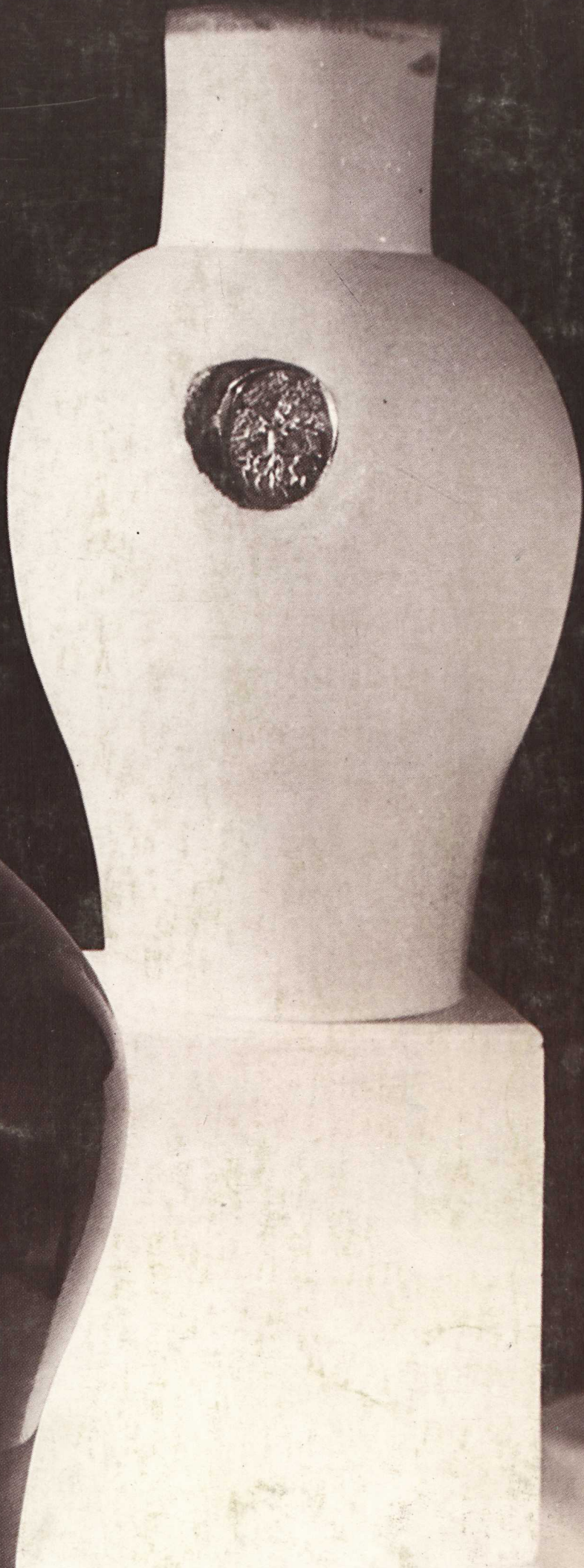


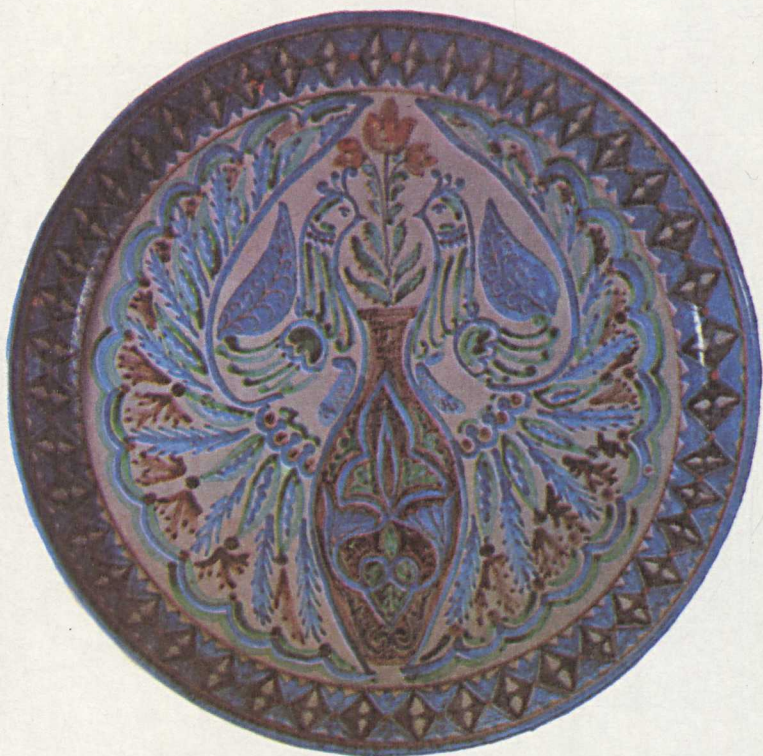
322 9 1984 Декоративное Искусство СССР



ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
П. А. ИВАНОВА
ИМ. П. А. ИВАНОВА

«И в структуре, и во всей деятельности наших Советов — прежде всего Верховного Совета СССР — зримо воплощается единство интернационального и национального. Это хорошо служило и служит укреплению Союза ССР. Вместе с тем мы не считаем сложившиеся межнациональные отношения в нашем государстве чем-то застывшим, неизменным, не подверженным влиянию новых обстоятельств и времени. А это значит, что, развивая существующие, оправдавшие себя организационные формы и методы работы, надо постоянно искать и другие, способствующие расцвету наций и их сближению».

К. У. Черненко



Искусство Советского Таджикистана

Наталья Шкаровская

2-я стр. обл.

М. Мирзоев
Блюдо «Счастье».
Глина, подглазурная роспись

З. Бахритдинова
Сюзани «Богатство Таджикистана».
Шелк, ручная вышивка шелком

К. Гаюров
Панно «Цветы».
Дерево, кундаль



Многоцветье... Так можно назвать экспозиции выставок Таджикистана, проходивших в Москве весной этого года. Одна — «Изобразительное искусство Таджикистана» в залах Центрального Дома художника (ЦДХ) — была посвящена 60-летию образования республики и Коммунистической партии Таджикистана.

Другая — «Шедевры древнего искусства Таджикистана» в Государственном музее искусства народов Востока — отмечала 10-летие Южнотаджикской археологической экспедиции АН Таджикской ССР. Обе выставки свидетельствовали о том, что только в условиях социализма раскрывается во всей своей полноте художественная культура народа, развивается его искусство. Действительно, благодаря усилиям археологов, реставраторов, искусствоведов чудесные образы, формы и узоры шедевров таджикского искусства прошлого — свидетели сорокавековой истории этой земли, возвышения и гибели десятков царств и народов — вошли в мировую культуру, послужили основой строительства социалистической культуры в отсталой, недавно окраинной стране. Современность же предстала своего рода художественной биографией советской республики, хроникой шести юбилейных десятилетий ее созидательной жизни. Выставка в ЦДХ воспринималась как представительный смотр искусства, как творческий отчет художников Таджикистана. Свыше 200 авторов показали 700 произведений: живопись, скульптуру, графику, декоративно-прикладное и народное искусство.

Центральную часть выставки занимало станковое искусство, которое несло идейный заряд всей экспозиции; он был выражен в пафосе сюжетов картин и скульптур, отражавших радость мирного созидательного труда, ратный подвиг народа в Великой Отечественной войне, освоение космоса, сегодняшние будни и праздники таджикской земли.

Прикладной раздел выставки в ЦДХ, что, по-видимому, и было задумано, стал вторым после станкового искусства эмоциональным центром экспозиции. Он привлекал разнообразием, разнообразием форм, техник, материалов. Прикладное творчество художников Таджикистана тесно связано сегодня с повседневной жизнью, формированием эстетической среды — общественной и бытовой. Усиленное жилищное строительство в городах, возведение промышленных предприятий и электростанций, коренные преобразования сельской среды, изменение форм и уклада жизни дало толчок активизации художественной практики, появлению новых техник и разновидностей изобразительного искусства, таких как монументальные росписи, сграффито, витраж, панно-кундаль, декоративная керамика, фарфор,

мелкая пластика, gobелен, батик. Используя в своем творчестве новые техники и материалы, художники-прикладники придерживаются двух направлений, что просматривалось в произведениях, представленных в ЦДХ. Одно из них связано с богатыми национальными традициями северного и южного Таджикистана и Памира — прежде всего в керамике, текстиле, ювелирном деле, резьбе и росписях. Устремления второго характеризуют формотворческие поиски, усвоение достижений многонационального советского искусства, особенно русской художественной школы. Многие художники из Таджикистана проходят эту интернациональную школу в процессе обучения в художественных вузах Москвы, Ленинграда, Таллина, Львова, Ташкента, в общении на семинарах и в творческих группах в домах творчества, участвуя во всесоюзных и международных выставках и симпозиумах. Существование народной художественной традиции и профессионального прикладного искусства обогащает обе линии развития, открывает новые возможности в творчестве, что, например, доказывает совместная работа бригад прикладников-профессионалов и таджикских народных мастеров, в частности, резчиков по дереву и керамистов. Украшением выставки, самобытным акцентом прикладного раздела, несомненно, была традиционная голубая таджикская керамика. Придя из далекого прошлого, она стала неотъемлемой частью и гордостью нашей социалистической культуры. Красота форм крынок — хурма, кувшинов — обдаста, офтоба, пиал, кос, кузачи, кушкюлок и других сине-голубых орнаментированных изделий, под которыми стоят имена серебряных медалистов Академии художеств СССР: Б. Мавлянова, У. Мелиева, Т. Сабитова, братьев Сохибовых, а также Р. Ходжаева, античные реминисценции зооморфной лепной от руки керамики З. Рахимовой, Р. Алиматшоевой привлекательны и понятны. Традиционная таджикская керамика собрана, исследована, описана. Союз художников республики, министерства культуры и местной промышленности поддерживают очаги древних промыслов и отдельных гончаров — в прошлом безвестных, а ныне знаменитых и уважаемых мастеров живого национального искусства, тесно связанного с жизнью народа.

Как яркая творческая индивидуальность вошел в таджикскую культуру мастер (усто) Гафур Халилов из кишлака Бафон. Творения Г. Халилова и мастера из Каратага М. Кадырова украшают выставки, общественные интерьеры, квартиры, их продают в салонах Художественного фонда, собирают коллекционеры. Фантастические зооморфные образы, полные динамики и непосредственного чувства,

при небольшом размере подлинно монументальны по пластике. Художник-монументалист, ныне председатель правления СХ Таджикистана С. Курбанов в тематическом номере, специально посвященном искусству республики («ДИ СССР», 1977, № 9), высказал интересную идею «вести в городской ландшафт взамен безнадежно устаревших гипсовых пионеров и оленей 40-х годов всемирно известную халиловскую игрушку, модифицированную в два масштаба. Простота и монументальность форм игрушки позволяют высекать ее из бетона и раскрашивать». Действительно, «звери» Халилова могут стать прекрасным украшением садово-паркового пространства.

Художник-керамист М. Мирзоев как бы принял эстафету поколений. Помимо профессионального образования он прошел школу выдающегося народного мастера Б. Мавлянова. Прочувствовал исторические народные формы и мотивы узоров, Мирзоев воплотил свое творческое понимание традиций в блюде «Счастье». Похоже, это может стать основой направления его дальнейшей работы в керамике. Художник М. Кадыров — создатель керамической скульптуры на темы народных сказок. Пластические особенности его декоративной скульптуры, где преобладает мир зверей, близки народной игрушке. Нерасчлененность объемов, цельность художественного образа, крепкая пластика выражают пространственность вещи, что усиливает и природный цвет глины. В ином плане работают в керамике Н. Дорошева, Я. Шмидтайте. Их привлекает пластика бытового предмета; в то же время в их работах заметно стремление придать символический подтекст образному решению. Блюда и декоративная группа «Семейство» Я. Шмидтайте, кувшины-офтоба «Летний козленок» и «Стражник» Н. Дорошевой своей образностью относят нас к более уравновешенному периоду становления фигуративной керамики — послевоенному времени. «Взрывные» же тенденции 70-х годов отражены в творчестве В. Одинаева, Н. Хакимова, С. Хушматовой и других художников-прикладников, связанных с современной архитектурой, с поисками форм и образным осмыслением пространства общественных интерьеров. Представленная в экспозиции декоративная керамическая композиция «Анор» («Цветы граната») С. Хушматовой отмечена дипломом на выставке в Фаэнце. Без труда воображение ассоциирует стилизованные округлые формы из шамота с каменистыми горными породами — своего рода «природное овеществление», по меткому выражению ленинградского критика М. Изотовой. И эта композиция, и экспонировавшиеся рядом работы Н. Хакимова из ша-



мастера С. Нуриддинова со сказочными и иными сюжетами органически сочетались в интерьерах с керамикой, монументальными росписями, чеканкой, гобеленами.

Непосредственно, с ощущением живой души дерева работает, судя по представленным работам, мастер-резчик А. Яхьяев. Стены старинных жилищ, колонны и купола мечетей, потолки медресе традиционно покрывались орнаментальными росписями и резьбой. Сегодня декоративные мотивы, линии и краски архитектурных росписей не только украшают интерьеры, но выделились в самостоятельную, стан-

На стр. 1
З. Рахимова
Традиционные сосуды
из глины, офтоба и
кузача. Ручная лепка,
роспись ангобом

С. Хушматова
Композиция «Анор»
(«Цветы граната»).
Глина, шамот

На стр. 2
Р. Лиматшоева
Сосуды для жидкой
пищи и квашения
молока. Традиционная
лепная керамика из
Гарма

На стр. 3
На выставке
«Изобразительное
искусство
Таджикистана»



мота с глазурью в духе так называемых архитектурно-интерьерных решений («Город», «Играющий на кушнае») воспринимаются как поиски новой пластики, столь характерные сегодня для нашей керамики в целом.

На этой выставке впервые появился фарфор Таджикистана. Это изделия первого в республике фарфорового завода в г. Турсун-заде. Представленные чайники и пиалы украшены национальной росписью, что, очевидно, свидетельствует о направлении поисков коллектива заводских художников.

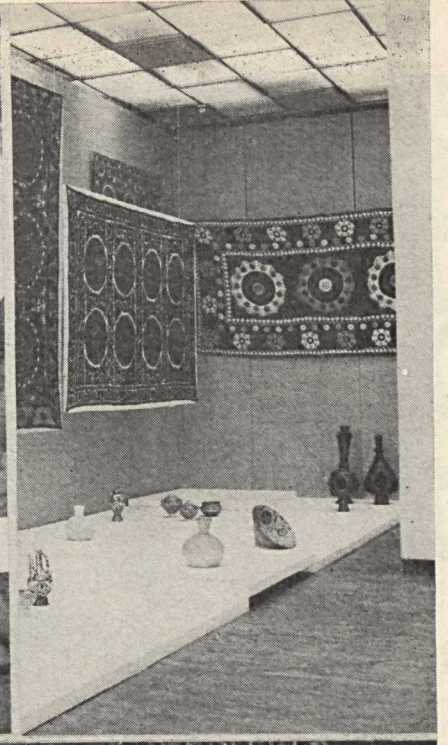
Имеет в республике своих приверженцев и гобелен. Работают в этом виде художники Д. Абдусаматов, В. Ершова, хотя они и обращаются к опыту русской и прибалтийской школ гобелена, но при этом стремятся идти своим путем. Их привлекают сегодня преимущественно конкретно-изобразительные решения — декоративно-плоскостные композиции сюжетно-тематического характера («Вся власть Советам», «В саду», «Праздник осени», «Восточная сказка» и др.).

Работа З. Бахритдиновой в национальном текстиле также связана с общей тенденцией от «орнаментальности к изобразительности». Используя формы народного сюжета со сложившимся строем расположения вышитых узоров-кругов,

Бахритдинова предлагает сюжеты-панно тематические, больших размеров, с интенсивным цветом фона, на котором традиционные орнаментальные формы заменены изобразительными, сюжетно-символическими («Гербы», «Богатство Таджикистана» — к 50-летию образования республики). Созданные для общественных интерьеров, они часто демонстрируются на выставках, выполняя роль экспозиционного акцента.

Эти и другие произведения раздела декоративно-прикладного искусства подтверждают, что орнаментальность, свойственная таджикскому декору, уступает место тематической изобразительности во многих видах, в том числе и в традиционных: резьбе и росписи, что находит своеобразное воплощение на практике. Характерный пример. Известный резчик по дереву мастер С. Нуриддинов, представленный на выставке некоторыми сюжетно-тематическими панно, работал в сотрудничестве с профессиональными молодыми художниками (В. Одинаев, С. Шарипов, С. Курбанов, Д. Абдусаматов) над украшением общественных интерьеров в Душанбе: цирка, чайханы «Фарогат» в гостинице «Таджикистан», в новом корпусе библиотеки им. Фирдоуси; эта работа дала большой творческий опыт коллективу. Может быть, поэтому тематические композиции

ковую форму, сошли со стен, заключены в рамы. Произведения называются панно-кундаль. В большинстве таких панно, где основой заполнения плоскости служат орнаментальные решения, благоухающая красота узоров и композиций, целостность художественной традиции, дух ее сохранены художником (К. Гаюров, Р. Абдурахманов). В изобразительно-орнаментальных решениях современные наккоши (мастера-орнаменталисты) зачастую игнорируют законы стилистического единства композиции, связи орнамента и изображения, отчего их панно вялы, эклектичны. Удачны поиски синтеза изображения и узора у Я. Бегимова, С. Нуриддинова, А. Абдурахманова. Они находят верные пути сближения узора и изображения. Говоря о традиционном таджикском искусстве как основе всех видов национального искусства, можно сетовать на то, что современное народное искусство республики было показано недостаточно полно (как и профессиональное прикладное). Очевидно, юбилейная выставка и не имела подобных задач. Но было заметно, как сократилось число имен мастеров. Уходят из жизни старые мастера, и почти нет новых имен из традиционных очагов творчества. Исчезают и целые виды, например, женская лепная керамика, ювелирные изделия, игрушки, набойка. Автор всех представленных набоек, за исключением одной, мастер Ш. Саидов из Ура-Тюбе — почти последний представитель старинного народного промысла. У Саидова нет учеников, никто не фиксирует приемы его мастерства, узоры. А ведь последователями мастера могли бы стать студенты или выпускники художественного училища, которые, овладев мастерством, могли бы по-новому развить это древнее и прекрасное искусство. Многие экспонаты выставки имели на этикетках подпись «РОМ» — Республиканский объединенный музей. Это хорошо, что лучшие произведения попадают в государственный хранилище, привлекают внимание специалистов. Но на юбилейной выставке хотелось бы видеть больше «живых» вещей — результат усилий и мастеров и организаций, призванных беречь и развивать народное искусство. Ковры, паласы, вязаные чулки-джурабы, плетеные из лы изделий, резьба по ганчу, образцы орнаментальных росписей современных плафонов на выставке отсутствовали. Несколько ювелирных изделий и шелковых тканей не дали представления о развитии этих видов художественного ремесла, столь характерных в прошлом. Не было обычно дополняющих такие юбилейные экспозиции фото выполненных монументально-декоративных работ, витражей интерьеров общественных зданий. И тем не менее, демонстрируя наследие и современное изобразительное творчество, экспозиция в Москве отразила живую жизнь таджикского искусства, донесла дыхание его творческих поисков, его способность вплывать и отражать нашу социалистическую действительность.



Посвящается 35-летию образования ГДР

- *Улица для пешеходов*
- *Вилли Зитте — художник монументальной темы*
- *Магдебургская коллегия художников-витражистов*
- *Мейсен. Тайна голубых мечей*
- *Музей народного искусства в Дрездене*
- *Старая площадь немецкого города*

Творческие контакты нашего журнала с союзами художников и художественными журналами социалистических стран стали доброй традицией. В последнее десятилетие эти контакты активизировались, приобрели систематический характер, более того, складывается особый тип отношений в области культуры, который можно определить «отношениями в духе СЭВ». В их основе лежат деловые контакты, персональное участие искусствоведов и художников в обсуждении актуальных проблем. На этой основе были созданы специализированные номера «ДИ СССР», посвященные искусству Монголии и Кубы, опубликованы фундаментальные блоки материалов по проблемам городской среды, монументального, декоративного, народного искусства и дизайна Болгарии, Венгрии, Чехословакии, много раз освещалось искусство ГДР.

В этом номере мы вновь обращаемся к искусству Германской Демократической Республики, приурочив блок материалов на эту тему к 35-летию образования немецкого социалистического государства.

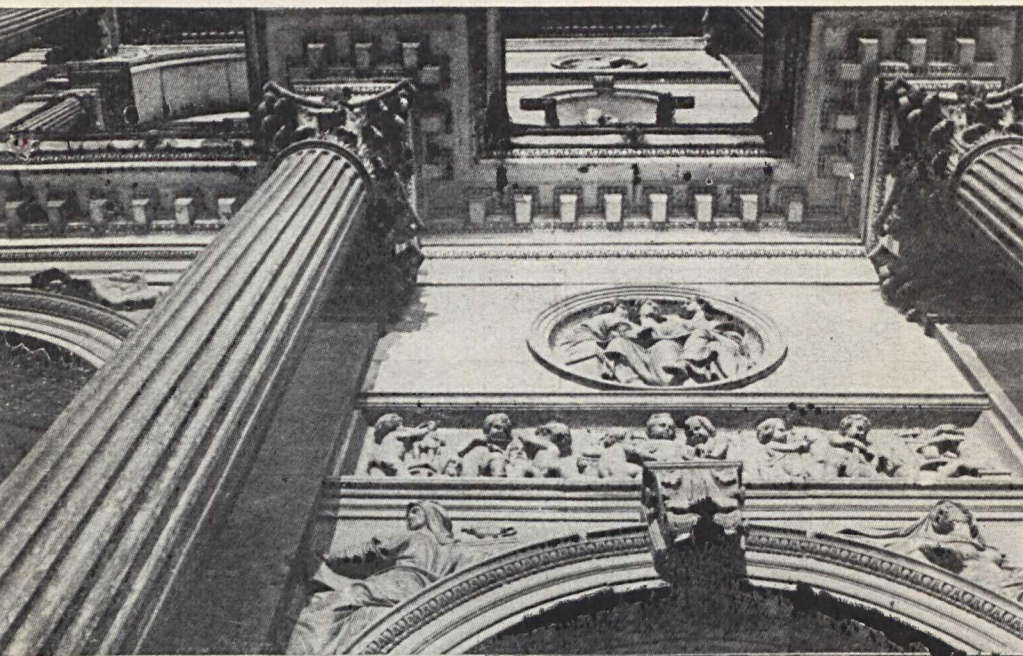
Для организации статей и иллюстративного материала сотрудники журнала С. Баззьянц, Л. Крамаренко и фотокорреспондент С. Онанов были командированы Союзом художников СССР в ГДР. Они посетили Берлин, Дрезден, Магдебург, Мейсен, встречались с искусствоведами и художниками, осмотрели выставки, побывали на Мейсенской мануфактуре и в магдебургской витражной мастерской. В результате поездки были выбраны определенные аспекты и подходы, собран и накоплен большой материал, который стал основой блока по искусству ГДР.

Фокус внимания журнал сосредоточил на таких проблемах, как организация современной городской среды, витраж в оформлении общественного интерьера и Мейсенская мануфактура как феномен высшего качества продукции, история сложения городской среды немецких городов, фоторассказ о народном искусстве Саксонии. Естественно, что наши публикации не претендуют на полноту отражения художественной жизни республики, это всего лишь фрагменты обширной и многоликой исторически сложившейся и современной культуры. При выборе тем мы руководствовались желанием затронуть наиболее актуальные проблемы текущей практики и истории искусства. При этом в сфере нашего внимания оказались проблемы, способные обогатить наш опыт.

Мы избрали тип монтажного иллюстрирования, который, как нам казалось, способен воспроизвести знакомый каждому пешеходу эффект визуального восприятия городской среды во всех ее случайностях, наслоениях, калейдоскопичности.

Редакция журнала «Декоративное искусство СССР» благодарит руководство СХ ГДР, Дрезденское отделение Союза художников, дирекцию Мейсенской мануфактуры и Музея за помощь в организации материалов.





Улица для пешеходов

Андрей Иконников

В современной художественной культуре, да и в массовом сознании вообще, происходит давно уже замеченное смещение ценностных ориентаций. Интерес к городу, который фокусировался на «памятниках» и «произведениях» — зданиях, вещах, музейных экспонатах, — стал распространяться на нечто более общее, обширное и размытое, на весь контекст, в котором существуют произведения и памятники. Вещи оказались интересны не только сами по себе, но и в своих взаимных отношениях, в своей вовлеченности в человеческую жизнедеятельность. Стало очевидно, что ценности уникального характера возникают только в соотношении с повседневным и обычным. Объектом восприятия стала среда как целостность, охватывающая самую жизнь и ее предметно-пространственное окружение.

Мы осознали, что может быть ценна среда во всей своей совокупности и житейской наполненности, хотя ни одна часть ее, выделенная особо, на статус «шедевра» претендовать не может. Уже в 70-е годы «среда» вошла в число таких же ключевых понятий, как «фасад», «фронт магистрали» в 40-е или «пространство» в 60-е. Но... мы много говорим и пишем о среде и средовом подходе. Мы ищем и находим некие его элементы, свидетельствующие о плодотворном становлении, о том, что настала пора широкой реализации. А вот то комплексное осуществление, которое только и может дать новое качество среды, все еще остается неким желанным «завтра». Нет, дело не в лености ума или творческой косности. Суть средового подхода в том, что художественная деятельность становится катализатором широких процессов интеграции, выходящих далеко за ее собственные пределы. Эти процессы охватывают и жизнь, и оболочку жизни отнюдь не только в их художественных аспектах. Искусство соединяется с жизнестроением. А это уже требует и особых форм деятельности, и решений, в которые вовлекаются интересы многих. Чтобы реализовывать такие решения, нужны новые организационные формы, а главное, нужна широкая внепрофессиональная поддержка.

Эффективная форма осуществления средового подхода определялась в практике реконструкции городов. Это — объединение предметно-пространственного окружения пешеходными зонами, создание в городе, наводненном потоками автомобилей, островков, принадлежащих только человеку. Казалось бы, что может изменить превращение улицы в пешеходную? При этом, однако, снимаются многие ограничения для поведения людей в уличном пространстве, становится возможен выбор между его разнообразными формами. Активизируется благодаря этому и восприятие всех составляющих уличного интерьера. Он видится уже не как сумма домов по сторонам проезда, а как среда, зрелище городской жизни. Восприятие среды как ценности можно воспитать только предметно. Создание пешеходных островков в новых или реконструируемых частях города — наиболее прямой сегодня, хотя и не единственный способ. В нашей практике уже делаются шаги в этом направлении. Именно поэтому сегодня так интересен для нас опыт архитекторов, дизайнеров и художников ГДР, связанный с формированием пешеходных зон, созданных в 70-е годы во многих городах республики, крупных и малых.

Деятельность эта — впечатляющий пример широкой реализации средового подхода, позволяющий судить о заключен-

Пешеходные
улицы
в Вернигероде
и Дрездене



ных в нем возможностях жизнеформирования, как и о его художественном потенциале.

*

Идея создать зоны, свободные от движения транспорта, в структуре городских центров прорабатывалась в ГДР уже в 50-е годы. Предпочтение пешеходу связывалось с гуманистичностью общей концепции социалистического города, хотя идею еще рассматривали только в ее функциональном аспекте. Первая реализация была скромной. Совсем короткая пешеходная улочка Вайсегассе в Дрездене (1958) между двумя кварталами в центре города. Ее обрамляют кафе и магазины в первых этажах пяти- и шестизэтажных домов с плоскими серо-коричневыми фасадами. Однако торговый центр, построенный вдоль улочки Вебергассе, выходящей к той же площади Альтмаркт (архитекторы В. Хенш, Г. Деттмар, В. Вундервальд, 1964), уже получил специфический характер пешеходной зоны. Его пространство формируют распластанные двухэтажные объемы магазинов. Легкие галереи с бетонными навесами на тонких металлических стойках протянулись вдоль магазинных фасадов и связали их ряды. Среди широкого пространства, напоминающего двор, разбиты цветники, поставлены прозрачные объемы выносных витрин. Впрочем, и здесь еще доминирует функциональный аспект. Целое получило холодноватоделовитый характер — удобное место для покупок.

Новое качество пешеходные зоны получили на следующем этапе восстановления и реконструкции центра Дрездена, города с полумиллионным населением, в конце второй мировой войны почти

полностью разрушенного американской авиацией. Проходящий через город диаметр север — юг было решено в пределах центрального ядра, на протяжении более 3 км, преобразовать в пешеходную ось, обслуживая ее общественным транспортом, проходящим по параллельным магистралям. Улица для пешеходов стала стержнем городской жизни и главным элементом пространственной структуры города, определяющим ее целостность.

Первым в 1965—1972 годах создан южный отрезок этого пешеходного диаметра — Прагерштрассе (архитекторы П. Снигон, К. Рётгиг, Х. Конрад и др.). Она проложена по направлению самой оживленной в прошлом улицы города, начинавшейся от главного городского вокзала. Все здесь было разрушено в 1945 году, и ансамбль создавался заново.

Композиция строилась вдоль широкой пешеходной эспланады, обрамленной галереями, объединившими фронт магазинов. За их невысокими двухэтажными корпусами, образующими первый план застройки, поднимаются 12-этажные пластины четырех гостиниц и жилого дома с магазинами и учреждениями. В систему вошли также крупные рестораны, кинотеатр на 1100 мест, крупнейший в городе универсам. Здесь уже нет чисто функциональной целенаправленности более ранних пешеходных зон. Улица стала туристическим центром одного из самых привлекательных городов Европы. Вместе с тем она многофункциональна, в ее пределах сталкиваются деловая жизнь и досуг. И это придает ей пестроту и оживленность почти в любое время суток.



Схема пространственной композиции здесь почти элементарна: «гребенка» из трех высоких пластин, стоящих торцами к улице, с одной стороны, протяженная пластина длиной в четверть километра — с другой. Относительно невысокие горизонтальные «плашки» ресторанов и универсального магазина, цилиндр кинотеатра заканчивают фронты построек. Однако ни эта четкая схема, ни жестковатая рационалистичность архитектурных форм не подчиняют себе восприятие. Характер среды определяет взаимодействие всего комплекса «уличного интерьера» и его пестрого, текучего наполнения. В натуре особенно активно действует на восприятие первый план — замощение с крупным рисунком из плит декоративного бетона, асимметрично размещенные прямоугольные цветники и газоны, бассейны, разнообразно оживленные игрой фонтанов (ландшафтные архитекторы И. Пич и С. Кассберг, фонтаны Л. Вирт и К. Бергман). Поверхность эспланады служит не столько коммуникацией, сколько местом отдыха (потоки людей, притягиваемые галереями магазинов, направляемые элементами благоустройства, текут по краям). На скамьях, металлических стульях и широких бортах фонтанов здесь удобно и умно размещено около 800 мест для сидения, не считая террас летних кафе. Уютные сады, окруженные перголами, разбиты между корпусами отелей. Отделенные от эспланады галереями и торговыми корпусами, они образуют как бы ее второй план, дополняя местами для тихого отдыха. Организация плоскости предопределила живописность жизненных мизансцен. И именно весь комплекс среды опреде-

ляет образное восприятие. Разнообразие форм поведения и свобода их выбора в подобном окружении благоприятны для произведений монументального искусства. Они были широко введены в систему. На открывающей ее площади, между Прагерштрассе и вокзалом, установлен монумент Ленина — крупномасштабная скульптурная группа из розового карельского гранита (скульптор Г. Ястребенецкий, архитектор С. Михайлов). Фон для группы образует живописное панно, выполненное по керамическим плитам (К. Зиллак, Р. Липовски). Оно положено крупным пятном на обращенный к площади широкий торец ресторана «Бастай». На Прагерштрассе возможности городской среды, всецело принадлежащей человеку, а не разделяемой между человеком и автомобилем, использованы для создания нового ансамбля. В 1969 году сделан принципиально важный новый шаг — в пешеходную превращена главная улица средневекового ядра Росток — Крёпелинерштрассе (архитектор Э. Франц). Здесь среду образует реставрированная и модернизированная историческая застройка: на семисотметровом протяжении улицы — 37 памятников архитектуры. Полного изгнания автомашин — как на Прагерштрассе, здания которой обслуживают подземные проезды, — в Росток не удалось достичь (подвоз товара к магазинам разрешен от полуночи до 9 утра), да и ширина Крёпелинерштрассе всего 9 м. Поэтому скромна и ее интерьер. Однако крупный рисунок замощения из светлого гранита и темного искусственного камня неплохо «собирает» пестроватую живописность застройки. Было естественно в таком окружении развить в ходе реконструкции культурные функции среды, дополнив торговую улицу музеями и маленькими выставочными галереями, концертным залом и студенческим клубом. Разнообразие и даже физическая плотность окружения способствовали росту их интенсивности. Улица стала не только местом постоянного притяжения как место отдыха, общения и прогулок. Рождались новые формы деятельности «события», такие как камерные концерты на открытом воздухе, книжные базары, фестивали моды, летние праздники. Тенденциям времени отвечало и то, что среда, располагающая к такой культурной активности, возникла на основе ревитализации и переоценки существующего; протянулась еще одна нить культурной преемственности, основанная на ценности не «шедевров», а целостной среды.

Кажется, именно эксперимент на Крёпелинерштрассе и стал в ГДР «камнем, столкнувшим лавину». Стереотип ревитализированной среды был с восторгом принят массовым сознанием. Общій энтузиазм помогал преодолевать организационные трудности (кто ответствен за все пестрое разнообразие задач? как координировать их решение? как соединить воедино множество источников финансирования, как и множество не во всем совпадающих интересов?). Не было нареканий и на те длительные трудности, которые возникали при реконструкции существующих улиц и сложившейся застройки. В 70-е годы новые пешеходные зоны были созданы в Берлине, во всех городах — центрах округов и множестве районных центров и просто старых и живописных малых городов. В Дрездене был завершен северный четырехсотметровый участок пешеходного диаметра — Бефрайунгштрассе (архитекторы Х. Михаль, К. Лессиг, Г. Грюнберг и др., 1974—1979). Если Прагерштрассе — стилистически целостный современный ансамбль, в форме которого не присутствует временное измерение, то застройка Бефрайунгштрассе соединила новые здания и сохранившуюся группу домов — памятников архитектуры XVIII века. Да и в перспективе улицы, ведущей от моста через Эльбу в глубь района Нойштадт, открывается ажурный и тонкий силуэт исторического ядра го-

рода. Тенистую аллею, как и в прошлом, идущую посреди улицы, украшает барочная каменная скульптура. Высокий двухуступчатый гранитный борт отделяет респектабельную традиционность бульвара — зоны отдыха — от оживленной торговой улицы с непрерывной чередой магазинов и четкими линиями современного уличного дизайна. Соседство старого и нового определило строгость пространственной композиции улицы, обрамленной непрерывной чередой пятиэтажных корпусов, и деликатную масштабность архитектуры. В соответствии с изменившейся модой времени дома и галереи перед магазинами стали массивнее; «теlesны» в общем стиле улицы и формы визуальной информации.

Среди пешеходных зон, созданных в ходе реконструкций, одна из самых впечатляющих ярким разнообразием жизненного наполнения — улица Клементя Готвальда в Потезде (авторы проекта В. Берг, Х. Й. Кёллинг, К. Вейдланд, 1975—1978). Улица была застроена в 1730-е годы двухэтажными домами по образцовым проектам, что предопределило жесткий ритм застройки на всем ее протяжении. В начале ее в 1770 году воздвигнута классицистическая триумфальная арка Бранденбургских ворот, а столетием позже с восточной стороны перспективу улицы замкнула ложноготическая церковь. Переделки и надстройки постепенно усложняли характер улицы, внося в нее временное измерение. 69 из 84 ее зданий отнесены к числу памятников архитектуры. Здесь, как и на Крёпелинерштрассе, главной задачей стала модернизация, не нарушающая исторически сложившегося облика застройки. Улица очень оживлена — в летние дни здесь бывает более 50 тыс. посетителей за день, в часы пик — до 8 тыс. человек одновременно при общем населении города 126 тыс. чел. И все же средствами уличного дизайна здесь удалось создать «островки отдыха». При единой поверхности замощения плитами, улица сохранила привычное расположение реставрированных светильников в два ряда, имитирующее границы тротуаров. Интенсивная покраска домов цветовыми контрастами выделяет фрагменты архитектуры разных периодов — барокко и классицизма. Этим приемом драматизирована сложность среды, в то же время красочная пестрота стала сама по себе содержательной. Соединение различных функций — жилых, торговых, культурно-просветительных — порождает удивительную насыщенность центра Потедама, что привлекает к нему в равной мере местных жителей и туристов.

По-особому хороши пешеходные улицы в центрах малых городов, очень разные по составу и характеру застройки, но неизменно отмеченные теплой интимностью среды, соразмерной человеку. Похожи они и в том, что малая их ширина принуждает к асимметричной организации пространства. В крошечном Мюльхаузене (Тюрингия) на улице Штайнверт ряд светильников и цветочниц отделяет нечто вроде тротуара вдоль одной из сторон. По другой стороне цветники с высокими каменными бортами и перголы организуют места для тихого отдыха. В эту же полосу включены уличные кафе. Такие небольшие города ясно показали преимущества принятого в ГДР многофункционального жизненного наполнения центральных комплексов. Днем их оживляет торговля; вечерами, после закрытия магазинов, пешеходные улицы становятся местами общения и отдыха для жителей прилегающих домов. Особый случай — центр Берлина, который резко отличает от всех других городских центров ГДР подчеркнутая столбчатая репрезентативность, крупный масштаб пространства и построек. Пешеходные зоны здесь не получили такого структуроформирующего значения, как, например, в Дрездене. Они образуют ряд «островков», разделенных проездами. Срединное положение занимает рекреационное пространство вокруг 250-метровой телебашни. Здесь в открытых кафе, на террасах и в скверах сосредоточено

Вилли Зитте — художник МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ТЕМЫ

Петер Михель

Монументальные работы до недавнего времени занимали сравнительно небольшое место в творчестве Вилли Зитте, хотя его искусству всегда было присуще стремление отвечать на самые актуальные вопросы нашей эпохи, и даже в графических его листах чувствуется живая, энергичная монументальность, более подходящая для общественного пространства, выходящего за рамки выставки. Для его диптихов, триптихов и полиптихов необходимо визуальное широкое поле действия. Это в первую очередь вопрос не формы, а стремления к глубокому содержанию, которому эта форма необходима и которое эту форму порождает. Его «Глашатай», его картины, посвященные ли борьбе Тельмановских бригад во время гражданской войны в Испании, зверствам фашистов в Лидице, решающей битве под Сталинградом, или работы, в которых он выступает против угрозы атомной войны, осуждает убийства во вьетнамской деревне Сонгми или раскрывает облик передового рабочего класса. — все они являются выражением активно-гуманистической позиции. Они обладают внутренней мощью призыва, который стремится вырваться из вялого мышления и чувствования; от них исходит драматизм общественных и личных конфликтов. Все эти произведения проникнуты эпохальным содержанием, вызывают зрителя на диалог, полный напряженности и зачастую противоречий.

Но уже со второй половины 60-х и начала 70-х годов в ответ на поставленные общественной жизнью требования Вилли Зитте увлеченно работает над решением теоретических и практических задач синтеза архитектуры и изобразительного искусства. В 1968 году он становится членом Центральной рабочей группы «Архитектура и изобразительное искусство», в состав которой входят представители Союза художников и Союза архитекторов ГДР. В 1969 году вместе с архитектором Иоахимом Бахом он разработал эскиз-программу культурного центра в Галле-Нойштадте. В 1970 году участвовал в создании Центра для исследований и разработок в области дизайна при Институте промышленного дизайна в городе Галле. В том же году возникли его знаменитые эскизы росписи внешних стен Дворца спорта и конгрессов в Ростоке. Из этих эскизов для стен общей площадью 400 м² было заметно, насколько творчески и самобытно Вилли Зитте переработал опыт мексиканских настенных росписей и использовал его для условий социалистического общества.

В 1976 году в центре Берлина, там, где к концу войны стоял замок прусских королей, был торжественно открыт Дворец Республики. Наряду с другими пятнадцати художниками Вилли Зитте создал для галереи Дворца полотно «Красное знамя — борьба, лишения и победа», которое, как и более поздняя картина Вилли Зитте «Рок-певцы», предназначенная для галереи Гевандхауза в Лейпциге, относится к числу его монументальных работ, так как должно было вписаться в архитектурные условия двухэтажного главного фойе Дворца и возникло в рамках общего по содержанию замысла, объединяющего весь коллектив художников. Если до этого времени в произведениях художника доминировала заполняющая площадь картины, почти взрывающая ее динамика, то здесь же на дифференцированном, но относительно спокойном красном фоне автор соединяет портреты и символические образы — Карла Либкнехта и Розы Люксембург, Дмитрова и Тельмана, глашатая, тело распятого, сцену оплакивания и другие, побуждая к раздумьям о пути рабочего класса, о по-



около 5 тыс. мест для отдыха на открытом воздухе. С этим пространством соседствует Александерплац, один из главных торговых комплексов города, высотной доминантой которого стал 39-этажный массивный объем гостиницы «Штадт Берлин». На площадь выходят глухой объем универмага «Центрум», крупные торговые здания, комплекс ресторанов, вокзал надземной железной дороги. Пространство пешеходной зоны, не слишком определенно намеченное разнохарактерными зданиями и граничащее с широкими полосами крупных магистралей, могло бы показаться аморфным. Однако членения самой его плоскости, в фокусной точке которых поднимается большой фонтан, вместе с уличным дизайном образуют достаточно четкую систему ориентиров: сам фонтан (автор — художник В. Вомака) с его крупными водяными чашами, выстроенными по спирали, как будто и немасштабен, грубоватые детали его наивны. Однако он пришелся как-то очень к месту в этом полном суеты и движения пространстве.

По другую сторону парка, разбитого вокруг телебашни, лежит мощный, вытянутый по горизонтали объем Дворца Республики (архитектор Г. Граффундер, 1976). Полифункциональное здание Дворца, открытое для свободного доступа, подчеркнуто пронизываемое, служит как бы крытым форумом, где каждодневная городская жизнь вливается в интерьер. Открытость, доступность, демократизм определили основную тональность архитектурного решения. Крупный четкий объем здания соразмерен обширным пространствам, которые он разделяет. Точно найдены пропорции лаконичных

масс, из которых он складывается. С каких-то точек зрения здание как будто начинает разочаровывать: очень уж жестки его членения, механистичен ритм. Однако тем сильнее впечатление от его внутреннего пространства, целостного и вместе с тем полного сложности, интригующего и вовлекающего в какие-то жизненные ситуации. Это — архитектура, которая переросла в среду (или среда, упорядоченная и овеществленная в архитектуре). Нет, Дворец — это уже иная тема. Но не могу отказаться от мысли, что самый тип его композиции мог родиться только на основе культуры средового мышления, выросшей в работе над пешеходными зонами центров на рубеже 60-х и 70-х годов.

Улицы для пешеходов, которые стали как бы «визитной карточкой» для многих городов республики, были широким полем экспериментов средового подхода. Не формальные структуры, а исследование жизненных процессов лежало в основе. И, быть может, те косвенные последствия, которые будет иметь эта работа для становления новых творческих тенденций и новых типов художественной деятельности, окажутся даже более ценными, чем ее непосредственные результаты. А эти результаты подлинно хороши.

Все-таки пешеходов надо любить. Как показали наши коллеги из ГДР, это приносит и прямой эффект — и не только в виде отвлеченных эстетических и культурных ценностей, но даже экономический — более рентабельными становятся предприятия городского центра.



На стр. 8
Фонтаны на
Александрплац
в Берлине

Фонтаны на Прагер-
штрассе в Дрездене

Вилли Зитте
«Борьба и победа
марксизма-
ленинизма в ГДР».
Роспись в здании
Высшей партийной
школы им. К. Маркса.
Берлин. 1977

Вилли Зитте
«Пролетарии всех
стран, соединяйтесь!»
Роспись в здании
Высшей партийной
школы им. К. Маркса.
Берлин. 1979

На стр. 10
Вилли Зитте
«Красное знамя —
борьба, лишения и
победа»
Галерея Дворца
Республики. Берлин. 1976



Магдебургская коллегия художников- витражистов

Раминта Юренайте



ражениях и победах на этом пути. В открытой со всех сторон композиции проявилось стремление сделать картину органической составной частью ряда произведений, расположенных на одной стене. Подобный же принцип «расположения в ряд» был использован в завершённой в 1977 году крупноформатной фреске «Борьба и победа марксизма-ленинизма в ГДР» в зальском городском зале. Это произведение общей площадью 240 м² также вписывается в ряд росписей остальных трех внешних стен и также должно было соответствовать существующим архитектурным условиям. Оно перенимает доминирующую горизонталь несущей конструкции здания и одновременно стремится своей вертикалью к высоте расположенного рядом высотного здания. В этой работе Вилли Зитте впервые использует технологию промышленной эмали, которая благодаря своей прочности и стойкости к воздействию погодных условий обладала большими возможностями и стала полем для плодотворных экспериментов с целью живописного и декоративного самовыражения. Здесь тоже доминирует красный фон, на котором расположены как реалистически изображенные сцены и детали, так и элементы рисунка. К 1979 году относится самое значительное монументальное произведение художника — крупноформатная фреска «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» на лестничной клетке Высшей партийной школы имени Карла Маркса в Берлине. Эта работа вобрала в себя весь накопленный опыт и знания Вилли Зитте в области монументального искусства. Здесь особенности архитектуры используются для постановки емкой по содержанию цели. В то же время это полотно — замечательное живописное произведение, качество

которого несомненно, безотносительно к архитектурному объекту. Входя в Высшую партийную школу, посетитель поднимается по лестнице по направлению прямо к картине. При этом его движение, подъем вверх по лестнице Вилли Зитте использует как доминирующий элемент содержания и композиции. Линии перспективы внутренней архитектуры продолжают в пирамидальной конструкции фигур в центре картины и достигают своей кульминации в фигуре распятого, разрывающего оковы. Изображения реальных людей, их положения и жесты становятся здесь символами, объединенными в едином призыве.

Как в реквиеме, силы прошлого, тьмы, уничтожения преодолеваются в борьбе, победу одерживает свет надежды и человечности. С предельной жесткостью, ни о чем не умалчивая, ведется это историческое повествование. Но тем убедительнее становится реальный гуманизм мировоззрения нашего социалистического общества. Картина захватывает поначалу своей патетической формой и уж затем приглашает вглядываться в детали. Она вписывается в архитектуру и одновременно взрывает ее, а это, на мой взгляд, характеристика высшего мастерства в монументальном искусстве.

Вилли Зитте принадлежит высказывание: «Коммунист, отправляющийся в сегодняшних условиях в путь, зная, что он будет долг и сложен, снова определяет, исходя из этого, свои идеалы, чтобы в 80-е годы продвинуть революционный процесс вперед, — вот в чем предмет нашего искусства в ближайшее десятилетие». Творчество Вилли Зитте, и в частности его монументальные произведения, является прекрасной демонстрацией этого требования.

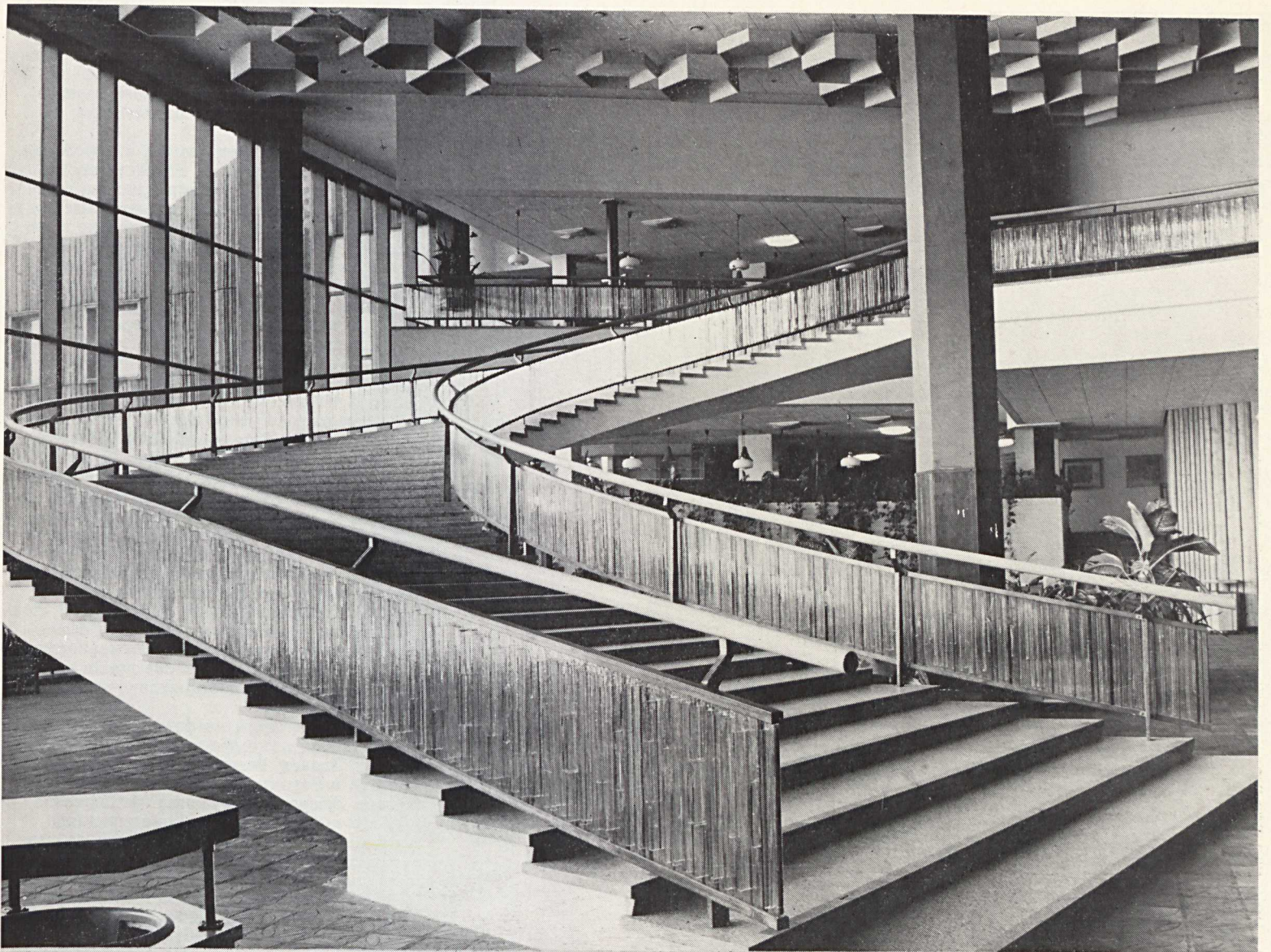
В ГДР довольно часто ряд художников объединяются в профессиональный кооператив, образуя так называемые коллегии. Мастерские и техническое оснащение приобретаются соединенными усилиями членов кооператива и при субсидиях государства. Создаются экономическая база для творческой работы, благоприятные условия для выполнения большого числа заказов. В коллегии объединяются художники, близкие по творческим исканиям и дополняющие друг друга в данной области, приглашаются квалифицированные помощники-исполнители. В такой коллектив объединились магдебургские художники, основав в своем городе в 1954 году коллегия витражистов. Возрождение витража в ГДР и его развитие в наши дни тесно связаны с творческой деятельностью этой коллегии. Магдебургские витражисты исполняют тематические фигуративные композиции, витражи с камерными мотивами, всевозможные декоративные композиции. Члены коллегии выработали собственный творческий почерк, у них сложились особые принципы использования витража в архитектуре.

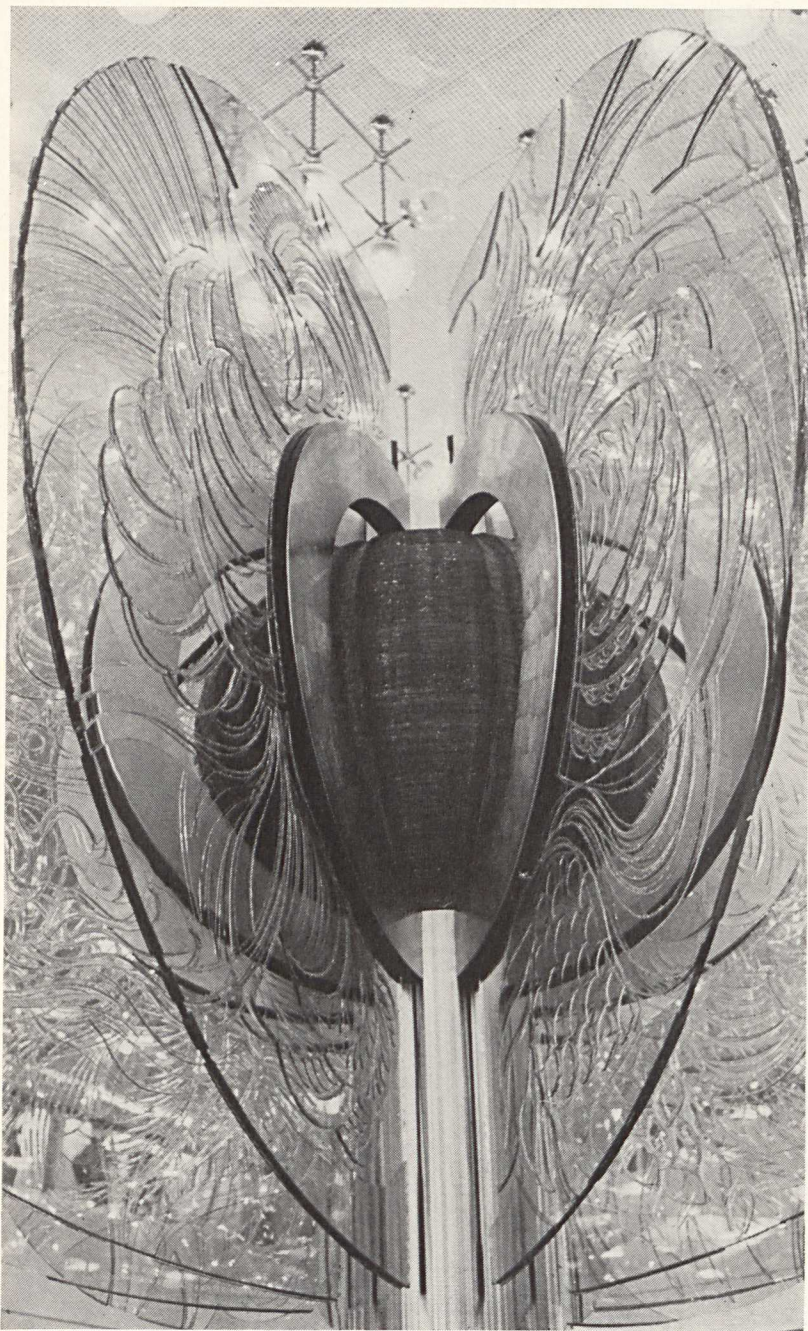
Большую группу представляют работы из толстого стекла на бетонном каркасе, в композиции которых преобладает стекло и умеренно используется бетон. Среди них выделяются эмоциональной выразительностью витраж Р. Вильгельма для клиники в Эрфурте и витраж О. Хаммана на калийном заводе в Циллице.

Интересно развивают магдебургские художники технику витражной аппликации, которая состоит в том, что цветное или бесцветное хрустальное стекло сплавляется с более толстым нецветным плоским стеклом. В технологии аппликации художники исполняют как плоскостные, так и объемно-пространственные витражные композиции.

Плоскостные аппликации используются в качестве окон, перегородок и дверей, изолирующих пространство и в то же время сохраняющих в нем дневной свет. Отказавшись от темных обрамляющих линий свинца, художники усилили прозрачность и светопроницаемость витража. Технология аппликации иногда дополняется рисунком окисью свинца, гравированием, травлением и т. п. Выделяются аппликативные витражи Р. Вильгельма для Высшей партийной школы имени Карла Маркса в Берлине и для Музея декоративно-прикладного искусства в Кепенике вблизи Берлина. Тонким лиризмом подкупает камерный витраж Р. Рихтера в магдебургском зоосаду. Успешно работают в орнаментальных витражных композициях О. Хамман, М. Хамман, Д. Виттеборн. В конце 60-х годов Р. Вильгельм и Р. Рихтер начинают интересоваться пространственным витражом, продуктивно используя в этой области различные технологии аппликации.

Плоскостную аппликацию Р. Рихтер соединяет с металлической конструкцией, создавая тем самым особый вид прозрачных и конструктивно-пространственных витражей. Сложную декоративную структуру получают пространственные витражи Р. Рихтера в посольстве ГДР в Будапеште, институте «Роботрон» в Карл-Маркс-Штадте и университете им. К. Маркса в Лейпциге. Активно воздействуя на пространство, витражи служат тематическим или же декоративным акцентом интерьера, в отдельных случаях



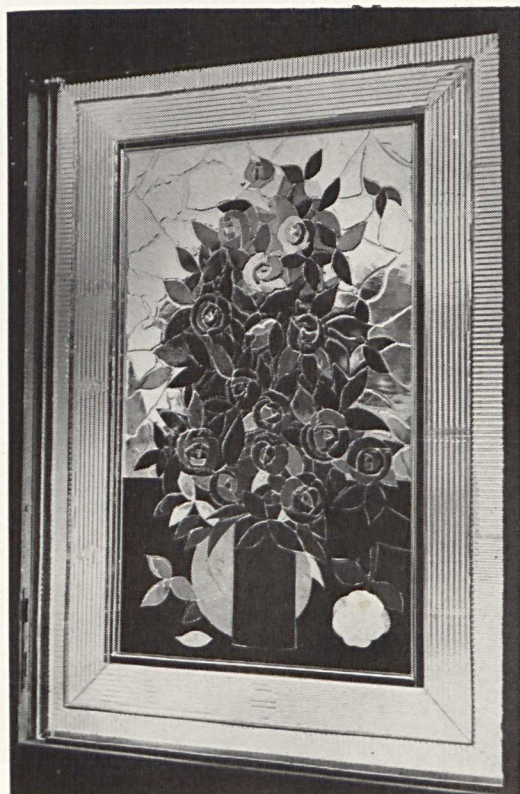
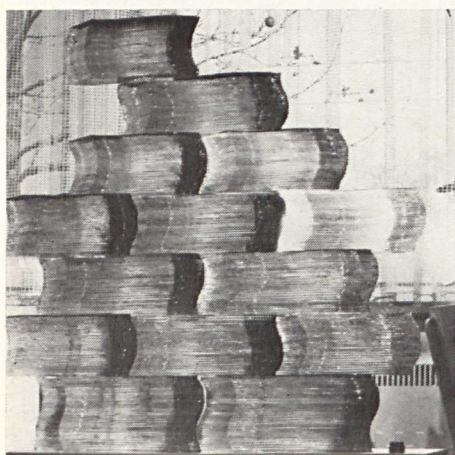
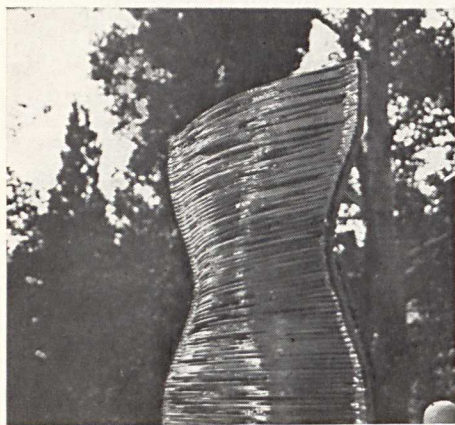


На стр. 11
Лестница
с обрамлением из
листового стекла
Дворец пионеров
в Берлине

Декоративная
установка
«Стеклое
дерево»
Дворец
Республики
в Берлине

Фрагменты
декоративных
установок
из стекла.

Аппликативный
витраж



они одновременно выполняют функцию фонтана. Р. Рихтер выразительно противопоставляет хрупкость стекла, жизнерадостность игры воды и света прочности и стабильности металлического каркаса, соединяя их в единую пластическую форму.

При помощи техник резьбы, шлифования и склеивания из слоев плоского стекла Р. Вильгельм и Р. Рихтер с начала семидесятых годов создают музыкальные архитектурные формы, поглощающие и динамизирующие свет. В их творчестве получили развитие два типа этих композиций: пространственно-объемные витражные скульптуры и рельеф. Р. Рихтер и Р. Вильгельм одними из первых стали новаторски применять технологию аппликации из слоистого стекла не только в камерно-выставочных работах, но и в витражах крупного формата, предназначенных для общественной архитектуры. Они выработали собственный художественный почерк витражей из слоистого стекла. Для этих произведений характерны изысканное переплетение навешенных природой динамичных естественных форм и статичных геометрических, обыгрывание естественного хода линий резки стекла и почти монохромная цветовая гамма. Конфигурация скульптурных форм витражей из слоистого стекла, ритм, целостная конструкция строго подчинены оптическим закономерностям движения света, но в то же время они часто сохраняют ассоциативно-тематическое начало.

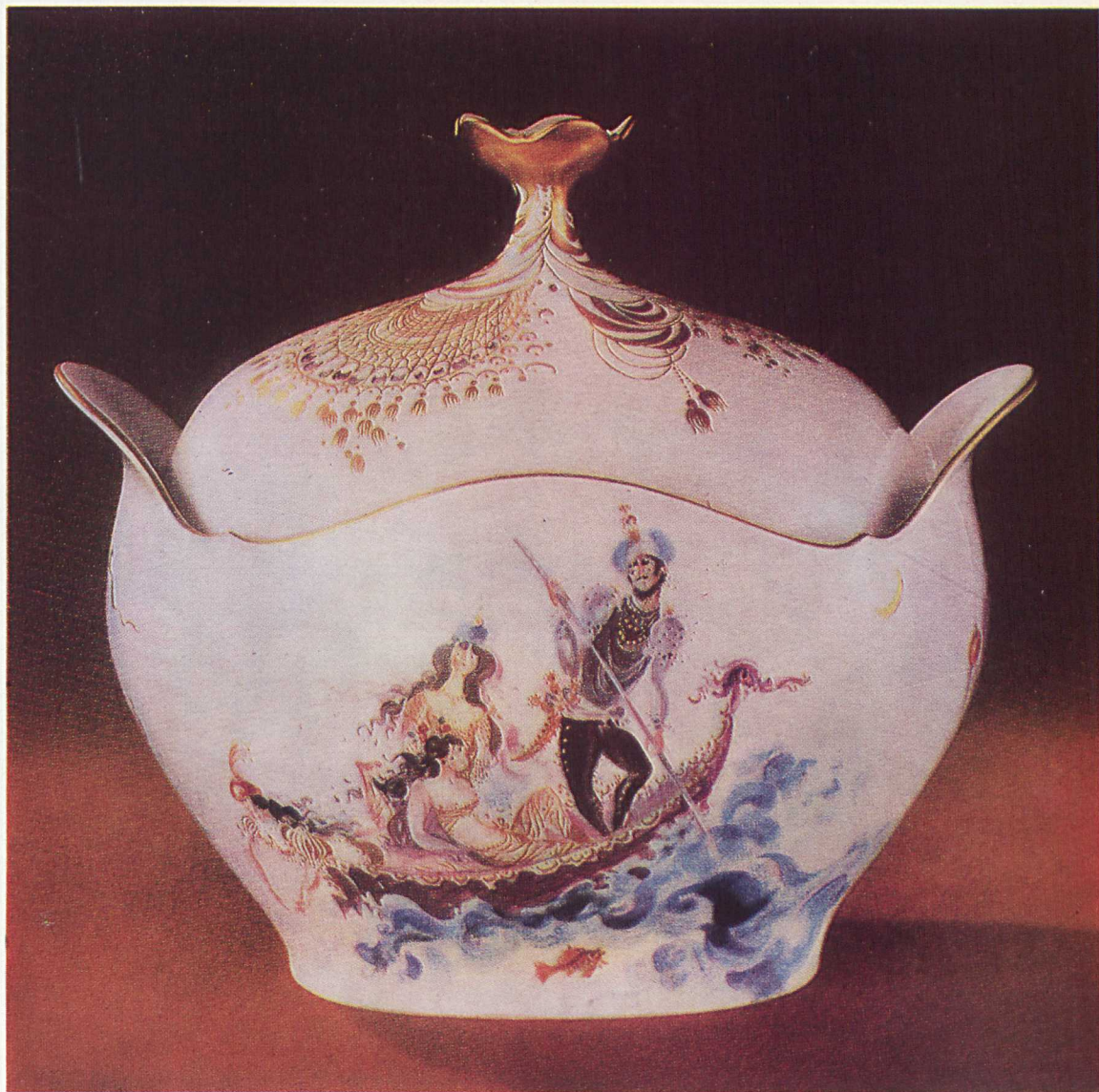
В последние годы витражами членов Магдебургской коллегии комплексно оформлены Дворец Республики и Дворец пионеров в Берлине. В центральном вестибюле Дворца Республики установлена объемно-пространственная витражная композиция «Стеклое дерево», созданная Р. Вильгельмом и Р. Рихтером. На двухметровом стержне из нержавеющей стали komponуются трехметровой высоты сегменты из хрустального стекла. Каждый сегмент оформляется при помощи аппликации и шлифовки и расцвечен динамичным, асимметричным орнаментом графических линий. Льющийся из гигантских окон фасада (термостекло) и тысячи светильников из молочного стекла, обильный, но уютно-приглушенный свет, подхватываемый и отражаемый стеклом витража, оптически соединяет все сегменты, образуя шар.

Одним из интереснейших новых архитектурных сооружений ГДР является спроектированное Ф. Станом здание Дворца пионеров имени Э. Тельмана в Берлине. Центральная часть входа здания — раздвигающийся портал из алюминиевых панелей, в которые вкомпонованы стержни литого рубинового стекла, образующие звезду. Перегородки лестницы и галереи выполнены витражистом Р. Вильгельмом из слоистого стекла, поглощающего и активизирующего движение света, что еще сильнее подчеркивает их значение в качестве основного архитектурного мотива холла.

Работая в стране, богатой шедеврами средневекового витражного творчества, магдебургские художники избирают направление творческих поисков, резко отличающееся от древних традиций. Меняются не только темы, мировосприятие, стиль, но и принципы взаимодействия с архитектурой. Средневековые витражные окна сочных сверкающих тонов изолировали внутреннее пространство собора от внешней среды — создавалось впечатление, будто свечение витража происходит от него самого, исчезало ощущение дневного света. Магдебургские витражисты, напротив, акцентируют прозрачность, светопропускаемость витража, отдавая предпочтение прозрачно-светлой гамме или бесцветному стеклу. Их витражи всегда свободно пропускают в помещение свет, сохраняют связь внутреннего и наружного пространства или даже подчеркивают их слияние.

Работы витражистов Магдебургской коллегии, исполненные в различных техниках, разные по темам и функциональному назначению, объединены четкостью и дружной целеустремленностью художественных поисков.

Мейсен. Тайна голубых мечей



Людвиг Цепнер
(автор формы)
Хайнц Вернер (автор
росписи)
Овальная чаша из
сервиза «Глубокий
вырез краев» с
росписью «1001 ночь».
Фарфор. Надглазурная
роспись. 1973—1974
Мейсен

Одним из самых знаменательных событий нашего путешествия по ГДР было посещение Мейсенской фарфоровой мануфактуры.

Мейсен, небольшой городок на Эльбе близ Дрездена, сохранил в основных чертах свой исторический облик и стал местом оживленного туризма: среди прочих достопримечательностей интерес вызывает традиционный центр производства саксонского фарфора.

Когда подъезжаешь к городу, снизу, со стороны реки открывается величественное зрелище — на скалистом берегу возвышается громадный архитектурный ансамбль — замок Альбрехтсбург и собор с устремленными в небо готическими башнями. В этом замке работали над экспериментами с керамикой изобретатель европейского фарфора алхимик Иоганн Фридрих Бётгер и его соратник физик Чирнхауз; здесь в 1710 году была открыта первая в Европе фарфоровая мануфактура.

Создание фарфора саксонскими учеными было не просто техническим изобретением нового материала, оно сопровождалось открытием особых эстетических качеств этого материала, за чем последовало быстрое его художественное освоение и развитие до уровня искусства. С тех пор фарфор начал играть важную роль в европейской культуре, а слава Мейсена не угасает поныне.

В наши дни народное предприятие — Государственная Мейсенская фарфоровая мануфактура ГДР сохраняет прекрасное качество фарфоровых изделий с маркой скрещенных голубых мечей. Не без волнения шли мы по земле, на которой родился европейский фарфор, полные ожидания личной встречи с его историей и славным нынешним днем.

Мейсенская мануфактура теперь расположена не в замке, а в другом месте города, в сугубо деловом здании прошлого века и в новых производственных и бытовых помещениях, перед зданием — бюст Иоганна Фридриха Бётгера; над входом — фарфоровая вывеска с маркой мануфактуры. Пройдя под аркой входа, попадаем во внутренний двор, в центре — цветники, среди которых мелькает фарфоровая скульптура — вариант кендлеровского петуха, на башне — фарфоровые часы с фарфоровыми колоколами. В старинном здании расположен величественный музей, рассказывающий об истории саксонского фарфора и его современном развитии, рядом организован уголок производства, где для обозрения туристов демонстрируется процесс создания фарфорового изделия. В этом же здании — мастерские художников.

Знакомимся с художниками, осматриваем их новые работы, проходим по цехам, посещаем лабораторию. Так, проведя день на заводе, стараемся разгадать «тайну» высокого качества мейсенского фарфора. Впрочем, тайны никакой нет, а есть тщательная неторопливая работа, безусловное мастерство, уважение к историческим традициям и бесконечная любовь к фарфору.

Нас прежде всего интересует, как достигаются высокий уровень и мировой авторитет мейсенской марки. Вот что рассказывают нам немецкие коллеги.

— На Мейсенском производстве бережно сохраняется художественное наследие, здесь до сих пор тиражируются исторические образцы. При некоторой технической модернизации подготовительных процессов, в формовке и декорировании изделий применяется исключительно ручной труд. В ассортименте за-

вода до сих пор значатся формы изделий XVIII—XIX веков — сервизы, вазы, отдельные скульптуры, лепные украшения, так же как и наиболее популярные рисунки прошлого: «Индийские мотивы», «Розы», «Цвибельмустер», «Виноградные листья» и др. По заказу может быть воспроизведен любой исторический образец, причем выполненный в технологии своего времени. Это направление в работе Мейсенской мануфактуры называется «репродукционным», в нем пунктуально используются старая рецептура массы и красок, приемы производства и живописно-графического письма по фарфору, исполнение лепных деталей. Таким образом, из рук современных мастеров, безусловно владеющих ремесленными навыками, выходят художественные образцы, идентичные или очень близкие изделиям прошлых веков. Они по праву маркируются голубыми мечами, продаются по дорогим ценам и высоко котируются на мировом рынке.

Как отражается современность на работе мануфактуры, как продолжается жизнь мейсенского фарфора в наши дни? — задаем мы вопрос.

— Наряду с репродукционным направлением в Мейсене работает группа художников, именуемая «Художественное развитие». Сейчас в группу входят пять человек: Людвиг Цепнер, скульптор, создатель форм, художественный руководитель коллектива; профессор Хайнц Вернер, художник; Петер Штранг, скульптор; Руди Штолле и Фолькмар Бретшнайдер, художники. Все они прошли профессиональное обучение в школе при мануфактуре, а затем получили высшее художественное образование в институтах Дрездена и Берлина. В 1975 году художественному коллективу Мейсена



была присуждена Национальная премия ГДР.

Мейсенские художники так определяют свои творческие позиции: мануфактура дает современному художнику основное направление работы, формирует традиционное понятие о фарфоре как драгоценном материале, приучает к безупречному ремеслу его обработки и декорирования. Но то, что «досталось нам от отцов, должно стать нашим», — говорят художники. Каждый член коллектива «Художественное развитие» находит свою интонацию в фарфоре, а вместе они стремятся поддержать славную репутацию мейсенского фарфора на современном этапе.

Итак, мейсенские художники не декларируют своей приверженности традициям, их творчество лишено стилизаторских тенденций. Они говорят на современном декоративном языке и развивают каждый свою индивидуальную линию в фарфоровой пластике и живописи. Между тем в их творчестве ощущается внутренний нерв классического наследия — эстетическое отношение к фарфору и высокая культура его обработки. Художники лаборатории работают неспешно, обстоятельно, доводя каждый замысел до полной отточенности. В результате длительных творческих исканий десять лет назад был создан большой многопредметный ансамбль посуды под названием «Глубокий вырез краев» («Großer Ausschnitt»). Его автор — Людвиг Цепнер. В основе ансамбля — очень чисто и точно отработанная форма. Смягченная пластика объемов, раскрытые подобно чашечке цветка формы, плавные линии, легко и живо очерченные

края, детали, естественно вытекающие из целого. Общее впечатление от посуды — живая и динамичная пластика, истоком которой служит растительный мир природы, опосредованно переработанный художником в предметную форму. При этом в четкости и изяществе форм проявляются специфические достоинства фарфора.

Единый пластический мотив объединяет большую группу посуды — столовую, чайную, кофейную, она дополняется многочисленными и очень разнообразными декоративными элементами — вазами и вазочками различной конфигурации, кувшинами, подвечниками, лампами, настольными украшениями. В дополнение к сервизу создан специальный набор хрустальных бокалов и столовые приборы. Такое комплексное решение ансамбля стола, в основе которой одна пластически-декоративная тема, — характерное явление истории европейского фарфора периода его расцвета. Так что и в этом мейсенские художники фактически работают в русле традиций.

Сервиз «Глубокий вырез» лег в основу самого крупного и своеобразного ансамбля современного Мейсена — «Охотничьего», смоделированного совместно Людвигом Цепнером и Хайнцем Вернером. В нем отразилось характерное для истории немецкого декоративного искусства увлечение охотничьими мотивами. В сервизе появляются настоящие украшения в виде скульптур животных, охотников и атрибутов охоты, формы подсвечников приобретают вид дерева или кустарника со скрывающимися в нем зверем. Объемы таких украшений несколько аморфны, натурный мотив в них

часто господствует, не сливаясь с предметом, а образует главный пластический мотив.

Большую роль в декоративном облике сервиза играет роспись Хайнца Вернера. Эта легкая эскизная живопись с динамичным мазком, свободным наброском ложающаяся на форму посуды и скульптуру, очень характерна для современного Мейсена. Она настолько своеобразна и индивидуальна, что получила именно название «живопись Вернера».

Темы росписей мейсенских художников различны — охотничьи сцены, флора и фауна, сказочные мотивы, пейзажи, но неизменно изысканность линии и пятна декоративных рисунков, их свободно-асимметричная композиция, как бы оплетающая форму предмета. В колористический образ важнейшими компонентами включаются белизна фарфора, сияние его глазурованной поверхности. Никто так, как мейсенцы, не ценит и не умеет подчеркнуть красоту тонкого и плотного фарфорового черепка, его холодноватую белоснежность.

Это проявляется и в посудных изделиях, и в скульптуре, которая занимает весьма значительное место среди продукции мануфактуры. Жанровые статуэтки, композиции на литературные темы, анималистика — здесь господствует почерк Петера Штранга. Его пластика острая, шаржированная, иногда с элементом манерности, она необыкновенно динамична и утонченно-миниатюрна в деталях. В скульптуре тоже обнаруживаются удивительное чувство фарфоровой пластичности, особое изящество лепки, любованье стихией белого фарфора, блеском и мягкой игрой светотени.



Продолжая традиции европейского фарфора, мейсенские художники проявляют чувство высокой ответственности своей миссией. И они не просто хотят сохранить внешние художественные приемы прошлого, а стремятся использовать исторический опыт в его принципиальных положениях.

Идя по этому пути, они расширяют сферу художественного применения фарфора. Снова следует ссылка на традицию: в XVIII веке, в период барокко, этот материал был «в центре искусств», — подчеркивают художники. Он широко использовался для создания скульптуры и архитектурных деталей, нередко доминировал в оформлении интерьеров, делались попытки создать большие скульптурно-архитектурные композиции и даже памятники из фарфора. И сейчас художники ГДР стараются расширить сферу бытования фарфора в среде.

С этой целью на Мейсенской мануфактуре создана лаборатория настенных украшений из фарфора. В лаборатории проектируются и создаются элементы декоративного оформления интерьеров: роспись на плитках, скульптурные рамы для зеркал, рельефы, скульптурные композиции. Лаборатория напоминает дизайнерское бюро, художникам здесь помогают архитекторы, мастера-исполнители, ведутся пробы, эксперименты технического и художественного порядка.

Многие работы уже включены в оформление клубов, ресторанов и других общественных зданий. Декоративные росписные панно и рельефы украшают внутренние помещения Дворца Республики в Берлине. Небольшие панно в фарфо-

ровых рамках предлагаются для использования в жилых интерьерах. Однако в декоративном применении фарфора авторы еще только нащупывают пути. Чтобы говорить о наследовании исторических достижений в этой области, современным работам не хватает масштабности и серьезности пластических решений.

После ознакомления с внутренней ситуацией на Мейсенской мануфактуре мы задаем вопрос: как соотносится она с общей системой художественной промышленности ГДР?

В ГДР, — отвечают нам, — кроме Мейсена, с успехом работает ряд других народных предприятий по выпуску массовой фарфоровой посуды (такие как объединение «Кала», фабрика «Хеннеберг» и др.). На этих предприятиях производство поставлено на современную индустриальную основу, и механические разделки фарфора в сочетании с ручной росписью занимают значительное место. Качественный уровень изделий этих предприятий достаточно высок, но в отличие от мейсенской эта посуда весьма разнообразна по оформлению и ориентирована на удовлетворение массового спроса. Мейсенская же мануфактура занимает среди предприятий ГДР особое место. Она не подлежит расширению и модернизации, не выпускает массовых утилитарных изделий. Фарфор Мейсена имеет художественно-артистическую стилистику оформления, что обеспечивает его высокий престиж на мировой арене. Мейсенская мануфактура охраняется государством как уникальное художественное производство и ценится как достояние национальной культуры.

На стр. 15
Сервис «Красный дракон».
Фарфор. XVIII в.
Мейсен

Людвиг Цепнер
Ансамбль «Глубокий
вырез краев». Фарфор.
1972. Мейсен

Коллектив художников
Мейсенской
мануфактуры. Слева
направо: Фолькмар
Бретшнайдер, Людвиг
Цепнер, Хайнц Вернер,
Петер Штранг, Руди
Штолле

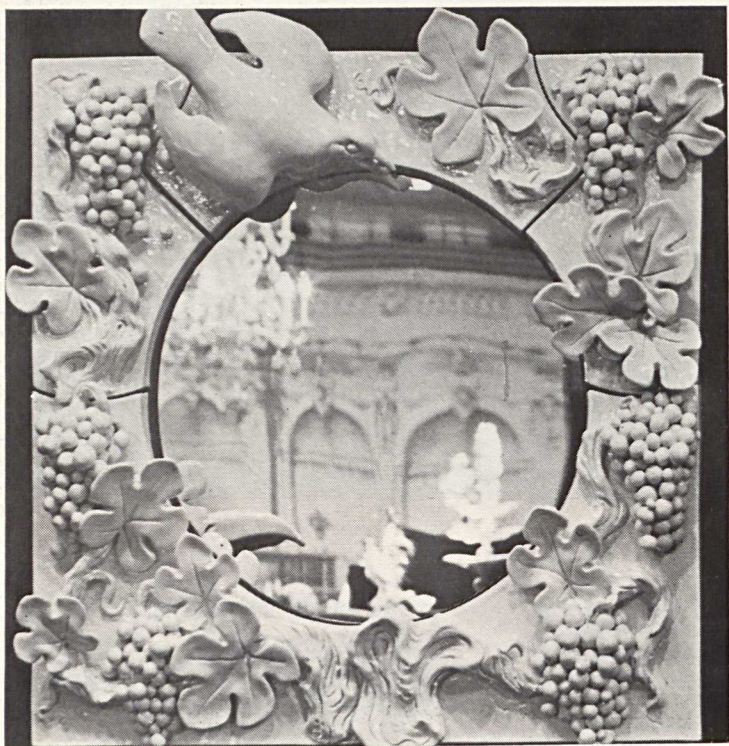


Л. К.

Рама для зеркала.
Фарфор

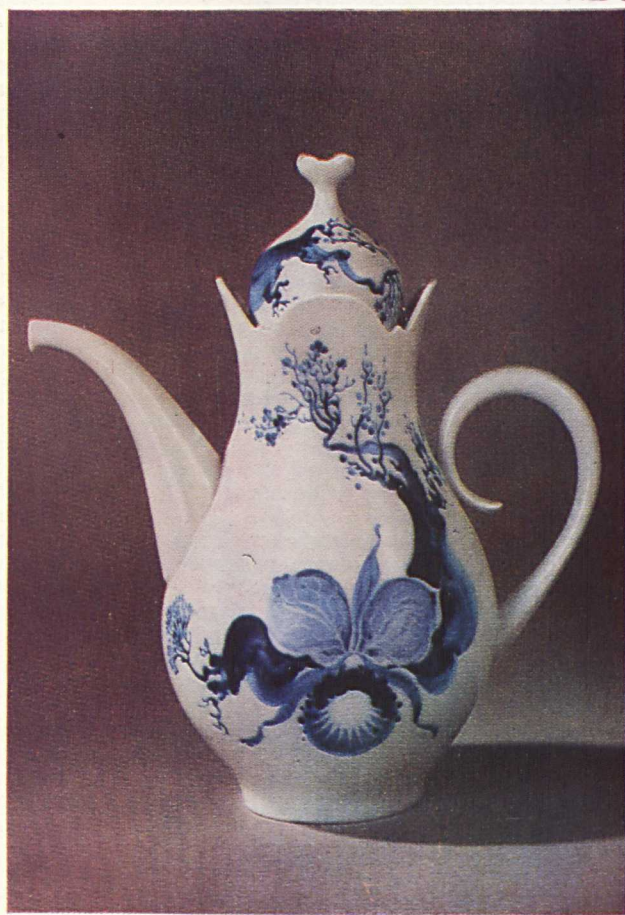
Декоративное панно.
Фарфор. Подглазурная
роспись

Вид на Мейсен со
стороны Эльбы



Памятник Иогану
Фридриху Бётгеру

Кофейник. Фарфор,
подглазурная роспись



Петер Штранг (форма),
Хайнц Вернер и
Руди Штолле (роспись)
Ансамбль «Охотничий».
Фарфор. Надглазурная
роспись. 1973. Мейсен



Кофейники с
вариантами росписи



Музей народного искусства в Дрездене

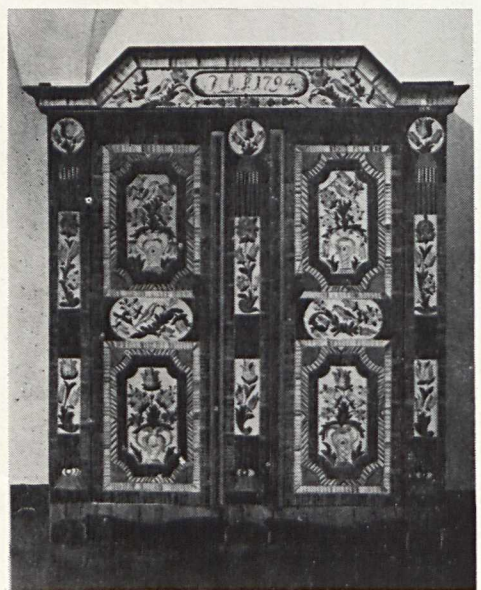
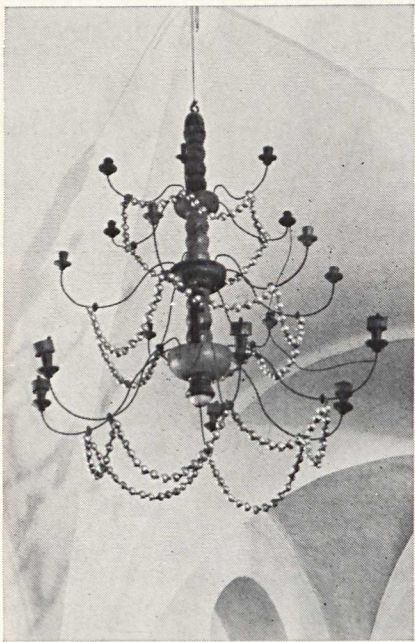


На стр. 17
Иоган Иахим Кендлер
Аллегорическая
фигура. Фрагмент
композиции. Фарфор.
1749

Петер Штранг
Любовная пара.
Фарфор

Петер Штранг
Флора. Фарфор
Мейсен

Предметы народного
искусства Саксонии:
мебель, люстры,
пирамиды. Дерево,
роспись
Из коллекции
Музея народного
искусства в Дрездене



В собрании Дрезденского музея народного искусства представлены главным образом произведения народного искусства Саксонии, то есть нынешних округов Дрезден, Карл-Маркс-Штадт и Лейпциг, расположенных на юго-востоке ГДР. Становление культуры на этой территории определялось экономикой, основывавшейся на освоении богатых залежей руд, использовании водных и лесных ресурсов. В XII веке здесь начинается развитие горного дела, которое оказало непосредственное влияние на транспорт и торговлю и повлекло за собой возникновение городов, игравших большую роль в производстве предметов потребления. Зарождавшиеся в городах ремесла благодаря торговле распространялись и в сельские местности. В горных районах с XVI века развивалось ткачество.

В более поздние времена для решения представительских и военных задач, связанных с укреплением Саксонского государства, в эти местности переселяются архитекторы, художники, ремесленники, основываются мастерские и мануфактуры, развиваются новые народные промыслы.

В XVIII веке в городах образуются цехи, в которые входят и мастера из окрестных деревень. На рынках можно было видеть фаянсовые гончарные изделия из Мускау и западной Саксонии, фаянсовую посуду, изготовлявшуюся маленькими частными мануфактурами.

В Мейсене сосредоточивается производство фарфора. Развиваются также ремесла, как бочарное и кузнечное дело, плетение корзин.

В XIX веке капиталистические отношения устанавливаются и в ремесленном производстве, ими наиболее отмечены ткацкое производство в Лаузитце, кружевное дело в Рудных горах, изготовление игрушек в области Зайфен, искусственных цветов в Зебнитце, плетенных из соломки изделий в восточных Рудных горах.

Так как специальные ремесленные или подобные мануфактурам мастерские в этих местностях были очень распространены, не оставалось возможности для развития крестьянского ремесла, крестьянских гончарных или ткацких промыслов. Деревянная расписная мебель и настенные украшения для крестьянского быта изготавливались в городских мастерских. В то же время в рабочей и крестьянской среде производились предметы для собственного употребления, глубоко связанные с укоренившимися обычаями, народными поверьями, жизнью семьи. К ним относятся праздничная выпечка, расписные пасхальные яйца, текстильные украшения для одежды, резные деревянные изделия и поделки, связанные с празднованием Рождества в Рудных горах, а также произведения, создававшиеся в часы досуга и изображавшие сцены из жизни горнорабочих, детские игрушки, надписи и посвящения, украшения для индивидуального обихода.

В Саксонии, благодаря ее географическому положению, переплелись немецкие и западнославянские культуры. Изготовление кружев пришло в XVI веке из Фландрии, керамика и фаянс — из Италии, рождественские ясли в протестантских Рудных горах немислимы без подобного образца с юга, из Богемии. Значительна роль народной культуры сорбов из Лаузитце — небольшой славянской народности, жившей когда-то между реками Одер и Заале. Своеобразие сорбской культуры наиболее полно выражается сегодня в богатом искусстве одежды сорбов, оказавшем большое влияние на общее текстильное производство в Лаузитце, вплоть до синей набойки и ленточного ткачества. Сорбы были распространителями народного искусства живописи на стекле с изображением святых, крестов на дорогах. Таким образом, саксонская народная культура является соединением достижений многих культур.

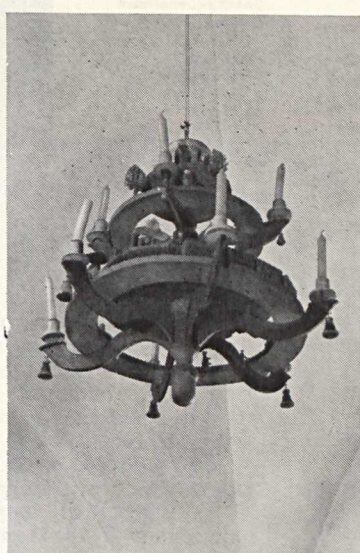
В экспозиции Дрезденского музея представлены лучшие произведения народного искусства этой части ГДР начиная с XIX века и до сегодняшнего дня. Основатели музея, художники и преподаватели истории искусств, руководствовались при его создании идеей, что музей должен заботливо выявлять творческие силы народа и способствовать их развитию. Совместно с Союзом саксонской этнографии и народного искусства, а затем с Окружным советом охраны родного края проводились конкурсы на новые игрушки и рисунки, была проведена акция за украшение облика деревень, работали курсы для школьных учителей, сотрудники читали доклады, выступали в печати.

Большая заслуга в восстановлении музея принадлежит Рейнхольду Лангнеру, скульптору и графику, преподавателю и руководителю музея, сделавшему его центром педагогической деятельности. Благодаря ему установились связи с мастерскими гончаров и печатников по тканям, токарей и мастеров игрушки. Особенно тесны они с резчиками по дереву из Рудных гор.

С 1968 года при музее работает школа, где в течение трех лет народные резчики по дереву передают свое мастерство детям. Много лет перед Новым годом открываются мастерские, где создаются поделки для новогодних выставок. Многие дети впервые соприкасаются здесь с техникой народного искусства.

В центре же внимания сотрудников музея находится его коллекция, постоянно пополняемая выдающимися произведениями современного народного искусства. Многогранна и выставочная деятельность музея. Выставки, собирательская работа, советы и критика, доклады и публикации — все это служит одной цели: охране и развитию народного искусства, живой части культуры.

Авторизованный перевод Г. Матюшиной



Старая площадь немецкого города

Юрий Маркин

Мы избираем для разговора тему старой площади немецкого города, которая и сегодня свободно или затрудненно, но продолжает функционировать в ее основных традиционных назначениях.

Вам, возможно, приходилось бывать не раз на такой площади. Встреча с ней всегда волнует, как предчувствие знакомых, но вечно будоражащих впечатлений. Еще и еще раз хочется прочувствовать удивительное пространство так называемой Marktplatz — рыночной площади, неизменно камерное, интимное, если даже вы оказались в крупном городе и начинаете ее обход по неторопливому произвольному маршруту.

Внутреннее напряжение обычно стихает здесь, отступая перед картиной старинного архитектурного ансамбля. Его целостность завораживает глаз, и вы, отдавая себе отчет в неумолимом беге времени, пытаетесь не замечать следов обновления в этом уютном умиротворенном мире.

Марктилац, подобно живому организму, живет особой прихотливой жизнью, меняя ритм дыхания в разные часы дня. Площадь охотно обновляет свою окраску: расцветает по утрам благодаря летучему рынку, обилию цветов и пестроте утренних туалетов покупателей; выцветает от солнца в полдень, забитая гомоном и будничной суетой. В летний вечер ее краски густеют, наливаются золотом и охрой, пространство становится гулким, а состояние находящихся на ней людей — облегченным, раскованным.

Конец дня — наиболее таинственное время марктилаца. В будничные вечера она притягивает горожан всех возрастов и как бы объединяет их одним стремлением — стряхнуть с себя утомление минувшего дня, приобщиться к нормативным ценностям иного, ортодоксального порядка. Прихожане спешат в собор, в пивном баре по соседству (обычно в старой ратуше) — благопристойная атмосфера; здесь своего рода информативный центр общественной жизни города, и неторопливо обслуживающий столики кельнер уверен в своих постоянных пожилых клиентах.

Поведение молодежи особенно любопытно вписывается в настроение площади в эти часы. Парни и девушки заметно принаряжаются, их обычная внешняя экстравагантность не нарушает общей спокойной атмосферы и обнаруживает скорее приметы какой-то стилизованности, игры, своеобразного ритуального действия.

Итак, назначений у рыночной площади по-прежнему достаточно много, останемся здесь лишь на двух, наиболее интересующих нас. Марктилац в большинстве случаев остается главной площадью для крупного центра или небольшого городка в ГДР, и с ее восприятия начинаешь понимать исторически сложившийся архитектурный облик этого города. На ней же заметнее всего обнаруживаются ритм и характер общественной жизни горожан.

Все возрастающий темп и напряжение

Айзенах. Вид на церковь св. Георгия (с востока). Середина XVI в.

На стр. 21
Вернигероде
Фахверковый дом

Эрфурт. Рыночная площадь

Айзенах
Рыночная площадь. Здания ратуши (XVI в.) и замка (XVII в.)

Айзенах
Рыночная площадь

На стр. 23
Архитектурно-декоративная среда старинных немецких городов

Айзенах
Дом Лютера. XVI в.

Айзенах
Рельеф на ратуше (мастер Леонгард). XVI в.

Вернигероде
Скульптура на здании ратуши

Эрфурт
Восстановленные цеховые вывески

Айзенах
Фахверковые дома и фонтан св. Георгия. XVI—XVIII вв.

Фото автора



общественного бытия и, в частности, гордые узлы транспортных проблем уже долгие десятилетия сказываются на самочувствии старых площадей. Их приветливая архитектурная декорация и кажущаяся временная незыблемость лишь иллюзия, за которой скрыты реальная тревога, борьба за выживание, необходимость трезвых радикальных мер. В Германской Демократической Республике данная проблема решается в последние годы все более интересно и оптимально. И самое отрадное в нынешнем к ней подходе — принципиально бережное отношение к историческому стилистическому единству ансамбля площади. В крупных индустриальных центрах узловые пункты транспортных магистралей по возможности переносятся в другие части города, а наиболее интенсивные линии вообще выносятся за пределы всей старой застройки, образуя круговые артерии между ней и новыми микрорайонами (Эрфурт).

Если необходимость заставляет все же думать о вмешательстве в сложившийся облик старой площади, то реконструкция, как правило, сводится к тактической расчистке, увеличивающей пропускную способность угловых (или осевых) въездов на рынок. От такой расчистки ансамбль площади обычно только выигрывает в общей своей целостности, он становится строгим, стилистическим. Еще более радикальным и удовлетворительным выходом из положения с середины 60-х годов стало закрытие транспортного движения по собственно городскому центру и объявление его заповед-

ной зоной. Пример Веймара в ГДР далеко не единственный, и сегодня можно уже говорить о некоторых интересных следствиях этого разумного шага. Совершенно выключенная из давящей атмосферы урбанизма — особенно из его шумового фона, — рыночная площадь оказалась вдруг по-новому притягательной для жителей ГДР. Уютный и спокойный пятачок марктилаца стал местом свободного раскованного самочувствия человека, имеющего теперь возможность резко «переключать» ритм своего бытия в определенную часть дня и в то же время сохраняющего интерес к свободному нерегламентированному коллективному общению. Элементарная встречная забота Городского Совета (устройство кафе, баров, кинотеатров, игровых залов) и оформительские усилия архитекторов-реставраторов значительно стимулируют посещаемость рыночной площади, особенно молодежью, в вечерние часы. В то же время сегодня совершенно очевидно, что это переключение имеет более глубокую внутреннюю основу: в молодом нашем современнике определенно пробуждается интерес к национальной старине и в первую очередь к ритуальной, обрядовой стороне давно ушедшего быта. Охотно и повсеместно воскрешается традиция костюмированного шествия в дни народных празднеств, публичного отправления некоторых семейных ритуалов, стилизация начинает проступать во внешнем облике человека, разумеется, с современными коррективами и на иной внутренней основе. Тенденция эта, прослеживаемая нами в



городах Германской Демократической Республики, имеет, как известно, широкий интернациональный характер и давно занимает умы социологов. Вспомним в связи с этим нечто сходное, наблюдаемое и в наших городах — в Риге, Таллине, Баку, Ужгороде, Суздале. Этой же интересной тенденцией до известной степени можно объяснить и многое из того, что происходит сейчас в области реконструкции и декоративного оформления старинных марктплац в ГДР, практический опыт которых в последние десятилетия обнаруживает серьезный научный подход.

В каждом отдельном случае в результате осторожного вмешательства в исторический ансамбль оказывается усиленной его основная стиливая характеристика, сохраненная временем, — средневековая, ренессансная или барочная, — и на этот фон удачно накладываются тактичные оформительские дополнения, если даже они не более чем импровизация а la still. Затеяливая цеховая реклама, старонемецкий шрифт надписей, декорирование обычных дверей под ренессансные порталы, четкое цветовое решение фасадов зданий — все приемы обладают связующим действием и способствуют воссозданию облика.

С северным Ренессансом в равной мере связаны две картины: цветная кипень фахверковых домов в центре почти любого городка в Тюрингии, Саксонской Швейцарии, Мекленбурге и суровое каменное каре вокруг соборов в Эрфурте, Фрайберге, Галле. Поскольку оба этих впечатления оказываются частыми во время путешествия по ГДР, остановимся подробнее на типологии обоих вариантов исторического оформления площади. Начнем со второго. В развитом виде вариант этот возник как тип соборной площади (Domplatz) и рынка одновременно на рубеже XV—XVI веков. Тогда к обычному соседству готического собора и ратуши добавились уже типично ренессансные общественные сооружения, правда, более камерных форм: городской фонтан («прекрасный колодец» в Нюрнберге), статуя-монумент (Роланда, почитаемого городом святого, маркграфа и т. д.), некоторые муниципальные здания (аптека, городские весы, винный погреб). Выполненные в камне, эти постройки, как и ратуша, в стилизовом отношении оставались ориентированными на фасад собора, то есть имели подчеркнута вертикальное решение и сходный ритмичный декор (обилие «колющих» башенок, вимпергов, фиал и т. д.). Жилая застройка по периметру площади отвечала тому же духу: узкие торцовые фасады каменных домов лепились вилотную, образуя колючий ритм высокими остроугольными щипцами.

Отметим, что строго выдержанное единство такого, казалось бы, архаичного, средневекового решения городской площади не было чисто внешним или основанным только на консервативном архитектурном мышлении. Новые здания на марктплац при всех их готицизмах оставались явлением немецкого Ренессанса, но связь их с древним собором не прерывалась — напротив, оказывалась универсальной, глубинной. В это же время в самом храме утверждались другие типично немецкие синтетические формы — огромные створчатые алтари, гигантские каменные реликварии и литые бронзовые раки, обобщенно воплощавшие в себе ту же грандиозную идею собора. Остается с сожалением констатировать, что время не пощадило именно данный тип старой немецкой площади. По крайней мере на территории ГДР целостность ее примеров сегодня уже не ветрились. Однако сохранилось немало камерных вариантов, функционирующих только как домплац, и по мере необходимого ремонта и реконструкции таким микроплощадям можно было бы придавать отмеченную внешнюю характерность. Упомянем здесь лишь соборные площади в Наумбурге или Фрайберге, имея в виду обилие такого материала на территории ГДР.

Гораздо большую свободу для ретроспек-

тивного поновления представляют рыночные площади небольших городков, окруженные старинными фахверковыми строениями. Таких площадей в республике сохранилось множество, и сегодня, поддерживаемые в отличном состоянии, они выглядят очень нарядно, прежде всего в цветочном плане.

Это поистине чувственное воплощение души и сути добропорядочного бюргерского Ренессанса. Яркие фасады домов, когда их деревянная арматура в очередной раз оказывается выкрашенной в зеленый, киноварный, черный или коричневый цвет, подобно драгоценным камешкам, разбегаются в произвольном ритме вдоль всего периметра марктплац; с ними рядом спокойно смотрятся совершенно гладкие фасады, выкрашенные в насыщенные или изысканные тона.

Чтобы нагляднее уяснить себе выразительные возможности такого оформления площади, обратимся к конкретному примеру — марктплац города Айзенаха в округе Эрфурт.

Мы сознательно избираем не самый, быть может, эффектный, но именно средний, типовой пример декоративного видения рыночного ансамбля, чтобы убедиться в его определенных закономерностях. К тому же марктплац в Айзенахе и сегодня в основных своих очертаниях остается рядовой немецкой площадью. Она продолжает функционировать как рынок и полностью «укомплектована» необходимыми общественными постройками (храм, ратуша, фонтан со статуей святого, городская аптека), а главное — ее основные акценты, включая и жилой фахверк, действительно существуют здесь с XVI века.

В 1507 году курфюрет Фридрих Мудрый приказал снести ветхие строения площади и на их фундаментах возвести новые по всему периметру. Сегодняшний облик храма св. Георгия сложился примерно к 1560 году, когда церковь была восстановлена после разрушения ее в годы Реформации.

Ратуша до конца XVI века служила городским винным погребом. Это типичная ренессансная постройка в три этажа, кубического объема, с четким поэтажным членением фасадов. Симметричность главного из них, высокий ступенчатый эркер, наличие декоративного портала и рельефов — четкие стиливые приметы эпохи. В ходе реставрационных работ в 1949 году зданию был придан его облик 1564 года, и от поздних дополнений оставлен лишь фонарь со шпилем XVIII века. Современная окраска здания интенсивна: светлый нижний этаж, звучный терракотовый основной объем, темно-серая башня с золоченым шпилем.

Еще более ярким пятном на площади (северо-восточный угол) выглядит здание муниципальной аптеки 1560 года. Это постройка сходных пропорций, но переходной формы: ее нижний этаж выложен кирпичной кладкой и прорезан широкими окнами-арками, и только выше начинается доминировать собственно фахверковая система с ее пронзительно звонким декором.

Еще одно сооружение — рыночный фонтан — теперь занимает юго-западный угол площади, но до 1938 года находилось в центре ее. Скульптурная группа фонтана, изображающая битву св. Георгия (патрона города) с драконом, была создана в 1549 году местным скульптором Гансом Леонгардом.

Имя этого мастера примечательно в биографии рыночной площади Айзенаха. В середине XVI века магистрат часто привлекал его для наружной отделки официальных зданий, и в результате его одиночных усилий марктплац приняла еще более четкие стиливые черты площади Ренессанса. Основные работы Леонгарда сохранились: помимо скульптурной группы фонтана ему, как полагают, принадлежат три больших каменных рельефа на здании городского винного погреба и, вне всякого сомнения, отделка фасада собственного дома (1561), носящего название дома Лютера (теперь — музей Реформации, юго-восточный угол площади). Это красивое фахверковое строение —

одно из древнейших в Айзенахе. Оно сильно пострадало от бомбежки в 1945 году и сегодня повторено в варианте середины XVII века, когда дом вырос на этаж и был перекрыт высокой крышей-мансардой. В нем с 1498 по 1501 год жил Мартин Лютер перед отбытием в Эрфурт на университетскую учебу.

Петрухой при поздних переделках осталась правая сторона фасада, отделанного Г. Леонгардом в 1563 году. На уровне нижнего этажа декор ее составляет рельефная полуциркулярная арка на спаренных полуколонках, забирающая красивое арочное окно с решеткой. Ее наружные витые опоры продолжают до касательной вверх до среднего этажа и здесь завершаются мужскими пуффигурами в натуральную величину. И, наконец, у внешних откосов окон второго этажа мастер украсил стену рельефами ангелов с текстовыми картушами в руках. Графически легкая и ясная цветная декорация фасада усилена зеленой перевязью фахверка. Такой «оформительский» почерк говорил о жизнелюбии и чувственном темпераменте художника середины XVI века. Он не мог не импонировать настроению современников Леонгарда.

Из этого краткого знакомства с главными акцентами марктплац Айзенаха напрашивается вывод о том, что современное состояние площади поддерживается в определенном соответствии с исторически сложившимся ее обликом, в котором особенно выделенной оказалась архитектурная тема Ренессанса. Любое более позднее вмешательство в ансамбль рынка не могло быть произвольным, не учитывающим этой его характерности. В послевоенный восстановительный период в ходе реконструкции оказалась более выделенной живописная пространственная линия периметра марктплац Айзенаха. Ударные цветовые пятна приходятся на углы рынка (аптека, дом Лютера), а общая линия фасадов, приотливает и живописная по силуэту, тяготеет к более мягкой, сдержанной гамме. Наиболее активна сегодня восточная сторона, ее звучный терракотовый тон (аптека, ратуша) умело переключен в палевый фасад замка-резиденции, далее спокойно чередуются темно-серые, кремовые, зеленые тона и их нежные вариации серебристого, салатного, сиреневого оттенков.

Цветовая сторона приобретает, таким образом, одно из важнейших значений в решении задачи декоративного единства марктплац в духе площади эпохи Ренессанса. Цветовое вмешательство в облик такого ансамбля сегодня очень доступно и широко практикуется в жизни каждого города в ГДР. Возможности и выбор цветных средств при этом в сущности неограниченны, позволяя придать любую тональность объединенному периметру марктплац. Однако напомним, что хотя Ренессанс, без сомнения, оживил и развил цветовые традиции городской площади, но он же внес в них и свои понятия об унификации и строгости. Сегодня, в эпоху увлеченного следования традициям вообще, об этом нельзя забывать. Так же как и о том, что архитектура во все времена предпочитала внешне подчиняться цвету строительного материала и, даже отходя от него, останавливала свой выбор на строгих, сдержанных, близких по силе звучания тонах.

В целом же можно с удовлетворением отметить, что оба прослеженных нами варианта старого рынка в большинстве случаев становятся основой для работы городских магистратов и специальных реставрационных служб в ГДР. Вновь вернемся к разговору об оживлении ретроспективных тенденций в жизни марктплац и попытаемся проследить их на примере площади в Айзенахе. Будничные и праздничные ритмы этой площади четыре столетия назад может быть легко восстановим благодаря хорошей сохранности ее комплекса. Ритм этот, конечно же, был типичным, и его легко представить себе по материалам старинных гравюр, городских хроник, живописных полотен XVI—XVII веков. Вспомним протокольные или, напротив, художест-



венные, яркие реконструкции эпох В. Гюго, П. Мериме или (если иметь в виду сугубо немецкую почву) нашего В. Брюсова («Огненный ангел»). В Айзенахе стоящий в центре площади городской храм уже не мог в середине XVI века быть самым главным, диктующим элементом марктплаца. Да и его сугубо культовая жизнь к этому времени значительно отошла от строгих правил. Как и ратуша, храм стал скорее домом духовного бюргерского единения, отдельные традиционные ритуалы совершались в нем уже иначе или даже выносились в открытое пространство площади. Сама же площадь в середине XVI века стала типичным рынком с его дифференцированной праздничной, воскресной и будничной жизнью. Важно помнить при этом, что функции отдельных построек на марктплаце были многообразными. В ратуше, например, как правило, размещались городской винный погреб и очень часто (иногда по соседству) благопристойный кабачок. В Айзенахе к ратуше помимо питейного заведения примыкало также здание городских весов — важнейший пункт рынка, доступный каждому. В нижнем этаже ратуши сохранился до нашего времени характерный атрибут — традиционный «локоть», то есть размерный эталон для проверки честности торговцев. Рядом можно видеть позорное кольцо для мошенников, уличенных в ходе этой проверки. В определенные дни на первый план выступали другие акценты площади (городской фонтан или статуя патрона города), когда они служили для ритуального

действия, избирались местом публичной казни и были связаны с большими общественными событиями. Так, 2 мая 1521 года Лютер, возвращавшийся из Вормса, где состоялся процесс над ним, был восторженно встречен в Айзенахе и читал проповедь в церкви св. Георгия несмотря на запрет местного клира. Финальная часть знаменитого похода иенских студентов в 1817 году в защиту политических свобод и национального единства Германии разворачивалась в Айзенахе, на марктплац под колокольный набат всех городских церквей. Мистериальные ритуалы на рыночной площади в Айзенахе имели давнюю традицию, но в XVI—XVII веках существенно меняли свой характер. Интересно, что уже в XIV веке они выглядели театрализованными зрелищами. Скупые строки хроники сообщают, например, что в 1321 году на западном пятачке марктплаца монахами-доминиканцами было устроено представление на тему евангельской притчи о девах Разумных и Неразумных. Горожане оказались под впечатлением их искусства, а присутствовавший на спектакле ландграф Тюрингии Фридрих Укушенный, не выдержав эмоционального переживания, умер на другой день. Среди народных мистериальных праздников в Айзенахе предпочтительным был праздник Лега — древнейшее празднество городов и сел в Тюрингии. Он и сегодня справляется весной и выливается в театрализованное представление победы Солнца над Зимой. Окружающие марктплац дома усилиями горожан прев-

ращаются в яркие кулисы, декорированные гирляндами, лентами, бумажными цветами и рисованными символами плодородия — огромными кределями, яйцами, петухами. Если вам посчастливится оказаться в Айзенахе в этот день, вы станете очевидцем бесконечного красочного зрелища — костюмированного прохода и проезда сотен горожан, мастерски оживляющих перед вами легендарные эпизоды из истории соседнего замка Вартбург и страницы городской хроники. Старая рыночная площадь в Айзенахе и с будничной стороны продолжает существовать, как и сотни лет назад, в ее извечных и непритязательных отправлениях. Без них городу просто трудно обойтись. Площадь не закрыта для автомобильного движения, но рыночная ее жизнь сохраняется, городской храм, ратуша, аптека, рыночный фонтан действуют привычным образом, приуроченные к ходу нового времени. Вы можете оказаться свидетелем древнего обряда конфирмации или, казалось бы, совершенно нового по содержанию торжественных проводов местных призывников в армию. Но ведь площадь и во все предыдущие столетия знала эту свою функцию — быть местом тревожного сбора воинов-горожан — правда, только в драматические, исторически напряженные дни. Время, конечно же, наложило печать на характер общественных мероприятий, проводимых сегодня на этом традиционном месте, но марктплац осталась и будет всегда душой и сердцем города, памятью его истории.



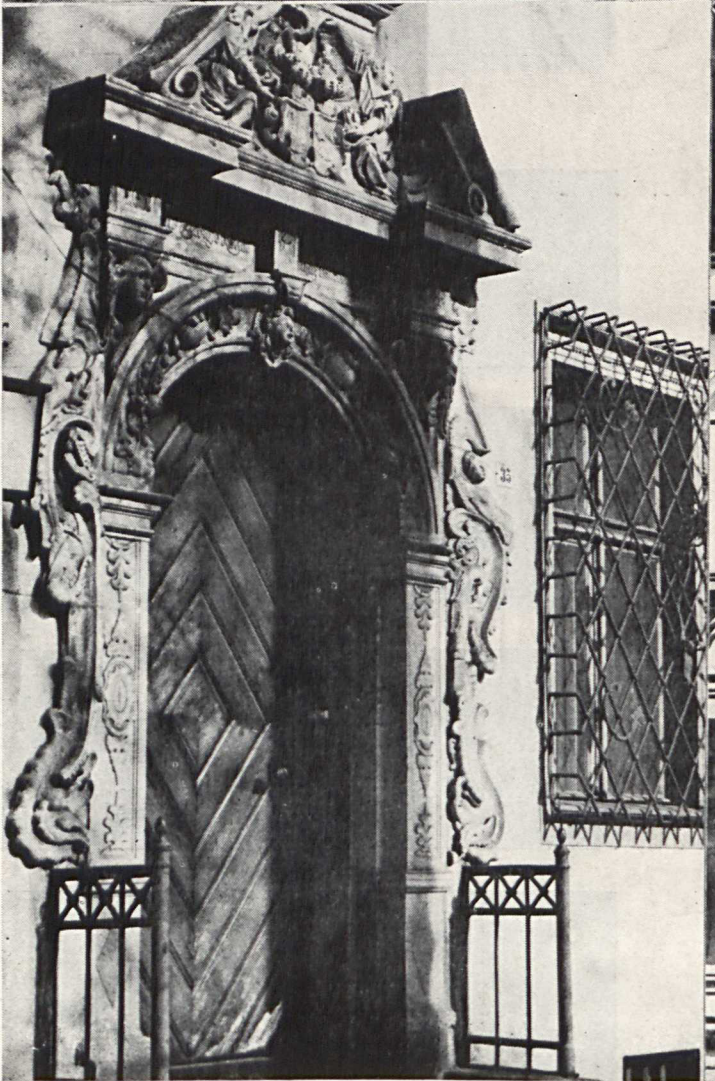
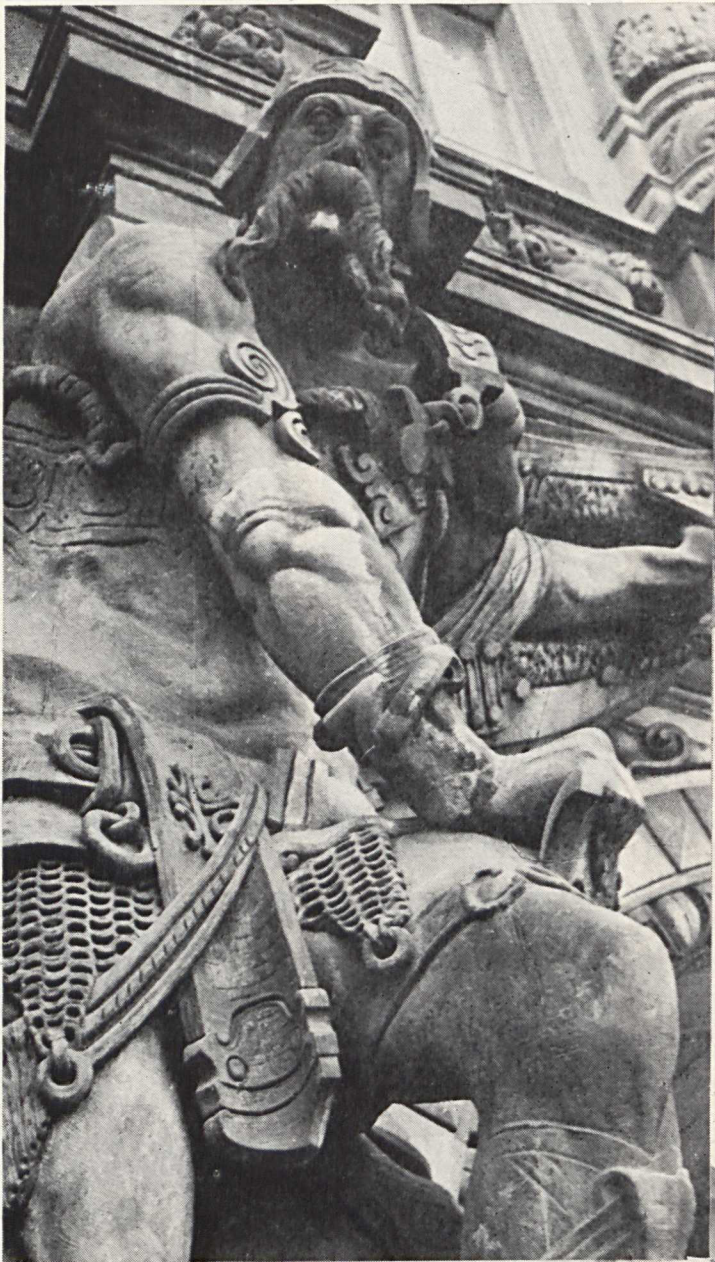
На стр. 4—5, 24, 25, 26—27 мы публикуем фотоколлажи по материалам фотосъемки С. Онанова. Составленные из фрагментов городских видов Берлина, Дрездена, Мейсена и других городов ГДР, они помогают увидеть город так, как он предстает взгляду пеше-





хода — калейдоскопической смене кадров, смешение общих видов и деталей архитектурного декора, сочетание элементов старой и новой застройки...







История и проблемы промысла: Холуй

Лариса Соловьева

Лидия Таежная

В. Н. Серов
Магнитка. 1978

Б. И. Киселев
Царевна-лягушка.
1972

На стр. 29
Д. М. Добрынин
На отдыхе. 1930-е годы

В. Д. Пузанов-Молев
Сказка о царе Салтане.
1953

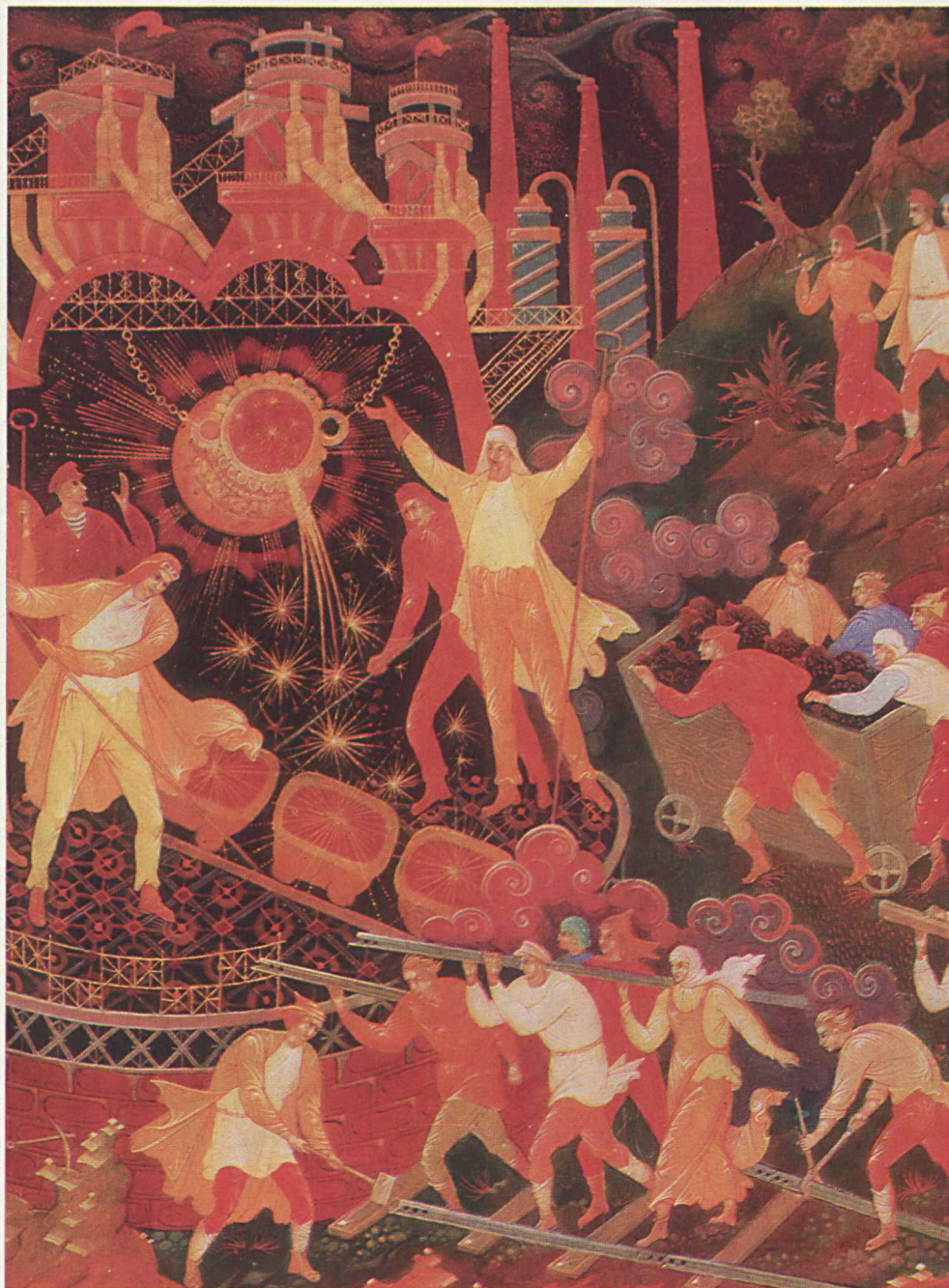
С. А. Монин
Обработка земли.
1930-е годы

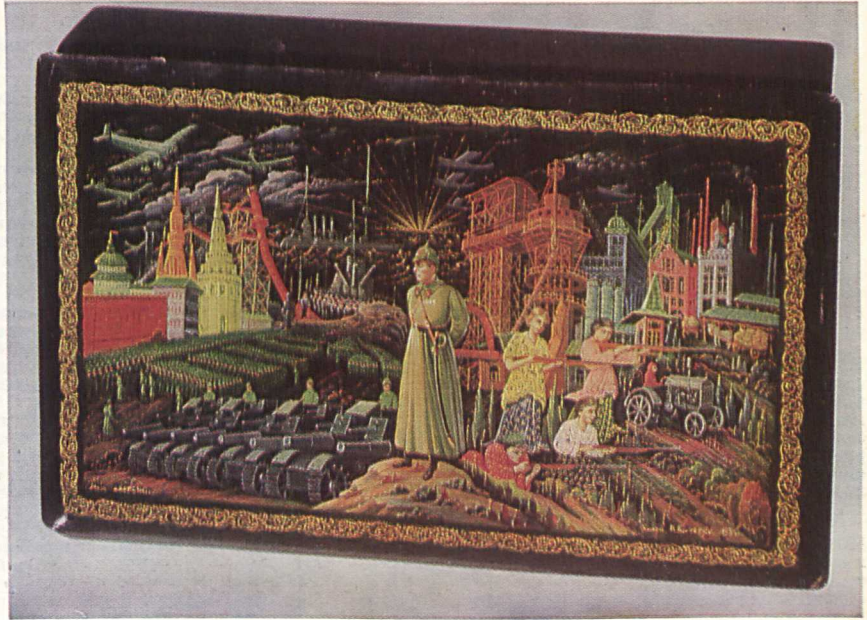
Б. В. Тихонравов
Дубровский. 1957

К. В. Костерин
Мощь обороны. 1934

Интерес читателей к предыдущим подборкам статей об истории и проблемах промыслов — о Петриковке [1981, № 5], Кубачах [1981, № 12], Гжели [1982, № 1], Ростовской финифти [1983, № 12], Богородском [1984, № 3], Скопине [1984, № 5] — показал целесообразность продолжить публикации такого характера. Эта подборка — о Холуе, который отмечает в эти дни пятидесятилетие создания организованного промысла лаковой миниатюры.

Холуй — издревле центр кустарной иконописи. Как рано возникло иконописание в Холуе, доподлинно неизвестно. Но сохранилась челобитная XVII века холуйского крестьянина-иконописца Ивана Лаврентьева сына Путилова на сбежавшего ученика. Известно также, что обучали холуян иконописанию в Троице-Сергиевой лавре, которой принадлежала Троицкая Холуйская слобода. С начала XVII века Холуй имел большую связь также и с Суздалем: в 1613 году слобода Холуй была пожалована князю Дмитрию Михайловичу Пожарскому, который отказал ее Суздальскому Спасо-Евфимиеву монастырю на помин родителей. Есть указание, что живопись в Холуе заключается в писании так называемым суздальским способом. Таким образом, в иконописании Холуя должны были как-то совместиться две иконописные школы — Суздальская и школа Троице-Сергиевой лавры. В конце XIX века в Холуе иконописным промыслом было занято 452 человека. Миллионы икон расходились отсюда по всей России. Здесь наряду с иконами было налажено изготовление народных лубков. Отличительной чертой иконописи Холуя, которую всегда отмечали исследователи, было то, что холуйские иконописцы издавна не имели подлинных канонических икон — этих регуляторов иконописного искусства. Отмечали, что «поселяне Холуя... пишут иконы без всякого рассуждения и страха, с небрежением и не подобно». В начале века Комитет попечительства о русской иконописи приходит к убеждению, что иконопись указанных сел находится в бедственном положении из-за непосильной борьбы с фабричным производством. Иконописцы, в том числе и холуйские, разоряются и беднеют, но не только по причине существующей конкуренции со стороны таких крупных промышленников, как Жако и Бонакер, владевших фирмами по производству печатных икон на жести. Разрушительной





для промысла была и политика официальных церковных властей, у которых по-прежнему вызвала беспокойство народная иконопись «суздальских» сел, а Холуя в особенности. Территориально удаленный от правительственных учреждений, этот центр бойкой ярмарочной торговли жил интересами рынка и сложившимися иконописными традициями, далекими от предписаний Синода. На необходимость подчинить данный иконописный промысел государственной цензуре неоднократно указывалось в официальных документах еще со времен церковного раскола. В делах канцелярии Синода первой четверти XIX века, например, говорится: «До иконописания допускать тех токмо лиц, кои представляют законные свидетельства о их к тому способности». Причем имели силу свидетельства, полученные от Академии художеств, Университета и других художественных учебных заведений, а также ремесленной управы или думного начальства. Естественно, холуйским мастерам, перенявшим ремесло у опытных мастеров либо унаследовавшим навыки семейной традиции, нечего было и рассчитывать на получение упомянутых свидетельств. В этих условиях легко сама собой родилась и в дальнейшем неуклонно прокладывала себе путь идея о создании в Холуе художественного учебного заведения, находившегося бы под контролем церкви.

Видимо, и это послужило одной из причин того, что в 1892 году сюда прибыл выпускник Петербургской Академии художеств Николай Николаевич Харламов, который возглавил иконописную школу. В программу школы вошло преподавание законов перспективы, костной и мышечной анатомии, учащиеся знакомились с памятниками византийского и древнерусского искусства. Но главным предметом было рисование. В 1896 году работы учащихся были выставлены на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. Совместно с Харламовым учащиеся принимали участие в росписи церквей в Петербурге, Вене, Варшаве и других городах и селах. С 1902 по 1917 год в школе работал Евгений Алексеевич Зарин, ученик И. Е. Репина, который также был выпускником Петербургской Академии художеств.

В холуйской школе особое внимание обращалось на подготовку мастеров настенной росписи. В одном из источников того времени, например, говорится, «что прекрасно выполненная холуйской школой роспись храма в селе Тейковой Шуйского уезда Владимирской губернии открыла для нее более широкий круг деятельности. В школу стали обращаться с заказами, и всякий раз она выполняла их аккуратно, добросовестно и по самой сходной цене». Силами учащихся было украшено немало церквей, среди которых была и главная церковь Холуйской слободы — Троицкий собор. Мастера Холуя время от времени при-

влекались к таким работам, однако определяющего значения для промысла они не приобрели.

Успех Н. Н. Харламова объяснялся также тем, что «все композиции (художника)... вполне удовлетворяли требованиям современной техники искусства». Суть этой техники состояла в «движении к приятной натуре, легким светлым колерам одежды, округлым лицам», а значит в стремлении к внешней эффектности, торжественной парадности и даже некоторой театральности. В обиход иконописцев широко входят такие техники, как чеканка, резьба по левкасу, без чего, естественно, нельзя было бы добиться сложного орнаментального оформления полей, выпуклой рельефности фона. Новое обрамление непосредственно влетает в живописную ткань произведения, видоизменяя его структуру. Изображение решается на двух разных пространственных уровнях — плоскостного (рама), трехмерного (само изображение) подхода к одному и тому же предмету. Роль декора становится самодовлеющей, следовательно, специфика иконы качественно меняется. Эти нововведения трудно оценить однозначно.

Традиционная холуйская икона, рассчитанная на широкого потребителя, отличалась неяркими красками, скромными, ничем не приметными полями и фоном, не знала такого пышного убранства, какое имели иконы школы Харламова. Важно, однако, подчеркнуть, что при всех негативных моментах, связанных с харламовской иконой, именно в ней была заложена предпосылка перехода Холуя в сферу декоративно-прикладного искусства в советское время.

И вот такой конгломерат древнейших иконных традиций с элементами свободного, с уклоном в реалистическую живопись, письма и академические приемы, привнесенные выпускниками Петербургской Академии художеств, представляло собой искусство Холуя накануне Октябрьской социалистической революции. В 1919 году бывшими иконописцами была организована артель. Большое участие в ее создании принимал Е. А. Зарин. Артель выполняла работы по росписи жестяных подносов Жостовской артели, деревянных бытовых изделий, и матрешек. Роспись производилась маслом и темперой. Но вскоре из-за экономических трудностей артель распалась. В 1924 году была организована артель «Кисти». Расписывали деревянные изделия темперой и покрывали лаком. Председателем был избран художник С. А. Мокин. Роспись была орнаментальной. Возникли трудности с реализацией и оплатой, и отдельные мастера-холуяцы перешли во Мстерскую артель древней живописи, расписывая на дому «коврики» и ежемесячно сдавая свою продукцию в Мстеру. И вот в 1931 году в Холуе был организован филиал артели древней живописи и открыта коллективная мастерская. Заведующим стал

Д. П. Баранов. В это время Палех и Мстера уже освоили новую технику лаковой живописи на папье-маше. Холуйские живописцы — С. А. Мокин, К. В. Костерин и Д. М. Добрынин сделали первые образцы в новом материале. Из семи выполненных образцов четыре были на современную тему. Это было отличительной чертой первоначального периода развития советского Холуя в отличие от Палеха и Мстеры.

В 1934 году в Холуе была организована самостоятельная художественная артель, в следующем году открыта школа бригадного ученичества. Однако большинство мастеров все еще продолжали расписывать коврики. К миниатюрной живописи на папье-маше отношение было недоверчивое. Велась подготовка в основном мастеров станковой живописи, миниатюра в темперной технике преподавалась как дополнительная дисциплина. Но уже в 1936 году для обучения миниатюре был привлечен в школу старейший мастер, один из зачинателей новой холуйской лаковой миниатюры В. Д. Пузанов.

В 1937 году холуйские мастера были удостоены бронзовых медалей Международной выставки в Париже. В первоначальный период деятельности артели миниатюристов было только четыре человека. Это — С. А. Мокин, К. В. Костерин, Д. М. Добрынин и В. Д. Пузанов-Молев, остальные восемнадцать мастеров, входивших в артель, расписывали «коврики». Тем любопытнее ранние работы основоположников нового искусства Холуя, названия которых говорят сами за себя. Это — «Обработка земли», «Готов к труду и обороне» Мокина, «Девичник», «Возвращение бригады с работы» и «Мощь обороны» Костерина, «На отдыхе», «К обороне страны» Пузанова-Молева и «На отдыхе» Добрынина.

Развитие холуйской миниатюры 30-х — начала 40-х годов прервала война. Но в 1947 году в профтехшколе состоялся выпуск молодых художников, ныне широко известных. Это Б. Тихонравов, Н. Бабурин, А. Костерин, Л. Живновстка. Молодые силы, влившиеся в артель, заметно оживили искусство миниатюры. Первые шаги Б. Тихонравова и Н. Бабурина были весьма успешными. Непрежойденными остаются цветы и травинки Б. Тихонравова, которые он умело вкомпоновывал в свои композиции.

Первые послевоенные годы в развитии холуйской миниатюры были плодотворны. Продолжают работать старые мастера, такие как Пузанов-Молев, создает свои композиции ученик Мокина В. А. Белов. Широкое распространение получают исторические и сказочные сюжеты, в которых художники оттачивают принципы миниатюрного письма.

В 50—60-х годах холуйская лаковая миниатюра вступает в полосу своего расцвета. Своеобразным реформатором вы-

О МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКАХ ХОЛУЯ

Последовательное продолжение традиции холуйского искусства 60-х годов получили в творчестве П. Митяшина. Митяшин предпочитает темы фольклорно-исторического характера. Большинство работ художника порождает ощущение адекватности изображаемого сюжета творческой натуре художника, его умению подчинить поставленной задаче упругую, динамичную линию, ясно очерченные силуэты фигур и предметов, напряженные цветовые контрасты. Присущее работам качество — острота сюжетных коллизий, эмоционального переживания героев — говорит о единстве замысла и воплощения («Встреча», «Слово о полку Игореве», «Поединок» и др.). Изучая древнерусскую живопись, Митяшин сделал для себя одно важное наблюдение — икона наряду с обычными масштабными элементами содержит и миниатюрные детали. Основываясь на этом, молодой мастер пробует работать над панно. Большой формат подобного рода вещей позволяет сочетать «четкий лаконичный рисунок с филигранностью и тонкостью отделки».

Молодому мастеру В. Седову по душе миниатюрные формы, тонко проработанный силуэт, изящный каллиграфический рисунок. Даже суровый пафос индустриального труда пере-

дается художником исключительно средствами миниатюрной живописи («Магнитка»). Тончайшее кружево стальных ковшей и крапов, красноватые отблески пламени на лицах и фигурах рабочих сплавляются в единую, похожую на драгоценную эмаль красочной гамме.

Скромная сдержанность и задушевность поэтических образов наполняют другие его работы («Свадьба Руслана», «Снегурочка» и т. д.), где он развивает лучшие традиции холуйской миниатюры, творческие принципы старейших мастеров промысла С. А. Мокина, К. В. Костерина.

А. Смирнов сразу же зарекомендовал себя художником, способным решать сложные творческие задачи. В работе «Первопечатник Иван Федоров» молодой художник с большим мастерством воссоздает образ конкретной исторической эпохи. Принципы широкого обобщения, развернутого повествования А. Смирнов продолжает развивать и в других работах, в частности, в миниатюре «Садко». Желание по-новому увидеть уже известное, истолковать по-своему общепризнанное — вот основное качество, которое характеризует творческую натуру А. Смирнова. Миниатюра «Садко» — результат долгих, упорных поисков — получила одобрение не сразу: не было в ней обязательных гуслей, зато в достаточном количестве

имелись «прозаические» предметы. Поэтизируя историю торговых сношений Древней Руси, автор представляет легендарный Новгород над бурными волнами Волхова. Точно сказочный остров, он сияет белизной и статностью, притягивает множество «чужестранных судов и гостей». Заметим, что художник не буквально следует литературной канве эпоса, она конкретизируется, обрастает различными подробностями.

Пожалуй, мастера старшего поколения не уделяли такого внимания предметному миру, как это теперь делают их ученики. Изысканные вещицы, дорогие меха, редкие шелка служат здесь одной из основных характеристик исторического фона, наполняют его богатством и разнообразием оттенков. Натюрморт не вступает в противоречие со спецификой жанра миниатюрной живописи, легко включается в общую систему подробного повествования, занимательного рассказа. С явной оглядкой на предметный мир решается и орнаментальное обрамление шкатулки. Веселые русалки, пышные гирлянды роз, увитые изящными побегами, сплетаются в единый, созвучный всей композиции узорный мотив.

Ключ к пониманию синтеза предмета и живописи В. Елкин находит в древнерусской живописи. По-новому, неожиданно реализует мастер принципы старой иконы в миниатюре «Осень». «Открытый» Елкиным золотой фон

стует в это время В. А. Белов, художник редкого импровизационного дарования. Главным в его творчестве в это время становится народный эпос, история страны. Появляется декоративно-плоскостное решение композиции, переходящее иногда границы законов миниатюрной живописи. В 1965 году Белов создает пластину «Жар-птица», тем самым стремясь расширить возможности существования холуйской живописи в современности, выйти на оформление общественного интерьера.

Н. И. Бабурина, мастера из семьи потомственных иконописцев, всегда отличала изобразительная грамотность, в его творчестве совместились лирические и эпические интонации. Великолепным мастером архитектурного пейзажа выступает в это время Н. Н. Денисов. Более камерным и лиричным предстает В. И. Киселев. Его работы продолжают лучшие колористические традиции Холуя. Несколько особняком стоят работы мастера-самоучки П. И. Ивакина. Ему не пришлось заканчивать профтехшколу, до всего приходилось доходить самому. Может быть, поэтому в его работах сильнее, чем у других мастеров, ощущается народное начало, идущее от поздних холуйских икон и лубков. Ему присущи особая орнаментальная ковровость живописи, колорит, созвучный традициям холуйского письма. В настоящее время на промысле работает много одаренной молодежи.

Диалог о Холуе

Редактор отдела А. Сафарова
Директор промысла А. Каморин

А. С. Холуй отмечает свое 50-летие, хотя художественное производство в Холуе гораздо более давнее. Что послужило точкой отсчета нынешнего юбилея?

А. К. По архивной справке в 1934 году в Холуе возникла самостоятельная художественная артель, организованное производство было и до этого, но на правах филиала.

А. С. Ведущие лаковые промыслы нашей страны — Палех, Мстера, Холуй, Федоскино — имеют давнюю историю, но в своем нынешнем облике они сложились практически в одно время и к тому же по некоей общей художественной идее. Единство материала, сходство форм изделий, близость цветовой гаммы, декоративных принципов, повторяемость тем и образов — все это вместе делает изделия этих художественных центров во многом очень похожими. Конечно, специалисты умеют отличить один промысел от другого. Но интересно, как сами художники промысла ощущают то особенное, что присуще именно Холую.

Ведь если посмотреть на работы холуян, то легко убедиться, что они очень разные: по манере — есть и сугубо декоративные, и почти живописные вещи; по сюжету — и жанровые, и сказочные; по

технике — и ювелирные, и свободного письма вещи. Как вычленишь общее в этом многообразии? В чем «изюминка» Холуя?

А. К. Но вы согласны, наверное, что при всем этом работы холуян нельзя спутать с другими? До сих пор иногда еще говорят о подражательности Холуя — старое это заблуждение. Да, тех мастеров, кто постарше, не собьешь со своего, а вот те, кому 35, то есть в искусстве еще молодые, стремятся внести что-то свое, но новаторство это часто еще неглубокое. Появился альбом персидской миниатюры или гобеленов Эрмитажа — и это оказывает влияние на некоторых: художники народ впечатлительный, утверждают себя, ощутить себя новатором раньше, чем пришла зрелость, — это оывает. Вот и случаются на художественных советах трудные разговоры. Скажут, что у нас есть художник, на которого все мы равняемся, — нет у нас такого законодателя традиции. Да и быть не может. За Голиковым в Палехе тоже ведь не все пошло. Но свой принцип у нас есть: мы ближе держимся к натуре, опозитивированной, приукрашенной, но реальной. Палешане рисуют какое-то «дерево вообще», а у нас сосна должна остаться сосной, а дуб дубом. Пропорции фигур у нас не так стилизованы, золотом мы пользуемся в особых случаях, чтобы показать сияние металла, но не для обогащения цвета. Есть у нас свое и в подходе к сюжету, и к пониманию пространства: холуяне тяготеют к достоверности. Свежий глаз сразу чувствует эту нашу особенность.

А. С. Ваши художники проявляют большую свободу в выборе тем. Есть у вас работы, посвященные юбилею Пиромани, строительству БАМа — темам, казалось бы, далеким от обычных сюжетов лаковой миниатюры. И в этом холуяне отличаются от художников других промыслов. Как вы это объясняете?

А. К. Так уж повелось в Холуе. Народ тут никогда не крестьянствовал — земля не было. А раз земля не держала, то и ездили много со своим товаром, даже на Балканах писали свои иконы. И впечатление от поездок складывались в сюжеты, канона не держались. Да и в самом Холуе жизнь кипела: в год по пять ярмарок проходило. Большой был культурный центр, две гимназии, даже телефон был уже в 1912 году.

Подвижные, энергичные и впечатлительные холуяне быстро отзывались на все новое. Так и по сей день, можно сказать — это тоже наша традиция.

А. С. Возможно, широта тем и манеры письма затрудняет «узнавание» холуйской миниатюры в ряду других. Но дело, наверное, еще и в современной практике нашего общения с этими вещами. Мы встречаемся с ними практически только на выставках, где этикетаж снижает необходимость опознавательной работы. Покупая в магазине расписной

поднос, вы сразу отличаете жостовский от тагильского — необходимость выбора вынуждает сравнивать, сопоставлять. Ваши вещи практически не встречаются в продаже.

А. К. Я не считаю это неестественным. Я бы не желал, чтобы промысел раздувал свои экономические возможности. Растить беспредельно им нельзя. Миллионы лаковой миниатюры не нужны. Нужно другое — углубление качества. Огромного количества этих вещей не нужно. Это не товар первой необходимости, а художественное произведение. Были случаи, когда это приходилось доказывать с боем, но теперь нас понимают. Экономика должна расти за счет качества. Речь же идет о художественных вещах, о культурной традиции народа.

А. С. Если ваш промысел ориентируется на производство уникальных художественных произведений, которые являются к тому же исторической духовной ценностью народа, то тем более важны формы их реализации. Кто покупает ваши вещи?

А. К. Лучшие авторские работы мы продаем музеям. Те творческие работы, которые еще несут отпечаток поиска формы, цвета, композиции, мы продаем в салоне «Русский сувенир». Некоторым художникам мы даем право на пять вариантов одной композиции — чтобы можно было поэкспериментировать. Этим подлинных авторских вещей мы продаем на 50 тысяч рублей в год. Я знаю коллекционеров, которые покупают такие работы. Еще есть экспортные организации, оптовики. С экономической точки зрения, такие контакты нас устраивают. Но они получают у нас только копии или авторские варианты, а оригиналы мы оставляем только внутри страны. Душу мы не продаем.

А. С. Сколько же в Холуе создается миниатюр?

А. К. Мы в месяц даем две тысячи штук, палешане — еще меньше, а Мстера — 17 тысяч штук. Мы думаем, что нельзя идти на поводу у рынка, не задумываясь о последствиях, об изменении конъюнктуры. Художника, который привык халтурить, трудно потом вернуть к творчеству. Меньшим количеством выполиять финансовый план — для этого нужен коллектив высоких профессионалов.

А. С. В этих словах есть уже как бы и оценка вашего коллектива.

А. К. Так получилось, что у нас работают все поколения художников, нет перерыва в преемственности — это очень важно. Принимают участие в жизни промысла один из первых миниатюристов — К. В. Костерин, среднее поколение — В. А. Белов, Н. И. Бабурина, Б. И. Киселев, Н. П. Денисов, много молодых. Творчески дееспособный, цельный коллектив. Хотя есть у нас и свои трудности. Из-за трудностей с жильем недавно промысел покинули 15 семей — уехали в Липецк. Мы тяжело пережили это, но требования к качеству вещей не ослабили. Может, все, что случилось, и к лучшему: «Пена не варенье», а зато ясно, что те, кто остались в промысле, — надежные, подлинно творческие люди.

А. С. Тем не менее придется решать социальные проблемы поселка, которые оказываются многими путями связаны с творческими задачами и планами? А. К. Да, Холуй сегодня небольшой, но красивый, живописно расположенный поселок. Стоит он на заливных лугах, дома стоят взростом на возвышенностях. Думаю, было бы правильно сохранить этот исторический центр живописи со всем его стилем, планировкой, пейзажами, сделать его заповедным, но при этом удобным для жизни художников.

А. С. За время нашего непродолжительного разговора вы затронули широкий круг проблем промысла — нравственных, экономических, творческих, социальных, средовых. Хотелось бы особо отметить актуальность такого комплексного их понимания. Думается, что персональный вклад руководителя промысла во многом объясняет успехи Холуя.

послужил гармоничной основой для создания глубоко проникновенного образа современной русской деревни. В задумчивой созерцательности, поэтической настроенности осеннего мотива выразилось личное переживание художника, его философское отношение к природе. Роль мерцающего золотого фона в этой работе неоднозначна: он выполняет и смысловую, и декоративную функцию, превращает небольшую коробочку в драгоценность. Елкин — один из тех, кто развивает находки холуйского пейзажа 60-х годов. Тогда в знаменитой серии пейзажей, посвященной городам Золотого кольца и родным местам своего края, мастера старшего поколения выразили неповторимый облик русской земли, отразили ее прошлое.

Можно без преувеличения сказать, что В. Елкин лучше, чем другим молодым мастерам промысла, понятна структура иконописного произведения, его сложный внутренний строй. Елкин зарекомендовал себя хорошим знатком и умелым импровизатором икононого клейма. Как зрелый мастер он успешно сочетает приемы прямой перспективы и элементы обратной в построении планов, пространства миниатюры. Например, в работах «Садко», «Пиромани». «Скоморохи на ярмарке» и др. молодой мастер добивается пространственной глубины, то удаляя, то приближая планы. В других случаях изображение подчиняется плоскости, получает большую линейно-орна-

ментальную разработку («Добрыня и Змей», «Сказка»). Овладение этими профессиональными приемами для мастера не самоцель, а признак формального артистизма, а устремленность к сопереживанию, правде художественного образа.

Лаковая миниатюра молодых художников Холуя — явление сложное, существующее во взаимосвязях с иконописью, народной картинкой, прикладным и станковым искусством. Это, как отмечают исследователи, вполне соответствует сегодняшнему дню: «Современный народный мастер не похож на старинного ремесленника. Он близок современному художнику, часто имеет в своем распоряжении личную библиотеку, пользуется всем, что дает ему современная культура. Он сам нередко пишет книги, статьи о своем искусстве, имеет о нем достаточное представление и может критически относиться к традициям». Остается выразить надежду, что нынешнее поколение молодых художников Холуя сумеет критически отнестись не только к традиции, но и к многообразию художественных истоков, питающих сегодня искусство миниатюры. Думается, что по-прежнему среди этих истоков наиболее надежным и постоянным является местный, представляющий собой холуйское искусство прошлых веков.

Людия Таежная

Вторая выставка «Московская керамика».

Осмысление опыта

Людмила Крамаренко

Разгоревшиеся в последнее время споры вокруг декоративной керамики заставляют взглянуть и на московскую выставку в полемическом аспекте. Угас ли интерес к «грубой керамике» у художников, потеряли ли к ней интерес зрители? Выставка решительно отвечает — нет! Сама широта экспозиции, развернутой в двух больших выставочных залах Москвы, состав участников — их было 150 авторов, вовлечение в орбиту керамики не только художников декоративного искусства, но и скульпторов, оформителей и некоторых других специалистов, — наконец, зрительское мно-

голюдые в залах выставки и бурное ее обсуждение — все это говорит о том, что декоративная керамика продолжает жить активной творческой жизнью. И все же далеко не безоблачно на керамическом «небосклоне».

Выставка называлась Второй и вела свой отсчет от Первой выставки московской керамики, которая состоялась в 1974 году. 10 лет — срок немалый. Направивается сопоставление двух выставок, разделенных десятилетием. Первая выставка была событием в нашем декоративном искусстве, на ней московская керамика заявила

о себе как о своеобразном и самоопределившемся виде творчества. Отрядным было появление большой группы интересно и самостоятельно мыслящих художников-москвичей. Своеобразие декоративных образов, поиски оригинального языка керамики вызвали взрыв зрительского внимания, высокую оценку критиков и даже некоторую настороженность за чрезмерную смелость со стороны официальных кругов.

И вот перед нами Вторая выставка. Вдвое увеличилось число участников. Возросло и стало более зрелым мастерство художников, определеннее и выразительнее их авторское высказывание. Устоялся почерк многих, тогда еще начинающих свой путь художников-керамистов. Значительнее оказалось выступление скульпторов в керамике. И все же выставка оказалась «спокойнее» прежней, неожиданностей она не принесла, открытий заметно не было. Известная самоповторяемость авторов, использование уже апробированных приемов притупили зрительскую заинтересованность.

Тем не менее выставка имела свои существенные завоевания. Прежде всего то, что на ней определились общие характерные черты, которые присущи творчеству керамистов московского круга, и характерности эти весьма принципиального значения. Среди них основное — тяготение к изобразительному началу, к образно-лирической поэтике, к эмоциональному (а не концептуально-рационалистическому) осмыслению реальности. Можно довериться высказыванию К. Макарова, который в предисловии к каталогу выставки пишет: «На московской выставке большое место занимают изобразительные мотивы: человек, его взаимосвязь с природой, городским пейзажем и интерьером. Близость к изобразительному искусству вообще является характерной чертой всей русской керамики, в отличие, скажем, от прибалтийской; эта близость и дала ей то своеобразие пластики, многоцветность, образность, которые характеризуют выставку в целом».

К этому емкому и точному определению Макарова хотелось бы лишь добавить, что московским керамистам не свойственны «культ материала», смакование его технико-декоративных особенностей (чем сильно увлечены прикладники Прибалтийских республик и отчасти Ленинграда), напротив, они полностью подчиняют материал своему художественному замыслу. Образно-декоративный мотив у большинства московских керамистов является ведущим, и уже для него они выбирают пластические и живописные средства керамики. Может быть, иногда проявляется даже недочеты технического исполнения, но никогда не встретишь «игры с материалом», увлечение его формальными качествами. Подчеркнем также, что тяготение к изобразительному языку в декоративном искусстве ведет к углубленным связям творчества московских керамистов со всем изобразительным искусством, которое, в свою очередь, сейчас испытывает явное влияние декоративности.

*

По этой причине присутствие на московской выставке скульптуры из керамики воспринималось столь естественно. Скульпторы сейчас питают большой интерес к керамическому материалу (шамоту, теракоте, майолике), поскольку они открывают перед авторами широкие пластические и колористические возможности. Однако далеко не все скульпторы владеют керамикой как декоративным материалом, не всегда обладают навыками керамического ремесла, из-за этого обожженная глина не проявляет в их руках своих декоративных качеств и остается лишь



С. Воробьев. Сова.
Шамот, роспись

Центральный зал
выставки
«Московская
керамика».

Т. Соколова. Девочка
с букетом. Шамот,
роспись

грубым полуфабрикатом. (Были такие примеры и на московской выставке.)

Зато тому скульптору, который испытывает насущную потребность в пластической и цветовой экспрессии глины, она дает очень много. Таким скульптором выступила на выставке Татьяна Соколова. Внутреннее напряжение, психологическое состояние ее образов находят выражение во внешней экспрессии формы, и здесь керамика оказывается ей необходимой. Ее «Амазонка» обладает плотной, «звонкой», пустотелой, как крышка, формой, она сверкает густыми всплесками бирюзовой глазури, она живет контрастами гладкой поверхности и фактуры. И современный образ-автопортрет воплощается не только в виде мифической героини, но и связывается с миром античной керамики.

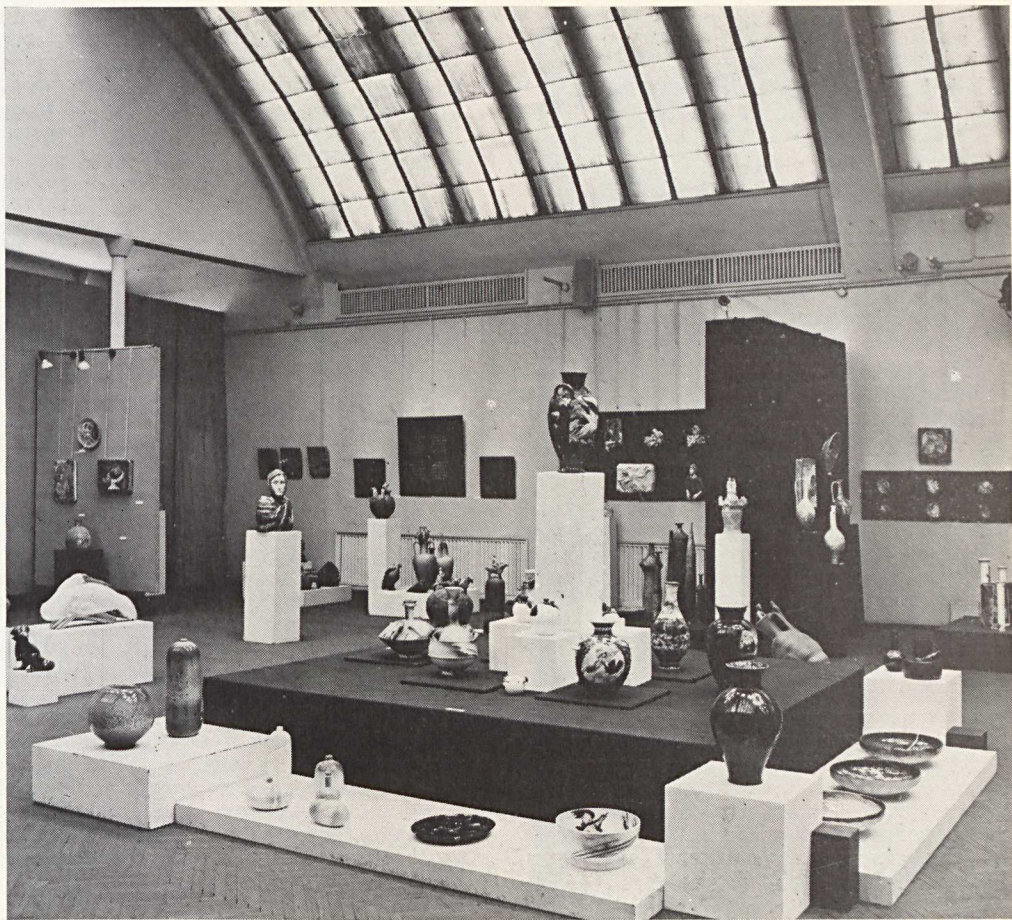
Иной тип взаимосвязи с декоративным искусством у «Насти с букетом» Соколовой. По наивной простоте композиции, открытости лирического образа эта работа напоминает народную скульптуру. Правда, керамике здесь не дано развернуться во всех свойственных ей качествах. Главным становится пластический мотив, создающий высокую чистоту образа ребенка-цветка.

В противоположность этому примеру в «Портрете бабушки» М. Дедовой-Дзедушинской материал как бы превалирует над образом — гладкое, аскетичное лицо, вяло опущенные руки и вся несколько осевшая фигура подчинились обтекаемой фаянсовой форме. В результате белая полива смотрится гипсовым муляжом, а темная густая глазурь одежды кажется глухой и мрачной. Где-то перейдена грань, и «как живое» становится «неживым», живая плоть умирает в материале.

Внутренняя одухотворенность поднимает произведение любого жанра на высшую ступень. Именно это свойство внутренней жизни, собственного настроения отличает рельефные фигуры Д. Мухиной. И это настроение рождается из сути керамического материала. Сама пластическая ткань керамики у Мухиной живет, движется, нервно вспыхивают глазури, беспокойно играет светотень. По чувству керамической массы, густо укрытой эмалями, по матовому блеску работы Мухиной можно сопоставить с итальянскими ренессансными майоликами, с рельефами Луки делла Роббиа, но по напряженности решения, свободе пластики вещи очень современные.

В скульптуре чаще используется не блестящая глазурованная керамика, а шамот, близкий по своей структуре и поверхности к камню, обогащенный солями, глазуриями кристаллического типа. Шамот дает и более обобщенную, плотную, статуарную форму. Так уплотняет пластическую форму М. Юркова, передавая упругость юного тела в композициях, изображающих играющих детей. В единстве сливаются живая и условно-декоративная форма, человеческое тело и предмет, ребенок и цветок. Подчеркивание связи человека и окружающего мира, живой и неживой формы, воплощенное в пластической и композиционной цельности — характерное художественное явление декоративного творчества. Оно проявляется у М. Житковой, керамические фигуры которой близки выветренным скалам, камням, валунам. Творчество А. Белашова, напротив, питается красотой одушевленного мира. В животных и птицах видит он постоянный богатый источник декоративных мотивов. Две большие анималистические скульптуры Белашова контрастны: «Серый журавль» — пышный букет декоративных форм; «Стерх» — почти индустриальное сооружение, механизм, отточенный природой. Но при всей разнице характера декоративного решения общее в его скульптуре — великолепный мощный кусок керамической пластики.

Возникает вопрос: можно ли рассматривать скульптуру из керамики в сфере декоративного искусства, достаточно ли отвечает она требованиям выразительности керамического материала? Предложенный выше обзор скульптурных работ, как нам кажется, показал, что керамика в них проявляет свои декоративно-образные свойства ярко и разнообразно, что мате-



риал является важным средством образной выразительности в руках авторов-скульпторов, что пластика и цветовое решение их могут быть реализованы единственно в керамике и ни в каком ином материале.

*
Но была на выставке группа работ несколько иного плана, созданных художниками более молодого поколения, которые исходят в своем творчестве из специфических проблем декоративного искусства, вставших на рубеже 70-х годов. Это направление в керамике характеризуется большой свободой композиционных решений, в которых взаимоотношение пластических объемов и пространства становятся ведущим художественным мотивом. Ассоциативность образного языка выступает в неотрывности от декоративных свойств материала, из которого извлекается максимум художественного эффекта. Содержанием такого декоративного творчества становится не столько сам человек, сколько его взаимоотношение с миром окружающих вещей или сам предметный мир.

На московской выставке наиболее интересные работы этого направления показала Л. Сошинская в особенности большая декоративно-пространственная композиция «Дон Кихот». В поисках выражения символического смысла образа Дон Кихота художница парадоксально соединяет фигуру рыцаря и фрагменты мельницы,

взмах его шпата и вихрь мельничных крыльев. Динамика композиции столь стремительна, а экспрессия керамической пластики и колорита столь напряжена, что, несмотря на прерывистость конструкции, произведение излучает художественный магнетизм.

Одним концом опираясь на скульптуру, другим на художественную предметную форму, керамика часто обращается к объемному натюрморту. Композиции И. Афанасьевой — это пластическая интерпретация предметного мира, но ее работы не имеют ничего общего с холодными муляжами вещей, натуралистично воспроизводимыми в керамике (что, к сожалению, встречается в нашей практике). Ее натюрморты — живые, одухотворенные присутствием человека. Афанасьева с удивительным пластическим чувством лепит из шмота композиции из бутылей, ваз, букетов цветов, а в новой большой работе выстраивает целый фрагмент реальной среды, в котором присутствуют и человек, и его дом, и уголок города. Подобно архитектурному ансамблю вырастает композиция от земли до вершины, в ней каждая деталь пластична, сомасштабна, за каждым малым видится целое, и все объединено внутренними духовными связями.

Своеобразный мир из керамики выстраивает В. Малолетков. Только мир этот автор как истый керамист не мыслит без участия керамического сосуда и в прямом и в самом высоком и расширительном смысле — сосуда как источника влаги, как плода земли, наполненного соками жизни.

Гончарная форма в композиции Малолеткова, посвященной Индии, составляет основу — землю, на которой произрастает жизнь, трудится, живет человек. Подчеркивая единство земной жизни, художник соединяет сосуд и изображение птицы, животного, человека, все это вылеплено из общего сурового материала — глины с потрескавшейся фактурой и монохромной росписью.

Своеобразным явлением в керамике стало создание ассоциативных декоративных образов посредством выразительности самой керамической массы, ее пластичности, фактуры, цветовых градаций — так называемая керамопластика. В этом русле работает С. Мальян, стремящийся, не без успеха, выразить в движении и ритме неизобразительной, но органической по своей сути формы некоторые общие представления о явлениях природы и человеческих настроениях. З. Дурова даже сумела передать в каменной массе ощущение легкой формы одуванчика. Ее работу можно назвать «органопластикой», настолько глубоко освоена художником конструктивная крепость воздушной формы этого растения, освоена и возведена в декоративный образ. А вот попытку Р. Щинаревой передать посредством «взрыва» форм картину салюта нельзя назвать удачной: механическое соединение сухих геометрических форм при пестрой окраске не объединяется в художественное целое. Сочиненность, придуманность композиции, которая намеренно конструируется, а не вытекает естественно из природы материала, редко ведет к успеху.

Живописное направление в искусстве керамики занимает очень значительное место, оно характерно и для москвичей, которые достигают больших тонкостей и даже изощренности графики и колористики в росписи блюд, ваз, сервизов, декоративных пластов. Керамическая техника дает такие широкие возможности для исполнительской манеры, что каждый живописно одаренный художник находит в ней свой мотив. Как правило, определение авторского почерка здесь связано с экспериментами технического порядка, с нахождением особой керамической палитры. Так, И. Лясс избрала фаянс со светлой изысканной гаммой росписи солями, В. Орехова — свободную живописную манеру широким кистевым мазком, Р. Цузмер — тонкую графику с тающим жемчужным колоритом, Б. Агаян — насыщенную горячую гамму блестящих глазурей, Г. Джабарова — тонкое цветовое сочетание ангобов и эмалей, Г. Буниатов — насыщенные густые эмалевые тона. Почерк каждого из названных, как многих других московских мастеров, уже установился, путь найден, и на выставке зритель переживал радость встречи со знакомым и узнаваемым. Камерность образов, лирическая настроенность, адресованная личностному восприятию, стали характерными для живописной керамики. И хотя наши большие выставки нацелены в основном на крупномасштабные работы, на громкую тональность разговора, но интимное общение со зрителем, которое предлагают керамические живописцы, является тому достойным противовесом.

*
В отличие от расписной керамики в сосудоваянии наблюдается скорее тенденция к монументализации пластики, к грубоватому лаконизму форм. Здесь сохраняется направление, характерное для керамики 60-х годов, которое можно назвать «суровым стилем» для прикладного искусства, когда аскетизм и бездекорность считались нормой современности. Традицию скупого лаконизма в сосудоваянии продолжают Э. Гинстлинг и Н. Богданова, их лепные сосуды из шмота обобщенно-пластичны, утяжелены, замкнуты в себе, но в них, безусловно, есть своя монументальность и значительность. Суровы и сосуды из каменной массы Г. Кретовой, но их форма отточена и «звонка», тянутые на гончарном круге, они звучат как своего рода гимн гончарству. Более лиричную линию, с приданием формам антропоморфных черт, предлагает в решении сосудов Л. Ненашева. Своеобразно одушевляет свои кув-



шины М. Рабинович. Но кроме этих немногих примеров сосудояние — сейчас почти забытая область. Разработкой новой пластики сосуда в его современной интерпретации московские керамисты не занимаются, для росписей используют формы банальные, приемами гончарства собственноручно не владеют, да и над лепной формой работают мало. Отказ от сосудояния нарушает традиционное развитие керамики, ее связь с народным наследием.

Вообще взаимоотношение с народными корнями керамического искусства сейчас сильно видоизменилось. Теперь все чаще наблюдается обращение не к собственным фольклорным истокам и не к художественному крестьянскому ремеслу, а к примитиву, к наивному непрофессиональному искусству деревни и городских окраин. Так, большая композиция С. Воробьева — свободно вылепленные и покрытые глазурями локальные цветы «Пугала» и фигуры животных — явно исходит из крестьянского примитива. Смелость обращения с глиной, игра объемами, красочность и внутренняя улыбка привлекают в этих вещах. Безусловно, они сделаны талантливо, подкупают общим мажорным тоном, но все же грубоватость форм и «раскрашенность» настораживают. Разумеется, в примитиве есть свой интерес, свежесть восприятия и передачи натуры, но непосредственность, неумелость наивных художников вряд ли может быть без ущерба для творческого мышления симитирована профессиональными художниками.

*

Заговорив об увлечении примитивом, мы перешли к проблематике керамического искусства, связанного с авторами молодого поколения. Выступление молодежи на выставке было не очень ярким, их слово еще не определилось, но все же на основании отдельных работ можно было составить некоторое представление о стремлениях молодых керамистов.

Молодежь более всего увлечена керамопластикой, то есть воспроизведением в керамическом материале фрагментов вещного окружения человека, каких-либо предметных реалий (например, работы Г. Мариной, Т. Табаровской), часто темой молодых является кукольный и карнавальный мир (композиция «Карнавал» С. Горяинова), подчас чисто формальные гармонизации (панно М. Хана). При этом общей чертой «молодежной керамики» является тревожное, драматичное отношение к каждой теме. Драматизмом веет от росписей Хана, с их стремительным штрихом, напряженным отношением черного и белого; грозно очерились фантастические существа А. Арзуманова, даже сосуды И. Покаржевской — беспокойные, мятущиеся; полны внутреннего напряжения болезненно нервные фигуры мальчиков С. Горяинова.

«Нет мира под оливами», нет покоя ни в предметном мире, ни в природе, ни в детской игре, художники своим искусством передают эти общие для нашего времени тревожные настроения.

В поисках средств для выражения таких настроений, вообще трудно передаваемых в декоративном искусстве, молодые авторы порой приходят к насилию над материалом (как, например, в композициях Н. Полторацкой, которая нарочито нагнетает и расчленяет керамическую пластику). Или доходят до гиперреалистического воспроизведения предметов, чтобы «уколоть», испугать зрителя (как в композициях Е. Шерстюк-Дервянко или В. Семеновой).

Керамопластика — одно из наиболее сложных направлений работы современных керамистов, о которой, собственно, и идут споры среди художников и критиков. Копья скрестились здесь, очевидно, потому, что это по существу новая область творчества, и в ней в более чистом виде проявились жанровые особенности современной декоративной керамики. Хотя как всякий вид декоративно-прикладного искусства керамика своими корнями связана с историческими традициями, с народным творчеством, но как жанр со специфическими особенностями она выделилась

только в наши дни. И уж если искать прямые истоки современной керамики, то это период рубежа XIX—XX веков, эпоха русского модерна, когда декоративная керамика получила отдельное развитие, когда была разработана технология обожженной поливной глины и художники (прежде всего Врубель и другие члены «Абрамцевского кружка») обратились к майолике как специфически декоративному виду творчества. Наше время подхватило и бурно развило эту традицию. Начались поиски специфики жанра, своей темы, своих особых выразительных средств, увлечение техническими экспериментами. Но обрести свой особый мир образов мучительно трудно, керамика с широтой ее художественной палитры все время дает ростки (и очень плодосные) в декоративную скульптуру, в сосудояние, в живописно-декоративную сферу, наконец, в монументально-декоративное искусство.

Те же авторы, что стали на путь «керамической специфики», находятся в наиболее трудных поисках. Хотя, безусловно, это поисковое направление по-своему интересно и дало уже немало достойных решений. У москвичей их меньше, у ленинградцев больше, есть находки у армянских и лытышских керамистов и у авторов других республик.

Сложность заключается в чрезвычайной индивидуальной ответственности художника, один на один с материалом размышляющего о жизни, ищущего формы ее выражения.

Опасность внешней публицистичности, избирательной литературности, с одной стороны, и поверхностного формотворчества — с другой, подстерегает такого художника. Найти свой образный язык и свою керамическую палитру — трудная, но насущная задача керамистов.

В этих условиях тяга художников к определенным творческим направлениям, образование «школ» — это естественная потребность найти поддержку в сообществе единомышленников, обрести общую творческую платформу в чрезвычайно многолюдной и многонациональной семье



М. Хан у своих работ

И. Афанасьева
Город. Шамот,
роспись

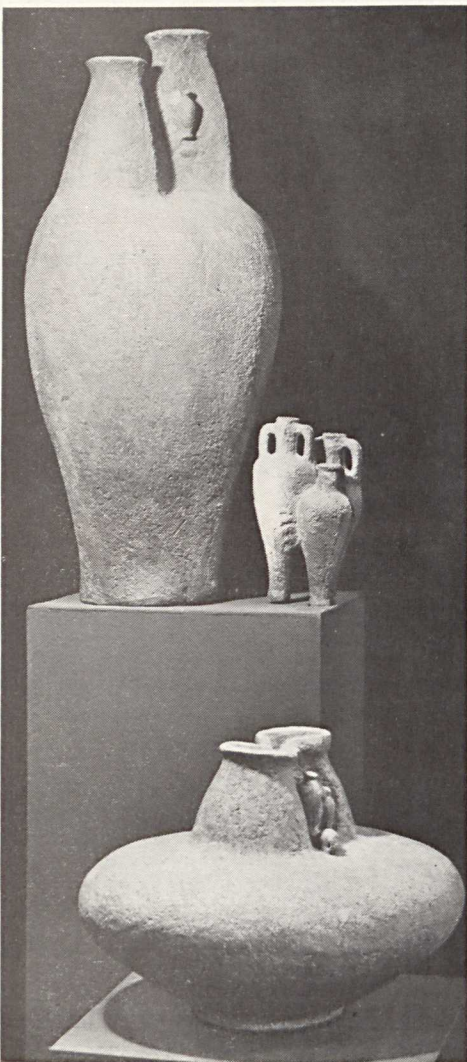
И. Покаржевская
Композиция
«Пробуждение».
Фаянс

Д. Мухина. Девочка
с раковинной. Фаянс,
глазури

Р. Цузмер. Панно
«Монолог». Фаянс,
роспись

А. Белашов. Серый
журавль. Шамот,
роспись

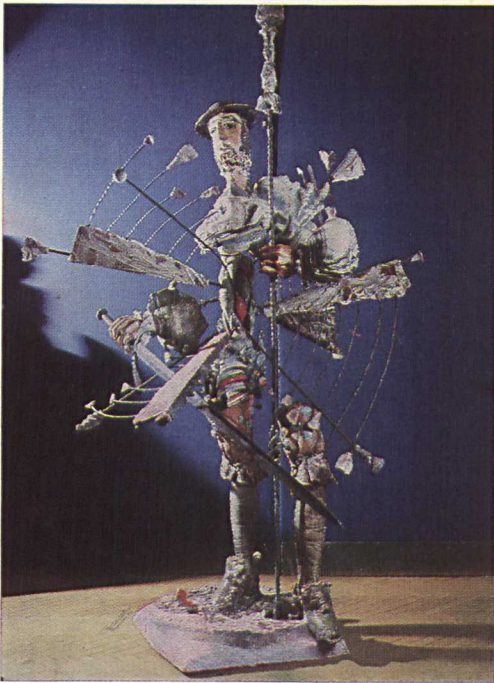




М. Юркова
«Мальчик-цветок».
Шамот

Э. Гинстлинг.
Рождение. Шамот

Г. Кретова
Декоративные вазы,
Глина, высокий
обжиг



Е. Семенова. Блюдо
«Поэт». Шамот,
роспись

Л. Сошинская
«Дон Кихот». Шамот,
глазури, люстры



советских керамистов. Возникающие в этой ситуации споры неизбежны, но важно, чтобы они шли в плоскости творческих концепций, а не переходили во взаимные отрицания. Каждое направление, национальная школа вносят свой вклад в общую картину советского декоративного искусства. И вклад столичных художников здесь весьма значителен и самостоятелен.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Полемика, возникшая при обсуждении выставки «Московская керамика», побудила меня написать это письмо. Когда на обсуждении была охарактеризована «московская школа» керамики и названы некоторые ее черты, ленинградцы выступили с отрицанием московской школы как якобы не сложившейся, вообще «не керамической». Мне такая критика показалась односторонней, «групповой». Попытка свести все искусство керамики к «современному пониманию материала» совершенно неприемлема. Московские керамисты смотрят на этот вопрос шире и ставят во главу угла не «чувство материала», а индивидуальный путь к образу. Наш разговор напомнил мне древний спор между Афинами и Беотией, на территории которой располагалась знаменитая Танагра; спор между блестящей, классической, удивительно мастерски исполненной, но холодной аттической керамикой и нежно-интимной, естественной, изящной керамикой Танагры.

А у нас это был старый спор двух столиц — Москвы и Ленинграда, двух школ — «петербургской», с ее классически четкими рациональными тенденциями, и «охотничьей», пестрой, не думающей о престиже, а доверяющей чувствам Москвы, невесты, привлекающей не правильной формой носа, а теплотой и обаянием, а также приданым, то есть традицией. «Петербургская» линия достойна всяческого уважения, но не следует давать ей монопольного права влиять на судьбы русского искусства. Ведь многие качества его — как в истории, так и в современности формируются вопреки вышеупомянутым классическим традициям.

Да, у нас, москвичей, часто наблюдается перетекание скульптурных и живописных идей в керамику, и это явление надо осмыслить, а не отрицать его, называя «некерамичным». Понятие «школа» входит в научную классификацию искусства, и нелепо отрицать, а тем более противопоставлять различные школы в нашем декоративном искусстве.

Одна из характерных черт «москвичей» в том, что мы ищем выразительные средства на стыке искусств — скульптуры, живописи, керамики (не так ли современная наука обретает свои высшие достижения на стыках дисциплин!). Эти синтетические художественные средства мы ставим на службу образу — в этом пафос московских керамистов.

В заключение подчеркну, что я ни в коем случае не хочу противопоставить творчество московских керамистов работе художников Ленинграда и Прибалтики, я только отстаиваю право на самостоятельное представление об искусстве большой группы московских художников, имеющих несомненные достижения в декоративной керамике.

Маргарита Юркова. Москва

Примечание редакции

В письме М. Юрковой затронуты вопросы, связанные с дискуссией «Пути нашей керамики», публикуемой на страницах «ДИ СССР» и имеющей продолжение в устных спорах среди художников и искусствоведов. Редакция разделяет беспокойство автора письма по поводу резкого выступления ленинградцев против «московской школы» керамики. Публикуемая выше статья о Второй московской выставке керамики раскрывает место «московской школы» в общем процессе развития советской декоративной керамики.

Фото С. Онанова,
А. Бобакова и Б. Сысоева



Р. Ачильдиева
Блюдо «Осень»
Шамот, роспись

Г. Джабарова
Блюдо
«В мастерской»
Шамот, роспись

С. Мальян. «Песня».
Шамот

З. Дурова
«Одуванчик». Шамот

Автор и модель
(М. Юркова и
В. Булыгина)

В. Малолетков
у своей работы

Образ жизни — образ среды

Олег Генсаретекский

Уже около двух лет в журнале «ДИ СССР» идут затяжные споры о стиле. Начавшись с лобового противопоставления «ретро» и «нового стиля» и набрав множество аргументов как «за», так и «против» обоих, эти споры ничем не кончились¹ — да, вероятно, и не могли кончиться, поскольку теоретические суждения не вышли за пределы давно накатанной колеи. Неужели мы так никуда и не сдвинемся? Неужели и дальше, без всякой надежды распутать (или разрубить) узел наигранных противоречий, будем путаться в них, время от времени отдыхая в пампасах постмодернизма? Неужели и впредь будем плести одномерный голубен оптимистических и пессимистических воззрений на стиль как таковой, не сделав ни шагу в какое-то иное измерение?

Практически все участники дискуссии сходились на том, что в настоящее время нет даже намека на общезначимый стиль, что такой стиль не может быть нарочно создан или учрежден, — и тем не менее с энтузиазмом, достойным лучшего применения, обсуждали проблемы стилиобразования, старались выявить его факторы и закономерности. Что же заставляло в таком случае брать на себя этот сизифов труд?

По-видимому, ощущение того, что за теряющей смысл «стилевой» терминологией, за выморочными представлениями о стиле схоронилась проблематика, оставшаяся неразрешенной в современной художественной практике, не осмысленной в наших творческих концепциях. И именно в нынешней культурной ситуации, когда упования на разного рода «измы» приказали наконец долго жить, особо остро ощущается тяга к тому остатку художественных традиций, который оказался не растворенным различными «течениями», не разрушен всевозможными «движениями». Похоже на то, что именно этот остаток и осознается сегодня — по старинке — в терминах теории стиля, в образах смутных воспоминаний о веках золотых, когда стили еще, как кажется, были.

Эстетические ценности, удерживавшиеся исторически известными стилями, действительно, не могут не волновать художественно чуткую душу: их естественность и непосредственность, свободосообразность и обращенность к вечности привлекают наше внимание, признаются как безусловные блага, как ценности самого человеческого существования. Однако нельзя закрывать глаза и на то, что признание этих ценностей ныне чаще всего ретроспективно: видимые и возделываемые сквозь стили прошлого, они остаются соблазнительно недоступными как для монотонных стилизаций, так и для судорожных синтезов эклектики.

Что же из этого следует? Что нужно оставить всякие попытки вернуть то счастливое сознание причастности творческому состоянию, где эти ценности вновь стали бы доступны нам? Отнюдь! Нужно постараться, сохранив все усвоенные — из изучения стилей — ценностные установки, очистив их от каких бы то ни было стилистических концепций, попытаться сохранить и приумножить сами «стилистические» ценности, найти наконец способ их мыслительного означения и творческого претворения.

Для этого в первую очередь следует вспомнить, что в основе всякого стиля лежит нечто, не сводящееся ни к образности, ни к отстраненности произведения, ни к чему-то подобному. Основой стиля являются ценности, относящиеся к внутренней структуре данного типа личности и отвечающие за ее — личности — целостность и полноту, принадлежащие уровню личностного само-сознания и само-деятельности (творческой или жизненной — сейчас все равно). Это — ценности самого человеческого существования, это то, что делает человека личностью, осмысленным и одухотворенным целым, в котором — источник всех творческих

волеизъявлений. Они выражают «этос» личности, ее своеобразие и самобытность. А потому они не столько ощущаются (с их предметной или знаковой стороны), сколько «схватываются» в своего рода образных сращениях.

Именно такого рода ценности, отвечающие за постоянство способа бытия личности — то есть ценности, сопрягающие в одно целое определенный образ жизни и определенный тип личности, и просвечивают сквозь все воспринимаемые признаки стиля. Они же управляют деятельностью художнического созерцания и воображения, воплощаясь — удачно или неудачно — в каждом художественном замысле.

Надо сказать, что ценности человеческого существования — в контексте любого образа жизни — аксиоматичны и переживаются как нечто совершенно естественное и непосредственно данное. Это — очевидности и произвольности данного типа личности и данного образа жизни. Но именно поэтому они одновременно и ясны, и не поддаются улавливанию; и всегда под рукою, и с трудом обнаруживаемы в определенных мысли. Поэтому вовсе не просто говорить и даже думать о них. Для этого нужен достаточно высокий уровень их (то есть нашей собственной) проясненности. Выяснение ценностей и — с опорой на них — толкование и оценка разного рода явлений — дело художественной критики. Но в рассуждении о ценностных основах стиля этот уровень детальности, разумеется, излишен. Поэтому вернемся к дискуссии.

Если в чем и налицо ценностное единодушие авторов «ДИ СССР», так это в отношении к «новому стилю» в дизайне и архитектуре (этим термином С. Хан-Магомедов предложил называть художественно-композиционную систему, сложившуюся в 20-е годы). «Новый стиль, — цитирую по журналу, — явно не успевает с отработкой близких ценностным ориентациям человека слоев своей художественно-композиционной системы»².

Еще решительнее — об архитектуре — высказался А. Рябушин: «Сегодня уже... не секрет, что «современная» архитектура, нацеленная на постоянное обновление в области формы с установкой на непрерывное преобразование, на насильственное переустройство, оказалась неспособной к работе в городском контексте с его разновременными и разностилевыми напластованиями»³.

Давно пора бы спросить: а в чем же причина такой неуживчивости «нового стиля» с ценностными ориентациями человека, данными исторического предания и культурной полифонией? Считать ли эти его дружно неприемлемые особенности издержками роста или родовой травмой? Преодолимы ли они? Что следует пересмотреть в ориентированных на «новый стиль» творческих программах и концепциях, чтобы суметь противостоять дегуманизации среды обитания?

До прямого ответа на эти вопросы, разумеется, далеко: для этого предстоит еще разобраться в сложном переплетении реалистических, утопических и нигилистических элементов тех художественных движений, общими усилиями которых был соткан «новый стиль». Но одно нам заведомо ясно: к ценностям человеческим нельзя относиться только как к «конструкциям» и «организациям», полагая, что их можно спроектировать и «произвести». Напротив, подлинные ценности — это живые органические образования, цельные организмы, способные рождаться, произрастать на своей самобытной почве, цвести, плодоносить... и умирать. Животворящая сила ценностей, их творческая мощь и их бренность (конечность) — столь же неустранимые их качества, как и их общепризнанная способность оправдывать и завершать опыт нашей жизни.

Постоянство каждого образа жизни — это равновесие творчества и защиты (спасения) ценностей, являющихся основополагающими для него. «Новостильству» же слишком часто была свойственна однобокая трактовка ценностей как результата творчества, как целесообразных, функциональных конструкций. К тому же мало кого интересовало, что за тип рациональности стоял за декларируемой «целесообразностью-функциональностью-организованностью»; что за ценности этими критериями утверждались, отрицались или третируются.

Чтобы успевать с «отработкой близких ценностным ориентациям человека слоев художественно-композиционной системы», нужно сначала признать существование этих ценностей. И признать там, где они существуют и продолжают существовать — в органическом теле культурной традиции, а не только на кульмане.

Удивительней всего то, что возникшие было в 60-е годы попытки социологического и культурологического обоснования «целесообразности-функциональности...» на корню отрицаются не только поклонниками выставочного декоративизма и «ретро-стиля», но и «новостильцами».

На страницах «ДИ СССР» функционализм вырядили прямо-таки в «козла отпущения». Именно на него возложили все неудовольствия сложившимся положением дел и почти поверили, что, умалив его, можно

возвыситься над серыми буднями в светлое небо праздничности.

Буквально так: «Очарование концепцией функционализма, некоторое время определявшее профессиональную солидарность в дизайне, стало рассеиваться... Дизайн, ориентированный однонаправленными идеями, оказался в кризисе. Кризис означал предел открытий, обязанных проникновению в функциональную суть вещи...»⁴.

Если хотя бы на минуту принять эти слова буквально, то придется с дизайном распрощаться навсегда. Да и не только с ним: ведь метафорически за словом «функционализм» чаще всего стоят проектирование вообще (не только научно-техническое, но и художественное), и даже сам системный подход (помимо «функций» оперирующий всевозможными «структурами», «процессами», «системами» и пр.), и все, что имеет к научно-технической революции наипрямее отношение.

НТР, согласно К. Марксу, — это превращение науки в непосредственную производительную силу. Но благодаря чему знание, добытое наукой, воплощается в машинах, сооружениях, технологических процессах? Благодаря проектам и проектированию. НТР — универсальный социокультурный механизм, превращающий определенную культурную деятельность (например, научное исследование) и порождаемые ею факты культуры (в данном случае знание) в эффективно действующие структуры и процессы, являющиеся производительными силами и производственными отношениями общества. Проектирование как тип деятельности и проектирование как социокультурный институт осуществляют такое превращение, причем не только в отношении науки. В дизайне, как известно, такое превращение происходит с искусством: те приемы творчества, которые ранее применялись при создании произведений изобразительного искусства, стали применяться в организованном производстве. Искусство, как и наука, превращается в непосредственную производительную силу. Благодаря универсализации проектирования и его внутренней связи с механизмом НТР в дизайне и стали видеть эффективный и социально адаптированный механизм целенаправленного развития предметно-пространственной, знаково-образной среды.

Этот, свойственный 60-м годам, проектный оптимизм во многом держался на доверии к эффективности системного подхода, частным случаем которого является функционализм. Если проектирование — самая техническая деятельность, то системный подход — самая техническая методология, самый рационализированный тип технического сознания, в основе своей настроенный на критерии научно-технической рациональности. Методология системного проектирования — апофеоз научно-технической идеологии, того сознания, которое пыталось все осознать в терминах и символах НТР. Но там, где оно позволяло себе отвлекаться от гуманитарных интересов, от достигнутой уже духовной развитости человека, там начали острее всего ощущаться неуспехи проектного отношения к среде. В 70-е годы все чаще стали раздаваться сомнения: а не связана ли явная неосуществимость «надежд на проектирование»⁵ именно с тем, что научно-техническая рациональность не покрывает всей полноты и разумности жизни и культуры, особенно же духовной? И каково отношение этой рациональности, воспетой в свое время функционалистами в архитектуре, дизайне и теории организации, к более широким критериям рационалистичности, связанным с духовными ценностями того или иного образа жизни, той или иной духовной традиции?

Я настаиваю, что сомнения в целях и смысле проектирования, переоценка их значения происходили и происходят в его собственных недрах. Они не пришли извне — как бы того ни хотели авторы дискуссии в «ДИ СССР», — а состоялись внутри сферы проектирования, в процессе развития проектного самосознания: именно здесь были вскрыты разного рода «превращенные формы» проектной деятельности и началась критическая и метапроектная работа по выделению подлинно гуманитарных элементов в структуре различных видов проектирования.

Работа эта вышла на поверхность в середине 60-х — начале 70-х годов и потому оказалась окрашенной в тона того типа интеллектуализма, который был свойствен этому времени*.

Ее черты можно без труда обнаружить в современных работах по теории, критике и методологии проектирования. Однако не они — или не только они —

определили ценность нынешнего этапа в развитии проектного самосознания. К началу 70-х годов центр интересов проектной мысли стал все больше перемещаться от проектирования далекого будущего — или настоящего без прошлого — к творчеству охраняющему, а не обесценивающему. Эти изменения происходили, как известно, под прямым влиянием экологического, охранительного сознания, органически вошедшего сегодня в состав методологических принципов современного проектирования. Так называемый «средовой подход» в проектировании основывается на отношении и к первой природе, и ко второй (то есть к культуре) как к предметной, знаковой и биоэнергетической среде, ценности которой нужно сохранять и творчески приумножать. Благодаря этой универсальности средового подхода на передний план в проектное сознание выступило понятие «наследственности», которому в гуманитарных контекстах соответствует «традиция».

Но вот риторический вопрос: отчего в нашем изобразительном искусстве — как станковом, так и прикладном — не было той яркой волны обновленного традицией творческого самосознания, что в литературе с вызовом была обозвана «деревенской прозой»? Почему прекрасные исследования по поэтике народного, древнего и современного искусства не оказали сколько-нибудь заметного влияния на творческие концепции наших художников-проектировщиков? Разве не показательно, что наиболее яркая — из последних — книга о традиционном русском дизайне принадлежит перу В. Белова, опять же «деревенщика»⁵?

На мой взгляд, именно этим небрежением к голосу художественного предания участники дискуссии в «ДИ СССР» оказались немощно несвоевременными, вневременными. Что, кроме общих «средовых интуиций», представляет здесь нашу потребность в самосознании? Шаловливые игры с историческим сознанием? Или так называемые «молодых 70-х»? Или «детские грезы» у академического каминя? Невозможно отказать душевному строю «детских грез» ни в беззащитной искренности, ни в самоценности исповедальной интонации. Ощущенческие основы стилистических волн, любование стариной, игривость и веселость вещных игр, целительство среды образами и значениями — все это близко и понятно само по себе. Но вот воздействие этих увлечений на понимающую мысль вызывает сомнения. Неужели такими малостями мы и удовлетворимся? И невзирая на то, что в проектное самосознание — и мировое, и отечественное — функционализм и все такое давно переосмыслено, все так и будем видеть в нем «козла отпущения»?

Но как же, позволивте спросить, карнавальное осмеяние бетонных монстров может улучшить положение дел в сборном домостроении? Как мы научимся «делать вещи как продолжение себя», если совершенно не будем интересоваться самим способом их делания в условиях массового производства и строительства, если не сумеем ввести «человеческую органопроектию» в проектную мысль, если не достучимся до сердца проектировщика? Ведь выставочный зал — как было точно отмечено — лишь временное, компромиссное прибежище художественных вещей, где мы можем подумать, «для чего же они все-таки и что от нас хотят?»

Ведь в самом игривом и веселом декоративном искусстве незаметно происходит оценочное «просвещение» любого современного явления, ибо «современные композиции зывают не к иной организации пространства, а к иной, более гуманной, более достойной человека организации жизни. Они говорят нам, что эта организация возможна и необходима и что эта возможность заложена в нас самих, «они будят нашу память, заставляя в то же время мечтать о будущем, в которое из прошлого и настоящего мы должны донести все, что его достойно»⁷.

Если и в самом деле в основе современного декоративного искусства лежит «вера в доброе и мудрое начало в человеке», способное «противостоять любым антигуманистическим тенденциям своей эпохи», если все оно — «воспоминание о прекрасном будущем», — то силою веры своей оно сумеет перерасти фазу «противостояния», найдет то место в душе, где творчество воссоединится с собою и переборет страх «функционалистских фантомов». Сегодня мы находимся на таком этапе размышлений о нашем жизненном окружении, когда столкнулись со «связывающими», а не «освобождающими» сторонами технического формообразования, которое — в нынешних условиях, технических и организационных, — скорее склывает формообразующую фантазию, чем раскрепощает ее. Заметьте, что все меньше попадают на страницах журналов «города будущего», «новые элементы расселения», созданные на основе системной организации, а все больше, напротив, видений изобразительных; что многие архитекторы и дизайнеры, ведущие себя в своих офисах вполне аскетично, с удовольствием предаются карнавально-декоративным играм на страницах «ДИ СССР», демонстрируя воочию, что без первого не проживешь, а со вторым не выживешь.

* На Западе на нее оказали влияние: политический авангардизм «новой левой» (со свойственной всякому авангардизму агрессивностью не только в адрес консерватизма, но и традиции вообще); переплывший к тому времени в «массовое элитарное» сознание комплекс экзистенциалистских и семиотических представлений, вошедших в «проектное под-сознание» проектировщиков 70-х годов; а также диффузный духовный интерес к различным формам восточного мистицизма, слегка скрашивавший скупую строгость полупротестантской рациональности.

В этой ситуации невключенность в сферу технологически и организационно нормированного производства дала художническому цеху своего рода «фору»; образовалась экологическая ниша для всякого рода антифункциональных игр и развлечений, — но также поисков и размышлений. Здесь полно двусмысленностей, и нет причин закрывать на это глаза. От пластических заклиний мир стекла и бетона, бытовых комбайнов и комплексов, массового ассортимента никуда не денется, от этого он не «утешится». Задача совершенно в ином: в гуманизации самой основы проектной мысли, в расширении границ ее, во включении в нее таких вопросов, таких тем и уровней переживания, на которых «проект» станет уровнем «художественному замыслу», как он был извечно известен в культуре.

Именно в этой перспективе хочется спросить: не слишком ли много декоративно-прикладного, антифункционального в самой стилистике нашего критического теоретизирования? Не грозят ли грезы счастливого детства окончательно вытеснить со страниц «ДИ СССР» свидетельства зрелой мужественности живого настоящего и мудрости старого предания?

К счастью, надо сказать, что далеко не все травмированы проектной фантоматикой настолько, чтобы прибегать к целительному «козловождению». В то самое время, когда на страницах «ДИ СССР» функционализм был положен на обе лопатки, стали появляться публикации, авторы которых пытались пересмотреть бытующие концепции функциональности. И, как всегда бывает при заинтересованном, творческом отношении к делу, оказалось, что не все так безнадежно «в королевстве датском».

Если бы не моя врожденная нелюбовь к «измам», я бы, пожалуй, осмелился даже заговорить о «неофункционализме». Но дело не в словах, а в том, что в последние годы стало острее ощущаться, что интуиция функциональности может быть не внехудожественной, а внутрихудожественной; что мнение об эстетическом бытии функции — не блажь теоретиков, а кровь и плоть произведений средового искусства. И в этом пункте грезы декоративной критики вполне сомкнулись с макетами художников-проектировщиков. Уже с момента возникновения функционализма, — утверждает В. Сидоренко, — «функция как онтологическое свойство реальности включалась эстетическим сознанием в мир ценностей, возносила на высшее место в иерархии ценностей»; благодаря этому «красота отождествлялась с функциональностью» и превращалась в «эстетическое суждение о функциональности», нагружалась функцией «синтеза культуры, поддержания, воспроизводства ее целостности»⁸. Однако, — замечает Е. Кантор, — если до своего нынешнего кризиса новый стиль «как бы содержал в себе представление о том, что выражение онтологических параметров в формообразовании (конструкций, функций, программ) уже делает его искусством, то теперь становится очевидным, что оно должно опираться на некоторую художественную концепцию»⁹. Как видим, в признании повышенной рефлексивности (концептуальности и программности) средового видообразования оба цитированных автора сходятся. Близки они и в понимании того, что обыгрыванию в этой рефлексии подлежат «онтологические параметры» образа, параметры, говорящие нам о реальности (или иллюзорности) названных сущностей. При этом первый автор определенно связывает сущность и явление посредством ценности, то есть помимо онтологической и эстетической рефлексии отсылает нас к аксиологической.

На мой взгляд, в ней-то и скрыта вся суть дела. Если уж и думать о функциональности (или о других системных качествах), то только в контексте «аксиологического функционализма», суть которого можно было бы видеть в том, что каждой функции и функциональной структуре ставится в соответствие непосредственно переживаемая ценность. Сегодня ни в коем случае нельзя считать, что профессиональные установки творчества есть исключительно «дело личности, личной ответственности» и, как выразилась Е. Кантор, «свободы совести в самом широком смысле этого слова». Историки культуры — в обратной исторической перспективе — склонны постулировать такие состояния культуры, когда «бытие», «цель» и «ценность» совпадали в своей полнейшей недвойственности. Один из важнейших уроков системного проектирования (и функционализма) как раз и состоит, на мой взгляд, в том, что в нем мы столкнулись с не бывавшей никогда раньше возможностью профессионального мышления о функциях, конструкциях и программах, начисто лишенных какого бы то ни было ценностного значения. В таких методологических условиях ссылки на «свободу совести» стоят не больше «детских грез».

Личность, к свободе и естественности которой обращаются в этих случаях, символически и энергетически совпадает со своей глубинной ценностной структурой. Мало того: только такие самоценности личного существования являются и видообразующими и жизне-творческими. Одним словом, следует обратиться к

прямому ценностному усмотрению, к тому «умному деланию ума и сердца», в котором подлинность творчества единственна подлинности бытия творящего лица.

Оставаясь в рамках изобразительного искусства, мы должны говорить о «смотре» и «видении» как способностях, общих и художнику, и зрителю, и профессиональному критику. Это тот уровень смотрения, где волнующие их художественные ценности — через замысел — непосредственно соприкасаются с художественным образом, пронизывают его, питают духовными и жизненными энергиями.

Смотрение, предшествующее видению, — это целостное художническое отношение ко всему, с чем человек сталкивается в своем жизненном мире. Это не только ответное, реагирующее, но и вопрошающее, провоцирующее смотрение; смотря так, мы не просто воспринимаем некий образ, но и уповаем на то, чего еще никогда не было перед нашими глазами, но что ценностно оправдано. Более того, помимо связывания прошлого с будущим, внешнего с внутренним, такое смотрение есть еще и наличное бытие в живом настоящем. В нем человек обретает бытие-в-образе, возможность образного претворения жизни; это — сообразность жизни, видение и ведение образов, общение с себе подобными в пространстве образа, стремление обрести и переживать в образах видимого то, что само по себе безвидно; это творческая причастность ко всему, образуемому в жизни, становящемуся и развивающемуся.

В творческом смотре — помимо образного претворения материала — устанавливается каждый раз особое состояние души, согласие ума и сердца, некая — каждый раз разная — стихия. Это своего рода духовная среда, именуемая когда «миром произведения», когда «художественным миром»; а вместе с тем — это поток переживания, дыхание времени в душе. Образ-переживание развивается наподобие музыкальной темы. Естественность и свобода его развития, легкость дыхания в развернутости какого-то схваченного состояния — для самого художника — удостоверяют правду переживания, свидетельствуют о его животворящей силе и подлинности. Здесь оказывается доступным какой-то объем духовной энергии, которая далее будет применена в иных жизненных целях. Движение смотрения и понимания — это рост из силы в силу, от замысла к замыслу.

Прямое ценностное видение — вот что лежит в основе любых стилевых интуиций и предпочтений. Поэтому, с ценностной точки зрения, стиль — это избирательная средовая обустроенность и выраженность какого-то ценностно-определенного образа жизни. Поэтому образность жизни и образность среды — явления одного порядка, они образны в одном и том же смысле. Только поэтому стиль и может выражать (а при некоторых условиях — преображать) тот или иной образ жизни. Поэтому сколько различных фигур достойного и самообеспеченного существования будет увидено, прочувствовано, понято художником, столько «стилей» можно выявить в предметной, знаковой и образной среде.

Сегодня мы остановились у порога открытого обращения к голосу живой традиции (духовной и художественной), питающей наше ценностное видение уверенностью в своей правоте, поверили, что именно доверчивое погружение в пространства предания возвращает нас «воспоминания о прекрасном будущем», вновь делает нас способными понимать искусство прошлого (во всем его объеме, включая его ценностную предназначенность), а через него — и понимать себя.

¹ См. Комментарий «ДИ СССР», 1983, № 6.

² Хан-Магомедов С. *Стилевое единство или эклектизм?* — ДИ СССР, 1981, № 4, с. 21.

³ Рябушин А. *Выступление на Круглом столе «ДИ СССР» «Самоценность в контексте синтеза искусств».* — ДИ СССР, 1981, № 11, с. 14.

⁴ Черневич Е. *Что нового в плакате?* — ДИ СССР, 1980, № 10, с. 41—42.

⁵ Генисаретский О. *«Принцип надежды» и надежда на проектирование: утопический дизайн 70-х годов.* — В кн.: *Социокультурные утопии XX в. (Вып. 2).* М., 1983.

⁶ Белов В. *Лад. М.: Молодая гвардия, 1983, с. 295.*

⁷ Беликова Л. *Блеск и нищета ретро-стиля.* — ДИ СССР, 1982, № 10, с. 32—33.

⁸ Сидоренко В. *Уроки функционализма.* — В кн.: *Функция вещи как предмет исследования в дизайне.* М., 1982, с. 50.

⁹ Кантор Е. *Иллюзии постмодернизма и критика.* — ДИ СССР, 1982, № 10, с. 36.

Театр древнерусской архитектуры

Александр Доминяк

Первый председатель
Общественного
комитета по
управлению музеем
Владимир Дмитриевич
Левшин.
Фото 1890-х годов

Краевед и первый
хранитель музея
Иван Александрович
Шляков.
Фото 1890-х годов

Краевед и инициатор
реставрации Кремля
Андрей Александрович
Титов
Фото 1890-х годов

В прошлом году Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник отметил столетний юбилей. Сотню лет собирались его коллекции, росла слава одного из крупнейших и интереснейших собраний нашей страны. Произведения древнерусской живописи и прикладного искусства, монументальная фресковая живопись, знаменитые колокольные звоны, ростовская финифть, народное творчество образуют ныне органическое единство искусств и ремесел, отражающих длительную развитие национальной художественной культуры. Уникальность музейных коллекций превратила ростовский архитектурно-художественный ансамбль в крупный центр туризма. Показатель его популярности — неизменно растущий поток посетителей, число которых ныне превышает 350 тысяч человек в год. Все возрастающий интерес со стороны иностранных гостей свидетельствует о его высоком ранге среди мировых музеев. Возникновение в Ростове Великом музея неотделимо от прогрессивных общественных начинаний в России второй половины XIX века. Музей был открыт в период просветительского и демократического подъема, усилившего интереса к национальной культуре и истории прогрессивных слоев общества. Идея об учреждении музея возникла при обсуждении проекта реставрации катастрофически разрушившегося владычного двора. Пагубную роль в судьбе памятников, заброшенных за ненадобностью еще в 80-е годы XVIII века, после перевода митрополии в Ярославль, сыграли незрелость исторического мышления духовной и светской властей, признававших единственно ценной утилитарную функцию культовых сооружений, и эстетика классицизма, отказавшая в художественном значении «неклассическому наследию», в частности, искусству и зодчеству средневековой Руси. Лишенный былого культового значения, кремль в глазах обывателей становится частью ландшафта, которую они осваивали как каменоломню.

Инициаторами восстановления кремля стали граждане города А. А. Титов и И. А. Шляков, осознавшие истинное значение выдающегося произведения древнерусского зодчества. Их просветительская и научная деятельность была по достоинству оценена избранием их членами Московского археологического общества. Участие в организации музея приняла вся передовая Россия. В работе Реставрационной комиссии, а затем Комитета по управлению музеем, функционировавшего, кстати, вплоть до революции, после свержения которой музей обрел ранг государственного, участвовали видные представители отечественной науки и культуры. Необходимую сумму на реставрацию составили добровольные пожертво-

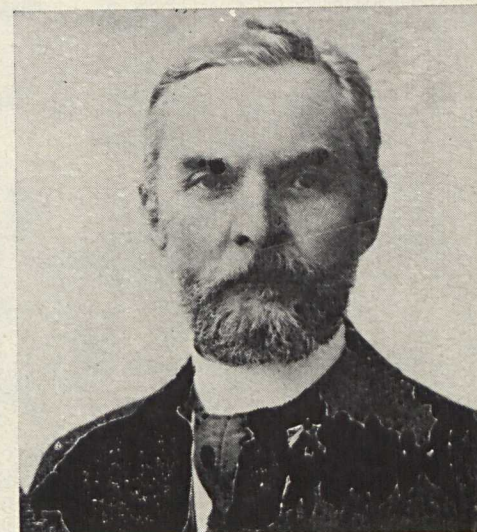
вания всех слоев городского населения; государство для этих целей не выделило ни рубля. Такими же добровольными пожертвованиями была заложена основа коллекции музея, которая всего через несколько месяцев после создания превысила три с половиной тысячи единиц хранения, причем две с половиной были переданы безвозмездно. Ростовский музей стал в один ряд с прославленными Талашкинским, Абрамцевским и многими другими музеями, открытыми в те годы почти во всех губернских и некоторых уездных городах России.

В отличие от других музеев, начавших функционировать после накопления фондов, ростовский музей обрел свой статус, еще не имея коллекции. Она интенсивно собирается только после его организации. Первую музейную экспозицию составили сам архитектурный ансамбль и его фресковые циклы. Архитектурные формы, став частью коллекции, расширили для этого времени само понятие «собираательство», внесли новое в представление об экспозиции.

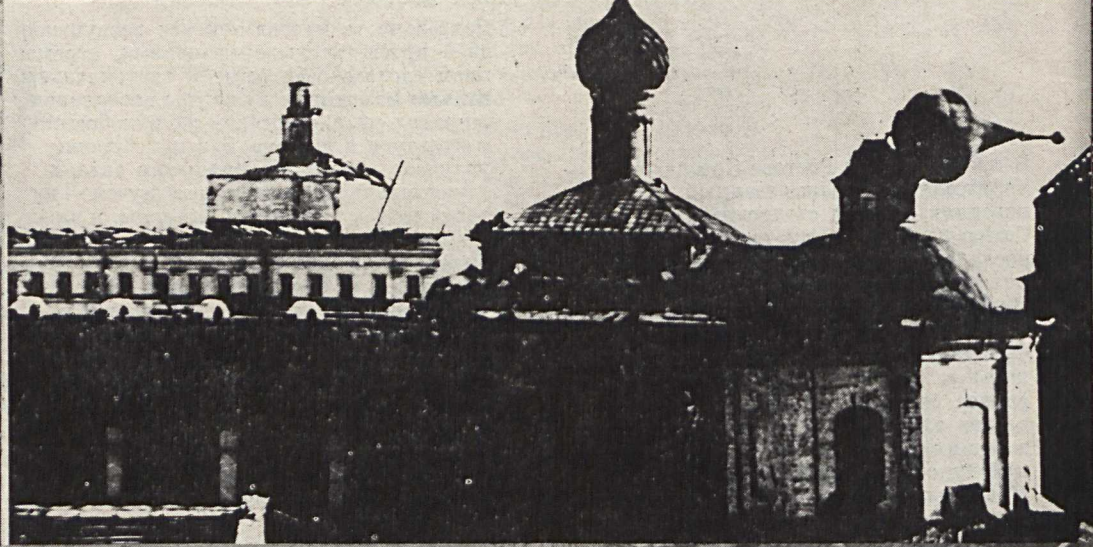
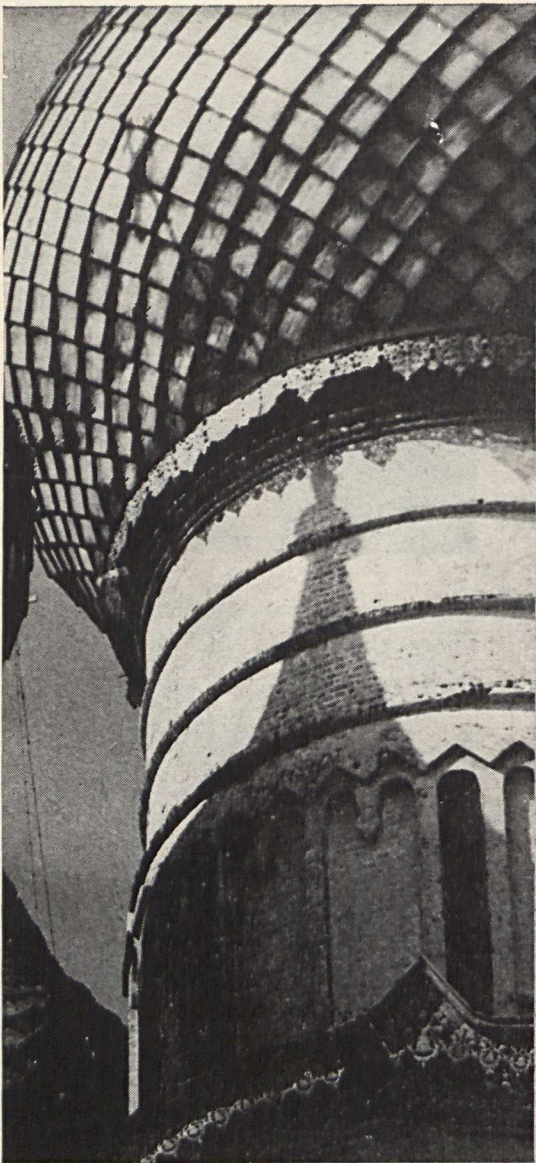
Деятельность музеев тех лет воодушевлялась просветительскими целями, стремлением сделать собранные и систематизированные памятники культуры достоянием широких масс, средством их приобщения к культуре и знанию. Это приобщение получало характер социального акта, а ознакомление с содержимым музея — путешествия в подлинную историю, в непосредственную сопричастность с прошлым. Характерная примета культурного сознания второй половины XIX века — качественно иное отношение к культовым памятникам. То, что ранее перестраивалось и подгонялось к практическим нуждам, теперь сохраняется как неприкосновенная часть культурно-исторического достояния. Зарождающееся ощущение связи между стилем и создавшей его эпохой заставляет бережно сохранять этот стиль.

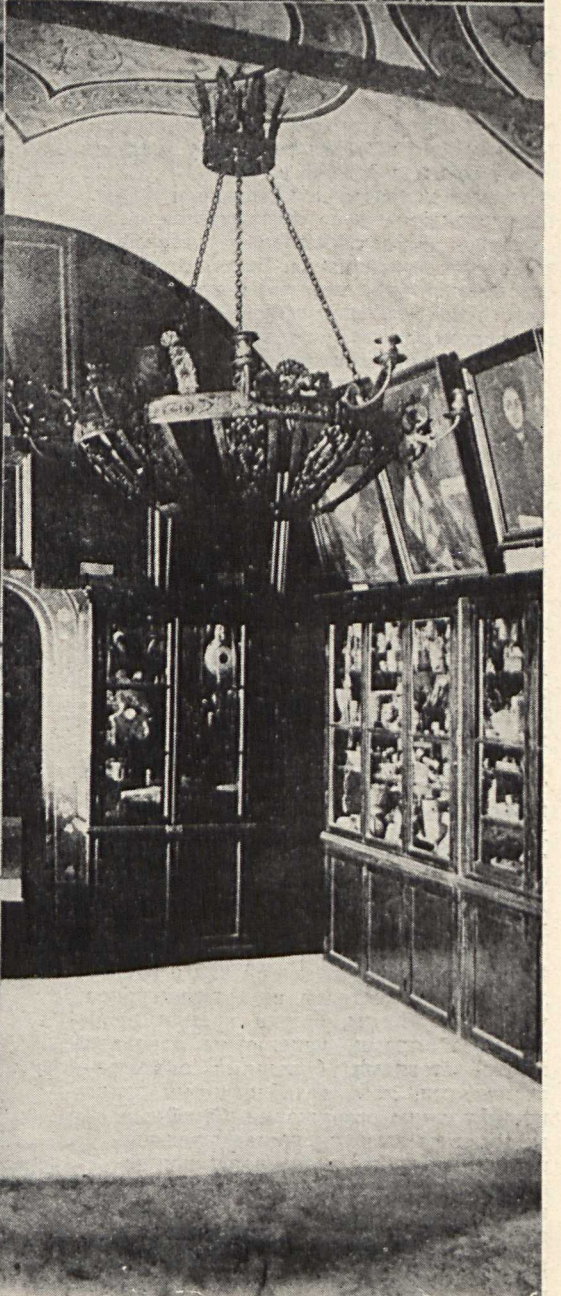
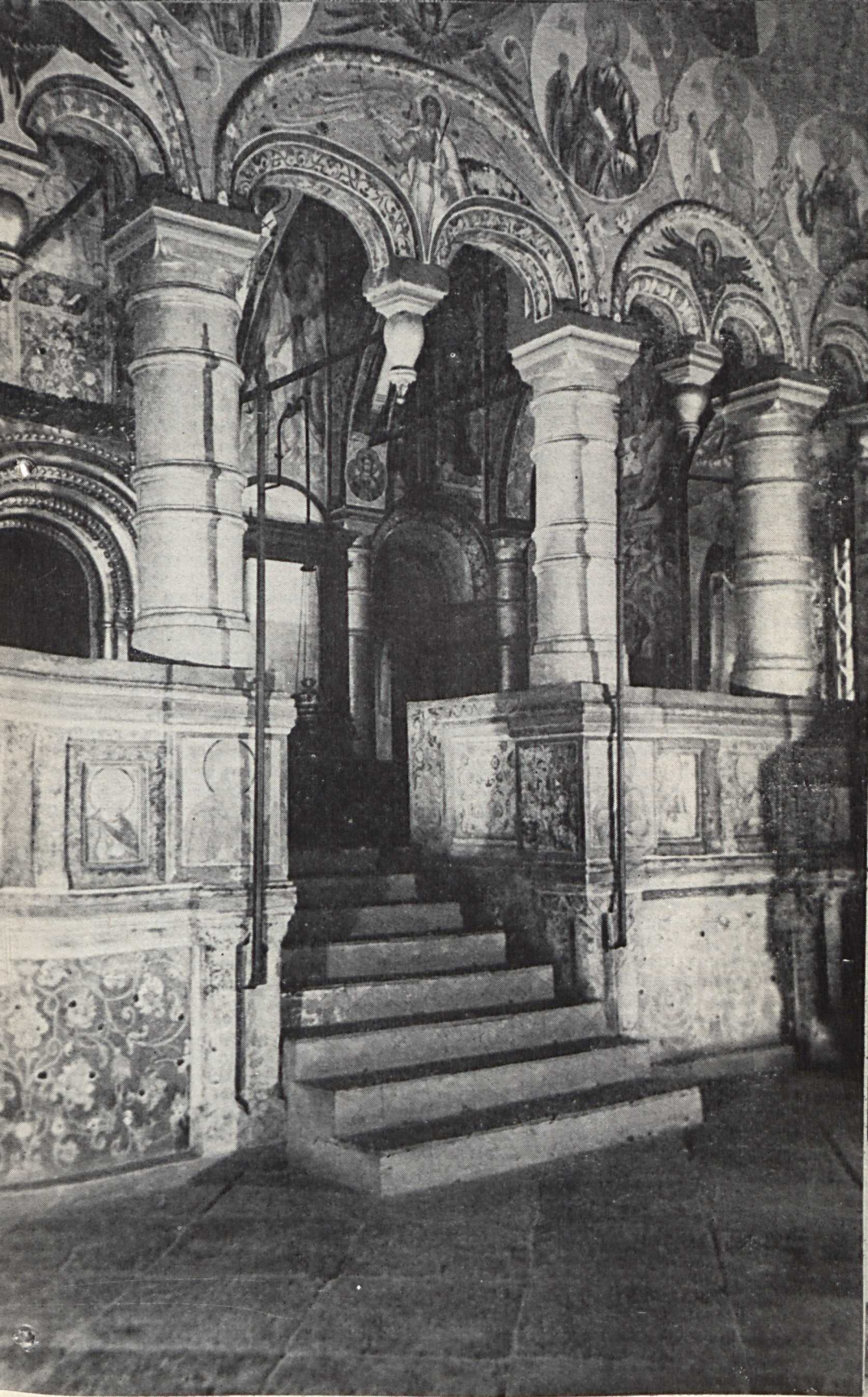
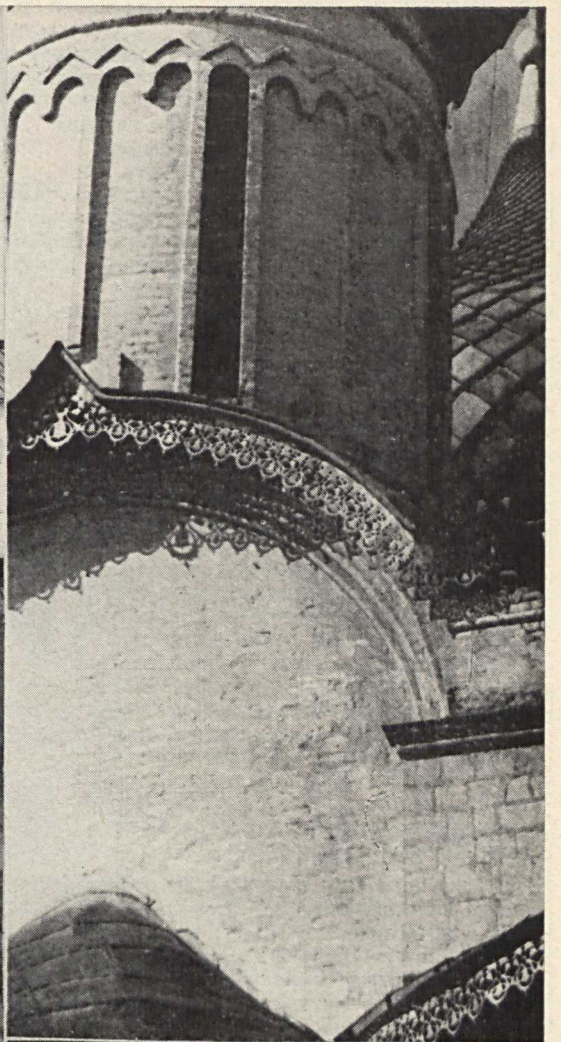
В комплектовании ростовского собрания, образно говоря, участвовала вся прогрессивная Россия. Среди дарителей были и Л. Н. Толстой, и В. В. Стасов, и безвестные крестьяне, чьи дары составили основу коллекции народного искусства. В музейном архиве хранятся фотографии первых экспозиций, напоминающих больше выставки антикварных вещей. Но и в таком состоянии они отвечали взглядам современников на музейное дело, отражали их стремление ввести в обиход как можно более широкий материал. В музее видели носителя «универсальных знаний». В раскрытии исторического процесса проявлялся, по мнению энтузиастов музеевостроительства, подлинный демократизм. Всесторонний подбор и показ материала, как считали они, исключал навязывание оценок, обеспечивал зрителю свободу выбора. Целостность музейного собрания обеспечивает великолепная архитектура XVI—XVII веков, сама являющаяся выдающимся экспонатом. На ней мы и остановимся подробнее. Резиденции ростовских митрополитов придан церемониально торжественный характер. Реализуя предписанную программу, зодчие создали памятник, эстетически выразивший культурно-исторические проблемы эпохи и потому ставший для будущего как бы их документом. Сооруженный во второй половине XVII века по заказу митрополита Ионы Сысоевича в качестве резиденции, позже нареченный кремлем, ростовский ансамбль состоит из нескольких пространственных зон: собственно владычного двора, примыкающего к нему с юга сада, разбитого на месте упраздненного в XVI веке монастыря, и расположенной с севера площади, с находящимися на ней Успенским собором XVI и звонницей XVII столетий. Хотя они не входят в застройку кремля, но содержательно связаны с ним.

Кремль обнесен высокими стенами и мощными башнями. Они образуют внутренний двор, по периметру которого находятся культовые и гражданские сооружения: на западной и северной сторонах, отмечая проходы, возвышаются пятиглавые надвратные церкви Иоанна Богослова и Воскресения Христа; вблизи митрополичьих покоев располагается одноглавая домовая церковь Спас «На сенях»; здесь



На развороте — ансамбль Ростово-Ярославского архитектурно-художественного музея-заповедника (XVI—XVII вв.): глава Успенского собора, панорама южной стены кремля, вид кремля до реставрации, вид кремля с озера Неро; вид сверху на парадный двор; солея (предалтарное пространство) церкви Спаса «На сенях»; закомара Успенского собора, фрагмент экспозиции музея в Княжых теремах в 1884 году (фото тех лет)





же, замыкая каре, находятся жилые и служебные здания.

Соотнесенный с планировочной схемой древнего города, кремлевский архитектурный комплекс заметно подчиняет и современные ему постройки, и более поздние сооружения, собственно, он и придает Ростову Великому черты подлинного ансамбля, города-экспозиции.

В ориентации кремля господствует общераспространенный в средневековье пространственный вектор, направленный с запада на восток. Подъезжающему со стороны Москвы кремль предстает западным фасадом, оформленным трехпролетной входной аркой. Богато декорированный этот вход мыслится главным. Умело организованное движение архитектурных форм направляет посетителя вдоль стены к аналогично решенному северному фасаду. Северная и западная стены кремля воспринимаются одной непрерывной плоскостью, своеобразной кулисой, выделенной из архитектурного целого своим убранством. Повторяя друг друга, архитектурные и декоративные элементы западной и северной стен не только оттеняют их равнозначность, — они облегчают смысловой перенос с одной символично-знаковой формы на другую, менее значимую с канонической точки зрения. Движение вдоль фасадов, нарастая, задерживается громадой Успенского собора и направляется стоящей поперек звонницей к действительно главному входу — «святым воротам» под церковью Воскресения Христа.

В том же духе ансамбля решены остальные памятники. Они, как умело навязанные точки обзора, сообщают кремлю экспозиционно зрелищный характер, ориентируют на активное переживание этого «спектакля архитектурных форм»; располагаемый на смыслово важных местах избыточный декор придает сооружениям особую нарядность, снимает традиционное для древнерусского зодчества качество самодовлеющей замкнутости, создает эффект «открытой формы», способной к бесконечному усложнению, разрастанию, к экспансии во внешнюю среду и активному взаимодействию с ней.

Сходный характер и у живописи кремлевских церквей: ее «открытость», позволяющая присоединять массу деталей, способствует «мелкописи». Наполненная декоративной узорчатостью и прочими чисто эстетическими, «нетекстовыми» в каноническом смысле моментами, она стремится вызвать приподнятое, праздничное настроение. И здесь культовая семантика, предполагающая определенную эрудицию для прочтения церковно-богословского «текста», вытесняется, превращается в чисто эстетическую образность, рассчитанную не на нерасчлененное постижение целого как декорации. Избыточная зрелищность архитектуры и живописи — показатели утраты ими былой содержательной символики — превращает их в средство эмоционально-художественного воздействия, в объекты эстетического переживания. Ростовскому архитектурно-художественному ансамблю, можно сказать, изначально было предопределено стать музеем, в известной степени он и мыслился как «экспозиция». При знакомстве с архитектурно-планировочной и образной системой кремля выявляются заметные расхождения между функционально-конструктивной основой и его эстетическим обликом. В решении смыслово наиболее важных частей ансамбля конструктивное начало как бы вытеснено художественным. Прежде всего кремль не крепость. В этом убеждают внешний вид и расположение его построек, их архитектурное убранство. Стены, башни кремля прорезаны бойницами, испещрены декоративными вставками, большими окнами — элементами, явно ослабляющими защитную функцию сооружения. Стройные храмики на высоких постаментах-подклетках, горделиво возвышаясь над застройкой, словно стремятся выйти в окружающую городскую среду, а не отгородиться от нее.

В концепции и решении ансамбля сказалась специфическая связь древнерусского зодчества с мировоззрением и мироощу-

щением эпохи. Ростовский ансамбль воплощает довольно сложные церковно-догматические представления своего времени, выраженные средствами архитектуры и языком канонической символики церковного зодчества.

Строя себе резиденцию, митрополит Иона все не стремился укрыться в ней, как в монастырской обители. Крупный церковный феодал не бежал от острых вопросов своего времени, в разгоревшемся конфликте между светской и духовной властью он несомненно разделял претензии на главенство последней.

Чем же мыслился этот, избыточно насыщенный культовыми сооружениями, слишком многочисленными для нужд небольшого в те времена кремлевского населения, пышный ансамбль? Можно сказать, что в нем отразились все важнейшие проблемы времени. И то, что светские и духовные владыки, провозгласив близкие идеи Москвы — «третьего Рима» и «Нового Иерусалима», возвышавшие авторитет государства и русской церкви, разошлись во взглядах на приоритет власти и вступили в острейший конфликт; и то, что русские самодержцы отвели церкви подчиненную роль, поставили ее в полную от себя зависимость: государственность не хотела освящаться религией, а сама стремилась освящать последнюю; и то, что сама церковь переживала мировоззренческий кризис, проявлением которого стали догматические споры, распад величественной соборности, зодческих и избирательных канонов.

Не станем утверждать, что ростовский владыка, разделяя претензии и амбиции властолюбивого патриарха Никона, выразил это в архитектуре своей резиденции. В ансамбле выразилось скорее другое — представление церкви о самой себе как о самозначимом и всепоглощающем начале. Архитектура выражает то, что можно назвать «культом церкви» в вере. Это выражает и символично-образная система ансамбля ростовского кремля, представляющая как бы «град божий» на земле, торжество церкви в миру.

Дореволюционные исследователи идеализируют церковного иерарха, окружая его поэтическим ореолом, который на самом деле излучает только кремлевская архитектура.

Иона — бесспорный создатель идейной концепции ансамбля, он аранжировал традиционные формы применительно к требованиям момента. Определенную догматическую концепцию выражают названия трех кремлевских церквей. Храмы Иоанна Богослова и Спаса «На сенях», выражая идеи личного и общепатриархального патроната, семантически сопрягаются с церковью Воскресения Христа над «святыми вратами», ориентирующей на интерпретацию владычного двора как «вертограда Божия». В этой связи понятен семиотический статус церкви Входа в Иерусалим, расположенной в нижнем ярусе звонницы и предвещающей вход на территорию кремля. Те же «первосвященнические» амбиции выражены в решении самой гармоничной и изысканной в ансамбле церкви Иоанна Богослова, фрески которой воссоздают жития апостола, по преданию, посетившего в Ростове местного чудотворца Авраамия, изнемогавшего в борениях с язычеством. Последний жежлом, якобы полученным от Иоанна, сокрушил языческого идола и основал на его месте монастырь, откуда христианство распространилось по ростовской земле. Допуская, что храм посвящен патрону Ионы, носившему в миру имя апостола, можно почувствовать намек на связь названных персон.

Амбиции первосвященничества заметны в архитектурной композиции и росписях домовой церкви митрополита — Спаса «На сенях». Интерьер храма, на две трети занятый восьмиступенчатой солей, отделенной высокой преградой от ниже находящегося пространства, подчеркивает эзотерический характер богослужений. В росписях, адресованных высокому духовенству, усилен дидактико-назидательный аспект. Темы фресок подчеркивают первосвященническую и царственную сущность Христа, исключительное поло-

жение церкви и священнослужителей среди верующих.

Грандиозный ростовский комплекс задуман и реализован как «праздничное» в церковно-богословском смысле пространство, поэтому каноническая символика подчинена в нем художественно-образному принципу, настраивающему на эстетическое переживание.

В эстетической зрелищности, в усложненном смысловом и пространственном взаимодействии архитектуры с внешней средой, наконец в отношении к пространству вообще — смысл коренных изменений в русской культуре XVII века. Рубеж между новым и средневековым мироощущением демонстрирует новые пространственные отношения культового зодчества. Эстетский характер кремлевской архитектуры, ее повышенная декоративность, черты в ней развернутого секуляризованного ансамбля — в противоположность отдельным, вычлененным из своего окружения, самодовлеющим архитектурным образам канонического церковного зодчества предшествующего времени — явно указывают на начало новой, «барочной» эпохи русской культуры, начавшейся раньше прямого заимствования западных барочных форм.

Новые принципы, изнутри распатавшие канонические основы церковного зодчества, по духу близки европейскому барокко. Но барокко в России не имело тех социальных корней, какие существовали в Европе. Поэтому здесь следует говорить не о прямых заимствованиях, а о самостоятельном, параллельно протекавшем процессе. Специфика барочного стиля в русском искусстве заключалась в повышенном декоративном культивировании «национальной» традиции.

Ростовский кремль — характерный пример того, как каноны древнерусского культового зодчества утрачивают свой символично-догматический смысл и обретают чисто художественную природу и качество эстетического образа. Этот новый, чисто художественный дух ростовского ансамбля безошибочно уловили еще в начале века художники новой русской исторической живописи В. Васнецов, Н. Рерих, К. Юон, А. Головин. Благодаря их творчеству сценический образ русской исторической оперы становится неотделим от облика и Ростовского кремля. Ростовский кремль получает в их творчестве как бы обобщающее значение художественного образа древнерусского зодчества в целом. Интуиция художника правильно уловила в этом памятнике эстетическое преодоление канонической природы церковного зодчества.

Художественное содержание кремля Ростова Великого в полной мере раскрывается в наши дни. Осуществленная в 1950—1970-х годах подлинно научная реставрация вернула ему изначальный облик; реставраторы сейчас восстанавливают монументальную фресковую живопись. Еще немало предстоит сделать, чтобы все художественные достижения различных эпох, представленные в музее, слились в единый художественный образ. Молчит знаменитый ростовский колокольный оркестр — неотъемлемый акустический фон к архитектурной мелодии ростовского ансамбля, столь же уникальный пример выхода культовой музыкальной культуры в художественно-эстетическую форму. Именно в этом качестве восхитались им крупнейшие русские музыканты. Слава ростовских звонов не только в оригинальности музыкального инструмента, она и в творческой самобытности исполнительского мастерства. На протяжении трех веков мастера-звонари создали великодушное разнообразие колокольных композиций, бережно передавали их из поколения в поколение вместе с секретами исполнительской техники.

Утрата исполнительской техники ростовских звонов, а угроза эта, как никогда, реальна — уходит последнее поколение мастеров, — может оказаться невосполнимой, и Ростовский кремль навсегда лишится звучащей части своего ансамбля. Грамзаписи, увы, далеко не совершенный способ сохранить это искусство для будущего.



Поздравляем мастера

Труд художника, работающего со стеклом, спаян, как никакой другой, с трудом мастера-стеклодела.

Художник и мастер-исполнитель, мастер-исполнитель и художник. Кто важнее? Кто нужнее? Казалось бы, ясно — и тот, и другой необходимы декоративному искусству. А вопросы с завидным упорством возникают, пытаюсь перерасти в проблему...

На самом деле проблема «художник — мастер» появляется там, где нет интереса к работе, нет уважения друг к другу, нет понимания сложности обоюдного труда.

Ведь профессия художника, как и профессии мастера-стеклодува, требует всей жизни, любви к своему делу, постоянного поиска и совершенствования. Только критерии мастерства разные. Мне довелось работать с разными мастерами стекольного производства. Это и прекрасные дятьковские, неманские, красномайские мастера, и стеклоделы многих более мелких заводов центра России.

С одними было легко работать, с другими сложнее. Но одно общее объединяло всех «коренных мастеров» — интерес к новому, желание найти решение, как лучше выполнить самую сложную невыполнимую вещь. И чувство достоинства. Особого достоинства человека, владеющего мастерством и способного «подковать блоху».

С момента организации творческой группы в стекольном цехе при Львовской керамико-скульптурной фабрике Худфонда СССР начал работать с художниками Б. Валько.

Богдану Александровичу присущи все черты, отличающие настоящего мастера от равнодушного исполнителя.

Артистичное владение массой стекла при выдувании сложнейших объемов, тонкое понимание цвета и просто веселый нрав сделали Богдана Валько необходимым и незаменимым членом творческой бригады.

Творческим группам, работающим на Львовской фабрике, обязаны художники Москвы, Ленинграда, Львова и многих других городов появлением интереснейших экспериментальных работ в области художественного стеклоделия. К реализации идей художни-

ков причастны руки Богдана Александровича, его мастерство, художественное чутье, умение проникнуться замыслом автора.

В сентябре Богдану Валько, заслуженному мастеру народного творчества, исполняется 50 лет.

Всю сознательную жизнь Богдан Валько — мастер-стеклодув. Первый стекольный завод Львова, фирма «Радуга», керамико-скульптурная фабрика — места его работы. Только стороннему наблюдателю профессия стеклодува кажется чем-то сродни профессии фокусника, на самом деле — это упорный труд и мастерство, которое приходит постепенно.

А кажется, что так просто и легко оперирует мастер с расплавленной массой. Так послушно превращается светящаяся капля в сосуд, обретая форму и цвет в умелых руках.

С 1963 года Валько участвует в художественных выставках. Работы его от выставки к выставке становятся интереснее и сложнее. Вырабатывается своя тема, свой ряд мастерских приемов, и в 1971 году Валько становится членом Союза художников.

Работа в творческой бригаде требует от мастера терпения и умения войти в мир чужих образов, подхватить идею. Совместная работа, конечно, обогащает и художника и мастера. Однако чем серьезнее задачи, которые ставит художник, тем большего напряжения требуется от бригады.

Каждый из нас, художников, приезжая на творческий участок, надеется получить идеальное воплощение своего замысла. Иногда этого не происходит. Мы расстраиваемся, иногда требуя от мастера невозможного. Для нас важен результат, и не все отдают себе отчет, какой ценой он достигается. Подобно актеру, мастер должен, взойдя на верстак, радостно и с полным вниманием приступить к действию. Хотя, возможно, как раз сейчас на душе скребут кошки или сильнее дают знать многие годы работы в гуте.

После 12 дней напряженной работы в творческой группе художник может расслабиться, дать себе небольшой отдых. А Богдан Валько встречает нового автора. И снова нужно быть готовым к принятию нового образного мира, иногда противоположного предыдущему, иному характеру исполнительских приемов. Нужна мгновенная перестройка. И снова напряженное внимание, работа, пробы, поиски технических средств исполнения.

Когда группа проходит удачно, все ладится и цвет ложится как надо и не так часто трещит стекло — нас переполняет благодарность. Только не всегда умеем и успеваем мы ее выразить. Разочарование или раздражение выражаются непосредственнее.

И сегодня, в день юбилея, от всех москвичей, моих товарищей, спасибо тебе, Богдан, за мастерство, за улыбку, за понимание и совместный добрый труд.

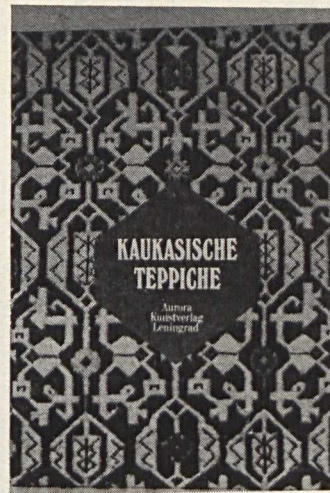
Мы, московские художники, поздравляем тебя со славной

датой, желаем тебе здоровья и дальнейших успехов в работе с прекрасным и таинственным, самым замечательным материалом — цветным стеклом!

Светлана Рязанова

Редакция «ДИ СССР» присоединяет свои поздравления и пожелания дальнейших творческих успехов Богдану Александровичу Валько.

Рецензия



«Ковры Кавказа», альбом, выпущенный издательством «Аврора»*, не претендует на роль ученой книги, однако его научное значение не следует преуменьшать. Публикация памятника культуры — всегда заслуга. Здесь же щедро вводятся в научный и художественный обиход целая серия шедевров. Большинство из них хранится в музеях Баку, Еревана, Махачкалы, Тбилиси, но поскольку экспонирование их связано с огромными техническими трудностями, они оставались неизвестными не только широкому зрителю, но и специалистам. Они не подвергались изучению, не воспроизводились и, главное, не сопоставлялись. Поэтому тщательный отбор материала, высокое качество репродукций, развернутые аннотации с каталожными данными, библиографический свод и карта центров ковроделия — не только плоды упорного научного труда, но весомый вклад в молодую науку.

До недавнего времени знатоками ковра были исключительно торговцы, эксперты, собиратели, как правило, люди «бесписьменные». Нередко обширные практические познания уходили вместе с ними, к тому же их определения и оценки были нередко интуитивными или опирались на авторитет другого эксперта или практика.

Авторы альбома — крупнейшие советские специалисты как в данной конкретной области, так и крупнейшие знатоки народного и декоративного искусства данного региона, и их совместная работа во многом призвана определить дальней-

шее развитие литературы, посвященной проблемам ковра. Отсюда необходимость внимательнее присмотреться к этим проблемам.

Насколько правомерно объединять в одном издании ковры ворсовые и безворсовые? Следует ли исходить из того, что их объединяет русское слово «ковёр», или учитывать, что в других языках оба явления обозначаются совершенно самостоятельными терминами? Ведь функциональное назначение их различно, технология разная, орнаментальный строй непохож, а главное, судя по статье Д. Цицишвили, их производство и культурное бытование имеют совершенно иной характер: гладкий ковер никак не связан с традициями придворных мастеровских XVIII—XIX веков, определивших, по мнению автора вводной статьи, развитие ворсовых ковров Кавказа.

По мнению Цицишвили, авторство всех без исключения дошедших до нас ковровых рисунков принадлежит придворным художникам, мастера же воспринимали узор по счету узлов.

Впрочем, время возникновения ковроткачества на Кавказе, указываемое для Азербайджана Латифом Керимовым, а для Армении Нонной Степанян, свидетельствует о временах, далеко отстоящих от времени создания придворных мастеровских. А народная память относит ковры ко временам еще более древним: легенда говорит о гигантском ворсовом ковре, покрывавшем парадный зал Ктезифона. Скорее всего, своим происхождением ковер обязан скрещением двух традиций — древнеиранской и тюркской — кочевнической, принесенной сюда сельджуками.

Если это так, то принятый в издании территориальный принцип распределения материала должен был создать определенные трудности и читателю и самим авторам книги.

Для Кавказа типична этническая чересполосица. Пример Дагестана рисует картину прошлого ковроткачества с культурой ворсового ковра в долинах и безворсового в горных районах, причем и здесь и там население либо принадлежало к разным этническим группам или говорило на разных диалектах.

Следует думать, что такая картина была свойственна большей части Кавказа, но была постепенно размыта развитием городов. Конфессиональный принцип, судя по всему, на эту ситуацию существенного влияния не оказал. Если правомерность одновременного рассмотрения ворсовых и безворсовых ковров — вопрос спорный, то безотносительно к этому статья Татьяны Григолии о грузинском ковре (Грузия не знала ворсового ковроделия) представляет большой интерес. Это едва ли не первая попытка в нашей искусствоведческой литературе охарактеризовать материал декоративного искусства Грузии в свете народного быта и фольклорной эстетики.

* Aurora — Kunstwerlag, Leningrad, 1984 (на нем. яз.)

Конференция в Академии

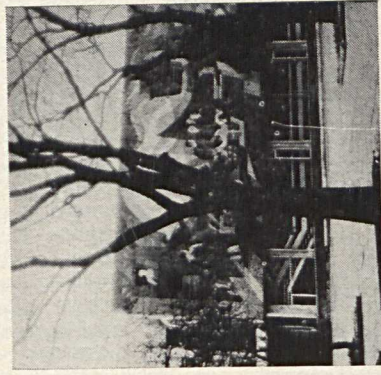
Художеств СССР

12—13 июня в Академии художеств СССР прошла всесоюзная научно-теоретическая конференция по проблемам формирования окружающей среды. Открыл конференцию президент Академии художеств СССР Б. С. Угаров. С докладом «Формирование окружающей среды средствами архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства» выступил член президиума Академии М. В. Посохин. В работе конференции приняли участие крупнейшие архитекторы, художники и искусствоведы страны. Они обсуждали ряд проблем, связанных с формированием облика современного города: роль главного художника и архитектора города, условия, необходимые для успешного сотрудничества архитекторов и художников, методику и практику планирования праздничного и каждодневного оформления города, вопросы архитектурно-художественного образования. Особое внимание участников конференции прилекла тема формирования окружающей среды в малых городах и городах-новостройках. Выступления сопровождалась показом слайдов.

Во время конференции в залах Академии была развернута выставка фотографий — примеров удачного и неудачного художественного оформления площадей, улиц, фасадов и интерьеров общественных зданий в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге, Вильнюсе, Алма-Ате, Ташкенте, Навои, Шевченко, Тольятти. Большой интерес

женной деревьями. В просветах между деревьями при подходе к площади издали видны светящиеся фрагменты смальтовой мозаики на фасаде дворца. Автор этой большой монументально-декоративной работы, посвященной труду и жизни латышских металлургов, художник В. Антопова.

Фризовая композиция четко разделена на три части. В центре — белые, оранжевые, желтые формы заготовок раскаленного металла, отблески которого, словно солнечные



лучи, связывают правую — «Рождение металла» и левую — «Игто» (пламя костра, зажженного в Иванову ночь в возле липы — символа г. Лиепая) части панно.

Каждый из фрагментов этого триптиха мог бы жить самостоятельно. Однако отблески раскаленных заготовок в центре естественно сплетаются с отблесками пламени костров справа и слева, отчего вся композиция приобретает целостность. Опушение единства усиливает и колорит — богатая гамма красного цвета. Ритм чередования темных и светлых

разделяемые шпильками. Шпильки завершаются консолями, на которых стоят фарфоровые трехсвечники. В промежутках между шпильками в панели вставлены фарфоровые пластины, украшенные традиционной гжельской росписью. Они опоясывают зал подобно орнаментальному фризу. Горцовая стена обшита деревом и декорирована тремя фарфоровыми пластинами и двумя массивными пьестивенниками, стоящими в прямоугольных проемах стены.

Интересен деревянный рессориванный потолок зала, на котором матовые светильники чередуются с застекленными проемами. Продуманное освещение рассчитано на то, чтобы продемонстрировать и выгодно оттенить красоту гжельской росписи. Днем в зале мягкое естественное освещение, вечером свет зажженных светильников охватывает зал сияющим ореолом, отбрасывая подвечниками приглушенные тени обогащают ритмику зала.

Удачно сочетание дерева — темного тонированного орехом — с синим кобальтовым фарфором Гжели: в обрамлении дерева кобальтовая роспись на пластинах сверкает яркой синевой. Расположив светильники на фоне гладкой општукатуренной стены, художник и архитектор добились много эффекта: белизна фарфора плавно переходит в белизну стены, светильник словно растворяется в воздушной среде.

Синтез архитектуры и декоративного оформления был предопределен авторами изначально: зал был задуман архитектором именно для фарфор специально для зала. Непринужденность, легкость, вкус и чувство меры — черта Розанова, прекрасно проявились в оформлении этого интерьера. Гжель не теряет в просторстве зала, однако нет и впечатления перегруженности зала фарфором. Светильники Розанова монументальны и в то же время легки и стройны. То, что ро-

ного искусства с современной архитектурой сегодня существует как интересная тенденция, но реальные проявления этой тенденции далеко не всегда удачны. Работа В. Розанова привлекает особенное внимание верностью найденного автором подхода. В том, как художник трактует Гжель в интерьере, нет ничего привнесеного извне, ничего чуждого эстетике гжельского промысла, поэту традиционный фарфор столь органично включается в камерный интерьер.

М. Аграновская

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Коломыйскому мастеру 80 лет

В Коломыйском музее народного искусства Гунульцины открыта выставка выдающегося мастера художественной обработки дерева, старшего члена Союза художников г. Косова — В. В. Гуза. Выставка приурочена к юбилею — 80-

летию художника и 50-летию его творческой деятельности. Здесь собрано более 130 работ художника из музеев Львова, Ивано-Франковска, Коломыи, Косова, которые показывают разные этапы его творчества. В. В. Гуз не подражал старым традиционным образцам народной гунульской резьбы, а продолжая и развивая ее традицию, создал свой неповторимый индивидуальный почерк. Интереснейший собеседник, эрудит, знаток гунульского и украинского декоративно-прикладного искусства, Владимир Васильевич Гуз — один из самых известных мастеров декоративно-прикладного искусства на Украине. Виртуозное владение резцом и техникой построения орнаментов, глубокие знания композиции и технологии материалов выдвинули В. Гуза в ряд выдающихся мастеров.

Ассортимент изделий мастера необычайно широк: наборы мебели, вазы, альбомы, шкафулки, тарелки, подсвечники,

из самых значительных тематических работ художника — блюдо, сделанное к 300-летию воссоединения Украины с Россией.

Владимир Васильевич — активный участник многих выставок декоративно-прикладного искусства, его работы неоднократно экспонировались на международных выставках. Произведения В. В. Гуза представлены в музеях Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы, Львова, Коломыи и Косова. Неординарность личности художника, способность к постоянному творческому развитию и обогатлению определяют жизненность искусства В. В. Гуза.

Редакция «Ди СССР» поздравляет Владимира Васильевича Гуза с юбилеем, желая дальнейших творческих успехов.

Е. Каркадим

Выставки

Фарфор заводского художника

В марте 1984 года в Челябинске состоялась персональная выставка молодой фарфористки, главного художника Южноуральского фарфорового завода Елены Щеткиной. Щеткина, выпускница ЛВХПУ им. Мухоминой, работает на Урале с 1979 года. Ее первые работы — скульптуры из шпательки и фарфора — сразу привлекли внимание новизной формы, глубокой эмоциональностью, разнообразием средств и приемов. Очень точны, занимательны, а подчас и неожиданны детали ее лепки и росписи. В них явно обнаруживается жизненное художника, ее особенный вкус к «жизненным мелочам». Тонкий рельеф скульптур «Грипидать» и «Художник и завод» хорошо подчеркнут матовой

надбати художников, членов секции «Природа и творчество» при Киевском городском обществе охраны природы. Эта секция существует уже более сорока лет и насчитывает более 200 членов: ученых и служащих, пенсионеров, инженеров и работников искусства. В работе секции удачно сочетаются любительский энтузиазм и профессиональное мастерство. Особый интерес, как правило, вызывают работы членов подгруппы секции малых форм, которой руководит ветеран войны М. Шерман.

Участники экспозиции на ВДНХ работают с самым разнообразным природным материалом: корнями деревьев, сохшими листьями и цветами, шишками, косточками и зернами самых разных плодов (фиников, абрикос, вишен и т. п.), берестой, костью. Свои неподкрашенные и неокрашенные «природные заготовки» они обрабатывают методом корневластики или резьбой и превращают их в скульптуру, мозаики и инкрустацию. В экспозиции мы видим вещи, чья форма непосредственно подсказана материалом: фигурки домашних животных, птиц и зверей И. Березенца, А. Героева, Л. Некрашевича, М. Шермана; работы, в которых стихия материала введена в исторический или литературный контекст: «Золотаворот» А. Потькало, «Основатель Клева» К. Дроздовой, портрет Т. Шевченко А. Героева, «Хоттабыч» А. Кардиналовской; и, наконец, жанровые сцены, трактуемые взаимоотношения человека с природой, В. Данилюка, Л. Денисова, А. Коляева. В каждой из этих работ, вне зависимости от сюжета, мы находим переплетение реального и фантастического, которое то прорывается неуверенно, то дается лишь намеком в виде детали, казалась бы, вполне бытовая сцена. И это сочетание реализма и гротеска, природной стихии материала и четкого замысла художника делает экспозицию киевлян весьма привлекательной.

А. Пузер

вышли работы по оформлению КамАЗа, где технология конвейерного производства как бы сама задавала стилистику оформления помещений конвейера и подходов к заводу. А в целом выставка и слайды позволили участникам достаточно полно увидеть и оценить работу тех архитекторов, дизайнеров и художников, которые реально определяют облик наших городов сегодня. После окончания дискуссии по проблемам формирования окружающей среды участники конференции выработали ряд рекомендаций и конкретных предложений по улучшению положения в этой области.

И. Королева

НОВЫЕ РАБОТЫ

Мозаичное панно клуба завода

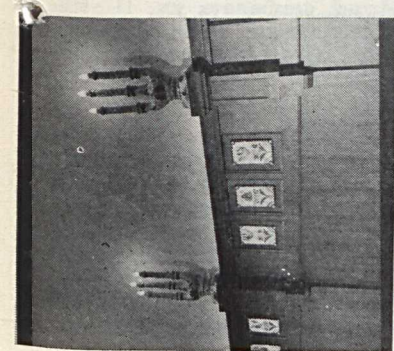
Дворец культуры металлургического завода в г. Лиепая представляет типовое здание на небольшой площади, обса-

цветовых масс мозаики оттеняет ребристой — поверхности стены над козырьком главного входа с чередованием выступов и окон. Огромная яркая красная композиция (площадь ее 371 кв. м), заполнив стену над большими окнами первого этажа фасада Дворца культуры, сделала его простую архитектуру праздничной и нарядной.

В. Силантьева

Гжель в интерьере

Оформление гжельским фарфором малого обеденного зала санатория «Горный воздух» в Железноводске — один из первых опытов введения Гжели в интерьер. Авторы этой работы — архитектор Ю. Карпушин и художник В. Розанов. Облик зала строг и выразителен; работа привлекает не внешней эффектами, а сложной гармонией, уравновешенностью. Вдоль боковых стен зала тянутся деревянные панели,



мика фарфора совпадает, сливается с архитектурным ритмом — не случайная удача художника. Гжельская роспись в лучших своих образцах всегда подчеркивает, выявляет объем. Эту ритмическую чуткость Гжели Розанов логически развивает, работая в архитектуре.

Декоративная Гжель Розанова не порывает со своей функцией; от гжельской посуды, от убранства стола делается естественный шаг к убранству обеденного зала. Стремление сочетать произведения народ-

Кулебаки

Более 100 работ было представлено на традиционной выставке прикладного творчества на учащегося металлургического техникума: живопись, вязание, вышивка, резьба по дереву, выжигание, чеканка.

На этот раз выставка была организована в ходе осмотра самодеятельного творчества в честь 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне. Лучшими работами признаны рисунок Е. Волониной «Мирный космос», чеканка А. Назаренкова «Материнство», вышивка и выжигание И. Матюгина и С. Викторова.

Алма-Ата
Неистощимую фантазию и филигранную технику исполнения изделий декоративно-прикладного искусства отметили посетители открывшейся здесь выставки произведений народных умельцев Узбекистана.

Свыше трехсот работ резчиков по дереву, чеканщиков, золотой, керамики и ковров делов, набойщиков и ювелиров представлено в экспозиции. Выставка была посвящена 60-летию образования Узбекской ССР и Компартии Узбекистана.

Сочи

Около тысячи матрешек в коллекциях учителей географии В. Г. Оганяна. Путешествуя по разным областям России, Вадим Григорьевич привозит этих деревянных барышень: рост самой маленькой 5 миллиметров, самая большая в 100 раз выше.

Недавно эта коллекция экспонировалась в Сочинском выставочном зале.

Черновицкая область

«Карпатские маки» — так назвали первый образец гобелена, созданный на Путивльской межколхозной фабрике по переработке шерсти. Его авторы и изготовители — молодые художники.

рамки, кубки. Формы их классически просты и лаконичны. Художник предпочитает использовать неокрашенное отшлифованное дерево — грушу, явор, сливу, орех, липу. Используя чистую «сухую» резьбу как основной способ декорирования изделия, мастер усиливает выразительность главных мотивов введением медных или латунных вставок, «капселей». Одна из труднейших и интереснейших техник — инкрустация «жирование» медной или латунной проволокой, реже серебра — в тематических работах. В традиционную гудильскую геометрическую орнаментку, используемую в дереве, В. В. Гуз вводит стилизованный растительный орнамент. Особенно часто встречается мотив «вазон» (цветок в вазе).

Во многих своих работах В. Гуз неоднократно обращается к образам Владимира Ильича Ленина, Ф. Э. Дзержинского, деятелей украинской культуры — Леси Украинки, Тараса Шевченко, Ивана Франко и других. Одна

сунками золотом. Пластичным ключом решения темы в композиции «Озарение» служит сплошное золотое покрытие двух противостоящих плоскостей, многократно отражающих лицо «художника» и фарфоровые свечи. Лаконичные формы скульптур восточной серии, отличающиеся архаичной росписью. В работе над функциональной формой Щеткина продвигает традиции ленинградского фарфора, с его тонкой скульптурной лепкой, тактичным отношением к белому цвету и легким рисунком золотом.

Значительно обогатила экспозицию графика Щеткиной, основу которой составляют рисунки пастелью. Источником равно как и фарфора, служат живые впечатления бытия, поэзии и музыки.

Л. Сабельфельд

Киевские мастерицы мелкой пластики

С января по ноябрь на ВДНХ, в павильоне «Охрана природы» проходит выставка четыр-

Таллин

В музее прикладного искусства была показана экспозиция «Перелетное искусство и художественная обработка кожи в Эстонии в первой половине XX века». Здесь представлены экспонаты из 11 библиотек и музеев, а также из частных собраний: альбомы, почетные адреса, бумажники, другие предметы, изготовленные основоположниками искусства обработки кожи в Эстонии Пестером Киппиком и Эдуардом Хаккая, а также их последователями. Всего представлено около 250 работ.

Новосибирск

«Красота для всех» — таков девиз открывшейся в городском картинной галерее выставки народного самодеятельного декоративно-прикладного искусства. В экспозиции — более 400 экспонатов: кружево, вышивка, резьба по дереву, ковры, ювелирные изделия.

И. М.

Ткани

Надежды Дубенской

В Наро-Фоминском историко-краеведческом музее открыта выставка «Художественные ткани, графика, акварель Н. Дубенской». Основу экспозиции составили расписанные вручную ткани из собрания Московского краеведческого музея. Дубенская работает в классической технике «багет», занимается ручной росписью. Надежда Васильевна закончила текстильный институт в 1941 году, работала во время войны в Ком-Пермяцком национальном округе, затем в Московском товариществе художников, оформляла павильоны Всесоюзной сельскохозыставочной выставки, в годы развертывания массового жилищного строительства занималась рисунками для обоев. Более двухсот пятидесяти ее образцов внедрены в производство.

Ткани Дубенской яркие, декоративные, радостные по звучанию, в ее росписи цвет играет ведущую роль. Она любит насыщать цветом все пологотно, используя в качестве дополнительных тонов белый или светлые оттенки сиреневого, голубого, желтого цветов, умело подчеркивает своеобразную матовость, которую приобретают текстильные краски на хлопчатобумажной ткани. Росписи Дубенской «Цветы», «Маки», «Малахит», «Утро в колхозе» подчеркнута рукодельными в них эстетизирована сама техника росписи по текстилю. Батика «Летняя ночь», «Павлин», «Перо жар-птицы», «Роспись» разнообразны и сложны по колориту. Тонкая графика запутанной сетки батикového «кракле» подчеркивает богатую разработку tonальных переходов.

В разделе акварелей и графики особо внимание посетителей привлекают серия «Исторические памятники России», зарисовки исторических памятников старинных русских городов, яркий рассказ об истоках, сокровищах и традициях нашей культуры.

Л. Федотова

Кумачовые ситцы

«Впереди лодки, на носу сидят восемь ловких умелых гребцов в красных кумачовых рубахах и в поярковых шляпах с подхватцем, убранных лентами с павлиньими перьями».

(А. Мельников-Печерский)

*На бабах платы красные,
У девок косы с лентами
Лебедами плывут.*

(Н. Некрасов)

*Как снег в чистом поле,
Рубашка на нем,
Кумач на подоле
Краснеет огнем.*

(И. Никитин)

Одежды красного пунцового цвета в русском народном костюме были привилегией празднества, особого события. В описаниях свадеб, крестьянских праздников обязательно упоминались красные сарафаны, платки, рубахи. Самым распространенным ярко-красным материалом в народной среде с конца XVIII на протяжении XIX века была хлопчатобумажная ткань — кумач и кумачовые ситцы с разнообразными, напечатанными по красному фону рисунками. Производство кумачей осуществлялось сложным, древним по происхождению способом окраски растительными красителями из корня марены; рисунок на красный фон наносился также весьма не простым методом вытравной печати (когда печатная краска разрушала цвет фона и образовывала на этом месте новый цвет). Высокий уровень технического исполнения и оригинальность орнаментов принесли русским кумачам мировую известность. Большая заслуга в формировании стилистических особенностей русских кумачовых ситцев принадлежала крупнейшему кумачному предприятию, которым владели купцы Барановы.

«Полную сенсацию производили изделия фабрики Барановых. Ее ситцы и кумачи так и играют своими прекрасными цветами и тонкими рисунками. Не заметит изделий этой фабрики невозможно входящему в русский отдел», — говорилось в репортаже со всемирной выставки в Антверпене 1886 года.

С начала основания фабрики в 1846 году за семь десятилетий ее работы было выпущено море кумачовых ситцев, расплывавшееся по всей стране от северных губерний до районов Средней Азии. В советское время предприятие стало называться комбинатом им. III Интернационала. Одежда из кумача, платки, метровые

ситцы есть почти в каждом краеведческом музее. Коллекция, находящаяся на комбинате им. III Интернационала, наиболее полно и последовательно представляет историю этого типичного и хорошо развитого предприятия.

Когда впервые знакомишься с экспозицией музея, неизбежно попадаешь во власть буйного цвета, где тональность задает ярко-красный. Эмоционально-возвышенное восприятие красного цвета отражено в русском языке. Слова, обозначающие алый цвет, — червленый, багряный, красный, пурпурный — имели также смысл — дорогой, драгоценный, красивый, прекрасный, достойный, богатый. Узор на кумачах еще выше поднимает их праздничный настрой. Рисунки создавались чистыми, почти спектральными цветами: ярко-желтым, светло-зеленым и голубым. К ним добавлялись в небольших количествах ахроматические белый и черный, иногда серый, придавая узору законченность и графическую четкость.

Полный набор всех этих цветов составлял устойчивую гамму, которая оказалась удивительно емкой. В ее рамках было создано множество узоров метровых ситцев и платков. Разнообразие достигалось за счет применения цветных контуров, вариантов раскладки пятен, некоторых текстильных приемов, например, «пико» цветными точками. Из-за трудности печати часто использовался неполный набор цветов.

При частичном выборе цвета фона при вытравной печати получался розовый рисунок. Этот технологический эффект был превращен в замечательное выразительное средство в кумачовых узорах. Печатники на фабрике добивались того, чтобы сила розового цвета составляла полутон или скорее четверть тона фонового красного цвета. Рисунок такого цвета создавал впечатление второго слоя, при определенных композициях напоминал ответ от основного узора, эхо. Зритель невольно подозревает здесь более сложную, чем у простого ситца, фактуру ткани. Кумачи с таким узором очень напоминали модные в то время шелковые однотонные материи с тканым рисунком, называемые штофами. Судя по вертикальной направленности изображений, масштабу мотивов, их декоративности, можно предположить, что они использовались так же, как обивочные штофы, — для стен и мебели. Близкая природным формам трактовка цветочных форм, отсутствие натурализма, графически ясная, чаще штриховая проработка мотивов соответствуют такому назначению ситцев. Особенно эффектно полосатая ткань. Четкий размеренный ритм черных полос с красными букетами

сочных цветов, листьев и ягод оттеняется и смягчается розовым рисунком на промежуточных красных полосах. Строгость контрастов в цвете и рисунке, уравновешенность всех частей орнамента свидетельствуют о высокой культуре декоративных тканей во второй половине XIX века.

Своеобразную трактовку в кумачовых ситцах получили типы узоров, привнесенных в русское ситцепечатание еще со времен амира. Мотивы корзин с фруктами, гирлянд цветов, винограда, изображения шнуров с тяжелыми кистями, звезд, детально прорисованных крупных цветов и букетов имеют пышный характер и организованы в монументальные композиции. Эти декоративные ткани печатались в один-два цвета, но яркий фон придавал данным рисункам чрезвычайную эффектность и величественность. Такие ситцы, скорее всего, можно представить во внутреннем убранстве купеческого дома, где всегда подчеркивалось процветание хозяина.

В пунцовом ситцепечатании складывался тип орнамента, характерный только для русских кумачей. Трактовка растительно-цветочных мотивов, плоскостной принцип организации узора сближают их с народной набойкой. Цветы в кумачовых ситцах поражают особой декоративной обобщенностью. Распределение цветных пятен в таком цветке обозначает не окраску одного растения, а создает образ красочности сада во время цветения. В одном мотиве встречаются голубые, зеленые, красные, серые, двухцветные, полосатые лепестки. Плавные контуры стремятся к закругленности, замкнутости, части узора — к симметрии. Так же как в народной набойке, волнообразные линии веток передают бесконечное движение роста. Все это заставляет воспринимать цветок как поэтический образ цветущего мира. В других тканях мера конкретности такова, что можно узнать некоторые цветы. Как правило, это распространенные, хорошо знакомые и любимые в народе василек, колокольчики, лен, маки, купавки. Иногда с растительными мотивами соседствуют фантазийные формы, причудливые ветки, вносящие в узор ощущение сказочности. Все мотивы объединены плоскостным решением орнамента. Цветы, листья изображались без светотеневой моделировки. Если в узор попадала роза, ее сложный объем пытались передать плоскостно, обозначая по-разному освещенные лепестки разными цветами, обходясь без полутонов. В букете цветы располагались так, что ни один не закрывал другого, они как бы раскладывались на поверхности. Фон воспринимается не как пространство, второй план за букетами, а как самостоятельный орнаментальный элемент. Его красный цвет органично входит также в узорочные разделки почти каждого мотива.

Помимо самых распространенных цветочно-растительных мотивов в узоры ситцев и платков включались мотивы так называемого «боба», «огурца», некогда пришедшие в русскую набойку из Персии. В ор-

наментах кумачовых ситцев нашло продолжение традиционное обращение к Востоку в русском декоративно-прикладном искусстве. Заимствованные узоры получали на русской почве новую трактовку сообразно с национальной орнаментальной системой. В пунцовых ситцах замкнутые плавные очертания «бобов» соседствовали с цветочными мотивами. Два разных мотива украшали и дополняли друг друга. Цветок приобретал большую условность, «боб» превращался в листок этого цветка, в сказочную ветку. Рисунок строился аналогично тому, как набирался букет в цветочных орнаментах. Своеобразное понимание узора русскими сказало и в композициях, состоящих целиком из этих красивых динамичных форм.

Показательно, что на международном рынке кумачовые ситцы ценились именно за национальный характер рисунков.

Рисунки кумачовых ситцев входили в ансамбль костюма вместе с узорами ручного ткачества, вышивки, бисерного плетения. Устойчивые принципы их орнамента соответствовали общей системе декора. Покупные фабричные ткани, тесьма, ленты, нитки для ручного ткачества и вышивки в 70-е годы XIX века стали окрашивать новыми химическими красителями. В кумачовом производстве натуральные краски также сменил химический ализарин. Его цвета отличались по сравнению с прежним еще большей яркостью и чистотой.

Музей комбината им. III Интернационала имеет прекрасные образцы ализариновых платков и тканей, как они стали именоваться по названию красителей.

Красные узорные платки как неотъемлемая часть одежды широко использовались в городе и деревне, зачастую оказывались главным украшением женского костюма. В кумачовых платках продолжались богатые традиции оформления национальных головных уборов.

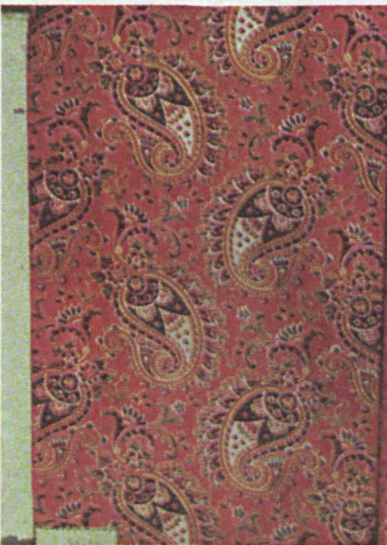
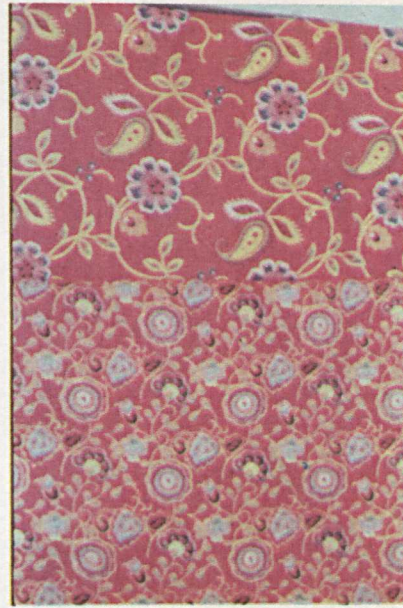
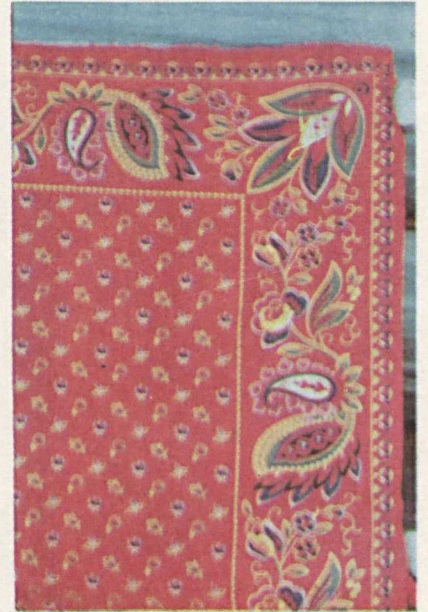
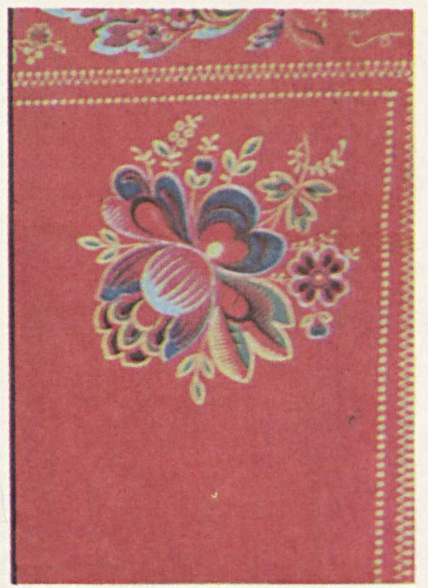
Рисунок поля мог повторять рисунок метрового ситца. Узор платка нередко перекликался с другими частями ситцевой одежды.

Многие узоры платков и ситцев получили дальнейшее развитие в советское время. Ализариновые ткани и платки, выпускаемые на фабрике в 20—30-е годы, пользовались большим спросом.

В настоящее время на комбинате им. III Интернационала воссоздается облик ализариновых ситцев современными красителями в технике вытравной печати, на основе их орнаментов создаются новые рисунки.

Собрание кумачовых ситцев и платков представляет для коллектива фабрики конкретный живой интерес. Коллекция не только хранит в себе замечательные образцы кумачей и узорных ситцев, но вдохновляет и учит художников при создании современных рисунков для тканей.

И. Нестерова



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

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

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

Художник номера Крылова Н. Л.
Худ.-техн. редактор Алипова О.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотомонтажи Холин В. Н.
Фотографы: Онанов С. И.
Хабаров В. В.

На обложке:
Г. Кретьова
Декоративные вазы.
Керамика.
Москва

©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 06.07.84
Подписано в печать 08.08.84
А09764
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,673
Тираж 37 000. Зак. 1999
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном
комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли.
129243 Москва, Мало-Мо-
сковская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 9 (322). 1984
Основан в 1957 году

В номере

1 К 70-летию Великого Октября

Искусство Советского Таджикистана

4—27 Посвящается 35-летию образования
Германской Демократической Республики

Улица для пешеходов

Вилли Зитте — художник монументальной темы

Магдебургская коллегия художников-
витражистов

Мейсен. Тайна голубых мечей

Старая площадь немецкого города

28 Народное искусство

История и проблемы промысла: Холуй

О молодых художниках Холуя

32 Художественная жизнь страны

Вторая выставка «Московская керамика».
Осмысление опыта

38 Мнения, суждения, споры

Образ жизни — образ среды

41 Музеи

Театр древнерусской архитектуры

45 Рецензии

46—47 Газета «ДИ»

48 Страница коллекционера

Кумачовые ситцы

И. Нестерова