

**Всесоюзный смотр художественных изделий
для серийного и массового производства —
важное событие нашего декоративно-
прикладного искусства.**



Художник — массовое производство — культура



Задачи, цели и перспективы

Константин Рождественский

«Всесоюзная выставка новых образцов изделий декоративно-прикладного искусства для серийного и массового производства». Такое название выставки может показаться несколько прозаичным. Но оно точное. Эта выставка прежде всего деловая, и название полностью обусловлено ее содержанием. Выставка является ответом предприятий художественной промышленности сорока министерств, коллективов художников, работающих на этих предприятиях, на решения XXVI съезда партии о повышении качества изделий народного потребления. В этих решениях подчеркивалось, что понятие качества включает в себя и художественное содержание изделий как важное средство идейно-эстетического воспитания трудящихся. Отсюда ясно, какое огромное общественно-политическое значение имеет работа художников в промышленности.

Перед нами новая организационно-творческая ситуация: выставку продукции предприятий промышленных министерств проводят совместными усилиями Министерство культуры СССР, Союз художников СССР и Академия художеств СССР. Она свидетельствует о том, что проблема образа жизни советского человека, который формируется и под влиянием окружающих человека предметов, теперь решается у нас комплексно, в творческом единстве техники, труда и искусства.

Чрезвычайно ответственна роль художника в промышленности, его работы проникают в самую глубину народной жизни. Обновление ассортимента, новизна, разнообразие и высокий уровень художественного решения продукции определяют сегодня лицо и марку предприятия, его стиль, создают ему популярность и авторитет. Этот авторитет в огромной степени зависит от уровня мастерства художника, от общей культуры производства. Смысл выставки был в том, чтобы собрать в единую экспозицию основную продукцию, выпускаемую и подготовленную к выпуску фарфоровыми и стекольными заводами, ковровыми комбинатами и фабриками декоративных тканей, а также предприятиями Художественного фонда СССР, и увидеть общую картину массовых изделий для жилой среды.

Двухдневное обсуждение выставки, которое состоялось в дни ее работы (по представительности и серьезности поднятых вопросов это была по сути дела научно-практическая конференция по насущным проблемам современного декоративно-прикладного искусства), оказалось очень полезным и важным.

Были высказаны интересные предложения по организации подобного рода выставок в будущем, по их тематике, построению, решению экспозиции. Серьезный вопрос, затронутый на обсуждении, — укрепление роли главного художника на предприятии. Главный художник является художественным руководителем, определяет художественную политику предприятия. Он должен иметь реальные права первого заместителя директора. Положение о главном художнике разработано, где-то им руководствуются, где-то — нет, но очевидно, что его необходимо сделать обязательным для всех предприятий, повсеместным, общегосударственным.

Дискуссия развернулась о направлении дальнейшего развития декоративно-прикладного искусства — традиционном или в плане современного дизайна. Вопрос этот непростой.

На мой взгляд, мы рассматриваем его подчас в отрыве от тех процессов, которые происходят в смежных видах художественно-творческой деятельности, особенно в архитектуре. Архитектура создает пространственную среду, в которой мы живем, и уже этим влияет на декоративно-прикладное искусство не только в стилистическом плане. Эволюция самой архитектуры, различных зон городской среды, общественного и жилого интерьера, прин-

ципы их формообразования — все это, и в отдельности и совокупно, в разное время и одновременно воздействовали и воздействуют на декоративно-прикладное искусство, определяя и расширяя его функции. Современная жилая архитектура не создает образа жилища. Некоторые ведущие архитекторы даже утверждают, что жилище — это стандартная безликая коробка, которую каждый обживает по своему вкусу. В этих условиях задача декоративно-прикладного искусства — наполнить это абстрактное пространство живыми человеческими эмоциями. Таким образом, можно сказать, что сейчас декоративно-прикладное искусство выполняет духовную функцию в архитектуре. Эта же ситуация влияет и на дизайн. Современный дизайн меняется, он заметно отстает от своих строго утилитарных позиций. В нем чувствуется стремление к выявлению материала, формы, обретению красоты на основе принципов искусства, а не только функционального совершенства.

- *Задачи, цели и перспективы*
- *20 лет спустя*
- *Специалисты об уроках выставки*
- *Комментарий «ДИ СССР»*
- *Художник-профессионал на производстве*
- *С учетом престижа*
- *Жилой интерьер — сфера профессионала*
- *Жилой интерьер — дизайн-программа самодеятельности*

ципы их формообразования — все это, и в отдельности и совокупно, в разное время и одновременно воздействовали и воздействуют на декоративно-прикладное искусство, определяя и расширяя его функции.

Современная жилая архитектура не создает образа жилища. Некоторые ведущие архитекторы даже утверждают, что жилище — это стандартная безликая коробка, которую каждый обживает по своему вкусу. В этих условиях задача декоративно-прикладного искусства — наполнить это абстрактное пространство живыми человеческими эмоциями. Таким образом, можно сказать, что сейчас декоративно-прикладное искусство выполняет духовную функцию в архитектуре. Эта же ситуация влияет и на дизайн. Современный дизайн меняется, он заметно отстает от своих строго утилитарных позиций. В нем чувствуется стремление к выявлению материала, формы, обретению красоты на основе принципов искусства, а не только функционального совершенства.

На обсуждении высказывались соображения о том, какой должна и какой не должна была быть выставка. На это можно ответить одно: выставка только такой и могла быть, какой она стала. Чтобы сделать какие-либо выводы о современном состоянии декоративно-прикладного искусства, определить ведущие тенденции его развития и соответственно с ними построить выставку, нужно прежде всего знать и видеть, что происходит в реальной практике. Всякая систематизация и анализ начинаются с изучения материала. Выставка ставила перед собой первичную задачу — обнародовать общую картину. И эту задачу она выполнила.

Далеко не просто было организовать выставку подобного типа по многим причинам. Министерства, в чьей системе находятся предприятия художественной промышленности, не были ответственны за подготовку и содержание выставки, предприятия зачастую также не были заинтересованы в данном показе (у министерств и предприятий свои жесткие планы — свои сроки, свои задачи). В этих условиях, мне кажется, надо высоко оценить инициативу и настойчивость организаторов, сумевших осуществить выставку в таких масштабах и такой всеохватности. Несмотря на многие трудности, удалось создать выставку значительную, ее можно рассматривать как исходный материал для дальнейшей целенаправленной выставочной и научной деятельности в этой области. На опыте этой выставки нужно разработать принципы дальнейших смотров: их специализацию по разновидностям продукции, тиражности, по стилистическим тенденциям, по территориально-ведомственной принадлежности предприятий и т. д.

Выставка показывает, какие огромные усилия и разнообразные творческие поиски проявлены промышленностью и художниками для того, чтобы в быт советских людей вошли поистине художественные предметы.

Выставком проведена огромная работа на предприятиях, в республиках по отбору экспонатов, понимая, что произведение, вошедшее в экспозицию, приобретает новое моральное значение, если хотите — музейно-историческую ценность.

С какой чистосердечной радостью многие посетители встречали на выставке предметы, имеющиеся у них в доме. Это укрепляло в них чувство уверенности в своей оценке.

Выставка явилась школой эстетического воспитания. Каждый посетитель невольно фиксировал внимание на том, что ему нравится и таким образом, как бы бессознательно, формировал свой собственный предметный мир. И в этом процессе отбора шлифовался его вкус и углублялась его эстетическая культура. Этот аспект выставки также не следует забывать.

На стр. 3
В. Муратов
Сервиз
«Русский Север».
Хрусталь. Гусевский
хрустальный завод

На стр. 4
Фрагмент
экспозиции
изделий из фарфора
предприятий РСФСР

Конечно, прежде всего вспоминаешь проходившую 20 лет назад в Манеже выставку «Искусство в быт». В пафосе той выставки утверждались новые эстетические требования, провозглашались закономерности нового стилистического направления. И то, на чем не было печати лаконизма, простоты, «современности», «дизайн-стиля», казалось чуждым и отсталым.

И промышленность постепенно тоже подалась в этом направлении. П. Леонов в Дулеве провозгласил «белую линию». Заводы стали отказываться от «номерной» мальцевской грани. Появились однотонные и малоорнаментированные ковры. Повсюду начало шествовать небьющееся стекло «дюралекс». Были созданы новые прејскуранты, направленные на некоторое уменьшение декоративных излишеств в посуде.

И вот два десятилетия спустя такого же типа выставка, занимающая теперь почти полностью огромный Центральный Дом художника раскрывает совсем иную картину. Промышленность стала на прежние рельсы. Не видно ни «белой линии», ни небьющихся стаканов. Их давно нет и в продаже. Никто уже не ругает за «обобщенность и лаконизм», не выступает против орнамента или излишне детализированной формы. Иногда, правда, слышатся недовольные голоса: «пестровато», «слишком цветисто», «измельченно», «беспокойно»... И все...

Да, изменилась не только реальная практика, изменились наши критерии, наши требования. Что же произошло за прошедшие годы и как это отразилось на выставке?

Вероятно, нужно отметить несколько наиболее существенных явлений. Прежде всего — весьма заметный экономический рост. Преодолена нехватка ряда бытовых изделий — по фарфору и фаянсу мы достигли мировых норм выпуска продукции: до пяти предметов посуды на каждого человека ежегодно. Почти приблизились к этому же уровню в стекле. Наш пресловутый «дефицит» носит теперь совершенно иной характер — магазины полны посудой, тканями, одеждой, коврами. Дефицитны две категории вещей — во-первых, не насущно необходимые, но модные, престижные, особо качественные, и, во-вторых, удобные и достаточно дешевые, но такие, которые промышленности при современных экономических порядках выпускать невыгодно. Например, небольшие водочные рюмки, сахарницы, те же стаканы «дюралекс», ситцевые и сатиновые изделия, хлопчатобумажный трикотаж и т. д.

Второе важное изменение касается структуры промышленности. Важнейшим среди этих изменений, с точки зрения нашей темы, является почти повсеместная организация художественных лабораторий и привлечение художников на заводы и фабрики. Художник почти везде стал полноправным участником процесса выпуска бытовых изделий.

И, наконец, третье, может быть, наиболее существенное, — изменились наши стилистические пристрастия. Огромный раз-

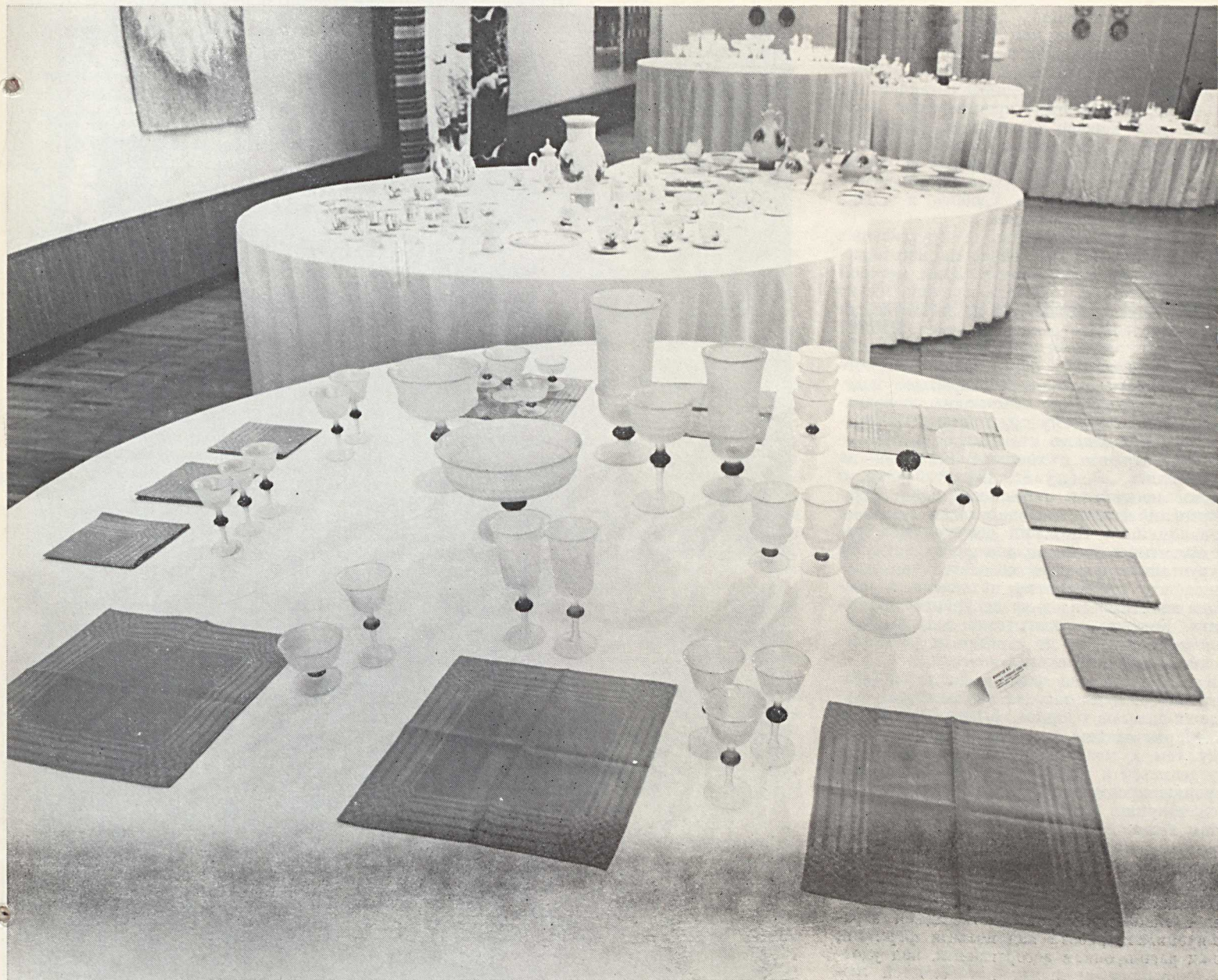
мах строительства новых городов и районов не только позволил обеспечить индивидуальным жильем десятки миллионов семей, но, к сожалению, и воочию показал, что же такое «лаконизм и обобщенность» в искусстве, в частности, в архитектуре. Конечно, причины увлечения «стилем детских грез» значительно глубже и серьезнее (о чем в свое время уже писалось), но наглядный пример пивелирующего действия архитектуры, ее пренебрежения традициями и способность обездушить любую городскую среду в последние годы у всех перед глазами. И несомненно, он способствовал становлению и развитию той художественной реакции, которую именуют стилем «ретро».

Ох, это «ретро»! Мы еще спорим, стиль это или направление, а вкусы вновь меняются. Бутафорская сущность «стиля детских грез» вылезает все откровеннее и раздражительнее, а подлинного антиквариата становится все меньше. Да, по правде говоря, не так уж он и удобен. Он превращает квартиру в музей, но при современных темпах и нервной напряженности замечаешь, что жить в музее не столь приятно, как поначалу казалось, тем более при наших скромных метражах... Хочется большего простора, просторства, ясности, цельности...

И все же не стоит смотреть так пессимистично. Отсеялись, не выдержали проверки временем критерии внешние, чисто формальные: орнаментированно или чисто, пастельные цвета или яркие, затейливо или строго и геометрично. Но зато гораздо мощнее выступил критерий эстетического качества проекта и качества его выполнения. Дело не в том, чтобы художник работал лаконично или ретроспективно — важно, чтобы он работал талантливо, чтобы делал вещи художественные. Произошел очень важный, принципиальный поворот в выборе оценочных критериев — от требований стилистических, то есть в какой-то мере канонизированных и ограниченных, мы перешли к требованиям истинно художественным — от «чистоты стиля» к «чистоте вкуса». Пусть это происходит пока еще в профессиональной среде, но процесс отражает более глубокие изменения, происходящие и в широких слоях населения. Поэтому кажущееся многообразие в ассортименте массовых изделий, в характере предметов для жилого интерьера в основе надо приветствовать, а не бороться с ним. Оно, в целом, показатель не упадка, а более высокой степени культуры, поскольку предлагает широкий выбор потребителю. Критерий упрощенного стилистического единства — это в конечном счете воплощение нормативного положения: говорите «да, да» или «нет, нет», а что сверх того, то «от лукавого». Требование же единства художественного знаменует то величайшее достижение свободного ума, которое признает, что между «да» или «нет» лежит огромная область «может быть».

*

Теперь несколько более конкретных замечаний о выставке. Прежде всего нужно всячески приветствовать инициативу Министерства культуры СССР, Академии художеств СССР и Союза художников СССР, организовавших ее, несмотря на все трудности такого мероприятия. Конечно, промышленность, которую в данном случае никто проконтролировать не мог, нашла возможность показать многое в значительно лучшем свете, чем это есть в действительности. Но все же экспозиция интересна и поучительна даже и с учетом этой показной стороны. Несомненно повысился за последние годы художественный и технический уровень изделий. Белее, чище стал фарфор, хотя еще далеко не все заводы достигли мировых стандартов. Весомее, ярче, прозрачнее стал хрусталь — за счет приближения к мировым нормам расхода свинца. Особенно хороша в этом отношении продукция завода «Красный гигант» (хотя ее художественное качество не всегда выдержано), а среди фарфоровых заводов эталоном технического и художественного качества по-прежнему служит ЛФЗ им. М. В. Ломоносова. Большая работа по внедрению передовых технологических приемов была проведена на Гусевском и



Дятьковском хрустальных заводах, расширен и реконструирован Ленинградский завод художественного стекла. Разнообразил и обогатил свою продукцию Люберецкий ковровый комбинат.

И все же общее повышение художественного качества произошло не за счет этих флагманов, а за счет более мелких промышленных предприятий — в стекле, например, таких заводов, как Иванищевский, «Восстание», им. Воровского, «Красная Ушна» и др. На некоторые из них впервые пришли художники, другим оказали помощь специалисты московского Комбината прикладного искусства — и уровень изделий заметно повысился. Приятно и то, что ряд даже небольших заводов упорно ищет свой художественный почерк, собственное эстетическое лицо продукции: особенно это заметно на Первомайском заводе и на «Восстании». Молодые фарфоровые заводы, такие как Дружковский или Самаркандский, также нацупывают вполне самостоятельную, оригинальную дорогу в декоративном искусстве.

В этом повышении общего уровня и поисках фирменных стилей, причем нередко на основе национальных традиций, немалая роль принадлежит предприятиям Художественного фонда, как правило, более динамичным и поворотливым.

Менее заметно повышение художественного качества на ковровых предприятиях и производствах мебелино-декоративных тканей. По-видимому, существовавшая в прошлом пятилетий конъюнктура — «ковровый голод» — и явная нехватка декоративных тканей не стимулировали новые творческие поиски. Ковры стали разнообразнее по цвету, но в них продолжают уныло господствовать та же центрическая и симметричная композиция и стилизованные, в большинстве случаев псевдовосточные, узоры. Более свежо и

неожиданно работают Лентварская ковровая фабрика и Тартуский художественно-производственный комбинат «АРС». Перспективные разработки Московского ткацко-отделочного комбината значительно выше, чем сегодняшняя рядовая продукция. Вообще декоративным тканям явно не повезло — экспозиционеры расположили их так, что они смотрятся лишь нейтральным фоном для фарфора и керамики. Поэтому создается впечатление, что в целом эта продукция за прошедшие 20 лет почти не изменилась.

Но в чем же промышленность сумела все-таки «обмануть» строителей выставки? Не в демонстрации специально сделанных к выставке образцов. Большинство показанных изделий действительно выпускалось и реализовывалось в магазинах. Но заводы скромно умолчали о том, какими тиражами они производились. Ведь выставка названа показом «серийных и массовых» образцов, а демонстрируются в основном лишь серийные и даже мало-серийные. Известно, что более половины фарфоровой продукции декорируется механически — печатью, декалькоманией, отводками, лентами. На выставке же представлена почти исключительно ручная роспись. В магазинах мы покупаем чашки, ищем заварные чайники, масленки, сахарницы, вазочки для варенья, селечницы. На выставке же представлены в основном сервизы и наборы.

Почему так получилось? Потому что хотелось показаться позффектнее, а массовая продукция ниже качеством, ей уделяется меньше внимания. И причины тут экономические. Предприятиям декорировать изделия ручной росписью или комплектовать их в сервизы выгоднее — за комплектацию берется надбавка до 20 процентов от цены, а ручная роспись — это высокие прейскурантные группы и, следовательно, высокая цена. Между тем в

ряде стран, например, в Японии, массовая продукция декорируется только декалькоманией, причем по внешнему виду она не уступает ручной росписи. В некоторых социалистических странах в продажу поступают специально раскомплектованные сервизы и наборы, к тому же нередко в разных расцветках: не хочешь все синие чашки, купи половину желтых или красных. Не нужно 12 тарелок для супа — возьми 10 или 8. Разбились масленка или молочник — завтра можешь в магазине купить новый, совершенно такой же. Заводы иногда десятилетиями, наряду с обновляемым ассортиментом, выпускают фирменные вещи, составляющие их славу и гордость. И эти фирменные изделия всегда можно приобрести в отдельности, если что-то разбилось, потерялось или просто в связи с ростом семьи.

У нас для стимулирования работы над ассортиментом ввели надбавки за новизну (так называемый «индекс Н»), и предприятия, чтобы не очень утруждать себя выпуском количества, а приборы получать побольше, все время заменяют одну чашку другой, «новой», не отличающейся от старой ни красотой, ни пропорциями, но имеющей другой рисунок и поэтому получившей индекс «Н» и повышенную цену. В результате уровень удовлетворения потребностей растет гораздо меньше, чем это может казаться по валовым показателям выполнения планов в рублях. Промышленность, столь поощрительно относясь к нововведениям в области внешнего оформления и декора, гораздо жестче регламентирует работу над формой. Здесь действуют различные стандарты, прейскуранты и просто заводские традиции и условия, серьезно затрудняющие работу художников. И именно это приводит к тому, что сокращается выпуск «наличных», то есть не сервизных чайников, молочников, сахарниц с ручками — их

труднее, беспокойнее делать, а прибыли они дают меньше, чем тот же молочник, «закомплектованный» в сервиз. Рекомендуется также, чтобы к чашкам разных фасонов подходили единые стандартные олюдца, технология производства которых уже хорошо отработана. Желательно, чтобы, например, тулово чайника и сахарницы совпадало по форме и размерам, а крышки у них были одинаковые — такая стандартизация удобнее и экономичнее для производства.

Большинство стекольных и хрустальных заводов переведены сейчас на изготовление изделий прессованием. Этим методом выпускается 54 процента изделий, что не нашло своего отражения на выставке, где представлены в основном более дорогие выдувные образцы. Метод экономичен и прогрессивен. Но он позволяет изготавливать лишь плоские, «раскрытые» изделия — сухарницы, пепельницы, салатники и т. д. Поэтому трудно найти в продаже хрустальные стаканы с гранью — прессовать их с тонкими стенками не научились, а выдувать нерентабельно, и этим занимается в основном один Дятковский завод. Вообще, когда детально знакомишься со всеми документами, регламентирующими производство хотя бы хрусталя и фарфора, создается впечатление, что предприятия находятся в полной зависимости от преискурантов и планов. Конечно, производство должно быть экономичным, но не за счет потребительских и художественных качеств.

Итак, работа над формой достаточно затруднена, и на заводах скульпторов, «художников по форме», бывает обычно в 5—7 раз меньше, чем живописцев. А между тем художественное направление определяется в первую очередь характером формы предметов, именно форма является ведущим стилеобразующим компонентом вещи. И выставка наглядно демонстрирует, что на стендах предприятий местной промышленности и особенно Художественного фонда, где творчество художников развивается гораздо свободнее и с меньшими производственными ограничениями, работа над новыми формами, над расширением ассортимента, над удовлетворением реальных потребностей людей, а не преискурантных требований, идет интенсивнее и дает очень впечатляющие результаты, особенно в Прибалтийских республиках, частично в Грузии и на Украине, где достаточно сильны национальные традиции и народные корни искусства.

*
И здесь мы подходим к тому, для чего, собственно, и организована выставка, особенно ее второй и третий разделы — перспективные образцы и творческие работы. В конце концов «сверхзадача» выставки — это показать роль, возможности и положение художника в промышленности. У нас, к сожалению, нет органа, проводящего и координирующего единую художественную политику в искусстве предметного мира. А ведь образы вещей, среди которых мы живем, — категория идеологическая. И практически эта роль создателя художественного направления и его воплощения в жизнь возложена в промышленности на художников. Насколько же высока их ответственность именно в идеологическом плане! Ведь фактически именно их работой определяется художественный уровень нашей продукции, ее способность удовлетворять насущные потребности людей, ее возможности конкурировать на мировых рынках, поддерживая престиж нашей страны и нашей культуры. Именно художники на производстве проводят в жизнь политику партии в области искусства. Недаром в типовом Положении о главном художнике предприятия, разработанном Академией художеств и Союзом художников СССР, проведена та мысль, что главный художник должен иметь права заместителя директора завода.

Однако в последнее время на ряде предприятий создано не совсем правильное отношение к художникам. В искаженном виде реализуются в массовом выпуске их произведения, ограничиваются их возможности работать над перспективными и творческими вещами, ставятся препят-



ствия в приобретении этих образцов авторами и показе их затем на внутрисоюзных и зарубежных выставках. Издаются без согласования с Союзом художников СССР различные ведомственные приказы и инструкции, ограничивающие права художников, лишаящие их творческих дней, возможности работы на выставках, назначаются многочисленные комиссии, проверяющие деятельность художников, подрывающие их авторитет.

Эти непродуманные акты не идут на пользу делу. Но подоплека подобных действий достаточно прозрачна и тоже связана с экономикой. Всем известно, что в последние годы произошло повышение розничных цен на предметы роскоши, не являющиеся первой необходимостью, в том числе на ковры и хрусталь. Результаты не замедлили сказаться. Невыкупленные запасы хрусталя оцениваются примерно в 60 млн. рублей. Изменение цены требует приведения продукта в соответствие с новыми денежными показателями, то есть усиленной работы над качеством. Однако промышленность до сих пор не готова дать высокое товарное качество изделий и перекладывает вину на художников, утверждая, что созданные ими образцы покупатель «не берет». Хотя очевидно, что сегодня эти образцы не отвечают требованиям покупателя отнюдь не стилистически, а именно качественно. И пора, наконец, не насаждать всюду, даже на мелких, плохо оснащенных заводах, производство хрусталя плохого каче-

ра, а сосредоточить изготовление высокохудожественных изделий на крупных предприятиях, имеющих большие традиции и способных дать хорошее качество, за которое можно запросить и хорошую цену.

Прокрашивайте как следует ткани, варите чистый, высокой прозрачности хрусталь и делайте его с четкими светопреломляющими гранями, выпускайте высокой белизны фарфор — покупателю будет необходимо платить за это полновесным рублем. А уж если на это качество наложится выдумка и талант художника — заплатит вдвое и втрое, ибо талант всегда уважался и высоко ценился в народе.

Работы наших художников промышленного прикладного искусства завоевали мировое признание. А некоторые директора заводов пытаются лишить их права участвовать на выставках и пополнять своими произведениями коллекции музеев. Это недопустимо!

Талант промышленного художника, как и любого другого, является народным достоянием. К нему надо относиться бережно. А о том, что могут и умеют делать эти люди, превосходно рассказывает раздел перспективных и творческих образцов, где ясно видны высота художественной культуры и ее стремление к постоянному росту эстетической ценности всех компонентов нашего искусства предметного мира, создателями которого мы по праву можем гордиться.

дни работы выставки в Центральном Доме художника состоялись обсуждение ее экспозиции, в котором приняли участие художники, искусствоведы, представители производства. В докладах, выступлениях и интервью была дана высокая оценка выставки и высказан ряд замечаний и практических предложений, которые могут быть полезны для последующей работы художественной промышленности и для организации выставок массовых изделий в дальнейшем. Предлагаем вниманию читателей некоторые из этих высказываний.

Специалисты об уроках выставки

ФАРФОР ПЕРЕЖИВАЕТ СВОЙ «БРОНЗОВЫЙ ВЕК»

Лидия АНДРЕЕВА, Москва

Мне ближе подход не критика, а историка искусства, и под этим углом зрения я попытаюсь уяснить уроки выставки применительно к одному из шести показанных на ней видов декоративно-прикладного искусства — фарфору. В том, что они — эти уроки — многообразны, у меня нет сомнений.

Образ состоявшейся выставки — ярмарка. Со всей присущей ярмарке стихией предложения, обилием товара, огромным диапазоном возможностей и малой расчлененностью показа. Художник как индивидуальность, с его вкусами и пристрастиями, отступил на второй план под напором массы предметов, заводов, традиций. Цель данного смотра, насколько можно было судить о намерениях организаторов выставки, — представить в границах одной экспозиции культурные ресурсы сотен производств и художественных коллективов, их настоящее и ближайшую перспективу, но показ этот оказался обращенным не к производственным работникам и художникам, а главным образом к посетителям выставок, причем к зрителям в большей мере, чем к потребителям.

Фарфор был показан на выставке очень обильно. Но он проигрывал в сравнении со стеклом, которое органичнее световоздушной среде и лучше воспринималось массой, могло быть организовано по «пятнам» — бесцветный и цветной хрусталь, глушеное сульфидное стекло разных расцветок и т. д. Расписной же фарфор пестрил на общих столах малыми ударами цвета и бликами глазури, ему нужны индивидуальный осмотр, изолированность предметов или комплектов друг от друга. В массе он обесцвечивается и обесценивается.

Терялись в толпе шедевры росписи ленинградских фарфористов — поэтичные, тончайше написанные миниатюры, заглашенные более громкими красками соседей; да и не только они. Превосходные по мастерству образцы народной кистевой росписи, например, Кузнецкого завода, трудно было разглядеть на огромных столах.

Если согласиться, что золотой век фарфора в Европе пал на XVIII — начало XIX века, а серебряный — на рубеж и начало XX, то сейчас фарфор как материал переживает свой «бронзовый» век. Прочно записанный по ведомству «посуды», он вдруг привлек внимание художников-керамистов и вышел в широкую сферу скульптуры и декоративной пластики. На международных выставках керамики в Фаэнца и Валорисе в 1978—1980 годах в числе отмеченных первыми призами были скульптуры из фарфора, точнее — неполнового бисквита. В нашей стране за несколько лет до этого фарфор ввели в декоративную пластику московские керамисты Б. Петров и А. Дудова, затем В. Петров (медали), Н. Вяткина (монументальные рельефы). В прошлом году фарфор появился на персональной выставке латышского мастера керамики П. Мартинсона (который исполнял свои работы на Полтавском заводе). В самое последнее время Каунасский комбинат «Еся» освоил переланную ему Ленинградским фарфоровым заводом им. Ломоносова рецептуру костяного фарфора, и на выставке мы видели первые опыты в нем Л. Шулгайте. По времени раньше других занялись фарфором в сис-

теме Художественного фонда эстонские художники. Не имея в республике собственного производства, они только расписывают фарфор, поступающий с других заводов. И эта разлученность с процессом создания самого материала долгое время мешала включению их изощренно-графических росписей в историю советского фарфора. То были опыты эстонских графиков, но на другом материале. Показанное же на данной выставке заслуживало самого серьезного внимания и признания. Материал, объем, бытовая предназначенность вещи были освоены художественно, в собственных качествах; индивидуальные усилия эстонских авторов влились в коллективное по своему существу дело фарфора и его традицию.

За последние 8—10 лет существенным образом изменилась география размещения фарфоровых заводов, а вслед за этим и соотношение сил в промышленности. До начала 1970-х годов Россия и Украина делили монополию в фарфоро-фаянсовой промышленности, располагая примерно равным количеством заводов (еще только в Латвии интенсивно работал Рижский фарфоровый завод да малоошутимые в промышленности заводы в Баку и Ташкенте). В 1970-е годы почти вдвое выросла мощность крупнейших заводов России, было введено несколько новых, в основном на Урале, в Сибири, на Дальнем Востоке. На Украине добавился Дружковский в Донбассе. Новые заводы возникли в Белоруссии (Минский и Добружский), в Азербайджане (Кировабадский), в Узбекистане (Самаркандский и Кувасайский), в Казахстане (Капчагайский), в Грузии (в Зугдиди), наконец в Таджикистане (в Турсун-Заде). Конечно, эти заводы только начинают свой путь (в их наладке и пуске были очень важные знания и опыт специалистов русских и украинских заводов), но они с первых шагов, хотя и с разным успехом, стремятся включить фарфор в русло национальной художественной культуры. И выставка отразила это. По экспозиции можно было составить представление о современном лице латышского фарфора, о фарфоре Азербайджана, Узбекистана, в меньшей мере — Белоруссии. Но гораздо труднее заметить успехи фарфора Украины и особенно почувствовать художественную жизнь и тенденции в русском фарфоре. А сейчас, когда объем производства впервые подошел к уровню насыщения предметами первой необходимости (в РСФСР — 4 изделия, это норма многих европейских стран), когда впервые реальные основания получила работа над качеством изделий, проблема культурных традиций русского фарфора приобретает первостепенное значение. Она должна стать предметом особого разговора и лечь в основу большой специальной выставки исторического характера, позволяющей в полной мере представить художественную значимость такого явления, имеющего международную известность, как русский фарфор, его исторический путь и современные проблемы.

АКЦЕНТИРОВАТЬ ПОКАЗ МАССОВОЙ ВЕЩИ

Людмила КАЗАКОВА, Москва

Основная задача такой выставки — показать реальное состояние дела в области искусства массовой вещи. Отвечает ли выставка этой задаче? Я бы сказала — частично, потому что представляет в основном образцы ручного исполнения, так называемый «малый тираж», составляющий небольшую часть в общем объеме производства массовых изделий, имеющих миллионные тиражи.

В разделе стекла в очень незначительном количестве были показаны образцы механизированного производства — прессованная посуда из стекла и хрустали, выдувные изделия — рюмки, стаканы, сходящие с конвейера. В разделе фарфора также был сужен показ изделий с декором и другими механическими видами их обработки. А ведь это именно те виды продукции, которые составляют заводской ассортимент большинства предприятий.

Такой состав выставки не отражает реального соотношения массовой продукции и изделий ручного труда. В соотношении этих двух систем в художественной промышленности — механизированного производства и ручного труда — с их разными творческими методами в создании образцов, с разным уровнем художественного качества той и другой продукции заключаются узловые проблемы производства изделий из стекла, фарфора, фаянса.

Такое двуединство является спецификой развития нашей промышленности в отличие от ряда европейских стран, где производство изделий индустриальным способом выделено в самостоятельную область. Понятие эстетического качества промышленного изделия у нас почти всегда связано с ручным исполнением или ручной доработкой полуфабриката, а понятие красивого в быту связано с рукодельным предметом.

Эта наша позиция имеет свои преимущества в общей системе производства стандартных типовых вещей. Но ведь культура быта не может строиться без участия типовой массовой вещи, наделенной всеми признаками художественно-функционального, гармонического сочетания красоты и пользы. А в этой области еще много нерешенных художественно-технических задач.

Анализ ассортимента заводов, его функционирования, определение творческих методов и критериев художественной ценности массовой продукции еще не находят достаточно отражения в исследованиях, не оказывают существенного влияния на положение дел в практике предприятий. Например, один из главных вопросов — формирование ассортимента в сфере массового производства как определяющего фактора, влияющего на культурный уровень предметной среды. Безусловно, выставки такого рода необходимы. Трудно переоценить их значение — духовное и воспитательное. Будущие выставки должны иметь более четкую концепцию, акцентирующую тему массовой бытовой вещи (отнюдь не исключая показа уникальных художественных стилиобразующих произведений), носить еще более деловой характер, ставить конкретные жизненные проблемы, вызывать заинтересованность специалистов промышленности, задавать вопросы критикам, более реалистично отвечать потребностям широкого зрителя.

О ДИЗАЙНЕРСКОМ ПРИНЦИПЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Владимир АРОНОВ, Москва

То, что мы называем дизайнерским принципом, соединяющим утилитарное и эстетическое начала в предметной форме, издавна существовало и продолжает существовать в художественной промышленности. Особенно при проектировании и тиражировании массовой формы, которая, многократно повторяясь, приобретает черты стиля.

Если мы теперь значительно меньше говорим о дизайне в стекле, фарфоре, керамике, чем в начале 60-х годов, то это потому, что у многих сложилось несколько устаревшее, застывшее представление о дизайне как принципе и стиле. Оно остановилось на трактовке дизайна как поиска элементарных удобств и экономичности изготовления и тяготения к сухой, внеорнаментальной форме подчеркнуто «технического» вида, что было действительно характерно для того этапа, когда новые решения противопоставлялись эклектически украшательской тенденции, существовавшей в художественной промышленности. Между тем сам дизайн прошел за двадцать лет значительный путь к большей конкретно чувственной, материальной наполненности форм.

Обращаясь сегодня к дизайнерским принципам, позволяющим на основе опыта и рационального мышления делать современную форму утилитарно оправданной и эстетически совершенной, мы вступаем в богатую область первичных, отвлеченных процессов формообразования, которые безусловно имеются у каждого художника, но особенно важны для тех, кто работает над массовыми утилитарными формами. Это проявляется в стекле заводов «Тарбеклаас», «Неман», I КДО. в подходе к комбинированию изделий их модульности, в эстетике внеассоциативных форм, принципиальном демократизме решений. В бытовом фарфоре дизайнерский принцип менее очевиден. Отношение к потребительским качествам всего класса посуды и отдельным его составляющим идет по неумирающей традиции скульптурного формообразования, по интуитивным предпочтениям художников. При этом чем ближе посуда (главным образом фаянс и даже керамика) к народным основам, тем она оказывается более продуманной и ближе к решению утилитарных, комфортных задач. Можно даже сказать, что пустота, возникающая из-за отсутствия у нас высокотехнической утилитарной посуды, заполняется народным дизайном, изделиями художественных промыслов — особенно в керамике (львовской, латвийской, среднеазийской). А те работы, которые претендуют на формально дизайнерский подход, например, подчеркнуто геометрические и модульные комплекты Лео Рохлина, по сравнению с классическими дизайнерскими решениями за рубежом, выглядели бы рукодельными, тяготеющими к авторской образности в рамках прикладного искусства.

Выставка показала расцвет декоративного начала в предметном творчестве, который нужно всячески подерживать как отличительную черту, ценность нашего искусства. Но без специального внимания к дизайнерскому принципу, к его глубинным основам, проектирование массовых бытовых предметов не может развиваться.

КОВЕР — ПРОИЗВЕДЕНИЕ ДПИ

Артюш АЙВАЗЯН, Московская обл.

Такие выставки просто необходимы для художников, работающих в промышленности. Эта выставка, на мой взгляд, положительно уже тем, что мы, ковровщики, смогли увидеть сделанное нами за



Фрагмент экспозиции выставки. На переднем плане — керамика республик Средней Азии

последние годы, оценить пройденный путь, наметить планы на будущее, сравнить себя с другими, тем более, что наша продукция не так уж часто экспонируется на выставках.

Важно и то, что увидеть и по-новому оценить свои работы мы могли как бы на фоне всего нашего декоративно-прикладного искусства, всех его направлений и разновидностей последних лет.

Я говорю «как бы на фоне», потому что на самом деле в экспозиции выставки роль фона была отведена как раз коврам и тканям, они лишь оттеняли достоинство солировавших видов — фарфора и стекла, не будучи в экспозиции самостоятельными и равноценными экспонатами. Это тем более обидно, что не отражает сегодняшней ситуации ни в ковровой промышленности, ни в потребительской конъюнктуре. Наше ковровое производство достаточно разнообразно по разновидностям изделий, в том числе выпускаемых массовым тиражом. Именно в недорогой, массовой продукции есть много интересных, красивых образцов: ковровых дорожек, паласов, покрытий и т. д. А в экспозиции были представлены почему-то только малосерийные трудоемкие и дорогие ковры.

Несмотря на свои подчас весьма внушительные размеры, ковер как предмет созерцания, я бы сказал, вещь камерная; фактура и осязаемые качества в нем — то есть то, что воспринимается только в непосредственной близости, — не менее важны, чем общая композиция цветового решения и рисунка. Поэтому и экспонировать ковер надо по-особому, создавая условия для его разглядывания, может быть, даже более приближенно и акцентированно, чем стекло и фарфор. Ковер — это то, что придает домашней обстановке неповторимостью, а уюту — предельную конкретность. На выставке же ковры предстали скорее как драпировки и кулисы, как гобелены — то есть своими общехудожественными, «недомашними» чертами. Думаю, это надо учесть и найти правильные формы экспонирования ковровых изделий на последующих выставках.

БОЛЬШЕ ВЕЩЕЙ ДЛЯ БЫТА

Наталья ГАНФ, Москва

Я много времени провела на выставке. И знаете, что меня поразило и огорчило больше всего? Я не видела на лицах посетителей восторга. Людям не нравятся

наши работы. Не правятся своей тяжеловесностью, неудобством в каждодневном пользовании, часто несовременностью, дороговизной (ведь на выставке в основном были показаны изделия из хрусталя и гутного стекла с ручной обработкой). Почти не было вещей, соразмерных современному употреблению. Такое положение, как мне кажется, возникло из-за того, что художники на заводах часто делают вещи специально для художественного совета. И художественный совет — для многих единственное место, где они могут показать свои достижения как художники: производство на сегодняшний день не в состоянии создать условия для претворения творческих идей.

А ведь мы, художники, должны делать такие вещи, которые покупатели побежали бы купить, которыми пользовались бы в своем доме. В связи с этим хочу сказать и о том, что у нас пока неоправданно длителен процесс выхода вещи на прилавок. Даже не успев прийти на производство для тиражирования, вещь морально устаревает, становится немодной. Но кроме модных, современных вещей, мне кажется, надо делать небольшими тиражами вещи, рассчитанные на пожилых людей, которые не могут привыкнуть в силу возраста к новомодным формам. Я не призываю к созданию пошлых предметов, но ориентация на различные возрастные группы в художественной промышленности должна быть.

С ПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО ВКУСА Лайма ЦЕШКАЙТЕ-БРЕДИКЕНЕ, Вильнюс

На выставке в моей памяти вдруг всплыли известные строки Пастернака: «Какое, милые, у вас тысячелетие на дворе?»

Эту выставку хочется сравнить с первыми всемирными выставками рубежа столетий, где преобладало увлечение разными стилями и формами всевозможных культур. В экспозиции нет и четкого выделения стилевых групп экспонатов: ни тех, которые следуют традициям, скажем, города, завода, народным, национальным традициям, ни тех, которые ориентируют человека на современные представления о мире. Даже очень солидные заводы усиленно копируют стиль классицизма. У некоторых художников это получается мастерски, они тонко понимают форму и декор, но есть примеры, вызывающие недоумение. Это далеко от художественного единства, которое должно быть присуще утилитарным вещам. Художники часто забывают основной принцип бытовых вещей — логическую связь между свойствами материала, формой и функцией.

Я целиком поддерживаю мысль о необходимости создания единого центра, который бы координировал работу художественной промышленности. Художественное проектирование, производство, сбыт должны быть связаны и скоординированы между собой. Это повлияло бы и на общий художественный уровень и помогло бы в формировании художественного вкуса населения.

Выставки такого характера должны стать периодическими, и, конечно, не с разрывом в 20 лет. Может быть, есть смысл учредить какую-то форму поощрения участников таких выставок — медали, премии для товаров современных и высокохудожественных. Полезно было бы после такой выставки в какой-то форме пропагандировать образцы, продукцию предприятия, которая была отмечена на выставке. На обсуждении говорилось о заводах и предприятиях, возникающих заново, на «пустом» месте, не имеющих художественно-производственных традиций. Для Литвы это тоже характерно. Буквально несколько лет назад начал действо-

вать у нас завод «Красная заря» в Паневежисе, где делают хрусталь. Для предприятия в Каунасе передана технология костяного фарфора ленинградского завода. Мне думается, что на «пустом» месте, где нет производственного и народного художественного наследия, надо пытаться сознательно направлять предприятия по современному пути, стимулировать свободные стилистические поиски. Здесь задача художников — найти собственный путь в рамках не ремесленной традиции, а чего-то более широкого, современного, в специфике национальной культуры. Поясню конкретным примером. В Эстонии не было традиций керамики, не было точечной формы, не было даже точеного дерева. Пили из четырехугольной сколоченной или долбленной крынки. Таким образом, четырехугольная форма у эстонцев, не имея традиции в керамике, имеет более широкую этническую основу. Поэтому кубические формы керамики Лео Рохлина, которые кто-то из выступавших нелепо назвал «чугунными», для меня вполне приемлемы, именно в смысле соотносительности с национальной культурой.

На некоторых заводах художники стараются точно следовать народным традициям. На обсуждении даже прозвучало утверждение, что художник должен себя «перестроить», чтобы перестроиться под народного мастера.

По моему мнению, для современного художника не всегда естественно работать в духе народного творчества, ему могут быть просто непонятны принципы крестьянского дизайна. Человек, имеющий высшее художественное образование, форму, материал и функцию осмысливает по-другому. У народного же мастера это в крови. Сейчас мы уже не доим коров, не наливаем молоко в большие кувшины, сами не квасим молоко, а пьем кефир из бутылки или стакана.

Поэтому комплекты для молока, пива, которые выполнены как «народные», уже практически потеряли жизненную функцию. Теперь это вещи чисто декоративные. А нам ведь нужны предметы для наших повседневных нужд. И настоящий художник, на мой взгляд, не должен подстраиваться даже под самый хороший традиционный образец или изделие народного мастера. Он, конечно, обязан познать корни своего народного наследия, но произведение пусть создает, исходя из позиции современного человека.

БОЛЬШЕ ВНИМАНИЯ МАШИННОМУ КОВРОДЕЛИЮ

Анатолий КЛИМОВ, Унгены

Я представляю ковровую промышленность, в которой работаю около 20 лет. Как главный художник Унгенского коврового комбината вот на что хочу обратить внимание. Начну с того, что ковер в жилом интерьере занимает далеко не последнее место. Если фарфор, например, большую часть времени находится на периферии зрительского внимания — в шкафу, в стенке, то ковер всегда открыт, занимает значительное пространство в интерьере. Ковер, будь он на стене или на полу, — активный фактор в убранстве нашего жилища.

Творческий труд художника, работающего в области ковроделия, имеет свои отличия и свои трудности. Скажем, когда художник приступает к созданию образца ткани, он ориентирован на перспективную установку моды, причем он видит будущую ткань в ансамблевом решении, на человеке. А вот мы, художники по коврам, такой установки, такого социального заказа или модного направления практически не имеем. Задумываясь над эскизом нового ковра, никто из нас не знает, в каком интерьере, в какой обстановке будет «жить» его произведение, какие предметы будут его окружать.

Художник, работающий в ковровой промышленности, испытывает настоятельную потребность контакта с интерьером. Нам важно знать стилистические характеристики современной мебели, быть в курсе предложений архитекторов по убранству интерьера, получать анализ социологов о развитии предметной среды.

А мы работаем пока разобщенно, в отрыве от архитекторов, художников по интерьеру, мебельщиков.

Хочу подчеркнуть, что машинный ковер его художественное решение и стиль не только наша внутренняя проблема, но и общая для всех, кто работает для ансамбля предметной среды.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОЛОРИТ И ФАБРИЧНОЕ ПРОИЗВОДСТВО

Хелена КУМА, Таллин

Для меня, художника республики, где проблема народных традиций в современной художественной промышленности — одна из самых важных, всесоюзный смотр художественных изделий массового производства был интересен прежде всего в плане освещения этой проблемы во всесоюзном масштабе.

Я ожидала, что выставка отразит, как решается во всей стране, на мой взгляд, важнейшая проблема нашего массового прикладного искусства — судьбы традиции, национальной и культурной, в современной художественной промышленности.

Для этого экспозицию нужно было строить по региональному, а не видовому признаку, чтобы именно совокупность всех видов прикладного искусства какой-либо республики или края — и ковроделие, и керамика, и стекло, и фарфор — выявила те особые условия, специфические пути, по которым следует современная художественная промышленность в данном конкретном месте.

Однако экспозиция была организована на иных основах. А о том, что, так сказать, «национальный» вопрос и проблема традиций являются на сегодня острыми и нерешенными, красноречиво свидетельствовали экспонаты выставки. На примере керамики таких республик, как Украина, Молдавия, Белоруссия, Литва, было видно, как трудно заводскому художнику-профессионалу зачастую выполнять роль по сути дела народного мастера, механически удерживая национальный мотив в своих изделиях, как односторонняя у большинства предприятий художественная политика, односторонняя у большинства предприятий художественная политика, односторонняя у большинства предприятий художественная политика, односторонняя у большинства предприятий художественная политика.

Повторяю: выставка могла бы стать местом обмена опытом всех республик по решению их общего и для каждой республики уникального особого вопроса о судьбе культуры и наследия в условиях современного промышленного производства. Но не стала. Мне кажется, следующая подобная выставка должна сделать это. Но при ее подготовке нужно будет тщательно изучить опыт республиканских смотров в свете этой задачи. Он имеется. У нас в Эстонии еще в 1955 году состоялась выставка, которая была посвящена проблеме национального своеобразия в современном художественном производстве. Эта выставка была для нас очень поучительна. В известной степени, это ее опыт помог нам обрести тот художественный уровень вещей, о котором на обсуждении выставки и в ее залах приходилось слышать, что «своей цельностью, выдержанностью стиля, конструктивностью формы экспонаты Эстонии выгодно выделяются в экспозиции».

БЫТОВАЯ ВЕЩЬ И КУЛЬТУРА БЫТА Карл КАНТОР, Москва

Под воздействием объективных и субъективных факторов искусство бытовой вещи разделилось на два взаимосвязанных, но вполне самостоятельных вида: 1) искусство бытовой вещи как таковой и 2) искусство бытовой вещи, которая выступает как художественный образ быта, или, как его иначе стали называть — станково-прикладное искусство. В создании станково-прикладного искусства, может быть, более, чем в чем-либо другом, фокусируются исторические приобретения декоративного искусства за последние 20 лет. Наперекор установкам на утилитаризм, функционализм, конструктивизм (что представлялось двадцать лет назад идеалом стиля и демократичности) у ряда художников и заводских коллективов сложились оригинальные творческие концепции, чуждые узко понятым бытовым ориентациям. Это — явление громадной культурной значимости, которому мы обязаны новым углом зрения на действительность, новыми эстетическими переживаниями.

Но никакое развитие, как известно, не происходит без потерь. Искусство бытовой вещи как таковой оказалось почти в полном пренебрежении. В этом искусстве профессиональное мастерство не только не поднялось, но даже упало.

Своими формами, размерами, конструкцией, соотношением элементов отдельной вещи и вещей между собой посуда, показанная на выставке, очень приблизительно соответствует принятому, привычному у нас образу будничного и праздничного застолья, прозаическим условиям пользования, ухода, хранения. Ассортимент вещей также заметно обеднел.

Смешивая два различных вида искусства, создатели обыкновенной бытовой вещи стремились к художественной образности как самоцели. Но то, что допустимо, что хорошо в произведениях станково-прикладного искусства, рассчитанных на выставочную экспозицию, неприемлемо для произведений, предназначенных для реального быта.

Разрыв между «художественным образом», пышной изобразительностью, сгущенной декоративностью, с одной стороны, и утилитарной аляповатостью, функциональной неприспособленностью обыкновенных чашек, тарелок, рюмок — с другой — характерная черта показанных экспонатов.

Все эти изделия лишь совокупно, лишь в массе, лишь при самом общем, без анализа, взгляде на них, как бы небрежно расставленные на громадных «банкетных» экспозиционных столах, могут создать некое благоприятное впечатление — но это впечатление не строгости, простоты, сердечности бытовой вещи, честно выполняющей свое назначение, а впечатление показного богатства, мишурной роскоши, «красивой жизни».

На выставке в качестве якобы перспективных образов было экспонировано несколько превосходных произведений станково-прикладного искусства (Шевченко, Славной и др.), хотя на самом деле они создавались без какого-либо учета того, как изменится быт к 1990 году, и отнюдь не как образцы для тиражирования. А вот действительно перспективных образцов, то есть таких, которые отвечали бы реальным тенденциям нашего бытоустройства, рассчитанных на обогащение ассортимента, на прогрессивное изменение техники, технологии, экономики производства, торговли, потребления, на выставке не было.

Короче говоря, на выставке, за редчайшим исключением, не было дизайна посуды. О дизайне бытовых изделий забыли. Как будто его не собирались разви-

вать наряду со станково-прикладным искусством. В чем тут дело?

Я полагаю, что если приобретения декоративного искусства были заслугой художников, то потери не были их виной. Ведь произведения станково-прикладного искусства художник может создавать один, тогда как для создания произведений дизайна ему надобно войти в дизайнерски организованную систему производства — торговли — потребления, которая у нас несовершенна. Следовательно, художник не мог бы заниматься дизайном бытовой вещи, дизайном посуды, даже если бы он этого захотел.

Плохо это или хорошо? Ни то, ни другое. Культура быта — это не какая-то особая культура. Это определенный органический «раздел», или «аспект» общей культуры народа, это культура народа во всей полноте ее определений, рассмотренная через призму быта. Культуры различных народов заметным образом отличаются друг от друга своим отношением к предметно-вещевой среде, к бытоустройству. Есть культуры, которые придают первостепенное значение быту, вещевому окружению, и есть культуры, которые, напротив, всем предметным, всем вещевым не то что пренебрегают, но не очень дорожат, не считают чем-то существенным в жизни. Последнее никоим образом не означает, что культура народа бедна. У народа высочайшей духовной культуры бытоустройство может находиться на сравнительно низком уровне. Это не недостаток народной культуры, это ее специфика, это то, что отличает ее от культур других народов.

С культурологической точки зрения очень важно научиться смотреть на готовые изделия быта как на проекты, которые реализуются лишь в сознании созерцающих их или пользующихся ими людей. В их сознании и в их поведении, в их взаимоотношениях.

Поскольку показанные на выставке изделия не обладают дизайнерскими качествами и вследствие этого не обладают никакой бытовой определенностью, определенностью устойчивого, выверенного быта, постольку и самый быт они способны поддержать лишь в состоянии, возможности, проектности. Может быть, это как раз то, что нужно антивещистской культуре, устремленной к безбытности?

Если же это не так, если высокая культура быта может развиваться не в ущерб духовной культуре, то следует пожелать, чтобы в нашей промышленности и торговле, в нашей экономике не на словах, а на деле уделили внимание дизайну — и тогда, я полагаю, за художниками дело не станет.

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ — ЕДИНОЕ ВЕДОМСТВО

Адольф ОСТРОУМОВ, Ленинград

По собственному опыту знаю, что такую выставку делать очень сложно: нужно создать эффектное зрелище и в то же время показать реальную практику деятельности промышленности. Может быть, вместо предлагаемой плотности и насыщенности надо было поместить меньше материала и экспонировать его яснее, свободнее, проще. Думаю, от этого выставка только выиграла бы.

Кроме того, строгость и принципиальность должны быть и в тех образцах, которые отобраны на выставку. Ведь не секрет, что многие заводы представлены работами, не входящими в ассортимент массового и серийного производства, а выпускаемыми, в лучшем случае, небольшими партиями. Массовой же можно назвать вещь только в том случае, если она тиражируется заводом и доходит до потребителя.

Все это, как мне кажется, отражает неправильное устройство самой системы художественной промышленности. Впрочем, такой единой отрасли промышленности в действительности просто не существует. Большинство заводов, выпускающих художественное стекло, относятся к Министерству промышленности строительных материалов, но, кроме того, стекло и хрусталь выпускают и приборостроительные и механические заводы, и предприятия местной промышленности и другие. МПСМ занимается многими строительными материалами — от кирпича до бетона и оконного стекла. Естественно, художественное стекло в этой системе занимает небольшое место и руководству не до наших проблем. А ведь заводской художник теснейшим образом связан с производством. Перед нами общество ставит важнейшую задачу — улучшить качество изделий, а у производства главная забота — не лучше, а больше. Между производственными и художниками нет настоящего взаимопонимания. И вот выставка как раз и приводит к той идее, что необходимо создать единое ведомство или организацию, которая должна руководить всей художественной промышленностью страны, включая фарфоровую, стекловую, керамическую, ковровую, ткацкую и другие, которые не представлены на выставке.

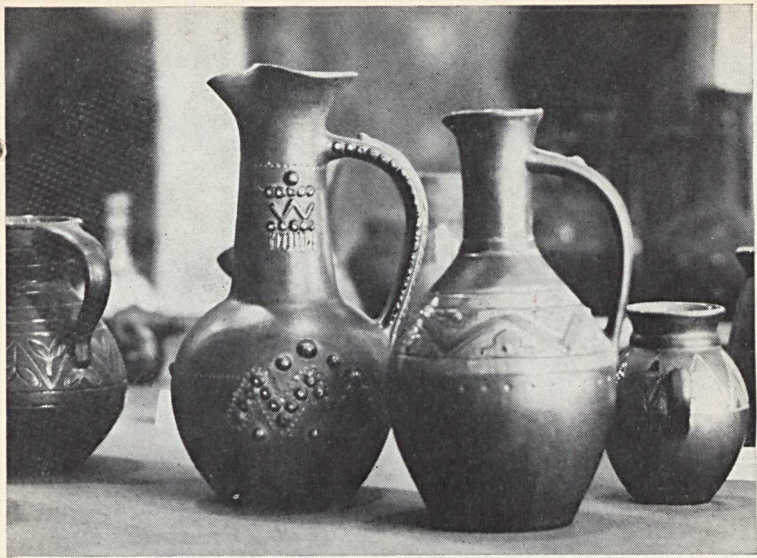
Декоративная керамика.
Тбилисский художественно-производственный комбинат
ХФ Грузинской ССР

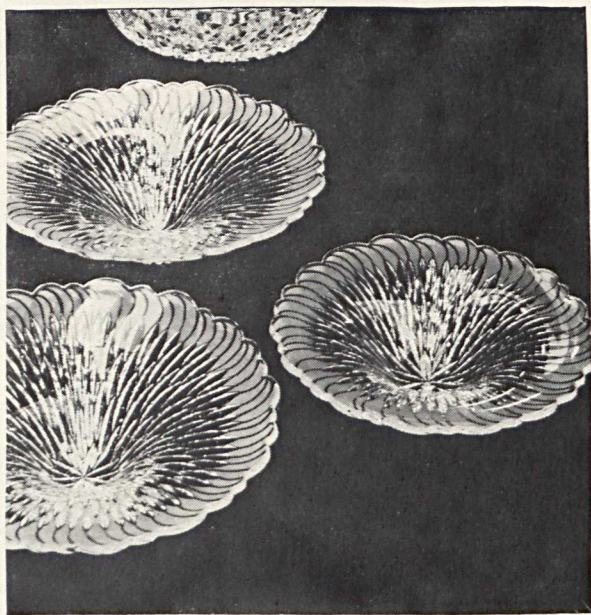
Ю. Королева
Сервиз «Изумрудный». Фарфор.
Кузьяевский фарфоровый завод

С. Куусман
Чайный сервиз. Керамика.
Комбинат «АРС» ХФ Эстонской ССР

У. Ярошевич
Подсвечники. Керамика.
Львовская керамико-скульптурная фабрика

Фрагмент экспозиции декоративной керамики предприятий Молдавской ССР





Н. Славина
Сервиз
«Белый цветок».
Фарфор.
ЛФЗ им. Ломоносова

Ы. Прейман
Сервиз.
Фарфор.
Комбинат АРС
Художественного
фонда
Эстонской ССР

О. Матвеева
(роспись),
Н. Славина
(форма)
Сервиз «Этюд».
Фарфор.
ЛФЗ им. Ломоносова

Л. Юрген
Вазы «Астры».
Хрусталь. ЛЗХС

Н. Ганф,
Е. Жигалкина
Сервиз
«Белая роза».
Хрусталь.
Ростовский
стеклозавод



Л. и Д. Пушкановы
Ансамбль
«Памятный»
Стекло, дерево,
гравировка



Р. Хеймрат
Гобелен
для жилого интерьера
«Воспоминания
о XVIII веке»

А. Федорков
Прибор для воды.
Стекло,
венецианская нить.
Стеклозавод
«Неман».
Белорусская ССР

И. Вицько
Сервиз «Жатва».
Фарфор. Полтавский
фарфоровый завод.
УССР

Выставка новых образцов изделий массового производства — мероприятие большого масштаба и значения, это очень важное и необходимое звено в развитии нашего декоративного искусства. Выставка дала богатый материал для всестороннего обсуждения состояния художественной промышленности и путей ее дальнейшего развития. Сама идея собрать «под одной крышей» выпускаемую и подготовленную к выпуску продукцию разных отраслей производства товаров народного потребления назрела давно. Ведь за истекшие 20 лет — со времени выставки «Искусство в быт» — не было всесоюзного смотра массовых изделий, ставившего своей задачей рассмотрение их художественного качества. Выставка 1982 года, на которой была представлена продукция крупнейших стекольных и фарфоровых заводов, текстильных и ковровых комбинатов, со всей страны, предприятий Художественного фонда СССР, позволила сделать панорамный обзор изделий, предлагаемых советскому народу и формирующих современную бытовую обстановку. Публика и специалисты получили возможность оценить достижения разных коллективов, сравнить их почерк и стилистические направления, увидеть национальные особенности республиканских предприятий. Раскрыв достоинства и обнаружив недостатки массовой продукции, выставка помогает прокорректировать работу на будущее.

Напомним, что экспозиция была развернута в залах Центрального Дома художников, где проходят в последнее время крупнейшие выставки изобразительного искусства, что ее организаторами были Министерство культуры СССР, Союз художников СССР, Академия художеств СССР, тем самым подчеркивалось, что производство товаров народного потребления рассматривается с позиций искусства, что эта область создания материальных благ общества входит в сферу культуры. По существу на это было направлено и устройство экспозиции, носившей характер парада красивых вещей и увлекавшей зрителей народным праздничным зрелищем.

Такой художественный аспект показа массовых изделий был важен со многих позиций. Прежде всего он способствовал повышению престижа промышленного художника, поддерживал его авторитет на производстве, акцентируя значение творческой работы над образцами для массового производства. Не менее важным было публично обратить внимание руководителей промышленности, заводских директоров и инженеров на то, что их деятельность тесным образом связана с эстетической сферой, что она относится не только к экономике, но и к культуре и потому подлежит также контролю художественных организаций и критики. И наконец, перед публикой, перед зрителями и потенциальными потребителями бытовые предметы — хрусталь, фарфор, ковры — предстали не только в своих утилитарных качествах и материальной ценности, не как вожденный дефицит, а как произведения искусства.

Выставка 1982 года фактически подвела итог целому современному этапу работы художников над промышленными изделиями. Что же она выявила? Прежде всего — большой творческий вклад художников в проектирование и создание бытовых предметов — посуду, драпировочные ткани, ковры. Широкий арсенал декоративных средств, эмоциональный накал, пластическое и орнаментальное богатство, эффектные композиционные решения — вот основные завоевания художников и коллективов предприятий, осуществляющих выпуск изделий массовыми тиражами.

Большой отряд художников, связавших свою профессиональную деятельность с промышленным производством, — это активные проводники эстетических идей в сферу быта и материальной культуры.

Но выставка обнаружила несколько односторонний крен в работе художественной промышленности. Каков характер большинства изделий? Какую функциональную и смысловую роль они выполняют в доме? На выставке преобладали изделия, обслуживающие праздничную, парадную сторону быта, создающие нарядно-декоративную картину его оформления. Это по преимуществу малотиражные дорогостоящие изделия, изготовленные с помощью ручной обработки. Конечно, такие вещи должны быть в ассортименте заводов, но их преобладание в экспозиции не соответствовало основному лозунгу выставки массового производства. На общих художественных выставках изобразительного искусства критика постоянно отмечает высокий уровень декоративных произведений из стекла, керамики, фарфора. Но данный показ имел иную цель, и на нем хотелось бы видеть несколько иную акцентировку экспонатов.

За броскими декоративными изделиями, обильно украшенными ансамблями пропадал отдельный предмет — форма, качество, продуманная целесообразность простой, необходимой в быту вещи, скромно и безупречно обслуживающей современного человека. Очевидно, это слабое звено нашей художественной промышленности. Простых утилитарных предметов недостаточно в массовом выпуске. Им мало уделяют внимания художники. Часто они столь низкого уровня, что их неловко демонстрировать на выставке. Этот пробел вызван рядом организационных и экономических причин [о которых, в частности, пишет в своей статье Н. Воронов]. Тем более важно, чтобы бытовая предмет — многотиражный продукт машинного производства — занял заметное место в столь ответственной экспозиции. Стоит подчеркнуть, что выставки в современных условиях оказывают сильное воздействие на художественные процессы, это касается как уникального декоративного искусства, так и массового промышленного.

Но чтобы выставки стали инструментом воздействия на художественный уровень товаров народного потребления, очень важно, чтобы: первое — они устраивались систематически, хотя бы через каждые 5—6 лет; второе — чтобы на них был показан в образцах весь ассортимент выпускаемой предприятием продукции — от самого дешевого единичного предмета до больших комплектов и дорогостоящих вещей [с указанием его сегодняшней тиражности и дальнейших перспектив выпуска]; третье — желательно показать в цифровых данных реализацию товаров, то есть продемонстри-

Л. Алдошина
Набор подарочный
«Золушка»
для кухни;
Семикаракорекский
фарфоровый завод.
РСФСР

А. Рыбина
(роспись),
Б. Пянида,
И. Сень (форма)
Столовый сервиз
«Охристый». Фаянс.
Будянский завод.
Фаянсовый завод.
УССР

Изделия
из фарфора
комбината АРС
Эстонской ССР

Изделия
стеклозавода
«Тарбеклаас».
Эстонская ССР

Л. Рохлин
Сервиз «Кофейный».
Керамика.
Комбинат АРС ХФ
Эстонской ССР

ровать картину спроса и потребления. Тогда на выставке раскрылась бы реальная биография предмета: проектирование образца — производство изделия — уровень спроса; обнаружилась бы взаимосвязь: художник — производство — потребитель.

Существует мнение, что полезно было бы объединить разные отрасли, выпускающие художественные изделия, в некую общую систему, либо создать координационный центр или институт, регулирующий работу над всем многообразием изделий, входящих в предметную среду. Очевидно, что потребность в профессиональном общении, в обмене опытом, контактах разных сфер художественно-производственной деятельности назрела.

Но какие формы этот контакт должен принять? [Ведь за обозримый период уже были созданы ВИАЛЕГПРОМ и ВНИИТЭ, однако функцию «единого центра» они не сумели выполнить.]

В сегодняшних условиях именно периодические выставки могут успешно сыграть роль такого координатора, именно экспозиции в залах Союза художников будут местом встречи разных видов бытовых предметов, образующих ансамбль жилого интерьера. Но тогда экспозиции эти должны быть специально ориентированы на образ жилой среды. Необязательно показывать законченные меблированные квартиры [хотя и это возможно]. Но какие-то приемы экспонирования, напоминающие о домашней обстановке, введение элементов жилого ансамбля разного типа могут быть найдены. Тогда предметы быта оказались бы в своей атмосфере, были примерены именно к той среде, в которой им предстоит жить. Соотношение разных предметов друг с другом, их масштаб по отношению к интерьеру и человеку, их стилистическое взаимодействие с архитектурой — все это могло бы стать интересной программой дальнейшей экспозиции. Вероятно, для этого в будущем как основным строителям — Министерству культуры, Союзу художников, Академии художеств — следовало бы привлечь при организации выставок такого типа и Союз архитекторов. Надо полагать, что совместные усилия этих творческих организаций помогли бы найти новые формы показа бытовых изделий и жилого ансамбля на выставке.

Демонстрация предметов в контексте жилой среды значительно усилила бы культурно-воспитательную функцию выставки. При достаточно широком и многообразном показе вещей, их сочетаний и взаимодействия, разных принципов формирования жилого ансамбля выставка помогала бы развить у посетителей вкус и побуждать к самостоятельному творчеству в создании бытовой обстановки. Важно лишь, чтобы акцент был сделан не на рекламировании каких-то определенных вещей или их стилистики, а на возможности самостоятельного выбора, способности проявлять свои личные предпочтения, ориентируясь на художественный образ вещи. Как осуществить эту идею на практике, как разработать сценарий и приемы экспозиции — это уже задача будущих строителей и оформителей выставки.

Большой резонанс, вызванный экспозицией 1982 года, активное обсуждение ее, ряд важных предложений, высказанных в ходе этого обсуждения, позволяют надеяться, что выставки такого типа будут организовываться систематически. И высказанные на страницах «ДИ СССР» пожелания, возможно, будут полезны в этой дальнейшей работе.



Выставка по-новому вскрыла сложные, а подчас и противоречивые взаимоотношения между основными составляющими в системе нашего массового прикладного искусства: художник — производитель — потребитель.

О характере новых требований, предъявляемых художнику производством и потребительским спросом, о правильном отношении художника к этим требованиям говорится в ниже публикуемых статьях В. Филатова и Г. Любимовой.

Гемма Любимова

Художник профессионал на производстве

Владимир Филатов

Работа промышленности и заводских художественных лабораторий по улучшению товарно-вещевой культуры проделана огромная. Есть в ней промахи и просчеты, есть успехи и несомненные победы. Но в целом дело идет, движется вперед, и это уже не начало пути, не поиск, а кропотливый, сложный, каждодневный труд художников и промышленности, труд, дающий конкретные результаты, которые и были показаны на выставке. Работа художника промышленности на этом этапе далеко не проста. И вот об этой работе, я думаю, следует поговорить особо. В этом плане хотелось бы коснуться некоторых проблем творческого и профессионального роста художника, путей укрепления его авторитета и значимости на предприятии.

Мы много говорим, что этот авторитет надо укреплять извне особыми постановлениями, положениями и указаниями свыше. Да, все это нужно. Но авторитет профессии — это еще, и может быть, прежде всего, та реальная польза и отдача, которую получает промышленность от художника-специалиста. Это та его необходимость предприятию, которую может создать только сам художник своим трудом, умом и талантом.

Не каждый профессиональный художник, работающий в сфере декоративно-прикладного искусства, связан сегодня с проектированием товарной массовой вещи. Многие так называемые свободные художники не имеют с этим дела вообще, а иные считают просто зорным расточать свой талант и мастерство на создание товаров широкого потребления. Таких авторов, конечно, нельзя считать профессионалами в области промышленного искусства.

Только обеспечивая высокий эстетический уровень массовой вещи, художник может стать специалистом промышленного проектирования. Что же составляет, определяет этот профессиональный уровень служения художника промышленности, рынку, потребителю?

Прежде всего это безупречное, глубокое знание реальных условий и возможностей производства, понимание существа проблем, вопросов и требований экономики и планирования. Необходимо и ясное понимание того, что некоторые формальные качества создаваемых изделий должны быть подчинены, подогнаны под эти конкретные условия и возможности, которыми располагает данное предприятие. «Но я думаю, — говорил Томас Мальдонадо, — что если мы будем понимать «промышленное искусство» с точки зрения прогресса, мы согласимся признать связь творчества художника с объективными условиями производства и откажемся от чересчур пристрастных формальных представлений».

Отказ от формальных, узкоэстетических представлений, реализация идей, соответствующих возможностям промышленности и ее прогрессивным устремлениям, — это одна из важных сторон подлинного

профессионализма художника производства.

Не менее важен и вопрос понимания художником существа и сути красоты товарной вещи. Это, конечно, не формализованная красота предмета искусства. Это и не та красота, которую находят многие в голой функциональности и чистой полезности. Нет. Это именно товарная, привлекательная красота вещи, даже коммерческая, если хотите, поскольку она помогает успешнее реализовать продукцию, производимую промышленностью.

Что же должен и что может внести художник-профессионал в создание этой красоты, какова его роль в формировании рыночной конъюнктуры?

Ведь часто бывает так, что полуграмотный ловкач-самоучка, угождая наносным, часто пошлым рыночным запросам, с завидной лихостью фабрикует «новые виды» старых хрустальных ваз, ладей и рогов, устраивающих на первый взгляд и рынок, и производство, и потребителя. Но эта вульгарная, без культуры и без идей, фабрикация ширпотреба не просто опошляет понятие красоты вещи, она затягивает предприятие в процесс морального старения ассортимента и методов его производства. Промышленности нужен подлинный художник-специалист, способный решать конкретные проблемы формирования товарно-вещевой культуры, решать их грамотно, перспективно, с пользой и для производства, и для потребителя. Художник-профессионал должен стать своего рода мозговым центром по созданию идей и предложений, способных удивлять, поражать и, скажем прямо, подкупать потребителя своей неожиданностью, свежей красотой, новым направлением формирования предмета. Даже в волнах модных течений, иногда охватывающих рынок и диктующих свои пристрастия, такой художник не должен слепо им поддаваться, его образцы по культуре, яркости облика, оригинальности художественного выражения должны быть выше стандартной моды.

Для этого, помимо творческих способностей, художник обязан обладать и техническими знаниями, понимать проблемы экономики и торговли, прислушиваться к советам социологии и социальной психологии. Думаю, что для «полной свободы» ему следует осознать и постоянно помнить, что создаваемые им предметы товарно-вещевой культуры, как заметил Д. Нельсон, «должны украшать существование, но не подменять его собой», что предметы быта «не в состоянии превратить скучную серую жизнь в радужно-яркую, это под силу лишь самому человеку». В этом понимании роли и задач своего труда — основа, сила и правота подлинного профессионализма, в этом его смелость, свобода и мастерство. Такой художник сегодня необходим производству, без его участия оно обойтись уже не может.

Кто-то справедливо заметил — без необходимого человек может жить, без лишнего — нет. Вот это «лишнее» чаще всего и приводит в недоумение специалистов. «Лишнее» это чрезвычайно многообразно. Именно в этой сфере предметного мира наиболее определено (и в то же время противоречиво) проявляются ценностные ориентации и вкусы. Это та сфера индивидуального предметного окружения человека, где потребитель не склонен следовать никаким общим рекомендациям и «полезным» советам. Здесь он реализует свои личные предпочтения. В то время когда публицисты пишут о «тирании вещей» в быту, активно обсуждают темы «потребительства», «дурного вкуса» и т. п., представители художественной промышленности, дизайна, производства и торговли уже обеспокоены разборчивостью потребителя. В связи с удовлетворением так называемого первичного спроса на многие виды изделий потребитель все категоричнее начинает диктовать свои требования. Оформляется новая ситуация в системе «спрос — предложение», к которой наша промышленность пока еще недостаточно подготовлена. Потребитель привередлив, приходится считаться с его ценностными ориентациями, его предпочтениями, вкусами. Все эти вопросы нашими исследователями не разрабатывались. В наших публикациях на темы «вещи в быту» долгое время преобладал скорее назидательно-рекомендательный пафос, чем исследовательский интерес. Мы часто были склонны «учить» потребителя, не разобравшись как следует ни в самой конкретной проблемной ситуации, ни в теоретических проблемах, связанных со взаимоотношением человека с создаваемой им самим для себя индивидуальной предметной средой.

В стремлении к рационализации бытовой предметно-пространственной среды мы еще не так давно в нашей специальной литературе составляли различного рода перечни изделий, которые входят в «обязательный набор» для семей с определенным доходом. Однако реальная ситуация в сфере спроса нередко опрокидывала все эти, казалось бы, вполне разумные предположения. Оказывалось, что потребители часто почему-то приобретают то, что не входит в «обязательный набор», причем приобретают и тогда, когда в данной семье этот «обязательный набор» изделий далеко не полон.

Теперь уже многим ясно, что человек рассматривает свое предметное окружение не только как средство обеспечения функциональных процессов, но и как необходимую ему индивидуальную сферу, связанную со своеобразием его личности. Поэтому-то в своих приобретениях покупатели так часто и выходят за рамки определенных специалистами «обязательных наборов».

Но какова же все-таки природа этих личных предпочтений и в каких взаимоотношениях они находятся с социально-психологической ситуацией в целом, то есть какие социальные механизмы связывают ценностные ориентации человека с общими процессами формообразования в предметно-пространственной сфере творчества?

Одним из таких социальных механизмов является престижное отношение человека к вещам. В проблеме престижности в сфере быта много неясного. Нередко не только в публицистических статьях, но и в работах специалистов — философов, социологов, экономистов — можно встретить утверждения, что социальная роль престижности в нашем обществе в отношении «вещного» окружения человека в быту только отрицательна, что с любыми проявлениями престижности в этой сфере следует бороться. Однако реальная практика свидетельствует, что такое отноше-

ние к этому сложному социальному фактору является упрощением. Престижность всегда была свойственна человеку при формировании индивидуальной предметной среды. Проявление престижности в этой сфере связано с нормами и моралью данного общества, с характерным для него образом жизни.

К сожалению, анализ многих социально-психологических механизмов, связанных с процессами потребления, затрудняется неразработанностью целого ряда сложных проблем, обусловленных новой ситуацией, которая сложилась в последние годы в области спроса на изделия массового потребления. Например, сейчас растут количественно социально-профессиональные группы (платежеспособные покупатели — молодые люди со средним образованием, работающие в сфере материального производства и обслуживания), у части представителей которых происходит перемещение престижных интересов из сферы производства в сферу потребления, что нередко вызывает рост потребительских тенденций.

Публицистические попытки печати ослабить эти тенденции и внедрить те или иные нормы потребления подчас вступают в противоречие с реальной экономической ситуацией в сфере «спрос — предложение». Растет благосостояние народа, в общем объеме личного потребления материальных благ повышается доля непродовольственных товаров, среди которых наиболее быстро растет доля товаров длительного пользования. Их у нас порой не хватает, в то же время у населения скопились значительные денежные средства (так называемый отложенный спрос). Все это требует увеличения выпуска товаров народного потребления, стимулирования спроса. Таким образом, решать проблемы преодоления нежелательных в социально-этической отношении тенденций в области потребления приходится в условиях быстрого роста самого объема потребления. Следовательно, дело не в самих предметах массового потребления, а в социальной структуре потребления.

Все это имеет самое прямое отношение и к проблеме престижности в области потребления. Всем ясно, что четко выявленная материально-имущественная престижность, подчеркивание своего материального благополучия противоречит социалистическому образу жизни. Возможность такой престижности практически устранена у нас, например, в сфере обеспечения жилищем, так как квартиры предоставляются по единым нормам. Это принципиально новое явление во взаимоотношении «человек — государство — жилище» радикальным образом повлияло на всю структуру проектирования и строительства жилища, на тип жилища и его оборудования. Затруднены в нашей стране проявления материально-имущественной престижности в ряде других областей, например, в области личного автотранспорта, так как наиболее массовый тип автомашины выпускается в одном классе («Жигули», «Москвич»). Такая тенденция характерна в целом и для тех областей потребления, которые связаны с необходимыми практически каждой семье бытовыми изделиями культурного и хозяйственного назначения (телевизоры, холодильники, стиральные машины и т. д.). Но если для стратегических социальных целей нашего общества нежелательно стимулировать в сфере быта материально-имущественную престижность, то возникает вопрос — куда направлять поток всевозрастающих доходов населения, то есть как сократить разрыв между возрастающим общим фондом зарплаты и отстающей от его роста общей стоимостью предлагаемых потребителю товаров и услуг?

Проблема, следовательно, стоит так: с одной стороны, необходимо увеличивать товарную массу, а с другой — желательно делать это таким образом, чтобы не стимулировать сверх меры материально-имущественную престижность тех вещей, которые определяют уровень жизни. Видимо, интересы престижности при формировании индивидуальной предметной среды целесообразно переориентировать в иные области ценностных предпочтений,

связанные, например, со специализированным потреблением духовной культуры, стремлением потребителя формировать своеобразие своего предметного окружения по художественно-стилевому признаку.

К формированию подобного рода ценностных ориентаций потребителя, не связанных (или во всяком случае не прямо связанных) с материально-имущественной престижностью, имеет отношение и продукция художественной промышленности. К сожалению, в настоящее время художественная промышленность сама оказалась в значительной степени втянутой в тенденцию материально-имущественной престижности. В этой области производства товаров народного потребления в последние годы дает себя знать стремление к удорожанию изделий за счет использования дорогих материалов и трудоемких процессов. Поэтому в глазах массового потребителя изделия художественной промышленности все больше превращаются в объекты материально-имущественной престижности, что в принципе едва ли желательно с социально-этической точки зрения. Особенно наглядно это можно проследить, сравнивая выставки последних лет.

Давать конкретные рекомендации художникам — это не дело теории и критики. Но общая проблема формирования социальной структуры потребления и роль художественной промышленности в формировании ценностных ориентаций потребителя все же должна быть ясна и художникам. Проснить эту проблему — задача теории и критики.

Читая некоторые статьи, посвященные борьбе с «вещизмом» в быту, видишь, что их авторы представляют себе общий подъем культуры быта и повышение уровня художественных вкусов как некий выключенный из реальной ситуации процесс всеобщего дружного стремления населения к показанному ему в журнале или по телевизору идеальному образцу. В жизни, однако, так не получается. Быт — это весьма традиционная область жизни, к тому же он не раскрыт в общественную сферу так, как, например, одежда или предметы туалета. Многие в сфере быта и в его предметной среде «контролируется» различными по структуре малыми неформальными группами (коллективы по работе, круг знакомых, общение по интересам, семья и др.), где формируются свои потребительские предпочтения, ценностные ориентации и вкусы. Они, естественно, связаны с общей культурой данного общества, с модой и стилистическими процессами, но все же в сфере быта действуют и свои правила. На «крутых поворотах» в развитии предметно-пространственной бытовой среды (а современный этап с его быстрым подъемом материального уровня и насыщенностью рынка изделиями массового спроса — именно такой крутой поворот) происходит перестройка системы ценностных ориентаций. В таких условиях определенные слои населения сталкиваются со всевозрастающей массой изделий, по отношению ко многим из которых у них еще нет сформировавшегося критерия эстетической оценки.

В том, что человек стремится купить антикварную вещь или стильный мебельный гарнитур, нет ничего принципиально противоречащего нашему образу жизни. Многие негативные проявления «вещизма» порождены элементарными недостатками в снабжении населения высококачественными и высокохудожественными изделиями. Это скорее внутрипрофессиональные, чем социально-этические проблемы. А вот тот факт, что престижность у нас проявляется скорее в стремлении выразить свою личность (в том числе и свой вкус — даже и не очень развитый), а не подчеркнуть свое имущественное положение — это уже фундаментальное достижение социалистического образа жизни. Покупают ведь с престижной целью прежде всего «красивые» или «редкие» вещи, а не просто более дорогие, чем у соседей. А если эти вещи с позиций строгого вкуса не такие уж «красивые» — это уже другая проблема.

Все эти проблемы имеют прямое отношение к общим тенденциям формирования

ассортимента изделий художественной промышленности и к их художественному уровню.

Газуется, неразвитые художественные вкусы не следует эксплуатировать (как это нередко делают на Западе в рамках так называемой «массовой культуры») или бездумно ориентироваться на них. Следовало бы, однако, более внимательно присмотреться к разнообразию вкусов широких слоев населения не только с точки зрения степени их развитости, но и с точки зрения их дифференциации с учетом социально-профессиональных слоев, малых неформальных групп, этнических традиций и многих других факторов. Этот процесс специализации потребителя художественных изделий в ситуации общего повышения уровня художественного вкуса широких слоев населения еще не осознан теоретиками и критиками. В каком-то отношении он не очень укладывается в привычную модель, согласно которой по мере повышения художественных вкусов потребители будут ориентироваться на один, так сказать, «высокий вкус», связанный с определенным творческим направлением, оцениваемым критикой как лидирующее в формально-эстетических поисках. Так в реальной жизни не происходит. Уровень художественных вкусов растет, но вкусы при этом дифференцируются. И художники интуитивно улавливают эти процессы. Не случайно именно в сфере декоративного искусства (включая и изделия художественной промышленности) уже более десяти лет наблюдается бум формально-эстетических поисков и, пожалуй, здесь наиболее расширены и стерты стилистические границы. Это связано и с тем, что эта сфера предметно-художественного творчества, как выясняется, в наибольшей степени удовлетворяет специализированные ориентации при формировании индивидуального художественного облика интерьера жилища (такие потребности труднее реализовать в сфере электробытовых изделий или мебели).

Итак, принципиальным для современной проблемной ситуации является то, что воспринимавшийся еще недавно широкий веер вкусов прежде всего как результат их недостаточной развитости сейчас все больше осознается как один из результатов процесса общего повышения уровня художественных вкусов широких слоев населения.

В конечном счете дифференциация художественных вкусов связана с повышением культурного уровня потребителя, что создает реальные предпосылки для переориентации престижности при формировании предметной среды быта из сферы материально-имущественной в художественную. И процесс этот происходит в реальной жизни, но он сопровождается многими трудностями и противоречиями, главные из которых связаны, во-первых, с переносом в сферу изделий художественной промышленности критериев оценки с позиций материально-имущественной престижности, а во-вторых, стремлением некоторых художников связать расширение веера вкусов с принципиальной ориентацией на эклектику в вопросах формообразования. Этот второй вопрос требует самостоятельного рассмотрения, но он все же косвенно связан и с темой престижности, так как художники в этом вопросе в настоящее время явно испытывают давление спроса потребителя. Художнику необходимо осознавать обе группы этих противоречий в сфере художественной промышленности, связанные с социально-этическими проблемами и стилистическими процессами. Это особенно важно потому, что художники этой сферы предметно-художественного творчества работают сейчас, пожалуй, на самом сложном участке, с точки зрения прямого взаимодействия с процессами развития и перестройки художественных вкусов и ценностных ориентаций широких слоев населения в области формирования индивидуального предметного окружения в быту.

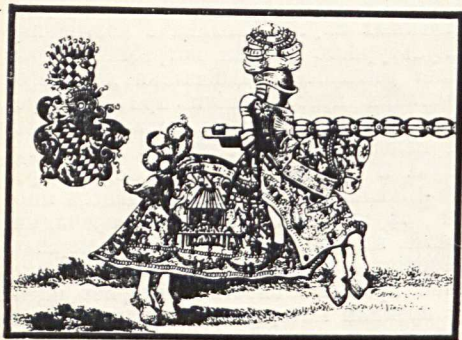
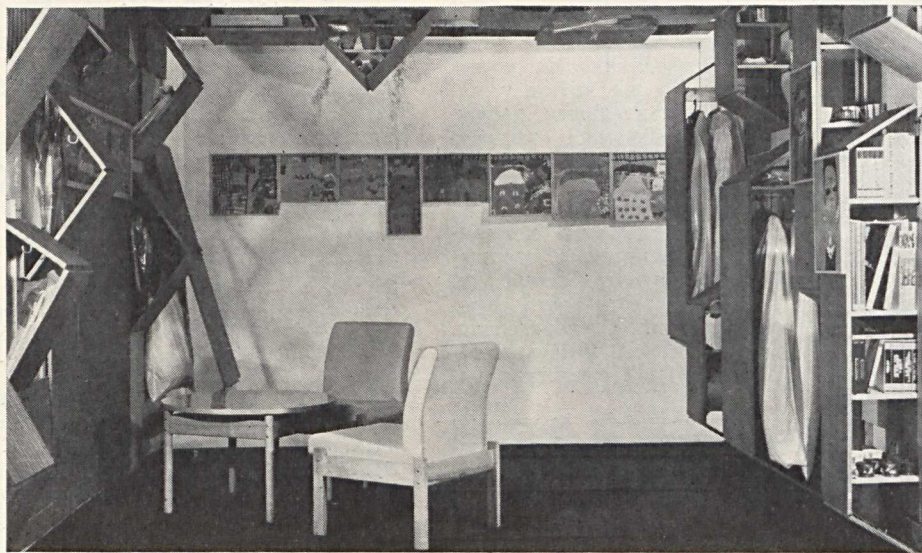
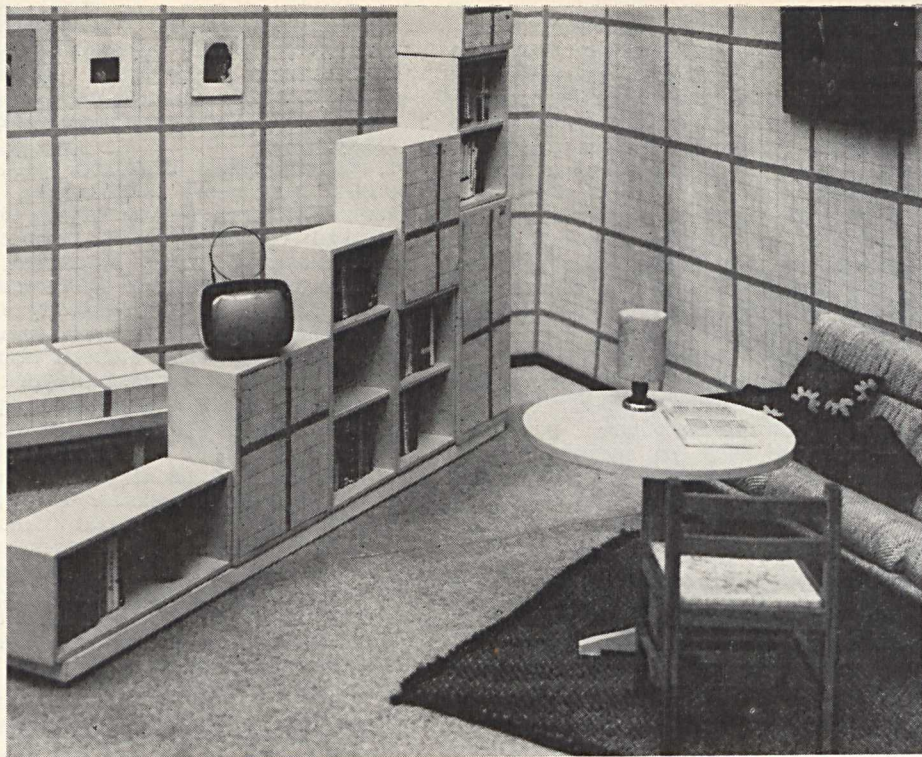
Итак, промышленность предоставила достаточно большое многообразие вещей для быта, из которых потребитель предстоит сформировать свой жилой интерьер. Как помочь людям превратить стандартное жилое пространство в личную квартиру!

Две последующие статьи предлагают два разных пути решения этой проблемы.

В фокусе внимания

Жилой интерьер — сфера профессионала

Ирина Лучкова, Александр Сикачев



В развитии отдельных сфер человеческой деятельности время от времени наступают моменты, когда кажется, что все основные проблемы уже решены и последующим поколениям остается лишь дорабатывать отдельные детали, уточнять некоторые, в основном ясные вопросы, словом, «наводить глянец» на стройное и в целом совершенное здание, построенное их предшественниками. Но, как отмечают историки науки, подобная ситуация — верный признак того, что в данной области все обстоит как раз наоборот. А «благодарные» настроения свидетельствуют лишь о том, что специалисты не только не видят выхода из создавшегося тупика, но даже не осознают всю глубину кризиса, назревшего в их профессии. Именно такое положение характерно для современного этапа развития отечественного интерьера массового жилища. Среди архитекторов наблюдается редкостное единодушие взглядов на то, что такое жилой интерьер и как его развивать далее. В целом эти взгляды сводятся к следующему: теоретически все проблемы решены и вопрос лишь в том, как все это внедрить в жизнь и, в частности, как до-

биться, чтобы квартиры сдавались жильцам с отделкой более высокого качества, чем это происходит сегодня.

Возможно, что одна из главных причин, породивших такую ситуацию, лежит в особенностях процесса формирования интерьеров квартир в нашей стране. Этот процесс сейчас состоит из двух стадий. На первой из них выполняется то, что входит в строительную смету. Сюда включен тот минимальный перечень элементов отделки и оборудования, который позволяет новоселам въехать в квартиру и жить в ней какое-то время, не производя никаких дополнительных монтажных и отделочных работ. Для удобства дальнейшего изложения эту стадию мы будем называть «интерьер въездной». А под «жилым интерьером» будем подразумевать тот интерьер, который возникает вместе с въездом обитателя, наполняясь всеми необходимыми для проживания предметами — мебелью, светильниками, посудой и пр.

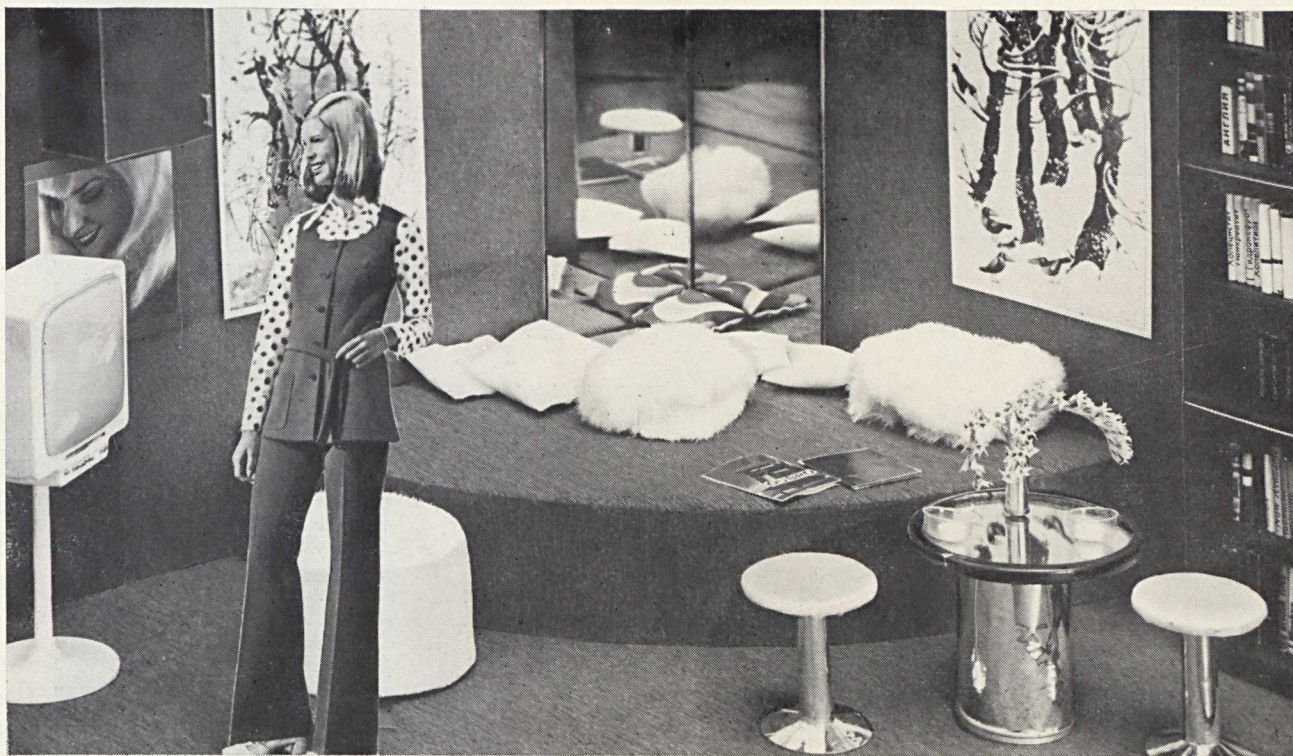
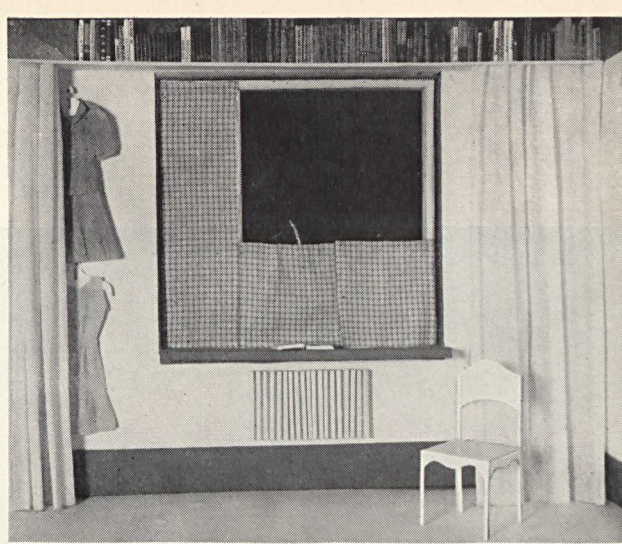
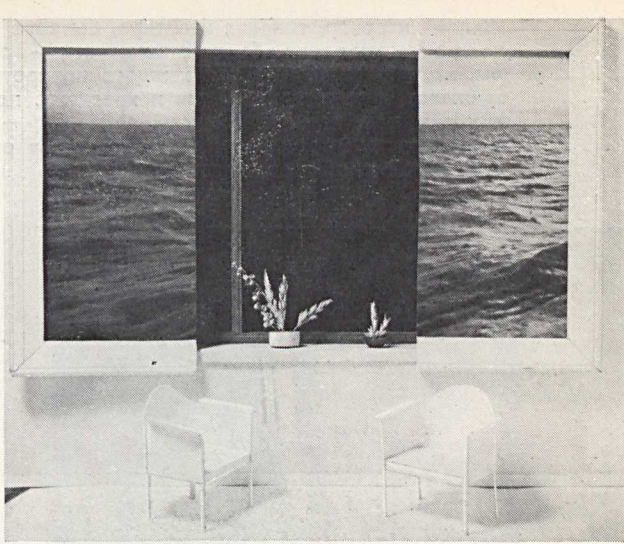
Такое терминологическое уточнение понадобилось нам по той простой причине, что подавляющее большинство публикаций, написанных архитекторами и посвященных якобы жилому интерьеру, имеет к нему косвенное отношение, поскольку под словами «жилой интерьер» скрывается не что иное, как «въездной интерьер» квартиры. Произошло это отнюдь не случайно. Ведь в условиях массового строительства по типовым проектам лишь на эту часть интерьера жилища архитектор может активно воздействовать.

Поскольку на этой стадии процесса формирования интерьера обычно неизвестно, какая конкретно семья будет жить в данной квартире, эту часть интерьера стали стремиться выполнять «обезличенно». Это

породило такие, например, рекомендации, что для отделки стен в типовых квартирах следует применять обои исключительно светлых тонов с нейтральным рисунком. В результате совершенно неоправданно оказалась выведенной из употребления целая группа приемов, когда жилой интерьер строился как раз наоборот — на активном решении стен, пола и потолка.

Что же касается дальнейшего дооборудования квартиры, а также того интерьера, который будет после первого же ремонта, то придуман спасительный тезис, гласящий, что формирование «окончательно» (то есть, по предложенной нами терминологии, «жилого») интерьера — функция самих жильцов, а специалистам нужно лишь воспитывать вкус населения с помощью популярных статей и брошюр. Однако не равносильно ли это позиции врача, полагающего, что можно ограничить свою деятельность лишь пропагандой среди населения элементарных медицинских знаний и считающего, что пусть после этого пациенты лечатся сами? Нет, «самолечение» в области жилого интерьера так же нецелесообразно, как и в медицине. В принципе потребитель без специальных знаний не в состоянии квалифицированно спроектировать интерьер своей квартиры. Это должен делать профессионал.

Но какой именно? Совершив роковую ошибку и подменив жилой интерьер въездным (и не заметив этой подмены), архитекторы не только отлучили себя от миллионов реально существующих жилых интерьеров, но и фактически дисквалифицировались в данной области. Действительно, чему может научить население наш современный специалист, если он



много лет занимался исключительно проблемами интерьера въездного, разрабатывал вопросы типологии квартиры, а ни одного жилого интерьера за все время так и не спроектировал?

Нет, этим должен заниматься только такой профессионал, для которого разработка жилых интерьеров — не побочное, а основное занятие. За рубежом такие профессионалы уже получили права гражданства, а с ними и свое собственное имя — «интерьер-дизайнер».

Характер работы интерьер-дизайнера, специализирующегося в области жилого интерьера, будет существенно отличаться от того, к примеру, как работает архитектор, проектирующий интерьер какого-либо общественного здания, когда для каждого помещения разрабатывается проектная документация, выполнение которой обязательно для строителей и административно-хозяйственных работников. Ведь для жильцов указания специалиста по интерьеру не носят обязательного характера. Поэтому аналогом творчества интерьер-дизайнера будет скорее творчество не архитектора, а художника-модельера. Как работает художник, создающий новые модели одежды? Только в совершенно исключительных случаях он разрабатывает модель специально для конкретного человека. Обычно же он занимается непрерывной разработкой некоего количества моделей для анонимного множества людей, сильно отличающихся друг от друга и, следовательно, требующих значительного разнообразия образцов создаваемой продукции. Аналогично одним из основных методов работы интерьер-дизайнера должна стать непрерывная разработка образцов решений жилого интерьера, с тем чтобы потребитель мог выбрать по-

правившийся ему вариант для осуществления в натуре.

Художник-модельер внедряет разработанные им модели двумя способами. Во-первых, по его проекту какое-либо предприятие может начать выпускать данную продукцию и потребитель просто купит готовую вещь. Продавать «готовые» интерьеры несколько сложнее, хотя после проведения ряда организационных мероприятий подобное возможно и в области жилища.

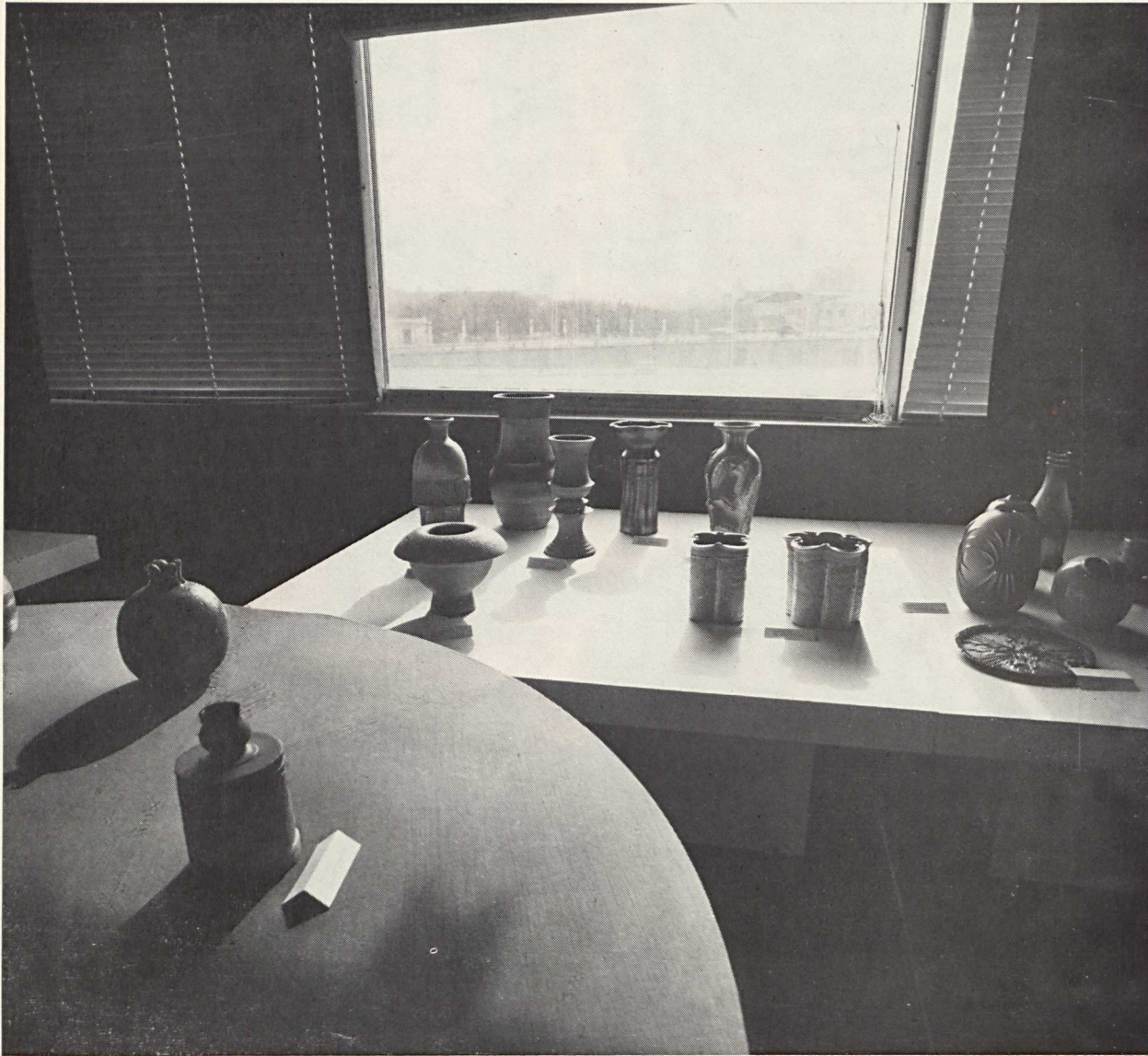
Наряду с этим у художника-модельера есть и другая форма внедрения своего творчества. Создаваемые им образцы могут идти не на производство, а на страницы модных журналов и уже оттуда заимствоваться потребителями. Именно такого рода деятельность становится наиболее актуальной для интерьер-дизайнера, и именно она, с нашей точки зрения, должна в ближайшие годы стать одной из основных форм его творчества. Однако на этом пути стоят два огромных препятствия—одно психологическое, а другим организационное. Психологическое заключается в том, что трудно привыкнуть к мысли, что интерьер-дизайнер, рисующий картинку, которые заканчивают свой путь на печатных страницах и вроде бы не идут непосредственно на строительство, на самом деле вносит в дело улучшения реальных жилых интерьеров гораздо больший вклад, нежели архитектор, делающий несколько интерьеров «эталонных» квартир в каком-нибудь строящемся доме. А как руководящие инстанции, так и сами исполнители обычно очень заинтересованы в «ясной различимости» (для себя и особенно для других) факта внедрения результатов своего творчества. Но еще большее препятствие организаци-

онное: в настоящее время нет ведомства, заинтересованного в решении проблем жилого интерьера. Интересы любой архитектурно-строительной организации заканчиваются тем, что мы назвали интерьером въездным. А любую дизайнерскую организацию интересует проектирование изделий, которые можно затем передать промышленности для производства. Строго говоря, разработка жилых интерьеров относится по своей сути к сфере услуг. Однако сейчас жилой интерьер отстоит от этой сферы даже дальше, чем от архитектуры и от дизайна. Вот уж поистине «ничейная земля»!

Но даже если эта заброшенная всеми область деятельности обретет, наконец, своих хозяев, организовать проектирование большого количества жилых интерьеров будет чрезвычайно сложно, поскольку станет очевидным, что это делать попросту некому. Нам еще предстоит вырастить первое поколение интерьер-дизайнеров. Так что начинать нужно с подготовки кадров. А пока что даже в главном архитектурном учебном заведении страны — Московском архитектурном институте — не предусмотрено ни одного занятия, посвященного жилому интерьеру.

И все же хочется быть оптимистами. Хочется верить, что мы, наконец, посмотрим другими глазами на жилой интерьер. Потому что это не только квадратные метры, графики протекания ряда процессов жизнедеятельности и набор неких функциональных зон. Жилой интерьер — это то, что когда-то выражалось емким и полным многих эмоциональных смыслов словом «дом». Жилой интерьер — это важный элемент культуры. Жилой интерьер — это область в полном смысле слова профессионального творчества.

Жилой интерьер, типовая квартира, бытовое пространство — по-разному называют этот объект специалисты — архитекторы, дизайнеры, искусствоведы, но для каждого конкретного человека в нем заключен микромир удобных и красивых, по его понятиям, близких ему домашних вещей.
 В живописных произведениях художников отражаются представления людей об образе своего дома.



Уголок экспозиции выставки образцов массового производства. Изделия Каунасского комбината «Дайле» ХФ Литовской ССР

Пример модификации пространства типовой квартиры

Ю. Рысухин
 Посвящение
 В. Попкову. Х., м.

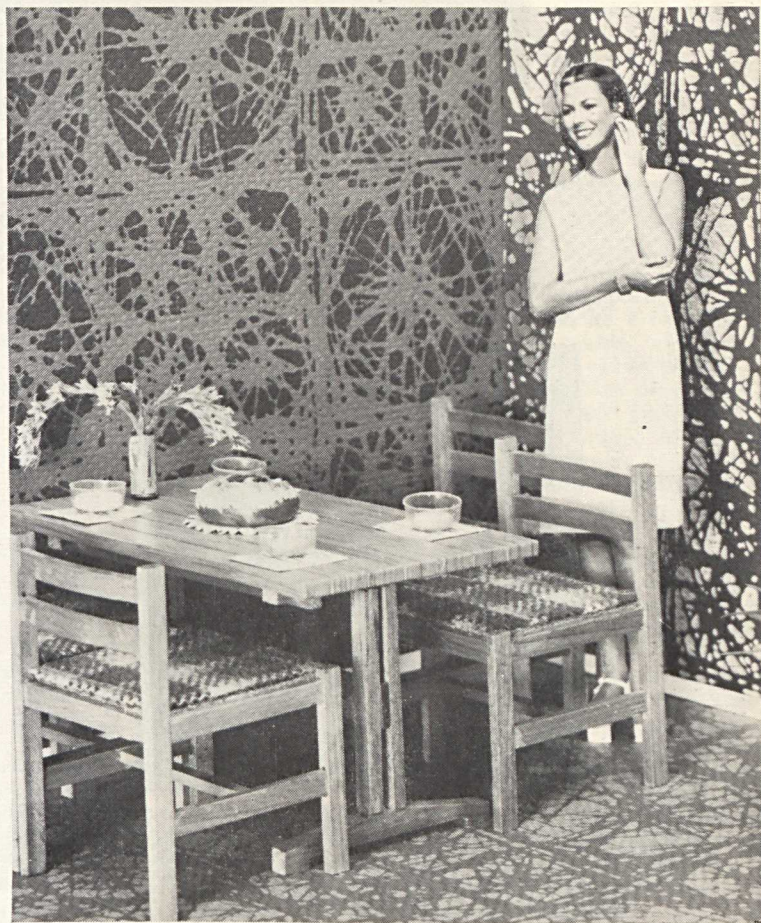


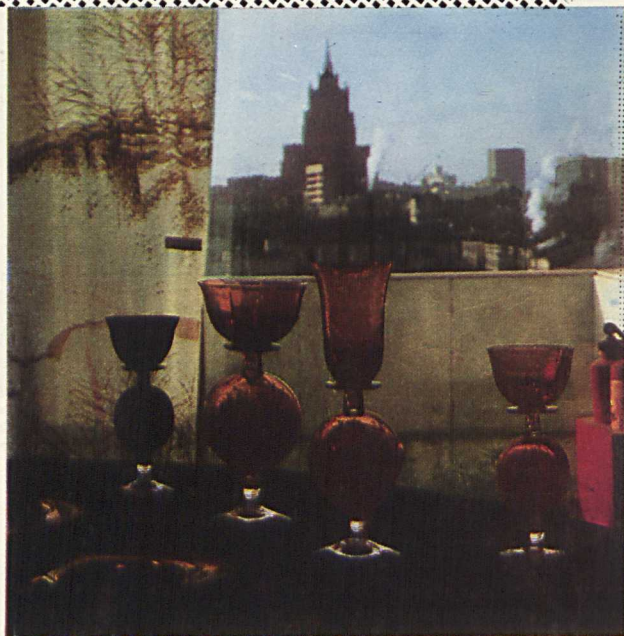


Ч. Фарзалиев
Комната
нефтянников.
Окно. Х., м.

Н. Русанов
За столом.
Портрет
Чагелашвили. Х., м.

Пример
модификации
пространства
типовой квартиры





Пример
модификации
пространства
типовой квартиры.

Оформление окна
жилой квартиры

Т. Федорова
В мастерской
художника. X., м.

Уголок экспозиции
выставки образцов
массового
производства

М. Файдыш
Художник с книгой.
X., м.

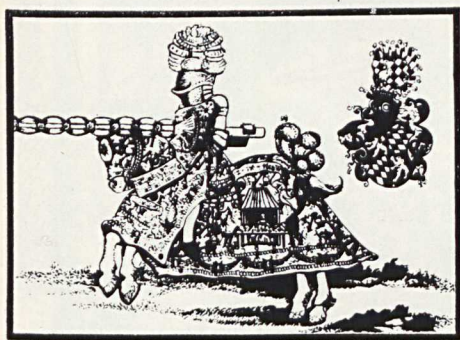
Г.-Л. Вильде
Набор бокалов.
Завод «Тарбеклаас»
Эстонской ССР

Фоторепортаж
с выставки —
В Евстигнев,
А. Соколов

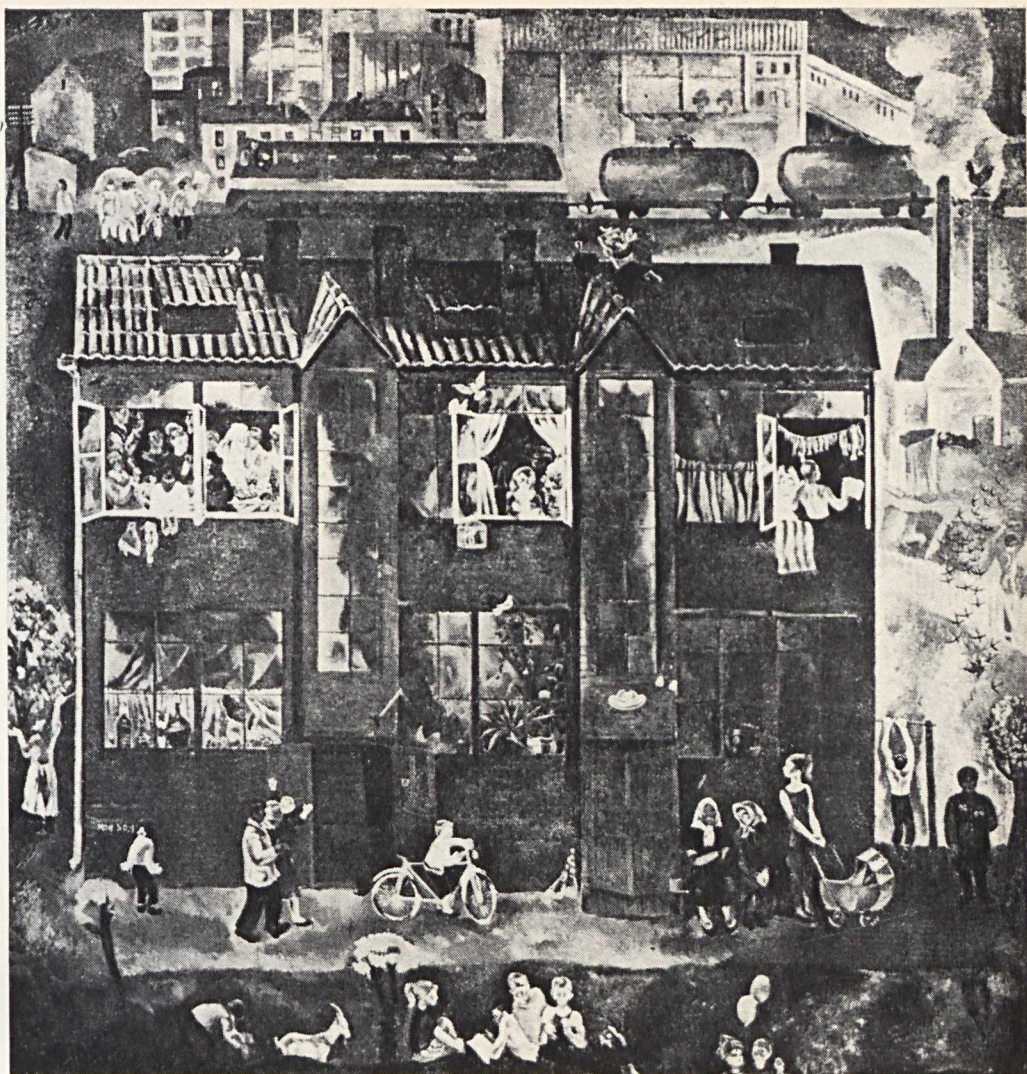


Жилой интерьер — дизайн-программа самодеятельности

Леонид Перверзев



В. Сумарев
Мой дом. X, м.



Кто острее всего переживает сегодня проблему жилого интерьера — архитекторы-дизайнеры, строители или обитатели — те, кому в интерьере жить? Должен ли кто-то один из трех целиком брать на себя проектную инициативу, выдвигать конкретные идеи и принимать ответственные решения? По этому поводу разгораются жаркие дебаты. Одни считают, что с проблемой могут справиться только профессионалы-дизайнеры специального профиля. Другие убеждены, что дело нужно передать в руки самих обитателей, свободных от всякого давления извне. Сторонники профессионализма обличают удручающе низкий уровень «самодеятельных» решений жилого пространства. Защитники самодеятельности встают против принудительного навязывания обитателям однотипных, хотя бы и профессионально спроектированных, интерьерных схем.

Честно говоря, не очень понятно, ради чего столько горячности. Первую точку зрения можно развивать и отстаивать лишь в порядке теоретической утопии (по-своему прекрасной и ценной); вторая и без того торжествует на практике...

Впрочем, почему бы и не пофантазировать минуту? Пусть все выпускники архитектурных институтов и художественно-промышленных училищ превратятся в интерьер-дизайнеров — решит ли это проблему? Нет, боюсь, что и тогда сотням тысяч и миллионам людей, заводящим семью, въезжающим в новые квартиры или передельвающим старые, не удастся каждый раз заказывать себе индивидуальный проект интерьера.

Попробуем нарисовать себе еще одну радужную перспективу: при появлении армии квалифицированных дизайнеров все дома будут проектироваться наподобие отелей и сдаваться жильцам с уже готовыми интерьерами самого различного стиля.

Увы, аналогичные эксперименты уже проводились и потерпели сокрушительную неудачу. Быть вечным постояльцем в гостинице мало кому по душе; большинство людей хочет жить пусть скромным, но своим домом. Обстановка, спроектированная по всем правилам искусства каким-то неведомым человеком, неизбежно ока-

зывается для них чужой. Получив ее в собственность, жильцы тут же принимают ее «осваивать», перекраивая на свой лад самыми невероятными способами и ничуть не считаясь с воплощенными в ней функциональными и эстетическими принципами. Это очень огорчает дизайнеров-профессионалов, не устающих упрекать самодеятельных дизайнеров-обитателей в непонимании их художественного замысла, отсутствии вкуса, невежестве, мещанских наклонностях и т. д. Помочь тут ничем нельзя: есть веские основания думать, что подобная участь уготована всем законченным проектам, выдвигаемым профессионалами в одностороннем порядке, то есть игнорирующим встречную тенденцию преобразующего освоения со стороны потребителей.

Так в споре двух точек зрения верх берет тезис о приоритете самодеятельности, хотя, как уже говорилось, доказывать его — значит ломиться в открытую дверь. Основная масса новоселов получает (и, видимо, долго еще будет получать) от архитекторов и строителей лишь типовую инфраструктуру жилого помещения — голую (оклейка обоями не в счет) и разгороженную несдвигаемыми стенами коробку плюс минимум стандартной сантехники и электротехники. Все остальное, то есть превращение данной инфраструктуры в человеческое жилище, есть забота и дело обитателей, целиком зависящее от их воображения, предприимчивости, бюджета и наличия в продаже нужных для этого готовых изделий и материалов: мебели, утвари, оборудования, отделочных покрытий и прочего.

Вот тут-то и начинаются проблемы, вернее — цепь проблем. Последовательно рассматривая объективные звенья этой цепи, нельзя не прийти в конце концов к выводу, вновь окрыляющему, хотя и с существенными оговорками, сторонников идеи дизайнерского профессионализма. Ведь после того как (хочется надеяться) все неполадки, задержки и препятствия в сфере торговли, снабжения, планирования и производства будут рано или поздно устранены, перед нами обязательно возникнет вопрос: а кто и как создает проекты и образцы тех вещей, которые должны тиражироваться про-



мышленностью и составлять ассортимент товаров, предлагаемых покупателям для самостоятельного дизайна их интерьеров? Здесь уже никак не обойтись без профессиональных дизайнеров, причем не только специалистов по отдельным вещам (мебели, посуде, драпировкам и т. д.), но и дизайнеров всего интерьера. Речь, однако, идет уже не о проектировании ансамблей предметов, комплектов оборудования или заранее согласованных элементов внутреннего убранства (хотя и это было бы очень кстати). Главное в том, что ассортимент изделий, с достаточной полнотой удовлетворяющих запросы и потребности самостоятельных дизайнеров собственных интерьеров, нельзя определить, не имея предварительно некоей **универсальной модели** предметного мира жилища. Разработка такой модели, позволяющей порождать сколь угодно широкое разнообразие частных ее вариантов, — актуальнейшая задача для тех, кого всерьез занимает проблема современного жилого интерьера.

Наша универсальная модель должна быть открытой, то есть чувствительной к росту потребностей обитателей и легко ассимилирующей любые научно-технические новшества. Вместе с тем ей надлежит сохранять верность избранной системе эстетических идеалов, обеспечивающих ее целостность и стремление к совершенствованию. Выполнение столь трудно совместимых условий предполагает непрерывный диалог и поиск согласия между тремя заинтересованными сторонами — дизайнерами-профессионалами, обитателями и промышленностью.

Диалог с промышленностью — задача первоочередная. Вещи, предметы и материалы, нужные людям для устройства

интерьеров, планируются, проектируются и производятся сегодня множеством предприятий, принадлежащих разным министерствам и ведомствам: те, в чьем ведении находится, скажем, мебель, никак не соотносят свои проекты и планы с ведущими посудой, столовыми приборами, кухонным оборудованием, сантехникой или электробытовыми приборами. При таком положении дел из выпускаемой ими продукции никогда нельзя будет создать сколько-нибудь целостного и гармоничного интерьера — даже если за это примутся дизайнеры самой высокой квалификации. Решение проблемы видится нам в объединении усилий плановиков, инженеров и художников всех этих предприятий в рамках целевых дизайн-программ, формирующих перспективные модели номенклатуры и ассортимента соответствующих изделий, координирующих процессы их конкретной разработки и выпуска и предлагающих обитателям образы их возможной реализации в жилище. Вот здесь-то и откроется широчайшее поле деятельности для интерьер-дизайнеров любого профиля, причем важно подчеркнуть, что только тогда у них появится и надежда реально влиять на формирование художественного вкуса широких масс и пробуждать в них тягу к дизайну как осознанной самостоятельности. Ведь о вкусе всерьез можно говорить лишь в том случае, когда люди перестают быть только потребителями готовой продукции, хотя бы и высокохудожественной, и начинают пусть в самой скромной степени приобщаться к ее созданию.

Наилучшим средством подобного приобщения представляются такие выставки дизайнера, где демонстрируются образцы интерьеров, скомпонованные из выпускаемых

промышленностью предметов; единичные изделия, служащие компонентами; проекты и, наконец, рабочие процессы проектирования и компоновки, в которых посетители могли бы принять участие и тут же наблюдать полученные результаты.

К сожалению, ничего похожего не встретить на сегодняшних выставках. С художественной точки зрения, часто их экспозиции интересны, ими можно любоваться как декоративным панно, мозаичным орнаментом или многофигурной скульптурной композицией, составленной из множества предметов. В то же время отдельный предмет невозможно увидеть в его человеческих связях как возможную часть жилого интерьера, как часть своего дома. В лучшем случае, тот или иной раздел экспозиции воспринимается как эффектно оформленная витрина и может пробудить у многих желание воспроизвести нечто похожее в миниатюре на полке своего серванта или зеркальной поверхности стола, сервированного только для «поглядения». Так или иначе, никакого образа обитаемого пространства наши выставки не формируют и повышению культуры интерьера в этом смысле никак не способствуют.

Увидим ли мы когда-нибудь экспозицию предметов, дающих нам образ трапезы в семейном кругу, приема гостей, занятия рукоделием или умственным трудом, дружеской беседы или празднования торжественного события?

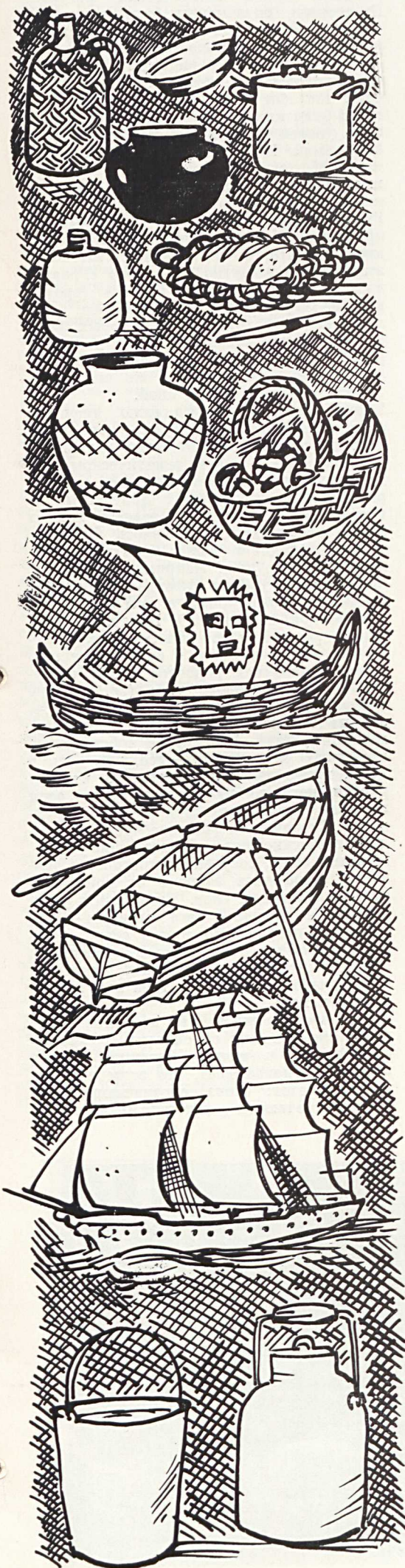
Сможем ли мы попробовать свои силы в экспериментальном проектировании такого интерьера в условиях живой выставки под руководством знающего мастера, а потом применить полученный опыт у себя дома? Или поделиться им с друзьями и знакомыми?

Сосуды и их
имена

Юдифь Каган

Предрассудок! Он обломок
Давней правды. Храм упал;
А руин его потомок
Языка не разгадал.
Гонит в нем наш век надменный,
Не узнав его лица,
Нашей правды современной
Дряхлостного отца.

Е. Баратынский



В самых простых бытовых вещах, без которых невозможно обойтись, или в тех, которые всем известны, но нужны не каждый день, эстетические и практические функции обыкновенно сочетаются. Именно к такому роду вещей относятся разнообразные сосуды. Изучая их, можно обращать внимание на то, из чего они сделаны, как изготавливаются, сколь соответствуют своему назначению, красивы ли они по форме, какова художественная ценность обработки или росписи их поверхности, есть ли на них какие-нибудь специальные надписи, чем отличаются сосуды у разных народов, как они изменялись во времени и т. д. Этим занимаются искусствоведы, художники, археологи, историки. В музеях есть отделы керамики, майолики, полуфаянса, фаянса, фарфора; устраиваются выставки, аукционы; издаются разнообразные каталоги, справочники, альбомы; сосуды помогают исследовать торговые связи между народами, выяснять разные влияния, стилистические направления, художественные школы. Меньший исследовательский интерес вызывают названия сосудов, между тем как именно названия часто дают понять, для чего предназначался сосуд, как его изготавливали, какова прежде была его форма, к чему восходит орнамент, украшающий сосуд, был ли сосуд исключительно материальной ценностью, какое метафорическое значение он имел. (Это последнее очень важно, так как даже простой кусок дерева, являясь для кого-то священным тотемом, оказывается для него в ряду не только материальных, но и гораздо более сложных ценностей.) Амфоры, пифосы, кратеры, чаши, чашки, блюда, блюдца, урны, ушаты, бочки, ведра, горшки, бидоны, кувшины, канистры,

квашники, чайники, кумганы, корчаги... Перечень может быть очень и очень длинным. Некоторые из этих сосудов мы хорошо себе представляем, некоторые — смутно, а иных и вовсе не знаем. Для более глубокого понимания современного смысла слова интересны история названия, выяснение древнего значения, так как древнее, часто как будто бы совершенно забытое значение слова иногда живет скрыто, раскрываясь неожиданно по-разному в разных условиях, в разных контекстах. Когда-то великий русский лингвист И. А. Бодуэн де Куртене иронически писал, что не следует, «заметив в кухне глиняный горшок и котел или же глиняный горшок и кастрюлю, считать данный котел или данную кастрюлю происшедшими из данного горшка. Правда, исторически,— добавляет ученый,— в истории культуры имеется связь между горшком и кастрюлей и между горшком и котлом вообще...»¹.

Действительно, внешняя связь между горшком и кастрюлей и другими предметами, сходными по своему назначению, часто кажется очевидной, но эта очевидность сама по себе еще не раскрывает содержания связи. В исследовании содержания немаловажное место занимают изучение названий предметов, жизнь этих названий в истории языка, появление их в языке, исчезновение, замена другими словами, утрата непосредственной связи с предметом, который они обозначали прежде, сращение с новым предметом, приобретение совершенно иного смысла и т. д. и т. п.

Названиями сосудов лингвисты занимались давно. Этому в значительной мере была посвящена замечательная по убедительности книга О. Н. Трубачева «Ремесленная терминология в славянских языках», в которой автор продолжил на славянском материале дело, начатое когда-то школой «Слова и вещи», в частности, ее главой Р. Мерингером в статье «Древнейшие сосуды» и И. Триром в большой работе «Горшок». На нескольких примерах мы попробуем показать, как почти в каждом слове, обозначающем сосуд, скрыто присутствует чуть ли не все многовековое взаимодействие разных языков, как правило, связано с вновь возникающее их взаимовлияние и взаимообогащение. Мы увидим, что очень многие самые современные названия сосудов (например, «канистра») восходят к глубочайшей древности; покажем, как название сосуда, в обиходном сознании неотторжимо от конкретного предметно-смыслового круга, как правило, связано с самыми разными, зачастую чрезвычайно отдаленными и разобщенными сферами человеческой жизни на протяжении столетий. Знаменитый французский лингвист А. Мейе писал: «Как только торговля или подражание соседям вводят новую форму вещи или новое усовершенствование, новые слова, либо иностранные, либо туземные, входят в употребление и заменяют старые, так что с течением времени названия одинаковых предметов, имеющих одно и то же назначение, оказываются различными в языках, вообще довольно сходных между собой»².



Среди наименований сосудов есть много заимствований из разных языков. «Бутылка», брошенная в языковое море поздней латынью (*buticula* из *buttis* — бочка), попала в русский язык XVII века через украинский и польский; «миска» — из народнолатинского (*mesa*), обозначавшего «стол»; «блюдо» — из готского, в котором оно тоже когда-то значило «стол». В русской лексике в этой сфере было много заимствований из романских, германских, тюркских языков. В латинском — из греческого.

Сейчас мы и представить себе не можем, что называлось прежде русскими словами «скудель», «удоробь», «плоскы». «Скудель» — это глиняный сосуд (в древнерусском «черепок»; «скудельник» — «гончар»), а само слово «скудель» заимствовано из латыни, где *scutella* — «миска» (уменьшительное от *scutum*, что значило «щит», «доска»). В латинском языке очень рано смешались слова *scutella* — «миска» и *scapula* — «доска», «дранка». Таким образом, русский «скудельник» (глиняный) восходит к латинскому слову, не имеющему никакого отношения к глине. Слово «плоскы» напоминает прежде всего знакомую «плошку» — небольшой, неглубокий, плоский сосуд, который, кажется, был назван по своей форме. Но в славянских языках это слово — заимствование из древневерхненемецкого *flasca* (это слово нам знакомо как «фляжка»). Оба — русское и германское — слова восходят к индоевропейскому корню * *plēs* — «плести». Получается, что плошка не всегда была плоской и в слове сказались не форма сосуда, а забытый способ изготовления — плетение. И «канистра» восходит к слову, обозначающему корзину из камыша.

У римлян для хранения съестных припасов существовал *dolium* — большой, непременно только глиняный сосуд без горла, иногда имевший крышку. Он был похож на греческий *пифос* (словесное сходство с которым, кстати, есть у нашего «бидона», попавшего в русский язык из французского). Книзу *dolium* заострен, наподобие грузинских *марани* с картин Пирсманавили. Этимологически в этом слове прослеживается индоевропейский корень *del* — «глина», а также «плетение». И. Трир полагал, что в слове *dolium* сохранилось выражение идеи плетения. О. Н. Трубачев определенно утверждал: «Непосредственная связь старой терминологии глиняной посуды и терминологии плетения может считаться безусловно доказанной»³. Плетеные изделия обмазывали глиной, плетение давало рисунок, орнамент. Если изделие сушили на солнце, то плетение сохранялось, если на огне, то оно выжигалось. Правда, И. Трир предупреждал, что нельзя быть уверенным в том, что все сосуды, в названиях которых этимологически прослеживается идея плетения, непременно должны были когда-то быть плетеными. Ведь название могло перенестись по сходству: например слово «ведро» обозначает сейчас металлический или даже пластмассовый сосуд, а некогда — деревянный с железными или какими-нибудь еще обручами; устойчивым оказалось название сосуда — главным образом для воды — в полном соответствии

с этимологией: слово «ведро» родственно известной греческой «гидрии» — сосуду для воды, корень этого слова и означает воду.

Этимология многих слов, обозначающих сосуды, показывает, что некоторые из них восходят к названиям частей тела: «горлач» (без носика и ручек), «ушат» с ручками «ушками», русское слово «корчага» возводят к корню «кърк», обозначающему «шею», «горло».

Русское слово «ковш» родственно латышскому *kaüss* — «череп» и «чаша». Латинское слово *testa* — «горшок» значит также и «голова». Здесь, однако, возможен перенос из аффективной речи. Как это происходит, можно представить, вспоминая обыгрывание сходства головы с бочкой (или бочки с головой) у Гоголя в «Майской ночи»: «...наши ль головы не крепки! У кривого головы вдруг рассыпались клепки. Набей, бондарь, голову ты стальными обручами!» Подчеркивание сходства сосудов с телом видно не только в результате этимологических исследований: при описании сосудов часто упоминают их «туловище», «шейку», «плечики».

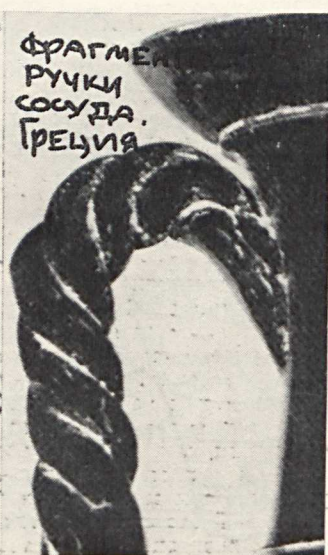
В этом нет специфики одного только русского языка. Римский писатель Петроний, например, пишет: «из чрева амфор»; ценный не только своим пылом обличения, но и сведениями по истории быта сатирик Ювенал упоминает «брюхо бутылки»; баснописец Федр говорит: «шея амфоры». Во французском разговорном «бидон» (*bidon*) — это «брюшко». Эти слова, своеобразно подводящие к восприятию сосуда в качестве одушевленного существа, чаще всего метафоричны.

Здесь интересно восприятие художника. В. Эльконин, например, уверен, что «сам кувшин одновременно со своей прямой функцией с самого начала был и изображением человека. Это утверждают и названия всех его частей — горлышко, ручка, носик, и с древнейших времен кувшин легко и непринужденно превращается в человеческую фигуру, главным образом в женскую»⁴. «Шейка» — по определению, дающемуся в Академическом Словаре русского языка, — это просто узкая часть предмета. (У И. Срезневского в «Материалах для Словаря древнерусского языка» «шея» — «основание маковицы церковной»). «Плечо», «плечико» — часть предмета, расположенная под углом по отношению к остальной его части (ср. у Гончарова: «...едешь по плечу исполнинской горы...»). «Ручка» — «часть предмета, за которую берутся рукой при пользовании им», а «ножка» — это опора, стойка мебели, утвари. Запечатлевшееся в словах сходство сосудов с телом напоминает и о том, что с давних пор сосудами вообще служили шкуры животных, сохраняющие их форму: ведь и «мешок» — это уменьшительное от слова «мех»; есть и сосуды, сделанные из кожи, и слова, обозначающие специально кожаные или обтянутые кожей сосуды: в латинском это *culleus* (отсюда русский «куль») — кожаный сосуд для масла и др. То, что сходство сосудов с человеческим телом обращало на себя особое внимание, подтверждается и языковыми данными, и существованием антропоморфных сосудов. Рассуждая об

оссуарном погребальном обряде, известный археолог Ю. А. Раппопорт писал: «Весьма вероятно, что сочетание маски и сосуда, куда собирали пепел, и было началом эволюции от урны-сосуда к статуе-урне. Во всяком случае, так шло развитие форм погребальных сосудов у этрусков, где сначала маску подвешивали к сосудам, затем горло сосуда обратилось в голову, на тулове стали обозначать детали тела и одежду и, наконец, появились изображения целой человеческой фигуры... Пустотелые скульптуры были урнами»⁵. С этим связано еще и то, что сосудам нередко придавали какое-то символическое значение, которое, по-видимому, развилось из метафоры и поэтому его трудно изучать, так как исследователь метафорического значения редко может быть полностью уверен в правильности своих предположений. Известно, например, что знаменитый древнеримский «Дуэнов сосуд» имел сакральное значение, но неизвестно какое. Легендарный средневековый Св. Грааль — это чаша, сосуд, в который, по преданию, Иосиф Аримафейский собрал кровь Христа; но в словесном смысле об этом сосуде известно, что слово «Грааль» восходит к латинскому *gradalis* (сравни русское «градация») и обозначает всего лишь какие-то «судки», на которых пища располагалась «*gradatim, unus morsellus post alium*» — «ступенчато, один кусок после другого»; религиозный же смысл Св. Грааля, конечно, совсем иной.

Более глубокому пониманию значения слов, обозначающих сосуды, — как, впрочем, и других слов — помогает также выяснение того, в каком тематическом контексте употребляется то или иное слово — вычленение, как говорят лингвисты, их «понятийных полей». В разных языках слова, обозначающие, казалось бы, одно и то же, входят в разные понятийные, тематические группы. Например, латинская понятийная рубрика «посуда» («сосуды») отличается от рубрики в русском языке, приводимой в книге Ю. Караулова «Общая и русская идеография», прежде всего тем, что в латыни, в отличие от русского языка, нет родового слова «посуда». Латинское слово *vasa* (ср. русские «вазы»), переводящееся как «посуда», — это не только сосуды, но и прочая домашняя утварь. Это скорее «обстановка» или даже «инвентарь» — все, что есть в доме, кроме денег и одежды; то, что по-русски когда-то называлось «рухлядом», если это еще вполне узнается в слове «рухлядь». Словом *vasa* римляне часто переводили греческие слова, обозначающие утварь, пожитки, вещи, сосуды. Конкретное же значение слова *vasa* зависит от контекста, от определяющих слов. *Vasa fictilia* — это «глиняная посуда», *vasa argentea* — «серебряная посуда», но то же слово в сочетании с глаголом изменит значение: *vasa colligere* значит «собирать пожитки», а в военном языке — «готовиться выступить в поход».

Легко предположить, что названия сосудов тесно связаны со словами, обозначающими еду и питье. Изучение разных контекстов показывает, что этим дело не исчерпывается: слова, обозначающие сосуды, встречаются в текстах, никакого от-



пошения к еде не имеющих. Так, например, в русском языке существовало слово «делва», «дельва», родственное упоминавшемуся уже латинскому *dolium*, обозначающее деревянный сосуд наподобие бочки.

В «Материалах для словаря древнерусского языка» И. Срезневский писал, что «дельва» — род бочки, лодка... Значение «лодка» наводит на мысль, что ведь и русское слово «посуда», «посудина» в иных текстах может обозначать также и лодку, корабль. (Возможно, что сказочная пушкинская бочка, которая «по морю плывет», просто была употреблена по назначению, потому что лодке-бочке и надлежит плыть.) Латинское слово *vas* тоже, кроме всего прочего, означало еще «корабль», подобно англ. *vessel* — «сосуд» и «лодка», а потом еще и «дирижабль»; или *tub* — «круглая ванна», «кадка», «лодка», «судно». О. Н. Трубачев пишет: «Вообще, при этимологизации названий корабля, судна, как правило, приходится считаться с неясностью, вторичностью значения «корабль». Обычны при этом семантические переходы, известные из множества примеров: древесный ствол — корабль; сосуд, посуда — «корабль».

Латинское слово *corbis* — «корзина», а однокоренное с ним *corbita* — «грузовое судно» (отсюда русское «корвет»). Такой переход наблюдается не только в индоевропейских языках: например, эстонское слово *pidi* — это «посуда», «сосуд», «судно». В латыни *alveus* (отсюда русское слово «альвеолы») — «корыто», «кадка»; «суденышко», «челн». Ромула и Рема бросили в воду в локани — или в кадке — или в плетеной корзине; Моисея — тоже в корзине с заделанными щелями, то есть в плетеной лодке. Получается, что слово, обозначающее сосуд, может входить в совершенно как будто бы неожиданную понятийную сферу навигации, соприкасаясь при этом еще с одной смысловой группой. Латинское слово *cadus* (ср. русское слово «кадка») обозначает большой глиняный сосуд (позднее — металлический); форма у него коническая, горло узкое. Служил кадус главным образом для хранения вина или масла (разумеется, растительного) или меда. Это слово, как и многие другие, для обозначения сосудов было своеобразным термином, обозначавшим меру жидких тел. Обыкновенно так измеряли греческие вина, итальянские же считали амфорами. Кадус — это полторы амфоры; амфора — 26,2 л. Но кадус еще и погребальный сосуд. У Вергилия в Энеиде (VI 228): «Кости собрал Кориней и сокрыл их в бронзовой урне». С. А. Ошеров словом «урна» перевел здесь латинское слово *cadus*. Объем этого сосуда — около 40 л. То есть это не урна с прахом, а гораздо больший сосуд. (Латинская *igna* как мера — 13,1 литра; в амфоре — две урны.) Таким образом, слова, обозначающие сосуды, могут сближаться также и с понятийным полем смерти. Во всяком случае, со словами, имеющими отношение к обряду погребения, потому что, по справедливому утверждению В. Я. Проппа, «абсолютной, раз навсегда данной семантики не существует». Касаясь погребальных обрядов, В. Я. Пропп писал о сказочном мотиве

переправы в другой мир на корабле, лодке: «...все виды переправы... идут от представлений о пути умершего в иной мир, а некоторые довольно точно отражают и погребальный обряд»⁶.

Вероятно, здесь уместно вспомнить и Ромула с Ремом, и Моисея, и царевича Гвидона из «Сказки о царе Салтане», которые должны были погибнуть; вспомнить *dolium*, *cadus*, дельву — бочку — лодку — погребальный сосуд, и предположить, что, возможно, в основе мифического представления переправы в загробный мир находится разное значение слова-названия сосуда — судна. То есть, может быть, расширение значения слова послужило основой мифического представления. Подтверждает это и неевропейский материал, приводимый в статье В. Я. Петрухина «Погребальная лада викингов и «корабль мертвых» у народов Океании и Индонезии» в книге «Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии» (М., 1980).

Плиний Старший в «Естественной истории» (XXXV 12) писал: «Имеется много людей, предпочитающих быть похороненными в глиняных бадах (он употребляет здесь слово *dolium*. — Ю. К.), хотя этот вид погребений не был обычным ни в Италии, ни в Греции». В данном случае слово «бадя» для перевода *dolium* не очень подходит, хотя оно и не искажает смысла: у Срезневского «бадя» — это сосуд для питья, *scater*. Б. А. Куфтин, рассуждая о кувшинном оссуарии в Абхазии, писал, что «в М. Азии погребения в пифосах пользовались значительным пространством наряду и одновременно со всякими другими видами погребений... При виноградарстве в хозяйстве употреблялись огромные сосуды, которые зарывали в землю... их размер... мог способствовать переходу от оссуариев к непосредственному захоронению праха умерших»⁷.

Для хранения и перевозки продуктов питания у римлян существовали деревянные сосуды, которые делались из бочарных дощечек и обручей. Назывались они *сирае* (произносится «купэ»). В этимологическом словаре латинского языка Эрнумае сказано, что из-за формы, похожей на бочку сира, это еще и ниша в колумбарии. Но, может быть, словесное сходство возникло не из-за формы, а из-за того, что этот сосуд напоминал погребальный сосуд. Когда-то тело покойного хоронили в сосуде, потом стали погребать прах: место захоронения, нишу стали называть так же, как и сам погребальный сосуд. Подобные изменения значений обычны. В христианских надписях *cupella* (уменьшительное от *сира*) — это маленький каменный гроб. Ясно, что и слово *сира* тоже входит не только в понятийное поле посуды, утвари, но и в понятийное поле погребального обряда. *Cupella* дало в русском языке слово «купель». По Срезневскому, это — «водоем», «крещение», «сосуд, в котором совершается крещение». Но ведь *cupella* — это и «гроб». Таинство крещения, совершаемое в крещальной купели, символизировавшее приобщение к церкви, означало обретение новой жизни. Обряды инициации, вступления в религи-

озные общества включают в себя символическую смерть: новая жизнь наступает после смерти. Здесь возникает предположение, что знаменитая бочка Диогена — это погребальный сосуд. Если эта догадка верна, то позиция своеобразного провозвестника философии абсурда выглядит удивительно последовательной. С именем Диогена связано много легенд. Одна из них рассказывает, что незадолго до смерти Диогена кто-то посоветовал ему пощадить себя, изменить образ жизни и воспользоваться хотя бы некоторым комфортом. Диоген ответил на это предложение вопросом: «Остановиться, когда я уже почти у цели?» В устах человека, готового к смерти, живущего в погребальном сосуде, такой ответ понятен. Название философской школы, к которой принадлежал Диоген, тоже, может быть, в какой-то мере должно было напоминать о смерти, потому что слово «кинки» нарицательно значит «собака»; собака же посвящалась Гекате — богине подземного царства.

В связи с близостью понятийного поля сосудов к понятийному полю погребального обряда интересным становится русское слово «скудельница». У Срезневского «скудельница» толкуется как «глиняный сосуд» и ... «кладбище», «общая могила». (Глиняный сосуд — скудельный, непрочный, ломкий; Даль пишет: «праховой, тленный, бранный... земной, преходящий»). Слово «скудельный» у Тютчева в стихотворении «29 октября 1837 года», посвященном памяти Пушкина, употреблено для обозначения чего-то низкого в противопоставлении безусловно высокому, чрезвычайно ценному:

Кто сей божественный фиал

Разрушил как сосуд скудельный?

«Фиал» — тоже сосуд, но «фиал» — слово возвышенное, поэтическое. Это — чаша, кубок.) «Скудельница» у Далия — «общее погребение», «общая могила погибших по какому-либо несчастному случаю». Именно в этом значении возродил слово «скудельница» Пастернак в стихотворении «Душа моя, печальница»:

*Душа моя, скудельница,
Все, виденное здесь,
Перемолов как мельница,
Ты обратила в смесь.*

*И дальше перемалывай
Все бывшее со мной,
Как сорок лет без малого
В погостный перегоний.*

Слово *igna* — «урна» — добавляет к уже рассмотренным словам связь сосуда с идеей участи. У римлян голосовали не устно, а при помощи табличек, и участь зависела от воли богов, поэтому сосуд, в котором находились такие таблички, как и ящички или кружки, приобретал особую значительность. Возможно, идея участи, которую узнают, вынув табличку из сосуда, тоже связана с обретением новой доли (как это было со значением слова *cupella*). (В русском языке у слова «урна» значение «ящик для мусора», «плеватьница» появилось во втором десятилетии XX в. До этого «урна» — сосуд, украшающий памятник, символ могилы или же просто сосуд.)



АЛЕКСАНДР
МАКЕДОНСКИЙ и
ДИОГЕН.
РЕЛЬЕФ. РИМ
VILLA
ALBANI



КЕЛЬТСКИЙ
СОСУД ИЗ
КАРИНТИИ.
ЗВ. ДО Н.Э.
4 ВЕКА



КУВШИННОЕ
ПОГРЕБЕНИЕ
В ГРУЗИИ

Почти все сосуды имели также и ритуальное значение. Слова, обозначающие их, входили не только в понятийное поле еды и питья, но и сакральной жизни⁸. В дохристианский период названия сосудов распределялись по таким сферам: хозяйство, обряд погребения, религия, правовая практика (голосование)⁹. Восточная образность к прежним метафорическим значениям прибавила новые: творец — горшечник, человек — сосуд, жизнь — чаша, которую надлежит испить каждому.

Например, в Евангелии от Матфея (XXVII 7, 10) говорится о земле горшечника, купленной на Иудины серебряники. «Земля горшечника», в церковнославянском варианте — «село скудельничье». Здесь, вероятно, был не воспринятый при переводе перенос значения: «Горшечник — Творец». То есть, возможно, была приобретена «Божья земля», а не принадлежавшая какому-нибудь частному владельцу. Кроме этого, «село скудельничье» — кладбище.

Изучение названий сосудов в разных языках и в разные эпохи, исследование того, как употреблялись эти слова в текстах, дадут возможность узнать нередко забытое сейчас название вещей, обозначаемых этими словами, и то, из чего они делались, как выглядели, в какие понятийные поля входили слова, обозначающие эти вещи, какие переносные значения они имели, какова фразеологическая активность этих слов, много ли пословиц (и какие?) включают эти слова. (Например, русское выражение 20-х годов этого века «вывариться в рабочем котле», напоминающее о сказочном обретении новой жизни, новой участи. Или — «лезть в бутылку» — «выходить из себя...» или «артельный котел плохо кипит...»). Такая работа, конечно, трудоемка, но результаты ее могут быть очень интересны.

Теория

Быт как предмет истории

Георгий Кнабе

Историческое развитие общества неразрывно связано с повседневным бытом его членов, хотя бы уже потому, что историю творят люди, а люди всегда живут в определенном бытовом укладе, сказывающемся на их привычках, вкусах, воззрениях, то есть в конечном счете — на их общественно-историческом поведении. Не менее важно и то, что вся семантика повседневных форм жизни, вещей, материально-пространственной среды, их стиля и моды основана на общественном опыте: шляпа á la Bolívar, в которой Онегин «едет на бульвар и там гуляет на просторе», получила распространение лишь потому, что Боливар был в эти годы популярен в русских передовых кругах как борец за свободу своей страны против испанского ига.

Однако при попытке использовать бытовой материал для характеристики исторического состояния обнаруживается, что между ними существует не только тесная связь, но и глубокое, принципиальное различие. Конечная цель историка — раскрыть объективные законы исторического развития, а для этого взглянуть на прошлое извне, отвлечься от живой пестроты его повседневного течения, рассмотреть за ней глубинные процессы и их подвергнуть рациональному анализу. Семантика же бытовых вещей не существует вне этого пестрого течения повседневной жизни и раскрывается поэтому только при взгляде изнутри. Здесь действуют факторы, к общественным закономерностям прямо несводимые: вкусовые предпочтения, складывавшиеся исподволь, на протяжении всей жизни, под влиянием самых разных, подчас неуловимых и глубоко личных обстоятельств; стремление организовать окружающий микромир именно так, а не иначе, по-своему, тем инстинктивно утверждая ценности свои и своей микро-среды; эмоциональное и обычно бессознательное отталкивание от ценностей, представляющихся чужими или даже враждебными. Такие мотивировки можно ощутить изнутри, сопереживая, художественно выразить, но вряд ли можно их рационально, извне классифицировать и анализировать — для каждого, кто вышел за пределы их прямого, сложного и неуловимого воздействия, они просто перестают существовать.

Повседневный быт, таким образом, связан с историей общества и может быть использован как источник для ее изучения, и в то же время быт и общественно-историческая закономерность располагаются в разных уровнях общественного бытия и общественного сознания, и один не может быть прямо использован для характеристики другой. Задача состоит в том, чтобы найти выход из этого противоречия и попытаться выявить те черты исторической семантики бытовой повседневности, которые позволяют использовать бытовой материал (при всей его специфике) для исторических реконструкций. Связь быта с общественными процессами обусловлена одной его важной особенностью. Дело в том, что в бытовой вещи помимо ее практической функции есть или может быть еще и некоторый смысл, этой функцией не покрываемый. Когда герой пушкинского стихотворения «Женись» — На ком? — «На Вере Чацкой» отказывается жениться на девушке потому, что в ее семье «орехи падают», «они в театре пиво пьют», — он полностью игнорирует прямое назначение орехов или пива и воспринимает их только с точки зрения, с этим прямым назначением никак не связанной, — они приняты в социальном кругу, герою постороннем и его шокирующем. В то время как по своей прямой функции предмет быта принадлежит сфере челове-

ческой жизнедеятельности, ее биологических предпосылок, удовлетворения жизненных потребностей, по своей семантике, этой функцией не покрываемой, он относится к сфере общественной. Когда в те же пушкинские годы Рылеев и его друзья устраивали свои знаменитые «русские завтраки», где подавались кислая капуста, соленые огурцы, ржаной хлеб, водка и квас, то это внепрагматическое их содержание (его принято, как известно, называть знаковым) полностью преобладало над прагматическим. Важно было не утолить голод, а в годы немецкого засилья при дворе, в гвардии и в великодушском обществе продемонстрировать преданность простым русским народным вкусам.

Теория знаков — в частности, в изложенном выше плане — привлекала усиленное внимание в 60-е годы. Для тех лет, однако, она была новой, неожиданно приоткрывшейся и увлекательной гносеологией культуры и общим принципом подхода к ней, научной атмосферой и позицией гораздо больше, чем инструментом исследования. Попытки применить ее к конкретному анализу за пределами некоторых специальных областей не оправдали многих ожиданий. Сейчас все это позади, семиотика ушла из центра интересов, перестала быть открытием и модой, и пришло время использовать определенные отстоявшиеся ее положения в повседневной и прозаической исследовательской практике. Нас будут интересовать, в частности, три свойства семантики бытовых явлений, которые могут помочь в решении поставленной выше задачи.

Прежде всего надо отметить, что знаковая семантика бытовых явлений всегда исторична — как потому, что возникает из системы оппозиций, актуальных для данного, порой весьма краткого исторического периода, так и потому, что эти оппозиции часто строятся на противопоставлении того, что есть, тому, что было, т. е. обращаются к общественной памяти. Борода и армяк русских славянофилов 1840-х годов имели смысл лишь потому, что контрастировали с общеобязательными мундирами, фраками и бритыми лицами. Одеваться человек так в середине XVII в. или в конце XIX в., и его внешность перестала бы быть контрастной по отношению к окружающей среде, тем самым — общественной характеристикой, тем самым — знаком. Точно так же квас и капуста на рылеевских завтраках были знаком лишь потому, что воспринимались на фоне таких лакомств, как

*...трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбура пирога негеленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым.*

Вне периода, когда этот контраст существовал, завтраки не имели бы знакового смысла — по крайней мере того, который вкладывали в них участники; период же этот был недолог и хронологически точен — пока длился дворянский этап русского освободительного движения, со всеми его неповторимыми историческими особенностями.

Диахронные оппозиции не менее важны для чтения знакового кода бытовых явлений, чем оппозиции синхронные. Столь модные в Западной Европе сегодня (или уже вчера?) эклектические интерьеры родились из совершенно определенной общественной ситуации 1950—1960-х гг. и именно в ней обрели свое содержание: подчиняясь моде на ультралиевизму и шумный нигилизм, столь характерные для Запада тех лет, они демонстрировали непочтительность владельца к любой ясно выраженной культурно-стилевой традиции, пронию по отношению к ее академически respectableной правильности, а тем самым — и к ее «тяжеловесной буржуазности». Чтобы в этом убедиться, достаточно перелистать Art et Décoration тех лет или вспомнить фильмы того же времени — хотя бы сцену в доме родителей Пьеро из «Затмения» Антониони. Но ведь сам этот знаковый код мог читаться лишь потому, что каждая вещь здесь вызвала прямые ассоциации, «датировалась», и только человек, державший в памяти все многообразие исторических облик европейской культуры, был в состоянии расслышать бесшабашную и все

¹ Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию. М., 1963, т. 2, с. 268.

² Мейе А. Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков. М.—Л., 1938, с. 401.

³ Трубачев О. Н. Ремесленная терминология в славянских языках. М., 1966, с. 244.

⁴ Декоративное искусство СССР, 1979, № 2, с. 27.

⁵ Некоторые вопросы сложения зороастрийской погребальной обрядности. М., 1960, с. 3.

⁶ Пропи В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 184.

⁷ Куфтин Б. А. Материалы по археологии Колхиды. Тбилиси, 1949, т. II, с. 74.

⁸ Это наблюдается у многих народов. Ср.: Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961, с. 168 сл.; Петрухин В. Я. Ритуальные сосуды из курганов Гнездова и Чернигова. Вестник МГУ, История, 1975, № 2, с. 85—92.

⁹ Здесь не рассматривались названия сосудов, входящие в понятийные группы, обозначающие непристойности, меры объема.



же чуть постальгическую стилевую разно-голосицу, заполнявшую подобные интерьеры.

В приведенных примерах связь бытовой среды с историей заострена и подчеркнута. Но она присутствует и в любом другом, часто достаточно ординарном материале просто потому, что дома и вещи живут дольше людей; любой город, любой интерьер, нередкий костюм или подбор ювелирных украшений содержат элементы разного возраста, и воздействие, которое они на нас оказывают, предполагает острое ощущение этой разновременности, чуткость к их хронологической, стилевой, ассоциативно-исторической полифонии.

Второе свойство знака, важное для разбираемой темы, состоит в том, что он существует лишь для социокультурной группы, объединенной совместно пережитым общественным опытом. Визитка — неофициальная верхняя одежда в виде короткого сюртука со скругленными фалдами и лацканами, — в которой появляется перед своими чиновниками, пришедшими его поздравить в именины, либеральный министр из сатирической поэмы А. К. Толстого «Сон Попова», обладает бесспорным и отчетливым знаковым смыслом. Она должна выказать демократизм ее обладателя («Своего, мол, чина не ставлю я пред публикой ребром») и его соответствие духу пореформенной эпохи: «Я ж века сын, так вот на мне визитка». Но все это «прочитывается», несет некоторую «информацию» лишь в глазах чиновников, которые живут в это время. Они понимают знаковое содержание пресловутой визитки только потому, что помнят обязательные вицмундиры николаевской поры, наблюдали реформы 1861-63 гг. и чутко улавливают изменения в общественной атмосфере, тот смысл, который стремится придать этим изменениям царское правительство. Представим себе, что описанную сцену наблюдает человек иной социальной среды, скажем, тургеневский Ермолай, — и в его глазах весь этот текст не читается, знаковый смысл визитки исчезает.

Выше мы говорили, что панталоны (а с ними и вся мужская одежда XIX века) сменили culottes (а с ними и все мужское платье XVII-XVIII вв.) в конечном счете в связи с тем, что аристократически-феодалное общество в целом, со всеми его аксессуарами, ушло в прошлое и уступило место цивильному обществу буржуазной эры. Но при таком взгляде «в конечном счете» и в «целом» факт быта может быть отмечен и описан в качестве микроскопической детали магистрального исторического процесса, но он не может быть исторически объяснен, т. к. между сменой социально-экономических формаций и появлением бюрократической связи не существует. Для такого объяснения, очевидно, необходимо установить, как и откуда возник знаковый смысл данного явления, как оно стало тем, чем стало для жизни общества. И тут выясняется, что смысл этот возник — как в таких случаях он всегда и возникает — в относительно узком и социально относительно однородном, исторически конкретном коллективе. Изначально только среди ремесленного люда революционного Парижа, где искони носили длинные бесформенные брюки, вызывавшие насмешки аристократии, слово «санкюлот», sans-culotte (sans — по-французски «без»), приобрело свой выятый каждому демонстративно-вызывающий общественный смысл. В дальнейшем этот процесс развивался уже по своей логике, каждый раз определявшейся конкретными общественно-историческими обстоятельствами, но исток и его самого, и его семантики был именно здесь.

Для историка общества отсюда следует, что, используя быт как источник, он восстанавливает не магистральные процессы общественного развития, а локальные их проявления; для историка быта — что историческая характеристика, извлекаемая им из анализируемых вещей, относится не к формации, эпохе или классу, вообще не к макровеличинам истории, а к кругу или социальной группе; для обоих — что смысл их деятельности при изучении фактов повседневного быта состоит в восстановлении непосредственно переживаемой микроистории, которая соотносится с макроисторией как два тесно

связанных, но разных уровня обобщения. Из только что сказанного явствует и еще одно — третье — примечательное свойство бытовых явлений. Поскольку в этой сфере знак воспринимается на основе локального внутреннего пережитого опыта ограниченной группы, он апеллирует к объединяющим эту группу интимно-ассоциативным механизмам сознания. В нем всегда есть нечто, не исчерпывающееся рациональной и потому всеобщей логикой, нечто эмоциональное и не до конца формулируемое, а восприятие его предполагает актуализацию таких оборотов памяти, которые коренятся в социальном подосновании и самим воспринимающим далеко не всегда осознаны логически. «Педагогическая поэма» А. С. Макаренки и в книге, и в жизни началась с того, что, явившись в один из губнаробразов начала 1920-х гг., он стал добиваться от его заведующего здания и оборудования для создававшейся воспитательной колонии. Ни здания, ни оборудования у заведующего не было, и требования Макаренко показались ему чрезмерными, доказывающими неспособность работать в соответствии с велениями времени, героически и с энтузиазмом. «Нет у вас этого самого вот... огня, знаешь, такого — революционного. Штаны у вас навыпуск. — У меня как раз не навыпуск. — Ну, у тебя не навыпуск... интеллигенты паршивые». Какая есть связь между «революционным огнем», «паршивыми интеллигентами» и «брюками навыпуск»? Завгубнаробразом только что демобилизован после всех лет, проведенных на фронтах гражданской войны; революция, решительность, самоотвержение накрепко связались у него именно и только с вооруженной борьбой и ее главным участником, «человеком в шинели». Шинель и сапоги стали для него центром ассоциаций, метафорой привычного и ценного стиля поведения. На языке поколения метафора читалась легко, гимнастерки и сапоги получили в те годы широкое распространение, и вот всю эту гамму эмоционально окрашенных воспоминаний завгубнаробразом выразил словами «штаны у вас навыпуск» — столь ясными обоим собеседникам, но невнятными для всех, кто не прошел через эти годы и потому не слышит здесь метафору.

Последнее особенно существенно. Знак всегда метафора. Но в области быта эта метафора отсылает к образу, общественно-историческое содержание которого выражено через эмоциональную память и образные ассоциации в их безотчетном единстве. Вещи, изготовленные в Талашкине между 1893 и 1914 гг., отчетливо знаковы, причем знаковый их смысл ясно воспринимался временем и в России, и за рубежом. Н. К. Рерих, много работавший в Талашкине, формулировал его как бы по пунктам: «Широко расходятся вещи обихода без фабричного штампа, досужно и любовно сделанные народом. Снова вспоминает народ заветы дедов и красоту, и прочность старинной работы. У священного очага, вдали от городской заразы, создает народ вновь обдуманные предметы». На уровне искусствоведческого анализа, таким образом, в талашкинских вещах «читается» очень многое: демократизм, ценность национальной традиции, ощущение индивидуальной привлекательности — ремесленного изделия, сравнительно с обезличенностью изделия фабричного, серийного, — протест против городской скученности и спешки, ностальгия по идеализированному единству народа, природы, традиции и искусства. Но в знаковом воздействии талашкинских вещей (или программно им близких) все это существует не раздельно и осознанно, а в едином аккорде, и именно этот аккорд-метафору в ее абсолютной неразложимости слышит каждый, кто держит в руках распisanную в Талашкине врубелевскую балалайку или смотрит на изразцовые панно московского дома Цветкова, выполненные талашкинцем С. Малютиным.

Благодаря такому «музыкальному», ассоциативно-целостному характеру знаковой семантики бытовых явлений, восстанавливаемое из них прошлое предстает в своей особенной духовно-эмоциональной непосредственности. Когда в «Трех сестрах» Чехова Наташа выходит к гостям в ро-

зовом платье с зеленым поясом, вызывая у сестер Прозоровых неловкость, которую они едва решаются высказать, и недоумение, которого в свою очередь не может понять Наташа, то за этой бытовой деталью стоит важнейшая для русской культуры той поры несовместимость неприспособленной к жизни интеллигенции и набирающих силу парвеню, читателей суровинского «Нового времени». Но восстанавливается эта историческая черта эпохи перед нашим сознанием и нашим воображением с непосредственной и пронзительной точностью, недостижимой для источников другого рода.

За эту непосредственность и точность приходится платить: факты быта дают возможность восстановить трудноуловимую и эмоционально подвижную атмосферу времени, понять совершенно конкретные импульсы общественного поведения, но ни эта атмосфера, ни эти импульсы не составляют подлинной структуры истории — магистральных процессов общественного развития в их универсальной форме, очищенной от частностей и деталей, во всей их отвлеченной и объективной непреложности. Историк, занимающийся бытом, и специалист по прикладному искусству, стремящийся исторически осмыслить свой материал, слышат и исследуют обороты. Основа настоящей музыки — мелодия, а не обороты, и забывать это нельзя, но только без них подчас иной, неузнаваемо схематизованной и уплощенной, выходит и сама мелодия.

Таковы особенности знаковой семантики бытовых явлений. Историческое исследование на этой основе может вестись как бы с двух концов — от социально-политической истории к быту и от быта к социально-политической истории, приводя в обоих случаях к одному и тому же: если продолжить предложенное выше сравнение — к восстановлению мелодии во всей полноте ее звучания, в единстве с оборотами.

Правление Николая I, например, — это годы крайнего правительственного консерватизма в области развития производительных сил, в политике, в официально насаждаемой идеологии. Это подтверждается бесчисленными фактами и документами, составляет историческую характеристику времени. Но в ту же характеристику входят и отчаяние солдат или крепостных, прорывавшееся восстаниями и бунтами, и свободная мысль Герцена и Петрашевского, и нравственное одушевление Белинского, Тургенева, Грановского, равно как, на противостоявшем им полюсе, тупое гонительство левашевых и дибичей, злобное самодурство пеночкинских, гарденинских, негровых. Картина эпохи, включающая все это, будет полнее, ближе к жизни и потому вернее. Но в том же направлении можно сделать и еще один важный шаг.

Принцип сохранения любой ценой раз навсегда заведенного порядка не ограничивался областью политики и хозяйства, идеологии и морали. Насаждавшийся сверху консерватизм порождал недоверие ко всему растущему и новому, следовательно — к индивидуальному и своеобразному, создавал эстетику всеобщего единообразия, проявляющуюся повсеместно и повседневно. Первым свидетельством гражданской полноценности каждого был мундир, который полагалось носить всем — военным и чиновникам, студентам и землемерам, судьям и школьникам. Лишенный мундира человек переставал быть частью государственной структуры, становился частью массы, заполнявшей ее поры, вызывая по официальной мерке недоверие, смешанное с легким презрением. Николай часто употреблял трудно переводимое выражение *cette canaille de frac* — «эта чернь, мелюзга, людишки во фраках». Известен случай, когда он целый вечер издевался над посетителем, явившимся на придворный прием в только-только начинавшем тогда распространяться ре-жак, пиджаке. Известно, чего стоило художнику П. А. Федотову избавление от офицерского мундира.

Та же установка отражалась и в других сферах повседневной жизни. Сейчас, в частности, не всегда можно представить себе, насколько древнеримски выглядела вся официально организуемая материаль-

Туркмения

Гобелены

Ашхабада

Наталья Анурова

Туркменский гобелен — новое, интересное и перспективное художественное явление. Быстрое и яркое его становление в течение одного десятилетия объясняется «благоприятностью» традиций. Декоративно-образный строй мышления туркменского народа, передаваемое из поколения в поколение дарование мыслить иносказательно, умение зашифровать объект в стилизованной форме, наследственное стремление украшать предметы столетиями отшлифованными орнаментами; самобытное искусство вышивания, кошмования, ковроделия — все это в совокупности стало базой формирования нового, ранее незнакомого туркменам вида декоративного искусства.

Но вместе с тем на пути утверждения гобелена художникам приходится преодолевать «сопротивление» традиционного круга художественных представлений туркменского ткачества, утверждать свое право на самостоятельное существование и самобытность. Тем более, что источником вдохновения для них становится не только колористика и ритмика туркменских ковров, но и вышивка, ткани, музыка, поэзия, все образное мышление туркменского народа, его предметная среда, история, быт, природа, национальный типаж и темперамент — весь широкий диапазон народного наследия.

Важнейшим положительным фактором быстрого становления туркменского гобелена стала местная традиция рукоделия. Художники туркменского гобелена сами ткнут свои произведения, и поэтому сам процесс ткачества художественно осмысливается и одухотворяется.

В своем становлении туркменский гобелен продельвает путь от традиционного гладкого ткачества к оживлению поверхности пушистыми островками выступающих нитей, активному использованию бахромы, объемной ворсовой фактуры, твердых объемных элементов и каркаса, введению естественного руна и, наконец, к созданию первого пространственного гобелена.

Одна из острых проблем текстильщиков Туркмении — форма общественной жизни гобелена. В основном гобелены хранятся в запасниках музеев, время от времени они оживляют выставки. Примеров, когда гобелен организует общественный интерьер, очень немного. И хотя это, безусловно, неблагоприятно сказывается на развитии этого вида искусства в республике, но тем не менее среди художников-текстильщиков сложились и сформировались интересные творческие индивидуальности.

Зрелым и сложившимся художником Туркмении выступает в своих творческих исканиях Вера Гыллыева. Она автор и ряда гобеленов, и интересных тематических батиков, ковров, акварелей, рисунков, живописных работ. Изобразительные метафоры художницы лаконичны, наполнены глубоким смыслом. Она проявляется как лирик и в решении гражданственных тем, и в создании монументальных произведений. Этапным в истории развития туркменского гобелена в целом является гобелен художницы «Идеям партия верны». В центральной части произведения — образ В. И. Ленина. В левой части — аллегорические фигуры красноармейцев, конников, рабочего на фоне революционных лозунгов, символизирующих Октябрь и гражданскую войну. В правой — созидательные итоги после-революционного развития страны. Пожалуй, наиболее выразительные небольшие, камерные произведения художницы. В го-

ни, ничего, идущего в русле времени, вообще ничего, включенного в историческое движение, и что повседневные вкусы царя должны были отражать эту подоснову его мышления, ориентироваться на прошлое, привычное и неподвижное (чем, в частности, объяснялся и официально насаждавшийся римский маскарад, описанный выше). В инциденте с мебельным гарнитуром для Зимнего дворца отчетливо выявились те особенности царя и его режима, которые при односторонне социально-экономическом и социально-политическом подходе могли бы от историка и ускользнуть, ибо на уровне политики и идеологии они по всякого рода ситуативным причинам нередко затухивались, но которые были весьма существенны и определили столь многое в жизни России этих лет.

В заключение необходимо указать на недостатки и опасности, которые связаны с исторической интерпретацией бытовых явлений. Важнее других — недостатки объективные, коренящиеся в самом существе описанного подхода. Исследователь быта обнаруживает связь между явлениями, в жизни далеко разобченными, и связывает исторические процессы с настроениями, вкусами, психологией, т. е. вещами нематериальными, неоднозначными и трудноуловимыми. Поэтому в принципе всегда остается не до конца ясным, раскрывает он эту связь или устанавливает, соответственно, что получается в результате — строгий научно-доказательный вывод или более или менее произвольная эффектная метафора. Устав декабристского Союза благоденствия есть документ, факт идеологии и, следовательно, истории. Возникновение его связано с другим бесспорным фактом истории — Отечественной войной 1812 г., связь их документирована и тем самым может быть объективно доказана, верифицирована. Но вот в те же годы в России распространяется фрак. Этот факт тоже принадлежит общественно-политической истории времени или он замкнут в рамках частного быта и случаев? Если принадлежит, то чем доказывается их связь? Где гарантии того, что такое парадоксальное сближение общественно-политической эволюции послевоенных лет и фракка не целиком произвольно — ведь что ощущал человек, надевая фрак, прямо не документировано (если вообще можно документировать ощущения), и тем самым общественный смысл, обнаруживаемый нами в этом акте, не верифицируется. Трудности такого рода могут быть существенно ограничены, а подчас и практически устранены за счет системного подхода к изучаемым явлениям, характерного для современной науки в целом. Фрак Пушина или Чацкого входит в два ряда связей — в «вертикальную» систему исторических преемственностей и в «горизонтальную» систему синхронных однородных явлений. Не бытовыми интерпретациями, а объективно документированными фактами русской истории являются рост дворянского свободомыслия после Отечественной войны, выход его в последующие годы за пределы узкого круга столичного офицерства, появление людей, «витийством резким знаменитых», видевших свой долг в служении родине на гражданском поприще, как следствие — их уход из армии и значит — смена мундира на фрак, придание последнему, таким образом, внятного знакового смысла. Но фрак входил и в иной ряд также вполне документированных фактов — рост престижа университетского образования, распространение журнальной литературы, развитие науки, усиление в обществе разночинного элемента, не связанного наследственно с военной службой. Вся эта штатская стихия явственно ощущалась и явственно противопоставлялась стихии мундирной, арачевско-николаевской, т. е. также сообщала классической штатской одежде, фракку, отчетливое знаковое содержание. Принадлежность фракка в исследуемую эпоху к двум системным рядам документированных фактов практически исключает возможность его произвольной интерпретации и делает его знаковый смысл — как и смысл других аналогично анализируемых бытовых явлений — своеобразной вполне объективной характеристикой эпохи.

но-пространственная среда этой эпохи, особенно в столице. Победа отмечалась колонной, как при Траяне или Марке Аврелии, распространились триумфальные арки прежде неведомого типа, прямо воспроизводившие арки Тита или Септимия Севера; парковые ограды украшались эмблемами из римских мечей и шлемов; нормы типовой застройки предполагали широкое использование ордера и арки; по некоторым сведениям, излюбленный маскарадный костюм Николая I был костюм римского воина; «все римляне, народ задорный» — характеризовал Н. П. Огарев облик столичных генералов и офицеров. Все это не имело никакой прямой связи с социально-экономическими процессами, с политическими принципами как таковыми, подчас даже с официальной идеологией. Но в мундирах и римских фасадах вырисовывалось нечто несравненно более внешнее и, в то же время, в своей непосредственности очень глубокое — образ времени. Разделение действительности на сферу монументальной, однообразно упорядоченной неподвижности и сферу низменной живой изменчивости было следствием и выражением все той же социально-политической программы царского правительства, но следствием, коренившимся в подсознании эпохи, эмоционально-психологическим и повседневно бытовым. Непосредственно люди воспринимали именно его, и именно оно порождало ряд особенностей их поведения, мышления, творчества. Официальный антично-римский архитектурно-бытовой маскарад вызвал к жизни тенденцию, явственно ощущаемую в литературе и искусстве 1830—1850-х гг. — разоблачение римской империи как царства бездуховности и грубой силы и защиту ранних христиан как ее жертв, причем этот ход мысли обнаруживается в сочинениях писателей-атеистов, Лермонтова, Белинского, Герцена. Источник его был не в религии, а в окружающей жизни, и только учитывая импульсы, шедшие из нее, мы можем представить себе это время во взаимосвязи его разнородных компонентов, т. е. во всей его реальной полноте.

К этой полноте, как говорилось, можно идти и противоположным путем. В начале 1830-х гг. Монферран проектировал для Зимнего дворца мебельный гарнитур, выполненный П. Гамбсом и впоследствии, после пожара 1837 г., составивший часть убранства так называемой Малахитовой гостиной. В качестве декора архитектор широко использовал аппликации из золоченой бронзы с античными сюжетами, перекликавшиеся с другими античными мотивами в оформлении гостиной. Декоративные накладки такого рода были отличительной особенностью мебели Древнего Рима. В ампире они были возрождены и получили очень широкое распространение именно в силу тех античных ассоциаций, которые вызывали и которые вполне органично входили в общую атмосферу революции, консульства и империи. Но уже с начала 1840-х гг. и эта атмосфера, и эти декоративные приемы быстро исчезают, уступая место либо тому стилю, который на Западе предвещал Бидермайер (а отчасти уже и был им), либо более или менее открытой эклектике. Во всех своих вариантах вкус времени явно и быстро развивался в сторону, противоположную вкусам предшествующей эпохи и, в частности, меньше всего предполагал антично-римские ассоциации. К 1830-м гг. декоративные накладки ампирического образца были глубокой архаикой — не случайно Монферран использовал для них рисунки своего учителя Персье — человека предшествующего поколения, художника эпохи революции и империи. Почему же Монферран выбрал явно устарелый декоративный прием, а главное, почему царь одобрил его? — ведь отвращение Николая к антиквизирующей атмосфере 1800—1810 гг. было очевидно и общеизвестно, и он всячески с ней боролся, в частности, в школьном образовании. Дело, очевидно, было в том, что это искоренение античного духа проводилось им вполне сознательно, Монферран же очень точно угадал, что подсознательно, в безотчетных своих реакциях, Николай не выносил вообще ничего нового, соответствующего складывающимся формам жиз-



Н. Бекназаров,
Б. Бекмурадов
«Дружба народов».
Роспись, левкас.
Фрагмент.
Красный уголок
пивзавода. Ашхабад

На рынке
Ашхабад

В. Гыллыева
«К свету». Гобелен.
Шерсть, ткачество



белене «Мое детство» Гыллыева отталкивается от детского рисунка с его ясно выраженной искренностью и непосредственностью. В колористическом решении гобелен строится на сочетании красного, белого, желтого на черном фоне: художница использует декоративный строй туркменских вышитых женских халатов. К числу лучших достижений туркменского гобелена с полным основанием можно отнести работу художницы «Гранат» — первый из задуманной В. Гыллыевой серии «Плодородие». В объемной массе густого ворса, насыщенного оттенками синего, коричневого, охристого,

красного, предстает обобщенный силуэт плода, воплощающего образ поэтического Востока.

Участник республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок Аменмурад Атаев был известен как автор ковров, кошм, батиков. Обращению к гобелену способствовала творческая поездка-командировка в Латвию. Образная структура большинства его гобеленов строится на использовании отвлеченных символов, аллегорий. К числу наиболее удачных произведений Атаева можно отнести гобелен «Лето». Светлый фон, оживленный цветовыми всплесками, усиливает общее праздничное, ликующее начало произведения. Свой работы Атаев рассматривает как станковые и, подчеркивая это, натягивает гобелены на подрамник, тем самым придавая ткачеству чуждые жесткие очер-

тания.

Аннакули Хаджакулиев своим первым гобеленом «Праздник» дебютировал на Всесоюзной выставке советского гобелена в г. Риге. Этот художник большое внимание уделяет поискам ритмической выразительности. В последних работах он усложняет пространственное построение произведений «Ликбез» и «Чаепитие». В абрисе гобелена «За светлую жизнь» использован мотив барханов пустыни, их ритм, неяркие приглушенные красно-желтые тона; несколько смазанные силуэты фигур вызывают ощущение дымки времени, песенной былинности героев гражданской войны.

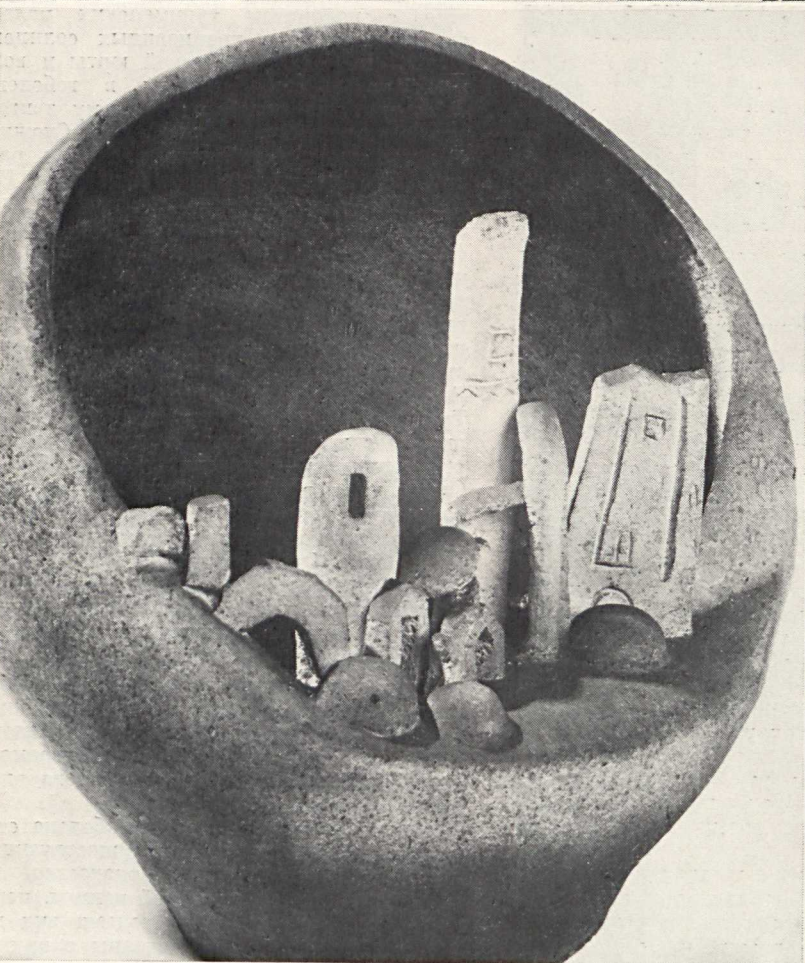
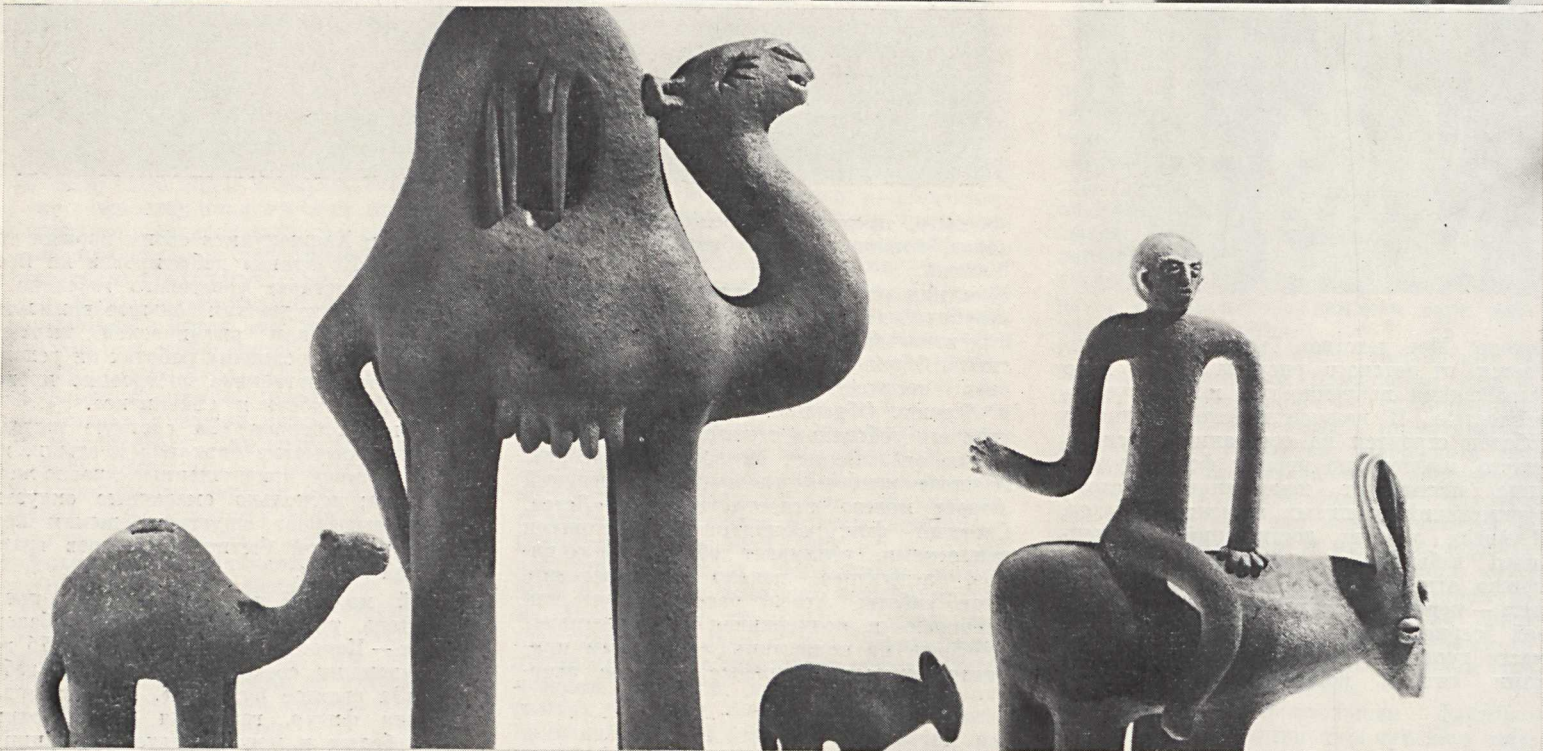
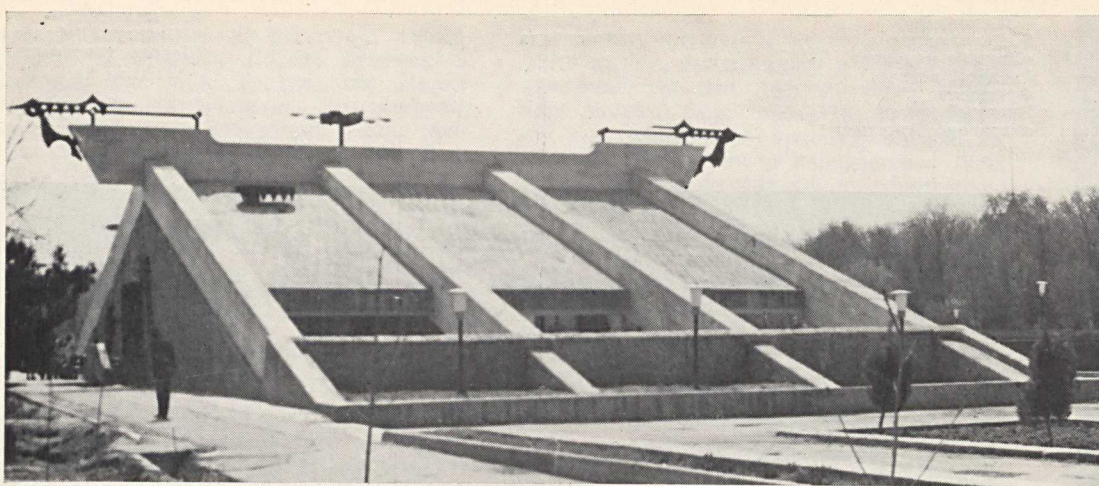
Самый молодой и перспективный представитель туркменского отряда гобеленщиков — Какагельды Байлыев. В 1975 году художник создает свой первый гобелен «За светлое будущее». Мягкая моделировка фигур, гармония серых, охристых, белых и черных пятен ассоциируется с колоритом туркменских полей, овечьих пылю, пронизанных солнцем. Мотив силуэта туркменской юрты и волнообразного узора кошмы в гобелене «Материнство» подобен извечному движению матери, оберегающей дитя. Сложны и живописны в гобелене переходы различных оттенков красного и черного. Работа Байлыева «Гончар» относится к числу самых выразительных в своей немногословности туркменских гобеленов. Напряжение сиюминутного труда и поэзия творчества переданы в очень точных и выразительных ритмах. Переосмысливая народное наследие, художник создает самостоятельные и самобытные произведения. В гобеленах «Воспоминание», «Мелодия Туркмении», «Верблюды» используются ритмический рисунок и конфигурации «дубашлыка» — накидки для верблюда. Ощущаются в них и мотив трехчастных восточных порталов, и форма самобытного туркменского женского головного убора — бёрик. Оттенки красного и охристого переплетаются в гобеленах, в которых преобладают тона серебристо-голубые — цвет серебра, в обилии украшающего туркменскую женщину.

Говоря о развитии туркменского гобелена, нельзя не сказать об интересных творческих поисках художников Аннамхаммеда Хаджиева и Мерета Байрамова в решении нового изобразительного вида туркменской кошмы — кече.

И если перед художниками гобелена стоит проблема преодоления существующих национальных традиций ткачества, то художники изобразительной кошмы, переосмысливая существующий веками вид декоративного искусства, связаны с кругом отстоявшихся художественных средств и функций традиционных изделий.

Туркменская школа гобелена находится в стадии своего становления. Из поисков и находок художников в интерпретации национальных традиций ковроделия и осмысления исторического опыта гобелена складывается самобытная школа туркменского гобелена.





Павильон
на городском
бульваре.
Архитектор
Х. Романиди

В. Чарьев
«Мольба».
Мелкая пластика.
Керамика

А. Таганов
Композиция
«Караван».
Шамот, соли

А. Таганов
«Старый город».
Шамот, соли

Элемент
благоустройства
городской
территории.
Архитектор
А. Ахмедов

К 60-летию образования СССР

Таджикистан

Городская среда Душанбе

Татьяна Овчарова

Сегодня Душанбе — это город с полумиллионным населением. Его облик довольно типичен для многих среднеазиатских городов и в то же время по-своему индивидуален. Отголоски конструктивизма 30-х годов соседствуют здесь с мотивами национального зодчества, ложноклассический стиль сочетается с современными архитектурными формами. Но, пожалуй, именно в этом разностилье заключено эмоциональное своеобразие данной городской среды.

Молодость города не означает отсутствия у него истории. Душанбе сохранил приметы времени. Быть может, они и не столь значительны, но насколько беднее, суше, однообразнее воспринималось бы лицо сегодняшнего города без этих следов прошедших лет. Это становится особенно важным сейчас, когда понятие городской среды рассматривается не только с позиций целесообразности, удобства и выразительности. Проблемы соразмерности среды человеку, наполненности ее эмоциональным содержанием все чаще заставляют бережнее относиться к сохранению временной связи городского пространства. Сберегая отпечатки даже и не столь давнего прошлого, город сохраняет свою душу, свою неповторимость и самобытность.

В Душанбе много тихих тенистых улочек, облик которых почти не изменился с предвоенного времени. Вероятно, кому-то они покажутся чересчур архаичными, но они органично дополняют образ города, придают ему особую теплоту. В центральной части Душанбе они группируются вокруг главной городской магистрали — проспекта имени Ленина. Специфика природного ландшафта определила его как ось, протянувшуюся с севера на юг города на несколько километров. Именно здесь сосредоточены и основные достопримечательности таджикской столицы.

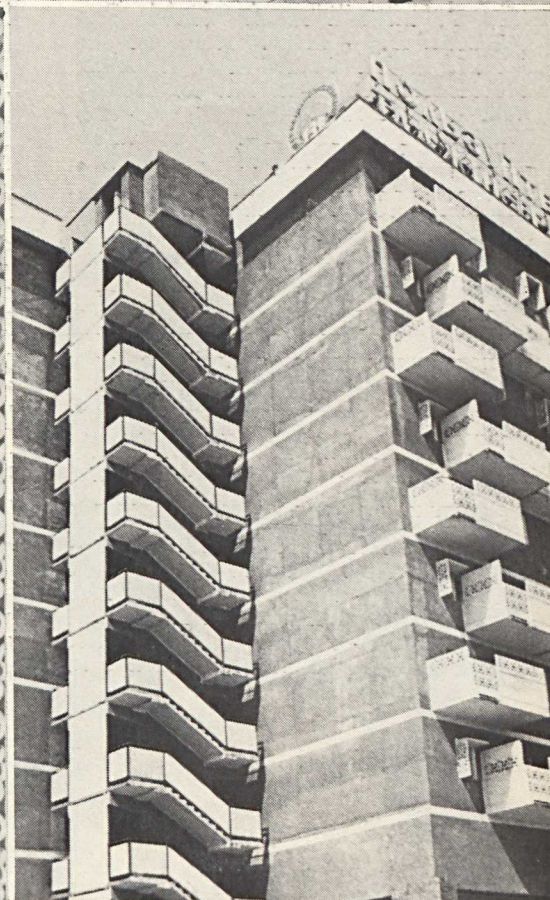
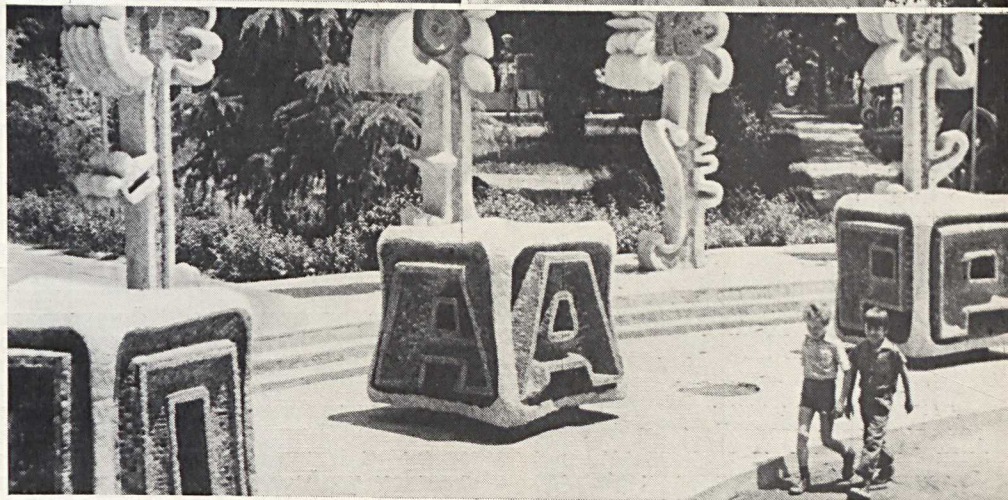
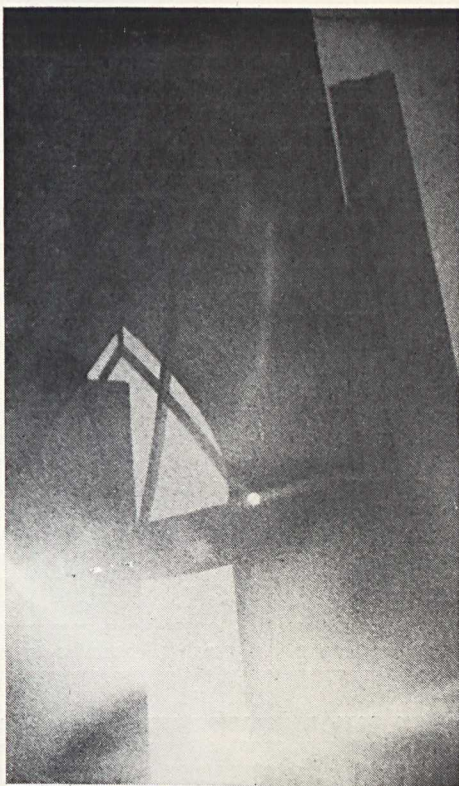
Большинство архитектурных ансамблей Душанбе сложилось в 40-е—50-е годы. Это и главная площадь города, носящая имя В. И. Ленина, и площадь имени Путовского с монументальным зданием ЦК Компартии Таджикистана, и одна из самых выразительных по планировке площадь имени 800-летия Москвы с большим сквером и зданием оперного театра. Среди наиболее значительных сооружений этого времени — здание Дома правительства, библиотеки имени Фирдоуси, Республиканского музея, театра имени Лохути. В их характере, довольно типичном для стиля 50-х годов, прослеживается и стремление к освоению некоторых форм национального зодчества, что, впрочем, выразилось в использовании сугубо декоративных элементов.

Большое внимание уделялось в эти годы и созданию «зеленой зоны» — парков,

Б. Зухурудинов
(архитектор),
Д. Рябичев
(скульптор)
Мавзолей
М. Туреун-заде

Парк пионеров
и школьников

В. Одинаев,
С. Нуриддинов,
С. Хушматова
Зал «Интурист».
Гостиница
«Таджикистан»





скверов, бульваров, искусственных водоемов и фонтанов. В начале 60-х годов силуэт города претерпевает активное изменение. Опыт, накопленный таджикскими архитекторами к этому времени, позволяет развернуть строительство уже и «по вертикали». Использование надежных в сейсмических условиях Таджикистана каркасно-панельных конструкций дало толчок к появлению зданий повышенной этажности, принципиально новых и по своему художественному решению. Душанбе не избежал участи многих нынешних городов: безликость типовой застройки, унылое однообразие микрорайонов внесли свою досадную лепту в облик городских окраин. В то же время в центре Душанбе возник ряд довольно интересных в архитектурно-планировочном отношении объектов. В первую очередь это относится к ясному и цельному по композиции зданию гостиницы «Душанбе»; при строительстве этого сооружения был использован разработанный в республике безригельный каркас с многоярусными колоннами.

Широкое применение получают различные солнцезащитные устройства, определенное внимание уделяется организации внутренних двориков с бассейнами. Более целенаправленный характер приобретает система озеленения пространства. Использование цветущих декоративных кустарников, обрамление улиц чинарами и плакучими ивами, соснами и желтыми акациями, каштанами и секвойями смягчает холодную строгость железобетона, вносит множество оттенков в красочную палитру города.

Особую роль в формировании образа Душанбе играет и связь с окружающим пространством. Ненавязчивая, сдержанная красота окружающих город холмов и горных кручей создает естественный живописный фон, выразительно дополняющий архитектурную среду. Этот фактор еще не в полной мере учитывается душанбинскими зодчими, но определенные шаги в этом направлении сделаны.

За последние годы в Душанбе появилось много сооружений, свидетельствующих о несомненных успехах архитекторов и монументалистов. Строгая выразительность объемно-пространственной структуры, четко выявленная тектоника конструктивных элементов, подчеркнутая функциональность отличают многие сооружения последних десятилетий. Подобный принцип явился основой архитектурного решения Дома политического просвещения, Вычислительного центра, административного здания на улице Дзержинского, Дворца культуры профсоюзов, а также некоторых жилых домов. Но данная стилевая направленность не исключает одновременного существования иных вариантов архитектурного поиска.

Интересно проявляется следование национальным истокам и в оформлении зданий. От первых довольно робких попыток введения элементов традиционного декора таджикские монументалисты сумели подняться до создания целостного художественного образа. Обращаясь к резьбе и росписи по дереву, керамике, резьбе по ганчу, художники не ограничили сферу своего творчества только поисками разнообразия в выборе пластических средств. Умение подчинить каждую деталь оформления общему, главному, пониманию сущности пространственного замысла характеризуют нынешнюю линию развития монументально-декоративного искусства республики. Эта тенденция более отчетливо проявляется в решении интерьеров. Творческий метод, воплотившийся на исходе 50-х годов в оформлении чайханы «Рохат», нашел теперь свое последовательное и глубоко эмоциональное развитие в зале «Интурист» гостиницы «Таджикистан», Хранилище восточных рукописей.

Авторы сумели преодолеть безликость данной им среды, более того, они организовали ее достаточно индивидуальными выразительными средствами, отказавшись от уже сложившихся в этой области стереотипов.

Они обратились к мотивам искусства раннего средневековья и прежде всего к искусству Согда, одной из самых блистательных страниц в истории домусульманской Средней Азии. В трех небольших

залах, в которых размещается бар, основной акцент сделан на стеновой росписи. Исполненная на желтовато-охристом, словно выцветшем от времени, фоне, она воссоздает различные эпизоды знаменитой поэмы Фирдоуси «Шахнаме». Сцены пиров и торжеств, игры в поло, сражений и охоты соседствуют с изображениями танцовщиц, музыкантов, воинов, могущественных царей и легендарных красавиц. В композицию включены и стилизованные надписи (строфы из поэмы Фирдоуси), более полно раскрывающие смысл того или иного изображения.

К чести авторов следует отметить, что они не стали буквально следовать образцам стеновых росписей Пенджикента и Афрасиаба, Аджина-Теле и Варахши, хотя иконография фигур, их композиционный ритм, условно-плоскостная манера изображения, сама тематика росписей аналогичны известным прототипам. Ощущение близости каноническим образцам создает и примененная авторами техника. Росписи исполнены по штукатурке с ганчевой подгрунтовкой. Очерченные тонким графическим контуром фигуры с одинаковой по тону, локальной раскраской объединены не только сюжетно и пластически. Каждая композиция ограничена снизу поясом овов, тянущимся вдоль всех стен, что создает впечатление непрерывности развернутого повествования. Своеобразно интерпретировав мотивы согдийского искусства, авторы создали оформление, отвечающее требованиям сегодняшнего дня. Они подчеркнутую стилизовали обстановку, привнесли в оформление элемент игры, условности, некоего театрализованного действия. Керамические светильники, напольные вазы, рельефы не имеют прямых аналогий с немногими сохранившимися образцами древнего искусства. В них скорее угадывается взгляд современного мастера, выражающего собственное осознание традиций ушедшей эпохи. В прихотливых мягких очертаниях кувшинов и светильников, в шероховатой, словно временем иссеченной, поверхности рельефов, в матовом поблескивании вкрапленной зеленовато-голубой эмали, напоминающей патицу, возникает во многом метафорический образ, не цитирующий время, а передающий его дух. Сообразно принципу театрализации среды решен и характер освещения. Мягкий полумрак, окутывающий пространство бара, не только создает выразительный эффект восприятия всех деталей оформления, но и дополняет его ощущением замкнутости, изолированности от внешнего мира.

Разработка традиционных форм пластического выражения идет почти параллельно с освоением новых для республики техник. Витраж, сграффито, гобелен, батик постепенно занимают все большее место в городских интерьерах. Правда, их роль зачастую сводится к своеобразной «маскировке» пространства типовой, стандартной архитектуры. Но постепенное усложнение задач, стоящих перед таджикскими монументалистами, заставляет уже сейчас пересмотреть прежние позиции.

Сейчас начата большая работа по реконструкции Душанбе. Растут кварталы новостроек, видоизменяется центр города. Осуществляется проект формирования трех основных городских зон: жилой, промышленной и зеленой. В ближайшей перспективе — сооружение новых зданий Дома правительства, театра оперы и балета, Дома печати. Особое внимание уделяется созданию экспериментальных жилых районов и новых типов жилых домов.

Облик будущего Душанбе складывается сегодня. И потому так важен каждый момент изменения существующего пространства, каждое «вторжение» в ткань городской структуры. Не только уйти от ошибок прошлого, но и не сотворить новых, не растерять уже достигнутое и обрести еще большее — миссия нелегкая. Она требует профессионализма и настойчивости, терпения и чуткости, умения анализировать и смотреть в будущее. Но главное — она требует совместных, единых, взаимосвязанных действий всех тех, кто создает лицо города, от кого зависит его истинная неповторимость.

Художник и среда

Первое Международное биеннале архитектуры в Софии



Тодор Булев

Среди событий современной художественной жизни, как бы фиксирующих в себе важнейшие проблемы культуры своего времени, первое Международное биеннале архитектуры в Софии занимает особое место.

И не только потому, что в жизни социалистических стран это первая встреча такого масштаба и уровня представительства, собравшая участников со всего мира и засвидетельствовавшая возросший авторитет архитектуры соцстран (и прежде всего Болгарии) у профессиональной общественности.

Широта постановки вопросов, заданная программой Биеннале и последовательно проведенная по всем разделам (семинары, дискуссии, конкурс проектов, вечера встреч и т. д.), вывела его далеко за рамки узкопрофессионального значения, вызвав интерес у разных специалистов, занимающихся проблемами культуры.

Биеннале со всей очевидностью показало: жизненную потребность в насыщении культурным содержанием архитектурной деятельности;

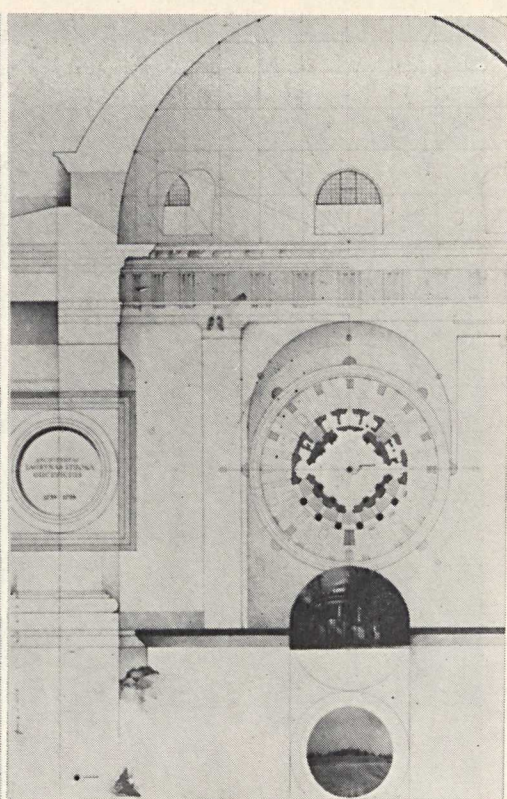
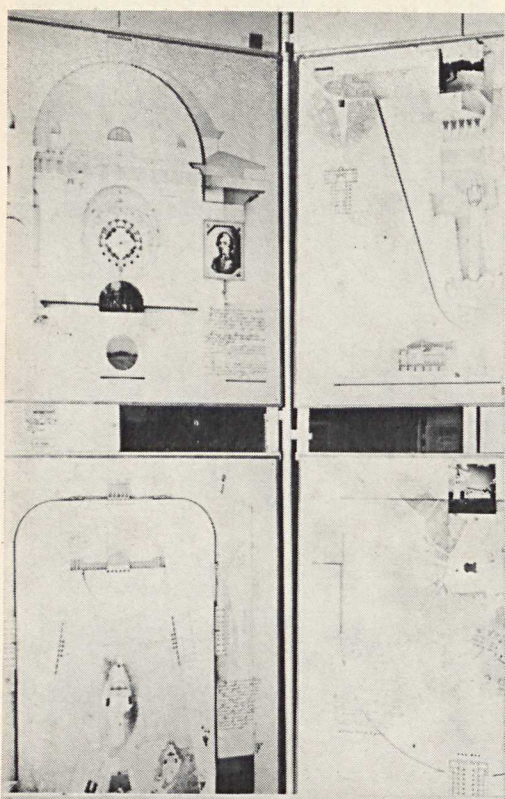
нарастание синтетических устремлений в архитектуре, укрепление контактов с творческими исканиями представителей других профессий и прежде всего — дизайнеров и художников;

плодотворность творческих контактов, стимулирующих разнообразие поисков и рост эстетического качества архитектурной среды.

И главное, Биеннале убедительно продемонстрировало не только полезность таких встреч для архитекторов, но и желательность продолжения их с привлечением всех, кто сегодня так или иначе причастен к проблемам эстетической организации городской среды.

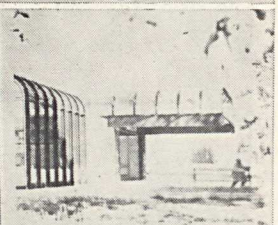
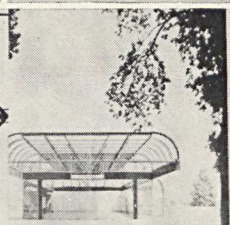
Летом 1981 года в Софии под девизом «Архитектура урбанизированных обществ» состоялось первое Международное биеннале современной архитектуры. Биеннале объединило ряд творческих мероприятий: смотр-конкурс фильмов с архитектурной проблематикой, выставка-конкурс архитектурной литературы, семинар районной планировки, теоретический симпозиум («Архитектура — ее специфика, социальная роль и перспективы развития»), несколько камерных выставок («Норвежская архитектура последних десяти лет», «Архитектура США» и др.), большая выставка-конкурс с участием около 300 про-



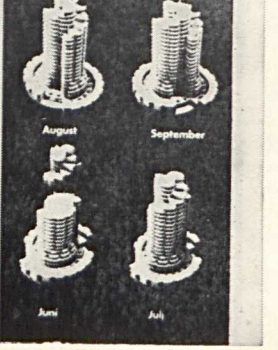
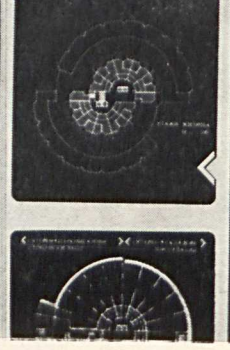
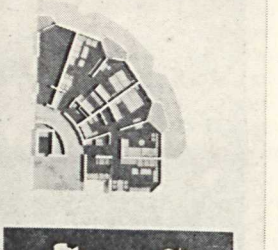
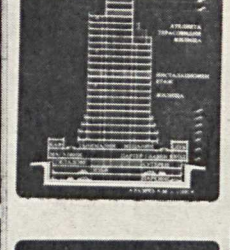
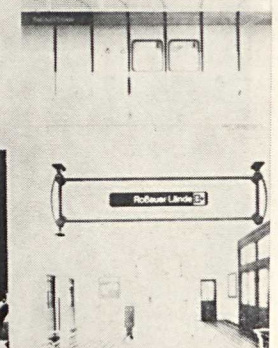
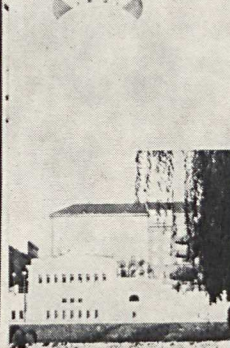
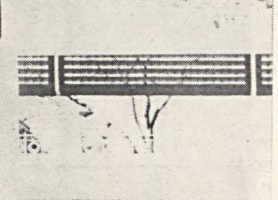
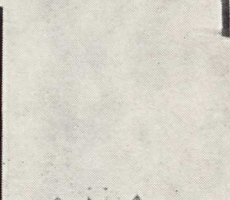
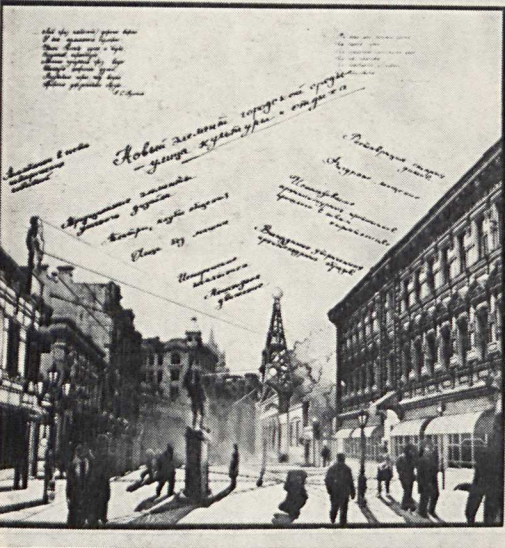


ектов, множество встреч, дискуссий, «круглых столов». В деловом руководстве Биеннале (жюри выставки, руководство и подведение итогов симпозиума и т. д.) принимали участие многие крупные зодчие мира, а события Биеннале широко и оперативно освещались радио, телевидением, прессой.

Богатая и напряженная двухнедельная работа создавала хорошие условия для профессиональных контактов, тем более, что на Биеннале прибыли архитекторы разного творческого почерка, разных поколений — Пол Рудолф и Михаил Посохин, Пьер Ваго и Паоло Солери, Гаetano Петче и Поль Меймон, Франсиско Карбахал де ла Крус и Жорж Кандилис. С другой стороны, организаторы не ставили себе целью (как это происходит в Милане, Венеции, Париже) проиллюстрировать и защитить одну определенную тему или тенденцию. Наоборот, предельно широкая тема Биеннале дала возможность каждому из участников представить выступление, проект или реализацию, которые он сам считает характерным для собственного творчества и соответствующим ведущим проблемам современной архитектуры. Отсутствие предварительного отбора привело к некоторой неравноценности состава работ, но с другой стороны — способствовало выявлению более подлинной панорамы тенденций современной архитектуры.



Выступления участников Биеннале отразили их стремление осмыслить архитектуру как социальный фактор и «социальное искусство», использовать возможности пространственной организации для решения таких существенных, глобальных проблем, как проблема охраны окружающей среды, регулирования процессов урбанизации, жилищной проблемы. Современные архитекторы, конечно, далеки от утопического социального реформизма Гропиуса и Ле Корбюзье, однако практика современной архитектуры на Западе, так же как и опыт социалистических стран прямо указывают на тесную взаимосвязь архитектуры и социально-экономической системы общества. Реалистическая оценка ограничений в условиях частной собственности и признание преимуществ социализма содержались в выступлениях архитекторов из Голландии, Греции, Сирии и других стран. Тем не менее гуманистическая ориентация профессии, поиск специфических архитектурных средств решения проблем, стремление к расширению архитектурной проблематики, с тем чтобы полнее охватить человеческую сущность искусства архитектуры, не ослабевают. И потому не случайно во многих докладах прозвучали критические оценки как раннего функционализма и его градостроительной идеологии и практики, так и реальностей западной урбанизации — урбанизации, порождающей сверхкрупные города, окружающей их кольцом бидонвелей и стереотипных новых кварталов, разрушающей природную среду, приводящей к запустению небольших поселений с их культурно-историческими ценностями, уничтожающей традиционные семантические структуры поселений и ландшафта (выступление профессора Марио Брунати). Одновременно подчеркивалось возрастание значения гармонической взаимосвязи архитектуры и природы, приобретающей все более глобальный характер. При этом имелись в виду не только визуальные связи между ними, но также и структурные связи, намечающиеся тенденции (и потребности) «экологизации» архитектуры (выступление академика Посохина, профессора Тонева) вплоть до строительства «солнечных» домов и поселков, где намечается еще один аспект связей — энергетический.



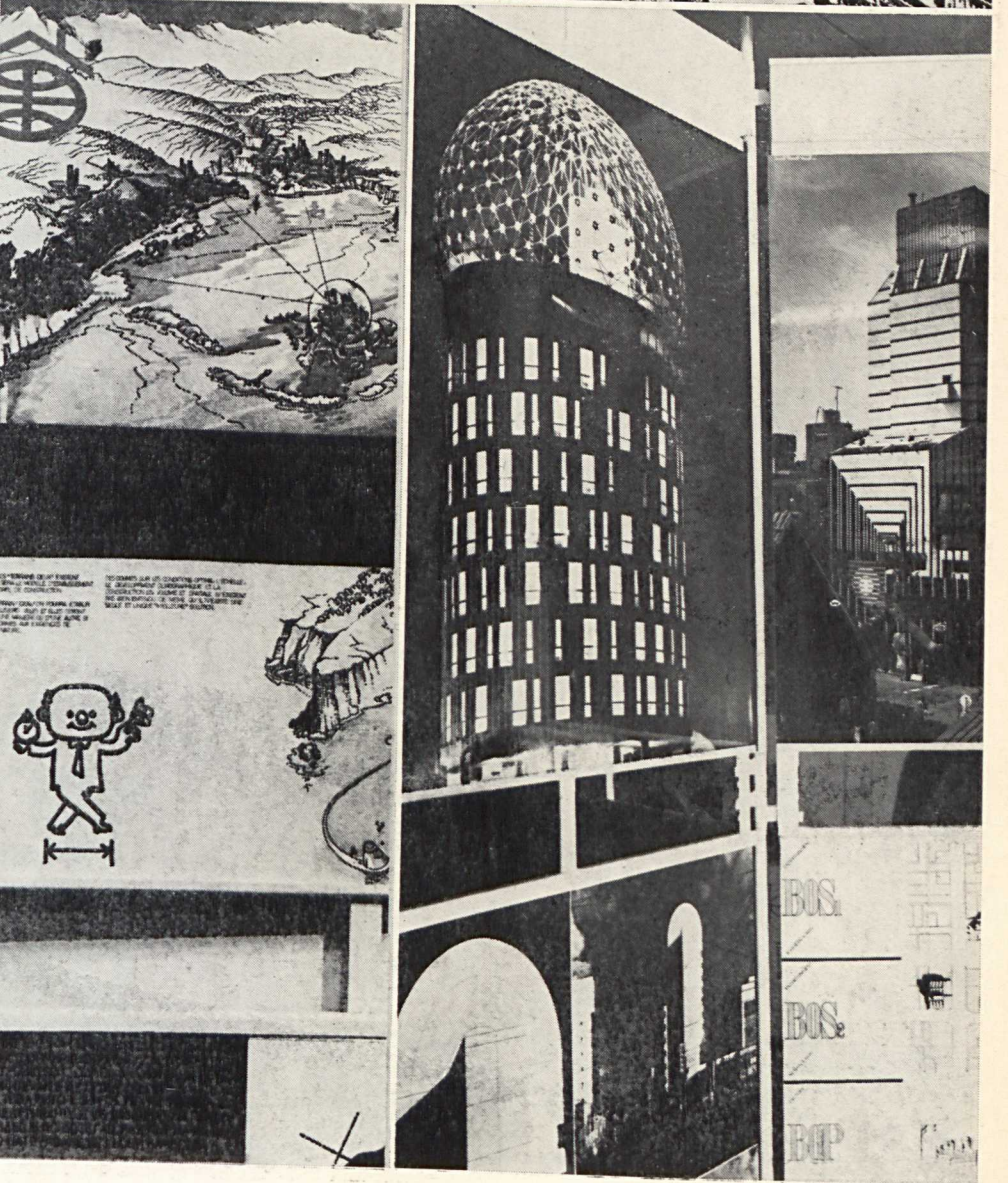
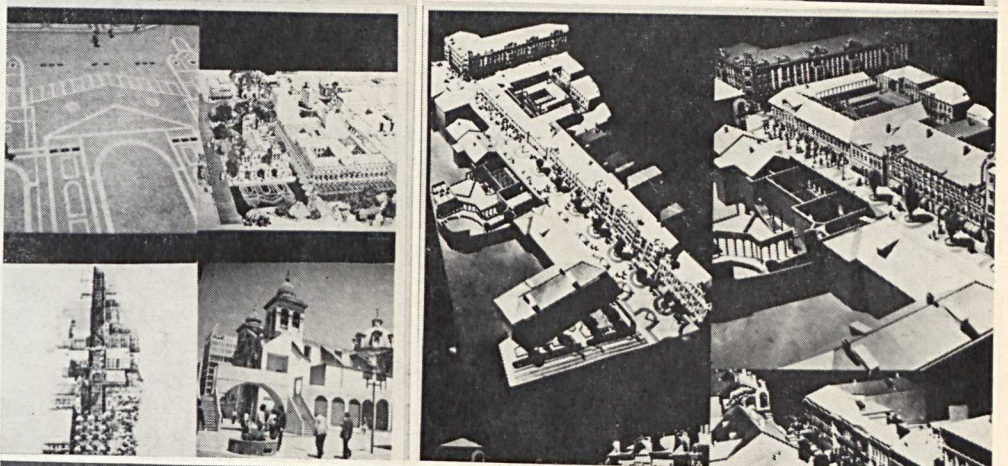
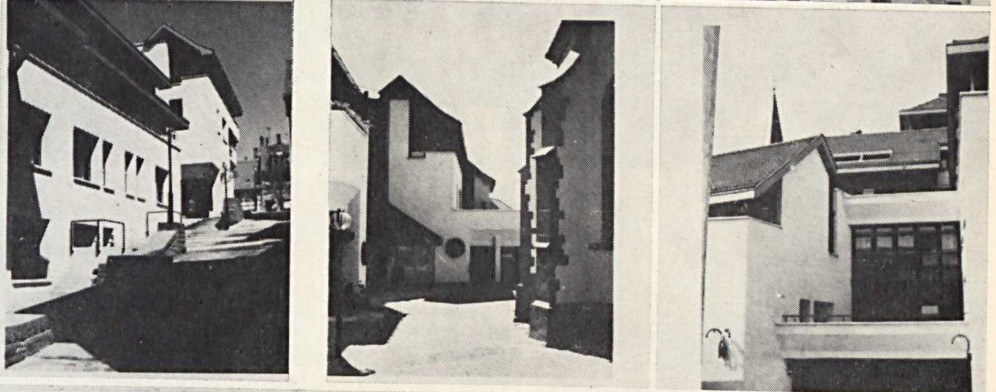
Масштабность вставших перед архитекторами проблем исторически обусловили «выход» архитектуры в районную планировку, в комплексное проектирование взаимосвязанных систем населенных мест и ландшафтов. В этом смысле, закономерно было включение в программу Биеннале семинара районной планировки. Но еще более существенно то, что в ряде представленных материалов (доклад болгарских архитекторов о Едином Территориально-устройственном плане Болгарии; проект для дельты Меконга, выполненный

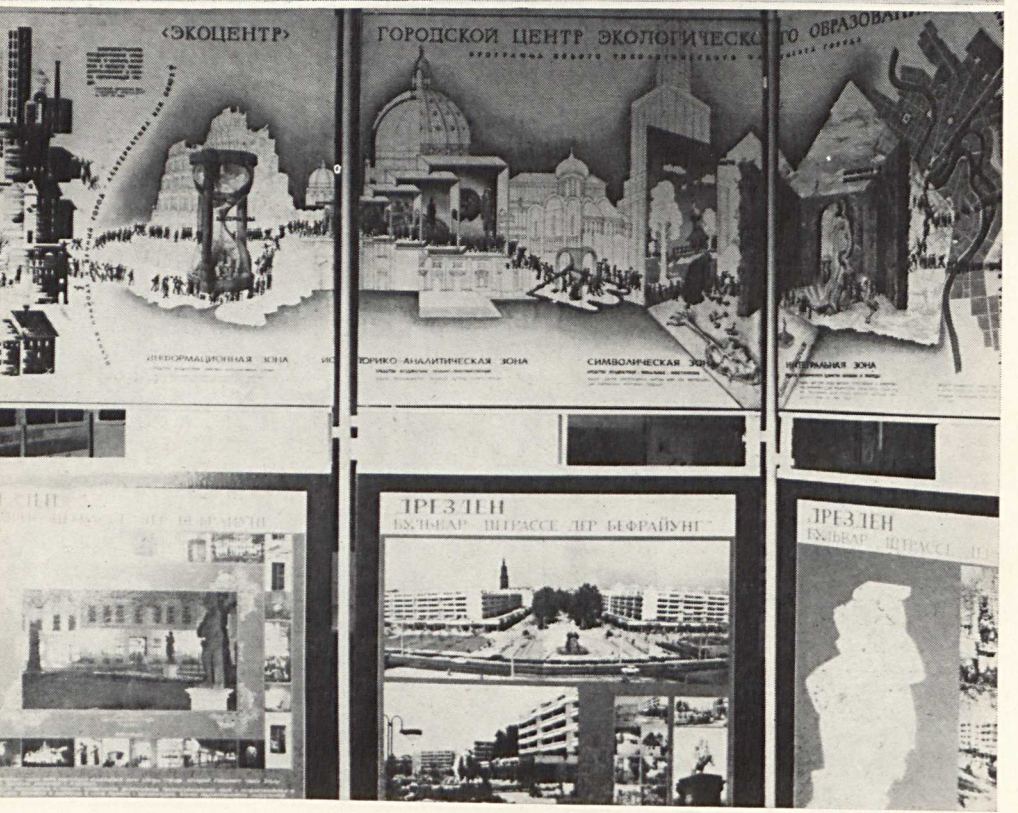
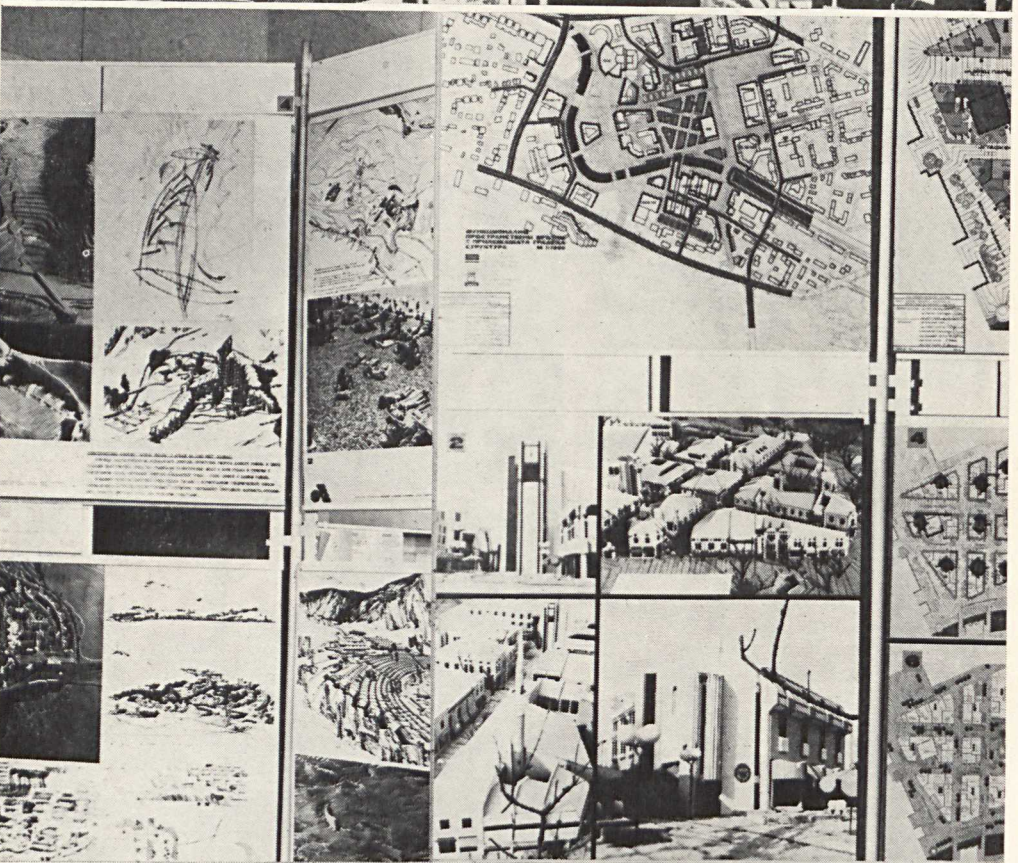
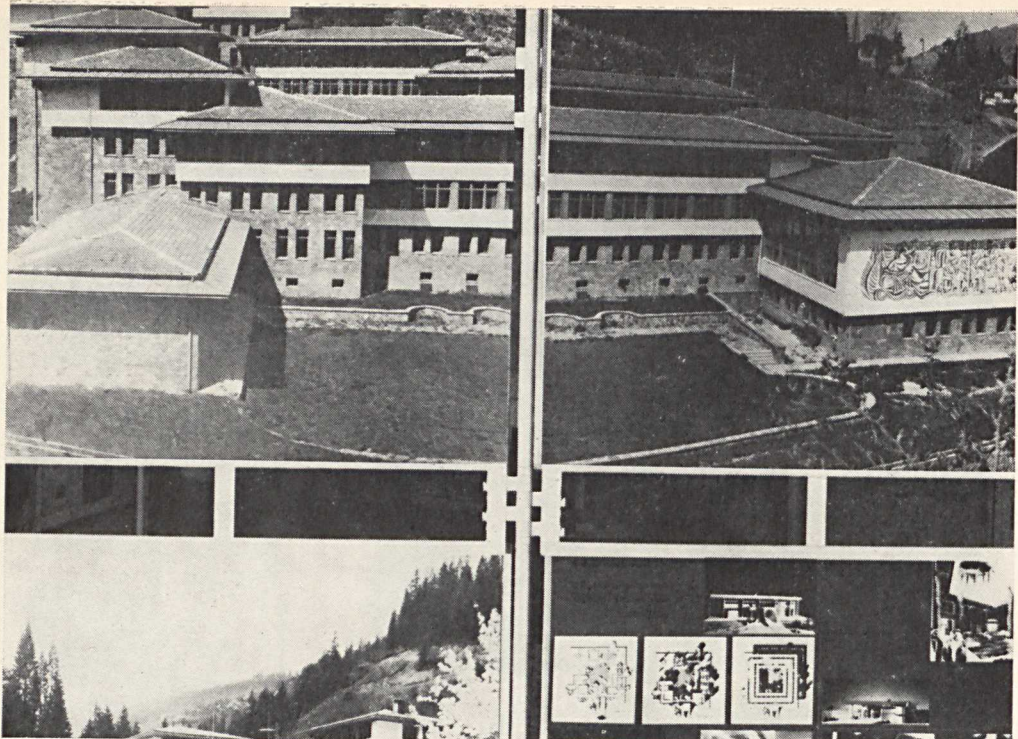
вьетнамскими архитекторами) районная планировка, которая часто рассматривается еще как чисто экономическая, демографическая, техническая область, сегодня обогащается культурными, историческими, эстетическими аспектами. Так, система расселения в дельте Меконга глубоко учитывает специфические традиции вьетнамского народа, которые в проекте в свободной форме «коллажа цитат» сопоставляются с особенностями западной культуры, и в частности — с канонами современной архитектуры. Одной из центральных тем Биеннале стала тема города как свидетельство определенной специфики современного этапа развития архитектуры, который характеризуется углубляющимся осмыслением города как особого, не только архитектурно-пространственного, но также социально-культурного явления. В большинстве представленных проектов явно наметилось преодоление «архитектурно-центристского» подхода, в результате чего ориентация на отдельный объект (хотя этим объектом может быть и довольно крупный комплекс) сменилась стремлением к формированию связей со средой. В ряде случаев они становятся даже более существенными, чем достижения упорядоченности, четкости, цельности самого объекта.

Данная задача предполагает несколько взаимосвязанных аспектов. Это прежде всего проблема пространственной структуры города, ее локальной специфики, ее сложности и богатства. Пол Рудольф, например, целиком посвятил свое выступление проблеме формирования иерархической системы пространственных связей. Он рассмотрел «наложения» в пространственной композиции города (а иногда и отдельного здания) нескольких «масштабных шкал» — природных форм, человека, города в целом.

В ряде проектов было заметно стремление возвратиться к традиционным уличным и площадным пространствам, скверам и пассажам, к малой этажности и человеческому масштабу застройки, к формированию сложной и разнообразной пространственной среды. Характерны в этом отношении проекты группы московских архитекторов (А. Боков и другие), где крупное общественное здание (театр) интегрируется, «растворяется» и в то же время обогащает городскую ткань; проект новой части г. Кретей (Франция), где на смену «сверхпластичности» 60-х годов пришла периметральная застройка, оформляющая улицы и площади человеческого масштаба; проекты небольшого жилого комплекса в Голландии Кийса Рийнбоута; проект школы в Вене Рейнхарда Медека, интегрированной в урбанистическую структуру XIX столетия; проект реконструкции Столешникова переулка в Москве, выполненный Э. Харитоновой и ее коллегами (СССР), и др.

Второй аспект осмысления проблемы городской среды связан с возможностями динамики развития среды. Разумеется, это не новая проблема, однако и здесь характерно то, что чувство истории не ограничивается отдельными объектами, а приобретает значение обогащения среды через специфическую структуру наслонений разных исторических срезов (напластований), специфическое сочетание исторически устойчивых и более гибких элементов городской планировки. Для многих представленных проектов характерны поиски обогащения приемов сочетания старого и нового строительства. Подчеркнуто современной пластикой, выразительными цветографическими контрастами, пространственной динамичностью выделяются, например, новые станции Венского метрополитена. Но при этом они органично включаются в исторически сформировавшуюся пространственную структуру городских ансамблей Вены, не только масштабно и пространственно, но и каким-то ассоциативным путем сочетаются с павильонами метрополитена, построенными в начале столетия Отто Вагнером. Интересный пример с этой точки зрения дает и здание Ратуши в г. Визлохе (ФРГ). Его отличает расчлененная, сложная пространственная структура, воспроизводящая в самом здании пространственную структуру ткани средневекового города. Архитектор пользуется здесь вполне современ-





ным языком, но при этом формы его постройки сохраняют некоторую типологическую общность с формами старинной архитектуры. Крытые шифером (традиционный материал) кровли вписываются полностью в силуэт и панораму Визлоха. Проекты реконструкции Ростока и Баутцена (ГДР), гостиница «Хилтон» на Будайской горе в Будапеште указывают, что и значительное по объему новое строительство может способствовать сохранению исторической среды.

В этих примерах целостность достигается единством модуля, пространственным ритмом, характером композиции фасадов. Богатая гамма разнообразных приемов, основанных не только на формально-композиционных, но также на определенных семантических, смысловых связях между существующими историческими новыми объектами, была развита в проектах Гржины Параскайте (СССР). Среди них — восстановление утраченных частей городского контекста; реконструкция кварталов вокруг собора, выявляющая его специфическую градостроительную роль; использование и развитие в новых постройках композиционных идей известного литовского архитектора, жившего полтора века назад. Следует подчеркнуть также расширение самого понимания исторической ценности городской среды. Так, проект Б. Бразилера (Франция) разработан вроде бы для рядового, относительно периферийного квартала Парижа. Однако авторы сумели выявить ценность самой планировочной сети, ее наплывов, которые, на их взгляд, дают возможность специфического «прочтения» облика среды при разных маршрутах движения. Интересен в этом плане и хорошо известный советским читателям проект реконструкции старого Арбата. Здесь выявление ценности не ограничивается чисто эстетским, искусствоведческим подходом. Культурная история, специфическая память Арбата, пересечение в этом месте жизненных дорог ряда выдающихся деятелей культуры становятся необходимыми элементами наряду с материально-вещественными знаками данной среды.

В более общем плане проблема развития городского организма рассматривалась в проекте, выполненном группой студентов под руководством профессора И. Лежавы (СССР). Этот проект одинаково далек и от статической модели города, характерной для функционализма 40-х—50-х годов, и от безудержных футурологических фантазий 60-х годов. Главная тема, развиваемая в проекте, — гибкость, адаптивность городского организма, сочетающего устойчивые значения некоторых основных функционально-пространственных элементов с изменчивостью их содержания, их конкретного функционального назначения. Третий существенный аспект нового отношения к городу — это проблема городской предметной среды, благоустройства, малых форм. Они рассматриваются и как необходимые, функционально присущие городскому «интерьеру» элементы, и как средство масштабного и пространственного обогащения среды, и как эстетически полноценные компоненты, придающие более широкое содержание понятию «синтез» в городе, включая синтез и архитектуры, и паркового искусства, и дизайна, и прикладных и монументальных искусств, и колористики и т. д. Жюри отметило премиями в этой области две реализации, иллюстрирующие такие противоположные подходы, как эффектный каскад водных зеркал, своеобразная «водяная площадь» инженера В. Мутафчиева в г. Плевене (Болгария) и подчеркнута архитектурно-педагогическую трактовку пешеходной зоны в г. Кордобе (Аргентина) архитектора Х. Рока и др.

Биеннале продемонстрировало большое богатство решений в области массового жилья. Небольшие жилые комплексы Ролана Симоне, жилые дома для Ирана Джустуса Дахиндена, жилые дома архитектурного ателье «Херкомер» (ФРГ) характерны поисками синтеза между требованиями технологии, индустриального строительства и требованиями создания характерного облика застройки, учета бытовых традиций, создания человеческого масштаба. Первый приз был присужден жилой группе «Витоша» в Софии (архи-

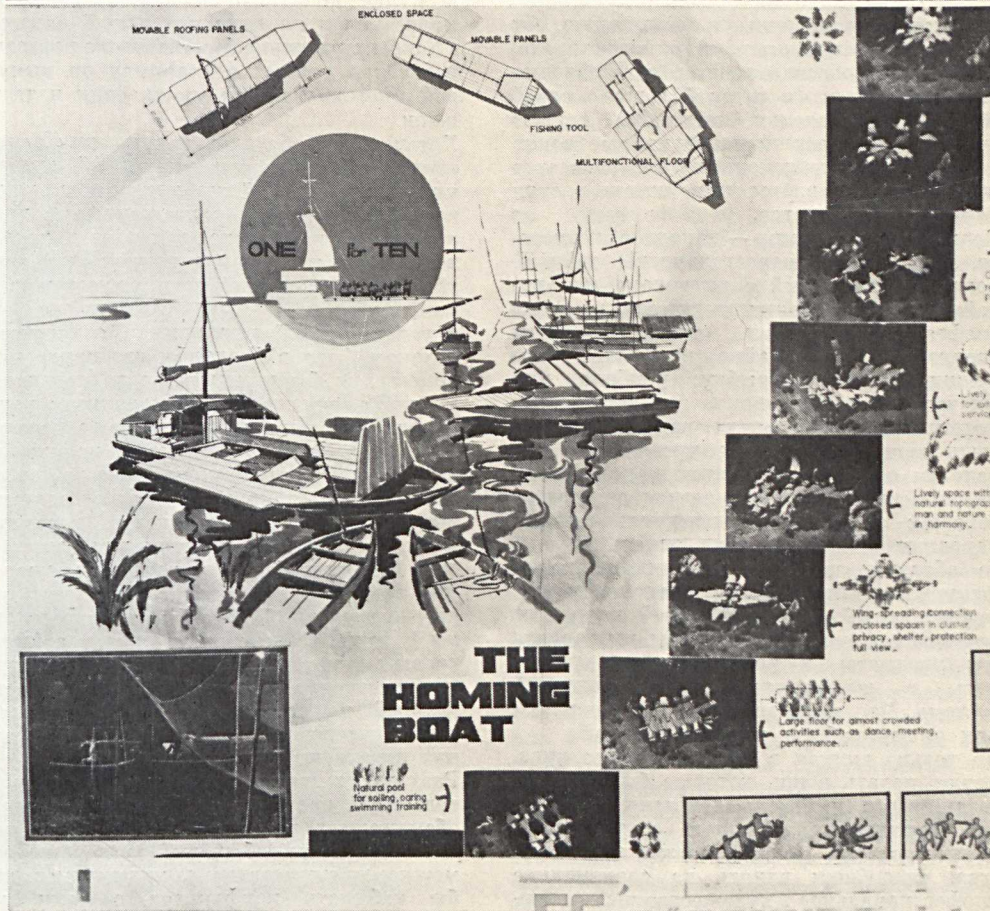
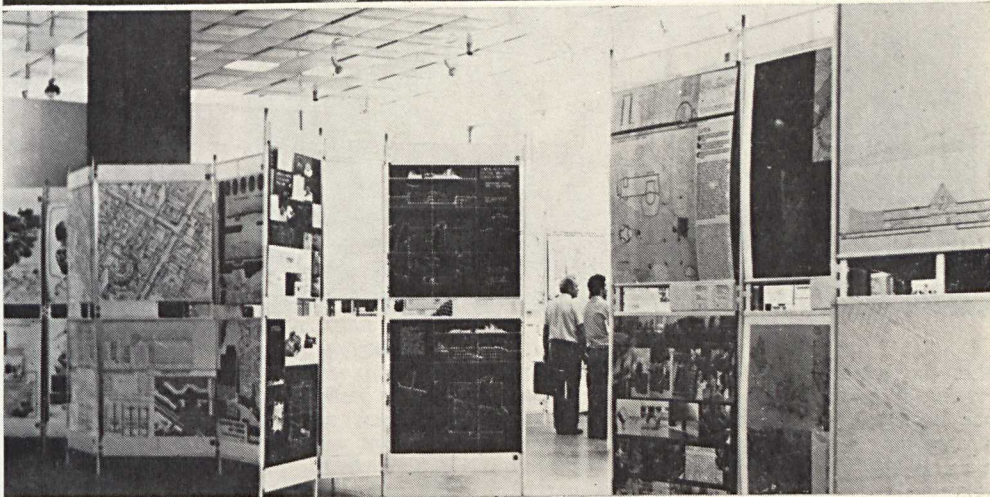
тектор Ц. Ниновой). Живописные домики трех — пяти этажей сгруппированы около уютных уличных пространств. Дома достаточно пластичны, скатные кровли обогащают их силуэт. Все это порождает и определенные ассоциации с архитектурой болгарского возрождения, с улицами хорошо сохранившихся городков — архитектурных заповедников, таких как Копривщица, Жеравна, Старый Пловдив.

Разнообразие жилой среды все чаще начинают рассматривать не только как композиционную, но и как социальную категорию. Остро критиковались позиции раннего функционализма, стремление втиснуть реальное многообразие социальной жизни в идеальные схемы архитектуры. Образным их воплощением стали проекты Гропиуса, Нейтры, Корбюзье, Хилберт-саймера, где тысячи и тысячи людей поселяются в один-единственный тип дома, повторенный многократно. Одна из альтернатив современной архитектуре такого рода была проиллюстрирована проектом Якоба Вуяка для жилого района в г. Лодзи (Польша). Здесь архитекторами задана лишь общая схема градостроительного решения, набор секций и архитектурных деталей жилых домов. Имея «правила игры», будущие обитатели района участвуют в процессе проектирования и реализации. Разнообразие среды, возникающее таким образом, безусловно отличается как от беспорядка, так и от наигранной, формальной живописности.

Биеннале проиллюстрировало разнообразие поисков на пути обогащения архитектурного языка. В одном случае — через пластическое насыщение как деталей, так и общей архитектурно-пространственной структуры; активное использование цвета, синтеза искусств («Террариум в Шенбруне», архитекторы Р. и И. Гайер, премия Болгарского Союза физической культуры и спорта; «Трикотажная фабрика в ЧССР», архитектор Милон Можни, премия Министерства машиностроения, Советский культурный центр в Никозии, архитектор М. Баргили и др.). В других проектах необычность, оригинальность образа достигается усложнением функциональной структуры («Пять общественных зданий», архитектор М. Такеяма, премия Государственного комитета науки и технического прогресса). Рассмотренная тенденция «средового» подхода также способствует значительному обогащению языка, главным образом за счет аражированности пространственной структуры, переосмысления исторических форм и традиций. Иногда это осуществляется как своеобразное «цитирование» исторических форм (аркада в проекте архитектора Ивана Чолакова, заимствованная у одного из известных старых зданий г. Тырново, — премия журнала «Отчизна»; пространство, воспроизводящее улицу Уффици, которое включено в здание архива архитектора И. Гамберини, — премия г. Праги).

Производит впечатление в целом отход от прямолинейности мышления, от однозначности истолкования формобразующей роли функционального содержания и техники на архитектурный образ. Не случайно среди отвергнутых на Биеннале оказалась тенденция «неоисторизма», наиболее яркой иллюстрацией которой был проект «Антигона». Этот проект, разработанный ателье Р. Бофила, предлагает реконструкцию центра г. Монпелье одним большим зданием сложной конфигурации, создающим пространство наподобие барочного церковного интерьера под открытым небом, фасады здания — упрощенная имитация дворцовых фасадов барокко и классицизма. Некоторые члены жюри предлагали присудить этому проекту «отрицательную премию».

Итак, первое Международное биеннале в Софии уже отошло в историю. Уже идет подготовка ко второму биеннале, тема которого «Роль архитектуры в развитии культуры». Место — София, только что отстроенный Дворец культуры, где многочисленные залы, выставочные помещения, кафе и рестораны обеспечат отличные условия для работы. Нет сомнения, что второе биеннале снова вызовет большой интерес, а тем самым даст возможность вернуться к анализу панорамы тенденций современной архитектуры.



Елена
РОТАРУ,
художник-прикладник
Кишинев
«Народное искусство —
это целый мир»

Савзали
ШАРИПОВ,
монументалист
Душанбе
«Уважать труд художника»

Игорь
СТЕФЮК,
художник-прикладник
Львов
«Объединить тех,
кто работает с деревом»

Приближается день открытия VI Всесоюзного съезда советских художников. В этом номере мы продолжаем публикацию выступлений художников и искусствоведов, высказывающих свои пожелания навстречу съезду.

Мне бы очень хотелось, чтобы на предстоящем съезде серьезно обсуждался вопрос о месте художественных промыслов, о задачах, которые должны они выполнять, о той творческой нагрузке, которая лежит на народном творчестве в нашей культуре.

Может показаться, что это слишком много, но меня как художника-прикладника волнует судьба этого искусства и до боли возмущает иногда слишком формальное отношение к художественным промыслам, которые не всегда занимаются тем, чем нужно: некоторые превратились просто в промышленные предприятия, имеющие жесткий производственный план и ради этого плана изготавливающие разнообразнейшие изделия в так называемых «традициях», которые часто ничего общего с истинными традициями народного искусства не имеют.

У нас в Молдавии, скажем, работает объединение «Мештер-фаур», выпускающее изделия, которые можно увидеть, например, на прилавках магазина «Фантезия» в г. Кишиневе. Со стороны кажется, будто они носят отпечаток народного искусства, однако нам, художникам, видно, как далеки они, к сожалению, от истинного молдавского народного творчества. Ведь образцами для изготовления этих предметов (я сужу больше о своей области — ковроделии, вышивке) служат очень часто совершенно случайные вещи, а люди, которые исполняют их, не всегда хорошо подготовлены к пониманию сути народного творчества.

Ведь это целый мир — народное искусство, мир поэзии, неразгаданный, тайный, когда-то связанный с ритуалом; не случайно же молдаванки вышивали на ийях (кофтах) крестиками, калачиками или узелками; не случайно появлялись пестушки, цветочки, рыбки, ромбики или фигуры, принимающие змеообразную форму. Одни приносили радость, другие были защитой от злых духов, третьи — залогом особой силы и так далее.

Все это нужно изучать самым серьезным образом; если хочешь понимать сегодня народные традиции, надо искать именно те образцы, которые и являются выражением народного духа. Надо, наконец, создать музей села или музей народного искусства, где можно было бы выставлять эти предметы, и не просто их выставлять, а выставлять по определенной системе. Что и говорить! В этом отношении у нас работы непочтатый край.

Но только вникая в суть народного духа, можно делать вещи, которые были бы не бездушными и бессмысленными копиями этнографических образцов, а наследием истинного духа, полным поэзии и волшебства, способным влиять на современное профессиональное художественное творчество.

Ни у кого не вызывает сомнений, что архитекторы и художники должны работать в тесном контакте, сообща решать задачи образного строя зданий; что заказчик должен согласовывать с ними все свои желания и претензии, ибо иначе может быть разрушен художественный замысел. На практике же дело обстоит сложнее — прежде всего в области взаимоотношений с заказчиком. Мы, например, у себя в Душанбе организовали комплексную бригаду, куда вошли художники разного профиля и народные мастера. Бригада успешно работала над гостиницей «Таджикистан», над зданием Госцирка. Мы старались выдержать единый стиль в оформлении интерьеров, согласовать его с внешним видом зданий. Но вот со следующим объектом — Дворцом профсоюзов дело обстояло не так благополучно. Работа над ним была остановлена, как нам объяснили, из-за затянувшегося на три месяца утверждения эскизов. Пока заказчик сообразно своим личным вкусам вносил в эскизы замечания и поправки, сроки выполнения работ проšli. Нередко в результате многоэтапного утверждения эскизов совместная работа многих художников практически сводится к нулю, конечный вариант оказывается мало похож на первоначальный замысел, а силы художника бессмысленно растрачиваются: в разных инстанциях он вынужден многократно объяснять одни и те же вещи.

Хотелось бы обсудить и еще один аспект этих вечно сложных отношений «художник — заказчик». Труд художника, как и всякий труд, требует уважения, но часто после сдачи объекта интерьеры переделываются и перекраиваются по воле хозяина; совместный труд художников по комплексному решению интерьера сводится на нет. Так, например, случилось с салоном быта в Душанбе, где внутренние помещения были изменены до неузнаваемости, а прекрасные деревянные панно народного мастера Нуритдинова, сделанные специально для этого помещения, были перенесены в другое место, отчето практически разрушился весь задуманный образ. Если действительно возникает необходимость перепланировки внутренних помещений, — а я вовсе не уверен, что это было необходимо в данном случае — хотелось бы, чтобы непрофессионалы обращались к художникам и архитекторам, понимая, что может разрушиться художественная цельность, о качестве которой не всегда имеют представление руководители организаций, в чье владение переходит произведение.

Разумеется, такие случаи происходят не только у нас в республике. Поэтому в обсуждениях на съезде хотелось бы поднять эти темы, обсудить, какие еще возможности существуют у художников, чтобы избежать конфликтов с теми, кто заказывает работу.

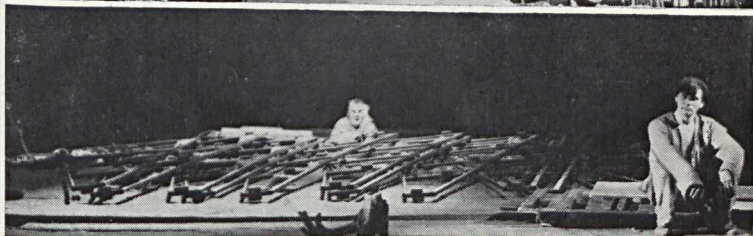
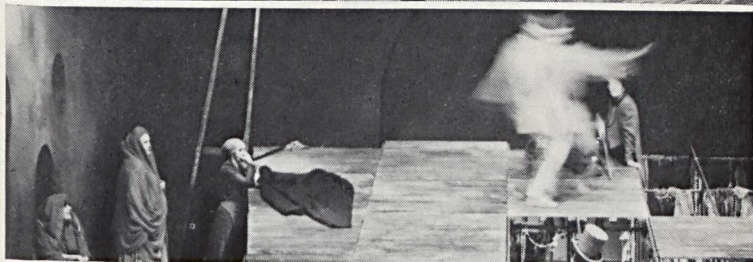
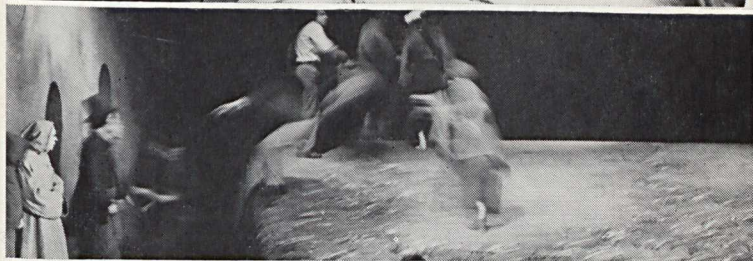
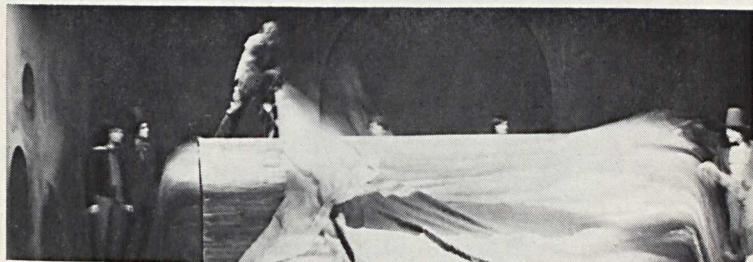
Грех жаловаться: в современной художественной жизни труд художников-прикладников занимает почетное место. На выставках можно увидеть работы в стекле, керамике, текстиле, в них воплощены интересные замыслы, выражены важные идеи, решены сложные пространственные и цветовые задачи. Большую роль играют эти произведения и в организации общественных интерьеров. Но я работаю с деревом. Художники прошлого оставили нам прекрасные образцы резьбы по дереву: резные иконостасы, поражающие красотой и мастерством исполнения, деревянную скульптуру, изысканные рамы для картин, многочисленные бытовые предметы — сундуки, шкатулки, прялки. Традиции, воплощенные в этих изделиях, изучаются, развиваются, широко используются в художественных промыслах и сувенирной промышленности. Мне же интересно делать в дереве рельефы, крупные пространственные декоративные композиции, в общем, уникальные современные вещи. По образованию я художник по интерьеру и к дереву пришел не от народной традиции, а именно как современный художник: в этом материале мне хочется сделать что-то свое, имеющее непосредственную связь с нашей жизнью, с современным интерьером, отвечающее сегодняшним пластическим задачам.

Наверняка у нас в стране есть немало художников, ведущих аналогичные поиски, но выявить их трудно. Проводятся выставки текстиля, керамики, стекла, но не дерева. Те, кто работает с деревом, отдельно не выставляются. Их произведения можно увидеть лишь в разделах скульптуры, в экспозиции художественных промыслов, но я, например, свои работы не могу отнести к этим группам. Мне кажется, стоит как-то объединить усилия всех, кто работает с деревом, попробовать организовать особые выставки, проводить совещания, семинары, симпозиумы — как это делают керамисты, художники по стеклу и текстилю.

Это вовсе не частная проблема, как может показаться на первый взгляд, — с деревом работает и народные мастера, и скульптор, и дизайнер, и художник-оформитель; в современных интерьерах все чаще встречаются деревянные рельефы и декоративные композиции. У всех, кто сталкивается с этим материалом, — множество общих проблем, в том числе технических, связанных с обработкой древесины, для решения их необходимы организованные усилия. Дерево — уникальнейший материал с огромным художественным прошлым и, я думаю, с не менее богатым будущим.

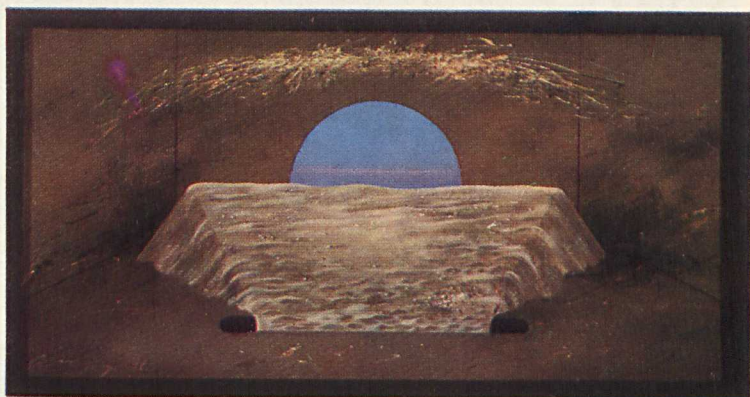
Юбилей Рижского ТЮЗа

Татьяна Щербина



Адрес Фрейберг
«Ромео и Джульетта».
Макет

На стр. 40
Сцена из спектакля, играющегося во дворе
театра, в постановке Улдиса Пучитиса «Парни
с хутора Мохового»



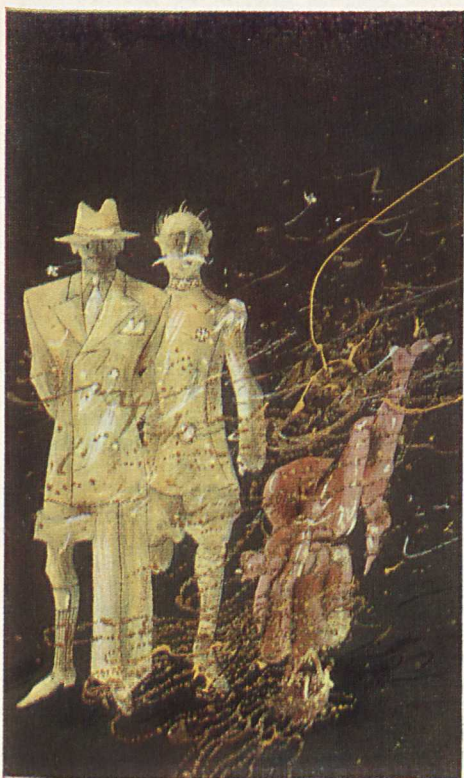
Илмар Блумберг
«Пер Гюнт». Сцены
из спектакля.
Эскизы

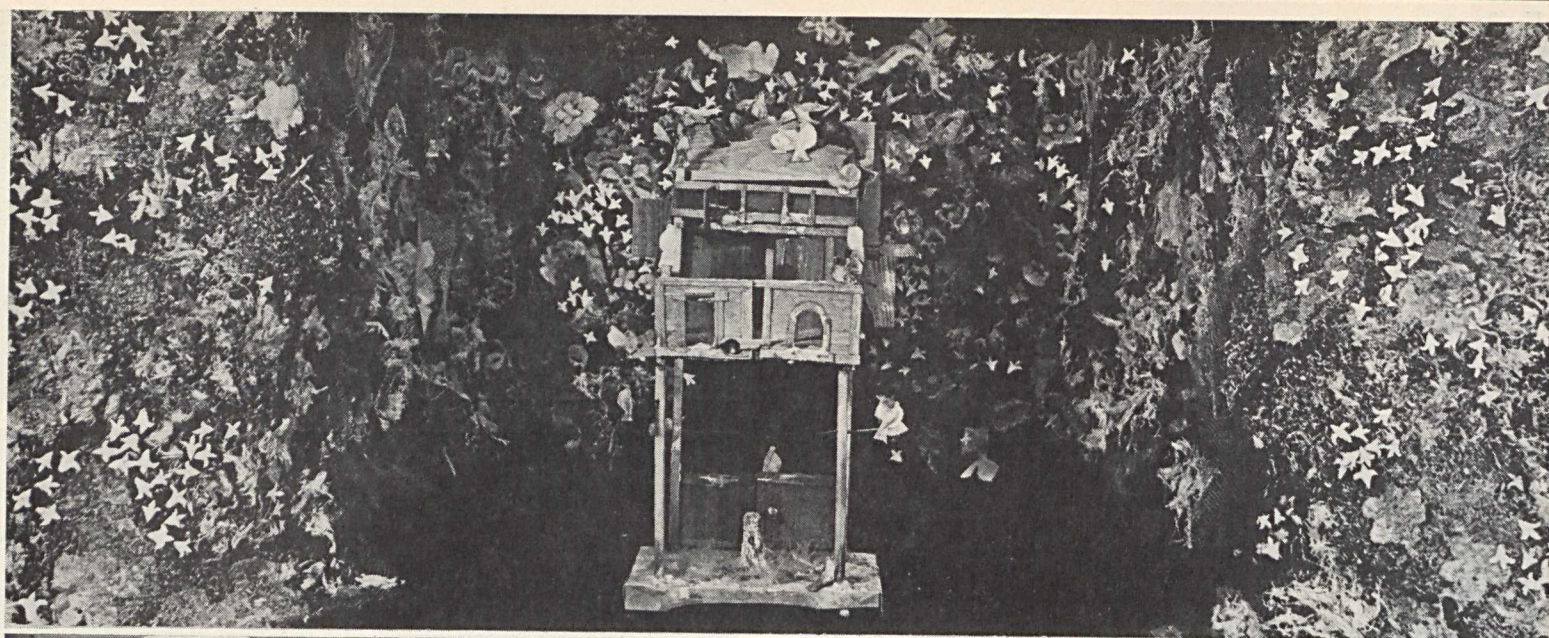
Рижскому ТЮЗу исполнилось 50 лет. За прожитую половину века он, став в конце концов выдающимся явлением в эстетической жизни Латвии и в общей всесоюзной жизни театров юных зрителей, прошел на редкость типический путь.

В 60-е годы ему выпала доля обрести качества пробуждающегося искусства. Так было с тюзами в общей картине нашей театральной жизни. Эти театры, прежде находившиеся на периферии больших общественных явлений в культуре, прорывались на передовые позиции искусства, добивались серьезного места, брались нести ответственность за этические и эстетические ценности. То был путь от утенка — к лебедю, рижане прошли его наиболее последовательно. Он начинался в то время, когда вообще молодые поколения выходили на сцену — в частности, сценографы.

Латвийская сценография выявилась в яркое самостоятельное направление, и было естественно, что оно пролегалось через Рижский ТЮЗ. Появление латвийских сценографов на союзных и международных выставках всегда было событием. М. Китаев, долгое время бывший главным художником рижского ТЮЗа, А. Фрейберг, нынешний главный художник, И. Блумберг сделали интереснейшие спектакли, которые не забываются. При всем порою расточительном богатстве нашей сценографической жизни выявились их особые драгоценные качества — это умные, глубокие, духовно цельные произведения, а союз режиссера и художника, всегда счастливый союз, — залог не только зрительского успеха, но еще и самого, быть может, важного — ответственной позиции театра.

Притом сценография, в частности и латвийская, в некотором роде переживает кризис перепроизводства шедевров и ценностей. Следом за мэтрами-первопроходцами двигаются эпигоны, быстро набивающие руку на тиражировании уникальных ценностей. Т. Щербина, наш автор, пишет как раз об этом состоянии перенакопления, которое связалось с некоторой остановкой если не в самом театральном процессе, то уж во всяком случае в нашем восприятии его, и мы не можем не сравнивать ее монолог — пусть глубоко субъективный — с нашей реакцией на некоторые декоративно-прикладные выставки. И все-таки, найдя свой материал, и все-таки, определив соответствие его со своей позицией и со своим пониманием искусства, художник обречен на шедевр в любой ситуации.





Сейчас для театра плохое время; еще вчера на дворе романтизм, а сегодня тяжелая голова — память неповторимого бала. Все было так: Брехт, Боровский, Любимов, Левенталь, Шекспир, Бархин, Китаев — не перечесать, и мы как-то бессознательно обращались к будущему, и любое прошлое умели забыть в экстатической свободе таланта. Были какие-то пристрастия, создававшие группы критиков, толпы зрителей, и непременно следовал — от поразительной заинтересованности — выбор «своего» гения (тюзовская распря — Рижский или Ленинградский). В ярком цветении театра чувствовался процесс. Очень трудно объяснить, почему вчера процесс был, а сегодня все то же самое, но процесс кончился, будто исчезла та невидимая точка, к которой стягивались поиски художников 60-х — 70-х годов. Ничто не является признаком хорошего или дурного тона, авангардности или ретроградства, имена перестали быть магическими. Вся театральная жизнь как-то мгновенно устарела. Спещнический аскетизм школы Боровского, равно как и красочная предметность школы Китаева (бывшего главного художника Рижского ТЮЗа) — все знакомо. И что ни сделай на сцене — коробку, интерьер, живописный задник, корыто с водой или якобы с водой — все похоже, не спасает никакая драматургия. Идет только зрительский бум в столичных городах, смот-

рят все подряд, никуда не достать билетов.

И в Рижском ТЮЗе зритель тоже валом валит. «Родительская суббота» А. Яковлева, «Первый бал Вики» Г. Приеде — чисто тюзовский репертуар, а молодой сценограф Александр Орлов хорошо эти спектакли оформляет; только это не тот зритель. Все хорошо, но, говоря на языке Пер Гюнта, где-то здесь намечается, быть может, «сговор с Кривой». Программа театра — это все-таки путь, пройденный при осмыслении Ибсена и Шекспира.

Рижский ТЮЗ в ореоле славы, интеллигентной, не скандальной — такая слава долго держится, — ставит в 1979 году «Ромео и Джульетту». Шекспира просто так не ставят. Шекспир, самый этический драматург на свете, определял лицо театра, и спектакль не мог не быть программным. Кто на Шекспире не выявляется по основным вопросам бытия? В этом театре диалог Шекспира и Ибсена вели два сценографа — Андрис Фрейберг и Илмар Блумберг.

Фрейберг постарше немного, но той же блистательной плеяды сорокалетних. Законченной, замкнутой красоты человек, европейского мироощущения, дела и места своего в этом деле, он более сценограф, чем Илмар, ему нужны сцена, режиссер, актеры, чтобы одевать, украшать, надстраивать пространство внутри. У него 80 постановок, и каждому ре-

жиссеру, думаю, было с ним хорошо, ибо и пьесу, и режиссера он воспринимает как данность, бесконфликтно, а личный его замысел всегда закладывается в гармонию, в каком-то старинном вкусе, который есть в национальных прикладных искусствах и ни при какой моде не кажется безобразным. По внешнему виду сценография Фрейберга отчасти близка к Левенталевской, но отличить ее можно по всегдашней серьезности красоты, в противоположность иронии, излому Левентала. В отличие и от красочного Китаева, Фрейберг не любит предмета, для него, как для Лидера, Боровского, Кочергина, есть объем и акцентированные детали объема, но объем этот холоден и неприступен, он никогда не станет действующим лицом: как знаменитый занавес Боровского в «Гамлете», он только объемлет действие, сообщая ему цвет, форму. В спектакле «Золотой конь», сказке Я. Райниса, Фрейберг отдает всю сказочную нарядность действию, сюжету, а сцене оставляет два цвета — белый и черный. Между белым и черным, между явственными силами добра и зла (это сказка, аналогичная «Коньку-Горбунку») идет спор, и этим Фрейберг определяет границы сказочного пространства. Зрительный образ этого спектакля помнится белым снегом (вся сцена уставлена белыми пенопластовыми «горбами»-сугробами) и черными воронами (актеры в трико и масках), а вся приключенческая часть сводится к мечте, символу — невидимому золотому коню.

Блумберг иной, у него и борода не так ровно подстрижена, как у Фрейберга, он бы и режиссера по возможности выжил из спектакля страшным напором замыслов, он бы и актера выжил и все сам бы сыграл, показал, придумал. И драматурга-классика требовал бы в подчинение. Так он, видимо, и делал с «Пер Гюнтом». Блумбергу театр нужен для обоснования его художнического фанатизма. «Следующие поколения режиссеров сами будут оформлять свои спектакли, а сценографы займутся живописью», — говорит он. Он, не в пример Фрейбергу, говорящий художник: поясняет свои эскизы, идеи, картины. Жажда манифеста: вот не просто так сделал, а сделал ради идеи, он с удовольствием вышел бы еще на сцену во время спектакля и комментировал бы свои костюмы и декорации (он бы и сейчас, будь не столь далеко, вырвал бы у меня перо и писал бы о себе сам: «Где нет идеи, там нет формы»). Поскольку на сцену его все равно не пустят, он устроил свой блумберговский спектакль в выставочном зале. На стендах висели эскизы «Пер Гюнта» (30 эскизов декораций и 59 эскизов костюмов), а Илмар, собрав кучку зрителей, ходил от картины к картине и возбужденно рассказывал, вместо двух частей тюзовского спектакля (спектакль играется в два вечера), минут за сорок концепцию пьесы.

Ему кажется, что сценографы займутся живописью, но на сегодняшний день онто, видящий живопись как действие (не расплывчатый местом действия задник, а жизнь), является в серии поступков, судеб, сцен, картинок. Потому он и рассказывает, слагающий из своих статических работ движение, сценическое кино. Он, прекрасный живописец, и есть художник нового театра. Когда-то пришли в театр мирискусники, и пространство сцены родилось заново. И Блумберг по существу своему — оттуда, в «Пер Гюнте» он ближе к Бакст, Добужинскому, Головину, чем к какому-либо из художников последнего времени, хотя сам сценический принцип его иной, основанный на современной сценографии.

Блумберг нашел новую безусловность (а весь новейший театр стоял именно на условности, в противовес натурализму академического образца 30-х — 40-х годов) — безусловность восприятия, памяти, состояния. Не обозначение вещи, как, в частности, и у Фрейберга, голубятня обозначает склеп, до того церковь и проч., и у самого Блумберга в «Бранде» (театр Райниса) — подвижный помост, обозначающий то то, то это место действия; не подобие вещи, как у того же Фрейберга в «Жестоких играх» (Рижский ТЮЗ, 1978) сцена устроена подобием интерьера

двух комнат — один более деталей, другой более скуп, но оба подобны. Блумберг в «Пер Гюнте» предложил душу, суть, ощущение, или, как бы он, наверное, сказал сам — идею вещи. Еще бы вернее употребить здесь древнегреческое понятие «эйдос», оно не включает в себя семантических наслоений последних столетий. Сцена выгорожена серой коробкой, с более светлыми и более темными разводами, в более крупных и менее крупных дырах, круглых отверстиях, через которые появляются и исчезают герои. На переднем крае сцены, посередине — прорез в полу, за ней станок, на котором лежит покрывало. Над станком, в глубине, на заднике виден полукруг. В течение спектакля покрывало «съезжают» со станка, исчезая в прорезы, а на станке оказывается новое покрытие — всего их, один на одном, лежит на станке двадцать пять. Это ткани, каждая из которых есть картина — картинка жизни Пер Гюнта. Пер Гюнт (его играет замечательный актер латышской труппы театра — спектакль идет на латышском языке — Улдис Пуцитис) в интерпретации режиссера не меняется — в одном и том же одеянии, «нетейатральном» на фоне костюмов других персонажей, неопределенного возраста, без особых примет Пер Гюнт — человек вообще, не уникальный, не типизированный, он — герой безгеройного времени, социальная личность, живущая не какой-либо верой, а знанием законов жизни, социальных функций. Но всякий раз знание это, как бы оно ни было подробно, оказывается неполным. Выигрывая свою жизнь ценой жизни поваренка (закон Перу был ясен — двоих лодка не выдержит), Пер проигрывает ее окончательно. Потому с этой-то картинкой моря, где Пер принял главное значение своей судьбы, совершил свой главный поступок, и начался спектакль. Пер — фантазер. Придуманы и увлеченность его интриги, и большая любовь к Сольвейг, и страсть к Анитре. Фантазии его пусты, поскольку ни одну из них он не живет, не верует, готов лишь подыграть — роль, которая лестна его социальному самолюбию.

Идеалом Перу из шекспировских героев мог бы быть Макбет или Ричард III, хотя Пер не отдает себе в этом отчета. Он не индивид, он не целен, он состоит из осколков каких-то общественных функций и чаяний. И общество в спектакле есть проекция Пер Гюнта на мир, и Пер Гюнт есть проекция общества на личность. Потому ни то, ни другое не имеет в себе прочного основания, которое есть у Сольвейг. Что же представляет собою то многочисленное общество, группы людей разных наций, рас, государств, континентов, социального положения, состояния рассудка, профессий и т. д., с которыми сталкивается Пер? Все персонажи спектакля собираются в сумасшедшем доме — вот одна возможная структура общества, из кого бы она ни была набрана.

Костюмы огромного количества персонажей спектакля Блумберг сделал цветовыми группами. Зеленые, сиреневые, красные, желтые, черные, коричневые, голубые. В каждой цветовой группе (это персонажи, и по пьесе, и в еще более сложных перекличках по спектаклю объединенные по тем или иным признакам в группы, например, Сольвейг, священник, верующие одеты в голубые костюмы) представлены стили всевозможных эпох и народов, разные традиции театральных костюмов. Единство цвета гармонизирует эту разногласицу. Некоторые костюмы имеют детали цветов других групп; костюм черта, которого в конце встречает Пер, состоит из всех цветов спектакля. Все лица тонпированы в цвет костюма, оттого весь костюм становится как бы маской. Эти совершенно неожиданные отголоски комедии дель арте получили свою сценическую органику в пластическом рисунке спектакля (постановка пластики — Модриса Тенисона). «Пер Гюнт» — редкостный спектакль — и режиссерский, и актерский, и пластический, и сценографический. Видно, идея создания его была очень веской и истинной для всех этих сопостановщиков. Самый всегда загадочный вопрос в пьесах, где есть фантастические существа, — как их придумать? «Сальватор Да-

ли — это — предел фантазии, — говорит Блумберг, — дальнейшее усугубление фантастичности невозможно. Поэтому я решил пойти обратным ходом». Собственно, сами тролли — «обыкновенные»: в черных трико, с хвостами, в черных масках, за исключением Доврского деда, но различия их с людьми сделана так: сцена почти не освещена, в темноте Пер видит лицо Доврского деда внизу, как если бы тот был совсем крошкой, и Перу ничего не стоит побороть его. Но тут же он видит это лицо вверх, как будто перед ним гигант, и так лицо возникает все время в разных местах и на разных уровнях. И становится ясно, что борьба невозможна, что она должна идти в каком-то другом измерении, сила не поможет.

Черный цвет в спектакле — признак троллей. И на Пери в картине «Море», дважды (в начале и на своем месте) повторяющейся, — черное пальто и черная шляпа. Странное лицо, названное у Ибсена «пассажира», появляющееся из открытого моря у борта шлюпки Пера, как бы олицетворенная совесть его, одето в точно такое же пальто и шляпу, только белого цвета. Разговор их происходит на станке с покрывалом, где нарисовано море — таким образом они в море. В сцене «Конь», на покрывале нарисован конь. Пер бросает Анитру на середину станка, становится сам рядом — так они едут на коне. А многие картины — «Светлые камни», «Камни с лишайниками», «Затоптанное место», «Поле вереска», «Зеленое озеро», «Синие горы» и т. д. — никак не функциональны, но они-то и есть путь, внутренний, душевный, ни в чем ином не явленный: по светлым камням с Ингрид да к темным камням (три проститутки), да к тьме (тролли), и — море. В картине «Пустыня» часть коврика сзади поднимается как пирамида, и оттуда раздается голос. Пирамида получилась, потому что под ковриком стал человек в рост. Он вылезает и оказывается надзирателем дома умалишенных.

Возможности этой конструкции оказались велики. Это не только лирическое место действия, настроение, состояние, которое только и может быть передано живописью; над станком висит солнце — полукруг меняющегося от картины к картине цвета, есть даже черное солнце — тьма — когда светится только обод, тоненьким полумесяцем, а в доме умалишенных это и вовсе не солнце, а как бы часть красной кирпичной стены. Станок — жизнь Пера. Когда сползает последнее покрытие, станок остается «голым», и с появлением пуговичника его начинают разбирать: снимают щиты, ими Пер еще пытается защититься — и от пуговичника, и от восставшей как бы из могилы (из прорези в полу) матери — потом станок растаскивается по железкам, и Пер бессильно противостоит этому. На глазах у зрителя станок исчезает, а полукруг, казавшийся солнцем, оказывается аркой в пустоту, нижняя часть которой до сих пор закрыта была станком.

Великим облегчением для театра стал «Пер Гюнт», после него все излечилось, поправилось. И следующим спектаклем стал «Принц Гомбургский» Клейста (режиссер снова Адольф Шапиро — художник Андрис Фрейберг), а Блумберг в театре им. Райниса, где он главный художник, продолжил начатое в Ибсене спектаклем «Иосиф и его братья» Я. Райниса, и надо думать, время для театра не столь уж безнадежное, если кто-то умеет в нем верно делать свое дело.

Воплощению театральной реформы, задуманной выдающимся английским актером Дэвидом Гарриком, мешало отсутствие художника, который был бы в состоянии придать новым театральным идеям зримую форму. Парижский приятель Гаррика Жан Моне порекомендовал ему тридцатилетнего художника Жака Филиппа де Лутербурга. В 1771 году Лутербург переехал с континента в Лондон и стал художником в Друри-Лейн. С этого времени следует отсчитывать новую эпоху в истории английской, а может быть, и европейской сценографии.

Лутербург родился в 1740 году в Страсбурге, в семье художника, изучал математику, философию, языки и теологию в Страсбургском университете. Затем переехал в Париж, где под руководством Мишеля Ван Лоо и Франческо Казановы, младшего брата знаменитого авантюриста, стал изучать живопись. Его пейзажи, выполненные в голландском духе, быстро замечают. Он выдвигается в число ведущих художников Франции. Стиль его живописи стремительно эволюционирует, все яснее становится его пристрастие к романтической интерпретации пейзажа. В работах, снискавших ему славу и обеспечивших в возрасте 22 лет место во французской академии, ощущается явное влияние Клода-Жозефа Верне и Сальватора Розы.

В своих знаменитых «Салонах» Дидро много и подробно пишет о полотнах молодого художника. Его обращения к Лутербургу поразительны своим пророческим даром. «Тебя ожидает картина одушевленной природы, — пишет он. — Возьми кисть, которую ты обмакнул в свет, в воды, в облака (...) небо готовит тебе новые явления. Свет ослабевает; облака движутся, разъединяются, собираются и надвигается гроза. Иди смотреть, как собирается, разражается и кончается гроза, и пускай через два года я найду в Салоне деревья, которые она разбила, потоки, которые она наполнила, всю картину причиненного разрушения; и пускай еще раз будут испуганы ею мой друг и я, прижавшиеся друг к другу, с глазами, прикованными к твоей картине»¹. Лутербург позже создаст то зрелище, которого ждал от него Дидро, но не в Салоне, а на лондонской сцене. Покуда же рядом с драгоценной похвалой философа рассыпаны и претензии: люди на картинах «лишены гибкости и похожи на манекены»². Удивление вызывает и странное использование цвета. Вот впечатление Дидро от неба в его пейзажах: «Большой кусок лазурита, будто вырубленный резцом каменщика. Он столь тверд, что вы можете сидеть на нем. Ни одно летящее тело никогда не пробьется сквозь него, и любая птица будет им раздавлена»³. Это странное, даже неприятное ощущение Дидро, как будет видно из дальнейшего, было неслучайным.

Гаррик пригласил Лутербурга прежде всего для того, чтобы с его помощью осуществить некоторые нововведения, уже узаконенные в Европе. Прежде всего речь шла об эффектах освещения, придуманных для парижской оперы знаменитым итальянским архитектором Ж.-Н. Сервандони. Но уже первая работа Лутербурга в Друри-Лейн — декорация для пантомимы «Рождественская сказка» (1774) — показала, что Лутербург в своих исканиях пошел гораздо дальше Сервандони. «Рождественская сказка» состояла из следующих сцен: «Прекрасный пейзаж. Великолепный сад Камиллы. Предметы в саду меняют свой цвет (...) Гром, скалы рассыпаются и открывают замок Нигроманта и пылающее озеро. Сераль разваливается на куски, и открывается

дворец в огне. Пламя и руины замка исчезают и открывают великолепную, залитую лунным светом сцену. Чудесный вид моря и замка вдаль при свете восходящего солнца»⁴. Здесь мы обнаруживаем большую часть сценических эффектов, которые использовал Лутербург и в своих позднейших постановках: и знаменитые сцены в тумане (создававшемся с помощью газовых тканей), и потрясающие своей натуралистической достоверностью сцены пожара (для этого эффекта, вывезенного из Франции, использовался ликоподий), и звуковые эффекты. Но наибольшее впечатление на публику произвела сцена в саду Камиллы, когда листва деревьев неожиданно меняла цвет с зеленого на кроваво-красный. Делалось это с помощью специальных поворотных экранов — светофильтров, затянутых цветным шелком и крашеных зеркал, на которые направлялся свет. Однако Гейнсборо, в последующем фанатический поклонник Лутербурга, жаловался Гаррику на слишком резкие, режущие глаз тона⁵. Лутербурова революция в сценографии, начатая в «Рождественской сказке», основывалась на исключительном по своей интенсивности введении пейзажа в систему декораций. Предшественники страсбургского художника, такие столпы театрально-декорационного искусства времен Георгов, как Джон Девото или Томас Ледайд, акцент в декорациях делали на рисованных задниках, изображавших архитектурный мотив, интерпретировавшийся в традициях иллюзионистского перспективизма. Стойкость архитектурных мотивов в декорациях XVIII века объяснялась как традицией (витрувианская концепция сцены, театр «Олимпико» А. Палладио с включенными в конструкцию сцены тремя уходящими в перспективу фрагментами улиц и т. д.), так и самим свойством поствозрожденческого иллюзионного искусства. Создание иллюзии в живописи опиралось в основном на линейную перспективу, максимально ясно выявлявшуюся именно в архитектуре с ее строгой линейностью и просчитанностью пропорций. Пейзажу при этом отводился задний план. Его отнесенность в глубину была также средством усиления перспективного эффекта. При этом постепенно сформировалась концепция пейзажа как удаленного, предназначенного для созерцания фона, отделенного от места обитания персонажей непреходимой преградой, непроницаемой для человека⁶. Такое «технологическое» по сути своей противостояние архитектуры дальнему пейзажу идеологически осмысливалось как противостояние мира цивилизации, мира человека — чуждому миру природы, дикости. В пейзаже, взятом изолированно от архитектуры, значение линейной перспективы резко падало: отсутствие перспективных «опор» для зрения компенсировалось, с одной стороны, воздушной перспективой, иллюзионистским воспроизведением световых эффектов (именно развитие пейзажной живописи стимулировало развитие колористических исканий), а с другой стороны — как бы «гиперматериализацией» среды, наполнением пространства туманом, неба — облаками⁷. Таким образом, небо в какой-то мере превращалось в пластическую массу, моделирующую пространство и отражающую свет.

Окаменение неба, отмеченное Дидро в картинах Лутербурга, так же как и неестественность его цвета, следует понимать как важный этап поисков альтернативы архитектурному перспективизму. В 1779 году Лутербург поставил свой шедевр — пантомиму «Чудеса Девоншира», где среди прочего природа представляла как бы в процессе окаменения, иными словами, как нечто промежуточное между архитектурой и природной средой. Впрочем, сама идея кристаллизации органического, вероятно, связана и с увлечением Лутербурга алхимией, с характерным для нее представлением о взаимопереходе стихий и парацельсовской мистикой глубинной взаимосвязи противоположных субстанций. В живописи ей соответствовала почтенная традиция от пейзажей Альтдорфера, в которых органические формы кристаллизуются и «минерализуются», до «окаменелости» мира у такого

исследователя законов перспективы, как Мантенья.

В поисках нового типа иллюзии большое значение имело пристрастие Лутербурга к горным пейзажам, живописи скал. «Чудеса Девоншира» интересны также и тем, что здесь впервые художник покусился на воспроизведение подлинных мест. Декорации делались по эскизам с натуры. Эффект реальности был поразительным. Возможно, впервые в истории театрального искусства критика оценивала декорации с точки зрения достоверности воспроизведения действительности. Обозреватель «Лондон Мэгазин» утверждал, что «виды Бакстон Уэллса и Пещеры Пула абсолютно точны», хотя подвезд к Кэстл-тону «преувеличенно красив и слишком освещен»⁸ (опять упрек в световой передержке). Пантомима открывалась горным пейзажем с водопадом и обвалами скал. Эти «обвалы» появились в композициях Лутербурга еще в «Рождественской сказке» и играли существенную роль. Дело в том, что они позволили художнику преодолеть оторванность рисованного задника от пространства сцены. Объемные имитации скал были расположены в живописи на холсте. Актерам приходилось воистину карабкаться по скалам. Лутербург впервые уничтожил горизонтальную плоскость пола, иначе говоря, ликвидировал особое пространство, отведенное для актеров и декламации, объединив его с пространством холста. Не случайно, конечно, это нововведение было использовано впервые в пантомимах, предполагавших гораздо более полное включение актера в игровую среду и делавших функционально неоправданным характерное для классического театра противостояние фигуры и фона. Покуда декламация и литературный текст остаются ведущими компонентами спектакля, статика декламационного позирования в принципе оправдана. Такая статика актерской фигуры в качестве идеального фона имеет именно архитектурный перспективистский мотив. Рассчитанный на строго фиксированную точку зрения, пер-

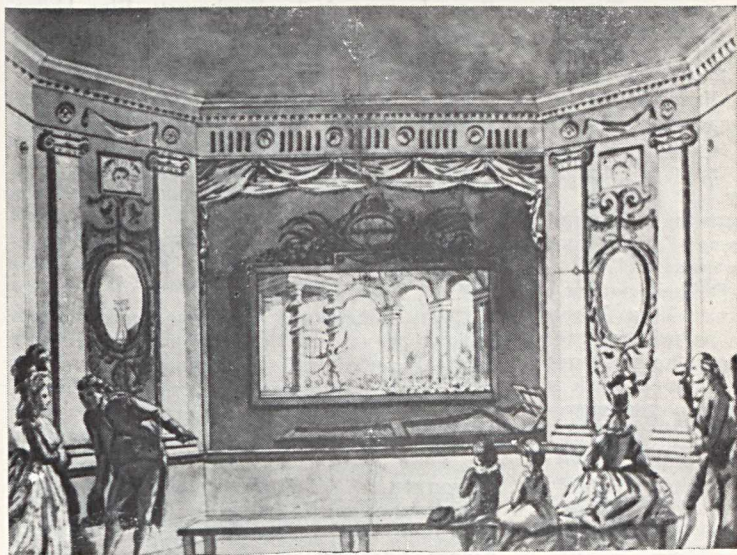
спективистский фон противостоит динамике актера. Выталкивая его из себя, такой фон вместе с тем как бы фокусирует актера в лишней схода перспективе, привязывает его к месту декламации, канонизирует его неподвижность. Неприкрытый планшет сцены, отторгнутый от фона, и оказывается тем пространством условно ограниченной свободы, которое есть пространство слова.

Динамическая подвижность актера в пантомиме не только снимала необходимость в двоичности классического театрального пространства, но и взрывала изнутри структуру перспективистского иллюзионизма как структуру, сковывающую подвижность актера.

Осуществленное Лутербургом смещение акцента с архитектурных мотивов на пейзажные соответствует и содержательному сдвигу в весьма существенной для XVIII века оппозиции цивилизация — природа. При этом царство культуры (архитектура) оказывалось тесно связанным со словом, а природа связывалась с бессловесной сферой — пантомимой. Отчасти из пантомимы в дальнейшем разовьются такие театральные жанры, как поздняя феерия и мелодрама, в которой, по выражению Б. Томашевского, «речь есть лишь знак действия»⁹, а в дальнейшем и кино. Пристрастие Лутербурга к пантомиме стало все более очевидным. Если с 1774 по 1776 год для антрепризы Гаррика он оформил 6 пьес и 2 пантомимы, то уже для Шеридана, перекупившего Друри-Лейн в 1776 году, он на 10 пьес поставил пять пантомим (1777—1782).

Каждая новая пантомима подчеркивает экспансию декорации в пространство сцены. В 1785 году Лутербург поставил в Ковент-Гардене пантомиму «Омаи», повествующую о путешествиях капитана Кука. Декорации представляли 19 сцен, часть которых воспроизводила английские пейзажи с натуры, а часть была выполнена со всем тщанием по зарисовкам Дж. Вебера и У. Ходжеса, сопровождавших Кука в его путешествиях. Одна

из знаменитейших сцен «Омаи» представляла замерзший океан, льдины которого буквально заполонили сцену, расположившись на планшете в виде 42 кусков, скомпонованных воедино (любимый мотив Лутербурга — окаменевающая природа). Человек же во всем этом великолепии воссозданной природы по сути дела не находил более для себя места. Поглощаясь сценическим пейзажем, актеры расплачивались за его великолепие потерей дара слова. Постепенно декорационное искусство Лутербурга вступило в явное противоречие с театральной традицией. Интересно, что, когда после смерти Лутербурга Эдмунд Кин решил использовать для своей постановки Лиры декорации и машинерию покойного художника, он столкнулся с неожиданностью, приведшей к полнейшему актерскому краху великого трагика. В сцене бури «деревья стелились под напором шквала, волны из холста вздымались, катились и гремели. Ветви скрипели и качались, листья шелестели и стокали на ветру. Все присутствовавшие были потрясены громом, светом, градом и ливнем. А в результате бедный Лир возникал то в синем свете, то в зеленом, а временами становился даже пурпурным»¹⁰. «Таймс» писала: «По странному недоразумению, буря была воспроизведена с такой тщательностью, что актер был едва слышен среди всеобщего хаоса»¹¹. Декорация сорвала бурю аплодисментов, но Кин провалился. В результате возникла парадоксальная ситуация. Лутербург довел искусство декораций и сценических эффектов до такого совершенства, что декорации приобрели самодовлеющее значение и стали мешать игре актеров. Отсюда был лишь один шаг до наиболее смелого и эксцентрического изобретения Лутербурга так называемого «Эйдофузика» (по-гречески — образы природы) — театра одних декораций. Театры декораций существовали еще в древности, например, театр Герона Александрийского¹², но лишь Эйдофузикону удалось создать стойкую и значительную художественную традицию.



Ж. Ф. Лутербург
«Рождественская
сказка».
Эскиз

Э. Ф. Барни
«Эйдофузикон».
Акварель.
Британский
музей



В 80-е годы Лутербур начинает отходить от театральной деятельности, что, вероятно, было обусловлено теми сложными семиотическими проблемами, с которыми он неожиданно для себя столкнулся. В 1781 году он оформляет рождественские празднества в «Фонтхилле», у одного из самых романтических и эксцентричных богачей Британии Уильяма Бекфорда. Здесь ему удалось создать обстановку сказочной мистерии, которую сам восторженный Бекфорд называл «царством фей, или, вернее, демоническим храмом где-то во глубине земли»¹³. Смысл бекфордовского праздника заключался в том, что зритель был здесь не сторонним наблюдателем, участвовавшим в зрелище опосредованно, через «вторичную» идентификацию¹⁴ с актером, но непосредственно, сам преображаясь в участника событий. Иллюзионизм Лутербура, основанный на втягивании зрителя в среду действия, таким образом отрицал в самой своей структуре опосредующую фигуру актера и был ориентирован, по терминологии Ж.-Л. Бодри, на «первичную» идентификацию.

Идея создать театр одних декораций, вероятно, пришла Лутербуру в процессе преобразования самой технологии производства декораций в Дрюри-Лейн. Художник был первым оформителем сцены, непосредственно не работавшим над реализацией своих идей, но лишь ограничивавшимся изготовлением макета. Макеты, оборудованные изощренной машинерией, позволявшие двигаться волнам, всходить солнцу и т. д., были теми прекрасными игрушками, которые не допускали в себя актера и легко обходились вовсе без него. 25 февраля 1781 года Лутербур открыл небольшой театр (сцена 8×6 футов) на 200 зрителей — Эйдофузикон — в большом салоне у себя дома на Лиль-стрит. Зрелище, быстро превратившееся в центр притяжения всего аристократического Лондона, состояло из пяти сцен: «Восход, или впечатление зари с видом Лондона со стороны Гринвич-Парка; — Полдень. Порт Танжер в Африке с дальним видом скалы Гибралтар и оконечности Европы; Заход. Вид вблизи Неаполя; — Лунный свет. Вид восходящей луны на Средиземном море, контрастирующей с впечатлением огня; — Заключительная сцена. Буря на море и кораблекрушение»¹⁵. Здесь натурализм Лутербура в передаче ощущения природы был доведен до изощренности. Художник использовал промасленную бумагу, освещавшуюся на просвет, так что когда облака набегали на луну, свет мерк и дымка просвечивала призрачным сиянием. Освещение менялось непрерывно. Волны двигались, каждая на отдельной оси, вращаясь в нескольких плоскостях, ударяясь о скалы. По волнам неслись макеты кораблей. (Впервые морской бой с движущимися макетами Лутербур воспроизвел в спектакле «Альфред» (1779), где он воссоздал разгром испанской армады. Опыт с макетами и автоматами восходит в сценографии Лутербура, по-видимому, к 1778 году, когда он поставил музыкальную интермедию «Лагерь» с марширующими батальонами манекенов и автоматов — ср. с замечанием Дидро о «манекенности» людей на картинах Лутербурга. Увлечение автоматами и макетами было характерной чертой той эпохи. На всю Европу славились автоматы отца и сына Жаке-Дорозов, Кюпстофера Пинчбека, фон Кемпелена. В середине XVIII века Лоренц Розенгер создал близ Зальцбурга театр автоматов из 255 фигур!)¹⁶

В 1782 году Лутербур обновил программу, значительно усовершенствовав ее. Прежде всего он обогатил представление так называемым «живописным звуком». Ему удалось добиться иллюзионистской имитации грома, шума волн, треска огня, выстрелов и т. д. Тем самым впечатление реальности было значительно усилено. Оставивший подробное описание Эйдофузикона Эфраим Хардкэстл Пайн вспоминает, как во время сцены кораблекрушения «иллюзия была такой полной, что в аудитории часто слышались крики: «Берегись!» Сигнал тревоги долетал до с того медленно плывущего корабля, то с другого»¹⁶. Ощущение подлинности звука обеспечивалось также специальным прибором для создания эха. Тот же Пайн

описывает охватывающую публику панику от созданной Лутербуром иллюзии пожара. Но наивысшим достижением второй программы Эйдофузикона была шумевшая сцена «Сатана, выстраивающий свои войска на берегах Огненного озера, и появление Дворца Пандемониума по Мильтону». Недавно приобретенная Британским музеем акварель Э. Ф. Барни¹⁷, изображающая демонстрацию этой сцены в Эйдофузиконе, конечно, даже отдаленно не передает ощущения от этого необыкновенного зрелища. Современник описывает, как «ярко-красный цвет меняется ослепительно белым, тем самым передавая ощущение раскаленного металла. И тогда поднимаются тысячи демонов, и вся сцена вспыхивает в огне величественном и ужасном»¹⁸. Пайн вспоминает о «хаотической массе, восстающей с темным величием, постепенно замирающей и превращающейся в интерьер огромного храма пышной архитектуры, сияющего как расплавленная медь, как будто созданного из негаснущего и неиссякающего огня»¹⁹. Драматизм искусства Лутербура здесь достиг своей кульминации. Изгнав со сцены человека, Эйдофузикон предельно драматизировал мир, в который он погружал зрителя, заставляя его как бы воочию переживать катаклизм мироздания.

Сцена с Пандемониумом отмечает предельную точку в театральной карьере Лутербура. Эйдофузикон все еще вызывает энтузиазм зрителей, в том числе Рейнольдса и Гейнсборо, даже скопированного его для домашнего пользования. Но Лутербур остывает к своему детищу и перепродает его некоему Чепмену, который пускается с этой диковинкой в турне по Англии. В 1800 году Эйдофузикон сгорел при пожаре. Лутербур, испарившись, казался бы, все возможности сценографии, создав подобно демиургу собственный мир, постепенно отходит от театра, все больше увлекается алхимией, мистикой. В 1786 году у него в доме скрывается во время знаменитого «пропесса о бриллиантовом ожерелье» сам Калиостро, ставший там алхимические опыты. В 1787 году Лутербур навещает Калиостро в Швейцарии. В 1789 году весь Лондон говорит об опытах Лутербура по лечению заговорами и молитвами. У его нового дома на Хамерсмит Террас собираются такие толпы любопытных и страждущих, что экипажи не могут проехать. Однако это, в какой-то мере закономерное, обращение Лутербура к оккультным наукам²⁰ предвещало лишь близкий закат «великого мистагога», как называл художника его друг Бекфорд. Лутербур умер в 1812 году.

Между тем идея Эйдофузикона получила дальнейшее развитие. Томас Гертин построил свой «Эйдометрополис» (1797?—1801), в 1792 году Роберт Бейкер показал свою «панораму», в 1820 году Жак Дагер создал «диораму», быстро распространившуюся по Европе и ставшую, во выражение Серама, «столь же многочисленной в больших городах, как сегодня кинотеатры»²¹. Все эти и многие сходные виды зрелища строились на превращении зрителя в фиктивного участника, на изгнании со сцены актера как участника-посредника. И лишь кинематографу с его монтажной структурой удалось примирить между собой традиционный театр и диораму²². Ведь только в кино возможно сочетание и чередование видения с позиций внешнего наблюдателя и участника зрелища, персонажа (так называемая «субъективная камера»). Однако синтетическому объединению двух зрелищных структур в кинематографе должно было предшествовать изменение структуры традиционного театра, осуществленное Лутербуром в его Эйдофузиконе, выход театра за свои границы²³, сценографическая революция, предвещавшая новые формы зрелища XIX—XX веков.

¹ Дидро Д. Салон 1765 года. — В кн.: Дидро Д. Об искусстве. М., Искусство, 1936, т. 2, с. 81.

² Там же, с. 83.

³ Цит. по: J. Gage. Louterbourg mystagogue of the Sublime. "History today", v. 13, p. 5, may 1963, p. 332.

⁴ C. Price. Theatre in the Age of Garrick. Oxford, Basil Blackwell, 1973, p. 79—80.

⁵ S. Rosenfeld. A Short History of Scene Design in Great Britain. Oxford, Basil Blackwell, 1973, p. 89.

⁶ Ср.: «Разъятость двух пространств, их композиционная сопоставленность выражает основной структурный принцип картины кватроченто. Знаменательно, что именно природа оказалась вынесенной в глубинное пространство третьего измерения и тем самым отстраненной, оторгнутой от жизненного пространства человека». (Данилова И. Е. Тема природы в итальянской живописи кватроченто. — «Советское искусствоведение» 80», вып. 2. М., Советский художник, 1981, с. 24).

⁷ Творчество такого «мастера облаков», как, например, Корреджо в его «пармских куполах», можно интерпретировать именно в контексте поисков альтернативы перспективистскому иллюзионизму. Об этом см.: H. Damisch. Théorie du (nuage). Pour une histoire de la peinture. P., Seuil, 1972.

Любопытно, что активное использование тумана, воды и т. п. для создания иллюзионного эффекта возрождается в наши дни в мультипликации — ср. фильмы Ю. Норштейна «Журавль и цапля», «Ежик в тумане», «Сказка сказок».

⁸ "London Magazine", January 1779, p. 31.

⁹ Томашевский В. Французская мелодрама начала XIX века. «Поэтика», вып. 2. Л., Академия, 1927, с. 76.

¹⁰ W. J. Macqueen Pope. Theatre Royal Drury Lane. London, W. H. Allen, 1945, p. 252—253.

¹¹ "Times", 25 apr. 1820. cit. in: R. G. Allen. The Eidophusikon. "Theatre Design and Technology", n. 7, dec. 1966, p. 16.

¹² См.: Брагинская Н. В. «Театр изображений». О неклассических зрелищных формах в античности. — В сб.: Театральное пространство. М., Советский художник, 1979, с. 52—53.

¹³ J. Gage, op. cit., p. 333.

¹⁴ О различении первичной и вторичной идентификаций см.: J.-L. Baudry. Effets idéologiques produits par l'appareil de base. in: J.-L. Baudry. L'effet cinéma P., Albatros, 1978, p. 13—26; M. Marie. L'impression de la réalité. in: "Lectures du film", P., Albatros, 1977 p. 132—134.

¹⁵ Cit. in: R. Joppien. Die Szenebilder Philippe Jacques de Louterbourgs. Eine Untersuchung zu ihrer Stellung zwischen Malerei und Theater. Inaugural-Dissertation. Köln, 1972, S. 348.

¹⁶ E. H. Pyne. Wine and Walnuts or after dinner chit-chat. t. I. London, Hurst, Reer, Orne and Brown, 1823, p. 299.

¹⁷ См. S. Rosenfeld. The "Eidophusikon" illustrated. in: "Theatre notebook", v. 18, n. 2 winter 1963—1964, p. 52—54.

¹⁸ "European Magazine", March 1782. Cit.

R. Joppien, op. cit., S. 361.

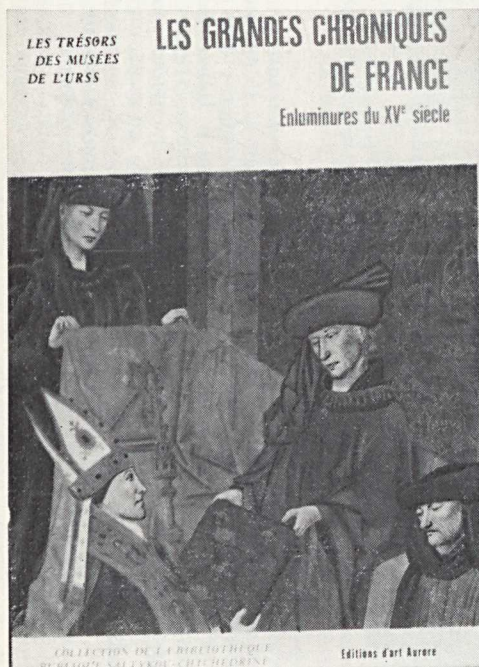
¹⁹ E. H. Pyne, op. cit., p. 302.

²⁰ Связь пейзажной живописи иллюзионистского типа, как стремления постичь и воспроизвести тайны мироздания, с оккультным сознанием отмечал О. Бенеш, который, в частности, писал о Парацельсе, что тот «как ученый преследовал те же цели, что и открыватели пейзажной живописи. (...) Удивительно, как часто формулировки Парацельса кажутся литературной интерпретацией нового и перелового видения природы у живописцев» (Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., Искусство, 1973, с. 93).

²¹ C. W. Ceram. Archéologie du cinéma. P., Plon, 1966, p. 61.

²² Об Эйдофузиконе как претшественнике кино см.: "Eidophusikon — An Eighteenth-century cinema." "Times", 31 Jan. 1934, p. 10; J. Deslandes et J. Richard. Histoire comparée du cinéma. t. 2. Du cinématographe au cinéma, 1896—1906. P., Casterman, 1968, p. 35.

²³ Интересно, что попытки изгнания актера со сцены повторялись и позже, в эпоху раннего кино. Так, в России малоизвестную попытку создания театра одних декораций предприняли в начале девятисотых годов А. Арапов и Н. Сорохтин, по-видимому, отчасти использовавшие принцип Эйдофузикона, сами того не подозревая. — См.: Ракицина Е. А. А. Арапов. М., Советский художник, 1965, с. 6.



Ленинградское издательство «Аврора» выпустило в свет комплект открыток* с миниатюр одной из известнейших рукописей Государственной Публичной библиотеки.

Отдел рукописей ГПБ обладает поистине неисчерпаемым фондом памятников западноевропейского изобразительного искусства средневековья, каковыми являются книжные миниатюры, или иллюминации. К сожалению, этот богатейший материал, в отличие от византийской или древнерусской книжной миниатюры, воспроизводится крайне редко и почти никогда в трудах искусствоведческого направления. Чаще всего репродукции западноевропейских миниатюр из советских собраний можно встретить в филологических или исторических исследованиях.

В этом смысле, миниатюры Больших французских хроник представляют исключение. О них неоднократно писали, их публиковали. В числе авторов исследований о миниатюрах этой рукописи был известный французский историк искусства С. Рейнак; обстоятельную справку о Ленинградском кодексе дает в своем каталоге А. Лабурд. Сравнительно недавно вышла книга Г. А. Черновой, посвященная этой рукописи, в настоящее время сделавшаяся библиографической редкостью. В небольшой по объему, но отлично написанной книге Н. Б. Петрусевич о французском искусстве позднего средневековья и Ренессанса ленинградские миниатюры ставятся в один ряд с самыми выдающимися памятниками XV века.

Ленинградский список Больших французских хроник был изготовлен для герцога Бургундии Филиппа Доброго в 1454—55 годах. Одним из авторов миниатюр (а их всего 90) был художник из Валансьенна Симон Мармион — крупнейший представитель Северного Возрождения. Все без исключения миниатюры — и те четырнадцать, что приписываются Симону Мармиону, и остальные, выполненные под его руководством, — помимо своей художественной ценности, могут служить обстоятельнейшим материалом по изучению быта и реалий Западной Европы XV века. В большинстве своем миниатюры кодекса сохраняют условности средневековой живописи — изображение нескольких последовательно происходящих событий, спаянных в единую композицию; масштабные и перспективные несообразности. Персонажи, действующие во времена Мервингов и Каролингов, — короли, принцы, придворные, полководцы, дамы, солдаты — одеты по последней моде, принятой при бургундском дворе. Но

действия развертываются на фоне великодушного пейзажа, мастером которого был Мармион. Другая специализация художника — батальные сцены, которые он komponует темпераментно и с большой выдумкой. Шедевром можно считать фронтисписную миниатюру, изображающую сцену подношения кодекса герцогу Бургундскому Филиппу Доброму ее заказчиком — аббатом Гийомом Филятром. Герцог представлен в окружении своих сыновей и подданных, и очевидно, что художник достигает тут доскональнейшего портретного сходства. Всем миниатюрам присуще одно из главных качеств искусства иллюминирования — исключительная звучность цвета, непоблекшего и не искаженного поздними записями.

Подбор шестнадцати миниатюр, аннотации к ним и небольшой по объему вступительный текст осуществлены хранителем западного фонда Отдела рукописей ГПБ Т. П. Вороновой. Качество печати, цвет, сравнительно большой формат открыток дают достаточно объективное представление об оригинале (в книге Черновой воспроизведены в цвете только шесть миниатюр, у Петрусевич — одна). Вступление, хотя и очень краткое, что обусловлено особенностями издания, тем не менее включает важнейшие сведения, связанные с созданием и историей кодекса, а также краткую характеристику тех миниатюр, что были выполнены Симоном Мармионом. Аннотации на обороте листа приводятся на русском и французском языках и позволяют воспринять подчас довольно сложные перипетии изображенных событий и особенно батальных сцен. Хотелось бы, чтобы сотрудничество издательства «Аврора» и Отдела рукописей ГПБ продолжилось, имея в виду, что интерес к средневековым иллюминированным рукописям и у нас и за рубежом чрезвычайно велик.

И. Мокрецова



М. И. МИЛЬЧИК,
Ю. С. УШАКОВ
**ДЕРЕВЯННАЯ
АРХИТЕКТУРА
РУССКОГО
СЕВЕРА**

Интерес исследователей к народному зодчеству Русского Севера пробудился рано, еще в середине XIX века, и до сих пор не остывает. Литература по этому вопросу обширна. Вместе с тем неизвестных и темных сторон, а порой и обширных белых пятен в этой области народного творчества остается еще очень много. Чаще всего авторы предпочитали изучать памятники деревянной архитектуры на основе их натурального обследования. В стороне, как правило, оставались разнородные источники исторического характера: письменные и изобразительные, что можно объяснить трудоемкостью их поиска, нахождения и истолкования.

В этом отношении книга ленинградских исследователей М. И. Мильчика и Ю. С. Ушакова «Деревянная архитектура Русского Севера» представляет собой заметное явление в советском искусствозна-

нии*. Она полностью построена на архивных материалах и древнерусских изобразительных источниках.

Впервые к анализу широко были привлечены строительные порядные** на производство работ, различные грамоты, закладные, переписные и прихода-расходные книги, относящиеся к XVII—XVIII векам и проливающие яркий свет на специфику древнерусского строительного дела. Старинные документы, зачастую составленные самими плотниками, вводят нас в мир понятий и образов, давно ушедших и потерявших реальный облик, вследствие чего у каждого из соприкасавшихся с этими документами постоянно ощущалась тяга к более достоверным и весомым фактам истории, способным поставить наши представления о нем на реальную почву. По-видимому, именно это давно назревшее стремление объединило двух авторов, уже зарекомендовавших себя яркими исследованиями северного деревянного зодчества.

То, что одному из авторов книги (М. И. Мильчику) принадлежит текст и публикация исторического материала, а другому (Ю. С. Ушакову) — графическое переложение его на язык архитектуры, — очень симптоматично. Выступая на равных, авторы нашли довольно монолитную форму выражения связи прошлого с проблемами и запросами нынешнего дня. Архитектурные реконструкции, приведенные в книге, — не столько иллюстрация текста в обычном понимании слова, сколько емкие научные образы, насыщенные исследовательской мыслью.

Вникая во все мелочи и подробности строительного ремесла, проникая в его тайны, авторы шаг за шагом раскрывают интереснейшие страницы деревянной летописи Руси. Давно забытые и непонятные в наш век архаизмы оживают и приобретают современное осмысление. Хотя взор исследователей останавливается всего на нескольких памятниках, притом не сохранившихся до наших дней, глубина истолкования их и широта привлекаемых при этом аналогий таковы, что вносят не только новые штрихи в общую картину развития деревянного зодчества на Севере, но высветляют вопросы, которые ранее совершенно не привлекали внимания исследователей. В данном случае авторы вносят весомую лепту в уточнение и выявление многообразия типов и форм древнерусского деревянного зодчества, богатства его планировочных структур и уникальности возникавших ансамблей.

Рассматривая сохранившиеся планы Тихвинского посада и обнаруженную в архиве порядную на строительство двух горниц в Вологде, авторы дополняют общеизвестные факты множеством интереснейших подробностей о строительстве жилых и хозяйственных построек. Даже гипотетическое истолкование трудно расшифровываемых сегодня деталей, понятий и форм принимает характер логической доказуемости.

Анализируя Введенскую церковь 1696 года в с. Бестужево Архангельской области, исследователи безошибочно, на наш взгляд, находят ей аналогии в строительстве Севера и подводят к выводу о том, что «существовали достаточно тесные строительные связи даже между удаленными друг от друга районами Севера. Представление же о том, что храмы с шатрами на крещатых бочках были распространены только на Пинеге и Мезени, теперь нуждается в пересмотре».

Заслугой авторов следует считать и то, что в книге исследуется своеобразие формирования северных поселений, — вопрос, обычно не затрагиваемый в литературе. Способность увидеть в конкретном жизненном явлении философскую осмысленность крестьянского созидания — отличительная черта авторской концепции. Думается, именно это придает книге большой научный и практический интерес.

А. Скворцов

* Мильчик М. И., Ушаков Ю. С. Деревянная архитектура Русского Севера. Страницы истории. Л., Стройиздат, 1981.

** Порядная — от слова рядиться, договариваться.

* Воронова Т. Миниатюры «Больших французских хроник». Л., Аврора, 1980.

ХРОНИКА

Янтарь — балтийский самоцвет

Так называлась выставка, организованная в апреле — мае этого года Калининградским музеем янтаря (филиалом Калининградского историко-художественного музея) в Алма-Ате, в Центральном выставочном зале Министерства культуры Казахстана ССР.

Совершенно еще молодой, открытый в конце 1979 года, Калининградский музей янтаря ведет огромную работу по сбору, систематизации и популяризации всех мировых знаний об этом уникальном самоцвете. Фонды музея позволяют организовать выставки и представлять интересные передвижные выставки, как, например, в Алма-Ате, в экспозицию которой были включены свыше 500 экспонатов из «солнечного» камня. Самородки (смололы ваяния), изделия массового производства, ювелирные украшения, созданные калининградскими мастерами янтарорезания, выполненные в лучших традициях русской (в частности красносельской) ювелирной школы, позволили раскрывать богатую красочную картину истории обработки янтаря. Выставка удачно была дополнена цветными фотографиями экспозиции музея янтаря, цехов Калининградского янтарного комбината, единственного в мире предприятия, ведущего добычу и обработку янтаря промышленным способом, а также репродукциями натюрмортов XVII и XVIII веков с изображением янтарных изделий и снимками результатов научной реконструкции шкатулок, ларцев, табакерок, медалей, выполненных советскими янтарорезами по живописным «оригиналам». Особое место в экспозиции заняли материалы по истории и восстановлению знаменитой Янтарной комнаты Екатерининского дворца в г. Пушкине.

В отличие от литовской и латвийской школ янтарорезания, стремящихся в своих изделиях подчеркнуть самородную сущность камня и очень редко потому применяющих металллическое обрамление, калининградские художники преподносят янтарь как драгоценный камень, часто опирающийся на металлическую «рамку» чеканного или ажурного узора. Исходя из первоначальной формы, дополняя его соответствующим обрамлением, художники создают уникальные вещи, выразительные по замыслу, совершенные по пластике и удивительные по красоте. Тонким чутьем природы камня, профессиональным мастерством и высоким художественным уровнем отличаются произведения В. Адольфского (группировка «Перезвон»), Р. Беннславского (гариитура «Роса»), Н. Головацкого (перстень «Балтийское море»), А. Квашнина (гариитура «Природа»), Э. Лиса и В. Митянина (гариитура «Гренада»), В. Порохова (комплект «Весна»), В. Шувалова (кулон «Искра») и др.

Выставка из Калининграда в столице Казахстана явилась своеобразным подарком к предстоящему юбилею образования СССР и 250-летию добровольного присоединения Казахстана к России.

Н. Полонская

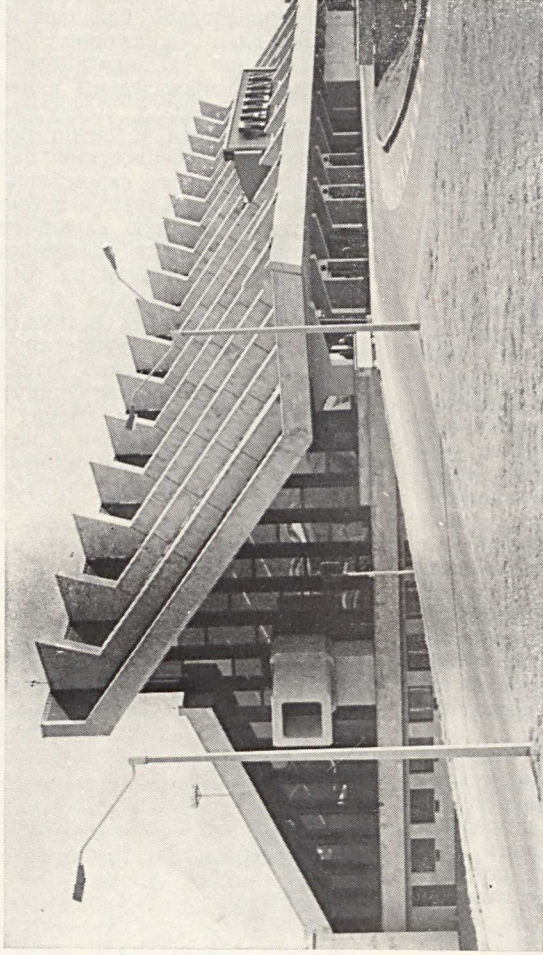
Народное творчество Болгарии

В рамках дней болгарской культуры в СССР, посвящен

Все мы привыкли к тому, что аэропорт, аэровокзал — сооружение скорее чисто функциональное, утилитарное, чем архитектурно — художественное. Лишь отдельные примеры отечественной и зарубежной практики убеждают нас в том, что аэровокзальный комплекс может быть произведением искусства. Таким примером является и построенный к началу проведения Олимпийской парусной регаты аэровокзальный комплекс «Таллин» (авторский коллектив: архитектор М. Писков, инженеры-технологи В. Иванов, О. Смирнов, художник-дизайнер М. Гронберт, инженер-строитель А. Федорович). Комплекс не выделяется своей величиной, однако по ори-

Новый аэропорт в Таллине

то же время рамах концепции, неординарное решение торцов здания с выступающими вентиляционными трубами остро подчеркивают его современность. Под козырек общего покрытия с сильным выносом подходят подъездные пути с автотранспортом. По контрасту с небольшой высотой навеса внутреннее пространство, энергично уходящее вверх, оставляют ощущение огромности открывающегося пространства. Но это пространство не подвывает. Разделенный на отдельные зоны невысокими стеклянными перегородками, стойками и другими элементами дизайна, интерьер основного зала здания привлекает своей цельностью и одновременно сложностью



гинальности архитектурно-планировочного решения, но ваторскому решению интерьеров он не имеет аналогов в отечественной и зарубежной практике аэровокзалостроения.

Здание аэровокзала размещается с ориентацией на озеро Юлемисте. Как бы вырастая из прибрежного верного ландшафта, над эстакадой-стигмобатом взметнулось асимметричное шатровое покрытие главного объема комп-

пространственных впечатлений. А сочетание современных средств решения интерьера с сомасштабностью по отношению к человеку, столь характерной для традиционных народных эстонских построек, вносит черты уюта. Хотя в аэровокзальном комплексе нет никаких художественных декораций, это не умаляет художественно-эстетической ценности его интерьеров, отмеченных высокой культурой собственно ар-

которая, как и элементы инженерной коммуникации, продуманным размещением и окраской придают дополнительный эстетический характер интерьеру залов. На Весозюзном смотре творческих достижений советской архитектуры, посвященном XXVI съезду КПСС, комплекс был отмечен дипломом Союза архитекторов СССР и Московской организации Союза архитекторов СССР, и теперь заслуженно выдвинул на рассмотрение Госу-

В несколько строк

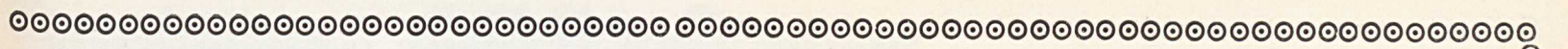
Москва
Победителями Весозюзного конкурса на лучший политический плакат, посвященный 60-летию образования СССР, стали художники из Москвы Н. Бабин, И. Овасанов, А. Якушин, создавшие серию плакатов «Слава труду!». В. Коновалов — автор плаката-триптиха «Октябрьская революция открыла новую эпоху истории» и М. Мапулов — автор плаката-триптиха «Мы за разоружение, а вы?» Конкурс продолжился с 15 февраля по 1 июня 1982 года издательством ЦК КПСС «Плакат», Государственным СССР, правлением Союза художников СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ.

*
В Академии художеств СССР 21 июня состоялся торжественный вечер, посвященный 100-летию со дня рождения выдающегося американского художника, писателя, общественного деятеля Роквелла Кента.

*
Около 50 отставиврованных за последнее время произведений изобразительного искусства возвращаются к себе домой — в 30 музеев РСФСР.

С ними уже познакомилась жителями югославского города Титовграда в рамках Дней культуры РСФСР в Черногорию и москвичи — на выставке «Возрожденные шедевры из музеев РСФСР», экспонированной в выставочном зале Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры на ул. Разина, 12. Были показаны шедевры отечественного искусства за шесть столетий его развития.

*
Выставка итальянского художника, участника Спротивления Ренцо Орвьето была открыта в июне в Центральном Доме художника (Крымский вал, 10/14). Экспонировались тематические г-лоны, пейзажи, натюрморты, скульптурные композиции. Одна из работ выставки — картина «Сталинградская битва — всенародная победа» — создана мастером специально к нынешней экспозиции в Москве.



Ленинград
Выставка работ Пабло Пикассо открылась в Государственном Эрмитаже весной нынешнего года. Ею отмечается 100-летие художника. В юбилейной экспозиции представлены более 200 произведений из коллекции Эрмитажа и Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Первые собраны вместе почти все произведения мастера, хранящиеся в Советском Союзе.

Вильнюс
Более 800 произведений декоративного и прикладного искусства — изделия из текстиля, керамики, стекла, металла, ювелирные украшения — представили 170 мастеров во Дворце выставок в столице Литовской ССР. Свой творческий отчет художники-прикладники посвятили 60-летию образования СССР.

Комсомольск-на-Амуре
На берегу Амура, где весной 1932 года высадился отряд добровольцев, в канун полувекового юбилея города открыт памятник первооткрывателям города юности. Бронзовая пятифигурная композиция выполнена по проекту скульптора В. Горюнова.

Прага
На выставке славянских народных костюмов были представлены коллекции из собрания Ленинградского государственного музея этнографии народов СССР, основу которого составляют экспонаты, хранящиеся с первой Всероссийской этнографической выставки 1867 года. Большое внимание посетителей привлекли женские украшения из перламутра и жемчуга, являющиеся элементами русских народных костюмов, украинские и польские вышивки, красочные болгарские наряды, разнообразные одежды народов Югославии. Широко были представлены национальные костюмы Чехии.

дарственной премии СССР 1982 года в области архитектуры.

И. Чернецов

Награды Академии художеств СССР

Президиум Академии художеств СССР, рассмотрев предложения творческих и общественных организаций и учреждений культуры, принял решение о присуждении ежегодных золотых и серебряных медалей, а также дипломов Академии за лучшие произведения советского изобразительного искусства и искусствознания.

Золотые медали присуждены: Бриедис А. Я. (Рига) за серию скульптурных работ, посвященных детям, — «Дождичек», «Мара», «Весна», «Синяя птица», «Янгитис-почемучка», «Здравствуй, солнце!»; В. Э. Горюнову, С. А. Кубасову (Ленинград) — за памятник Ф. Э. Дзержинскому в Ленинграде; А. В. Кокорину (Москва) — за иллюстрации к произведению Г. Х. Андерсена и серию станковых листов по мотивам книги Г. Х. Андерсена «Сказка моей жизни».

Серебряные медали: Н. Н. Золотареву (Москва) — за декорацию к опере С. С. Прокофьева «Война и мир» в ГАБТе СССР; В. А. Ляпунову (Ленинград) — за книгу «Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов»; П. В. Павлову (Чебоксары) — за картину «Красные пахари»; М. В. Перяславцу (Москва) — за серию скульптурных работ: «Дискобол», «Марафон», «Портрет К. К. Коккинаки», «Командир», «Подвиг Смирнова»; И. В. Шевандроновой (Москва) — за живописные работы: «Художник Игорь Попов с дочерью», «Русский романс» и «Портрет Катюши Соколовой в красле»; А. Д. Шмаринову (Москва) — за иллюстрации и оформление книги «Задонщина»; Е. В. Яновской (Ленинград) — за декоративные произведения из хрусталя. Большая группа художников и искусствоведов отмечена дипломами Академии.

хитектурного решения, учитывая его как функциональные особенности назначения здания, так и насущные потребности реального человека.

Сохранить лицо города

ритория университета не ограничивается территорией сложившегося ансамбля. Идеальный путь сохранения ансамбля — вывести новое строительство за пределы существующего университетского городка (виду перспектив его развития). Другой, компромиссный — создание нового проекта корпуса, учитывающего композиционные и стилистические особенности существующего ансамбля, как, например, они учтены в здании библиотеки.

Время зданий-коробок неопределенного масштаба и «универсальных» форм прошло. До каких пор Гипровуз, призванный нести новую передовую эстетику будущим специалистам, организаторам науки и производству, будет посылать городу проекты безликой архитектуры шестого десятилетия, которые в лучшем случае выполнят роль «инертного заполнения», а как правило, диссонируют с окружающей исторической средой!

Градостроительные советы, к сожалению, бессильны противостоять подобной деятельности Гипровуза. Поэтому угроза повторения ошибок в университетском городке вполне реальна.

Безусловно, задача обновления и преобразования исторического ядра города сложна. С одной стороны — сохранение среды, представляющей историческую, архитектурно-художественную и градостроительную ценность. С другой — актуализация современной функции. Без этого нельзя говорить о своеобразии центра — лица города, неважно какого, большого или малого.

Г. Косаляк, Н. Улина, архитекторы

лекса. Наклонные мощные ригели, облицованные доломитом с острова Сааремаа, зрительно напоминают о вековых эстонских постройках. В

Архитектурная общность города Саратова серьезно обеспокоена проектом включения в ансамбль Государственного университета им. Чернышевского двухэтажного здания учебно-лабораторного корпуса, предлагаемого Гипровузом.

Университетский городок — один из двух имеющихся в Саратове образцов ансамблевой архитектуры русского классицизма. Прием павильонной застройки, примененный автором, архитектором К. Л. Мюфке, создает интересные внутренние перспективы. В этом, по мнению доктора архитектуры профессора А. П. Осятинского, занимающегося исследованием творчества Мюфке, — основная ценность композиционного решения ансамбля. Архитектура здания университета, построенного в начале XX века, носит некоторые черты влияния

Когда в 50-е годы возникла проблема расширения университета, архитектор Фридрих Гармонично вписал в окружение четырехэтажное здание библиотеки, увязав его по кольцевому этажу и венчающую часть с существующими объемами.

В настоящее время ансамбль СГУ представляет в общем сложившееся целостное образование.

Включение в ансамбль здания проекта Гипровуза нарушит композиционный прием павильонной застройки и, конечно же, снизит ценность образного и художественного языка присущего архитектуре ансамбля.

Гипровуза удовлетворяет лишь сиюминутные потребности, не учитывающие перспективу развития университета, неохотливость расширения которого с годами будет расти. Уже в настоящее время тер-

сундуков. Образ четырехрукого бога, встречающийся в рисунках на трипольской керамике (конец IV — начало III тыс. до н. э.), присутствуют здесь и в орнаменте ковра из г. Чирковцы, и на обрядовом каравае хлеба, и в вышивках из районов Провадиди и Нови Пазар, в светлячках из кованого металла, на пастушеских посохах, тростях, ручках деревянных ложек, резных клятах, в декоре медных посеребренных кумганов... О всеобщей обрядности, дожившей в болгарских селах до наших дней, свидетельствуют страшные и в то же время смешные маски, сделанные из кусочков меха, войлока, ткани, расшитые лентами, птичьими перьями, бусами, а также своеобразные «тирсы» — ветки со съедобными украшениями: баранками, стручками перца, гирильдами фасоли, тыквенных семечек, воздушной кукурузы, чернослива, плодов шиповника.

Самобытное и традиционное народное искусство Болгарии не было чуждо культурных контактов, восприимчивости влияний, отражающих историческую судьбу страны, глубинную общность и родство далеких и близких народов. В формах металлургических сосудов прослеживаются восточные прототипы; знаменитая техника вышивки «болгарский крестик», как и колористический эффект звонкого красного и зеленого, с черной обводкой, узора на белом фоне, имеет аналогию в вышивке Чувашии и навеяет мысли о Болжской Болгарии; мотив двуглавого орла указывал на причастность византийской культуре, трифоны и вазоны — на поздние отголоски европейского ренессанса; геометрический орнамент и специфический колорит вышивок района г. Перник обнаруживает неожиданное сходство с тюркскими образцами...

Многие любители народного творчества, несомненно, получили от выставки большое эстетическое удовольствие и сопоставлений. Иерархические структуры неба и земли зафиксированы в наверхних прятоках, в конструкциях железных подвесчиков, в соподчинении деталей ювелирных украшений. Космические символы тянутся в изображении кругов,

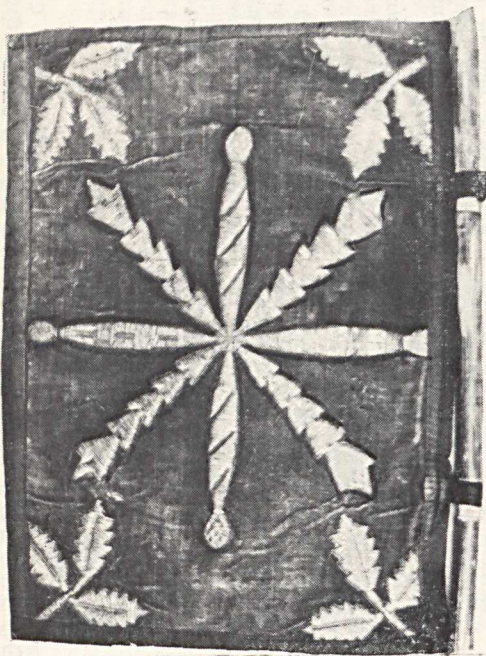
Т. Зильберова

ных 100-летию со дня рождения Георгия Димитрова, в Москве в выставочном зале Художественного фонда СССР на Уральской ул., 6, проходила выставка народного творчества Болгарии. Экспонировались изделия из собрания национального этнографического музея Софии: узорное ткачество, вышивки, изделия из дерева, керамики, металла, оружия, музыкальные инструменты и др. Быт болгарских земледельцев и пастухов XVIII—XX веков, произведенный традициями и проникнутый высокой духовностью, предстал перед зрителями своей разнородной, ритуальной стороной. Изделия народных мастеров показаны на выставке и как произведения искусства, и как объекты этнографического изучения, и как элементы целостного комплекса вещественно-о окружения человека.

Вот ковры простой gobеленовой техники ткачества с геометризованным орнаментом, в котором угадываются растительные, звериные и человеческие образы-знаки. Вот кубышны, фляги, миски коричнево-желто-зеленой гаммы с ангобной росписью — фляндровской или простой рисунком, воспроизводящий знаки растительной, водной, рельефными наленами. Силуэты керамических сосудов островных разительны благодаря акцентированной конструктивности сочленений и упругой выпуклости форм. Вот выдолбленные из дерева пастушеские чашки, красота и удобство пользования которыми сделали бы честь профессиональному дизайнеру.

В своих формах и орнаментах эти вещи тянут целый мир народных верований, мифологических образов. На их основе можно, при желании, реконструировать мировоззренческие системы, представляющие наших общих предков о структуре неба и земли зафиксированы в наверхних прятоках, в конструкциях железных подвесчиков, в соподчинении деталей ювелирных украшений. Космические символы тянутся в изображении кругов,

Адыгский веер



История адыгского веера не столь ярка и эффектно, как у чрезвычайно широко известного складного веера.

Тем не менее адыгский веер следует считать одним из интереснейших памятников народного художественного творчества. Удивительно, но факт, что веер адыгов до сих пор не обратил на себя ни внимания исследователей, ни многочисленных путешественников прошлых столетий, оставивших немало ценных записей о жизни и быте адыгов. Во всяком случае автору этих строк еще не доводилось встречать хоть какое-нибудь упоминание о веерах, бытовавших в народе. Факт этот представляется более чем странным еще и потому, что трудно предположить, будто бы никто из просвещенных очевидцев или путешественников не обратил внимания на столь любопытный и оригинальный предмет.

Можно предположить, что причина этого — чисто функциональное назначение веера и, в определенной степени, адыгский этикет. Обычная для европейской цивилизации манера использования веера была совершенно невозможна в среде адыгов: трудно представить себе адыжку, обмахивающуюся веером во время приема гостей, на свадьбах и прочих людных местах.

В отличие от широко известных складных вееров, веер адыгов никогда не был предметом женского туалета. Им могли пользоваться в жаркую погоду в домашнем кругу старшие члены семьи, но в основном его применяли при уходе за больными. Веер иногда прикреплялся к перекладине детской колыбели, и при раскачивании люльки он давал прохладу. Подобное применение веера было характерно для жителей Причерноморья. Веер адыгов похож на флажок размерами около 25×30 сантиметров, который крепится к древку ушками-петлями.

Пользоваться адыгским веером — нелегкое занятие, так как его необходимо крутить вокруг оси деревянной ручки. Материал и орнаментика вееров заслуживают особого разговора: они создавались из материалов, в обработке которых ярче всего проявилось творчество народа. Это плетение из болотной травы куги и золотое шитье — древнейшие ремесла адыгов.

В тех случаях, когда веер делался из куги, наложенные друг на друга плетеные плашки составляли жесткую основу веера. По периметру для скрепления они обшивались тканью. Из нее же делались три петли для крепления веера к древку, вокруг оси которого веер вращается движением руки.

Нельзя сказать, что в изготовлении вееров куга применялась широко, но такие

случаи все же нередки. Об этом свидетельствует коллекция вееров в Адыгском областном краеведческом музее, которую мы и рассматриваем.

Орнаментальная композиция веера из куги очень проста: шесть малых квадратов расположены друг под другом парно. В тех местах, где они соединяются, мастерица пришила цветные лоскуточки в виде цветков.

Подобные примеры с вплетением цветных нитей или лоскутков известны и в искусстве плетения циновки из куги.

Вееров из куги сохранилось немного: непрочны были веера из соломы.

Веера из ткани на твердой основе были гораздо более долговечными. Правда, сам веер становился более тяжелым, а декорирование его — более трудоемким.

Золотое шитье, которым украшались эти веера, требует от мастерицы вкуса, терпения и трудолюбия, но зато дает простор в выборе художественных средств: стиля — орнаментального или звериного, рисунка, фона, масштаба.

Золотое шитье адыгейских мастериц развивалось в двух вариантах: «шыхьар идагъ» (городская вышивка) и «адыге идагъ» (адыгейское шитье).

В первом случае орнамент вышивается по основе, и это дает эффект непосредственности, импровизационности исполнения. Во втором случае орнамент вышивается отдельно на пяльцах в очень сложной и трудоемкой технологии, затем вырезается и пришивается к основе веера.

Рисунок орнамента заготавливался предварительно. Создание рисунков для золотешвейных работ — особое ремесло.

В народе были широко известны мастера и мастерицы, которые вырезали орнамент, создавали композиции, и уже по готовым образцам другие мастера выполняли золотое шитье.

Орнамент золотого шитья всегда симметричен и имеет одну-две, реже три-четыре оси симметрии: все это зависит от того, во сколько раз складывается бумага, из которой вырезается ножницами узор.

В коллекции музея есть веера, в которых как бы совмещены два типа адыгских вееров: элементы золотешвейного орнамента украшают веер, плетенный из куги.

Изготовление древка для веера было, конечно же, как и все, что связано с деревом и металлом, сугубо мужским делом. Надо полагать, что это древко было резным и по своим художественным качествам достойно дополняло высокое искусство мастериц-золотешвейек. Однако резные ручки быстро ломались, и о них свидетельствуют только воспоминания очевидцев.

Некоторые представления об этом искусстве резьбы по дереву могут дать изредка встречающиеся ореховые палки и древние флаги для распорядителя танцев на адыгских свадьбах.

Необходимо еще сказать и о том, что золотешвейные веера из коллекции Адыгейского областного краеведческого музея имеют одну лицевую сторону, хотя обычно веера были двухсторонними. Видимо, по времени изготовления веера данной коллекции — последняя продукция затухающего уже ремесла, а отсюда и падение требований к качеству вещи.

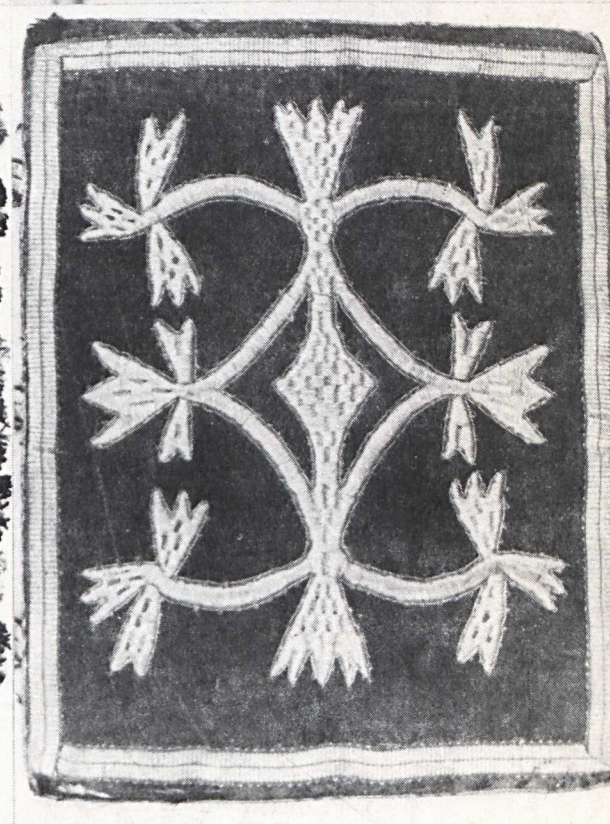
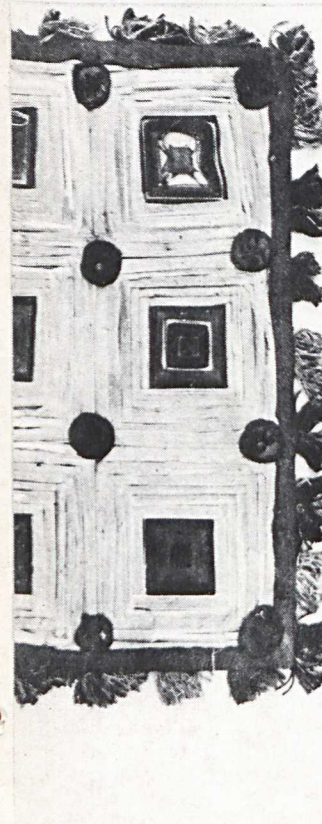
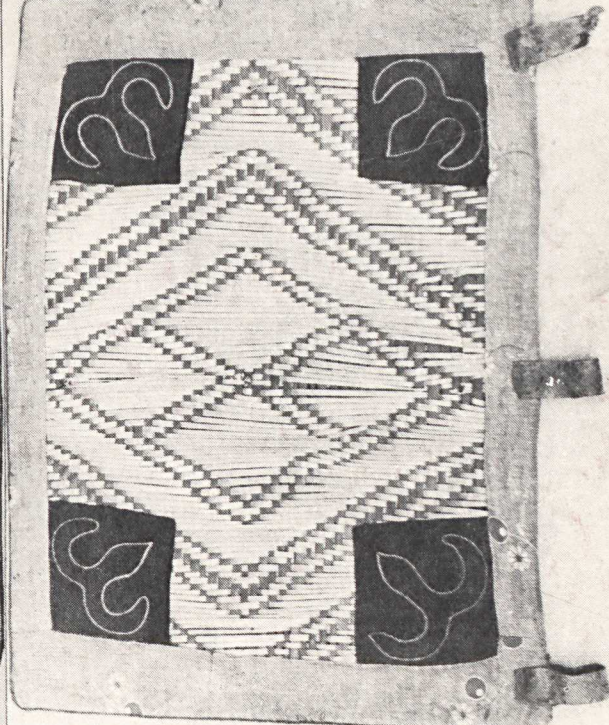
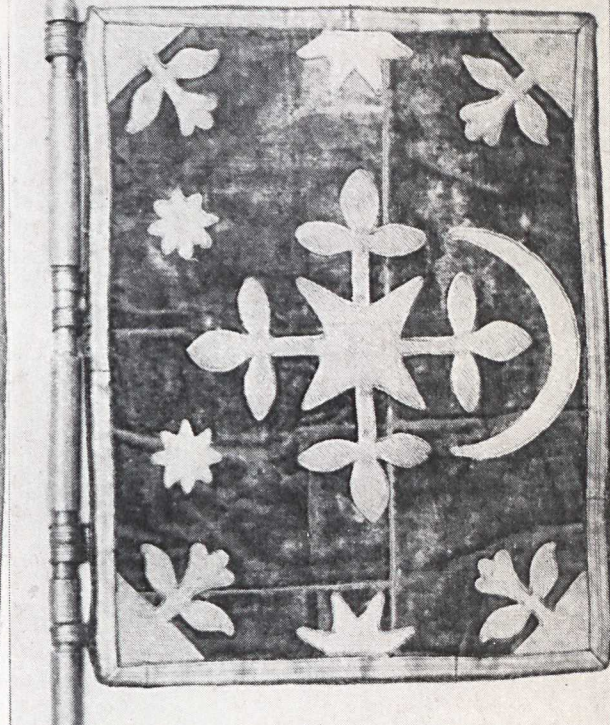
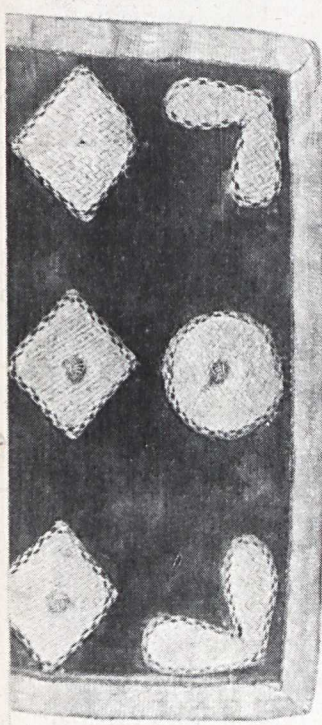
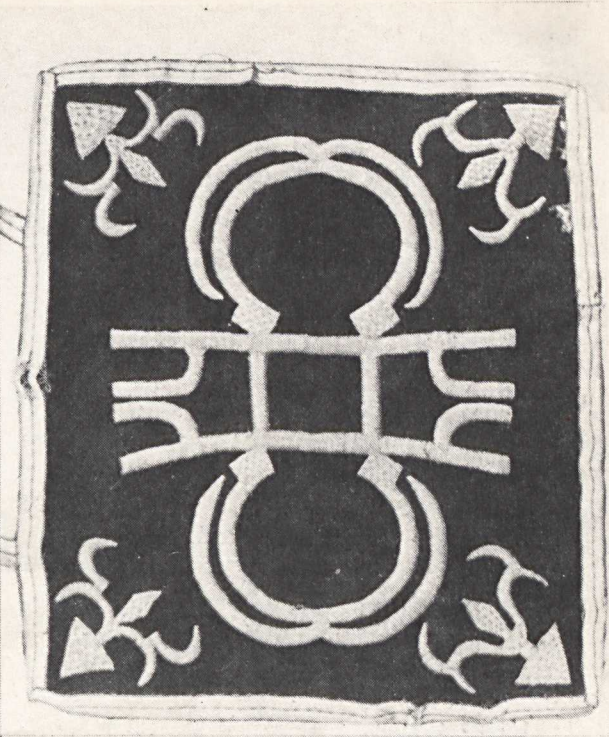
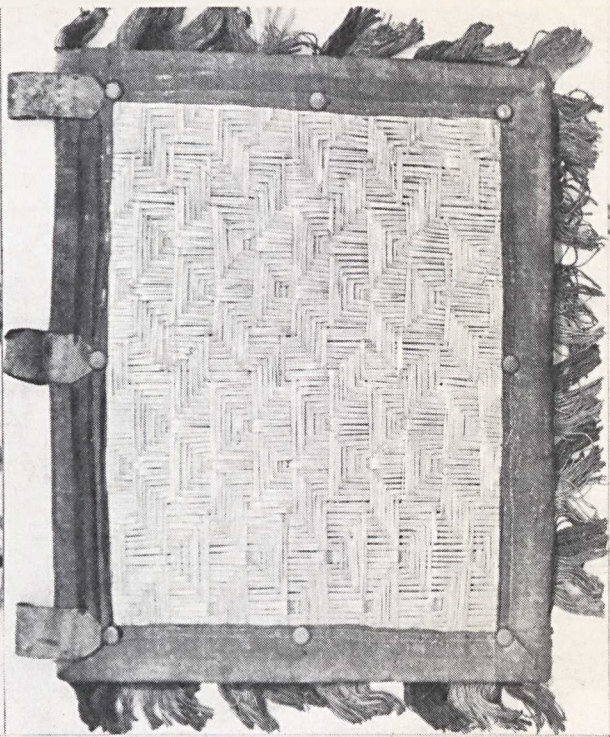
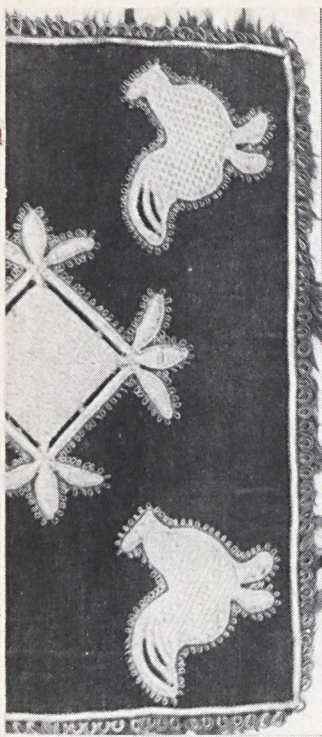
Ну, а каковы орнаментальные мотивы адыгских вееров?

И в пору христианства до XVI века и позже, в эпоху мусульманства, культура адыгов продолжала сохранять свои языческие корни. Именно поэтому мотив греческого креста и мусульманские символы обрастали более древними элементами растительного и звериного орнамента.

Ярким образчиком местного вкуса служит веер из описываемой коллекции: в одной композиции совмещены изображения креста, растительные мотивы, восьмиконечные звезды, полумесяцы.

В истории народного искусства адыгов веер — заметное явление. В небольшом обиходном предмете как бы сконцентрировались наиболее характерные черты духовной жизни народа, его верования, этика, художественный вкус.

Аслан Кушу



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

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

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 Шахов В. С.
Фотохудожник Рыбакова Р. П.
Фотографы: Евстигнеев В.
Масленников В.
Орлов В.
Сивцев А.
Соколов А.
Онанов С.

На обложке:
Фрагмент экспозиции Всесоюзной
выставки образцов массовых
изделий:
изделия из фаянса ЭТПК
ХФ РСФСР

П. Леонов
Сервис «Золотой олень».
Фарфор. Дулевский завод

Экспозиция ковров Московского
коврового объединения

На 2-й стр. обложки:
Экспозиция изделий
Ленинградского фарфорового
завода им. М. В. Ломоносова

© Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 08.07.82
Подписано в печать 16.08.82
A11850 от 10.08.82
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,780
Заказ 333. 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

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 9 (298). 1982
Основан в 1957 году

В номере:

1 *Художник и промышленность*

Художник — массовое производство —
культура
Задачи, цели и перспективы

2

20 лет спустя

5

Специалисты об уроках выставки

14

Художник профессионал на производстве
С учетом престижа

16 *В фокусе внимания*

Жилой интерьер дизайн-программа

21

Жилой интерьер — дизайн-программа
самодеятельности

23 *История*

Сосуды и их имена

26 *Теория*

Быт как предмет истории

28—32 *К 60-летию образования СССР*

Туркмения. Гобелены Ашхабада
Таджикистан. Городская среда Душанбе

33 *Художник и среда*

Первое Международное биеннале в Софии

38 *Предсъездовская трибуна*

Елена Ротару
Савзали Шарипов
Игорь Стефюк

39 *Художник и театр*

Юбилей Рижского ТЮЗа

42

Приемы Эйдофузиков

45—47 *Рецензии, хроника*

48 *Страница коллекционера*

Адыгский веер

Константин
Рождественский

Никита Воронов

Владимир Филатов
Гемма Любимова

Ирина Лучкова,
Александр Сихачев

Леонид Переверзев

Юдифь Каган

Георгий Кнабе

Наталья Анурова
Татьяна Овчарова

Тодор Булев

Татьяна Щербина

Михаил Ямпольский

Аслан Кушу