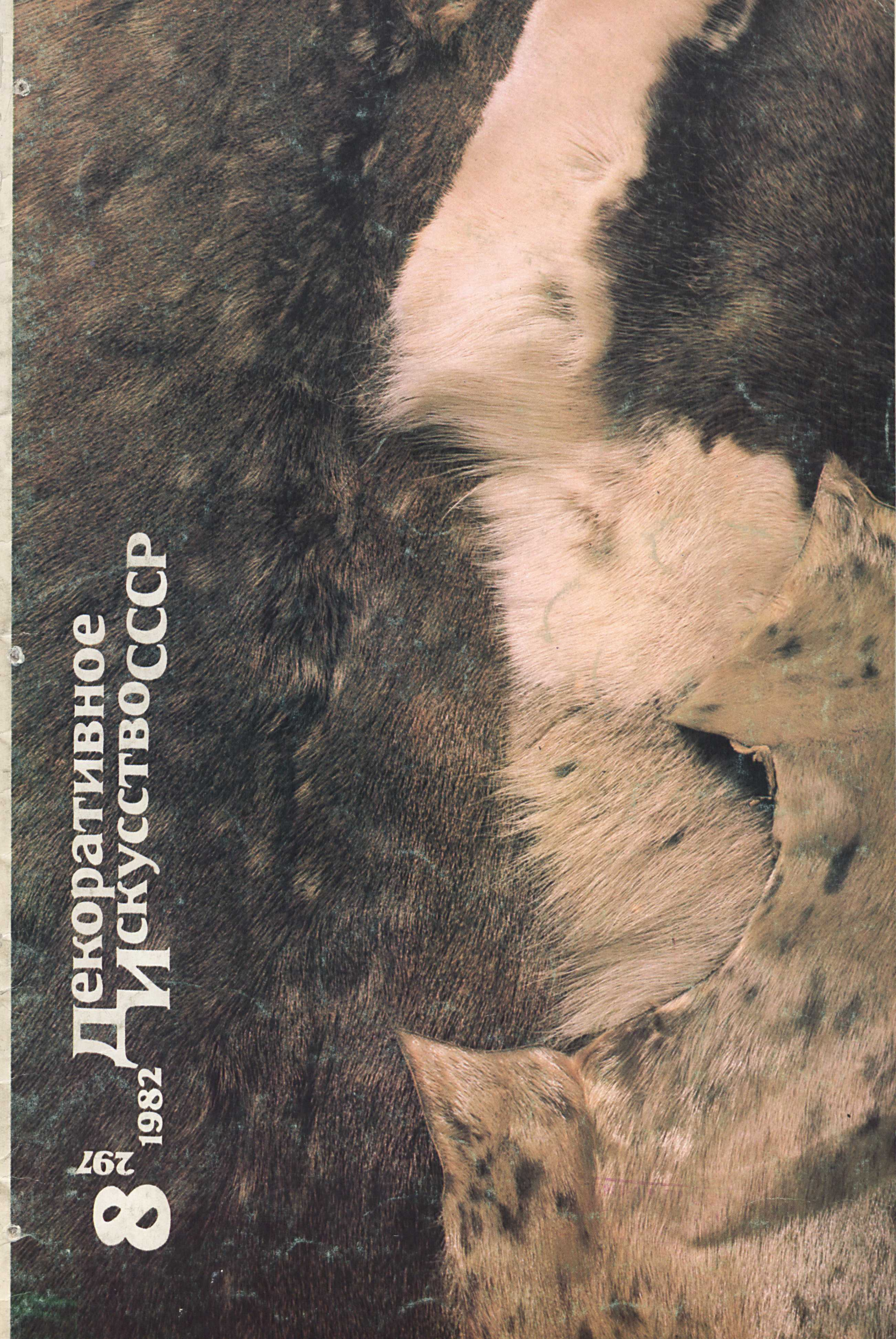


8<sup>297</sup> 1982  
Декоративное  
Искусство СССР





РЕВОЛЮЦИЈАНЫН  
КААРМАНДАРЫНА  
БОРЦАМ  
РЕВОЛЮЦИИ

Киргизия

# Новый ансамбль Фрунзе

Валерий Перфильев

ОТД. ИСКУССТВА



*«Мне представляется скульптура эпического героя Манаса, с именем которого связана прошлая культура и история киргизского народа».*

Чингиз Айтматов

Вхождение в городскую среду произведения монументального искусства — проблема со многими неизвестными. И дело не в том, что идея от эскиза до готовой работы преодолевает разной степени сложности барьеры творческого и организационного порядка, и не в том, что очень трудно запрограммировать художественное воздействие произведения в реальном окружении. Даже при самой тщательной, добросовестной проработке всех многочисленных компонентов произведения монументального искусства, остается нечто неучтенное, что и начинает по-своему «вживлять» сотворенный художественный организм в реальную среду бытования произведения.

Это «нечто» действует по не зависящим от художника законам, по неучтенным закономерностям адаптации, которые становятся реальными факторами, оказывающими влияние на восприятие произведения только после внедрения в отведенное ему место. Это «нечто» задано по условию, ибо нельзя все просчитать в искусстве, в том числе и монументальном; это «нечто» — фактор, в лучшем случае предполагаемый или, из-за невозможности внести в него авторские коррективы, просто отвергаемый. Но и в том и в другом случае незапланированное воздействие его на монументальное произведение, активное либо пассивное, — это факт, который невозможно опровергнуть. И его несформулированность не делает менее реальной его существование. В этом парадоксе — заданной неизвестности — скрыт и еще один существенный момент. Качество художественного решения не играет тут довлеющей роли: привходящие элементы могут если не заслонить его, то значительно исказить и, наоборот, произведение высокого уровня «дотянуть» на месте до определенного качества.

Проблемы «врастания в город» многократно увеличиваются, если этот акт предстоит осуществить не единичному монументальному произведению, а целому ансамблю. В этом случае наложение неизвестных величин на него может превратиться в стихийную силу, по-своему управляющую замыслом художника.

Хорошим примером, иллюстрирующим наши размышления, причём имеющим далеко не частное значение, стала новая работа скульптора Т. Садыкова — комплекс «Манас», воздвигнутый в г. Фрунзе в 1981—1982 годах (архитектор А. Печонкин).

«Среди киргизов трудно найти человека, который не знал бы истории батыра Манаса», — утверждает Ч. Айтматов.

Народ, не имевший своей письменности, создал — предоставим вновь слово Ч. Айтматову — «...поражительное художественное явление «Манас» — эпос-океан. По объему он превосходит все известные в мире эпосы. Существует одиннадцать вариантов «Манаса», некоторые из них насчитывают более 700 тысяч рифмованных строк. По широте охвата жизненных явлений «Манас» занимает одно из выдающихся мест среди мировой эпики. Ведущая тема «Манаса» — борьба народа с иноземными поработителями, воспевание подвигов легендарного богатыря Манаса, объединившего вокруг себя разрозненные киргизские племена. Однако это только часть содержания, и этим далеко не исчерпываются главные темы эпоса. Помимо грандиозных батальных и героических сцен, в «Манасе» обширное место занимают самые различные стороны человеческого бытия. Художественные и познавательные диапазоны «Манаса» поражают своей широтой и разносторонностью. Здесь и лирико-любовные, и социально-бытовые, и морально-эпические темы. Здесь сведения древних киргизов о географии, медицине, зодчестве, астрономии, военном деле... Эпос «Манас» передавался от поколения к поколению, из уст в уста.

Вот почему уже символично-обобщенные скульптурные изображе-

ния отдельных героев эпоса дают действенный толчок к разрыванию длинной цепи сложных ассоциативных образов, они материализуют метафору о связи времен, о вечно живом «Манасе». Монументальный комплекс из семи фигур, на фоне нового здания Государственной филармонии, включает не только скульптурные изображения, но и элементы садово-парковой архитектуры. Вернее было бы назвать это произведение ансамблем, в котором свою роль играют и монументальная скульптура, и бассейны-фонтаны, и зеленые газоны. Нельзя забывать о том, что в южном городе вода, газон далеко не декоративная прихоть. Бассейн, сочная зелень — все связывается в единый эмоциональный контекст, на обыгрывании которого базируется скульптурная часть. Живые струи фонтана, имеющего функциональный смысл нести прохладу, помимо декоративно-звукового аккомпанемента фигурам содержат и неувяный символический элемент.

Сразу следует отметить, что значение для города этого ансамбля не только в идейно-образной нагрузке изобразительно-скульптурной части композиции, но также и в его культурно-эстетической миссии, которую он выполняет для города Фрунзе. Объясняется это своеобразным дефицитом художественно освоенной городской среды, которая в настоящее время во Фрунзе представлена немногочисленными островками в массивах городской застройки. Даже монументальная группа Т. Садыкова «Памятник борцам революции», установленная на одной из центральных площадей, повлекла за собой благоустройство очень ограниченной городской территории. И это во многом опять-таки задано изначально. Памятник воспринимается как самоценное произведение искусства. Новый ансамбль — явление иного порядка, тяготеющее к комплексному решению не только монументально-скульптурных задач, но в какой-то степени и градообразующих.

Сложность его осуществления говорит сама за себя. Площадь с рядовой застройкой домами разной высоты, контрастирующим с ними архитектурными формами зданием филармонии была градостроительной ситуацией, которую предстояло освоить. Либо отвергнуть ее по принципу художественного контраста, либо подчинить себе, либо вступить с ней в деликатный разговор, то принаравливаясь к уже «слышимому» архитектурному фону, то внося в него тактичные акценты, не вмешиваясь в саму архитектуру.

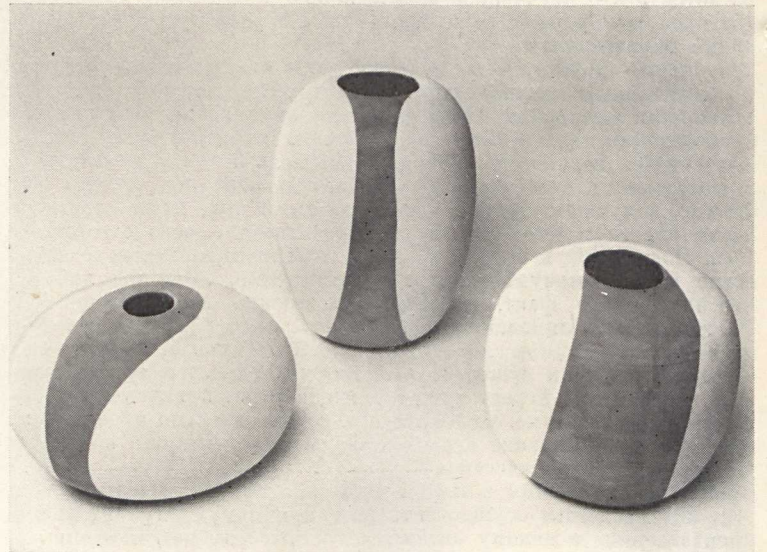
Т. Садыков избрал путь ненавязчивого вхождения в город нового ансамбля, части которого находятся с ним в самостоятельном диалоге-споре. В своем единстве ансамбль «Манас» представляет образец эстетизации городской среды современными средствами монументально-декоративного искусства. На это следует обратить особое внимание, ибо продуманное благоустройство территории не только органичная часть художественного образа комплекса, но также и факт культурно-эстетического значения. И он, несомненно, окажет сильное воздействие на всю городскую среду столицы Киргизии. Так, порой парадоксально, действует произведение монументального искусства: оставаясь идейно-содержательным и пространственно организующим компонентом эстетизации среды, оно распространяет свое влияние на весь облик города и даже на культуру поведения горожан. Конечный результат — весь комплекс — дает возможность говорить о принципе равновесия — город — ансамбль, в котором и пространственные и масштабные величины взаимно уравновешены. Трудно обозначить четкую дифференциацию пространственных зон в силу общей пространственной раскрытости комплекса. От здания филармонии через ось пьедестала памятника площадь разворачивается вширь, ограниченная проездами. Ее ширина тяготеет к горизонтальной ориентировке, что позволяет жилым домам по бокам оставаться как бы на заднем плане, не внося остро диссонанса в масштабную организацию самой площади.

# Работают киргизские художники

А. Акматов  
Алакиз «Охота с беркутами»

Э. Кылычбеков  
Композиция «Покой». Шамот, ангобы

В. Дударев  
Комплект «Среднеазиатский». Кож, тиснение



Скульптор Т. Садыков,  
архитектор А. Печонкин  
Фрагмент ансамбля «Манас»

Здание Музея искусств  
Архитекторы Ш. Джекшенбаев,  
В. Назаров, Д. Ырыскулов

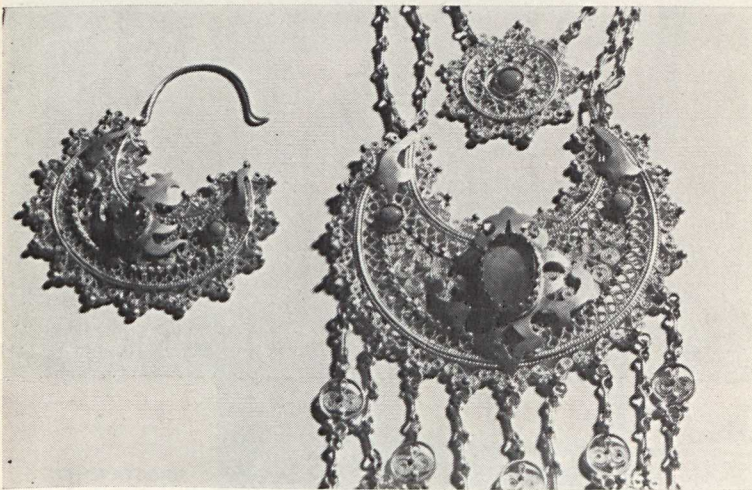
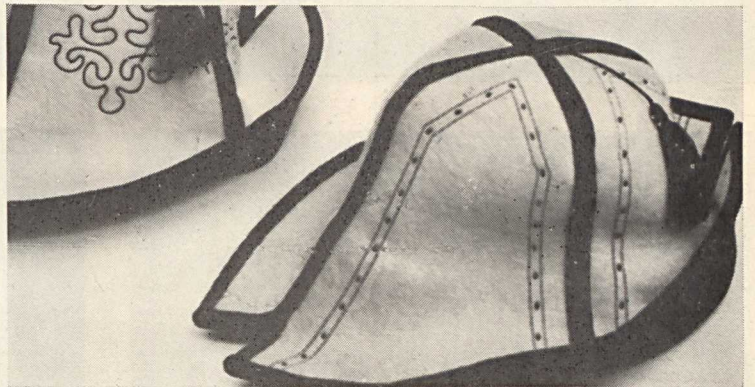
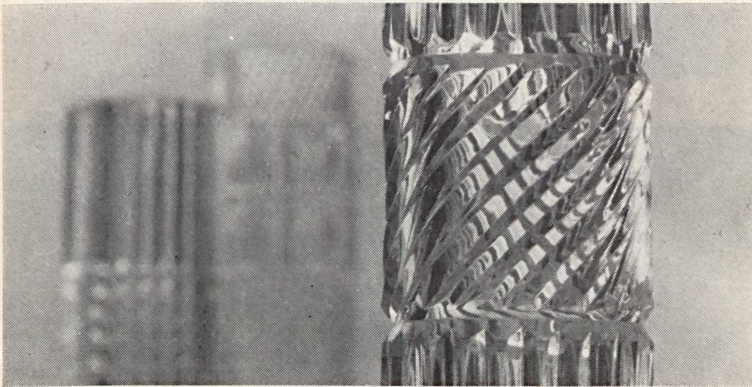
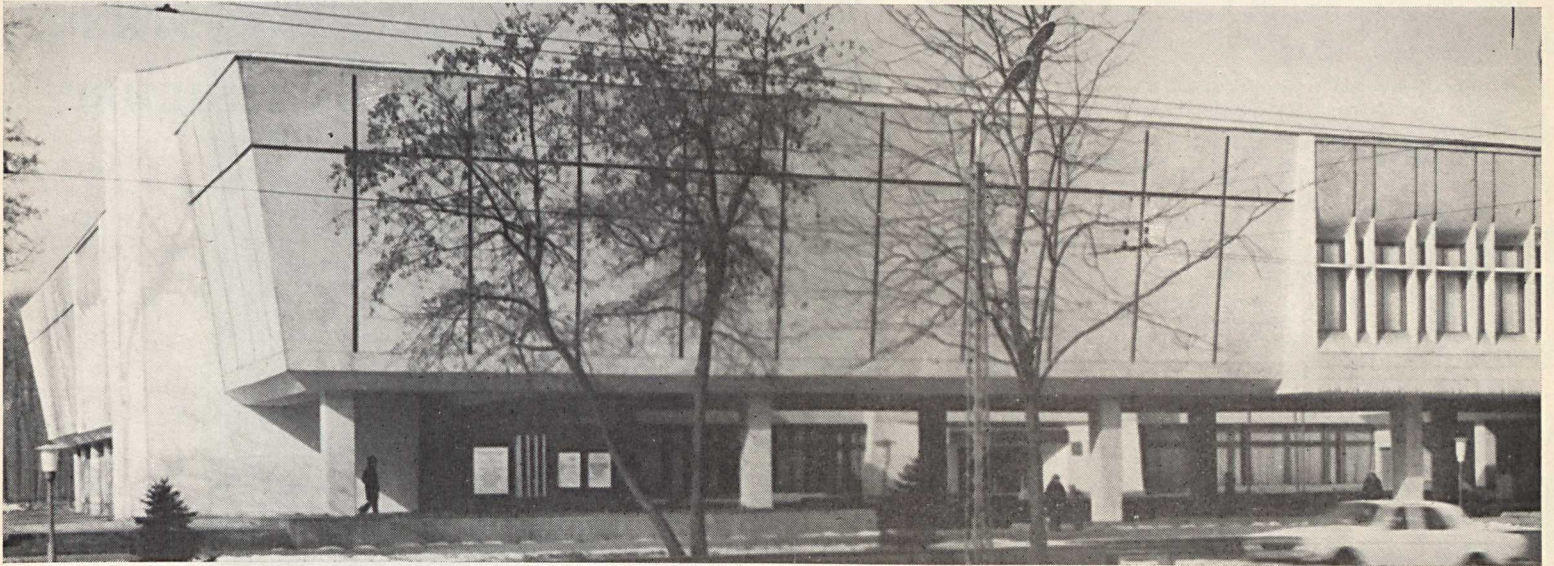
Э. Кылычбеков  
Композиция «Колизей».  
Фрагмент. Хрусталь, алмазная  
грань

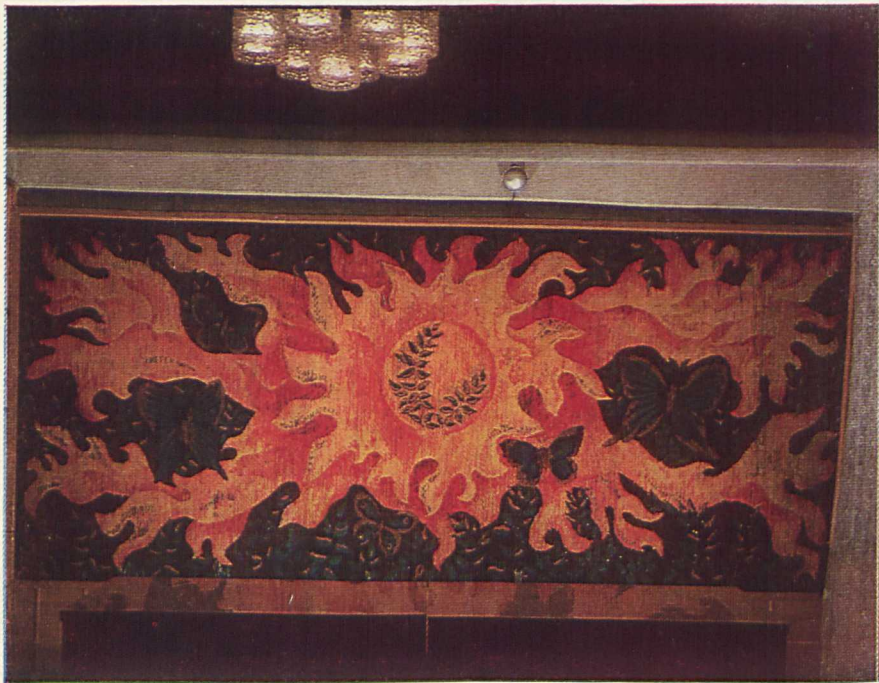
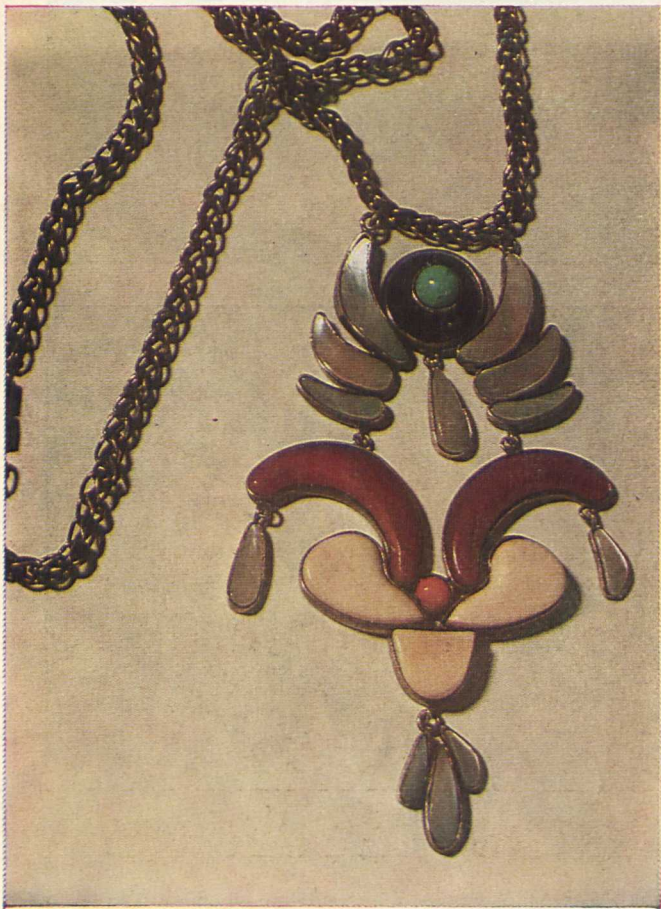
Мужской национальный  
головной убор.  
Продукция объединения «Кыял»

Ш. Дайрбеков  
Набор украшений «Восточный».  
Серебро, скань, сердолики,  
бирюза

Традиционная народная  
вышивка.  
Тамбурный шов

Т. Герцен  
Роспись «Воскресный день»  
во Дворце культуры  
«Красная заря»  
Сокулукского р-на





А. Каменский  
Витраж в филармонии г. Фрунзе

Изделия народных мастеров  
объединения «Кыял»

В. Рупель  
Колье «Орнамент»

А. Каменский  
Панно «Солнце» во Дворце  
бракосочетаний г. Фрунзе.  
Шерсть, чий

Горизонталь верхнего этажа здания филармонии, пластически обогащенная вертикалями узких окон, создает визуальную опору для скачущей фигуры Манаса. Ритмический пересчет горизонтальных частей скачущей фигуры, их пространственная направленность успокоены массивом завершающего этажа здания. С одной стороны, необходимость включить территорию комплекса в образную систему, а с другой стороны, задача освоить близлежащую городскую среду вызвали потребность в особых масштабных акцентах. Этой цели служат крупные по массе бюсты сказителей-манасчи. Они, развивая идейный замысел произведения, исторически конкретизируя его, создают свою особую зону притяжения, самостоятельное воздействие которой ощущается достаточно явно.

Комплекс «Манас» закончен. Попытка внести художественно-эстетическую доминанту, организовать площадь, дать ей действенные пространственно-декоративные акценты завершена с уверенным мастерством.

Само по себе обращение скульптора к памятнику национального эпоса и решение воплотить его живые до сих пор образы (напомним слова Ч. Айтматова — «над этим гениальным эпосом плачет каждый киргиз. Но это слезы не только от боли, от сострадания к погибающим героям, а и от радости, от гордости за величие их духа и подвига, от счастья узнавания себя») в образы скульптуры — особая заслуга автора.

Комплекс как бы материализует в городе целый пласт культуры народа, который до сих пор зримо не был представлен в столице республики. И это само по себе говорит о развитии задач современного монументального искусства как одного из действенных способов обогащения культурно-исторической среды.

Эстония

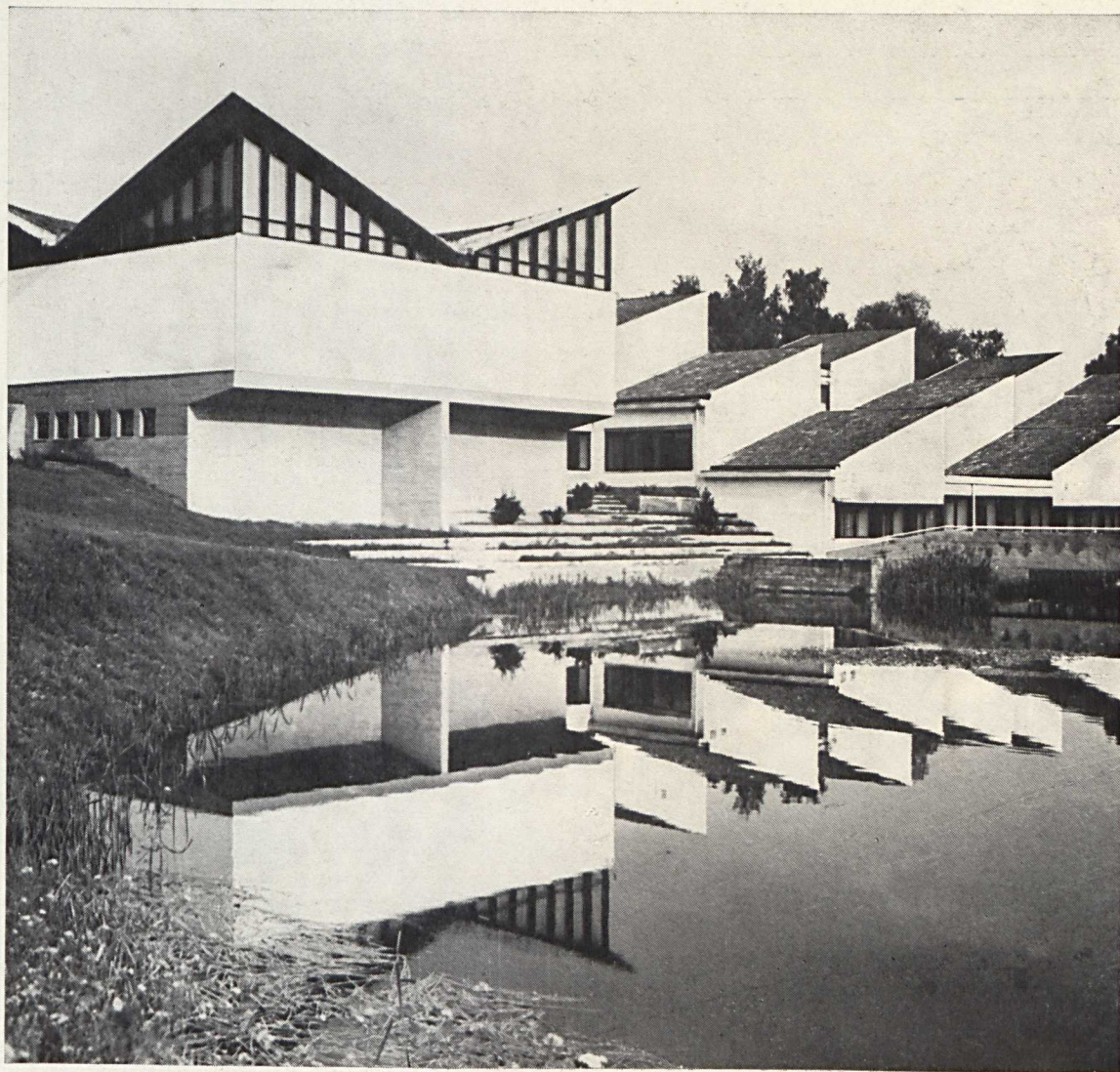
# Архитектура и ландшафт

Лео Генс

Традиционная сельская архитектура Эстонии паделена безупречным чувством неповторимого своеобразия того отрезка природы, в который вписано сооружение. Важны выбор места и эмоциональная атмосфера, которую рождает это место; ее во многом определяет общее интимное звучание эстонской природы. Валве Пормейстер пришла к объемному зодчеству от ландшафтной архитектуры, и это определило характер ее проектов. Она продолжила традицию, заложенную крупнейшими представителями эстонской сельской архитектуры и ныне здравствующими А. Вольберг и Э. Ныва — в предвоенные годы они создали совместно сельскую школу и сельский клуб, комплекс сооружений крестьянского хутора, по масштабу, по строгой простоте образного решения органично вписывающийся в природу. Эта традиция, по существу, имеет более глубокие корни, восходит к помещицкой усадьбе, в которой удивительно точно найдена связь между домом и парком. Дом обычно расположен на возвышении над озером или искусственным прудом и раскрывает уникальные далекие и близкие перспективы. Не случайно В. Пормейстер поставила административное здание в Куртна (1966) на месте раз-

рушенного небольшого усадебного дома, раскрывая фасад в сторону пруда; не случайно также учебный корпус совхоза-техникума Янеда (1975) примыкает к бывшему помещицкому дому и возвышается над гладью озера, в которой отражаются аудитории. Умение выбрать место будущей застройки раскрывается уже в первой самостоятельной работе архитектора, выполненной в переломные для советской архитектуры годы. Это павильон цветов по дороге в Пирита (1960), расположенный на возвышенном месте, к нему ведет крытая лестничная клетка, уступами поднимающаяся к павильону; ее застекленная стена открывает вид на альпинарий, расположенный по двум сторонам этой, идущей вдоль склона, стены. Корпуса совхоза-техникума Янеда ступенями ритмизованных объемов со скошенными красными крышами спускаются к озеру, создавая красивую колористическую гамму в сочетании с белизной стен, голубизной годной глади и зеленью. Ощущение своеобразия участка наглядно выражено в ансамбле строящегося НИИ животноводства и ветеринарии в Тарту, примыкающего к главному зданию — бывшему усадебному дому имения Тяхт-вере. В сторону города расположен парк,

Совхоз-техникум в Янеде



и в его перспективе хорошо просматривается усадебный дом. С противоположной стороны, вдали, вдоль откоса уступами спускаются новые корпуса, примыкая к помещицкому дому, сохраняющему в сторону выезда в город свое господствующее положение.

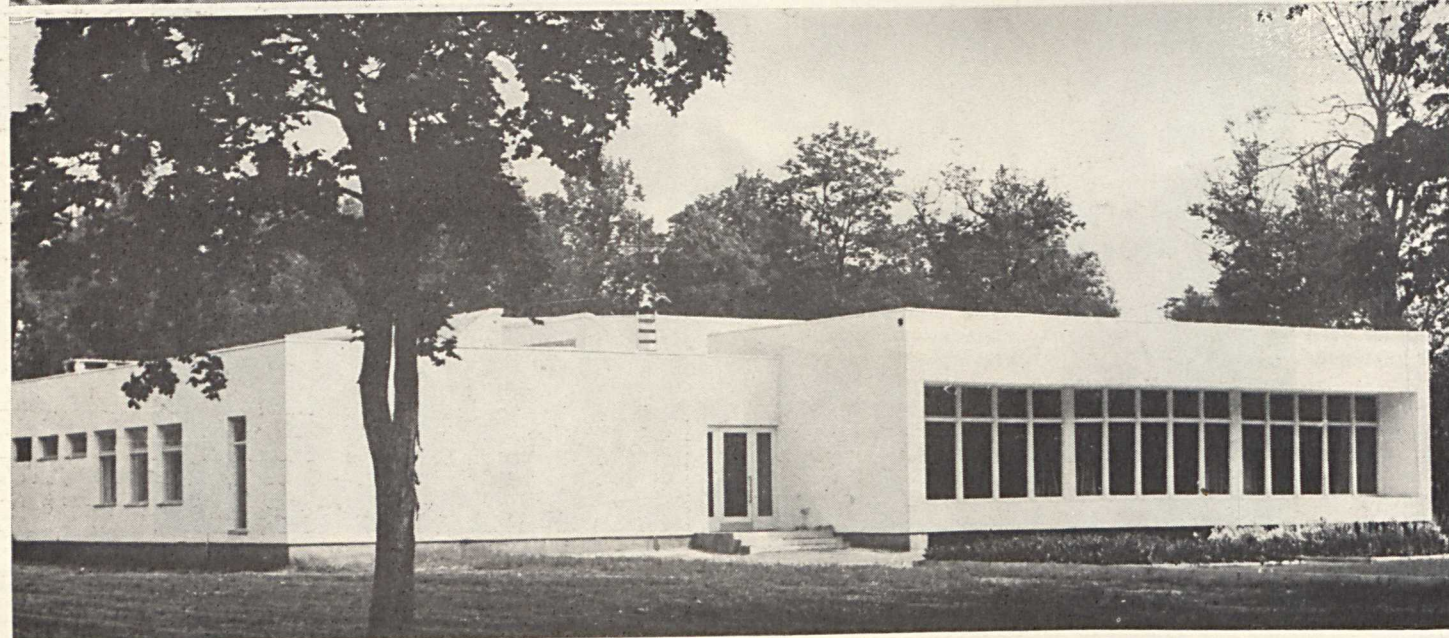
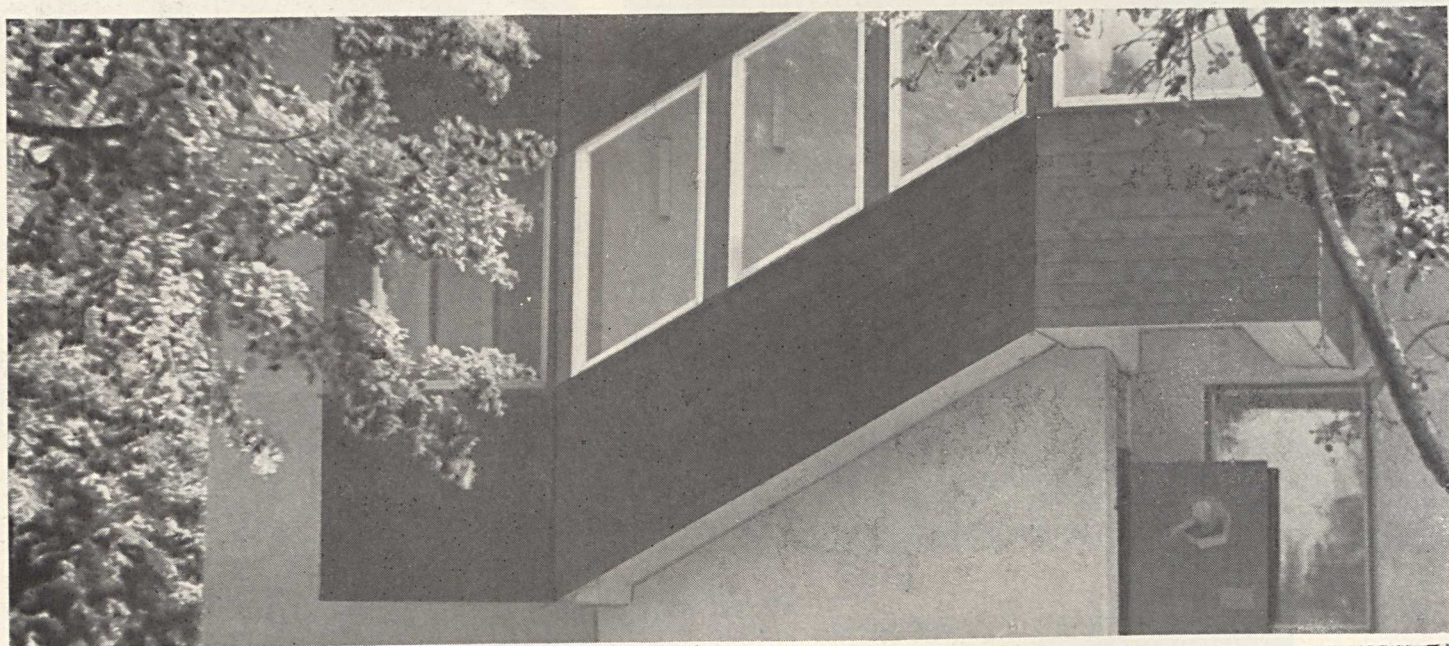
В. Пормейстер бережно сохраняет исторически сложившийся масштаб, характерный для сельского зодчества республики. Проектируя крупное общественное здание в сельской местности, она предпочитает членить его на отдельные невысокие корпуса в интересах сохранения целостности ансамбля, тем более что большинство НИИ, обслуживающих село, расположены в парках бывших усадеб. В качестве примера назовем здание Агрометеорологической лаборатории НИИ земледелия и мелиорации в Саку около Таллина. А низкий объем торгового центра в поселке Вийратси совхозного техникума им. Ю. Гагарина около Вильянди архитектор ставит над откосом, учитывая дальний вид на это небольшое общественное здание. Она часто намеренно противопоставляет

простой и даже аскетический образ здания живописному природному окружению. Так, элементарно простой параллелепипед белоснежного здания столовой в поселке Аудру (1978) повернут огромным горизонтально вытянутым окном в сторону зеленого ковра лужайки и прекрасно вписывается в природу. Она не боится простоты объемно-пространственной композиции, смело выявляет утилитарную функцию здания, добиваясь контраста архитектуры и природного окружения.

В последние годы многие архитекторы, стремясь преодолеть аскетизм функционализма, прибегают к нарочитому усложнению архитектурного образа. Думается, что экстравагантность проектов ряда молодых эстонских архитекторов, строящих для села, себя не оправдала и противоречит местной традиции.

В. Пормейстер окончила в 1952 году отделение садово-паркового искусства Художественного института Эстонской ССР. Первыми ее работами были проекты застройки эстонских колхозов, а также проекты озеленения в сочетании с малыми

Строение в Аудру





формами архитектуры. Она испытала влияние идей Алаваара Аалто и многое извлекла из уроков финского зодчества: в 60-е годы оно привлекало архитекторов общностью проблем и умением добиться простыми средствами выразительности архитектурного образа. Но эти приемы, получившие широкое распространение в архитектурной практике республики, превратились в набивший оскомину штамп. В 70-е годы в проектах В. Пормейстер усиливается пластика объемов, острые углы заменяются закругленными, но в целом сохраняется простота архитектуры, четко выявляется конкретная функция каждого объема. Таков новый корпус факультета лесоводства и мелиорации эстонской сельскохозяйственной академии: здесь зигзагообразный ритм учебных корпусов смягчен закругленными лестничными клетками на месте стыка отдельных корпусов. В. Пормейстер создает проекты по благоустройству и озеленению. Она спроектировала и осуществила планировку пригорода Таллина Пирита: включила в

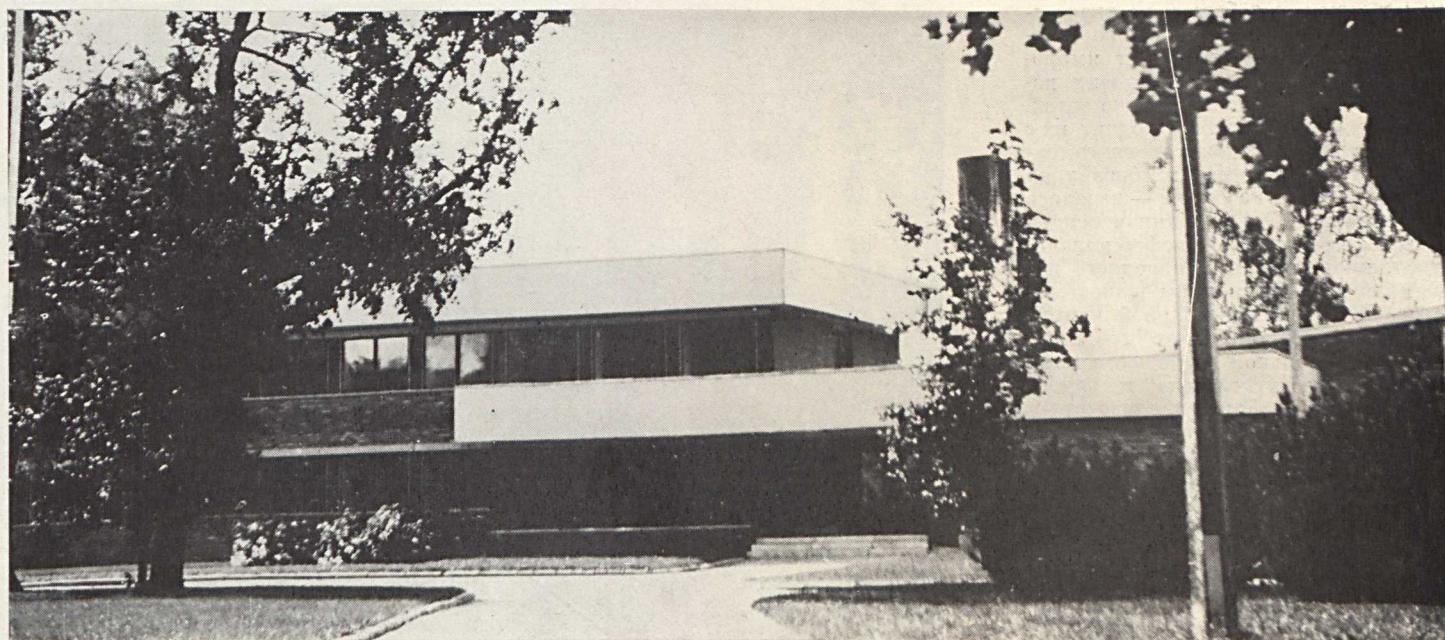
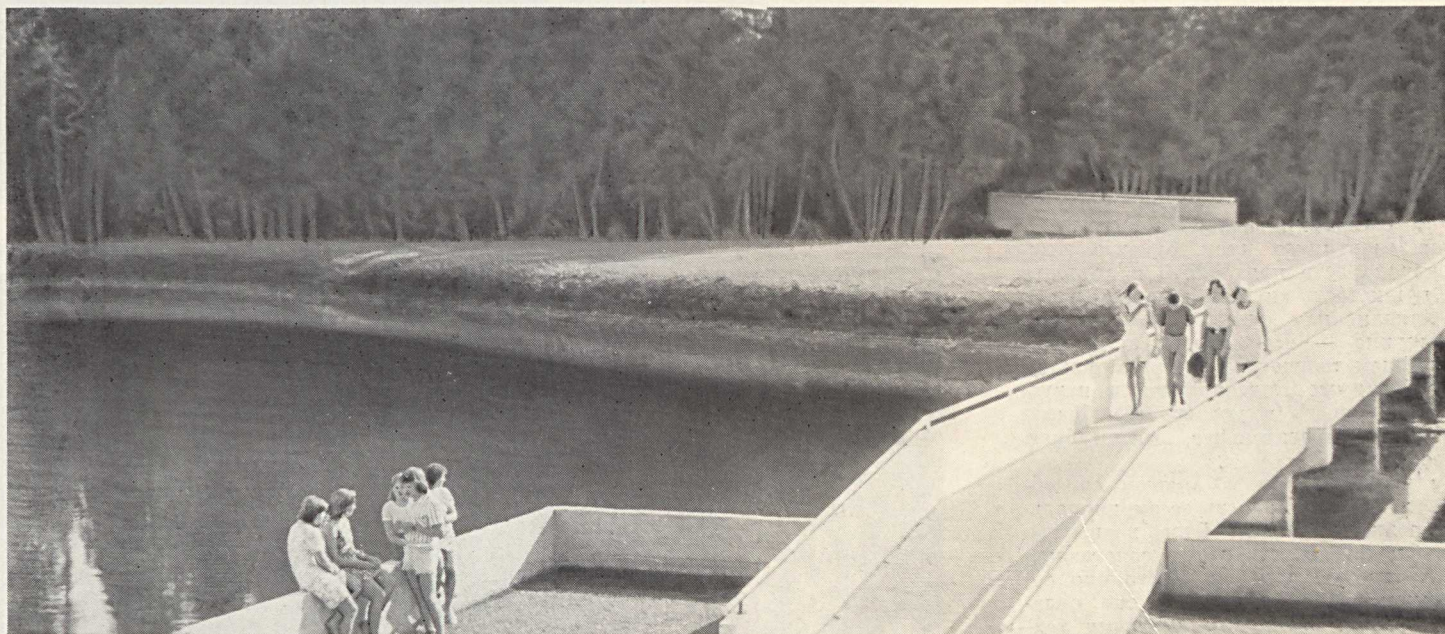
нее территорию нового Олимпийского центра, выполнила ряд генеральных планов сельских поселков, генеральный план эстонской сельскохозяйственной академии, проект озеленения территории садоводческого совхозного техникума в Рясина и еще ряд проектов, связанных с ландшафтной архитектурой.

В. Пормейстер отметила 13 апреля 1982 года свое 60-летие на посту главного архитектора мастерской «Эстгипросельстрой». В 1978 году ей была присуждена Государственная премия СССР за достижения в области сельского хозяйства и дважды премия Советской Эстонии. Для зодчества Эстонии работы В. Пормейстер имели принципиальное значение, они установили некий эталон, на который равняется сельская архитектура республики.

Среди советских зодчих она по праву является одним из пионеров сельской архитектуры, ее деятельность во многом способствовала популярности эстонского сельского зодчества в нашей стране.

Совхоз-техникум в Янеде  
(вверху)

Административное здание  
в Куртисе



# Мастер эстонского гобелена

Текстильная миниатюра  
«Единственная радость».  
Смешанная техника

## Леэзи Эрм

Гобелен «Зелень I».  
Смешанная техника

Ирина Булгак

Народный художник Эстонской ССР Леэзи Эрм принадлежит к старшему поколению мастеров декоративно-прикладного искусства. Ею пройден большой творческий путь, оказавший заметное влияние на развитие современного эстонского текстиля, воспитана целая плеяда молодых мастеров ткачества. Прошедшая с большим успехом персональная выставка Эрм в Москве в конце 1981 года, представившая работы последнего десятилетия — гобелены, ковры-мини, ткани, — продемонстрировала чрезвычайную творческую активность художницы и сегодня.

В экспозиции выставки обращала на себя внимание работа, названная «Введение», в которой была заявлена авторская концепция творчества. В неглубоком пространстве, ограниченном высокой деревянной рамой, были размещены образцы используемых в современном текстильном искусстве материалов — пушистый мохер и жесткая металлическая нить, грубая веревка и тонкий шелк; собранные в изысканную по цвету и фактуре композицию, они раскрывали перед зрителем художественно-выразительные возможности текстильной палитры.

Колористическая гамма этих материалов от густо-коричневого до светло-песчаного адресовала к первоисточнику — земле. Действительно, прообраз большинства произведений Леэзи Эрм — сама природа; земля в ожидании первого снега или хрупкая «паутинка» инея, буйство зелени в начале лета или золото и зрелость осени, пушистость снега и холодный блеск льда, наполненная едва слышными звуками тишина — все находит отражение в богатейшем творческом мире художницы. Необходимые в декоративном искусстве обобщенность и условность образов делают их выразительнее, масштабнее, крупнее.

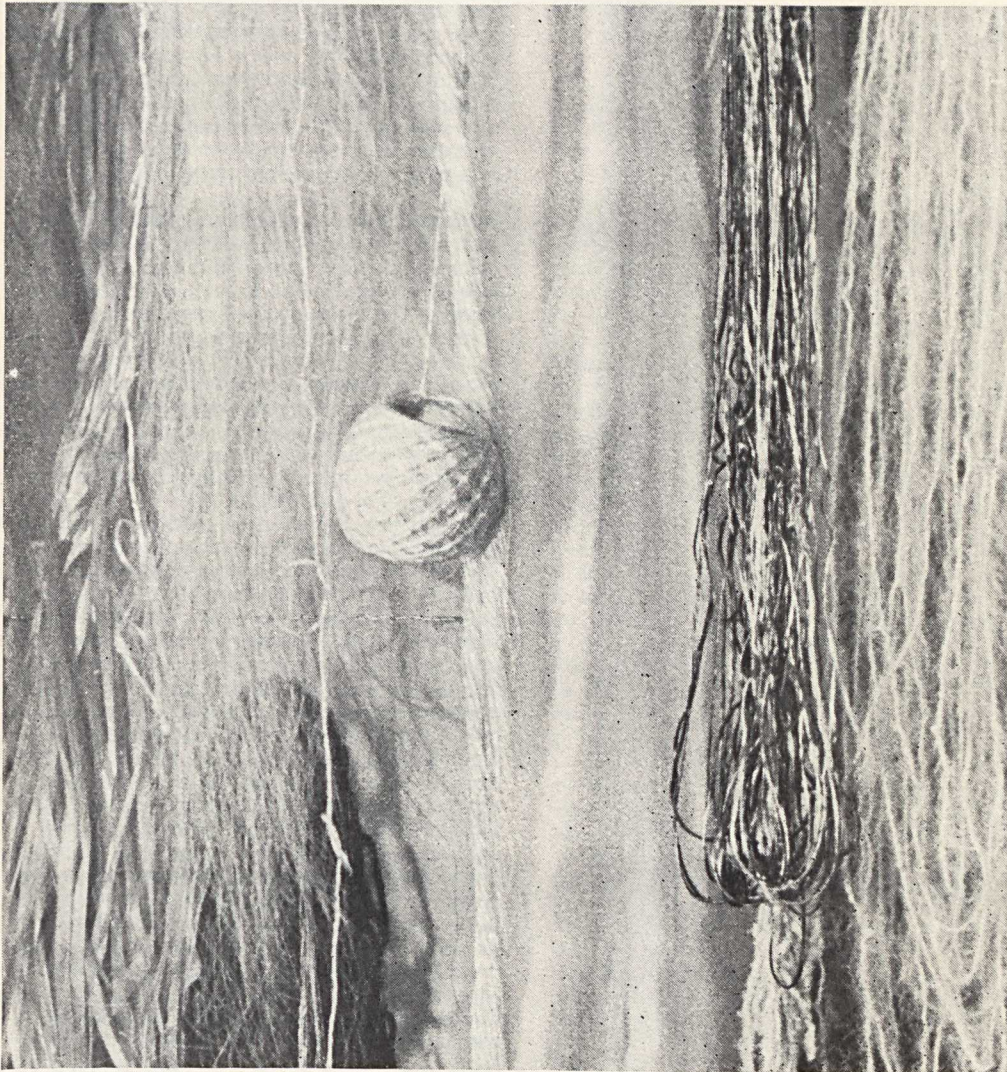
Успеху работ Л. Эрм во многом способствуют глубина и тонкость ее эмоциональных переживаний, спокойное изящество ума, наблюдательность глаза, сочетающаяся с чуткостью пальцев. Постоянно совершенствуя свое мастерство, она овладела, пожалуй, всеми текстильными техниками: ворсовым и гобеленным ткачеством, плетением, вязанием. В основе творческого метода художницы лежит импровизационность. А при таком условии довести работу до конца может только автор. Собственноручное выполнение роднит их с историей эстонского художественного текстиля, где все — от посева и сбора льна до последнего узла на ковре — делалось руками крестьянок. Эта глубинная основа восприятия современным профессиональным художником традиции народного искусства является внутренним качеством творчества Л. Эрм и характерной чертой всего современного эстонского гобелена. Наследию национальной художественной культуры обязана художница и глубочайшим знанием свойств используемых материалов, развитым «чувством вещи», ясностью понимания ее функционального назначения. Отсюда композиционная и колористическая цельность ее гобеленов, тканей и органичное вхождение их в интерьер.

Искусство Л. Эрм не «карнавал вещей», а тихий праздник бытия. Но спокойная размеренность не лишает их полнокровной энергии, превращающей гобелены, ткани и ковры-мини в эмоциональный центр окружающего их пространства. Их



Композиция «Введение».  
Фрагмент

Гобелен «Молодость».  
Фрагмент. Техника рюйу



индивидуализированные формы, разрушающие стереотип нашего предметного окружения, эмоционально окрашивают, духовно обогащают архитектурное пространство. Они дают определенный импульс к общему решению ансамбля интерьера; при этом все прочие вещи в сопоставлении с ними остаются на вторых ролях. Причем Л. Эрм осуществляет это только средствами самого текстиля. На главное место выдвигается его «текстильная сущность» — откровенное любованье колористическими и фактурными нюансами, сочетанием различных волокон, вплетенных в структуру плотного ткачества, многообразием техник.

Лезли Эрм — один из ведущих мастеров колористической традиции в эстонском гобелене. Цвет в ее произведениях является главным фактором в создании художественного образа, он выполняет и декоративную, и эмоционально-образную, и символическую функции. Различные оттенки цвета, часто в пределах одной гаммы, получают в ее гобеленах смысловое содержание. Так, в работе «Молодость» (1980) зеленый цвет в тончайшей колористической разработке символизирует вечную молодость жизни. Художнице подвластны насыщенные глубокие и нежные прозрачные тона. Она не боится обращаться к черному цвету, как бы обозначающему в ее работах оцепенение, — «Ожидание снега», «Земля», «Иней». Любит она и сияющую белизну снега — «Зима», «Сосульки». Причем богатство оттенков достигается не только сопоставлением различных тонов, но и смешением разнородных по структуре материалов и техник плетения. «Ожидание снега» (1981) — рельефная фактура гобелена, выполненного в черно-коричневой гамме, с введением белой металлизированной нити, напоминает изрытую холодными и затяжными осенними дождями, усталую землю, скованную первыми заморозками. Игра самого материала, его цвета, изменяющегося в зависимости от того, как падают на него лучи света, сообщает соответствующий характер и интерьеру, где находится вещь, становясь при этом эстетически организующим фактором.

Л. Эрм широко использует традиционный принцип композиционного решения текстильного изделия — соблюдение единой плоскости стены. Плоскостное построение композиций гобеленов «Тишина» (1968) и «Прошлое» (1977) основано на ритмическом повторе отдельных мотивов, будь то цветное пятно или силуэтное изображение конкретного предмета. Так возникает орнамент, но не народный, стабильность общей структуры которого делает его легко читаемым, а более сложный по ритму и композиции, импульсивный по характеру, но все же подчеркивающий плоскость ковра.

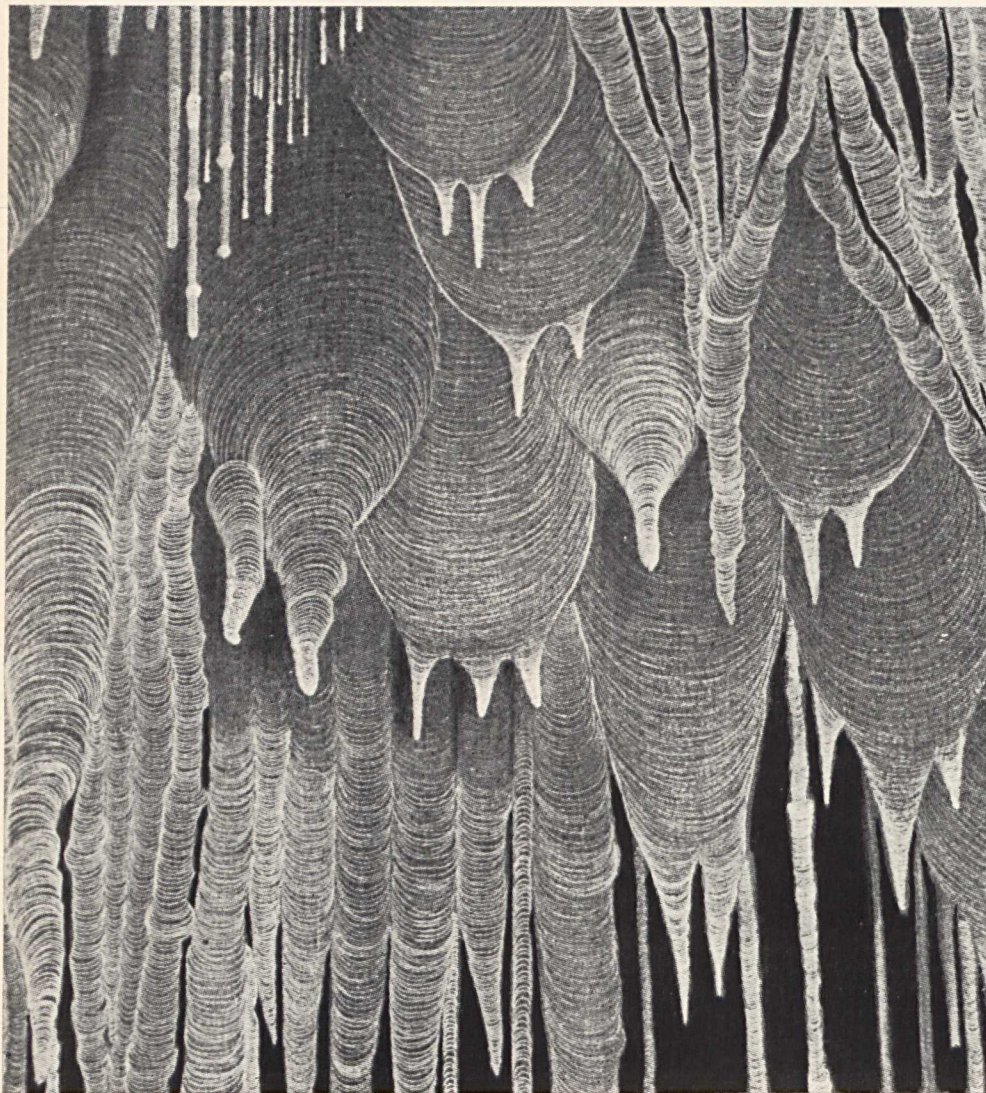
В иных работах художница смело и свободно трансформирует эту плоскость, придавая гобелену условную пространственность. Характерен в этом плане гобелен «Огонь» (1977) с «агрессивной» поверхностью. Концентрические языки пламени, образованные завитками оранжево-красных металлических нитей, как бы всасывают пространство, нарушая инертность ковровой поверхности.

В гобелене «Грозди» (1976) художница предлагает кулисную трактовку пространства. «Задник» выполнен плотным плетением в светлой серо-серебристой гамме; игра цветовых нюансов напоминает мерцающий блеск водной глади. Объемно выполненные грозди, свисающие сверху, отделяют «водоем» от реального пространства, в котором находится зритель. Рама в виде длинноворсовых краев гобелена, выполненных в технике рюйу из грубой, слабо поблескивающей шерсти черного цвета, концентрирует внимание на «изображении». Тонко разработанная черно-фиолетовая гамма гобелена, высветленная в центре, не только дает эмоционально-психологическую трактовку сюжета, но и подчеркивает объемность решения этого текстильного произведения.

В небольшом триптихе «Зелень» (1975) художница дает пространство в неожиданном ракурсе, разворачивая горизонтальные плоскости на зрителя. Композиционное решение этих работ не дает углубления плоскости стены, выход в про-

Декоративная ткань «В гротах».  
Фрагмент. Х/б

Декоративная ткань «Берег».  
Фрагмент. Шерсть, рис



странство осуществляется через активную фактуру, объемные детали — цветы, бутоны, ветки, травы.

Фактурные искания Л. Эрм многообразны. Новые фактурные приемы, найденные ею, оказали значительное влияние на эстонское искусство 60-х годов, когда в ткачестве велись активные творческие эксперименты. В эти годы в Эстонии все большее распространение получает техника рюю, широко применяемая сейчас художницей. Так же и во многих других случаях именно фактура придает произведениям физическую объемность. «Живая» поверхность гобеленов образует собственное пространство вещи, энергично взаимодействующее с окружающей средой.

Логическим продолжением поисков в этом направлении в творчестве Леэзи Эрм представляются своеобразные декоративные формы, не без юмора объединенные общим названием «Единственная радость». В них художник отдается увлекательной игре, сопоставляя в пространственных композициях различные по своим физическим свойствам материалы. Здесь причудливо соединяются натуральные и искусственные волокна, перья птиц, металлические нити, кусочки стекла, зеркала и другие материалы.

Не копируя конкретные объекты, художница создает художественно самостоятельную реальность, не имеющую аналогов в природе или предметном мире, окружающем человека. Однако органическое единство используемых выразительных средств — массы, фактуры, формы, цветовых отношений нередко вызывает впечатление, связанные в нашем сознании с реальными жизненными явлениями.

Удивительная тонкость и изящество отличают ткани Леэзи Эрм, распечатанные вручную, в два, редко три цвета. В 60-х годах ткани в техниках ручной печати и батика заменили жаккардовые. Творческие искания группы художников, в которую входили Эллен Ханзен, Пеетер Кутма, Мерике Мяни, Лиане Яма и Леэзи Эрм, внесли в эту разновидность текстиля современную манеру — живописность.

Сейчас Л. Эрм идет в своих поисках дальше, обращаясь к своеобразной графической манере росписи тканей.

Несмотря на сдержанность колористической разработки, они поразительно образны. За основу художница берет наблюдаемый в природе мотив: раковины на берегу, облачное небо, замерзшее окно или пара лебедей в пруду парка — и интерпретирует его на языке своего искусства. Цвет уступает здесь первенство графике. Ясный, четкий рисунок определяет характер вещи: то колючие, как кристаллы, ледяные цветы, то легкие пушистые облака, то сыплющиеся в изобилии золотистые дары осени. Рисунок довольно мелкий, с тщательной проработкой деталей. Однако композиция целостна благодаря четкости построения. Для решения эстетической декоративной задачи художница обращается к правилам построения графической плоскости. Она накладывает плоскость ткани на объемное пространство изображения, и двухмерность ткани возрождается в орнаментальном ритме композиции отдельных законченных графических мотивов. Колористическое решение композиции строится либо на контрастном сочетании черного с белым, либо на тончайших нюансах цвета в пределах одной гаммы.

Росписи Леэзи Эрм монументальны. Крупный раппорт рисунка задает масштаб всему решению интерьера. Его логическая ясность и эмоциональная выразительность в каждом отдельном случае создают атмосферу определенной психологической насыщенности. Подчас собственная пространственность росписей как бы раздвигает границы окружающего пространства.

Искусство Леэзи Эрм неразрывно связано с историей эстонского художественного текстиля. Но как опытный мастер она не только впитала национальную художественную культуру, но и, обогатив, передала ее следующим поколениям. Творчество Л. Эрм является продолжением истории эстонского художественного текстиля и развивается в творчестве многих ее учеников.

Акнуний  
АСТАВАТУРЬЯН  
Ленинград

«Художнику промышленности — условия для плодотворной работы...»

Меня сегодня больше всего волнуют вопросы, связанные с положением художника на производстве. Они переросли в целую проблему, которая обсуждается на всех уровнях, начиная с художественных лабораторий предприятий и кончая самыми высокими инстанциями. В министерствах местной промышленности эти вопросы решаются, как правило, ведомственным путем, и положение о художнике может интерпретироваться любым директором завода, как ему угодно и как он его понимает.

Необходимо выработать, наконец, новое типовое положение о художнике промышленности, о его месте на производстве, о его материальном обеспечении и ответственности и утвердить это положение в Совете Министров республик и СССР, чтобы оно имело силу закона. Это будет гарантией плодотворной работы художника в промышленности и законом для руководителей предприятий.

Дело еще и в том, что директора и главные инженеры много сетуют на соотношение уникального (выставочного) и массового при разработке новых изделий и негодуют, когда художники работают для выставок, а не только для тиража. Подобные суждения — от непонимания существа работы художников в промышленности. Ведь для того чтобы создать новое, надо экспериментировать, искать, пробовать. Только в экспериментах у художника рождаются идеи, которые затем находят свое пластическое выражение в вещи. Работы тех, кто пользуется готовым рецептом, лишены полета и фантазии. Из-за своего привычного и проторенного хода они кажутся уже где-то виденными, что-то напоминающими. Так и появляются изделия, которые стареют, еще не родившись.

Возьмем для подтверждения нашей мысли одного из ведущих художников Ленинградского завода художественного стекла Адольфа Остроумова. Можно проследить, как работает этот вдумчивый и серьезный художник. Как правило, после многих поисков появляется «выставочная» работа, а затем на основании полученного опыта — вещь для массового производства, имеющая принципиально новое выражение. Так, в своих последних работах Остроумов «открыл» новый прием обработки внутренней поверхности изделия, который создает большой оптический эффект алмазного гранения и без особых трудностей может быть освоен в производстве. Однако, чтобы внедрить свой образец в массовое производство, художнику приходится преодолевать немало трудностей.

Сейчас, когда цены на хрусталь повысились, покупатель хочет иметь не просто дорогую хрустальную вазу или блюдо, а вещь высокохудожественную, индивидуальную. Все это накладывает на художника еще большую ответственность и обязывает его создавать более разнообразные и оригинальные произведения. Для этого надо не только менять декор на старых формах, но и активно внедрять в производство новые формы изделий и новые методы их обработки.

Художнику промышленности необходимо создать все условия для плодотворной работы и не ставить преград, а всячески помогать осуществлению его творческих замыслов.

Георгий  
МАРКОЗАШВИЛИ  
Тбилиси

«Нам недостает профессионального общения...»

Мы живем в очень интересное и сложное время, современное искусство включает в себя различные школы, стили и направления, художественная жизнь меняется стремительно, как никогда раньше. Очень важно правильно ощутить свое место в ней, точно понимать значение происходящих изменений. А это значит, что сегодня, по-моему, особенно остро встает проблема всестороннего профессионального общения между художниками, совместного обсуждения насущных вопросов не только в масштабах города, республики, но и всей страны. И хотя у нас часто проводятся съезды, республиканские и всесоюзные выставки, не все могут их посмотреть, принять участие в выставках и обсуждениях. Меня, например, интересует творчество мастеров Прибалтики. Мне кажется, что у нас много общих проблем. Может быть, стоит устраивать небольшие межреспубликанские выставки, и не только по региональному принципу, но с самым разнообразным набором участников? Например, по нескольким художников от двух-трех республик, допустим, от Грузии, Латвии и Молдавии. Такая выставка могла бы пройти в каждой республике-участнице, причем не только в столицах. Мне кажется, что это и интересно, и просто необходимо. Причем надо, чтобы обсуждение выставок было не формальным, а откровенным, серьезным разговором как о наболевших вопросах, так и о творчестве каждого участника.

Небольшие межреспубликанские выставки, их обсуждение помогут выяснить и общность и различие поисков художников, работающих в разных частях страны, почувствовать характер национальных школ, непосредственно познакомиться с новыми именами, ощутить новые плодотворные тенденции. В нашей жизни все же чувствуется недостаток профессионального общения.

За последние годы в Грузии произошло немало перемен. Открыт прекрасный Дом художника, создано объединение молодых художников, открыты новые художественные школы, разнообразна выставочная деятельность. Но вот с обсуждением выставок дело обстоит вовсе не так благополучно — они часто проходят формально. Вот прошла весенняя республиканская молодежная выставка в Тбилиси. Профессиональное мастерство некоторых участников оказалось не столь высоким, как я ожидал; тематические картины решены неглубоко. Меня это насторожило, как и другое: слабо ощущаются национальные традиции. Стремление быть в русле мировой культуры воспринимается некоторыми молодыми художниками как уход от национальной школы живописи. С другой стороны, встает вопрос: а может быть, выставка не дала объективной картины состояния молодежного искусства в республике? Чувствовалось, что некоторые произведения созданы в спешке, специально для выставки, не являлись итогом долгих размышлений, поиска. Надо стимулировать заинтересованность художников в выставочной деятельности, сделать так, чтобы они хотели выставить действительно лучшее. Раньше, допустим, широко была распространена система премирования, лучшие работы награждались дипломами. Может быть, стоит вернуться к этой практике? При этом, разумеется, оценки должны всесторонне обосновываться, служить поводом для серьезного разговора о творчестве каждого участника. Это особенно важно для тех, кто только начинает работать, кто еще не может отличить истинно ценное, что происходит в современном искусстве, от ловких и эффектных подделок. Я думаю, что все эти вопросы необходимо обсудить на съезде.

Афанасий  
ОСИПОВ  
Якутск

«Для нас, якутов, актуальной остается проблема общения со зрителем...»

Есть вопросы, которые всегда остро стоят на повестке дня и волнуют художников. Для нас, якутов, такой актуальной остается проблема общения со зрителем. Мы много думаем о качестве своих произведений, о том, насколько глубоко решены в них вопросы, стоящие перед обществом, перед людьми, — и в этом отношении, как нам кажется, добились определенных успехов. Но при этом мы беспрестанно спрашиваем себя: достигаем ли мы должного воздействия или, как минимум — достигает ли наше искусство нашего якутского зрителя?

Наш Союз художников в последнее время проводит немало республиканских, групповых, персональных выставок. Они привлекают большое количество людей, широко и заинтересованно обсуждаются, но это, так сказать, столичная жизнь. А в то же время мы остро ощущаем необходимость удовлетворить потребность общения с искусством жителей небольших городов, поселков; необходимо, чтобы наши произведения достигали самых отдаленных уголков республики. Но Якутия — край огромных расстояний, поэтому вопросы транспортировки произведений, размещения экспозиций все еще стоят особенно остро. Сейчас открываются новые картинные галереи, например, при содействии Союза художников СССР открыта картинная галерея в городе Мирный, там собраны произведения многих ведущих советских художников; начала работать галерея в совхозе «Коммунист» Алексеевского района, но этого все же далеко недостаточно. Даже в Якутске есть потребность в новом выставочном помещении, чтобы мы могли принимать крупные передвижные выставки. На местах экспозиции размещаются в школах, клубах — помещениях мало для этого приспособленных. Тяга к искусству у нашего народа велика, мы должны создать все условия для полноценного, глубокого общения с ним всех, кто в этом нуждается, независимо от того, где живет человек — в столице республики или в далеком поселке. Интересно было бы обсудить на съезде, как эти проблемы решаются в других республиках и областях, в Казахстане, например, или в Сибири, где тоже происходят процессы промышленного освоения малонаселенных районов: как там осуществляется общение между художником и зрителем?

В решение этих проблем должна внести свой вклад молодежь — ведь это люди самые энергичные, самые подвижные. За последнее время наш союз пополнился двадцатью новыми членами. Это молодые художники, получившие серьезную профессиональную подготовку в художественных вузах Москвы и других крупных городов. Таким образом, почти половина состава союза имеет молодежный возраст. Конечно, молодежь смело берется за большие, сложные темы (пусть еще не все получается, но я уверен — надо сразу ориентироваться на серьезное, большое искусство). Однако у меня складывается впечатление, что молодые художники не так активно, как хотелось бы, включаются в организационно-творческую работу, как будто ждут от старших подсказки. Думаю, мы должны давать им больше инициативы, смелее привлекать к организационной работе. Необходимо, чтобы они как можно раньше почувствовали личную ответственность за искусство, понимали, как они нужны, как нужны их молодая энергия, их активность, непосредственный интерес к жизни, их высокий общекультурный уровень.

# Архитектурные рецензии

## Театр в Вильнюсе

*Авторский коллектив: архитекторы В. и А. Насвитисы; конструктор Я. Марозене; скульптор С. Кузьма и группа художников-станковистов*

При упоминании о театральности в представлении, скорее всего, возникает парадная сторона жизни, отражающая все внешние ее картинные проявления. Это огромная площадь, фонтаны, лестницы, разные уровни многоплановых архитектурных форм, нарядность толпы. Нечто совершенно противоположное мы видим в образе нового вильнюсского драматического театра, соединившего два старых фасада времен классицизма современным порталом, увенчанным скульптурной группой (скульптор С. Кузьма). Разное время, разные мастера, стили, приемы... Но целостность замысла, уходящего глубокими корнями в традиции культуры народа, с самого начала кристаллизовала такт, меру, своеобразный аскетизм композиционных приемов во всем — от мастерства включения нового здания театра в ткань города до архитектурных деталей. Самого здания практически нет, его представляет только портал входа, заполняющий разрыв между существующей застройкой (как некогда театр Олимпико). О приближении к нему предупреждает набат скульптурной группы, символизирующей силы добра, три добрые феи, дарующие жизнь, надежду, творчество. Звучание его креннет при постижении человеческих переживаний, вложенных художником в строй композиции и противопоставленных внешней декоративности. В этом — подлинность искусства. В то же время это — вход в театр, призыв к участию в представлении, приглашение к зрелищу, к образам, созданным воображением зрителя и мастер-

ством художника, артиста. Это приглашение фей уже само по себе зрелище, но не изображающее декоративное убранство входа, а создающее неповторимый образ театра, атмосферу и настроение театральности, но без традиционной помпезности. «Вхождение» в театр продолжается через анфиладу внутренних двориков, пространства которых свободно перетекают из одного в другое и далее — в зрительный зал. Феномен пространства нашел здесь свое выражение в открытости, незакрытости по отношению к внутренним членениям и в сосредоточенности на себе, отстраненности по отношению к окружению. Все внимание зрителя обращено на углубленное созерцание и одновременно переживание этого пространства, его держит вся система приемов и средств, которые архитектор, выступавший тут и в роли режиссера, очень тонко и точно организовал. Исчезло понятие преград. Свободное, перетекающее пространство, отсутствие стен между отдельными помещениями, простота форм столбов и балок, элементарность освещения, однообразие палитры отделочных материалов — легкость перечисления, на первый взгляд, предполагает упрощенность и безыскусность среды. Однако простота эта кажущаяся, за ней стоит большая культура авторского замысла. Она проявляется в сложной аранжированности среды, в мастерском владении материалом, цветом, светом и в том особом такте, который идет из глубины народной традиции. К этому нужно добавить также срежиссированность цветочных пятен в интерьере,

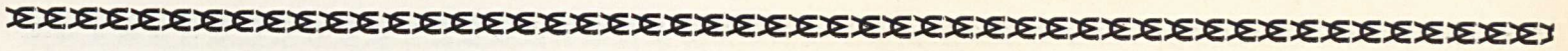


## Театр в Красноярске

*Авторский коллектив: архитекторы И. Михалев, Т. Милешина, Ю. Федотов; инженеры Д. Леонтьев, Б. Левинштейн, В. Миронович; скульпторы Л. Баранов, И. Савранская; художник И. Старженецкая*

С появлением внушительного белокаменного нового здания театра расположенная на высоком берегу Енисея площадь имени 350-летия города Красноярска, где ранее были возведены многоэтажные здания гостиницы, партийных и общественных организаций, обрела, наконец, положенный ей законченный вид крупномасштабного городского ансамбля. В качестве составного элемента сложной композиционно-пространственной структуры, полностью подчинившись жесткости ее дисциплины (без чего нет и ансамблевого единства), театр с явно выраженными чертами неоклассицизма сразу привлекает внимание своими значительными формами, четким, легко читаемым силуэтом с мягко проработанной пластикой больших стеновых поверхностей из благородного саянского мрамора, необычайно богатой цветовой гаммы — от белоснежного с коричневатыми прожилками до нежно-розового и голубого, дополненного гранитом и черным лабрадоритом, добытыми в тех же Саянах. Развернутое к основной градостроительной оси площади, к мосту через Енисей, приподнятое на сильно развитом стилобате, чья асимметричность тактично подчеркивает основное направление подходов к зданию, оно диктует значительность масштаба всей площади, и ярусами окружающего овал зрительного зала фойе, фланкированного мощной колоннадой и спускающегося широкими террасами к главному входу, придает площади подчеркнuto праздничный, нарядный облик, чему косвенно способствует и тщательно исполненное благоустройство, ведущий к площади бульвар с газонами, куртинами и декоративными цветниками. Помню парадной торжественности спокойной-монументальной и выразительной

архитектуры, основанной на строго симметричной системе пропорций, ясных и четких, не допускающих никакой «двусмысленности» их толкования предметно-пространственных отношений, обращение к высокому авторитету классицизма открывало зодчим возможности для органичного, апробированного всем историческим опытом включения в архитектурную форму произведений монументального и декоративно-прикладного искусства, что, при условии удачной реализации замысла, помогает значительно усилить образное, идеологическое и общественно-социальное звучание архитектуры сооружения. Одним из веских аргументов в пользу наследования классической традиции, очевидно, служил и тот несомненный для современного архитектора довод, что любой театр — это прежде и более всего зрелищность самого сооружения. Та зрелищность, которая одинаково чужда и аскетизму функционального стиля, и нарочитой декоративности, но апеллирует к более сложному ассоциативному восприятию, к памяти нашей духовной и архитектурной, зодческой культуры. Путь этот требует осторожного, особо деликатного подхода к эксплуатации традиции, в равной мере способной как дополнить, поддержать, так и свести на нет, серьезно ослабить позитивные усилия собственно театрально-постановочного искусства. Думается, что немало важное значение тут — и это в полной мере иллюстрирует рецензируемый объект — имеет фактор территориального расположения той или иной театральной новостройки. Чем удаленней она от исторически сложившихся культурных центров, тем, очевидно, ответственней ее роль в формировании эстетической среды и тем оправданней пред-

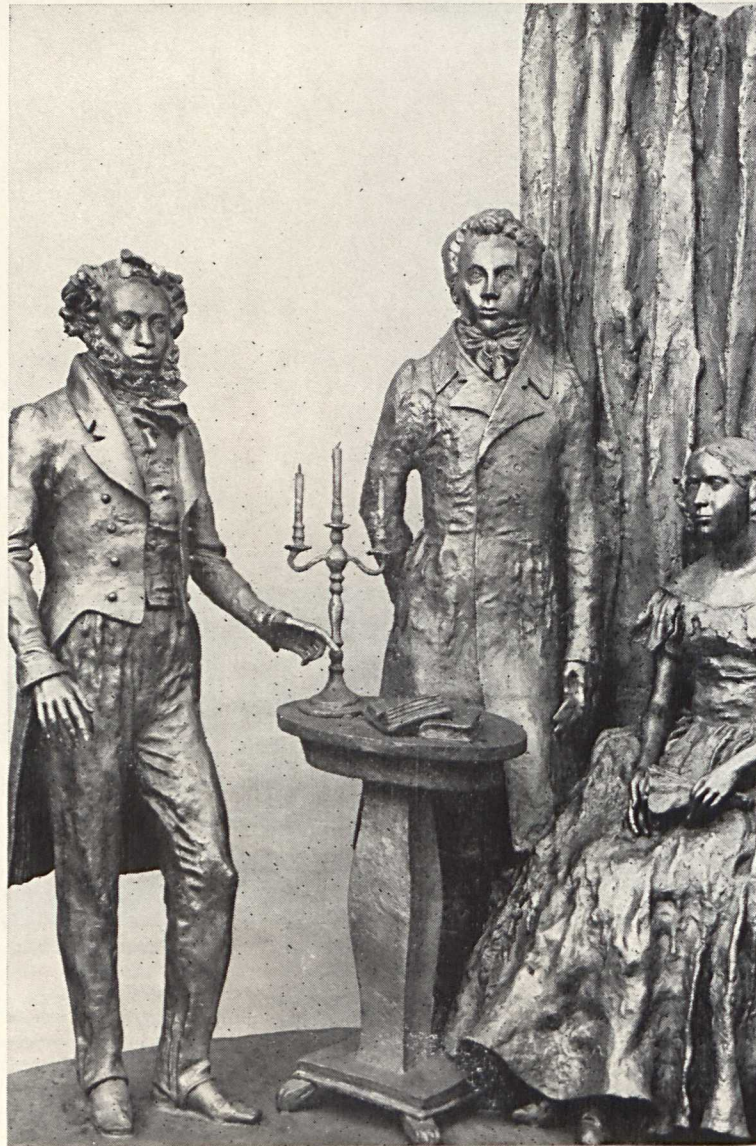
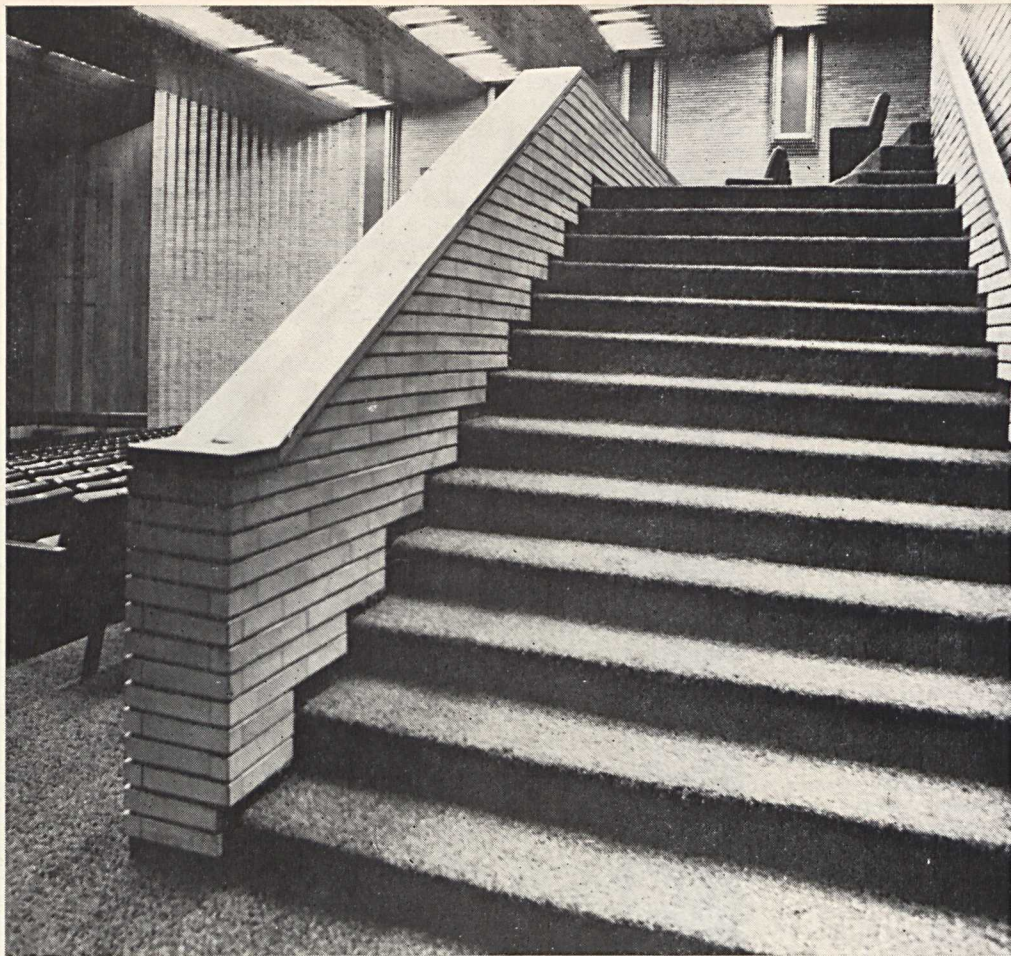


продуманность смены точек зрения, сложно взаимодействующих между собой благодаря освобожденности пространства и полное слияние архитектуры живописи и вааяния. Так, скульптура в центре дворика-фойе, отраженная в зеркале воды, и скульптурная группа на портале входа не являются ни самоцелью, ни декором, но совмещают в себе и то, и другое. Они не подменяют пластики архитектурных форм, а органично включаются в задуманную авторами «модель» синтеза. Важную роль в ней играет система взаимоотношений всех слагаемых, предполагающая строгую перархию связей.

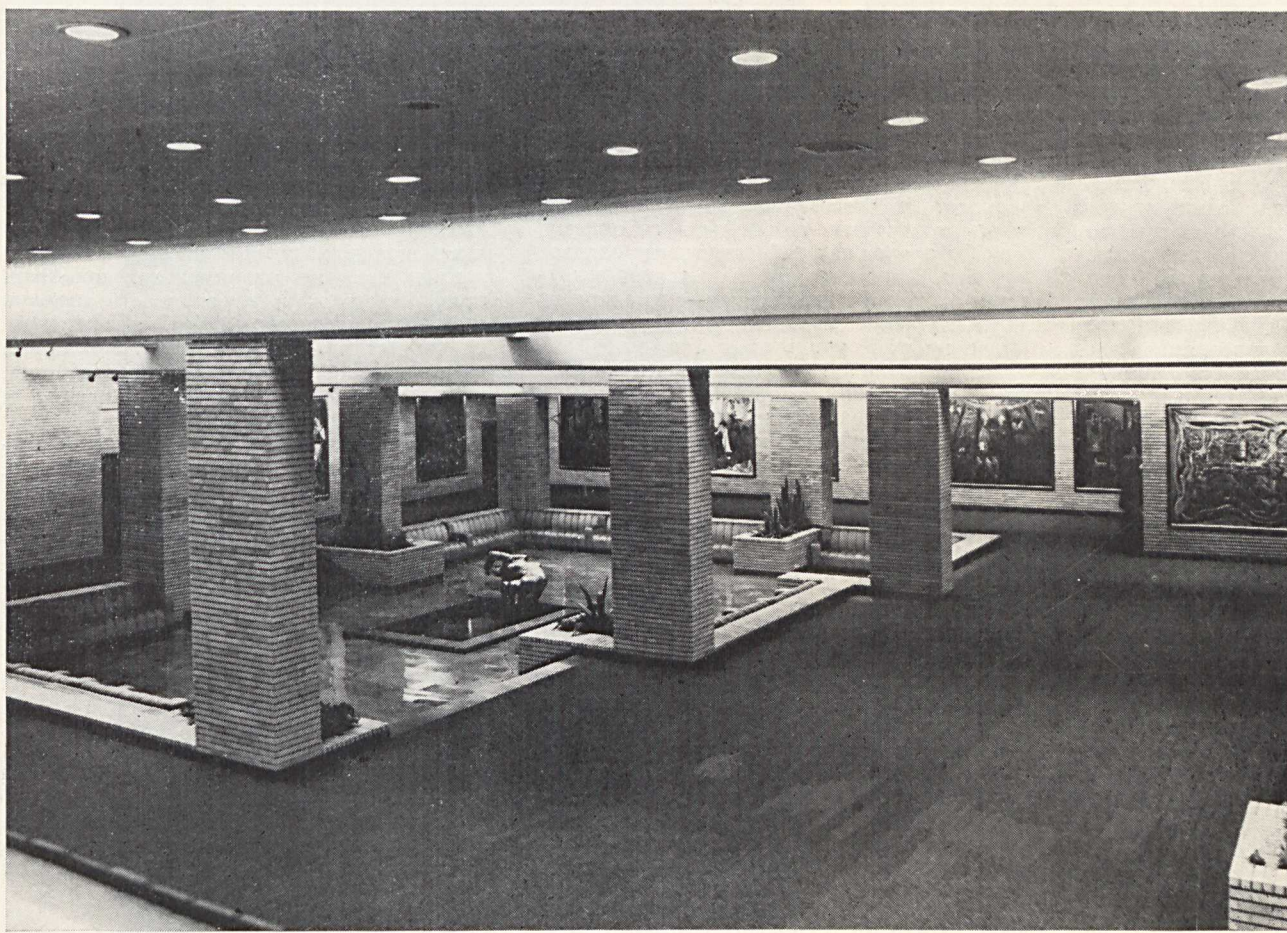
Она прослеживается в нарастающей силе звучания элементов композиции — от скульптурной группы на портале входа к скульптуре в центре дворика-фойе; от свободного перетекания пространств дворов, непрерывных по горизонтали, но неожиданно уходящих и в глубину по вертикали, к замкнутости сценического пространства зала; от нейтральности фона чистой стены к активности цветового пятна картины на стене; в гармонии деталей и целого.

Целостность замысла здесь достигается не механическим набором различных средств из классического «трио», не беспорядочным изобилием и не количественным переизбытком их, а богатой «артикулированностью» и мерностью пространственных и смысловых связей между ними.

Разработка темы одного материала в отделке стен и пилонов — светло-желтой керамики в сочетании со светлыми тона-







ставляется обращение зодчего не к ординарным, возникающим под влиянием лишь местных, региональных особенностей решениям, но неизбежным первоосновам гармонии, не подверженным времени всеобщим архитектурным канонам; его стремление в меру творческих способностей в новом повторить, переосмыслить пройденное.

Из этого, естественно, не следует тот, прямо скажем, абсурдный вывод, что, допустим, Камчатку в силу расположения ее на «краю земли» следует застраивать парфенонами, — ясно, что речь идет лишь об эстетических предпочтениях, не менее всего прочего нуждающихся в здравом смысле, строго определенных такте и мере.

Удовлетворяя всем современным требованиям функционального своего назначения, здание Красноярского театра оперы и балета, решенное единым цельным объемом, разделено на две совмещенные и вместе с тем достаточно автономные — зрительскую и сценическую — зоны. Зрительный зал, вмещающий 1200 мест, имеет не совсем привычную подковообразную форму, включает партер, переходящий в амфитеатр, а также широкий балкон с ложами первого яруса и ложами второго яруса. В строгом, лаконично точном оформлении зала прослеживается желание достичь художественной цельности интерьера зала, равновесия традиционно и рационального, что проявилось, в частности, в декоративной архитектонике занавеса, выполненного И. Старженецкой. Авторская трактовка его как пространственной, «глубинной», сценической декорации, отвлеченно-живописной по форме, по контрасту со цветосветовой конкретикой оформления, создает эффект единства сценического пространства с объемом зала.

Колорит занавеса, удачно вобрав в себя всю цветовую гамму архитектуры зала, отделанного сибирской лиственницей, гамму цветов оркестра, театральных софитов и прочих атрибутов, словно предвещает собой предстоящее театральное действие. На второй этаж зрительного зала, в соответствии с принципами классической планировки, ведут две парадные лестницы, расположенные вдоль боковых стен таким образом, чтобы не образовывались пересекающиеся потоки. Из расположенного на уровне второго этажа двусветного фойе зрители имеют возможность выйти на открытый, обращенный к площадке балкон и кратчайшим путем попасть в амфитеатр и ложи первого яруса. Безусловной заслугой авторов сооружения можно признать попытку (насколько она удалась — судить сложно) перенести часть тематической, образной и стилиевой нагрузки на использованные в архитектурном контексте элементы изобразительной пластики и круглую станковую скульптуру, создающую дополнительные членения внутреннего объема, тем самым поставив ее в один общий ряд с архитектурой театра, сделать изобразительное искусство вторым измерением искусства архитектуры.

Композиции, размещенные в промежуточной, граничащей с площадью среде, авторской волей введенные непосредственно в прозрачную витражную ткань фасадного ограждения (скульптор И. Савранская), очевидно, по замыслу, должны выполнять двойную функцию фасадных художественных элементов аванплощади и интерьерных элементов фойе. Такая концепция в целом вполне правомочна при условии «читаемости» скульптуры как со стороны площади, так и внутренних помещений, а также полной

согласуемости с обрамляющей ее конструкцией, строгого соблюдения законов восприятия на всем протяжении маршрута зрителя к театру и по театру, чего, к сожалению, в данном случае не происходит. Архитектурная форма и введенная в нее скульптура, будучи чересчур активными по отношению друг к другу, в результате какого-то нарушения должной меры условности между ними существуют отдельно друг от друга, не сливаясь и оставаясь каждая «вещью в себе», не формируют должным образом единства архитектурного пространства.

Все это, в конечном счете, мешает и экстерьерным, и расположенным на периферийных зонах фойе пластическим композициям полностью исполнить свою миссию и собственно архитектурных элементов, создающих активные зоны эмоционально-образного воздействия на зрителя. Не трансформируясь в саму архитектуру, они остаются как бы вполне самостоятельными, «выставочными» произведениями, от которых, при желании, можно вроде бы и освободиться как от временно привнесенных аксессуаров.

Между тем пластические, стиливые, художественные достоинства, характерные вообще для работ Л. Баранова и И. Савранской, так же как основная тематико-композиционная идея, обращенная к таким обобщенно-этическим, философским категориям, как художник и время, наследие мировой культуры, классика и современность, вполне созвучная особенностям избранного архитектурного стиля, представляют несомненный интерес. Многофигурные композиции скульптора Л. Баранова в сочетании с узнаваемостью, портретностью скульптуры, ее конкретной исторической адресностью раскрывают перед нами целую галерею образов

ми потолка и темным полом, рассеянным небольшим квадратом — зеркалом воды, зеленью цветочниц и простотой форм мебели — пример экономности средств, привлеченных для выражения тектоники предзального пространства, для ответа на самые максималистские требования вкуса. Уход от монументальной помпезности к созданию камерности, интимности стимулировал стремление авторов к использованию в интерьере станковой живописи. Включение картин в зрелище жизни, освобождающее их от стерильного музейного существования, — прием интересный и традиционный как для жизни театра, так и для изобразительного искусства. Чуть раньше в практике литовских зодчих это произошло уже со скульптурой, когда она была вынесена из музея на обозрение горожан и поставлена в вильнюсских дворах, придающих столь неповторимое своеобразие городу. Традиции этого приема восходят к античному театру, где театральное искусство органично связано с элементами искусства изобразительного и прикладного. Раскрывая отношения между театром и изобразительным искусством, Н. В. Брагинская\* отмечает, что реальная жизнь античного изобразительного искусства очень мало похожа на сегодняшнее его музейное существование. С картинами публика знакомилась не на выставках, а на состязаниях во время игр и празднеств. Художники предназначали свои произведения не для картинных галерей, которые появляются в более позднее время, а для святилищ и храмов, зрелищных представлений. И эти демонст-

рации носили очевидный характер театризации. Обычай скрывать картину за занавесом заставляет видеть в этом аналог театрального занавеса.

Станковая живопись, вынесенная к зрителю в фойе театра — занавес поднята, — подключает его к новому зрелищу, побуждает к воссозданию новых образов, часто созвучных только что виденному, как бы продолжая действие, когда занавес опущен. Так взаимодействие театра с другими видами искусства — живописью, скульптурой, архитектурой — усиливает значение этой удивительной модели синтеза, которую авторы положили в основу всей композиции. Перед нами феномен «театра», состоящего из показа «подвижных» и «неподвижных» картин, наполняющих архитектурный замысел.

Театральное наполняет пространство сценическое и зрительское, продолжается во внутренних двориках-фойе, замкнув в своих пределах особый художественный мир, куда элементы изобразительного искусства вошли как органическая составляющая. В результате возник тот необычный настрой, срежиссированный архитектором, который вводит зрителя в мир сценических образов, не мешая, а подготавливая его к восприятию театрального действия. Так создавался, например, Московский Художественный театр в органическом единстве театрального действия и архитектуры шехтелевского здания, с его тонким рисунком деталей, игрой тонов в полутонах — как бы собственными художественными средства-

ми трактующих «неподвижные» картины театра.

Но во всяком театре все же основное напряжение сосредоточено на сцене зрительного зала. Зал нового театра в Вильнюсе продолжает тот настрой, который зритель получил в предзальном пространстве. Строгость и аскетичность отделки стен — продолжение цвета и фактуры, найденных в фойе; партер, переходящий в амфитеатр; открытость пространства, включающего зрителя в переживание и участие в сценическом сюжете.

Во все времена в искусстве театра фокусировались художественные воззрения, важные и существенные для понимания культуры эпохи в целом. Новый театр в Вильнюсе является достойным продолжателем этой традиции. В нем нашли воплощение не только пространственные ощущения своей поры, представленные здесь в тонком влечении простого в сложное, в отказе от грандиозности и помпезности пространств и средств их изображения, но и существенные черты культуры своего народа.

Лия Павлова

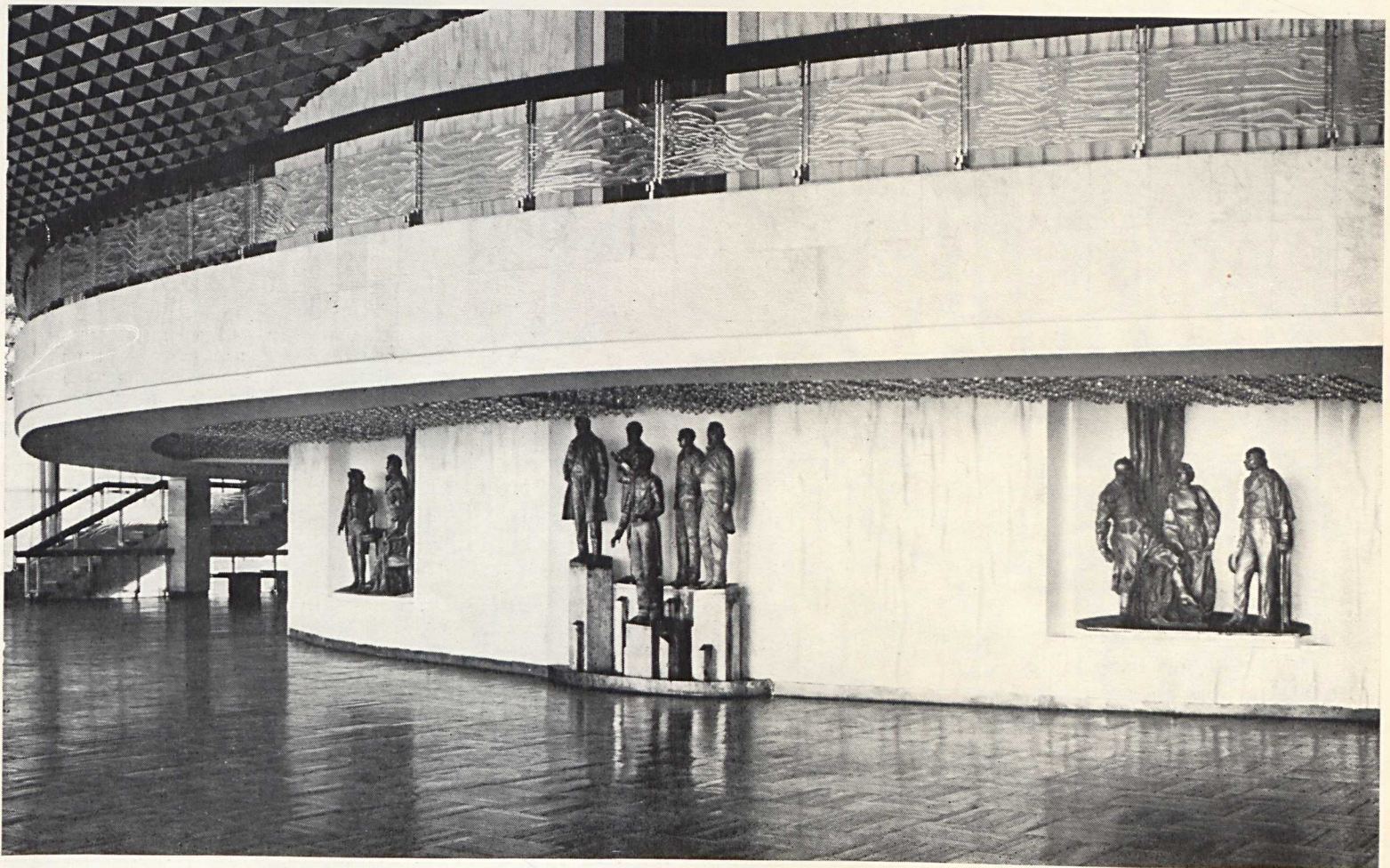
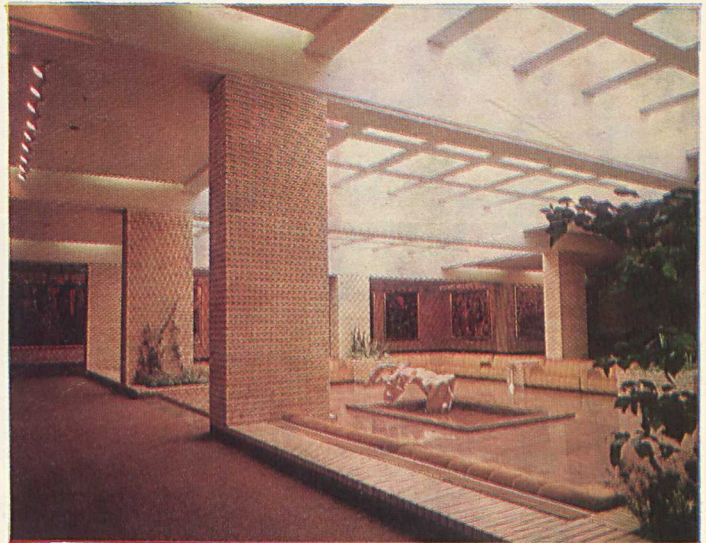
\* Брагинская Н. В. «Театр изображений». Материалы научной конференции (1978). Театральное пространство. М., Советский художник, 1979.



генев мировой и отечественной культуры — Шекспира и Пушкина, Гоголя и Толстого, Мусоргского и Глинки, Прокофьева и Шостаковича, представленных в окружении своих героев и современников. Возможно, при более удачном решении взаимосвязи этих произведений с объемом фойе театра они могли бы в большей степени обогатить собой интерьерное пространство, и это, в свою очередь, придало бы им еще большую художественную ценность. Та же попытка установить контакт с прошлым, осовременить традицию прослеживается и в очень крупной, сомасштабной зданию скульптурной композиции классической квадриги того же автора, которая в скором времени будет воздвигнута на площади перед театром на давно уготованном ей месте. Завершая разговор о новом здании театра в Красноярске, отметим, что там, где имеет место творческий поиск, попытка, не претендуя на оригинальничание, сказать свое собственное слово, там закономерно ожидать не только интересных находок, но и неизбежных промахов. каких-то не совсем точных попаданий. Однако, вне всяких сомнений, остается в силе довод, что искусство архитектуры должно не только учитывать достижения современности, в полной мере отвечать социальным запросам своего общества, но также вбирать в себя и наследие мировой культуры, животворные ее традиции.

Ефим Ямпольский







# Север. Природа — человек — культура

● Север есть Север ● Архитектура сельского жилища ● Диалог ученых ● Ураса — летний дом якута ● Образ жизни — образ орнамента ● Всегда ли дважды два четыре? ● Учить или изучать? ● Материал — оленья шкура

На страницах «ДИ СССР» неоднократно обсуждались проблемы традиционной народной культуры в ее взаимосвязях с той природной средой, в которой она сложилась.

Сегодня мы вновь возвращаемся к этой теме на материале культуры Севера.

Наша страна широко отмечала 50-летие образования автономных национальных округов Севера и юбилей Якутии — исполнилось 350 лет ее присоединения к России и 60 лет создания автономной республики. Фестивали, дни литературы и искусства, гастрольные самодеятельных и профессиональных коллективов, выставки изобразительного и декоративно-прикладного искусства коренных северных народов явились праздничным смотром этих культур.

Современный уровень развития общественной жизни на Севере составляет резкий контраст с недавним прошлым: до революции здесь жили еще в условиях первобытнообщинного строя. Но ситуация ускоренного развития порождает и свои специфические проблемы, тем более, что Север сегодня — это район активного освоения природных ресурсов.

Важной государственной задачей названо в постановлении правительства (от 25 февраля 1980 г.) дальнейшее развитие районов проживания народностей Севера. Помимо широких мер социально-экономического развития назрела необходимость в комплексной культурной программе для этого региона. Нельзя

забывать, что культура коренных жителей Севера — пример органичной адаптации в особо суровых условиях. Взаимосвязь культуры и природы выявлена здесь особенно отчетливо. В экстремальных условиях природы малейшее ухудшение экономической обстановки всегда отражалось на культуре.

Природа Севера осталась неизменной, но социально-экономическая ситуация стала другой. Однако и в условиях НТР взаимосвязи человека и природы, причем далеко не только на Севере, продолжают оставаться напряженными. Север в этом случае оказывается, с одной стороны, как бы моделью при изучении возникающих критических ситуаций, а с другой — сферой конкретной практики, неотложные проблемы которой есть возможность решать уже во всеоружии современного экологического сознания.

Редакция «ДИ СССР» обратилась к специалистам — историкам, археологам, этнографам, архитекторам, искусствоведам, филозомам — с просьбой рассказать на примере народов Севера о тех научных подходах, которые складываются сегодня в понимании взаимосвязей человек — природа — культура.

## Север есть Север

Джангар Пюрвеев

Северная зона СССР включает высокоширотные районы европейской части, охватывает обширные территории Крайнего Севера, Сибири и Дальнего Востока.

В этих суровых, слабо обжитых местностях испокон веков проживают и трудятся якуты, ненцы, ханты, манси, эвенки, коряки, чукчи, эвены, долганы, ительмены, кеты, алеуты, нанайцы, нганасаны, негилдальцы, нивхи, ороки, орочи, самы, селькупы, тофалары, удйгейцы, улчи, чуванцы, энцы, эскимосы, юагиры. Эти коренные обитатели Севера на протяжении многовековой эволюции органично вписались в природно-климатическую среду, и их хозяйственная, культурная и эмоционально-психологическая деятельность обусловлена ею.

Здесь же, на Севере, в связи с освоением и развитием этого региона должны прочно обосноваться и жить многие тысячи новоселов из других природно-климатических регионов нашей страны. Задача состоит в том, чтобы Север оставался благотворной средой обитания и для людей, живущих на ней испокон веков, и для вновь прибывших сюда.

В чем же проблема? Человек со сложившимися в определенной природно-климатической среде мировоззрением и стереотипом поведения, попав в новую природную среду, стремится любой ценой сохранить те условия, которые давали бы возможность ему жить привычно. А это вынуждает максимально отгораживаться от окружающей среды, а когда возможно — изменять ее в своих целях.

Приезжие нуждаются не только в привычном составе пищи, одежды, но и в определенном культурно-психологическом климате.

Однако совсем иначе обстоит дело с коренным населением Севера. Оно живет здесь веками, обходясь без лука и чеснока, трехразового горячего питания, без многочисленных теплых шуб, без утепленного дома с печкой. Такие болезни, как цинга, выпадение волос, потеря зрения и т. д., у местного населения отсутствуют, а если и встречаются, то, как ни странно, в результате употребления завезенных продуктов.

Практика показывает, что представления и привычки, сложившиеся в одних природных условиях, вступают во взаимодей-

ствие, а порой и в противоречие со стереотипом поведения местных жителей. Так, например, употребление местным населением сырой рыбы и мяса воспринималось русскими купцами, приезжавшими на Север за пушниной как отсталость и дикость. Они пытались исправить эти «недостатки», внедряя соль, муку, сахар, причая к табаку и спирту. Организм коренных жителей, приспособленный к определенной пище, исключительно соответствующей местным условиям и образу жизни, не был готов к восприятию чуждых им продуктов. Однако необходимость расширения рациона питания была, в известной степени, вызвана нарушением экологического равновесия в природе Севера. Это нарушение привело в конце XIX и начале XX века к серьезным последствиям, в том числе голоду, вымиранию коренного населения. И только Октябрьская революция остановила этот процесс и направила развитие Севера по новому пути.

Однако и сегодня адаптация человека в новой природной и культурной ситуации остается проблемой. Очевидно, в некоторых случаях надо искусственно создавать необходимые условия. В такую среду могут быть привнесены и привычные для этого контингента людей элементы культуры и искусства. А вот подход к созданию жилой среды для коренного населения, испокон веков населявших Крайний Север, должен быть принципиально иным. Народы Севера на протяжении своей многовековой истории максимально «вписались» в природу и гармонично слились с ней, выработали соответствующие условия формы быта и типы хозяйства. Жилище их исключительно приспособлено для проживания в условиях Севера, внутри жилища поддерживается оптимальный микроклимат без излишнего перегрева или охлаждения. Одежда их, не громоздкая, удобная для работы, не дает телу переохладиться, но и не удерживает чрезмерно большое тепло. Так, например, чукчи и юагиры, проживающие на обширной территории от Индигирки на западе до Анадыря на востоке, носят кухлянку — меховую рубашку и камлею — кожаный футляр, надеваемый на кухлянку, чтобы предохранить ее от обмерзания на воздухе. Эту одежду не заменить брезентом.

Рацион питания на Севере продиктован местной природой, а способы приготовления пищи обеспечивают оптимальные питательные качества.

Специфика условий Крайнего Севера наложила отпечаток и на особенности развития искусства каждого народа. Ночное темное небо со сполохами северного сия-

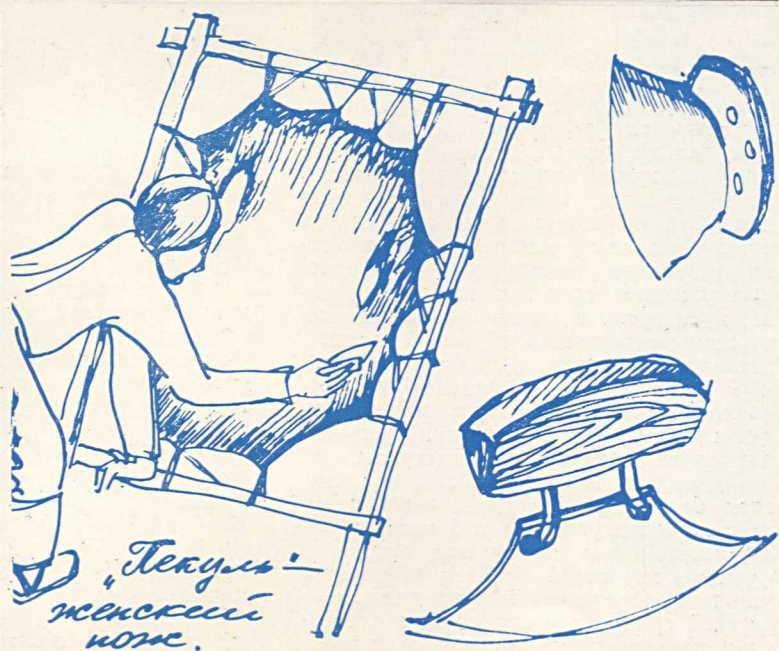
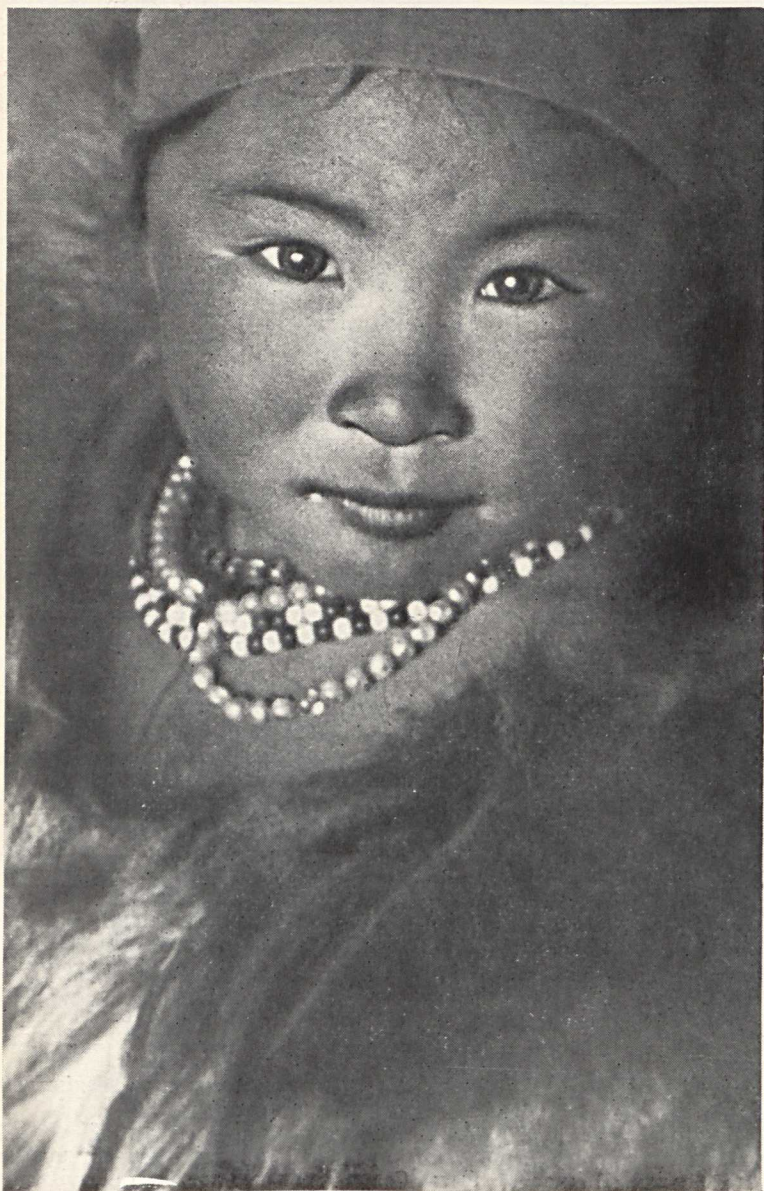
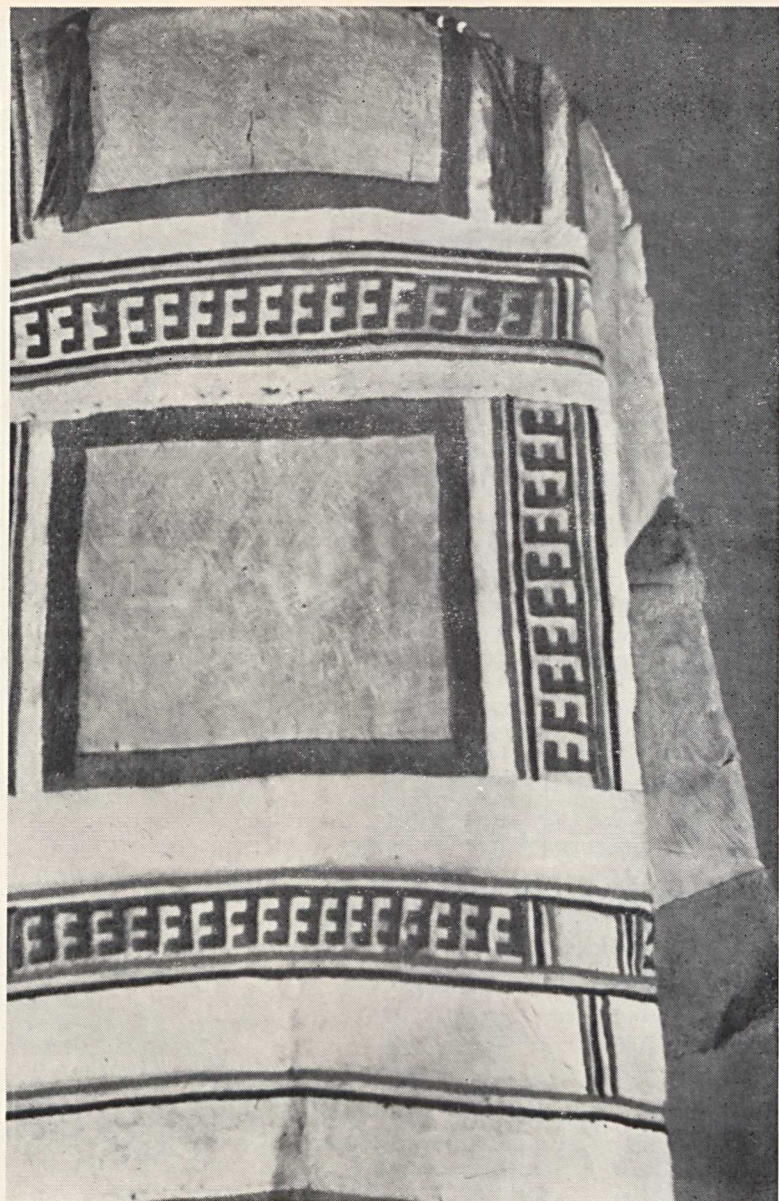
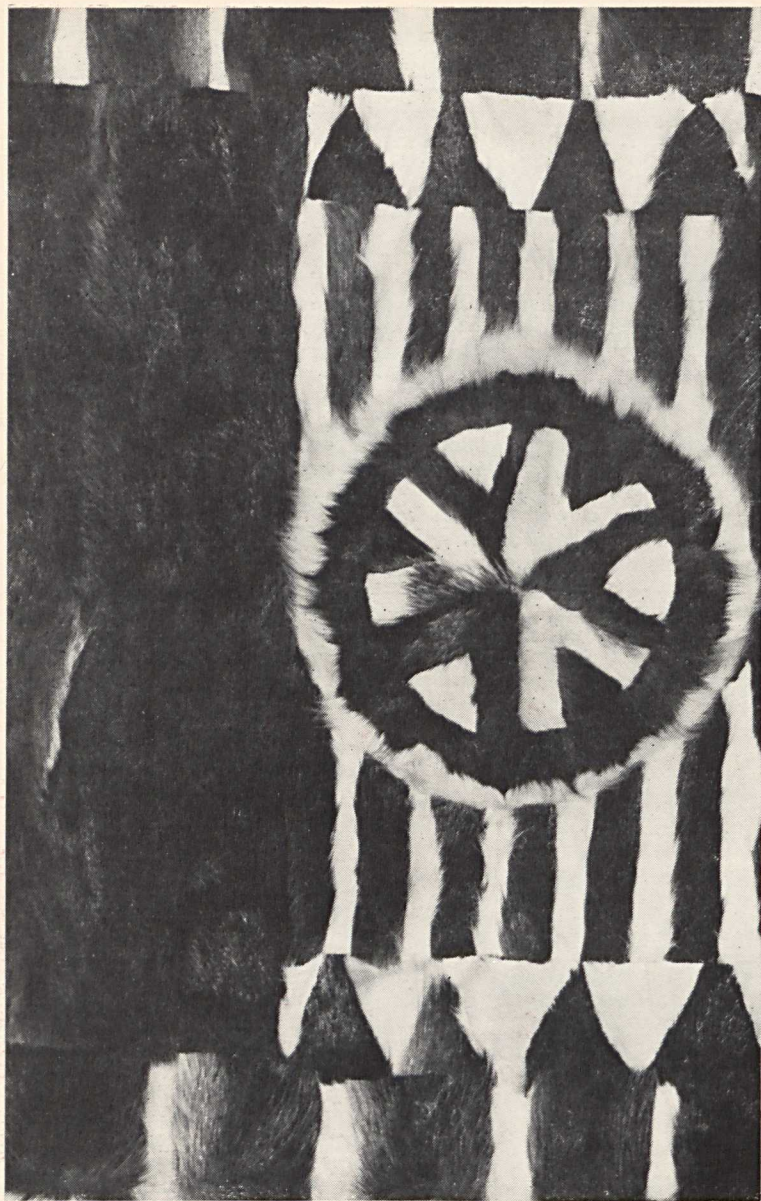
ния, синие торосы льдов, белое пространство тундры, которое в короткое, но бурное лето покрывается сплошным до горизонта зеленым ковром трав, — все это обусловило особенности духовного склада, отразилось на предметном мире, орнаментике одежды, жилище народов Севера. Знание природы у народов Севера проявляется по-разному, но именно органичная слитность с ней определяет характерные черты местной культуры. Бурное экономическое освоение и развитие Севера заставляет задуматься о том, как скажется изменение природы, типов хозяйствования и многих других факторов на равновесии человека и природы Севера, которое было достигнуто в ходе длительной эволюции.

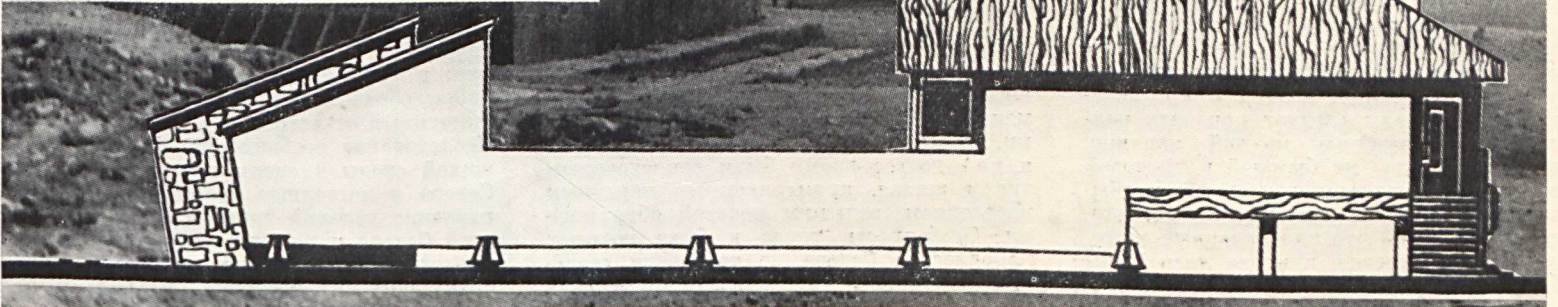
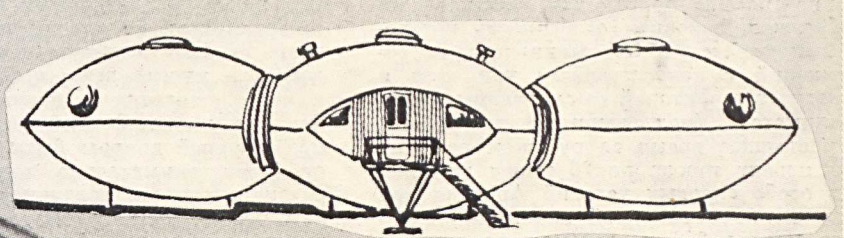
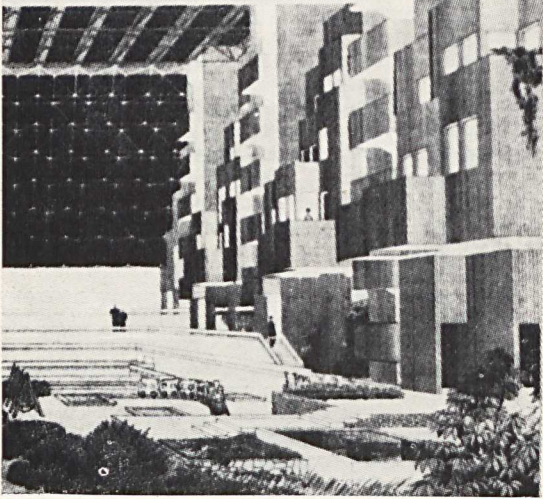
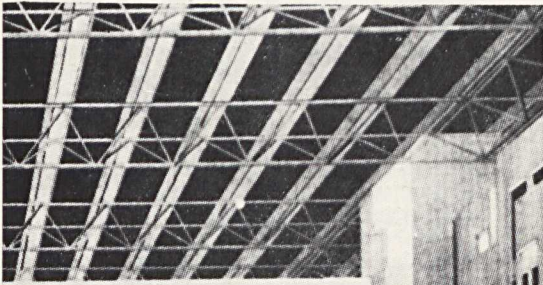
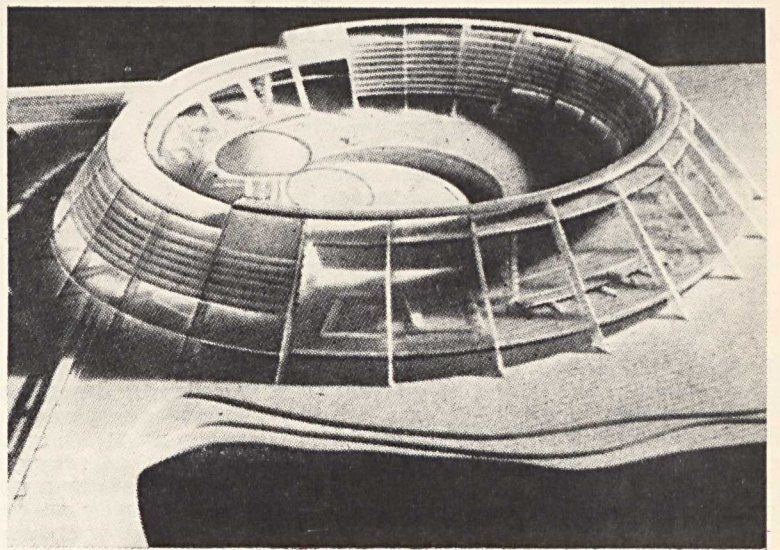
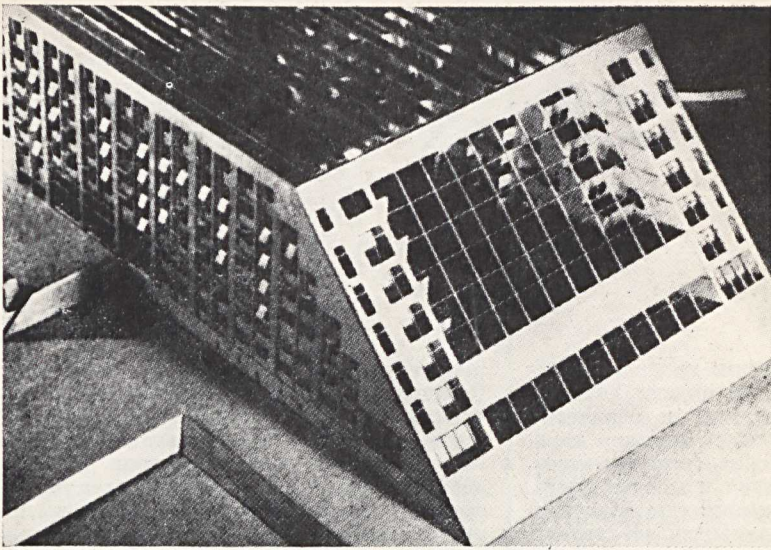
В связи с освоением зоны БАМа, открытием месторождений нефти, газа на Севере резко возрастает приток многонационального населения в регионы традиционного расселения малых народов. Формируются многонациональные трудовые коллективы и поселения, значительно изменяется структура связей межнационального общения. Это ускоряет обмен ценностями, положительно влияет на все сферы жизни населения. Но возможны и негативные последствия в виде «рассеивания» национальной общности местного населения, нарушения его консолидированного состояния, утрата положительных традиций, выработанных на протяжении веков, нарушения экологического равновесия. Дальнейшее освоение и развитие Севера рационально продолжать в тех двух направлениях, которые на сегодня уже исторически сложились. Первое направление — это создание искусственной среды обитания для тех, кто прибыл из другой природной среды, путем как бы отгораживания их от суровой природы.

Второе, практическое направление связано с максимальным сохранением и дальнейшим развитием традиций коренных обитателей Севера.

Есть смысл обсудить возможность создания таких зон, в которых в условиях научно-технического прогресса и культурного взаимодействия народов могла бы естественно эволюционировать культура народов Севера. Ответы на эти вопросы очень важны, потому что Север вступил в ту стадию развития, когда резко возрастает необходимость в комплексной культурно-художественной программе, отражающей природное и социально-хозяйственно-бытовое своеобразие.

Сегодня ясно одно — исходной точкой любой предложенной программы должен быть Север, уникальное природно-ландшафтное явление.





# Архитектура сельского жилища

Алексей Сахаров,  
Андрей Прохоренко

Интерес архитекторов к проблеме создания специфического северного жилища заметно возрос к началу 60-х годов, в связи с широким развитием промышленного и сельскохозяйственного освоения Севера. Перед архитекторами стояли две принципиально различные задачи: первая — создание жилища для приезжего населения промышленных городов и поселков, вторая — для коренного населения, занятого в промыслово-оленинничестве хозяйстве. При решении первой задачи поиск шел по пути проектирования автономных жилых комплексов, изолированных от естественной природной среды. Разрабатывались проекты так называемых «городов под куполом», целых кварталов под одной крышей, ориентированные на противопоставление природы и жилой среды, на создание комфортных условий для жизни человека в достаточно обширном изолированном пространстве с оптимальным микроклиматом на фоне неблагоприятного природного окружения. Это практика «десанта», внедрения автономных жилых образований в естественную природную структуру. Желание обособиться, изолироваться от суровой северной природы диктует проекты комплексов с искусственным климатом, с зелеными насаждениями и водоемами под крышей. Архитекторы стремятся компенсировать суровость и аскетизм северной природы с помощью парков и садов, освещаемых электрическими «солнцами».

Примером подобных решений может служить экспериментальный жилой комплекс «Полуй» для Крайнего Севера. В этом проекте поселок состоит из двух жилых корпусов с квартирами галерейного типа и расположенного между ними зимнего сада. Комплекс обеспечивает полную герметизацию и создание искусственного климата зимой. Примером аналогичного комплекса может быть проектное предложение поселка-порта для арктического побережья, основная особенность которого заключается в сочетании крытых сооружений с искусственным климатом и открытых территорий со смягченным микроклиматом (под защитой застройки). В настоящее время за рубежом разработан проект города на 20 тысяч жителей для особо суровых условий Арктики под куполом пневмоопорной конструкции. Высота купола 240 м, диаметр на отметке земли 2000 м. Материал — двухслойная прозрачная пленка, натянутая на сеть прочных канатов из полиэфирных волокон. Под куполом размещаются жилые дома, общественные здания, парк, озеро. Полярной ночью подкупольное пространство освещается искусственным солнцем (лампой, перемещаемой по специальной траектории).

Думается, в доме-комплексе с искусственным климатом возможно было бы размещать людей, приехавших на Север из других, более «теплых» районов страны, чуждых северной природе и не собирающихся поселиться здесь надолго, но и то лишь в случае, если характер их труда не требует тесного и непосредственного контакта с природным окружением. Для местных жителей, занятых в промыслово-оленинничестве хозяйстве или других отраслях северного сельского производства, подобный подход к организации жилой среды следует признать полностью неприемлемым по той причине, что особенностью их бытовой и трудовой деятельности является длительное пребывание на открытом воздухе. Кроме того, нельзя забывать, что для коренных жителей Севера суровая природа теснейшим образом связана с их повседневной

жизнью, с особенностями национального характера, с песнями, легендами, преданиями, с понятием родины, и перенесение в иную, пусть даже объективно комфортную, но искусственно созданную среду с элементами чуждой природы серьезно повлияет на формирование бытовых и производственных навыков, на развитие народности в целом. Сделаться чужим своей собственной природе, своей родине — это может быть опаснее для народа, для его самосознания, для самого его существования? Практика изменения, «улучшения» природно-климатических условий — это всегда удел переселенцев, пришлого населения, ибо любой народ, существующий в рамках определенной природно-климатической системы, на протяжении веков приспособился к ней, выработал определенные принципы и приемы защиты от неблагоприятных воздействий природной среды.

По какому пути идет проектирование жилища для коренного сельского населения?

До последнего времени оно отставало от современных требований. В северных сельских районах из-за отсутствия специально предназначенных для Крайнего Севера проектов жилых домов возводились по типовым проектам для средней полосы страны, которые не только не соответствовали бытовому укладу, традициям и национальным художественным представлениям коренного сельского населения, но и были малоприспособлены для суровых условий Севера.

В постановлении ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему экономическому и социальному развитию районов проживания народностей Севера» от 25 февраля 1980 года сказано, что «проекты жилых домов разрабатываются без должного учета особенностей уклада и условий жизни коренного населения».

Нет ничего удивительного в том, что местные жители не проявляли и не проявляют особого желания селиться в этих домах, а иногда даже продолжают жить в чумах, ярангах и прочих перемещаемых жилищах. В этой связи возникает правомерный вопрос: быть может, следует более внимательно присмотреться к различным типам традиционного жилища, как перемещаемого, так и стационарного, к истории его формирования, путям и особенностям развития, с тем чтобы выявить, исследовать и использовать все то полезное, что может пригодиться при создании современного сельского жилища для районов Севера?

Рассматривая традиционное жилище народов Крайнего Севера, нельзя не отметить, что типы его достаточно разнообразны.

Самым простым и наиболее распространенным на Севере видом такого жилища является ненецкий чум, применявшийся как самими ненцами, так и энцами, эвенками, хантами, нганасанами и многими другими народностями. Более сложным по своей форме и конструкции видом северного перемещаемого жилища является яранга, представляющая собой цилиндрический в основании и конический в верхней части шатер, крытый специально выделанными оленьими шкурами. Яранга, называемая также чукотским чумом, применялась в основном чукчами и коряками. Перемещаемые жилища (чум, яранга и пр.) долгое время были единственным типом жилья, применявшимся коренным населением, ведущим кочевой образ жизни. Особенности труда и быта кочевых народностей Севера не требовали создания постоянных поселков и стационарных

жилых домов.

Оседлые и полуседлые народы Севера, жившие по берегам рек и морей, применяли простейшие стационарные постройки — землянки и полуземлянки. У коряков землянка имеет пристройку с выходом наружу, служившую сенами и местом хранения запасов. В основе селькупской землянки лежит бревенчатый сруб, проконопаченный травой и обложенный дерном. Северные якуты-оленинники строили бревенчатые юрты (балаганы), представляющие собой четырехугольные в плане сооружения из стоящих слегка наклонно внутрь бревен с очень пологой двускатной бревенчатой крышей. Летним жилищем у якутов была в древности ураса, отличавшаяся от конического берестяного чума таежных народов лишь более капитальной постройкой. Наряду с берестяной урасой существовала и земляная, в которой жерди остова стояли вплотную друг к другу, а крылась такая ураса дерном. Кроме того, в ряде районов возводились и срубные постройки — у коми, хантов, манси и некоторых других народностей. Например, ханты и манси строили срубные жилища из нетолстых бревен или плах с очень пологой двускатной крышей. Зимним жилищем саамов являлась в прошлом тупа (пырт) — низкое срубное строение с односкатной или двускатной тесовой крышей.

С начала XVII века усиливаются контакты народов Севера с пришлым русским населением. Освоение русскими Севера началось еще во времена Великого Новгорода, но особенно интенсивным оно стало к началу XVII века. Однако следует отметить, что термин «пришлое русское население» применим лишь к первому поколению русских переселенцев, ибо к настоящему времени русские старожилы проживают на Севере уже 12—17 поколений, став частью местного населения; в то же время некоторые из нерусских племен появились здесь незадолго до прихода русских.

Русские приносили с собой определенные навыки и культурные традиции, изменившиеся под действием природно-климатических и экономических условий, взаимного влияния различных национальных и историко-культурных групп. Таким образом, влияние культур северных народностей и русского населения было взаимным. Русские переселенцы перенимали у коренного населения традиционную одежду, средства передвижения, целый ряд производственных навыков. Влияние русской культуры на культуру народов Севера сказывалось в усвоении некоторых бытовых навыков и в освоении русского архитектурно-строительного опыта. Некоторые народности заимствовали русскую избу, удобную для оседлой жизни в суровых условиях Севера. К концу XIX века местное население ряда районов (в основном центральных и южных) стало использовать два типа изб: северо-европейскую, в которой жилье и хозяйственные постройки располагались под одной крышей, благодаря чему в ненастную погоду можно было вести хозяйственные работы, не выходя из закрытого помещения; и сибирскую, где жилье и хозяйственные постройки образовывали замкнутый двор, защищенный от ветров.

Исследование особенностей формирования жилой среды в специфических условиях Севера в настоящее время опирается на изучение условий труда и быта народностей Севера и русских старожилых путем проведения специальных опросов и социологических обследований, анализа и ис-



# Диалог ученых

Лев Гумилев

Алексей Окладников

пользования накопленных положительных традиций. Спецификой быта сельских жителей Крайнего Севера являются изготовление, ремонт, хранение меховой одежды и обуви, мелкого промыслового инвентаря, заготовка и хранение продуктов. Одни бытовые процессы требуют отапливаемых помещений, другие — неотопливаемых, третьи могут происходить на приусадебном участке. До самого последнего времени необходимость проведения этих работ не учитывалась в планировке северных сельских жилых домов, что ухудшало гигиенические качества жилища и условия проживания.

Интересны исследования и проектные разработки кандидата архитектуры К. Г. Туралысова, представителя якутского народа.

Изучение особенностей формирования жилища в условиях Севера ориентировало и на создание специфического образа традиционного северного сельского жилого дома, сложившегося под влиянием природно-климатических факторов, культурных, эстетических и бытовых норм. Оно связано также с исследованиями тех факторов, из которых складывается в традиционных культурах понятие психологического комфорта, с изучением закономерностей психологии визуального восприятия и физиологии зрения в специфической освещенности.

На основе указанных исследований в настоящее время разрабатываются проекты сельских домов для Севера. В многоквартирных и блочных домах участок и дом образуют единый комплекс с организацией внутреннего двора, защищенного от ветров. Использование этого принципа постройки русского сибирского северного дома говорит о творческом подходе авторов к народным архитектурно-строительным традициям.

В планировочной организации домов северная специфика отразилась также в общих помещениях для отдыха и домашних работ, предусмотренных в многоквартирных секционных и коридорных домах. Применение таких помещений коллективного пользования диктуется привычкой местных жителей к совместному выполнению ряда хозяйственных работ. В домах предлагается также устройство веранды с пониженным обогревом для промысловика-охотника или оленевода, что необходимо для адаптации организма человека перед выходом его на сезонные работы при низких температурах. Кроме того, в этих домах дополнительно к обычному составу помещений предлагается помещение (или ниша) для сушки и ремонта меховой одежды, что необходимо в условиях Севера.

Особые проектные решения потребуются для сезонно обитаемых, временных и подвижных жилищ оленеводов охотников и рыбаков Севера. Здесь также необходим внимательный учет народных традиций создания перемещаемого жилища, но, конечно, на новом техническом уровне. Этот вопрос требует специального рассмотрения.

Редакция обратилась к Л. Н. Гумилеву и А. П. Окладникову, известным советским ученым, для которых жизнь народов Севера — предмет пристального научного интереса, с просьбой встретиться в редакции «ДИ СССР» и обсудить судьбы древних культур Севера. Ученые согласились на встречу и прислали в редакцию предварительные ответы на интересующие нас вопросы. Однако осенью 1981 года А. П. Окладников скончался, и встреча, задуманная нами, не состоялась. В этом номере мы публикуем те материалы, которые, хотя и были присланы в качестве предварительных, представляют тем не менее несомненный интерес для читателей журнала.

## «ДИ СССР»: Каков феномен культуры малых народов Севера?

Л. Н. Гумилев: Культура народов Севера интересна и самобытна. Для меня бесспорно и то, что она относится, с точки зрения истории этногенеза, к числу реликтовых. Однако, для того чтобы верно ответить на вопрос, предложенный редакцией, представляется целесообразным задуматься, чем определено своеобразие этой культуры и почему мы имеем нравственное право называть ее реликтовой, хотя реликтом является этнос, а культуру такого этноса в соответствии со взглядами этнографов можно назвать традиционной, но не примитивной. Оговорить последнее мне кажется наиболее важным, поскольку еще нередко бытует мнение о существовании народов, «одаренных» способностью воспринимать цивилизацию и лишенных этой способности, более культурных и менее культурных, высокоорганизованных и примитивных. Подобная сортировка народов не просто абсурдна, но и безнравственна, ибо за «примитивностью» той или иной культуры таится историческая судьба народа.

Для начала локализуем понятие Севера. Север — это и Арктика, и Субарктика. Это и лесотундровая полоса от Кольского полуострова до Берингова пролива, на которой, как подсчитано, проживает 26 народностей. К Северу же мы можем в зависимости от времени и цели отнести и финно-угорские народы Камы. Ясно, что Алтай, Тува и Саяны не будут Севером, хотя Алтай — эти Афины Евразийских степей — сыграл свою роль в этногенезе «северян». С другой стороны, к северным народам относятся и русские старожильские группы: казаки на Колыме, староверы, русско-сибирские метисы. Все эти этносы обобщенно называют северными, или сибирскими. У большинства из них, я бы сказал, общая географическая судьба: они были мигрантами, переселенцами, вынужденными реадaptироваться к новому для них ландшафту. Но при этом у народов Севера куда больше различий, чем общего. Они пришли из разных историко-культурных регионов Евразии и по-разному развили свои социальные институты, но этническая судьба — судьба переселенцев — была у них общей. И все они, как все этносы-мигранты, уходили туда, где могли подыскать себе сходные условия с теми, к которым они привыкли на родине. Это правило действовало всегда и везде. Мы знаем, что не только у людей, но и у этносов есть родина. Ро-

диной этноса является то сочетание ландшафтов, где он сложился как система. Мы, русские, например, всегда помним, что у нас своя родина. И про англичан Киплинг писал: «Но матери нас научили, что старая Англия — дом». Родиной северных народов, исходной родиной, была цветущая евразийская степь, окаймленная непроходимой сибирской тайгой.

Тайга была освоена эвенками. Удивительна их судьба, занявших Восточно-Сибирское плоскогорье, то есть половину Сибири. Их приспособление к ландшафту шло чрезвычайно медленно, столетия, но зато они освоили крайне трудоемкую культуру пастбищ северного оленя в лесу, а не в тундре, освоили охоту, запомнили места перелета и линьки птиц, хорошей рыбной ловли. Со временем им стали подвластны все районы водораздельной тайги от Енисея до Охотского моря, благодаря им тайга стала ожившей. Все русское освоение Сибири опирается на уникальный опыт эвенков по поддержанию жизни в тайге, не говоря уже о том, что и сегодня без проводников-эвенков не обходится ни одна экспедиция, ни одна геологическая партия. У этих пришельцев из Забайкалья приспособление к новым условиям жизни поглотило те усилия, которые в другом случае могли бы быть использованы для создания памятников материальной культуры.

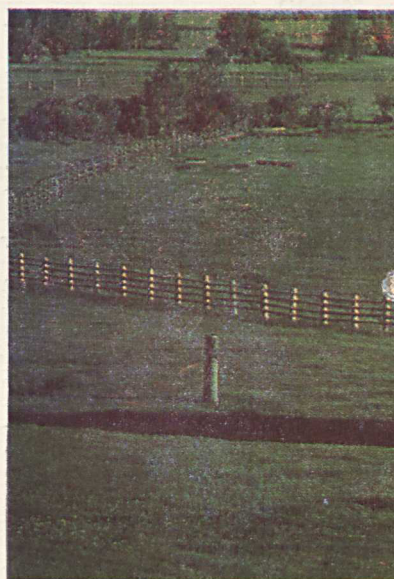
Юкагиры — пещие охотники, прирожденные топографы, изумительно знают местность и передают ее на рисунках. Из домашних животных у юкагиров была только собака, но Колыму, Индигирку они тем не менее освоили великолепно. А ведь это крайняя полоса человеческой Ойкумены у Ледовитого океана. В фольклоре юкагиры считают себя очень многочисленным этносом, северное сияние даже русские старожилы называют юкагирским огнем, — по поверьям юкагиров, это тысячи горящих юкагирских костров на небе.

А вот теперь я скажу главное: народы, которые иногда называют «отсталыми», «примитивными», — просто реликты этносов, переживших свой расцвет. Начало пускового момента этногенеза большинства их относится к III в. до н. э. Можно абсолютно точно утверждать: народы Севера — это очень старые этносы. Потому так бедна их материальная культура и так фрагментарна культура духовная. Этногенезы — процессы природные и дискретные, а потому этносам свойственно такое понятие, как возраст. А фаза развития этноса либо способствует консервации культуры, либо уже не в состоянии помочь отстоять памятники культуры, которые все не вечны.

Многие этносы Севера, считавшиеся находящимися на ранних ступенях развития цивилизации, в силу крайне низкого уровня техники, которой они пользуются, переживают конечные, а не начальные фазы этногенеза. Нет, эти люди просто старше нас, а вовсе не несмышленики, которым еще только предстоит пройти весь путь, благополучно проделанный нами.

Жизнь любого этноса длится приблизительно 1200 лет, его историческая эпоха включает три фазы: акматическую, когда этнос предельно активен, пассионарен и перерабатывает ландшафт; культурогенную, когда идет накопление культуры и технических достижений и утверждается общество с развитыми социальными институтами; обскуративную, когда уже не происходит переделки ландшафта и культура оформляется в традицию. После этого наступает гомеостаз — взаимодействие остатков этноса с окружающим ландшафтом, то равновесие с природой, которым восхищаются и которому завидуют путешественники.

Примеры с этносами нашего Севера убеждают, что судьба всех этносов — постепенный переход к этноландшафтному равновесию. Рано или поздно, а точнее, через 1200 плюс — минус сто лет, все этносы приходят к этому равновесию, или, говоря иначе, входят в биоценоз того или иного региона как высшее, завершающее звено. При этом прирост населения стабилизируется, сокращается или прекращается вовсе — не из-за того, что природа начинает подавлять силы этноса, а потому, что первоначальный энергетиче-

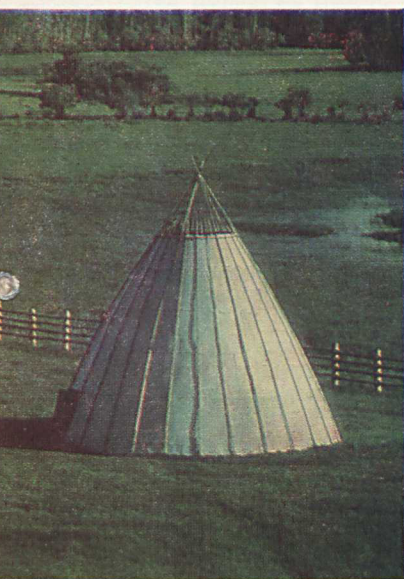
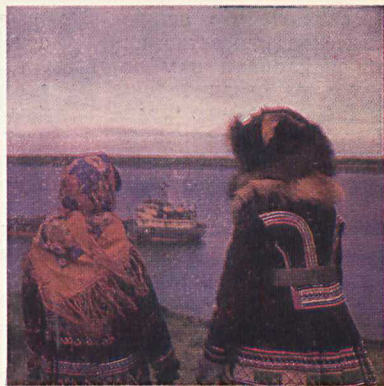


Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить.  
М. Лермонтов

Давным-давно, когда земля только становилась, когда небо с тройной радугой было, когда вода рек впервые из земли, как ручейки, потекла, на самой середине средней земли, на берегу одной реки, на холме с крутыми склонами был один чум-уты.  
Из фольклора эвенков

Нет ничего изумительнее, ничего прекраснее полярной ночи! Сказочная картина, разрисованная красками нежнейших оттенков, какие только может придумать воображение. Это как бы расцвеченный эфир, от легкого колебания один пейзаж переходит в другой, и, однако, все они существуют, все многообразие налицо. Твердых очертаний нет, все мерцает, переливается тихой, дремлющей музыкой красок, далекой бесконечной мелодией невиданных струн.  
Ф. Нансен





Это край вечных льдов, всегда находящихся в движении... Это не Великое Безмолвие, не Мир Молчания. Это странный, фантастический, чарующий мир, как бы другая планета... Немногие люди могут похвастаться, что знают его, а тех, кто его понимает, еще меньше... И все же в этом «белом аду» живут и люди, и звери. Уже тысячи лет они населяют его в полной гармонии со средой, которая кажется нам противостественной.

Поль-Эмиль Виктор,  
французский полярный исследователь

Сказка Севера глубока и пленительна. Северные ветры бодры и веселы. Северные озера задумчивы. Северные реки серебристы. Потемнели леса мудрые. Серые камни в кругах чудесами полны.

Н. Рерих

В северном безоблачном небе единственный хозяин — солнце. Оно встает из морской пучины чистое, большое, красное.

Ю. Рытхей

Где холодом охваченная  
птица  
Летит, летит и вдруг,  
затрепетав,  
Повиснет в воздухе,  
и кровь ее сгустится,  
И птица падает,  
замерзшая, стремглав...  
Где самый воздух, острый  
Дает нам счастье жизни  
настоящей.  
Н. Заболоцкий

ский запас движения этноса гасится, энергия расходуется не восполняясь, и жизненный цикл у такого этноса повторяется в каждом поколении без изменения. Вот что важно, и от этого ни одному этносу не уйти.

Возьмем, к примеру, эскимосов. Их предки были из Океании, — Микранезии. В I в. н. э. они прошли вверх по течению Куро-сиво вдоль востока Сибири на север Канады, а уже в X веке отогнали индейцев до южной границы Канады, сбросили викингов в Гренландии в море и остановились в экспансии на границах чуть ли не наших поморов.

На все это ушло 1200 лет, и к XIV веку передвижения эскимосов оканчиваются и они вступают в гармоничное равновесие с природой. Теперь их изучают этнографы и культурологи, но их усилиями мы, образно говоря, видим лишь кадр, в то время как за кадром остается прошлая бурная, полная драматических событий жизнь. Потому, исходя из фактов, требуется раздельное изучение культуры, традиции которой не прерываются, и этногенеза.

Этногенез — процесс природный. Он возникает вследствие определенного пассионарного толчка, какого-то импульса, затухает, когда теряется первоначальный энергетический запас, и зависит от условий географических, климатических, а также психофизиологических, то есть от того, кто же является субстратом возникшего этноса. Ибо люди, каждый из нас, несут на себе груз поколений и сигнальную, не только генетическую, память своих предков, то есть традиции поведения: кто как поступал. И когда люди совершенно неосознанно переформируются в новый этнос, каждый приносит что-то свое. Именно эта неповторимость этносов, это их постоянное индивидуальное существование, когда каждый знает, что за неудачу он заплатит непоправимой гибелью, а при удаче то, что он скопил, сможет передать потомкам, снимает вопрос о расовых теориях и полноценности и неполноценности этносов.

Внутриэтническую эволюцию проделали все этносы, которые теперь иногда называются примитивными только потому, что их великая незаписанная история тонет во мгле веков.

**А. П. Окладников:** Культура народов Севера — это культура малочисленных народов, которая с точки зрения индустриального XX века может рассматриваться как культура, требующая только защиты перед лицом нашей электронно-машинной цивилизации. Хрупкие и беззащитные культуры обычно называют этнографическими, архаическими или даже реликтовыми.

Что важнее для культуры сегодня? То ли, что северные народы создали неповторимый уклад и живут и развиваются, как правило, не выходя из традиционных условий своего бытования? Или то, что их культура входит в общий состав культурного наследия человечества и обогащает ее общую картину своей специфической интонацией?

Нельзя разделять народ и создание его рук — культуру, искусство. Проблемы культур народов Севера, как и иных многочисленных народов планеты — это сложная проблема развития, охраны, поддержки и одновременно планомерного изучения этой культуры.

Культура северных народов независимо от ее объема — это часть богатейшей культуры нашей страны, живой и необходимой всем. Поэтому сам термин «реликтовая культура», хотя я и понимаю его исторический смысл, кажется мне не совсем уместным для обозначения культуры Севера. Пожалуй, я бы предпочел говорить о культурном наследии, которое досталось северным народам от их далеких предков, наследии, которое они сумели донести до нас.

Археологические экспедиции 1950-х — 1970-х годов нашли в Сибири такие сокровища, которые сразу же сняли вопрос о способности населявших ее народов к самостоятельному творчеству. До наших экспедиций никто не предполагал, что в глубинах Сибири, Центральной Азии может быть открыто палеолитическое искусство.

Принято было считать, что пещерные росписи, классическое искусство каменного века, ледниковой эпохи нам оставлены на сравнительно ограниченном пространстве Западной Европы — во Франции и Испании. Только Запад считался родиной искусства, недаром исследователь пещерной живописи Анри Бейль одну из своих работ назвал «Запад — родина великого искусства». Никто не предполагал, что Азия может дать произведения искусства, не уступающие западноевропейским. За последнее десятилетие в Сибири в палеолитических стоянках Мальта и Буреть были найдены великолепные скульптурные изображения женщин, птиц, мамонта. На Лене открыты наскальные росписи этого же периода. Я не говорю уж о Каповой пещере, открытой Рюминым и Бадером.

Исследования в Сибири, в Центральной Азии позволяют установить, что процесс развития человеческого общества был единым и шел он одновременно на всем обширном пространстве Европы и Азии, или Азии и Европы между Тихим и Атлантическим океанами. Еще недавно Северная Азия выглядела как регион, который осваивался человеком и его предками лишь на очень поздней стадии первобытной истории: 10—20 тысяч лет назад. Но вот на небольшой речке Улалинке, недалеко от Горно-Алтайска была найдена мастерская каменного века. Инвентарь Улалинки удивительно напоминает памятники Африки, в том числе знаменитый Олдовэйский каньон, где найден самый древний человек на Земле. Возраст Улалинки приближается к рубежу Олдовэй: около 700 тысяч лет. На территории нашей страны, в Сибири находится древнейшее поселение Азии. И именно Алтаю принадлежала важнейшая роль в первоначальном освоении нашими далекими предками пространств Северной Азии — тайги и тундры. Это — палеолит. Но и памятники неолита Сибири, лесного неолита составляя значительный пласт общемировой культуры новокаменного века. Этот пласт географически включал в себя народы и искусство от арктических районов Скандинавии и Карелии до Берингова и Охотского морей. У охотничье-рыболовецких племен еще долго доминировали живые образы зверей, родственные по духу палеолитическим изображениям, и сохранялась породившая их охотничья магия, которую зафиксировали русские исследователи и миссионеры.

Изучение наскальных изображений в таежной полосе Сибири привлекает внимание всех, кто интересуется историей культуры. Этот интерес понятен. В наскальных изображениях с наибольшей силой раскрывается духовный мир первобытного человека, его мировоззрение и эстетические представления. Этот мир несравненно более сложный и богатый, чем можно было ожидать. А эстетические представления, точнее, эстетический канон наскальной живописи, рисунков — все то, что называют «дожанровым искусством», становится необходимым для углубления нашего духовного развития.

Я не буду говорить о том, что писаницы, скульптурные изображения из поселений охотников и звероловов — такие же непреходящие ценности искусства, как и памятники архитектуры и живописи более поздних времен. Это общеизвестно. История искусства прихотлива и прерывиста. Ныне живущие охотничье-рыболовецкие народы Севера, стоящие у истоков пробуждения творчества, причастны к мировым достижениям культуры наравне со всеми народами планеты.

Искусство северных народов — очень старое искусство. Скорее всего, мы знаем лишь какую-то его часть, сохранившуюся до наших дней. Каждый ушедший день нашего современного искусства только прибавляет величие утру искусства — тому творческому началу, которое с титаническим упорством сохранили малые народы севера Сибири.

**«ДИ СССР»: Что нужно сделать для сохранения и сбережения этой культуры?**

**Л. Н. Гумилев:** Нужно ли охранять реликтовые культуры и как это сделать? Скажу так: по-моему, нужно охранять не культуру, а сами этносы и их ареалы, ко-

торые, как мы понимаем, часть их этнической истории. Тогда сохранится и культура. Так вот, не надо сосредоточиваться на охране памятников материальной культуры северных народов. Нравственным будет сохранить эти народы в органичной для них среде обитания такими, какие они есть. У них свои, выработанные полуторатысячелетием, стереотипы поведения, свои психологические установки — не надо их ломать, предлагая взамен наши на том только основании, что наши связаны с лучшей техникой и наукой.

Народы, находящиеся в состоянии равновесия с природой, заслуживают любви, охраны и уважения. Пассионарное напряжение у этих народов слабое, но отсутствие видовой пассионарности у этноса означает лишь характеристику качества вида, а не определенных людей. На людях это не отражается никак: ни в биологическом, ни в социальном планах. При свободе выбора, существующей в нашей стране, при наших широких возможностях для самореализации, любые представители этих этносов всегда найдут свою дорогу, найдут, где приложить силы. Все сказанное не означает, что этносы Севера приближаются к «конечной» цели своего развития. У этногенеза всегда более сложная дорога, и сколько раз было, что этногенные процессы «перетасовывают» в новые системные связи живых представителей старого этноса. И сколько раз волны событий (а сегодня у нас, в нашей стране такое заботливое, уважительное отношение к народам, живущим в трудных природных условиях) возносили «традиционные» этносы на новый виток этнического и социального развития.

Почему-то считается, что сегодня зависимость северных народов от природы меньшая, чем сто лет назад. Что это означает? Что народы эти одолели суровую северную природу? Что они не чувствуют холода? Или работают меньше? Нет, они по-прежнему единое целое с природой, по-прежнему связаны со своим кормящим ландшафтом.

Поэтому я предлагаю поддерживать все правительственные мероприятия по охране природы, а тем самым и северных народов.

У нас, соседей северных народов, есть перед ними обязательства еще и потому, что наши предки — замечательные землепроходцы прошли Сибирь от Урала до Тихого океана, и большинство сибирских народов вошло в российский суперэтнос безболезненно и сразу (я имею в виду не социальный строй, а этнические контакты). К счастью для России, в ее истории не было тотального уничтожения слабых народов по принципу расы или идеологии, и этой заслугой предков можно гордиться.

Енисейские народы перемешивались с русскими. С алтайцами русские составляли очень крепкие смеси, крепкие браки. Потомки русских землепроходцев и местных женщин составили русско-сибирский субэтнос — «чалдоны».

Мы собираем вещественные остатки некогда живших племен и народов, так как справедливо считаем, что без памяти о них история человечества будет неполной, ущербной. Но можно ли взирать на наших современников, старших братьев, на их родные места с чувством ничем не оправданного превосходства? Или являться туда во всеоружии нашей, в других условиях возникшей культуры и учить их жить заново? Давайте не повторять ошибок европейцев.

Не надо думать, что всему на свете можно быстро научиться, в том числе и жизни в тайге или тундре. У северных народов на это ушли столетия.

Я повторяю: охранять культуру, не охраняя этнос, бессмысленно. Культура ведь плодотворна тогда, когда она живая, органически связанная с жизнью ее носителя. Нет, я не выступаю против культуры как таковой. Я просто хочу сказать, что культура не дает адекватной картины творческих возможностей этноса, они могли проявиться и иначе, все зависит от исторической судьбы. Я хочу предостеречь от культурологической абстракции, при которой памятники культуры выступают единственным источником сведений о народе.

**А. П. Окладников:** Для нас вопрос состоит не в том, сохранять или нет самобытную культуру северных народов, их драгоценное культурное наследие, а в том, как лучше сделать это в условиях, с одной стороны, натиска НТР, и с другой — тенденции к интернационализации культур. Мы знаем резервации для индейцев в США. Да, эти резервации поддерживаются государством, но существуют как своего рода заповедники, заказники для диких животных. Индейцы живут в них для удовлетворения любознательности ученых, стремящихся в лабораторных условиях изучить, осмыслить замечательную, яркую культуру североамериканских индейцев, давно исчезнувшую на всем огромном пространстве Америки, и для развлечения пресыщенными впечатлениями туристов, которые, в известной мере, и обеспечивают возможность существования резерваций. На потребу тем и другим индейцы выделывают то каменные наконечники стрел, то дивные глиняные сосуды, каждый из которых является произведением искусства.

Мастера в этом случае обречены на жалкую жизнь, обречены без конца заниматься одним и тем же в одном и том же замкнутом кругу, отгороженные от жизни высокой стеной отчужденности.

Естественно, резервация как путь решения проблемы сохранения малых народов нас удовлетворить не может. И прежде всего потому, что культуры малых народов — полноправные участницы культурогенеза страны. То есть они тоже находятся в динамике, в развитии, участвуют в процессе взаимообмена, взаимообогащения культур наших народов, в них вливается новое содержание извне. Всей стране известны, например, удивительные хореографические коллективы далекой Чукотки, Камчатки, представляющие собой бесспорную ценность для современной хореографии. Прошлое, сохраненное малыми народами, народами Севера, представляет собой огромный культурный пласт, не чуждый влияниям современности, и это та принципиальная точка зрения, которая руководит и нашими взглядами на искусство малых народов, и практическими мероприятиями, направленными на его сохранение. То есть, иными словами, необходимо стремиться не к изо-

ляции этих культур, а наоборот, открывать им широкий путь в современную действительность. Вот такова по-настоящему продуктивная позиция. Следствием этой позиции стала и хорошо известная сейчас литература малых народов нашей страны, обогатившая советскую культуру великолепными произведениями Владимира Санги, Юрия Рытхеу, нанайского писателя Ходжера. Поэтому — никакой изоляции, никакого отчуждения, напротив, самое широкое взаимообогащение, но без потери малой культурой своей самобытности, неповторимости. Это — необходимое условие существования любой культуры. Ведь только, скажем, нивх может описать события прошлого и настоящего своего народа в особой, оригинальной, присущей этому народу художественной форме.

То есть сохранять надо культурную традицию, которая представляет собой непреходящую ценность. Например, мы все с наслаждением читаем знаменитый героический эпос якутов «Олонхо». А кто из европейских писателей мог бы сравнить грозовую тучу с распластанной шкурой медведя? Это особое видение, особый взгляд, и этот взгляд, это видение мира нам ценнее всего. Оно питается традицией прошлого, и его надо непременно сохранить.

Не представляю себе, что дети в чукотской школе не умели бы танцевать танец моржа или танец ворона; немисливо, чтобы исчезало мастерство женщин, умеющих вышивать по оленьему волосу сухожильными нитками; немисливо, чтобы исчезло вот это живое восприятие действительности, богатое и сочное, которое поражает нас в произведениях национальных художников.

Конечно, в той же чукотской школе дети, как и все дети, увлекаются магнитофоном и кино, отвлекаются — скажем так — от своей национальной культуры. Но значит ли это, что их надо лишать фильмов и современной музыки? Думаю, что нет. Думаю, что существует прямая связь между развитием техники и возможностью охраны культурных традиций малых народов. Не говоря уже о прямой пропаганде по радио и телевидению, тот же магнитофон может быть использован для записи туземных исполнителей песен и фольклора. Техника должна помочь донести до потомков исчезающий голос предков. Техника должна не уничтожить, а расширить и углубить диапазон влияния своей культуры на малые народы.

Есть прямая связь между красной книгой, в которую вписаны имена исчезающих видов представителей флоры и фауны, и тем, что наблюдаем мы в этнической истории человечества. Сохранению подлежит прежде всего эстетическое восприятие мира, которое создавалось, укреплялось, росло в течение тысячелетий, не просто веков — тысячелетий! Вот этот оригинальный, неповторимый эстетический мир и нужно охранять — он очень нужен нам, всем людям нынешнего дня.



несколько видов урасы, отличающихся размерами, назначением и степенью декорировки<sup>2</sup>. Могол-ураса — большая ураса, предназначенная для торжественных приемов гостей и обрядовых ритуалов. Интерьер и внешняя часть урасы особенно пышны, нарядны. Санда-ураса — жилия ураса для зажиточных хозяев. Меньше по размерам и скромнее по декору, чем могол-ураса. Далла-ураса — жилия ураса для домашней челяди, более обширная, но низкая. Существовала ураса и чисто хозяйственного назначения, служившая местом хранения домашней утвари и хозяйственных принадлежностей.

Форма урасы, ее пропорции и масштабы, правила сооружения, организации внутреннего пространства и декорировки складывались веками.

Круглая в плане, коническая ураса имеет диаметр основания, колеблющийся от 9 до 11 метров, высота жердин достигает порядка 10—11 метров. Основу каркаса урасы неизменно составляют 12 столбов высотой в 2 метра и толщиной до 30 см. Столбы поддерживают круглую раму, которая конструктивно служит опорой наклонных стен урасы, а декоративно выступает в роли резного фриза в интерьере. Столбы врывают в землю на глубину до одного метра. При большом диаметре урасы ее каркас укрепляют четырьмя мачтами, перекрещивающимися над очагом. Столбы в урасе имеют не только конструктивное назначение, но выполняют и декоративную функцию. Сохранились сведения о том, что у столбов совершались жертвоприношения. Взятый сам по себе, вне конструкции урасы, столб, украшенный резьбой, представляет собой коновязь — сэргэ — оригинальный архитектурно-пластический памятник якутской материальной культуры.

Основной каркас урасы обносится жердинами, верхние концы которых влетают в лыковый или тальниковый обруч. Наиболее традиционное число таких обручей-опоясок — три. Как правило, они расположены на равном расстоянии друг от друга. Верхний обруч образует дымоходное отверстие. Диаметр этих обручей-опоясок рассчитывается таким образом, чтобы заключенные между ними жердины делали плавный изгиб, образующий в итоге конический силуэт урасы. Нижние концы жердин втыкаются в землю или вкладываются в желоб, выдолбленный в крупной раме, уложенной под строение урасы, наподобие фундамента, по кругу.

Форма внутреннего пространства урасы задана ее внешней конструкцией. Современный человек, привыкший к стандартному параллелепипеду архитектурного пространства, испытывает внутри якутской урасы ни с чем не сравнимые ощущения. Учащающийся вертикальный ритм жердин, поддерживающий легкий купол, стремительно возносится вверх, туда, где взгляд растворяется в бескрайности, бесконечности голубого неба, оставляя в человеке чувство легкости и раскованности. Центрическое пространство урасы ориентировано на очаг, являющийся сердцевинной урасы, средоточием жизни в ней. Якуты знают цену огню. По старинному обычаю, праздничному угощению предшествует «угощение» огня, обращение к нему с алгысом — своего рода заклинанием, благословением его животворящих сил. Ритм хозяйственной жизни якутов, бытовой уклад определяют деление интерьера урасы на внутренние зоны с четким функциональным назначением.

Пространство между столбами-опорами в урасе по ее окружности занято ложами-лежанками (оронами), отделенными друг от друга резными перегородками. Декоративное оформление столба-опоры зависит от назначения прилегающего орона, которое было сугубо традиционным. Если следовать движению часовой стрелки, то оно распределялось следующим образом: кулан олох — «придверная лежанка» — первое ложе от двери слева предназначалось для укладки сруби и вещей; конуль олох — ложе для гостей среднего и низшего ранга; дархан олох — почетное ложе для гостей среднего ранга; улугу олох — ложе для гостей высшего ранга. Столб у его изголовья назывался «улугу багана», или «тойон багана» (важный столб, господин столб), и увешивался доспехами

или личными предметами хозяина. Биллэрих — «красный угол жилища» служил местом для духа — покровителя домашнего благополучия. Иногда тут ставился якутский круглый столик — сандылы, на который в торжественные дни ставился чорон-кубок с кумысом и кытыйа-чаша с птицей. Сугуль олох — ложе для молодых, отгороженное от остальных орнов и общего пространства сплошной узорной ширмой из бересты с дверцей — хапахчи. Кэтэгэринь орон наполовину загорожен узорчатой ширмой. Это ложе для хозяев и место для ценных вещей и нарядной одежды. К столбу этого орона прикреплялся узорный деревянный календарь-численник. Внутреннее пространство над ороном увешивалось счетными дощечками и палочками с выгравированными на них знаками хозяйственных счетов. Иногда тут же налепляли вырезанных из бересты «коровок», силуэты домашнего скота — игрушки якутских ребятишек. Куэдэй олох — ложе для хозяйственных вещей, кумысной посуды и т. д. Ньымахан олох — «сырое место» — ложе для берестяной посуды; уругуэр олох — ложе для посуды с водой. Чэнг олох — ложе для дров. Последние три отсека урасы служили своеобразными кухонными помещениями.

Ураса обычно богато декорирована. Резной орнамент столбов-опор, фигурные вешалки, ажурные деревянные карнизы, четкий ритм черно-белых перевитей конского волоса на горизонтальных поясах каркаса урасы — в это насыщенное орнаментальными ритмами пространство органично вписывается богатый по формам и орнаментации круг предметов якутского декоративно-прикладного искусства. Это комплект конской упряжи, различные виды якутской посуды из дерева и бересты, сундучки, ларцы, верхняя одежда.

Особое место во внутреннем оформлении урасы принадлежит берестяной ширме-хапахчи, скрывающей ложе молодых. Хапахчи является декоративным центром урасы. Вопрос о продолжении рода — главный вопрос в брачных отношениях якутов. Процедура женитьбы предшествовали хлопоты по приобретению упряжи для брачного эскорта, оформлению брачного ложа. Хапахчи, представляющая собой декоративную стенку от пола до потолка с маленькой дверцей трапециевидной формы, — часть приданого невесты и заготовлялась задолго до свадьбы.

Хапахчи украшалась аппликацией в виде черных ленточных полос бересты, нашитых на плоскость в вертикальном и горизонтальном направлениях в виде ломаных линий — зигзагов или арок, — дуг с копьевидным или ромбическим завершением, с которых свисали медные подвески или монеты на ремешках, продетых в разноцветные бусины или бисер. Дверка ширмы декорировалась пестрой окантовкой из конского волоса и кистями из конской гривы, имевшими ритуальное значение, символизировавшими плодородие. Иногда в прорезь бересты вставлялась слюда. Тогда вся поверхность хапахчи мерцала и переливалась при блеске очага, порождая своеобразный прихромный эффект. Так обогащалась природная естественная фактура бересты.

Берестяная оболочка урасы<sup>3</sup> в нарядности едва ли уступала хапахчи.

Процесс предварительной подготовки бересты довольно сложен. Очищенная от сучьев и смолы, несколько раз проваренная в кипящей воде или молоке, она прессуется и промасливается, после чего из нее вырезают или штампуют узор, в прорези которого вставляют слюду, фольгу или нижний слой бересты светлой стороной. И лишь затем полотнища бересты сшивают между собой конским волосом. В XVII—XIX веках этим занимались инстэнэц кэргэн — мастерицы, жившие в якутской семье на полном или частичном иждивении хозяев.

Шов конским волосом располагался в определенном ритме, сам по себе образуя орнаментальный ряд. Берестяная оболочка урасы декорировалась аппликацией из берестяных лент-полос, расположенных в виде узора урара опуута — небесного орнамента. Семантика узора связана со

Бытующее представление европейцев о Якутии как о земле вечного холода неверно. На смену долгой суровой зиме неизменно приходит лето. Короткое, но жаркое, со стремительно созревающими травами, сменяющими друг друга дивными цветами, оно как бы торопится за три месяца наверстать упущенное время. Кумысный праздник ысыах в средних числах июля в разгар белых ночей и пора сенокоса в июле и августе являются самыми впечатляющими моментами якутского лета. Это время, когда приходит конец зимней замкнутости, обособленности людей, вступающих в непосредственное общение с живой природой.

Якутская ураса органично вписывалась в летний якутский пейзаж. Ставилась она, как правило, на открытом солнечном месте, на богатых травами выгонах.

Упоминания о якутской берестяной урасе содержатся уже в описках казаков и челобитных якутов XVII века.

Исторические предания якутов приписывают изобретение урасы легендарному прародителю якутского народа Эллею<sup>1</sup>.

Более близкое знакомство с конструктивными и декоративными особенностями урасы убеждает в самобытности архитектурно-декоративного решения этого уникального летнего жилища якутов-скотоводов. Основная конструкция урасы состояла из жердин, приставленных с наклоном внутрь к основному обручу жилища, и покрывалась шитыми между собой полотнищами бересты. Выбор материала не случаен: леса богаты березой. К тому же береза почиталась как священное дерево и служила символическим украшением тосюлэ — места, где проводится ысыах. Декоративные свойства бересты и ее способность обеспечивать нормальный воздухообмен издревле известны якутам, употреблявшим этот материал для изготовления разного рода поделок и посуды.

Несмотря на легкость конструкции ураса служила надежным убежищем от ветра, зноя, дождя.

В исторических преданиях упоминаются

скотоводческими занятиями якутов и их представлениями о мире. Зигзаги, процветшие крестоцветами, кринами, выполненные в технике аппликации или конским волосом, возможно, являются графическим знаком, выраженным мифологических представлений якутов о делении мира на три части: Верхний, Средний и Нижний. Можно предположить, что зигзаги с крестоцветами и кринами читаются как образ Среднего мира, цветущей земли, дарующей жизнь и людям, и скоту. Видимо, не случайно чаще всего подвешивался к полотнищу урасы голубой бисер или голубые бусины: цветом они напоминали якутам о небесах — месте обитания небожителей, а блеском — сияние солнца над благодатной землей. Красота и функциональность урасы вдохновляет молодых архитекторов Якутии на поиски оптимальных вариантов современного северного жилища с учетом сложившихся традиций национальной архитектуры.

<sup>1</sup> Ксенофонов Г. В. Элэйада. М., 1977, с. 169.

<sup>2</sup> Носов М. М. Якутская берестяная ураса. Якутск, 1954, с. 5.

<sup>3</sup> Берестяное полотнище представляло собой определенную ценность, тщательно хранилось, передавалось по наследству, служило частью выкупа за невесту, иногда фрагмент полотнища урасы погребался вместе с хозяином. — См.: Носов М. М. Указ. соч., с. 25.

## Образ жизни — образ орнамента

Валерий Мильдон

Речь пойдет о саамах Кольского полуострова.

«Саамы — народ крайне самобытной культуры. Его редкое своеобразие, трудно поддающееся объяснению, сделало этот народ... этнографической загадкой»<sup>1</sup>. Впрочем, едва ли какой народ мы угадываем до конца. Можно только попробовать найти и обозначить условия, благодаря которым психический склад народа делается более понятен. Это прежде всего условия природные, взятые в самом широком значении слова, — климат, рельеф, животный и растительный мир, почва.

Гиппократ без всякого сомнения утверждал: «...Есть некоторые природы, похожие на места гористые, лесистые и водянистые, а другие — на места голые и безводные; некоторые носят натуру лугов и озер, а некоторые подходят к природе равнины и мест обнаженных и сухих...»<sup>2</sup>. Хотя наш предмет — декоративное искусство саамов, невольно мы вынуждены касаться и кое-каких черт их материальной жизни, от которой декор неотделим не просто потому, что существует в ней и она без него невозможна, а потому, что он есть ее производное.

Описывая скифов, Гиппократ сообщает: «...Живут в повозках... Повозки... тянут две пары, а иные три пары безрогих быков (рогов они не имеют вследствие холода)». Дело, разумеется, не в холоде, потому что северный олень рогат. Но

связь климата и внешнего облика животного (растения, человека) угадана несомненно. Сравним-ка рога того же оленя — центральной фигуры и хозяйственной и духовной жизни саама — и архара, обитающего в горном Памире. При всем богатстве рогов у первого они совсем не круглятся и растут, напоминая составленные под разными углами прямые. У южанина совсем иначе — рога совершенно круглы, без малейшего намека на уход из круга, какого-то не находим не только в северных рогах, но и в орнаменте, бедном именно такими кругодетальми; уж если они и попадаются, то с всегдашней «цезурою» многочисленными прямыми.

Наблюдение Гиппократа поставило в связь климат и полноту жизненных форм. Пейзаж тундры подтверждает это наглядно. При всем изобилии лесов они как-то однообразны — ель, сосна, береза, Саам поклоняется не дереву, но камню, который здесь всюду. В лесах этих не встретишь (или, допускаю незначительность своего личного опыта, редко встретишь) дерево, возраст которого явно отпечатался бы в его внешности. Они и в сто лет — подростки.

Лист, хвоя у них малы — в половину, а то и в треть российских, как и саамский невысокорослый народ, под стать природе. Старик, подобно старым деревьям, напоминают подростков. Волосы прямые (как и орнамент); растительность лица невелика, хотя и бывает густой; бороды, обычные для старой русской деревни, здесь — небывалое дело. В сказках один из ярких признаков не саама — именно длинная борода, злая ли чудь, или благодетели-волшебники, невесть откуда, из краев заморских взявшиеся.

В Хибинах, будь то горы, предгорья или равнины, камень вызывает почтение, изумление и благоговейный страх перед несоизмеримостью природных сил с ображением и силами человеческими. Такому восприятию способствует и северный свет. Даже летом, при полном солнечном сиянии, минеральный состав гор поглощает лучи, вызывая впечатление неяркости. Зимой же солнце и вовсе появляется на такое краткое время, что световые переживания не успевают укрепиться, надолго осесть в душе. Попутно заметим, что и минералы северных недр куда беднее цветом южных. Нет ярких, бьющих в глаза камней, но преобладают — в тон свету — неяркие. Светло-зеленоватый амазонит, кажется, самый яркий. Одинаковые для севера и юга (Средняя Азия) минералы отличаются именно цветом. Знаток давно заметил, что сибирский лазурит на глаз бледнее афганского. Необходимо учитывать, что полярный день, когда солнце по многу недель не сходит за горизонт, тоже неяркое. Метеорологи подсчитали по Кольскому полуострову 233 туманных дня за год. В саамской сказке у солнца два эпитета, — как правило, совместных: «большая радость и большое тепло». Воображаются переживания человека, обделенного естественными светом и жаром. В местах, где их достаточно, и эпитеты будут иными. Кольские поморы называют голодного «светожадным»<sup>3</sup>: не столько поест, сколько насытится светом, погреться. Откуда же в цвете национального узора взяты яркости? Пестрота есть (национальные костюмы саамов, особенно женские), но какая-то блеклая, под стать минералам и цвету природы. Внешней, натуральной яркости, веселящей сердце пестроты красок так мало, что даже в случаях, когда она попадает (красные вкрапления в минерале эвдиалите), саамы объясняют ее «внутренне»: мол, это застывшие пятна лопарской крови, пролитой в борениях с врагами. Цвет крови человека ли, оленя — едва не самое яркое цветовое впечатление саама.

В соответствии с незначительным выбором цветовых переживаний находится и форма национального орнамента. Ему неизвестны затейливость, хитроумие, замысловатость, игра орнаментов южных. Как в жилище (чум, кувакса, вежж), ничем не украшенном (чистая функция), преобладают прямые, так и в орнаменте, будь то натальное украшение, одежный или вещевой декор. Попадает круг, но он со-

вершенно «забит» прямыми<sup>4</sup>.

С медленностью древесного роста естественно «рифмуется» особенность человеческой психологии, очень ограниченно реализуемой воле: очевидцы сообщают, что на саамских погостах никогда не бывает крика. Даже игры детей не сопровождаются шумом<sup>5</sup>.

Недостаток тепла, постоянное пребывание в одежде (зимой — от холода; летом — от комаров и мошки, укусы которых и уравновешенных людей доводят до вспышек неистовства), хотя и лишают тело пластичности, подвижной гибкости, зато вырабатывают значительную выносливость, общемузыкальную силу. Эта сила и сама мышца очень «жестки», пригодны для большого по времени и количеству труда, но меньше — к темповой, «взрывной» работе. Да она и редко требуется сааму в ежедневном хозяйственном обиходе; не стимулируется ни им, ни самой природой. И хозяйство, и окружающий мир на Севере рождают необходимость постоянной практической деятельности. Неделание (главным образом, вынужденное — болезнь, непогода) томит саама, он сосредоточивается, зажигается именно в делах, с которыми ум его сросся неразрывно.

Казалось бы, рассуждая по русской психологии, отчего не придаться размышлению или просто не разнежиться в домашнем тепле: страда миновала, хлеба убраны, до весны доживешь. В том-то и дело, что у саама страда только начинается — по зиме (примерно с октября) собирали в стада оленей — тяжелая и важная работа, от которой зависел год. Тут совсем иной хозяйственный календарь, другие занятия и отношения, и причина одна — иная природа. И духовные формы иные.

«...Они достигли самого трудного — не испытывать нужды даже в деланиях», — повествует Тацит о финнах, собственно — финнах, за которых нередко принимали и саамов<sup>6</sup>.

В этих словах много достоверного. Условия жизни саама были так трудны, что все силы уходило на ее обеспечение. Слитность быта и бытия вырабатывала тип душевной и физической выносливости, терпения необычайного, надежды и духовного навыка преодолевать самые тяжкие обстоятельства, выживать в самых «нежизненных» условиях. Едва ли в каком народе еще так сильно упорство, жизненная самостоятельность и упование только на себя самого. Не случайно у саамов не было развитого религиозного культа, и мифология была больше занята отношениями «человек—олень», а не «человек—бог».

Готовыми из природы саам получает лишь ель да камень. Названные материалы так сопротивляются сааму в ежедневном быту, так наполняют обыденные заботы, что не вызывают желания озаботиться ими духовно, вообразить их иначе, нежели дала природа. В известных сейдах саам взял на себя лишь труд сложить, собрать то, что разбросано в природе. Творчества здесь не было, но не забудем, что у саама и не было столь заметного разрыва, как у центрального европейца, между бытом и бытием. В условиях заполярного Севера одно только устройство и налаживание обихода было настоящим жизненным творчеством. Зато в работе с кожей и мехом саамы — превосходные мастера. Тут они словно добивают то, чего не могли взять на камне — дереве. Саам в меховой одежде с головы до пят — образец практического удобства и модельерного совершенства, при том, что крой очень прост и его истоки таятся в глубине столетий. И опять особенность декоративной идеи: орнаментируются лишь края одежды, обуви, так что середина, большая часть, остается пустой, будто намеки на присутствие человека среди бескрайних и не обжитых по сей день пространств полуострова. Этим узором по краю одежды саам «роднился» с тундрой. Не то что бы он, выросший в ней, ее боялся, но узор мог служить ему надежным успокоительным талисманом.

Первое, что замечаешь в орнаменте одновременно с тусклой пестротой цвета, — отсутствие сложного рисунка. Декор очень прост, весь на виду и не содержит

# Всегда ли дважды два четыре?

Пээтер Тульвисте

ничего потаенного. Даже знаменитые саамские лабиринты не удивляют сложностью ходов. Конечно, нет у саамов и развитой мифологии — та же простота. Один из самых частых в ней мотивов — превращение человеческой материи в камень. Сейды — каменные пирамиды либо несколько отдельных камней, а то и вовсе один-единственный, символизирующий человеческую фигуру, — вот предмет старинного культа вместе с почитанием оленя-предка. Камень и олень — главные персонажи саамской мифологии (как и национальной природы), осваиваемой человеком и одновременно возделывающей его сознание, психологию.

В эпосе «Калевала», действие которого происходит в Лапландии, крае и саамов-лопарей, рассказывается, как маленький человек выходит из моря, рубит дуб и разбрасывает листья к югу, а ветви к северу. В этом образе символически представлена существенная идея саамского орнамента: «ветвь, а не лист»; «твердое — сухое», а не «мягко-эластичное, влажное». Орнаментика саамов на самом деле скорее напоминает абстрактный узор ветви обнаженного дерева или оленьих рогов, «костей», а не «мяса». Мотивы, отвлеченные от листовых форм, растительная узорчатость не встречаются в саамской орнаментации. В связи с этим отсутствует декор, требующий длительно деятельного созерцания; кропотливого и сосредоточенного усилия; «экстаза недвижности», за которым недосуг перекинуться словом, прерваться и т. п. Дело не в том, что саамской психологии неведома сосредоточенность, саам работает много, но известна ли ему психология отдыха, успокоения? Это вопрос. Полные, «дебелые», тела едва ли не болезнь, исключение из национального телесного типа, будь то мужчина или женщина. В «Калевале» один из эпитетов лапландца (предположительно — саама-лопаря) «тощий». Отношение к труду у саама иное, чем у обитателя жаркой страны, оно иное, чем то, которое требуют ковроткачество, чеканка или роспись по фарфору. Отношение к труду у них физически деятельное. Саам постоянно в работе, не дающей ему передышки. Из природы он не получает готовым ничего, на «авось» ему нельзя надеяться. Он деятелен не для приобретения, не ради красоты или спасения души, а ради жизни в ее самом первоначальном смысле. Потому и орнаментика саама лишена замысловатости, подобной узору и цвету персидских ковров, где нередко технология декора начинает диктовать свои условия, а эстетика — довольств. В декоре саама онтологическая, бытийная суть духовности непосредственна, поскольку быт и бытие почти неразличимы: быт саама и есть его бытие. В известной мере, такая слитность — недостижимый идеал европейского, несевекого человека.

<sup>1</sup> Лукьяниченко Т. В. Материальная культура саамов Кольского полуострова конца XIX—XX в. М., Наука, 1971, с. 12.

<sup>2</sup> Гиппократ. Избранные книги. М.—Л., 1936.

<sup>3</sup> Меркурьев И. С. Живая речь кольских поморов. Мурманск, 1979, с. 140, стлб. 1.

<sup>4</sup> Харузин сообщает, что солнце на бубне шамана-лопаря изображено четырехугольником.

<sup>5</sup> Чарнолуцкий В. В. Легенда об олене-человеке. М., Наука, 1965, с. 39.

<sup>6</sup> Тацит. О происхождении германцев..., Л., 1969, с. 373.

Культурная политика в отношении народов, проходящих ускоренное развитие в условиях современности, предполагает постоянные коррективы, связанные как с конкретной спецификой культуры каждого народа, так и с изменениями современных представлений об этом сложном процессе.

Проведенные за последние 15 лет многочисленные сравнительные экспериментальные исследования закономерностей мышления людей разных культур<sup>1</sup> показали, например, что школьное образование является наиболее сильным из воздействующих на мышление факторов. Оказалось, что различий в мышлении между посещавшими и не посещавшими школу людьми одного и того же культурного происхождения больше, чем различий между не посещавшими школу людьми, принадлежащими к совершенно разным культурам.

Эти результаты по-новому ставят многие привычные вопросы.

Прежде всего приведем пример. В ходе исследования испытуемому дается простейшая, с точки зрения человека «современного» общества, задача на силлогизм: «Два человека (называются привычные в данной культуре имена) всегда вместе пьют чай. Один из них (имя) сейчас пьет чай. Другой (имя) сейчас пьет чай или нет?» После ответа испытуемого спрашивают: «Почему Вы так считаете?» Установлено, что большинство пяти-, шестилетних детей в «современных» культурах решают такого рода задачи правильно, и в обоснование ответа ссылаются на то, что утвердительный ответ вытекает из самой задачи<sup>2</sup>. Взрослые же испытуемые, не посещавшие школу, дают утвердительные и отрицательные ответы только на уровне случайного успеха (50 к 50), а в обоснование ответов ссылаются на всевозможные обстоятельства, отнюдь не содержащиеся в самой задаче.

Например: «Не пьет. Может быть, он еще не вернулся с охоты. Как вернется, так попьет». Или: «Не пьет. Может быть, они вчера поссорились, и он не хочет с ним чай пить». И так далее. Такие результаты получены в весьма несхожих культурах. Реакция на эти результаты разная: одни делают вывод о неразвитости мышления в других культурах, другие пеняют на экспериментаторов (может быть, испытуемые неправильно поняли задачу; возможно, мешали языковые трудности, и т. п.). На самом деле все обстоит сложнее.

В последние годы были подвергнуты экспериментальной проверке две разные гипотезы о механизме влияния школьного образования на мышление.

Согласно первой, решающим фактором является обучение грамоте. Письменная речь, в которой слова употребляются вне предметного контекста и служат не только средством, но и объектом деятельности, делает возможным такие операции с понятиями, которые невозможно проводить с теми предметами, которые эти понятия обозначают. Эта гипотеза проверялась в исследовании С. Скрибнера и М. Коула у народа ваи в Либерии<sup>3</sup>. Дело в том, что обычно выходцы из традиционных культур усваивают одновременно и грамоту, и школьные знания, и потому невозможно установить, какова роль именно грамоты как отдельного фактора в преобразовании мышления. У народа ваи имеется собственная система письма, усвоение которой происходит дома, внутри традиционной культуры<sup>4</sup>, и не сопровождается усвоением школьных знаний.

Здесь представляется возможность изучить влияние грамоты на мышление «в чистом виде». Гипотеза не нашла подтверждения. Оказалось, что усвоение грамоты само по себе не является фактором, преобразующим мышление. Ответы грамотных и неграмотных ваи не отличались существенно друг от друга.

Согласно другой гипотезе, мышление изменяется в школе потому, что усваиваемые в школе знания (по сути дела, научные знания) и соответствующие им задачи по природе своей отличаются от тех задач, которые приходится решать человеку традиционного общества. Гипотеза эта нашла подтверждение в экспериментах, проведенных нами совместно с В. И. Шестаковым в 1977 году в школе пос. Волочанка (Таймыр) с иганасанскими детьми<sup>5</sup>. Мы исходили из предположения о том, что школьные задачи в принципе не могут быть решены исходя из обыденных знаний, как это пытались делать испытуемые хотя бы в приведенном выше примере. При решении школьных задач, как и при научной деятельности, к которой школа прежде всего подготавливает детей, следует исходить из предложенных в самой задаче данных и проверять выводы путем сопоставления их с посылками, а не с самой действительностью. Таким образом, есть основания считать, что характер мышления изменяется в школе потому, что принципиально меняются способы постановки задач, которые человеку приходится решать.

Происходящие под воздействием школьного образования изменения в мышлении можно интерпретировать двояко. Согласно распространенному мнению, мы имеем дело с «дальнейшим развитием» мышления по единому, заданному пути. Исходя из этой точки зрения, мышление не посещавших школы людей традиционных обществ следует признавать менее развитым, а мышление получивших школьное образование людей — более развитым. Этой интерпретации противостоит другая, вытекающая, в частности, из разработанного А. Н. Леонтьевым деятельностного подхода к психике человека<sup>6</sup>.

Согласно «деятельностному подходу», формирование и развитие вербального мышления, как и других высших психических процессов, определяется исключительно деятельностью человека. Соответственно, мышление как посещавших, так и не посещавших школу людей следует объяснять путем соотношения его с теми задачами, которые им приходится решать в ходе своей экономической и культурной деятельности. Согласно этой точке зрения, мышление человека традиционной культуры соответствует не низшей степени развития на предполагаемой универсальной шкале, а определенным типам задач. Школьные знания и научное мышление должны, видимо, дополнять традиционное. Разумно полагать, что уже имеющиеся в традиционных культурах типы мышления, являющиеся результатом длительного культурного развития, лучше соответствуют распространенным в этих культурах видам деятельности.

В качестве примера сошлемся на результаты исследования мышления у группы испытуемых, которые в течение более или менее длительного времени учились в школе, а затем вернулись к традиционным видам экономической и культурной деятельности своего народа. Как будут эти люди решать силлогистические задачи вроде приведенной в начале статьи? Если бы научное мышление являлось тем типом мышления, при помощи которого можно наилучшим образом решать любые задачи, то оно, естественно, должно было бы сохраниться. На деле же оказалось, что испытуемые этой группы по своим результатам были гораздо ближе к испытуемым, вообще не посещавшим школы, чем к тем, кто сейчас учится в школе<sup>7</sup>. Приобретенное в школе так называемое «теоретическое» мышление действительно «отступило». Очевидно, оно не позволяло решать встающие перед людьми задачи лучше, чем это делается при помощи старого, так называемого «эмпирического» мышления. Понятия «теоретическое» и «эмпирическое» в данном случае и далее применяются условно.



Вернемся к нашему примеру. Для нас нет сомнения в том, что ответы и обоснования образованных испытуемых правильные, а ответы и обоснования не посещавших школы испытуемых — неправильные. Но можно ли представить себе, чтобы действительно существовали два человека, всегда вместе пьющих чай (и это в обществах, в которых чай пьют каждый день?) Практически, скорее будет правильным ответ не посещавших школы испытуемых, исходящих из того, что на самом деле из такого правила всегда будут исключения. В науке частное исключение не учитывается, оно опровергает общее утверждение.

С точки зрения научного мышления, ответы наших испытуемых следует считать неправильными. С точки зрения здравого смысла, они правильные. Очевидно, образованные люди в «современной» культуре, как правило, также не лишены здравого смысла. Если сформулировать задачу несколько иначе, они также применяют «эмпирическое» мышление, предусматривающее всевозможные обстоятельства, вызывающие исключения из правил.

Итак, различия в экспериментальных результатах свидетельствуют не о малоразвитости мышления у людей традиционной культуры, а о том, что их мышление более соответствует условиям жизни и деятельности и должно дополняться научным мышлением, но не отменяется им. Сейчас, как правило, дети кочевников живут в интернатах, ввиду этого ребенок не получает традиционной домашней подготовки к деятельности, необходимой для воспроизводства культуры. Такое обучение, в отличие от школьного, обычно большей частью несловесно. Например, опытный человек у иганасан, судя по имеющимся данным, не может словами объяснить молодому, почему следует кочевать именно в этом направлении, а не в другом. Это надо знать. Ведь и у нас из двух людей, идущих за грибами, один находит грибы, а другой нет, и первый никак не может словами научить второго, где следует искать грибы. Обучение многим традиционным навыкам проходит только в совместной деятельности со взрослым. Иногда считается, что школа должна заменить «ненаучное» мышление научным.

При этом исследователи, как и практики, часто неправомерно отождествляют современное мышление с научным, то есть имеют весьма одностороннее представление о своей собственной культуре. Мы часто не замечаем, что и для нас играют существенную роль те особенности мышления, которые мы привыкли считать достоянием лишь традиционных культур и оценивать их как ненаучные и неразвитые.

В качестве примера упомянем явление анимизма. Давно известно, что в традиционных культурах могут считаться живыми предметы и явления, которые с точки зрения научного мышления являются неодушевленными (например, небесные тела). Казалось бы, биология и астрономия несовместимы с анимистическими представлениями. Казалось бы, необходимо уничтожить анимизм, чтобы развивать научное мировоззрение. На самом же деле трудно найти в европейской культуре книгу стихотворений, в которых не встречались бы чисто анимистические утверждения. И в стихах, и в прозе, и в лозунгах неживым с точки зрения научного мышления объектам приписываются свойства и действия живых существ. Для человека, который целиком «освободился» от анимистического мышления, непонятными будут и поэзия, и лозунги на улицах. То, что «ложно» в научном мышлении, может быть «истинным» в художественном. Как же быть с анимистическими представлениями традиционных культур? По-видимому, их нельзя заменить научными. Научные представления следует добавлять к ним.

Общий вывод из приведенных примеров заключается в том, что поскольку культура меняется неравномерно, поскольку наряду с нововведениями сохраняются «старые» виды экономической и культурной деятельности, постольку неразумно «новые», школьные знания противопоста-

влять как «правильные» и «более развитые» — «старым» знаниям как «неправильным» и «менее развитым», ибо это может привести к гибели самой культуры. Совершенно необходимо, с точки зрения сохранения культуры и «корней» каждого принадлежащего к ней человека, всеми средствами содействовать высокой оценке собственного культурного наследия.

<sup>1</sup> Обзор этих исследований: Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление (психологический очерк). М., Прогресс, 1977.

<sup>2</sup> По данным исследования Т. Тамм, проведенного в детских садах г. Тарту (Эстония) в 1978 г.

<sup>3</sup> S. Scribner, M. Cole. Literacy without Schooling: Testing for Intellectual Effects. Harvard Educational Review, 1978.

<sup>4</sup> См.: напр.: Фридрих И. История письма. М., Наука, 1979, с. 199—200.

<sup>5</sup> Ученые записки Тартуского университета, вып. 474. Тарту, 1978, с. 3—22.

<sup>6</sup> Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., Политиздат, 1975. О применении деятельностного подхода в исследовании исторического развития мышления. См.: Тульviste П. О теоретических проблемах исторического развития мышления. — В сб.: Принцип развития в психологии. М., Наука, 1978, с. 81—104; ego же. Теория деятельности и историческая изменчивость человеческого мышления. — В сб.: Тезисы докладов Всесоюзной конференции. Развитие эргономики в системе дизайна. Боржом, 1979, с. 359—364.

<sup>7</sup> Ученые записки Тартуского университета, 1980.

## Учить или изучать?

Лидия Андреева

Чукотский косторезный промысел возник на рубеже XX века. Решающим в его организации и становлении явился период революционных преобразований в стране. Но осознание подлинной ценности такого самобытного художественного явления, как чукотско-эскимосское народное искусство, пришло не сразу. На первых порах в работе с мастерами промысла преобладающим было подвижническое стремление «научить», опираясь на удивительные природные способности чукчей и эскимосов к изобразительному творчеству, приобщить их к достижениям и художественному опыту русской культуры. Так, в разное время на промысле внедрялись не только виды изделий, производимые другими центрами косторезного искусства, но и сложившиеся там приемы художественной обработки кости; предпринимались попытки развить в гравюре и пластике искусство портрета, хотя изображение человека в его конкретных чертах не было характерно для чукчей и эскимосов. Но и в этот сложный период, когда мастера, казалось, утратили извечные ориентиры в творчестве, народное искусство сохраняло достаточную самостоятельность — новые веяния, проникающие в среду народных мастеров, перерабатывались ими в соответствии с местной художественной культурой.

Важный этап в жизни промысла связан с деятельностью первого профессиональ-

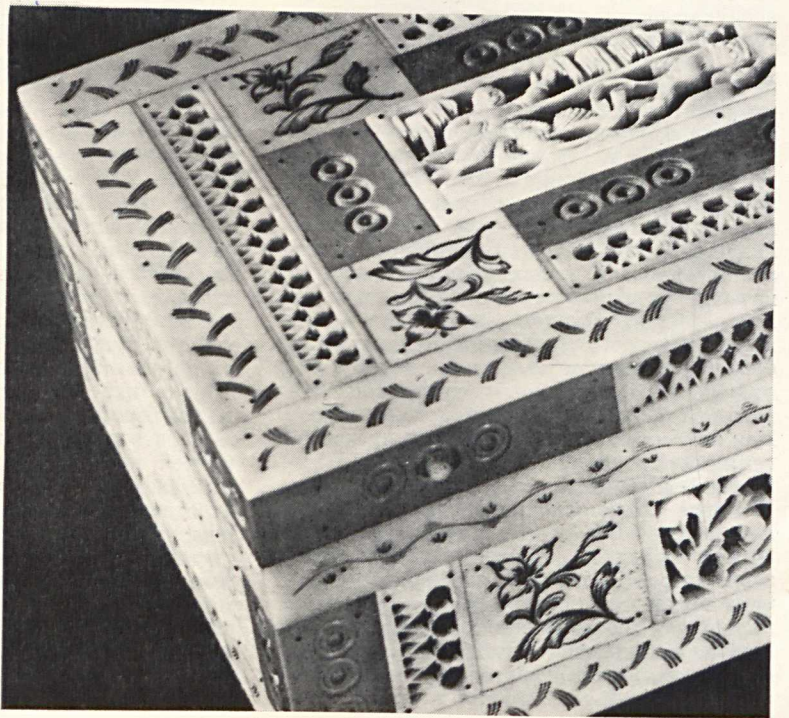
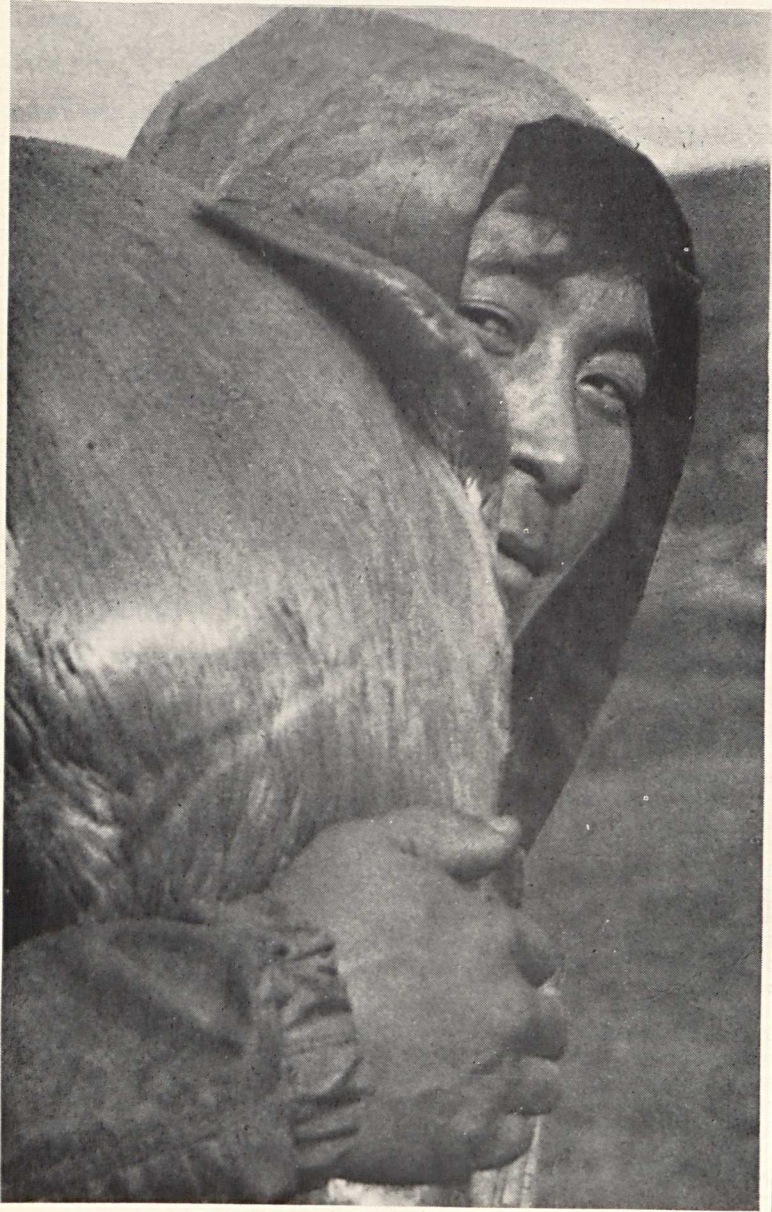
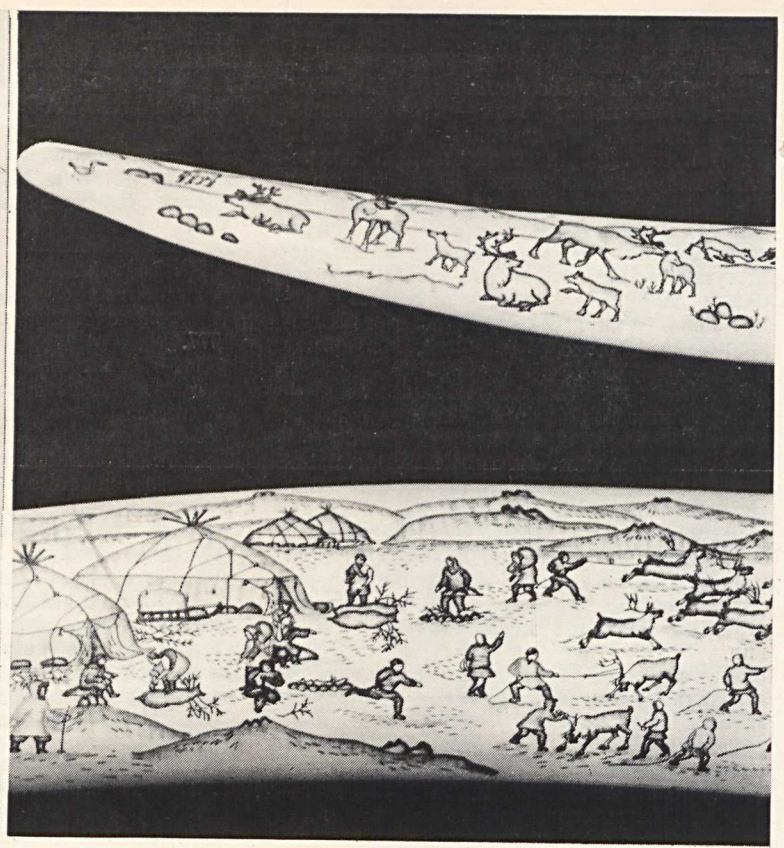
ного художника А. Л. Горбункова, направленного на Чукотку в качестве консультанта в 30-х годах. Именно в этот период формируется стилистическая особенность чукотско-эскимосской гравюры на кости — графически четкий рисунок, проявляется стремление к логическому изложению сюжета, складывается основной принцип росписи, построенный на органичном сочетании композиционного рисунка с природной формой клыка, повышаются эстетические и содержательные качества произведений. Мастера впервые обращаются к фольклорным мотивам, осваивают темы социальной значимости.

Хотя методы Горбункова носили во многом экспериментальный характер, в целом первое сотрудничество профессионального художника с народными мастерами промысла было плодотворным. В дальнейшем на промысле, переживавшем периоды зстоя и вновь набиравшем силу, искусство гравировки продолжало развиваться именно в этом направлении. Новые тенденции, воспринятые широким кругом мастеров, в процессе самостоятельного творчества получали их собственную талантливую интерпретацию, но основы стиля, заложенные в 30-е годы, остались определяющими до настоящего времени.

Сложнее происходило формирование новых традиций в резьбе по кости. В анималистической скульптуре в 20-е — 30-е годы отчетливо прослеживаются архаические черты. Лаконизм изобразительного языка, реалистическое восприятие окружающего мира, с которым мастера сохраняют органическую связь, обостренная наблюдательность сообщают произведениям особую выразительность, когда «образ зверя ясен и доведен до предельной обобщенных, но реалистических форм»<sup>1</sup>.

Наряду с анималистической пластикой в резьбе по кости существовало направление, возникшее еще в конце XIX века, в котором мастер выступает как рассказчик, с наивным реализмом отражая привычные картины природы, быта. Чаще всего это модели промысловых судов с полной оснасткой и бригадой зверобоев или сцены поездок на собаках и оленях, в которых нарты и упряжь воспроизведены почти с этнографической точностью. В этих изделиях, как и в гравюре на кости, отчетливо проявляется повествовательный характер чукотско-эскимосского изобразительного творчества.

Скульптурные композиции жанрового характера получили особенно широкое развитие в 50-е — начале 60-х годов. Резчики старались не просто запечатлеть отдельные сцены быта, охоты, но с возможной достоверностью обозначить место действия. Скульптурные группы постепенно «обрастали» деталями, чему в немалой степени способствовали возросшие технические возможности. Появившийся в середине 50-х годов в Уэльсенской мастерской разнообразный инструмент дал не испытанную прежде свободу в овладении материалом. Не разрушая природу ручного труда, частичная механизация производства повлияла на стиль резьбы, сказалась в заметной измельченности форм. Изменения происходили и в анималистической пластике: одиночные изображения животных все чаще уступают место многофигурным, которые располагаются на подставках, утрачивая былую монументальность и полноту форм. Направление, сложившееся в чукотско-эскимосской пластике в 50-е годы, принято связывать с влиянием профессионального декоративно-прикладного искусства и непосредственно с деятельностью художественного руководителя мастерской И. П. Лаврова. Лавров преимущественно поощряет на промысле развитие гравюры и скульптурной резьбы, в известной мере ограничивая создание изделий утилитарного характера. Этим, по мнению Т. Митлянской, автора наиболее полного исследования народного искусства Чукотки, он «невольно способствует проникновению в чукотскую пластику станкового искусства»<sup>2</sup>. Однако тот факт, что резчики и граверы прониклись идеями профессионального искусства, остается недостаточно ясным. Вероятнее всего, они были освоены мастерами в той мере, в



какой совпадали с их стремлением к конкретизации образов, событий, описательности в изложении сюжета — эти особенности в чукотско-эскимосском искусстве отмечались многими исследователями на самых разных этапах его развития, включая современный.

На наш взгляд, спорным было не направление, возникшее при Лаврове на промысле, а методы его работы. Лавров «делает схемы-наброски на бумаге, изображающие отдельные сцены борьбы, как они ему представляются, и предлагает мастеру выполнить что-либо подобное в материале»<sup>3</sup>. Такие формы сотрудничества вряд ли были оправданы. Народному мастеру отводилась роль интерпретатора, но не творца. В результате изменился не только стиль анималистической скульптуры, но оказались затронуты мировоззренческие основы творчества. Покой и гармония, которыми дышала чукотско-эскимосская пластика, сменились драматизмом ситуации — беспощадной борьбой между животными, их обреченностью в поединке с человеком. Но традиция веками формировавшаяся местной художественной культуры продолжалась в творчестве талантливых мастеров, создававших произведения, в которых по-прежнему была сильна национальная основа, воплощалась идея жизни в гармонии с природой и гармонии в природе.

С 1967 года творческое руководство промыслом перешло к НИИ художественной промышленности. Если предыдущие этапы в руководстве промыслом характеризовались преимущественно поиском новых путей для реализации творческих возможностей мастеров, то теперь в основу работы с ними легли принципиально новые методы, направленные прежде всего на изучение и творческое освоение художественного наследия национального искусства.

В гравюре на кости вырабатывается более лаконичный язык повествования,

колористическое решение глубже связано с эмоциональным содержанием, становится масштабнее рисунок. В резьбе зреет стремление к выражению художественного замысла пластическими средствами. Мастера отказываются от макетного построения композиций, выполняя их из целого блока кости. Обилие деталей сменяется подчеркнутой сдержанностью. Одиночная скульптура и скульптурные группы, освобожденные от подставок, органично входят в окружающее пространство.

Однако и сегодня процесс, протекающий на промысле, носит противоречивый характер. Если в искусстве гравировки сохраняется определенная стабильность, то стилистические изменения в декоративной пластике не имеют устойчивости. Достижения творческой группы художников, плодотворно работавшей в начале 70-х годов, практически не осваиваются другими резчиками, а заметную часть продукции промысла составляют изделия, созданные по образцам 50-х — 60-х годов. Чтобы правильно интерпретировать эти факты, необходимо учесть такие вероятные причины их возникновения, как рецидивы прежнего стиля, присущего переходному периоду; как следствие недостаточно широко сформированного фонда образцов, являющихся единственным источником изучения традиции для молодых резчиков; как развитие тенденции, сохраняющей устойчивость на протяжении нескольких десятилетий и наиболее полно отвечающей устремлениям самих мастеров.

Правомерность последнего предположения подтверждают беседы с мастерами промысла. Многофигурные повествовательные композиции с тщательной детализацией элементов, которые по существующим оценкам специалистов едва ли соответствуют критериям художественности, не утратили своей значительности для мастеров. Рассматривая разные произведения — анималистическую пластику XIX — начала XX века и 70-х годов, скульптурные группы и парусные шхуны, олени и собачьи бега, мастера проявляли интерес прежде всего к содержательной стороне работ и профессиональному мастерству авторов. Но при этом анализ продукции промысла за последние несколько лет свидетельствует о снижении художественного уровня изделий. Очевидно, практикуемая система подготовки учеников нуждается в перестройке. Молодые мастера не имеют достаточ-

ного материала для изучения национального искусства: существующий при мастерской небольшой, ограниченный рамками 50-х — 70-х годов, фонд образцов не дает необходимой полноты картины истории развития промысла. Более ранние произведения представлены в виде подборок фотографий, которые не могут передать всей целостности. Уникальные памятники Берингоморья, скульптура XIX — начала XX века, произведения, характеризующие становление чукотско-эскимосской пластики и гравюры, хранятся в музеях и научных учреждениях Москвы и Ленинграда, Сибири и Дальнего Востока и труднодоступны для мастеров Чукотки. В данной ситуации слова Н. В. Воронова о роли «объективной витрины музея для народного мастера» приобретают особое значение: «...декоративная порезка на предмете скажет ему несравненно больше, чем штрихи на бумаге», только «образцы художественной обработки подлинного материала... даст ему то нужное и тонкое артистическое впечатление, которое неотразимо понудит его конструировать и оформлять, искать и изобретать»<sup>4</sup>. Ведущую роль тактильного ощущения в восприятии памятников древних эскимосских культур отмечали многие исследователи. Чукотско-эскимосская резьба по кости сохранила эти особенности. Она рассчитана на интимный контакт со зрителем. Анималистическая пластика и скульптурные композиции требуют кругового обзора, гравированные клыкки покрываются росписью с обеих сторон, их необходимо взять в руки, чтобы проследить сюжетную канву, оценить достоинства гравировальной техники. Это тем более важно, если речь идет об изучении художественного наследия современных мастерами. Представляется необходимым создание в Уэлене музея косторезного искусства, обеспечение его полноценной коллекцией, отражающей все этапы развития промысла и творчество его наиболее талантливых мастеров.

Широкие объективные данные для конкретных выводов, которые позволили бы уточнить существующие методы работы с мастерами, критерии оценок их творчества и нашу собственную позицию в работе с мастерами промысла можно получить только в результате специальных исследований. До сих пор не существует научно обоснованных методов, которые были бы разработаны с учетом собственной эстетической концепции народного мастера, опирались на данные социологических и этнопсихологических исследований, исходили из оценки местной традиционной культуры как особого типа художественного развития. Обращаясь к изучению чукотско-эскимосского народного искусства, а затем к практической работе на промысле, художественные руководители или консультанты исходили прежде всего из исследований материальной культуры, а особенности мировоззрения народного мастера представлялись ими скорее умозрительно, чем реально. Методы, подсказанные интуицией и опытом, не исключают точных решений, но они также чреваты отнюдь не безобидными для народного искусства последствиями.

Субъективность точек зрения на задачи промысла, недооценка его национальной специфики и в настоящее время приводит к спорным суждениям о сущности некоторых его явлений, трактуемых с позиций профессионального искусства. По-видимому, основные усилия руководства промысла и всех связанных с ним научных производственных и общественных организаций должны иметь перед собой одну цель — создать на промысле такие условия, чтобы народные мастера могли определиться в своих творческих устремлениях, а чукотско-эскимосское искусство — в своей художественной целостности.

<sup>1</sup> Василенко В. М. Резьба по кости на Чукотке. Народное искусство. М., 1974, с. 228.

<sup>2</sup> Митлянская Т. Б. Художники Чукотки. М., 1976, с. 130.

<sup>3</sup> Там же, с. 126.

<sup>4</sup> Воронов Н. В. Кустарь мастеров и руководитель художник. О крестьянском искусстве. М., 1972, с. 217.

## оленья шкура

Виктор Смолицкий

Стремление выявить и использовать природные художественные свойства материала, не подвергая материал коренной переработке, особенно ярко проявляется у народов, еще не утративших органичной повседневной связи с природой. Доверчивое отношение к естественным формам, текстурам, узорам характерно, в частности, для творчества коряков, чукчей, эвенов — коренных жителей Корякского национального округа.

На летних стойбищах в верховьях реки Вывенки недалеко от с. Хаилино в некоторых ярангах я встречал сучковатые обрубки кедрача, умело превращенные в табуреты самых причудливых форм. В недалеком прошлом из сучковатых обрубков коряки делали «охранителей», умея найти в стволе с ветками человеческие очертания. Нож срезал лишнее — и получались фигуры с головами, туловищами и ногами.

Еще недавно некоторые бытовые утилитарные предметы коряки изготавливали из рога снежного барана. Так корякская ложка имеет изогнутую форму в соответствии с направлением изгиба самого рога. Ее лоточек — продолговатой формы, похожий на совок, черенок сравнительно короткий, но широкий и заканчивается утолщением, часто украшенным узором в виде кружка, ромба или солярной розетки с треугольными лопасками. Еще чаще из рога снежного барана встречаются табакерки. Их формы разнообразны — в зависимости от того, какой кусок рога использован. Поверхность ни у ложек, ни у табакерки, как правило, не покрывается никаким орнаментом. Мастера учитывали саму текстуру материала, полупрозрачного, красивого розовато-кремового цвета. В настоящее время снежный баран занесен в красную книгу. Изделий из его рога становится все меньше, и мастера нашли замену этому традиционному материалу. В Тигильском районе для изготовления табакерок вместо бараньего рога начали использовать наросты на березе. Здесь их называют капом, хотя правильнее было бы называть их свель. Зачастую по текстуре эти наросты в Тигильском районе напоминают кап и обладают замечательными свойствами для художественной обработки. По твердости этот нарост подобен самшиту. Он пластичен, вязок, прочен и в некоторых случаях имеет красивую поверхность при полировке. Под Паланой он находится в неограниченном количестве. Корякские мастера проявили тонкое художественное чутье, заменив один текстурный материал другим, тоже текстурным.

Это доверие к красоте природы, стремление использовать в своих эстетических целях все то, что она дает, умение увидеть ее красоту и взять ее, употребляя при этом минимальные средства и несложные орудия, — одна из самых характерных черт традиционного искусства коренных народов, населяющих Камчатку.

Эта особенность проявилась и в самой

главной отрасли местного творчества — в художественной обработке меха. В декоре традиционной одежды шерстью наружу цветовые свойства материала играют первостепенную роль.

Естественная палитра оленьей шкуры невелика. Чаще всего олень одноцветен — темно-коричневой окраски. Белый олень — редкость. Коряки и чукчи ценят пестрого оленя. В окраске его шкуры все основано на сочетании белого цвета с коричневым, который может быть разной интенсивности, но всегда остается глубоким, теплым и мягким.

Несмотря на ограниченность возможностей, колористические решения в изделиях из оленьей шкуры многообразны. Они требуют от мастерицы определенных навыков и умения. Даже, казалось бы, самый простейший вариант одноцветной одежды не так прост в работе.

Когда с убитого оленя снимают шкуру, она бывает попорчена оводом — в дырах, необходимо залатать, прежде чем начать шить из нее одежду. Мастерица должна уметь подобрать однородную по цвету заплату, наложить ее и пришить так аккуратно, чтобы шов был виден только с изнаночной стороны, а снаружи ворс заплатки должен слиться с ворсом всей шкуры и поверхность вещи должна быть абсолютно гладкой и по цвету, и по фактуре. Этого умения достаточно только для того, чтобы изготовить одноцветное изделие. Таковы белые конайты (штаны) работы Р. С. Нутават (Слаутное); они сплошь собраны из отдельных кусков, но швы настолько незаметны, что вещь кажется изготовленной из цельной шкуры. Чаще всего одноцветные изделия шьют для детей, обычной зимней одеждой которых является меховой комбинезон. Выполненный из шкуры молодого оленя — пыжика, он как бы представляет собой овеществленную метафору, вызывая по ассоциации образ олененка. «Каюю» — олененок — здесь одно из самых распространенных ласкательных материнских слов.

Декоративный эффект в одноцветных изделиях создается игрой света, его переживаниями в сплошной меховой массе, мягкой не только на ощупь, но и на вид и сверкающей особым блеском одновременно гладкого и пушистого волоса.

Умение аккуратно и незаметно наложить меховую заплату представляется той первоначальной грамотой мастерицы, без которой невозможно овладение другими более сложными приемами декора меховых изделий.

Колористическое решение многих изделий строится на чередовании темных и светлых одноцветных шкур. Так, нередко передок и спинка кухлянки делаются из сплошь светлой шкуры, а в боковинки вшивают по перегнутой шкуре сплошь темного цвета. Этот же прием чередования темных и светлых полос часто используется при изготовлении обуви и головных уборов. Здесь, как и при шитье одноцветной одежды, — полное доверие к самой фактуре меха, природная красота которого подчеркивается гармонией цветового контраста.

Излюбленным приемом декорирования меховой одежды в Корякском национальном округе является использование естественного узора пестрой шкуры оленя, которая бывает покрыта пятнами разной величины и случайного расположения. Обычно в такой пятнистой шкуре один цвет превалирует над другим, образуя как бы фон, на котором контрастный цвет создает рисунок. Северные народы Дальнего Востока стремятся располагать естественный узор таким образом, чтобы он играл роль главного декорирующего элемента в одежде. По существу, мастерицы корячки и чукчанки обращаются с естественным узором меха так же, как умелые портнихи с рисунком на ткани. Разница заключается в том, что орнамент, созданный природой, надо еще уметь разглядеть и выявить кроем, в то время как рисунок, созданный художником, в большинстве случаев не заметить нельзя.

Когда надо при шитье соединить несколько пестрых оленьих шкур, мастерица следит за тем, чтобы узоры разных шкур слились в один общий орнамент и чтобы

композиция, получившаяся в результате ее работы, выглядела как естественный рисунок. Недаром, желая похвалить мастерицу, про нее говорят: «Она хорошо подбирает шкуры (камусы)».

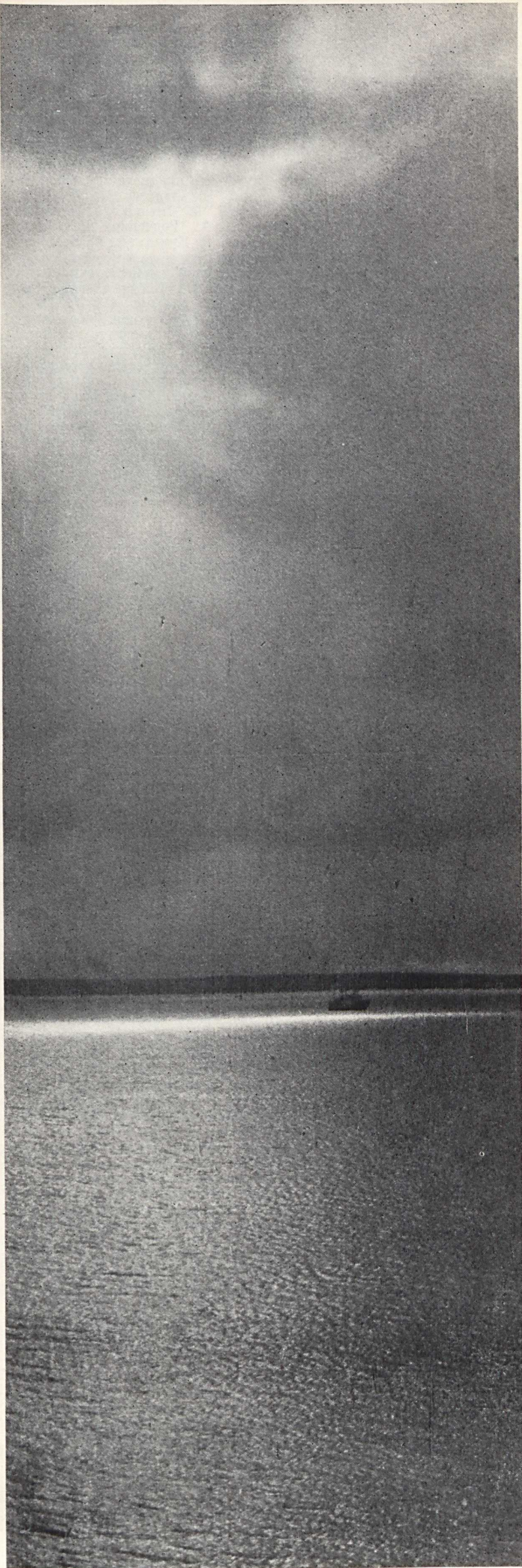
Умение подобрать камус по рисунку необходимо и при изготовлении обуви — торбасов. Мастерица должна уметь подобрать рисунки так, чтобы действительно два торбаса составили одну пару. Если имеющийся у нее под рукой материал не располагает нужным узором, то она в соответствии с природным рисунком на одном сапоге стремится довести рисунок второго до идентичности с первым уже искусственными средствами, «подправляя» его, накладывая в нужных местах незаметные заплатки, одноцветные или контрастные по цвету.

Иногда мастерица «улучшает», «обогащает» естественный рисунок шкуры, если он ей кажется бедноватым, неинтересным, маловыразительным. Так, Т. М. Хупхы (Тилички) для кухлянки своего сына несколько «распестрила» белую шкуру, вшив в нее небольшие черные заплатки, которые невозможно отличить от обычных естественных пятен оленьего меха. Мастерицы при изготовлении одежды сами составляют из отдельных кусков рисунок, который выглядит как единый природный узор. Многие корякские и чукотские изделия, украшенные, казалось, естественным узором, на самом деле представляют собой меховую мозаику, имитирующую природный рисунок. Мастерица Т. Н. Ивтыгип (Слаутное), показывая конайты своей работы с красивым узором, говорила мне: «Это рисунок такой на мехе». И действительно, изделие выглядело как сделанное из одной шкуры, хотя на самом деле оно было собрано из отдельных кусков, о чем свидетельствовали многочисленные швы, видные только с изнанки. Надо обладать высоким мастерством, надо в совершенстве знать этот естественный рисунок шкуры оленя, чтобы сделать такую мозаику, которую невозможно было бы отличить от игры природы.

Чтобы подчеркнуть красоту естественного узора, мастерицы иногда соединяют пеструю шкуру со шкурой одноцветной. Так, на кухлянке работы М. Н. Гивинной передок и спинка пестрые, а боковинки — темные, одноцветные. Естественный узор оказался словно заключенным в рамку. Такой прием используется в Корякском национальном округе довольно часто.

Упovsky — подолю, низы рукавов и штанин — дополняются меховой мозаикой с немногословным геометрическим орнаментом, который как бы организует природный беспорядок, упорядочивает разнородные элементы пестрой шкуры, «останавливает» непрерывное «движение» ее рисунка. Он как бы вносит разумную волю в первоначальный хаос. Не является ли одной из причин появления геометрического орнамента это эстетически переосмысленное творческое стремление человека подчинить себе природу, стремление, проявившееся еще на заре цивилизации? Таковы некоторые приемы художественной обработки меха, в основе которых лежит использование его природных эстетических свойств. Сегодня, когда вопросы экологии становятся проблемой, связанной с сохранением жизни на земле, человек все более и более болезненно ощущает свой разрыв с природой. Искусство народов, еще не утративших эту связь, звучит в симфонии мирового искусства бодрым, энергичным, жизнеутверждающим аккордом. Сила его — в ощущении своей неразрывности с природой, в умении ощущать ее красоту и душой, и глазами, и пальцами.

Материал «Север. Природа — человек — культура» подготовила А. Сафарова



# Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа

Селим Хан-Магомедов



Основное отделение. I курс. 1927 г. Выставка работ студентов, выполненных по теме выявления массы и веса.

проекты архитектурного и производственных факультетов—оказалось в ином положении. Оно практически не публиковалось в 1930-е—1950-е годы. А среди этих проектов много блестящих работ, принципиальных достижений в масштабах всего нового стиля. И это неудивительно, так как среди тех, кто руководил архитектурным и дизайнерским проектированием и формировал пропедевтические курсы, был цвет пионеров нового стиля в архитектуре и предметном творчестве: А. Веснин, Н. Ладовский, Г. Клуцис, Л. Лисицкий, В. Татлин, К. Мельников, Л. Попова, А. Родченко, И. Голосов, И. Леонидов, В. Кринский, А. Лавинский, В. Степанова и др.

Сейчас уже общепризнана значительность места и роли ВХУТЕМАСа, все больше выявляется взаимосвязь ВХУТЕМАСа с общими процессами стилеобразования, и тем разительнее становится несоответствие значимости его как творческого явления и количества введенного в научный обиход, связанного с ним документального материала. Из статьи в статью, из работы в работу кочуют одни и те же немногочисленные дежурные примеры. Кажется бы, ну что может быть проще—надо просто опубликовать материалы проектно-графического архива этого вуза, так как известно, что все лучшие проекты—модели и чертежи—отбирались в методический фонд, а большинство работ фотографировалось.

ВХУТЕМАС имел богатейший архив, и казалось естественным, что этот архив где-то хранится.

Архив состоял из двух основных частей—текстовой (программы, протоколы заседаний, личные дела преподавателей и студентов, расписания занятий и т. д.) и проектно-графической (модели, чертежи, негативы). Текстовая часть архива ВХУТЕМАСа, насчитывающая многие тысячи документов, действительно хранится в ЦГАЛИ и уже многие годы привлекает внимание исследователей. Что же касается проектно-графической части архива, то ни в одном государственном хранилище он не обнаружен. Такая ситуация в условиях всевозрастающего внимания к ВХУТЕМАСу, когда для исследований используется в основном только текстовая часть его архива, привела к известной однобокости в представлении о наследии этого вуза; появилась опасность, что он все больше будет восприниматься по линии, так сказать, теоретико-методического жанра, а не как практико-творческая лаборатория нового стиля. Поэтому чрезвычайно важно дополнить публикации текстовых документов публикациями выявленных проектно-графических материалов.

В настоящее время важно ввести в научный обиход новые проектно-графические материалы, которые содержат в себе поисковые проектные разработки в русле двух наиболее авторитетных архитектурных течений того этапа, рационализма и конструктивизма, и первые дизайнерские проекты.

Сколько же вообще было выполнено во ВХУТЕМАСе пропедевтических, архитектурных и дизайнерских студенческих работ, сколько проектов могло сохраниться? Пропедевтические дисциплины в первые два-три года существования ВХУТЕМАСа (1920—1923 гг.) проходили, так сказать, внутриутробное развитие в ряде мастерских архитектурного, живописного и скульптурного факультетов, причем в первое время шел отбор методики преподавания и самой проблематики пропедевтического курса. На архитектурном факультете развивались две концепции архитектурной пропедевтики—на основе так называемого «психоаналитического» метода преподавания Н. Ладовского (Объединенные левые мастерские—Обмас) и на основе концепции построения «архитектурных организмов» И. Голосова (мастерская экспериментальной архитектуры).

ной среды, пропедевтические вузовские дисциплины сыграли важную роль в формообразующих процессах, в ходе которых вырабатывались средства и приемы выразительности новой художественно-композиционной системы.

как проектно-графическое наследие этого вуза практически не введено в профессиональный обиход.

В этом его историческая судьба отличается от судьбы Баухауза, наследие которого также исключительно важно. Материалы Баухауза с большой тщательностью выявлены, классифицированы, проанализированы. Проектно-графическое наследие ВХУТЕМАСа: пропедевтические\* задания, курсовые и дипломные

\* Пропедевтика—важная часть начальной общей художественной подготовки специалиста предметно-художественной сферы творчества, преследующая цель развить у студента пространственное воображение и выявить объемно-цветографические творческие потенции. В развитом виде пропедевтические курсы сформировались в 20-е годы прежде всего в комплексных художественных вузах (ВХУТЕМАС, Баухауз), где они преподавались на первых курсах студентам различных специальностей. Причем тогда, на этапе становления нового стиля предметно-пространствен-

ВХУТЕМАС стал легендой. Чем дальше в прошлое уходят от нас 20-е годы, когда существовал этот уникальный комплексный художественно-технический вуз, тем становится все более очевидным, что он был крупным явлением в культуре XX века.

Наследие ВХУТЕМАСа—это не только история, но и богатейшая кладовая образов новой архитектуры и дизайна, образов во многом первичных.

Именно эти качества творческого наследия ВХУТЕМАСа объясняют, почему к выполненным здесь, вроде бы скромным проектно-графическим работам студентов проявляется такой повышенный интерес не только со стороны историков и преподавателей, но и со стороны практиков—архитекторов, дизайнеров, художников. В его проектно-графическом наследии отложились формообразующие потенции, которые до сих пор продолжают питать предметно-художественную сферу. Однако эти потенции, заложенные в курсовых и дипломных работах студентов ВХУТЕМАСа, вот уже более полувека не могут быть в полной мере использованы, так

В основу общеузовской пропедевтической дисциплины «Пространство» был положен метод Н. Ладовского. Важно, однако, отметить, что Обмас имел в рамках архитектурного факультета статус самостоятельного отделения, в нем студенты под руководством одних и тех же преподавателей (Н. Ладовский, Н. Докучаев, В. Кринский) проходили весь курс профессионального обучения. Обмас существовал три года и был центром формирования как пропедевтической дисциплины «Пространство» (которая затем под руководством В. Кринского и учеников

с пропедевтикой, должны были ориентироваться на выявление трех групп работ: материалы тех мастерских, где зарождались в начале 20-х годов пропедевтические дисциплины; задания по пропедевтическим дисциплинам на первом курсе Основного отделения; специализированная пропедевтика. Определить точно, сколько было выполнено студенческих работ в тех мастерских живописного и скульптурного факультетов, где первоначально формировались пропедевтические дисциплины, оказалось делом нелегким, особенно если иметь в

Группа студентов архитектурного факультета ВХУТЕМАСа. Сидят: крайний слева Г. Крутиков, крайний справа Г. Кочар.

Группа студентов Основного отделения ВХУТЕМАСа с преподавателями В. Кринским (стоит в центре с папкой в руках) и М. Коржевым, (справа от Кринского). Архитектурная специализация. II курс. 1927 г.



Н. Ладовского по Обмасу преподавалась на Основном отделении ВХУТЕМАСа), так и творческой концепции архитектурного течения рационализма, молодое поколение сторонников которого готовилось затем в мастерских Н. Ладовского и Н. Докучаева.

На живописном факультете в первые годы на младших курсах было несколько мастерских, каждая из которых специализировалась на преподавании какой-то группы профессиональных художественных приемов. Причем предполагалось, что студенты поочередно проходят курс обучения в нескольких мастерских. На базе этих мастерских формировались пропедевтические дисциплины сначала внутри факультета, а затем две из них («Графика» — А. Родченко и В. Киселев, «Цвет» — Л. Попова и А. Веснин) стали межфакультетскими и были положены в основу соответствующих пропедевтических дисциплин Основного отделения.

На скульптурном факультете межфакультетская дисциплина «Объем» формировалась в мастерской, которой совместно руководили Б. Королев и А. Лавинский. С выделением Основного отделения в самостоятельное подразделение ВХУТЕМАСа (с 1923 года) пропедевтические дисциплины становятся обязательными для всех студентов, которые занимались на Основном отделении первые два года. Однако уже на Основном отделении группы студентов формировались с учетом их будущей специализации, и в зависимости от этого определялись профилирующие пропедевтические дисциплины. Особенно четко это проявлялось на втором курсе Основного отделения, а с 1926 года, когда второй курс был включен в состав специальных факультетов, пропедевтика приобрела еще более специализированное направление.

Для архитектурного и дизайнерских факультетов ВХУТЕМАСа профилирующей пропедевтической дисциплиной было «Пространство». Будущие архитекторы на первом курсе выполняли, как они именовались, «отвлеченные» задания на выявление формы, массы и веса, конструкции, пространства, ритма, равновесия, динамики и т. д., а на втором курсе на эти же темы делались конкретные или «производственные» задания — уже не общая, а архитектурная пропедевтика. Таким образом, поиски проектно-графических материалов ВХУТЕМАСа, связанных

виду только те задания, которые имеют отношение к пропедевтике.

По-видимому, количество выполненных студентами заданий едва ли превышало в каждой мастерской несколько десятков. В Обмase пропедевтическая дисциплина «Пространство» формировалась в процессе разработки архитектурных проектов, причем на каждую тему Н. Ладовский давал последовательно отвлеченное и производственное задание. Старшая группа студентов выполняла только производственные задания, то есть конкретные проекты. Можно считать, что в Обмase за три года (1920—1923) было выполнено около 200 проектов.

После выделения Основного отделения в автономное на первом курсе по дисциплине «Пространство» студенты выполняли по три-пять «отвлеченных» заданий, в основном в макетах. На двух курсах Основного отделения в феврале 1924 года насчитывалось 463 человека, а в ноябре 1925 года — 388 человек. Таким образом, на первом курсе Основного отделения обучалось около 200 студентов, и большая часть из них выполняла отвлеченные задания по «пространству», во всяком случае начиная с 1923 года, когда Основное отделение было выделено в структуре ВХУТЕМАСа, и до 1929 года, когда оно было ликвидировано. Видимо, общее количество студенческих работ по отвлеченным заданиям по дисциплине «Пространство» колеблется от 1200 до 1500 работ — это чертежи, рисунки, модели.

Сколько же было выполнено собственно архитектурных проектов за время существования ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа? Всего архитектурный факультет этого вуза окончило 350 человек, причем более ста из них в 1930 году были выпущены ускоренно, без выполнения дипломного проекта.

На втором курсе, начиная с середины 20-х годов, студенты архфака выполняли в среднем по 4 проекта на отвлеченные задания и по специализированной архитектурной пропедевтике. На III и IV курсах архитектурного факультета студенты выполняли еще 4—6 проектов (включая преддипломный, так называемый контрольный).

Следовательно, в целом по архфаку можно было ориентироваться на такие цифры: училось до 500 студентов (считая тех, кто был на I—III курсах, когда ВХУТЕИИИ был ликвидирован). За пол-

В обеледованных автором статьи более чем 100 личных архивах бывших студентов и преподавателей ВХУТЕМАСа удалось выявить более двух тысяч ранее не публиковавшихся изображений курсовых и дипломных проектов (чертежи, фотокопии). На стр. 38—39 публикуется незначительная часть этого нового проектно-графического материала.

Верхний ряд: Объединенные левые мастерские (Обмас) архитектурного факультета (руководители Н. Ладовский, Н. Докучаев, В. Кринский). «Отвлеченные» и «производственные» (конкретные) работы студентов на выявление формы, массы и веса, конструкции и пространства. 1920—1923 гг. (работы студентов М. Коржева, В. Петрова, Ю. Спасского, Н. Травина, М. Туркуса, С. Гельфельда, Г. Гольца, Н. Тихонова).

Средние ряды: Основное отделение. Пропедевтическая дисциплина «Пространство» (руководители В. Кринский, В. Балякин, М. Коржев, И. Ламцов, В. Петров, М. Туркус и др.). «Отвлеченные» и «производственные» работы студентов на выявление формы, массы и веса, конструкции и пространства (работы студентов М. Барца, Н. Соколова, Л. Гриншпуна, Андрианова и др.). 1924—1929 гг.

Нижние два ряда: Архитектурный факультет (руководители мастерских А. Веснин, Н. Ладовский, Н. Докучаев, И. Голосов, А. Шусев и др.). Курсовые и дипломные работы студентов (проекты Т. Варенцова, М. Мазманяна, В. Лаврова, А. Бунина, М. Коржева, Г. Кочара, Л. Комаровой, И. Соболева, Л. Теплицкого, Д. Шибасва, П. Гольдберга, А. Носова, А. Мостакова, Ю. Мушинского, А. Сильченкова, Г. Глуценко, А. Машинского, П. Помазанова, Г. Крутикова). 1924—1929 гг.

ный курс обучения студент архфака выполнял 15—16 проектов, включая отвлеченные задания по профилирующей пропедевтической дисциплине «Пространство». Если исключить эти 4—5 заданий, то остается 10—12 собственно архитектурных проектов (включая специализированную пропедевтику). Но если учесть, что в первые и последние годы существования ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИИИа не все студенты проходили полный курс (одни раньше начали учебу, то есть до создания ВХУТЕМАСа, другие — позже ее конча-





ли — уже после ликвидации ВХУТЕИНа), то всего было, видимо, выполнено три-четыре тысячи студенческих архитектурных проектов. Важен также и характер подачи проектов. Отвлеченные задания по дисциплине «Пространство» — это в своем подавляющем большинстве или модель, или чертеж на одном листе. По архитектурной пропедевтике большая часть проектов выполнялась на одном листе или в виде модели, однако имеются и проекты на двух или трех листах. Курсовые проекты выполнялись на 1—3 листах. Преддиплом-

(возрастают к концу 20-х годов), так и по типам заданий (возрастают от пропедевтики к диплому). Проекты представлены лишь частью изображений, то есть опубликованы не полностью. Во многих случаях полиграфическое качество публикаций низкое, что затрудняет качественное воспроизведение проектов в новых изданиях.

Выявление материалов в личных архивах я начал с поисков работ архитектурного факультета. Предварительный зондаж позволил наметить такой, как мне казалось, максимальный предел выявления —

обследовать более 100 частных архивов. Работа эта оказалась весьма специфической, особенно в психологическом плане. В большинстве случаев я имел дело с самим владельцем архива. Все это люди весьма почтенного возраста, от 65 до 85 лет, для которых события 20-х годов — это время их далекой юности. Бывшие студенты ВХУТЕМАСа ко времени встречи со мной прошли большой творческий путь и зачастую рассматривали студенческие работы лишь как незначительный эпизод в своей творческой биографии. Почти все стремились заинтересовать меня, как историка советской архитектуры, работами времени своей профессиональной зрелости, которая у большинства из них совпала с периодом «украшательства».

Но далеко не в единичных случаях выяснялось, что лучшими проектами владельца архива были как раз его студенческие работы, выполненные во ВХУТЕМАСе. У многих выпускников ВХУТЕМАСа вообще не оказывалось в их личном архиве никаких проектно-графических материалов студенческого периода.

Эти материалы или давно уничтожил сам владелец архива, или они были утрачены в годы войны. Нередко я слышал: где же вы были раньше, вот недавно переехали на новую квартиру и весь хлам с антресолей выбросили. Бывшие студенты ВХУТЕМАСа, у которых ничего не сохранилось, нередко подробно рассказывали о своей учебе в вузе и часто рисовали мне по памяти свои проекты. Таких восстановленных эскизов их авторами студенческих проектов в моем архиве несколько десятков.

Беседы с бывшими преподавателями и студентами ВХУТЕМАСа проходили, как правило, у них дома.

Во время бесед я вел подробные записи (накопилось уже сотни страниц записей таких бесед). Мы рассматривали подробно личный архив собеседника, я отбирал из него документы, чертежи, рисунки и фотографии, которые возвращал после фотографирования и снятия копий.

Не все владельцы личных архивов или их наследники легко давали материалы на вынос, боясь выпустить их за пределы квартиры. Их можно понять — для них это реликвии.

Нередки случаи, когда архивы выбрасываются после смерти владельца. Недавно позвонил один из вхутемасовцев и сказал, что умерла вдова одного окончившего ВХУТЕМАС архитектора, квартиру надо сдать, а родственники не знают, что делать с многочисленными папками, с материалами и документами. Я связался с родственниками и в последний момент вывез материалы, уже предназначенные на выброс. Среди них и великолепные фотографии студенческих работ владельца архива.

Я мог бы много рассказывать, с каким большим трудом и в то же время с какими счастливыми минутами связаны такие поиски архивных материалов.

Обследование личных архивов и беседы с архитекторами и художниками старшего поколения помогли мне почувствовать саму атмосферу тех лет. Это, конечно, большое преимущество, когда историк может не только пользоваться материалами, но и беседовать с людьми того времени, которое он изучает.

В целом в значительной степени удалось воссоздать проектно-графическую часть архива ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

С 60-х годов мной в личных архивах и изданиях выявлено к настоящему времени такое количество материалов, которое позволяет на конкретных работах показать значительную роль ВХУТЕМАСа в формировании современной архитектуры и дизайна. Предстоит большая работа по анализу этого материала, его систематизации, уточнению авторства и мастерской, где выполнялся проект и тип задания. Разумеется, такой материал необходимо издать с возможной полнотой. Творческое наследие советского искусства 20-х годов — это не только наш отечественный опыт, но и важное наследие всего мирового искусства в целом. Наш интернациональный долг — выявить, сохранить и ввести в научный обиход это наследие.



Студенты собираются на демонстрацию (ноябрь 1922 г.) во дворе ВХУТЕМАСа на Мясницкой ул. (ныне ул. Кирова).

ные проекты содержат от двух до 6—7 листов, а дипломные до 10 листов, и даже в отдельных случаях до тридцати, включая таблицы аналитической части. Таким образом, общее количество моделей и листов чертежей, включающих все архитектурные проекты, а также задания по дисциплине «Пространство» могли бы насчитывать до 8 тыс. изображений.

Таково положение с архитектурным факультетом — одним из самых многочисленных во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе. Иное положение с основными дизайнерскими факультетами, общее количество студентов на которых было меньше, чем в некоторых мастерских архфака. Так, в феврале 1924 года на архитектурном факультете училось 242 студента, на деревообделочном — 22 и на металлообрабатывающем — 17, а в январе 1925 года соответственно: 241, 16 и 12 студентов. До закрытия ВХУТЕИНа в 1930 году дерфак окончили 31 человек, а на старших курсах к тому времени обучалось 16 студентов. Метфак окончило 16 человек, а на старших курсах было лишь семь студентов. Вот с учетом этого количества студентов и следовало искать курсовые и дипломные дизайнерские проекты.

Отсутствие проектно-графических материалов ВХУТЕМАСа в государственных хранилищах определило два основных канала поисков студенческих работ: публикации 20-х — начала 30-х годов и личные архивы бывших преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа. Тщательное изучение публикаций выявило такую картину. Относительно широко публиковались дипломные проекты второй половины 20-х годов архфака и объединенного дерметфака.

Неплохо представлены в публикациях преддипломные проекты архфака, значительно меньше — курсовые, совсем незначительно — архитектурная пропедевтика и буквально единицами — отвлеченные задания по пропедевтическим дисциплинам. Мной были просмотрены и весьма далекие от проблематики ВХУТЕМАСа издания, и в некоторых из них неожиданно удалось обнаружить публикации студенческих проектов.

Публикации неравномерны как по годам

1000 проектов (включая отвлеченные задания по профилирующей пропедевтической дисциплине «Пространство»), это примерно одна пятая всех работ студентов архфака.

Более чем десятилетние интенсивные поиски позволили превзойти эту цифру. Найдены много дополнительных листов к уже опубликованным проектам и качественные изображения большинства опубликованных. Общее количество выявленных изображений по архфаку уже превышает 2500. Это позволяет получить практически полное представление о работе архитектурного факультета.

Выявлено почти 70 проектов Обмаса. Отвлеченные задания первого курса Основного отделения по дисциплине «Пространство» (в том числе и работы студентов не архитектурных групп) выявлены в количестве 800. Проектов по архитектурной пропедевтике (II курс) найдено около 80, курсовых и преддипломных проектов — более 250, дипломных — 75. Среди выявленных проектов — работы студентов мастерских Н. Ладовского, А. Веснина, А. Щусева, И. Голосова, Н. Докучаева, Л. Веснина, К. Мельникова, И. Жолтовского и других.

По пропедевтической дисциплине «Объем» выявлено несколько десятков выполненных студентами заданий, начиная с самого первого задания (осень 1920 года). По дисциплине «Цвет» удалось найти лишь около десяти работ.

По дизайнерским факультетам процесс выявления материала еще продолжается. По метфаку он уже близок к завершению (удалось выявить около 60 курсовых и дипломных проектов), а по дерфаку еще предстоит более детальное обследование личных архивов (пока найдено около 30 проектов)\*.

Обследование личных архивов было начато мной в 60-е годы. Всего удалось

\* По этим факультетам мной опубликовано в бюллетене «Техническая эстетика» две серии статей: по метфаку — в 1977 году (№ 4—6), по дерфаку — в 1980 (№ 2—4).

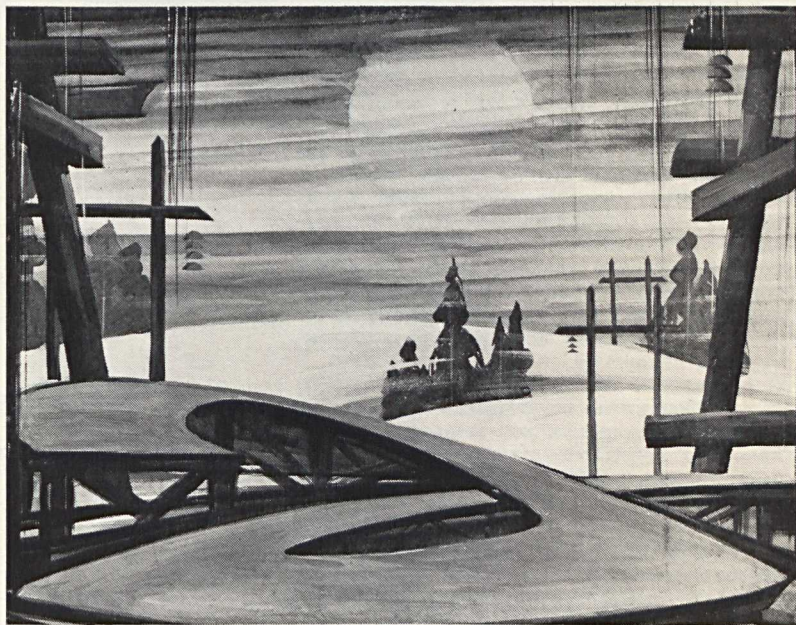
# Сценография Владимира Иванова

Инокентий Потанов



В. Иванов  
Песня. Автобиография. 1979

Эскиз декорации к спектаклю  
«Каменный олень». Бумага,  
гуашь. 1977



Владимира Давыдовича Иванова привыкли считать в равной мере и художником театра, и графиком. Но не так-то просто быть и тем и другим на взаимодостойном уровне. Здесь нужна, конечно, определенная предрасположенность таланта. Недаром Иванов не узкий специалист и в театре, и в изобразительном искусстве. Главный художник Якутского государственного драматического театра имени П. А. Ойунского, он имел возможность выступать и как режиссер-постановщик. В 1965 году им осуществлены постановка и оформление пьесы «Лиса и виноград (Эзоп)» Г. Фигейредо. Пьеса эта предназначена для «театра слова», что и увлекло Иванова. Благо, что для воссоздания великолепных диалогов были достойные актерские силы: народный артист СССР Дмитрий Ходулов (Эзоп) и народный артист РСФСР Марк Слепцов (Ксанф).

Строгие линии сценических конструкций, матово-мягкие, как на античных фресках, голубые тона неба на условном фоне, красноречивость скупых жестов актеров, обдуманность ракурсов — все это естественно входило в жизнь спектакля, в его стиль, в его органику. Удача режиссера и художника спектакля была замечена местной и центральной печатью.

Иванов пришел в Якутский государственный музыкально-драматический (ныне драматический) театр в середине шести-

десятых годов. То было время, когда в советской сценографии первостепенное значение приобретали раскованность в реализации творческого замысла, увлеченность театральной динамикой, поиски подлинной театральности. В Якутии тогда еще давала себя знать инерция сугубо традиционного кулисного театра, а нередко привязанность к декорациям только информационного, иллюстративного плана. И надо было как-то по-новому увидеть и осмыслить пространство сцены, цвет, свет, предметы, фактуру материалов, активизировать всю их связь с режиссурой спектакля.

Эта задача и легла на долю молодого выпускника Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии В. Иванова, где он учился у Н. П. Акимова. В театр пришел специалист с хорошей профессиональной культурой, он пишет эскизы декораций и строит макеты, разрабатывает эскизы костюмов, создает театральную рекламу, словом, практически делает все, что требуется от него как от инициативного участника театрального синтеза.

Как правило, В. Иванов тактично соотносит общие и более частные пластические категории, символы и, с другой стороны, выразительные детали, точно указывающие на время или место действия героев или же на национальную особенность спектакля. Эти качества ярко проявились

еще при работе художника над национальной драматической поэмой «Красный шаман» П. Ойунского (1965), где оформление сцены, специфическое по этнографической фактуре, но лаконичное, отличается динамичностью пространственного решения, эмоциональной напряженностью, масштабностью в соответствии с гордым патетическим духом самого спектакля.

В спектакле «Каменный олень» И. Гоголева оформление единой установки для декораций строится на сочетании экзотически сурового зимнего пейзажа с холодным, в полнеба, белесым солнцем — и мощных конструкций строящейся гидростанции. Ветки ягеля, вкрапленные на ажурные сплетения стройки, вносят дополнительный поэтический акцент в тему Севера.

В «Марыкчанских парнях» (по роману Эрилика Эристина) помост для действия, ошестившиеся, как штыки, силуэты таежных деревьев, пейзаж и развевающаяся высоко, во всю ширину сцены, красное полотнище даны в ритме, создающем образ тревожного и вдохновенного времени. — все здесь исполнено ощущения высокой революционной романтики.

Вольно или невольно, В. Иванову приходится оформлять пьесы, самые разные по жанру, стилю, исторической принадлежности, наконец, по своим драматургическим достоинствам. Особой мерой причастности к высокому человеческому искусству театра отмечено у него обращение к шекспировским пьесам. Оформляя в 1974 году «Макбета», художник отталкивается от сцены шекспировского театра «Глобус». Он строит единый пандусный станок из простых деревянных конструкций. Портал сцены предстает у него в виде ворот мрачного средневекового замка, а задний план — в виде некоей паутины, спрута, — и все это остается неизменным.

Сквозной — через все эпизоды спектакля — красный цвет осмыслен символически, своей напряженностью и беспокойством он подчеркивает заключенный в трагедии накал человеческих страстей. В. Иванову хочется чаще иметь дело с пьесами романтического склада, где есть и светлая лирика, и мечта — они ему более всего по душе.

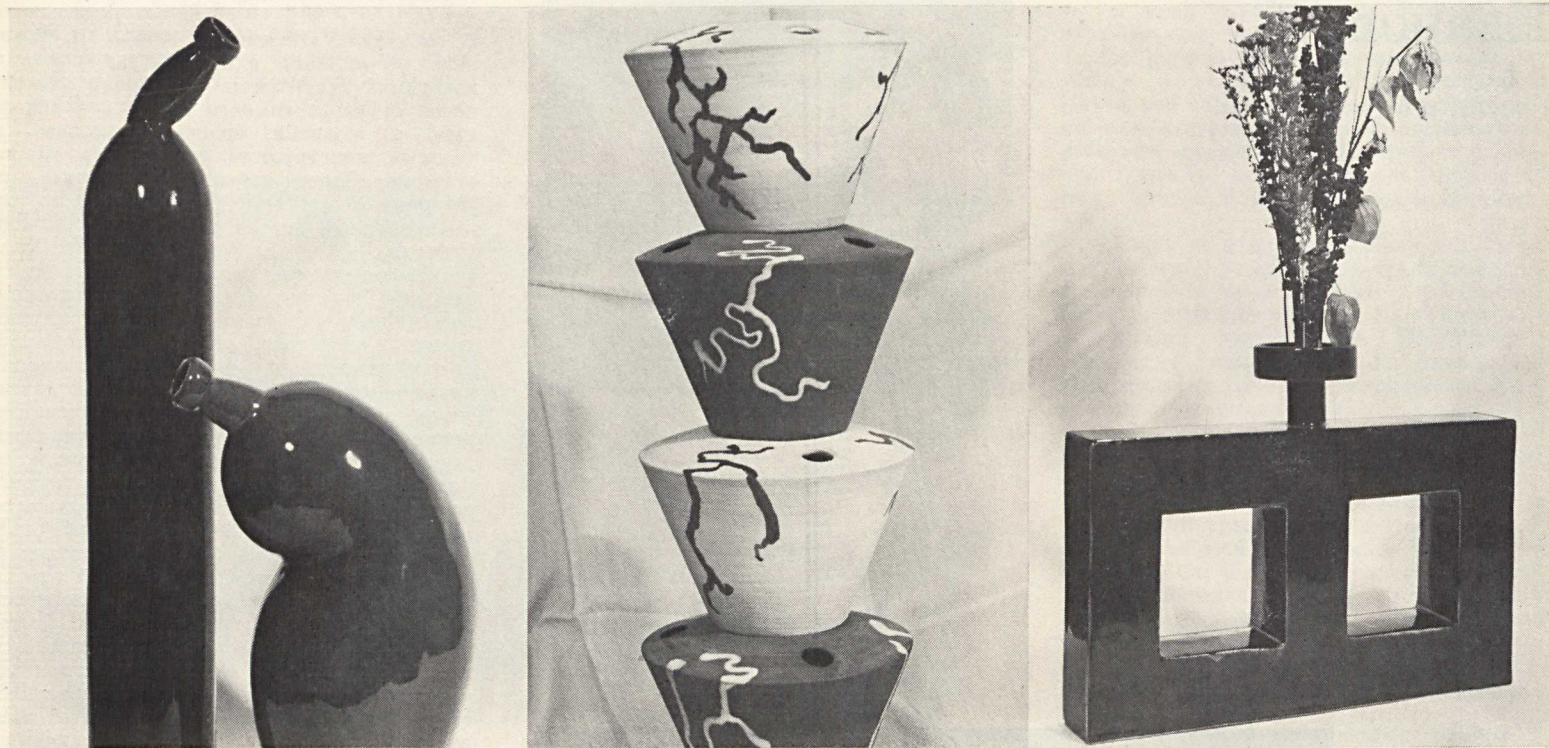
Станковая, книжная, промышленная графика и плакат — это второй основной круг творческих увлечений Владимира Иванова. Многие годы он продолжает работу над большим циклом цветных литографий «Времена года», который должен состоять из четырех триптихов, уже закончены «Весна», «Лето», «Осень». Именно в этом цикле, с его довольно необычной образной структурой, ярко проявляются черты, роднящие их с работами художника в области сценографии. Речь идет прежде всего о своеобразии режиссуры каждого триптиха, в которых обращают внимание подчеркнутая репрезентативность композиции, акцент на зрелищность, приподнятый поэтический строй.

Нередко в свои натурные наблюдения художник тактично влетает фольклорные мотивы, которые вносят дополнительные акценты в образную интонацию произведения, обогащают наше представление о поэзии и красоте северного края. Наиболее цельным по изобразительному решению и по эмоциональной наполненности представляется, пожалуй, триптих «Осень», каждый лист которого («Песня», «Тревожно», «Журавли») рождает знакомое всем нам щемящее чувство причастности «прощальной красе» природы в эту осеннюю пору.

Недавно В. Иванов завершил триптих «Посвящение поэту (П. А. Ойунскому)», выполненный в технике цветной литографии. Основу авторского замысла составляет светлое элегическое начало, но тихую нежную грусть озаряет животворный свет самого символического Древа поэзии в память о П. А. Ойунском. Воспринимая все листы триптиха в их тесной соотнесенности друг с другом, мы проникаемся духом поэзии Ойунского с ее смелой фантастикой, глубоким человеческим смыслом и дерзновенной устремленностью в будущее.

# Керамика в интерьере

Елена Егорьева



Вазы Берлина подвижны и «общительны», художник любит ставить рядом два или три предмета и организовывать их диалоги, беседы. Такие вещи легко и естественно живут в современной архитектуре, не «преодолевают» ее и не противоречат ей, потому что автор сознательно проектирует декоративные изделия как элементы некоей вторичной мини-архитектуры, как связующий элемент между индустриальной современной архитектурой и человеком.

В отличие от многих современных художников, Берлин не испытывает отвращения к технике — недаром вкусы его складывались в 20-е — 30-е годы. Он полагает, что наступившая НТР не только создает вокруг нас вторую природу, но и ставит идеи, элементы и дает художнику импульсы для нового формотворчества столь же законно, как и мир живой природы. А поскольку он технику любит — сразу после войны Лев Ефимович работал главным художником на экспериментальном заводе пластмасс и имеет много патентов по технологии обработки этого материала, — то может извлечь из нее многое. Он умеет точно найти яркое визуальное пятно или, как он сам говорит, «горячую точку» в интерьере, не прибегая к приемам сугубо декоративным, лишь за счет энергии ритма или точно выбранного масштаба и угла обзора.

Мало того, что работы Берлина органично сливаются с интерьером, они сами несут в себе образ архитектуры, для которой были сделаны, — качество редкое и завидное. В объемах и линиях 60-х — 70-х годов художник нашел нечто созвучное своему дарованию и, раз выбрав свою дорогу, пошел по ней, не оглядываясь на капризы моды текущего дня. Такой выбор требует от художника большой твердости, уважения к своей интонации. Ведь вкусы нынче меняются быстро и резко, то, что сегодня нравится поголовно всем, завтра может быть отвергнуто и объявлено никому не нужным. И очень многие мастера, увлекаясь новизной, оставляют органичное и перспективное направление, не исчерпав его до конца. Однако верность себе и времени, тому времени, в котором художник нашел себя, нашел не по возрасту и мимолетному увлечению, а по сходству звучащей в душе мелодии, дает плодотворный результат. Убедительный тому пример — творчество Льва Берлина.

Елена Егорьева

Недавно МОСХ отметил пятидесятилетие творческой деятельности художника Льва Ефимовича Берлина. В Доме художников состоялся вечер и была организована выставка, посвященная творчеству юбиляра. На ней экспонировались напольные и стенные вазы, светильники, элементы декоративных решеток для интерьеров общественных зданий — все очень ясные по конструкции, подчеркнута геометричность по рисунку, строгие и серьезные. Эта небольшая экспозиция по своему характеру и настрою резко отличалась от того, что мы привыкли видеть на выставках последних лет, где предмет из керамики чаще всего трактуется как некая роскошная драгоценность в убранстве комнаты или зала. Выставка Берлина на этом фоне казалась несколько резкой, суровой.

Его керамические изделия построены из подчеркнута технизированных элементов, тех, что дает нам индустрия, а не природа, в основе их — шар, куб, спираль, разнообразные тела вращения. Недаром художник охотно говорит о «техноформости» своих произведений. Даже в самых причудливых, самых пластичных и упругих конструкциях всегда прочитывается скрытый угол. Конструкция каждой вещи, ее строение предельно раскрыты и обнажены, все построено на контрастах вертикалей и горизонталей, объемов и полостей, сложной конфигурации вещи и четкости ее конструкции. Контрастны и глубокие однотонные глазури. Кажется, что цвет в вещах Берлина имеет не только плотность, но и вес, он не покрывает поверхность, но как бы пронизывает объем насквозь.

Л. Берлин  
Вазы для цветов. Керамика, глазурь

Комплект кашпо. Терракота, роспись глазурью

Ваза для цветов. Керамика, глазурь

Середина 60-х — 70-х годов

# «Новые дикие» и сумерки авангардистской мифологии

Михаил Соколов

В минувшее десятилетие, как известно, в конъюнктуре модернистских мод воцарился застой. После гиперреализма (или, быть может, начиная с него) новые вспышки авангардистского формотворчества уже не претендуют на роль революций в искусстве, окружающих себя аурой манифестов, лозунгов, ритуальных акций — как это было в «гремящие шестидесятые». Микростили семидесятых, интригуя мнимой новизной, при ближайшем рассмотрении предстают поздними фазами предшествовавших течений — фазами более конформистскими и асоциальными, более созерцательными и «музейными». Так, «гипер» явился, собственно, последним словом поп-арта, перформанс — инобытием хепенинга, причем почти стопроцентно утратившим социально-критический активизм последнего; археологизм<sup>1</sup> и разного рода ретропародии на старое искусство — во многом реминисценциями сюрреализма, но без его «ультрареволюционной» фразеологии. Что же касается феминизма, столь на шумевшего на Западе в минувшее десятилетие, то он, по сути, обнаружил себя не столько как стилистическое, сколько социальное явление, объединившее под лозунгами женского равноправия представительниц самых различных художественных течений.

Советские исследователи «контркультуры» Запада выделяют два ее крыла — «лево-радикальное, проповедующее необходимость активных действий», и «богемно-битническое, основанное на пассивном «уходе» от общества»<sup>2</sup>. Нынешняя художественная жизнь Запада, сочетающая неоконсерватизм с возрождением подзабытого мифа о башне из слововой кости, явно отдает предпочтение последнему модусу. Усталость от «эстетических революций», партизанских налетов на культурный истеблишмент, от проповедей и манифестов, от левацкой терминологии — основное настроение, с которым авангардизм вступает в последние десятилетия нашего века.

Однако без периодических рекламных стрессов, связанных с введением новых эстетических «фасонов» и «моделей», художественный рынок развитых капиталистических стран просто не способен существовать. Уставать может кто угодно: художники и критики, зрители и галерейщики, — но гигантский транснациональный механизм ценообразования на предметы современного искусства должен сохранять энергию, гибкость и жизнедеятельность. В стихии нынешнего авангардизма, или «постмодернизма» (мы не употребляем далее этот, до сих пор еще не отстоявшийся термин, требующий пространных комментариев), личное мировоззрение того или иного художника, даже при условии радикальной несхожести его творчества со всем, что было раньше, играет десятистепенную роль. Определяющим является другое: социальные и социально-экономические структуры (рынка, моды, критики, прессы и т. д.), втягивающие в себя индивидуальную художественную продукцию на манер уборочной машины, а затем выдающие готовые брикеты, годные для того, чтобы служить топливом для буржуазной культурной индустрии, в том числе и для буржуазного искусствоведения, сози-

дающего очередные варианты истории современного искусства. Феномен «новых диких», которым посвящена данная статья, поможет нам подробнее ознакомиться с такого рода процессом.

Как писал с едким сарказмом французский критик Д. Абади, «на нынешнем художественном мелководье спуск на воду каждого нового стиля неизбежно предстает лихорадочной спасательной операцией. Мир искусства в целом нуждается в периодическом обновлении художественного ландшафта. Маршанам необходимы новые «продукты», дающие повышенную прибыль по сравнению с исходной стоимостью, критикам — лишний повод для самоутверждения в роли теоретиков. В условиях крайнего недостатка новых «авангардов» в последнем десятилетии выставка «Барокки-81»... является, несомненно, крупным событием»<sup>3</sup>.

Выставка состоялась в октябре-ноябре минувшего года в Музее современного искусства в Париже. Она объединила произведения американских, итальянских, французских и западногерманских авангардистов, последние два-три года усиленно «выводимых на орбиту» буржуазной специальной и массовой прессой. «Новыми дикими» их именуют в ФРГ и Швейцарии. В Италии эта мода получила название «трансавангарда» и «искусства шифров»; в США — «нового образа» и «орнаментальной живописи» (pattern painting; английское слово pattern означает одновременно «орнамент, узор» и «шаблон», что в данном контексте, как мы увидим ниже, имеет оттенок смысла, не лишнего иронической знаменательности). Вывеска парижской выставки «Вагоques-81» выглядит для француза диковинным неологизмом, ибо и по-французски слово «барокко» употребляется, как правило, в единственном числе. Прототипами парижской экспозиции явились соответствующие смотры в других странах Запада, в частности, выставка в кельнской галерее Менц, снабженная еще более красноречивым названием — «Свобода мусорного ящика» (1980).

Что же роднит между собой «новых диких»? Это, прежде всего, резкий поворот от хотя и предельно дегуманизированной, но все же обстоятельной фигуративности гиперреализма — в сторону спонтанной, грубофактурной живописности, заменяющей какие бы то ни было следы тонального или декоративно открытого колорита сознательной имитацией мази, «пачкотни» («barbouillage»), иногда рождающей впечатления, будто холсты эти использовали не для собственно живописи, но скорее для вытирания кистей.

Характерно признание американца Стивена Бекли, одного из участников парижской выставки, о внутренних импульсах, приведших его к современному стилю: «Одно из своих полотен я посвятил первой мировой войне. Когда я его писал, мне хотелось, чтобы оно было предельно безобразным — так же, как и сама тема. Но через несколько недель работы оно, черт знает почему, постепенно начало становиться красивым»<sup>4</sup>. Наличие даже следов прекрасного, как это в свое время было у дадаистов, осознается со стыдом, как нечто вроде тайного порока или дурной болезни. При этом, однако же, можно вспомнить, что произведения Барлаха, Кольвиц и других художников-гуманистов, созданные в свое время на ту же «безобразную» тему (первая мировая война), продолжают притягивать нас, как это, казалось бы, ни парадоксально, именно как воплощения прекрасного.

Мысли об эпохе немецкого экспрессионизма рождаются не случайно. «Новые дикие» охотно цитируют экспрессионистов и тематически, и формально. Но упрямая закономерность — они неизменно отбирают в течениях, насыщенном высокой и страстной трагедийностью, самое низменное, ущербное, болезненное. Нагие фигуры Кирхнера и Пехштейна, воплотившие страстный протест художников против лицемерия и цинизма буржуазного общества, сменяются теперь «творениями» Саломе и Каstellи, где растрепанная мазня отнюдь не прикрывает откровенно порнографического содержания. Вместо красочных феерий Нольде или философской многоплановости Бек-

мана зритель видит написанные какой-то серо-буро-малиновой грязью композиции Базелитца с неясными человеческими фигурами. Этот «герой» последней венецианской биеннале упорно вешает свои картины вверх ногами (либо так и пишет их «вверх тормашками» — тайна технологии оберегается весьма ревниво), тем самым давая повод критикам лишний раз порассуждать о мифологеме «мира наизнанку» и прочих ученых материях. Варварство «новых диких» — в отличие от ранних стадий примитивизма XX века и даже их непосредственного предшественника Жана Дюбюффе с его программой «ар бриот», или «грубого, сырого искусства», — чрезвычайно «кабинетно», до предела перегружено ссылками, цитатами и сносками, раскиданными с нарочитой бессистемностью. Зрителям, обходящим выставки типа «Барокки-81», бросаются в глаза где-то проблемски узорчаты крестьянской вышивки, где-то обрывки ленты комикса, где-то — мотивы палеолитических росписей и искусства примитивных племен, где-то — «кочки» укрупненных китайских лубков (традиционный лубок занял важное место в культурном экспорте современного Китая в страны Запада, и на него жадно набросились авангардисты, уже опустошившие буквально весь репертуар мирового искусства в поисках эффектных монтажных «стыков» и контрастов). Эклектизм здесь является не помехой, а программной целью: исходные компоненты перемальваются без попыток какого-либо историко-стилистического соответствия — как в фантазмагорических декорациях какой-нибудь оперной «космической оперы» типа «Звездных войн» Джорджа Лукаса (1977), где палеолит мирно уживается с футурологией, а бутафорские средневековые доспехи — с ландшафтами примитивных племен.

В стремлении избежать привкуса музейной аккуратности «новые дикие» идут на все: холсты выставляются подвешенными к потолку, прислоненными к стене, рассеченными надвое, замусоренными мотками проволоки, щепками, различными инструментами, как бы случайно оставленными в кадре. При этом здесь не найдешь ни одного целого предмета; по-артистские ассамбляжи предстали бы по сравнению с этим хаосом чинными витринами супермаркета. Стихия тотального беспорядка — не то помойки, не то некоего перманентного ремонта, уходящего в абсурдную, «дурную» бесконечность, — захватывает даже стены галерей, порою сплошь покрываемых беспорядочной живописью в стиле «граффити».

Здесь надо вспомнить, что слово «граффити» было одной из популярнейших лексических примет западной «контркультуры» 60-х годов<sup>5</sup>. Бунтующее леворадикальное сознание выплескивалось в урбанистическую среду, стремясь найти знаковую опору в примитивном и нередко неэстетичном языке символов и надписей, оставляемых на городских стенах играющими детьми или ремонтниками в минуты досуга, членами политических манифестаций и религиозных сект, замарксованными одиночками или, напротив, дисциплинированными гангстерами, обозначающими таким образом сферу влияния своего «клана». На гребне демократических движений — особенно негритянского и мексиканского населения в США — возникли «росписи-граффити», сочетающие платную общедоступность манеры с мощным социально-критическим пафосом<sup>6</sup>. Авангардистов же привлекла не столько агитационная доходчивость «граффити», сколько их квазиритуальная природа, как бы выходящая из низовых архаических слоев «коллективно-

го бессознательного». Антисалонная по своему изначальному импульсу «живопись-граффити» (в ее галерейном, а не городском варианте) в руках авангардистов довольно быстро превратилась в коммерческую забаву, где на рубеже 70-х — 80-х годов элементы бунтарской политической символики были окончательно вытеснены эротико-мифологическими мотивами.

Критики «новых диких» наряду с немецким экспрессионизмом и городскими граффити постоянно вспоминают творчество детей и душевнобольных. Сознательно культивируемый игровой инфантилизм «трансавангарда» дает, казалось бы, почву для подобных параллелей. Здесь можно найти и предшественников — еще в двадцатые годы Пауль Клее, следуя тому же принципу «ученого инфантилизма», пользовался репродукциями в книге немецкого психиатра Г. Принцхорна как иконографическими источниками для собственного творчества<sup>7</sup>. Однако, вдохновляясь произведениями непрофессионалов или примитивных народов, авангардисты придают их семантике диаметрально противоположный смысл. Пиктографическая знаковая, введение многочисленных буквенных элементов, «шифры», густо покрывающие композицию, — все то, что так характерно для ранних стадий художественного творчества, как индивидуального, так и исторического, является, как известно, овестьствием поистине титанических усилий разума, постигающего мир. Это путь вверх, к свету. Путь Клее и «новых диких» — это путь вниз, в хаотическую «эстетику бессознательного». Знаменательно, скажем, что «новые дикие» прилагают максимум усилий, чтобы иллюзорно или реально разрушить раму композиции, в то время как для ребенка именно осознание четырехугольника листа, умение вписывать в него рисунок являются важнейшим этапом эстетического самообучения, достигаемым ценой долгих целенаправленных усилий. Но абсурдно было бы, конечно, ставить абсолютный знак равенства между «новыми дикими» и Клее. Здесь, как и по отношению к традициям экспрессионизма, можно было бы заметить, что история модернизма, в первом случае представляющая трагедией отчужденного сознания, вторично повторяется как фарс, интегрированный в систему буржуазной культуры. Интересен к самодетельному, «наивному» искусству в современной западной художественной жизни необычайно возрос. Однако авангардистскими критиками нередко культивируются его агрессивные, хаотические, уродливые, психопатологические черты, позволяющие рассматривать искусство это в рамках профессионального авангардизма. Лирическая созерцательность Анри Руссо или «бабушки Мозес» пришлось бы здесь, пожалуй, не ко двору. Среди «новых диких» есть непрофессионалы (например, итальянец Энцо Куччи), но совсем иного плана. Им свойственно не столько наивное и трогательное любование красотой мира, сколько страхи и примитивные верования, делающие их творчество похожим на творчество душевнобольных. Последние тоже нередко попадают в выставочно-музейную «струю» как производители спонтанного «грубого искусства». Совсем недавно в странах Запада и США с большим резонансом в прессе прошла выставка рисунков Адольфа Вельфли. Этот неизлечимо больной человек почти всю жизнь провел в швейцарских психиатрических лечебницах и скончался, так и не узнав, какую славу принесут ему листы бумаги, в изобилии заполнявшиеся им тотемическими знаками и сплошным ковром неразборчивых каракулей.

Многие композиции «новых диких» воспринимаются как увеличенные иллюстрации из какого-нибудь психиатрического пособия. Сами художники, пожалуй, не обиделись бы таким сравнением, заштампованным еще ранними критиками модернизма. Ведь это и было сознательно взлелеянным эффектом. Таков гигантский (2×3 м) холст Миммо Паладино, где рельефно вылепленная из какой-то пастообразной массы ухмыляющаяся фигуралочка предстает персонафикацией Идиотической Глупости. Такова «Безжалостная картина» Джулиана Шнабеля, где смутные человеческие конфигурации и распятия сработаны из густой массы битых тарелок, мастики, воска, эпоксидной смолы. Таков «Автопортрет» Франческо Клементе, представившего себя уже в буквальном смысле слова пациентом больницы, лежащим в постели. Таковы, наконец, панно, которыми Йон Борофский украсил стены нью-йоркской галереи «Паула Купер», — здесь волны набегающих друг на друга рисунков-граффити кажутся исполненными неким обитателем изолятора для буйных больных. Многим композициям «новых диких» присуще хоть и вульгаризированное до предела, но все же явственное орнаментальное начало. Это — узоры, не ориентированные на какой-то определенный стиль, но скорее напоминающие те барочные завиточки, которые скучающий человек рассеянно чертит на бумаге. В чем-то здесь сказалось, возможно, влияние такого представителя «постживописной абстракции», как американец Си Туомбли (первым разработавший манеру безличных каракулей-граффити); в чем-то проявилась общая волна современных попыток возродить орнаментализм, в том числе и в архитектуре «постмодернизма» с ее склонностью к кичевым ретроспекциям<sup>8</sup>. Типичный пример «новой орнаментальной живописи» — полотно американца Роберта Заканича «Круговорот джунглей» («Jungle Twist», 1980). Сперва кажется, что все поле композиции раппортно покрыто растительными узорами — не то колосьями, не то шишками. Вглядевшись, видишь, что эти «шишки» — узлы проволоки, сплошной сетью закрывающей всю живописную поверхность.

Подобные примеры «орнаментального отчаяния» (как назвал одно из своих полотен Джулиус Шнабель) нередко до предела насыщены символами и знаками, хаотически «подмигивающими» зрителю. Семантические перегрузки, превращающие произведение в пособие по оккультизму, издавна были свойственны авангарду, особенно в сюрреалистическом его варианте. Однако символотворческое неистовство сюрреалистов было не лишено определенной системы, призванной «революционизировать» и «раскрепощать» сознание, якобы плененное традиционной культурой. Ныне же в «искусстве шифров» знаки, вырванные из своего культурного контекста, соединяются по принципу (или, точнее, «антипринципу») абсолютного семантического несоответствия; они, как слайдовые ряды в оформлении западных дискотек, призваны не столько объяснить и учить (ведь даже для Клее педагогическая функция знака играла огромную роль!), сколько обеспечить повышенный психофизиологический тонус стрессовыми волнами визуальной информации. Символы здесь могут быть задействованы самые различные. Ансельм Кифер вводит в одну из своих композиций Всевидящее Око, Михель Буте — причудливую мешанину из неолитической, древнеегипетской и мусульманской символики с такими вычурно-многозначительными названиями, как «Гимн солнцу», «Музей Эхнато-

на», «Самаркандский принц» и т. д.). Предпочтение отдается идеограммам первобытных и примитивных культур. Отнюдь не барокко (несмотря на претенциозное название парижской выставки), не ренессанс (даже в его издевательски-пародийном осмыслении, как у Сальватора Дали), не средневековые — даже по примеру антиклерикальных гротесков сюрреалистов — привлекают модернистов последнего призыва. Их переориентации на праисторию искусства предшествовали два наиболее существенных этапа. В первых деятельности абстрактных экспрессионистов 40-х — 50-х годов, нередко превращавших свои полотна в наборы сравнительно легко узнаваемых «первообразов» цивилизации (таких как солярные и лунарные знаки, Мировой Змей и т. д.); не раз в критике отмечалось также знаменательное соотнесение «дриппинга» Дж. Поллока с ритуальными песочными узорами индейцев навахо. Во-вторых, это более близкая по времени практика хеппенингов где зрителям-соучастникам нередко навязывались псевдорелигиозные знаки, часто в сочетании с имитацией обрядов примитивных племен. Наконец, в-третьих, это присущий «контркультуре» в целом назойливый интерес к «магическому и ритуальному, племенному закону ... к воскрешению древнего шаманства»<sup>9</sup>. Даже феминизм — авангардистское течение, наиболее тесно соседствующее по хронологии с «новыми дикими», переполнено своего рода «неолитическим кичем» в виде театральных, скульптурных и прочих имитаций образа Великой Богини.

На парижской выставке такого кича тоже много. В «неолитическом» ключе решает свою композицию Зигмар Польке — здесь мы найдем и мировое яйцо, и магическую десницу, и мирового Змия. Дэвид Штольц покрывает пол галереи целым слоем своего рода символического мусора — крученые из проволоки пентаграммы, спирали, зигзаги, «восьмерки бесконечности» предстают как бы соскобленными со стенок архаических ритуальных сосудов. Очень часто следы древних цивилизаций смешиваются с природными приметами, возвращаясь в «лоно матери-Земли». Так, в «Зимнем дворе» Изольды Ваврен в три равномерные строчки распределены зигзаг, древнеегипетское «око», крестик, шевроны и прочие «человеческие» значки, внезапно перемежающиеся с отпечатком какого-то плода или следами птичьих лап на снегу. В духе этой тенденции «возврата к истокам» Нино Лонгобарди в своем панно живописует даже целый процесс превращения человека в гигантского морского конька.

Антигуманистическим мотивам отрешения от «тяжкого бремени» человеческой цивилизации, пронизывающим деятельность «новых диких», оказываются чрезвычайно созвучными широко рекламируемые эксперименты таких бывших концептуалистов, как Йозеф Бойос (ФРГ) и Марио Мерц (Италия). Первый в своей графике, максимально приближенной к стилю наскальных росписей, тотемическими образами зайца, лося, оленя пытается навеять зрителю атмосферу «евразийской праистории»<sup>10</sup>. Второй сплошь покрывает стены галерей композициями с тиграми, крокодилами, совами и носорогами, превращающими выставочные интерьеры в подобия пространств для древних охотничьих обрядов<sup>11</sup>. Аналогичным духом разыгранного варварства веет от гигантского (4,4×140!) панно Мартина Дизлера со смутными силуэтами каких-то злых, агрессивных существ; написанный швабской, опус этот был недавно выставлен в вюртембергском Кунстфериайне.

Однако запущенная на полную мощность машина времени часто дает у «новых диких» парадоксальные, но продуманные сбои. Вдруг мы замечаем, что магическая десница в композиции Польке подозрительно напоминает гостиничный перст, указующий путь в туалет. Рядом с рогами демонами и загадочными пентаграммами на картине Эрика Дитмана возникает табличка «Последнее предложение по старому тарифу», вероятно, содрванная автором со стены современного вокзала. Всюду обильными дозами вводятся фрагменты знаков дорожного движения и особенно часто — условные обозначения из радиосхем (у Изольды Ваврен, например, поровну перемешанные с магическими и природными знаками). Атрибуты новейшего урбанизма и электроники переплетаются с атрибутами древнего шаманства, сливаясь с ними в алогичный и пугающий конгломерат. Присущая позднему модернизму маниакальная стилистическая цитатность предстает здесь в карикатурном и тем самым предельно обнажающем прием варианте, поскольку воедино сводятся, как оголенные концы проводов, начала и концы человеческой цивилизации. Снова и снова возникает параллель с миром поп-музыки, где оболочка суперсовременной электроники предстает средой реконструкции первобытной дикости.

В работах «новых диких» мы встречаем и как бы пародии на кибернетические коды, некие подобия увеличенных перфокарт, где отдельные значки и мазки располагаются с безличной машинной регулярностью (как, например, у французского Клода Виайя). Критик С. Сардион, обсуждая «Барокки», употребляет выражение «кибернетический стиль»<sup>12</sup>. Символом этого «стиля» может служить рисунок Андреа Тинпель «Делай искусство! — говорит Природа», где значки, образующие в совокупности некое «средство мировых сил» (солнце—Время, уродливая гусеница—Жизнь, морской горизонт—Настоящее, окаменелость—Прошлое и т. д.), сгруппированы, как в таблице технических шифров для ввода в компьютер. Разумеется, и Искусство, и Природа здесь блистательно отсутствуют, зато властно царит модернистский «культ Ничто».

Все такого рода «антиискусство», или «искусство без качества» (по давнему определению Б. Р. Виппера<sup>13</sup>), не могло бы существовать без художественной критики, активно его стимулирующей, классифицирующей и во многом творящей. В сменяющих друг друга авангардистских псевдостиглях — причем процесс этот всемерно нарастает — к критику переходит верховная роль некоего жреца культуры, обеспечивающего само существование тех или иных «новинок», немислимых в позднем модернизме без текстов. Американка Л. Липшард метко сравнила в свое время парад авангардистских мод с торжественным явлением андерсеновского голого короля<sup>14</sup>, «платье» которого недоступно традиционному стилистическому и историко-культурному анализу. Оно требует восхищения и приливов критического мифотворчества. Мифы авангардистской практики рождают мифы авангардистской теории, причем именно последним принадлежит здесь центральная организующая роль.

Мифотворческая фантазия бывает здесь безгранична, особенно если сам художник умеет ей подыграть. Так, в парижском каталоге выставки рисунков-граффити Си Туомбли их создатель всевозможным сопоставляется с Овидием, Горацием, Вергилием, Данте, Китсом, Малларме, Сафо, Праксителем, Гомером, Шекспиром и Леонардо да Винчи<sup>15</sup>. Будем справедливы к критику — ее пышные параллели

не абсолютно голословны. Туомбли то и дело подкидывает сырье для критического вдохновения, вводя то строки из античных поэтов в название или в саму композицию, то коллажную вставку из Леонардо и т. д. Весьма характерен также в плане новой художественно-критической мифологии и вступительный текст к упомянутой нами парижской выставке искусства ФРГ, где Йозеф Бойос фигурирует то как новое воплощение Рихарда Вагнера, то как «рыцарь Грааля», исполняющий в современной западногерманской художественной жизни мистически предначертанную ему роль мессии<sup>16</sup>. В статье нашей мы очертили ситуацию достаточно печальную, пожалуй, даже «закатную». Ее тупиковый характер осознают наиболее проницательные из западных критиков. Так, одна из установительниц выставки «Барокки» К. Милле пишет: «Куда девался нынче оптимизм футуристов, задорный нигилизм дадаистов, эстетика возвышенного, к которой пытались приблизиться американские абстракционисты?» Перед этим ектлезиастическим пассажем следует признание в «эклетицизме и примиренческой вялости» современного «интернационального искусства или интернационального рынка национальных авангардов» (знаменательная оговорка!). Нынешние «новые дикие», по мнению Милле, занимают клочок земли между двумя пропастями: «Первая образовалась после исчезновения социальной и духовной функции живописи, вторая — после краха авангардистских утопий о восполнении этих функций»<sup>17</sup>. Невозможно согласиться с фатализмом первой части этой фразы, конец же ее — свидетельство искреннее и красноречивое.

<sup>1</sup> См.: Соколов М. Археологические утопии современного модернизма. — ДИ СССР, 1979, № 3.

<sup>2</sup> Мельвилль А. Ю., Разлогов Р. Э. Контркультура и «новый консерватизм». М., 1981, с. 150.

<sup>3</sup> Abadie D. Paris. Notes d'automne. — "Cimaise", 1981/82, dec.—janv., p. 73.

<sup>4</sup> Baroques 81. Les débordements d'une avant-garde internationale. P., 1981.

<sup>5</sup> The faith of graffiti. Text by Norman Mailer. N.Y., 1974.

<sup>6</sup> См.: Cockroft E., Weber J., Cockroft J. Toward a people's art: the contemporary mural movement. N.Y., 1977; Богемская К.

В поисках независимости. Непрофессиональное искусство Запада и буржуазная культура. — Искусство, 1982, № 5.

<sup>7</sup> Smith Pierce J. Paul Klee and Karl Brendel. — "Art Journal", 1978/79, N 4, p. 8 bb.

<sup>8</sup> Характерна в этом плане статья Дж. Рикверта, самим своим названием («Орнамент — не преступление») полемически опровергающая ранний функционалистский лозунг Адольфа Лооса («Орнамент is no crime. — "Studio international", 1975, N 977, p. 91 bb.

<sup>9</sup> Roszak Th. The making of counter-culture. N.Y., 1969. Цит. по статье: Молчанов В., Pro и contra контркультуры. — Вопросы литературы, 1973, № 1, с. 121.

<sup>10</sup> Wedewer R. Hirsch und Elch im zeichnerischen Werk von Joseph Beuys. — "Pantheon", 1977, N 1, S. 51 bb.

<sup>11</sup> Schwebende Frage. Mario Merz... — "Spiegel", 1981, 13 Jul., S. 131 bb.

<sup>12</sup> Baroques 81..., p. 27.

<sup>13</sup> Bunner B. Искусство без качества. — Среди коллекционеров, 1923, № 1, с. 7 и сл.

<sup>14</sup> Lippard L. Changing. N.Y., 1971, p. 129.

<sup>15</sup> Cy Twombly. Dessins 1954—1976. P., s/a.

<sup>16</sup> Art allemande aujourd'hui... P., 1981, p. 63 bb.

<sup>17</sup> Baroques 81..., p. 9, 10, 13.

# ХРОНИКА

Горячо  
поздравляем  
художников  
Москвы и Ленинграда  
с 50-летием  
их творческих  
организаций.  
С верой,  
надеждой,  
любовью —  
«ДИ СССР»

## Выставка театральных художников Дагестана

С работами театральных художников Дагестана москвичи познакомились на выставке, прошедшей в феврале — марте этого года в Центральном Доме актера. Небольшая и по составу участников, и по количеству представленных работ, экспозиция

размышлений над спектаклем, первая — сентиментально-стилизованная, а во второй, более суровой, восточные мотивы несут отголоски древнего мифа, архаики. Хотелось бы отметить изящные коллажи Г. Конопацкой и добротную продуманность сценических построений А. Осшенко.

Кроме работ последних лет, на выставке был небольшой ретроспективный раздел, составленный, в основном, силами участников выставки и прежде всего Э. Путирпородом, собирающим последние театральные художников, в разное время работающих в республике. Факт этот говорит о внимании и уважении к работе дагестанских сценографов, попытке осознания своей роли в ней. Невольно за разнообразием работ пыталось ощутить «специфические дагестанские черты», национальный колорит. Что ж, на выставке этнография была ровно в той мере, в какой она требовалась для постановки национальных пьес, но новые впечатления складываются не от этого. Прежде всего, заметен достойный профессиональный уровень, на котором работают дагестанские художники, их стремление совершенствовать живописное мастерство. Конечно, трудно, не побывав в театрах, не видя спектаклей, оценить в должной мере уровень дагестанской сценографии. Но даже подражательная возможная потеря на пути превращения сценических идей в театральную реальность, та живая, творческая атмосфера, которую создают в театре дагестанские художники, их энтузиазм не могут не давать реальных результатов.

О. Кабанова

## В экспедиции — студенты

Уже в 1978 году студенты побывали у саамов в Мурманской области и скопировали наскальные рисунки Белого моря на севере Карельской АССР; в 1979 году работали у

богах, пронизанных тем особым видением, которое принято называть театральным. Вкус к игре, театральному озорству, внутренняя раскованность отличают работы Ю. Августовича. На его полотнах возникает некая мистифицированная действительность, подчеркнутая парадоксальностью сюжета и немногочисленностью персонажей. И в живописи, и в театральных эскизах, ярких и веселых, чувствуется незаурядная природная артистичность этого молодого художника. Совсем иная условность пейзажей Ж. Колесниковой, где цветом создается эмоционально насыщенная воздушная среда, в которой и растения и люди воспринимаются загадочно и тревожно, как части особого мира, чреватого чудесными превращениями и романтическими конфликтами. Пожалуй, самые театральные работы у Э. Путирпорода, в них четко читаются принципы художественного построения спектакля, большое внимание к драматургии; его диапазон широк: от открытого гротеска, незаурядной изобретательности «Ревизора» и эксцентричности «Энергичных людей» В. Шукшина до восточных стилизаций «Айгизи» А. Саватова и морализирующего символизма в эскизах декораций к «Моменту истины» Ибрагимбекова — везде метафора преобладает над бытом, но если театральные работы могут показаться умозрительными, то живопись его более экспрессивна. И. Х. Сульянова отличаются восточная томность, раздумчивость, чувственность. Интересно, что эскизы декораций к спектаклю «Спящая лань» Ш. Алиева и эскизы костюмов к нему же отмечены разной эстетикой, это как бы две серии

в Государственном художественном институте Эстонской ССР стало традицией проводить ежегодную плановую практику по зарисовке предметов народного искусства в

ет распознавать ценности, скрытые в народной культуре. В то же время эти экспедиции помогают увидеть и правильно понять необратимые процессы, происходящие в современном урбанизированном мире.

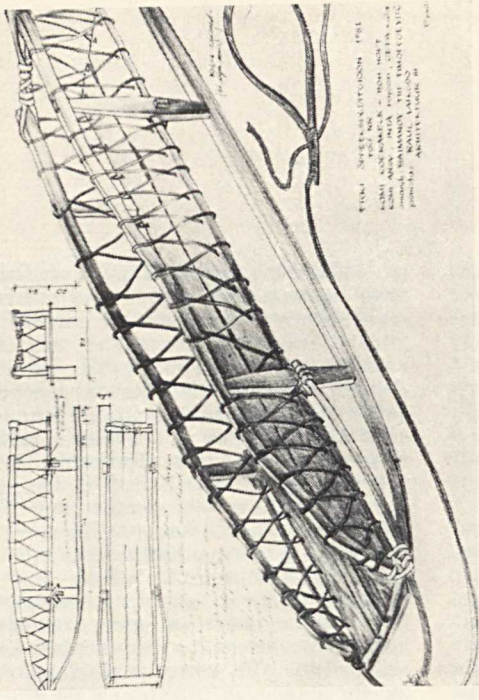
Сбор этнографических экспонатов не является основной целью экспедиций, но все рисунки и фотографии, которые имеют научную ценность, затем передаются на хранение в Государственный этнографический музей Эстонской ССР в Тарту. Продолжательность учебного цикла каждой экспедиции составляет один год, начиная с комплектования группы в конце апреля.

Участие в экспедиции существенно, но для всех ее участников выполнение программ экспедиции становится обязательным. Приближенно за один месяц, проведенный в экспедиции, каждый студент обязан представить для оценки двадцать точно датированных зарисовок, 30 фотографий (13×18 см), а также вести записи в дневнике во время полевых работ. Затем следует упорядочение материалов (рисунки, чертежи и фотографии), чтение научной литературы, связанное с написанием доклада и выступлением с ним на весенней конференции СНО. Каждая экспедиция

в Удмуртской АССР, а летом 1981 года — в районе полярного Урала, где живут северные народы, северные ханты и ненцы.

Основными целями этих учебных экспедиций являются зарисовка традиционных предметов быта, народной одежды и построек непосредственно на месте, в соответствующей этнографической среде; обработка собранного материала для выставок и докладов на конференции Научного общества студентов института; дальнейшее использование этих знаний и навыков, приобретенных в экспедициях и в самостоятельных творческих работах.

Учебные экспедиции института — комплексные. Использование своеобразно широкой структуры специальностей позволяет одновременно изучать историю, фольклор, народный дизайн, украшения и т. д. Во время экспедиции ее участники знакомятся и с современными достижениями промышленности, сельского хозяйства и культуры данной местности, что способствует расширению общего кругозора студентов, углублению чувства патриотизма и интернационализма. Все эти цели тесно связаны со стремлением всеобщего педагогического коллектива института воспитать все-



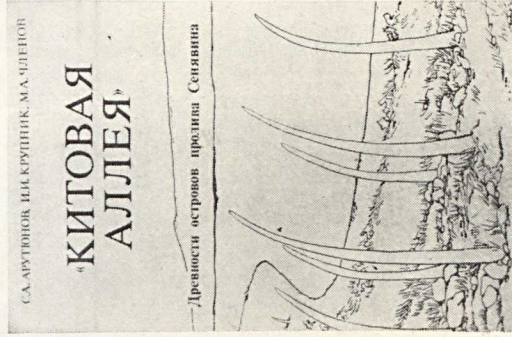
Самок — традиционный вид лодки на Волге. Рис. А. Осшенко. Фото: А. Осшенко. Фото: А. Осшенко.

зрения ряд ли может дать основания для каких-либо серьезных выводов и обобщений о состоянии театрально-декорационного искусства в республике. Сами участники писали в каталоге, что для них «выставка не итог, не юбилейная экспозиция, а попытка рассказать о долгих поисках в пути к познанию своей роли в сложном и противоречивом искусстве театра», и с этих позиций она, действительно, дала возможность ощутить творческую атмосферу, в которой работают художники, получить представление об общей направленности их поисков, сказывающейся не в сходстве манеры или единстве школы;

установках: стремлении к эмоциональной непосредственности, органичности, серьезному, глубоко осмысленному, глубокому осмыслению темы; воплощению в живописно-театральных образах в меру данного каждому мастерства и таланта, воображения и темперамента, собственного видения мира.

Многие участники—живописцы, пришедшие в театр, этот факт прочитываются и в структуре самой выставки, где театральные эскизы естественно соседствуют с живописью, и в характере этих эскизов, тяготеющих к самостоятельной пластической законченности. Но неслучайность прихода художников в театр видна и в станковых ра-

## Уникальный памятник прошлого Сибири



СА. АРУТЮНОВ. ВЫС. КРУПНИК. МА. ЧЕЛОВЕК

Древности острова пролива Сенявина

ный, уходящий до горизонта ряд по два и четыре черпа китов, из породы наиболее крупных — гренландских. Второй ряд «аллей», параллельный первой, состоял из столбов четырех-пятиметровой высоты из челюстей тех же огромных животных.

Неожиданно возникшие перед глазами исследователей странные, относительно ровные и длинные выкладки из китовых костей, параллельными рядами шедшие полметра вдоль морского берега наподобие какого-то гигантского створа, арочного туннеля, сразу же подсказали и название памятника — «Китовая аллея».

Под этим названием теперь вышла книга «Китовая аллея. Древности островов пролива Сенявина» (М., «Наука», 1982). Авторы ее С. А. Арутюнов, И. И. Крупник, М. А. Членов, впрочем, число участников открытия несколько больше. Так было найдено уникальное сооружение, и трудно именовать его лучше, чем это сделали авторы. А название исторического памятника — вторая половина его открытия и, следовательно, его известности.

Архитектоника Китовой аллеи, а также анализ ее культурно-исторического окружения показывают, что это было культовое сооружение, значимость которого выходила далеко за рамки социальных нужд одного, может быть, и крупного этнического коллектива.

«Очевидно, с Китовой аллеей были связаны культы и ритуалы, носившие в какой-то мере эзотерический и социально ограниченный характер, а весь комплекс культовых представлений мог служить идеологическим обоснованием политической целостности, принявшей черты племенного союза», — пишут авторы.

Так мы и будем отныне знать, что рядом со скалистыми выступами среди тундровой растительности на галечной косе Берингова

стороне развитую творческую формирование творческой личности чрезвычайно сложный процесс, и невозможно предугадать заранее, когда и каким образом опыт, накопленный в экзидициях такого рода, проявится в творчестве их участников. В народном искусстве примером для нас должны являться прежде всего вырабатанная и проверенная многими поколениями система художественных образов, процента композиционного построения, целесообразность всеобъемлющей трактовки формы и средств выражения, неисчерпаемое богатство красок. Привезенный из учебных экспедиций материал помога-

ет пролива появились памятники, который своей заочностью и необычностью ставит ряд вопросов этнографам и социологам.

Фотографии и изображения Китовой аллеи, тиражированные благодаря первооткрывателям, делают нас не только свидетелями и наблюдателями, но и живыми и благорасположенными потребителями открытия нового и действительно уникального памятника.

Но этот же памятник вызывает и ряд принципиальных соображений относительно того, что же он такое с точки зрения истории художественной культуры, как проводится вновь открытый памятник в план нашего художественного наследия?

То, что нам предложена возможность прикоснуться к открытию «непонятого» сооружения, материальная форма которого олежена в «вечную» китовую кость и камень грунта, несет нам, в том числе и читателям нашего журнала, представление, что в памятнике кроется много природ, в том числе и та, которая может восприниматься эстетически.

Что же такое Китовая аллея? Это — посвящена книга, и она разбирает памятник в контексте всей эскимосской культуры, которая территориально занимает пространство от Гренландии и Лабрадора до Чукотки. Главы в ряду других, и это то, что делает книгу первоисточником, таким важным в дальнейшем для ученых. Глава третья анализирует этнографические данные об эскимосах. В двух итоговых главах 4-й и 5-й говорится о соотношении памятника с этнокультурной традицией и о значении памятника для истолкования социальной организации эскимосов.

Особенно интересны привлеченные авторами фольклорно-мифологические сюжеты, которые «пересекаются» на памятнике. А эски-

завершенной только тогда, когда готов сборник рефератов, напечатанный на машинке в пяти экземплярах и иллюстрированный фотографиями, из которых три первых экземпляра передаются соответственно в библиотеку художественного института, в Государственный этнографический музей Эстонской ССР и в сектор истории искусств Института истории АН Эстонской ССР.

Отрадно отметить, что руководство художественного института оказывает помощь студентам.

В дальнейшем мы намерены проводить подобные экспедиции.

К. Пыляев

мосская мифология заслуженно одна из самых разработанных по глубине обозначаемых связей между человеком, космосом и животным миром. И в заключение, о тревожащей и обнадеживающей сторонах открытия. Китовая аллея — не погребальное сооружение и не поселение. И даже, если жители когда-то поместили под костями клад, тайник или захоронение ритуальной утвари, жертвенных предметов, а скорее всего, это так, но пока нет свидетельств, — то только «счастливая случайность», — пишут авторы, — могла бы помочь открыть их». Однако археологические раскопки разрушат памятник или нарушат неприкосновенность его. Что делать?

Обнадеживающим является само открытие — найдено потерянное где-то в прошлые столетия звено культуры. Сами эскимосы, создавая памятник, забыли о нем. Создали и забыли, как забыты назначения многих когда-то, очевидно, гремивших монументальных сооружений в Бразилии, в индейской Америке, в степной Африке. У каждого этноса в его отношении со временем есть стадия памяти, когда все, что он сотворил, он оставил на «чужой стороне», забыл сделанное, перестав спориться с ним. Никто из эскимосов не помнит, когда сооружена Китовая

аллея. Скорее всего, Китовая аллея относится к сооружениям культуры эскимосов после XIV столетия, но это не более чем предположение. Так что открытие Китовой аллеи стало открытием и для самих эскимосов. В конечном счете на увеличение глубины общего прошлого человечества, полноты его культурно-исторического спектра работают все подобные открытия.

А. Курчки



северных хантов в Шурышканском районе Ямало-Ненецкого автономного округа в Западной Сибири; в 1980 году

форме учебных экспедиций за пределами республики. В состав экспедиционной группы входят около 15 студентов.



# Мячи-солнца



В поисках ассортимента изделий из кожи и меха для сувенирной фабрики я обратилась к чукотскому и эскимосскому фольклору. Предстояло создать вещь на основе местных традиций, которая при этом органично вписывалась в современный интерьер, была бы технологичной в производстве и, по возможности, несла функциональную нагрузку.

И вот — мяч. Я испытывала внутреннее сопротивление против определения «мяч». Вещь была нарядна, празднична, я бы сказала, лучезарна. Напоминаю, что в то время я еще ничего не знала об этих удивительных предметах, но невозможно было представить, что его можно бить погами или палкой, уронить на землю, испачкать в луже.

Естественным казалось только подбросить его в небо навстречу животоращему солнцу, как наши славянские предки подбрасывали в весеннюю синеву птичек из теста, призывая и приветствуя приход весны.

Второго прочтения предмет не давал. Все в нем: и конструкция, которая обеспечивала форму шара, и выразительная декоративность орнаментального строя — было ярким убедительным символом солнца. В былые времена присутствие такого предмета в жилище должно было помогать переносить лихое время темноты и стужи полярной ночи, сохранять в людях живую надежду на возвращение солнца, со светом и теплом которого в эскимосское жилище входила жизнь, в полных появлялись жирные нерпы, кончался голод.

Как художника-прикладника меня интересовала не только былая жизнь предмета, но и как сделана эта вещь. Почему, например, не выпадают пучочки оленьего волоса, пришитые к коже, расходящиеся лучинами от центра четырехлепестковой розетки, как вообще удалось сохранить в целостности эти лучи из оленьего волоса, который имеет трубчатое строение, отличается хрупкостью и ломкостью, но свойственной никакому другому волосу или меху? И много еще «как» и «почему». В фондах магаданского краеведческого музея я нашла мяч дореволюционного

периода, небольшой по размеру, сморщенный от времени. Его конструкция и орнамент в виде простого кружка кожи с кое-где уцелевшими лучиками из волоса оленя, не оставляли сомнения в том, что это тот же символ солнца, а возможно, и более широкое понятие о строении мироздания, поскольку на обоих мячах вокруг солнца по углам нашиты были еще кружочки или звездочки. Седой древностью веяло от этого предмета, хотелось убедиться в неизбежности этого канона, посмотреть другие мячи. За эти годы мне удалось увидеть много мячей. Это были мячи из коллекций Гондатти (первого губернатора Чукотки) и Форштейн (собранные в начале века) и из американских коллекций, переданных Музею антропологии и этнографии народов мира, и мячи, хранящиеся в Музее этнографии народов СССР, и мячи в детском саду поселка Чаплино, сшитые школьниками в подарок малышам, и еще много других. От самых древних символов солнца до современных мячей, сшитых часто из кожзаменителя, расшитых стеклярусом или бисером.

Используя заводское сырье, но сохранив цветовые отношения, я сделала похожий на все виденные, но не повторяющий ни один из них свой мяч. Это маленькое эскимосское солнце словно согревало мой дом, моих детей. С него и началась моя коллекция.

## ЛИЛЬКИН МЯЧ

Лилия Келлены училась в Магадане на парикмахера, жила в общежитии рядом с фабрикой сувениров. Я увидела ее впервые в окно фабрики. Она стояла на остановке. На ногах у нее были торбаса с очень красивым старинным орнаментом. Побежала на улицу, познакомилась с Лилей. Она чукчанка, высокая, красивая, улыбающаяся. На вопрос о происхождении старинного орнамента на ее торбасах честно созналась, что сама шить его не умеет, спорно с дедовых праздничных штанов, за что имела большие неприятности. «Не стыдно, — спрашиваю, — победила деда?» Лилька беззаботно отмахивается: дескать, дед и без праздничных штанов хорош. Показываю книги, фотографии, вожу в музей. Лилия мне очень сочувствует. Даю ей в руку иголку и предлагаю вышить оленьим волосом заготовку для мяча. Она долго устраивается на полу, спиной к батарее и, наконец, начинает, «как курица лапой», делать неровные стежки. Минут через пять она поднимается с паласа, снимает со стены гитару и подбирает на слух какую-то мелодию. Заметив, что я недовольна, она снова принимается лениво ковырять кожу иголкой. Через некоторое время, горя желанием непременно избавиться от ненавистного занятия, предлагает: «Теодоровна, хотите, я Вас подстригу? Я такую хорошую стрижку знаю». Я не поддаюсь. Через некоторое время она появилась с мячом. Вот он Лилькин мяч. Маленький и кособокий, шов уложен в тугую спираль, вокруг пришит кусочек кожи с расходящимися лучами оленьего волоса. Качество работы весьма сомнительное, но мне он дорог, этот мячик. Я то знаю, чего он стоил моей подруге. Я была бы счастлива узнать, что это не последний мяч, который она сшила.

**КАК ПОЯВИЛСЯ ЧАПЛИНСКИЙ МЯЧ**  
Тетя Галия, заведующая пошивочной мастерской, держит в руке готовый мяч, почти точную копию одного из музейных экспонатов.

Организовать его пошив в поселке оказалось делом хлопотливым. Я показывала женщинам фотографии музейных мячей. Их рассматривали внимательно, качали головой, причмокивали губами и издавали еще всякие звуки, означавшие восхищение, но желающих шить не находилось. С той же просьбой обратилась к Арат, швее из пошивочной мастерской. Арат кроила мяч, а над орнаментом трудились всем селом. Казалось бы, орнамент простой, мастерица опытная, сделать его ничего не стоит. Но — не делает. Когда крой был готов, Арат взяла его домой и уже дома нашла готовый орнамент и собрала мяч.

## ИНЧОУН

Вот этот большой мяч, сшитый из черной кожи нерпы и белой мандарки — из Инчоуна, небольшого чукотского поселка северо-восточнее Уэлена, расположенного на берегу Берингова пролива. Приезжих людей в нем осело крайне мало, попасть туда довольно трудно, поэтому в этом поселке, как нигде из виденных мною мест, сохранились старые обычаи и традиционные формы жизни. Добиралась я туда на вельботе мимо моржового лежбища и скалы Равыквын, с которыми была знакома только по народным чукотским сказкам. Погода надолго испортилась, и я прожила в поселке значительно дольше, чем предполагала, и сделала больше, чем намечала, в том числе и этот многодельный мяч.

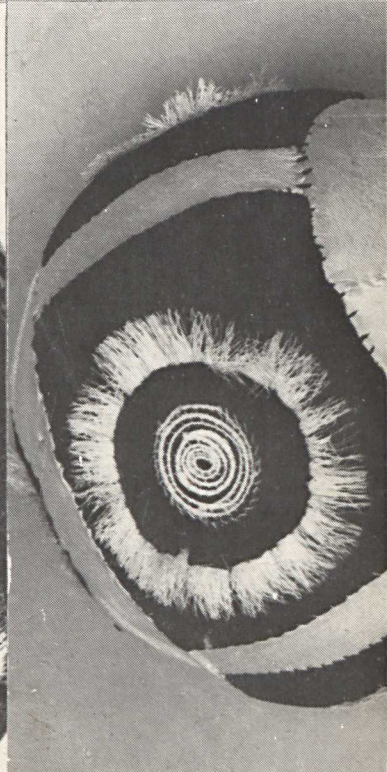
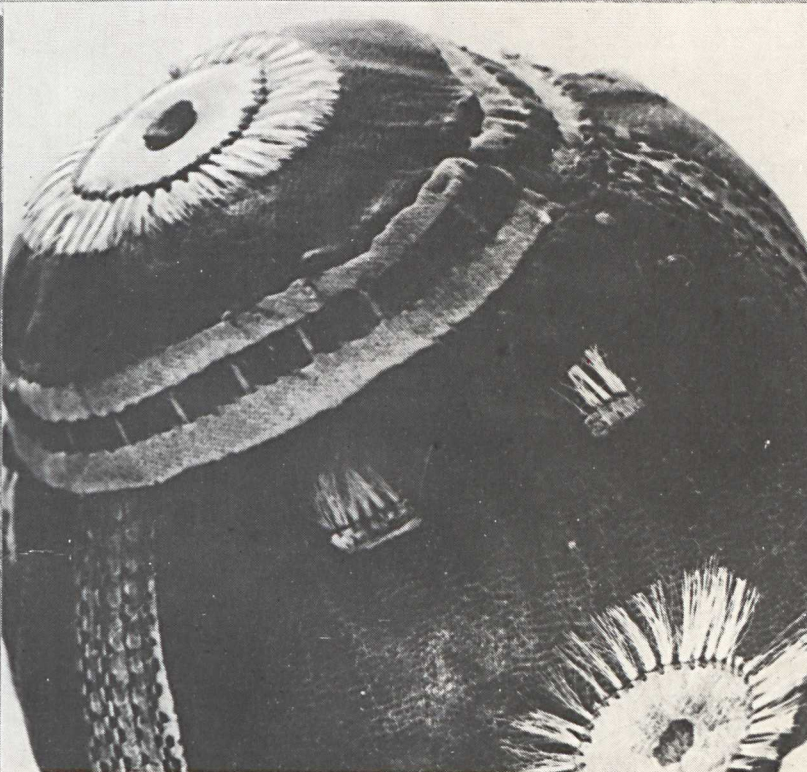
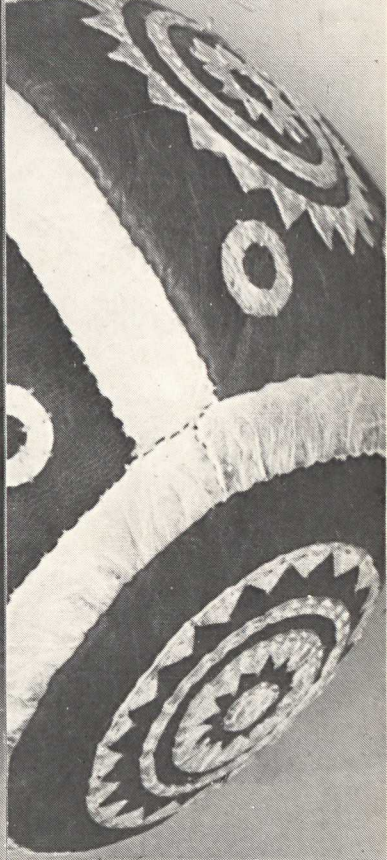
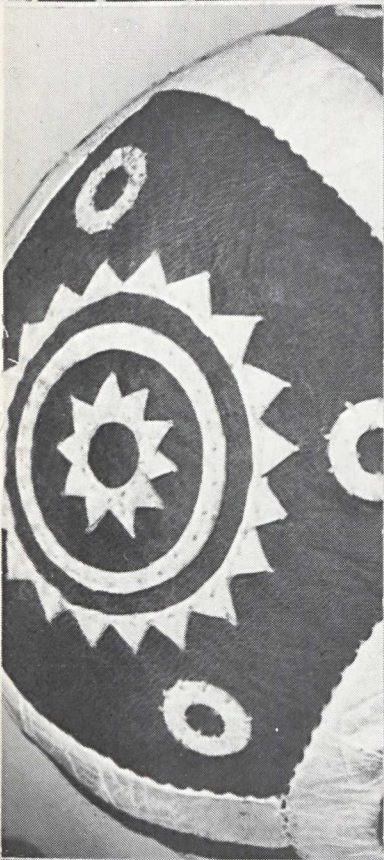
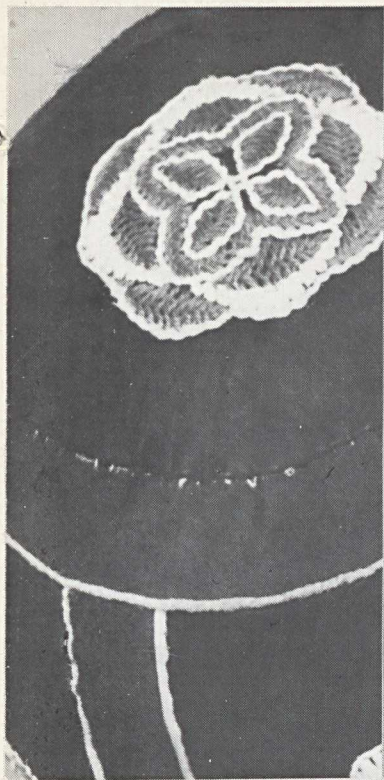
Удалось выяснить, что тетя Тынатваль сможет шить мяч. Тетя Тынатваль выделала из своих запасов шкуру нерпы, которую предстояло обезволосить, не повредив естественного черного цвета верхнего покрова кожи. Когда я пришла в назначенное время к Тынатваль, чтобы вместе заняться работой, у нее оказались гости, было не до меня, но она приготовила мне шкуру и инструмент и показала, что и как надо делать, и вернулась к гостям. Я сняла плащ и, встав на колени, принялась за работу, пот застилал глаза, но работа продвигалась. Тынатваль потом поправила огрехи и специальным ножом скроила сама мяч. Нашивали орнамент вдвоем. Наконец, Тынатваль, к всеобщему ликованию собравшихся зрителей, собрала мяч. Его приходило смотреть весь поселок. Заходили и мужчины. Всех веселило то, что я учусь шить мяч. А когда он был готов, мне смеясь говорили, что теперь я могу быть женой охотника.

Особое веселье вокруг мяча и того, как я с ним ношусь, шутки по поводу некоторых подробностей, связанных со способом его изготовления, а также сами игры с мячом не оставляют сомнения в том, что это не спортивная, а скорее обрядовая игра. Девушка с мячом — символ невесты. Возможно, когда-то по мячу можно было определить, из какого она рода, как высока культура шитья в этом роду, сможет ли будущая жена справиться с тяжелой задачей обеспечить семью одеждой и обувью, сможет ли ее искусство охранить семью от напасти злых духов — келе?

Играют в эскимосский мяч весной, в дни весеннего равноденствия в конце марта. Магаданский писатель Альберт Мифтахудинов написал даже повесть «Время игры в эскимосский мяч».

В его повести эскимосская девушка с острова рассказывает, что для мяча использовали шкуру с нерпы, убитой обязательно старым способом, то есть без применения огнестрельного оружия. Затем хозяйка выделывала шкуру и шила мяч, который дарила дочери или внучке. В день праздника девушки выходили на улицу с этими мячами. Эскимоска Аймана из бухты Провидения рассказывала мне, и при этом глаза ее теплели: «Мы очень любили в молодости эту игру; пока парень отнимает мяч, он может незаметно для всех обнять или поцеловать девушку, сказать что-нибудь приятное».

*Лидия Митрюкова*



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

Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 8 (297). 1982  
Основан в 1957 году

В номере:

1 К 60-летию образования СССР

Киргизия  
Новый ансамбль Фрунзе

2

Работают киргизские художники

5 К 60-летию образования СССР

Эстония  
Архитектура и ландшафт

8

Мастер эстонского гобелена Леэзи Эрм

11 Предсъездовская трибуна

Акнуний Аствацатурьян (Ленинград)  
Георгий Маркозашвили (Тбилиси)  
Афанасий Осипов (Якутск)

12 В фокусе внимания

Архитектурные рецензии  
Театр в Вильнюсе  
Театр в Красноярске

19—35

Север. Природа — человек — культура  
Север есть Север

Архитектура сельского жилища

Диалог ученых

Ураса — летний дом якута

Образ жизни — образ орнамента

Всегда ли дважды два четыре?

Учить или изучать?

Материал — оленья шкура

36 История

Проектно-графический архив  
ВХУТЕМАСа

41 Профили

Сценография Владимира Иванова

42

Керамика в интерьере

43 Художник в буржуазном мире

«Новые дикие» и сумерки  
авангардистской мифологии

48 Страница коллекционера

Мячи-солнца

Главный редактор Буткевич О. Б.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазьянц С. Б.  
Вейверите С. М.  
Василенко В. М.  
Глазычев В. Л.  
Горяинов В. В.  
Гращенков В. Н.  
Иконников А. В.  
Ермолаев Б. М.  
Кантор К. М.  
Королев Ю. К.  
Кочергин Э. С.  
Крамаренко Л. Г.  
Курбатов Ю. К.  
Мисько Е. П.  
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  
Главный художник

Ответственный секретарь

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

Художник номера Крылова Н. Л.  
Худ.-техн. редактор Рыбакова Р. П.  
Фотохудожник Шахов В. С.  
Фотографы: Евстигнеев В.  
Масленников В.  
Орлов В.  
Сивцев А.  
Онанов С.  
Данилин В.  
Мамаладзе И.

На 2-й стр. обложки:  
Т. Садыков  
Памятник борцам революции.  
Фрагмент. Фрунзе

Сдано в набор 08.06.82  
Подписано в печать 14.07.82  
А 11837 от 08.07.82  
Бумага мелованная  
Формат 70×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
Высокая печать  
Условных печатных  
листов 7,02  
Учетно-издательских  
листов 10,919  
Заказ 298. Тираж 40 000  
Цена 1 р. 30 коп.  
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

Лео Генс

Ирина Булгак

Лия Павлова  
Ефим Ямпольский

Джангар Пюрвеев

Алексей Сахаров,  
Андрей Прохоренко

Лев Гумилев  
Алексей Окладников

Татьяна Тишина

Валерий Мильдон

Прэтер Тульвисте

Лидия Андреева

Виктор Смолицкий

Селим Хан-Магомедов

Иннокентий Потапов

Елена Егорьева

Михаил Соколов

Лидия Митрюкова