

7 284

1981

# Декоративное Искусство СССР

ОТДЕЛ ИСКУССТВА



САМЫЕ СЕРЬЕЗНЫЕ



# О творческом методе зодчего

Юрий Яралов

В каждую эпоху развития архитектуры зодчие, пользуясь словами Стапиславского, решали свою сверхзадачу, основание которой уходило корнями в «подпочвенный слой» общества, в его социально-экономическую структуру, в глубины развития производительных сил и производственных отношений. Это требовало всякий раз нового метода в архитектуре, принципиально отличающегося от того, каким пользовались зодчие в обществе с иным социальным устройством. С первых же дней советской власти зодчие начали нащупывать свою дорогу, свой метод архитектурного проектирования. Не сразу поиски увенчались успехом. Постепенно вырисовывались контуры целого и частей. Совершались и ошибки: за метод подчас принимали формальную манеру, но в целом поиск специфического для советской архитектуры творческого метода продолжался, не прекращаясь в каждый следующий момент развития.

В разные годы менялось представление о роли тех или иных составляющих его элементов. Развивая мысль лидеров конструктивизма о том, что потребности нового общества «представляют богатейший материал для кристаллизации новых форм, новых образцов нашей архитектуры», М. Гинзбург указывал: «Социальные условия современности таковы, что они ставят во вторую очередь вопросы художественного развития архитектуры, они обращают наше внимание прежде всего на проблему новых рациональных типов архитектуры». Наоборот, видный советский зодчий Л. Руднев выдвигал на первое место идею — «раньше всего найти идею сооружения, его душу, его характер, его образ». Это еще не был метод, но здесь была обозначена важнейшая его сторона — идейность, целевая установка были нащупаны правильно. И пусть эти формулировки не во всем безупречны, но генеральный путь формирования творческого метода в советской архитектуре они намечали правильно. Безусловно, архитектура в нашей стране прежде всего нацелена на решение функционально-утилитарных задач, важнейших в комплексе социальных задач и вызывающих наибольшую заинтересованность всего народа. Но, разумеется, это не только не исключает, но и предполагает необходимость наличия и духовных, и эстетических ценностей архитектуры. Проблема здесь заключается только в том, чтобы установить правильные взаимосвязи в решении утилитарных и эстетических задач, учитывая при этом в каждом конкретном случае специфику того или иного сооружения.

Такое определение специфики творческого метода в советской архитектуре можно рассматривать как проявление общего для всего советского искусства метода социалистического реализма.

Наверное, излишне напоминать определение метода социалистического реализма, данное на Первом и Втором съездах советских архитекторов. Однако сегодня, с высоты пройденного с тех пор пути, можно видеть, что в этих определениях удачно, а что нуждается в уточнении и углублении.

Если в целом справедливость таких требований, как идейность и правдивость художественного образа, высокая экономичность и техническое совершенство строительства, по-прежнему остается в силе, то взаимосвязи между ними нуждаются в постоянном обновлении.

Был период, например, когда в центр определения была вынесена лишь проблема художественного образа, в то время как остальные свойства архитектуры считались лишь сопутствующими художественному началу. Из-за неточности при расстановке акцентов в результате создавалось впечатление, что метод социалистического реализма в архитектуре относится лишь к решению художественных задач.

Между тем метод, принятый в любой области, только тогда плодотворен, когда он согласуется со спецификой этой деятельности. Специфика же архитектуры предполагает сплав утилитарного и эстетического. В условиях социализма деятельность архитектора направлена и на

преобразование условий жизни народных масс, с одной стороны, и на создание произведений подлинного искусства — с другой. Исключить из метода советской архитектуры ее социально преобразующее предназначение, «освободив» метод от признания важной роли экономических и технических начал, оставив зодчему лишь эстетику, было бы грубейшим искажением сущности архитектуры как специфического рода деятельности! Разумеется, создание художественного образа — одна из важнейших задач архитектуры. Метафорическим языком своих форм она способна выражать самые высокие чувства — патриотизм и любовь к людям, радость и скорбь, торжество и благоговение.

Однако даже применительно к литературе основоположники марксизма-ленинизма трактовали реалистический метод значительно шире, нежели только способ построения образа. Специфика творческого метода определяется в первую очередь тем, какие идеалы исповедует художник, каково его отношение к действительности. Аналогичным образом и в архитектуре он характеризуется широким, глубинным исходным подходом к цели творчества — созданию полноценного произведения, ясно выражающего в адекватных формах идейную глубину и значимость социального заказа.

Метод, таким образом, отражает широкий круг профессиональных установок в совокупности, определяя мировосприятие художника применительно к конкретной области его деятельности. Он постоянно обогащается, поскольку сложно обусловлен прежде всего объективно действующими и динамично развивающимися социально-экономическими и социально-культурными факторами, включая всю систему миропонимания социалистического общества.

Естественно, что в методе советского архитектора прежде всего отражается сознательная причастность его творчества к задачам коммунистического строительства, решаемым всем социалистическим обществом на основе коммунистического мировоззрения. Отсюда вытекает важнейший принцип всей социалистической художественной культуры, ее гуманистическая направленность, которая пронизывает собой и советскую архитектуру. Специфика архитектуры, синтезирующей утилитарное и эстетическое; величавые социальные идеи, требующие огромных затрат, а потому и строго экономического расчета; возмужавшие в прогрессе современной науки и техники; бережное сохранение и развитие национальных культурных традиций, запечатленных зодчими прошлых поколений, — все это, отражаясь в творческом методе, позволяет говорить о такой его черте, как установка на единство всех функций архитектуры. Отсюда, в частности, требование максимально бережного отношения при реконструкции городов к старой застройке, имеющей культурную, историческую или архитектурную ценность, а не только к признанным памятникам старины.

Оптимальное решение синтетических задач архитектуры предполагает глубокую взаимосвязь между содержанием и формой архитектурного произведения, при ведущей роли содержания.

Учитывая, однако, что динамическое равновесие разных аспектов зодчества — одно из важнейших проявлений социалистического реализма в советской архитектуре, небезынтересно задать вопрос: как сегодня соотносятся полезное и прекрасное, содержание и форма архитектурного сооружения? И как полезное, прочное и прекрасное соотносятся с затратами, с современной техникой строительства? И что понимается нынче под прочностью, если здания нередко морально устаревают раньше, чем изнашиваются физически?

Ответы даются практикой на основе метода социалистического реализма, представляющего собой систему профессиональных установок зодчего страны развитого социализма, ориентирующего архитекторов на гармоничное преобразование всех сторон и условий жизни народа.



П. Сидарс  
Гобелен «Народный мотив»  
Гладкая техника. Кулдзыга

## Многообразие концепций

Тамара Зиновьева

Выставка «Мы строим коммунизм» стала творческим отчетом художников партийному съезду: что ими сделано, что достигнуто за последнее время. В части декоративно-прикладного искусства этот отчет звучал по-деловому серьезно. В работах керамистов, гобеленщиков, мастеров по стеклу и металлу зритель мог глубоко прочувствовать тонкие модуляции того общего позитивного тона, который свойствен всему нашему изобразительному искусству. Как в живописи, пластике, графике, в нем преобладают тематика созидательного труда, народного праздника, историко-патриотические мотивы, восхищение красотой и духовным богатством нашего современника, любовь к родной земле... Но если картины, рисунки, скульптуры преимущественно отображают все это в конкретно сюжетных образах более или менее обобщенно и возвышенно, то в силу видовой специфики в декоративно-прикладном искусстве тематика и идейно-художественная направленность воплощаются в реальных, материально ощутимых предметах, пусть необязательно бытового обихода, но красивых и затейливых. Многообразны способы этой вещно-созидательной деятельности.

М. Звирбуле  
Гобелен «Плодородие».  
Смешанная техника. Рига

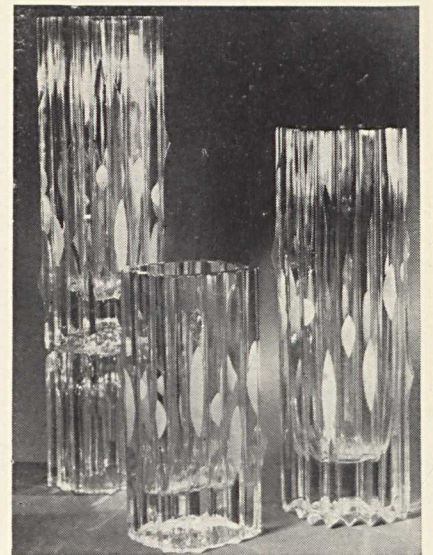
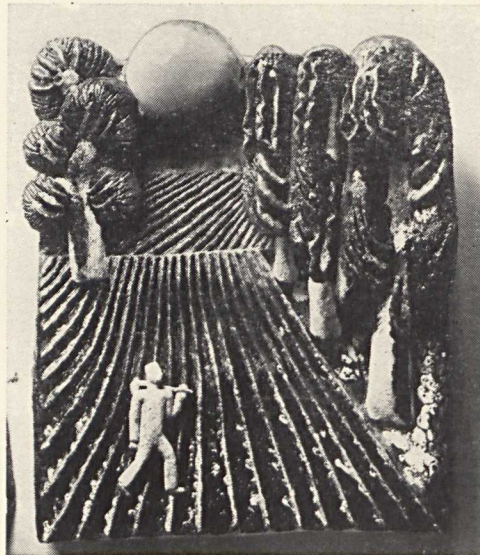
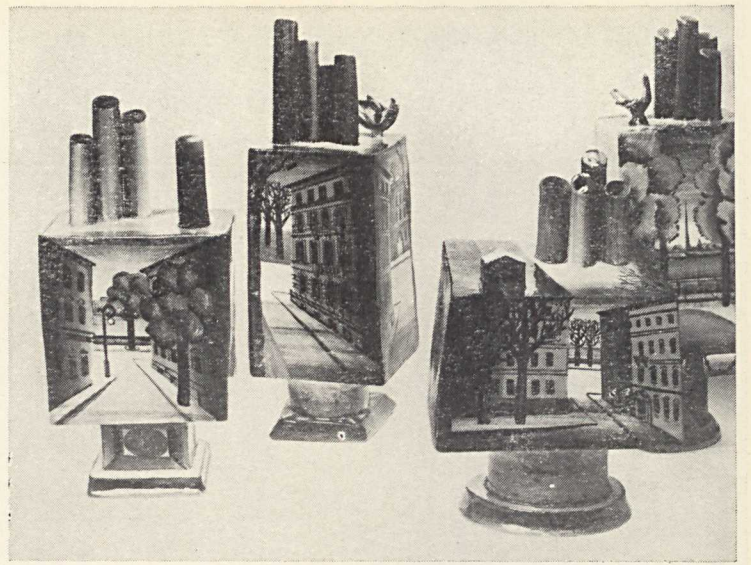
П. Жовтис  
Гобелен «Москва праздничная».  
Гладкая техника. Москва





В экспозиции сосуществуют работы прямо-таки противоположных творческих концепций. Отнюдь непохожи друг на друга, хоть и выполнены в классической технике гобелен «Мчащийся экспресс» С. Гедримене (Вильнюс), где парадоксальным сочетанием динамики абстрактной геометрии с лесным ландшафтом передано впечатление от вторжения современной техники в природную среду, и фигуративная композиция «В субботний день» Р. Хеймрата (Рига) — попытка выразить в ткачестве живописные ценности обнаженной натуры. А разве много общего (не считая, разумеется, мастерского владения художниками материалом и свободой пластического формообразования)

в декоративных композициях из стекла А. Остроумова (Ленинград) «Зимний сад» и В. Шевченко (Вышний Волочок) «Приземление»? Первая работа — это монохромная массивно-скульптурная вариация флоральной темы, вторая впечатляет цветовой контрастностью и необычной, новой для стекла тектоникой. Широкою палитру выразительных возможностей демонстрирует керамика: от исполненного грации фарфорового сервиза «Посвящение» Г. Соркиной (Дулево), сочетающего эскизно тонкую роспись игривыми вакхическими сценками с лепными натюрмортными деталями, — до многозначной по содержанию, оборачивающейся то реальными объемами, то иллюзорными перспективами, ком-



позиции декоративных форм из шамота «Городская сюита» Н. Ротановой (Ленинград). В многообразии художественных исканий вырисовываются некоторые направления, тенденции, характерные для сегодняшнего состояния нашего декоративно-прикладного искусства.

Вот ваза «Гимн» О. Козловой (Гусь-Хрустальный) — геральдически-красный, преувеличенных масштабов хрустальный кубок классицизирующих форм с широкой суховато-мажорной гранью. Или гобелен «Московское утро» Г. Орловой (Москва), являющий нам лицо столицы с ее архитектурными сооружениями в окружении пышной растительности. Мягкий колорит ковра оживляет в мыслях песенное «Утро красит нежным светом...». В легком «ретро» этих работ проглядывает нечто близкое оформительской стилистике ВСХВ с ее парадностью, изобилием и классическими традициями. Так, гобелен Г. Орловой придана рама-имитация в ткачестве золоченого багета. Можно спорить о том, органично ли увязана она с дробно-ковровым, не конструирующим своего пространства рисунком изделия, которое требовало бы отграничения от реального, но ясно одно: помпезный багет здесь прочно ассоциируется с тем «идеализированным» искусством, что расцветало у нас в не таком уж далеком прошлом. Подспудное тяготение к образам и мотивам этого времени ощущается сейчас среди художников и публики. Еще один пример — фарфоровая скульптурная группа Е. Гатиловой (Московская обл.) «Венок победителю», решенная в духе 50-х годов почти без дистанции сегодняшнего дня.

Повторение пройденного обязательно выступает в формах историко-культурного цитирования, оно может быть выражено и в личном «ретро», в попытке имитации детского восприятия мира. Художники хотят, чтобы их работы излучали наивность, непосредственность, незамутненную радость бытия. Для этого вовсе не обязательно подражать в выразительных средствах отважному детскому неумению. Веселое игровое начало привносится в их произведения намеренно, при помощи высоко-профессиональной выверенности художественных приемов. Декоративная композиция «Праздник» Н. Савиновой (Ленинград) представляет собой полый керамический цилиндр, заканчивающийся сверху головками людей, чьи тела нарисованы на его поверхности. Остроумным конструктивным решением и незатейливым юмором вещь вызывает у зрителя чувства, какие возникают у взрослых при рассматривании детских рисунков. Сходное впечатление производит гобелен «Москва праздничная» Н. Жовтис (Москва) с упрощенной, наивно расцвеченной анилиново-яркими красками архитектурой Красной площади. Это звонкое зрелище обладает сложно организованной композицией, основанной на приеме «искривления пространства» и зыбком балансе несомасштабности — чертах, характерных для новейших поисков в области современного декоративизма.

К работам, авторы которых черпают вдохновение из источников предыдущих стадий эволюции эстетического сознания, близки

В. Соколов  
«Прилив». Стекло. Пенза

Н. Ротанова  
«Городская сюита». Керамика. Ленинград

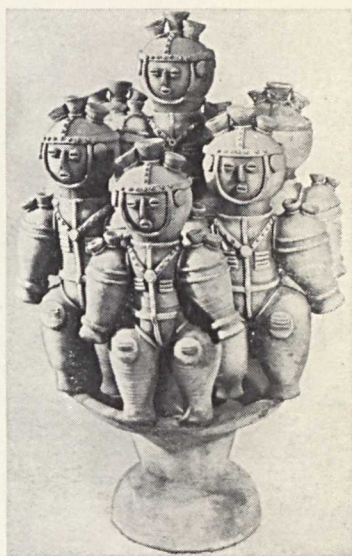
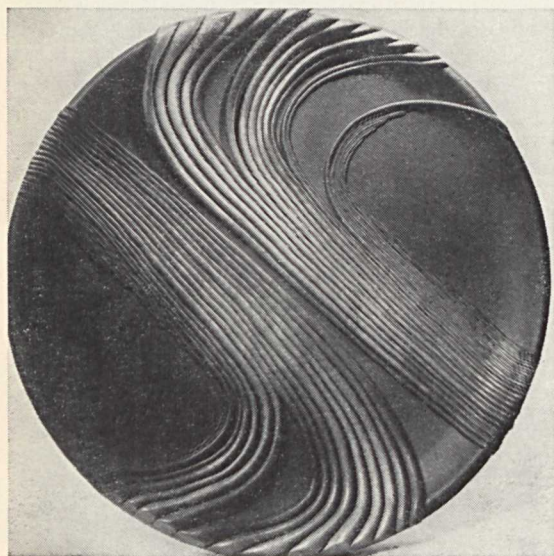
В. Беляков  
Ваза «Золотая осень». Фарфор. Конаково

С. Султанмурадов  
«Лето в Джизаке». Керамика. Ташкент

А. Курилов  
«Торжество». Хрусталь. Гусь-Хрустальный

произведения, созданные на основе вечно актуального обращения к истокам — простому народному ремеслу. В манежной экспозиции на этот раз не были выставлены изделия традиционных художественных промыслов, но об их существовании напоминали то кошма «Электричество в горах» Д. Уметова (Фрунзе) — настоящая, сделанная по всем правилам ремесла, с рисунком из орнаментализированных линий электропередач и человеческих фигур, образованным клоками шерсти; то стеклянные «Кентавры» А. Балабина (Киев) — выполненные в гутной технике выдувные фигуры типа традиционных «медведей», разве что более изящные по пластике и рафинированно-радужные в цвете. Образная система народного искусства освоена этими художниками путем органичного вживания в мир ремесленной материи. Но иногда вещь, созданная как будто по традиционному канонам, звучит как глубокомысленное авторское высказывание по поводу народного искусства. Гобелен П. Сидарс (Кулдыга) «Народный мотив» имитирует типичную композицию народного ткачества из полос геометрического орнамента. Зритель мог бы принять его за обычный деревенский коврик, если бы мерный ритм этих полос не перебивался мастерски вписанной в них фигурой женщины, как бы указывающей на разницу между данным уникальным произведением и его простым прототипом. В композиции гобелена «Поэзия труда» Э. Розенберга (Рига) плоскостная ритмика параллельных полос сочетается с мотивом концентрических фигур, производящих перспективный эффект, благодаря чему вся условность подобного фольклорного заимствования становится очевидной.

В выставочном прикладном искусстве как будто происходит реабилитация утилитарного начала в предмете. Вот перед нами изделия, исполненные конструктивной рациональности и удобства, не перестающие, впрочем, быть уникальными, дорогими предметами роскоши. «Путевые записные книжки» Д. Шаулаускайте (Вильнюс), эти весьма незначительного бытового статуса вещицы, обрели, благодаря высококачественным кожаным переплетам с акцентированными застежками, такую весомость, солидность и внушительность, что трудно представить их в ситуации использования по назначению. Художники изыскивают декоративные



мотивы среди промышленных, машинных образцов, вдохновляются современными строительными формами, но при этом их творческий метод остается традиционно субъективным и интуитивным. По существу, здесь мало общего с логически обоснованным, ограниченным рамками поставленных задач, проектированием изделий дизайна, схожесть с которыми подчеркивается лишь внешней конфигурацией форм. Так, четыре «Молодежных» колья В. Руппеля (Фрунзе) из металла и пластмассы напоминают узлы и детали неизвестных механизмов, подвешенные на трикотажных шнурах. Близкий к архитектурному образ создает К. Порте (Таллин) в наборе декоративных форм «Ударный труд». Композиция из косо срезанных прямоугольных металлических объемов обогащается множественностью зеркальных пространств, взаимоотраженных в отполированных гранях.

С отвлеченно-геометрическим миром эстетизированного техницизма соседствует на выставке мир природных образований. Биологический подход художников подчас объединяет эти, казалось бы, противоположные направления декоративно-прикладного формообразования.

С. Согомонян (Ереван) в композиции «Плоды» анализирует порождение природы, создавая модель его структуры из материала противоположных свойств — бесцветного хрусталя. Привлекает художников и микроструктура органики — прожилки, ворсистость, крапчатость, фактуры мхов, лишайников и т. д. Такова, например, керамическая композиция Л. Шулгайте (Вильнюс) «Дары южных морей» — неровные зеленые пузырчатые наросты на голубых шарах. Гобелен М. Звирбуле (Рига) «Плодородие» раскрывает заявленную в его названии тему текстильным воспроизведением почвы и корней с подчеркиванием декоративных свойств мягкого материала.

Глубокая гуманитарная мысль, содержащаяся в подтексте работ экологического направления, перекликается с мотивами охраны и изучения материальных памятников былых культур, археологических древностей. Синие с белым, матовые и блестящие стеклянные сосуды Г. Антоновой (Москва) будто извлечены из раскопок причерноморской античности. Композиция называется «Уроки» и может быть истолкована как призыв учиться у мастеров, живших тысячелетия назад. Подчас на создание произведений с археологическим налетом вдохновляет не столько неумирающий дух античности, сколько романтика античных руин. П. Мартинсонс (Рига) в комплекте керамических сосудов «Семейство» делает предметом любования равные стыки, заплатки, трещины предметов, будто бы составившихся от долгого употребления и многократных починков. С другой стороны, тесно сгрудившиеся на вазе фигурки в скафандрах — композиция У. Ярошевича (Львов) «Космонавты» — это буквальное воспроизведение древнеяпонских глиняных статуэток с наделением их новым, научно-фантастическим смыслом...

**А. Остроумов**  
«Зимний сад». Хрусталь,  
матовая обработка.  
Ленинград

**Г. Джюнайтите**  
Вазы «Ажур» и «Птицы».  
Стекло. Вильнюс

**В. Станейкене**  
Декоративная тарелка. Керамика.  
Вильнюс

**У. Ярошевич**  
«Космонавты». Керамика.  
Кишинев

**Н. Коковихин**  
Блюдо «Строитель». Фаянс.  
Конаково

На стр. 6  
**С. Гедримене**  
Гобелен «Мчащийся экспресс».  
Шерсть, гладкая техника.  
Вильнюс

**Р. Хеймрат**  
Гобелен «В субботний день».  
Гладкая техника. Рига

По законам той же диалектики, согласно которым увлечение археологией оборачивается «воспоминанием о будущем», предельное заострение выразительных возможностей декоративно-прикладного искусства переходит подчас в преодоление его видовых границ. Главными становятся не вещь, не технический прием, не декоративный мотив сами по себе, а то, каким образом можно преломить свое мировидение в материале вещи и как творческая игра отражениями мира способна этот материал и эту вещь преобразовать. Натюрморты и лица, погруженные в дымчато-монокромную атмосферу сумерек в декоративной композиции Б. Федорова (Дятьково) «Сон», имеют вполне станково-графический характер, но от того, что выгравированы они на внешней стороне полупрозрачных толстостенных стеклянных чаш, возникает особый эффект пространственности, невозможный в рисунке на листе бумаги. Не менее важно живописное начало в работе Н. Коковихина (Конаково) «Сибирская чаша» и декоративных блюдах. Огромная керамическая ваза сплошь, без учета тектоники, покрыта опозитизированной топографией сибирских просторов, глубины больших блюд занимают портретные изображения. Здесь перекликаются между собой два автономных образных слоя: скульптурный — массивная пластическая форма, и живописно-пространственный. Экспансию в запредельные области осуществляет не только декоративно-прикладное, но и станковое творчество. Достаточно упомянуть серию живописных панно Д. Жилинского «Четыре времени года» — своего рода декоративную композицию. Картины поддерживают изящная деревянная конструкция, проводящая зрителя на круговой обход, что сообщает произведению эстетику вещественной сделанности и пространственной организованности.

Многие работы станковистов воспринимаются в едином потоке с изделиями прикладников — недаром размещены они в Манеже во взаимоперетекающих пространствах. Такая диффузия содержания экспозиционных разделов отражает общность в творческих исканиях пластических искусств, чьи, каждый на свой лад, звучащие голоса сливаются в хор, воспевающий красоту нашей жизни.



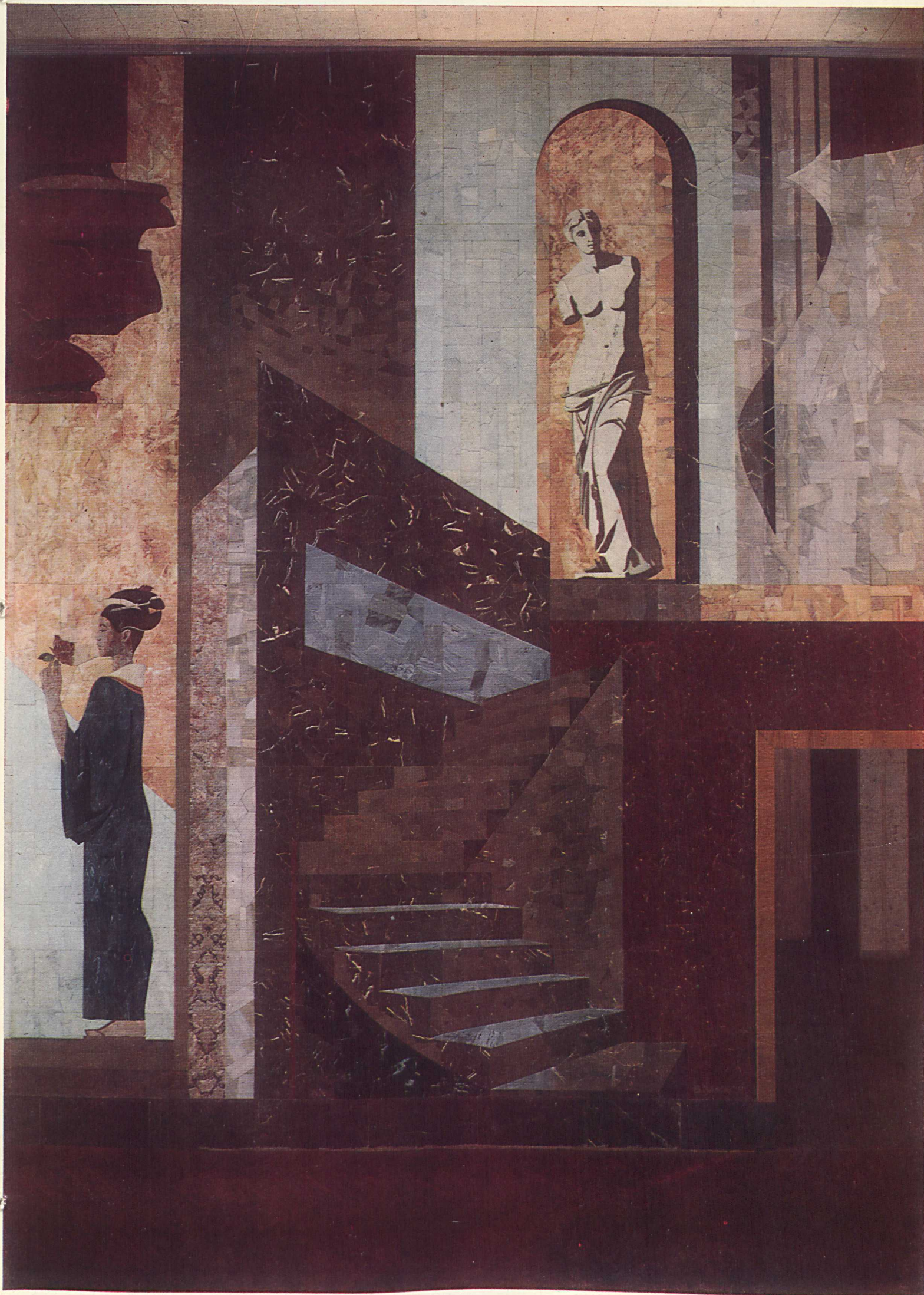


*Крупным планом*

# Повесть о музах

Вадим Ольшевский

В. Замков  
«Культура, искусство, театр»  
Флорентийская мозаика.  
Фрагмент. Культурный центр  
в Олимпийской деревне





## В. Замков

### «Культура, искусство, театр».

Флорентийская мозаика. Общий вид.

Культурный центр в Олимпийской деревне

(руководитель авторского коллектива архитектор  
Е. Стамо)

Мозаичное панно, украсившее фойе культурного центра Олимпийской деревни в Москве, читается как повесть о музах. Повесть о красоте, о возвышенности духа, о том, сколь прекрасен мир, создаваемый ваятелем, живописцем, актером. Именно так можно определить духовный, художественный строй мозаики, созданной Владимиром Замковым. В своем содержании, в сюжетике она воспринимается как повесть, развернутая во времени: от эллинских гимнопевцев, от Самофракийской Ники и русского храма на Нерли — к драмам Шекспира и Пушкина, к гению Революции, к образам созидательного труда, дружбы и миролюбия в сегодняшнем мире.

Флорентийская мозаика уже само по себе искусство праздничное. Не первый раз Замков пробует ее в интерьерах современной архитектуры — на больших плоскостях стен, и поразительные возможности выявляет эта старинная и сложная техника мозаичного набора. Она словно бы создана для архитектуры наших дней. Что здесь над чем главенствует, что ведет одно другое — отделка ли стены, декоративное ее утверждение, или сюжетность повествования, изобразительность осуществленного замысла? Да, это отделка стены и это картина, но картина, построенная по законам стены — ее архитектоники.

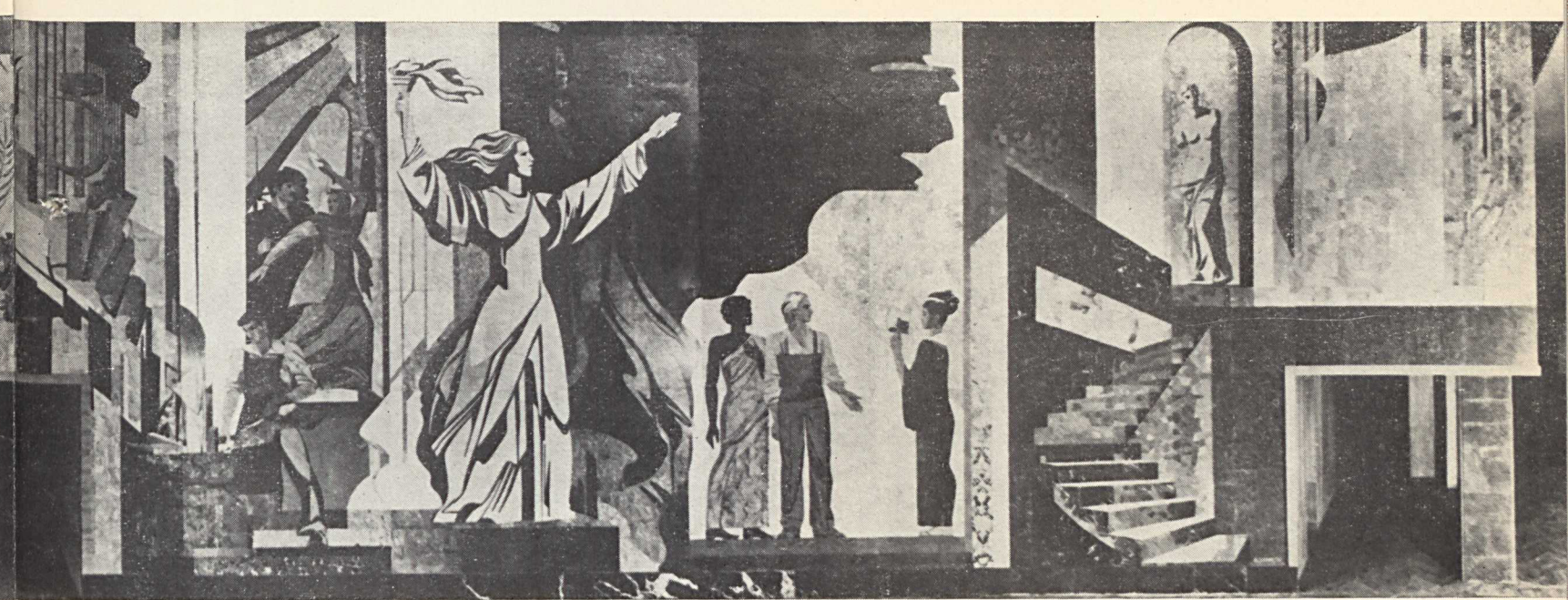
Материал здесь особого свойства — мрамор, который в срезе, в шлифовке дает богатейшие и увлекающие глаз декоративные эффекты. Не зря сам художник говорит: «В этой работе я стремился отобразить величие творческой мысли, воспеть движение к совершенству. И одновременно — показать богатство нашей земли, давшей этот удивительный материал — мрамор: газган из Узбекистана, солиэти из Грузии, самые разные оттенки мрамора — от жемчужно-серого до темно-коричневого...» Заметьте, как напрямую и неспроста связываются в этом обобщении поэтика произведения и его материал, и это отнюдь не упрощение: самый материал несет в себе поэтику творчества. Ведь как ее пересказать, выразительность материала, красоту камня — мраморных шлифов с их внутренним рисунком, разнообразием, игрой расцветок, из которых составлена эта огромная композиция? В одной из книг академика А. Е. Ферсмана, знатока и поэта камня, есть такая мысль — раскрытие потаенных законов природы обычно начинается за третьим десятичным знаком, в неуловимых чертах лица природы скрыты тайны мироздания. И он говорил: «умей присмотреться, вдуматься в камень — камень сам поведаст тебе о тайнах мироздания». Вот и в этом мозаичном панно, переходя от общего впечатления к «ощупыванию» взглядом природной красоты мрамора, невольно приобретаешь к тому, что сокрыто за «третьим десятичным знаком». Приобщаешься к тому богатству, величию природы, которое, коль скоро мы имеем дело с камнем, может быть переложено на язык понятий минералогии, кристаллографии, но в произведении искусства выступает категорией эстетической. Судите же сами: от прикосновения к образам древней Эллады, к Шекспиру ли, Пушкину и до ощущения близости «третьего десятичного знака» постижимости красоты природы — вот пано-

рама, которую дает эта мозаика, ведущая со зрителем разговор на языке шлифов камня. Потому-то так напрямую, как сцепленные друг с другом зубчатые колеса, соединяются здесь и проникают одно в другое искусство и природа. Говорят, что мастер-керамист учится у глины, резчик у дерева, а чеканщик у металла. Ну а здесь художник учится у мрамора — отыскивает возможности мрамора, его природной палитрой устанавливает гармонию целого, в пределах целого разыгрывает живописный строй отдельных сцен, фрагментов, деталей, и мрамор, материал бесконечно богатый, интересный глазу, увлекает внимание, воображение зрителя.

Да, здесь и отделка стены, и картина. В том и проявляют себя вкус и мера художника, острота его зрения к декоративности и содержательности, к тонкости духовного начала и широте красочного зрелища. В мозаике Олимпийского центра композиции на мотивы шекспировского театра и пушкинской исторической драмы несут в себе образную ткань и Шекспира, и Пушкина — и не просто в костюмерии, архитектурном антураже, но в воссоединении самого духа средневековых драм-хроник английского драматурга и эпического письма великого русского поэта. Или обаятельная девушка-японка в правом крыле мозаики — девушка с протянутым цветком, образ современный и вместе восходящий к классической японской гравюре: тональность розового, жемчужного мрамора сообщает этому образу тонкость и нежность. Да и в тех композициях, которые перелагают на современный лад античные мотивы и русскую икону с Георгием на коне, поражающим дракона, выступает не просто стилистика греческой вазописи, скульптуры, русской иконописи, но тот самый поэтический лад, которым живут для нас страницы художества ушедших времен. Конечно, эта стилистика осовременена, и более того, это приноровление к искусству иному — вазописи и икона стали мозаикой в мраморе, и тем не менее уже самим фактом своего использования в современном произведении они обращают нас к духовности, красоте высоких образцов.

К чему мы все это говорим — для того, чтобы отметить широту возможностей и способностей художника? Если бы только так, то доказывать вряд ли есть надобность: характер творческой задачи отвечает характер творческого решения, и художник исполняет этот закон. Но в том-то и дело, что мозаика в Олимпийском культурном центре волей необходимости, заданной архитекторами, своим назначением в интерьере, особенностями подхода к ней зрителями, соединила оба начала — декоративность и содержательность — и представляет нашему вниманию художественную, образную систему, которая одновременно организует, подчиняет себе интерьер — фойе зрительного зала и являет зрителю галерею образов поэтических и увлекательных. Следовательно, что же, найдена некая усредненность между содержательностью и декоративностью? Отнюдь не усредненность. И говорить надо не о «равнодействующей» между декоративностью и содержательностью, но о единстве сложном, где оба начала взаимно проникают одно в другое, друг друга поддерживают. Два соединенных в общей работе зубчатых колеса? Это будет вернее, чем «равнодействующая». Впрочем, давайте посмотрим глазами зрителя. Вот зритель перед началом спектакля или концерта взшел по лестнице, поднялся в фойе, где его встречает мозаичное панно. Фойе вытянуто вдоль стены зрительного зала, и мозаика «читается» по мере прохождения зрителя вдоль стены.

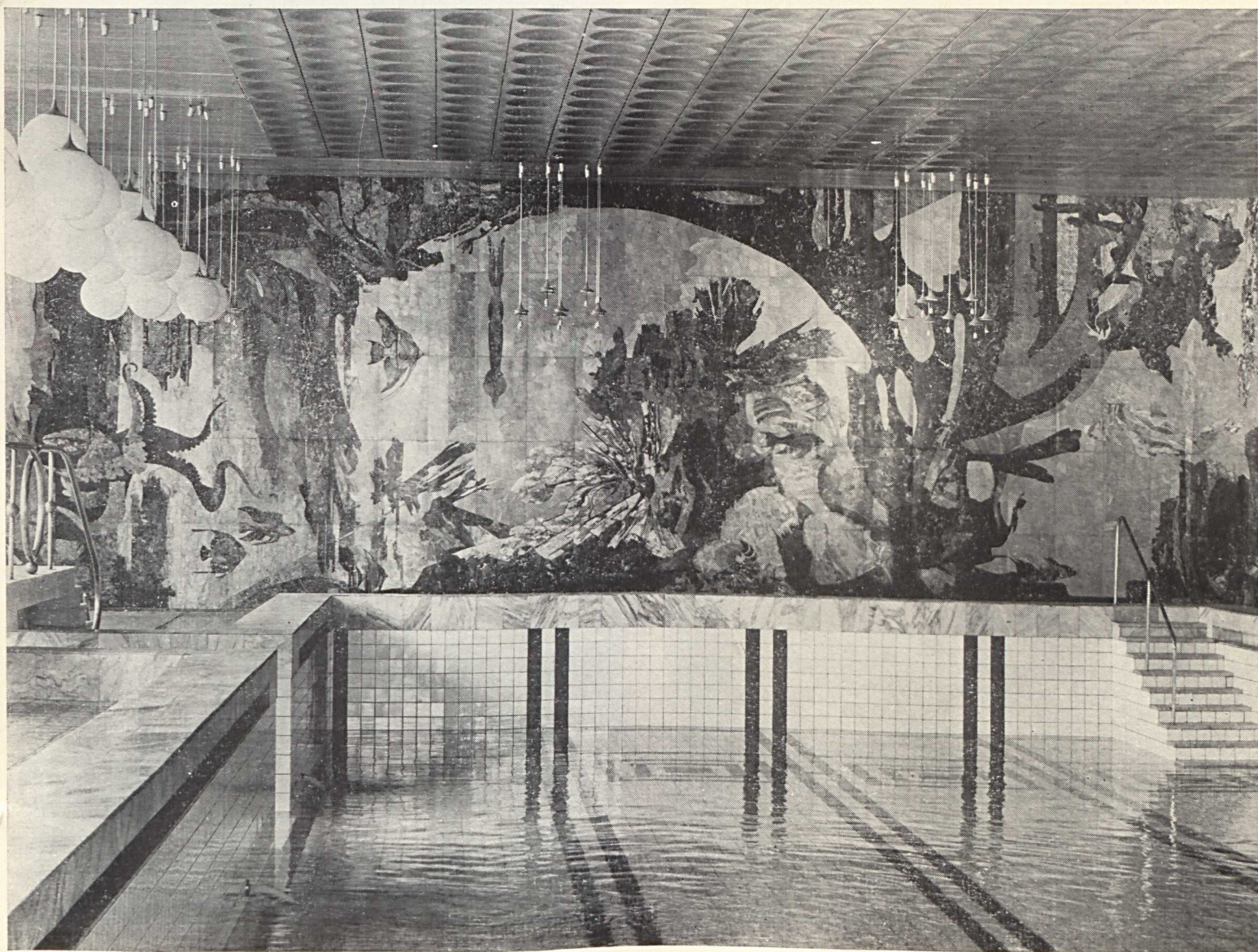
«Да, это так, — скажет нам художник. — Но именно эта компоновка архитектурного пространства ввела в разработку мозаики, говоря современным языком, те алгоритмы, которые дали решения неоднозначные и, в итоге, думается, интересные для зрителя...» Неоднозначные, интересные — чем? Вот зритель поднялся в фойе и останавливается перед мозаичным панно. Ему, пришедшему на спектакль, на концерт, мозаика дает ряд последовательных образов, композиций, картин — как их можно еще назвать? — настраивающих на тот приподнятый тон, который предваряет встречу с красотой, с искусством в зрительном зале. Это, так сказать, пролог к спектаклю ли, концерту, высказанный на языке искусства изобразительного. На языке



зрительной содержательности. А задача содержательности влечет за собой потребность в разнообразии впечатлений. Стена двадцать метров в длину — разве можно представить такую стену в стилистическом, пространственном однообразии? Разве можно сложить ее из изображений сплошь силуэтных, плоскостных, или только из пространственно-живописных? И вот мы видим: изображения силуэтные, привязанные к плоскости, — античные гимнопевцы, олимпийский возничий — сменяются сценами, имеющими пространственное построение и решение живописно-цветовое, — сцены из Шекспира, из «Бориса Годунова». Иллюзорность пространства неглубокая (все-таки стена — это стена), но и такой смены плоскостности на пространственность достаточно, чтобы дать зрителю новизну впечатлений, дать игру самому пространству фойе. Соответственно и смена силуэтной монохромности на цветность живописной трактовки тоже работает на новизну впечатлений. А далее в эту ткань впечатлений влетают формы орнаментальные, вновь несущие с собой утверждение плоской стены; вносит свою перспективную ритмику изображение форм архитектурных — и так все вместе, в своем слиянии и контрастах, проходит через широко

построенную композицию, от края до края длинной, протяженной стены. Взгляд зрителя все время в работе, воображение не устает, есть ритмика повторов, но нет монотонности повторов, нет изолированных звучаний, но есть полифония звучаний, нет дробности мысли, но есть чистота и единство мысли. Флорентийских мозаик такого масштаба — 220 квадратных метров — не знает современная практика монументалистов. Мозаичное паппо, о котором мы рассказали, ценно и как уникальный опыт работы в этой технике, и тем, как много оно в себе соединило: красоту камня и красоту сочинения в камне, сложносоставную связь с архитектурой и продуманную подачу зрителю художественных впечатлений. Обращенность к вековому культурному наследию и символике современности, соединенных в мозаике, дает простор мыслям и чувствам и глго сегодняшним: «композиция ее смотрится в день идущий и говорит о том, сколь ценна для нас эта древняя, вечно юная «повесть о музах».

В. Замков  
Подводный мир. Флорентийская  
мозаика в бассейне санатория  
«Южный»

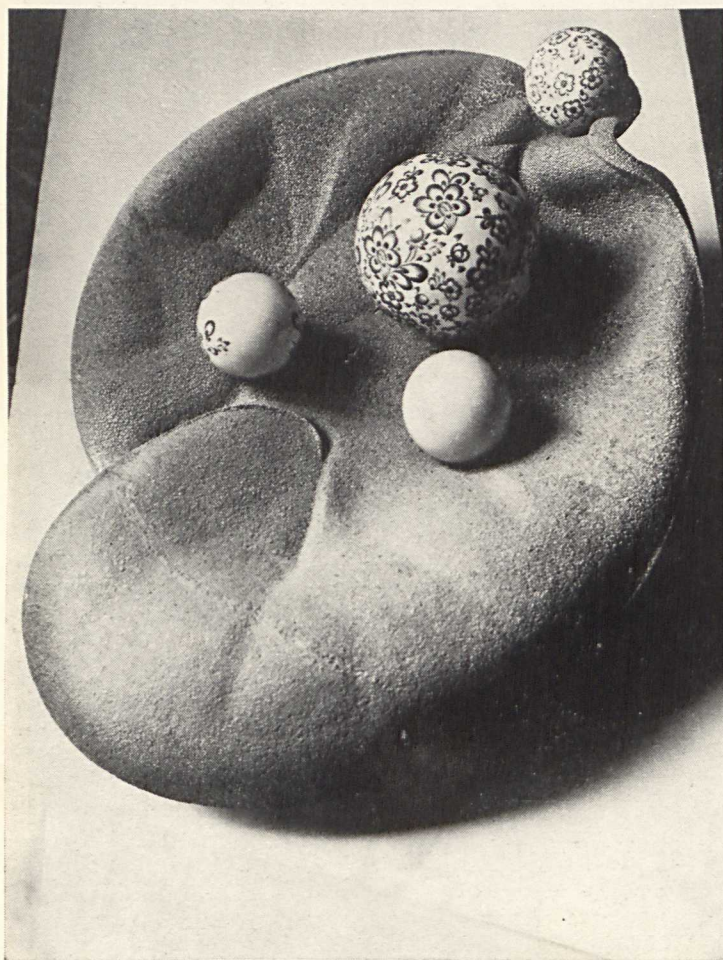




Профили

## Керамика Тараса Левкива

Орест Голубец



Декоративная композиция «Роса». Шамот, фарфор, кобальт. 1977

Декоративная композиция «Северное солнце». Шамот, фарфор. 1977

Декоративная композиция «Космос». Дерево, керамика. 1978

Декоративная композиция «Закат солнца». Глина, гончарный круг. 1978

Декоративная композиция «Подольская осень». Фарфор, соли. 1978

Декоративная композиция «Колосок». Глина, гончарный круг, ангобы, фляндровка. 1979

Творчество львовского керамиста Тараса Левкива отличается сложным и плодотворным сочетанием исторической традиции и современности. При всем разнообразии материалов и техник, используемых сейчас в декоративной керамике, он предпочитает обычную глину и гончарный круг. В народном искусстве — начало начал творчества Т. Левкива-керамиста, глубинные корни и фундамент его работы. Но его повседневным поискам свойственны оригинальность и смелость замыслов, неустанный эксперимент, тяготение к дизайнерской простоте и цельности формы, в которой воплощается эмоционально глубокое, метафорически сложное содержание.

Первая персональная выставка произведений Тараса Левкива состоялась в 1970 году: тогдашний студент Львовского института прикладного и декоративного искусства заявил о себе как об интересном и своеобразном художнике. В его ранних работах доминировало влияние народных традиций; композиции носили декоративно-изобразительный, иногда гротескный характер. В этот период только начинал формироваться сложный ассоциативный стиль будущих произведений художника.

На сегодняшний день Тарас Левкив, имея репутацию одного из ведущих мастеров украинской художественной керамики, — участник и дипломант всесоюзных и международных выставок, семинаров и симпозиумов. В 1978 и 1980 годах состоялись его персональные выставки во Львове и Киеве; эти экспозиции позволяют говорить о новых достижениях автора, расширении тематического диапазона, большом разнообразии используемых материалов, об особой выразительности пластических и пространственных решений.

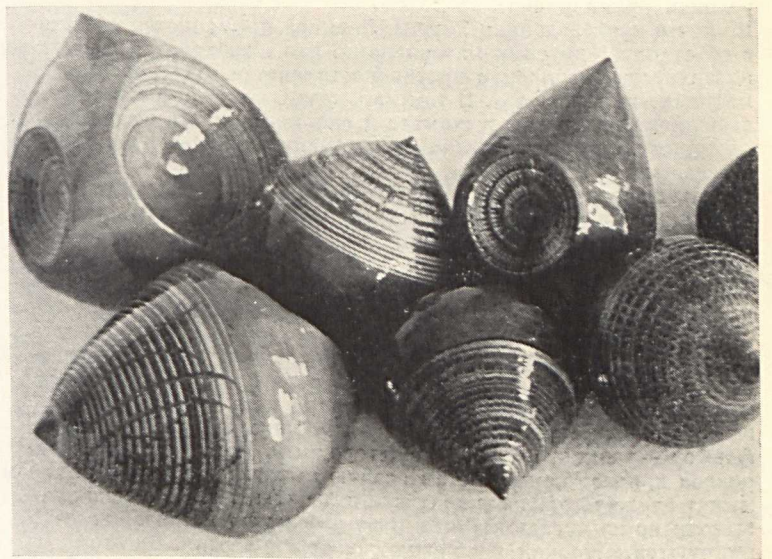
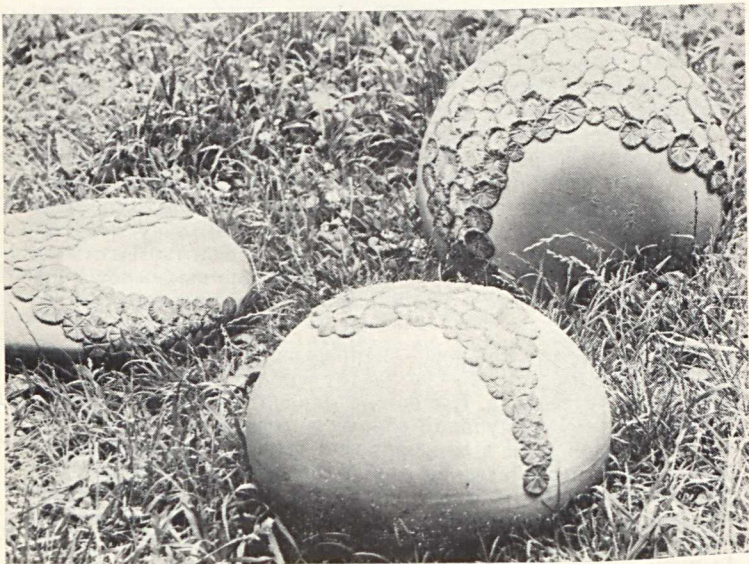
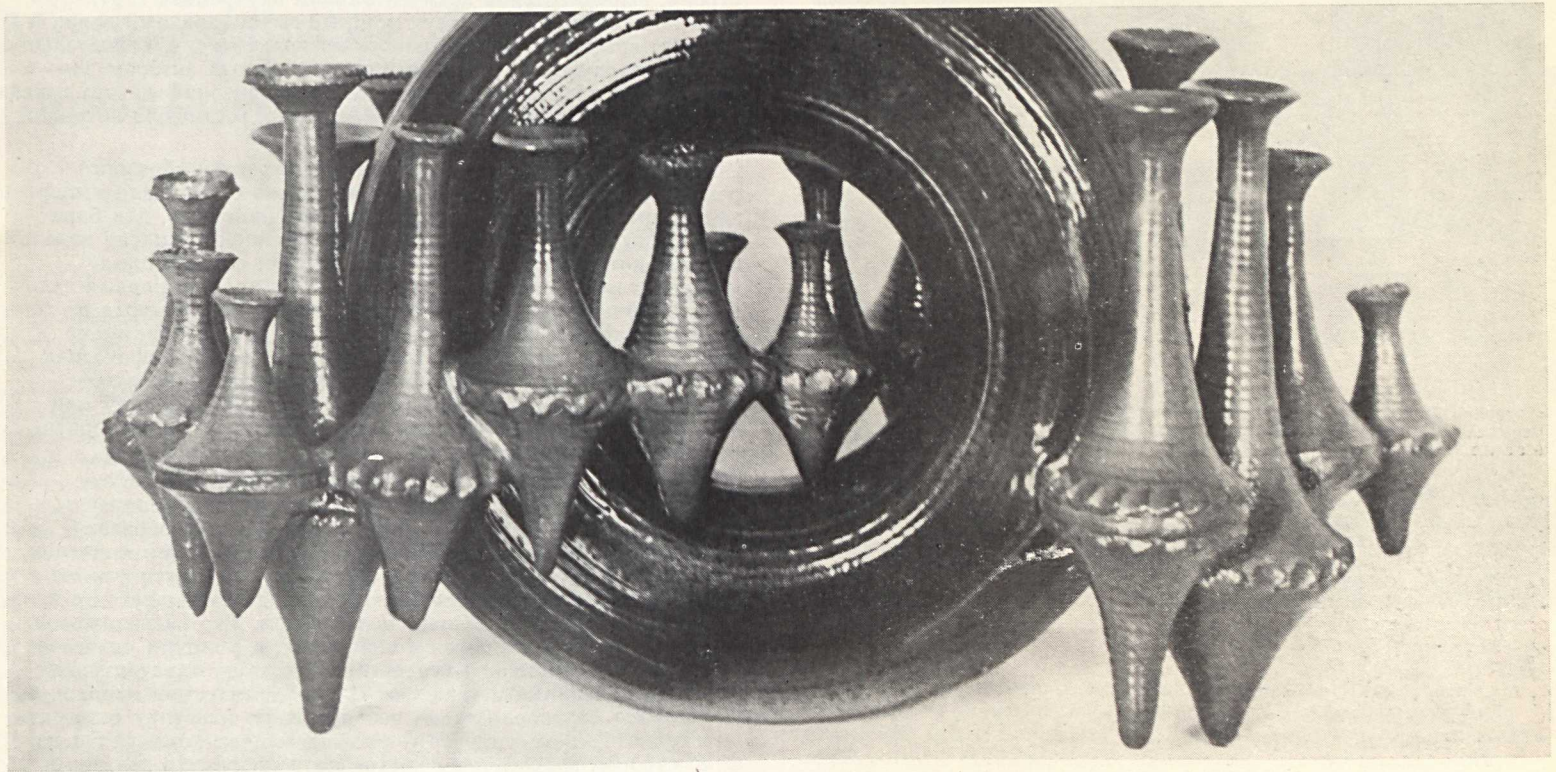
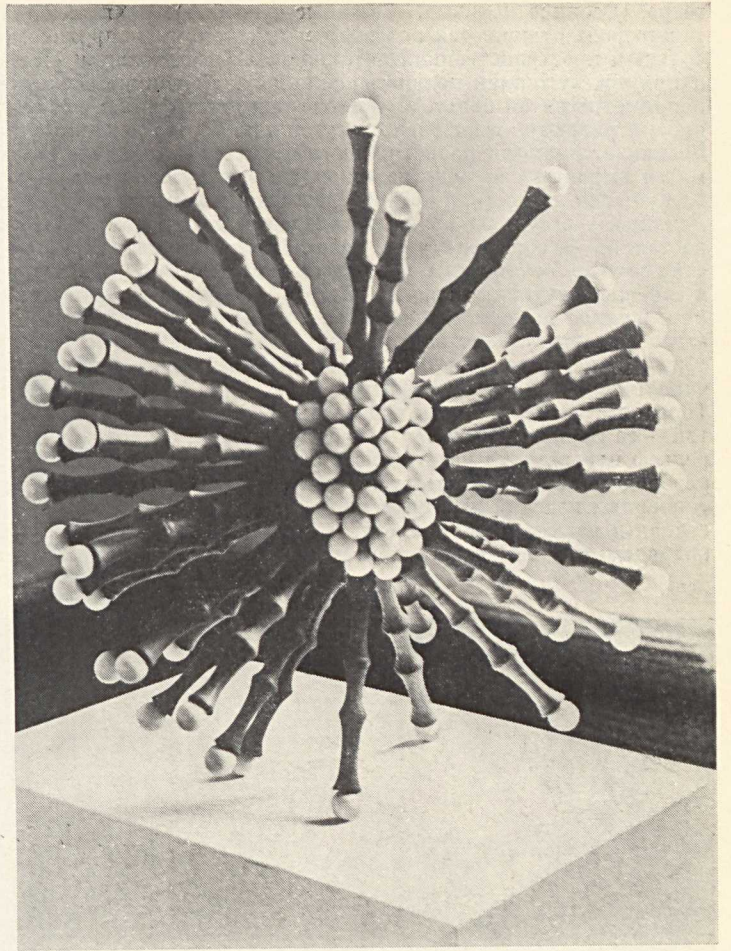
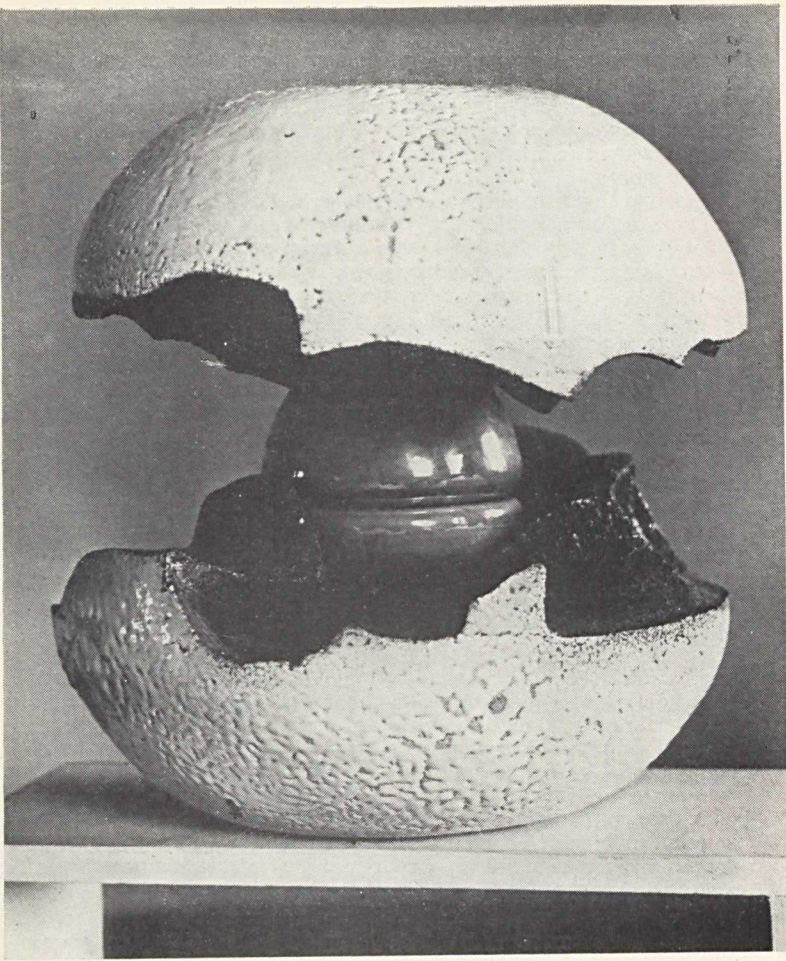
Источник творчества Левкива — в бесконечном разнообразии окружающего мира, совершенстве и гармоническом единстве природных форм. Художник не копирует природу и, во всяком случае, не стремится к имитации в керамике других материалов. Он создает свой мир, мир оригинальных форм. Реальные, порой обыденные вещи и явления, пройдя через призму творческого мироощущения автора, предстают перед зрителем в новых эстетических и выразительных качествах. Все несущественное опускается. Остается лишь суть, эмоциональный ступок — идея, воплощенная в предельно простой и выразительной форме.

Целесообразная лапидарность композиции сочетается с эмоциональной наполненностью и многоплановостью. Произведения художника не замыкаются в себе, они образуют как бы открытые структуры, а «дистанция» между художественным произведением и его архетипом в природе заполнена множеством сложных ассоциативных связей, богатство которых зависит как от самого автора, так и от разнообразия индивидуального восприятия зрителей. Художник словно приглашает к соучастию в создании образа, пониманию и развитию его замысла. Наглядный пример — композиция «Подольская осень». Она образована тремя овальными формами ярко-голубого цвета, плавно переходящего в чистые белые тона. На поверхности объемов с помощью невысокого рельефа и гаммы золотистых оттенков изображены листья, длинными, зигзагообразными группами опоясывающие форму. Простыми средствами автор создает лирическое, спокойное и вместе с тем торжественное настроение.

Листья как бы кружатся в свободном полете в голубом пространстве. В органическом единстве формы и цвета возникает представление о красоте осенней природы; эмоциональное богатство достигается с помощью гаммы поэтических ассоциаций. Формы, из которых художник образует свои композиции, не отличаются большим разнообразием: Левкив не стремится к излишнему усложнению пластики. Задачей художника является скорее максимально полное выявление художественных и эстетических возможностей отдельных форм. Простые, почти геометрически правильные объемы повторяются во многих произведениях, однако в каждом отдельном случае их значение в создании декоративного образа оказывается различным.

Умение образовать множество оригинальных, эмоционально-выразительных композиций при минимуме пластических форм — отличительная черта творчества Тараса Левкива. Характерным примером могут служить произведения, представляющие собой сложные конструкции из однотипных, завершающихся растробом, конусообразных элементов: «Синие горы», «Горные хутора», «Высокие горы», «Гуцульщина», «Осенние горы» и другие. Все эти работы являются вариациями одной темы, но каждая из них своеобразна. Индивидуальные черты определяются различием композиции и особенностями ритмической организации, изысканностью пропорций и выразительностью цветовой гаммы, умелым использованием деталей, а в конечном результате — неповторимым эмоциональным звучанием образа.

Столь же разнообразны произведения Тараса Левкива, образованные множеством цилиндрических и шарообразных форм. Керамические объемы в произведениях художника не являются пустотелыми оболочками. В поисках образных решений автор «наполняет» декоративные формы определенным содержанием. Керамические объемы трескаются, разрываются, а в образованных отверстиях обнаруживаются скрытые внутри пластические формы (декоративные композиции «Взрыв», «Подарки к Новому



году», «Осенние мотивы», «Снежные сугробы»). Произведения такого рода отличаются необычным внутренним напряжением, большой пространственной активностью. В композиции «Взрыв», например, художник преднамеренно делает внешние оболочки неприметными по цвету, а скрытые под ними формы, которые просматриваются в небольших трещинах, богато декорирует. Возникает иллюзия происходящего процесса — «семена» стремятся вырваться наружу из «скорлупы», в которой они созрели. Кажущаяся легкость, с которой рождаются композиции Тараса Левкива, — результат хорошего владения материалом. Художник постоянно экспериментирует, работает в различных керамических массах, сочетает их во многих комбинациях, усложняет и совершенствует технологию. Выбор материала и технологии исполнения — всегда целенаправлен и зависит от конкретных задач, которые ставит перед собой автор, создавая тот или иной образ. Чаще всего Левкив выполняет свои произведения в гончарной глине, шамоте или фарфоре.

Терракота в композициях художника обладает особой красотой — ее пористый черепок как будто дышит, а характерный рельеф поверхности несет живые следы рук мастера. При необходимости автор мастерски применяет для декорирования гончарных изделий керамические красители. Его майолика — сочная и изысканная по цвету. Он предпочитает глубокие тона, получаемые путем восстановительного обжига. Интересно исполь-

фарфора, покрытая растительным орнаментом в технике подглазурной росписи кобальтом. Свежая, чистая и блестящая, она выделяется на фоне зернистой поверхности шамота, создавая впечатление очага жизни среди пустыни. Аналогично построена композиция «Роса». Покрытые росписью фарфоровые капли воды расположены на плоскости шамотного листка; кажется, что окружающая растительность отражается в их прозрачной поверхности.

В декоративной пластике «Северное солнце» фарфоровое блестящее, охристо-оранжевое «солнце» будто зажато двумя массивными шамотными полушариями, покрытыми стусками белой эмали. Сопоставление тяжелых кусков шамота с хрупким фарфоровым шаром создает впечатление бессилия солнечного тепла против суровой вечности снегов. Целесообразное использование естественных качеств материалов стало главным средством решения темы.

Кроме керамики Тарас Левкив во многих композициях использует дерево и металл. Металл обычно применяется в качестве вспомогательных конструктивных элементов, а вот дерево в произведениях художника — неотъемлемая часть пластического решения многих композиций. Дерево сочетается с керамикой в разных вариантах: то подчеркивает ее характерной текстурой матовой поверхности и создает контраст с блестящей глазурью, то приобретает определенный цвет и дополняет общую цветовую гамму композиции, то с помощью блестящей, покрытой лаком поверхности сливается в единое целое с глазурованной керамикой.

Творчество Тараса Левкива отличает энергичный поиск выразительной пространственной композиции. Его произведения не замыкаются в себе, они энергично проникают в окружающую среду, организуя ее. Точенные на гончарном круге, наполненные формы как бы заставляют пространство вращаться вокруг себя, затягивают его в отверстия растрескиваний и трещин. Ажурные, структурные построения влетают в пространство, обладают тенденцией дальнейшего развития в нем. В произведениях, являющихся пластическими группами из нескольких керамических изделий, пространственное расположение элементов становится важной частью общей композиции.

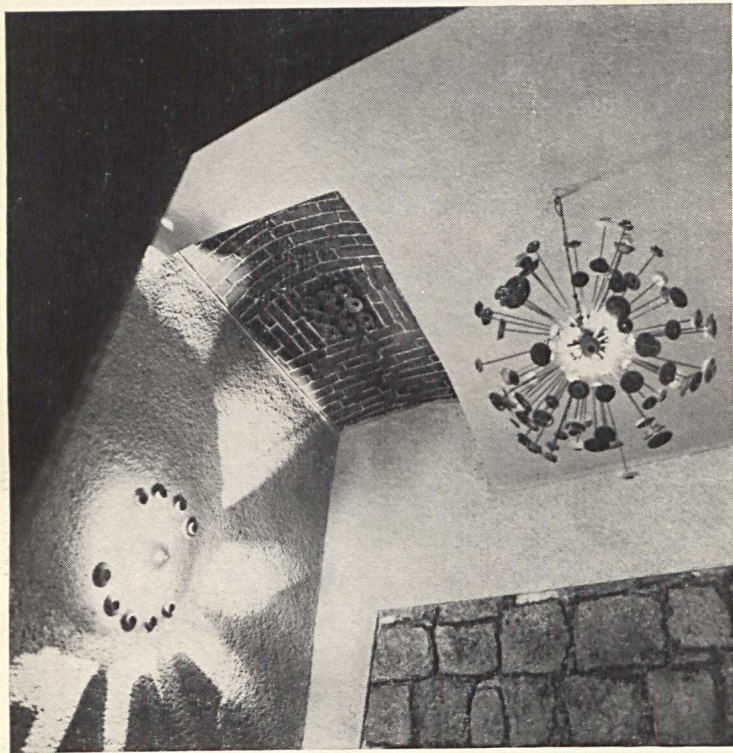
Произведения Тараса Левкива задуманы как активные элементы организации архитектурного пространства, выставочная среда нередко их сковывает. Работы художника со звучными современными архитектурой простотой и ясностью форм, четким ритмическим строем, выразительной архитектурной внутренней структурой. Вместе с тем они сами несут мощный эмоциональный заряд и поэтому способны воздействовать на архитектуру. Свидетельством этому служит ряд композиций, созданных автором для конкретных объектов: интерьеров бара «Вечерний Львов» и кафе «Висла» во Львове, ресторана в Купянске, вестибюля актового зала фирмы «Колос» во Львове.

Специфика архитектурной ситуации и характер образного решения темы в каждом отдельном случае определили выбор художником средств и материалов. Так, например, для бара «Вечерний Львов» Левкив выполнил большой комплекс изделий из терракоты. Идеино-смысловым центром служит панно «Старый город», расположенное напротив входа в первый зал. Композиция состоит из множества элементов, точенных на гончарном круге. Посреди терракотовых домов — проникнутые добродушным юмором изображения горожанин. Специфическая рельефная поверхность глиняных изделий ассоциируется с рядами каменной кладки на фасадах старинных зданий или черепицы на крышах. Поверхность стены, на которой смонтированы фрагменты панно, включается автором в общую композицию, становится частью созданного им «города».

В том же зале находится еще один декоративный элемент: посредине полуциркульного свода подвешен шарообразный светильник, в котором керамика удачно сочетается с металлом. Воспринимаясь на фоне панно, светильник является как бы его объемно-пространственным фрагментом и ассоциируется с изображением солнца, плывущего над городом. Бар расположен в старинных полуподвальных помещениях, в решении интерьера использована открытая каменная кладка стен, архитектурные формы — массивные и тяжелые. В данной ситуации художник умышленно противопоставил декоративную пластику окружающей среде. Тонкие, упругие формы керамического черепка на фоне суровой архитектуры смотрятся подчеркнуто хрупкими и изящными. Небольшие, оригинальные по конструкции, порой забавные композиции, как бы пронизируя над тяжеловесностью архитектуры, вносят в интерьер теплоту рукотворности, соразмерную человеку масштабность.

По-иному решает Левкив керамическую пластику для вестибюля актового зала в фирме «Колос». Здесь декоративные формы вливаются в архитектуру интерьера, продолжая и развивая его ритмическую организацию. Внизу расположен небольшой керамический фонтан — впечатляет сочетание свежести струящейся воды фонтана с градациями интенсивного желтого и зеленого цвета панно. Используя минимум средств, художник придает архитектурной среде яркую индивидуальную окраску, вносит в интерьер элемент красочности и теплоты. Ритмическое построение композиции, ее образное решение вызывают у зрителя деловое и вместе с тем торжественное, приподнятое настроение.

Творчество Тараса Левкива — непрерывное стремление к новому. Достигнутые им успехи — результат большого трудолюбия и самобытности таланта. Нынешний период творчества художника отличается особой глубиной образного мышления, умением воплотить свои идеи в лаконичной и выразительной форме. Его произведениями свойственна особая легкость образования декоративных форм, будто и не было долгих раздумий, творческих поисков, экспериментов. И в этом видится примета творческой зрелости. Фантазия и трудолюбие художника рождает надежды на многие будущие встречи зрителей с его произведениями.



Интерьер бара «Вечерний Львов». Светильник. Металл, терракота

зует автор в современной керамике традиционную технику росписи «фляндрилка».

Шамот в произведениях Тараса Левкива применяется обычно в сочетании с другими материалами. Его шероховатая фактурная поверхность умышленно противопоставляется глазурованной майолике или фарфору. В том же случае, когда композиция выполнена полностью в шамоте и сплошь покрыта эмалями или глазурями, она всегда отличается характерной массивностью и весомостью.

Применяя фарфор, художник умело использует его легкость, звенящую плотность. Формы из фарфора обычно шарообразные, снежно-белые, покрытые легкой росписью кобальтом, черной и красной красками или золотом (декоративные композиции «Яблоки», «Оазис», «Яблопя», «Роса»). Как пластическая симфония, посвященная красоте материала, звучит одна из лучших вещей «Белые кучери».

Работая в различных керамических материалах, Тарас Левкив обладает умением удачно и целесообразно сочетать их в единой композиции. Особенно интересно контрастное сопоставление шамота с фарфором. Шамот — грубый, тяжелый, зернистый, а фарфор — тонкий, гладкий и благородный. Контраст двух материалов придает композициям особую выразительность. Примером может служить декоративная пластика «Оазис». Ее описание выполнено из кусков шамота, цвет и фактура которого ассоциируются с жаркой, бесплодной почвой пустыни. На этом основании, будто в песке, лежит каплеобразная форма из белого



## Метаморфозы народного костюма

Анна Фролова

Народное искусство создается многими людьми, но качественно новое в его развитие вносят поистине яркие, богато одаренные личности.

Анна Григорьевна Винтоняк именно такой человек. Может быть, ее успех — от самобытности и щедрости ее творческой и человеческой натуры, а может быть, благодаря счастливым встречам, а они были в ее жизни. Как бы то ни было, но так уж случилось, что ее творческие поиски и усилия и все, что умели ее быстрые ловкие руки, было и нужно и интересно многим.

Цель Анны Григорьевны — создание современной одежды на народной основе. Когда такой проблемой занят народный мастер, это, конечно, говорит о некоторых новых процессах в народном искусстве и о качественно новом явлении — о рождении мастера нового типа.

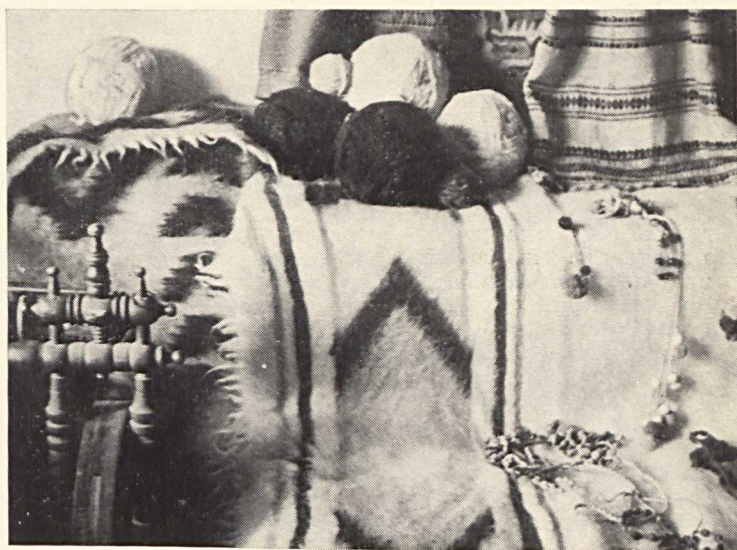
В Карпатах, откуда родом художница, сама природа оставляет впечатление яркости и разнообразия, красочности и напряженности; кажется, что жители тех мест несут ее приметы в своем характере.

Природа Карпат как бы подсказывает формы, диктует ритм жизни, наделяет людей определенным цветовидением, влияет и на характер традиционного орнамента. Излюбленные сочетания цветов в народном костюме — звонкие, контрастные. Сама Анна Григорьевна очень любит такие сочетания в одежде, как бы выражающие энергию и темперамент ее натуры.

...В Карпатах особенно торопятся реки, они так быстро бегут, что постоянно спотыкаются о камни, по которым проворно стекают, образуя разновеликие водопады. Столь же стремительной кажется жизнь Анны Григорьевны Винтоняк. Это человек плоть от плоти своего края, и даже общение с ней подобно живительной силе родниковой воды, горной черники или горного воздуха. Анна Григорьевна всегда подтянута, в прекрасном настроении и вдохновенной приподнятости от переполняющего ее желания творить, действовать, жить.

Интересно наблюдать за ней в разных ситуациях. Вот она уверенно ведет машину (шофер первого класса), умело перебинтовывает руку (медсестра по образованию), сплетает пояс, прядет шерсть, вышивает, работает за ткацким станком — ее добрые и сильные руки могут все и сердца хватает на всех. «Я люблю людей». — часто говорит Анна Григорьевна. И в этих словах звучит особая сердечность. Ее маленькая квартира всегда полна гостей, которым отдается столько же души и внимания, сколько семье и любимой работе. В ней есть эта удивительная способность все успевать, жить и творить естественно, с легким дыханием.

Родилась она в селе Космач. Село — одна пескончаемая дорога, вдоль которой деревянные хаты. Главный принцип украшения интерьеров гуцульских хат — декоративность. Самые дорогие и



яркие вереты, лижники, рушники украшают стены, мебель и пол. Здесь царит та же напряженность ритма, цвета, пространства, что и в природе. Но в этой пестроте интерьера всегда присутствует организующая симметрия. В каждой хате живут мастера: где делают лижники, где постолы, где игрушки, где бисерное низанье и почти в каждом доме вышивают, ткнут и расписывают писанки.

С первых лет жизни Анна Григорьевна была в постоянном общении с народным космачским искусством, тут приобретала и трудовые навыки и художественный вкус. Может быть, именно эти годы и повлияли на формирование ее интересов и творческих устремлений. Не случайно уже в зрелом возрасте Анна Григорьевна решительно меняет свою жизнь, бросает медицину и поступает в Черновицкие художественно-производственные мастерские — мастером по художественной вышивке. Особенно плодотворным и решающим для ее творчества был период с 1978 по 1980 год — это последние годы жизни талантливой московской художницы Т. И. Кузнецовой, которая на одной из выставок остановила свой внимательный взгляд на произведениях Винтоняк и предложила ей отныне работать вместе. Так возник творческий союз художника-профессионала и народного мастера, союз кратковременный, но давший серьезные и интересные результаты. Тамара Ивановна угадала творческий и человеческий дар мастерицы, оценила ее упорство и трудолюбие, поняла и полюбила ее искусство, помогла применить знания этнографического костюма в создании современной одежды. Она учила ее моделированию, открывала ей большой мир музеев и театров. За два года она дала творчеству мастерицы определенную направленность и осветила ее путь своим сердцем, умом и опытом. Они вместе как бы продвинули народную традицию, нашли ей современную форму существования. Возрождая лучшие



качества древних образцов, благородство и простоту традиционного искусства, они умели сочетать их с быстротечными формами современной моды.

Народный гуцульский костюм постепенно уходил в прошлое, он был обречен на исчезновение. Остро почувствовать уходящую красоту народного костюма, вернуть его к жизни, вплести истонченную нить древней традиции в современное искусство и тактично сочетать историческую традицию со смелой ее интерпретацией — это непростая задача. Убыстренность современных темпов жизни сказывается и на развитии народного искусства. Его медленная, неторопливая эволюция приобретает и новые скорости, и новые качества. К сожалению, нередко это оборачивается штампованными сувенирами, происходит вырождение истинной, неповторимой красоты народного искусства, превращение его в кич.

Энергия творчества Анны Григорьевны Винтозяк органично реализуется в ритмах современной жизни. Она работает в фондах музеев, изучает, зарисовывает, описывает детали старинных костюмов, постоянно ездит по деревням, обогащая свой опыт в общении с местными мастерицами, собирает коллекцию старинных вставок: в одном селе Космач их около 36 вариантов — орнаментальных вставок на верхе рукава — и поясов. На основе изученного художница фантазирует на тему народного гуцульского костюма. Формы, линии, фактуры сердечков, кептарей творчески перерабатываются, в результате чего создается оригинальная современная одежда. Анна Григорьевна свободно варьирует деталями народного костюма. Например, орнамент вставки она размещает на подоле юбки, треугольная вставка на боках сердца превращается в отделку горловины платья, причем в их узорах впрямую не повторяются старые образцы.

Интересны поиски новых орнаментов, новых переплетений, а также возрождение давно забытых техник ткачества. Во время работы в музеях художница тщательно перерисовывает рисунок древних тканей, а затем пробует воссоздать их на своем станке. Она раскрывает тайну переплетений старинного полотна, еще не ведая, как будет использована новая ткань, — может быть, перекочет в орнаментальную полоску на подоле платья или украсит горловину рубашки.

Не все работы Анны Григорьевны можно считать удавшимися. Очень спорно, например, размещение черного рушникового орнамента на белом полотняном сарафане. Этот орнамент воспринимается неорганичным и тяжеловатым на легком одеянии. Но отрицать этот художественный прием не стоит, так как при ином соотношении цветов и фактур он оказывается очень эффективным и интересным. Зато поистине находка другое платье — «Коломыйка» — из грубой овечьей шерсти, прямое в крое, с прямой линией плеча. Оно может служить теплой верхней одеждой. Платье привлекает простотой и лаконизмом силуэта, крупной фактурой ткани, пропорциональным соотно-

шением ткани и орнамента, теплой цветовой гаммой. Светлое разреженное полотно платья деликатно прерывается вышитым рельефным орнаментом густого коричневого цвета с оранжевыми огоньками-крестиками, и это создает приятную для глаз игру фактуры, цвета. Жесткие формы и мягкая фактура, теплые натуральные тона придают платью сдержанную нарядность и особую изысканность. На выставке «Художники Западных областей Украины» экспонировался жилет «Беркут», имеющий и переплетения ткани, и фактуру традиционных ворсовых покрывал — лизников. Осуществилась еще одна идея художницы — традиционный лизник превратился в одежду, теплую, мягкую и легкую.

До недавнего времени работы художницы можно было встретить в основном на выставках. Но вот во время Олимпийских игр работницы киевских художественных салонов были одеты в костюмы, созданные по образцам Анны Григорьевны. Этот костюм состоял из серой юбки из грубоватой овечьей шерсти с тканым орнаментом — мерезкой и белой полотняной блузы серпанкового переплетения, рукава которой были богато украшены разнообразным тканым узором. Сочетание разреженного белого льна с плотным и цветным атласным узором взаимно подчеркивало их красоту. Эта блуза была отмечена дипломом за возрождение мастерицей серпанкового (разреженного) переплетения. Серпанок придал ткани легкость, прозрачность и воздушность. Эти качества свойственны почти всей одежде, созданной художницей.

Органичнее всего художница выражает себя, когда использует традиционный колорит и орнамент родной деревни Космач. Как от старинной космачской одежды, так и от выполненной художницей, остается впечатление активной, яркой декоративности даже небольшой поверхности ткани. На Всесоюзной выставке народных мастеров экспонировался лизник «Рассвет». На его черном фоне жаркие краски солнца: от самого раннего, красного до дневного, желтого, — пылали ярко и сильно, словно язычки пламени, вырывающиеся пространство у черной ночи. Черный цвет, как ночь, красный цвет — заря, желтый — солнце, серый — вечер. Они постепенно сменяют друг друга, как в природе. Холодные цвета являются фоном и осью, несколько успокаивающими горящую сердцевину лизника. Кроме того, цветовое напряжение смягчала пушистая фактура. Творчество Анны Григорьевны всегда сопровождают поиск, эксперимент, фантазия, даже тогда, когда речь идет о традиционном лизнике. Недавно художница решила использовать натуральные красители. Цветы-красители собирались в горах Космача, долго кипела работа, и однажды утром мы присутствовали при удивительном рождении — под лучами солнца досыхала мохнатая пряжа, будто маленькие, еще не остриженные овечки, окрашенные в цвета земли и солнца. Трудно было оторвать глаза от мягких глубоких красок, которые в сочетании с чуть пушистой грубоватой фактурой производили впечатление особой первозданности и





гармонии. Старым, полузабытым способом художница получила натуральные, интенсивные цвета. Результат удивил даже специалистов-химиков. Множественность идей, находчивость, фантазия — все это от живого природного темперамента художницы, ее постоянного творческого накала.

Мастерица не испытывает проблемы сырья, как многие мастера, потому что она не ждет его в готовом виде, преодолевает все трудности сама.

Необходимость выработала у художницы навык все делать самой — от прядения нитки до моделирования одежды.

Квартира Анны Григорьевны — это одновременно и мастерская, и лаборатория, и производство. Здесь вещи проходят путь от идеи до воплощения. Шерсть со стриженных овец под руками мастерицы превращается в нить. Эти же руки натягивают основу на станок, ткнут будущее платье или юбку, а затем окончательно превращают задуманный образ в готовую вещь. Интересно, что ювелирные украшения к одежде мастерица сочиняет и делает сама. Это, как правило, вариации бумбонов, кистей и шнуриков, которые она создает пока отдыхает (ее руки всегда в движении, всегда что-то делают). Своеобразные украшения придают одежде художницы органичную декоративную завершенность. Любой этап работы овеян почти магической важностью. Анна Григорьевна все делает проникновенно, но легко и озорно. Случайно увидела, как она перематывала нитки на небольшом станке. Это было захватывающее действие. Кружение и завывание станка, порывистые, вращательные движения тела, взволнованный голос — все вьюжилось и кружилось. На вопрос, что она говорит, Анна Григорьевна рассмеялась: «Это я до ниток. Я их и люблю и сержусь на них». И хотя все процессы совершаются в стремительном темпе, в изделиях художницы ощущаются основательность и добротность, будто надолго, на целый век сделаны они. Каждая из них — произведение искусства; оно несет в себе не только определенную функцию, но таит в себе образ, который часто расшифровывается в названии платья: «Отдых», серое платье «Говерла» (самая высокая гора в Карпатах), комплект «Тамара» (посвященный Тамаре Ивановне Кузнецовой) и др.

Многообразие изделий Анны Григорьевны Винтоняк, широта их образного и функционального решения складываются из многих качеств автора — знания традиций, исследовательского интереса, вкуса к экспериментаторству, множественности трудовых навыков, поразительной работоспособности и темперамента творца. Все работы, сделанные художницей, сберегли вечные и лучшие качества народного костюма — его нарядность, удобство и простоту, союз пользы и красоты. Они созданы в русле моды, но вне ее капризов, и в этом смысле они над модой. И не в этом ли единственное спасение — не раствориться, а выявить и сохранить себя в современном, быстроизменяющемся мире?

# Монументальный замысел Александра Иванова

Среди отмечаемых нами юбилейных дат этого года едва ли не самым волнующим событием художественной жизни является 175-летие со дня рождения Александра Иванова — художника, чье имя прочно вошло в число замечательных реликвий культурного наследия, утвердившихся в сознании современного человека. Высочайшее художественное совершенство произведений Александра Иванова заслужило ему признание и любовь зрителей, неизменный интерес художников и исследователей. Его работы являются гордостью и украшением лучших музейных коллекций.

Автора одного из самых значительных тематических полотен — «Явление Христа народу» знает каждый со школьной скамьи. Но не только сложившейся традицией, закрепленной учебниками и репродукциями, держится всенародная память об Иванове. Обаяние личности художника, поставившего цели служения обществу выше собственного благополучия, наделенного великим чувством ответственности перед искусством, неустанного в стремлении к самоусовершенствованию, — вот та притягательная сила, заставляющая с обостренной чуткостью относиться к его творчеству.

Значение Александра Иванова в русской художественной культуре не ограничивается рамками одного только периода истории. Каждое следующее поколение обнаруживает духовные связи с его творчеством, выводящие его в ряд актуальнейших явлений нового времени.

Не музейно-хрестоматийным памятником, а вечно живым уроком воспринимается сегодня его искусство. И со временем интерес этот не ослабевает, а укрепляется в желании постигнуть заложенные в нем художественные и культурные смыслы.

Об Александре Иванове написано немало книг и статей. И все же его искусство по-прежнему остается одним из самых нераскрытых явлений. Столь велика концентрация пластических и содержательных начал, столь многомерны и глубоки культурные основы его творчества, что каждое новое к нему прикосновение раскрывает лишь еще одну грань, но не исчерпывает всех значений гения художника.

Среди многочисленных начинаний Александра Иванова, отмеченных не только высоким совершенством пластического выражения, но уникальных уже самим своим замыслом — едва ли не самыми интересными и сегодня являются для нас его «Библейские эскизы», еще ожидающие своего исследователя.

Предлагая вниманию читателей фрагменты этого неосуществленного замысла художника, мы хотим еще раз вернуться к идее, не просто примечательной во многих своих позициях, но непосредственно соприкасающейся с собственными нашими творческими проблемами, в равной мере актуальными и для монументального и для станкового искусства.

Создание «Библейских эскизов» относится к середине 50-х годов XIX столетия, к наиболее зрелому периоду творчества Александра Иванова. Идея Храма, идея соединения искусства живописи с неким архитектурным памятником и прежде не однажды завладевала художником. Первым проектом такого рода, относящимся к 1833 году, был «храм вкусов из Кабинета Его Величества что у Анчиково моста» — представлявший, по мысли художника, «особия всегда открытыя для публики залы для помещения будущих произведений по исторической живописи и скульптуре отечественных художников». Позднее целый ряд проектов Иванов связывал с только начинавшимся в ту пору строительством Храма Христа Спасителя, по одному из которых, например, предполагалось украсить стены ландшафтами разных мест, соотносимых, по традиции, с жизнью Христа. И наконец, последним по времени является проект создания с помощью брата-архитектора совершенно нового здания, своеобразного «всемирного Храма», но не церкви в ее клерикальном значении, а что-то вроде «живой школы» или «храма науки».

Появление такой идеи не было случайным в творчестве Александра Иванова, по органично вытекало из его художественной программы, его взглядов на искусство как «науку жизнестроения». Вера в преобразующую силу искусства на пути духовного становления человечества пронизывает все творчество художника, выводя его зачастую за пределы чисто эстетических

суждений и оценок. Она же с неизбежностью направляла Иванова на проблемы монументального искусства, неотрывного в самом своем назначении от функции общественного служения. Стены задуманного им храма должны были быть украшены росписью. Как представлял себе это сам художник? Судя по записям в «Мыслях о чтении Библии», внутри храма предусматривался иконостас, который «вследствие собранности самых строгих исторических сведений составлен совершенно во вкусе византийском — живопись превосходна до безмысленности художника. На стенах храма вмещается История евангельская и библейская на фасаде — и выходит помаленьку из апотеозического стиля» к стилю собственно историческому. Замысел, таким образом, предполагал совмещение разных принципов живописного декора, включая не только интерьеры, но и фасады тоже. При знакомстве с пластическим его воплощением в «Библейских эскизах» (хранящихся в фондах графики ГТГ численностью более 200 акварелей и рисунков) особый интерес для исследования и анализа замысла Александра Иванова представляют схемы размещения росписей на стенах. Они подробно раскрывают тематической строй каждого из циклов росписей, следующих сюжетной логике книги Библии, темы немецкого ученого Д. Ф. Штрауса, оказавшей огромное воздействие на художника. Что же касается взаимодействия живописи с архитектурой, то об этой стороне работы эскизы не дают достаточно ясного представления. Очевидно, что здание предусматривало несколько помещений. Судя по числу ярусов, располагающихся на одной стене росписей (посчитывающих в отдельных случаях до 50 сюжетов), высота его, по-видимому, должна была быть значительной. Размещение отдельных композиций следует строго симметричному принципу группировки более мелких сцен вокруг крупных, перемежаемых текстовыми вставками (надписями, текстами из Евангелия и других источников). При разработке некоторых сюжетов художник, в отдельных случаях, опирался на вполне определенные традиции, используя впечатления, почерпнутые из знаменитых египетских росписей и рельефов, античными фресками в Помпеях. Известно, что Иванов видел в Италии многие живописные ансамбли эпохи Возрождения и Проторенессанса. Так или иначе, все эти впечатления нашли место в работе художника над «Библейскими эскизами», однако общий характер включения живописи в архитектуру не имеет прямых аналогий ни с одной из известных традиций. Пытаясь расшифровать его, исследователи указывали на близость строя росписей Александра Иванова системе декора помпейских росписей. Обращалось внимание также на сходство с иконостасом или принципами музейной развески картин. И хотя сегодня у нас нет оснований, позволяющих принять какое-либо из этих предположений, важно отметить, что во всех случаях система росписей мыслилась художником как совокупность отдельных композиций, своего рода «картин», законченных внутри себя, но согласующихся в построении с рядом находящихся произведений, ориентированных на ансамблевое (многоголосое) воздействие на зрителя и тем самым близкое называемым исследователями источникам.

В таком понимании синтеза угадываются отзвуки тех двух начал, монументального и станкового, тяготение к которым в равной мере испытывал художник в своем творчестве, что дало отражение и в станковых его произведениях, и в «Библейских эскизах». Если по отношению к первым неоднократно отмечалось существование в них монументальных тенденций, то в последних, наоборот, среди особенностей стиля называлось «развитие в них жанровых элементов».

Возникшая на пересечении двух традиций, двуединая в своей сущности идея дала в творчестве Александра Иванова поразительно органический сплав, эстетическая ценность которого ярко раскрывается в лучших листах серий «Библейских эскизов». Выразительность монументальной формы в них соединилась с живой наблюдательностью природы; архитектурная ясность целого — с разнообразием точно переданных деталей; эпический пафос повествования — с множественностью тонких психологических характеристик; пластическое совершенство линий — с утонченностью живописных эффектов, что и придает этим работам значение непреходящей художественной ценности.

Иванов показал себя здесь блестящим исполнителем, владеющим мастерством передачи натуральных впечатлений, предвосхитившим многие живописные открытия (составившие ему, помимо всего прочего, и славу предтечи импрессионистов). Но одновременно в его работах остро ощущается присутствие уроков искусства прошлого, среди которых угадываются отзвуки иконописной традиции, живописи античности и Возрождения, Древнего Египта и современных ему мастеров романтизма. «Всеядность» Иванова была столь откровенной и целенаправленной, что вызывала на разговоры об «эклетицизме» его дарования. Однако совершенство и оригинальность конечных результатов заставляли усмотреть в его обращении к традициям тот высокий смысл, который для Иванова имел значение принципа, последовательно проводимого им через все его творчество.

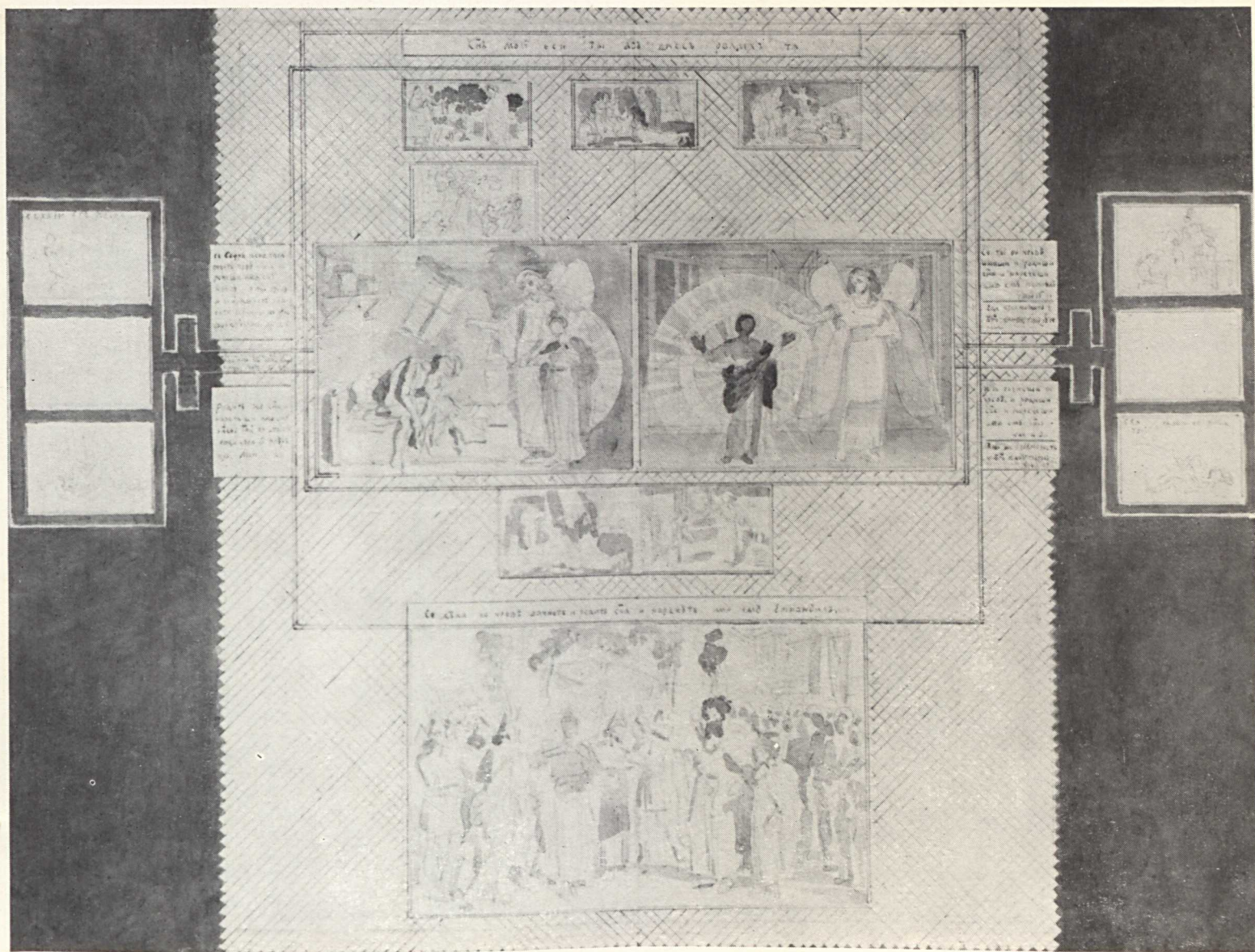
Движимый, по выражению одного из исследователей «сознанием единства духовной истории человечества в преемственности связи эпох», он внимательным образом изучает искусства разных времен. Не следуя какой-либо одной школе, Иванов через синтезирование многих художественных традиций приходит к созданию собственного оригинального стиля.

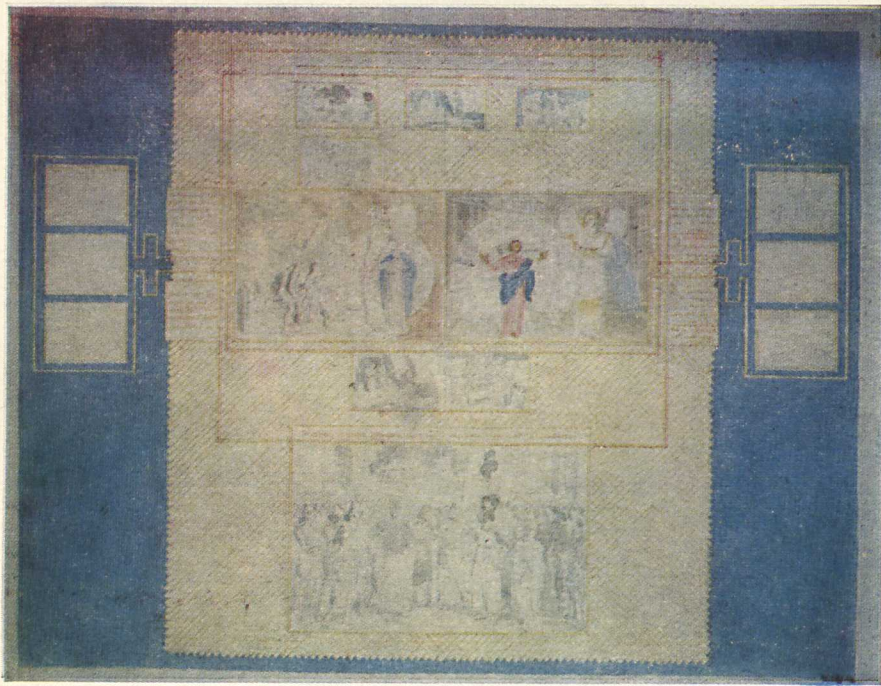
В этом творческом методе художника отчетливо слышится тот этический императив, который окрашивает все его устремления, придав особый социально-гражданский пафос и замыслу, воплощенному в «Библейских эскизах». И не случайно для всех последующих поколений искусство Александра Иванова стало выражением важнейшей национальной традиции русского искусства, где задачи художественности тесно переплетаются с задачами общественной пользы, осознаваемой как внутренняя необходимость всякого творчества.



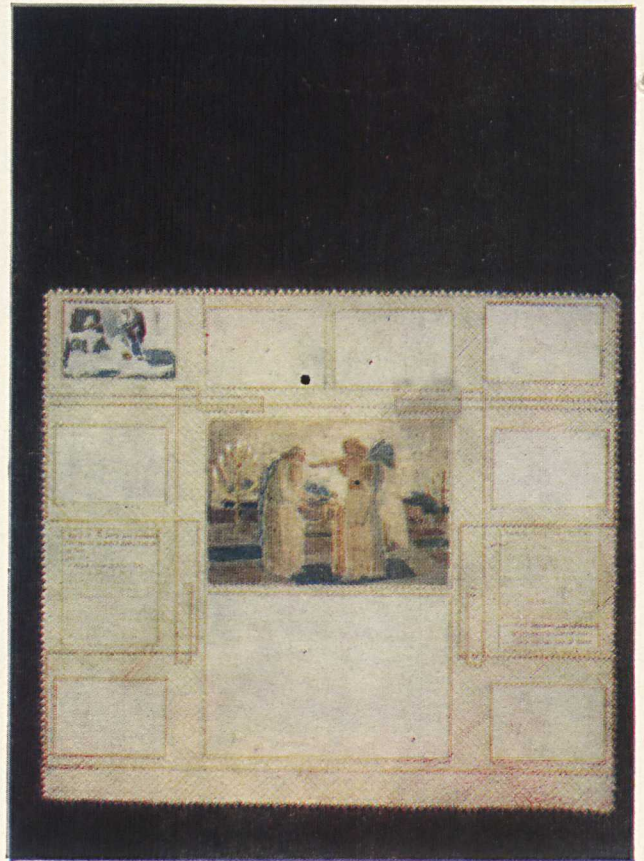
Пророк Елисей удаляет присутствующих из комнаты, где лежит мертвый сын супамитянки.

Композиция росписи стены



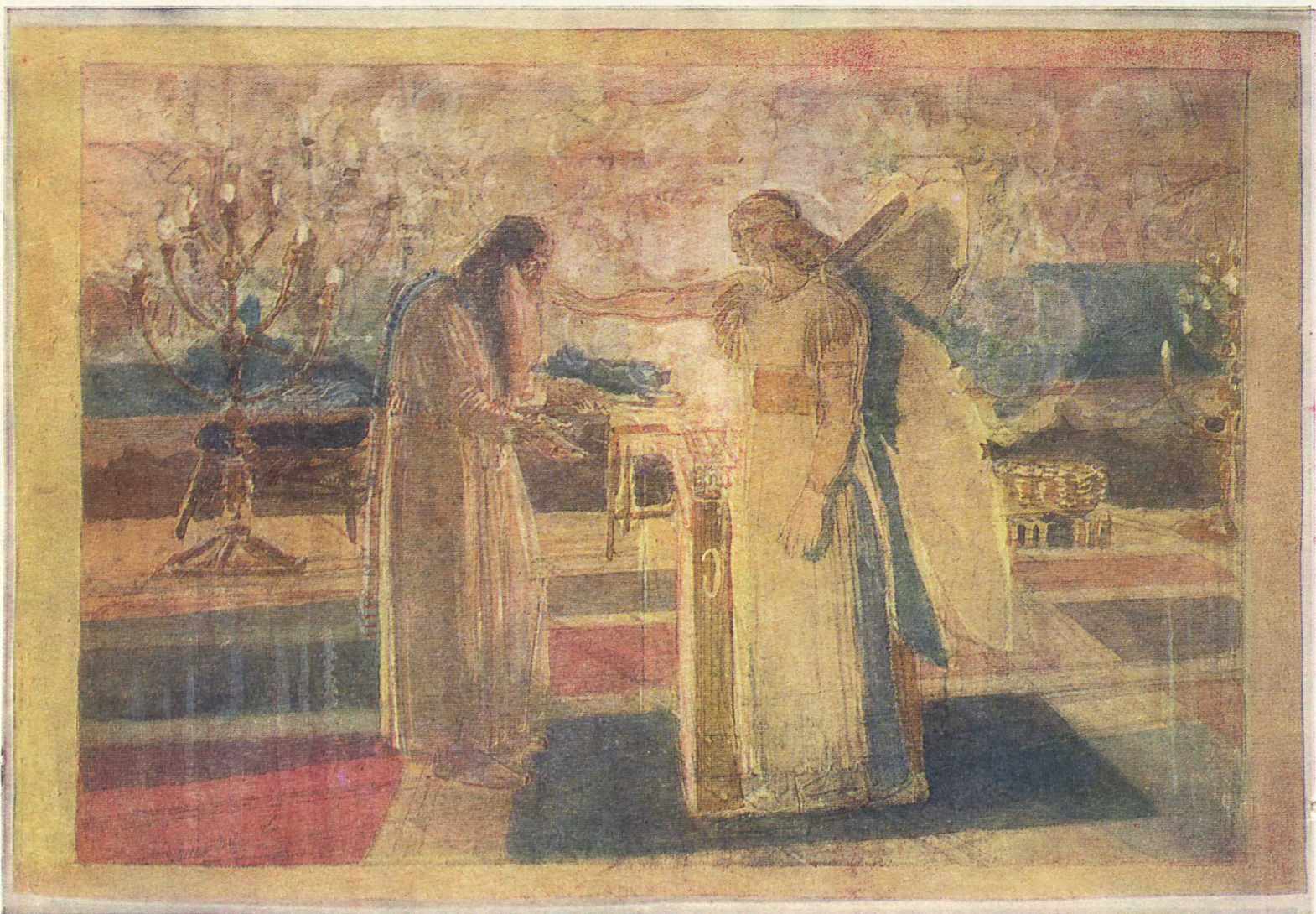


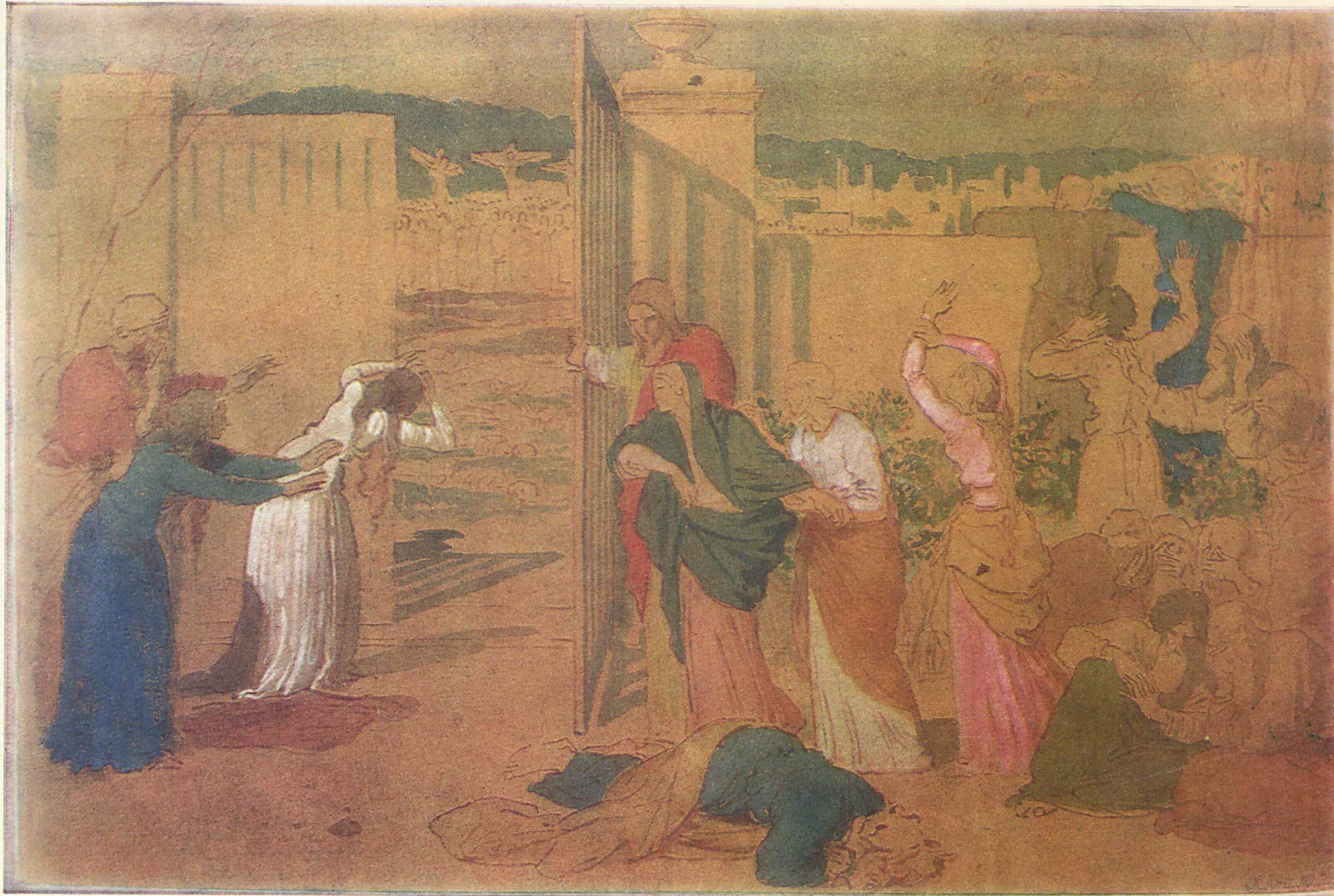
Композиция росписи стены



Композиция росписи стены

Архангел Гавриил поражает  
Захарию немотой





Богоматерь, ученики и знавшие  
Иисуса смотрят на распятие

Хождение по водам



Укрепление деловых и дружеских контактов между художественными журналами социалистических стран — давняя и все развивающаяся традиция. Читатель «ДИ СССР» уже имел возможность познакомиться на страницах журнала с выступлениями наших болгарских, венгерских, монгольских и немецких коллег, которые, в свою очередь, публиковали в своих журналах материалы, подготовленные редакцией «ДИ СССР». В прошлом году, продолжая эту работу, группа сотрудников журнала посетила Чехословакию. Мы имели возможность ближе

познакомиться с искусством чешских и словацких мастеров, встречаться с художниками, архитекторами и искусствоведами, вникать в проблемы, которые волнуют творческую общественность страны.

Одним из результатов этой поездки являются материалы, публикуемые в данном номере. Они подготовлены в тесном творческом сотрудничестве с редакциями чешского журнала «Художественная культура» и словацкого «Художественная жизнь», коллективам которых мы выражаем глубокую признательность.



# Интерьеры отеля

## «Интерконтиненталь»

### в Праге

Яромира Шимоникова

У нас в гостях журналы:

VYTVARNÝ  
ŽIVOT



Výtvorná  
kultura

Для чешских художников, работающих в области интерьера, 70-е годы были временем формирования собственных художественных принципов; их особый подход к оформлению внутренних архитектурных пространств, сразу вызвавший международное признание, с самого начала был основан на подлинном сотрудничестве с архитекторами. Художников уже не устраивали традиционные представления об украшении интерьера одной лишь настенной живописью, барельефами или мозаикой — они искали новые приемы оригинального использования стекла, керамики, текстиля в качестве средств формирования среды.

Вначале эта концепция была реализована в интерьерах репрезентативных — в дипломатической миссии в Женеве, в посольствах в Лондоне и Стокгольме, в павильонах ЧССР на всемирных выставках; здесь усилиями художников создавалась атмосфера подлинного праздника искусств. Интерьеры пражского отеля «Интерконтиненталь» — первая крупная работа такого типа прямо в Чехословакии, ставшая проверкой способности художников сохранить стиливую оригинальность в условиях жесткого международного стандарта.

Дело в том, что по первоначальному плану «Интерконтиненталь» должен был в течение десяти лет после постройки быть одним из международных отелей фирмы „Intercontinental Hotel Corporation“. В конце концов это намерение осуществилось лишь в форме членского участия фирмы в строительстве, однако ее требования оказались главенствующими при организации гостиницы и решении ее интерьеров.

Это были требования двух родов. Первые касались общей трактовки внутренних помещений, которые должны были непременно зрительно различаться между собой, предоставляя гостям возможность широкого выбора комнат по своему вкусу. Естественно, что вначале это требование встретило сопротивление чешских архитекторов, привыкших стремиться к единству внутреннего убранства архитектурного комплекса. Однако в процессе работы его удалось выполнить оптимально, не нарушив основного тона, характерного для всех внутренних помещений отеля. Объединяющим принципом во всех случаях — будь то выбор типа обстановки или художественных произведений — стала историческая атмосфера той части города, где находится гостиница.

Дело в том, что отель «Интерконтиненталь» размещается на площади Кюри, где старинная Парижская улица, начинающаяся на Старомыстской площади, вливается в набережную Влтавы. В ближайшем соседстве расположены эффектные дома конца прошлого века и остатки средневекового гетто. Сегодня отель стал частью излюбленного фотографами вида со склонов противоположного влтавского берега и с мостов над Влтавой, а что касается внутренних помещений, то именно эта историческая атмосфера стала определяющей при выборе художественных средств и произведений, дополненных подлинными старинными предметами обстановки.

Вторая группа конкретных условий со стороны фирмы касалась всех без исключения деталей убранства интерьеров: очень точно были перечислены конкретные размеры, размещение и количество разнообразнейших элементов оснащения гостиницы; эти требования, будучи приняты, — решающим образом определяют собой стандарт отеля. Были, например, точно определены количество предметов мебели в номерах, система освещения комнат, расстановка столов в разных типах ресторанных залов, размещение ванных комнат с точным перечнем необходимых деталей, размеры и решение туалетных комнат, количество и величина полотенец — все, вплоть до количества пуха в подушках. Дополняя убранство интерьеров произведениями искусства — в каждом номере можно увидеть графические листы, старинные карты, антикварные часы или другие предметы антикварной мебели. — художники сделали это настолько удачно, что они смотрятся не хуже, чем «Президентские апартаменты» —

богато обставленные, с большим количеством старинной мебели и художественных произведений, — хотя и стоят гораздо дешевле.

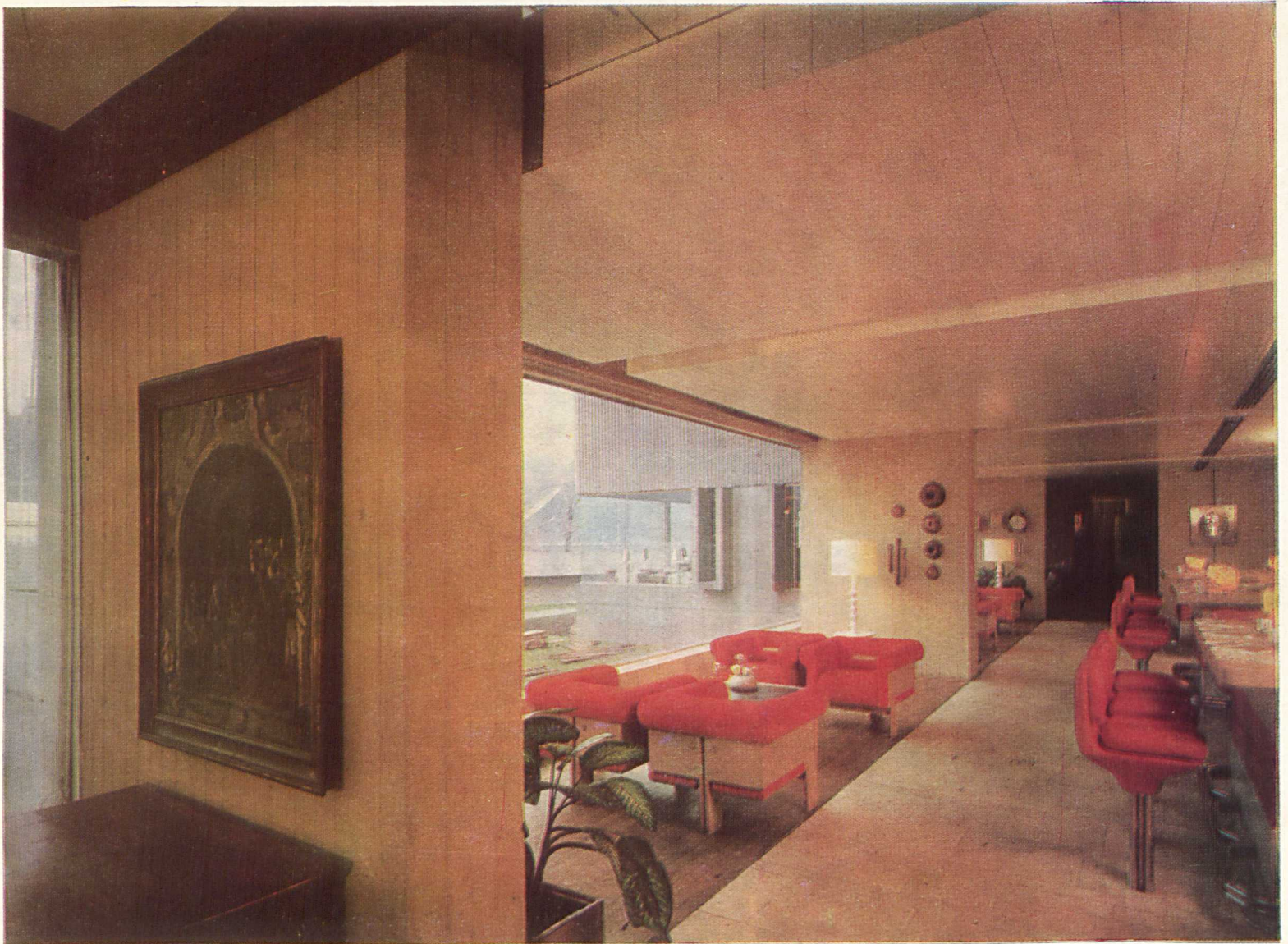
Из многих ресторанов гостиницы самым эффектным можно считать интерьер «Злата Прага». Ни в одной из пражских гостиниц нельзя увидеть ресторан, пространство зала которого вот так, оптически, сливалось бы с панорамой Праги и удивительным микроклиматом верхних этажей окружающих отель старинных домов Старого Города, вычурно разнообразных, соответственно моде конца прошлого века. Комбинация всего трех цветовых оттенков в интерьере — белого на стенах, потолке и гнущей мебели, желтого на обивке, скатертях, коврах и, наконец, золотого на осветительных приборах (автор Гуго Демартини) и мелкой скульптуре (автор Франтишек Шторк) — придает этому помещению изящный и торжественный характер. На белых перегородках, перпендикулярных к стеклянной внешней стене, — рельефы пражской художницы Эвы Кметовой.

Из помещений первого этажа самое значительное впечатление производит коктейль-бар, стены которого облицованы деревом густых естественных оттенков и открытой грубой кладкой. Живопись Франтишека Роновского и Оты Сыначека удачно дополняет общее впечатление. Центром «Интерконтинентала» на первом этаже стал «Зал конгрессов» на 350 человек, облицовка стен которого — переменная, акустическая — дает возможность использовать зал для разных нужд. Единственным удачно выбранным декоративным элементом — стеклянные светильники пражского художника Рене Рубичека — в многократном повторении придает помещению торжественный характер. Из всей гостиницы только в «Зале конгрессов» можно увидеть серийную мебель — складные стулья и складные же круглые столы.

Крупнейший ресторан в первом этаже гостиницы — это «Зал гильдий» со смежным «Консульским салоном». Деревянный потолок составлен здесь из отдельных квадратов — это цветные рельефы Честмира Кафки на тему цеховых знаков пражских ремесленных гильдий; камин по проекту Веры Яноушковой и осветительные элементы Владимира Яноушека. Стены облицованы деревом, на них размещены подлинные исторические предметы, которые здесь, однако, выглядят разрозненными и вырванными из контекста. Вообще надо сказать, что в довольно высоком и просторном этом помещении использованные изобразительные средства не всегда достигают уравновешенного единства.

И последний интерьер отеля «Интерконтиненталь», о котором стоит рассказать, — это анфилада нижних холлов. Именно здесь, — где в общем хоре вы видите серию деревянных столбов Милослава Гейного, живопись Франтишека Роновского (сами по себе эти художественные произведения очень убедительны), затем внушительные зеркала в золотых рамах, современные кресла и старинные шкафы, — именно здесь особенно настойчиво направляется вопрос о допустимом количестве использованных изобразительных элементов.

Сегодняшний вид отдельных помещений отеля «Интерконтиненталь» позволяет сопоставление первоначальных замыслов и намерений авторов с опытом практической жизни интерьеров. Некоторые претензии можно предъявить лишь к деталям; что касается целого, то общее решение внутренних пространств выдержало экзамен и на функциональность, и на моральный износ, став ярким свидетельством профессиональной зрелости чехословацких мастеров интерьерного искусства.





# Пражское метро

Ярослав Отруба

Рассказать, с каким количеством трудноразрешимых проблем сталкивается архитектор, участвующий в проектировании пражского метро — значит поведать о том, как вообще складывался наш город, ставший уже в X веке столицей Чешского государства; каким образом формировалось его историческое ядро; как затем из влтавской котловины он начал распространяться по чрезвычайно сложному нагорному рельефу и как, наконец, вся эта уникальная градостроительная структура стала сотрясаться вулканическими толчками современного транспортного взрыва.

Если свести этот длинный рассказ к финальной формулировке проблемы, она окажется двусо-



Платформа станции «Площадь мира»

ставной: с одной стороны, это будут вопросы, связанные с историческим центром, с его заповедными зонами, никак не приспособленными для того, чтобы удовлетворять требованиям современного транспорта; а с другой — задачи, выдвигаемые расположением новых, отдаленных от центра, крупных районов, которые необходимо соединить транспортной сетью с центральным ядром, до сих пор составляющим с новыми частями одно неразрывное городское целое.

Как и в других подобных случаях, все исследователи проблемы пришли к однозначному решению: для удержания единства города необходимо создать комплекс массовых транспортных средств на двух уровнях — наземном и подземном. 9 апреля 1971 года состоялось торжественное открытие первых девяти станций подземной скоростной дороги. Родилось пражское метро с его техническими, урбанистическими, архитектурными проблемами.

К концу нашего столетия в Праге планируется строительство четырех трасс (названных «А», «В», «С», «Д»), которые перекроют всю территорию столицы; их общая протяженность составит 100 км. Но дело не только в общей протяженности: разрабатывая проект, архитекторы последовательно проводили в жизнь принцип «градотворной миссии метро», и эта руководящая идея конкретно проявилась в работах по уточнению отдельных трасс и детальной размещении станций, которые должны стать логическими звеньями города.

Принцип «градообразующей, организующей роли метро» главенствовал и при архитектурном решении и оформлении тех пространств, которыми пользуются пассажиры. В центральной части города станции надо было ввести в давно стабилизировавшуюся городскую среду, ритм которой определили минувшие столетия, а поэтому станции надо было подогнать так, чтобы они логически вошли в этот ритм, дополнили его своей архитектурой. Что же касается окраинных станций, то они строятся часто в еще только рождающемся городском районе и должны, наоборот, определять собой характер формирующейся городской среды. В центре — на узловых перекрестках и крупных транспортных артериях, — кроме помещений собственно метро, непосредственно под

поверхностью земли возникли более или менее обширные вестибюли-переходы, в интерьерах которых прижились разнообразнейшие киоски и магазинчики (газет, цветов, сувениров, аптечных товаров, галантереи, ювелирных изделий, не говоря уже о буфетах), так что теперь можно говорить о возникновении новой городской среды под поверхностью земли.

Вестибюли метро, отделенные от этих подземных переходов лишь стеклом, составляют с ними, собственно, единое пространство. Те же материалы — камень для облицовки стен и пола, алюминиевые панели для потолков, правда, каждая станция сочетает эти элементы и освещение по-своему.

Локальная наземная городская среда сильно воздействует на эти, назовем их переходные или пограничные, части метро: определяет их объемы, формы и оснащение, хотя есть и отличительные, постоянные для всех станций одной трассы, архитектурные детали.

Техническая сущность трассы «А» по сравнению с трассой «С» состоит в том, что она глубокого залегания и платформы на ней сконструированы в виде трех параллельных тоннелей. Поэтому архитектурное решение ее вестибюлей полностью использует круглую форму тоннелей; внутри стены облицованы плитками из цветного листового алюминия, цвет на каждой станции свой, этим цветом проведена полоса на стенах боковых тоннелей, этот же цвет господствует на потолке среднего тоннеля. Проходы между тоннелями облицованы мрамором.

Трасса «С» строилась открытым методом на небольшой глубине от поверхности, для потолочных плит использовались несущие конструкции с большим выносом. Подземные залы и платформы этой трассы дополнены рельефными стенами с мраморной или керамической облицовкой и световыми потолками. Комбинация осветительных элементов, размещенных в стандартной конструкции из алюминиевых панелей, стала выразительным декоративным средством.

Сотрудничество с художниками и размещение произведений изобразительного искусства в залах метро было неотъемлемой частью архитектурного поиска. Художественные произведения, помещенные в подземных переходах или вестибюлях метро, всегда связаны с конкретными чертами станции. Чаще всего тут можно увидеть мозаики, витражи или низкие барельефы из камня.

Но сотрудничество с художниками не ограничивалось только созданием самого художественного произведения; художники по-разному, иногда просто в форме консультации, вмешивались в решение архитектурной детали, советуя применить иную форму или другой материал. Больше всего это проявилось при создании визуальной системы информации, общей для всех станций. Элементы этой системы сопровождают пассажира от первой ступеньки с тротуара вниз и до самого входа в вагон. Цельность системы достигнута тем, что она построена из стандартных элементов с точно определенным и ограниченным смысловым воздействием каждого.

Точно такое же сотрудничество, как с художниками, осуществляли архитекторы и с археологами, которые практически сопровождали строительство своими исследованиями. Вот конкретный случай. При проведении земляных работ на площади Павлова неглубоко под землей была обнаружена каменная скульптурная группа — два льва из чешского герба, — стоявшая в середине XVII века на бастионе крепостной стены. В конце XIX века укрепления сносили, фигуру засыпали строительным мусором. Сверху разрастался город. Сейчас скульптура помещена в вестибюле станции, напротив входа. Она стала эмоциональным контрапунктом пространства, содержательно контрастируя со стеклянными плоскостями стен.

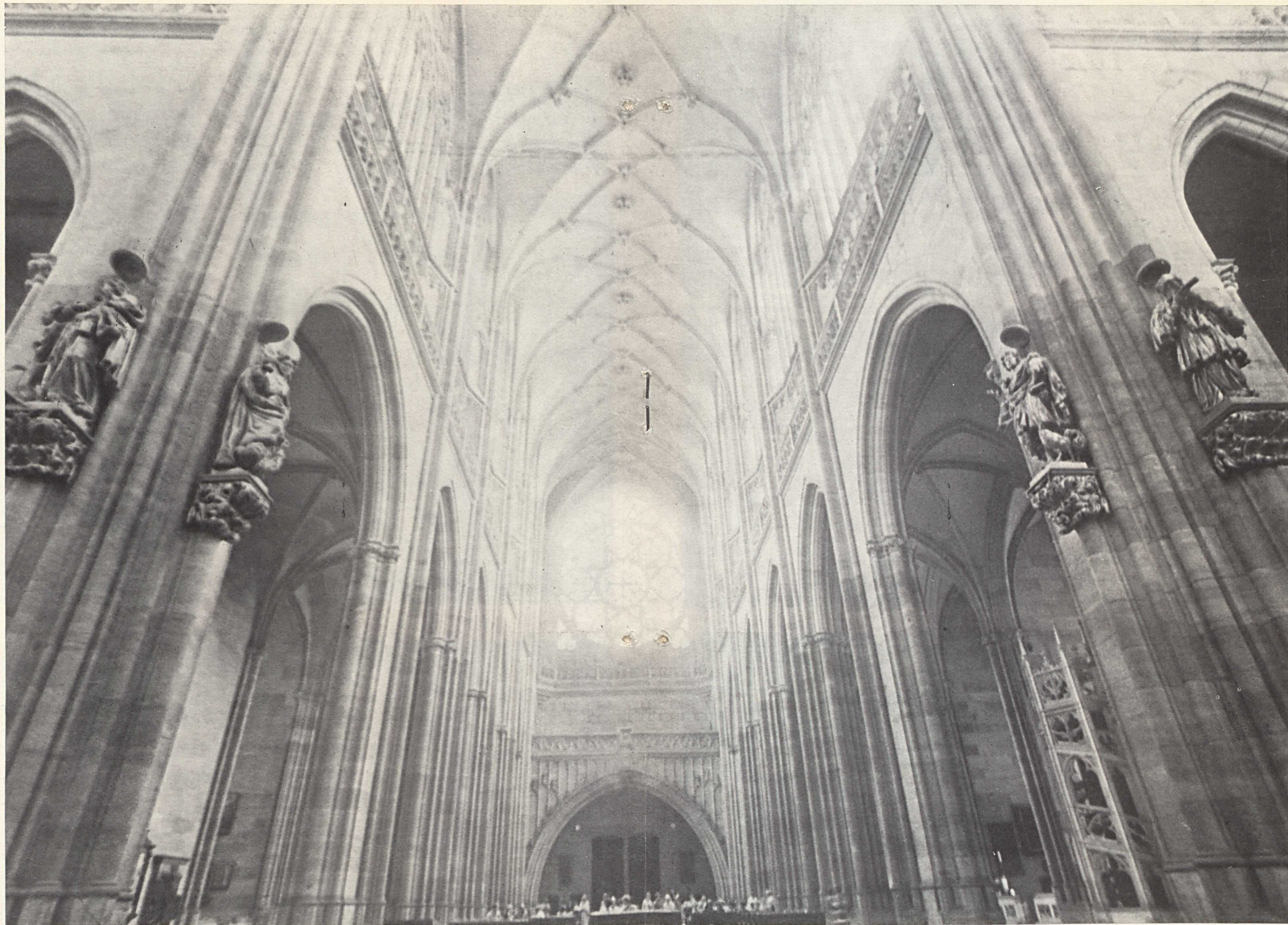
Другой случай произошел при строительстве подземного вестибюля станции «Мостик». Название станции идет от имени старой пражской улицы; по преданию, в этих местах был когда-то мост над водяным рвом. При земляных работах обнаружены фрагменты готической каменной кладки. После археологических исследований выяснилось, что это и есть часть давно разыскиваемого моста, стоявшего здесь в середине XIII века, когда Старый Город был еще обнесен оборонительной стеной. Так с перерывом в 700 лет встретились два строительного-транспортных сооружения, причем остаток древнейшего из них стали украшением вестибюля метро, свидетельствуя о постоянном биении пульса города.

Гостиница «Интерконтиненталь».  
«Зал конгрессов»

Интерьер одного из номеров

Вестибюль первого этажа

Снек-бар на первом этаже  
гостиницы

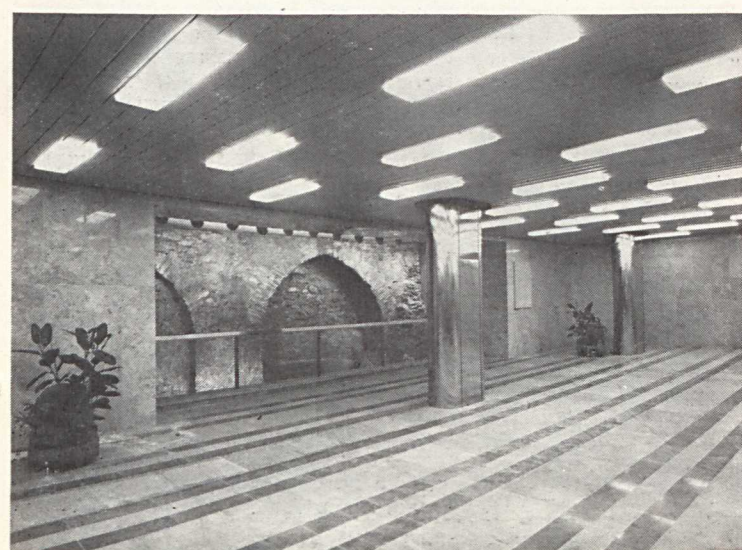
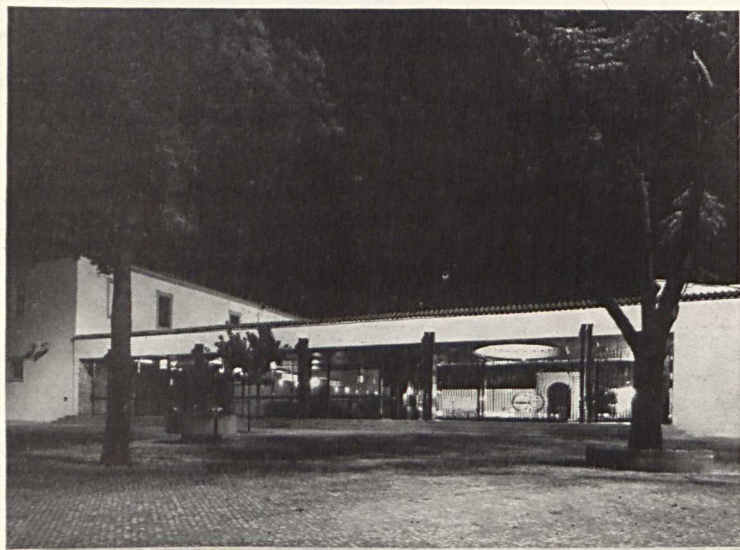


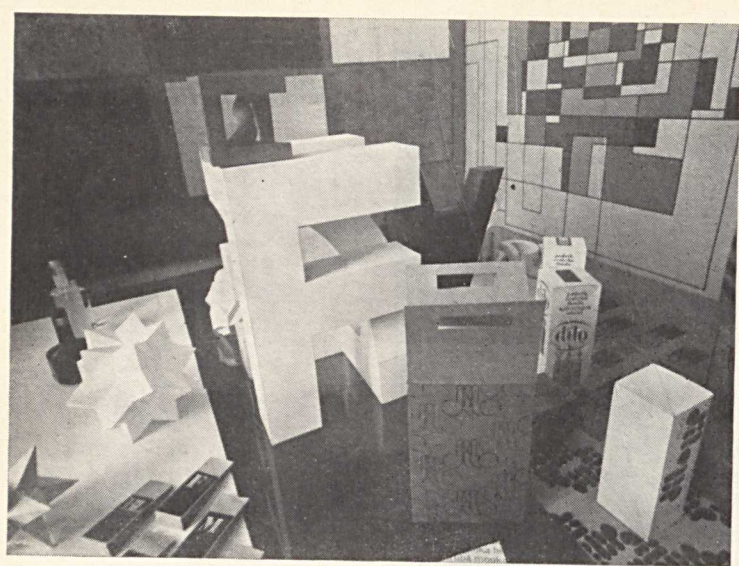
Стр. 24  
Вход на станцию  
«Малоостранская»

Вход на эскалатор станции  
«Градчанская»

Вестибюль станции «Мостик»  
с фрагментами  
средневекового моста

Подземный переход на станцию  
«Мостик»





Прикладная графика студентов мастерской плаката и рекламы

На стр. 27 Кухня. Авторы проекта — слушатели отдела дизайна машин и инструментов.

Два фрагмента экспозиции мастерской прикладной скульптуры

Графика студентов мастерской плаката и рекламы

Обыкновенно общественность может ознакомиться с результатами деятельности художественных учебных заведений лишь опосредованно и к тому же с большим временным разрывом — когда бывшие студенты становятся наконец участниками выставок или реализуют себя в эстетическом оформлении окружающей среды. Лишь изредка можно увидеть любителя искусства на смотрах дипломных или курсовых работ.

Выставка, организованная летом 1980 года пражской Высшей художественно-промышленной школой, была необычной. Поводом для ее организации — она называлась «Культура жилища» — стало выполнение пятилетнего коллективного обязательства вуза, взятого в объеме задач, выдвинутых XV съездом Компартии Чехословакии в области жилищного строительства и культуры социалистического жилища. Это была крупнейшая по объему и значимости выставка за всю девяностопятилетнюю историю школы.

Главной идеей, подчинившей себе все пять лет деятельности Школы и прочитывавшейся на выставке, была комплексность, стремление понять связи между отдельными дисциплинами и темами. Если архитектор жилой среды определял, например, размеры детской комнаты, а архитектор по интерьеру работал над соответствующей детской мебелью, то слушатели других мастерских также занимались проблематикой творчества для детей. Так возникали серии графических листов для детских комнат, игрушки, календари и т. д.

Разумеется, ведущая роль во всей пятилетней программе принадлежала архитектурным мастерским, где шло проектирование жилых узлов, комплектов обстановки и т. д., — и лишь на основе этого решения формулировались конкретные задания для других мастерских.

Именно поэтому самой существенной особенностью выставки стала демонстрация комплексного подхода к жилой среде, стремление окончательно обдумать проблему во всех ее взаимосвязях; как-



Интерьер комнаты со складной мебелью и подвижными контейнерами



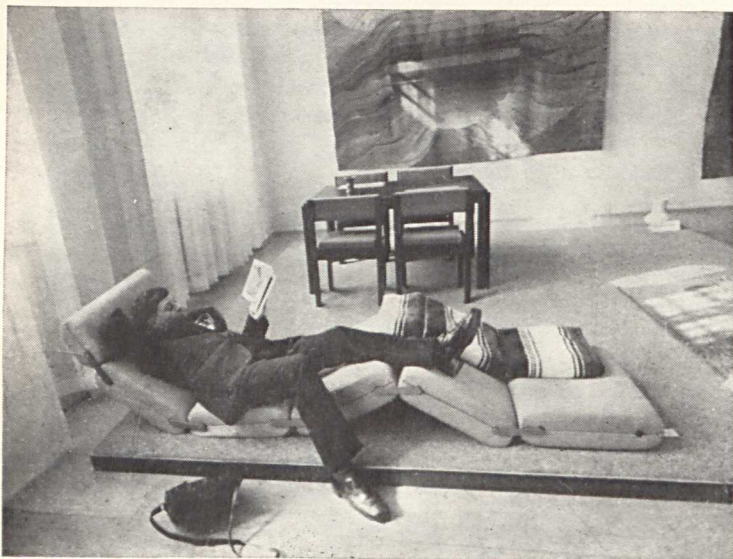
Набор для специй. Мастерская стекла и прикладной архитектуры

## Особенная выставка

Милаш Вашичек

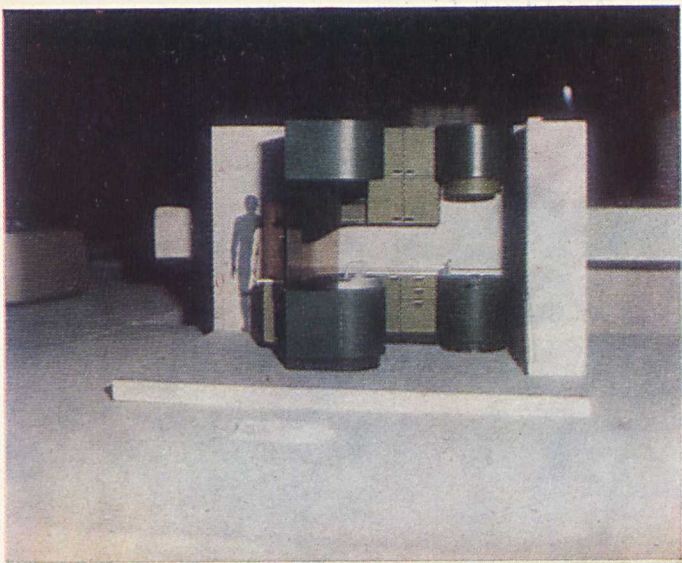


Фрагменты экспозиции мастерской прикладной скульптуры



Фрагмент экспозиции мастерских архитектуры и текстиля

дый проектируемый предмет визуально и функционально соотносился с ансамблем вещей, что является единственно возможным путем эстетического формирования окружающей нас среды. Когда самые примечательные работы были собраны на выставке, стало ясно, что здесь начинает заявлять о себе новое видение молодого поколения; что педагоги Школы сумели правильно ориентировать своих учеников, дав им ясную творческую цель и одновременно программу на ближайшие годы — программу, которая может быть реализована лишь общими усилиями, направленными на синтез отдельных, раньше часто случайно отбираемых, эстетических элементов в единое законченное и продуманное целое, — программу, реализация которой позволит в дальнейшем формировать и удовлетворять растущие эстетические потребности человека социалистического общества.

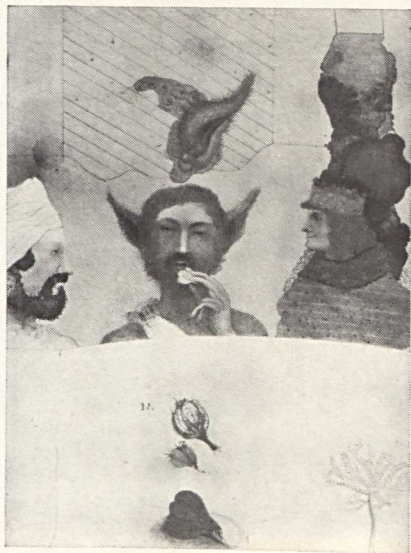
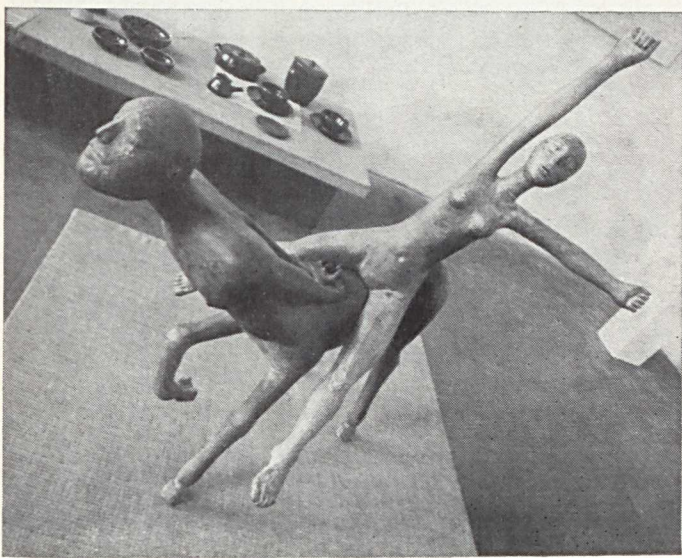
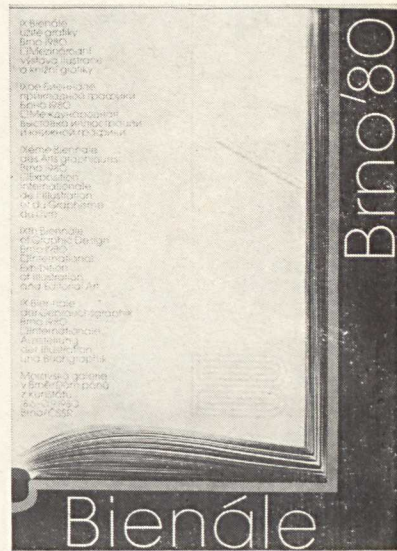


К числу крупнейших художественных выставок, организуемых в ЧССР, принадлежит традиционный международный смотр прикладной графики — Биеннале в Брно.  
 Выставки поочередно посвящены двум основным темам: во-первых, рекламной графике, афише и другим видам визуальной коммуникации, во-вторых — книжной графике, иллюстрации, искусству шрифта. В 1980 году брненское биеннале было посвящено книжной графике, иллюстрации, шрифту, а также работам из области журнального и газетного творчества. Здесь были экспонированы произведения художников из 47 стран мира.  
 Премией «Грап При» отмечена работа чехословацкого графика Владимира Гажовича (внизу); золотая медаль присуждена советскому художнику Ивану Остафийчуку (вверху).

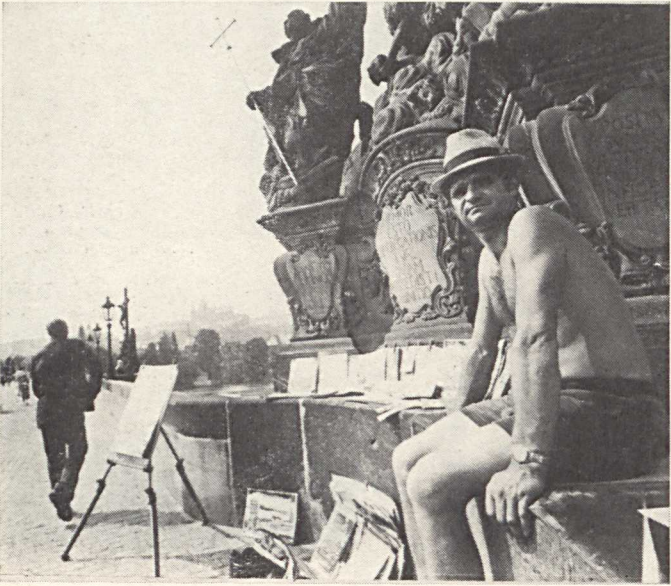
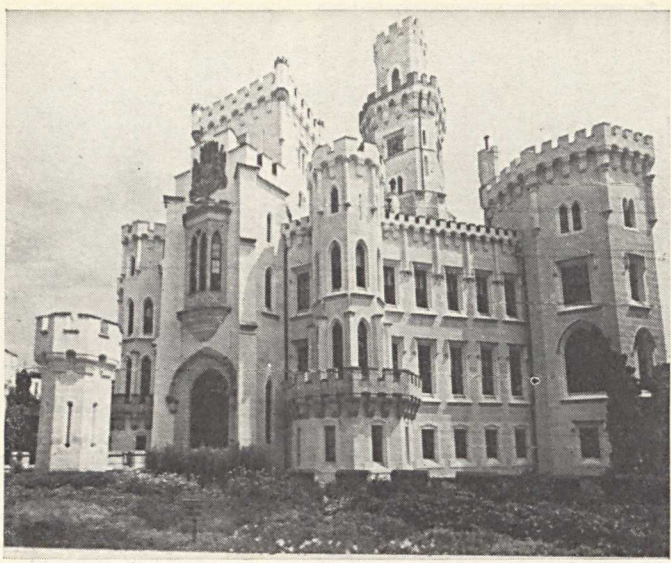


Иван Остафийчук (СССР)  
 «Украинские народные песни».  
 Иллюстрация.  
 Монотипия. 1978

IX Биеннале  
 графики в Брно

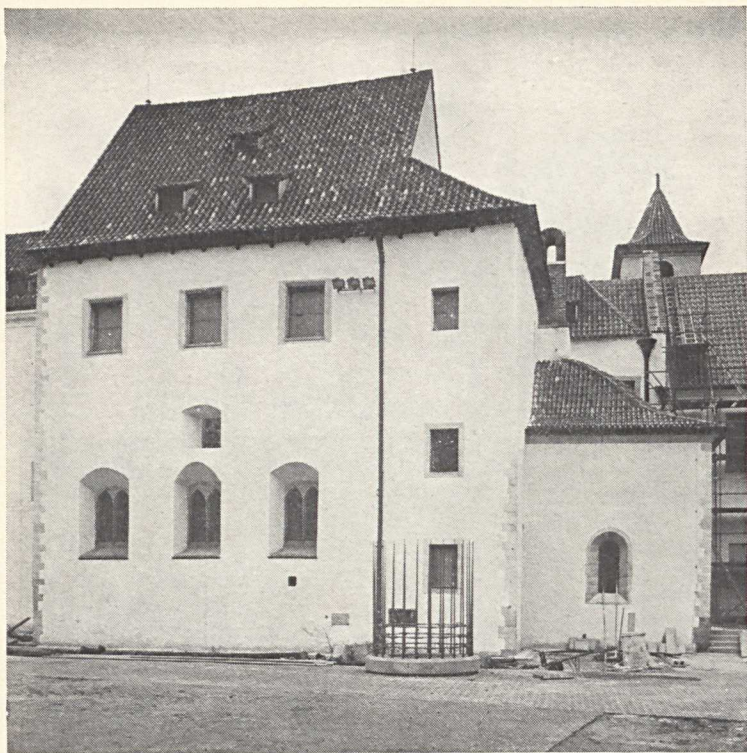


Владимир Гажович (ЧССР)  
 «Царь Мидас»  
 Иллюстрация. Литография. 1976



Йиржи Карбаш

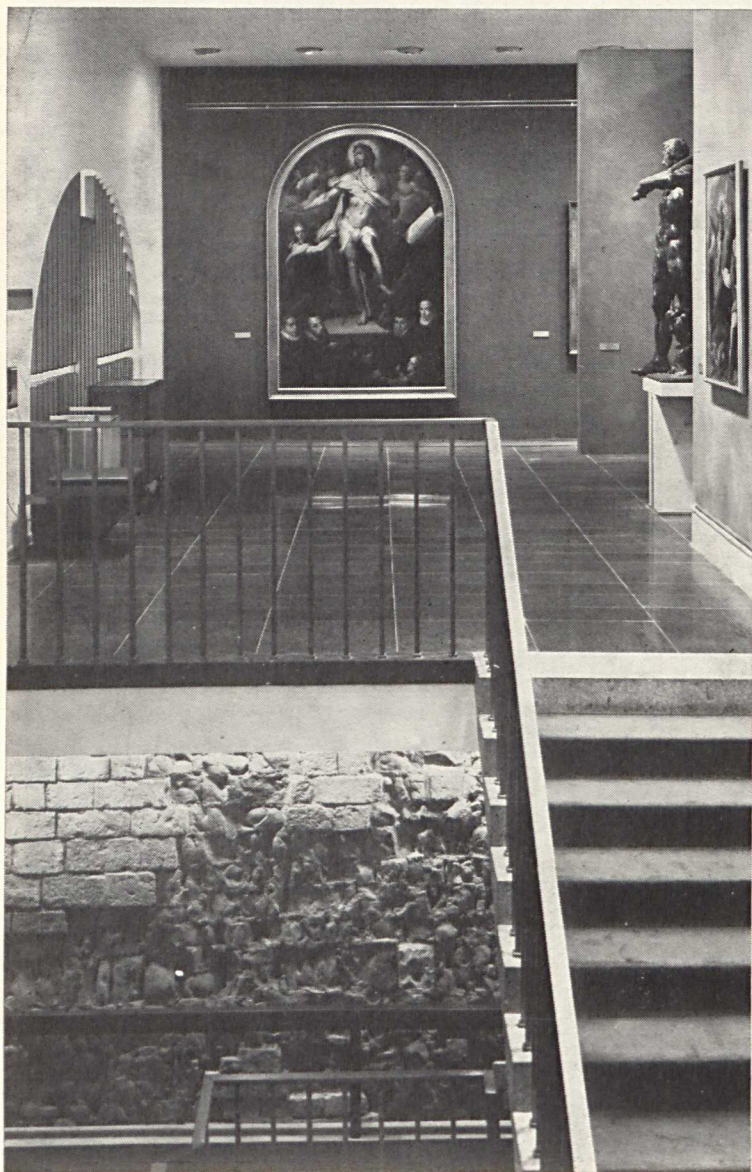




Бывший Анежский монастырь, ныне национальная галерея. Здание поварни. XIII в.

Памятники архитектуры воздействуют на нас не только формами архитектурных объемов и деталями декора, но и особым качеством среды, той неповторимой атмосферой, которую зритель чувствует как завет культурного наследия прошлого. Вот почему так популярно стало в наши дни использование реконструированных памятников архитектуры для музеев изобразительного искусства: формируемое ими пространство не просто дает возможность представить старые произведения в адекватной среде, но и усиливает совокупный эффект эстетического воздействия искусства архитектурно-художественным синтезом. Из самых значительных реконструированных в последнее десятилетие в Чехословакии памятников надо назвать прежде всего

Лестница в здании бывшего монастыря св. Георгия



пражский монастырь св. Георгия, который стал выставочным помещением Национальной пражской галереи. Он открылся для посетителей в 1976 году, а в мае 1980 галерея была передана еще один комплекс — ансамбль бывшего Анежского монастыря «на Франтишку».

Бывший бенедиктинский монастырь св. Георгия в Пражском Кремле — самый древний в Чехии. Его основали в 973 году князь Болеслав II и его сестра, ставшая первой настоятельницей. Монастырь не раз горел; в XVII веке был перестроен в стиле барокко, а в 1782 году монастырская братия была распущена. Но жизнь архитектурного комплекса на этом не кончилась, и в наши дни, по решению Канцелярии Президента Республики, здание было реконструировано для экспонирования коллекций древнего чешского искусства.

Проектировщики старались прежде всего максимально использовать существующие объемы подземных коридоров с внутренними залами и открытые во двор галереи первого этажа. Весь первый этаж после реставрации объединен в единое целое. Монастырские кельи убраны, и теперь зритель попадает в огромное помещение, расчлененное только частичными перегородками. Все три этажа объединяют лестницы: две новых — в западном и среднем крыле, и одна восстановленная — в северо-восточной части здания. Проектировщики участвовали и в размещении коллекции. Экспозиция открывается собранием готического искусства XIV века, продолжается поздней готикой в крытых галереях нижнего этажа и достигает кульминации в просторных современных залах второго этажа, где экспонируется искусство Ренессанса и барокко.

Единство и гармония интерьеров в столь различных по стилю помещениях достигнуты архитектурными и оформительскими средствами: деревянными и каменными порталами, облицовкой и т. д., которые зрительно объединяют отдельные внутренние объемы здания. Важной частью работы была система освещения: выявляя произведение искусства, свет не заполняет всего пространства; дневное освещение регулируется матовыми стеклами и жалюзи.

В экстерьере реконструкцию довершают барочные скульптуры, каменные лавочки и фонтан в Райском дворе, который стал местом отдыха посетителей музея.

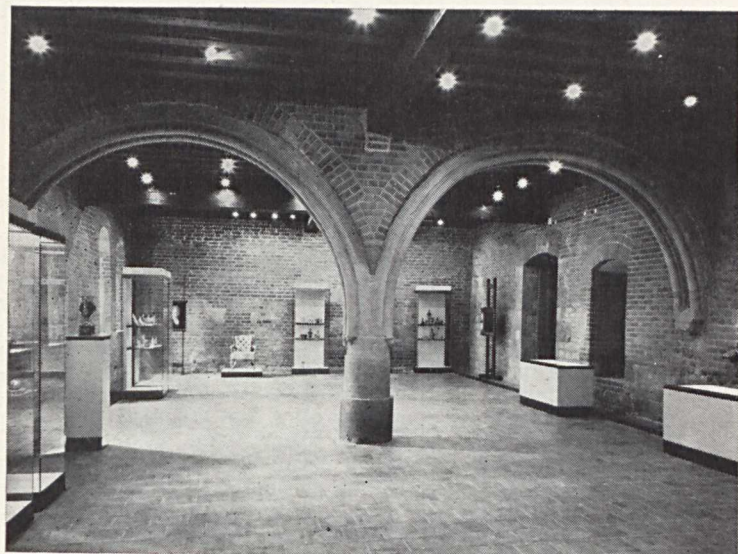
Так через тысячу лет после своего основания монастырь стал снова функционировать в историческом комплексе Пражского Кремля. Он может считаться образцовым примером использования древних памятников для культурных целей с полным сохранением их исторической ценности.

Через 250 лет после основания в Пражском Кремле монастырь св. Георгия здесь был построен второй крупнейший культовый центр — монастырь св. Франциска. Как это было и в случае с георгиевским монастырем, первой настоятельницей у св. Франциска стала сестра правящего короля Вацлава I — Анежка Пшемисла, в честь которой монастырь позднее назван Анежским. Год основания монастыря — 1234. Богатейшие скульптурные и архитектурные украшения свидетельствуют о его былом значении и силе (монастырь одновременно служил мавзолеем рода Пшемисла). Храмы Анежского монастыря являются первыми готическими постройками Праги, остальные здания — еще романские по архитектурному ощущению. Строительство было практически закончено в XIV веке, хотя в XVII веке над восточным крылом квадратуры Кларисок был надстроен этаж с аркадами в стиле Ренессанса; тогда же началось строительство у северной стены. Но в 1782 году монастырь прекратил свое официальное существование и к XIX веку стал заброшенным местом, вокруг которого разрастались жилые кварталы «у Франциска».

В 1893 году возникло «Общество восстановления Анежского монастыря». Тогда же началась реконструкция. Однако осуществить ее оказалось возможным лишь к 1980 году, когда был закончен первый этап работ — реконструированы здание Конвента (зал общих собраний), крытая галерея в стиле ранней готики во внутреннем дворе храма Кларисок, здание монастырской поварни и смежные с ней помещения. В здании Конвента национальная галерея разместила коллекцию чешской живописи XIX века, в нижних его этажах и в галерее храма Кларисок — экспозицию художественных ремесел XIX века, собрание Музея прикладного искусства. Здесь можно видеть художественные произведения из стекла, фарфора, олова, керамики, серебра и текстильных материалов. В монастырской поварне экспонированы документы, освещающие историческое развитие монастыря, археологические находки и работы реставраторов.

С июня 1980 года началась реконструкция объектов второго этажа — монастырских храмов. Самое крупное строительное мероприятие — возведение перекрытий над главным нефом храма св. Франциска. Предполагается, что здесь будет актовый зал и экспозиция произведений монументального искусства. В храме св. Сальвадора и храме неизвестного святого предполагается разместить коллекцию средневекового художественного ремесла из собраний Музея прикладного искусства, готическую мебель и текстиль. То же самое предполагается сделать в часовне Марии Магдалины. А в храме св. Варвары будет зал для лекций и показа кинофильмов на сорок человек. Второй этап реконструкции предполагается закончить к 1985 году.

Мы рассказали лишь о двух памятниках. На деле же в Праге и ближайших ее окрестностях в функции галерей и музеев используются многие — начиная от Штернберского дворца в Пражском Кремле (здесь экспонируется европейское искусство) и кончая, например, летним дворцом Кинских, где расположена экспозиция фольклорного музея. Использование и реконструкция исторических объектов для музейных целей — один из принципов современной музеелогии, в соответствии с которыми цели охраны памятников, архитектуры и музейного дела не сталкиваются в противоборстве, а приходят в равновесие, чтобы усилить совокупное воздействие художественных произведений и старой архитектуры в едином культурно-эстетическом синтезе.



Собрание старого чешского искусства в здании бывшего монастыря св. Георгия

Чешское искусство XIX века в помещении бывшего монастыря св. Анежки

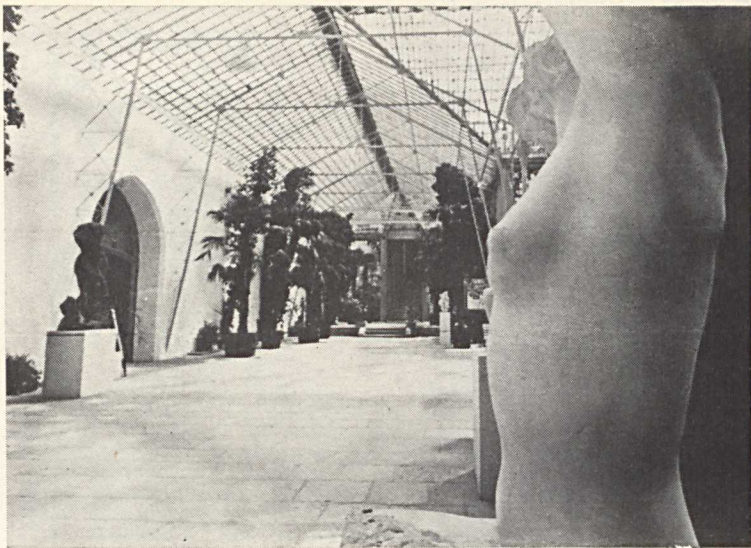


Фрагмент интерьера бывшего монастыря св. Анежки. XIII в.

Словакия. Музей под открытым небом







## Народный резчик Штефань Сивань

Людовит Главач

В последние десять лет на смотрах и выставках народного творчества всеобщее внимание неизменно привлекают работы резчика по дереву Штефана Сиваня из верхнеоравской деревни Бабин. Он вырос в бедной крестьянской семье; вырезать деревянные скульптурки начал еще мальчиком. К рождественским праздникам устраивал целое представление с фигурками: по старой традиции, дети носили их по деревне и у каждого дома пели рождественские коляды. Маленький Штефан ходил со своими героями по всей Словакии. Сейчас мастер — уже пенсионер, но также рисует, вырезает, полирует свои фигурки и сложные композиции. Мотивы подсказывает окружающая жизнь оравского края; чаще всего это жизнь пастухов и крестьян. Вот погонщик скота, крестьянин на телеге, запряженной волами, сани, женщина доит корову, деревенские музыканты — все оживает под его руками в характерных позах, жестах, костюмах. Каждое произведение излучает глубокое понимание людей, чисто человеческое с ними сопереживание — и одновременно художественное волшебство, очарованность жизнью. Народный художник видит жизнь неискушенным взором и изображает ее с искренней, открытой простотой.

Сивань кропотливо, с ювелирной тонкостью шлифует крошечные детали одежды и обуви своих фигурок — и тут же нарочито небрежно соединяет крупные части композиций. Иногда лицо только слегка намечено, а иногда — наоборот — вас поразит уверенная

обработка деталей; чаще всего это касается глаз, которые экспрессией выражения напоминают напряженные прямые взгляды средневековых фигур. Все эти «случайности» являются свидетельством высокой профессиональной требовательности мастера к своему ремеслу и одновременно знаком его внутренней свободы, творческой независимости в выборе тех или иных технических приемов для конечного художественного результата. Именно так в его деревянных скульптурах возникают то особенное очарование, печать спонтанности и бесхитростная убедительность, которые делают Штефана Сиваня прямым наследником многих поколений народных мастеров. Не только потому, что его искусство связано с будничной жизнью словацкого крестьянина. И даже не потому, что он владеет традиционной техникой резьбы по дереву. Чтобы понять это, надо видеть, как он вообще работает: зимой в своей избе, на кухне, или летом в сарае, в конце двора. Здесь под потолком и вдоль стен, словно вереница старинных домашних божков, всегда стоит целая галерея фигур и фигурок, готовых или только начатых. И в каждой — сила духа народного творчества.

Деревянная архитектура Оравы

Ш. Сивань  
Слон. Дерево. 1980

Штефан Сивань со своими  
скульптурами

Писанки из татринских сел



На развороте стр. 28—29 так же, как в верхнем иллюстративном ряду на стр. 32—37, наш художник как воспоминание о поездке по Чехословакии поместил фотографии из путевого альбома «ДИ СССР».



## Народное искусство Словакии

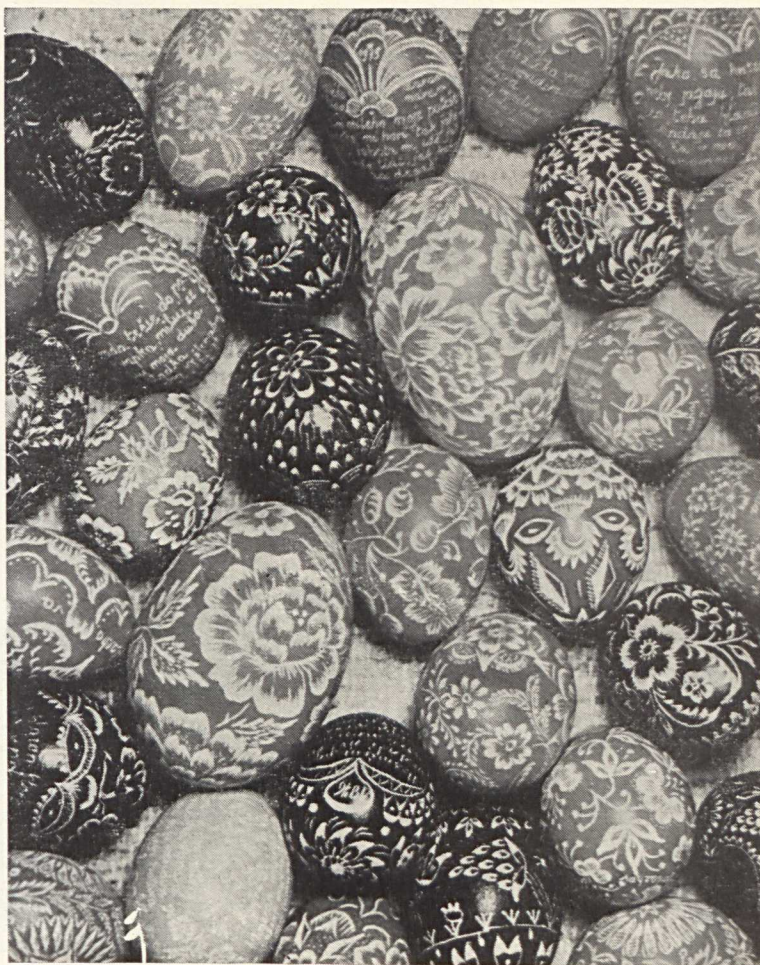
София Ковачевичова

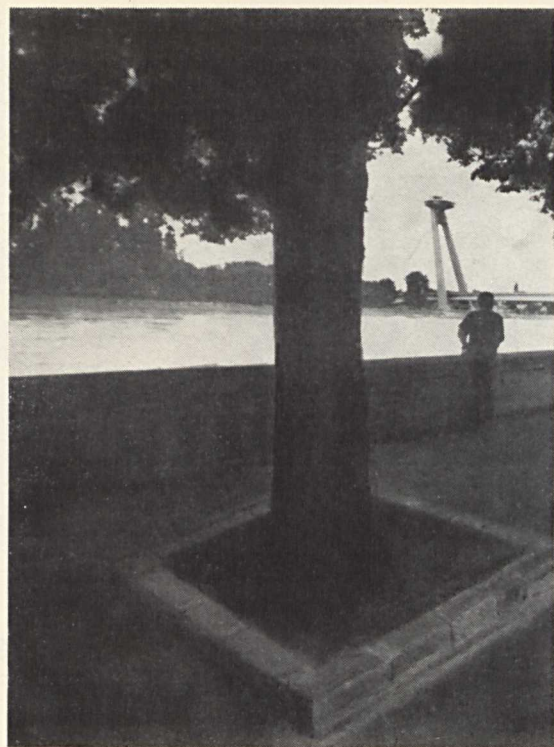
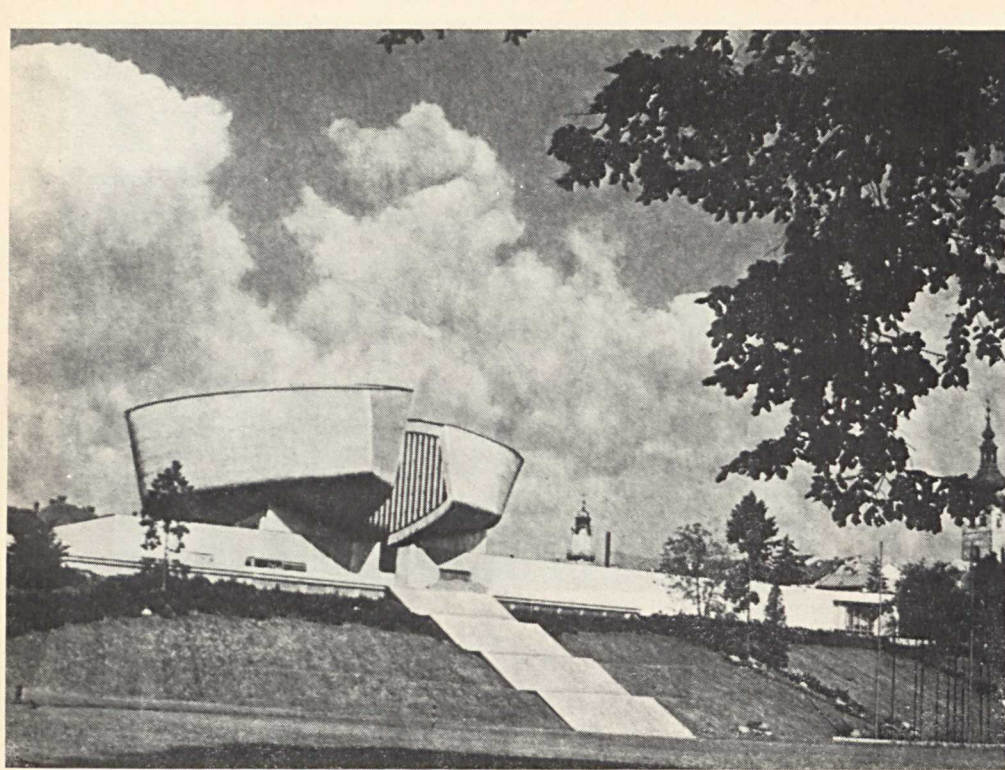
На формирование словацкого народного искусства оказали влияние самые разнообразные факторы. Географические — ведь Словакия находится в центральных Карпатах, которые создавали специфические условия для развития национальной культуры.

Политические — ибо, будучи в течение тысячелетия составной частью многонациональной Венгрии, народ формировал свою культуру под воздействием экономических и культурных связей.

Территориальные — под которыми надо понимать не только ориентацию в сторону юго-восточной Европы, но и постоянные контакты с Чехией, Польшей, Россией, Румынией, Австрией и Германией. Все это явилось причиной того, что в народном искусстве Словакии мы находим не только специфические черты, характерные для национальных культур словаков, украинцев, венгров, немцев, столетиями живших здесь, но и элементы, вообще свойственные народному искусству европейского региона.

Но список факторов на этом не кончается. В прошлом народное искусство полностью зависело от сырьевой базы — поэтому в Словакии оно издавна работало с глиной (гончарные работы, изразцы, фаянс), деревом (орнаментальная и фигуративная резьба), металлом (обивка мебели, инструменты, украшения), растительным волокном и





шерстью (текстиль, кружева), камнем (надгробия, декоративные детали домов), прутьями и травой (корзины). Обычно изделия народного творчества принято рассматривать в составе трех групп. К первой относятся те, что связаны с жизненными нуждами: народное искусство возникает на предметах, которыми нужно пользоваться в условиях ежедневной жизни и работы — в горах и на равнине, в жилом доме, при изготовлении мебели, инструментов и посуды; это вышивки и это одежда. Это формы, предназначенные для усовершенствования труда, улучшения и украшения жизни; они имеют сугубо прикладной характер. В них гармонично объединяются материал и форма, назначение и декор.

Другая группа — предметы, в которых функция до такой степени подавлена декоративностью, что сам предмет словно замирает и из сферы бытовой жизни переселяется в мир праздника, торжества, обряда. Сюда относятся в первую очередь праздничная и ритуальная одежда, обстановка гостиных комнат — горницы, расписные очаги и печи, тарелки для полок в горнице, свадебные полотенца и т. д. Декор на этих предметах развивался часто в отрыве от первоначальной функции и вне связи с формой, составной частью которой он все равно оставался.

Наконец, третья группа предметов народного изобразительного искусства объединена культовой тематикой, непосредственной принадлежностью к ритуалу и обряду. Это, например, фигурки святых, росписи на стекле, надгробия, пасхальные яички, маски. Это предметы, включенные в обряд, религиозную традицию, и не случайно народный художник старается здесь подчеркнуть культовое, обрядовое их значение. Функциональность отступает перед выразительностью и символикой. Так народное искусство наполняет всю жизнь человека и с развитием общества меня-

ется, отмирает или возрождается или, наконец, появляется в совершенно необычных художественных формах.

Определенная степень развития народного искусства, которая сейчас еще доживает, скажем, в горной средней Словакии, среди старых обитателей, психологически продолжающих образ жизни своих отцов, когда-то полностью отвечала феодальному земледелию, пастушескому и ремеслам. Ей соответствуют формы и цвета исходных сырьевых материалов, окружавших человека и известных жителям этих областей из векового опыта. Много, конечно, зависело от способностей и умения художника, но в массе искусство формировалось под влиянием экономических и общественных отношений; поэтому на этой степени развития народного искусства мы находим не только формы развитого средневекового ремесла, но и многие символы и орнаменты, присущие древнему язычеству (например, символы на надгробиях, воротах — в виде свастик, солнечных розеток, ромбических знаков). Создателей этого искусства, за редким исключением, уже нет. Это были самоучки, мелкие ремесленники. Они работали у себя дома или в маленьких мастерских, работали для тех, чья жизнь была им известна до мельчайших подробностей; их изделия отличались гармоничным соединением формы и материала, выразительностью, доведенной до абстрагированной сжатости. Следующая степень развития народного изобразительного искусства связана с экономическими и общественными переменами капиталистической эпохи. Это эпоха индивидуального земледелия и промышленного предпринимательства, охвативших Словакию ко второй половине XIX века.

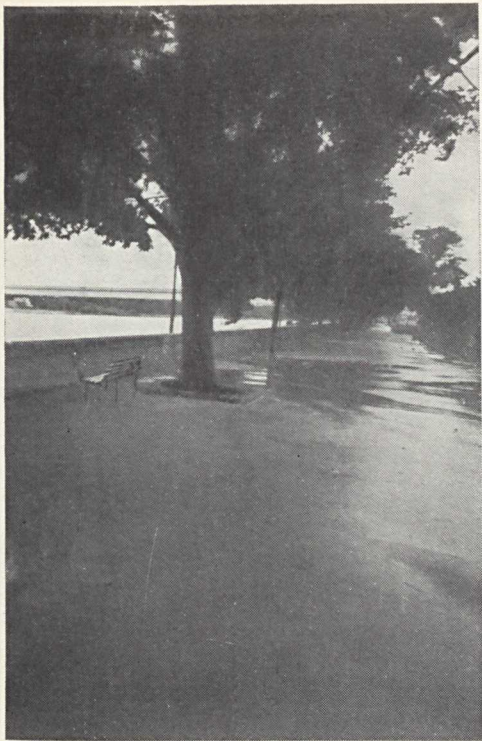
Ткацкий станок в селе Рейдова

На стр. 35

Крестьяне из деревни Койшов  
Изготовление керамики в селе Поздишов  
Голода с пасеки. Первая половина XX века  
«Медведь». Настольная табакерка

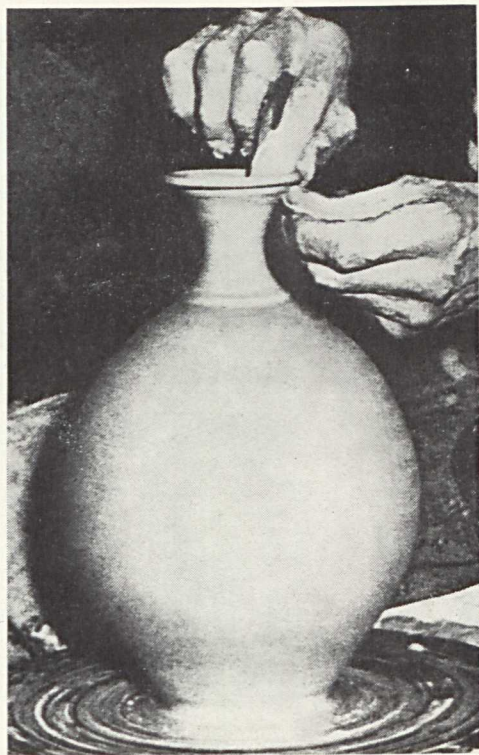


Изменяется весь ритм жизни; старые формы постепенно теряют способность к эстетическому воздействию; люди начинают пользоваться новыми «городскими», более соответствующими новым практическим потребностям. Старым остается лишь функционировать в праздничной, торжественной среде. Это был период декоративизма, когда орнамент выплеснулся на стены домов, на поверхность одежды, на интерьерные ткани и картины. И чем меньше чувствовалась зависимость соответствующего декора от той формы, частью которой он когда-то был, тем более самостоятельно решали ткачихи, вышивальщицы, рисовальщицы его композицию, цвет, технику. Вышивки на чепцах, оплечьях, полоски каймы на фартуках и полотенцах, росписи на печках и пасхальных яичках — все это делали, в основном, женщины; теперь, главным образом, для себя; в этих изделиях проявлялись их художественное чутье, богатейшая орнаментальная, цветовая и композиционная фантазия. Если раньше абстрагированные формы и знаки, основные местные цвета и техники могли выразить весь мир образов, то теперь они уже не отвечали новому видению. Художник из народа хочет изобразить реальность в более адекватной форме и, владея лишь специфической шкалой изобразительных средств, создает искусство, несущее на себе следы наивности. Это особенно проявилось в любительских театральных декорациях, вывесках и рекламах маленьких деревенских и городских магазинчиков, в шахтерской любительской живописи и резьбе по дереву. Для этих вещей характерна описательность; они рассказывают или о склонностях хозяина дома, или о его конкретных занятиях. Этот наивный реализм зачастую отмечен знаком чистого и страстного творческого дыхания.



В рабочих семьях, населяющих фабричные колонии или городские предместья, творческие процессы проходили несколько иначе. Пришельцы из деревни, где господствовал традиционный вкус, они под воздействием рабочего коллектива обращались к упрощенным функциональным формам, необходимым при новом образе жизни,— однако их вкус диаметрально отличался от вкуса горожан, которых тоже привлекали современные формы, но чаще парадные, вычурные, старомодно декоративные. В среде рабочих, например, прижились простые формы, в которых и материал, и назначение, и техника обработки снова желали объединиться в гармоничное целое: именно в рабочих семьях устраивали, скажем, свадьбы, где невеста была в обычном платье, и обставляли квартиры простой мебелью. Поначалу самодеятельное искусство рабочих поселков и предместий оставалось неизвестно большинству любителей народного искусства; лишь впоследствии энергия и прогрессивность этого явления были отмечены учеными и художниками, в 30-е и 40-е годы нашего века возглавившими пашу художественную культуру.

Группа научных работников во главе с Б. Вацлавеком, П. Богатыревым, А. Медихарчиком, Р. Мрлианом внесла неоценимый вклад в изучение словацкого народного искусства. Эти ученые подчеркивали важность не только народного, но и самодеятельного изобразительного творчества, основанного на традициях художественного самовыражения. Тогда же, в 30-е годы, передовые чехословацкие архитекторы, художники и театральные деятели создавали на основе освоения традиций произведения для широких масс населения и города, и деревни. Эту работу прервала вторая мировая война, но после революционного общественного и экономического переворота в освобожденной Чехославкии эта работа пошла полным ходом.



# Ладислав Выходил

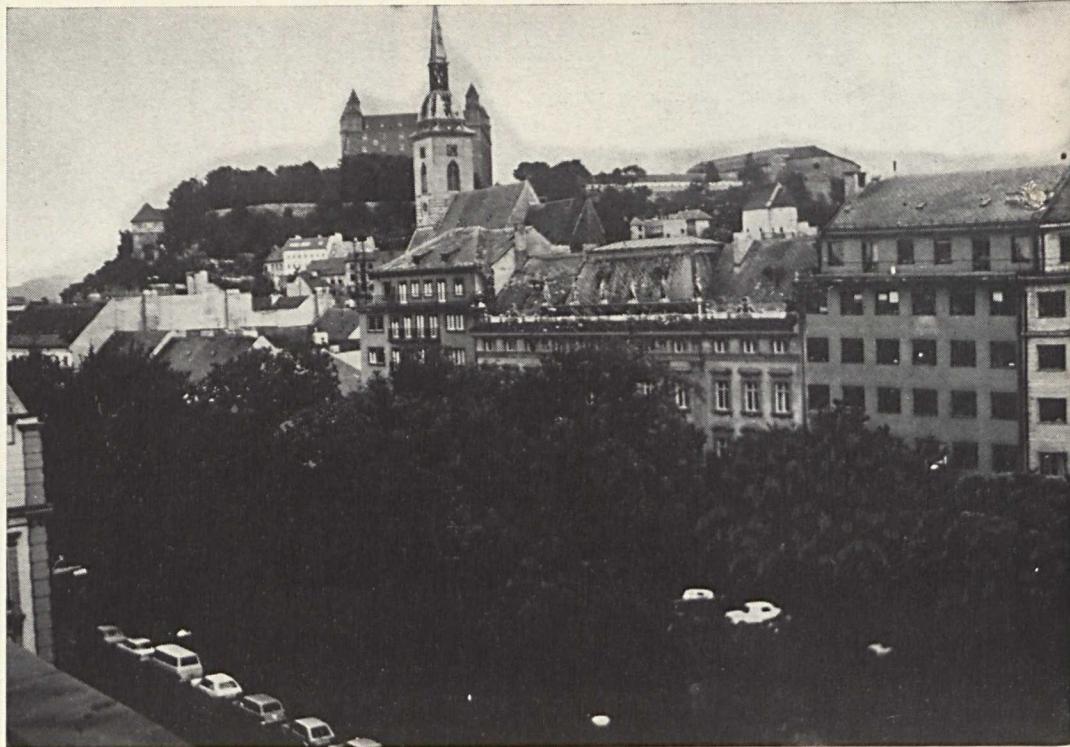
## и словацкая сценография

Ладислав Лайха

Л. Выходил  
Декорации к пьесе К. Чапека  
«Средство Макропулоса». 1973

В. Суханек  
Эскиз оформления спектакля  
«Идиот» Ф. Достоевского. 1965

Ян Ганак  
Эскиз к спектаклю «Каменный  
хозяин» Леси Украинки. 1973



В одной из своих статей Ладислав Выходил написал слова, которые можно считать программными: «Я всегда считал, что театру хватит сил конкурировать с кино и телевидением. Я даже считаю, что если театр действительно хочет удержать свое право на существование, он должен работать только теми выразительными средствами, которые ему присущи».

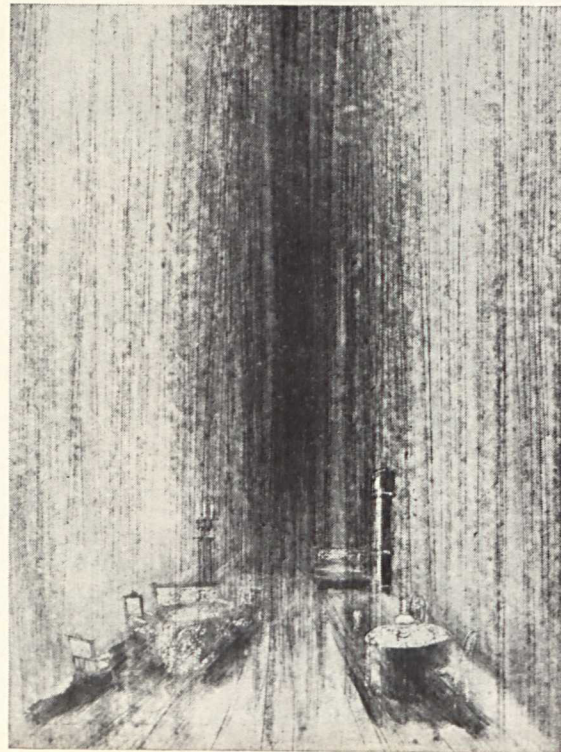
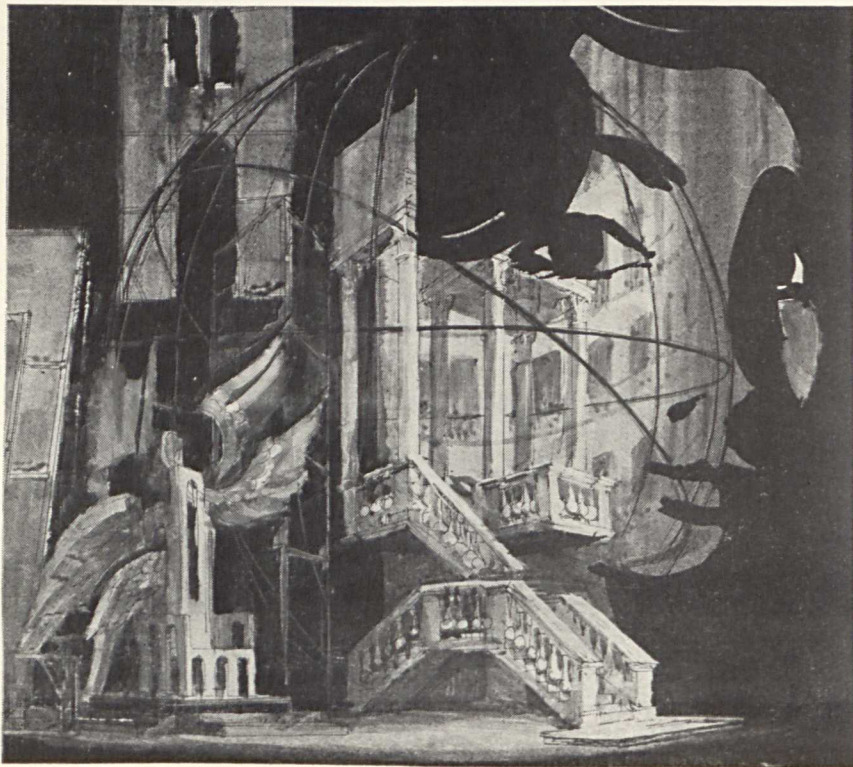
Из этих слов становится ясно, почему Выходил в своей сценографии неизменно, с кажущейся традиционностью, придерживался сугубо театральных выразительных средств, не давая увлечь себя никаким волнам, прокатившимся за последние десятилетия по мировой сценографии и угрожавшим разрушить саму специфику театра. Его воспитывали не только исторические события нашего столетия, но и множество собственно театральных впечатлений; его восхищало замечательное развитие социалистического театра, так же как и многих, самых различных мировых театральных школ; его интересовали все творческие силы и импульсы, — но он не подчинялся никаким художественным модам. Непререкаемой истиной для него было главное: надо изучать своих творческих предшественников, чтобы осуществлять непрерывный процесс преемственности профессии.

Еще в тридцатые годы, будучи студентом в Праге, он познакомился с работами лучших представителей чешского театрального авангарда — Йиржи Фрейки, Йинджиха Гонзла, Эмиля Буриана, Мирослава Коуржила, Франтишека Трэстера, — которые были идейно и по формальным исканиям близки Мейерхольду, Таирову, Охлопкову.

Трагические события 1939 года прервали этот этап развития чешского театра; разразилась вторая мировая война... После 1945 года, когда начались поиски нового театра, когда рабочее государство создало предпосылки для развития сценографии как художественной дисциплины, Ладислав Выходил стал работать в словацком театре. Здесь художник занимается созданием нацио-

нальной театральной школы, организацией изобразительно-сценографической профессиональной деятельности. Это было непростое время. В послевоенные годы в нашем театре, наряду с продолжающимися идеями тридцатых годов, начинает доминировать тенденция к иллюстративному пониманию сценографии, характеризующаяся временным уходом от пространственной трактовки сцены. Но, преодолевая эти тенденции, художник одновременно понимает, что экспрессионизм с его возведением сценографа на уровень инсценировщика уже изжил себя; что сцена должна быть включена в общую уравновешенную театральную структуру; что доминирующую идею выражает не кто иной, как актер под руководством режиссера.

«Мы мечтали, — вспоминает Выходил, — овладеть актером при помощи костюма, так чтобы он стал изобразительной составной сцены, но столкнулись с противоречиями не только визуальными. Что-то не получалось и в пространственном решении. Актерам мешала сцена, решенная на основе чисто эстетических размышлений. Мы не сразу поняли, что дело не в мелких технических и организационных недоразумениях между сценографом, режиссером и актерами, что проблема гораздо существенней: актер вместе с автором пьесы является ведущим элементом спектакля. Все остальное — режиссура, оформление, техника, освещение и т. п. — это, собственно, части пьедестала, который делает статую более выразительной, но сам по себе существовать не может». Для Выходила актер стал мерой сценографии. Именно так он учил своих учеников. Через подобный же процесс познания прошли и другие театральные сценографы старшего поколения. Так, опираясь на реалистические корни Словацкого театра, который всегда являлся трибуной национального и социального самосознания народа, новый театр стал продолжателем традиций социальной ангажированности, а сценография — одним из средств его служения обществу. Но это был уже не описательный и не





натуралистический театр. Иллюстративная сценография, предлагавшая зрителю считать настоящей жизнью сценическую картину, ушла в прошлое.

Что представляет собой современная словацкая сценография?

Сейчас в ней одновременно работают четыре поколения художников; они появлялись в театре волнами, с разрывами приблизительно в десять лет. Первое поколение — к нему относится и Выходила — пришло в 1945 году; это они сформировали словацкий профессиональный театр. Второе поколение — ученики Выходила — пришло в середине 50-х годов, когда театральные деятели заново осваивали наследие начальных периодов социалистической сценической культуры с Мейерхольдом, с одной стороны, и Брехтом — с другой; когда началось более широкое взаимное обогащение театральных школ в международном масштабе. К этому поколению относятся прежде всего П. Габор, Ян Ганак, Отто Шуйян — они пришли в меняющийся, перестраивающийся до основания театр, и каждый из художников по-своему проявил себя в словацком театре последних тридцати лет. П. Габор тяготел к живописной сценографической концепции; Отто Шуйян, по сути архитектор и урбанист на сцене, стремился победить существующее театральное пространство; Ян Ганак, по натуре живописец тонкой цветовой палитры, старался представить зрителю сильную, эмоциональную сцену, оставляющую место для актерской фантазии и драматического действия.

Этим ученикам Ладислава Выходила сейчас уже около пятидесяти, и почерк каждого из них давно определился. Они заметно отличаются друг от друга, а все вместе — от тех, кто пришел в театр в беспокойное новаторское десятилетие шестидесятых и принес с собой элементы депоэтизации и гротеска, а также коллажа в качестве техники и функциональности в качестве художественной программы. Это прежде всего — Владимир Сухавек и Франтишек Пергер, более других идущие путем Выходила. Жи-

вописный прием, стремление к символической детали или характерному фрагменту, техника коллажа — все это напоминает поэтику учителя, хотя решения и отличаются совсем другим подходом к пьесе.

Затем — Штефан Гудак, оригинальный театральный талант, по-мимически заменивший иллюстративное понимание сценографии манифестацией театральности и сценической фантазии, акцентировкой подлинности материала, тяготением к огромному наследству театрального авангарда. Сценография в его руках окончательно перестала быть декораторской дисциплиной, живописным украшательством сцены, объединяясь с тем, что делают на сцене актеры и режиссер, не боясь быть нехудожественной, чтобы стать драматургической и функциональной.

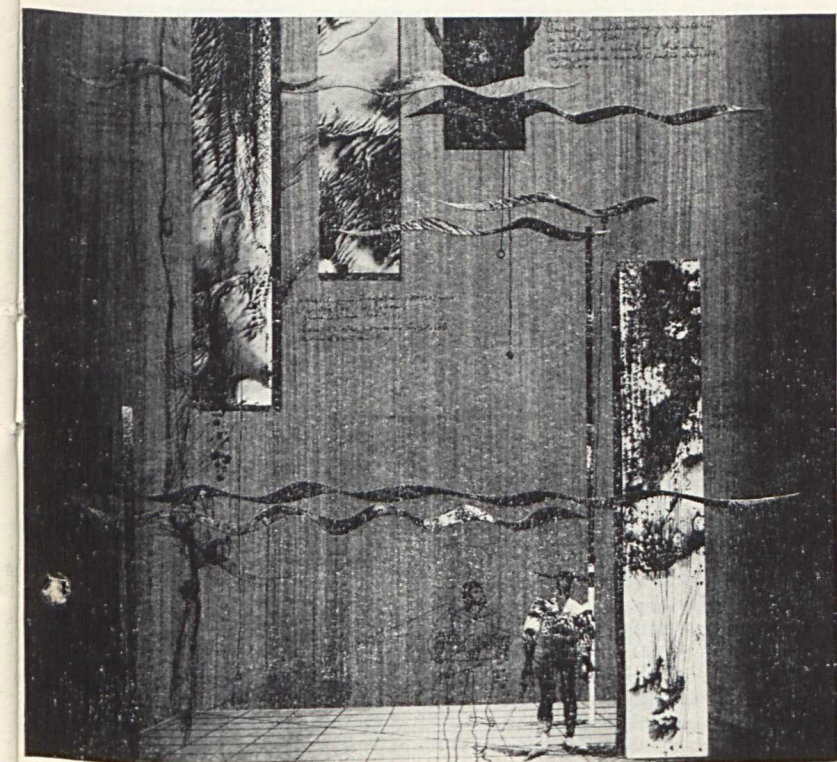
И наконец — Йозеф Циллер, еще более углубивший понимание максимальной функциональности сценографии, переставший быть театральным художником в обычном смысле слова. Он — театральный деятель, объединяющий в себе редактора, режиссера и сценографа; работая не только в профессиональном, но и любительском театре, он свободно экспериментирует с театральным пространством.

Самое молодое поколение словацких сценографов — Томаш Берка, Ян Заварский, Растислав Богуш — пришло в начале 70-х годов. Они не могли и не хотели миновать всего того позитивного, что привнесли их предшественники, сегодня они стремятся оформлять преимущественно современную оригинальную пьесу и продолжать тенденцию функциональной сценографии. Так складывалась словацкая сценография — сегодня в ней работает и старейший художник-архитектор семидесятилетний Мартин Брезина, и самые молодые питомцы Высшей театральной школы в Братиславе. За тридцать лет своего существования она разрослась — и числом художников, и многоликостью талантов.

Однако мы не рассказали еще об одной ее области: для словацкой сценографии характерно разделение на собственно сценографов и художников по костюму. Эту дисциплину тоже пришлось создавать заново, ибо только при новой организации театрального дела стало возможно отказаться от старой театральной традиции переноса костюмов из спектакля в спектакль.

В этой дисциплине художественное выражение не поддается никакой унификации. Все художницы по костюму учились у разных преподавателей и в разных условиях. Людмила Пуркиньова, которая пришла в Словацкий Национальный театр в те времена, когда там появилась первая тройка театральных художников, любит графически резкие линии; Станислава Ваничкова предпочитает общую линию силуэта, цвет для нее — средство индивидуальной психологической характеристики; Гелена Безакова создает костюм как продуманную архитектуру, главная доминанта которой — человеческое лицо (лицо обычно обрамляет белый цвет; оттенки его, удаляясь от лица, густеют; опускающиеся линии укрупняются в ташистские пятна); Гита Полопинова... по о ней пока трудно говорить, она слишком разная и обещает быть еще интереснее в будущем.

Именно Ладиславу Выходилу принадлежит заслуга столь бурного развития интереса к сценографии. Он нашел талантливых учеников, он воспитал их, он представил их на международных конкурсах. И их энтузиазм принес прекрасные результаты, благодаря которым словацкий социалистический театр заявил о себе на весь мир, заняв достойное место в ряду самых зрелых театральных культур современности.





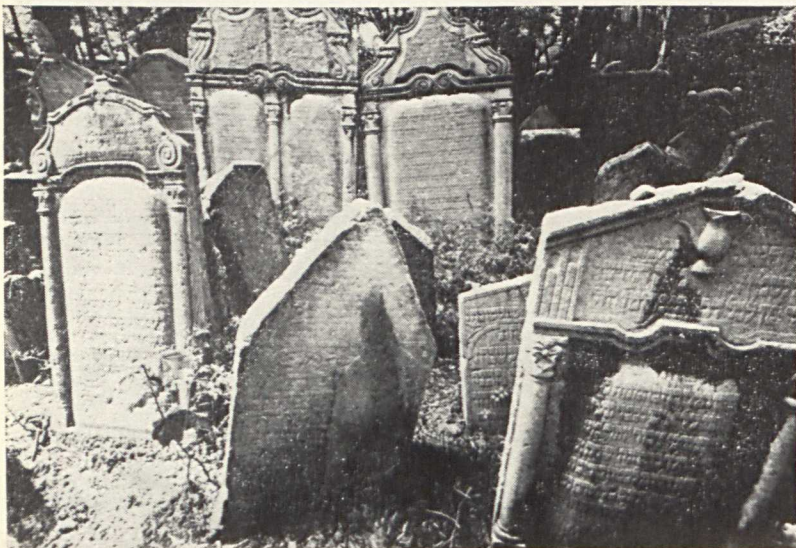
## Уникальный музей

Мирослав Ярош

Бывший обрядовый зал (где размещена экспозиция детских рисунков из Терезинского концлагеря) и вход на старое кладбище

Корона для торы. Позолоченное серебро с цветными стеклянными камнями. Изготовлена в Брно в 1813 г.

Надгробные камни старого еврейского кладбища



Возникновению этого музея предшествовали трагические события: за время гитлеровской оккупации пацисты уничтожили большинство евреев, живших на территории Чехословакии, так же, как они это сделали в других странах Европы. По территории так называемого Протектората — по Чехии и Моравии — был объявлен приказ собрать и свезти в Прагу все имущество разоренных общин. Так в городе за время оккупации собралось значительное количество художественных ценностей из чешских и моравских синагог. Освобождение Праги Советской Армией в 1945 году спасло эту уникальную коллекцию, и в 1950 году государство приняло на себя заботу по ее сохранению.

Государственный еврейский музей находится в историческом центре Праги, в тех кварталах Старого Города — Йозефове, где стояло когда-то уброе через Влтаву древнее гетто, в начале нашего столетия основательно перестроенное. Отдельные экспозиции и выставки музея размещены преимущественно в зданиях старых пражских синагог. В состав музея входит и древнее кладбище, где сохранилось почти 12 тысяч надгробных камней, составляющих непрерывный хронологический ряд с первой половины XV века вплоть до 1787 года, когда кладбище превратилось в один из уникальных пражских памятников. Многие посетители привлекает надгробие педагога и ученого Рабби Лёва (умер в 1609 г.), имя которого связано с известной легендой о создании искусственного существа — Голема. Следующий замечательный памятник — Староновая синагога, построенная в начале XII века (стиль — ранняя готика) и сначала называвшаяся просто «Новая», или «Большая», — до тех пор, пока в Старом еврейском городе не возникла еще одна новая синагога, так что эту к XVI веку пришлось переименовать в Староновую.

Особо выделяется в собрании коллекция синагогального серебра, размещенная в синагоге Майзеля. Здесь можно увидеть высокохудожественные украшения для пергаментных свитков торы (Пятикнижия) — щитки, короны, накопечники, указки, применяемые при ритуальном чтении. В основном, это художественные произведения XVIII и XIX веков, по которым можно проследить эволюцию национального декора и орнамента под воздействием барокко, рококо, стиля амбир. Особо следует отметить щитки XVIII века, сочетающие высокое профессиональное умение мастеров с очень зрелым художественным вкусом, а также сосуды для приношений, поражающие разнообразием форм и замечательным искусством филигрании.

Еще одна крупная коллекция — драгоценные ткани, главным образом используемые в самой синагоге, — занавесы, драпировки и чехлы для пергаментных свитков торы. Самые ценные относятся к концу XVI века, но есть и новые вещи, сделанные в начале XX. Все экспонаты этой коллекции украшены изысканной вышивкой; здесь есть прекрасные изделия профессиональных мастериц-вышивальщиц, но встречаются и произведения народные, из чешских и моравских селений. Декор этих экспонатов нередко несет на себе следы народного чешского или моравского искусства, особенно ощущаемого на более мелких вещах, относящихся к XVIII или XIX векам, например, на вышитых лентах, которыми оборачивают свитки торы. Сейчас образцы этой коллекции представлены в здании Испанской синагоги, но музей готовит и новую экспозицию тканей, которая будет размещена в Высокой синагоге, выстроенной мастерами Ренессанса.

И последняя часть художественно-исторического собрания — это коллекции рукописей, старинных печатных изданий, образцов народного искусства и предметов этнографического характера.

Самая недавняя, однако и самая трагическая часть коллекции — это материалы периода второй мировой войны, из которых особенно известны четыре тысячи детских рисунков из Терезинского лагеря. Город Терезин, лежащий в 60 км от Праги, был превращен оккупантами в концентрационный лагерь в конце 1941 года. В мае 1945 года Терезин освободила Советская Армия. За этот период через лагерь прошло 140 тысяч заключенных, в основном из Чехии и Моравии. Детские рисунки, захватывающие своим содержанием и, как это ни страшно сказать, очарованием, — возникли в связи с нелегальным обучением детей, организованным пленными учителями и учеными. Подавляющее большинство детей, а их было в лагере 15 тысяч, погибло в газовых камерах Освенцима.

Кроме коллекции детских рисунков в собрании музея есть произведения и взрослых художников — пленников лагеря Терезин, которые своим искусством боролись против преступлений нацизма. Это работы профессора Лео Гааса, Фердинанда Блоха, Бедржиха Фритты, Отто Унгара.

Детским рисункам концлагеря Терезин посвящена специальная экспозиция музея, открытая в 1979 году в честь Международного года ребенка. Посетители этой экспозиции, напоминающей о страшных последствиях мировой войны, могут увидеть здесь не только рисунки, но и детское литературное творчество в концлагере, и даже тайком издававшиеся детские журналы, главный из которых назывался «Мы ведем». Этот журнал издавала группа ребят под руководством педагогов. Они организовали в Терезине свое собственное самоуправление и назвали его «Республика ШКИД».

Жертвам нацистского террора посвящен «Памятник» Пинаксовой синагоги, здание которой сейчас полностью реконструируется. Кроме описанных постоянных экспозиций, музей организует и краткосрочные выставки — как тематические антифашистские, так и знакомящие с результатами научной работы сотрудников музея и реставраторов.

# Финскому стеклу — 300 лет

Андрей Гозак

В истории финского стекла нынешний год стал юбилейным. Триста лет назад в городке Уусикаупунки открылась первая стекольная мастерская, основателем которой был Густав Юхан Юнг, выходец из Стокгольма. Мастерская работала всего около двух лет и вскоре погибла при очередном пожаре города, а Юнг вернулся обратно в Стокгольм. Итак, 1681-й считается годом основания финского стеклоделия.

Как известно, индустриализация пришла в Финляндию достаточно поздно. Вся обстановка финского дома почти без исключения была самодельной, широко применялась традиционная деревянная и глиняная посуда, с которой стекло начало конкурировать лишь в XVIII веке. В конце XVIII века в Финляндии начали производить стекло сразу несколько крупных предприятий и среди них — «Нуутаярви» (основана в 1793 г), старейшая финская стекольная фабрика, работающая и в наши дни. Продукция большинства финских фабрик состояла в основном из бытовых вещей: бутылок, стаканов и другой посуды. Предметы отличались простотой и декорировались очень скромно — штриховой резьбой или накладками из стеклянных жгутов. Свойственный им зеленый цвет объяснялся применением песка с большим содержанием железа. До конца XIX века в профессиональном составе стеклоделов преобладали иностранные мастера. Большие сдвиги произошли в середине XIX века, когда начал повышаться уровень механизации стекольного производства. На фабрике «Нуутаярви» приступили к выпуску шлифованных и прессованных изделий. Несмотря на европейскую ориентацию финского индустриального искусства, тенденции к независимому дизайну возрастали по мере движения за национальную автономию страны, которое усилилось к концу века.

К началу XX века активизируется связь искусства и промышленности. Именно в это время были проведены первые конкурсы на образцы массового стекла и появились художники, связавшие свою судьбу с этим материалом. Ева Гулден и швед Тура Лундгрэн стали первыми художниками, работающими непосредственно на производстве и проектирующими изделия для фабрики «Риихимики».

Пионером художественного стекла в Финляндии принято считать Генриха Эриксона, который был победителем многих конкурсов. По его рисункам выполнялись очень сложные, дорогие, богато гравированные изделия. Среди них величественный бокал с изображением мотивов города Хельсинки, подаренный Барселоне во время Всемирной выставки 1929 года.

Роль новатора и создателя самобытных форм на ранней стадии искусства финского стекла XX века принадлежит Артту Бруммеру, выдающемуся финскому дизайнеру. Он являлся ведущей фигурой в финском прикладном искусстве 1930-х годов, крупнейшим педагогом дизайнерской школы. Почти все художники, которые привели финское прикладное искусство к международному признанию в 1950-е годы, обучались у него. А. Бруммер много сделал в различных сферах производства стекла. Присущее всем его работам мастерство проявилось в серии стеклянных ваз, массивных, суровых, с нарочито грубой поверхностью. Среди его самых значительных работ: ваза «Штормовая волна», сделанная для Всемирной выставки 1937 года, стеклянный кубок «Рождение огня», резной хрустальный кубок «Финляндия», выполненный к 80-летию композитора Сибелиуса.

Одной из учениц Бруммера была Гуннел Нюман, получившая образование как художник по интерьеру. Она широко использовала эффекты отражения и преломления световых лучей в стекле. Нюман комбинировала опаловый и чистый хрусталь, создавая впечатление хрупкой прозрачности за счет изыщно извивающихся нитей опала внутри сплошного стекла. Художница часто употребляла дымчатое стекло, прожилки которого создают характерные эффекты, находясь между толстыми слоями прозрачного материала.

Следует отметить, что во многих работах финских художников стекла первой трети XX века прослеживается влияние «национального романтизма», связанного со стилем модерн, которое проявлялось не только в тяжеловесности и фактурной массивности изделий, но и в прямом заимствовании из национального эпоса различных изобразительных мотивов. Элементы эстетики модерна присутствуют и в стеклянных изделиях Алвара Аалто 1930-х годов и даже в ранних работах Тапио Вирккала.

В финском стекле 1930-х годов переплетались контрастные тенденции: свободные и сложные формы модерна, развиваемые некоторыми художниками, соединялись с упрощенным неоклассицизмом, открывающим путь к эстетике функционализма, к более практичным и рациональным вещам, борьбу за которые начали еще в 1910-е годы архитекторы Сигурд Фростерус и Густав Стренгель.

Тридцатые годы можно рассматривать как переломный момент в истории стеклоделия Финляндии, когда зародилось известное ныне во всем мире понятие «финское стекло». Наряду с техническими повествованиями, введением, например, полной автоматизации в сфере производства бутылок и оконного стекла, произошел качественный скачок — превращение стеклоделия в самостоятельную отрасль художественного конструирования, характерной чер-

той которого стало выявление эстетических свойств стекла как пластичного, пропускающего и преломляющего свет материала. Огромная заслуга в развитии современного искусства стекла принадлежит Алвару Аалто, сумевшему увидеть и по-новому выразить такие первозданные качества материала, как текучесть и прозрачность. Созданные им в 1935 году вазы, плавные линии которых символизируют контуры финских озер, выпускаются и по сей день стекольной фабрикой «Итала».

Из других дизайнеров стекла, активно работающих в эти годы, следует назвать наряду с А. Бруммером и Г. Нюман Эрана Хонгеля, уделявшего много энергии повседневной стеклянной посуде и создавшего образцы, основанные на эстетике функционализма. В 1940-е годы роль рационального мышления и функциональной эстетики в сфере бытового стекла особенно возрастает. Популярность простой, практичной, занимающей немного места посуды увеличивается в это время. Характерные примеры — серии домашней посуды Эрана Хонгеля и Каю Франка.

Но вскоре после войны стремление к пластическому богатству и цветности проявилось и в дизайне стекла. А. Бруммер открывает дверь романтизму своей вазой «Финляндия». Г. Нюман по-прежнему, как практические и образные начала могут естественно соединяться в изделиях из стекла, предоставляя художнику возможность игры форм и цвета.

В конце 1940-х годов пришло на сцену новое поколение художников. Благодаря их таланту финское стекло получило высокую оценку на международной арене. Силой, стимулирующей развитие искусства стекла, были конкурсы, объявляемые фабрикой «Итала». Эти конкурсы способствовали тому, что многие известные финские дизайнеры активно занялись стеклом. Самыми крупными именами среди них стали Тапио Вирккала и Тимо Сарпанева. Но и проповедники практического начала, такие как Каю Франк, создавали впечатляющие вещи.

Каю Франк уделяет много сил проектированию обычного бытового стекла, в котором ясно прослеживается простота форм традиционной финской посуды. Примером может служить популярная серия «Луна», созданная в начале 1970-х годов. Серия включает разнообразные сосуды — бесцветные, зеленого и янтарного цвета. Эта многоцветная посуда с хорошо обработанными краями толстого стекла удобна и приятна в обращении.

К. Франк много экспериментировал и в сфере уникальных изделий, часто находя интересные новые сочетания материалов, смешивая, например, серебро со стеклянной массой. Среди его работ выделяются большие многоцветные вазы, сосуды и кубки, в которых слои цветного стекла «пробегают» внутри бесцветной массы, создавая сложные светоцветовые эффекты.

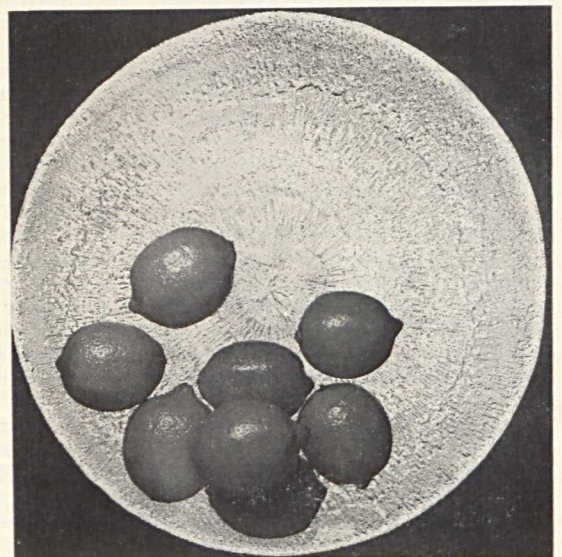
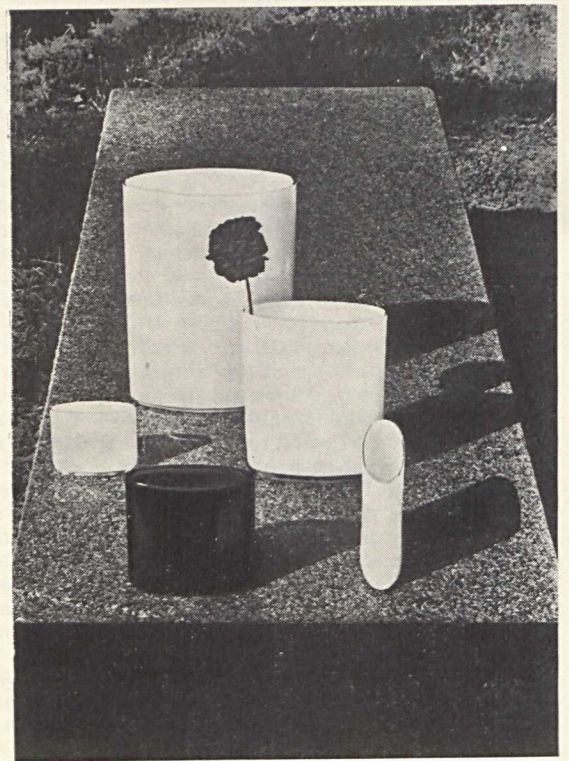
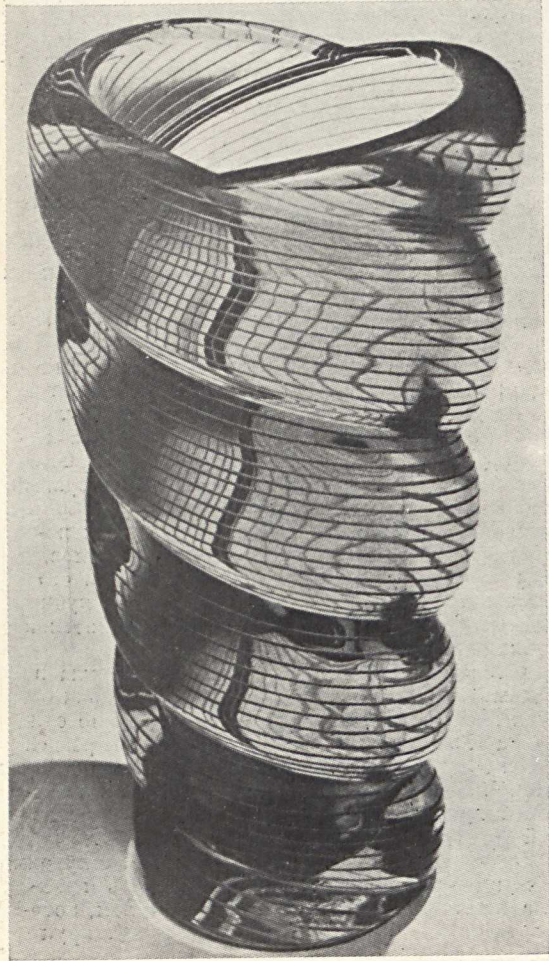
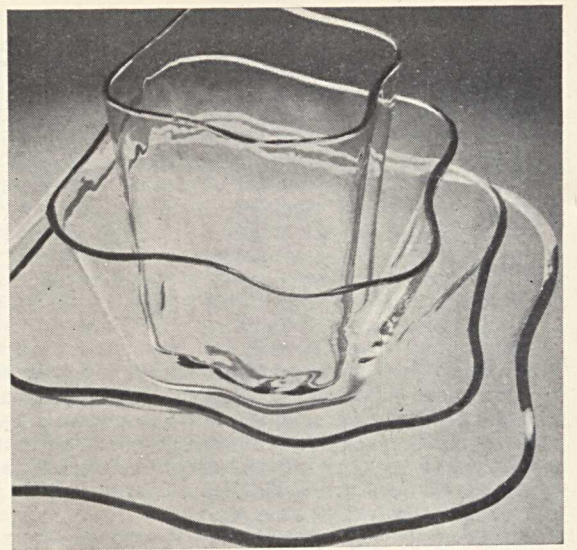
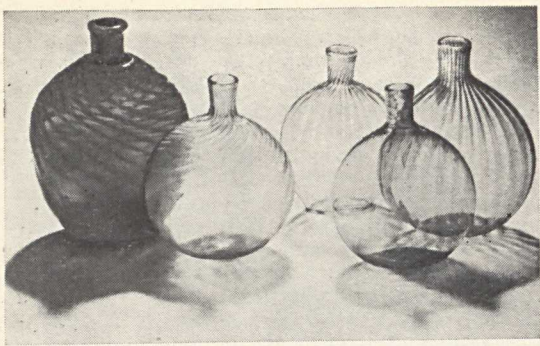
И все-таки выход на международную арену финского стекла и дизайна в целом связывают обычно с именами двух художников — Тапио Вирккалы и Тимо Сарпаневы. Началом можно считать 1951 год, когда на IX Триеннале в Милане финский раздел выставки был отмечен шестью большими призами, три из которых получил Т. Вирккала. Через три года успех повторился. Это открыло для финского индустриального искусства двери на мировой рынок. Финский дизайн получает мировое признание.

Тапио Вирккала — наиболее разносторонний из финских художников стекла. Основа его достижений — универсальность и широта деятельности, а также упорная работа с материалом, которую он ведет непосредственно в мастерских, экспериментируя с различными способами обработки стекла.

Хотя международная репутация Тапио Вирккалы основана главным образом на художественном стекле, его изделия для повседневного пользования из разных материалов рассматриваются за рубежом как непревзойденные образцы финского дизайна. Вирккала работал во многих уголках мира — в США, Индии и различных странах Европы, что способствовало расширению диапазона творчества художника. Но он остается тесно связанным с Финляндией, ее культурой и природой, особенно с ее северной частью — Лапландией, куда при малейшей возможности возвращается, чтобы жить и работать там. Трудно рассказать о всем многообразии изделий Вирккалы. Можно лишь назвать некоторые из его многочисленных серий, определивших этапы его творчества. Начнем с изящных «Лисичек», легко гравированных ваз, принесших первый успех художнику в 1946 году и ставших одним из классических образцов нового финского дизайна стекла. Из его ранних работ можно выделить мастерски вырезанные крупные церемониальные вазы, отмеченные на IX Триеннале. Многочисленные образцы столовой посуды — серии «Нива», «Солярик» и др. интересны использованием фактурных поверхностей бесцветного или тонированного стекла, так же как свободные формы серии ваз «Паадарский лед» и оснований бокалов «Гаисса», навеянные впечатлениями от природы Лапландии. Стоит отметить мастерство его скульптуры в стекле, получившей высокую оценку на многих европейских выставках.

Тимо Сарпанева получил признание сначала за рубежом (1-й приз на Триеннале 1954 года), а затем уже на родине. Его первый значительный успех в Финляндии связан с созданием серии стеклянной массовой посуды, цветовое решение которой было построено на переходах дымчатых зелено-голубых и сиреневых тонов, достигнутых высоким мастерством дутья. Он разработал оригинальный метод изготовления стекла в шероховатой деревянной форме, дающей возможность получать фактуру, «как будто извергнутую из вулкана». Сарпанева, работая во многих материалах, обращается постоянно к стеклу, которое, по его словам, стимулирует создание новых форм. Большая коллекция, названная Сарпанева «Архипелаг» (1979), показывает новый метод обращения с расплавленной массой стекла. Интересен комментарий самого художника к этой работе: «Год за годом, лето за летом я наблюдал за финским архипелагом, за морем, шхерами, небом и птицами в нем. Смотрел на небо и море, на маленькие кампи, на мелководье, преломляющее свет... Я хотел показать в стекле, как вода и свет подходят друг к другу, как они соединяются между собой. Эта проблема всегда волнует тех, кто производит стекло, а ее прак-







Т. Вирккала  
Сервировка стола  
с посудой  
«Солярис»

Т. Вирккала  
Бокалы

На стр. 40  
Стекло фабрики  
«Нуутаярви». 1800

Г. Эрикссон  
Ваза  
с изображением  
мотивов  
г. Хельсинки. 1929

А. Аалто  
Вазы для ресторана  
«Савой». 1937

Г. Ньюман  
Хрустальная ваза.  
1946

К. Франк  
Серия посуды  
«Луна».  
70-е годы

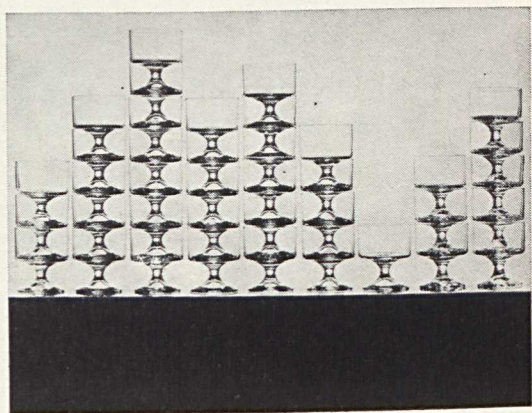
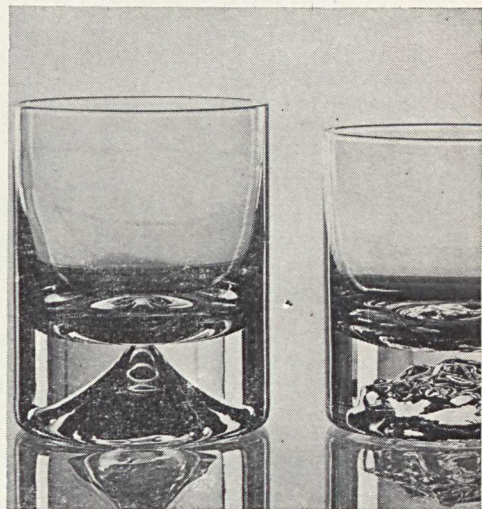
К. Франк  
Художественное  
стекло.  
70-е годы

Т. Вирккала  
Серия бокалов  
«Нива».  
70-е годы

Т. Вирккала  
Вазы и тарелка «Солярис»  
70-е годы

Б. Векстрём  
Бокалы. 70-е годы

Е. Веннола  
С рии бокалов. 1980



«... тическое решение рождает жажду эксперимента...»<sup>1</sup> Тапио Вирккала и Тимо Сарпанева содействовали тому, что продукция фабрики «Иттала» получила всемирную известность. Произведя в начале 1950-х годов модернизацию оборудования, «Иттала» радикально изменила и свой профиль. Отказавшись от хрустальной посуды и традиционного декора, она декларировала формирование нового стиля, основанного на геометрической чистоте и простоте форм и высокой технике обработки изделий. Большой успех фирме принесло художественное стекло, в котором большое значение уделялось выявлению фактурных особенностей материала. Такие, ставшие уже классическими, серии Вирккалы, как «Ultima Thule» или Сарпаневы «Kekkerit», отражают тенденции более образной, барочной трактовки стекла.

Конкурсы, организованные фабриками по производству стекла, постоянно выдвигали новых художников. Среди них два женских имени — Нанни Стилл и Хелена Тунелл. Обе художницы, работая с конца 1940-х годов на фабрике «Риихимяки», увлекаются хрусталем, подчеркивая весомость и силу этого материала. Среди художников стекла, начавших работать в 1960-е годы, выделяется Ойва Тойкко, трактующий стекло как материал пластических эффектов и цветовых фантазий. Эти работы рассматриваются им как экспериментальная область, позволяющая отыскивать новые возможности стекла. Но Ойва Тойкко — не только романтик стекла, но и создатель оригинальной бытовой посуды, формы и декор которой заимствованы из животного и растительного мира.

Изделия Хейкки Орвола, использующего приемы старинной технологии, выполнены в тесном содружестве с мастерами высокой квалификации. Бьерн Векстрём много работает в сфере ювелирных изделий, где он оригинально трактует материал. Хейкки Каллио и Микко Мерикаллио занимаются стеклоделанием в своих личных мастерских и являются представителями студийного направления, которому свойственна ярко выраженная рукодельность.

Дизайнером нового типа является Ерма Веннола, который, соблюдая классическую финскую линию, пытается соединить стекло с другими материалами. «Столкновение различных материалов всегда привлекает меня», — говорит Веннола. — Я предпочитаю чистое прозрачное стекло. Это характерно для стекла, так как показывает содержимое посуды в наиболее естественном и аппетитном виде»<sup>2</sup>. Веннола работал сначала как дизайнер по игрушкам в США. Стекло привлекло его внимание, когда он вернулся в Финляндию и стал сотрудничать с фабрикой «Иттала». Серия «Паула» включает кружки, чашки, тарелки, креманки и крышопищу с ковном. Отличительной особенностью предметов является использование металлических накладных ручек из нержавеющей стали, простых и удобных в обращении.

Цель нового проекта Веннолы заключается в создании набора рюмок, максимально приспособленных для механической мойки. Серия включает комплект бокалов четырех типоразмеров из прозрачного стекла, вставляемых в ножки из высококачественного полиацетатного пластика, сжимающее усилие которого удерживает бокал вертикально. Пластиковые ножки, легко отделяемые от бокалов, изготовлены в четырех цветовых вариантах: синие, красные, черные и белые. Покупатель имеет возможность выбора и приобретения бокалов и ножек отдельно для замены недостающих.

\*

В основе производства финского бытового стекла лежит идея создания серий, позволяющих с наибольшей гибкостью решать сложный комплекс функциональных требований — обеспечения стойкости посуды к износу, удобства машинной мойки, легкого складирования, компактного хранения и т. п. Все это предполагает совершенное знание материала и технологии изготовления изделия.

Два противоположных процесса соединяются в современном стекле — полная автоматизация и ручной труд стеклоделов, — показывая взаимодействие машины и человека. Вероятно, это разделение правомочно, отдавая сферу массовой продукции машине, а сферу индивидуального творчества — человеческой руке.

«Ремесленник имеет то преимущество», — говорит Тапио Вирккала, — что на каждой стадии своей работы материал находится в его руках, он чувствует и ощущает его. В промышленности же материал все время подчинен жестким законам машинерии, и в работе уже трудно что-то исправить»<sup>3</sup>. Несмотря на широкую автоматизацию и механизацию производства стекла, цехи стеклодувов продолжают жить в современной Финляндии. Это целый мир, богатый и разнообразный, мир индивидуального мастерства, бесконечное поле для экспериментов.

Сегодня производство стекла в Финляндии базируется на трех крупнейших фабриках — «Нуутаярви», «Риихимяки» и «Иттала», несущих ответственность за высокое качество художественных изделий и посуды. Финские дизайнеры имеют широкие возможности представлять свои работы публике. Выставки, отечественные и зарубежные, художественные салоны-магазины, активная реклама содействуют популяризации и коммерческому успеху продукции стекольных предприятий.

Характерной чертой большинства финских художников стекла является то, что они, работая в широкой сфере дизайна, в конце концов возвращаются к стеклу, вкладывая в проектирование и создание изделий богатство своего воображения и новизну идей. Их работы представляют финское стекло во многих странах мира. Хотя отряд художников невелик, все больше молодежи устремляется в эту увлекательную сферу художественной деятельности.

<sup>1</sup> Designed in Finland, 1980, p. 81.

<sup>2</sup> Designed in Finland, 1979, p. 53.

<sup>3</sup> Industrial design—80, Finland, p. 3.

# Самоценность не альтернатива синтезу

(некоторые итоги дискуссии)

Александр Рубцов

Публикацией статьи Александра Рубцова редакция заканчивает обсуждение проблемы самоценности монументального искусства, вызвавшей самые разноречивые мнения и суждения.

Предпринятая здесь попытка обозреть некоторые итоги дискуссии, как нам кажется, логично завершает разговор, начатый статьей В. Глазычева. Вскрывая суть противоречий, возникших в ходе дискуссии, автор находит то необходимое звено в цепи доказательств, которое, думается, способно вывести разговор из тупика разногласий, перенести ранее изложенные точки зрения в иную плоскость рассмотрения.



Императрица Феодора со свитой.  
Мозаика церкви Сан Витале.  
Фрагмент

Четыре года длится дискуссия о самоценности монументального искусства. Все было: теоретикам возражали практики — архитекторы, художники, дизайнеры, научные статьи соседствовали рядом с откровенно публицистическими очерками, анализу противопоставлялись эмоции, находили новое в шедеврах классики — и вновь возвращались к «старым» проблемам современности. Выказано столько интересных точек зрения и оригинальных концепций, что нельзя не признать: почва оказалась плодотворной. Создается впечатление, что проблемы, поднятые в дискуссии, буквально витали в воздухе и не хватало лишь повода, чтобы они «конденсировались» в живой, проникнутой неподдельным пафосом полемике.

Однако дискуссия — не просто механическая сумма отдельных, пусть даже очень интересных, мнений. В ней обязательно есть своя внутренняя логика, отражающая основную тенденцию, и эта логика нередко приводит к результатам, мягко говоря, неожиданным. В дискуссии о самоценности это выразилось в том, что по мере развития полемики все больше появлялось статей, направленных как раз против идеи самоценности: либо таковая признавалась теоретически несостоятельной, либо практически не актуальной, а то и просто вредной. Невольно возникает вопрос: неужто и в самом деле четыре года ушли только на то, чтобы в конце концов прозреть: «А король-то голый!»?

В ходе дискуссии со всей очевидностью выявилось, что невозможно говорить о самоценности безотносительно к проблеме синтеза. Однако, за исключением статьи Иконникова, вопрос о соотношении синтеза и самоценности специально теоретическому анализу не подвергался. В то же время дискуссия постоянно «прихрамывала» на синтез — то брошенными мимоходом и чисто декларативными уверениями в приверженности идее синтеза, то, наоборот, обстоятельными и вполне теоретизированными излияниями в пользу «неслиянности». И хотя никто теоретически этого не доказывал, самоценность и синтез сопоставляли по принципу «или — или». В результате за самоценность оказались лишь те немногие, кто считает синтез не самой актуальной сегодняшней проблемой, в то время как **против** самоценности в изобилии выдвигались аргументы, основанные именно на том, что самоценность якобы ущемляет идею синтеза, таит в себе опасность хаоса и т. п.

Для полемики особенно важна однозначность употребляемых понятий. И здесь опять сказала неопределенность антиномии «самоценность — синтез». Всякое понятие обретает устойчивость, только когда четко определен смысл, ему противоположный. Открывая дискуссии, Глазьев высказал вполне ясную мысль: произведение монументально-декоративного искусства, даже если его рассматривать как нечто самостоятельное, изъятое из архитектурного контекста, должно сохранять определенное эстетическое качество, то есть обладать самоценностью. На первый взгляд, с чем тут спорить? Но оказалось, что ясности в том, что такое самоценность сама по себе, недостаточно — сказала неясность в том, чему же собственно самоценность противопоставит. В результате самоценности стали противопоставлять все что угодно, незаметно искажая исходный смысл этого понятия. То с самоценностью разделялись на том основании, что она якобы противоречит весьма уважаемой некоторыми идее единства архитектуры и монументальной живописи, — и тут же превозносили «самоценность» как нечто противостоящее... стилизаторству. То монументалистам ставили диагноз «комплекса неполноценности» и призывали их отказаться от претензий на самоценность ради украшения «малооплачиваемых надобностей» — забыв о том, что и эти последние могут быть вполне самоценными (пример Пиромани).

Трудно отделаться от впечатления, что для многих участников дискуссии проблема самоценности оказалась лишь поводом, чтобы высказать собственные соображения по разнообразным вопросам развития монументального искусства и его взаимоотношений с архитектурой. Поэтому неудивительно, что в это понятие так легко вкладывались самые различные смыслы, порой совершенно произвольные. В результате теоретическая фундаментальность проблемы постепенно все более размывалась на частности, что в свою очередь служило поводом для новых полемических отступлений и т. д.

Но попробуем вернуться к самому началу разговора.

В самом начале дискуссии самоценность была охарактеризована Глазьевым как свойство произведения монументального или декоративно-прикладного искусства служить объектом специализированного эстетического восприятия. Проще говоря, произведение должно быть не просто приложением, «украшающим» или «подправляющим» архитектуру и воспринимаемым походя, вскользь, — в нем должно быть достаточно «самоценности», чтобы можно было по крайней мере остановиться, целиком сосредоточить на нем внимание; даже будучи репродуцировано, перенесено в иную ситуацию и даже сделавшись музейным экспонатом, оно должно сохранять свое эстетическое качество, что-то неизбежно теряя, но не настолько, чтобы утратить привилегии самоценного произведения искусства. И именно в отсутствии такой самоценности справедливо усматривает Глазьев существо проблемы, источник тоски, навеваемой общим состоянием монументального искусства. Кроме этого, за исключением частных, ничего сказано не было — остальное критики идеи самоценности добавили от себя.

Такая постановка проблемы самоценности, при всей ее общности, далеко не абстрактна: она точно определяет ту грань, за которой монументальная «продукция» становится подлинным искусством; тем самым достаточно определенно задается точка отсчета для оценки существующего положения — оценки неутешительной, но справедливой и не лишеной так необходимого всякой художественной критике максимализма, исходящего из ценностей абсолютных, а вовсе не относительных.

Такая самоценность — способность быть не просто украшением чего-то, но самостоятельным произведением — неоспорима; она

неизбежно присуща всякому подлинному искусству, в конце концов ее можно даже вывести из таких общих эстетических принципов, как кантовская практическая незаинтересованность эстетического отношения. И проблема вовсе не в том, есть ли самоценность, — она есть, ибо она — критерий всякой подлинной художественности, в ней — специфика искусства. Вопрос скорее в том, почему разговоры о самоценности монументального и декоративно-прикладного искусства вовсе не бабальны, в то время как самоценность, например, поэтического или музыкального произведения настолько очевидна, что настаивать на ее существовании было бы странно.

Монофункциональные искусства (станковая живопись, музыка, поэзия и т. д.) принципиально самоценны, их произведения не предназначены ни для чего другого, кроме того, чтобы быть объектами специализированного эстетического восприятия. В бифункциональных искусствах (архитектура, дизайн) художественное качество неразрывно связано с утилитарной функцией, и здесь эстетическая самоценность не столь очевидна. Вещь или здание, созданные для определенных практических целей, могут функционировать и восприниматься человеком, обладая эстетическими достоинствами в большей или меньшей степени; их восприятие обусловлено, как правило, не столько художественным качеством, сколько самой заурядной практической необходимостью. И лишь немногое здесь способно заставить нас забыть о своем утилитарном предназначении и стать объектом чисто эстетического восприятия. Такие вещи, устаревая техника или функционально, тем не менее, сохраняются человеком в качестве произведений искусства: они — самоценны.

Монументальное искусство само по себе не предназначено для каких-либо утилитарных целей, его нельзя назвать бифункциональным. Тем не менее в своем реальном существовании оно неразрывно связано с вещами, вполне утилитарными. Поэтому произведение монументального искусства, так же как и архитектура, предстает перед человеком в двух существенно различных ипостасях. Когда человек воспринимает архитектуру «по-деловому», как сооружение, созданное для определенной практической цели, он и монументальное произведение воспринимает как обрамление этой утилитарной функции, как ее неотъемлемую принадлежность, как нечто несамостоятельное. И здесь на первый план выступает задача синтеза: произведение не должно нарушать единства и целостности среды, оно обязано слиться с архитектурой, дабы не мешать восприятию художественно осмысленной функции сооружения, восприятию, чаще всего подсознательному. Если этого не происходит, монументальное произведение вступает в конфликт с пространственной структурой архитектурной композиции, противоречит предписанной функцией, а значит и структуре сооружения, характеру перемещения человека в пространстве, сбивая ритм движения, изламывая его траектории. Качество синтеза выступает на первый план и в том случае, когда архитектурное сооружение целенаправленно воспринимается человеком как произведение искусства. Это бывает и в обыденной жизни, когда человек, только что спешивший по своим делам, вдруг останавливается, пораженный присутствием Архитектуры, но в наиболее чистом проявлении это ситуация туриста, приближающегося к зданию или входящего в него уже с установкой на общение с искусством. В любом из этих случаев архитектурное сооружение становится как бы музейным экспонатом, вещью, вставшей над обыденностью, почти картиной в рамке или симфонией, звучащей в притихшем зале. Если произведение архитектуры способно на такие превращения — в нем есть самоценность. Но самоценность его — самоценность комплекса, и монументальное произведение в этом случае оценивается прежде всего как элемент синтезированного целого.

Подобные превращения на пути к выявлению самоценности происходят и с монументальным искусством. В какой-то момент оно переключает все внимание на себя, и синтез растворяется в той мере, в какой исчезает из нашего восприятия и сама архитектура. Монументальное произведение на какой-то миг становится почти станковым: ведь даже маленький этюд, замкнутый в скромную рамку, подчас способен подавить и окружающие его пышные полотна, и вмещающую его «сильную» архитектуру. Это и есть самоценность — не проблематичное свойство, о котором можно спорить, должно оно быть или нет, но реальное качество подлинного произведения искусства, реальная ипостась произведения, актуализируемая в определенных условиях его восприятия.

Самоценность и синтез — качества, и в самом деле исключают друг друга. Но только для нашего восприятия. Воспринимая произведение как элемент синтезированного целого, мы не оцениваем его как нечто самоценное, и наоборот, являя человеку свою самоценность, произведение оставляет зрителя как бы наедине с собой, не только выхватывая его из обыденности, но и нейтрализуя свои синтетические связи, как бы отказываясь на время от своих обязательств перед комплексом синтезированного целого.

Можно было бы долго говорить о несколько грубоватой, но оправданной механистичности такой дихотомии, о сохранении в снятом виде одной противоположности в другой и т. п. — предоставим желающим самостоятельную поупражняться в диалектике. Подчеркнем лишь, что монументальное произведение, рассматриваемое не как факт разнообразных восприятий, но как независимая от сознания целостная реальность, должно нести в себе одновременно оба этих качества: и самоценность и синтетическое единство с архитектурой. Перед монументалистом одновременно стоят **обе** эти задачи, и он не вправе пренебречь ни одной из них. Тем более нет никаких оснований усматривать в синтезе нечто, способное ущемить самоценность, а в самоценности — помеху синтезу. Подобная двойственность едва брезжит и в других — монофункциональных — искусствах, например, в музыке, когда произведение создается как нечто служебное, но за определенным порогом художественного качества обретает самоценность, становится «чистой» музыкой. И что же тогда говорить

о монументальном и декоративно-прикладном искусстве, в самой сути которого заложена эта двойственность, обусловленная его причастностью к обыденной жизни, к вещам и архитектурным сооружениям.

Несложный орнамент на сосуде когда-то был непосредственно вписан в самую повседневную действительность создавшего его человека; затем сосуд сохранили как произведение искусства, и орнамент продолжал цениться прежде всего как элемент синтеза, но со временем выявил свою эстетическую самоценность, стал тиражироваться в альбомах как самостоятельное произведение, способное существовать как бы независимо от несущей его поверхности. И надо ли говорить о том, что все эти вероятные ипостаси были заложены талантом художника уже в момент создания произведения, что в первые же моменты функционирования эти ипостаси реально существовали для человека и в их единстве, и в их относительной разделенности.

\*

Итак, о самоценности монументального искусства можно говорить; это качество хотя и определяющее, но не столь очевидное, как, например, в музыке или поэзии. Однако о самоценности монументального искусства не только можно, но и **нужно** говорить, а учитывая сегодняшнее положение дел, о ней говорить просто **необходимо**.

Такая потребность диктуется опять-таки тем, что прямо противоположно самоценности, — причастностью монументального произведения к архитектурному синтезу. Дело в том, что архитектура, как это ни странно, часто оправдывает существование вещей отнюдь не самоценных, она нередко дает жизнь тому, что в качестве самостоятельного произведения вовсе не имело бы никакой эстетической ценности.

Мимо плохих картин на выставке проходишь, как мимо пустого места, на следующих выставках они уже, как правило, не появляются, журналы их не публикуют, и довольно скоро такая «продукция» уходит в песок, как будто ее и не было. Точно так же плохую книгу бросаешь читать на первых же страницах. До недавнего времени такого рода «естественный» (или «искусственный») отбор достаточно эффективно служил искусству, очищая среду обитания человека от эстетического «мусора» и сохраняя лишь истинные художественные ценности.

Развитие средств массовой коммуникации заметно нарушает это равновесное состояние. Продукция кино, радио, телевидения потребляется человеком, как правило, не выборочно — возникает более или менее постоянный эстетический «фон», заполненный отнюдь не только высококачественной информацией. Эти процессы затрагивают и традиционные искусства: так, в последнее время становится расхожим понятие «музыкальные обои» — следствия лавинообразного распространения транзисторной, магнитофонной и т. п. техники.

Однако то, что для других искусств лишь сегодня становится реальностью, исполненной острейшим проблем, для архитектуры всегда было ее обычным состоянием. Здесь откровенные уроды большей частью спокойно доживали свой век рядом с блестящими шедеврами и, несмотря на порой полное отсутствие каких бы то ни было эстетических достоинств, являлись, тем не менее, объектами эстетического восприятия, в буквальном смысле слова навязанного человеку.

В отношении монументального искусства эта ситуация даже несколько обостряется. Вещи, по сути своей не могущие иметь никакой иной ценности, кроме эстетической, нередко и не имея таковой, как бы «под крылом архитектуры», остаются надолго вписанными в контекст жизнедеятельности общества. Они неизбежно «существуют» для человека, неотвратимо воспринимаются им помимо его воли, а «вечные» материалы и невольное уважение к затраченному количеству труда и средств обеспечивают им долгую жизнь, которой они сами по себе подчас вовсе недостойны.

Более того, со временем они становятся даже как бы необходимыми. Ведь и когда в городе сносят неказистый домик, невольно испытываешь чувство некоторой утраты: нарушается уже **существовавшая**, так или иначе **сложившаяся** целостность. Подобным образом и вещи срастаются с архитектурой, их присутствие в данном месте, казалось бы, случайное и ничем не обоснованное, становится как бы необходимым. Эта способность вещей «привыкать» к архитектуре распространяется и на произведения монументального искусства. Многие из них мы ругаем уже как бы по инерции, на самом деле давно свыкшись с их существованием и воспринимая их уже не столько как искусство, сколько как обычные предметы, непонятным образом вросшие в привычное нам окружение.

В такого рода известной реабилитации низкокачественных монументальных произведений существенную роль играет и качество самой архитектуры. Там, где архитектура начисто лишена какой бы то ни было художественности, даже малейшее подобие искусства подчас воспринимается благожелательно. Обилие малохудожественных, а то и просто антихудожественных росписей, конечно, нельзя считать большим достижением; более того, здесь скрыта серьезная опасность: неискушенная публика, принимая порой и худшие образцы за подлинное искусство, необратимо деградирует в эстетическом отношении. Однако не имеющие самоценности, эстетически «нейтральные» произведения, которые, по словам Глазычева, лишь фиксируются человеком: роспись — и все, поехали дальше, — все же что-то привнесло в среду: разве не стало бы наше окружение еще более унылым, решишь мы однажды соскоблить со стен все, что не имеет самоценности? Возможно, на первый взгляд все эти рассуждения работают против идеи самоценности. Но это вовсе не так. Лишившись самоценных произведений, музыка или поэзия тотчас умерли бы как самостоятельные искусства — в лучшем случае остались бы лишь казенные вирши да марши, военные и похоронные. Но оказывается, что монументальное искусство способно в художественном отношении перебиваться с хлеба на воду и при этом не просто существовать, но даже «цвести» и множиться. Здесь хал-

тура и бездарность не гибнут от одного только непризнания публикой или критикой; они прокрадываются в нашу повседневность, и видеть их изо дня в день становится такой же вредной привычкой, как курение, — многие ли тут устоят? Глазычев прав: всем так хочется, чтобы было монументальное искусство! Но масштабы распространения здесь эстетического браконьерства таковы, что впору создавать специальные органы по охране эстетической среды.

И если откровенная халтура так успешно цепляется за жизнь, то что же сказать о «средней» продукции, в которой самоценности тоже ноль, но которая тем не менее создает видимости «приличного» общего уровня. Мы — публика и критики — постепенно свыкаемся с этой «приличной усредненностью», подсознательно ощущая, что она тоже для чего-то нужна, что без нее было бы еще хуже, и только когда нам напоминают, что нет искусства без самоценности, мы, как бы очнувшись, начинаем бить в колокола: средний уровень хотя и «высок», но это, увы, все же еще не уровень искусства.

Можно по-разному относиться к тем критериям самоценности, что выдвинул Глазычев. Но нельзя не признать: самоценность сама по себе уже есть критерий. Точнее, один из критериев, причем не менее, а в известном смысле и более существенный, чем качество синтеза. В последнее время мы слишком увлеклись идеями единства среды, забыв о том, что в конечном счете среда складывается из вещей и сколько бы мы ни «синтезировали» нули, ничего путного из этого не получится. Прежде чем приводить что-то в единство, надо уже иметь это «что-то». Тем не менее в осмыслении задач и дизайна, и монументального, и декоративно-прикладного искусства заметен явный перекос в сторону комплекса в ущерб качеству вещи. Есть множество достаточно формальных и доступных каждому приемов, позволяющих добиться известного единства ряда предметов. И уже само это единство, пусть даже чисто внешнее, обладает определенной эстетической привлекательностью. Не потому ли на выставках в таком изобилии появляются именно сервизы, серии, наборы и т. п.? Нередко серия как целое выглядит вполне прилично, но стоит изъять из нее отдельный предмет, как он тут же почти полностью теряет свои художественные достоинства. И волей-неволей задаешься вопросом: а способен ли вообще этот художник сделать один предмет хотя бы с претензией на произведение искусства? Критерий самоценности позволяет легко развеять это комплексно-сервизное заблуждение. В конце концов, даже если говорить о среде в целом и выбирать из двух зол меньшее, — что достойнее: оставить потомкам конгломерат не приведенных к единству шедевров или совершенную целостность абсолютно безликих предметов?

О самоценности необходимо говорить и во имя подлинного синтеза. Синтез гениальной архитектуры с гениальной живописью — брак по любви. Иногда высокая живопись «спасает» среднюю архитектуру, иногда наоборот — у людей это называется самопожертвованием. Но сегодня сплошь и рядом заключаются взаимовыгодные браки по расчету. Живописец, который как станковист никому не нужен, становится монументалистом — здесь ему гарантирована причастность к некоей «художественной» ситуации, по крайней мере его произведения «увидят свет» — и надолго. Точно так же зодчий нередко, отчаявшись перешагнуть ступень, отделяющую строительство от архитектуры, призывает консилиум монументалистов — дабы заполнить эстетический вакуум. В этом есть своя логика: «выбить» деньги на синтез часто бывает легче, чем на саму архитектуру, которая, как известно, тоже стоит недешево, но результаты вложений в которую не так очевидны — для некоторых. Получается, что архитектор, решаясь на синтез, не усложняет себе задачу, а упрощает. Синтез из сложнейшей художественной проблемы, наоборот, становится средством решения всех проблем. В этих условиях не только монументалистам, но и архитекторам иногда не мешает вспомнить о собственном достоинстве — о самоценности своего искусства. Проблемы архитектуры необходимо решать средствами самой архитектуры, а не поверхностным «синтезом».

Это, впрочем, относится и к тем, кто ратует не за синтез, а за «неслиянность» монументального искусства и архитектуры, за их «нелинейное единство». Глобальные концепции, призванные вывести такого рода эстетику чуть ли не из логики всемирно-исторического процесса, едва ли могут скрыть реальный пафос этих призывов. Модная нынче эстетизация некоторой неупорядоченности среды вполне объяснима: среде современного города (по крайней мере, в ее типовых вариантах) и в самом деле свойственны явная переупорядоченность и однозначность. Это реальная и острая проблема, но это опять-таки проблема прежде всего архитектурная, и упования на возможность «нелинейного единства», строго говоря, оказываются не более, чем упованиями на паллиативы. Жесткость и однозначность среды надо не прикрывать «неслиянным» декором, но изживать в лоне самой архитектуры. Тогда перед художником вновь встанет задача эстетической интеграции среды, и в монументальном искусстве перестанут видеть не слишком дорогое средство от переупорядоченности и однообразия. Все-таки шедевры взаимодействия монументального искусства и архитектуры всегда основывались на искуснейшем, скрупулезно выверенном синтезе, а не на искусственно культивируемой всеобщей «неслиянности». В трудном, но совершенном объединении самоценного искусства с самоценной архитектурой рождается новая самоценность — самоценность целого.

Материалы дискуссии см.: В. Глазычев. 210 строк про самоценность, 1976, № 11; А. Васнецов. Критерии самоценности и искусствостиллизаторства, 1978, № 1; А. Иконников. Самоценность — первооснова синтеза, 1979, № 8; А. Ермолаев. Самоценность или взаимообусловленность, 1979, № 10; Б. Милоков. Самоценность творческой индивидуальности, 1980, № 2; В. Кубасов. От «самоценности» к «хаосу», 1980, № 11; И. Азиян. Через самоценность — к полифонии, 1980, № 11; А. Кантор. Самоценность искусства и переживание пространства, 1980, № 12.

# Азербайджанская ССР

## ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ

В социалистическом соревновании столиц трех закавказских республик первое место в истекшем году завоевал город Баку. Наряду с высокими экономическими показателями были отмечены быстрые темпы и качество строительства столицы Азербайджана, широко ведущееся благоустройство и оформление городской среды. Об основных принципах творческой работы азербайджанских зодчих рассказывает главный архитектор г. Баку Расим Гасанович Алиев.

— Перед нами поставлена задача — найти своеобразный облик нашего города, придать национальный колорит современной архитектуре, избегая при этом внешнего украшения и поверхностной стилизации. Глубокое изучение и анализ исторического наследия азербайджанской архитектуры, ее пластически-конструктивных особенностей и самого духа древних сооружений азербайджанской земли служат основой нашей работы. Среди ряда архитектурных школ и стилистических приемов прошлого можно выделить некоторые, наиболее созвучные современности. Прежде всего — использование природных органических форм в архитектурных конструкциях и даже планах средневековых сооружений (последние часто напоминают конфигурацию цветка). Характерное для декоративного решения старой азербайджанской архитектуры сочетание гладкой поверхности тесаного камня с орнаментальной резьбой по тому же известняку; при монохромности решения это дает контрастное сочетание фактур, создающих особо сильный эффект на южном солнце. Кроме того, есть ряд особенностей, связанных с климатическими условиями, использованием местных материалов, народных ремесел и пр. Мы надеемся, что вдумчивый подход к наследию позволит азербайджанским зодчим постепенно обрести самостоятельный аспект в современной архитектуре. Разумеется, при творческом контакте с художниками и скульпторами, так как без подлинного синтеза искусств немисливо современное развитие городского ансамбля.

Работа в этом направлении в Баку ведется с 70-х годов, и в качестве определенных достижений можно назвать ряд уже осуществленных и строящихся зданий.

Гостиница «Москва», с широко раскинувшимся порталом входа и ведущими к нему пандусами, объединяющими многоэтажное здание с холмистым рельефом местности (автор — старейший зодчий республики, народный архитектор СССР М. Усейнов). В интерьере здания интересно по пространственной планировке решен круглый зал ресторана, включающий витраж Г. Раджабова, внутренний дворик с бассейном, вестибюль с росписью Т. Нариманбекова.

Своеобразием архитектурной пластики, современностью пространственного решения отмечен заверченный к 60-летию юбилею республики ресторан «Гюлистан». Развитие национальных принципов органического формообразования особенно интересно проявляется в новейших зданиях Баку: гостевого дома и рынка. Ансамбль рынка представляет собой современную интерпретацию традиционного восточного многокупольного сооружения с резным порталом. Традиционная пластическая форма построена на основе оригинальной бетонной конструкции, разработанной коллективом Бакгипрогора.

Это сооружение, находящееся сейчас в процессе строительства, будет служить не только для колхозной торговли, но и для демонстрации народных ремесел, национальной кухни и обычаев. Комплекс нового рынка обещает стать интереснейшей достопримечательностью города Баку.

Л. Георгиева



## НОВЫЕ ПАМЯТНИКИ

К 60-летию республики в Баку открыт памятник 11-й Красной Армии. В апреле 1920 года передовые части Армии, в составе которых были С. М. Киров, Г. К. Орджоникидзе, А. И. Микоян и другие члены РВС, прибыли на помощь восставшим рабочим Баку и сыграли решающую роль в установлении социалистического строя в Азербайджане.

Бронзовый памятник на гранитном пьедестале, созданный скульптором Токаем Мамедовым, представляет собой композицию из трех фигур, символизирующих единство Красной Армии, вооруженных рабочих и восставшего азербайджанского народа, осененных революционным знаменем. Огромное полотнище взметнувшегося знамени пластически объединяет фигуры и придает монументу романтический пафос.

К площади, где установлен памятник, подводится линия метрополитена; в уже законченном вестибюле станции размещено панно с портретным изображением героев 11-й Армии, исполненным в технике флорентийской мозаики (авторы Г. Раджабов, О. Шихалиев).

Среди новых монументов — памятник Прокофию Джапаридзе, видному деятелю революционного движения, принимавшему активное участие в установлении Советской власти в Азербайджане и расстрелянному в 1918 году контрреволюционерами в числе 26 бакинских комиссаров. Автор памятника Омар Эльдаров. Фигура революционера изваяна в обобщенных динамичных формах. Гордо поднятая голова, скрещенные в решительном жесте руки, вся напряженная фигура, окутанная складками шинели, пластически выражают энергию борьбы, противостояние чуждым силам, духовную победу над врагом. Монумент установлен в центре сквера и хорошо вписан в зеленое окружение.

Л. Никитина

## ХРАМ ОГНЯ

На Апшероне сохранился уникальный исторический памятник — храм огнепоклонников. Он ведет свое происхождение от древних времен, когда на побережье Каспийского моря был распространен зороастризм — религия, в философию которой входило обожествление огня; «вечные ог-

ни» — факелы горящего естественного газа, вырывающегося из земли в этом нефтеносном районе, — служили предметом культового поклонения.

В дальнейшем, в XVII—XVIII веках, на Апшерон стали стекаться паломники-индусы, последователи религии огнепоклонства. Это было время активных торговых связей между Азербайджаном и Индией, и вслед за караванами с товаром здесь появились индийские жрецы. Тогда-то и был сооружен сохранившийся до нашего времени храм огня «Атешгях». В течение XVIII—XIX веков вокруг святилища были построены молельни, кельи, конюшня, комната для гостей «бала-хане»; они окружили центральное сооружение — храм-алтарь, небольшое прямоугольное купольное здание с четырьмя арочными входами, его венчает трезубец — символ огнепоклонства. В центре храма и наверху по углам горит пламя вечных факелов. Особую ценность представляют собой размещенные над кельями шестнадцать резных камней с надписями на древнеиндийском литературном языке — санскрите. На них запечатлены стихотворные молитвы поклонения огню.

Последний жрец покинул святилище в 1883 году, и тогда огни храма погасли.

Сейчас памятник восстановлен и превращен в музей. Архитектурная часть реставрирована, огни снова зажжены, в некоторых кельях организована музейная экспозиция, рассказывающая об истории святилища, о посещении его знаменитыми путешественниками, показаны ритуальные предметы древнего культа и воспроизведены в виде муляжей сцены моления и самоистязания индийских паломников.

Уникальный памятник (сохранился только еще один храм огнепоклонников в Индии, но он недоступен для посторонних) служит предметом изучения специалистов и активно посещается туристами.

Г. Милова

## МОЗАИКИ М. АБДУЛЛАЕВА

Серия мозаичных панно установлена в подземном вестибюле станции «Низами» бакинского метрополитена. Шесть лет работал над их замыслом и воплощением художник Михаил Абдуллаев. В центральном панно воплощен портрет знаменитого поэта и мыслителя азербайджанского средневековья Низами Гянджеви. Его горделивая, полная достоинства и вдохновения фигура возвышается над горизонтом и окружена лучистым сиянием, образованным мерцающей смальтой. В арочных люнетах вдоль вестибюля расположены панно на сюжеты знаменитых поэм Низами «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджун», «Семь красавиц», «Искандернаме» и др. Мозаики, выполненные из смальты в ленинградской мозаичной мастерской Академии художеств, отличаются тонким гармоничным колоритом и красивым ритмичным набором.

К. Петрова



# ХРОНИКА

## Разговор о профессиональном мастерстве

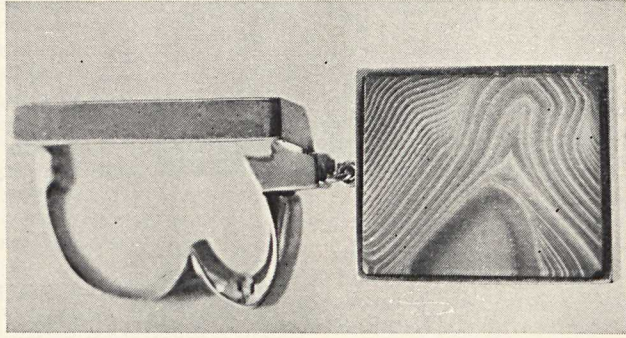
Более двухсот профессоров и преподавателей художественных вузов со всей страны съехались в Баку для обсуждения вопросов профессиональной подготовки и воспитания студентов. Здесь состоялось расширенное заседание Президиума Академии художеств СССР и Научно-методического совета по художественному образованию, посвященное проблемам воспитания идейно-творческого поколения художников в свете решений XXVI съезда КПСС. Заседание прошло на фоне XX Всесоюзной выставки дипломных работ выпускников художественных вузов 1980 года. На выставке, которая была развернута в нескольких демонстрационных залах города, были показаны работы многих творческих специалистов: художников-монументалистов и живописцев, скульпторов и архитекторов, книжных графиков и плакатистов, дизайнеров и художников по гобелену, керамике, стеклу, костяму, художников театра и кино. Выставка показала, что ежегодно в жизнь входит большое количество молодых творческих работников, что уровень их подготовки в целом становится выше и серьезнее (особенно в области монументального и декоративно-прикладного искусства), расширяется круг специальностей, связанных с созданием художественно-архитектурной среды советских людей. Наряду с этим как идейно-воспитательная работа, так и профессионально-творческая подготовка молодых художников требуют дальнейшего улучшения. Именно этим проблемам были посвящены доклады и выступления крупнейших художников, членов Академии художеств СССР,

камя, который теперь доминирует и несет в себе основной творческий и эмоциональный заряд, металл же ему лишь аккомпанирует. Теперь плоскость камня значительно больше, граница разнообразнее. Много камней с красивой многослойной текстурой, иногда напоминающих пейзажи либо абстрактный декор, характер которого уравновешен движением металла. Но этот прием лишь начал дальнейшего пути, который приводит к совершенно необычной форме шлифованного камня: в виде цилиндров, кубов, октаэдров, дуг, сегментов. При этом компактная геометрическая форма камня противопоставляется светлоте блеску металла, который часто поставлен на ребро либо вмонтирован в середину камня. Вид таких украшений привлекает своей неожиданностью и новизной. Декоративные сосуды художники образуют также два типа. Базы 1963—1967 годов — это цилиндры с резко отогнутым горизонтальным краем и с живописной поверхностью, внутри которых смутно вырисовываются разнообразные композиции из растений или птиц. Сама живописная структура рисунка исполнена травлением по алюминию — не только в серо-черной, но и в зеленой, синей, коричневой, красноватой и желтоватой палитре.

Серия декоративных ваз 70-х годов также из алюминия, но их живописный декор выполнен в технике эмали, а сам линейный ритм декора повторен силуэтом и объемной структурой формы. В серии настенных пластин, созданных художницей, последовательно сменяют друг друга разные

методы обработки. В первом геометрическая резьба по алюминию — условные изображения растений и птиц с использованием эмалей. И на конец, геометрический узор, ассоциирующийся с парусниками, набранными из отдельных эмалированных пластин (серия «Регата», 1979).

Таким образом, во всех жанрах своего творчества Лилиан Линнак последовательно ра-



ботаает над соотношением цвета и формы, то противопоставляя их друг другу, то сливая в единое целое, всегда добываясь новизны и оптимальной выразительности декоративного решения.

Х. Кума

## Выставка народных картин

В феврале — марте 1981 года в Государственном Русском музее состоялась выставка «Русские народные картинки XVII—XIX веков». В экспозицию было включено более двухсот произведений из собрания Государственного Русского музея. Публичной библиотеке XIX века посвящен второй раздел выставки. От гравюры первой четверти XVIII века народная картинка на металле восприняла экспрессивную выразительность штриха, принципы построения композиции, передачу пространства, трактовку

Павлович Спегальский, сумевший прочесть каменную книгу древней архитектуры Псковского города.

Юрий Павлович родился в 1909 году, и весь его труд, все его творчество связано с родным городом. С 15-летнего возраста он начал свою трудовую деятельность, совмещая учебу с работой каменщика на стройках. Именно труд открыл будущему архитектору, реставратору, творителю начальные тайны профессии. Он учится владеть мастерком и кельмой, внимательно присматриваясь к приемам стариков, к их манере кладки. Интерес к старине и в особенности к древней псковской архитектуре привел его в 1929 году на архитектурный факультет Ленинградского инженерно-строительного института, а в 1947 году — в аспирантуру при Институте имени И. Е. Репина Академии художеств СССР. В 1951 году Ю. П. Спегальский защитил диссертацию на тему о псковских каменных жилых постройках XVII века. Велико значение его самоотверженного труда в тяжелые годы войны. Война застала Ю. П. Спегальского в Ленинграде и оставила в блокадном городе. Воображение, основанное на глубочайшем знании истории, вело художника в тяжелые блокадные годы по улицам и посадам Пскова. Большая серия рисунков и акварелей «Но Пскову XVII в.» была выполнена в эти годы лишений и страданий. После войны Псков относят к числу пятнадцати старинных городов России, подлежащих скорейшему возрождению. Трудно переоценить все то, что было сделано в это время Ю. П. Спегальским: от черновой работы по выявлению, учету и обмерам памятников и их остатков до воплощения в жизнь широких планов, проектов на благо будущего развития и культурного процветания города. Ю. П. Спегальский выступает с тщательно продуманными конкретными планами реставрации комплексов гражданских построек XVII века. Он работает над определением охран-

ных зон и наиболее перспективных для реконструкции архитектурных заповедников, думает о возможном восстановлении не только отдельных зданий, но и той среды, в которой они были наиболее органичны и выразительны. В результате тщательного анализа, исследования псковских построек XVII века Спегальский определил творческие черты псковских каменщиков-зодчих.

Много внимания Спегальский уделил изучению изразцовых орнаментальных псковских печей, являвшихся одним из главных компонентов убранства жилого интерьера XVII века. Тщательно выполненным рисункам изразцовых элементов в натуральную величину в цвете. Они содержат в себе разные по времени и стили изображения. Метод исследования Спегальского был основан не на формальном исследовании памятников, а на глубоком изучении творчества народных мастеров. Этот метод позволил ученому найти абсолютно псковское начало в работах талантливых псковских зодчих. Труды Ю. П. Спегальского, посвященные Пскову, имеют огромное значение для утверждения собственных кореней древнерусской архитектуры. Правдивая сила Спегальского заключалась в преданности одной большой цели — передать людям нашей многонациональной страны знание народного творчества и любовь к нему. Творческое наследие Спегальского многогранно. Наряду с научно-исследовательской работой он создал, опираясь на традиции мастеров своего родного города, оригинальные художественные произведения графика, живописи, декоративно-прикладного искусства. Недавно город отметил 70-летие со дня рождения Ю. П. Спегальского.

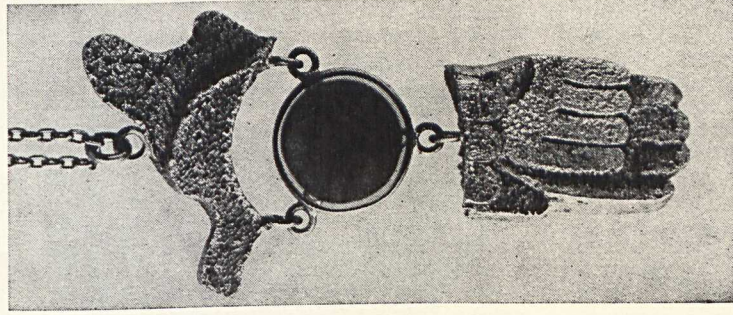
Т. Аграмович

ректоров преподавателей вузов.  
На открытии заседания выступили кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК компартии Азербайджана тов. Г. А. Алиев.

## Металл и камень в руках Лилиан Линнакс

Художественная обработка металла, и в частности ювелирное дело, занимает все более заметное место в декоративном искусстве Эстонии. Здесь активно трудятся плечом к плечу три поколения художников, очень разных по темпераменту и почерку, но близких друг другу по любви к своей профессии и активности творчества. Среди них Лилиан Линнакс, чья выставка, приуроченная к 50-летию автора, состоялась в Таллине.

Творчество Лилиан Линнакс — украшения, декоративная посуда и настенные пластины — отражает неуклонное и целенаправленное стремление художника-мастера к выражению замысла через материал, обработанный и поданный так же индивидуально, как сама мысль. При этом последовательность и логика развития эксперимента через целую серию изделий сближают творчество художницы с трудом дизайнера. На выставке экспонировались работы, относящиеся к концу 60-х—70-м годам. Среди них можно выделить украшения — в основном броши, подвески и ожерелья, выполненные в 70—74-х годах, в которые камень и металл противопоставлены друг другу как два равнозначных и самостоятельных начала — рационального и эмоционального, статички и динамики. Здесь художница отказывается от традиционного обрамления камня металлом или накладывания камня на металл, а подает их последовательно в равных частях — камень отдельно, металл отдельно. Камень — это большей частью коричневатый карнеол, агат или яшма, холодноватая по цвету, статично округлая по форме или классической оторанки кабошоном. Металл же — это шероховатый тол-



Такое соотношение камня с металлом совершенно уникально в эстонском ювелирном искусстве и отождествляется с сутобо индивидуальным творчеством Л. Линнакс. В коллекции украшений художницы 1977—1979 годов нарушено равновесие между камнем и металлом в пользу

искусств им. М. А. Алиева и провели методические беседы с педагогическими коллективами художественных вузов страны.

Л. Крамаренко

литотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и Центрального государственного исторического архива. Выставка показала историю сложения и развития одной из самых малозученых частей истории русского искусства, начиная с момента зарождения станковой живописи в России в XVII веке и кончая литографированным лубком второй половины XIX века. Экспозиция составлена из трех разделов: в первом представлены гравюры на дереве XVII — первой половины XVIII века, во втором — народные картины на металле второй половины XVIII — начала XIX века, в третьем — литографированный лубок XIX века. Открывают экспозицию станковые гравюры на дереве, исполненные в XVII веке. Практически — это бумажные иконы, которые служили заменой дорогостоящих писаных. Это еще не народные картины, в том смысле, в каком мы понимаем этот термин в наше время. На рубеже XVII—XVIII веков в гравюре появляются новые сюжеты — бытовые, литературные. В ней идет процесс обмирщения, характерный для всей культуры этого времени. По стилю и манере исполнения, по своему духу, русская станковая гравюра на дереве XVII — первой половины XVIII века тесно связана с древнерусским искусством, особенно с иконописью и миниатюрой, продолжает их традиции. Мастерство исполнения свидетельствует о высоком уровне профессиональной подготовки гравюров.

Первый раздел выставки показал развитие народной гравюры на дереве до середины XVIII века. В конце XVIII века она начинает угасать, неснимая гравюрой на металле. Народным картинкам на металле второй половины

плоскости листа. Народная картинка на металле продолжала и развивала традиции русской гравюры XVII — начала XVIII века, сложившиеся еще среди мастеров Оружейной палаты. Но новая техника принесла новые выразительные средства, появились и новые сюжеты. В народной картинке начали изображаться современные события, сражения, победы русских войск, иллюстрировали газетные заметки.

В таком сложном взаимодействии в середине XVIII века стиль русских народных картинок на металле складывается окончательно. Время их наибольшего распространения падает на конец XVIII — первую половину XIX века. Третий раздел посвящен развитию литографированного и гравированного лубка XIX века уже после введения цензуры на народные картины, то есть после 1839 года. Эта часть народных картинок впервые показана зрителю с такой полнотой и в таком объеме. До недавнего времени исследователи зачисляли историю русской народной картинки 1839 годом, считая, что с введением цензуры оригинальная народная картинка прекратила свое существование. На самом деле, несмотря на запреты и гонения, несмотря на уничтожение старых досок, в конце XIX века продолжают жить традиции, идущие еще от XVII века. Появляются произведения на темы стихов А. С. Пушкина, И. А. Крылова, А. В. Кольцова и других поэтов.

В Русском музее одновременно с выставкой народных картинок состоялась конференция, посвященная проблемам изучения этого интересного вида искусства.

В. Мишина

## Псков чувствует своего земляка

У каждого города есть своя история, свое богатство — памятники архитектуры, свои хранители этой истории и этого богатства — истинные преданней родины, «печать» — ученый, патриот, Юрий

## В несколько строк

**Москва**  
Певцом Великого Октября называют народного художника СССР Владимира Серова. С его произведениями, воссоздающими знаменательные этапы истории страны, познакомилась москвичи и гости столицы на выставке в Академии художеств СССР, открывшейся 17 апреля.

Весной состоялась творческая встреча художников-дизайнеров из социалистических стран. В ней приняли участие представители из Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Кубы, Польши, Румынии, Чехословакии, Советского Союза. Направление дискуссии во многом определила всесоюзная экспозиция «Декоративно-дизайн», развернутая в Центральном Доме художника.

В павильоне Всесоюзного объединения «Экспоцентр» (Сокольнический вал, 1-а) прошла выставка народных промыслов Лаоса. В экспозиции было представлено более 200 предметов прикладного искусства, из дерева, ткани, бамбука, металла, изготовленных самобытными мастерами.

**Ленинград**  
Выставка работ ленинградского творческого объединения «Боевой карандаш» была открыта в Центральном выставочном зале весною нынешнего года. Экспозиция из тысячи плакатов — коллективный отчет художников и поэтов за четыре десятилетия работы в жанре сатиры.

«Двенадцать композиций» — так называлась выставка работ одного из ведущих ленинградских художников-керамистов Михаила Копылова, открывшаяся в Овальном зале Елагина дворца 14 марта. За композицию «Сила жизни» художник был недавно удостоен золотой медали на VI Биеннале керамистов во Франкфурте. Представленные на выставке работы последних лет — «Весенние опыты», «Земля», «Стая» раскрывают творчес-

кую индивидуальность М. Копылова.

**Ереван**  
В Армении начался розыгрыш денежно-вещевой лотереи «Памятникам — новую жизнь». Средства от лотереи пойдут на охрану и восстановление исторических памятников. А сумма выигрышей составляет 4,8 миллиона рублей. Примечательно, что тиражи новой лотереи состоятся в населенных пунктах, богатых памятниками.

**Киев**  
167 работ из Опошныи выставлено в Государственном музее украинского народного декоративного искусства. Это и произведения умельцев XIX века, и современная продукция опоянского завода: полевая, полихромная посуда, фигурные вазы, скульптура.

**Тбилиси**  
В апрельские дни Недели изобразительного искусства общественность республики отметила 80-летие со дня рождения самобытного заслуженного художника Елены Дмитриевны Ахвледиани.

**Казань**  
Ленинские мемориальные залы создаются в Казани и селе Ленино-Кокучино, которые тесно связаны с жизнью и революционной деятельностью В. И. Ленина. Старинные здания в центральных кварталах города на Волге обрели тот вид, какой они имели, когда в местном университете учились Владимир Ульянов.

**Находка**  
Советская Находка и американский Слэтл находятся на противоположных берегах Тихого океана, однако между двумя городами существуют давние связи. Весной в залах Музея истории города открылась совместная советско-американская художественная выставка. На ней экспонировалось по 30 работ от каждого города. Их авторы — преподаватели Дальневосточного института искусств и Корнелия-института из Сиэтла. Представительница Корнелия-института Л. Аллисон сказала: «Полобные выставки, несомненно, будут способствовать взаимопониманию между нашими народами, послужат делу мира».



## Кожаная посуда

Издrevле народы считали священными солнце, воду, огонь, природные силы. Одним из самых почитаемых в кругу этих ценностей считается в Киргизии и древнейший напиток — кумыс, напиток целебный, вселяющий бодрость и здоровье.

Сохранился в Киргизии добрый обычай — посидеть на траве, послушать, как рядом перекатывается хрустальный ручей, посмотреть друг другу в глаза и выпить по пиале кумыса.

Ни один праздник, устраиваемый летом в Киргизии, ни одно застолье в горных районах, ни одна дружеская беседа на джайлоо не проходят хотя бы без пиалы кумыса — напиток, изготавливаемого особым способом из кобыльего молока.

Раньше кумыс подавали в специальных сосудах — «коокор». Теперь такую посуду уже не изготавливают, и пиалы наполняют прямо из бурдюка — «чанач». По сей день кумыс освящен обычаем: считается, что большой грех совершает тот, кто роняет на землю капли кумыса, и еще страшнее и непостижимее святотатство, если остатки напитка из пиалы просто небрежно выплеснуть.

Сохранилось и особое отношение к сосудам из кожи, в которых хранился и разливался по пиалам кумыс.

Еще в середине 30-х годов в районах Севера Киргизии такая посуда из кожи употреблялась в быту довольно широко\*. Существовали также большие сосуды из конской кожи для приготовления еды методом накалывания камней и назывались они «таш-казан». Во время удачной коллективной охоты на горных козлов туши животных освежевывали и отделяли желудки, тщательно очищали, промывали, затем привязывали к палкам и подвешивали над затухающими угольями костра. Получалась своеобразная кастрюля. В нее клали куски мяса и наполняли водой. И тут же рядом разжигали большой костер, в котором накалывали камни. Раскаленные камни опускали в своеобразную кастрюлю, затем вытаскивали остывшие и кадили новые и так, пока мясо не будет приготовлено.

Естественно, с появлением в быту металлической посуды отпал такой способ приготовления пищи даже на охоте. Но и сейчас в каждой юрте на пастбищах у животноводов, занимающихся коневодством, мы встречали кожаную посуду «саба». «Саба» — это огромный, выражаясь современным языком, стационарный бурдюк. Вместает он в себя в среднем 15—18 ведер кобыльего молока. Изготавливают «саба» обычно из шкур лошадей. Шкуру сначала зачищают, затем споласкивают водой, потом мастер срежет остатки шерсти. Потом опять просушивают шкуру: расстилают на земле мездрю вверх, а чтобы не стягивалась, забивают по краям колышки. Через день-два острым ножом раскраивают шкуру для «саба». «Саба» представляет собой сосуд пирамидальной формы: внизу широкое четырехугольное основание, наверху горловина — рукав, швы идут, как в раскрое почтового конверта. В горловине — рукаве вставлен деревянный шест, и каждый, кто проходит рядом с сосудом, обязан поболтать палкой содержимое «саба» — от этого лучше будет кумыс. «Саба» служит только для приготовления кумыса и не украшается орнаментом.

Кожаной посуды у киргизского населения было несколько типов: «саба» — большой бурдюк, «чанач» — средний бурдюк, «конок» — подойник, в виде чайника, «чань-кап» — футляр для пиал, «коночок» — со-

суд для сметаны, кожаное ведро — «булкак», кувшин — «булкак». Здесь интересно проследить за тем, как и в каких случаях напосится орнамент на кожаную посуду. Иногда подойник — «конок» с широким горлом, с ручкой, сплетенной из конского волоса, делают без носика, в него сдаивают кобылицу, он не украшен орнаментом. Далее кобылье молоко выливают в «саба» — «саба» тоже без орнамента, в ней из кобыльего молока еще только готовят кумыс. Но вот кумыс готов. Его из «саба» через горловину — ручку наливают в другой «конок». Этот сосуд уже обильно украшен орнаментом и имеет носик, как у чайника, чтобы, переливая священный напиток в другой сосуд — «коокор», случайно не уронить на землю капли. Из всей киргизской кожаной посуды наибольший интерес представляет «коокор».

По форме это фляга, напоминающая якорь. На представленных здесь фотографиях «коокоров» в элементах орнамента, обильно покрывающих всю поверхность сосудов, можно увидеть стилизованное изображение рогов горных баранов, небо коровы, отпечаток копыт — все это выражение почитания животного мира, источника благополучия кочевника. «Коокоры» встречаются разной величины — бывают маленькие, емкостью всего пол-литра, и большие — на 4—5 литров. В настоящее время кожаный «коокор» вышел из употребления в быту, но его изображение перешло в ткани, в афиши, в этикетки, в настенные росписи; изготавливаются декоративные, подарочные, сувенирные коокоры.

Существует еще один вид посуды — кожаные футляры для пиал — «чань-кап». Они имеют различную форму. Часто встречаются цилиндрические футляры с крышкой, в которые можно заложить несколько пиалок одна в другую. Иногда такие сосуды имеют для надежности очень толстые стенки, и сшиваются они из пяти-шести слоев кожи. Реже встречаются тройной «чань-кап», в котором на плоскости ромба имеются три полусферы, куда закладываются чаши. Футляры для пиал изготавливали также из войлока, из чья таволги, а деревянные обтягивали кожей.

«Чань-кап» обильно украшаются орнаментом и даже серебряными узорными накладками. Это как бы знак особого отношения к посуде, в которых священный напиток подносится к губам.

Интересен также процесс создания кожаной посуды. В основном изготавливали ее женщины. Делается посуда из различных шкур — лошадей, коров, баранов, козлов и др. После соответствующей выделки шкуры кроют и сшивают из них изделия при помощи острого шила. Наружные швы стягивают нитками из верблюжьей шерсти, внутренние швы делают жилами из сухожилий ног животных. Особое внимание обращает мастерица на вшивание носика в «конок», здесь требуется большое искусство, чтобы сквозь швы не проходила влага. В «коокор» иногда для жесткости вшивается двойная горловина, чтобы плотно входила деревянная пробка. Когда изделие сшито, его набивают золой, влажной землей или песком, а затем заточенной палочкой или рогом козленка вдавливают узор. Когда кожа высохнет и форма изделия и узор на нем обретут прочность, из сосудов выколачивают землю.

В некоторых случаях наносят орнамент, слегка процарапывая или выскабливая кожу.

Очень разнообразна узорная композиция на «коокорах». Большинство элементов принадлежит к числу древних орнаментальных мотивов. Композиционные приемы в известной мере зависят от форм сосудов. На «коноках» узоры располагаются горизонтально. По верху и низу изделия наносятся узкие орнаментальные пояса, а середина сосуда украшается широким поясом главного узора.

«Чанач» изготавливают из козьей кожи, святой целиком. После удаления шерсти кожу для придания формы натягивают на распялку на два-три дня. Потом две женщины-мастерицы снимают «чанач» с распялки и долго мнут, выкручивают, подгревают над костром, встряхивают, бьют

палками, опять выкручивают и так до полной выделки.

Затем при изготовлении кожаной посуды поступает самый интересный и ответственный момент — это процесс копчения изделий. Обильно украшенный орнаментом «коокор», толстокожий «конок» с искусно вшитым носиком, обыкновенный «коночок» для сметаны, «чанач» — все это подвешивается в куполообразном, сделанном из жердей шалаше, расположенном или в коптильной яме, или над норой сурка. Сверху на жерди набрасываются выкройки «саба». На расстоянии нескольких метров прорывается дымоход, а если это нора сурка, то второй выход ее должен быть намного ниже — это создает тягу, и дым хорошо и равномерно поступает на изделия. Такая коптильня называется «ыштык». Коптят изделия месяц, а то и больше, не прекращая этот процесс ни днем, ни ночью, лишь через 7—8 дней выкройки «саба» и «чанач» переворачивают на другую сторону для равномерной обработки. За неделю до окончания копчения изделия смазывают жиром.

Поддерживать огонь при копчении доверяют самой опытной мастерице. Мастерице во время ее работы приносят еду, делают подарки.

Когда процесс копчения завершится, изделия на несколько дней заливают водой, чтобы удалить копоть и гарь. «Чанач» и «саба» сшивают, и кожаная посуда готова к употреблению. В прошлом году в одной из экспедиционных поездок нас угощали на пастбище Ардакты Тяньшаньского района кумысом, и он имел приятный запах дыма. Мы высказали свою догадку, что «саба» новая. Но хозяйка юрты из села Эки-Нарын Омурова Джамал поправила нас и сказала, что «саба» совсем не новая, а, наоборот, стала пропускать влагу. И вот Джамал распорол ее, сделала коптильню «ыштык» и заново прокоптила кожу. Затем снова сшила, и теперь ее «саба» как новая, не пропускает влагу да еще приятно пахнет костром.

В настоящее время на пастбищах у животноводов в быту применяются для хранения жидкостей изделия из кожи «саба» и «чанач». Другие изделия сохранились лишь в коллекциях.

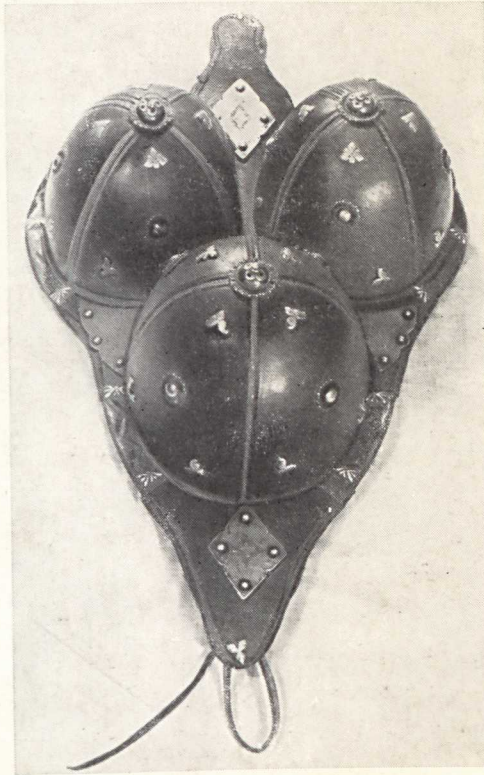
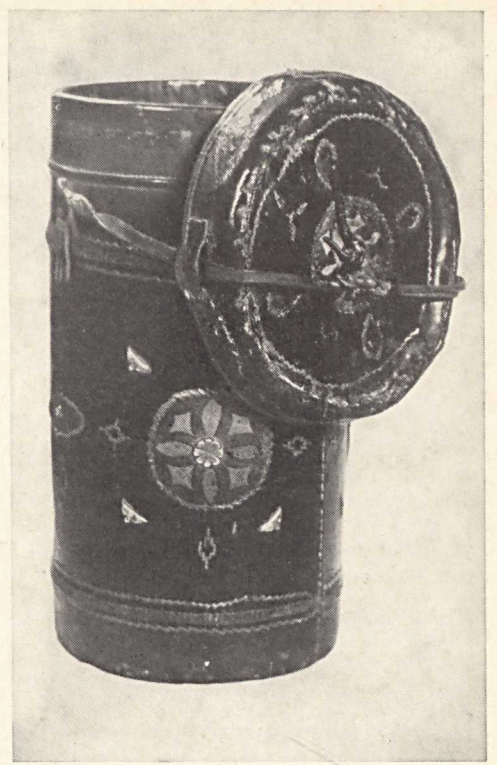
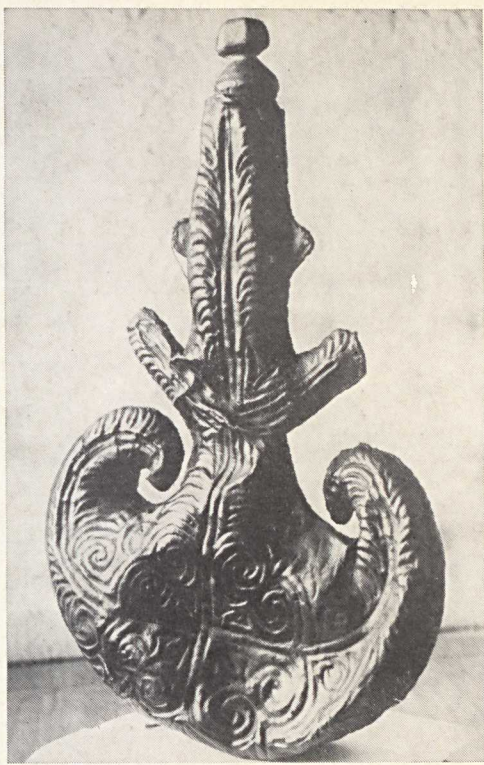
Имеется большое количество изделий из кожи в фондах Исторического и Государственного музеев образительных искусств Киргизской ССР. Многие из представленных здесь фотографий сделаны в этих музеях города Фрунзе.

Рассматривая и изучая изделия из кожи, не перестаешь восхищаться безмянным киргизским народным мастером, проявившим поразительную чуткость в отношении к материалу, к выявлению его свойств и возможностей.

Евгений Сорокин



\* Иванов С. В. и Айтбаев М. Т. В сб. статей Академии наук СССР «Народное декоративно-прикладное искусство киргизов». 1968; Загряжский Г. С. Быт кочевого населения долин рек Чу и Сыр-Дарьи. — Туркестанские ведомости, 1874, № 30.



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

Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 7 (284). 1981  
Основан в 1957 году

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

**Зам. главного ред.** Базазьянц С. Б.  
Вейверите С. М.  
Василенко В. М.  
Глазычев В. Л.  
Горяинов В. В.  
Гращенков В. Н.  
Иконников А. В.  
Ермолаев Б. М.  
Кантор К. М.  
Королев Ю. К.  
Кочергин Э. С.  
**Зав. отд. редакции**  
**Главный художник** Крамаренко Л. Г.  
Курбатов Ю. К.  
Мисько Е. П.  
**Ответственный секретарь** Овчинников В. М.  
Рождественский К. И.  
Розенблюм Е. А.  
Садыков Т. С.  
Славина Н. П.  
Стернин Г. Ю.  
Тальберг Б. А.  
Толстой В. П.  
Филатов В. А.  
Церетели З. К.

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

**Художник номера** Курбатова Т. М.  
**Худ.-техн. редактор** Штейнер Л. М.  
**Фотохудожник** Шахов В. С.  
**Фотографы:** Курбатов Ю.  
Мамаладзе И.  
Онанов С.  
Андрле Й.  
Боржек З.  
Жачкова И.  
Карник Й.  
Кладек Г.  
Коларис М.  
Новы Й.  
Станек О.  
Фимон В.  
Франц Б.  
Штеха П.

На обложке:  
В. Замков  
«Культура, искусство,  
театр». Флорентийская  
мозаика. Фрагмент.  
Культурный центр  
в Олимпийской деревне

© 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  
А07827 от 9.VI.1981  
Учетно-издательских листов 12,348  
Бумага мелованная  
Сдано в набор 5.IV.1981  
Формат 70×90<sup>1/8</sup>  
Бумажных листов 3  
Условных печатных листов 7,02  
Печатных листов 3  
Зак. 2440. Тираж 42.000  
Цена 1 р. 20 к.  
Индекс 70240  
Московская типография № 5  
«Союзполиграфпрома» при  
Государственном комитете СССР  
по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли  
129243 Москва, Мало-Москов-  
ская, 21

В номере:

1—7 XXVI съезд КПСС и художественная практика

Юрий Яралов

О творческом методе зодчего

2

Тамара Зиновьева

Многообразие концепций

7 Крупным планом

Вадим Ольшевский

Повесть о музах

10—15 Профили

Орест Голубец

Керамика Тараса Левкива

13

Анна Фролова

Метаморфозы народного костюма

16 К 175-летию со дня рождения

Монументальный замысел Александра  
Иванова

20—38 У нас в гостях

Яромира Шимоникова

Интерьеры отеля «Интерконтиненталь»  
в Праге

23

Ярослав Отруба

Пражское метро

26

Милан Вашичек

Особенная выставка

29

Йиржи Карбаши

Художественные экспозиции  
в памятниках архитектуры

32

Людovit Главач

Народный резчик Штефан Сивань

33

Соня Ковачевичова

Народное искусство Словакии

36

Ладислав Лайха

Ладислав Выходил и словацкая  
сценография

38

Мирослав Яроши

Уникальный музей

39 За рубежом

Андрей Гозак

Финскому стеклу — 300 лет

42 Мнения, суждения, споры

Александр Рубцов

Самоценность не альтернатива синтезу

45 По стране

Азербайджанская ССР

46 Хроника

48 Страница коллекционера

Евгений Сорокин

Кожаная посуда