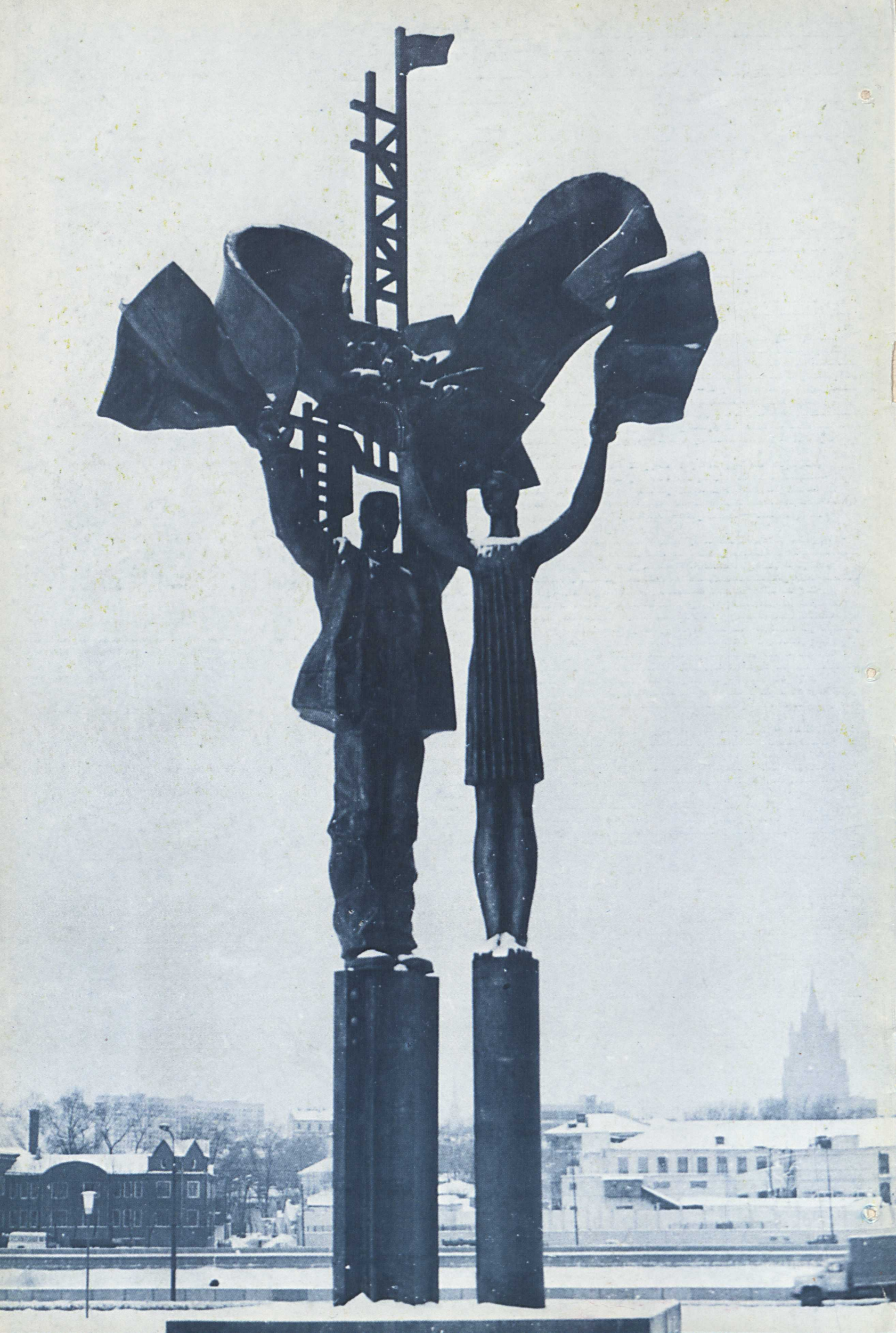


3²⁹²

1982

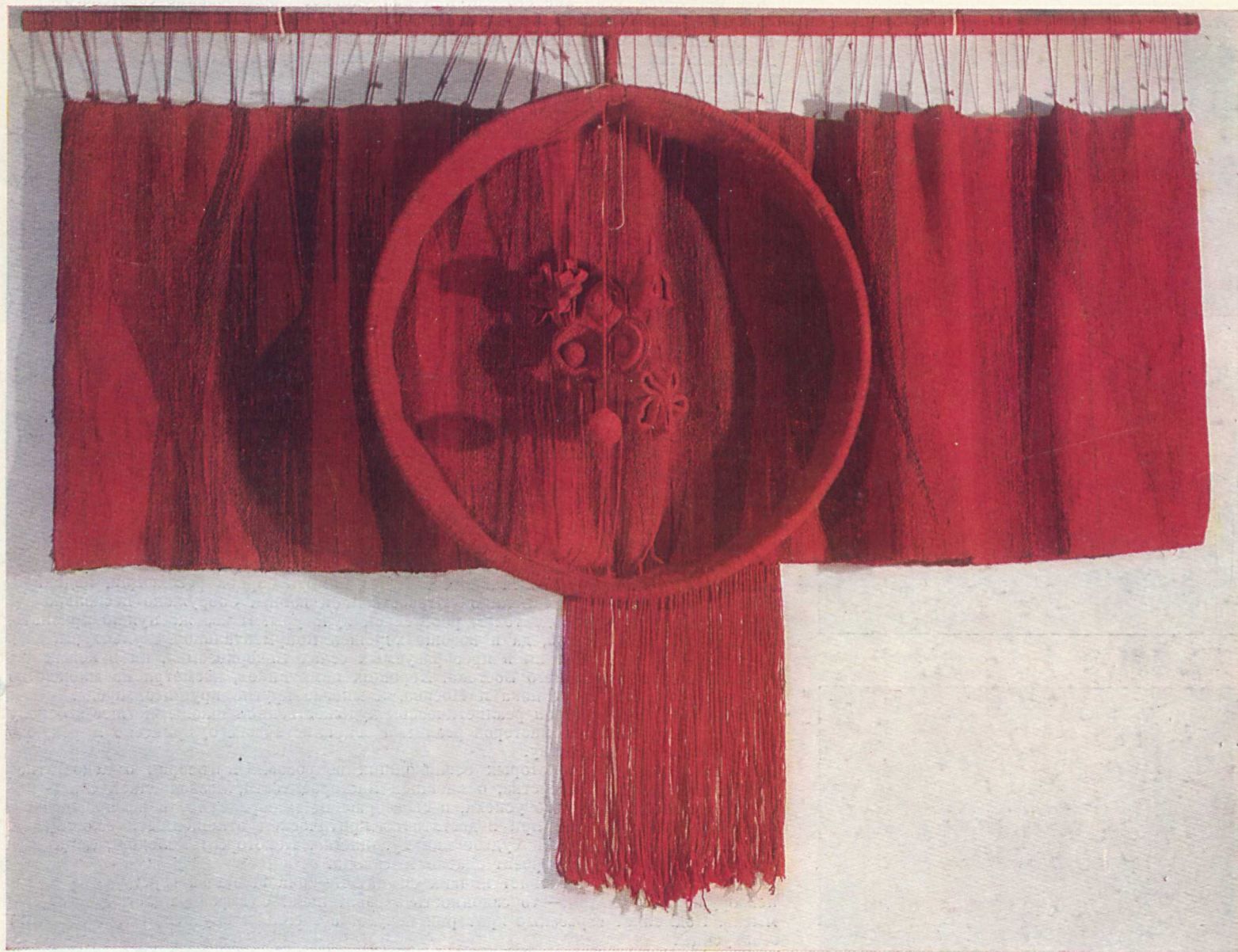
Декоративное
Искусство СССР





V съезд художников Российской Федерации

Итоги творческой пятилетки, планы на будущее стояли в центре внимания делегатов V съезда художников Российской Федерации, открывшегося 24 ноября в Большом Кремлевском дворце. В президиуме съезда — товарищи А. П. Кириленко, П. Н. Демичев, М. С. Соломенцев, М. В. Зимянин, заведующие отделами ЦК КПСС Е. М. Тяжелников, В. Ф. Шауро, видные мастера изобразительного искусства, деятели науки и культуры, представители трудовых коллективов, партийных, советских и общественных организаций. С огромным вниманием была выслушана речь кандидата в члены Политбюро ЦК КПСС, председателя Совета Министров РСФСР М. С. Соломенцева, опубликованная в центральной печати. С отчетным докладом правления СХ РСФСР выступил его председатель С. П. Ткачев. Деятели российского искусства, — сказал С. П. Ткачев, — находятся в общем строю



В. Мухин
Гобелен
«Цветы революции»
Смешанная техника
Иваново

А. Бурганов
Декоративная
композиция
«Молодая Россия».
Металл.
Москва

созидания новой жизни, в строю миллионов советских тружеников — борцов за коммунистическое будущее, за мир во всем мире. Надежду на мир, уверенность в его победе прогрессивные люди земли связывают с миролюбивым ленинским курсом политики нашей партии и государства, с неутомимой деятельностью знаменосца мира на планете Леонида Ильича Брежнева. Советские художники горячо, от всего сердца одобряют и поддерживают этот курс, курс построения коммунизма, курс сохранения мира на планете. Ибо только в условиях мира человек может быть счастлив трудом, может раскрыть все свои таланты и способности. Как программу деятельности восприняли художники России речь на ноябрьском (1981 г.) Пленуме ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева, призвавшего работать лучше, работать эффективнее. Для художников работать лучше, подчеркнул докладчик, означает активно участвовать своим искусством в трудовой жизни народа, выражать его думы и чаяния, воплощать в красках и бронзе величайшие идеи эпохи — идеи коммунизма и мира. Неукоснительным наказом служат для нас, художников, слова, прозвучавшие с трибуны партийного съезда: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства». Докладчик подчеркнул непреходящее значение великих традиций русской и советской художественной культуры, высоко оценил творческие завоевания основоположников социалистического искусства, которые создали и навеки оставили потомкам художественный памятник героической эпохе революции и первых пятилеток, воплотили в красках и бронзе гордые образы первопроходцев новой жизни — комсомольцев и коммунистов 20—30-х годов, образы первых людей нового мира. Мы по праву гордимся сокровищами дореволюционной национальной и советской российской культуры. Культуры, с первых лет революции легшей в основу всего советского изобразительного искусства, культуры, выстоявшей на протяжении десятилетий плетью ныне самостоятельных школ союзных и автономных республик и областей. И в то же время мы по праву можем говорить о глубоких интернациональных чертах российского искусства. Оно, как и искусство других братских народов, находит полное выражение в рамках интернациональной советской культуры, обращенной к человеку любой национальности.





Отчетный период, — продолжал выступающий, — ознаменовался активным участием мастеров всех национальностей и поколений в художественном освоении важнейших жизненных тем, близких широким народным массам, отражающих то основное, чем живет страна.

Главным художественным событием пятилетия явилась для нас VI республиканская выставка «Советская Россия», посвященная XXVI съезду КПСС, и предшествовавшие ей зональные экспозиции в Сыктывкаре, Махачкале, Тюмени, Казани, Кизани, Барнауле, Брянске, Чите, Ленинграде и Москве.

Большое внимание союз уделяет упрочению многосторонних связей искусства с жизнью народа. Великое содружество искусства и труда, возникшее в годы первых пятилеток и как бы получившее второе рождение в нынешней практике российского Союза художников, — вот главная, магистральная линия, нашедшая практическое воплощение в различных формах нашей работы.

Предметом постоянной заботы СХ РСФСР является всемерное содействие активизации художественной жизни во всех районах Российской Федерации, повышение роли искусства, усиление его влияния на духовное формирование советского человека.

Руководствуясь партийными указаниями, Союз художников на протяжении ряда последних лет уделял особое внимание эстетическому развитию населения в районах Сибири и Дальнего Востока.

В поле внимания союза постоянно находится и гигантский по размаху процесс культурного преобразования Нечерноземья.

Наиболее полно тенденции и проблемы, характерные для современного этапа развития российского искусства, проявились в живописных разделах экспозиций, крупнейших смотрах пятилетия.

Наряду с тематической и жанровой картиной огромное значение для раскрытия современной жизни, выявления характерных черт современника имеет портрет. Обращение к этому жанру — потребность художника-реалиста, в какой бы области он ни работал. Это своего рода лаборатория, где осуществляется поиск характеров, физических и духовных черт современника. В то же время работа над портретом прямо связана с проблемой создания эстетического идеала эпохи.

Основные процессы, имеющие место в станковой живописи, во многом свойственны и другим видам искусства. В области скульптуры, например, станковая пластика остается краеугольным камнем всей скульптуры — и монументальной, и декоративной, и скульптуры малых форм.

По-прежнему на крупнейших выставках доминирует скульптурный портрет, достигший, по всеобщему мнению, заметных успехов. Преодоление внешнего приема, более органическая связь художественных средств с самой образной основой, стремление к более разнообразным композиционно-пластическим поискам, обогащение изобразительных средств разнообразием материалов — вот черты, которые характеризуют развитие этого жанра.

Улучшение дел в станковой скульптуре вселяет надежду и на подъем монументальной скульптуры. Последнее особенно важно, так как монументальная пластика сегодня начинает играть все большую роль в духовной жизни народа, в градостроительной практике, в создании идейно-художественных доминант городов и сел.

За прошедшее пятилетие создан ряд монументов, достойно пополнявших российскую Лениниану, увековечивших светлую память борцов революции, подвиг советского народа в годы Великой Отечественной войны. Сооружено несколько прекрасных памятников деятелям российской культуры. И все же нужно признать, что хороших памятников, да и вообще хорошей монументальной скульптуры, по-прежнему не хватает ни в преобразуемых селах Нечерноземья, ни в новых городах Сибири и Дальнего Востока. Хороших памятников, несмотря на множество уже сооруженных, ждут пока и Москва, и многие другие крупные города.

Высокое искусство русской реалистической художественной школы, легшее в основу творчества крупнейших мастеров реализма социалистического, принесло мировую славу советскому искусству. Докладчик коснулся некоторых беспокоящих вопросов. Он говорил о недостатке профессионального мастерства, о внешней мастеровитости, позволяющей с легкостью достигать шумного успеха, о своеобразном «плюрализме» в выборе и использовании традиций при недостаточном критическом отношении к задачам искусства и к собственной судьбе как художника. Некоторым молодым, да и вполне зрелым мастерам грозит опасность салона.

И если серость не привлекает ничьих симпатий — она видна за версту невооруженным глазом, — то салонность заразительна. Она развращает чувство и мысль. Подменяет серьезные критерии искусства засильем вкусовщины, а точнее, безвкусицы.

Салонность потакает мещанским пристрастиям всех мастей и обличий, начиная от наивной привязанности к деревенскому «китчу» и кончая шумной страстью к последним иностранным новинкам. Она в равной степени способна маскироваться и под народный или детский примитив, элегантно стилизуя свои поделки, и под ретроклассику, лаская взор трогательностью сюжетов, изяществом поз, иллюзорностью изображения бархата, шелка, погон и т. п., и под самый что ни на есть неистовый авангард, преподнося нам нарочито лихую дрызгатию красок, заключенную, впрочем, во вполне благопристойную раму. Маскируясь под артистизм, салонность привлекает внимание неискушенного зрителя, отнюдь не вознаграждая его ничем ценным.

Мне думается, что возникновение салонной опасности связано с утерей строгости критериев идейно-художественного качества и серьезности произведений искусства, что в свою очередь вызвано как образованием слишком уж широкого, почти безбрежного веера произвольно избираемых традиций и заимствований, так и благодушным комплиментарной критики. Снижение определенности профессиональных критериев неизбежно влечет за собой вкусовые оценки. А от них, как известно, до безвкусицы — один шаг.

Поэтому борьба с возможностью подобных явлений — опять-таки в строгости и бескомпромиссности по отношению ко всему, что выходит из мастерской художника.

Большое место в докладе было уделено рассмотрению проблемы развития тех видов искусства, которые решают идейно-эстетические задачи формирования среды, в которой живет и трудится советский человек.

Став неотъемлемой частью советской художественной культуры, монументальное искусство наших дней широко вошло в общественные интерьеры. Время настойчиво диктует необходимость перехода к комплексному решению архитектурно-пространственной среды на основе перспективного генерального плана развития искусства в городах, крупных сельских населенных пунктах, на новостройках.

Активизируют свою деятельность художники оформительского искусства и дизайна. Очередная наша задача заключается в том, чтобы художники-оформители появились во всех регионах Российской Федерации.

Органичной частью экспозиций последних лет стало искусство сценографии. В творчестве российских мастеров этого жанра заметна тенденция перехода от схематичных решений к живописному принципу создания изобразительного образа фильма и спектакля, полнее раскрывающему драматургический материал.

Органичной частью экспозиций последних лет стало искусство сценографии. В творчестве российских мастеров этого жанра заметна тенденция перехода от схематичных решений к живописному принципу создания изобразительного образа фильма и спектакля, полнее раскрывающему драматургический материал.

Органичной частью экспозиций последних лет стало искусство сценографии. В творчестве российских мастеров этого жанра заметна тенденция перехода от схематичных решений к живописному принципу создания изобразительного образа фильма и спектакля, полнее раскрывающему драматургический материал.

Органичной частью экспозиций последних лет стало искусство сценографии. В творчестве российских мастеров этого жанра заметна тенденция перехода от схематичных решений к живописному принципу создания изобразительного образа фильма и спектакля, полнее раскрывающему драматургический материал.



Все большую роль в нашей жизни играют изделия декоративно-прикладного искусства, активно участвующие в формировании общественного интерьера, в создании эстетического предметного мира. Наш долг — позаботиться о людях, проектирующих и формирующих нашу материальную культуру, наш быт, — о художнике на производстве, — создавая им должный авторитет, сохраняя каждого талантливого человека. Необходимо вырабатывать, наконец, типовое положение о художнике промышленности, о его месте на производстве, о его материальном обеспечении и ответственности. Опыт ведущих московских и ленинградских творческих коллективов, занимающихся проблемами комплексного построения среды, необходимо шире использовать по всей Российской Федерации. Вопросы повышения творческой квалификации художников, проблема молодых кадров, как и укрепление производственной базы, приобретают в наши дни растущее значение. Без их решения невозможно дальнейшее развитие декоративного искусства.

Прошло шесть лет с момента принятия постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». Развитию народных промыслов было посвящено выездное расширенное заседание секретариата во Владимире. Изделия промыслов, как правило, бывают широко представлены на зональных и республиканских выставках.

Но, несмотря на улучшение положения дел, проблем остается все еще много. Не везде местные органы власти в полной мере реализуют постановление, чрезмерное внедрение механизации на некоторых предприятиях лишает изделия теплоты рук мастера, неповторимости. Пора понять, что массовый выпуск изделий, весь смысл которых в их рукотворности, так же как и сиюминутный кассовый успех, несоместимы с истинным народным искусством. Необходимо создать специальное положение о народных промыслах. Определить социально-правовой статус народного мастера, тем самым утвердив его авторитет, подчеркнув социальную значимость его труда и таланта. Подъем авторитета народных мастеров существенным образом поможет решить проблему преемственности мастерства, проблему подготовки кадров для промыслов, которая сейчас стоит весьма остро.

Недавно распахнул двери для посетителей Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Хочется верить, что он станет не только хранилищем уникальных произведений, но и живым организмом, неразрывно связанным с практикой.

Перейдя далее к анализу творчества искусствоведов и критиков, оратор отметил, что они многое сделали для пропаганды российского художественного искусства, отстаивая чистоту принципов социалистического реализма. В то же время нашему искусству не хватает глубокого анализа тенденций и закономерностей художественного процесса, профессионального, вдумчивого и объективного разговора, ведущегося с трибуны или в печати.

Одной из самых ответственных сторон деятельности Союза художников является работа с молодыми. Огромное значение для ее улучшения имело известное постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Высокое назначение художественного творчества в жизни советского общества, роль художника как активного пропагандиста идей Коммунистической партии — этот разговор ведущей линией прошел через всю работу представительного форума мастеров российского изобразительного искусства.

Первым выступил в прениях по докладу председателя правления Московской организации союза Б. Тальберг. Главная наша задача, — сказал он, — зримыми художественными образами утверждать нравственные мировоззренческие принципы нашего общества, отражать духовный мир современника, всеми подвластными нам средствами творить красоту, нести видимую гармонию в материальную среду обитания человека, чтобы, научив чувствовать, понимать эту гармонию, вызвать в нем ответное желание совершенствовать себя и мир по законам красоты, чувствовать себя человеком-творцом, человеком-созидателем.

Художник и красота мира, художник и мир на земле неразделимы. Об этом горячо говорил А. Мыльников. Имеет ли право истинный художник не слышать пульса времени, звучания тревожного набата? Нет в нашей стране человека, который бы не считал мир высшим благом. В этом — высокое нравственное единение нашего народа и его партии во главе с Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Л. И. Брежневым, прошедшим через горнило войны и с такой энергией отстаивающим дело мира!

Проблемы развития искусства решаются сегодня на уровне государственных задач, и это не может не вызывать у каждого из художников чувства высокой гражданской ответственности за свой труд, за труд всего российского коллектива художников, подчеркнул в своем выступлении председатель правления Ленинградской организации Ю. Лоховинин.

Образу современника посвящали свои выступления Е. Моисеенко, Б. Угаров, М. Аникушин, который в краткой формуле точно выразил пафос и цель творчества советского художника: «С портрета современника начинается искусство». Однако многие ораторы, развивая мысль докладчика, говорили и о том, что порой произведения на современные темы страдают схематизмом, поверхностной разработкой характеров, отсутствием подлинного мастерства. Давно замечено, говорилось на съезде, что равнодушие в творчестве оборачивается равнодушием зрителя. Встречающиеся на выставках так называемый «социальный инфантилизм», бытовщина, псевдоидеальность, профессиональная серость, неряшливость формы, как правило, продукты душевной расслабленности художника, утраты им чувства высокого общественного назначения своего труда. Ведь для того, чтобы учить — надо знать; чтобы вдохновлять — надо быть одержимым идеей; чтобы нести дух патриотизма — надо быть патриотом; чтобы создавать прекрасное — надо любить искусство и учиться видеть красоту идейной зрелости, гражданской, общественно активной позиции, широту понимания идеологических задач.

О развитии искусства в районах Сибири и Дальнего Востока говорили представитель Иркутской организации Союза художников А. Алексеев и Красноярской — Ю. Ишханов.

О народном и декоративно-прикладном искусстве говорили Б. Ермолаев, А. Степанова, Л. Фалалеева.

Съезд призвал художников России бороться за сохранение и развитие великих традиций национального реалистического искусства. Традиции русского реализма, — отметил В. Кеменов, — это прежде всего традиции высокой гражданственности, служения своему народу. Работа с молодежью в идейном и профессиональном русле, гражданственность ее позиции — эта тема звучала во многих выступлениях, об этом, в частности, говорили В. Родионов, О. Комов.

От имени художников Татарии выступил Х. Якупов, Бурятии — Д.-Н. Дугаров, Дагестана — Х. Курбанов, Удмуртии — А. Холмогоров, Башкирии — Э. Сантов, Якутии — И. Потапов.

Об ответственности искусства перед эстетической культурой народа говорил на съезде председатель правления Союза художников СССР Н. Пономарев, приветствовавший съезд от имени Союза художников СССР.

Материалы съезда даются в сокращенном виде.



Общий вид раздела
плаката

На переднем плане:
Ю. Александров
Мирный атом
Декоративная
композиция для завода
«Атоммаш».
Медь

В. Бердников
Ваза «Южная ночь».
Стекло. Смоленск



ВСТУПЛЕНИЕ

Всероссийская художественная выставка «По родной стране» была приурочена к V съезду художников Российской Федерации. Выставка была очень широкой по составу участников, по жанровому и тематическому разнообразию представленных произведений. Ведущими мотивами выставки было образное отражение напряженного труда советских людей, воплощающих в жизнь решения XXVI съезда КПСС. В эстетической форме она утверждала политические и культурные достижения нашего народа, его духовный рост и гражданское самосознание. Тема патриотизма, гордость за нынешний день Родины, уважение к ее историко-культурному прошлому пронизывали все представленные виды искусства — от тематических картин до плаката, от пейзажей до декоративной скульптуры, от монументальных полотен до произведений декоративно-прикладного искусства и народного творчества.

Многие художники, как представители столичных центров, так и больших и малых городов Российской Федерации, показали творческую зрелость и возросшее профессиональное мастерство. Можно надеяться, что лучшие из представленных на выставке произведений оставят свой след в русской национальной культуре. Как всегда, ведущее место в экспозиции занимали произведения станковой живописи и скульптуры; авторский состав этого раздела исчислялся более чем тысячей имен художников разных поколений, преобладающее место среди них принадлежало молодежи.

Новостью был показ на выставке искусствоведческих трудов — в экспозиции были представлены книги, посвященные русскому и советскому искусству, альбомы и теоретические очерки более 200 авторов, опубликованные в крупнейших столичных издательствах, а также в областных и краевых издательствах Федерации. Декоративно-прикладное искусство и народное творчество составляли особый большой раздел выставки. Своеобразие произведений этого раздела, их эмоциональная выразительность, мажорная тональность образов и национальная окраска художественного языка вызвали живую реакцию зрителей.

Ниже публикуются рецензии, посвященные декоративным жанрам и народному искусству выставки.

Всероссийская выставка «По родной стране»

Н. Янова, В. Янов
Гобелен
«Ярмарка».
Фрагмент.
Смешанная техника.
Горький





Е. Додонова
Утро.
Бронза.
Ленинград

Всматриваясь в каждый экспонат...

Валерий Перфильев

Раздел декоративно-прикладного и народного искусства был значительной составной частью всероссийской выставки «По родной стране». Он отличался цельностью и общей выразительностью экспозиции. Преобладание качественных критериев при экспонировании над количественными, столь легко достижимыми в таком разнообразном виде художественного творчества, и организация самой экспозиции предопределили уважительный к каждому произведению, внимательный и неспешный взгляд на выставленные работы.

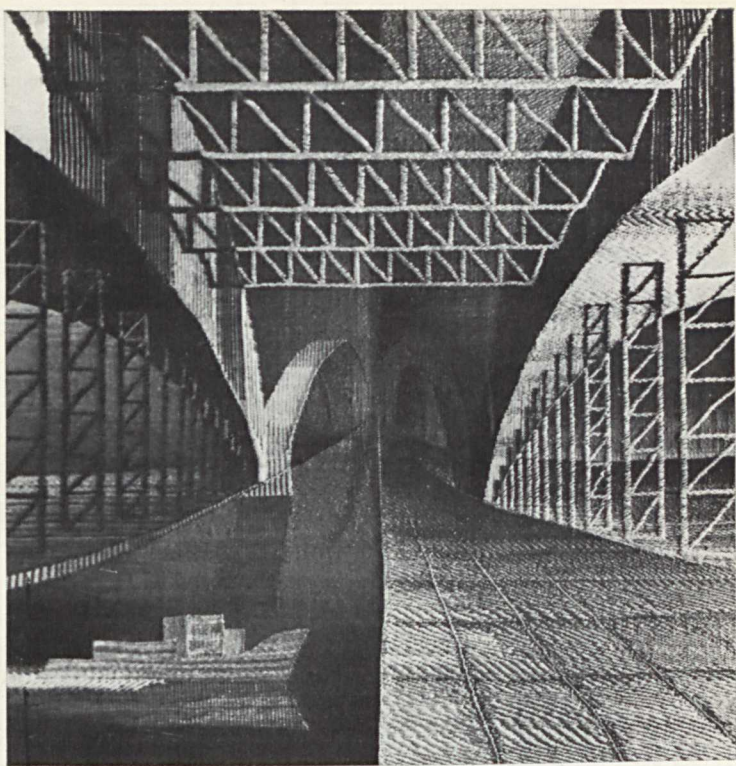
В основу экспозиции раздела легло признание того положения, которое занимает декоративно-прикладное искусство в современной художественной культуре. Этот вид искусства приобрел сейчас самостоятельную ценность. Ее значимость и весомость ныне определяют и собственно декоративные достоинства произведений, и, главное, их образная содержательность, которая во многих случаях сродни глубине художественных образов живописи, скульптуры и графики.

Незадолго перед этим прошедшая выставка «Советская Россия—VI» уже наметила круг имен российских прикладников, отобрала некоторые произведения, определила основные тенденции развития. Она получила и свою оценку в критике. Поэтому экспозиция выставки «По родной стране» не ставила себе целью непереносимое открытие новых имен, декларацию новых веяний. Она, по сути, закрепляла достигнутое, подтверждала авторитет одних художников и заставляла приглядеться к творческому развитию других. Экспозиция вновь заявила, что декоративное искусство России развивается «вширь», появляются новые центры художественной жизни, новые имена.

Нельзя не отметить тот факт, что вводным экспонатом всей выставки, и ее живописного и скульптурного разделов, стал большой парадный гобелен Г. Орловой (Москва) «Красная площадь». Крупный масштаб, тематический характер, избранный архитектурный мотив делают его той образной точкой отсчета, от которой развивается дальнейшая экспозиция. Гобелен точно соответствует своей функции — декоративно-репрезентативной. Этому способствуют и его строгое и уравновешенное композиционное решение, пространственное построение, сдержанная изысканность цвета.

Непосредственно раздел декоративно-прикладного искусства открывает гобелен В. Мухина (Иваново) «Цветы революции». Используя символику цвета и возможности объемного гобелена, он создает метафорическое произведение, в котором контраст мягких складок пурпурного полотнища и чистота упругой геометрической формы — кольца складываются в выразительный ассоциативный образ. Торжествен и интересен по цвету, внутренне динамичен по композиции, хотя и неоригинален по замыслу, гобелен О. Голуновой (Тамбов) «Торжество». Через экспрессивные сдвиги форм, напоминающих конструкции праздничного оформления улиц и площадей первых послереволюционных лет, насыщенность красных оттенков от более темного к более светлому автор достигает подлинного монументализма декоративной композиции, окрашенной мажорным эмоциональным звучанием. Точностью образной трактовки отмечен гобелен горьковских художников Н. Яновой и В. Янова «Ярмарка». Его семичастная композиция в виде легкого занавеса, на котором вытканы персонажи балаганного театра, свободно komponуется в яркое зрелище. Введение вязаных шариков, изображающих фрукты в вазах и в корзинах на головах людей, обогащает изобразительный язык ткачества и его декоративную фактуру. Произведение Яновых — заметное явление в современном российском гобелене.

Критика уже отмечала работы калининградской художницы Н. Смирнягиной. На выставке демонстрировались два ее новых решения — гобелен «Здравствуй, Родина» и панно «Парусные гонки» (батик). Эта художница, нашедшая собственную декоративную манеру: изображение формируется широкими мазками, то напоминающими легкие акварельные следы кисти на бумаге — в панно, то экспрессивные вытканые красочные сгустки — в гобелене, — добивается впечатляющей ритмико-цветовой декоративности. Найдены размеры и строгая законченность работ Н. Смирнягиной оттеняют один из довольно часто встречающихся в гобелене композиционных недостатков. Мы имеем в виду ненайденность размера, «безразмерность», внутреннюю нестроенность. Так, интересный по цвету, лиричный по настроению, мягкий по ритму элементов рисунка гобелен Г. Тальковского (Москва) «Дождь» во многом теряет в своей выразительности от композиционной незавершенности. Его горизонтальные размеры, ничем не ограниченные, можно произвольно продолжить в обе стороны. Также явна в нем тенденция к вертикальному росту. Такая композиционная незамкнутость делает эту работу наглядным примером недостаточной работы над композицией произведения. Панно художницы из Улан-Удэ С. Ринчиновой — «Литэ. Бурятский календарь» — вновь подтверждает ее умение достигать декоративной выразительности, используя традиционные мотивы бурятского декоративного искусства, и, опираясь на древнюю культуру народа, воссоздавать его дух в современной форме декоративно-станкового произведения. Повы-



Г. Антонова
Ваза
«Старинный романс»
Хрусталь,
пескоструйная
обработка.
Москва



Н. Смирнягина
Гобелен
«Здравствуй, Родина!»
Шерсть, ручное
ткачество.
Калининград

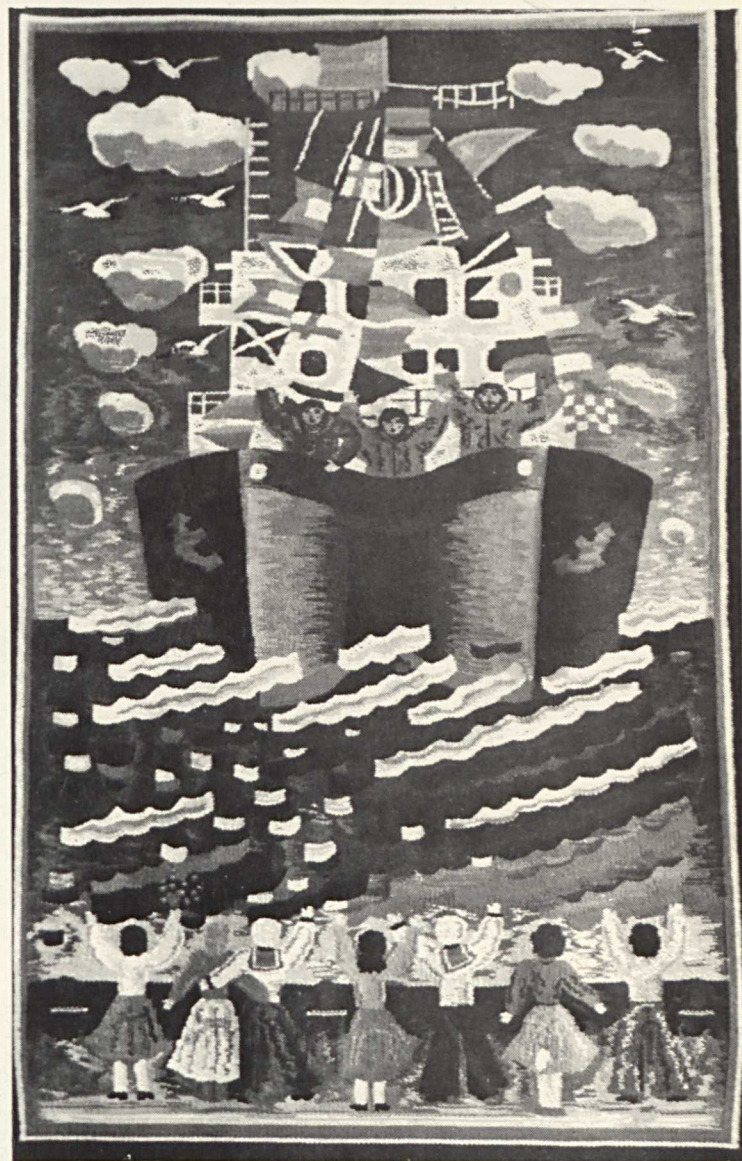


Б. Мигаль
Гобелен «Мост».
Лен, пенка,
синтетика.
Ленинград

Н. Славина
Ваза «В старинном
доме том...».
Фарфор,
надглазурная роспись.
Ленинград

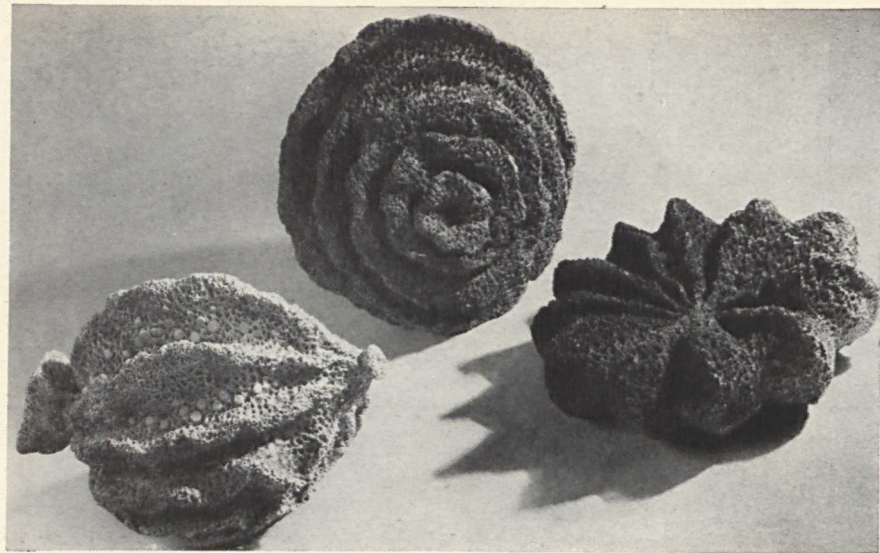
А. Агарков
Золотой петушок.
Керамика. Пеков

Б. Федоров
Композиция
«Есть в осени
первоначальной...»
Хрусталь. Дятьково



шенное чувство материала, ощущение его натуральности, помноженное на изысканный черно-бурый колорит с чуть желтоватыми вкраплениями — колорит старых камней — выводят эту работу художницы в ряд наиболее интересных и запоминающихся произведений выставки.

Среди гобеленов, чья образная выразительность строится на цветопластической и фактурной проработке, следует отметить работы В. Мухина (Иваново) «Рождение планеты», Т. Мязиной (Москва) «Березовая роща», В. Платоновой (Москва) «Смольный». В них обыграны возможности объемно-пространственного решения гобелена. Эти произведения, которые наряду с господствующими плоскостно-изобразительными работами занимают ныне свое место в творчестве художников России, вносят разнообразие в их стилистические почерки. С наибольшей полнотой



Г. Олоничева,
С. Олоничев
Ритмы моря.
Керамика.
Калининград

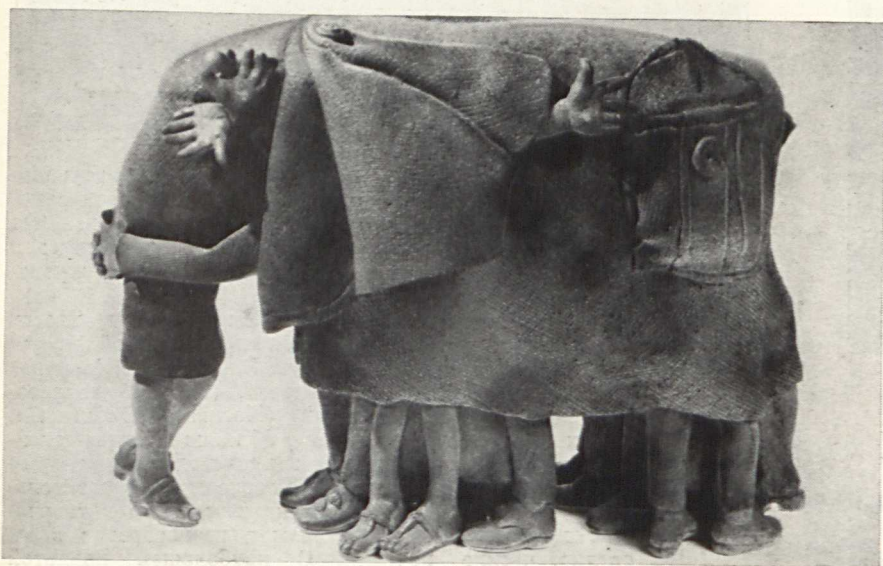
Г. Тальковский
Гобелен «Дождь».
Фрагмент.
Шерсть,
гладкое ткачество.
Москва

На стр. 9
А. Степанова
Цветы России.
Стекло,
гутная техника.
Москва

Л. и Д. Шушкановы
Осенний лес.
Стекло, авторская техника.
Москва



В. Елисеев
Карнавал.
Шамот, соли. Сочи



использованы фактурные и пластические достоинства самого материала в простом по замыслу и красивом по выполнению гобелене краснодарских художников В. Зубкова и А. Зубковой «Кубанская нива». Устойчивых пропорций прямоугольник с гладкой верхней частью в нижней «пророс» длинными нитями сизали. Иллюзорность и визуальная убедительность — перед нами колыхающиеся на ветру хлебные нивы — делают его удачным и оригинальным ассоциативно-символическим произведением декоративного искусства, которое своим композиционным лаконизмом и мастерским оперированием контрастными сопоставлениями различных техник ткачества заметно выделяется среди других работ. Несколько спорно, как нам представляется, только цветовое решение — холодное лилово-то-сиреневое, изысканное и утонченное само по себе, но далекое от натуральных прототипов. Колористическая гамма гобелена входит в противоречие с его пластической и тематической образностью.

Своеобразие ритмически-цветовой структуры, композиционную продуманность и хорошее чувство материала демонстрируют работы Б. Мигалы (Ленинград) «Мост» — с графически четким рисунком ферм моста и графически же определенными цветовыми соотношениями, и В. Зубицкой (Мурманск) «Арктические ритмы» — с унисонным движением плавных цветных дуг. В этом гобелене удачно найден и соответствующий масштаб, адекватно передающий впечатление широты, необозримости северных просторов, чему способствует и холодная цветовая гамма зеленовато-синих тонов с красноватыми отсветами.

Нельзя не отметить и ряд работ на темы театра. Гобелены Л. Романовой (Ленинград) «Карнавал» и А. Абрамова (Москва) «Театральные мотивы» показывают разные пути интерпретации этой темы в ткачестве. У Романовой присутствие неперенных героев — Арлекина, Пьеро, Клоуна, человека в восточном одеянии — соединяется в уверенную композицию кружащегося на сцене хора, который выхвачен световым лучом из-за кулис. Этому кружению подчинены и силуэты фигур, и красочная разработка поверхности гобелена. У Абрамова тонкое колористическое решение каждого из составляющих гобелен фрагментов с ассоциативно значащими изображениями — чайка, свечи, фасады театральных зданий — складывается в метафорическое высказывание о таинстве театра как особого, хрупкого, постепенно познаваемого организма. Этот гобелен отмечен камерностью эмоционального настроения, определенной элегичностью.

Стекло, экспонированное на выставке, показало не только высокий профессиональный уровень, но и разнообразие творческих индивидуальностей художников Российской Федерации.

Экспозицию открывала большая декоративная композиция московской художницы А. Степановой «Цветы России», которую обрамляли размещенные на более низких подиумах произведения художников из различных центров стекольного искусства. Свобода и декоративная насыщенность пластических форм многосоставной композиции А. Степановой, решенной в благородной серо-молочной общей гамме с вкраплением ярких цветовых акцентов, как бы задавали тон этому разделу. Окружающие композицию работы, не равноценные по художественному качеству, говорили о реальной картине развития стекла в России. Среди интересных по замыслу и претворению произведений следует отметить «Тундру» Ф. Яхина (Томск) — стеклянные шары, срезанные на разных уровнях по горизонтали, с лапидарным матовым растительным орнаментом, напоминающим лишайники; работы Н. Ерикова (Саранск) «Морозко» — мягких очертаний, прозрачное блюдо с бортиком, и М. Кизлова (Дятьково) — декоративные вазы оплывающих форм, единственным украшением которых стали крупные воздушные пузыри, закованные в толщу стекла. Особой стильностью, оригинальностью и простотой и в то же время богатством художественных ассоциаций отличалась работа В. Касаткина (Гусь-Хрустальный) «Солярис» — хрустальные, некрупные по размеру шары со срезанной, наподобие кожуры яблока, цветной поверхностью, из-под которой высвобождена глубокая по ощущению матовая сердцевина. Чистота форм геометрического тела, чистота цвета и определенность фактурных отношений делают эту работу емким художественным образом, метафорически активным элементом экспозиции, в котором за внешней простотой скрывается глубинная цепь неоднозначных ассоциаций.

Изысканностью стилизованных форм и неяркой декоративностью отличаются ансамбль «Осенние мотивы» Л. Уртаевой и И. Служиса (Москва) и работа Г. Антоновой «Старинный романс». В новых изделиях Л. и Д. Шушкановых сложная живописная техника в стекле, создающая в его массе своеобразный рисунок орнаментального характера, предопределяет особый, неспешный, созерцательный подход при восприятии вещей. Ощущение рождающихся на наших глазах «живых», текущих, закручивающихся красочных пятен настолько сильно, что кажется, перед нами зарождение неких форм органической жизни.

Декоративный эффект, достигаемый прежде всего колористической проработкой, которая в создании



образной характеристики работы превалирует над пластической формой, главенствует в произведениях Л. Кучинской (Вышний Волочек) «Сквозь облака», В. Бердникова (Смоленск) «Южная ночь» и целом ряде других.

Натюрмортный подход, с использованием стеклянных плодов, листьев и других растительных элементов для украшения сосудов, ваз, декоративных композиций, значительно обогащающих пластику, прослеживается у Н. Павлуцкой (Калинин) «Утро» и Н. Курьяновой (Смоленск) «Декоративная композиция». Метафорически-ассоциативный образный строй характеризует значительное количество показанных произведений. Среди них такие известные работы, как «Дыхание земли» А. Лавровой (Ленинград) и новый ансамбль Л. Савельевой (Москва), декоративная композиция «Космическая» А. Аствацатурьяна (Ленинград). К ним примыкает и работа «Антимиры» В. Погребного (Дятьково) — крупные, остро состыкованные между собой граненые хрустальные ромбовидные формы, находящиеся в неустойчивом равновесии.

Произведениями, в которых изобразительные элементы вошли в органическое единство с пластикой форм, стали декоративные композиции: посвященная Ф. И. Тютчеву «Есть в осени первоначальной...» Б. Федорова (Дятьково) и «Родные просторы» П. Старченко (Гусь-Хрустальный). Тактичность матовой гравировки по хрусталу, delicatность изобразительного мотива свидетельствуют о хорошем вкусе, художнической сдержанности и поэтичной творческой тональности авторов.

Не очень большой раздел керамики, фарфора и фаянса, несмотря на номенклатурное разнообразие и присутствие авторитетных художников, получился менее интересным. Большинство работ добротно по качеству, свидетельствует об овладении художниками различных регионов России многообразием керамических техник, порой об искусности в цветовой выразительности глазурей, росписей и фактур, о понимании изобразительных возможностей материала.

Однако произведений оригинальных, запоминающихся, не так много. Среди них работа Р. Цузмер (Москва) «Небо над Родиной Ю. Гагарина» — шестичастная композиция из контрастно сопоставленных выгнутых пластов и свободно стоящих колонн, вызывающих в памяти образы архитектуры русского классицизма. Пласты покрывает роспись — пейзажи старинного города Гжатска. Изгибы пластов то вторят росписи, подчеркивая пространственную глубину пейзажа и крутизну улиц, то как бы придают объем изображенной на них архитектуре старинных церквей. Все сливается в поэтический образ средней полосы России, строящийся на пластически-изобразительной канве. Пафос воспоминания определяет образный строй работы Н. Ротановой (Ленинград), которая также использует изобразительную роспись по объемным формам, однако у нее она ложится недостаточно органично на пластически противодействующие формы. Значительно успешнее реализует этот же способ работы в керамике куйбышевская художница В. Свешникова в композиции «Посвящается Блоку».

Неординарна по декоративности силуэта, по сдержанной выразительности блестящей глазури работа «Цирк. Скоморохи» Б. Бакланова (Ижевск). Карнавальность восприятия мира — черта, характеризующая работу В. Елисеева из Сочи. Найденность скульптурной формы в керамике, поддержанной фактурой шмота, придает композиции остроту и оригинальность. Экологическая ностальгия — образный ключ к произведениям калининградских художников Г. и С. Оленичевых «Ритмы моря» с их имитационной фактурой разъеденных морем образований. Среди значительного числа экспонированных декоративных тарелей и блюд трудно выделить наиболее интересные в силу их общего ровного качества.

Из декоративного фаянса запоминаются хорошим ощущением материала, простотой и выверенностью форм, удачными пропорциями и легкой стилизованной живописью фигур работы Г. Камардиной (Калинин) «Урожай» и «Поле». «Осень в Башкирии» Т. Нечаевой и В. Кузнецовой (Уфа) обращает на себя внимание яркой декоративной цветностью, которая довольно точно передает колорит осенних пейзажей этого района России.

Традиционно высок уровень показанных на выставке фарфоровых изделий ленинградских художников А. Лепорской, А. Воробьевского, Н. Славинной, И. Ризнича и других. Отметим, однако, работу художницы из Новгорода О. Чураковой, которая в кофейном сервизе «Вечер», элегантно по форме предметов и изысканном по синевато-стальному цвету, достигла утонченного впечатления драгоценной посуды. Матовая внешняя поверхность и оттеняющая ее синева внутренней блестящей поливы, с тактом положенные глазурованные, чуть колючие веточки, подчеркивающие пластику чашек и кофейника, способствуют созданию именно такого впечатления.

Прошедшая выставка, подтвердив достигнутый художниками декоративно-прикладного искусства России уровень, обозначила определенный этап в развитии этого вида искусства. Будущие экспозиции покажут, как он будет развиваться дальше.



Г. Орлова
Гобелен
«Красная
площадь»
Фрагмент.
Гладкое
тканство.
Москва

Р. Цузмер
Композиция
«Небо над
Родиной
Ю. Гагарина».
Фаянс. Москва

Фрагмент
экспозиции



Балхар.
Умалаева З.
Светильник



Улан-Удэ.
Санжитов Р.
Подсвечники

Скопин.
Рожко А.
Ваза для
фруктов



Гжель.
Бидак Н.
и Бидак В.
Столовый сервиз



Народное искусство удачно представлено на выставке работами мастеров наиболее известных художественных промыслов.

Полно, хотя и неравномерно, демонстрируются русские художественные лаки. Отрадно сохранение локальных традиций каждого из промыслов, сложившихся исторически. Возникнув на одних и тех же традициях древнерусской живописи, Палех, Мстера и Холуй, прошедшие сквозь века, и сегодня сохраняют свои особенности в колорите, композиции, выразительных средствах. Органичность соединения современных сюжетов, трактованных как фольклорные и сказочные, с традициями древнерусской живописи отличает творчество этой группы промыслов.

На выставке среди работ художников Мстеры экспонируются произведения, как бы продолжающие развитие излюбленных в промысле сюжетов и мотивов. «Казацкая вольница» Л. А. Фомичева перекликается с прекрасной работой И. А. Фомичева 1956 года и еще более ранней меркурьевской «Новгородской вольницей» (1933), хотя, как в подлинно народном искусстве, каждое из этих произведений уникально и объединяет их не столько сюжет, сколько традиционность его воплощения.

В экспозиции много хороших мстерских изделий, выполненных в этом году: пудреница В. С. Муратова «Помню я еще молодую была», шкатулки А. С. Николаева «Сказка о мертвой царевне» и Н. А. Наумова «Сивка-Бурка» и другие. Вместе с тем настораживает появление рядом с ними работы, которую можно рассматривать как закономерный смелый поиск художником новых путей в живописи, не имеющих, однако, отношения к традициям народных художественных промыслов. Имеется в виду шкатулка В. Н. Молодкина «Светить всегда, светить везде, до дней последних донца...». Поиски и эксперименты всегда присутствовали в развитии традиции. Однако не они характеризуют промыслы, и в связи с этим такие работы можно демонстрировать на специальных выставках поисковых, экспериментальных работ художников промыслов, но не на представительной, отчетной выставке. Тем более досадно, что рядом экспонируется хорошая работа этого же мастера «Золотая свадьба».

К сожалению, вышесказанное относится и к экспозиции всемирно известных работ палешан. Она начинается с панно И. Е. Щукина «Земные зори» и как бы завершается картонами Б. Н. Куклиева и К. В. Куклиевой. Центральную часть панно «Земные зори» занимает огромная фигура босого крестьянина, изображенного в энергичном движении. Остальное пространство отведено миниатюрной живописи, размещенной ритмично, как бы по потокам воздуха, возникшим от движения рук крестьянина. Можно предположить, что художник хотел развить традиции житейного сюжета с крупной фигурой в центре и картинами жизни в клеймах, обрамляющих композицию. Однако эта задача не нашла своего решения, и панно контрастирует с другими экспонируемыми работами мастеров Палеха. То же можно сказать и об упомянутых выше картонах. Увеличение масштабов миниатюрной росписи — это вторичная жизнь традиции или ее использование (вполне правомерное в любом виде искусства), но это не путь развития народного искусства. В целом работы художников Палеха отмечены, как всегда, тонкостью рисунка, яркостью контрастных или, реже, тональных цветовых сочетаний на глубоком черном фоне (в отличие от мстерской живописи, где зеленовато-голубая или коричнево-розовая гамма красок плавно переходит одна в другую при объединении всех многофигурных композиций фоном золотисто-серебристого света и воздуха). Драгоценным выглядит ларец Р. А. Смирновой и О. А. Курзова «Русские обряды». Наряду с живописным изображением обрядов здесь, как в клеймах, даны наиболее яркие образы русской народной художественной традиции: берегини-русалки, древо жизни, крылатые звери. Изящна круглая маленькая бисерница В. А. Буториной «Ты знаешь край, где все обильем дышит», как и вторая «У колодца» и многие другие работы. Хороша живопись Л. С. Зверковой на ожерелье «Аленький цветочек» и колье «Коробейники». Работы из Холуя «Борис Годунов» П. А. Митяшина, «Охота похвалу любит» Н. А. Пантелеймоновой и другие выдержаны в традициях этого центра миниатюрной живописи; совершенно различные по эмоциональному строю, они сохраняют соотношение крупно и мелко написанных фигур и единый композиционный принцип при разнообразии самих композиций.

Федоскинская миниатюра — самый ранний, хотя и не связанный с древнерусской живописью, центр лаковой росписи — демонстрирует сохранение и развитие разных направлений декоративного оформления изделий из папье-маше. Наряду с образцательными мотивами для этого центра исконно традиционны яркая «шотландка» и «черепашка» (Л. А. Строганова) — росписи, имитирующие ткань и полированную пластинку из панциря черепахи. Традиционная живопись маслом по подкладке из перламутра, золота, металлических порошков особо привлекательна. Экспонируемые на выставке изделия представляют разные направления живописи этого центра, среди которых



Фрагмент
экспозиции

особое место занимает пейзаж. Обращают внимание миниатюрные коробочки с изящной живописью, например, «На лодочке» В. А. Святченкова.

Экспозиция промыслов лаковой миниатюры порадовала тем, что в новых работах мастера продолжают отражать богатство мировосприятия современных людей в традициях народной художественной культуры, откликаются и на события наших дней и воссоздают в поэтических образах героическую историю русского народа, его вчерашний и сегодняшний быт.

К русским лакам относится роспись металлических чернолаковых подносов, ярко представленных на выставке жостовским центром. Правомерно было бы экспонировать также и нижнетагильские подносы, производство которых началось на столетия раньше, чем в Жостове. Это тем более важно, что судьба уральских (сибирских, тагильских) подносов, производство которых несколько раз было на грани угасания, не может не волновать любителей народного искусства. Жостовский промысел, приобретший за последнюю четверть века самую широкую известность и снискавший едва ли не общую любовь ценителей народного искусства, украсил экспозицию выставки такими прекрасными образцами своего искусства, как черно-золотой поднос «Осень» Г. П. Беляева с одной огромной розой в обрамлении более мелких, «Русские узоры» Б. В. Графова, «Вишневый» Н. Н. Можяева, «Пионы и тюльпаны» В. И. Дюжаева, «Осень» Л. Ю. Дятловой, и другими. Все они по-праздничному щедро-радостны и благородны по колориту.

Рядом с подносами новые изделия — конфетница, сахарницы, хлебница, — приятные сами по себе, выглядят все же чужеродно среди жостовской продукции. Очевидно, замена отработанной многими поколениями технологии росписи на плоскости на новую технологию, связанную с росписью сложной формы, промыслу неорганична и, скорее всего, непродуктивна.

Выросший на почве всего богатства русской художественной культуры, относительно молодой скопинский промысел был представлен работами лишь четырех мастеров. Среди них есть вещи, перекликающиеся со знаменитыми пеленкинскими изделиями, широко экспонировавшимися во второй половине 1950-х годов, и с ранними произведениями, известными по собраниям ГИМа. При общем впечатлении верности традициям промысла, надо отметить два момента, которые пока еще слабо проявляются, но уже обращают на себя внимание. Это некоторая перегруженность декора изделий, а также предпочтительность одного эмоционального строя скульптурных образов в ущерб дру-

гому. Среди ранних работ скопинских гончаров были изделия, декорированные хищными птицами и свирепыми драконами, но их было немного. Большинство образов классического Скопина — юмористические (медведи, Полканы и др.). В целом гончарам Скопина были присущи стилистические особенности, свойственные еще белокаменной резьбе Владимиро-Суздальской Руси, рельефной домовой резьбе Верхнего Поволжья XIX века, пропильному декору дерева XIX—XX веков: изображение не утрачиваете свирепых зверей и птиц. Это и является характерным отличием местного стиля от звериного стиля, развитого у многих народов мира. Очень важно сегодня сохранить в Скопине верность и стилистическим особенностям промысла, и тому чувству меры в декоре сосудов, о котором так хорошо говорят мастера: «Так делать надо, чтоб ничего ни прибавить, ни убавить». Рядом со скопинскими изделиями экспонируется балхарская керамика. (К сожалению, необходимо отметить неудачное соседство в экспозиции изделий двух промыслов, взаимно «подавляющих» друг друга в зрительском восприятии.) Традиционные великолепные сосуды Балхара не просто сохраняют традиции, а как бы с достоинством демонстрируют возможность органического включения эстетически совершенных изделий архаических форм в современный быт, при сохранении их утилитарных функций. Таковы же и экспонируемые балхарские тарелки с традиционной росписью — пример достойного развития локальной художественной культуры. Рядом с ними иначе воспринимаются мелкая пластика и многофигурные композиции, изображающие как бы часть аула — группу домов, лепящихся друг над другом, где на переднем плане перед ближайшим домом развешиваются разнообразные бытовые сцены. И жилище, и одежда людей — натуралистических фигурок — выполнены с этнографической достоверностью. Это очень интересные вещи, но это еще не народное искусство, а скорее самодеятельное. Это поиск художников из народа, их самовыражение — отражение в оригинальном творчестве окружающей среды, личного мировосприятия, но не воспроизведение для наших современников спрессованного в веках художественного опыта своего народа. Вспомним А. Б. Салтыкова, говорившего, что во всех видах искусства повтор — плагиат, а в народном — повтор (варьирование, а не копирование. — С. Р.) обязателен. Это связано с тем, что народный мастер (а не просто мастер из народа) хранит и развивает традиции, адаптирует их к современному мировоззрению, быту, образу жизни. Изображение животных,

людей для искусства балхарцев нетрадиционно. Изготовление декоративных многофигурных композиций поэтому можно приветствовать как поиск и эксперимент. Но это отношение к ним, как и к экспериментальным работам палешан, мстерцев, жостовцев, надо четко выразить языком выставочной экспозиции. Эти вещи не должны демонстрироваться в одном ряду с традиционными вещами, прошедшими апробацию многими поколениями. В разделе Балхара допущен явный перевес нетрадиционных изделий над традиционными. Произведения гжельских мастеров размещены в экспозиции «тесно» — их трудно рассматривать. Среди них обращает внимание работа В. В. Неплюева «Народные промыслы». Миниатюрные фигурки мастерицы, расписывающей поднос, керамисток, игрушечницы совершенно явно, но неназойливо ассоциируются со скульптурными украшениями на «плечах» классических гжельских квасников и кумганов. Представляется, что это удачный пример развития традиции, воплощения в новых по функции изделиях художественного опыта промысла. Хороши кувшины для воды В. С. Кустарева, салатница Н. Т. Бедак и ряд других изделий. Но многое, представленное прославленными гжельскими мастерами, вызывает сомнение в отношении направленности их творчества к усложненным и «дробным» формам.

Рядом с широко представленными мастерами игрушки из Кирова особенно заметно, что тульскую игрушку экспонируют лишь три мастерицы. Разница во внутренней ситуации в этих центрах производства глиняной игрушки объясняет это положение. Не случайно отсутствует в экспозиции игрушка Каргополья и ряда других центров игрушечного промысла, каждый из которых со своими локальными неповторимыми традициями — жемчужина в ожерелье народного искусства. Тем более они нуждаются сегодня в особой заботе.

Среди изделий дымковских художниц очень удачны новая трактовка «многодетной матери» З. В. Пенкиной, а также ее, известная по ранним вариациям конца XIX — начала XX века, фигурка «Цыганка». Менее удачна «Хозяйка медной горы». Последнее объясняется, очевидно, тем, что дымковская игрушка не просто мажорна по колориту. Это шутка, забава, лукавство. Юмор — ее неотъемлемое свойство. Образ Хозяйки медной горы трагичен, и поэтому его (и ему подобные), очевидно, не следует вводить в круг традиционных и любимых всеми образов.

Особые размышления связаны с тем разделом экспозиции, где демонстрируются изделия из дерева. Среди хохломских изделий, представленных мастерами Семина, прекрасна чаша «Пряник» И. Иванова, ученика прославленного мастера С. П. Веселова. Глубоко традиционна ее форма, размещение в центре чаши ромба-«пряника», равновесие в соотношении фона и росписи и свойственная промыслу пропорциональность в количестве цвета (золотого, красного и черного) — все показывает сохранение лучших традиций хохломской росписи. Хороших изделий много. Но тем не менее тревожит количество инноваций в традиционном.



Жостово.
Графов Б.
Хлебница «Розы»

Хохлома.
Удалова В.
Поставка «Травка»



Все мастера в своей щедрой манере росписи все меньше оставляют фона, который играет активную роль в декоративном оформлении народной деревянной посуды. Стоит обратиться к образцам XIX века, как сразу бросится в глаза словно бы скромная, почти скупая, роспись, которая служит именно украшением строго безупречной формы. Экспонируемые вещи почти сплошь записаны. Возникает опасность, что роспись, при всем желании мастера подчеркнуть форму изделия, исподволь разрушает ее. Заметно увлечение в росписи изображением петуха и притом в манере, отступающей от стиля травного письма.

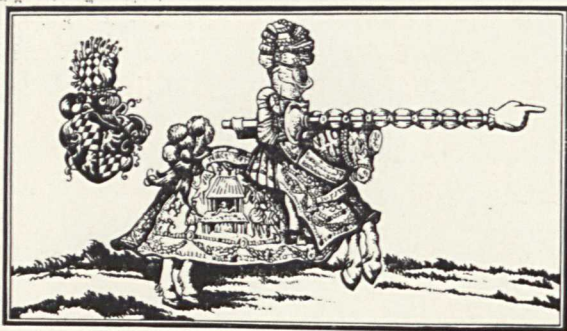
Вхождение нового в традицию — залог ее жизни и развития. Важно лишь, чтобы сохранялась ее целостность. Искусство мастеров хохломской росписи, как представляется, развивается в поиске, не разрушающем основ локальной самобытной художественной культуры, хотя некоторые тенденции настораживают. С богородской росписью все обстоит сложнее. Если инкрустированные донца Городца XIX века содержали цельное декоративное решение, то роспись донец, пришедшая на смену инкрустации, пошла двумя путями: развития в новой технике наследия мастеров инкрустации и создания жанровой живописи как нового явления. Эта живопись просуществовала недолго. Она была поиском, не успевшим сложиться в традицию, своего рода наивным искусством. Некритическое повторение его снижает представление о подлинной традиции Городца. Если «Свадебный сундучок» Ф. И. Касаткиной, расписанный традиционно, красив и ценен, то «Чаепитие» и «Застолье» Л. Ф. Беспаловой, избравшей вариацию жанровой росписи, являются образцом пропагандирования еще не сложившегося в традицию направления росписи городецких мастеров. По той же причине вызывают сомнение музыкальные шкатулки, карусели, тройки — старательные копии старых образцов игрушек. Изделия эти этнографически достоверны. Но они копируют обычные бытовые вещи, а не предметы народного искусства. Стоит ли повторять их как образцы художественной культуры народа?

Не так богато, как на иных выставках, но хорошими образцами представлены в экспозиции кружево и вышивка. Остатки внимания вологодское панно «Чаепитие в беседке» А. Н. Ракчеевой, традиционное по композиции и образам. Прекрасны образцы тарусской и крестецкой, мордовской и чувашской вышивки. Яркая экспозиция народного искусства на выставке показала, что, несмотря на опасную тенденцию увлечения инновациями, народные художественные традиции сохраняются и развиваются в современных промыслах, а интерес к разделу народного искусства выставки еще раз подтвердил любовь к традиционному творчеству народа.

Идеи и воплощения

Маргарита Изотова

Продолжаем обсуждение статьи «Стиль детских грез» (ДИ СССР, 1981, № 1)



«Еще недавно в формах вещей старались подражать природе или произведениям других видов искусств — создавались вазы, графины, флаконы, лампы в виде бутылок, пляшущих барынь, колокольчиков, шахматных фигур, кремлевских башен. Теперь же все чаще появляются неизобразительные и действительно совершенно «небывалые» формы...»

Это писалось в «ДИ СССР» двадцать лет назад. Это была сознательная позиция наиболее прогрессивных по тем временам художников и критиков, выступавших против эклектики и украшательства за новые идеалы в искусстве. Правильность этих идей казалась неоспоримой, и та энергия, с которой все общество взялось внедрить их в жизнь, заслуживает восхищения. Но не прошло и десятилетия, как вновь возвратились, с новой силой престижа, оранжевые абажуры и мебель, украшенная резьбой; в фарфоре расцвели «колокольчики» и «бутыны», а вместо «пляшущих барынь» к нам вернулись «цветочницы» и «мадонны», невиданно щедрые по росписи и фактуре. Песочные часы наших вкусов мгновенно перевернулись: сегодняшний интеллигент берет к себе в дом предметы самых «нечистых» стилей. Замысловатая этажерка модерна, кузнецовский фаянс, мальцевский хрусталь, иконка прошлого века, «мещанская» пара лебедей — все это поднято со свалок, выпрошено у старушек, приведено в респектабельный вид. И более того: огромный отряд современных художников, отнюдь не бездарных, с наслаждением погрузились в историю, дав повод критикам называть их творчество «ретростилем». Современная критика видит в нем возможность «одухотворить» жизненную среду, обесцвеченную функционализмом, связаться с искусством предшествующих эпох. Попытки положительно оценить современный «ретро» неизменно идут на фоне отрицательных мнений о современной архитектуре, «отчужденной» от человека, «антигуманной»; «ретростиль» если и не принимается в полной мере, то кажется в этом сравнении меньшим злом.

Что же произошло? Быть может, программа конца 50-х годов была неверной или неверны методы ее воплощения? Ошиблись ли мы вчера, или становимся беспринципными сегодня, спустив паруса идей и отдавшись прихотям вкусов? Увлечшись прошлым, что думаем мы о будущем нашей культуры и нашего искусства — и думаем ли мы о нем?

Вопросы болезненны и серьезны. За ними скрыты большие общественные явления, которые вдумчиво анализировались в предыдущих статьях дискуссии, однако пытаться ответить на них все так же необходимо.

Проделаем мысленный опыт.

Представим себе, что где-то в горах существует народ, отрезанный от внешнего мира. За долгие годы он идеально приспособился к условиям гор. Опыт поколений закреплён в культуре — системе навыков и идей, помогающих людям ориентироваться в местной среде. Но вот кто-то из горцев спускается вниз и сталкивается с другим народом, живущим на морском берегу. Условия там иные, культура резко отлична, практически никак не нужна людям гор. И все же они уносят ее в своем воображении, рассказывают землякам легенды о «моряках», о море, показывают сувениры. В культуре «горцев» образуется «внешний прирост» — практически бесполезный как будто, но интригующий сознание. Монолитная доселе, она становится сборной, эклектичной. В ней возникает добавочный элемент, оппозиционный к первоначальной системе, дисгармонирующий уклад жизни. Но постепенно контакты входят в обычай. Конечно, одна из культур может поглотить другую, менее сгармонизированную с природой, неустойчивую духовно, — однако может случиться и так, что обе они образуют некую культурную общность. Но поначалу разве это не будет «эклектика»?

Не поможет ли эта модель объяснить процесс взаимодействия различных культур, особенно актуальных для нас сегодня? Не позволит ли она увидеть ведущие тенденции современного творческого процесса, которые мы порой анализируем как явления частные, в контексте коротких дистанций 60-х, 70-х, 80-х годов?

В самом деле: мы редко думаем о том, что история человеческой культуры всегда, начиная с первобытных времен, несла в себе элемент «эклектизма» как промежуточный этап перехода разрозненных культур в новое единство. Для земледельческих общностей, привязанных к данному природному району и жизненно связанных прежде всего с ним, это не столь характерно (чем возможно объяснить устойчивость и однородность народного искусства), но «городским» цивилизациям всегда была в той или иной мере свойственна эклектичность сознания, большая пестрота культурных слоев, что объяснимо самой сущностью города — пункта на скрещенье дорог. А поскольку, начиная с эпохи Возрождения, эти дороги объединяют все более далекие (и нередко чуждые по духу) культуры, их общий состав растет, то Европа, лежащая в центре земель, между Азией, Африкой и Америкой, оказалась мощной воронкой, втянувшей в себя противоположно настроенные идеи античности и христианства, запада и востока, жадно вбирая и перемалывая всякую новизну. XIX век обострил этот процесс. Разрушив самые жесткие границы культур, он объединил их в огромный эклектический сплав. К этому времени человек овладел мощными средствами техники, устроил громадные города, переделал, исходя из собственных нужд, природное окружение, многое истребил, но научился и восполнять утраченные богатства. «Вторая природа» стала подавлять «первую» с угрожающей силой; живя в искусственной среде, большие массы людей начали обретать черты совершенно новой психологии, которой не было аналогов в прошлом. Как-то незаметно отпала необходимость гармонизации общества с местной природой — человек уверился, что в его возможностях создать такую среду, которая ему выгодна. В образе больших городов он выразил свою власть над природой, воспринимавшейся теперь не столько как жизненная среда, сколько как объект эстетического созерцания. В этих условиях роль «добавочных» культурных вкладов резко усилилась: ведь естественная природа почти потеряла роль корректива. Человеку стало важнее приспособиться к технике и обществу, от которых он оказался более непосредственно зависим. Одновременно с большим интересом он стал относиться к произведениям самых разных культур, и бывших когда-то, и современных, видя в них поучительный, развлекательный, «игровой» момент. Может быть, таким образом он компенсировал «первоприродного» человека в себе, ущемленного в городских условиях?

Именно в сознании людей XIX века впервые сложилась картина мировой культуры. В начале XX века в эту «смесь» добавились последние компоненты — искусство туземных народов Африки, Америки, Австралии, Крайнего Севера; «в общий котел» вошли образы первобытной культуры, подкрепленные археологическими открытиями. Это был последний вклад «прошлого». Мировая культура могла быть теперь осмыслена и эстетически пережита во всей своей полноте. Методом эклектического соединения Европа вобрала в себя все культуры, которые были и есть на Земле. Кульминация этого процесса совпала с первой мировой войной, которая, как известно, обнаружила трагическое несоответствие между старыми европейскими идеалами «гуманистической» культуры и суровой реальностью. На ужасающем фоне вражды укрепилась идея братства наций, обострились революционные ситуации, породив мощные интернациональные движения. В это время Россия была, быть может, самой пестрой и эклектичной культурой среди европейских; воспитанная за два века Европой, подпираемая Востоком, она оказалась узлом, скрепляющим разнонаправленные национальные силы, эпицентром слияния многих волн. Кризис был решен лишь 1917-м годом. Культурные потоки с востока и запада завихрились в Москве, которая стала центром многонационального союза.

Так пришел «некалендарный двадцатый». Он начался с неслыханной битвы народов, потрясшей сознание людей масштабами действий. Он вступил в права, родив принципиально новое мировидение, отграничившее его от всех предшествовавших культур.

Случайно ли, что именно в России родилась идея освоения Космоса человеком, которую высказал Циолковский? Она была подсказана интернациональным сознанием, чувством человечества как единой семьи, чувством монолитности культуры планеты, особенно характерным для русского мироощущения этой поры. Именно в России возникли такие фигуры, как Владимир Маяковский, Велемир Хлебников, объявивший себя «человеком Вселенной», и другие, которые взяли на себя миссию говорить от имени всего человечества и пробуждать сознание мира.

Мы ощущаем здесь начало небывалой еще на Земле мировой культуры, возникшей на одной шестой части суши из эклектичного сперва соединения национальных культур, устремленных к новому единству.

Читатель может спросить: зачем удаляться в историю, если мы ищем ответ на более близкий вопрос, поставленный в начале статьи: что означала культурная программа нашего монументально-декоративного и прикладного искусства 50-х годов, которая сейчас, с точки зрения новых тенденций, многим кажется ошибочной? Но для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо чувствовать внутренний, скрытый порой от глаз современника, смысл происходящих событий, а потому постоянно проверять «малый» масштаб десятилетий большим, историко-культурным. В условиях, когда страна оправилась от последствий второй мировой войны, в условиях потепления международного климата, установления регулярных контактов на почве политики, торговли, науки и искусства возникла возможность продолжить начинания 10—20-х годов. Курс на углубление демократических устоев государства, переворот, вызванный необходимостью удовлетворения масс в предметах быта и жилье, общий тонус массового переустройства сказались на нашем искусстве, породив лаконичные, строгие, агитационно направленные формы.

Именно в этот период случилось важнейшее событие XX века — человек вышел в Космос, впервые увидел Землю со стороны и поразился, какая она маленькая.

Уместно предположить, что именно эти события — послевоенная волна солидарности народов мира и выход в космическое пространство — дали сильный толчок общественному сознанию, стимулировавший и творческую энергию художников, поэтов, артистов. И естественно, что эта волна срезонировала с волною предреволюционной поры...

*
Сегодня мы говорим о «многостилье», о преднамеренном «эkleктизме», об «исторической памяти», якобы необходимых искусствам. Сегодня мы наблюдаем резкое разграничение творческих сфер: живописи — от дизайна, архитектуры — от декоративных искусств, «декоративного» — от «прикладного». Предметный дизайн мы все меньше расцениваем как пластическое искусство и все больше внимания уделяем выставочным уникальным объектам. Давно идет разговор о «станковизации» прикладного искусства, которое не только уже не может или не хочет сжиться с машинным производством, но с трудом уживается и с архитектурой. В этих фактах видно, что художник хочет отделиться от архитектора, от инженера, от производственного администратора, берет на себя лично работу от начала и до конца. И мы на практике видим, что он прав, потому что наиболее интересным действительно оказывается это самое «станково-декоративное» искусство. Что же произошло?

На рубеже 50-х годов мы перевели архитектуру на рельсы типового строительства. Была решена важнейшая государственная задача — обеспечены жильем миллионы семей. Была реконструирована промышленность, в результате чего большая часть населения была удовлетворена предметами бытовой обстановки. К началу 60-х годов стилевое единство среды, о котором говорили, сложилось. Это был стиль офисов, гостиниц, кинотеатров — буднично-трезвый, практичный общественный стиль.

Тогда этот стиль был расценен на уровне искусства. Тогда он захватил и сферу досуга, которая первая стала сопротивляться. Ведь здесь человек, утомленный стандартом, хочет видеть необычные вещи, здесь он «играет» роль «себя самого»; тут может помочь лишь художник, умеющий говорить особенные слова, один на один, склонившись к вашему уху, — художник, который всколыхнет ваши личные переживания, обрядит вашу мечту, поможет сделать дом не похожим на гостиничный номер... Казалось бы, чего проще? Почему не дать возможность художнику делать все это в достаточном количестве? Но тут мы, увы, столкнулись с организационной инертностью, выходящей за пределы искусства, но искажающей нормальный ход художественного развития. Просто у нас нет небольших мастерских, где художник, пользуясь помощью нескольких мастеров, смог бы сделать вещь для вас лично или пусть небольшой тираж. Имеются комбинаты декоративного искусства — но это фабрики; есть «лавки художника», и в Прибалтике они свою роль выполняют, у нас же, при наших масштабах — не получилось. У нас получился иной вариант — выставочный, «вприглядку».

С начала 60-х годов выставочная деятельность как никогда развернулась. Вначале выставка прикладного искусства мыслилась как поощрение наиболее качественных работ в сфере промышленного дизайна. Популярность его была настолько велика, что даже художники, делающие уникальные вещи вручную, подражали стилю машины. Но со временем роль выставок изменилась, как и роль уникального творчества. Сегодня в обзорах выставок мы в основном останавливаемся на этих работах, и сегодняшнее декоративно-прикладное искусство мы ценим, исходя из этих работ. Его средствами взрастался новый жанр — «предметный спектакль», который потянулся к живописи, театру, скульптуре, стремясь вобрать в себя как можно больше сил для яркости создаваемого впечатления. «Декоративная» ваза, «декоративный» сервиз могли позволить себе не быть ни сервизом, ни вазой, но импровизацией по поводу их.

Мы иногда забываем, что уже 20 лет назад, когда возникал «новый стиль», его эмоциональная недостаточность была вполне ощутима и у художников возникало желание насытить его «искусством». На чистых гранях стекла, за которые страстно боролись, стали появляться гравированные рисунки, фарфор так и не решился остаться белым, хотя была вновь открыта его драгоценная белизна. Декор пошел и в архитектуру, сначала пытаясь приспособиться к ней, но с годами все более насыщаясь и наступая на пластику зданий. Все это привело к современному декоративизму, к перенасыщению формы и обесцениванию ее. Фактурная, цветовая игра, дробление крупной формы, выступы и пустоты — все, что так полюбил современный художник, пришло от желания утвердить ценность изображения мира над его структурной основой. И мы постепенно смиряемся с тем, что собственный язык архитектуры и предмета скудеет, что открытий в этих областях становится до обидного мало, как будто их может восполнить художник, смысл деятельности которого в другом. Смиряемся — и забываем, что есть иной разрез этой проблемы и есть насыщающие факторы, которые не дают оторваться от эстетики прошлого и тормозят истинное «пришествие XX века». Сегодняшний художник имеет в руках средства материальной культуры, технологию, материалы, которыми пользовался первобытный человек (керамика), человек средневековья (кованый металл). Он себя чувствует, как кустарь-одиночка, и поэтому мыслит, как он. Характерная для XX века материально-техническая база (техника, материалы) не были отданы в руки художнику, и нечего удивляться, что «ретросредствами» он делает «ретростиль».

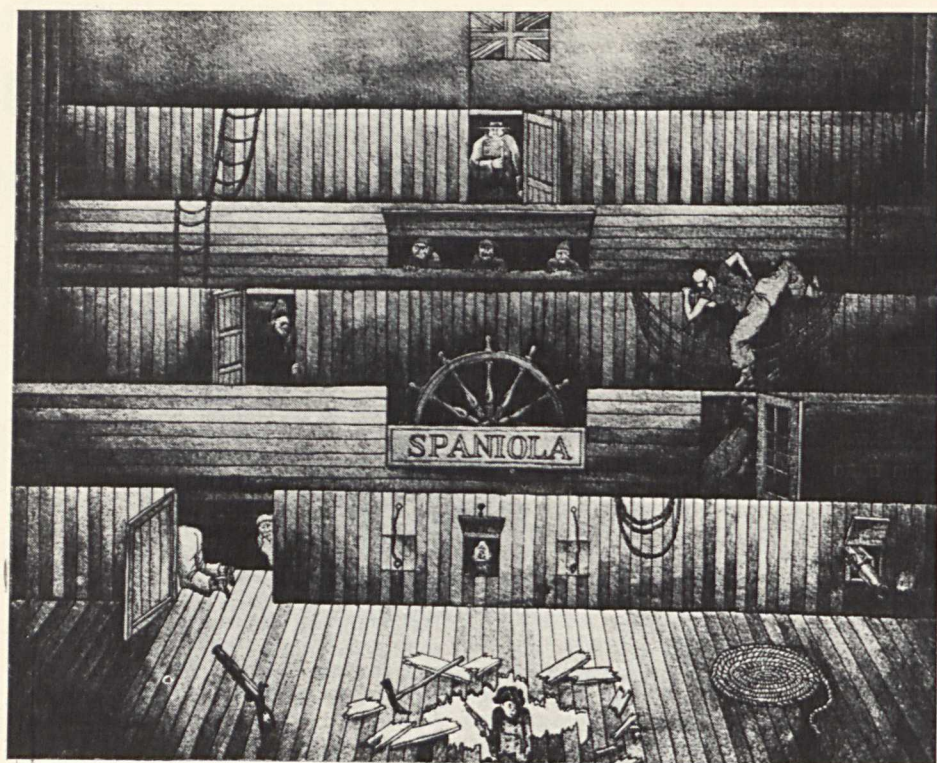
В 50-х годах, например, художники заинтересовались пластмассой, но быстро остыли, так как не получили возможности что-то сделать, кроме мелких вещей. А ведь этот материал интересен в крупной декоративной скульптуре — это и цвет, и фактура, и легкость, антикоррозийность, дешевизна. Но где предприятие, которое работало бы с художниками, как львовская фабрика стекла? Его нет, и один из самых богатых по своим свойствам материалов не был введен в художественный обиход. Не вошел

он и в архитектуру, а ведь он по самой природе своей близок ей. В этом факте сказались непосредственность, с которой двадцатилетие назад проводилась техническая революция. В руки художников не были отданы современные технические средства — те средства, которыми владеет современная индустрия, и поэтому творчество стало развиваться на традиционной «подручной» базе, какой владели в старину. Даже работая на производстве, художник прежде других исполняет задачи плана, и «отдушина» для него — вещи для выставок, где он выступает не от имени предприятия, а от себя самого. Поэтому не усталость от техники явилась стимулом «ретро», как считает часть критиков, а недостаточность технических средств и отстраненность художников от современной технической базы. Мы устали от дурной, неуправляемой техники, которая во всем мире становится символом антигуманизма. Но в основе законов нашего общества лежит идея создания гуманной среды, которая была бы благоприятна и человеку и не вредила бы природе. У нас нет почвы для действия корыстных интересов капитала и частного владения, поэтому и техника у нас должна служить только гуманным интересам. Мы не умеем ею грамотно управлять, и она нас бьет и бьет природу, но виновата не техника, а мы. Художник, как наиболее гармоничная личность со здравым умом и естественным чувством, мог бы оказать большую помощь в организации технических средств на благо человека, но он этой возможности зачастую лишен и вынужден подчиниться конкретным и далеко не идеальным условиям производства. Поэтому мы не вправе отождествлять «усталость от техники» на Западе, являющуюся причиной «ретро» (там этот стиль никогда не утихал, готовый служить капризам богатых владельцев), с нашей усталостью от плохого технического комфорта. Мы не справляемся с техникой и не можем направить ее в искусство — в этом коренная острейшая наша проблема, от решения которой зависит не только пластическая среда, но и наш духовный настрой прежде всего. Предметный мир охвачен стремлением варьировать классические формы (барокко, готика, ренессанс, модерн, эклектика XIX столетия, всевозможные «народные» стили и т. д.). Смысл этих пластических вариаций сводится пока, в основном, к пародированию, театрализации форм, но не к открытиям новой невиданной формы. Впечатление новизны внушается за счет утрировки пропорций и деталей, за счет декоративных, но не конструктивных моментов. Такая игра с предметом достаточно увлекательна, но на этом пути вряд ли появятся новые пластические идеи. Сегодня художник декоративно-прикладного искусства, не считаясь со стилевыми канонами, как это бывало в прошлом, получил официальное право создавать оригинальные произведения. Государство, организуя выставки, готово оплачивать творческие идеи, авторский эксперимент. Однако этим правом воспользоваться не всегда удается. Много вещей милых, курьезных, любопытных мы расцениваем на уровне творческого открытия, искусства и поощряем этот пассивный путь. Каждая творческая работа — это мечта о завтрашнем дне, и прошлое нужно изучать, но как Сезанн, который провел полжизни в музеях, изучая работы стариков, и сделал резкий рывок — вырвался из цепкого тяготения, и ему современного, и всех прошлых стилей. Но ведь рядом с ним был — Пюви де Шаванн, изысканный эстет-мечтатель, который так и не вырвался из плена «красоты». Такими «мечтательными» персонажами кишит история искусств. Именно они, вооруженные всеми томами эстетики, убеждают своих современников задыхаться спазмами «стилей» и не дают своему веку стать достойным себя.

*

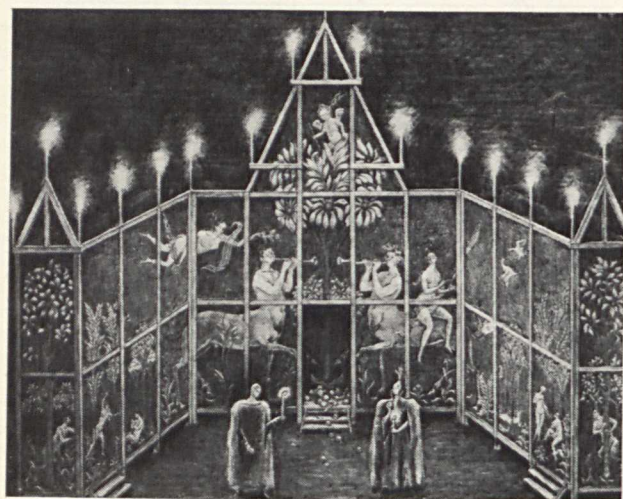
Прошло двадцать лет, как в нашей стране произошли важнейшие события: переоснащение промышленности в целях ее гуманного служения человеку, активное привлечение художника для создания гармоничной среды, предоставление ему для этого материальных средств и права творить исходя из личного ощущения мира. Заново пересмотрены были многие ранее забытые страницы истории искусств, и художник жадно ринулся их изучать, что не могло быть иначе, потому что на это толкает весь ход культурного развития. Двадцатый век выложил перед нами сокровища тысячелетий. Сегодня любой человек может иметь представление о любой из культур, в какой бы части планеты она ни возникла. «Парфенон», «Нефертити», «Джоконда», рублевская «Троица», «Тадж-Махал», «Герника», «Автопортрет» Ван Гога — на нашей ладони бесценная горсть жемчужин, в страданиях вымученная миллионами поколений людей...

И еще раз возникает вопрос: какова же логика явления? Может быть, только собрав всю сумму бывших и существующих вокруг нас культур, мы сможем открыть для себя идею современной, уже космического масштаба, культуры? Может быть, как игрушечного человека, которая собирается только тогда, когда вложен последний элемент и мозг наш набирает идеи, разбросанные временно и территориально, чтобы выстроить новую картину мира, которой человек еще никогда не знал? Эту задачу решают все, и важную миссию здесь исполняет художник. Потому что ему легче найти контакт с творцами прошлых эпох, запечатлевших в своих произведениях мировидение человека. Художник является проводником в историю человеческого духа, но он может оказаться и дурным «экскурсоводом», развлекая историческими курьезами, экзальтируя воображение доверчивых «экскурсантов», косо, с ухмылкой ссылаясь на сходство или различия эпох. Современный художник владеет уже возможностями глубокого анализа природы исторических явлений. Именно глубокий анализ, а не «декоративные всплески» и не поверхностное шушуканье исторических анекдотов, необходим современному человеку, который стоит на грани создания нового мира, не имеющего аналогов в прошлом. Но это прошлое должно войти в новый мир в форме претельно сжатой и точной, чему положены были основы блестящей плеядой умов, слышавших, по словам А. Блока, «музыку революции» в начале XX века, выдвинувших русскую культуру в мировой авангард. Мы — их наследники, и это надо помнить.



А. Орлов
«Остров сокровищ».
Валмиерский драматический
театр. 1979

А. Орлов
«Жестокие игры».
Рижский Академический
театр драмы им. А. Упита. 1979

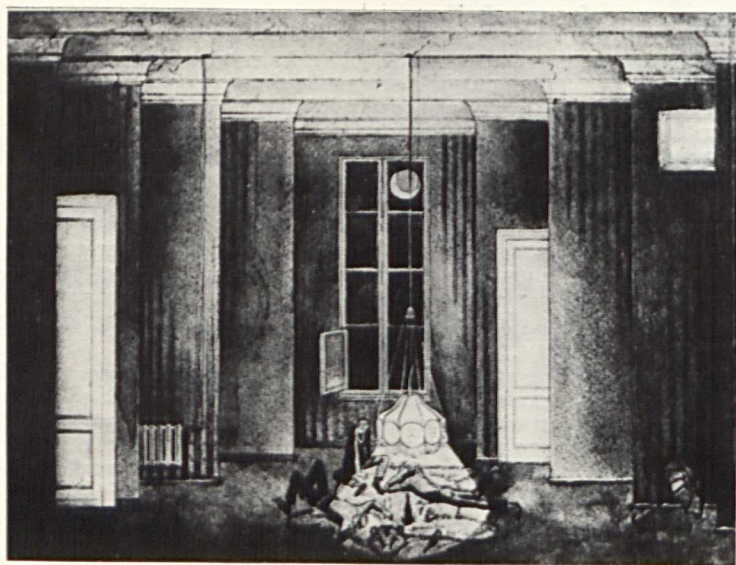
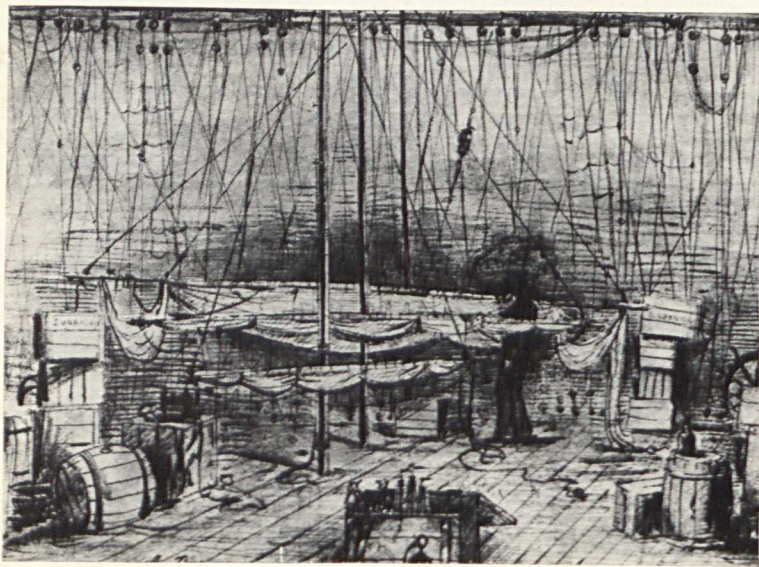


О. Земцова
«Аленький цветочек».
Вологодский областной
драматический театр. 1974

И. Чередникова
«Зеленая птичка». Ленинградский
Академический театр драмы
им. А. С. Пушкина. 1976



О. Земцова
«Алые паруса».
Орловский ТЮЗ. 1978



Молодые сценографы Ленинграда

Галина Николаева

На выставке молодых театральных художников Москвы и Ленинграда (февраль—март 1981 г.) можно было установить общие закономерности развития современной сценографии. Тем не менее все-таки ленинградцы от москвичей отличались с первого взгляда. Особенно характерны для ленинградской школы три работы: Ольги Земцовой «Коварство и любовь» (эскиз), Александра Орлова «Сорок первый» (макет), Ирины Чередниковой «Сон в летнюю ночь» (макет).

Ольга Земцова «Коварство и любовь» (Иркутский ТЮЗ, режиссер К. Грушвицкая, 1974 г.) Внимательно прочитана пьеса. Не забыта ни одна вещь. Впрочем, их немного, они знают свое место и существуют ненавязчиво, возникая время от времени по ходу действия.

Весьма примечательны кулисы. Без падуг, софитов и колосников, как бы со срезанным верхом, они целиком на виду у зрителя и поставлены на подмостки театрала, расположенного на планшете большой сцены.

Этот прием театра в театре для режиссера и художника не случаен. Он определяется жанровыми особенностями и самой поэтикой шиллеровской трагедии. В прихотливом сочетании романтических страстей и классицистского резонерства возникает прелесть старины. Как некое условие общения с драматургией преодолевается дистанция времени. Ее пространственным образом становится изображение театра в театре. В роли посредников между зрителями и лицами трагедии появляются ведущие спектакля. В пудренных париках, одетые по моде конца XVIII века, они поднимаются на подмостки. Их тусклые масляные фонари осветили маленькую сцену. Обозначились фигуры персонажей. Пришли в движение жесткие кулисы. Как механические ножи, они режут пространство сцены — работает машина сплетен, интриг и подлогов, машина феодального насилия. Как омерзительный театр воспринимает Эмилия Мильфорд свое окружение: «Для чего мне вся эта публика? Для декорации?.. Когда у меня срывается невзначай теплое, искреннее слово, эти жалкие, дрянные людишки таращат глаза и разевают рты, как будто перед ними привидение». То есть придворная публика — она же и декорация. У Земцовой — это ее кулисы. (Любопытно — искренний человек воспринимается как привидение.)

Источником впечатлений для Ольги Земцовой стала живопись конца XVIII века, портреты Гейнсборо и Рокотова. Возможно, именно отсюда возникла идея создания дымчатой серо-синей световой среды. В ее сумраке загорается свеча. Отблески огня падают на лицо Эмилии, скользят по бархату ее платья. Его насыщенный красный цвет гаснет в полумраке, поэтому силуэт леди Мильфорд едва различим. Но вот навстречу ей спешит другое привидение — свеча горит в руке Луизы Миллер. Теплые лучи высвечивают волосы и делают прозрачными края ее одежд. Сцена тонет в тумане. Но плотная его синева тает в пятнах голубого света. Тьма и свет — коварство и любовь. Атмосфера трагедии. Земцовой вообще близки романтики, достаточно взглянуть на ее «Алые паруса» (орловский ТЮЗ, режиссер Б. Цейтлин, 1978 г.). На низкой, похожей на эстрадную, сцене орловского ТЮЗа, без колосников и без трюма, скромными средствами воплощена возвышенная поэзия Александра Грина, необъятность морского простора и свежесть раннего утра. Четок рисунок перетянутых канатов, строя мачт, парусов, строго подобранных на реях.

И даже в «Емелином счастье», в том же орловском ТЮЗе, где на сцену как бы своим ходом выкатывался станок, преобразавшийся то в печку, то в кровать, то в трон, и только потом «слуги» просцениума, спрятанные внутри станка, появлялись на площадке — даже там ощутил дух романтиков, их ирония. Земцова одновременно и балагурит в стиле ярмарочного балагана, и подсмеивается над его приемами.

Александр Орлов. Инсценировка повести Б. Лавренева «Сорок первый» (Валмиерский драматический театр, режиссер Ф. Дейч, 1977 г.). Спектакль идет в фойе театра. Сцены нет, художнику отданы пол и потолок. Но этого оказывается тоже не так уж мало.

Пол покрыт помостом. На его черных досках красноватый песок: кровью окрашены пески Каракумов — идет война. Немногие остались живыми, другие «ложжились веками на черной дороге». И образом ее становится сценический помост. Над помостом возникают две добавочные площадки. Они подвешены на

канатах, которые крепятся на колосниках и свободно движутся во всех направлениях; сценическая площадка становится для актера «послушной клавиатурой». Все подчинено актеру, драматургу. Но и в полном подчинении находит художник свою свободу. В этом — парадокс театра.

Сценическая атмосфера становится напряженной. Качаются платформы. За их движением — и невеселое море Арал, и стихия случайностей, и сила социальных потрясений. Раскачивание. Неожиданное сцепление. Покой. Тишина. Выстрел. Платформы расступились. И острые штыки воткнуто в красный песок. Натянулся канат. Его вертикаль рядом с фигурой Марютки воспринимается особенно внушительно. По масштабу все рассчитано точно. Художник работает на прямых плоскостях и линиях. Их жесткая энергия, нечеловеческая сила в сочетании с актером рождает ощущение рока.

Та же напряженность ритмов ощущалась в «Страницах из жизни Печорина». В этом спектакле костюмы исполнены Земцовой. Их цветовое совершенство, изящество силуэта, изысканная нарядность существуют по контрасту со строгой простотой установки. Сценическое пространство зашито в черный ящик. Черный задник переходит в черную лестницу, черные рамы — в размер зеркала сцены — плотно натягивают белесый тюль, который трижды пересекает пространство сценической коробки. В серебристо-туманной среде воспоминаний и видений светотеневые эффекты на тюлях играют наплывами, меняя четкость актерских силуэтов. Лестница позволяет приблизить — удалить действующее лицо или поднять и сделать его невесомым. Одни лишь камни на краю авансцены напоминают о горах Кавказа.

Четкая графичность определяет его оформление «Города на заре» А. Арбузова (ТЮТ, режиссер Е. Сазонов, 1981 г.). Основной пластический мотив — прямоугольник: прямоугольны зеркало сцены и жесткие кулисы. Они — и стволы таежных деревьев, и доски строительных лесов. Сценографическая тема — преодоление хаоса, рождение архитектоники космоса — города на заре.

Гармония и хаос сталкиваются и в другом спектакле, в сценографии к трагедии Л. Дюрко «Любовь моя Электра» (Рига, ТЮЗ, режиссер Ф. Дейч, 1977 г.). Это та же площадка в фойе, где нет сценической коробки. Но один из ее основных элементов — занавес — становится пластическим мотивом оформления. Он лежит на планшете, его ткань образует вздутия, в их разрывах появляются персонажи трагедии — образ матери, рождающей новые образования. Подобно тому, как в сознании человеческого рождаются новые понятия. В стихии варварских страстей-инстинктов, в путанице законов кровной мести оформляется строгая нравственность гражданских поступков.

Аскетический театр Александра Орлова строго сочетает образность и функциональность сценографии. Ее декоративность сводится до минимума. Театр Чередниковой, напротив, декоративен. Это театр-розыгрыш, театр-маскарад. Художнику привлекают поэзия старины, классическое совершенство произведений прошлого. Она позволяет себе цитирование фрагментов классики, стилизует избранный материал в духе соответствующей эпохи.

Ирина Чередникова «Сон в летнюю ночь» (1979 г., не осуществлено). Пропорции дома елизаветинской поры. Подобием помпейского двора обернулся просцениум. Но в центре вместо фонтана — дерево, усыпанное красными, как яблоки, цветами. Что это? Дерево познания добра и зла? А рядом кавалер и дама, — может быть, Адам и Ева? Попробуем проиграть спектакль. Мы — зрители. И для нас фигуры, одетые в бархатные уборы, не реальные, они существуют в условном измерении; условность двойная. У Шекспира в перечне действующих лиц сказано: «Тезей — герцог афинский». Одним этим «герцог» сказано, какой он Тезей и какие это Афины. Подобно нашему дереву в яблоках-цветах, растущему в кадке.

Дерево из комнатного рая. Или из комнатного леса? Ах, какой лес! Вместо травы, кустов, деревьев — множество подушек. Великолепное множество всевозможных размеров шелковых подушек самых разных оттенков зеленого.

Еще одна полоса условности — театр в театре. Ремесленники сначала репетируют, а потом играют свой спектакль в лесу. А может быть, на лесах? Для этих мизансцен легко приспособляется конструкция дома. Театр простолудингов сменяется еще одной волной условности — игрою фантастических существ. Клетки конструкции перекрываются фрагментами ренессансной живописи на античные сюжеты: на лоне природы режутся фавны, кентавры, нимфы и путти. Они движутся, как створки книжного стеллажа — своего рода источника познания добра и зла.

Мы возвращаемся к нашему дереву просцениума — и все становится на свои места. Наслоение разного рода условностей выстраивается в единую систему доказательства гуманистической идеи. Но еще раньше подобный образ мышления проявился у Чередниковой в декорации «Зеленой птички» К. Гоцци (Ленинградский Академический театр драмы им. А. С. Пушкина, режиссер Н. Шейко, 1976 г.).

Сценограф занимает мысль об уместности постановки сегодня этой фябы в этом театре. Чередникова вместе с режиссером Шейко приглашают оглянуться на традицию. Так же, как в свое время это сделал Вс. Э. Мейерхольд. Не случайно его портрет мы видим на портале с одной стороны. На другой — портрет Карло Гоцци. Не только его «Зеленая птичка», но и театр итальянской комедии как таковой становятся сюжетом спектакля.

Подмостки балагана со всем его закулисным хозяйством и машинерией поставлены на планшет большой сцены. Декорации театрала отдаленно напоминают живопись Гонзага. Мейерхольд и Гоцци, затем Гоцци и Гонзага, кроме того, Гонзага сам по себе — все это варианты диалога Италии и Петербурга, диалога столетий. К нему присоединяются и авторы нашего спектакля. Намечается обратная связь от нашего дня к XVIII веку.

В духе XVIII века решена и сценография «Золушки» (рижский ТЮЗ, 1978 г.). Хотя по стилю это уже не гонзаговский классицизм. Детали декорации напоминают рокайльные парковые павильоны Ораниенбаума. Среди спектаклей Чередниковой есть один, который можно назвать почти автобиографическим. Это «Эксперсия по Москве» А. Родионовой (ленинградский Малый драматический театр, режиссер Е. Падве, 1976 г.). Речь идет о девушке, влюбленной в историю города. Для Чередниковой этот город не Москва, а Ленинград. Вернее, один из ленинградских пригородов — Петергоф. Здесь прошли детство и юность художницы.

Старинные парки Петродворца и соседнего Ломоносова каждый по-своему напоминают театр. Достаточно вспомнить петродворцовский Верхний парк с геометрически четкими линиями его аллей, с дисциплинированным кордебалетом стриженных кустов и деревьев, со строгой мизансценой мраморной скульптуры, с торжественной мощью Большого каскада и фарсовыми интермедиями шутих. Совсем иная театральность у романтически небрежной Александринки, у организованной естественности ломоносовского парка с изяществом его уютных павильонов и дворцов.

Красота и театральность парка. Все это проиграно и пережито еще в детстве.

Нет ничего от моды в увлечении Чередниковой стариной. Искренность ее очевидна. Именно она превратила ученицу мастера в художника. В той же мере искренность художественных размышлений определила творческую самостоятельность Земцовой и Орлова. Ольгу Земцову невозможно представить без ленинградского пленэра, без акварельных изысков северных пейзажей, без грусти и фантастики петербургских уголков. А Александр Орлов немислим вне ровного ландшафта Ленинграда, вне строгости его архитектурных ансамблей, улиц и площадей.

Город определяет судьбу художника.

Индивидуальность каждого очевидна, и тем не менее сходство их несомненно.

У каждого из них нет ничего приблизительного, напротив — точность в отборе выразительных средств, мера условности, образная содержательность приема, гармоническая ясность решения, изящество мысли. Единство школы очевидно. Это ленинградская школа. Школа Эдуарда Степановича Кочергина¹.

Кочергин — мастер. Его произведения в одно и то же время остросовременны и классически безупречны. Хотя бы «Мольер» — недаром его эстетическое воздействие сравнивают с впечатлением от дмитриевского «Гамлета»². Но тот же «Мольер» вполне естественно вызывает в памяти имя А. Я. Головина³.

Головин и Дмитриев — разные веки в искусстве. Их объединило петербургское небо. Дмитриева увлекала изысканная красота головинских творений. Он писал об их особой театральности и вспоминал при этом Моцарта и XVIII век⁴.

А XVIII век в нашем городе оставил по себе воспоминания в блистательных эскизах Гонзага.

Имена несут определенность времени и личности. Но их объединяет традиция. Она жива и по сей день. И чтобы она продолжалась далее, учил Кочергин своих воспитанников.

Творчество Земцовой, Орлова, Чередниковой стало сегодня частицей ленинградской культуры.



ФУНКЦИОНАЛИЗМ



КЛАССИЦИЗМ



ПЛАСТИЦИЗМ



ЕЩЕ ОДНА ТЕНДЕНЦИЯ, ПОКА БЕЗ НАЗВАНИЯ

¹ Кочергин Э. Жизнь — это композиция. — См. сб.: Художник, сцена. М., Советский художник, 1978, с. 56—58.

² Овс Л. Александр Орлов. — См. сб.: Советские художники театра и кино 77/78. М., Советский художник, 1980, с. 164—168.

³ Автор ссылается на устный рассказ Киры Алексеевны Зарембы — работника Ленинградской государственной театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, ныне ушедшей на пенсию.

⁴ Овс Л. Эдуард Кочергин. — Театр, 1980, № 10, с. 98.

⁵ Дмитриев В. Декорации Головина. — См. сб.: Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. — Л.—М., Искусство, 1960, с. 340.

Архитектурные тенденции 70-х

Евгений Асс,
Андрей Боков

Вряд ли можно представить себе исследование какого-нибудь этапа истории монументального искусства без соотнесения его с тенденциями архитектуры соответствующего периода. И это естественно: ведь синтез архитектуры и искусства предполагает не произвольное сочетание «просто» искусства с «вообще» архитектурой; синтез — явление в каждом случае совершенно конкретное. Однако большинство публикаций последних лет, касающихся этой проблемы, обладают той странной особенностью, что, наряду с весьма тонкими и глубоко дифференцированными суждениями об изобразительных компонентах современного синтеза, в них, по сути дела, остаются без внимания соответствующие разнообразие и неоднородность нашей архитектуры. Перед читателем предстают обычно некие невнятные и расплывчатые образы зданий и сооружений без каких бы то ни было отличий, противоречий и специфических особенностей.

Между тем непредвзятое отношение к практике современной архитектуры безусловно обнаруживает в ней очевидную сложность и ряд неоднородных тенденций, особенно если внутри этой практики увидеть еще слой проектов, идей и установок. (Мы говорим не о «стилях» или «школах», а именно о тенденциях или направлениях как понятиях более нейтральных, не предполагающих ни особой групповой организованности, необходимой для «школы», ни формализации свода профессиональных приемов, формирующих стилевое направление.)

Обозначить сегодняшние тенденции — задача не столь уж простая, и не только потому, что у нас не имеется, как правило, даже общепринятых названий (те, что даются ниже, условны, скорее ассоциативны, могут быть легко оспорены, как, впрочем, и границы самих направлений). Главное — что хотя каждая из тенденций сама по себе не предполагает заведомо высокого или низкого архитектурного качества, обладая потенциальными возможностями, открывающимися на определенном уровне профессионального мастерства, они имеют неодинаковый возраст, находятся в разных стадиях развития и разном отношении к нам: в одном случае это лишь первые открытия и надежды разрешить актуальные проблемы дня, в другом — итоги сложного пути, нередко вызывающие разочарование. Следуя академической традиции или становясь на позиции историка, описывающего страсти, которые его не волнуют, можно было бы имитировать ровное объективистское отношение к различным явлениям и тенденциям архитектуры. Но это не кажется привлекательным: современная архитектура не существует вне отношения к ней, и если у читателя это отношение расходится с нашим — пусть просто переставит акценты: картина неоднородности практики от этого, надо думать, несколько не пострадает.

I. Функционализм

В количественном отношении работы этого направления явно преобладают, формируя прежде всего второй план, фон города, архитектуру «каждого дня», ту, которая фактически и определяет «среду обитания» современных горожан. Современный функционализм — прямой наследник идей 20—30-х годов. Пережив периоды становления, кризиса и возрождения, эти идеи (или принципы) в конце 50-х годов были закреплены и узаконены созданием специализированных проектных институтов, разделением труда между которыми основывалось на функциональном признаке, то есть на технологических особенностях процессов, протекающих внутри проектируемого здания. К этому времени изначальные идеальные устремления творцов «современного стиля» сменились системой ограничений и «само собой разумеющихся» правил, а анонимность и сходство решений, лишенных сколь-либо отчетливых различий, кроме типологических, стало едва ли не нормой деятельности проектировщиков.

Кажущийся сегодня чем-то естественным, единственно правильным и объективно необходимым, функционализм в свое время строился на определенных этических и эстетических предпочтениях и концепциях (геометричность, «чистота» форм, отсутствие декора и т. д. и т. п.), не более, но и не менее отвлеченных, чем концепции любого иного течения. Практицизм, культ утилитарного и полезного, бытовавший в культуре полвека назад и подаривший миру ряд бесспорных шедевров, по сути дела, и породил аргументацию функционализма, во многом потерявшую сегодня связь с эстетикой, но зато слившуюся с операциональной системой тех хозяйственных сфер, где культ утилитарного и полезного наиболее органичен. Осталась ориентация не только на технологию использования, но прежде всего на технологию строи-

тельного производства, с присущими этой области законами. Иначе говоря, форма современных жилых домов, магазинов, школ и дошкольных учреждений следует сегодня не только за функцией, то есть технологией процессов, но и за технологией строительства; именно этим можно объяснить очевидное предпочтение, отдаваемое прямоугольнику и квадрату, удивительную схожесть разных по функциям сооружений.

Но, став частью строительного производства и социального планирования, функционализм оказался практически недоступен для архитектурной критики, породив как бы «внеэстетичную» архитектуру. Впервые за всю историю профессии утвердился инженерный тип сознания, принесший представление о художественном не как о внутренне присущем архитектуре, а скорее как о чем-то привнесенном извне, создав тем самым обширное поле деятельности для специалистов «по красоте», с успехом начинающих функциональную архитектуру монументальным и другим искусством.

Отказ от всего неповторимого и особого во имя обоснованности и объективности решений имел следствием обращение к архитектурной науке — так стала себя называть типология, способная, как казалось, словом и цифрой исчерпать природу предмета. Соответствие норме, то есть некоей количественной оценке, став основным критерием архитектуры, имело, наряду с положительными, и негативные последствия: с архитектора была снята личная ответственность за художественное качество работы.

Абсолютизация типологического знания и норм, существующих изолированно и абстрактно, привела к доминированию частных проблем, имеющих касательство лишь к данному типу. Игнорирование внешних «обязательств» и связей объекта наиболее отчетливо отразилось на градостроительной программе функционализма, принес в эту область набор универсальных истин. Функционализм породил иллюзию, что проектировать город — дело не более хитрое, чем спроектировать дом: необходимо лишь выделить зоны, зону жилую разбить на районы и микрорайоны, нарисовать прямоугольную сеть дорог, желательного отделенных от путей пешехода, установить нормативное количество учреждений — и город готов. Именно градостроительная практика функционализма вызывает сегодня наибольшие сомнения и потребность в безотлагательной ревизии многого из того, что самым непосредственным образом связано с понятием «современная архитектура».

II. Классицизм

Едва ли в профессиональной архитектурной практике можно обнаружить тенденцию более живучую, устойчивую и монолитную, чем эта. Меняясь под влиянием обстоятельств, приобретая различные интонации и вторичные признаки, классицизм наших дней — не рецидив, но именно тенденция, успешно выжившая в ситуации яростного напора «современного стиля» — выжившая, заметим, отнюдь не благодаря декларациям или манифестам. Этот стиль был и остается «высоким» стилем, его специальность — «храмы» науки и культуры, «дворцы» спорта и искусств, административные «центры», театры, цирки и концертные залы, то есть уникальные и престижные, формирующие «лицо» города здания. Сегодня — это сухохатово-официальная, парадная, солидная, строгая, серьезная и сдержанная архитектура, чуждающаяся и нарядности и дешевизны одновременно.

Современный классицизм и современный функционализм — антиподы, генетически и по существу противопоставленные друг другу, но вполне уживающиеся на базе четко разделенных в городе типологически и пространственно сфер влияния. При этом классицизм — явление более сложное, дифференцированное, нуждающееся и в именах, и в индивидуальных творческих почерках, имеющее региональные оттенки и эволюционирующее во времени. Однако все эти отличия заметно уступают по степени воздействия на конечный результат неизбежным и отвлеченным основам, написанным канонам и правилам. Ведущими чертами классицизма, как и прежде, остаются наличие композиционных осей, ордерность и некий комплекс «храмовости». Обнаруживаются эти черты и в остротной постановке зданий, четкой фасадности, завышенном масштабе, в преобладании прямых углов и «вертикальных тем», в пирамидальности или ступенчатости объемов, их симметрии, законченности и статичности. Распространенными атрибутами построек этого направления являются подиумы, стилобаты, каскады лестниц, предфасадные эспланады и т. д. Строгая запрограммированность марш-

рутов движения, напоминающая восхождение через последовательно сменяющиеся пространства (вестибюль, фойе, зал, сцена и т. п.), резко отличает классицизм от функционализма, для которого существенна лишь определенность зон. Лаконичность, упрощенность пространственных решений, традиционность композиций обычно компенсируются высоким качеством отделочных материалов. Редкую популярность обнаруживает и универсальный принцип ордерности. Вариации ордера поистине неисчерпаемы: декоративный и конструктивный, мелкий и гипертрофированно крупный, в мраморе и стекле, в азиатском духе и т. п. Взятая в отдельности, каждая из вариаций получает зачастую лишь количественное развитие, выливается в рост числа и размера элементов, имеющих целью однотемность архитектуры: одинаковость всех четырех фасадов или разработанность одного, главного. Сама по себе работа по правилам, владение каноном, — вещь, необходимая профессии; опасность содержится лишь в попытках не столько интерпретировать, сколько иначе декорировать классическую каноническую форму.

Авторитетный исторический опыт классицизма кристаллизуется сегодня в особой лексике, рисующей идеал как нечто «крупное, цельное, простое, сильное, широко раскрытое», и антиидеал как «дробное, усложненное, запутанное, измеленное». Таким образом, практически осуществляется своеобразное эстетическое нормирование, сходное с технологическим и номинальным нормированием функционализма; итогом такого нормирования становится исключение всего случайного и субъективного в целях достижения доступности образа, точнее говоря, его узнаваемости. Устоявшиеся образы классицистской архитектуры приобретают при этом почти знаково-повествовательный оттенок и с незначительными вариациями нередко повторяются не менее настойчиво, чем иные функциональные схемы. Ориентация на внутреннюю ценность произведения (связанную, в частности, с профессиональными достижениями прошлого) приводит к тому, что подобие образцу часто оказывается важнее учета городского контекста. Характерный для классицизма является представление о здании как о явлении исключительном, заслуживающем право на особый градостроительный статут, — поэтому в застройке улицы или бульвара по сторонам образуются разрывы, здание отступает от красной линии и так далее. Подобный способ «поведения» опирается на вполне определенные, хотя и специально не сформулированные воззрения на город и городскую жизнь — воззрения, которые вполне адекватно излагаются академическим языком архитектурной графики, сопровождающей проект, где мы видим толпы людей и буйную зелень на фасадах, пейзаж перспектив с птичьего полета. Все это порой служит документом, аргументирующим снос домов, выпрямление улиц и создание безбрежных площадей.

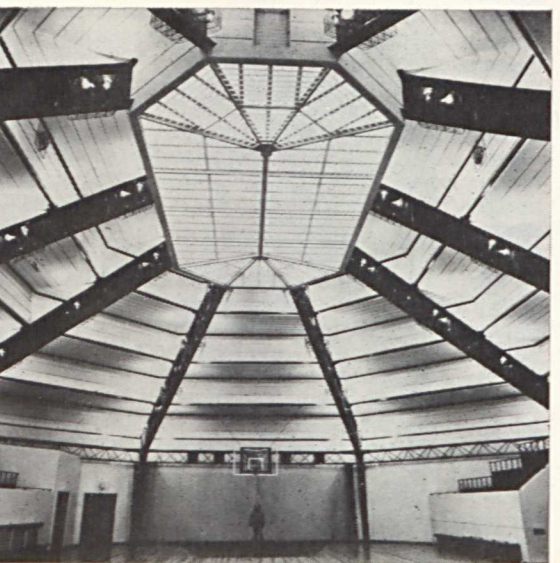
Если функциональная архитектура безропотно принимает любые формы монументального и прикладного искусства, то архитектура классицистская отводит всякому художнику свое место, однозначно задавая материал, тему и интонацию.

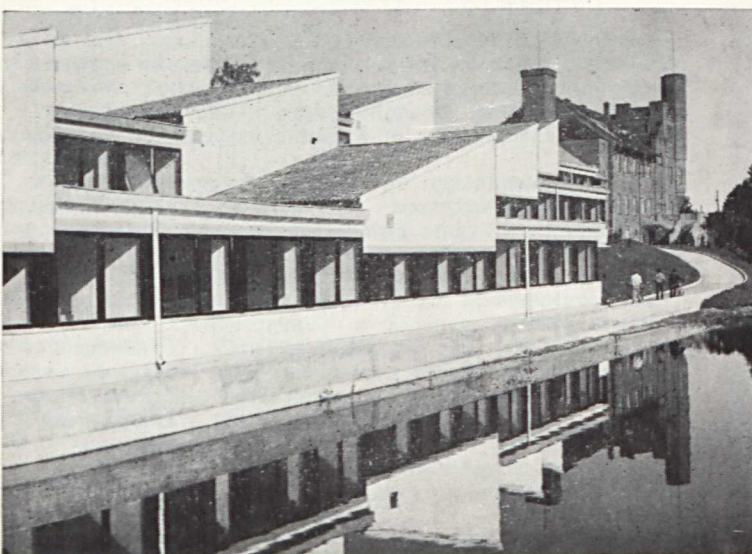
III. Пластицизм

Произведения, принадлежащие этой тенденции, менее всего, в отличие от функционализма и классицизма, отмечены отчетливостью и сходством внешних признаков. И тем не менее пластицизм существует как вполне определенное и в некотором смысле целостное направление, располагающее собственными мотивами формообразования. Если в функционалистской и классицистской традициях многое задается темой, типом, предметом проектирования, то в пластицистской архитектуре акценты заметно сдвигаются в сторону «приема», предполагающего активное авторское отношение к теме. Архитекторы-пластицисты стремятся к самовыражению через «пластическое богатство», — прибегая к асимметрии, силуэтности, разномасштабности элементов, глубинности построения объемов, детализовке и т. д. Таким образом, внутри пластицистской тенденции обнаруживаются порой безотчетные зачатки театральности и декоративизма, интонации романтической взволнованности и даже наивного, не чуждого литературности символизма.

Пластицистская тенденция помогла обнаружить и ввести в обиход новые образы и темы, дав такие вариации, как «конструктивный пластицизм» с его большепролетными криволинейными покрытиями или пространственными структурами, а также региональную или локальную архитектуру, откровенно туристский привкус которой пока, правда, препятствует ее успеху у профессиональной аудитории. Областью, наиболее успешно обживаемой пластицизмом, является «малая архитектура» — памятники, монументы, интерьеры, «благоустройство» и т. п. Архитектор-пластицист склонен нарушать незыблемые границы жанров, нередко подменяя скульптора и художника, либо демонстрировать несколько высокомерное отношение к «синтезу», полагая достаточными собственно архитектурные средства.

Пластическая архитектура явилась в последние годы предметом наиболее активных дебатов, обнаруживших, что жесткая критика, обходящая молчанием серую и «никакую» архитектуру, жадно и пылко реагирует на самые скромные попытки преодоления серости и анонимности. Видимо, поэтому за большинством произведений этого рода укрепилась репутация «спорных». На самом деле, работы, принадлежащие пластицизму, отличаются крайняя неравномерность и качественный разброс, отсутствие устойчивого «среднего уровня». Лишь на высшей точке тенденции можно обнаружить произведения, содержащие нетривиальную композиционную идею, не лишенные парадоксальности и загадочности, тем более ценных, что при всем стремлении к личности и неповторимости архитектура пластицизма все же в значительной мере оказывается анонимной. Практически мы с большим трудом насчитываем дюжину архитекторов со своим, присущим только им почерком; очень мало построек-открытий — и эта ограниченность содержательных концепций и компози-





ционных идей имеет ряд очевидных причин, корнящихся в генезисе явления.

Дело в том, что пластицизм — явление внутрицеховое, достаточно обособленное, своего рода реакция на кризис пространственной формы, вылившаяся в стремление вновь приобщиться к «художественному», «красивому». Однако реакция эта не коснулась известных теоретических доктрин и не повлекла ревизии знаковых технологических схем. Итогом ее стал своего рода архитектурный «стайлинг», иная пластическая трактовка неизбежных сюжетов.

Как и многое иное, в рамках пластической архитектуры остается непреодоленным, в частности, консервативный, по существу классицистский, градостроительный принцип, отразивший интерес к законченной и отдельной, изолированной (и на уровне самой задачи, и на уровне пространственного решения) вещи.

IV. Еще одна тенденция, пока без названия

Речь идет о явлении, лишь формирующемся и уже в силу этого вовсе не лишенном ни внутренней противоречивости, ни неясности того, насколько суждено ему стать популярным. И тем не менее допустимо ставить новую тенденцию в один ряд с названными выше, поскольку за ее появлением стоят сдвиги в мироощущении, характерные не только для архитектуры, но и оказавшие существенное влияние на изобразительное искусство 70-х годов, литературу, театр.

Решающую роль в появлении новой тенденции сыграло одновременное переосмысление и современной архитектуры, и исторического города: в 60—70-е годы город предстал перед исследователями и архитекторами как противоречивое единство, организованный хаос, где возможно не расчленение функций, а их совмещение, где чистота стиля оказывается во вред «сложному целому» и т. п.

Пафос переустройства вытеснился потребностью в бережном и внимательном отношении к сложившемуся. В отличие от других тенденций, новое направление взяло под защиту и стало считать «своим» многое из того, что вовсе не принадлежит ему по принципу авторства. Именно в русле этой тенденции возникло движение «ревитализации» исторических центров и сложившихся районов, приходящее на смену «бульдозерным» реконструкциям недавнего прошлого: новое вписывается в среду как органичная ее часть, как равнозначное звено в цепи истории, между прошлым и будущим, а бытовое, повседневное, случайное и произвольное приобретает не меньше достоинств, чем придуманное и профессионализированное. В этих условиях взгляд писателя и художника становится для архитектора не менее ценен, чем взгляд технолога, хотя бы в силу умения видеть поэтическое в обыденном, — что существенно расширяет арсенал средств архитектуры, снимая запреты с цитирования, использования литературных образов и т. д.

Диапазон тем, сюжетов и выразительных средств архитектуры существенно расширяется и варьируется в зависимости от контекста, от места, соответствие которому становится основным мерилom подлинности произведения. В формальном плане эта архитектура находится вне привычной канонизации; она может быть даже эклектична в той мере, в какой эклектичен город; произведения могут быть скромны, неброски, выполненными из обычных материалов: кирпича, дерева, штукатурки; даже безупречность качества постройки становится небесспорным требованием к ней. Ценность такой архитектуры определяется не столько типологическими признаками и манерой высказывания, сколько соотносительностью с пространственным или знаковым целым, подчеркнутым вниманием к семантике образа. Культурное содержание полагается обстоятельствами более существенными, чем функция, — поэтому совершенство пространственно-пластических качеств позволяет зданию сохранить свою ценность независимо от конкретной технологии процессов, подобно тому, как это случается с постройками прошлого, способными превратиться из двора в музей или клуб, не только не утрачивая при этом своих свойств, но приобретая новые оттенки и звучания. Иными словами, в объектах такого рода обнаруживается стремление к более свободной жизнедеятельности, не подчиненной типологическим схемам. Среда как эстетический феномен, наряду с драматургией пространства, включает жизнь как полноценный компонент образности. Понятие среды оказывается шире, чем физическое окружение; в силу этого на всех уровнях проектирования — от города до детали фасада — возникает стремление к соподчиненности, к диалогу. «Поведение» зданий в городе строится на принципах взаимного уважения, считается необходимым сочетать самоценность отдельного объекта с «умением вести себя в обществе».

Соответственно, художнику тоже предлагается стать полноценным и равноправным участником диалога. Высокие художественные идеи могут реализоваться здесь не только в монументальном жанре, но и в сфере обыденного и простого: в решении колористики, визуальных коммуникаций, оборудования и т. п.

*

Настоящий обзор не претендует ни на полноту картины, ни, тем более, на абсолютную ее точность. Задача авторов сводилась лишь к тому, чтобы, попытавшись схватить предмет целиком, продемонстрировать его неоднородность, сложность.

Пришедшие в те или иные годы тенденции не тождественны архитектуре в целом: ее лицо всякий раз хранит следы вчерашнего и завтрашнего; находящиеся в разных стадиях освоенности, архитектурные тенденции тесно переплетаются, обмениваются, дополняют друг друга, приобретая второе и третье дыхание. Они являются нормой существования профессии, самая жизнь которой не может продолжаться вне сопоставления существующих внутри нее тенденций, способных только вместе, в совокупности их меняющихся конкретных свойств, представлять современную советскую архитектуру.



«...Для меня нет других тенденций, кроме плохой и хорошей архитектуры»

Андрей Меерсон



От редакции

Трудно не признать справедливость замечания, с которого начали выше авторы статьи «Архитектурные тенденции 70-х»: рассуждая о проблемах синтеза искусств, художники и критики действительно нередко говорят об «архитектуре вообще», не различая ее реального разнообразия.

Однако представляется, что, взявшись рассказать об этом разнообразии, авторы не столько предположили объективную типологию современных тенденций, способную стать общезначимой и общеупотребительной, сколько характеризовали их под углом зрения собственных пристрастий и творческих симпатий. В результате анализ оказался достаточно дискуссионным (вряд ли, например, многие согласятся, что к одной категории можно отнести и типовую застройку, и такие уникальные объекты, как Новый Арбат), тогда как проблема, своевременно и актуально поставленная, так и не получила окончательного разрешения.

Мы надеемся вернуться к ее обсуждению. А пока, в качестве дополнительной пищи для размышлений, предлагаем читателю мнение известного советского архитектора А. Меерсона, к которому редакция обратилась с тем же вопросом: как Вы видите тенденции современной советской архитектуры!

?

* Вентури Р. Архитектура, не идущая прямым путем. Небольшой манифест. — В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре. — М., Искусство, 1972, с. 543.

«...Я за беспорядочную жизненность, а не за очевидное единство. Я признаю непоследовательность и провозглашаю двойственность. Я скорее за богатство значений, чем за ясность значения; за неявную функцию так же, как и за явную функцию. Я предпочитаю «и то и другое», а не «или то, или другое».

Как бы мне хотелось вслед за Робертом Вентури повторить приведенные выше слова из его «Небольшого манифеста», повторить и принять... Но это не так, — я в равной степени как за «очевидное единство», если мне это нужно в моем конкретном деле в зависимости от решаемой задачи, — так и за «беспорядочную жизненность». Вообще в таком сложном и, если хотите, уникальном явлении творческой деятельности, как архитектура, количество разнообразнейших аспектов предлагаемых программ и количество больших и малых проблем, подлежащих решению на самых различных уровнях и в самых неожиданных сочетаниях, настолько велико, если не сказать бесконечно, что любая императивная точка зрения, так или иначе ограничивающая круг решаемых проблем, неминуемо приводит к творческим потерям.

Мне уже приходилось писать о том, что для современного этапа развития архитектуры как у нас в стране, так и за рубежом, характерен прежде всего поиск направлений этого развития, поиск чрезвычайно разветвленный и свободный в выборе средств.

На мой взгляд, этому причиной, вернее, причинами, являются, с одной стороны, явное разочарование в архитектурных утопиях, широко распространившихся в 20-е годы нашего столетия, с другой стороны — отсутствие сегодня явно выраженных «лидеров», Архитекторов-Творцов со своей системой мышления, своей философией, своей художественной концепцией. Действительно, если архитектурное творчество первой половины XX века проходило при активном участии и под бесспорным влиянием таких гигантов, как Корбюзье, Райт, Мис ван дер Роэ, то после их ухода человечество не имело в архитектуре никого равного или подобного им.

И для меня нет сегодня других тенденций в архитектуре, кроме плохой и хорошей архитектуры, вернее, неархитектуры и настоящих произведений архитектуры. Мое глубокое убеждение заключается в том, что уровень архитектурного творчества, как, впрочем, и любого творчества, определяется прежде всего уровнем творческого потенциала самого художника-творца.

Является ли подлинным произведением архитектуры то или иное сооружение, комплекс или город — вот главная проблема архитектуры сегодня. «Произведением архитектуры», а не «архитектурой», то есть уникальным явлением со всеми необходимыми компонентами подлинного произведения искусства. Сегодня зодчий должен «уметь слушать» эмоции, вызываемые его произведением. Он должен знать, что он хочет сказать людям как художник...

Красота и духовная наполненность должны стать главными и необходимыми элементами произведения архитектуры. И как обязательное для этого — самостоятельность творчества и подлинная индивидуальность мастера. Сегодня использовать огромные средства — а это миллионы, десятки и даже иногда сотни миллионов рублей, — только решая задачи функции, рациональности или «вписывания в среду», но не стремясь достичь эффекта эмоционального воздействия, — это, на мой взгляд, недопустимый уход от ответственности художника перед людьми.

Казалось, достаточным было бы отнести к разряду «не-архитектуры» те постройки и сооружения, которые не несут в себе никакого эмоционального заряда и в которых архитектор исключил сознательно или, чаще, неосознанно решение целого ряда других проблем. Однако представляется весьма опасным появление в последние десятилетия значительного количества сооружений, в архитектурном решении облика которых в большей или меньшей степени присутствует так называемая «квазиархитектура». Причем как «квазиконструктивная», так и «квазифункциональная». Это «украшение» фасадов или объемов зданий с помощью элементов, изображающих якобы конструктивные или якобы функциональные детали, увиденные в журналах 60-х годов и перенесенные на сооружения, в которых в действительности отсутствуют и подобные конструкции, и подобная функция.

Это, на мой взгляд, весьма опасное явление в нашей архитектуре можно объяснить, с одной стороны, невысоким профессиональным уровнем того или иного архитектора, а с другой — желанием компенсировать истинные безликость и примитивность замысла имитацией его сложности и глубины.

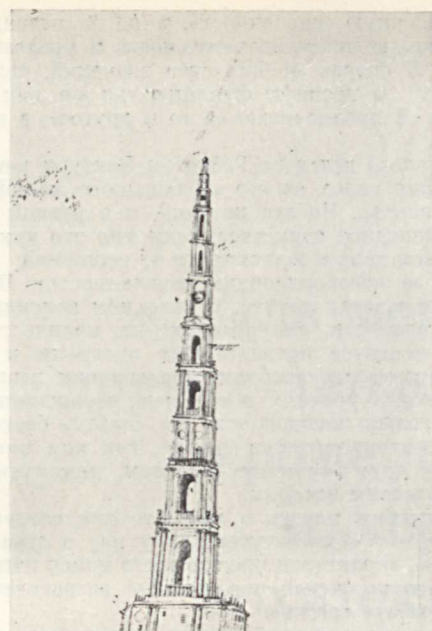
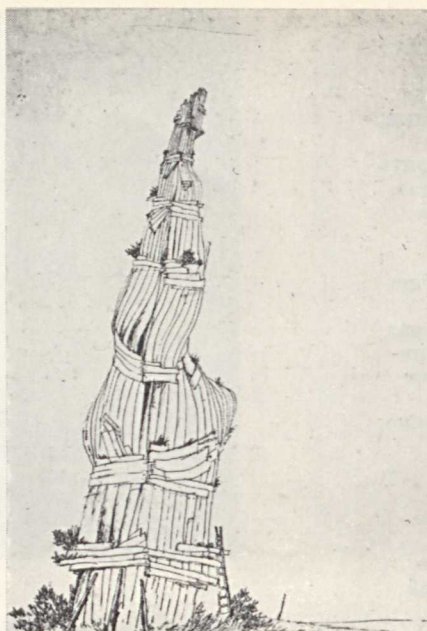
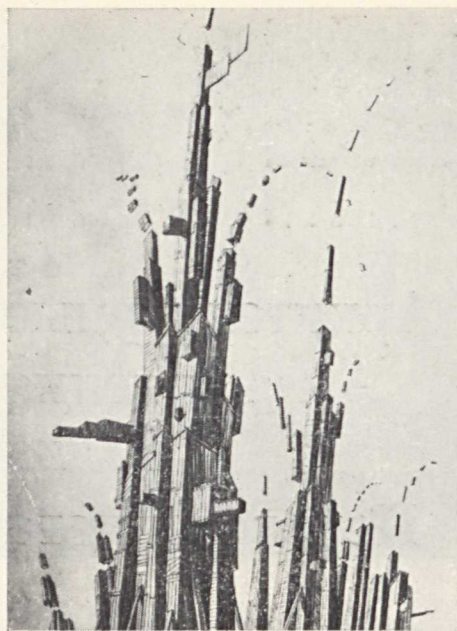
И наконец, мне представляется, что подлинные произведения искусства архитектуры — единственные, неповторимые, вызывающие эмоциональный отклик и бесконечность ассоциаций у зрителя, — могут быть созданы только автором-мастером в самом высоком смысле этого слова, художником-творцом, который все продумает, прочувствует, все учтет в своем произведении — и высокую чистоту стиля, и, одновременно, сложность целого, и, где надо, «ревитализацию» (оставаясь при этом самой собой), и соответствие месту (решая это соответствие в зависимости от художественной задачи с учетом контекста: в контрасте к среде или в соподчиненности), и функцию явную, и функцию неявную, и свободу приема, и определенную заданность, и многое-многое другое, что сделает это сооружение настоящим произведением архитектуры.

...И все-таки «в архитектуре мне нравится сложность и противоречия...» *.

Архитектурные видения Юлия Перевезенцева

Юрий Герчук



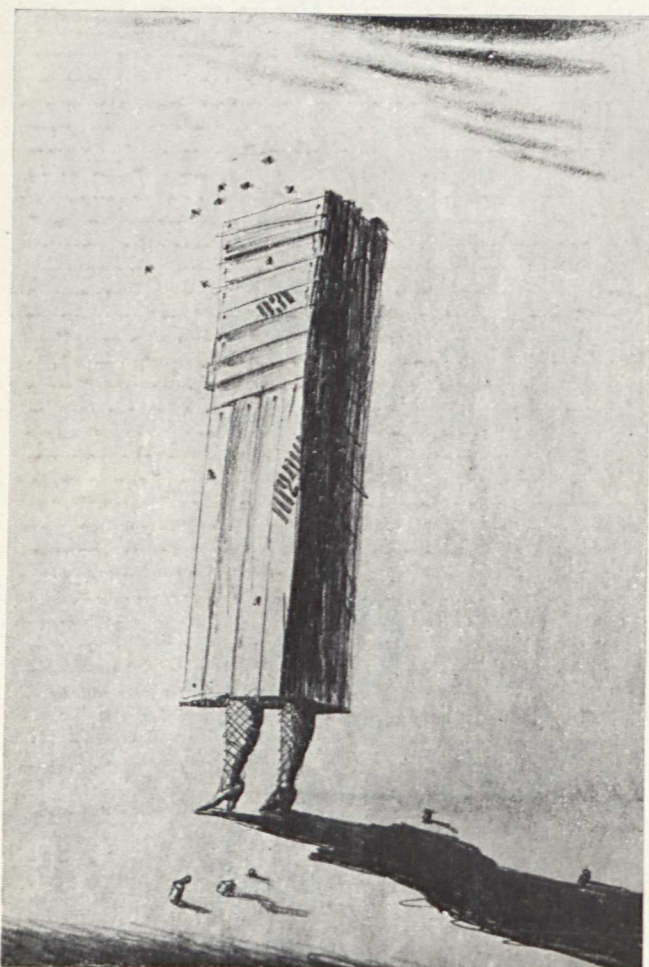
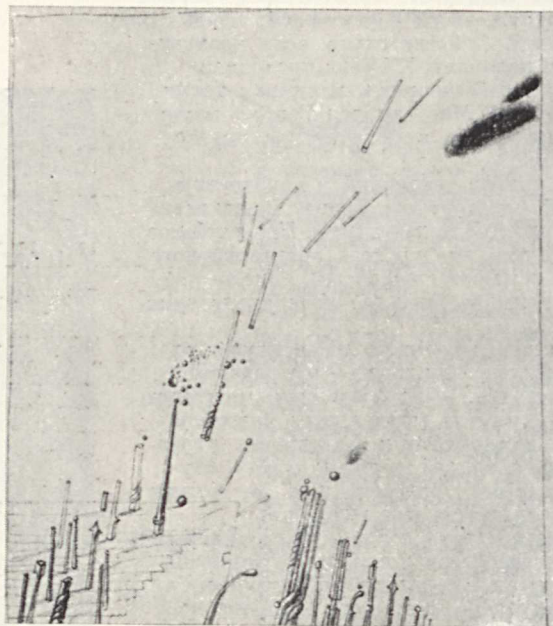


«Привычным представлениям о важности изолированных архитектурных «монументов» сегодняшняя практика начинает противопоставлять понимание зодчества как части человеческого окружения».

(«ДИ СССР», 1981, № 8)

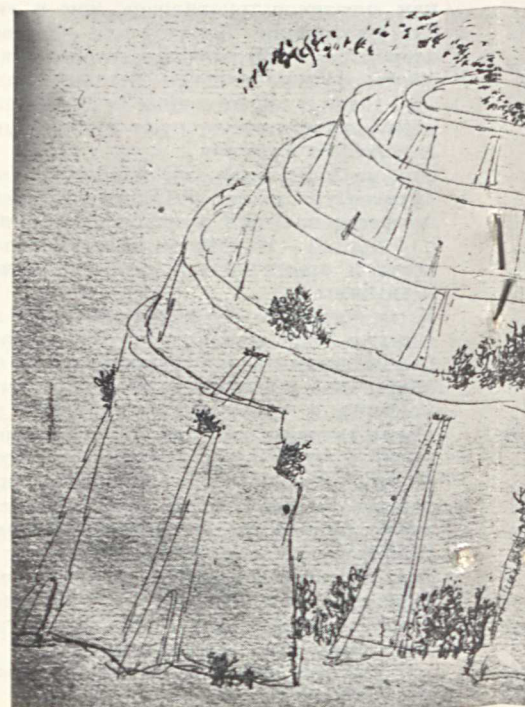
«И как сделать так, чтобы реставраторы, сохраняя физическое существование памятников, не разрушали и этого неуловимого «что-то»?»

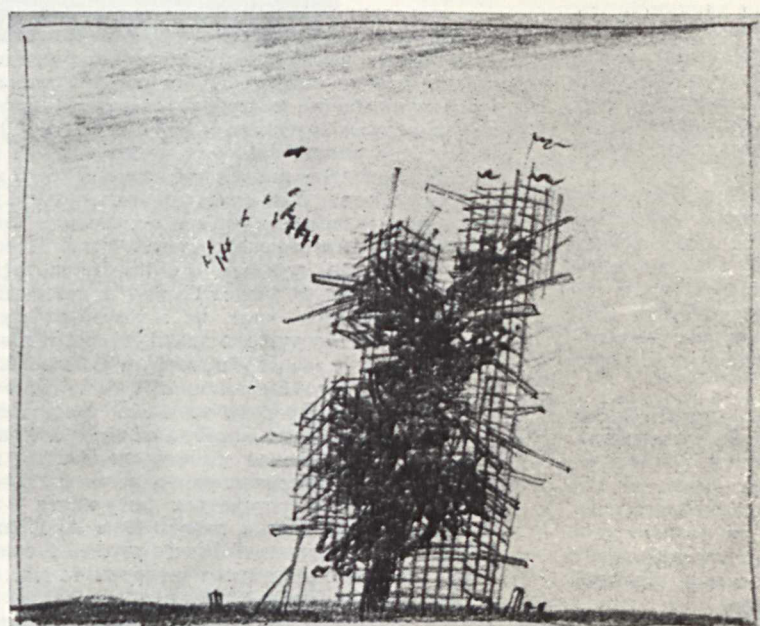
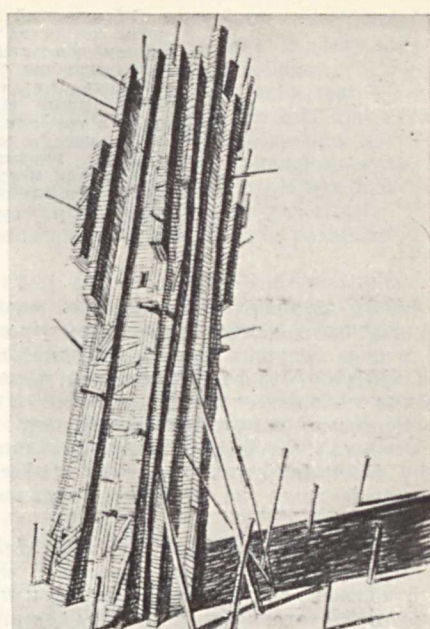
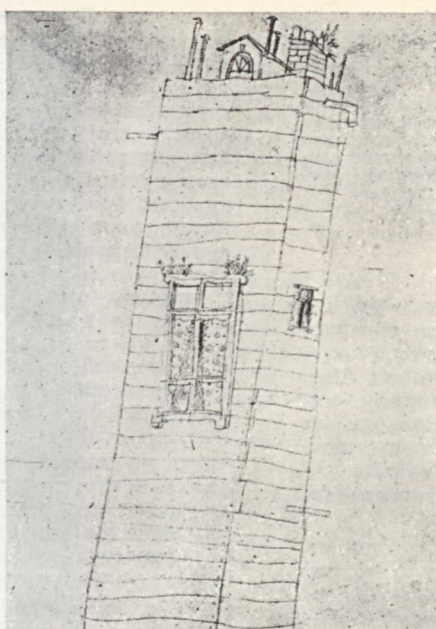
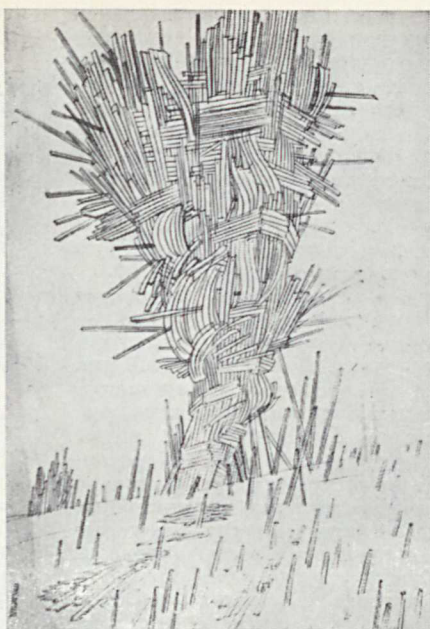
(«ДИ СССР», 1979, № 7)



«Архитектура 70-х годов выступила не уничтожающей, не перечеркивающей все предыдущее: ее задача оказалась в другом — в ассимиляции, в сплавлении с прошлым, и именно поэтому в отношении к наследию 70-е годы занимают особую позицию. Суть ее — в смене культурной ориентации, но не в смысле отказа от собственных европейских истоков архитектуры и увлечения, например, Египтом или Востоком, как бывало, а в попытке уйти от «образцов» и «шедевров» и обратиться к опыту самой обычной застройки, ко всей толще культурных накоплений, возникших помимо гения отдельных мастеров».

(«ДИ СССР», 1978, № 9)





«С начала 70-х годов все настоящее выдвигаются новые стили-образующие ориентиры — природные формы взамен технических». (ДН СССР, 1979, № 2)

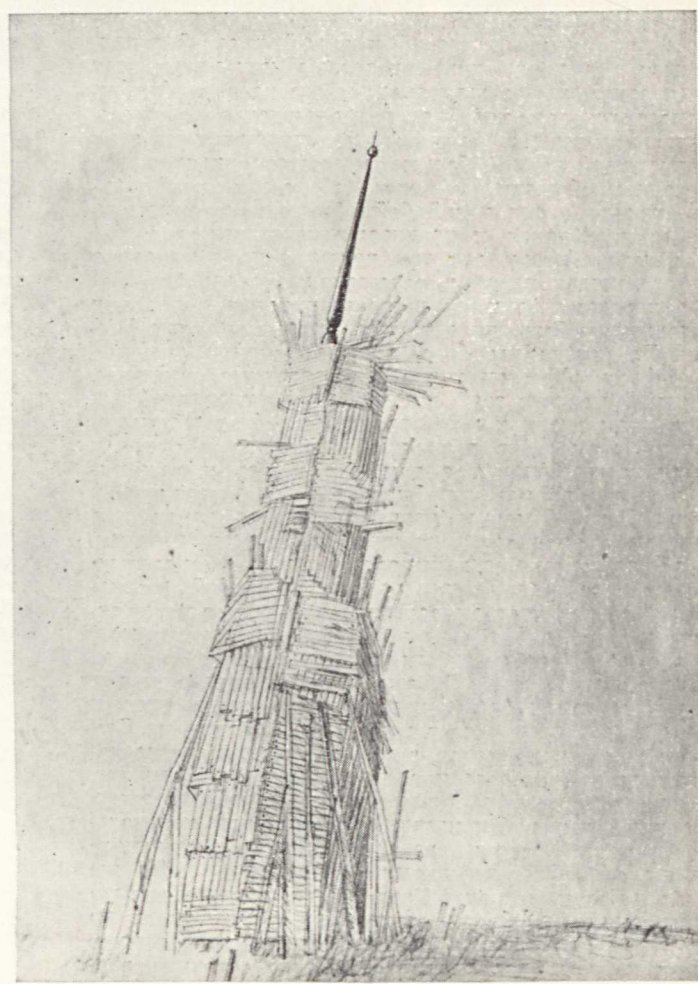
«Те, кто призваны охранять памятники старины, разводят руками, ибо они призваны охранять памятники старины, а не вообще здания. Да, говорю я им, но в том-то и хитрая штука, что Арбат весь в целом памятник старины. Да, говорят они, но у нас нет такого пункта, такого мнения, такого правила, и поэтому это вне нашей компетенции. Хитрая штука».

(ДН СССР, 1981, № 6)



«Мы забываем, что жизнеспособность памятника определяется его включенностью в культуру, в жизнь каждого отрезка времени. Это особенно характерно для памятников архитектуры, которые никогда не были только «памятниками», но служили определенным практическим целям».

(ДН СССР, 1979, № 7)



«...Убеденный в том, что станковое искусство является концентратом ценностей культуры, журнал постоянно стремился воспроизводить на своих страницах произведения живописи, скульптуры и графики, чтобы, погрузив их в среду декоративного искусства, научить читателя видеть в них меру целостного восприятия предметного мира».

(«ДИ СССР», 1977, № 12)

Когда в журнале, посвященном декоративному искусству, появляются «просто» рисунки — не проекты, не эскизы будущих бытовых предметов или фресок, — это требует особого разъяснения и оправдания. Нет, мы не собираемся конкурировать с изданиями, посвященными искусству станковому, отклоняясь от собственных проблем и задач. Мы лишь отдаем дань тому обстоятельству, что наши проблемы оказываются порой вовсе не чуждыми художникам-станковистам.

Одна из таких проблем — художественная сущность пространственной среды, в которой живет современный человек, среды искусственной и природной, формируемой столетиями и преобразуемой порой в считанные недели и месяцы, находящейся в сложном и напряженном, непрерывно меняющемся отношении с нашими стремлениями и ценностями, с тенденциями художественных стилей и задачами ее чисто практического приспособления к потребностям текущего дня. Размышления на эту тему постоянно публикуются в журнале, вызывая нередко острые дискуссии. И репродуцируемая сегодня подборка рисунков Юлия Перевезенцева формировалась нами как еще одна своеобразная реплика в тех же спорах, только выраженная на этот раз не словами, а более свойственным художнику изобразительным языком.

Именно в этом — своеобразие его рисунков. Повторяющиеся, многократно варьируемые мотивы (на страницах журнала вместились, разумеется, лишь немногие из этих вариантов) порождены не вглядыванием в натуру — Перевезенцев неизменно рисует лишь по воображению, «из головы», — и не отвлеченными композиционными поисками. Скорее это рисунки-размышления, воплощенные нередко в парадоксальную, сложнометафорическую форму.

Архитектурные мотивы — постоянный строительный материал графических размышлений Перевезенцева. С их помощью он строит одну за другой удивительные зримые модели своего душевного мира. И потому эта архитектура художника всегда фантастична. Однако его архитектурная фантастика не создает утопических, идеальных миров. Она скорее высвобождает эмоциональную энергию, скрытую в самой обычной и часто весьма немудрящей архитектуре.

Откуда-то снизу, из-за края листа, рвется ввысь, громоздя ярусы на ярусы, вытягивается, гонит острый шпиль к далеким светилам небывалая, бесконечно высокая колокольня. Не постройка, но скорее всего — зримый символ человеческих устремлений. И не шедевр архитектуры, строгий и ясный в своей законченности, а нечто живое, растущее, как дерево, как выстреливающий в высоту колено за коленом бамбук. Наклоняющаяся, корявая, непринужденно обжитая, опутанная деревянными лесенками, сушащимися на немыслимой высоте бельем, продырявленная вкривь и вкось пробитыми и в ярусах, и в самом даже шпиле окошками, она порой буйно прорастает угнездившейся в проемах и карнизах растительностью. Но странным образом все эти немыслимые колокольни Перевезенцева кажутся хорошо знакомыми. Это живые портреты десятков настоящих колоколен, всеми виденных в больших и малых городах и селах России. Портреты куда более верные по духу, чем любые фотографически точно запечатленные с натуры. В самой природе этой скромной провинциальной архитектуры художник прозревает ее скрытые динамические начала, ее духовную сущность: и связи с органическим миром, с тем, что растет и развивается, и способность приобщаться к повседневности, к мельчайшим бытовым потребностям, не теряя при этом устремленности и высокого пафоса, и, наконец, ее умение стариться и умирать так, как истекает на корню еще зеленеющее по концам ветвей, но насквозь проточенное дуплами древнее дерево. Архитектура у Перевезенцева не противопоставлена природе. Она сама живет по какому-то органическому закону, в природном ритме. Поэтому у него дерево может оказаться домом (и в нем прорежутся тогда окна и двери). Земля прорастает шпильями и обелисками. Дом разрастается, как дерево, а дуб окружается строительными лесами, как здание, нуждающееся в ремонте. Сооружение прячется в сетку лесов, облачается в сплошной дощатый панцирь. Косой шпиль колокольни сиротливо торчит из чудовищного деревянного ящика, обросшего лесенками и подпорками... Что же там внутри происходит? Таинство реставрации скрыто от нас, зато на виду — архитектура самих лесов, не лишённые выразительности ритмы наискось и в перехлест набитых досок, нетвердая архитектоника времянков, отвечающая загадочной логике того, что скры-

то внутри. Леса прочитываются как самостоятельная и самоценная архитектурная форма, как сооружение — внушительное и одновременно зыбкое. В их неустойчивом равновесии скрыта угроза. Вот уже сыплются доски с верхнего яруса, вот они разлетаются, будто разметанные ветром или поднятые взрывом; гигантский ящик рушится и оказывается при этом пустым внутри. Между тем, и в самой неустойчивости, временности лесов обнаруживается своя архитектурная тема, выявляется своеобразная эстетика непринужденно и наспех, по законам сиюминутного удобства и экономии, сколоченного сооружения.

И наконец, самые сложные метаморфозы происходят в этих рисунках с жилищем. Вот стог с окном — в нем кто-то живет? Стог со шпилем — близкий родственник той самой колокольни. Вот деревянный дом, разрастающийся вверх и в стороны, обрастающий пристройками и эркерами, испещренный окнами всевозможных форм и размеров. Дом-кактус или, может быть, дом-колония грибов на старом пне... «Деревянный дом строится нерасчетливо. Проходит несколько лет после его возведения, и хозяйка с изумлением замечает: дома не узнать. Справа выросла несообразная пристройка, слева обрушился карниз (первоначально милая затея), плющ разросся как бешеный и совсем закрыл балкон, заплат на заплате. Хорошо, что обрушился карниз, он был бы теперь некстати. Но дом не рушится мгновенно в пыль и мусор, он только расползается. Все его части могут перемениться, а он стоит»¹.

Проблема органичности среды, проблема архитектуры, пластично и гибко отвечающей развивающимся человеческим потребностям, материальным и духовным, очень актуальна сегодня. Перевезенцевское решение может показаться слишком гротескным. Зато оно неоднозначно и глубоко связано с историей, с духом народного русского жилища.

В том, что рисует Перевезенцев, было бы рискованно искать «проекты» какого-либо конкретного жизненного переустройства. Как сказано, архитектура для него — наглядное и гибкое средство построения прежде всего душевного, внутреннего пространства. И если мы видим, например, героиню его рисунков тесно замкнутой в деревянную узкую будку, в дощатый ящик, то речь, разумеется, идет не о какой-нибудь пляжной архитектуре, а о душе, о замкнутости человека внутри самого себя, о его внутренней скованности.

Не всегда можно (да по правде сказать, и не так уж хочется) расшифровать словами графическую метафору Перевезенцева и снять этим с рисунка обволакивающий его налет тайны, перевести внутреннее напряжение в логическую однозначную схему. Рисунки и должны оставаться рисунками — это не помешает их участию в разговоре о проблемах среды, физической и духовной. Они для этого вполне достаточно конкретны, хотя конкретность их совсем не словесного характера.

Может быть, более тесную связь этих рисунков с проблематикой журнала «ДИ» помогут установить сопровождающие их цитаты из статей, опубликованных здесь в последние годы. Связь эта, разумеется, тоже не буквальная, она не в сюжете, а в направлении мысли.

И, наконец, в заключение — несколько слов о самой графике Перевезенцева, о его художественных приемах, задачах и технике. Кажущаяся непритязательность его рисунков, аскетическая простота манеры на самом деле обманчивы. Перевезенцев — виртуоз офорта, прирожденный график, далеко не безразличный к выразительным возможностям материала и техники. Но в его размышлениях с карандашом или пером в руке сила не в красоте штриха, а в лаконичном и точном воплощении мысли и чувства. Их внутренней подвижности отвечает и своеобразная композиционная структура рисунков, вроде бы неустойчивых, со сбитыми, скошенными вертикалями, очень часто, особенно в архитектурных мотивах, без опоры внизу, так что здание, будто вылезавшее откуда-то снизу, само входит в лист и постепенно заполняет его своим ростом. При этом поле бумаги остается порой слабо заполненным, «пустынным». Но какую бы малую часть листа ни занимало изображение, лист осваивается целиком, весь «работает», напряженно живет в ритме, заданном растущими формами рисунка. Это — поверхность динамическая, «двигательная» (пользуясь термином В. Фаворского). Но о графическом искусстве Юлия Перевезенцева, о его офортах и рисунках вы можете при желании прочесть в другом, более соответствующем этой теме, издании².

¹ Тынянов Ю. Соч. в трех томах. М.—Л., 1959, т. 2, с. 17.

² Герчук Ю. Юлий Перевезенцев. — Советская графика 77. — М., 1979, с. 84—92.



Промысел — искусство ПЛЮС ЭКОНОМИКА

Виктор Ботунов,

заместитель начальника подотдела местной промышленности Госплана СССР

Вынесенная в заголовок краткая формула понятия народного художественного промысла, отражающая неразрывную связь духовного и материального в изделиях народных мастеров, должна лежать в основе суждений и споров о современном состоянии и путях дальнейшего развития этого уникального вида художественного производства. А суждений по этому поводу ведется много в многочисленных статьях, на дискуссиях, совещаниях.

Всех нас волнует вопрос: как должны развиваться в организационном и творческом плане народные художественные промыслы на современном этапе — в период научно-технического прогресса в промышленности и сельском хозяйстве, как сохранять и развивать традиции в народном искусстве?

За прошедшие семь лет с момента выхода специального постановления ЦК КПСС были восстановлены многие художественные промыслы, расширились действующие предприятия, что позволило увеличить выпуск изделий народного искусства более чем в 1,5 раза и довести объем их производства до 1350 млн. рублей. Видимо, нет надобности перечислять все мероприятия, осуществленные в стране после принятия указанного постановления ЦК КПСС, они известны. Уместно в этой связи привести отзыв одного из американцев, написанный им на Советской выставке в Нью-Йорке, об изделиях народных художественных промыслов: «Вы скоро догоните нас по производству, но мы никогда не догоним вас в духовной жизни... Все эти прекрасные вещи сильны ощущением человеческого достоинства и свободы народа, живущего в СССР»¹.

Однако нас, советских людей, и особенно в той или иной степени связанных с деятельностью коллективов предприятий народных художественных промыслов, не все еще удовлетворяет в их работе. Совершенно правильно поднимаются в печати вопросы о недостаточном размахе и отставании в деле подготовки квалифицированных кадров мастеров и художников, о медлительности отдельных министерств местной промышленности и подведомственных им организаций на местах в возрождении ранее существовавших промыслов, о неблагоприятном состоянии творческой работы на отдельных предприятиях, улучшении жилищно-бытовых условий работников и о многих других проблемах в деятельности народных художественных промыслов. Вместе с тем нередко суждения о проблемах народного искусства, продиктованные, безусловно, заботой о нем, не соотносятся с реальным состоянием дел на предприятиях художественных промыслов и не вносят ясности в те проблемы, которые на самом деле стоят перед ними. Хотелось бы принять участие в обсуждении этих вопросов, затронутых, в частности, в статье Н. Воронова².

Вопрос о том, являются ли произведения современных художественных промыслов фактом искусства, тем более народного, на мой взгляд, не научен в самой сути, и, мало того, думаю, что умаляет объективные творческие достижения десятков тысяч мастеров народного искусства, занятых на предприятиях министерств местной промышленности, Художественного фонда СССР и других министерств и ведомств.

В настоящее время в стране насчитывается около 400 предприятий, изготавливающих разнообразные изделия в традициях народного искусства.

Современное искусствоведение, к сожалению, не выработало более или менее четких критериев оценки этих изделий. В суж-

дениях многих искусствоведов основной критерий — незыблемость древних традиций в изделиях современных художественных промыслов. Безусловно, это происходит от добрых побуждений сохранять все лучшее в народном искусстве. Однако современный быт, изменение интерьера жилищ как в городе, так и на селе, наконец, и изменение мировоззрения мастеров народного искусства диктуют и известные изменения художественного вкуса, и создание новых традиций в старых промыслах. Думается, что не в копировании этнографических образов того или иного промысла правильный путь развития промыслов.

Среди многих еще не изученных фактов и не сформированных положений особенно ощущается сегодня отсутствие определенной концепции развития народного искусства и художественных промыслов как товарного производства.

К сожалению, наукой слабо изучены организация и специфика труда в народных художественных промыслах в исторические периоды их развития и особенно на современном этапе. Может быть, этим и объясняется противоречивость в суждениях самого автора и ряда других товарищей, выступающих по вопросам деятельности художественных промыслов.

Что такое художественные промыслы в современных условиях и губительна ли для них фабричная форма организации, как утверждают ряд специалистов?

Художественный промысел — это товарное производство предназначенных для быта изделий с применением художественных методов их изготовления и оформления. Методы эти, как правило, создавались в далекие времена на основе кустарной формы труда ремесленников, крестьян. Позже возникла необходимость кооперирования кустарей. Они по экономическим соображениям объединялись в артели, в которых производственные фонды (помещения, оборудование, инструмент), а также приобретаемое сырье и материалы принадлежали членам кооператива и технологические процессы изготовления изделий рационально дробились в зависимости от квалификации работников. Наряду с этим отдельные художественные промыслы с самого начала создавались на основе мануфактурной, фабричной формы организации (федоскинский промысел миниатюрной живописи, камнерезные промыслы Урала, Колывани, промысел каслинского чугунного литья, производство фаянса Гжели и много других). С 1960 года промысловая кооперация была упразднена. С того момента государство взяло на себя функции материально-технического обеспечения производства изделий художественных промыслов. Члены кооперативов (в нашем случае — мастера художественных промыслов) стали рабочими фабрик, заводов. При этом организация и характер их труда не претерпели никаких изменений ни в порядке нормирования, ни в других аспектах. Предложение о создании в настоящее время некоей «государственно-кооперативной» формы организации художественных промыслов не обосновывается экономическими доводами, и по-

Художник предприятия
«Карельские сувениры»
Л. П. Экман

Житель деревни Пауниинская
Вологодской области
А. П. Силинский



добная форма организации производства вряд ли практически осуществима. Следует сказать, что в настоящее время определились разнообразные формы организации художественных промыслов — это отдельные мастера, работающие по договорам, и творческие мастерские в системе Художественного фонда СССР, объединения мастеров народных промыслов (в основном надомников), фабрики, производственные и промышленные объединения в системе местной промышленности и других министерств и ведомств СССР и союзных республик, подсобные промыслы в колхозах и совхозах.

Эти формы организации художественных промыслов определяются многими условиями — исторически сложившейся формой организации, характером технологического процесса, уровнем необходимой для мастеров квалификации, характером сырья, ареалом распространения продукции. Например, промысел дымковской игрушки, в котором трудится несколько десятков мастериц, «вписывается» в рамки художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР, располагающего сравнительно небольшим зданием в г. Кирове, а в Кавернинском районе функционирует фабрика хохломской росписи, которая имеет лесобиржи, специализированные цеха распиловки и сушки леса, столярной и токарной обработки древесины, прессования полуфабриката из опилок, цех художественной росписи. Министерство Эстонской ССР, учитывая особенности республики, организовало объединение мастеров художественных промыслов «Уку» на основе надомной формы труда. В ряде мест, как, например, в Белоруссии, организованы многоотраслевые предприятия художественных промыслов.

Различие форм организации производства художественных изделий диктуется местными особенностями, спецификой развития промыслов в различных районах страны. Но как бы ни назывались эти предприятия — мастерские, фабрики, объединения, комбинаты и т. д., их функция сводится к одному — создать условия для творческого труда мастеров по изготовлению и реализации их продукции.

Поэтому нельзя согласиться с тезисами о так называемом «офабричивании» художественных промыслов. Правительство и другие директивные органы установили для предприятий художественных промыслов ряд льгот, учитывающих творческий характер труда, в основном ручного, и другие специфические особенности этих предприятий. В частности, для предприятий художественных промыслов при планировании объемов выпуска продукции не учитывается показатель производительности труда; фонд заработной платы планируется с учетом трудоемкости изготовления тех или иных изделий; оплата труда руководителей и инженерно-технических работников, в том числе и художников, производится на одну группу выше, чем тем же категориям работников на аналогичных по объемным показателям предприятиях других видов производств; директорам предприятий художественных промыслов предоставлено право утверждать по согласованию с торгующими организациями розничные цены и техническую документацию на новые виды изделий, приобретать в розничной торговле за наличный расчет материалы, furniture; предприятиям художественных промыслов не устанавливается лимит численности; эти предприятия имеют право принимать на работу в качестве надомников лиц, владеющих мастерством изготовления художественных изделий независимо от рода их деятельности (учителей, инженеров, студентов, колхозников и т. д.)... Этот неполный перечень льгот, предоставленных предприятиям народных художественных промыслов, дает возможность развивать творческую работу мастеров народного искусства в условиях товарного производства. Основная задача сегодня в том, чтобы на практике реализовать многочисленные льготы, а это зависит от энергии и активности руководителей предприятий и самих мастеров.

Однако это, безусловно, не означает, что на предприятиях художественных промыслов все благополучно. К тем недостаткам, которые отмечались выше, можно добавить и другие недочеты в работе министерств, ведомств, предприятий, конкретных лиц, ответственных за судьбы промыслов.

Верится, что эти недостатки, вскрытия которых во многом помогает печать, будут повсеместно исправляться. Присущи ли такие недостатки только предприятиям художественных промыслов местной промышленности? Судя по выступлениям в печати — нет. Они имеются и в системе Художественного фонда СССР, в частности, в деятельности промыслов дымковской и филимоновской игрушки, на предприятиях художественных промыслов других министерств и ведомств. Только при этом следует учитывать, что в местной промышленности союзных республик сосредоточено 94 процента общего объема производства изделий художественных промыслов, тогда как в системе Художественного фонда СССР — 2 процента и в нескольких других министерствах и ведомствах — 4 процента.

Основная ответственность за развитие народных художественных промыслов возложена на министерства местной промышленности союзных республик. Это было продиктовано наличием в местной промышленности наиболее благоприятных условий для их развития.

Во-первых, местная промышленность располагает широчайшей сетью предприятий и органами их управления в республиках, краях, областях, районах, что соответствует и характеру распространения промыслов.

Во-вторых, местная промышленность имеет разветвленную сеть научных, проектно-конструкторских и технологических организаций, обслуживающих предприятия, относящиеся к различным отраслям промышленности — легкой, деревообрабатывающей, металлообработки и других отраслей, что также соответствует многоотраслевому характеру художественных промыслов.

В структуре министерств местной промышленности РСФСР, Украины, Белоруссии, Узбекистана имеются специализированные управления художественных промыслов, в других республиках

созданы промышленные и производственные объединения. Эти организации включают в себя помимо предприятий научно-исследовательские институты, лаборатории, конструкторские бюро, музеи, ассортиментные кабинеты, фирменные магазины, художественные училища и профессионально-технические школы, снабженческо-бытовые базы.

Следует отметить, что организация управления художественными промыслами и организация производства на самих этих предприятиях в местной промышленности постоянно совершенствуются. Особое внимание уделяется вопросу специализации, освобождению как структурных органов управления, так и предприятий от выпуска несвойственной продукции. Это особо отмечалось и в постановлении ЦК КПСС. Решение этого вопроса требует времени, дополнительных капитальных затрат, и по мере возможности такие мероприятия осуществляются повсеместно. Всем ясно, что производство электроустановочного фарфора в объединении «Гжель», обычной мебели — в объединениях «Хохломская роспись» и на фабрике «Городецкая роспись», швейных изделий — на ряде предприятий строчевышивки несвойственно для этих предприятий и желательно было бы как можно скорее решить вопрос передачи этой продукции на другие предприятия, специализировавшиеся на их выпуске, с тем чтобы использовать освобождающиеся площади для увеличения выпуска художественных изделий.

Много споров, а порой противоречивых толкований вызывают вопросы организации процесса изготовления изделий, то есть «кухни» работы мастеров народного искусства. Как потребители этих изделий, мы оцениваем качество, художественное достоинство предмета в целом, будь то жостовский поднос, матрешка, оренбургский платок и т. д. И только специалисты знают, что цветочная роспись на подносе и орнаментальная окантовка сделаны разными мастерами, что роспись матрешки и разрисовку лица делала не одна мастерица, что кайма и центральная часть платка вязались раздельно.

Не следует забывать, что разделение труда при изготовлении изделий применялось с самого зарождения промыслов — в семье кустика, о чем имеется множество свидетельств в литературе, материалах обследования кустарных промыслов, проводимых земствами в дореволюционное время. Оно продиктовано практикой мастеров народных промыслов. Например, в жостовском промысле у мастеров не вызывает сомнения правомерность разделения на две операции росписи самого подноса и орнаментальной отводки каймы, потому что трудно переключиться от широкой кистевой росписи к кропотливой филигранной работе окантовщика. Каждая из этих операций требует особого мастерства. В создании уникального произведения, нового образца мастер Жостова делает все сам, но в изготовлении серийных изделий опыт мастеров промысла подсказал им целесообразность специализации на этих двух приемах росписи. В этом вопросе надо учитывать и целесообразность использования квалифицированного труда, способности мастеров.

Очевидными являются сохранение ручных операций в труде мастеров народного искусства и невозможность замены этого труда автоматами, деколью, штампом и т. д. Но не вызывает ни у кого сомнений и применение механизации, не влияющей на творческий процесс. Например, использование бормашин значительно облегчило труд костерезов и ни в коей мере не повлияло на снижение качества изготавливаемых ими изделий. Механизация производства полуфабриката деревянных ложек позволила сохранить этот шедший к угасанию промысел. Применение специальных швейных машин расширило творческие возможности вышивальщиц.

Еще в 1925 году в статье «Кустарь-мастер и руководитель-художник» В. С. Воронов писал: «Кустарь, как правило, выполняет свою работу умело, быстро, точно; в своем труде он всегда инстинктивно стремится к синтетичности художественных и механизации технических приемов, к наиболее рациональному использованию материала, к экономии времени. Он не имеет предубеждения художника, что можно и должно выполнять лишь одну индивидуальную вещь и что второй и третий ее экземпляры (повторения) должны неизменно гонимиться и что-то утратить в своих художественных качествах. Кустарь-практик всегда тяготеет к принципу массового производства, а не индивидуальной продукции; для него повторность изделий и их варианты не есть понижение производимого искусства; повторность, с его профессиональной точки зрения, ведет к улучшению качества, к кристаллизации формы, к четкости примененного мастерства»¹.

С тех пор прошло много времени. Изменились социально-экономические условия жизни народа, произошли изменения организационной структуры художественных промыслов. Требуется изучение современных условий их развития. Но следует помнить, что они остались товарным производством, и потому проблемы развития художественных промыслов необходимо рассматривать в комплексе искусства и экономики. Односторонний подход к этим проблемам не даст никаких результатов. Хотелось бы, чтобы искусствоведческая и экономическая науки направляли усилия на глубокое изучение современного состояния народного искусства промыслов, на изучение мировоззрения народных мастеров нынешнего поколения и на основе этого вырабатывали бы четкие предложения о путях дальнейшего развития художественных промыслов. К сожалению, устремления наших научных кадров направляются в большей мере к изучению истории и крайне недостаточно — к нашим дням. Безусловно, что эти направления взаимосвязаны, но пропорции следовало бы изменить в пользу современности.

¹ Концевой Ю. Народные мастера. — Советская культура, 1979, 1 февраля.

² Воронов Н. В. Народное искусство? — ДИ СССР, № 9, 1981.

³ Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., Советский художник, 1972, с. 182—183.

Показывают художники промышленности

Ольга Кабанова



О. Кобылинская,
В. Кобылинский
Светильник.
Стекло, дерево

Успех всякой выставки зависит не только от качества представленных работ, но и от умелого подбора материала, от четкости поставленных авторами экспозиции задач и точности их решения. Этот известный тезис был еще раз подтвержден выставкой, проходившей осенью прошлого года в выставочном зале МОСХа на улице Вавилова. Ее участниками были три художника по тканям старшего поколения, не одно десятилетие проработавших в промышленности: И. Архангельская — на Московском шелковом комбинате им. П. П. Щербакова, Г. Адамова — на «Трехгорной мануфактуре», С. Каусов — на Московском ткацко-отделочном комбинате; вместе с ними показала свои работы художник по стеклу О. Кобылинская, многие изделия которой приняты для серийного производства. Небольшой состав участников способствовал достаточно полному раскрытию каждой творческой индивидуальности. Этой задаче

были подчинены принципы показа — экспонировались ткани большими драпирующимися полотнами; образцы, на которых можно разглядеть все тонкости рисунка; эскизы, помогающие понять истоки и динамику развития творческого замысла; живописные и графические работы. При этом живопись воспринималась в разных аспектах. Как обязательный тренинг руки и глаза, как лабораторная стадия создания рисунка ткани — эта связь ощущается в декоративной узорчатости крон деревьев на пейзажах Каусова, в колористических поисках Адамовой, в графичной четкости силуэтов цветов на акварелях Архангельской. Но одновременно, и это особенно ценно, — как естественная часть жизни художника, его способ самовыражения, выход творческой энергии, которая не исчерпывается работой в промышленности, где фантазия ограничена жесткими рамками производства, обязательным диктатом моды. Так камерный характер выставки помог пристально всмотреться в произведения каждого участника, проследить его профессиональный путь.

С. Каусов — создатель декоративных тканей: обивочных, драпировочных, занавесей для сцены. Он работает с тяжелыми жаккардовыми полотнами и рисунком для них выбирает крупный, четкий, подчеркивающий фактуру материи. Орнамент их разнообразен: то отчетливо ритмичный, четкий, цвет при этом густой, темный (ткань «Ажурная»), то сложно переплетенный растительный, с плавными изгибами узора, цветовая гамма соответственно светлая, холодная («Легенда»); художник умеет свободно ввести в условный орнамент реалистические очертания колосов, лиры, кремлевской звезды (занавес для Государственного центрального концертного зала). Ткани Каусова почти всегда монументальны, торжественны, ощущаются их связь с парадными тканями XVIII века (особенно в золотисто-бардовом «Менуэте»), уверенное мастерство, основанное на знании традиций профессии. На этом фоне неожиданна лиричность Каусова-пейзажиста.

В его акварелях и гуашах главное — передача настроения, фиксация состояния природы в данное мгновение.

И. Архангельская работает с шелком, бархатом, парчой. Как и Каусов, она умеет подчинить свою фантазию особенностям материала. Мелкий рисунок ее парчи («Ночь», «Серебряная») не только подчеркивает блеск ткани, но и упрощает, утилизирует ее, делает нарядной, а не помпезной. Глубокое понимание декоративных особенностей ткани видно в работах на бархате.

Так, в «Прибое» композиция строится на повторении контура простого листка — рисунок проявляется то на бархате, то вытравливается на сетке фона. Чередование размера, прозрачности и плотности создает сложную игру ритмов на одноцветном материале. Интересны и набивные ткани художницы, где сложность и многоплановость рисунка связываются единой цветовой гаммой. Разумная сдержанность тканей Архангельской контрастирует с богатой фантазией ее живописных работ, но и их отличает органичное чувство стиля. В основном она рисует цветы, кустарники, деревья. В каждой картине раскрывается, подчеркивается одна особенность растения, и для каждой из этих особенностей найдена соответствующая живописная манера. Так, в графических зарисовках сухих трав передана тончайшая хрупкость цветочных стебельков, в расплывчатых монохромных пятнах растительного пейзажа — эмоциональная сила цвета, в динамичных мазках акварельной кисти — вечное движение природы («Ветер»). Умение достичь художественной выразительности минимальными средствами — признак большого мастерства.

И. Адамова представила на выставке очень разные работы. В основном она создатель плательных тканей, наиболее подверженных изменениям моды. Рассматривая экспозицию художницы, вспоминаешь, когда носили ткани «в цветочек», когда увлекались яркими, броскими, с размытым рисунком, когда — геометрией. Вещи, жестко ориентированные на моду, как правило, быстро устаревают, и как ни радуют нас сегодня ткани по мотивам русской набойки — бесхитростные беленькие цветочки по синему фону, завтра их безыскусность может показаться пресной. Правда,





С. Каусов
«Легенда».
Занавес (вариант).
Х/б штапель,
жаккардовое
ткачество

С. Каусов
Ткань «Ажурная».
Х/б, жаккардовое
ткачество

На переднем плане:
О. Кобылинская
Вазы

С. Каусов
Проясняется.
Гуашь

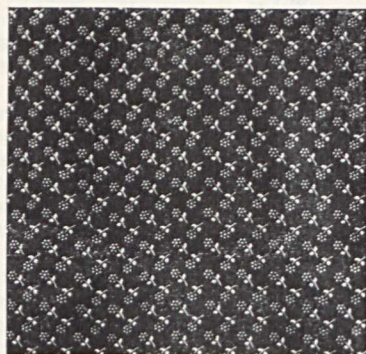
Г. Адамова
Сувенирный передник
Х/б, механическая
печать



между ними свободно расположены живописные работы, учтены все цветовые сочетания. Стекло расположено по центру, и если характером творчества, ярким и раскованным, Кобылинская отличается от сдержанности других художников, то ее работы именно благодаря своей красочности и праздничности, связывают экспозиционное пространство, и светильники на потолке ритмично членят его. Однако формальные приемы построения экспозиции лишь подчеркивают ее внутреннее единство, а проявляется оно в ориентированности представленных работ на жизненные запросы, в общей для всех участников преданной любви к профессии, глубоком уважении к материалу, в обаянии традиционности, покойной зрелости мастера, не утратившего зоркости глаза и остроты восприятия красоты природы. Успех выставки — успех не только ее участников, но и автора экспозиции О. Григорьевой, сумевшей верно определить и последовательно выдерживать камерный жанр выставки, решить ее главную задачу — показать художника промышленности в сложности и полноте его творческой индивидуальности, вызвать чувство уважения к его мастерству, трудолюбию, непрекращающемуся поиску.



Г. Адамова
Ткань по мотивам
русской набойки.
Х/б, механическая
печать



Адамова удачно использует народные мотивы в фартуках «Олимпиада-80», стилизация в них оправдана сувенирностью изделия. В разное время художница работала уверенно и профессионально, но за разнообразием хочется почувствовать ее истинное творческое пристрастие. Возможно, органичнее всего оно проявляется в декоративной ткани «Корабли» — графичный силуэт мачт парусника на фоне солнечного круга, нейтральный серый колорит. С «Кораблями» внутренне связана акварель «Таллин», одна из самых красивых на выставке: мягкость техники приглушает цветовой контраст серых стен и красной крыши, уголок старого города притягателен своей таинственностью. Почему-то кажется, что эти два произведения выполнены с особой любовью и теплотой.

Единство возраста, профессиональных установок, общей школы текстильщиков (все трое кончили текстильный институт в начале 40-х годов) не было бы столь заметно, если бы не четвертый участник выставки — стекольница О. Кобылинская. Она принадлежит другому поколению, другому материалу. Стекло не ограничивает фантазию художника, а, наоборот, стимулирует поиск — возможности этого материала кажутся безграничными, и Кобылинская стремится максимально их использовать. Она свободно и естественно чувствует себя в материале, умело составляет ансамбли, справляясь с многопредметными композициями (набор «Праздничный»); ей удаются скульптурные формы («Павлины», «Индюки»), с должной мерой она пользуется лепниной, любит технические эксперименты, выявляющие новые декоративные приемы. Кобылинская представила на выставке вещи открыто эмоциональные, яркие, артистичные, среди них особенно выделяются вазы последних лет. Их форма обычно крупная, обобщенная; глубокий нежный цвет подчеркивает светонесущую прозрачность стекла; тонкий рисунок, повторяющий очертания цветов (часто появляется мотив орхидей — изысканные силуэты этого цветка особенно гармонируют с обликом ваз), как бы растворен в стенках сосудов. Сильный творческий темперамент, страсть к эксперименту выделяют Кобылинскую среди участников выставки. Рядом с безупречными по вкусу и стилю, гармоничными работами — спорные, такие как композиция «Май красный» — крупные натуралистично воспроизведенные в стекле маковые коробочки на толстых ножках; беспорядок здесь разве только цвет — глубокий гранатовый. Совсем иные возможности стекла использованы в декоративных светильниках (выполнены совместно с В. Кобылинским) — стекляные плиты ручной формовки (одно из технологических открытий художницы) преломляют свет, создают иллюзию мерцания, их свободная форма удачно сочетается с гладкой поверхностью деревянных деталей изделия.

Внимательно и доброжелательно осмотрев работы каждого мастера, чему способствует атмосфера на выставке, невольно возвращаешься к ней как к единому целому, пытаешься понять, какими средствами достигается ощущение целостного выставочного пространства. Конечно, большую роль сыграла умелая организация интерьера — стены красиво задрапированы тканями,

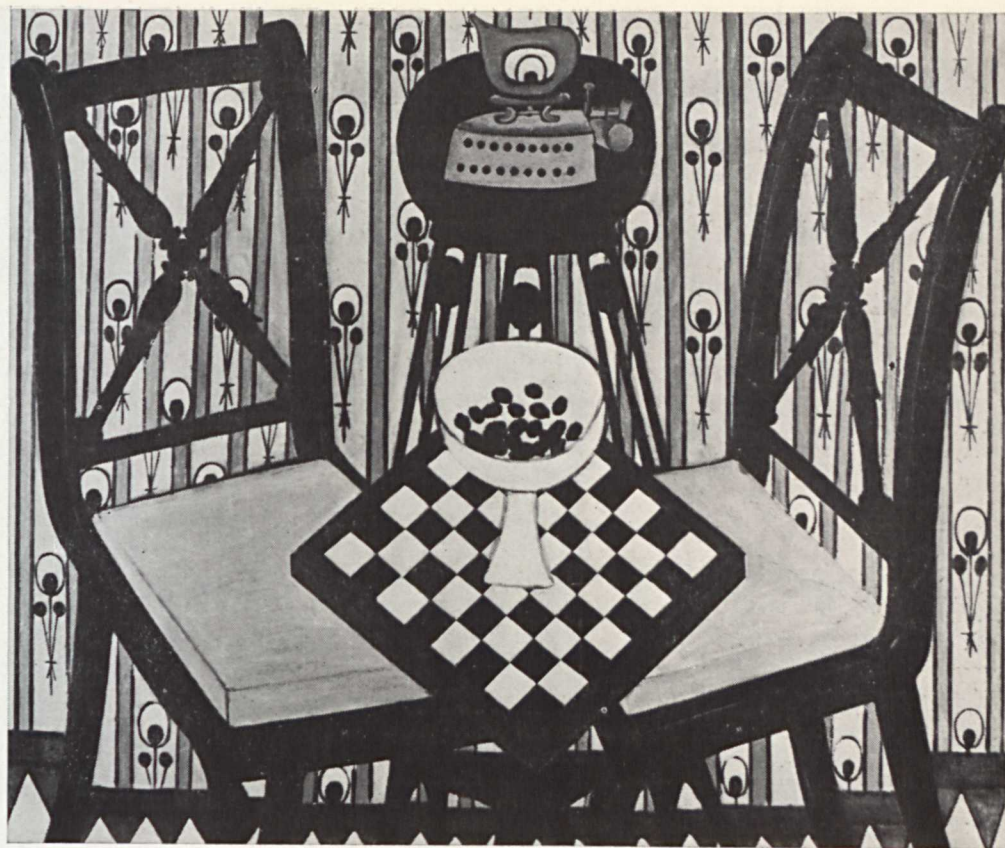


О. Кобылинская
Декоративные сосуды
«Голубая вьюга»
Стекло.
Гутная техника

Живопись, графика, театр

Владимир Хайт

Композиция
с шахматной
доской. 1980



Недавно в Москве прошла выставка работ Бориса Асафовича Мессерера «Театрально-кинодекорационное искусство. Живопись. Графика». Посетителя встречал необычный, даже не сразу воспринимаемый многообразный и в то же время очень цельный мир конструкций, ритмически повторяющихся линий и плоскостей, сложных и неожиданных форм, сдержанных эмоций и напряженных, подчас парадоксальных размышлений. Выставочный зал сам был своеобразным театром, и фокусами его были макеты и эскизы уже давно прославившихся спектаклей. Кем должен быть театральный художник? Борис Мессерер, один из виднейших советских мастеров сценографии, на основе опыта двадцати лет творческой деятельности отвечает однозначно — живописцем. И это бесспорно так, что убедительно подтверждает опыт советского искусства театра. Но знакомство со всей впервые представленной в таком объеме совокупностью работ Мессерера позволяет предложить более сложную, комплексную его профессиональную характеристику. Несомненно, живописное видение и живописное мастерство во многом определяют лицо Мессерера-декоратора. Анализ сюжетов его картин последних лет показывает многократное (едва ли не навязчивое на первый взгляд) возвращение к одним и тем же темам и предметам, но на самом деле у Мессерера это индивидуальный, очень пережитый путь постижения и выявления внутренних закономерностей, архитектурной, пространственной, функциональной и смысловой взаимосвязанности и взаимодействия предметов, художнического углубления в натуру и, что особенно важно для сценографа — создателя иллюзорной реальности — переосмысления ее. Живопись дала ему сдержанную смелость обращения с цветом — снова не просто как одной из характеристик изображаемой действительности, но выражения ее символической природы. Графический опыт помогает Мессереру довести до остроты и законченности поиски образа, добываясь предельного лаконизма и выразительности. Его живописные и графические эскизы имеют самостоятельную художественную ценность. Но представляется, что сам художник, не только в процессе осмысления и отстаивания своей позиции, но и в процессе творческого развития, безусловно, не только идя от живописи к театру, но созревая как крупный самостоятельный живописец, недооценивает третью составляющую своего дарования и опыта — архитектурного начала.

И выставка, и восприятие спектаклей показывают, что вся работа Мессерера с театральным пространством пронизана архитектурностью подхода, чисто архитектурным пониманием пространственной конструкции как среды жизнедеятельности — пусть даже временной и условной. Мессерер отлично чувствует и использует глубину сцены, расположение входов, наличие или отсутствие карманов. Он создает перспективы и оси движения, использует движущиеся площадки и конструкции — даже в таком статичном по определению жанре, как опера. Именно владение архитектурно-техническими средствами помогло ему создать в «Пиковой даме» (Лейпциг, 1964 г.) новую версию давно уже ставших традиционными сцен в Летнем саду или в доме графини. На выставке, к сожалению, не представлены ранние работы Бориса Мессерера по оформлению советских экспозиций за рубежом, в которых, как представляется, он приобретал навыки конструирования специфического — информационно и эмоционально насыщенного — пространства. При всей символичности и часто остраенности, декорации Мессерера помогают режиссеру строить мизансцены, а актеру двигаться в них, вживаться в образ, искать его внутреннее содержание, а внешнее выражение колорита эпохи, эмоционального настроя, даже рисунка действия художник взял на себя. Борис Асафович, можно сказать, родился на сцене, с детства впитывал ее аромат, ее специфику и сложности, и сегодня его сценография как бы не привнесена в театр, а естественно живет в ней. Но не только генеалогия привела его в театр, и прежде всего в балетный театр. Именно современному балету с его условностью и прежде всего с отсутствием речи нужен художник, помогающий не только актеру-танцовщику, но и зрителю войти в атмосферу действия, эпохи, чувств, проблем. Декорации вступают в сложные духовно-динамические взаимоотношения с актером. Поэтому декорации Мессерера не нейтральны. Они смело, как полноправные участники действия, выходят на авансцену, например, в «Левше», «Недоросле», «Похождениях бравого солдата Швейка», или на портал сцены («Подпоручик Киже», «Три мушкетера»). В живописи его бесконечно варьируются, приобретают новую жизнь, интерес не только для художника, но и для зрителя, не вполне обычные, но в общем тривиальные вещи — старинные кресла, керосиновые лампы, граммофоны, сосуды, све-



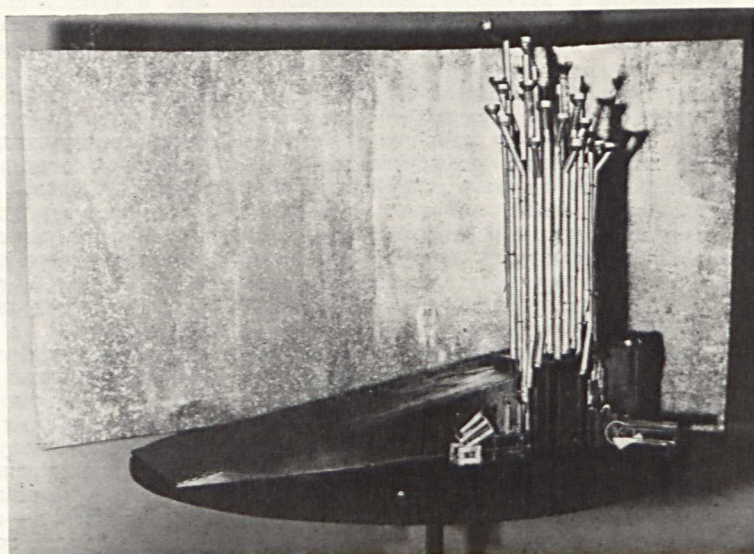
Композиции с креслами
и керосиновыми лампами.
1974—1980



Макет к спектаклю
«Май не упустит».
ЦДТ. М., 1974

На стр. 33
Ж. Бизе —
Р. Шедри.
«Кармен-сюита».
ГАБТ. М., 1967

Белла Ахмадулина.
Портрет в
интерьере.
1974—1980



чи, цветы в горшках. И в его сценографии особое композиционное и главное — символическое значение приобрела деталь, концентрирующая ассоциативно-метафорические задачи оформления и во многом определяющая характер физического действия.

Это может быть интересная вещь, как кровать в «Сладкоголосой птице юности» (1975 г.). Или своеобразная эмблема, иногда нацеленно, парадоксально немасштабная, вводящая сценический образ в сложный и столь важный для понимания внутренних пружинок действия исторический контекст, — «кружевная перчатка» над сценой в «Трех мушкетерах» (1966 г.), а иногда отстраняющая действие, подчеркивающая ироническое отношение к происходящему. Гиперболизированная, гротескная деталь придает некоторым спектаклям (именно представлениям) ярмарочный, даже лубочный характер, но всегда с ним соседствуют и дают ему камертон высокая серьезность, знание эпохи, архитектуры, театра.

В некоторых работах такая символическая деталь вырастает у Мессерера до размеров всей сценической конструкции, заполняет сцену, и, не подавляя актеров, приобретает самостоятельное значение.

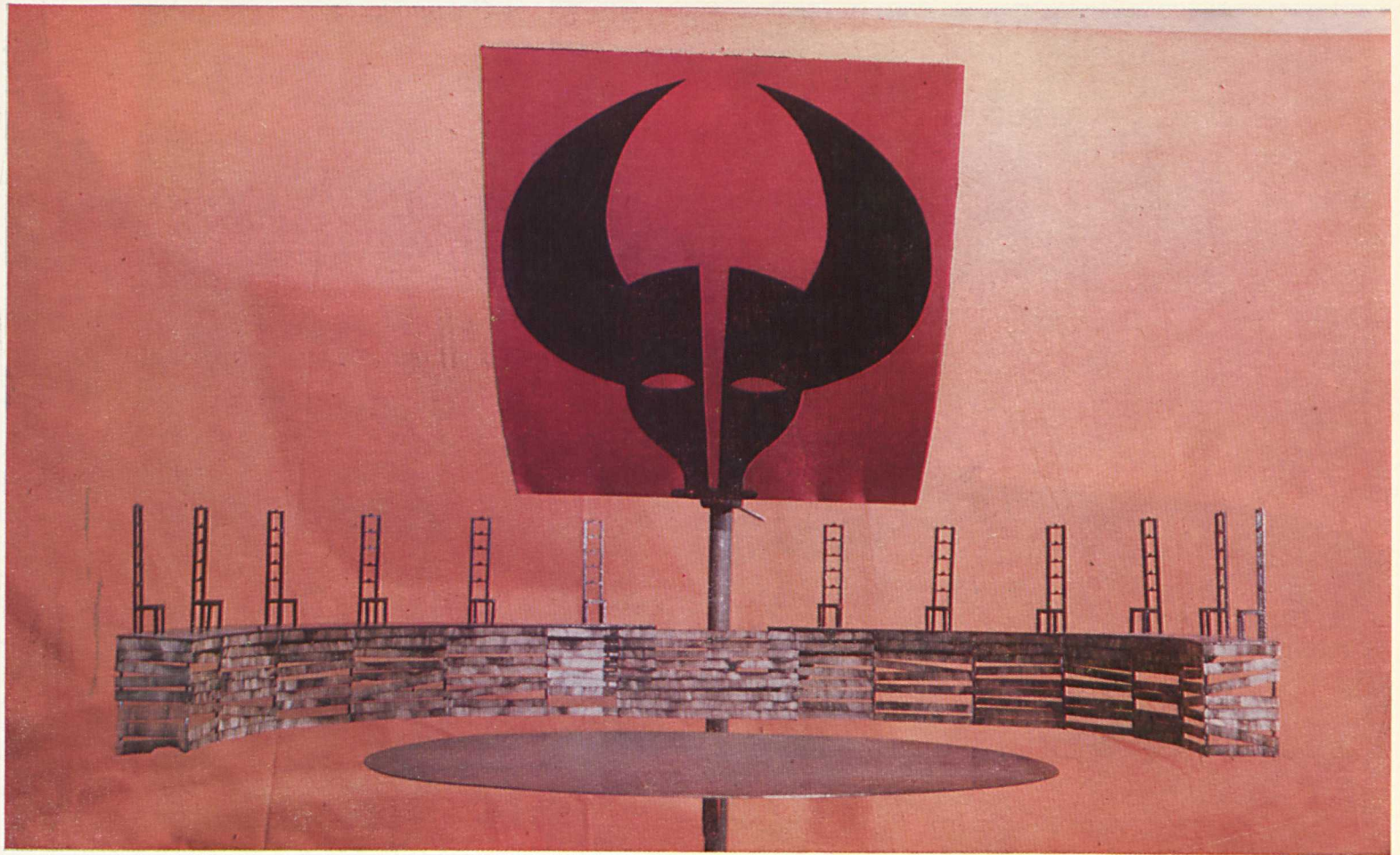
Может быть, не случайно трагические сюжеты, окрасившие историю искусства и даже всего человечества, получили наиболее лаконичное и масштабное сценографическое воплощение.

Особенно выразителен, пожалуй, римский амфитеатр (трансформирующийся в форум) в балете «Спартак» в театре им. Спендиарова в Ереване (1978 г.), где «работают» и гибнут герои спектакля. И столь же масштабна и содержательна вторая деталь оформления — громадная решетка — клетка гладиаторской казармы. В последней картине она превращается в вызывающие высокие ассоциации — ряды крестов, на которых принимают свой жребий побежденные участники восстания. Конструкция «Спартак» развивает идею полукруга арены, по верху которой в жестком ритме установлены стулья с высокими ажурными спинками в «Кармен-сюите» Бизе — Щедрина (этот спектакль был поставлен в Большом театре в 1967 г. и повторен на многих балетных сценах мира).

Лаконичность и конструктивность не исключают для художника многодельных архитектурно-пейзажных, но также символично-знаковых декораций, как для спектаклей «Принц и Нищий», «Малыш и Карлссон», который живет на крыше». Как подлинный архитектор, Борис Мессерер придает огромное значение материалу, фактуре, пластике поверхности сценического предмета. В «Пиковой даме» задник построен на ритмическом чередовании блестящих и матовых черных полос, квадратов, кругов. Подчас эта фактура необычна, даже неожиданна.

Из композиционных приемов художника, восходящих к живописности и архитектурности его подхода, нельзя не отметить сложность и неожиданность ракурсов. Вид с высоты полета весело и завораживающе окрашивает приключения «Малыш и Карлсона», который живет на крыше. Художественный замысел спектаклей Мессерера отмечен синтетичностью, внутренней цельностью. Он делает эскизы не только декораций, но и костюмов, вникает во все детали оформления. Для балета «Спартак» в Ереване он создал серию орфоров костюмов, а фактически — сценических образов, концентрирующих в многоголовых, многоруких и многоногих гидрах, изгибающихся в танце, острохарактерные черты этнических или социальных типов великолепного и страшного мира Древнего Рима.

Как уже отмечалось, последние по времени живописные работы Бориса Мессерера отмечены особым вниманием к реальной, но творчески преображенной вещи. Думается, этот новый этап развития живописца не может не сказаться на его театрально-декорационном творчестве, на выборе драматургии и режиссеров для совместной работы.



Декоративная пластика новых городов Франции

Кристина Миклашевичюте



1960-е гг.
П. Пикассо
Декоративная скульптура.
Роттердам

1970-е гг.
Скульпторы Б. и И.-В. Аллеом
«Аллея Дракона». г. Эври

Возможно ли сегодня вторжение художника в градостроительство? Могут ли произведения монументального искусства и архитектуры создать полноценный архитектурно-художественный ансамбль? — вот те вопросы, которые встали перед французскими мастерами десять лет назад при подготовке проектов новых городов и жилых районов. Как известно, взаимоотношения монументального искусства и зодчества, а также роль художника в создании своеобразного городского лица имеют давние традиции. Промышленная революция конца XIX века не только существенно изменила вид города, но и привела к нарушению профессиональной взаимосвязи художников и архитекторов; обращение к новым строительным материалам, таким как сталь или бетон, казалось более актуальным для инженеров и строителей, а не для скульпторов, привыкших иметь дело с традиционными материалами. Монументальная скульптура и живопись постепенно переходили с городских улиц и площадей в музейные залы и частные собрания.

Мысль о необходимости искусства в городском пространстве, берущего на себя в условиях тотальной урбанизации окружающей человека среды значительную эстетическую и гуманистическую нагрузку, неоднократно проводилась архитекторами. Так, еще в 1936 году, выступая на конференции по проблемам формообразования, организованной Ассоциацией живописцев и скульпторов, Ле Корбюзье говорил: «Я считаю, что живопись и скульптура станут составной частью зодчества... Я верю, что мы приближаемся к такому времени, когда не сможем творить без общего замысла. Тогда свежий, обновленный ум современности проявится во внутренней математической системе со своим собственным измерением. Произведения монументального искусства и скульптуры засверкают в согласии с потенциальными силами искусства архитектуры»¹. Современный город нуждался не только в удобствах, но и в духовных ценностях. Требованием времени проблема синтеза искусств выдвигалась в ряд актуальнейших проблем культуры. И не случайно поиски новых форм, адекватных логике и конструктивности современной архитектуры, заняли важное место в творчестве многих известных французских

мастеров — Пикассо, Леже, Брака и других.

Процесс создания единой, эстетически осмысленной предметно-пространственной среды особенно активизировался во Франции в связи со строительством новых городов. Первым осязаемым результатом длительной напряженной работы стала подготовка к Олимпийским играм 1968 года города Гренобля. В ходе ее выявилось, что декоративное искусство может и должно информировать общество о направленности художественных процессов современности и быть при этом доступным широкому кругу зрителей (отсюда и название «l'art public» — общественное искусство). При проектировании новых городских комплексов не только широко проводилась работа по совместному сотрудничеству архитекторов и художников, но учитывались пожелания населения и муниципалитетов. Искусство, таким образом, одновременно и определяло социальное лицо города, и стимулировало его общественную жизнь. Общая заинтересованность, включая и городские власти², возможность общения авторов, начиная с планирования и в ходе строительства, открыли путь для создания целостных архитектурно-художественных ансамблей. За последнее десятилетие во Франции возникли девять новых городов: Сержи-Понтуаэ, Эври, Марн-ля-Валле, Сен-Кантен-ан-Ивлии, Мален-Сенар. Иль д'Або, Ле Водрей де Берр, Лилль-Эстэ, где произведения монументально-декоративной пластики и дизайна выступили в роли своеобразных зрелищных доминант или художественных акцентов.

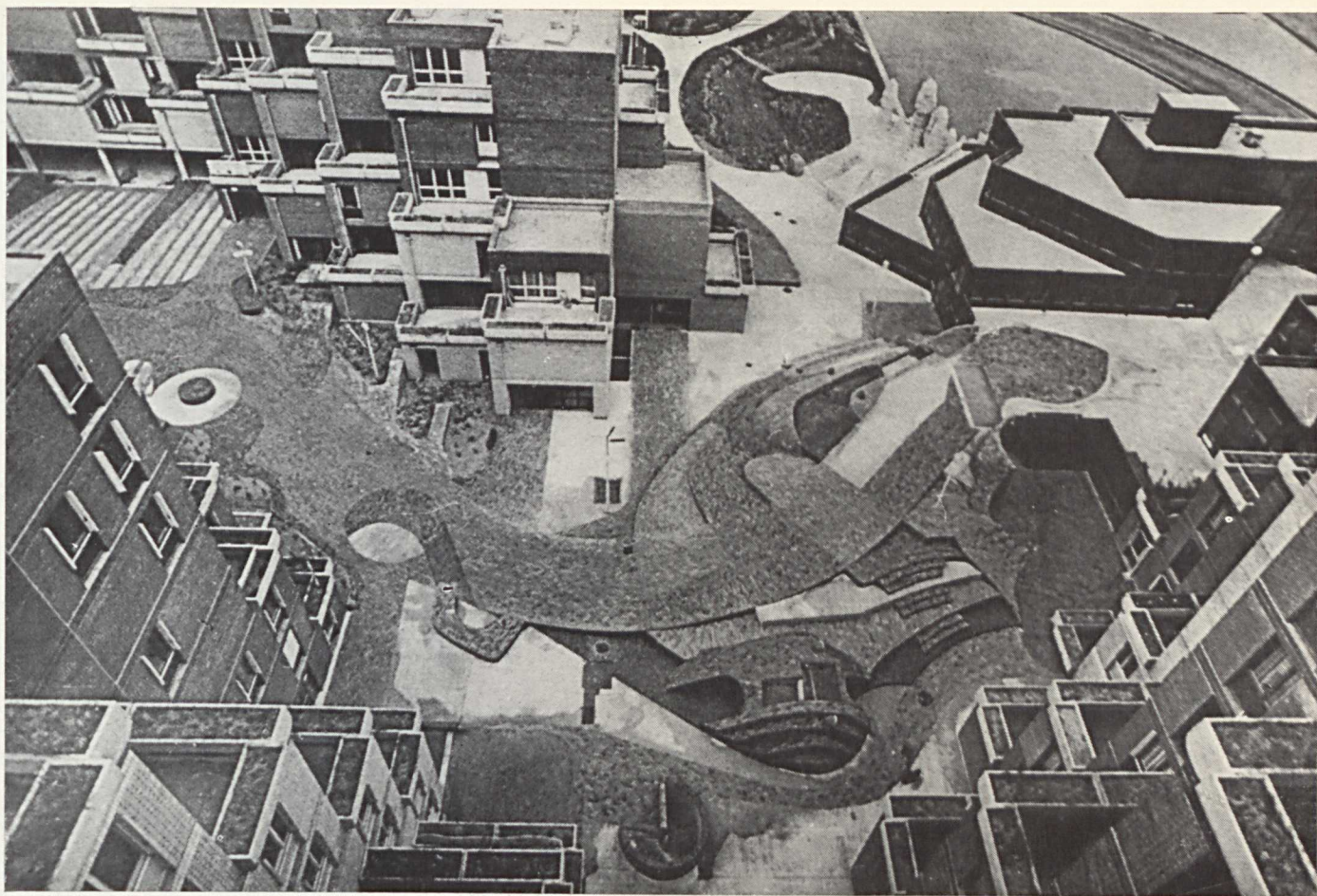
Восстанавливая традиции Парижской школы, французские мастера проблеме синтеза искусств решали в интернациональном ключе. Ежегодно в новых городах организовывались международные симпозиумы скульпторов, куда приглашались мастера из различных стран, в том числе и Советского Союза. Внедрение декоративно-монументального искусства в городскую застройку проходило разными путями. Для одних скульпторов главным было создать запоминающийся ориентир, «наполнить» объект символическим звучанием, расставить оригинальные «вехи» на улицах, площадях и в парках. Другие использовали предоставленную возможность, чтобы вырваться из музейных за-

лов и стать не зависимыми от вкусов коммерческого рынка, приспособивая результаты многолетних поисков к реальной городской среде. И хотя работы принадлежали разным школам, наследовали разные национальные традиции, в исходных позициях везде прослеживалась близость языку современной архитектуры. В них преобладало желание создать такую выразительную пластику, которая «прижилась» бы в пространстве города и своей динамикой отвечала ритмам современной жизни.

Художники изучали «технические» требования конкретной местности, предназначенной для установки их работ: будь то индустриальная зона, жилой массив, метро, детская площадка или городская площадь. Как правило, функциональные условия места становились определяющими при разработке пластических форм, выборе материалов, цвета. Дифференцированный подход в работе с городским контекстом позволил значительно расширить диапазон средств, заимствованных как из области традиционных искусств, так и из возможностей, предлагаемых научно-техническим прогрессом. Поощрялись хитрое сочетание материалов и форм, применение необычных техник выполнения, оригинальные пластические идеи.

Свобода формообразования, основанная на экспериментальном характере, вела к созданию очень разных произведений. В лучших из них декоративизм, подчеркнутая пластика, насыщенный цвет способствовали оживлению внутренней атмосферы городской среды, внесению в нее игрового начала, шуливой иронии. Но в то же время в контексте художественно-композиционной системы архитектурного ансамбля подобная пластика нередко утрачивала собственную художественную автономность, становилась всего лишь эффектным ориентиром, выразительность которого искалась преимущественно в парадоксальности решения.

Монументально-декоративная пластика нового направления вместила широкий спектр поисков. Первоначально большое распространение получила тенденция, связанная с кубизмом, конструктивизмом, кинетическим искусством и оп-артом. Творческие эксперименты многих авторов соприкасались с поисками Я. Агама и А. Кальдера. В произведениях такого ро-



да подчеркивались преувеличенная пластика, рациональная выверенность формы, динамика движения, выраженная в игре эластичных и гибких линий. Их схематичность «овеществлялась» яркими локальными тонами, применением зеркал и другими техническими средствами. В работах мобильного типа использовались электрические моторы и генераторы, а основополагающей художественной идеей становился синтез движения, света, цвета и пластики, позволявший добиваться наибольшей активности эстетических и динамико-конструктивных эффектов. Сначала такие произведения старались помещать в живописной среде, на фоне старинного леса Сенар или в парке Флораль в Париже. Позднее поиски Я. Агама, А. Кальдера, Т. Пиллаоса, П. Зекели, Ван Тенена и других, обновляясь, использовались при создании урбанистической среды Сен-Кантен-ан-Ивлин (Версаль) и пригорода Дефанс (Париж). Изучение специфики материалов, эффективные возможности света и цвета послужили побудительным импульсом к созданию световой пластики или «геометрической люминисценции». Сюда относятся работы Д. Аниш и П. Ковальского, исполненные из труб неона, макролона, металлических конструкций. В «люминисцентной пластике» П. Ковальского, предназначенной для города Марн-ля-Валле, красный свет неона и четкий ритм геометрических фасадов, сфизучный ритм труб органа, придают особую торжественность площади. Игра света и тени позволяет скульптору построить свою собственную «ночную архитектуру». В привычный городской квартал она вносит эффект театральной постановки, декорации. Отчасти подобное явление в искусстве родственно потребности человека жить в особом, немного фантастическом мире.

В последние годы в творчестве скульпторов и художников, работающих для города, все сильнее заявляет о себе тенденция, отрицающая геометрические и механистические приемы ранних абстракционистов и склоняющаяся к принципам органического синтеза. Направление это сочетает поиски Ж. Арпа и традиции японской эстетики синтоизма. Его мастера предпочитают природные материалы — камень, дерево, редко металл, выявляя их естественную красоту. Кое дополнительные

элемент используют воду и растения. Особенность таких работ заключается в стремлении к укреплению связей с окружающей средой, органическому срастанию с ней. Происходит своеобразное слияние декоративной пластики, дизайна и технических форм в некие новые синкретические образования, где задачи декоративные и функциональные тесно переплетаются между собой. Таковы работы К. Абей, Ж. Тиссинье, Э. Патке. Один из наиболее удачных примеров — оформление фонтана, выполненное по проекту К. Абей на городской площади в Иль-д'Або. Благодаря взаимосвязи всех компонентов: пластических форм, архитектурной части в виде лестниц и воды — этот декоративный ансамбль удачно вписывается в городскую среду, играя в ней важную функционально-эстетическую роль.

Одновременно, по определению французских критиков, в городском оформлении все более выкристаллизовывается еще одна, так называемая «экологическая направленность», вызванная к жизни увлечением проблемами живой природы, научной фантастикой и новыми исследованиями историков. Особое значение в системе городской застройки приобретает «оживляющий» декор, позволяющий, как на сцене театра, разыгрывать на городских площадях своеобразные спектакли. В архитектурную среду включаются такие элементы, как внутренние дворики-амфитеатры, «экологические» аллеи и галереи, полиморфические древовидные формы, декоративные фонтаны и бассейны. Составной частью ансамбля здесь выступают гиперболизированные существа доисторических времен: разнообразные динозавры, драконы, тотемы, а также биологические структуры и космические образования. Общая система выразительности, включая освещение, цвет, фактуру материалов, способствует раскрытию метаморфоз, скрытых под покровом видимого мира.

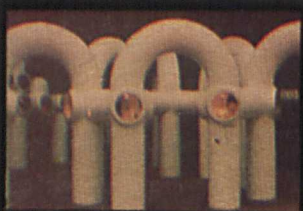
Никогда прежде монументально-декоративная пластика не включала столько разнообразных форм, не совмещала столько значений, не обращалась к стольким материалам и техническим приемам. Так, например, Ле Симоне создал ряд работ для детских игровых площадок и скверов, используя ярко окрашенную пласт-

массу. А в «Галерее» Г. Сенже, построенной вокруг бассейна в центре города Эври, применены органические смолы, битум и т. д. Металл, стекло, кирпич, бетон — поистине бесконечно разнообразие материалов, к которым обращаются французские скульпторы и художники, расширяя наши эстетические представления о них, включая в круг художественных явлений все новые завоевания современной технической цивилизации. Технические свойства входят в образную структуру таких произведений. Декоративные композиции нередко совмещают равно декоративную и утилитарную задачи и функции, как в работе Б. и И.-В. Аллеом «Аллея Дракона» в Эври. Сделанная из красного кирпича, «Аллея» является одновременно и пластической структурой, и пандусом для пешеходов, и паркингом. Скульптурная пластика здесь, решая и задачи архитектуры, приобретает необычайное влияние на формирование окружающей среды, превращая целые крупные ее фрагменты в род композиции, основанной на применении принципов живописной картины к оформлению конкретной архитектурной среды.

Таким образом, внедрение декоративно-монументального искусства в живую ткань города дало толчок к качественно новому обновлению его художественно-композиционного облика, открыв при этом и новые возможности для творческих исканий художников и скульпторов. Может быть, не всегда их эффектные эксперименты выступают как «вечные ценности», и все же они в значительной мере способствуют созданию не только внешнего эстетического облика города, но и его «эмоционального климата», включающего самые разнообразные оттенки настроений и насыщающего общую его атмосферу эстетическим началом.

¹ La querelle du réalisme, Paris, 1936, p. 86—87.

² Согласно постановлению французского правительства, один процент от сметной стоимости строительства некоторых типов общественных зданий отчисляется на создание произведений монументально-декоративного характера.



Скульптор Симона
Полиморфические витрины. 1977

Архитектор Эмиль Айо
г. Грини

Скульптор Т. Инен
Госпиталь Сент-Антуан. Париж. 1974

Скульптор Пьер Зекели
«Скульптура для лазания». Эври-1

Скульптор Давоз Ханых
«Крестообразная дверь». 1975

Давоз Ханых
Фонтан. Парк-о-Льевр, г. Эври. 1972

Скульптор Клод Абей
г. Иль д'Або. 1977

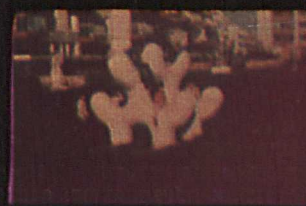
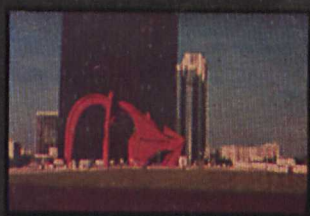
Скульптор Клод Абей
Театр на открытом воздухе. Истр. 1974

Скульптор Клод Абей
г. Иль д'Або. 1978

Архитектор Эмиль Айо
г. Шантелу-ле-Винь

Скульптор Шульце
г. Эври

Скульптор Симона
«Игровая деревня». 1978



Скульптор А. Кальдер
Дефанс

Скульптор Жак Тиссинье
Гостиница «Шератон». 1973

Скульптор Шульце
г. Сержи-Понтуаэ. 1976

Скульптор Симонэ
Полиморфическая композиция.
г. Сен-Кантен-ан-Ивлин. 1974

Скульптор А. Кальдер
Дефанс

Скульптор Жерар Сенже
Деамбюлатуар. Эври-1

Скульптор Синяри
Станция регионального метро Шатле.
г. Париж

Скульптор Шарпен
г. Сен-Кантен-ан-Ивлин. 1976

Скульптор Ги де Ружмон
Музей современного искусства.
Париж. 1974

Скульптор Жан Тиссинье
Средняя школа. г. Тулуза

Скульптор Жак Монестье
Декоративная композиция

Скульптор Симонэ
г. Водрей. 1979

«Райский сад». Голландское барокко. Фронтиспис книги Джона Паркинсона «Paradisi in Sole», посвященной искусству использования трав и цветов в саду. 1629

На стр. 39
Средневековый сад. Миниатюра из рукописи перевода Чосера «Романа о розе». Ок. 1340—1400 гг.

Голландский сад с характерным обилием цветов (тюльпанов и гиацинтов). Гравюра из книги «Hortus Floridus». 1614

Изображение «Райского сада», или «Сада Марии», неизвестного рейнского мастера XV века, полное христианской символики. Это «сад огражденный». Мария, «Царица Небесная», сидит на подушке, читая, в то время как Сын ее играет на земле. Его одежды украшены присадами, имеющими цар-

ственное значение. Непорочность Марии символизируют белые лилии, а любовь к богу — красные розы. Вишни означают небесную радость, плоды земляники — справедливость, а ее тройные листья — Троицу, виноград, растущий поблизости, — древо познания добра и зла. На столе — яблоки, символизирующие грехопадение первых людей и их спасение Христом. Вода в колоде символизирует «живую воду», представляющую собой Богородицу, лилия на переднем плане изображения означает чистоту, щеглы на ограде — страдания Христа, ибо они имеют пурпурные пятна в своей окраске и питаются зернами терния.

Весенние работы в саду. Гравюра Питера Брейгеля Старшего

История

Сад и культура Европы

Дмитрий Лихачев

В настоящее время садово-парковое искусство изучается по преимуществу историками архитектуры. Между тем сад — это прежде всего своеобразная форма синтеза различных искусств — синтеза, теснейшим образом связанного с существующими великими стилями и развивающегося параллельно с развитием философии, литературы (особенно поэзии), с эстетическими формами быта, с живописью, архитектурой, музыкой. Эстетическое восприятие сада все время корректируется тем, что в ту или иную эпоху считается красивым, экзотичным. Для восприятия сада необходимо полное погружение в культуру времени сада. Многие растения и цветы, считавшиеся в свое время дорогими и экзотичными, давно перестали быть таковыми. Правильное восприятие сада как произведения искусства требует в современных условиях серьезных познаний в области истории искусств и истории быта.

Сотни садовников, тысячи привозимых певчих птиц для вольеров, звери изо всех частей света, плодовые и ягодные посадки, дорожки, цветы, дорожки, посыпанные цветными песками, пруды с декоративными кораблями, садовая музыка, сочиняемая величайшими композиторами специально для садового исполнения, ароматные травы и цветы в сочетании со специальными для садовых празднеств костюмами, оранжереи для наиболее дорогих растений, фейерверки и маскарады, шумящие каскады и фонтаны, искусственно устраиваемое эхо, садовые библиотеки в эрмитажах и гротах, книги, как бы забытые в местах уединения, нечаянные встречи со спрятанными в гротах или боскетах от постороннего взгляда произведениями искусства, продуманная идейная система статуй и фонтанов, неожиданно или ожидаемо открывающиеся виды на окрестности, помещения дворцов и домов, гармонирующие с окружающими видами, и т. д. и т. д. — вот что такое сады прошлого, которые надо рассматривать как произведения не только искусства собственно садового, но культуры в целом. История стилей садово-паркового искусства теснейшим образом связана с другими искусствами — прежде всего со стилями в поэзии и в пейзажной живописи. Иногда «садовые идеи» появляются впервые за пределами садоводства — и не только в поэзии и живописи, но также в философии, физике и даже в политике.

Поэтому чисто формальное деление стилей в садоводстве в отрыве от общего развития культуры на «регулярные» и «нерегулярные» (или «пейзажные») не выдерживает никакой критики. В садовом искусстве мы должны в основном различать те же стили, что и в общем развитии искусств, — стили, связанные с господствующими идеями и вкусами эпохи. Сады чутко реагируют на все изменения эстетических настроений общества и сами в известной степени организуют, особенно в XVI—XVII, XVIII и начале XIX века, то есть в периоды господства Ренессанса, Барокко (включая Рококо) и Романтизма (включая период, предшествующий Романтизму и связанный с Рококо и Сентиментализмом).

Следует обратить также внимание на сравнительную малочисленность основных компонентов садово-паркового искусства. Аллеи, цветочные клумбы, лабиринты, эрмитажи присутствуют в каждом из садовых стилей. Разнообразие создается различиями в назначении, в планировке, в использовании.

Аллеи то открывают виды на дворец, то служат переходами из одной изолированной части сада в другую, то предназначаются для прогулок, а сами прогулки делятся на утренние, полуденные, вечерние, и каждый из маршрутов этих прогулок должен учитывать особенности освещения, теней, утренних, дневных или вечерних ароматов, отражений в воде, разное направление солнечных лучей утром, днем и вечером и т. д. и т. п. Садово-парковое искусство — это искусство прежде всего бесчисленных комбинаций и назначений более или менее постоянных элементов. Помимо общих элементов есть и некоторые общие, присутствующие во всех стилях принципы. Один из принципов исходит из стремления преодолеть ограниченность материала. Устроитель каждого сада в любом из стилей озабочен прежде всего разно-



образием — тем, что англичане зовут «variety of gardens». Теоретик искусства XVIII века В. Хогарт в своем трактате «Анализ красоты» пишет: «Искусство хорошо компоновать — это не более чем искусство хорошо разнообразить».

Ограничимся в наших наблюдениях над «значимыми» моментами в садово-парковом искусстве только европейскими материалами и начнем со Средневековья.

САДЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Первооснова и образец всех садов, согласно христианским представлениям, — Рай, сад, насажденный богом, безгрешный, святой, обильный всем, что необходимо человеку, со всеми видами деревьев, растений, и населенный мирно живущими друг с другом зверями. Этот первоначальный Рай окружен оградой, за которую бог изгнал Адама и Еву после их грехопадения. Поэтому главная «значимая» особенность райского сада — его огражденность; о саде чаще всего говорится «hortus conclusus» («сад огражденный»). Следующей непренной и характернейшей чертой Рая было в представлениях всех времен наличие в нем всего того, что может доставлять радость не только глазу, но и слуху, обонянию, вкусу, осязанию — всем человеческим чувствам. Цветы наполняют Рай красками и благоуханием. Фрукты служат не только украшением, равным цветам, но и услаждают вкус. Птицы не только оглашают сад пением, но и украшают его своим красочным обликом и т. д.

Средневековые видели в искусстве второе Откровение, обнаруживающее в мире мудрость, гармонию, ритм. Эта концепция красоты мироустройства выражена в ряде письменных произведений Средних веков — у Эригены, в «Шестодневах» Василия Великого и Иоанна Экзарха Болгарского и мн. др.

Все в мире имело в той или иной мере многозначный символический или аллегорический смысл, сад же — это микромир, подобно тому, как микромиром являлись и многие книги. Поэтому сад часто в Средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называются «садами»: «Вертоградями», «Лимонисами», или «Лимонариями», «Садами заключенными» и пр. Сад следует читать как книгу, извлекая из него пользу и наставление. Книги носили названия также «Пчел» — название, опять-таки связанное с садом, ибо пчела собирает свой мед в саду. Как правило, монастырские дворы, заключенные в прямоугольник монастырских строений, примыкали к южной стороне церкви. Монастырский двор, обычно квадратный, делился узкими дорожками крестообразно (что имело символическое значение) на четыре квадратные части. В центре, на пересечении дорожек, сооружался колодец, фонтан, небольшой водоем для водных растений и поливки сада, умывания или питья воды. Фонтан тоже был символом — символом чистоты веры, неиссякаемой благодати и т. д. Часто устраивался и небольшой пруд, где разводилась рыба для постных дней. Этот небольшой сад во дворе монастыря имел обычно и небольшие деревья — фруктовые или деко-



ративные, и цветы. Однако хозяйственные фруктовые сады, аптекарские огороды и огороды для кухни устраивались обычно за пределами монастырских стен. Небольшой фруктовый сад внутри монастырского двора был символом Рая. Он часто заключал в себе и монастырское кладбище. Аптекарский же огород располагался вблизи монастырской больницы или богадельни. В аптекарском огороде выращивались и растения, которые могли служить красителями для раскрашивания инициалов и миниатюр рукописей. И целебные свойства травы определялись главным образом символическим значением того или иного растения. Свидетельством того, насколько большое внимание уделялось в Средние века садам и цветам, служит рескрипт 812 года, которым Карл Великий распорядился о тех цветах, которые необходимо сажать в его садах. Рескрипт содержал список около 60 названий цветов и орнаментальных растений. Этот список перепиывался и распространялся затем по монастырям всей Европы. Сады культивировали даже нищенствующие ордена. Францисканцы, например, до 1237 года по своему уставу не имели права владеть землей, за исключением участка при монастыре, который нельзя было использовать иначе, как под сад. Другие монашеские ордена специально занимались садоводством и огородничеством и славились этим.

Каждая деталь в монастырских садах имела символическое значение, чтобы напоминать монахам об основах божественного домостроительства, христианских добродетелях. Особый характер носили сады в замках. Они находились обычно под особым наблюдением хозяйки замка и служили маленьким оазисом спокойствия среди шумной и густой толпы обитателей замка, наполнявшей его дворы. Здесь же выращивались как лекарственные травы, так и ядовитые, травы для украшений и имевшие символическое значение. Особое внимание уделялось душистым травам. Их душистость отвечала представлениям о рае, улаждающим все чувства человека, но другой причиной их культивирования было то, что замки и города вследствие низких санитарных условий были полны дурных запахов. В средневековых монастырских садах сажались декоративные цветы и кусты, особенно вывезенные крестоносцами с Ближнего Востока розы. Иногда здесь росли деревья — липы, дубы. Вблизи оборонительных укреплений замка устраивались «луга цветов» — для турниров и светских забав. «Розовый сад» и «луг цветов» — один из мотивов средневековой живописи XV—XVI веков; мадонна с младенцем чаще всего изображалась на фоне сада.

САДЫ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Между садами эпохи Средневековья и Нового времени в Западной Европе существовал некоторый промежуточный этап — это сады позднего Средневековья.

В позднем Средневековье появились «сады любви»: сады, предназначенные для любовных уединений, свиданий любящих, а также просто для отдыха от шумной придворной жизни. Здесь

музичировали, вели беседы, читали книги, танцевали, играли в различные игры, среди которых выделялись шахматы и «мельница».

Такие сады (обычно замковые) имели посередине небольшие бассейны для купаний. Хорошее изображение такого «сада любви» сохранилось в итальянской рукописи в Библиотеке Estense Модены. Молодые люди купаются в Фонтане Юности, пьют вино и наслаждаются музыкой. Совместное купание в небольших бассейнах мужчин и женщин довольно часто изображается в средневековых миниатюрах: по-видимому, в этом не было ничего удивительного в условиях «коммунальной» жизни средневековых замков и городов, где уединение было желанным, но не всегда доступным.

Устраивались в садах и небольшие травяные площадки для танцев и игр. Сады в позднем Средневековье разнообразились павильонами, холмами, с которых можно было смотреть на окружающую жизнь за пределами садовых стен — и на городскую и на сельскую. В этот период распространяются и лабиринты, которые раньше были обычны только для внутренних помещений (как, например, в Шартрском соборе). Дорожки садовых лабиринтов окружаются стенками или кустарниковыми насаждениями.

Судя по частым изображениям садовых работ, сады тщательно возделывались, грядки и клумбы заключались в каменные защитные стенки, сады окружались либо деревянными оградками, на которых иногда писались красками изображения геральдических знаков, либо каменными стенами с роскошными воротами. Прекрасное описание позднесредневекового сада мы находим в Третьем дне «Декамерона» Боккаччо.

САДЫ РЕНЕССАНСА

Ренессанс по-своему снял противоречие между человеком и природой. В садах Ренессанса воплотилась преобразованная природа с преобразованным и освобожденным человеком. В садах Ренессанса главным стал человек в подчиненной ему и его разуму природе. Человек не только идеализировал природу, но и считал себя способным улучшать ее, выявляя в ней ее идеальные свойства.

Петрарка считал сады прежде всего источниками радости. Он создавал собственные сады и писал, между прочим, своему другу из своей ссылки вблизи Авиньона в 1336 году: «Я создал два сада, которые нравятся мне чрезвычайно. Я не думаю, чтобы им были равные в мире».

Можно утверждать, что гуманистическое движение эпохи Ренессанса началось в садах, которые организовывались на основании тех сведений, которые стали известны о садах Древнего Рима.

Три характерные черты свойственны садам Ренессанса. Первая — это новое обращение к Античности (к Античности, как мы те-



«Сад любви» с Фонтаном Молодости. Позднее Средневековье. Миниатюра из итальянской рукописи XV в.

Садовый лабиринт. Иллюстрация из книги Томаса Хилла «Садовые лабиринты». 1563

Сад Ренессанса. Вилла Медичи в Тоскане. Деталь фрески Бенедикто Гоццолли. 1459



перь хорошо знаем, в своеобразной форме обращались неоднократно и в эпоху Средневековья). Вторая — это значительная секуляризация символическо-аллегорической системы садово-паркового искусства. Третья — это расширение на новой основе архитектурной стороны садов. Все эти три черты отразились на всех последующих стилях европейского садово-паркового искусства.

Подбор античных скульптур в садах Ренессанса по содержанию был более или менее случаен, но тем не менее античные скульптуры не были чисто формальным украшением: они создавали историческую перспективу, крайне важную для эпохи Ренессанса и последующего Барокко, когда чувство истории, чувство «содержательное» и многозначительное, было открыто и создавало для современности ту «историческую глубину», без которой не мыслилось даже простое прославление современников — владетелей, поэтов и художников. «Мифологическая ученость» отныне на протяжении многих столетий становится существеннейшим признаком образованности владельцев садов и их «садового общества».

Вместе с тем ренессансные сады своеобразно развили средневековую «архитектурность» монастырских садов. Если монастырский сад продолжал традиции античных атриумов и помещался внутри монастырского здания, во внутреннем дворике, то в эпоху Ренессанса сад расширял дворец хозяина с внешней стороны, но продолжал сохранять ограду, в значительной мере переставшую играть символическую роль «ограды Рая», но зато усилившую «психологическую» — чувство уединенности и замкнутости представленного садом микромира. Внутренние балюстрады итальянских садов закрывали окружающие виды и служили уюту больше, чем парадности, разделяя сад на отдельные помещения.

В прямоугольных зеленых кабинетах ренессансных садов можно было уединиться, читать, размышлять или беседовать с друзьями. Они были изолированы и посвящены каждой своей теме. В некоторых был устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем были собраны душистые растения и т. д.

Подобно римским садам Античности, сады Ренессанса были прорезаны аллеями, пересекающимися под прямым углом (но без прежнего символического значения креста), украшены статуями и бассейнами, насыщены редкими цветами.

САДЫ БАРОККО

Основной принцип садоводов Барокко был тот же, что и в поэзии Барокко. Неаполитанский поэт Джамбаттиста Марини отчетливо выразил этот общий принцип Барокко: «Поэта цель — чудесное и поразжающее. Тот, кто не может удивить... пусть идет к скребнице» (то есть станет конюхом. — Д. Л.)¹.

Одно из отличий садов Барокко от садов Ренессанса заключалось

в смелом использовании разных уровней, в устройстве каскадов, водопадов. Итальянцы «играли с водой, как Султан со своими драгоценностями», — выразил свои впечатления один англичанин. Характерные черты садового искусства Барокко — обилие каменных произведений на террасах: опорных стен, фонтанов, павильонов, аллегорических фигур, нимф, сатиров, богов и богинь, балюстрад, лестниц, садовых театров и туфовых ниш, сложно извитых аллей, огромных урн и другой садовой орнаментики. Все это играло большую роль, чем грядки, партеры, цветы и отдельные деревья в предшествующих стилях².

Барочные сады распространились главным образом в средней Италии в конце XVI и в течение всего XVII века. Барочные сады должны были быть представительными, рекомендуя богатство, вкус и эрудицию их владельцев, должны были удивлять, поражать, интересовать.

Вместе с тем сады в эпоху Барокко стремительно увеличивались в размерах. Они обсаживались плотными рядами больших деревьев, кустов, составлявшими большие массивы зеленых стен. Развивается пафос величия и изобилия в красках и запахах. Увеличились размеры фонтанов, возросли водяные струи; еще громче стал шум воды, появилась мода на ароматные цветы, кусты, деревья, особенно на апельсиновые и лимонные. Природа драматизируется все большим стремлением к синтезу искусств, к экспрессивному воздействию на все чувства человека.

Одно из главных отличий садового Барокко от садового Ренессанса заключалось также в появлении в садовом искусстве иронического элемента, создание собственной мифологии (собственных систем символов и аллегорий) чисто эстетического порядка. Если сады Медичи во Флоренции пытались «всерьез» восстановить сады Платоновской академии и «насеялись» «серьезными» скульптурами и скульптурными ансамблями, то в садах Барокко гораздо отчетливее проступал элемент отдыха от серьезного содержания.

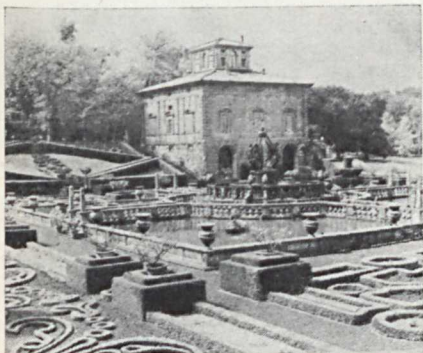
Статуи по-прежнему служили смысловой связью с природой, но по своему содержанию они должны были больше напоминать о простых утехх окружающей сельской местности. Гроты, например, символизировали собой как бы уход в горы, уединение. Барочная шутливость требовала, чтобы кусты и деревья стриглись не столько «архитектурно», сколько живописно и «чуждаково», принимали форму статуй, а самые статуи в садах сливались с растительностью, а не противостояли ей. Эту особенность барочной стрижки деревьев и кустов часто не замечали исследователи, преувеличивая ее архитектурность. Подстриженные в виде людей, зверей, ваз, кусты и деревья — характернейшие для Барокко курьезы, такие же, как шутливые фонтаны («шутихи»), «тайные» скамьи, обманные перспективные картины, создававшие иллюзию продолжения аллей или открывающихся видов на природу, села, строения и т. д.

Эммануэлле Тезауро — крупнейший теоретик Барокко — отмечал

Сад Ренессанса. Вилла Ланте. Италия. Современный вид

Влюбленные в саду замка. Миниатюра из французской рукописи XV в.

Сад Барокко. Замок Вилландри. Франция. Современная реконструкция сада начала XVII века с сохранившимися чертами сада позднего Средневековья



ет, что истинное в искусстве не то, что истинно в природе; поэтические замыслы «не истинны, но подражают истине», остроумие создает фантастические образы, «из неведомого творит бытующее»³.

К садам эпохи Барокко применимо положение Ф. Бэкона, что «природа вещей лучше обнаруживает себя в искусственной стесненности, чем в естественной свободе». Сады Барокко способствовали исследованию и показу природы именно в «искусственной стесненности». Они были в известной мере экспериментом, служащим познанию мира, — экспериментом, в котором создаются модели мира, испытываются свойства растений, насаждаются искусственная, но все же природная среда вокруг нас. Характерной деталью садов Барокко было устройство так называемых «театров». Садовый театр состоял из полукруглой декоративной стены, обычно с тувовыми нишами, в которых размещались статуи. Такие театры мы найдем в саду виллы Бельведер в Италии, в саду дворца Мандрагона, в саду виллы Памфили и пр. «Театры» создавали декоративный фон, иногда вовсе не служивший для представлений, хотя, вообще говоря, сады Барокко, в отличие от садов Ренессанса, гораздо чаще использовались для маскарадов, театральных действ, увеселений, тогда как для садов Ренессанса был более типичен серьезно-учебный и ученый характер.

Зрительный элемент сильно возрастал в Барокко. Но садовые театры не были только чисто зрительными деталями сада — в них была и зрелищность: разыгрывались праздничные представления, сказывалась характерная для Барокко театрализация жизни. С этим же «театральным» характером барочных садов связана и другая их черта — стремление к музейности, стремление превращать сады в своего рода кунсткамеры, выводить в садах редкие растения, особенно редкие плоды.

Редкие фрукты заботливо выращивались, в частности, в английских садах XVII века. На портрете короля Карла II Х. Данкерта, носящем название «Ананасный портрет», Карл II изображен на террасе английского дома, с типичным для Барокко квадратным партером («кабинетом») позади, держащим ананас в руке — первый, выращенный в Англии.

Стремление населять сады редкими растениями объяснялось не только желанием к «коллекционированию», но и характерным для Барокко тяготением к эффектам «преодоления материала». Л. Бернини говорил: «Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью». В садовом искусстве было то же стремление к преодолению материала: подчинить растения (путем стрижки и выгибания — в «огибных аллеях») скульптурным и архитектурным формам, создавать декоративные эффекты. Сады Барокко планировались с декорационными элементами, и декораторы в них были часто садовниками.

Теоретик садоводства XVII века Джон Эвелин рекомендует для

садов эффекты «громоздкого» разнообразия в соединении с «громоздкой» же интимностью. Он вводит в сады питомники, огороды съедобных овощей, большие цветники, птичники, плантации редких растений, окруженные стеной садики для редких цветов, пастбища, карповые пруды и даже химические лаборатории.

Сады Барокко XVII века полны разнообразных эмблем и «пероглифов». Забава неожиданно становится из обычного ребуса нравоучением, назиданием. Богатство мира, которое по-своему стремится представить сад каждого стиля, в Барокко раскрывается путем подчеркивания «тайны мироздания». Мир и сад — оба вызывают прежде всего удивление. На первый план выступает сложность смыслового оформления сада. Сад надо разгадывать, как ребус. В садах Барокко были аллегии рек, морей, изображения морских божеств.

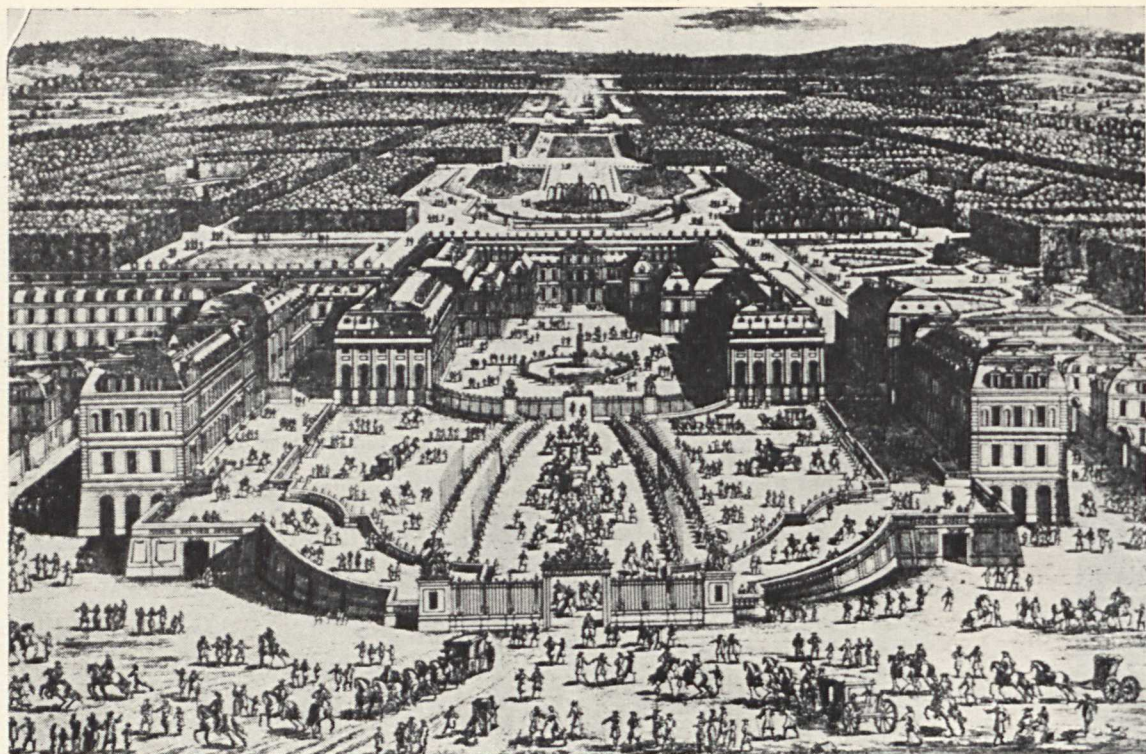
Сады Барокко, может быть, в большей мере, чем сады любого другого стиля, стремились к органическому синтезу искусств, как бы переходя даже пределы возможного для материала. Скульптуры создавались из зеленых насаждений и производили живописный эффект, тяжелый камень превращался в легкую драпировку и пр.

Отсюда же идет стремление в садовом искусстве создавать из кустов и деревьев скульптуры, соединять садовое искусство незаметными переходами с архитектурой и живописью, создавать декорации из зеленых насаждений, акцентировать внимание на оттенках листьев, цветов; стремление противиться естественным законам — во вздымающихся вверх фонтанах, опускающихся вниз, свисающих с высоких стенок или вьющихся по камню, решеткам растений. Отсюда же особое тяготение к огибным аллеям, беседкам и другим строениям, сплошь состоящим из растений. Барокко — это первый из стилей, который довел увлечение садами почти до фантастических размеров, а затраты на устройство дворцовых садов почти сравнял с затратами на постройку самого дворца.

САДЫ ГОЛЛАНДСКОГО БАРОККО

Сравнительно с предшествующими стилями сады Барокко имели гораздо больше индивидуальных и национальных разновидностей. Среди национальных разновидностей садов Барокко особую важность для всего Севера Европы представляли сады Голландии. Голландское Барокко имело особое значение и для развития русского садоводства XVII и XVIII веков.

Голландские сады еще больше подчеркивали характерный для барочных садов элемент проники, шутовства, увеселительности. Голландские сады располагались на террасах, разделенных на «зеленые кабинеты», каждый из которых имел особый характер: один был посвящен душистым цветам, другой — плодовым растениям, третий — лабиринту, фонтанам и т. д. Каждый кабинет отделялся от другого балюстрадами. Эти балюстрады были заимствованы от итальянских ренессансных и барочных садов, но они

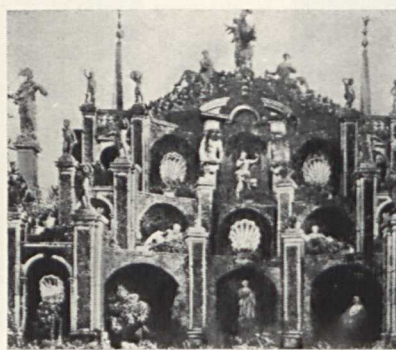
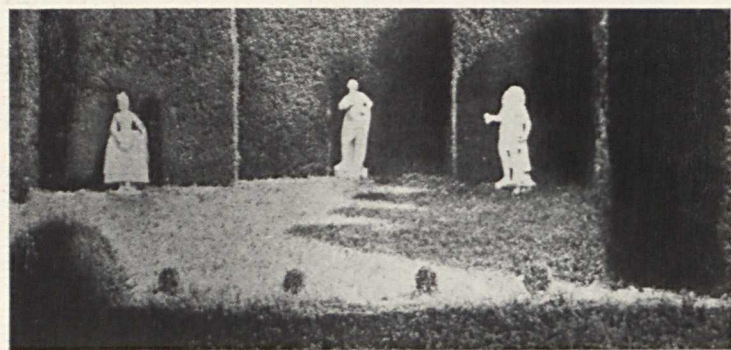


Сад Классицизма. Версаль. Общий вид сада Ленотра. Гравюра XVIII в.

Сад Ренессанса. Зеленый театр. Вилла Марлиа. Италия

Водяной театр в саду XVII века Исола Белла. Италия

Знаменитый французский садовод Ленотр (1613—1700), создатель садов Версаля



На стр. 43 Фруктовый сад в стиле Голландского барокко. Титульный лист книги «Трактат о фруктовых деревьях». 1653

Общий вид садового ансамбля в стиле французского классицизма в Хемптонкорте. Лондон. Гравюра 1724 г.

Передвижное приспособление для садовых работ в регулярном саду. Гравюра 1730 г.

Перевозка апельсиновых и лимонных деревьев весной из оранжереи в сад. Гравюра 1730 г.

служили уюту в большей мере, чем парадности⁴. Центральная, довольно узкая аллея соединяла между собой кабинеты, которые не были симметричны друг другу по тематике. По идее своей зеленые кабинеты со своей различной тематикой были выражением восхищения разнообразием природы. В голландских регулярных садах дворец обычно не занимал центрального положения, а располагался сбоку, в углу сада, с фасадом, сплошь закрытым деревьями. Хозяева и их гости могли уединяться в огибных аллеях, скрываться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Другая черта голландских садов — обилие цветов, с середины XVII века — тюльпанов, которые разводились, ввозились и вывозились, которыми торговали и которые представляли в XVII веке огромную ценность. Редкие тюльпаны были в XVII веке в такой цене, что луковицы их могли быть обменены на роскошный экипаж, небольшое поместье в двенадцать акров или мельницу⁵. В голландских садах предпочитали душистые растения не душистым. Голландское садовое Барокко оказало влияние на многие страны Европы, но особенное значение оно имело в Англии. В XVII веке английское садоводство развили протестантские беглецы с континента: гугеноты из Голландии и Франции. Они ввели новые овощи, новые цветы, новые приемы в агрокультуре, особенно в Восточной Англии, где многие из них обосновались. Голландское садоводство распространилось и в других странах — особенно в Прибалтике. Андре Молле написал для шведской королевы Христианы выдержанную в голландском духе книгу по садоводству «Сад удовольствия», которая была переведена в 1651 году в Стокгольме. Голландское Барокко распространилось с середины XVII века и в садах России.

САДЫ КЛАССИЦИЗМА

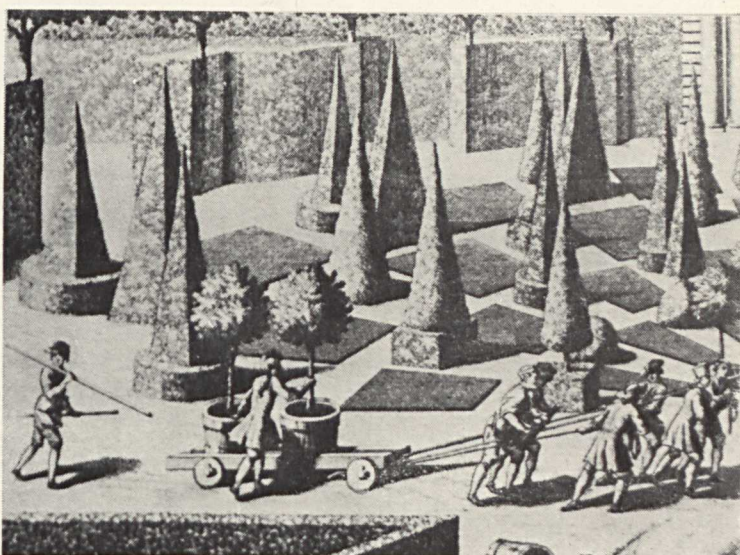
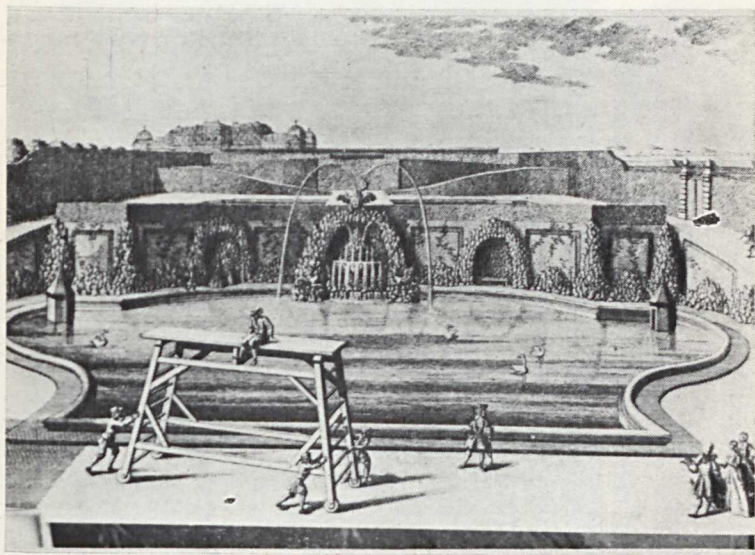
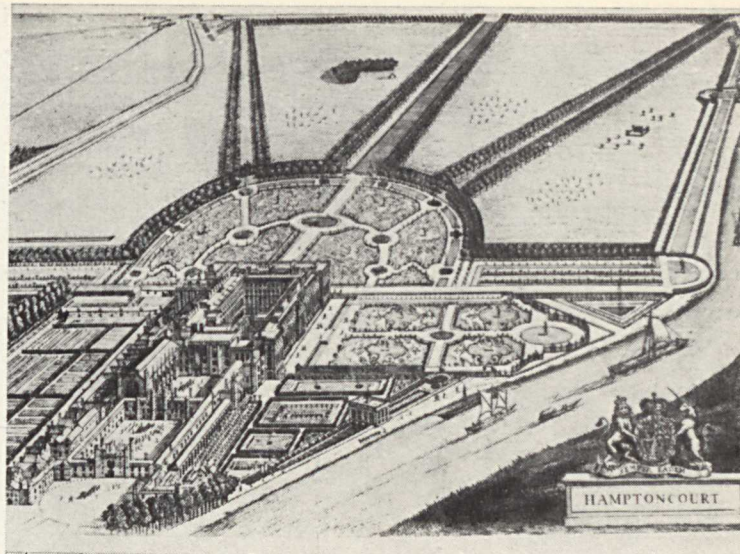
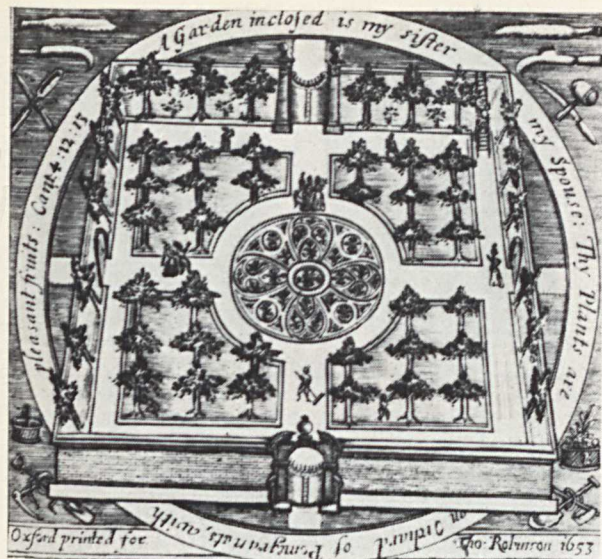
Классицизм не столько пришел на смену Барокко, сколько длительное время существовал рядом с ним. Наиболее ясно садовый Классицизм сказался в творчестве Ленотра, в садах Версаля. Именно поэтому французский Классицизм лучше всего рассмотреть на примере Версаля, хотя следует отметить, что современный Версаль подвергался многочисленным переделкам. Современный вид садов Версаля свидетельствует преимущественно о том, каким представляли себе реставраторы XVIII и XIX веков замысел Ленотра, но не о садах Версаля в их подлинном виде.

Для французского Классицизма, в отличие от голландского Барокко, было характерно стремление к парадности, к раскрытию видов на дворец и от дворца, использование ровного рельефа, без уступов, осевое деление сада, с весьма широкой центральной аллеей, с симметричным построением обеих частей сада по обе стороны оси и отсутствием видимых границ между отдельными участками сада, но все еще с сохранением обязательной наружной ограды.

Классицизм придавал основное значение партерам, прямоугольным площадкам, иногда слегка углубленным (боулингримам), кенконсам (открытым посадкам), широким аллеям и далеким перспективам. Большие водные «партеры» служили как бы гигантскими зеркалами, увеличивавшими пространство. Характерно, что французский Классицизм в садах связан и с Классицизмом в планировке городов, а в эстетике он имеет прямую параллель в «Поэтике» Буало. Ленотр планировал аллеи не под прямыми углами, как раньше, а расходящиеся как спицы колеса, а вернее, как лучи солнца. Тематика солнца-Аполлона отнюдь не случайна, ибо это был символ самого Людовика XIV, «Короля-Солнца». Как утверждал официальный историк архитектурных предприятий Людовика XIV, «все фигуры и украшения, которые можно было здесь видеть, не были расположены беспорядочно, но в порядке их соотношения с Солнцем и его олицетворениями»⁶. Знаменитая трехлучевая композиция Версальского сада также имела символическое значение. «Лучи» аллей расходились из спальни Короля-Солнца в центре дворца, точнее даже — непосредственно от его пышного ложа, расходились, ничем не перегороженные до горизонта, и символизировали солнечный свет, который король распространяет по всей Франции. О системе расположения в Версале символов и аллегорий солнца Джулия Баррелла пишет: «...с южной стороны, например, цветочный сад подчеркивали в своем символическом значении статуи Флоры и ее возлюбленного Зефира, а также Гиацинт и Клития (гелиотроп), обращенные Аполлоном в цветы. Легенда о Короле-Солнце и Вселенной отражалась в статуях времен зода, зари, полдня, вечера и ночи, четырех континентов и четырех элементов — земли, воздуха, огня и воды. Фонтан Аполлона в основании канала представлял бога солнца и его колесницу, возникающих из моря. Его возвращение после дневного путешествия к нимфам и к морской богине Тетис изображалось в гроте Водоема Аполлона. Мать Аполлона Латона и его сестра Диана поднимались из огромного бассейна, возвышаясь над «зеленым ковром»⁷. Радиальные аллеи стали любимыми не только во Франции, но и в Англии. В наиболее классицистическом из английских садов — в Бадмингтоне — герцог Бофортский также устроил сад с двенадцатью радиальными аллеями. Синтез искусств во французском Классицизме подчеркивался грандиозными празднествами, устраивавшимися в садах, садовыми балетами и музыкой, писавшейся специально для садовых празднеств композитором Жаном-Батистом Люлли.

НАЧАЛО И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕЙЗАЖНЫХ САДОВ

Нет сомнения в том, что следует различать пейзажные парки вообще от пейзажных парков Романтизма в частности. Последние — только разновидность и углубленное развитие первых.



Пейзажные сады существовали, в сущности, еще в эпоху Ренессанса. Регулярные сады Ренессанса очень часто бывали окружены более или менее упорядоченной природой. От этой внешней садовой зоны регулярная часть ренессансного сада была обычно отделена изгородью, но это не означало, что владелец регулярного сада был полностью равнодушен к тому, что представляла собой окружающая регулярную часть естественная местность.

На красоту «естественной» природы Италии постоянно обращали внимание и художники, и поэты (в частности, Петрарка). Пейзажный сад представлял собой только второстепенную и отдаленную от дома владельца часть его имения. В ней располагались не только фруктовые сады и огороды, хозяйственные постройки, но и прогулочные дорожки. Хозяйственные же уголки помимо своих утилитарных назначений имели и эстетические функции, — естественно, иные, чем регулярная часть сада. Изучая конкретную историю отдельных садов в Англии или Италии, мы явственно замечаем, что иррегулярная и «естественная» часть имения, медленно и постепенно, столетиями наступала на регулярный сад, последовательно организовываясь под влиянием новых эстетических принципов, но, в сущности, очень редко вытесняя окончательно его регулярную часть.

«Пейзажный парк», в собственном смысле этого слова, появился в литературе раньше, чем в натуре. «Естественный» садовый пейзаж прообразовал все сады — Рай — описан еще в четвертой книге «Потерянного Рая» Мильтона: натурально текущие ручьи, естественные озера, холмы и долины, открытые луга, контрастные виды. Джозеф Аддисон и поэт Александр Поп пробудили в первой половине XVIII века новое отношение к садам. Поп воспевал не испорченную человеческим вмешательством природу. Аддисон высмеивал в «Болтуне» регулярные сады и явился одним из первых их активных противников. В одном из своих ранних эссе в другом журнале, в «Зрителе» (№ 15, 1711 г.), Аддисон объявляет, что «настоящее счастье в спокойной природе и ненавистно помпезности и шуму», «оно любит тень и одиночество и естественно посещает рои и источники, луга и поляны».

Нельзя также считать, что Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный стиль в парковом искусстве появился значительно раньше и во многом сам вдохновил Руссо. Руссо признавался в «Исповеди», что молодым человеком он получил свои идеи о природе из Англии, из статей Аддисона в «Зрителе», которые повлияли и на садоводов, в частности, на Чарльза Бриджмена, значение которого оценено совсем недавно.

Пейзажные парки развились особенно полно под влиянием идей либерализма, проповедуемых в Англии партией вигов (либералов). Поп утверждал, что «мужественные британцы, презирая иноземные обычаи» (имеются в виду французские), предоставляют своим садам свободу от тирании, угнетения и автократии. Николас Певзнер пишет: «Партия вигов — это первый источник

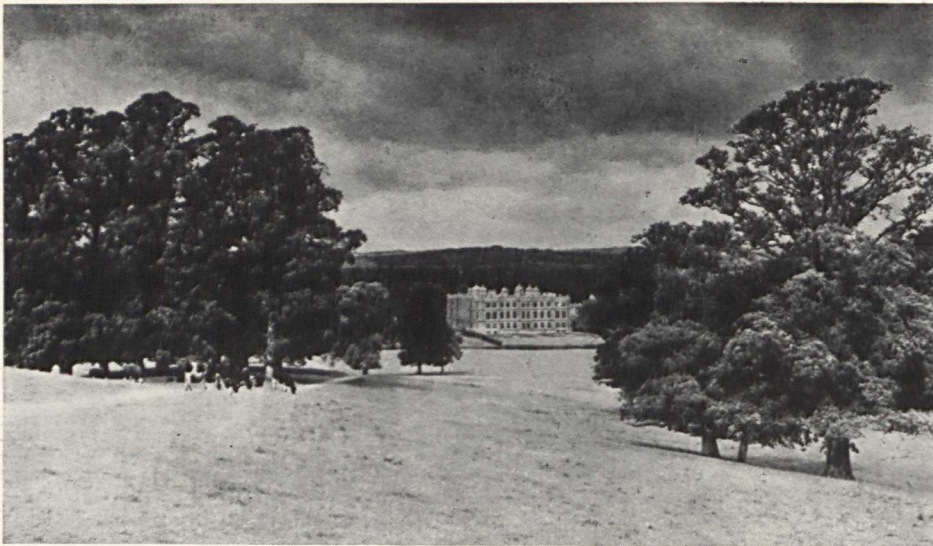
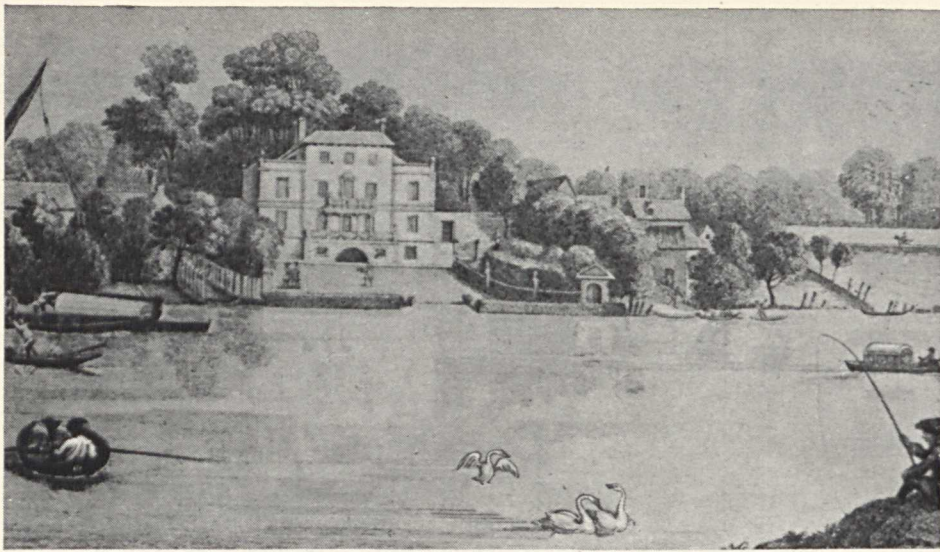
пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — это человеческая способность держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Сад — часть природы, — не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния»⁸. Тем самым в какой-то мере Н. Певзнер «философски» объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими (якобы «тираническими») формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

Впервые название «пейзажный», или «живописный» (слово «picturesque» можно перевести и так и так), ввел Кристофер Хусси в своем трактате «О живописных элементах в ландшафте» в 1727 году⁹. В сущности, создание названия для нового эстетического явления всегда является фактом его осознания и введения в культуру. Таким образом, с этого времени, по существу, и следует вести начало пейзажного стиля в садоводстве. Тем не менее новый стиль долгое время выступал на практике в компромиссных формах.

САДЫ РОКОКО

Слабо упорядоченные элементы пейзажности в садовом искусстве стали впервые организовываться в определенный стиль в эпоху Рококо. Эпоха Рококо была очень кратковременной, и, по существу, стиль Рококо был только разновидностью великого стиля Барокко. Однако в садовом искусстве стиль Рококо сыграл значительную историческую роль, явившись непосредственным предшественником стиля Романтизма и как бы связующим элементом между регулярными садами Барокко и садами Романтизма. В садах Рококо сохраняются еще элементы регулярности и уже явственно назревают «предчувствия» романтической иррегулярности.

В истории садово-паркового искусства стиль Рококо не оставил по себе тех определенных и ясных черт, которые были характерны для Ренессанса, Барокко и французского Классицизма. Это и понятно: Рококо, как стилистическая формация, не равноправен великим стилям и может даже рассматриваться в известной мере как поздняя стадия Барокко — стадия его усложнения и, условно говоря, «деградации», в которой большое идейное содержание стиля Барокко было сведено к довольно мелким задачам. Ирония превратилась в шутку, орнамент измельчал, развлекательность стала приятностью, интерес к природе приобрел пасторальный характер и т. д. Для Рококо в целом характерна наклонность к идиллии, к небольшим галантным празднествам (вместо величественных праздников Барокко и Классицизма). В идеалах жизни доминируют темы, родственные темам живописи Ватто и Буше, буколические настроения, каприз и кокетливость. При этом во всех интимных и небольших темах Рококо были очень важные признаки обращения к неупорядоченной



природе. В Рококо уже вступает в силу любовь к меланхолии на фоне природы и к сельской жизни, ставшая типичной для следующего Романтизма.

Обратим внимание на такую особенность, которая получила большое развитие в Рококо: детали сада перекликались с убранством комнат, садовых дворцов. Сад отражался в зеркалах, повторялся в мотивах орнамента.

Цветами были расписаны плафоны, вышиты обои, каминные экраны. Цветы были на коврах, в деталях, решетках и т. д. — при этом подбирались по преимуществу те сорта цветов, которые были видны из окон.

В поэзии элементы Рококо дают себя знать во «Временах года» Джемса Томсона и в «Виндзорском лесу» Александра Попа.

САДЫ РОМАНТИЗМА

Из всех стилей садово-паркового искусства Романтизм, может быть, больше всего способствовал выявлению эстетической стороны природного материала.

Романтизм не просто сохранял природу, но также преобразовывал ее, как преобразовывали природу и все другие стили в садах и парках. Различие заключалось, однако, в том, что это преобразование было наименее «насилованным» и заметным. Вместе с тем в романтических садах разнообразно использовались достижения предшествующих стилей. Вблизи дома романтические сады допускали стрижку кустов и деревьев, прямые аллеи, уходящие в романтическую даль, экзотические растения и т. д.

Все в романтическом саду подчинялось, однако, эмоциональным переживаниям личности, соединялось с образами поэзии, литературными мотивами, темами путешествий, воспоминаний.

В садах Романтизма предполагается, что посетителю известен определенный запас «романтических знаний»; поэтому романтические сады живут и действуют главным образом для своих «образованных» посетителей.

Если в барочных садах и в садах Классицизма большое значение имели античная мифология и символика, то в Романтизме их роль ослабляется. Совпадения в мироощущении, настроении, движениях природы и души — вот что главное в Романтизме. Природа и пейзаж ценны постольку, поскольку они истолковывают состояние души. Романтиков интересуют пустоши, пустынные берега озера или реки, природа повседневно, «нагая» природа. Между природой и человеком протягиваются прочные связи. Характерно то, что пишет Гете: «Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень. Мои листья желтеют, и листья соседних деревьев уже опали»¹⁰.

Обращение к природе не заставило, однако, садоводов-романтиков отказаться от значимых элементов в садах и парках. Романтические парки продолжали следовать живописи Клода Лоррена, Никола Пуссена, Сальватора Роза и других великих пейзажистов XVII, а затем и XVIII века. Природа для них была прежде

всего природой Римской Кампании с остатками храмов прошлого, руинами, статуями и прочими «знаками» уходящей в глубь веков культуры. Но общий характер значимой системы в Романтизме меняется.

Характерная черта предромантических и романтических парков — это появление большого числа храмов, беседок, хижин, посвященных романтическим темам. Так, например, в польском романтическом парке в Пулавах, принадлежавшем княгине Черторьской, и в ее же парке «Аркадия» имелись алтари Любви, Дружбы, Надежды, Благодарности и Воспоминания.

Уединение в садах стало не средством к философскому углублению в суть природы, а целью и даже самоцелью: состоянием самоуглубления, прекрасным самим по себе.

Романтизм принес не много новых символов и значений, но, сохранив старые, иначе расставил акценты. Природа из замкнутой в себе, огороженной изгородями и стенами, стала выражением внутренней жизни человека. Преимущественное значение получили те элементы природы и сада, которые напоминали о движении, времени, мимолетности и суетности всего в мире. Символы отбирались прежде всего те, которые говорили о чувствах человека, о его настроении. Кроме того, в садах и парках получило огромное значение само слово: не значение слова, не сами идеи, понятия, а слово во всей его наглядности, многозначности и ассоциативной силе.

Изобретательность в сочинении коротких надписей достигает в Романтизме высокого искусства, а эпитафии и надписи на памятниках получают большое распространение в самой поэзии. Одной из самых характерных для Романтизма была пограничная полоса душевных состояний, получившая в сентиментализме и романтизме огромную популярность под названием — меланхолия и почти что отождествлявшаяся со всем, что подходило под понятие поэтического.

«Меланхолия» в понимании конца XVIII — начала XIX века чрезвычайно важна для садово-паркового искусства периода Романтизма. Этот период отмечен стремлением к движению, к переменам во времени, в сезонах года, в часах дня, интересом к различного рода пограничным явлениям в природе. В области чувств, к которым все более и более обращаются как литература, так и садовое искусство, также характерны переходы от одного чувства к другому или к настроениям, которые не могут быть ясно определены.

Меланхолия была связана с определенными временами года и суток. Для нее наиболее характерны были осень и вечер. В садах и парках для меланхолических размышлений отводились наиболее тенистые места парков. Среди дикого леса и в тени вековых деревьев располагались памятники умершим друзьям и родственникам.

Характерный образец культа надгробных памятников — могильный монумент Ж.-Ж. Руссо в Эрмонвиле. Поместье Жирарден в

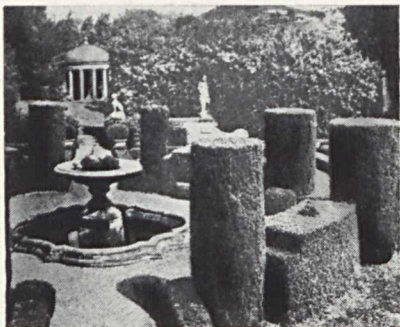
На стр. 44
Вилла английского поэта Алек-
сандра Попа с садом, выполни-
мым по его проекту в пейзажной
манере в Твинкхене на Темзе.
Гравюра 1720-х годов.

Английский садовод Ланчелот
Браун (1715—1783)

Английский садовод Вильям Кент
(1684—1748)

Пейзажный сад, созданный ан-
глийским садоводом Рентоном в
Шеринган Холле, Хемфри (Анг-
лия) в конце XVIII века. Сове-
ременный вид

Сад в стиле Рококо. Иллюстра-
ция Вильяма Кента к поэме Том-
псона «Времена года». «Осень».
1730



Сад Барокко.
Вилла Пиетра
во Флоренции. Сов-
ременный вид

Живая изгородь
и зеленые беседки
в саду XVII века
королевской рези-
денции в Глостер-
шире, Англия. Сов-
ременный вид

Уголок сада
XVII века в Хемп-
тонкорте в стиле
Голландского ба-
рокко. Современный
вид



Эрмонвиле около Парижа частично воспроизводило то, что было описано Руссо в «Новой Элоизе». Могила Руссо должна была напоминать о величии Руссо. Сюда, к этой могиле, приходили поклониться Бенджамин Франклин, Густав III Шведский, Наполеон, австрийский император Иосиф II и многие другие. Надпись на монументе была лаконична и этим своим лаконизмом также напоминала о величии покойного: Ici repose L'homme de la Nature et de la Verité (Здесь покоится человек Природы и Правды). Отчасти благодаря культу меланхолии в романтических парках не было места иронии, шутке. Размышление было в романтических садах связано не столько с «бесстрастным» «научным» изучением мира и удивлением перед мудростью и разнообразием природы, как в садах Барокко, сколько с чувствительностью, не терпящей ни смеха, ни даже улыбки.

Вместе с этим в романтических садах совершенно исчезает «кабинетность», которая была столь характерна для всего предшествующего развития садоводческого искусства начиная со Средневековья.

Немецкий поэт К. Гиршфельд, получивший большую популярность своими работами по садоводству в России, рекомендует такое устройство меланхолических садов: «Всему, что только может предвозвещать живность или веселое движение, не надлежит быть в садах сего рода, никаким приятным и веселым видам, простирающимся вдаль, никаким лужайкам и буграм, покрытым светлою и приятною зеленью, никаким лужайкам, испещренным множеством блестящих цветов, никаким открытым и просторным водам. Но господствовать тут повсюду надлежит скрытности, уединенности, темноте и тишине...

Деревьям и кустарникам надлежит быть с густым, а притом темным и печальным листом, как, например: конским каштановым деревьям, простым ольхам, американским черным липам, тисовым деревьям, бальзамным тополям и прочим тому подобным... Под мраком и тению таковых групп и рощей и лесов, да извивает меланхолический сад лабиринфические свои дорожки и ходя всюду, и всюду, проводит ими ходящего то в темные и мрачные низы и овраги вниз; то под тени висящих над головою гор, или скал; то к берегам безмолвных вод, которые от тени стоящих вокруг деревьев покрываются вечным мраком.

Длинные ходы, окаймленные высокими и тенистыми деревьями с густым между ними кустарником, умножающим священную темноту, в сем месте обитающую; ходы, похожие на покрытые сводами проходы в древних монастырях и готических церквях, весьма к такому саду приличны: потому, что они возбуждают душу к важным и глубоким размышлениям»¹¹.

Рассуждение К. Гиршфельда о том, каким должен быть в саду участок меланхолии, замечательно как свидетельство современника — это документ, очень важный для русских садов и, в частности, романтических садов Павловска и Царского Села.

О принципах, на которых основывалось устройство романтических садов, можно было бы писать очень много. Не только можно, но и нужно, ибо именно романтические сады сыграли огромную роль в развитии русского садового искусства, с одной стороны, и русской поэзии, литературы — с другой.

Садовое искусство не только само по себе представляет некоторый синтез искусств, испытывает на себе воздействие философских, поэтических, живописных, архитектурных идей, но активно отражается в многосторонней жизни культуры, живет в произведениях поэзии, прозы, живописи. И вместе с тем оно решает экологические проблемы в глобальном масштабе. Недаром писатели, поэты, философы представляли себе идеальную жизнь, как жизнь в саду — в той природе, которая не просто служит человеку, эксплуатируется им, дает ему материальные блага, а находится в союзе с человеком, обогащается им и расцветает.

¹ См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теоретики. — В сб.: XVII век в мировом литературном развитии. — М., 1963, с. 120.

² Cowell F. R. The garden as a Fine Art Antiquity to Modern Times. L., 1978, p. 148.

³ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964, т. 2, с. 626.

⁴ В Англии «Dutch Garden» (Голландский сад) означает обычно небольшой участок сада для отдыха и развлечения.

⁵ Тюльпан был привезен в Европу Ожье Гизелином, послом Фердинанда I у Сулеймана Великолепного — в 1554 г. В 1561 г. первые луковичы были привезены в Антверпен, который с 1630 года — центр финансовых спекуляций луковичами. Джон Эванс отмечает начавшуюся с 1630-х годов «тюльпаноманию».

⁶ The Garden. An Illustrated History. By Yulia S. Berrall, N.-Y., 1978, p. 197—200.

⁷ Там же, с. 200.

⁸ Pevsner N. "Studies in Art". N.-Y., 1968, p. 101.

⁹ Впрочем, некоторые исследователи считают, что французско-английский термин picturesque впервые введен в употребление, садоводом и художником Вильямом Гилпином (1724—1804) в его труде «Three Essays on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and Sketching Landscape» (1791 и 1794 гг.). См.: Cowell F. R. The Garden as a Fine Art... L., 1978, p. 175.

¹⁰ Гере И. В. Страдания молодого Вертера. М.—Л., 1937, с. 148.

¹¹ Экономический магазин, 1787, ч. XXXI, с. 3—6.

«Народные художественные промыслы Кировской области»

Так называлась выставка, состоявшаяся недавно в Москве, в Музее народного искусства, на ул. Станиславского, 7. Посетители выставки имели возможность познакомиться с современным состоянием народного декоративно-прикладного искусства одной из самых богатых им областей нашей Родины — Кировской области. Выставке предшествовала большая организационная работа, проведенная Управлением по производству игрушек и народным художественным промыслам Кировского Облпотребсоюза. В области был проведен и проведен смотр-конкурс мастеров народного искусства, целью которого были выявление и учет мастеров, а также сбор традиционных народных художественных образцов изделий.

Смотр проводился в течение 1980 года совместно с художественной общественностью Кировской области и при самом активном участии сельских и поселковых Советов. В итоге буквально ни один народный мастер не остался незамеченным. Были также собраны сотни оригинальных изделий из дерева, бересты, лыка, луба, основного корня, глины и из текстильных материалов, которые после просмотров и тщательного отбора демонстрировались, сначала на местных, сельских, затем на районных и наконец на специальной большой выставке в г. Кирове. Представительностью этой выставки и высокий эстетический уровень ее экспонатов привлекли к ней внимание Музея народного искусства, который и предложил показать ее в Москве. Пожалуй, самой примечательной особенностью выставки была наглядность исторической преемственности тради-

ционная форма ведет родословную от карельских деревянных сосудов, которые «строились» угловато-заovalенной линией. Защитное покрытие тонирует сосуды под старое дерево, придает им благородный серебристо-серый цвет. Для украшения ковшей большей частью тактично используются резной орнамент.

Все подготовительные операции этого производства механизированы, но окончательная доводка изделия производится вручную. Широкие возможности

Зазнобин — народный резчик

Летом 1981 года в историко-художественном музее г. Переславля-Залеского (Ярославской обл.) была открыта в связи с 60-летием персонального мастера по дереву Владимира Николаевича Зазнобина. Искусствоведы и художники, фотокорреспонденты наезжали в деревню Горки, где родился мастер и прожил до конца своей жизни — до 13 ноября 1981 года. Здесь он крестьянствовал, плотничал,

шумят, замазывают лопастями-руками, как крыльями. В этом их действе есть что-то от древних игр, магии, языческой обрядности... Для творчества Зазнобина характерны и многофигурные сюжетные композиции без движения. В построении этих композиций у мастера соединились традиционные приемы и индивидуальная трактовка образов. Он резал свои скульптуры без эскизов и предварительных наметок, прямо «с



заявлял объемной резьбой. За свою долгую жизнь В. Н. Зазнобин поставил более сорока изб, десятков амбаров, сараев, бань, колодезь, друтых строений. А сколько сделано им граблей, лопат, саней, игрушек разных — сосчитать невозможно. Но Зазнобин не только строил, но и защищал. Он участвовал в двух войнах.

допусков позволяет резчику варьировать форму сосуда довольно широко, добиваясь отчетливой ее нюансировки. Для обработки наружных поверхностей сейчас вводится стамесковая порезка: ее богатые и разнообразие фактуры гармонично контрастируют с гладкой внутренней поверхностью чаши. Такой, «от инструмента», подход к интерпретации формы также развивается логичным развитием традиции.

Е. Калинин

прекратить занятия монументальной живописью по состоянию здоровья. Живописец Р. А. Флоренский, представленная на выставке, была высоко оценена присутствовавшими на вечер, а также выступившими искусствоведами А. А. Сатлыковым, О. О. Ройтенбергом. С расказом о жизни Р. А. Флоренской выступила М. С. Трубочева. На вечер были прочтаны воспоминания сокурсницы Раисы Александровны Г. Ю. Хан-Дожевой. Воспоминаниями о Р. А. Флоренском и о ее преподавателях поделились В. А. Беканова, С. А. Павловский. На выставке присутствовали художники, искусствоведы, представители печати, сотрудники Государственной Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Московского областного краеведческого музея, Загорского, Ивановского и Ярославского художественных музеев. Надо надеяться, что выставка, организованная по инициативе Дома художников, послужит началом изучения творчества Р. А. Флоренской, его связей и места в русском искусстве.

М. Трубочева



В экспозиции — батик

Осенью прошлого года в помещении редакции проходила выставка Р. Гайказовой. Канцелярия архитектуры, сотрудник научно-исследовательского института теории и истории архитектуры, Гайказова много работает как художник, она участник 14-ти профессиональных художественных выставок, где успешно экспонировала свои акварели. Последнее ее увлечение — батик. Показанные в редакции батники выполнены в смешанной технике и отличаются своеобразным колористическим решением, проявляющимся как в контрастных или оттеночных сопоставлениях двух-трех цветов, так и в многокрасочных пестрых работах. Активное овладение многообразными приемами росписи по тка-

ходу», отсекая монолит для дальнейшей его проработки, детализации образа, окраски. Деформация пропорций фигур, беспредельность, статичность движения, яркие лопальные краски — это прием, художественный язык крестьянского художника, народный эстетический взгляд, стремящийся к конкретности, реали-

ций в области. На выставке не ощущалась стилистическое и качественное разрыва между образцами старинного ткачества, ковротеления, резьбы по дереву, плетения и т. п., представленными в так называемом историческом разделе, и тем, что показали на выставке художники и мастера современных кировских предприятий народных художественных промыслов.

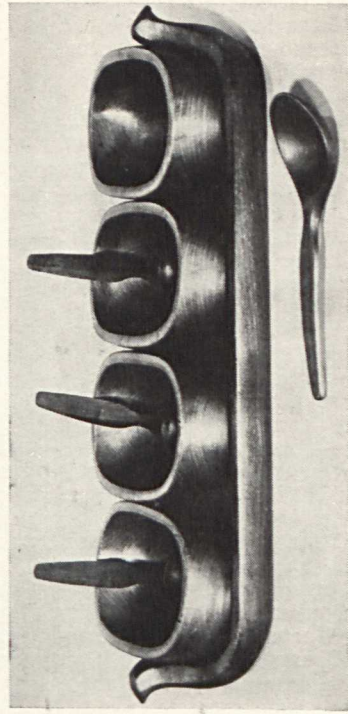
Исторический раздел составил традиционные изделия, сохраняющиеся еще и сегодня в сельских семьях как память о родителях, дедах и прадедах. По своим художественным достоинствам эти вещи, еще живущие в реальном современном быту, не уступают соответствующим образцам, украшающим коллекции крупнейших музеев, образцам, воспроизведенным в альбомах. Это и тканые свадебные фартухи, и русские сарафаны, и полотенца с изображением парусных судов, на которых, как писалось в старинных свадебных песнях, женихи везли своим невестам золото, серебро и

ль. Некоторые из них могут быть использованы для питья, другие — как конфетница или солонка, популярностью пользуются совок для сбора ягод; иные сосуды (как правило, неглубокие) используются как сухаришны, лотки для печеня. И, разумеется, каждый из них в интерьере кухни-сто-

Н. Каплан

Возрождение традиции

В течение нескольких лет комбинат «Карельские сувениры» настойчиво формирует программу, способную соединить традиции народного искусства с условиями современного массового производства. Один из разделов этой программы — объемные модификации традиционного ковши. По образ-



цам, подготовленным главным художником комбината Н. Галушиным, за последние несколько лет выпущено не менее пятнадцати таких изде-

стическому правдоподобию, своему выражению красивого. При кажущейся похожести фигур, лица их все же различные: молодые, старые, мужские, женские, улыбающиеся, серьезные. Подчеркнуты резбой и деталями: носы, глаза, уши, волосы. Стремясь как-то объединить свои наивные нехитрые творения, похожие на идолов, мастер расставлял их на досках-подставках. Тематика его сюжетов самая разнообразная. Здесь и сказки («Сказка о рыбе и рыбке»), исторические лица («Пушкин и царь»), общественные события («В колхозе», «Комитет бедноты»), бытовые и трудовые сценки («Пахота», «Гребят лен», «Баня») и др.

Произведения В. Н. Зазнобин накладывают не только в родной деревне. Они приобретены музеями Ленинграда, Ярославля, Суздаля, Переславля-Залеского. Много работ закупил с последней выставки 1981 года недавно открытый Музей декоративно-прикладного и народного творчества РСФСР в Москве.

Н. Шкаровская

Творческий вечер художницы

Имя Раисы Александровны Флоренской (1896—1932) давно привлекало внимание художников, искусствоведов и любителей живописи, имеющих возможность познакомиться с ее работами. Выпускница Вхутемаса, ученица таких мастеров, как К. Коровин, А. Горский, Н. Касаткин, А. Корин, П. Кузнецов, Н. Чернышев, она была высоко оценена своими современниками, однако оставалась малоизвестной широкому кругу зрителей. Выставка, посвященная творчеству Р. А. Флоренской, была организована московским Домом художника и проводилась на вечере клуба искусствоведов и клуба станковой графики МОСХа, открывшем 29 октября 32-й сезон. Персональная выставка Р. А. Флоренской в том объеме работ (около 70) и многообразии жанров, в каком она была

ни позволяет Гайказовой проговаривать себя в различных жанрах: здесь архитектурные и растительные пейзажи, изображения животных и птиц, свободные цветочные композиции. Думаешь, что увлечение разнообразными декоративными возможностями,

В несколько строк

Москва
Скульптурная композиция «Героям-дружинникам, участникам баррикадных боев на Красной Пресне» открыта 22 декабря 1981 года. Монумент воздвигнут у бывшего Горбатого моста, свидетеля революционных событий 1905 года. Авторы монумента — скульптор Д. Рябичев и архитектор В. Нестеров.

Терракотовые фриз и сочно-зеленые «муравьиные» изразцы, шедеры монументальной керамики, вышедшие из рук мастеров второй половины XVIII века Степана Подубеса, Петра Заборского, керамические работы Абрамцевской мастерской и изделия фабрички М. С. Кузнецова — 2,5 тысячи экспонатов из фондов Государственного Исторического музея и других музеев страны знакомил с историей русского изразцового искусства XV — начала XX века на выставке в Новодевичьем монастыре, открывшейся в конце минувшего года.

На аллее Героев, у монумента, воздвигнутого в ознаменование достижений в освоении космического пространства, открыт памятник ученому и организатору науки нашей страны академику М. В. Келдышу. Авторы — скульптор Ю. Чернов и архитектор А. Колчин.

Ленинград
Выставка «Театрализованные праздники в творчестве ленинградских художников» была открыта в декабре прошлого года во Дворце работников искусств им. К. С. Станиславского. Представлены эскизы, рисунки, макеты, показывающие творческую лабораторию художников, занимающихся

которые дает техника, не помешает обретенной оригинальной манере, собственного художественного почерка, проявившегося в приятных живописных работах Гайказовой, которые также демонстрировались на выставке в редакции.

О. Игорева

оформлением праздников под открытым небом.

На выставке, открывшейся в конце минувшего года в Доме писателя им. В. Маяковского, демонстрировались портреты поэтов и прозаиков, выполненные ленинградским скульптором В. Астаповым.

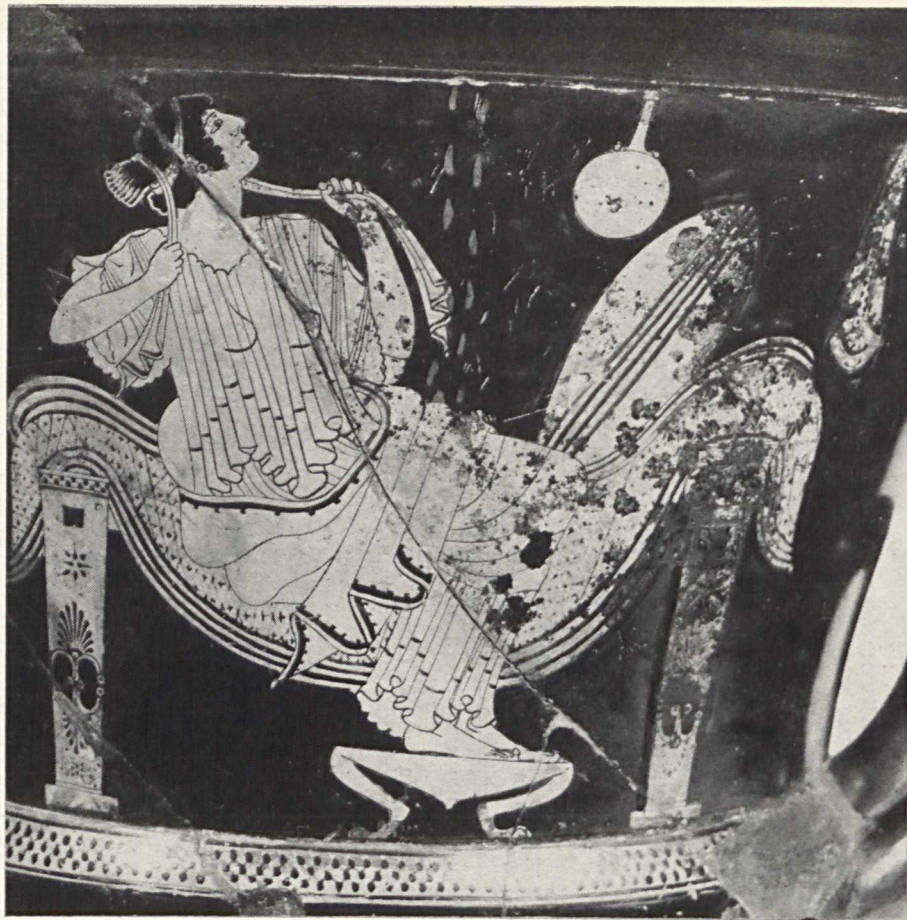
Около ста живописных и графических работ И. А. Баргенева экспонировались на выставке, развернутой в Институте им. И. Е. Репина. Автор — архитектор-художник, историк отечественного и зарубежного зодчества, педагог, воспитавший несколько поколений художников и искусствоведов. В научной библиотеке Академии художеств СССР была открыта выставка научных трудов И. А. Баргенева, приуроченная к 70-летию автора.

Кутанси

Здесь открыт мемориал Славы, созданный лауреатом Государственной премии СССР скульптором Мерабом Бердзенишвили и архитектором О. Каландашвили. Многофигурная композиция, состоящая из 50-метровой арки с выразительным рельефом и статуи всадника, воина-победителя, выражает идею памяти — торжество и бессмертие добра, подвига, мужества.

Авейру

В городе Aveiro — главном городе одноименной португальской провинции экспонировалась выставка народного творчества Советской Грузии. В старинном зале культуры местного муниципалитета были выставлены работы грузинских мастеров чеканки, образцы искусства коврового ткачества. Выставка организована по инициативе филиала общества «Португалия — СССР».



Древние греки рассказывали о прекрасном юноше Нардиссе, который, увидев свое отражение в воде, не мог оторвать от него глаз... Он так и умер, любуясь собой, а после смерти был превращен в цветок. В этом мифе сохранена память о тех доисторических временах, когда человек понял, что он может увидеть себя в зеркальной поверхности воды.

Прошло много веков человеческой истории, прежде чем люди научились делать зеркала. Археологические исследования позволяют назвать довольно точное время, когда на европейской части нашей страны появились первые зеркала как восточного, так и греческого производства. Это VI век до н. э. — период интенсивного заселения греками северного побережья Черного моря и активных торговых связей Греции и Скифии.

Греческие зеркала по виду похожи на современные туалетные зеркала с ручкой. Восточные же представляли собой небольшой круглый бронзовый диск, хорошо отполированный с одной стороны, а с другой — имевший небольшой припаянный столбик или петельку для держания. Диск греческих зеркал всегда имел форму круга с диаметром не более 20 см. У большинства из них была боковая ручка, на конце которой нередко делали отверстие, чтобы зеркало можно было не только держать в руках, но и повесить на стену.

На греческих краснофигурных вазах нередко изображали женщин с зеркалами. Изображение зеркала можно увидеть на известном аттическом кратере начала V века до н. э., хранящемся в Эрмитаже. На нем помещена сцена из мифа о Даная: отец заточил ее в подземелье, так как оракул предсказал, что он погибнет от руки внука. Однако к Даная в виде золотого дождя проник Зевс, и она родила знаменитого героя Персея. На эрмитажном кратере — на женщину, прихорашивающуюся перед зеркалом, внезапно проливается золотой дождь. Над головой женщины ее имя — Даная.

Одной из крупнейших греческих колоний, появившихся в VI веке до н. э., была Ольвия. (Уже более ста лет ведутся раскопки этого города, лежавшего на Южном Буге в 40 км к югу от Николаева.) Ольвиополиты, вступив в торговые сношения с окружающими племенами, быстро обнаружили, что зеркала — один из ходких и удобных предметов обмена. Они пользовались достаточно широким спросом, были довольно дорогими, не очень тяжелыми, а потому удобным для транспортировки товаром. Этим объясняется,

почему появившиеся на территории Ольвийского государства мастерские по обработке металла избрали изготовление зеркал одной из отраслей своей деятельности.

Едва ли не единственным материалом для производства зеркал в древности служила бронза. Этот сплав (медь с оловом) имеет низкую температуру плавления и обладает значительной твердостью, благодаря чему хорошо полируется. Чаще всего зеркала делали литыми, реже кованными. Большого труда требовала полировка поверхности зеркала. Она легко разрушалась, деформировалась, и потому зеркала держали в футлярах из кожи или соломки, а также в матерчатых мешочках, остатки которых находят при раскопках. Античные зеркала, дошедшие до наших дней, какой бы хорошей сохранности они ни были, уже утратили полировку, и в них уже никто не сможет увидеть свое отражение. Вообще же археологи находят зеркала лишь в погребениях, а в слоях городищ они не встречаются, потому что все более или менее крупные металлические изделия, вышедшие из употребления, в древности отправляли в переплавку. Любый металл в древности ценился очень дорого.

В своем обиходе ольвиополиты пользовались зеркалами как собственного производства, так и привезенными из Греции. Скифы же покупали преимущественно зеркала, сделанные в Ольвии с учетом их вкусов. Греческие зеркала, судя по археологическим находкам, быстро вытеснили из обихода скифов аналогичные восточные вещи, которые были и менее удобны, и не обладали таким богатым и изысканным декором, как многие греческие зеркала. Греки умели украсить свои произведения и гравировкой, и рельефами, и литыми фигурками.

Из ольвийского некрополя происходит очень редкое зеркало, сделанное в Коринфе в первой половине VI в. до н. э. К сожалению, сохранность его не очень хорошая. Однако на свинцовом накладном рельефе под диском зеркала можно различить две фигуры: сидящий бородатый мужчина с венком на голове и нападающий на него воин. Ясно просматриваются приемы архаического искусства: у сидящего в профиль — два глаза и туловище развернуто в фас. Б. В. Фармаковский, известный археолог и искусствовед, много лет ведший раскопки в Ольвии и нашедший это зеркало в 1910 году, интерпретировал изображенную на нем сцену как убийство Эгисфа Орестом, ото-

мстившим ему за смерть своего отца Агамемнона.

Особый интерес вызывает группа зеркал, сделанных во второй половине VI века до н. э. в ольвийских мастерских с учетом вкуса скифов. Напомним, что всемирно известные образцы так называемого скифского золота в подавляющем большинстве случаев сделаны греческими мастерами по заказу скифской знати, но в классических формах греческого реализма. Это и гребень со сценой битвы из кургана Солоха, чаши и вазы со сценами из жизни скифов, обкладки мечей и колчанов, найденные в 1971 году в скифском кургане уникальное парадное царское украшение — пектораль и многое другое. Однако все эти прославленные ювелирные изделия относятся к эпохе эллинизма (в основном к IV—III векам до н. э.). Традиция же работы античных торевтов для их соседей-кочевников в Северном Причерноморье возникла еще в период архаики. К древнейшим образцам изделий подобного рода относятся созданные ольвийскими мастерами зеркала, украшенные в скифском «зверином» стиле.

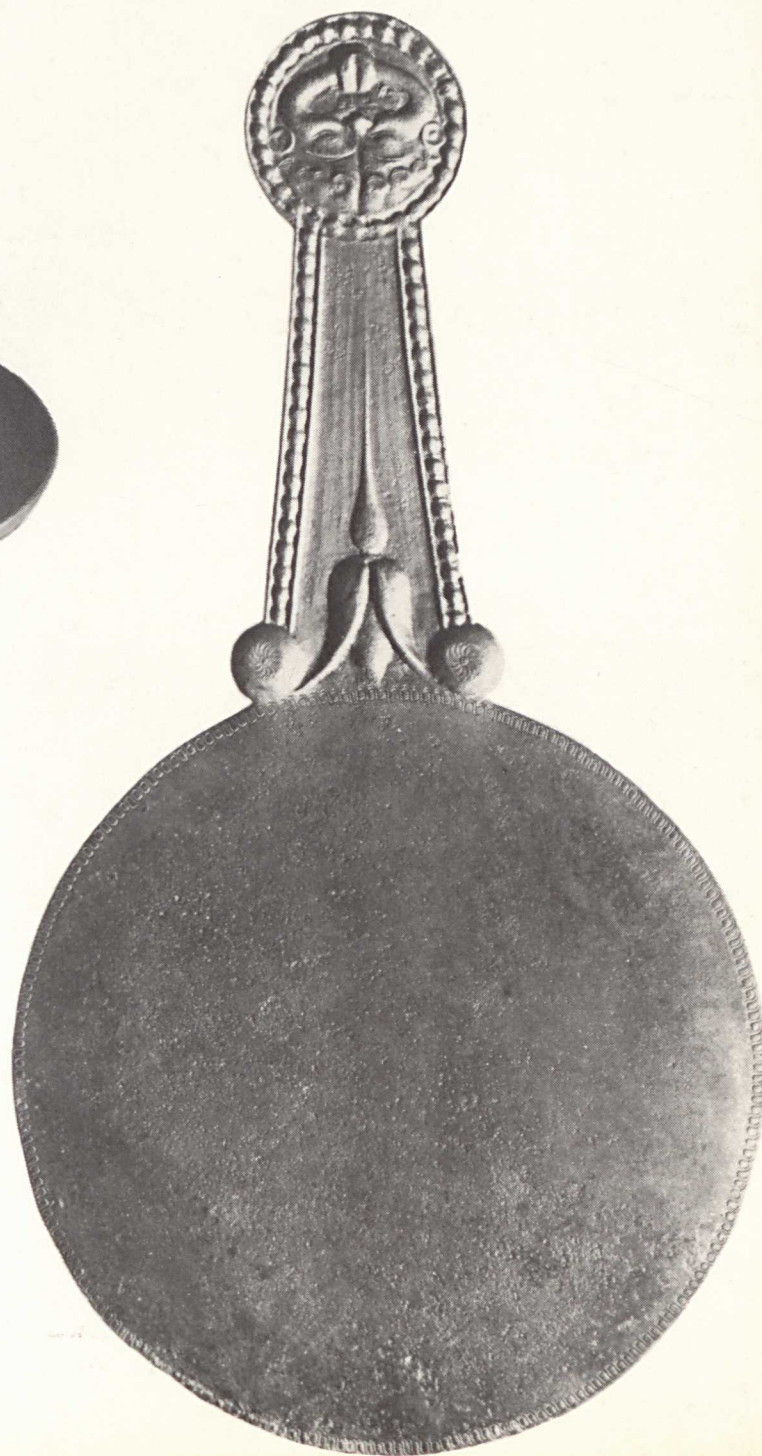
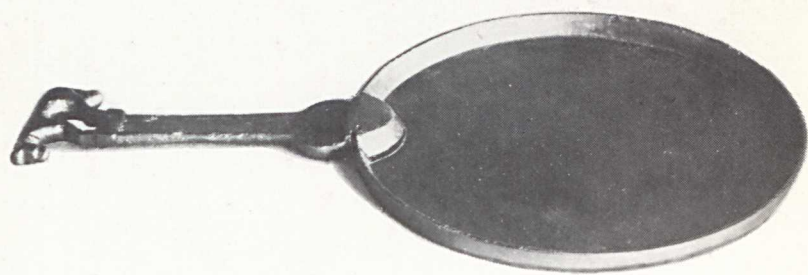
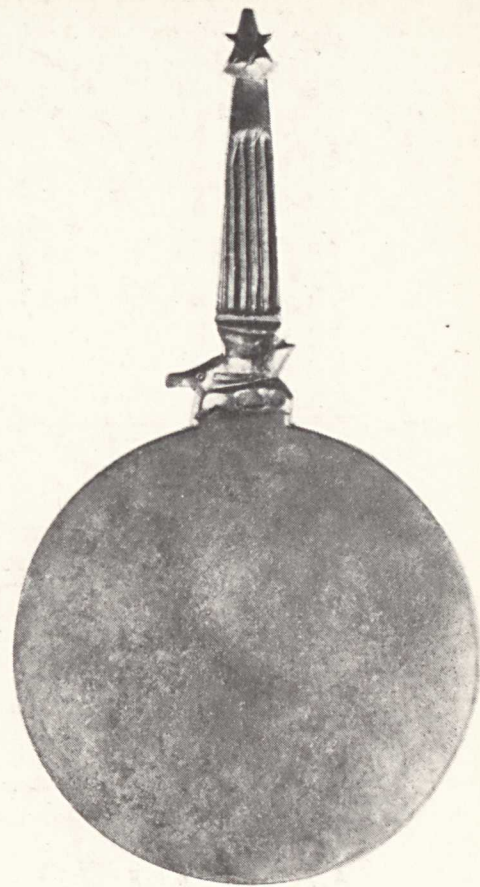
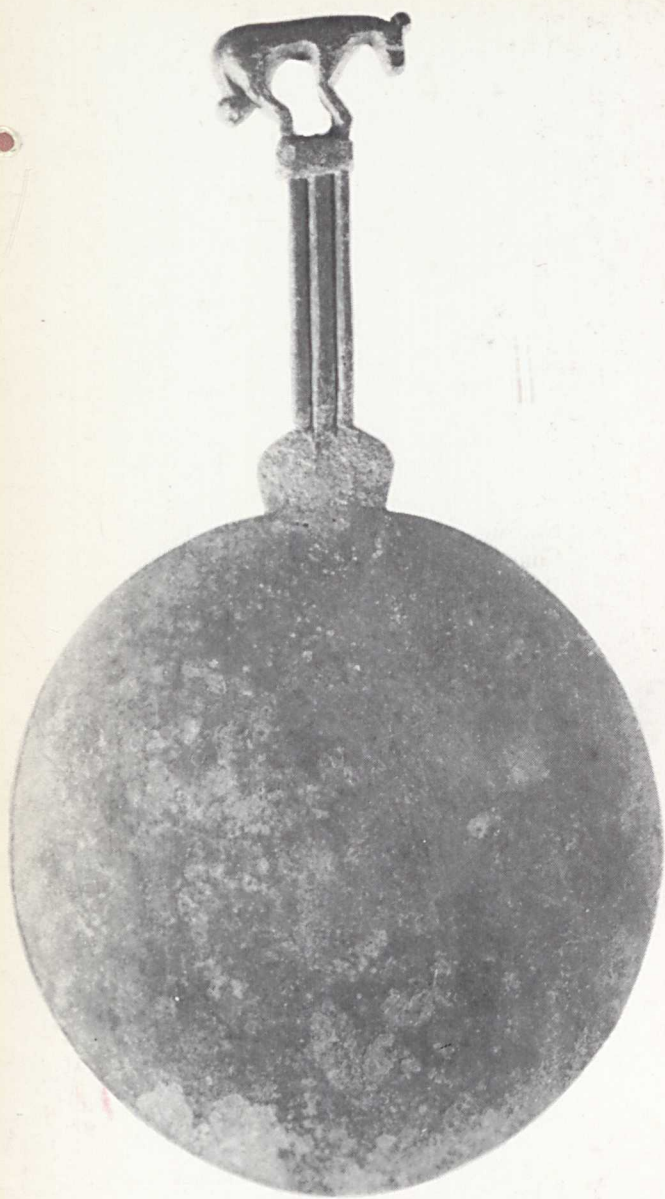
Эти литые зеркала гораздо массивнее прочих греческих ручных зеркал. Их диск отличается заимствованной у восточных зеркал особенностью: по краю неполированной стороны выступает бортик высотой до 0,7 см, образующий прямой угол с плоскостью зеркала. Греки поняли, что этот бортик играет роль каркаса, придает жесткость форме диска, гарантирует его от искривления, обеспечивает необходимую для полированной стороны ровность при разливке горячего металла. Диск обычно имел круглый выступ, порой образованный фигуркой животного, преимущественно оленя, иногда кабана. Всего подобных зеркал найдено более 50: 17 — в погребениях на территории Ольвийского государства, остальные — в скифских курганах. Скифы, наверное, быстро оценили, насколько греческая боковая ручка у зеркала удобнее маленькой перпендикулярной на задней стороне восточных зеркал. Поэтому ручки рассматриваемых зеркал делались боковыми, их украшали либо тремя крупными, либо пятью мелкими продольными ребрами, на конце помещали литую фигурку животного, чаще всего пантеры.

Пространство между подставкой и ногами фигурки использовалось для подвешивания зеркала. Изображение животного обладает и реалистическими чертами, свойственными греческому искусству, и несет определенное влияние скифского «звериного» стиля: схематическое изображение круглых ушей, тонкий хвост, закрученный в кольцо, лапы в виде кружков. То же самое можно сказать и о фигурках животных на других зеркалах. Олень, пантера, баран и кабан — животные, с которыми скифы постоянно встречались и которые естественно служили прототипами зверей, помещенных на предметах скифского производства. Всего этого никак нельзя сказать о льве. Поэтому его изображение на зеркалах всегда дается в духе традиционного греческого реализма. Важно отметить, что скифы всегда представляли хищников стоящими либо готовящимися к прыжку, а травоядных животных — лежащими с подогнутыми ногами. Греческий мастер не понял этой семантики, и потому хищный лев оказался у него в той же позе, что и олень.

Украшенные в скифском «зверином» стиле зеркала просуществовали до начала V века до н. э. Затем мода на них прошла, вкусы скифов изменились. Если раньше греческое искусство было им чуждо и ольвийские мастера изобретали украшения в скифском «зверином» стиле, то в V веке до н. э. ошутимо проявляются черты эллинизации правящей верхушки скифов. Тогда в Скифию не только ввозили украшения из Греции, но и греческие мастера северопричерноморских колоний стали делать для своих соседей предметы, в которых использовали чисто греческие приемы и мотивы.

Эрмитажная коллекция ольвийских зеркал дает представление о характере и эволюции культурных контактов и художественных вкусов Северного Причерноморья.

Марина Скржинская



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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 3. 292. 1982
Основан в 1957 году

Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного ред.	Базабянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов Г. В. Гращенко В. Н. Иконнико А. В. Ермолаев Б. М. Кантор Г. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Зав. отд. редакции Главный художник Курбатов Ю. К. Мисько Е. П. Ответственный секретарь Овчинников В. М. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Тальберг Б. А. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. К.
Зав. отд. редакции:	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Смирнов Л. М. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Фотохудожник	Зубарева Л. М. Штейнер Л. М. Шахов В. С.
Фотографы:	Гозак А. Евстигнеев В. Мамаладзе Н. Онанов С. Почаев В.

На обложке:
Т. Мязина
Гобелен
«Березовая роща».
Фрагмент.
Москва
На стр. 38—45
использованы репродукции
из различных изданий

© 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
А01857 от 5.II.1982
Учетно-издательских листов 10,197
Бумага мелованная
Сдано в набор 8/II 1982 г.
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 3
Зак. 3263. Тираж 40.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21

Валерий Перфильев

Софья Рождественская

Мargarита Изотова

Галина Николаева

Евгений Асс,
Андрей Боков

Андрей Меерсон

Юрий Герчук

Виктор Ботунов

Ольга Кабанова

Владимир Хайт

Кристина Миклашевичюте

Дмитрий Лихачев

Марина Скржинская

В номере:	1
V съезд художников Российской Федерации	6
К 60-летию образования СССР	6
Всматриваясь в каждый экспонат...	11
Иновации и традиции в народном искусстве	14
Мнения, суждения, споры	14
Идеи и воплощения	17
Художник и театр	17
Молодые сценографы Ленинграда	19
Художник и среда	19
Архитектурные тенденции 70-х	22
«...Для меня нет других тенденций, кроме плохой и хорошей архитектуры»	23
Архитектурные видения Юлия Перевезенцева	27
Народное искусство	27
Промысел — искусство плюс экономика	29
Выставки	31
Показывают художники промышленности	31
Живопись, графика, театр	34
За рубежом	34
Декоративная пластика новых городов Франции	38
История	38
Сад и культура Европы	46
Хроника	46
Страница коллекционера	48
«Свет мой, зеркальце, скажи...»	48