

10²⁷⁵

1980

Декоративное Искусство СССР

ISSN 0130-3031

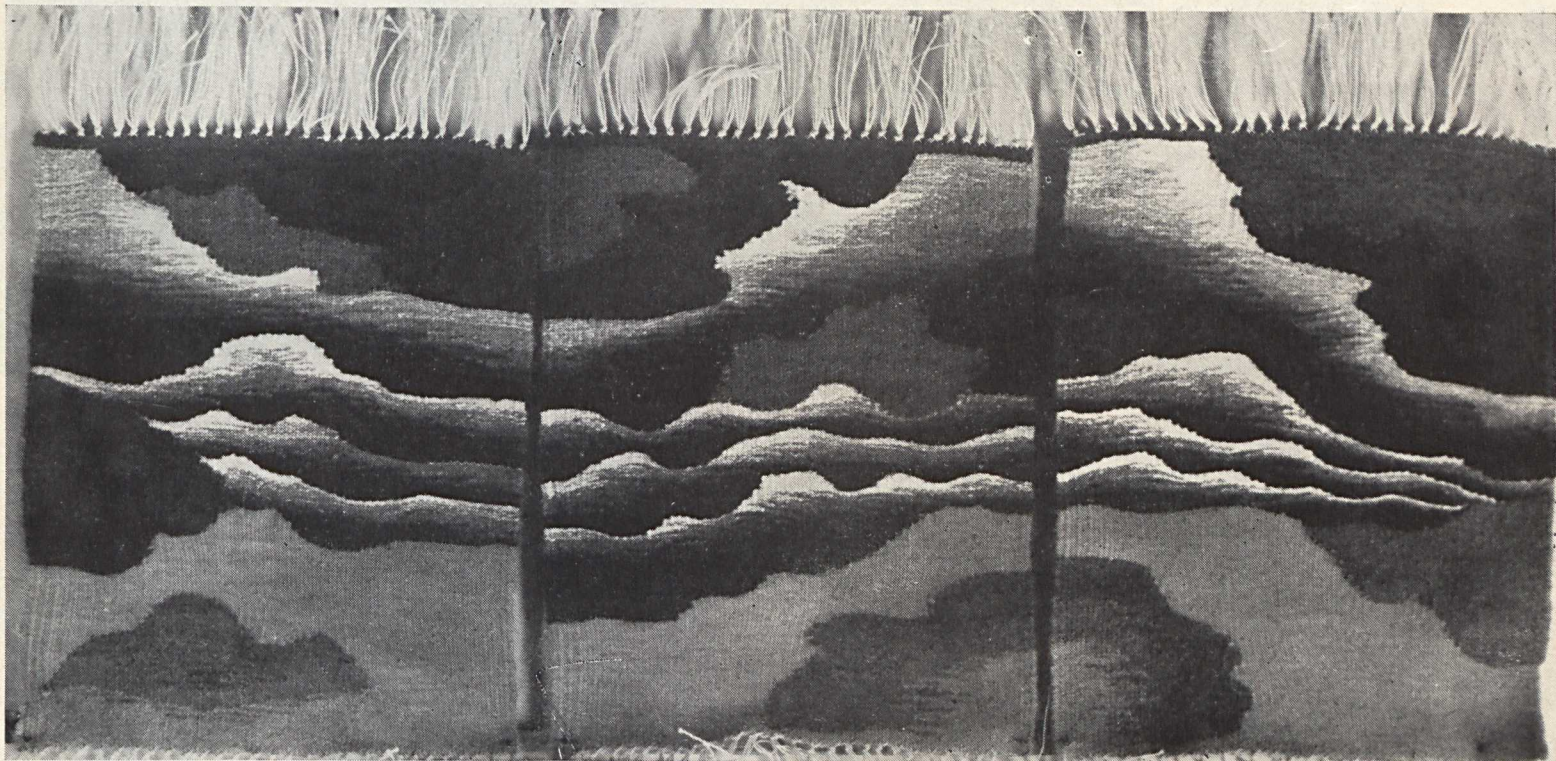
Отдел Искусств



ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
Библиотека имени
И. П. А. НЕКРАСОВА

**Созвать очередной XXVI съезд
Коммунистической партии
Советского Союза
23 февраля 1981 года.**

Постановление Пленума
Центрального Комитета КПСС от 23 июня 1980 г.

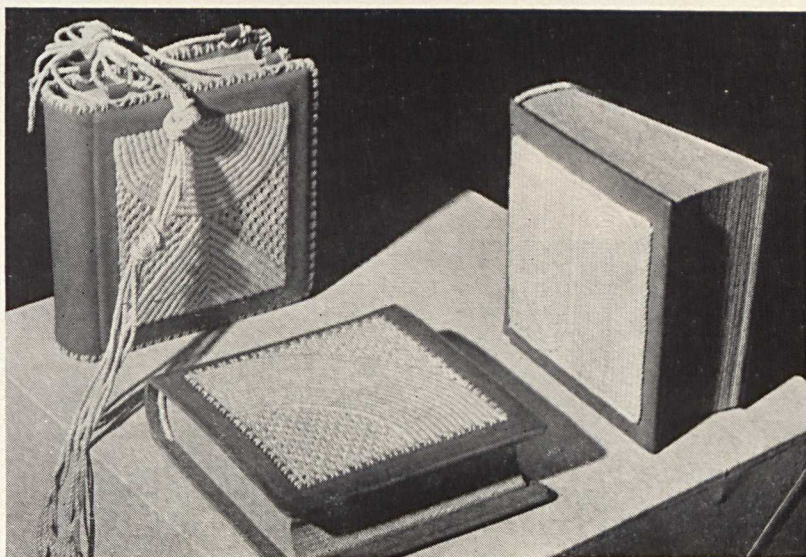


2-я Республиканская выставка мини-гобелена Латвийской ССР

Стема Д.
Река. Шерсть,
хлопок, ручное
ткачество.
20×16

*Гроделе И.,
Силис И.*
Книги для гостей.
Лен, кожа, макраме.
Ок. 16,5×16,5

Скужня И.
Купальщицы.
Шерсть, лен,
ручное ткачество.
22×20

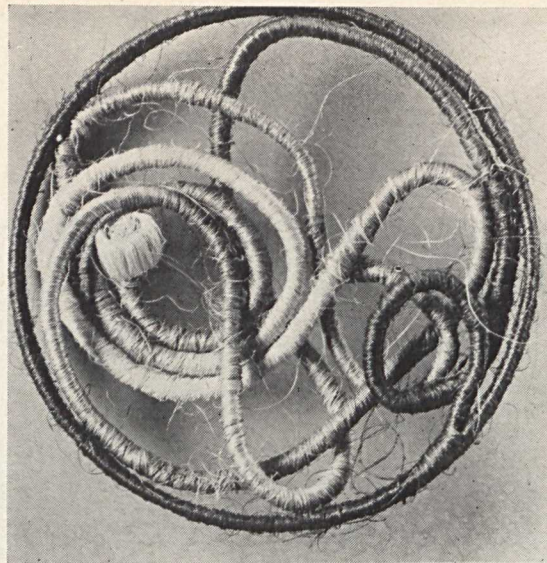


В экспозицию этой выставки, развернутой в прошлом году в Риге, вошло 100 работ, представленных 70 художниками. Среди участников были известные и заслуженные мастера гобелена, такие как Георг Барканс, Рудольф Хеймратс, Эдит Вигнере, Ая Баумане, художники среднего поколения и молодежь, недавно окончившая Рижскую Академию художеств. Как и в прошлый раз, программа выставки была подчинена экспериментальным целям: мини-гобелен рассматривается как заманчивое поле для всевозможных опытов с материалами, структурами, техниками. Тем самым мини-гобелен становится одним из звеньев единого творческого процесса работы над «большим» гобеленом — на мини-гобелене ставятся и выверяются задачи, которые затем осуществляются в замыслах «макси». Отобранные с большой требовательностью, экспонаты выставки показали рост творческого потенциала художников, совершенствование их профессионального мастерства, подтвердив еще раз высокую репутацию латышской школы гобелена.

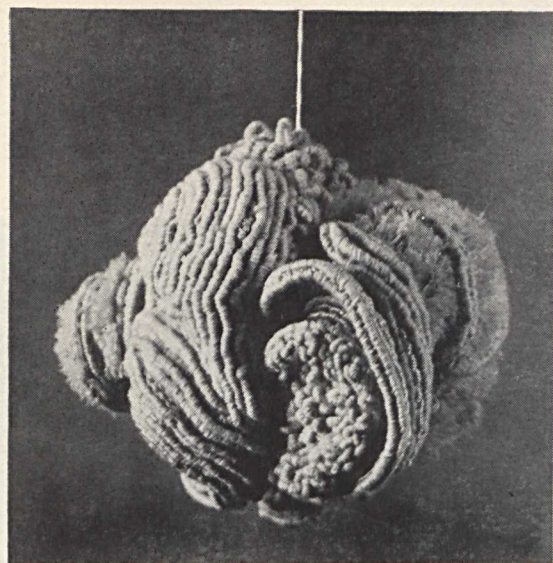
Фото Андрея Тоше



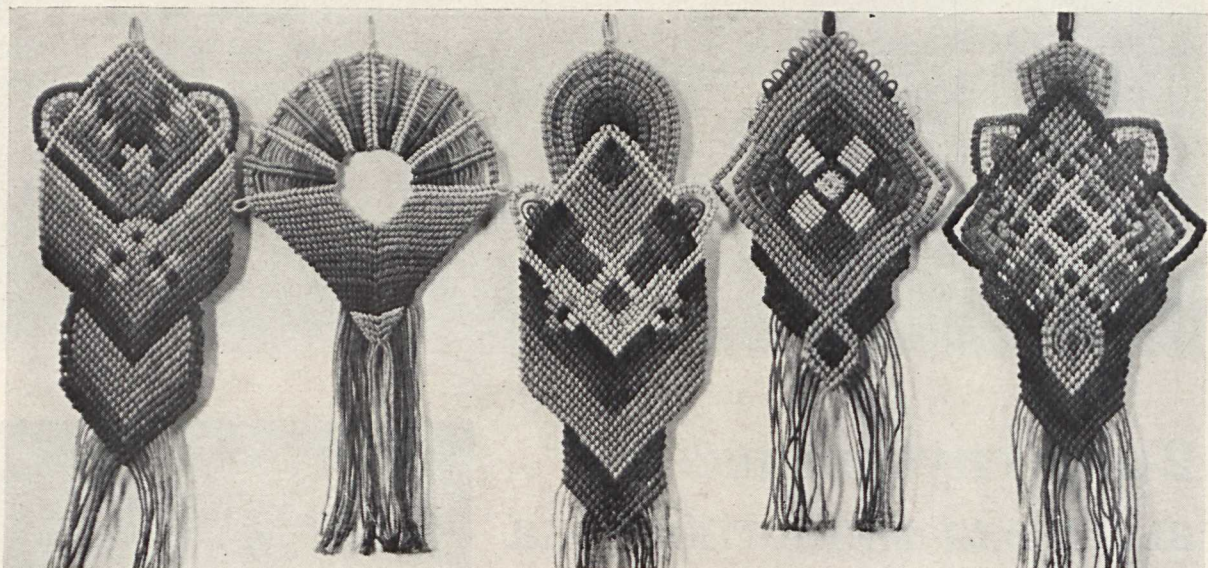
Богуслова Р.
Мелодия.
Сизаль,
обкручивание. 20



Якоби И.
Игра.
Шерсть,
синтетика,
смешанная техника.
20×20

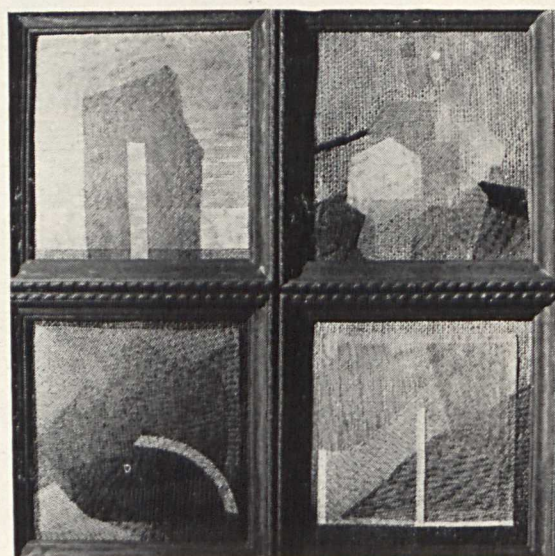
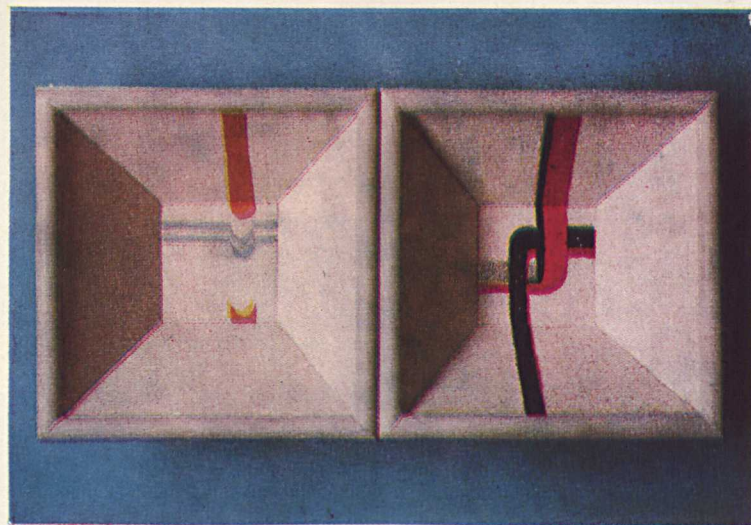
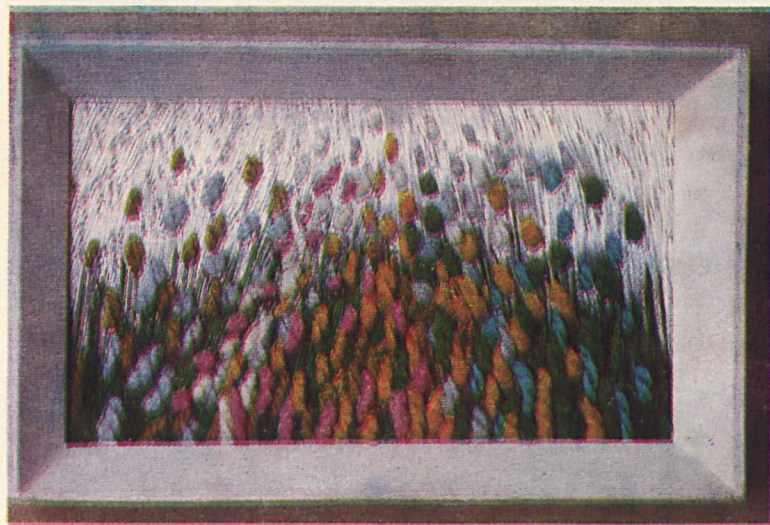


Казакевичуге Э.
Осенний вивнет.
Лен, макраме.
30×10



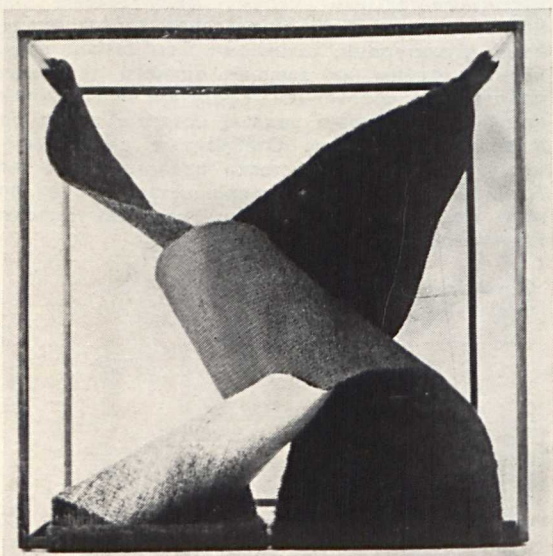
Вилкс Д.
И этого хватит
для надежды.
Синтетика,
вышивка.
12×18

Вилмане Н.
Конфликты.
Лен, вышивка.
20×20



Раге Л.
Скалы.
Тюль, мешковина,
аппликация. 20×20

Журиня А.
Композиция.
Шерсть, лен,
ручное ткачество.
20×20



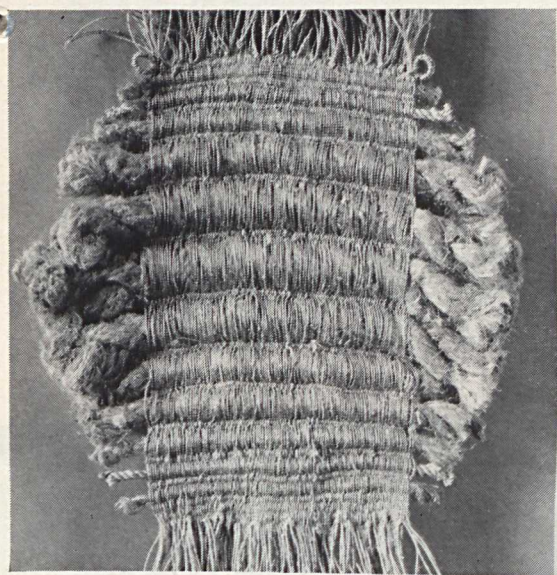


Браун Л.
XVIII в.
XIX в. XX в.
Бархат, шелк,
кружева,
перламутр. 20

Урбане М.
Времена года.
Шерсть, лен,
смешанная техника.
19x14



Блумберга Р.
Переход. Лен,
шнуры,
репсовое плетение.
Фрагмент
тридцатика.
27x20

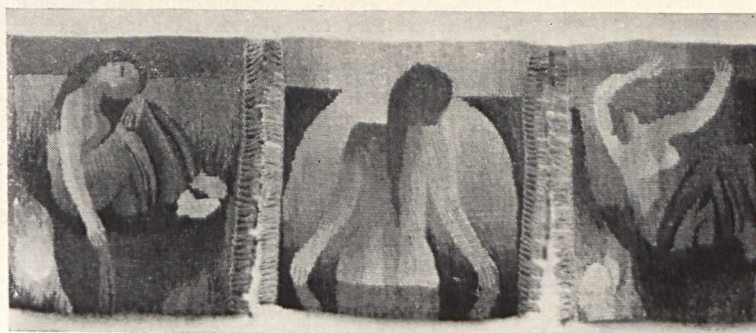


Вигнере Э.
Токующие тетерева.
Шерсть, лен,
сизаль,
смешанная техника.
20x20.
Фрагмент

Куцинс В.
Цикл
«Природа — человек».
Шерсть, лен,
смешанная техника.
Ок. 13x16



Скуня И.
Купальщицы.
Фрагмент



Тринадцать мнений о новом Детском музыкальном театре

Архитекторы: А. Великанов, В. Красильников, при участии (на стадии проектного задания) В. Орлова
Главный консультант Н. Сац
Скульпторы:
Порталы: С. Волков, В. Акимушкина, А. Кнорре, П. Мельникова
«Синяя птица», рельефы в фойе, скульптура перед театром: В. Клыков
Вольер «певчие птицы» и скульптуры перед театром: А. Бурганов
Художники:
Занавес большого зала: Г. Чистов
Люстры: О. Кретов
Роспись ротонды: Н. Голы, М. Красильникова
Роспись буфета: М. Соколова
Роспись зала бесед о музыке: мастера Палеха



От редакции

В Москве гостеприимно принял первых зрителей новый, единственный в мире, Детский музыкальный театр. Все с большим интересом ожидали его открытия. Здание строилось по индивидуальному проекту, в нем с самого начала предполагалось широкое использование монументально-декоративного искусства. Прекрасные художники и скульпторы приняли участие в конкурсе на проект оформления здания. В общем была создана та благоприятная ситуация для взаимного сотрудничества, о которой всегда мечтали и архитекторы, и монументалисты. Сегодня, по окончании строительства, открывается возможность проанализировать результаты совместных усилий большого авторского коллектива. Это представляется тем более интересным, что при всей уникальности здания здесь достаточно определенно проявились и некоторые характерные для последних лет тенденции в области синтеза искусств. Поскольку в оценке этих тенденций существуют различные точки зрения, мы, по примеру состоявшегося несколько лет тому назад на страницах «ДИ СССР» разговора о новом здании МХАТ, предложили высказать свое мнение о работе архитекторов и художников в Детском музыкальном театре двенадцати специалистам, знакомым с этой постройкой. Последнее, тринадцатое мнение редакция оставляет за читателями, отклики которых будут учтены в последующем разговоре на эту тему.

АЛЕКСАНДР ВЕЛИКАНОВ, архитектор

Мы стремились создать «театр-дворец»

Есть различные подходы к достижению эмоционального воздействия архитектуры здания театра на зрителя. Драматические театры обычно стремятся своими интерьерами настроить зрителя на внимательное, психологическое восприятие спектакля: темные тона стен и скромные пространства старого здания МХАТ — яркий тому пример. Это театр-лаборатория. Оперный театр, как правило, театр-дворец, театр-праздник; сам жанр оперы как бы «параднее» драмы. Например, Гранд-опера в Париже — где больше «оперы»: на сцене или на знаменитой главной лестнице? Детский музыкальный театр был задуман нами с самого начала как театр-дворец да еще дворец для детей. Этой основной концепции подчинены и композиция здания в целом, и разработка пространств интерьеров, и художественный декор здания. Детям всегда свойственно желание разглядывать, изучать, удивляться: хотелось удовлетворить эту потребность маленьких зрителей, тем более, что это у них не праздное любопытство. На территории театра есть декоративные элементы и скульптурные композиции; фасады скомпонованы с включением скульптурных тематических элементов; в интерьерах — множество различных художественных работ. Иногда возникает вопрос, нет ли здесь «перебора» художественных средств?

Но архитектура, пожалуй, всегда двигалась либо в сторону «перебора», например, от Ренессанса к барокко, рококо, либо в сторону «аскетизма» — от рококо к классицизму, от конца XIX века к началу XX.

Сейчас процесс, несомненно, идет в сторону «перебора» — возрождается забытая тяга к деталям, к сложности и многозначности пластики, богатству фактур материалов. Тем более естественно это в театре для детей, где мы стремились создать постоянную смену зрительных впечатлений, возможность «разглядывания» архитектурно-художественной среды здания.

В пространственных решениях — контрасты между высокими и низкими, светлыми и темными помещениями; в фактурах — камень и ткань; в художественном декоре — живопись палешан, роспись по ткани, круглая скульптура, декоративные решетки — все эти пластические средства призваны создать атмосферу праздника музыки, которым должен явиться Детский музыкальный театр в Москве.



Не может ребенок чувствовать себя как дома

Новый Детский музыкальный театр— вещь безусловно интересная. Авторы проявили гигантскую настойчивость, совершили своего рода профессиональный подвиг, построив, завершив театральное сооружение, небывалое не только по жанру, но и нестандартное по планировке, архитектурному образу в стандартных условиях всевозможных ограничений — финансовых, технологических, материально-отделочных, а главное, эмоциональных, связанных с ожиданием привычного визуально-архитектурного стандарта. Тем не менее архитекторы создали интереснейшее пространство интерьера, оформленное в многочисленных, ритмически организованных уровнях, подчеркнутых красивым чередованием, сочетанием жестких (мраморных) и мягких (ковровых) покрытий пола. Очень привлекательно организована плановая структура интерьера. Практически из любой его точки вы видите ряд сопряженных пространств, границы которых обогранены специальными архитектурными приемами. Среди них радуют глаз приемы введения экстерьерных мотивов в интерьер, по-уличному обограненный паркет ротонды, мостки над вестибюлем, обтекаемые эркеры, одновременно связующие и разделяющие вестибюль фойе, раскрытый в фойе кассовый вестибюль, почти принадлежащий улице.

И все же, несмотря на прокламируемый авторами отход от традиционных схем театрального здания (широкий зал по диагонали, использование вестибюля и фойе как игровых сценических пространств, выход сценической среды на уличные балконы, «неторжественное» решение интерьеров и т. п.), похоже, что авторы в некотором смысле буквально понимают популярную мысль о том, что для детей следует писать, играть, делать архитектуру «так же, как для взрослых, только лучше». Отсюда, на наш взгляд, недостаточная степень свободы, легкости, нечаянности в решении архитектурных и декоративных форм и слишком много красоты, отделанности, изыска, разнообразия отделочных материалов и приемов оформления. Не может ребенок чувствовать себя здесь у себя дома, он, как всегда, в гостях у взрослых, которые любят своей заботой о детях, где их, как всегда, воспитывают, приобщают к культурным ценностям, но не допускают никаких спонтанных проявлений, свойственных детскому возрасту. В конечном счете «эмоциональная» роль пространства и ритма, на которую уповали архитекторы, не работает в полную меру.

АЛЕКСАНДР СКОКАН, архитектор

Новый объект не завершает фрагмент города

Новое театральное здание в Москве может возникнуть в двух различных ситуациях: в пределах старого, исторически сложившегося города и в новых или недавно освоенных районах. В первом случае это будут традиционные для театра условия, где скопление московских театров (21 из 33 расположенных в пределах Садового кольца) образует то, что принято называть «театральной Москвой». В этой городской среде, уже имеющей достаточный исторический культурный слой, новому театру легко «встроиться» в существующий культурный контекст, воспользовавшись существующими функциональными связями и традициями места. В этом смысле показателен пример нового «Театра на Таганке», который, имея довольно скромное архитектурное оформление и не прибегая к средствам других пластических жанров, достигает нужной образной выразительности. Строя же здание театра на новом месте, городская история которого не насчитывает и тридцати лет и традиции использования которого еще только складываются, архитектор, как правило, сталкивается с проблемой более сложной.

Различными, доступными ему пластическими и архитектурными средствами архитектор должен повлиять на окружающую городскую среду, сделать ее более органичной для новой функции. С этой точки зрения можно понять и объяснить стремление авторов решить свой театр как сложный архитектурный объект, имеющий несколько более парадный характер, чем это, возможно, требуется именно для детского театра, пытаясь таким образом компенсировать эстетическую недостаточность данного места.

В данном случае, однако, этого не происходит. Трудно расшифровать культурный и пространственный контекст этого, еще не оформившегося куска города, образованного транспортной магистралью, жилой застройкой, Дворцом пионеров, бензоколонкой, парком, комплексом зданий МГУ, новым цирком и станцией метро, решая театр как локальный объект, своей чрезмерной пластической и декоративной усложненностью противопоставленный аскетизму существующей обстановки, и не пытаюсь осмыслить и установить его реальные связи с окружением. Поэтому новый объект не является тем элементом, который завершает этот фрагмент города. Эту задачу еще придется кому-то и когда-то решать, собирая все эти случайные пока по отношению друг к другу элементы в некую пространственно-функциональную инфраструктуру. Во всяком случае, неудачи данной постройки вместе с ее авторами должны разделить и авторы планировочной концепции развития Москвы, предполагающей рассредоточение существующего культурного потенциала, сконцентрированного сейчас в ее центре, вслед за безудержно расплозавшимся городом.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ, социолог

Лучшие театральные постройки — уникальные сооружения

Мне представляется, что во все времена художественная и социальная миссия театра виделась в создании особого странного мира, законы которого во многом отличны от законов обыденного существования. Очерченный театральным зданием «меловой круг» чуждого действия спектакля определенным образом отделяет действие искусства от того, что составляет действие жизни. Эта социально-психологическая сущность театра сегодня важна как никогда, ибо воспитанный по законам визуального мышления, в «культуре картинок», современный молодой человек, только попав в помещение, принципиально отличное по своему образному строю от зданий, в которых он находится ежедневно, только увидев и ощутив дворцовую роскошь, изысканность интерьеров, обилие цвета, разнообразие фактур, может войти в состояние той эмоциональной приподнятости, которое задал ему импульсы, необходимые для восприятия спектакля. Лучшие театральные постройки всегда были уникальными сооружениями, концентрирующими в себе множественность эстетических впечатлений. Они вошли в антологию мирового зодчества благодаря своему максимальному соответствию функциям, чуждым любым «типологиям» и «унификациям». Поэтому возникающая здесь целесообразность имеет, на мой взгляд, скорее социальное, чем конструктивное объяснение. Выдающиеся здания, хранилища культурного опыта, к каковым относятся лучшие театральные постройки, в большинстве своем не нуждаются в сопровождении адекватной им высокохудожественной среды. Они сами творят ее. Но не в окружающем пространстве, а в сознании человека, находящегося в театре (музее, концертном зале). Не надо, думается, умилять самодостаточность таких зданий, имеющих ценность не в соотношении с реальным окружением, а в противопоставлении ему. Замысловатая архитектура московского Детского музыкального театра, его композиция, живописное распределение объемов, всевозможные декоративные детали и т. п. нейтрализуют черты обыденности при подготовке к восприятию искусства, создают благоприятные предпосылки «заражения» зрителя собственно художественной эмоцией. И это особенно необходимо в детском театре.

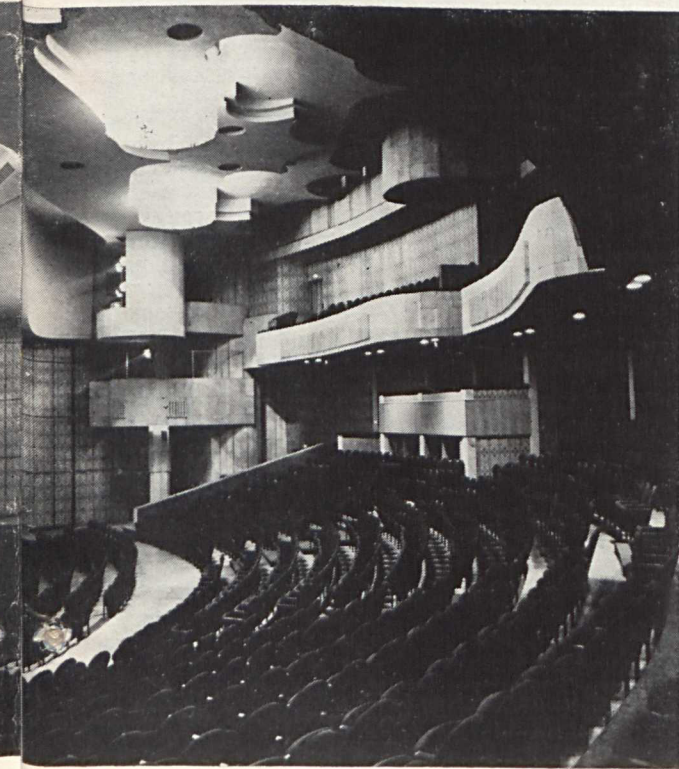
АНДРЕЙ ИКОННИКОВ — теоретик архитектуры

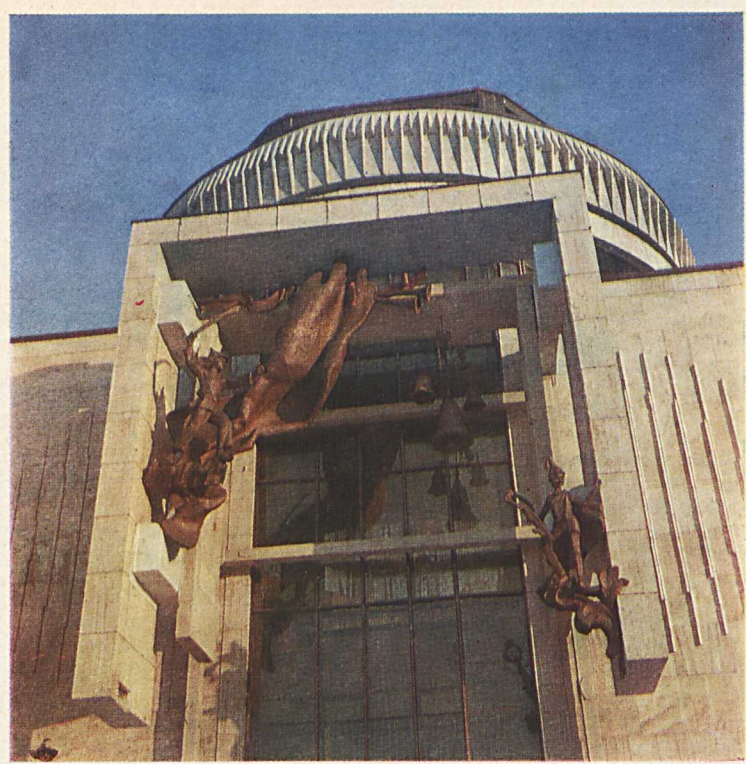
Механически соединяемое — вычитается

К созданию Детского музыкального театра в Москве трудно отнести однозначно. Волею судьбы (скажем так) театр получил место более чем неблагоприятное — плоская полоса земли между магистралью и плоским серым фронтом программно антиэстетических домов конца 50-х годов. Из самой «невозможности» места родился прием — необычный и естественный в данной ситуации, определивший разнообразие и тонкие связи с окружением, а также структуру внутренних пространств, логичную и ясную, а вместе с тем — полную контрастов, неожиданности, своеобразной интриги. Пространство организовано впечатляюще, оно облеклось в крупные контрастные массы, успешно противостоящие унылому хаосу плохо организованного окружения. И это было удачей.

Когда здание стояло еще в лесах, недостроенное, не оккупированное разноликими плодами «синтеза», удача казалась большой и бесспорной. Но...

Последующее, которое заставляет сказать «но», возникло, быть может, в погоне за утраченным временем. Здание проектировалось на рубеже 60-х и 70-х годов и было на гребне волны пространственных поисков того периода. Однако волна ушла, а на рубеже следующего десятилетия поднималась уже другая — поэтизация техники и рационального сменялась ностальгическим романтизмом и ретроспекцией, за дальними морями маячили парадоксы «постмодерна». И, наверное, хотелось не потерять гребень... Крепкая структурная основа получила, на мой взгляд, очень непоследовательное развитие. Авторы создают простран-





ственные единства — и разрушают их тяжелыми сооружениями из стекла и металла или иными средствами. Они добиваются очень цельного, чуть суховатого характера пространства фойе, напоминающего эксперименты «хай-тек», но пугают его холодности и, стремясь преодолеть ее, обертывают бетон тканью весьма случайного рисунка.

Еще больше для разрушения единства дал «синтез», который в данном случае оказался просто механическим сопряжением внутренне завершенной в себе архитектуры и «вещей в себе», являющихся другими родами искусств. Характерны в этом смысле пространственные рельефы в фойе, несколько растрепанная живописность которых безразлична весьма определенной стилистике архитектуры, графичной и четкой. Ни масштаб, ни пластическая сила, ни, наконец, самоценность этих рельефов не позволяют им вычлениваться из образного восприятия то, что заложено в него архитектурой. Но ее образности скульптор не принял. А механически соединяемое в таких ситуациях не складывается — вычитается... Измельченные, сложные по цвету росписи пространства буфета с его интенсивно синим потолком соединяют с пространственной дисгармонией еще и цветовую. Случайно размещенные и никак не связанные со стилистикой и пространственным строем целого, скульптуры возникают в самых неожиданных местах. Среди этого хаоса только, пожалуй, одна ротонда, где проволочная паутина волверов и трехмерные орнаменты из стержней как-то очень естественно разрастаются в высоком светлом пространстве зала, — едва ли не единственный фрагмент здания, где целостность, — формальная и образная, архитектуры и скульптуры, — достигнута и трудно провести границу между ними.

Нет, целое впечатляюще, все равно впечатляюще. Но в его активность влилось уже нечто от кича, его неуравновешенности, пестроты, нарочитой звинченности. А жаль. Такая удачная, крепкая завязка была в основе.

АЛЕКСАНДР РЯБУШИН, теоретик архитектуры

Мы замкнулись в кругу догм

Противоречив ли новый театр? Разумеется. И даже ограничивая суждение рамками образного строя и архитектурного языка, можно критиковать весьма многое. Но в данном случае противоречивость, как представляется, несет в себе положительный заряд, и немалый.

О чем, собственно, речь? Об архитектуре яркой, по-своему романтической, но «нечистой» — таково мнение профессионала-ортодокса, воспитанного в догмах «современной архитектуры» и видящего чуть ли не основную ценность творчества в точном, буквальном, протокольном выявлении функции, конструкции, материала... Это принято называть «правдивостью» архитектуры. Но в угоду такой обуженной техницистской правдивости неизбежно приносится большая правда человеческих отношений, веками накопленной человечеством культуры.

Мы, профессионалы, замкнулись в узком кругу догм, правил, представлений о разрешенном и недопустимом. Все это совершенно непонятно широкому потребителю. И получается, что архитектор строит для другого архитектора — и только. Потому-то и отторгается массовым сознанием «современная архитектура» бетона и стекла. Ее информационная бедность, а проще говоря, невыразительность, монотонность, скука стали притчей во языцех. А когда появляется здание, разрывающее искусственный круг запретов, апеллирующее к реальным человеческим вкусам, ожиданиям, предпочтениям, правдивые профессионалы падают в обморок, кричат о дурном вкусе, киче, нечистой архитектуре и т. п. Но важно отдать себе отчет в том, что ориентация на массового потребителя, точнее, на разные, многообразные типы потребителей должна стать первейшей заповедью архитектора, если он хочет быть понятым и признанным теми, для кого он творит.

Слишком «давил» заказчик? Ну и прекрасно! Может быть, он выступал в данном случае проводником ожиданий будущей аудитории...

В итоге получилось здание необычное. Элементы эклектики? Ну, это еще как посмотреть на саму эклектику. Избыток декоративности? Но ведь это театр, к тому же детский. Элементы исторических ассоциаций? Да, и их могло бы быть больше. Не выдержаны каноны «современной архитектуры»? Ну и бог с ними, с канонами. Отошли они уже, отработали свое. Грядет архитектура новая, свежая, связанная с живой жизнью и ее фольклором, с включенной в эту жизнь живой традицией — именно такая архитектура приоткрывает завесу над будущим. Объекты, подобные Детскому музыкальному театру, называют «странными». Но число таких странностей множится — и это признак четко обозначившейся тенденции, становления архитектуры данного места и времени, данной традиции, идущей на смену абстрактной «современной» архитектуре. Я за такое обновление.

ВАЛЕНТИН ЛЕБЕДЕВ, искусствовед

Ансамбль или собрание разнородных элементов

Результат, достигнутый в этом сооружении, нельзя, думается, признать вполне удавшимся. Это касается и облика постройки, которой недостает тектонической ясности, а ее композиции — пространственной логики и особенно — монументально-декоративного наполнения. Бросается в глаза явная перегрузка мотивами. Например, формируя малый зал, авторы не ограничились такой интересной находкой, как необычный, композиционно острый вынос сцены навстречу зрителям, а пошли по пути насыщения его декором (использовав три цвета в отделке зала, введя металлических птиц под потолком и т. д.).

Перегрузка нередко переходит в диссонанс там, где получают широкое применение изобразительные элементы. Так, на фасаде скульптура порталов явно противоречит венчающей здание фигуре Синей птицы. В фойе работы Гольц, Бурганова, Клыкова, мастеров Палеха, сами по себе, быть может, и неплохие, мешают друг другу, отчего интерьер превращается в бесполойную, эмоционально трудную среду для человека, в ней находящегося.

Вызывает недоумение соседство в пределах одного сооружения стилистически разнородных, несовместимых элементов. Здесь можно увидеть и лаковые композиции Палеха, и росписи в стиле 30-х годов, и модерн, явно проступающий в рисунке решеток ротонды, и неоклассические капители. Создается впечатление, что авторы сооружения, словно не доверяя пространственно организующим возможностям архитектуры, использовали изобразительные искусства как средство отвлечения внимания зрителей от архитектуры как таковой. Но при этом они не сумели проявить жесткой режиссерской воли по отношению к художникам, привлеченным к работе на объекте, для создания спланированного «зрелища».

Хотелось, чтобы в будущем проблема синтеза решалась более органично и более точно.

АЛЕКСАНДР БУРГАНОВ, скульптор

Незримый ветер коснулся незыблемых законов

Каждое утро, когда мы встаем, мы мечтаем и надеемся, что, может быть, именно сегодня с нами произойдет что-то новое и необыкновенное. Мы выходим на улицу, а перед нами уже реет возможный образ ожидаемого обновления, осталось только коснуться рукой, только встретиться. И часто жизнь, чтобы посмеяться над нами, являет нам эту встречу в таком облике, что мы раздраженно проходим мимо. Да, мы живем в мире стереотипов даже на новизну и неожиданность, и если они

не совпадают с нашими традиционными представлениями, то мы не хотим их замечать, мы не готовы к этому.

Опыт работы над Детским музыкальным театром, принять участие в котором мне так хотелось с самого начала, не совпал с моими традиционными представлениями о том, как надо работать для архитектуры, для ансамбля, да и вообще о том, как создается настоящая прекрасная вещь. Я был глубоко убежден, что работа в архитектуре должна иметь стиливое единство. Концепция «одной руки» до сих пор является краеугольным камнем синтеза искусств в архитектуре. Каждый из нас мечтал сделать этот театр один, с начала до конца, от дверной ручки до занавеса. Но судьба сложилась так, что к работе над художественным решением театра было привлечено большое количество разных художников. Это было очень обидное обстоятельство, но выбора не было и каждый из нас смирился с тем ограниченным доскуском пространства, который достался ему в удел.

Нет, конечно, я получал огромное удовольствие от порученных мне объектов — сказочный белый «сад-дворец» для певчих птиц из кружевного металла и хоровод детей для ротонды поглощали все мои силы, давая взамен радость, но я не упускал случая, непрерывно повторял презрительное слово «балаган», до тех пор, пока до меня случайно не дошел истинный смысл приносимого слова.

Ведь каждый театр есть балаган, и это не так уж плохо, потому что это место радостного карнавала и наша задача состоит не в том, чтобы создать храм или симфонию в камне, а создать «дом-игрушку», разнообразный, непрерывно меняющийся мир детского музыкального театра, а попросту — балагана. И традиционное единство стиля, какому бы прекрасному мастеру ни доверили его исполнение, было бы неверно в данной ситуации. Мир игры и радостного разнообразия строится по другим законам, он соединяет несоединимое, находит порядок в неожиданности, превращает диссонанс в гармонию.

Незримый ветер перемен коснулся незыблемых законов традиций, и там, где виделась анархия беспорядка, выросал образ нового понимания жизни, нового ритма, нового стиля.

Я видел реакцию простых людей, которым нравились все это разнообразие и вся эта праздничная кутерьма нового здания Детского музыкального театра, и видел недоумение специалистов, которые не могут вложить реальность нового художественного опыта в традиционные схемы привычных концепций.

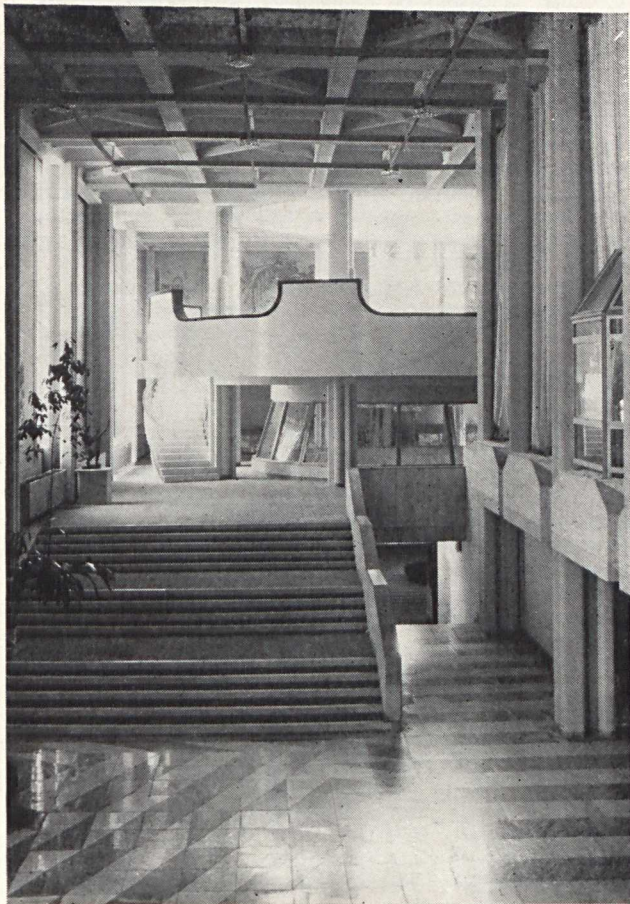
Теперь, когда работа окончена и новое здание стоит наяву, я вижу, что не выразимое словами ощущение магнитного поля радости создалось благодаря эклектическому соединению диаметрально противоположных идей и художественных индивидуальностей.

Литературно-иллюстративная скульптура порталов, символическая пластика Клыкова, живопись Гольца и роспись Палеха, буйство красок цветного шелка в буфете, белоснежное кружево клетки для птиц органически вошли в общий букет новой сказки для детей. Я думаю — то, что произошло здесь, является новым этапом нашей архитектуры и изобразительного искусства, выражением нового синтеза искусств.

АЛЕКСАНДР АНИСИМОВ, главный архитектор проекта театра на Таганке

Большому комплексу нужен «диктатор»

...Прекрасно спланированное здание с отточенной технологической схемой, большими просторными помещениями. Но сильные профессиональные решения выдерживают и критический анализ.



На мой взгляд, крупные планировочные комплексы тогда становятся единым архитектурным ансамблем, когда во всех элементах построек и их частей соблюдаются три единства: единство формы (подобие элементов и единый принцип их формирования), единство масштаба и единство материала. Единство масштаба в здании нарушено разномасштабными скульптурными и другими декоративными деталями так называемого монументального искусства. То же произошло и с формой. Сложная объемная композиция театра сама по себе играет роль скульптуры «малой формы» по отношению к многоэтажной застройке города. Поэтому размывание ее многочисленными элементами благоустройства и скульптурных групп на фасаде и около него было излишне, что на практике снизило роль собственно архитектурной композиции. И то же наблюдаем мы и в интерьере.

Уже от десятилетних детей я узнал, что они, перегруженные информацией, теряют ориентацию в этом здании задолго до того, как попадают в его прекрасный зрительный зал, и предпочитают вместо алебастровых собачек и жестяных птичек видеть собачек, бегающих по земле, и птичек, летающих в небе.

Нет в интерьерах и единства материалов (вернее, нет главного материала, который объединил бы все). Большое количество фактур и цветовых поверхностей чересчур свободно чередуются между собой — тут и крашеная штукатурка, и мрамор, и искусственный мрамор, и обои, дерево, декоративный металл, цветное стекло.

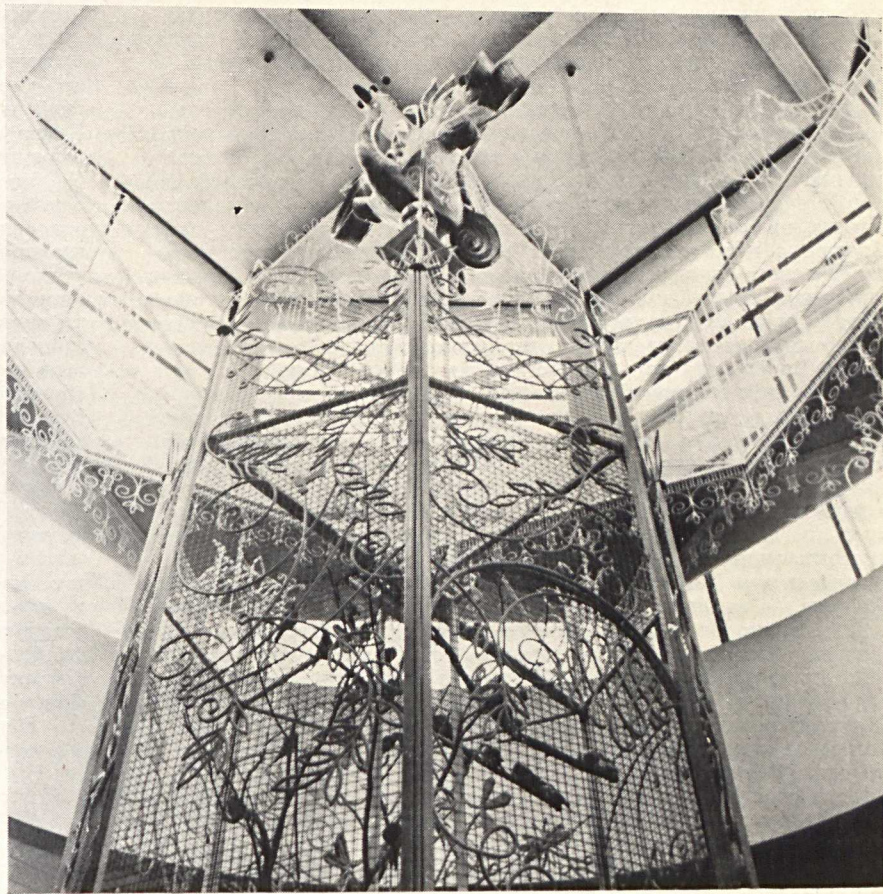
Все это создает необычайное перенапряжение средств. А ведь дети как никто нуждаются в простоте и чистоте мысли! Теперь, когда здание готово, стало ясно, что всякому большому уникальному архитектурно-художественному комплексу нужен «диктатор» в единственном числе. Им может и должен быть главный архитектор проекта. Здесь особенно ясно обнаружилась недопустимость передачи на откуп художественным комбинатам разработки основных художественных акцентов здания. Архитектор должен сам рисовать все художественные элементы, отдав их скульпторам только для лепки и проработки, как в свое время сделал архитектор Иофан (и Мухина не стеснялась того, что сделала по эскизам архитектора свою лучшую скульптуру). И сегодня нам, архитекторам, пора вернуть себе такое право.

ВЯЧЕСЛАВ КЛЫКОВ, скульптор

Коллективная воля города — Дирижер театра

Каждый видит только то, что заключено в нем самом. Представьте себе на миг население Москвы — какой громадный диапазон возрастов, характеров, судеб, вкусов откроется перед вами! Не меньший контраст представляется, если взглянуть на панораму самого города. От ласкающих глаз золотистых куполов храмов до современных блестящих административных зданий, от старинных особняков Замоскворечья, Арбатских переулков до суховатых однообразных микрорайонов Свиблова — как сложно и пестро переплелись архитектурные эпохи, стили, направления! Но все вместе живет и представляет современный лик Москвы. В нем и отличие ее от других столиц мира, в нем и соответствие им.

Москва живет и развивается как сложный исполнский организм, живущий одним дыханием, одним пульсом с такой же исполнской нашей Родиной. И все, что связано в России с понятием «первое», «уникальное» — несет на себе печать наших масштабов, нашей культуры, наших достижений и наших противоречий. Только у нас, наверное, имеются Царь-пушка (никогда не стре-



Обращение к синтезу становится тормозом

В нашей архитектуре происходят странные явления в области стилиобразования. Сегодня, пожалуй, как никогда, современная архитектура оказалась уязвимой к влиянию формообразующих процессов других видов пространственных искусств, процессов, нередко выходящих за пределы стилового единства, во всяком случае, такого, как оно сложилось до середины XIX века в области предметно-пространственного творчества. Такая ситуация, как мне кажется, связана с некоторыми особенностями формообразующих и стилиобразующих процессов в нашей архитектуре и пространственных искусствах в целом. В то время, когда наша архитектура к концу 70-х годов пришла на взлете стилового единства, сделав основным стилиобразующим фактором унифицированные процессы крупнообъемного строительства, пространственные искусства и предметно-художественное творчество, во многом исчерпав палитру средств и приемов художественной выразительности в пределах сложившегося стилового единства, резко расширили амплитуду формально-эстетических поисков, включив в них практически все стиловое наследие прошлого. Стихия расширения границ творческих поисков, начатая в декоративных искусствах, повлияла и на монументальное и изобразительное искусства в целом.

В таких сложных условиях стилистически неоднородных процессов в различных областях художественного творчества архитекторы, утратившие где-то профессионализм пластической разработки художественного образа, пытаются искать дополнительные средства художественной выразительности в синтезе с другими искусствами.

В результате, волна стилизации и эклектики, захватившая декоративное и монументальное творчество, обильно хлынула в стерильную в стиловом отношении и в чем-то поэтому беззащитную архитектуру, которая, пожалуй, с излишним восторгом приняла все эти, подчас сугубо экспериментальные, «подарки». Если не так давно тесное сотрудничество архитекторов с художниками и скульпторами (в таких постройках, как театр в Туле, институт в Зеленограде, музей Матросова, театр кукол в Москве, и других) поддерживало нашу архитектуру на сложном этапе возвращения ее к задачам образной выразительности, то сегодня эта тенденция становится тормозом на пути поисков собственно архитектурных приемов художественного решения постройки. Пример с Детским музыкальным театром в Москве еще раз убеждает в этом.

ЕЛЕНА МУРИНА, искусствовед

Идеи синтеза неистребимы

Мы привычно рассматриваем любой монументальный стиль прошлого как результат органического синтеза искусств и архитектуры. Но нельзя при этом забывать, что стиловая целостность отнюдь не является «целью» синтеза, как это предполагается по ныне существующим критериям пресловутого «гармонического единства». В классические эпохи благодаря синтезу архитектуры и искусств наглядно воплощалось единство жизненно-практической деятельности общества и различных духовных структур, разобщенных в социальной, материальной и даже религиозно-культурной жизни. И потому, изымая при конструировании понятия «синтез» монументально-синтетические образы из мировоззренческого контекста эпохи, мы выдвигаем критерии, явившиеся плодом разрушения целостных культурно-художественных феноменов. Мы ограничиваем свое понимание проблемы лишь оценочно-эстетической сферой. В результате, выдвигаемые критерии чисто формальные критерии синтеза представляют это явление художественного творчества лишенным органической сраженности с порождающей его жизненной почвой.

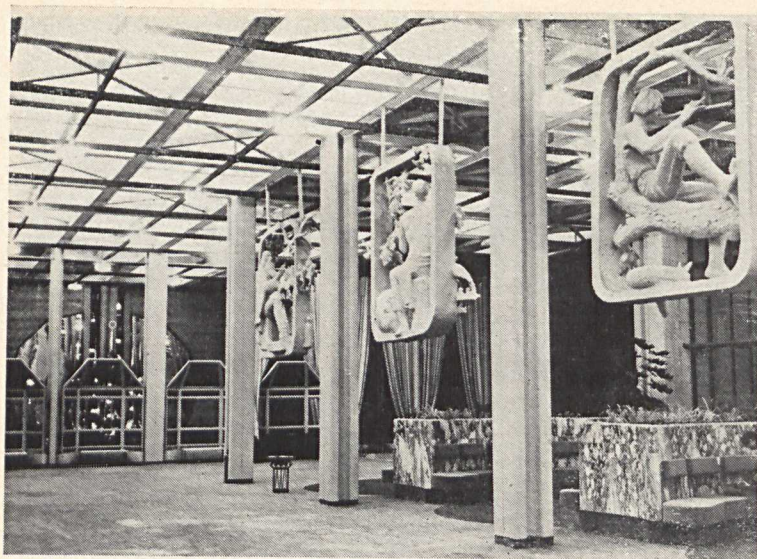
Иначе говоря, в поисках критериев «целостности» мы принимаем результат за цель, эстетический эффект — за сущность.

Но было бы неверно, впрочем, синтетический монументальный образ целиком сводить к породившей его культуре. Если бы он относился «без остатка» к своей эпохе, он не выполнял бы своей главной роли — увековечения, не представлял бы непреходящей ценности памятника. Но такие синтетические организмы, как древнегреческие храмы, готические соборы, древнерусские церкви с самого момента своего возникновения становятся некими культурными символами и знаками, к которым не только обращены мы, но которые — минуя столетия — обращены к нам.

В этом качестве синтетические образы являют себя как основу культурной памяти и культурной преемственности. Следовательно, отказ от синтеза искусств означал бы разрыв с традицией, что в конечном счете равносильно культурной смерти.

Синтез присущ всякой творческой деятельности. Его нельзя ни искусственно вызвать, ни отменить. Независимо от наших, всегда где-то субъективных оценок каждого отдельного результата на практике, какковым является в данном случае Детский музыкальный театр, — идеи синтеза неистребимы и всегда останутся живой потребностью общества. Но формы его, безусловно, будут меняться, внося поправки и в наши привычные представления о нем, порождая споры, дискуссии и разногласия в оценках одних и тех же явлений.

Материал подготовлен Н. Давыдовой



лявшая) и Царь-колокол (никогда не звонивший). Вроде бы никому не нужная забава. Но так ли это? Зачем нужно было подковывать блоху? С точки зрения бескрылого ортодоксального практицизма — этого не надо было делать. А с точки зрения духовного взлета, душевной доброты — это и понятно, и оправдано. Жива и неистребима в нашем народе эта черта — сделать «бесполезную игрушку» себе для души, а людям на радость — пусть веселятся!

Такую же вот радость подарили московским детям строители, архитекторы, художники, создавшие новый Детский музыкальный театр. И потому, что он первый в мире, он несет в себе все признаки всех исторических первенцев. Это коллективный плод тысяч людей разных профессий — государственных деятелей, строителей, архитекторов, художников, музыкантов. Это — детище Москвы, а потому заключает в себе все черты сложного урбанистического города, каковым она является. И театр в истинном, глубинном смысле именно московский, и никакой другой. Можно предъявлять требования узкопрофессионального, а скорее догматического толка и архитекторам, и художникам, и строителям. Но ни одна догма не богаче, не глубже жизни.

В работе над театром было все — и трудности, и проблемы, и неудачи, но не было одного — равнодушия к театру и к своей работе в нем. Все мы — люди разных возрастов, разных дарований и потому, естественно, и в работах своих оказались непохожи друг на друга. И уместны ли здесь упреки в отсутствии одного дирижера, одной воли, управлявшей нашими действиями? Едва ли... Это коллективная воля, желание, потребность, нужда многомиллионного города — настоящего и главного Дирижера строительства Детского музыкального театра.

Конечно, за волнами все множущихся архитектурных направлений трудно рассмотреть живую, реальную потребность в архитектуре. Существует старый грех в оценке какого-либо явления: одни видят крышу, другие — фундамент этого явления. Но каждый прав в том, что видит.

Сам факт рождения этого театра — явление и явление очень непростое и в социальном, и в архитектурно-художественном смыслах. Все проверяется жизнью. Но уже сейчас москвичи и гости столицы с каждым днем проявляют все больший интерес к этому театру. Его территория с бассейнами, фонтанами становится все более посещаемым и любимым местом прогулок москвичей. А это значит, что театр обретает полноправную, настоящую жизнь!

Промысел и культура края

В рамках традиции

Разговор о традициях народной культуры, о возрождении принимает сейчас пекий эгегический характер, больше затрагивающий не научные, а эмоциональные аспекты.

И мы начнем с эгегического.

«По нашим местам в конце лета, когда на полях дозревает рожь, справляют бабы «закинки». В тот самый день, когда начинают «закинать» рожь, надевают они нарядные праздничные сарафаны, вышитые белые рубахи, головы повязывают повойниками, украшенными бисером и позументом. В поле отправляются с песнями, берут с собой насеченные в кузнице серпы, харчи в глиняных горшочках-двойшках, бутылку сладкой водки — так писал известный советский писатель И. С. Соколов-Микитов, детство и юность которого прошли на Смоленщине.

Вышитые рубахи и сарафаны, бисерное пизанье повойников, глиняные двойшки, песни — целостная художественная среда. Где все это теперь? Было ли вообще? Да. Как музейный сотрудник знаю такие экспонаты, не однажды держала их в руках: лапти и кочедык, которым они делаются, андараки и паневы, тройнички и двойнички и многие другие. Как исследователь могу привести факты статистики, положим, по Смоленской губернии, о существовании здесь многочисленных ремесленных производств. И все кустарным способом, маленькими артелями, деревнями, семьями. В смоленском музее-заповеднике хранятся альбомы фотографий «Кустарные промыслы Смоленской губернии», где зафиксированы почти все основные профили ремесленничества XIX века. Было их много. Не все они носили ярко выраженный художественный характер, но в старину подобные производства были неразрывно связаны с той средой, где они производились и несомненно оказывали влияние на быт и развитие общей художественной культуры местности. Возьмем один из прекрасных образцов народного творчества Смоленщины — льняные ткани, украшенные ткачеством и вышивкой. Они были широко распространены в быту, выражали художественные вкусы, формировали жилую среду, облик людей. Действительно, прекрасны смоленские рубахи с затканными и вышитыми полями, «рябые», то есть в цветную клетку, андараки, паневы, полотенца. В конце XIX века, когда ремесленные промыслы стали глхнуть и произошло «открытие» народного искусства, появились собиратели и пропагандисты, не миновавшие и Смоленскую губернию, — в первую очередь внимание было обращено на вышивку и ткачество. Именно их стали «спасать». Производство стимулировали материально: путем хорошего заработка и налаженного сбыта в деревне удерживались крестьянки, выполнявшие вышивку. Конечно, такие меры не могли существенно препятствовать оттоку крестьянского населения на фабрики и заводы, в город на заработки, но в 1903—1905 годах на вышивальную мастерскую известного художественного центра Талашкино работали более 2000 крестьянок из более чем 50 деревень округи. Но в этом начинании была и другая сторона. Организатор талашкинского центра М. К. Тенишева так писала о своем начинании: «Старинные крестьянские костюмы нашей губернии очень красивы, но, к сожалению, на них «прошла мода», как говорят бабы, их уже не носят теперь, все больше и больше заражаясь городскими фасонами из скверных фабричных ситцев. Однако у старух сохраняются еще по сундукам все принадлежности убора, которые они даже охотно продают. Но не только старухи, а и молодые девки и бабы умеют вышивать по-старинному какой угодно мудреный старинный узор «строчками». И вот, не навязывая им никаких посторонних вкусов, идей, мы понемногу стали приучать их применять свое искусство к вещам нашего обихода. Нам ни к чему фартуки, «поляки» (наплечные вышивки на рубахах), поэтому мы начали с салфеточек, понемногу увеличивая их размеры, вводя все более сложные и богатые узоры». Идея была благородная: подобными мерами пытались бороться с низким художественным уровнем фабричных тканей.

Однако, как мы видим, в том давнем примере возрождения старины был игнорирован и нарушен всего лишь один момент — стали механически переносить элементы народных узоров на другие более современные изделия. Старину в первоначальном виде сохранить не удалось. Конечно, здесь очень существенными были экономические причины. Хотя фабричные ситцы и были «скверными», они были все же дешевле, чем кропотливый, изнурительный труд по ручному производству льняных тканей. Облегчение труда — замена ручного машинным — оказывалось сильнее веками сложившихся художественных вкусов. Позже вопрос о художественном вкусе народа пере-

шел в эстетическую категорию. Стали говорить о сохранении старины уже не для быта (в быту без нее уже вполне обходилось), а о сохранении как памятника искусства. Лучший вариант решения такого вопроса — это составление музеев, коллекций. Но наше знакомство с памятником старины через музей — это единовременное общение с ним. Памятник не может сопровождать нас ежедневно, он уже не составляет первой потребности, то, без чего мы не можем обойтись. А меж тем ностальгия по старине увеличивается. В утрате старины надо искать несколько причин и скорее не художественно-эстетического, а социального и исторического порядка.

В той же Смоленской области мы уже не находим промыслов, людей, помнящих старинную работу. А на наш вопрос о ее возрождении мы получаем один ответ: «Зачем?». Но это в общем-то ответ современного сельского жителя. Для городского жителя художественно-промышленные производства, а именно — смоленская фабрика художественной вышивки предлагает что-то сходное с местными традиционными вышивками, но это нас не удовлетворяет. Не удовлетворяет по двум причинам: во-первых, современное промышленное производство стоит на гораздо более высоком уровне организации труда и технологии производства по отношению к кустарному ручному промыслу и потому изделия смоленской фабрики художественной вышивки, в задачи которой входит сохранить и развивать старинные смоленские вышивки, имеют совершенно иные качественные данные. Во-вторых, в вышивках той же фабрики произошли сдвиги не только в том направлении, которое было характерно для Талашкина начала века (перенесение декора с одного изделия на другое), но и во многих других: почти утрачена старинная народная техника исполнения, существенные изменения претерпели орнамент и цвет, то есть произошло нарушение всех основных компонентов.

И здесь нельзя не согласиться с репликой С. Аверинцева в его недавнем выступлении на страницах «ДИ СССР»: «уж лучше целомудренный холодок огражденной от нескромных рук экспозиции, чем фамильярная бесцеремонность в обращении со стариной, ее демагогическое «приближение» к нам, ее «оживление».

Действительно, имея в сфере производства такие учреждения, продукция которых нас не удовлетворяет, мы не сохраняем эстетико-художественные ценности искусства прошлого и к тому же разрушаем целостное восприятие исторического слоя культуры. В сегодняшнем интересе к старине отсутствует направленность правильного восприятия народного искусства, отсутствует воспитание вкуса среди художников, художественных советов, покупателя, в критике, рекламе, то есть, в широком смысле, отсутствует ощущение цельности стиля. Интерес к старине приобрел характер моды, ее все любят, «понимают», в ней вроде бы нет сложностей, требующих специальной подготовки. И наша выставочная практика, искусствоведческие публикации показывают, что увлечение народным искусством достигло такого уровня, когда потеряна граница между теми явлениями, которые укореняют народное искусство в нашей культуре, и теми, которые обесценивают его, превращая в моду, а следовательно, преходящую тенденцию.

Задача укоренения народного искусства в современной культуре рождает целый ряд сопутствующих разнопорядковых, разномасштабных проблем.

Например, поддержка неорганизованного искусства, поощрение единичных мастеров, широкая пропаганда местных художественных традиций, воспитание покупателя.

То есть внедрение народной культуры в быт в целях обогащения эстетической среды требует специальной работы. В фабричных производствах для этих целей нужен не только художник, но и исследователь. То есть практика должна опираться на теорию. Первоосновой новых поисков профессиональных художников, поддерживающих традиции, должна быть строжайшая дисциплина в разработке орнамента, цвета и формы. Народный орнамент во всех его разновидностях, национальных окрасках неисчерпаем. Изучение его взаимосвязей с плоскостью, формой и цветом — дало бы результат гораздо более радостный, чем механическое копирование старых форм.

Потому что, как показывает история, только подлинно традиционные народные изделия и произведения профессионального искусства могут доминировать в жилой среде, подчинять ее художественным нормам и в конечном счете складываться в такой культурный слой, который выражается в образе жизни людей.

Лариса Журавлева

В русле современной культуры

Известно, что творчество народных мастеров существует сегодня в основном благодаря потребности в нем города, тогда как село, напротив, всячески стремится удовлетворять свои запросы исключительно в городе. Что же касается среды бытования существующих сегодня народных промыслов, то надо сказать, что ни научного анализа этой среды, ни хотя бы подробного описания ее пока не имеем. Зато широкое распространение получило такое утверждение: «Чтобы народное искусство продолжало жить, оно должно развиваться в традиционной сложившейся среде бытования. А среда бытования — русская деревня и природа, окружающая ее»¹.

В этой эгегической формулировке — ностальгия по ушедшей из нашей жизни старине, прекрасной в своей эгегической цельности и эстетической гармонии, безвозвратность ухода которых ее защитникам хочется во что бы то ни стало опровергнуть. Выражается это по-разному. В пассивной форме — в любовании, коллекционировании, изображении предметов старинного крестьянского быта, и тогда это «ретроумиление» вызывает симпатию и даже желание последовать такому примеру. В активной — предлагается сегодня, сей же час все «возродить» сызнова. И вот тут все переходит в далеко не безбидную область, так как стремление в широком масштабе переносить традиции старинного ручного ремесла в сегодняшний день приводит к искусственной «прививке» этих принципов современному механизированному производству. А это в свою очередь рождает необоснованные претензии к этим производствам. Итак, ностальгия по старине, с одной стороны, включает оценку этой старины уже как памятника, как раритета, как «прошедшего завершенного времени», бытие которого уже необратимо отсчитано в социально-исторической вечности. С другой стороны, предложения немедленного возврата «назад, к праотцам, в деревню» подаются как панацея от всех бед, существующих сегодня в сфере художественных промыслов. Впрочем, что же именно подлежит возврату в современное село из старой деревни? Вот тут-то и вся загвоздка. Дальше туманно-мечтательных пожеланий дело не идет.

Думается, в этой маниловской расплывчатости повинны мы сами, привыкнув точкой отсчета считать некий идеальный абсолют народного творчества. Как свидетельствует исторический опыт, каноны народного искусства в прошлые эпохи вызревали очень медленно и сохранялись почти неизменными на протяжении веков. А сегодня? «Несомненно, что убыстрение ритма жизни, повышение динамики поведения, стандартизации и удешевления вещей, уменьшение сроков пользования ими, пренебрежительное отношение к вещам, морально устаревшим, в наше время чаще, чем прежде, дает себя знать»². А что же мы, специалисты, страстно желающие добра народному искусству? А мы еще не привыкли оценивать его с учетом новых ритмов и темпов, мы еще не успели осознать, что сегодня уже недостаточно судить о творчестве народных мастеров только лишь по результатам их художественной деятельности. Пора вплотную приступить к исследованию всего комплекса проблем, связанных именно со средой, в которой они живут, трудятся, отдыхают. И тогда окажется, что нужны не беспредметные вздохи о прошлом и не безмерные восторги по поводу всего настоящего — а нужны трезвые головы и рабочие руки, много рабочих рук, чтобы по-настоящему заняться изучением этой проблемы в масштабах всей страны. Потому что сегодня никак нельзя говорить о тотальном исчезновении среды бытования народного творчества. Есть она, есть! Надо лишь суметь увидеть, различить, классифицировать, и тогда станет ясно, что в силу исторической необходимости ушло — и безвозвратно, что осталось, а что меняется у нас на глазах, приобретая совершенно новые, незнакомые очертания.

Приведем только один пример, подтверждающий факт, что и в наши дни большой, процветающий промысел оказывается теснейшим образом связанным с культурой своего края, где местные традиции творчества не только остаются способными к дальнейшему развитию, но являются одновременно и источником, и следствием художественно осмысленной среды. Центр этого промысла — село, большое, раскидистое, как говорят, «в три порядка». И хотя оно находится далеко в стороне от железнодорожного благоустройства и даже автобус не добирается сюда напрямик, все приметы сегодняшнего дня здесь имеются налицо: электричество и радио, мотоциклы и телевизоры, библиотека и сельский клуб. В селе этом, некогда затерянном в дремучих лесах Поволжья, охотно селились бежавшие от крепостного гнета крестьяне; особо заметно увеличилось число его обитателей за счет повстанцев из войска Пугачева. Примечательно, что по



сей день жители говорят об этом с неизменной гордостью, как если бы речь шла о чем-то недавнем: «Мы — пугачевцы». Может быть, переходящая из поколения в поколение наследственная строптивость характера, жажда широты и размаха, недюжинный темперамент и стали одним из источников также размаха деятельности промысла и выдающегося творческого темперамента его мастеров, а непоседливость и «легкость на ногу» сделали возможным знакомство с их продукцией жителей самых отдаленных уголков нашей страны. И всюду, где на базарах появлялись деревянные матрешки и свистульки, копилки и сахарницы, пистолы и солонки с немисливо яркой, лихо «закрученной» росписью, сразу становилось ясно — это то самое знаменитое село, на границе арзамасской земли и Мордовской АССР — это Полхов-Майдан. И невольно задаешь себе вопрос — а в какой же среде создается эта свободная, размашистая роспись и находится ли для этих изделий место в домашнем, сельском интерьере, где они родились?

Оказывается — да, есть им там место, причем четко функциональное, как и положено издавна в крестьянском обиходе: на кухне — солонница и сахарница, на комод — «скрывень» (шкатулка) для ниток с иглами, на городском полированном, с раздвижными стеклами и зеркальной задней стенкой серванте — вазочки, тоже расписные, а в них, под стать пышному многоцветью росписи, — пестрые букеты бумажных цветов.

Да и сам колхозный дом уже давно перестал быть классической избой. Для Полхов-Майдана очень примечателен тот факт, что молодежь его почти не покидает (об этом ниже), поэтому здесь налицо постоянная тенденция роста, а следовательно, и расширения строительства. Здесь с особой наглядностью видны изменение масштабов и самого здания и перемены в восприятии пространства (сочетание старинной тяги крестьянина к компактности пространства избы и встроенно-неподвижной мебели — с подвижной пластикой отдельных объемов современной мебели). Наконец, нововведения в организации интерьера в целом и использование новых декоративных акцентов. Просторность помещения, гладкость и пустота стен с лихвой компенсируются прежде всего обилием текстиля. На украшение жилища идут десятки метров (как правило, одного рисунка) штапельного полотна, из которого делаются занавески на окна, на двери, на печь, подвижные перегородки, делящие внутреннее пространство на отдельные отсеки, и т. д. На стенах, возле кроватей с традиционно пышно взбитыми подушками и высокой постелью, прикрытой ковровым покрывалом, — коврики, либо по старинке расписанные по картону — с лебедями, знойными красавицами и оленями, либо промышленные, тканые «под бархат» — опять же с замками, лебедями, тарантеллами и оленями. Место старинных киотов с иконами «в красном углу» занял один или несколько декоративных фризов, образованных семейными фотографиями и рыночными картинками. И наконец венчает общую картину потолок — очень часто его здесь красят ярко-синей краской, отчего все предметы интерьера, даже обычная стандартная городская мебель, купленная в ближайшем райцентре, кажется, тоже преображаются и начинают принимать участие в общем празднике красоты. Слагается он из вещей сегодняшних и вчерашних, скверных и превосходных, безупречных шедевров народного творчества и безусловных образцов тиражированной пошлости. В этом вавилонском смещении и есть сегодняшняя жизнь этого села, в этом — проявление его жизнеспособности и динамики.

То же самое надо сказать и о costume — до сих пор на праздники и свадьбы и по поводу хорошего настроения надевают если не полностью народный костюм, то хотя бы только так называемую «китайку» — нечто среднее между сарафаном и передником, богато расшитую лентами и кружевами; до сих пор и одеяла лоскутные шьют, и половики ткют кое-где, и вышивают — словом, рукоделие здесь дело бытовое, а не насильственно культивируемое.

Естественно задать вопрос — почему же здесь мы имеем дело с таким явлением? Ведь Полхов-Майдан не заповедник, не резервация, здесь не пользуются керосиновыми лампами и не ходят в лаптях. Здесь перед нами особый случай, заставляющий говорить именно о реально существующем феномене наших дней: живой, а не гальванизируемой ветви народного творчества. Крестьяне точат и расписывают изделия из дерева почти в каждом (!) доме, часто же ездят на базар продавать свои изделия. Расторженность обитателей села Полхов-Майдана, добирающихся до самых дальних уголков страны, — свидетельство обратных связей производства и рынка, свидетельство живой пульсации механизма спроса и потребления. Последствия налицо, причем разнообразные, как сама жизнь.

В этом не только «живая связь времен» с многовековым опытом старинных ярмарок, в этом также и непрерывная преемственность коллективного опыта и мастерства, естественно переходящего от поколения к поколению. Молодежь почти не уходит из села в город — слишком крепка связь с семейной традицией

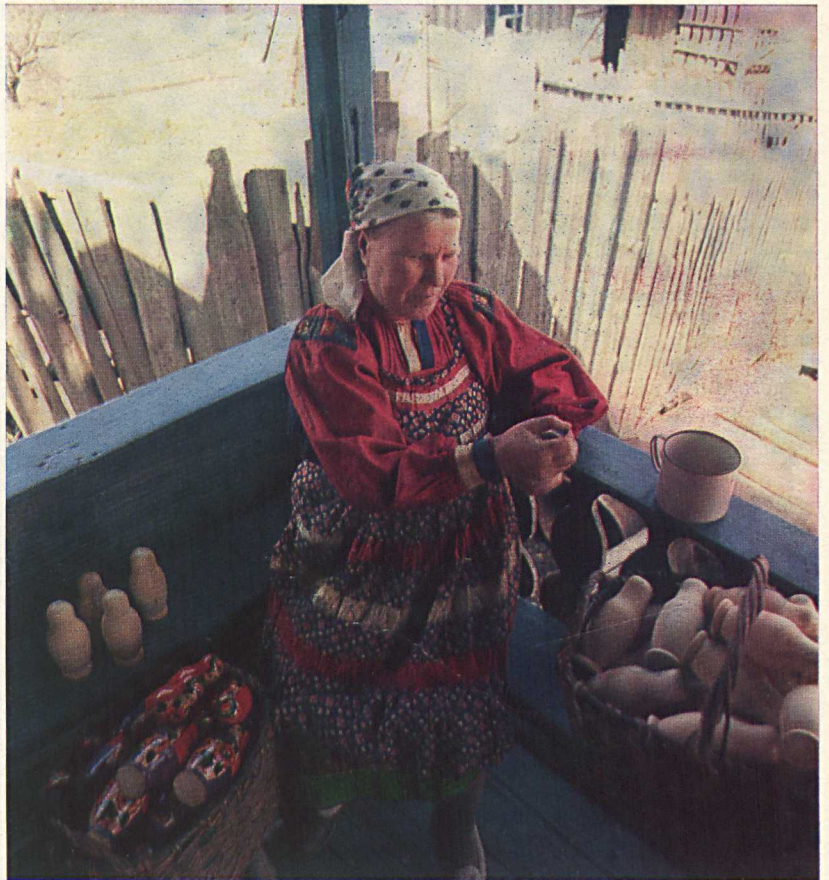
Стр. 10.
Ведущий токарь
Василий
Васильевич
Арбузов

Вера Алексеевна
Макарова
раскрашивает
матрешку

Пелагея Никитична
Авдюкова
грунтует
матрешку

Интерьер жилой
части сельского
дома
в Полхов-Майдане

Интерьер рабочей
части
сельского дома
в Полхов-Майдане



(с десяти лет каждый мальчишка уже токарит, каждая девчонка «красит») и слишком крепкая творческая закладка, глубоко сидящая в настоящем народном мастере с детства. Какие бы коммерческие цели ни стояли перед селом, лучших его мастеров никак невозможно назвать простыми ремесленниками, которые гонят продукцию «пошибчей да поболее». Для каждого такого мастера — радость, когда роспись или точение идет ловко и спорится; для каждого — гордость, когда удается особо нарядная роспись, и жесткая ревность, когда кто-то другой отличился необыкновенным рисунком или новой формой. Отсюда — естественная атмосфера творческого соперничества, кстати, имеющая параллельно и древнейший стимулятор в виде материальной выгоды.

С одной стороны, в итоге прямых контактов мастеров с покупателями в ответ на их требования появляются новые виды изделий, новые формы и варианты росписи. При этом, поскольку спрос определяет город со всей нестройной имеющихся в нем вкусов, то естественно, что и результаты столь же разномастны и разновелики по своим достоинствам: от абсолютных шедевров, созданных самими мастерами по всем законам декоративного творчества, до столь же бесспорных проявлений безвкусицы, а порой и откровенного кича. Кстати, в этом тоже факт существования народного творчества как живого организма.

С другой стороны, путешествия по стране, непосредственное знакомство с городским бытом разных республик, не говоря уже о естественном вторжении в быт села всех достижений современной технической цивилизации, вносят коррективы и в обиход обитателей села. Здесь происходит очень сложная социально-культурная реакция, в результате которой образуется еще более сложный сплав, та самая «среда бытования», которая также в большой мере влияет на творчество мастеров Полхов-Майдана.

Пытаясь раскрыть секрет жизнеспособности среды бытования Полхов-Майдана, приходится признать, что он, по-видимому, заключается в наличии многообразной и многоступенчатой системы организации деятельности народных мастеров. Потому что, помимо тотальных занятий ремеслом так называемых неорганизованных мастеров, в Полхов-Майдане имеются все разновидности традиционного промысла: есть здесь кооператив надомников, скупкой работ которых и обеспечением материалом занят совхоз «Криуши». Есть артель «Полхов-майданская роспись» — филиал обычного, каких много, производственно-художественного объединения, основное предприятие которого находится в ближайшем райцентре Вознесенске. Каждый из этих видов деятельности народных мастеров — как организованных, так и неорганизованных — имеет свои преимущества, и свои теневые стороны.

Именно наличие в Полхов-Майдане нескольких форм организации, конкурирующих и дополняющих друг друга, свидетельствует о жизнеспособности и полноте жизни этого промысла. Наличие выбора сферы творчества являет собой образец той очень мобильной, очень гибкой системы организации, которой так недостает многим нашим промыслам, особенно в Российской Федерации. Главное достоинство ее в том, что она позволяет включить в творческий процесс все формы деятельности, все уровни таланта, а уже только от меры одаренности и своеобразия творческого темперамента мастера зависит, станет ли созданное им изделие произведением народного творчества (в русле коллективной местной традиции), или произведением «наивного искусства» (на основе неповторимости индивидуальных особенностей автора), или изделием добросовестного рукодела-ремесленника. Главное же — что здесь сохраняется та всеобщая причастность к творчеству, без которой невозможно истинное искусство. Здесь в свободном и сложном столкновении порой противоречивых художественных интересов, вкусов и идей возникает тот особый творческий микроклимат, та плодотворная почва, которая питает самые разные формы художественной одаренности — от способности к точному воспроизведению добротной вещи до таланта подлинного творца. И лишь при наличии такой почвы становится возможным естественный отбор истинных мастеров и истинных художников.

Многообразные формы деятельности народных мастеров неотделимо сосуществуют в Полхов-Майдане — они дополняют друг друга и своими достоинствами, и своими недостатками, и своими задачами. Думается, что подробный анализ «полхов-майданского феномена» может привести не только к выводу о необходимости всячески поощрять его и в дальнейшем, но также и использовать его опыт для работы других промыслов.

Сегодня художественный феномен Полхов-Майдана сталкивается с вполне прозаическими заботами: неорганизованным мастерам все труднее добывать сырье для изделий, совершенно невозможно разыскать белильи и колонковые кисти, постоянны осложнения с поисками красителей. Как верно отмечалось в докладе А. Я. Степановой на выездном заседании секретариата правления Союза художников РСФСР в декабре прошлого года, «совершенно в ином положении находятся мастера народного искусства, не органи-

зованные в промыслы, а работающие на дому. Они в известной мере предоставлены сами себе. Здесь Союз художников и Художественный фонд сталкиваются с другими проблемами, которые не всегда могут решить самостоятельно. Надо обратить особое внимание на обеспечение этих мастеров сырьем, материалом и транспортом. И об этом прежде всего необходимо просить Госплан РСФСР. Нельзя забывать, что надомники представляют довольно многочисленный отряд. Кстати, эти люди — прямые наследники и посетители народных традиций. Они могут принести пользу не только своим собственным творческим трудом, но и передачей опыта дальше своим детям и внукам»³. Однако речь идет не об одной лишь конкретной пользе, не об одной лишь передаче традиции от поколения к поколению. Дело в том, что как раз эти-то люди в наибольшей мере определяют ту самую среду, ту самую материально-духовную сферу бытования, которая формирует будущего мастера и как личность, и как художника, и как создателя традиций народного промысла.

Конкретные практические шаги по обеспечению надомников и неорганизованных мастеров — забота Союза художников. Задача нашей науки — проследить сложный механизм взаимодействия среды обитания и творчества народного мастера, поспешить с комплексным изучением этой проблемы, не торопясь в то же время с легковесными скороспелыми выводами. Сегодня интерес к творчеству народных мастеров стал всеобъемлющим и повсеместным. Говорить, писать, рассуждать об абсолютных ценностях народного искусства, которое есть «неиссякаемый клад», «неисчерпаемая сокровищница», «неповторимый феномен» и т. д., стало модным. С пугающей быстротой расширяется круг не только любителей и потребителей этого вида художественного творчества, но и круг специалистов, обращающихся к нему по самым разным поводам. Это стало специфической приметой последнего времени. Результат, однако, озадачивает: вместо углубленного изучения вопроса наступило некоторое расплывчатое растекание его границ, своего рода «народность без берегов»; вместо тщательного анализа причин и следствий — более или менее меткие замечания «по поводу» происходящих на наших глазах перемен, ведущих к коренной перестройке и самой структуры организации народного творчества в наши дни, и к необходимости капитального — и безотлагательного! — пересмотра предпосылок дальнейшего существования. Даже специалисты, не первый год занимающиеся именно проблематикой народного искусства, сплошь и рядом погружаются в построения умозрительно отвлеченных теоретических конструкций, имеющих под собой не столько реальную действительность, сколько идеальный мир философских и эстетических категорий. Здесь мы сталкиваемся с настоятельными предложениями возрождать народное искусство в его первоначальной чистоте, вопреки логике и исторической правде. В том случае, когда объектом рассуждений избирается явление конкретное — будь то определенный вид творчества, будь то отдельный промысел или мастер, — рассматривается оно опять-таки как бы в вакууме, дается формальный анализ художественных достоинств или же высказывается целый ряд деловых соображений сугубо экономического или технологического порядка, никак не соотношенных ни с эстетической, ни с этической, ни с исторической природой творчества мастеров. Здесь столь же часто пытаются соединить в одно — непримиримые или несопоставимые качества: национальную традицию и не помнящий родства сувенир, неповторимость уникаума и вал многосерийной продукции, рукотворность единичных изделий и механический штамп, высочайший уровень мастерства и дешевизну. Вероятно, на почве подобного подхода, явно устаревшего на сегодняшний день, и рождается неясность и путаница. Мы далеки от нигилистического намерения ниспровергать все содеянное до сих пор. Цель наша — всего лишь еще раз привлечь внимание к необходимости профессионального, то есть комплексного изучения проблем народного творчества, к необходимости учитывать социологические и культурологические аспекты его исследования. Насколько это серьезно для современной практики, можно судить хотя бы по тем противоречивым суждениям, которые существуют по поводу одной из коренных проблем современного народного творчества — о среде его бытования.

Варвара Савицкая

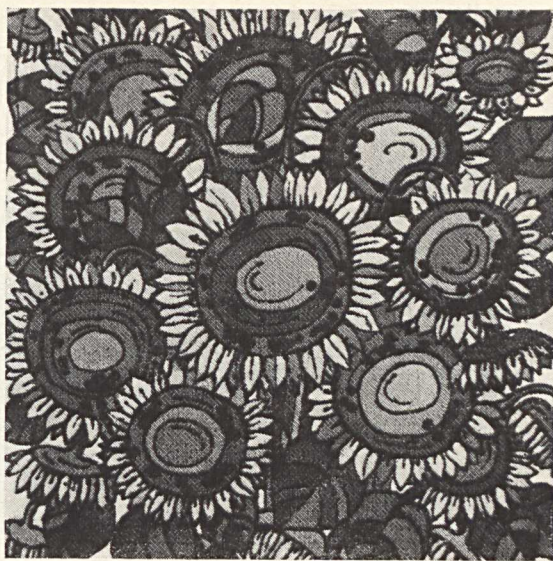
¹ Из выступления художника Б. Алимова. — «ДИ СССР», № 3, 1980, с. 11.

² Кропивницкий Л. Художественное осмысление жилого интерьера. — «ДИ СССР», 1975, № 1, с. 25.

³ Степанова А. Художник и народные промыслы. — «Художник», 1980, № 5, с. 31.

Художник и педагог

Ирина Чижова

Декоративная ткань
«Подсолнухи». Х/б,
набойка

В 1947 году в ЛВХПУ открылось отделение текстиля. И с этого же года туда пригласили преподавать молодого художника текстильной фабрики имени Желябова Ксению Борисовну Петрушину. Педагогическая деятельность захватила ее сразу и навсегда.

По возрасту она была еще очень молода, но трудные годы войны и блокады научили многому, и авторитет ее у студентов был велик. С первых лет она избрала основное направление преподавания — привить молодым художникам любовь к многообразию мирной жизни и умение передать ее в своем искусстве.

В 40—50-е годы у Петрушиной учились многие известные теперь мастера текстиля — Д. Уметов, Н. Моисеева, Е. Галумова, Н. Минькович (ныне главный художник ленинградской фабрики им. Веры Слуцкой), Ю. Снедзин (ныне главный художник Дарницкого комбината в Киеве), позднее ленинградцы Н. Еремеева, Б. Мигаль, И. Рахимова, Н. Ханин и приехавшие в Ленинград из разных республик — К. Егизарян, Г. Асаян, А. Азатян, З. Хабибулаев и другие.

Личное творчество Петрушиной с первых шагов проникнуто ощущением радости, ликования.

Источником орнаментации ее тканей были всегда яркие краски природы и народного искусства. Цвет ее текстиля обычно активен и имеет резкие акценты, превращая ткань как бы в плоскость стены. Для ранних работ характерно обращение к хохломской росписи, вятской игрушке, семеновской росписи, отсюда и интенсивность колорита ее текстиля.

Но самое большое внимание Петрушина уделяла композиции. Передавая свой практический опыт, обобщая его, Петрушина учила своих студентов: «задумывая роспись, ищите орнаментальный мотив, отвечающий назначению вещи и материалу, из которого она выполнена. Определенной меры условности требует не только функциональное применение вещи, но и весь ее строй — форма, фактура поверхности, материал. Одни и те же цветы и узоры на праздничной ткани будут иными, чем на тяжелой и плотной».

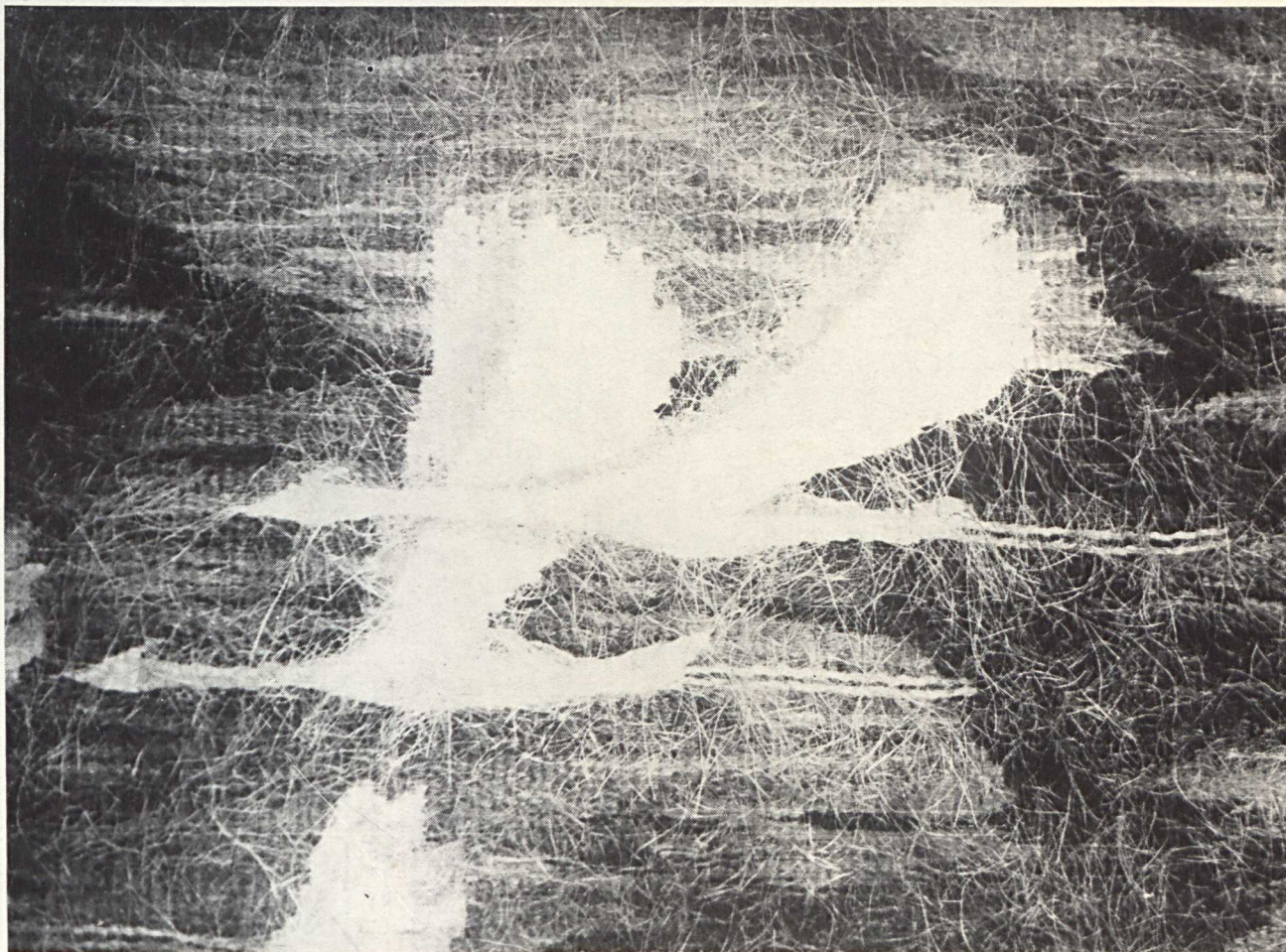
Эти принципы можно усмотреть и в работах самой художницы. Чем толще нить, тем активнее цвет и фактура ткани, на тонкой же ткани узор плетения малозаметен, но тогда характер рисунка подчинен ее легкости, прозрачности. На бесконечно продолжающемся полотнище ткани узор возникает многократно в строгом ритме. И поэтому мы воспринимаем не подробный рисунок каждого цветка либо какого-то другого мотива, а общую структуру узора, его колорит.

В учебном процессе на отделении текстиля уникальное и промышленное соотносятся как лабораторный поиск, эксперимент и его практическое воплощение. При этом педагоги стремятся к сокращению дистанции между искусством и производством. Именно эта задача составляет систематическую, повседневную и трудную заботу Петрушиной-педагога, которая тратит бездну энергии и сил на воспитание учеников, радуется их успехам, печалится их бедой. Но в процессе преподавания нужно не только рассказать о том, что нужно делать, но и показать как. А для этого необходимо все попробовать самой. Отсюда большое разнообразие собственных работ Петрушиной, апробирование разных приемов и техник в личном творческом поиске. Даже можно заметить определенное стремление не отстать от вкусов времени, от моды, весьма изменчивой в текстиле. Но все же постепенно складывается круг ее особых пристрастий как художника.

Основной была и остается тема утверждения жизни, выявленная активной, звонкой цветовой гаммой в свободной росписи. Например, такие ткани, как «Птицы» и «Ветви» (1960), «Контрастная» (1962), «Лето» (1963), «Цветы» (1965), «Поле» (1970). Названия очень точно указывают адрес тех натуральных наблюдений и созданных этюдов, из которых черпает художник свое вдохновение, — живой трепет русской природы.

Восприятие и подача цвета также заложены в названиях, например, «Контрастная»; Петрушина любит контрасты цветов — малинового и синего, оранжевого и изумрудно-зеленого. Часто яркий

Гобелен «Журавли». Шерсть, сизаль, смешанная техника





соседствует в ее тканях с приглушенным, темный со светлым. Петрушину привлекают краски лета и осени, поля подсолнухов, садовых цветов, натюрморты из плодов. Очень важно при таком эмоциональном, непосредственном восприятии природы не потерять чувства меры в цветовом решении. Петрушина — человек увлекающийся, в каких-то вещах ей это не всегда удавалось. И здесь, как и для многих художников, спасительным якорем оказывается народное искусство, его веками проверенная мудрая ясность. Поэтому наиболее интересными получились именно те ткани, в которых использовались народные мотивы: «Сивка-бурка» (1961), «Кони» (1963), «Утро» (1965). Причем от вещи к вещи все четче ложился на плоскость цвет, успокаивалась композиция. Наряду с поиском в области колорита шла работа над выявлением линейного узора. Сначала графические узоры были несложны и примитивны, носили ярко выраженный геометрический характер. Со временем узоры усложнились, и снова народное искусство вдохнуло в них новую жизнь. Такая ткань, как «Алые паруса», показала не только владение самым сложным, даже изысканным графическим узором, но и умение найти в нем поэзию чувств. С еще большей силой это выразилось в декоративном панно «Кизжи» (1965), которое было выполнено свободной росписью темперой по шелку и фактически явилось предшественником новых поисков обобщения художественного образа. Эти поиски привели художницу к ткачеству.

Среди ленинградских художников Петрушина обратилась к ткачеству одна из первых.

В 1970 году на выставке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина был представлен первый большой гобелен Петрушиной «Из искры». Различные сочетания красного и желтого приобрели дополнительную активность и живописность благодаря фактуре гобелена. Движение цвета концентрируется в цветке как символе жизни, радужные оттенки, переливаясь, как пламя, рвутся вверх.

Еще раз Петрушина обращается к теме цветка в гобелене «Мир», решенном в плане философского раздумья над жизнью; выразительности замысла способствует мягкая, приглушенная цветовая гамма бескрайнего нейтрального фона.

Но успех в ткачестве даже при самом высоком профессиональном умении определяется творческой фантазией, поэтическим дыханием искусства. И этот успех пришел, когда появился гобелен «Журавли» (1974), одухотворенный присущим художнице романтическим началом. На фоне голубого неба летят белоснежные птицы. Ритм их полета уводит в дали воздушного океана, и эта световоздушная среда создана специальным приемом ткачества с длинным ворсом. Нежные ворсинки колыхнутся и создают ту глубину пространства, ту иллюзию полета, которая и рождает романтический образ гобелена в целом. По ощущению он близок картине А. Рылова «В голубом просторе», являющейся классикой советского искусства.

Во многих своих последних работах Петрушина уделила большое внимание поиску пространственных решений для более образного многопланового раскрытия темы. Этот поиск свойствен и работам ее учеников — стоит вспомнить известный «Каскад двухслойных струй» Н. Еремеевой (1975), «Магистральный БАМ» (1978) Б. Мигалы и некоторые другие работы.

«Природа для меня начало всех начал», — говорит Петрушина. Наступила осень, ветер рвет листья с деревьев, упрямо сопротивляются крепко переплетенные ветви. Все это складывается в напряженный ритм графических и живописных сочетаний, находящий отражение в новом гобелене «Октябрь» (1980). «Горячий» колорит его дает ощущение бодрости и оптимизма.

Начала добра и красоты всегда побеждают у Петрушиной, человека того поколения, которое выдержало все испытания, отдавая себя целиком любимому делу, работе, молодежи. Такому отношению к жизни, к людям, к творчеству учит она своих учеников.

Декоративная ткань
«Красные кони
на синей траве».
Х/б, набойка



Панно
«Натюрморт».
Ручная роспись



Молочное стекло Людмилы Уртаевой

Елена Рачук

Ваза «Северная
весна».
Цветное и молочное
стекло



Удивительно свежо и своеобразно прозвучала педа-
вняя выставка произведений Людмилы Уртаевой. Это
была неожиданная и очень интересная встреча с бе-
лым стеклом—давно уже, казалось бы, забытым стек-
лоделами и словно вновь ожившим в прекрасных ху-
дожественных образах.

Для создания произведений «высокого стиля» белое
(молочное) стекло обычно не применяется, являясь
скромным достоянием производства осветительных
приборов.

Тем не менее «белая линия» творчества Л. Уртаевой
сложилась, думается, не случайно и отнюдь не в спо-
ре с традицией: ведь биография белого стекла в рус-
ском декоративном искусстве достаточно богата. Это
и образцы XVIII века—посуда на манер фарфоровой,
и медальоны с патриотическими сюжетами и надпи-
сьями начала XIX века, позднее—белые слои под
цветными накладами, а также нить и крошка в изде-
лиях гутных мастеров.

С середины XIX века непрозрачное, но достаточно
просвечиваемое стекло понадобилось для изготовле-
ния ламп и ламповых изделий. Оно становится осно-
вой отдельных производств—таких как бывший Кю-
чинский завод Болотинных (ныне «Красный Май»), где
стекловары, помимо белого «молочного», знали «але-
бастровое», «костяное», два вида опаловых стекол:
солнечный опал, что лучился на просвет золотистым
сиянием, да «лунный»—голубой воды. В начале
XX века заводы тиражировали молочные вазочки-
«цветники», декорированные немудреной живописью.

В последующие годы производство белого стекла оску-
дело, и оно вовсе исчезло из художественного мира.
И вот теперь Л. Уртаева приняла белое стекло как
«собственный» творческий материал. Первые изделия
из него—сувенирная скульптура «Лебеди» и «Рыбы»
(начала 60-х годов)—созданы методом свободного,
без форм, выдувания и лепки, что всегда было и оста-
ется душой искусства стекольного ваения. Формы фи-
гурок, навеянные персонажами стекольного фолькло-
ра, близки традиционным, а образ нов за счет выбора
колорита.

В отличие от сравнительно статичных материалов,
с которыми художнице довелось работать прежде,—
пластмассы, металла, кости—стекло более податливо
для обработки, тем более в горячем состоянии. Это



Декоративная
композиция
«Олимпийская».
Молочное и
бесцветное стекло

Декоративные
вазы «Весна».
Стекло, эмали



Декоративная композиция «Утро». Молочное и цветное стекло

Ваза «Спираль», кувшин «Испанец», ваза. Молочное стекло, цветная нить

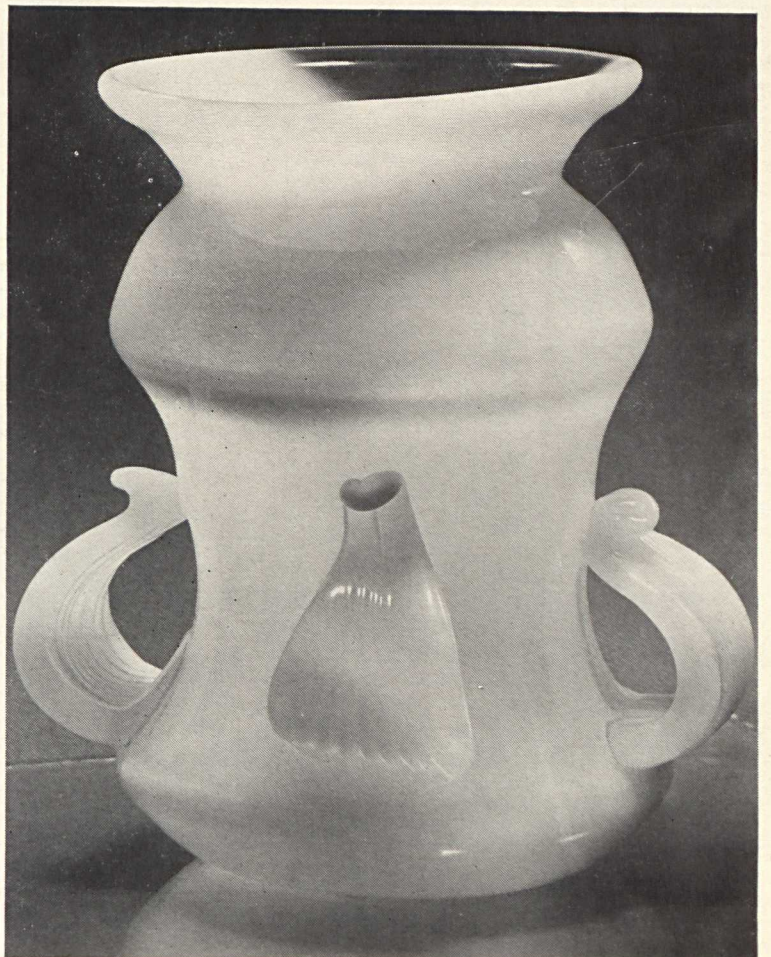
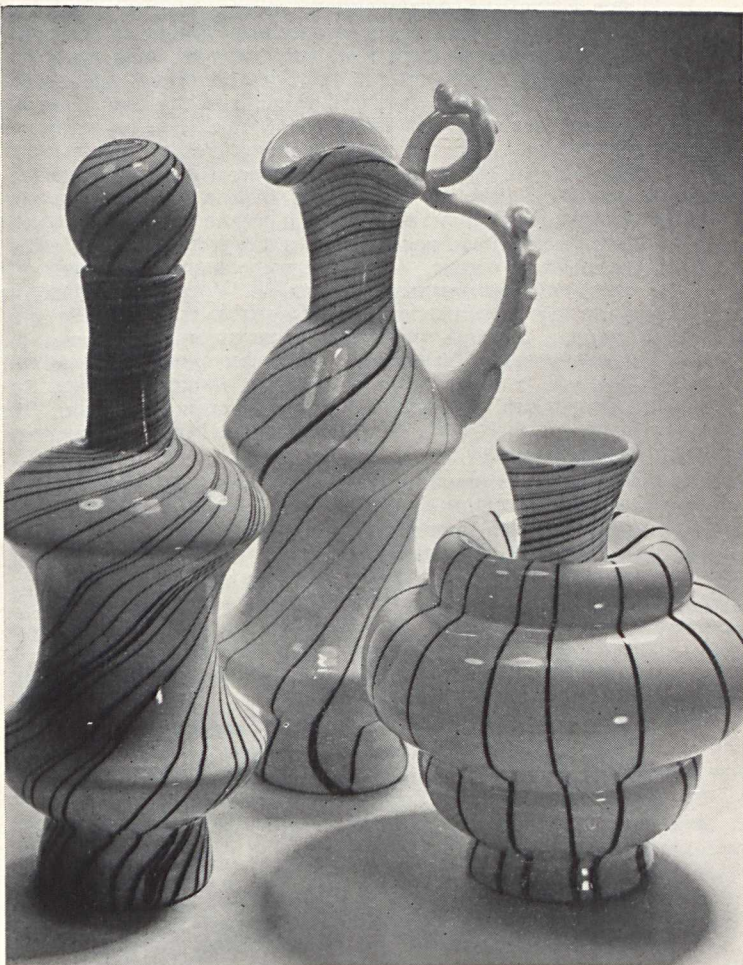
Ваза «Римская». Молочное стекло

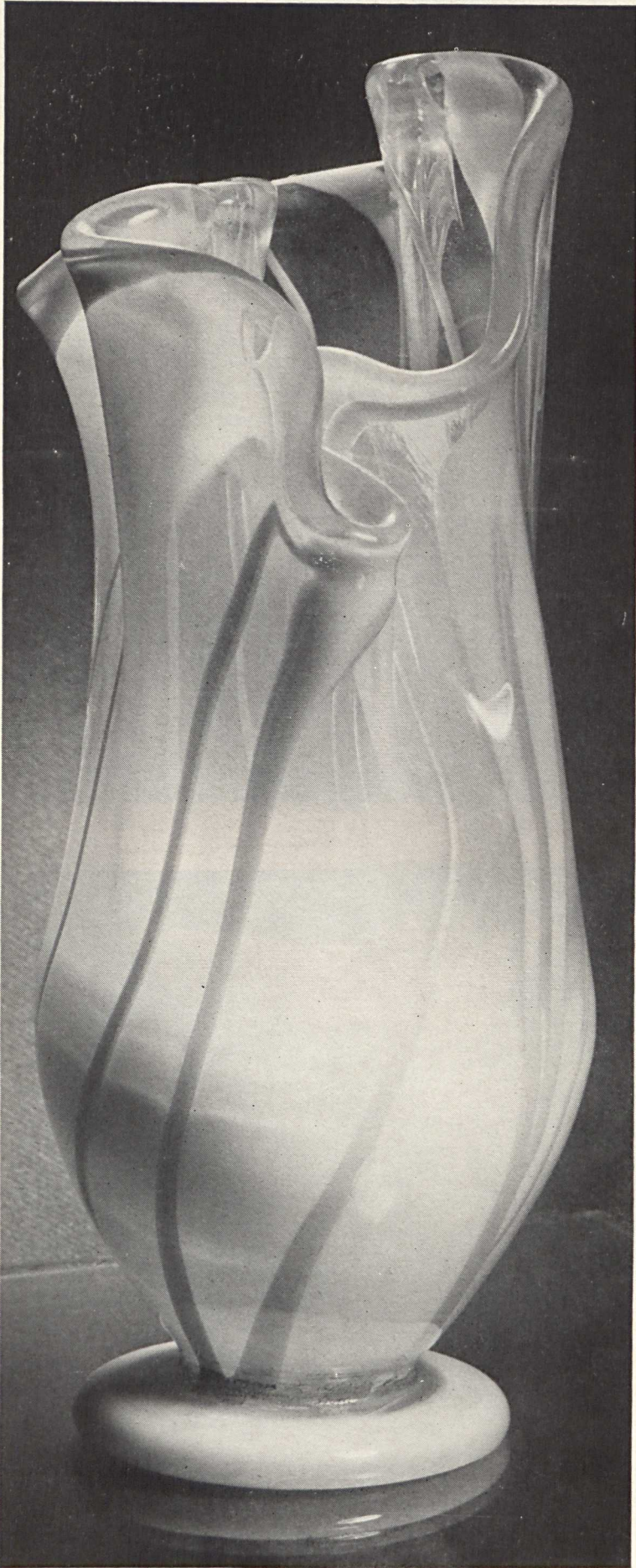


свойство и привлекло Л. Уртаеву, которая с конца 1960-х годов всецело отдает свои симпатии стеклу. Хотя ей приходится непосредственно встречаться с материалом лишь эпизодически, при выездах на Львовскую керамико-скульптурную фабрику ХФ СССР, она мыслит и творит в нем постоянно. В ее работах белое стекло дружно уживается с пластической темой. Высветленная палитра и мягкая пластическая манера, сплавившись в притягательный своей чистотой и лиричностью стиль, дали жизнь произведениям разных жанров — от сувенира до большой пространственной композиции.

Многие произведения Л. Уртаевой отличает замечательное сходство с органическим миром. Декоративные вазы и сосуды будто тянутся кверху, непринужденно и прихотливо. Эта одухотворенность не исчезает и в предметах, порожденных традиционными утилитарными образами. В сервизах «Праздничный» (1968) чашки словно вырастают из поддонов, похожих на чашечки цветка, а ручки расцветают розетками. Даже классически строгие амфоры оживают, «дышат» в стекле, сохраняя в образе пластическую подвижность стекольного расплава. В этом смысле знаменательной, даже ключевой, представляется ваза «Римская»: малая, соразмерная с рукой предметная форма поистине скульптурна в своей пластической определенности.

Неорнаментированное белое стекло создает простор





для пластического «действия». И вот на основе привычных бытовых предметов Л. Уртаева создает декоративные формы, объединенные в целые ансамбли. Скульптурный образ здесь органично включается в ткань утилитарного, ассоциативный подтекст нередко подчеркнут пластическим акцентом. Например, декоративная композиция «Облака и птицы» (1977), где пробки сосудов венчает скульптурная миниатюра. В иных случаях особую пластическую остроту придает неоплавленный, лишь слегка заровненный резцом верхний край. При этом одна и та же модель оказывается способной на образные перевоплощения, когда белоснежные поверхности перекрещиваются синие и алые ленты, либо по ним проносится вихрь тонкой нити, их обвивают гибкие гирлянды хрустальных ветвей.

В процессе художественного осмысления материала все нарастают выразительность и сила пластики. Тем самым стеклянные предметы выводятся за привычные рамки «малых форм» в разряд элементов убранства большого общественного интерьера. Таковы ансамбли ваз «Олимпийские ленты» и «Москва олимпийская» (1979), где с помощью тщательно отобранных цветных и пластических деталей достигнута особая значительность, торжественность художественного образа. Тем самым доказано, что в белом стекле специфическими, присущими материалу средствами возможно решить высокую гражданскую тему.

Белый цвет — это олицетворенный свет, соединяющий в себе все краски, наполняющие мир. В произведениях Л. Уртаевой белое стекло не глухое, не однотонное, оно оказалось способным на чудесные колористические превращения: то отдает холодноватой голубизной, то теплится медовым отливом, а местами обретает цветовую многозначность, лишь чуть подернутое пеленой опалового тумана.

Нюансировка тонов чрезвычайно деликатна, по тем не менее определена и выразительна. Мера цвета и глушения подсказана художнику характером заданного образа. Некоторые работы навеяны образцами античного стекла, с их особым очарованием случайных эффектов, вызванных технологией времени. Такова уже упомянутая ваза «Римская», где трепетная неоднородность колорита создана на основе познания свойств стекла, способного податливо реагировать на движение руки стеклодела.

Проникновение в затаенные свойства материала позволило, контролируя меру глушения, организовать роскошную холодновато-льдистую структуру стекла в вазе «Северная весна» (1979), словно отлитой из белого голубого сияния. Здесь Л. Уртаева выступает как тонкий колорист, владеющий поэтической символикой цвета.

Художественно осознать известные и выявить еще неизвестные колористические превращения материала помогли мастера-исполнители, львовские виртуозные стеклодувы П. Думич, Б. Валько и Я. Мацневский. Работа увлекла и технолога львовской фабрики Л. Бек, разработавшую специальную рецептуру стекла с заданными декоративными свойствами: ему оказалась доступной игра мягких и благородных переходов тонов в глубине заглушенного стекла, тем не менее сохраняющего свои привлекательные лучистые свойства. Белый непрозрачный материал диктует свой круг тем и мотивов. Интересна в этом плане серия произведений на зимние, северные темы, где, помимо инструмента для пластической обработки, стекла касается еще и кисть Уртаевой-живописца. Работа художницы с росписью эмалями, начатая совсем недавно, уже вышла за рамки эксперимента, обрела свое оригинальное лицо. О родстве стекла и эмали нам много говорили технологи, вспоминали и искусствоведы. И вот — слово художника, свободно выраженное в законченных художественных образах. Л. Уртаева подошла к решению поставленной проблемы нетрадиционно для стекла: росписи обретают сюжетность не благодаря графическому характеру, а в контексте с объемной формой, вплавляясь в стекло на манер цветных импровизаций размывами, растушевками, плавками. Так художница создает ощущение естественного движения природной среды.

Благодаря тонкой аранжировке цвета Л. Уртаева придает «старомодной» технике росписи по белому стеклу современный декоративный облик, вызывает появление новых, незнакомых до сих пор живописно-оптических эффектов. Так, в ансамбле «Кавказ» и др. включение белого пятна ведет за собой целый калейдоскоп ощущений — от лирического весеннего настроения до печальных интонаций северного пейзажа, от таинственной романтики морских глубин до пространства и света орлиных высот.

«Цветопластика», искусствоведческое понятие, сложившееся недавно по отношению к современному художественному стеклу, полностью относится к кругу произведений Л. Уртаевой, ведущей в искусстве стекла свою блистательную «белую мелодию» ритмов и образов.

Литовская пластика



Общий вид выставки

Осенью 1979 года в Выставочном дворце Вильнюса была открыта первая Республиканская выставка медалей и малой пластики.

В жанре медали выступили широко известные медалеры: Ю. Кедайнис, П. Александравичюс, К. Богданас, Э. Варнас, А. Беявичюс, С. Жилене, А. Кинас и другие. Интересна попытка проявить себя в новом жанре графиков П. Репшиса, В. Кисараускаса.

В малой пластике наряду с известными мастерами В. Вильдьюнасом, Н. Петрулисом, Б. Вишняускасом, Р. Антинисом, А. Жукаускасом, Г. Каралюсом, Л. Стрёгой, Я. Мозурайте-Клемкене показали оригинальные работы и молодые скульпторы С. Кузма, А. Йонушаускас, К. Ярошевайте, В. Урбонавичюс. Особого внимания заслуживают прежде неизвестные композиции рано умершего скульптора К. Валайтиса.

Интенсивно развивающееся в последние годы искусство малой пластики не случайно вызывает обостренный интерес и у зрителей, и у специалистов. Здесь, на малых формах, ведутся поиски решения многих больших проблем современной пластики.

Мы попросили высказать свое мнение об этих проблемах самих скульпторов, авторов представленных на выставке произведений.

ВЛАДАС ВИЛЬДЖЮНАС

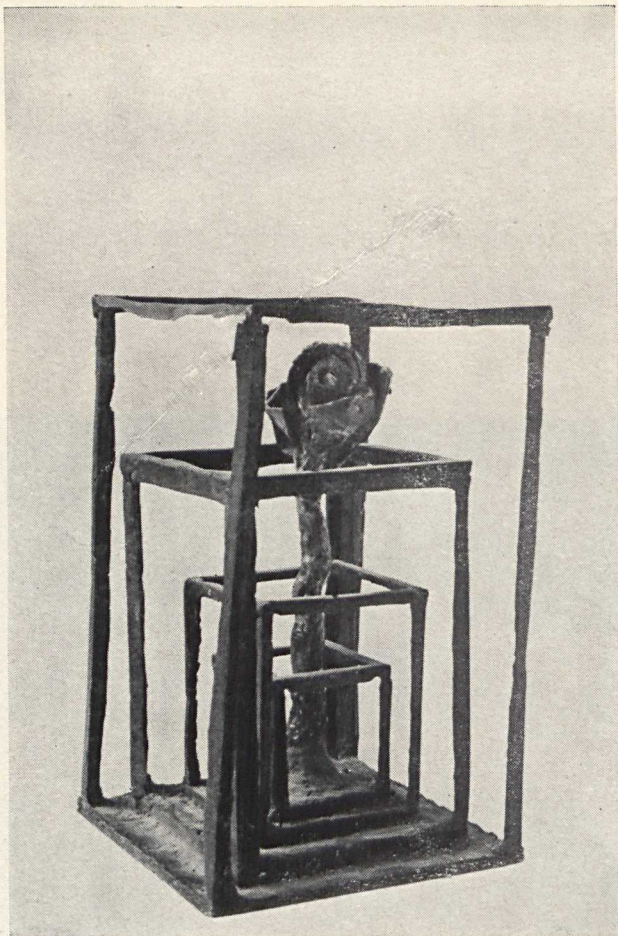
Основная работа скульптора ведется в малом формате, поэтому выставки малой пластики знакомят зрителя с наиболее подвижной частью творчества скульптора, а художнику дают непосредственную возможность сравнить свою работу с работами коллег.

По установившейся традиции, размер

скульптур на выставках малых форм ограничивается: фигура — до 80 см высоты, портрет — 0,75 натуры. В соответствии с этими правилами наряду с произведениями малой пластики на выставке, я полагаю, могут выставляться и те работы, которые есть или будут реализованы в большем размере. Важно одно, чтобы эти работы имели самостоятельное пластическое значение, то есть свою пластическую аутентичность, а не были лишь эскизами к монументу.

В условиях современного развития скульптуры малых форм, не говоря уже о чисто творческих проблемах, существует целый ряд практических вопросов, таких как размножение скульптур, их пометка, отливка и другие.

В последнем преискуранте Художественного фонда СССР скульптура малых форм именуется «миниатюрной скульптурой» и к ней применяют те же правила копирования и тиражирования, как и для других видов скульптур. А это, по-моему, неверно. Для скульптуры малых форм должны быть установлены самостоятельные правила. Особенно это актуально для бронзовых отливок. В международной практике существует традиция отливать сет (серия) нумерованных скульптур — до семи или девяти экземпляров, пометая их $1/7^2/7$ и т. д., и от одной до трех авторских работ, помеченных А/Р (artist proof), то есть авторский экземпляр. И это не считается тиражированием, и каждый из этих экземпляров приравнивается к оригиналу. На каждом экземпляре автор рядом со своей фамилией ставит знак «с» (copyright), то есть оставляет за собой авторское право. При тиражировании этот знак должно ставить соответствующую



А. Ионушаускас
Рост. Бронза.
1978

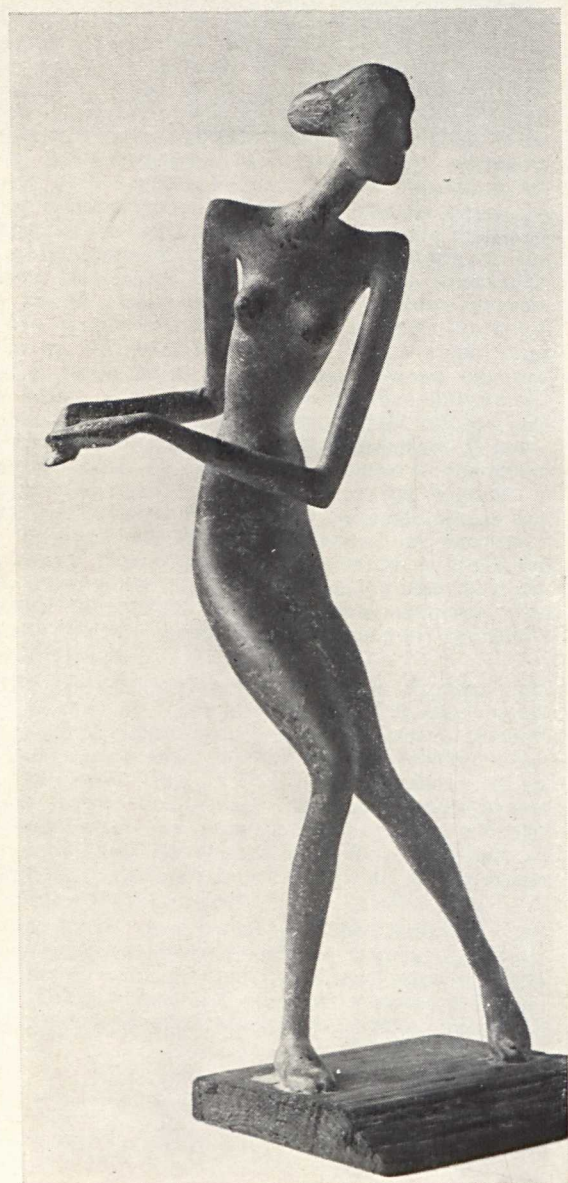
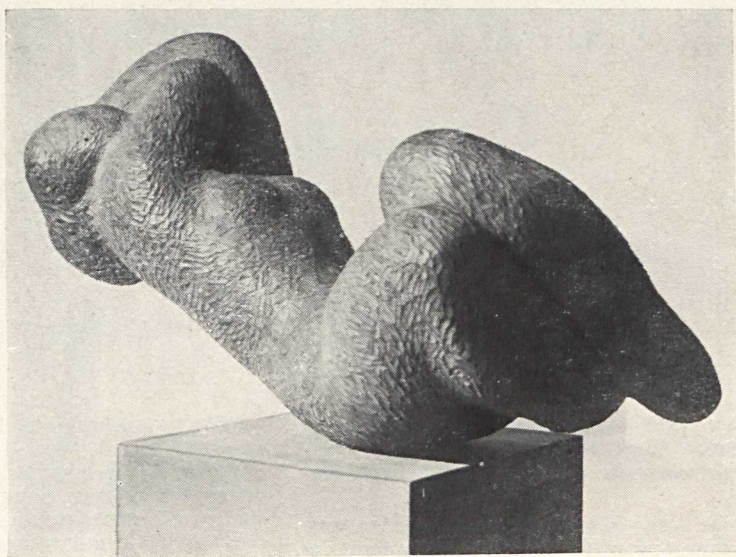


В. Вильджиюнас
Пилигримы. Бронза.
1977

Л. Стрёга
Порыв. Дерево.
1976

А. Жукаускас
Ребенок в коляске. Бронза. 1979

Б. Вишняускас
Эгле. Синтетические материалы. 1973



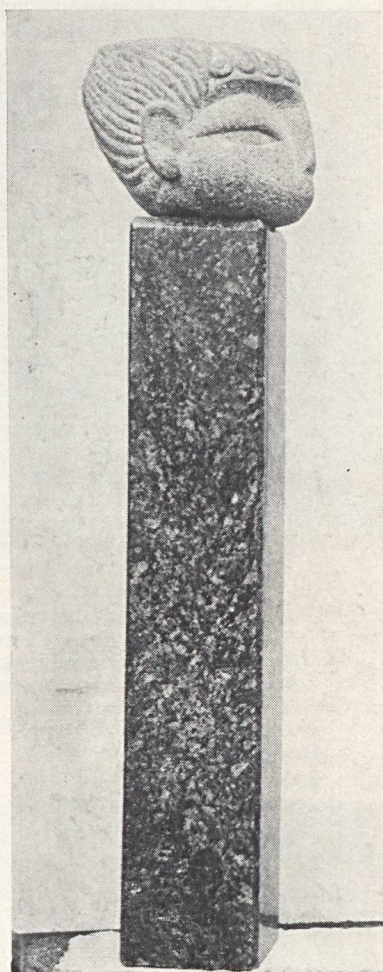


А. Белявичюс
Медаль
«Народные песни».
Бронза. 1972

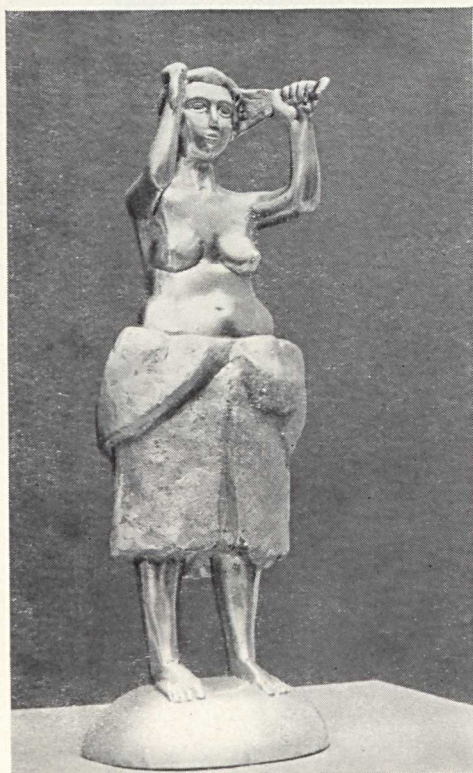
Ю. Кедайнис
Медаль Союза
художников
Литовской ССР.
Бронза. 1979

В. Канчаускас
Декоративная
голова.
Камень. 1979

С. Кузма
Сидящая. Дерево.
1977



К. Ярошевскайте
Утро. Алюминий
1979



Г. Каралюс
Плод. Дерево. 1975 →





явления созрела и духовная и предметная среда. Скульптура малых форм обращается к человеку. Она проникает в его внутренний мир, находит место в его доме, становясь акцентом интерьера. Особенно я люблю работать, и это мне скорее удается, когда заранее знаю, кому предназначается скульптура. Поэтому большинство моих работ обращено к конкретному человеку. Это «Вечер» (дерево, 1976), «Визия», «Сидящая» (обе — дерево, 1977) и др. Так формами малой пластики можно говорить о самых субъективных духовных нюансах, коснуться самых интимных сторон жизни. Протягиваются глубокие связи, и идет тихий, непрерывающийся диалог между зрителем и художником.

ГЕДИМИНАС КАРАЛЮС

Для меня малая форма в скульптуре — сближение с собой. Это напряжение и отдых. Это разрядка всего того, что накопилось в наблюдении, в работе, в мысли. Нас окружают природа, человеком созданная искусственная среда, люди и их взаимоотношения. Я хочу показать человека как часть целого, его внутреннюю связь с окружающей средой и особенно с природой. Но я не изображаю конкретного человека. В данном случае для меня это было бы банально. Мне необходима метафора. Мысль мою наиболее четко могут выразить «Плод» (дерево, 1975), «Уходящая» (дерево, 1978), «Рыба» (дерево, 1977). Первичные формы имеют общность. Жизнь в своем зародыше очень сходна как в мире растительном, так и животном. «Плод» — это мое желание выразить усилия природы всячески уберечь, создать наилучшие условия для вызревания ядра.

АНТАНАС ЖУКАУСКАС

В малой пластике скульптору доступно широкое разнообразие тем и сюжетов. В решении этих тем специфика малой формы дает более интимный, непосредственный, часто даже игривый характер. Таков мною созданный цикл из трех отдельных фигур «Наши дети» (бронза, 1979). Меня увлек тот удивительный момент состояния младенца, когда в нем впервые рождается сознательное ощущение окружающего мира. Хотелось выразить это самыми минимальными средствами, сохраняя первичную свежесть и импульсивность.

Материал подготовлен Л. Жеруолите

щее учреждение по аналогии с тем, как это делает книжное издательство. Заметим, что графики уже давно успешно руководствуются международными правилами при отпечатке своих работ. Необходимо, чтобы литейные мастерские имели право на отливку авторского сета. В настоящее время они могут отлить лишь один экземпляр.

Первая Республиканская выставка показывает, что в скульптуре малых форм происходит интересное и активное движение. Малая пластика по праву заслуживает всестороннего внимания.

БРОНИУС ВИШНЯУСКАС

В области скульптуры малых форм я работаю давно. Постоянен я и в выборе темы — меня интересует пластика обнаженного тела. Первые мои работы были выполнены в основном в терракоте. В стремлении к выразительности силуэта, легкого движения, утонченных пропорций пришлось искать и новые материалы. «На взморье» (1976—1978), «Эгле I, II» (1973) выполнены уже из синтетических материалов (на основе эпоксидных смол), которые значительно расширяют возможности малых форм.

Художник в свою работу вкладывает много труда, искренности и теплоты. В скульптуре малых форм важна не только эстетическая сторона, в ней должна быть заложена и идея. Малый — это еще не значит легкий.

СТАНИСЛОВАС КУЗМА

Наверняка не надо доказывать, что малая пластика необходима и любителям искусств, и самим художникам. Для ее по-



Я. Мазурайтене-Клемене
Муза. Терракота.
1979

Баухауз — спустя 60 лет

(Заметки о 2-м Баухауз-коллоквиуме)
Лариса Жадова



Участники 2-го Баухауз-коллоквиума перед входом в здание Высшей школы архитектуры и строительства в Веймаре

Какова бы ни была ваша профессия, степень внутренней преданности тем задачам, которые вы себе ставите, должна быть настолько глубока, чтобы вас ничто и никогда не могло отвлекать от вашей цели...

Проектируя, вы должны чувствовать ответственность перед будущим...

Если ваш вклад был жизненно важным, всегда найдется тот, кто продолжит ваше дело.

Гроппиус. «Письмо молодым архитекторам»

Второй международный Баухауз-коллоквиум, посвященный 60-летию создания Баухауза, открылся в Дессау. Начальная его часть была посвящена знакомству участников и гостей коллоквиума с реставрированным зданием Баухауза и размещенными в нем выставками.

История и география Баухауза — Веймар (1919—1925), Дессау (1925—1930), Берлин (1930—1933) — лишь в Дессау связаны с постройкой специального здания. Автором его был первый директор Баухауза Вальтер Гроппиус. К 50-летию постройки здания (в 1976 году) оно было заботливо реконструировано. Тогда же в нем был открыт Научно-культурный центр, принимающий до 15 тысяч посетителей в год.

Баухауз располагается на границе промышленного города и лесопарковой зоны, так что деревья, небо — «запланированная» среда для восприятия его архитектуры. В парке, недалеко от здания школы — дома преподавателей, также спроектированные Гроппиусом.

Пройдя через арку под галереей, соединяющей мастерские и ремесленное училище, я вошла прямо в большой внутренний двор школы — с противоположной знаменитому стеклянному фасаду-параллелепипеду главного здания стороны, к которому обычно подвозят гостей. Бесфасадность, а вернее, всефасадность этого ансамбля стала вдруг особенно понятной и очевидной.

Много написано о том, что в здании Баухауза впервые последовательно воплощена новая концепция искусства, направленная на преодоление традиционных объемно-пространственных решений, основанных на статике земного притяжения. Действительно, Гроппиус вводит целую систему приемов, создавая ощущение, что большое здание не столько плотно

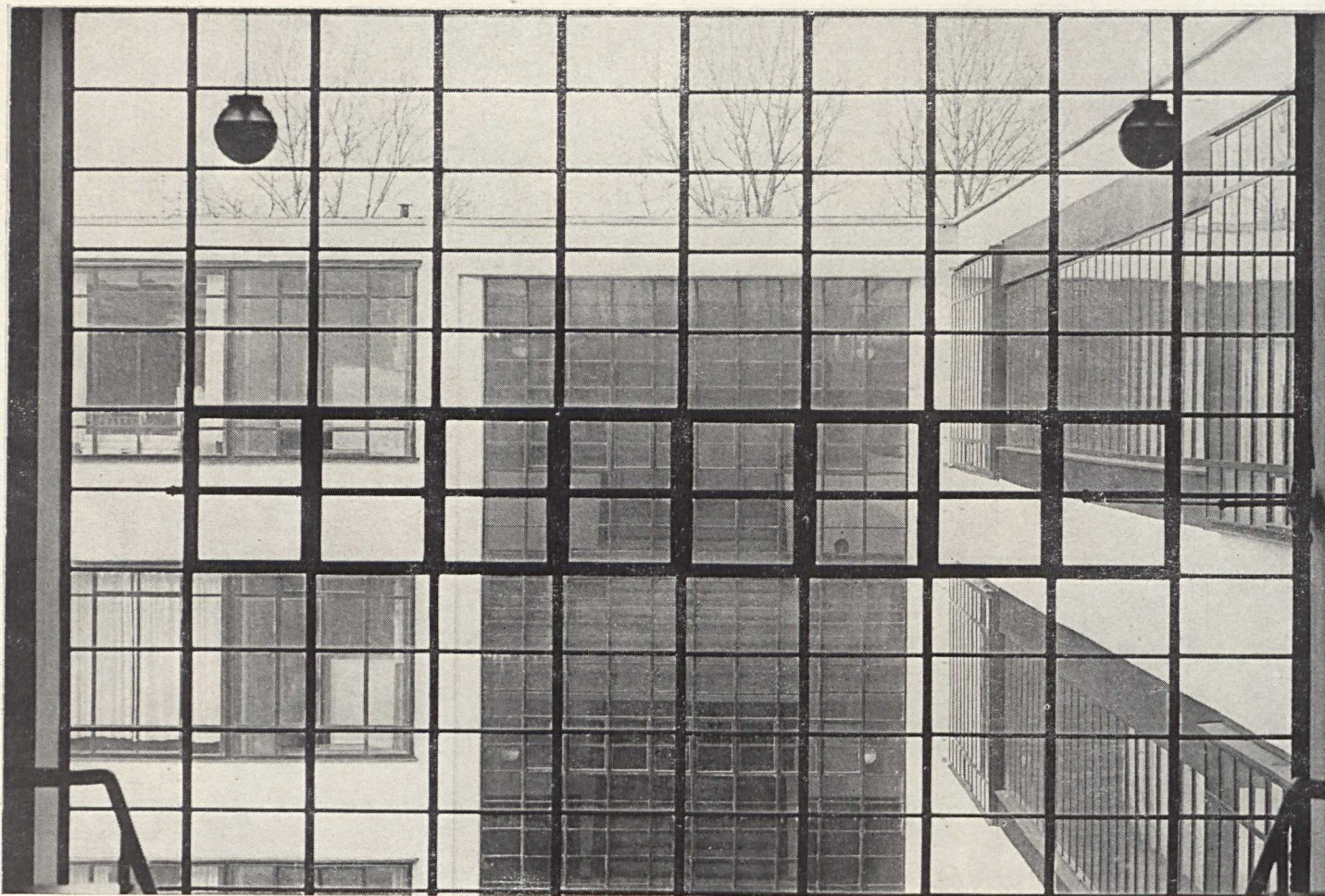
стоит на земле, сколько как бы нависает над ней. Сама несущая конструкция упрятана внутрь, за стеклянные стены, даже на углах здания, где, казалось бы, по традиционной логике, обязательно должны находиться опорные стойки.

Постройка многофункциональна: тут и мастерские, и аудитории, и актовый зал, и столовая, и общежитие, и при этом — единый комплекс отдельных объемов, объединенных переходами на разных уровнях.

Выразительна его пространственная, можно даже сказать, пейзажно-пространственная композиция — объемы и плоскости причудливо пересекаются с близлежащими зелеными двориками. Сплошная стеклянная стена, окружающая блок мастерских, делает чудеса: глядя с улицы на здание, мы видим сразу его фасад, интерьер и стену следующего корпуса, а изнутри видны одновременно интерьер, двор и снова интерьер — другой части здания, а за ним опять пейзаж. Объем здания — своего рода сверкающий кристалл, который то затягивает глаз в глубину, позволяя видеть сквозь него пейзаж, то играет светотеневой графикой динамичного отражения крон деревьев и голубого простора неба. В вестибюле, прямо против входных дверей — огромное окно в обводе черной рамы, оно как бы вводит живой пейзаж в архитектуру, превращая его в своего рода картину. Достигнуто, кажется, максимальное взаимопроникновение наружного и внутреннего пространств, это создает ощущение цельности, покоя и гармонии.

Графический рисунок черных решетчатых рам зрительно «держит» стеклянную плоскость, и в то же время как бы обозначает на ней человеческий масштаб. Горизонтальные ряды секций-форточек, когда они открыты, вносят легкий рельеф, оживляющий плоскость стены. В архитектуре Баухауза присутствуют особая строгость отношений, чистота, графичность, отдаленно ассоциирующаяся с традиционной японской деревянно-бумажной архитектурой, при всем кардинальном различии материалов и структуры. Коллоквиум открылся в знаменитой Ауле (так называется в Баухаузе актовый зал) несколько странной, но приятной экспериментальной музыкой «Баухауз-концерта», который был исполнен под управлением автора, композитора Х. Венцеля из Галле.

Слушая доклад Г. Опитца, президента научно-исследовательского центра Баухауза о программе и деятельности школы, а затем доктора А. Паула, архитектора из Дессау о проблемах реконструкции здания Баухауза, я одновременно разглядывала соразмерное, насыщенное покоем, кубическое пространство



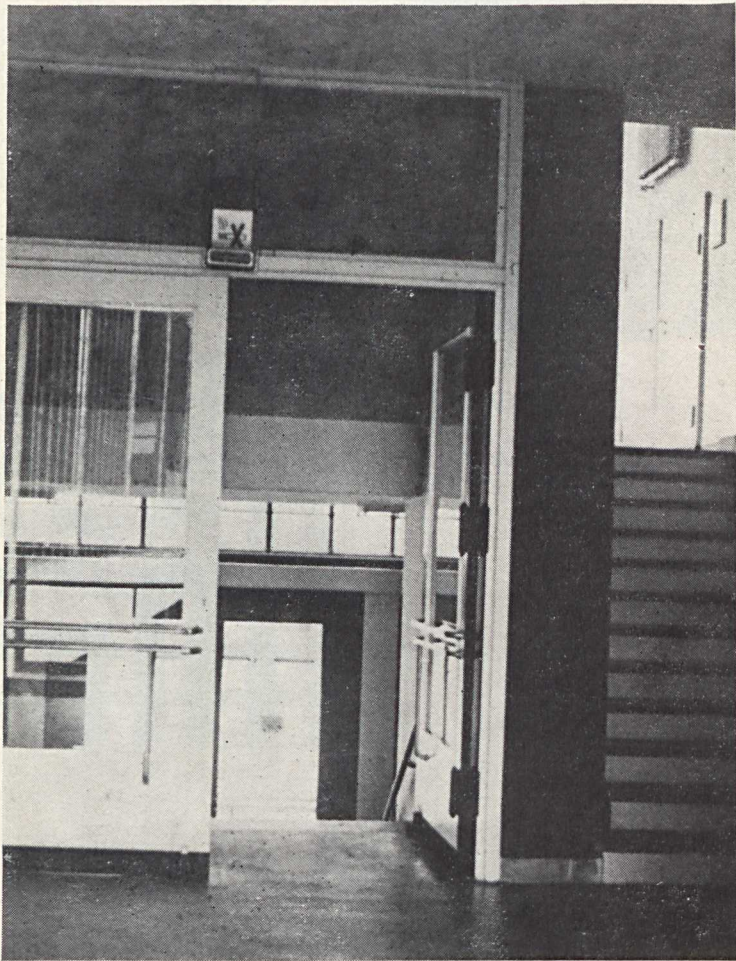
Аулы. Слегка наклоненный пол, невысокая сцена, несколькими ступенями соединенная с залом, формируют как бы взаимопроникающие пространства: легко перейти из зала на сцену и обратно. Проем сцены, затянутый серым бархатным занавесом, уравновешивается черными плоскостями широких дверей напротив. Большие двухсветные окна ограждают пространство с боковых сторон. Белая структура потолка благодаря подсветке кажется невесомой. Оригинальные для того времени светильники — прообразы современных неоновых трубок (они были разработаны студентом металлической мастерской, баухаузовцем М. Краевским, поляком по происхождению, с начала 1930-х годов жившим и работавшим в Москве). Интересны шарнирные приспособления для открывания окон, дверные ручки. Технически они архаичны, но поразительно удобны. В отточенно современную архитектуру Баухауза эти приспособления, чем-то напоминающие оснастку старинных корабельных интерьеров, вносят какой-то особый рукотворный уют. Тщательно воссоздана мебель — удобные, просторные ряды металлических стульев. Спроектированные М. Брейером специально для Аулы, эти стулья были одним из первых опытов проектирования «общественных сидений». Сиденья и спинки сделаны из грубо-тканной бежевой холстины, что вносит ноту рукотворности в металлический аскетизм конструкции стульев. Знаменитый лозунг Гропиуса «искусство плюс техника — новое единство» отнюдь не исключал ремесла; по его мнению, ремесло, «эквивалент человеческой духовности», должно было войти в принципиально новые контакты с промышленным производством. Целостность, органичность формообразования — принципы, к которым стремились деятели Баухауза и которые они пытались воспитывать в своих учениках, — естественно включали и эстетику ремесла. Это наглядно подтверждал раздел текстиля на выставке изделий мастерских Баухауза, устроенной в помещении бывшей металлической мастерской. Поражали находчивость и изобретательность использования мотивов народного текстиля, разнообразие форм и техник: образцы, предназначенные для машинного производства, и станковые, вручную исполнявшиеся текстильные коллажи, ковры, гобелены и даже тканые объемные структуры. Подходя к зданию Баухауза, я была во власти мифических представлений о его «бездушно-функционализме». В самом деле, чего не писали о «баухауз-стиле»: упрощенный машинизм, функциональный геометризм, кожа и кости, треугольно-квадратный

стиль, детские кубики — сколько изобретательности в критике! А вот когда сидишь в Ауле — никакого «баухауз-стиля» не ощущаешь. Во всем простота, но не упрощение, наличествует строгость, но не жесткость, доминирует геометрия, но она музыкальна, в ней нет механических повторов. Баухауз рождает те же чувства эстетического удовлетворения, которые испытываешь на вилле «Савой» Ле Корбюзье под Парижем, в здании Архитектурного факультета А. Аалто под Хельсинки — в сооружениях, оценка которых как шедевров архитектуры уже для всех бесспорна.

Покидая этот художественный комплекс, невольно вспоминаешь слова Гропиуса: «Цель Баухауза заключена не в создании какого-либо «стиля», системы, догмы или канона, она не в рецепте или в моде! Его деятельность останется животворной постольку, поскольку она не связана с какой-то определенной формой, а ищет выражения духа жизни в постоянно изменяющихся формах!».

Из Дессау коллоквиум переехал на родину Баухауза — в Тюрингию, в Веймар, в Высшую школу архитектуры и строительства, которая была построена одним из «классиков» эпохи модерн Ван де Вельде в 1911 году для руководимой им тогда школы прикладного искусства. Гропиус, создавая в 1919 году Баухауз, слил эту школу с Веймарской Академией художеств. Веймар — пейзажный город, проблемы экологии его почти не коснулись. Он полон зелени, окружен со всех сторон парками, лужайками, непосредственно переходящими в леса и поля. Это особенно чувствовалось в середине лета, цвели липы, все было пропитано их ароматом. На рынке по воскресеньям иногда до сих пор продают народную керамику и другие ремесленные изделия, которыми славится Тюрингия. Баухаузовцы оказались здесь в непосредственной близости к традиционной архитектуре, и к народным ремеслам. Как очевидно это на ранней баухаузовской керамике!

В Дессау Баухауз определяет собой образ города и его культуру, является его главной достопримечательностью, камертоном его восприятия. В Веймаре Баухауз как бы погружен в многослойную культурно-историческую среду, в поэтическую атмосферу классических традиций немецкой культуры. Эта среда впитала в себя и создания мастеров Баухауза. На лесной окраине Веймара, носящей название Ам Хорн, рядом с Летним домиком Гете, сооружен в 1923 году, по проекту Г. Мухе, для первой выставки Баухауза Образцовый дом. В нем впервые в Европе во всех



элементах были созданы «современная кухня», «современная столовая», «современная детская» со специальной мебелью и оборудованием. Недавно дом отреставрирован профессором архитектурной школы В. Грюневальдом с помощью студентов. Семья Грюневальда живет в этом доме, время от времени принимая гостей, приезжающих из разных стран. Столовая стала маленьким музеем.

Старое и новое увязаны в городе, составляют единое целое. В нем непринужденно сочетаются готика и барокко, классика и модерн. Незабываема архитектура эпохи Гете и Шиллера: ранний немецкий классицизм, еще уютный, домашний, теплый и вместе с тем строгий, экононый, целесообразный. Дом Гете, дом Шиллера, знаменитый Витумс-Пале, в котором более трех десятилетий, начиная с 70-х годов XVIII века и вплоть до своей смерти в 1807 году, жила герцогиня Анна-Амалия, вдова веймарского герцога, дружившая с Гете, Гердером, Виландом, Шиллером... В комнатах этого дворца заседало созданное Гете для совместных чтений, бесед, занятий искусством «общество пятницы».

В Веймаре зримо и многообразно воспринимаются связи Баухауза с традиционной культурой. В самой городской среде, напичканной классическим искусством, как бы материализовалась история Баухауза, его путь от Ван де Вельде, от модерна к современному движению в архитектуре и дизайне. С удивлением я замечала, что когда была в Веймаре в 1964 году, искала и видела в наследии Баухауза прежде всего новое, а в 1979 году в моем восприятии, подпочвой которого оставалось это новое, все росло ощущение его связи с прошлым, с традициями искусства и культуры.

Мы посетили Веймарское кладбище. Красивое, с огромными деревьями, оно делится на новую и старую части. В новой находится знаменитый памятник жертвам веймарской демонстрации 1921 года, воздвигнутый в 1922 году по проекту Гроппиуса. Экспрессивный памятник выполнен в принципиально новых для того времени формах. Невольно вспоминается, что возникновение и существование Баухауза связано с Веймарской республикой и защитой его рабочими парламентариями, что Гроппиус был членом «Новембер-группы», объединявшей революционно настроенных художников и архитекторов. Памятник был уничтожен фашистами, как и памятник Розе Люксембург и Карлу Либкнехту, установленный в Берлине в 1926 году по проекту другого руководителя Баухауза, архитектора Мис ван дер Роэ. Памятник

в Веймаре восстановлен сразу же после освобождения в 1946 году.

В старой части кладбища — гробница, где похоронены Гете и Шиллер. Рядом с ней — маленькая русская церковь.

Веймарская часть коллоквиума, проходившая в том самом здании Ван де Вельде, где в 1919 году был открыт Баухауз, состояла из многочисленных докладов и сообщений.

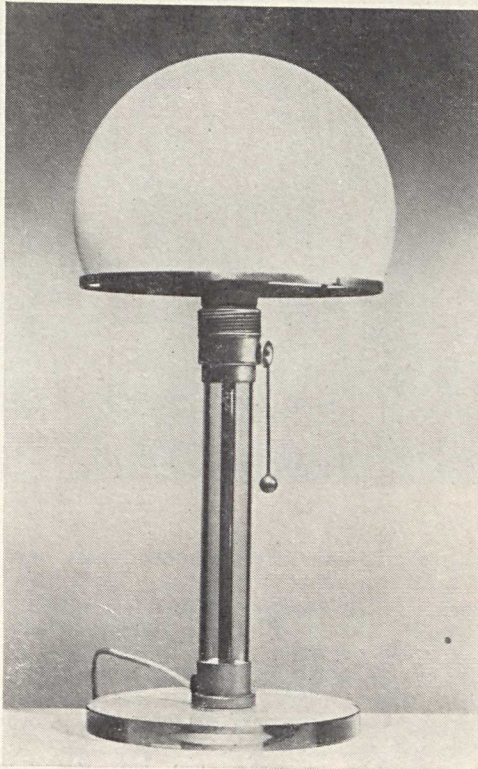
Иногда кажется: все что касается Баухауза, уже известно и изучено. Но на встрече в Веймаре стало очевидно, что тема Баухауза далеко не «закрыта», что она является своего рода современным эпосом, к которому сама жизнь прибавляет новые песни, одновременно интерпретируя старые в неожиданных аспектах и поворотах.

Первыми шли доклады К. Шедлиха «Об историческом значении Баухауза как художественной школы» и В. Грюневальда (оба ГДР) «Культурно-политическое и общественное значение заботы о наследии Баухауза в ГДР». Большой интерес проявили участники коллоквиума к проблеме влияния Баухауза и его наследия на зарубежные художественные школы, взаимодействия с ними и в 20—30-е годы, и в послевоенный период. Эти вопросы рассматривались историко-графически, традиционно искусствоведчески, теоретико-методологически в докладах: «Художественно-промышленная школа Братиславы, 1928—1938-е годы в свете Баухауза и Вхутемаса» — Т. Страйс (ЧССР), «О влиянии Баухауза на Блек Моунтен Колледж» — А. Копп (Франция), «Из истории личных и творческих связей деятелей Баухауза и советских художников. Х. Шеппер и Б. Эндер в Малиарстрое» — Л. Жадова (СССР), «Архитектурный факультет Вхутемаса» — Л. Комарова (СССР), «Баухауз в истории современной архитектуры» — М. де Мекелис (Италия), «Баухауз и Франция несовместимы» — К. Шнайд (Франция), «Живые традиции Баухауза и советская архитектурная школа» — Ю. Соколов (СССР), «Почва Баухауза и архитектурные проблемы современности» — Е. Гольдзамет (Польша) и другие. Для меня лично Баухауз-тема началась еще в Москве, где незадолго до коллоквиума в ГДР, во ВНИИТЭ, в рамках постоянного теоретического семинара «Художественные проблемы предметно-пространственной среды», состоялась конференция, посвященная юбилею Баухауза. Хотя по своим масштабам она была скромнее коллоквиума в ГДР, круг проблем обеих научных встреч был во многом сходен.

Заглавный на конференции доклад В. Аронова «Ре-



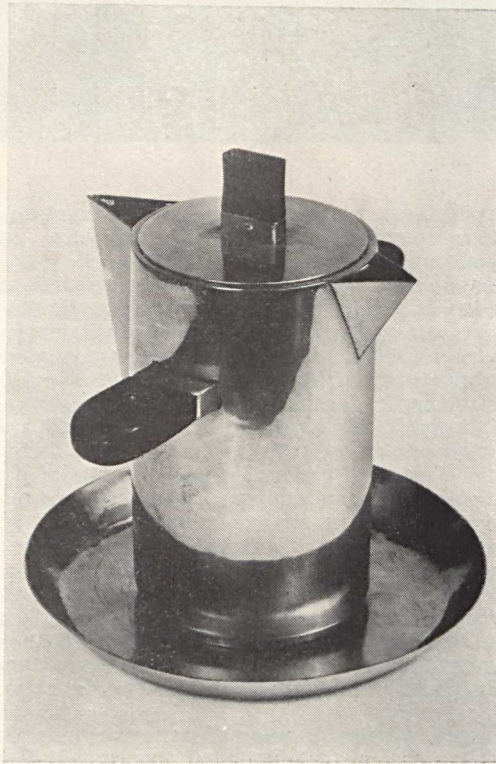
Одно из
упражнений
пропедевтического
курса
П. Клее



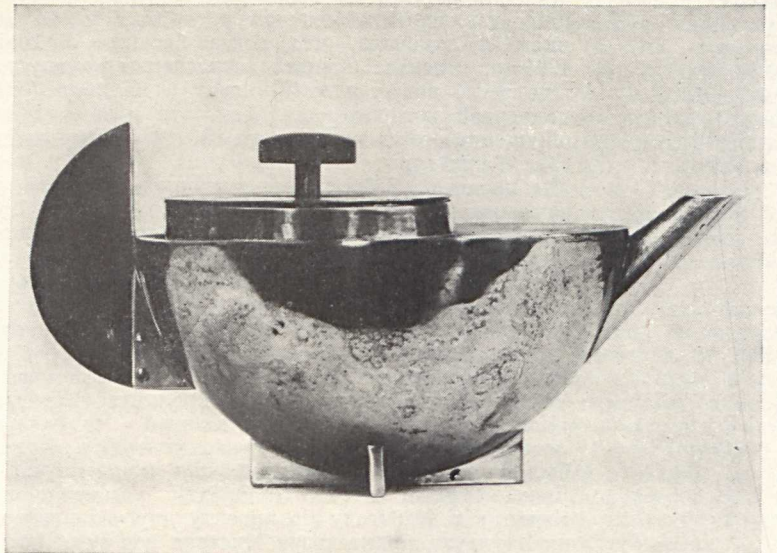
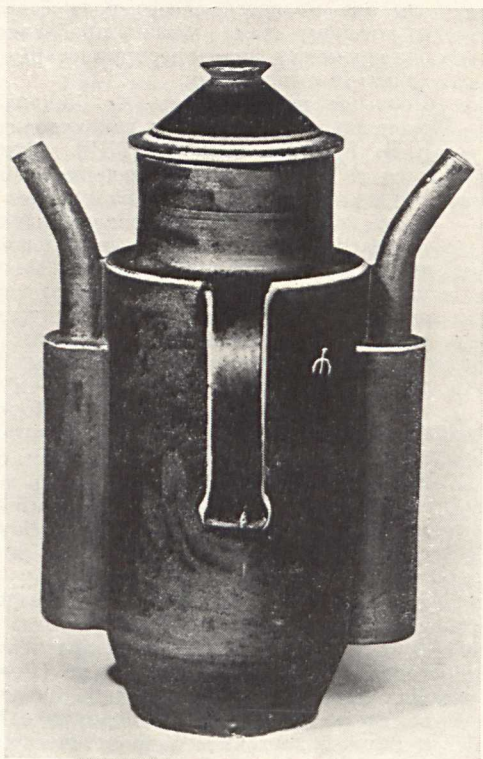
К. Юкер и
В. Валленфельд
Настольная лампа.
1923—24

Г. Маркс
и П. Боглер
Двойной кофейник.
Керамика.
1924

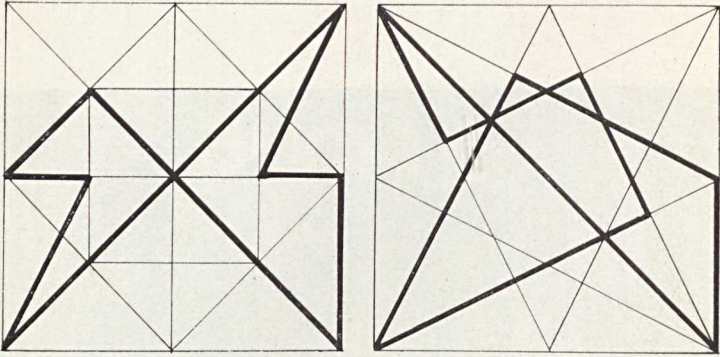
В. Валленфельд
Двойной соусник.
Металл. 1924



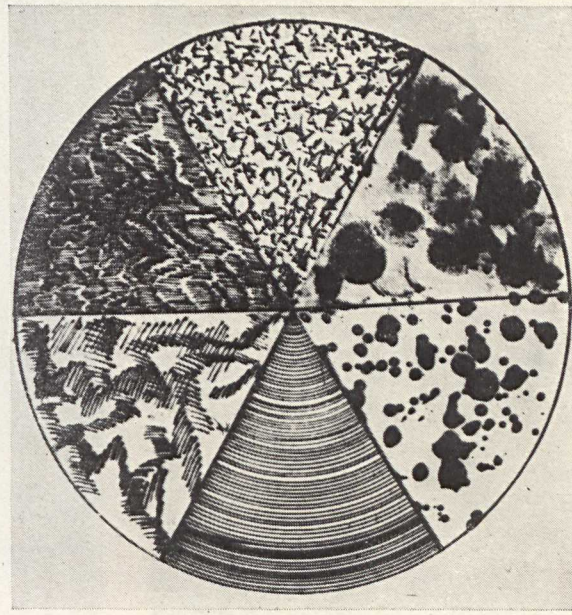
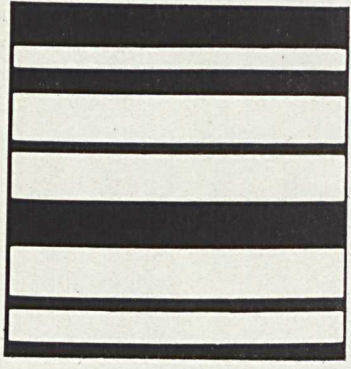
М. Брандт
Чайник. Металл.
1924



Одно из упражнений
из пропедевтиче-
ского курса
П. Клее



Уголок кладбища
в Веймаре



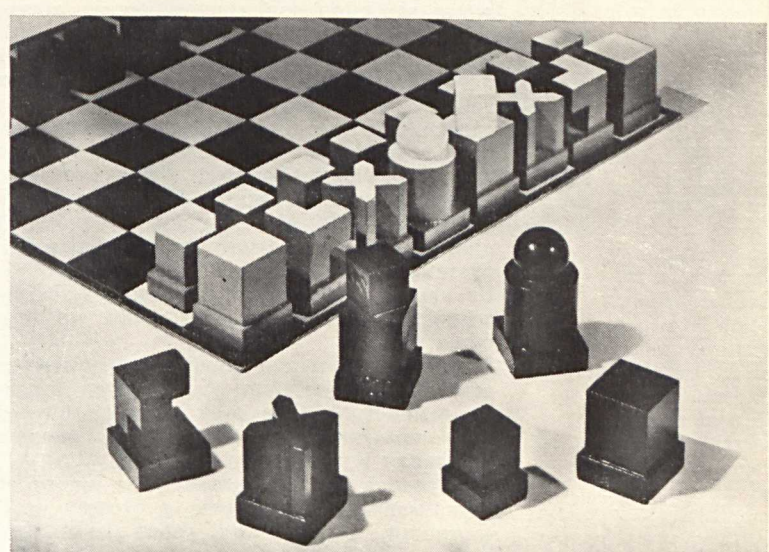
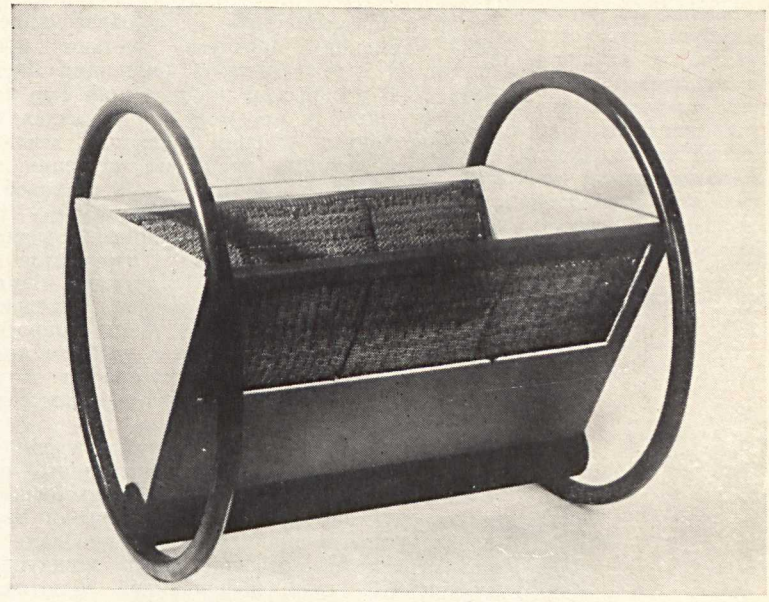
Одно из упражнений
пропедевтиче-
ского курса
И. Иттена

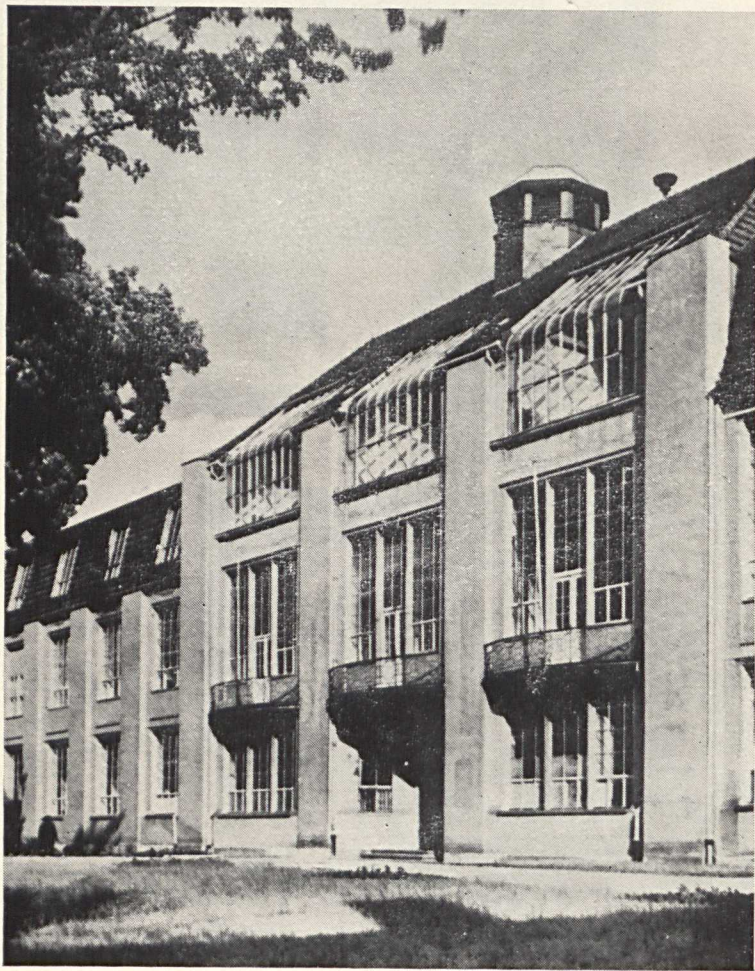
М. Брейер
Стул. 1922



П. Келер
Колыбель. 1922

И. Харевич
Шахматы. 1923—24





месло и промышленное формообразование в творческой концепции Баухауза» поставил проблему целостности художественной концепции Баухауза. Особенностью московской конференции был культуроведческий подход к предмету — в докладах «Баухауз и художественные колонии начала XX века» — Т. Дульневой; «Некоторые проблемы изучения пропедевтических курсов в Баухаузе» — Л. Наховой; «О месте театра в системе искусств Баухауза» — Н. Савельевой. Были доклады, посвященные персоналиям Баухауза («Концепция формы в творчестве В. Кандинского» — Л. Монаховой; «Выпускник Баухауза Макс Краевский» — С. Хан-Магомедова). Отдельные сообщения были посвящены более узким вопросам («О технологиях формообразования в учебном процессе Баухауза» — В. Колейчука; «Фотография и фотомонтаж как этап учебного творческого процесса» — А. Лаврентьева).

Участники Баухауз-коллоквиума уделили большое внимание проблемам художественного образования. Многие сообщения были посвящены освоению опыта и последующему развитию педагогики Баухауза. Надо сказать, что акцент на этой проблеме стал своего рода традицией, особенно после международной выставки 1969 года, посвященной 50-летию Баухауза. В этом плане «деятельного» освоения наследия Баухауза особенно запомнился доклад венгерского профессора Д. Папа: «Педагогика Баухауза в Венгрии: Народный колледж и Художественная школа в Нагymarош, 1948—1949 гг.». Пап учился в Баухаузе еще в веймарский период и впоследствии сам стал преподавателем. Посвященный опыту использования пропедевтического курса Иттена для начального обучения юношей и девушек, доклад своей темой перекликался с сообщением художника-проектировщика ЦУЭС СХ СССР М. Коники на московской конференции, в котором подытоживался опыт использования системы Иттена в Сенежской студии.

Во время коллоквиума в «Шлос музееме» была развернута выставка, посвященная пропедевтическому курсу Иттена.

Большое количество хорошо выполненных таблиц, а также работ учеников в различных техниках наглядно демонстрировали этот один из интереснейших и основополагающих курсов художественного формообразования в педагогике Баухауза.

Материалов по педагогике было много и на других баухаузовских выставках в Дессау и Веймаре, в частности, ученических работ по предварительным курсам Альберса, Моголи-Надя, Кандинского. Мало

кому известно, что Кандинский параллельно с Альберсом и Моголи-Надем некоторое время вел пропедевтический курс помимо курса натурального рисунка. Материалы обоих этих курсов были продемонстрированы на персональной выставке К. Пюшеля, члена группы Х. Майера, вместе с ним приехавшего в Москву и работавшего в Гипровтусе в России в 1930-х годах (ныне он профессор веймарской архитектурной школы). Несмотря на все жизненные трудности ему удалось сохранить свои учебные работы, демонстрирующие осуществление принципа «единства в многообразии», который последовательно проводил Гроппиус, разрабатывая «метод, основанный на примере учителя, но не зависящий от его индивидуального языка».

Как известно, распространение педагогики Баухауза в различных странах мира началось с эмиграции преподавателей Баухауза и его студентов в период фашизма. Альберс продолжил пропедевтический курс Баухауза в Монтен Колледж и Иельском университете (США); Моголи-Надь — в созданном в 1937 году «Новом Баухаузе» в Чикаго. Учившийся в Баухаузе известный японский архитектор Ямаваки ведет пропедевтический курс в художественной школе Нихон в Японии. Практически все ученики Баухауза, многие из которых впоследствии стали преподавателями, в той или иной мере использовали пропедевтический курс, на котором они сами учились, адаптируя и развивая его.

Пожалуй, самым удивительным на Баухауз-коллоквиуме были его участники.

Отметить юбилей Баухауза собрались около 170 человек: архитекторы, дизайнеры, художники, искусствоведы, критики из пятидесяти стран (Польши, Чехословакии, Венгрии, СССР, Западной Германии, Франции, Италии, Швейцарии, США, Западного Берлина и др.). Это люди, либо непосредственно связанные с деятельностью Баухауза, либо занятые изучением его истории и опыта. В коллоквиуме участвовали многие ученики и сотрудники Баухауза — «баухаузлиуте» (баухаузовцы), съехавшиеся из разных стран мира, в том числе и из СССР. Вот лишь немногие из участников, кто в той или иной степени олицетворяет собой Баухауз сегодня: архитектор Ф. Тольцинер, в 1930 году приехавший в Москву вместе с группой Х. Майера и до сих живущий у нас; архитектор Г. Мухе, которому во время коллоквиума был пожалован почетный титул «Гонорис Каузе» архитектурной школы в Веймаре. Он дружил с Иттеном и Клее, проектировал Образцовый дом в



В. Гропиус
Памятник жертвам
веймарской демонстрации
1922 г.

Ам Хорне, возглавлял комиссию по созданию выставки Баухауза 1923 года, руководил ткацкой мастерской и сам занимался созданием текстиля. Г. Мухе — также превосходный гравер: на выставке в Веймаре экспонировались его тончайшие офорты.

Е. Сиркус, польский архитектор, была близким другом Гропиуса, Корбюзье (они для нее Гропи и Корбю), Аалто, Серта, Леже, Гидеона. Вместе со своим мужем, тоже архитектором, С. Сиркусом она участвовала в создании СИАМ, первого международного объединения современных архитекторов; в годы войны — участник польского сопротивления, а после ее окончания — один из авторов плана восстановления Варшавы; элегантная, подтянутая, прекрасно владеющая несколькими языками, она блестяще выступала на коллоквиуме, прочитав наизусть завещание Гропиуса молодым архитекторам.

Журналист М. Кютш, с которым я познакомилась в Веймаре, сейчас пишет по вопросам литературы и искусства в дрезденской газете. Баухауз для него — одно из самых светлых воспоминаний жизни, хотя он учился в нем только один семестр...

Под гравюрой Л. Файнингера на первом манифесте Баухауза стоит подпись: «Собор социализма». Собор

мыслился идеологами Баухауза как символ коллективного созидания. В данном случае хочется сказать не об очевидной утопичности такого удоболюбия, а о том духе товарищества, о той идее общественного долга, которые изначально были присущи всей программе деятельности Баухауза как школы, как культурного центра. Баухаузовцы в первые трудные послевоенные годы, на которые приходится веймарский период, жили колонией, в которой учителя и ученики вместе трудились и разделяли тяготы быта; это была не только художественная школа нового типа, но и школа воспитания человека новых качеств.

Баухаузовцы — люди трудной судьбы. «После своей баухаузовской юности большинство их не только не имели средств к существованию, но и должны были бороться за само существование. Их жизненные судьбы были отягчены многочисленными испытаниями: эмиграцией из фашистской Германии и годами жизни в изгнании; некоторые пережили концентрационные лагеря, другие из них не вернулись», — пишет в статье о баухаузовцах в специальном номере журнала «Form+Zweck», посвященном юбилею Баухауза (№ 3, 1979), главный редактор журнала Хайнц Грдина.

Баухауз был феноменом своего времени, таковым и остался. Но скольких людей объединила его творчески-человеческая атмосфера общего дела! Уже отошли времена, когда Баухауз Гропиуса противопоставлялся Баухаузу Х. Майера, а Баухауз Мис ван де Роз — Баухаузу их обоих; когда всячески подчеркивали противоречия между А. Майером и Кандинским; Иттенем, Клее — с одной стороны, и Альберсом, Моголи-Надем — с другой. Все более становится ясно, что не столь существенное значение имели противоречия внутри Баухауза — основным в его исторической судьбе было противостояние как особого социально-художественного института той общественно-художественной ситуации, в которой он возник и развивался.

Наследие Баухауза уже сейчас воспринимается как классика — на фоне и по контрасту с унылым псевдофункционализмом и всеядным стилизаторством. Однако это классика особого рода. С одной стороны, здание Баухауза, уникальные предметы, созданные в 1920-х годах, — это уже памятники, уже музейные вещи. В то же время здание Баухауза в Дессау и сегодня остается одной из лучших современных построек, а некоторые образцы мебели М. Брейера, Мис ван де Роз до сих пор широко воспроизводятся. Они современны в самом прямом смысле этого слова. В период коллоквиума это сочетание историчности и современности Баухауза было подчеркнуто тем, что на выставках были выставлены только образцы вещей, которые действительно являются музейными произведениями.

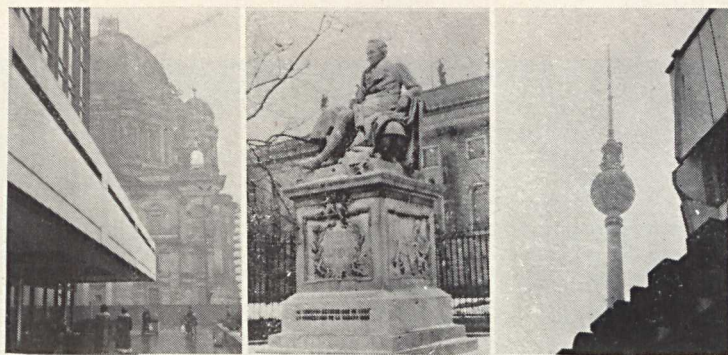
Уходя в прошлое, Баухауз продолжает оставаться частью современности.



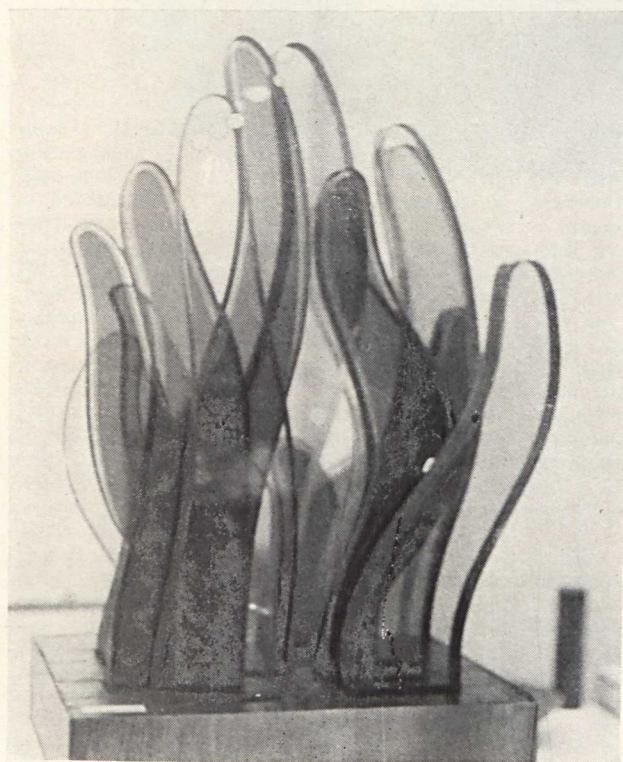
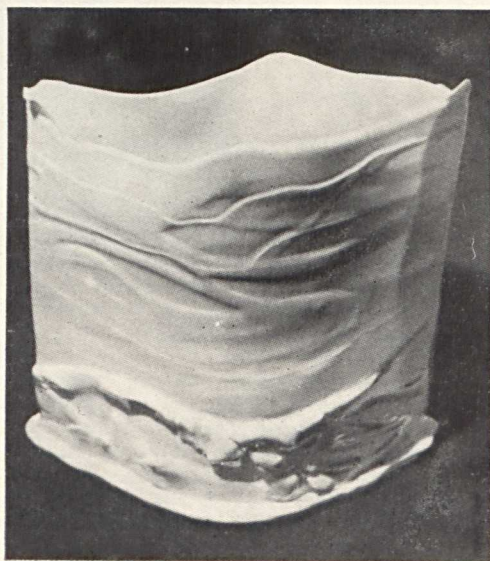
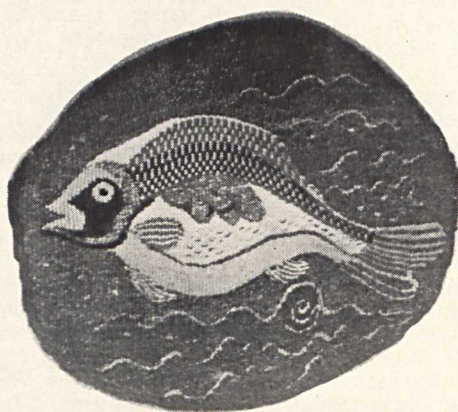
От редакции

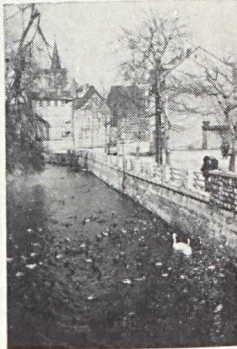
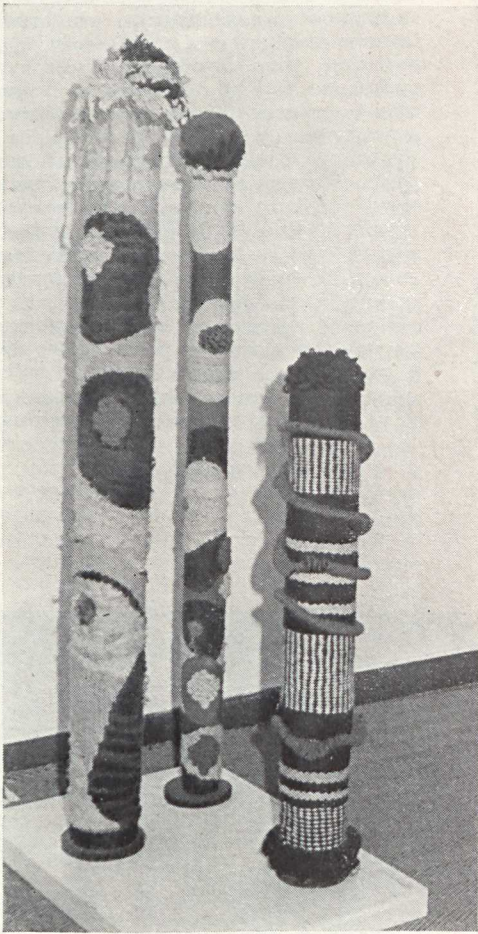
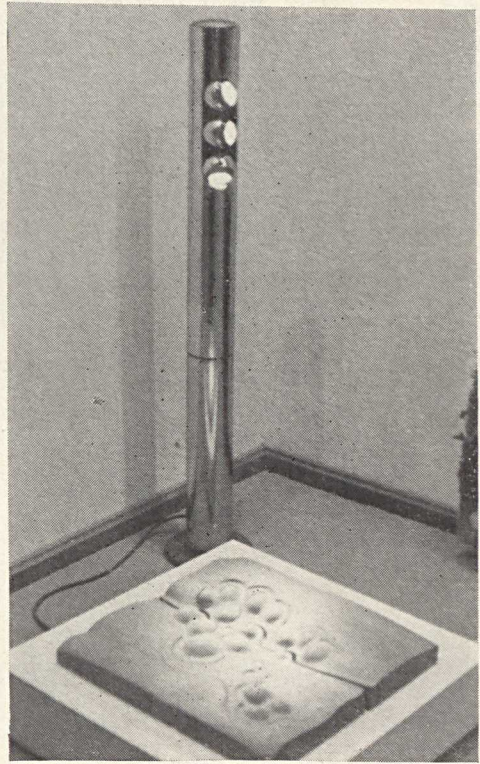
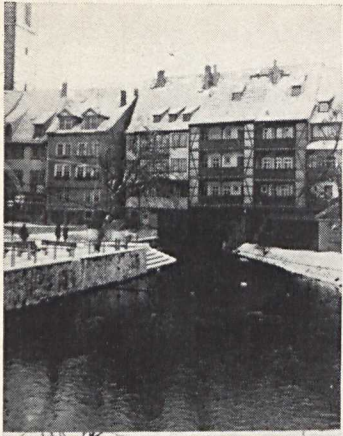
Журнал «ДИ СССР» укрепляет деловые и дружеские контакты со специалистами социалистических стран. Так, весной текущего года состоялась поездка редакционной группы в Германскую Демократическую Республику. Мы были гостями Союза художников ГДР и журнала «Бильденде Кунст», которые ознакомили нас с новыми архитектурно-художественными ансамблями столицы, с вновь строящимся жилым районом Берлин-Марцан, в котором ведется комплексное художественное оформление среды с широким участием монументального и декоративного искусства, с выставками декоративно-прикладного творчества, посвященными 30-летию Германской Демократической Республики. Общественность ГДР также проявляет большой интерес к культуре нашей страны, в связи с чем журнал «Бильденде Кунст» (№ 4—80) напечатал серию материалов о новых достижениях советского монументального и декоративного искусства, предоставленных ему нашей редакцией, под рубрикой «Декоративное искусство СССР» в гостях у «Bildende Kunst».

Сегодня мы печатаем статьи, присланные нашими немецкими коллегами, сопровождаая их фоторассказом о нашей поездке Берлин — Эрфурт — Веймар. Надеемся, что опыт ГДР по комплексному художественному решению городской среды и общественных зданий будет интересен советским архитекторам и художникам.



Экспонаты выставки
«Прикладное искусство ГДР».
Эрфурт





Берлинский Дворец пионеров

Петер Михель



Дворец пионеров — пример совместных усилий Министерства народного образования, Союза свободной немецкой молодежи, пионерской организации им. Эрнста Тельмана и Союза художников ГДР в стремлении к архитектурно-художественному синтезу, к активизации всех эстетических компонентов художественного решения здания. Прямо или косвенно, этот принцип определяет всю систему его организации начиная с архитектурной планировки, включающей в себя пейзаж, рассчитанной на свободу движения, отвечающей спонтанности детских реакций.

В художественной отделке здания акценты расставлены так, что специфические воспитательные задачи Дворца пионеров, связь изобразительного искусства с архитектурой и живой контакт с юным зрителем составляют удачное единство. Искусство здесь не возвышено над детьми, его можно пощупать, потрогать; этому отвечает и выбор материалов для произведений. Не только глаз вовлекается в активную работу, порой руки сами собой тянутся к заманчивым изломам стекла в мозаиках, оглаживают волнистые аппликации, холодную бронзу или теплое дерево.

Идея самоформирующейся красной звезды лежит в основе стеклянного декора главного входа, автором которого является Дитмар Виттеборн. Прозрачные цилиндры из рубинового стекла разных диаметров, смонтированные в пластины из нержавеющей стали, создают живую игру света, лучи которого днем направлены внутрь, вечером на улицу. Этот простой и убедительный символ единения революционных сил уже при входе во дворец задает тон дальнейшему оформлению интерьера. Стеклянный фасад вестибюля украшает аппликация из цветного стекла. Удачным представляется оформление удлиненной фойе, отделанного слоистым стеклом в зеленоватой гамме. Преломляя потоки дневного света, поступающие через громадные стекла фасада, эти стены усиливают впечатление простора и открытости.

В центре фойе на стене из туфа смонтирована композиция из шести тематических рельефов, выполненных в металле (автор Герхард Тиме), в которых рассказывается о борьбе пролетариата от 20—30-х годов вплоть до социалистической действительности наших дней. Победа над фашизмом, начало новой жизни, путь рабочего класса к развитому социализму, актуальность учения Маркса, Энгельса и Ленина, связь нашей борьбы с мировым движением за мир и общественный прогресс — все это нашло эпическое выражение в рельефных композициях. Перед рельефом «Говорит Тельман» юным пионерам торжественно вручаются галстуки и членские билеты при приеме в пионерскую организацию им. Тельмана. Здесь же происходит прием новых членов в Молодежный союз и возлагаются цветы в память Эрнста Тельмана.



Оптическая тяжесть рельефных групп на светлой стене, передающаяся пространству, уравнивается дробным членением и многочисленными вертикалями, а вместе с тонко сгармонизированными теплыми тонами пола и деревянной отделкой стен создается торжественная и в то же время интимная атмосфера, которая способствует восприятию этого произведения.

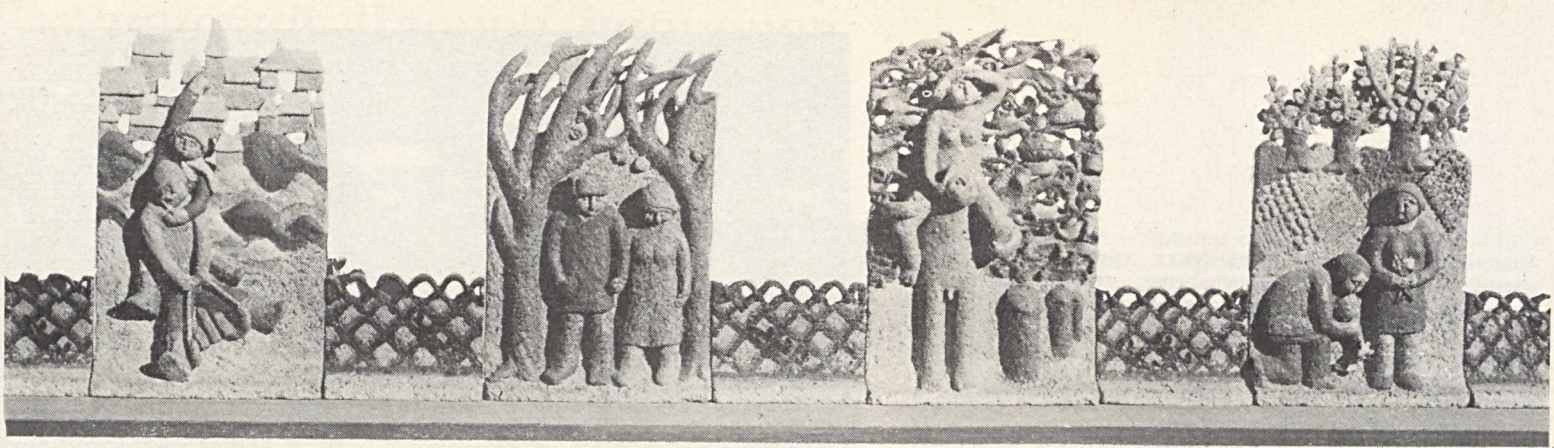
Учитывая особенности детского восприятия искусства, остроумно использовал архитектурную ситуацию в своей мозаике из стекла «Наша земля и вселенная» лейпцигский художник Петер Сильвестр, известный почти исключительно как график. Даже упирающаяся в картину лестница становится у него активной составной частью восприятия произведения: тот, кто поднимается по этим ступеням, словно бы поднимается из глубин земной коры и океана, чтобы ступить на земную поверхность и оттуда исследовать космос. Золотые блестящие шары лестничных перил как бы переключаются с небесными телами на стене и ее мерцающей поверхностью. Строгость протяженной плоскости стены смягчается волнообразным движением, которое создает переход от теплых тонов земли и близкого к ней неба к темным, холодным и все же не пустынным просторам космоса.

Не менее впечатляюще выступил в области монументального творчества и другой берлинский живописец и график Ганс Вент — автор театрального занавеса в Большом зале. Воздушный акварельный колорит занавеса излучает радость жизни, свободная игра цвета дает простор фантазии и увлекает взгляд юного зрителя к сценическому пространству, возбуждая его любопытство. Ритм как бы спонтанно расставленных аббревиатур ассоциируется с порывом и взлетом, композиционно предвосхищая поднятие занавеса, как бы обыгрывая его функцию. Декоративное, нефигуративное решение является не самоцелью, но органично вытекает из общего назначения этой части здания. Заслуживают внимания также большие гобелены Ильзы-Мари Краузе в галерее фойе и Ингеборг Флирль в Методическом кабинете Клуба интернациональной дружбы, скульптуры «Шар земной» Акселя и Корнелии Шульдц и «Первое свидание» Рудольфа Хильшера перед северным крылом дворца, работы скульпторов Герхарда Гайера и Х. П. Готше, живописцев и графиков Тины Бауер-Пецеллен, Вольфганга Вегенера, Фрица Айзеля, Розмари и Вернера Ратайчика, прикладников из Вальденбурга В. Цорна и Л. Бёзе и других. Почти все эти работы расположены там, где они доступны взору возможно большего числа зрителей. Большинство из них выполнено по специальному заказу. Являясь составной частью декоративного оформления архитектуры, все названные произведения при этом активно помогают делу эстетического воспитания детей, проводимого во дворце. Встречи с художниками нашей республики и братских социалистических стран содействуют пониманию этих и других художественных произведений. Такие беседы проводятся на фоне небольших выставок. С 1980 года совместно с Берлинским окружным отделением Союза художников ГДР планируется провести серию мероприятий «Беседы с берлинскими художниками», в числе их участников — Барбара Мюллер и Геренот Рихте. И этим не исчерпывается деятельность Дворца пионеров в области искусства. Все здесь несет с собой радость творчества и способствует выявлению и развитию талантов. «Малая галерея» ежегодно организует восемь выставок как профессиональных художников, так и народного творчества, а также детских работ. Проводятся встречи с народными умельцами. Впечатляет многообразие форм художественной самодеятельности. Ежедневно в художественных кружках проводится 35 мероприятий — в области живописи и графики, скульптуры, керамики, художественного текстиля, фото и кино, декоративного искусства и т. п. Юные филателисты не только обмениваются собранными марками, но и встречаются с художниками-оформителями марок. Пионерская печатная мастерская вводит в основы типографского дела и предоставляет детям возможность напечатать серию пригласительных билетов, брошюры и т. п.

В шутку детей часто называют единственным привилегированным классом нашего общества. Наше социалистическое государство охотно предоставляет такие привилегии, потому что здесь закладываются основы его дальнейшего процветания. И большую роль в этом процессе призваны сыграть наши лучшие художественные силы.

Формы работы с детьми весьма многообразны, и здесь немало еще возможностей сотрудничества для членов Союза художников.





Новый район Берлин-Марцан

Д-р Р. Вальтер

Новый жилой квартал столицы ГДР, площадью примерно в 850 га, строится на восточной окраине Берлина в Берлин-Марцане. В настоящее время это самая большая жилищная новостройка нашей страны. Строительство осуществляется методом промышленного серийного производства; новый жилой массив, рассчитанный на 150 тысяч жителей, станет самостоятельным городским организмом, в котором помимо жилых домов и предприятий предусмотрены торговые и культурные центры, спортивные площадки, школы, детские сады, столовые и рестораны, поликлиники и зоны отдыха. Совместно с архитекторами и градостроителями над новым кварталом работает коллектив Союза художников и Высшей художественной школы Берлина, в который входят живописцы, скульпторы, дизайнеры, графики, художники-прикладники и искусствоведы. Этот коллектив сотрудничает со строителями на всех этапах, начиная с поисков общей концепции и планирования до практического осуществления проекта, разделяя с ними ответственность за общее дело. Цель этого сотрудничества — внедрение художественных принципов в индустриальные процессы строительства. Комплексная концепция художественного облика района определяется следующими принципами:

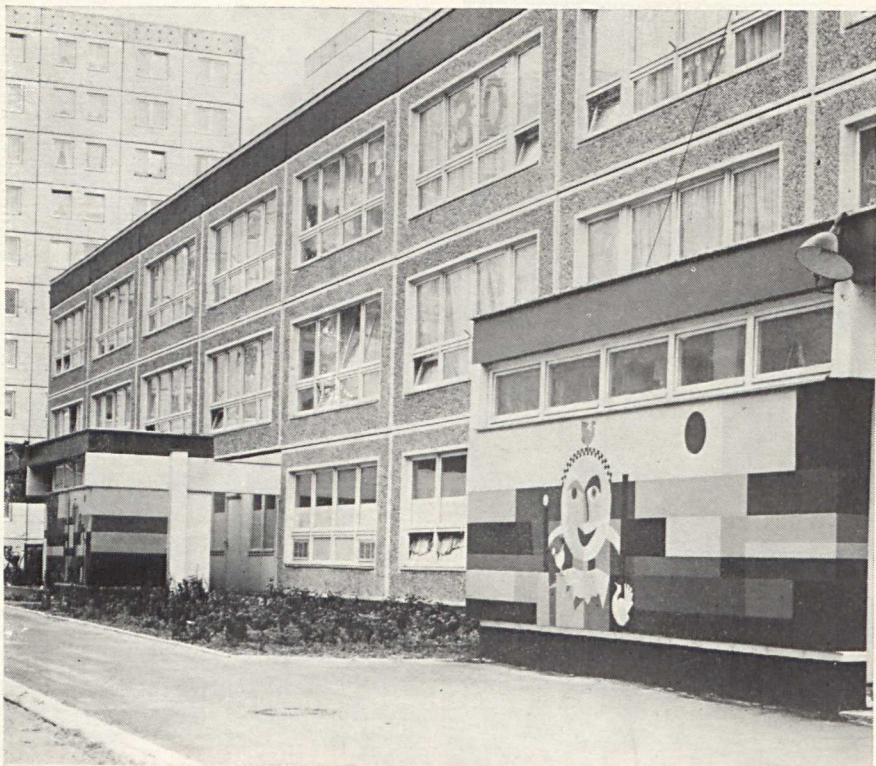
— рассматривать архитектуру нового района, включающую в себя постройки различного назначения и окружающую среду, в единстве функционально-утилитарного и культурно-эстетического начал; для того чтобы избежать технизированной монотонности и единообразия, следует стремиться к органической связи художественных элементов с утилитарным назначением объектов, полнее использовать многообразие природных особенностей окружающей среды, в согласии с градостроительными задачами стремиться к разнообразным планировочным решениям, делая архитектурное пространство таким, чтобы человек чувствовал себя в нем уютно и удобно;

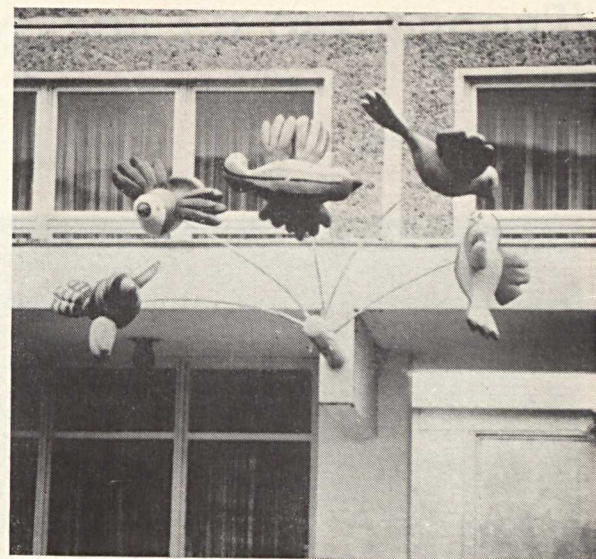
— произведения изобразительного искусства должны выразить характер своего времени, отразить картину нашего общества, подчеркнуть связь архитектуры с ландшафтом;

— художественное «оснащение» района не кончается непосредственно строительными процессами, так называемым «первичным оформлением» — следует рассчитывать на активность самих жителей, стимулируя разнообразные формы коллективного и индивидуального творчества населения.

Декоративно-прикладное искусство и дизайн, связанные с архитектурой (оформление незастроенных участков, городской дизайн, колористические и световые решения, обыгрывание материалов, визуальные коммуникации в городе и т. п.), а также живопись, пластика и художественные ремесла направлены на то, чтобы выявить индивидуальные особенности городского квартала.

Результаты отдельных художественных решений должны оказывать комплексное воздействие в рамках данной ситуации окружающей среды, хотя достигаются и реализуются они совершенно по-разному.





В соответствии с особенностями окружающей среды художники и архитекторы учитывают три уровня оформления: первый уровень — использование в художественном оформлении природных особенностей и исходных технологических условий; оформление незастроенных пространств, зеленые насаждения; решение архитектурных поверхностей цветом.

Второй уровень оформления: визуальные, коммуникативные средства и малые архитектурные формы. Сюда входят: визуальные коммуникации (знаки и информация, световое оформление, реклама, праздничное оформление улиц, названия улиц, площадей, школ и т. п.); «вторичная» архитектура (строительные, чаще одноэтажные структуры для временной торговли, остановки, информационные и коммуникативные пункты, рыночные и выставочные павильоны, общественные туалеты и т. п.); малые формы (скамейки, столы, уличные светильники, урны для мусора, вазоны для цветов и т. д.).

Третий уровень оформления: монументальные произведения живописи, скульптуры, художественных ремесел (стенные панно, фонтаны, скульптуры, рельефы, керамика и т. д.).

До настоящего момента в подготовительной работе было занято 162 члена СХ ГДР. Представители разных областей прикладного и изобразительного искусства имеют возможность разрабатывать целостные пространственные комплексы совместно, на основе общей художественной концепции и под постоянным надзором авторского коллектива, выработавшего эту концепцию.

Если художники или коллективы художников в изобразительном искусстве работают над сложным произведением вплоть до его реализации вполне самостоятельно, увязывая свое произведение с объектом, то приобщение художников прикладной области (дизайн, серийная графика, оформление выставок и т. д.) требует совсем иных условий труда. Практические результаты работы этих художников связаны чаще всего с промышленным тиражированием, еще до их экономической интеграции в архитектурно-оформительский рабочий процесс в качестве функционально-эстетических элементов. Поэтому касательно оформительских работ для конкретного объекта разработаны комплексы задач второго уровня оформления — единая система визуальной ориентации и информации.

В целом художественная концепция решения района Берлин-Марпан должна обеспечить постоянный тесный контакт между художниками и архитекторами, а также должна учитывать запросы и потребности населения, привлекать население к активной деятельности в области оформления, способствуя тем самым дальнейшему развитию района.

Творчество на досуге

Хельга Граупнер



Самодельное художественное творчество в Германской Демократической Республике — движение массовое. Наряду с работой по специальности, часто весьма далекой от искусства, все больше людей принимают активное участие в художественном оформлении обиходных предметов. При предприятиях, государственных или общественных организациях формируются кружки самодельного творчества. Нам известны около 300 кружков по керамике, 250 кружков по резьбе и 2500 кружков, занимающихся текстилем и т. п. ремеслами. Сюда же следует отнести и бесчисленных одиночек, которые лишь изредка обращаются в кружки за консультацией. На последней выставке 1974 года в области прикладного искусства было представлено свыше 400 экспонатов самодельного творчества, выполненных на высоком уровне. Для многих тысяч посетителей эта выставка послужила новым стимулом для самостоятельного творчества. Творчество на досуге чаще всего посвящено оформлению интерьера, изготовлению сувениров и подарков на самый взыскательный вкус. Направляется вопрос: следует ли вообще в наше время, когда промышленность предлагает большой выбор хороших товаров, изготавливать обиходные предметы на базе ручного ремесла? В чем ценность ремесленного изделия, если отвлечься от его воспитательной функции? Главным образом, очевидно, в его уникальности, в том, что оно сохраняет черты индивидуальности и ремесла, которых лишен наш технизированный мир, заставляющий нас все острее испытывать их недостаток. Продукция лучших самодельных мастеров ГДР — это добротные, высокохудожественные бытовые и декоративные изделия, несущие на себе печать индивидуальности. Широкое любительское занятие искусством не только духовно обогащает личность, но также активизирует художественную жизнь общества, вносит в нее больший демократизм. В частности, в последнее время все заметнее становится выход продукции самодельного мастерства из преимущественно частной сферы жизни в сферу общественную. Оформление общественных зданий самодельными мастерами приняло ныне широкий размах. Эту тенденцию стимулируют заказы и материальной поддержкой профсоюзы, государственные и общественные учреждения. Но зачастую произведение самодельного художника появляется в общественном интерьере без какого-либо заказа, а в силу потребности внести свою лепту в украшение клуба, кафе в своем районе. Эта экспансия в общественную среду придает сегодняшнему самодельному творчеству новые важные акценты. Потребность в самовыражении, радость, испытываемая от эстетической гармонии окружающего мира, желание участвовать в общем деле явно ощутимы в этих художественных работах. Интересны взаимосвязи самодельного творчества с традиционным народным искусством. Долгое время мы опасались, что в отличие от других социалисти-

ческих стран, в современном искусстве которых немало точек непосредственного соприкосновения с традиционным крестьянским искусством, наше народное творчество не сможет уже развиваться с такой широтой и многообразием.

В настоящий момент завязалась живая дискуссия об освоении наследия, о связи с традициями применительно к самодельному творчеству. И это не случайно: мы хорошо сознаем, что творческое обращение к опыту прошлого, к его художественным достижениям является необходимой предпосылкой художественного новаторства. Задача, стоящая в первую очередь перед руководителями кружков, — развивать чувство традиции, добиваться знания уже достигнутого, знакомить с прогрессивными эстетическими явлениями, с их художественной спецификой. Согласно этому мы рассматриваем творческие поиски новых выразительных средств в единстве с преемственностью традиций. И знание прошлой культуры оказывается здесь не только основой, но и активной движущей силой в разработке новых художественных решений. Мы воспринимаем самодельное творчество ГДР правомочным наследником прогрессивного традиционного искусства нашей страны; не чуждается оно и ремесленных традиций деревень и мелких городов и всех иных форм ремесла, если они отвечают нынешним эстетическим взглядам. Использует оно и богатый опыт современного дизайна и современного прикладного искусства, но прежде всего мы заинтересованы в воскрешении традиционного ремесла и фольклора применительно к нынешним условиям. Многие из того, что казалось давно забытым и даже окончательно вымершим, открыто заново, хотя поиски старых техник, областей их применения, цветовых комбинаций и орнаментальных мотивов оказались возможными почти исключительно благодаря собраниям наших музеев. Ожесточенные споры ведутся о принципах отбора и освоения доставшегося нам наследия. Зачастую между прошлым и нынешним народным искусством существует органичная преемственность. Показательны в этом отношении области, издавна славящиеся своими традициями: Рудные горы знамениты резьбой и плетеными кружевами, Лаузицкий район — народным искусством лужицких крестьян... Многочисленные группы и мастера-одиночки сохранили здесь старинные приемы и, варьируя их, стремятся органично использовать эти традиции в своем творчестве. Там же, где нет такой живой связи с традицией, пытаются в современных формах сохранить то обаяние народных примитивов, которое исходит от расписных шкатулок или старинных вышивок, но не имитируя старое. Связь с традицией может проявляться также в цитировании узоров, форм, цветовых сочетаний. Новые их применения, новые материалы, а также изменение техники позволяют творчески развивать традиции без риска простого повторения.

Многие усматривают в следовании традиции признак несамостоятельности и недостаток творческой потенции. Может, это и справедливо в отдельных случаях, но велика ли беда? Именно в области традиционного народного искусства элементы личного творчества, являющиеся существенной чертой этого искусства, без особых раздумий сочетались с уже известным, испытанным и полюбившимся публике. Мы не станем утверждать, что при нынешнем размахе народного творчества в ГДР эпигонство полностью исключается. На пути к вершинам художник преодолевает не одну ступень — от копирования и подражания к первым творческим находкам и наконец — к подлинным личным завоеваниям. И потому мы ценим наравне с другими также и первые шаги в искусстве — будь то прямое следование образцу или прямое подражание, если за этим стоит истинное понимание художественных законов и стремление постичь их во всей глубине.

Есть, разумеется, и другие причины обращения к традиции. Гордость за те традиции, в которых отразились национальный темперамент и национальное своеобразие формы, сознание принадлежности к определенным локальным культурным кругам и стремление сохранить все то, что было накоплено в области духовной и материальной культуры и способно служить общественному прогрессу и обогащению нашей нынешней жизни, — все это играет определенную роль в развитии современного творчества.

Перевод с немецкого А. Моисеевкова

День гончара

Ольга Попова



На этом памятном изделии подпишутся виднейшие художники Латвии.

Антон Ушпелис-старший — патриарх гончарного искусства Латгалии, отец Антона и Петериса Ушпелисов

26 и 27 апреля 1980 года в городе Резекне Латвийской ССР стали настоящим народным праздником.

Праздники народного искусства уже не первый раз проводятся в республике, но «Дни латгальской керамики» так широко и интересно были организованы впервые. К этим дням было приурочено несколько выставок, экспозиции которых давали представление об особенностях изделий и творческих склонностях гончаров разных поколений — на общей выставке были представлены работы пятидесяти авторов. Очень интересно была сделана выставка керамики старейшего из работающих в настоящее время гончаров — Адама Капостиня. Вещи были показаны как бы в естественных условиях сельского быта: висели на сучках, на жердях изгороди, стояли на полу, на постилках ручного ткачества и рядом с другими предметами сельского обихода. Гончарная посуда Адама Капостиня сохраняет формы, уходящие своим происхождением в глубь веков, — это горшки, глазурованные только внутри, а снаружи с задымленным, ничем не покрытым черепком. Вообще посуда и свистульки этого мастера отличаются монументальностью, значительность присуща каждому даже небольшому предмету.

Большой интерес вызвала выставка старшего из молодых мастеров, потомственного гончара Антона Ушпелиса. В этой семье трое из пяти братьев отдали свою любовь гончарному делу. Антон участвует в выставках уже с 1964 года, а в 1972 году стал членом Союза художников. Активно работает Петерис Ушпелис. Приобщается к делу отца и Виктор, недавно вернувшийся после службы в армии. Искусствовед Я. Пуят справедливо отметил, что если

старшее поколение мастеров целиком связано с искусством создания утилитарных бытовых предметов: кувшинов для пива, кружек, мисок и т. д., то интерес молодежи все больше склоняется к декоративным изделиям: вазам, подсвечникам, настенным блюдам и др. Но несмотря на это, устойчиво живут традиционные символические образы (солнечный столб и другие знаки неба, земли, планет), которые находят выражение и в формах предметов, и в их орнаментации.

В музее национального поэта Яна Райниса, в селе Айзкале Преильского района, где была мастерская Поликарпа Вилцана, разместилась мемориальная выставка керамики старейших мастеров, на которой особенно широко были представлены произведения основоположников современного промысла — Андрея Паулана и Поликарпа Вилцана. Там же была представлена галерея художественных фотопортретов латгальских гончаров разных поколений. Участникам праздника был показан документальный фильм о латгальской керамике и ее старейших мастерах.

К «Дням латгальской керамики» Министерство культуры, Союз художников Латвийской ССР, производственное объединение «Дайльраде» Министерства местной промышленности республики издали красочные каталоги всех выставок с научными вступительными статьями Я. Пуята, которого шутливо с любовью называют в Резекне «отцом» латгальских керамистов. Были изготовлены памятные керамические медали.

В дни праздника состоялся торжественный вечер в Доме культуры Резекне, на котором выступили руководители партийных, советских, культурных организаций

города, района, республики, многочисленные гости из братских республик Прибалтики, представители Союза художников СССР, Министерства культуры СССР, Академии художеств СССР. Латгальским гончарам вручили дипломы Всесоюзной выставки произведений мастеров народных художественных промыслов. На вечер состоялось чествование юбиляра Адама Капостиня в связи с его 75-летием. После многочисленных приветствий и поздравлений юбиляру были вручены поздравительные адреса СХ СССР, Министерства культуры СССР и Академии художеств СССР. Вечер завершился выступлением народных хорových коллективов. Праздник латгальской керамики включал торжественное костюмированное открытие ярмарки гончарных изделий в городском парке. В ней приняли участие не только потомственные мастера и керамисты со специальным образованием, но также слушатели керамического отделения факультета прикладного искусства Народного университета культуры. Студия латгальской керамики в Резекне работает уже пять лет. Она организует и направляет деятельность всех, кто полностью или частично посвятил себя этому искусству. Многие женщины с увлечением, в свободное от основной работы время занимаются в студии. Те, кто не владеет гончарным кругом, лепят традиционные глиняные свистульки, проявляя при этом очень богатую фантазию. Ярмарка порадовала обилием и огромным разнообразием керамических изделий, многообразием, весельем. В непринужденной обстановке ярмарки творческая индивидуальность каждого мастера проявлялась не менее явно, чем при традиционном экспониро-



Антон Ушпелис-младший
на персональной выставке



Торжественное шествие
открывает праздник и ярмарку
гончаров. Слева — персонажи
городского фольклора
Резекне — глшатай и охотник



вани. Здесь можно было увидеть и простые кувшины, аппетитно емкие, украшенные ангобной росписью, и забавные кувшины с лепными человеческими лицами, сложные многорожковые подсвечники с удивительными живописными глазурями, свистульки в виде птичек, коньков, всадников, любимых в Прибалтике чертей и многое другое.

Под открытым небом особенно нарядно блестели глазурь, особенно привлекательно выглядели добротные исполненные сосуды и фигурки, любые из которых можно было не только взять в руки и близко рассмотреть, но, при желании, и приобр-

рести. Несмотря на довольно высокую стоимость уникальных авторских произведений их активно раскупали. Гончарные изделия Латгалии украшают многие квартиры, общественные интерьеры; они естественно живут в современном быту. Участники «Дней латгальской керамики» познакомились и с другими видами народного искусства края. Перед керамистами и их гостями ярко выступили хоры коллективы района. В Доме культуры передового колхоза «Красный Октябрь» Прейльского района были показаны произведения национального ручного узорного ткачества и вязания, исполненные уча-

стницами ливанской народной студии «Дубна» и мастерицами производственного объединения «Дайльраде». Всеобщий интерес вызвали монументальные росписи вестибюля, фойе, малого зала Дома культуры. Это — дипломные работы студентов Академии художеств Латвийской ССР. Одна из них (автор — Мартин Зитманис) воплощает идею вечной жизнедеятельности на Земле, посвящена искусству старшего поколения латгальских керамистов — А. Паулану и П. Вилдану — мастерам, чьи руки преображали глину силой мудрого, творческого труда. Участники праздника имели возможность непосредственно познакомиться с работой гончаров в их мастерских, увидели процессы обжига и разгрузки горна в мастерской молодого керамиста Волдемара Вогула, побывали на предприятии производственного объединения керамики и художественных промыслов «Латвияс керамика». Все это оставило неизгладимое впечатление. Можно с удовлетворением сказать, что традиции латгальской керамики находят продолжение в творчестве новых поколений гончаров, которые с гордостью и любовью относятся к своей профессии. Празднование Дня гончара в центре латгальской керамики г. Резекне вселяет уверенность в том, что развитие традиций гончарного искусства никогда не прервется.

Размышления у театрального макета

Ирина Уварова



Нам не дано предопределять крутые повороты на путях искусства, и был ли пророк, который в начале 60-х годов мог предсказать, что сценография, насадившаяся роскошью фактур, вдруг изберет тропу аскезы и нищего убранства? Не вся, конечно, но какая-то ее часть. Годы идут, в театре многое меняется, но кто-то упорствует, отстаивая поэтику сурового пространства, лишенного уюта и житейского тепла. Среди многоречивого потока всевозможных сценографических решений кристаллизуется некая жесткая система. Ее элементы устойчивы, а их ассортимент ограничен. В лучших своих проявлениях современная сценография дает урок наисложнейшего переплетения ассоциативных нитей в наипростейших образах. Мои размышления о макетах Кочергина субъективны. Они не претендуют на то, на что не положено претендовать субъективным размышлениям. И все-таки пора начинать думать о том, какой объем информации может быть сегодня заложен в сценографии.

Взаимоотношения действительности и творчества поучительны своей сложностью, их механизм разумен и тонок. Сходство прототипа и изображения может быть чисто внешним, образ насыщается удаленными импульсами, он может стать гипертрофическим и вобрать влагу от неведомых туч и невидимых ливней.

Творчество Кочергина — явление столь же выдающееся, сколь и закономерное. Его работы можно и нужно рассматривать внимательно, отмечая проявления таланта: художник, одаренный щедро, он чуток к форме отточенной и строгой и педантичен в отборе изобразительных средств.

Но его нельзя видеть в изоляции от плеяды других сценографов, он стоит рядом с Давидом Боровским, Мартом Китаевым, Андреем Фрейбергом и Илмаром Блумбергом, Даниилом Лидером и Владимиром Серебровским. В сценографии каждый из них индивидуален. Но вместе они создали общность, заставляющую думать о единой школе, хотя единой школы у них нет, если не при-

мать в расчет школу жизненного опыта.

Итак, Кочергин, Эдуард Степанович, год рождения — 1937. Его творчество началось в 60-е годы, в 70-е его дарование определилось, позиция в театре сформировалась. 6 декабря 1976 года в Ленинграде открылась его персональная выставка.

I.

И вот разрезали шнур, выставка открыта, и толпа втекает в маленькие залы. И мы увидели великое множество коробок. В каждой помещался макет. В каждом макете заключалась своя модель мира.

Это были бледные и светлые миры. Цвет присутствовал, но скрыто и тайно. Как будто все, что некогда было алым, синим, зеленым, выпцвело или затаилось под палетом меловой пыли. Во всем был странный привкус мела.

Мир, называемый «Борцы», был шит из мелких прямоугольных лоскутков. Лоскутки белесы, чуть различны в оттенках — так выглядит нежное нутро молочной перламутровой раковины. Мир, называемый «Гамлет», был легкой прозрачной корзиной или клеткой. В макете ее строение безукоризненно, как скелет морской твари, вываренной в щелочи.

Белой, выбеленной комнатой, чистой, как крошечная операционная для жуков, было «Насмешливое мое счастье». Обстановку комнаты составляли старинные вещи и белые березы. Только на выставке ювелира можно так смотреть работы: теснясь к стенам, наклоняясь к ним и подолгу разглядывая драгоценные изделия. С невероятной тщательностью, с непостижимой серьезностью возведено миниатюрное царство каждого макета. И жалко, что нет лупы, а лучше — микроскопа. Впрочем, у Лидера, при макете к «Королю Лиру», уже есть лупа...

И с такой ответственностью выверена каждая малость, будто это

не керосиновая лампа величавой с поготь (на цепочках, со стеклянным матовым абажуром, с ламповым стеклом и фитилем в узорной бронзовой горелке), а колесико сложной машины. Без колесика не сможет работать механизм. Только старинные мастера относились так истово к своим изделиям, к музыкальным шкатулкам, где танцевали менуэт маркизы и пастушки.

Но в старинной шкатулке совершенными средствами воспроизводилось совершенное создание — дворец с башенками — шедевр зодчих, башмачок с пряжкой — шедевр башмачника.

А в кочергинских коробках виртуоз-макетчик возвел останки города после бомбежки. Обломок изуродованной, изувеченной стены, в него судорожно вцепилась оторвавшаяся раковина.

Руины, развалины, свалки...

Право же, мастер XVIII века был бы крайне изумлен, узнав, сколь высоко иногда ценят ржавый загадочный предмет, именуемый котомками батареей парового отопления. И разглядывая макет к «Насмешливому моему счастью», он удивился бы дикийному обычаю русских высаживать лесные деревья прямо на полу в интерьере. Бог с ним, с исторически отсталым кустарем-одиночкой.

Но мы, умудренные опытом развитой цивилизации и не менее развитой сценографии, — всегда ли мы сможем внятно объяснить, зачем нашему сценографу понадобилось разводить березу в комнате? Почему принца Гамлета определили в дырявую клетку, установленную на перекрестке ветров Дании и Сквозняков России? Почему Кочергин поселяет людей под открытым небом? Откуда пришла эта настойчивая идея показать мир во вскрытом виде и почему стены, возведенные сценографом, столь ненадежны? Сквозь них могут пролезть в дом лес, дождь, вор и враг. Они — сетка, которая просматривается. Они — бумага, которую можно проткнуть, порвать, посмотреть, что внутри.

И почему, наконец, понадобился Кочергину макет, именно макет? Да и не только ему.

В макете работают отличные рисовальщики, сильные живописцы — они уходят от плоскости эскиза к трудоемкому, хлопотному и сложному в исполнении макету.

Макет для них — все-таки их макет — точка пересечения многих общих линий. Едина их позиция по отношению к предмету изображения, позиция чисто физическая, определяющая положение художника и предмета в пространстве. Едина и позиция художника, определяющая меру его ответственности перед этим мирозданием, помещенным в коробку. Мера ответственности велика, потому важна каждая малость. Мироздание сжато, под сильным давлением введено в поле обозрения — в макет.

В макете оказывается бульонный кубик, осадок от выпаренного пространства мира. Макет — это объем реторты, где перегоняется вещество, трансформируясь из одного состояния в другое. Это глубина колбы и нутро реактора, где расщепляют атом, высвобождают адские силы.

В пространстве такого макета отложились логика эксперимента, технические условия испытания, проверка подопытного объекта дополнительными нагрузками.

II.

Надежно, как дом, в котором предстоит поселиться самому художнику, строился в прежние, совсем недавние времена макет. Крепкие стены интерьера, в окно виден хороший пейзаж, мебель стоит с таким расчетом, чтобы жить тут всегда и с удобством.

Мир обетованный, и художник, вжившись в пьесу, смотрит на него глазами строителя; внутри предлагаемой ситуации он один из тех, кто принял участие в этой жизни. Он смотрит на происходящее, чуть отступив к краю рампы, едва ли не изнутри интерьера.

Такие решения есть и у Кочергина, например, «Фантазии Фартышева». Но его стихия — все-таки другой интерьер: «Гамлет», где все открыто всем ветрам; «Валентин и Валентина», где стены прозрачны и улица и нутро квартиры не разделены непроходимой преградой; «Возвращение на круги своя» — где деревья и убранство дома образовали единую среду.

Можно с разных концов подходить к этому явлению, но один конец приведет к изменившейся точке обзора. Это удаленная точка, некий далекий пункт, из которого можно увидеть не только Эльсинор, но и всю Данию, да и еще многое другое.

Постепенно в наше мироощущение вошло прикосновение вселенной, исподволь формируя иной взгляд на положение человека на земле, в системе мироздания.

Быть может, любимец детей и детских театров — Маленький принц, которого Сент-Экзюпери спускал на землю с маленькой звезды, потерянной в космосе, сам того не ведая, указывал направление творческим путем писателей и художников, принадлежащих серьезному миру взрослых. Но на какой бы далекой звезде ни размещался сюжет, он всегда есть проекция земных дел в новые условия, фантастичные не более, чем керамический рельеф, не менее, чем сценография. «Фантастика — это окружающая нас реальность, доведенная до абсурда», — признается Рэй Бредбери. Но до абсурда ли? Скорее до предела реальности. Во всяком случае, фантаст имеет обыкновение и возможность оправдаться с помощью ссылки на науку. Он объясняет, почему при данной атмосфере складывается именно такой ландшафт, отчего небо тут лиловое и почему стальные деревья не имеют коры. С высоты земля кажется иной. Об этом рассказывают космонавты. Об этом же свидетельствовал Булгаков; он показал Маргарите глобус.

«Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик

земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки, и какое-то селение возле нее. Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробка».

Маргарита рассматривает какой-то рельеф, в нем проступает подобие макетика. Некое маленькое здание, а рядом движется женщина с ребенком. Маргарита видит их отчетливо, но и образ всего глобуса уже включен в ее видение. Вельможный экскурсовод Вольанд и демон в черных очках дают пояснения. Но что тут объяснять, когда сразу видно, все, как у Китаева в макете к «Мертвым душам» видна вся гоголевская Россия.

Булгаков имел пристрастие к театру и, берясь утверждать, к театральному макету. Его сатанинский глобус и даже помпезный театр со звездным занавесом, который видит во сне пераскакающий валютчик, — все выдает глаз потенциального сценографа, чуткого к достоверности детали, но и не упускающего охвата события дальним планом. Планы дальний и ближний сведены в один фокус, все концентрируется в макетном ящике.

«Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы проступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это была картинка. И более того, что картинка эта была не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе».

Что же это, если не театральные макеты?

Он знал цену таинству и понимал, что таинству, изгнанному из бытия, удобнее сохраниться в закрытом пространстве, удобнее свершаться в малой шкатулке. Потому сквозь рукопись «Театрального романа» проступают не картинки, но коробка, оживший макет сценографа.

Космос знаками Зодиака заглядывает сверху в интерьер, там Китаев разместил «Плоды просвещения». С. Бенедиктов ввел тему космоса в спектакль «Родительская суббота», где в черное небо смотрит полупрозрачная ракета, сколоченная из рейки, — такие ставят на детских площадках.

Это — прямые выходы к небу, но сценография пользуется ими редко. Небо в сценографии скорее есть место, откуда мы оглядываем мир, свернутый в макетной коробке. Правда, с этой точки сценографу дано видеть все в смещении масштабов и пропорций, но иной раз — во всемирном охвате. Относительна непроницаемость преград, выгораживающих угол обитания. То, что удалено друг от друга, — сближено, различие в расстоянии несущественно.

Пространство разбеднено, отдельные картины заключены в корпускулы, как бы в невидимые стеклянные шары. Шары сбегаются, сосредоточиваются в неведомом полюсе притяжения. Картины совмещаются, накладываются друг на друга, входят одна в другую. Бирманский лес вступает в замок Макбета с обескураживающим реализмом. Ибо в сценографии возможны те же вещи, какие известны героям научно-фантастических романов, летящим бог знает куда — со скоростью света, где две секунды соответствуют двум годам земного бытия. Для тех, кто остался на нашей планете и имеет случай соприкоснуться со сценографией, небезынтересно рассматривать макеты с учетом представлений об относительности, хотя бы самых скудных. Сценография ушла сегодня от импрессионизма, от впечатления, сменяющегося и вечно изменчивого. Время останавливается (недаром столь популярны на сцене многозначительные часы без стрелок), художникам вдруг стало видимо дальнее прошлое или будущее, хотя настоящее никуда не делось.

В коробке современного макета подчас сходятся различные времена и разные пространства, образуя новые сложные конгломераты. Результаты этих опытов похожи и не похожи на реальную жизнь. Они подобны земной жизни в той же мере, что и инопланетное бытие «Марсианских хроник» — бытию Земли. Ведь сегодня и в той драматургии, которая работает на своих испытательных станциях, просто невозможна стала пьеса, где события развиваются нормальным ходом, как у Островского. В самом немудрящем драматургическом творении разные по времени куски насканивают друг на друга, толкаясь, рвутся на площадку, прошлое влезает в текущий момент. Герои, умершие во времени действия пьесы, вмешиваются в объяснение живых влюбленных, и бывает, что в отличие от отца Гамлета никуда не уходят до самого финала.

А пьесы, где мест действия столько, сколько может вместиться в объемный киносценарий, как прикажете быть с ними? Комната, улица, площадь, вокзал, Ярославль, Москва, Лондон... и дел в каждой сцене — минут на пять. И так далее.

Что-то происходит в искусстве. Видимо, не случайно сценография утвердила в своих владениях новый хронотоп. Когда мы обнаруживаем у сценографа скрещение различных времен и разных пространств, мы не должны забывать, что художник ставит театр перед необходимостью искать новые решения в той же мере, в какой и театр повелевает ему отправляться на эти поиски. По соседству, уже в вотчине живописцев, в картине Татьяны Назаренко «Московский вечер», в компании наших современников появляется дама из минувших эпох. Когда так прихотлив призрак Банко в хмельном застолье Макбета, режиссер стремился решить сей феномен как галлюцинацию убийцы. Но дама из прошлого у Назаренко не требует сюжетных оправданий...

Искусство сценографии, получившее столь расширенные пространственно-временные координаты, вряд ли верно относить к семейству традиционных изобразительных искусств.

Мы упорно сопоставляем его с декорацией, идущей от Гонзаго к Головину, со сценическим интерьером Добужинского, который по сути есть картина, обретающая объем и заключенная в раму портала. Здесь мир обозрим в пределах помещения, соответственного человеку, укладу его бытия и тому, что он видит перед собой ежедневно. Рассматривая сценографию в этом ряду, мы допускаем право художника заменить Эльсинор курятником, но к курятнику мы относимся точно так же, как если бы это был возведенный по старинке бутафорский замок: мы полагаем, что просто один видит помещение так, другой — иначе.

Но, находясь во власти собственной метафизики могучей и всеобъемлющей, настоящий художник никогда не учиняет произвола. Напротив, он уже вынужден подчиняться законам системы, которая им же пущена в ход.

Декорации, установленные от Ренессанса до наших дней, лишь эпизод на фоне истории театра, одна из ветвей театрального древа. И когда искусство устремляется к глобальным проблемам и тотальным решениям, оно непременно остро ощущает свои истоки. Расширенный хронотоп сценографии отсылает нас искать ей параллели в тех формах старинных театров, которые имели дело с искусством больших обобщений. Убранство мистериального помоста, круговая предцена, пустая площадка театра «Глобус» и, наконец, трехэтажный ящик вертепа строятся в условиях мифо-поэтической системы, где пространство — мир, а время — вечность.

«Земля, — пишет Эйкен, — представляла собой сцену... На ее поверхности сходились столь резко разделенные до сих пор стороны и разыгрывали здесь великую «божественную комедию» искупления. Здесь приводились в исполнение планы, задуманные вне земли...»

Конечно, мистериальный театр укладывается в прокрустово ложе канона, а сценография подчиняется образному мышлению художника и внутренним требованиям системы.

Конечно, на время действия мистерии бытовое время как бы отключается (об этом пишет А. Я. Гуревич), в сценографии же отрезки бытового времени могут и сохраняться.

И все-таки они сходны между собой по координатам. Они сходны и напряженностью ситуации, и многое в сценографических решениях заставит вспомнить, что в мифо-поэтической системе от решения героя или от хода сюжета зависит судьба мира.

Сценография участвует в формировании нового вида театрального переживания, открывающего пределы нашего ежедневного восприятия. Видя Гамлета на Таганке, мы уже не спрашиваем, где, собственно, костюм, приличествующий Принцу. В нашем сознании Гекуба, Офелия и даже бедный Йорик оказались рядом одновременно. В той реальности, которая возникла в час спектакля, актер и поэт Высоцкий, создатель известного абсолютно всем песенного жанра, отнюдь не перевоплощается в Гамлета; со своим багажом современного барда он присутствует на сцене и ведет диалог с Гамлетом, как бы комментируя гамлетовы размышления. Знаменитый занавес Боровского, обитающий во всем пространстве сцены, есть образ грозный и равнодушный, он — рок, готовый сразить и героя, и актера.

В «Гамлете» Кочергина быт старой Дании перекрывается бытовой стихией случайного убежища. Так могут быть обжиты не только сарай, но и курятник и старая цистерна. Обживаемость курятника, тем более цистерны — представления, принесенные опытом невзгод, выпавших уже на долю людей XX столетия. Случайное прибежище людей, вышибленных из обжитого гнезда, символично, символ может захватить любое поле, вплоть до заброшенных хижин несчастного племени иков, которым Питер Брук посвятил свою лучшую постановку. Именно «ики» заставили европейскую критику говорить об угрозе бездуховности, нависшей над современной цивилизацией, и это уже само по себе свидетельствует о том, сколь готово наше современное сознание к обширным ассоциативным планам.

«Гамлет», поставленный в Красноярске, заключил в себе и некую часть местного колорита. Если это и Дания, то — красноярская Дания, если это Эльсинор, то к нему ведут сибирские дороги, может быть, дороги военной эвакуации. Преодолев иллюзорную условность (или иллюзорную достоверность) окружающего нас пространства, сценография вышла на простор, куда задолго до нее выходили Тютчев, Врубель, Блок.

Бывает, что художник, пространствовав, как Пер Гюнт, по необозримым просторам обобщенных решений, возвращается в родимый и уютный сценический интерьер. Но рассматривая интерьеры Серебровского, в которые он возвратился, мы чувствуем их незамкнутость, их открытость миру, врывающемуся в чистые окна. Взгляд художника свеж, а все видимое освобождено от обыденной привычности.

Обычно же система держит художника крепче, с идеей обзора всего пространства в целом не так легко расстаться.

Трижды на нашей сцене появились спектакли, посвященные Гоголю, и три художника стремились найти пластический эквивалент гоголевской поэтике, вывести ее формулу.

На Таганке Кочергин и Любимов сотворили мешок, шитый из шинели, и глазами Башмачкина обозревали все, что туда вошло, а вошло туда решительно все, что есть у Гоголя: петербургские чиновники и старосветские помещики, да еще и тема «Мертвых душ» решена так, что зритель может наблюдать, как омертвевшие тела (и соответственно души) помещиков выходят из-под земли — столь же реально с того света и у Гоголя вылезали из-под земли колдуны.

Левенталь предпочел позицию иного героя: только Плюшкин мог стащить в одно место все, что мы видим на сцене: бричку, трех лошадей, пейзажи немытой России и лазурные дали Италии, где пребывал Гоголь.

Китаев рисовал на заднике и расставлял на сцене все, что мелькало вдоль дороги, по которой ехала бричка, а в ней — Чичиков, и почти все, что он мог видеть в домах по дороге. В одном ряду оказались маленькая церковь и крупное кресло. Бричка же парила под колосниками, откуда выдвинулось все путешествующему Чичикову, воспарившему в мечтах. Но получилось так, что, в сущности, оглядывал сверху Русь уже не Чичиков, а сам Николай Васильевич Гоголь.

Может быть, истоки сценографии следует искать не в истории декорационного искусства, а в истории XX столетия, в нашем жизненном и историческом опыте. И поскольку сюжет вводится художником в иные пространственно-временные координаты, картина, развернутая драматургом в пьесе, выписывается в другую, более обширную картину, создаваемую сценографом.

В одном литовском рассказе двое играют в шахматы, один из игроков — гроссмейстер. Все партии кончаются вничью. Эта часть рассказа может быть уподоблена сюжету пьесы, сценографу предстоит сделать к ней декорацию, режиссеру — поставить, зрителю — посмотреть.

Но в рассказе есть некие дополнительные обстоятельства: один из шахматистов — офицер СС, другой — мальчик, узник лагеря. Выигрыш и проигрыш для гроссмейстера означают выход из игры, выход может быть только один: смерть. Продолжение игры — пролонгация жизни.

Этот свехсюжет и стремится выразить сценограф. Он пытается раскрыть исторически обусловленный пейзаж, независимо от того, обозначен или не обозначен он в сюжете. Ситуация, герой и зритель сценографии как бы подвергаются дополнительному испытанию. У Кочергина это опыт человечества, которое столько раз на нашей памяти уже было выбито из жилой среды — в землянки, окопы, теплушки, в лагеря перемещенных лиц, в лагеря смерти. Изображая картину сотворения мира, космоса из хаоса, художник помнит о всемирном потоке, о бесчеловечной хаотической стихии.

Воина прошлась по детству поколения Кочергина. Те, кто оказался несколькими годами старше, успели пройти через фронт. Художники круга, куда вошел Кочергин, навсегда запомнили состоявшие земли в грозный час испытания. Не угроза ли разрушения обжитого мира отложилась в сценографии, стала одним из главных ее постулатов?

В макете Кочергина к пьесе «Влюбленный лев» мы видим руины, останки стен, уцелевшие от бомбежки.

Три обломка как три полуразрушенные плоские башни торчат под открытым небом. Но, взглядевшись, начинаешь замечать, что развалины обжиты, люди, живущие тут, приспособили опметья прежнего быта под новое, уже сложившееся жилье.

В макете к «Вкусу меда» нет ни войны, ни следов бомбежки. Просто обитателям досталось запущенное помещение. Обживание его происходит по тем же законам, по которым обживаются руины.

В его макетах и на стендах присутствует как бы елиное жестокое развороченное мировое пространство. Пространство, в котором вещи людей утратили ценность именно потому, что они годны служить хозяевам в нормальных условиях.

Новую ценность здесь обретает хлам: выкинутый на свалку, он более приголен, чтобы стать стройматериалом в изменившихся условиях, при созидании жилой среды разрухи. При критическом повороте судьбы на свалке среди хлама оказывается и человек. Кочергина и художников его круга объединяет общность отношения к миру, ориентированная на положение человека в необычных обстоятельствах и в пограничных ситуациях.

III. Рассматривая сверху Земной Шар, космонавты увидели его таким, как он угалан Тышлером в эскизе к «Мистерии-Буфф»: безмятежно-голубым, кое-где овеванным нежной дымкой.

Дымка не проходила, стояла все время. Это была болезнь атмосферы. Люди не лучшим образом управились с Землей. Поражены воды и воздух, погибает природа, среда обитания в сценографии Кочергина несет печать неблагополучия Земли.

В макете к «Свои люди — сочтемся» деревья, введенные в интерьер, стоят без коры. Кора пошла в дело, надрали лыка, напелели обоев, половиков. Деревья стоят мертвые. В «Прошлым летом в Чулимске» сибирские деревья — это опорные столбы. На них опирается город, по ним карабкаются лестницы. Листья тут нет. Нет листьев на деревьях в «Селе Степанчикове» и на деревьях в макете к «Насмешливому моему счастью». В спектакле «Валентин и Валентина» деревья тоже голые — пустые ветки, как зимой. Для этих деревьев зима — всегда. У Кочергина острое и тонкое чувство природы, свойство редкое для горожанина. Природа стоит за его урбанистическими построениями. Но чаще всего — это мертвая природа. В спектакле по пьесе американского драматурга П. Сингела «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые поготки» говорится о левонке, у которой был кролик: о поготках — она их выращивала. О ее однокласснице, которая поймала бездомную кошку и препарировала ее, получив скелет. Обе они мечтают стать учеными. Обе претендуют на первенство — школа проводит конкурс. Жизненная ситуация, столкновительная соперница, такова, что, независимо от результатов конкурса, победа в конечном счете останется за той, которая спокойно и расчетливо

убила кошку. Девочка, любящая цветы и кролика, потерпит поражение.

Кролика в спектакле не показывают. Стоит только ящик, где он будто бы помещается, — на самом деле его нет, от зрителя это не очень скрывают. Ноготки бутафорские. В поразительной своей доподлинностью обстановке, где все настоящее и только настоящее, искусственные цветы выдают себя. Их искусственность (есть муляж, настоящих цветов нет) дорисовывает обреченность надежд девочки, привязанной к природе.

Отсутствие живого цветка и живого кролика в этой ситуации драматично. Зато в зрительном зале висит фотография покойной кошки, изображение устрашающе реалистическое.

Напротив портрета кошки, через зал, другой портрет — фотография собаки. (Девочка-победительница как раз сообщает, что она собирается в будущем препарировать собаку.)

Уйдя со спектакля, мы запомним эти фотографии. Кочергин направил наше внимание на убитых животных. И хотя пьеса не о них, а о людях, художник заставляет помнить о том, что отношение к животным — проверка человека на человечность.

Победительница пробьется. Перед ней откроются двери не только в науку. Она и другие такие же, равные ей, будут ставить опыты на людях (такое ведь уже было). Высшей целью, объясняющей убийство, может стать добыча скелета.

Спектакль идет на малой сцене БДТ. На малой сцене — белый павильон, собранный из поперечных планок; стены устроены как жалюзи. Все это напоминает внутренность лабораторной кроличьей клетки. Когда на стены клетки падает снаружи свет, он проходит сквозь щели между досочками в виде плоских широких лучей. Можно подумать, что мир, в котором живут люди, подвергается влиянию какого-то облучения, действующего на человеческую душу. В макете к спектаклю особенно явственно проступают приметы этого пространства как пространства лабораторного, опытного. Жизнь подопытных существ, запертых в нем, будто это не люди, а белые мыши, — терпит изменения, в существах пробуждается жестокость. Но есть натуры, не поддающиеся облучению. Устоит человек, живущий в лоне заповедей гуманизма, подлинное человеческое тепло дает сильный иммунитет против зла. Потому в «лабораторных» стенах теплятся бледные свечки человеческого бытия; люди, оказавшиеся тут, повесили маленькое старинное зеркало, яркий плакатик; лодка покрыта мягкой шкурой.

Среди множества способов создания среды, испробованных Кочергиным, различными опыты биологического характера. От цельного дерева поэтики осторожно срезана ветка. Если ее посадить в удачно составленный грунт, она пустит корни. Важен состав почвы. На точнейших весах вкуса и чувства меры взвешиваются крупницы веществ. Вегетативный способ наивен и обескураживающе прост:

мешковина + деревья + X = Вампилов;

мешковина + деревья + Y = Друцэ.

Обе среды по составу однородны. Важны пропорции веществ, соотношения масс, мера нагрева.

Вампилову предшествует масштаб Сибири, чудовищный размах, разлет неистово великого пространства. Вписанный в него Чулимск мал и тесен настолько, насколько тайга велика.

Но, заблудившись, выйти одинаково трудно и из тайги, и из Чулимска: природа дала городу подняться на своих стволах и костях, и город перенял ее повадки, ее облик. Кочергин вводит однородную массу тайги в частицу городского вещества. Частица ее заглаживает, как лягушка вола.

А в Молдавии, в «Святая святых» Иона Друцэ, мир божий был идиличен и ласков. Невинна была округлость облаков, холмов, барашков, одинаково курчавых. Здесь свежеевали деревья и баранов, большие шкуры висят на распорках в двух концах сцены, как скальпы, снятые с самой природы. Это от беспощадного пантеизма Друцэ. Он дезертировал в войне человека с природой: открыто перешел на ее сторону.

Что за странное время выпало сеголня людям!

Каждый раз узнаешь что-нибудь новое. Рыбы, оказывается, общаются друг с другом. Растения, оказалось, бывают травмированы, когда рядом с ними произошло злодеяние. Холит слух о том, что подопытный дельфин сказал, умирая: «Нас обманули». Но не потому странно все это, что большие ученые умы со всего мира пришли в конце концов куда-то во чисто поле, где бродит древний, но совершенно безграмотный дурак, а из всех сказок кричат ему звери: «Не убивай меня, Иванушка! Я тебе еще пригожусь».

Странно, что все эти знания открываются нам именно в ту пору, когда природа покидает землю и, говорят, уже высчитан лень уничтожения последнего тюленя.

Все будет просто, но торжественно. Никакой помпы. Охотник скажет несколько слов. Тюлень перед смертью, очевидно, тоже что-нибудь скажет. Можно надеяться, что наука к тому времени уже сможет расшифровать его последнее слово.

Кочергинская «История лошади» имеет общую кровеносную систему с повестью «Холстомер», но на ее характер лег след этого самого времени — времени, когда вновь заговорили животные.

Время развития бионики: что за жгучий интерес пробудился вдруг в людях — понять расчеты свода крабьего панциря, боготворить спираль ракушки, гордиться, что научились строить небоскреб как восковые соты? А в Италии, в стеклянной колбе, куда по трубкам поступали жидкие вещества, в прозрачной паукообразной установке произрастал из клетки человек,

гомункулус. Искусственный Адам.

Латуральна и сложна органика «Холстомера». Хотя принцип ее строения обычен для Кочергина, но состав иной. Это не ткань растительного мира, но более высокоорганизованная ткань. Мешок, скроенный Кочергиным к «Холстомеру», — это торба с овсом, конюшня и плоть. Торба, надетая на морду лошади, составила целое с мягкими лошадиными губами, с голым мокрым небом, срослась с глоткой, жаркой и беззащитной, — и сама стала чувственной, мясистой, влажной плотью.

Иной во чреве кита оглядываем мы слизистую мешковины, выступы, бугры и присоски. Есть нечто запретное в этом погружении в плотское, в проникновении, в рассматривании тканей, таинственно скрытых самой природой.

Оно соразмерно толстовской системе отсчета, начинаемой изнутри, из скрытого от нас внутреннего мира животного.

Осязаемость, чувственность, вывернутость наружу внутренних органов — такова биология среды «Истории лошади».

Бережно толстовское проникновение в существо, уже поднявшее глаза на мир окрест себя, но не выделившееся из природы и переживающее свою зрелость как лето, а зиму — как старость, убого ковыляющую к обрыву в небытие. Лошадь стоит так близко к людям, что она уже отчасти и человек.

Вся эта тонкая и мудрая клиника находится в опасном соседстве с бойней. Обращение высокоорганизованной и глубоко чувствительной материи в пуд конины слишком доступно и чудовищно просто. Бугры, отеки, отчетливо выступающие на ткани, лопаются в минуту смерти Холстомера.

Кочергин замыслил, что из разрывов полезут цветы, красные, как внутренности, и великолепные, как розы. И среда проиграла бы свою сложную, свою отчаянную роль до конца. Может быть, это была бы слишком дерзкая роль, а игра — запретна?

Но получилось так, что вместо объемных и мясистых цветов в образовавшихся прорывах нам были показаны вариации жестовских подносов — как жаль! Точно и пронзительно выстроен был этот мир, его биология и его архитектура задали неукоснительный путь только двум движениям чувства: плоть живая и конюшня.

От конюшни здесь было — конюшня, какая-то очень настоящая, солома на полу, и не театральная, а совсем такая, как в конюшне, слежавшаяся, утоптанная и косматая; старые настоящие колоды, из которых уж точно поили табуны. Какие-то железные, гречушечные кольца — и старые лоснящиеся веревки. Фонарик тусклый и унылый.

Жилье лошадей устроено не лошадьми, а человеком, потому тут все-таки как-никак архитектурная основа человеческого, и люди, когда им выпадало тут играть владельцев лошадей, так и жили естественно, не замечая, что это конюшня. Авгиева конюшня! Здесь ориентир, маяк и вежа — тревожная, возмущенная мысль Толстого, бурно бьющая в его поэтике — и не только в «Холстомере»: человек и природа стали несовместимы. С какими бы намерениями ни обратился человек к природе, если он не живет ее жизнью, забыл и попрал ее законы, он ее убийца.

И потому конюшня еще и бойня, а колода — плаха. Велики страдания, принесенные человеком — лошади. Но и человек, бездумно обрешивший животное на страдания, будет расплачиваться за это утраченным личностью, распадом сознания.

«История лошади» в самых крайних и самых острых точках своего существования в современном искусстве совпадает с очертаниями древней мистерии о жизни и насильственной смерти, об убийстве обреченной жертвы, принесенной во имя продолжения земной жизни. Но нарушены и разорваны вечные мудрые связи всего сущего, и приостановился круговорот, а земля не принимает жертвы.

Смерть Холстомера что-то меняет в окружающем нас мире, и эту перемену фиксирует замысел сценографа — среда разорвана, разъята, и мир кровоточит.

Но, может быть, задумывая спектакль, художник не размышляет об этих вещах? Может быть, он думает о другом?

О том, как будет работать выбранная фактура, где добыть стул красного дерева и не пропал ли ржавый лист кровельного железа, который валялся на соседнем дворе: как раз нужного цвета и нужной степени мятости — его необходимо укрепить прямо на сцене, справа. Сумеет ли режиссер, клявшийся, что именно без такого сценографического решения жить не может, — сумеет ли он существовать и мыслить в этой среде? И достанут ли снабженцы индийскую мешковину? Таковы заботы дня и ночи в условиях жестоких сроков выпуска спектакля.

И есть художники, которые любят так обставлять положение дел, приговаривая по-малярски простецкие тексты:

— Мы люди ремесленные. Художники мы. Наше дело, чтоб было хорошо и красиво, дальше — дело ваше, и так далее.

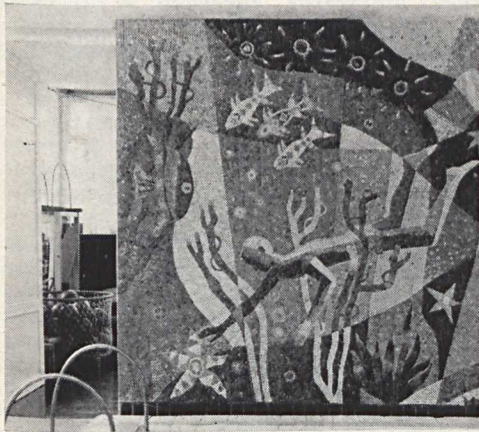
Или, как говорит Кочергин:

— Мы во власти драматургии, во власти режиссера. Есть еще сцена и ее параметры, есть еще смета и мастерские. И даже мастера, на которых рассчитываешь. Все это тоже входит в сценографию и составляет специфику профессии...

И все-таки — в замысле и в воплощении отложится то, что вошло в состав личности художника.

То, что заложено прочитанными и даже непрочитанными книгами. То, что заложено временем, потоком информации обо всем, что есть, чего нет и что только предполагается. То, что сформировано талантом. И что продиктовано мерой ответственности, которую художник добровольно на себя принял.

По стране Украинская ССР



НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АНСАМБЛИ

Год ребенка — 1979 год — был отмечен на Украине целым рядом интересных работ. Одна из них — оформление Дома ребенка в Киеве, выполненное молодой художницей Валентиной Саниной.

Монументально-декоративные панно на фасаде представляют собой триптих, раскрывающий тему «Счастливое детство». Каждое из них имеет свой сюжет: «Нам тужен мир», «Счастливое детство» и «Международный год ребенка». Интересные по композиции и яркие, красочные по цветовому решению, эти панно очень выразительно выглядят на фоне леса, прилегающего к территории Дома ребенка. Техника исполнения — роспись глазурями по обычной облицовочной плитке, которая покрывает остальные плоскости фасада. Интересно применено вкрапление цветного стекла с последующим обжигом. Это позволило добиться большой насыщенности и градаций оттенков и своеобразных фактурных эффектов. Интерьеры здания украшены двумя панно «Радость» и «Окно в мир», исполненными темперой по сухой штукатурке. Художница продолжает работу над объектом. Здесь будут еще оформлены детские игровые уголки, музыкальная комната, комната торжественных актов.

Ряд работ, заслуживающих внимания, выполнен в детских учреждениях Харькова. Интересная роспись В. Гонтарева и В. Нестерова украсила интерьер одного из межшкольных комбинатов в районе новостроек. Правда, авторам не удалось до конца выдержать условный характер росписи: заметен стилиевой разнобой между изображением фигур и проработкой фона.

Молодой художник Ю. Утенков выполнил в технике холодной энкаустики роспись «Танец и музыка» в музыкально-игровой комнате дача № 184 и мозаичное панно «Солнце, воздух и вода» в бассейне дача завода «Серп и Молот». Роспись, яркая, насыщенная по цвету, понятна и доступна по художественной трактовке детям дошкольного возраста. Мозаичное панно, выполненное в голубовато-золотистой гамме, хорошо вписывается в интерьер помещения, где находится бассейн. Оно жизнерадостно по настроению, будит фантазию ребенка.

В курортно-лечебном центре Украины Трусковце идет широкое строительство новых корпусов санаториев, пансионатов, реконструкция старых. Активное участие в оформлении интерьеров принимают львовские художники.

Оригинальная архитектура здания пансионата «Южный», где центральная часть внутреннего объема, перекрытая сверху стеклблоками, предназначенная для зимнего сада, позволила художникам дать волю своей фантазии. Пространство высотой в 7—8 этажей, благодаря особой конструкции стеклянного потолка, весь день залито солнцем. Богатство флоры допол-

няется журчанием каскадного водопада, струи воды которого протекают через кувшины, вазы, специальные чаши, которые наполняются до краев и у которых размещены керамические фигуры птиц, выполненные в натуральную величину. Этот своеобразный фонтан-водопад, который проходит через весь зимний сад, создали известный рижский керамист Г. Круглов и львовянка М. Савка-Круглова. Очень интересна технология полив — обожженный полевой шпат и стекло.

Внизу в нише — каминный уголок, где стены облицованы керамическими рельефными плитками, слева — фантастических очертаний печь, справа — специально изготовленная из дерева мебель с анималистическими деталями (авторы А. Бокотей, В. Кондратюк). Опорная стенка с элементами пластики и осветительной арматурой, декоративная решетка на торцовых стенах сада, напольные керамические вазы, подставки для вьющихся растений выполнены А. Бокотеем, В. Кондратюком, З. Флинткой. Помещение столовой, холлы также украшены керамикой, витражами, специально выполненными люстрами (автор М. Тарновский).

Большое место заняло декоративное искусство и в оформлении санатория «Хрустальный дворец». Здесь работали Г. Кечула, Б. Скиба, С. Голинчак, О. Безпалкив и другие художники-керамисты. Благодаря искусству львовских художников, работающих в синтезе с архитектурой, здания для отдыха приобретают своеобразие и выразительность.

Т. Придатко.



В ТЕХНИКЕ ЭНКАУСТИКИ

Украинские художники участвуют в оформлении архитектурных комплексов и за пределами республики. Интересными представляются росписи киевского художника Ю. Легенького в здании областной больницы Кишинева в технике энкаустики. В вестибюле административного корпуса посетителей встречает групповой портрет работников клиники — врачей и медсестер. Предусмотренный эффект узнавания как бы разрушает границу условного и реального, вовлекая посетителя в действие росписи. Благодаря красочности панно посетитель получает эмоциональный заряд, сопоставляющий ему в течение пребывания в данном помещении. Роспись, находящаяся в помещении столовой, как бы раздвигает стены, уводя в мир природы.

В этой росписи ощущается и определенный национальный колорит — в передаче национальных обычаев, в характере пейзажей, в своеобразии персонажей, а также в сочном южном красочном колорите.

Т. Иванова

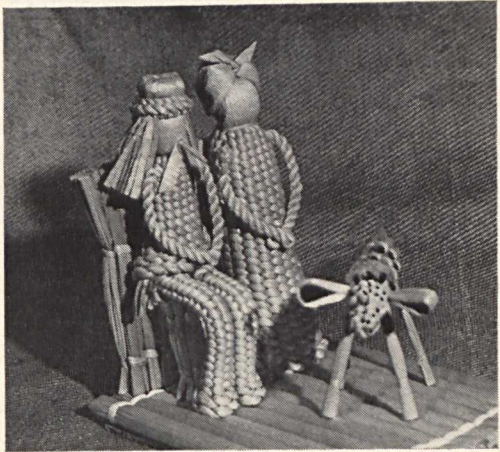
ПАННО «ВЕСНА»

Работы Галины Севрук всегда привлекают особым колоритом — от них веет древнерусской стариной и в то же время в них осязимо чувство современности.

Новая ее работа — керамическое панно «Весна» (шамот, глазури, соли) — является организуемым художественным акцентом интерьера вестибюля гостиницы «Золотой колос» в Киеве.

Сочная, выразительная декоративная пластика хорошо читается на фоне стены, облицованной ракушечником. Замкнутая пластически-пространственная композиция объединяет растительно-орнаментальные элементы, а декоративные птицы, выделенные белым пятном, как будто парят над плоскостью рельефа. Интересно панно и с точки зрения технологической обработки керамики.

Т. А.



ВОЗРОЖДЕНИЕ РЕМЕСЛА

На Тернопольщине возрожден давний и традиционный жанр народного творчества — рогозоплетение. Художественный фонд республики налаживает контакты с традиционными центрами, выявил мастеров, работающих в этой технике. Среди них особенно интересен Ярослав Реминецкий, потомственный мастер из села Ишків Козовского района. Густые заросли рогозы в поймах реки Старины издавна служили мастерам отличным пластическим материалом. Из него делали утилитарные вещи, игрушки, сувениры. Высокое мастерство исполнения, выразительность композиций и разнообразие мотивов присущи современным мастерам рогозоплетения.

А. С.

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ МУЗЕЯ

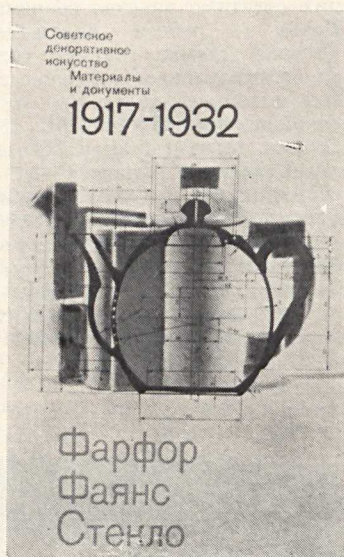
Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР отметил 80-летие со дня своего основания.

Открытие первого в Киеве общедоступного «Музея древностей и искусств» (таково первоначальное название музея) произошло 1 августа 1899 года и было приурочено к происходящему в Киеве XI археологическому съезду. Задачей музея было коллекционирование материальных и художественных ценностей украинского искусства.

Выставка новых поступлений показала приобретения музея за последние 10 лет. В отделе иконописи редкие произведения XVI—XVIII веков. Особенно ценным является приобретение иконы XVII века «Св. Анна», до этого известной по старым архивным материалам и находившейся до сих пор в частной коллекции.

Необычайно богат поступлениями раздел украинского искусства XIX века. Здесь экспозиция начинается с картины известного украинского жанриста К. Трутовского «Везут молодую», обнаруженной в одном из детских санаториев под Киевом. Особенно много на выставке пейзажей П. Левченко, полученных от харьковского коллекционера Г. Собакаря. Неожиданными миниатюрными пейзажами М. Беркоса. По-новому раскрывается на выставке пейзажное дарование таких мастеров, как И. Труш, Ф. Красицкий, С. Костенко, А. Маневич.

Инна Пархоменко



Мы столь не избалованы появлением новых публикаций документов по истории нашей культуры, что выход в свет каждого подобного издания вызывает горячее чувство благодарности, какие бы ни появились позже, при чтении, претензии к его составу и качеству. Это целиком относится к недавно вышедшему сборнику «Фарфор. Фаянс. Стекло. 1917—1932»*, подготовленному сотрудниками НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР и Центрального государственного архива народного хозяйства СССР. Он дает много новых сведений по истории советского прикладного искусства, до сих пор известных лишь узким специалистам. Ценность его повышается еще и потому, что часть документов, вошедших в сборник, была, уже после их копирования, по различным обстоятельствам утрачена и наличие их в публикации придает ей поистине уникальное значение.

Кроме выполнения своей прямой задачи — ввести в научный оборот ряд новых фактов по истории стеклофарфорового производства в первое 15-летие Советской власти, — сборник имеет и очень важное идеологическое и общекультурное значение. Это определяется прежде всего наличием в издании ряда документов и сведений, рисующих малоизвестную до сих пор деятельность В. И. Ленина по руководству производством бытовых изделий вообще и стеклофарфоровых в частности. В. И. Ленин принимал непосредственное участие в определении пути развития Государственного фарфорового завода (бывш. Императорского), считая, что «наблюдение за художественной частью производства» необходимо оставить в Наркомпросе (док. 43), интересовался положением с сырьем и топливом, беседовал с рабочими Барановского фарфорового завода, выступал на съездах рабочих легкой промышленности, в том числе 29 апреля 1920 года на Всероссийском съезде рабочих стеклофарфорового производства. В беседах с руководящими работниками Наркомпроса он ориентировал их не на свертывание, а напротив, на развитие производства высокохудожественных изделий, хотя они были тогда малочисленны и недоступны народу. Он понимал, что подобные изделия будут служить художественными эталонами и образцами для тех будущих времен, «когда разовьется наше хозяйство» и когда «рабочие и крестьяне смогут их покупать» (с. 35). Следует пожалеть, что составители сборника не обратили внимания на то, что именно рабочими Мальцевского

промышленного района, центром которого был поселок Дятьково с его знаменитым хрустальным заводом, еще в апреле 1918 года был установлен рабочий контроль и выработана специальная инструкция по рабочему контролю, так называемые «брянские правила», высоко оцененные В. И. Лениным в его обращении к конференции представителей национализированных предприятий (май 1918 г.). Очевидно, это произошло потому, что вопросам истории производства стекла в сборнике вообще уделено гораздо меньше внимания, чем фарфору и фаянсу.

Вторым важным достоинством сборника является ряд документов и комментариев, касающихся не только сравнительно узкого вопроса о фарфоре и стекле, но общих явлений культуры первого 15-летия и более всего — вопросов художественного образования. Это списки художественно-промышленных учебных заведений и сведения об их программах, документы об идейно-художественной борьбе внутри учебных заведений, об учебных планах и заданиях. Весьма ценной является и имеющаяся в сборнике информация о советских и зарубежных художественно-промышленных выставках, о международной торговле фарфором и стеклом, об изучении рынков и «художественных потребностей масс» (док. 134), о деятельности и изданиях ГАХН и т. д. Все это настолько важные и во многом еще неизвестные до сих пор сведения, что можно с уверенностью сказать — ни один специалист в области истории советской культуры вообще и материальной культуры в особенности не обойдется в своей научной работе без сборника «Фарфор. Фаянс. Стекло». Процесс культурного строительства в 1917—1932 годах теперь без этой книги изучать невозможно.

Общекультурное значение документов сборника непосредственно пересекается с общенсторическим. Факты, отразившиеся в них, интересны не только сами по себе, но и как конкретное проявление тех общих условий и закономерностей исторического процесса, которые большинству из нас знакомы чисто умозрительно, как общие фразы учебников по истории СССР. Документы сборника показывают, с каким энтузиазмом, превозмогая неимоверные трудности, советские ученые и инженеры, и прежде всего С. Г. Туманов, сумели в условиях всеобщей нехватки сырья, оборудования, простейших машин и приборов, в короткий срок обеспечить собственными красителями, деколью, жидким золотом всю восстановленную отечественную промышленность. Из этих, хотя и отрывочных и часто неполных, сведений вырисовывается героическая картина того, как буквально «по винтику, по кирпичику» создавался Дулевский красочный завод, снабжающий сегодня красками и деколью все наши фарфоро-фаянсовые предприятия.

Наконец, важное значение имеет еще одно качество публикуемых документов — многие из них касаются вопросов, злободневных и животрепещущих не только в 1920-е годы, но и сегодня. Конечно, это наводит на некоторые грустные размышления. Но одновременно говорит и об актуальности сборника. Весьма насыщен и сегодня вопрос о художественном контроле всей продукции ширпотреба, ставший еще в 1919 году (док. 48). Его пытались решить созданием Государственной художественной мастерской промышленных образцов и рисунков. В те годы из этого ничего не вышло. Д. Е. Аркин поднимал вопрос о художественном контроле и, в частности, об общественной проверке качества в 1929 году. В послевоенные годы те же вопросы пыталась решить В. И. Мухина в своей известной записке «О художественных мануфактурах». В нашей печати и сегодня поднимается вопрос о контроле художественного качества, однако, как говорится, воз и ныне там.

Злободневно и остро звучат сообщения о борьбе художников за свои права на производствах, начавшейся уже в 20-х годах, интересны документы о попытках специализации заводов стекла и фарфора, окончательно не проведенной и до сих пор, о разработке стандартов на посуду, преискурантов, об ассортиментной политике. Большинство этих вопросов и по сей

день находятся все еще в стадии разработки и решения.

Однако, к сожалению, сборник не отличается желаемой полнотой. Почти ничего в нем нет о художественном оформлении стекла, хотя в 1920-е годы здесь частично тоже работали С. Чехонин, художник А. Гурецкий, гравер Л. Орловский. Удивляет отсутствие сведений о фарфоре А. Родченко и уж совсем недопустимо полное игнорирование замечательных и первых работ в фаянсовой пластике И. Г. Фрих-Хара, давно уже ставших классикой в области скульптуры малых форм, тем более, что Фрих-Хар явился в начале 1930-х годов организатором первой художественной лаборатории в промышленности, обслуживающей массовый рынок.

При изданиях архивных документов особенно важную роль играют различные приложения, примечания и указатели. В данном сборнике примечания к документам, как археографические (М. В. Владимирцева), так и содержательного характера (И. А. Пронина), составлены обстоятельно и квалифицированно. Приложения же гораздо менее удовлетворяют. Издание, посвященное столь сложной эпохе, должно было сопровождаться подробной хронологией и фактологией. Из самих документов невозможно уяснить, когда и на какие регионы распространялось действие Союзстеклофарфора, Стеклофарфортреста, Центрофарфортреста и т. д. Когда произошло разделение управления стекольной и фарфоровой промышленности? Когда Государственный фарфоровый завод перешел из подчинения Наркомпросу в ведомство легкой промышленности? Когда он получил имя М. В. Ломоносова, а Тверская фабрика — имя М. И. Калинина? Отсутствие всех этих сведений затрудняет понимание текстов, не дает возможности составить полную и объективную картину развития нашей стекольно-фарфоровой промышленности, тем более, что в сборнике отсутствует предметный указатель, а дан перечень предприятий.

Не совсем ясен принцип составления библиографии. В нее вошли некоторые популярные издания, имеющие весьма малое отношение к истории стекла и фарфора, и в то же время отсутствуют фундаментальные работы по истории отдельных заводов и целых отраслей декоративного искусства. Не указаны, например, книга Е. Бубновой о конаковском фаянсе, Л. Казаковой о Гусь-Хрустальном, альбом К. Макарова «Декоративное искусство СССР», пропущен ряд книг и статей по истории стекла. Авторы в тексте комментариев неоднократно ссылаются на статью Л. Жадовой о Вхутемасе-Вхутеине и тем не менее не включили ее в библиографию.

Нельзя не пожалеть, что издание так скупо иллюстрировано, причем иллюстрации даны отдельным блоком и не связаны с текстом. В заключение несколько слов об оформлении книги (художник Г. М. Берштейн). Редко приходится встречать издание, в котором специфика его содержания была бы так выразительно и адекватно выражена в макете и художественном решении книги в целом, как это сделано в рецензируемом сборнике. Умело и тактично распоряжаясь прифами различных размеров, художник наглядно выделяет заголовок, основной текст, примечания и комментарии, что позволяет ему располагать публикуемые документы очень экономно, почти вплотную друг к другу, и тем не менее избежать ощущения тесноты и однообразия. Наряду с этим использование одной гарнитуры при различных его кеглях обеспечивает единство каждого документа с относящимися к нему археографическими элементами (заголовок, дата, легенда, примечания), а также и всего издания в целом. Нужно отметить некоторый особо «деловитый» характер этой гарнитуры прифами, что соответствует серьезности именно документального издания и в то же время почти неудовимо напоминает атмосферу «горячих будней» 20-х годов, когда эти документы создавались.

Зная, как много лет и с какими трудностями готовилось это издание, задуманное В. П. Толстым и И. М. Сусловым еще почти 20 лет назад, хочется порадоваться,

* Фарфор. Фаянс. Стекло. 1917—1932. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. Под ред. В. П. Толстого. Авторы-составители: И. А. Пронина, М. В. Владимирцева, Л. В. Казакова, И. М. Суслов. М., «Искусство», 1980.

то оно наконец осознали, что ошибок не так уж много, а главное — что наша наука обогатилась многими новыми фактами и документами, до сих пор скрытыми от большинства исследователей и серьезно дополняющими общую картину развития не только нашего декоративного искусства, но и советской культуры в целом.

Никита Воронов



РУССКОЕ НАРОДНОЕ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Вторым изданием издательство «Советский художник» выпустило пособие для занятий русским народным творчеством в детских садах*. Альбом состоит из 31 красочной иллюстрации с аннотациями и брошюры с методическими указаниями по использованию их воспитателями и педагогами в работе с детьми 5—7 лет (авторы Ю. Максимов, В. Чуракова). В брошюре рассказано также о каждом художественном промысле, чье изделие представлено на картинке. Даны снимки процессов работы детей. Все изделия отличаются высокими эстетическими достоинствами, подобраны в основном из фондов Государственного Исторического музея, и лишь небольшая часть сфотографирована у коллекционеров. Сам подбор авторами иллюстраций — от простого к сложному — как бы предполагает постепенное познание народного искусства, обогащающее художественное восприятие детей.

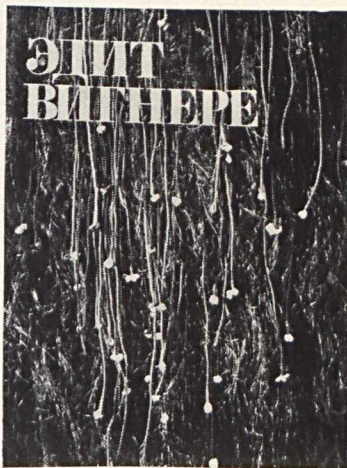
Знакомство с лучшими, подлинными произведениями должно помочь детям не только понять их орнамент, пластику, цвет и образность, но и научить их самим изготовлять красивые и полезные вещи, используя художественные традиции и приемы народного творчества. Дети изучают технические приемы народных мастеров в лепке, росписи, резьбе, ткачестве и т. п. Так постепенно народное творчество, его различные, в основном бытовые, жанры предстают перед ребятами как целостная художественная система, которую они постепенно усваивают. Авторы предлагают и темы занятий: «Цветущий сад», «Коврик для детского сада», «Сказочные птицы», «Волшебный конь» и другие, в которых выбор тем творческих заданий подсказан веселым орнаментом дымковской игрушки, образами птиц на северной прялке или в городецкой росписи, нарядным и красочным жостовским букетом, выразительностью рисунков прялочных досок. В процессе выполнения заданий дети лепят из глины и снега фантастических птиц и коней, расписывают узорами карнавальные костюмы, в которых они затем будут выступать на празднике в детском

саду, создают аппликации из цветных кусочков тканей, работают над коллективной композицией мозаичного панно, предназначенного для оформления помещений детского сада. Об этом рассказывают фотографии процесса творчества детей в методических рекомендациях к альбому. Фотографии эти — наглядное свидетельство того, насколько интересны и увлекательны для детей занятия декоративным творчеством, как неистощимы они в проявлении своей изобретательности, выдумки и как обогащаются их фантазия от встречи с произведениями народного искусства.

При этом авторы предупреждают педагогов детских садов — не надо учить детей копировать, пособие — только толчок для самостоятельного творчества. Работа с альбомом предполагает и определенную подготовку воспитателей-педагогов — их общие познания и знание современных художественных промыслов, хотя бы элементарное. Иллюстрации альбома — дымковская игрушка, хохломская роспись, семеновская матрешка, жостовский поднос — могут быть использованы не только для занятий с ребятами, но и для украшения помещений детского сада на празднике, на беседах, как своеобразные выставки, равно интересные для детей и для их родителей. Как показал опыт, занятия с детьми в детском саду народным искусством благотворно влияют и на развитие у ребят трудовых навыков, на приобщение к труду вообще. Лепка, роспись, резьба вызывают творческую активность, пробуждают интерес к результатам трудовой деятельности, глубоко внедряют в сознание художественные и технические навыки дошкольников.

Детей не удивляют красные петухи на полотенцах, синие кони «в яблоках», косматые львы с проросшими на хвостах цветами, потому что красочный, радостный, почти сказочный мир народного искусства созвучен самому детскому восприятию и творчеству, где есть место выдумке, фантазии, красочности. Так, изучая народное творчество, применяя его приемы в практической работе, дети соприкасаются с прекрасным и удивительным миром, который облагораживает их души. Методы, рекомендуемые авторами для работы с дошкольниками, современны, проверены специалистами, занятыми проблемами эстетического воспитания детей, соотнесены с требованиями сегодняшнего дня.

Н. Шкаровская



Книга «Эдит Вигнере»* (автор текста и составитель Т. Стриженова) является первой изданной в нашей стране монографией о художнике по текстилю. И не случайно первым «счастливым» избрана

* Эдит Вигнере. Автор текста и составитель Т. Стриженова. М., «Советский художник», 1979.

Эдит Вигнере — один из ведущих мастеров художественного ткачества Латвии. Творчество Вигнере столь значительно и самобытно, что позволяет судить о развитии всего современного латышского текстиля. Таким образом, книгу надо принять как большой вклад в популяризацию латышского искусства в целом.

Автор книги сообщает биографические данные о Э. Вигнере и проводит подробный анализ ее произведений, начиная с самых первых работ, выполненных в конце 60-х годов, и кончая крупными композициями конца 70-х. Богатый иллюстративный материал составляет основную часть издания.

Хорошие цветные репродукции гобеленов, крупные фрагменты, позволяющие увидеть многообразные фактуры и разные виды переплетений, дают полное зрительное впечатление о работах художника. Также интересны и необходимы фотографии интерьера мастерской, поскольку они дают читателю реальное представление о повседневной работе художника по текстилю. В связи с этим следует отметить большую выразительность фотографий С. Тартаковского, особенно выполненных в мастерской и в общественных интерьерах.

Т. Стриженова показывает Э. Вигнере как художественно самостоятельную личность, которая «всегда остается в кругу своих собственных сюжетов, своих особых формально-технических задач». Она подробно расшифровывает содержание произведений и раскрывает многообразие средств выражения художницы: и удивительно звучный «вигнеровский» колорит, и своеобразные построения композиции, и особые приемы технического выполнения. Так как в современном текстильном искусстве значительное место занимают разные смешанные техники и оригинальные приемы исполнения, то очень важны страницы книги, где речь идет о сложном и долгом процессе работы и которые знакомят читателя с новыми находками ткачества, в частности, в композициях «Время посева» и «Века».

Для определения самобытности Э. Вигнере немаловажно сопоставление ее произведений с творчеством эстонской художницы Л. Эрм и латышского мастера Р. Хеймрата, сделанное в книге. Следовало бы также, на наш взгляд, определить место, занимаемое Э. Вигнере в текстильном искусстве всех союзных республик, а также среди зарубежных мастеров гобелена.

Говоря о композиции «Морское дно» в баре гостиницы «Даугава», Т. Стриженова затронула очень сложную проблему соотношения текстильного произведения и среды. Но сказано об этом очень кратко. Стоило отметить, что пространственные ансамбли Э. Вигнере характерны тем, что в них проявляется стремление художницы завоевать своим искусством весь интерьер.

Неполное удовлетворение вызывает полиграфический уровень издания. К сожалению, все иллюстрации отпечатаны на много темнее, чем должно, что не позволяет увидеть ценности колорита и тонкости фактуры многих гобеленов. Желательны также аннотации хотя бы на одном иностранном языке.

Важным дополнением является хронологический список произведений, выставок и наград, который в дальнейшем поможет тем, кто будет изучать творчество Э. Вигнере. Жаль, что в этом списке допущена неточность: неверно назван Художественный музей Латвийской ССР, где хранится большинство работ художницы.

Быстрый подъем текстильного искусства можно считать феноменом латышской культуры 70-х годов, и Эдит Вигнере является одним из самых ярких его представителей. За возможность познакомить широкий круг читателей с искусством нашей республики следует благодарить не только автора текста и составителя Т. Стриженову, но и весь коллектив сотрудников издательства «Советский художник», создавший книгу «Эдит Вигнере».

Д. Ламберга

* Русское народное декоративно-прикладное искусство. Авторы-составители Ю. В. Максимов, В. Н. Чуракова, О. М. Маковецкая. М., «Советский художник», 1978.

ХРОНИКА

Съезд зодчих республики

Многогранная деятельность литовских архитекторов, их работы в уникальном и массовом строительстве как в городе, так и на селе, их обширная программа регенерации исторически сложившихся архитектурно-ландшафтных ансамблей, их инициативы по созданию новых ритуальных сооружений, их оригинальные проектные идеи, еще ждущие осуществления, и, наконец, их забота о качестве подготовки специалистов — все эти многогранные достижения уже давно получили признание в профессиональной среде. Вот почему IX съезд архитекторов Литвы, проведенный в январе 1980 года в Вильюсе, привлек к себе внимание общественности.

Не довольствуясь достигнутой практикой, архитекторы обсуждали проблемы развития литовского зодчества. На съезде шел разговор о распространении влияния архитектурного творчества на все более широкие сферы жизни, об ответственности архитектора перед обществом, о преодолении трудностей. Съезд подчеркнул необходимость создания художественно-выразительной архитектуры в промышленно развитых районах. Являясь составной частью среды города, они влияют на формирование его художественного облика.

Несмотря на значительные успехи архитектуры для села, отличающейся высоким уровнем благоустройства, в ней еще недостаточно используются уже разработанные проекты застройки. Съезд еще раз подтвердил необходимость внедрения в жизнь рекомендаций пленума литовского Союза архитекторов о создании сельских центров по индивидуальным проектам, что позволило бы выявить

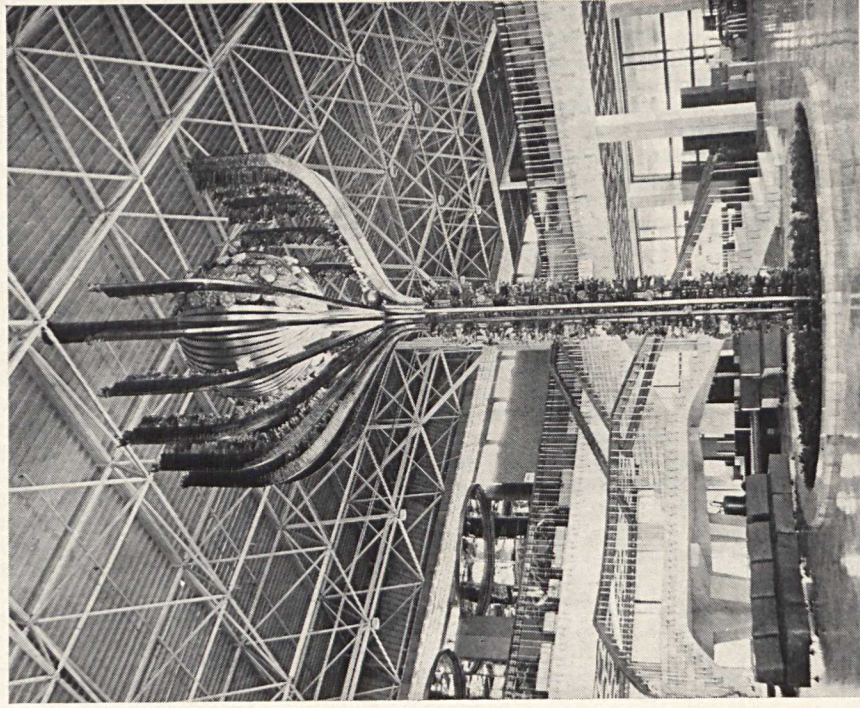
своеобразие каждого из них. В сфере массового жилищного строительства имеются качественные сдвиги в новых застройках не только Вильнюса, но и Каунаса, Клайпеды, Шауляя. Однако результаты могли бы быть более эффективными, если бы строительные организации активнее реагировали на предложения архитекторов. В архитектуре общественных зданий за последние годы осуществлено немало художественных решений. В проектировании интерьеров можно заметить разнообразие почерков и исканий. Удачные ансамбли интерьеров созданы как вновь построенных зданий, так и в реконструированных памятниках архитектуры. Обществу направлению работ архитекторов и художников присуще стремление к взаимодействию архитектуры и монументально-декоративного искусства. Однако следует избегать, говорилось на съезде, поверхностного декоративизма, тематической размытости, надо насыщать произведения социальными значимой тематикой, искать монументальные художественные формы.

Значительных результатов достигли литовские архитекторы в регенерации исторических городов и урбанистических памятниках. Методика литовских специалистов получила широкое признание. Особое внимание на съезде было уделено изучению истории литовской архитектуры, а также архитектурной критике и пропаганде достигнутых архитектурными средствами массовой информации.

И. Рюмина

ровщика в работе над решением интерьеров остро ощущаю уже при входе в фойе, где расположилась группа керамических работ, разнообразных и интересных по своему художественному решению, но не вписавшихся по масштабу

бенно хороша серия терракотовых бюдов. Делikatные по рисунку и цвету, тонкие в своем решении, они не спора с муаром мраморных стен. Много есть в Ростове и других работ, которые сами по себе художественно ценны, но



в большой объем пространства. Напротив, хрустальная люстра, повисшая под высокими сводами потолка, и цикл декоративных тарелок на мраморных стенах вошли в окружающую их атмосферу. Особо

Выставка в Барнауле

13 июня в Барнауле состоялась торжественное открытие пятой зональной выставки «Сибирь социалистическая». На выставке экспонировалось свыше 2000 работ различных видов и жанров изобразитель-

либо не угаданы в масштабе, либо не согласованы с окружающим. Но пример удачных комплексных работ подтверждает, что положено хорошее начало.

В. Проценко

серьезные критические замечания. Одна из наиболее интересных работ — макет Ю. Суракевича из Иркутска — «Зашишки княгини Волконской», в которой художнику удалось решить

Реставрация произведений графики

На творческом счету художников-реставраторов Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева более трех тысяч спасенных для истории уникальных графических произведений русских, советских и иностранных зодчих и художников и более 12 тысяч листов графики, поступивших в фонды музея, прошедшие профилактическую обработку, гарантирующую их сохранность на долгие годы. Таковы итоги, и немалые, работы отдела реставрации фондов музея, организованного в 1950 году Татьяной Васильевной Тропичевой — в настоящее время реставратором высшей квалификации, руководителем и воспитателем небольшого коллектива художников-реставраторов музея.

Свои работы этот коллектив показал на первой выставке «Реставрация графических произведений» (в филиале музея — бывшем Донском монастыре), явившейся их творческим отчетом. Посетитель выставки увидит и ощутит на ее экспонатах, насколько сложна и ответственна труд реставратора, зачастую возмуждающего экспонат, казавшийся безнадежно поврежденным и невосстановимым. Выставка знакомит посетителей с методикой и процессами реставрации графических произведений.

На ней представлены проекты и архитектурные фантазии архитекторов Б. Расстрелли, М. Казакова, Тома де Томона, Шарля Ле Корбюзье, А. Шусева, Б. Иофана, М. Посохина; рисунки художников А. Иванова, К. Лукомского; акварели П. Кампорези, А. Брюллова; эскизы театральных декораций и костюмов А. Веснина и Е. Лансере; жанровая графика и работы неизвестных художников из фондов музея, насчитывающего всего более 26 тысяч листов и архитектурных обмеров, содержащих 19 тысяч чертежей по истории отечественной архитектуры.

технической эстетики на Пушкинской площади. Все оригинальные новинки, представленные в витринах своеобразной публичной выставки «Ухода на станцию метро «Пушкинская», — разработки лучших дизайнеров Ленинграда. В экспозиции, организованной Всесоюзным НИИ технической эстетики и его Ленинградским филиалом, — около 60 образцов, а также фотографии и панно.

*

«Русские самовары» — так называлась выставка, открывшаяся летом нынешнего года в выставочном зале Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ул. Разина, 12). Экспонировалось более 400 самоваров, изготовленных в XVIII—XX веках, из уникального собрания Ленинградского коллекционера А. Лобанова.

*

Уникальные экспонаты из фондов Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника были представлены на выставке «Золотая Холмогорская», открывшейся в Политехническом музее в июле.

*

На выставке художественного стекла в Новодевичьем монастыре — филиале Исторического музея — экспонировалось около 600 работ лучших русских мастеров трех столетий. Многие из этих работ уникальны и демонстрировались впервые.

*

В канун Олимпийских игр в музее им. Андрея Рублева открылась выставка «Ирландский иконостас XV века», созданный (около 1497 года) для Успенского собора Гирилло-Белозерского монастыря. Живописный ансамбль включает 60 икон. Выставка организована Министерством культуры СССР, Комиссией СССР по делам ЮНЕСКО, Всесоюзным НИИ реставрации и Всероссийским обществом охраны памятников истории и культуры.

Комплексное решение интерьеров

В последнее время в Ростове-на-Дону развернулась работа по оформлению общественных зданий и городской среды с широким применением декоративной керамики, металлических решеток и панно, художественных светильников. Деятельность художников опирается на хорошую производственную базу — Ростовский комбинат прикладного искусства ХФ РСФСР, в котором, под руководством директора В. Гринченко и главного художника Ю. Мокина, постоянно увеличивается объем работ по созданию декоративных произведений из разных материалов и их комбинаций, терзалов и их комбинаций, предназначенных для убранства интерьеров. В КШИ постоянно ведутся эксперименты, сейчас освещаются участки стекла, к проектированию привлекаются молодежь и художники из других городов. Серьезной задачей можно считать комплексное оформление залов Филармонии, выставочного Павильона мебели и отделимых интерьеров Дворца культуры Россельмаша.

В обновленном здании Филармонии декоративные произведения гармонично сочетаются с архитектурным решением. Интерьер проникнут атмосферой музыкальности. Декоративные панотные вазы В. Карганова, люстра и светильники из стекла и металла Ю. Мокина и В. Карганова удачно вписались в образ здания, насыщая пространство собственной мелодичностью. Торжественность и значимость предстоящего действия подчеркнуты декоративным оформлением фойе и зала, праздничное настроение усиливается при подъеме по лестнице на галерею, где хрустальная люстра поражает мощным объемом света и стекла. Многоголосое звучание люстры переливается с негритскими переливчатыми голосами небольших бра. Еще не прозвучала музыка, но она ощущается в окружающих человека вещах.

Оформление интерьеров выставочного Павильона мебели и прилегающей территории

ного искусства пятидесятилетия, посвященной выставке, выступали художники, искусствоведы, критики, деятели культуры.

Выступлению лауреата Государственной премии СССР В. Шапорина было посвящено анализу театрально-декорационного раздела выставки, который был достаточно высоко оценен и продемонстрировал уровень мастерства Сибири. Было отмечено, что это наиболее представительный раздел за все время существования зональных сибирских выставок и наиболее коллективно театральных художников смогли показать свои произведения. Несмотря на сложность экспозиционного размещения, организаторам удалось придать разделу специфически театральную атмосферу. Среди эскизов декораций, костюмов и макетов, обычных для любых экспозиций, в разделе экспонировались подлинные костюмы из спектаклей. А художник кукольного театра Барнаула Б. А. Щербак сумел воссоздать цельный кукольный сюжет из персонажей спектакля «Жили-были Дед и Баба», привлекавший активное внимание посетителей выставки прекрасным владением фактурой, материалом, композиционной завершенностью.

Там же, в Барнауле, 15 июня прошло пленарное заседание декорационной комиссии СХ СССР, на которое приехали члены комиссии из союзных республик, Москвы, городов РСФСР и представители ВТО. В заседании участвовали и театральные художники сибирской зоны. Серьезно и принципиально оценена состояние театрально-декорационного искусства этой активно развивающейся в последние годы зоны, выступившие А. Васильев, К. Градова, В. Артыков, А. Шубин, А. Опарин, В. Лыков рассматривали самые разные аспекты творческой деятельности художников, чьи произведения экспонировались на выставке. Участники экспозиции услышали не только комплименты в свой адрес, но и

темую свободу и угнетения, тонко выразить идею великого революционного движения в России в масштабных и простых образных элементах. Высокий профессионализм, многообразие выразительных средств, смелость решений отмечают работы Т. Дидишвили из Новосибирска. Творчество молодого мастера особенно Е. Э. Гороховского из Новосибирска давно привлекает внимание художников и критиков. Его эскизы, известные по многим уже выставкам, заставили относиться к его творчеству внимательно и серьезно. Эскизы к спектаклю «Правда хорошо, а счастье лучше» легки и изобретательны, гармоничны по цвету, наделены образностью деталей, точно работающими в спектакле. Решение «Короля Лира» еще не осуществлено, но замысел художника необычайно заинтересовал масштабном трагическом. Привлекли внимание живые характеры персонажей в эскизах кукол Л. Мухометиной из Томска к спектаклю «Ты с нами, Робин Гуд», мощность и простота, соответствующая прозе В. Распутина в эскижном решении М. Курченко из Иркутска к спектаклю «Живи и помни».

Работа пленарного заседания комиссии прошла полезно и плодотворно. Состоявшийся разговор был и необходим, полезен всем его участникам, в особенности молодым художникам Сибири, которые впервые смогли ощутить свою причастность к общему процессу развития театрального искусства в нашей стране.

А. Оганесян

ры. Самостоятельный раздел фондов составляют 38 тысяч листов проектов советской архитектуры. Искусствоведы, художники кино и театра постоянно используют материал коллекций гравюр, художественной мебели, предметов прикладного искусства и убранства интерьеров минувших веков, выполненных по рисункам зодчих и художников. Сотрудники и реставраторы музея оказывают практически помощь проектным институтам, музеям, архитекторам и художникам в создании и сохранении их работ.

На первой выставке работ реставраторов музея показано лишь немногим более 120 экспонатов разнообразных по времени их создания, тематике, технике и мет-там их реставрации. Но и они дают представление о разнообразии фондов музея и многогранности искусства реставраторов, сохраняющих музейные ценности.

А. Луцко

В несколько строк

Москва

В июле в Центральном музее им. В. И. Ленина открылась выставка «Образ В. И. Ленина в творчестве народов мира». На ней представлены произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, памятные медали, полученные музеем почти из 70 стран мира.

4 июля открыт памятник первому космонавту Земли на площади им. Юрия Гагарина. Автор монумента — народный художник СССР П. Бондаренко. В разработке и осуществлении проекта участвовали архитекторы Я. Белопольский и Ф. Гажевский, конструктор А. Сулаков, мастера завода художественного литья в Мытищах, специалисты, рабочие ряда предприятий авиационной промышленности. В мировой практике это первый опыт создания столь масштабной фигуры из титана.

* Творческий отчет дизайнеров начался 16 июля в Центре

Мемориальная доска с барельефом Константина Симонова открыта в июле на доме № 2 по ул. Черняховского. Здесь писатель и общественный деятель К. М. Симонов работал с 1967 по 1979 год. Автор мемориальной доски — архитектор В. В. Степанов.

Памяти советского писателя и общественного деятеля Н. С. Тихонова посвящена мемориальная доска, открытая в июле на доме № 2 по ул. Серафимовича. Здесь он жил и работал. Автор мемориальной доски — архитектор С. П. Дмитренко.

Ленинград

В июле в залах ЛОСХа открылась выставка молодых ленинградских художников «Молодость страны». Было показано более 700 новых произведений живописцев, скульпторов, графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства, театральных художников, дизайнеров.

Минск

Во Дворце искусств была открыта выставка «Белоруссия социалистическая». В экспозиции — лучшие произведения живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, скульптуры, созданные ведущими белорусскими художниками за последнее десятилетие.

Махачкала

Отпраздновал новоселье Дагестанский музей изобразительных искусств. Отдельные залы посвящены национальной живописи, графике, прикладному искусству. Здесь можно увидеть картины известных русских художников, скульпторов, изделия мастеров по фарфору.

Рязань

На первой зональной выставке творческих союзов десяти областей Нечерноземья и Мордовской АССР экспонировалось свыше 2000 произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства 750 художников.

Шитье из Череповецкого музея

Коллекция древнерусского лицевого шитья, хранящаяся в Череповецком краеведческом музее, представляет одно из анонимных собраний, произведения которого не упоминаются ни в старой церковно-археологической, ни в современной научной и краеведческой литературе. За исключением отдельных вещей, лицевое шитье Череповецкого музея исторически связано с Кирилло-Новозерским монастырем. Тихая и далекая пустынь, основанная в 1517 году монахом Кириллом, представляет один из экзотических уголков «северной Фиваиды». Она расположена к северо-востоку от Белозерска на острове Красном Нова-озера. «Яко крин сильный процвела обитель», — пишет автор жития Кирилла Новозерского. Хотя это типичное для русского средневековья сравнение касается не внешней, а духовной сущности объекта, но островное местоположение белокаменной (с середины XVII в.) обители, утвержденной на сваях, среди волн, сообщает зрительную убедительность словесному образу, наглядно вызывая поэтические ассоциации с водяным цветком — лилией. Благодаря высокому нравственному авторитету основателя — агиограф рисует романтический образ сильного духом отшельника — монастырь, несмотря на свою отдаленность и труднодоступность, не был забытым местом. О его популярности красноречиво свидетельствуют богатые вклады, которыми одаривали далекую северную пустыньку.

Небольшая коллекция лицевого шитья, сложившаяся в стенах Кирилло-Новозерского монастыря, также представлена вкладными вещами. Как правило, музейные комплексы древних памятников свидетельствуют о существовании близкого ареала их бытования. Их точная датировка (50—70-е годы XVII века) увеличивает научное значение собрания. Она оказалась возможной благодаря вышитым «летописям» и частично сохранившемуся монастырскому архиву.

Под 1652 годом во Вкладной книге записана большая группа церковной утвари, пожертвованная монастырю. Кроме богатых риз и священных книг в состав вклада входили надгробный покров с изображением Кирилла Новозерского, плащаница «Положение во гроб», еххаристические покровы — воздух с тем же сюжетом «Положения» и два покровца — «Богоматерь Воплощение» и «Агнец на дискосе». За исключением воздуха, все произведения сохранились.

Плащаница «Положение во гроб» вышита на камке, малиновой в середине и зеленой на каймах. Это цветковое созвучие было излюбленным в декоративном творчестве XVII века. Например, в ювелирном искусстве мастера особое предпочтение отдавали сочетанию зеленых изумрудов с красными рубинами. В этой детали выявляется вкус эпохи, предпочитавшей натуралистическую красоту растительного мира. Композиция плащаницы представляет извод «Положения» с шестью «историческими» фигурами и двумя ангелами, являющийся иллюстрацией к церковным песнопениям. Вокруг на кайме золотом красивой вязью вышит тропарь «Благообразный Иосиф». Все личное изображение исполнено «нагим» шелком атласной гладью, а одежды — предельным золотом и серебром «в прикреп». Узоры ярких шелковых прикреп сочетают простые раппорты («клопчик», «ягодка») со сложными (варианты «разводной клетки», усложненные виды «городка»,

«денежки» и др.), характерными для шитья середины — второй половины XVII века. В декоративно насыщенном созвучии ярких тканей, «хитрых» узоров, разноцветных нитей, в обилии золота, серебра, а также утраченного в настоящее время жемчуга, которым, согласно старинной записи, были обнизаны контуры изображений, проявилось стремление к характерному для XVII века «благолепию».

Другое монументальное произведение — покров с изображением Кирилла Новозерского — принадлежит к тому типу литургических тканей, которые обладают особой силой эмоционального воздействия. Это обусловлено самой темой — образом реального исторического лица. Главная задача надгробных покровов — с максимальной выразительностью создать психологически значительный портрет-лик. Работа над подобными произведениями была высоким творческим актом и требовала большого мастерства. В покрове нельзя не отметить особую тонкость рисунка, безупречную тщательность исполнения лика и, главное, состояние внутренней сосредоточенности. Однако художественная цельность произведения принесена в жертву склонности к драгоценной «изукрашенности», общей репрезентативности произведения, особому богатству отделки, характерной для стиля эпохи.

Существенным моментом оформления является орнаментальная декорация фона, вышитого золотом и серебром «в клопец» и имитирующего драгоценную «кузнь» иконы, — травный узор, лейтмотив всего XVII века, с пышно расцветающими на гибком стебле кринями, свободно стелется и вьется в ритмичном повторе побегов-завитков. Соединение аскетического образа святого старца с орнаментальной стихией золотых «трав» воплощает тип художественного мышления, законодателями которого были ярославские иконографы, в изобилии работавшие в XVII веке при царском дворе.

Этот покров имеет надпись, сообщающую имя вкладчика и причину дара («по отце своем и по матери своей — по родителях»), датирован во Вкладной книге 1652 годом, служит аналогией при изучении целого ряда анонимных произведений.

Покровцы «Богоматерь Воплощение» и «Агнец на дискосе» — традиционные для иконографии малых покровов сюжеты — образцы тонкого, миниатюрного шитья середины XVII века. Точно датированные тем же 1652 годом, они также служат основой для аннотации подобных им произведений, время и место создания которых неизвестны.

Следует указать, что описанные произведения обнаруживают стилистическое сходство с другими вещами коллекции. Большое количество монументальных произведений одного периода свидетельствует об огромном размахе работ, невозможном для небольшой мастерской. Ряд обстоятельств позволяет заключить, что заказы выполнялись в царской светлице. Из царской мастерской второй половины XVII века вышли и две небольшие шитье хоругви. На одной вышита «Богоматерь Знамение», на другой — композиции на сюжет «Состешие во ад». Их «пожаловала» монастырю в 1678 году царевна Татьяна Михайловна, личность которой в некоторых отношениях примечательна. Историческое предание сохранило память о художественной одаренности царевны,

которая «своими руками труждася» шила «воздухи драгия», занималась жемчужным низанием, аппликацией, иконописанием, миниатюрой, а также писала «прекрасным уставом».

Стилистическая неоднородность этих композиций свидетельствует о разных исполнителях. Из них характерностью выделяются «сюжеты» с довольно крупным размером фигур, с условным стилизованным рисунком «личного» с резко обозначенными кругами глазниц, прошитым темно-коричневым шелком. Стилистика их, художественные и технические приемы очень близки работам, исполнение которых приписывают самой царевне Татьяне Михайловне.

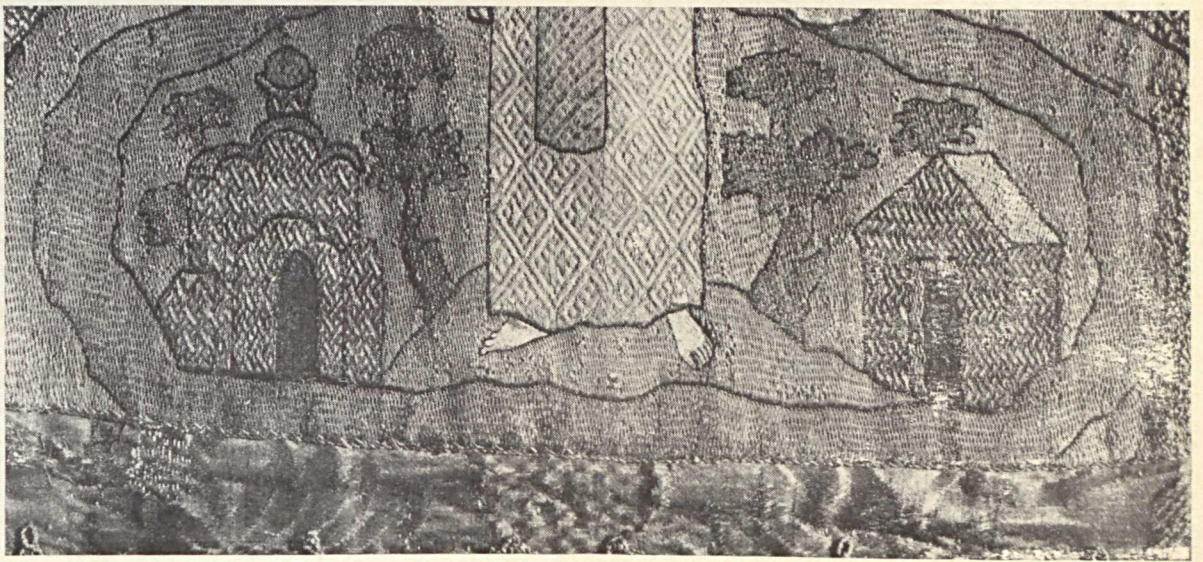
Остальные стороны хоругвей представляют первоклассные образцы миниатюрного шитья. Особенно хороша элегическая композиция «Кирилл Новозерский», изображающая прямую, как свеча, удлиненную фигуру старца на фоне реальной, но по-иконописному стилизованной картины природы — острова, омываемого озерными водами, с хижиной и церковью под соснами. Фон, здания и некоторые другие детали антуража выполнены золотом и серебром. Элементы пейзажа и облачение монаха вышиты разноцветными шелками. Эта композиция своим лирическим настроением и изысканной красочной гаммой свидетельствует о высоких эстетических идеалах и художественных традициях русских мастеров.

Все рассмотренные произведения относятся к XVII веку — завершающему этапу древнерусской художественной культуры. Однако своим существованием они доказывают, что на протяжении нескольких веков, несмотря на неизбежные перемены и невозвратимые утраты, лицевое шитье в лучших своих образцах сумело сохранить заложенные в глубокой древности традиции высокого искусства.

Таким образом, небольшая коллекция лицевого шитья, исторически сложившаяся в стенах Кирилло-Новозерского монастыря и хранящаяся в фондах Череповецкого краеведческого музея, представляет неизвестный прежде ценный фактический материал. Составляющие ее памятники отличаются высоким художественным качеством. Документально достоверная благодаря сохранившимся рукописным источникам аннотация этих вещей дает твердую основу для исследования анонимных произведений и служит тому, чтобы атрибуция лицевого шитья из области отчасти интуитивной превратилась в науку точных и конкретных знаний об этом замечательном виде древнерусского декоративного искусства.

Наталья Хлебникова

Орнаментальная декорация фона, вышитого золотом и серебром и имитирующего ювелирную драгоценность икон, является существенным моментом лицевого шитья из коллекции Череповецкого музея



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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 10(275). 1980
Основан в 1957 году

В номере:

- 1 *Фотопанорама*
- 2-я Республиканская выставка мини-гобелена Латвийской ССР
- 4 *Мнения, суждения, споры*
- Тринадцать мнений о новом Детском музыкальном театре
- 9—12 *Народное искусство*
- Промысел и культура края
В рамках традиции
В русле современной культуры
- 13—18 *Профили*
- Художник и педагог
- 15 *Выставки*
- Молочное стекло Людмилы Уртаевой
- 19
- Литовская пластика
- 23 *Отчет и размышления*
- Баухауз — спустя 60 лет
- 30—32
- «Бильденде Кунст» в гостях у «ДИ СССР»
- 32
- Берлинский Дворец пионеров
- 34
- Новый район Берлин-Марцан
- 36
- Творчество на досуге
- 37 *Народное искусство*
- День гончара
- 39 *Теория*
- Размышления у театрального макета
- 43 *По стране*
- Украинская ССР
- 44—46 *Хроника, рецензии*
- 48 *Страница коллекционера*
- Шитье из Череповецкого музея

Лариса Журавлева
Варвара Савицкая

Ирина Чижова

Елена Рачук

Лариса Жадова

Петер Михель

Д-р Р. Вальтер

Хельга Граупнер

Ольга Попова

Ирина Уварова

Наталья Хлебникова

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базабянд С. Б.
Вайверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенко В. Н.
Ермолаев Б. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Зав. отд. редакции: Крамаренко Л. Г.
Главный художник: Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.
Ответств. секретарь: Овчинников В. М.
Рожественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садыков Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Тальберг В. А.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Черетели З. К.

Зав. отд. редакции: Давыдова Н. И.
Невлер Л. И.
Сафарова А. Д.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.

Художник номера: Лифатов С.
Худ.-техн. редактор: Штейнер Л. М.
Фотохудожники: Шахов В. С.
Иванов В. С.
Фотографы: Гозак А.
Онанов С.
Почаев В. И.
Семенов В. М.
Сакалауске
Тоше А. Ю.

На обложке:
Ю. Кедайнис
Медаль Союза художников
Литовской ССР
Бронза. 1979.

© 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

А 10441 от 8.IX.1980
Сдано в набор 4.VIII.1980.
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,60
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 6307. Тираж 35.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21