям объемов, к динамичности членения, к разработке фактуры поверхностей, к введению цвета, так и к включению в архитектурную композицию произведений смежных искусств. Синтетические тенденции характеризуют такие принципиальные и идейно насыщенные произведения О. Нимейера.



Площадь Трех Властей в Бразилиа.
Рисунок
О. Нимейера.

ера, как министерство просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро (1936—1943) — своеобразный манифест новой бразильской архитектуры², постройки Пампулы (1942—1944) и особенно комплекс Бразилиа (1957—1974).

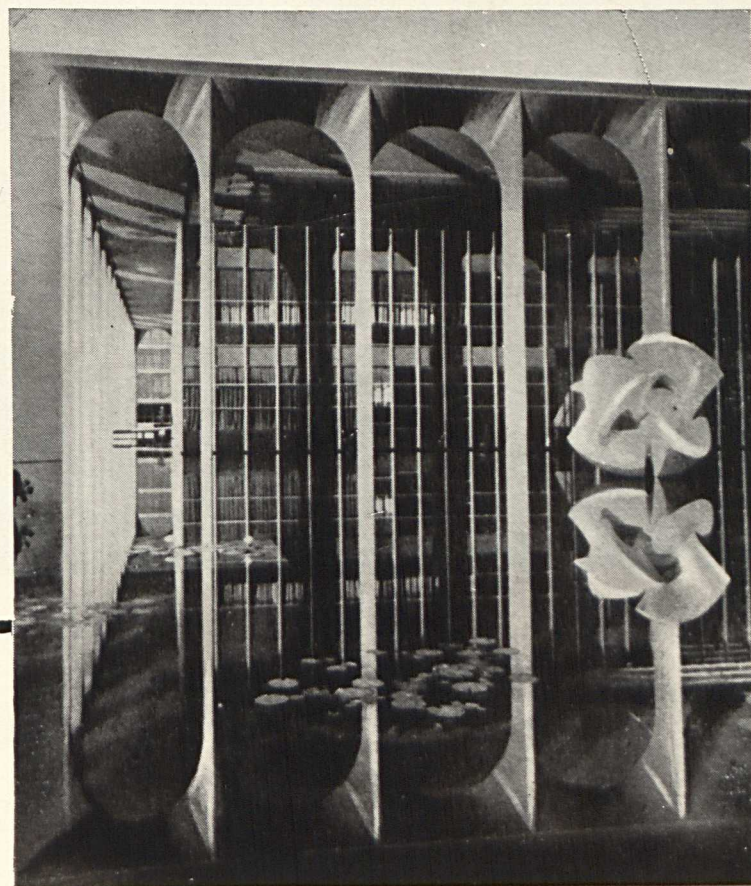
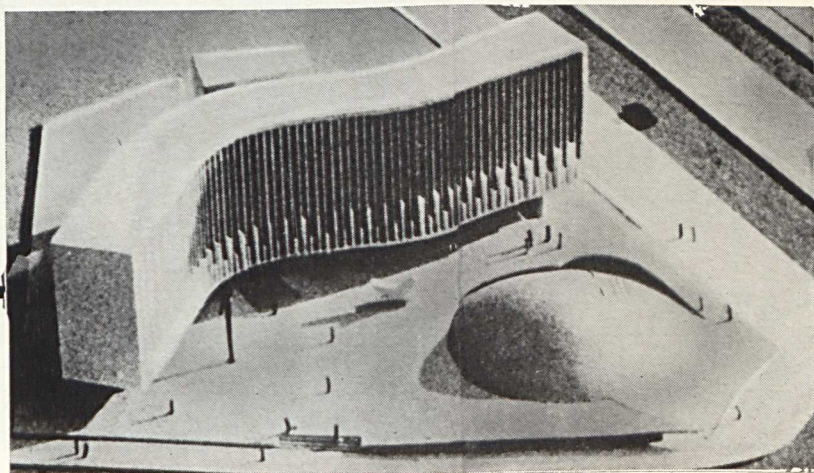
Синтетичность оказалась по-своему необходимой и органичной в подчеркнуто свободной, живописной, нацеленно украшенной архитектуре Нимейера, где часто используются иррегулярные, криволинейные композиции и цвет, не только как отражение его общественной позиции и личных вкусов, но и как проявление глубоко народных местных истоков архитектуры Бразилии, ее праздничного, карнавализованного характера. Она (при всем отличии конкретных форм — в целом восходящих к «пяти принципам» Ле Корбюзье) развивает традиции бразильского барокко, которое, особенно в культовых сооружениях, соединяло пластическое богатство архитектурных форм с обильным применением скульптуры, монументальной живописи, красочных тканей, разнообразной церковной утвари.

На протяжении всей своей творческой деятельности О. Нимейер активно сотрудничал с крупнейшими художниками Бразилии — К. Портинари, Р. Бурль-Марксом, А. Волпи, А. Булканом, Б. Джорджи, А. Сескьяти, со многими из которых его сближало не только общее понимание проблем проектирования, но также единые художественные воззрения и близкие общественно-политические взгляды, стремление принести пользу своему народу, сознание высокой социально-воспитательной миссии искусства.

В творческой практике Нимейера сложились достаточно устойчивые, но не неизменные приемы синтеза архитектуры со смежными искусствами. В ранних его работах они в целом типичны для архитектуры функционализма, на базе которой формировалась новая архитектурная школа Бразилии. Нимейер использовал в то время почти исключительно круглую скульптуру, пластически и композиционно противопоставляя ее архитектурным объемам, а живописи отводил целые плоскости, тектонически трактованные как несущие. Для росписи интерьеров использовались, главным образом, фрески, а основным материалом экстерьерной стенной живописи в творчестве Нимейера и его коллег стали (в развитие традиций колониальной эпохи) бело-голубые глазурованные плитки «азулежус»³.

Здание ЦК Французской Коммунистической партии в Париже. Проект. Фото с макета. 1965

Министерство иностранных дел в Бразилиа. На переднем плане скульптура «Метеор» Б. Джорджи. 1966



Сегодняшний художник совсем не то, что «непонятый гений» прошлого столетия. Это нормальный человек, который смотрит на жизнь и на окружающих его людей прямо, глубоко сознает проблемы современного общества, от которых в прошлом художник устранился. Его труд приобретает сейчас действительно общечеловеческую значимость. Он знает, что его искусство — только часть более важных дел, и в этом — как ни странно это звучит — источник его творческой силы.

О. Нимейер

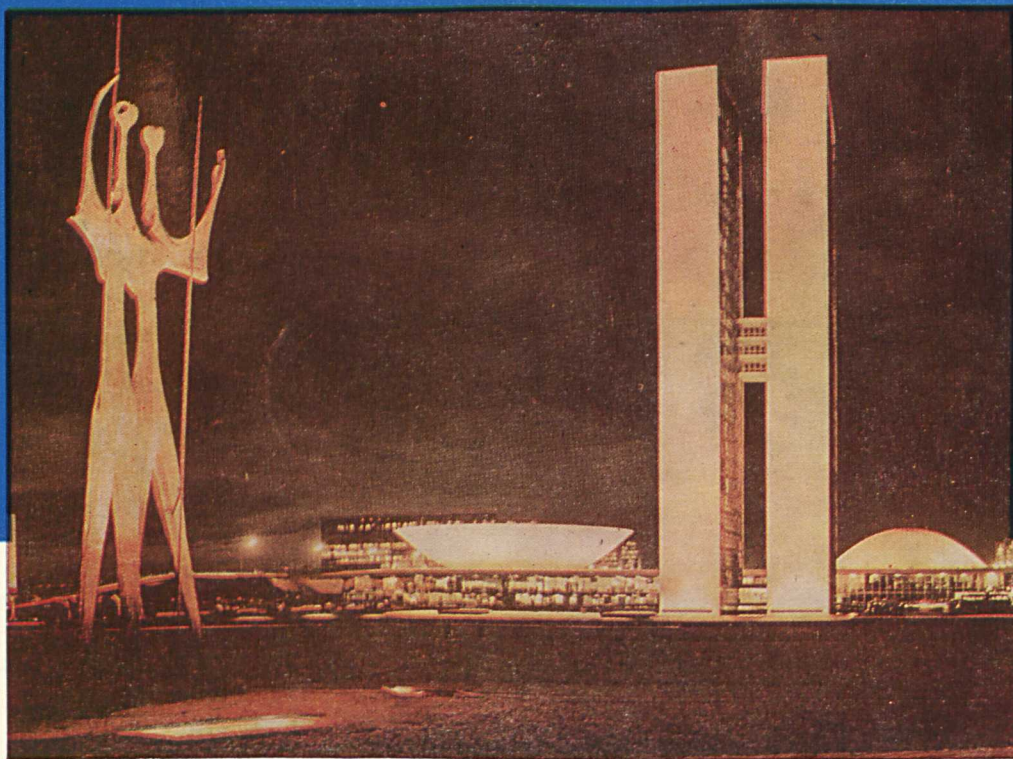
В министерстве просвещения и здравоохранения из них было выполнено художником Кандидо Портинари грандиозное панно у входа, а также облицовка некоторых стен, в том числе закругленных надстроек на плоской крыше. Монументальные скульптуры в саду, выполненные Бруно Джорджи (группа «Юность») и Селсу Антониу («Лежащая девушка»), оттеняют стеклянную плоскость фасада. К выступающей глухой стене аудитории прикреплена небольшая, беспокойно напряженная фигура Прометея скульптора Жака Липшица. Фрески и картины обогащают пространство интерьеров.

Уникальный архитектурно-живописный ансамбль создан архитектором в церкви в Пампулы: весь задний фасад здания занимает бело-голубое плиточное панно «Житие св. Франциска», с которым перекликаются росписи на боковых фасадах; рельефы с синими контурами оживляют белую облицовку кафедры проповедника в интерьере, а всю алтарную стену, освещаемую через проем, невидимый молящимся, заполняет фреска, теплый тон которой отвечает цвету реек внутренней отделки.

В скромном по внешнему облику колледже в Катагуазисе Портинари написал громадную фреску «Казнь Тирадентиса», героя национально-освободительной борьбы⁴. Ритмические членения этой фрески и перепады масштаба изображений в ней усложняют и обогащают зрительный образ пространства узкого вестибюля.

Ранее выработанные приемы синтеза развиваются и переосмысливаются Нимейером в работе над комплексом Бразилиа. Еще активнее стремясь создать цельную эстетизированную среду, зодчий сам разрабатывает все детали замысла, объединяя изысканные архитектурные формы, озеленение и обводнение, скульптуру, сложное и богатое внутреннее пространство, создающее впечатление представительности и интимности, разнообразие фактур и полихромно отделочных материалов, в том числе и зеркал, зрительно расширяющих и умножающих пространство, скульптуры и картины, ультрасовременную и контрастирующую с ней, старинную, подчеркнуто рукотворную мебель.

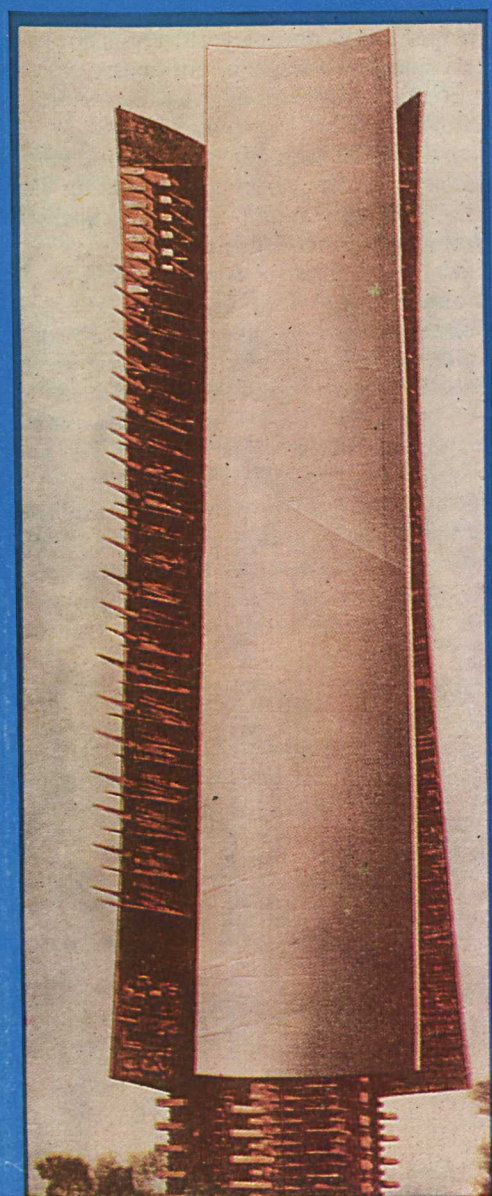
Стремление архитектора к скульптурности и открытой символичности архитектурных форм вызвало более тесную интеграцию их со скульптурой и живописью — сближение как их функционально-образной роли, так и приемов формально-композиционного решения, их взаимодействие и взаимоусиление. Скульптурен правительственный центр в целом, в особенности дворец Национального конгресса, и контрастные объемы театра и собора. В художествен-



Площадь Трех Властей в Бразилиа. Ночной вид. На переднем плане скульптурная группа «Воины» Б. Джорджи. 1960

Для архитектуры совершенно недостаточно ставить себе целью только решение технических и функциональных задач. Простой взгляд на прошлое обнаруживает, что произведения, которые пережили века и до сих пор удивляют и волнуют нас, — это произведения, наполненные чувствами и поэзией.

О. Нимейер



ный ансамбль, рассчитанный на комплексное эмоциональное воздействие, включены также цвет, искусственное освещение с подсветкой в темное время суток, пышное озеленение, движение воды и даже — заранее запроектированные — шум и мельканье голубиных стай, оживляющие спокойную монументальность комплекса. В отдельных зданиях Бразилиа скульптурно и живописно трактуются важные функционально-конструктивные детали (стреловидные опоры дворцов, солнцезащитные козырьки, балконы и их ограждения).

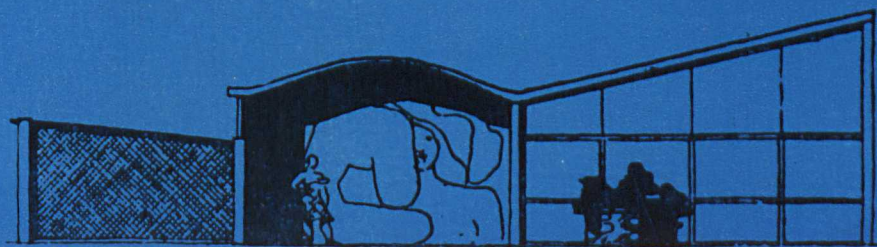
Проектирует Нимейер и монументы архитектурно-скульптурного характера: обелиск с текстом перед Дворцом Рассвета, окруженный движением и шумом спаренный столп-голубятню, музей строительства Бразилиа в виде двойной железобетонной балки с торжественными надписями, опирающийся на массивное основание, на котором укреплена маска Ж. Кубичека — президента Бразилии с 1956 по 1961 гг. и инициатора строительства новой столицы. Но никогда несмотря на художественную подготовленность (видную в сотнях его рисунков, перспектив, иллюстраций или в эскизах декораций) Нимейер не брался за выполнение чисто живописных или скульптурных работ, за разбивку садов для своих построек и комплексов.

В то же время вопреки требованиям чистого рационализма он расчленяет рельефом, дающим богатую светотень, грани пирамидального здания театра. Тектоничность здесь фактически не нарушается, но разрывается узко функционалистское представление о ней.

Одновременно в скульптурном и живописном убранстве Бразилиа появились тенденции к использованию композиционных средств, обычно свойственных самой архитектуре: выявления материала, его фактуры, выразительное осмысление ритма, масштаба, пропорций и т. д. Абстрактность скульптурных и живописных форм, получившая в эти годы распространение в бразильском искусстве, здесь обоснована ослаблением необходимости в их изобразительности как таковой, поскольку архитектурные формы в данном случае уже сами наделены непривычно открытой образностью, доведенной подчас до изобразительности.

Очертания скульптурных групп Б. Джорджи («Воины») и А. Сескьяти («Купальщицы») как бы повторяют изысканные силуэты необычных колонн дворцов, спроектированных Нимейером, контрастируя с ними, главным образом, цветом и фактурой.

Геометризм Дворца Арок — министерства иностранных дел — поддерживается скульптурой «Метеор» Б. Джорджи в виде вырезанного шара. А строгая по очертаниям объема и прихотливая по членениям и деталям архитектура здания издательства Мондадори близ Милана (1975) оттеняется металлической скульптурой «Колонна больших листов» работы А. Помодоро, вырастающая, как и статуи у дворцов Рассвета и Арок в Бразилиа, прямо из воды искусственного бассейна.



«Колонна больших листов» А. Помодоро. Скульптурная форма перед зданием издательства Мондадори близ Милана, 1975

Дача О. ди Андради. Эскиз О. Нимейера, 1938

Тем не менее, в продолжении всей своей деятельности О. Нимейер, особенно в сооружениях, рассчитанных на массовое восприятие, стремится использовать фигуративную скульптуру и живопись, понятные широкому зрителю.

Так, среди заведомо строгой, несколько монотонной жилой застройки Бразилиа Нимейер использует в качестве облицовки стен церковного здания композицию с изображениями голубей, размещенных среди звезд. На стене своей собственной проектной мастерской он располагает увеличенное изображение эмблемы мира работы Пикассо. Выразительные монументальные надписи включены им в оформление фасада интерьера Музея строительства новой столицы.

В 1970 году архитектором была закончена постройка кафедрального собора в Бразилиа, композиция объемов и внутреннего пространства которого рассчитаны на обостренное эмоциональное восприятие. Важное место отводится здесь скульптурным произведениям.

Развивая традиции великого скульптора и архитектора бразильского барокко Алейжадинью, О. Нимейер поставил у входа в собор монументальную шеренгу скульптур пророков. Внутри, в светлом пространстве круглого в плане нефа, в потоках льющегося сквозь прозрачные стекла света, глазам зрителя предстают подвешенные под куполом и словно парящие в потоках света изваяния крылатых ангелов (автор А. Сескьяти).

В систему декоративного убранства и самой архитектурной композиции архитектор, как и другие бразильские мастера, активно включал природную среду. Здания Нимейера, расположенные на открытых участках, неотделимы от природного окружения и садово-паркового искусства. Нередко формы ландшафта как бы пронизывают объемы архитектуры, находя продолжение в интерьерах и внутренних ее дворах.

Так, например, в собственном доме архитектора в Каноя близ Рио-де-Жанейро (1953) водоем заходит под самый свес крыши, а оставленная на участке скала, «пробив» стеклянную стену, становится неотъемлемым эле-

ментом интерьера. Во многих зданиях Нимейера внутреннее пространство через полуоткрытые, часто озелененные помещения (лоджии, террасы, навесы, дворики) переходит в пространство садов и парков. Не ограничиваясь окружением своих построек садами и бассейнами, Нимейер вводит, как, например, во дворце Арок и издательстве Мондадори, дополнительно сады на верхних уровнях — под крышами-перголами.

В творчестве Нимейера отчетливо проявилось не только понимание и органическая близость творческих поисков архитектора и мастеров смежных видов искусств, но и конкретное взаимообогащение формально-композиционных приемов. В частности, именно в живописных панно и в компоновке садов построенных им зданий впервые проявились свободно-криволинейные формы, ставшие вскоре столь характерными для самой архитектуры, а позже — сменившие эти приемы строгость и геометризация. В последние годы в связи с общим сокращением строительных программ скромнее стало живописное убранство архитектуры, исключая, возможно, развитие суперграфики (выполняющей, впрочем, несколько иные композиционно-смысловые задачи). Но и в этот период Нимейер остается последователен в скульптурно-живописном оформлении зданий, примером чему могут служить особняк в Рио-де-Жанейро, здание ЦК Французской коммунистической партии в Париже, собор и министерство обороны в Бразилиа, издательство Мондадори.

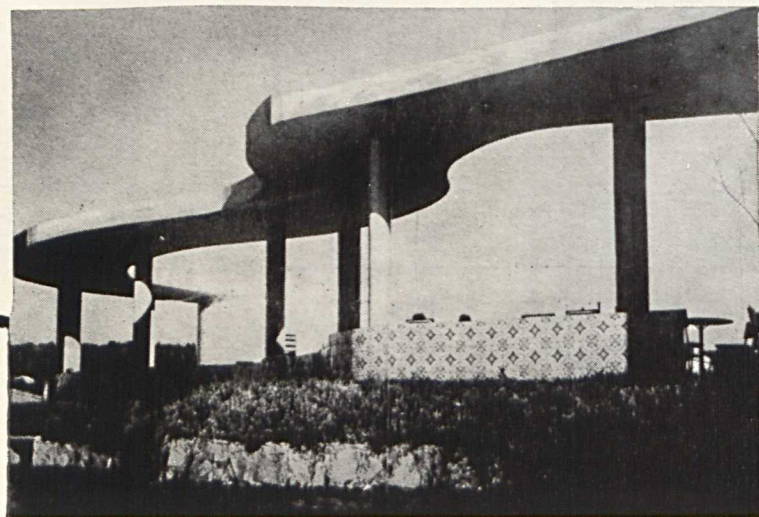
Многолетний опыт совместной работы с художниками позволил О. Нимейеру выработать систему методов достижения эффективного синтеза — возможно, не оригинальную, но характерную для его творческой направленности и целей⁵.

Он прежде всего отмечает необходимость не только обязательной высокой квалификации всех участников, но и необходимости понимания каждым задач и возможностей смежников, а также понимания того, «где необходимо их сотрудничество, а где без него можно обойтись». Такое взаимопонимание облегчено в условиях Латинской Америки с традиционным единством художественной среды, воспитанием архитекторов, живописцев и скульпторов в одних учебных заведениях, сотрудничеством в общих журналах и нередко — в единых профессионально-творческих организациях, с частой общностью социально-политических воззрений. Сам Нимейер в 1955—1964 гг. руководил созданным с большими трудностями журналом «Модуло», закрытым вследствие реакционного военного переворота. Вокруг журнала он сплачивал единомышленников: архитекторов, художников, дизайнеров, деятелей других видов искусства, фольклористов, прогрессивных искусствоведов.

Необходимо, отмечает Нимейер, начинать совместную работу с самых первых эскизов архитектора, «дружески обсуждая все вопросы проекта в мельчайших деталях, рассматривая все специальные разделы как части единого и гармоничного целого». Уже на этом этапе следует наме-

Собор в Бразилиа.
Интерьер.
Изваяния ангелов
А. Сескьяти.
1970

Ресторан
в Пампульи.
Теневой навес
над столиками.
1942.



тить места расположения живописных, скульптурных и декоративных работ и определить формы и способы их выполнения. И практика самого мастера показывает, что наиболее значительные комплексы, и прежде всего центр Бразилиа, с самого начала задумывались как ансамбли художественно-архитектурные, в основе которых лежит духовная значительность и пластичность архитектурного замысла.

При подчеркнутом стремлении к коллективной работе Нимейер твердо указывает на «особые функции и руководящую роль» архитектора в группе проектировщиков, на право и необходимость для него принимать окончательные решения, в том числе по, казалось бы, чисто художественным вопросам, «предлагая решения в согласии с архитектурным замыслом».

Такому подходу способствовали условия Бразилии, где (в отличие, например, от Мексики с ее великими художниками-монументалистами, которые вначале создавали свои «муралы» в стилистически чуждой архитектурной среде, а позже оказывали на архитекторов очевидное влияние) современная архитектура и изобразительное искусство развивались одновременно и совместно при признанной ведущей роли архитектуры, а художники всегда сами стремились проникнуть в суть архитектурного замысла.

Быть может не все в творческих поисках Нимейера сегодня представляется бесспорным. Практическая деятельность этого мастера не была свободна от профессиональных противоречий. Например, при всей обоснованности борьбы против жестких функционально-конструктивных ограничений, стремление к скульптурности, геометрической чистоте форм иногда приводило его к пренебрежению и серьезными функциональными требованиями, а внимание к остроте общей композиции — к недооценке детализировки, что вызывало неточности масштабного решения, а подчас вносит в замысел известный «схематизм» и «макетность».

Более существенным, однако, представляются противоречия, обусловленные объективными условиями социально-экономического и политического характера, в которых приходилось работать архитектору. Именно они определили главное противоречие его творчества — противоречие между гуманистической нацеленностью его стремлений и реальными возможностями работы, направленной, главным образом, на удовлетворение потребностей правящих классов и капиталистического государства, не слу-

чайно вызывая нарекания критики, указывавшей на торжество «истаблшмента» в его пластически богатой, украшенной, откровенно авторской архитектуре.

Наличие этих противоречий осознавал и сам Нимейер, который неоднократно говорил о том, что решение проблемы синтеза искусств «требует более высокой степени развития культурных и социальных условий, чем существующие ныне» в его стране и в капиталистическом обществе в целом. Но и в этих условиях зодчий не теряет исторического оптимизма, уверенный в победе социальной справедливости и активно борющийся за нее. «В наше время, — пишет О. Нимейер в предисловии к книге Дамаза о синтезе искусств в архитектуре Латинской Америки, — работа представляется художнику социальным обманом, продиктованным обстоятельствами, которые унижают и развращают его, вынуждая служить тем, кто командует в жизни с помощью грубой силы, дискриминации или денег. Следовательно, синтез искусств должен стать независимым от меценатов, тогда он не будет, как сегодня, отдаленным и недостижимым миражем. Он станет естественным следствием взаимопонимания и дружбы. И люди будут лучше понимать эти проблемы, стремиться к решению их, изменяя тем самым и свою собственную судьбу».

¹ Так, объясняя патристические цели строительства новой столицы Бразилии и специфики образной характеристики ее сооружений, О. Нимейер писал: «Важно было... придать бразильцу немного оптимизма, показать ему, что наша земля благодатна и что ее богатства, на которые так грубо посягают наши враги, требуют защиты и энтузиазма».

² Архитекторы Л. Коста, О. Нимейер (возглавивший проектирование в 1939 г.), А. Рейди, К. Леан, Ж. Мореира, Э. Васконселус, консультант Ле Корбюзье.

³ Создатель первых панно из «азулежус» художник К. Портинари тонко почувствовал их характер на грани облицовки и красочных мазков, сюжетной картины и орнамента. Он задает масштаб, ритм, цветовое решение и принципы построения рисунка, ответившие требованиям как архитектуры, так и живописи, что не нарушает (как у великих мексиканских монументалистов), а подчеркивает зрительно плоскость стены и позволяет изображению как бы слиться с архитектурой. Рисунок же сюжетных росписей, как правило, выявляет назначение здания.

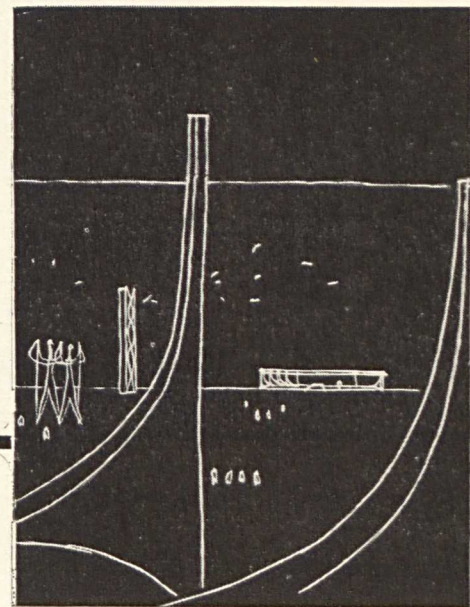
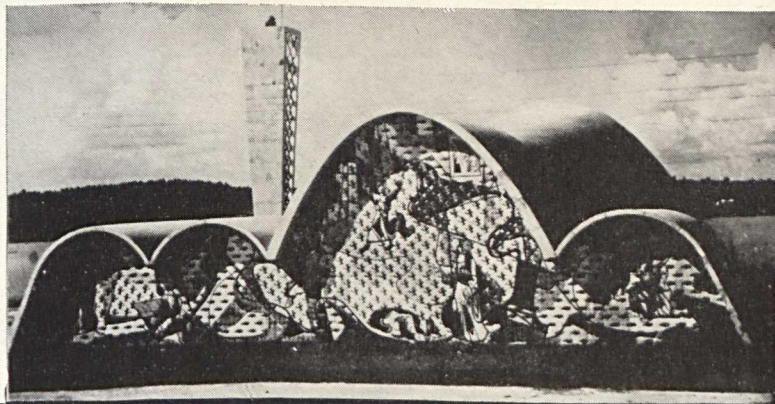
⁴ За эту фреску К. Портинари был награжден Золотой медалью мира.

⁵ Помимо отдельных высказываний Нимейер изложил свою методику в предисловии к книге П. Дамаза «Искусство в архитектуре Латинской Америки» (пер. см. в книге — О. Нимейер. Архитектура и общество. М., «Прогресс», 1975, стр. 122—123).

Собор в Бразилиа.
Главный вход.
1970

Церковь
Св. Франциска
в Пампулы.
Восточный фасад.
Панно из
глазурованных
керамических
плиток
К. Портинари.
1943

Площадь
Трех Властей
в Бразилиа.
Рисунок
О. Нимейера.



Декоративная тарелка «Коммуна». Фарфор. Роспись подглазурная и надглазурная. 1921



Блюдо «Голова быка и овощи». Фарфор. Роспись надглазурная. 1928

Искусство

А. В. Щекатихиной-Потоцкой (1892—1967)

Галина Голынец,
Сергей Голынец

Свою живопись Александра Васильевна Щекатихина-Потоцкая любила называть «французской». Один из ее парижских наставников Морис Дени напротив видел в искусстве своей ученицы «славянское очарование». Действительно, художественная восприимчивость сочеталась в ней с неподдельной самобытностью. Воспитанная на Украине в патриархальной старообрядческой семье, Щекатихина шестнадцати лет очутилась в Петербурге, крупнейшем городе капиталистической России. Этот контраст наложил неизгладимый эмоциональный отпечаток на ее дальнейшее творчество. Выросшее из народной почвы, пронизанное суровым керамическим духом, оно вместе с тем оказалось исключительно чутким к современности, к новым ритмам, к новым зрительным впечатлениям, стилистическим веяниям.

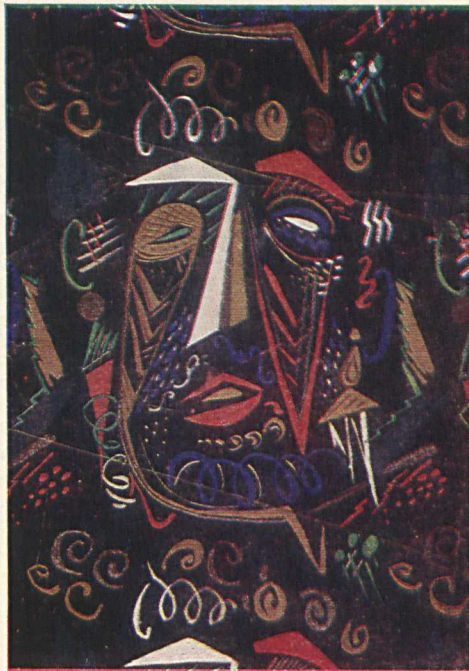
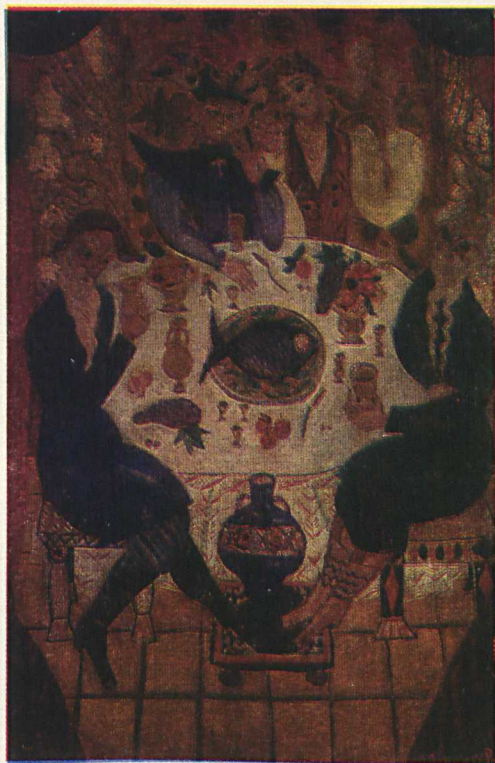
Учителями и руководителями Щекатихиной стали мастера, связанные с «Миром искусства», в Школе Общества поощрения художеств, где она училась с 1908 по 1915 год, — Н. К. Рерих, Я. Ф. Цонглинский, И. Я. Билибин, позднее на фарфоровом заводе — С. В. Чехонин. Талант художницы формировался в среде, где мечтали о синтезе искусств, о привнесении красоты в повседневность. Идеи, воспринятые Щекатихиной в Школе ОПХ, нашли поддержку в парижской «Academie Rapon», в которой в течение нескольких месяцев она занималась в 1913—1914 годах под руководством М. Дени, Ф. Валлотона и П. Серизье.

Наибольшее влияние из всех учителей имел на Щекатихину Рерих, выделявшийся среди мирискусников своим живописным монументализмом, рериховские мотивы будут встречаться у нее неоднократно. Но импульсивному дарованию художницы остались чужды рационализм и сложная литературная символика Рериха. Единный эмоциональный порыв пронизывает ее фольклорно-исторические композиции, превращая их в экспрессивные красочные потоки.

Самостоятельность Щекатихиной проявилась уже в эскизах театральных костюмов, выполненных в предреволюционные годы, хотя как раз в этой области она была наиболее тесно связана с учителем, начав работать для театра его помощницей. С величавой статикой декораций Рериха, с нарочитой застылостью его фигур контрастирует подвижность мазка и динамика форм, в известной мере сближающие Щекатихину с Натальей Гончаровой. Свои первые шаги в искусстве молодая художница делала в годы, когда ее наставники и старшие коллеги оформляли спектакли дягилевской антрепризы и Старинного театра; декорационная живопись в этот период достигла небывалого расцвета и бросала свой отблеск на многие области искусства. В дальнейшем для сцены Щекатихина будет работать лишь эпизодически, но театральное, зрелищное начало окрасит все ее творчество.

Когда свершилась революция, Щекатихина была художником, профессионально подготовленным к работе в различных видах искусства, ее талант был склонен к острому восприятию прошлого и современности.

Нужен был толчок, чтобы найти себя. Таким толчком стало для нее приглашение в 1918 году на Государственный фарфоровый завод. Именно в фарфоре синтезировались грани таланта Щекатихиной. Она постигла законы фарфоровой пластики, в совершенстве освоила технику подглазурной и надглазурной росписи. В контрастах темного кобальта с белыми



Декоративное панно
«Застолье».
Х., м., золото.
1923

Эскиз росписи
ткани. Б., гуашь.
1928

«Бабы». Б., акв.
1923

просветами, заполненными многоцветной растительной и сюжетной росписью, в мерцании золота, в бликах света, вспыхивающих на глазури и гаснущих на матовой поверхности краски, — упоение свободой в овладении материалом. Художница щедро покрывает росписью груды тарелок, блюд, чашек, чайников и лотков, населяя их героями народных сказок и поверий, сценами застолий, венчаний, плясок и забав.

В начале 20-х годов в росписях Щекатиной появляются новые образы: фигуры матросов, комиссаров, картины революционных праздников, советская эмблематика, надписи и лозунги («Да здравствует VIII съезд Советов!», «Всем, кто сердцем смел и молод, в руки книгу, серп и молот!», «Коммуна», «Борьба родит героев», «Интернационал»). Это дает право отнести целый ряд ее блюд и тарелок к области агитфарфора. Однако проводить параллель между ними, с одной стороны, и плакатом и «Окнами РОСТА», с другой, следует осторожно. В работах Щекатиной нет той ясности выражения политической мысли, которая требуется от агитационного искусства. Современные события отразились в них более сложно и опосредованно. Как многие художники и поэты того времени, Щекатихина-Потоцкая, эмоционально воспринимая действительность, увидела в революции народный бунт. Сама Революция в ее искусстве оказывается как бы порождением вековой истории России. Революционные идеалы художница стремится слить с давними чаяниями и эстетическими представлениями народа. Отсюда та картина народного русского праздника, в которую выливаются ее впечатления о современности на фарфоре. Традиции древнерусской живописи и народного искусства, воспринятые Щекатиной еще в детстве — ее дед занимался иконописью, бабка слыха искусной вышивальщицей, — осваивавшиеся затем в годы обучения, в полной мере дали о себе знать в работах послереволюционных лет. Но традиционные приемы — не канон для художницы, она наполнила их новой жизнью, движением. Российский провинциальный быт, воспетый Б. М. Кустодиевым, содрогнувшись под влиянием гигантских социальных потрясений, устойчивые формы, идущие от крестьянского искусства, потеряли у Щекатиной свою симметрию и уравновешенность, приобрели черты небывалой экспрессии и гротеска. Мирискусническому стилизму и графической дисциплинированности Чехонина и его последователей она противопоставила стихийную красочность, композиционную свободу живописно-графического декора. Трактует объемы плоскостями чистого, открытого цвета, художница изображает природу, интерьер, человека в резких пространственных сдвигах, рассыпает буквы ломающихся строк плясовым ритмом. Роспись заполняет тарелку сплошь или ложится асимметрично, стирая привычное представление о зеркале и борте. С внешних стенок чашек она устремляется внутрь, повисает «через край», спускается на дно, произвольно режет части тулова, крышки, носики, ручки густыми покровами краски и крупными пятнами золота с небрежной, словно путаной цировкой. Все это породило упреки, что Щекатихина не считается с логикой предмета, но это требует уточнения. Декорируя дореволюционную нерасписанную посуду, так называемое «белье», хранившееся на складах завода, она намеренно обостряет конфликт традиционных форм и современной живописи, подобно тому, как это делали те художники революционных праздников, которые, оформляя старые здания и площади, создавали новые динамические предметно-пространственные отношения. Появившийся в годы войны, голода, разрухи, в годы тяжелых испытаний, выпавших на долю России и самой Щекатиной, ее фарфор стал одним из свидетельств жизнеутверждающего мироощущения людей героической эпохи и сопоставим с самыми крупными явлениями молодого советского искусства.

В начале 1923 года Александра Васильевна по приглашению Билибина, тремя годами раньше, поселившегося в Каире, отправилась в Египет. Поездка была согласована с Наркомпросом, художница про-

должала сотрудничать с Государственным фарфоровым заводом, посылая туда свои эскизы, участвовала на советских выставках. На протяжении почти двух десятилетий ей и Билибину предстояло работать рядом. Последовательницей Билибина Щекатихина не была никогда, но в формировании ее художественных интересов его роль значительна. В 1910 году он как ревностный пропагандист народного творчества явился инициатором поездки Щекатихиной по городам и весям русского Севера, теперь он стал ее проводником в мир восточного искусства. Вместе бродят они по мусульманским кварталам Каира, любуются «головокружительной» орнаментикой средневековых мечетей, ездят к пирамидам, совершают путешествия в Луксор, Сирию, Палестину.

Запечатлевая те же города, архитектурные сооружения, уголки природы, что и Билибин, Щекатихина, в отличие от его документальной точности и спокойной созерцательности, смещением планов и обобщением форм вносит в исторические пейзажи современные ритмы. Она не проходит мимо шумных уличных сцен: в ее акварелях и росписях по фарфору передан сплав векового уклада и проникающего в Египет европеизма. Арабский Восток для художницы не коллекция памятников прошлого, а страна, в которой пульсирует своя, во многом еще не познанная жизнь. Не обладая билибинской эрудицией в области истории искусства, Щекатихина интуитивно улавливает стиль той или иной эпохи и тонко передает его восприятие человеком XX века.

Александра Васильевна не могла не испытать дисциплинирующего воздействия графики Билибина, которое сказалось, в частности, в росписях фарфора. В них появляется композиционная стройность, чистота линий, что, впрочем, обусловлено также знакомством с египетским искусством. Прямые подражания Билибину были у Щекатиной редки и не могли привести к успеху. Зато интересны случаи, когда она, оставаясь верной себе, как бы соревнуется с ним. Так, в портрете шарже Билибина (1924) она отдает дань изысканному узору, а в некоторых работах на русские темы использует собранные им этнографические материалы и переосмысливает его традиционные графические композиции («Бабы», 1923; «Выбор невесты», 1925; «Царская невеста», 1925).

В 1925 году художники переезжают в Париж. Здесь их творческие судьбы складываются по-разному. Билибин приобретает популярность в кругах соотечественников, очутившихся на чужбине, но найти какие-либо контакты с развитием современного французского искусства ему оказывается крайне трудно. Щекатихина, напротив, с успехом участвует на парижских выставках, в 1926 году организует персональную выставку в галерее Дрюэ, вступает в «Общество независимых художников», восторженные отзывы об ее работах, особенно фарфоре, появляются во французской прессе.

В отличие от многих русских художников, долгие годы проживающих за рубежом, Щекатихина и не ассимилировалась и в то же время не осталась неизменной. Следуя внутренней логике развития своего творчества, она воспринимала французские художественные традиции через реальную жизнь Франции. В эскизах дамских платьев и мужских костюмов, в блюдах, изображающих «господина с моноклем», чувствуются настроения Парижа 20-х годов, его джазовые ритмы, его искусство. Один из своих эскизов росписи ткани, где как бы в рассыпающихся и вновь собирающихся геометризованных формах возникает мужское лицо, Щекатихина полупути называла «Пикассо».

Однако в целом ее творчество связано не с новейшими художественными направлениями. Она продолжает поиски пластической выразительности в формах самой природы, что совпадает с определенными тенденциями в европейском искусстве тех лет, уставшем от экспериментов авангардизма и стремящемся вновь обрести классические ценности. Щекатихину привлекает творчество Пьера Боннара, получившее как раз в 20—30-е годы широкое признание. Как и Боннар, Щекатихина не

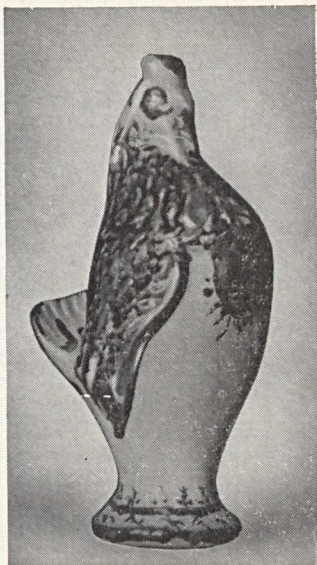
ограничивается импрессионистической фиксацией состояния природы, световоздушной среды, а извлекает из увиденного декоративные эффекты.

Живописные искания французского периода повлекли за собой изменение стилистики фарфора. Став более натуроподобными, росписи тех лет по-своему подчинены вещи. Изображение включается в органично связанную с ней иллюзорную среду: на блюде лежит украшенная овощами голова быка или кабана (за этим реальным прообразом — оформление витрин парижских мясных лавок), на тарелке распластана рыба, другие рыбы плавают как бы в пространстве вазы. Конечно, здесь все держится на чуть-чуть. Не превращая изображение в орнамент, художница уплощением объемов, внесением в живописную стихию графических контуров притягивает его к поверхности. Именно теперь она достигает известной монументальности. Роспись не рассыпается в калейдоскопической игре, а концентрируется вокруг главного мотива. Обретя большую уравновешенность, композиции Щекатиной остаются внутренне драматичными. В жизни природы, животных, она не видит идиллии, все пронизано напряжением, ощущением борьбы.

По возвращении в 1936 году с Билибиным на Родину и до середины 50-х годов, Щекатихина всецело отдает себя фарфору, неся в него большое искусство живописи и пластики. Получив на Ленинградском фарфоровом заводе возможность отливки моделей, она по-настоящему занялась скульптурой. Была и внутренняя закономерность в том, что, перейдя в росписях конца 20-х годов от орнаментально-плоскостной к живописно-объемной трактовке зримого мира, художница обращается теперь к скульптурным формам. Излюбленные «персонажи» ее фарфора — рыбы, птицы, плоды — сходят с поверхностей ваз и тарелок и обретают место в реальном пространстве. Опираясь на древнюю традицию, Щекатихина уподобляет формы живой природы различным видам сосудов. Так возникают масленки «Лимон» (1941) и «Перец» (1948), пенальница «Голубь» (1947), салатник «Карп» (1941), ликерный набор «Рябинка» (1945), графин с чарочками «Рыба» (1945). Иногда на этом пути увлеченная художница теряет меру и в ее произведениях проявляются отрицательные тенденции прикладного искусства тех лет: забвение его утилитарных основ, нарушение тектоники предметной формы. Но в лучших вариантах Щекатиной удается сочетать пластические мотивы, заимствованные у природы с выявлением функции вещи. Тогда появляются предметы, которые не спутаешь со станковой скульптурой, хотя, конечно, это не обычная посуда. Ее задача, как и декоративных статуэток, создаваемых художницей в эти же годы, вносить в повседневность праздник. Упругой силой полны формы щекатихинских вещей. Игра бликов света, включение цвета в живописную фактуру поверхностей создают роскошное зрелище.

С конца 40-х годов в центре внимания Щекатиной роспись сервизов, предназначенных для массового тиражирования («Золотой петушок», 1949; «Лимоны», 1950; «Хлеб и мир», 1950; «Кизил», 1951; «Инджир», 1953; «Рябинка», 1954). Здесь, по-новому обнаруживая преемственную связь с народным творчеством, зрелый мастер более сдержан. Декор, покрывающий форму предмета, обретает классическую ясность, все богатство колористического видения концентрируется в нескольких чистых цветах, звучащих в полную силу на освобожденной белизне фарфора.

Недавно в Ленинграде состоялась выставка И. Я. Билибина и А. В. Щекатиной-Потоцкой — мастеров, принадлежащих разным поколениям, как бы отталкивающимся друг от друга и в то же время связанным преемственностью традиций. Собранные вместе живописные полотна и фарфор, станковые рисунки и театральные эскизы Щекатиной показали цельность ее мироощущения, неповторимость образного мышления, убедительно продемонстрировали универсальность дарования, сделавшую художницу носителем в советском декоративном искусстве высокой культуры, яркой выразительной формы.



Графиня «Голубь».
Фарфор. Роспись
надглазурная. 1946

Эскиз мужского
домашнего костюма.
Б., кар. 1928

Эскиз костюма
для игры в теннис.
Б., кар. 1928

Снегурочка.
Фарфор.
Роспись
надглазурная.
1923



Сервиз
«Золотой петушок».
Форма
С. Яковлевой.
Фарфор. Роспись
надглазурная. 1949

Экспозиция в Комендантском доме

Ирина Чижова

Музей истории города Ленинграда в Петропавловской крепости к 150-летию восстания декабристов обогатился новым большим разделом. В Комендантском доме разместились экспозиция, посвященная истории Петербурга-Петрограда. Авторы экспозиции ленинградские художники В. Бодров и Я. Грачев создали по тщательно разработанному тематическому сценарию содержательную, сложную и впечатляющую экспозицию, в равной степени образную и научно-познавательную, эмоционально убедительную и логически последовательную.

Экспозиция охватывает огромный период времени, включая даже эпохи до культурно-исторические, отражает все аспекты жизни Российской империи, связанные с основанием и развитием ее столицы, — социально-политические, хозяйственно-экономические, культурно-художественные. С самого начала экспозиция настраивает посетителя на неторопливый, внятный, емкий и без излишних длиннот рассказ, построенный на доверии к вниманию посетителя, подразумевающий его интеллектуальную активность и эмоциональную отзывчивость. Хронологическая нить маршрута последовательно переводит наше сознание из одного времени в другое: из геологического (один из залов посвящен наглядному описанию строения недр окрестностей Ленинграда периода четвертичных отложений) в предисторическое, представленное экспозицией, посвященной археологическим памятникам на территории теперешних Ле-

нинградской и Новгородской областей, и затем в историческое, посвященное непосредственно истории основания и развития столицы Российской империи. И для каждого времени продуманно и прочувствованно, с глубоким уважением к предмету экспонирования, найден прием демонстрации экспоната, тональность визуальной атмосферы, в которой должна осуществиться встреча памятника истории и культуры с разумом и чувством посетителя. Например, в экспозиции геологического строения, где экспонат принадлежит к сфере науки и является предметом чисто академических знаний, образно-декоративные средства экспонирования отходят на задний план и лишь смутно проступают на стенных панелях в виде панно, акцентируя зрительское внимание на бесстрастной научной демонстрации достижений исследований в этой области. Зал, посвященный истории освоения бывших ижорских земель — места на кото-

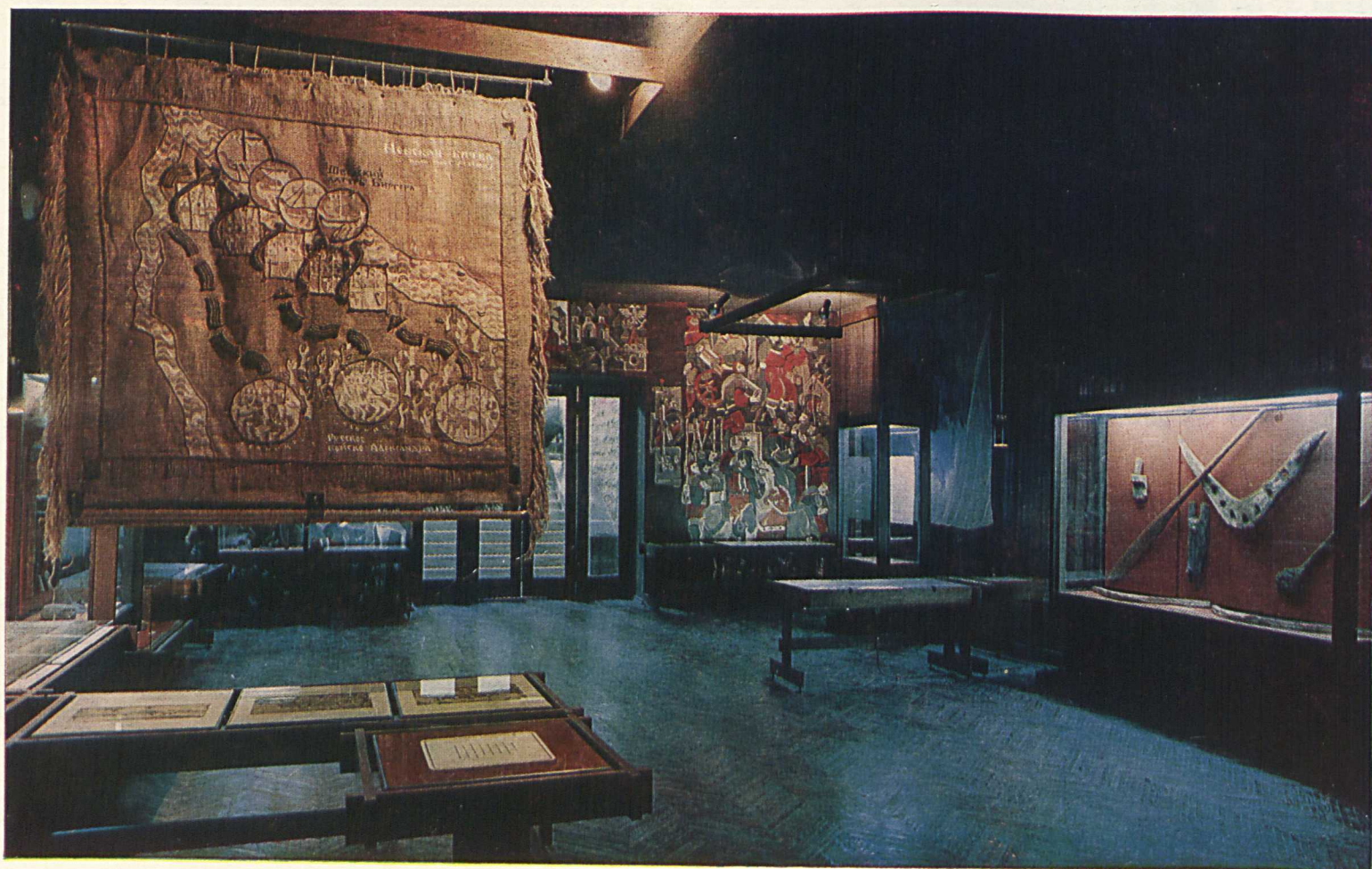


Художники
Я. Грачев и
В. Бодров.
Экспозиция
истории основания
и развития
Петербурга-
Петрограда:

зал «Экономика
периода зарождения
капитализма»;

зал «Основание
Петербурга»;

зал «История
освоения ижорских
земель».



ром была заложена новая столица, решен более сложным комплексным приемом. Подлинных исторических памятников этого периода дошло сравнительно немного. В основном это фрагменты деревянных строений, инженерных приспособлений, инструменты. В экспозиции их дополняют образцы предметов быта и одежды военных и гражданских чинов и званий, введенных петровской реформой, фотокопии ведомственной документации и картографических источников, портреты государственных деятелей эпохи.

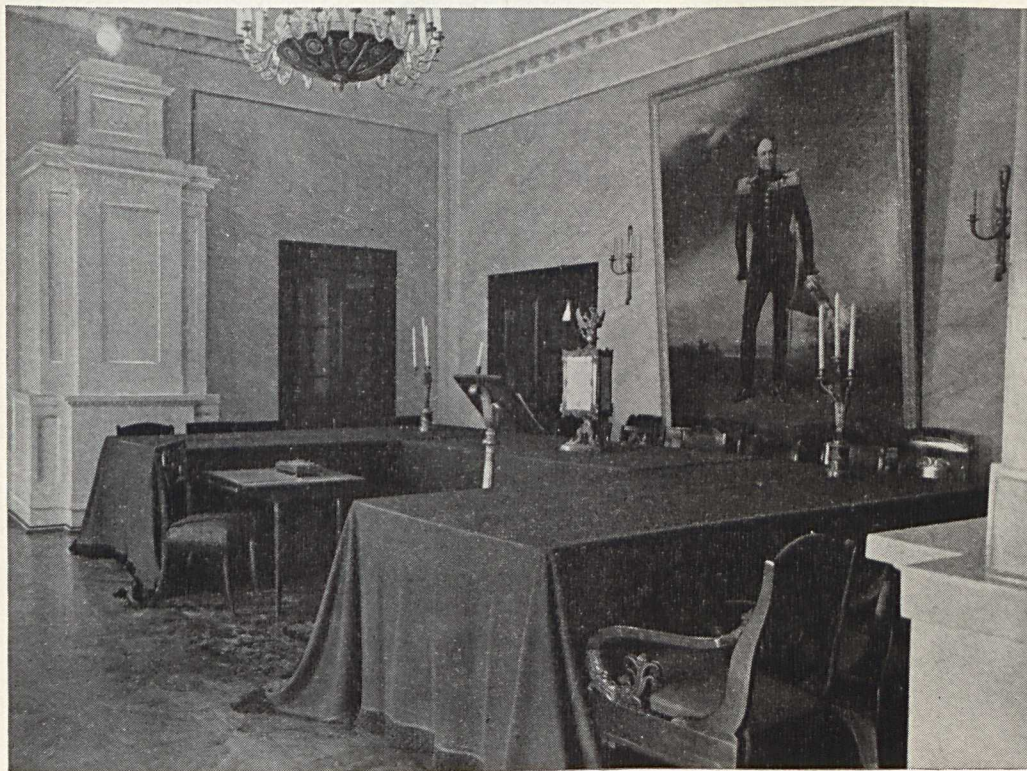
Раритеты или их копии как бы обрамлены своего рода экспозиционной сценографией из макетов и моделей архитектуры, схем, планов и панорам, стилизованных под старинную шпалеру и графику картографии того времени. Внося с собой элементы культурно-художественного языка и визуальной стилистики времени, эта декорация исторической эпохи как бы наглядно раскрывает, образно расшифровывает

внутреннее историко-культурное содержание немногочисленных подлинных предметов, устанавливает многогранные смысловые связи между ними, в восприятии посетителя как бы восполняет те недостающие звенья исторических источников, которые вообще отсутствуют или по разным причинам не вошли в экспозицию. Одна из экспозиций периода середины XVIII века решена в откровенно игровом ключе: часть зала задрапирована досками «под трюм» парусника и сквозь окошкитрины посетитель может наблюдать живописную картину петербургского торгового порта, запечатленную фотокопиями гравюр середины XVIII века.

В противоположность этому, предельно документально решена экспозиция, посвященная восстанию декабристов. Портреты активнейших участников события, схема расположения войск на Сенатской площади, отличительные знаки полков на мундирах — все экспонаты проникнуты духом

документальности и выступают прежде всего как источники информации, даже если являются по сути своей произведениями искусства. С мемориальной подлинностью воспроизведен интерьер зала суда, где был зачитан знаменитый своей жестокостью приговор. В экспозиции этого зала использованы современные аудиальные средства: посетители могут прослушать отрывки из воспоминаний декабристов. В экспозициях, построенных на приемах декоративного и игрового решения, чувствуется знание законов театральной композиции и сценографии. Отдельные декоративные элементы экспозиции, например схемы и исторические карты в виде шпалер, производят впечатление вполне самостоятельных произведений прикладного искусства.

Несомненно, новые разделы музея истории города Ленинграда в Петропавловской крепости являются значительным вкладом в музейное дело города-памятника.



Художники
Я. Грачев и
В. Бодров.
Экспозиция истории
основания и
развития
Петербурга-
Петрограда:

мемориальный зал
суда над
декабристами;

зал «Городское
хозяйство
1860—1917 гг.»;

зал «Культура
1860-х годов».

Древности «камской чуди»

Александр Доминяк

Здесь представлены
изделия из Пермского
областного
краеведческого
и Чердынского
краеведческого
музеев



Бронзовая бляшка,
Ломоватовская
культура.
III—VIII вв.

В XVII веке в Сибири и Приуралье появилась особенная профессия «бугровщиков». Ватаги переселенцев, прослышав о «чудских» кладах, грабили древние захоронения — бугры. Из бугровых вещей сложилась и знаменитая Сибирская коллекция Петра I. В день рождения престолонаследника владелец тагильских заводов Демидов «при поздравлении Монархини по древнему обычаю, пользуясь сим случаем, поднес Её Величеству богатые золотые бугровые сибирские вещи и сто тысяч рублей денег»¹. Петр I оценил раритеты. Бляхи с изображениями диких зверей то в спокойных и торжественных позах, то в неистовых схватках друг с другом он передал в Кунсткамеру, а губернаторам разослал наказ собирать старинные украшения. С тех пор можно говорить об осмысленном и направленном интересе к древностям.

Во время полевых работ крестьяне находили множество подобных предметов из меди и бронзы. Владелец соликамских вотчин Строганов в письме управляющему требует на будущее извещать его «о всех подобных находках, не только серебряных, но и медных, в особенности с изображениями чудских богов»². В XIX веке начинается планомерное изучение находок и возникают крупнейшие на Урале коллекции Теплоуховых и Зеликмана, лучшую часть которых составили «древности камской чуди в виде баснословных животных», ныне условно названные пермским звериным стилем.

Звериный стиль прикамских племен не исключительное явление в истории мирового искусства. Этот вид творчества, центральной темой которого стал зверь, знали почти все доисторические народы.

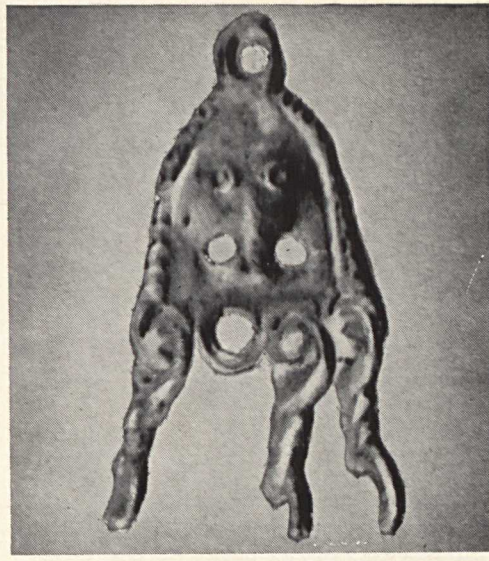
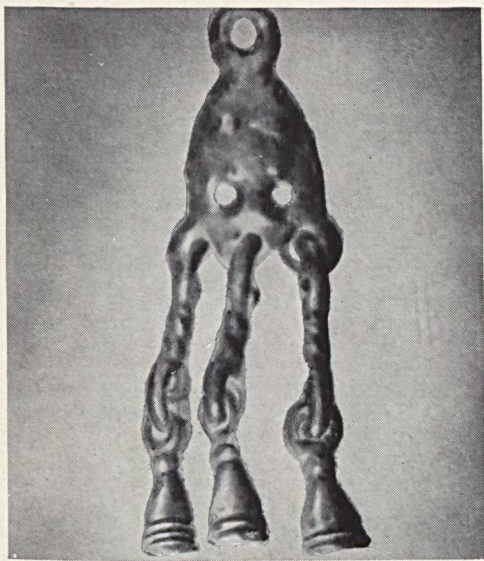


Бронзовая бляшка,
с изображением
«жертвенного»
медведя.
Гляденовская
культура.
II в. до н. э. —
II — V вв. н. э.

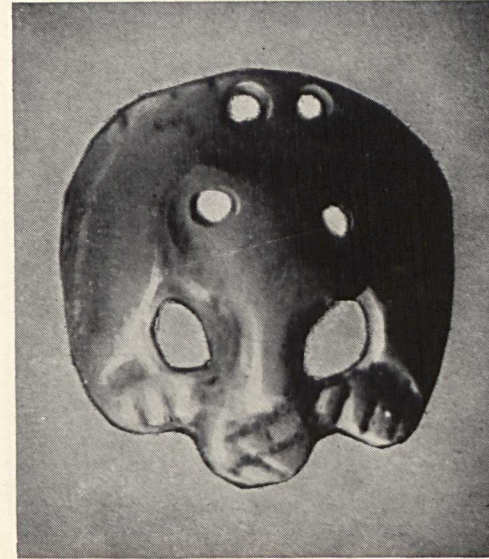
И хотя в памятниках этого рода всегда есть что-то общее, в каждой области развился собственный вариант, отражающий историческое своеобразие породившей его культуры. В отличие от скифо-сибирских народов, чье искусство на исходе I тысячелетия до н. э. исчерпало себя, прикамские таежные охотники и рыболовы развивали звериный стиль еще добрую тысячу лет после исчезновения скифо-сарматской и скифо-сибирской этнической общности. Его расцвет приходится на IV—X века, но формирование состоялось раньше, в период возникновения в Приуралье первых металлических культур.

Излюбленные персонажи пермского звериного стиля лось — тотем местных таежных охотников — и хищная птица, по мнению некоторых археологов связанная с представлениями ираноязычных народов, наводнивших Предуралье в эпоху великого переселения племен.

Существенная черта пермского звериного стиля в том, что наряду с изображениями отдельных животных подавляющую его часть составляют человекоподобные существа с ярко выраженными признаками зверей и пернатых. Антропоморфизация его образов, совпавшая с приходом скотоводов, отразила, очевидно, процессы, бурно протекавшие в недрах более прогрессивного общественного уклада. Довольно отчетливое распределение зооморфных и антропоморфных сюжетов по видам искусства — также характерная особенность пермского звериного стиля. Одной группе произведений придается сугубо прикладное назначение. Другая же, канонизируясь, приближается к иконному типу. Интересно, что в первый разряд попадают изображения птиц и зверей, некогда



Первый и второй ряд:
Подвески и поясная
пряжка с
изображением
«жертвенного»
медведя.
Ломоватовская
культура,
III—VIII вв.



обставивших тотемные охотничьи культы, тогда как антропоморфные существа, явно связанные с признаками коня, лося (оленья) и хищной птицы, восходят к ареалу земледельческо-скотоводческих представлений. Конь, лось (олень) и птица — существа, в древности олицетворявшие солнце — были взаимозаменяемы³. Функциональное и смысловое сближение разнородных явлений — факт обыденный для мифологического сознания.

Еще не зная конкретного содержания, лишь художественно-эстетически воспринимая произведения звериного стиля, чувствуешь стихийную мощь, что исходит от небольших медно-бронзовых блях и отдельных фигурок животных. Нет в них изощренности греческой и скифской торевки. Просты и скупы они по пластическому выражению, но дают наглядный урок монументального художественного мышления, обыденного для того уровня первобытной культуры, когда всякое явление в ней понималось причастным всему мирозданию. Не всегда явно выражают они идею космоса, но ошеломляющее ощущение его вечности, громадности и непостижимой таинственности постоянно исходит от небольших, за немногим исключением, высотой более пяти сантиметров, предметов.

Попытки обстоятельно разобрать семантику и функциональное назначение этих вещей наводят на мысль, что обе группы — зооморфных и антропоморфных — изображений представляли два космогонических комплекса, две модели мироздания. Одна из них, в силу исторической неизбежности обреченная к угасанию, выражала мироощущение местных племен, чей уклад определялся древней формой общественного производства — охотой. Небольшие, иногда предельно схематизированные фигурки или бляшки с довольно реалистическими изображениями медведей представляют сюжеты, существующие как бы независимо и изолированно друг от друга, но, в сущности, они связаны определенными ассоциациями в единую картину мироздания.



Строгие прямоугольные бляшки с головой жертвенного животного подчинены системе координат. Замедленные ритмы, сплавленная в один блок рельефная масса, скупость пластических средств создают впечатление величаво-сосредоточенного предстояния в вечности. Наивная мудрость и суровая сдержанность образа соответствуют обрядовым действиям, выражением которых до недавней поры были праздники коллективного поедания зверя — ритуал причащения к космосу. Медведь в древности мыслился воплощением огня, солнца и неба.

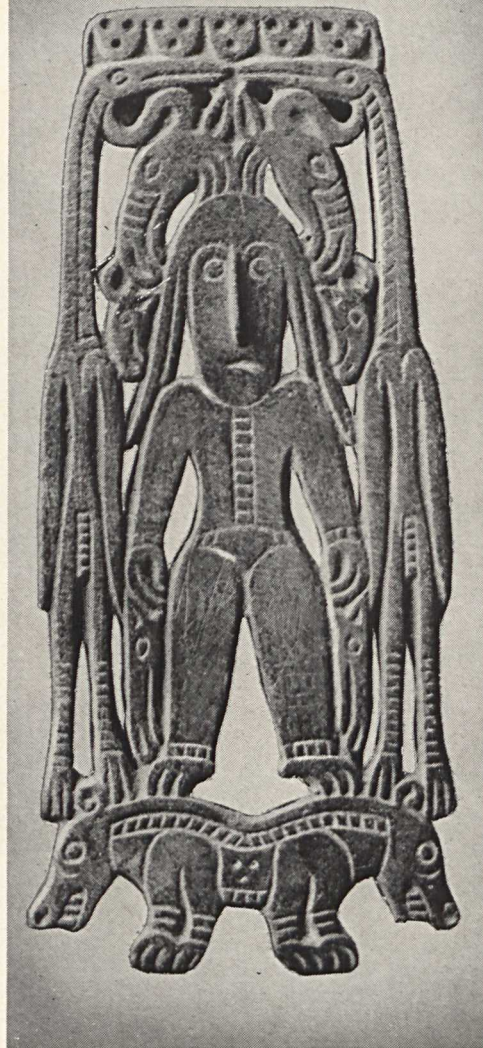
Со сменой эпох догматическая тема, что наметилась здесь, продолжается в композициях иконного типа. Медвежьи бляшки, трансформируясь, меняют свое назначение. При формировании новой общественной идеологии именно им выпала «честь» представлять обособившееся от изобразительного творчества декоративно-прикладное искусство. В качестве обрядовых предметов перешли они в бытовую обрядность, еще долго храня остатки магических представлений. К примеру, медведь — излюбленное украшение поясных застёжек и пряжек — получил за это табуальную кличку «застежечный зверь»⁴. Смешение ритуально-обрядовых символов в сугубо декоративную сферу было следствием сложившейся еще в древности системы «пансинкретизма»; в ней каждый элемент бытия соотносился со всем окружением, а сущностное значение отдельных и вместе взятых явлений обозначалось и закреплялось обрядом, то есть каждый персонаж реальной или мысленно создаваемой «экспозиции» мог занять в ней центральное место, как бы аккумулируя содержание всего ритуала, в зависимости от характера действия. Этим, вероятно, обусловлены одновременная монументальность и фольклорно-поэтическая наивность образов первобытного творчества. Так, сегодня поэтически прекрасными и наивными кажутся нам волшебные сказки, некогда составлявшие существо космогонических мифов. Небольшие фигурки птиц и зверей излучают одновре-

Бронзовая бляшка.
Ломоватовская
культура,
III—VIII вв.

Бронзовая бляшка.
Ломоватовская
культура,
III—VIII вв.

Изображение
антропоморфного
существа. Бронза.
Ломоватовская
культура,
III—VIII вв.

Бронзовая бляха
(антропоморфное
существо
с признаками лося).
Ломоватовская
культура,
III—VIII вв.



Антропоморфные
существа. Бронза.
Ломоватовская
культура,
III—VIII вв.

менно и могучую силу, и доброту, как и положено быть оберегу, покровительствующему соплеменникам и угрожающему чужеродцам. На стыке ритуального и фольклорного направлений возникают сложные образы. Свое содержание они черпают, с одной стороны, из глубин мифологии, с другой, явно следуют новым общественным обрядам, может быть уже сложившимся шаманским культам.

Из композиционного многообразия изображений людей с предстоящими рядом с ними животными и обширных групп из трех или более антропоморфных существ выявляется единая тема поклонения богоподобному существу.

Все такие бляшки объединяет между собой жесткая система изобразительных приемов и постоянство формально-содержательных структур. Соотнесенные с реальными пространством и временем иначе, чем тотемные охотничьи образы, они воплощают канонизированные социально-космогонические представления. При всей мягкости и пластичности изображения, «новых богов» отличает исступленный немигающий взгляд зверино-округлых глаз, нарастающая книзу тяжесть масс, придавившая распростертого у их ног «ящера» — представителя хтонических (злых) сил, коренастая приземистость фигур, осененных орлиноклювыми птицами, которых тут же сменяет древний персонаж прикамского искусства — лось. Легкость, изящество, напряженная беззащитность лосиноголовых существ сочетается с давящим кошмаром космогонических культов. При внешней сюжетной изменчивости, произведения этой группы постоянны на всем протяжении существования и отражают, вероятно, стабильность общественных отношений, художественно-эстетическим выражением которых являются.

Рассматриваемый нами период — исторически сложный этап перестройки первобытного общества. На смену родовой структуре и объясняющей ее мифологии приходит новая социально более устойчивая иерархическая система классов. Старая родовая идеология, осмыслившая в основ-



ном космогонии, уступает место социальной символике, на смену мифологическому идет эпическое сознание.

Догматизация социальных явлений, явно связанная с политической перестройкой прикамского общества, особенно сказалась в бляхах, гипертрофированные размеры которых достигают высоты 20—25 сантиметров. Они вряд ли были украшением одежды; допустимо видеть в них обрядовые предметы. Представительные, с откровенно подчеркнутыми элементами поклонения они, вероятно, предназначались для ритуального почитания. Метафорически осознавая их семантику, можно установить, что их строение подчинено неукоснительно соблюдаемой внутренней логике. На всех бляшках изображены фронтально обращенные к нам фигуры с женскими признаками. Слева и справа от них в позе ритуального поклонения предстают персонажи с чертами птиц и зверей. Над их головами сводоподобно смыкаются лосиные морды. Торжественные и неприступные застыли они, попирая хтоническое существо (силы зла), изображаемое с удивительным постоянством в повороте слева направо. Четкие силуэты фигур, их графически подчеркнутая плоскость отсвечивают от себя окружающий свет, воздух, пространство. Несколько сухие и холодные, они замкнуты в своем равнодушном бесстрастии и отчуждены от людских тревог и волнений. Кто они? Молчат предания и легенды. Может быть, им сродни образы угорских сказаний о Великом Тьермесе — охотнике на Золотого Оленя-солнце? Существует несколько версий о смысле этих блях. Возможно, это изображение матери всего сущего, богини с прибогами, но вернее всего воплощена концепция мироздания. Об этом говорят и солярные знаки на ликах некоторых существ, и постоянное направление их движения с востока на запад, и разделение внутреннего пространства на несколько частей. Изображения этой группы уже свидетельствуют о начале сложения художественной композиции, пространственно-временные характеристики,



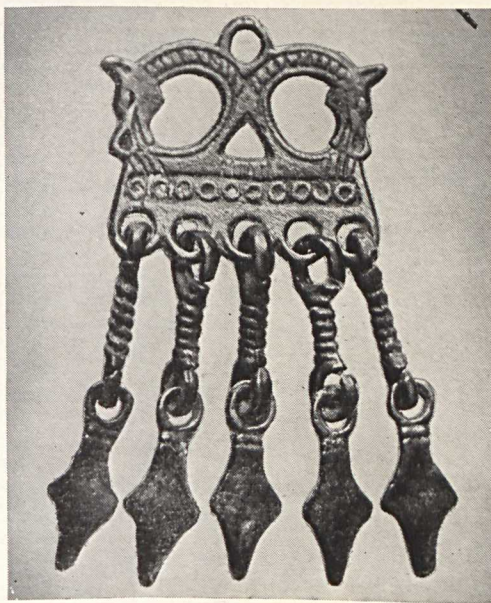
Бронзовая бляшка
(«счастливое
семейство»).
Ломоватовская
культура,
III—VIII вв.



Бронзовая бляшка,
Ломоватовская
культура,
III—VIII вв.

которые замыкаются в ее собственных пределах, получая самостоятельное измерение. Строго иератическое расположение фигур, постоянство их размещения в образительной плоскости, подчиненность зеркальной симметрии, отчужденная сосредоточенность центральных персонажей и определенно акцентированный момент поклонения, как бы задающий ту же программу зрителю, — все это косвенно говорит о становлении каких-то новых общественных явлений.

Но и сюда, вероятно из местной этнической среды, прорывается фольклорное начало. Антропоморфные изображения, рас пространенные в период расцвета пермского звериного стиля (VII—VIII вв.), обиходно названы исследователями «счастливым семейством». В гибкую вязь линий вплетены подвижные фигурки людей. Их грубовато-изящные позы, шаловливые улыбки, мудрая уравновешенность, несомненно, восходят к фольклорной традиции, смягчившей суровую отчужденность космологических тем. Небольшие в размерах эти бляшки монументально-эпичны. В них господствует не рельефно тяжелая или графически напряженная масса, а пронизанный светом и воздухом легкий ажур. Выразительная напевность линий словно следует за мелодичными извивами повествования о героях, добывании ими невест. Так поется в легендах о Кудым-оше, о его любви, преобразившей лесное чудовище в прекрасную деву, о их сыне богатыре Пера с Лупьи-реки⁶. Изменяя систему и характер общественных ритуалов, в картину мироздания древних язычников вторглись земные отношения. В искусстве наряду с космогонией развивается эпическая и фольклорно-бытовая тематика. Она размывает отдельные от реальной общественной практики догмы. Строго упорядоченные, структурно постоянные космогонические, как и включаемые в область декоративного творчества композиции, вырастая до символа, получают возможность перевоплощаться в иные, например, в растительные и геометрические построения. Сохраняя ритуально-обрядо-



Шумящая коньковая
подвеска.
Родановская
культура,
IX—XV вв.

вую основу, но все больше повинувшись эстетическим нормам, они осуществили переход функциональной семантики в эстетическую. Фольклорно-эпические мотивы, получая свободу эстетической организации, определили дальнейшее развитие декоративно-прикладного искусства древнекамских племен.

Древнее искусство не затерялось на тропах тысячелетий. Синкретически целостное, оно привлекает сегодня специалистов разных областей знаний. Ассоциативные уровни его формально-содержательных структур, социальная обусловленность ритуалов, своеобразная трансформация пространственно-временных категорий, истоки метафорического мышления, как следствия проистекавших в нем семантических смещений, специфическое истолкование гармонии (с первоначальным преобладанием в ней количественных отношений) — вот лишь малый перечень проблем, которые подчас невозможно проследить изначально в современном художественном процессе. В сложной его простоте — начало многих художественно-эстетических явлений, имеющих непроходящее значение для практики и теории искусства. «Чтобы понять современное состояние мысли, вернейший путь — вспомнить, как человечество дошло до него»⁷.

¹ И. Голиков. Деяния Петра Великого. СПб., 1789, стр. 443.

² А. А. Спицын. Древности камской чуди по коллекции Теплоуховых. Материалы по археологии России, стр. 26.

³ А. П. Окладников, В. Д. Запорожская. Петроглифы Забайкалья, ч. 2. Л., 1970, стр. 102, 108—110, 118.

⁴ В. Н. Чернецов. Усть-Полуйское время в Приобье. МИА 35, М., 1953, стр. 227.

⁵ В. В. Чернолуский. Легенда об олене-человеке. М., 1965, стр. 80—81.

⁶ Рунноез о Кудым-оше и его сыне Пера.— Сб. «Народы Северного Урала. Очерки и рассказы». Свердловск. 1937, стр. 198.

⁷ А. И. Герцен. Избранные философские произведения, т. I. М., 1948, стр. 130.

Детские студии показывают

Катя Ткач. 8 лет.
«Дама». Детская
студия завода
«Красный
пролетарий».
Руководитель
Е. Дергилева.

Таня Янчина. 12 лет.
«Древо жизни».
Руководитель
Е. Дергилева.

Андрей Хлопов.
12 лет.
«Бегемот и собака».
Руководитель
Е. Дергилева.

Марк Гухман.
12 лет.
«Филин».
Детская студия
при ЖЭК № 11
Куйбышевского
района. Руководитель
А. Гухман.

З. Курш.
Бокалы и кубок.
Рига

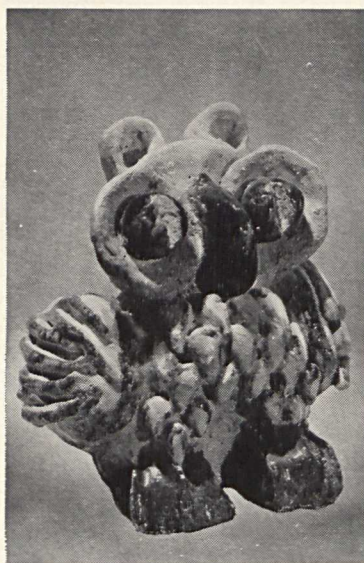
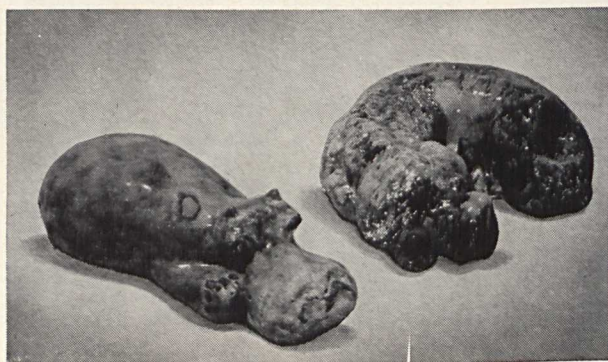
Выставка детского рисунка «Моя Москва», посвященная 10-летию Всесоюзного общества охраны памятников истории и культуры, познакомила с добрым и праздничным миром разнообразных ребячьих интересов, богатой фантазии, ярких красок.

Впервые в традиционном конкурсе участвовала детская керамика. Представлена она была работами воспитанников двух художественно-керамических студий столицы. Обучая своих питомцев навыкам лепки, прививая им художественный вкус, руководители студий А. Гухман и Е. Дергилева в то же время бережно и тактично относятся к творчеству каждого, заботятся о сохранении его детской самобытности. Не случайно, все работы керамической экспозиции прежде всего отмечены неподдельной детскостью — во всем обаянии ее произительности и наива. Чрезвычайно показательно уже сама тематика работ. Щедро представлена фауна — от экзотических бегемота и обезьяны до «классического» дуэта кота и собаки. Конечно же, близки детям мотивы устного народного творчества — и вот запечатлены в глине герои любимых сказок (работы «Баба-Яга», «Емеля на печи», «Богатырь»). Наконец, многие фигурки изображают литературных персонажей: тут и Мюнхгаузен, и Снегурочка, и Мефистофель. (Очевидно, сколь тесно смыкается специфика детского керамического творчества с вопросами эстетического воспитания.)

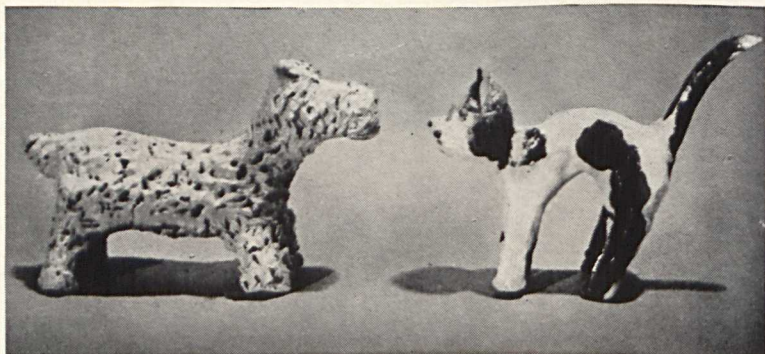
Подкупает стремление юных керамистов подметить главное, характерное в изображаемом — доступными средствами передать пластику позы и нрав животного, выразить характер литературного героя — к примеру, широту и удалость советского солдата Василия Теркина, жеманство «дамы»... Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает работа «Иван Грозный». Здесь интересны не только само по себе обращение к фигуре исторического деятеля, но и весьма талантливая попытка создать сюжетную скульптурную группу. За эту работу 13-летний Митя Ткач удостоен диплома 1-й степени. Любопытны его же «Герб» и «Древо жизни» Тани Янчиной, содержащие элементы орнамента. Словом, детский поиск развивается, что и показала выставка «Моя Москва».

У художественно-керамических студий — свои трудности и проблемы, с которыми им не справиться без помощи общественности и соответствующих культурных учреждений. Но тем более отраднее, что столь успешными оказались первые, наиболее трудные шаги доброго начинания. Хочется выразить надежду, что подобных студий станет больше и в будущем возможны более широкие и многообразные экспозиции прикладного творчества.

В. Вишневский



Алеша Петрушкин.
11 лет.
«Кошка и собака».
Руководитель
А. Гухман.



«Воспоминание о голландцах»

Персональная выставка народного мастера прикладного искусства Зигмара Курша в Риге представила работы последних трех лет. Зигмар Курш давно проявляет большой интерес к художественной обработке металла. Профессиональные навыки этого искусства он осваивал в народной студии «Калвис». Затем, стремясь повысить свое мастерство, занимался на факультете прикладного искусства Латвийского народного университета технического творчества полиграфистов Клуба новаторов работников культуры. С 1970 года он работает в комбинате Художественного фонда «Максла» на участке народных мастеров по обработке металла. Его работы демонстрировались на многих художественных выставках.

Уже в начале своего творческого пути, при создании ювелирных украшений с янтарем, З. Курш использовал богатое этнографическое наследие латышей. Потом, изучая опыт латышских кузнецов, он занялся созданием кованых изделий для интерьера: светильников, подсвечников, принадлежностей для камина, настенных украшений. Любимые его материалы — железо, медь, которые хорошо поддаются пластической обработке, прочны и дешевы. Он стремится выявить их колористические качества, слегка оживляет материал фактурной обработкой. В последнее время возрос интерес художника к искусству прошлого других народов. Это нашло отражение в серии декоративных предметов «Воспоминание о голландцах», представленных на выставке. Глядя на новые работы З. Курша, в памяти встают старинные сосуды, чаши, кубки Голландии XVII века, когда популярна была форма «ремер» при изготовлении изделий из металла и стекла.

Творчески используя формы старинных сосудов с натюрмортов известных голландских художников Питера Класа, Виллема Кальфа, Виллема Класа Хелы и Абрахама ван Бейрена, латвийский мастер создает современные оригинальные произведения — высокие цилиндрические сосуды, конические кубки, бокалы с круглой и овальной чашей, посвящая их этим художникам.

З. Курш не копирует и не повторяет голландских мастеров, он создает свой мир вещей, соединяя в них впечатления от художественных традиций прошлого с новыми поисками современного вкуса. Здесь главное, что прием использования форм прошлого натолкнул художника на новые художественные идеи, дал возможность по-новому подойти к пластическому и образному решению предмета, который мог бы активно жить в современной среде.

Этот принцип положен в основу другой его серии «Ритмы», в которой автор стремится к скульптурной ясности объема, цветовой насыщенности каждого предмета. Не все на этом пути удается З. Куршу, но своеобразная трактовка, точно найденные пропорции придают большинству его произведений характер современности.

Валентина Елкова

Выставка работ московских монументалистов

Музей в Каргополе



Вид музея
Фрагмент старинной
вышивки

В апреле месяце в Москве состоялась очередная ежегодная весенняя выставка художников монументальной секции МОСХа. Более семидесяти монументалистов приняли в ней участие. Вновь активно и интересно выступили старейшие члены секции. Несколько последних своих работ показала Е. С. Зернова, на протяжении многих лет сохраняющая верность портретному жанру. С новыми станковыми произведениями познакомил зрителей С. А. Павловский, художник, хорошо известный также многолетними разработками в области технологии монументальной живописи. Неизменный интерес вызвали небольшие холсты В. Б. Элькони-на и Н. И. Андропова, отмеченные высокой живописной культурой и мастерством профессионального исполнения. Широко и разнообразно представили на выставке художники среднего поколения, составляющие сегодня «рабочий актив» отряда московских монументалистов, — В. Гридин, Э. Жаренова, В. Кулаков, Б. и В. Неклюдовы, И. Николаев, А. Петров, М. Сидоров, Л. Тюленев и др. Ценную инициативу проявили организаторы выставки, пригласив к участию в ней молодых художников, — творческий потенциал секции, для которых возможность сопоставления себя в общем ряду и соседстве с заслуженными мастерами, несомненно, явилась хорошей школой и проверкой на зрелость. Экспозиция выставки включала проекты монументальных работ (рельефы Б. Милукова, композиции из металла Г. Держица), эскизы росписей (декоративные композиции Л. и Г. Ишних), фрагменты, выполненные в материале («Весна», мозаика А. Грибина и др.). Однако наиболее значительный раздел выставки составили станковые произведения: различные по настроению и средствам выражения пейзажи (И. Бройдо, В. Гридина, Л. Курило, А. Лукашевкер, М. Сидорова), портреты (В. Барвенко, С. Федорова), натюрморты (М. Дедовой-Дзедушинской, Г. Кулаковой, В. Неклюдова, В. Фукса), жанровые сцены («Купальщики» А. Царева) и тематические полотна («Реквием» Е. Аблина). С каждым годом число и удельный вес таких работ на традиционных весенних и осенних выставках неуклонно возрастает. Усиление внимания монументалистов к формам станкового творчества представляется важным и знаменательным явлением, отражающим глубинные изменения, происходящие в творческом мышлении и практической деятельности монументалистов. Достаточно вспомнить в этой связи, что еще недавно занятие станковой живописью считалось если не предосудительным, то уж во всяком случае необязательным для монументалистов. Теперь же для многих из них эта область деятельности вновь обретает привлекательность. Одних художников картина привлекает возможностью тесного общения с природой и выражения личностных интонаций своего

голоса, которые не получают выхода в работе над монументальными произведениями. Другие рассматривают ее как способ реализации интереса к пластическим разработкам и живописным исканиям. Третьи — в станковой картине ищут решения профессиональных задач монументального искусства. Разная нацеленность художников в работе над картиной обусловила присутствие на выставке произведений, раскрывающих различные грани дарования монументалистов, демонстрирующих широкий диапазон их художественных пристрастий и вкусов. Рядом с композицией Б. Неклюдова «Фокусник», созданной причудливой фантазией художника, соседствует здесь небольшая натюрморт В. Неклюдова, подкупающий непосредственностью любования скромной красотой букета ландышей. Радужно-светлые, импрессионистические по духу холсты А. Лукашевкера оттеняют выразительность чуть приглушенных, тонко нюансированных в цвете натюрмортов Г. Кулаковой. Суховатой четкостью линейных перспектив городского пейзажа И. Николаева противостоит беспокойная живописная стихия произведений А. Карнаухова. Но при всем различии художественных решений, лучшие полотна монументалистов всегда сохраняют известную общность качеств, воспитанных работой над монументальными произведениями. Задачи станковой картины не заслоняют для них декоративных свойств живописи. Плоскость холста, ассоциирующаяся в их представлении с плоскостью стены, получает здесь особый смысл и особую заботу. Неповторимое своеобразие строя живописи таких известных мастеров монументального искусства, как В. Эльконин, А. Васнецов и Н. Андронов, сочетающих качества станкового творчества со строгой дисциплиной пространственно-пластической организации изображения на холсте, уже неоднократно отмечалось критиками. Тесное и органичное взаимодействие станковых и монументальных начал здесь на выставке отчетливо проступает в работах Э. Жареновой, М. Дедовой-Дзедушинской, В. Кулакова и др. Серьезность отношения художников к работе над картиной сказывается во многих представленных на выставке произведениях. Но даже не касаясь качественной оценки всех показанных работ, нельзя не признать огромный положительный эффект организации подобных выставок, стимулирующих интерес художников к повышению своей живописной культуры, к постижению передачи сложных чувств, к разработке больших тем. Следует и впредь приветствовать инициативу, осуществляемую на весенних и осенних выставках художников монументальной секции МОСХа. Приобретения, почерпнутые сегодня из опыта станкового творчества, завтра так или иначе отзовутся в произведениях монументального искусства.

Наталья Давыдова

Сохранность и возможность возрождения традиционных народных промыслов во многом зависит от отношения к ним населения тех мест, где эти промыслы некогда процветали. Жители современной деревни, избалованные стандартной фабричной продукцией, скептически относятся к гончарству и ткачеству, к вышивке, плетению и резбе по дереву — к исконным ремеслам, удовлетворявшим повседневные бытовые нужды и складывавшиеся веками эстетические запросы народа. Наглядно объяснить художественную ценность традиционного искусства могут и должны краеведческие музеи. Но, как правило, по сложившейся музейной традиции, произведения народного творчества в районных музеях экспонируются лишь как атрибуты, дополняющие картину ушедшего быта, но не как произведения искусства. Лишь отдельные краеведческие музеи, многие из которых обладают уникальными коллекциями, могут гордиться культурой экспозиции. Большинство районных музеев располагаются в случайных помещениях с неудобной планировкой и недостаточным освещением. Первоклассные экспонаты утрачивают свою значимость, затерявшись в темных углах или утонув в тени бездонных глубин громоздких шкафов, приспособленных для музейных витрин лет тридцать тому назад. Теснота и отсутствие специального выставочного оборудования вызывают необходимость хранить многие замечательные памятники в фондах, редко доступных даже специалистам. Однако и в самом неудобном помещении искусный оформитель может создать содержательную и красивую выставку. Примером может служить новая экспозиция каргопольского краеведческого музея. Над ее оформлением работал московский художник А. Герасимов. Изучив возможности помещения (музей расположен в одной из церквей на Соборной площади), учитывая сырьевые и технические возможности каргопольских столаров, художник сконструировал универсальные витрины и подиумы — легкие, компактные и емкие. Их можно легко переделать, следуя нуждам меняющейся экспозиции. Светильники, равномерно освещающие все помещение, одновременно через стеклянный верх витрин высвечивают помещенные в них экспонаты. Витрины и подиумы расставлены таким образом, что в небольшом помещении создается впечатление простора. Исчезла давящая теснота, которую создавали громоздкие шкафы старой экспозиции. Устроители экспозиции постарались показать каждую вещь, подчеркивая ее художественно-эстетическую ценность. В результате кованный алмазный замок и плетеный пестерь, уникальный рубль XVIII века, украшенный тонкой резьбой, и грубоватая прялка-корневуха, расписанная маховой кистевой росписью, знаменитые вышитые каргопольские оплечья и тканевые половики, простая крестьянская корчага и глиняный Полкан — все создания поэтиче-

ского и практического творчества каргопольских ремесленников — смотрятся как замечательные произведения прикладного искусства. По возможности, насколько позволили более чем скромные размеры музейного помещения, показано стилистическое разнообразие утилитарно однозначных вещей: несколько типов резных и расписных прялок, бывавших в Каргополе, пряничные и набойные доски местного производства, образцы кузнечного дела, изделия, плетенные из бересты, тканые полотенца прошлого века и половики, производство которых и по сей день живо в Каргополе. Лучше же всего в музее показаны вышивки и глиняная пластика. Витрины-аквариумы с гончарной посудой и игрушкой, установленные по центральной оси зала, явились как бы завязкой всей экспозиции, посвященной дореволюционному прошлому края и народному творчеству. Переходя от витрины к витрине можно проследить художественно-стилистическое развитие каргопольской игрушки, промысел которой более или менее успешно процветает сегодня. Любопытно сравнить игрушки 30-х годов, выполненные И. В. Дружининым — аккуратные, статичные, тщательно расписанные древними орнаментальными мотивами, соблазняющими исследователей к расшифровке земледельческого культа наших предков, с динамичными, эмоциональными, наспех раскрашенными яркими сочными красками фигурками, слепленными знаменитой недавно умершей Бабиной. Украшением музея явилась уникальная коллекция каргопольской вышивки, представленная с особой полнотой. Именно в вышивке каргопольское искусство проявило себя особенно ярко. Каргопольки владели секретами чуть ли не всех, очень часто сложных и трудоемких техник этого старинного ремесла. Наряду с образцами широко известными по многочисленным публикациям, в музее представлены шитые концы полотенца и оплечья ранее не экспонировавшиеся, приобретенные недавно. Лицевые и геометрические орнаменты, украшающие их, безусловно помогут дальнейшему семантическому изучению русского народного искусства. В этом смысле интересен замечательный алый передник, украшенный солнечными розетками и чередующимися в каком-то определенном порядке черточками разных цветов. Предполагают, что это особый календарь, смысл которого пока не разгадан. В последние годы музей собрал уникальную коллекцию шитых золотом платков. Лучшие из них украшают раздел музея, посвященный женским ремеслам. Новая экспозиция каргопольского музея, выполненная с большим вкусом, отвечает современным требованиям искусствоведения. Музей стал основой для серьезного изучения народного творчества этого богатого художественными ремеслами края и может служить примером для многих других краеведческих музеев.

Александр Фрумкин

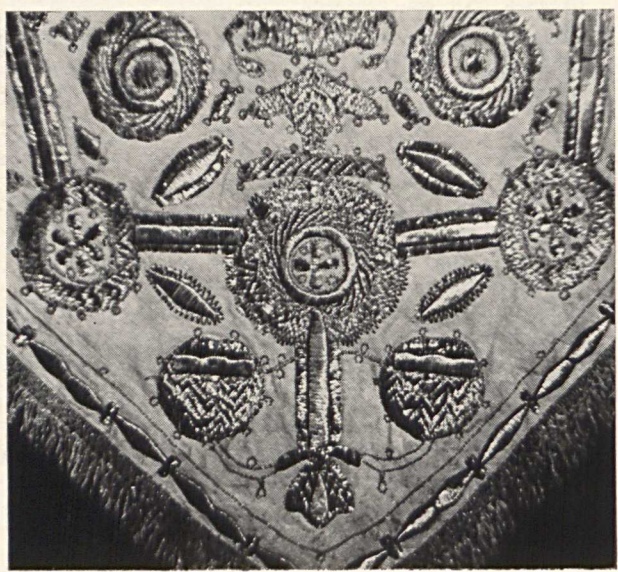
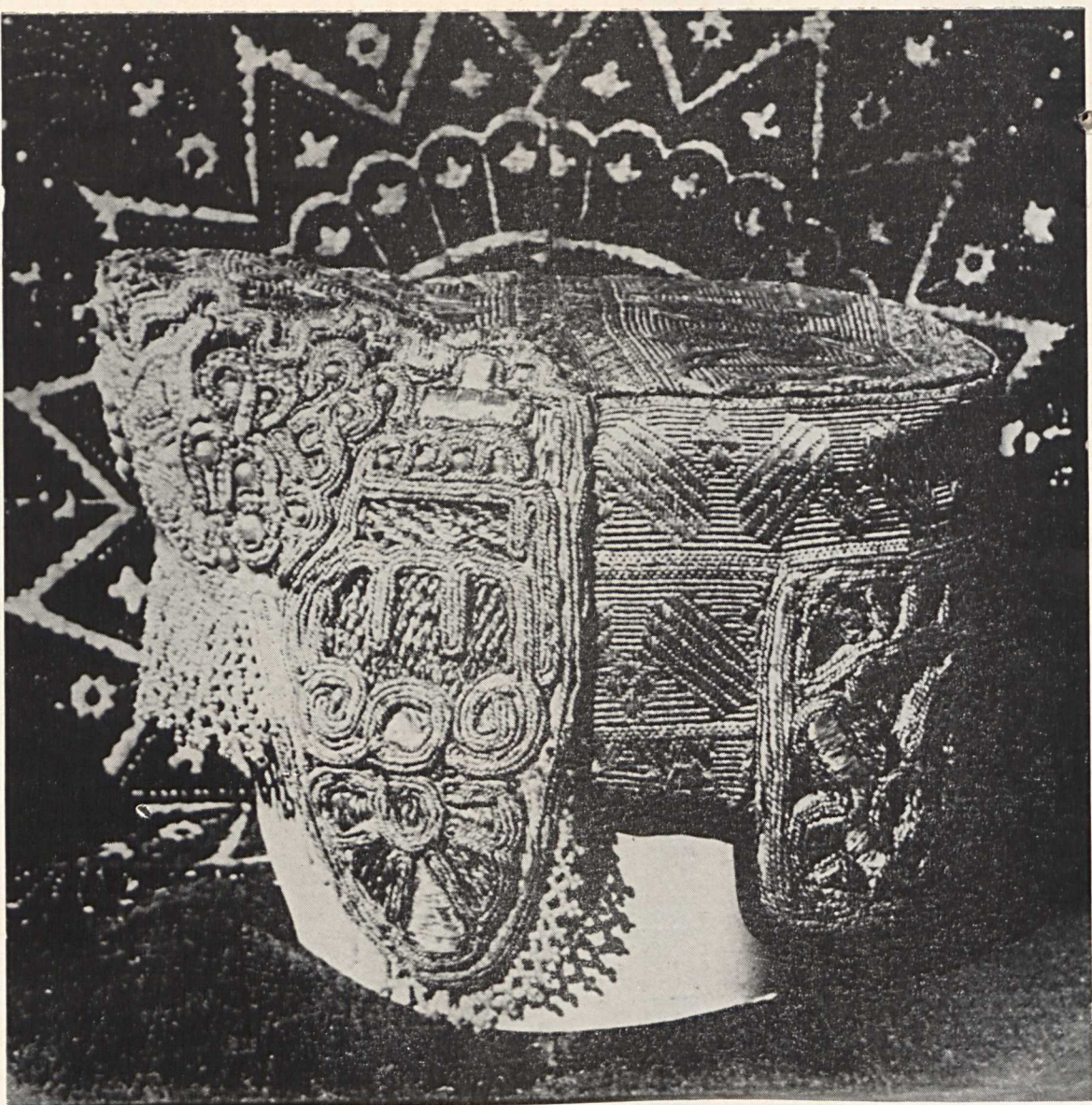
Золотое шитьё Каргополья

Вышивка золотом по полотну
составляет старинное и почти
исчезающее занятие Карго-
польского уезда...

1895 год¹

Народный промысел золотого шитья был довольно редким в России в XVIII—XIX веках. Известно лишь четыре центра: знаменитый Торжок Тверской губернии, город Торопец той же губернии, Арзамас Нижегородского уезда и Каргополь. Поэтому представляет большой интерес уникальная коллекция шитых золотом платков, собранная недавно в Каргопольском краеведческом музее.

Образцы златошвейного народного искусства, повсеместно исчезнувшего в конце XIX века, дают наиболее наглядное представление о влиянии на народный вкус творчества монастырских художников и вышивальщиц и искусства светского, городского. Кроме того, многие орнаментальные мотивы золотого народного шитья уходят в далекую древность, что отчасти объясняется осо-



бенностями техники этого рода вышивки. Расцвет промысла золотого шитья в Каргополье и уезде исследователи кустарной промышленности Олонецкой губернии прошлого века относят к концу XVIII столетия; возникновение же его связывают с деятельностью искусных мастериц больших и малых монастырей, скитов в глухих уголках Олонецкой губернии. Сама техника золотой вышивки платков обеспечивала преемственность старинных орнаментов. Состояла она в следующем: с готового платка старинной работы мастерицы переводили узор на желтую бумагу; отдельные части орнамента вырезали по контуру и накладывали на колени, натянутый в пальцы; затем по

готовым бумажным деталям нашивали золотые нити и бить желтым шелком. Бумага и картон оставались под вышивкой, образуя рельеф различной высоты. Золотой орнамент красиво переливался на солнце на праздничных гуляниях и при свечах во время венчаний. очевидцы рассказывают, что девушки, не имевшие золотых платков, чтобы не показаться бедными, ходили в соседние деревни и брали на время у подружек вместе с кокошниками платки для свадебных церемоний.

Платки стоили по разному, от 17 до 100 рублей. Шили их обычно по специальному заказу, так как материал: бить, волооченные и крученые золотые нити и цветной шелк,— стоил довольно дорого, и не каждая женщина могла купить такой платок.

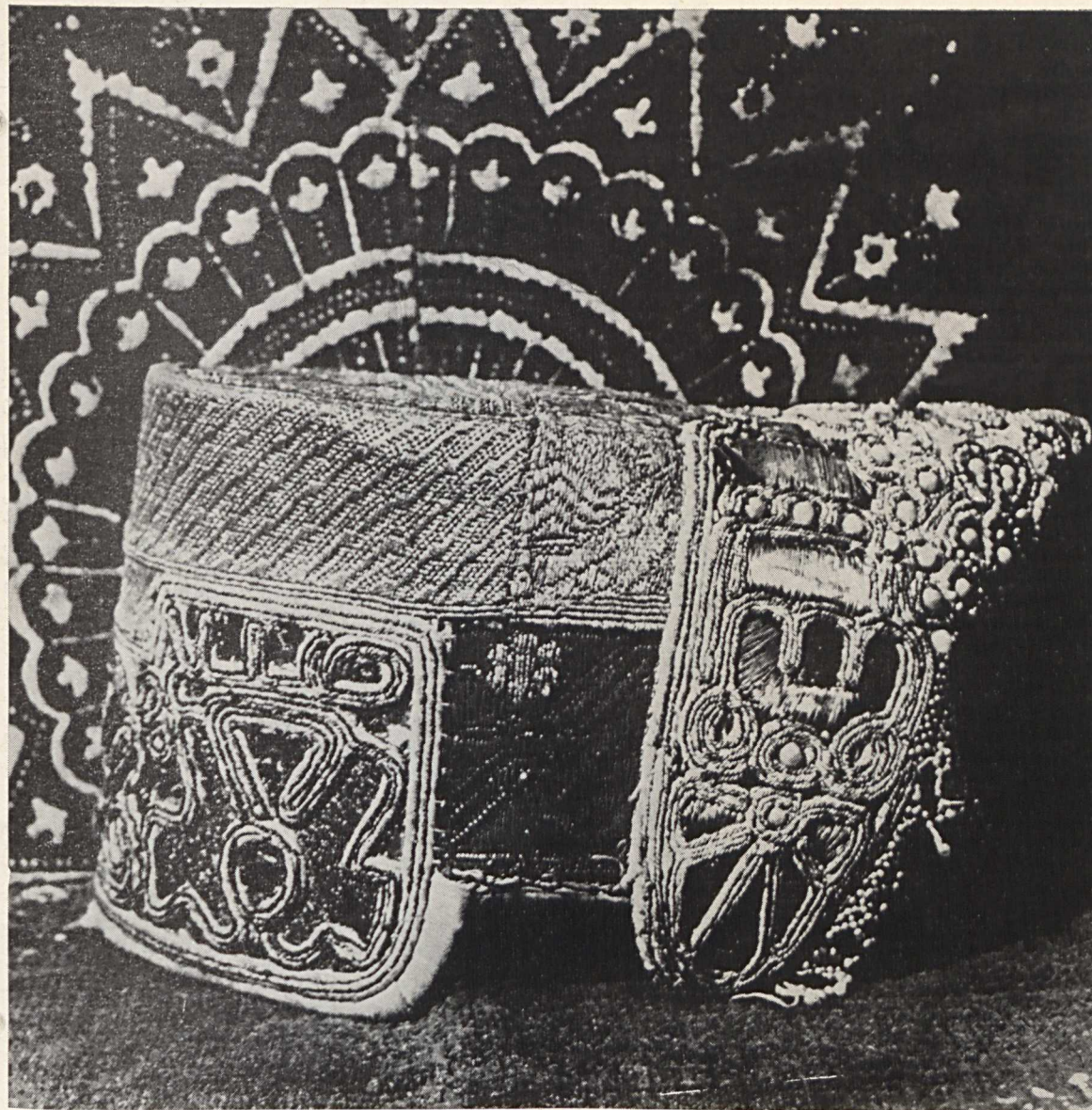
Заработок мастериц по тем временам (середина XIX века) был довольно приличным:

«... Так на 17-рублевый платок идет материала:
золота

12 золотников	— на 6 рублей
бити 4	— 2 руб. 40 коп.
шелку 3	— 30 коп.
коленкору	
1 1/2 аршина	— 60 коп.

Остаток 7 рублей 70 копеек составлял заработок мастерицы².

О том, что платки шились на заказ, свидетельствуют надписи по их краям. «Сей платок Парасковьи Васильевой носить в радости и веселии во всяком



вами чисто светскими, заимствованными из так называемого «большого» искусства, в них много элементов чисто крестьянских, встречающихся и в обычной вышивке, и в деревянной резьбе, и в росписях русского Севера.

Стилизованное изображение «солнца» в центре платка напоминает резные розетки прялок, а двуглавые кони вызывают в памяти славянские гребенки, украшенные конскими головами, и двуглавых коней на охлупнях изб. Но в то же время эти кони напоминают двуглавых орлов старого русского герба.

В XIX веке в крестьянском искусстве настолько сплелись традиции языческой и христианской символики с искусством светским, что всерьез говорить о семантике в золотошвейном искусстве Каргополя вряд ли имеет смысл, так как оно пришло в каргопольскую деревню из города. С большим искусством каргопольские девушки украшали головные уборы золотой вышивкой, цветной фольгой, стеклярусом, бисером и жемчугом местной добычи. Жемчуга Обонежской пятины славилась еще во времена владычества Господина Великого Новгорода. «Зернами бурмицкими» называли в те времена жемчужины. Жемчуга было много матового и серого отлива, редкостью были благородные черные образцы, попадавшиеся редко. Стоили они дорого, до трех рублей за штуку брали счастливые-ловцы жемчужин.

В конце XIX века промысел стал угасать. Традиционные одежды домашней выделки вы-

благополучия» — вышито по краю одного платка из каргопольской коллекции.

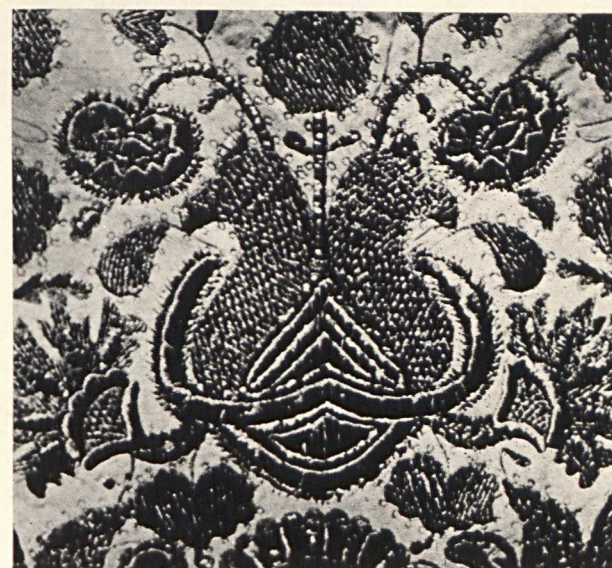
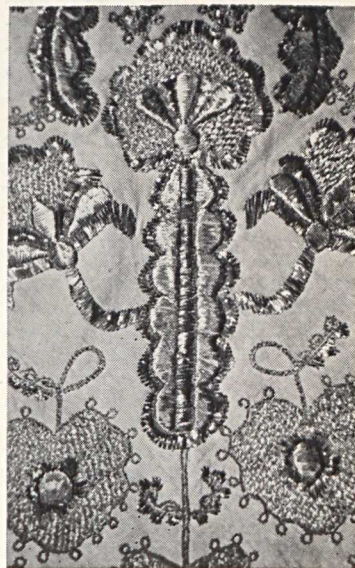
Содержание орнаментов на каргопольских платках связано с солнцем и цветами; как писал В. А. Городцов, «... это знаки добра, счастья, благополучия; это символы весеннего радостного солнца, животворящего своими теплыми лучами всякую земную тварь; это великие символы воскресения матери-природы...»³.

Композиционной завязкой вышивки платков обычно служило сплошь зашитое битью «солнце» (или «месяц»), а также двуглавые кони и стилизованная женская фигура с поднятыми руками (мотив, традиционный для всей русской вышивки). К окраинам узор разрежался, постепенно переходя в орнаментальную вязь.

В орнаменте каргопольских платков преобладали растительные мотивы, изящно обрамлявшие центр композиции.

Золотая каргопольская вышивка слишком изыскана и поэтому гораздо ближе к искусству городскому, нежели к крестьянскому. И это естественно, поскольку подгородние крестьяне в своем искусстве старались подражать городской купеческой моде.

Промысел золотого шитья в Каргополе — единственный крестьянский, поскольку мастерицы Торжка, Торопца и Арзамаса жили в городе. Здесь же золотой вышивкой занимались жительницы деревень. Этим и объясняются особенности художественного содержания вышивок на каргопольских платках. Наряду с моти-



теснялись фабричным ширпотребом. В это время в Каргополе насчитывалось не более 15—18 мастериц златошвей. Изделия же мастериц продолжали беречь в сундуках практичные крестьяне, и музей смог собрать превосходную коллекцию золотых платков, кокошников, перевязок.

Владимир Шевелев

¹ И. И. Благовещенский, А. Л. Гарязин. Кустарные промыслы Олонецкой губ., Петрозаводск, 1895, стр. 100.

² Там же, стр. 101.

³ В. А. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. «Труды ГИМ», вып. I, М., 1926, стр. 65.

«Памятники архитектуры Ленинграда»



Монография «Памятники архитектуры Ленинграда»¹ состоит из пяти разделов. В нее включены все состоящие под государственной охраной произведения зодчества и монументальной скульптуры. В первом представлены знаменитые архитектурные ансамбли. Вторая и третья главы посвящены произведениям XVIII и XIX — начала XX вв. Внутри этих глав памятники сгруппированы по типологическому принципу (дворцы, жилые дома, общественные здания, культовые сооружения и т. п.). В самостоятельную часть выделены набережные и мосты. Заключительный раздел знакомит с образцами советского зодчества, здесь же рассматриваются ансамбли общественного центра Кировского района, площади Ленина и Московской. В аннотациях содержатся уникальные сведения, не вошедшие пока в другие издания. Широта исследования, в котором охвачены все периоды и стили, обилие иллюстраций, дающих всестороннее представление о памятниках, — все это превращает книгу в энциклопедию архитектуры, монументального и декоративного искусства города на Неве. Новое, четвертое, издание явилось, по сути дела, новой книгой. Ряд небольших, но важных изменений был сделан в тексте.

Иллюстративная часть (составитель М. Васильева) выполнена заново и значительно расширена. Заметно отличается от предыдущих изданий оформление и макет художника В. Сысоева. Многочисленные фотографии «вводят» читателя внутрь зданий, раскрывая перед ним разнообразный мир русского интерьера. Заново открылось богатейшее наследие интерьеров эклектики, этого большого периода истории архитектуры и декоративного искусства. Вместе с тем, в монографии повторяется целый ряд недочетов прошлых изданий. В ней нет вводной статьи, где давалась бы периодизация архитектуры Петербурга — Ленинграда. Отсутствие единого методологического принципа привело к неоправданному, на наш взгляд, построению книги. К чему, например, ведет выделение в главы памятников XVIII века и памятников XIX —

XX веков? Оно искусственно рассекает эпоху классицизма на две части, причем первая объединяется с барокко, а вторая — с эклектикой и модерном!

Более продуманно решен раздел «Архитектурные ансамбли». Однако сюда не включены некоторые здания (Главная аптека и Круглый рынок, тяготеющие к Марсову полю, корпус «для игры в мяч» и Ректорский флигель — к «Двенадцати коллегиям» и др.), а также мосты и набережные, которые являются неотъемлемой частью ансамблей. Следовало бы включить в этот раздел ансамбли Каменного острова, Академии художеств, Педагогического института. Авторы учли не все данные новейших исследований. Так, авторство решетки Летнего сада по-прежнему приписывается Ю. М. Фельтену, хотя Р. Людина убедительно доказала главную роль в проектировании П. Е. Егорова.

Наименее изученным остался период конца XIX — начала XX в. Не все памятники той поры получили верную интерпретацию. Вряд ли следовало говорить о «стилистическом единстве внешнего облика и внутренней отделки» особняка Кшесинской (стр. 400) с его фасадами в стиле модерн и неоклассическими интерьерами. Из описания дачи Половцова мы узнаем, что И. А. Фомин создавал ее, «проникаясь духом архитектуры Андреа Палладио и чуждаясь... подражательности» (стр. 414), хотя, в действительности, он заимствовал композицию известного дома Разумовского в Москве. В аннотации о мечети не отмечена ведущая роль Н. В. Васильева и, наоборот, М. С. Лялевичу приписывается участие в строительстве «Городского дома». Даже не упомянуты авторы дома Общества взаимного кредита — архитектор П. Ю. Сюзор, скульпторы А. М. Опекушин и Д. И. Иенсен. К сожалению, ряд памятников датирован приблизительно или неверно: дворец Белосельских-Белозерских — 1846 годом (основан в 1847), дом Лидваля — 1902—1904 (начат в 1899), дом «с башнями» — 1913—1917 (окончен в 1915), дача Половцова — 1912—1916 (вместо 1911—1913). Имеются неточности в именном указателе (например, даты жизни Н. В. Васильева изменены на два десятилетия). Предметный и топографический указатели нарушают единый алфавитный принцип.

Неизбежные ошибки и недочеты в книгах подобного рода не умаляют ценности и значимости этой монографии. Но хочется пожелать, чтобы в последующих изданиях эти недостатки были устранены.

Борис Кириков

¹ А. Н. Петров, Е. А. Борисова, А. П. Науменко, А. В. Повелихина. Памятники архитектуры Ленинграда. Изд. 4-е, перераб. Л., Стройиздат, 1975.

У истоков массового искусства



«...Труднее разбор механизмов успеха, «работающих» там, где по традиционной искусствоведческой шкале уже простирается область внеэстетического, низкого, макулатурного. Методологией такого анализа мы, искусствоведы, еще не владеем. Соприкасаясь с тем, что, согласно нашим понятиям, «плохо», но, тем не менее, имеет массовый успех, мы невольно переходим на тон иронии или на фельетон. Или — уходим от прямой своей задачи, незаметно подменяя объект исследования и радостно припадая к «хорошему» в нашем привычном понимании...». Так пишет на стр. 272 своей книги¹, посвященной проблемам становления «массового искусства», Н. Зоркая. Многие соглашались, что положение именно таково. Это и понятно. В самом деле, как требовать от искусствоведов, чтобы они ведали о том, что не является (для них) искусством? Коль скоро время ставит задачу изучения такого феномена, приходится поневоле выходить за традиционные рамки, которые искусствоведение назначило самому себе. Автор берет в качестве основного объекта изучения русский художественный кинематограф до революции. Однако, оказывается необходимым расширить этот объект за счет рассмотрения массовой «низовой» литературы, массового театра и т. д. В поле зрения автора несколько разновидностей того искусства, которое на русской почве часто именуется «лубочным» или «балаганным».

Почтение к лубку среди художественной общественности уже широко распространилось. Уважение к предмету — необходимое условие для его серьезного изучения и анализа. За этот анализ и берется автор.

«Лубок XX века», «современный балаган», «городской фольклор» — эти метафоры, отсылаемые современниками к раннему кинематографу, возникли неслучайно. Драмы с роковыми страстями (их рассмотрено автором более ста) имели огромный успех у самой невзыскательной аудитории. Автор прослеживает, как по мере своего приближения к уровню массового вкуса, в массовом кинематографе начинают проявляться черты, свой-

ственные фольклорным искусствам.

К анализу сюжетов бульварных романов и сценариев применена методика, разработанная В. Я. Проппом для анализа русской сказки. Это позволило выделить сюжет-эталон, вариациями воплощения которого и являлись эти сюжеты. Их стереотипность объясняется не бесталанностью авторов и не злым своекорыстием издателей, как думали современники (их свидетельства приведены в книге). Произведения, порожденные массовым искусством, связаны с подлинным искусством лестницей опосредований. Спускаясь по этой лестнице, подлинники перерождаются в своеобразные клише, которыми оперирует создатель массовых произведений. В таком виде они и осваиваются на массовом уровне. Законы массового восприятия обладают своими особенностями, выявляемыми с помощью той же методологии.

С точки зрения внешней образности клишированный выбор персонажей, имен, мест действия, наконец актуальных для эпохи тем, которых отнюдь не чуждался кинематограф, создает единство, отражающее приметы своего времени. С точки зрения единообразия внутреннего шаблона ситуаций, неизменность провозглашаемых ценностей, выводимой в фильмах морали говорят о неизменности того культурного пласта, который в свое время питал фольклор, затем — так называемую народную литературу (лубок и лубочный роман), а в XX веке проявляется через массовую художественную продукцию. Рассмотрев диалектику «снижения» высокого и «возвышения» низкого в области сюжеттики раннего кинематографа России, автор переходит к анализу этого процесса в визуальной сфере кино. Характерный для массового искусства вообще этот диалектический процесс взаимодействия произведения с массовыми воззрениями на должное, прекрасное и прочее здесь реализуется в сфере, которая может быть названа сценографией фильма. Приемы исследования раннего кино, разработанные автором, нам кажутся приложимыми ко всем искусствам, имеющим свою массовую разновидность. Предложенный подход позволяет вести изучение массового искусства без идеализации или снисходительности, то есть так, как пристало науке XX века относиться к важному явлению культуры.

А. Левинсон

¹ Н. М. Зоркая. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., «Наука», 1976.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 8(237) 1977
Основан в 1957 году

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. Овчинников В. М. Давыдова Н. И. 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 Фотохудожник Фотографы:	Корбут-Смирнова Н. М. Сушкевич В. И. Кочетов Г. И. Онанов С. И. Почаев В. И. Тарханов Н. А. Хейфец Л. Л.

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

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

Рукописи не возвращаются
A12587.18.VII.1977
Сдано в набор 13.VI.1977
Бумага мелованная
Формат 76×108¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 2835. Тираж 30.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

В номере:

1—7 Художник и среда	Андрей Боков	Молодая архитектура страны
8—15 Профили	Андрей Васнецов Владимир Богданов	Творческий метод Эльконина Монументалист глубокого такта
12	Галина Филипенко	Стекло Анатолия Силко
16—22 Народное искусство	Ольга Попова	О воспитании молодых художников промыслов
18	Виктория Вольпина	Традиция и импровизация в народном творчестве
23—33 Зарубежное искусство	Женеваева Гастан-Пижон Юрий Герчук	Французский плакат Воздух парижских улиц
28	Владимир Хайт	Творец синтетической архитектуры (К 70-летию Оскара Нимейера)
34—37 Мастер и время	Галина Голынец, Сергей Голынец	Искусство А. В. Щекатихиной-Потоцкой (1892—1967)
38—43 История	Ирина Чижова	Экспозиция в Комендантском доме
40	Александр Доминяк	Древности «камской чуди»
44—45, 48 Хроника		
46 Страница коллекционера	Владимир Шевелев	Золотое шитье Каргополья

Только факты

Москва. Министерство культуры СССР, Союз художников СССР, издательство ЦК КПСС «Плакат» и ЦК ВЛКСМ объявили всесоюзный конкурс молодых художников на лучший политический плакат на тему «Учимся коммунизму, строим коммунизм». В конкурсе приглашены участвовать художники в возрасте до 35 лет, члены объединений молодых художников, выпускники и студенты старших курсов художественных вузов и училищ. Премированные плакаты будут рекомендованы к печати в издательстве «Плакат». Союз художников СССР и Исполком союза обществ Красного Креста и Красного Полумесяца СССР проводят в этом году IV Всесоюзный конкурс санитарно - просветительных плакатов под девизом «За коммунистическое отношение к здоровью».

Лейпциг. Жюри Международной выставки искусства книги ИБА-77 присудило высшую награду Гран-При советской книге — выставке плаката «Ленин. Октябрь» издательства «Плакат». Всего советские книги получили 49 наград.

Москва. 20 лет назад СССР вступил в Международный совет музеев (ИКОМ), созданный в 1946 г. как профессиональная организация ЮНЕСКО. В мае этого года в нашей стране состоялась его XI Генеральная конференция. Свыше 1000 делегатов из 64 стран представляли художественные, этнографические, литературные, технические, естественные, исторические, мемориальные музеи. Тема конференции «Музеи и культурный обмен». Конференция начала работу в Ленинграде в Гос. Эрмитаже и продолжила в Москве. Заседало 24 международных комитета. Делегаты и гости конференции осмотрели достопримечательности нескольких городов, познакомились с художественными и иными музейными ценностями, а также с памятниками истории и культуры советского времени. В дни работы конференции ИКОМа в залах Академии художеств СССР была открыта выставка «Реставрация музейных ценностей в СССР». Успехи советских реставраторов показали Гос. Эрмитаж и Гос. Русский музей.

Ленинград. В выставочном зале СХ РСФСР была открыта выставка «Ленинградская керамика». Ее организаторы — президиум Правления и бюро секции декоративно-прикладного искусства ЛОСХ РСФСР. Представлены работы ленинградских керамистов за последние пять лет.

Президиум Верховного Совета РСФСР присудил почетное звание заслуженного художника РСФСР: Андрею Владимировичу Васнецову, художнику, г. Москва; Юрию Петровичу Поммеру, скульптору, г. Москва; Ангелине Николаевне Филипповой, скульптору, г. Москва.

Керчь. «Огненной землей» назвали полосу суши под Керчью в районе Эльтигена. Сюда с Таманского плацдарма в ночь на 1 ноября 1943 года под шквальным огнем противника высадились бойцы-десантники, сражавшиеся насмерть тридцать шесть дней и ночей. 36 бойцов были удостоены звания Героя Советского Союза. На месте высадки десанта воздвигается мемориал. Над поросшими травой воронками от снарядов поднимается двадцатиметровый парус из камня и металла, как бы надуваемый ветром с моря. Проект памятника создали московские скульпторы Л. Тазьба, С. Ковнер, архитектор А. Шахов.

Ленинград. В Государственном музее этнографии народов СССР прошла выставка «Русский народный пряник». Основу ее составила коллекция пряников из разных областей России, преподнесенная этому музею архитектором Н. Д. Виноградовым. В течение шести — десяти лет он собирал эти изделия народного кулинарного и декоративно-прикладного искусства. В экспозицию были включены изделия современных мастеров.

Минск. В залах Государственного художественного музея Белорусской ССР прошла выставка швейцарского плаката. Здесь можно было увидеть политические плакаты, афиши театральных спектаклей, фестивалей и выставок, две работы Ле Корбюзье. В экспозицию вошли также издания народных мастеров и художников декоративно-прикладного искусства.

Шауляй. На окраине этого города открыт мемориальный ансамбль советским воинам-освободителям. Композиция скульптора К. Потамсиса напоминает о боях 1944 года, вошедших в историю Великой Отечественной войны под именем Шауляйская операция.

Рига. В Художественном музее Латвийской ССР прошла выставка, посвященная 85-летию известной художницы Александры Бельцовой, одной из создательниц традиций росписи латвийского фарфора. Эрудиция А. Бельцовой проявилась и в других областях искусства.

Фрунзе. В течение трех недель в художественном салоне-магазине столицы Киргизии была открыта экспозиция работ мастеров и художников объединения народных художественных промыслов «Кыял». Состоялось обсуждение выставки.

Витебск. Здесь состоялась выставка произведений ведущих художников Витебского коврового комбината имени 50-летия Белорусской ССР А. Солониковой, Т. Гусевой, И. Шурупова. Они являются создателями первых белорусских ковров машинного ткачества.

Таллин. Домом монументального искусства называют здесь новое здание, построенное Художественным фондом и Союзом художников Эстонии для персональных мастерских художников — монументалистов, живописцев, прикладников и скульпторов. Комплекс включает в себя помещения для

сварки, кузнечных работ и сборки больших вещей.

Вильнюс. Президиум Верховного Совета Литовской ССР присвоил почетное звание заслуженного деятеля искусств Литовской ССР Марии Алексеевны Будене — художнику, старшему преподавателю Каунасского вечернего института Литовской ССР.

Ровно. В выставочном зале городского Дома культуры текстильщиков была открыта персональная выставка рабочего Костопольского стекольного завода Василия Жадана.

Демонстрировались изделия из керамики — скульптура малых форм, вазы, посуда. Полесский народный мастер — участник республиканских экспозиций. Его работы были показаны во Франции, Италии, Польше.

Бостон. По инициативе Бостонского комитета американо-советской дружбы здесь прошел весенний фестиваль советской культуры, посвященный 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Состоялись выставки «Прикладное искусство народов СССР», «Культура и искусство народов Советского Союза» и другие.

Москва. Выставка работ английских дизайнеров «Дизайн и новая технология» была открыта в демонстрационном зале Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ). Ее организаторы — Британский Совет по дизайну и ВНИИТЭ. Были представлены станки, машины, посуда, детские игрушки, складной велосипед и т. д.

Петропавловск. В картинной галерее этого города была открыта выставка изделий из меха, кожи, рождуги камчатских народных мастериц. Пять из них приняты в Союз художников СССР. Организатор выставки — инспектор искусств по работе с народными мастерами петропавловских мастерских ХФ СССР Маргарита Белова.

Сиговец. На этом острове Чудского озера сооружается монумент в память знаменитого Ледового побоища 1242 года и дружины Александра Невского. Авторы проекта — заслуженный художник РСФСР скульптор И. Козловский, заслуженный архитектор РСФСР П. Бутенко. На острове Сиговец будет оборудован причал для теплоходов.

Киев. На заводе художественного стекла смонтирована крупнейшая в стране электропечь. Она рассчитана на шесть тонн продукции в сутки — около 200 наименований стеклянных изделий, выпускаемых заводом.

Усенай. В конце прошлого года у поселка Усенай открыт ансамбль деревянных декоративных столбов-скульптур, в честь ордена Красного Знамени 16-й Литовской дивизии, освобождавшей территорию Шидутского района. Над созданием скульптур трудилось 12 народных мастеров из Шидуте, Клайпеды, Скуодаса, Гаргждай, Тельшяй, Майжяйский и Паланги.

Москва. Музей народного искусства, Научно-исследовательский институт художественной промышленности ММП РСФСР и секция искусствознания и критики МОСХ РСФСР провели вечер памяти, посвященный 90-летию со дня рождения выдающегося советского искусствоведа, одного из первых исследователей народного творчества Василия Сергеевича Воронова.

Тула. Выставка «Тульский костюм XIX — начала XX вв.» открыта в областном краеведческом музее; она подытожила 50-летнюю собирательскую и исследовательскую деятельность его сотрудников. В экспозицию включены подлинные предметы обихода сельского и городского быта.

Каунас. В Доме работников искусств была открыта персональная выставка керамики, местной художницы Алдоны Сабалаяuskене-Кетуракенене. Всего четыре года назад закончила она Каунасское вечернее отделение Гос. художественного института Литовской ССР.

Москва. В Доме Союза художников СССР прошла экспозиция резной деревянной пластики скульптора-резчика из Алма-Аты Сэрэнжава Балдано. Организатор выставки — Союз художников СССР. Были показаны скульптуры из дерева и прикладное творчество.

Баку. Издательство «Элм» выпустило монографию доктора искусствоведения Н. Рзаева «Искусство Кавказской Албании», исследующую вопросы возникновения и развития различных видов декоративно-прикладного искусства, одного из древнейших государств, существовавших на территории современного Азербайджана с IV в. до н. э. до VIII в. н. э.

Горький. Здесь, на базе кафедры эстетики и дизайна ГИСИ им. В. П. Чкалова при областной организации общества «Знание» (Набережная им. Жданова, 11) открыт двухгодичный народный университет дизайна. Его программа рассчитана на 250 часов теоретического и практического курса.

Зальцбург. В начале года в этом австрийском городе состоялась выставка гобелена, керамики и графики Литовской ССР. Ее организаторы — Литовское общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами, Общество дружбы Австрия — СССР.

Милан. Здесь, в столице индустриального и делового мира Италии, прошли дни Ленинграда, города-побратима. В Королевском дворце разместились три выставки: картины итальянских мастеров XV—XVIII вв. из Гос. Эрмитажа, «Итальянские архитекторы в Ленинграде», «Современный Ленинград».

Москва. На фасаде дома № 1/7 по Кутузовскому проспекту, где с 1950 по 1961 год жил известный советский поэт Александр Трифонович Твардовский, открыта бронзовая мемориальная доска. Авторы проекта — скульптор Т. Каленкова, архитектор С. Захаров.