

10³¹¹
1983

Декоративное
Искусство СССР



Все мы видим,
как по мере роста
культурного уровня народа
усиливается
воздействие искусства
на умы людей.

Тем самым
растут и возможности
его активного вмешательства
в общественную жизнь.

А значит,
в огромной мере
увеличивается ответственность
деятелей искусства за то,
чтобы находящееся в их руках
мощное оружие
служило делу народа,
делу коммунизма

Ю. В. Андропов

Советское общество вступило в такой этап, когда назрели глубокие качественные изменения в производительных силах и соответствующее этому совершенствование производственных отношений. В тесной взаимосвязи с этим должны происходить и изменения в сознании людей, во всей надстройке общества. Усилия партии и народа концентрируются на задачах планомерного и всестороннего совершенствования развитого социализма, реализация которых прямо зависит от уровня сознательности и активности трудящихся. Идеологическая работа все больше выдвигается на первый план, возрастают ее роль и значение. При решении новых задач, учил В. И. Ленин, «с политической точки зрения подготовка именно масс есть самое важное».

Для повышения действенности идеологической работы у нас есть все необходимое. Это реальные завоевания социализма, имеющие всемирно-историческое значение, это наше великое революционное учение, сложившаяся система и накопленный опыт коммунистического воспитания, мощный информационно-пропагандистский аппарат, квалифицированные, преданные делу партии идеологические кадры. Следует более эффективно использовать богатый арсенал средств просвещения и воспитания, применять их более активно, творчески, учитывая, в частности, значительно возросший уровень образованности и запросов советских людей. Необходимо последовательно строить идейно-воспитательную работу на прочном фундаменте социально-экономической политики партии. Она должна быть наполнена глубокими идеями, тесно связанными с реальностями сегодняшней жизни и указывающими путь дальнейшего движения вперед. Большой вклад в обогащение духовной жизни трудящихся, в их воспитание на коммунистических идеалах вносят литература и искусство социалистического реализма. В основе достижений советской многонациональной художественной интеллигенции — ее преданность делу партии, прочная связь с жизнью народа.

В партийном руководстве развитием культуры необходимо органически сочетать бережное, уважительное отношение к таланту с высокой принципиальностью и требовательностью. Задача творческих союзов и объединений — воспитывать деятелей культуры в духе ответственности перед народом, укреплять в их среде обстановку идейной, нравственной и эстетической взыскательности. Главным методом влияния на художественное творчество должна быть марксистско-ленинская критика — активная, чуткая, внимательная к творческому поиску. Вместе с тем ее долг — давать четкую, партийную оценку работам, в которых высказываются чуждые нашему обществу, нашей идеологии взгляды, допускаются отступления от исторической правды. Критика не может снисходительно относиться и к художественно слабым, серым произведениям. Необходимо проявлять постоянное внимание к развитию самодеятельного творчества, приобщению масс к ценностям культуры. Усилить персональную ответственность руководителей органов печати и учреждений культуры за идейное содержание и художественный уровень публикаций и репертуара.

Из Постановления июньского (1983 г.)
Пленума ЦК КПСС

Край тружеников и талантов

«Умело и творчески пропагандировать советский образ жизни» — сказано в Постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Сегодня в фокусе нашего внимания Брянщина.

Брянщина стала предметом редакционного разговора по многим причинам: у этого края богатая история, здесь расположены старейшие промышленные предприятия, находится крупнейший в стране хрустальный завод; Брянщина известна своей древней культурой и фольклорными традициями. Предлагаемый вниманию читателей материал явился результатом рейда сотрудников редакции журнала «ДИ СССР» в Брянский край.

Сторона Брянская мила и дорога каждому русскому, каждому советскому человеку. Ордена Ленина Брянская область расположена на стыке трех братских республик: России, Украины, Белоруссии, судьбы которых тесно переплелись начиная еще с образования Киевской Руси. В городах и селах Брянщины, близлежащих к Черниговской и Гомельской областям, русская речь нередко пересыпана украинскими, белорусскими словами. На всяких застольях можно слышать русскую «Калинушку» и украинскую «Реве та стогне». Наравне с русской «барыней», или по-местному «растряпухой», лихо отплясывается белорусская «лявониха». Эти примеры ярко характеризуют взаимоотношения подлинной дружбы, братства, уважительного отношения к культуре каждого народа.

Стоит подняться на Покровскую гору, откуда начинается тысячелетняя история древнего и вечно молодого Брянска, как перед взором откроется весь город и неоглядные дали окружающих земель. У подножия этой горы — славный своими революционными традициями «Арсенал», сейчас завод дорожных машин. Чуть дальше видны Бежицы (ныне район Брянска) и выделяются корпуса дважды орденоносного БМЗ, которому недавно исполнилось 200 лет. На этом заводе, в прошлом «Красном Профинтерне», еще в 1918 году были приняты знаменитые «Брянские правила», которые явились как бы первыми заповедями новой рабочей жизни, социалистического отношения к труду. В. И. Ленин, внимательно следивший за всем новым, что рождалось в то время, увидел в начинании брянских рабочих проявление социалистической сознательности.

На Брянщине самое большое картофельное поле России. Город и область дают стране мощные дизели, тепловозы, дорожные машины, шерстяные, хлопчатобумажные ткани. Дятьковский стекольный завод известен на всю страну изделиями из хрусталя. И многим, многим другим славится этот истинно российский край. Но главное, своими замечательными людьми, прилагающими все силы к тому, чтобы страна была богаче и обильнее, чтобы выше стал материально-культурный уровень жизни народа.

В годы Гражданской войны брянский пролетариат грудью встал на защиту революции. В Великую Отечественную войну эта земля пылала под ногами врагов. Неувядаемой славой покрыли себя брянские партизаны.

Здесь зародилась широко известная песня «Шумел сурово брянский лес». В Брянске установлен памятник партизанам, сооружены Курган Бесмертия, основанием которого послужила земля, принесенная матерями тех, кто не вернулся с войны, мемориалы на Партизанской поляне у Круглого озера. Народ свято чтит подвиг своих героев.

А если глубже вникнуть в историю края, то былины нам расскажут об Илье Муромце, который ехал через леса «Брян-



ские», чтобы покарать злодея лютого Соловья Разбойника. И не потому ли могучая дубовая роща — теперь место отдыха горожан — сохранила название «Соловьи»? И Боян слагал здесь свои песни, призывая на подвиг ратников. Отсюда же родом русский богатырь Пересвет, сражавшийся за отчизну на поле Куликовом. Слова А. С. Пушкина о том, что «...гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие» — не потеряли своего значения и в наш век бурных перемен и великих свершений. Стоящий на могучем холме Свенский монастырь, основанный в 1288 году, рядом с которым — 500-летний дуб-великан. Тысячелетний Трубчевск, упоминаемый еще в «Слове о полку Игореве», памятники Стародуба, Севска, Почепа. Все хранит память истории и культуры народа и учит нас еще больше любить настоящее, свою землю, свою Родину.

Брянский край всегда был богат талантами, богат песнями — хороводными, свадебными, шуточными, различными причитаниями. Местный житель меток и на острое слово. А какие здесь народные костюмы, с богатой вышивкой, различными другими украшениями. По орнаменту, словно по летописи, можно читать историю народа с самой глубокой древности. Мы, живя в деревне на Брянщине в конце 20-х — начале 30-х годов, еще застали то время, когда по праздникам женщины наряжались в расшитые льняные рубахи, фартуки, поневы, надевали головные уборы. Особенно хороши были молодые невесты в подобном одеянии, как будто пришедшие из сказки или древней былины. Мы до сих пор храним женский костюм и мужские рубашки, которые от начала до конца выполнены руками нашей матери. Она ткала холсты, отбеляла их на солнце, а потом шила вручную, по известному ей одной образцу. Затем вышивался нарядный, очень гармоничный и несомненно полный смыс-

- Край тружеников и талантов
- И звонкий меч, и звонкая строка поэта
- Разговор о городской среде Брянска
- Старейший художник-производственный
- «Круглый стол «ДИ СССР» на Дятьковском хрустальном
- Мастера Дятьковского завода
- Праздничный убор

ла орнамент. Подобную работу должна была уметь делать каждая женщина смолу.

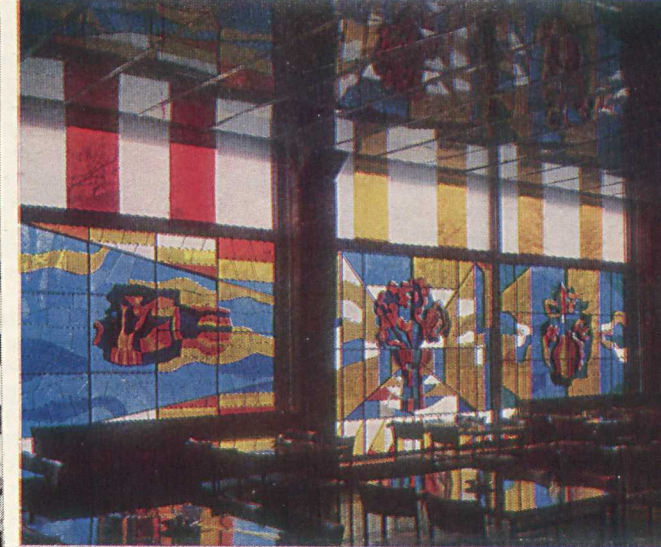
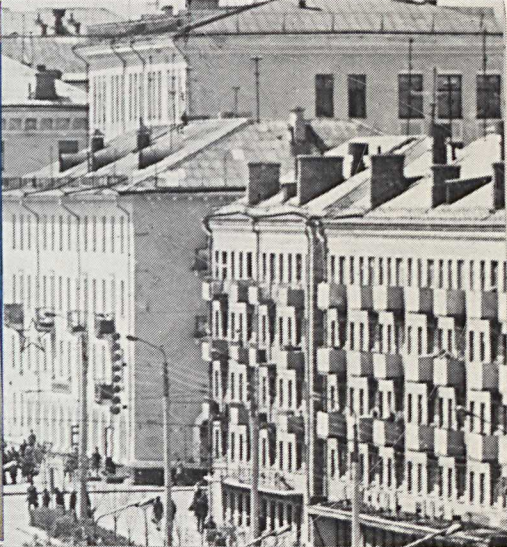
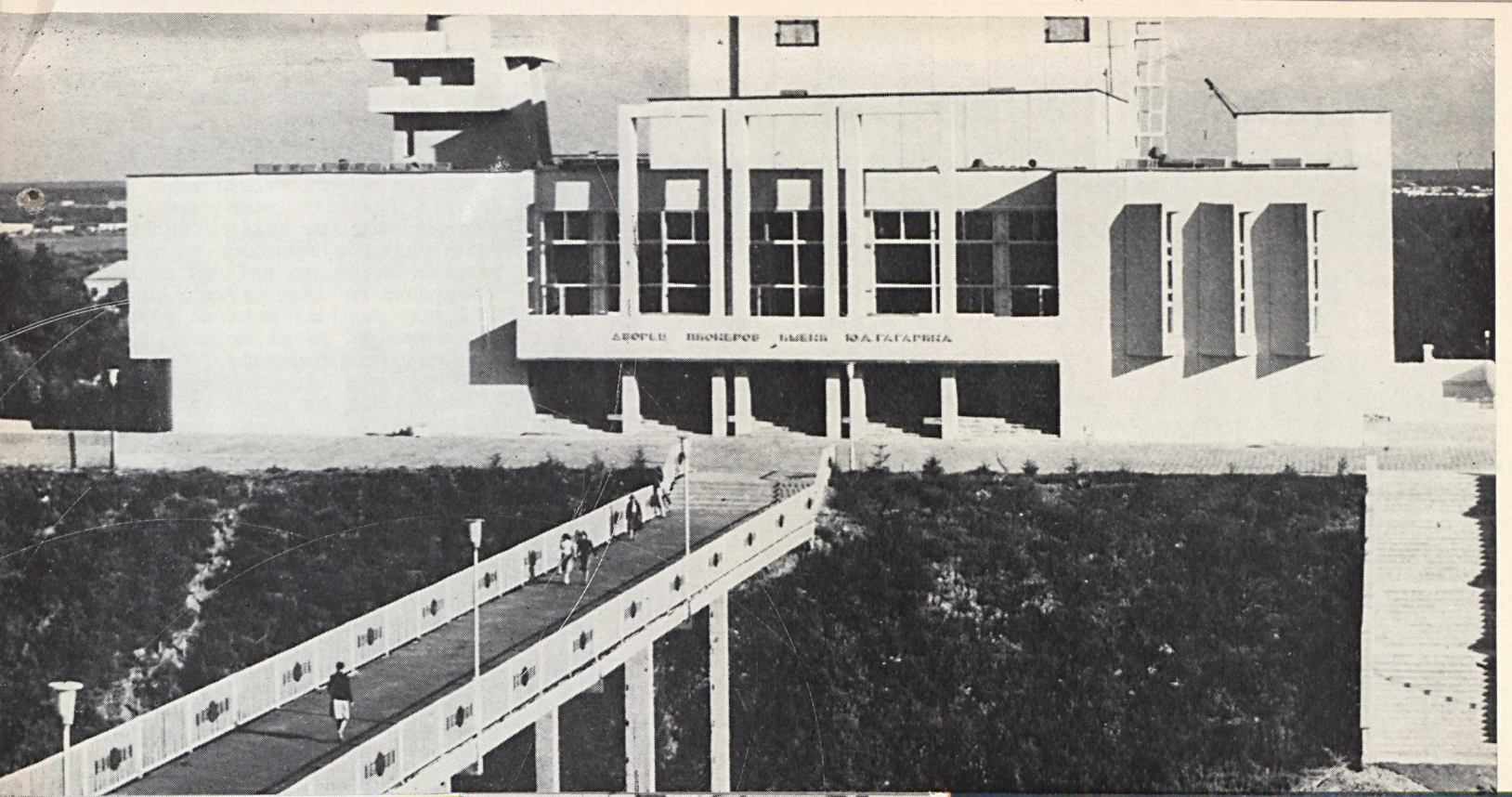
Девичьи хороводы в ярких народных костюмах на весеннем зеленом лугу — подобно зрелища никогда не забыть. И до сих пор слышится раздольная и широкая песня: «Как по морю, морю синему...»

Народ — главный хранитель традиций. Когда бываешь на ежегодных праздниках поэзии в селе Овстуг, посвященных Ф. Тютчеву, то непременно их участником являются местные народные хоры, танцевальные коллективы. В них участвуют пожилые женщины и мужчины, молодежь, школьники. Все это говорит о том, что народ бережно относится к традициям, обогащая их современной новью. И надо делать все, чтобы эти традиции не прерывались, умело организуя различные кружки по народному художественному творчеству в школах, дворцах культуры, домах пионеров. Люди старшего поколения могут передать свой опыт не только вышивания, вязания, мотивы старинных песен, сказаний, но и поведать, как они прожили жизнь, не утратив в годы испытаний и жизненных невзгод чувства прекрасного, чувства поэзии, чувства юмора.

Брянщина поистине стала краем вдохновения для многих не только русских, но и современных советских писателей, музыкантов, художников. Да и нельзя не полюбить его — этот истинно русский край, край легенд и сказок, край, который в тяжкую годину встал грудью на защиту Родины, край тружеников и талантов. Край бурно развивающийся — как и вся наша страна, словно шумный весенний поток, устремленный в будущее.

Братья Ткачевы

Новостройки
и старый
район
Брянска



И звонкий меч, и звонкая строка поэта

Евгения Чалиян

С высоты Покровской горы можно разом окинуть прошлое и настоящее Брянска, выкинуть в его черты, узреть его «норов». И понять, что особенность Брянска в том, наверное, и заключается, что в его истории отразилась вся история российского развития — национального, экономического, революционного, культурного.

Леса, дебри служили хорошей защитой для славянских племен вятичей, селившихся вдоль рек, на высоких крутых берегах. Это были воинственные, свободолюбивые племена, и не раз киевские князья предпринимали попытку присоединить их земли, дабы обеспечить выход Киевской Руси на восток, к Ростову и Мурому.

В конце X века Владимиру, сыну Святослава, удалось, наконец, покорить «лесных людей», и дабы затвердить свою власть в здешних местах, а также уберечь завоеванные земли от нашествия кочевников с юга, Владимир, как сообщает Лаврентьевская летопись 988 года, «нача ставити городы по Десне, и по Востри, и по Трубожеви, и по Суле, и по Стугне, и поче набирати мужи лучшние от славян и от Кривич, и от Чюди, и от Вятич, и от сих насели грады». Вот тогда-то, предположительно, и было положено начало Брянску (первоначально называвшемуся «Дебрянск»).

Многие, наверное, помнят широко известную картину М. Авилова, посвященную битве на Куликовом поле. На большом поле сошлись в поединке два богатыря. Позади застыли рати в ожидании, чья сила возьмет. История знает имена этих воинов: от татарских полчищ — Темір-мурза, от русской дружины — брянский богатырь Александр Пересвет. Оба богатыря погибли в этой короткой схватке. Жестокая была битва, и в битве той объединенные русские силы обратили в бегство татарскую конницу. На следующий день после побоища, когда Дмитрий Донской пришел на Куликово поле, «восплака князь великий великим плачем...» Одна из самых горестных потерь, как отмечает летописец, была гибель Александра Пересвета, ибо «Мергиев чернец Пересвет, ему же имя Александр, бывый прежде боярин брянский, бе же сей удалец и богатырь славен зело».

Так вот куда уходит корнями брянская слава воинская!

От него, от Александра Пересвета, тянется ниточка к русскому мастеру Даниле Пруткову, отлившему первые две 24-футовые пушки. С тех пор пушки брянского Арсенала, второго в России оружейного завода после Тульского, заняли заметное место в вооружении русской армии. В битве со шведами под Полтавой каждая вторая пушка имела клеймо Арсенала. К началу войны с Наполеоном почти каждая четвертая пушка и каждое четвертое ружье в русской армии были также изделием Брянского оружейного завода. В братской Болгарии на Шипкинском перевале стоит памятник защитникам этой высоты, погибшим здесь в боях с турками во время русско-турецкой кампании 1877—1878 годов. Этот памятник вызывает в памяти изображение на брянском гербе, ибо пушка с ядрами, установленная на перевале, также была отлита на брянском Арсенале и прибыла сюда вместе с Брянским полком, который был сформирован перед Отечественной войной 1812 года, принимал участие в обороне Севастополя и вот отличился в русско-турецкой войне.

А та арсенальская пушка словно молчаливым диалогом связана с орудиями, сов-

сем не так давно, по историческим меркам, ставшими в нашем городе, на въездах, памятниками последнего подвига — самого высокого подвига брянского воинства в годы Великой Отечественной войны.

Более полутора тысяч памятников и обелисков боевой славы на брянской земле — но кажется, и этого недостаточно, чтобы в полной мере, в камне и слове, выразить величие подвига жителей области, давшей больше, чем какая другая, Героев Советского Союза (более двухсот!).

Сто тридцать тысяч мирных жителей уничтожили фашисты на нашей земле. Еще больше — угнали в Германию, где они погибли в концлагерях. Но ничто не могло сломить волю народа к свободе, к независимости. Шестьдесят тысяч брянцев, среди которых было много и женщин, и стариков, и детей, сражались в партизанских отрядах в брянских лесах — народ называл партизан «зеленым бастионом». Десять месяцев силами партизан в окружении оккупантов удерживалась советская власть в Дятьковском районе, здесь работал райком партии, велось колхозное хозяйство, работала школа, выходила газета.

Таково было веление истории: Брянску — быть воином, быть солдатом, быть надежным щитом русского государства. И тем не менее у Брянска было и другое предопределение — стать городом-тружеником, опорным пунктом рабочего люда. Тут уместно будет сказать, что наряду с легендарным Пересветом помнят брянцы и почитают другого своего «предка» — не менее легендарного мастера Окулу, чей топор чуда творил. В городском парке, превращенном в музей деревянной скульптуры, руками народных умельцев одна из композиций так и запечатлела их обоих — воина Пересвета и мастера Окулу — как символ двуединства боевой и трудовой славы города над Десной. Потомки Окулы на протяжении многих веков поражали своим искусством и умением, воплощенными в самых разных творениях рук человеческих — от резных деревянных кружев, украшающих сельские избы, до изделий стекольных, коими также славится Брянщина, до уникальных творений заводских мастеров. Во второй половине XIX века Брянщина стала одним из центров развивающейся промышленности в России. Помните эпиграф к Некрасовой «Железной дороге»: — Кто строил эту железную дорогу? — Граф Петр Андреевич Клейнмихель, душенька!

Так вот этот граф имел в своей собственности не одно предприятие в наших краях. И железная дорога, которую он строил, также прошла через Брянск, соединив города Орел и Витебск. До начала XX века развивающиеся в здешних местах промышленные предприятия стимулировали строительство и других дорог: Брянск — Гомель, Брянск — Льгов, Брянск — Москва, Навля — Киев... В числе тех самых предприятий были Радицкий вагоностроительный завод (дань «железнодорожной лихорадке»), Брянский рельсопрокатный, железодельный и механический завод, принадлежавший разбогатевшему крестьянину Губонину и инженеру князю Тенишеву (и снова память возвращает нас к Некрасову, к его поэме «Кому на Руси жить хорошо»: «А тоже милосте божия, досыта у Губонина дают ржаного хлебушка — жую не нажуюсь»). На фоне дикой эксплуатации народных масс, которой сопровождалось

развитие капитализма в России, жизнь губонинских наемных рабочих, более или менее обеспеченных куском черного хлеба, казалась райской).

Уже тогда брянская индустрия, ее изделия славились по всей России и за рубежом, на многие тысячи верст разнося славу о брянских мастеровых. Рельсы, изготовленные на заводе, выдерживали конкуренцию с лучшими мировыми образцами. Изумление публики вызвала демонстрация на всероссийской выставке в 1882 году качества металла: рельс «свил» штопором, но на металле не появилось ни единой трещинки.

К 80-м годам прошлого столетия губонинский завод выплавлял треть всей российской стали. Здесь работали пять тысяч человек. Предприятие справлялось с уникальными заказами. Металлические конструкции 336-метрового моста через Днепр и 1590-метрового моста через Амурь, фермы для Киевского вокзала в Москве, стотонный кран для Гамбургского порта — все это рождалось в стенах брянского рельсопрокатного, железодельного и механического завода.

Первая в России цистерна для перевозки нефти, стальные литые колеса для магистральных тепловозов, наконец восьмиколесный товарный паровоз — все это было событием, вехой в развитии отечественной промышленности. Когда в 1890 году брянские паровозы демонстрировались на Всемирной выставке в Париже, они единодушно были признаны лучшими в мире, и через несколько лет американцы наладили у себя выпуск подобных машин. В 1911—1913 годах сельскохозяйственные машины (плуги, бороны, сеялки, жатки) получили на различных выставках 5 больших и 49 малых золотых, а также 5 больших и 4 малых серебряных медали.

Но все эти заслуги перед отечеством, удивительное мастерство рабочего люда ни в коей мере не обеспечивали ему сколько-нибудь сносно человеческого существования. Средний годовой заработок рабочего Брянского завода был в целом ниже, чем по стране среди рабочих-металлистов, составив в 1913 году 397 рублей, тогда как жалованье директора достигало 12 тысяч рублей плюс 10 тысяч гарантированной прибыли. В инспекторской книге Брянского завода сохранилась запись инженера Замосковских: «Осмотрев 23 июня 1892 года некоторые помещения для рабочих, я нахожу, что они совершенно не удовлетворяют в гигиеническом и санитарном отношении... Без всякого преувеличения можно лишь сделать сравнение с помещениями для домашнего скота».

Именно здесь, на Брянском заводе возникла первая на Брянщине социал-демократическая организация — кружок «Союз сознательных рабочих».

«Политической крепостью» называл Брянский машиностроительный завод М. И. Калинин. Год за годом БМЗ подтверждает славу ведущего предприятия, пионера многих начинаний. Здесь впервые в стране налажено производство пятивагонных рефрижераторных секций. Впервые в мировой практике на тепловозе «ТЭМ-2» заводчане разработали систему устройства для управления тепловоза одним лицом. До того как на БМЗ был освоен выпуск изоляционного материала — мипоры, Советский Союз ввозил его из-за рубежа. Но настоящим трудовым подвигом машиностроителей можно назвать освоение выпуска дизелей и разработку и внедрение в производство первого отечественного дизеля для океанских судов. Объективности ради стоит признать, что право быть уникальным, быть неповторимым в равной мере принадлежит каждому уголку нашей земли. Осознать эту неповторимость, красоту своей стороны, ее богатства можно, лишь обладая чувством любви к родной земле, чувством гордости за ее духовные и материальные ценности. И брянцы любят свой край, расположенный на стыке трех республик, впитавший достоинства, богатства трех народов, трех культур — русской, украинской и белорусской. Это обстоятельство сказалось не только в характере народного творче-



ства, в музыкальном наследии (своеобразным заповедником слывет наша сторона среди искусствоведов, лингвистов), но и было благодатной почвой, на которой создавались и сохранялись в течение веков прекрасные памятники архитектуры, искусства, литературы.

На высоком берегу Десны под Брянском и сегодня возвышается одно из величественных сооружений старины — Свенский монастырь. Это наш самый древний архитектурный памятник — он был сооружен в 1288 году. Правда, во второй половине XVII века он был реконструирован (до той поры здания монастыря были деревянными). Именно к этому времени относится расцвет Брянска как крупного торгового центра (по Десне ведь проходил торговый путь «из варяг в греки»), и здесь, у Свенского монастыря, собирались ярмарки, слава о которых шла далеко за пределами Руси.

В 1708 году, во время войны со шведами, в Свенском монастыре останавливался Петр I. Здесь он, как утверждают краеведы, узнал об измене Мазепы.

Собор Свенского монастыря украшал один из крупнейших в России алтарей. Монастырская колокольня состояла из десяти колоколов, один из которых весил более трех тонн.

Этот выдающийся памятник русского зодчества сильно пострадал от времени и от нашествий. Сейчас ведется его реконструкция.

Творения Кваренги и Деламота, старинные парковые ансамбли Ляличей и Красного Рога — не перечислить всех реликвий Брянского края, земли художников, земли поэтов.

Не ветер, вея с высоты,
Листов коснулася ночью лунной,
Моей души коснулася ты —
Она тревожна, как листья,
Она, как гусли, многострунна.

Эти строки родились тоже на нашей земле. Неподдалеку от Почепа, в Красном Роге жил и творил Алексей Константинович Толстой. Здесь им были написаны «Царь Федор Иоаннович» и «Князь Серебряный», здесь были написаны стихи, которые вошли в золотой фонд мировой лирики: «То было раннею весной», «Острою секирюю ранена береза» и многое-многое другое. Не сохранилась усадьба, где жил поэт, — ее разрушили фашисты в годы войны. Но сохранился флигель, в котором в последние годы жизни работал А. К. Толстой. И сохранился прекрасный парк, где растут двухсотлетние липы. Сегодня так же, как полтора века назад, прекрасны окрестности Красного Рога, вид на маленькую, но живописную речку Рожок.

Другой старинной усадьбе — Овстугу — повезло еще меньше, чем Красному Рогу. Фашисты вырубili здесь парк, разрушили дом, в котором рос и бывал уже в зрелые годы Федор Иванович Тютчев. Но именно на примере Овстуга видна живительная сила благодарной любви потомков к духовному наследию, оставленному нам. Стараниями овстугских жителей — прежде всего замечательного энтузиаста, поклонника тютчевской поэзии В. Д. Гамolina — в стареньком здании школы, построенной дочерью поэта М. Ф. Бирилевой и отметившей недавно столетие, был открыт музей Ф. И. Тютчева. Многие годы здесь собиралась уникальная коллекция его изданий, различных документов, в том числе подлинных материалов о его жизни. Вместе со школьниками учитель литературы воссоздавал парк, и по его инициативе весной 1959 года здесь состоялся первый российский праздник поэзии, ставший с тех пор традиционным...

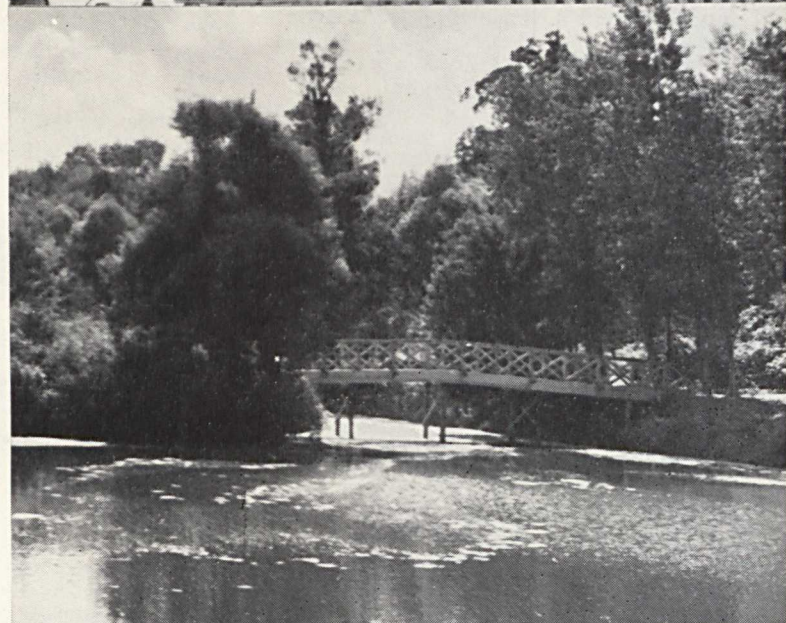
Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Много десятков лет тому назад поэт, родившийся на нашей земле, в прекрасных стихах воспел любовь к Родине. Его потомки сегодня, благоустраивая свою землю, защищая ее от врагов, строя новую жизнь и новую культуру, являют высокий пример патриотизма.

Красный Рог.
Усадьба
Ал.Толстого

Овстуг.
Усадьба
Ф.Тютчева

День поэзии
в Овстуге



На стр. 5
Старый вид
города
и новые здания:
Дворец
пионеров
и цирк

На стр. 8
Благоустройство
жилых районов
Брянска

«Благоустройство — это когда вся жизнь хорошо устроена»

Разговор о городской среде Брянска ведут:

ПЕРВЫЙ СЕКРЕТАРЬ БРЯНСКОГО ГОРКОМА КПСС АЛЕКСАНДР ЕГОРОВИЧ КУРАСОВ, ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК ГОРОДА БРЯНСКА АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПАНЧЕНКО И РЕДАКТОР ОТДЕЛА ДИЗАЙНА «ДИ СССР»

— Вы, я думаю, согласитесь, — обращаюсь я к Александру Егоровичу Курасову, — что повода для разговора искать не надо: приближается 1000-летие Брянска. Излишне говорить, насколько это событие полно значения для города да и для всей нашей страны. Как будет выглядеть Брянск в день своего тысячелетия? Как выразят художники это торжественное событие?

— Конечно, для всех жителей города, и для художников, это огромный праздник, — говорит Александр Егорович Курасов. — И мы хотели бы сделать так, чтобы город отметил этот юбилей, так сказать, с максимальной пользой для его дальнейшей жизни. Поэтому вся юбилейная программа, связанная с обликом города, настроена, я бы сказал, на деловой лад. Мы не стремились к тому, чтобы в дни юбилея город, как обычно говорят, «вдруг неузнаваемо изменился», превратился в однодневную декорацию, а затем снова вернулся к своему обычному облику. Мы стремились построить программу так, чтобы она стала новым этапом его долговременного развития. Поэтому юбилейная программа, — без сомнения, самая масштабная за всю историю города программа его благоустройства. Слово «благоустройство» почему-то обычно исчерпывается у всех представлением о какой-нибудь местной разновидности мусорных урн и садовых скамеек. А мы понимаем его гораздо шире. Благоустройство — это когда вся жизнь в городе хорошо устроена: и жилищные условия, и коммунальное обслуживание, и транспорт, и внешний вид улиц и микрорайонов. Когда все в городе обращено к человеку, полно внимания к нему и этим пробуждает у горожанина ответственное чувство любви к городу, патриотизм. Такое благоустройство мы стремимся создать. Эта программа базируется на генеральном плане развития города, и ее результаты в свою очередь лягут в основу последующих перспективных планов. Конечно, в дни юбилея город будет украшен, конечно, он будет празднично оформлен, но когда торжества пройдут, он шагнет во второе тысячелетие своей жизни более гармоничным, стройным, опрятным, с большим достоинством прожитого и пережитого. Вот, если кратко, та идея, которой мы руководствовались при разработке юбилейной программы. — В таком случае я не буду выпытывать у вас «секреты» юбилейных приготовлений, они тем и хороши, что долги не окажутся сюрпризом, быть для всех неожиданными. Расскажите, хотя бы кратко, о той части, что вы назвали «долговременной программой благоустройства». — Программа эта разносторонняя и разножанровая, от чисто оформительских до крупных архитектурно-градостроительных работ: эстетическое решение остановок общественного транспорта, создание единой городской афиши, цветовое решение города, обновление рекламы, разбивка новых скверов, площадей. Среди наиболее значимых объектов — хотя и юбилейного, но при этом и весьма важного значения в плане долговременного благоустройства — открытие историко-революционного музея и картинной галереи, установка на Покровской горе, наиболее древнем и визуально примечательном месте города, архитектурного мемориального комплекса, посвященного 1000-летию города. Его проект разрабатывается группой московских архитекторов и скульпторов совместно с местными архитекторами.

— Это, так сказать, дань старине. А как обстоит дело с самой стариной? Предусмотрены ли какие-либо работы в исторической части города?

— Выявление историко-культурного пласта города, древней планировки, архитектурных ансамблей и памятников, — вступает в разговор Александр Сергеевич Панченко, — это область кропотливой и тщательно продуманной деятельности археологов, реставраторов, архитекторов. И, конечно, художников. Старины в городе сохранилось относительно немного, древний Брянск стоит на столь же древних дорогах войны, и это на нем, увя, отразилось. Однако Брянск — город древний не только по летописным свидетельствам, но и по тому зрительному впечатлению, которое оставляет его облик. Прекрасный силуэт со стороны широкой поймы Десны, планировка, буквально сросшаяся с особенностями ландшафта, безошибочное местоположение памятников архитектуры — во всем проступают черты многовековой градостроительной культуры. В этом смысле Брянск стоит в одном ряду с такими древнерусскими городами, как Киев, Чернигов, Владимир. Я не буду касаться работы по реставрации историко-архитектурных памятников города, работа в общем правильно поставлена и на ближайшие годы ясна. Я хочу коснуться того, что еще не осознано как памятник, а между тем является уникальной исторической достопримечательностью города, во многом определяющей его облик. Речь вот о чем.

У города уникальный рельеф. Знаменитые гигантские овраги, пересекая в нескольких местах город, создают неповторимые в своей живописности урочища традиционной деревянной застройки и садов прямо — даже не среди, а под многоэтажной центральной осью города. На фоне довольно-таки монотонных кварталов, построенных в последние десятилетия, овраги буквально с каждым годом все отчетливее обретают качества архитектурно-ландшафтного памятника и экологического оазиса. Они прекрасно обзавелись с центральной магистралью города, которая местами пролегает буквально над ними. Между прочим, если верить филологам, и само название города содержит в себе указание на эти овраги, «дебри». Сейчас в живописности этих урочищ — запущенность, обветшалость. Условия жизни в деревянных домиках, прямо скажем, далеко не всегда комфортабельные. Вместе с тем не так уж трудно превратить овраги в благоустроенные ландшафтные зоны, своего рода музей под открытым небом. Такой музей может быть эффективней знаменитого этнографического музея под Ригой, потому что будет расположен непосредственно в городе. На месте ветхих строений можно воспроизвести характерные для этого края образцы традиционных деревянных построек. Овраги могут стать и уникальным городским садом, хотя, на мой взгляд, правильнее было бы оставить их именно как жилую часть города. Для этого можно было бы, сохраняя все тонкости прихотливой и живописной старинной планировки, построить на месте наиболее ветхих домов благоустроенные коттеджи по индивидуальным проектам. К тому же в данном случае не будет проблемы и с квалифицированными кадрами. Опыт работы с деревом у нас накоплен значительный. Таким образом, и нашим замечательным мастерам-резчикам, уже перенаселившим продукцией своего деревянного «идолотворчества» целый парк, может быть открыто гораздо более масштабное и не менее творческое и благородное поприще для восстановления образцов традиционных жилищ, хозяйственных построек, колодцев,

различных деревянных украшений взамен не всегда достоверных образцов якобы обитавшей вокруг древнего человека языческой нечисти.

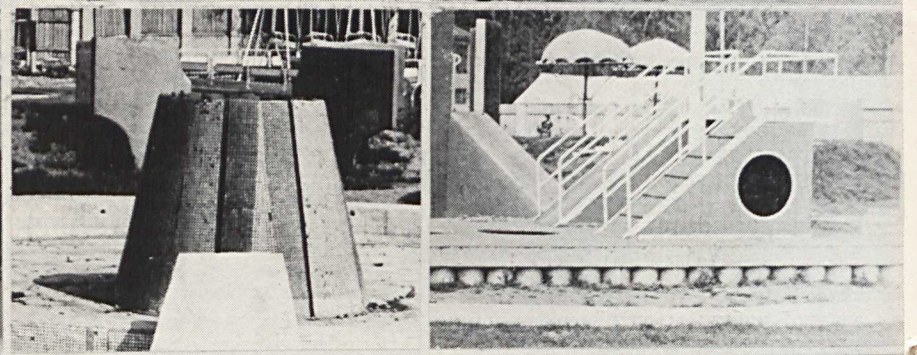
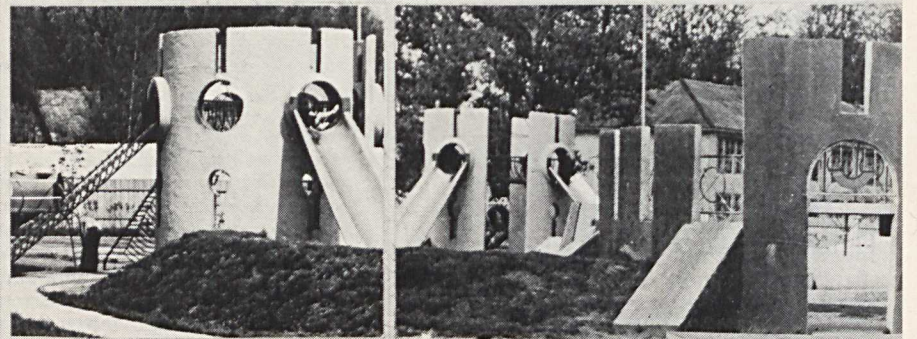
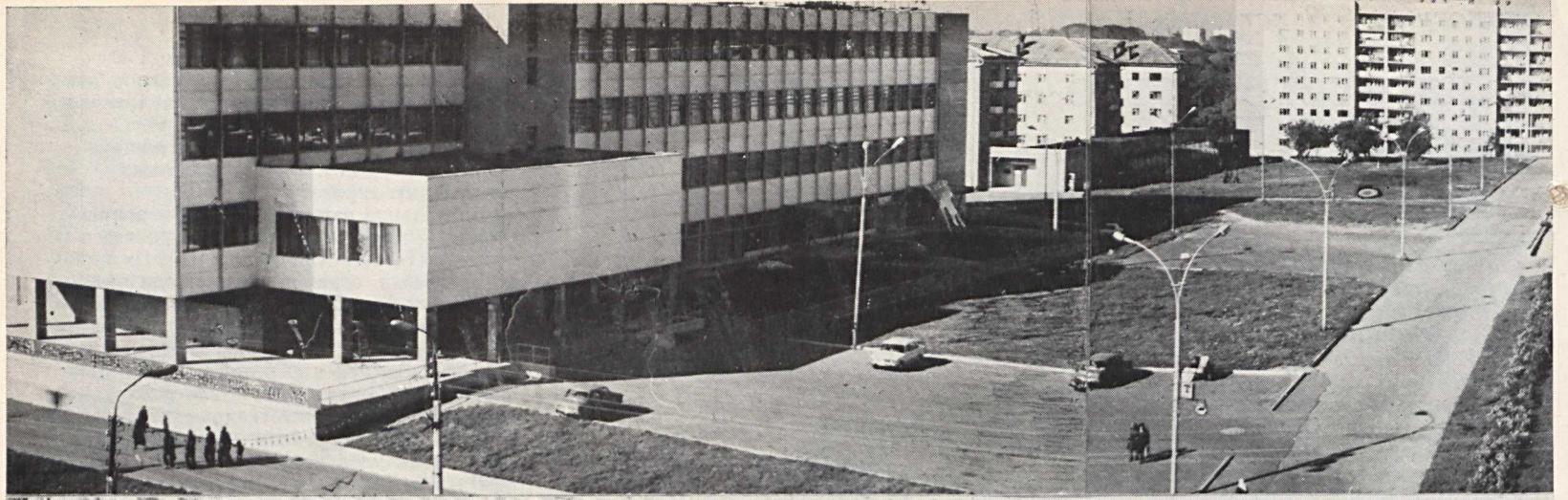
— А каков, если в двух словах, общий принцип, подход к художественному осмыслению города?

— Визуальное решение города — вопрос сложный, многоплановый. Прежде всего потому, что сам город сложный. Он сильно разбросан, огромен по площади при относительно небольшом населении. В его черте находятся крупные заводы, которые сами являются своеобразными городами в городе. Брянск многослойный, разножанровый. Уютные улицы застройки прошлого века, торжественные массивы послевоенных кварталов, микрорайоны пятиэтажек последних лет, овраги, о которых уже шла речь... Поэтому нельзя какой-то один или даже несколько приемов решения городской среды распространить на весь город. Наша установка — культурно-историческая особенность каждого района — должна иметь свое выражение в визуальном решении и благоустройстве.

Впрочем, единый подход может быть. Интересно, что его диктуют сами особенности планировки города. Отдельные районы города отстоят друг от друга на значительном расстоянии, между ними обширные пространства и значительный перепад высот. Таким образом, отдельные районы города как бы глядят друг на друга и при этом видят друг друга целиком. Эта особенность планировки — великолепная экспозиционная предпосылка в масштабах города. Например, крупнейшее промышленное предприятие — Брянский машиностроительный завод — и сейчас впечатляющее зрелище, сквозь многокилометровую даль, из центральной части города. Но еще минимум оформительских средств — продуманное колористическое решение его крупногабаритной арматуры труб, трубопроводов, цехов, современные формы визуальных коммуникаций, суперграфика, — и это будет захватывающая крупномасштабная, индустриально-архитектурная, эстетическая композиция для всей центральной части города. Разве не заманчиво? Между прочим, методы оформительских работ такого масштаба уже довольно хорошо разработаны во всем мире. Опыт в суперграфике Мексики, Кубы, Франции, если мне не изменяет память, публиковался и в «ДИ СССР». Еще пример. Завод дорожных машин, бывший Арсенал, расположен прямо под кручами древнейшей части города, виден из нее, как на ладони, он тоже может стать, так сказать, не меняя своего профиля, прекрасным эстетическим зрелищем современных техноиндустриальных форм.

Наиболее древняя часть города в свою очередь предстанет выразительной силуэтной панорамой из нижних частей города и из отдаленных районов и тоже может быть выявлена, например, декоративной подсветкой в вечернее время. Если говорить о каком-то макроприеме в художественном осмыслении города в целом, то вот это экспозиционное свойство его планировки, на мой взгляд, может лежать в основе такого приема. Хочу подчеркнуть, по жанру такой подход не «оформилровка», а благоустройство, эстетическое осмысление города, исходя из самой его природы.

— Раз уж вы коснулись промышленных предприятий, не расскажете ли, какова в городе позиция по отношению к различным формам художественно-политического оформления, наглядной агитации на предприятиях? Традиционно — это, как правило, «внутреннее» дело завода, профессиональные художественные силы далеко не всегда и не везде бывают привлечены к этой важной области решения архитектурно-пространственной среды. — Я с вами всецело согласен, — говорит Александр Егорович Курасов, — эстетическое решение городской среды и пространства промышленных предприятий должны взаимопроникать друг в друга, быть дополнением и продолжением друг друга. Конечно, пространство современного промышленного предприятия в силу



целого ряда объективных факторов фактически изолированно от города, там, например, не только своя система общественного питания, медицинского обслуживания, но и своя служба ГАИ. И вот, на мой взгляд, эстетическое решение пространства предприятия, наглядная агитация, — может быть, единственное, что призвано эту изолированность снимать. В относительно небольших городах нередко крупное промышленное предприятие — главный фактор города еще с до-революционных времен (вспомните «Мать» Горького), фактор, с которым связаны его судьба, его история, его архитектурное развитие, его экономика — короче, вся жизнь города. Таких городов в стране много. Брянск — в их числе. Брянский машиностроительный завод — главное и самое крупное предприятие города. Становление рабочего класса Брянска, его революционные подвиги, его трудовая доблесть в советское время — все связано прежде всего с этим заводом. Для города это уже не просто промышленное предприятие — это и памятник его трудовой истории, его рабочей культуры. Памятник не в метафорическом, а в прямом, материальном смысле. Это своего рода архитектурно-мемориальный комплекс.

Заводу уже более ста лет. Его крупное расширение на рубеже веков дало прекрасную промышленную архитектуру в стиле модерн, эти цеха хорошо сохранились. Это выразительный архитектурный ансамбль. Пора, по крайней мере в отношении их внешнего облика, подходить к ним как к памятникам архитектуры, препятствовать непродуманным перестройкам, пристройкам, надстройкам и т. д. У этих цехов великолепный рисунок окон, прекрасные пропорции, кирпичная кладка высокого мастерства. Это памятники. И революционной истории, и промышленной культуры, и архитектурной мысли. Как в городе мы выделяем древнейший центр, стремимся всеми средствами подчеркнуть его выразительность, так и в пространственной среде завода пора выделить эти памятники различными средствами — реставрацией, оформлением и благоустройством — в своего рода мемориальную зону. Не в ущерб производственному процессу, конечно. И это тоже будет одна из выразительнейших форм наглядной агитации.

Мы слишком привыкли к тому, что наглядная агитация — это только стенды из фанеры и стенгазеты. А вот на БМЗ прекрасные примеры расширенного понимания наглядной агитации. Старейший паровоз России, выпущенный заводом еще в прошлом веке, стоит как раз вблизи старых цехов — это и реликвия, и наглядная агитация. Монумент в честь трудового кодекса — «Брянские правила», выработанные брянскими рабочими в 1918 году, — это тоже наглядная агитация. И при этом, хочу подчеркнуть, это ценнейшие и важнейшие для всего города памятники и реликвии. Задача наша и художников — еще теснее эстетически связать завод и город, сделать их визуально более взаимосвязанными, эстетически более взаимопроизводными. Конечно, художникам БМЗ одним не под силу решать такие масштабные, по сути дела, градостроительные художественные задачи. Поэтому к идейно-эстетическому решению промышленной зоны как единого предметно-пространственного художественного целого должны подключаться профессиональные художественные кадры, архитекторы. Эта область должна войти составной частью в общую программу художественного осмысления города.

— Но, представьте себе, может быть и обратное: в определенных условиях как раз заводские художники могут взять в свои руки инициативу по эстетизации городской жизни. В том случае, когда завод — художественное производство с целым коллективом художников. Хочу в этой связи поделиться одним впечатлением от нашей поездки по Брянщине. Мы побывали в Дятькове, посетили знаменитый Дятьковский хрустальный завод. Коллектив интересный, продукция первоклассная. Однако в самом городе вы-

никак не почувствуете, что в нем живет и трудится один из ведущих в стране коллективов художников. Не поймите превратно, это не означает, что все витрины в Дятькове должны быть увешаны хрустальными гирляндами или что-то в этом роде. Эстетически возвысить свой город можно многими путями. На то художники и творцы, чтобы эти пути находить. До революции заводские мастера, похоже, знали их. На старинных фотографиях города можно видеть внушительный собор, его главную тогда достопримечательность. В соборе этом был какой-то необыкновенный хрустальный алтарь, о нем и сейчас еще рассказывают легенды. А ведь в этом выразилось отношение мастеров к своему городу. Мастера-стекольщики нашли способ украсить свой город, и при этом весьма оригинально.

Собора давно нет, а в городе относительно недавно сооружен поистине храм искусства, и главная достопримечательность города сегодня — уникальный музей дятьковского хрустала. Немногие и крупные города имеют такие современные музейные здания. Экспозиция выполнена тоже на самом высоком уровне. Осматриваешь великолепные витрины, погружаешься в мир прекрасных форм и, как говорят, уже не знаешь, где находишься — в Эрмитаже или в каком-нибудь музее Прибалтики, столь известной музейными экспозициями? И тут ловишь себя на мысли: а то, что «уже не знаешь», разве это правильно?

Музей в одном отношении очень близок театру, не случайно экспозицию иногда называют театром вещей. Задача их как разновидности искусства сводится к тому, чтобы из одного сделать другое, из пьесы — спектакль, из вещей — экспозицию; в категориях искусствознания это значит «содержание» перевести в «выражение», а на языке театра — из «что» сделать «как». И чем больше это «что» перейдет в «как», чем больше содержания станет выражением, тем богаче спектакль, полнее экспозиция. В нашем же восприятии действует при этом некий закон равновесия, без которого немислимы ни музей, ни театр: при всей взаимои-сключенности «что» и «как», они тем не менее всегда соприисутствуют; даже в самых крайних состояниях — начального содержания и конечного выражения восприятие всегда как бы реставрирует одно из вытесненных или неприсутствующих состояний: простое разглядывание вещи есть уже извлечение из нее выразительности, прочтение пьесы есть уже в чем-то и ее разыгрывание. Надо заметить при этом, что и прочтение и «простое» разглядывание являются, как это ни парадоксально, самым сложным, специальным, доступным лишь знатокам и экспертам способом извлечь из содержания выражение и есть преимущественно занятие профессионалов — режиссеров, искусствоведов, которые стремятся постичь содержание без каких-либо примесей истолкования, то есть уже выразительности.

Можно сказать, что как пьеса в «чистом виде» — самая изощренная форма представления, так вещь «сама по себе» — наиболее специализированный вид экспозиции.

Так вот, экспозиция музея хрустала — это великолепно реализованная идея «простого» разглядывания вещи, она обеспечивает идеальный контакт с произведением искусства, максимально лишенный каких-либо акцентов, расшифровок, истолкований и прочих побочных факторов при общении с искусством. Она ориентирует на постижение вещи «в себе». То есть она ориентирована на специалистов или желающих воспринимать искусство как специалисты, в, так сказать, очищенном виде.

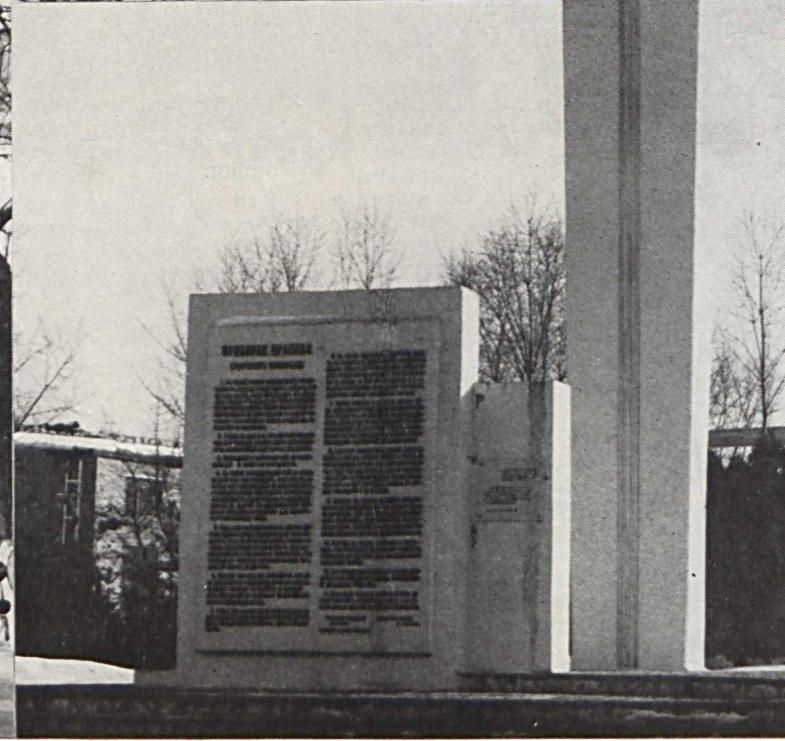
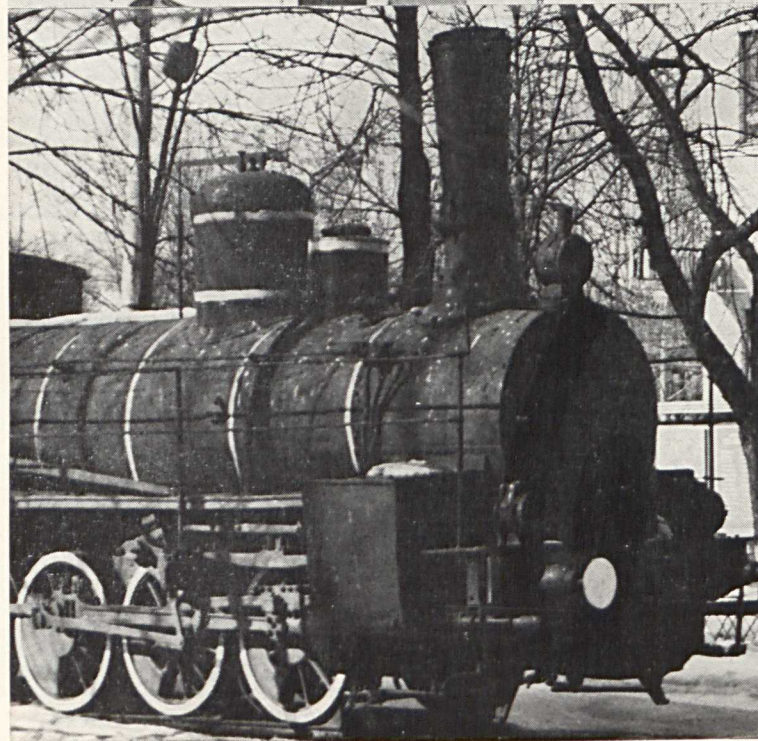
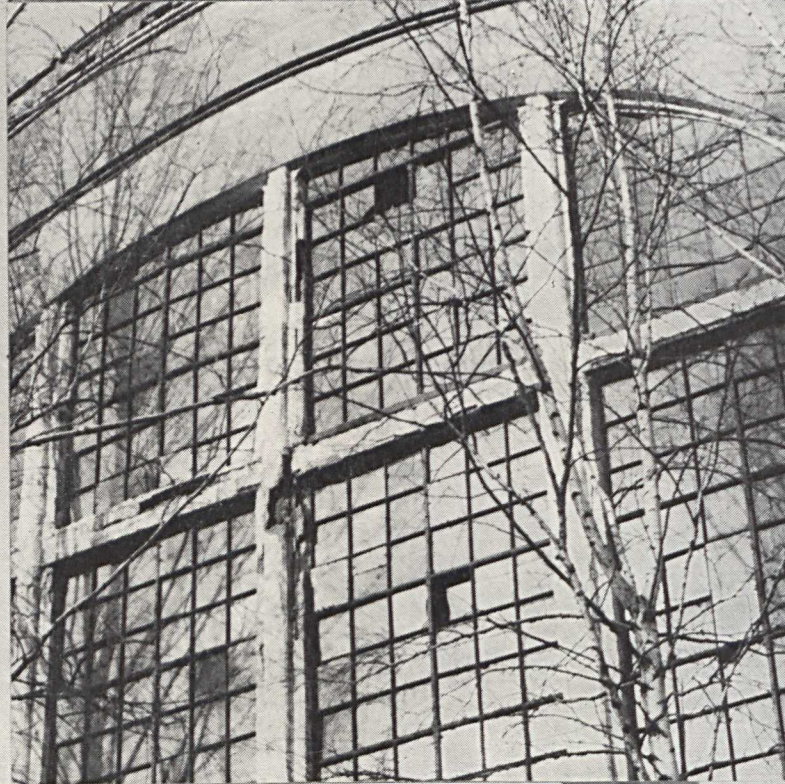
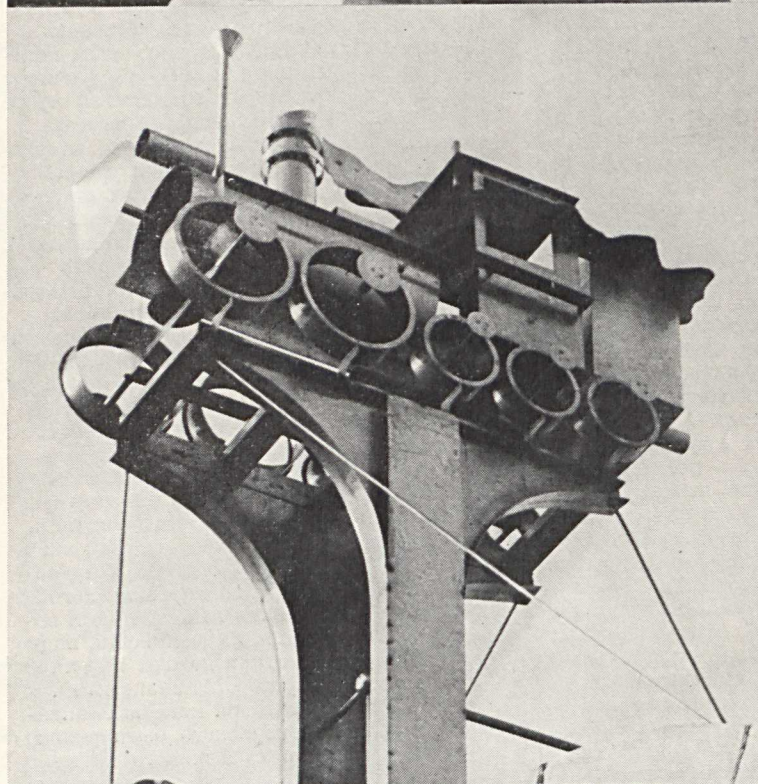
Вот и спрашивается — почему? Почему уникальная достопримечательность края — хрусталь — сияет в экспозиции только одной узкопрофессиональной гранью? Почему эта прекрасная грань не преломляет чистого света искусства в тот сложный спектр истории, культуры, труда, быта и традиций, который в нем скрыто присутствует? Если художник, творя образ, как бы сплавляет все эти сложные

составляющие жизни воедино и делает незримыми, то разве миссия экспозиции музея не в том, чтобы в художественном образе вновь их узреть, извлечь их из него и сделать зримыми, еще раз раскрыть в искусстве «жизнь»? Раскрыть для города, для завода! Почему хрусталь не представлен и как драгоценнейшая реликвия промышленной культуры завода, давних художественных традиций города, которыми, как говорят, специально интересовался Лев Толстой?

Не упускают ли художники завода редкую возможность возгласить культурно-художественную жизнь всего города? Творческие поиски, технологические эксперименты, предложения по обновлению ассортимента, привлечение молодежи в производство — все, что незримо происходит сейчас где-то на заводе в творческих мастерских, лабораториях, цехах, ассортиментном кабинете (прекрасной коллекции новейших образцов, сейчас мало кому доступной, — а жаль) — все это может стать достоянием культурной жизни города, общегородским, наглядным, демонстрируемым, торжественным. Может стать хорошей рекламой предприятия (что немаловажно), вместилищем творческих поисков художников, не всегда принимаемых производством, зримым воплощением гордости города своей историей, своей культурой, своим делом, своими людьми. — Может стать! Если окажется содержанием по-новому поставленной жизни музея. Это не значит, что он уже не будет уникальным музеем хрустала. Ни в коем случае! Оставаясь собой, он станет еще и культурным центром города, средоточием всех его духовных и художественных событий. В музее могут проходить персональные выставки, творческие отчеты, конкурсы. Школьные художественные кружки и уроки эстетического воспитания могут быть также сориентированы на музей как средоточие «главного искусства города» и т. п. Экспозицию можно расширить интересными разделами по истории города, завода, развитию технологии производства хрустала, вестественно продемонстрировать, как и на основе чего складывались приемы и традиции мастеров-стекольщиков, представить документальные данные о выдающихся художниках и мастерах прошлого, о династиях мастеров и т. д. Кое в чем моделью может служить экспозиция Музея партизанской славы, расположенного в том же здании. Героическая борьба партизан отражена в экспозиции с подробностью буквально каждого дня, участники партизанского движения представлены полностью и поименно. Фотографии, личные вещи, подробные характеристики делают их для посетителей сразу хорошо знакомыми, человечески понятными, макеты блиндажей, детали партизанского быта рожают чувство причастности и живого свидетельства. Хотя экспозиция эта далеко не безупречна в смысле профессионально-художественном (безупречна как раз экспозиция Музея хрустала), она по-настоящему живая своей раскрытостью городу, полнотой судьбы края. Музей партизанской славы в новый музей дятьковского хрустала может войти уже как его составная часть, как яркая боевая страница трудовой истории города. Сделать такое для своего города могут только художники завода.

Это, если хотите, еще один из возможных путей развития эстетической связи город — завод. Впрочем, вернемся к проблемам формирования городской среды Брянска. Расскажите о функциях главного художника города, об особенностях работы. Статус этой должности расплывчат, в каждом городе обладает своей спецификой и широтой полномочий.

— Отдел главного художника при Управлении главного архитектора города, — говорит Александр Сергеевич Панченко, — имеет в штате пять художников, квалифицированных специалистов в области интерьера, ландшафта, дизайна и художественного конструирования. Задача нашего отдела — координировать и направлять деятельность проектных институтов, отделения Худфонда, отдельных коллективов художников в их ра-



боте по благоустройству и эстетическому решению города. Следить за тем, чтобы работа по развитию города не была стихийной, случайной, фрагментарной, несогласованной, односторонней. Я не буду рассказывать о различных памятниках, монументальных росписях, рельефах, витражах и прочих работах в различных техниках, выполненных в последнее время. Недостатка в них нет, и об их уровне (на мой взгляд, неплохом) вы сами можете судить. Недостаток есть в объектах другого рода, не столь крупного масштаба, ближе стоящих к объектам благоустройства, по характеру, я бы сказал, дизайнерских. Это светильники, люстры, уличные указатели, различные ограждения и многое другое. Вот на этом и сосредоточено главное внимание нашей службы в последнее время. У нас постепенно сложились и собственные методы осуществления этой работы. В связи с этим мне придется еще раз обратиться к теме эстетической связи город — завод, ничего чрезмерного в этом не нахожу: наш город — крупный промышленный центр и этот фактор — решающий во всех областях его жизни.

Наш отдел в последние годы пытается осуществлять художественные работы, опираясь на материальную и производственную базу промышленных предприятий Брянска.

Почему так однообразны у нас работы по металлу? Потому что в основе — однообразие «рукоотворной» техники обработки: чеканка, ковка, литье. Работ, основанных на других способах, чисто промышленных — расточке, фрезеровке, шлифовке и т. д., очень мало, потому что они требуют промышленного способа выполнения. А он, как правило, труднодоступен для художника, производственная база художественных комбинатов не в состоянии обеспечить таких работ (это естественно, ведь худкомбинат не промышленное предприятие). Надо сказать, художественные возможности промышленных способов обработки металла в применении к уникальному художественному решению поразительно широки. Вот наш отдел в последние годы и сосредоточил свои творческие поиски на проектировании из металла. Это подчас довольно сложные композиции, собран-

ные из мелкодульных элементов — трубочек, цилиндров, дисков, шаров и т. п., изготовленных на промышленном предприятии.

Люстра во Дворце пионеров, светильники и декоративные украшения в театре кукол, оборудование детской игровой площадки, декоративное крыльцо и часы на фасаде железнодорожного вокзала — все эти столь разнообразные по габаритам, образности и назначению вещи выполнены таким индустриальным методом. Метод этот снимает сразу массу проблем. Ну, скажем, значительно убыстрятся срок изготовления, что немаловажно. «Традиционным» способом такой объект, как люстра во Дворце пионеров, изготавливался бы не меньше года, а на заводе все ее элементы сразу на нескольких станках можно выполнить едва ли не за несколько часов. Сильно снижается стоимость изделия — я не буду приводить цифры, они вас поразят. Практически все расходы связаны только с проектированием. Нет проблем с материалами, на любом промышленном предприятии модульные элементы можно изготавливать буквально из отходов основного производства. «Фронт работ» при таком методе может быть расширен во много раз, он уже не ограничен возможностями одного художника, кузнеца, чеканщика, как при «ручном» методе. Десятки объектов одновременно могут выполнять различные предприятия, естественно, без какого бы то ни было влияния на основное производство. И еще один немаловажный фактор, я бы назвал его социально-патриотическим. Если просмотреть все стадии изготовления вещи таким методом — от замысла, проектирования, распределения изготовителям, изготовления модулей до окончательной сборки, то оказывается, что в художественное творчество поэтапно включены почти все производительные силы города. Выполнив проект, мы обращаемся к районным руководителям того района, в котором будет установлена вещь, они договариваются с подходящим предприятием о его изготовлении, предприятие в свою очередь поручает работу какому-либо цеху и т. д. Таким образом, художественные работы для города, объекты по его благоустройству прямо

или косвенно выполняет как бы весь город. Все стадии исполнения проходят в атмосфере заинтересованности, потому что рабочие знают, что и для чего они делают, рождается ощущение всеобщей причастности. Ну, конечно, немаловажен и чисто эстетический аспект. Художественные произведения, выполненные на основе промышленной технологии, заметно освежают эстетическую среду (переполненную деревом, гобеленом, керамикой) новизной своих форм, неожиданностью материала и качеством отделки. На фоне всеобщей рукотворности они выглядят необходимым акцентом современной технологичности. И вполне естественно, что город с традиционно развитой металлопромышленностью дал «своему» материалу современное эстетическое звучание.

— Действительно, в этом методе видится много плодотворного. Если промышленные предприятия организуют у себя на основе отходов производства, сырья и энергии подсобные хозяйства, выращивают овощи, строят зоны отдыха, если выпускают вместе с моторами и турбинами в качестве побочной продукции кухонную посуду и садовый инструмент, то почему такая важная для населения сторона, как благоустройство города, не может быть включена в, так сказать, «побочное производство» предприятия? Важно, чтобы это не перешло пределы, так сказать, разумного.

— Вы бы меня неправильно поняли, если бы сочли, что я считаю наш метод всеобщим и универсальным. Наш метод касается только области, близкой благоустройству, дизайну, вещей среднего масштаба. Большое монументальное искусство оно никак не замещает. Выразительность последнего только выиграет, если будет, как в раму, обрамлено в современные дизайнерские формы эстетизации среды.

Разговор наш касался еще многих тем, проблем и вопросов, и все больше «типичный город средней полосы России» раскрывался как самобытный и уникальный, а опыт, накопленный в решении проблем его развития и благоустройства, при всех его особенностях, все больше представлялся общезначимым.

Лев Смирнов

Старейший художник-производственник



Е. Шувалов
Сервис
«Торжественный».
Хрусталь

Персональная выставка народного художника РСФСР Евграфа Сергеевича Шувалова была приурочена к его 70-летию. Более пятидесяти лет назад начал он свой творческий путь на Дятьковском хрустальном заводе. Здесь зародилась его любовь к стеклу, здесь он постиг тайны знаменитых дятьковских мастеров-стеклодувов.

Евграф Сергеевич Шувалов — один из первых советских художников промышленности. В течение многих лет он был главным художником ДХЗ, направлял работу его творческой лаборатории. Возможно, поэтому выставка его произведений была не обычным ретроспективным показом творчества одного мастера, но и демонстрацией становления и развития дятьковской школы художественного стекла.

Главная тема всего творчества Шувалова — создание образцов для массового выпуска. В этом он видит свое призвание и свое назначение. Безусловно, этот художник обладает «чувством времени» — его стилистики, его художественных пристрастий, его декоративной системы, — поэтому даже неискушенный посетитель выставки может определить период создания той или иной работы. Примечательно разнообразие творческих интересов Шувалова, и выставка демонстрирует их в полной мере. Наряду с классическими хрустальными сервизами, декорированными традиционным алмазным гранением, представлены здесь вазы, выполненные в сложной и, к сожалению, уже полузабытой технике «галле» (в 40—50-х годах Дятьковский завод выпускал их массовым тиражом), нарядные изделия

из накладного хрусталя соседствуют с изящными гутенскими наборами из цветного стекла изысканных приглушенных тонов... Кажется, нет ни одной техники и приема декорирования стекла, которую не использовал бы Шувалов в своем творчестве. И все эти образцы (за исключением немногих выставочных работ) были созданы художником для массового выпуска, на протяжении многих лет тиражировались заводом.

Практически каждый экспонат этой выставки узнаваем для зрителя. И не удивительно! Около пятисот образцов, разработанных Шуваловым, были освоены производством, а их общий выпуск составил более 100 млн. штук изделий. Сейчас в Дятькове работает коллектив молодых талантливых художников — недавних выпускников художественных вузов Москвы и Ленинграда. Годы сотрудничества с Шуваловым дали им то, чему не научит ни один институт, — отличную производственную закалку, научили их, создавая изделия для массового выпуска, руководствоваться не отвлеченными художественными идеями, а конкретными задачами промышленности, традициями и стилем завода, потребностями людей, сохраняя при этом свежесть образного мышления. Молодые художники Дятькова считают Евграфа Сергеевича своим учителем. Дятьковский завод во многом обязан популярностью своей продукции творчеству Евграфа Сергеевича Шувалова, его таланту, огромной работоспособности и счастливым дару — умению работать для людей.

Анна Панфилова

«Круглый стол «ДИ СССР» на Дятьковском хрустальном

Указом Президиума Верховного Совета СССР город Дятьково Брянской области награжден орденом Отечественной войны I степени за мужество и стойкость, проявленные в годы Великой Отечественной войны и за успехи в хозяйственном и культурном развитии.

«Круглый стол» за работой; первый секретарь Дятьковского Горкома КПСС Г.И.Демичев и мастер Ю. Сентюрин; сотрудники редакции; директор завода Г.П.Торопин (на первом плане)

На стр. 13
Художники: М.Кизлов, В.Погребной, В.Котов, Г.Антонова, И.Мачнев, З.Чумакова



Хрустальщики... Издавна в России это была одна из самых уважаемых рабочих профессий. Хрустальщики, умельцы, мастера, те, что владеют тайной создания прекрасного, причастны к возникновению эстетических ценностей. Сродни Даниле, изваявшему каменный цветок, гончарам, вдохнувшим жизнь в простой кувшин, мастерам, обжигающим и расписывающим белоснежный звонкий фарфор. Сколько легенд, сказок, народных преданий вокруг тех, кому дано приобщиться к созданию сияющего, живого, хрупкого изделия из хрусталя или фарфора, ведь в возникновении красоты всегда есть элемент магии, волшебства, озарения.

Хрусталь Дятьковского завода, основанного на Брянщине в конце XVIII века, прославился в истории совершенством алмазного гранения и гравировки, разнообразием и искусством алмазной орнаментики. Мастера, исполнявшие, а нередко и сами создававшие рисунки и композиции огранки на хрустальных изделиях, почитались «артистами», художниками своего дела.

Особенностью русской художественной промышленности является то, что на стеклянных и фарфоровых мануфактурах обычно работали мастера-ремесленники из крепостного крестьянства, которые привнесли в промышленные изделия элементы народного творчества, что придавало вещам самобытные национальные черты. Недаром русский хрусталь неоднократно бывал отмечен на международных выставках дореволюционного времени за высокий художественный уровень и своеобразие, а ныне хранится в музеях в качестве произведений декоративно-прикладного искусства.

«Мы—хрустальщики»,— как сто—сто пятьдесят лет назад, с достоинством говорят и теперь дятьковцы. Все они: директор завода и мастера-алмазчики, художники и выдувальщики, руководство города и музейные работники гордятся своим заводом, высокой маркой дятьковского хрусталя, красотой изделий своего труда. За «круглым столом «ДИ СССР» собрались представители трудового коллектива Дятьковского хрустального завода для обсуждения насущных вопросов художественного производства на современном этапе. Основной темой разговора стала проблема повышения качества

выпускаемой продукции.

«Мало усовершенствовать систему денежного вознаграждения за труд, надо еще производить необходимое количество товаров, пользующихся спросом. Причем эталоны качества должны быть взяты без всяких скидок, самые высшие» — в этих словах товарища Ю. В. Андропова в докладе на июньском (1983 г.) пленуме ЦК КПСС заострено внимание на важнейшей задаче производства товаров народного потребления.

В практической работе предприятий стекольной промышленности встают конкретные вопросы:

В каком направлении следует развивать производство, чтобы повысить качественные показатели хрусталя как товара, какой ассортимент перспективен, какие формы и виды разделок заслуживают внедрения? Почему до сих пор велик разрыв между «образцовой» и конвейером? Какие проектные предложения могут высказать художники, что подсказывают их опыт и художественная интуиция, какие творческие эксперименты таятся в их мастерских? Что могут предложить мастера-исполнители по совершенствованию обработки стеклянных изделий?

Об этом шел разговор за «круглым столом «ДИ СССР» на Дятьковском хрустальном заводе, куда специально выехала группа сотрудников журнала: редакторы отделов Л. Крамаренко, А. Сафарова, Л. Смирнов и фотокорреспондент С. Онанов.

Г. Торопин, директор

Наш завод — крупнейшее стекольное предприятие страны. Он производит почти четверть всего хрусталя, выпускаемого в СССР. Хрусталь составляет до 83% продукции завода, и качество его оценивается по высшей категории. Мы постоянно ведем обновление ассортимента: в течение года предприятие осваивает примерно 20 новых образцов изделий по проектам художников. Продукция с маркой ДХЗ хорошо оценивается потребителем, и по реализации на внутреннем рынке мы пока идем на одном из первых мест. Немало заказов на наш хрусталь поступает и из-за рубежа: имеем торговые договоры со многими странами

мира, в том числе с Францией, Италией, Канадой, Англией, Грецией. Уникальные изделия, создаваемые художниками нашего завода, тоже, как правило, заслуживают высокой оценки и широко экспонируются на художественных выставках по всей стране и за границей. Это успехи всего более пятидесятилетнего трудового коллектива Дятьковского завода, и мы ими по праву гордимся. Но время ставит перед нами новые задачи: претворение в жизнь народнохозяйственных планов XI пятилетки, курс на интенсификацию экономики требует и от нашего производства новых усилий. Главная проблема на данном этапе — улучшение качественных показателей выпускаемой продукции, забота о том, чтобы дятьковский хрусталь стал чище, красивее, художественно выразительнее и более удовлетворял высоким требованиям наших людей. Над этим мы должны работать все вместе, всем нашим трудовым коллективом. Прежде всего многого ждем от художников. Хотим сейчас выслушать их мнение.

В. Котов, художник

У меня уже достаточно большой стаж работы на заводе, и я могу, оглянувшись назад, сделать некоторые выводы. Иногда поражаешься, как десятилетия отпечатываются на бытовых вещах. Мы сейчас уверенно определяем изделия 50-х, 60-х, затем 70-х годов. В бытовом предмете, в частности в изделии из стекла, ярко, как в капле воды, отражается время, с характерным для него стилем, вкусами людей, исканиями художников. Человек создает вещи, и они возвращаются к нему, неся в себе его мысли, чувства, понимание красоты, понятия о хорошем и добром. Какие же высокие обязательства, какую ответственность это налагает на художника, автора образов, которые потом пойдут к людям, войдут в их быт и будут как-то исподволь влиять на их мировосприятие, настроение, воспринимать их! В процессе повседневной работы мы, конечно, об этом не думаем. Но иногда задуматься о больших вопросах нужно. Может, сейчас настал именно такой момент в развитии художественной промышленности, всего нашего декоративного искусства, когда следует остановиться и задуматься: какие шаги делать дальше? Какой предметный мир

СОКРОВЕННЫЕ МЫСЛИ

ГАЛИНА АНТОНОВА

Я не художник мастерской, я чувствую себя крепче, когда ощущаю рядом коллектив, поэтому очень люблю завод, с гордостью прохожу через проходную и окунаюсь в атмосферу большого производства. Когда чувствую себя частью целого большого организма, испытываю прилив сил, уверенность, желание работать. Ведь наше дело, стекольщиков — не одиночное, оно создается руками многих. Своим долгом я считаю делать образцы для производства и всегда стараюсь делать их как можно лучше, тщательнее, чтобы удовлетворить и требованиям

производства и доставить удовольствие людям. Поэтому очень огорчаюсь, когда образец страшно медленно внедряется, а потом выпускается много лет подряд, да еще со страшными искажениями. А так хочется, чтобы твоя вещь быстрее дошла до людей свежей и новой для них.

ИЛЛАРИЯ МАЧНЕВА

Завод дышит. Завод — это жизнь. Утром иду на завод и ощущаю: завод — мой. Художник — это чернорабочий в лучшем смысле этого слова.

ЗИНАИДА ЧУМАКОВА

Возможность работать спокойно, размеренно — это счастье.

ИВАН МАЧНЕВ

Назвав себя художником, как бы построил ряд правил. Первое — уметь удивляться, каждый день, каждый час. В художнике умирает творец, когда проходит чувство удивления перед чудесами мира. Люблю завод со всеми его потрохами, со всеми его железками. На заводе можно работать — это главное. Художник — тот же рабочий, но у него в руках другой инструмент.



мы хотим предложить людям? Чем будут отмечены потом 80-е годы, материальную культуру которых мы сейчас формируем?

До недавнего времени художественная промышленность жила в состоянии дефицита: весь хрусталь, который выпускался, раскупали нарасхват. Казалось, рынок невозможно насытить, нужно давать больше и больше. Эта ситуация побудила стеклозаводы, в частности наш Дятьковский, искать разные способы расширения производства хрусталя, и естественно, руководство обратилось к машине. Механизированное производство хрусталя дало резкое увеличение количественных показателей. Возросла производительность труда, резко увеличился плановый выпуск продукции. И на рынок хлынул хрусталь механизированного прессования. Полки магазинов заполнились однотипными, довольно упрощенными по форме и декору изделиями — цветочниками, пепельницами, розетками и т. п. Но оказалось, что покупателей эти примитивные вещи не удовлетворяют, люди быстро почувствовали в них подделку, и спрос на этот «ненастоящий» хрусталь оказался гораздо ниже, чем предполагалось. А производство налажено, механизация проведена, конвейеры работают, автоматы выбрасывают до пяти тысяч изделий в смену. И снизить план нам никто не позволит. Что же делать дальше? Как привлечь потребителя? Можно ли сделать прессованный хрусталь эстетически ценным?

М. Кизлов, главный художник

Я думаю, что тут большую роль может сыграть художник. Его опыт, его фантазия и профессиональное мастерство должны помочь решить те задачи, о которых говорилось выше, помочь производству в трудной ситуации. Прессованный хрусталь — этот термин обычно вызывает представление о чем-то унылом, безликом, словом, о ширпотребе. Наш долг — сломать этот стереотип. Какие я вижу здесь пути? Прежде всего нужно отказаться от подражания ручной алмазной обработке. Подделка всегда выглядит фальшиво. Механическую обработку не нужно скрывать, необходимо найти для нее особые выразительные средства, своеобразие фактуры, особую конфигурацию форм, какие-то разновид-

ности обработки, новые цветовые решения. Ведь мы знаем исторические образцы, хранящиеся, например, в нашем музее, в которых прессованные изделия смотрятся хорошо, своеобразно, без подражания ручным.

Второе — нужно искать новый ассортимент прессованных изделий, стараться придумать изделия, новые по своему бытовому назначению, внимательно изучать современные бытовые потребности, жилые условия и предложить какие-то предметы, действительно нужные людям. Ну и, конечно, главное — повысить качество прессованных изделий. А это упирается в низкий уровень формового хозяйства. Очень важно дать художнику возможность непосредственно работать, пробовать, экспериментировать с формой для прессования. Автор должен полностью отработать технологию прессования задуманной им модели, без проб и экспериментов с ручной прессформой здесь не обойтись.

З. Чумакова, художник

Я много и с интересом работаю над образцами для прессования и хочу поддержать Кизлова. По-моему, в прессованных изделиях важно найти что-то оригинальное, какую-то «изюминку», уйти от банальности, тогда и покупателю будет интересно, и художник будет удовлетворен. Да, очень важно допустить художника к форме, без этого дело не сдвинется с места. И еще хочу высказать свое заветное желание — чтобы хоть один мой авторский образец, без искажений и упрощений, был внедрен в производство, как говорится, «при жизни».

Г. Антонова, художник

Прессование, — конечно, важная технология массового производства, но все же главная наша ценность — ручной хрусталь. Такие заводы, как Дятьковский и Гусевский, нельзя пустить только на механическую штамповку. Ведь у этих предприятий исторические традиции ручной обработки хрусталя. Именно прекрасной ручной работой прославился русский хрусталь, и терять эти традиции никак нельзя. Мы просто обязаны беречь то, что еще можно сберечь, возродить то, что забыто, и развивать то, чем владеем. На Дятьковском заводе была прежде большая красочная палитра

стекла — теперь все утеряно. Было хорошее накладное стекло — сейчас его выпускается крайне мало. Были интересные гутные вещи — их больше не тиражируют.

На мой взгляд, сейчас, когда рынок уже заполнен товарами среднего уровня, Дятьковскому заводу следует направить усилия на серийные выпуски художественных изделий высокой культуры. В это понятие я вкладываю и художественный уровень образца, и качество стекломассы, и отличное исполнение алмазного гранения.

Повышение качества ручной обработки хрусталя тесно связано с подготовкой кадров исполнителей. На заводе планируется создать школу мастеров — она, конечно, нужна, на нее возлагают большие надежды. Но, по моим наблюдениям, лучший способ выучить мастера — это учить в цеху, «с руки», поставив начинающего рядом с опытным мастером. Учить на производстве — это не то что в аудитории. Передавать опыт хороших мастеров новичкам — это тоже традиция стекольного производства. Выучить — гордость учителя, выучиться — достоинство ученика. Исполнительское мастерство ведь тоже требует таланта. Но при определенных данных ученика очень важно, кто и как учит.

Итак, качество и еще раз качество — вот что нам нужно. Особенно когда дело касается сложных ручных работ серийного выпуска. Посредственные вещи тут недопустимы.

Что же касается массовых изделий, то тут необходимо чаще менять ассортимент, нельзя выпускать одну и ту же вазу шесть — восемь лет. Это ужасно, когда видишь свою вещь в каждой столовой, в каждом буфете, к тому же сделанную грубо, в отвратительном цвете. Еще раз подчеркну, что традиция Дятьковского хрустального завода — в высокой культуре и художественности выпускаемых изделий. Посмотрите на витрины заводского музея, сколько там прекрасных вещей, которые завод выпускал и которые были предназначены для широкого потребителя в России. Эту традицию нужно поддерживать и сейчас.

Р. Юрков, мастер-алмазчик

Нам, мастерам, тоже бы хотелось выпускать больше ручных красивых изде-

Мы делаем то, что должны делать, но любая вещь должна быть многозначна. Не могу воспринимать рюмку просто как рюмку, стакан как стакан, для меня существует магия вещи. Отвернулся, взглянул вновь — вещь живая, изменилась. Лукавая игрушка, как волшебная табакерка. Очень понимаю и ценю поэтому творчество Бориса Смирнова.

ВЛАДИМИР КОТОВ

Кроме работы над заводскими образцами я сейчас занимаюсь люстрами. Взаимо-

действие хрусталя и света, взаимосвязь больших композиционных светильников и интерьерного пространства — очень интересные задачи, которые мне сейчас приходится решать совместно с архитектором И.Пяткиным.

Моя мечта — самому работать со стеклом, без мастера, своими руками прикоснуться к его пластичной массе. Хочу сделать не просто утилитарное изделие, а передать в стекле пластику предмета. Средствами стекла, подобно скульптору, изваять свои впечатления от какой-то большой темы, например, о поэзии Пушкина...

МИХАИЛ КИЗЛОВ

Я не люблю импровизации в стекле, эскизности, я сторонник законченности. Ведь как обычно бывает: у художника рождается идея, возникает первый набросок в материале — и его часто уже везут на выставку. Но меня лично интересует законченность вещи, воплощение замысла в отточенную форму. Скажем, сервиз — это не просто набор предметов, в нем должна быть система, тогда ансамбль можно считать решенным. Хочется сделать вещь простую, но закономерную, чтобы жила долго, чтобы люди ее полюбили, считали необходимой.

Художник и производство

лий. Их интереснее работать. А когда самому интересно, дело идет веселее, и людям вещь доставляет удовольствие. Ведь люди тоже чувствуют, где личный труд приложен, мастерство, а где машина штампует. Надо обязательно, хоть по-немногу, выпускать уникальные изделия, за хорошую художественную вещь и цену высокую дать не жалко.

М. Иванюшина, мастер-алмазчик

Мы стараемся выполнять то, что художник задумал, и все умеем сделать. Но художник должен учитывать и наши трудности. Часто в новом изделии есть такие места, такие детали, которые сильно увеличивают трудоемкость процесса. Из-за какой-то мелочи, скажем, колечка на донышке, изделие не пойдет в массовое производство. По-моему, художник мог бы иногда прислушаться к нашему совету, ведь без нас вещь не выйдет в люди.

В. Кавалеров, мастер-выдувальщик

Вот нас спросили, что сделать, чтобы изделия наши больше покупали, так я скажу: главное — ассортимент надо разнообразить, с цветом больше работать. Молочное стекло зря забыли, его народ любит. И сульфид теперь совсем не варят, а раньше сколько интересного из него делали. Пусть художники и о старом вспомнят — это полезно, недаром мы в музее всю историю нашу собрали.

А. Арефьев, мастер-выдувальщик

Гутных вещей надо больше делать, они интересные, всегда разные, их и работать весело, и людей они радуют. Вообще у мастеров есть желание делать что-нибудь посложнее, где умение свое можно показать и фантазию, хотя бы в небольших количествах.

Ю. Иванов, мастер-шлифовщик

Тут правильно говорили, что главное — качество должно быть лучше, тогда и покупать будут больше. Поменьше бы нормы — вот и качество мы повысим.

Г. Торопин, директор

На нашем заводе есть участок ЭХО — экспериментально-художественный отдел, в который входят художники, модельщики, мастера-исполнители высокой квалификации — всего 100 человек. Отдел этот всем обеспечен и представляет по существу небольшое самостоятельное производство по выпуску уникальных и малосерийных изделий.

Но нам хотелось бы, чтоб из ЭХО выходило больше новых изделий для практического внедрения, с отработанной технологией, отвечающих всем требованиям производства. А требования эти кратко можно сформулировать так: технологично, экономично и эстетично. И ни одним из этих компонентов мы поступиться не можем. Для производства товаров народного потребления это «триединство» — закон.

М. Кизлов, главный художник

Да, на нашем заводе созданы условия для художественного экспериментирования. Но и отдача от нас, художников, идет немалая. Наша трудность состоит в том, что художественный эксперимент плохо поддерживается техническими и конструкторскими службами завода. Часто возникают конфликты: мы предлагаем образец, освоенный в нашем отделе, а его отвергают как якобы нетехнологичный для производства.

Мы стараемся планировать свою работу в связи с потребностями производства. В ЭХО всегда есть задел для разной технологии, причем мы долго ведем изделие, осваиваем его с мастером. Наша настоятельная потребность сейчас — усилить технически-конструкторскую группу, оснастить формовое хозяйство ЭХО современными станками, чтобы мы могли доводить образец до производства. Мы, художники, чувствуем большую ответственность на этом этапе. Будем напрягать свои силы и мобилизовывать все способности к созданию новых эталонов. Но необходимо, чтобы наши усилия были поддержаны руководством завода и его производственными мощностями.

Г. Антонова
Вазы рифленые.
Стекло

Е. Шувалов
Набор «Банкетный».
Хрусталь

И. Мачнев
Набор графинов
«Иван Калита».
Хрусталь



Обсуждение проблемы повышения качества выпускаемых изделий, проведенное редакцией на Дятьковском хрустальном заводе, приобретает особую актуальность в свете решений июньского Пленума ЦК КПСС. В постановлении Пленума среди задач идеологической массово-политической работы партии в области экономики, в частности, были названы: интенсификация народного хозяйства, выработка современного экономического мышления, социалистической предприимчивости и деловитости; заострялось внимание на необходимости повышения качества выпускаемой продукции, в том числе товаров культурно-бытового назначения, пользующихся спросом у населения. Пленум нацелил промышленность на создание «эталонов самого высшего качества».

Все это имеет непосредственное отношение к работе наших крупнейших стеклозаводов, выпускающих изделия из стекла и хрусталя и имеющих высокий художественный статус. Разговор о качестве продукции за «круглым столом «ДИ СССР», в котором принимали участие представители трудового коллектива Дятьковского хрустального завода — директор, художники, рабочие, — шел в русле Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О дополнительных мерах по улучшению обеспечения населения товарами народного потребления в 1983—1985 годах» [газ. «Правда» от 7 мая 1983 г.].

В постановлении, в частности, сказано: «...в условиях возрастающего насыщения рынка товарами решающее значение приобретают вопросы ассортимента и качества изделий». За «круглым столом» был высказан ряд конкретных предложений по улучшению качества хрустальных изделий и расширению ассортимента бытовой стеклянной и хрустальной посуды; реализация многих из этих предложений помогла бы сделать важные шаги по пути осуществления постановления. В ходе разговора были затронуты многие производственные организационные вопросы, обсуждались творческие проблемы, участники встречи касались благоустройства города Дятькова, сохранения исторических построек, работы студии детского творчества, организации школы мастеров и целого ряда других насущных для жизни завода тем. Присутствие при беседе за «круглым столом» первого секретаря Дятьковского Горкома КПСС товарища Г. И. Демичева и заведующего отделом пропаганды Брянского Обкома КПСС товарища М. К. Погодина придало разговору деловой практический характер и позволяет высказать уверенность, что предложения и пожелания собравшихся будут обсуждены в руководящих организациях.

Выбрав Дятьковский завод местом встречи, редакция руководствовалась тем, что на этом заводе сейчас работает слаженный коллектив, в котором в тесном контакте трудятся художники старшего поколения Е. Шувалов, Г. Антонова, В. Котов и группа выпускников высших учебных заведений Москвы и Ленинграда — М. Кизлов, И. Мачнев, И. Мачнева, В. Погребной, З. Чумакова, С. Шувалов, Ю. Сиротина. Увлеченность одним делом, чувство локтя, взаимное уважение при разных творческих индивидуальных стилях и здоровое творческое соревнование отличают этот коллектив. О начале пути молодой группы дятьковцев журнал «ДИ СССР» уже писал [1978, № 10].

Теперь, ознакомившись с заводом, осмотрев заводской музей, посетив мастерские художников, мы убедились, что работа художников идет активно, подготовлено много образцов для серийного выпуска, самостоятельностью и смелостью отличаются многие авторские произведения. В мастерских у художников большой задел новых предложений по бытовому и декоративному стеклу.

В работе исполнительского состава — мастеров-выдувальщиков, алмазчиков, шлифовщиков — радует не только высокий профессиональный уровень, но и любовь к своему делу, трудовой энтузиазм, желание вложить все силы в повышение

качества изделий.

Опыт работы экспериментально-художественного отдела (ЭХО), то есть отдела главного художника, в котором проектируется, отрабатывается технология и доводятся до производства образцы хрустальных изделий, — заслуживает высокой оценки. Пожелания об укреплении технико-конструкторской части отдела, высказанные за «круглым столом», должны быть учтены руководством завода.

Непосредственное отношение к теме нашего разговора имеет указание июньского Пленума ЦК КПСС «формировать новый тип экономического мышления, нацеленного на инициативу и социалистическую предприимчивость, на повышение ответственности, творческий поиск путей, ведущих к наилучшему конечному народнохозяйственному результату при наименьших затратах». Тут надо задуматься о том, как строить художественную политику наших стеклозаводов, чтобы выпускаемые изделия заинтересовывали покупателя, чтобы человек находил в магазине нужные и полезные в быту вещи, а не был лишь ослеплен богатыми дорожными «престижными» хрустальными вазами. Вспомним слова товарища Ю. В. Андропова, сказанные на июньском пленуме о необходимости воспитывать у наших людей «культуру разумного потребления», которое входит в общее понятие «социалистической цивилизованности». В этих словах содержится по существу программа работы художников промышленности, нацеливающая на создание вещей практических, целесообразных, без излишней пышности, несущих в себе элемент высокой художественности.

Когда речь идет о массовых изделиях бытового и декоративного назначения, понятие высокого качества непременно складывается из двух составляющих — художественность и техническое исполнение. За первое в ответе художник, за второе — производство. От их контакта и взаимной поддержки зависит качество конечного продукта. А именно на конечный продукт, на качественный уровень товаров массового потребления нацеливают промышленность государственные постановления.

Усилия художников сейчас должны быть направлены на проектирование образцов с новыми эстетическими и потребительскими качествами. В основу работы стоит заложить дифференцированное отношение к заводскому выпуску.

Ассортимент продукции хрустальных заводов складывается в основном из двух групп: многотиражные недорогие изделия механизированного производства и более дорогие парадные предметы ручной выработки. До сих пор не проводится различий в стилистическом оформлении этих двух групп изделий. Прессованные хрустальные изделия часто подражают ручным, бытовое назначение их сужено, комплектация не продумана, в результате прилавки магазинов заполняют упрощенные и обедненные варианты традиционных хрустальных предметов, выполненные механизированным способом и сильно проигрывающие по сравнению с ручными. В свою очередь среди ручных дорогостоящих изделий еще много устаревших однообразных форм и избыточных рисунков алмазного гранения, преобладают вещи преувеличенного крупного масштаба и пышного декорирования. Целенаправленное обновление ассортимента этих двух групп продукции представляется сейчас очень важным моментом художественной политики хрустальных производств. В группе многотиражных изделий в основе должны лежать продумывание бытовой целесообразности предметов, поиски новых по назначению форм посуды, соответствующей потребностям современного быта, масштабу современного жилища, обычаям сервировки стола, рациону питания. Тут могут быть предложены самые неожиданные и оригинальные формы, необычные комбинации предметов, вещи шуточные, остроумные; массовый ассортимент следует ориентировать на вкусы разных

слоев населения, он должен быть мобильным и реагировать на смену моды, симпатий, увлечений населения. В поисках декоративно выразительных средств в этой группе ассортимента художник обязан учитывать техническое оснащение производства, но постоянно, шаг за шагом добиваться его совершенствования и развития.

Непрерывным свойством изделий второй группы — выдувных хрустальных предметов ручной обработки — должно стать высшее качество во всех уровнях: проектном, эстетическом, производственно-исполнительском. Дорогостоящие хрустальные предметы — это подлинно художественные произведения, средоточие национальных культурных традиций, воплощение новаторских творческих исканий художников. Эти качества должны нести «фирменные» изделия, выпуск которых следует наладить на крупнейших заводах. Паспорт с указанием фамилии автора, экспертной оценки, экспонирования на выставках и т. п. мог бы служить лучшей аттестацией и рекламой такого уникального декоративного произведения. Приобретая такую вещь за высокую цену, покупатель должен быть уверен, что вносит в дом эстетическую ценность.

На художников, на их талант и профессиональное мастерство сейчас возлагается ответственная задача — сформировать стратегическую программу работы нашей художественной промышленности, сделать новый шаг, настоящий рывок в поиске современного стилистического решения советского хрусталя.

И эта их деятельность непременно должна быть поддержана юридическим укреплением прав заводского художника на личное творчество. Напомним, что охрана авторского права распространяется как на художников, работающих в системе Худфонда, так и на художников промышленности. В то же время нельзя не отметить с огорчением, что введенное недавно в действие Положение о правах и обязанностях художников стекольной промышленности лишает их возможности работать над выставочными произведениями, ограничивает творческое экспериментирование, снижает участие в международных показах.

О том, сколь существенно для плодотворной деятельности художников промышленности создание уникальных авторских произведений и их экспонирование на выставках изобразительного и декоративного искусства, нет необходимости повторять на страницах «ДИ СССР». Это аксиома. Хотим в данном случае лишь подчеркнуть, что выставки — это не только арена демонстрации творческих достижений художников, но и школа эстетического воспитания потребителя, формирующая представления о современном быте, о его идейно-художественных идеалах. Что в уникальных творческих произведениях художников стекла утверждаются идейно-образные принципы советского декоративного искусства, что показ их на зарубежных выставках поднимает международный авторитет советской культуры.

Итак, «Круглый стол «ДИ СССР» на Дятьковском хрустальном заводе позволил на материале конкретного производства поставить общие вопросы, волнующие сегодня нашу художественную промышленность. Прошедший в Дятькове в июле Всесоюзный художественный совет по стеклу Минстройпромматериалов СССР, который собрал эталоны хрусталя для выпуска в 1984—1985 годах, подтвердил большие потенциальные возможности заводских художественных лабораторий. И это вселяет уверенность, что общие усилия художников и производства помогут вывести советскую художественную промышленность на более высокий рубеж.

«Круглый стол» и комментарий подготовила Л. Крамаренко

Мастера Дятьковского завода

Искусство художественного стекла в Дятькове возросло в той специфической, характерной для российского ремесла и мануфактуры, полугородской — полусельской среде, которая в своих эстетических вкусах сочетала глубоко коренившиеся в сознании крестьянское мироощущение с веяниями городской моды. В продукции завода приемы, мотивы, творческие принципы народного искусства отнюдь не подавлялись требованиями «высоких» стилей ученого художества, а как бы преломлялись сквозь их призму. Специалисты считают, что геометрические узоры знаменитой «мальцевской» хрустальной грани возникли не без влияния крестьянской трехгранно-выемчатой резьбы по дереву.

На протяжении всей истории существования Дятьковского завода вплоть до 50-х годов XX века, когда на производстве появились художники-профессионалы, облик ассортимента формировался опытными мастерами — стеклодувами и гранильщиками, которые самостоятельно создавали образцы изделий. Но и теперь, когда разработка проекта и выполнение вещи в материале — это дело людей разных профессий, творческий вклад мастеров в развитие современного художественного стекла трудно переоценить. Передающиеся из поколения в поколение секреты ремесла и технологические приемы, если даже в современном производстве они не используются, представляют собой своего рода «копилку» мастерства. Они оживают в уникальных произведениях, а то и фиксируются в слове. Книга дятьковских мастеров братьев Голубковых «Труд живописца по стеклу», изданная в 1939 году, является прекрасным пособием для изучения ремесла.

Работы, не только виртуозно исполненные, но и задуманные самими мастерами, — это целое направление в искусстве художественного стекла, несущее черты самобытности, продолжающее исконные, идущие из народных истоков, традиции. Выполненные в благородном материале, такие изделия хранят воспоминания о незатейливых формах крестьянской посуды, оживляют фольклорные образы гутной пластики...

На заводе самостоятельное творчество мастеров-исполнителей всячески поощряется. Проводятся различные по тематике конкурсы по разработке новых изделий и прочие мероприятия, способствующие проявлению художественной инициативы рабочих. В отделе главного художника работает творческая группа из 12 талантливых мастеров. Это стеклодувы — В. Кавалеров с двумя сыновьями, В. Степанов, мастера алмазной грани Е. Булимов, Р. Юрков, В. Чижов, Ю. Сентюрин, В. Благодетелев... Не отстают от старших и молодые мастера — А. Арефьев, Л. Кожедуб и другие, доказывая своим творчеством, что народная ветвь дятьковского хрусталя и в дальнейшем будет приносить замечательные плоды.

Мастера завода
Р. Барменкова,
В. Маркина, Ю. Иванов,
Р. Юрков, Ю. Сентюрин,
М. Иванюшина,
В. Кавалеров,
А. Арефьев

В цехах завода



Праздничный убор



Современные городские девушки нарядились в крестьянские праздничные костюмы, извлеченные из музейного запаса. Переодевание изменило их облик. Они приосанились и как будто раздобрели, осмелели в манерах. Движения их стали раскованными, смех громким, жест широким, осанка горделивой. Конечно, это игра. Но именно костюм задает правила этой игры, диктует нормы поведения, внушает особое мироощущение. На девушках одежда крестьянок Брянской области. Датируется рубезом XIX—XX веков. Относится к южновеликорусскому повневному типу. Состав костюма обычен, постоянен, регламентирован традицией. Поверх длинной белой рубахи с вышивкой — узорно вытканная юбка — понева, глухой фартук, надеваемый через голову. Венчает ансамбль кокошник — принадлежность замужней женщины (девичьи головные уборы, в отличие от него, оставляют открытой макушку).

При взгляде на праздничный народный костюм бросается в глаза не такое, как в современном городском платье, соотношение кроя и отделки. Крой прост, незамысловат — отделка сложна, избыточна. Впрочем, вряд ли правомерно выделять в работе по изготовлению этой одежды самостоятельные этапы создания формы и ее декорирования. Подготовка сырья — продуктов сельскохозяйственной деятельности тех же крестьян, пряжение и окраска ниток, ткачество, вышивание, шитье, вязание кружев — это постепенный процесс материализации вещи из природных начал. Все последующие его стадии органически вытекают из предыдущих, ими обусловлены. Качество пряжи — это будущая фактура и колорит ткани. Размеры и пропорции вытканного куска ткани определяют модуль, масштаб и конфигурацию элементов кроя. Рождение ткани — одновременно и рождение тканого узора поневы. Материал, его форма и декор возникают в едином акте трудовой деятельности. Вышивка — роспись, «счетная гладь», позднейшего происхождения («крестик» — не может существовать вне тканой структуры полотна.

«Атом» ее узора — это ячейка сетки переплетения нитей. Изготовление праздничного убора сродни возделыванию поля и пожинанию плодов: много усилий вкладывает мастерица — но вещь вырастает как бы сама собой и именно в том обличье, какое заложено в ее «генотипе» — традиции. Приблизительная аналогия — знакомое нынешним горожанкам вязание. И здесь изделие выстужается результатом суммы однообразных, доведенных до автоматизма движений, итогом вроде бы механического, но пронизанного творчеством труда. Продолжая сравнение с вязанием — приятным занятием на до-

суге, успокаивающим нервы и дающим эстетическое удовлетворение, — можно предположить, что и для крестьянок прошлого, от зари до зари занятых в поле и по дому, сидение при лучине за прялкой, за пальцами, все это трудоемкое, подчас ювелирное ремесло была не просто работа, содержание которой исчерпывается одним лишь изготовлением вещи. Рукоделие — это и отдых, и форма общения (беседы, вечеринки), и аккомпанемент к песням и сказкам, и пища духовная — реализация в узорах своих представлений о красоте и благе, и магия древних знаков и символов, и посредник в передаче вековой мудрости от поколения к поколению. Рукоделие не стремится сэкономить время, увеличить выработку, не требует вознаграждения за труд. Оно довлеет себе — как в процессе деятельности, так и в ее материальных результатах.

Самодостаточность народного костюма проявляется в том, что прямой соотносительности его архитектоники с анатомическим строением человеческого тела нет. Технологически обусловленный прямоугольный геометризм кроя несовместим с плавными округлостями женской фигуры. Связующим звеном меж этими противоположными началами является способность ткани драпироваться, образовывать складки, сборки. Тело, несущее одежду, работает как каркас, а не как объем, ткань свисает, а не обволакивает. Костюм представляет собой совокунность ровных орнаментированных поверхностей. Лишенный телесного наполнения, он легко расплывается на плоскости, не проигрывая при этом в выразительности.

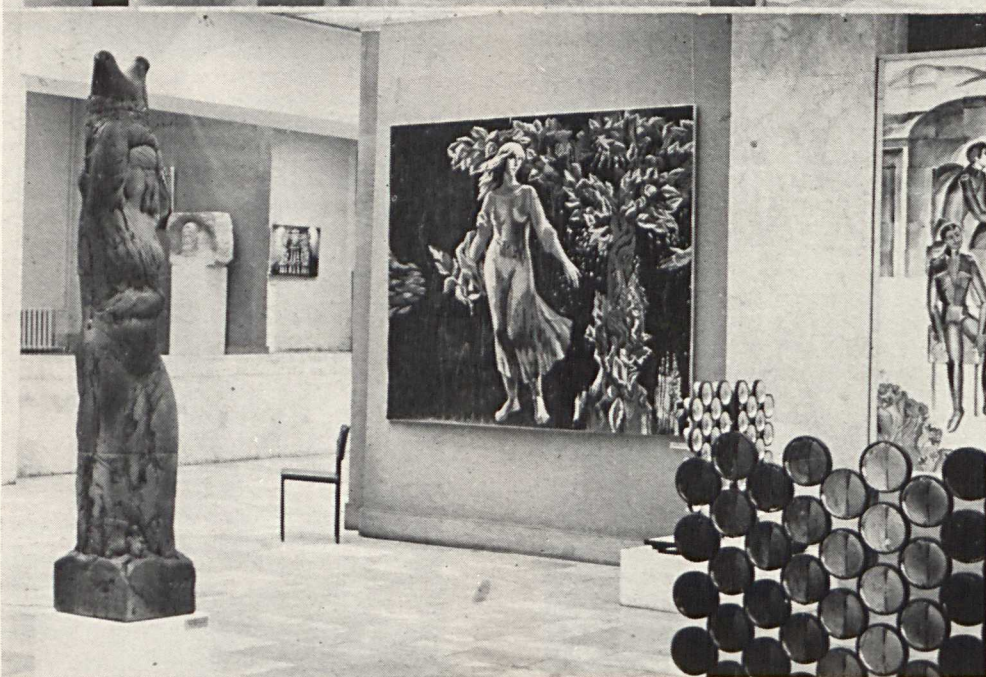
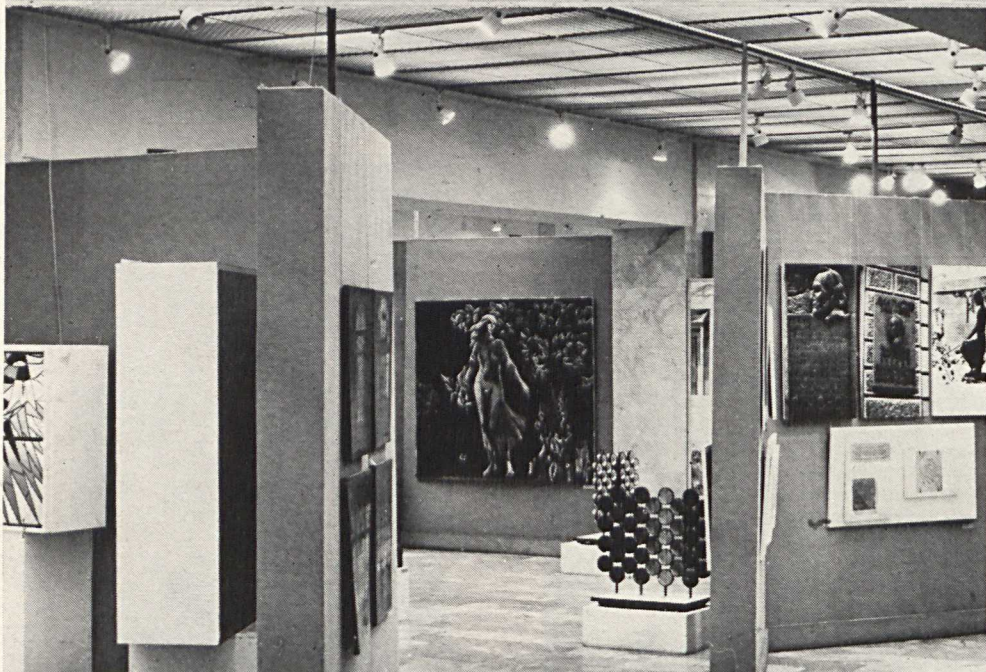
Крестьянская одежда нейтральна по отношению к конкретным особенностям человеческой фигуры, она прячет тело под своими наслоениями. Рубаха, юбка, фартук составляют многослойную структуру. Этот конструктивный принцип повторяет головной убор — система частично закрывающих друг друга, крепящихся на твердой основе элементов. Такое многократное дублирование функции прикрытия гарантирует костюму сохранение его формы при разных положениях тела, допускает большую свободу движений.

Ощущение богатства (пожалуй, это основное, о чем вопиет праздничный убор) создается многодельностью, перенасыщенностью вещи всеми доступными и подходящими для этой цели материалами и приемами рукоделия. Шерсть, лен, шелк, парча, ленты, тесьма, бусы, пуговицы, жемчуг, узорное ткачество, вышивка, кружевное вязание крючком, аппликация, низание бисером, плетение шнуров... Самое дорогое — мануфактурное, купленное за деньги — выносится на первый план, украшает голову. Щедрость декоративной обработки не ограничивается тем, что в костюме оказывается на виду. Глухим верхом фартука скрыта отделка ворота рубахи, поневой — ее вышитый подол, бисерный позатыльник не дает разглядеть вышивку на спинке фартука, низ фартука заслоняет часть узоров поневы. Эти нижние слои — «запасники» красоты — доступны непосредственному созерцанию в процессе работы над костюмом, когда каждая составляющая его вещь, каждая деталь орнамента воспринимаются отдельно, по мере ее возникновения под рукой мастерицы. Костюм — это портрет женщины, часть ее приданого, демонстрация ее качеств как жены и работницы, благосостояния ее семьи. Недолгий период в жизни женщины, когда она могла покрасоваться в своем наряде на гуляньях и праздниках, сменялся чередой будничных забот. Вместо создания текстильных шедевров от нее уже требовалось регулярное обеспечение каждого члена семьи обновой. А свидетельство ее торжества — праздничный убор — бережно хранился в коробе. И теперь, извлекаемый уже из музейных запасников, он напоминает не только об иной жизни, но и о вечных началах труда и красоты.

Тамара Зиновьева



Две точки зрения на одну выставку



От редакции

В нашей стране имеется ряд центров интенсивного развития монументального искусства, где существует определенная общность стилистики, эстетических идеалов, близость взглядов на отношение к архитектуре, к изобразительным традициям. Одним из таких крупных центров является Ленинград.

Весной нынешнего года в главном выставочном зале города впервые в единой экспозиции были показаны результаты большой и многогранной работы ленинградских художников-монументалистов и скульпторов. Выставка позволила охватить взглядом более чем десятилетие в развитии монументального искусства ленинградцев, дала возможность сопоставить в общем ряду произведения, находящиеся не только в Ленинграде, но и во многих других областях страны и за рубежом.

Выставка познакомила с уже созданными работами, с новыми объектами, находящимися на стадии осуществления, и с предложениями художников, проектами будущих монументальных решений, эскизами предполагаемых замыслов.

Представляя творчество монументалистов, устроители сумели организовать цельную и выразительную экспозицию, постарались показать, как каждая работа соотносится с архитектурной средой или ландшафтной ситуацией. Отдельные работы удалось выставить в натуральную величину. Основная же часть экспозиции состояла из фрагментов, выполненных в материале оригинала, эскизов и моделей, фотографий и слайдов. Присутствие макетов, перспектив и планов дополняло общее впечатление о работах.

Хорошо спланированная и подобранная экспозиция настраивала на сосредоточенное рассмотрение показываемых произведений, на размышления по поводу увиденного.

Мы публикуем сегодня две статьи ленинградских искусствоведов, предлагающих две точки зрения на выставку монументалистов Ленинграда, на те тенденции, которые здесь просматриваются.

На стр. 24—25

Скульптор
Л.Могилевский
Архитекторы:
Д.Голедгор,
А.Аланд,
А.Изотов
Мемориальный комплекс
в Невском районе.
Ленинград.
1980

Скульптор
Л.Михайленок
Архитекторы:
В.Маслов,
Г.Козелл,
В.Чулкевич,
Г.Железнова,
Н.Хлопкин
Памятник
Авиценне
на территории
санатория
«Фрунзенское».
Алушта.
1981

В.Новиков
Проект
объемного
озеленения
заводской
территории

В.Стамов
Стела
«Молодость»
на Песочной
набережной.
Ленинград.
1976

Скульптор
Р.Красницкий
Архитектор
Ф.Романовский
«Похищение огня».
Декоративная
скульптура
у кинотеатра
«Прометей».
Ленинград.
1982

Скульптор
Г.Додонова
Архитектор
С.Сперанский
Фонтан
«Нева»
перед гостиницей
«Ленинград».
Ленинград.
1977

Г.Писарев
«Человек
и природа».
Фонтан.
Ленинград.
1981—1982

Л.Ланец
«Скорбная мать
с ребенком».
Скульптурная
композиция
для братского
мемориала
г. Людиново
Калужской обл.
1977

Б.Свинин
«Девушка
с подошнухом».
Проект
светильника.
1981

Скульптор
Б.Свинин
Архитектор
Ю.Савченко
«Похищение
Европы».
Декоративная
скульптура.
Дом отдыха
«Судак».
Крым.
1971

Б.Свинин
«Виноградная лоза»
Проект
светильника.
1982

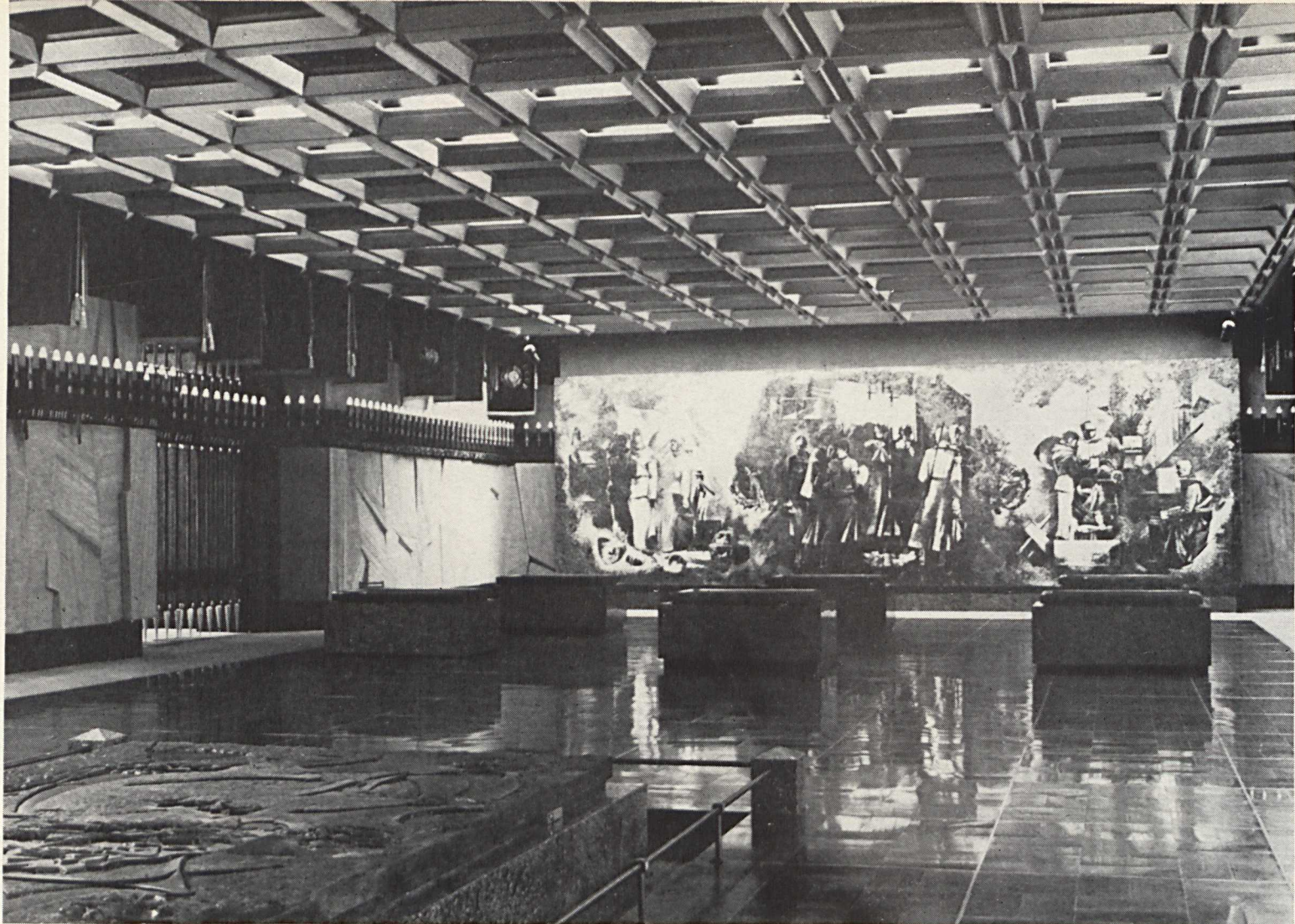


В. Гусаров,
Л. Романова
Интерьер
банкетного зала
«Павловск»
в гостинице
«Прибалтийская».
Ленинград.
1978—1981

В. Гусаров
«Гостеприимство»
Гобелен для холла
санатория
в Кисловодске
1983 г.

А. Королев,
А. Михайлов
Мозаика
на фасаде
математического
факультета ЛГУ
им. А. Жданова.
Фрагмент.
Ленинград

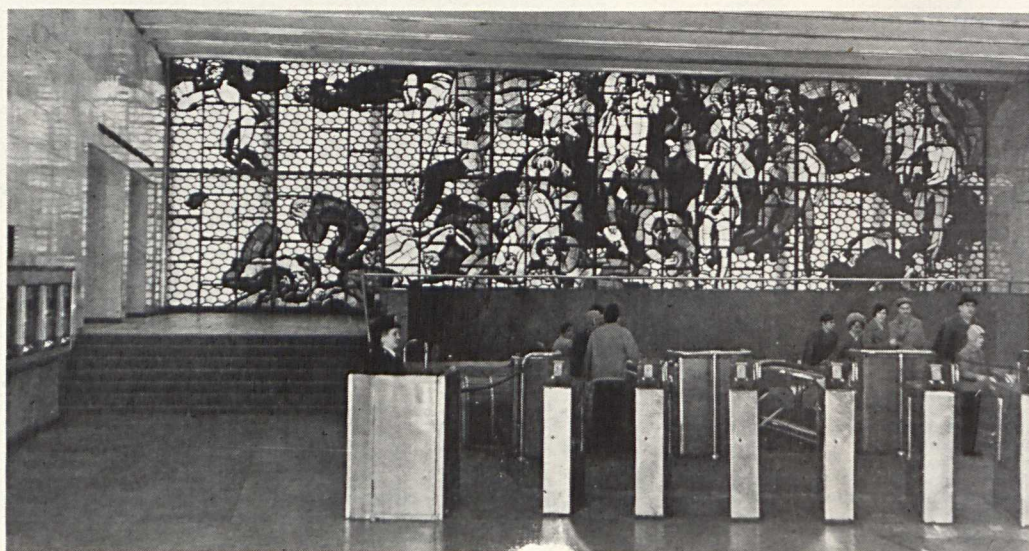
С. Пономаренко,
Б. Пономаренко
«Ленинград
социалистический».
Роспись
в вестибюле
Ленинского
райкома Ленинграда.
1973



С.Репин,
И.Уралов,
Н.Фомин
Мозаика
в подземном
зале
мемориального
комплекса
«Монумент
героическим
защитникам
Ленинграда».
Фрагмент

В.Гусаров,
Л.Романова
«Весна».
Фрагмент
гобелена
для банкетного
зала
«Павловск»
гостиницы
«Прибалтийская».
Ленинград.
Петродворец.
1978—1981

В.Леканов
«Оборона».
Мозаичное панно
монумента
«Ораниенбаумский
плацдарм».
1981



С.Репин,
И.Уралов,
Н.Фомин
«Блокада».
Мозаика
в подземном
зале
мемориального
комплекса
«Монумент
героическим
защитникам
Ленинграда».
Ленинград

А.Королев
«За власть Советов».
Витраж
на станции метро
«Гостинный двор».
Ленинград.
1977

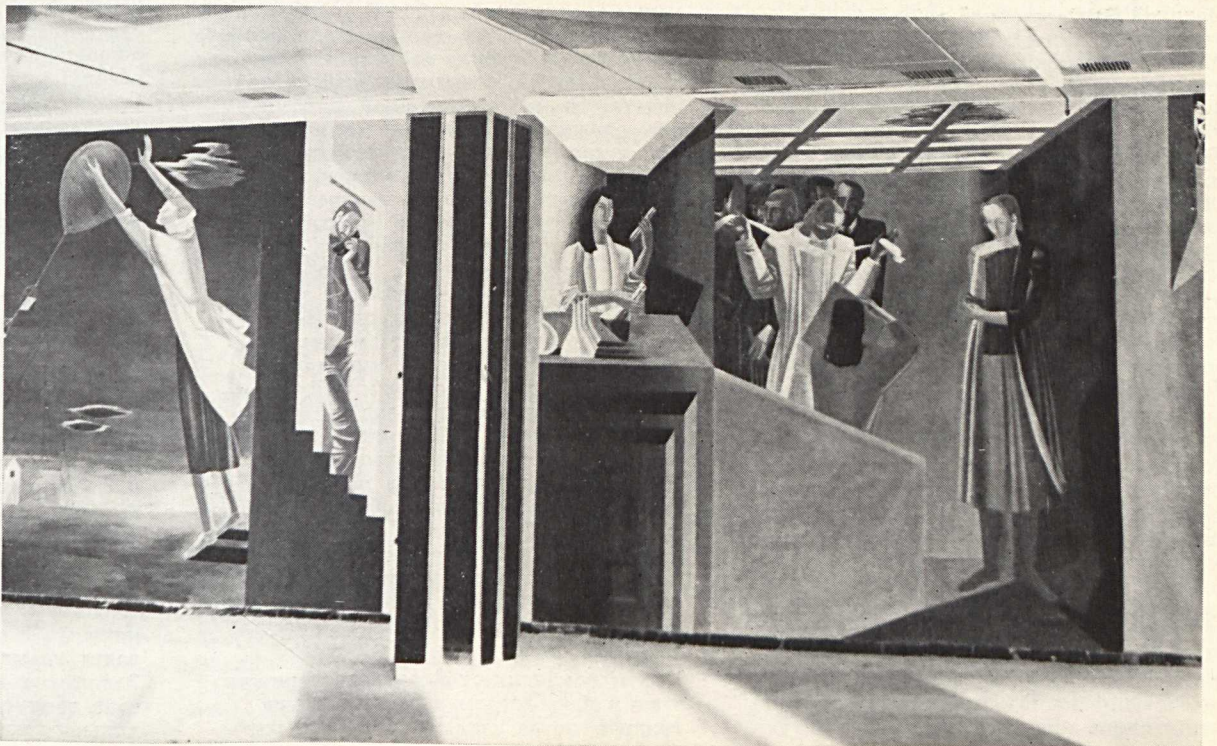
З. Аршакуни
Роспись
в столовой
профилактория.
Зеленоград



А. Давыдова
«Херсонес».
Гобелен
для санатория
в Алуште.
1982



В. Загоров
«Танец ряженных».
Гобелен для
театра марионеток.
Ленинград.
1980—1982



А. Петров,
А. Мьльников
(руководитель)
«Штурм Зимнего».
Картон гобелена
для здания Совета
Министров РСФСР.
Фрагмент.
Москва
1979

А. Талашук,
Н. Мироненко
«Современная
наука».
Роспись
в техникуме.
Братск.
1977

Работа с опорой на наследие

Людмила Ивакина

Эту выставку ждали очень давно. Отсюда энтузиазм и активность организаторов. Интерес художников и специалистов. Здесь не было стремления к единообразию представленных работ, напротив, приветствовалась творческая полемичность экспозиции. И все-таки выставка оказалась явлением не только ярким, но и очень целостным.

Характерные черты профессионального образования, полученного авторами в старейшем художественном учебном заведении страны — Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Академии художеств СССР или в Высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой, как правило, сказываются на особенностях художественного языка монументальных произведений, но при этом в практической деятельности ленинградских художников, как показала выставка, зачастую происходит известное сближение позиций этих двух групп. Высокие художественные традиции города, его историческое прошлое, особенности архитектурно-природной среды, совместная профессиональная работа стали основой для формирования черт общности в творчестве ленинградских художников-монументалистов.

Ленинград — город, исторически сформировавшийся как центр культуры, несущий вполне определенные особенности. Именно устойчивые традиции городской культуры позволили Ленинграду довольно быстро отрицательно среагировать на оформление брандмауэров в старой части города мозаиком и сграффито, остановить дальнейшее возникновение упрощенно-символических изображений на торцах зданий в районах индустриальных застроек.

Одна из отличительных черт культуры Ленинграда — преемственность высоких традиций искусства прошлого.

В творческой практике ленинградских монументалистов всегда жило стремление осознанно и целенаправленно опираться в своих поисках на широкое использование наследия, в частности, на примененные характерные для станковых видов искусств образных и композиционных приемов. Именно в этой непрерывности традиции видятся своеобразие и ведущая особенность ленинградской монументальной живописи, во многом определившие характер внутренних процессов, протекающих здесь. Характерным выражением этих качеств ленинградской монументальной живописи стал памятник героическим защитникам города в период Великой Отечественной войны (архитекторы В. Каменский, С. Сперанский). Мозаики мемориального зала (руководитель А. Мыльников, авторы С. Репин, И. Уралов, Н. Фомин) завершают всю сложную систему памятника.

Величественные ритмы, богатство и разнообразие мозаичной фактуры, мерцание смальт, их бронзовые тона связывают живопись с материалом и художественным языком пластики М. Аннушкина. Как и скульптор, живописцы учли, что мемориал создается для длительного созерцания, для раздумий. Высокий образный строй их произведений лишен чрезмерной аффектации. И в скульптуре, и в живописи мы видим свойственные ленинградскому искусству сдержанность, чувство меры в избрании тональности, в которой раскрываются скорбь и страдания, суровость борьбы и пафос победы.

Аналогичный принцип использован и в мозаике монумента «Ораниенбаумский плацдарм», посвященного героической обороне Ленинграда (архитектор В. Маслов). В решении художника В. Леканова нет развернутого тематизма. Композиционно насыщенные, драматически напряженные изображения групп защитников города несут в себе такую

глубокую искренность и суровую мужественную силу чувств, что заставляют зрителя забыть о некоторых недочетах изобразительного строя.

Монументальная практика минувшего десятилетия расширила палитру выразительных средств произведений.

Но, пожалуй, ни один вид монументальной живописи не дает столь больших вариативных возможностей для создания сложных психологических характеров и выявления индивидуальных живописных почерков, как роспись. Суров и строг стиль росписи «Атомная энергия» В. Бушуева, размещенная на внешней стороне цилиндрического объема в интерьере инженерного корпуса Ленинградской атомной электростанции в городе Сосновый Бор. И хотя в излишней жесткости трактовки некоторых фигур, в тяжеловесности цветового строя не все здесь представляется бесспорным, несомненный интерес вызывает попытка образного осмысления современной темы.

Совсем в иной манере исполнена роспись темперой «Ленинград социалистический» в интерьере Ленинского райисполкома в Ленинграде художниками С. и Б. Пономаренко, в которой удачно использованы лучшие традиции ленинградской живописи.

Авторы этих работ уходят от гипертрофированности форм и активного их искажения ради пластического или декоративного эффекта.

Среди особенностей, характеризующих развитие ленинградского искусства последних лет, можно выделить внимание художников-монументалистов к гобелену, все чаще берущему на себя функции организации всего пространства интерьеров. При этом живописцы стремятся, сохраняя декоративные качества шпалер и учитывая специфический язык тканых произведений, выявлять в них и содержательность, и сложность тематического решения.

Значительность тем, глубокое понимание как традиций советского изобразительного искусства, так и наследия классических ансамблей тематических шпалер мы видим в двух циклах гобеленов, созданных для парадных залов нового здания Совмина РСФСР в Москве (коллектив архитекторов под руководством Д. Чечулина). На выставке были показаны картоны гобеленов, выполненных под руководством А. Мыльникова молодыми художниками В. Махитаряном, В. Мыльниковой, С. Репиным, И. Ураловым, Н. Фоминым. Авторы соотнесли пластические ритмы композиций с масштабами и тектоникой архитектурных членений залов. Большую композиционную и декоративную роль здесь играют тканые рамы, которые замыкают пространство детально разработанных сюжетов и акцентируют «картинный» строй каждой отдельной работы цикла.

Направленность на монументализацию искусства гобелена, на установление тесных связей с архитектурой в них сочетается со стремлением к созданию сложных тематических композиций, рядом своих черт приближающихся к традициям станковой живописи.

Параллельно этой линии творческих исканий большое место в практике ленинградских монументалистов занимают и жанры камерного плана. Декоративными и художественными достоинствами, тонким лирическим настроением запоминается серия шпалер «Воспоминания о Павловске», выполненная художниками В. Гусаровым и Л. Романовой для одного из залов гостиницы «Прибалтийская» в Ленинграде (коллектив архитекторов под руководством Н. Баранова). Главной в решении цикла стала идея воссоздания образа Павловска как образа безусловной гармонии человека, природы и прекрасных памятников зодчества. Авторам удалось достичь гармонии поэтического раскрытия темы с «классифицирующей» направленностью решения интерьеров.

Черты романтической одухотворенности хотя и преобладают в работах ленинградцев, но не исключают других инто-

наций. Повышенная декоративность художественного решения, напряженная пластичность форм, интенсивный колорит отличают шпалеры молодых ленинградских монументалистов В. Загорова и П. Татарникова для фойе театра кукол в Ленинграде. В основу их замысла положены элементы сценического действия, игры, восхищение чудом театра. В сочетании с чертами языческой фольклорности (Загоров) и магией таинства (Татарников) они настраивают зрителей на ожидание встречи с неустанно обновляющимся и неумиряющим миром сказки. В последние годы художники охотно обращаются к ансамблевым решениям, к сериям и циклам шпалер. Как правило, гобелены монументалистов настолько колористически цельны, композиционно выверены и тектонически организованы, что оказываются в состоянии играть ведущие роли в организации архитектурных пространств интерьеров.

Большое тяготение испытывают художники в своих поисках к физической ощутимости подлинности и реальности таких материалов, как плотные шерстяные нити гобеленов, литое стекло витражей, смальта и натуральный камень мозаик. Керамический рельеф В. Лоцинина для НИИ лесного хозяйства — один из нечастых для Ленинграда примеров удачного экстерьерного решения. Оно достигнуто не только точной привязкой произведения к архитектуре, но и удачным выбором материала шпалер, природно близкого облицовочным плитам здания. Уместным представляется здесь отказ художника от полихромности, не свойственной старой петербургской застройке этого района.

Связь с архитектурой и архитектурной традицией составляет самостоятельную проблему для монументалистов, особенно когда им приходится работать в старой застройке, с ярко выраженной собственной стилистикой. Тонко и остроумно, не стилизуя, но и не уходя от характера архитектуры, обыгрывает эту связь художник А. Нотаревич в сериях витражей для реконструируемых интерьеров. Этот же принцип пытаются переносить художники и в новые здания, чтобы таким образом сохранить единство старой и новой застройки города. С этой точки зрения интересен опыт работы группы монументалистов над оформлением корпусов нового университетского комплекса в Петергофе, которые выбором тем и характером изобразительного языка стремились подчеркнуть преемственную связь новых построек со старым зданием университета петровского времени.

Внимательное отношение к традициям, составляющим своеобразие города и его культуры, не исключает, однако, проявления индивидуальных качеств каждого из художников. Выставка познакомила зрителей со многими яркими художественными дарованиями. Искрящейся живописностью выделяется проект оформления детского сада О. Кузнецова. Свообразием трактовки пространства, сочетающим конструктивную построенность с живописными достоинствами, привлекают росписи А. Талашука в техникуме в Братске. Надолго запоминаются раскованностью пластического воображения росписи и эскизные предложения художника З. Аршакуни.

Опыт бережного отношения к традициям в ленинградской монументальной живописи сегодня приобретает особую ценность в связи с общей направленностью современного искусства к коренным ценностям культуры. Это опыт обращения не к реликтам, а к живому источнику национальной нравственной сути русского искусства, к традициям человечности, духовности, к глубинам благородных чувств.

Историческое прошлое города, особенности его архитектурной и природной среды, как и совместное тесное сотрудничество с архитекторами, несомненно, дадут новые плодотворные результаты. Залогом этого — то лучшее, что показала ленинградская выставка монументального искусства.

Наследие участвует, но не определяет

Маргарита Изотова

образования: старой — Академии художеств и новой — училище Штиглица (теперь им. В. И. Мухомовой). Академия видела в природе Человека, новая традиция — человека в Природе, в среде. Эти две крайние позиции, сформировавшиеся при зарождении двух высших художественных школ Ленинграда, сохраняют свои черты и сегодня, хотя жизнь перекрещивает их, и чем дальше, тем больше. Между этими двумя полюсами и развивается ленинградское монументальное искусство.

Выставка предоставила возможность увидеть воочию весь спектр этих исканий, оценить плодотворность затраченных усилий. В монументальном искусстве этот поиск особенно сложен и труден. Он зависит от внешних условий, от разнородности архитектурных ситуаций, усугубляющей сложности органичного стыкования разных традиций. В свое время, на основе изучения пропорций человеческого тела, была создана греческая архитектура, прообразом которой явился Петербург. Эта архитектура родилась в сравнительно небольших городах, была «рукодельна» по природе и как бы «спита» по мерке человека. Современный город живет иными измерениями, имеет другой масштаб. Но в силу отчуждения техники от человека он еще более нуждается в искусстве, своего рода психологическом буфере между техникой, природой и самим человеком. Каким оно должно быть, на каких основах взаимодействовать с новым городом?

Наиболее активное проявление в работах последних лет обнаруживает ориентация на принципы классического искусства. Программно классицистична скульптурная часть монумента Героическим защитникам Ленинграда в своем стремлении внести в новую застройку стиль и самый дух старого города. Трехчастная схема композиции с применением задника, кулис, пропилей, строгая центровка, выдвигание на авансцену героизированного образа человека, последовательно-временное горизонтальное движение — все это рождает ассоциации с памятниками классического искусства. В соответствии с исходным принципом решена и скульптура с тонко и точно проработанной пластикой, вниманием к тончайшим ее «движениям», фиксирующим столь же тонкие переходы состояний «души», настроения, переживания. Такую скульптуру привычнее видеть в музейных залах. Но вокруг монумента — современный индустриальный город, с беспредельностью пространств, с непрерывностью автомобильного движения. Чтобы помочь скульптуре удержаться в этом растекающемся пространстве, архитекторы сделали многое: выложили ее, как на ладони, максимально укрупнили масштаб и свивеливовали окружающую ее непосредственно архитектурную часть. И тем не менее скульптура оказалась мала в громадном неорганизованном пространстве площади. Вернуть классические формы искусства в современную машинную архитектуру и индустриальные масштабы города оказалось невероятно сложно, даже при наличии самоотверженных усилий архитекторов.

Эти противоречия проникают и во внутренний строй многих произведений. Недавно закончилось строительство нового корпуса физико-математического факультета университета в Петергофе. На фасаде его три мозаичных панно — еще одна попытка соединить разошедшиеся в разные стороны нити развития искусства и архитектуры. С одной стороны, желание сохранить преемственность нового здания с традицией, связываемой со старой постройкой университета, продиктовало обращение к привычным образам, несущим представление о началах науки, — Коперник, Ньютон, Лобачевский... Парики, камзолы, пряжки на туфлях... Строгая выписанность деталей, точный академический рисунок... Но архитектура нового здания задавала свои условия, свои ритмы, свои пространственные координаты.

Компромисс ролил результат, далекий от начальных намерений, — плоский, сведенный к схеме космос, плоские фигуры, повторяющие и усугубляющие и без того сухие ритмы архитектуры... Традиции и современность здесь не нашли органичного своего сплава. Достичь равновесия между идеальными представлениями и реальными требованиями, как правило, удается лишь там, где или сама ситуация располагает к некоей стилистической привязке, или традиционность уходит с поверхности в самую ткань произведения.

Первое наиболее удачно проявилось в декоративной скульптуре, которая в последние годы получила как бы новое свое рождение в творчестве ленинградских скульпторов. 18 лет работает в этой области скульптор Б. Свинин, последовательно развивая традицию, блестяще себя проявившую в ансамбле Летнего сада, пригородных усадьбах и парках Ленинграда. Здесь то же противостояние техницизму и урбанизации архитектурной индустрии, которая в условиях природной среды, в соединении с малыми пространствами нашла свою экологическую нишу. Камерность, природная органика форм вошли в состав пластики работ Свинина, оказавшись созвучными новейшим пластическим исканиям современного искусства. Эта связь снимает с них налет стилизации, актуализируя самый ход пластического поиска. Близкие позиции Свинину в этом плане занимают сегодня многие ленинградские скульпторы, достаточно назвать представленные на выставке работы Г. Додоновой (скульптура «Нева»), Т. Гагариной («Бегущая по волнам» из памятника Грину), Л. Ланца (фонтан для салона «Цветы Болгарии»), М. Копылкова («Дриада» — скульптура из керамических пластов) и другие. У первых трех авторов путь более «классический» — через аллегорические образы. У последних двух идет поиск гуманизации и природного овеществления самого материала. Но для всех одинаково характерно стремление к органике природных форм, поиску Человека в природе и человеческого в Природе.

Когда-то, как и повсюду, ленинградское искусство чутко ловило ритмы своего времени, подчиняясь и находя свою эстетику в урбанистике новой архитектуры. Сегодня идет явное нарастание обратного процесса, ухода художников из-под влияния городской индустрии, возвращения к романтической поэтике образов. В возвышенно ли драматических красках, как в очень интересной мозаике В. Леканова «Оборона Петрограда», или наивно-восторженных, переполненных радостью эскизах росписей художника З. Аршакуни для банкетного зала университета, в изысканно-рафинированных образах гобеленов В. Гусарова и Л. Романовой для гостиницы «Прибалтийская» или окрашенных ностальгией по красоте, запечатленной в памятниках прошлого, как в гобелене «Античный мотив» художницы А. Давыдовой.

В этом повороте — логика нового времени. В нем угадывается печаль во утраченной культуре камерных форм человеческого общения, по красоте, в ее традиционном представлении; потребность в обретении корней и нахождении новаций своего места в общей цепи развития искусства. На ленинградской почве это движение обострено самой исторической средой города. Однако обращение в прошлое плодотворно только при сохранении связи с настоящим и его реалиями. Обретение нового качества возможно лишь во взаимоприятии и взаимопротивостоянии разных полюсов художественного творчества. Сегодня на выставке, собранной вместе все разрозненные устремления отдельных художников, эта истина стала зримее, обнаружив убедительные аргументы в слабых и сильных сторонах показанных работ. Она раскрыла перед нами все трудности и сложности происходящих процессов. Не итогом большой работы, а уроком воспринимается она прежде всего. И в этом ее главное достоинство.

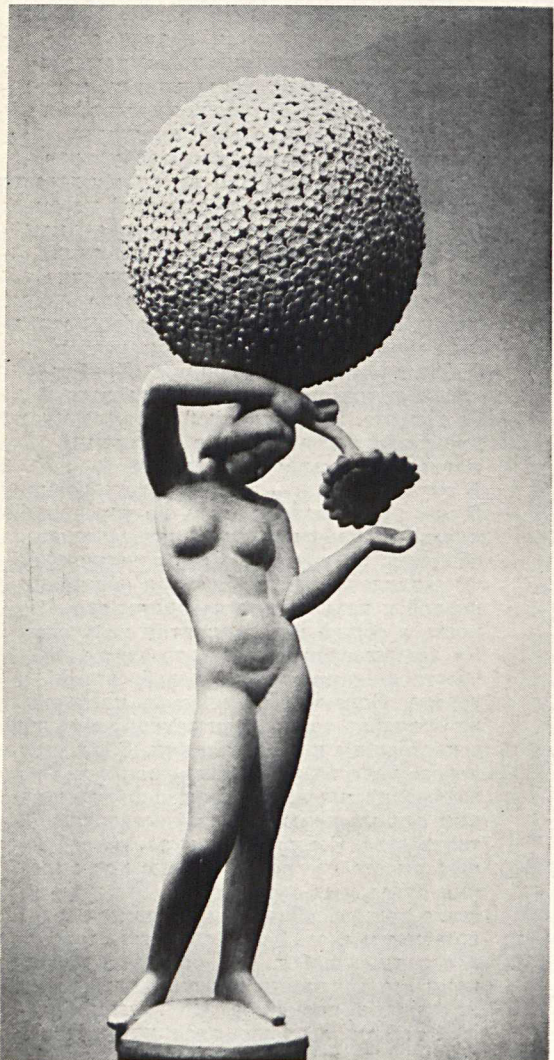
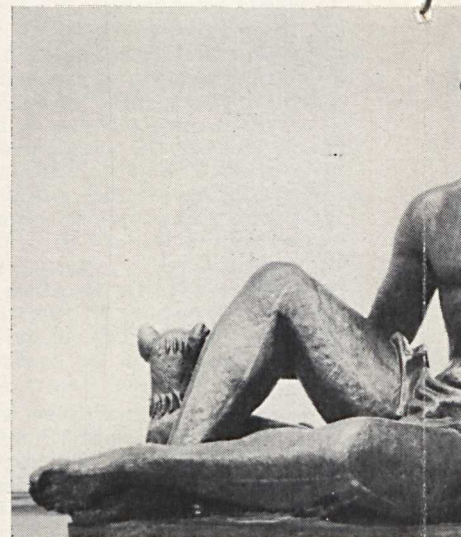
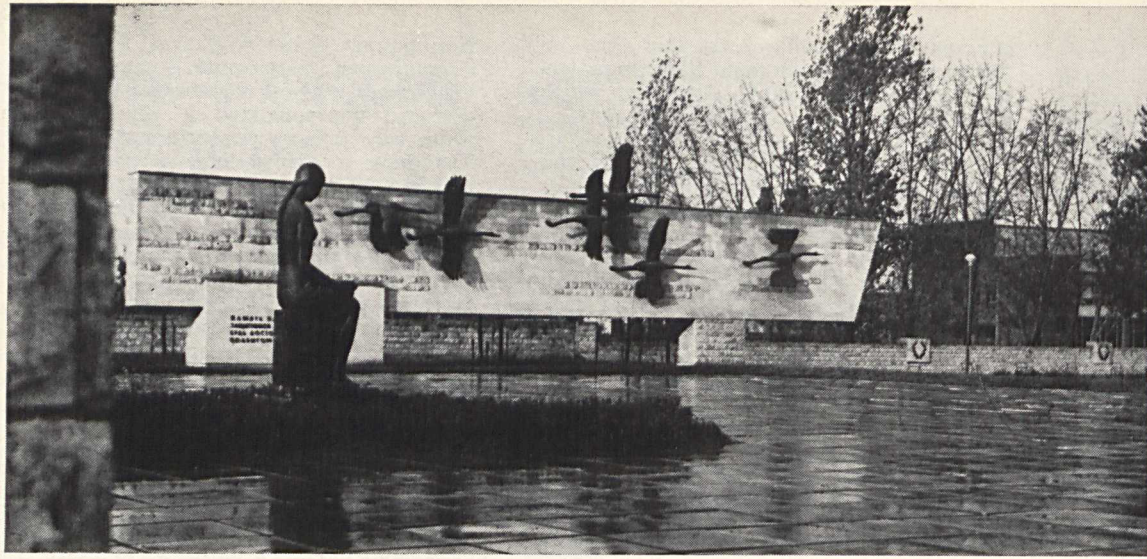
Да, выставка, действительно, стала открытием ленинградской монументальной школы или во всяком случае ее наглядным выражением, впервые, по существу, дав повод для обсуждения этой темы. Так что же это такое — ленинградская монументальная школа? Что составляет ее основу?

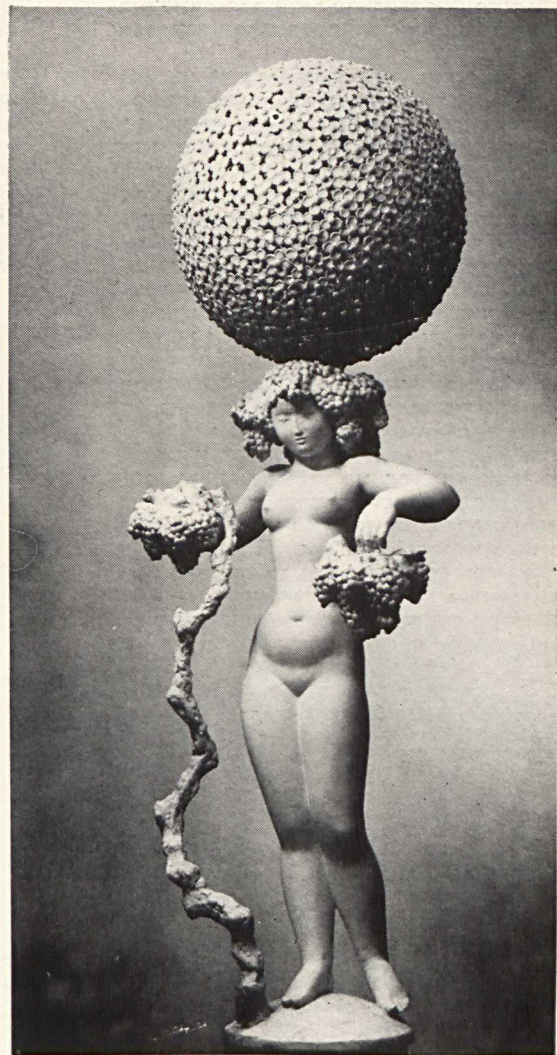
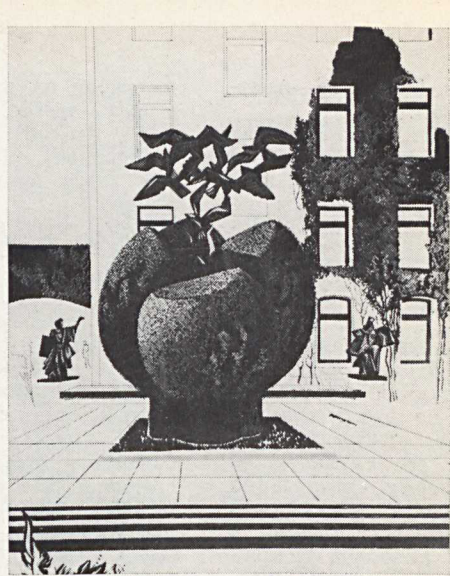
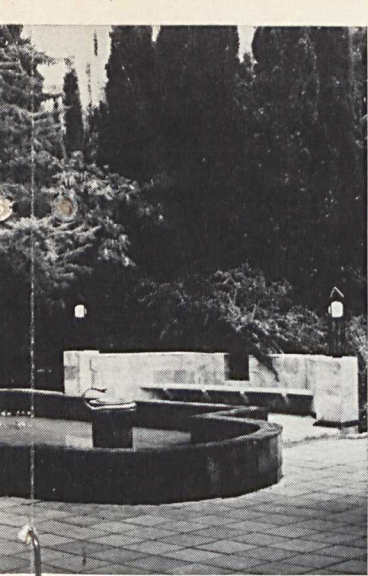
Ленинград — один из немногих городов, где два высших учебных заведения готовят кадры художников-монументалистов. За каждым стоит определенная традиция, каждое имеет собственные, устоявшиеся во времени отличительные качества, делающие их непохожими друг на друга.

В старой Академии художеств, традиции которой продолжает Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, учили, что мир удобно представить в виде коробки. В центре ее находился человек, а на просцениуме, сзади и с флангов — располагалось все, занимающее вторичное по отношению к нему положение: дома, город, природа... По этой системе выстроен и классический Петербург, состоящий из коробок-площадей и длинных коробок-улиц. Значительную роль в нем играло искусство во всех его разновидностях. Синтез искусств строился на принципе замкнутости пространства, ориентированного на центр, на человека. Соответственно этому тезису архитектор готовил для памятника специальное место — огораживал его стенами домов, проектировал ниши, фронтоны, аттики, колоннады — своеобразные прибежища для скульптур других жанров.

Однако к исходу прошлого века во взглядах на отношения человека и окружающего его мира произошли большие перемены. На пороге экологических разрушений природа обнаружила собственную ценность. А человек, как в древние времена, снова стал частью ее. Природный мир, вещественная среда начали казаться символом гуманизма. Зародились новая пластика и новые архитектурные представления. Зодчие, старательно избегая замкнутых в себе форм, пытались соединить в целое естественную и искусственную природу. Главным стал принцип перетекающего пространства, которое вдавливало и вытягивало плоть изобразительных форм, просачивалось сквозь них, растворяло потоками света и т. д.

Оба этих принципа нашли свое воплощение в двух художественных системах





КАКИМ БЫТЬ ПАРКУ СКУЛЬПТУРЫ В КЛАЙПЕДЕ?

(из опыта работы Всесоюзного семинара критиков СХ СССР)

От редакции

Искусствоведы и критики не раз проявляли интерес и внимание к литовской скульптуре. Но этот интерес был направлен в основном на выставочные явления, а их обсуждения, как правило, ограничивались рамками профессиональной аудитории. Осенью прошлого года участники всесоюзного семинара искусствоведов, ежегодно проводимого СХ СССР в Паланге, встретились с представителями администрации и общественности города Клайпеды, литовскими скульпторами и архитекторами, чтобы вместе обсудить опыт организации Парка скульптуры, созданного шесть лет назад в Клайпед.

Начиная с 1976 года, по инициативе Горисполкома и совместно с Союзом художников Литвы, в Клайпед стали ежегодно проводиться творческие симпозиумы скульпторов. Город взял на себя все заботы по их устройству и обеспечению материалом — гранитом, а исполненные на симпозиуме работы предполагалось оставлять для экспонирования в городском парке Мажвидаса. Идея понравилась, и уже более 33 скульпторов сумели реализовать здесь свои замыслы.

Так собирались произведения, разместившиеся в самом центре города, в излюбленном месте отдыха горожан. Не все и не сразу приняли эту экспозицию под открытым небом. Как всякое новое явление, она вызывала споры и дискуссии. Со временем острота их спала. Парк полюбили, прижился и успел стать одной из достопримечательностей города, объектом неизменно заинтересованного внимания туристов, предметом гордости клайпедчан.

И если сегодня альтернатива «быть или не быть» Парку скульптуры отпала сама собой, то вопрос «каким ему быть!» по-прежнему волнует его организаторов. Не остались равнодушными к заботам клайпедчан и участники семинара искусствоведов, посетившие Парк скульптуры в одну из своих ознакомительных поездок. Профессиональная заинтересованность материалом обострялась актуальностью связанных с ним проблем. Так или иначе, они возникают повсюду, где предпринимаются аналогичные попытки включения скульптуры в современную городскую среду: в Баку и Ереване, Львове и Вильнюсе, Риге и Ташкенте. В разных городах и регионах страны затеваются сходные эксперименты, что выводит эти проблемы за пределы частного случая, придает им новый масштаб и практический интерес.

Разговор, состоявшийся в Клайпед на обсуждении Парка скульптуры, лег в основу материала, который мы предлагаем в этом номере нашим читателям.

Начал разговор Адомас Скезгелас — главный художник Клайпеды.

Часто задают вопрос: «Как возникла идея Парка скульптуры?» Главным образом из желания сделать свой город лучше и красивее, чем прежде. А с расширением работ по благоустройству городских территорий для этого появились и реальные возможности. В городе открылось множество небольших пространств — скверов, набережных, дворики и т. д., которые допускали возможность использования камерной скульптуры. В это же время началась у нас реконструкция старого городского кладбища и на его месте появился парк Мажвидаса. Тогда и зародилась идея украсить его скульптурой. Желание подсказало форму организации творческих симпозиумов. У скульпторов появился стимул и интерес к работе в новом для них жанре парковой скульптуры, а у города стала постепенно складываться уникальная коллекция произведений, созданных на симпозиуме. Сначала скульпторы приезжали сюда на месяц, но этого оказалось мало для завершения работ в материале. Теперь срок продлен до двух месяцев, что позволило авторам браться за более сложные задачи и подняло качество исполнения работ. Вместе с клайпедскими скульпторами были приглашены скульпторы из Вильнюса, Каунаса, Паневежиса, Тельшия и других городов республики. Тех, кто интересно рекомендовал себя, приглашали повторно на следующие сроки. Это давало возможность оттачивать и совершенствовать мастерство, накапливать опыт и знания.

За шесть лет работы симпозиума было сделано 80 скульптур в характерном для наших мест материале — граните. Как лучше распорядиться этим «фондом»? Каким должен быть Парк скульптуры? Какой принцип заложить в его основу: использовать ли парк как полигон для пластических экспериментов, отбирать ли для него только лучшие образцы искусства пластики или задаться целью отразить процесс творческих исканий скульпторов в течение всего времени работы симпозиума? Хотелось бы услышать мнение специалистов. Узнать, что привлекает в нашем Парке, в чем видятся его достоинства и недостатки тоже.

Валентин Лебедев — искусствовед (Москва)

Чтобы понять значение Парка, надо рассматривать его не только изнутри. Надо взглянуть на него немного со стороны. Стоит вспомнить, что хотя за последние годы было сделано много практических шагов для решения проблемы «скульптура и среда»: получили распространение выставки скульптуры на открытом воздухе, проводились симпозиумы скульпторов с перспективой дальнейшего выхо-

да работ на пленэр — но все-таки нигде создать такой Парк скульптуры не удалось. Именно Парк, а не выставочную экспозицию. Чтобы вещи задумывались для этого места, а не собирались случайно.

Почему здесь это получилось? Я думаю, прежде всего благодаря соответствию работ специфике жанра. Для того чтобы скульптура прижилась в природном окружении, необходимо совпадение нескольких творческих условий: определенного пафоса пластического мышления, стремления художника к архитектурно-предметной организации материала, соответствия скульптурного произведения требованиям функционирования в данном средовом контексте, т. е. как раз тех условий, на которые современная молодая литовская скульптура нацелена в очень сильной и, я бы сказал, программной форме.

Функциональная направленность поисков — тот стержень, который объединяет очень разные работы в некое целостное явление. Эта направленность имеет определенную связь с известной концепцией развития искусства рубежа 70-х годов, когда наметился поворот от избирательности к предметности художественного мышления. В Литве этот процесс был наиболее последовательным, что заметно отличало литовских мастеров на многих выставках. И если в других местах такая работа ограничивалась отдельными примерами, то здесь она проходила широко, получив практический выход в пленэр, в среду.

При всей неравноценности состава работ в Парке много удач. Сильное впечатление, на мой взгляд, производят работы Р. Казлаускаса. У него всегда, с одной стороны, сохраняется ощущение камня как природного блока, с другой — остается видимым процесс вторжения в этот объем скульптора. Автор как бы предоставляет зрителю возможность пережить ощущение соприкосновения с материалом, напряжение противоборства, почувствовать различные способы этого вторжения, выявляя порой совершенно неожиданные тектонические эффекты, как в вещи под названием «Домовой».

Привлекают удачные, с точки зрения архитектурно-предметной организации, вещи М. Навакаса. Они то как бы развивают напряжение самой материи природы, природных сил, то строятся на игре острых архитектурных противопоставлений («Осьминог»).

Сильно выигрывает В. Урбанавичюс, в работах которого соединяются ощущение органики природного блока, особая отточенность и изысканность его обработки с применением граффити, усиливающих впечатление сопротивляемости материала.



Участники
Всесоюзного
семинара
искусствоведов
СХ СССР в Паланге

На стр. 27
Р. Валатка,
главный архитектор
Клайпеды

А. Скезгелас,
главный художник
Клайпеды

В. Вильдьюнас,
скульптор,
Вильнюс

Р. Мидвикис,
скульптор,
Клайпед

Здесь есть интересные опыты размещения отдельных предметных форм в пространстве, как, например, «Крушение» Р. Мидвикиса, выдающие почти архитектурную построенность уже не отдельного объема, а целого объекта со сложно соподчиненными ритмически и тектонически элементами.

Кроме таких работ, отражающих новаторскую заостренность, представлена в Парке и другая тенденция, обращенная к традиционному опыту. Причем это делается не механически, не путем стилизации, но через выделение той предметной экспрессии, которая всегда отличала лучшие образцы искусства и которые созвучны современным настроениям.

Мне понравился, например, «Сидящий» З. Райцявичюса; он напоминает древнеегипетскую фигуру, но древняя форма преобразована здесь в новом духе. Или «Полет» С. Мишейкиса — вещь, отмеченная тектонической уравновешенностью движения и покоя, столь характерной для классического искусства.

Не все, конечно, одинаково удачно в Парке. Не всегда удается авторам достигнуть гармонии настроенческого пафоса и функциональной убедительности. Я думаю, например, что «Лежащая» К. Ярошевайте вызывает не слишком подходящие для парковой скульптуры ассоциации с надгробием. Есть вещи, которые выпадают из общего ансамбля своими стиливыми качествами и оказываются как бы «гвоздем не от той стенки». Таковы, скажем, работа М. Нарбутаса, возвращающая нас к стилистике «сецессиона»; излишне натуралистические, как мне кажется, в условиях пленэрного существования работы «Солдат и пахарь» И. Трояна и «Летний дождик» Д. Евремовас; вещь Ю. Кедайниса, решенная в станковом, не средовом ключе.

Можно было бы в ряде случаев предъявить претензии и чисто пластического порядка, когда литературная программа преобладает над пластикой, как в работе «Фольклорный мотив» уже называемого мной интересного скульптора Р. Мидвикиса, или где явны просчеты архитектурной организации, как в «Цветке» К. Мустейкиса. Иногда имеет место несоответствие материала замыслу: так, «Песня моря» Ю. Рузгаса сделана в мраморе, но по пластике гораздо ближе к граниту, а в «Масках» В. Вильдэюнайте камень и графическая накладка на нем не органичны друг другу.

Евгения Гаврилова — искусствовед (Ленинград)

И пусть не все здесь одинаково замечательно. А возможен ли вообще парк шедевров? Разные качественные уровни работ, я думаю, не только неизбежны, но

и необходимы. Для сравнения. Как фон, оттеняющий достоинства лучших.

По-моему, важно то, что скульптура не украшает Парк, а доминирует в нем. Это сразу выводит его из ряда обычных ансамблей декоративно-прикладного назначения. Поднимает значение творческого принципа. Здесь много разных по концепциям, стилистике и пластике работ, но все их объединяет одно настроение, одна медитационная сосредоточенность на размышлении («Назойливые мысли», «На страже», «Ожидание» и другие). Преобладание торжественно-элегической тональности, возможно, и сужает рамки звучания парковой экспозиции, но по-своему очень точно учитывает особенность данного места, где когда-то было старое кладбище, а сегодня рядом находится мемориал погибшим в войну. Это вносит качество преемственности.

Аайно Картна — искусствовед (Таллин)
Своеобразие Парку придает материал. Мы знаем, что гранит очень трудный материал. И часто скульпторы просто боятся работать в нем. А если и берутся, то обычно перевод в материал перепоручают мастеру-исполнителю. Отсюда утрата чувства камня, незнание его выразительных возможностей, которые мы нередко наблюдаем по нашим выставкам. Этот же Парк интересен и ценен, на мой взгляд, возрождением гранита как материала скульптуры. Здесь раскрывается удивительное богатство его возможностей. Разные работы выявляют его разные свойства — весомость ли монолита, как в работах Р. Урбанавичюса, игру и контрасты тектонических сил, как в «Кочующем облаке» Р. Матулайте, разнообразие фактурных качеств, как в «Горсе» А. Босаса и в «Осени» Л. Гарла, интересные колористические эффекты и т. д. Многообразие проявления свойств и качеств гранита составляет самостоятельную ценность этого собрания скульптур. Умение работать с материалом, максимально используя его выразительные возможности, недаром служит одним из критериев профессионального мастерства скульптора. Бывает, правда, что мастерство иногда демонстрируется ради мастерства. В каких-то работах материал не вошел в структуру образа. Плохо, когда хороший замысел не поддержан хорошей ремесленно-пластической культурой, но и наоборот тоже нехорошо. Потери болезненны и в том и в другом случае. Но зато там, где обе грани творческого процесса сливаются, там появляются удачи, вроде «Домового» Р. Казлаускаса и других.

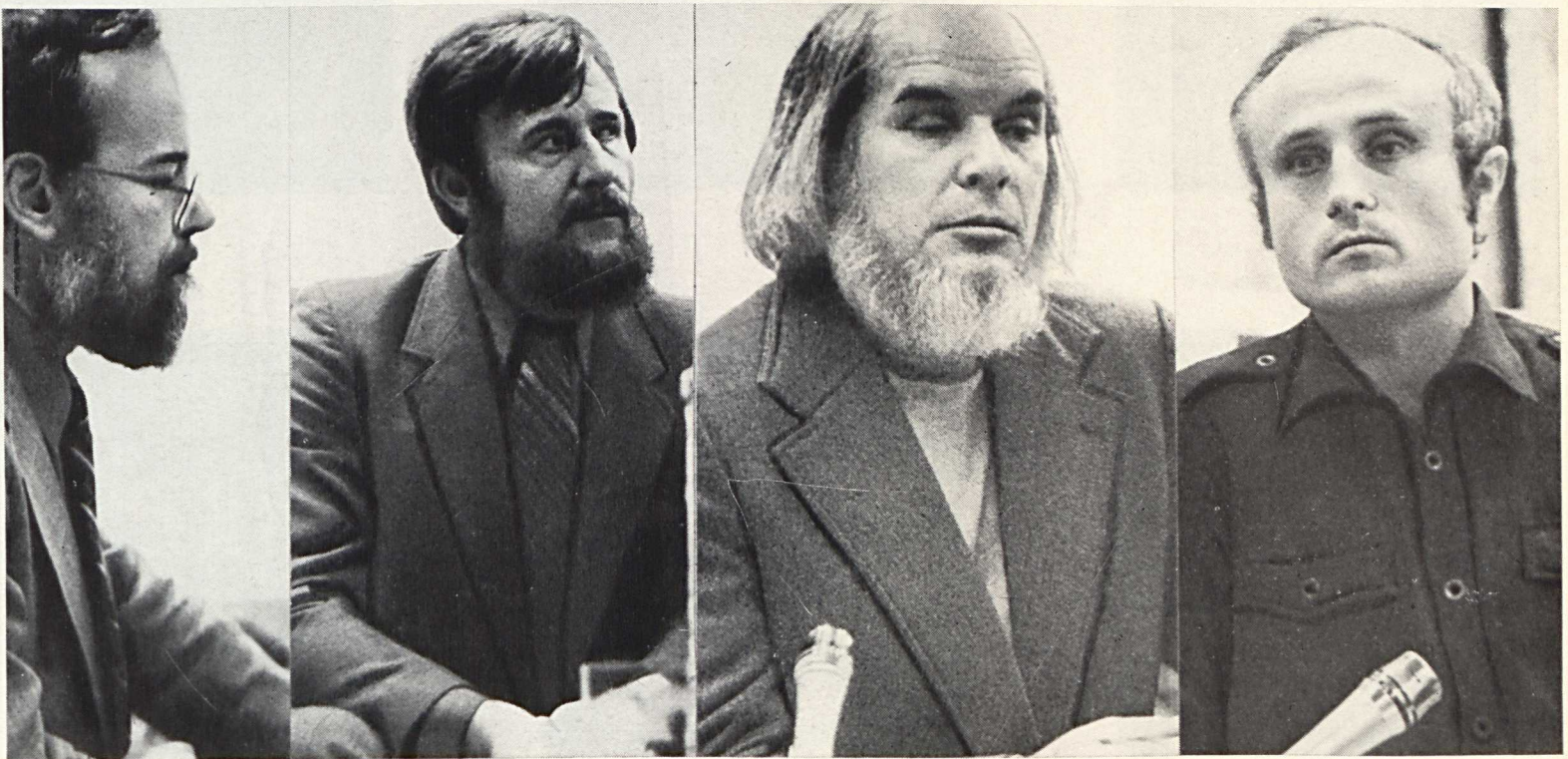
Регис Мидвикис — скульптор (Клайпеда)
Наверно, это правильно, что все выступающие говорят о наших работах с по-

зиций большого искусства. Но не все критерии одинаково хороши для разных жанров. В данном случае мы имеем дело не со скульптурой вообще, а парковой, имеющей определенное прикладное значение. От этого не уйти. И эта специфика влияет на средства выражения, на образность и т. д. Вне этой функции нельзя понять и оценить результат.

Что такое парковая скульптура? Не берусь ответить на этот вопрос однозначно. Наверное, здесь возможны разные решения, но мне лично интересно, когда парковая скульптура становится средством общения, школой эстетического воспитания. Постигание пластики в этом случае не ограничивается зрительными впечатлениями. В непосредственном общении со скульптурой совсем иначе воспринимаются масштабные величины. Через касание открываются фактурные свойства материала — его шероховатость или гладкость, граненость или мягкость моделировки... Я люблю, когда дети взбираются на мою скульптуру — она для этого и задумывалась. Или когда входят в нее, как в дом. Когда через деталь узнают целое, а цвет воспринимают предметно, осязаемо. С этого начинается настоящее знакомство со скульптурой как особым родом искусства. Без дидактики, не умозрительно познается здесь язык пластики. В этом я вижу большое воспитательное значение парковой скульптуры.

Нонна Степанян — искусствовед (Ереван)
В каждом деле — будь то спортивные игры или формирование научных школ, один из залогов успеха лежит в системности и последовательности действий и усилий. Трудно организовать какое-то начинание, но еще труднее сделать встречи постоянными. Клайпедчанам это удалось. И это уже прекрасно.

Парк скульптуры в Клайпеде в результате сложился. Это не сумма работ, сделанных за какой-то срок, в своей совокупности они представляют нечто большее. По существу, на небольшом пространстве городской территории удалось собрать многие творческие направления современной скульптуры Литвы и представить основные художественные силы республики. Более того, при всех различиях индивидуальных манер здесь открылись и некие общие черты, характеризующие литовскую школу скульптуры. За опытом Клайпеды вырисовывается художественная программа, которой всегда так недостает подобным начинаниям. Вот почему я считаю, что рассматривать работы и давать оценку этому Парку скульптуры надо с учетом данной программы, не поштучно, а ансамблево. Каждая работа в нем (как сильными, так и слабыми своими сторонами) выражает



По горизонтали

Р.Казлаускас
(Вильнюс)
«Курш». 1981

М.Навакас
(Вильнюс)
«Фантастическое
животное-I». 1977

К.Ярошевайте
(Вильнюс)
«Назойливые мысли». 1982

Л.Гарла
(Клайпеда)
«Начало» 1977

К.Степоновас
(Тельшяй).
«Ракушка». 1981

Р.Даугинтис
(Вильнюс)
«Барнабас уходит
в море». 1977

Р.Мидвикис
(Клайпеда)
«Кружение». 1979

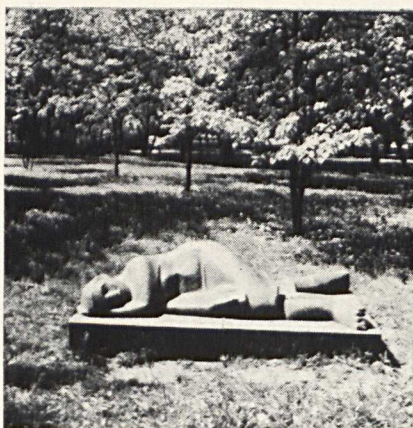
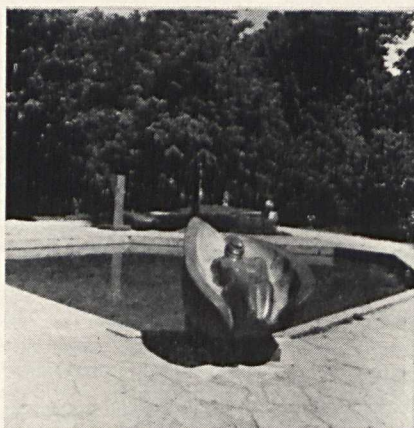
К.Ярошевайте
(Вильнюс)
«Лежащая женщина». 1978

Р.Антинис
(ст.) (Каунас)
«Дружба». 1981

И.Кедайнис
(Вильнюс)
«Мать». 1982

М.Навакас
(Вильнюс)
«Фантастическое
животное-II». 1978

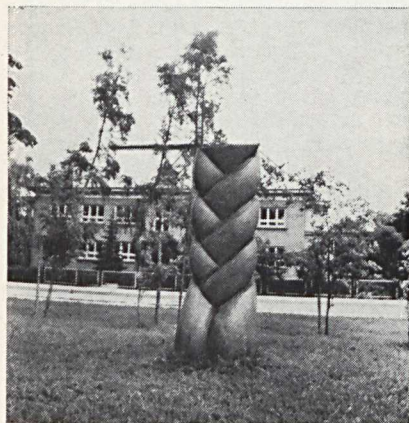
С.Мишейкис
(Клайпеда)
«Крик». 1981



М.Шляктавичюс
(Вильнюс).
«Связь». 1981

Д.Евремовас
(Клайпеда)
«Летний дождь». 1980

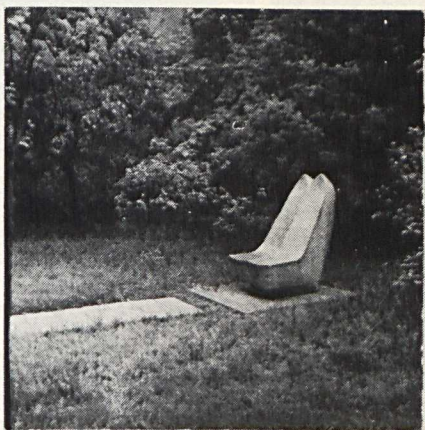
С.Мишейкис
(Клайпеда)
«День рождения». 1980



М.Нарбутас
(Клайпеда)
«Смильте». 1978

В.Крутинис
(Вильнюс)
«Побережье». 1977

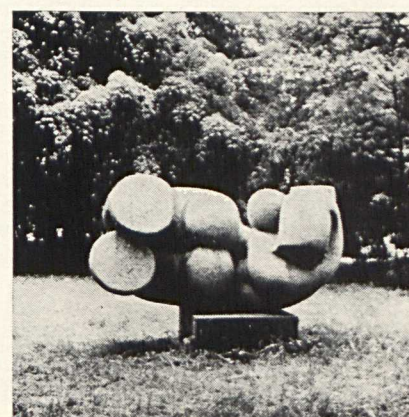
В.Скиргайлите
(Клайпеда)
«Прогулка». 1980



А.Кипас
(Вильнюс)
«Волна». 1977

Г.Ионкус
(Клайпеда)
«Скамеечка
на двоих». 1981

В.Урбанавичюс
(Вильнюс)
«Палец». 1981



К.Ярошевайте
(Вильнюс)
«Ростки». 1979

Л.Гарла
(Клайпеда)
«Осень». 1980

А.Смилингис
(Вильнюс)
«Вега». 1979

объективное состояние художественного процесса определенного исторического отрезка, ограниченного временем работы симпозиумов в Клайпеде. И думается, что всякая попытка что-либо изменить в этой экспозиции (убрать более слабое, добавить «шедевров») лишь исказит картину становления жанра декоративной скульптуры в литовском искусстве, которая, на мой взгляд, составляет главную ценность данного ансамбля. Появятся еще парки в других городах и республиках, но такого уже не будет, как не будет возврата 70-х годов, как не смогут завтра повторить себя сегодняшних и сами авторы.

Витенас Римкус — искусствовед (Шауляй) Говоря о Парке скульптуры в Клайпеде, мы упускаем одно, на мой взгляд, главное обстоятельство, что это явление не только художественное, но и социологическое. Он родился не вдруг и не на пустом месте. Его появление было подготовлено определенным развитием общественных запросов, сформировавшейся потребностью общества в красоте, в искусстве, с одной стороны, и возросшим потенциалом литовской школы скульптуры, желанием, в данном случае, ее молодого поколения найти практический смысл поиска самовыражения — с другой. Парк есть выражение многих объективных факторов, характерных для сегодняшней Литвы.

Надо сказать, что попытки выхода скульптуры в городскую среду в Литве предпринимались и прежде. Еще в 1972 году аналогичный семинар состоялся в Паневежисе. Но там были другие задачи — скульпторы работали над проектами, которые затем осуществлялись через Худфонд, чтобы через десять лет быть установленными в Паневежисе. В том же году уже другой пласт наших творцов — народные мастера собрались в Аблинге и создали замечательный аблингский мемориал.

Были попытки и другого рода. Скажем, в Каунасе уже оформился небольшой сад скульптуры отца и сына Антинисов. Не без влияния клайпедского Парка возникли новые экспозиции на открытом воздухе в Паланге и Шауляе. Таким образом, мы сегодня можем говорить уже о какой-то традиции и о преемственности, где профессиональные устремления тесно связаны с определенной социальной ситуацией и с национальным мироощущением. Вне этого контекста трудно понять многие особенности работ Парка.

Взять, к примеру, увлечение материалом, которое мы здесь видим. Формальные соображения не единственная тому причина и, вероятно, даже не главная. Здесь проявилось особое отношение к камню, характерное именно для Западной Литвы. Ее поля буквально усеяны гранитными валунами. Издавна ненависть к ним в народе сочеталась с каким-то обожествлением камня, своеобразным его культом. Не случайно здесь же, недалеко от Клайпеды, в Моседесе возникло такое явление, как Сад камней.

Гранит — материал трудный. Он требует навыков ремесла. Культура ремесла становится важным признаком качества произведения. Ограниченность во времени вносит в этот процесс момент импровизации, спонтанности, в которых прочитывается трудовая мощь скульптора, выявляется рука художника. Иногда мы забываем о ремесле, так органично оно переходит в форму. Иногда видим, как материал подчинил мастера, и это тоже интересно наблюдать.

Мне думается, не следует делить работы в Парке на хорошие или плохие. Надо оставить все как есть. Потому что там, где есть коллективное творчество — все работы одинаково имеют право на жизнь. Потому что Парк — не музей, а явление столько же социальное, сколь и художественное.

Ричардас Валатка — главный архитектор Клайпеды

Главный социальный смысл Парка все-таки в его воспитательной функции. Действительно, работы здесь разные. Вы-

ставляя их без отбора, мы будем воспринимать дурной вкус, так как при равноценном показе они уравниваются и в своих претензиях на качество. Не можем же мы предвзятую экспозицию вывеской: на что надо смотреть внимательно, а на что со скидкой на сроки, на трудности и т. д. Такие оговорки, видимо, невозможны. Как не может быть и другой оговорки, что мы здесь предлагаем нечто вроде аттракциона, где всего понемножку и на любой вкус.

Парк — явление общественное, а потому мы не можем не задумываться над тем, каким должен быть Парк скульптуры. По какому принципу делать отбор вещей для него и как их показывать? Кто этим должен заниматься? Мы предложили архитекторам подумать над формами организации парковой экспозиции, но удовлетворительного решения пока не получили. Объект такого рода не входит ни в какие рамки, инструкции и методики проектирования.

Генрих Игитян — искусствовед (Ереван) Здесь много говорилось о соответствии работ Парка данному месту и национальным своим традициям. Мы часто говорим о национальных традициях, забывая о других традициях — мирового искусства. Я рад, что здесь есть вещи, которые воплощают и эти традиции. — Бранкузи, Джакомо, Мура... которые встают в ряд современных художественных процессов. Это правильно. Потому что не бывает искусства местного, а есть искусство вообще. Или его нет. Мне думается, мы должны меньше сентиментальничать. Не все, что рождается, входит в историю. Только лучшее! Не надо стремиться к расширению. Надо улучшать и рафинировать экспозицию Парка. Надо научиться ее показывать, а не расставлять как мебель. У Парка должна быть своя драматургия, а значит и свой режиссер. Замечу — один режиссер. И чтобы у него был весь набор сценографических средств, включая и подсветку. Вот тогда только может получиться спектакль!

Владас Вильдженас — скульптор (Вильнюс)

Кто сможет взять на себя такое единоличное право судить, что хорошо, а что плохо? Даже если мы пригласим режиссера из Еревана — все равно его выбор будет или субъективным, или выражать мнение группы людей. Но всегда он будет ограничен вкусом и опытом своего времени и своего воспитания. Настоящий же судья в искусстве — это Время. Во многих странах существуют свои парки скульптуры. Можно по-разному к ним относиться, но они всегда интересны, когда отражают свое время и характер современного пластического мышления художников своей страны.

Нельзя разделять наш Парк скульптуры и симпозиум. Последний стал настоящей школой для многих наших молодых художников. Парк отражает творческий рост каждого, демонстрирует разные принципы и разные тенденции. Поэтому я считаю, что лучше оставить все работы. Надо еще хорошенько оценить то, что мы имеем, и заняться формированием экспозиции. Для этого надо пригласить дендрологов. Возродить искусство пейзажа, используя его для лучшей «подачи» скульптурных произведений. Откорректировать дорожки. Восстановить лужайки. Разредить древесные насаждения. Словом, завершить Парк.

Витенас Римкус — искусствовед (Шауляй) Очень часто мы почему-то, не успев закончить какого-то дела, тут же спешим его переделывать, ломая начатое... Думаю, что это не лучшая наша черта.

У этого Парка есть важное и ценное свойство — это его историзм. Он — явление определенного исторического времени в развитии нашего искусства. Поэтому я как-то очень настороженно отношусь к проектам его изменения. Кто даст гарантию, что, убрав сегодня одни не понравившиеся работы, со временем не появятся соблазн избавиться и от других? Это опасный путь.

Да, работы здесь разные. Они отражают коллективное творчество определенного поколения литовских скульпторов конца 70-х годов. И право каждого участника —

быть здесь самим собой. Кто-то успешнее работает при выявлении пластики материала, у другого интереснее образные искания... Надо, наверно, сгруппировать работы по какому-то принципу — по задачам, по тенденциям, стилевым и качественным признакам и тем обусловить границы их восприятия. Но не пытаться что-то принципиально менять. Время здесь входит составной частью в структуру Парка, как это было и с другими скульптурными ансамблями, например, деревянной скульптуры мастеров на Неринге. Все это явления одного исторического периода. Вместе они взаимно дополняют друг друга, составляя своеобразную цепочку исторической памяти. Поэтому всякое нарушение историзма в одном звене может отразиться на всей цепи.

Нонна Степанян — искусствовед (Ереван) Я думаю, что противоречие между желанием и действительностью здесь вполне разрешимо. В настоящем своем виде Парк еще не есть нечто окончательное и завершенное. Симпозиумы будут продолжаться, а значит будет пополняться и экспозиция. Но у Парка есть свои пределы. И что тогда?

А почему бы не сделать его с переменной экспозицией (насколько это технически допустимо)? Пусть это будет своеобразный Банк скульптуры, откуда работы постепенно станут переходить в другие, удобные для этого случая, городские ансамбли. Тогда хозяевам города можно было бы планировать свою деятельность по эстетической организации среды, что называется, «с прицелом», учитывая имеющийся резерв. Ведь уже и сегодня Парк своим присутствием влияет на город, задает особую «пластическую» тональность в нем. И это надо развивать и впредь.

Д. Матулайте
(Вильнюс)
«Кочующее озеро». 1979

Д. Зундаловичюс
(Вильнюс)
«Узел». 1979

Р. Казлаускас
(Вильнюс)
«Домовой». 1979

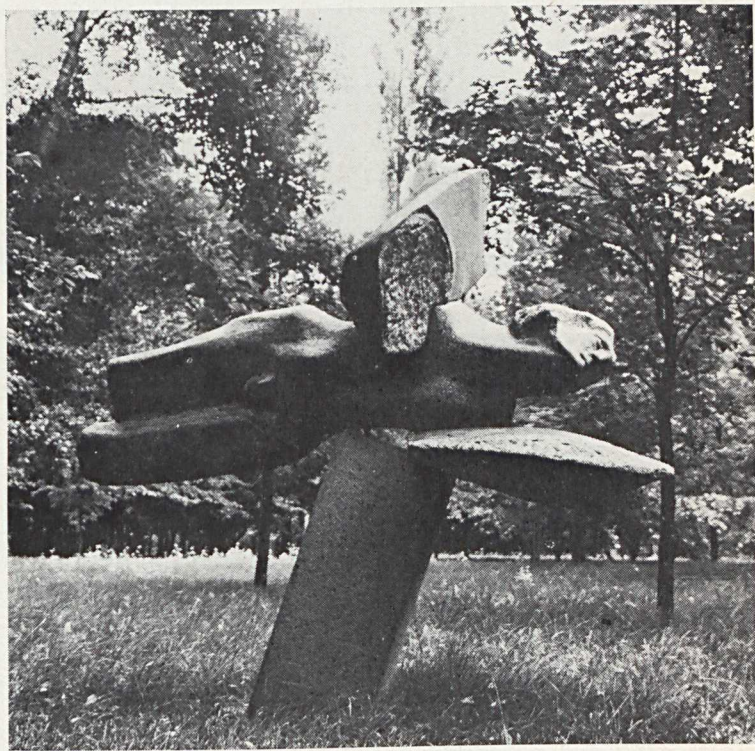
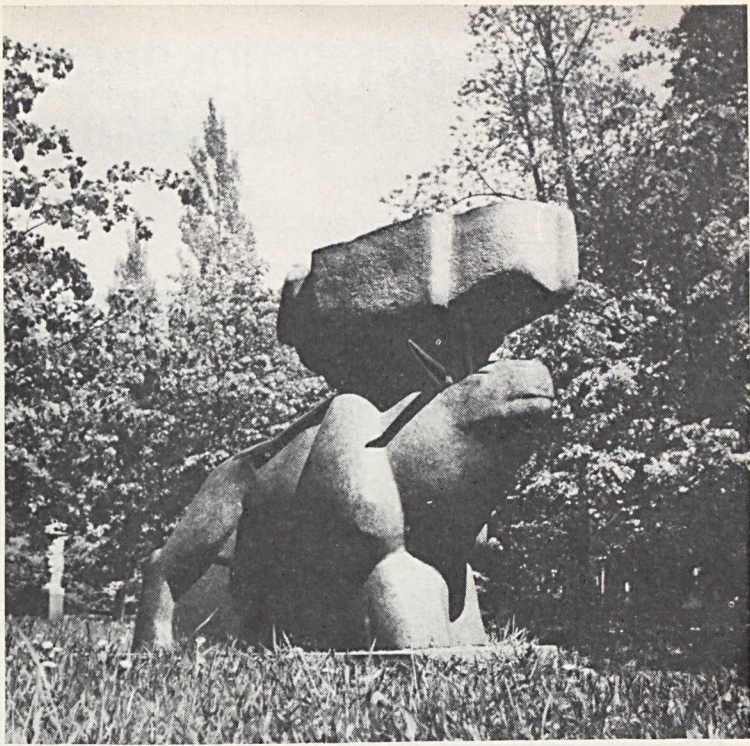
А. Босас
(Клайпеда)
«Торс». 1981

К. Мустейкис
(Вильнюс)
«На страже». 1982

Р. Даугинтис
(Вильнюс)
«Ночное». 1982

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

Что показало обсуждение! Как всегда, оно отличалось живостью и непосредственностью реакций, допускавшими полемическую заостренность мнений и крайности суждений. Но в их пестрой многоголосице яснее проявились разные стороны проблемы, наметились различные подходы к ее исследованию. С этой точки зрения, обсуждение в Клайпеде оказалось и полезным, и плодотворным. Оно, конечно, не сумело ответить на все вопросы, волновавшие организаторов и устроителей Парка скульптуры, но помогло их прояснить и сформулировать. Это уже немало, учитывая неразработанность проблемы «скульптура и среда». Рассматриваемая обычно как узкоискусствоведческая, она на обсуждении в Клайпеде вышла за эти рамки, предстала как проблема комплексная, находящаяся в сложном взаимодействии с общекультурными и социальными явлениями современной жизни. «Каким быть Парку скульптуры в Клайпеде!» — практический ответ на этот вопрос невозможен без выяснения природы этого нового явления, его функционального, градостроительного и социального назначения. Каждый из выступавших на обсуждении, пытаясь ответить на предыдущий вопрос, задавался новым. Круг их, разрастаясь, открывал новые грани и уровни в данной теме.





Р. Мидвикис
(Клайпеда)
«Фольклорный мотив»,
1980

Л. Стриго
(Каунас)
«Мысль», 1982

КАКОВО НАЗНАЧЕНИЕ ПАРКА СКУЛЬПТУРЫ!

Что это — музей, собрание «шедевров»?
Выставка новых работ! Декоративный ансамбль! Экспериментальная лаборатория! Место досуга и развлечения! Банк скульптуры!

ЧТО ПОКАЗЫВАТЬ В ПАРКЕ СКУЛЬПТУРЫ!

Только «своих» мастеров или представителей разных республик, разных художественных школ! Предпочесть заданность или свободу тематического репертуара! Развивать мифологию края или воплощать образы современности!

НА ЧТО ОРИЕНТИРОВАТЬСЯ ПРИ ЭКСПОНИРОВАНИИ!

Акцентировать ли черты общности художественных исканий или показать все разнообразие индивидуальных манер! Выставлять только лучшие работы или все сделанное за годы деятельности симпозиума!

КАК ОРГАНИЗОВАТЬ ЭКСПОЗИЦИЮ!

По принципу выставочной экспозиции или по законам сценического действия! На основе слиянности скульптур и пей-

зажа или соответствия функциональному зонированию территории Парка! Что должно доминировать — скульптура или природа!

Вопросов оказалось больше, чем готовых ответов, и именно поэтому, наверно, было бы преждевременно подытоживать сегодня этот обмен мнениями. Разговором о Парке скульптуры в Клайпеде, явлении действительно уникальном в своем роде, мы не заканчиваем обсуждение проблемы жизни скульптуры в среде.

Материал подготовила Н. Давыдова

отрицания

Александр Рябушин

Гипотетический историк искусства, штудировав в будущем журнал «ДИ СССР», вероятно, обретет уверенность, что рубеж 70—80-х годов был временем господства «странных» объектов не только в декоративном искусстве, но и в архитектуре. Конечно, сегодняшний читатель хорошо знает, что реальная среда состоит в основном из типовых сборных домов, однако и он, вероятно, начитавшись журнала, порой испытывает своего рода аберрацию зрения, и ему начинает казаться, что функционализм окончательно исчерпал себя, доживает свой век, отвергнут за ненадобность. И хотя это — всего лишь естественный результат отрыва авангардной теоретической мысли от реалий художественного процесса, представляется полезным время от времени оглядываться на эти реалии, осмыслять их как законную и достойную часть целого, не удовлетворяясь позой проницательного негативизма и уж тем более не пытаясь внушить такой взгляд читателю.

Все помнят, как именно вызревала сегодняшняя ситуация. Корни ее уходят в середину 50-х годов. Творческая перестройка той поры в целом оздоровила архитектуру, повернула лицом к жизни. Вместе с тем очень скоро со всей очевидностью обнаружилось и непредусмотренные негативные следствия принятых тогда профессиональных решений и теоретических установок. Повсеместно распространились штампы серости, монотонности, однообразия. В середине 50-х годов нас, архитекторов, покритиковали по части эстетики, а мы, перусердствовав, чуть было вообще не перечеркнули архитектуру как искусство; нас поправили в части стилистики — мы тут же поторопились снять с повестки дня вопросы художественности формы как таковой. Теперь все это в прошлом: такого рода односторонности давно (и хочется верить, окончательно) преодолены. Все мы помним, сколь противоречивыми были годы 60-е, когда наряду с огромными социальными достижениями массового индустриального домостроения обозначились очевидные профессиональные упущения, в конечном итоге означавшие общее падение мастерства и художественного уровня архитектуры. Во многом утратились владение архитектурной композицией, чувство пространства, ощущение человеческого масштаба, навыки пластической разработки объема, детализировки формы. Уменьшилась роль архитектора в проектно-строительном процессе, критерии количественные нередко подменяли собой качественные. Снизилась творческая атмосфера внутри профессии, ее общественный престиж; ослабла культурно-символическая и идеологическая роль архитектуры в обществе. Естественно поэтому, что наиболее ищущее крыло архитектуры стало занимать отчетливо негативную позицию именно в отношении доктрины функционализма, уходящей своими корнями еще в прошлый век, утвердившейся в первой трети нашего столетия, пошедшей затем на спад, но искусственно гальванизированной у нас на рубеже 50—60-х годов. В последнее время пересматриваются все основные установки этой доктрины. На смену стремлению «силовым» образом перестроить, перекроить исторически унаследованное окружение в соответствии с некими предвзятыми, «умственным образом» сконструированными и потому неизбежно абстрактными схемами — приходит позиция «изнутри», то есть стремление познать реальные, исторически сложившиеся жизненные тенденции в динамике их социального развития и тактично помочь им реализоваться. Однозначная обусловленность архитектурной формы функцией и конструкцией уступает место чисто художественному, во многом интуитивному подходу к ее разработке исходя из интересов образной выразительности. Модернистская по своей природе заикленность на «новациях» как таковых, будто бы являющихся безотносительной, абсолютной ценностью (отсюда принципиальный разрыв с традициями, историческими корнями, истоками), сменяется взвешанным отношением к исторической, в том числе национальной архитектуре. Стремление к «чистоте» форм, совершенных в своей абстрактной геометричности, зачастую отрешенных от реальной жизни, уступает место поэтизации жизненного многообразия, подлинно реалистической живописности предметной среды и т. п. и т. д.

Творческие результаты новейшей тенденции различны и совершенно непохожи друг на друга. Но их роднит специфическая близость — противостояние абстрактным функционалистским установкам формообразования. Обращает на себя внимание невыводимость этой архитектуры из простой функции, ее продиктованность особой логикой художественного воображения, образного мышления. Ну разве могут, к примеру, неожиданные постройкой В. Павлова в Иркутске быть объявлены исходя лишь из функции и конструкции (хотя автор и стремится практически всегда сохранить впечатление «объективности»)? А вызвавший много споров Дворец дружбы народов в Ташкенте? Здесь через все функционалистские предвзятости автор просто переступил. Архитектура новейшей тенденции, создает ли ее Е. Розанов или В. Красильников, В. Егоров или Г. Баравикас, братья Насвитисы или А. Меерсон, М. Гелзис или Т. Рейн, Ю. Гнедовский или В. Лебедев, Ю. Платонов или Г. Погосян, А. Полянский или Я. Белопольский, С. Сутягин или А. Косинский, О. Каландаришвили, Ф. Новиков, Р. Карп или другие выразители новейших веяний, — вся подчинена специфическим законам творческой

интуиции. Такая архитектура, как правило, шокирует традиционно сформированное функционалистское сознание, и это понятно. Во многих объектах очевиден «перебор» выразительных средств, заигрывание с массовым вкусом. Но вместе с тем нельзя отказать всей этой архитектуре в свежести подхода к решению задач, в творческой раскованности, смелости и подлинной художественности форм. Она программно неканонична и принципиально противопоставлена надоевшим, унылым штампам геометризированной архитектуры бетона, стекла и металла, которую лишь по инерции продолжают называть «современной», хотя она уже осталась в прошлом.

В процессе отработки выразительных средств, образного языка архитекторы сумели преодолеть упрощенные (а потому заманчивые в своей ложной понятности) представления об архитектурной форме и красоте как чуть ли не автоматических следствиях правильного решения вопросов функции, «правдивого» выражения во внешнем облике объекта его назначения, конструктивной схемы, материала. В жертву именно таким упрощенным представлениям, именно такой буквалистской «правдивости», не понятной никому из непрофессионалов и мало что дающей профессионалам, нередко приносилась в прошлые годы большая правда человеческой культуры и истории, всегда живущая в памяти общества. Если бы эти заузненные функционалистские установки были верны, парфеноном наших дней должен был бы стать полносборный жилой дом начала 60-х годов: функция проявляет себя однозначно и четко — одинаковые ряды жилых ячеек по горизонтали и вертикали; конструкция и технология производства тоже выявлены с предельной ясностью — даже стыки между панелями оставлены открытыми, демонстрируя схему сборки стеновых элементов; материал, что называется, налицо. Но все это не стало полноценной архитектурой и было отвергнуто общественным сознанием в своих претензиях представлять новый этап развития зодчества. Элементарная функционалистская «правдивость» оказалась слишком узкой для искусства архитектуры. Сегодня мы уже убедились и на практике и в теории: то, что хорошо функционирует, далеко не всегда хорошо выглядит; буквальное выявление использованных конструкций и материалов вовсе не гарантирует красоту объекта. Недостаточно также просто выразить во внешнем облике, что это здание панельное, а то, скажем, кирпичное, что в этом, предположим, живут, а в том лечатся. Нужно еще раскрыть господствующее отношение к тому или иному жизненному процессу, к обществу, отдельным людям; отразить через это отношение общественные ценности и идеалы, мировоззрение и эмоциональную атмосферу эпохи — все, что несет в себе полноценный художественный образ.

Все это так. Но следует видеть и другую сторону медали. Мы поглощены развенчанием устаревшей доктрины и под влиянием остроты момента склонны видеть в функционализме единственную причину всех бед и несовершенства окружающей нас среды. Он эту среду породил — это, действительно, так; но породил со всеми ее минусами и плюсами. Он определил стиль окружающего нас сегодня мира, но сформировал и способ его восприятия. А потому даже помимо нашей воли он неизменно пропитывает профессиональные мысли и чувства; его уроки то осознанно, то интуитивно влияют на наши предпочтения и выбор, намерения и поступки. Нет, перечеркнуть функционализм не так легко. Как правило, мы имеем дело с многосоставными системами причин и следствий, и объявить единственно функционализм ответственным за минусы наших собственных творений — это было бы слишком просто. В конце концов, однозначность и нетерпимость — тоже атрибуты функционалистски ориентированного сознания. Не будем же, развенчивая доктрину, оставшаяся на ее платформе, использовать ее аргументы и методы. Острая критика функционализма дала мощные импульсы творческому сознанию. Это бесспорно. Но одно дело творческое сознание, а другое — критика, теория, которые принципиально занимают позицию как бы вне творческого процесса — для объективности его изучения и оценки. Для теоретика и критика должно быть ясно, что новейшие творческие тенденции вывели именно на почве функционализма (во многих, часто противоречивых смыслах — отсюда и мотивы его тотального отрицания) и потому с неизбежностью впитали его соки; что уроки функционализма усвоены сегодняшней архитектурой глубоко и полно, а там, где этого нет — там нет сегодня и полноценного профессионального подхода. Развенчивая односторонность функционализма, мы совершили бы ошибку, полностью перечеркнув то, что составляет багаж функционалистски ориентированной творческой и теоретической мысли. Долгие годы пренебрежения самоценностью архитектурной формы могут резко качнуть маятник профессиональных предпочтений в противоположную сторону — к изощренному формотворчеству в духе нарочитой экспрессии и маньеризма. Такая опасность налицо — по многим симптомам. Эмоциональность архитектуры может достигнуть таких пределов декоративизма, что ортодоксальный функционализм опять станет восприниматься в качестве позитивной антитезы. Этого качения из крайности в крайность следует, видимо, избежать и, развенчивая функционализм, бережно хранить позитивные элементы его

наследия, в том числе связанные с ориентацией на сам принцип учета всеобщего и потому легко типизируемого, легко индустриализуемого в производстве — и вместе с тем не догматизировать этот принцип, не унаследовать невольно его отрицательных сторон, ограниченности доктрины в целом.

В самом деле: видим ли мы сегодня, например, новое отношение к потребителю?

Мы, профессионалы, в определенном смысле замкнулись в узком кругу правил, представлений о разрешенном и должном — все это совершенно непонятно массовому сознанию. И получается, что архитектор старается лишь для другого архитектора. Потому-то и отторгается массовым потребителем не только «архитектура бетона и стекла» (ее информационная бедность, а проще говоря — монотонность, особенно в районах массовой застройки, стала притчей во языцех), но и многие «странные» сооружения, яркие с точки зрения архитектора, однако непонятные для рядовых непрофессионалов, для которых мы работаем.

Именно поэтому, например, здание МХАТ в Москве, в свое время принятое (не без ряда оговорок) профессионалами, было отвергнуто массовым сознанием как «не театральное», «не московское» и т. п. А вот административное здание на Краснопресненской набережной (арх. Д. Чечулин), воспроизводящее со скромной долей обновления композиционный строй и стилистику классицистской архитектуры 30-х годов и потому воспринимаемое некоторыми архитекторами критически, большинству людей, наоборот, нравится. Подкупают, по-видимому, представительность и (возможно, это главное) «узнаваемость» форм, традиционно связанных с понятием достойного, солидного, освященного авторитетом и т. д.

Значит, чего-то мы недоучитываем в своем творчестве, чтобы, не снижаясь до дурного вкуса, тем не менее отвечать ожиданиям большинства людей, культурным нормам и предпочтениям, господствующим в обществе.

Кто, конкретно, этот массовый потребитель? До сих пор мы не имеем ответа, удовлетворительного с точки зрения профессионала-архитектора. Фактически мы не знаем, что именно нужно потребителю, он не понимает наших намерений. Факты массовой переделки балконов и лоджий, перепланировки квартир, замены оборудования, благоустройства придомовых участков и т. д. — все это свидетельствует о глубоком взаимном непонимании. Профессионал и потребитель часто говорят на разных языках. Ясно, что потребитель внутри себя разный. Но мы все еще ориентируемся на некую абстрактную среднестатистическую «человеко-единицу», чтобы, к примеру, квартиры были более или менее удобны для всех. Как такой функционалистский подход оборачивается негативной стороной. То, что усреднено, неизбежно оказывается непригодным для всех просто потому, что не годится для каждого конкретного, а не усредненного человека. Это «для всех» все еще носит абстрактный, внекультурный характер и выводит из поля зрения проектировщика конкретного человека, его неповторимую индивидуальность. Учитывая лишь формально всеобщие интересы — с высших гуманистических позиций, — мы неизбежно, как и критикуемые нами функционалисты, попадаем в порочный круг: исходя из абстрактного человека, производим ничего не говорящую личности среду и этим самым вновь воспроизводим образ абстрактного человека.

Мы все еще исходим из принципа, что людей нужно учить (или даже заставлять) жить определенным образом — опять-таки чисто функционалистская «жизнестроительная» установка. И можем столкнуться с тем, что люди не будут принимать и произведений новейшей архитектуры, а это, как известно, неприятно выражается в разных, подчас самых крайних формах.

Мы взяли проблему отношения к потребителю лишь в качестве примера, и таких примеров много. Даже отвергая в идеях функционализм, мы на деле широко используем его основы. Весь вопрос в том, чтобы использовать те из них, которые являются положительным завоеванием.

*

Даже «апостол постмодернизма» Ч. Дженкс, анализируя работы откровенных «истористов» типа Р. Эрита и К. Терри, подчеркивал, что нельзя делать вид, будто новой архитектуры XX века вообще не было. Эта архитектура — свершившийся и высокозначимый факт культуры нашего времени, и дальнейшее развитие профессии, бесспорно, будет происходить с учетом этого обстоятельства. Тем более это касается реалистически ориентированной архитектуры социалистического общества. Узкая доктрина функционализма осталась в прошлом, однако только архитектура XX века с ее мощным аппаратом решения функциональных и технических проблем, с ее развитым формальным языком, дополнительно обогащенным исторической традицией, является плацдармом будущего движения.

Столь же диалектично формируется отношение к другой грани функционализма, связанной с социально преобразующими потен-

циями архитектуры. Сегодня профессиональное сознание бесконечно далеко от неумеренных «жизнестроительных» претензий и веры в социальное всемогущество архитектуры. Вместе с тем необходимо ясно видеть коренные отличия ситуации в архитектуре социалистического и буржуазного общества. Для общества, впервые в истории сознательно проектирующего свое дальнейшее развитие и целенаправленно строящего новые формы бытия, объективно существующее обратное влияние предметных форм на жизнь приобретает самое актуальное значение. Выявляя реальные ростки прогрессивного нового в гуще жизненных процессов и обеспечивая предметно-пространственные предпосылки их укрепления и оптимального развития, а не посредством насильственного навязывания, предвзятого «исправления» жизни, социалистическая архитектура в состоянии ускорить осуществление общественных идеалов, воплощая тем самым свои социально преобразующие функции. Широчайшие возможности для выявления и реализации этих функций раскрывают градостроительные особенности социалистической архитектуры. Одним из примеров тут могут служить работы по групповым системам расселения в масштабах крупных регионов страны, что помогает решить одну из коренных для социализма проблем преодоления различий между городом и деревней.

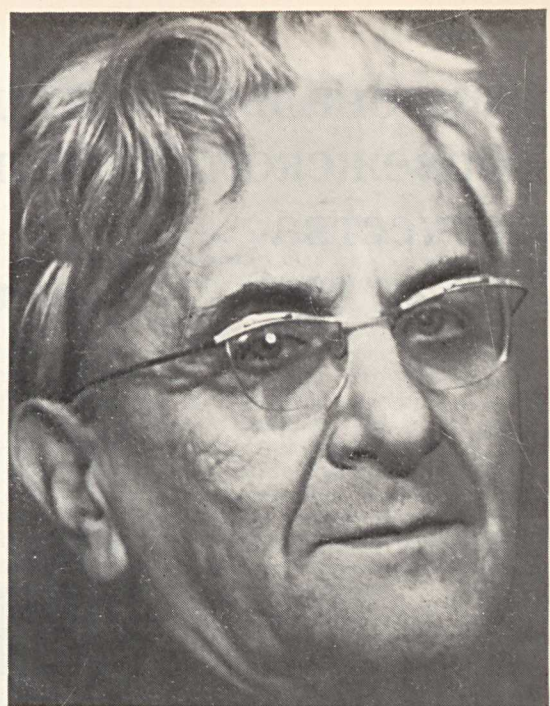
Социально ориентированный подход к совершенствованию существующих и разработке новых типов зданий и сооружений все чаще ставит нас перед необходимостью переосмысления традиционно укорененных в профессиональном сознании основ архитектурной типологии, рассекающей — по рецептам ушедшего в прошлое ортодоксального функционализма — живую целостность жизни на условно вычлененные и искусственно изолированные друг от друга функциональные процессы и соответствующие им однозначно профилированные по функции типы зданий. Существующий аналитический по своему смыслу типологический подход следует, по-видимому, дополнить противоположным — синтетическим, восстанавливающим утраченное представление о внутренней неразсторжимости, целостности реальной жизненной ткани. В частности, на этом пути вызревают идеи и начинаются первые попытки осуществления целостных многофункциональных комплексов — «сверхзданий», объединяющих и должным образом организующих широкую совокупность жизненных процессов в масштабах крупных фрагментов урбанизированной среды. Эта прогрессивная архитектурная тенденция, с одной стороны, преодолевает зафиксированный со времен функционализма разрыв между штучным архитектурным объектом и градостроительным комплексом, между типологической и градостроительной проблематикой, а с другой — выводит профессиональное проектирование на уровень задач культурно осмысленного комплексного формирования среды — не только городской, но шире — вообще среды предметной. Предметное творчество является одним из рычагов целенаправленной перестройки действительности. Это реальная и весьма заманчивая возможность. Но на пути ее реализации встречается ряд объективных трудностей, в том числе этического порядка, связанных с недопустимостью «навязывания» живому развитию жизненного процесса сконструированных «извне» и потому с неизбежностью абстрактных представлений о необходимом и должном. Н. Бердяев писал о кошмаре реализуемых утопий. Важно, чтобы в области целенаправленного формирования среды мы сделали не больше, чем допускает логика полного развертывания жизни, но и не меньше, чем позволяют нам наши социальные преимущества.

Введение к своей книге «Эпоха мастеров» Р. Бенэм завершил словами: «Современная архитектура умерла, да здравствует современная архитектура!» Бесспорно, эффектная, но неточная формулировка. Куда более прав Б. Дзевин, темпераментно утверждающий, что эта архитектура «жива, еще как жива!» Новая архитектура XX века перестраивается вместе с жизнью, все ярче выявляя специфику социального контекста. Что касается собственно функционализма, то он умер лишь как ортодоксальная доктрина, но не как составной элемент проектного метода. В этом качестве он продолжает жить в творческом сознании, проявляя себя специфически в различных общественных условиях существования профессии. Он сегодня не идеал и не ностальгия, но внутренний момент профессионального мировоззрения. У функционализма есть свой исторический шанс.

Судя по западному опыту, новейшие творческие тенденции не покрывает «зонтик» постмодернизма — даже при всей его принципиальной неохватности. Нам тем более вовсе ни к чему пользоваться этим чужим и не очень удачным термином. Но как бы там ни было с терминологией, бесспорно, что новые творческие установки подорвали казавшиеся неколебимыми догмы функционализма и открыли простор для иных концепций творчества — менее жестких, открытых влияниям быстротечной действительности, терпимых к многообразию поиска, включенных в единую цепь исторической преемственности. Нынешние споры уйдут, а творчество продолжит развитие, сплаывая с новейшими художественными открытиями лучшие элементы архитектуры прошлого, в том числе функционализма.

Герман Александрович Недошивин

(1910—1983)



Умер Герман Александрович. Многие знали, что он тяжело болен, что здоровье его не улучшается. И все же его уход из жизни поразил всех, кто его знал. Всем было трудно в это поверить. Еще труднее с этим смириться. Конечно, заслуженное счастье серьезного, глубокого ученого, каким был Герман Александрович, заключается в том, что его идеи, содержащиеся в опубликованных и неопубликованных при жизни трудах, остаются людям и тогда, когда приходит неотвратимый час смерти. Кроме того, и это тоже заслуженное счастье людей, подобных Герману Александровичу, он продолжает жить в работах и сердцах бесчисленных учеников, в нескольких поколениях искусствоведов, теоретиков и историков искусства, которых он обучил и воспитал на протяжении долгой преподавательской деятельности, в души которых вложил знание своего предмета, вдохнул самоотверженную любовь к искусству.

Все это так. И все это ни на йоту не облегчает тяжести нашей общей утраты. Потому что Герман Александрович был не только крупным ученым, не только великолепным педагогом, но и, в полном смысле слова, удивительным человеком. Причем не просто в житейском, общепринятом значении, но и в некоем высокоэстетическом плане, составляющем самую основу его творческой личности, его профессиональное кредо.

Как ни банально это может прозвучать, хотелось бы назвать это кредо — рыцарским. Он был истинным рыцарем науки — страстным, дерзким, бескомпромиссным и бесстрашным в утверждении всего, что считал истинным; снисходительным к окружающим и беспощадным к себе самому.

Мы потеряли не только доброго, отзывчивого, умного, обаятельного товарища, не только строгого, тонкого ценителя искусства, не только мудрого организатора научного процесса и ищущего теоретика. Со смертью Германа Александровича из нашей жизни ушел живой пример того, каким должен быть ученый.

И пусть с чем-то, о чем он писал или говорил, можно было спорить или не соглашаться, пусть он сам отказывался от некоторых своих мыслей, мужественно посчитав их неточными или ошибочными, — красота его творческой личности ни разу не могла быть поставлена под сомнение, в равной мере оставаясь образцом как для единомышленников, так и для теоретических противников. Недостигаемым образцом остались для всех изысканность его речи, особое изящество ищущего и разящего ума...

В советское искусствоведение Г. А. Недошивин вошел в середине 1930-х годов, вошел легко, вооруженный глубокими знаниями, с активной творческой позицией и разносторонними исследовательскими интересами. Его довоенные ста-

ты — шла ли в них речь о современной советской живописи, о портретах Кипренского или же о «Человеке с гвоздикой» Яна ван Эйка — воспринимаются сейчас как программная талантливая заявка молодого автора на то, чтобы сделать основным предметом своих занятий «сквозные» проблемы мировой художественной культуры, ее гуманистические принципы. Будущее подтвердило полную обоснованность научных помыслов ученого. И хотя в дальнейшем Г. А. Недошивин порой отвлекался от этой основной своей цели, он неизменно возвращался к ней, как кажется, особенно радуясь возможности вновь и вновь поразмыслить над эстетической и нравственной природой подлинных художественных ценностей. Содержательная основа его лучших работ лежит в плоскости именно этих исследовательских и человеческих импульсов.

Рано начал Г. А. Недошивин педагогическую деятельность. В течение двух десятилетий, включая тяжелые годы войны, он — университетский доцент, пользующийся завидной популярностью у студенческой молодежи. Среди его учеников много таких, которые уже справили свои юбилеи и которым уже есть на что оглянуться. И какой бы далекой ни была теперь для них студенческая пора жизни, они с благодарностью вспоминают лекции и семинары Г. А. Недошивина, вспоминают с нежностью атмосферу особого дружества, оставившую заметный след в их судьбе.

Лишь крупным ученым дано открывать перспективы в науке не только солидными фолиантами, но и просто статьями, отдельными публикациями, формулирующими новые идеи, выдвигающими плодотворные исследовательские задачи. В творческой биографии Г. А. Недошивина таких работ можно насчитать совсем немало, и их научный потенциал сказывается во многих областях советского искусствоведения. Несколько этюдов о Репине, написанных в первые послевоенные годы и наметивших важные аспекты в изучении русского классического реализма XIX века, — один из наглядных тому примеров. Последние 20—25 лет — время особенно целеустремленного научного и художественно-критического творчества Г. А. Недошивина. Это годы, когда его исследовательская активность тесно переплеталась с его большой работой в Московской организации Союза художников, когда глубоко проникали друг в друга его наблюдения над современной творческой практикой советских мастеров, с одной стороны, и его раздумья над общими закономерностями художественного процесса в XX веке — с другой; когда, наконец, его кабинетные занятия часто перемежались выступлениями в дискуссиях.

Главным вещественным результатом этих творческих интересов Г. А. Недошивина стал его известный капитальный труд «Теоретические проблемы современного

изобразительного искусства», вышедший в свет в 1972 году. Но по-своему не менее осязаемыми стали и другие результаты, хорошо знакомые участникам и свидетелям нашей художественной жизни.

За десятилетия своих научных и художественно-критических занятий Г. А. Недошивин написал много, очень много. Число опубликованных им работ значительно превышает сотню. И вместе с тем не надо быть особенно дотошным историографом советского искусствоведения, чтобы обнаружить: некоторые его коллеги-ровесники выпустили за это время больше вставших на рабочую полку книг. Если глядеть на дело со стороны, можно бы лишь ставить в вину Г. А. Недошивину его слишком жестокое отношение к своему дарованию, к своим огромным знаниям, к своим силам и времени. Однако такие вполне объяснимые упреки не учитывали бы главного — того особого чувства личной ответственности перед «текущим моментом», которое всегда было свойственно Г. А. Недошивину, которое, можно сказать и сильнее, определяло его профессиональное самосознание и которое часто заставляло его откликаться на нашу художественную злободневность, откладывая на будущее осуществление многих капитальных замыслов.

Не так легко выделить одну, главенствующую, сферу творческих интересов Г. А. Недошивина. Он был одним из наших ведущих теоретиков искусства, свободно ориентировавшимся в истории мировой эстетической мысли, глубоко вникавшим в социологические проблемы культуры, посвятившим несколько специальных работ художественным взглядам классиков марксизма-ленинизма. Острым чувством образной плоти экспонируемых произведений, доскональным знанием современной социально-культурной ситуации привлекали внимание его художественно-критические выступления. Много и очень плодотворно трудились он над изучением «горизонтальных срезов» историко-культурных процессов XX века. Правильнее всего, наверное, будет сказать, что именно сочетание всех этих устремлений и было ведущим свойством творческого облика Г. А. Недошивина, главной причиной авторитетности его печатного и устного слова.

Г. А. Недошивин был твердо убежден в том, что искусствоведческая истина, если она действительно имеет основание считаться таковой, включает в себе серьезную нравственную ценность. Это его завет всем нам.

*Олег Буткевич,
Григорий Стернин*

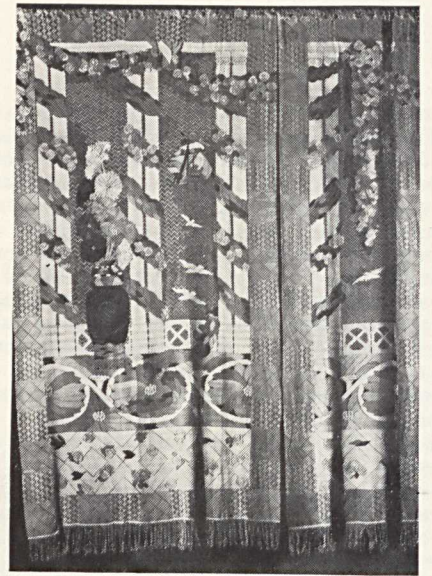
Национальные традиции норвежского прикладного искусства

Мирослава Безрукова

Корона для невесты.
Позолоченное
серебро.
Берген.
Нач. XVII в.

Голова дракона
с кровельной башни.
Дерево.
Церковь
в Несе.
Халлингдаль. XIII в.

Часть
резного портала.
Дерево.
Церковь в Рёне.
Вальдрес
2-я пол. XIII в.



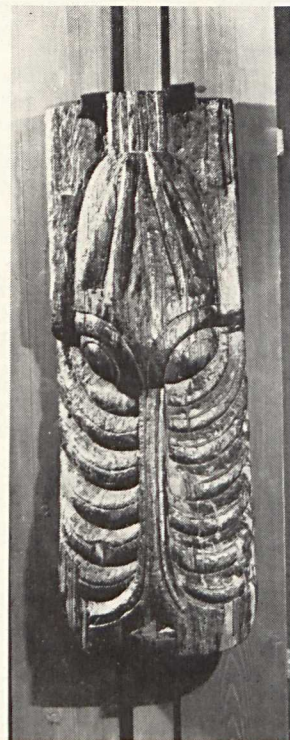
Ткань вышитая.
Тафта,
шелк
Нурлан.
2-я половина
XVIII в.

Фрида Хансен.
Портьеры
«Праздник».
Ткачество.
1920 г.

Уникальная экспозиция «Восемь веков норвежского прикладного искусства», показанная в Ленинградском Эрмитаже и Государственном Историческом музее в Москве, стала заметным событием в культурной жизни нашей страны. Впервые в Советском Союзе демонстрировались шедевры, являющиеся собственностью трех крупнейших художественных собраний г. Осло: Норвежского народного музея, Музея прикладного искусства и Университетской коллекции древностей. Все экспонаты (а их насчитывалось около 150) представляют собой яркие примеры норвежского народного творчества, но, пожалуй, наивысшего совершенства мастера Норвегии достигли в двух наиболее древних и наиболее развитых сферах художественных ремесел в своей стране — резьбе по дереву и ткачеству. Самые ранние из представленных произведений прикладного искусства относятся к эпохе средневековья, самые поздние созданы в начале нашего столетия и пе-

сут на себе печать стиля модерн: хронологические рамки выставки охватывали поистине большой период. Тем более важно подчеркнуть одну из особенностей, характеризующих развитие прикладного творчества в Норвегии на протяжении многих веков, — постоянное тяготение мастеров к национальной традиции, основы которой закладываются и наиболее выразительные черты формируются еще во времена викингов. Замечательное начало этой традиции заключается в том, что издавна (и теперь!) любой из предметов повседневного народного быта — именно такого рода экспонаты составляли содержание выставки — любовно создавался художником-мастером. Он не профессионал, как мы теперь говорим. Он — ремесленник. Умелец, творящий подлинные чудеса искусства. В его руках оживал материал. Он был терпелив, прилежен, старателен. В этой связи норвежская выставка дала отличный урок человеческого трудолюбия — одной из исходных по-

зиций всякого подлинного народного творчества. Нельзя не восхищаться искусной резьбой по дереву, которая сплошным кружевным узором украшает порталы (фрагмент портала из церкви в Рёне, Вальдрес, XIII в.), декоративные панели, капители столбов, скамьи, маски в интерьерах уникальных средневековых деревянных норвежских церквей (XIII—XIV вв.). Этот узор, сложный и тонко выполненный в разных техниках, складывается из традиционного звериного, а затем растительного орнамента, плетенки в сочетании с фигурами животных, а позже и людей, главным образом персонажей скандинавского эпоса, порой объединенных действием в самостоятельные сцены (кресло, Вальдрес, 1685). В качестве декоративных деталей, имевших также и смысловое символическое значение, вырезались фигурки домашних птиц, коней, львов, оленей, драконов — наиболее распространенного образа из фантастических животных (голова



Чайник.
Дерево,
серебро.
Треннелаг.
Нач. XVIII в.

Шпалера
«Пять разумных
и пять
неразумных дев».
Шерсть,
лен.
1700—1750

Кресло.
Дерево.
Вальдрёс.
1685

дракона из церкви в Несе, Халлингдаль, XIII в.). Эти детали венчали кровлю или украшали спинку кресла.

На выставке экспонировались также деревянные резные ларцы (XIII—XIV вв.), фигурные сосуды для питья (XVII—XVIII вв.), ложки, пивные кружки, чаши и ковши (XVII—XIX вв.), большая коллекция катков для белья, орнаментированных расписным акантом и резьбой (XVIII—XIX вв.), оригинальные чайники с отделкой серебряными деталями (чайник из Треннелага, XVIII в.), а также табакерки и шкатулки (XIX в.).

Со времен викингов и до сегодняшнего дня дерево служит основным материалом для народных мастеров Норвегии. Поэтому древняя профессия резчика, связанная с его обработкой и строго подразделявшаяся на узкие специальности (резчик порталов, резчик алтарей и т. д.), по-прежнему сохраняет свой престиж. К эпохе викингов восходят и наиболее ранние и замечательные из обнаруженных во время раскопок образцов народного ткачества. В XVI веке, уже в после-реформационный период, когда у страны устанавливаются контакты с другими культурными центрами Европы, в этой области наблюдается новый подъем. Об этом свидетельствуют настенные ковры (XVII и XVIII вв.), фигурные сцены в которых исполнены по мотивам наиболее популярных в народе библейских притч; чехлы для подушек с изображением цветов и птиц, реже — с фигурками всадников в орнаментальном обрамлении; использовавшиеся в торжественных случаях постельные покрывала, изготовленные также из шерсти и льна. Традиционные орнаментальные мотивы, построенные на сочетании элементов реального и фантастического растительного и животного мира с образами героев древних сказаний, часто украшают текстильные изделия, относящиеся к более позднему времени.

В экспозиции были подчеркнуты достижения в области ковроткачества на рубеже XIX и XX столетий. Наряду со шпалерами безмянанных мастеров первой половины XVIII века «Пять разумных и пять неразумных дев», «Поклонение волхвов», в которых ярко выражен декоративный — цветовой и орнаментально-линейный ритм, внимание привлекают шпалеры Ф. Хансен и Г. Мунте, художников первой половины XIX века, не раз экспонировавшиеся на международных выставках.

Видный живописец и график Герхард

Мунте известен также своими работами в области монументального и декоративно-прикладного искусства. Им изготавливались картоны для шпалер, эскизы для мебели. Его главной работой считается декоративное оформление Хоконсхалле в Бергене, где Мунте продемонстрировал свой интерес к историческому прошлому северного региона Европы.

Особую славунискало имя Фриды Хансен. Великолепным образцом ее мастерства являются парные портьеры «Праздник» (1920, техника просвечивающего ткачества). Портьеры привлекают пещной серебристо-голубоватой гаммой с розоватыми оттенками. Основой их образного решения является ритмическое сочетание цветочных мотивов розеток, гирлянд, которые дополняют птицы, изображенные в полете над морем, и замерзший вдали силуэт корабля. Портьеры Ф. Хансен являются примером ручной работы высокого класса. Как показала выставка, важной в норвежском прикладном творчестве была специальность рисовальщика и мастера декоративной росписи. В экспозиции было представлено оригинальное изображение льва, относящееся к XII столетию, исполненное на деревянной основе контурным рисунком дегтем.

Спустя шесть столетий в разных регионах страны, а в особенности в Телемарке, широкое распространение получает русемалинг — норвежская живопись, в которой сказалось влияние европейских стилей в искусстве — барокко и рококо. Но стойкая местная деревенская традиция придала национальное своеобразие этому виду творчества. В течение почти двух веков пышная нарядная роспись покрывала стены интерьеров, мебель — сундуки, скамьи, кровати, исполненные из дерева предметы домашнего обихода. Цветы и фрукты, обильный растительный орнамент, а также библейские сцены и реже — композиции на темы из крестьянской жизни составляют содержание этих росписей.

Помимо памятников деревянной резьбы, художественного ткачества и декоративной росписи экспозиция включала великолепные образцы шелковых тканей — ярких, красочных, праздничных, продукцию первых стекольных и фаянсовых заводов, возникших в Норвегии в XVIII столетии. Внимание привлекали также художественные изделия из металла, в особенности из серебра — ложки, кубки, чайники, кофейники, суповые миски, украшения, миниатюрные флаконы для духов. Уже в

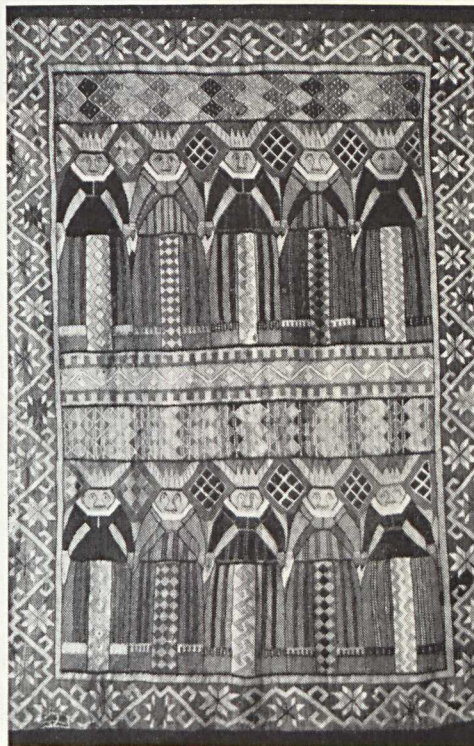
XVI веке была широко известна деятельность бергенских золотокузнецов. Сложная по своему орнаментальному решению, искусно выполненная серебряная с позолотой корона для невесты (начало XVII в.), шкатулка с туалетным прибором (1881), кружка, изготовленная в 1899 году Д. Андерсеном для Всемирной выставки в Париже в 1900 году, удивительным декором которой стали мотивы традиционной плетенки, — все эти экспонаты отличает высокое эстетическое качество. В прошлое уходит время безмянанных мастеров, и на целом ряде предметов становится уже возможным обнаружить подпись их создателей.

Неизменной чертой творчества норвежских мастеров на протяжении столетий является их прочная связь с национальной традицией. Она продолжает жить и в фольклорных сюжетах, и в орнаментальных мотивах, материалах и технике. Ее сила также в отношении к природе как источнику вдохновения. Не случайно устроители выставки экспонировали произведения искусства в сочетании с фотографиями, на которых зритель смог увидеть памятники старинного народного зодчества, органично вписанные в тихие уединенные горные долины, в полные неповторимого своеобразия северные ландшафты.

Не на всех этапах развитие норвежского прикладного искусства было поступательным. Оно корректировалось и было обусловлено всем ходом исторического развития страны, потерей ее независимости или обретением самостоятельности, что приводило, соответственно, к застою или расцвету художественной культуры. Экспозиция отразила эти мотивы. Но она показала и постоянный, неугасающий интерес общества к народному творчеству, которое оказывает вдохновляющее воздействие и на современных мастеров.

Демонстрация выставки норвежского народного искусства представляла особый интерес, потому что советские музейные собрания не располагают памятниками подобного характера.

Организованная в рамках советско-норвежского культурного сотрудничества, выставка, несомненно, является еще одним вкладом в развитие художественного обмена, творческих связей между народами Советского Союза и Норвегии. Она — свидетельство расширяющихся всесторонних отношений двух дружественных стран.



Шведское стекло

Инна Кириленко

Художественное конструирование в Швеции базируется на традиции, которая характеризуется стремлением создать «красивое изделие для каждого дня». Эта установка и определила стилиевой идеал шведского производства, для которого типичны подчеркнутая, иногда утрированная простота, деловитость облика, «вещность». Эта тенденция развивалась также и в декоративном искусстве, ярче всего проявляясь в изделиях из стекла. Эстетическая особенность шведской школы стекла — простота и ясность форм изделий. Ей присущи сдержанность, тщательная проработка функционального аспекта формы, опора на широкую культурную традицию, специфическую высокую культуру быта. Многие изделия шведских дизайнеров прочно вошли в классику современного мирового дизайна. Фирма в г. Оррефорсе определила и определяет стилистическое направление и творческий поиск в шведском стекле уже в течение нескольких десятилетий. Фирма является хранителем ремесленных традиций и создателем новых технологий. Одной из новаций фирмы, которая легла в основу целого направления в производстве массивного цветного стекла, является стекло «грааль». Образ изделий этой технологии чем-то связан с темой средневековой легенды. (В средневековой мифологии «грааль» — название чаши из цель-

ного изумруда, которой пользовался Христос во время тайной вечери.) В производстве стекла «грааль» резбa рисунка по цветным слоям является только промежуточной стадией в сложном процессе. Отделанное резбой изделие снова возвращается в гуту, и при высокой температуре в печи орнамент приобретает плавность и естественную «стеклянность». В ранних изделиях «грааль» материал был светлым, прозрачный, тонкостенный, а с 30-х годов изделия тяготеют к тяжелым, массивным формам, на которых рисунок располагался глубоко в основном бесцветном слое. Затем технику «грааль» стали комбинировать с техникой «ариель», которая создает воздушно-пузырчатый материал. И в современном производстве продолжают технику «грааль» комбинировать с техникой «ариель».

Это были первые изделия, которые открыли дорогу на мировой рынок шведскому стеклу.

Большую роль в развитии технологии и искусства стекла «грааль» и «ариель» сыграл выдающийся шведский художник-дизайнер Эдвард Халд. Нелегко охватить все, что создал Халд. Его личное знакомство с известным французским художником Матиссом, многолетние творческие поиски в фарфоре, керамике привели к тому, что он создал стиль, отличающийся неповторимостью форм.

Влияние Матисса на творчество Халда сказалось на ряде его известных изделий, выполненных гравированным методом. В частности, традиционная для Матисса тема танцовщиц получила пластическое развитие в изделиях из стекла, выполненных Халдом. Из ранних работ — это

Анн Вэрфф
Фрагмент
вitraжа в интерьере
одного
из учреждений
в г. Калмар

Экспозиция
изделий в технике
«грааль» фирмы
художественного
стекла в г. Оррефорсе



На стр. 39
Гуннар Сирен
Ваза и бокалы.
Хрусталь

Энн и Гёран Барфф
Композиция «чайник».
Стекло

Олле Альбертус
Графин. Хрусталь

гравированный графин, из более поздних — ваза с изображением девушек, играющих в мяч.

Последние работы талантливого шведского художника-дизайнера, скончавшегося в 1977 году на 97-м году жизни, обладали творческой оригинальностью и свежестью, и по сей день они украшают Музей художественно-промышленных изделий в Осло.

Творческие приемы Халда и его коллег успешно развиваются их последователями. Среди них шведские критики выделяют Бертил Вальена, Олле Альбергуса, Ларса Хелстена, Гуннара Сирена и др. Работы каждого из них характеризуются особым пониманием материала и оригинальной творческой манерой использования традиционных методов и новаций.

Особо следует отметить Бертил Вальена. Находясь в постоянном творческом поиске, он умело сочетает несколько технологий в разработке одного изделия (вплавление тонких металлических пластинок с внутренней стороны, применение пескоструйной обработки и т. п.), что позволяет получить сложный декоративно-цветовой эффект.

Вазы и графины из хрусталя Олле Альбергуса, продолжая старые традиции, являются примером нового шведского функционализма и в то же время знаменуют принципиально новый подход к формообразованию изделий подобного вида.

Новую тему внесли произведения Ларса Хелстена в создание образа современного интерьера. Это работы с дутым стеклом в виде фантастических пузырячатых скульптурных светильников растительных форм, которые удачно сочетаются с большим пространством общественных помещений

и современной мебелью.

Помимо этого Гуннар Сирен в 80-е годы создал серию хрустальных изделий способом дутья оптической спирали с нетрадиционным рисунком. Его изделия обладают удивительным эффектом отражения и создают неповторимую игру бликов. Он также работает в цветном стекле, создавая гравированные кубки, чаши, бутылки с «рустической» псевдокрестьянской декорацией.

Оригинальные решения скульптурного декоративного стекла в своих работах создают Эва Энглунд, Энн и Гёран Барфф. Эва Энглунд варьирует композиции и формы, напоминающие чаши и как бы сформированные из пластической массы гутного стекла.

В своих скульптурных формах Энн и Гёран Барфф создают особое пластическое изделие, напоминающее традиционными формами, например, чайник, и в то же время они решены символически, осмыслены как текучая пластическая скульптурная масса. Их образы несут нечто фантастическое, наивное и непосредственное. Авторы максимально используют пластические возможности расплавленного стекла.

В связи со сложным экономическим положением и трудностями сбыта в последние годы возникли мобильные формы производства, основанные на экспериментальных поисках, что позволяет более гибко реагировать на все более дифференцирующиеся вкусы и потребности населения. И наиболее отвечают такой ситуации художники, работающие в индивидуальных мастерских, непосредственно следящие за развитием вкусов потребителей. Среди этого направления в шведском дизайне

стекла можно назвать Эву Ульберг, Осу Брандт и Анн Вэрфф.

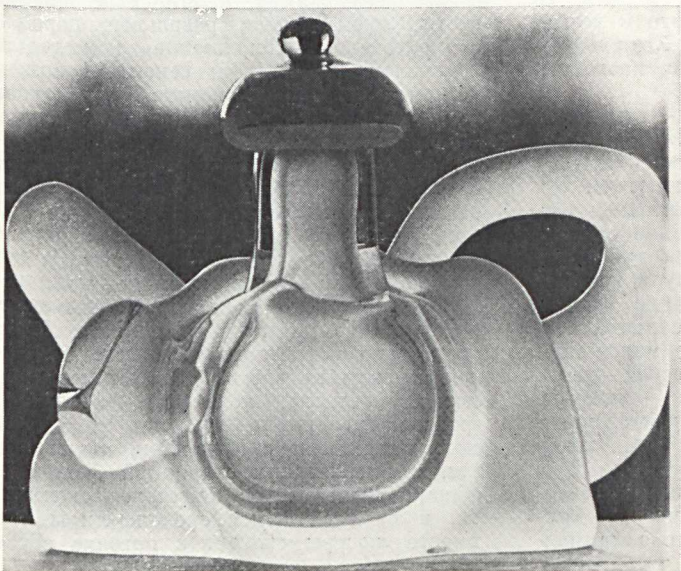
Эва Ульберг создает запоминающиеся бокалы, стаканы, даже картины на стекле лаконичной формы и живописной фактуры за счет «вплавления» в стеклянную массу различных изображений, например, летящей птицы.

Оса Брандт разрабатывает изящные скульптуры небольших размеров, в которых сквозит сдержанность, строгость в выборе цвета.

Работу в интерьере успешно выполняет Анн Вэрфф. В ее витражном искусстве сочетаются лаконичность и строгость художественных форм наряду с богатством технологических приемов.

Художники влияют на массовую продукцию. Акцент на эксперименте и поиске тесно сливается с разработкой направления массовой продукции, причем качество и культура производства столь высоки, что не позволяют проводить резкой грани между уникальной работой художника и серийным изделием. Это сложилось в результате неразрывной преемственности особенностей ремесла, широкого обмена идеями наряду с жесткой рыночной конкуренцией. Жизнь заставляла шведских художников и менеджеров быть, с одной стороны, особо внимательными к наследию национальных бытовых обычаев, с другой — быть внимательными к новациям и в области технологии.

По сообщениям шведской прессы, для стеклянной промышленности в последнее время характерно состояние упадка. Поэтому квалифицированные мастера уходят с предприятий в индивидуальные мастерские.



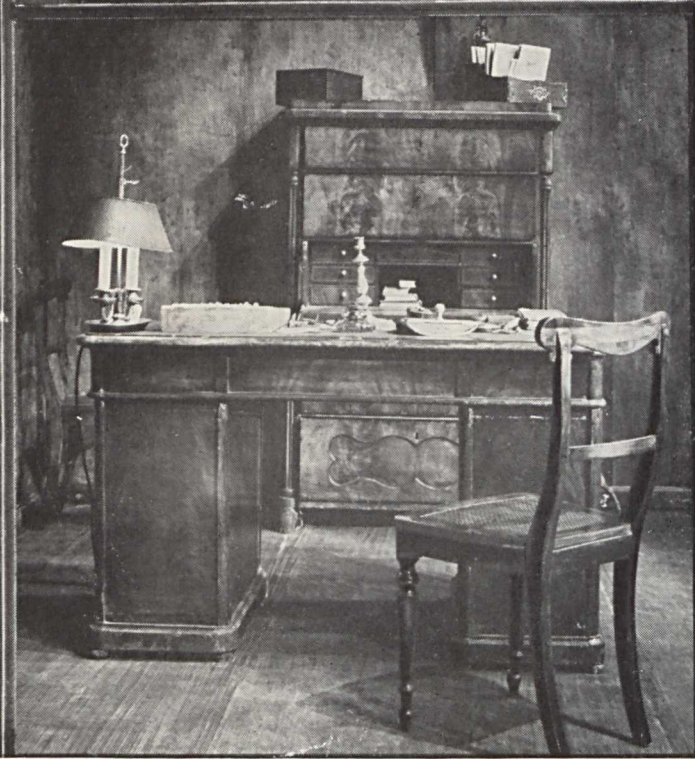
И ВНОВЬ НА СЦЕНЕ ПАВИЛЬОН

Галина Николаева



Интерьер на сцене БДТ для спектакля «Кроткая» по повести Ф. М. Достоевского. Режиссер Л. Додин, художник Э. Кочергин.

На сцене «театра в театре» — дальний план, эпизод «Визит к тетюшкам Кроткой». Он — О. Борисов, Она — Н. Акимова, тетюшки — Т. Тарасова, И. Ефремова



«Кроткая» — спектакль по рассказу Ф. М. Достоевского, названному им «в высшей степени реальным». Режиссер Л. Додин, сценограф Э. Кочергин, театр БДТ, Ленинград. Но что сегодня для художника есть высшая степень реальности?

Достовернейшая фактура потекших тоскливых обоев и подлинность мебели, ее стиль и старинность? — Все это и всегда у Кочергина так, именно так. Хотя, пожалуй, здесь все более сгущено, насыщено реальным содержанием.

Кроткая открывает сумочку — отцовский янтарный мундштук мелькнул в ладони, и вот он под лупой закладчика. И мы из зала словно бы тоже рассматриваем его под лупой: уж таков этот видимый, пронзительно открытый, подробнее описанный писателем, оцененный на рубли закладчиком, мир вещей. Стукнули костяшки счетов, хрустнули новенькие бумажки. На сцене — квартира закладчика кассы ссуд, в глубине же некое малое пространство за плотной занавеской — зала. Там — как бы другая сцена, «театр в театре». Там, сменяя друг друга, мелькают сцены воспоминаний, это театр памяти.

На ближней сцене — интерьер, классический интерьер, его сценическая «интерьерность» виртуозна. «Киот с лампад-

кой», «шкаф и в нем несколько «книг», кресла, стулья и прочая «скудная» мебель закладчика — прямые цитаты из Достоевского. Вещи натуральные, реальные, жившие среди людей, носители обширной информации: о времени (письменный стол периода эклектики — тогда писался рассказ, стол и выглядит новее и прочнее). Лампа, чернильный прибор, счета, лупа, ключи, револьвер, коробка с картотекой — снаряжение закладчика; хозяин не привязан к вещам, и они к нему равнодушны; видимо, покупалось самое необходимое из старья на толкучке. Но внезапно военный порядок в их расстановке. А присмотревшись более пристально, мы увидим, что кресла, стулья, столы странным образом между собой соединяются в форме, в цвете, в тоне и неуловимо и непрямо указывают на то, что хозяин — «человек с воспитанием». И правда, в обшарпанности потемневших и сырых запущенных обоев его белее разительно ослепительной белизной: свежее сорочки, в меру накрахмаленные простыни, скатерти, полотенца — как-никак «родовой дворянин». Роскошь со скудостью пополам и в обеденных натюрмортах, и в сочетании старинной бронзы и обшарпанных счетов на столе закладчика, и во всей атмосфере квартиры, где вместо люстры свисает с потолка обры-

вок старой веревки. Он четко виден в пустоте, тревожит воображение, напоминая о крахе, пережитом бывшим штабс-капитаном (в пору было бы повеситься), — указывая туда, где в финале бедная женщина покончит со своей неприкаянной жизнью, — знак самоубийства реет над сценой.

Сценографические реплики, комментируя текст, создают свой диалог, повествование художника — подтекст, доступный глазу и чувству. В серебристо-серых оттенках затхлого обойного штофа прочитывается тема Петербурга, его мерцающего и неверного света. Как тихо вторят ему серенькое холодное платье Кроткой и серые цветы, украсившие траурные тюли. Иная тема звучит в белых тонах: подвенечное платье Кроткой, опушка на ее пальто и влажные хлопья снега, летящего на весеннем ветру. Белое — праздник, белое — покой, белое — смерть. И «белый гроденапл» пошел на гроб Кроткой не случайно.

Тема увядания выражена цветом, напоминая высохшую траву. В зеленовато-серых оттенках решены пальто Кроткой и подкладка сюртука закладчика. Зеленоватые отсветы время от времени скользят по низу штофных обоев. Того же цвета и занавес, что делит залу на две половины, выгораживая «театр в театре». Там, за этой занавесью день за днем увядала жизнь.

И вот уже зеркало накрыто черным тюлем; черн костюм героя, оттененный белизной манжет, — он напоминает о трауре постоянном и неизбежном. Важен черный револьвер, оружие бесовской гордости героя. Да, отставной штабс-капитан именно не демон — а бес, заурядный, в черной потертой троечке.

А в контрапункте с черным, с бесовской темой, идет другая тема, в традиционном сочетании синего и красного. В сероватом мерцании сцены отчетливо запоминаются алая ленточка в косе и дымчато-синий пеньюар, и алое яблоко в темно-голубой вазе. Красный и голубой — цвета иконы; прижав образ Богоматери к груди, Кроткая идет на смерть. Легко взлетев на узкий длинный стол, она шла по нему прямо в открытое окно, чтобы оттуда броситься вниз, на мостовую. Но на сцене нет натурального падения, удара о камни и кровавого пятна величиной «с горстку»: дойдя до подоконника, Кроткая падает навзничь, на стол, скрестив остывающие руки. А навстречу ей из серебристого мерцания окна встает образ Богоматери, как бы оторвавшийся от иконки и ставший соборным витражом, синим знаком небес, алым светом улетающих страстей. И, наконец, средневековым обозначением ситуации, когда чистая душа доверчиво стоит у небесного престола. Здесь место высшего напряжения спектакля, тут — вершина, тут катарсис — и смещены планы. Реальное, оторвавшись от почвы, возносится в фантастическое (путь, указанный в подзаголовке Достоевским), и тогда становится ясно, что во весь спектакль фантастическому плану отведен «театр в театре», на маленькой удаленной площадке, где мелькают то кровать, то стол; они реальны, как и мебель на первом плане, но их полнота — полнота вещи, отраженной в зеркале. Кажется порой, что вместо вещи возник ее мираж.

Отраженным светом озаряются воспоминания, мелькающие в этом театре памяти: память хранит сверканье дождя, сырые хлопья снега, опасную мглу Петербурга и обманчивый силуэт предметов. В том маленьком дальнем театрике на все падала тень, возникающая при загадочном источнике инфернального света.

...Интерьер вернулся на сцену, но, вернувшись, он стал иным. Он может, как ему и положено, отобразить доподлинную обстановку и истинную атмосферу. Но теперь он вмещает и нечто еще. Он — среда, в которой, не нарушая реального строя вещей, могут проявляться негативы воспоминаний и невидимые явления обретают контуры образа.

Соотношение реального и призрачного, очевидного и непознаваемого, вещного и иллюзорного — вот Достоевский в сценографии Кочергина...

Художник и театр

Аркадий Пластов в Малом театре

К 100-летию со дня рождения

(Публикация)

Елена Луцкая

Театр всегда приобретает особый блеск, особую свежесть и легкость дыхания, всегда освобождается от привычных сценографических схем, стоит прийти туда истинному таланту из родственных, а вместе с тем подчас отдаленных сфер. Архитекторы — А. Щуко, Н. Гольц, А. Гельфрейх, скульпторы — В. Мухина, А. Сарксян, графики — А. Гончаров, В. Фаворский, прикладники в лице Н. Парилова и целой бригады его земляков — умельцев Палеха, живопись, представленная П. Кончаловским, М. Сарьяном, Ю. Пименовым, — таков далеко неполный перечень имен, вошедших в историю советской сцены. В этом созвездии ярко, заметно и своеобразно сверкает единственное театральное произведение Аркадия Александровича Пластова.

В эпистолярном наследии Аркадия Александровича Пластова, бережно сохраненном, систематизированном и подготовленном к печати семьей художника, подробно зафиксированы все обстоятельства единственного в биографии замечательного живописца обращения к декорационному искусству, все стадии работы над пьесой В. Овечкина «Настя Колосова», равно как и все стадии переживаний, которые суждены художнику при соприкосновении с практикой театра.

«...Все доделываю и переделываю эскизы декораций».

— Все-таки это после работы над своим делом — картинами — дело пустобрешное светливое и хлопотливое...»

«...Сегодня полдня проторчал в театре за глупейшим раскрашиванием макета. Тем более невыносимо, что эту петлю я надел своими руками. Это так на меня действует, будто я иже и не жил на воле. Я и забыл, что и без этих щепок у меня есть на чем плавать по открытому простору».

«...И уж конечно, не поеду ни на какие премьеры».

Однако обратимся к декорации. Свойственное Аркадию Александровичу знание жизни заставляло художника зорко усматривать даже в пьесе явления тогдашней действительности. Знатор и почитатель большой литературы — классической и современной, человек изысканного, отточенного вкуса, мыслитель, по натуре своей глубокий и пронизательный. Пластов не находил в пьесе особых красот и стилистических достоинств. Явление типичное (или во всяком случае достаточно распространенное) в нашей сценографии конца 1940-х — начала 1950-х годов — множество самых замечательных художников своим изобразительным решением «вытягивали» спектакль, зря компенсируя пробелы драматургии, обеспечивая постановке необходимый заряд поэтической жизненной правды. Потому столь логичным и выглядело стремление руководства Малого театра обязательно пригласить Пластова с его чудесным чувством художественной правды, с его глубинным постижением реального мира, с его исчерпывающим знанием объектов изображения.

Из писем А.А.Пластова 1951 года, адресованных жене в Прислониху:

«Позавчера я сдавал все макеты и эскизы костюмов главному режиссеру, знаменитому во всяких планах, Дикому. Помимо пузатой фамилии я очень опасался, как он примет произделанную мною работу, так как много слышался от работающих со мною макетчиков и режиссеров о его высокой требовательности, неожиданных капризах и совершенно непредвиденных своеобразных странностях при приеме».

... Но, слава Богу, все окончилось просто восхитительно. Он поздравил всех нас, втянутых в это дело, с успехом, наговорил мне громадное количество комплиментов <...> и приказал отдать в полное мое распоряжение грим и остальное одеяние всех участвующих в спектакле артистов, и чтобы они поучились у меня знанию той жизни, всего ее облика, что изображена в пьесе, так как я-де прекрасно знаю эту жизнь, а вот артисты могут, пожалуй, вместо всей этой красочной и такой яркой типичности героев дать как он выразился, «метрополь».

А.Пластов
Эскиз костюма
Кююши
к спектаклю
по пьесе В.Овечкина
«Настя Колосова».
Малый театр.
1951 г.



... Санкция на реализацию в натуре всего оформления была дана, и теперь я, значит, свалила с плеч то, что мне казалось никогда, совсем неосуществимым. Все, что я сделала, таким образом, благословлено, и мне теперь остается подхлестывать да нажимать на других — от плотников до артистов включительно <...>

Для постановщиков спектакля К. Зубова, М. Гладкова, М. Невзорова и для исполнителей всех ролей от С. Фадеевой и А. Ржанова до Г. Скоробогатовой и В. Темкиной эскизы, созданные Пластовым, стали настоящими ориентирами в поисках тональности спектакля, ключа к решению каждого образа, в выстраивании заданной художником атмосферы действия. В живых, полных движения, наблюдательности, жанристской одушевленности проектах художника, по существу, уже намечены и мимика, и пластика, и жест, и, разумеется, типажные приметы. Двадцать шесть листов из собрания семьи художника и тридцать шесть листов из коллекции Музея Малого театра, по существу, представляют собой единственную в своем роде портретную галерею жителей Прислонихи — женщин, детей, стариков. Прочная, почвенная связь с бытующими в реальности прототипами придает этим эскизам неотразимую образную достоверность. Более того, с дистанции прошедших десятилетий отчетливо обнаруживается социально-историческая правда созданного Пластовым цикла. Все эти, на первый взгляд, отдельные друг от друга, рассредоточенные по разным листам подробности внешнего облика и убранства — ватники и парусиновые куртки, га-лоши, обутые на шерстяные носки и «выходные» парусиновые туфельки, кирзовые сапоги и брезентовые плащи-балахоны, сатиновые темные передники — в жизни увиденные, сильным акцентом в костюмах подчеркнутые, зорко схваченные приметы бытовой одежды первого послевоенного пятилетия. И те же самые колхозницы, что чередой прошли перед зрительским взглядом в своих незатейливых, но по своему сценичных, отмеченных особым пластицизмом линий, одеждах, являясь на сцену напряженными для импровизи-

рованного празднества в Настинной избе. Оранжевое, алое, синее, желтое, зеленое, взятые в самых смелых, самых звонких по силе цвета сочетаниях, доминируют в их нарядах. По яркому полю платьев или блузок пестрят не менее яркие цветы. На головах — кокетливо повязанные косынки. Или небрежно наброшенная на плечи павловская шаль. Или черная ажурная «балахонка» из кружев, что делали когда-то в Балахе под Нижним Новгородом. На шее — нитка бус, похожих на спелые ягоды. Праздничность цвета усилена пластикой мизансцены, решенной художником уже в эскизе. По видимости, блестящие «экспромтные» акварели выстроены на обдуманном расчете всех тональных, цветовых соотношений. Хроматические переходы разных оттенков одного и того же цвета, тонко отысканные в повседневной одежде персонажей сочетания черного, серого, голубовато-пепельного, розового, синего выстраиваются в совершенно определенную гамму, контрастно сопоставленную с жаркими, полыхающими, горячими тонами праздничных нарядов. При всей выстроенности и стройности данного колористического замысла здесь нет никакой нарочитости, никакой вымышленности. Все выведено непосредственно из натуры. «...не будь я такой догадливый, не сделал дома этих акварелей с баб, я бы считал себя прямо влопавшимся в великий просяк» (письмо от 19.II.51). Эта нерасторжимая связь театральных решений с жизнью не только не приводила к натуралистической унылости, но, напротив, придавала особое, исполненное правды и поэзии, очарование листам Пластова. Сегодня, по прошествии более чем тридцати лет, эти эскизы, нисколько не утратив в своей эстетической ценности, приобрели к тому же значение совершенно особое. Дело в том, что минувший период, за самыми редкими исключениями, не принес нашей сценографии особых открытий и достижений в сфере костюмировки персонажей современной пьесы вообще, пьесы «крестьянской» в частности. В период выпуска «Настя Колосовой» данная проблема — очень существенная, по сей день недооцениваемая и почти неразработанная, реналася, как правило, не мудрствуя лукаво, — актеров одежали за счет подбора не только в (тогда не очень обеспеченных) периферийных театрах, но и на солидных столичных сценах.

Нет, наверное, надобности напоминать читателю о том таинственном и прекрасном единстве, что связует в картинах Пластова человека и природу. Можно было бы говорить о связи — одушевленных «объектов» и предметов неодушевленных, ежели бы не о Пластове велась речь. Ведь у этого мастера нет изображений неодушевленных.

Обдумывая, рассчитывая, в многочисленных вариантах проектируя эскизы декораций, Пластов не делал «вообще интерьеры» и «вообще пейзажи», но искал и находил такой пейзаж и такой интерьер, в каких только и могли обитать, жить, действовать, думать, печалиться, радоваться изображенные им в эскизах персонажи. Если в облике героев воплощены и зафиксированы историко-художественные приметы костюма конца 1940-х — начала 1950-х годов, то в эскизах декораций кабинета секретаря райкома и комнаты Настя с аналогичной точностью запечатлены признаки убранства интерьера соответствующего периода. И в той же степени, что и костюмы, эти отмеченные свободой и раскованностью кисти эскизы сегодня представляют сверх художественного интереса интерес и чисто документальный. Сейчас, когда само понятие «решь на сцене» ставится подчас во главу целых декорационных концепций, когда вещи придается значение символическое, метафорическое, иносказательное и всячески важное, представляется небезынтересным и достаточно поучительным проанализировать внешнюю, материальную среду пластовских декораций.

В музее Малого театра сохранился эскиз стула — ладно и крепко сработанного, с сердцевидной резьбой на спинке. На одном из эскизов, хранящихся в семье художника, на поля вынесены тщательные изображения стульев, сундука, шкафа. Подобные «мелочи» говорят о том, насколько ответственную роль поручил Пластов

самым обыкновенным вещам. Их было немало в интерьере Настинного жилища. И художник, по существу, несколько раз изменив и композицию, и даже манеру изображения, искал оптимальные взаимоотношения этих сознательно разномасштабных, разновременных, разнохарактерных вещей в отвергнутом самим художником варианте эскиза, выдержанном в свободной, живописной манере. «Вновь сделал комнату главной героини — это дело пуганое» (из письма от 16.II.51). Действительно, диктуемое драматургией — и ремарками Овечкина, и особенностями действия, иногда синхронного в двух помещениях комнаты, смешение жилого, домашнего интерьера с элементами лаборатории и даже делового кабинета представляло существенную сложность. В итоге Пластов развернул интерьер, поделенный на две части печью и срезом стены, перпендикулярной рампе. По центру (и композиционно, и смысловому) помещается канцелярский столик, покрытый красной скатертью с графином. Диаграммы и — окованный железом сундук. Фигуры и — телефон (деталь в те годы абсолютно необычная для частного сельского дома). Большой «городской» двухтумбовый письменный стол и старомодный посудный шкаф. Сугубо новые полки с книгами и пестро расцветочные половики. Лабораторное стекло с образцами зерна и в живописном беспорядке сваленные у входа тыквы, снопы и прочие плоды земли.

Жанристская обстоятельность, помноженная на живописные достоинства цвета и света, позволяет причислить эти интерьеры во всех четырех вариантах к лучшим традициям реалистической декорации русского театра, особенно театра, столь приверженного традициям, как Малый. Эти интерьеры одушевлялись действующими лицами и пейзажем. Собственно, пейзаж появлялся только дважды. В первой картине — лунная ночь с фосфоресцирующим горизонтом и темными силуэтами деревьев, глубокие бархатистые тени, проложенные на высушенной зноем земле. И в картине финальной, где почти от самого крыльца, осененного старой березой, развертывались дали степей, едва намеченные очертания зернохранилища, фермы. И все это тонуло и растворялось, листья, тонкие стебли кустарников и легкий, прозрачный свет неба заглядывали в окна и словно размыкали замкнутое пространство интерьеров. Этот негромкий, но постоянный и неумолчный голос природы превращал самые обычные театральные запиники в необходимые всей изобразительной ткани действия пейзажи, объединив единой темой многоликие картины спектакля.

Однажды, в очередной раз сетуя на тяготы театрального труда, Пластов пишет, что ему надо бы «послушать грачей», да времени не остается из-за работы над эскизами. Вот это живое звучание природы, всегда находящее в сердце художника отклик, несомненно и ощутимо в декорациях «Настя Колосовой».

Судьбы сценографии сложны. Спектакль продержался в репертуаре Малого театра всего пять месяцев: последнее представление состоялось 25 апреля 1952 года. И по жестокому закону театральной практики, с исчезновением пьесы Овечкина с афиши сразу изгладилась память о замечательной работе Пластова. Только в 1974 году, занимаясь статьей о художниках Малого театра для двухтомника, посвященного 150-летию ГАМТа, я обнаружила в Музее ГАМТа эскизы костюмов и декораций к «Насте Колосовой». Будучи особой и обособленной страницей творческой биографии Мастера, эти эскизы, бесспорно, принадлежат к наиболее ярким образцам советского декорационного искусства первой половины 1950-х годов.

*

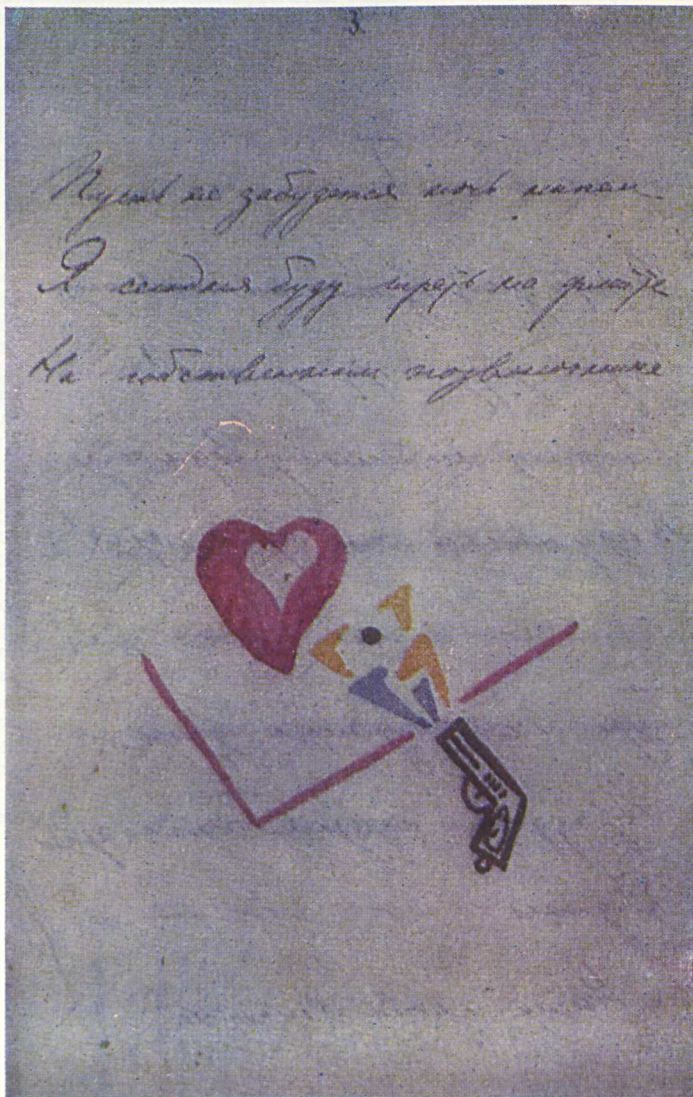
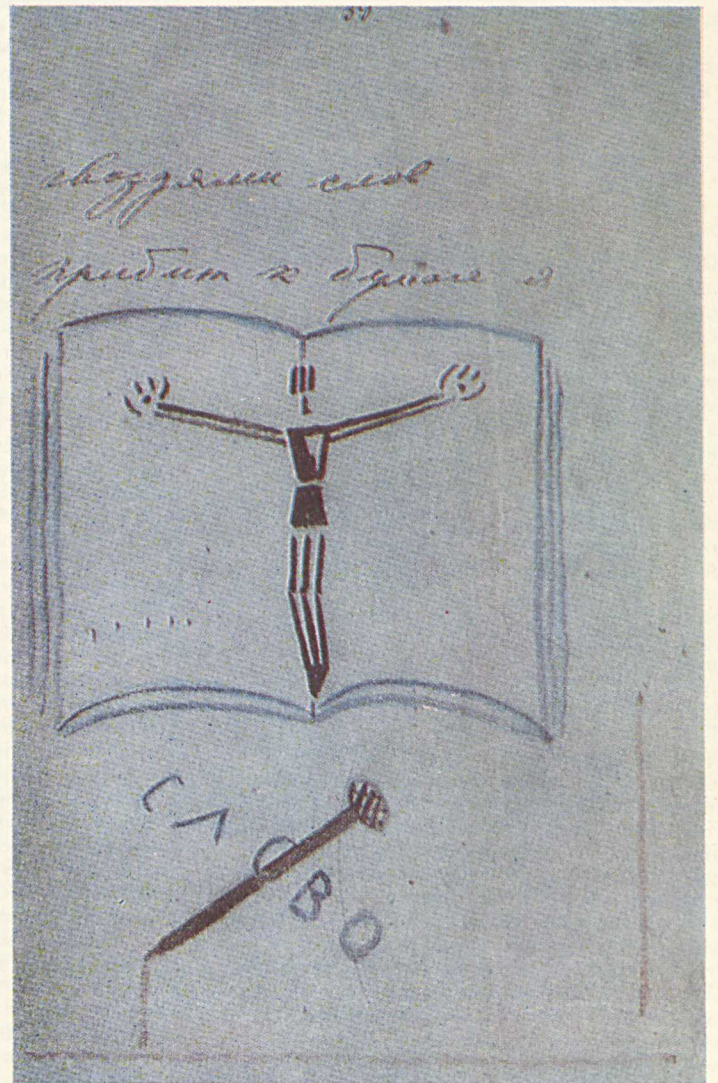
Автор сердечно благодарит Николая Аркадьевича Пластова за любезно предоставленную возможность знакомства с эскизами Аркадия Александровича Пластова и с письмами художника, ранее не опубликованными.

Выражаю также глубокую признательность Елене Михайловне Струтинской — директору музея Академического Малого театра, где хранится часть эскизов А. А. Пластова.

Концерт для флейты с акварелью

(Штрих к проблеме творчества В. В. Маяковского)

Георгий Соколов



создания первого ростинского плаката Маяковским в сентябре того же года была написана, проиллюстрирована и собственноручно отпечатана на литографском станке «Советская азбука». Впрочем, это дела не меняет. Так или иначе, хотя причины молчания поэта здесь, конечно, различны, очевидно, что и в том и в другом случае Маяковский в поисках новых путей в поэзии обращается к изобразительному искусству, реализуя в этой сфере свою творческую энергию. И это показательно. Разница тут лишь в том, что «Советскую азбуку», как затем и агитационные плакаты, он стремился размножить и распространить, а иллюстрации к интимно-лирической поэме создал в единственном экземпляре и никогда не упоминал об этой своей работе художника. Тем не менее именно они свидетельствуют о непрерывности лирической темы в творчестве Маяковского. Однако не только этим определяется уникальность «разрисованной» рукописи «Флейты-позвоночника». Дело еще и в том, что даже беглое знакомство с акварелями в ней показывает, что они, имея ряд черт, роднящих их со всем сделанным Маяковским в области книжного и плакатного искусства, одновременно значительно отличаются от его работ этого рода. Внешне это отличие выражается в линейно-схематическом характере рисунков к поэме. Конечно, объяснение подобным различиям следует искать в содержании и направленности книг, художественно оформленных поэтом. Безусловно, например, что нацеленность на солдатско-матросскую аудиторию продиктовала Маяковскому и частучечность двустиший, и лубочность рисунков в «Советской азбуке». И столь же безусловно, что такая лубочность не могла помочь ему решить проблему оформления лирической поэмы. Более того, видимо, именно центральный поэтический образ этой поэмы, данный уже в ее заглавии, — образ позвоночника, превращенного во флейту, — и определил линейность характера сопровождающих ее акварелей. Ведь графическая схема и того и другой представляет собой не что иное, как линию. Отсюда же и динамика, экспрессия такого рисунка, ибо вся поэма — мелодия «флейты» — чрезвычайно напряженна и трагична. Но принимая все это во внимание и учитывая, что в данном случае Маяковский взялся за иллюстрирование своего раннего произведения, нельзя не прийти к заключению, что здесь произошла своеобразная творческая реминисценция. Такой вывод не содержит в себе ничего невероятного. Поэзия Маяковского вся пронизана реминисценциями, в том числе и из области изобразительного искусства, что вполне естественно, поскольку, как верно заметила искусствовед А. Г. Сакович, он, придя в литературу из живописи, «изобразительное искусство вводит в поэзию»³. Однако следует подчеркнуть, что в иллюстрациях к «Флейте-позвоночнику» наблюдается обратное явление — явление художественно-графиче-

О существовании этого списка одной из лирических поэм Владимира Маяковского стало известно лишь спустя более полувека с момента его возникновения и по прошествии сорока лет после смерти поэта. И тогда оказалось, что та самая «флейта», которую сделал Маяковский в 1915 году из «собственного позвоночника», вела свою трагическую партию соло всего в течение четырех лет, а затем, 21 ноября 1919 года, зазвучала в сопровождении созданного самим поэтом оркестра акварельных иллюстраций. Однако автор, видимо, не собирался афишировать свои рисунки. Наоборот, графическая «партитура» была написана им для камерного исполнения этого концерта в кругу близких ему людей. И потому голос акварельного оркестра донесся до широкой аудитории только в 1970 году благодаря усилиям одного из крупнейших исследователей творчества Маяковского Н. И. Харджиева. Именно Харджиев нашел и опубликовал уникальный экземпляр поэмы Маяковского «Флейта-позвоночник», полностью художественно оформленный самим поэтом, который снабдил эту рукопись рисованной обложкой и четырьмя иллюстрациями, утвердив свое авторство как поэта и художника тройным автографом на титульном листе. Харджиев дал первое, хотя и лаконичное, но достаточно емкое библиографическое описание этого «издания» и, поставив его в ряд других работ Маяковского в области изобразительного искусства, справедливо подчеркнул, что обнаруженная им «книга» представляет «особый интерес»¹. И это действительно так. Ведь хотя история изучения творчества Маяковского знает немало серьезных открытий, но и в ряду таких ценнейших находок, как, например, широко известное ныне «Письмо Татьяне Яковлевой», которое появилось в печати лишь четверть века спустя после смерти поэта, автоиллюстрации к поэме «Флейта-позвоночник» занимают совершенно исключительное место.

И вот почему. Акварельные рисунки к «Флейте-позвоночнику» появились как раз в середине того периода творчества Маяковского, когда — с первой половины 1917-го (завершение поэмы «Человек») до конца 1921 года (замысел поэмы «Люблю») — из его поэзии практически совсем исчезла тема любовной лирики, если не считать двух скорее юмористических восьмистиший 1920 года — «Отношение к барышне» и «Гейнеобразное». А ведь это одна из основных тем его поэтического творчества, и именно она в полную силу звучит в оркестре иллюстраций. Сходное явление, хотя и менее длительного временного масштаба, отмечал литературовед В. Д. Дувакин, но уже в отношении агитационно-гражданственного творчества поэта. Как он подчеркивал, Маяковский, выпустив в апреле 1919 года сборник всех своих сочинений, в течение следующих шести месяцев «ничего не писал. Осенью началась его работа в РОСТА»². Здесь, правда, следует сделать уточнение: до

ской автореминисценции раннего периода литературно-поэтического творчества Маяковского.

Хотя обстоятельства возникновения этих акварелей неизвестны, творческие мотивы, побудившие поэта сделать их, достаточно очевидны. Рукопись полностью, вплоть до варианта названия — «Флейта позвоночника», повторяет текст поэмы, напечатанный с восстановлением всех цензурных купюр в сборнике «Все сочиненное Владимиром Маяковским» весной того же, 1919 года. Как мысли о возможности создания иллюстраций к ней привел поэта, вероятно, его личный опыт художественного оформления «Советской азбуки» — единственной книги, целиком сделанной рукой самого Маяковского. Ранее, как достоверно известно, им были выполнены лишь три обложки: к первому сборнику собственных стихов «Я», к хрестоматии «Ржаное слово» и к своей пьесе «Мистерия-буфф». К этому списку можно добавить две чисто шрифтовые работы, автором которых принято считать Маяковского, — обложки его поэм «Облако в штанах» в издании 1915 года и «Человек» в издании 1918 года⁴. Таким образом, «Флейта-позвоночник» оказывается единственным сюжетным произведением лирического плана, нашедшим свое воплощение в графике поэта. Тем любопытнее принципы изобразительного решения этой книги.

Еще только взяв ее в руки, даже не раскрывая, читатель сразу же знакомится с главным лирическим героем поэмы в момент, когда тот, доведенный одиночеством до отчаяния, осуществляет свое трагическое решение: «Возьму сейчас и грохнусь навзничь и голову выможжу каменным Невским!» Таким распространенным в искусстве приемом превращения обложечного рисунка в иллюстрацию Маяковский добивается изобразительно-смысловой связи внешнего оформления книги с ее внутренним содержанием. Вместе с тем Маяковский соблюдает здесь все законы конструктивного построения обложки, хотя поначалу кажется, что это и не так. Энергичная диагональ вытянутого струной, падающего тела, на первый взгляд, и должна определять основное движение слева направо и сверху вниз в этом рисунке. Но тогда, вопреки принципам книжной композиции, правый нижний угол обложки воспринимался бы наиболее тяжелым из-за расположенного там изображения головы героя. Однако этого не происходит, ибо движение тела смягчено перпендикулярной ему диагональю сверхъестественного луча и круто возвращается назад, следуя направлению взгляда обернувшегося героя. Это обратное движение приводит зрителя к чтению заголовка поэмы, окончание которого, утяжеленное укрупненной последней буквой, изгибается вниз по правой стороне обложки, возвращая читателя опять-таки к взгляду героя. Так органичным включением заголовка в изобразительно-графическую систему рисунка Маяковский создает замкнутую в полукруглость динамическую компо-

зицию, центром которой служит желтый сектор эфеса лучевого копыя. И постоянное внутреннее взаимодействие изображения с заголовком подчеркивает плоскостность поля обложки.

Плоскостность изобразительного решения присуща, кстати, и всем предшествующим обложкам, сделанным Маяковским, и потому внешнее оформление «Флейты-позвоночника», по справедливости, должно быть отнесено к кругу ранних художественных работ поэта в области книжного искусства. Но обращает на себя внимание и другое. Плоскостностью отличается и все внутреннее оформление этой книги, то есть весь цикл сопровождающих текст рисунков. Причем она действительно подчеркивается поэтом-художником. В акварели к прологу — аппликативным изображением желто-синего хлопучежного пистолетного выстрела по сердцу, загнанному в словно бы окровавленный угол. В иллюстрации к первой части — вертикальным разворотом плана городских улиц. В следующем рисунке — решеткой тюремного окна. В концовке — изображением раскрытой книги с распятым на ней героем. Все это свидетельствует о том, что здесь плоскостностью или, точнее, двухмерностью изобразительного пространства пользуется Маяковский, наряду со схематичностью рисунка, в качестве одного из основных инструментов его графического оркестра. Именно это пространство своей двухмерностью определяет и динамику звучания, и направленность движения в каждом рисунке, являющиеся изобразительно-смысловым объединяющим началом всего цикла. Так, главный герой, с которым, еще не раскрыв книгу, читатель познакомился в момент его падения на брусчатку Невского, в иллюстрации к первой части, облаченный в треугольную «кофту фата», поднимается вверх по крышам домов. И этот его подъем происходит по диагонали, перпендикулярной той, по которой падало тело на обложке. Необходимо одновременно отметить введение в эту иллюстрацию сокращенных названий улиц: «Тверск» и «Невск», объединенных общей для них буквой «К», что не только расширяет географические границы действия первой части поэмы, но и, с одной стороны, заставляет вспомнить рисунок на обложке с включенным в него заголовком, а с другой — как бы предваряет развитие сюжета во второй части, где упоминаются парки Петрограда и Москвы: Стрелка и Сокольники. Рисунок же ко второй части тоже связан с обложкой. Здесь глаз читателя, следуя спиралевидному повороту схематичной фигуры закованного героя, поднимается до наручника его правой руки и затем возвращается по свисающей цепи вниз. Иными словами, в этой иллюстрации происходит то же возвратное, хотя и более сложное из-за своего извилистого хода движение, что и на обложке. Особенность этого движения состоит также и в том, что оно не захватывает всего поля листа, как это

было в обложке и предыдущей иллюстрации, а концентрируется лишь в изображении фигуры героя, передавая ее внутреннюю напряженность. Помимо смыслового соответствия содержанию иллюстрируемого текста, такое внешнее затухание движения как бы предопределяет решение последней акварели цикла. И действительно, в рисунке к третьей части поэмы движение отсутствует уже полностью. Его четкая, уравновешенная и статическая композиция вызывает острое ощущение абсолютного спокойствия. И не случайно. Здесь, как и в заключительных строках поэмы, читатель становится свидетелем гибели героя, распятого «нечеловечей магией» поэзии. Такому постепенному — от рисунка к рисунку — драматическому умиротворению внешней динамики изображения с параллельным нарастанием их внутреннего, смыслового накала соответствует и развитие колористического аккомпанемента, которым сопровождает поэтическую мелодию «флейты» акварельный оркестр. Так тема обещанного поэтом в прологе праздника оборачивается в первой иллюстрации цветовой яркостью и красочным разнообразием, которые как бы затухают трагичностью положения расстреливаемого сердца. И только смещение алых линий угла-ловушки по отношению к краям страницы вносит в этот рисунок ноту беспокойства. Еще не совсем осознанное, оно и вовсе исчезает во второй акварели, где ярмарочная цветистость земного мира со всех сторон обступает шагающего «верстами улиц» героя. И как раз тогда, когда страдающий от одиночества герой начинает метаться во второй части поэмы по всему свету, бросаясь «от города к городу» вслед за своей любимой, из иллюстрации почти исчезает цвет. Такой резкий переход от цветового богатства к колористическому аскетизму не только подчеркивает центральную для автора мысль поэмы, но и настораживает читателя, предвещая трагический финал. Развязка не медлит. Порвав пути любовной обиденщины, герой прибегает к помощи отравы из стихов и уходит в поэзию. И лишь красная линия, словно струйка крови, бегущая из-под вбитого в поле последнего рисунка слова-гвоздя, напоминает об отбушевавшем карнавале красок прошлой жизни. Так, прочно связывая иллюстрации между собой всеми компонентами изобразительной формы, заставляя их, то контрастируя, то звуча в унисон, постоянно перекликаться друг с другом, Маяковский организует их в единый и гармоничный акварельный ансамбль, составляющий органическое целое с поэмой. Ибо каждый из этих рисунков, будучи размещен после иллюстрируемой им части текста, как бы подхватывает поэтическую тему трагической мелодии солирующей «флейты позвоночника», по-своему, иными художественными средствами интерпретирует эту тему, выявляя основную идею, и

затем передает ее дальше, следующим стихам ли, рисункам для создания ими собственных вариаций ее в едином тональном ключе. Эта форма концертного рондо обогащена здесь еще и перекличкой заключительной акварели с рисунком к прологу. И в той и в другом изобразительно реализованы литературные метафоры: в первой иллюстрации — метафора пролога «точка пули», в последней — метафора финала «гвозди слов». Тем самым эти акварели помогают ярче выявить кольцевую образную структуру поэмы, то есть тоже рондо, но уже литературное, поэтическое. Вместе с тем, рассматривая заключительную акварель, нельзя не заметить, что, благодаря изображению в ней вбитого в прочную поверхность страницы гвоздя с повешенным на него «словом», тут появляется хотя и очень условное, но трехмерное пространство, развивающееся на зрителя, иначе говоря, как бы предлагаемое рисунку. Такое решение Маяковским пространственной проблемы в книге позволяет предположить, что в этих иллюстрациях, наряду с реминисценцией его раннего поэтического творчества, о которой уже говорилось, проявляется и автореминисценция художественного, изобразительного характера. И хотя подобные работы в творчестве Маяковского — художника книги пока неизвестны, однако обнаружение иллюстрированной рукописи «Флейты-позвоночника» вселяет надежду на новые открытия в его творческом наследии.

¹ Харджиев Н. Маяковский и живопись. — В кн.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., Искусство, 1970, с. 24, 309 (прим. 36).

² Дувакин В. Радость, мастером кованная. М., Советский писатель, 1964, с. 135.

³ Сакович А. Г. Народная гравированная книга Василия Кореня 1692—1696. М., Искусство, 1983, с. 68.

⁴ См.: Gerchuk Y. Mayakovsky and Art. — "Soviet Literature", 1983, No. 6 (423), p. 187; Терехина В. Улицы — наши кисти. — Творчество, 1983, № 6, с. 13.

Образец творческого содружества

Универсальный Дворец сподвигнул коллектив архитекторов и строителей под руководством заслуженного архитектора РСФСР, лауреата Государственной премии СССР А. Образцова в Кунцевском районе столицы, — интересный и удачный образец творческого содружества зодчего и художника. Для одного из ведущих архитекторов страны, известных своими работами в Тольяти, Навои, Ульяновске, Шевченко и многих других городах, и художника-монументалиста В. Капустина, имеющего немалый опыт работы в архитектуре, совместное творчество началось уже на самом раннем этапе работы над этим объектом. Предложенные ими образные решения интерьеров дворца сложились в протипоставлении лаконичной, строгой архитектуры здания, монохромности и сдержанности его интерьеров и эмоционального акцента — мозаичного рельефа в фойе.

Две композиции, выполненные в технике смальтового мозаики с рельефом, объединяют несколько отдельных сюжетов. Эти сценки, лишённые жанрового начала и повествовательности, в сочетании с обрамляющими их фрагментами архитектурных форм, исполненных как цветом на плоскости стены, так и с помощью рельефа, а также с элементами пейзажа, развивают тему спорта.

Перед художником была поставлена определённая ритмическая и пластическая задача. Необходимо было создать такой акцент, который бы усилил звучание архитектуры и обогатил бы её эмоционально. Одновременно пиетерьер нуждался в цветовой акценте, как бы фокусирующе

вденные на улучшение деятельности системы.

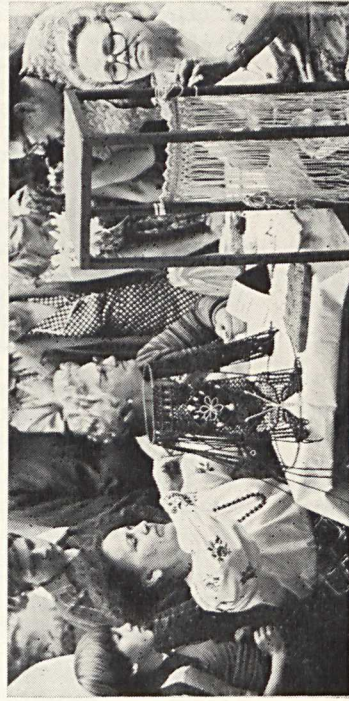
Во время работы семинара в помещениях, где проходили заседания, работала временная выставка эталонных образцов керамики, выпускаемой предприятиями в настоящее время. Участники семинара побывали на двух керамических предприятиях Министерства местной промышленности республики: «Латвияс

керамика» в г. Елгаве и керамическом заводе в г. Цесисе.

Подобные семинары для художественного фонда стали традиционными. Они являются настоящей школой мастеров для художников и технологов по керамике, работающих в самых различных уголках нашей страны.

Л. Белюкова

День ремесел в Николаевской области



Московские художники — ученым Дубны

В Дубне состоялась выставка четырех московских художников текстиля — Л. Кирилловой, С. Некрасовой, Ю. Мустерман и М. Зенчевой, организованная Домом ученых Дубны и Московской организацией Союза художников РСФСР. В залах и фойе Дома ученых разместились произведения живописи и графики, художественного ткачества, свободной росписи тканей, текстильные коллажи и образцы декоративных и платных тканей. Альбомы образцов промышленного текстиля рассказали зрителям о деятельности участниц выставки — членов большого коллектива художников Московского шелкового комбината им. Я. М. Свердлова.

С. Некрасова, Л. Кириллова, Ю. Мустерман, М. Зенчева — выпускницы Московского текстильного института разных лет, каждая из них своим собственным путем пришла на комбинат, и сегодня именно их вкусом, опытом, знанием принципов оформления промышленного текстиля во многом определяются художественные достоинства набивных и жаккардовых шелковых тканей, выпускаемых комбинатом. Создание новых структур и рисунков тканей составляет основу профессиональной деятельности художника-текстильщика, но эта работа не может быть по-настоящему плодотворной без каждодневного творческого совершенствования в иных жанрах искусства. И экспонаты выставки воочию убеждают в широком диапазоне творческих исканий художников современной промышленности, в тесном соприкосновении с ними, казалось бы, отдаленных областей станкового искусства. Представленные на выставке работы — результат постоянного общения с природой, раздумий в мастерской, внимательного изучения наследия мирового искусства в музеях, во время путешествий по нашей стране и за рубежом. Стремление к наиболее полному творческому самовыра-

благодетельства созданных ею форм. В тканях «Золотая роза», «Нарядная», по-новому решенных купонных тканях — острота профессионального видения, точность руки, чувствование материала, большой опыт работы с текстилем. Внимание зрителей привлекли графические и живописные произведения художницы, в особенности графическая серия «Галинские крыши».

Знаком народного художественного ткачества, яркой мастер-декоративист Л. Кирилловой, выставка которой в честь ее 25-летия работы в текстильной промышленности состоялась недавно на комбинате им. Свердлова, показала себя в этой выставке и как создатель своеобразных портретов — «Андрей Рублев», «Пиромани», тонких по цвету, музыкальных по ритмике композиций — «Муза Сарьяна», «Воспоминание», «Раздуть».

Ю. Мустерман — среди ведущих специалистов комбината в области разработки структур и рисунков тканей различного назначения. Творчество Мустерман-станковиста — это пейзажи, натюрморты, декоративные композиции, тонко передающие настроения природы и человека. Нередко она пишет большой холст от начала до конца на природе. Этот весьма не легкий труд обрабатывается, по словам автора, большой творческой радостью, внутренним слиянием с окружающим миром, жреющим во всем многообразии и изменчивости. Особой темой творчества Ю. Мустерман стали образы архитектуры в их связях с природой, изображения старинных, русских и среднеазиатских городов.

М. Зенчева — самый молодой участник выставки в Дубне. Она смелый экспериментатор, по-своему решающий цвет, пространство, фактуру и в живописи, и в произведениях художественного ткачества. Ее декоративные, станковые и цветовой гармонии, насыщенности цвета по стремле-

цем все краски, не нарушая, расположенным почти вплотную к стене с мозаикой.

Новое произведение В. Капулина привлекает профсоюзными мастерами, тактичным и бережным отношением к архитектуре, в которой оно живет, романтической природностью найденного образного решения.

Е. Орлова

Семинар по керамике

В мае в Доме творчества Дзинтари (Латвия) состоялся всесоюзный семинар художников и технологов по керамике. В работе семинара приняли участие 76 представителей различных предприятий системы Художественного фонда СССР. Семинар был посвящен проблемам художественного и технического качества керамики, выпускаемой предприятиями Художественного фонда, обмену опытом, знакомству с достижениями отечественного и мирового керамического искусства.

Семинар открыла З. Шеренгова, начальник творческо-производственного управления ХФ СССР. Указав на то, какое значительное место занимает керамика в общем потоке современного искусства, она подчеркнула возросшую роль художников на производстве, а также технологов, помогающих последним решать творческие задачи.

Особенностью данного семинара было то, что в его работе большое внимание было уделено общим проблемам развития современного керамического искусства. Так, искусствовед из Вильнюса Л. Цешкайте познакомила участников семинара с основными тенденциями развития современной зарубежной керамики. С докладом о принципах европейской керамики конца XIX — первой половины XX века выступила искусствовед из Таллина профессор Х. Кума. Сообщение о международных выставках керамики последних лет (в Фазенце и Валлорисе) сделал лагатышский керамист П. Мар-

тинон. Рижский искусствовед В. Кучинская и искусствовед из Киева А. Данченко познакомили присутствующих с современной керамикой Прибалтики и Украины. Такая направленность семинара не случайна. Ведь керамист, создающий сегодня образцы для художественной промышленности, должен быть всесторонне эрудированным человеком, не только в совершенстве знающим свое ремесло, но и обладающим опытом, помогающим найти место современной керамике как в истории материально-художественной культуры, так и в жизни современного человека; он должен находиться на уровне развития мирового керамического искусства. Эти проблемы были в частности, затронуты и в общем сообщении, посвященном художественному качеству керамики, выпускаемой предприятиями системы Художественного фонда, сделанном автором настоящей хроники.

В работе семинара были охвачены все важнейшие аспекты деятельности системы Художественного фонда — ее творческая, техническая и организационная стороны. Значительное внимание было уделено выступлением с мест — отчетам представителей различных предприятий. Эти отчеты сопровождались демонстрацией слайдов произведений из керамики, которые были выслушаны предприятиями за последние два года — время, прошедшее после предыдущего всесоюзного семинара по керамике. В итоге всем участникам были учтены все пожелания его участников, направ-

чially проспект с программой Дня, имена участников. На рабочих местах были установлены таблички с именами мастеров. И зритель мог, ознакомившись с экспозицией выставки, выйти из зала и тут же переговорить с мастером — экспонентом выставки, понаблюдать за его работой. Немало было и таких, кто пришел на праздник свои работы, поделки. Благо было кому дать дельный совет.

Ведь до недавнего времени считалось, что на территории нынешней Николаевской области не было и нет традиционного народного искусства. И сама выставка, и День ремесел по-новому раскрыли труд сельских и городских ремесленников.

Третьей областной выставки произведений декоративно-прикладного искусства, включившая в себя работы свыше 130 действующих мастеров, преимущественно из сельских районов области, носила и ретроспективный характер. В силу ряда причин в Николаевской области сегодня почти не занимаются гончарным ремеслом. Экспозиционеры сочли нужным показать старую гончарную керамику. Украшением выставки стали и тканые узорные льсогорские и вышитые сюжетные рушники, созданные в этих краях много десятилетий тому назад.

Население Николаевской области — сложное по этническому составу. Экспозиция отразила эту особенность культуры края.

Выделялось на выставке кружевоплетением, декоративными ковриками, чешское село Богемка, вышивкой — молдавское село Александровка, коврами-«лохматками» — болгарское село Терюва, просечной жезью — русское село Новокрасное. Украинское народное искусство оказало значительное влияние на творчество поселенцев всех национальностей. Выставка позволяет проследить, как из многих взаимовлияний рождается местная традиция.

В. Малина

жанию связалось в жанровом разнообразии представленных работ. Это — этюды и путевые зарисовки, тематические картины и декоративные панно, портреты и натюрморты, выполненные в технике масляной живописи и темперы, акварели, энкастики, в сложном сочетании графических и живописных техник.

В работах С. Некрасовой остро ощущаемо лирическое начало, тонкое понимание красоты природы, изящества и

Картинки Мартина Йонаша

На выставке в Доме дружбы с народами зарубежных стран в Москве было представлено творчество самобытного художника из села Ковачица в Югославии Мартина Йонаша: живопись маслом, графика — народные картины по сути. Йонаш родился в 1924 году в семье крестьян-ремесленников. Зимой посещал сельскую школу, летом работал с родителями в поле — помогал пахать, пасты скот.

Во время войны он был вывезен фашистами на принудительные работы, бежал, партизанил. После войны, когда вернулся домой и начал работать в поле, ему захотелось рассказать в красках о своей любви к земле, хлебу, селу, односельчанам.

Первая выставка Мартина Йонаша состоялась в родном селе в 1952 году. С тех пор, как на творчество М. Йонаша обратили внимание зрители и специалисты, он имел 31 персональную выставку в своей стране и 26 за рубежом. М. Йонаш пишет пейзажи своего солнечного края, его щедрые поля, где колосится золотая пшеница и зреет кукуруза, где работают крестьяне и стоит Ковачица. И все это ярко, весело, как цветение лука или народный ковер. Наивными реалистами называют таких народных художников в Югославии, потому что они, не отрываясь от реального мира, по-своему, то непосредственно и поэтично, то с фантазией и воображением, передают в формах и красках «вечные темы» бытия, радости и горести жизни,

нию выявить сложенную в природе ритмическую структуру форм, их пластические соотношения.

Выставка московских текстильщиков в Дубне продолжилась прекрасную многолетнюю традицию — показывать в городе ученых последние достижения нашего искусства; выставка подтвердила, что Дубна сегодня не только город ученых, но и культурный центр Подмосковья.

Л. Сурдин

Мелкая пластика древнего Китая

Среди многочисленных памятников культуры стран Дальнего Востока, хранящихся в музейных фондах и собраниях коллекционеров, значительный интерес представляет мелкая пластика старого Китая и других стран Восточной Азии — Японии, Монголии, Бурятии, Тибета и др. Небольшие статуэтки, отлитые из металла, вырезанные из камня или дерева, часто представляют собой подлинные шедевры дальневосточного искусства, памятники материальной и духовной культуры стран региона.

Значительное количество предметов восточного происхождения хранится в музеях г. Свердловска, прежде всего в Свердловском историко-революционном музее. Разными путями попадали восточные вещи на Урал: многие из них были привезены на знаменитую Ирбитскую ярмарку, другие же появились на Урале благодаря путешественникам и собирателям, ведущую роль среди которых играли члены созданного в декабре 1870 года Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ). Многие из них совершали путешествия в страны Востока, собирали там коллекции и позднее передавали эти коллекции в Музей УОЛЕ (ныне — Свердловский историко-революционный музей). В составе коллекций членов УОЛЕ важное место занимает мелкая китайская пластика VIII—XIX веков.

Практически все эти статуэтки связаны со сложной религиозной системой старого Китая — так называемыми «тремя учениями» (сань цзяо): конфуцианством, даосизмом и буддизмом. В народном сознании все «три учения» фактически объединились, образовав целый мир, населенный сонмами божеств и духов, «бессмертных» и бесов. «Три учения слились во всепоглощающей китайской народной религии, слепо ищущей заступничества от лиха, которое подстерегает на каждом шагу», — писал один из основателей советского кита-

ведения академик В. М. Алексеев.

Многие божества почитались представителями различных «учений» одновременно. Например, буддийское божество — бодхисаттву Гуаньинь (Авалокитешвара) почитали под именем Няньян также и даосы. Гуаньинь в Китае изображали чаще всего в виде женщины, иногда с ребенком на руках. Это божество считалось покровителем материнства, божеством милосердия, спасителем от несчастий. Наиболее фантастичными были изображения одиннадцатилетней тысячерукой Гуаньинь — символа безграничного милосердия, всеведения и мудрости.

Большая часть буддийских статуэток изображает Будду Шакьямуни — основателя буддизма. Среди них — самая древняя статуэтка музейного собрания, датируемая эпохой Тан (618—907). Будда изображен сидящим в позе полной сосредоточенности и созерцания, отрешенности от мира. На груди у него изображение крючковатого креста (свастики) — одного из древнейших солнечных символов, пожелание вечного и безграничного счастья. Несколько статуэток изображают Будду грядущего — Милэфо (Майтрейя) — «смеющегося», или «толстобрюхого» Будду. Милэфо всегда изображался с бритой головой буддийского монаха, смеющимся лицом и огромным животом; рядом с ним — мешок, в котором заключен «весь мир». Этот образ стал символом неисчерпаемых возможностей добродетели, мешок и огромный живот — символами «безграничной души». В народном сознании толстый веселый Милэфо стал воплощением счастливого будущего — сытой и радостной жизни.

Часто в храмах старого Китая ставили рядом изображения основателей всех «трех учений» — Будды Шакьямуни, Конфуция (Кун цзы) и Лао цзы. В собраниях музеев хранятся статуэтки Кун цзы и Лао цзы, вырезанные из кор-

ня красного дерева. Постепенно этих философов VII—IV веков до н. э. народ превратил в божества долголетия.

Господствовавший в Китае на протяжении тысячелетий культ предков в качестве составных частей человеческого счастья называл долголетие, наличие мужского потомства и богатство (необходимое для достойного поддержания культа предков). Поэтому божества долголетия пользовались в Китае большим почетом. Особой популярностью среди них отличался Шоусинь, многочисленные статуэтки которого хранятся в музее. Шоусинь изображался всегда в виде глубокого старца, рядом с ним помещались символы долголетия — персик (по-китайски слова «персик» и «долголетие» созвучны), гриб «линьжи», журавль (живущий, по верованиям китайцев, тысячу лет).

Ряд статуэток изображает «бессмертных». Учение о бессмертии или необычном долголетии занимает главное место в даосизме. По учению даосов, любой человек может стать бессмертным: в теле человека действует 36 000 духов, влияющих на него; человек не знает о них и не прислушивается к ним. Познание связи этих духов с телом может привести к «дематериализации» тела и превращению человека в «бессмертного». При этом употреблялись всевозможные «эликсиры» и «пилюли» бессмертия, основой которых был «камень бессмертия» — юй (нефрит). Даосы верили и в существование «земных бессмертных» — отшельников, достигших бессмертия. Наиболее известны легенды о «восьми бессмертных». Статуэтка одного из них — Лань Цайхэ, покровителя музыкантов, всегда изображавшегося с флейтой в руках, — находится в музейном собрании.

Одним из наиболее интересных даосских «бессмертных», культ которого получил широкое распространение в Китае, был Лю Хар (Лю Хай-

чань), ставший в китайской народной религии богом денег (монет). Лю Хар был непремненным спутником бога богатства Цайшэня. Его атрибуты — монеты-цзяни (медные монеты с квадратным отверстием в центре и иероглифами по краям) и трехлапая жаба-чань. Появление Лю Хара сулящее «таз с драгоценностями», с нетерпением ожидалось в каждом китайском доме. Лю Хар изображается играющим с трехлапой жабой, которая кусает монету, держащим жабу в руках, стоящим на ней. Наиболее раннее изображение Лю Хара в собрании музея (XIV в.) представляет классический вариант его образа: Лю Хар стоит на жабе, его нога поднята в сильном резком движении, над головой он вращает шнур с монетами. На монетах благопожелательная надпись «сань юн и бао» (тройной расход за одну монету, т. е. «да утроится богатство»). На спине другой статуэтки Лю Хара — иероглифы «цай шан» (великое богатство). В Китае считали, что благопожелательные надписи приносят человеку реальную пользу — богатство, долголетие и т. п.

В коллекцию мелкой пластики средневекового Китая входят также многочисленные амулеты из камня — нефрита, агальматолита, яшмы. Среди них важное место занимают изображения «китайских геральдических львов» — фантастических священных животных. Высота этих статуэток, как правило, не превышает 5 см. Среди них выделяется статуэтка льва из священного белого нефрита, имеющего «волшебные свойства». Коллекция мелкой пластики стран Восточной Азии, хранящаяся в Свердловском историко-революционном музее, представляет значительный интерес в научном и художественном отношении. Мы охарактеризовали лишь небольшую ее часть — коллекцию китайских миниатюрных статуэток VIII—XIX веков.

Татьяна Нестерова,
Александр Нестеров



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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 10(311). 1983
Основан в 1957 году

В номере:

2 Рейд «ДИ СССР» на Брянщину

Братья Ткачевы

Край тружеников и талантов

4

Евгения Чалиян

И звонкий меч, и звонкая строка поэта

7 Брянску — 1000 лет

«Благоустройство — это когда вся жизнь
хорошо устроена»

11

Анна Панфилова

Старейший художник-производственник

12 Художник и производство

«Круглый стол «ДИ СССР» на Дятьковском
хрустальном

13

Мастера Дятьковского завода

17 Народное творчество

Тамара Зиновьева

Праздничный убор

18 Художник и среда

Людмила Ивакина
Маргарита Изотова

Две точки зрения на одну выставку
Работа с опорой на наследие
Наследие участвует, но не определяет

26 Критика и практика

Каким быть Парку скульптуры в Клайпеде?

33 Теория

Александр Рябушин

Функционализм — диалектика отрицания

35

Олег Буткевич
Григорий Стернин

Герман Александрович Недошивин

36 Выставки

Мирослава Безрукова

Национальные традиции норвежского
прикладного искусства

38 За рубежом

Инна Кириленко

Шведское стекло

40 Художник и театр

Галина Николаева

И вновь на сцене павильон

41

Елена Луцкая

Аркадий Пластов в Малом театре

43 История

Георгий Соколов

Концерт для флейты с акварелью

46 Хроника

48 Страница коллекционера

Татьяна Нестерова
Александр Нестеров

Мелкая пластика древнего Китая

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазыянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенко В. Н.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Ермолаев Б. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Мадий И. А.
Мисько Е. П.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садыков Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Тальберг Б. А.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. К.

Зав. отд. редакции
Главный художник
Ответственный секретарь

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

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Фотохудожник
Фотомонтажи
Фотографы: Крылова Н. Л.
Рыбакова Р. П.
Шахов В. С.
Холин В. Н.
Карацейс В.
Овчинников А.
Онанов С. И.
Паляничко М. А.
Соколов А. Ж.
Стукалов Б. Н.

На обложке:
фрагмент
декоративно-
скульптурного
оформления
спортивно-
концертного
комплекса
им. В.И.Ленина
в Ленинграде.
Скульпторы
В.Рыбалко,
Г.Баграмян,
Н.Гордиевский
Архитекторы
И.Чайко, Н.Баранов

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

Сдано в набор 7.08.83 г.
Подписано в печать 13.09.83
А 09982
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 11,120
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 1076. Тираж 40 000
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21