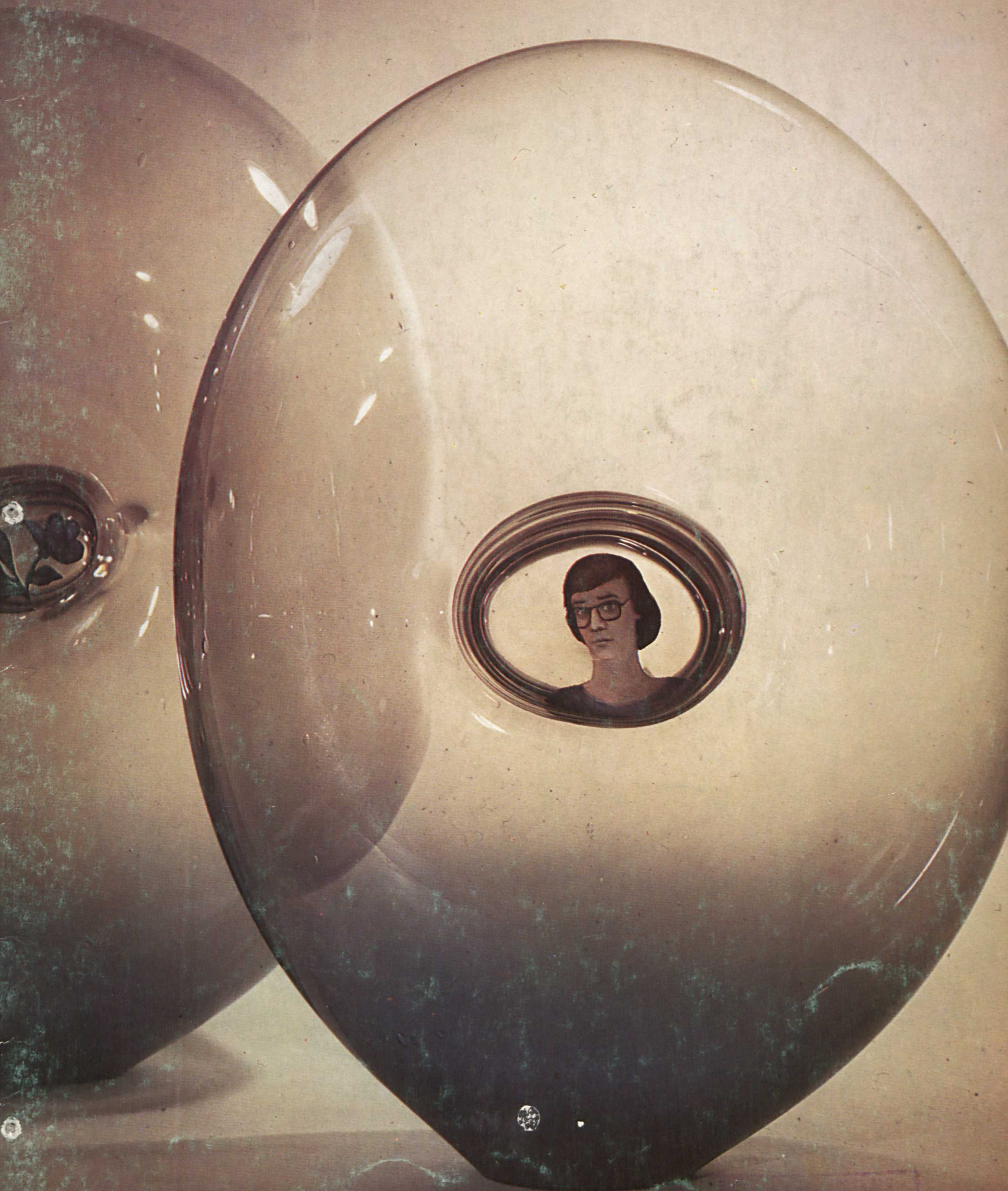


2²⁹¹
1982

Декоративное
Искусство СССР





Армения

В образе города — судьба народа

Нонна Степанян

Понятие ансамбля включает в себя многое. В круге задач зодчего не только пластика его сооружений; он привлекает к раскрытию смысла архитектурного образа скульпторов, живописцев-монументалистов и мастеров декоративного искусства разного профиля. Он обязан «видеть» свое решение в реальном окружении города и учитывать природный ландшафт, из которого вырастает и в котором будет жить архитектурная форма.

Ансамбль переживает свое время, завершается нередко лишь в течение десятилетий или даже столетий, зависит от творческой воли и такта зодчих-сыновей и зодчих-внуков.

Само слово «среда» для архитектуры имеет смысл не только пространственный — это и люди, выступающие как хозяева и зрители, это и каждодневная реальная, бьющая вокруг жизнь. Их мировоззрение, пафос, темп и стиль их жизни вносят коррективы в замыслы архитекторов и художников, воспринимают и оценивают творчество каждый день заново.

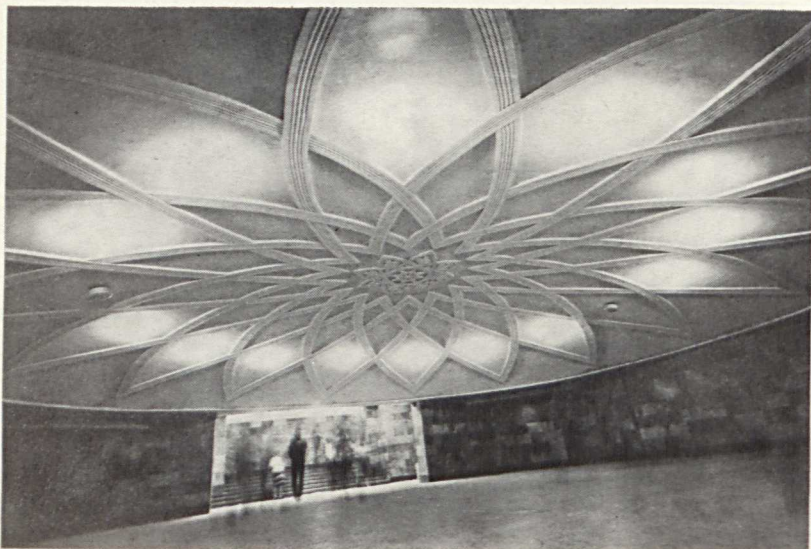
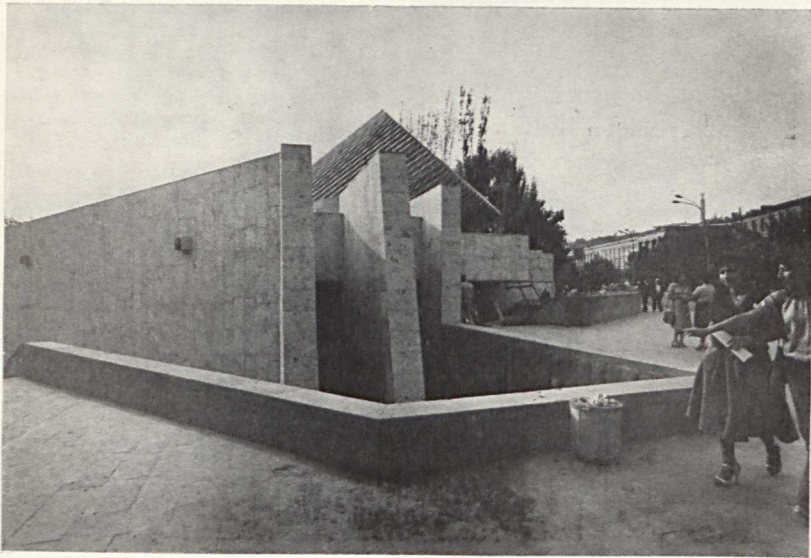
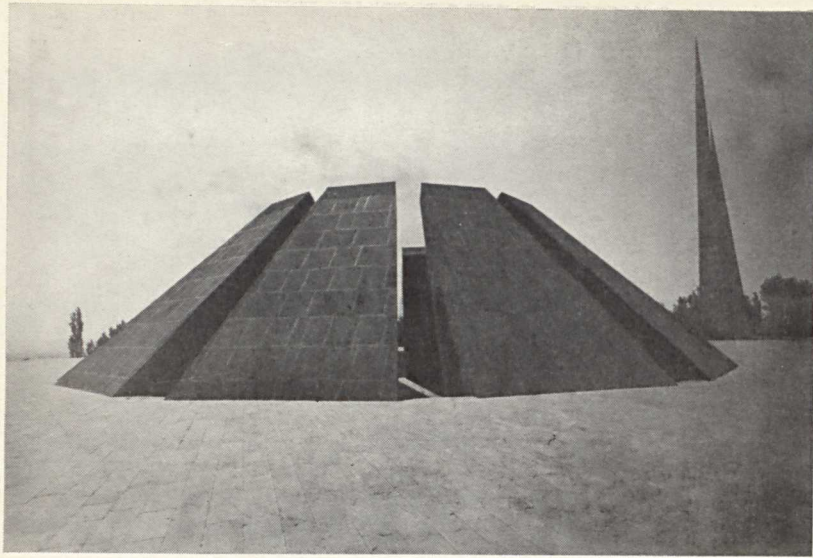
Шедевры средневековой армянской архитектуры складывались веками. Сам выбор места для них уходит во времена языческого прошлого, а первые христианские храмы, восходящие к V—VII векам, строились над мучениками IV века, обрастая постепенно притворами, трапезными, колокольнями, позднее подвергаясь реставрации и поновлению. Памятники Эчмиадзина, Аштарака, Одзуна, Ахпата и Санана, Гегарда, Агарцина и Гошаванка, Татева, Сисиана и Нораванка, ерсславив Армению на весь мир, стали для армянских архитекторов и художников ступенями национальной истории и школой творчества. Но что важнее — они вошли в народное сознание, в психологию людей в качестве непререкаемых образцов, стали своего рода матрицей: на нее накладываются новые впечатления и с ней должны считаться все, кто выходит в сегодняшней Армении на строительную площадку. Без преувеличения можно сказать, что верность традиции сформировала лицо советской армянской зодческой школы, придала ей силу и определила ее репутацию в нашей стране.

Со времени Александра Таманяна и как результат его опыта эта верность никогда не носила статичного характера, ее понимали по-разному. Наследие служило в качестве «постановки руки», оставляя для зрелого творчества свободу поиска новых решений. Более того — именно прошлое армянской архитектуры предъявляло современным мастерам требование отвечать всем запросам своего времени, ведь в этом и заключался основной урок наследия!

За 60 лет истории Советской Армении были начаты и завершены многие архитектурные комплексы, а многие из первоначальных замыслов, развиваясь во времени, были переработаны и получили новую интерпретацию. Завершенность в градостроительном смысле придала монументам и отдельным уникальным зданиям новый, более глубокий объем содержания. О Ереване, в частности, можно сказать, что хотя он и был заложен 2765 лет назад, но красавцем-городом стал сегодня. Его облик в целом и конкретная «фактура» каждого уголка, каждого поворота



Е. Кочар
Памятник
Вардану
Мамиконяну.
Ереван



Памятник жертвам геноцида 1915 года. Ереван

Стадион «Раздан». Ереван

С. Кюркчян
Вход на станцию метрополитена «Молодежная». Ереван

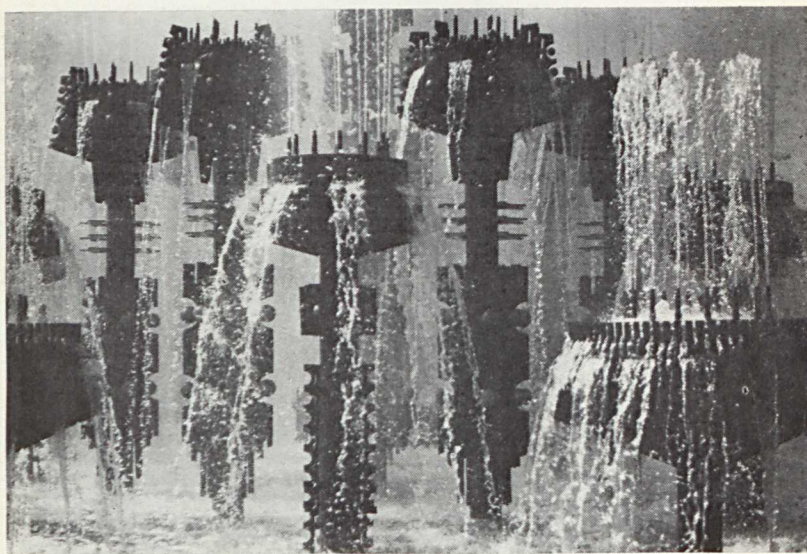
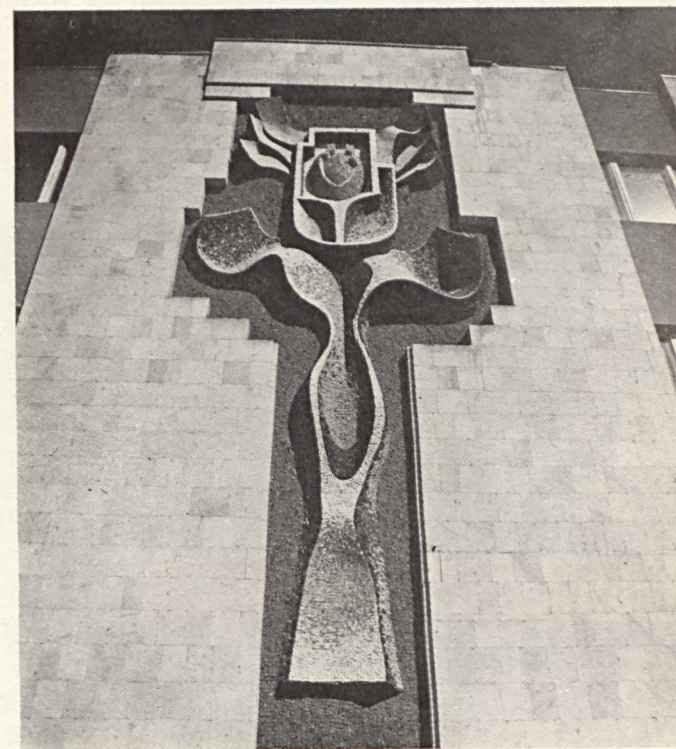
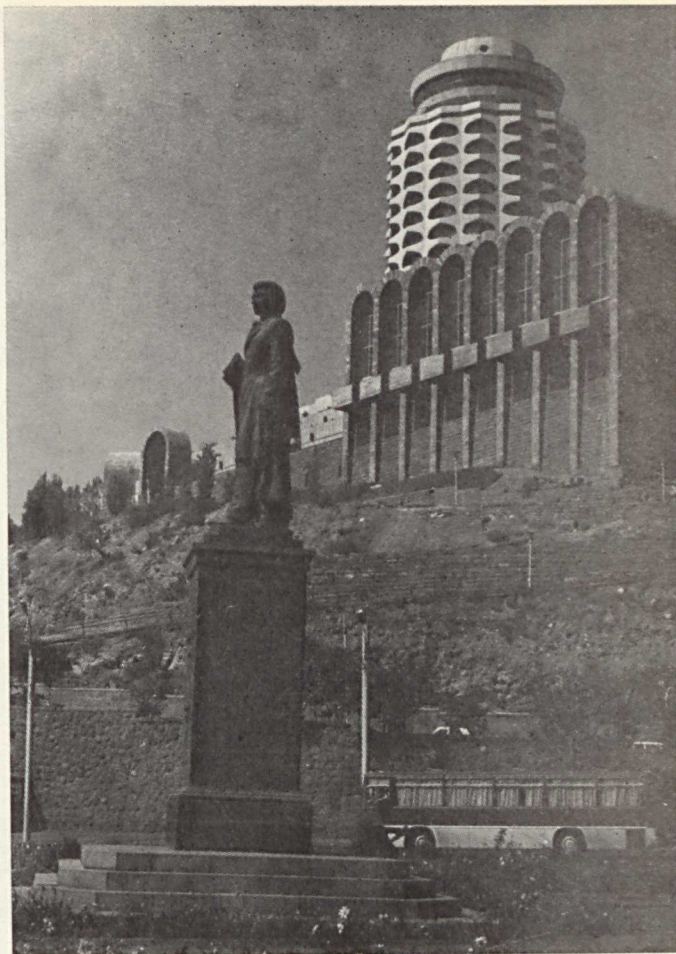
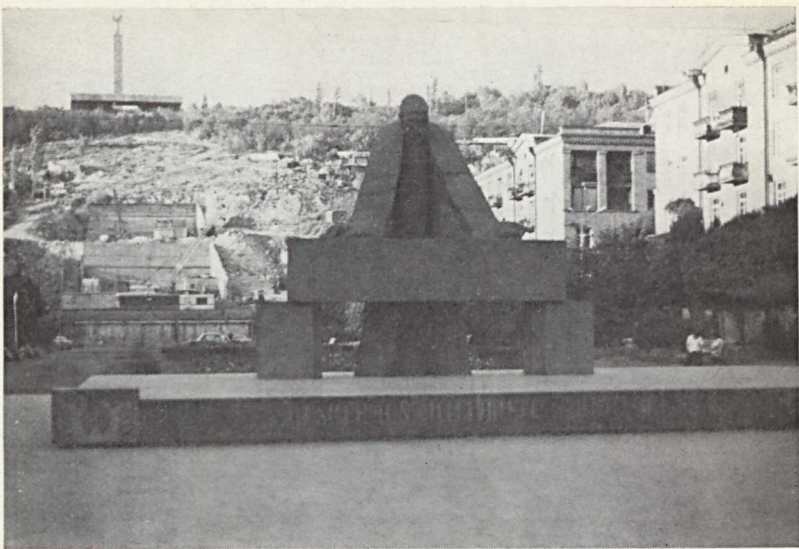
Д. Торосян
Вестибюль станции метрополитена «Площадь В. И. Ленина». Ереван

зрения — результат постоянной работы архитекторов и художников. Разбираясь в обильно представленных и отличающихся друг от друга ансамблевых решениях последних лет, можно увидеть несколько программно выраженных вариантов самого понимания задачи синтеза искусств. Первый из них был задан еще на рубеже 30-х годов А. Таманяном и продолжен в работах Г. Агабабяна и Р. Израэляна — это вариант обогащения архитектурных форм, в частности — гладкой каменной стены, скульптурным рельефом. На единстве архитектурной геометрии и пластики рельефа построены многие сооружения в Армении, начиная с Дома Правительства, где соавторами Таманяна выступили скульптор С. Степанян и художник Тарагрос, через работы Р. Израэляна, сделанные в содружестве с коллективом художников во главе с А. Арутюняном — к работам Д. Торосяна, в которых декоративный рельеф включает и высеченные на стенах надписи, «звучащее в камне слово».

Другая концепция ансамблевого решения связана с именем С. Кюркчяна, архитектора, выступающего и в качестве художника во многих своих постройках — так, ему принадлежат цветные рельефы в интерьере Дома камерной музыки. Постоянным соавтором его является скульптор Р. Кюркчян — начиная с мемориальной стены в ереванском Пантеоне и кончая рельефом станции «Еритасардакан» ереванского метрополитена (1981).

Третья программа синтеза связана с именами А. Тарханяна, Н. Акопяна, Г. Погосяна, С. Хачикяна. Изобразительное начало вносилось этими архитекторами в строгие современные по функции, строительным методам и композициям здания по принципу контраста. Так, наполнены скульптурными произведениями заглубленные дворы вокруг кинотеатра «Россия», внесены в интерьеры Дворца молодежи гобелены и росписи В. Габузяна, А. Каленц, Н. Асатрян, так задуман рельеф работы А. Шираза на фасаде гостиницы «Двин».

В панораме города здания, спроектированные этими архитекторами, играют ведущую, формообразующую роль, они включают в свое «силовое поле» и ранее установленные памятники. По-новому звучал памятник Хачатуру Абовяну (1952) работы С. Степаняна: фигура великого просветителя XIX века обрела новый волнующий смысл на фоне мощной вертикали здания Дворца молодежи. Отметим, что работы А. Тарханяна и связанного с ним коллектива зодчих, обладают подчеркнуто активным силуэтом, скульптурной выразительностью формы, а в качестве обогащающего их пластику момента выступает природное окружение. При таком подходе особое значение приобретают место установки и осмысление окружающего пейзажа в архитектурных формах. Именно так «работает» Памятник жертвам геноцида 1915 года в Ереване («Егерн»), так царит над пейзажем здание нового ереванского аэропорта «Звартноц» (1979—1981). Вся Армения, со ставшим ее гербовым знаком и символом двуглавым Арагатом на горизонте, включается архитекторами в образ. Архитектура становится при таком подходе памятником в подлинном смысле — ступком судьбы народа и ее воплощением. В этом и заключен секрет популярности названных сооружений, их огромный успех у общественности. Программа синтеза искусств ярко выразилась в ряде мемориальных памятников, установленных за последние годы в республике; в этом жанре выступили практически все лучшие архитекторы и монументалисты Армении. Среди мемориалов последних лет немало ярких, удачных решений. Надолго запоминаются памятники в Дилижане, Парби, Анаране, в селе Налбадзян Октемберянского района. Отмечая города и села республики, мемориалы не просто утверждают вечную память павшим в борьбе за счастье и свободу своего народа — своим величавым присутствием они вводят землю Армении в события большой истории XX века, утверждают участие армян в ее ходе. Масштаб и благородство задачи и вызвали творческие успехи художников.



А. Овсепян
(скульптор),
С. Петросян
(архитектор)
Памятник
А. Таманяну.
Ереван

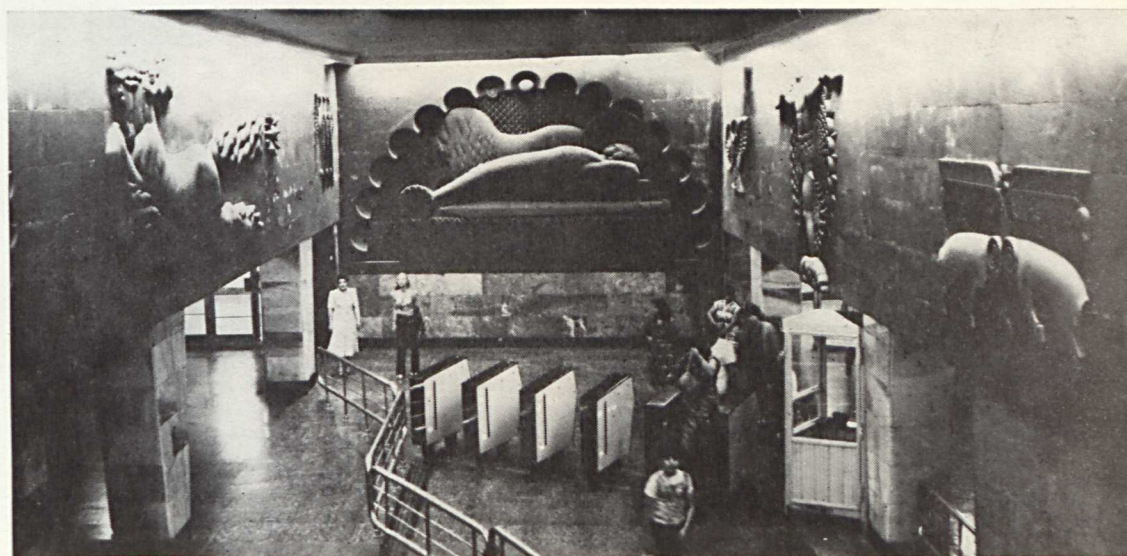
Ф. Дарбинян
Фонтан.
Общий вид
и фрагмент.
Ереван

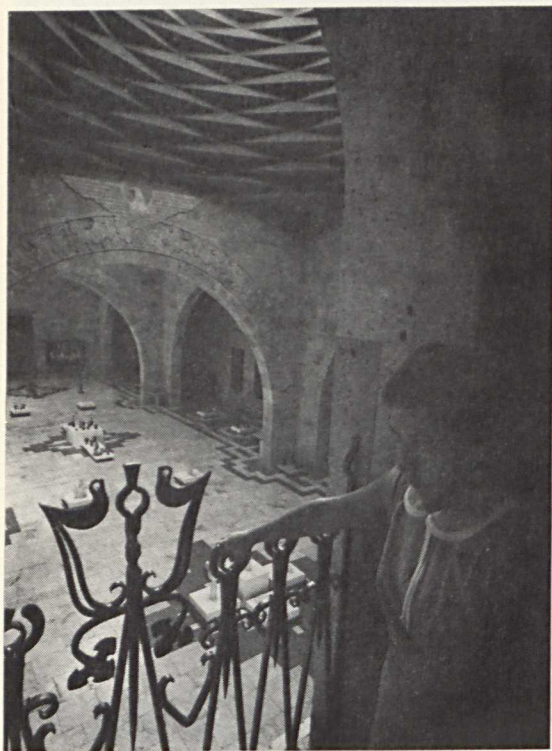
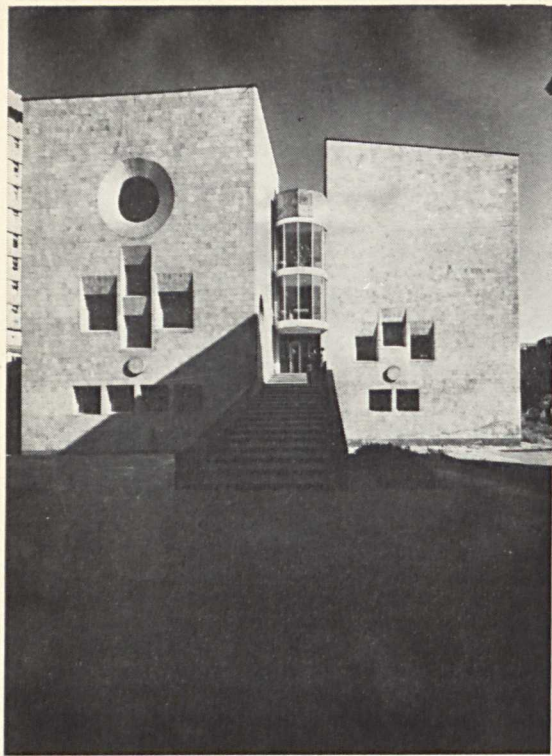
С. Степанян
Памятник
Хачатуру Абовяну.
На заднем плане —
Дворец молодежи.
Ереван

З. Мирзоян
«Древо жизни».
Рельеф на здании
института. Ереван

Декоративное
оформление фасада

Вестибюль станции
метро
«Давид Сосунский»





Детская библиотека. Ереван

Р. Исраэлян
Музей этнографии в Сардарабате.
Внутренний вид

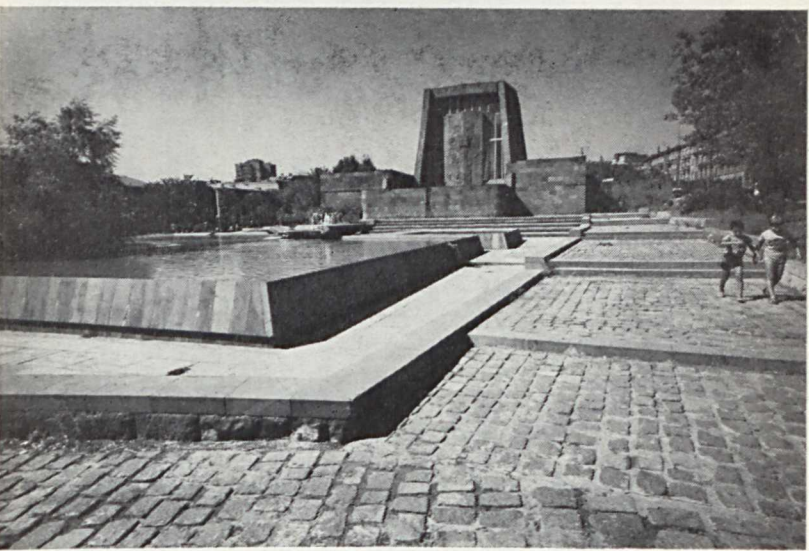
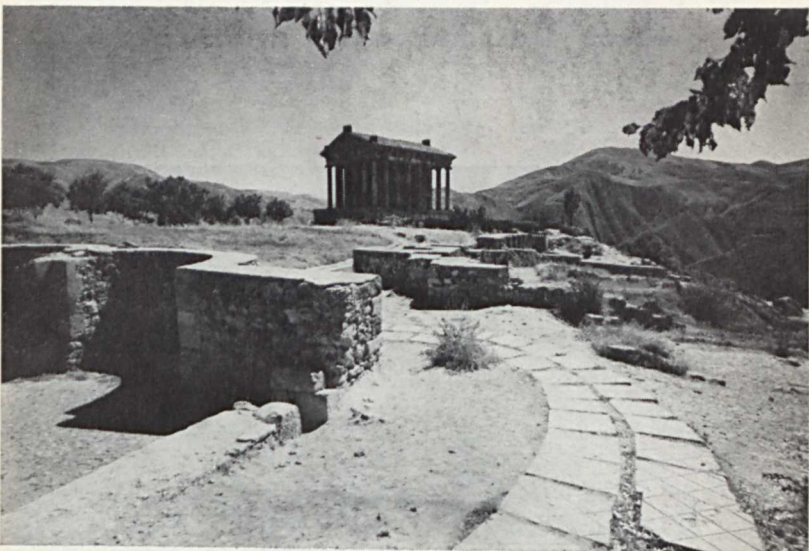
Перронный зал станции
метрополитена

Аэропорт «Звартноц».
Фрагмент здания и декоративное
панно М. Мазманияна

Г. Смабатян, А. Аракелян,
М. Гюрджян, Р. Овнатяни
Ю. Бабаян
Рождение Астхик.
Панно в доме отдыха
«Севан-2». Мозаика

Среда для людей

Арцвин Григорян



Вопрос о творческой направленности современной архитектуры — один из важнейших вопросов градостроения. Направленность эта складывалась не сегодня. Мы начинаем не с пустого места, и поэтому естественно рассматривать эту задачу в ретроспективе ее развития, постоянно помня как о древних традициях, так и богатейших традициях армянской советской архитектуры, которые были заложены в 20—30-х годах. Именно тогда впервые была поставлена проблема формирования городской среды, над решением которой мы сегодня работаем.

Прошло то время, когда задачи архитектуры были ограничены удовлетворением потребности в жилье для населения, когда художественному решению городских пространств — дворов, улиц, парков и площадей — уделялось минимальное внимание. Сегодня задача эстетической организации всей среды города в целом приобретает более целенаправленный характер. Отрываясь от планирования и проектирования «квадратных метров», современные архитекторы переходят к комплексному формированию отдельных жилых районов или кварталов, стремятся сдавать их уже как четкую градостроительную единицу, полностью завершённую во всех деталях. Это поможет нам не только создавать отдельные красивые здания, но освоить эстетически всю пространственную, архитектурную среду города, насытить ее необходимыми элементами декоративно-прикладного и монументального искусств, ландшафтной архитектуры и малых форм, чтобы создать все условия для труда и отдыха человека, для получения им необходимого эмоционального заряда, которого так часто не хватает еще в современной застройке.

Большую роль в формировании облика и образа города играет сегодня в нашей республике монументальная скульптура. Не случайно символом Еревана стал памятник Давиду Сосунскому Ерванда Кочара, который встречает нас на привокзальной площади. В нем ярко проявилось умение скульптора правильно найти масштаб памятника, выразить художественными средствами чаяния народа, причем выразить это не просто доступным, а высокохудожественным языком. Требуя понятности произведения искусства, мы часто путаем реализм художественной формы с натурализмом, забывая о том, что между ними огромная разница. В скульптуре Давида Сосунского ее автор стоит именно на высоких позициях художественной эстетики, что и сделало эту работу символом столицы Армении.

Для Еревана характерно активное участие монументальной скульптуры в застройке города в форме отдельных ансамблей, — например, памятники Микаэлу Налбандяну и Александру Таманяну или скульптурная группа у здания Матедарана. Целый ряд конных статуй украшает сегодня город. Они, на мой взгляд, не всегда достигают уровня памятника Давиду Сосунскому, но поиск продолжается, и мы надеемся, что в следующих памятниках их художественная трактовка будет эмоционально выразительнее и исторически вернее.

Последнее в неменьшей степени касается и архитектуры. Город, не чувствующий свою историю, похож на человека без памяти, а человек без прошлого не может успешно двигаться в будущее. Именно поэтому мы стремимся бережно сохранять старые архитектурные постройки. Сегодня для нас они не просто церкви и монастыри. Это — творения нашего народа, его гений, который не должен быть утерян для будущих поколений.

В этом плане перед армянскими архитекторами стоят большие и сложные задачи, потому что по последним уточненным данным в республике зарегистрировано около 10 тысяч крупных архитектурных памятников. Сохранить, сделать их достоянием народа, градостроительно раскрыть их так, чтобы они стали неотъемлемой частью современного города, — это задача не одного десятилетия.

Центр Еревана уже сегодня постепенно превращается в музей под открытым небом, соединяя памятники архитектуры с произведениями декоративно-прикладного искусства. Заканчивается формирование главного проспекта города, который будет благоустроен на всем своем протяжении. Уже создан целый каскад фонтанов, который вскоре пополнится декоративной скульптурой. Работы скульпторов появились и в новых районах города. В них с не меньшей, чем в архитектуре, яркостью раскрывается национальное и художественное своеобразие образа Еревана.

Стремление к синтезу архитектуры и декоративно-монументального искусства проявляется сегодня в деятельности и архитекторов, и скульпторов, и монументалистов. Необходимость их тесного сотрудничества — это залог успеха архитектуры в целом, возможность добиться еще большего, так как Армения всегда была страной искусства. Древние ее зодчие ярко и разнообразно проявили свой талант. Поэтому, когда мы говорим о современном этапе развития архитектуры, о ее творческой направленности, нельзя забывать о том, что было сделано. Свои задачи мы должны решать на том же высокохудожественном профессиональном уровне, используя весь опыт нашего исторического наследия. Мы должны не просто строить дома, но создавать полноценную, эстетически организованную среду для наших людей, для наших детей, где они смогли бы жить полнокровной, духовно богатой жизнью.

Наконец-то и в архитектурной теории появились свои НЛО — так называемые «странные» объекты. Такое, само по себе странное, их название все же не случайно: оно выражает то очевидное обстоятельство, что отдельные характеристики этих объектов решительно не совпадают с некоторыми нашими привычными представлениями, эстетическими схемами и установками.

Как правило, в качестве одной из характерных особенностей этих объектов называют их более или менее явную эклектичность, отсутствие строго выверенного стилизового единства. По крайней мере в этом критики «странных» объектов единодушны. И в самой по себе эклектичности ничего особенно странного нет. Но странно другое: как только речь заходит об оценке этого явления, рушится на глазах былое согласие и возникают две группы прямо противоположных по смыслу суждений, как правило, без полутонов. Для одних — это недоработка авторов, результат отсутствия строгой централизованной режиссуры или даже следствие реализации ложной в своей основе художественной программы, осознанной установки на принципиальный эклектизм. Для других, наоборот, — достоинство «ансамбля», его

другом: разговоры о так называемых «странных» объектах, как правило, в самых своих истоках натываются на одну из острейших антимомий современной эстетики среды — и тут же упираются в стену взаимного непонимания между сторонниками классически трактуемого единства, с одной стороны, и адептами более свободного синтеза — с другой.

Такие «странности» заслуживают специального анализа, тем более, что двойственность проявляется практически на всех уровнях: и в отвлеченных общетеоретических дискуссиях, и в полемике критиков и искусствоведов по поводу вполне конкретных объектов, и в оценке этих объектов самой широкой публикой.

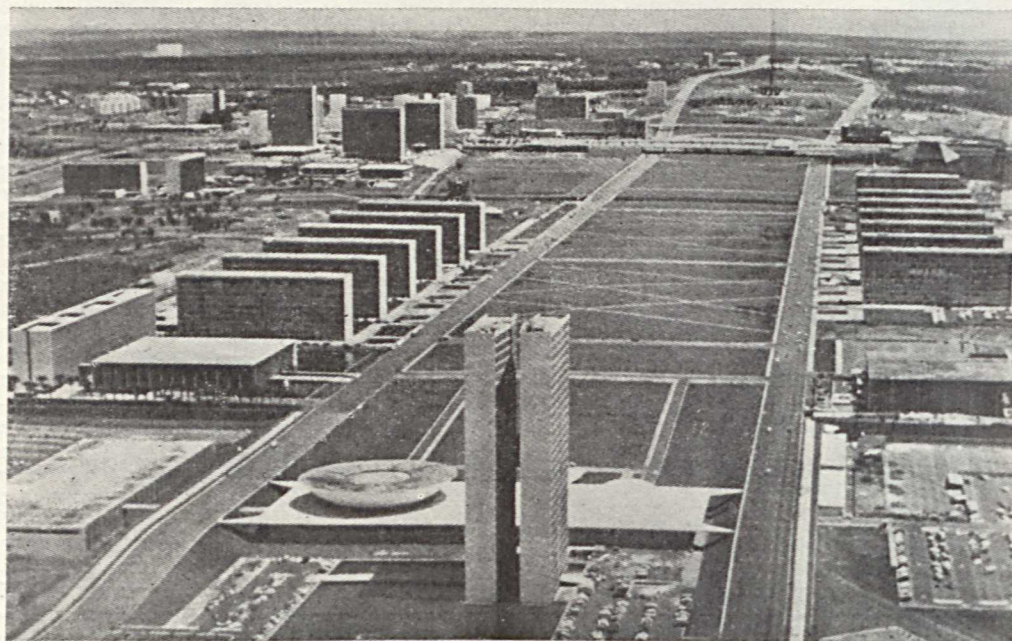
Что же говорят наши теория и критика об эклектике?

Проще всего объяснить эклектизм неподготовленностью автора, отсутствием у него вкуса, чувства стиля и т. п. Таких суждений много.

Можно найти и причины чисто внешнего порядка, например, часто встречающуюся установку на «дворцовость», оборачивающуюся явной перегруженностью, несоблюдением меры. В конце концов, есть и совершенно банальные ситуации, когда архитектор, оказываясь в роли работода-

О «странностях» современной эклектики

Александр Рубцов



положительное и даже прогрессивное качество, соответствующее новым, пока еще не общепризнанным эстетическим схемам, шаг вперед по направлению к иной, «неклассической» эстетике предметно-пространственной среды.

Что же стоит за этой интригующей полярностью суждений? Разное видение вещи, несовпадение индивидуальных пристрастий или что другое, еще менее важное для теоретического анализа, что можно без особых потерь вынести «за скобки» дальнейшего обсуждения? Дело в

отношении к художнику, проявляет к нему большую доброту, нежели к собственному дегищу, которое он насыщает ненужными элементами «синтеза». Однако к теории это вовсе не имеет никакого отношения.

Есть более основательные подходы — попытки выявить объективные источники современного эклектизма, понять его как явление, в известном смысле закономерное. Вот хотя бы два примера — из тех, что недавно публиковались в «ДИ». Для Н. Воронова эклектика — естественное



следствие ретростилизации, закономерное несоединение современного со стилиевыми элементами, заимствованными из прошлого¹. Поскольку автор рассуждает скорее с культуроведческих позиций, нежели с эстетических, то вполне понятно, что к данному явлению он относится с нескрываемой симпатией — впрочем, видимо, как и все мы. С. Хан-Магомедов одновременно и более теоретичен, и более близок к сугубо профессиональным аспектам проблемы. Для него эклектика — закономерный этап развития современного стиля, у которого собственная декоративная система еще не сложилась². В этом суждении есть некоторый негативизм, но весьма смягченный оптимистическим видением перспектив, пониманием специфических черт сегодняшнего этапа — преодоления «голового» стиля и первых попыток примерить новую одежду — пусть пока из старого гардероба.

Все это, несомненно, многое объясняет в современной эклектике. Но попробуем все же вернуться на исходные позиции и еще раз взглянуть в то, что, собственно, подлежит объяснению, — в чем «странность» именно современной эклектики, в чем ее отличие от ранее бывших проявлений эклектизма. Сразу же оставим в покое эклектику, происходящую от бездарности, есть вещи куда более фундаментальные. Например, проявления эклек-

тизма, характерные для стыков стилиевых эпох. Конечно, и сейчас идет подобный поиск, процесс становления новой стилиевой системы. Но все ли это объясняет в современном эклектизме? Нет, и боюсь, что теряется здесь нечто весьма важное — принципиальность современной эклектики, ее более чем «нескромное» поведение в области теории и на практике, ее нежелание быть чем-то переходным, а значит второстепенным. При более пристальном рассмотрении оказывается, что она вовсе не удовлетворяется ролью подиума, возводимого под будущий совершенный памятник. Она мнит себя чем-то если не уже найденным, ставшим, то по крайней мере провозвестником новой эстетики, принципиально принимающей эклектизм или даже исходящей из него. Так, для новейшего постмодерна эклектика не побочный продукт беспорядочных стилиевых исканий, но принцип, альфа и омега его эстетики. В своем эклектизме он настолько доволен самим собой, что предлагать ему роль пусть даже поводыря в поисках будущей стилиевой системы как-то не с руки. Эклектика здесь — не одна из фракций, выделяемых в процессе стилиевой очистки, но сам конечный продукт. Проще всего увидеть в этом всего лишь самомнение, иллюзии, порожденные вполне объяснимым желанием нового направления представить самое себя чем-то более существенным, нежели это есть на самом деле. Но так ли уж необоснованы эти амбиции?

Осознанная, принципиальная эклектика — также не новость для истории художественной культуры. Это уже случилось на рубеже веков, и тогда «стиль многостилья» был не менее уверен в себе, чем сегодняшний. Правда, довольно скоро он подвергся жесточайшей критике, прежде всего со стороны пионеров «современного движения». Но сейчас по отношению к нему мы куда более лояльны, чем, скажем, десятилетие назад. Известная реабилитация эклектики, несомненно, отразила и некоторые изменения наших сегодняшних предпочтений, и складывающиеся ныне вполне практические установки на будущее процессов стилиобразования. И все же здесь опять нельзя не заметить разительных отличий. Старая эклектика исходила из традиционной презумпции целостного, законченного, завершенного в себе произведения, элементы которого связаны если не стилиевым, то во всяком случае внутренним, имманентным для данного произведения единством. Если позволить себе немного поиграть словами, то в этом смысле она вовсе и не была последовательной эклектикой, поскольку из многих стилей все же пыталась создать один — хотя бы в рамках изолированного произведения. В современной эклектике — по крайней мере в ее наиболее последовательных проявлениях — все иначе. Здесь разнородные элементы — не материал, из которого предстоит сложить «трудное» единство, но наоборот, средство разрушить это единство, преодолеть его, иногда даже надсмеяться над ним. Из нарезанных невесть откуда цитат не складывается единый текст, их роль совершенно иная — запутать зрителя, порой лишь слегка смешав карты, а то и откровенно доводя все до абсурда, как в известной игре в «чепуху». Эта установка на диссонанс, на неразрешенное противоречие немыслима для былой эклектики. И в этом контексте проявление эклектизма оказывается не самозначимым направлением, но лишь одним из течений в более общей тенденции, связанной с эстетизацией неупорядоченности, случайности,

Создавать архитектуру означает «наводить порядок».

Ле Корбюзье

Я за беспорядочную жизненность, а не за очевидное единство. Я признаю непоследовательность и провозглашаю двойственность.

Р. Венгури

Посреди хаотической картины окружающей нас природы геометрия создала чудесные по ясности, выразительности и духовному богатству знаки, смысл которых доступен нашему восприятию.

Ле Корбюзье

Прямая линия — единственно нетворческая линия.

Единственная линия, которая не сочетается с человеком.

Прямая линия — истинное орудие дьявола. Она способствует разрушению человечности, ведет к ее утрате.

Хундертвассер



Красота есть строгая соразмерность, гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат,— такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже...

Л.-Б. Альберти

Искусство — это отбор, очищение и оживление внутреннего внимания к воспринимаемому единству и форме. В обычном восприятии мы воспринимаем только беспорядок или фрагментарное единство, тогда как в искусстве мы находим это единство во всей полноте.

Д. У. Готшалк

Смысл термина «архитектура» потерял свое прежнее узкое и придворное значение. Он обозначает теперь не только «здание», но и всю совокупность явлений, ориентированных в будущее — окружающую среду.

М. Николетти

Но новое, беспорядочный абстрактный экспрессионизм или китч — строительство подарочных козырьков на решетках — более не способно вести к единому стилю времени, подобно сверхупорядоченным стеклянным коробкам функционализма.

В. фон Эккардт

Вы едете в Версаль, и вы возмущаетесь вкусом XVII века... Но перестаньте на время судить с точки зрения ваших собственных нужд и ваших собственных привычек... Они были утомлены варварством, как мы утомлены цивилизацией.

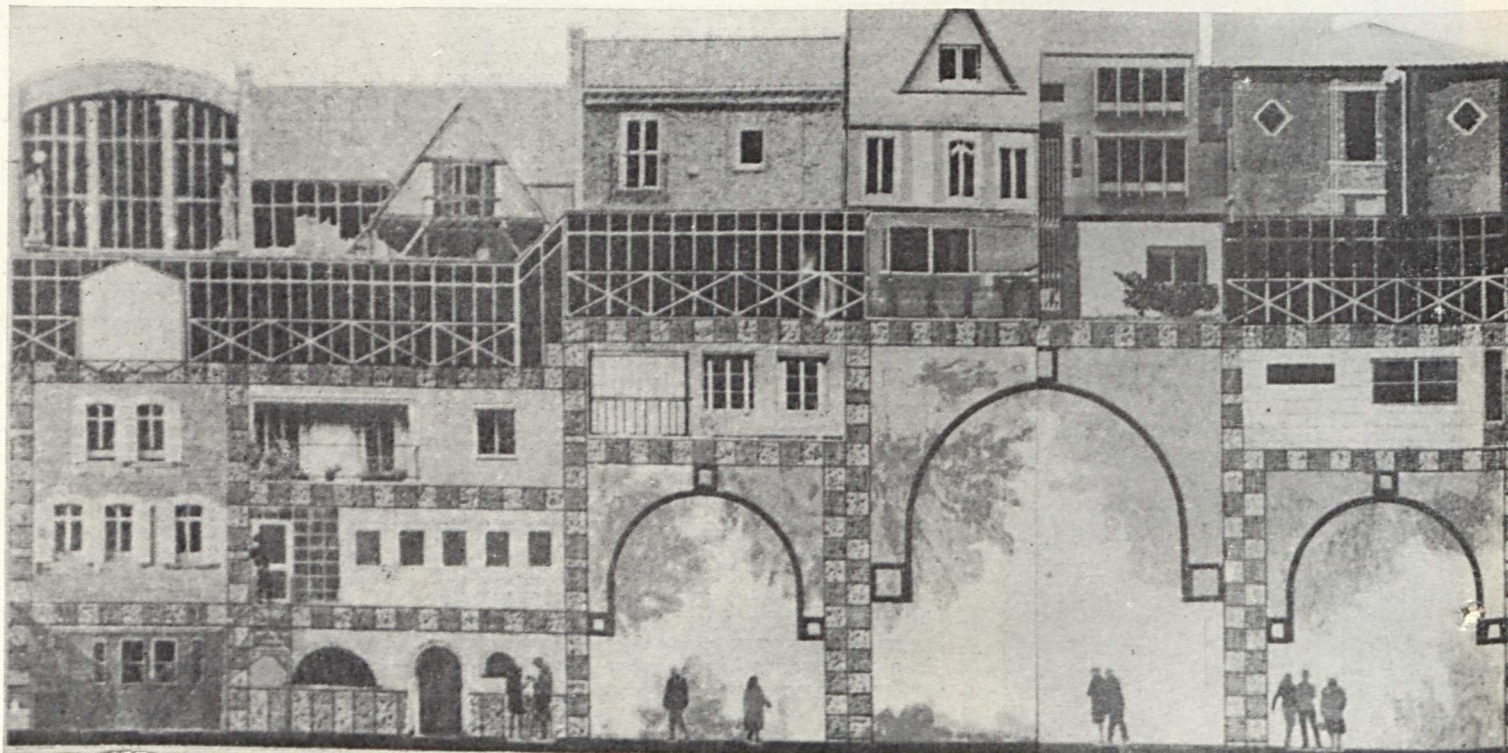
И. Тэн

диссонантности и противоречивости. Выражения этой тенденции самые разнообразные: от робких цитирований к «свободной», «живописной» планировке до «пламенного хаоса» (Г. Зедльмайер) западного экспрессионизма, от эстетизации спонтанно сложившихся структур старых городов до откровенных подделок «под стихийность» в духе Люсьена Кролля, от упреков в переупорядоченности, предъявляемых наличной среде, до беззастенчивого эстетизма современного постмодерна. Что же стоит за этой тенденцией?

Нетрудно предположить, что в этом повинна сама эстетика функционализма с ее гипертрофированной рациональностью, склонностью к излишней упорядоченности, даже геометричности. В свое время Вельфин представил историю развития художественной культуры в виде качаний маятника: от линейности к живописности, от жесткости к большей свободе и т. д. Если так, то естественно понимать современные тенденции как еще один ход «маятника» — в сторону, противоположную эстетике «современного движения». Однако это было бы упрощением ситуации. Классицизм, например, ценил упорядоченность ничуть не меньше, чем «современное движение», но альтернативный ему стиль — барокко, при всем пристрастии к диссонансам, случайностям и пространственным сюрпризам, никогда не покушался на художественное единство произведения — всякий диссонанс был здесь гармонизирован и всякая случайность подчинена совершенной внутренней законности художественного целого. Стилевой «маятник» мог раскачиваться между порядком и беспорядком с какой угодно амплитудой, но он никогда не вырывался из сферы художественного единства. Диссонанс лишь подчеркивал гармонию целого, случайное лишь оттеняло внутреннюю закономерность произведения, обостряя ее восприятие. Сейчас же мы сталкиваемся с самоудовлеющей эстетизацией беспорядка и дисгармонии, эти качества порой обретают эстетическую самоценность. И эту небывалую доселе эстетическую реакцию породил не сам по себе культ порядка, характерный для функционализма, но прежде всего то, что эта упорядоченность была распространена практически на всю искусственно создаваемую человеком предметно-пространственную среду. Архитектор-художник во все времена боролся с проявлениями спонтанной неупорядоченности в средообразовании, мечтал о создании единого синтетического произведения — гигантского урбанизированного «гезамткунстверка». Однако только в наше время ему удалось практически окончательно вытеснить элементы естественного, спонтанного формирования среды и все без исключения подчинить своей воле. Если раньше произве-

дение вписывалось в контекст эстетически не организованного окружения, будь то природа или стихийно формировавшаяся ткань «второй архитектуры», то теперь произведением была провозглашена сама среда на всех ее иерархически взаимосвязанных уровнях и во всех ее проявлениях. Следствия этой акции очевидны: эстетизация беспорядка стала реальностью, в крайних своих проявлениях воплощаемой экзальтированным любованием трущобами и горами городского хлама. Точно так же многие тенденции в современном искусстве можно рассматривать как стремление уже в рамках самого художественного творчества как-то восполнить недостающие среде качества естественности, спонтанности, даже некоторой хаотичности. Но нельзя не видеть и явной паллиативности такого «решения» — ведь утеряна совершенно иная — естественная — неупорядоченность, всегда придававшая среде особую прелесть и невосполнимая никакими искусственными средствами. Пытаясь изменить что-то в рамках самого художественного творчества, в частности, ценой известной его переориентации на несколько большую неупорядоченность, мы несколько не приближаемся к радикальному решению проблемы, безвольно отдаваясь стихийной, неосознанной переоценке ценностей.

Какое отношение имеет все это к нашим «странным» объектам? Самое непосредственное, хотя и непростое. Конечно, трудно предположить, что во всех этих объектах реализована сознательная установка на эклектизм. И в то же время авторы большинства из них — не из тех, кого просто можно упрекнуть в отсутствии чувства стиля, в неспособности собрать воедино ансамбль. Поэтому, если выражаться по возможности осторожно, то я бы воспользовался формулировкой от противного: даже если авторы таких объектов специально эклектичности не добиваются, достаточно того, что у них по крайней мере нет и твердой установки на достижение жесткого и однозначного единства. Здесь важнее даже не то, что они делают, а то, чего они не делают, снимая с себя обязательство по достижению стилевой определенности. Ведь и игривая безалаберность в увязке стилевых и композиционных элементов, и нарочито ироничное их комбинирование, и резкое, откровенно диссонансное столкновение стилевых систем — все это лишь более или менее явно выраженные проявления одной тенденции. И не столь уж заметна связь между тем посмешищем, в которое превращает китч идею стилевого единства, сюрреалистической эклектикой экстремистского постмодерна, деликатными стилизациями «под среду», симулирующими спонтанность, и, наконец, той «стыдливой» эклектикой, которая получается как



бы ненарочно, когда даже сам автор готов себя убедить, что ни о чем подобном и не помышлял. Как бы ни оценивали мы эти столь разные по характеру и степени выраженности явления, все же нельзя отрицать и того, что они были закономерно подготовлены известной и вполне определенной ситуацией. Если человек начинает ценить то, что прежде ему в изобилии поставляло его обыденное окружение, если даже художник решает не только на самообман мелких сделок со своей стилиевой «совестью», но и на открытое, сознательное выворачивание самой упорядочивающей, гармонизирующей сущности искусства,— значит среди эстетических характеристик нашей среды чего-то явно недостает и искусство, конденсируя витающие в воздухе настроения, пытается восполнить этот недостаток, хотя бы и ценой извращения собственной сути. Оценивая такие произведения как искусство в классическом смысле этого слова, нельзя не упрекнуть их в раздробленности, мозаичности, даже стилиевой беспринципности. Но если попытаться ощутить эти пространства как элемент среды, точнее, как замкнутую микросреду, то эти мозаичность и некоторая неупорядоченность уже не раздражают — наоборот, в ней появляется своя привлекательность, причем основанная как раз на тех самых качествах, которых так недостает современной среде. Разве раздражают нас стилиевые наслоения старых городов? Разве не может быть прекрасной улица, сложившаяся из отдельных домов, на лице каждого из которых свое выражение? В конце концов, в наших собственных квартирах так ли уж много этого «художественного единства»? А ведь это нормальная, живая среда, и если лишить ее некоторой эстетической гетерогенности, не ощутим ли мы себя в этих целостных гарнитурах, как в витрине мебельного магазина, где «ради разнообразия» ставят разве что несколько книг на полку?

Но ведь наша повседневная жилая среда и произведение архитектурного Искусства — далеко не одно и то же. Да и улицы есть другие: зодчего Росси, Риволи, Уффици — и почему-то именно они попадают в учебники по истории Архитектуры...

Вот тут-то и кроется вся сложность и противоречивость ситуации. По мере того как среда утрачивает необходимые ей качества естественной неупорядоченности и эстетической неорганизованности, эти качества начинают цениться буквально во всем, в том числе и в искусстве, всегда основывавшемся на целостности, гармонии и безупречном единстве. Если раньше сама среда служила тем эстетически неорганизованным контекстом, в который художник вписывал образцы гармонии и

совершенства, то теперь все становится с ног на голову: «тело» города, его обыденная среда, не претендуя на то, чтобы быть произведением искусства, в то же время на чисто внешнем и формальном уровне вбирает в себя качества упорядоченности и единства и с удручающей равномерностью распространяет их на пространства, необозримые в самом прямом смысле этого слова. И вот единственным прибежищем исчезающих неупорядоченности, несогласованности и несовершенства становятся уникальные, как правило, общественные объекты. Сдержанность в средствах, внятность языка, простота и ясность композиции здесь ценятся уже почти по инерции. И дело не только в том, что наша обыденная среда дискредитирует эти качества, превращая простоту в примитивность, а единство — в однообразие. Даже такой жесткий стиль, как классицизм, не был ни примитивным, ни однообразным, однако пространства, соразмерные современным новостройкам и выдержанные в духе классицистического единства, могут привидеться разве лишь в качестве совершенно нереального эстетического кошмара. Здесь важно именно это: исчезает фон, естественное, эстетически неорганизованное окружение, в противоборстве с которым только и выявляют свою ценность единство и целостность произведения. Исчезает среда, способная своим несовершенством выражать естественность обыденной жизни. Зато в самом искусстве, где прежде совершенная целостность была одним из определяющих достоинств, мы все чаще прощаем несогласованность и несовершенство, отказываясь от строгих критериев высокой «искусственности» и радуясь хотя бы отдаленному напоминанию о естественной неупорядоченности и дисгармоничности былого нашего окружения. При этом наше эстетическое сознание буквально разрывается между негативной оценкой несовершенного произведения искусства — и благодарным приятием прообраза утраченного «несовершенства» среды.

Как же относиться к этим столь противоречивым явлениям? Ведь такая раздробленность явно не на пользу ни самому искусству, ни среде, утраченные качества которой в данном случае восполняются совсем не там, где им место, да и то чисто внешними средствами. Какой бы сложности, противоречивости и диссонансности ни пытался достичь художник-архитектор — все это лишь тусклый отблеск той подлинной иррациональности, которая отличает микросреду старых городов, непосредственно воплотившую стихийную органику жизнедеятельности города. Здесь хаос в силу действия множества интегрирующих факторов восходит к упорядоченности и органическому единству — художник же действует прямо противополож-

Перед нами застывшее, мертвое искаженное изображение того, что было когда-то великолепной и неуловимой, в силу своей сложности, жизнью городов.

А. Лефевр

Современное искусство делает дисгармонию одним из важнейших принципов композиции. Классические искусства нацелены на безмятежность, которой они достигают с помощью гармонии, порядка и логики. Современное искусство прямо противоположно этому... Оно и использует дисгармонию, которая основана на иррациональном и неожиданном.

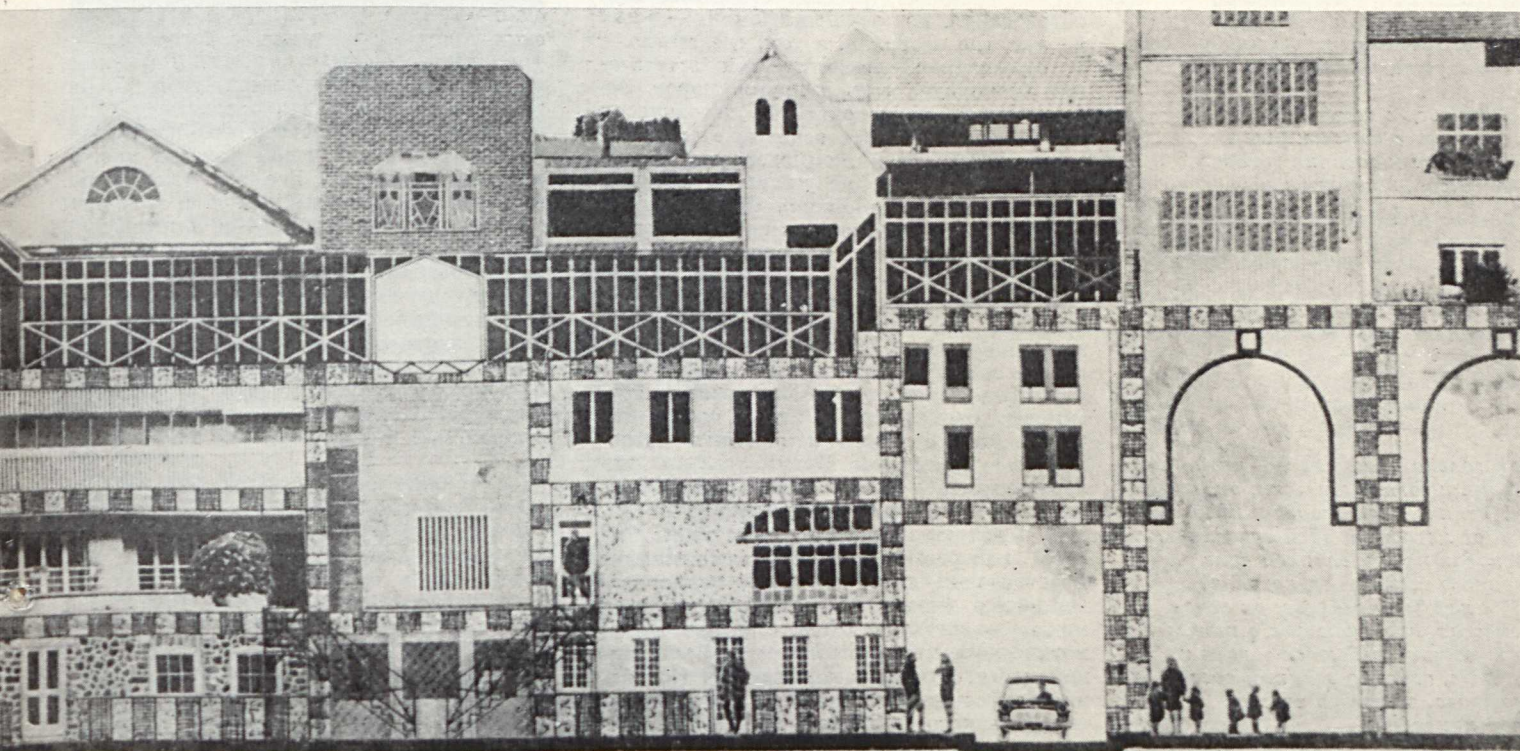
К. Готтлиб

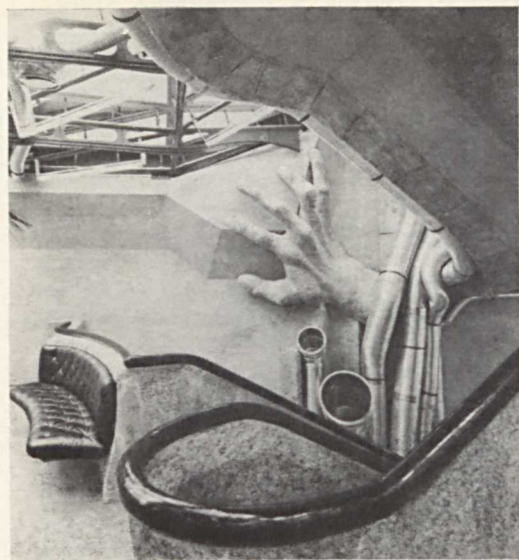
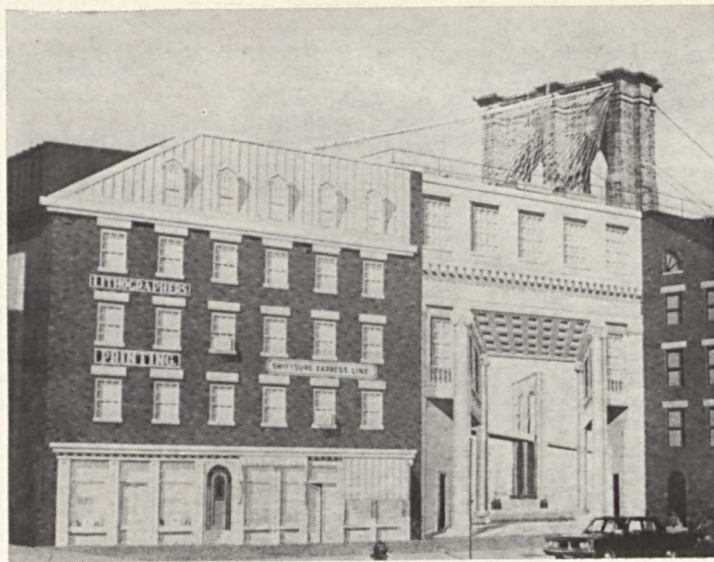
Идея противопоставления порядка и беспорядка скушна и беспомощна, но, конечно, если вы хотите выглядеть романтично, эти слова доходят как нельзя лучше... Исследуйте области очевидного беспорядка и вы скоро различите более сложную форму порядка, беспорядок превратится в порядок.

Т. Кросби

Мнимослучайное не отвечает, однако, нашим эстетическим запросам и не может удовлетворить горожанина: он с легкостью обнаруживает белые нитки преднамеренности и выражает недовольство, а мы говорим, что он привередничает.

Б. Губер





Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напомнить нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа.

Н. Бор

Задача заключается в том, чтобы, наряду с удовлетворением потребностей, предоставить большую степень свободы иррациональным категориям, как бы они ни назывались — случайность, несовершенство, спонтанность, интуиция. Практически это означает, что градостроительная или архитектурная система не должна быть слишком жесткой, настолько жесткой, чтобы невозможно было «вырваться» из ее плена. Это означает, что самое непосредственное и более отдаленное окружение человека — квартира, фасад дома, сад у дома — все должно быть отмечено печатью индивидуальности и отражать эмоциональные запросы.

И нужно смириться с тем обстоятельством, что это может нанести ущерб эффективности планирования городов и упорядоченности, к которым мы стремимся.

М. Шидгелъм

Существует только один способ, путь, сделать здания и города живыми; он совершенно отличен от методов и идей планировки, от методов и идей архитектуры, он основан на той великой силе художественного творчества, которая содержится в каждом человеке; он основан на процессах, протекающих в природе, с его помощью создаются города и здания, которые, подобно великим поселениям прошлого, являются частью естественной природы.

Кр. Александер

ным образом: чтобы нарушить единство, он должен прежде уже иметь его идеальный прообраз, он может нарушить лишь уже отчитанный ритм, достигнутую гармонию, раскрытую симметрию. И наконец, главное: в естественно формирующейся среде за каждым изгибом, за каждой царшиной на камне стоят реальные события, и все здесь обладает абсолютной достоверностью свершившегося жизненного факта; когда же художник решает на внешнехудожественные диссонансы, мгновенно проступают «белые нитки преднамеренности» (Б. Губер) и возникает недоумение: как в искусство забрело случайное — в самом плоском и однозначном смысле этого слова? Ведь одной из существенных общекультурных функций искусства всегда было моделирование образов идеальной гармонии и совершенства, недостижимых для прочих сфер человеческой деятельности. Прощая ослабленную несогласованность и отсутствие совершенной целостности в художественном произведении, мы, хотя и делаем это отнюдь не без влияния вполне понятных и объяснимых причин, все же неизбежно снижаем критерии художественности, отказываясь от извечных, конституирующих определений искусства. Когда же художник, преодолевая центробежные векторы эклектизма, все-таки соединяет случайности и диссонансы в совершенной закономерности художественного целого, оказывается, что эти диссонансы уже не утоляют нашей ностальгии по утерянному несовершенству среды. И этот порочный круг замыкается закономерно, ибо искусство по сути своей призвано противостоять милому несовершенству обыденности; пытаюсь же хотя бы отчасти воспроизвести это несовершенство в сфере художественного творчества, мы не только не решаем проблем средообразования, но затушевываем их — ищем не там, где потеряли, а там, где светло. В безоглядной, некритической эстетизации беспорядка есть и другой порок. Эстетическая полноценность исторически сложившегося города основывается именно на контрастном взаимодействии совершенной гармонии искусства и видимой хаотичности среды. Изжив «вторую архитектуру» — спонтанно-органическое «тело» города — и оказавшись перед лицом явной избыточности порядка и одномерной «гармонии», мы вполне естественно реагируем на это соответствующей переоценкой ценностей. В слепых метаниях между «эстетикой порядка» и «эстетикой беспорядка», мы все чаще приходим к «разумному» компромиссу, одним из средств достижения которого и является современная эклектика. Но насколько это перспективно с точки зрения задач формирования эстетически полноценной среды? И вот оказывается, что на месте былого контраста между совершенством произведения и органической неупорядоченностью внешнехудожественного контекста может возникнуть лишь «среднее арифметическое» между порядком и беспорядком, жесткостью и аморфностью. Колебания «маятника» между гипертрофиями «современного движения» и эстетизацией жизненной стихии постепенно затухают,

и он в конце концов останавливается где-то посередине между искусством и средой.

В контексте всех этих процессов и тенденций нельзя однозначно отнести к «странностям» современной эклектики. Трудно не увидеть в этом закономерной и естественной реакции на общеизвестные реалии недавних тенденций формообразования. И то, что художник — пусть даже из чисто подсознательных побуждений — решается на отказ от таких фундаментальных для искусства понятий, как художественное единство и стилевая целостность, то, что это может положительно оцениваться публикой, что даже профессиональные критики и теоретики ищут тому оправдание, — все это говорит о происходящей перестройке эстетического сознания, о процессах, которые уже объективно существуют, а следовательно, по крайней мере, должны получить то или иное воплощение. Но не менее очевидна и внутренняя порочность этой эстетической реакции, ее фатальная бесперспективность. Двойственное отношение к этим «странным» объектам отражает их собственную противоречивость, в конечном счете — противоречивость всей современной художественной ситуации, а отнюдь не недоговоренность спорящих сторон, полярность пристрастий или извечную битву между «прогрессистами» и «ретроградами». Такие противоречия разрешаются, как известно, не логически, но лишь в ходе развития самого явления. С безнадежной тоской рассуждаем мы о прелестях исторически сложившихся городов, будучи почему-то абсолютно уверены в невосполнимости этих потерь. Но процесс накопления культурных ценностей должен быть необратимым: будущее не может одаривать человека одной рукой,бирая другой. Поэтому выход один — сполна вернуть среде утраченные ею качества сложности, противоречивости, некоторой хаотичности. Возможно, сейчас это представляется утопией, но достаточно припомнить основные тенденции современной теоретической и проектной футурологии, чтобы увидеть множество возможностей. Все эти «метаболизмы», «метаморфозы» и т. п. в конечном счете сходятся в одном — в привнесении элементов спонтанности в процесс средообразования. Во что это выльется конкретно, сказать трудно, но уже в этом воображаемом мире будущего художник вновь ощущает свое подлинное призвание — совершенным единством своих произведений свидетельствовать об упорядочивающей, гармонизирующей миссии искусства.

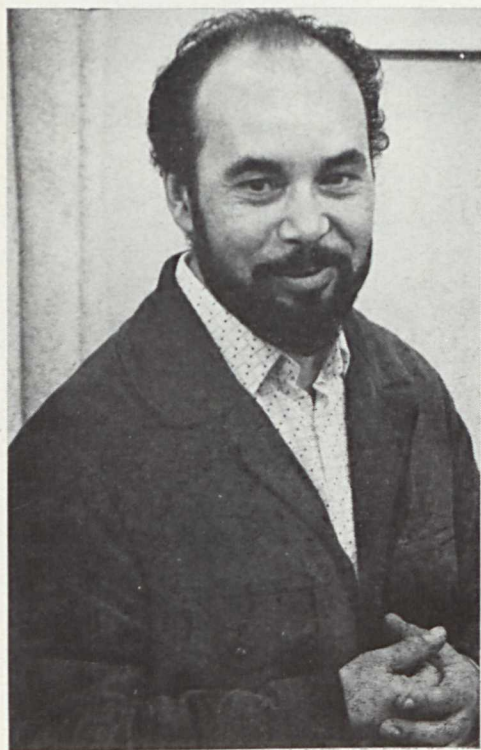
¹ Воронов Н. Стиль детских грез. — ДИ СССР, 1981, № 1.

² Хан-Магомедов С. Стилизовое единство или эклектика. — ДИ СССР, 1981, № 3.

Пространственные лики стекла

Наталья Николаева

А. Бокотей
Л. Савельева
Ф. Ибрагимов
Г. Иванова
А. Иванов



Выставка пятерых художников стекла — Галины и Александра Ивановых, Андрея Бокотея, Любови Савельевой, Фидаяла Ибрагимова — выделялась среди многих других подчеркнутой программностью, определенностью творческой позиции каждого из участников и одновременно общностью их устремлений, характеризующих целое направление в развитии нашего декоративного искусства. Не случайно ведущей темой выставки была тема пространства.

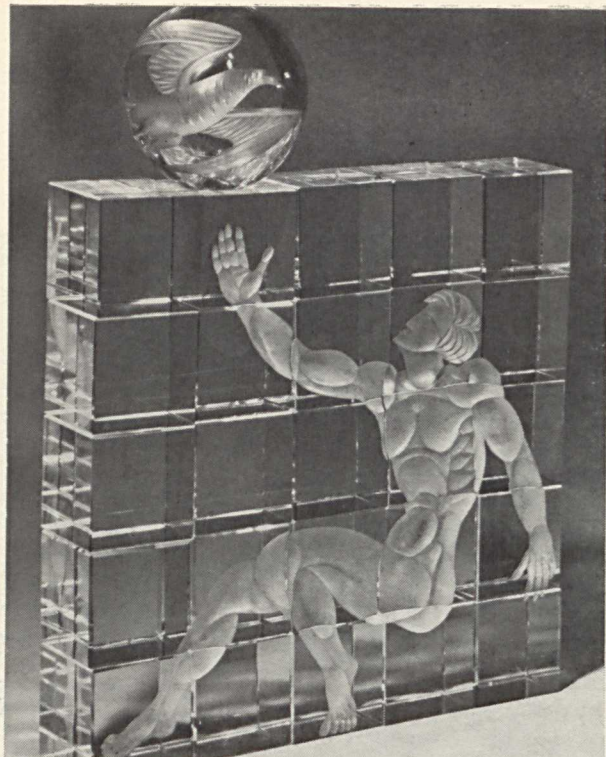
В стекле художественное освоение пространства в последнее десятилетие было особенно интенсивным. Интерес к «ближнему» пространству собственно предметной формы (в том числе внутреннего прозрачного объема) соседствовал с интересом к пространству «дальнему» — интерьеру и среде в целом, что выразилось в тяге к работам монументально-декоративным, к созданию витражей, больших настенных панно, фонтанов. Ощущение пространства как важнейшего

компонента образной структуры произведения не только повлияло на строение самого пластического объема предмета. Гораздо важнее по своим последствиям, что это оказало воздействие на сам метод работы художника стекла. Он все чаще стал «размышлять в материале», а задачи чисто декоративные (и тем более технологические), еще недавно привлекавшие главное внимание, оказались подчиненными проблемам более сложным, связанным с глубинным постижением мира. Это новый и более зрелый этап развития художественного сознания.

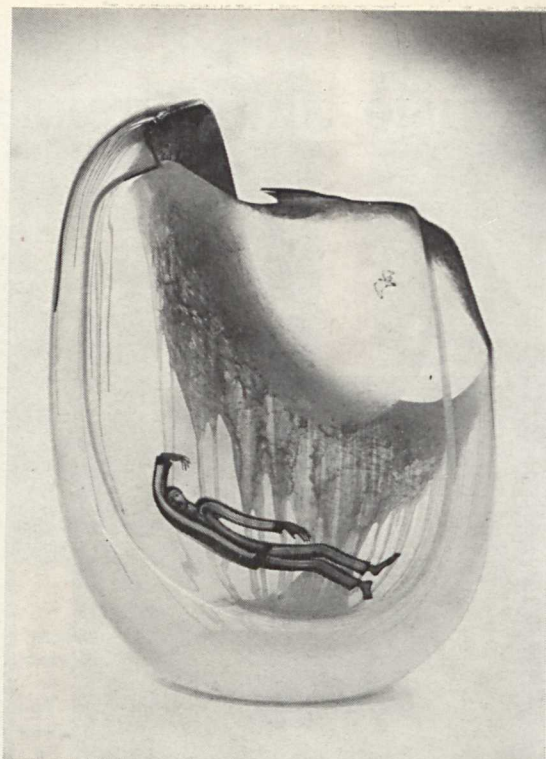
Показанные произведения пятерых художников и выставка в целом причастны именно этому этапу. Свидетельство того — уровень их размышлений, неизменный интерес к «вечным» темам отношения человека и природы, мира внутреннего и мира внешнего, победы человеческого духа над стихиями и темными силами зла. Зрелость художников — в органичности таких размышлений и в свободе

пластического их выражения. Ракованность и свобода, отмеченные высоким уровнем творческой фантазии, — итог пути, пройденного всем нашим художественным стеклоделанием, а заслуга данного поколения в том, что большой коллективный опыт претворен как свой собственный в индивидуальной форме, которая становится выражением творческого метода каждого художника.

Привлекательность работ А. Бокотея не только в завораживающей таинственности цветовых переливов и неожиданных сплетениях стеклянных нитей, заполняющих внутренний объем его могучих форм. Кажется, что для него не существует «достекольной» стадии самого творческого процесса. Конкретно материальное воплощение общей идеи как будто бы рождается сейчас, на наших глазах, подвластное воле художника и его не просто умению, но внутренней слаженности с ритмической жизнью раскаленной стекольной массы. Он словно бы остановил на

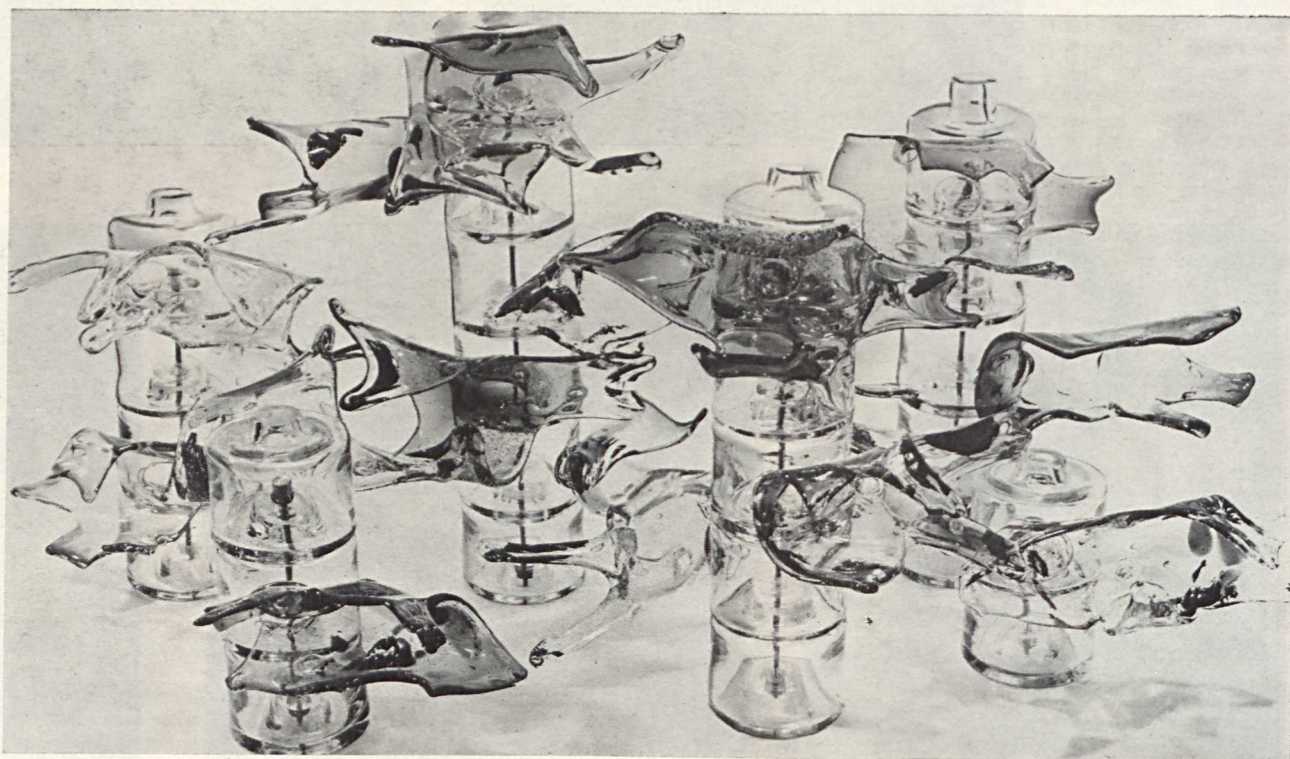


А. Иванова
Ладога. Хрусталь.
Ленинград



А. Иванов
Дедал.
Человек и птица.
Хрусталь,
гравировка.
Ленинград

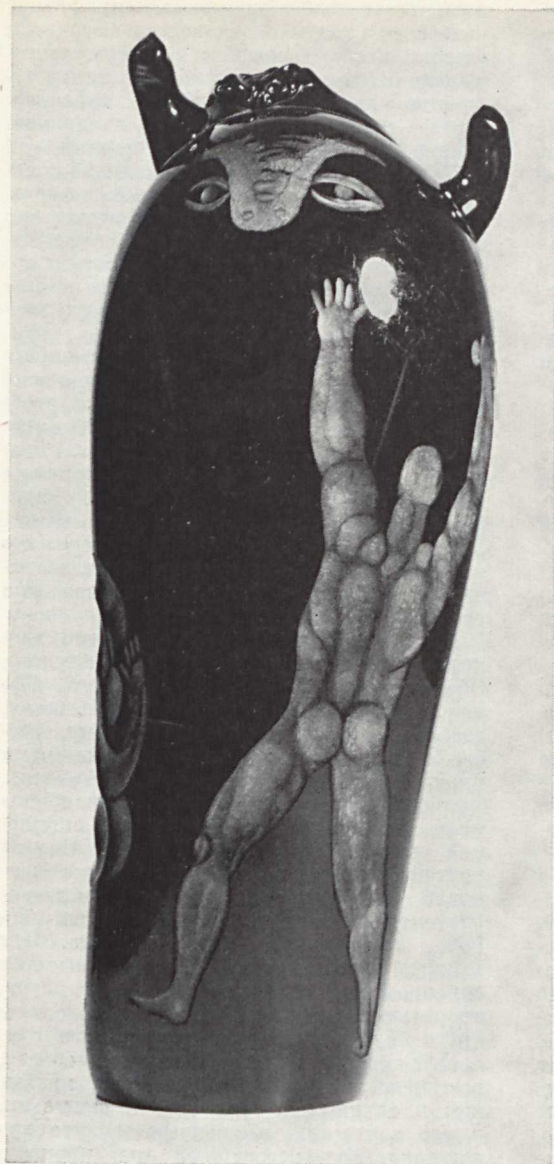
Л. Савельева
Памяти В. Попкова.
Стекло, роспись.
Москва



А. Бокотей
Чумацкий шлях
(Млечный путь).
Фрагмент
композиции.
Стекло,
гутная техника.
Львов



Л. Савельева
Композиция «Автопортрет
в пространстве».
Стекло, роспись. Москва



Ф. Ибрагимов
Минотавр. Хрусталь, гравировка.
Москва

А. Бокотей
Рождение матери.
Фрагмент композиции.
Стекло, гутная техника. Львов



А. Иванов
Человек побеждающий.
Хрусталь, гравировка. Ленинград



Л. Савельева
Автопортрет в пространстве.
Фрагмент. Стекло, роспись.
Москва

миг ее бесконечные метаморфозы: каждый объем — чуть неровный, лишенный холодной правильности и будто наполненный мощным дыханием — воспринимается как стадия, имеющая продолжение, а весь ансамбль дает ощущение процесса, временного потока, масштаб которого — величина относительная, зависящая от воображаемого пространства, в котором он протекает. Художник назвал свое произведение «Рождение материи». Может быть, материя космической — в просторах галактик, а может быть — в глубинах атома. И то и другое недоступно восприятию, но подвластно воображению человека XX века, и главное — важно для его самоощущения в мире. Используя технологию и особенности материала, художник дает возможность почувствовать ритм вращения трубки стеклoduва и перетекания раскаленной массы. Этот ритм становится важным формообразующим фактором, а через прозрачный наружный слой стекла можно созерцать «остановленный миг» жизни шарообразного объема в огне печи, уловить момент, воплощение которого другими средствами вряд ли возможно, — момент, когда стихия еще не обрела форму. «Останься пеной, Афродита...» — писал о таком моменте Осип Мандельштам. В работах Бокотейя воображаемое пространство, где совершаются коллизии его космических миров, задумано как немасштабное человеку. Зримые объемы стекла преобразуют реальность экспозиционных залов в бесконечность пространства художественного, сотворенного автором. Через становление формы в пространстве, через ощущение этого становления как процесса вводится как его важный и новый компонент. Принципиально иную трансформацию пространства мы встречаем в таких произведениях, как «Минотавр» Ф. Ибрагимова, «Набат» и «Глухарина песня» А. Иванова. Тут роль пространственной среды играют объем и масса стекла. У них даже двойная роль, требующая от зрителя большей, чем обычно, «энергии

восприятия». Каплей вытянутое, упругое и напряженное тело животного в произведении Ибрагимова — воплощение слепой силы и стихийной мощи, олицетворение тяжелой и бездуховной материи. Противостоящая ей фигура человека выполнена гравировкой на том же самом стекольном объеме, но в таком пространственном развороте, что масса уже не кажется монолитной, она как бы расступается, преодолевается и побеждается героем. Выразительность и точность силуэта человеческой фигуры, мастерство гравировки, передающей ее движение и масштабную соотношенность с телом минотавра, — средства передачи пространственной жизни стекла, создания сложной образности произведения.

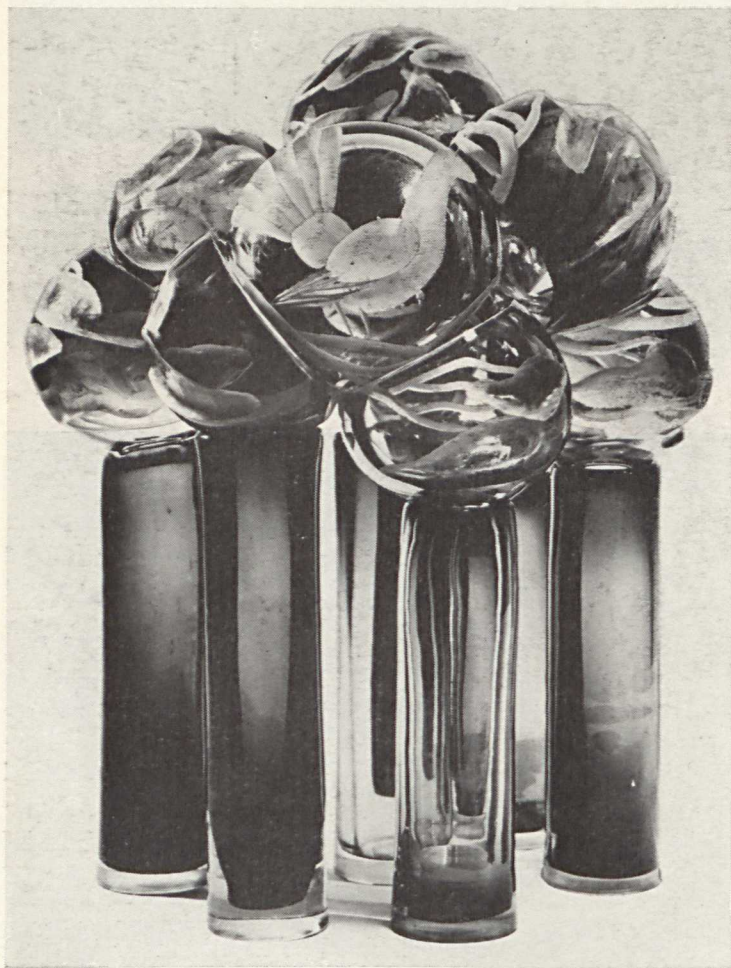
В «Набате» Иванова один и тот же стекольный объем воплощает как бы две сюжетные линии: пожара (густо-красное навершие сосудов) и гула колоколов, выгравированных на нижней, бесцветной части тех же сосудов, в своей конфигурации несущих намек на звонницу. В пластическом слиянии двух сюжетных линий и рождается метафора бедствия, тревоги, вражеского нашествия.

Еще более яркое и необычное пластическое выражение, возможное только в стекле, — идея овладения стихией пространства, лежащая в основе античного мифа, получила в другой работе Иванова «Дедал. Человек и птица». 25 отполированных кубов прозрачного хрусталя составлены в одну плоскость с водруженной на нее стеклянной сферой, заключающей в себе изображение птицы. На поверхности, образуемой кубами, выгравирована полулежащая фигура человека. Визуально тут сопрягаются две геометрические формы, олицетворяющие две качественно различные пространственные среды. Можно упрекнуть автора в слишком рациональной «сконструированности» этой работы. Но есть в ней и элемент прекрасной игры с материалом, стремление ощутить хрустальное стекло как кристаллическую твердую субстанцию, будто захватившую в плен живую, на-

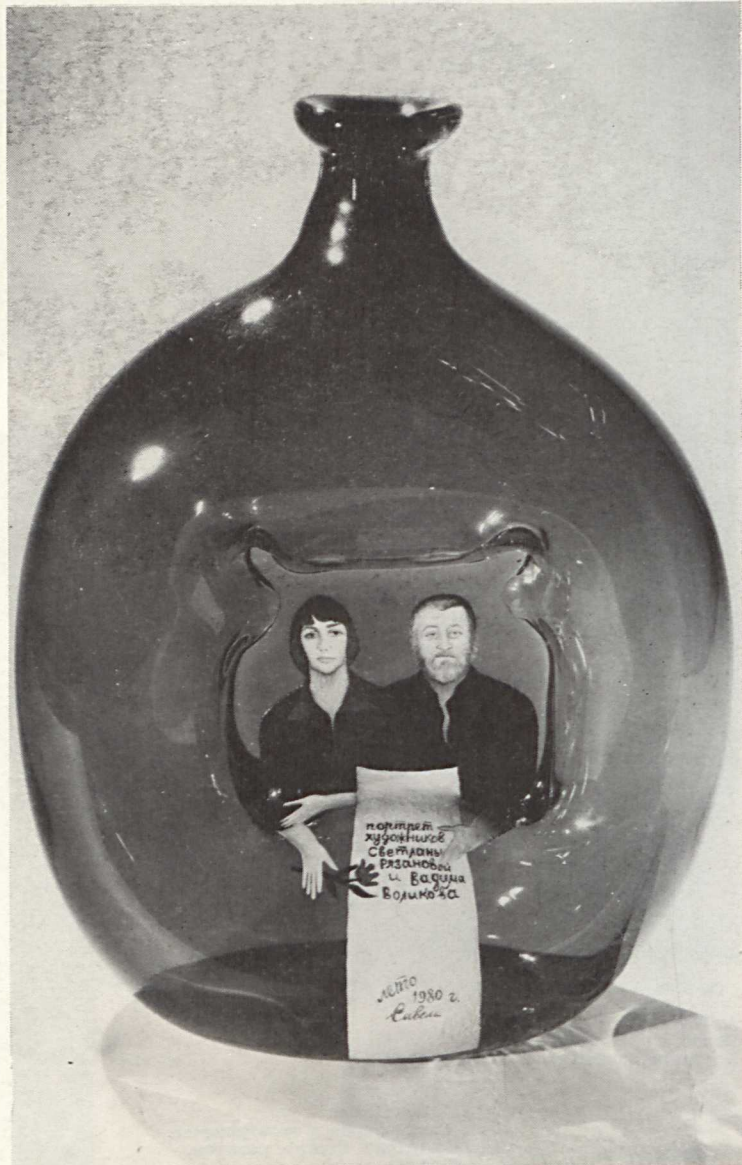
полненную свободным дыханием фигуру человека, словно делающего огромное усилие, чтобы вырваться из пространства сковывающего и тяжелого в пространстве динамичное, легкое, «сферическое» — пространство воздуха и парения птицы. Не Икар, уже взметнувшийся к небесам или падающий, опаленный солнцем, а Дедал — как воплощение творческой силы, способной создать нечто, что поднимает человека в воздух, воплощение внутренней мощи и силы его интеллекта, — не случайно стал героем одного из самых острых и дискуссионных произведений выставки.

В композиции Бокотейя, как уже отмечалось, художественное пространство величье, умозрительное. Его можно вообразить, но нельзя почувствовать. Художественное пространство «Минотавра» Ибрагимова или «Дедала» Иванова, условно говоря, «эпическое», оно ближе к человеческим масштабам и потому может быть эмоционально освоено и пережито через саму напряженность формы, вызываемое ею ощущение борения человека со стихией.

Работы Г. Ивановой, Л. Савельевой вводят нас в мир пространства лирического. Образующие композицию Ивановой «Талая вода» завитки прозрачного стекла, свободно лежащие, готовые к тому, чтобы быть передвинутыми, расположенными иначе, предполагают активность зрителя, который может с их помощью наиболее полно выразить свое собственное ощущение ранней, еще холодной весны. Совсем другой образ весны в работе той же Ивановой «Ладога», где главный мотив — расколовшиеся льдины, отражающие синь неба, набегающие друг на друга. Эти тонкие, неправильной формы осколки одновременно передают и стихию ветра, трепетания, почти слышимый шелест и хруст. Тут отсутствие конкретности становится залогом многозначности образа, возможности разных толкований, призывом к активности зрительской фантазии, к его соучастию в творческом акте художника. Художественный мир произве-



А. Иванов
Глухарина песня.
Хрусталь, гравировка. Ленинград



Л. Савельева
Портрет друзей.
Стекло, роспись. Москва

дения вырастает из эмоционального переживания жизни стекольной пластики в пространстве реальном, его перетекания, струения, вызываемого конфигурацией изогнутых пластин стекла, их соотношения друг с другом.

Новые возможности пространственных решений предлагает в своих работах Л. Савельева. Ее ансамбль «Портреты современников» обаятелен не только неожиданностью узнавания знакомых фигур, нарисованных на разноцветных высоких сосудах, но и возможностью составлять из них (на выставке, конечно, мысленно!) одну или несколько групп, где изображенные персонажи «беседуют», «слушают» друг друга. Аналогично строится образ и в другой ее работе «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» (тоже ансамбль из нескольких сосудов с полихромной росписью — фигура поэта на одном и современные молодые люди на остальных), погруженной еще и в контекст литературных ассоциаций, возникающих из знакомых строк А. С. Пушкина.

Стремление к достоверности в сюжетных росписях по стеклу Савельевой (при этом она располагает изображения на сосудах или свободно выдутых объемах разной формы, цвета, интенсивности окраски) в первый момент вызывает некий внутренний протест несоответствием конкретности изображений гораздо более абстрагированной среде, в которую они оказываются помещенными. Лишь иногда эта стекольная среда более определена, как, например, в ее ансамбле «Бассейн» (особенно выигравшем в экспонировании на данной выставке из-за подсветки снизу, отчего полупрозрачное стекло стало восприниматься как толща воды).

Однако «Автопортрет» воздействует именно остротой столкновения тщательно выписанного лица и погруженности его в условную раму воздушного кольца, будто с трудом удерживаемого тонкой оболочкой из прозрачного стекла. Продолжая эту игру, художник помещает рядом такой же стекольный объем, но вместо портрета там — цветок, что сразу меняет

акценты, делает относительными сами понятия конкретности и отвлеченности, а сближение лица и цветка позволяет сближать и более широкие понятия: портрет — пейзаж, человек — природа, мое лицо — лицо мира...

Наконец, необходимо сказать еще об одном лике пространства, открывающемся зрителю на этой выставке, лике самом потаенном — «пространстве человеческой души». Все чаще оно получает теперь в стекле не косвенное, а непосредственное, открытое выражение. Впервые это было продемонстрировано Савельевой в 1975 году в ее работе «Сокольники». Язык лирического высказывания развивался и совершенствовался ею на протяжении всех последующих лет. Итогом поисков стал ансамбль «Двое», где лаконизм изобразительного мотива выносит за скобки все внешние атрибуты отношений героев, а главной темой произведения становится их внутренняя жизнь, ее оттенки и отзвуки, «улавливаемые» свободными, мягкими очертаниями, стекольными объемами с изображением двух фигур. Композиция, подобно скульптурной группе, требует кругового обхода, и тогда кажется, что фигуры то приближаются друг к другу, почти касаясь руками, то вдруг опять отдаляются. Разделяющее (или объединяющее) их пространство оказывается важнейшим драматургическим компонентом, выявляющим сложность их отношений, носителем оттенков полужаженных, полунамеков. Пространство как главный «резервуар» эмоционального содержания сохраняется и в тех входящих в ансамбль стекольных объемах, где нет изображений; оно тут — концентрированная духовность, как в пейзажах с «пустым» фоном у старых китайских мастеров.

Можно сказать, что в зависимости от внутренней позиции автора, художественное пространство получает то негативную, то позитивную окраску. Яснее всего это проявилось в трактовке двух основных тем выставки — темы человека и темы стихий. В работах Иванова и Ибрагимова образ человека трактуется как героин-

ческий, гармонией и красотой противостоящий неорганизованности природных стихий. В работах Савельевой это герой романтический, напротив, через природу выражающий движения души. Соответственно и пространство выступает как негативная субстанция в таком произведении, как «Дедал. Человек и птица», где оно — вместилище косной материи, подлежащей освоению человеческой волей и интеллектом, «одушевлению». Воспоминание об античности в работах Ибрагимова «Ники», «Торсы» заставляет и тут воспринимать окружающую среду как противостоящую герою. Напротив, природа пространства в «Ладого» Ивановой, «Ветре» Савельевой — совсем иная. Здесь оно выступает как субстанция положительная, органичная среда жизни человеческого духа, возвышенных эмоций, затаенных оттенков настроений.

Так работа с пространством становится способом художественного мышления, определяет сам метод творчества. Взаимодействуя с объемом и массой, а часто и с цветом стекла, пространство получает всякий раз собственную качественную характеристику, формируя соответственно и смысл произведений.

То, что пространство стало специальным предметом творческого внимания на рубеже 70-х и 80-х годов, кажется не случайным. В этом особенность эволюции нашего художественного стекла за последние годы, поисков в нем нового языка художественной выразительности.

Ясно, что сложение этого языка происходит на основе синтеза приемов, характерных для живописи, графики, скульптуры, но видоизмененных в соответствии с особенностями материала. В зависимости от того, насколько этот язык самостоятелен, неповторим, присущ только этой сфере творческой деятельности, зависит и объективная возможность действительности в стеклоделении, не совпадающего по результатам с другими видами искусства.



Ф. Ибрагимов
Мужская голова. Стекло. Москва



А. Бокотей
Импровизация. Фрагмент
композиции. Стекло,
гутная техника. Львов

50 лет НИИХП

Научно-исследовательскому институту художественной промышленности в Москве исполнилось пятьдесят лет. Это не просто праздничная дата в истории института, это — важная веха в жизни народного искусства, в изучении его многовековых традиций, в возрождении и развитии его ныне широко известных центров, таких как Палех, Мстера, Хохлома, Гжель, Холмогоры, Великий Устюг, Кубачи и многие, многие другие. На пути к созданию Института были Выставка крестьянского искусства 1923 года, классические труды В. С. Воронова, А. В. Бакушинского, А. И. Некрасова и других, позволившие взглянуть на народное искусство как на явление, сохраняющее свою актуальность на сложных культурных перекрестках XX века. Создание НИИХП — первого и долгое время остававшегося единственным научного и творческого центра, всецело посвятившего себя исследованию народного декоративного искусства, было естественным этапом в развитии социалистической культуры, в которой народное искусство рассматривается как живая и плодотворная составная. Полвека существования НИИХП — время серьезных научных и творческих поисков. Повсеместный рост интереса к традициям народного искусства, активизация творчества коллективов мастеров на традиционных и возрожденных промыслах, наш сегодняшний взгляд на народное искусство, с одной стороны, подчеркивают правильность пути, избранного Институтом, но, с другой стороны, ставят перед ним новые, все более сложные задачи. Не случайно сегодня НИИХП работает, как никогда ранее, интенсивно и напряженно. И важность, и ответственность этой работы сегодня особенно очевидны. Исследователи и художники Института создают мост, по которому устремлено в будущее искусство, традиции которого уходят в толщу тысячелетий.

Публикуя материалы, посвященные юбилею НИИХП, редакция журнала «Декоративное искусство СССР» присоединяется к тем поздравлениям, которые приходят в эти дни в адрес НИИХП, и желает его коллективу новых успехов.



Заслуженный художник РСФСР Кораблева А. А. возле своего кружевного панно, удостоенного золотой медали на Брюссельской выставке 1958 г.



Бакушинский А. В.
Кашкарова З. Д.
Салтыков А. Б.
Профессор
Василенко В. М.
с народными
мастерами
на выставке
богородской
скульптуры



ДОГОВОР

1932 г. 15 декабря мы, нижеподписавшиеся, с одной стороны, Научно-исследовательский и Экспериментальный институт Художественно-Кустарной Промышленности в Москве, в лице директора ИХКП Бирзе А. М., именуемый в дальнейшем Институт, и с другой стороны, Мстерская артель «Пролетарское искусство» в лице председателя Правления артели Юрина Л. В., действующего на основании доверенности от 16/XII-1932 г. за № 414 заключили настоящий договор в следующем: 1. Институт обязуется оказывать артели всестороннее содействие по всем ее видам художественно-производственной деятельности. 2. Содействие Института выражается в том, что он дает артели указания для правильной постановки ее производства со стороны идеологической, художественной, технической и организационной. 3. Институт совместно с экспортером устанавливает стандартные формы изделий из папье-маше, консультирует артель по выполняемым ею рисункам и содействует созданию артелью новых, соответствующих стилистическим особенностям мстерской живописи и предъявляемым к ним общественно-политическим требованиям. 4. Институт осуществляет свое содействие артели посредством посылки своих инструкторов и специалистов в артель и путем консультации представителей от артели, прибывающих в Институт... 6. Артель обязуется выделять отдельных мастеров для опытных работ в артели, указываемых специалистами Института... 13. Адреса сторон: Института — Москва, Леонтьевский пер., д. 7. Артели — Мстера, Вязниковского района, Ивановской Промышленной области.



Мастера промыслов
с сотрудниками института.
30-е годы. Второй слева —
Василенко В. М.

Искусствовед Вишневецкая В. М.
и хохломская мастерица
Маслова Л. И.

Искусствовед Коромыслов Б. П.
с жостовским мастером
Кледовым В. В.



В. М. Василенко, член Ученого совета НИИХП

В 1930 году я закончил Московский государственный университет и был направлен по инициативе А. В. Бакушинского в распоряжение Промкооперации, в ведении которой находились в те годы народные художественные промыслы. Мне сразу же пришлось начать ездить по различным центрам народного творчества. Я много раз бывал в Федоскине, Жостове, Гжели, Хохломе, Холмогорах, Великом Устюге, Тобольске, побывал и в некоторых районах, где было развито вышивальное производство — в Рязанской, Тульской областях и др. Так за короткое время моей работы передо мной раскрылся живой мир народного искусства.

В конце 1931 или в начале 1932 года мне было поручено создать проект организации Научно-исследовательского института художественной промышленности. Это была трудная и срочная работа. Мой проект, довольно сильно переработанный, был представлен на президиум Всекоопромсоюза. Проект был утвержден, и Кустарный музей превратился в Научно-исследовательский и экспериментальный институт художественной кустарной промышленности (так вначале был назван НИИХП).

Первоначально институт располагался на верхних этажах Кустарного музея, многие сотрудники которого отнеслись к его созданию как-то ревниво и настороженно. Даже такой крупный ученый, как Николай Николаевич Соболев, тогдашний директор Кустарного музея, не сразу понял значение создававшегося института. Строгая он даже перешел из музея на преподавательскую работу в Строгановское училище. Однако несколько лет спустя он вновь стал тесно сотрудничать с институтом.

Приступая к созданию НИИХП, мы отдавали себе отчет, что народное искусство — это не экзотика, а большое художественное явление и интерес к нему, соответственно, должен базироваться на самых высоких критериях искусства. Мы видели в нем не просто творчество «темных мужиков-пейзанов», но явление большой культурной значимости, доносящее до нашего времени древние пласты истинного искусства. Причем самым удивительным

является то, что в этом искусстве продолжали жить древние формы, часто восходящие к периоду доклассового общества, которые оказывались живыми, великолепно совмещенными с современностью. То есть они обретали новую жизнь — теряя свою древнюю магическую содержательность, получали новое поэтическое звучание, новое истолкование и существовали полноправно с другими современными явлениями.

Возрождение и развитие художественных промыслов в нашей стране началось вскоре после революции и знаменовалось качественно новым подходом к ним как к носителям народной, национальной культуры, которая рассматривалась как основа, фундамент всего социалистического искусства. Задачей нашего института со дня его основания было восстановить ценнейшие области народного искусства, дать им новые формы, новые условия существования. Это было проявлением бережного отношения к народному искусству в молодом социалистическом государстве, в условиях сложного XX века с его техническими нововведениями, противоречиями в развитии культуры. В этой ситуации сохранившиеся остатки чисто национального творчества представляли для нас весьма большую ценность.

Уже в первый период существования института стало ясно его отличие от Кустарного музея. Конечно, творческий опыт и глубокие знания таких видных художников музея той поры, как В. Теляковский, В. Яковлева, Е. Прибыльская, З. Кашкарова, К. Пейч, Л. Зубова, М. Назаревская, М. Раков, В. Ланге и др., были тем фундаментом, на котором зиждилась вся работа института, но главным на новом этапе работы было то, что институт во все большей степени становился исследовательским центром по изучению народного искусства. И хотя нас, искусствоведов, было еще немного, далеко не столько, сколько их в НИИХП сейчас, мы составляли ядро искусствоведческого дела, хорошо организованного и подчиненного задачам изучения и развития нашего народного искусства. В тесном контакте с нами работали представители других спе-

циальностей, которые изучали особенности традиционной техники художественных промыслов, проблемы их экономики, организации.

Вероятно, сегодня это покажется странным, но в те годы практически не было ни одной научно написанной истории того или иного традиционного центра народного искусства. Я помню, что в период своего обращения к народному искусству я очень растерялся: как и многие другие, я буквально оказался на целине, приходилось добывать первичные сведения, их с трудом осознавать, обобщать, оценивать. Это относится даже к таким выдающимся промыслам, как Хохлома, Федоскино, Великий Устюг и т. д.

Большую роль в изучении народного искусства призваны были сыграть комплексные экспедиции института, одна из которых — четырехмесячная поездка в Дагестан — навсегда останется в моей памяти. Задачей экспедиции являлось обследование всех районов этого богатого народным искусством горного края. Возглавил экспедицию научный сотрудник НИИХП профессор А. С. Башкиров. В ее состав вошли: крупный специалист по художественной обработке металла Ф. Я. Мищук, жена Башкирова Нина Николаевна и я. Эта экспедиция впервые дала широкое научное представление о дагестанских народных ремеслах. Тщательно обследовав всю территорию горного края, мы обнаружили много ранее неизвестных очагов традиционного народного искусства. Вся экспедиция была проделана верхом на лошадях, в наиболее трудные районы мы добрались пешком. Это была первая искусствоведческая экспедиция. В первые годы создания института был преодолен этап, который можно было назвать «эрой образцов». Правда, образцы сохранились, но А. В. Бакушинский выдвинул новое положение: главная наша задача — развивать творчество; образцы и новые вещи должны рождаться на местах, на самих промыслах. Свою основную цель мы видели в формировании живых, творчески активных коллективов мастеров, в содействии тому, чтобы они развивались самобытно и активно. Образцы оставались актуальными лишь для тех



Художник
Карахан И. Л.
с холмогорскими
косторезами

Искусствовед
Максимов Ю. В.
с юными резчиками
села Подлесной
Тавлы.
Мордовская АССР



Художник
Колосова Л. А.
с мастерами-
ковровщицами

производств, в которых уже абсолютно угасло творчество, но только до того времени, когда удастся воспитать творческих работников, настоящих мастеров.

Таким образом, уже в первые годы существования института были заложены многие принципы работы с промыслами, сохранившие свою актуальность до нашего времени. Тогда же создался в институте особый тип художника, всецело посвятившего себя развитию народного искусства, как бы растворившегося в нем. Эти художники не только должны были знать традиции и особенности данного промысла, но они старались войти в этот мир сами, начинали творить по его законам. Сегодня я бы охарактеризовал их так: это талантливые художники, которые по своему образованию и интересам в большей мере являлись представителями современного профессионального искусства, но в то же время они уже не просто авторы, создающие образцы для народных мастеров, как это было до революции и в первые послереволюционные годы. Они сами стали частью современного народного искусства, находясь в постоянном творческом контакте с мастерами художественных промыслов. Не случайно обязательной и важнейшей стороной их творчества является подробное знание и тонкое понимание традиции промысла, в чем они нередко превосходят самих мастеров.

Характерно, что уже в первые годы существования института художники как старшего поколения, так и молодые, непременно приходили на консультации к А. В. Бакушинскому, советовались с В. С. Вороновым, вскоре пришедшим работать к нам, нередко обращались и ко мне. Художников консультировали также А. С. Башкиров, Б. П. Денике, часто бывавший у нас Г. В. Житков, связавший в дальнейшем свою судьбу с изучением Палеха, и прекрасный знаток древнерусского декоративного искусства А. Н. Свириин. Характерно, что и А. В. Бакушинский, и А. Н. Свириин, не будучи штатными работниками НИИХП, поддерживали с нами связь на протяжении многих лет, регулярно бывали у нас, беседовали

с искусствоведами, художниками, мастерами промыслов. Таково было в те годы отношение к институту, первому и единственному такому научному заведению, со стороны многих известных искусствоведов и художников. Все, кто занимался народным искусством, группировались вокруг нашего небольшого коллектива. Институт того времени был научной организацией, где было принято искать, спорить, определять новые пути. Особенно ярко это проявлялось на заседаниях возникшего тогда Художественно-методического совета, вбравшего в себя все функции по управлению творческой и научной работой НИИХП (Ученого совета в те годы у нас не было).

Своеобразным итогом первого пятилетия работы института была подготовка к грандиозной выставке, открывшейся в 1937 году в помещении Государственной Третьяковской галереи. Готовились мы к ней очень долго, около трех лет. На этой выставке наряду с уже завоевавшими популярность промыслами лаковой миниатюры, Жостовом, Хохломой участвовали и новые производства, восстановленные и организованные с помощью института.

Выставка, как это и задумал институт, показывала органичное движение от старой традиции к новому стилю в советском народном искусстве. Этот стиль — декоративный, жизнерадостный, разнообразный — проявлялся в творчестве Палеха, Жостова, Мстеры, Хохломы, многих других промыслов. И, как мы видим сегодня, он был найден правильно. Таким образом, подтвердилась плодотворность пути, намеченного и осуществившегося НИИХП. И еще одна важная сторона выставки 1937 года — она выявила творческую активность народных мастеров всей нашей страны, благодаря чему советское народное искусство предстало перед зрителями как яркое, живое, творческое явление.

Наш научный коллектив работал в те годы дружно, и мы много успевали. Регулярно устраивали выставки отдельных промыслов в здании нашего музея на ул. Станиславского и в залах Всекоху-

джника на Кузнецком мосту (нынешний Дом художника), принимали деятельное участие в подготовке Парижской выставки 1937 года, много выезжали в экспедиции, на производства. В конце 30-х годов с нами стал сотрудничать А. Б. Салтыков, который на договорных началах вел работу с Гжелью, принесшую в дальнейшем, уже в послевоенный период, такой большой научный, художественный и практический результат.

На основе наших исследований мы подготовили и первое большое издание института «Народное искусство в художественных промыслах СССР». Оно было задумано в двух томах. Научным руководителем первого тома был А. В. Бакушинский, второго — Н. Н. Соболев. К сожалению, второй том не вышел, не успел — настала война, рукопись его хранится в научной библиотеке института.

И вот прошло 50 лет. За эти десятилетия в стенах института работали такие крупные искусствоведы, как А. А. Федоров-Давыдов, А. Б. Салтыков, Е. М. Шиллинг, М. А. Ильин, многие другие ученые, замечательные художники нескольких поколений.

Институт продолжает и развивает традиции, сложившиеся в его стенах еще в 30-е годы. Успехи наших промыслов, новые научные и творческие достижения НИИХП свидетельствуют о том, что путь, выбранный нами в первые годы существования института, был правильным и плодотворным.

ИЗ ВYSTУПЛЕНИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕТЕ. 1944 год

А. А. Федоров-Давыдов
Одна работа должна заслуживать нашего первейшего внимания — это те самые альбомы, которые делает институт для восстанавливаемых сейчас после войны районов. Мне кажется, что из последних работ института это самые нужные, ценные, важные работы, это самое правильное, с моей точки зрения, направление, потому что именно восстановление того, что было лучшего, народных традиций, есть первая основная, важнейшая и главнейшая задача института, и чем больше институт будет обращать на это внимание, тем правильнее он будет работать.



Главный инженер института технолог Крапивин В. А. за формовкой



Искусствовед Митлянская Т. Б. и художник по кости Шуст В. С.



Художник Агапова А. К. в экспедиции по Иркутской области. 1979 год

В. И. Горелов, директор НИИХП

В работе нашего института с первых дней его существования был заложен большой заряд действенности, творческой активности. Это выработало особый тип искусствоведа, специалиста, который совмещает изучение искусства и его пропаганду с активной деятельностью по его развитию в современных художественных промыслах. Наряду с собственно искусствоведческими исследованиями мы уделяем большое внимание экономическим, технологическим, конструкторским разработкам. Каждый народный художественный промысел сегодня составляет значительно более сложный творческо-производственный коллектив, чем в былые времена. В десятки раз вырос объем производства художественной продукции, в последние десятилетия было возрождено и создано множество новых производств, изменилось даже само представление о мастере на промысле — сегодня здесь в значительной степени больше творческой молодежи, современной по уровню знаний, устремлениям, интересам, но бережно сохраняющей верность художественным традициям промысла. Отвечая на все эти изменения, институт строит свою работу на основе широкой комплексной программы.

По-прежнему важнейшее место отводится теоретическим и историческим исследованиям. Если в первые годы существования института в его научно-методическом секторе работали два-три сотрудника, то сегодня научно-исследовательский отдел теории — обширный коллектив исследователей, разрабатывающих наиболее актуальные, теоретические, исторические и методологические исследования. В стенах института сформировались такие ныне известные искусствоведы, как Т. М. Разина, В. М. Вишнева, Е. Г. Яковлева, И. П. Работнова, О. С. Попова, художники И. Л. Карахан, А. А. Кораблева, З. А. Архипова, А. В. Бабаева, А. Г. Бегушина, М. А. Тоне и многие другие. За пределами института работали и продолжают свою научную деятельность питомцы аспирантуры НИИХП: В. В. Павловский, И. А. Крюкова, А. К. Чекалов, А. Е. Горпенко, М. А. Некрасова, В. Я. Ра-

фаенко, Д. А. Чирков и многие другие. Важной стороной деятельности по-прежнему остаются экспедиции. Только в последние годы были проведены обследования обширных районов европейского Севера, Сибири, Северного Кавказа, центральных областей России. Экспедициями был собран разнообразный материал, обогащающий наши представления о народном искусстве, служащий основой для возрождения и развития художественных промыслов.

Основной принцип работы института с промыслами — развитие творческой активности коллективов мастеров — стал особенно актуальным в новых условиях. В связи с этим повысилась роль методической работы, усилилась связь института с художественными советами автономных республик, краев и областей, а также самих предприятий, обострилось внимание к вопросам организации творческой работы на промыслах, укреплению взаимосвязей с творческими группами, экспериментальными лабораториями и главными художниками промыслов. Более насыщенными стали семинары, проводимые сотрудниками института на предприятиях, широко практикуются в последние годы отраслевые семинары, на которых ведущие работники института тесно сотрудничают с творческим активом промыслов.

Образцы, создаваемые сегодня в отраслевых лабораториях института, рассматриваются нами и передаются предприятиям не как эталоны, а как направляющие коллекции, они помогают художникам и мастерам промыслов правильнее определять стилистическое развитие, идейно-художественный облик продукции. Институт практикует организацию выездных заседаний Художественного совета на предприятиях с детальным анализом их продукции, разработкой творческих рекомендаций.

Не менее значительна наша работа по оказанию творческой помощи предприятиям, созданным на протяжении последних пятнадцати лет. Естественно, что работа с новыми предприятиями требует совершенно иной методики, ставит дру-

гие задачи, чем работа с традиционными промыслами. На недавно еще весьма спорный вопрос: может ли в конце XX века возникнуть и сформироваться настоящий народный художественный промысел, мы можем уже ответить положительно. Хотя работа эта не простая — требующая много знаний, терпения и, главное, полного сомыслия между предприятием и институтом.

Расширение объема работы института потребовало создания экспериментальной базы. И вот уже несколько лет работает Тарусский экспериментально-художественный завод НИИХП. Здесь мы апробируем свои новые творческие предложения, проводим технологические и конструкторские эксперименты. В последние годы созданы также филиал института в Махачкале, в обязанности которого входит оказание творческой помощи промыслам автономных республик Северного Кавказа, а также конструкторско-технологическое отделение в Новосибирске, способствующее возрождению народного декоративного искусства Сибири. Эти новые отделы института находятся еще в стадии становления, но в дальнейшем мы связываем с ними большие надежды.

Важной стороной работы института является его координационная деятельность как головного научно-исследовательского центра в области народных художественных промыслов страны. На заседаниях координационного совета и его секций, в которых принимают участие представители всех союзных республик, обсуждаются наиболее актуальные проблемы науки и практики, происходит обмен опытом, корректируются и координируются научно-творческие работы, выполняемые в каждой республике.

Расширяются международные связи института. Ежегодно мы отправляем за рубеж выставки, формируемые из коллекций фонда международных выставок НИИХП. Основная часть экспонатов — произведения современных мастеров, демонстрирующие высокий уровень нашего народного искусства. Все эти выставки пользуются неизменным признанием у зрителя в различных концах планеты. Со-



Художник по росписи тканей
Бурлинова Г. И.

храпят свое значение крупнейшее собрание памятников русского народного искусства — Музей народного искусства при институте. Несмотря на неблагоприятные условия (ограниченность экспозиционных площадей, тесноту в фондах), музей организует тематические выставки, предоставляет для изучения хранящиеся в нем произведения в распоряжение научных сотрудников, художников и мастеров промыслов, служит важному делу пропаганды народного искусства. Мы надеемся, что проблема с помещениями музея будет решена и он займет подобающее ему место среди старейших музеев Москвы. В последние годы расширяются творческие связи института с Союзом художников СССР и РСФСР, Академией художеств СССР, с кафедрой искусствоведения Московского государственного университета, Государственным Историческим музеем, Музеем этнографии народов СССР в Ленинграде и др. Мы придаем этим связям большое значение, четко понимая, что такое большое и важное дело, как развитие современного народного искусства, требует творческого сотрудничества всех организаций, принимающих участие в этом процессе.

50 лет работы института — время исканий, определенных успехов и, естественно, некоторых просчетов, неудач. Задачи, стоящие перед нами, сложны и многогранны, но мы знаем, что цель, которой служит институт, благородна, общественно необходима, и это придает нам уверенность в завтрашнем дне дела, которому мы служим.

Г.-Б. МАГОМЕДОВ,
потомственный мастер с. Кубачи, заслуженный художник РСФСР

Самый дорогой обычай в Дагестане — обычай братства, куначества. Наши самые дорогие братья по искусству, самые близкие кунаки — художники и искусствоведы НИИХП. В летний зной и в зимнюю вьюгу увидишь их на крутом подъеме в Кубачи и знаешь — будет серьезный и строгий разговор о новых работах, о том, как развиваться искусству наших дедов и сыновей, нашему кубачинскому искусству.

Т. Бадяева, зав. сектором теории НИИХП

В Научно-исследовательском институте художественной промышленности, так же как и повсеместно в народных художественных промыслах, происходит смена поколений. В коллективе института более трети молодых сотрудников — художники, искусствоведы, инженеры-технологи, экономисты.

Молодые художники и искусствоведы НИИ художественной промышленности — непреременные участники всех научных комплексных экспедиций в различные районы РСФСР. Только в последние годы они побывали на Северном Кавказе, в Сибири, на Дальнем Востоке и в Центральном районах России.

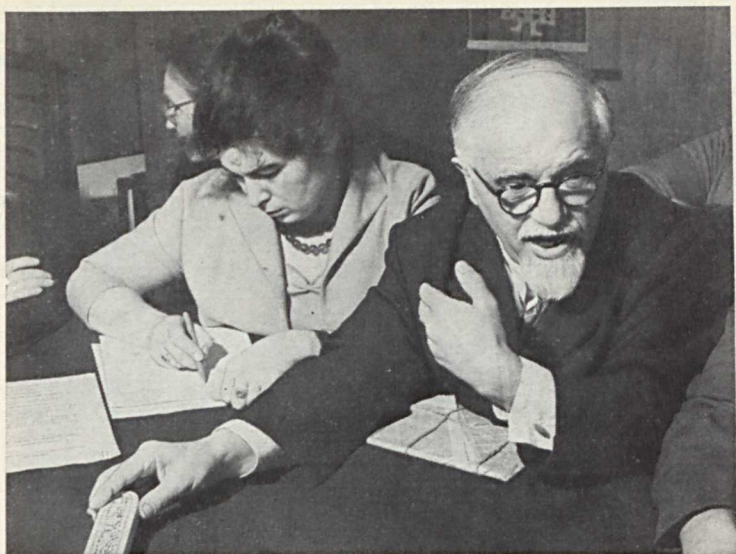
Плодотворно участие молодых специалистов в творческих семинарах последних лет: Ларисы Ханявиной — на предприятиях художественной вышивки Рязанской и Ивановской областей, Елены Репиной — Горьковской области, Татьяны Ерофеевой и Татьяны Лешёвой — Тульской и Рязанской областей. Художницы Елена Герасимова и Наталья Шмакова, искусствовед Ралия Мусина — участники многих семинаров с мастерами предприятий художественной керамики, в частности, керамического цеха Тарусского экспериментального завода. Семинары с участием Людмилы Бызовой принесли пользу мастерам Хотьковской фабрики резных художественных изделий. С мастерами резьбы и росписи по дереву промыслов Севера и Центра России, предприятий Урала и Западной Сибири много работают молодые художники Василий Ермилов и Алексей Добромислов. В результате постоянного сотрудничества Александра Гораздина с мастерами ткацкого цеха Шахунской строчевышивальной фабрики и других центров художественного ткачества восстанавливаются многие приемы народного узорного ткачества. Развитию новой отрасли промыслов — художественной росписи тканей содействует творчество талантливых художниц-текстильщиц Галины Бурлиновой, Галины Мачеевой, Светланы Дурченко и других.

В творчестве молодых интенсивнее идет процесс становления новых стилевых признаков в искусстве народных художест-

венных промыслов. Они смело экспериментируют, ищут пути, по которым искусство промыслов все шире вливается в общее русло советского декоративно-прикладного искусства. Интересно работает художница Нина Симакина, создавшая за последние годы немало произведений, которые заметно расширяют диапазон образно-пластических возможностей техники кружевоплетения. Таковы крупные панно-занавеси «Лето», «Травы луговые», экспонировавшиеся на выставках у нас в стране и за рубежом. В произведениях Татьяны Игнатьевой — шалях, панно, скатертях, полотенцах, моделях одежды — традиционные и порой полузабытые приемы русской народной вышивки приобретают совершенно новое звучание, новый образный смысл и декоративно-фактурную разработку. Большим вкусом и смелостью решений отличаются произведения Любови Негретовой, работающей в содружестве с предприятиями Челябинской и Читинской областей по художественной обработке камня. Созданные из кости кольца, ожерелья, брелки, малая скульптура Веры Прозоровой привлекают богатой пластикой, многогранностью ассоциативных связей художественного образа с реальным миром. Творческие установки и вкус, воспитанные в системе академического художественного образования и в процессе углубленного изучения классики народного творчества, а также художественно-технологических традиций промыслов, дают такое направление творческим устремлениям этих художников, которое способствует созданию произведений, образное содержание и художественный язык которых отмечены разумной связью с жизнью, бытом советских людей, наделены жизнеутверждающим, гуманистическим характером.

Следует сказать и о том, что в творчестве многих наших молодых художников находит развитие искусство орнамента, законы которого ныне почти забыты в сфере профессионального декоративно-прикладного искусства, за исключением, может быть, оформления тканей и ювелирного искусства, но язык которого до сих пор понятен и близок широчайшим народным массам, независимо от их этнической принадлежности.

Творчество молодых художников института находит все более широкое признание не только в сфере промыслов. Во вто-



Коломиец А. П.
и Миносян А. Г.
на аспирантских
занятиях

Художник
росписи по дереву
Добромислов А. И.

Художник росписи
по дереву
Бабаева А. В.
с молодыми
мастерами Тарусы

В. А. ПРОСВИРНИИ,
старший художник Фабрики художественной
резьбы по кости им. М. В. Ломоносова

Что определяет основное направление сотрудничества нашего промысла с НИИХП на протяжении полувека? Ответ простой — последовательное и глубокое возвращение мастеров под руководством специалистов института к истокам нашего искусства, к лучшим традициям старых Холмогор. От семинара к семинару, от консультации к консультации в наш творческий арсенал возвращаются традиционные художественные приемы: наборная техника, цветная гравировка, подкраска кости. Строже и одновременно богаче становится орнамент, сочнее и пластичнее — сами формы изделий и основные изобразительные мотивы. Для нас наши многолетние институтские друзья И. Я. Карахан и Т. Б. Митлянская — это в первую очередь люди, не только замечательно изучившие и понимающие основы холмогорского искусства, его тончайшие нюансы, но и удивительно точно осознающие наиболее актуальные, нужные современнику стороны традиции. И что хочется особо подчеркнуть — неизменное внимание со стороны сотрудников института к творчеству молодых, тех художников и мастеров, которые будут определять завтра облик холмогорского искусства.

рой половине 70-х годов заметно возросло их участие в выставках. Их творчество, сочетающее глубокое знание народных основ декоративно-прикладного искусства, умение решать новаторские «художественно-практические задачи, получило на этих выставках высокую оценку. Бронзовыми медалями в 1978 году были отмечены оригинальные работы Веры Прозоровой — изделия из кости-цевки, Натальи Шмаковой — изделия художественной керамики. В 1980—1981 годах за создание коллекций ковровых изделий, в которых нашли претворение художественные традиции и технические особенности народного безворсового ковроткачества отдельных районов РСФСР, присуждены медали ВДНХ Елене Сапроновой (серебряная), Римме Фроловой и Людмиле Тюриной-Кузьминой (бронзовые). Медалями отмечены и экспериментальные комплекты изделий с вышивкой, предназначенные для формирования нового ассортимента изделий на предприятиях Горьковской и Тульской областей, созданные Татьяной Ерофеевой и Еленой Репиной.

Можно сказать, что за время существования института в его стенах сложился совершенно новый тип художника, умеющего находить выражение своей творческой индивидуальности, профессиональной художественной культуры на языке региональной народной традиции и сочетать творчество в рамках этой традиции с целым комплексом современных идейно-художественных задач и утилитарных потребностей.

Этот тип художника — явление уникальное еще и потому, что творчество его неразрывно связано с целым коллективом промысла, он ответствен за судьбу художественной традиции. Это накладывает особый отпечаток и на художественное творчество, и на искусствоведческую деятельность, и на личность самого художника.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА УЧЕНОМ СОВЕТЕ 1947 год

А. Б. Салтыков

Наши знания о промыслах, особенно о заглохших или полузаглохших, относятся часто ко времени весьма отдаленному, и когда мы начинаем говорить о восстановлении промыслов, о помощи этим промыслам, то мы никак не должны игнорировать то обстоятельство, что промысел, когда-то процветавший, в настоящее время находится в условиях совершенно иной зачастую экономики, не только с точки зрения общей оценки внутреннего рынка, но и экономики данной области, данного района. В некоторых местах нет того сырья, на котором работали раньше, в некоторых местах нет рабочих рук, потому что рабочие руки поглощены теми большими производственными предприятиями, которые появились в этом районе, нет того потребителя, который был раньше.

Первая проблема — это необходимость в художественной работе сочетать древние народные традиции, установившиеся приемы, унаследованную технику с современными идеологическими и бытовыми требованиями...

Наблюдения реальной действительности, сочетание этих реальных образов с теми, зачастую нереальными формами, которые пришли по традиции — представляет большие трудности...

Вторая проблема, которую я назвал бы проблемой прикладного искусства как такового (в прикладном искусстве мастер всегда имеет дело с определенной вещью, бытовой вещью и превращением этой вещи в художественное произведение), состоит в том, что декорация вещи, форма вещи должны отвечать друг другу и назначению вещи, а с другой стороны, материал и техника его обработки должны быть также между собой теснейшим образом связаны. Для того, чтобы правильно идти по этому пути, необходимо иметь соответствующую теоретическую базу. Теории прикладного искусства у нас, если я не ошибаюсь, нет. Нет не только общей, нет и частных эстетик по отдельным отраслям, а такие отдельные эстетики по отдельным отраслям прикладного искусства имеют большое практическое значение, они нужны для практической жизни художников и работников с артелями.

Я думаю, что одной из задач Института является собрать тот материал, который может служить для создания таких, хотя бы и самых первичных, теоретических образов и положений...

ИЗ ОТЧЕТА 1937 год

В. С. Воронов.

В. М. Василенко

...Работа художественных артелей на Парижскую выставку показала, что народное изобразительное творчество на данном этапе характеризуется значительным расширением тематического содержания в сторону большей изобразительности в освоении образов и тем современности.

Почти во всех промыслах наряду с использованием старых художественных традиций и содержания наблюдалось стремление к усложненному тематическим заданием. Мастера выказывали настойчивое творческое стремление вводить в художественно-стилистические рамки промыслов темы, отображающие новую социалистическую культуру. Это естественное желание поставило перед артелями ряд задач художественного порядка, вытекающих из необходимости повышения мастерства в области композиции и рисунка. Недостаточность непосредственного художественного руководства на местах выяснилась с полной очевидностью. В ИХП организована специальная помощь артелям и мастерам, методическая консультация в процессе работ.

О. П. ЛУПШИНА,

главный художник фабрики «Холмогорской художник», заслуженный художник РСФСР, лауреат премии им. И. Е. Репина

Моя первая встреча с институтом произошла у нас в Семине в 1948 г., когда я была еще школьницей. Тогда к нам впервые приехала искусствовед В. М. Вишневская и меня послали проводить гостью в старинное холмогорское село Вортылово. По пути я успела рассказать и о своем деде, прославленном расписчике-травнике Архипе Серове, и о собственных попытках в росписи. Вероника Михайловна посмотрела мои робкие работы и сказала: «Будешь писать». Поэтому я и считаю ее своей крестной матерью в искусстве. И не я одна — десятки, сотни мастеров и мастериц Холмогоры прислушиваются к каждому ее слову, жадно впитывают каждый совет. И если сегодня холмогорское искусство достигло такого признания, то мы знаем, что в этом большая заслуга сотрудников НИИХП — А. В. Бакушинского, В. М. Василенко, В. М. Вишневской, Г. В. Яловенко, З. А. Архиповой, А. В. Бабайевой и др. — и мы благодарны институту за это.

Дизайн-центр на площади Пушкина

Ирина Костенко



Москвичи и гости столицы уже привыкли к первоначально казавшемуся столь неясно-многозначительным названием — Центр технической эстетики, который прячется где-то в глубинах (по непосредственному зрительному впечатлению) первого этажа нового здания редакции газеты «Известия». Дизайн-центр был образован три года назад Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики. При организации перед Центром были поставлены задачи: «осуществлять прямую связь института с промышленностью, пропагандировать достижения передового опыта в области технической эстетики и эргономики, оказывать методическую помощь дизайнерам-практикам». Известную роль в осуществлении поставленных перед Центром задач сыграло его расположение в центре столицы, в одном из самых многолюдных мест города, в рекламном смысле одним из наиболее престижных, а также пространственное решение нижнего этажа здания редакции. Авторы проекта нового здания «Известий» стремились воплотить в его решении новый подход в организации городской среды, максимально срастить нижний этаж здания с пространством площади. Таким образом, с помощью несложных архитектурно-планировочных средств на площади Пушкина была создана уютная пространственная зона, своего рода уличный интерьер, как бы мини-площадь под крышей, урбанистический уголок, укрытый от дождя и одновременно неразрывно связанный с площадью. Пояс витрин издательства «Известия» и дизайн-центра, ограничивающий это многолюдное место с двух сторон, является естественным центром внимания всех прохожих (в непосредственной близости находится станция метрополитена и подземный переход). С учетом воздействия этих факторов местоположения и складывались формы деятельности Центра — научно-методическая, информационно-пропагандистская и выставочная.

В конференц-зале Центра осуществляется обширная программа работ, охватывающая многие аспекты дизайнерской деятельности. Здесь проводятся семинары, лекции-беседы, консультации, встречи дизайнеров с представителями ведомств и предприятий.

В среднем четыре раза в год в витринах Центра организуются тематические выставки дизайна, в каждой из которых отражен вклад дизайнеров какой-либо отрасли промышленности, региона или республики, подразделений ВНИИТЭ, его филиалов, отдельных художественно-конструкторских коллективов, не входящих в систему ВНИИТЭ (а их в стране более 1500), в расширение ассортимента и качества промышленных изделий; представлен диапазон художественного проектирования, раскрыты особенности творческого процесса.

В составе таких экспозиций, как правило, не менее 70 процентов изделий, уже выпускаемых промышленностью или подготовленных к внедрению в ближайшее время. О географии дизайна прошедших выставок можно судить по их названиям: «Дизайн на Бердском заводе», «Дизайн в Люберецком СКБ Тормаш», «Уральский дизайн», «Латвийский дизайн», «Дизайн Белоруссии» и другие.

Фактор такого усиленного внимания людского потока к витринам Центра повлиял на визуальное решение уже первых экспозиций. Дизайнерами ВНИИТЭ было спроектировано для витрин малогабаритное и мобильное выставочное оборудование, позволяющее дизайнерским коллективам, участвующим в экспозициях Центра, на очень ограниченной площади представить и масштабы своей деятельности, и свою проектную неповторимость.

Чтобы увеличить объем информации, сделать показ динамичнее, в витринах смонтированы боксы с экранами, на которых ведется показ слайд-фильмов. Например, экспозиция «Дизайнеры детям» содержала в своем составе четыре слайд-фильма о работе дизайнеров над детской тематикой. Уже действует экранный пояс, созданный также дизайнерами ВНИИТЭ над витринами, — это впечатляющее информационно-декоративное средство. Проведены эксперименты по созданию полиэкранного зрелища, которое открывает еще большие возможности насыщения информацией небольшого пространства. Один из таких экспериментов — визуальный ряд на шести экранах, который был создан для экспозиции «Дизайн на Урале».

Одной из удачных экспозиций явилась выставка «Латвийский дизайн», которая первая положила начало идее раскрытия истоков творчества в национальных традициях. Эта экспозиция, приуроченная к 60-летию установления Советской власти в республике, представляла практические результаты работы специалистов республики. Дизайнеры Латвии, определяя свои позиции, заявили: «Дизайн в нашей республике не является лишь наукой, технической, коммерческой или эстетической областью — нет! Это составная часть материально-духовной культуры народа». Значительное место в витринных выставках заняли экспозиции о достижениях в такой обширной, неуклонно прогрессирующей области промышленности, как радиоэлектронная техника.

Это направление было представлено в составе экспозиций «Электроника. Товары народного потребления», «Дизайн на Бердском радиозаводе», «Дизайнеры XXVI съезду КПСС». Последняя выставка была организована в рамках программы, посвященной теме «Основные направления экономического и социального развития СССР на 1981—1985 годы и на период до 1990 года». Экспозиция была открыта накануне XXVI съезда КПСС и продемонстрировала новые организационные формы работы по дизайн-программам, охватывающие все этапы создания вещи, от конструкторских бюро до готового изделия. Наряду с выпускаемыми промышленностью предметами был показан солидный резерв разработок, внедрение которых — в планах XI пятилетки.

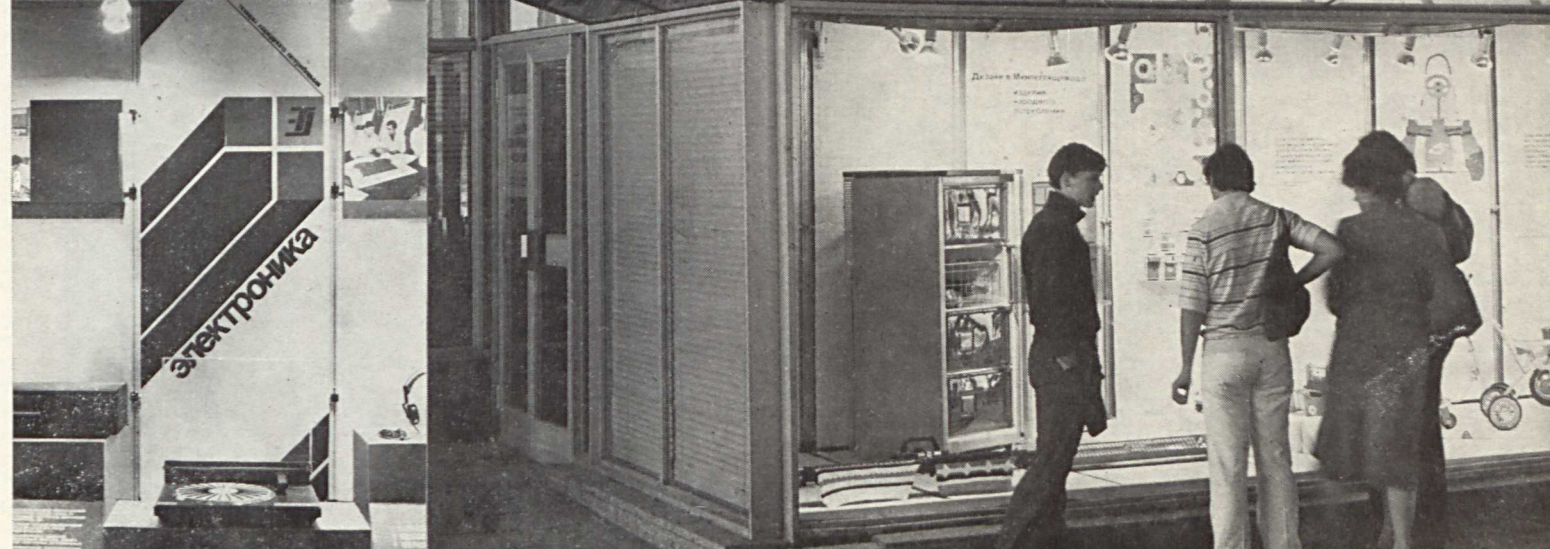
Перспективы развития промышленности Ленинграда и его региона, а также диапазон их деятельности от разработок для Саяно-Шушенской ГЭС и объектов Олимпийского комплекса до изделий широкого спроса раскрыла экспозиция «Дизайн в Ленинграде».

Все прошедшие экспозиции убедительно показали, что дизайн находит все большее распространение и признание в общественной жизни страны. Пути его развития все теснее связаны с духовной культурой советского народа.

Новое подразделение ВНИИТЭ пока не имеет аналогов. Методы его работы отличны от методов работ зарубежных дизайн-центров, имеют специфически отечественные черты. Для дизайнеров, работающих на предприятиях, в Центре организована консультативная служба, которую проводят ведущие специалисты ВНИИТЭ. Проводятся семинары с участием представителей промышленности и министерств, посвященные проблемам, связанным с представленной в экспозициях промышленной продукцией, изделиями. В небольшом, но уютном зале Центра собираются на тематических встречах архитекторы, дизайнеры, искусствоведы, художники-оформители, представители различных технических специальностей, соприкасающиеся в своей деятельности с дизайном. Каковы возможные перспективы развития дизайн-центра, исходя из сегодняшних тенденций его функционирования?

Развитие это может идти по двум направлениям. Одно из них — это дальнейшее, так сказать, внутреннее совершенствование всех звеньев и форм деятельности Центра, в том числе и витринно-экспозиционной, дальнейшее внедрение новейшей экспозиционной технологии — светокинетических средств, полиэкрана и т. д. Второе направление, так сказать, развитие вширь, — это дальнейшее освоение окружающего пространства.

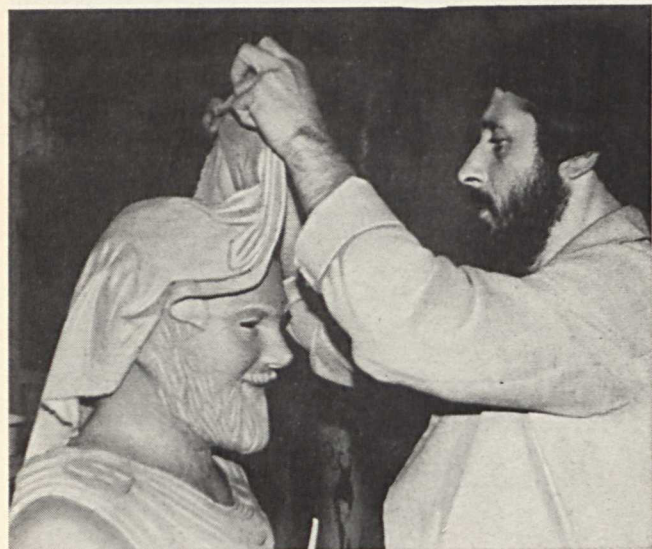
В этом плане возможны различные синтетические решения дизайнерских экспозиций Центра с фотовитринами газеты «Известия», с рекламными объектами, находящимися на площади. Не исключено и такое: непосредственное пространство перед дизайн-центром может стать своего рода полигоном для новых элементов и средств ближней зоны городской среды. Новейшие разработки знаковой коммуникации, киосков, урн, уличных часов, почтовых ящиков, декоративно-кинетических устройств и т. д. могут проходить апробацию и обкатку в непосредственной близости от дизайн-центра, являясь составной частью его программы — пропаганды отечественного дизайна.



Двенадцать композиций Михаила Копылкова

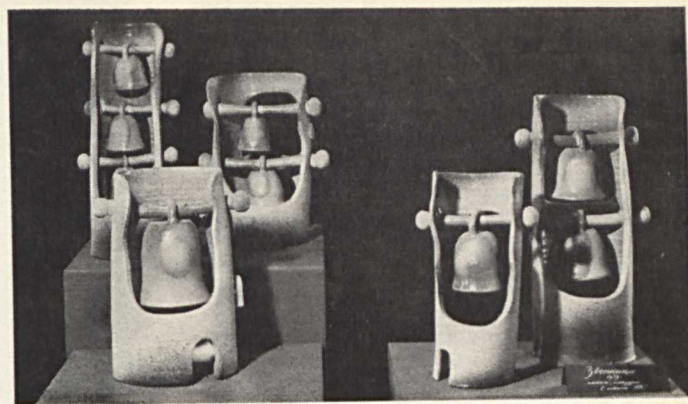
Дина Немчинова

М. Копылков за работой над
портретом В. С. Васильковского



Садовница. Шамот, глазури, соли. 1975





как бы перевоплощается в образ далекого прошлого. Не в этом ли свойстве древнего Протея заключена тайна творчества Копылкова, свойственное ему умение перевоплощаться, чтобы услышать голоса природы, почувствовать сердце дерева, понять то, о чем «шепчет мыслящий тростник»? Профессиональное мастерство Копылкова, которое служит прочной базой его творческого метода, сложилось на начальных ступенях его художественной биографии в ЛВХПУ имени В. И. Мухоминой на кафедре стекла и керамики. Но есть основания предполагать, что его работа до училища в реставрационных мастерских стала тем введением в школу искусства, которое вывело из него настоящего профессионала. Не меньшее значение имело и его преподавание в детской художественной школе, где он вел уроки композиции и технологии керамики. По признанию Копылкова, значительную роль в его творческом становлении сыграли Врубель, Рерих, Петров-Водкин, Шагал, Пикассо. Особенно сильные импульсы он получил от творчества Тышлера. Своим непосредственным и главным учителем Копылков считает профессора Владимира Сергеевича Васильковского. Сегодня о Михаиле Копылкове говорят определенно — мастер. Это очень большое и весомое слово. Правда этого определе-

Звонница.
Глина,
глазури,
соли.
1973

←
Весенние
опыты.
Шамот,
глазури,
серебро. 1979

Розовое
платье
и осеннее
пальто.
Шамот,
глазури, соли.
1976

Сила жизни.
Фрагмент
композиции.
Шамот,
глазури,
глянц-гольд.
1976

Среди ленинградских художников-керамистов, получивших сегодня широкую известность и признание, одно из ведущих мест принадлежит Михаилу Копылкову. Его первая персональная выставка была открыта в Ленинграде в Овальном зале Елагина дворца.

Монографическая выставка — важная проверка целостности мироощущения и творческого многообразия художника, проверка строгая, порой чреватая неожиданностью обратного эффекта. Здесь влияет все: выбор вещей, их взаимодействие, решение экспозиции, даже характер выставочного помещения. Формируя выставку, автор ограничился двенадцатью своими работами и экспонировал их так, что они образовали некоторое единое выразительное художественное целое. Созданные в разные годы, вещи как бы развивают и дополняют те же мысли, переживания, эмоциональные ощущения, которые заложены в каждой из них. Созвучной духу произведений оказалась и архитектура купольного зала Елагина дворца. Для композиций Копылкова, в силу их масштабности и напряженности силового поля, которое они излучают, требуется пространство, приобщающее произведение к окружающему миру. Открывающиеся из больших окон дворца широкие просторы парка, Невы и неба помогают увидеть создания художника во всей их жизненности и доведенной до степени художественной формулы образности.

Чтобы понять внутренний ход мыслей художника, проникнуть в тайну его творчества, подчас необходимо отыскать своего рода ключ к их пониманию. Таким ключом в данном случае, как мне кажется, является портрет Михаила Копылкова, исполненный его учителем и коллегой по выставкам В. С. Васильковским. Васильковский представил художника в одежде испанца, заимствовав аксессуары костюма с картин Эль Греко. Однако удивительно, что современный художник не кажется «ряженым» в этой одежде: он



ния подтверждается всей «счастливой дюжиной» его композиций, от которых кажется чуть тесноватым просторный Овальный зал. Произведения, включенные в экспозицию, можно рассматривать хронологически, выборочно, но мне кажется, что в представленных вещах можно проследить определенные волны, на одну из которых настроен внутренний лад целой группы работ.

Так, произведения «Сила жизни», «Весенние опыты» и «Post mortem» отражают размышления мастера над извечной темой рождения жизни из небытия, появления формы из бесформенного, разрыв и ломку отвердевших граней молодыми побегами и, наконец, торжество животворных начал над косностью, тленом и распадом. Декоративная композиция «Сила жизни» — три одинаковых по размеру куба, разнящихся между собой величиной разломов поверхности, как бы взорванных прорвавшимися изнутри родниками жизни. Кажется, что в четком объеме куба сконцентрировано огромное напряжение и образующие его могучие силы ищут выхода, стремятся сбросить мертвую оболочку и утвердить свое право на устремление к солнцу, к свету.

В этом триптихе зрителя завораживает сочетание замкнутости пространства и назревающего вулканического извержения, геометрической определенности и буйной хаотичности прорастающих сил. Такое сконцентрированное противопоставление заложено и в цветовой выразительности. Колорит построен на контрасте мертвенно-белой безжизненной поверхности кубов и напряженной пульсации цвета прорывающихся листьев и плодов.

Динамика формообразования, переход от зарождения, становления к существованию форм отчетливо выражены и в другой работе Копылкова — «Весенние опыты». Та же цель: загадка явления и его осмысленность, вскрытая, выявленная в сопоставлении форм. Здесь взаимовлияние, перетекание пластики и цвета, возникновение форм новой жизни трактуются, как в античном эпосе, где начало всего — яйцо (ab ovo). Яйцеобразные, шаровидные формы, сливаясь и противоборствуя, застыв и вместе с тем вытекая одна из другой, пластикой, ритмом и цветом говорят о бесконечности сцеплений, о вечной смене, непрерывности цепи жизни — от атома до космогонических образований. Раз-

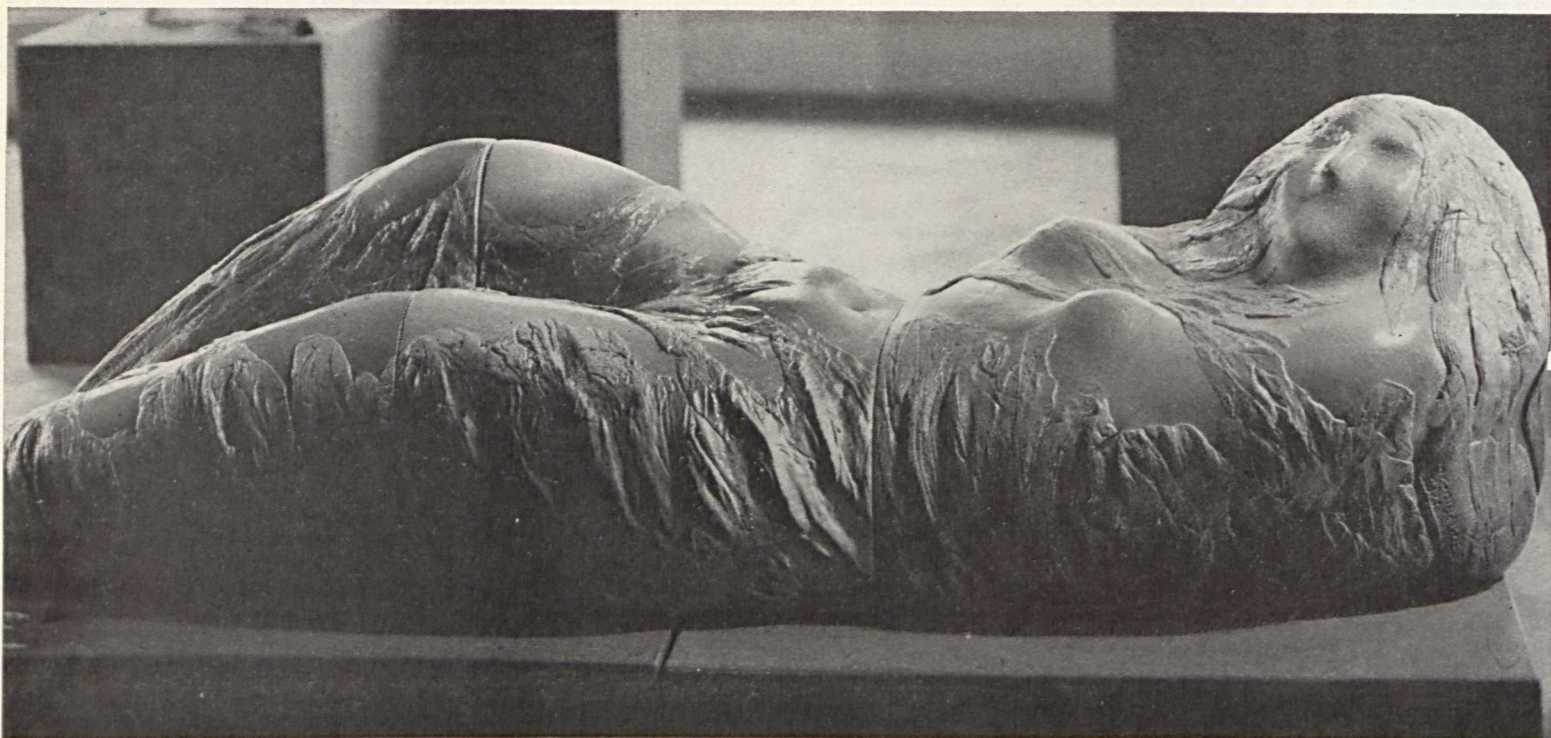
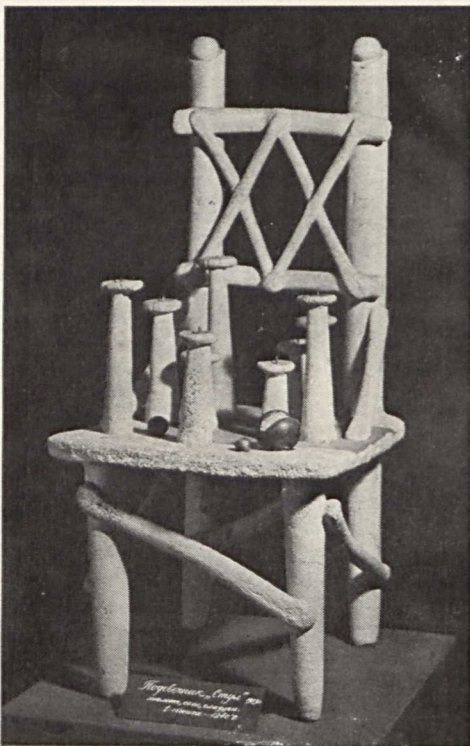
«Post mortem». Шамот, глазури, соли. 1980

Стул-подсвечник. Шамот, глазури, соли. 1973

Осенний натюрморт. Шамот, глазури, соли. 1973

Земля. Шамот, глазури, соли. 1979

Дриада с птицей. Шамот, глазури, соли. 1980





витие пластических переходов слито с колористическим потоком: из окостенелого белого с черным рождается вибрирующее, живое, сверкающее свежестью зеленое и наконец, как из перенасыщенного раствора выпадает кристалл, так, очищенная от всего вторичного, рождается серебряная яйцевидная форма — зерно новых метаморфоз.

В эмоционально-образном ключе этих двух композиций решен и возвышенно-философский «Post mortem». Сама классичность латинского названия настраивает наши ощущения на торжественный лад. Художник попытался соединить такие, казалось бы, пластически несовместимые понятия, как жизнь и смерть, обладающие равной степенью значимости и выразительности. Тяжелые пласти, вскрытые скальпелем времени, обнажили синтетичность природы, ее извечное обновление и переход из одного состояния в другое. Как в реквиеме — торжественно-скорбные ноты перерастают в радостно-просветленную мелодию, прославляющую смысл человеческой жизни. Звучностью цветовых контрастов фантастически прекрасных растений, плодов и цветов, выросших из тлена, художник утверждает поэтическую сущность бытия, звучащую в пушкинских стихах:

*И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.*

Тема вечности и исторических корней объединяет два других произведения — «Иконные горки» и «Звонница». Влюбленность в древнерусскую живопись словно повзала художника за собой в лабиринты и расселины горных кряжей, которыми так щедро украшена русская икона. Подобно художнику из повести Г. Гора «Геометрический лес», Копылову удалось проникнуть за плоскость творений древнерусских иконописцев и увидеть написанные ими горки в их пластической полноте, обойти со всех сторон, почувствовать каждую складочку, уступ, по которым

бегут ручьи с «живой водой», разглядеть каждый камешек на гребнях горок и воплотить увиденное в пластике.

Глядя на «Иконные горки», убеждаешься в огромной силе старых мастеров, сумевших так убедительно и декоративно запечатлеть лик земли именно там, где сила ее пламенеющих недр поднялась к горным вершинам, холмам и хребтам. «Горки» заставляют задуматься и о том, что эти живописные прототипы были родоначальниками тех горных сюит Рериха, Богаевского и Волошина, в которых, как писал Волошин о картинах Богаевского, «художник нашел снова те утерянные, казалось, навсегда, декоративно-благородные, тонкие линии композиции и ту идеализацию лица природы, без которой картина становится просто этюдом».

Древней Русью веет и от «Звонницы». Это колокола-образы, в них скрыта мелодия спокойствия. Их четко прорисованные силуэты видны в просветах колоколен. Они — будто мысль безвестных гончаров и литейщиков, донесших до нас образ Древней Руси в камне звонниц и металле колоколов.

Работы Михаила Копылкова светятся любовью к земле, былинным и песенным ощущением. Это пантеистическое начало воплощено в цикле, состоящем из трех скульптур, исполненных в разное время: «Садовница», «Земля», «Дриада с птицей». Здесь художник-керамист предстает перед нами как скульптор, определяя свое отношение к керамике «не как к разновидности декоративно-прикладного искусства, а как к средству воплощения образа», доказывая своим творчеством, что «произведение из керамики может быть скульптурой так же, как скульптура может быть сделана из керамики». Его творческой манере как скульптора свойственно чуткое ощущение пластической формы, выявленной широко и крупно и определенно.

Художники всегда будут обретать неисчерпаемый источник красоты и гармонии в обнаженном человеческом теле. В образе Дриады — лесной девицы — переплелись и легенды античного мира, и отзвуки древнеславянских мифов, и народные песни о деревьях-девушках. Художник запечатлел как бы сам процесс волшебного рождения трепетного прекрасного девичьего тела из древесной массы ствола. С присущей ему виртуозностью Копылов «обгрызает» материал, передавая все оттенки фактуры дерева — от необработанной шероховатой коры до нежной и гладкой поверхности обнаженного тела. Образ «Дриады с птицей» созвучен образу «Садовницы», созданному на несколько лет ранее. Усложненность формы «Садовницы», ее раскрытость, в отличие от замкнутой композиции «Дриады», — символ связи человека, творящего природу и защищенного ею. Именно поэтому конкретные структурные формы фигуры переплетаются с растительными формами, детали одежды напоминают плетение цветочной корзины, опять же показывая круговорот многообразных и неповторимых явлений природы. Живой и изменчивый колорит «Садовницы», будто сплавляя цвета осени, дает бесчисленные модификации красок неба, цветов и плодов.

Печатью монументальности и покоя отмечена третья скульптура этого цикла «Земля». Здесь проявилась зоркость художнического взгляда, сумевшего увидеть в горном ландшафте, холмах и долинах очертания могучей женской фигуры — символа плодородия. Это истинное поэтическое видение, переданное языком пластики, органически слитой с колоритом, что создает эффект скользящего изменяющегося закатного освещения, затененного прозрачной дымкой.

Одаренный пониманием природы, Копылов вместе с тем остается художником города. Но город он видит также по-своему. Об этом говорят такие его работы, как «Стул-подсвечник», «Натюрморт» и диптих «Розовое платье и осеннее пальто». Первые две вещи этого цикла, — на мой взгляд, наименее одухотворенные из представленных в экспозиции. Но они самые ранние его вещи, они показывают, какой огромный путь проделан художником от дерзкого эпатажа «Подсвечник», в котором превалирует: «я так вижу, я так понимаю, я так делаю», до философского цикла,

выражающего ощущение вечности природы.

«Розовое платье и осеннее пальто», — пожалуй, самое известное произведение Копылкова. О нем много спорили, но его не могли не признать. Со свойственной художнику спокойной смелостью он перекинул мост от натюрморта в живописи к монументальному натюрморту в керамике. «Вещи», трактованные со скрупулезной подробностью, почти повествовательностью, стали поэтической исповедью о двух судьбах: о человеке поэтического склада, из тех, к кому относятся пастернаковские стихи:

*Они в неубранном бору
Живут, как жить должны артисты —*

и о «розовой девушке», которая осветила его бытие, принесла в осенний холод его душевного мира трепетность и нежность, столь необходимые для творчества. Пожалуй, самым отличительным качеством этой работы является то, что такие бьющие в глаза описательные подробности, как оторванная пуговица, зашитый через край подол пальто, оттопырившие карманы трубка и спичечный коробок, не кажутся натуралистическими. Это происходит в силу общей одухотворенности произведения, его музыкально-пластического настроя, при котором даже бытовая деталь становится, как в стихах А. Ахматовой, усиливающим эмоциональным акцентом.

Сильной стороной творчества Михаила Копылкова является органическое единство пластика и цвета. Обычно скульптор мыслит пластическими формами, живописец — цветовыми соотношениями. Копылов же обладает полифоническим мышлением: у него пластика и живопись едины, они возникают, развиваются и воплощаются одновременно. «Для меня важно, — говорит художник, — проникновение цвета в плоть материала, сцепление фактуры и цвета. Поэтому я стараюсь не «раскрашивать» поверхность, а «вгонять» живопись в тело предмета, чтобы цвет был качеством массы, объема».

Слитность пластического и живописного начал позволяет наиболее полно выразить самое существенное в творческой концепции художника — понимание бытия как единства, как непрерывного круговорота многообразных и неповторимых явлений жизни.

Мысленно вновь просматривая выставку «кадр за кадром», говоришь себе: да, мастер талантливый, виртуозный. Его ма-



В. Васильковский
Портрет М. Копылкова. Шамот, глазури. 1981

стерство признано, можно сказать даже, что он удачлив как художник, хотя и не обошлось без терний. Но, признавая бесспорность его достижений, нельзя не задуматься о некоторых тревожных нотках, которые вызывает выставка: не замыкается ли художник в узком кругу тем-образов и, следовательно, выработанных приемов?

Однако, общаясь с Михаилом Копыловым на выставке и в его мастерской, всматриваясь в его новые, не вошедшие в экспозицию произведения, видишь, что круги его исканий явственно преобразуются в спираль, устремленную в пространство жизни. И верится, что его способность перевоплощения, раскрытая в «испанском портрете», проявится в новых образах, глубоких по мысли и духовности, неожиданных и безукоризненных по форме.

Как дети рисуют знаменитые картины

Иппа Кофман



На листе — несколько ярких цветных пятен. Не сразу все поймешь; изображение требует объяснения. Дети охотно их объясняют. Синее пятно — это мама, а розовое — это я, а вот здесь мяч — мы с мамой играем. Все празднично и радостно! Едва научился малыш держать карандаш — и уже что-то рисует. Он хочет передать в своем рисунке то, что видит, что чувствует, что его волнует. Передает он не только окружающий его видимый мир, но и обогащает его своим чувством, своей фантазией — рожденными в его сознании образами и красками.

Рисование для него — желанная и радостная работа. Здесь труд, искусство и творчество выступают вместе. В них он вкладывает все силы своей души. Это и есть качества, воспитывающие как ученого, так и художника, творческого человека любой профессии. Эти качества даруются в детстве. Надо их развить и закрепить как можно раньше.

В детском рисунке заложен и зримо фиксирован созидательный, творческий момент. По рисунку ребенка можно проследить ход и мыслей, и чувств, и интересов — ход его развития. К сожалению, мы, взрослые, не придаем им должного значения: раздаем, разрываем, выбрасываем, а иногда еще и ворчим, что переводят напрасно бумагу.

В свое время Лев Николаевич Толстой организовал в Ясной Поляне народную школу и сам вел в ней уроки. Он пытался научить детей сочинять — приобщить их к литературному творчеству. Позже, описывая эти занятия, разбираясь в том впечатлении, которое у него оставило детское творчество, он говорит: «Мне казалось столь странным, что крестьянский полуграмотный мальчик вдруг проявляет такую сознательную силу художника, какой на всей необъятной высоте развития не может достичь Гете...»

«Я чувствовал, — говорил Толстой о Федьке, — что с этого дня для него раскрылся новый мир наслаждений и страданий — мир искусства; мне казалось, что я посмотрел то, что никто, никогда не имеет

права видеть — зарождение таинственного цветка поэзии».

А как же в изобразительном искусстве — все дети богаты этим творческим даром? Мы говорим — все. Вопрос только в степени. Если вовремя ребенок получил умелую поддержку, внимание со стороны взрослых, то эта сторона его личности может выступить ярко и активно.

Детские впечатления и детское творчество — это огромная сила, огромный «будильник» того, что еще спрятано, не раскрыто, не развито.

Встреча с памятниками искусства в музее обогащает духовный мир человека, поднимает его творческие силы.

Мы говорим: музей — мир прекрасного. Все в нем окружено атмосферой особой значительности, взволнованности, приподнятости и даже некоторой таинственности. В музее прошлое живет рядом с нами: оно раскрывает связь времен, бесконечную цепь событий, явлений культуры. Здесь как бы происходит встреча прошлого с человеком сегодняшнего дня. Как в громадной книге, развертывается история человечества. Ярко и наглядно раскрываются социальные моменты, так, в образах Древнего мира предстает перед нами величие фараонов или римских императоров, богатство и роскошь их быта и униженность рабского существования. Поднимаются вопросы равенства и свободы, воспитывается гуманистическая основа — искусство становится уроком жизни. Оно является незаменимым стимулом развития мыслей и чувств современного человека, богатым источником для воспитания новых поколений.

Нет более чуткого, восприимчивого, активного зрителя, чем дети. Их суждения искренни и непосредственны. Они видят все очень остро и, что особенно ценно, выражают свободно свое отношение, свои впечатления.

Такую возможность и предоставляет им изостудия при ГМИИ им. А. С. Пушкина. Иногда говорят, что восприятие великих произведений искусства недоступно детям. При приеме в изостудию отбора по ка-

ким-либо особым признакам талантливости или исключительности нет. В таком раннем возрасте трудно решить, кто одарен и чем. Дети приходят самые разные. Способности и возможности ребенка будут развиваться дальше в коллективе, на фоне коллекций музея.

Посещение музея для любого из них праздник: они идут радостно, занимаются увлеченно, каждый раз ждут новых впечатлений.

На занятиях они делятся по возрастным группам — дошкольники (4, 5, 6 лет), младшие школьники (1-й и 2-й классы) и дети более старшего возраста.

С маленькими детьми занятия проходят как бы в игре. С более старшими — в форме путешествий в разные страны, в далекое прошлое, в форме вопросов и ответов, загадок, узнаваний картин по деталям, чтений рассказов и мифов. Форму занятий часто подсказывают сами предметы — скульптура, живопись или предметы прикладного искусства.

Искусство действует на детей могущественнее, чем слово, рассказ, внушение. Музейная педагогика отличается от школьной. В чем ее особенность? Прежде всего в том, что она обращена к чувствам. На занятиях в школе основное — слово, гонятие.

На занятиях в музее — путь совсем иной. Перед нами скульптура или картина — сразу же включается зрительное восприятие, вспыхивает чувство, переживание, самостоятельное наблюдение. Слово, понятие, познание возникают потом, следом. Таким образом восприятие не опосредованно, оно активно и лично. Оно ведет по пути исследования, ставит перед ребенком целый ряд вопросов: что это, как сделано, зачем, кто это сделал?

В человеке, особенно в ребенке, чувственное восприятие первенствует, оно, быть может, значительней, чем умственное. Восприятие произведений искусства идет не столько разумом, но затрагивает всю нервную систему. Активно и положительно выступает функция радости восприятия, познания. В эти минуты происходит

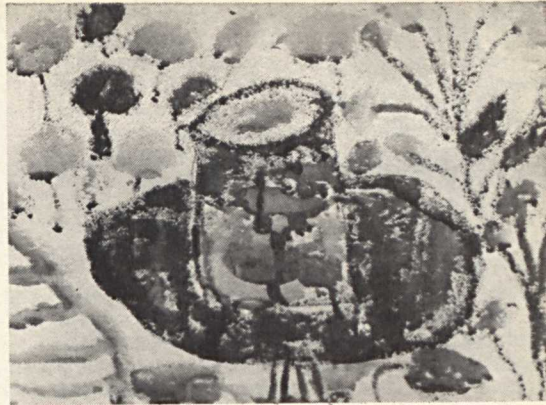
важное — раскрывается сам ребенок. Дети, каждый по-своему, воспринимают и отражают увиденное. Мальчик пяти лет (Миша Николаев) во время прогулки по музею остановил свое внимание на картине художника Пикассо «Старый еврей и мальчик», а придя в студию, стал ее повторять. Вначале все шло так же, как и там: темные, скупые краски, одинокие две фигуры, но чувство подсказало свое решение. На его рисунке мальчик протягивает яблоко старику. Так в рисунке раскрылось качество души. Сочувствие к образу дряхлого, изможденного нуждой старика — это уже нравственная позиция. Этот рисунок — документ, говорящий о самом ребенке, о его отношении к увиденному.

Впечатление, полученное в музее, не всегда тут же используется ребенком в своей практике. Оно ложится глубоко, проходит долгий и сложный путь освоения, переработки и является нам уже значительно позже в новом качестве, частью какого-либо нового образа.

Первое и основное в музее — момент восприятия детьми произведений искусства. Занятие начинается обычно с прогулки по залам. Во время просмотра тренируются зрительное внимание, наблюдательность, умение вбирать в себя все, накапливать, набирать впечатления, необходимые для ассоциативного мышления.

Восприятие и зрительная память — это первые звенья невидимой цепи. Следующие — тренировка и укрепление зрительной памяти. Дети учатся различать, сравнивать, подмечать. В этом деле нужны неторопливость, вдумчивость, проникновенность.

Важным моментом является также художественный вкус — то есть отбор материала для себя. Каждый останавливает внимание на том, что ему больше нравится, что ему больше нужно в своей практике. Выработать хороший вкус, умение отбирать ценное, лучшее — это также большая задача. Все мы знаем, что вкусы формируются в детстве и часто остаются на всю жизнь.



Чтобы подметить жизненно-творческие силы каждого возраста, для их сравнения полезно смотреть одно и то же произведение с разными возрастными группами. Наиболее нейтральное и доступное всем — это натюрморт. Натюрморт Сезанна «Яблоки и груши» младшей группе кажется очень простым и жизненным и совсем несложным в исполнении.

Дети более старшего возраста (7—8 лет) оценивают мастерство, с которым написаны фрукты, сравнивают с уже известными им картинами, наблюдениями в жизни. Дети старшей группы понимают сложность этой кажущейся простоты. Они уже видят цельность композиционного построения, улавливают искусство изображения белых предметов на белой скатерти, гладкой поверхности керамики, пушистой — персика. На первый план выступает уже ассоциативное мышление. Они задумываются об особенностях творчества художника в целом.

Наполнившись впечатлениями, дети часто сами предлагают пойти «порисовать». Тема рисунка свободная — они сами выбирают ее, а также и технику, а педагог наблюдает, замечает, как отражаются впечатления, полученные в залах, на личном творчестве ребенка. Одновременно, не называя им те или другие правила и приемы, он рассказывает им о законах живописи и рисунка — преподносит они в форме совета. Дети знакомятся с художественным языком искусства.

Немаловажным моментом на занятиях является обсуждение домашних работ. Работы развешивают, и их смотрит вся группа. Каждый рассказывает о своих работах. Постепенно развивается умение раскрыть свой замысел, объяснить технику. Ребенок узнает некоторые слова, термины, понятия. Идет обсуждение коллективом его работы, он привыкает выслушивать критику, замечания зрителей. Во время обсуждения развиваются и общественные качества: доброжелательность, коллективизм, уважение к товарищам, к их творчеству.

Нас интересует творческая деятельность ребенка не только в изобразительном искусстве, но и в более широком плане — как можно через искусство раскрыть творческие возможности ума, вдохновения, познания мира.

Вопрос не только в воспитании будущего художника, а гораздо шире — в раскрытии духовных качеств, творческих сил, необходимых в любой деятельности, в широко мыслящей творческой личности, в общечеловеческой подготовке к жизни.

Левкова С. 11 лет
Впечатления от греческой скульптуры

Морозов Н. 6 лет
Шеду.
По впечатлениям ассирийского зала

Жарова А. 8 лет
После просмотра Синьяка

Николаев М. 4 года
Задумчивый курительщик.
Впечатления от Сезанна

Львова С. 11 лет
Впечатления от греческих ваз

Василевич Д. 6 лет
Впечатления от натюрморта Матисса

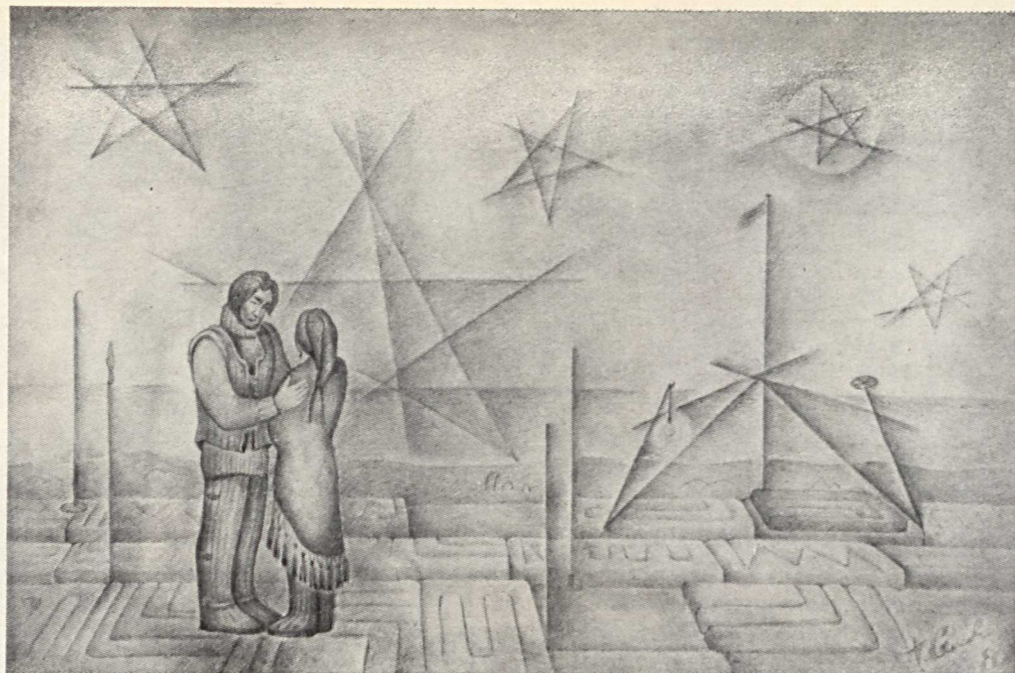
Ормонт М. 10 лет
Мальчик, вынимающий занозу

Шиманец Л. 9 лет
Впечатления от портрета Эль Греко

Портрет спектакля

Ирина Уварова

Спектакль Магаданского театра «Белый медведь», режиссер Юлий Гриншпун, сценография — Татьяна Сельвинская



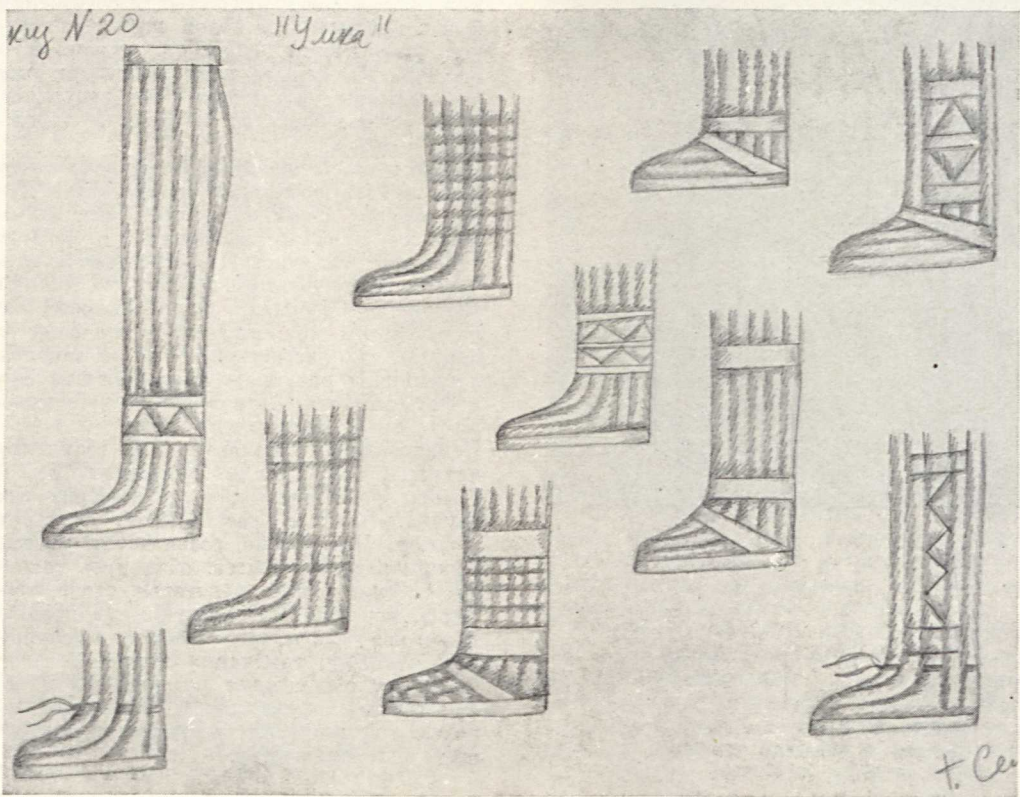
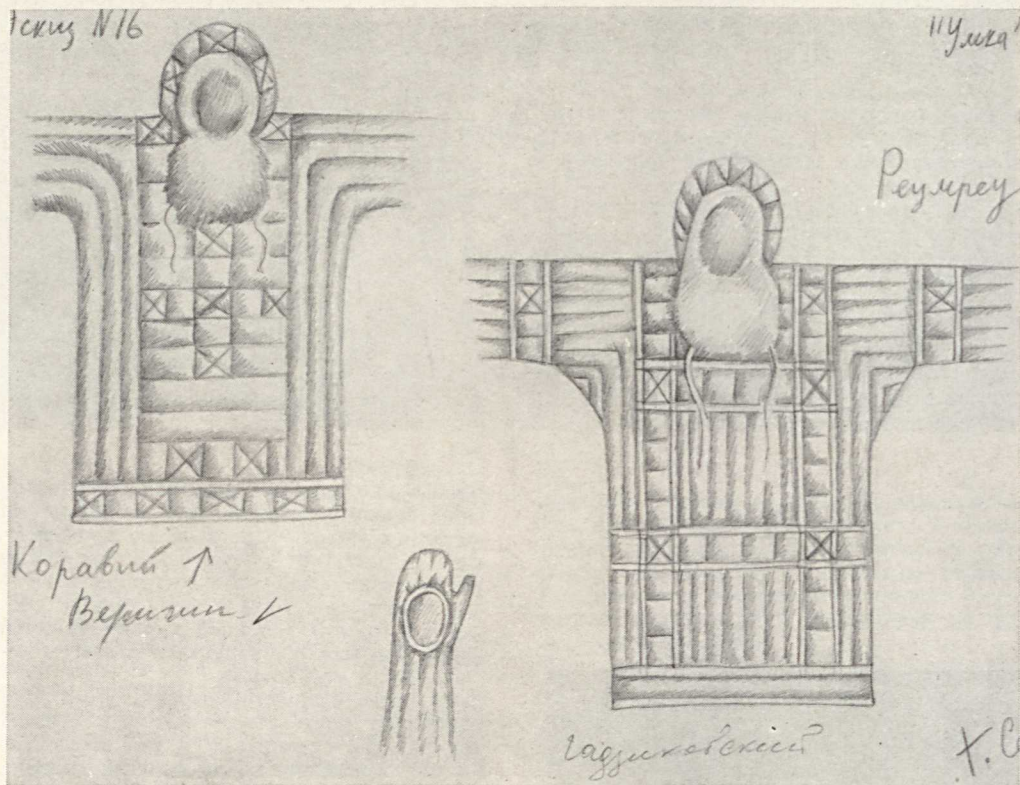
В начале 30-х годов Илья Сельвинский написал пьесу о Чукотке. Магаданский театр ее поставил в начале 80-х. В это 50-летие культура прошла положенный ей путь развития; полынья во времени, образовавшаяся между созданием пьесы и ее магаданской сценической версией, заполнилась меняющимися представлениями о человеке — о его взаимоотношениях с самим собой, с другими людьми и с окружающим миром — так определяет критик Галина Белая перемены в современной отечественной литературе. Подобные перемены коснулись и нашего театра, в крайних и напряженных точках его современных исканий. Спектакль магаданцев «Белый медведь» — одна из таких точек, где определена пульсация серьезного и ответственного искусства.

Умка — Белый Медведь был охотник с Чукотки. Он уже прожил половину отмеренной ему жизни, когда встретился с Кавалеридзе, представителем новых порядков и новых прав. Кавалеридзе уже жил в будущем, а Умка жил в первобытности и был естественной частью окружающего мира, куда входили в обязательном порядке белый снег, белое небо, белые звери. И Умку звали Белый Медведь. Белый цвет — ключ к спектаклю, на нем все построено. Не на снегу, а на белом первородном веществе природы, еще не преобразованном красками. Из белого мироздания Севера создано мироздание Умки.

В белом пространстве сцены висит белая плотная пелена, в ней ритмично, как в орнаменте, чередуются прозрачные проталины, похожие на облака, — такие облака плывут мимо окна самолета. В проталинах мелькают мелкие картинки, вроде тех, которые рисуют на мамонтовом бивне северные косторезы. Они гравировать чумы, оленей, собак, человечков, как будто мамонты для того и жили на земле, чтобы оставить народным умельцам свои кости. Но в мироздании тундры природа — вечная мастерская по производству мамонтов, собак, людей и их изделий, совершенных, как сама природа.

Современный художник, если надо, подражает народному творчеству, вводит его в свою эстетику, изучает материал. Татьяна Сельвинская догадалась пойти в обучение не к мастерам, а к природе, их породившей.

Так возникли костюмы к спектаклю, только вряд ли это костюмы. Сформированные не по букве этнографии, а в естественных природных ритмах, они стали оболочкой, частичей природы, заботливо укрывшей свое дитя. Это мягкая и плавная форма, в которую излилось человеческое существо, и форма обрела его очертания. Плотная и покорная оболочка обтекает человека от макушки до пяток, оболочка, исходящая от окружающего мира, — то могла быть кора, листва и шкура. Секрет — в логике кроя: не из того исходило наше позднее понятие об одежде при





когда люди Чукотки голосуют, подняв правую руку, за новые порядки. На сцене они одеты не в мех, а в нашу родимую театральную тарную ткань, уже успевшую сбегать со сцены и окунуться в омут нынешней моды. Но в спектакле она, пристеганная к поролону, преобразена и входит в состав вещества Севера. Фрагменты костюма мелки, — как маленькие шкурки, они собираются вместе, чтобы облечь мускулатуру человека четко и чутко — так собирают обшивку корпуса самолета. Костюм людей с Большой Земли, конечно, отличен от чукотских одежд. Но и в облике людей 30-х годов сохранены тот же принцип одежды и тот же цвет, поскольку в концепции театра люди едины и общность их перед лицом мироздания велика.

В этой сильной и почти гипнотической эстетике predetermined пластика, повадки и движения. Здесь режиссер и художник на редкость едины. И все же она работает куда больше на «времена сновидений», чем на наши энергичные времена. Не потому ли столь прекрасно звучит горестная притча Умки? В этой среде она живет и дышит более естественно, более органично, чем рубленый стих индустриальной поэзии 20-х.

По сюжету дело обстоит довольно просто. Социалистическая молодежь сталкивается с первобытным народом, между ними разрыв, действительно чуть не во всю человеческую историю, и по ее законам одни отсталие, другие передовые.

Нет сомнений — скоро, очень скоро Умка и его соплеменники научатся говорить то же и так же, как их бледнолицые братья-комсомольцы. Они будут выступать на собраниях, читать двухтомник Сельвинского, посещать театр и писать рецензии на спектакли. В своем развитии Умка догонит Кавалеридзе и обгонит, перепрыгнув через пропасть времен, и скоро, очень скоро об этой пропасти позабудут. Мало ли кто откуда сегодня вышел?

Историческая перспектива учтена в спектакле, но театр открывает нам не только будущее, но и прошлое. Мы видим и помним — это древний народ. К моменту нашей встречи с ним на сцене судьба обделила его благами цивилизации, которые так запросто пришли к нам в руки, но в компенсацию судьба же и одарила его иными богатствами: чувством причастности к окружающему миру, чувством человеческого единения и знанием природы и абсолютным слухом к ее голосу. Цивилизация сегодня остро нуждается как раз в этих заветах, хотя и воспринимает их на иных уровнях. В своем развитии и движении мы не только достигли больших высот, но и с этих высот уже сумели разглядеть угрозу экологического кризиса, о чем сообщают академики, художники, писатели и космонавты.

Быт чукотского селения сложился за тысячи лет и устоялся, как вечный снег. Без специального этнографического нажима театр рассматривает этот быт в аспекте искусства. Едва ли не буднично проходит комлание шамана, хотя в его облике и выявлены грозные приметы давней привычки к общению с inferнальными силами.

Круговорот бытия — от рождения до смерти. Режиссер и художник озабочены тем, чтобы очертить там наряду с иными ритуалами и тот, где постаревший охотник должен умереть, не доживая до дряхлых и немощных лет.

А молодые люди с Большой Земли пришли из взбаламученного, строящегося мира. Носителю новой идеологии и новых нормативов еще предстоит дожидаться, пока они облекутся в устойчивые формы новых социальных ритуалов. В спектакле убедительно показано, как молодежь сама пытается предугадать эти формы. Проверяют друг друга — пробный камень — равные предрассудки. Комсомолец репетирует речь, у него не получается, он ищет стилистику митинга, открывает ее заново — ощупью находит жест, мается в поисках интонации.

Закинутые беспокойной судьбой в чукотские снега, девушки проводят долгий морозный вечер в откровенностях, в беседах о чувствах и долге, о месте своем в жизни. У них есть патефон, пластинки. Для них это знак далеких комсомольских

вечеринок там, дома, знак права на отдых и томление сердца. Старая чукчанка прижимается ухом к патефонному ящику, обнимает его. Для нее это живой ящик, его голос таинствен и чудесен. Место свое в жизни ей определено от рождения, чувства и долг приведены в состояние равновесия древними законами. В ее мире не было ревности, хотя и много предрассудков — у юных комсомолок с предрассудками покончено, но ревность, оказывается, все-таки есть. Грузин, оказавшийся на Чукотке, принес с собой обычай своей земли считать жену друга священной и неприкосновенной, на что смертельно обижен его чукотский побратим. И так далее. Тут бы и самое время отметить, что запад есть Запад, восток есть Восток. Но в загородных порывах, в свой звездный час, человек равен человеку, из каких эпох — все равно. На этом стоял автор, на этом стоит театр.

Сельвинский и театр достаточно объективны. Натура человеческая все-таки едина, а бытие ритуализировано, хотя в каждом социуме и на свой лад. И все же Сельвинского влекла романтика апатитез, а режиссер с большим вниманием выстраивает параллели и подобия — сегодня подход к человеку в искусстве куда более осторожен. Помещая героя в современный роман и спектакль, художники озабочены, чтобы не повредить «грибницу», из которой произрос герой или его прототип.

На излете 20-х годов искусство еще проявляло стремительность, агрессивный напор, под которым трещали привычные очертания вещей, и алчность к переменам. Все это приходилось в пору поэтическому дару Сельвинского. Его неутомимая страсть к экзотике и ярость к преодолению пространств, его детское любопытство к новым землям и жадность к новым встречам — в эстафете культуры приняты художниками с коррективами нынешнего искусства.

На наш взгляд, выдавший за истекший период виды всевозможной драматургии XX века, пьеса Сельвинского чиста и наивна. Но она несет в себе мощный заряд пафоса социальных и экологических преобразований того времени, когда поэты категорически требовали полной перестройки земного бытия; эта программа включала в себя всемирную классовую битву, ликвидацию мировой несправедливости, немедленную борьбу со смертью и борьбу с природой как косной силой. Надо полагать, герой Сельвинского Кавалеридзе явился на Чукотку с мечтами еще более тотальными, чем это обозначено в пьесе. Ему нужно было срочно переправить чукчей из каменного века в двадцать первый, где в краю вечной мерзлоты будут вызрывать мандарины. В оптике передового борца 20-х годов чукотскому охотнику Умке предстояло жить в голубых городах, войти в дружную семью освобожденного мирового пролетариата и лететь к дальним звездам в сверхзвуковом межпланетном корабле. Этот оптический прицел героя театр постарался сохранить. Сегодня, на сцене, его образ овеян мягкостью и великодушием — хороший и добрый человек, готовый погибнуть за свою идею в чукотских снегах; оставаться там ему, южанину, как выяснилось, нельзя, а он остался. Спокойно так остался, без аффектации, потому что не было у него уже иной цели, да и полюбил он этих северных людей, и они были доверчивы к нему.

Театр сумел оценить знания древнего народа и донести до нас в уловимой и неуловимой «образной системе».

Такая образная система, охватывающая большой объем времен и пространств вокруг человека, продуктивна. Она действует в пределах обширного поля культуры, где мы найдем романы Распутина, драматургию Друде, рассказы Искандера и многие театральные постановки — чаще они произрастают на почве фольклора. Здесь располагаются «Ики» Питера Брука, где на материале бытия маленького древнего племени режиссер сумел поднять большие вопросы о нравственном и духовном состоянии нашего века. «Белый Медведь», Умка, спектакль магаданского театра ко всему этому причастен.

иним климате и надежном жилище. Принцип иной, одежда и тело едины. Древний принцип. То было во времена рождения первого мифа, в те времена все соответствовало друг другу: слово и предмет, земля и небо, человек и зверь, ритуал и новорожденный миф. И убитый зверь, отдавая свою шкуру, продолжал существовать в ипостаси человека, оберегая его не только от стужи, но и от напастей. Он продолжал быть живой, хотя и мистической частицей мира, куда входил охотник по прозвищу Белый Медведь. И морда животного становилась маской, на ритуальный башмак для правой ноги шел камус с правой задней ноги священного животного, а на рукавицу шла лапа. В спектакле из большой костюмной «лапы», ладони, в маленькое отверстие, высовывается рука, она особенно четка в своих очертаниях, энергичных и мягких,

«Пейзаж» в интерьере

Наталья Давыдова

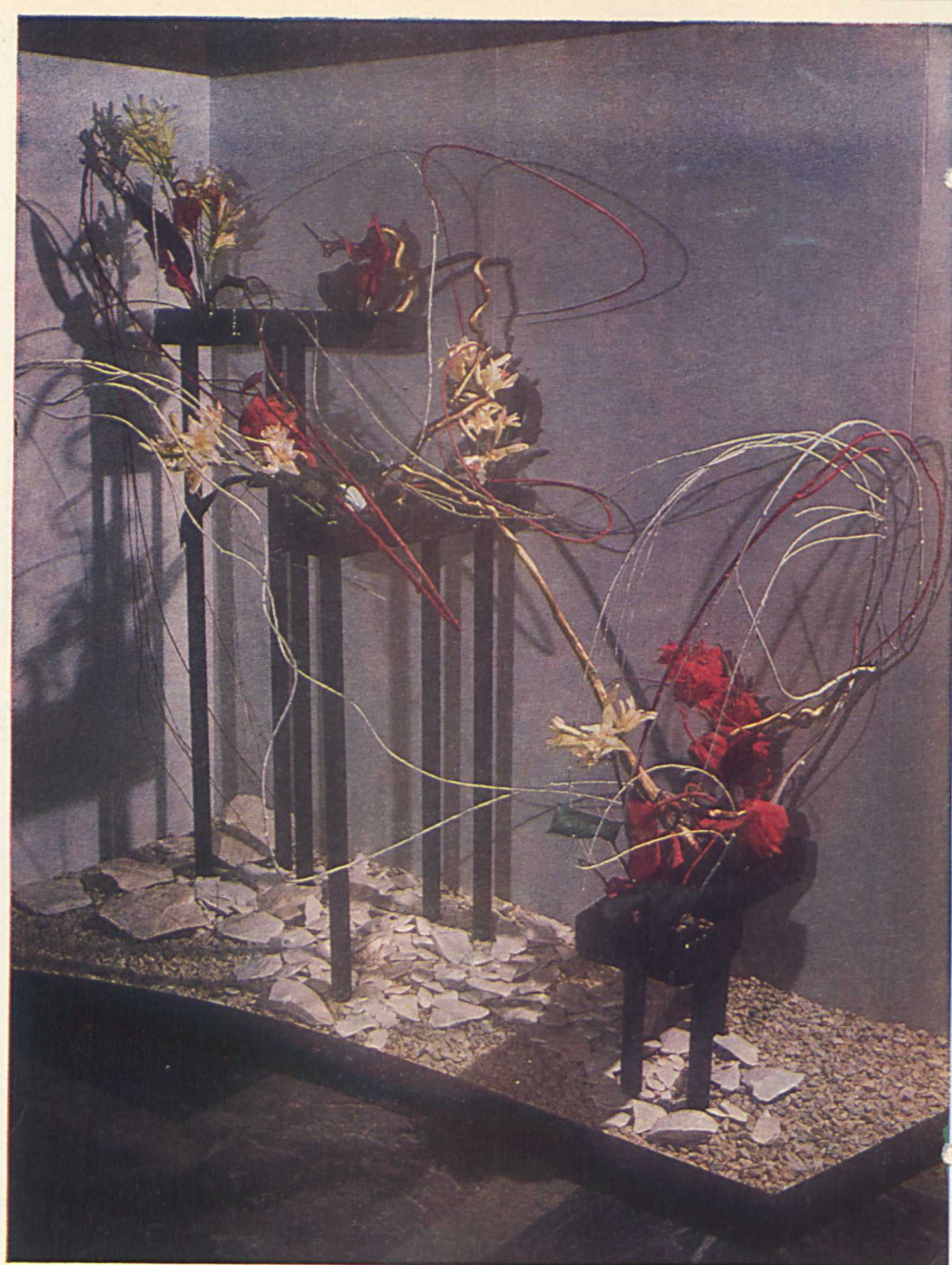
Задачи эстетической организации окружающей предметно-пространственной среды оказывают сегодня влияние на развитие самых разных видов и жанров искусства. Многие из них, попадая в сферу воздействия архитектурно-художественной проблематики, нередко переживают как бы новое свое рождение, не только изменяя свои традиционные свойства, но и обнаруживая при этом новые возможности для самораскрытия. Гобелен, керамика, стекло, вступившие на путь интеграции с архитектурой, уже доказали плодотворность такого сотрудничества. Вместе с ними и другие искусства отыскивают свое место в архитектуре, расширяя и обогащая наши представления о палитре средств современного синтеза искусств.

В ряду таких поисков представляется небезынттересной попытка включения в оформление интерьеров монументально-декоративной композиции природного материала, предпринятая тремя молодыми художницами М. Антохиной, Т. Бахаревой и Л. Дормашевой. Начав с увлечения камерно-станковыми формами икебана, они в своих последующих работах для московских Дома кино и Дома архитекторов обратились к созданию больших интерьерных композиций, исполненных с учетом условий, задаваемых конкретной архитектурной ситуацией. Учиться приходилось на ходу, в процессе творчества, потому что знания, приобретенные за годы учебы у японских преподавателей, лишь отчасти помогали в такой работе. Опыт накапливался постепенно, совершенствуясь раз от разу.

За несколько лет художницы выполнили около десяти «монументальных» композиций, испробовали разные приемы их организации и включения в пространство общественных интерьеров. Поначалу добивались декоративной выразительности цвета и пластики, искали способы координации с архитектурой. С каждой новой работой усложнялись задачи, более целенаправленно разрабатывали замысел, исходя из назначения данной работы.

В композициях на лестничных площадках Дома архитекторов акцент был сделан на тектонической и конструктивной согласованности с архитектурной ситуацией, задававшей здесь достаточно строго ограничения. Художницы взяли за основу минимум материалов, сведя их к двум-трем элементам. В одном случае они объединили четкие по рисунку ветви лиан и компактно собранные в группы зелень и цветы азалий. В другом — ограничили свой выбор лишь стеблями бамбука. Декоративный эффект достигается здесь точным распределением масс и объемов, приближенных к почти скульптурно-пластической выразительности (в композиции с азалиями) или в результате сложной ритмической игры вертикалей стеблей, остроумно разыгранной на фоне оконного витража (в композиции с бамбуком). Равноправными участниками этой игры являются солнечный свет и тени от стволов, привносящие значительную долю неожиданности и непредсказуемой смены эффектов, меняющихся от освещения.

Иной, более «зрелищный» характер носят работы для вестибюля Дома архитекторов. Естественность «пейзажного» строя уступила место «картинному» принципу организации композиции. Свободной пластикой, красочностью цветового звучания они намеренно противопоставляют строгой аскетичности архитектуры зала, вступая с нею в противоборство и преодолевая ее заурядность. Этому способствует уже самый выбор масштаба композиции, непривычно крупные, пространственно развитые формы которой зрительно концентрируют все



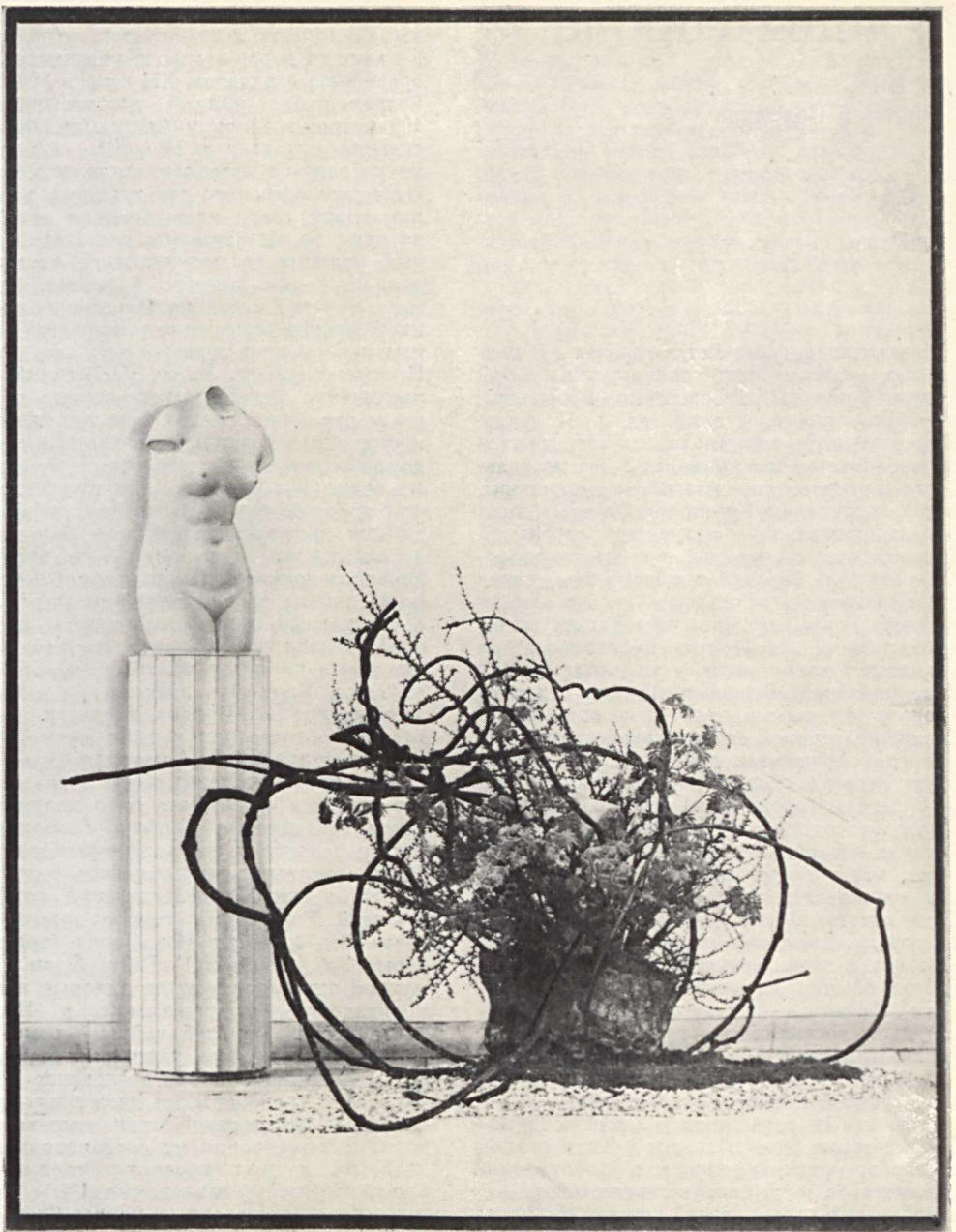
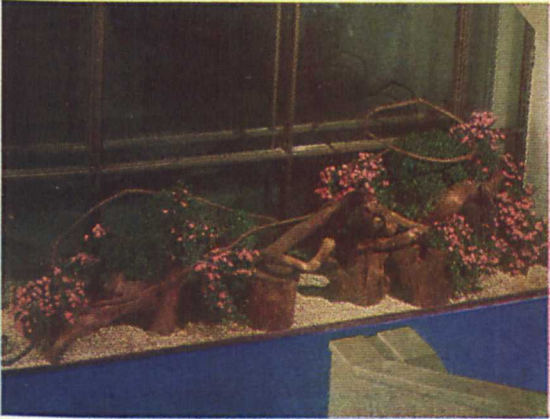
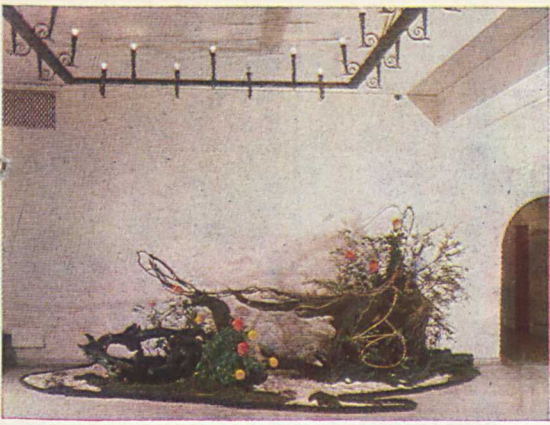
внимание на себе, отвлекая от обыденности окружающей обстановки.

Немногочисленные в нашей практике попытки включения живой природы в архитектуру, в лучшем случае, чисто декоративной функцией и ограничивают свои задачи. Художницы идут дальше. Каждая их композиция наделена большой образностью, несет в себе собственную тематическую программу, рассчитана на сложное ассоциативное зрительское восприятие. Так, не случайно одну из своих композиций, составленную из коряг и осенних цветов, художницы назвали «Порыв ветра». Здесь все пронизано динамикой движения — то стелющегося, словно под напором ветра, оголенными ветками коряг, то уруго противостоящего ему ростками последних осенних цветов.

Наоборот, в «Воспоминаниях об античности» разлито ощущение статичности и торжественного покоя. В отличие от прежних работ, где пластические акценты обычно создавались включением все тех же природных элементов — коряг или камней разнообразной формы, здесь художницы объединили растительные формы со скульптурой и фрагментами архитектуры, введя в композицию мраморный торс на белой колонне. Помимо чисто декоративного эффекта, возникающего из сопоставления живой природы и одухотворенной искусством художника мертвой материи, этот прием открыл возможность для углубления и собственно содержательных значений, изначально присущих традиционным формам искусства икебаны.

Наиболее органичное решение этот принцип нашел, на мой взгляд, в композиции,

созданной для выставки «Москва — Париж» в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Эта работа не только удачно решает функциональные задачи — раскрывает ощущение праздничности события, задает точку отсчета в графике движения по экспозиции, наконец, вычлняет место для отдыха, но одновременно может быть рассматриваема и как символический «знак» выставки. Стилистически композиция продолжает тему выставки, развивая образ, заложенный в рекламном плакате, выпущенном к открытию выставки и использованном художницами в их композиции. Причем связь эта обыграна с мастерством и фантазией, придающими данной работе собственную художественную ценность. И если мастерство постепенно приходит вместе с опытом, то фантазией художницы наделены щедро от начала. Она не позволяет им довольствоваться достигнутым и постоянно увлекает на поиск нового. В свое время от малых форм икебаны они смело обратились к «монументальной» ее разновидности, испробовав различные варианты этого нового жанра. А сегодня от стационарных пространственных структур они пришли к настенной композиции — своего рода гобелену. Работа только закончена, а ее авторы уже захвачены новыми оригинальными идеями. И хочется верить, что ничто не помешает художницам в их реализации, потому что дело, начатое ими, имеет большой позитивный смысл в общей заботе об эстетической организации нашего окружения, а талант и увлеченность своим искусством неминуемо обернутся художественным качеством.



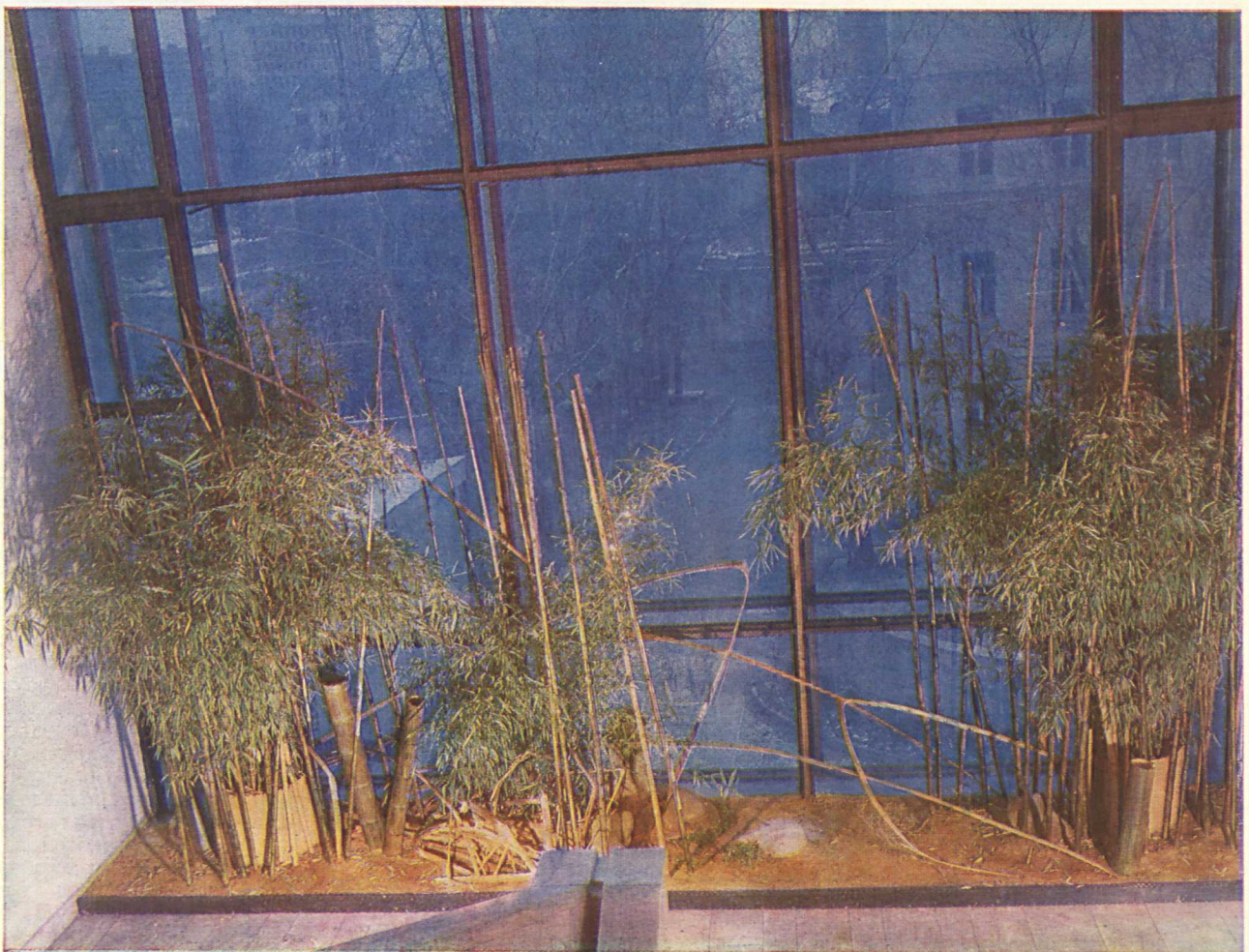
Декоративная композиция, выполненная к открытию выставки «Москва — Париж». 1900—1930 гг.

Композиции «Порыв ветра»

Декоративная композиция с азалиями

«Воспоминания об античности»

Декоративная композиция с бамбуком



Улицы города

Николай Соловьев

Каких только дорог нет в городах... В почтовых адресах можно найти улицы, переулки, бульвары, набережные, проспекты, проезды, шоссе, тупики, валы. В градостроительной терминологии встречаются транспортные коммуникации, магистральные артерии, городские оси, коридоры, инфраструктуры. Кроме того, бывают дороги парадные и торговые, с периметральной и свободной застройкой или просто широкие и узкие, прямые и извилистые, тихие и оживленные. Городские дороги могут складываться стихийно, намечаться волею монархов и префектов, проектироваться архитекторами, воспеваться поэтами или проклинаться жителями. Трудно отделить дорогу от города, так как она всегда являлась основой его плановой структуры. Города отличаются друг от друга в первую очередь своими дорогами, и, говоря о красоте города, мы обычно имеем в виду красоту его улиц, основного места, откуда мы видим город. Передвигаясь по ним, мы последовательно (в зависимости от маршрута), порой не отдавая себе в том отчета, формируем наше отношение к городу, даем ему эстетическую оценку, создаем в своем сознании его образ. Этот образ обычно корректируется целым рядом факторов — субъективных, обусловленных воспитанием, культурой, национальными особенностями мировосприятия, личными вкусами, эстетическими установками эпохи, модой, и объективных — в зависимости от различных условий восприятия, которые можно свести к трем основным: восприятию водителя, восприятию пассажиров и восприятию пешеходов. Требования этих трех категорий, или, вернее, состояний человека к городским улицам очень часто не совпадают, а по некоторым аспектам бывают и диаметрально противоположны. Противоречия между водителями и пешеходами усиливаются с возрастанием транспортных нагрузок и скорости движения. Требование человека за рулем к дороге — это прежде всего достаточная ширина проезжей части, минимальное количество перекрестков, четкая ориентирующая информация, которая не путалась бы со всей остальной информацией, рассчитанной на пешеходов, и желательное отсутствие последних. Пешеходу же хочется пешеходной доступности и отсутствия на его пути автомобиля, несущего опасности и загазованности воздуха.

Увеличению транспорта в городе обычно противопоставляется расширение транспортных коммуникаций, в которые пре-

вращаются традиционные городские улицы. По мнению специалистов, потребность в площади дорог в городе увеличилась по сравнению с началом XX века в 200 раз¹. Современные улицы достигают уже 100 метров в ширину (например, Ломоносовский проспект в Москве) — это вполне устраивает автомобилистов, это может выглядеть эффектно для туристов, воспринимающих город из мчащегося автобуса, но вряд ли вы встретите пешехода, который получил бы удовольствие от прогулок по таким улицам, а вернее, «дорогам», так как с количественным возрастанием пространства многие качества «улицы» как таковой утрачиваются.

Противоречивость таких требований, как увеличение транспортных потоков и скорости движения, экономической эффективности, охраны среды, эстетических и психофизиологических аспектов, логически приводит к попыткам изоляции скоростных дорог от жилой застройки, дифференциации масштаба дороги и ее окружения в зависимости от восприятия во времени, наиболее радикальным решением которых стала замена традиционной системы улиц с тротуарами и проезжей частью на две относительно независимые системы — пешеходные дороги и транспортные коммуникации. Идея эта, впрочем, не нова (в эллинистической Приене, например, городская сеть состояла из улиц чисто пешеходных, шириной 3–4 метра, и более широких, предназначенных для езды). Особое распространение эта идея получила в последние полвека в связи с развитием автотранспорта и его негативным влиянием на санитарно-гигиеническое состояние города и психофизиологический комфорт жителей. Еще в 1928 году в проекте поселка Редбёрн близ Нью-Йорка (архитекторы К. С. Стайн и Г. Райт) были сформулированы многие идеи, которые нашли практическое осуществление в Европе после второй мировой войны, — использование четырех типов улиц, различающихся по функциям, четкое разделение пешеходного и транспортного движения путем создания независимой сети пешеходных дорог и пересечения их с транспортными дорогами в двух уровнях. Этапными и программными реализациями 1950–1960-х годов были пешеходные улицы Стокгольма (районы Хеторгет, Фарста, Скерхольмен, Ринкебю), знаменитая торговая улица Леебан в Роттердаме, квартал Ле Мирай в Тулузе. В 1970-х — пешеходные улицы активно внедряются в городские центры «третьего поколения» новых городов Англии (Милтон Кинз, Камбернолд, Ранкорн), почти повсеместно в новые французские города (Лилль-Эст, Водрей, Эври и др.), при модернизации старых городов ГДР (Росток, Шверин, Галле, Потсдам и др.). Список можно было бы продолжить и дальше: в настоящее время пешеходные дороги создаются практически во всех странах. В СССР, например, это пешеходные улицы Лайсвес и Дауканто в Каунасе, пешеходные эспланады и бульвары Набережных Челнов, Сочи, Навои, улочки Баку, Тбилиси, Таллина, Риги. Широкую известность получили проекты реконструкции Кузнецкого моста, Столешникова



переулка и Арбата в Москве. Общим во всех этих несхожих примерах является усиление градостроительного и общественного значения улицы. Однако тенденцию эту отнюдь нельзя назвать всеобщей, особенно для прошедших десятилетий. Скорее даже наоборот, улицы в человеческом, а не в градостроительном значении этого слова, повсеместно исчезали в реалиях массового строительства 50–60-х годов. Исчезали они и из футурологических проектов того времени — «городов будущего» с их гигантскими «мегаструктурами», головокругительными пространствами, роботизированными жилыми капсулами, автоматическим движением и т. д. В конце 70-х — «маятник» архитектурной мысли качнулся в обратную сторону — то, что тридцать лет назад считалось махровым консерватизмом, становится авангардом. В моду входят «историзм» и «ретро». Однако мода эта является в значительной степени поверхностной пеной и крайностями более глубоких явлений в архитектуре, отражающих стремление к возрождению тех реальных ценностей, которые были утрачены в прямолинейной дидактике «интернационального стиля». В этой связи исторические улицы подвергаются тщательному анализу и классификации, выделяются их положительные черты (например, сомасштабность человеку, оживленность, возможность выбора, однородность при исключительном разнообразии среды, гибкость и др.) и недостатки (дефицит зелени, недостаточная инсоляция, неадаптируемость к транспорту и т. д.). Нередко самые новаторские градостроительные решения при более внимательном рассмотрении оказываются возрождением старых, хорошо забытых моделей городских дорог, в том числе средневековых, которые совсем еще недавно расценивались, как имеющие «для нас только исторический интерес»². Возрождаются преданные ранее анафеме узкие улицы-коридоры со сплошной периметральной застройкой (например, кварталы нового английского города Базилдон или квартал Террасы Торси во французском городе Мари-ля-Валле); создаются полуинтерьерные, интегрированные со зданиями галереи, наподобие ренессансных аркад в итальянских городах и античных портиков; вводится в употребление и соответствующая терминология — агоры, форумы. Родословную последних градостроительных решений можно проследить и в торговых пассажах и галереях XIX века, и в архитектурном авангарде 50–60-х го-



дов. Так, попытка реализации идеи «улицы в воздухе» впервые была предпринята Ле Корбюзье в его «жилых единицах», а затем развита в «хабитатах» Парк-Хилла в Шеффилде и Харуми в Токио.

С «реабилитацией» исторической застройки меняется и эстетическая оценка городских дорог. Сегодня, например, нам уже кажется наивным «культ» прямой улицы, выраженный в полемической формуле Ле Корбюзье «кривая улица — дорога ослов, прямая — дорога людей»³, объясняющей не только его градостроительные проекты, но и общую направленность архитектуры того периода. В то же время, как тонкий художник, Корбюзье чувствовал, что «...по прямой улице очень скучно ходить пешком, и вы не чувствуете продвижения вперед. Кривая же улица развлекает неожиданностями на каждом повороте...» Резюмируя, Корбюзье заключил, что «прямая улица убийственна для ходьбы... прямая улица — это улица для работы, кривая улица — это улица отдыха»⁴. Однозначность такого заключения также отражает свойственную эпохе функционализма склонность к ясным и определенным оценочным критериям, безапелляционность которых так часто опровергается историей (если, например, мысленно искривить Невский или выпрямить набережную Мойки — в обоих случаях исчезнут их красота и притягательность для пешеходов).

Время изменяет и эстетические представления о масштабе дороги. Не так давно еще современной и, следовательно, красивой считалась свободная застройка с широкими улицами. Такой же «монументальный», «санитарно-гигиеничный» и дорогостоящий масштаб переносился на внутриквартальные зоны. Так, в некоторых созданных в последнее десятилетие в нашей стране городах при общем прогрессивном решении их планировочной структуры, основанном на отделении пешехода от транспортных коммуникаций и усилении композиционной роли пешеходных бульваров, допускалось преувеличение открытых «пустых» пространств, что приводило к общей монотонности среды. Подобные недостатки были учтены и преодолены в экспериментальном жилом районе «Мещерское озеро», строящемся в настоящее время в г. Горьком (коллектив архитекторов под руководством Б. Рубаненко). Здесь дифференциация пешехода и автомобиля решается за счет заглибления автодорог, пешеходные же дороги, проходящие в уровне земли, решаются с учетом максимального физического (кратчайшая доступность), эмоционально-психологического и эстетического комфорта, основанного на мелком «пешеходном» масштабе предметно-пространственного окружения, его колористической и пластической насыщенности, быстрой и легкой «оживляемости».

Что привлекает нас в городских дорогах? Во-первых, это зависит от того, чего мы сами ожидаем от них — парадности или интимности, тишины или оживленности, газнообразия или цельности, но во всех случаях — эстетической привлекательности. Кроме того, существует еще «духовность» дороги — память истории, ассоциации и воспоминания, связанные с культурой народа, событиями, датами или выдающимися людьми. Все это может сделать драгоценной даже не имеющую художественной ценности среду, привести в сознание людей культурную, а значит, когнитивную образ, и эстетическую ее значимость. Примером может служить московский Столешников переулок, где большая часть застройки попросту безлика, реконструкция которого рождает яростные споры, несмотря на то, что в ее программе задачей № 1 стоит сохранение исторического «климата» городской среды. Реабилитация рядовой вводилевой застройки, углубленное внимание к значению культурных слоев города, как и всякое положительное явление, имеет свои крайности, проявляющиеся, в частности, в утверждениях, что без исторических наслоений не может быть подлинной городской культуры и поэтому городскую среду нельзя, точнее, бесполезно проектировать — она должна сама складываться. Невольно возникает вопрос — как быть, если город возникает «на пустом месте», где «наслоений» нет и быть не может?

Ждать «наслоений» или противопоставить им волевою деятельностью по созданию среды, не только адаптируемой к человеку, но и семантически насыщенной, пещущей тот или иной образ? В последнем случае особое значение приобретает «зрелищный» аспект города, основанный на его восприятии в движении по дороге. Дорога в этом отношении всегда являлась удобным средством программирования зрительных впечатлений. При ее проектировании фактически диктуются последовательные точки восприятия городской среды. «Принудительный» маршрут движения по улице позволяет проводить по разработанному сценарию, рассчитанному на пешехода-зрителя, архитектурно-художественную регламентацию сменяющих друг друга пространств (от малых — к большим, от замкнутых — к открытым и т. д.), программировать образ среды, степень разнообразия предметно-пространственного окружения, насыщенности объектами пластического искусства, частоту смены зрительных «кадров», направленную на недопущение монотонности (видимости одного и того же «кадра» в течение слишком долгого промежутка времени). Один из приемов динамизации зрительного восприятия — создание фиксированных «ударных» точек, которые раскрываются перед пешеходом, находящимся на определенном месте дороги, задуманные картины, акцентируя наиболее острые ракурсы и привлекательные панорамы города.

Разделение пешеходного и автомобильного движения предоставляет дополнительные возможности плюрализации зрительных впечатлений за счет использования перепадов уровня пешеходных дорог при сооружении разнообразных типов мостиков, надземных и подземных переходов через автодороги. Довольно показательны в этом отношении, например, решение подземного пешеходного перехода под Курортным проспектом в г. Сочи. Проектировщики здесь учли и умело использовали закономерности динамизации зрительного восприятия при спуске, композиционно акцентировав его малыми формами, пластикой рельефа земли и декоративным озеленением. В другом сочинском переходе таким акцентом является свечающаяся красочная стена, набранная из слайдов, рекламирующих экскурсионные маршруты по городу-курорту.

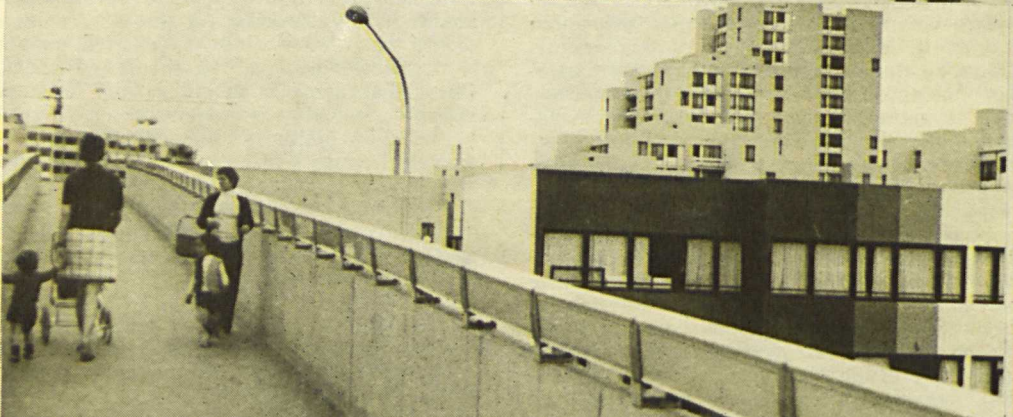
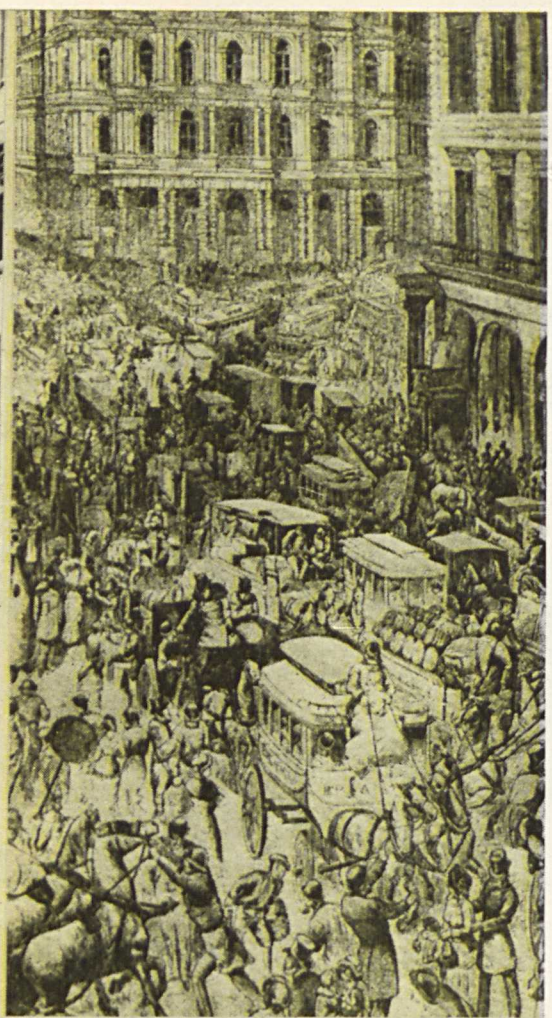
Эмоционально-психологической альтернативой спуску под землю является подъем на мостик-переходы через проезжую часть, увеличивающий поле обзора и позволяющий увидеть улицу сверху. Подобные крытые остекленные пешеходные переходы широко распространены в городах Канады и, как показала практика, весьма комфортны при неблагоприятных погодных условиях (кстати, близких к климату многих районов нашей страны). Довольно любопытны пешеходные переходы в центре отдыха нового английского города Милтон Кинз, решенные в виде крытых, плавно изгибающихся по опорам на уровне второго этажа пешеходных галерей, чередующихся с открытыми и крытыми большепространственными пространствами и являющихся композиционным стержнем градостроительной структуры района. Необычно и композиционно остро спроектирован один из межквартальных переходов в парижском пригороде Новый Креть, трактованный в виде пешеходной дороги, поднятой на опоры и проходящей над автомагистралью. Чтобы попасть на эту дорогу, необходимо подняться по пологим пандусам и лестницам с большими промежуточными площадками на эксплуатируемую кровлю-террасу начальной школы, а с нее — на плоскую кровлю гаража, благоустроенную декоративным озеленением и превращенную в своеобразную видовую площадку, откуда неожиданно для пешехода открывается широкая панорама всего Кретья, обычно невидимая с уровня земли. Сценарий движения здесь построен на многократном изменении его направления, позволяющем увидеть новые и уже пройденные пространства в самых разнообразных ракурсах. Достигнув высшей эмоциональной точки сценария движения-восприятия на последней видовой площадке, пешеходный маршрут начинается плавный спуск в соседний квартал, как бы осуществляя психологически

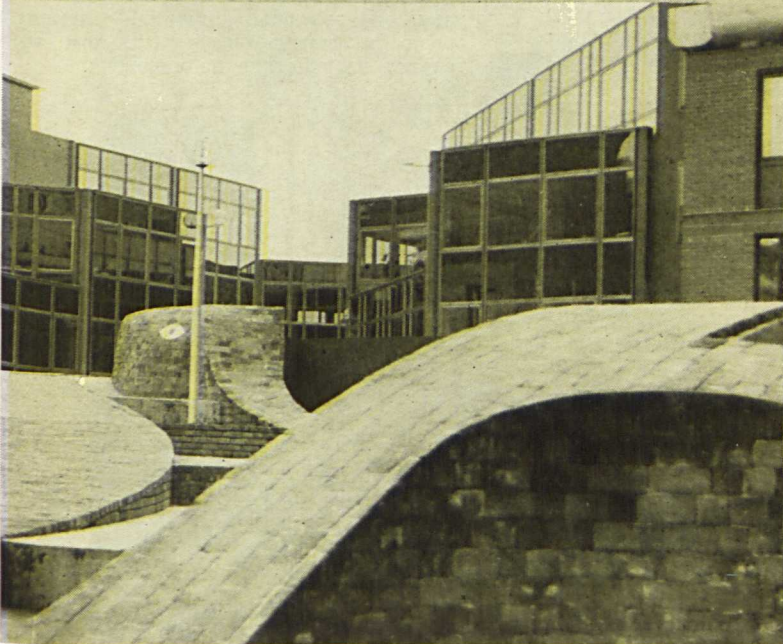
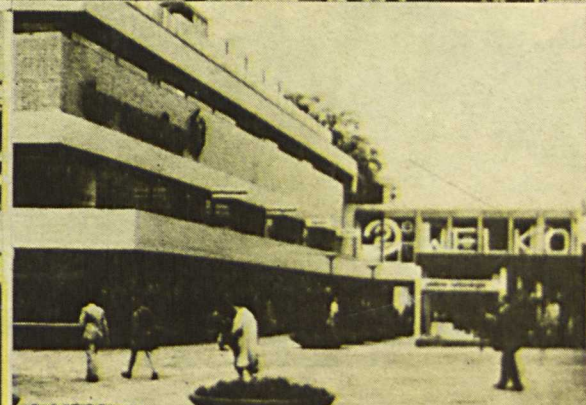
необходимую композиционную разрядку, *

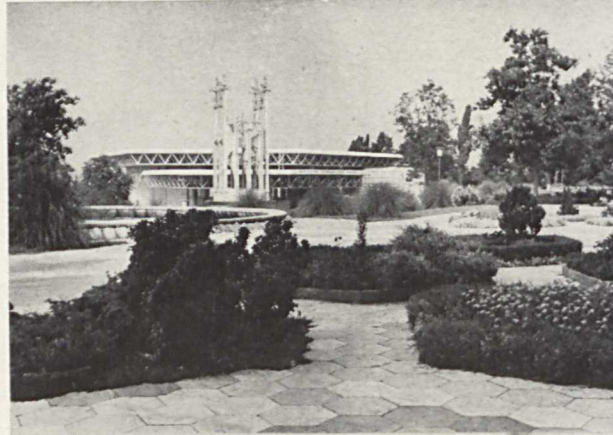
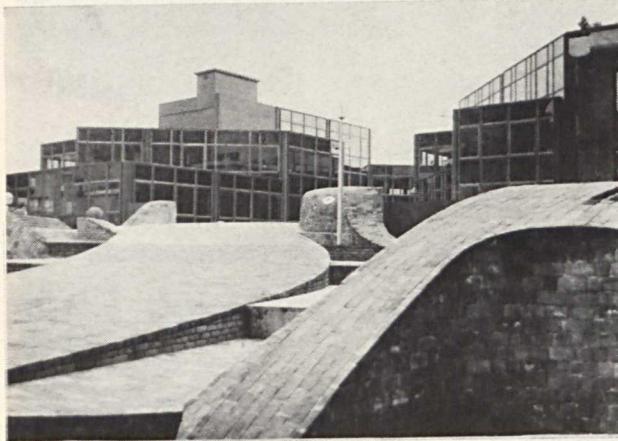
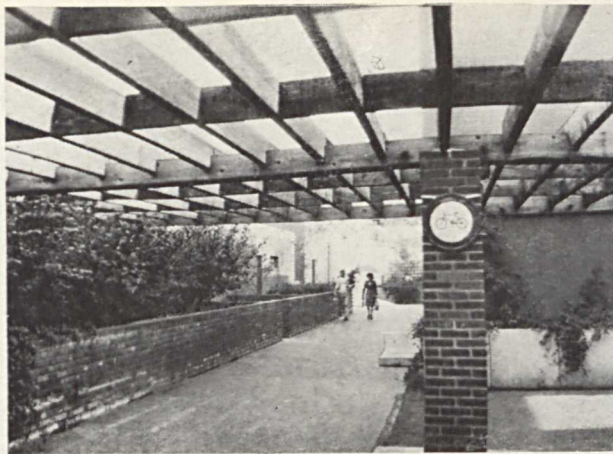
В формировании эмоционально-эстетического климата дороги огромное значение имеют все архитектурно-художественные средства и пластические искусства. Необходимость комплексного использования цвета, геопластики, декоративного озеленения и освещения, малых форм, объектов индустриального дизайна, визуальных коммуникаций, монументально-декоративного искусства в городской среде осознается большинством проектировщиков и критиков как насущная необходимость (об этом уже много писалось, и по каждому из этих аспектов можно вести отдельный разговор). Тот, кто практически сталкивался с проблемой синтеза, знает, что она представляет большие трудности в первую очередь организационного характера — административно-ведомственные, нормативные и творческие, связанные с методикой проектирования, распределением ролей и взаимоотношениями между различными специалистами. Опыт показывает, что от хорошей организации такого сотрудничества в прямой зависимости находится успех проектной работы и эстетическое качество городской среды. Этим фактором в значительной степени можно объяснить высокий уровень благоустройства новых улиц, эспланад и площадей Ашхабада, Ташкента, Минска, Вильнюса, Донецка, Навои, Сочи. В то же время вопросы сотрудничества чаще всего являются камнем преткновения для различных участников синтеза. Большинство архитекторов придерживаются мнения, что в проектировании должен быть «главнокомандующий» — зодчий (ведь без дирижера в оркестре нельзя); художнику же отводится роль исполнителя программы, заданной сверху, в рамках которой он может решать, конечно, и свои творческие задачи. Равноправная же работа вместе с художником с самого начала проектирования в подавляющем большинстве случаев рассматривается как наивная утопия уже хотя бы потому, что многие художники не подготовлены к решению архитектурных проблем. Подобная модель сотрудничества и отведенная им роль, естественно, далеко не всегда устраивает художников. Широко распространенная в последнее время доктрина «самоценности» отчасти явилась реакцией протеста на подобное положение. Кроме того, голод современной городской среды по высококачественным объектам городского дизайна и их дефицит культивировали у нас развитые наряду с традиционным «архитектуроцентризмом» еще и «дизайноцентризм» — также своеобразной реакции протеста, представляющей попытки экспансии дизайна в архитектуру и другие виды творческой деятельности.

Естественно, что стремление навести жесткую и однозначную иерархию в творческой методике, абсолютизирование своих взглядов (которые вполне могут быть в том или ином конкретном случае наиболее оптимальными или даже единственно верными) не способствуют подлинному творческому поиску, для которого характерно скорее программное отсутствие предубежденности. Большой интерес поэтому представляют попытки выхода из традиционных рамок сложившейся проектной работы, ее ведомственной дифференциации и последовательности.

Значительный опыт по организации сотрудничества различных специалистов и методике проектной работы накоплен при создании новых городов во Франции. Общей и наиболее интересной чертой здесь являются разработка сценарных планов среды, четкая этапность проектирования, основанная на последовательном дедуктивном методе (от выработки общей концепции среды до конкретных объектов благоустройства) и начинающаяся обычно сразу после утверждения генплана. В этой работе участвует, как правило, широкий круг специалистов — архитекторы, урбанисты, дендрологи, художники, консультанты по цвету, социологи, а иногда также музыканты и театральные деятели. О характере таких планов наиболее яркое представление может дать приводимый ниже сценарий центральной части квартала Арш Гведон города Марн-ля-Валле, разработанный под руководством художника Б. Лассюса и архитектора







г. Навои,
городской
центр

г. Водрей,
пешеходная
улица
г. Сочи,
бульвар

г. Эври,
«Аллея
Дракона»

М. Макари. Работа над ним началась сразу же после утверждения общей градостроительной схемы и велась в три этапа. На первом этапе были определены главные оси пешеходных маршрутов, ведущих в центр квартала, вдоль которых должны концентрироваться основные пластические средства. На втором этапе в соответствии с пешеходными дорогами были намечены зоны влияния отдельных композиционных доминант: растительности, цвета, света, материи и сферы их взаимопроникновения⁵. На третьем этапе были найдены границы этих зон, определен характер эстетического воздействия предметно-пространственного окружения, сделан выбор пластических искусств, установлена их художественная роль, оговорены применяемые материалы. Для передачи особенностей восприятия пешеходных пространств Б. Лассюс ввел в проектную документацию две «шкалы»: тактильную (осязательную) и визуальную, в которых зафиксировал (в письменной форме) основные положения художественного сценария среды⁶.

Подобный сценарный план не входит ни в рамки архитектурного проектирования, ни в традиционную сферу компетенции художников, а представляет качественно новый вид творческой деятельности, где сливаются понятия архитектуры и «не архитектуры», пластического искусства и городского благоустройства, где взаимодействие всех составляющих рождает единое понятие — пластическую среду. Любопытен в этом отношении подход к принципам и методике синтеза, дифференциация отдельных компонентов которого осуществляется не по видам пластических искусств, а по принципу более крупных «доминант», каждую из которых могут формировать самые разные искусства. Так, например, «растительную» доминанту составляют не только собственно растения, но и декоративная живопись, использующая флоральные мотивы, пластика земли, декоративное освещение. «Световую» доминанту формируют кроме разнообразных приемов освещения также средства «объемной» архитектуры, эффекты блестящести, светлоты, отражаемости, основанные на свойствах применяемых материалов (стекло, алюминий, нержавеющая сталь, зеркала, полированный камень и т. д.).

Вряд ли можно утверждать, что метод Лассюса — искомая всеми истина или один из рецептов. Даже при первом зна-

комстве с данным методом можно отметить его однобокость и массу спорных моментов. В то же время он представляется исключительно интересным для нашей архитектурно-художественной практики самой возможностью нетрадиционного хода проектной мысли, поисками комплексности, стремлением сразу охватить отдельные аспекты городской среды, создать цельный образ в органической взаимосвязи всех средств.

В настоящее время при создании городских дорог возникают новые условия для синтеза не только прикладного, но и монументального искусства. Бытующее утверждение о том, что искусство, несущее сложные, рассчитанные на созерцание образы, не сможет «перекрыть» улицы XX века, превращающиеся по сути из общественного пространства в транспортные артерии, отпадет само собой. Ориентированные на масштаб и скорость пешехода дороги могут и должны рождать пространственные ситуации, где живопись получит возможность «говорить шепотом», предназначаться для длительного рассматривания и быть, как сейчас принято говорить, самоценной.

Образ городской дороги складывается не только из ее визуальных качеств, комфорта, свободы выбора, степени оживленности, шелеста шагов, звуков музыки, голоса пешеходов или рева машин, запахов, не только из кинестезического и тактильного восприятия мощения, по которому мы идем, но и из названия этой дороги. В названиях улиц отражаются история и культура народа, и если в наши дни утвердился довольно осторожный подход к изменению исторических названий, понимание того, что «имена» улиц — это тоже часть городской культуры, то в названиях новых улиц часто господствуют стереотипы. Типовые же названия улиц в типовых кварталах еще больше усиливают безликость последних. Думается в этой связи, что сценарный план городской среды будет неполным, если в нем не предусмотрен сценарный план названий дорог, в разработке которого могли бы участвовать историки, искусствоведы, писатели. Более того, круг участников формирования образа городской дороги можно было бы расширять и дальше, так как тема дорог (традиционные ли они бульвары, улицы, переулки, набережные или новые модели улиц) — тема не только градостроительная, но общественная и общекультурная, ибо в равной мере мож-

но сказать, что в городе дорога — зрелище, дорога — отдых, дорога — место общения, дорога — «путь людей».

¹ *Островский В.* Современное градостроительство. М., 1979, с. 297.

² *Бунин А. В.* История градостроительного искусства. М., 1953, т. I, с. 137.

³ *Корбюзье.* Планировка города (пер. с французского). М., 1933, с. 7.

⁴ Там же, с. 118.

⁵ Согласно проектной методике Б. Лассюса, основными композиционными средствами палитры художника и архитектора, работающих над организацией предметно-пространственной среды города, являются четыре «доминанты» — материя, цвет, свет и растения. В решении конкретных участков города эти средства могут по-разному варьироваться, причем каждое из них должно становиться в определенных случаях «доминантой», а остальные играть второстепенную, «подыгрывающую» этой доминанте роль.

⁶ По определению Б. Лассюса, тактильная шкала — это предметно-пространственное окружение, с которым человек вступает в самый тесный и постоянный контакт. Визуальная шкала — элементы среды, оказывающие в основном зрительное воздействие на человека.

Тапио Вирккала —

дизайнер

на все руки

Андрей Гозак

Лучшее слово для определения искусства Вирккалы — надежность. На фоне суетного бега современного искусства его творчество выделяется спокойствием, уверенностью, отсутствием боязни показаться несовременным. Поражает сам факт существования такого художника, находящего время для длительного созерцания природы, не считающего банальным восхищаться ее красотой. Что это — специфика личности или особенность финского искусства, предпочитающего мимолетности лидерства прочность и надежность?

Вирккалу трудно назвать авангардистом, хотя многим его работам нельзя отказать в новаторстве. Его творчество не укладывается в рамки определенного стиля или художественного направления, оно тяготеет к «внестилевой» сердцевине искусства, в которой заложен его фундаментальный слой. Вероятно, поэтому нелегко классифицировать тип его деятельности — скульптора и графика, гравера и чеканщика, изобретателя и дизайнера. Вероятно, поэтому ему удастся все, что он делает, работая руками и используя технику, вдохновляясь природой и геометрией, совмещая практичность и артистизм. Свидетельством универсальности дарования финского художника стала выставка его работ, которая демонстрировалась летом прошлого года в Москве в Музее архитектуры им. А. В. Щусева.

Несколько слов об оформлении выставки, выполненном в характерной для современного финского экспозиционного искусства манере — просто, рационально, даже несколько аскетично. Вертикальные и горизонтальные плоскости стендов-витрин, образующие систему последовательно переходящих одно в другое пространств, круглые штанги с подвижными светильниками, приподнятый фанерный пол (под ним спрятана вся электропроводка) и светлая ткань, которой затянуты стены и потолок, создают сдержанную черно-белую гамму интерьеров, направляя все внимание на экспонаты.

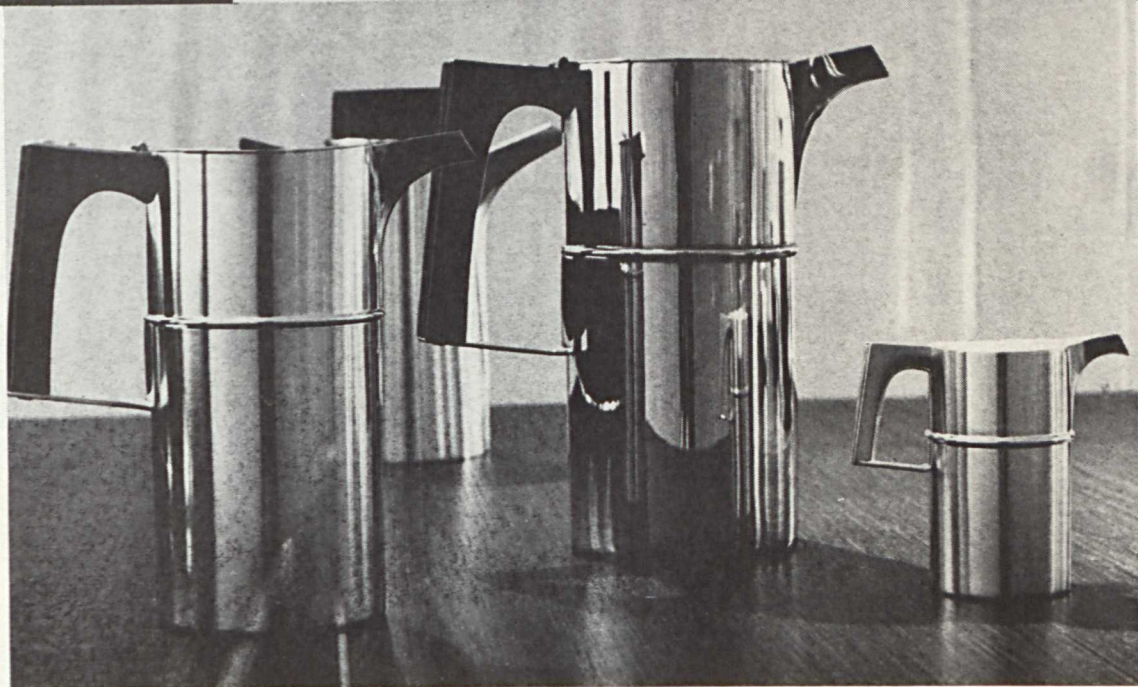
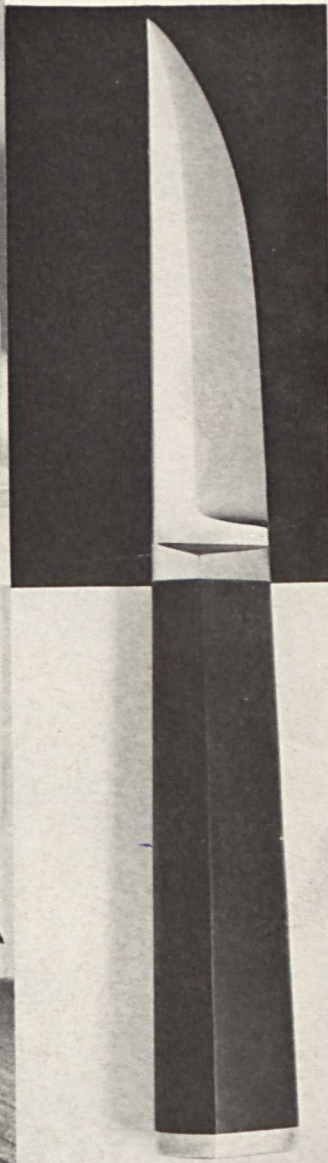
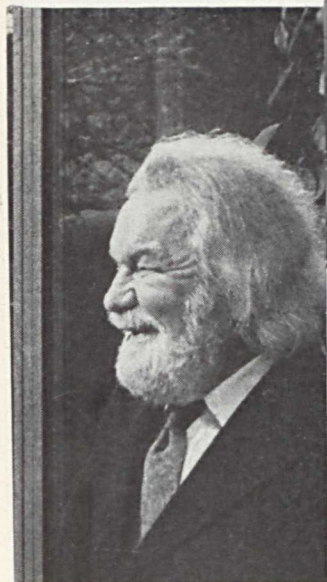
Уже первый зал дает представление о многообразии и широте деятельности художника. Здесь показаны его ранние графические работы — эскизы банкнот (1948) и почтовых марок к Олимпийским играм (1952). Демонстрируются образцы стеклянных изделий — популярные вазы «Лисички», принесшие успех художнику

Тапио Вирккала

Чашка и чайник. Белый и черный фаянс. 1968

Финский нож. Сталь, черный нейлон. 1961

Кофейники. Серебро. 1954



ВИРККАЛА О СВОЕЙ РАБОТЕ

«Я начал сразу после войны и создавал весь дизайн здесь, в Финляндии. Я получил много наград на выставках, подобных Миланской Триеннале, которые, как вы знаете, открыли глаза индустрии. Финны — смешной народ: они не верят тебе, пока не получишь иностранный приз. Началось с того, что я победил на дизайн-конкурсе для стекольной фабрики Иттала и потом сделал много для нее. Но стекло было только одной сферой моей деятельности. Были и другие сферы и конкурсы. Для примера, через некоторое время я спроектировал целую серию новых банкнот. Это отняло у меня три или четыре года. Я пробовал свои силы везде. Меня вело туда, где было интереснее».

«Рисунок или набросок — это идея, которую я беру как основу для работы. Затем я отбираю те, которые могут быть развиты дальше. Мне очень важно увидеть объект в его конкретной форме, прежде чем я отошлю его чертеж на производство».

на конкурсе, объявленном фабрикой Иттала в 1946 году, серия ваз «Паадарский лед», скульптура из обычного оконного стекла для международной выставки в Чехословакии (1965). Экспонируется деревянная скульптура — изображения птиц, композиция из фанеры «Перо» (1973) и другие изделия.

На выставке подробно показан весь процесс создания вещей: первоначальные истоки формы, графическое и пластическое ее выражение, выполнение модели и образца, производственный цикл и наконец — окончательный продукт.

Ничто не скрыто, никаких секретов! И все-таки, как бы подробно ни были показаны все этапы создания изделия, рождение его формы остается тайной искусства художника.

Как же рождается замысел Вирккалы? Какие моменты в процессе возникновения формы представляются наиболее существенными? Какой метод он считает самым продуктивным?

Одним из наиболее ценных качеств художника Вирккала считает наблюдательность. Вероятно, поэтому он сам по долгу бывает в Лапландии, где имеет

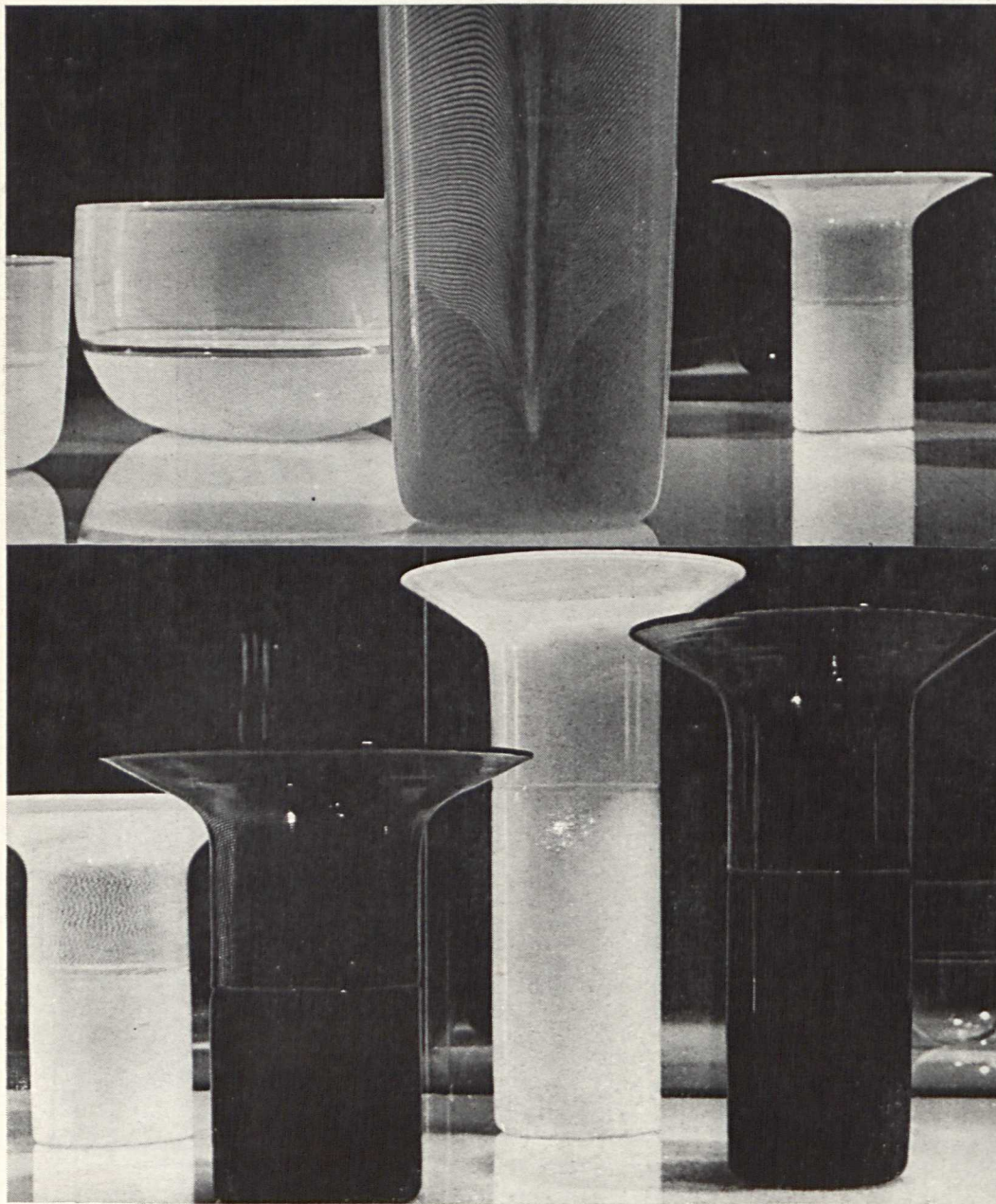
возможность стать незаметным соучастником событий внутренней жизни природы, которые определяют таинство рождения естественной гармонии. Показательно, что демонстрируемый во время работы выставки фильм, снятый итальянскими кинематографистами, уделил не менее половины времени Вирккале в Лапландии — бродящему вдоль озер, ловящему рыбу, отдыхающему у костра, фотографирующему свои изделия на фоне любимого северного пейзажа. В экспозиции широко представлены эти природные истоки творчества финского художника — фотографии пейзажей Финляндии, исполненные самим автором, кадры несущихся потоков воды и застывших блоков льда, простых изделий народного быта и деревянной архитектуры.

Проектирование Вирккала всегда начинается с рисунков. Он делает их десятками и даже сотнями, независимо от того, что создает — небольшой предмет или крупную композицию для украшения интерьера. Различные наброски с натуры, подготовительные рисунки для гравирования стекла, эскизы столовой посуды и инструмента, проектные чертежи демонстрируют его дарование графика.

Вазы. Филигранное стекло. 1980

Стекланные вазы. 1966

Двухцветные бутылки. 1968



Следующая, очень ответственная, по мнению финского дизайнера, стадия состоит в изготовлении модели или формы изделия и его первого опытного образца. Несколько стендов в залах специально посвящены такому прозаическому на первый взгляд, но трудоемкому и ответственному делу, как анализ различных вариантов какой-нибудь детали—например, обычной фаянсовой ручки. Для этого десятки различных моделей проверяются в натуре, прежде чем будет принято окончательное решение.

Вирккала стремится делать все сам—это убыстряет процесс, позволяет избежать лишних ошибок, а главное—дает возможность работать руками, что для Вирккалы имеет принципиальное значение. Идеальным, по его мнению, является такой вариант, при котором форма, поверхность и цвет изделия полностью зависят от его рук, даже кончиков пальцев.

Вирккала большое значение придает технической стороне производства—поэтому он проводит много времени на фабриках, изготавливающих изделия по его чертежам. Здесь, на производстве, он не только окончательно уточняет проект и наблюдает за

его реализацией, но учится у мастеров и рабочих, извлекая полезные уроки из самой технологии. Многочисленные образцы экспонируемого стекла с живописной шероховатой фактурой являются результатом оригинальной технологии—дутья в деревянную форму, которая обгорая создает не повторимый дважды рисунок поверхности.

Можно с уверенностью сказать, что одним из самых активных и живительных средств формообразования в творческом методе Вирккалы выступает материал. Именно материал, как сказано в эпосе «Калевала», дает человеку знание «вещей начала», открывает секрет власти над ними. И хотя сам художник достаточно ясно и определенно говорит о роли материала в процессе формообразования, следует подробнее остановиться на тех принципах, которыми руководствуется финский мастер при выборе материала и способов раскрытия его художественного потенциала.

Отношение к материалу у Вирккалы во многом обусловлено традициями финского прикладного искусства. Финский дизайнер

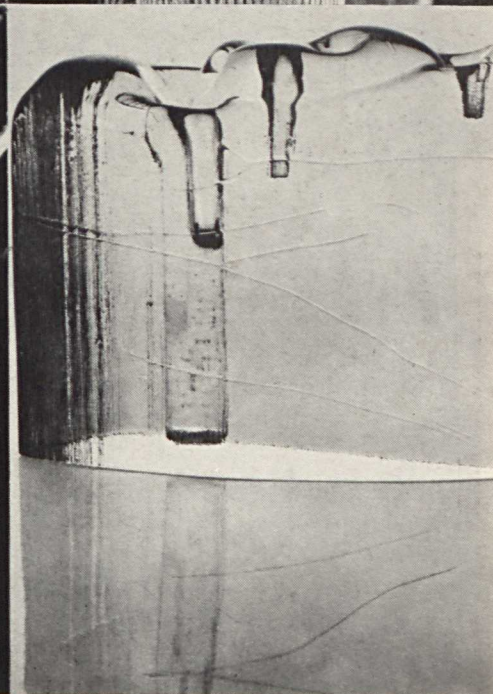
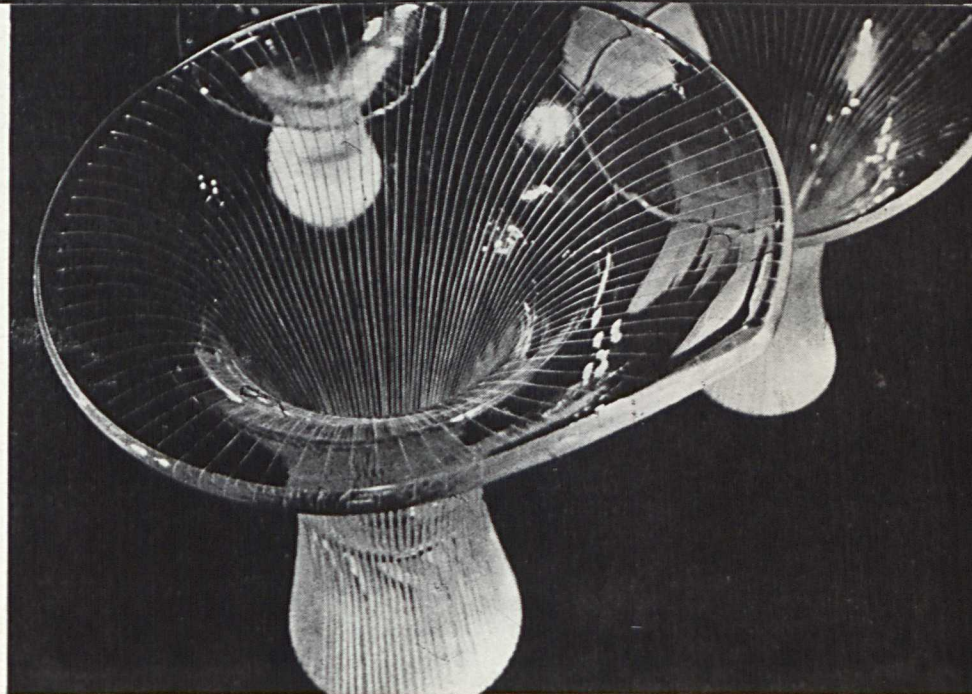
«Я делаю формы и шаблоны сам. Затем беру их на стекольный завод и там выдуваю, через пару часов в моих руках готовое изделие. С применением обычных методов образец был бы готов через недели, или, возможно, через месяцы, или, может быть, никогда. На мой взгляд, этот метод оправдал себя, и я сам очень многому научился. Я очень рад, что рабочие с большим вдохновением отнеслись к нему. В настоящее время я сам делаю почти все формы. Вырезаю предварительную форму в графите и часто делаю окончательную форму в твердом материале. Таким путем я достигаю результатов без лишних ошибок—и если я не достигаю цели, то беру вину только на себя».

«Изготовление моделей—интегральная часть моей работы. Я делаю их из прочных материалов. Я не ограничиваюсь одной моделью, а делаю несколько, так как могу сравнить их и затем продолжать работу. Идея становится яснее, и ошибки обнаруживаются легче».

Посуда для фирмы «Розенталь». Фаянс

Вазы «Лисички». Хрусталь. Два фрагмента. 1946

Ваза «Паадарский лед». Хрусталь. 1954



«Изображение птиц не является копированием природы, а изучением присущих ей конструкций. Свойственные природе формы могут приобрести для человека новые значения».

«Изготовление вещей руками означает для меня многое, особенно когда я формую натуральные материалы. Они вдохновляют меня на новые эксперименты. В течение многих лет формы, сделанные из фанеры, волновали меня и служили эмоциональным стимулом. До чего же восхитительны движения и ритмы линий фанеры! Я переносился как будто в другой мир, мир, в котором уже не хватало зрения, и кончики пальцев могли чувствовать движение и контраст изменяющейся геометрии форм».

«Дизайнер должен иметь глаза на кончиках своих пальцев».

продолжает развивать идеи и методы таких универсальных художников, как Элиель Сааринен или Алвар Аалто, рассматривающих материал как основу не только физической, но и духовной субстанции формы.

Вирккала использует достаточно широкую палитру материалов, стремясь найти для каждого свой неповторимый язык. Но все-таки следует выделить два из них — стекло и дерево, материалы, с которыми были связаны первые успехи художника и которым он уделял больше всего внимания.

Стекло доминирует на выставке: посуда из тонкого прозрачного стекла, показывающая содержимое в наиболее естественном виде; гравированное и цветное стекло; изделия из фактурного стекла; стеклянные массивные блоки, небольшие отверстия в верхней части которых выдают их назначение ваз для цветов; и наконец — скульптура типа «Взорвавшееся солнце» или «Олень Хииси», в которых раскрываются естество материала, красота его прозрачной толщи, пронизанной светом.

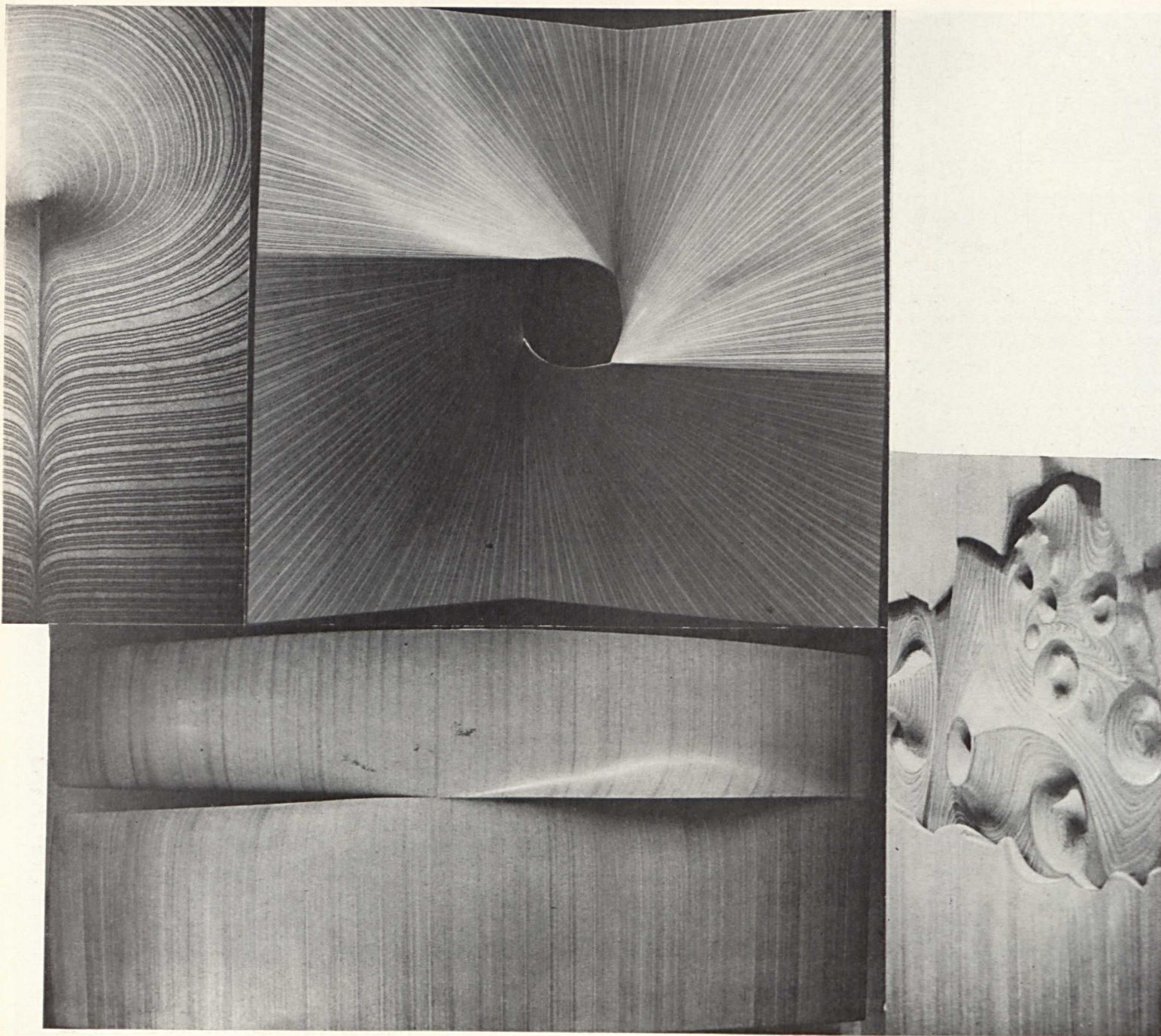
Проблема столкновения света с массой стекла, прохождения света через матери-

ал, его преломление и отражение, постоянно волнует Вирккалу и служит богатейшим импульсом для его экспериментов. Дерево занимает особое место в творчестве Вирккалы. Его обработка, по словам художника, всегда доставляет ему огромную и подлинную радость. Дерево используется им и для изготовления форм стеклянных изделий, и как органичная часть инструмента и столовых приборов, и как материал виртуозно исполненной решетчатой ширмы с легко передвигаемыми секциями. Но наиболее оригинальную трактовку этого древнего материала дают, безусловно, скульптурные композиции Вирккалы из клеенных конструкций. В этих работах художник использует искусственно приготовленную многослойную древесную плиту, которая в результате обработки и шлифовки приобретает рельефную форму, с чередованием на своей поверхности слоев фанеры и клеевой массы.

На выставке показаны также различные изделия из металла (олова, бронзы, стали), великолепные фарфоровые сервизы, среди которых изящная посуда из черного

Композиции из клеенной фанеры

«Ultima Thule». Фрагмент. 1967



фарфора, выполненная для фирмы Розенталя. Большинство работ также отличается мастерским владением материалом, «честным» выражением его природы.

В дизайне проблема выбора материала обострена максимальной близостью большинства вещей к человеку. Поэтому обращение профессионального сознания дизайнера к ценностям, основанным на органическом выявлении природы материала, представляется действительно актуальным. Провозглашение связи с «материей», желание выразить естественную красоту материала, как природного, так и созданного человеком, приобретают особую этическую окраску у художника, идущего через раскрытие материала к форме.

Говоря о произведениях Вирккалы, не следует забывать, что их формальные особенности определены не только факторами практического порядка, знанием технологии и материала, но и во многом обусловлены фантазией художника, разнообразием выразительных средств, которыми он владеет. В работах финского дизайнера удачно соединились дарования скульптора и графика, мастера пластики и рисунка. Подобное соединение двух начал — пластического и графического — придает им особые полифонические качества.

В его деревянной скульптуре светотень рельефа все время пересекается с динамикой слоев древесины. В стеклянных изделиях тончайшая линейная гравировка не только особым образом структурирует форму, но и создает в процессе изменения ее положения в пространстве сложную оптическую игру. Медленное поворачивание такого предмета в руках порождает постоянную вибрацию поверхности. Подобный оп-артовский прием эффективней всего воплощен у Вирккалы в деревянной ширме, передвижение отдельных секций которой создает бесконечные светотеневые вариации формы и пространства. Неиссякаемая творческая фантазия проявляется во всем, что делает Вирккала, проектируя и изготавливая любую, даже самую мелкую и непритязательную, вещь. Многочисленные серии обыкновенных стеклянных бокалов, показанных на выставке, говорят о том, каких вершин может достичь дизайнер, решая такую будничную задачу. Тапю Вирккала остается художником во всех своих изделиях, независимо от размера и назначения. В этом я вижу секрет успеха работ финского мастера.

«Есть что-то особенное в сделанных руками вещах. Они всегда будут цениться, и машина не сможет заменить никогда прикосновение руки ремесленника. Но очень печально, что многие отрасли старых ремесел умирают. Мы должны сохранять старые методы и материалы, которые употреблялись веками и служили хорошо. Но, с другой стороны, конечно, мы должны делать вещи, необходимые современной жизни».

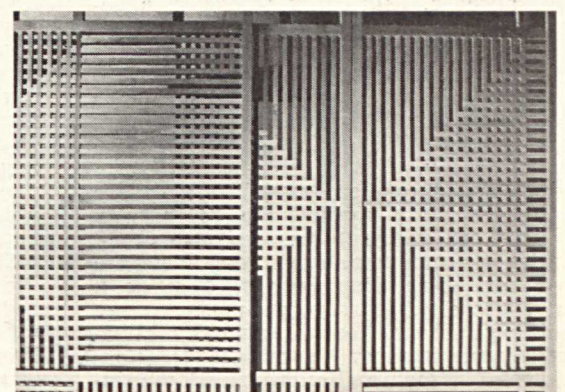
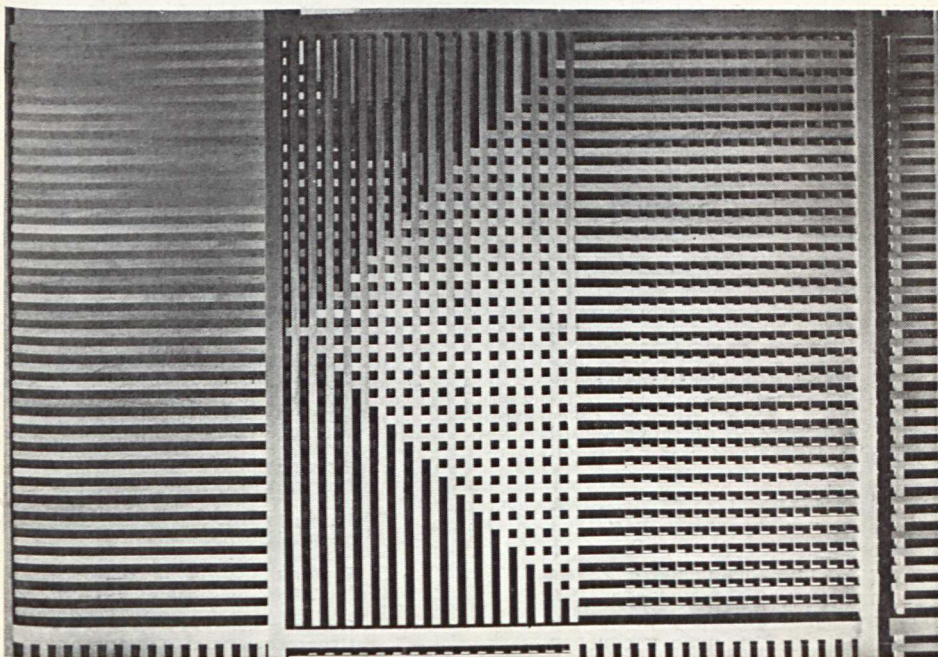
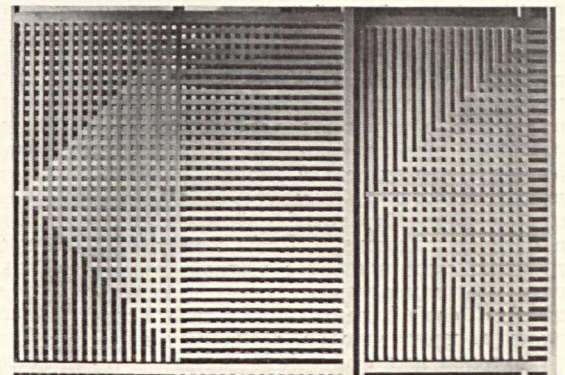
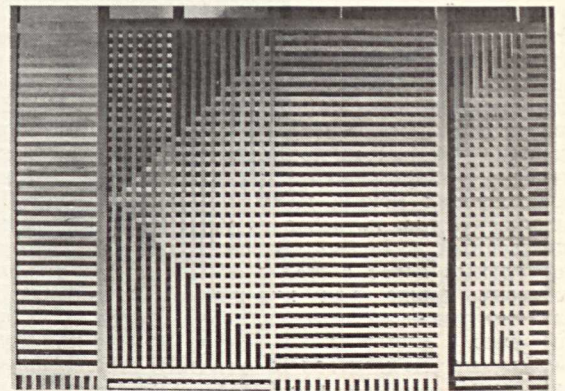
«Очень важно для дизайнера уметь руководить и управлять технической стороной. Это его обязанность — одного проекта мало, он должен быть способен объяснить производителям, как может быть сделана вещь и какой метод должен быть использован».

«Полезно иногда оторваться от чертежного стола, чтобы увидеть, как делается продукт, узнать людей, которые помогают осуществить его. Очень важно в индустриальном дизайне быть вместе с рабочими на производстве. Этот контакт необходим для реальной работы».

Дом в Лапландии. Фото Т. Вирккалы

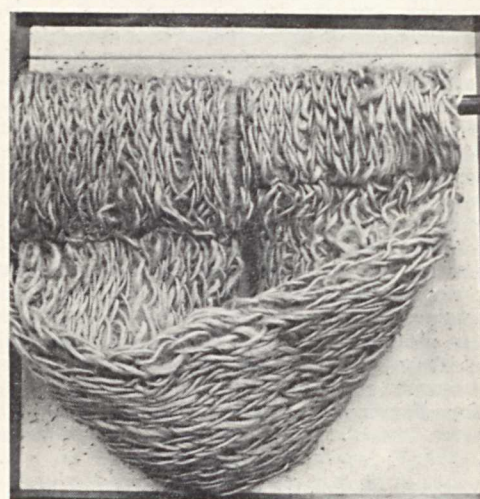
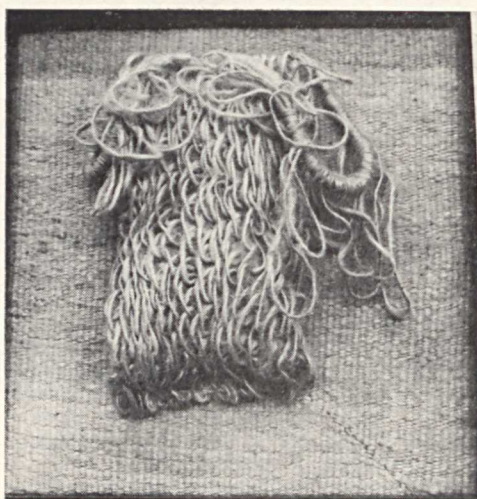
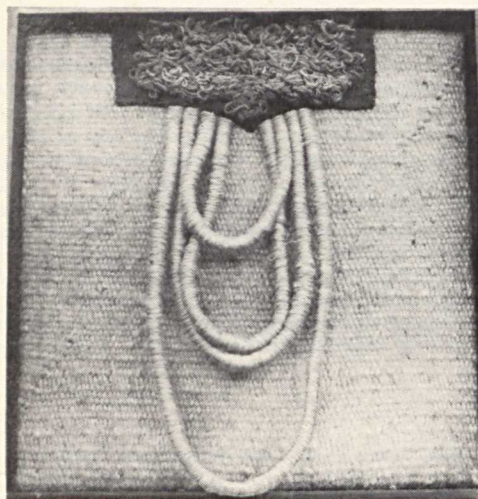


Раздвижная ширма. Береза. Фрагменты. 1972



Гобелены и пластика Румынии

Варвара Савицкая



На большой выставке декоративного искусства, развернутой в Бухаресте на исходе минувшего года, румынские художники представили на суд зрителя свои новые работы — гобелены, керамику, стекло, текстильные и ювелирные изделия. Как отмечала пресса, большинство художников проявляют постоянное внимание к оформлению современных жилищ и общественных зданий.

Это в наибольшей степени свойственно художникам гобелена, что не случайно. Из всех видов декоративного творчества гобелен занимает сегодня в Румынии совершенно особое место. Причины на то много: наличие крепких многовековых традиций народного ковроткачества, растущий интерес широких кругов населения к этому виду искусства, потребность украсить общественный интерьер. В свою очередь, социальный заказ заставил обратиться к гобелену также ряд художников других жанров — живописцев, скульпторов, графиков.

Нельзя не согласиться с утверждением румынской критики, что большие успехи современного румынского гобелена, продолжающего «свое стремление к монументальности», — это свидетельство «более прочного, чем в других жанрах декоративных искусств, функционального и эстетического взаимоотношения в данной области»¹. Такая благоприятная ситуация сложилась потому, что в Румынии гобелен и декоративные ткани в целом «пользуются особым вниманием архитекторов и декораторов, что их роль в украшении помещений общественно-культурного профиля была признана без колебаний как средство облагораживания геометрических конструкций, создания более уютной, теплой атмосферы в просторных залах этих зданий»². С особой наглядностью это проявилось в серии шпалер, созданных группой авторов для фойе Национального театра в Бухаресте. Простор светлого, распахнутого навстречу зрителю помещения, строгая ясность летящих конструкций, четкость членения пространства — все в этом здании требовало мощного красочного аккорда. Ими стали шпалеры, в которых на языке декоративно-монументальной пластики высказали свои раздумья о мире, о человеке как мере всех вещей, о театре ведущие мастера румынского гобелена — Ион Никодим, Виржил Алмэшану, Георге Якоб, Шербан Габрия, Флорин Чуботару.

Декоративно-монументальный характер отличает школу румынского гобелена в целом — это очевидно даже на небольшой выставке, состоявшейся летом прошлого года в Москве. Наряду с тяготением к классическому, плоско-живописному гобелену (Елена Хашке-Маринеску «Прародители», Филарет Олоер «Даки», Константин Мисторикэ «Композиция») румын-

ские художники много работают также в рельефном и пространственном гобелене (Грациэлла Стойкице «Свет», Чела Нямцу-Григораш «Источник», Бонифация Петреску «Композиция»). Наряду с традиционной овечьей и козьей шерстью широко используются хлопок, конопля, шелк-сырец, шкуры животных; помимо классических техник (гобелен и килим) все шире практикуется введение в структуру переплетения иных приемов, например, макраме или аппликация, либо пластических элементов, почерпнутых из старинных, забытых секретов народного ремесла. Наиболее красноречива в этом смысле показанная на московской выставке «Текстильная форма из пяти частей» Теодоры и Иона Стендл — оригинально задуманная и превосходно выполненная самими авторами композиция.

В торжественной распевности румынского гобелена, в напряженном ритме цветовых пятен и пластических акцентов, в особой звучности и плотности красок — то очевидное «призвание к синтезу», которое является неотъемлемой чертой не только монументального искусства, но и румынского народного творчества с его тяготением к ансамблевому решению убранства крестьянского дома.

То же стремление к открытому пространству, к монументальному размаху замысла и крупномасштабному его воплощению отличает творчество румынских скульпторов, чьи работы были показаны на выставке в Москве. Правда, скульптура из дерева, столь же характерная для румынской художественной традиции, как ковроткачество, была здесь представлена не так последовательно и широко, как на аналогичной выставке 1974 года. Показанные тогда работы выдающихся румынских мастеров Геца Вида, Георге Апосту, Иона Влашиу, могучие и весомые, напоенные силой древней фольклорной традиции, наглядно демонстрировали непрерывную связь с народными истоками национальной культуры, откуда не раз черпал свою пластическую мощь знаменитый Брыкуш.

На нынешней выставке деревянная скульптура была представлена в основном работами Александру Кэминеску с мудрым названием «Интерференция». Однако эти подвижные хитросплетения разновеликих деревянных брусков, сопряженных по принципу настольного конструктора, можно было соотнести скорее с неким умозрительным дизайном, а не с декоративной пластикой.

Гораздо удачнее выступили скульпторы, работающие в менее традиционном для Румынии материале — металле. Здесь в первую очередь заслуживают упоминания работы такого признанного мастера, как Петер Балог, произведения которого украшают немало площадей, парков и скверов

Румынии. Балог, автор известного «Обелиска труда» в Галаце, и в декоративно-выставочной пластике остается верен своему основному принципу — соотносению с архитектурой. Его пластические образы подчеркнута геометризваны — привлекая не только отточенностью объемов, но и остротой и неожиданностью ритмических акцентов, многопланово размещенных в пространстве.

Напротив, поиски Виржила Михаэску («Коррида», «Повет») ведутся в области более экспрессивной, нервной пластики, на драматическом столкновении противоположающихся образов, метафор, фактур. Рядом с этим расточительством декоративной формы вещи Ливии Русу и Георге Фэркэшу воспринимаются особенно монолитно: их масса, неторопливо перетекающая из объема в объем, наполнена особой, таинственно-могущественной силой, очевидно, способной состязаться не только с открытым пространством, но и с формами современной архитектуры.

Очередная встреча московских зрителей с современным гобеленом и скульптурой Румынии еще раз подтвердила своеобразие и силу национальной пластической традиции, которая дает прочный фундамент для творческого эксперимента. Сохраняя органическую связь с основами древнего крестьянского ремесла и фольклорной мифологии, румынские художники в то же время проявляют большую заинтересованность проблемами современной мировой пластики. Именно поэтому их отношение и к материалу, и к технике, и к образному строю в своем творчестве можно было бы назвать новаторством традиции.

¹ Григореску Дан. Выставка декоративного искусства. — Румынская литература, 1981, № 2, с. 145.

² Там же.

Теодора и Ион Стендл
Текстильная форма из пяти частей. Фрагмент

Елена Хашке-Маринеску
Гобелен «Прародители»

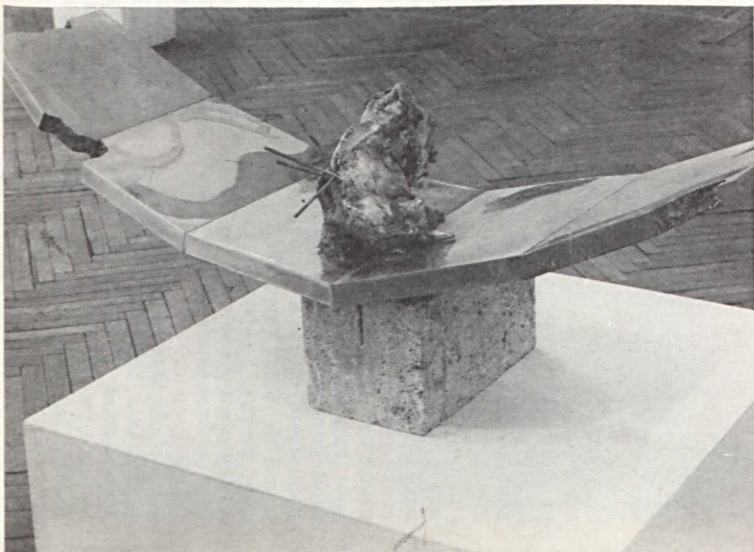
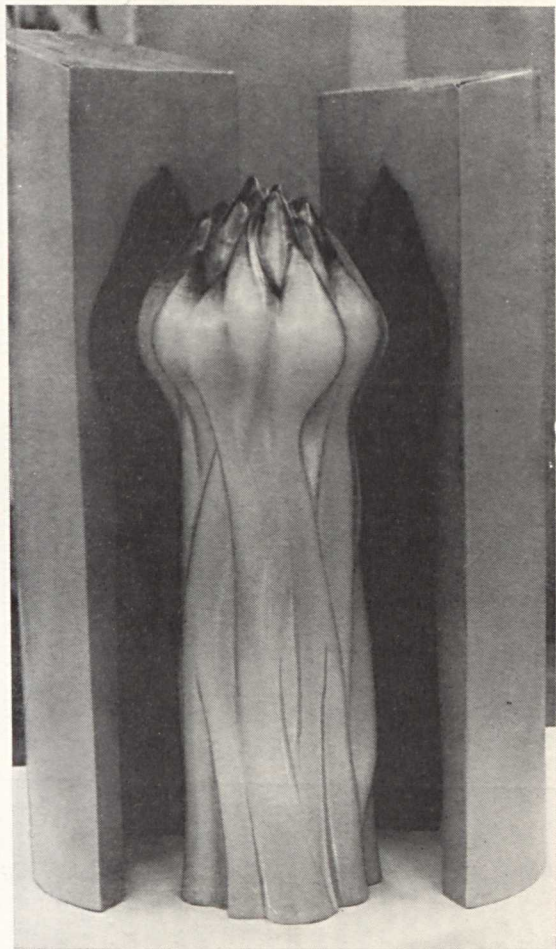
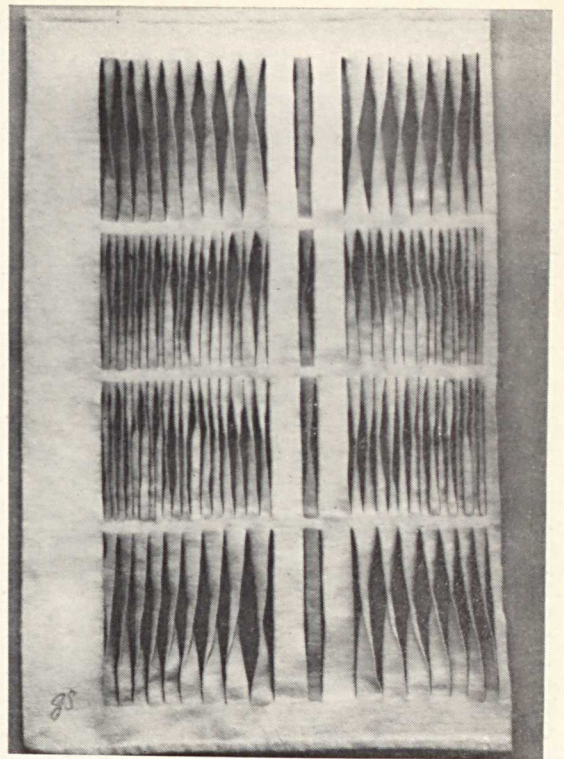
Грациэлла Стойкице
Гобелен «Свет»

Виржил Михаэску
Повет. Алюминий

Ливия Русу
Дверь. Керамика

Виржил Михаэску
Коррида. Алюминий

Николае Молдавану
Пространственная форма. Металл



ХРОНИКА

Выставка «Декоративное искусство в интерьере»

В августе — сентябре 1981 года в Доме художника в Москве состоялась первая за последние двадцать лет выставка, посвященная работе художников-прикладников в интерьере.

Выставка была подготовлена Московской организацией Союза художников РСФСР. На ней экспонировались произведения 27 художников, представлявшие различные направления в искусстве декоративного искусства в интерьере. Впервые в Москве были выставлены проекты оформления общественных зданий, поэтому в экспозицию были включены фотографии реальных интерьеров. Здесь должен был состояться разговор о материальной культуре нашего общества, о необходимости комплексного подхода к решению внутреннего архитектурного пространства. Однако традиционное разделение экспозиции «по материалам» нарушило внутреннюю связь вещей в интерьере, взаимодействие их фактур и цветовосприятия в ансамбле. По этой причине выставка не полностью отвечала своей теме. Она была разделена на две части — проекты оформления интерьеров и отдельные произведения декоративного-прикладного искусства. В первой было представлено несколько типов решений внутренних архитектурных пространств. Одно из них можно определить как «естественно-технологический». С помощью энергичного ритма геометрических фигур, динамичной композиции, контрастного соотношения цве-

блуда с кружевом «Ленок» Г. Гагарина показали умение их авторов передавать в костюме стиль поведения, эстетически связать человека с окружающим его пространством.

Значительным был раздел декоративной пластики. Наиболее удачными можно назвать работы С. Мальяна «Горс» и «Три грации», они отличались общечеловеческой и мягкой текучестью форм, условно-симметричной трактовкой декоративного образа.

В разделе металла следует остановиться на декоративных композициях В. Шкункова для интерьеров ТЮЗа в Горьком, которые привлекли острое внимание композиционным строем, эмоциональной и художественной активностью.

Особого внимания на выставке заслуживали работы стилистов Л. Фоминной и Т. Сайкина, сконструированных люстры для будущего Музея стекла. Оперируя ясными пропорциями, сомасштабными пространству, используя своеобразную конфигурацию светильников, в которых сочетались бесцветный хрусталь с белым металлом, они сумели создать эмоционально-приподнятую торжественную атмосферу в интерьере. Хотя выставка не раскрыла всего многообразия художественных исканий в оформлении интерьеров, ее несомненным достоинством является постановка вопроса о необходимости синтеза творческих замыслов художников и архитекторов в единое продуманное целое.

И. Булгак

Реконструируется проспект

Московский проспект — основная въездная магистраль, ведущая от аэропорта в центр Баку. Она проходит через Нахичеванский район, где расположены многие промышленные предприятия города. Сейчас ведется большая работа по реконструкции и оформлению этой магистрали, возводятся новые сооружения, реставрируются старые здания,

тислой смальты, характеризуют эту мозаику, которая декоративно-символическим языком раскрывается значение «печатного слова». Хотя органичного соединения портала и основного объема здания не получилось, само декоративное решение входа, обращенного к проспекту, выглядит внушительно и своеобразно.

Ценно стремление проектировщиков придать архитектурно-декоративным средствам зрительное единство городской застройке. В этих целях применяется облицовка фасадов и заборов местным камнем со строгим единообразием геометрическим рельефом, каменные ограждения перемежаются ажурными решетками и воротами.

К. Милова

Декорации Т. Г. Старженецкой

Десятки спектаклей в оформлении Тамары Георгиевны Старженецкой шли и идут на сценах музыкальных театров Москвы, Еревана, Саратова, Куйбышева, Донецка. До сих пор в Большом театре «Аида» Джузеппе Верди идет в ее декорациях.

Старженецкая — представитель плеяды тех художников, которые способствовали расширению образных средств и общему подъему декорационного искусства советского музыкального театра. Она решительный сторонник живописной декорации, притом что очень хорошо чувствует архитектурное пространство сцены (начиная она свою трудовую деятельность как архитектор) и понимает его масштаб, пропорцию, планировочные возможности. Она любит простор, объем и умеет его создать почти на любой сцене, что так важно для любого балетного спектакля.

Тамара Георгиевна пришла в театр в начале 50-х годов. В 1948 году она окончила Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры; в 1949 году, после того как она заняла второе место на организованном ГАБТОМ всесоюзном конкурсе на оформление «Спящей красавицы»,

мозаичных рисунков декоративно-символическим языком раскрывается значение «печатного слова». Хотя органичного соединения портала и основного объема здания не получилось, само декоративное решение входа, обращенного к проспекту, выглядит внушительно и своеобразно.

Ценно стремление проектировщиков придать архитектурно-декоративным средствам зрительное единство городской застройке. В этих целях применяется облицовка фасадов и заборов местным камнем со строгим единообразием геометрическим рельефом, каменные ограждения перемежаются ажурными решетками и воротами.

К. Милова

участвовало около 2000 авторов, представивших 5000 произведений. В экспозиции — первые выставленные в Москве. Широко были представлены произведения мастеров декоративно-прикладного искусства.

В выставочном зале Союза художников СССР (Кузнецкий мост, 20) осенью минувшего года была открыта выставка «За мир и разоружение», организованная Союзом художников СССР по инициативе Всемирного Совета Мира, обратившегося ко всем странам с предложением провести так же выставки в рамках международного конкурса, посвященного 100-летию со дня рождения выдающегося художника современности, лауреата Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Пабло Пикассо. Были представлены произведения живописи, скульптуры и графики художников из Москвы, Ленинграда, Риги, Таллина, Вильнюса, Куйбышева, Оренбурга. Лучшее из них будет участвовать в предстоящем международном конкурсе в Хельсинки.

Ленинград

С творчеством ленинградских керамистов знакомила экспозиция, открывшаяся в ноябре минувшего года в Выставочном зале Союза художников РСФСР (Большохитинский просп., 6). Представлено около 800 произведений, созданных художниками за последние пять лет. Это не только композиции из керамики, но и подготовительные эскизы к ним, а также портреты, натюрморты, пейзажи. Среди авторов, а их более 400, — такие признанные мастера керамики, как В. Васильковский, М. Копылов, А. Задорин, В. Гориславцев, Н. Савинова, А. Громова, а также творческая молодежь.

Рига

Экспозиция работ молодых скульпторов была открыта в столице Латвии. 20 выпускников Академии художеств Латвийской ССР знакомили со своими первыми произведениями. Организация выставок

тов — черное, белого красное — художнику Л. Зимоенко в плане для Фойе Дома культуры им. Зуева в Москве удалось в известной мере выразить стремительность и нарядность нашего времени, хотя чрезмерная механистичность решения вызывает возражение.

Другое направление — архитектурно-декоративное — представляли эскизы оформления Дворца культуры в Омске, выполненного Г. Ушаевым. Наиболее удачный среди них — интерьер выставочного

изведение тонкого эмпионного образа, изысканное по цвету. С большим мастерством выполнен голен Л. Соколовой «Природа» (саторий «Сосновый бор»). Его композиция в целом отвечает требованиям интерьерного ансамбля, а при близком рассмотрении выявляется «драгоценность» отдельных фрагментов, их цветовая и фактурная тонкость.

Ярко выступили на выставке московские модельеры. Вечерние платья «Эмали» и «Маруся» Л. Телегиной и платье и

благоустраиваются территории предприятий. Большая роль при этом возлагается на монументальное искусство.

Среди новых сооружений — здание обувной фабрики, отличающееся своеобразной пластичкой архитектурных форм. Фасад его, обращенный на проспект, украшен большим мозаичным панно (авторы Г. Раджабов и О. Шихалиев). Орнаментально-ковровое построение композиции, живой ритм разномаштабных фигур, светлый радостный колорит, оживленный вспышками золо-

ее пригласили в Москву. С этих пор Старженецкая работает в музыкальном театре. «Драматический театр меня не привлекает, — пишет она, — в моем творчестве образизация и тайну театрального искусства оценили посетители выставки Старженецкой.

Н. Фуресов

В несколько строк

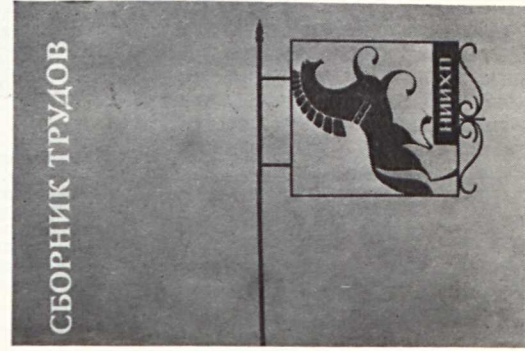
Москва
Осенью прошлого года в Центральном Доме художника бы-

ла развернута республиканская художественная выставка «По родной стране». В ней

начинающих мастеров — кисти и резца — одно из важных направлений работы Союза художников Латвии.

Друскининкайте

На всемирно известном курорте 4 ноября 1981 года открыт памятник В. И. Ленина. Его авторы — народный художник Литовской ССР Н. Пятрулис и заслуженный архитектор республики Р. Шилинкас.



на материале современного народного искусства всемирно известного русского центра Жостово, резьбы и росписи по дереву коми и коми-пермяков, тамбурной вышивки башкир, узбекской керамики, ювелирного искусства Казахстана. Сборник открывают две статьи теоретического характера: «Особенности развития народных художественных промыслов на современном этапе» П. И. Уткина и «Традиционное и новое в искусстве современных художественных промыслов» Т. М. Развиной.

Основные научные положения этих статей как бы задают тон, намечают аспекты, в которых рассматриваются конкретные вопросы искусства того или иного промысла авторами последующих исследований. Характерно, что среди авторов сборника, наряду с известными специалистами Б. И. Коромысловым, Н. С. Королевой, В. А. Бардулиным, имена молодых исследователей: М. Х. Алимовой, Л. П. Слинельниковой, Л. В. Федотовой, А. Г. Янбухтиной.

Традиция передачи опыта, того, что в промыслах принято называть наставничеством, на протяжении подлунка осуществляется в научной и творческой жизни НИИХП.

После перерыва в несколько лет возобновился выпуск сборников статей сотрудников Научно-исследовательского института художественной промышленности. Тематика последних четырех сборников * свидетельствует о разнообразии и актуальности проблем, сочетании искусствоведческого поиска с оказанием практической помощи в возрождении и развитии художественных промыслов.

Наиболее ранний по времени издания сборник — «Народное декоративное искусство. Традиции и поиск» раскрывает обозначенную тему

* Народное декоративное искусство. Традиции и поиск. Сборник трудов НИИХП. М., 1979. Народные художественные промыслы и современная культура. Сборник трудов НИИХП. М., 1980.

Традиционное искусство и современные промыслы народов Сибири, Севера и Дальнего Востока. Сборник трудов НИИХП. М., 1981. Народные основы искусства художественных промыслов. Сборник трудов НИИХП. М., 1981.

сти промыслов имеет и статья А. С. Канцеликаса, посвященная проблемам возрождения традиционных очагов народного искусства в современных условиях. Подытоживая итоги интенсивных поисков в этой области, всесторонне и обстоятельно анализируя проблему с точки зрения теоретических основ науки о народном искусстве, автор формулирует предложения, актуальные для работы молодых творческих коллективов возрожденных и вновь созданных производств. В статье широко использован опыт союзных республик и ряда братских социалистических стран.

Особый интерес вызывает сборник «Традиционное искусство и современные промыслы народов Сибири, Севера и Дальнего Востока». Мне хорошо памятна большая и сложная работа в составе резам Чукотки, которую в 30-е годы начинали под руководством А. В. Бакушинского сотрудники института А. Л. Горбуникова и И. П. Лаврова.

При самом непосредственном участии института возник и сформировался один из известнейших центров современного народного искусства нашей страны — костерская мастерская в Узлене. До этого среди эскимосского и чукотского населения этого дальневосточного района были лишь разрозненные мастера, создававшие главным образом предметы бытового и культурного назначения. Анализ сегодняшнего состояния промысла посвящена статья Т. Б. Митлянской, вот уже четверть века продолжающей эту работу совместно с одной из ведущих художниц института И. Л. Карахан.

Из других статей сборника становится нагляднее исследователя и практическая деятельность НИИХП в районах Сибири, Дальнего Востока и Крайнего Севера. В них говорится о традиционном творчестве коряков, саамов, ненцев, эвенов, эвенков, хантов, манси и других малых народов, подтянутому культуру которых уделяется в наши дни столь большое внимание. Основные аспекты этой деятельности изложены в статье одного из старейших исследователей искусства народов Сибири кандидата искусствоведения Н. И. Кайлан. Большим достоинством сборника следует считать то, что он вводит в научный обиход много ранее неизведанных материалов, собранных сотрудниками института

во время экспедиционных поездок последних лет.

Только что вышедший из печати сборник «Народные основы искусства художественных промыслов» посвящен малозученным видам русского традиционного народного искусства. Широко известны, например, городские инкрустированные и расписные донца прялок, но мало кто знает об изготовлявшихся в этом поволжском селе припечных досках, о которых рассказывает статья Е. Л. Голуевой. Исследователь искусства Русского Севера В. М. Вишневецкая публикует в сборнике статью об уникальных глубоковских росписях, а молодой ученый А. И. Скворцов делает одну из первых попыток обстоятельного анализа пропильной доменной резьбы, являлись столь же широко распространеном, сколь малозученным. Традиционному женскому костюму Горьковской и Воронежской областей посвящены статьи Н. Т. Климовой и И. А. Поповой. Несомненный интерес у читателей вызовут новые сведения и памятки, публикуемые в статьях Н. И. Бурмистровой, Ю. А. Козловой, В. Л. Янченко.

В отличие от ранее публиковавшихся сборников института, новые издания подчинены конкретной актуальной научной или практической проблеме. Иначе, что в новых изданиях не нашлось места для информационного раздела, рассказывающего о важнейших текущих экспедициях, конференциях, семинарах, выставках, которые организует институт. Такой ранее публиковавшийся материал является как бы летописью жизни института, его хроникой. Вызывает сожаление полиграфический уровень изданий. Хотелось бы также, чтобы хотя бы часть тиража сборников поступала в открытую продажу. Имеющиеся публикации показали, что у изданий, посвященных народному искусству, есть широкий и любознательный читатель. Сочетание углубленного изучения народного искусства с его популяризацией всегда было доброй традицией Научно-исследовательского института художественной промышленности, и упомянутые сборники — достойное ее продолжение.

С. Темерин

Старинные кубки



В редкостном собрании старинной драгоценной утвари в Оружейной палате видное место по праву занимает коллекция русской и иностранной художественной посуды. В ней в свою очередь особо выделяется большая группа кубков, являющих глазу несравненное богатство типов, видов, форм и украшений. Подавляющее большинство их относится к XVI—XVII векам и является работой искусных мастеров золотого и серебряного дела.

«Западноевропейец» по своему происхождению, кубок сравнительно легко обрел новый дом в Московской Руси. Хорошо известный здесь уже во времена Ивана Грозного и Михаила Романова, он первоначально существовал почти исключительно как вещь привозная, но уже со второй половины XVII столетия был освоен отечественными мастерами. Так же как у себя на родине, нарядный драгоценный кубок и на Руси был отнюдь не только сосудом для вина. Как раз в этой роли его использовали мало, явно предпочитая традиционную русскую посуду. Зато парадная, репрезентативная его функция и смысл эстетизированной формы богатства были восприняты очень полно. Об этом можно судить по той огромной заинтересованности в приобретении золотых и особенно серебряных «судов» (сосудов), которая видна из древних приходо-расходных книг государевой казны; по многочисленным и разнообразным свидетельствам иноземцев, с восхищением описавших роскошь и великолепие убранства царских палат драгоценной посудой (знаменитые поставцы); об этом же, наконец, убедительно свидетельствует само обилие кубков в музее — наследнике кремлевских сокровищниц.

Роль кубка в древнерусской жизни проясняют надписи, сохранившиеся на многих сосудах. Они подтверждают широкое применение кубков в качестве пожалований от правительства: послов — за удачно выполненные дипломатические поручения, полковых воевод — за ратные дела, торговых людей — за «прибор государевой казны». Часто надписи сообщают об обратном движении кубков в правительственные хранилища, куда они стекались в качестве челобитий царю, царице и наследникам от бояр, духовных властей, монастырей и посадков по случаю «венчаний на царство», бракосочетаний, «родинных» торжеств или именин. Интересны и важны многочисленные надписи о поднесении кубков в числе дипломатических подарков иностранными послами. Большое число надписей сооб-

щает о вкладах кубков в церковь и об использовании их в быту глав русской церкви — московских патриархов: «патриарший казенной», «патриарший погребной».

Кубки Оружейной палаты замечательно разнообразны. В кратких, но метких и образных описаниях в древних документах они называются либо по устройству — «двойные» и «тройные»; по форме — «на достоканное дело», «тыквенные», «корабли», кубки в виде различных фигур птиц и животных (среди которых наряду с реальными встречается сказочный «инрог» — единорог); по выделке — описи различают «лощатые», «пупчатые», «яблочные», «виноградные», «ананасные», «чешуйчатые»; по украшениям — выделены кубки «с нацветы» (раскрашенные лаковыми или эмалевыми красками) и с изображениями: «стоит мужик в шишаке, в левой руке повеза, в правой кошке», «сидит мужик наг», «стоит немка в платье, у ног собака» и т. п.

Облик всех кубков подчеркнуто параден, повышено декоративен. Подавляющее большинство их исполнено из позолоченного серебра. Некоторые экземпляры имеют чрезвычайные размеры — достигают высоты одного и даже двух метров. Довольно многочисленную группу составляют сосуды из редких ценных природных материалов, так называемых «натуралей»: перламутровых раковин, слоновой кости, скорлупы кокосового ореха, страусового яйца, агата, горного хрусталя, янтаря, серпантина — материала, который придавал вещам характер экзотической роскоши. В целом же все кубки, различающиеся национальными и стилистическими признаками, временем создания, подчинялись общей логике декоративного прикладного искусства, диктующей взаимоподчинение формы назначению предмета, материала — форме, декора — материалу...

В этом смысле особый интерес представляет нюрнбергский двойной кубок 1541 года. Назначение предмета получило здесь особенно полное и законченное выражение в форме и декоре изделия, и это дает возможность рассматривать его как программное произведение в этой группе вещей.

Особенность формы, объединяющей в одно целое две его одинаковые части, объясняется символическим и практическим назначением сосуда: двойные кубки Германии были распространены в качестве свадебных, использовались во время брачных церемоний как чаши жениха и невесты. Слитное соединение чаш венцами осмысливалось как символ единства в брачном союзе. Участники торжественного события, двойные кубки всегда нарядны. Однако ни в мировых коллекциях, ни среди почти трех десятков этих сосудов в Оружейной палате нет другого двойного кубка с таким же великолепным по богатству и смысловой насыщенности декором. На стенках чаш — рельефные сцены: «Орфей играет для деревьев, птиц и зверей», «Битва римлян с Ганнибалом», «Триумфальная кавалькада», «Истинный сын не стреляет в мертвого отца», «Женщины и шут в бане»; между сценами — фигурки христианских «добродетелей»: Сила, Справедливость, Терпение, Вера, Надежда, Умеренность. На основаниях кубка — резвящиеся путти среди лиственных узоров. Все вместе изображения поначалу кажутся тематически пестрым, разнородным набором, в котором сюжеты из античной мифологии, легенды, истории соседствуют с христианскими аллегориями и грубоватой сценкой фольклорного оттенка. Однако при внимательном прочтении образных мотивов на кубке явственно выступает связывающее их тематическое единство. Становится ясно, что все изображения выполняют роль символического благопожелания и восхваления будущего мужа и жены, предрекают им любовь. Изобразительный ряд рельефов сулит вступающим в брак не только идеальные, возвышенные чувства, но и земные радости любовных наслаждений. В честь них на основаниях кубка многократно вычеканены в разнообразных ритмических повторах фигурки божества любви Купидона в виде шаловливых путти. Характер аллегории любви — наслаждения усматривается также в изящных литых дельфинчиках, украшающих ножки кубка (дельфи-

ны — частый атрибут «пеннорожденной» богини любви Венеры; подобно морской воде, из которой они вышли, считались носителями таинственной и могучей эротической силы). Еще более откровенно прославляется чувственная любовь в сцене «Женщины и шут в бане». Здесь о ней свидетельствует не только античная гота женских фигур, превращенная в немецком истолковании в символ языческого греховного начала, но и главным образом присутствие шута, изображение которого в искусстве Германии имело аллегорический смысл воплощения плотской силы. Однако главный стержень программы свадебного кубка — прославление союза добродетелей доблестного мужа и доброй христианки-жены. Смысл этих добродетелей на язык изображений переводится с помощью рельефов со сценами из античной римской истории и фигурами христианской символики. В сценах использованы сюжеты, наиболее употребимые для воплощения понятий об основных «римских добродетелях» и «доблестях». Они восходят к особенно распространенным в эпоху Возрождения «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха и широко известной со времен средневековья книге «Римские деяния» (Gesta romanorum). Композиции «Битва», «Истинный сын», «Триумф» и аллегии Фортитуду, Юстицию, Пациенцию превозносят патриотизм, готовность сражаться с врагом, благородство сыновнего чувства, силу, мужество и вместе с тем справедливость, терпение и стойкость в испытаниях. Одновременно выражается мысль о вознаграждении доблестных деяний, о почете, которого достоин герой. Сцена с Орфеем могла играть роль метафоры, характеризующей интерес владельцев кубка к искусству. Ее можно отнести как на счет жениха, так и невесты. Иносказательная сцена с шутом помимо эротического смысла содержит еще оттенок восхваления внешней красоты женщины. Аллегии же Вера, Умеренность и Надежда, впрямую прославляя главные добродетели богобоязненной женской природы, как бы замыкают смысловую цепь программного декора кубка.

Другой пример гармонии компонентов смыслового и декоративного замысла дает кубок «Диана на олене». Эта скульптурная композиция из серебра является одновременно настольным украшением, хитроумной механической игрушкой и сосудом для вина. Благодаря часовому механизму и скрытым в подставке колесам кубок мог двигаться. Такие самодвижущиеся фигуры в конце XVI—XVII века называли автоматами. В музее мира в настоящее время известен 21 экземпляр автомата «Диана на олене» из 30, предположительно созданных в Аугсбурге как наградные кубки в турнирных или охотничьих состязаниях на коронационных празднествах германского императора Матиаса II в 1612 году. В этой вещи идея поощрения искуснейшего в своем деле нашла удачное предметное и образное воплощение. Возвышенный аллегорический намек на признание и покровительство «божественной охотницы» Дианы облечен в форму эффектного фигурного серебряного кубка, ценимого всегда не только за мастерство исполнения, но и за драгоценность полновесного металла.

Аспекты, затронутые в статье, конечно, не исчерпывают характеристики собрания кубков Оружейной палаты. Они, по существу, — лишь приглашение к рассмотрению одной из коллекций прославленного музея, неисчерпаемого в богатстве хранимого им исторического и эстетического материала.

Галина Маркова

Кубок «тыквенный». Лондон. 1589—1590. Прислан царю Алексею Михайловичу из Голландии — от Генеральных штатов в 1648 г.

Кубок «Диана на олене». Аугсбург. Ок. 1610. Имеет помету царской казны XVII в.

Кубок — «лебедь». Нюрнберг. 1598—1625. Подарок патриарха Иосифа царице Марии Ильиничне в 1648 г.



Кубок двойной.
Нюрнберг. До 1541 г.
Куплен для царя
Михаила
Федоровича в 1629 г.

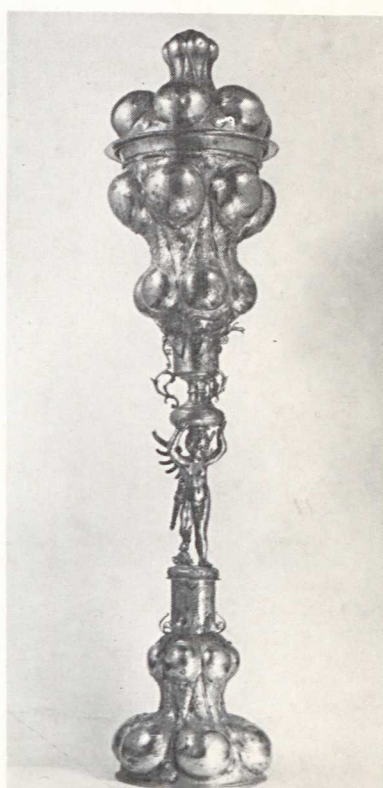
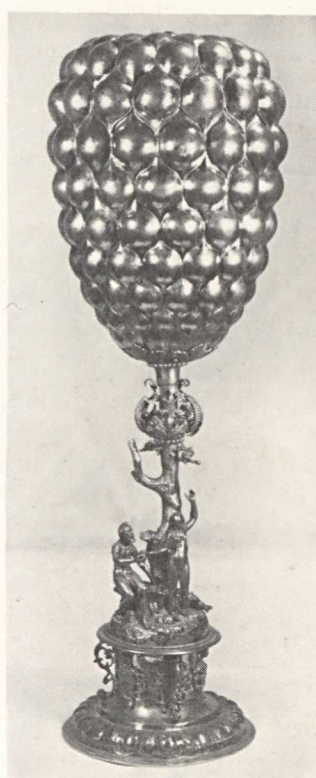
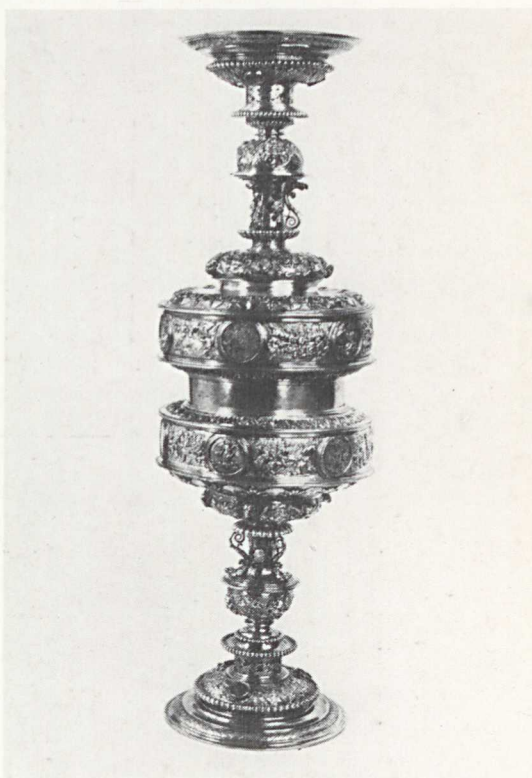
Кубок
«виноградный».
Нюрнберг.
1598—1625.
Поднесен царю
Алексею
Михайловичу
новгородским
посадам в 1648 г.

Кубок. Лондон.
1663. Прислан
в дарах короли
Англии Карла II
в 1664 г.

Кубок — «корабль».
Зап. Европа.
Нач. XVII в.
Челобитье
В. И. Стрешнева
царю Алексею
Михайловичу
в 1649 г.

Кубок «яблочный».
Гамбург. 1628—1640.
Дар боярина
Б. И. Морозова
царю Алексею
Михайловичу
в 1648 г.

Кубок. Нюрнберг.
Ок. 1600. Прислан
в дарах короли
Швеции Карла XI
в 1648 г.



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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 2 (291) 1982
Основан в 1957 году

В номере:

1 К 60-летию образования СССР

Армения.
В образе города — судьба народа
5

Среда для людей

6 Мнения, суждения, споры

О «странностях» современной эклектики

11 Художник и предметный мир

Пространственные лики стекла

16 Народное искусство

50 лет НИИХП

20

Творческая молодежь института

22 Дизайн

Дизайн-центр на площади Пушкина

24 Профили

Двенадцать композиций
Михаила Копылкова

28 Музеи

Как дети рисуют знаменитые картины

30 Художник и театр

Портрет спектакля

32 Художник и среда

«Пейзаж» в интерьере

34

Улицы города

39 Зарубежное искусство

Тапио Вирккала — дизайнер на все руки

44

Гобелены и пластика Румынии

46 Хроника

48 Страница коллекционера

Старинные кубки

Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного ред.	Базазылиц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Гращенков В. Н. Иконников А. В. Кантор К. М. Ермолаев Б. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С.
Зав. отд. редакции Главный художник	Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мисью Е. П.
Ответственный секретарь	Овчинников В. М. Рождественский К. П. 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
Худ.-техн. редактор
Фотохудожник

Крылова Н. Л.
Штейнер Л. М.
Шахов В. С.

Фотографы:

Ковригин Е.
Максимов Ю.
Онанов С.
Пальмин И.
Хейфиц Л.

На обложке:
Л. Савельева
Декоративная
композиция
«Автопортрет».
Стекло

Фотографии на стр. 16—21
взяты из архива НИИХП

© 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

А01815 от 6.1.1982
Учетно-издательских листов 10,391
Бумага мелованная
Сдано в набор 8.XII.1981
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 3
Зак. 3204. Тираж 40 000
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли.
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21

Нонна Степанян

Арушян Григорян

Александр Рубцов

Наталья Николаева

Виктор Василенко
Владимир Горелов

Татьяна Бадяева

Ирина Костенко

Дина Немчинова

Нина Кофман

Ирина Уварова

Наталья Давыдова

Николай Соловьев

Андрей Гозак

Варвара Савицкая

Галина Маркова