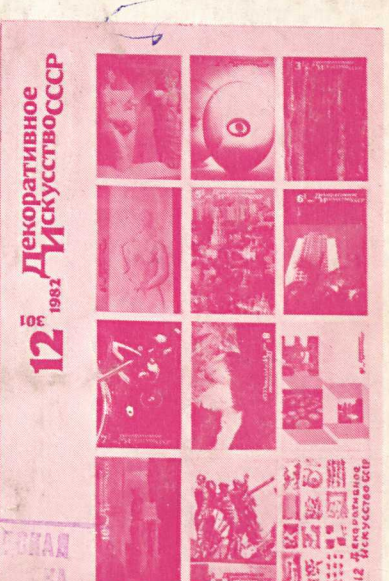
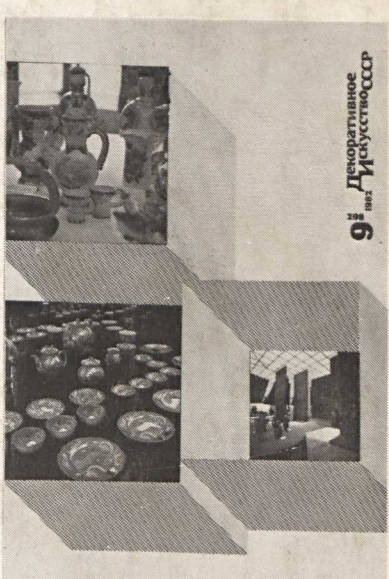
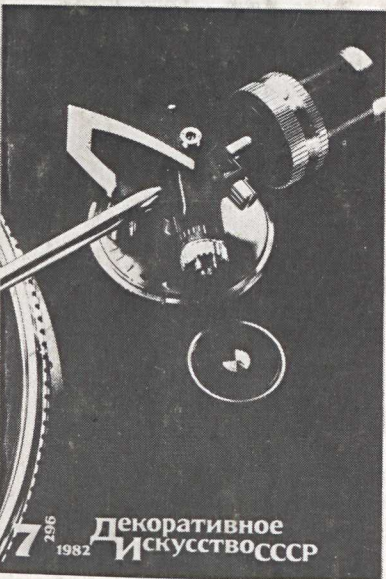
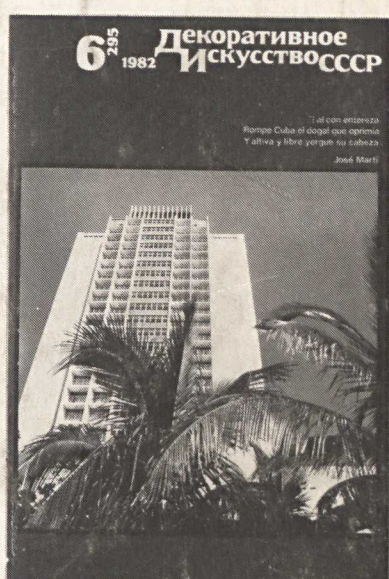
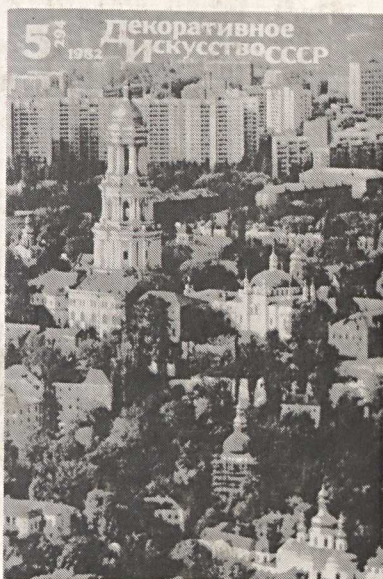
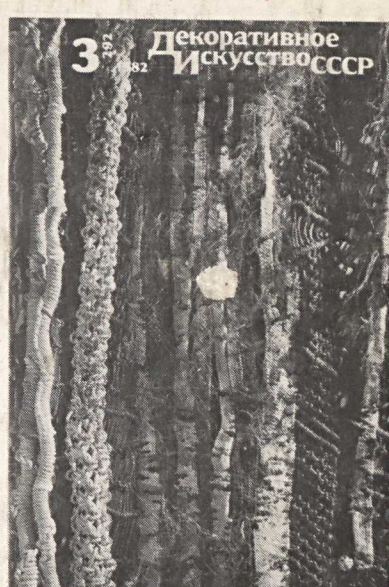
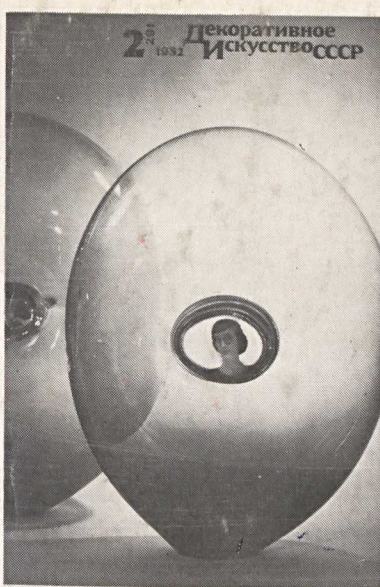


12 1982 Декоративное Искусство СССР





От сердца к сердцу

Леонид Голованов

60 лет образования Союза Советских Социалистических Республик

«Шестьдесят лет? Нет, целая эпоха!» — Восторженный возглас известной австрийской журналистки Евы Пристер, как нельзя более точно выразил самое характерное в отзывах наших зарубежных друзей о Советском Союзе. Государство, о котором буржуазная пресса, все тенденциозно настроенные каналы массовой информации неустанно стремятся посеять неблагоприятные представления, радушно открывает свои двери гостям, демонстрируя то, что подчас не вписывается в стереотипы традиционного мышления.

В начале 30-х годов Юлиус Фучик метко определил: «СССР — страна, в которой «завтра» многих народов уже является «вчера» — вчерашним днем». Последующие десятилетия не только подтверждали, но все более и более обогащали новым содержанием этот вывод-формулу. И такая тенденция сохранялась даже во время тяжелейших испытаний, выпавших на долю советских людей, — в годы отражения нашествия фашистских полчищ. Невосполнимая утрата миллионов жизней, разорение хозяйства на огромной территории не сломили моральный дух народа, защищавшего свои революционные завоевания, но, напротив, укрепили его, мобилизовали волю трудящихся масс на свершение подвигов, равных которым не знала история. И что самое существенное — продолжалось созидание и развитие новой системы человеческих отношений, некогда лишь смутно грезившихся лучшим умам человечества. Еще более тесной и органичной стала сплоченность федерации ста с лишним свободных и равноправных наций и народностей.

В борьбе за утверждение нового общественного уклада участвовали представители не только рабочего класса, крестьянства, науки и техники, но и всей творческой интеллигенции. Своими специфическими средствами они тоже строили социализм, создавали новые общественные отношения — «Союз нерушимый республик свободных», сплотившихся вокруг Советской России. После разгрома фашистских полчищ в Великую Отечественную войну и восстановления пострадавшей экономики великий могучий Советский Союз продолжал развиваться и крепнуть. Его цементировали духовное сродство на принципах коммунистической идеологии, на базе единой многонациональной культуры и совместная грандиозная деятельность, устремленная к великой цели. Ныне на благодатной почве зрелого социализма новая историческая общность людей, вбирая в себя все положительное, все общезначимое в трудовом, бытовом и эстетическом опыте, как у себя «дома», так и за рубежом, целеустремленно приближает будущее, в котором получит развитие общественное коммунистическое самоуправление, а богатство общества будет определяться полнотой расцвета человеческих сущностных сил, всесторонностью творческих качеств каждой личности. Изменив коренным образом суть общественных отношений, преобразуя на основе этого всю материальную и духовную жизнь страны, социализм открыл новую эпоху и в истории искусства всех народов, населяющих нашу огромную территорию, изменил его содержание, а также его социальную роль. Искусство ныне поставлено целиком на службу народу. Проникнутое духом коммунистической партийности и народности, вдохновленное идеалами социализма, оно устремлено к образному воплощению революционной борьбы масс и их энтузиазма в созидании нового общественного строя, утверждении мира во всем мире, победы на Земле высших идеалов человечества.

Великий Октябрь уничтожил границы, изолировавшие искусство многих национальностей друг от друга и — главное — от магистральных путей мирового историко-художественного процесса. Сколь бы ни были различны исходные позиции, с которых начинало свою историю в советское время искусство различных народов, общей целью было формирование всесторонне развитой художественной культуры, владеющей тем богатым арсеналом средств, видов и жанров, который позволяет ей отвечать на запросы социалистического общества, являть собой совершенную эстетическую форму общественного сознания. В этом русле получило свое развитие, в частности, и декоративно-прикладное искусство, призванное внести высокую эстетическую радость в повседневность труда и быта советского человека, в созидание разносторонней, внутренне богатой личности нового типа.

«У советских людей, — справедливо писала Ева Пристер в своей последней статье, — много того само собой разумеющегося, о чем человек в мире капитализма может только мечтать».

*

Мне невольно приходит на память одна из встреч с Мариэттой Сергеевной Шагинян. Даря свои «Этюды о Низами», она говорила: «Удивительный факт, все утопии человечества — от древнейших до новейших, от западных до восточных — имеют общие черты, хранят те или иные элементы коммунизма...»

Осенним днем в открытой «Волге», под кроной столетних тополей, высоко поднявшихся над музеем Маркса и Энгельса, мы невольно разговорились о том, что идеальное общество будущего мыслилось представителями всех времен и народов более или менее одинаково — азербайджанец Низами Гянджеви из XII века как бы протягивал руку в XVI век англичанину Томасу Мору и в XVII век итальянцу Томмазо Кампанелле.

В моем сознании оживают слова, окрашенные неповторимыми интонациями. Энергично, напористо, словно наступая, писательница отчеканивала каждое слово:

— В совпадении мечтаний людей о лучшем социальном строе, в тождестве горячего протеста человека против насилия и

неравенства, в единстве идеалов добра, чести, верности, взаимной поддержки — проявляется общечеловеческая черта и народов и культур...

Эта черта — вековое стремление людей к справедливости и братству. По мере исторического развития она обретала все более определенную форму борьбы классов. Фантастические проекты «идеального государства», авторы которых пытались возвыситься над классовыми антагонизмами, мало-помалу лишались практического смысла и всякого теоретического оправдания. На смену им в середине XIX века пришло научное понимание законов социального развития. Ключ к нему марксизм нашел в истории развития труда. Эта теория не была выдумана — она объективно выросла из совокупности революционного опыта и революционной мысли разных стран.

*
Но что такое «труд»?

В конечном счете, какую бы технологическую форму он ни принимал (хотя бы и самую что ни на есть современную, со всеми атрибутами научно-технической революции) — не что иное, как процесс, совершающийся между человеком и природой, в котором человек своей целесообразной деятельностью опосредует, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и ею.

Воздействуя на природу, совершенствуя технические средства этого воздействия — от первого каменного скребка до современных стальных инструментов с их математически строгим профилем рабочей кромки и далее, до электронных и световых узконаправленных лучей в качестве резца, — человек непрестанно стремится утвердить себя над природой, умножить свою власть над ней, обрести тем самым новые степени свободы от подчинения ей.

Если свобода есть мера способности осуществлять свои цели, то развитие производительных сил общества означает свободотворческую миссию труда.

Производительные силы порождают определенные производственные отношения и сами функционируют лишь в рамках их — обуславливая их, они одновременно оказываются и обуславливаемыми ими. В этой живой связи взаимодействующих сторон возникают противоречия, время от времени разрешающиеся взрывами сложившихся форм общественной организации труда (а с ними и сопутствующих надстроечных институтов), приведением в соответствие их новому содержанию трудовой деятельности общества.

Такова реальность истории.

Не вдаваясь глубоко в нее, отметим лишь, что прогресс производительных сил сопровождался обособлением разных видов трудовой деятельности, социальным расслоением, появлением частной собственности на средства производства, а с ней и отчуждением труда от труженика. «Вся кабака человечества заключается в отношении рабочего к производству, и все кабальные отношения суть лишь видоизменения и следствия этого отношения», — писал молодой Маркс. Сент-Экзюпери, наблюдая однажды в поезде возвращающихся на родину рабочих-поляков, высланных из Франции, был потрясен их обликом: «Непостижимо, — как же они... превратились в комья грязи? Под какой страшный пресс они попали? Что их так исковеркало?» Этим прессом был капитал. Он превратил труд из ваятеля человека в разрушителя. Тот же пресс уродует и все сферы того мира, в котором господствуют частнособственнические отношения. Так, например, искусство, деформируемое этим прессом, служит не общению, не укреплению взаимных связей людей, а их разобщению, взаимному отчуждению. Категория прекрасного оказывается отброшенной в массовых видах художественного творчества; на смену нравственным и эстетическим ценностям, чему изначально оно служило, приходят фокусничество модернистов, спекулятивные выверты, псевдоценности, создающие публику, способную «наслаждаться» лишь суррогатами искусства и не способную откликаться на истинную красоту, наслаждаться ею, расти по ее законам.

Материальное и духовное производство в наши дни в силу своего высокого развития обрело явно выраженный общественный характер. Реально или потенциально, прямо или косвенно, непосредственно или опосредованно любой вид деятельности оказался тесно связанным со множеством других ее видов. Труд отдельного человека — все равно: физический или умственный — стал зависимым от труда общества в целом. Но общество как целостный социальный организм силой того же пресса раздробилось на частности, расщепилось, расслоилось на элементы, взаимно противостоящие друг другу. Человек — это родовое существо — оказался противостоящим другим людям, в том числе даже находящимся в одном с ним социальном слое; плоды его труда, созданные им самим, как и весь вещный мир, стали господствовать над ним как нечто чуждое.

«Индивид есть общественное существо», — подчеркивал Маркс. — Поэтому всякое проявление его жизни — даже если оно и не выступает в непосредственной форме коллективного, совершаемого совместно с другими, проявления жизни, — является проявлением и утверждением общественной жизни». В человеческом сообществе как бы изначально заложена тенденция к всеединству. Развитие машинной индустрии, коренные изменения в технико-организационном содержании труда, казалось, усугубляли ее. Ведь создание материальных и духовных

ценностей становилось все в большей степени зависимым от развития «всеобщего интеллекта», а также от кооперации труда. Им противостояла встречная сила — частнособственническое присвоение. И родовая сущность человека оказалась отчужденной от себя самой. Это не парадокс — это факт буржуазного общества. И неудивительно, что в нем культивируется идеал гипертрофированной личности, «героя»-одиночки, оправдывается эгоизм и индивидуализм, провоцируется национальная рознь, поощряется цинизм сильных в отношении слабых. Все идет в ход, чтобы усугубить разорванность бытия, сознания и воли трудящихся масс и тем самым воспрепятствовать политическому вызреванию условий для коренных изменений социально-экономического содержания труда, для революционного упразднения господствующего в обществе отчуждения и утверждения непосредственно общественного характера производства.

Оглядываясь на отечественную историю, видим, что царизм, превративший «единую и неделимую Россию» в настоящую тюрьму народов, стремился, с одной стороны, держать в узде весь трудовой люд, всячески препятствуя его социальному и духовному росту, жестоко подавляя стремление национальных меньшинств к развитию своей государственности, экономики и культуры, а с другой — непрерывно расчленял и сталкивал различные группы людей, особенно представителей разных национальностей, чтобы легче было манипулировать массами в интересах господствующих классов.

То же самое мы наблюдаем и сегодня всюду, где господствует капитал.

Горечи полны стихотворные строки, сложенные великим казахским акыном Абаем Кунабаевым:

*Как степным миражам, людям верить нельзя.
Мир и правда чужды им: друг другу грозя,
Лгут, лукавят; заемные мысли у них.
Поступайте, как сердце велит вам, друзья!*

А сердца простых людей все больше воспалялись ненавистью к угнетателям.

В конце концов, когда противоречия достигли апогея, пробил час капиталистической частной собственности — рабочие и крестьяне под руководством большевистской партии свершили революцию. По этому поводу В. И. Ленин писал, что впервые после столетия труда на чужих, подневольной работы на эксплуататоров является возможность работы на себя и притом работы, опирающейся на все завоевания новейшей техники и культуры.

*
— Я пережила Октябрьский переворот уже зрелым человеком. Мне было тридцать лет... — говорила Мариэтта Сергеевна. — Пережила его, к счастью для себя, вместе со всем народом, а не с буржуазной писательской средой, ослабевшей от голода, февральского правительственного хаоса, непонимания того, что происходит, потери подлинного чуткого истинного... Не знаю, могут ли это понять до последней глубины теоретики в науке, художники в искусстве, сами не пережив такое «мгновенье-вечность». Но отблеск его прошел по всему человечеству... Нравственное величие совершенного нашим народом зажигало сердца рабочих и лучших людей из старого мира... Это было время, когда теория сомкнулась с практикой, — две «параллели» встретились, идея и действительность слились в одно.

И вот перед нами уже не утопия, не умозрительная концепция и даже не научно обоснованная гипотеза, а реальный опыт шести с половиной героических десятилетий, о котором мы можем говорить, опираясь не на отвлеченные суждения, а на непосредственные живые факты. Опыт возвращения труда самому себе и опыт добровольной, сознательной организации его во всенародном масштабе, заступившей место стихии рынка и конкуренции предпринимателей в погоне за прибылью. Одновременно это и опыт единого союзного многонационального государства, образованного на основе принципа социалистического федерализма, в результате свободного самоопределения наций и добровольного объединения равноправных Советских социалистических республик.

Одной из главных предпосылок победы Советской власти было то, что Коммунистическая партия непрерывно держала в поле зрения национальный вопрос, рассматривая его как неотъемлемую часть программы социалистической революции, коммунистического строительства.

Нации возникли как неизбежный продукт и неизбежная форма общественного развития на известном этапе истории. И рабочий класс складывался, мужал и креп, устраиваясь в определенных национальных рамках. Капитализм породил две тенденции в национальном вопросе. Одна: пробуждение национальной жизни и национальных движений, борьба против всякого национального гнета, создание национальных государств. Другая — развитие и учащение сношений между нациями, ломка национальных перегородок, создание интернационального единства капитала, экономической жизни вообще, политики, науки и так далее. Обе тенденции — всеобщий закон капиталистического общества.

Первая преобладает в начале его развития, вторая — характеризует зрелый капитализм, в недрах которого создаются предпосылки новой формации — социализма.

С обеими тенденциями всегда считалась наша партия, отстаивая в своей программе, во-первых, равноправие наций и языков, недопустимость каких бы то ни было привилегий в этом отно-

Информационные
знаки на пешеходной
улице в Юрмале.
ЛатвССР

На стр. 6
Олимпийская
деревья в Москве.
Общий вид

Р. Эльдаров
Памятник
Айни в Душанбе.
Фрагмент. ТаджССР

А. Васнецов
Фонтан
в Архангельске.
РСФСР

Площадь
им. В. И. Ленина
в Ташкенте.
Общий вид. УзССР

Мемориал
«Слава Труд»
в Кутаиси.
Фрагмент. ГССР

На стр. 7
Аэропорт в Ереване.
Общий вид.
АрмССР

шении, а во-вторых, принцип интернационализма и непримиримой борьбы против заражения пролетариата буржуазным национализмом, хотя бы и самым утонченным. Создавая авангард рабочего класса и учитывая условия его предстоящей деятельности, В. И. Ленин выдвинул идею слить в единый поток революционную борьбу пролетариата и национально-освободительное движение угнетенных народов. Вождь подчеркивал, что партия должна быть интернациональной по своему составу, типу построения, внутрипартийной жизни и всей революционно преобразующей практике. Этот же принцип лег потом и в основание нового, социалистического государства. При разработке Программы и Устава партии В. И. Ленин указывал на необходимость развивать и укреплять союз российского пролетариата с многонациональными массами крестьянства для свержения самодержавия и перехода к социализму. И среди принципиальных положений тогда же им было выдвинуто право наций на самоопределение вплоть до отделения от России и создания самостоятельного государства. Оно затем вошло в один из первых документов Советской власти — в «Декларацию прав народов России». Дальнейшее развитие политических событий, отражение и подавление сил внешней и внутренней контрреволюции, вся логика борьбы за социализм потребовали образования единого многонационального социалистического государства. Решающую роль тут сыграла целеустремленная идеологическая, политическая и организаторская работа ленинской партии. Не будет преувеличением, если мы скажем, что рождение СССР — важный исторический рубеж в вековой борьбе человечества за равноправие и дружбу народов, за революционное обновление мира. Временной отрезок, отделяющий нас от первого Всесоюзного съезда Советов, единодушно принявшего Декларацию об образовании Союза Советских Социалистических Республик, был столь насыщен событиями и успешно решенными историческими задачами, что даже нам, очевидцам и даже участникам многих из них, трудно измерять его лишь десятилетиями. Да, это, действительно, целая эпоха, в которой другие народы и государства находят и еще долго будут находить немало для себя поучительного. Нашей стране выпала нелегкая, но завидная судьба — быть первооткрывательницей новой эры. И что так уместно подчеркнуть: для нас многие шаги этого грандиозного перехода и многие обобщенные формулы, связанные с ними, не абстракции, а живая реальность, представленная собственными впечатлениями и связанная с конкретными делами и людьми.

Перед моими глазами встает небольшая школа в далеком Эссо — центре Евенкийского национального округа на Камчатке... И невольно мысли обращаются к культурной революции, которая призвана была закрепить и продолжить дело революции социальной. Российской Федерация — крупнейшая по территории, населению и экономическому потенциалу республика СССР — объединяет 16 автономных республик и 5 автономных областей, 10 автономных округов и 6 краев. 83 процента ее населения (107,7 миллиона человек) — русские. Остальные — национальные меньшинства, некоторые из которых насчитывают всего несколько сот человек (как, например, керекы или югакиры). Для всех открыты школы, в которых обучение ведется на национальном языке либо такой язык изучается как предмет. Выбор языка обучения — конституционное право родителей школьников. Есть в РСФСР школы, в которых (как, например, на Северном Кавказе) обучаются дети 15—20 разных национальностей. В таких случаях общий язык у них русский. Что же касается программ, то они едины в своей основе, хотя в программах любой национальной школы непременно есть своя специфика, связанная с местными условиями, традициями. Ежегодное обучение одного школьника в среднем по РСФСР стоит 200 рублей; в национальной школе, где классы малочисленны, — в три-четыре раза дороже; в школах-интернатах, где дети находятся на полном государственном обеспечении, эти расходы достигают 1200—1500 рублей. Государство не скупится на эти затраты, ведь они — прямое вложение в будущее нашего общества: от качества образования и воспитания нового поколения зависят судьбы народного хозяйства и культуры.

В моих руках письмо из Казахстана, где у меня немало хороших друзей. С Жабайханом Абдильдиным нас связывают профессиональные интересы — он директор Института философии и права Академии наук Казахской ССР. Сегодня казахстанская философская школа — одна из ведущих в стране. В исследовании проблем диалектической логики ею достигнуты серьезные успехи. Среди научных тем института, в частности, сфера национальных отношений. Недавно его ученые подготовили монографию о совершенствовании межличностных отношений в многонациональных коллективах.

У многих иностранных туристов, посещающих Казахстан, вызывает удивление тот факт, что менее чем за полвека этот край совершил скачок от средневековья к цивилизации, от кочевий к стартам в космос с Байконура, к атомной станции с реактором на быстрых нейтронах в городе Шевченко на полуострове Мангышлак.

Нет слов, здесь есть чему подивиться. А чем был Казахстан шестьдесят лет назад? — Одной из наиболее отсталых окраин страны, с большими трудностями выбиравшейся из феодальных

отношений. Население занималось в основном скотоводством. Имевшаяся в отдельных местах промышленность состояла из мелких кустарных предприятий, перерабатывавших, как правило, сельскохозяйственное сырье.

А теперь по объему промышленного производства Казахстан занимает среди пятнадцати союзных республик четвертое место. Уровень потребления электроэнергии на душу населения здесь выше, чем во многих зарубежных странах. Только за минувшую пятилетку тут было введено в строй более 250 промышленных предприятий, крупных цехов и производств. Хлеб Казахстана благодаря освоению целинных земель вместе с хлебом Российской Федерации и Украины составляет основу зернового фонда страны.

Совершить свой рывок на пути прогресса казахский народ смог только благодаря Великой Октябрьской революции и помощи братских народов, в первую очередь русского. Баурджан Момыш-улы, живой герой знаменитой повести А. Бека «Волоколамское шоссе», боевой соратник генерала Панфилова, стал после войны писателем. Его книги хорошо известны широкому читательским кругам.

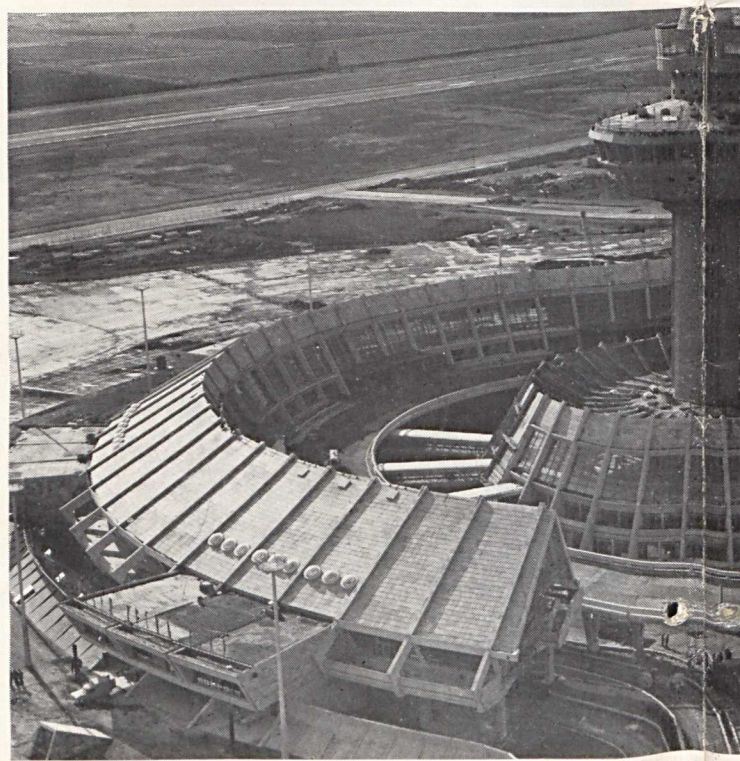
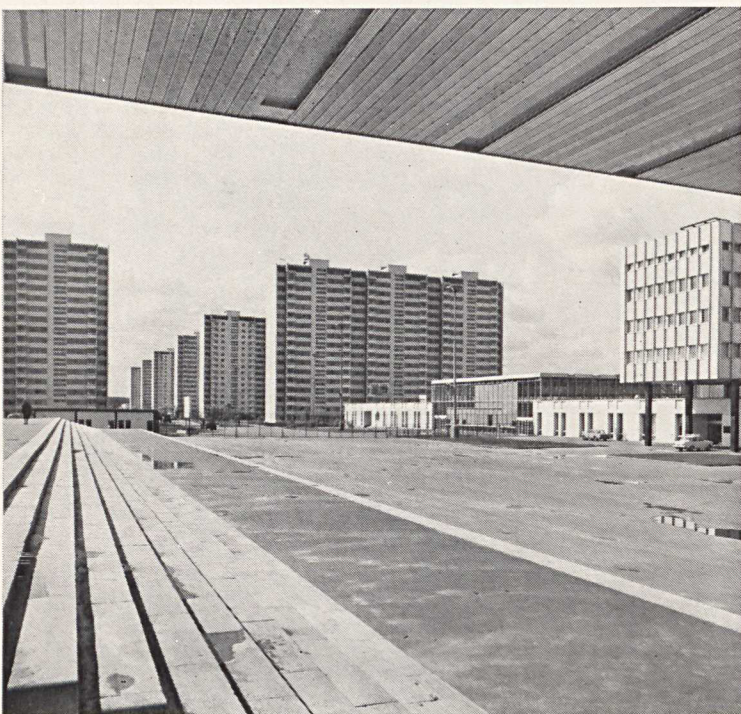
— Я пишу по-русски, — говорит он автору этих строк, — потому что русской культуре обязан тем, чем стал... Десятисто процентов моих учителей и моих друзей — русские, и своими произведениями я несу им дань своей признательности, делясь всем, что дорого мне в жизни.

Когда я думаю о Туркмении, то вспоминаю верблюжий чал, которым меня угощали в юрте на берегу Каракумского канала. «Рекой дружбы» называли эту голубую артерию среди раскаленных песков. Точнее не скажешь: представители более сорока национальностей прокладывали его. Двести с лишним городов выполняли для него заказы. Он должен был напоить иссохшую землю Туркменистана, но все республики страны участвовали в работе над ним, как для себя самих. «Смею утверждать, — говорит член-корреспондент Академии наук СССР географ Агаджан Бабаев, — что в каждом из тех, кто прокладывал эту величайшую в истории искусственную реку, кто выстоял, не сбежал от поистине адских условий, — в каждом без исключения по-настоящему полно отражены черты советского характера». Из Армении мой друг филолог, педагог и писатель Рафаэл Атаян прислал красивый буклет о Матенадаране — Институте древних рукописей, крупнейшем в мире центре по изучению уникальных памятников письменности. Здесь хранятся тысячи манускриптов на армянском языке и языках других народов мира... За годы Советской власти необычайно развилась культура этой республики. В начале века умевших читать и писать здесь было чуть более 9 процентов. Ныне — стопроцентная грамотность населения. Всемирную известность получили достижения этой республики во всех сферах «духовного производства» — науке, искусстве, просвещении и т. д.

Я мог бы продолжить этот перечень. Мне кажется, что вся моя жизнь — сплошное переплетение разных судеб в моей судьбе, разных национальных культур в моей русской культуре. Мне не забыть встречи в Прокопьевске Кемеровской области с самодеятельным художником Иваном Егоровичем Селивановым. Его живописные работы демонстрировались на всеююзных выставках и побывали за рубежом. Всю жизнь он проработал печником. Родом из Архангельской области, он исколесил, наверное, полстраны и вот осел в шахтерском городе. В зрелом возрасте он вдруг начал увлеченно рисовать и писать красками. Что произошло? Видно, давно в нем теплился уголек тяги к изобразительному творчеству, а тут вспыхнул настоящий огонь. Его работы поразили многих специалистов. И вот, воспользовавшись служебной командировкой в Сибирь, я не мог не вернуться к нему — столь сильно было во мне желание познакомиться с ним. Могу сказать, что судьба даровала мне удивительное свидание. Весь день мы беседовали о его жизни, о сути художественного творчества. И мне тогда невольно вспомнилось высказывание Достоевского о том, что «искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить». Великий писатель говорил: «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, неразлучна с человеком». Стихия этой потребности привела пожилого мастерового в искусство, в котором он тоже проявил себя как самобытный мастер. Но не та ли стихия привела и меня в далекий город? И мне подумалось, что потребность в искусстве — это и потребность человека в человеке, один из мостов, протянутых от сердец к сердцам. Мы все, каждый по-своему, строим подобные мосты — и в этом смысл нашей жизни. Великий Октябрь, рождение Союза социалистических республик открыли небывалые в истории человечества возможности перед всеми нашими народами, в том числе — цементировать свою дружбу посредством искусства. В каждом гражданине нашей страны заключен органический слав многообразной по своим национальным формам, интернационалистской по своему характеру и духу, социалистической по содержанию культуры, рожденной шестьдесят лет назад, но впитавшей в себя соки всех предшествующих столетий. Эта культура и составляет основу тех неразрушимых и навсегда обоюдно открытых магистралей, идущих от сердец к сердцам, и ее по праву мы должны назвать главным достоянием нашей эпохи.







Эстетика интернационализма

Елена Зингер

Выступая в 1927 году в связи с открытием отдела ГАХН по изучению искусства народов СССР, А. В. Луначарский раскрыл глубокий интернациональный смысл борьбы за многообразие молодой советской культуры. Оригинальные, яркие формы живого коллективного крестьянского творчества, несметные сокровища фольклора и «художественного быта» народов СССР, показанные на первых советских выставках 20-х годов, воспринимались им не только как естественная питательная среда для пролетарского искусства, но и как выражение «яркости жизненных проявлений человеческого гения», как многообразное и в то же время единое в своей основе развертывание «форм радостного существования».

Этот, не только политический, но и сугубо эстетический подход к «интернационалистскому принципу», которым «как раз и достигается величайшее единство при величайшем разнообразии, то есть основной принцип красоты»¹, содержал в себе зачатки того понимания, которому еще предстояло раскрыться в будущем. И действительно, развитие нашей художественной культуры свидетельствовало о возникновении нового типа искусства — народно-гармонического, синтетического, — где одновременно идущие процессы и национальной, и интернациональной консолидации приводят к формированию целостных художественных структур, наглядно демонстрирующих принцип «единства в многообразии». Закономерности этого процесса отчасти уже исследовались, и все-таки, думаю, мы еще не вполне отдаем себе отчет в том эстетическом, человеческом, собственно культурном наполнении, которое содержится в комплексе понятий «национальная и интернациональная культура». Ибо как раз в них и раскрывается фундаментальная творческая, синтезирующая природа культурной деятельности человека — способность сознания, памяти к отбору, к обобщениям, ассоциациям, тяготение человеческого духа к целостным гармоническим образованиям, к установлению иерархии ценностей. В таком случае и сами понятия «самобытности» и «интеграции» выступают как равно необходимые человечеству культурные ценности, как две взаимообусловленные, взаимодополняющие стороны единого процесса. Опыт развития советской культуры доказал это с очевидностью. Во всей силе

своей коллективной природы, внутри- и межнациональных творческих связей она противопоставит разрушительным тенденциям в культуре Запада.

Анализируя современную западную культуру, известный французский ученый А. Молю называет ее, в отличие от культуры предшествующих эпох, «мозаичной». «Мы будем называть эту культуру «мозаичной», — пишет он, — потому что она представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия... Мы усваиваем ее через средства массовой коммуникации — печать, кино, радио, телевидение... через... массу источников, от которых в памяти остаются лишь мимолетные впечатления и осколки знаний и идей... Мы остаемся на поверхности явлений...», «пассивно погружаясь в поток сообщений»². Между тем глубокая культура, по Молю, характеризуется большой частотой и силой сцеплений между элементами знания, множеством потенциальных ассоциаций между ними.

Не говоря уже о рекламно-агрессивном характере самой исследуемой Молем массовой информации на Западе, его мрачные выводы связаны и с тем, что сама его информационная теория культуры как «оснащения ума», «экрана заний», на который человек проецирует свои восприятия, приводит к принципиальному отторжению этой чисто интеллектуальной, по его мнению, деятельности от эмоциональных и этических ценностей, от чего действительные возможности воздействия «культурного сообщения» на структуру личности, естественно, еще более ограничиваются и снижаются. Все это: и объективное положение вещей, и их субъективная интерпретация — создает общую картину расшатанности, нивелировки, «мозаичности» и индивидуальной культуры, и культуры западного общества в целом. Природа социалистической культуры — «великой силы идейно-нравственного сплочения наций и народностей Советского Союза»³, в корне иная; иной характер и самих «сообщений». И все-таки мы не можем совсем отмахнуться от возникшей в эпоху НТР проблемы массового воспроизводства продуктов культуры через средства массовой коммуникации. По-видимому, вовсе игнорируя эту проблему,

мы мало что поймем в процессах, которые происходят, например, в молодежном искусстве, с его нередко поверхностным, потребительским отношением к традициям, к классике. Но это значит, что мы должны еще более внимательно отнестись к осмыслению того опыта, тех ценностей, которые накопила наша многонациональная культура за шестьдесят лет.

* * *

Когда вспоминаешь поездки по стране, по союзным республикам, неизменно убеждаешься, что каждая из них была не только открытием неповторимо прекрасного художественного мира, но и ступенью в познании общего процесса развития советской культуры. То это был поражающий воображение эпический размах и величие пейзажей Армении, запечатленных Сарьяном; то, напротив, дробно-звенящая, необычная для 50-х годов яркость народных образов в работах мастеров Закарпатья; небылая, со времен Дейнеки, энергия современного восприятия мира в насыщенных нефтью полотнах Т. Салахова и рядом — буйство красок и форм в композициях Т. Нариманбекова; поэтические легенды и символы литовских графиков и витражистов; «на холмах Грузии» покорила своим благородством монументальная пластика Э. Амашукели и М. Бердзенишвили, а в окружении пустынь особенно звучно заявляла о себе жизненная сила орнаментов и декоративных контрастов в народном и профессиональном искусстве Туркмении.

Все эти и многие, многие другие удивительные в своем разнообразии впечатления всякий раз с новой стороны раскрывали существенные черты новой, по существу, на глазах одного поколения сложившейся интернациональной культурной целостности.

У истоков этой целостности, если опустить широко известные общие социально-политические факторы — ленинская теория преемственности культурного развития; наследования и переработки пролетариатом «всех тех богатств, которые выработало человечество»; выдвинутый еще до революции лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения» — с одной стороны, и борьба партии — в соответствии с ленинским пониманием интернационализма — за подъем самобытной культуры угнетавшихся царизмом народов; активнейшая роль русской культуры и русского языка в формировании этой самобытности — с другой. (Выдвинутый во второй половине двадцатых годов лозунг социалистической «национальной культуры» отразил эту специфическую ориентацию на культурное развитие «более отсталых», выражаясь терминами прошлых лет, «национальных республик».)



Здесь нет возможности даже упомянуть те огромные исторические, и общие, и более частные, культурные начинания молодого советского государства, которые имеют непосредственное отношение к нашей теме. Напомню лишь, что в числе мероприятий, посвященных десятилетию Октября, была организованная уже упоминавшейся Государственной Академией художественных наук (ГАХН) первая Юбилейная выставка «Искусство народов СССР» — крупная веха на пути консолидации художественных сил советских народов, отразившая специфичность задачи первого ознакомления с искусством республик — художники Москвы и Ленинграда на ней представлены не были. Показанные там произведения Н. Пирсманашвили и Л. Гудиашвили, М. Сарьяна и Г. Григоряна, большой группы украинских монументалистов, В. Касияна, Б. Нуралли, С. Чуйкова и других мастеров, как и оригинальное выступление украинских графиков на Всесоюзной выставке «Травюра СССР за десять лет» позволили критике тех лет сделать вывод о складывающихся внутри советского искусства «национальных стилях», сплетенных «с географией», с «этнографией», с образом жизни и чувствования народов», об органической взаимообусловленности народности и «локальной неповторимости» формы⁴. Проблема становления национальной культуры не сводится к национальному своеобразию; она включает в себя множество аспектов отражения жизни, и чем шире эти аспекты, тем нормальнее идет ее развитие. Но среди вопросов, которые при этом возникают, вопрос о национальном своеобразии, отличительных особенностях культуры приобретает, как правило, на первом этапе ее становления особую остроту. Поэтому в 20-х — начале 30-х годов очень активными оказываются художники тех направлений, которые наряду с общими идейно-художественными проблемами решали специфическую для того времени задачу «культурного самоопределения».

Прямо не связанные друг с другом, в какой-то мере стадияльно близкими оказываются в этот период и уникальный в своей национально-поэтической емкости синтетический стиль Сарьяна, и опыт использования декоративно-орнаментальных богатств народного творчества ашхабадской Ударной школой искусств Востока, и монументальные устремления украинских мастеров, и более поздние поиски «нового декоративно-тематического стиля» в Узбекистане, и броская декоративность агитационно-плакатных образов молодых азербайджанских живописцев, и стилистические искания А. Коджояна и Л. Гудиашвили. В русском искусстве эту линию представляли Б. Кустодиев, К. Юон, отчасти — К. Петров-Водкин.

Характерно, что по-разному проявившийся интерес к народной, «лубочной», национальной традиции совмещался здесь с ярко выраженным тяготением к монументализму, к декоративному обобщению. В своей статье о юбилейной выставке Я. Тугендхольд, делая попытку проанализировать пути развития современного национального искусства на примере живописи украинских мастеров, особо подчеркивал его тенденцию становиться эпосом, «желание сделать из передвижнического сюжета нечто эпическое, «вечное», которое должно затвердеть в народной памяти, а потому и «затвердевшее» как монументальная стенная фреска»⁵. Однако и на этом этапе, как уже отмечалось, процесс развития национального искусства был намного шире подчас архаизирующих поисков его своеобразия, и в этом естественном процессе участвовали художники самых разных направлений.

В 30-е годы, отмеченные усилением прямых контактов искусства с жизнью, что было закреплено в определении метода «социалистического реализма», яснее прослеживаются общие линии развития. Поиски «национальной формы» как бы теряют свою остроту и самостоятельную актуальность; художники свободнее обращаются к классическому наследию мирового искусства. В центре оказывается интерес к психологии, к индивидуальному

характеру, что не означало, однако, утраты интереса ни к собственно монументальным исканиям, ни к монументально-героическому обобщению образа современника. В портретах В. Мухомой, М. Нестерова, П. Корина, П. Кончаловского, М. Сарьяна, И. Грабаря представляла личность с новой созидательной психикой. В годы Великой Отечественной войны, еще сильнее сплотившей народы, вызвавшей подъем патриотизма, обостренного чувства любви к Родине, возникает интерес к лирической жанровой живописи, получившей развитие в послевоенные годы. После нескольких искусственного напряжения «национальной формы» в двадцатых годах, в произведениях сороковых и начала пятидесятых — в полотнах А. Платова, С. Чуйкова, Т. Яблонской — национальная характерность типажа, бытовой ситуации воспринимается как одна из естественных граней многообразного облика Родины, неторопливого, полного достоинства течения народной жизни. Подготовленный всем предшествующим развитием, демократизацией советского общества, во второй половине пятидесятых годов происходит новый качественный скачок в консолидации художественных сил, в развитии многонациональной структуры советского искусства, довольно точно фиксируемый фактами художественной жизни. Это время I Всесоюзного съезда художников, организации Союза художников СССР, время Всесоюзной юбилейной выставки 1957 года, где впервые экспозиция строилась по республиканским разделам; время первой Международной выставки произведений художников социалистических стран, во многом способствовавшей осознанию единства и многообразия искусства социалистического содержания. Во всю силу прозвучало тогда нестареющее мастерство «патриархов» нашего многонационального искусства — В. Фаворского, С. Коненкова, П. Корина, А. Дейнеки, С. Герасимова, М. Сарьяна, Ю. Микенаса, Л. Гудиашвили, А. Гудайтиса, А. Старкопфа... Наконец, это время активного вступления в жизнь молодого поколения из разных республик, освоившего опыт советского и прогрессивного мирового искусства в художественных вузах Москвы, Ленинграда, Риги, Вильнюса, Тбилиси...

Существенно, что связанный с этим поколением общий качественный подъем уровня искусства республик, сказавшийся в появлении многих крупных творческих индивидуальностей, сопровождался теми довольно резкими изменениями в стилистике, которые тут же были зафиксированы термином «современный», или, чуть позднее — «суровый стиль». Опираясь на традиции советского и современного зарубежного, в частности мексиканского, искусства, поколение трудного военного детства утверждало «суровую», драматичную красоту мужества и стойкости духа современника новыми, «современными» средствами. Оригинальные особенности пластики — тяготение к монументальному обобщению, лаконизму, силе выражения, национальная окрашенность формы — возникали как естественное следствие интенсивности восприятия, утверждения окружающего мира энергией, строем чувств лирического героя.

В это время становится особенно ясно, что национальное своеобразие произведения определяется не столько традиционной специфичностью изображаемой жизни, изображаемых характеров, но самой динамикой внутреннего склада, темперамента личности художника, выражающей особенность народного мироощущения, мировосприятия. Как бы развиваясь по спирали, «национальная форма» все более наполняется жизненными соками, становится неотъемлемым свойством художественного содержания произведений, свидетельством интенсивности духовной жизни мастера, сложения и личного, и национального, и интернационального стилового единства.

Связанное с аналогичными явлениями в иных областях культуры и возникшее одновременно в Москве, Риге, Баку, а затем и в других городах, это по существу первое общесоюзное стилистическое на-

правление свидетельствовало об изменениях в общественной, социальной психологии, об укрупнении черт личности, народного характера. Само это направление в лице его наиболее последовательных представителей — Н. Андропова, И. Зарина, Э. Илтнера, Г. Иокубониса, Г. Коржева, П. Осовского, П. Никонова, В. Попкова, Т. Салахова, братьев Смолиных и других — в «чистом» виде продержалось недолго. Но возникшее рядом с ним другое широкое художественное движение подтверждает, что речь шла именно о выражении важных основ народного духа, народной психологии.

Множество фактов свидетельствовало о том, насколько приблизилась тогда к профессиональному искусству творческая народная стихия — эта, как говорил А. Луначарский, «большая высококультурная формация», освоение которой имеет для советской культуры принципиальное значение. И сама последующая эволюция мастеров «сурового стиля», и особенно творчество выступивших почти одновременно с ними или чуть позже В. Иванова, И. Клычева, В. Стожарова, Э. Амашукели, Т. Нариманбекова, Б. Берзина, Д. Скулме, М. Аветисяна, М. Греку и других подчеркнуло в современной жизни красоту ее многовековых народных основ, близость народной пластической традиции к современным эстетическим исканиям. Острый интерес искусства шестидесятых годов к народной традиции, к современному народному творчеству и был вызван, очевидно, тем, что художники нащупывали систему пластических решений, необходимых для выражения своей причастности к народной целостности, своего духовного единения с окружающим миром. Обращение к народной традиции стало как бы школой художественного обобщения, с помощью которого художники учились выражать общие понятия, представления о высоких нравственных ценностях в зримых, конкретных образах.

В лучших работах они возникали как следствие общественной масштабности образов. Так, основой всенародного успеха памятника жертвам фашизма в Пирчопице стало утверждение гневной силы народа, его жизнестойкости, что наполнило огромным духовным содержанием обобщенную символическую форму памятника, восходящую к народной традиции.

В подобных произведениях образ расширяет границы своей бытовой единичности и приобретает более универсальный смысл некоего символа, приобщаясь к стройной системе мировосприятия народа, к его идеалу добра и красоты. По-видимому, этот идеал и закрепляется в представлении о народном характере, в народном вкусе, с его особой у каждого народа эмоционально-психологической окраской. Вероятно, сам принцип коллективизма, составляющий суть народной психики, рождает ее целостный, гармонический строй. То обстоятельство, что индивид ощущает себя неотрывной частью бесконечного народного целого, определяет в его творчестве не только принципиальное значение традиций — этой коллективной памяти народа, но и сам внутренний склад искусства, его «ритмическую устроенность» (А. Бакушинский), стилистическое единство, полифоническую культуру. Что бы ни изображало народное искусство, оно всегда празднично, декоративно и не столько подражает природе, сколько «исправляет» ее по принципу «дополнения» и контраста. Поэтому, в частности, народное понятие о красоте с такой непосредственностью и силой выражено в самом народном творчестве.

Современная наука не обладает еще достаточными данными, чтобы судить о том, сколь большую роль играет в формировании народного характера, народного вкуса природная среда. Ясно, однако, что в свойственных разным народам особенностях образно-пластического мышления значительное место принадлежит пространственно-временным представлениям, которые складываются в психике под влиянием окружающей среды. Существуют, очевидно, некоторые закономерности восприятия, организации и обработки материала, приемы его ритмической гармонизации.

зации, которые закрепляются в наиболее жизнеспособной национальной традиции; причем, очевидно, имеют значение и цветовые, и динамические, и даже весовые категории.

В какой-то мере тенденция к закреплению национальных народных традиций, определенной системы художественных приемов стала одним из проявлений общего тяготения нашего искусства конца 50-х — 60-х годов к стилистической «консолидации», в которой отразилась, в частности, усилившаяся потребность в эстетическом формировании окружающей среды, в связи с чем в нашей культуре неизмеримо увеличился удельный вес монументального и декоративно-прикладного искусства, возросло значение работы станковистов в материале, появились такие промежуточные изобразительно-прикладные формы, как керамические панно, чеканка по металлу, необычайный расцвет изобразительности в гобелене и т. д. Значительно активизировались собственно пластические качества, материал, художественная форма, приобретающие в творчестве каждого народа свои особенности.

Итак, окрепшая в искусстве поэтическая стихия народности с ее нерасторжимым единством личного и коллективного объясняет, почему из частного, локального вопроса, в основном существенного для молодых развивающихся школ, национальная проблематика становится в шестидесятые годы одной из эстетических проблем, затрагивающих важные стороны всей советской художественной культуры. Резвитое синтетическое начало, связанное с ощущением гармонических связей с окружающей средой, стало одним из существенных моментов в формировании в нашем искусстве динамической системы самобытных национальных коллективов, так называемых «национальных школ». Их многообразие внутри единых стилевых тенденций раскрывалось как выражение внутренней структуры целостного многонационального образования — советского искусства, каждая часть которого, определяемая уровнем достижений целого, в свою очередь влияет на этот уровень. Важным инструментом такой интеграции стали межреспубликанские и всесоюзные выставки, где при наглядном сопоставлении успехов и открытий каждого из коллективов прокладывали дорогу основные тенденции развития нашего искусства.

Так, уже в середине — второй половине шестидесятых годов возникает вопрос, не становится ли своеобразным тормозом сложившаяся на основе народной традиции пластическая система, не мешает ли она развитию индивидуальностей, расширению их связей с жизнью, не ведет ли к самоуспокоенности и однообразию? Вопрос закономерный, так как общие стилевые приемы выражения народной типологии стали в некоторых случаях благоприятной почвой для распространения схематизма, безликого шаблона и стандарта. Д. С. Лихачев обратил однажды внимание на пульсирующее усиление в общем литературном процессе гуманистического, личностного начал, со свойственными им расширением «сектора свободы», меньшей степенью традиционной условности в подходе к окружающему миру, к натуре⁶. Видимому, эта довольно общая диалектическая закономерность в развитии художественных представлений отчетливо проявилась в конце 60-х — 70-е годы, когда заявившая о себе тенденция так называемой «станковизации» художественного образа отразила заметное усиление личного, индивидуального восприятия, с присущими ему большей конкретностью, непосредственностью отношения к жизненному материалу, разнообразием и сложностью живописной разработки темы.

Работы семидесятых годов отмечены большей степенью индивидуализации образов, интересом к предметности, более тонкими и многообразными связями с жизнью.

Для нашего разговора эта тенденция существенна с той точки зрения, что с ней связано и более свободное и подвижное обращение с наследием, осуществление творческого выбора на более сознательно направленном, «субъективном» уровне.

Такой перелом в конце 60-х годов легко проследить, например, в творчестве Т. Яблонской. Его эволюция — от жанровой картины конца 40-х годов через декоративные решения и «народно-национальный стиль» середины 60-х к «общечеловеческому» пафосу полотен конца 60-х — 70-х годов, с их сложными ходами и оттенками пластического размышления, — представляется весьма показательной.

Подобную эволюцию проделало и декоративно-прикладное искусство, где, пройдя этап освоения народных традиций, мастера пришли к созданию уникальных, сложнейших и по своему «материальному составу», и по изобразительным решениям произведений.

Но как и в живописи, в прикладном искусстве индивидуально многообразию сопутствует видимое общее ослабление чувства стилового единства, традиции, «школы» — то есть профессиональной дисциплины, художественной непреложности того или другого решения. Все это можно было бы считать признаком крепнущей творческой независимости и свободы, если бы странным образом, в свою очередь, не оборачивалось во многих случаях безликостью и скольжением по поверхности.

В семидесятые годы пережили новый творческий подъем многие художники-шестидесятники монументального склада, обнаружив необычайную тонкость традиционно-живописного восприятия натуры. Надо сказать, что при многих переменах в характере взаимоотношений с действительностью, о которых уже много писалось и говорилось, молодые «семидесятники» первого поколения, при всей «знаково-концептуальной» усложненности их образов, в целом сохранили живописное мастерство — в каком-то смысле можно даже сказать, что их палитра приобрела даже большую изощренность в передаче неуловимых нюансов смысла. Но это было уже сложное, напряженное, неустойчивое равновесие, за которым легко могло последовать ослабление связей с традиционной пластической культурой поэтического восприятия мира.

Необычайно характерно и симптоматично для «семидесятников», с точки зрения взаимоотношения с традицией, ее индивидуально-прихотливое, парадоксальное переосмысления, творчество Н. Нестеровой и Т. Насиповой, отразившее первую реакцию на новые, так называемые «глобальные», в частности экологические, проблемы современности. Сохраняя традиционное стилистическое единство живописной манеры, эти очень разные художницы используют, однако, традицию как бы с «обратным знаком», нагружая саму живописную ткань «двойным смыслом». У Нестеровой традиция народнопоэтического примитивизма Пироманашвили оказывается основным средством пластического противопоставления одушевленности Природы и бездуховности массового, «нетворческого» потребления ее высоких ценностей; у Насиповой — обобщенно-имперсональная «восточная» традиция чистого локального цвета становится приемом для выражения статичного, оголенного от каких-либо ассоциаций и индивидуальных случайностей, вневариантного, по существу также бездуховного, восприятия предметного мира, вещи «как она есть». И в том и в другом случае за стилистической цельностью скрывается глубокая внутренняя противоречивость, «самопрония» по поводу симптомов «массовой культуры». Художники следующего поколения уже открыто выступают навстречу средствам массовой коммуникации, «подчиняя» себе механический язык фото- и кинокадра, цветного слайда, аэрографа и т. д. Органично связанный с этим языком культ не столько жизненного факта, сколько самого процесса, результата его «запечатления», «документирования» приводит, однако, к неминуемому ослаблению силы непосредственно художественного восприятия жизни, в какой-то мере обесценивает ее.

С этим культом информационного сообщения, «репортажностью» связана, по-видимому, отчасти и та декларативная демонстрация своей личной причастности к мировому художественному наследию, ко-

торая стала общим местом в молодежном искусстве. И хотя не стоит столь уж серьезно негодовать на «шутки», все-таки вряд ли уместно то умиление, которое подчас испытывают критики при виде того, как запросто молодые художники вступают в контакт и даже в «игры» с почтенными классиками.

Правда, «мифологическая» широта, многослойность субъективных представлений казахского живописца Е. Тулепбаева обнаруживает действительную поэтическую природу изображаемой им народной жизни, хотя и в его картине не обошлось без Рембрандта с Саскией. Но когда в композиции Н. Белянова «Отражение» в один ряд с автопортретом в зеркальном осклеке включаются персонажи Вишнякова, Пиромани, Ван-Эйка, Пьеро де ла Франчески, А. Иванова и Брейгеля, подобный набор без всякой связи между элементами, отражая «эрудицию» автора, обнажает потребительскую бедность его отношений с культурой.

Разумеется, подобными явлениями трудно не покрывается ни общий жизнедеятельный смысл, ни конкретные решения в творчестве художников «документально-дизайнерского» направления, в частности, А. Волкова, А. Кесккюлы и других, открывших новую «жестко-тревожную» выразительность современного города.

Но главное, рядом с этим направлением незаметно выросло и крепнет искусство, программно утверждающее цельное, художественное восприятие мира, внимательное и вместе с тем активное, хочется сказать — конструктивное, созерцание движения и света в окружающей жизни. В работах молодых латышских художниц В. Малдупе, Л. Пурмале, литовца И. Даниляускаса, туркмена А. Мухамедова, киевлян С. Одайника, Т. Сильваши, большой группы художников из разных городов Российской Федерации радует и волнует эта общая, взмещающая в лоне национальных традиций культура стойкой, естественной человечности.

Так мы возвращаемся к основному вопросу о подлинных культурных ценностях, о фундаментальной направленности интернациональной социалистической культуры на воспитание целостной гармонической творческой личности, способной осмысливать свою жизнь и деятельность в действительном, а не мнимом общечеловеческом контексте.

Общественное развитие XX века, раскрыв множественность и многообразие типов культур и развенчав все виды этноцентризма, выдвинуло значение взаимодействия, синтеза, как реального и конкретного выражения исторического единства развития человеческой культуры. Нестерпимость ко всему «чужеземному» уступает место пониманию ценности самобытной культуры каждого народа, раскрывающей неисчерпаемое богатство и разнообразие общественно-человеческой природы. Но нам становится доступным не только понимание того, что национальная культура есть так или иначе результат интернационального развития, что в самой ее структуре закреплены следы взаимодействия с культурными завоеваниями других народов — все рельефнее выступает ведущая роль социализма в активном усилении этого взаимодействия, в борьбе за сохранение и расцвет не только культуры, но и самой жизни. Вот почему 60-летие СССР — праздник единения, творчества и гуманизма.

¹ Луначарский А. В. Художественное творчество национальностей СССР. — В сб.: Искусство народов СССР, вып. 1. М., 1927, с. 16.

² Моля Абраам. Социодинамика культуры. М., 1973, с. 45, 47.

³ Из Постановления ЦК КПСС «О 60-й годовщине образования Союза Советских Социалистических Республик».

⁴ Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930, с. 87.

⁵ Там же, с. 94.

⁶ Лихачев Д. Будущее литературы как предмет изучения. — Новый мир, 1969, № 9, с. 176.



А. Гайдамака,
Л. Мищенко,
В. Мягков
«Декрет о мире».
Из серии
гобеленов
в Музее
В. И. Ленина.
Киев. Фрагмент

А. Остроумов
Ваза «Роза».
Хрусталь.
Ленинград.
РСФСР

Е. Яновская
Декоративная
ваза «Праздничный
букет».
Хрусталь.
Ленинград.
РСФСР

М. Фаворская
Ваза «Лето». Фаянс
Москва

Б. Тальберг,
Е. Прохоров
Фонтан
в санатории
«Южный май».
Крым

А. Ракитских
Гобелен
«Московские
ритмы». Москва

В. Чарьев
Цирк. Шамот.
ТуркменССР

Мемориальный
комплекс «Хатынь»
Фрагмент. БССР

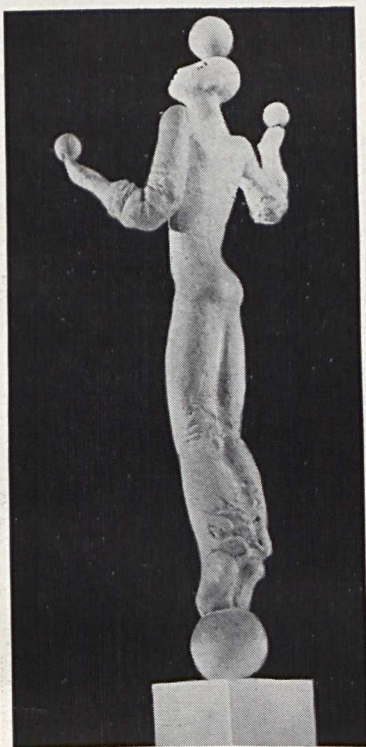
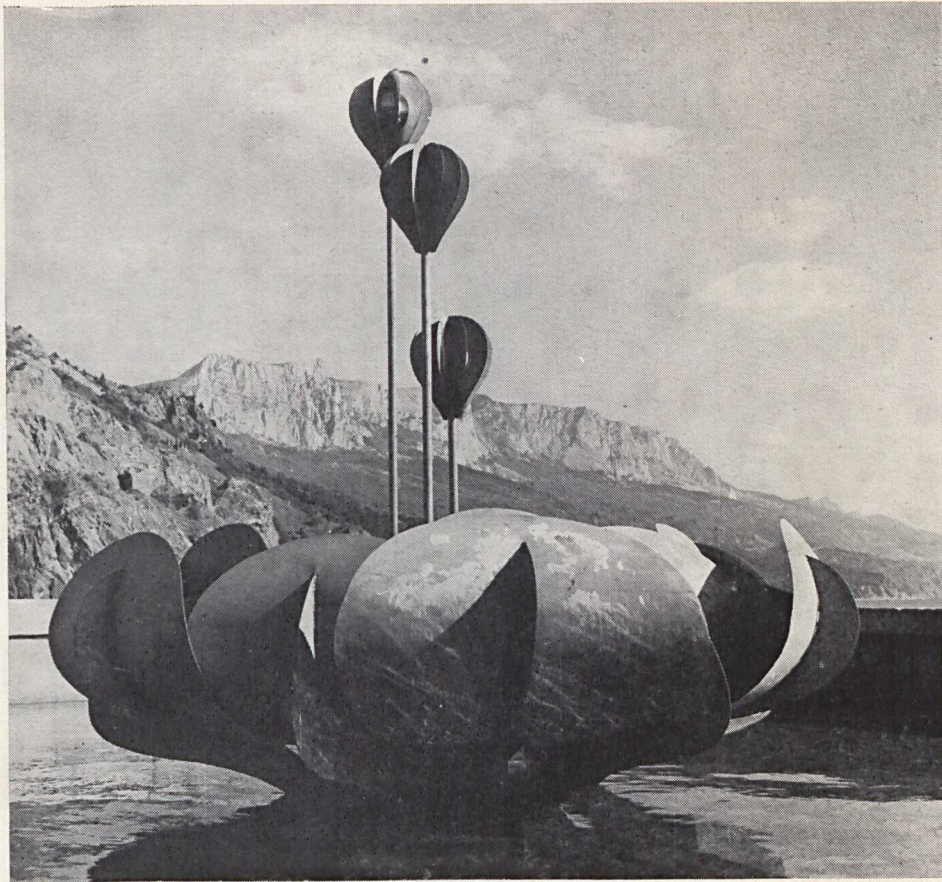


Наше творчество окрылено в эти дни ощущением значимости великого всенародного праздника — 60-летия первого в истории человечества государства свободных и равноправных народов, нерушимые основы которого заложены гениальнейшим зодчим истории, прозорливым строителем светлого будущего всех народов мира В. И. Лениным.
Микола Вазжан

Мои Курилы
И мои Карпаты,
Мой жар пустынь,
мой северный туман.
Родимый край, мы сказочно богаты
И необъятен братства океан.
Микола Нагнибеда

Пушкин и Горький — с Шевченко! Досель
Речь их все души волнует...
Близится наша великая цель,
Путь к ней Москва укажет.
Славен народ, что в большую семью
Объединяет народы!
Руку всегда подавал он свою
Нам в наши трудные годы.
Пусть его светлая доблесть растет,
Нивы минует ненастье...
Славься, великий российский народ,
В битвах за мир и за счастье!
Максим Рыльский

Художники всех наших республик, разных
по своим историческим традициям, обычаям,
природным данным, как бы свивают венок
нашему единству. Каждый цветок этого пре-
красного венка неповторимо своеобразен,
а в соседстве с другими становится еще пре-
краснее.
Татьяна Яблонская



Сегодня с вершины юбилейной даты 60-летия образования СССР, перед нами открываются бесконечные горизонты пройденных дорог, глядя на которые мы все больше осознаем значимость сегодняшнего праздника, величие социалистических преобразований. Трудно переоценить роль и значение литературы во всех славных делах нашей Советской страны. Благодаря жизнеутверждающему пафосу, высокой гражданственности она формирует эстетическую культуру советских людей, возводит мосты дружбы между отдельными нациями. Она учит «слушать музыку революции», широко распахивает сердца для братства и любви.

Максим Танк

Не одиноки в битве мы сегодня,
Многоязычной Родины сыны.
И братства щит над нами
гордо поднят,
Мы нерушимой дружбою сильны!

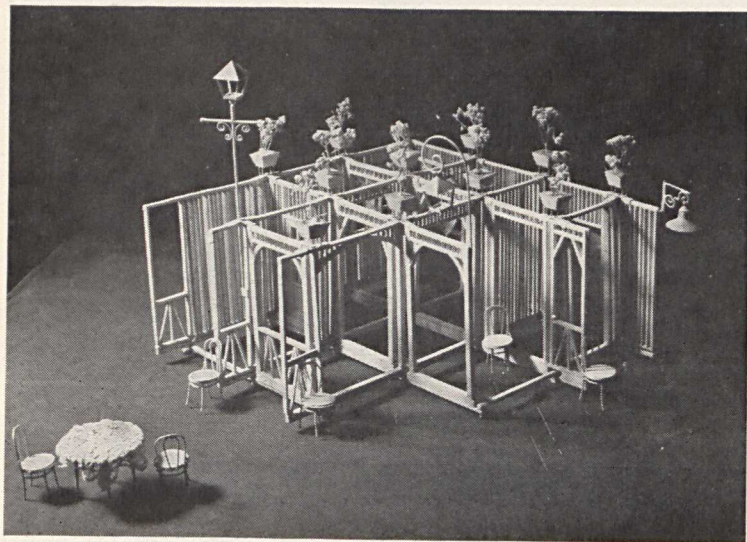
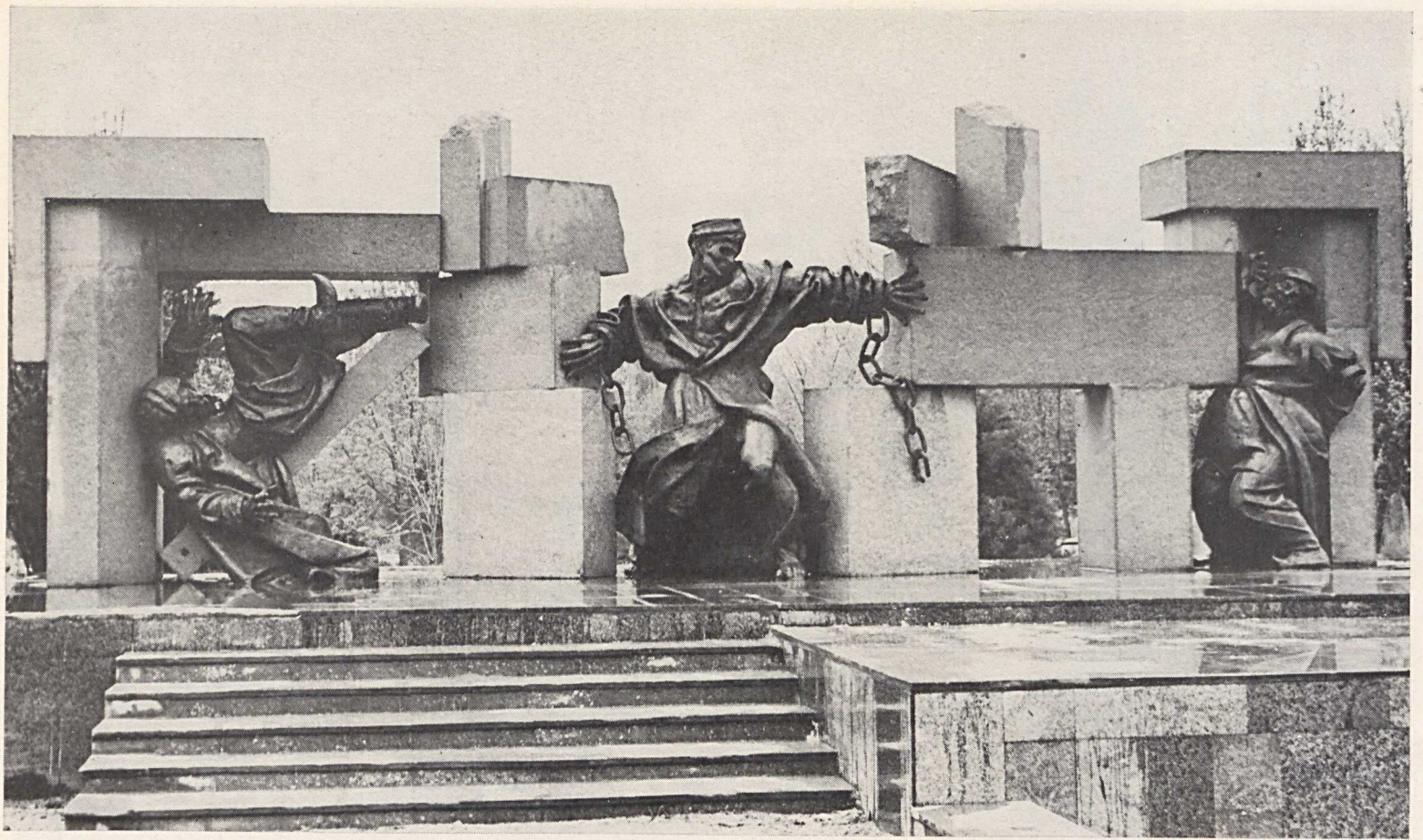
Якуб Колас

Культура и искусство Советской Белоруссии, в том числе и архитектура и градостроительство, на всех этапах развивались под благотворным влиянием в русле всей советской архитектуры. Это развитие проходило в условиях самых широких взаимосвязей с братскими республиками великого Советского Союза, и в первую очередь с Российской Федерацией. Единство цели в коммунистическом строительстве было тем прочным фундаментом, на котором основывалось великое содружество и взаимное обогащение национальных культур, выковывалось единство советской культуры.

Владимир Король

Народ — он схож с могучей
кроной.
Чей ствол бессмертный так высок.
Народ мой — океан зеленый,
В котором я — всего листок.

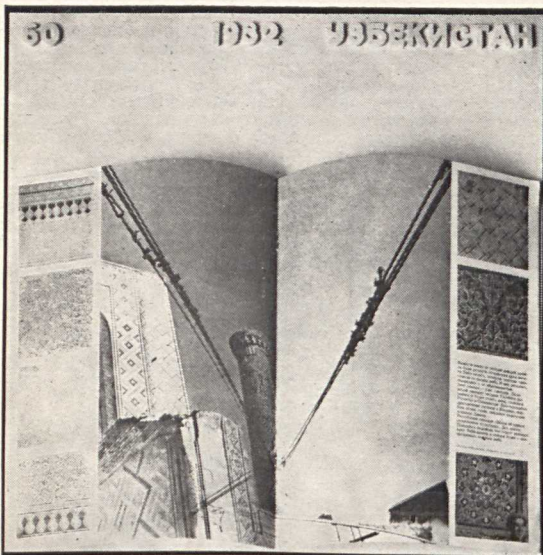
Петрусь Бровка



Памятник Айни
в Душанбе.
Фрагмент. ТаджССР

М. Френкель
Макет
сценографии
к спектаклю
А. Арбузова.
«Воспоминание»
Рига

Кафе «Голубые
купола»
в Ташкенте. УзССР



Мы говорим: рождена и развивается уникальная по своей сути советская культура. Значит ли это, что национальные истоки, ее составляющие, как бы сливаются в полноводную реку, перемешиваясь между собой, растворяясь, неизбежно теряя при этом своеобразие своих традиций? У многих народов звучат, как пароль, имена их великих сынов, изначально воплотивших в себе главнейшие национальные свойства. Становление самосознания грузинского народа связано с именем Шота Руставели, русского — с Александром Пушкиным, украинского — с именем Тараса Шевченко, узбекского — с Алишером Навои. Ощущая духовную преемственность с прогрессивным прошлым наших культур, мы еще сильнее укрепляем нерушимый союз, радуя друг друга «лица не общим выраженьем».

Барот Байкабулов

Родной народ, ты счастлив потому,
Что ты живешь в большой семье народов.
Орлиному полету твоему
Предела нет в сиянии восхода.

Хамид Гулям

Новый Ташкент — это живой символ великого братства народов СССР, пришедших дружной семьей на помощь в восстановлении узбекской столицы, символ мужества и стойкости, творческого гения советских людей.

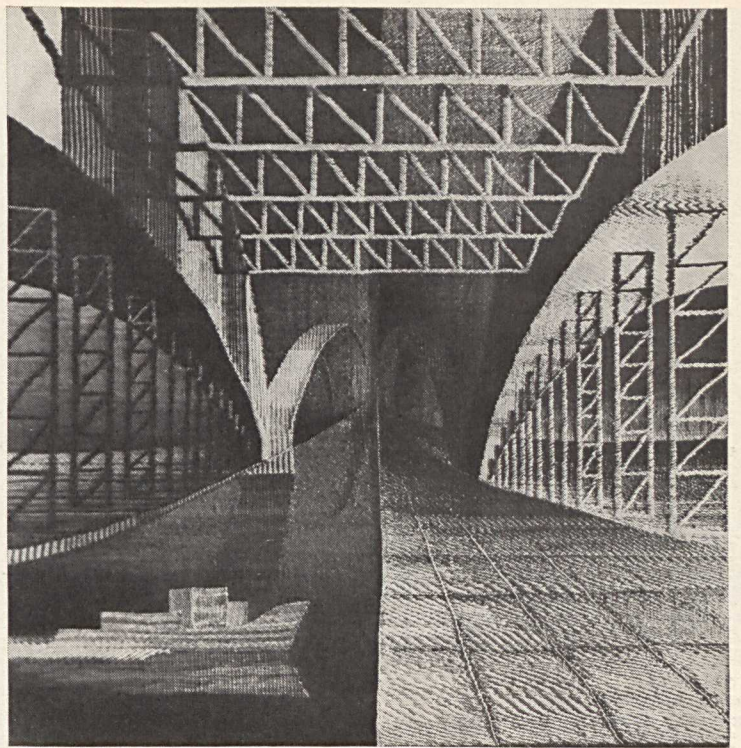
Братская дружба народов нашей страны воплотилась в современных кварталах, построенных москвичами, ленинградцами, архитекторами Украины, Белоруссии, Молдавии, Литвы и других республик.

Фархад Турсунов

Сокрушит твоя сила все злые напасти,
Землю солнце любви твоей светом залест.
Ты воздвигла твердыню свободы и счастья,
Где семья твоих братьев-народов живет.

Честь великая — дней своих встретить начало
В колыбели твоей, под напевы твои.
В каждом доме, где Пушкина имя звучало,
Дышит, свято хранима, и речь Навои.

Хамид Алимджан



Гостиница
«Казakhstan»
в Алма-Ате. КазССР

В. Мигаль
Гобелен «Мост».
Ленинград. РСФСР

И. Литовченко
Гобелен
«Ленин с нами»
УССР



60 лет в истории казахского народа стали эпохой космического взлета, высочайшего подъема экономики и культуры. Сегодня наша республика — это большой хлеб целины, энергия Экибастуза, нефть Мангышлака, космодром Байконур, мировые спортивные рекорды Медео, широко известные открытия ученых, книги писателей, всемирная слава артистов, художников, музыкантов.
Джубан Мулдагалиев

Добровольно выбравшие одну историческую судьбу, народы нашей страны не только оберегают и развивают богатства своих национальных культур, но стремятся к постоянному культурному взаимообогащению и взаимобою.

Достижения художников разных национальностей одинаково необходимы нам всем, чтобы новаторски развивать передовые традиции всего советского искусства, включающего в себя и передовые традиции прошлого, и открытия современников.
Сабур Мамбеев

Как ты просторна, о земля, как велика!
Над каждой тропкою твоей стоят века.
Я счастлив тем, что родился в твоей степи,
Где даже боль, в твоих степях, и та легка...
О милый край! Тобою грезит твой акын.

Когда не вижу я родных твоих долин,
То словно нивну, словно дряхлым становлюсь...
Я твой певец! Я твой защитник. Я твой сын.
Касым Аманжолов

Мой край, был неведом твой дивный простор..
Советское время пришло — и с тех пор
И в глуби земные,
И в чащи лесные,
И в дали степные
Пытливый проник человеческий взор.

Есть земли, куда не доскачешь верхом
И много племен и народов кругом.
Под знаменем рдяным,
В труде неустанном
Раскинутым станом
Живут здесь, как братья, в союзе одним.
Сакен Сейфуллин



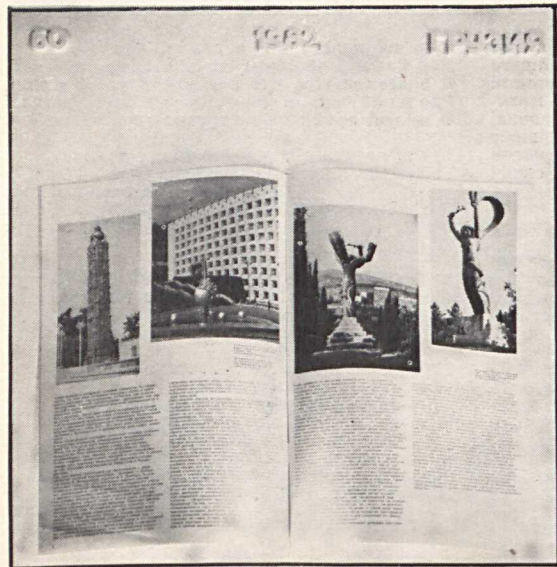
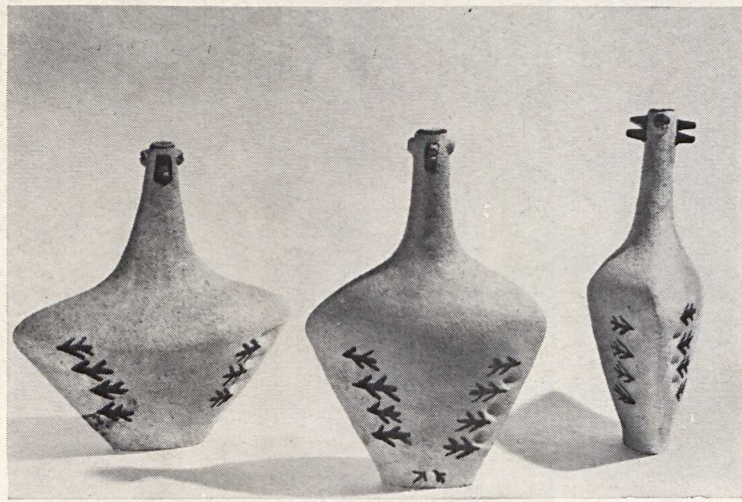
Н. Савинова
Птичка. Керамика.
Ленинград. РСФСР

Мемориал
«Победы»
в Тбилиси.
ГрузССР



А. Таганов
Птица.
Шамот, соли.
ТуркменССР

Т. Левкив
Композиция
«Млечный путь».
Керамика.
Львов. УССР



Советская многонациональная культура напоминает огромный оркестр, где каждый инструмент имеет свое звучание и свою яркую тембровую окраску, но все вместе они исполняют одну слаженную симфонию.

Отар Тактакишвили

Интернационализм наш — не благоприобретение, а возвращенное жизнью качество. И бесценно это качество оттого, что цена ему — кровь дедов, отцов, пот героических пятилеток, закаленная в борьбе воля, настоящая на глубоком и твердом убеждении мысли.

Сулико Жгенти

Культура, замкнувшаяся в собственной скорлупе, не может развиваться, и древо искусства не будет плодоносить. Главным принципом нашего государства является комплексное развитие культур всех народов.

Чабуа Амирэджоби

История искусства Грузии — слепок великих потрясений, взлетов и падений. У нас почти не осталось шедевров скульптуры древности. О ней свидетельствуют лишь археологические раскопки да рельефы древних храмов. Поэтому в годы Советской власти грузинская скульптура получила как бы новое развитие.

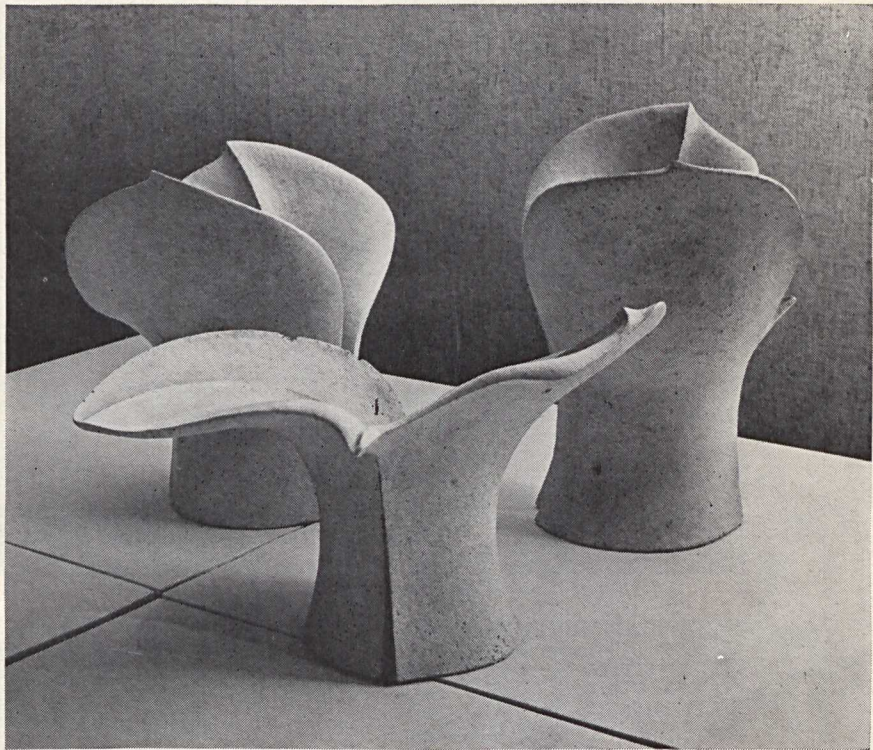
Мераб Бердзенишвили

Какому же краю страны дорогой
Могу я сказать: «Поступаюсь тобой!»
Какому?

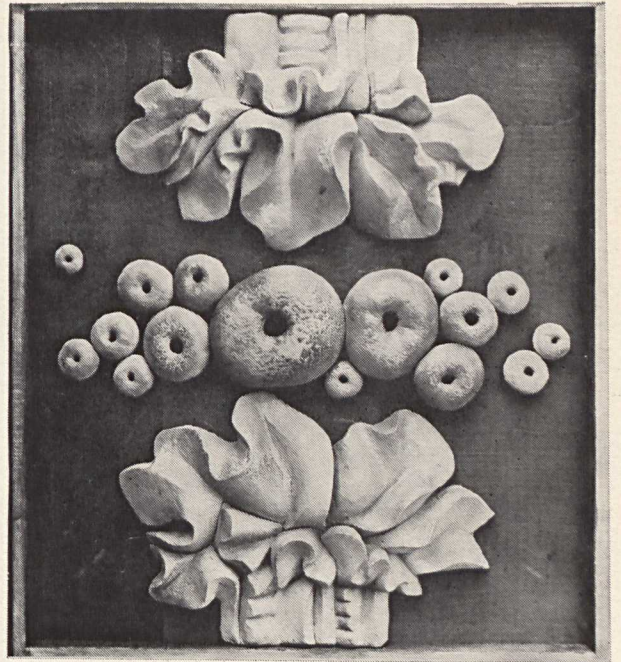
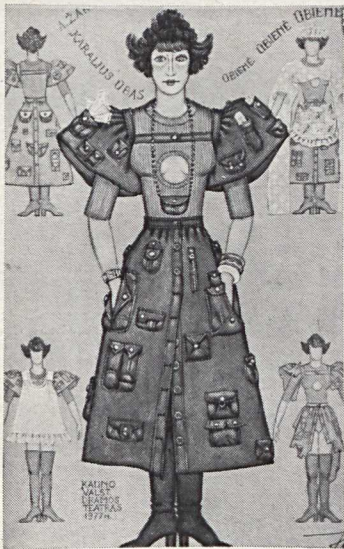
Когда мне родного родней
Все земли счастливой отчизны моей.
И где бы я ни был, по сотням примет
Я видел, что края счастливее нет.
И всюду мне крикнуть хотелось:

Вот здесь поселюсь я! Вот здесь поселюсь!
Ираклий Абашидзе

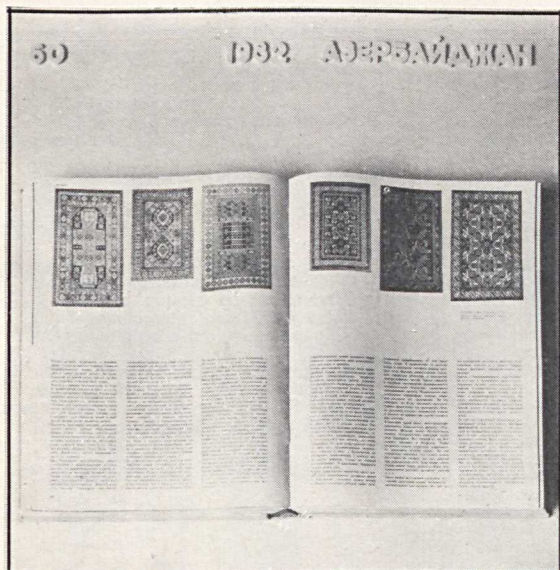
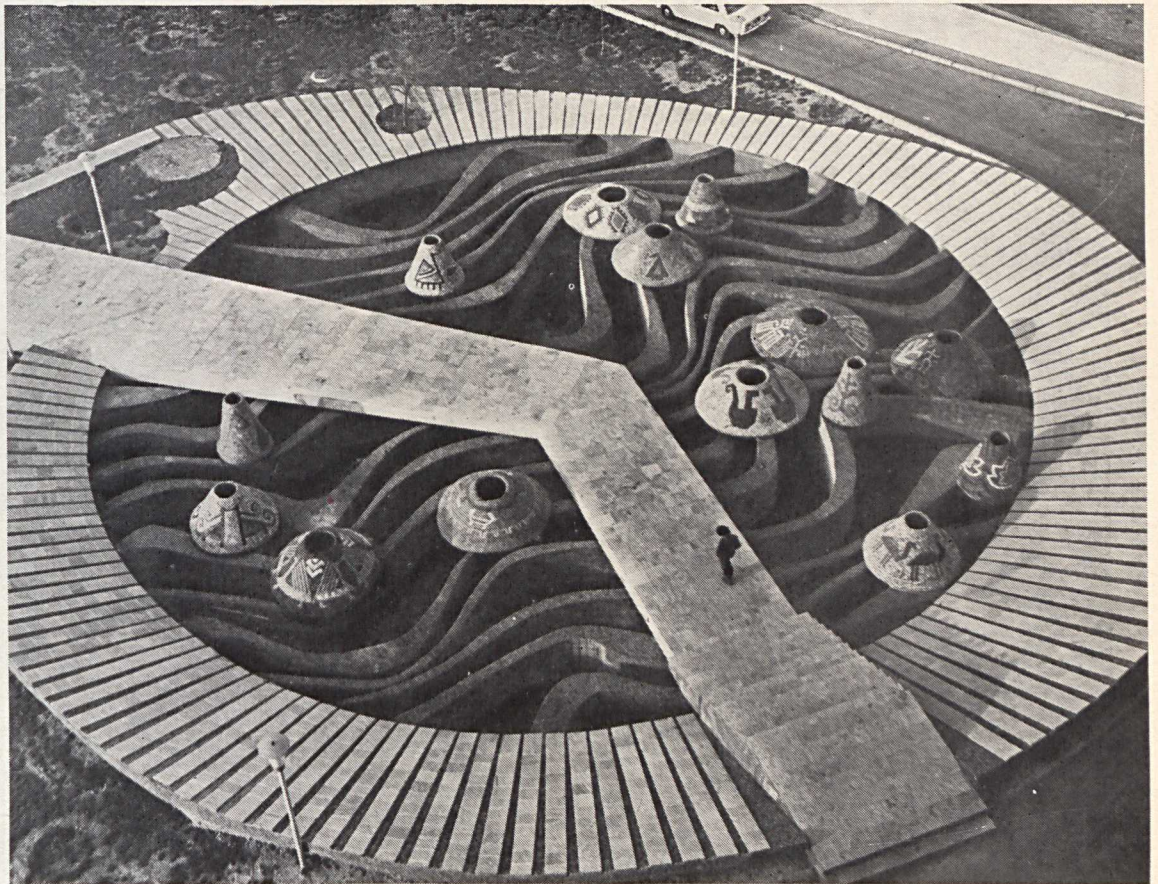
Нет, не дано эпохам право
Быть запросто, на «ты» с моей!
Ей суждена навеки слава
В громах и бурях новых дней!..
Галактион Табидзе



Л. Шулгайте
Цветы умершим
друзьям.
Керамика. ЛитССР
С. Султанмуратов
Декоративное
панно в Доме радио.
Керамика. УзССР
А. Зари
«Король х/б».
Эскиз костюма.
Художник
Я. Малинаускайте.
Государственный
каунаский
драмтеатр ЛитССР



О. Шихалиев
Фонтан перед
гостиницей «Турист»
в Баку. АзССР



Я становлюсь в тысячу раз сильнее, грудь
моя наполняется еще большей радостью и
гордостью, когда я чувствую себя предста-
вителем гигантски великого общества, когда
в любом уголке могучей, бескрайней стра-
ны встречают меня как родного сына, и во
мне живет гордое ощущение, что в каждом
городе, в каждой деревне у меня друзья и
братья, двери тысяч домов настежь открыты
передо мной.

Мирза Ибрагимов

Можно ль песню из горла украсть?
Никогда!
Ты — дыхание мое, ты — мой хлеб
и вода!
Предо мной распахнулись твои города...
Весь я твой. Навсегда в сыновья тебе
дан,
Азербайджан, Азербайджан!

Самед Вургун

У меня есть друзья,
Есть друзья у меня!
Не прожить мне ни ночи
без них и ни дня.
Есть для них у меня свой
особенный свет.
Свой особый и в слове,
и в сердце привет.

Джабир Новруз

Я люблю искусство. Веду свою жизнь, без
остатка, посвятила творчеству. Меня как
художницу всегда интересовал человек с его
устремлениями, жаждой нового.
Что он может, этот человек?
Когда я обращаюсь к реальности и вижу
наши достижения, мне кажется — его воз-
можности безграничны.
Около полувека я рисую, хожу по пред-
приятиям, ежу в далекие горные села, ищу
таких людей. Я радуюсь, когда их нахожу.
У меня сейчас хорошее настроение: людей,
горящих, как звезды, становится больше.
Сам советский человек — это реализация
тех идей, о которых мечтало человечество.
И я счастлива, что имею возможность вос-
певать этого красивого и сильного человека.

Марал Рахман-Заде



Если сегодня уподобить нашу национальную культуру высокому, широко и буйно разросшемуся дереву, то можно утверждать, что под венком его ветвей уместаемся все мы, что каждый из нас находит под его сенью и радость, и отдохновение и черпает силы и крепость духа, что шелестит это дерево, напешивая о нашей жизни и судьбе, о нашем стремлении понять себя, свою цель и место под солнцем. Корни этого дерева уходят вглубь — в пласты национального опыта, к нашей радости и к нашей гордости, всякий раз являя из недр все новые жемчужины художественного самовыражения народа. Именно ему, своему национальному началу, явления искусства литовского народа и обязаны тем вниманием, какое им оказывают читатели, зрители и слушатели — представители других народов. А если и дальше развешивать сравнение нашей культуры с деревом, то мы непременно заметим, как чутко реагируют листья и ветви этого дерева на излучение художественного опыта других народов, как впитывают его в себя и затем возвращают нам в новом, неожиданном, уже литовском качестве. Культура может жить и развиваться, только выполняя свою национальную и интернациональную миссию — иначе говоря, когда она дает и берет.

Юстинас Марцинкявичус

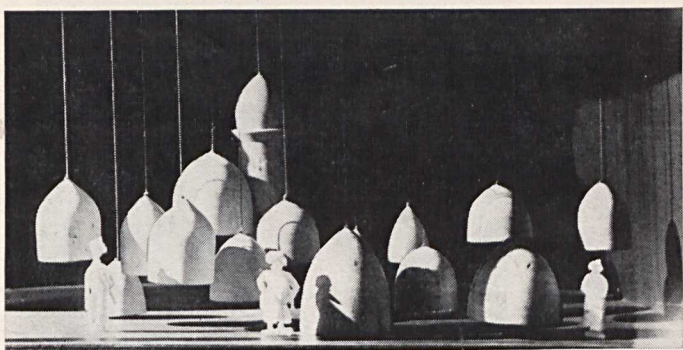
О, дружбы дороги!
Что лучше, чем к ним
приобщиться?
Душа обновится, купаясь в их
теплых ветрах.
Вернешься домой,
Но останется сердца частица
В далеких долинах
Через дальние горы времен.
Иль где-нибудь над тобой.

Вацис Реймерис

О Москва! Не знавало доньше
Человечество равных имен.
Прогремит это гордое имя
Через дальние горы времен.

Когда буду вдали от тебя я,
Под спасенною кровлей родной,
Солнцем славы бессмертной сияя,
День победы взойдет над тобой.

Саломея Нерис



Ю. Гремячинская
Памятник.
Керамика.
Ленинград. РСФСР.

В. Китикарь
Декоративное
блюдо. Керамика.
МолдССР

Л. Мягкова
Композиция
«Птичий двор».
Стекло. БССР

Э. Кылычбеков
Композиция
«После дождя».
Керамика.
КиргССР

Молдавский ковер

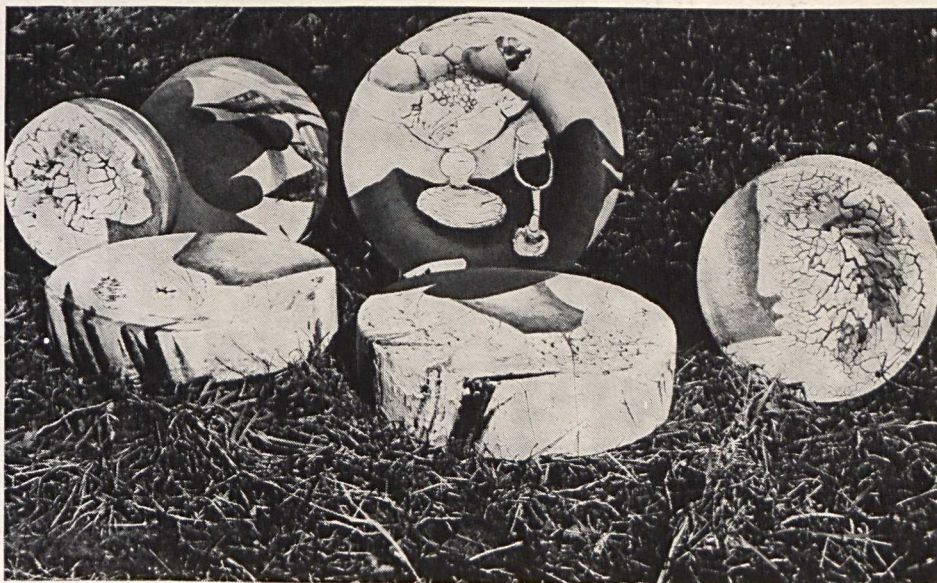


В. Вильджюнас
Памятник
М. Чюрленису
в Друскининкай.
ЛитССР

Г. Брим.
Макет спектакля
«Проделки
Майсары».
Ташкент.
Театр им. Хамзы

Н. Абрамова, И. Кулакова
Гобелен
«Театральный»
в театре
музыкальной
комедии в Одессе.
Фрагмент

А. Милбрета
Композиция.
Керамика.
ЛатвССР



И победы твои, и утраты —
Все на памяти прожитых лет.
Нет меня —
Без российского брата:
Без России
Молдавии нет.

Петра Крученко

Советское изобразительное искусство, включающее в себя искусство союзных и автономных республик, в силу именно этого обстоятельства имеет великое преимущество и возможность взаимообогащения, обмена творческим опытом.
В этой дружбе художников различных национальных школ, в этом творческом контакте заложена, на мой взгляд, необыкновенная и замечательная перспектива расцвета всего советского изобразительного искусства.
Илья Богдеско

Многомиллионная советская семья в великом согласии наносит на сказочно красивый ковер родной земли светлые узоры будущего. Какие же надо найти в себе силы, какое обрести мастерство, чтобы передать это величие, чтобы запечатлеть в своем творчестве человека, окрыленного на подвиг?
Мария Рэчила

В нашей истории, в нашей судьбе мы поднимаемся на вершину шестидесятилетия. Осмысливая пройденное страной, каждый осмысливает и свою жизнь.
...В братской семье народов СССР моя республика обрела новую счастливую судьбу. На перекличке народов нашей страны мы можем с гордостью сказать: с вами, братья, мы в едином строю — в жизни, в труде и в творчестве.

Андрей Лупан

Моя Молдова по территории невелика. Если Страну Советскую образно представить неограниченным садом, то республика наша в этом саду, возможно, всего лишь одно дерево, не больше. Если же сравнить Родину с океаном, в который вливают свои воды реки огромные и небольшие — то она, может быть, является одной из самых маленьких рек... Но сила моя, судьба моя и гордость моя в том, что огромный советский сад не назовешь садом без постоянно и обильно плодоносящего дерева Молдовы. И океан наш уже не посчитаешь настоящим океаном, если в него не будут вливаться наряду с Волгой, Енисеем, Амурарьей, Днепром, Неманом, Терекон воды Днестра.

Петра Дариенко



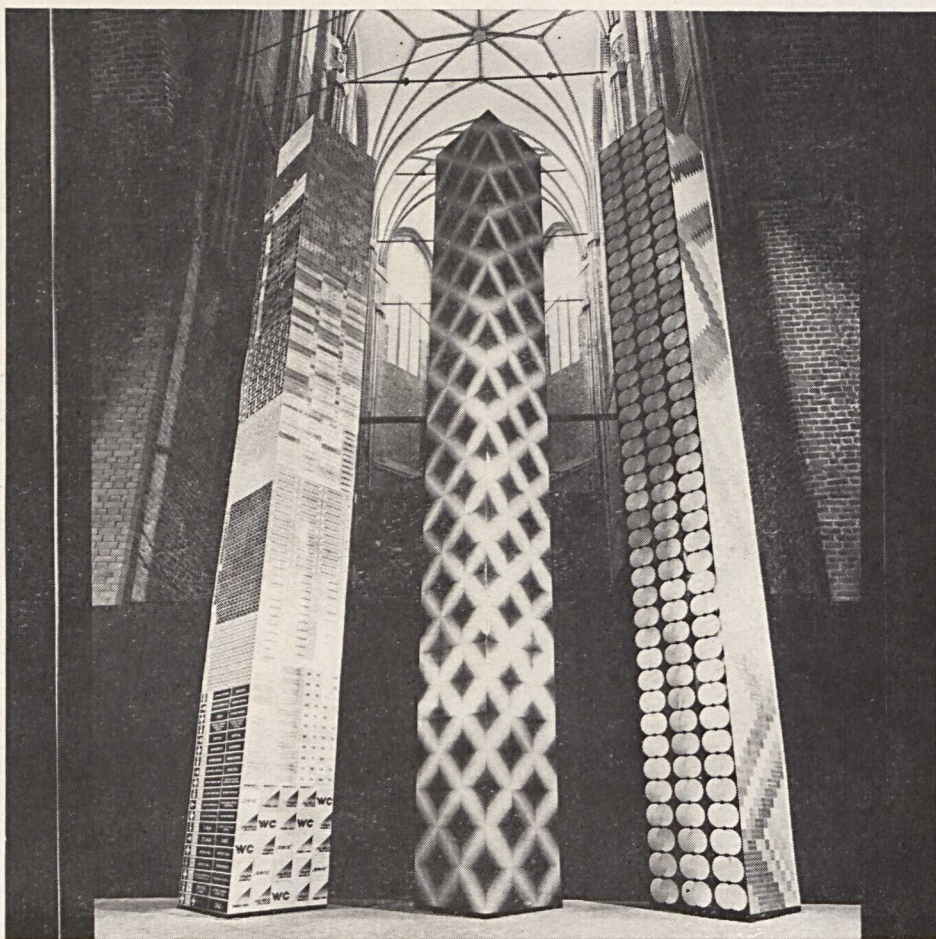
Э. Миловзоров
Оформление
детской площадки
в Киеве, УССР

Н. и В. Бидак
Столовый сервиз
«Лужок». Фаянс.
Гжель, РСФСР



И. Аполлонов
Вазы
«Праздничные».
Хрусталь, УССР

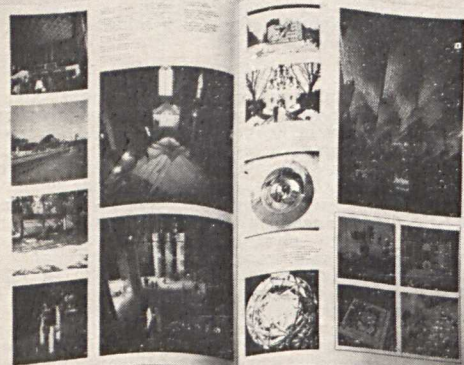
Фрагмент экспозиции
выставки дизайна
в Риге, ЛатвССР



50

1992

ЛАТВИЯ



Величайшая Родина.
Ее воздвигнем мы из братства всех людей,
Всех наций, всех народов,
Всех рас и всех наречий,
Из братской связи рук, умов, сердец,
Объединившихся для общего труда.

Ян Райнис

...Чувство нужности людям, сопричастности
к их жизни, делам служит для каждого из
нас, художников, сильнейшим творческим
стимулом. В такой обстановке расцветают
настоящие таланты, для которых понятие
Родины не ограничивается пределами своего
края.

Гунар Кроллис

...Всегда чувствуешь себя в неоплатном дол-
гу перед памятью. Вот почему я храню вер-
ность теме подвига. Эта тема неисчерпаема.
В ней и любовь к Родине, и святое чувство
братства, и красота души человеческой, и
торжество мира.

Лев Буковский

Одна из причин бурного развития советского
искусства — непрерывное обогащение на-
ционального творчества достижениями ху-
дожников прошлых эпох и всех советских
республик. Ковры Востока, русская икона,
миниатюры древних рукописей, творчество
А. Дейнеки, М. Сарьяна вдохновляют всех
нас и влияют на мастерство. Знакомство
с жизнью другого народа всегда обогащает.
Советское искусство — это разнообразие на-
родных характеров и пейзажей нашей необъ-
ятной Родины, воплощенных в произведе-
ниях художников разных республик.

Индулис Заринь

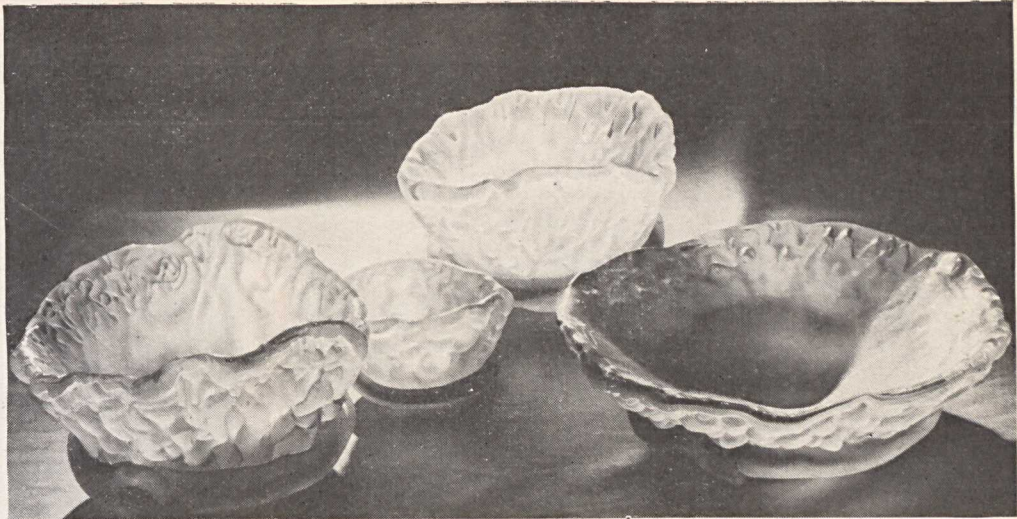
Некоторые люди думают, что самое инте-
ресное для туриста — зарубежная поездка.
Конечно, музеи Италии, храмы Греции, пло-
щади Парижа посмотреть очень заманчиво.
Но я убедилась, как же прекрасна, как же
удивительна необъятная наша страна! Серд-
цу моему дороги и шедевры Петродворца,
и мечети Самарканда, и неповторимый Тби-
лиси, и гостеприимный Ереван, и велича-
вая Красная площадь.

Велта Лине



Н. Крушев
Эскиз костюма
Леди Анны
к «Ричарду III»
Шекспира.
Харьков, СССР

Я. Мотыка
Странник.
Керамика. Львов.
УССР



В. Муратов
Вазы «Лунные».
Хрусталь.
Гусь-Хрустальный.
РСФСР

Т. Садыков
Памятник
борцам революции.
Фрагмент.
КиргССР



Годы идут. Границы узконационального бытия все больше расширяются. Национальная культура вбирает в себя духовные ценности разных народов. Художественное мышление советского народа, сохраняя свои национальные особенности, определяет уровень мировой культуры. Сегодня никто не дерзнет отрицать факт благотворно необходимого воздействия советской литературы и искусства на творчество художников планеты Земля, на духовное состояние современного общества. 60-летие образования СССР знаменует собой не только исторический этап в биографии нашего государства, но и в биографии всех стран мира.

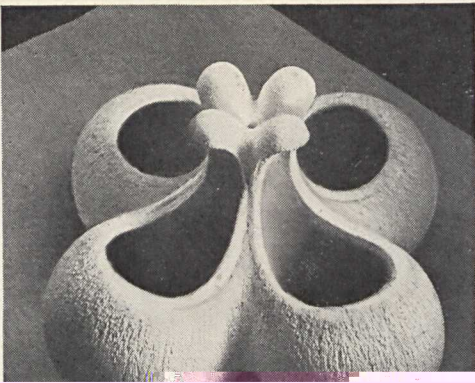
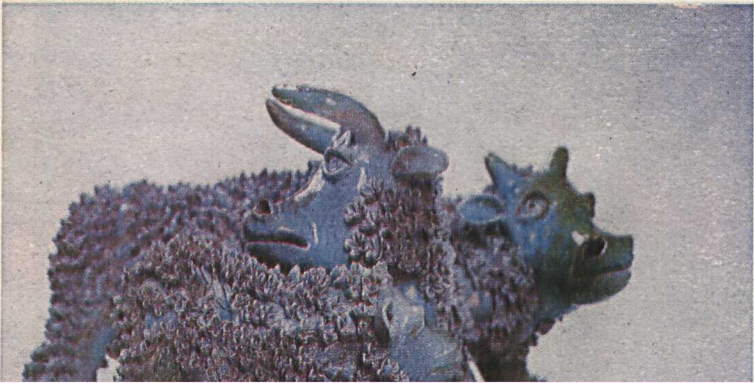
Чингиз Айтматов

Я киргиз. Древних гор старожил,
здесь я вырос и песни сложил.
Здесь я крылья души распротер,
как зарю над просторами гор.
Кто посмеет унижить меня —
весь советский народ мне родня.

Кубаныч Акаев

Молодое изобразительное искусство моей республики уверенно набирает силы. ...Первое, что мне хочется сказать сегодня, — это то, что изобразительное искусство как область духовной культуры киргизского народа в буквальном смысле слова рождено Советской властью. Сыновний ей поклон за это до самой земли! В год 60-летия образования СССР уместно будет напомнить, что у колыбели киргизского изобразительного искусства стояли русские мастера С. Чуйков и В. Образцов, что рядом с ними творили наши аксакалы Г. Айтиев и С. Акылбеков, работали венгры Л. Месарош и Б. Уитц. Поистине его становление ознаменовано интернациональным братством талантливых людей, заложивших основы самобытной школы национального изобразительного искусства Киргизии. В ней в органическом сплаве соединились особенности национального стиля мастеров прикладного творчества с традициями русского реалистического искусства.

Тургунбай Садыков



Изделия фабрики «Ростовская финифть» РСФСР

В. Иванов, И. Иванникова
Ювелирные украшения в традиции народных таджикских изделий

А. Фрейберг.
Эскиз сценографии к пьесе «Золотой конь»

Л. и Б. Ореховы
Памятник Лескову в Опле



М. Фрейберг
Эскиз сценографии к пьесе «Золотой конь»

Л. и Б. Ореховы
Памятник Лескову в Опле

В. Иванов, И. Иванникова
Ювелирные украшения в традиции народных таджикских изделий

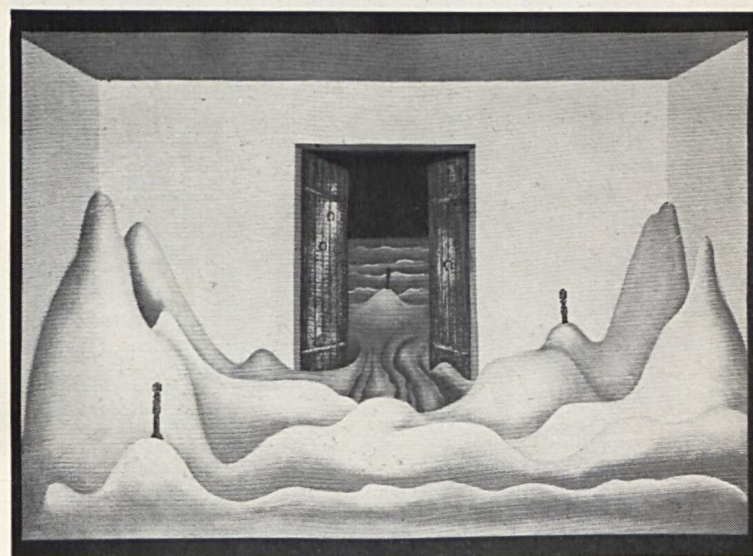


«Золотой конь» — пьеса о жизни и творчестве великого русского писателя Л. Н. Толстого. Пьеса написана в 1904 году. В ней описаны последние годы жизни Толстого, его борьба с болезнью и его творчество. Пьеса была поставлена в 1905 году в театре «Золотой конь».

Памятник Лескову в Опле — памятник великому русскому писателю Л. Н. Толстому. Памятник был установлен в 1905 году в Опле. Памятник имеет форму коня, который несет на спине писателя. Памятник был разрушен в 1937 году.

Ювелирные украшения в традиции народных таджикских изделий — это украшения, которые изготавливаются в соответствии с традиционными таджикскими мотивами. Эти украшения часто имеют форму животных, растений или геометрических фигур. Они часто используются в качестве подарков или в качестве оберегов.

Эскиз сценографии к пьесе «Золотой конь» — это эскиз, который показывает, как будет выглядеть сценическое пространство во время постановки пьесы. Эскиз обычно включает в себя расположение мебели, декораций и других элементов сцены. Эскиз был составлен А. Фрейбергом.



Мне кажется, гражданственность художника, в высоком смысле, означает не только ощущение жгучих проблем современности, но и чувство ответственности за нерушимость, нерасторжимость того, что было, с тем, что есть и будет.

...Вот уже минуло шестьдесят, как горная армянская тропа счастливо слилась со столбовой дорогой Союза Советских Социалистических Республик. Для моей родины она стала дорогой восхождения. Нет для творческого работника темы более благородной, чем тема возрождения родного края. И тут первое слово обращено к народам-братьям нашей страны, которые помогли обновлению ветхозаветной земли Армении.

Эдгар Оганесян

Прежде каждый народ был горой одинокой, Беззащитной в грозу, не укрытой от бед, — Обнялись мы, как братья, с любовью глубокой, И сегодня стоим, словно горный хребет.

Гегам Сарян

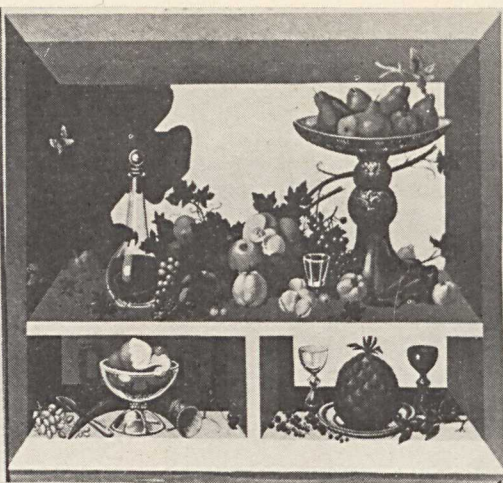
Богатство личности — народ. Родной народ и все народы, объединенные в Союз республик, несут свои духовные богатства каждому, кто вдумчив и трудолюбив и кто умеет творчеством же отплатить Советской Родине, дающей человеку жизнь, солнце, любовь, труд, смысл существования, счастье строителя и борца.

Мартiros Сарьян

Две трети территории Армении занимают камни. С любой точки республики видны горные вершины, подпирающие небосвод. За вершиной встает новая, потом еще и еще — высота сменяет высоту. Но о другой высоте хотелось бы сказать, той, которая началась в преддверии двадцатого века и так стремительно взлетела в кратчайшие сроки...

Сравнить Армению прошлую с современной — значит сравнить несравнимое, посох путника — с высокими куполами Бюроканской астрофизической обсерватории. Две трети Армении покрыты горами. Они как пьедестал, на который социалистическая история возвела трудовую Советскую Армению,

Сурен Петросян



А. Петров
Роспись в кафе.
Фрагмент.
Челябинск, РСФСР

Н. Никогосян
Памятник
Наибандяну
в Ереване.
АрмССР

Кошмы. Войлок.
ТуркменССР



Неизбежно тьма сменяется рассветом, неизбежно на смену старому и отжившему приходит новое, молодое, светлое, и к нему устремляются помыслы человека, потому что из нови этой, как из глубинного родника, черпаем мы и возможности познания, и смелость мечты, и дерзновенную созидательную силу.

Дыханием этой нови идет сегодня по республике юбилейный год первого в мире государства рабочих и крестьян. Оно трудно рождалось, наше государство, сплав великих идей основоположников научного коммунизма и великих усилий народов. Но оно родилось и укрепилось...

Рахим Эсенев

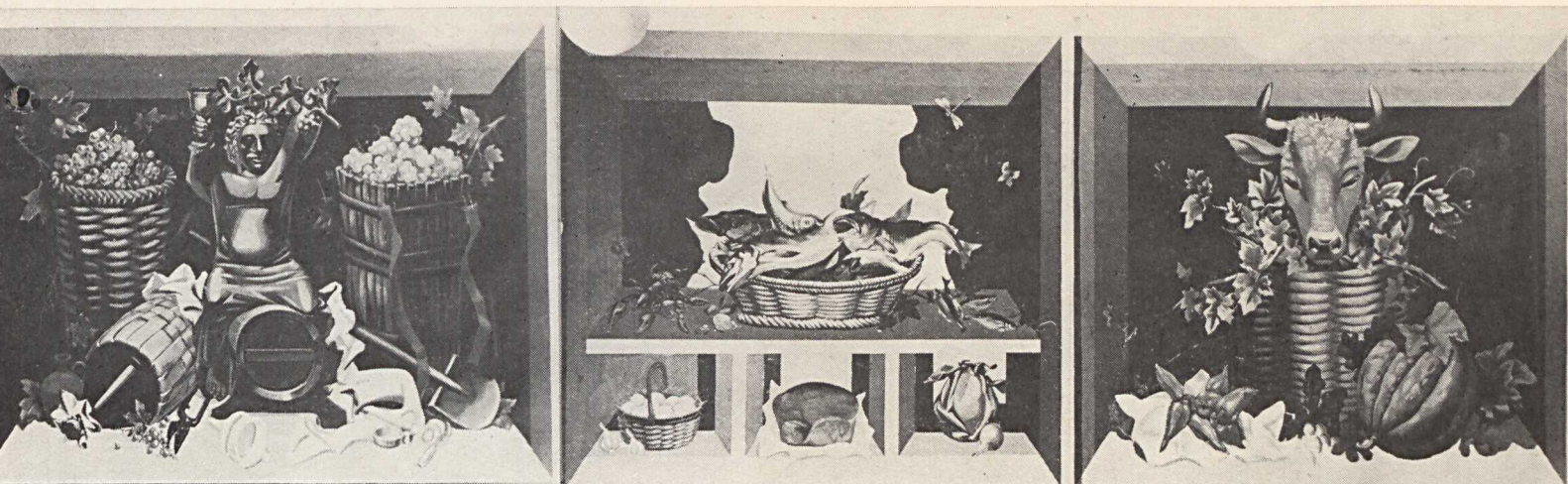
Туркменскую советскую архитектуру создает народ, раскрепощенный Великой Октябрьской социалистической революцией, вырванный из тьмы средневековья и строящий свое будущее в семье братских народов Советского Союза.

Владимир Атаев

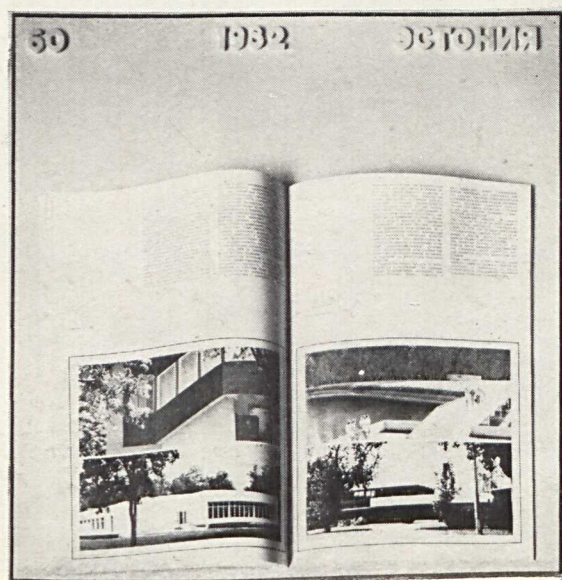
Сколько выросло городов!
Над пустыней встают строения,
В белом платье полей, садов,
Как невеста,
Моя Туркмения.
Ты направила,
Труд любя,
К миру,
К счастью
Свои стремления.
И Россия с тех пор тебя
Называет сестрой,
Туркмения.

Кара Сейтлиев

Октябрь и Музыка определили мою судьбу — такую типичную и такую счастливую.
Вели Мухатов



Центр парусного спорта в Таллине. ЭстССР



...Среди братских республик есть немало наций и народностей, история культуры которых измеряется тысячелетиями. В сравнении с ними традиции эстонской национальной культуры не столь уж глубоки, но корни ее достаточно крепки и самобытны, чтобы питать все новые и новые разветвления современного дерева искусства. Историческая почва эстонского народа интересна и богата.

У каждого народа своя история, свой опыт, свои традиции. И нет нации, сколь бы малочисленной она ни была, которой нечего внести в общую сокровищницу культуры.

Арви Сийг

Наверное, самая существенная черта нашей современной культурной жизни — это всевозрастающее стремление к сотрудничеству в областях культуры, к сближению национальных литератур в нашей великой семье советских народов. Но при этом каждая литература имеет свое лицо. Различны не только языки, различны и те исторические и культурные традиции, которые стоят за спиной каждой литературы.

...Национальные литературы нашей многонациональной страны связаны между собой, как альпинисты, совершающие восхождение. Но обогащают литературу лишь неповторимые творческие личности.

Лилли Промет

Мы сыновья твои, свободная земля,
Корнями, как дубы, вросли в твои поля!
В единый наш союз, как равная

с другими,
Навеки ты вплела свое простое имя,
Эстония — советская земля!

Аугуст Алле

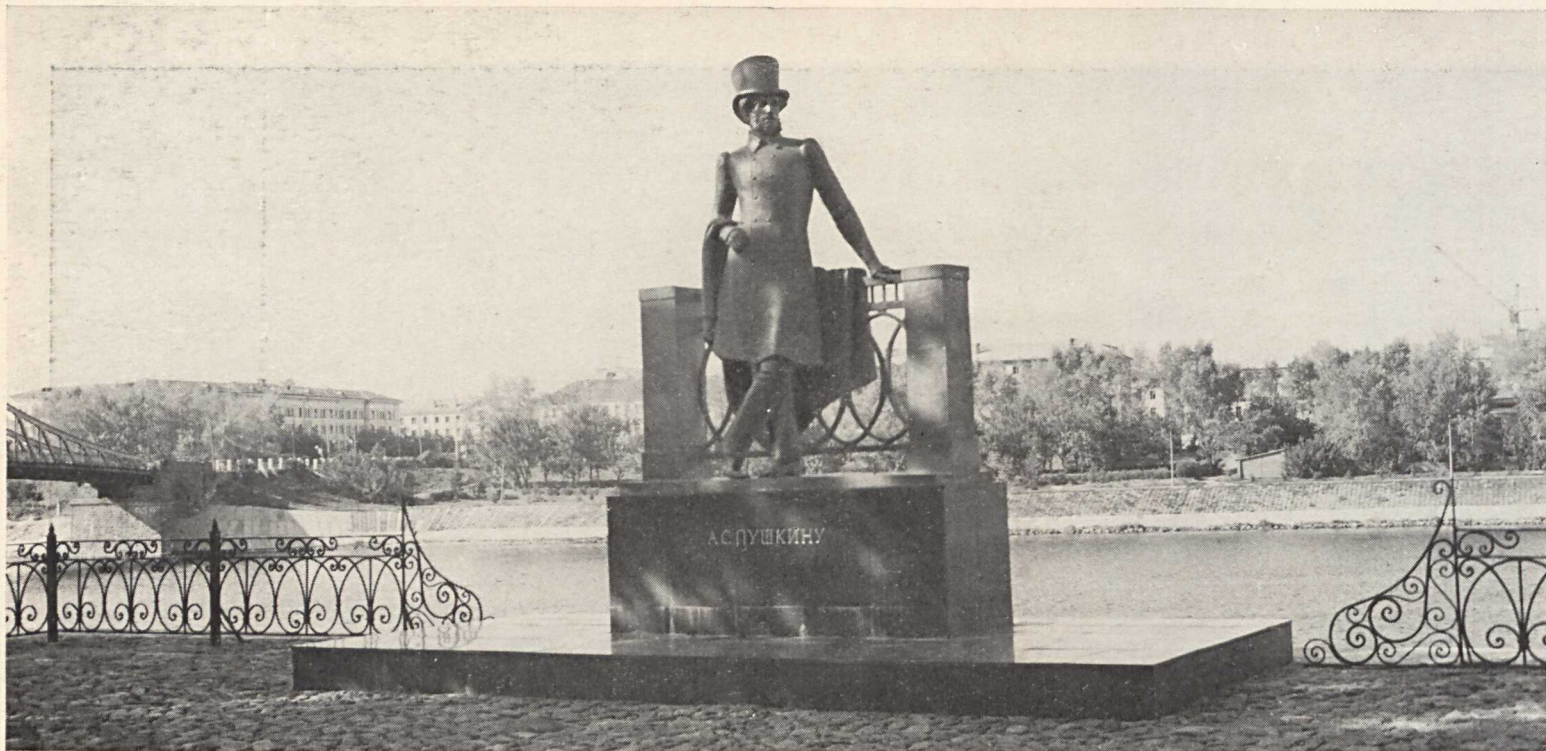
Моя душа трепещет новой силой:
Я — тоже сын той трудовой семьи,
Что творческой рукой преобразила
И подняла шестую часть земли.

Яан Кярнер

...В большом всесоюзном оркестре искусства
каждый должен играть на своем инструменте;
это обогащает звучание нашей общей культуры.

Ильмар Торн





О. Комов
Памятник
А. С. Пушкину
в Калинин.
РСФСР

В. Муратов
Композиция
«60-летию
Советского
государства».
Хрусталь.
Гусь-Хрустальный.
РСФСР

В. Городецкий
Сервиз «Сюита
в синих тонах».
Фарфор.
Ленинград. РСФСР



Эта дружба народы спаяла,
Их в великом единстве собрав,
Как в печах чудотворных Урала,
Превратившись в неведомый сплав,
Эти воля и мощь неохватны...
Стерли силою рук трудовых
С карты нашей все белые пятна,
Пятна черные дней горевых.

Николай Тихонов

Мы чувствуем себя сильными, ибо
ощущаем за собой всю нашу
огромную страну. Мы чувствуем
себя красивыми, свободными,
смелыми, потому что у нас есть
верные друзья во всех республи-
ках. Не язык и нация делают нас
родными сегодня, а сердца и
мысли.

Расул Гамзатов

...С одной стороны, неповторимый
индивидуальный психологический
склад, а с другой — переплетение
с иными индивидуальными мира-
ми. Эта взаимопроницаемость —
одна из проблем и вечно маящих
тайн мировой культуры.

Евгений Винокуров

А у меня — моя Россия...
Моя. До капельки. До дна.
Единственна — как мать для сына.
Как сердце и как жизнь — одна.

Юван Шесталов

Советское искусство вбирает в
себя, как большое, чуткое живое
сердце, самые сокровенные чувст-
ва и самые яркие мечты народов
нашей страны, эстетически обоб-
щает социальный опыт строитель-
ства нового мира.

Николай Томский

Творческая биография каждого из
нас — частица общей истории ис-
кусства Советского Союза. Друж-
ба художников разных националь-
ностей — зримое воплощение на-
ших интернациональных связей,
взаимного уважения к националь-
ным особенностям, достоинствам
каждого таланта, создающего про-
изведения о жизни своего наро-
да-творца.

Фолке Ниеминен

«Что город, то норв», — говорили наши деды. И мы знаем, как неповторимость каждого «норва» отражалась в характере городской среды. Однако ее своеобразие не становилось тогда проблемой, занимавшей умы, тем более — целью деятельности. Оно складывалось естественно, в непрерывной череде конкретных решений и действий, будучи следствием особенностей городского сообщества — социальных и культурных, неповторимости природных условий и искусственного ландшафта, сохраняющего следы исторических судеб поселения. В число «ценностей» (как мы бы сейчас сказали) своеобразие не входило да и осознавалось не всегда.

Сознательная установка была обычно направлена в противоположную сторону — не на характерность конкретного, а на универсальность, за которыми виделась иная, «надмирная» реальность идей — как это было в христианском средневековье. Цель виделась в следовании канонизированным прообразам, идеальным, как «небесный град Иерусалим», или реальным, как храм Софии в Константинополе.

Лишь иногда возникала задача сломать стереотип, уйти от канона, — но это были особые исторические ситуации. Так было, например, в период возвышения Москвы, превращения ее из окраинного городка Владимиро-Суздальского княжества в центр консолидации русских земель. Отказавшись от проверенных веками приемов, московские мастера ценой ряда неудач и строительных катастроф нащупывали небывалое, чтобы создать символ нового государственного единства. Задача политического самоутверждения возникала и в других центрах феодальной Руси, где старались утвердить иное, по сравнению с обычным у ближайших соседей. Этому могло служить обращение к опыту далеких народов; поэтому и приглашались мастера из чужих земель — Византии, Сербии, Армении, Священной Римской империи. Свообразие искалось в использовании интернационального.

Подобная установка продолжает существовать и в Новое время: здесь универсальной стала ориентация на классический идеал. Верность ему, а не оригинальность была целью. Классицизм сложился в систему международного стиля, распространяясь в

Соединение «знаков» отечественной истории с рациональным удовлетворением актуальных потребностей стали трактовать как продолжение традиций.

В русской архитектуре XIX века «национальная идея» ранее всего была использована в рамках официальной идеологической программы — «православие, самодержавие, народность». Выражением этой «триады» стал «византийско-русский стиль» К. Тона. Формальные мотивы византийского зодчества (знаки православия) и русской архитектуры XVII века (ассоциировавшейся с началом самодержавного правления дома Романовых) достаточно механически сопрягались в этом сочиненном стиле с регламентированной правильностью, унаследованной от классицизма.

В 1870-е годы национальной архитектуре, насаждавшейся сверху, было противопоставлено демократическое истолкование «русского стиля», обращенное к крестьянской культуре и светскому зодчеству допетровского времени. Такая направленность имела аналогии в литературе, живописи и музыке того времени. Ее программные установки в архитектуре и декоративном искусстве зависели от этих параллелей, вносящих оттенки иллюстративности и дидактичности. Традиционные формы и в этом случае извлекались из знаково-символических систем иной культуры и механически накладывались на рационально организованную структуру, как «знаки» народного начала. Символическим значением наделялось обращение к дереву как «исконно русскому» материалу, что побуждало имитировать формы деревянной декорации в каменных постройках. Версия «русского стиля», развивавшаяся в подобном направлении В. Гартманом и Ропетом (И. Петровым), соединившись с традициями местных строительных артелей, широко распространялась в застройке конца XIX века как «городской фольклор».

Формы архитектуры прошлого, используемые как «знаки» народности, стремились воспроизводить с археологической точностью. Это подводило к трудным вопросам. Если национальное может быть воплощено предметно и конкретно, то конкретность его определяется не только вневременными особенностями этноса, но и исторически. Правомерность перенесения конкретных

Национальное и интернациональное в предметно-пространственной среде меняющегося мира

Андрей Иконников

конец XVIII века на художественную культуру всей Европы и обеих Америк. Внутри жесткого каркаса этой системы оставалось, однако, достаточно свободы для местных версий, отвечавших особенностям национальных культур. Намеренное обособление тех или иных вариантов классицизма определялось, как и в художественных системах средневековой Европы, политическими, а не этнопсихологическими факторами.

Когда же мы наблюдаем признаки кардинального изменения отношения к своеобразию предметно-пространственной среды, в частности, национальному? — Это произошло лишь в XIX веке, когда бразды социального господства переходят в руки буржуазии, а проблема самосознания и самоутверждения буржуазных наций выдвигается на первый план. Именно здесь формулировались представления о «национальном своеобразии». Оно стало полем ассоциаций, прежде всего литературных, поскольку книжное слово господствовало в духовной культуре эпохи. Эти ассоциации получали историческую тональность, отражая активный интерес к истории наций — неприменный элемент национального самосознания. Национально-своеобразное стало осмысляться через историзм и традиционализм.

В это время классицизм, прочно связанный с дворянской культурой, отступал перед романтизмом как системой мировоззрения. Романтизм с его антинормативностью и антисистемностью раскрепощал от классицистической регламентации художественных средств; она стала восприниматься теперь как отражение политической несвободы. Индивидуальное и конкретное утверждалось при этом как важные ценности, противостоящие вневременной и лишенной географической и этнической конкретности абстракции классического идеала. Отвергалась обязательность следования стереотипам, канонизированным классицизмом. Сам же принцип зависимости от неких прообразов сохранился. Новым было утверждение права выбирать источники заимствования; акт выбора казался принципиально важным и наделялся содержательностью.

Этот процесс усилился и обострился к середине и особенно второй половине XIX века. В пестроте эклектики национальные (точнее — националистические) тенденции заняли значительное место. И повсюду устремление к национальному окрашивалось историзмом. Там, где не было достаточно развитых собственных архитектурных традиций (как в США, Финляндии, Норвегии), обращались к иллюстративной интерпретации отечественной мифологии, литературных образов или идеализированной истории нации. В круг рассудочных ассоциаций вовлекались специфические местные материалы (массивное дерево и гранит в Норвегии, сочетания камня, кирпича, красной меди и дерева — в Финляндии и пр.). В России, где, напротив, разнообразие исторических архитектурных традиций было необычайно широким, в точном воспроизведении форм, относящихся к определенному времени, видели средство конкретизации исторических ассоциаций и тем самым содержания архитектурного образа,

«знаков» одного времени в другое не могла не вызывать сомнений.

«Неорусский стиль», сложившийся на рубеже XIX и XX столетий, предлагал разрешить это противоречие интуитивным проникновением в общий дух национального прошлого, не определенного конкретными хронологическими рамками. Связующими становились не формы-знаки, а метафорические образы, говорящие о духовной близости к историческим истокам нации. Начало этому направлению положили живописцы В. Васнецов и С. Малютин, произведения которых в сфере архитектуры и декоративного искусства несут на себе печать «гениального дилетантизма», ставшего на рубеже веков знаменем времени (церковь в Абрамцево и здание Третьяковской галереи В. Васнецова, дом Перцова в Москве С. Малютина). Именно позиция на периферии профессии позволила преодолеть власть стереотипа и ученых представлений.

На уровне высокого профессионализма подняли неорусский стиль А. Щусев и В. Покровский, соединившие интуитивное постижение «духа» допетровского зодчества с историческим знанием. Профессиональная логика заставляла их идти дальше наивного символизма живописцев. Решением казалось отделение проблем образности от задач утилитарных, с тем чтобы вернуться к целостности на уровне художественного решения. Щусев утверждал, что «необходимо правильно выражать идеи и достигать силы впечатления... не задаваясь метафизикой». Его не смущали обвинения в бутафорском характере, который приобретала организация среды. «Бутафория и декорации на театральных подмостках превращаются в большое искусство, если их исполняет настоящий художник»¹.

В первом десятилетии XX века классицизм стал уже частью достаточно далекого прошлого. «Мир искусства» вводит его реминисценции в рамки новых национальных мифов. Складывается неорусская версия неоклассицизма, ориентированная не на универсальные эталоны стиля, а на тот особый характер, который он получил в России. В центре внимания оказывается поэтому его московский вариант, наиболее свободный, а потому наиболее своеобразный и «национальный». Показательно, что его приняли за основу и архитекторы-петербуржцы И. Фомин и В. Шуко. Первый использовал московские реминисценции в исторической части Петербурга, второй — для зданий-эмблем, российских павильонов на международных выставках в Риме и Турине. Целостность и здесь достигалась освобождением декоративной бутафории от взаимодействия с функционально-конструктивной структурой. Ориентация на отклонение от эталонов внесла в эту версию неоклассицизма некоторую гротескность; взвинченная эмоциональность резко отличает его от естественности прообразов.

Ретроспективность представлений о национальном своеобразии, его восприятие исключительно через прошлое были неизбежны в предреволюционной России, расколотой социальными антаго-

В. Гыллыева
Гобелен «Гранат».
Шерсть.
ТуркменССР

О. Козак
Блюдо.
Керамика,
роспись.
Косов, УССР

И. Абдуллаев
Блюдо
декоративное.
Кизиловое дерево,
насечка серебром.
с. Унцукуль,
Дагестанской
АССР



Л. и А. Шорчевы
Питарсия
в банкетном
зале гостиницы
«Измайлово»
в Москве

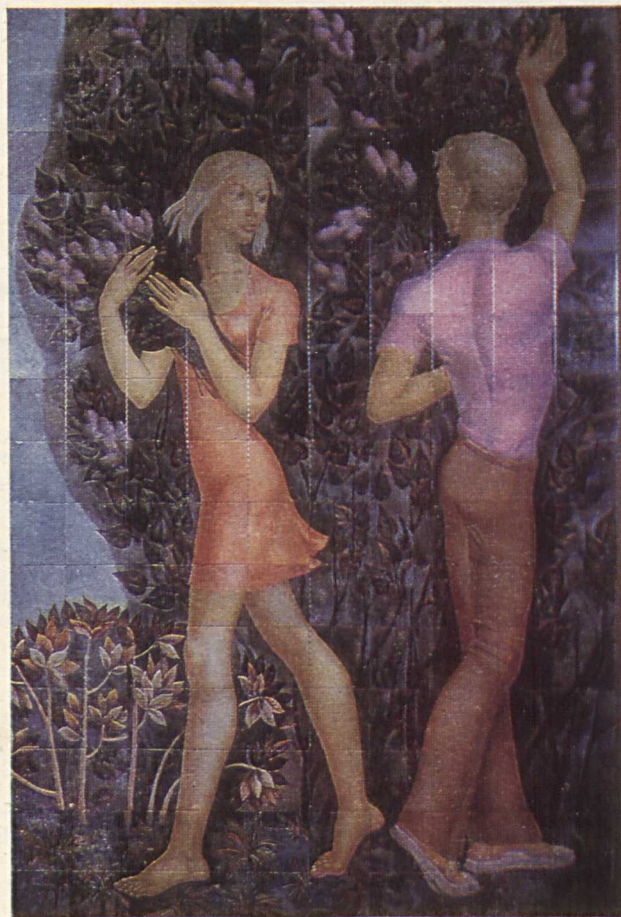
А. Гайдамака
Фрагмент
экспозиции музея
Н. Островского
в Шепетовке.
УССР

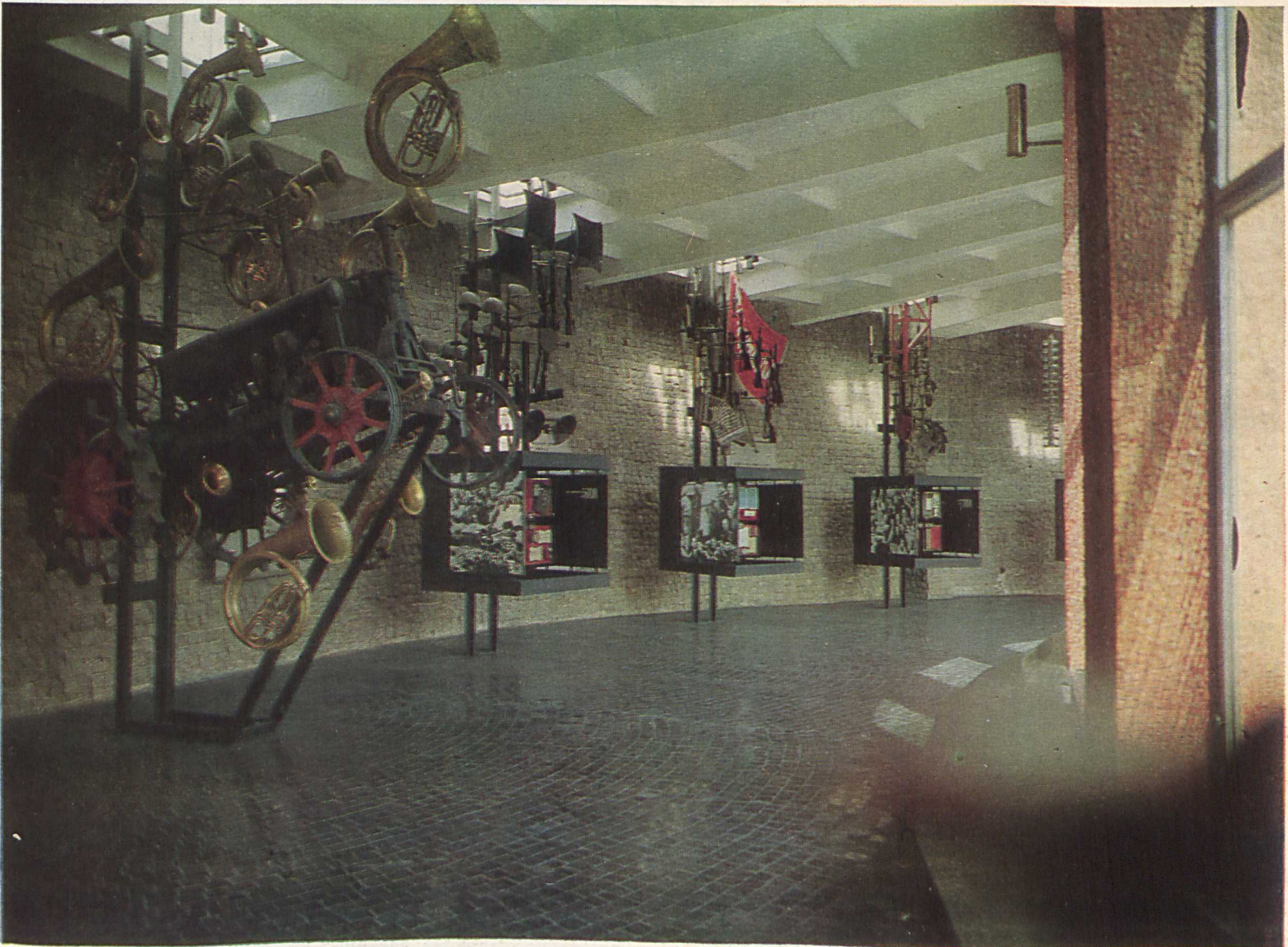


Г. Кандарели
Гобелен
«Хлеб наш
насущенный».
Шерсть, ГССР

А. Кищенко
«Песнь родного
края». Гобелен.
Фрагмент.
Богучары, БССР

А. Алехина
Панно «Юность»
Роспись на плитке.
Фрагмент.
Санаторий
«Краинка».
РСФСР





низмами. «Национальный идеал» мог выступать лишь как утопия, обращенная в историю, окрашенная ностальгией. К идеализации национального прошлого влекло, с одной стороны, ощущение зыбкости настоящего, понимание неизбежности близкой развязки, с другой — неприятие приземленной буржуазной культуры и зарождавшегося техницизма. Неонациональные направления начала века ко времени первой мировой войны практически исчерпали свой потенциал. Мифы, которые они несли, становились все менее привлекательны — как бутафория несостоявшегося спектакля. Их лидеры достигли вершин формального мастерства, но ничего не добавили к решению социальных проблем зодчества. Созданное ими существовало как бы в своем особом измерении, вне жизненных реалий.

* В условиях социалистического строя возникла исторически уникальная задача формирования многонациональной культуры новой общности людей — советского народа. Диалектика интернационального и национального в ее структуре стала разветвляться в условиях свободного общения равноправных наций. Однако к объединению в системе Советского Союза нации пришли с разным уровнем развития культуры. Первостепенной задачей стало выравнивание этих уровней в условиях однотипного социально-политического устройства и единой народнохозяйственной системы. Только так можно было обеспечить растущую полноту реализации культурного потенциала каждой социалистической нации.

В 1920-е — начале 1930-х годов закладывались основы всестороннего культурного развития; на первом плане были проблемы материального производства, а в его формах и методах менее всего проявляются национальные различия. Новаторская архитектура, распространяясь по всей стране, задавала общий эталонный уровень функционально-конструктивных и композиционных решений, опережавший во многом высшие мировые достижения того времени. В творческих поисках акцентировалось своеобразие нового по отношению ко всему старому, главной была его интернациональная основа, которая тонкими вариациями связывалась со спецификой места. Особенно много сделали для утверждения принципов этой интернациональной новизны архитекторы-конструктивисты и «рационалисты», работавшие в Москве и Ленинграде. Относительно малочисленные в то время архитекторы других республик работали прежде всего над конкретными задачами, развивая эти общие принципы на местном материале. Такая ситуация оставила устойчивый след в профессиональном сознании — «национальное своеобразие» стали привычно считать проблемой всех республик, кроме России. В первые послереволюционные годы представление о национальной форме связывалось с исторической конкретностью момента, с «сегодняшним» в развитии нации. Восприятие ее своеобразия через историю было невозможно в годы активной борьбы за становление нового, в которой отвергались и преодолевались многие традиции. Активно осмыслились особенности, объективно обусловленные природой и климатом, поднимался вопрос о «современном национальном характере». И все же главные направления созидательной деятельности определялись всеобщим для социалистических наций. Вместе с развитием социально-политического устройства Советских республик закладывались новые единые принципы формирования городов и организации их хозяйства, складывалась система социально-функциональных типов зданий, вырабатывалась единая система норм проектирования — организационно-правовых, гигиенических, экономических. В том же направлении воздействовало на формы предметно-пространственной среды и развитие промышленности. Все вместе предопределило достаточно четкий «идеальный каркас» городской среды, в котором доминировало интернациональное начало. Рационалистический учет природно-климатической ситуации или особенностей быта региона, нации, народности не служил материалом для впечатляющих средств выражения. Резкий контраст со сложившимся окружением, в который вступали постройки архитекторов-новаторов, был качеством универсальным; этот контраст впечатлял прежде всего, заглушая аспекты выразительности, характерные для данного места и данной национальной культуры. Так, композиция Дома правительства Казахской республики, построенного в Алма-Ате (проект М. Гинзбурга, 1929—1931), тонко реагирует на специфику климата и сейсмические условия строительства, особенности конкретного участка и функциональной программы, но в образе здания все же доминирует общее для архитектуры конструктивизма, что звучит и в других городах и других республиках. Стремление дать немедленный ответ на массовую потребность в выражении национального своеобразия побуждало обратиться к истории национальной культуры.

В 1930-е годы это стало возможно. Не признающее сомнений отрицание культурной ценности всего «старого» для строительства современности могло бытовать в отвлеченном теоретизировании двадцатых годов. Однако живая практика реконструкции городов, развернувшаяся в следующем десятилетии, предельно показала неприемлемость нигилистических тенденций. Взаимодействие исторических пластов городской среды стало очевидным; уже это заставляло воспринимать диалектику старого и нового в среде и культуре. Отношлось и отношение к старому, основанное на ассоциациях с силами, враждебными строительству социализма, — победа его была прочно закреплена. Поворот в стилеобразования среды, совершившийся в 1930-е годы, не был возвратом к неонациональным экспериментам предреволюционных лет с их установкой на «театрализацию жизни». Заимствованные в искусстве прошлого знаки национального своеобразия включались в структуры, основанные на рационалистическом осмыслении современных потребностей и интернациональных началах советской культуры. Посредствующим звеном в этом сочетании служили формальные нормы неоклас-

сцизма, достаточно гибкие для того, чтобы не затруднять целесообразных решений, и в то же время позволяющие достичь обезличенной упорядоченности, в которую вписываются почти любые знаковые элементы. Неоклассическая канва просматривается сквозь различные варианты национального декора 1930-х — начала 1950-х годов. Она дисциплинирует неоярмянский стиль, основоположником которого был А. Таманян, один из лидеров неоклассицизма предреволюционных лет, равно как и работы бакинцев С. Дадашева и М. Усейнова или опыты А. Щусева в национальной архитектуре (как мы уже упоминали, выражение национальной специфики не считалось задачей для архитектуры России — здесь неоклассицизм выступал без дополнений).

Буквалистское истолкование известной формулы «национальное по форме, социалистическое по содержанию», примененное к архитектуре, казалось обоснованием двойственности — как бы независимого существования рационально организованной структуры, обеспечивающей практическое функционирование постройки («содержание») и национально-традиционного декора, на который возлагалась знаково-символическая функция («форма»). Таким образом, как будто снимались трудные вопросы, декоративизм получал видимость обоснования. Однако сама логика механистического расщепления отчуждала традиционалистскую форму от смыслов, развивающихся в актуальной культуре, а тем самым — и от современных характеристик нации. Обособленные от взаимодействия с реалиями жизненной среды, знаки «национального своеобразия» получали мнимую самоценность; их системы, закреплявшиеся и догматизировавшиеся, развивались в соответствии с условностями собственной логики, не связанной с закономерностями развития материальных средств архитектуры. Эфемерная ценность этих знаков оказалась противопоставлена технологическому прогрессу, неумолимым законам индустриализации и стандарта, тому, что стало необходимо для решения социальных задач первоочередной важности. Тем самым неизбежность ломки традиционалистского метода была предопределена — она и совершилась в середине 1950-х годов.

Ориентиры своеобразия изменились. Техника индустриального домостроения, брошенная на преодоление жилищной нужды, задавала новый сюжет идеального образа города, ставшего универсальной моделью. Виделся город ясной и точной геометрии стандартных форм, город громадных плоскостей — мерцающих стеклянных и бетонных, разбитых на прямоугольники панелей. Пространственность стала главным принципом его построения. Отдельное здание как бы растворялось в пространственной непрерывности, рассекаемой и направляемой, но не раздробленной на замкнутости. Стерильная пуста целостных, «взаимно перетекающих» интерьеров через эфемерные стены из стекла переливалась в городское окружение. Пространственность, подчиненная прямоугольной геометрии стандартных модулей, объединяла все.

Идеал этот самым принципом структурного построения был отчужден от географической и национальной определенности. Его местом было «завтра», завтра вообще, завтра повсюду, на любых меридианах и широтах, в любых регионах. Универсальная красота материализованной пространственности должна была объединить все элементы системы города — от комнаты «малометражной» квартиры до планировочного района. Ничто в этом идеале не могло отразить характер места и конкретные реалии национальной культуры. Выведенный из общих тенденций НТР, он общался — казалось тогда — бескомпромиссно чистое выражение интернациональных начал современности. Первые осуществления мечты конца 50-х — панельные «пятиэтажки» и стеклянные от цоколя до верхней грани кубики типовых парикмахерских — оценивались поначалу почти восторженно. Слишком остры были самые насущные потребности, чтобы фиксировать внимание на недостатках; количество было тогда важнее качества; любые несовершенства казались следствием того, что еще неотреботанной оставалась технология, позволяющая строить быстрее и больше. К тому же за первыми реализациями выделялись черты идеала, черты «завтра», на пути к которому они были этапом. Тем самым они обретали и символическую функцию.

Влиятельный критик писал: «...не может быть искусственного сохранения особенностей ради особенностей. Они не самоцель. И если в архитектуре жилища происходит процесс их стирания, то процесс этот необратим и никакими заклинаниями его не остановить. И вряд ли стоит огорчаться, что это так»². Появившиеся на рубеже 1950-х и 1960-х годов островки всецело современного в наших городах были столь отличны от окружения, что сама их «особость» наделялась содержательностью, ассоциируясь не только с представлениями о прогрессивном и упорядоченном, но и с этическим критерием правдивости (последняя противопоставлялась «неправде» символических и декоративных форм конца 1940-х — начала 1950-х годов). Однако рациональная, подчиненная технологии форма связывалась с такими значениями именно благодаря своей исключительности, своему отличию от привычного контекста городской среды, который стал оцениваться как хаотичный, устаревший, чуждый актуальной культуре «эпохи космоса».

Но по мере того как массивы новостроек множились, распространяясь на обширные территории, акцентные, определявшиеся контрастом исключительного и обыденного, перемещались. «Современное» само разрасталось в обширный контекст, становившийся обыденным. Исторически сложившийся город начинал восприниматься как нечто целостное, как ядро, обладающее исключительными свойствами, контрастными обыденности окружения. Структурные различия дополнялись при этом функциональными: «старый город» концентрировал в себе разнообразие культурных функций, значимых для всего города.

Обособление старых центров от «современной» периферии вело к тому, что население, переместившееся в новые зоны, начинало воспринимать центр со стороны, подобно туристам. И если установка восприятия «своих» жилищных массивов определяла обыденность житейских ситуаций, то исторические ансамбли центра стали видеть и оценивать в некоей культурной перспективе. Эстетическую установку здесь уже не отесняли прозаизмы повседневного быта. Туристический бум, начавшийся в 1960-е годы, стал поставлять лавину как деловой, так и чисто эмоциональной информации об исторических центрах в разных городах — больших и малых. Тем самым массовые представления о прекрасном в городской среде оказались еще прочнее связаны со своеобразием и неповторимостью результатов исторического развития.

Ценность культурного наследия в массовом сознании решительно поднималась, причем наследия во всем многообразии. Этим ситуация 70-х годов решительно отличалась от ретроспективных увлечений прошлого, всегда имевших определенную направленность. Увлечение классицизмом, например, предполагало отрицание ценности «стиля модерн» и эклектики, равнодушие к средневековой культуре; романтизм соединял, напротив, увлечение средневековьем с враждебностью к классицизму и Ренессансу. Даже эклектизм конца XIX века имел в каждый момент развития определенные предпочтения — другое дело, что сменялись они быстро и иногда пересекались. Теперь мы как будто обрели равное почтение ко всему диапазону истории городской культуры — от руин Херсонеса Таврического до построек Константина Мельникова и Ивана Фомина.

Любить платонически, оценивать бескорыстно, незаинтересованным эстетическим суждением можно и все сразу. Однако встает и практический вопрос о преодолении рубежей, делящих наши города на историческое ядро и новые районы, о том, что же может повысить своеобразие и эстетическую ценность новой среды, сокращая ее качественный отрыв от среды исторической. Естественно, что в новой ситуации художественное сознание начинает сепарировать из многообразия ценного уже не конкретные «знаки» или приемы формообразования, а обобщенные представления о своеобразии данного места, данного города, национальной культуры в целом. Стала обсуждаться возможность выявления неких констант в исторически сменявшихся художественных языках национальной культуры, ее постоянных признаков, которые могли бы войти и в современное художественное творчество. Материал, как будто бы подтверждающий реальность такой идеи, дают наблюдения психологов над «персональным пространством» (то есть пространством, которое ощущается как прямо связанное с телом человека, как его оболочка, вторжение в которую рождает психологический дискомфорт). У людей, принадлежащих к разным национальным культурам, величины такого пространства обладают измеримыми различиями. Выявляются и особенностями отношения к величинам пространств, входящих в структуру города (площади, улицы, «интерьеры» микрорайонов и кварталов), определенные приемы техники ориентации и характеристики цветового восприятия, присущие национальным культурам. Все это в конечном счете могло бы послужить материалом для опытов создания национальной формы, не зависящей от готовых прообразов. Однако пунктир подобных наблюдений пока редок, возможность синтезировать на их основе целостные характеристики видения и ориентиры формообразования проблематична.

Возникает искушение найти менее трудные пути, чтобы удовлетворить общественную потребность. Один из них — использование «ретро» на разных уровнях организации среды. В структуру абстрактно-деловитых интерьеров вводятся антикварные вещи как знаки временного измерения культуры и местной или национальной специфики. Контраст с ними активизирует выразительность стандартных форм. Рядом с подлинным антиквариатом используются репродукции, стилизации и просто поделки «кича-ретро». На уровне городских комплексов роль мебельного антиквариата стали исполнять реставрированные или реконструированные старые постройки в окружении новых. Находкой, почти открытием, в Москве 1960-х годов казалось сочетание новояртынского небоскреба с памятником XVII века — восстановленной церковью Симеона Столпника. Такой прием сочетания старого с новым использовался и далее — там, где было старое. Сам по себе он эффектен, но возможен лишь в условиях реконструкции исторических городских центров. Стремление извлечь из него как можно больше побуждает иногда превращать восстановленные памятники в нечто экзотичное и праздничное, как бы в макеты, свидетельствующие о том образе прошлого, который создан нашим временем, а не о самом прошлом (такая судьба постигла, например, часть памятников московского Зарядья). Этими яркими макетами утверждается фактически допустимость подмены подлинного стилизацией, они открыли дорогу кичу, легко концентрирующему поверхностные признаки национальной экзотики. Кич «под старину» для нетренированного художественного восприятия более впечатляющ, чем подлинные ценности культуры прошлого. В подлинном всегда ощущается присутствие метаязыка национальной культуры, связывающего старое и новое; кич же отсылает к далекому и неопределенному золотому веку, не теряя связи со стереотипами нынешней моды. Если он «древнерусский» — то с теремами, крышами невиданной крутизны, обильной пропиленной резьбой и на видном месте — Ярославна с лицом Твиги в кокошнике и сарафане. Легкость распространения этих стереотипов свидетельствует о настоятельности, не покрываемой иными средствами удовлетворения культурной потребности.

Основной пафос этой потребности, заставляющей преодолевать абстрактную обезличенность, распространяющуюся на предметно-пространственную среду наших городов, направлен против

издержек научно-технической революции, ее непамятных побочных последствий. Закономерности производства и потребления стали расходиться, а поскольку предметно-пространственная среда всегда была полем взаимодействия этих закономерностей, их разлад определил в конечном счете те ее свойства, которые сегодня вызывают острую неудовлетворенность — безликость, нивелировку выражения многообразного внутреннего богатства советской культуры, сложного взаимодействия интернационального и национального в ее системе. Обращение к традиционному орнаменту и историческим аллегориям, равно как создание экзотических затей в сфере быта, решения проблемы не приближает. В ресторации-теремке, со стенами, рубленными «в обло», от коренных противоречий не укрыться. Ключ к их разрешению может дать только системный подход к формированию среды. Лишь на его основе можно сформулировать точные ориентиры для индустриального домостроения и массового производства вещей, которыми обеспечивается рядовая «материальная ткань» современной культуры. И на его основе можно найти наиболее плодотворные пути сочетания интернационального и специфически национального в средствах художественного выражения. Только системно-средовой подход может открыть путь к восстановлению непрерывности развития той «памяти культуры», которая определяется в пространственных структурах городов и формах их застройки. Такой подход распространяется на всю целостность среды — архитектурно-градостроительные структуры, их вещное наполнение и жизнь, развертывающуюся в системе пространств, внутренних и внешних. Именно взаимодействие материальных форм и жизни с присущими ей формами поведения и деятельности определяет в рамках средового подхода критерии формообразования.

Традиции, историческое прошлое нации — одна из неотъемлемых составляющих ее сегодняшнего бытия. Они во многом определяют своеобразие форм поведения людей, их психологических установок и ценностных ориентаций, образуя сложный сплав с общечеловеческим и интернациональным. Они входят в реальность бытия личности и общества. Лишь в особых ситуациях (кстати, тоже предопределенных жизненными реалиями) традиционное вычлняется из жизненного комплекса, образуя самостоятельные обособленные сюжеты. Но это значит, что такой же частью целостности должно быть традиционное и национальное в образовании форм среды.

Сегодня средовой подход в архитектуре — не отвлеченная теоретическая возможность. Им обеспечены многие значительные достижения художественной практики 1970-х годов, концентрация которых наиболее заметна в литовских городах и селах. На основе средового подхода сложился подкупающе естественный жилой комплекс Лаздинай, что, кстати, потребовало целенаправленной корректировки тактики индустриального домостроения, но отнюдь не ломки его метода. Комплексная регенерация среды была целью реставрационных работ в старых кварталах Вильнюса, Клайпеды, Каунаса. Новые уникальные общественные здания — такие как комплекс учреждений связи и новый драматический театр в столице республики — вырастали не как обособленные от окружения объекты, а как естественное развитие системы. Художественно осмысленная и преобразованная среда становилась целью при создании произведений монументального искусства. Можно продолжить перечисление примеров из практики других республик.

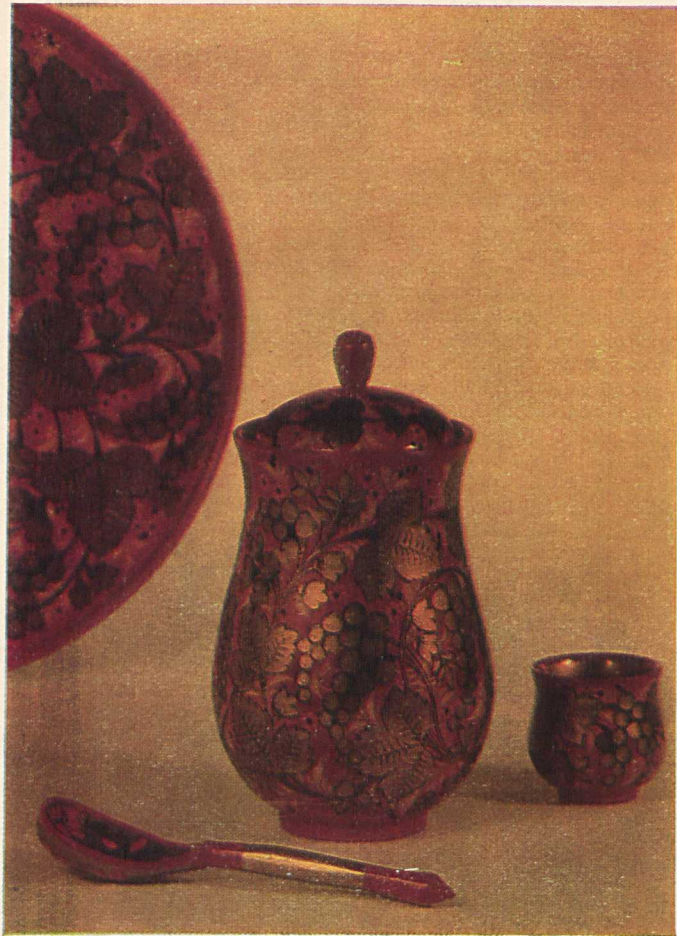
Заметим — общей чертой всех этих работ было отсутствие броскости, притязаний на утверждение престижа. Авторы их как будто жертвовали собственной индивидуальностью, растворяя «произведение» в неделимой целостности среды. Результатом становилось своеобразие высшего порядка, возрождающее и поднимающее на новый уровень образ города в целом. Не было эмблем, исторических аллегорий, национальных орнаментов. Однако созданное обогатило национальную культуру и со всей несомненностью принадлежит ей.

Среда многообразна, как многообразна жизнь, которая ее наполняет. В ней есть место для будничного и праздничного, естественного и театрализованного. Открывая возможность для подлинно органичного сплава разнородных начал культуры и свободного развертывания диалектики традиции и антитрадиции, средовой подход не исключает в определенных ситуациях и возможности прямого обращения к исторической форме. Оно, однако, должно иметь такой же ритуализованный характер, как введение элементов традиционного обряда в современное событие. Контекст среды допускает цитаты, как допускает их литературный текст. Важно, чтобы эти цитаты не разрушали его целостной ткани, подчиняясь логике целого. И важно, чтобы сам контекст получил сложность и богатство, адекватные сложности и богатству живой культуры.

Думается, что именно средовой подход открывает сегодня наиболее обещающие возможности решения проблем национального своеобразия и его диалектики с интернациональными основами культурного развития советских наций.

¹ Шусев А. Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре. — Зодчий, № 11, с. 133.

² Яралов Ю. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., Стройиздат, 1969, с. 233.



В. Удалова
Набор для меда.
Хохлома, РСФСР

Той в Киргизии

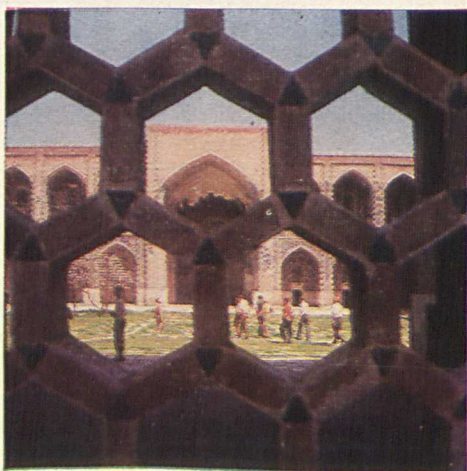
Дорожки из
текстильных
отходов —
изделия народных
мастериц. РСФСР

А. Трефилова
Водоноска.
Кировская игрушка.
РСФСР



Вад Самарканда

Р. Ходжаев
Пиалы. Глина,
глазурь. ТаджССР



Свое и общее

Александр Канцедикас

В статье принятой Организацией Объединенных Наций в 1966 году «Декларации принципов международного культурного сотрудничества» говорится: «Каждая культура обладает достоинством и ценностью, которые следует уважать и сохранять. Развитие собственной культуры является правом и долгом каждого народа». Живая практика искусства показывает, что воплощение этого принципа в современных условиях оказывается не столь уж простым. Интенсивные творческие связи между художниками различных стран естественно приводят, в частности в декоративном искусстве, к значительному стилистическому плюрализму. Выставки в Новосибирске или Львове нередко вызывают в памяти выставки в Вильнюсе или Таллине, последние в свою очередь перекликаются с поисками польских или венгерских художников. В противовес этому современное народное искусство сохраняет и постоянно воспроизводит национальный стиль, чем в немалой степени вызывает естественный интерес к себе со стороны всех слоев общества и, в частности, самих профессиональных художников.

Размышляя над столь возросшим в последние десятилетия интересом к народному искусству, видишь в этом конструктивное и благотворное стремление познать и понять и себя, и друга. Такова качественно новая роль народного искусства в современной культуре. В условиях активного взаимодействия культур потребность узнавания себя, постоянные поиски самоопределения не только естественны, но нередко обретают растущую обостренность. В решении этой проблемы фольклорные традиции, созданные народом на протяжении веков и тысячелетий, получают значение не только ничем не заменимой неисчерпаемой кладовой, но и символа, знака культуры. В этом — одна из причин бурного роста интереса к традиционному искусству своего, соседних и отдаленных народов, столь характерного для современного культурного климата. В этом поистине счастливо сочетаются чувство патриотизма и интереса к духовным особенностям других народов, единство, особо существенное для нашего беспокойного времени в нашем беспокойном мире. Сама природа народного искусства, в котором сквозь многообразные национальные облики проступает связь с антеевой землей каждого и всех народов, позволяет сквозь покров наружно экзотического почувствовать и увидеть единые корни материальной и духовной культуры.

Древнейшие формы бытовой керамики, строгий язык геометрического орнамента в ткачестве и резьбе по дереву возвращают нас к временам, когда племена и только зарождавшиеся нации, отделенные друг от друга тысячами километров пустынь и непроходимой твердью гор и лесов, создавали порознь и в то же время вместе речь человеческого взаимопонимания. Вероятно, именно поэтому, будучи ярчайшим проявлением национального своеобразия в художественной культуре, народное искусство

в своих классических, а точнее говоря, истинных проявлениях никогда не теряет духовной и, в частности, эстетической универсальности. Как правило, не до конца понятое за пределами создавшего и живущего им народа, оно тем не менее всегда волнует и утверждает всем нам дорогие и доступные истины. Причем условием полноценного их выявления является максимальное выражение искусством национального своеобразия, духовной самобытности каждого народа. Традиционное культурное наследие естественно оказывается наиболее эффективным в этом отношении. Возможности и необходимость познания и осознания этого искусства исчерпаны нами еще далеко не полностью. Уровень научного постижения необъятного материала народного искусства сегодня не удовлетворяет самих специалистов. Речь идет не столько о количественном, сколько о качественном его изучении, о нашей способности понять и оценить духовное содержание этого искусства, столь непохожего на искусство профессиональное. Глубже познавая особенности традиционной народной культуры, человек будет глубже познавать сам себя, а процесс этот, как известно, бесконечен и столь же бесконечно гуманистичен в своей основе.

Широкое возвращение к народному творчеству в последние десятилетия свидетельствует, что бытующее еще представление о народном искусстве как о чем-то, принадлежащем прошлому, совершенно неоправданно. Роль пассивного потребителя эстетических ценностей, столь неестественная для самой природы человека, справедливо отвергается нашим современником. Простой перечень возрастов, образовательных цензов, профессий, общественных положений участников выставок народного и самодеятельного творчества последних лет ярко показывает это. Причем речь идет отнюдь не только о том, что человеку хочется заняться наряду с основной работой еще чем-то. Ему просто необходимо быть человеком, в естественном, широком смысле этого слова, проявлять свою многогранную природную одаренность. Ведь и крестьянин, вырезавший зимними вечерами узорную прялку или вытягивавший на гончарном круге тулово крынки, оставался в этот момент крестьянином, но, что особенно знаменательно, работая в поле, осваивая природу, он также проявлялся как творец. Для современного человека, от которого история на протяжении веков отчуждала одно за другим его многие природные качества, этот опыт оказывается остро необходимым.

В пределах одной статьи невозможно рассмотреть различные стороны бытования современного народного творчества, его общественные функции. Этот разговор ведется на страницах книг и журналов, и в частности, на страницах «Декоративного искусства СССР», многие годы, с широтой и страстностью, отнюдь не предвещающими его конца. Это поистине живой и жизненно важный разговор. В рамках нашей сегодняшней статьи речь пойдет лишь об одной из важных сторон современного развития народного искусства: о его способности в новых формах воспроизводить национальную самобытность родной культуры. Однако восприятие народного искусства, как чего-то неизменного, повторяющегося буквально, в принципе неверно. Выражая материальный и духовный мир общества, это искусство неизбежно меняется вместе с ним, и темп этих изменений находится в определенном соответствии с темпами перемен в жизни народа. Так, известная малоподвижность общественной жизни средневековья отразилась на прочности и кажущейся незыблемости этических и эстетических норм народного искусства этого периода. Некоторые черты эволюции в облике народного искусства средневековья нам известны, и только отсутствие достаточно большого числа памятников его наиболее демократических, простонародных видов не позволяет нам четко проследить эти изменения. Но уже материалы народного искусства XVIII и особенно XIX веков свидетельствуют об очевидном развитии его содержания и форм. А в русском народном искусстве прошлого столетия четко ощутимы различные периоды, находящиеся в несомненной связи, в частности, с развитием искусства профессионального. Однако народное искусство, независимо от изменений разного темпа и характера, продолжало оставаться самим собой. Происходило это отнюдь не за счет стилизации, которая, как справедливо утверждает В. М. Василенко, в принципе не свойственна народному искусству, противоречит его природе, но благодаря стабильности определенных основополагающих свойств и принципов этого искусства, обретающих особое значение и в его современном развитии.

Речь идет в первую очередь о неразрывной связи народного искусства с природой, прямой обусловленности его конкретных проявлений не менее конкретными и практически неизменными природными формами, лежащими в основе эстетических норм того или иного народа. И если в геометрическом орнаменте народное искусство всех стран и континентов отражает единую данность земли и неба, общих для всех людей на нашей планете, то в растительном и зооморфном орнаменте мы находим поистине неисчерпаемую множественность, диктуемую конкретным природным окружением столь же властно, как обуславливает она формы жилища, орудий труда, мотивы фольклора и особенности обрядов. Здесь человек объединяется с природой через даруемые ею материалы, образы и мотивы.

В наше время, когда экологический кризис ощущается и осознается как одна из острейших проблем человеческого существования, это свойство народного искусства обретает особое значение. Многие из простейших природных материалов, тысячелетиями служивших человеку, живут сегодня лишь в изделиях народных мастеров. В изготовлении традиционных льняных тканей проявляется творчество литовских ткачих, циновки из куги плетут десятки мастериц из Кабарды и Адыгеи, в гудульском обиходе широко используются лижники из грубой овечьей шерсти, а тончайшие шелковые коконы превращаются в нить в руках среднеазиатских и осетинских мастериц. Повсе-

местно ширится интерес к плетению из лозы, бересты, корней и в каждом из традиционных центров — на русском Севере, на Украине, в Поволжье и на Дальнем Востоке — не только вещи и текстура поверхности, но и сам материал смотрится по-своему. Может быть, наиболее ярким примером новой жизни природного материала служит белорусская соломка, использующаяся сейчас не только при создании бытовых вещей, но и для изготовления сувениров и сложных скульптурных композиций, тематически зачастую остросовременных, но прочными, хотя и незримыми нитями связанных с обрядовыми соломенными пауками старой белорусской избы и нарядными царскими вратами, которые встречались только в белорусских церквях. Так уже в самой жизни природного материала раскрывается ныне национальное своеобразие народного искусства.

В еще большей степени внутренние связи с природой проявляются в наши дни в орнаментальных мотивах вышивки, росписи по дереву, гравировки по серебру, филигрании, ковроткачества. Вероятно, никогда ранее растительные узоры, условные, а порой и натуралистические, не занимали в народном искусстве столь большого, решающего места. Вытеснив во многих случаях геометрический и зооморфный орнамент, они воспевают красоту русской природы в творчестве вологодских кружевниц, мстерских и городецких вышивальщиц, незатейливо и прямолинейно восхваляют цветы белорусского Полесья в росписях Огова и Давид-Городка, иносказательно и возвышенно прославляют природу Кавказа в черневом серебре Кубачей и азербайджанских коврах. Этот перечень можно без труда продолжить, анализируя творчество народных мастеров от западных границ страны до берегов Тихого океана, от северных селений оленеводов и охотников до таджикских аулов в предгорьях Памира. Вероятно, никогда еще природа не говорила столь многогласно и обнаженно в народном искусстве. Это, кстати, в немалой мере обуславливает ту особую мажорность, которая характеризует творчество современных народных мастеров и относится к числу определяющих его стилистических черт.

Другим важнейшим свойством нашего народного искусства остается столь характерная для него в прошлом связь с бытом. Несмотря на усиливающуюся тягу к декоративизму, а нередко и отказ от прямого создания утилитарных вещей, народные мастера в значительном большинстве своих изделий сохраняют верность непосредственной бытовой среде человека. И несмотря на то что сам быт изменился в последние десятилетия до неузнаваемости, что многие предметы былой крестьянской утвари неприменимы в сегодняшнем обиходе по своему прежнему назначению, в решении своей основной задачи — создании вещей, сопутствующих человеку в его каждодневной жизни, — народные мастера не только проводят в современность принцип всеобщности красоты, но и делают это в естественном соответствии с национальными традициями. Это можно сказать о продукции многих традиционных керамических центров, о хохломской посуде, вышитых сорочках и рушниках Украины, молдавских коврах, эстонской деревянной утвари и т. д. Естественно, что процесс разработки современного ассортимента на основе старинного крестьянского искусства оказывается сложным, связанным с неизбежными неудачами и издержками, но всеобщее осознание ценности этого пути, после долгого периода его отрицания, позволяет верить в будущие достижения, способствует выработке общепринятых норм культуры быта. Думается, что последовательное и вдумчивое осмысление принципов традиционной народной культуры должно привести к решительному изменению в подходе к вещи, к отказу от иллюзорного, ложного потребления вещей, произведений народных мастеров в частности, — естественная реакция на безликость и обедненность нашего вчерашнего быта и, одновременно, залог достойного, благородного отношения к вещи завтра.

Одним из результатов этого процесса можно, очевидно, считать усиление в последнее время внимания к красоте формы вещей, намечающийся отказ от назойливости, иногда, декоративизма. В опоре на народные традиции может быть определено то оптимальное соотношение формы и декора, которое характеризовало высокий эстетический вкус народа. Это необходимо подчеркнуть в рамках нашей статьи, потому что еще существующий упрощенный взгляд на национальное своеобразие народного искусства ищет и видит это своеобразие главным образом в декоре изделий, в характерном орнаменте и колористических сочетаниях, в то время как это, до известной степени, лишь этикетка вещи, а ее истинная национальная самобытность проявляется в первую очередь в самой форме, о чем свидетельствует, в частности, традиционная гончарная и деревянная посуда каждого народа, а также в образе жизни вещи, ее связях с прочим предметным окружением. Интересно в связи с этим проследить, как сейчас во все большей мере возвращают свои права традиции народной одежды. И если раньше это было сферой лишь художников-модельеров, то сегодня они во все большей степени соединяют свои усилия с творчеством народных мастеров. Об этом свидетельствуют, например, творчество гуцульской ткачихи А. Винтоняк, о котором писалось на страницах «ДИ СССР», возрождение набойки народными мастерами Киевской области, ряда районов Севера и Центра России, смелые поиски мастериц Прибалтики, Средней Азии, Закавказья. Возможно, что именно в этой области искусства нас ждут в недалеком будущем наиболее яркие и убедительные находки. В целом, искусство бытовой вещи, народной одежды, переосмысливающее традиции сельское зодчество, отвоёвывая свои былые позиции, способны заметно изменить нашу жизнь, вернуть ей прежнее многообразие, активизировать ее национальную окрашенность.

Важнейшей чертой современного народного искусства, придающей ему черты масштабного культурного движения, является его коллективность. Речь идет не только и не столько о том,

что в создании вещей принимают участие большие или меньшие коллективы мастеров, а о том, что искусство это обращено ко всему народу, основано на общепринятых эстетических критериях и нормах. Соответствие выработанным в веках национальным художественным принципам служит критерием в оценке произведений целых промыслов и единично работающих мастеров, способных выразить и развить язык традиционного искусства. И если сегодня мы можем утверждать, что народное искусство обладает стилистической определенностью, чертами явления общенационального масштаба, то это прежде всего является результатом участия в нем многих тысяч людей, как непосредственно создающих, так и активно, на коллективной основе его оценивающих и потребляющих. В условиях, когда в профессиональном искусстве сохраняются, а порой и усиливаются обособливающие тенденции, само признание необходимости и возможности всеобщих критериев художественной оценки играет несомненную конструктивную роль в культуре. О том, сколь действенный и реальный характер носит это явление, свидетельствует опыт работы многих художественных промыслов. Так, широко известное эстонское объединение народных мастеров «Уку» строит свою работу на современной интерпретации старинных традиций путем непосредственного обращения мастеров к этнографическим образцам. Большую часть изделий создают сами народные мастера, среди которых есть потомственные творцы, но есть и люди — и их большинство, — пришедшие к творчеству в наши дни на основе возрождения национального вкуса, нового понимания старинных традиций. В целом произведение той и другой группы мастеров образуют явление стилистически единое, в которое органически входят вещи, созданные художниками-профессионалами, придерживающимися той же ориентации.

На многих промыслах Российской Федерации, где существует практика вариантного повторения авторского образца, его изменения в ходе коллективного творчества, ориентируются не только на эстетические представления, господствующие в данном коллективе, но и стилистически приближаются к более общим представлениям о характере русского народного искусства. Этот сложный процесс имеет и свои несомненные издержки; в частности, он порождает размытие локальных отличий, столь характерных для народного искусства прошлого, но с точки зрения консолидации национальных эстетических представлений, а следовательно, и более яркого и однозначного проявления национальной самобытности он обладает несомненными достоинствами.

Общезначимым для развития современного народного искусства является сам принцип отношения к традициям. О ценности созданных народами на протяжении многих веков художественных традиций, об их многообразии сказано и написано очень много. Листать книгу этого искусства тем не менее много легче, чем вчитываться в нее. Многие смысловые, содержательные основы ранних пластов народного творчества едва доступны нам сегодня, утрачены ценные принципы самовыражения человека и коллектива в скупых лапидарных формах, секреты гигантского духовного воздействия этого искусства на большие массы людей различных поколений. Вне всякого сомнения, основы народного искусства имеют много общего с основами языка, начальная этимология важнейших слов которого, вероятно, надолго, если не навсегда, останется великой тайной рождения человеческой культуры. Но если по отношению к языку естественность его неизменных норм и корней никогда не подвергалась сомнению, как не подвергается сомнению необходимость его сохранения, пока жива говорящая на нем нация, то традиции народного искусства в национальной художественной культуре вновь актуализировались лишь в наши дни, после достаточно долгого пассивного состояния, когда эти традиции как бы ушли из живой речи искусства. И сегодня, возрождая и развивая старинные очаги народного творчества, мы в значительно большей мере уделяем внимание его отдельным, наиболее ярким, с точки зрения современного человека, явлениям, чем осмыслению и возвращению к жизни его основополагающих принципов. Среди множества причин такого положения наиболее важная — это изменение среды традиционного бытования народного искусства на протяжении многих столетий. Для большинства республик нашей страны традиционной средой было в первую очередь крестьянство, в своей естественной обособленности наиболее полно сохранившее верность основам культуры, унаследованной от древних земледельцев. Сегодня народное искусство закономерно осознается в первую очередь как проявление национального, а не классового, например, узкокрестьянского аспекта современной социалистической культуры.

Разнообразные и весьма многочисленные в последние годы выставки народного искусства, быть может, наиболее наглядно демонстрируют достижения национального искусства советских народов. В русле поиска современного самовыражения народа органически сочетаются бережно сохраняемые, иногда даже консервируемые отдельные традиции с явлениями, качественно новыми, но способными проявить в этой новизне специфику национального сознания, художественного восприятия мира. Среди посетителей этих выставок, собирающих нередко рекордное число зрителей, местные и приезжие соизмеримы не только по численности, но и по степени своей активности, глубине и полноте восприятия представленных мастерами вещей. Это и естественно, ибо то, что создается в советском народном искусстве, — свое для каждого из наших народов и общее для всех нас. Чужого здесь нет. В этом одно из главных достижений нашей социалистической культуры.



В организации
интерьера казахской
юрты велико
значение
текстильных
изделий мастериц

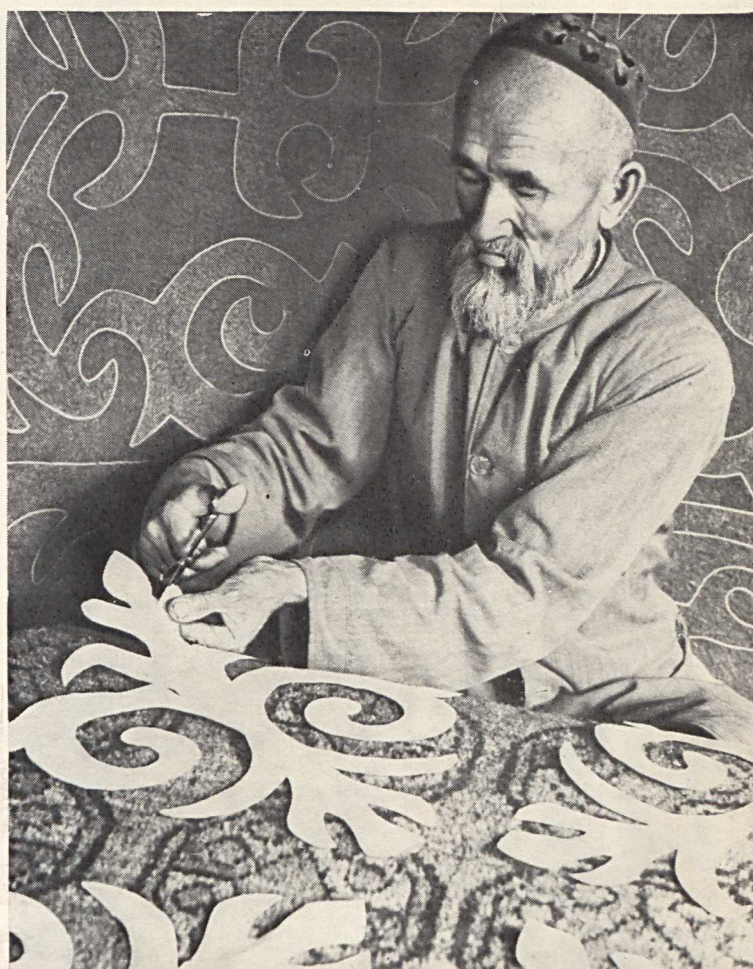
Мастер Х. Рогозина
Мурманская обл.,
село Гринёво.
РСФСР

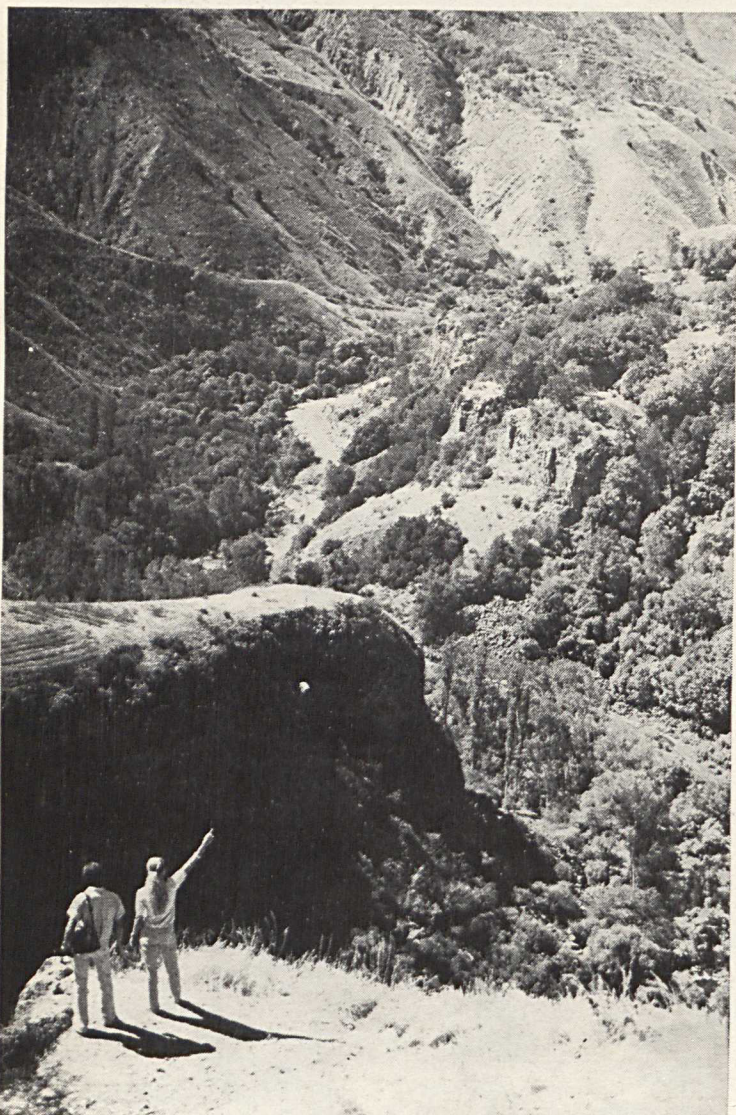
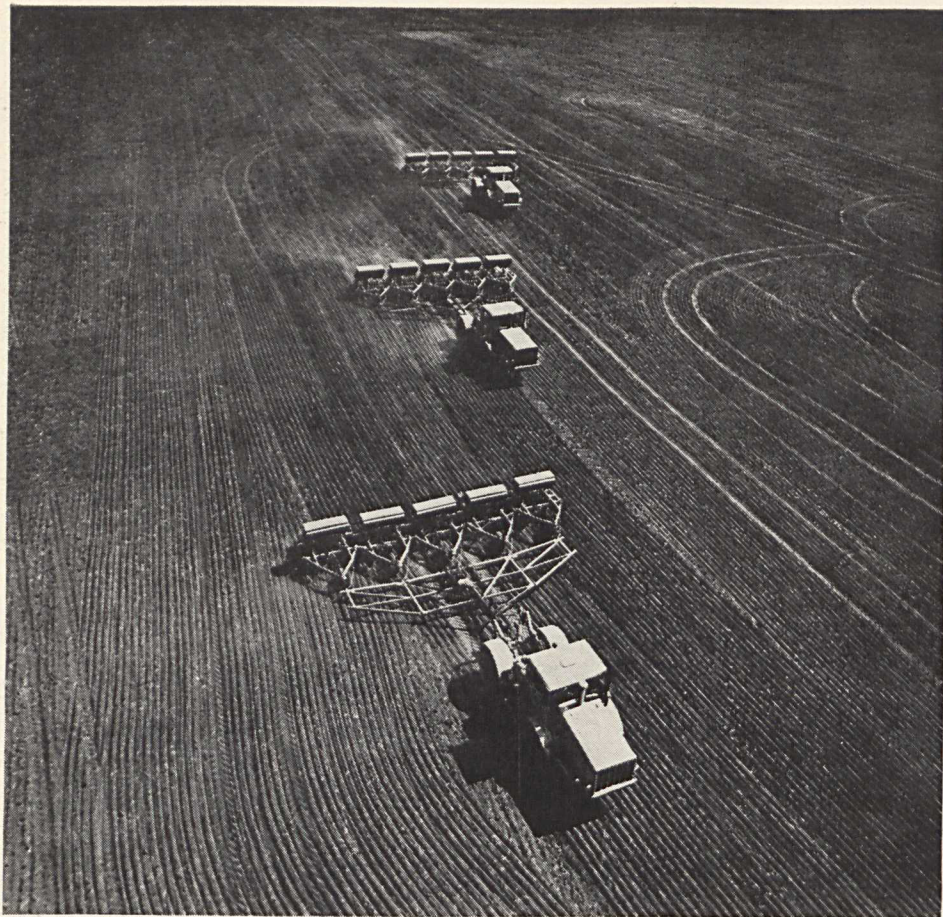
Старейшины.
ГССР

Мастер И. Ачкасов.
Липецкая обл.,
с. Измайлово.
РСФСР

Б. Сарыбаев.
КССР

Мастер
Ш. Туганбаев.
КССР





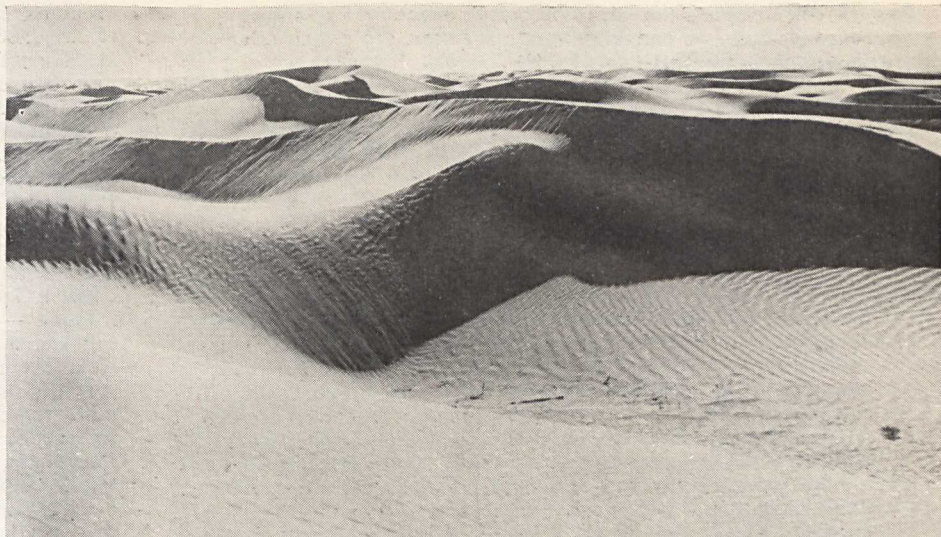
Мастерица
Г. Аллахярова
с. Алмалыг
АзССР

Мастерица
А. Жутова
Тульская обл.,
с. Филимоново.
РСФСР

Мастерица
М. Гангурын.
Кишинев.
МолдССР

На стр. 37
В Селе мастеров —
Кубачах дочери
учатся у матери
традиционному
искусству —
вязанию, вышивке,
ткачеству,
а сыновья
перенимают у
отцов кузнечное
ремесло





Мастер П. Худяков.
Вологодская обл.
РСФСР

Мастер П. Сентюров
Горьковская обл.,
с. Полхов-Майдан
РСФСР



Предлагаемая вниманию читателя статья академика Дмитрия Сергеевича Лихачева является продолжением его статьи «Сад и культура Европы» [«ДИ СССР», № 3, 1982].

Сад и культура России

Дмитрий Лихачев

Я думаю, что действительно путешествие в Россию вдвоем со мной было бы для Вас полезно; в аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремوتных солнечного света и теней; а кругом-то — двести десятин волнующейся ржи, — превосходно! Невольно замираешь в каком-то неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом, в котором соединяется в одно и то же время и жизнь, и животность, и бог. Выходишь оттуда как после не знаю какой мощно укрепляющей ванны, и снова вступаешь в колею, в обычную житейскую колею.

И. С. Тургенев из письма к Г. Флоберу



Фантастические деревья и цветы «райского сада» при храме или монастыре в древнерусском представлении. Фрагмент иконы «О тебе радуется». Круг Дионисия. Начало XVI в.

Распространено представление, что в Древней Руси существовали только хозяйственные сады. Такое представление укреплялось мнением, вернее — предассудком, что плодовые деревья и кусты не могли служить украшением и наличие их в старых садах представлялось указанием на то, что эти сады были преимущественно хозяйственными.

Между тем еще в начале XIX века память о великодушных московских садах сохранялась в полной мере. Переводя поэму Делиля «Сады»¹, А. Воейков поместил от себя в описание Делилем лучших садов мира специальный раздел о садах Москвы:

*Старинные сады, монархов славных их
Останки славные, почтенны ввек для них,
Вельмож, царей, цариц святятся именами,
И вкуса древнего им служат образцами.
Увеселительный Коломенский дворец,
Где обитал Петра Великого отец,
И где Великий сей младенец в свет родился,
И в Вифлеем чертог царя преобразился;
На берегу Москвы обширный сад густой,
Лип, вишен, яблонь лес, где часто в летний зной,
Любя прохладу вод и тени древ густых,
Честолюбивая покоилась София².*

САДЫ МОСКОВСКОЙ РУСИ

Сады в древнерусских представлениях были одной из самых больших ценностей вселенной. Обращаясь к своему читателю и риторически спрашивая его — для кого созданы в свете наилучшие явления, Иоанн Экзарх в Прологе к Шестодневу на одном из первых мест после неба с его солнцем и звездами указывает сады: «И како не хотят радоваться, взыскающи того и разумевше, кого деля есть небо солнцем и звездами украшено, кого ли ради и земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увята...» Образ сада постоянен в православных хвалебных жанрах, в гимнографии — в применении к Богоматери и святым. В Изборнике 1076 года говорится о садах,

стоящих в «славе велице». Образы сада и всего того, что саду принадлежит (цветы, благородные деревья и пр.), часто встречаются в древнерусской литературе и всегда в «высоком» значении. Эти образы принадлежали к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей Древней Руси. Как и на Западе в средневековье, особенное значение в Древней Руси имели монастырские сады. Монастырские сады помещались в ограде монастыря и служили как бы образами рая. В «Слове о погибели Русской земли» в кратком перечислении красот, которыми «украшено украшена» была Русская земля, говорится и о «виноградах обительных», под которыми имеются в виду монастырские сады³.

Сады в Троице-Сергиевом монастыре упоминаются в Житии Никона — ученика Сергия Радонежского. Есть упоминания садов и в других житиях святых. Начиная с XIV века, помимо устройства садов внутри монастырей, огромное значение приобрел сам выбор местности для монастыря в лесах, на берегах рек и озер. Этот выбор диктовался развившимися в XIV веке на Руси представлениями, что только первозданная природа безгреховна, упорядочена самим Богом, гармонирует со стремлением к совершенствованию. У Григория Нисского, особенно популярного на Руси с XIV века, есть «Слово о первозданной красоте мира». Оно объясняет нам, почему ценилась в Древней Руси дикая природа. Нетронутая природа знаменует собой порядок и благообразие, гармонирующее с подвижнической жизнью отшельника, желающего себя посвятить Богу. Поэтому монастыри ставятся в красивой и безлюдной местности. Поэтому же развивается скитническое монашество, строительство монастырей уходит все дальше и дальше в нехоженные места на севере.

Главной заботой основателей монастырей стал выбор красивого места для построения монастыря — на берегу реки, озера, на холме, среди нерубившихся, а следовательно, особенно «разумных», лесов и т. д. Жития русских святых — основателей монастырей полны описаний выбора места для будущей обители среди дикой природы. Поддерживались эти представления и учением исихастов (особенно Нила Сорского), их стремлением к уединенной жизни и уединенной молитве.

С XVI века начинается период освоения окружающей природы: с ним связаны имена Пафнутия Боровского, Филиппа Кольчугина на Соловках, Никона в Ферапонтовом монастыре и других. Преобразование окружающей природы особенно распространяется в монастырях, так или иначе следующих религиозным концепциям Иосифа Волоцкого. Сперва благоустройство окружающей природы носит художественно-утилитарный характер (эстетический момент, как мы уже отмечали, неотделим от утилитарного; строительство плотин, садков для рыбы, каналов, устройство огородов и фруктовых садов и пр.), но при Никоне в XVII веке появляются устройства чисто эстетические и символические; в Ферапонтовом монастыре на Бородавском озере Никон строит остров в форме креста: Никон как бы «христианизирует» природу, не удовлетворяясь теми символами и поучениями человеку, которые природа, согласно «Физиологу» и другим древнерусским «природоведческим» сочинениям, естественно содержит ему в наизидание.

С раем в Древней Руси ассоциировались не только монастырские сады, но и загородные местожительства князей. Так, например, загородное место под Киевом, называвшееся Раем, было у Андрея Боголюбского; у Даниила Галицкого и Владимира Васильевича Волынского был на горе на берегу озера город Рай. «Красный» (т. е. красивый) сад упомянут в Ипатьевской летописи под 1259 годом: князь Даниил Галицкий «посади же и сад красен».

Об огромном количестве государевых садов в Москве и Подмоскowie в конце XVII века (что само по себе свидетельствует о наличии большой и длительной «садовой» традиции), дает представление хранящаяся в Рукописном отделе Государственного Исторического музея рукопись — «Список дворцовых садов на Москве и в Московском уезде дворцовых сел» 1705 года.

В нем упомянуты: в селе Преображенском — сад у «передних ворот» и «Малый сад». В селе Измайлове — «три сада да огород». В селе Коломенском — шесть садов, из них особенно — «сад старый большой по сторон государева двора». Затем: сад в приселке Борисове, три сада в селе Покровском, сад в селе Павловском, в Можайску «другой сад».

В Москве был еще «Аптекорской сад» по Большой улице у Неглинской, «где был Воловей двор». Был еще и Васильевский сад «в Белом городе у Яуских ворот».

Дворцовые села вокруг Москвы еще в XVI веке имели сады: Красное, Рубцово, Черкизово, Воробьево, Коломенское. Имела сады московская знать. Сад был в Александровской слободе. В Борисове городке — резиденции Бориса Годунова — был правильной формы сад с большим прудом, искусственным островом на пруде, Лебяжьим двором. «В саду были потешные чердаки и ездили на лодках»⁴.

Не перечислю всех садов.

Наряду с плодовыми деревьями, ягодными кустами, как явствует из описи, в основных садах разводились цветы и душистые травы: касатики, лилии желтые и белые, гвоздика душистая, гвоздика ранняя, калуфер, розы травяные, пижмы, мята немецкая, пионы кудрявые, кусты иссопу, тюльпаны, девичья краса, пионы «суховатые», гвоздика репчатая, орлик, кусты «мамрасу», фиалки лазоревые, фиалки желтые, «серебренник русский и немецкий» и т. д. и т. п. Характерно, что наряду с декоративными кустами и цветами в садах сажались и деревья, явно не для дохода, а для красоты: кедры, пихта и др., а также сажался просто для красоты и винограду (для государева дворцового обихода съедобный виноград привозился из Астрахани). Что сады делались не только утилитарные, но и «для про-

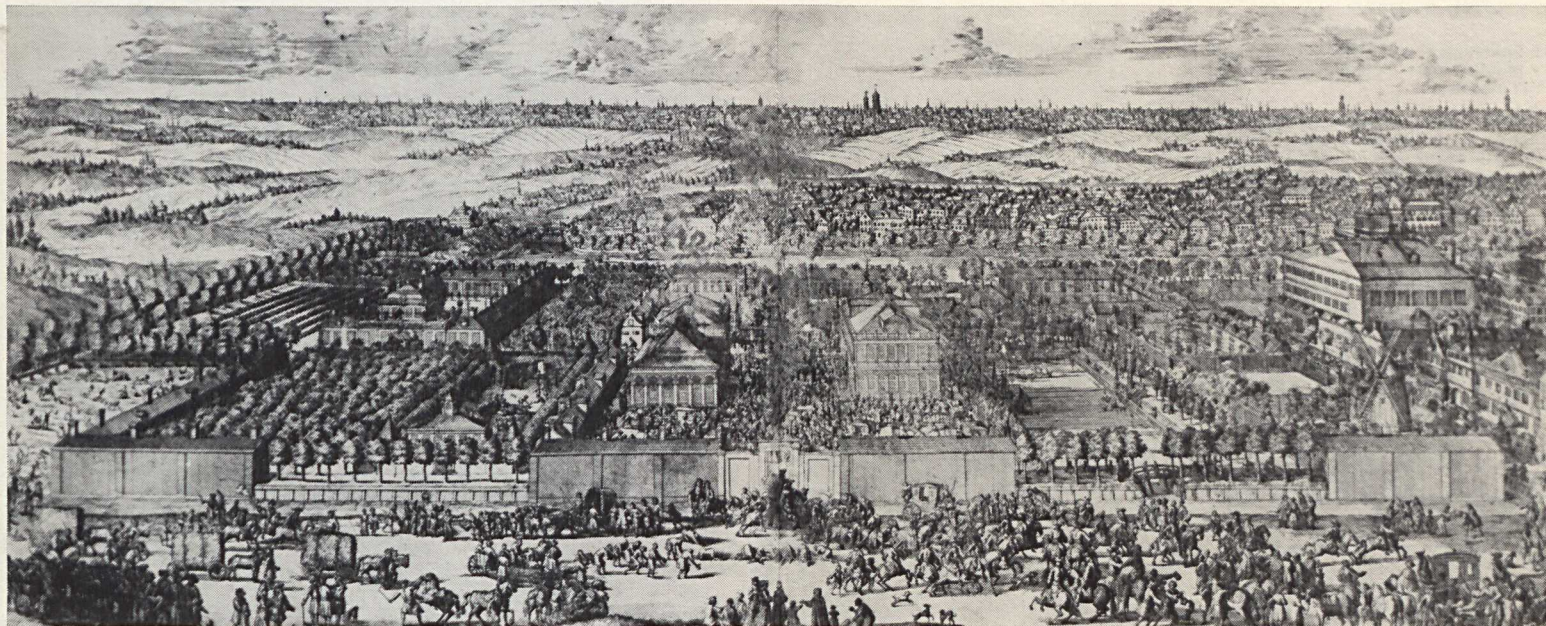
хлады», ясно свидетельствует наличие в них большого числа различных садовых построек для отдыха — теремов, беседок и пр., а также особая забота о красоте оград, об устройстве красивых ворот.

Несмотря на наличие многочисленных работ И. Забелина⁵, специально или попутно касающихся русских садов второй половины XVII века, в искусствоведческом отношении сады эти остаются не охарактеризованными. У самого Забелина есть при этом одно чрезвычайно важное замечание: для XVII века, пишет Забелин, «удивление было равносильно красоте»⁶. Уже по нему мы можем догадываться, что эстетика русского XVII века была близка к Барокко, так как последнее всегда стремилось поражать, изумлять, разнообразить впечатления, множить «курьезы», раритеты, создавать «кунсткамеры» и т. д. Материалы, собранные И. Забелиным, достаточно ясно свидетельствуют, что сады Московского Кремля и подмосковного Измайлова, где любил жить Алексей Михайлович, были садами, близкими стилю голландского Барокко. И действительно, о голландском облике московских садов свидетельствует не только их общий характер, но и связи, которые в XVII веке существовали между Москвой и Голландией в области искусств, и примечателен в этом отношении факт приглашения голландских мастеров для работы в Оружейную палату⁷.

Московские сады имели зеленые «кабинеты», располагались усту-

сады. И. Забелин пишет: «...в начале XVII ст. верховые сады были устроены при хоромах государя царевича Алексея. Комнатный сад Михаила Федоровича поддерживался и старательно украшался и при Алексее. В 1668 г. в этом саду поставлено было Царское место, великолепно украшенное живописью. Перила и двери сада были также расписаны красками»⁹. Из последнего замечания видно, что это были внешние сады на уровне комнат, а не сады в комнатах, что по тем временам вряд ли могло и быть. Сады эти устраивались на сводах хозяйственных зданий, над погребями, подвалами и т. п. «Каждое отделение дворца, — пишет И. Забелин, — имело свой собственный, отдельный садик».

Помимо «верховых», или «комнатных» садов в Кремле было два главных «набережных», каменных и «красных» сады — Верхний и Нижний. Первый располагался «на сводах большого каменного здания, фасад которого, со стороны Москвы реки, опускался до подошвы кремлевского подвала или до самого берега. Это здание в XVII столетии называлось запасным, а в XVIII — комиссариатским двором. В нем сохранялись запасы хлеба и соли»¹⁰. Сад простирался на 62 сажени в длину, но был сравнительно узок. Нижний сад также располагался на сводах здания «подле Набережной палаты к Тайницким воротам». Комнатные сады располагались и у Потешного дворца. У последнего была «Потешная площадка», на которой малолетний Петр потешался воин-



Усадьба Головина XVII века в Немецкой слободе в Москве. Гравюра начала XVIII века

пами (террасами), отличались разнообразием и обилием. В них были «беседки», «чердаки», кресла («троны»), «царское место», «теремы», «шатры», «шатрики», смотрильни, типичные для голландского Барокко балюстрады, отделявшие один кабинет от другого, и т. д. Сады огораживались высокими изгородями (стенами), в которых делались окошки для обзора окружающей местности. Сады «меняли природу» — создавались пруды с неестественно высоким уровнем воды, на прудах делали островки уединения (в Измайловском), пускали плавать целые флотилии потешных судов (небольшие лодки — как бы модели больших кораблей), стремились населить сады необычными и поющими птицами (из птиц более всего ценились перепелки и соловьи) и собрать в них возможно большее число редких растений, из которых преимущество отдавалось душистым и плодоносящим. Наконец, не следует забывать, что сады были местом учения царских детей. В селе Коломенском еще в прошлом веке показывали дуб, под которым Зотов учил Петра I⁸.

Сады в Москве и под Москвой были не только для красоты, от них получали плоды и ягоды. Однако не следует это практическое назначение преувеличивать и противопоставлять эстетической значимости садов. На Западе также в садах, в их «зеленых кабинетах», было много плодоносящих деревьев и кустов. Плодоносность была одним из элементов садовой эстетики во все века. Плод считался таким же красивым, как и цветок, — красив видом и вкусом. Поэтому, как видно из документов, приводимых И. Забелиным, на Руси стремились, чтобы в садах были не только плодоносящие деревья, кусты и иная растительность, но чтобы вся даваемая ими снедь была в какой-то мере экзотической. Особенно много усилий делалось, чтобы пересадить в московские сады виноград. И это потому, что виноградное дерево считалось деревом райским, как и яблоня.

Характерная особенность русских садов XVII века — «висячие»

скими играми с малыми ребятами. Цветники и грядки находились в этих комнатных садах в ящиках. О Верхнем саде в Кремле И. Забелин пишет: «Верхний сад... был обнесен каменной оградой с частыми окнами, которая составляла собственно стены здания, где помещался сад. Из окон, украшенных резными, раскрашенными решетками, открывался обширный вид на Замоскворечье. В таком виде сад изображен на панораме Москвы, изданной в Голландии при Петре Великом (Достопамятности Моск. Кремля, г. Вельтмана). Среди сада находился пруд, в который вода проведена была с Москвы реки, посредством водовозводной машины, устроенной в угольной Кремлевской башне, получившей от того название Водовозводной. Подле сада стояла другая такая же водовозводная башня, построенная в 1687 году. Верх ее украшался часами, а в середине помещалась машина, наполнявшая пруд водою. В пруде и в разных местах сада были фонтаны или водометы, называвшиеся также водяными взводами. В углах сада, с набережной стороны, стояли два чердака¹¹ или терема, украшенные резьбой и расписанные узорочно красками. Это были беседки. На пруде этого верхнего сада малолетний Петр Алексеевич плавал в лодках, в потешных маленьких карбусах и ошниках (шнеках), украшенных обыкновенно резьбой и красками»¹².

Набережные сады были на разных уровнях, но оба — высоко над уровнем Москвы-реки.

Замечательно, что именно на этих «Набережных прудах», а также в прудах Измайловского и Преображенского садов мальчик Петр получил свое первое пристрастие к навигационному искусству. Именно здесь был его первый потешный флот (позднее — на Яузе и Плещеевом озере у Переславля-Залесского). Потешный флот соответствовал потешным полкам Петра в тех же садах. Тем не менее встает вопрос: почему доставляло удовольствие плавать в потешных лодках и разных типах потешных кораблей не на естественном уровне Москвы-реки, а на искусственном

уровне — над рекой?

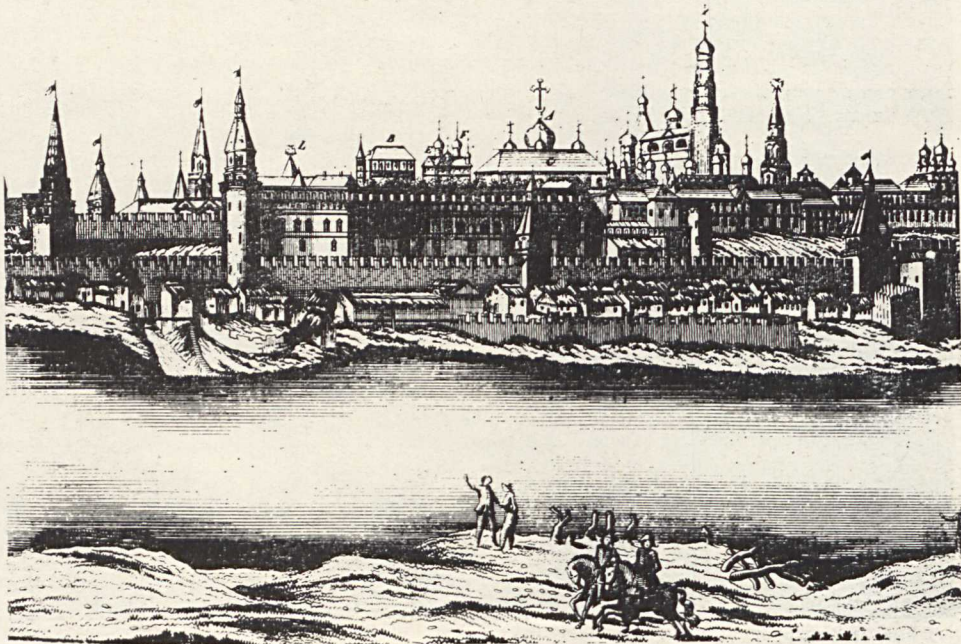
Ответ, я предполагаю, должен учитывать следующее обстоятельство. Разница уровней — натурального и искусственного — создавала особое ощущение «ненастоящности», которая требовалась для барочных садов. Ощущение «ненастоящего» поддерживалось и росписями — травным орнаментом; в садах, где были и натуральные цветы, собирались и сажались растения «не по климату» — в частности виноградная лоза. На «Набережных прудах» строились лодки различных типов, но, что важно, — меньшего, чем натуральные, размера.

Затем необходимо учитывать, что многие церкви конца XVII века также отвечали потребности в обозрении местности с высоты и имели над своими подклетами высокие гульбища. Прежде чем войти в храм, молящиеся поднимались по открытой лестнице на некую платформу, с искусственной высоты которой открывался вид на окружающую местность. Гульбище создавало у прихожанина особое настроение «вознесенности» над землей.

Такие гульбища имели церковь Покрова в Филях, Успения на Покровке, гульбищами обстраивался в XVII веке Василий Блаженный. В селе Коломенском в церкви Вознесения были также гульбища и на стороне, обращенной к Москве-реке и к заливным лугам, где часто происходила охота, а при Алексее Михайловиче было поставлено «царское место», откуда царь мог любоваться далью. Гульбища существовали вокруг трапезной церкви в Трои-

Изображение монастырского сада в рукописном сборнике конца XVII века

Панорама Кремля со стороны Москвы-реки в конце XVII века. Изображены «набережные» сады. Гравюра из книги А. Вельтмана «Достопамятности Московского Кремля». 1843



На стр. 41

Дворец Марли в Нижнем Петергофском парке, выстроенный в петровское время по типу загородных домов. Окружен зеркальными партерами. Удаление в последние годы старых деревьев, создававших ощущение достоверности, и замена их небольшими деревцами нанесли большой эстетический ущерб памятнику.

Храм дружбы в Павловском парке, построенный в 1780—1782 гг. архитектором Г. П. Пильниковым по проекту Чарльза Камерона. Пример удачной романтической композиции. Круглая в плане форма павильона строго согласована с назначением служить центром пейзажа.

це-Сергиевой лавре и во многих других церквях XVI—XVII веков. «Висячий» сад был устроен и в Ростове Великом по инициативе знаменитого ростовского строителя митрополита Ионы. Архитектура в конце XVII века стремилась быть «ненатуральной», «потешной», как бы игрушечной. В церквях эта «игра» была «серьезная»; в садах же и прудах Кремля — несерьезная. Но в обоих случаях цель была оторвать человека от «естественного» уровня, заставить его ощутить нереальность реальности, победить в нем чувство приземленности. Своды с висячими гирьками, как бы опирающиеся на воздух, затейливой и чрезвычайно разнообразной формы купола, маковины, шатры, кровли разнообразной формы, в которых устраивались различные выпучины, бочковидности и пр. — создавали впечатление нарушений законов тяготения. Проблема преодоления пространства всегда была на Руси одной из особенностей восприятия окружающего мира. Она проступает в скорых передвижениях, в постановке высоких церквей и колоколен, издали видных. В конце XVII века определился еще один аспект этого стремления к преодолению пространства путем подъема человека на искусственную возвышенность, создания искусственного более или менее высокого уровня, как бы конкурирующего с уровнем земли и воды в естественной среде. Плавание в потешных прудах высоко над уровнем воды в Москве-реке давало, по-видимому, наиболее острое ощущение такого преодоления.

ПЕТРОВСКИЕ САДЫ

Особый интерес Петра I к садам голландского Барокко вовсе не объясняется только «благодаря сходству природных условий» Голландии «с местностью Петербурга»¹³, а главным образом потому, что уже в детстве Петр привык к московским садам, испытывавшим сильное влияние голландского Барокко. Вполне понятно, что Петр на всю жизнь сохранил особое отношение к садам и, пытаясь перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голланд-

скому садовому искусству¹⁴.

Петру не многое пришлось менять в привычном для него садовом обиходе. Он сохранил, в частности, голландскую приверженность к цветам.

В отличие от московских садов Петр I в своих петербургских садах стремился как можно интенсивнее населить их «значимыми» объектами, придать садам учебный характер, но так как обучению при Петре подвергалось все население России, то их наставительный характер должен был быть гораздо более универсальным. Барокко из «школьного» XVII века стало при Петре просветительским. С первых же лет строительства Летнего сада в Петербурге Петр I озабочен его скульптурным убранством¹⁵. Нет никакого сомнения в том, что это скульптурное убранство решало не только вопросы эстетического, но выполняло и определенный идеологический замысел — внести в мировоззрение посетителей элемент европейского, светского отношения к миру и природе. Конечно, смысл «воскрешения» античной мифологии в послеренессансный период в Европе не заключался в восстановлении античной мифологии как определенной религиозной системы. Это было скорее своеобразное «светское переосмысление» средневекового толкования мира путем придания каждому проявлению природы некоего нового общеевропейского эмблематического значения.

Именно поэтому в 1705 году в Амстердаме была издана, по при-

казанию Петра, на русском языке книга «Символы и эмблемы», затем неоднократно переиздававшаяся. Книга эта давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, транспарантов, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т. д. Это был «букварь» новой светской образованности, сменившей существовавшую до того церковную. Петр в своей попытке перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему, что было крайне необходимо для установления более тесных культурных контактов с Европой, воспользовался для этого наиболее сильно воздействующим искусством — садово-парковым. Его Летний сад был своего рода «Академией», в которой русские люди получали начатки европейского образования. И с этой точки зрения представляет огромный интерес планировка второго участка Летнего сада, где Петр устроил лабиринт со скульптурными изображениями на темы «из фавол лабиринта Версальского и зрелища жития человеческого из эзоповых притчей»¹⁶. Эти же сюжеты Петр использовал при устройстве Петергофского сада, Ораниенбаумского, а также Саркоссельского. С. Н. Шубинский отмечает, что в саду были клетки для птиц, голубятни, бродили «редкие породы пернатых», была устроена оранжерея, а относительно изображений басен Эзопа — что «император любил собирать здесь гуляющих и сам объяснял им смысл изображенных басен»¹⁷. При всем их «учительном» характере петербургские сады сохраняли вместе с тем и свой развлекательный, «потешный» характер, столь типичный для голландского Барокко. В дневнике Берхгольда подробно указывается, что именно «находится в Летнем саду». В частности, «устроена в куще деревьев небольшая беседка, окруженная со всех сторон водою; где обыкновенно проводит время царь, когда желает быть один, или когда хочет кого-нибудь хорошенько напоить, потому что уйти оттуда нет никакой возможности, как скоро отчалит стоящий вблизи ботик, на кото-



ром переправляются к беседке»¹⁸. Потешный элемент был и в других петровских садах — Сарском («Царском»), Петергофском, в Стрельне и Ораниенбауме. Этот потешный элемент сохранялся и в последующем — во все время господства Барокко. Даже в период, когда Барокко уже отошло, в Камероновой галерее — в этом «прибежище философии», где были выставлены статуи и бюсты знаменитых мужей, по шуточной просьбе Ломоносова был шуточно же поставлен его бюст.

Большой простор для барочных шуток давали фонтаны. Здесь следует напомнить о различных «водяных курьезах» в Петергофе — шутихах, «фаворитном фонтане», «забавном фонтане», «Егерской шутке», «Пирамиде» и пр., и пр.

Были в петровских садах и другие черты стиля голландского Барокко. Не случайно любимым садоводом Петра был голландец Ян Розен¹⁹. Как и в итальянских, в голландских садах дом хозяина мог находиться сбоку от оси сада — оси, на которой с обеих сторон располагались террасы и кабинеты. Это мы и видим в Летнем саду. Затем, в голландском садоводстве было принято густо обсаживать дом или дворец деревьями. Так, в Голландском («Старом») саду Екатерининского парка деревья плотно примыкали к садовому фасаду Екатерининского дворца. Эти деревья в основном пережили Великую Отечественную войну и были вырублены лишь в 60-е годы нашего века в порядке более чем скромного «переустройства» Голландского сада под

Павловск. Пиль-башня, построенная архитектором В. Ф. Бренной в 1797 году. Пример романтической постройки «под старину» с элементами романтического «эфмеризма»: башня имеет роспись, изображающую рунированную постройку; подчеркивает «ненастоящность» руины, ее театрально-декоративный характер.

Аллея в Павловске



французский классицизм Версаля. Пока что сохраняются еще деревья с морской стороны здания Монплезира в Петергофе. Для голландских садов характерна была также асимметрия кабинетов, окружавших продольную соединительную аллею, как это мы и видели до недавнего времени в Голландском (или «Старом») саду Царского Села. Характерна также полная асимметрия двух еще недавно существовавших прудов в Голландском саду — левого и правого. Были в Голландском саду фруктовые участки и участки дикого леса — «Дикий сад». То же можно сказать и относительно Летнего сада в Петербурге, а также Петергофского, Ораниенбаумского и Екатерининского. **ПЕЙЗАЖНЫЕ ПАРКИ РОКОКО И РОМАНТИЗМА**

В Россию идеи пейзажных садов полнее всего проникли с английскими руководствами Джона Лаудона. На русском языке идеи садово-паркового стиля в стиле «питореск», как он первоначально назывался в России, впервые были изложены в книге «Опыт о расположении садов. Переведено с аглинского языка», изданной в Петербурге в Шляхетском корпусе в 1778 году. Автор этой небольшой книги подчеркивает органичность и изданность пейзажного стиля и приводит следующее характерное описание пейзажного парка: «Противуположения часто открывает красоты, которые бы, судя по положению места, не можно было себе представить. Употребление оного способнее всего во внутреннем расположении рошей, разные повороты дорог, закрытие и открытие кустов, вид высоких больших деревьев, и внезапной переход от одного степени тени к другому могут впечатлеть в воображении величайшие идеи»²⁰.

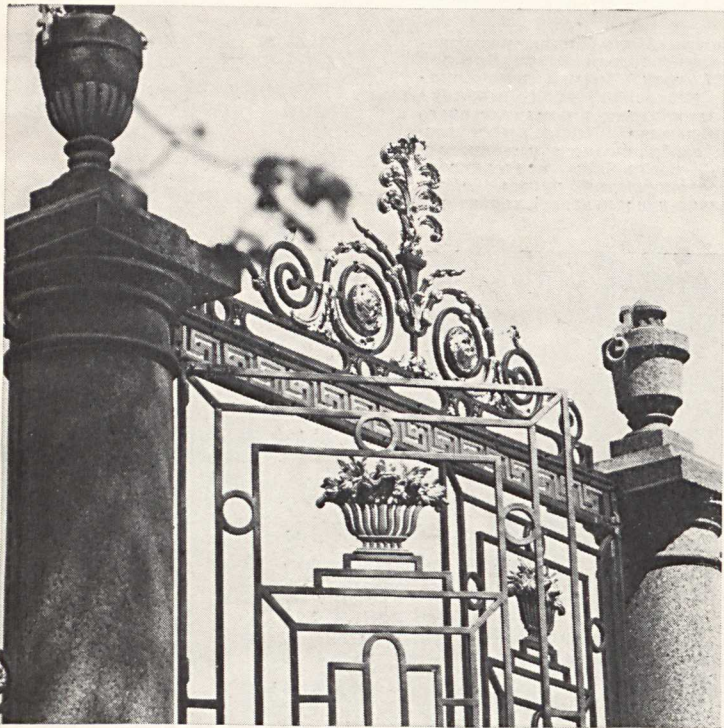
Далее автор «Опыта» пишет, что «некоторой степени дикости в садах имеет противное действие симметрии строения, и большая часть здания от того лутчей вид имеют». Иными словами, контраст симметрии здания и нерегулярности окружающего сада — явление эстетически приветствуемое.

В идейно-стилистической стороне пейзажных парков следует



прежде всего отметить близость их к Рококо, а затем — Романтизму.

Павловский парк хотя и принадлежит к типичному проявлению предромантизма в садово-парковом искусстве, сохраняет, однако, и элементы рококо, где переход к «пейзажности» был очень характерен (вспомним живопись Буше, Ватто, Фрагонара и пр.). В частности, перспективные картины Гонзаго на стенах Павловского дворца — типичный реликт Рококо. В садах Рококо очень сильна роль имитации. Вот что пишет А. Эфрос о Пил-башне Гонзаго в Павловске: «Гонзаго получил строение готовым (до него здесь была мельница). Он лишь хотел надеть на него новый чехол. Он предложил покрыть старую мельницу своею росписью, придать строению характер «руины». Вся суть этой работы Гонзаго — в росписи. Это — объемная театральная декорация, поставленная на вольном воздухе. Живопись имитирует на ней то, что должно было бы быть объемно-рельефным. От крыши до цоколя все написано кистью, — наличники окон, швы кладки, осыпающаяся штукатурка, обнажившийся остов здания, разрушающегося у крыши и т. п.»²¹. А. Эфрос пишет о маскарадно-декорационном характере Павловска, о различных существовавших в нем недолговечных сооружениях — «эфмеридах».



Решетка Летнего сада в Ленинграде. Пример садовой постройки, учитывающей разросшиеся деревья. Деревья стоят за решеткой, как в вазе. Этим объясняется что мотив вазы доминирует в украшениях решетки и помещен на столбах ограды.

Иллюзионизм вымышленной архитектуры, живописный иллюзионизм, подмена действительности различными «обманками», оптические фокусы — все это типичные черты садов Рококо, впитавших в себя и опыт итальянского Ренессанса (живописный иллюзионизм Перуцци в Фарнезине в Риме и др.), и голландского Барокко.

Гораздо большее значение, чем рококо, в пейзажных садах имел романтизм.

Романтические сады заняли в культурной жизни начала XIX века одно из первенствующих мест. Пейзажный романтический парк — это не просто воспроизведение природы, близость к природе. Важнее говорить о другом — о близости пейзажных парков к пейзажной живописи.

Неверность обычных представлений о том, что пейзажное и, в частности, романтическое садоводство только подражало природе, явственно видна и по основному садоводческому трактату в форме описательной поэмы Ж. Делиля (1738—1813). Эта поэма имела в России в начале XIX века огромный успех.

Само название поэмы Делиля в подлиннике и в переводе А. Воейкова свидетельствовало о том, что в этом основном руководстве для устройства «пейзажных» садов суть их состояла в преобразовании природы: «Сады, или искусство украшать сельские виды»²². В этом смысле Делиль — Воейков высказывается на протяжении всей книги неоднократно.

*Вот краски, полотно, вот кисть, соображай:
Твоя Природа! сам рисуй и поправляй.
Но не спеши садить: смотря и замечая,
Учися украшать, Природе подражая.*

Дерзай, Бог создал свет, а человек украсил.

Устроитель пейзажных садов, по мысли Ж. Делиля, должен в первую очередь подражать не природе, а живописцам — и живописцам прежде всего XVII века: Никола Пуссену и Клоду Лоррену, писавшим по преимуществу виды Римской Кампаньи:

Печать отличия святыней почитай;

Картины сельские рисуй и украшай

Чертами красоты им свойственного рода:

Природа лучше там, однако всё — Природа;

Картина верная, хоть нет ей образа.

Так Бергем²³ и Пуссен, два славные творца,

Умели выбирать и овладеть красками;

И все, что живопись могла в природе взять,

Садовник! поспеши обратно ей отдать.

Подражание живописи определяет в поэме Делиля и всю терминологию; садовый архитектор становится для него прежде всего садовым живописцем: он живописует, рисует, накладывает краски, подбирает оттенки листы, рассчитывает окружающие виды и открывающиеся перспективы.

В переведенных на русский язык в «Экономическом магазине» рассуждениях о садах немецкий поэт К. К. Гиршфельд пишет: «Садоустроителю должно иметь такую же способность, как и ландшафтному живописцу к изображению разными колерами и зелеными картинных и прекрасных видов; и как сей производит то красками и кистью на полотне, так тот напротив того должен производить тоже различными колерами дерев, кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натуру»²⁴.

Важные сведения о том, как практически осуществлялось в России проектирование и устройство садов, сообщает в своих знаменитых «Записках» А. Т. Болотов²⁵.

Сочетание природы и искусства живописи характерно для каждого пейзажного парка, в том числе и для первого по значению и красоте — Павловского.

Екатерина II подарила Павлу участок земли вблизи Царского Села. Павел начал на нем строительство дворца, назвав его сперва Паулулуст. Великая княгиня Мария Федоровна Виртембергская, жена Павла, стала душой этого строительства и организации сада, где разбила несколько построек, напоминавших ей места ее детства. «Домики Крик и Крак, хижина Пустышника; так же как и названные деревни Эроп перенесены на дальний север из родного Марии Федоровны Монбельярского парка»²⁶. Иными словами — Павловский парк устраивался на первых порах, как парк личных воспоминаний. Мария Федоровна, устраивая Павловский сад, конечно, придавала ему значение Аркадии — поэтому-то в Павловске заняли такое важное место пастушеская хижина, молочня, ферма. Но одновременно с этим Мария Федоровна ставила в парке мемориалы покойным: «Супругу благодетелю» и «Памятник родителям».

Смерть и счастье сочетались не только в саду Павловска.

Тема сочетания счастья и смерти широкой полосой проходит через все изобразительное искусство и литературу эпох Рококо и Романтизма.

Тема смерти, вводимая через ее атрибуты: мавзолей, гробы, урны, опрокинутые факелы и пр., — присутствует и в знаменитом описании Павловского парка у В. А. Жуковского — «Славянка»:

*И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;
Заглохшая тропа; кругом кусты седые;
Между багряных лип чернеет дуб густой
И дремлют ели гробовые.*

К чувствам, возбуждающим в садах поэтические настроения, относится, по представлениям конца XVIII — начала XIX века, прежде всего меланхолия. Н. М. Карамзин пишет в стихотворении «Меланхолия. Подражание Делилю»:

*О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери своей, Печали, вид имеешь.
Бежишь, скрываешься от блеска и людей,
И сумерки тебе милее ясных дней.*

Далее Карамзин прямо переходит к отражению меланхолии в природе и к описанию того, что находящемуся в меланхолии всегда приятнее в окружающем его пейзаже.

Для меланхолии необходимо прошлое, воспоминание о прошлом и прежде всего, как это выясняется из всего, что составляло меланхолическую особенность романтических садов, — дума об умерших друзьях и родных.

Мария Федоровна в своем «Розовом павильоне» стремилась отметить пребывание в Павловске поэтов, писателей и художников. Для посетителей в Розовом павильоне предназначался альбом, в который заносили свои впечатления от парка: художники писали небольшие акварели и делали зарисовки, поэты вписывали стихи или размышления. В Розовом павильоне собирались по воскресеньям и некоторые читали свои стихи: Нелединский-Мелецкий, Гнедич, Плещеев, И. И. Дмитриев, С. Н. Глинка, Батюшков, Державин, П. А. Вяземский, Жуковский, Карамзин, Крылов... Сад как бы «освящался» памятью о своих посетителях, не был безразличен к своей поэтической истории.

Поэзия Пушкина лицейского периода полностью соответствовала вкусам новых «литературно-мемориальных» парков своего времени. Садовое искусство второй половины XVIII и первой четверти XIX века было рассчитано на то, чтобы населили парки различными мемориями личного и исторического характера. Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» говорят о памятниках Екатерининской военной славы, об обелисках и колоннах, воздвигнутых в честь побед русской армии и флота. Это не были публичные и парадные памятники для стечения зрителей, но для патристических размышлений немногих. Стихи Пушкина носят именно этот характер, и они как бы продолжают тенденцию самих памятников «заговорить» о прошлом, вылиться в словесную форму. Другая группа памятников, связанных с личными воспоминаниями и чувствами царственных владельцев, в стихах Пушкина совершенно не отразилась, ибо он не был придворным поэтом, но темы дружбы, любви, уединенных встреч на лоне

природы играют огромнейшую роль в его лицейских стихотворениях. Изображенный в них пейзаж по преимуществу «лорреповский»: с ручейками, с мягкими скатами холмов.

Соединение в Екатерининском парке памятников победы русской армии и русского флота с мемориальными памятниками чисто личного значения (как, например, памятники собаке Екатерины) имеет принципиальный характер. В Романтизме как бы уравниваются исторические события и лично биографические. Херасков во вступлении к поэме «Пилигримы» (1795) заявляет:

Я пел и буду петь героев и бездельи.

В садах всех стилей, как мы уже отмечали²⁷, особое значение имели музыка и благоухание. В садах Романтизма музыка предпочиталась преимущественно «природная» — пение птиц, музыкальные инструменты, приводимые в движение ветром и водой, а характер благоухания, может быть, и изменялся, но мы имеем об этом слишком мало сведений.

Если в эпоху Барокко деревья группировались в боскеты, то в романтических садах особое значение приобретает единственное и уединенное дерево — преимущественно дуб. Его уединение иногда на вершине параса (здесь оно было особенно желательно) — романтической формы эрмитажа, — среди поляны, на берегу вод (тут играло свою роль и его отражение) или, если дерево было старым, то в тесном окружении молодых деревьев, особенно ценилось в эпоху Романтизма.

обычно архитектурным построением связывал архитектуру дома с пейзажной частью парка. Обязательным было выращивать в цветнике наряду с яркими цветами — душистые. Цветник мог представлять собой остатки регулярного сада. На русские помещичьи сады из регулярных стилей садоводства особенно повлияло голландское Барокко (с середины XVII в. и до середины первой половины XVIII в.) и Рококо с его полупейзажной буколичностью. Французский Классицизм не прижился — ни в царских парках, ни тем более в садах среднего дворянства. Помпезный французский Классицизм требовал слишком больших пространств перед домом и служил не столько для отдыха, сколько для пышных приемов. Стриженные деревья в России перестали стричься очень рано, и если в конце XVIII и начале XIX века еще стриглись кусты, то только вблизи дома. Если сад и парк разбивались в конце XVIII и начале XIX века — в эпоху Романтизма, то вблизи дома кое-какие намеки на регулярность сохранялись: считалось неудобным непосредственно переходить от архитектуры к свободной природе. Около дома сажались цветы в правильно оформленных клумбах. Мало этого, прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние и составляли обычно его самую характерную особенность — прямые, но нестриженные и с такой тесной посадкой лип, к какой обычно в Западной Европе не прибегали. Делалось это в русских усадебных парках, чтобы дать спокойный приют



Старый голландский сад в Пушкине с частью Верхней ванны до его выруб-ки и реконструкции

Дуб стал любимым насельником романтического парка не только потому, что он «долгожитель» среди деревьев и, следовательно, свидетель прошлого, но и потому еще, что он не поддается стрижке, как липа; дуб — индивидуальность, которую в эпоху Романтизма стали особенно ценить не только в людях, но и в самой природе.

За старыми деревьями в Павловском парке в конце XVIII и начале XIX века был особый уход. Их, если было необходимо, подпирали столбами, бревнами, чтобы они не упали. И это считалось красивым, наводящим на меланхолические размышления, как и существовавшие в параллель к ним искусственные руины, полузакопанные в землю обломки старых статуй.

Еще в XVIII веке известный английский садовод Стефан Свитцер в книге «Образы садов» защищает старые деревья от вырубок. Лучше спалить собственный дом, пишет С. Свитцер, чем срубить старое благородное дерево, вырастить которое можно только годами и столетиями. Свитцер пишет также, что ландшафтные планы должны подчиняться природе в большей мере, чем природа подчиняется планам. Иными словами, планировщик садов должен в своих планах учитывать особенности уже существующих насаждений, бережно сохраняя старые деревья.

РУССКИЕ УСАДЕБНЫЕ САДЫ

А. Т. Болотов наглядно описывает в «Жизни и приключениях Андрея Болотова, описанных самим им для своих потомков», выработку русского стиля паркового искусства. Новые усадебные сады он называет англо-русскими или русско-английскими. Характерные особенности русских усадебных садов определились в конце XVIII и начале XIX века. Происхождение их было в России не столько английское, сколько немецкое. Они создавались под влиянием сочинений о садах К. Гиршфельда, частично переведенных А. Т. Болотовым в его «Экономическом магазине».

Вблизи дома владельца располагался цветник. Цветник с его

птицам. Аллеи лип бывали действительно темные и прохладные. Кроме аллей устраивались и «зеленые гостиные»: липы тесными рядами садились вокруг площадки, где можно было поставить стол и скамейки-«сиделки». Исключение делалось только для широких подъездных дорог, которые обсаживались не только липами, но и дубами...

Между аллеями темных лип — со стеной стоявшими темными стволами, дававшими густую темную тень, — бывал и подлесок, где укрывались соловьи. Подлесок никогда не вырубался сразу, как говорил мне замечательный знаток русских усадеб, хранитель тургеневской усадьбы Спасского-Лутовинова Борис Викторович Богданов. Подлесок вырубался в одном месте и оставлялся в другом — пока не подрастет эта птичья защита. В Спасском-Лутовинове среди тенистых деревьев росли пезабудки и ананасная земляника.

* * *

Сады не служат больше для украшения придворного быта, для ассамблей, приема гостей, повышения престижа хозяев. Мы можем сейчас любоваться садами только через призму времени, и при этом они требуют сложных объяснений, знания мифологии. Сады стоили владельцам огромных расходов, подчас сотен садовников, оранжерей, теплиц, питомников. Признаками хорошего вкуса хозяина в XVIII и начале XIX века были прежде всего сад и парк, их устройство. Поэтому на сады тратились громадные средства. Стоимость сада в конце XVIII и начале XIX века обычно была почти равной стоимости дворца. Сады пережили богатую жизнь, отразили в себе различные садовые стили, обстроены постройками, не согласующимися с их первоначальными планами. Даже галерея Камерона не согласуется с рококо растреллиевского Екатерининского дворца, если между ними отсутствуют разделявшие их старые большие деревья. Нельзя спести в Летнем саду не только Кофейный домик, но и памятник «дедушке Крылову».

Большинство садов изменило свою функцию в окружающей местности. Так, например, Летний сад стал частью громадного городского ансамбля. Зеленая ровная масса его высоких лип — это четвертая стена громадного ансамбля Марсова поля. Знаменитая ограда Фельтена, ограждающая его со стороны Невы, — опора для больших деревьев, а не для неровного ряда молодых деревьев первой половины XVIII века. Старые липы Летнего сада стоят за этой оградой, как в драгоценной вазе, ровным рядом выступая из нее на одну треть. Не случайно единственным «значимым» элементом этой решетки являются вазы. Особенно многозначительны вазы на воротах этой ограды, где цветы выступают из них в том же пропорциональном отношении, что и деревья Летнего сада из самой ограды, — один к трем. Как же быть с остатками дошедшего до нашего времени садово-паркового великоления? Ни в одном искусстве вопрос о сохранении его памятников не стоит так сложно и не требует от хранителей такой общей эстетической культуры, знания истории искусств (при этом всех искусств) и такого умения соединять свои знания с общим интеллектуальным отношением к прошлому.

Возвращать сады ко временам их организации (а сады сажались «на вырост») или к поре их наивысшего процветания? Возможно ли полностью омолодить стареющий организм, вернуть его в обстановку старых эстетических и натурфилософских представ-

быт», связанный с социальным строем своей эпохи. Но, может, можно возродить хотя бы часть сада — его внешний облик? Восстанавливать «первоначальный» вид наших исторических памятников просто невозможно, за очень редкими исключениями, как невозможно подменить исторический документ его копией или макетом. Ведь памятники, а сады и парки тем более, «живут», меняются, обрастают пристройками. Убирать эстетически ценные наслоения разных эпох просто невозможно. Разросшийся парк приобретает новую, «свою» красоту, и нет нужды и права убирать эту красоту ни с исторической, ни с эстетической точек зрения. Тем более, что «начинать все с начала», сажать новый парк и разводить новый сад можно не непременно на старом месте, а делать это на новом. Приобретенную же новую красоту старых парков, в результате их старения, надо только увидеть и выделить в них старое и ценное, убирать «самосев» (и то не всегда весь и всякий). Намек на старую регулярность можно давать стрижкой больших деревьев во всю их высоту, как это делается в Венском Бельведере или в Вильнове под Варшавой, но при этом сохранять деревья-документы. К старым деревьям на место погибших можно отлично подсаживать молодые: они быстро догоняют старые в росте и поддерживают их, принимая на себя часть напора ветра и часть губительной для старых деревьев инсоляции и помогая сохранить на привычном для старых деревьев уровне грунтовые воды. Так



Бывшая усадьба графа Строганова. Аллея лип

Панорама Павловского парка с дворцовой лестницы



лений, в обстановку исчезнувшего быта, забыть о том, что в садах существует множество исторических наслоений, множество поэтических воспоминаний? Вырубить старые деревья и посадить на их месте молодые, чтобы восстановить «вид»? Но это будет другой «вид». Сад утратит свою документальность. Да и нелегко убрать из сада разновременные садовые постройки, скульптуры, памятники, каждые из которых имеют свою эстетическую и историческую ценность. Сады растут и постоянно меняются, меняются и коренным образом посетители, весь садовый быт. Изменился социальный строй, с которым были связаны наиболее прославленные из садов. Нет уже ни монархов и помещиков с их садовыми развлечениями, ни сотен садовников и садовых рабочих. Экзотические растения давно перестали быть экзотическими и иначе воспринимаются.

Исчезли многие сорта цветов. Изменились представления об идеальном мире — эдеме, изменилась «философия природы», которую сады представляли. Многие из садов стали элементами городской архитектуры. Их старые и высокие деревья играют роль своеобразных городских стен.

Я думаю, главная беда наших реставрационных работ вообще связана с неправильным пониманием того, что такое реставрация. Реставрация — это не возвращение памятнику его «первоначального вида». Попытки вернуться к «первоначальному виду» сопряжены обычно с субъективными истолкованиями этого первоначального вида, с современными нам представлениями о красоте и пр. В реставрациях такого рода больше всего появляется ошибок и невосполнимых утрат. Надо вернуться к первоначальному определению реставрации, принадлежащему «классику» реставрационного дела в нашей стране академику И. Э. Грабарю. Он считал, что реставрация — это продление жизни памятника — жизни эстетической, исторической, просто «физической», материальной. Но сад к тому же это и весь «садовый

надо было бы непременно сделать на площадке со стороны моря в петергофском Монплезире, которую А. Н. Бенуа считал самым красивым местом во всех петербургских парках. Надо принять во внимание и то, что у нас нет разработанного источниковедения изобразительных материалов по садам. Современные реставраторы часто относятся к старым гравюрам и акварелям так, как будто бы они сделаны на основе фотографического реализма. Знаменитые граверы XVIII века на самом же деле нередко убирали со своих гравюр большие деревья, если они заслоняли им вид на главный объект изображения, или, напротив, показывали деревья там, где их не было, чтобы создать равновесие в композиции, дать «прилигующий» дворцу фон, просто заполнить пустое место. Например, Т. А. Васильев изобразил в 1827 году Екатерининский дворец в Царском Селе. Здание Лицея уже существовало. Пушкин закончил в нем свое образование. Но здания лицея нет на изображении Т. А. Васильева, так как оно заслонило бы ему вид на дворец. Зато с правой стороны изображения дворца Т. А. Васильев пририсовал высокие деревья, существование которых сомнительно. Просто художнику нужно было уравновесить композицию и создать кулисы. Другой пример недостоверности изображений иного рода — изображения топографом П. А. Сент-Илером в середине XVIII века Нижнего Петергофского парка. Известно, что Петр сохранил лес в этом месте, приказав только прорубить в нем аллею. Но у Сент-Илера нет леса, а есть как бы постриженные конусом маленькие деревья. На самом же деле это не деревья, а топографические знаки деревьев — вернее, леса. Восстанавливать Нижний Петергофский парк по планам Сент-Илера совершенно невозможно. Его изображения надо уметь «читать». Время уничтожает, но время же сохраняет. Красота, умирая, творит новую красоту. Регулярные сады сажались с расчетом на их будущий рост. Не следует возвращать красоту к ее младенческому возрасту — это и невозможно. Надо уметь находить

в старости свою красоту и поддерживать связь новой (а по существу старой) красоты со старой (а по существу юной, младенческой).

¹ «Сады или искусство украшать сельские виды. Сочинение Делия. Перевел Александр Воейков», СПб., 1816. Перевод А. Воейкова издавался в начале XIX в. два раза.

² Здесь А. Воейков имеет в виду сад XVII века «в селе Софьице в 40 верстах от Москвы по Коломенской дороге».

³ Первое значение «виноград» — «фруктовый сад» — см. «Словарь русского языка XI—XVII вв.», вып. 2. М., 1975, с. 185.

⁴ Раппопорт И. А. Борисов городок. — Материалы и исследования по археологии СССР, № 44, т. 3. М., 1955, с. 59—76.

⁵ Главные из работ И. Забелина: Московские сады в XVII столетии. — Журнал садоводства, 1856, № 8; Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст., ч. I. М., 1862; Выписка заморских деревьев в 1654 году. — Журнал садоводства, январь, 1859, отдел «Смесь»; Материалы для истории города Москвы. М., 1884; История города Москвы. М., 1905; Опыт изучения русских древностей и истории, ч. II. М., 1973. См. также: Снегирев И. М. Взгляд на историческое садоводство в Москве до Петра I. — Ведомости Московской городской полиции, 1853, № 168.

⁶ Забелин И. Е. Черты русской жизни в XVII столетии. — Отечественные записки, 1857, № 1, с. 339.

⁷ Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1916, т. IV, с. 8, 15.

⁸ Любецкий С. М. Окрестности Москвы в историческом отношении и в современном их виде для выбора дач и гулянья. М., 1880, с. 142—149.

⁹ Забелин И. Московские сады в XVII столетии, с. 13.

¹⁰ Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст., с. 74.

¹¹ «Чердаками» назывались открытые помещения и отдельные строения, у которых не было стен, а крыша держалась на столбах или стенах, не закрывавших с них вида, а к ним — доступа воздуха.

¹² Забелин И. Московские сады в XVII столетии, с. 12.

¹³ Так считает Т. Б. Дубяго: Русские регулярные сады и парки. Л., 1962, с. 31.

¹⁴ Успенский А. И. Императорские дворцы, т. II. М., 1913 (сноска 1 к с. 1). Фактическая история устройства садов при Петре I довольно хорошо изучена. Наиболее полный обзор материалов см. в указанной книге Дубяго Т. Б. «Русские регулярные сады и парки». Там же литература вопроса и отсылки к архивным материалам.

¹⁵ Дубяго Т. Б. Летний сад. М.—Л., 1951, с. 14.

¹⁶ Дубяго Т. Б. Летний сад, с. 39 и сл. Опись 31 фонтана со скульптурными группами см. на с. 44 и сл.



Фонтан Большого каскада Нижнего Петергофского парка. Основная часть его выполнена с 1716 по 1723 г. и представляет собой вместе с морским каналом, соединяющим дворец с морем, и в сочетании со склоном горы, на которой стоит дворец, типичное барочное произведение.



Михайловское. Аллея Керн

На стр. 46
Тригорское. «Дуб уединенный»

¹⁷ Очерки из жизни и быта прошлого времени С. Н. Шубинского. СПб., 1888, с. 2.

¹⁸ Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1721—1725. М., 1902, с. 62.

¹⁹ Всыма возможно, что многие садовые проекты французского архитектора Леблон (1679—1719), приехавшего в Россию в 1716 г., не получили своего осуществления, за исключением Петергофского сада и некоторых других, именно потому, что у Леблон был другой стиль оформления садов и Петру не нравились его проекты. Т. Б. Дубяго предполагает, что Петру Леблон казался недостаточно смелым проектировщиком, но дело скорее в другом — в несоответствии проектов Леблон «голландским» вкусам Петра, в частности, его любви к цветникам. См.: Дубяго Т. Б. Летний сад. М.—Л., 1951, с. 24 и сл.

²⁰ «Опыт о расположении садов», с. 24. Неправильности грамматического согласования в тексте перевода оставляю, как в подлиннике. — Д. Л.

²¹ Эфрос А. М. Гонзаго в Павловске. — В кн.: Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М., 1979, с. 93.

²² В подлиннике поэма Жака Делия называется «Les jardins ou L'art d'embellir les paysages» (1782).

²³ Имеется в виду Klaus Berhem (1620—1683).

²⁴ «Экономический магазин», 1786, ч. XXVII, с. 227, 234, 240. — «Экономический магазин» заключал в себе множество советов и теоретических положений по садоводству, издавался А. Н. Болотовым в 1780—1789 гг.

²⁵ См. об этом: Болотов А. Н. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738—1795, т. 4. СПб., 1873.

²⁶ Кобеко Дм. Цесаревич Павел Петрович (1754—1796). Историческое исследование, изд. 2, дополн. СПб., 1883, с. 160.

²⁷ См. статью «Сад и культура Европы». — ДИ СССР, № 3, 1982, прим. ред.



Этнографические фарфоровые фигурки



Общепринятым символом дружбы народов — от скульптуры великолепного золотого фонтана на ВДНХ до производимых сувенирной промышленностью кукол в национальных костюмах союзных республик — являются изображения людей в одеждах разных населяющих нашу страну наций и народностей. У этого рода изображений есть свои традиции. 80-е — 90-е годы XVIII века — так примерно датируется серия скульптур «Народы России», созданная на Императорском фарфоровом заводе. Кабинетного масштаба фигурки мужчин и женщин — жителей Севера, Сибири, Поволжья, Средней Азии, Дальнего Востока вылеплены свободно стоящими на небольших круглых подставках. В одной руке каждая из них держит орудия труда, оружие или продукты своего промысла, указывающие, помимо платья, головного убора и прически, на ее национальность. Этнические типы лиц почти не дифференцированы пластически, и только роспись отмечает, где это необходимо, нужные детали. Минимальная вариативность поз, жестов, наклонов головы и мимики лиц наделяет изображения татар и татарок, киргизов и киргизок, камчадалов и камчадалок, якутов и якуток разными темпераментами и характерами. Изображения инородцев

встречались в продукции Императорского фарфорового завода и ранее. В 60-е годы XVIII века в подражание западноевропейским образцам создавались рокайльные «Негры» и «Китайцы». Но в отличие от них, «Народы России» — это не одобренное экзотикой заморских стран забавное костюмированное действо, а довольно достоверная информация о народах, населяющих отечество. Серия эта принадлежит другой стилистической эпохе — эпохе классицизма, переход к которой в русском фарфоре ознаменован назначением на должность главного модельмейстера Императорского фарфорового завода художника Ж.-Д. Рашета. В его работе 1784 года — скульптуре Арабескового сервиза, прославляющей деятельность Екатерины II и отражающей в возвышенных аллегорических образах реальную политическую ситуацию, — нашлось место и этнографическим мотивам. Однако неопределенного покрова наряд и фантастический головной убор фигуры Грузии из композиции «Грузия под покровительством России» не имеют ничего общего с костюмом грузинки. Несколько более узнаваемы халат и шапка Крыма из композиции «Крым под державою Екатерины II», но и они не более чем набор знаков, необходимых для уяснения смысла аллегории.

Фигуры серии «Народы России» — иные по своей стилистике и подаче этнографического материала. Пропорции их более приземистые, реалистичные. Принадлежность «Народов России» к классицизму продолжает сказываться в статуарной постановке фигур, в гармонической согласованности форм и плавных, замыкающихся ритмах, но отказ от ансамблевого принципа объединения скульптур друг с другом, с предметным и архитектурным окружением и замена его принципом серийности выявляют уже некоторые новые интонации. Нейтральный к стилистике среды ряд однотипных фигурок, ограниченный разве только числом наименований в перечне народностей и наций страны, побуждает не к составлению из них пластических выразительных групп, не к украшению ими интерьера, но к коллекционированию и систематизации их. Смысл существования «Народов России» — уже не только художественный, декоративный, но и просветительский, научно — популяризаторский: поведать широкой публике о том, как выглядят люди, населяющие необъятные просторы отечества. Появление подобной серии фарфоровых скульптур свидетельствует о высоком уровне развития этнографической науки. Образцами для фигурок послужили иллюстрации к «Описанию всех в Российском государстве обитающих народов» И. Г. Георги (СПб., 1776—1777) — первой сводной работе по этнографии России, суммировавшей богатый материал, собранный в XVIII веке экспедициями, проведенными по инициативе Российской Академии наук. В данном случае создание иллюстраций предшествовало составлению текста «Описания». Цветные и черно-белые таблицы альбома «Открываемая Россия, или собрание одежд всех народов, в Российской империи обитающих» (СПб., 1774), гравированные с рисунков и фигур, хранившихся в Кунсткамере, а частично и с «живых подлинников», нуждались в возвращенном научном комментарии, что, в частности, и побудило И. Г. Георги написать свою книгу. Большая часть гравюр вошла в нее в качестве иллюстраций. Итак, относительно автономная по отношению к словесной интерпретации, доступная восприятию не только специалистов, но и широкой публики, «этнография в картинках» породила фарфоровый эквивалент. Гравюры передают свой предмет весьма приблизительно, что, впрочем, было достаточно для опознания костюма того или иного народа. Будучи вторичной репродукцией документального первоисточника, тем более неточной в деталях, статуэтки серии «Народы России» в силу характерной для фарфоровой пластики обобщенности формы и отказа от мелочей еще дальше, чем гравюры, отстоят от реальных прототипов. Но при этом за счет материала и объемной формы фарфоровые фигурки вышли гораздо жи-

вее и человечнее своих гравированных образов. Специфика исполнительского мастерства в фарфоровом производстве позволяла варьировать раскраску фигурок. Их колорит не столько придерживается истинных цветов национальных костюмов, сколько стремится к самостоятельной гармонии. Различные материалы — ткани и меха — передано условно росписью или (в бисквитных вариантах) суховатым прорисованным рельефом. Особенности покроя костюмов выявлены в общих чертах. Тело под одеждой не угадывается, а как бы составляет с ней монолитное целое, в чем усматривается определенная близость этих произведений профессиональной скульптуры к народной глиняной пластике. Этнический состав скульптур из серии «Народы России» регламентирован материалом книги И. Г. Георги. В первом русском издании в ней нашли свое место очерки о татарском и финском, самоедском, маньчжурском, восточно-сибирском и монгольском народах, о народах неопределенного и смешанного происхождения. Интересно, что очерки не касались славянских народов европейской части страны. Для этнографической науки XVII века, чей интерес к быту разноплеменного населения отдаленных уголков расширяющейся в своих границах державы был во многом обусловлен потребностями экономического и административного характера, русское население поначалу не являлось объектом пристального изучения. Но уже во втором издании «Описания всех в Российском государстве обитающих народов» (СПб., 1799) в него была включена объемистая глава «О россиянах». Ее пластической аналогией, имеющей, однако, другие графические источники, можно считать выпущенную вслед за «Народами России» серию фигурок «Торговцы и ремесленники», представляющую социальные типы русских в бытовой жанровой трактовке и выходящую за пределы этнографических задач. Этнографическая тема оказалась в русском фарфоре весьма популярной. Повторения «Народов России», аналогичные серии с расширенным национальным составом, отдельные фигурки и скульптурные группы, изображающие представителей разных племен и народностей, proliferировали в ассортименте Императорского и частных фарфоровых заводов по 10-е годы XX века. Коллекция музея Кускова содержит довольно полный перечень этого ассортимента. Фарфоровый учебник этнографии сыграл свою скромную роль в культурном сближении народов России, способствовал воспитанию в обществе уважения к их национальной самобытности. Как не вспомнить в этой связи знаменитое пушкинское: «...И гордый влук славян, и финн, и ныне дикой тунгус, и друг степей калмык».

Тамара Зиновьева



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

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 12 (301). 1982
Основан в 1957 году

В номере:

	1 К 60-летию образования СССР
Леонид Голованов	От сердца к сердцу
	7
Елена Зингер	Эстетика интернационализма
	27
Андрей Иконников	Национальное и интернациональное в предметно-пространственной среде меняющегося мира
	33
Александр Канцедикас	Свое и общее
	38 История
Дмитрий Лихачев	Сад и культура России
	47 Страница коллекционера
Тамара Зиновьева	Этнографические фарфоровые фигурки

©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 08.10.82
Подписано в печать 15.11.82.
А 11980 от 05.11.82
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,754
Заказ 484. 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-Мос-
ковская, 21

К 60-летию образования СССР

Азербайджан. Разнообразие решений
Анурова Н. Туркмения. Гобелены Ашхабада
Булгак И. Мастер эстонского гобелена Леэзи Эрм
Валюшкевичюте А. Керамика Вацлаваса Микнявичюса
Генс Л. Эстония. Архитектура и ландшафт
Голованов Л. От сердца к сердцу
Григорян А. Среда для людей
Зингер Е. Национальная культура и художественное творчество
Иконников А. Национальное и интернациональное в предметно-пространственной среде меняющегося мира
Казахстан. Монументальные ансамбли Алма-Аты
Канцедикас А. Свое и общее
Крепак Б. Белоруссия. Гобелен о земле Богучарской
Латвия. Латвийский дизайн
Литва. Городская среда Вильнюса
Молдавия. Новая молдавская керамика
Овчарова Т. Таджикистан. Городская среда Душанбе
Перфильев В. РСФСР. Взматываясь в каждый экспонат
Перфильев В. Киргизия. Новый ансамбль Фрунзе
Работают киргизские художники
Рожественская С. Инновации и традиции в народном искусстве
Светлов И. Грузия. Поиски монументалистов
Степанян Н. Армения. В образе города — судьба народа
Сурский О. Пластика неманского стекла
Украина. Новые работы киевских монументалистов
Хакимов А. Узбекистан. Развитие национальной керамики
Целевые номера, блоки, «круглые столы»
Номер, посвященный Республике Куба
Ответы министра культуры Кубы Армандо Харта
Шелешнева Н. История — в этих улицах, в этих плитах...
Филиповская Н. Три страницы современной архитектуры
Суарес О. О кубинском мурализме
Крамаренко Л. Две встречи с мастерами
Лукин Б. Быт и народная культура кубинцев
Москера Х. Мануэль Мендиге — гость Москвы
Выставка мебели в Национальном музее
Кеменов В. Загадка двух портретов
Папоров Ю. «Родной дом» Хемингуэя
Георгиева Л. Популярность керамики
Александренков Э. Археология острова
Лукин Б. Народные музыкальные инструменты
Художник — массовое производство — культура
Рожественский К. Задачи, цели, перспективы
Воронов Н. 20 лет спустя
Специалисты об уроках выставки
Филатов В. Художник-профессионал на производстве
Любимова Г. С учетом престижа
Лучкова И., Сикачев А. Жилой интерьер — сфера профессионала
Переверзев Л. Жилой интерьер дизайн-программа самостоятельности
50 лет МОСХ. Москвичи о своей выставке
50 лет ЛОСХ. Ленинградцы о своей выставке
Орлова Э., Розенблюм Е. «Молодость страны» активно осваивает мир
Север. Природа — человек — культура
Пюрвеев Д. Север есть Север
Сахаров А., Прохоренко А. Архитектура сельского жилища
Гумилев Л., Окладников А. Диалог ученых
Тишина Т. Ураса — летний дом якута
Мильдон В. Образ жизни — образ орнамента
Тувльвисте П. Всегда ли дважды два четыре?
Андреева Л. Учить или изучать?
Смолицкий В. Материал — оленья шкура
Молодые художники в начале 80-х
Костин В. Вспоминая о молодых
Девятнадцать новых имен
Латвийский дизайн
Скулме Д. Дизайн — побег на древе традиции
Лейниекс Я. Юрмала в аспекте дизайна
Опуле В. «Уникальный» дизайн
Целмс В. Среда и знак
Анцилис Я. Параметры «Орбиты» в текущей пятилетке
Индрикис Т. Шестой республиканский смотр
Силенице М. 20 лет факультету дизайна
Боргс Я. Десант дизайна в Старой Риге
Пога Э. Адолфс Ирбите вспоминает
Эке М. «Авто — мото — ретро-81»
Спертале Д. Дизайн-центр — коллектив молодых
Теория
Каган Ю. Сосуды и их имена
Каменский А. Власть жанра
Кнабе Г. Быт как предмет истории
Полякова Н. Объем и пространство в пластике
Флоренский П. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях
Мнения, суждения, споры
Беликова Л. Блеск и нищета ретро-стиля
Герчук Ю. Гипнозы стиля
Изотова М. Идеи и воплощения

Кантор Е. Иллюзии постмодерна и критика
Орфинский В. Спираль развития
Рубцов А. О «странностях» современной эклектики
Художник и среда
Азизян И. Театр в Одессе
Алеев Р. Плакат в борьбе за мир
11 Асс Е., Боков А. Архитектурные тенденции 70-х
3 Боков А. Двенадцать архитектурных фантазий
10 Булев Т. Первое Международное биеннале в Софии
9 Габриэль Г., Софьяна К. Новая экспозиция Музея
1 истории религии и атеизма
1 Герчук Ю. Архитектурные видения Юлия Перевезенцева
3 Давыдова Н. «Пейзаж» в интерьере
2 Лейниекс Я. Архитектурный фольклор
5 Меерсон А. «...Для меня нет других тенденций, кроме плохой и хорошей архитектуры»
3 Миклашевичюте К. Декоративная пластика новых городов Франции
3 Павлова Л. Театр в Вильнюсе
8 Сардаров А. Стилль дороги
7 Соловьев Н. Улицы города
2 Терехович М. Театр в Кызыле
7 Ямпольский Е. Театр в Красноярске
8 **Художник и предметный мир**
9 Гозак А. Тапио Вирккала — дизайнер на все руки
2 Кабанова О. Показывают художники промышленности
3 Николаева Н. Пространственные лики стекла
2 Савицкая В. Гобелены и пластика Румынии
2 **Дизайн**
3 Достенко И. Дизайн-центр на площади Пушкина
2 Переверзев Л. Домашняя радиоэлектроника: интерфейс для хай-фай
7 **Народное искусство**
5 Бадяева Т. Творческая молодежь института
2 Ботунов В. Промысел — искусство плюс экономика
3 Галуева Е. «Приличная» резьба — трудное дело
10 Василенко В., Горелов В. 50 лет НИИХП
2 Василенко В., Жижина С. Диалог на выставке
10 Гилодо А. Первые шаги молодого музея
11 Мусина Р. Гжель и русское фарфоровое производство
1 Соловьева Л. Жизнь традиции: Гжель. «...не видел я белизною превосходнее»
1 Степанян Н. Судьба традиционного ковра
7 Якимчук Н. Единичные образцы или массовые изделия
1 **Художник и театр**
11 Давыдова Е., Тимофеева М., Уварова Н.
Язык современной сценографии
7 Киселев М., Шумяцкий Б. Портрет спектакля
3 Николаева Г. Молодые сценографы Ленинграда
2 Уварова И. Портрет спектакля
9 Щербина Т. Юбилей Рижского ТЮЗа
9 Ямпольский М. Приемы Эйдифузикона
Профили
Азизян И. Поэтика искусства Ирины Лавровой и Игоря Пчельникова
1 Василевская Е. Лирические пейзажи в стекле
5 Голубец О. Диапазон мастерства Игоря Стефюка
10 Егорьева Е. Керамика в интерьере
8 Кабанова О. Фрески на ткани
10 Кононенко Ю. Память вещей Игоря Власова
10 Крамаренко Л. Мир керамики Валерия Малолеткова
5 Найден А. Портрет художника в старости
2 Немчинова Д. Двенадцать композиций Михаила Копылы
8 Потапов И. Сценография Владимира Иванова
7 Раудзена В. Гобелены Лилиты Постажи
5 Солтан Н. Обаяние искренности
3 Хайт В. Живопись, графика, театр
История
1 Бутлер К. Бёттер — изобретатель европейского фарфор
7 Викторов А. Спасти уникальный памятник
10 Гомбрих Э. Размышления об истории фресковой живописи (Перевод Дм. Молока)
3 Лихачев Д. Сад и культура Европы
12 Лихачев Д. Сад и культура России
1 Семенова Н. Румянцевский музей
1 Серебровский В. Мистерия «Цам»
4 Хан-Магомедов С. Проектно-графический архив
8 ВХУТЕМАСа
10 Шатилов М. Спектакль древнего театра
Мастер и время
11 Алпатов М. Из дневниковых записей искусствоведа
5 Бажанова Т. Николай Холостенко
11 Гаевский В. «Этюды» Алпатова
Художник в буржуазном мире
8 Соколов М. «Новые дикие» и сумерки авангардистской мифологии
Страница коллекционера
1 Базак М. Сырные фигурки
12 Зиновьева Т. Этнографические фарфоровые фигурки
1 Кавецкая С. Агитационный фарфор из собрания
11 Л. О. Утесова
4 Кошкина Е. Ковры и кумганы уйгуров
9 Кушу А. Адыгский веер
2 Маркова Г. Старинные кубки
8 Митрюкова Л. Мячи-солнца
7 Морозова Р. Павловские шали
10 Нечаева Г. Ветковская резьба
5 Орел Л. Из народных источников
3 Скржинская М. «Свет мой, зеркальце, скажи...»