



Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9
 тел 229-19-10
 229-68-45

Ежемесячный журнал Союза художников СССР 5(138) 1969

Год издания тринадцатый.

В номере:

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Ред. коллегия:	Антонов О. К. Быков З. Н. Василенко В. М. Давыдов Ю. Н. Дудене М. А. Кантор К. М. Круглов Г. Г. Крюкова И. А. Кума Х. Р.
Худож. редактор	Курбатов Ю. К. Левашова А. А. Литовченко И. С. Луппов Н. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Тальберг Б. А. Толстой В. П. Федоров-Давыдов А. А. Хан-Магомедов С. О. Цицишвили Д. Н. Чекалов А. К. Шушканов Д. Н.
Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазьянц С. Б. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Савицкая В. И. Шкаровская Н. С.
Макет и обложка Техн. редактор Фотохудожник Фото	Курбатова Ю. К. Штейнер Л. М. Кочетов Г. И. Халаминского Ю. Я. Михайлова Г. М. Зимноха С. Б.

Вьетнам. Искусство жизни

13

Предметный мир у Достоевского

В. Кантор

16

Благоустройство заводских территорий

О. Бутаев

21

Ландшафт и светильник

Е. Балакшина

25

Прялка-«терем»

В. Фалеева

28

Шрифт русского классицизма

Ю. Герчук

32

Парк-памятник (к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина)

О. Туберовская

35

Будущее Кускова

С. Базазьянц

37

Вьетнам. Искусство жизни (продолжение)

46—52

Хроника

52

Страница коллекционера

Редкий памятник древнерусского искусства

С. Есаян,
 С. Ямщиков

А 03381. 21.V.1969 г.
 Бумажных листов 3,25.
 Учетно-издательских листов 9,2.
 Условных печатных листов 8,49.
 Печатных листов 6,5.
 Зак. 5550. Тир. 17 940.
 Цена 1 р. 20 к.
 Индекс 70240.

Московская типография № 5
 Главполиграфпрома
 Комитета по печати
 при Совете Министров СССР.
 Мало-Московская, 21.



Братский привет мужественному
вьетнамскому народу, ведущему
героическую борьбу против агрессии
американского империализма,
за свободу и независимость
своей родины!

Из Призывов ЦК КПСС к 1 Мая 1969 года.

546765

Шестой год слово «Вьетнам» не сходит
с газетных полос, и лишь недавно это
слово перестало для нас (если речь идет
о ДРВ) обязательно ассоциироваться
с ежедневными разрушениями и числом

Читальный зал



Вьетнам. Искусство жизни

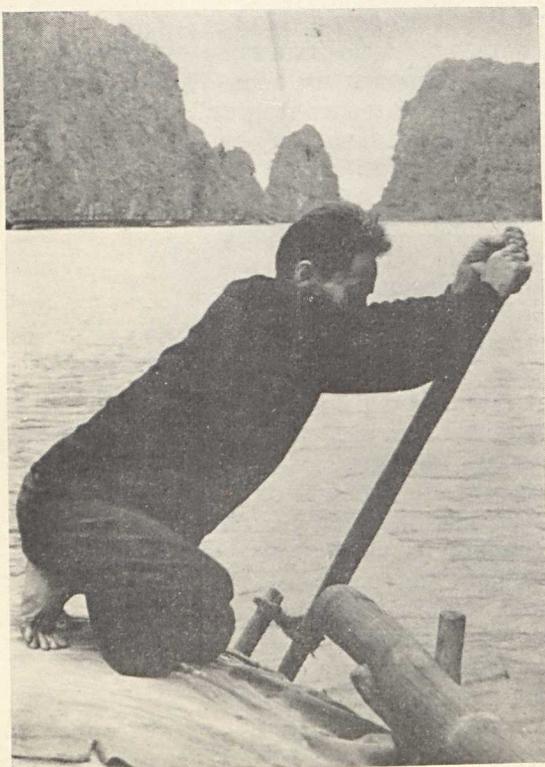
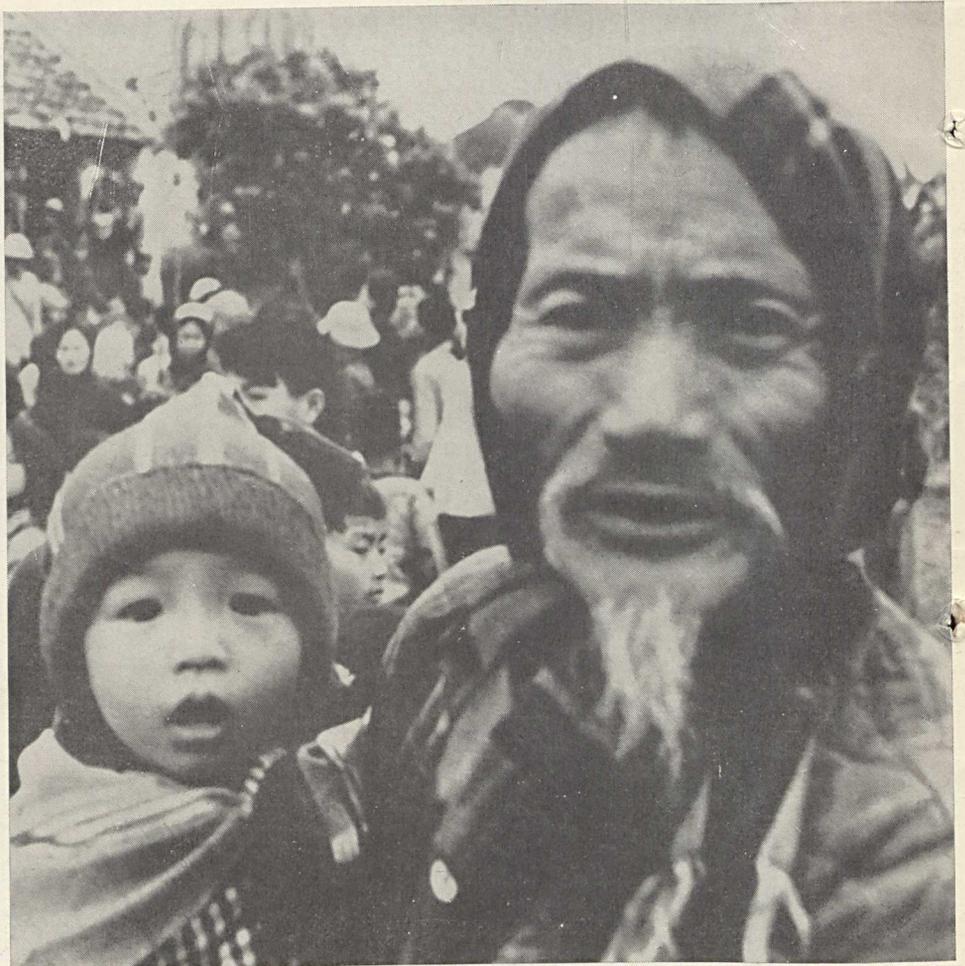
Искусствовед и журналист
Юрий Халаминский по командировке
Союза художников СССР месяц провел
в Демократической Республике Вьетнам.
Публикуем его фотографии и запись
рассказа о пребывании во Вьетнаме.

сбитых американских самолетов. Но пока воюет Юг, пока война во Вьетнаме продолжается, Север остается на военном положении, и иначе быть не может. Газетные полосы приносили нам образ истерзанной взрывами земли, разрушенных зданий, множества убитых, и время от времени невольно возникал вопрос: каким образом там, во Вьетнаме, продолжается жизнь, что осталось, сколько может выдержать этот едва получивший передышку после 1954 года народ?

И снова, как в восьмилетней борьбе против французского экспедиционного корпуса, вьетнамский народ доказал, что он непобедим, что сражающаяся страна продолжает жить полнокровной жизнью; своей борьбой вьетнамский народ заново раскрыл содержание многих прекрасных слов, потерявших краски от частого употребления. Жизнь и борьба — для Вьетнама одно и то же, а прекрасная земля Вьетнама восстанавливается объединенными усилиями природы и людей.



Можно было разрушить бомбами и ракетами недавно построенные здания из кирпича и железобетона, и, неся огромные потери, американская авиация в большинстве случаев справилась с этой стратегической задачей, ведя систематическую охоту на каждое крупное здание. Можно было разрушить то, что построили вьетнамцы — выпускники советских институтов и политехникумов стран народной демократии, выполнявшие задачу создания в своей стране современной промышленности, современного городского быта. Но никакими бомбардировками нельзя приостановить помощь Вьетнаму со стороны социалистических стран, и самые современные бомбардировщики и ракетоносцы бессильны против



развертывания вьетнамского традиционного полукустарного, полуремесленного производства, снабжающего страну предметами первой необходимости. В каменоломнях киркой крушится камень для ремонта непрерывно разрушаемых авиацией и непрерывно, каждую ночь, восстанавливаемых дорог. В этих же каменоломнях бесконечно терпеливые люди готовят материал для восстановления разрушенных зданий, и тоненькие вьетнамские девушки несут этот камень в бамбуковых корзинках на коромыслах многие километры — столько, сколько надо. Привычка носить на плече большие тяжести выработала у них удивительную походку: скользящую, неслышную, танцевально красивую. Обычная группа девушек, несущих корзины, для непривычного взгляда представляется исполненным артистизма ритуальным шествием, и нужно взвесить корзину в руке, чтобы почувствовать всю удивительность этой кажущейся легкости движений.

Авиация не смогла справиться с бамбуковыми зарослями, а бамбук по-прежнему используется вьетнамцем тысяча и одним способом. Из бамбука плетут корзины, в которых носят камни и патроны. Расколотый вдоль, ствол бамбука превращается в коромысло. Из бамбука за несколько часов возводят дома на высоких столбах, где полом служат бамбуковые циновки, свободно уложенные по балкам. Эти полы не нужно подметать — весь сор просыпается через ячейки плетения; собственно, только на этих циновках и можно спать при влажном климате Вьетнама, поскольку европейская постель мгновенно превращается в горячий компресс. Из бамбука плетут огромные блюда, на которых хранится



сваренный впрок рис, из бамбука делают паруса джонок, скользящих среди десяти тысяч островов, островков и скал между Канфа и Хонгай. Сотни этих скорлупок горели и шли ко дну от огня сверху, от которого некуда укрыться, но сотни других продолжали развозить грузы с Хайфонского рейда по всему побережью, которое станет когда-нибудь крупным международным курортом.

На протяжении всей своей истории народ Вьетнама сражался за независимость, передавая эстафету борьбы от поколения к поколению, считая ситуацию освободительной войны столь же естественной, как швейцарцы считают естественной ситуацию мира.

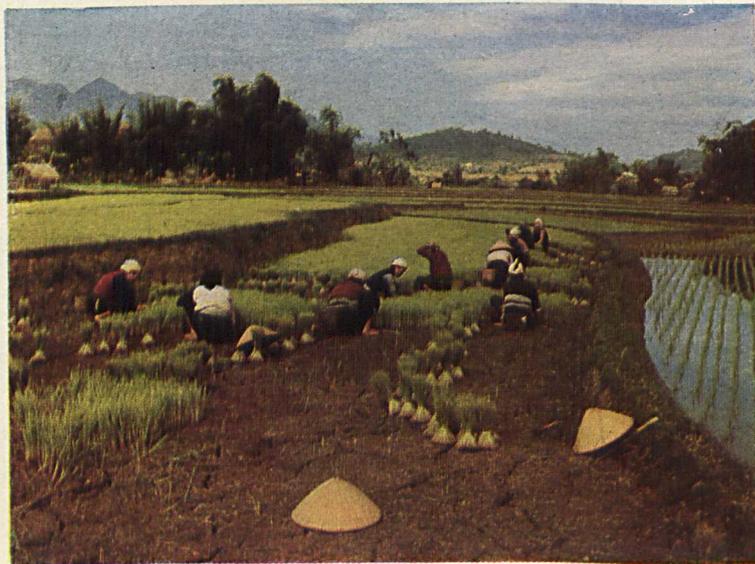
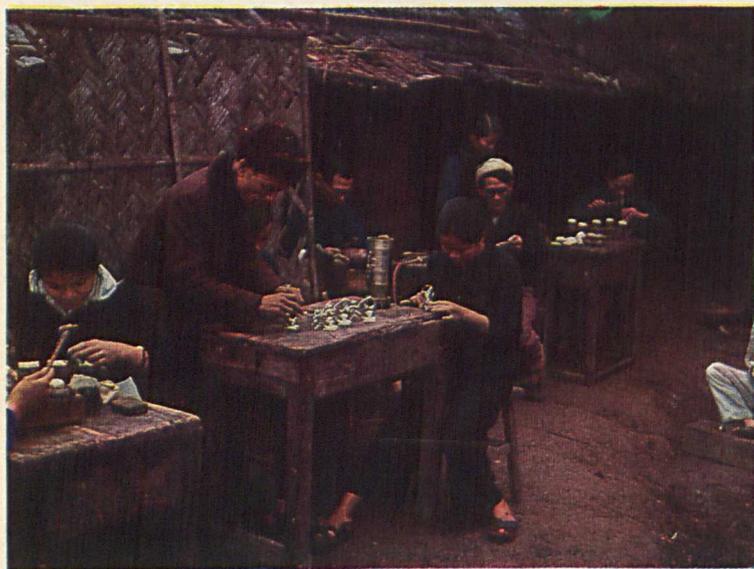
Поэтому, когда на вопрос — сколько лет они могут еще воевать? — вьетнамцы отвечают: сколько понадобится, они знают, что говорят. Французы убедились в этом задолго до Дьенбьенфу. Американцы раньше или позже будут вынуждены сделать аналогичные выводы.



Фотография играющих детей обычно вызывает привычную, ни к чему не обязывающую улыбку. Это почти обыкновенные дети, отличающиеся от своих сверстников лишь тем, что они совсем недавно начали играть при солнечном свете, — они спали, играли, учились в душной темноте ушедших под землю детских садов.



Похожие на колеса гигантского велосипеда ажурные сооружения (естественно, из бамбука) перекачивают воду на плоские террасы рисовых полей. Там,



где нет смысла ставить такое колесо, воду переливают вручную черпаком, и несмотря на разрушенные дамбы и воронки, изрывшие плоское дно плантаций, риса производится все больше—Вьетнам—единственная страна Юго-Восточной Азии, в которой нет голодных. Люди, сажающие рис, люди, убирающие рис, работали, не снимая винтовок, — сейчас они оставляют их на краю поля. Во Вьетнаме не было и нет четкого деления на армию и не-армию, и отряды самообороны оказались достаточно серьезным противником для современной авиации. Большая часть из трех с лишним тысяч сбитых над Вьетнамом самолетов врезалась в мягкую почву рисовых полей. Отряды самообороны защищали рис,



дороги, склады, пагоды и несколько специфические объекты монументальной пропаганды. Архитектура удивительно правдива: традиционный дракон китайских пагод приобрел во Вьетнаме не свойственное ему первоначально мягкое выражение физиономии, изменил очертания гривы, приблизившись к очертаниям ажурных древесных крон. Архитектура правдива, и сохранные здания французских дотов, компактные, глядящие амбразурами на все стороны света, представляют собой отличное наглядное пособие по истории колониализма, точно передавая самоощущение тревожно сбившихся в них солдат экспедиционного корпуса.

Американские самолеты падали на рисовые поля, и вьетнамцы не могли позволить пропасть зря такой массе ценного металла: на этом сырье возникла целая система кустарного производства, которое обшивку самолетов превращает в посуду, утварь, украшения и сувениры.



Сувениры, изготовленные из остатков «В-52», «F-101» и прочего лома цветных металлов, несомненно, не обладают самостоятельными художественными достоинствами. Впрочем, они на это и не претендуют — это специфическая, возникшая во Вьетнаме форма агитационного искусства, где гораздо важнее, из чего сделан предмет, чем его стилистическая определенность. Все, что не используется в централизованном порядке, находит применение на местах: кусок тяжелой бомбы исполняет роль гонга, контейнеры из-под шариковых бомб используются в качестве емкостей. Однако разбитые французские танки, так же как целые французские доты, остаются в неприкосновенности как памятники. Сбитых



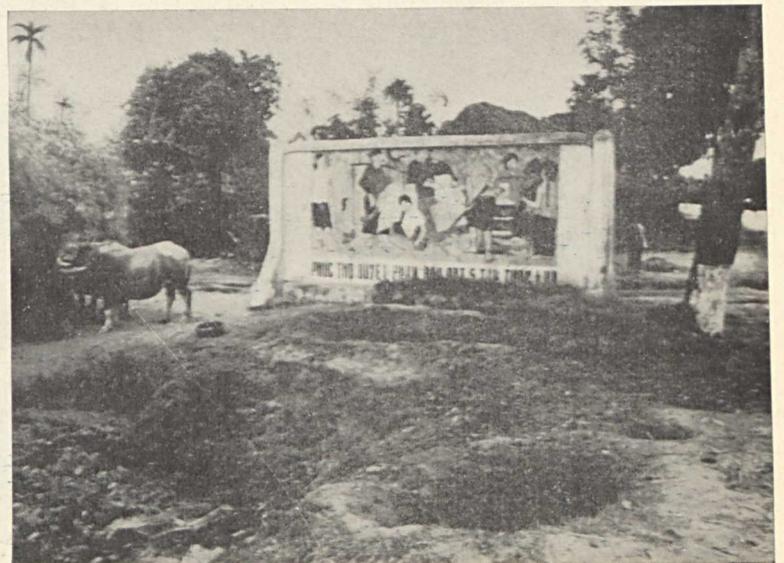
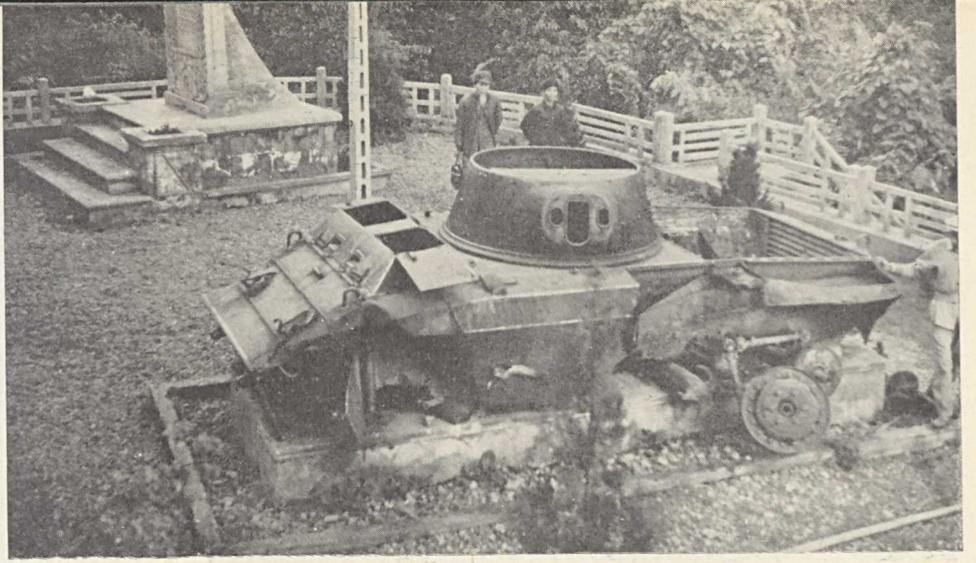
американских самолетов слишком много, чтобы они заслуживали превращения в памятники; их провозили по улицам Ханоя, экспонировали на выставках и затем пускали в дело.

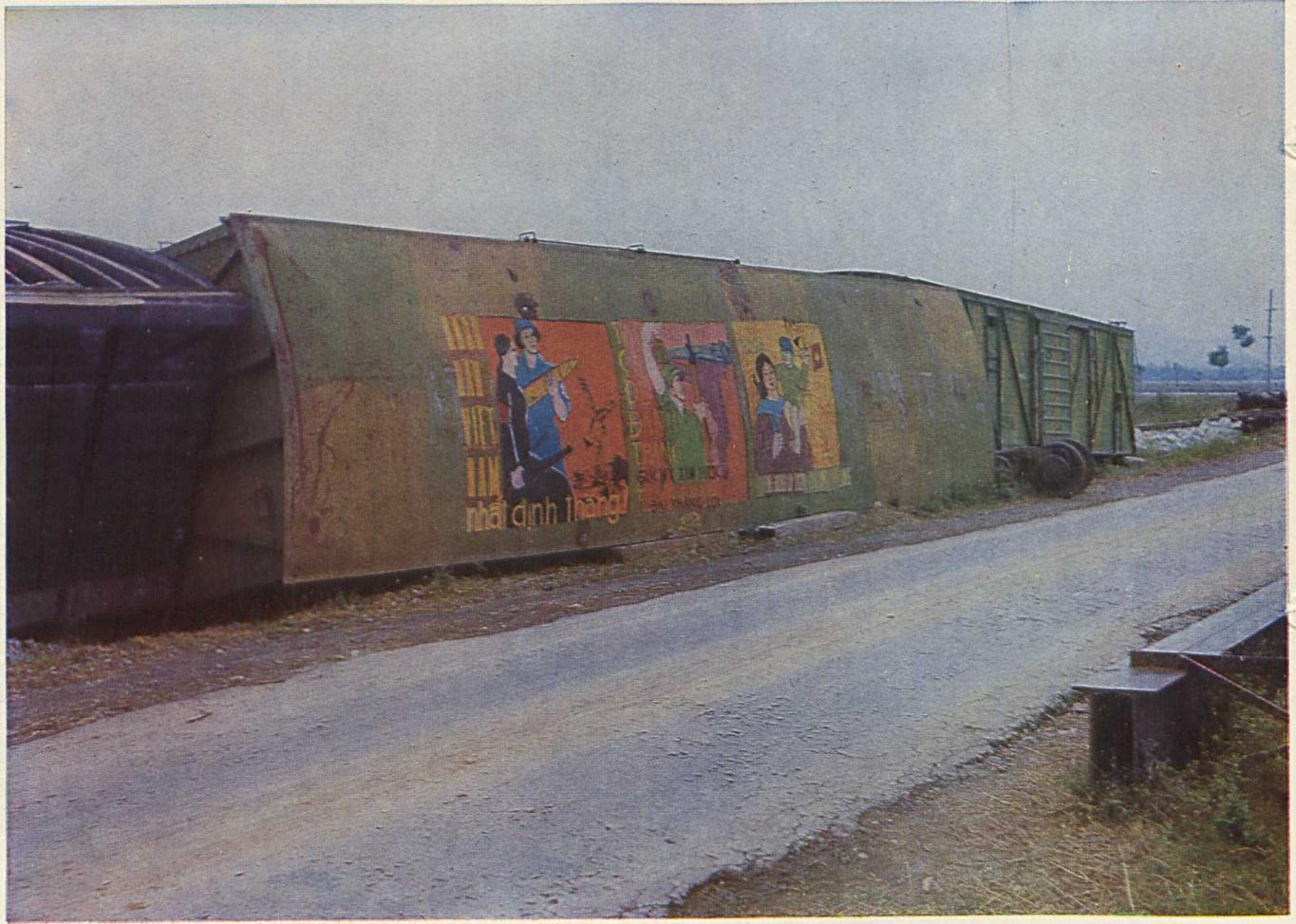
В деревнях не было каменных зданий, да они вряд ли смогли бы уцелеть, фанера дефицитна, больших листов бумаги не хватает. У дорог, у водопоев для буйволов, у мест, где складывают рисовую рассаду, возникли оштукатуренные стенки. На этих стенках освобожденные от полевых работ крестьяне, умеющие рисовать, пишут плакаты и объявления, забеливают и пишут снова. Условия непрерывных бомбежек и обстрелов с кораблей (на побережье) создали новую форму пропаганды средствами монументального искусства.

Стенки, стоящие вдали от жилья, стали центрами общения, центрами общественной жизни деревни. Любительская архитектура стенок, характер изображений, цвет и композиция, если



их рассматривать отдельно от времени, места и роли, кажутся мало интересными, но здесь профессиональные критерии не работают: это искусство содержания, представленное в чистом виде и выполняющее свою задачу.





Поле для плаката-росписи становится все: стена случайно сохранившейся фермы, стена разрушенной ракетами пагоды, крыша опрокинутого взрывной волной железнодорожного вагона; специальные щиты для плакатов, написанных профессиональными художниками, встречаются довольно редко. По всей стране стоят скрытые в тени деревьев маленькие, скромные памятники героям освободительной войны 1946—1954 годов. Климат разъедает штукатурку, и памятники приходится постоянно подновлять. Собственно, в европейском смысле эти скромные сооружения нельзя назвать памятниками — это скорее памятные стелы, существующие в нескольких вариантах. Они фактически не обладают



формой, осознанной как художественная и общедоступное искусство содержания, ясное и строго функциональное. Редкие попытки нарушить эту традицию оказываются очень подражательными. Памятников героям и жертвам последних пяти лет почти нет, а их будет много, и почти наверняка они будут такими же памятными знаками нескольких традиционных типов, и, наверное, это правильно, потому что будничность героизма для вьетнамцев совершенно естественна. Плакатов мало — ведь далеко не все (особенно в отдаленных районах национальных меньшинств) умеют читать, и Вьетнам продолжает античную традицию агитации и пропаганды. Десять-двенадцать печатных плакатов подвешены на палочке, как листы перекидного календаря, и девушки, пересказывающие и интерпретирующие содержание плакатов речитативом, стихами или песнями, выполняют роль толкователей сжатых и поэтому абстрагированных текстов, переводчиц



этих текстов на близкий крестьянам поэтический, образный язык. Удивительно цельный и достойный обряд передачи информации!

Поле для плаката-росписи становится и крыша разрушенного здания — все, что является достаточно большой и однородной поверхностью, все, что можно заставить служить. Вся эта масса зрительной информации адресована одинаково цельным независимо от образования людям, к которым не применимо слово «оптимизм», потому что оно слишком легковесно по сравнению с их спокойной уверенностью в том, что они делают именно то, что нужно делать. К ним не применимо слово «строгость», потому что они доброжелательны и обладают неистребимым

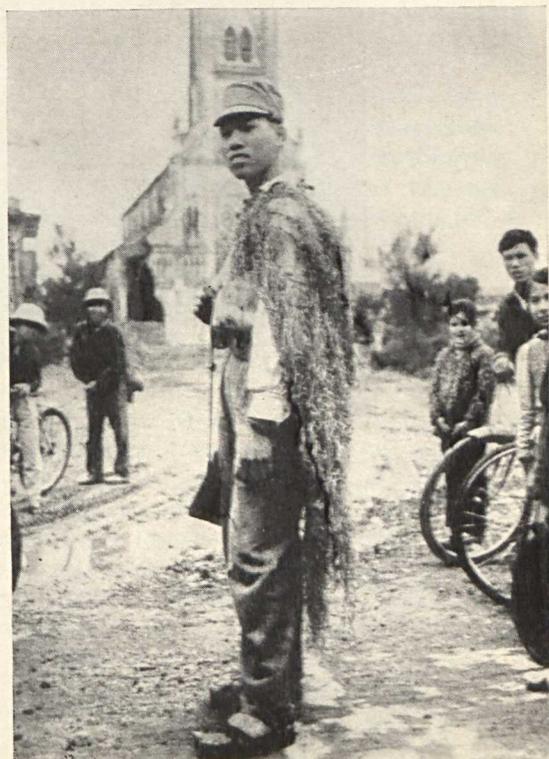
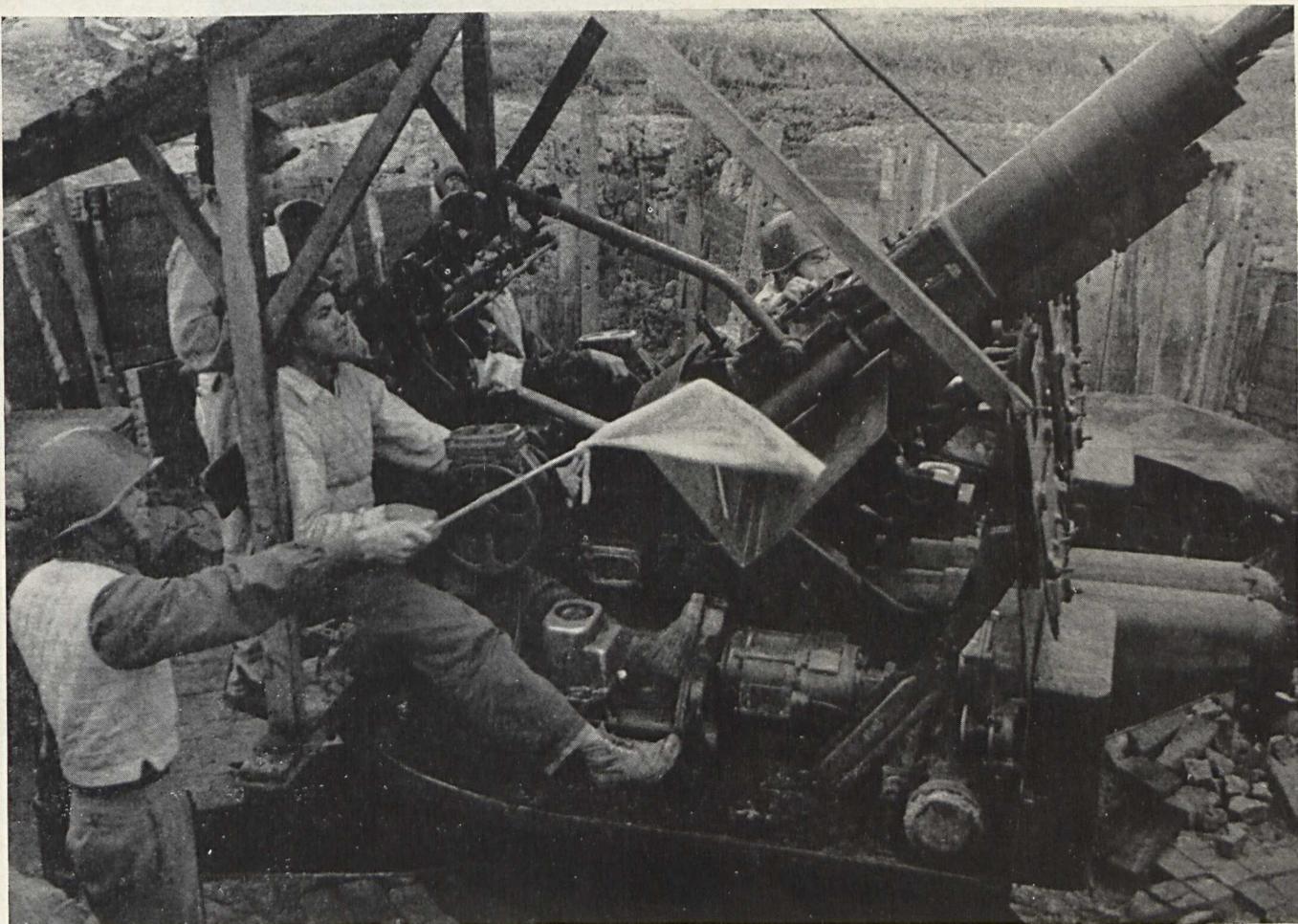


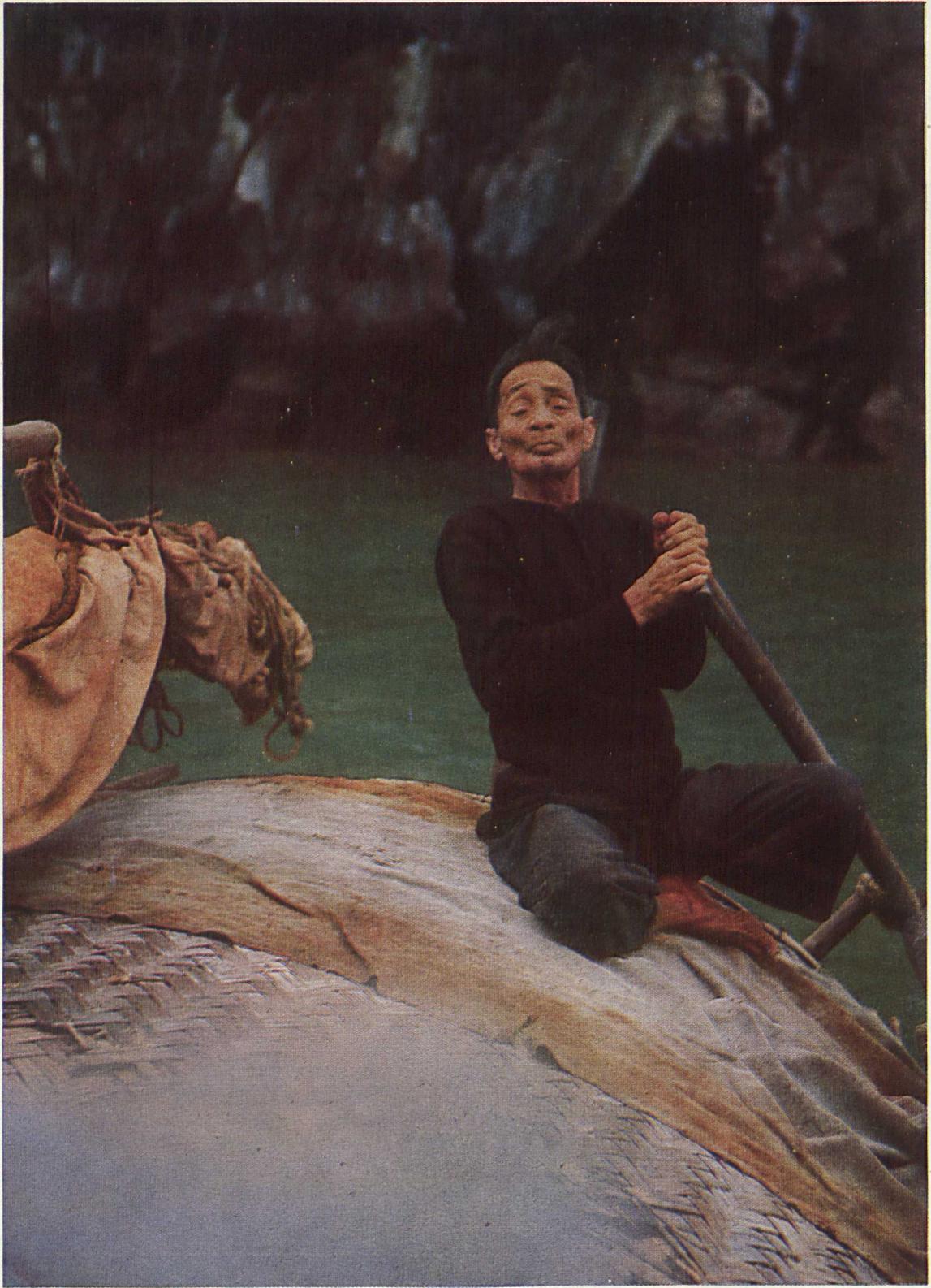
чувством юмора, и наверное, четверо из каждых пяти пишут стихи. К ним ко всем лучше всего подходит слово «достоинство»: к солдатам, которые не то чтобы незнакомы со страхом, но относятся к смерти, как к совершенно естественному делу; к местному руководителю, ветерану боев с французами, к сельскому учителю, к деревенским мальчишкам, которым каждый белый сначала представляется сбитым американским пилотом, а потом они будут широко улыбаться, узнав, что перед ними «лин-со» — советский человек. Даже субтропическая зелень не сразу затягивает края воронок от бомб большого калибра, и мягкая, синеватая сквозь влажный воздух масса растительности местами вспорота рыже-красными откосами. Новые развалины через несколько месяцев становятся похожими на старые руины: разбитая пагода, голубоватая дымка зелени, вода, быстро заполняющая каждую ямку, и краснозем, — все это сейчас, когда в небе нет чужих самолетов,



выглядит почти кощунственно красиво и даже мирно. И именно поэтому, имея основания не доверять успокаивающей тишине, зенитчики Ханоя (американцам пришлось признать, что противовоздушная оборона Ханоя не имеет себе равных в истории) и других городов круглые сутки находятся в готовности номер один.

Продолжение на стр. 37





Предметный мир у Достоевского

В. Кантор

Вещи у Достоевского? Помилуйте! а разве рисует этот писатель вещи? разве есть у него чувство телесности, такое, чтобы вещь ожила, чтобы у нее появился объем, цвет, грани, запах, форма, наконец?!

В самом деле — Достоевский, пожалуй, вовсе не склонен обращаться к предметному миру. Помним ли мы, как одевался, ну, скажем, Раскольников? Помним ли мы, что за комнатенка была у него? Вряд ли. Осталось в душе только общее ощущение бедности, в которой жил он.

И так у Достоевского всегда. Двумя-тремя штрихами Достоевский рисует общее материальное состояние героев, не вдаваясь в детализирование. Или, если уж он уцепится за какую-нибудь вещь, то вырастает она в символ человеческой жизни. Оторвавшаяся пуговка Макара Девушкина («Бедные люди»); шляпа Раскольникова, в которой он идет «пробу делать»; зеленый драдедамовый платок, общий семейства Мармеладовых, которым Сонечка Мармеладова завернулась, первый раз с панели прийдя («Пришла и прямо к Катерине Ивановне, и на стол перед ней тридцать целковых молча выложила. Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой драдедамовый зеленый платок (общий такой у нас платок есть, драдедамовый), накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать, лицом к стенке, только плечики да тело все вздрагивают...»), и в тот же платок завернулась Катерина Ивановна, жена Мармеладова, бросившись правду искать («Преступление и наказание»). Жизнь Мармеладовых безысходна и словами до конца не выразима, ее трагедия порой уже вне человеческого разума и выражения. Именно об этом и говорит нам появление вещи, зеленого драдедамового платка.

И все же, как правило, материальная, вещная деталь у Достоевского отсутствует.

А ведь странно это. Ведь вышел же этот писатель из гоголевской школы — с ее любовью к чувственной, осязательной стороне вещи, умением, нарисовав вещь, тем самым полностью очертить и ее владельца. А у Достоевского это нежелание выписать вещь перешло в какую-то особенность его поэтики.

И исследователи неоднократно это замечали. Вот и Бахтин пишет: «У Достоевского нет объективного изображения среды, быта, природы, вещей, то есть всего того, что могло бы стать опорой для автора». Действительно, нет. Поэтому-то, кстати, так трудно инсценировать или экранизировать его. У зрительного образа природа все же иная, нежели у словесного. И даже самый мистический и символический зрительный образ неминуемо резко материален, конкретен. Пытаясь быть адекватным образу литературному, он часто просто извращает его.

Но Бахтин делает дальше любопытнейшее наблюдение: «Многообразнейший мир вещей и вещных отношений, входящий в роман Достоевского, дан в освещении героев, в их духе и в их тоне». То есть, не вещи, как бывало раньше и как есть и ныне, поясняют и проясняют нам героев, а сами герои занимаются тем, что рассуждают о вещах, о наличествующих и грядущих вещных отношениях, а уж автор корректирует и комментирует эти отношения его героев к миру вещей, вещному миру.

Однако договорились! Начали с констатации факта, что вещей у Достоевского почти и нет, а кончили утверждением, что проблема «люди и вещи» едва ли не центральная в его творчестве. И вместе с тем все верно. Ведь уже само отсутствие вещи в прямом слове автора

должно насторожить. Может, отсутствие это не случайно? Что же касается «центральной», то это тоже особенность Достоевского, у которого всякая проблема и есть центральная, потому что не решается без решения всего комплекса его мировых проблем; таким образом, одна проблема тянет за собой все и обогащается за их счет. Итак, первое. Случай простейший — когда вещь появляется в слове самого Достоевского*.

«Петр Петрович состоял на линии жениха. Все платье его было только что от портного, и все было хорошо, кроме разве того только, что все было слишком новое и слишком обличало известную цель. Даже щегольская, новехонькая, круглая шляпа об этой цели свидетельствовала: Петр Петрович как-то уж слишком почтительно с ней обращался и слишком осторожно держал ее в руках. Даже прелестная пара сиреневых, настоящих жувеневских перчаток свидетельствовала то же самое, хотя бы тем одним, что их не надевали, а только носили в руках для парада. В одежде же Петра Петровича преобладали цвета светлые и юношеские. На нем был хорошенький летний пиджак светло-коричневого оттенка, светлые легкие брюки, таковая же жилетка, только что купленное тонкое белье, батистовый самый легкий галстучек с розовыми полосками, и что всего лучше: все это было даже к лицу Петру Петровичу».

Вот ведь как! Какое, однако, подробное описание... И тут можно проследить одну закономерность, весьма любопытную. Вещи появляются у любого в общем-то писателя, чтобы определить хоть отчасти героя, его внешний и внутренний мир, его привычки и склонности; вещь, как правило, с человеком неразрывна, человек просто не мыслится вне вещи, вне предметного мира. Так у любого писателя, но не у Достоевского. Вещи у Достоевского не проясняют человеческие качества героев, а заменяют, замещают их. Так, отсутствие истинной влюбленности у Лужина заменяет его жениховский костюм, представляющий влюбленность, имитирующий ее. Вещь выступает как своеобразная маска, скрывающая не присутствие каких-либо свойств человеческих, а именно их отсутствие. То есть появление вещи означает минус человеческое героя или минус человечность какой-либо ситуации (детальное, вещное описание комнаты старухи-процентщицы после убийства).

Продолжая ту же мысль, мы поймем и что такое вещь-символ. Начнем с портрета Раскольникова, выполненного достаточно непредметно, абстрактно. «Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу». А в каких — «таких»? Об этом ни слова. Правда, есть несколько слов о шляпе его. Почему вдруг только о шляпе? об одном только предмете? «Шляпа эта была высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону». Шляпа эта не играет роль статиста, дающего фон, она активничает, она метит грядущего преступника, она вынуждает его раскрыться, раскрывает его и вынуждает хозяина даже беседовать с ней. Раскольников бормочет: «Вот эдакая какая-нибудь глупость, какая-нибудь пошлейшая мелочь, весь замысел может испортить! Да, слишком приметная шляпа... Смешная, потому и приметная...

* При анализе поэтики писателя (в аспекте нашей проблемы, естественно) обращаться мы будем к роману «Преступление и наказание», без особых уже об этом упоминаний.

К моим лохмотьям непременно нужна фуражка, хотя бы старый блин какой-нибудь, а не этот урод. Никто таких не носит, за версту заметят, запомнят... главное, потом запомнят, а и улика». Вещь эта метит преступника, античеловека, античеловеческое в Раскольникове. А античеловеческим заражена самая суть героя. И зеленый драдедамовый платок символизирует отсутствие истинных человеческих отношений в мире (и между близкими людьми даже), он появляется всякий раз, когда это отсутствие становится явным. Возможно, предметные краски эти и не осознавались писателем в связи с данной проблемой, — но это тем интереснее. Все ведь это поэтика, которая закрепляет в слове более глубокие пласты миросозерцания художника, чем его порой случайные идеологические высказывания.

Но вот, наконец, третий — важнейший и сложнейший — вариант отношения «люди и вещи» в творчестве Достоевского. Это когда герой размышляет сам о вещах и вещном мире, авторские же рассуждения и соображения даются опосредованно.

Но прежде отметим еще одну особенность. Все герои Достоевского не чувствуют себя неразрывно связанными со своей средой, она для них как бы оболочка, как бы маска. Поэтому все его герои знают обычно несколько социальных состояний (и Раскольников, и Свидригайлов, и тот же Мармеладов даже), не извне, а изнутри знают, испытали. Они не вырастают из среды, напротив, они чувствуют, порой неосознанно, свою чуждость своей среде, мечтают сменить ее, как меняют оболочку, не собираясь при этом меняться внутренне. Поэтому-то они, действуя, меняя среду, и пытаются анализировать окружающий мир: он для них оболочка, а не часть их самих, хотя самому герою подчас может и казаться, что он неразрывен со средой. Раскольников — главный герой, чем же он занят? в каких взаимоотношениях с миром мы его застаем? Раскольников мыслитель, «идеолог», даже художник в душе немножко. Это нам очень важно отметить. И вот, «думая», путем сложных, можно сказать, «эмоциональных рассуждений» Раскольников доказывает себе и читателю, что среда задавила его и, чтобы спастись, он должен принять условия игры, существующие в этой среде. То есть: кругом нищета, бедность, порок, идет свирепая борьба за существование. (Кстати, Писарев, вслед за Раскольниковым, поверив ему, свою статью о романе и назвал «Борьба за жизнь»). И Раскольникову нужны деньги. Не для того, конечно, чтобы делать деньги снова и снова. Деньги нужны ему, чтобы овеществить, сделать реальными, осуществимыми его желания, деньги дадут ему власть в вещном мире, власть над вещами. (Вместе с деньгами он берет у старухи и вещи, но припрятав их однажды, больше к ним не притрагивается. И это хорошо: вещи не замещают его, власть над ними ему не дана; а у старухи-процентщицы эта власть была). Так вот, приходит герой к выводу, что если не завоюет он сразу и быстро себе положения, то и он со всеми своими великими надеждами и возможностями, и мать его, и сестра, готовые за него всем пожертвовать, погибнут. Конечно, можно и на копейки прожить (эту мысль Достоевский ему подбрасывает, и Раскольников ее обсуждает). Но герою чудится, что это тоже гибель: «общество» плюет на людей с копейками, губит их.

— За детей медью платят. Что на копейки сделаешь? — продолжал он с неохотой, как бы отвечая собственным мыслям.

— А тебе бы сразу весь капитал? Он странно посмотрел на нее.

— Да, весь капитал, — твердо отвечал он помолчав. И Раскольников начинает играть по законам того мира, который сам ненавидит. Миру этому оправдания нет ни у Раскольникова, ни у автора, естественно. Но себя-то Раскольников оправдывает: среда, дескать, заела, а против среды не попрешь. Ну, а автор? согласен с ним? тоже оправдывает? Если бы Достоевский поверил герою, то был бы роман размером максимум в одну нынешнюю его первую часть (а не шесть частей с эпилогом вовсе), где была бы мысль о губительности среды, о невозможности вырваться из ее заколдованного круга. (Многие герою поверили, Писарев, к примеру).

А эпоха-то была характерная, самооправданиям героя помогавшая, — век, устанавливавший вещные отношения и старательно в них втискивавшийся, изобилие вещи начиналось... Причем, пока даже не так в реальном мире, как в мире духа, культуры. Стоит вспомнить Золя и всю школу французского натурализма, российских бытописателей вроде Боборыкина. Шел в литературу новый писатель, у которого герой даже не вырастал из среды, а как-то прикладывался к ней, был одной из прочих вещей.

Однако Достоевский «средой» не ограничивается, и расследование поступка (проступка, преступления) Раскольникова продолжается. И вот Раскольников исповедуется Соне, самооправдания сняты в исповеди: «Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор!.. Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить, или не смогу!.. Тварь ли я дрожащая, или право имею...» Не среда губит Раскольникова, а какой-то дефект его личности, строя его души. И вера писателя в возрождение героя основана как раз на этой мысли. Среда может быть какая угодно скверная (каторга), но если человек пробудился, то он в любой среде человеком пребудет. Не среда определяет человека, считает Достоевский. Потому-то, кстати, и нет у писателя изображения предметной среды, потому-то и рисует он **развеществленный** мир, отсюда-то и тянется эта особенность его поэтики.

Ведь даже слово Достоевского и его героев не определено. Не случайно упрекали писателя, что язык его героев не индивидуализирован, не конкретен, что все они говорят примерно теми же словами, что и автор. Но это не от слабости. Слово Достоевского свободно, не связано, не определено, поэтому вовлекает оно в свою орбиту весь мир — от уголовных деяний до глубочайших философских проблем, и все это в структуре одного произведения. А для писателя слово есть самое главное. В слове писателя — первооснова, субстанция его поэтики. Поэтому отсутствие в его слове категории предметности о многом уже может нам сказать.

О том хотя бы, что среда для него преходяща, что она оболочка всего лишь — оболочки меняются, уходят, а Человек остается. Тысячелетиями решительно не меняясь...

Но человеку среда его времени (для каждого свой срок отмеренный — вечность) может казаться незыблемой, и он тогда ей сдается и переходит во временную плоскость бытия. Но и тут не среда губит, а человек сдается. Среда просто замещает человеческие качества, от которых сам человек отказался. В основном,

в главном, в сути она нейтральна по отношению к человеку. Но люди, принявшие за точку отсчета средо своего времени, и весь мир видят только сквозь «среду». «Среда» оказывается маской, оболочкой, скрывающей истину. Достоевский же мечтал о развеществленном человеке, без масок, о мире свободном — о развеществленном мире.

Что это означает? По всей видимости, некий идеал писателя. Идеал будущей жизни («Сон смешного человека» — Достоевский тоже писал утопии). Любопытно абсолютное отсутствие даже малейшего намека на какую-либо детерминированность жизни людей этой счастливейшей из Утопий. Понятие необходимости совершенно исключено из их жизни, и предметный мир у них практически отсутствует. «Они блуждали по своим прекрасным рощам и лесам, они пели свои прекрасные песни, они питались легкою пищей, плодами своих деревьев, медом лесов своих и молоком их любивших животных. Для пищи и для одежды своей они трудились лишь немного и слегка». Вещи не загораживают от них живого мирового космоса, животворящего мира. Они даже «как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслили только, а каким-то живым путем».

Утопия эта, как, впрочем, и все творчество Достоевского, полемична. Полемизирует он с утопиями же, строившими счастье человеческое на материальном изобилии, на жестко расчисленном труде и на науке, которая должна бы строго регламентировать живую жизнь. А вещь, «новая вещь» — так произносилось — должна стать освободителем человека. В двадцатые годы нашего уже века подобная тенденция переросла в реальные проекты переделки мира переделкой материальной среды. Как и в прошлом столетии, проекты эти имели под собой больше реальности, чем идеальные построения Достоевского.

Но эти построения тем и интересны, что позволяют и сегодня не смешивать, не подменять идеал реальностью. А суровые ходы истории, пожалуй, слишком часто выдавались за идеал, за конечную цель. Где можно было увидеть эту техническую реальность, выдаваемую за идеал? В России? Нет, конечно. Даже уже в двадцатые годы XX века не в России надо было искать реальные попытки перестроить мир техникой. Поэтому вполне естественным был интерес к Западу, к его технической и вещистской культуре.

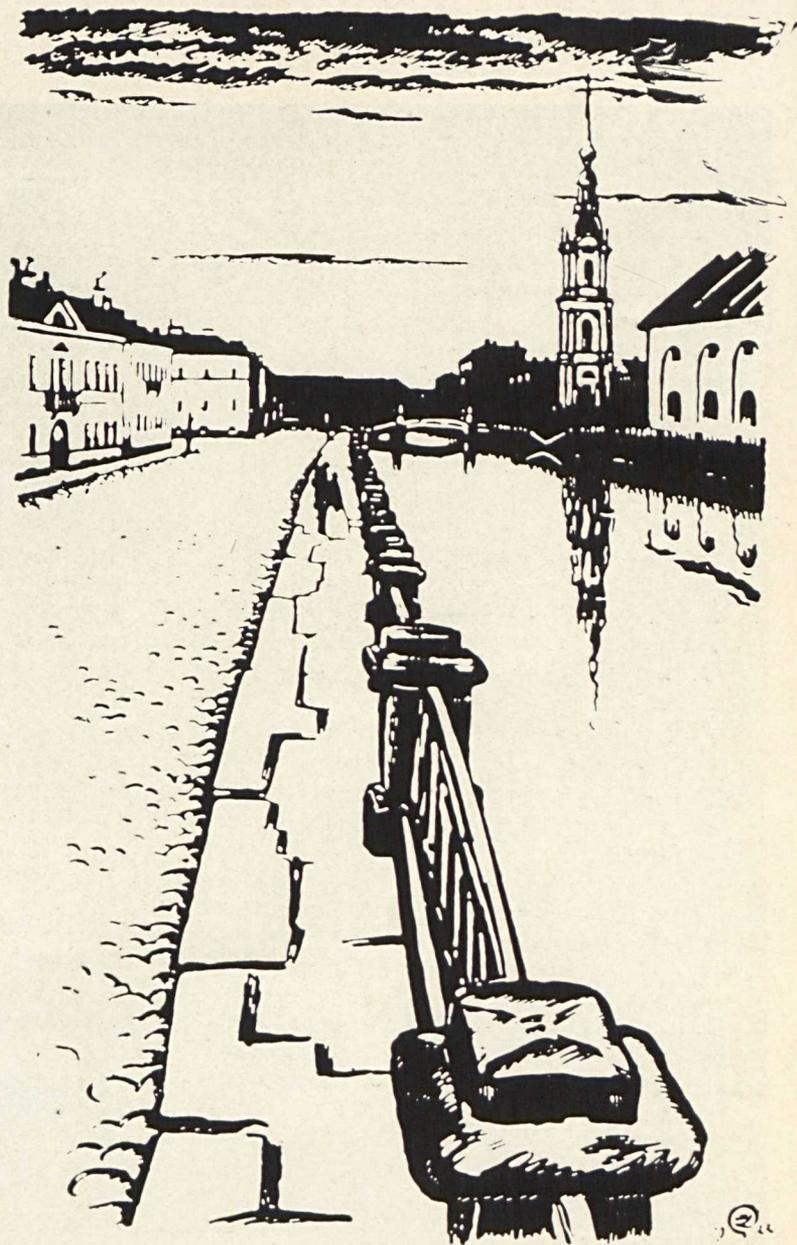
1862 год. Всемирная выставка в Лондоне. Демонстрация величайших по тем временам технических достижений. Тысячи людей притекли сюда поклониться новому богу — технике, вещи. Здесь и Достоевский:

«Да, выставка поразительна. Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира в едино стадо; вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто, что тут победа, торжество. Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы ни были независимы, но вам отчего-то становится страшно. Уж не это ли в самом деле достигнутый идеал? — думаете вы; не конец ли тут? не это ли уж и в самом деле «едино стадо». Не придется ли принять это и в самом деле за полную правду и занеметь окончательно? Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить. Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, пришедших с одною мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то

воочию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо векового духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал...»

Этими словами можно было бы и закончить статью. Но, может, осталось недосказанным, что мы сами сказать хотели? В таком случае — резюме: Достоевский, великий русский писатель, учит нас не возлагать слишком уж больших надежд на спасительную миссию предметной переделки мира, помня, что превыше всего все-таки человек, а человек вещью не определяется и не исчерпывается.

М. В. Добужинский.
Ф. Достоевский. «Белые ночи».
Иллюстрация. 1923.





Благоустройство заводских территорий

Зарубежный опыт

О. Бутаев



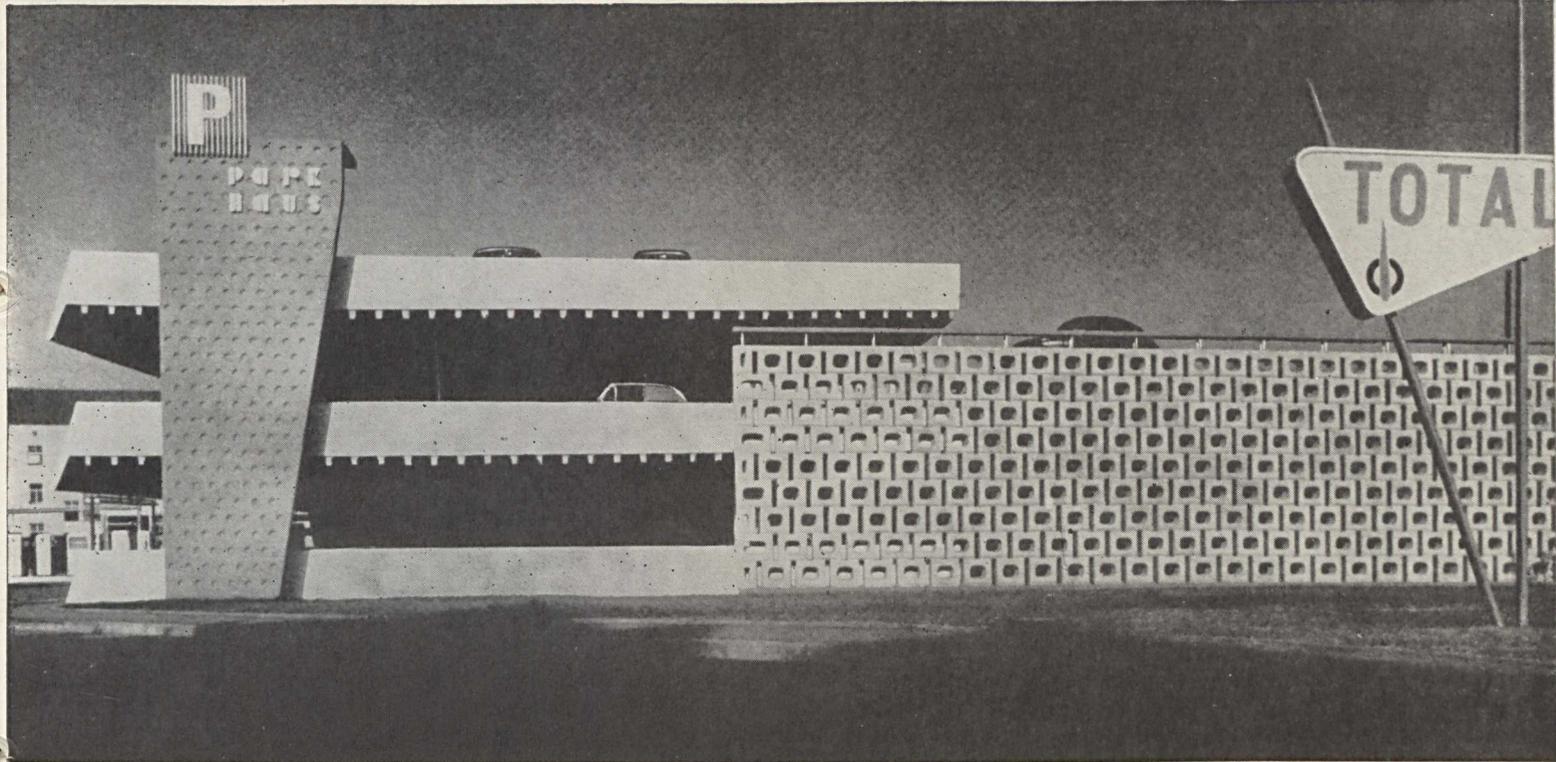
В условиях индустриализации промышленного строительства, осуществляемой в нашей стране, возрастает художественно-декоративная роль средств благоустройства и зелени в композиции наших фабрик и заводов. В этой связи большой интерес представляет опыт благоустройства промышленных площадок, накопленный в зарубежной практике.

В лучших постройках зарубежных промышленных архитекторов поверхность земли с ее обработкой и членениями становится частью единого ансамбля завода и по своему эстетическому значению не менее важна, чем архитектура самих зданий и сооружений. Благоустройство территории направлено на устранение отрицательных свойств участка и на максимальное сохранение положительных. Оно выполняется в соответствии с общим построением предприятия, характером решения отдельных зданий и особенностями природного ландшафта местности. Благоустройство и озеленение помогают органично вписать промышленные объемы в топографию местности, связать их с природным окружением. Подпорные стенки, открытые лестницы, пандусы и зеленые партеры обогащают средства художественного воздействия. Композиционной связи здания с участком способствуют определенные приемы обработки поверхности земли. Часто для усиления этой связи в покрытие дорожек и площадок, в отделку бассейнов и в бордюры вводят тот же естественный (или искусственный камень), который применен в конструкции или отделке самих зданий.

На ряде зарубежных заводов средства благоустройства помогают выявить основной замысел пространственной композиции, делают понятной промышленную застройку. Зеленые насаждения, элементы наружного освещения и система дорог зрительно соединяют отдельные сооружения в единый архитектурный организм.

Флагштоки, эмблемы и фирменные знаки часто служат для акцентирования входов в здания и других важных элементов композиции завода. Средства благоустройства играют большую роль в цветовой картине предприятия. Так, в постройках Э. Сааринена (научно-исследовательские центры фирм «Дженерал моторс» в Уоррене и «ИБМ» в Йорктаун-Хейнце, завод электронной аппаратуры в Рочестере в США), М. Брейера (завод вентиляторов в Канаде и исследовательский центр в Ла-Год во Франции) и в ряде работ других архитекторов профессионально подобранные виды растительности, водные устройства, средства наглядной информации и рекламы придают облику предприятий яркий, праздничный вид.

Практика показывает, что элементы благоустройства и озеленения могут существенно влиять на выразительность масштаба промышленных зданий. Пешеходные дорожки, газоны и цветники, открытые лестницы и скамейки помогают выявить величину сооружения, придают ему масштаб, соразмерный человеку. В тех же случаях, когда нужно подчеркнуть значимость сооружения и усилить его воздействие как композиционной доминанты, применя-



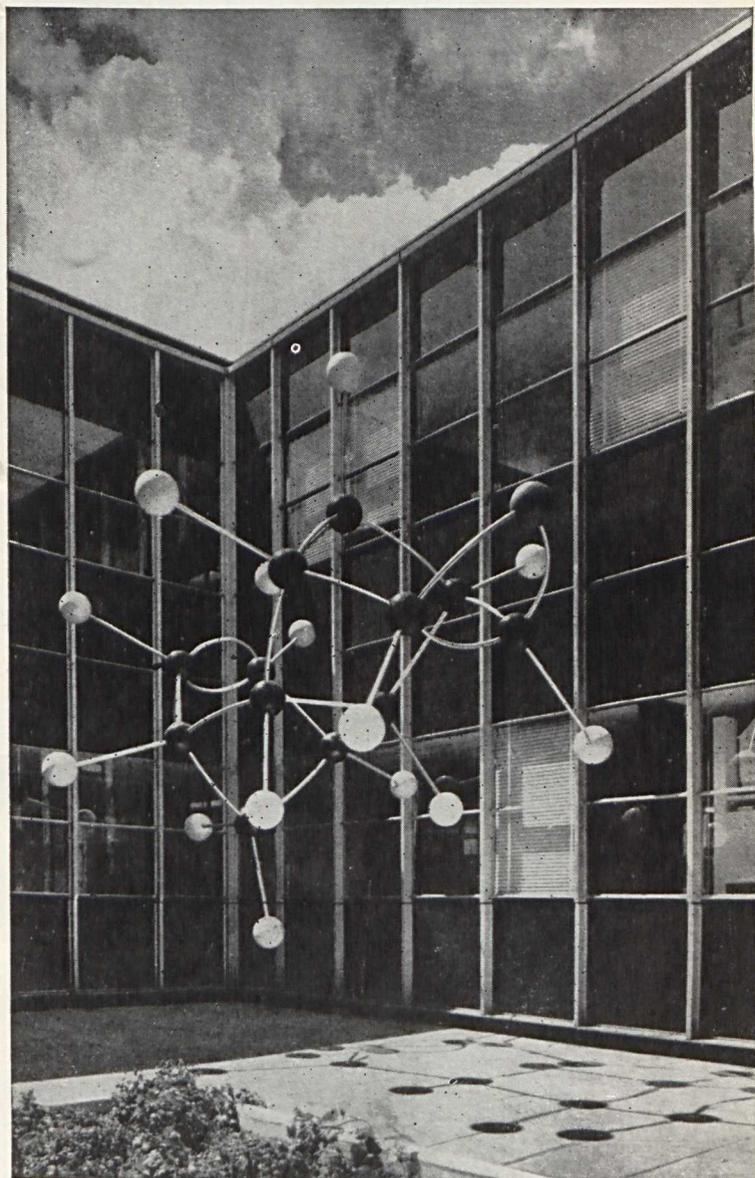
На стр. 16.
Завод фармацевтических препаратов
«Терапликс» в Жие (Франция).
Пример комплексного решения
архитектуры зданий и
благоустройства территории.

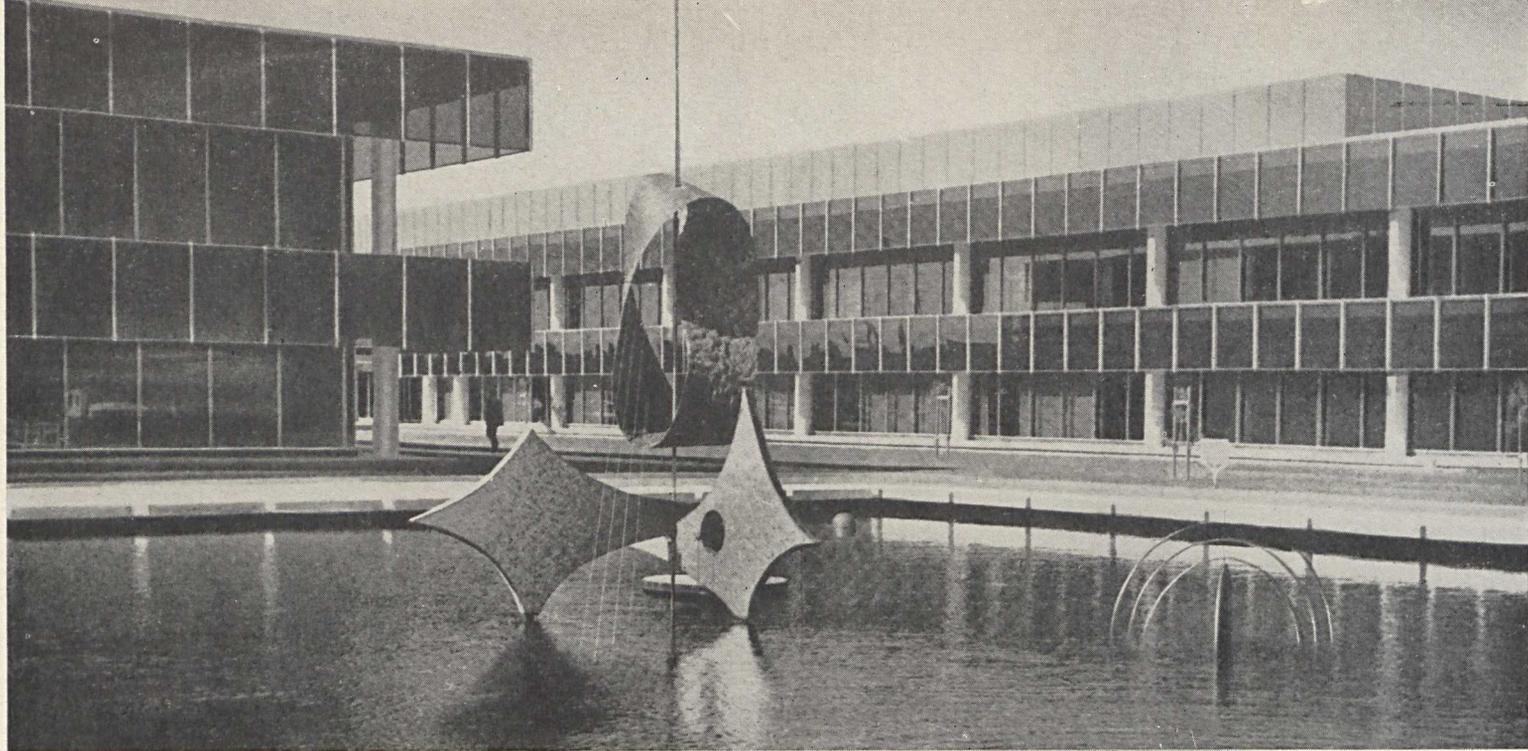
Консервная фабрика «Хейнц»
в Данденонге (Австралия). Старые
деревья, сохраненные на участке,
придают своеобразие облику
предприятия.

Гараж в Аугсбурге (ФРГ). Эмблема,
надпись и фирменный знак приятно
дополняют архитектуру здания.

Центр по производству радиоэлементов
в Эмершаме ((Англия).
Объемная композиция —
структурная форма молекулы
во внутреннем дворе предприятия.

Асбестоцементная фабрика в Лойо
(Финляндия). Пример активного
включения деревьев в композицию
производственного здания.

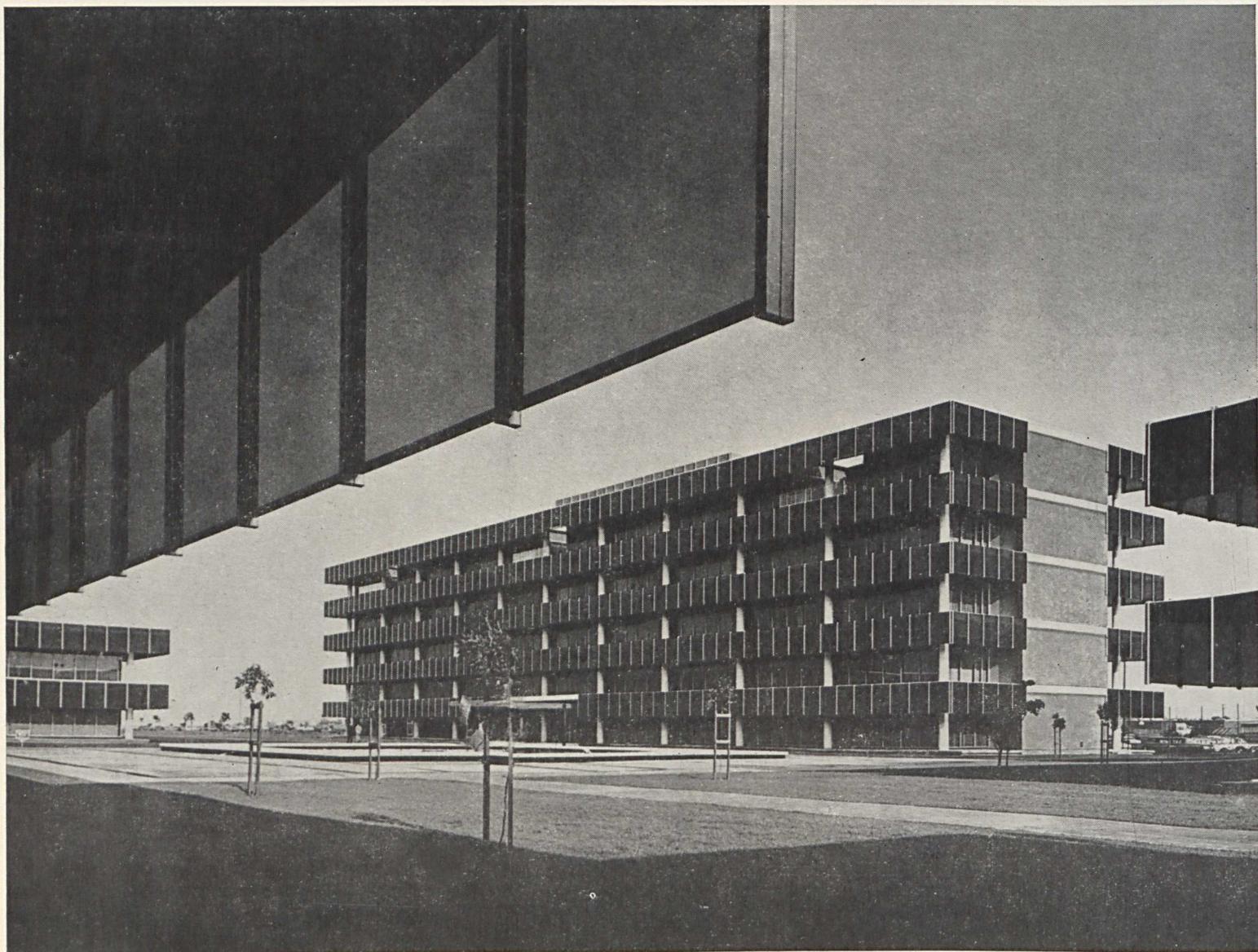




Научный центр по исследованию космоса в Рендо-Бич (США). Ландшафтные архитекторы и художники, привлеченные к работе по благоустройству территории, помогли создать красочный ансамбль, в котором здания и открытое пространство образуют единое гармоничное целое.

На верхнем снимке фрагмент комплекса. На переднем плане водный бассейн, являющийся планировочным центром группы зданий первой очереди строительства.

Стриженный газон, низкая зелень улучшают восприятие пластики и масштаба инженерно-лабораторных корпусов.



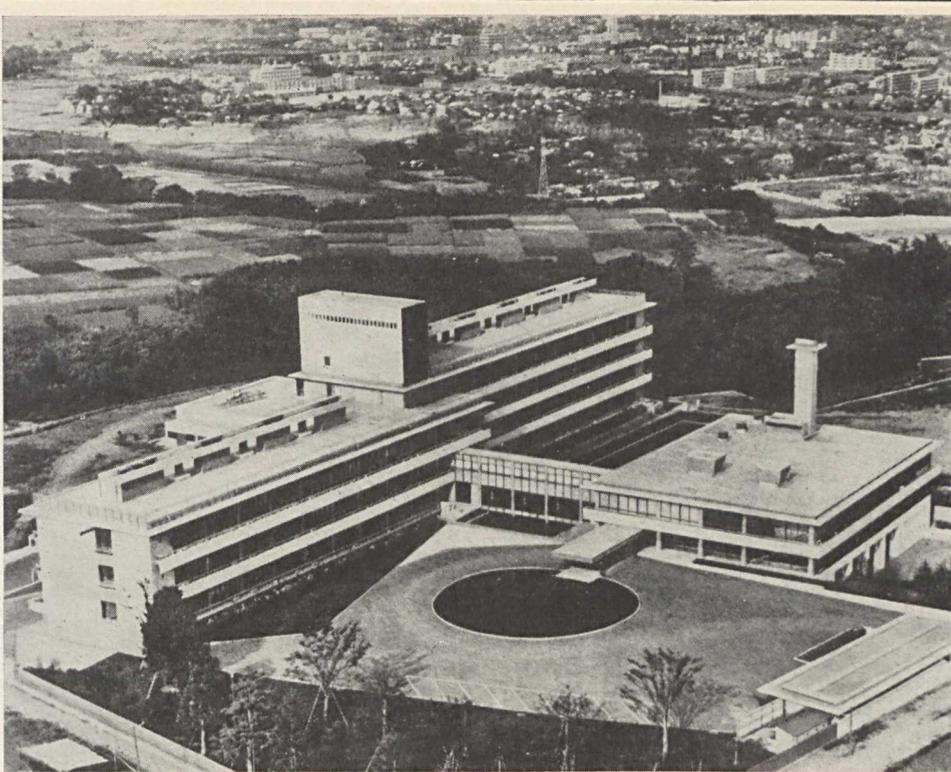
ется низкая зелень, стриженный газон и невысокие светильники.

Средствами благоустройства и озеленения архитекторы часто пользуются для улучшения пластических качеств промышленных зданий. Эмблемы предприятий и фирменные знаки, декоративные рельефы и панно, размещенные на стене здания, обогащают пластику фасадов, насыщают их игрой светотени. Многие формы благоустройства — старые деревья и молодые посадки, флагштоки, столбы и мачты наружного освещения, эмблемы и световая реклама, возвышающиеся над кровлей зданий, оказывают активное влияние на силуэт промышленных предприятий. В композиции современных фабрик и заводов особенно велика роль элементов естественного ландшафта. Промышленные здания из стандартных элементов, с четкими ритмами и строгой геометрией форм очень выигрывают от соседства с элементами живой природы. Поэтому понятно стремление ряда архитекторов свободно располагать здания на участке строительства и максимально сохранять особенности природной среды. Группы деревьев, водные поверхности и другие элементы естественного ландшафта существенно повышают эмоциональную выразительность промышленного комплекса, способствуют его индивидуализации.

Формы композиционного взаимодействия застройки и зелени разнообразны. С низкими протяженными производственными зданиями удачно контрастируют вертикали, образуемые стволами сосен. На этой основе ряд выразительных произведений создали финские архитекторы. В композиции венгерского консервного завода (в Ньиредьхазы) и во многих других предприятиях горизонтально члененные здания хорошо дополняются вертикалями пирамидальных тополей. Отдельно стоящее крупное дерево на фоне заводского корпуса может оказывать эстетическое воздействие подобно скульптуре. Свободная живописная посадка зелени в виде пейзажных групп применяется для ослабления монотонности горизонтально протяженных зданий.

Рассматривая лучшие работы зарубежных промышленных архитекторов, следует отметить тесную взаимосвязь элементов благоустройства с архитектурой зданий и сооружений. Объемная композиция тех заводов, где размеры, рисунок и цвет зеленых насаждений, светильников, садовой мебели и пр. приняты в соответствии с особенностями масштаба, пластики и цвета зданий, отличается яркостью и живописностью. При четком ритме и монументальном масштабе зданий используют крупные деревья, большие площади и т. д. В тех же случаях, когда пластика зданий построена на легких, нюансных отношениях элементов, деревья или совсем отсутствуют, или представляют собой небольшие декоративные солитеры, а вся территория, свободная от застройки, превращается в травяной ковер, который подходит вплотную к зданиям, помогая выявить изящные членения фасадов.

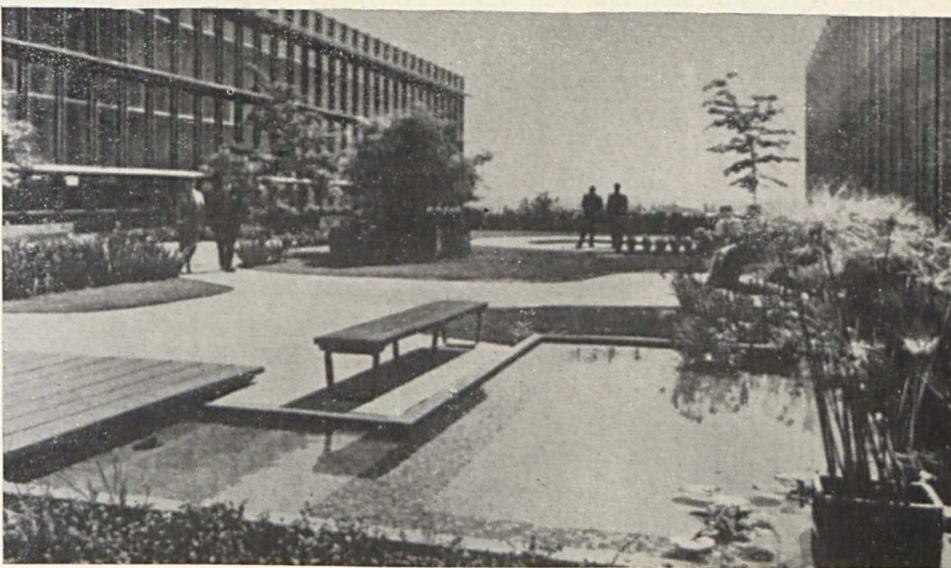
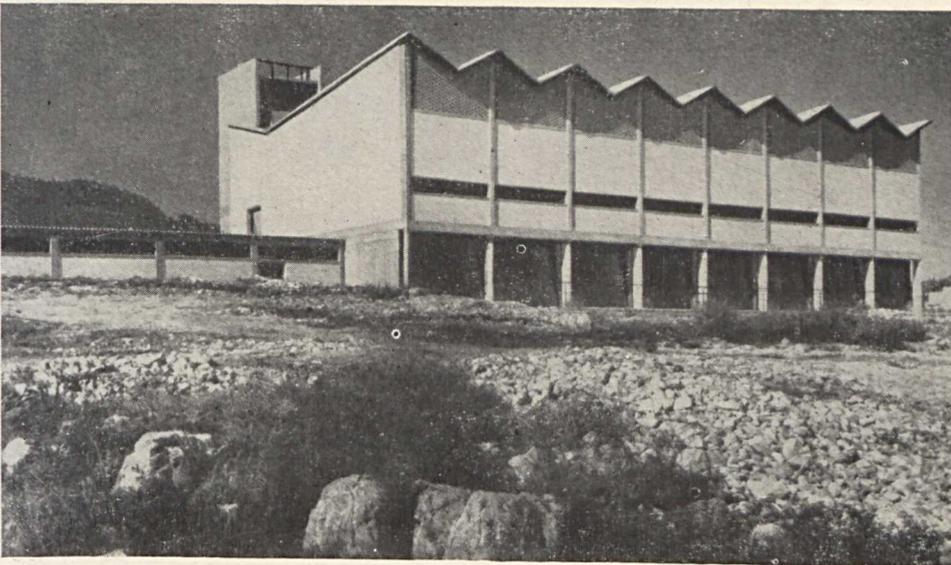
Обязательным элементом многих отечественных и зарубежных машиностроительных заводов, текстильных фабрик, предприятий пищевой и других

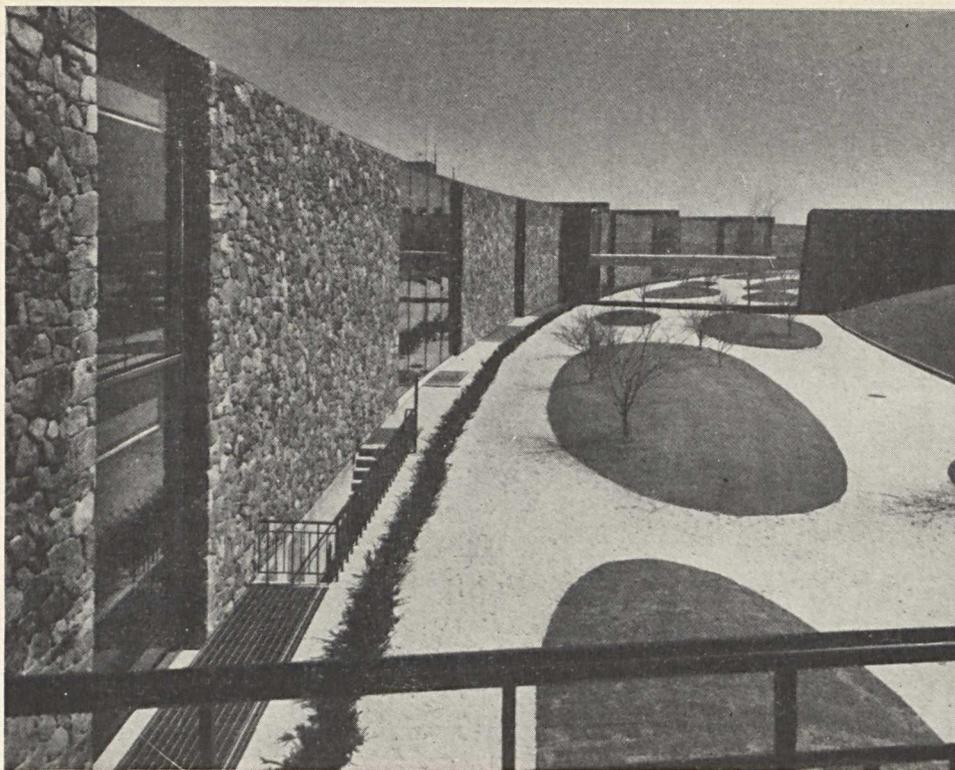


Научно-исследовательский центр сталелитейной фирмы «Явато Стейтз» в Токио (Япония). Планировка и озеленение территории выявляют пространственную структуру комплекса.

Экспериментальная лаборатория в Хайфе (ОАР). Естественный ландшафт участка усиливает выразительность сооружения.

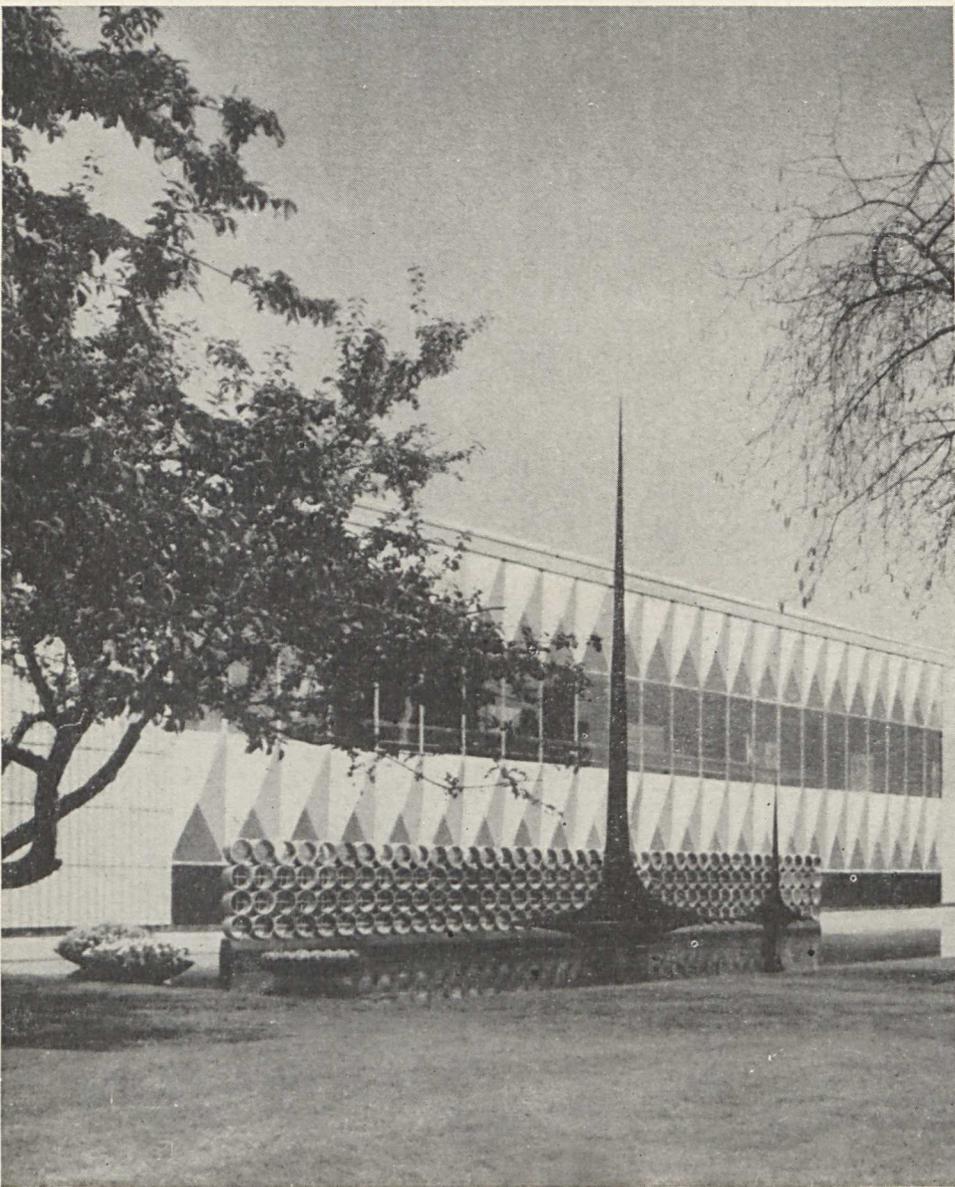
Завод по производству авиационного оборудования в Сен-Луисе (США). Зона отдыха на кровле одного из корпусов.





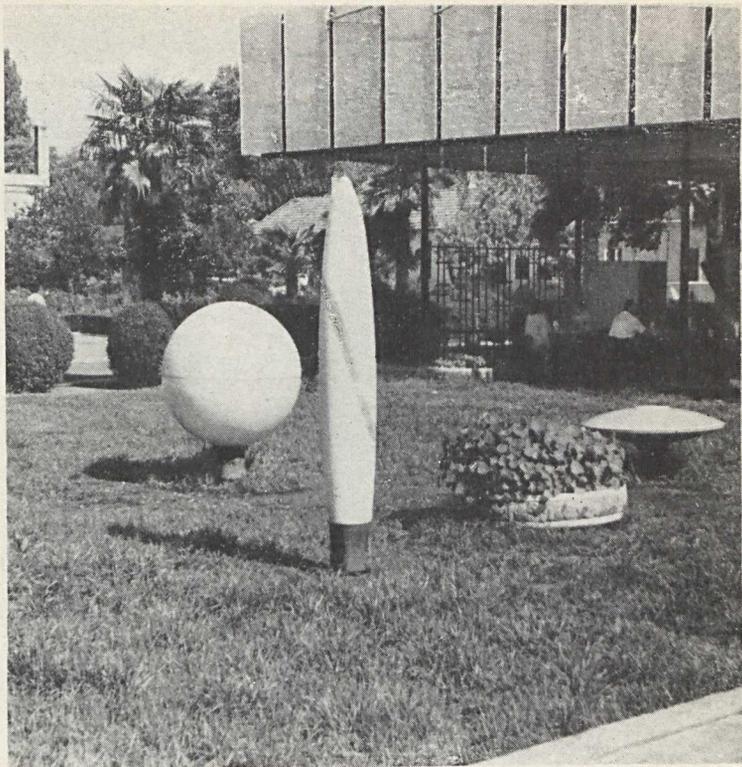
Научно-технический центр «ИБМ» в Йорктаун-Хейнце (США). На светлом фоне легко читается фактура и членения стены. Свободные очертания газонов оживляют облик сооружения.

Завод по производству отделочных плит «Глазаль» близ Брюсселя (Бельгия). Малые архитектурные формы, зелень, зеркало воды обогащают экстерьер предприятия.



отраслей промышленности являются технические (охладительные) бассейны, противопожарные резервуары и пруды. В зарубежной практике внешнему облику этих устройств уделяется большое внимание. Многие из них получают эстетическую завершенность и так же, как чисто декоративные фонтаны и пруды, вносят оживление и разнообразие в промышленную застройку. Широкое применение в промышленных зданиях плоских кровель, имеющих к тому же значительные размеры, заставляют задуматься о возможности их рационального использования. На некоторых зарубежных предприятиях плоские кровли приспособлены под гаражи-стоянки, на других они покрыты слоем земли и превращены в озелененные зоны отдыха. Такие крыши обычно устраиваются на тесно застроенных участках, где нет необходимых площадей для организации подобных зон на земле. Места отдыха на кровле зданий оборудуются удобными выходами, навесами, площадками для игр и отдыха, декоративными прудами, газонами, цветниками, кустарниками, скамейками.

Приведенные примеры показывают, что в лучших работах зарубежных промышленных архитекторов благоустройство и озеленение — существенный элемент архитектурной композиции заводов и важнейшее средство для достижения их своеобразия и выразительности. Вместе с тем нетрудно заметить, что благоустройство и озеленение территории — это сложная и большая часть архитектурного проекта предприятия, профессиональное решение которой немислимо без участия ландшафтных архитекторов, художников, дендрологов и других специалистов.

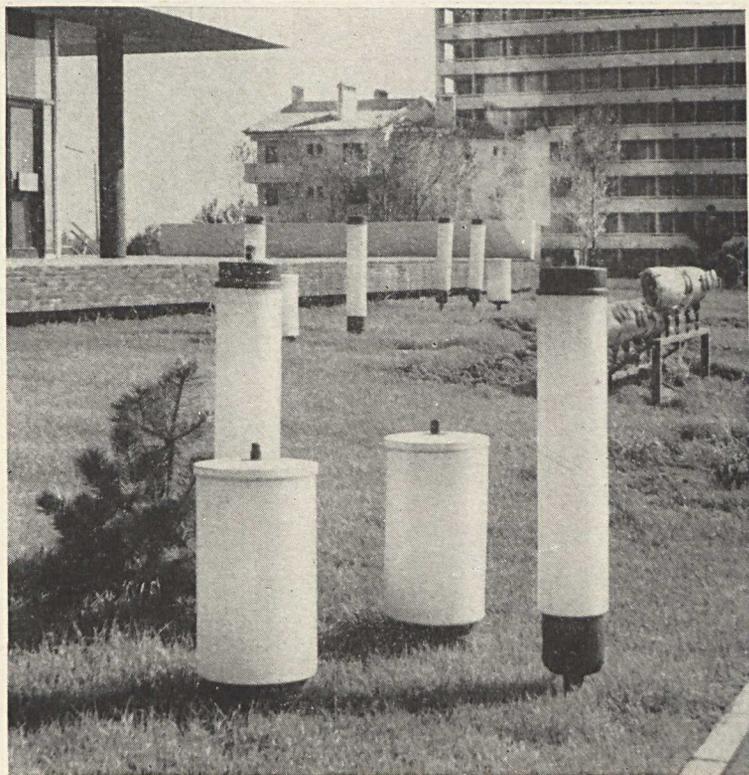


вая композиция. Здесь уместно используется светопластика пространства: контрастное чередование освещенных и затененных участков, выделение светом важных узлов (входов, площадок, водоемов, аллей), наиболее красивых насаждений, скульптур и погружение в темноту всего малоценного, мешающего.

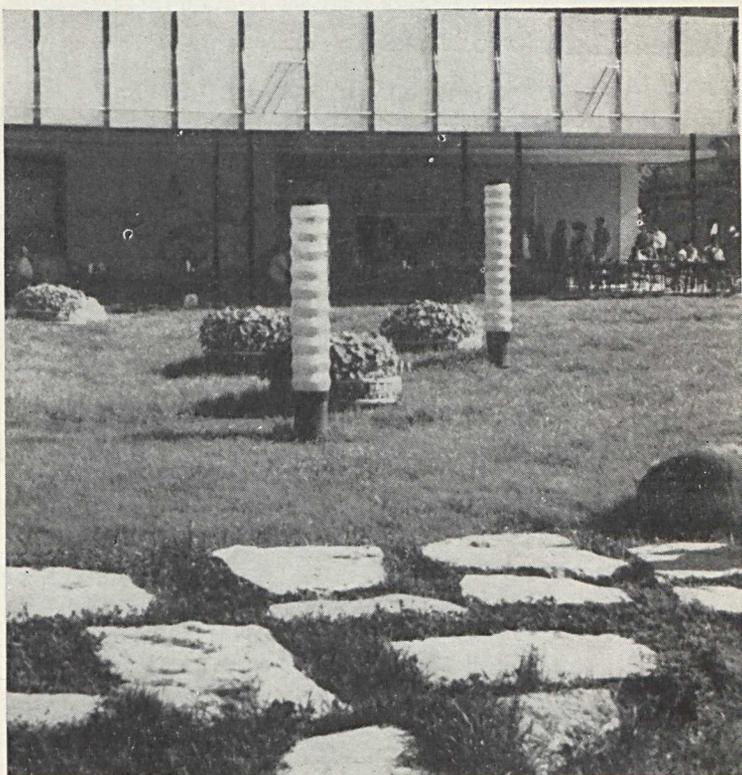
1. Светильники-скульптуры из белой и желтой пластмассы образуют красочную группу на зеленом фоне газона.

2

Ландшафт и светильник



Е. Балакшина



Ваза с яркими цветами дополняет композицию площадки перед зданием кафе «Яхта» в Сочи.

2. Группа светильников из молочного стекла создает композицию на озелененной площадке между зданиями курорта Мамайка (Румыния).

3. Светильники-цилиндры из волнистой пластмассы в сочетании с плитками, цветами и газоном обогащают площадку перед зданием кафе в Сочи.

4. Светильники у водоема оживляют его

4



Светильники — составная часть озелененных территорий современного города. Днем они играют роль элементов малой архитектуры, своеобразных скульптур, гармонически вписываемых в ландшафт. Вечером же светильники включаются в световой ансамбль города, придавая ландшафту новые художественные качества.

Для каждого зеленого объекта — парка, сквера или бульвара — очень важна цельная, интересно задуманная свето-

своими отражениями в воде и вместе со ступенчатым цветником создают красочное обрамление (Румыния).

5. Изысканная форма светильников в виде больших настольных ламп образует ритм световых пятен вдоль дорожки.

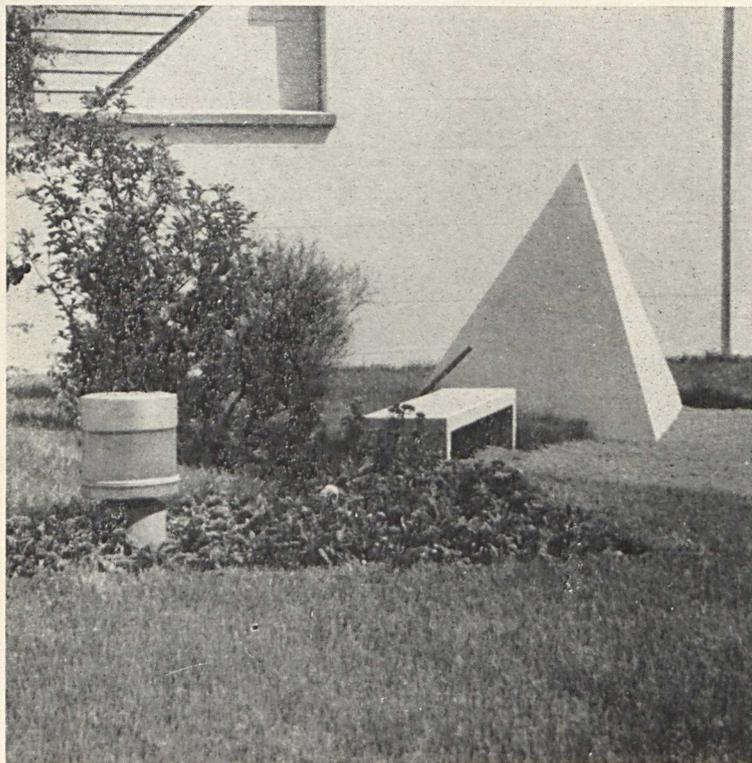
6. Низкие светильники (50—100 см) дают локальное освещение и используются для подсветки газона, цветников, кустарников и водоемов. Молочно-белые цилиндры светильников подчеркивают направление и плавные изгибы дорожек.



Их мягкое мерцание создает ориентиры для пешеходов в вечернее время.

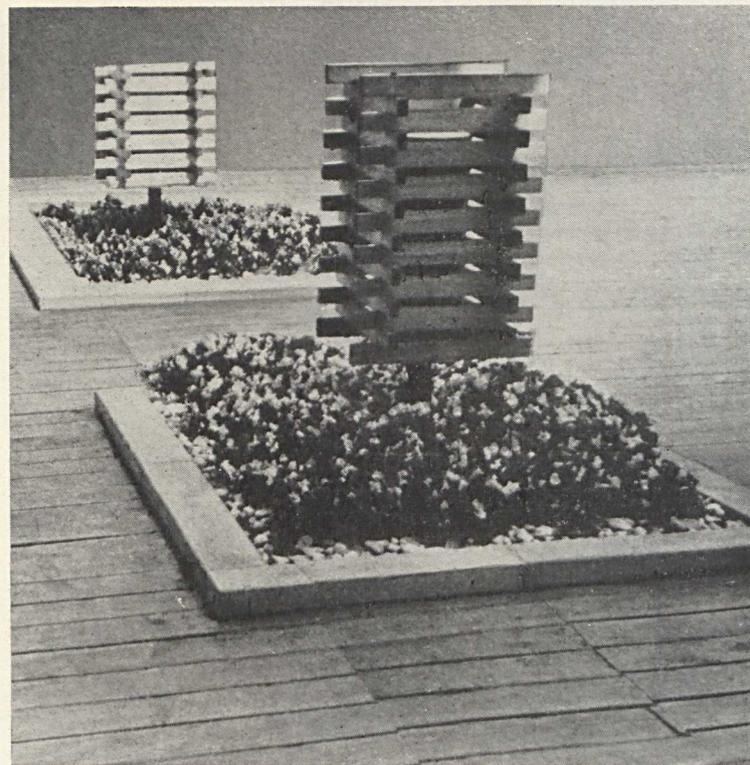
7. Светильник в виде тумбы дополняет композицию площадки отдыха. Вечером он создает мягкость и интимность обстановки подсветом зеленых насаждений, скамьи и декоративной пирамиды (Франция, Лион). Светильники-тумбы используются также для регулирования движения транспорта и пешеходов в парковых зонах.

8. Конструкция из деревянных брусков



придает своеобразие люминесцентным светильникам у Японского павильона ЭКСПО-67 в Монреале.

9. В светильниках-торшерах источник света экранируется сферическими или коническими колпаками. По их контуру зачастую проделываются круглые или продолговатые отверстия для дополнительного искривления света (ГДР, Берлин). Для сохранения естественной окраски растений освещение цветников производится заливающим белым светом.

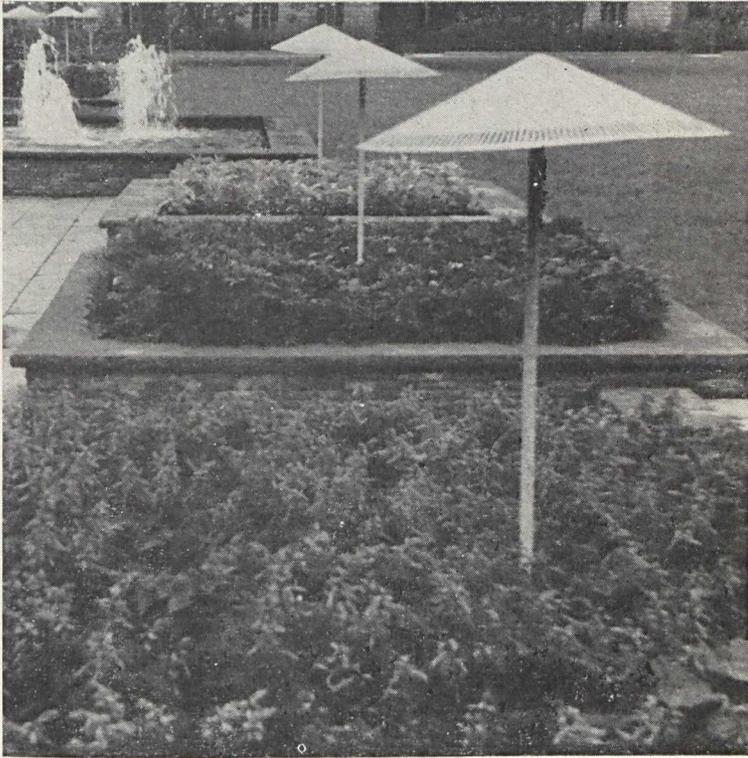


Желтая гамма цветов может быть выявлена светильниками с натриевыми колпаками.

10. Необычны светильники со слегка выпуклыми консольными отражателями из белого стеклопластика, дающие мягкий, широко рассеиваемый свет. Источник света скрыт в цилиндре, расположенном под отражателем. Низкие и высокие светильники такого вида широко применялись на ЭКСПО-67 в Монреале.

11, 12. Вода вносит большое разнообразие в ландшафт города. Водоёмы могут быть освещены светильниками, спрятанными в зелени прибрежной растительности или под водой. Светильники, расположенные по краю водоёма, образуют переливающиеся отражения на поверхности воды (Ереван). Большой эффект дают сочетания меняющихся по высоте и форме струй фонтанов, подсвечиваемых белыми, голубыми или автоматически переключающими

9



мися лампами с цветными светофильтрами. Такой прием, как добавка в воду люминесцирующих веществ, облучаемых «черным светом», придает пейзажу романтический оттенок. Светильники у водоёма (Болгария, Золотые пески). 13, 16. Расположенные на газоне низкие светильники в виде цилиндров или «грибков» создают живописные композиции в сочетании с бетонными плитками, цветами и кустарником. Колпаки «грибков» иногда окрашивают в яркие

11



10



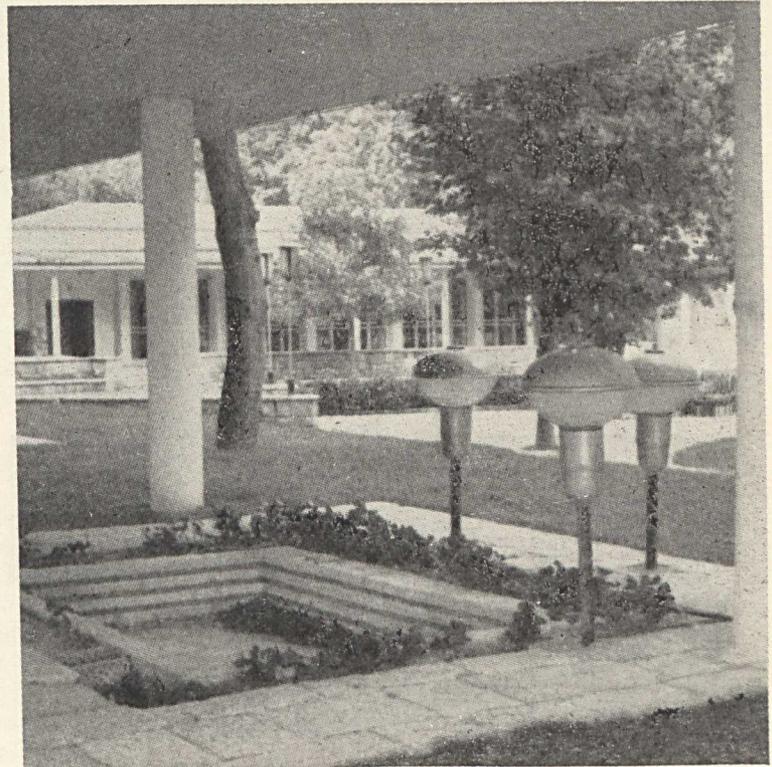
тона, тогда они и по цвету становятся похожи на грибы.

14. Проекты светильников для парка стадиона «Динамо» в Москве.

15. Своеобразны светильники из тонких пластмассовых или металлических пластинок. Им придают форму шара, цилиндра или куба и используют для освещения площадок, дорожек, цветников. (Финляндия, Хельсинки).

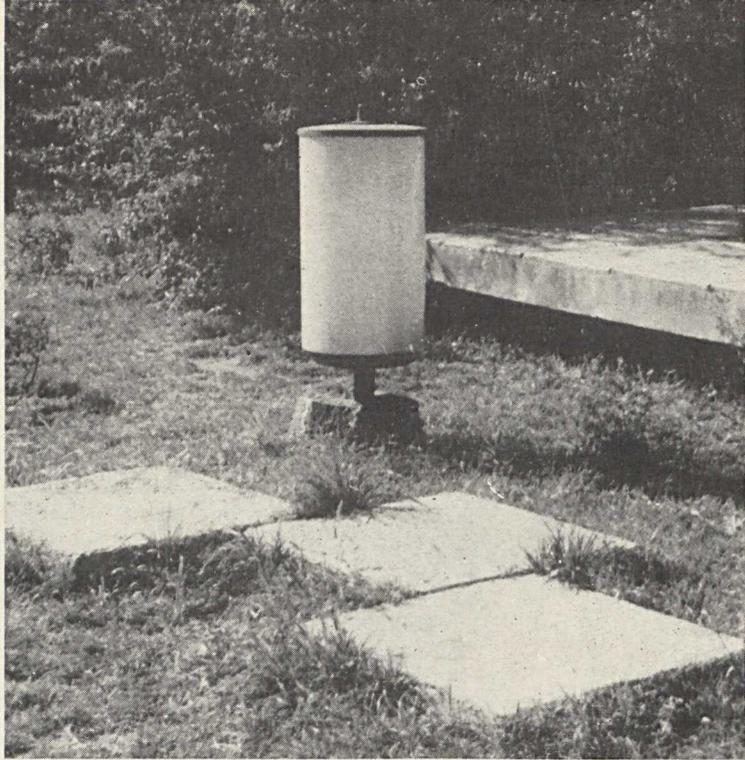
17, 18. Высокие светильники (3—5 м) используются для освещения площадок,

12



аллей и подсвета деревьев. Форма их должна иметь менее жесткий характер, чем на городских улицах. Подсвет кроны деревьев может служить для выявления масштаба окружающего пространства, его зрительного расширения или ограничения. Подсвет нависающих ветвей создает ощущение изменения или закрепления высоты этого пространства. Немаловажную роль при этом играет размер и форма кроны, характер и окраска листьев. Особенно

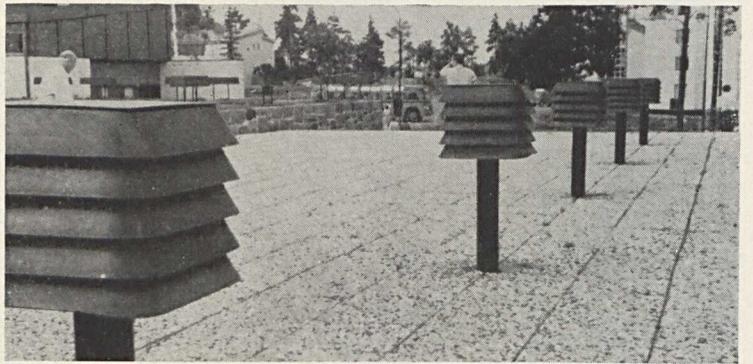
23



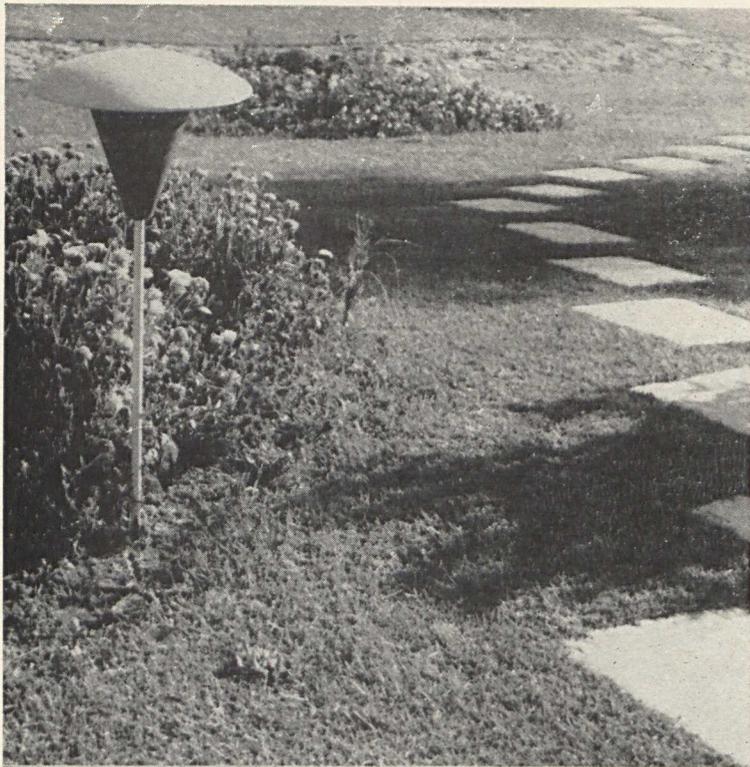
эффектен подсвет отдельных деревьев на затененном фоне окружающей растительности. В этом случае источник света располагают у основания дерева. Освещение белым светом особенно хорошо выявляет декоративные качества естественной окраски деревьев. Ртутные лампы помогают усилить это впечатление. Для создания иллюзии весенней или осенней окраски листвы прибегают к различным сочетаниям желтых, зеленых, розовых и синих ламп.

15

14



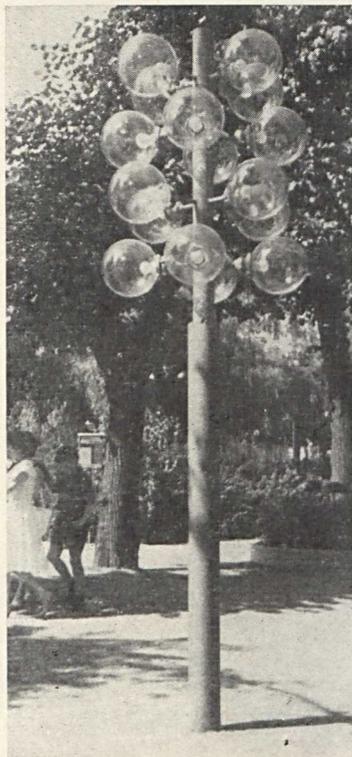
16

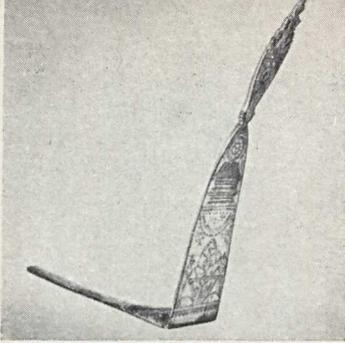


Светильник со стеклянными шарами в Стокгольме (17).

Люминесцентные светильники в парке в Ростове-на-Дону (18).

17, 18





Ярославская прялка типа «терем». XIX в.

В. Фалеева

Впервые на прялки «ярославско-костромского типа» (как их условно называли), необыкновенно изящные по рисунку резьбы, обратил внимание В. С. Воронов¹. Но только благодаря экспедициям Государственного Русского музея в 1957 и 1959 гг. удалось установить их точное наименование — ярославские, места изготовления и имена мастеров. Экспедиция Государственного Исторического музея 1958 года дополнила эти сведения. У жителей северо-восточной части Ярославской области (между Пошехоньем и Ярославлем) сохранилось много прялок с изображением теремов. К югу от Ярославля преобладают прялки в виде башенки. В смежном Буйском районе Костромской области был создан совсем другой тип.

Прялки-терема, о которых идет речь, изготавливались только из прикорневой части березы. Каждую прялку делали из одного куска дерева. Все они имеют ромбовидную лопастку, плоскую ножку, расширяющуюся книзу, и довольно узкое донце. Плоская вертикальная часть вогнута. На обратной стороне резьбы нет. Лопастка имеет прорезную верхнюю часть. Это навершие всегда состоит из фигурки двуглавого орла под короной, древовидного мотива с двумя или тремя парами птиц и симметричных головок коней внизу. Варианты наверший имеют самые незначительные отклонения от описанной схемы. В нижней части лопастки находится пара круглых отверстий для подвязки кудели, обработанных резьбой в виде колец. Вся вертикаль внешней стороны прялки занимает, как правило, изображение архитектурного мотива. Именно от этого изображения прялки получили название «терем». Венчающий терем шпиль выходит за пределы ножки; обычно его завершение (орел, розетка, флюгер в виде петушка) занимает нижнюю часть лопастки. На ножке помещаются различные сцены или орнаменты. Постоянным элементом украшения являются свисающие веточки. Они сопровождают бытовые сцены и отделяют друг от друга части композиции. Вся прялка окаймлена по контурам полоской геометрических мотивов. Прялки этого типа исполнены контурной резьбой. Детали даются ногтевидными врезами. Трехгранно-выемчатая резьба иногда применяется и в отдельных деталях, моделирующих фигуры, и в поперечных геометрических поясах. В целом эти прялки очень изысканны.

На основании устных сообщений, соб-

ранных экспедициями Государственного Русского и Государственного Исторического музеев, авторов прялок следует считать не только резчиками — они занимались разными столярными работами. Производство прялок представляло собой типичное деревенское художественное ремесло с небольшим радиусом распространения изделий одного мастера².

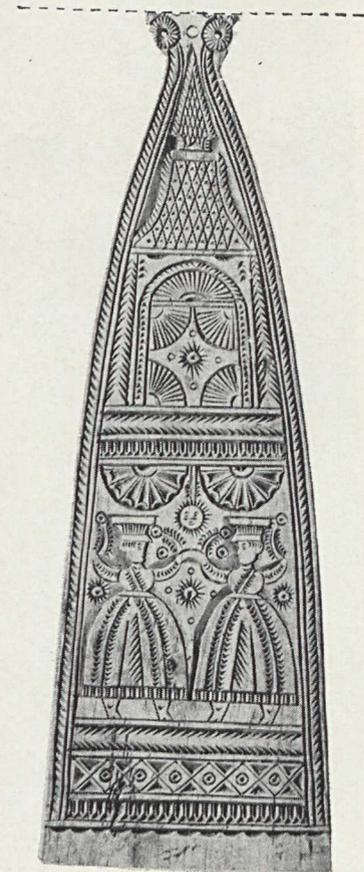
Наиболее ранние прялки типа «терем» хранятся в Государственном Историческом музее. Они схожи по форме и по изображению «терема», имеют сплошную темную зеленовато-синюю или коричневую окраску. Самая ранняя из известных прялок типа «терем», вполне сложившаяся во всех своих особенностях — в форме, характере резьбы и системе изображений, — датирована 1798 годом. Но, вероятно, данный тип складывался раньше конца XVIII века. На старых прялках терем имеет вид вытянутой башни со шпилем и носит ярко выраженный барочный характер. В 1820-х годах появляется другая форма терема — с кровлей в два-три яруса, с сильно выступающими углами. Со временем она становится все более горизонтальной, а очертания все более плавными. К середине XIX в. увеличивается ширина ножки (от 13—15 до 20 см и более). Общее решение архитектурного мотива во второй половине XIX века становится более орнаментальным. В конце XIX века изображение терема иногда вообще отсутствует или сохраняется только его верхняя часть. Самый поздний прием украшения ножки — орнаментальный. Только лопастка со своим характерным навершием сохраняет прежний вид и в начале XX века.

² Недалеко от границы Буйского района, к северо-востоку от города Любима, этим ремеслом занимались в нескольких деревнях по реке Руше. В деревне Илькине, в 7 км от Любима, прялки делались двумя поколениями резчиков. На прялке 1844 г., находящейся в Гос. Русском музее, имеется монограмма «М. Ф. Ч.», то есть мастер с инициалами «Ф. Ч.». Известны подписанные прялки мастера Степана Гаврилова, работавшего в Илькине во второй половине XIX века.

В деревне Корякове, в 3—4 км от города Данилова, жил столяр и резчик Николай Анемподистович Сущев. На него местные жители указывали как на автора прялок начала XX в. У него тоже был предшественник, так как на одной из прялок Даниловского уезда имеется дата 1872 г.

На прялке 1828 г. имеются инициалы мастера «И. К.» Терем на ней имеет вид колокольни, у персонажей характерные яйцевидные очертания голов. В нижней части помещена сцена винопития, с двумя штофами на столе. Нам известны шесть прялок с инициалами мастера «Х. Ч.», относящихся к 1870—1880 годам. По сюжетам, по манере резьбы, по трактовке терема и человеческих фигур они очень близки работе мастера «И. К.». К сожалению, мы не знаем, где именно работали оба мастера.

Сцена танца. Деталь. XIX в.



На стр. 26—27.

Сцена чаепития. Деталь. XIX в.

Сцена чаепития. Деталь. XIX в.

Сцена чаепития. Деталь. 1875.

¹ В. С. Воронов. Крестьянское искусство. М., 1924, стр. 42; его же. Народная резьба. М., 1925, стр. 20, 27.

наиболее распространенные на прялках сцены — чаепития. В XIX в. в русском народном искусстве это очень популярный сюжет. Есть несколько вариантов этой сцены. Самый ранний сложился еще в первой четверти XIX в. У стола с круглым самоваром, чайником и сахарницей стоят, реже сидят симметрично расположенные женские фигуры с ветками в руках. Персонажи застыли в неподвижных торжественных позах. Резьба здесь мелкая, большую роль играют ногтевидные заполнения, общий

графический характер вполне выражен. К середине XIX века складывается второй вариант этой сцены, с мужской и женской фигурами, в более свободных позах. Самовар имеет форму вазы. Вся композиция несравненно динамичнее, эти прялки отличаются прекрасной сочной резьбой с энергичными врезками с применением скобчатых элементов. Очень редкую попытку показать сцену в пространстве приводит В. С. Воронов. Стол в ней дан в перспективе, а предметы на столе в силу привычки

к условному изображению показаны у переднего края его крышки. Сцены танца, сбора плодов часто встречаются на прялках первой половины XIX в. Во второй половине XIX в. появляются хороводы из четырех или пяти фигур. Изображение охоты, столь распространенное в народной резьбе, в росписи и вышивке, на прялках «терем» довольно редко. Чаще можно встретить сцены катания на санях. В Ярославско-Ростовском музее-заповеднике есть прялка, которая, согласно

надписи на ней, принадлежала мещанке города Любима Екатерине Волковой. По форме она является типичным «теремом», но резных деталей на ней крайне мало, почти вся плоскость заполнена росписью. Роспись подчеркнуто декоративна. Возникает предположение, что трудоемкий процесс резьбы был и здесь заменен более быстрой в исполнении росписью, как это имело место в орнаментации городецких донцов во второй половине XIX века.



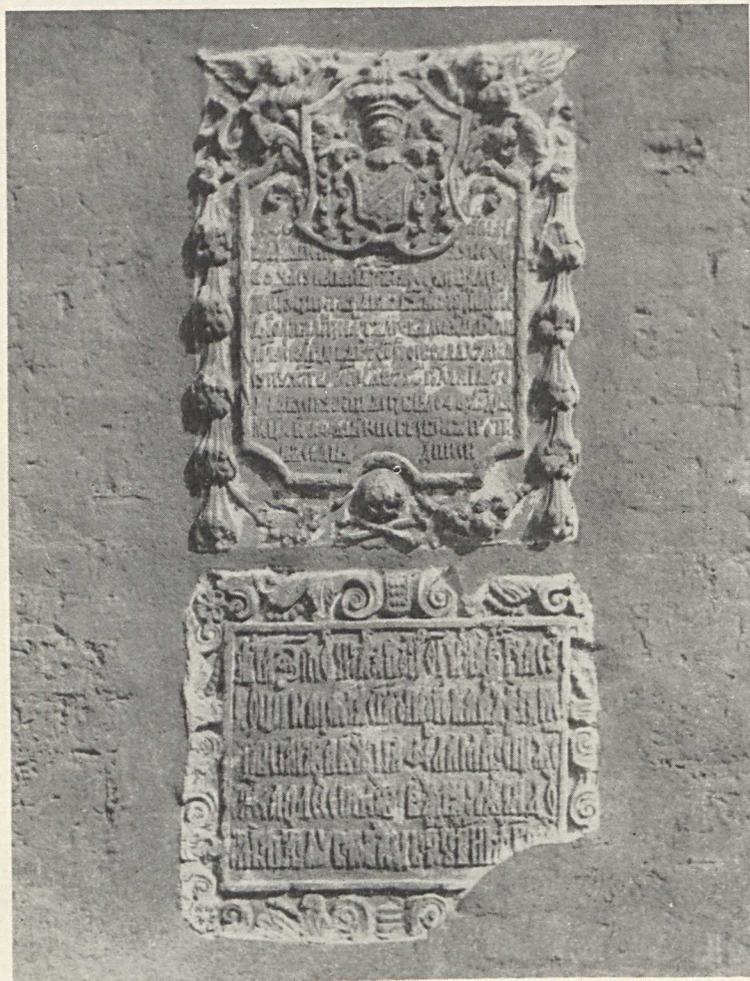
Шрифт русского классицизма

Ю. Герчук



Памятник Петру I перед Михайловским замком. 1800. Ленинград.

Две надгробные надписи в стене Донского монастыря в Москве: верхняя—середина XVIII в., нижняя—конец XVII в.



О русском шрифте написано немало, но почти все исследования посвящены шрифту наборному, типографскому и рассматривали происхождение и взаимную зависимость разных гарнитур, почти не касаясь их художественных особенностей. Монументальный же шрифт — шрифт архитектурных, триумфальных, надгробных и иных надписей — вообще не изучен и не собран, хотя памятников его сохранилось немало. Период классицизма безусловно был одной из вершин русского шрифтового искусства, в частности монументального. Классицизм проявился в шрифте не менее ярко и своеобразно, чем в архитектуре или прикладном искусстве. На старых кладбищах, например, Донского монастыря в Москве или Александро-Невской лавры в Ленинграде, сотни памятников обращаются к нам на живом, пластичном языке классического шрифта. Язык этот был свободен и разнообразен. Начертания букв, композиция и ритм строки меняются от памятника к памятнику, почти никогда не повторяясь буквально, но явно связаны какими-то стилистическими нормами.

Интересно сравнить эти нарядные, но ясные шрифты с декоративной вязью памятников XVII века (в надгробиях этот старый славянский шрифт дожил почти до середины следующего столетия). Высокие, но тяжелые, плотные буквы густо заполняют строку, сливаясь в орнаментальный пояс, частый ритм которого подчеркивается легким аккомпанементом вынесенных над строкой ударений и титлов. Каждая буква, кирпичик надписи, здесь цельна и нарядна, без специальных украшающих добавок к ней, и вся надпись оказывается декоративной изнутри — как кирпичная кладка этого времени, где нарядность в самом ритме виртуозно положенных кирпичей, а не в накладных орнаментах. В надписях классицизма — каждая буква гораздо самостоятельнее, индивидуальнее. Становясь в строку, она не растворяется в ней, хорошо сочетается с соседями, и сохраняет некоторую автономность. Различия в построении разных литер здесь куда больше, чем в славянском шрифте. Общий ритм строки свободнее и богаче. По сравнению с более поздними (как и с ранними) шрифтами классический тоже окажется более свободным и легким. Он не механичен, а пластичен, сохраняет живое движение почерка, хотя не лишен и монументальной строгости. Шрифт классицизма не построен, а написан, выведен человеческой рукой, в нем могут быть не идеально выверены интервалы, одинаковые буквы не всегда совпадают по рисунку. Но это не небрежность, а непринужденность. Здесь очень важно само движение руки, бег линий, плавные переходы нажимов и утонений. Вырезанный большей частью в камне, шрифт этот почти свободен от механичности процесса высекания по заранее заданному рисунку. Это значит, что истоки его форм, особенности начертаний нужно искать не только в нем самом, но и во всей шрифтовой и каллиграфической культуре той эпохи.

*

В это время параллельно развивались, в той или иной мере влияя друг на друга, наборный и гравированный шрифты, каллиграфия и скоропись, монументальный шрифт и декоративный шрифт в предметах прикладного искусства. Родился русский гражданский шрифт в самом начале века как одно из зримых выражений отрыва новой культуры от старой, допетровской. Это был искусственно построенный и законодательно утвержденный



1799 года
 начала 7 года
 1799

ВШІЙ

ДЕРБОВНИКЪ

ДВОРЯНСКИХЪ РОДОВЪ

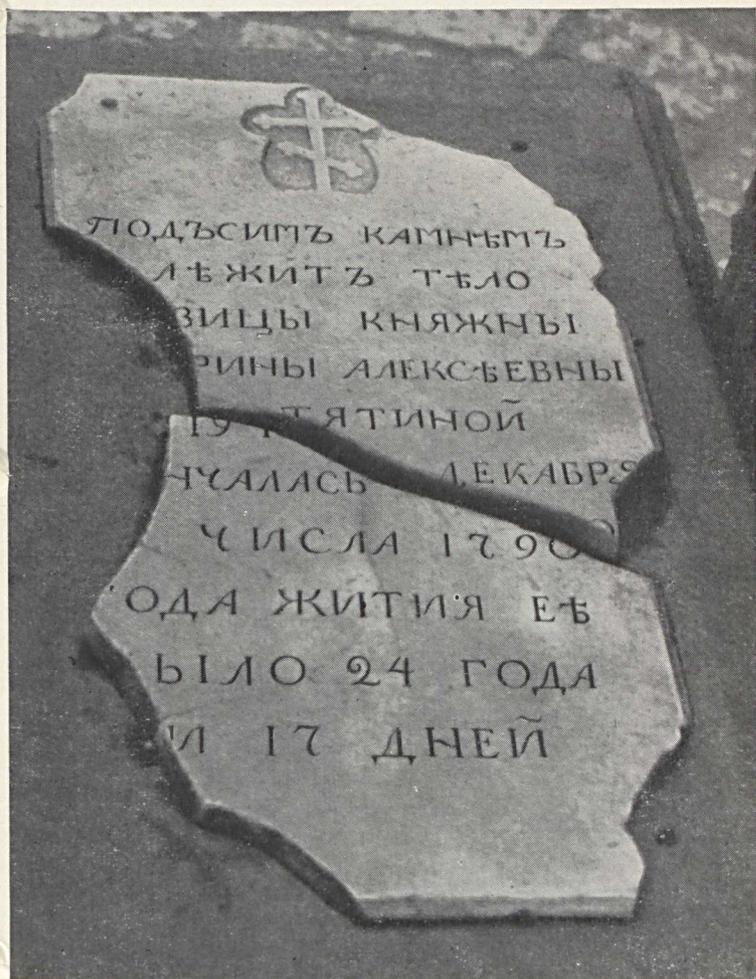
ВСЕРОССИЙСКІЯ ИМПЕРІИ

НАЧАТЪИ ВЪ 1797 ГОДУ

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

Шрифт рисованного от руки
 титульного листа. 1799.

Надгробие Е. А. Путятиной.
 1790-е гг. Ленинград.



ПОДЪСИМЪ КАМНЕМЪ
 ЛЕЖИТЪ ТѢЛО
 ДЪВЫЦЫ КНЯЖНЫ
 АРИНЫ АЛЕКСѢЕВНЫ
 ПУТЯТИНОЙ
 РОЖДАЕМСЯ ДЕКЯБРЯ
 ЧИСЛА 1790
 ОДА ЖИТИЯ ЕЪ
 БЫЛО 24 ГОДА
 И 17 ДНЕЙ

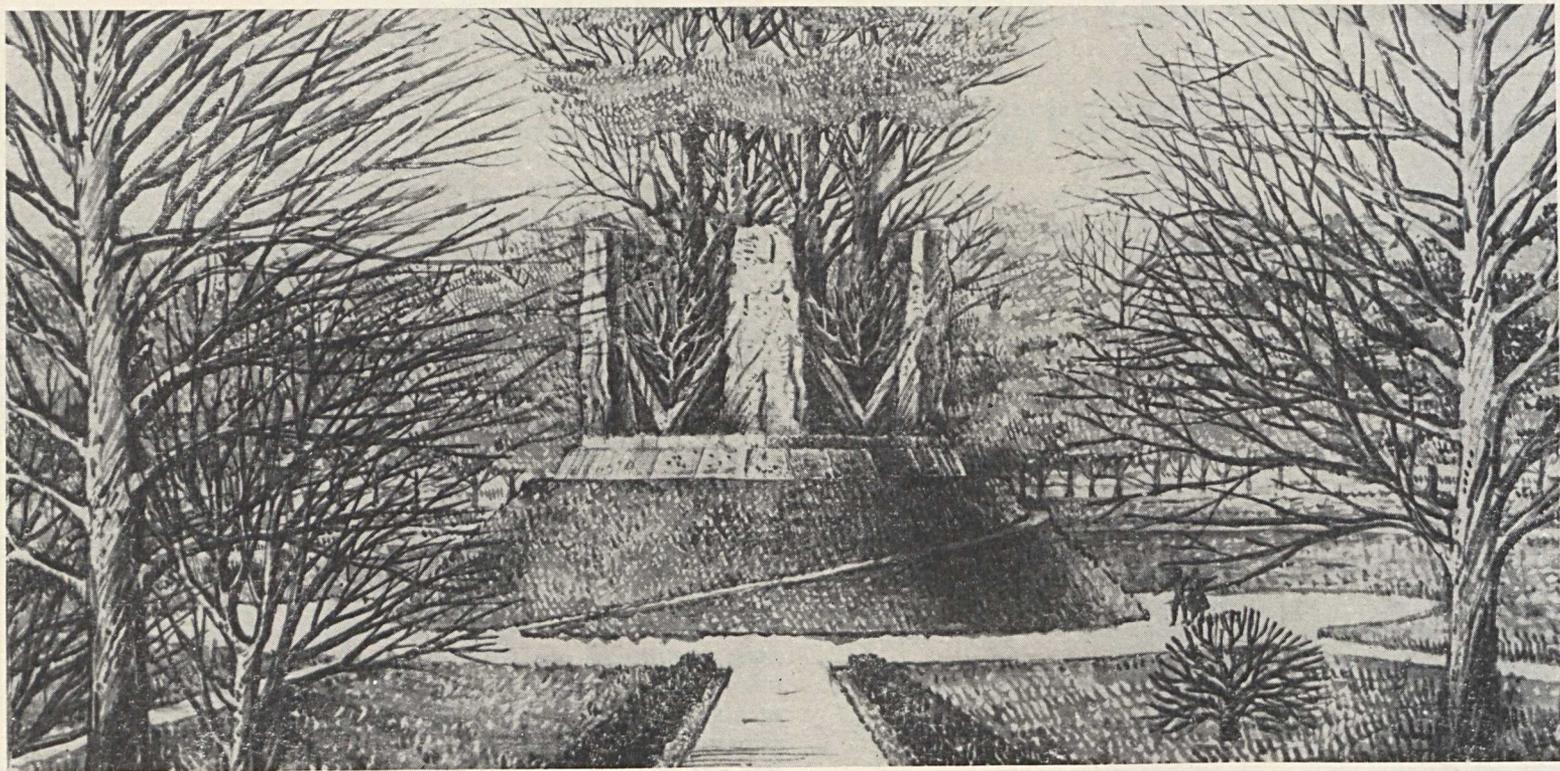
четким. Позднее, во втором-третьем десятилетии XIX века, буквы надписей становятся устойчивыми, статичными. Основные штрихи утолщаются, пластика становится сдержаннее, конструкция — четче. Такой шрифт, пожалуй, более монументален в нашем понимании этого слова, но явно за счет свободы и изящества более ранних памятников. Конечно, надписи интересующей нас эпохи далеко не равноценны. Рядом с прекрасно построенными, смело и точно прорисованными шрифтами было немало кустарных, вялых или просто наивных начертаний. Но общая характеристика стиля применима и к ним. Мы не знаем имен художников, делавших эти надписи. Шедевры этого искусства так же безымянны для нас, как и рядовые поделки кладбищенских ремесленников. Но, очевидно, среди них были и настоящие мастера этого искусства. Может быть, это были профессионалы, занятые только шрифтом для памятников, размечавшие его для резчиков прямо на камне (об этом говорит свобода композиционного построения многих надписей). Но, возможно, к некоторым надписям приложили руку и художники смежных областей — книжные граверы, тоже постоянно имевшие дело со шрифтом, архитекторы или, наконец, переписчики-каллиграфы. Все это требует дальнейшего изучения, и нужно сказать, что русский монументальный шрифт такого изучения заслуживает. Заслуживает он и внимания современных художников шрифта, потому что его богатство, разнообразие и свобода, артистизм и эмоциональная выразительность могут подсказать им интересные решения, основанные на современной стилистике, но столь же выразительные и яркие.

Парк-памятник

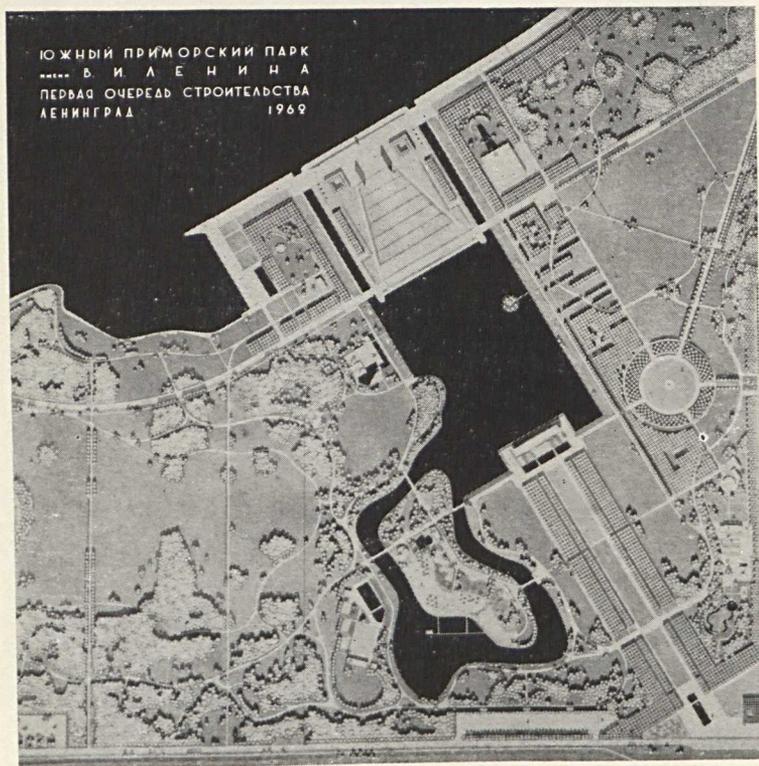
К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

О. Туберовская

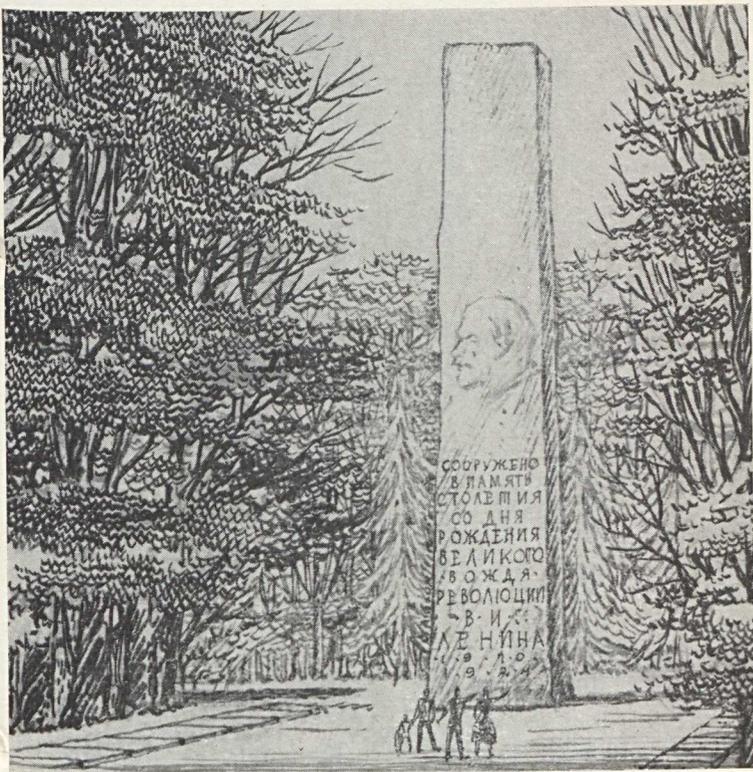
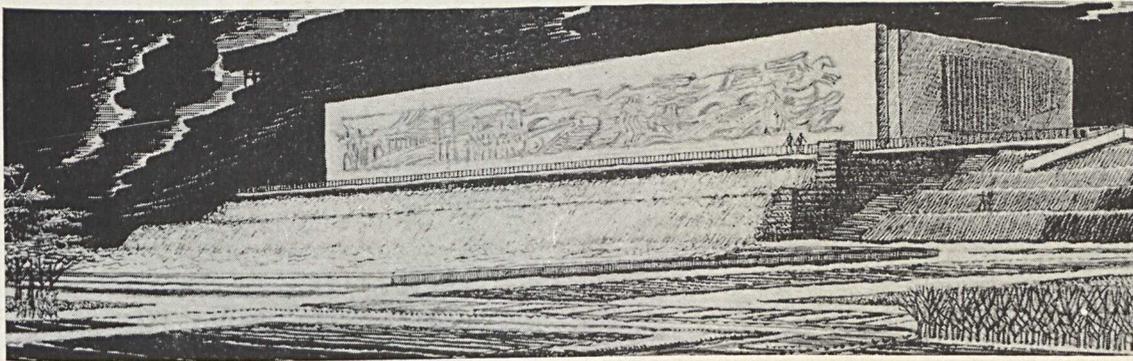
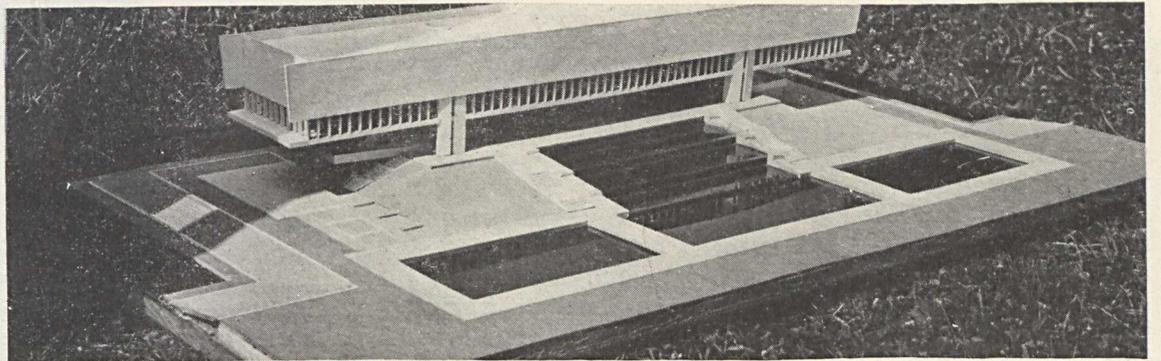
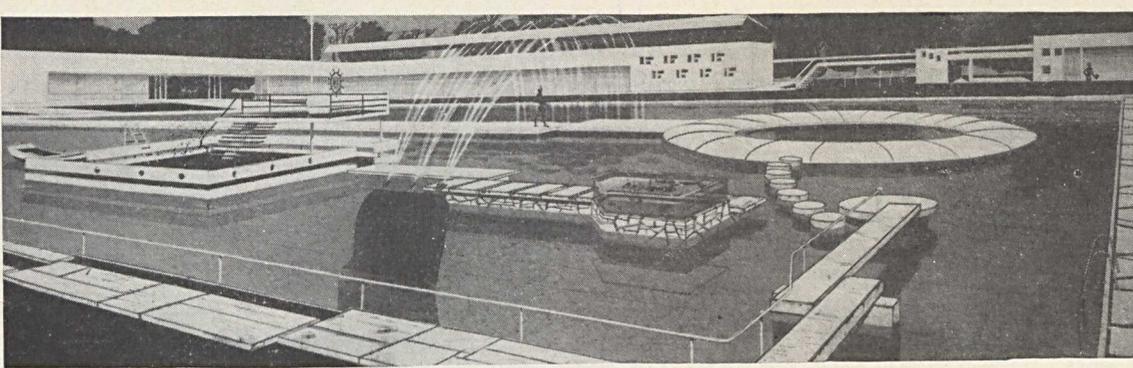
Создать обширный зеленый парк — парк спокойного отдыха и размышлений, где ни плакаты, ни фанерные стенды не заслоняют лица природы, где можно полюбоваться цветами, не торопясь пройтись по взморью, а встретив вырастающий из зелени монумент, вспомнить о былых героических днях, подумать с гордостью о славном сегодня нашей Родины — такими словами характеризовал ленинградский зодчий Евгений Адольфович Левинсон новый мемориальный Южный приморский парк имени В. И. Ленина, создаваемый в Ленинграде на берегу Финского залива в честь 100-летия со дня рождения великого вождя революции.



Уголки парка им. В. И. Ленина в рисунках Е. Левинсона и макеты павильонов.



Большие и сложные задачи пришлось решать коллективу строителей парка (архитекторы Е. Левинсон, А. Леяков, О. Башинский, Л. Шретер и другие). Город выходит к морю. Соответственно изменяется панорама, открывающаяся с залива на его западные рубежи. С севера, из редкого сосняка, наступают многоэтажные корпуса Лахтинского жилмассива. Южнее — зелень садов Елагина и Крестовского острова смыкается с новостройками Васильевского острова, новой пассажирской пристанью, устьем Большой Невы и сооружениями торгового порта. Создаваемый сейчас мемориальный парк имени В. И. Ленина призван завершить эту грандиозную панораму с юга и слиться своим зеленым массивом со старинными парками Ораниенбаума, Петродворца и Стрельны. Одновременно создатели парка решали и другую, не менее ответственную задачу: сюда — к будущим главным воротам парка — выйдет новая Центральная дуговая магистраль. Положение парка на стыке главной морской панорамы города и его крупнейшей транспортной магистрали придает высокое градостроительное значение новой работе ленинградских зодчих. Отведенная для парка территория — между Петергофским шоссе и южным берегом Финского залива — по своим размерам далеко превосходит даже прославленные пригородные парки XVIII столетия. К тому же, новый парк задуман как комплекс нескольких самостоятельных парков, центром которых явится мемориальный парк, раскрывающий темы «Ленин», «Октябрь» и «СССР сегодня». Наиболее обширной должна стать так называемая «прогулочная зона» парка или «зона тихого отдыха», создаваемая в западной части территории, с которой и начинается строительство. Разумеется, парк, расположенный



у воды, будет соответствовать и оздоровительным целям. На берегу внутреннего водоема, а со временем и на морском пляже, будут созданы купальная и спортивная зоны. Дети получат в подарок свой «Парк чудес» со спортплощадками, «плескательным бассейном» для малышей и рядом павильонов — для юных моряков, юных техников и т. д.

Авторы задумали новый зеленый массив как парк пейзажный, который должен оставлять впечатление нетронутой человеком природы. Создателям парка пришлось стать и авторами «литературной части». Они запроектировали рощи «Юность», «Мир», «Победа» и для каждой искали особое образное решение. Интересен замысел монумента в роще «Дружба народов» на пересечении пяти дорожек и купа высоких лип, вознесенная на вершину холма. Холм этот, по верхнему краю облицованный гранитными плитами, по замыслу зодчих должен быть украшен изваяниями представителей всех рас, словно выступающими из зелени рощи навстречу приближающимся посетителям парка. Такого рода тематические монументы, вкрапленные в массив прогулочной зоны, и композиционно и по своему содержанию перекликаются уже с зоной мемориальной, тем самым содействуя целостному восприятию всех зон огромного парка. Не меньший интерес представит и задуманный зодчими фонтан-водоем «Буревестник», из зеркальной глади которого будет взлетать птица, высоко взметнув одно крыло в небо, а другим касаясь воды. Задуманная первоначально из светлого металла, эта фигурная птица — вестник бури — по новому замыслу будет образована бьющими вверх струями воды. Выбитые на гранитном борту фонтана строки горьковской

«Песни о Буревестнике» напомнят посетителям о героических днях 1905 года.

Первым будет открыт для посетителей участок парка у Южных входных ворот (со стороны Петергофского шоссе), где еще в 1960 году трудящиеся Ленинграда в ознаменование 90-й годовщины со дня рождения вождя провели субботник — высадили в грунт первые девяносто деревьев и установили закладной камень с обязательством открыть парк в апреле 1970 года «в знак безграничной любви и преданности родному Ильичу». Здесь, у самых ворот, будет разбит пышный розарий, сгруппированный у подножия памятного обелиска, а поодаль, возле водоема, установлена массивная стена-стела с одним лишь словом посвящения — «Ленину».

Отсюда, от Южных входных ворот, извилистые дорожки поведут посетителей на запад — к детскому городку, обильно декорированному кустами белой и лиловой сирени, и дальше — к живописным водоемам с мостиками и островками, к спортивной и купально-пляжной зонам и к открытому плавательному бассейну. Повернув от ворот направо, вы выйдете к оранжереям парка и хозяйственным корпусам. Главная перспектива откроется на северо-восток, в сторону залива, — вдоль широкой (до 30 м), мощеной крупными гранитными плитами эспланады, по обе стороны которой на искусственно созданных невысоких холмах будут высажены многолетние лиственницы и пихты.

В конце эспланады — уже от самых ворот — будет просматриваться просторный водоем, на берегу которого впоследствии поднимется павильон-выставка «СССР сегодня», оформленный в виде стеклянного параллелепипеда на высоких ножках. На кровле этого оригинального павильона планируется одна из многочисленных смотровых площадок парка, откуда откроется широкая панорама на главные сооружения второй очереди — искусственный водоем с Зеленым театром на одном берегу и павильоном отдыха с рестораном — на другом. Канал соединит этот водоем с заливом, где на берегу будет сооружен мемориальный музей

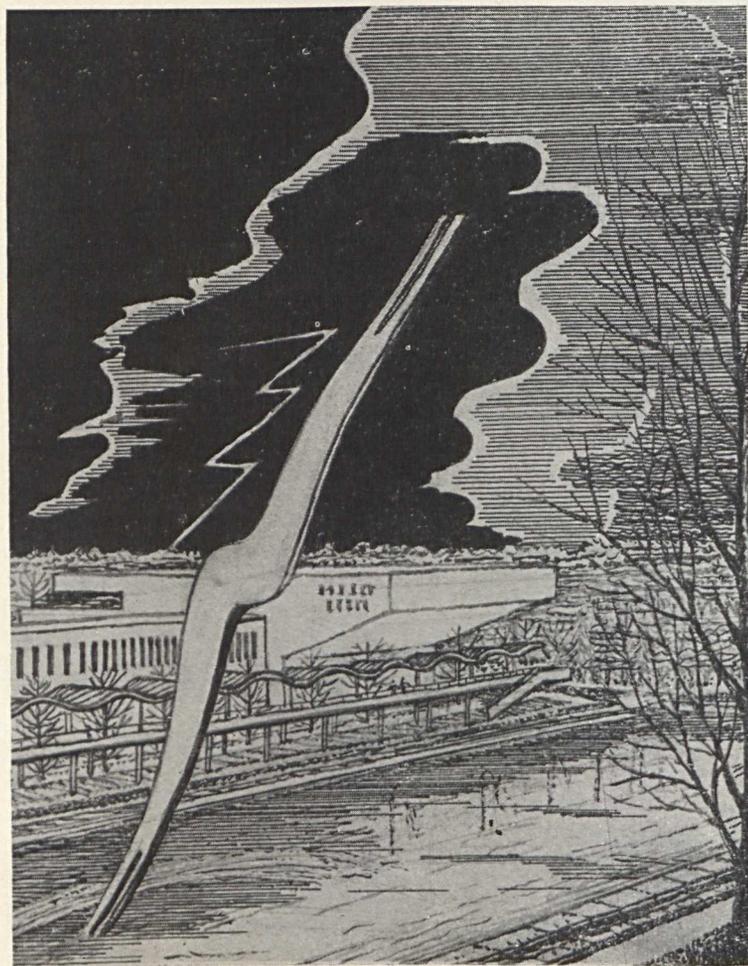
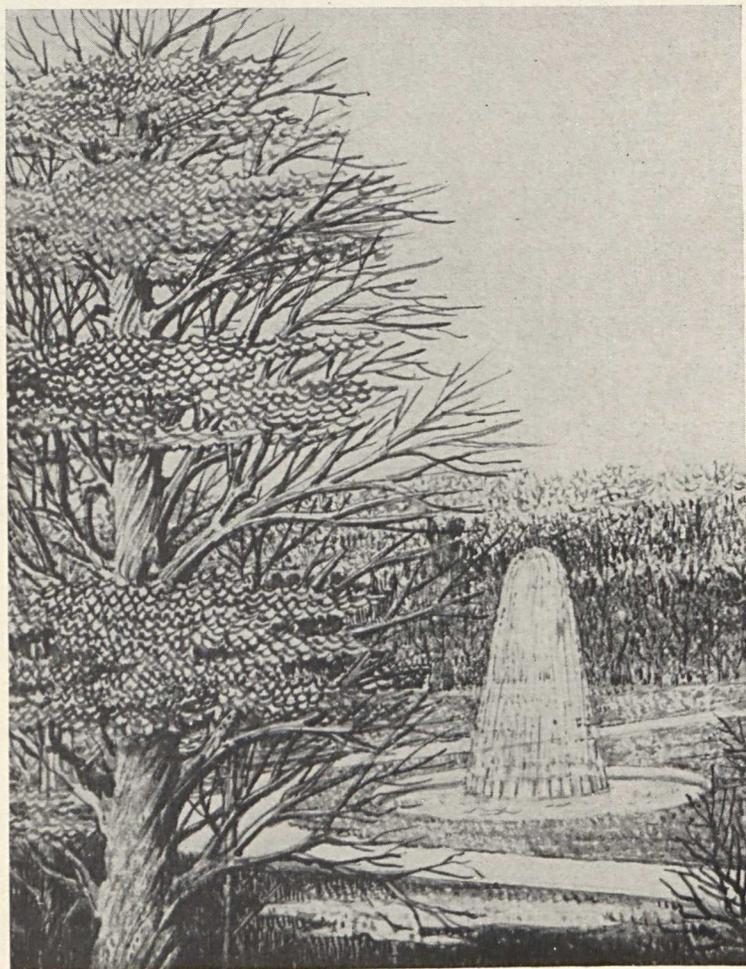
и библиотека-читальня памяти В. И. Ленина. Это здание и явится композиционным центром морской панорамы всего зеленого массива.

Площадь парка представляет собой плоскую, болотистую низину, даже без четко обозначенной линии берега, постоянно размываемого приливами. Не только спроектировать весь парк как единое целое, но и вылепить его рельеф из морского грунта — такая сложная пластическая задача стоит перед строителями парка.

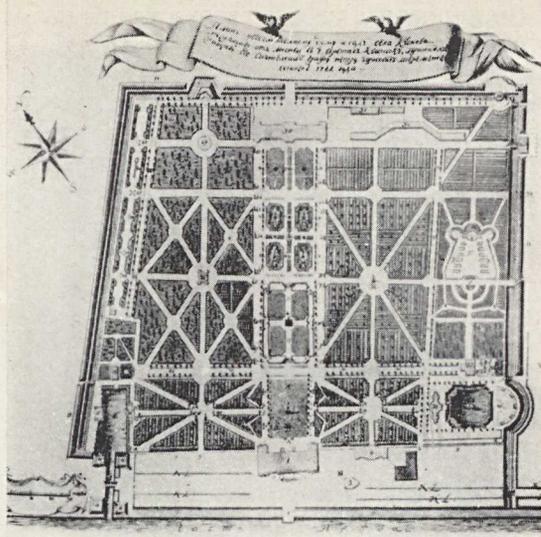
Живописные холмы и пригорки — все придется создавать заново. Даже высокий, вырытый в горе амфитеатр Зеленого театра на 2000 зрителей предстоит сделать искусственно, укрепив склоны кустарниками и травяным покровом; сосновая роща будет затенять места для публики, в то время как сцена будет устроена на специально насыпанном островке, окаймленном деревьями, как кулисами.

Создание новых роц, аллей и зеленых кулис, формирующих микропейзажи, потребует огромного количества насаждений. Кроме легко приживающихся лип и елей, намечено украсить парк каштанами, рябиной, дубами и, как мы уже говорили, лиственницами и пихтами. Когда определится основной рисунок посадок, в пейзаж внесут разнообразие миниатюрные роци цветущих кустов и живописные цветники.

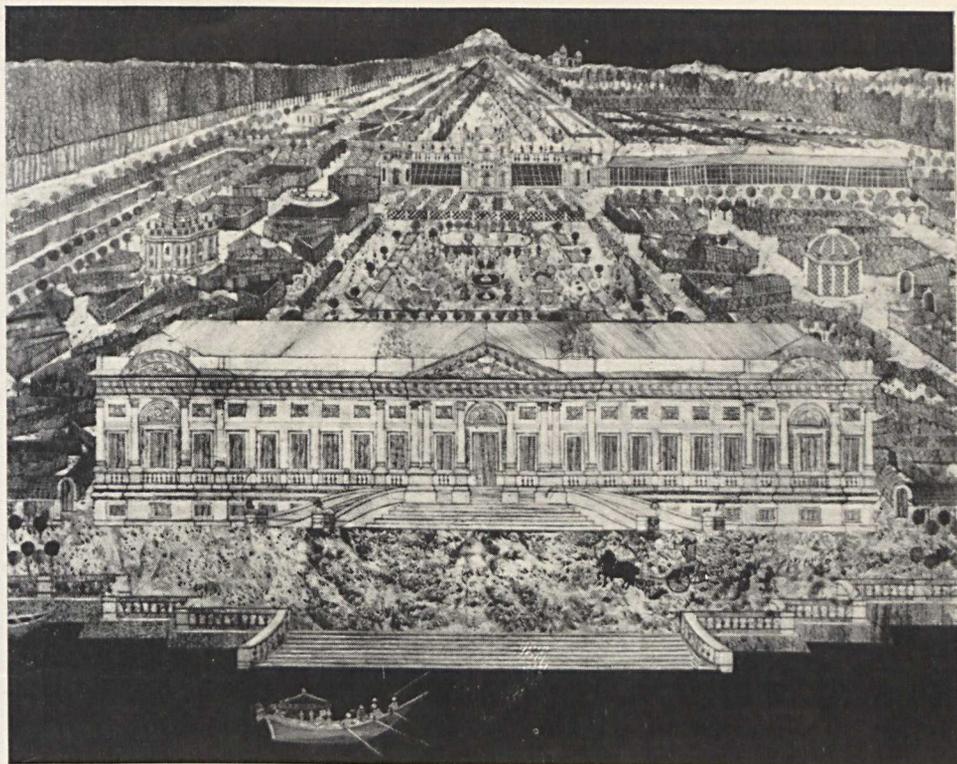
Широко использовать декоративные возможности различных пород деревьев — серебристость ив и синеву хвои, темную листву дубов и яркую зелень других пород — создать залитые солнцем луга и рядом с ними холмы, увенчанные тенисгыми рощами, сочетать зеркальную гладь водоемов с кружевом фонтанов, произведения скульптуры — с древесной листвой и павильонами лаконичных форм — такова художественная программа, выполняемая строителями нового, мемориального Южного приморского парка, первые 38 гектаров которого встретят посетителей в памятный для всего мира день 22 апреля 1970 года.



Будущее Кускова



С. Базазьянц



В Исполкоме Московского совета утверждено архитектурно-планировочное задание на реконструкцию и развитие парка Кускова. Этим заданием предусматривается:

- расширение в перспективе существующей территории парка с 210 до 310 га (за счет присоединения земельных участков, занятых с настоящее время малоценной жилой застройкой, которая расположена вдоль Горьковского и Рязанского направлений Московской железной дороги);
- вывод с территории парка не имеющих к нему отношения организаций, а также снос всех ветхих и малоценных жилых строений;
- преобразование существующего паркового массива в парк общегородского значения, обеспечивающий условия для полноценного отдыха посетителей всех возрастных групп и все виды обслуживания их массово-зрелищными, культурно-просветительскими, спортивными и другими мероприятиями;
- реставрация существующей усадьбы-музея с восстановлением ее сооружений, водных устройств и зеленых насаждений и организация заповедника на территории этого музея;
- восстановление всей системы обводнения, включая очистку существующих прудов, а также создание на заболоченных участках новых водоемов, использование Большого пруда для лодочного катания и устройство на берегу существующего водоема пляжа на 2 тыс. человек;
- организация основных входов в парк со стороны станций Кусково, Новогиреево, Вишняки и Плющево, а также создание дополнительных входов со всех окружающих парк проездов;

восстановление сети парковых дорог, создание новых прогулочных аллей и прокладка автомобильной дороги для внутрипаркового транспорта с устройством автостоянок;

инженерное оборудование территории, сохранение и реконструкция ценных существующих и посадка новых насаждений;

размещение сооружений и оборудования, обеспечивающих всестороннюю деятельность парка и обслуживание его посетителей. Утверждены мероприятия, направленные на успешное выполнение первой очереди работ по благоустройству и озеленению парковой территории.

Исполком обязал Главное архитектурно-планировочное управление Москвы разработать проектное задание на первоочередные работы, осуществить привязку проектов предприятий общественного питания, оборудования, пляжа и др.

Итак, скоро в Москве появится новый парк общегородского значения площадью в 310 га. Каким будет будущий парк, сказать еще трудно. Пока ясно одно: задание, выданное Исполкомом Моссовета Главному архитектурно-планировочному управлению, предусматривает устройство на берегах Большого пруда пляжа на 2 тыс. человек и прокладку автомобильной дороги для внутрипаркового транспорта с устройством автостоянок. Если к подобного рода реконструкциям добавить строительство массово-зрелищных, культурно-просветительских и спортивных зданий и сооружений, то судьба Кусковской усадьбы в ближайшем будущем не может не вызывать тревоги у всех знатоков и ценителей прекрасного.

Чтобы представить всю непреходящую красоту Кус-

ковского парка, обратимся к истории и посмотрим, какими художественными принципами руководствовались его создатели.

*
Парк Кусково — лишь небольшая часть огромного зеленого массива усадьбы. В XVIII—XIX веках парк состоял из двух разделов: регулярной части и пейзажной. Пейзажная часть парка располагалась севернее «Оранжереи». Здесь культивировалось подражание естественной природе.

Планировки и оформление регулярной части парка, наоборот, были подчинены строго геометрическому началу. Прямые, как стрелы, аллеи, невысокая подстриженная растительность делали парк стройным, обозримым даже с незначительного возвышения. Так же как при расширении ансамбля парадной части усадьбы, при проектировании парка создатели Кускова исходили не из общепринятой схемы, а из соображений художественной и практической целесообразности. Участки парка, расположенные по обеим сторонам партера, были взаимно уравновешены прокладкой основных дорог и аллей. Но планировка их была различна и соответствовала назначению каждого из этих участков. Западная часть парка, где были устроены кегли, качели, карусели и другие игры, пересекалась густой сетью радиально направленных аллей, вмещавших значительное число любителей развлечений. В восточной части парка, где был расположен «Воздушный театр», радиальных аллей было вдвое меньше, что естественно ограничивало приток гуляющих, мешавших проведению спектаклей. Сохранившийся парк представляет значительный интерес как замечательный памятник ландшафтной архитектуры XVIII века. Так написано в путеводителе по Кускову.

*
Еще неизвестно, по какому пути пойдет проектная мысль архитекторов, но как бы они не поступили, заповеднику будет нанесен урон, от которого он не оправится никогда.

То, что предлагается в решении Исполкома, равнозначно задачам, предъявляемым к паркам культуры и отдыха. Такие парки создавались в 30-е годы, когда в нашей стране закладывались основы социалистического коллективизма. В то время, когда предусматривались все виды обслуживания большого количества посетителей, популяризировались массовые игры и танцы. Спортивные состязания и аттракционные развлечения были не только нужны, но и полезны. Социалистическое общество так далеко ушло вперед в своем культурно-эстетическом развитии, что сегодня люди ищут уже не столько развлечения, сколько отдых и тишину. За последние 20 лет темп жизни, интенсивность деловых контактов и трудовой деятельности настолько увеличились, что мы уже начинаем интуитивно избегать мест отдыха с запрограммированным массовым оживлением и суетой, шумной музыкой, призванной развлечь, и шутейными играми, ничуть не изменившимися с добавушкиных времен. Видимо, модель парка культуры в его прежнем виде отработала и сама нуждается в существенной реконструкции. Во всяком случае, ею не исчерпываются задачи современного парка. Видимо, парки нужны разные: тихие, где возможно созерцание и самосозерцание, интимное общение с природой в ее естественном состоянии и художественно-осмысленной форме, и «шумные». Занимательной основой «тихих» парков могут служить выставки цветов, террариумы, аквариумы, зооуголки, ботанические участки. Именно этим парк и отличается от леса. Например, парки ГДР устроены именно таким образом. В парках Фридрихсхайн в Берлине, Сан-Суси в Потсдаме, в парке Амстердама природа организована так, что ни киоски, ни лотки, ни реклама, т. е. все, что напоминает ярмарку и может подавить природу, отсутствует вовсе или присутствует незаметно.

Интересен Амстердамский лесопарк в 900 га, отвоеванный у моря. В нем есть все: копаные водоемы, искусственные холмы до 15 метров высотой, гребной канал, открытый театр, детский павильон. Парк выглядит частью природы, освоенной человеком; даже цветы только в парадных местах. Здесь все организовано

так, чтобы отдых был связан с удовлетворением познавательных интересов, которые умело сочетаются со спокойными прогулками на природе.

Главное в знаменитом парке Сан-Суси — дворец. Это — цель посещения, источник эмоций и впечатлений. Но впечатления от архитектуры были бы неполными без природного окружения, без прекрасного, знаменитого на всю Европу парка. Парка, который берегут, лелеют и не спешат реконструировать и расширять

А вот Кусково. О нем в путеводителе сказано: «Бережно и любовно сохраняя, поддерживая и восстанавливая памятники культуры и искусства, советские люди по праву гордятся ими как непреходящими ценностями, утверждающими жизненную силу и творческую мощь народа... В многочисленных отзывах люди с глубокой задушевностью, гордостью и уважением упоминают имена талантливых творцов Кускова».

Теперь нарисуем себе картину, которую нам придется наблюдать в недалеком будущем. Красавец Большой пруд заполнен купальщиками и лодками; на берегу, недалеко от дворца-музея, пляжная истома одолевает посетителей, жаждущих прохладительных напитков, а не исторических знаний. Вдоль аллей парка, рядом с вековыми деревьями по «дорогам, приспособленным для автомобильного транспорта», будут курсировать машины с туристами. А наплыв людей, который уже учтен и который будет во много раз увеличен! Все это нарушит познавательный характер заповедника, лишит его главного — неповторимого обаяния усадебной тишины и покоя.

Так что же — ничего не строить? Пусть все будет, как есть? Нет, новые парки нужны. Правда, не обязательно на исторически и художественно ценных местах. А если уж быть им здесь, то следует подумать о характере парка в заповедной зоне.

Проектирование и строительство нового рядом с памятниками искусства, а то и прямо на заповедной земле, требует высокой культуры от архитектора, продуманного и очень тактичного решения. Иначе не избежать равнодушия к искусству, невнимания к красоте, наконец, просто неуважения к труду рук человеческих и творцам отечественной культуры. Сейчас самое время предостеречь от ошибок и напомнить, что, создавая ансамбли в остром сочетании нового со старым, работать нужно тоньше, глубже, культурнее, чем на голом месте.

Не парк с сетью общепита, аттракционов и массовых гуляний, как записано в решении, а зона отдыха нового типа, где в основу будет положена увлекательная историко-познавательная программа, центральным объектом которой станет ансамбль Кусковской усадьбы, включая дворец, парк, павильоны, каналы, Большой пруд и декоративную скульптуру. А это совсем не то же самое, что парк курортно-пляжного типа.

Мы владеем бесценным наследием, которое надо не только беречь, но и которым пора бы научиться пользоваться. Ведь поступая так, как записано в решении, мы из усадьбы мирового художественного значения делаем парк общегородского значения.

История культуры — летопись духовной жизни народа. Кусково — одна из страниц этой летописи. 1 мая 1919 года здания старинного ансамбля, превращенного в музей, открыли свои двери трудящимся. С тех пор талант, умение, вкус, которые воплотились в его строениях и парке, служат эстетическому воспитанию широких масс. В Кускове история нашей страны обращена к нам самой привлекательной своей гранью: перед нами памятник русской художественной культуры, достойный восхищения и гордости.



**Народы мира!
Решительно требуйте от США
немедленного прекращения агрессивной
войны против свободолюбивого
вьетнамского народа!
Вон американских империалистов
из Вьетнама!**

Из Призывов ЦК КПСС к 1 Мая 1969 года.

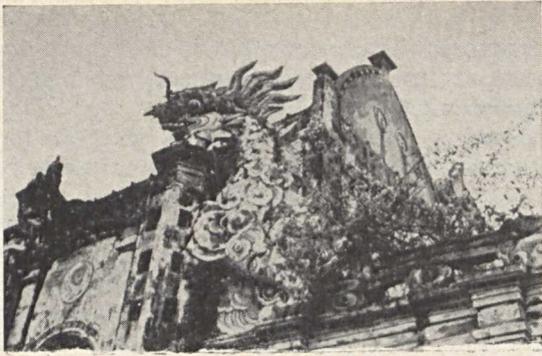
Деревня близ моста Хамронг живет,
мост стратегического значения выстоял.
То и другое кажется чудом. Американ-
цы пытались бомбить на средних



высотах — сбивали зенитчики, пыта-
лись бомбить на низких — сбивали
стрелковым оружием солдаты и кре-
стьяне; делали внезапные налеты,
меняя их ритм, пикировали с больших
высот — мост устоял. Нетрудно пред-
ставить, какой ад был в деревне близ
стратегического моста, а ее жители
вместе с солдатами открывали счет
новым и новым десяткам сбитых
машин. Близ моста поставлен памятник
его защитникам, подражающий чуждым
этому месту формам, чуждый традиции
памятных знаков. Никакая скульптур-
ная группа не может выразить
суть происходящих здесь событий.
Их памятником является сам мост,
обожженный, пробитый, иссеченный
осколками и — уцелевший. Памятником
этих событий является деревня близ
моста Хамронг, десятки раз исчезавшая
с лица земли и возникавшая вновь.
Само слово «Хамронг» стало символом
воли к сопротивлению, стало памят-
ником — что здесь может добавить
скульптурная группа?

Вьетнам. Искусство жизни

(Продолжение. Начало на стр. 1)

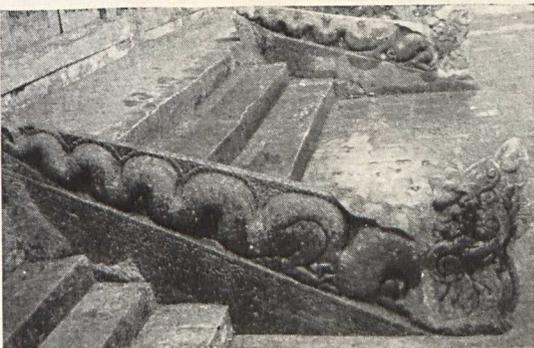
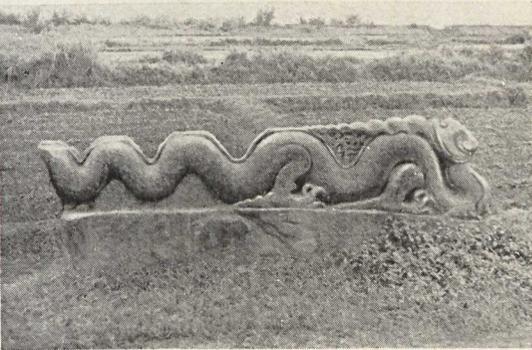
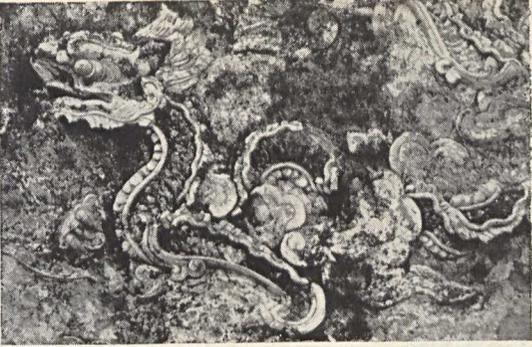


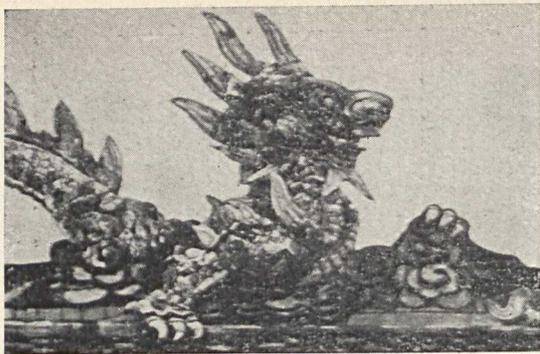
Влажный воздух делает сочнее краски, смягчает графику ветвей и архитектурных деталей, очень быстро наводит патину на не очень старые здания, заставляя их казаться древними, размывает грань между землей и ее отражением в воде. Застроенный французскими колониальными особняками и в большинстве одноэтажными домиками Ханой имеет свой композиционный центр — озеро «Возвращенного меча». Из-за особенностей воздушной



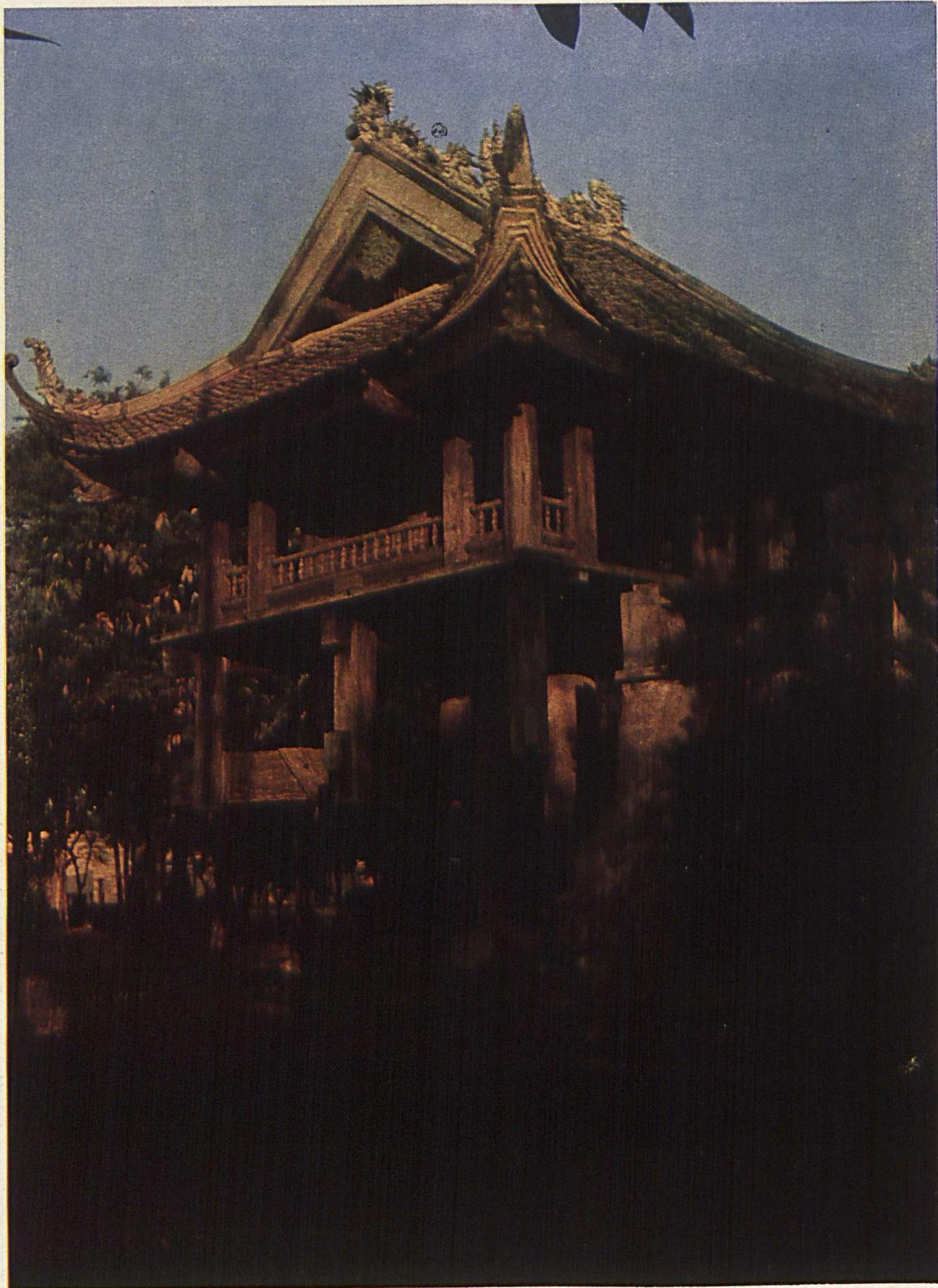
перспективы Вьетнама озеро кажется шире, а маленький храм на острове больше, чем в действительности. На крышах ханойских пагод драконы приобрели совсем мирный и домашний вид, а их гривы органично переплелись с ветвями деревьев. Вдоль озера идет трамвай, долго стоящий на конечных остановках, собирая пассажиров, по улицам катит бесконечный поток велосипедистов с корзинами и без корзин. Люди толпятся у киосков

с лимонадом и вокруг уличных торговцев. Промышленность рассредоточилась по стране, учебные заведения тоже. Ханой — очень тихий город, только ритмические ряды индивидуальных убежищ вдоль тротуаров вносят в его облик тревожную ноту. Иностранные культурные влияния переплелись во вьетнамской исторической традиции в своеобразное художественное явление. История вьетнамского искусства еще ждет тщательного и специального исследования, и сейчас было бы преждевременно выходить за рамки непосредственного впечатления. По сравнению с храмами Китая, Индии, громадами Ангкор-Вата и Ангкор-Тома, комплексами Индонезии древности Вьетнама кажутся миниатюрными, камерными. Легко опознать знакомые по искусству других стран элементы, наверное, можно систематически проследить их эволюцию, но сразу бросается в глаза определенная успокоенность, даже умиротворенность декора. У всех чудовищ добродушные физиономии, в них нет ни ярости, ни величия, они откровенно, подчеркнуто декоративны. Так же лишены строгости тонкие, оттянутые концы загнутых кверху крыш маленьких пагод, «змеедраконы», кое-где обозначающие потерявшие смысл границы древних владений и сползающие по бокам ведущих в храм лестниц. Даже традиционно поддерживающая символизированный храм черепаша делает это явно неохотно, а наполовину ушедший в мягкую землю слон выглядит, как просто лежащий слон. Даже казарменно похожие католические храмы, построенные французами и методически истреблявшиеся американской авиацией наряду со всеми каменными зданиями, благодаря усилиям местных каменщиков, смягчились, утратили задуманную остроту псевдоготических окончаний. Мы привыкли говорить «вьетнамцы», не думая о том, что Вьетнам — это шестьдесят четыре народности. Основная масса населения (собственно вьетнамцы, как указывает энциклопедия) — это «кин», тысячу лет развивающие низинную культуру ханойской равнины, поставившие в Ханое деревянную пагоду «на одной ноге», заботливо сохраняемую в прежних формах с одиннадцатого века. Но есть еще «тхо», «тхай», «нунг», «ман», «мыонг», «нгай», «джарай» и десятки других, вносящие столетиями свой вклад в формирование специфической вьетнамской культуры, по-своему трансформирующей любые внешние образцы. При несомненном подражании китайским образцам с первого взгляда можно отличить вьетнамскую керамику. Мифологические звери пагод и буддийских храмов заметно отличаются от своих китайских и индийских первоисточников. Наряду с почти точным копированием образцов бронзового литья существует несомненно своеобразная пластика декоративного металла, так же как традиционный вьетнамский лубок, перебирающий канонические для китайской традиции сюжеты, обладает особенностями, очевидными для любого зрителя.





Каменная чаша, увенчанная весьма характерным «львом», и ее миниатюрный бронзовый аналог происходят из разных мест и хорошо демонстрируют различные формы трансформации буддийской традиции. Зарастающие джунглями буддийские монастыри еще ждут тщательного обследования, на которое пока не хватает времени и сил. Их никто не разрушает, но у страны просто не доходят еще до них руки, а влажность и зной быстро

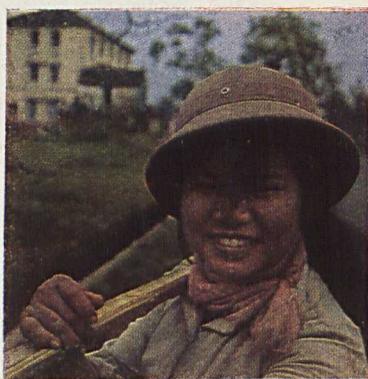


разъедают камень и штукатурку. Но это вовсе не означает, что искусство замерло, приостановилось — напротив, повсеместно ведутся непрерывные поиски развертывания своего, нового: в литературе, живописи, графике, скульптуре. Вьетнамское искусство не хочет остановиться на тиражировании старых образцов, на производстве потерявшей органический смысл «экзотики». Попытки создания нового идут до сих пор по двум параллельным

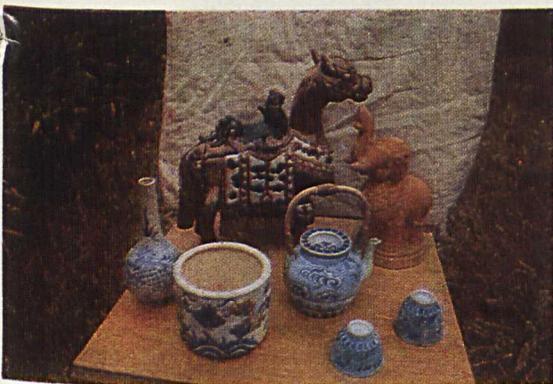


Полудракон-полукарп
с конька крыши «храма
размышлений».

Девушка народности «зяо»
в национальном костюме.



Девушка народности «мео» —
военная повариха на ханой-
ской улице.



Сближенный масштаб
деталей мелкой керамики,
бронзовой пластики и архи-
тектурного декора выражает
постоянно подчеркиваемую
декоративность.



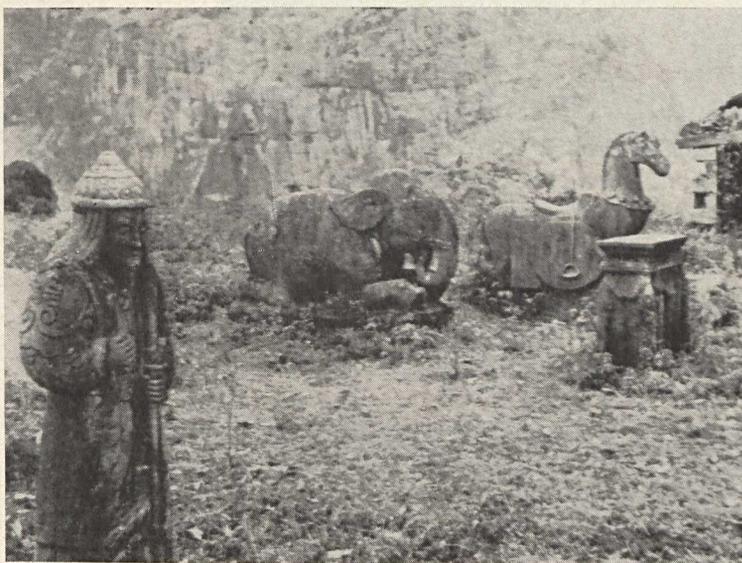


направлениям, каждое из которых можно рассматривать лишь как этап предварительной психологической подготовки к созданию третьего, органичного для современного Вьетнама. Одно из них — поэтапная трансформация традиционных пластических форм, упрощение, наполнение их новым сюжетным содержанием. По всей видимости, это малоперспективное, тупиковое направление, но оно ценно уже тем, что происходит разрушение

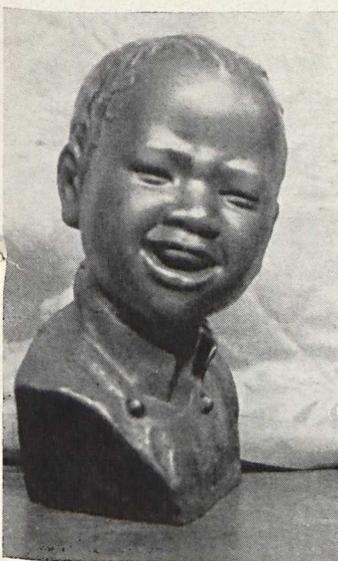


целостного канона при сохранении осознанной специфичности — хотя результаты, естественно, заметно уступают старым образцам. Другое — попытки прямого переноса европейских форм изобразительного искусства в иную, остро специфическую обстановку. Такие попытки делались еще вьетнамскими живописцами, прошедшими парижскую школу, делаются сейчас скульпторами — и при всей подражательности результатов они

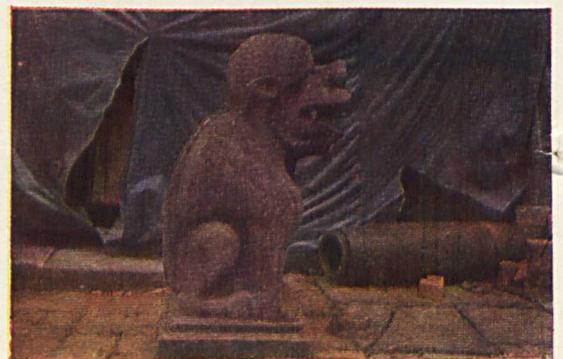
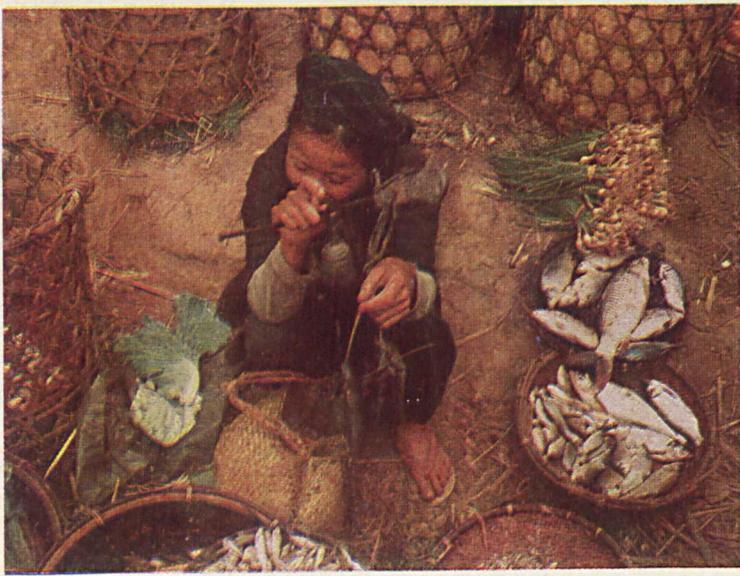
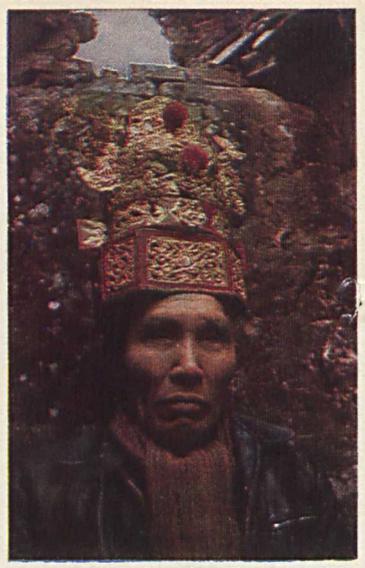
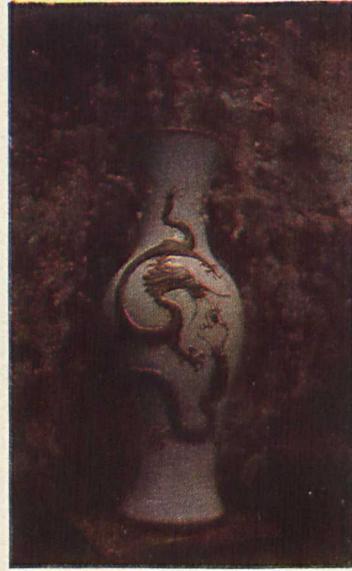
важны для расширения пластического языка, обогащения композиционных средств. Очевидно, через некоторое время вьетнамские художники смогут освободиться от скованности, неизбежно связанной с заимствованием, и возникнет новое вьетнамское искусство, не уступающее в своеобразии старому. Старое или недавнее, но четко традиционное искусство Вьетнама разбросало свои памятники по всей территории страны. Только всеведущие мальчишки



знают дорогу к заброшенному храму, где, зарывшись в землю, стоят молчаливой группой воин, слон с характерными заостренными ушами и конь. Такие же кони стоят в огороде на окраине деревни, где жил мастер-каменотес, выполнивший чей-то так и неостребованный заказ. Подобные фигуры, часто в незаконченном виде, стоят в старых каменоломнях около похожих на них скал, обязательно связанных с легендами.



Вьетнам мозаичен, похож на калейдоскоп, в котором все время возникают разные узоры, составленные из одних и тех же элементов. Горные джунгли, низинные джунгли, реки, распластанные по рисовым полям руками поколений крестьян, многоязычие, разнообразие типов одежды, черт лица. Схожие и всегда чуть разные деревни, храмы, базары, военные посты. В темных закоулках храмов укрыт звенящий и изысканный фарфор, реликвии.



Чтобы дать возможность разглядеть парадный головной убор, сложное сооружение из лакированного и позолоченного папье-маше, монах-хранитель в кожаной куртке водружает его на голову и застывает, как статуя, в освещенном солнцем дворе.

Из травы плетут мягкие циновки, маскировочные накидки, жесткие подстилки — когда мы покупаем их в магазинах, то, естественно, не думаем о том, скольким людям они дают работу, что означает для Вьетнама кустарное производство.

На краю деревень из бамбука сооружены примитивные, но исправно выполняющие свою работу мельницы. Это не просто мельницы — это звучащая скульптура, мобиль с автоматическим ритмом движений. Вода из бамбуковых труб с плеском, меняющим тональность, заполняет выдолбленный конец тяжелого ствола, который опускается ниже и ниже. Затем вода шумно сливается в ручей, а противоположный конец бревна врезанным в него пестом ударяет

и это тоже воспринимается совершенно естественно, как естественным кажется упорство бывших студентов храма Литературы — храма-училища, храма — аттестационной комиссии. Только один кандидат в год получал искомую ученую степень и мог занять высший пост в государстве. Имена этих победителей выбиты на массивных досках, которые несут в храмовом дворе массивные каменные черепахи. Остальные продолжали заниматься, готовясь к экзамену следующего года, и часто случалось, что один экзамен стремились выдержать дед и внук. Люди обладают здесь поистине каменным терпением и с уважением относятся к стойкости камня: в занятой под склад пагоде огромные ящики с жизненно важным грузом проносят так, чтобы не задеть старую и очень юмористически настроенную обезьяну, стоящую здесь с незапамятных времен.

Во Вьетнаме нет огромных комплексов древней культуры, поражающих воображение — миниатюрны люди,



в дно большой ступы. Потом все начинается сначала. Такая мельница сооружается (включая и подвод воды) за несколько часов, их тысячи, и в отличие от промышленных мельниц и крупорушек они оказались совершенно неуязвимыми для любого количества бомб.

Бамбук работает везде, превращая бытовую обстановку в сочетание огромного количества графически четких фактур одного материала, придавая этому окружению абсолютную цельность, исполненную внутреннего разнообразия. Из бамбука делают все — даже намордники на крошечных черных поросят, которых приносят на рынок. Из бамбука делали и тяжелые толстые шлемы, которые надевали школьники, — предполагалось, что эти шлемы должны были защитить от осколков и шариковых бомб. Только этого не смог сделать бамбук, потому что шарик размером в горошину, отлитый из легированных сплавов, пробивает, как оказалось, даже солдатскую каску. Ступы на коллективных мельницах каменные, и не только старые — упорно и терпеливо в маленьких каменоломнях выбиваются новые, потому что металла еще не хватает, а камень можно обработать где угодно. Камень обрабатывают так же, как это делали всегда,

миниатюрны животные, камерны и уютны памятники старины. Здесь есть нечто иное, не встречающееся в других местах и трудно переводимое в слова: глубокое, органичное соединение традиционного быта и новых идей, совершенное единство жизни и искусства жить, искусства в любой, самой трудной ситуации быть собой.

Весь Вьетнам, борющийся и непобедимый, в горе и радости, в мирной и военной обстановке остается прекрасным, как прекрасны джонки, которые встречают и провожают идущие к земле Вьетнама советские корабли.



В Союзе художников РСФСР

Союз художников Российской Федерации продолжает вести работу широким фронтом.

Секция монументального искусства.

Комиссия по монументальной живописи (председатель В. К. Замков) готовит республиканское совещание художников-монументалистов по вопросам состояния и развития монументального искусства в РСФСР (по материалам республиканского раздела Всесоюзной выставки «Монументальное искусство СССР»). Такое совещание намечается провести в одном из Домов творчества СХ РСФСР.

● Состоится обсуждение памятников и монументальных комплексов к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

● Монументалисты Российской Федерации примут активное участие в подготовке и проведении зональных республиканских выставок в связи со 100-летием со дня рождения В. И. Ленина.

● По разделу монументального искусства будет проведена творческая конференция на основе четвертой, юбилейной, выставки «Советская Россия».

● В работе семинара главных художников городов, посвященного подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, примут участие представители монументалистов Российской Федерации. Это мероприятие проводится совместно с СХ СССР.

● В связи с этим решено организовать творческую группу и семинар в одном из Домов творчества СХ РСФСР. На семинаре соберутся монументалисты Российской Федерации.

Комиссия по декоративно-прикладному искусству. В течение этого года в центре внимания комиссии по декоративно-прикладному искусству будут вопросы работы Художественного фонда РСФСР в области декоративного искусства и художественного конструирования. На примере анализа творческой работы художников на предприятиях будут решаться основные вопросы художественной направленности в проектировании промышленных изделий. Члены комиссии проведут ряд заседаний по отбору лучших юбилейных сувениров к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

● Не останутся без внимания комиссии и вопросы теории: формирование стиля, развитие дизайна и его роль в современной жизни, синтез прикладных искусств. Таковы темы ближайших творческих дискуссий.

● Все более интенсивной становится выставочная деятельность. Большое место в работе комиссии будет отведено подготовке выставки «Синтез прикладных искусств» (1971 год).

Секция декоративного искусства уделит в своей работе большое внимание подготовке раздела декоративного искусства к выставке «Советская Россия», а также зональным выставкам декоративного искусства художников Ленинграда и зоны «Большая Волга» в г. Ульяновске.

Секция народного искусства намечает подготовить и провести выставку народного искусства автономных республик Северного Кавказа.

● Внимание специалистов будет привлечено к таким видам народных промыслов, как елецкие кружева, филимоновская игрушка, черная керамика. Выездные заседания секции совместно с Художественным фондом РСФСР в Туле и Орле дадут возможность специалистам глубже изучить состояние дела. Запланирован также выезд в Палех для ознакомления с творческой работой Союза. Готовятся зональные выставки «Север», «Дальний Восток», «Сибирь». Для отбора работ на эти выставки будет принят ряд выездов представителей художественного совета.

Секция оформительского искусства и промышленной эстетики.

Секция оформительского искусства в связи с увеличивающейся потребностью в работах этого жанра, приуроченных к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, предусматривает серию выездных консультаций в городах Российской Федерации.

● Год 1969 будет подготовительным в работе над организацией Всесоюзной выставки декоративно-оформительского искусства 1971 года.

● В течение 1969 года будет разрабатываться проект Положения о главном художнике города и художника предприятий государственной промышленности.

● Совместно с Союзом художников СССР секция оформительского искусства и промышленной эстетики СХ РСФСР проведет в 1969 году серию совещаний по вопросам: 1) творческий профиль художника-конструктора (основание для вступления в члены Союза художников); 2) положение художника-конструктора на производстве; 3) границы декоративно-прикладного и промышленного искусства и т. д. Особое внимание будет уделено проблемам праздничного оформления городов. В связи с этим намечаются выставки эскизов и проектов праздничного оформления городов и кустовые совещания художников-оформителей на базе этих выставок.

Мемориальный центр в Орле

В Орле, на месте древней крепости, располагавшейся между Окой и Орликом, закончена первая очередь строительства мемориального центра города. Проект разработан Ленгипрогором.

Природный ландшафт и исторически сложившиеся условия городского центра Орла определили асимметричную архитектурно-планировочную композицию мемориального комплекса. Центром композиции является 27-метровый обелиск, облицованный кованым светло-серым гранитом.

На восточной грани обелиска,

высечен древний герб Орла в сочетании с символом труда — серпом и молотом. На западной грани, обращенной в сторону Орлика и центральной городской площади, вырублены даты основных исторических событий, начиная с основания города в октябре 1566 года и до награждения Орловской области орденом Ленина в 1967 году.

Обелиск 400-летия виден издалека. Со стороны главной городской магистрали по левому берегу Оки к обелиску ведет широкая аллея. В перспективе ее издали видна динамичная скульптурная композиция, которая создает логический переход от протяженной аллеи главного входа к вертикали обелиска. Ансамбль был бы значительно при большей высоте обелиска. Учитывая близость высокого левобережья и большую площадь участка, увеличение высоты обелиска возможно и, видимо, необходимо.

Недостаточно рельефно вырезаны старинные гербы городов на подпорной стенке. Вероятно, не следовало создавать две фактуры на гранитной стенке около скульптурной группы. Логичнее было бы все сделать «под шубу». Однако эти недостатки не снимают общего хорошего впечатления.

Мемориальный парк служит органическим звеном в зеленом ожерелье парков, протянувшихся через весь городской центр от знаменитого «Тургеневского бережка» до овеянного поэтическими легендами «Дворянского гнезда».

Над созданием всего комплекса работал молодежный авторский коллектив в составе архитектора Р. Топуридзе, скульптора А. Бурганова и инженеров Ф. Кохновера и А. Иванова. Партийные и творческие организации города выдвинули комплекс сооружений мемориального центра Орла на соискание Государственной премии СССР.

Гончарная скульптура

В апреле в Центре искусств в Лондоне открылась выставка керамики Уэлча.

Робин Уэлч — один из самых молодых и талантливых керамистов Англии. Он отдает все свое время созданию превосходной глиняной посуды — кувшинов, мисок, кубков и блюд, а также экспериментирует с глазурованной скульптурой и стенными панелями. Произведения Уэлча нельзя спутать ни с какими другими. Им не свойственны волнистые линии, изгибы, нет ни мягкого изящества Люси Рай (см. ДИ № 3 за 1968 г.), ни массивности Ганса Копера. Вместо этого строгие прямые линии, которые, кажется, заимствованы из современного промышленного дизайна. Гончарное производство во многом зависит от случайностей: никто не может точно предсказать, как глазурь расплывется под действием огня. Но Робин Уэлч хочет управлять и этим процессом. Все

эффекты его полив строго запрограммированы. Замечательный пример этому — некоторые из его больших скульптур, где используется белая матовая глазурь с медью, обожженная при пониженном давлении при температуре 1300°С. В результате обжиг медь восстанавливается, и белая глазурь приобретает нежно-розовый оттенок, а потрескавшаяся поверхность изделия по виду напоминает кожу.

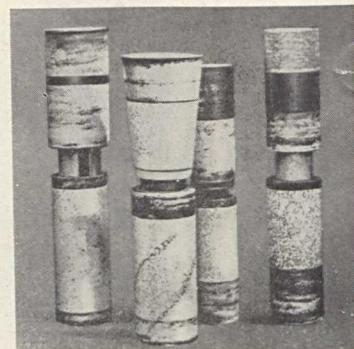
Большое влияние на творчество Уэлча оказал скульптор Вильям Тернбал, под руководством которого Уэлч изучал основы дизайна в Центральной школе. Тема тотемного столба с его строгостью линий и характерными полосами разноцветной глазури, с резкими переходами в структуре и цвете несомненно является развитием скульптуры Тернбала 50-х годов.

В то время в Центральной школе вместе с Уэлчем учились многие известные теперь британские керамисты. Их объединяет решимость покончить с представлением о гончарном деле как о ремесленничестве. Уэлч всегда возмущается, когда его скульптурные работы называют «горшками», для него глина ничуть не хуже дерева или камня.

Уэлч признается, что если бы он добился большего успеха в скульптуре, то он бы совсем оставил работу над стандартной глиняной посудой. Его несколько раздражает то, что ему приходится работать на гончарном круге целые партии одинаковых изделий. Сейчас он экспериментирует в области формовочной техники с такими гончарными машинами, как вибратор, для того чтобы увеличить производительность и за счет этого уделять больше времени скульптуре.

Все же любовь к работе с глиной на круге мешает ему окончательно порвать с гончарным делом, и во многом он остается гончаром вопреки самому себе. Уэлч — хороший скульптор, но среди керамистов — он один из лучших.

А. Б.





Художники небольшого города

Одна из черт современности — рост культурной жизни периферии. В сравнительно небольшом городе Шяуляй (80 тыс. жителей) сейчас сосредоточился третий по численности и творческому потенциалу отряд художников Литвы.

Наши художники — постоянные участники республиканских, а часто и всесоюзных выставок. Их роль в культурной жизни города возрастает все больше. Преобразовывается главная улица, превращаясь в художественно решенную магистраль. Среди удачных решений — кустерьерного оформления — металлический рельеф художника С. Олехновичюса на фасаде универмага, девятиметровое цветное сграффито на фасаде пятой средней школы художника В. Трушиса, изображающее фигуру женщины с атрибутами науки и искусства. Интересны и решения интерьеров магазинов обуви (архитектор А. Нистелене, металлический декор — скульптор А. Толейкис), городской аптеки (скульпторы А. Толейкис и Д. Лукошявичюс).

Много произведений декоративного искусства появилось в ресторанах, столовых, в детских садах-яслях, в некоторых заводских клубках. Следует отметить работы живописцев-монументалистов Я. Кмеляускаса (фреска в кафе «Раса»), В. Трушиса (фрески в интернациональном клубе педагогического института и сграффито в ресторане железнодорожного вокзала и в пивном баре «Губерния»), В. Куницкаса (оформление кафе-столовой «Крегждуте») и др. Всех их не перечислить — список произведений и авторов слишком велик. Жизнь и творчество художника в небольшом городе имеет свою специфику, здесь возникает целый ряд проблем и вопросов как общих для всей нашей художественной практики, так и имеющих местное значение. С трудом решается проблема материальной базы, большинство художников не имеет мастерских, работает в примитивных условиях.

Здесь в большей степени дает себя знать консерва-

тивность некоторой части населения с трудом воспринимающих новые формы декоративного искусства.

Для местных художников затруднено общение с современным искусством.

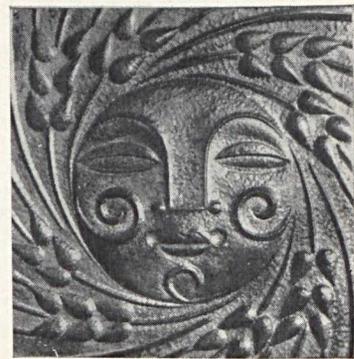
В невыгодном положении оказываются периферийные художники и при распределении творческих заказов, особенно в области монументального искусства. Потребность в художниках-профессионалах постоянно возрастает, их деятельность изменила в лучшую сторону облик улиц, витрин; многие заводы и их территории стали опрятнее; праздничное оформление — высоким по культуре. Это повседневная работа художников.

Нисколько не принижая ее значения, все же следует признать, что художественный образ города формируют монументально-декоративные произведения во взаимосвязи с архитектурой. Эта сфера деятельности художников сталкивается с немалыми препятствиями. Почти полное отсутствие уникальных сооружений, ограниченность средств, случайные контакты с архитекторами мешают решать комплексные задачи, и все же монументально декоративное искусство твердо вошло в быт шяуляйцев, возрос авторитет художника. Многие руководители стали признавать необходимость работы художников, а сами художники полны стремления создавать значительные произведения, которые нельзя было бы упрекнуть в провинциальности.

С. Римкус

Арх. А. Нистелене, скульптор А. Толейкис. Оформление интерьера магазина. 1966.

А. Толейкис, В. Трушис. Триптих «Хлеб». Фрагмент. 1968.



Международная анкета журнала «U+R»¹

В 1968 году журнал «Umění a Remesla» закончил проводившуюся в течение 1967 года Международную анкету, которая предложила три вопроса:

— проблема традиций и их право на жизнь в современном обществе;

— проблема ручного труда и перспектива его дальнейшего развития;

— проблема использования ремесел в производстве предметов широкого потребления.

Специалисты из 13 стран проявили самый живой интерес к вопросам, поставленным редакцией «U+R» и приняли активное участие в этом заочном симпозиуме.

Среди участников анкеты член редколлегии журнала «Декоративное искусство СССР» художник В. Смирнов из Ленинграда, А. М. Мариен-Дугардин — главный реставратор отдела керамики Королевского музея искусства и истории в Брюсселе,

А. Вандербильт-Вебб — председатель Международного союза ремесел в Нью-Йорке, К. Мразек — главный редактор журнала «Старое и новое искусство» в Вене, Г. Захаров — ректор Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское) в Москве, Н. Шкаровская — заведующая отделом журнала «Декоративное искусство СССР», П. Рейли — директор Дизайн-центра в Лондоне, В. Штех — профессор Академии искусств в Праге, Х. О. Гуммерус — руководитель Союза художественного ремесла в Хельсинки, С. Шидловская — председатель Совета по технической эстетике при совете Министров ПНР в Варшаве, Г. Гофман — референт по культуре Торговой палаты Горной Баварии в Мюнхене,

Б. З. Уголотти — керамистка из Милана, Я. Пуят — искусствовед из Риги, Л. Фулла — народный художник ЧССР из Ружемберока, С. Строиньски — председатель «Цепели» в Варшаве, Э. Келлер — муниципальный советник по искусству из Граца, М. Блэк — профессор Академии искусств в Лондоне, В. Каутман — заместитель председателя Союза художников Словакии в Братиславе, В. Миерш — заведующий отделом Центрального института формообразования в Берлине, Б. Томберг — заместитель председателя Союза художников Эстонской ССР, К. Лангер — художник-архитектор из Брно, Р. Крживец — доцент Академии изобразительных искусств во Вроцлаве, Т. Банатеану — директор Этнографического музея в Бухаресте, Л. Юхаш — генеральный секретарь Совета промышленного проектирования в Будапеште, Р. Рейнфусс — заведующий отделом народного искусства

Иститута истории искусств Академии наук ПНР в Кракове, П. де Поли — художник из Падуи.

Анкета показала, что проблемы современной жизни народного искусства и ремесел, в том числе художественных, в связи с общественным развитием перестают быть только узко научными, а становятся и общественными. Об этом свидетельствовала и проведенная ранее журналом «Декоративное искусство СССР» (1965, №№ 7—12) международная анкета «Народное искусство в век автоматизации».

В ней также было стремление исследовать отношения, сложившиеся в мире между индустриальным обществом и традиционным творчеством. Таким образом, своим характером и содержанием анкета журнала «U+R» не только поддержала обсуждение судеб народного творчества в век индустриализации, но и продолжила его, попытавшись оценить смысл отношений между производством, традициями и обществом. Не всегда и не во всем совпадали мнения участников анкеты. Например, резко противоположными оказались мнения по вопросам роли традиции и форм ручного труда в структуре производства предметов широкого потребления.

При оценке отношения современного человека к традиции и определении ее права на жизнь многие авторы согласились с тем, что не существует жизни без традиции. Причем понятие «традиции» толковалось участниками анкеты в широком смысле — общественном, социальном, художественном. Традиции, по их мнению, — это основа культурного развития человечества, вездесущий элемент. Его присутствие можно не замечать, но подавить нельзя.

Традиции, по словам некоторых авторов, не статистическая совокупность признаков и ценностей, а фактор непрерывного развития жизненной среды. Традиция не имела бы смысла, если бы воспринималась только как экзотика. В ней есть положительные элементы, способствующие ее дальнейшему развитию, есть и отрицательные, ведущие к торможению творческого процесса. Уметь отличить жизнеспособные процессы от отмирающих — значит понять роль традиции.

Многие участники анкеты образно сравнивали традиции с цепью, но вкладывали в это различный смысл. Одни имели в виду цепь непреходящих ценностей, переносимых из прошлого в настоящее и будущее, другие — цепь, замыкающую творчество в абсолютизированных формах.

Почти все авторы согласились с тем, что позитивные ценности традиции или ее отдельных составных частей являются основой дальнейшего развития творчества во всех областях бытовой и духовной среды общества.

Некоторые участники анкеты считали само собой разумеющимся, что предметом разговора явились лишь эти положительные качества традиции. Они подчеркивали в своих выступлениях, что следует говорить не только о передаче всех этих качеств, но и о развитии и обогащении

¹ «Искусство и ремесло». Изд. Центральным управлением народного художественного производства ЧССР в Праге с 1958 года. Подробнее см. журнал «Декоративное искусство СССР» 1965, № 4.

Иститута истории искусств Академии наук ПНР в Кракове, П. де Поли — художник из Падуи.

Анкета показала, что проблемы современной жизни народного искусства и ремесел, в том числе художественных, в связи с общественным развитием перестают быть только узко научными, а становятся и общественными. Об этом свидетельствовала и проведенная ранее журналом «Декоративное искусство СССР» (1965, №№ 7—12) международная анкета «Народное искусство в век автоматизации».

В ней также было стремление исследовать отношения, сложившиеся в мире между индустриальным обществом и традиционным творчеством. Таким образом, своим характером и содержанием анкета журнала «U+R» не только поддержала обсуждение судеб народного творчества в век индустриализации, но и продолжила его, попытавшись оценить смысл отношений между производством, традициями и обществом. Не всегда и не во всем совпадали мнения участников анкеты. Например, резко противоположными оказались мнения по вопросам роли традиции и форм ручного труда в структуре производства предметов широкого потребления.

При оценке отношения современного человека к традиции и определении ее права на жизнь многие авторы согласились с тем, что не существует жизни без традиции. Причем понятие «традиции» толковалось участниками анкеты в широком смысле — общественном, социальном, художественном. Традиции, по их мнению, — это основа культурного развития человечества, вездесущий элемент. Его присутствие можно не замечать, но подавить нельзя.

Традиции, по словам некоторых авторов, не статистическая совокупность признаков и ценностей, а фактор непрерывного развития жизненной среды. Традиция не имела бы смысла, если бы воспринималась только как экзотика. В ней есть положительные элементы, способствующие ее дальнейшему развитию, есть и отрицательные, ведущие к торможению творческого процесса. Уметь отличить жизнеспособные процессы от отмирающих — значит понять роль традиции.

Многие участники анкеты образно сравнивали традиции с цепью, но вкладывали в это различный смысл. Одни имели в виду цепь непреходящих ценностей, переносимых из прошлого в настоящее и будущее, другие — цепь, замыкающую творчество в абсолютизированных формах.

Почти все авторы согласились с тем, что позитивные ценности традиции или ее отдельных составных частей являются основой дальнейшего развития творчества во всех областях бытовой и духовной среды общества.

Некоторые участники анкеты считали само собой разумеющимся, что предметом разговора явились лишь эти положительные качества традиции. Они подчеркивали в своих выступлениях, что следует говорить не только о передаче всех этих качеств, но и о развитии и обогащении

Иститута истории искусств Академии наук ПНР в Кракове, П. де Поли — художник из Падуи.

Анкета показала, что проблемы современной жизни народного искусства и ремесел, в том числе художественных, в связи с общественным развитием перестают быть только узко научными, а становятся и общественными. Об этом свидетельствовала и проведенная ранее журналом «Декоративное искусство СССР» (1965, №№ 7—12) международная анкета «Народное искусство в век автоматизации».

В ней также было стремление исследовать отношения, сложившиеся в мире между индустриальным обществом и традиционным творчеством. Таким образом, своим характером и содержанием анкета журнала «U+R» не только поддержала обсуждение судеб народного творчества в век индустриализации, но и продолжила его, попытавшись оценить смысл отношений между производством, традициями и обществом. Не всегда и не во всем совпадали мнения участников анкеты. Например, резко противоположными оказались мнения по вопросам роли традиции и форм ручного труда в структуре производства предметов широкого потребления.

При оценке отношения современного человека к традиции и определении ее права на жизнь многие авторы согласились с тем, что не существует жизни без традиции. Причем понятие «традиции» толковалось участниками анкеты в широком смысле — общественном, социальном, художественном. Традиции, по их мнению, — это основа культурного развития человечества, вездесущий элемент. Его присутствие можно не замечать, но подавить нельзя.

Традиции, по словам некоторых авторов, не статистическая совокупность признаков и ценностей, а фактор непрерывного развития жизненной среды. Традиция не имела бы смысла, если бы воспринималась только как экзотика. В ней есть положительные элементы, способствующие ее дальнейшему развитию, есть и отрицательные, ведущие к торможению творческого процесса. Уметь отличить жизнеспособные процессы от отмирающих — значит понять роль традиции.

Многие участники анкеты образно сравнивали традиции с цепью, но вкладывали в это различный смысл. Одни имели в виду цепь непреходящих ценностей, переносимых из прошлого в настоящее и будущее, другие — цепь, замыкающую творчество в абсолютизированных формах.

Почти все авторы согласились с тем, что позитивные ценности традиции или ее отдельных составных частей являются основой дальнейшего развития творчества во всех областях бытовой и духовной среды общества.

Некоторые участники анкеты считали само собой разумеющимся, что предметом разговора явились лишь эти положительные качества традиции. Они подчеркивали в своих выступлениях, что следует говорить не только о передаче всех этих качеств, но и о развитии и обогащении

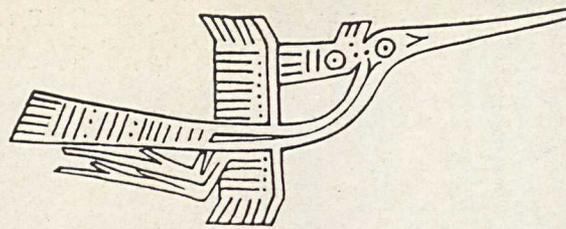
¹ «Искусство и ремесло». Изд. Центральным управлением народного художественного производства ЧССР в Праге с 1958 года. Подробнее см. журнал «Декоративное искусство СССР» 1965, № 4.

их современными формами выражения. В этом смысле за традициями не только признается право на жизнь, но и подтверждается необходимость их существования как условия культурного развития человечества.

По-разному отвечали участники анкеты на вопрос о развитии ремесла в настоящее время и его отношении к промышленному производству. Изготовление предметов массового потребления ручным способом стало анахронизмом: с этим успешно справляются машины. Однако машина может только производить, но не творить. В своих ответах многие авторы стремились определить новые формы развития ремесла, а также функции, которые приносит с собой в эту область развитие цивилизации. Большинство выступавших подчеркнуло, с одной стороны, ценность ремесла для производства предметов широкого потребления как определенного критерия и исходной точки творческой части процесса создания эскиза и исполнения, которые могут служить моделью для сравнения, и, с другой, — его конкретное значение как выразителя индивидуальности, обособленности и неповторимости творчества, которое не только приобретает новые функции в условиях промышленного производства, но и само вынуждено искать новые перспективы и новые изобразительные формы.

Участники анкеты высказали недовольство массовым и серийным стандартным промышленным производством вещей; и в связи с этим говорили о роли ручного труда в конкретных областях производства, где имеется возможность создать достаточно широкий ассортимент предметов обихода более индивидуального характера. В связи с этим многие из выступавших подчеркнули специфику ручного труда, где основой является непосредственный контакт с материалом, взаимозависимость и единство рабочих процессов и возможность использовать материал, не поддающийся машинной обработке. Авторы этих высказываний отметили значение творческого ручного труда для человеческой культуры. Редакционная коллегия журнала «U+R», проанализировав всесторонне все ответы, так обобщила их: общество должно препятствовать исчезновению ручного труда, которое угрожает ему, если он ограничится лишь слепым копированием старых образцов; ручной труд и индивидуальное творчество являются средством влияния на все более стандартизирующееся серийное промышленное производство. Вудущее художественного ремесла зависит от того, насколько оно отвечает современным требованиям.

Н. Ш.



Вьетнамский лубок

Вьетнамский лубок (так принято называть народную цветную гравюру на дереве) — это один из древнейших видов вьетнамского народного творчества. До наших дней не дошли документы, точно датирующие возникновение этого вида искусства. По одним сведениям, началом появления гравюры во Вьетнаме считают печатанье денежных знаков во время династии Хо (1400—1407 гг.). По другим источникам, возникновение гравюры связывают с еще более ранней эпохой — временем правления династии Ли (1010—1225 гг.), когда наступает расцвет буддизма. Древним центром печатанья этих листов был Донг Хо (провинция Бак Нинь).

Для печатанья использовалась рисовая бумага (позднее, бумага из листьев бамбука и коры шелковицы). Она пориста, хорошо впитывает краску, не боится сырости, не ломается, легко распрямляется. Предварительно весь лист сероватого оттенка окрашивался или в белый цвет или в тона желто-коричневой гаммы. Это придавало бумаге большую прочность, толщина увеличивалась вдвое, при удачной покраске создавалось впечатление, что рисунок выполнен на шелке домашнего производства. Цветной фон, возможно, идет от искусства вышивки на цветном шелке. Но фон для каждого сюжета традиционен и связан с его содержанием. Краски вьетнамских мастеров, обычно растительного и минерального происхождения. Для

обогащения цвета в краску иногда добавляли хорошо растертые перламутровые раковины, придававшие ей своеобразный люстр. У гравюр Донг Хо — традиционные сюжеты, большинство которых сложилось в XVI веке. По содержанию они могут быть разделены на легендарные, исторические, сатирико-бытовые, культовые. Изучение их помогает раскрыть национальное мировосприятие вьетнамцев в условиях развития феодальной культуры. Большинство традиционных сюжетов исполняется до сих пор.

Превосходны сатирико-бытовые лубки: «Крысиная свадьба» и «Жабья школа». Первый из них разделен на верхнюю и нижнюю части. Внизу — свадебная процессия: впереди на коне жених, в паланкине — невеста. В верхнем ряду две старые крысы музицируют, а еще две несут подношения коту в виде рыбы и птицы. Огромный важный кот протягивает лапу: без взятки свадьбы не будет. Подтекст рисунка, его второй смысл таков: крысы — крестьяне, кот — феодал; чтоб крестьянину спокойно жить, надо нести дары феодалу. Лубок «Жабья школа» является сатирой на конфуцианскую школу. Важная жаба — учитель — окружила себя внешними атрибутами учености. Назовем еще несколько сюжетов. Ба Чиеу, вьетнамская Жанна д'Арк, поднявшая в 265 году восстание против китайских захватчиков, избоб-

ражена на боевом слоне в сопровождении телохранителя. Король Дынь Тьен Хуанг (конец IX — начало X вв.), популярный в народе, рисуется мальчишкой-рыбаком во время игры со сверстниками. Народная фантазия создала очень выразительную картину «Праздник с драконом» и «Праздник с морским конем». Вьетнамский дракон в народном представлении — это доброе существо, помогающее простым людям. Сюжет этой картины возник в начале XVIII века, что определяется художественной манерой изображения дракона (эволюция вьетнамского дракона — особая тема). Картина — на белом или желтом фоне, как и большинство сюжетов на мирные или праздничные темы. Полны динамики лубки «Празднество в честь получения ученой степени», «Спортивное шествие», «Вольная борьба».

Глубоко традиционным является изображение свиный, которая в древности считалась у вьетнамцев священным животным. Лубок «Свиный» имеет два варианта: свиный одна (светло-коричневая на белом фоне или желтая на оранжевом, обязательно в рамке) и свиный с поросятами (без рамки, разных цветов, иногда фиолетового, с красными и зелеными поросятами). Тела свиный и поросяты украшаются строго установленным ритуальным рисунком. Очень старой темой является лубок «Курица с цыплятами», символизирующая материнство. Листы Донг Хо глубоко само-



Бытны по содержанию и художественной манере. Устойчивость сюжета, цветового и композиционного решения, повторяемых из поколения в поколение, объясняется, по-видимому, вполне определенным, назидательным и утилитарным назначением этих картин. Они никогда не создавались на какую-либо свободную «праздную» тему и не были простым украшением быта. Одни из них печатались специально к праздникам. (Даже и теперь, в текущем 1969 году, «году петуха», на так называемый Тэт, вьетнамский Новый год, продавались картины «Петух в рамке»). Другие были благословениями, «талисманами», «защитами», приметами, просьбами к всевышнему (о детях, о богатстве и т. п.). Сатирические, вернее юмористические, лубки—это маленькие рассказы и сказки, скетчи,—юмористический «журнал» древности, покупавшийся любителем острого слова.

Историко-легендарные картины являлись выражением поклонения избранному любимому народным героям, в какой-то мере «канонизированным» в народном сознании. Эти картины воплощали устную легенду, делали ее осязаемой, зримой, как иллюстрация к книгам; закрепляли ее в народной памяти. Это—своего рода «образительные» рассказы на исторические темы. В условиях почти поголовной неграмотности и очень слабого развития книжного дела народные картины вы-

полняли в какой-то мере функцию книг. Объективные требования доступности, популярности такого рода произведений обусловили простоту, «плакатность» художественных методов. Условность, а подчас полная фантастичность раскраски отвечала характеру сюжета—полулегенде, полусказке, острой выдумке, она была выражением яркой народной фантазии. Многие элементы лубка имели ритуальное значение, или отражали какие-либо народные приметы. В настоящее же время они воспринимаются как чисто декоративные. В XIX веке возникла ханойская школа народных картин, совершенно отличных от картин Донг Хо по технике, сюжетам и цвету. Это—картины, рисованные от руки акварелью или графически черной краской под перо. Они выполняются на рисовой бумаге того же размера, что и картины Донг Хо, но фон не всегда подкрашивается. Изображение остается плоскостным, но вместе с тем оно более подробно, натуралистично. В отличие от картин Донг Хо, где цветовое решение отвечало сюжету, внутреннему содержанию, здесь оно становится внешним формальным моментом. Для ханойских листов характерна то неоправданная яркость и пестрота, то строгость и сухость, как в картинах «Дети, играющие в дракона» и «Дети, играющие в жмурки».

В XX веке народная гравюра постепенно вытесняется офсетной печатью, бездельными

изделиями колониальной полиграфии, наводившей рынок. Хотя традиционный лубок по-прежнему бытует в народной среде, производство его резко сокращается, а многие старинные матрицы оседают во французских музеях.

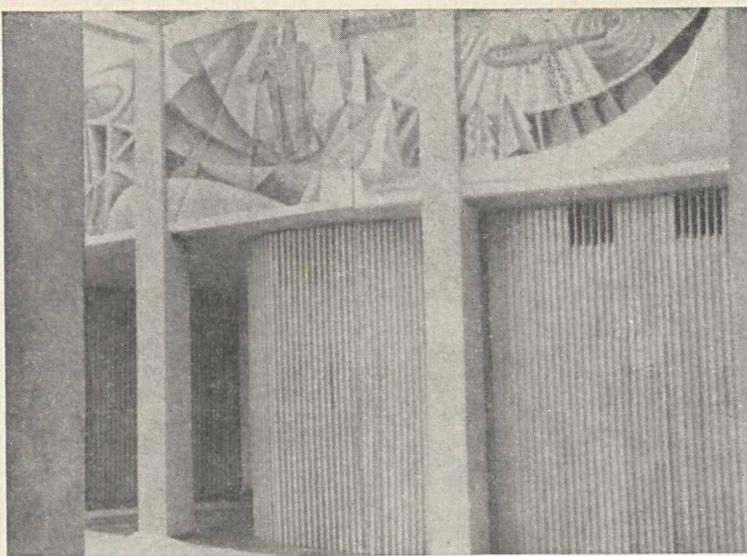
Возрождение искусства лубка начинается после провозглашения в 1946 году Народной власти. В годы Сопrotивления художники-профессионалы сотрудничают с народными мастерами. После установления мира в 1954 году в г. Ханое создается Высшая школа изящных искусств, в которой возрождается искусство народной картинки. Были восстановлены рецепты растительных и минеральных красок, которые так привлекают в гравюрах Донг Хо, и создано множество копий со старинных образцов. В настоящее время, наряду с превосходно отпечатанными старинными гравюрами появляются картины—свитки на темы трудовых и боевых будней вьетнамского народа, строительства социализма и борьбы с американским агрессором. Для них также характерна повторяемость сюжета, композиции и цвета. По своему назначению это и плакат, и картина, украшающая жилище.

*

Вьетнамский лубок с его ярким энергичным колоритом является подлинно народным искусством. Определенная условность, простота рисунка и композиции, сочная декоративность делают его близким современному декоратив-

ному искусству, переосмысливающему народные традиции. Вместе с тем, вьетнамский лубок—это большая тема не только искусствоведческого, но и историко-культурного плана, все аспекты которой невозможно осветить в небольшой журнальной заметке.

Л. Насонкина



Из опыта творческого содружества

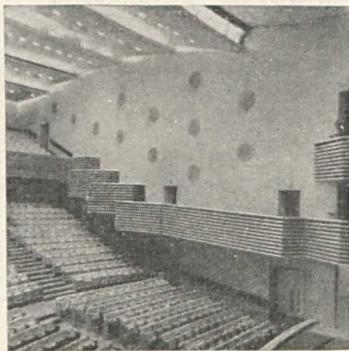
Драматический театр — самое крупное общественное сооружение в Архангельске. Он строился одновременно с такими гигантами 30-х годов, как оперный театр в Новосибирске и драматический в Ростове-на-Дону. И если Ростовский театр символизировал трактор, то театр портового Архангельска своими круглыми окнами-«иллюминаторами» и центральным выступом-«рубкой» должен был, очевидно, отвечать архитектуре кораблей, стоящих на Северной Двине. Проект реконструкции здания, разработанный институтом «Гипротейтр» в 1960—1962, не предусматривал изменения внушительных масс самого здания. Архитекторам была предоставлена лишь возможность модернизации фасадов, прежде всего главного, сочетающего в себе элементы провинциального конструктивизма и псевдоклассицизма, и незавершенных отделкой интерьеров. Мрачные фасады здания, из которых два так и оставались неоштукатуренными, долгие годы отнюдь не радовали взоров горожан. Габариты и характер основных интерьеров театра могли увлечь фантазию современного архитектора. Вестибюль, фойе и главные лестницы сохранили свою конструктивную чистоту, ясно читаемый каркас. Зрительный зал привлекал своим грандиозным объемом. Решения архитекторов эпохи конструктивизма во многом оставались злободневными. В годы «историзма» в архитектуре интерьеры театра миновала рука стилизатора «под классицизм». Архитекторы, естественно, стремились по возможности сохранить все то ценное, что было сделано до них. Главный вестибюль по проекту реконструкции сохранил свой наклонный балочный потолок. Его тонике вполне соответствуют плоские люминесцентные плафоны. Зрительный зал после реконструкции сохраняет свои основные достоинства: «демократическую» широту, построение мест в виде рядов, концентрически расходящихся от сцены. Этот прием повторен и в конструкции ниспадающих,

дугообразных складок потолка, в которых расположены светильники. Пространство фойе огибает по кривой заднюю стену зрительного зала. Оно ограничивается наружной стеной с остекленными эркерами, через которые открывается вид на площадь перед театром, порт и Северную Двину; на противоположной стене — кирпичная кладка, частично заполняющая каркас. Этот широкий фриз, хорошо просматриваемый и равномерно освещенный, решено было расписать. Сейчас, когда работы по отделке закончились, можно сказать, что живопись на фризе главного фойе вполне увязана с остальными элементами отделки. Теплые тона речной облицовки, решеток под окнами и паркета уравнивают холодное звучание живописи стен и потолка. Заслуга художников и в том, что живопись не распадается на отдельные тематические вставки, а является графически непрерывной. Однако стилистика фриза указывает на источники, которые отделены от нас десятилетиями и которым отдается, увы, запоздалая дань в наши дни. За рамки обязательного набора «экзотики Севера» не выходит и слишком прямолинейное смысловое повествование фриза: рыболовные суда и сети, лесосплав, охота, неизбежные олени. Тем не менее он дополняет архитектурный замысел интерьера.

Г. Мачульский

Общий вид фойе с живописным фризом.

Интерьер зрительного зала.



Миниатюры Т. Зубковой

В прошлом году Палехское отделение Союза художников РСФСР, Палехское отделение Художественного фонда РСФСР, Государственный музей палехского искусства организовали в Палехе персональную выставку заслуженного деятеля искусств Т. Зубковой. Тамара Ивановна — коренная палешанка и потомственный художник. Ее отец И. И. Зубков — один из первых художников нового, советского Палеха.

Тринадцатилетней девочкой Тамара Зубкова поступила в профтехшколу при Артели древней живописи — так в то время называлось палехское объединение художников — и в течение трех лет училась у А. А. Дыдыкина. А в 1934 году, имея уже годичный стаж самостоятельной работы, была зачислена на второй курс Художественного училища им. Горького, сформированного в 1933 году. Студенты этого набора были первыми, кто прошел школу у старейших художников. Они горячо любили свое искусство, свято верили в его великий путь, в его жизненную необходимость для государства и пылко отдавали ему свои силы, сердце и талант. Первые произведения Т. Зубковой были посвящены песенной теме, с этой темой она не расстается и по сей день.

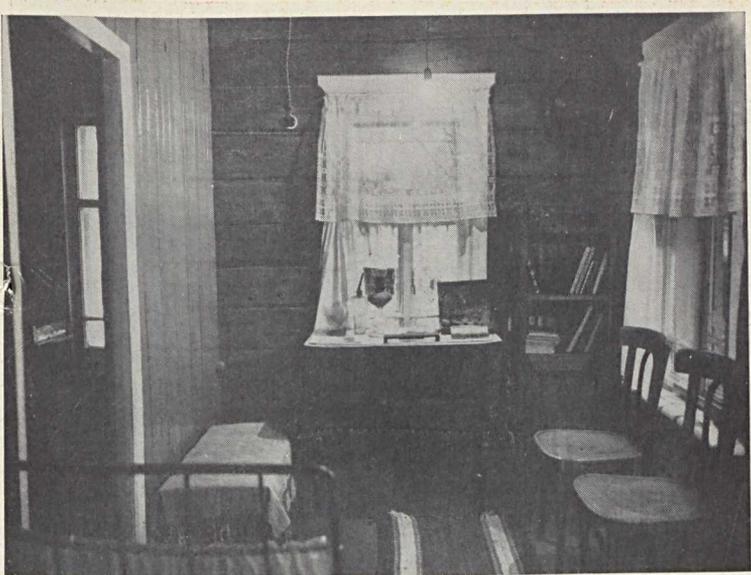
Лиричность и музыкальность — качество артистической природы художника, и ее творчество — редчайший случай, когда неизобразительное искусство находит воплощение в изобразительном. Чутко воспринимая характер песни, Т. Зубкова строит композицию, созвучную музыкальной, создавая то ритмические повторы (например, в тарелке «Будьте здоровы, живите богато»), то ярусные планы, переплетающиеся с образным строем песни (как в шкатулке «И кто его знает»). Тамара Ивановна, пожалуй, самый строгий и взыскательный художник среди своих сверстников. Она осталась верна своим принципам миниатюрной живописи даже в последние годы, когда гигантомания и станковизм повели на декоративно-прикладное искусство активное наступление. Миниатюра перестала быть миниатюрой, художники ставили многогранные психологические и драматические темы, несвойственные самому виду искусства; композиция строилась глубинно; изображение становилось в большей или меньшей степени объемным, вступая в единоборство с формой, а сама форма зачастую бывала громоздкой и вычурной. Пришедшие из древнерусской живописи условные детали в изображении архитектуры, остались формальными признаками, не имевшими внутренней связи с сюжетом.

В период этих коллективных, не одному Палеху присущих блужданий, Т. Зубкова своим творчеством защищала позиции, которые многим казались тогда устаревшими. Ее композиции могли быть многофигурными и многоплановыми, в зависимости от того, что диктовала тема, но они строились не объемно и глубинно, а плоскостно и ярус-

но, логически вписывались в форму, подчеркивая ее, придавая ей прелесть, даже если стандарты форм бывали и неудачными. Наравне с песенными художницу увлекают темы сказочные и былинные. В перечне ее работ мы часто встречаем такие названия, как «Аленький цветочек», «Василиса Прекрасная», «Снегурочка». Т. Зубкова работает не только в миниатюрных произведениях, но и в монументальных росписях, и в театральных декорациях, и в кино. В театре Тамара Ивановна вместе с другими палешанами участвовала в создании балета «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» и оперы «Кашей бессмертной». В эскизах Т. Зубковой реалистическая основа сплетается с неудержимой фантазией, давая в результате психологически оправданную картину. Очень перспективной представляется нам работа палешан над мультипликационными фильмами. В 1965 году Т. Зубкова и Н. Голиков сделали на студии «Союзмультфильм» ленту «Добрыня Никитич». Эскизы к ней, выполненные на папье-маше, хранятся в Ивановском музее изобразительных искусств. Они глубоко по образам и настроению, просты по композиции, интересны по цвету. Все творчество Тамары Ивановны Зубковой — пример беззаветной преданности искусству. Об этом говорили участники обсуждения выставки ее работ.

Г. Кульчицкая





Дом-музей И. И. Голикова

В конце 1968 года в Палехе открылся Дом-музей И. Голикова. Это обычный деревянный дом с усадьбой, где жил с семьей прославленный художник лаковой миниатюры. Дом стоит в самом центре Палеха, на горе, при развилке дорог на Южу и Горький. Через дорогу — здание музея «Новый Палех», а с противоположной стороны возносится шатер и пятиглавие Крестовоздвиженского храма с древней палехской иконописью и фресками, в котором находится отдел музея «Старый Палех».

Через некоторое время, после сноса соседнего дома, усадьба при доме будет расширена, на ней появится декоративный парк с березовой аллеей и партерами цветов. На этом фоне сохранятся яблони старого сада Голикова.

В двух комнатах устроена экспозиция. В одной из комнат — рабочее место художника. На столе, возле подручника, чернеет отгемзованная крышка лаковой шкатулки с белильной подготовкой. Закончить эту вещь художник не успел... Здесь же — так называемый «глобус» (стеклянный шар с водой) — своего рода конденсатор света, направлявший яркий луч

керосиновой лампы на то место миниатюры, которое расписывал мастер. Здесь же — репродуктор, тот самый, первый в Палехе, который был установлен в этом доме, и все палешане приходили слушать его; кровать Голикова, убранный простым солдатским одеялом. Диплом Международной Парижской выставки, которая в середине 20-х годов сделала палешан известными во всем мире. В другой, большей комнате, в витринах и на щитах показаны документы, фотографии, книги, газеты, журналы. Фотография Голикова в форме русского солдата времен войны 1914—1918 годов; Голиков в группе иконописной артели, которая странствовала по Руси, расписывала стены монастырей, храмов, иконостасы. Иконописная мастерская во главе с ее хозяином М. Парилковым, в которой десятилетний Голиков пости-

гал традиционное мастерство. Голиков вместе с Г. Ганецким на фоне миниатюр. Голиков с писателем Ефимом Вихревым, со своими товарищами: И. Бакановым, братьями А. и И. Зубковыми, И. Маркичевым, А. Котухиным и др. Голиков пишет театральные декорации, работает миниатюры для издания книги «Слово о полку Игореве». Драгоценный снимок, на котором мы видим руки Голикова крупным планом. За окном — пруд, площадь и Крестовоздвиженский храм на фоне поэтических далей. Этот пейзаж постоянно был перед глазами художника, когда он работал в своей комнате.

В. Котов

Экспозиция мемориальной комнаты в Доме-музее И. Голикова.

Дом-музей И. Голикова; слева — музей «Старый Палех».



Рецензии

«Литовский витраж»

Сегодня трудно себе представить выставку изобразительного искусства без литовского витража. Сегодня литовский витраж — не просто один из видов монументального искусства. Это целая школа художников, которые ищут, находят, иногда ошибаются. Именно им, мастерам искусства Литвы принадлежит роль первооткрывателей своеобразного нового вида декоративного искусства, созвучного архитектуре. Об этом рассказывает читателю книга-альбом

С. Будрис. Литовский витраж. Вильнюс, «Вача», 1968. 120 стр. с илл. Тираж. 5 000.

С. Будриса. Это первый опыт обобщения того, что сделано за многие годы упорного труда, начиная от ранних работ учителя всех литовских витражистов профессора Стасиса Ушинкаса и кончая работой А. Стошкуса и А. Гарбаускаса «Родина». В кратком очерке автор рассказывает об основных этапах формирования литовской школы витражистов, дает характеристику особенностей классического витража (тонкое стекло, монтированное свинцом) и его отличие от витражей, выполненных из толстого, отлитого по специальным формам или сколотого стекла. При этом подчеркиваются разнообразные тектонические функции последнего типа витража. В архитектуре он может выполнять роль перегородки, светящейся конструкции, опорной стенки. Такой витраж — не только украшение архитектуры, но и целый строительный элемент. Задача, которую взял на себя автор, — коротко осветить путь литовского витража, познакомиться читателя с работами виднейших литовских художников, с теми проблемами и поисками нового, над которыми они работают, — выполнена.

После знакомства с этой книгой становится ясно, что пора писать следующую монографию о литовском витраже, но уже на материале самых последних лет — настолько интересные результаты. Кинетический витраж, витраж-скульптура, витраж-памятник — вот только несколько направлений, в которых идет сейчас эксперимент. А связь витража с архитектурой, а невиданные ранее экстерьерные, пленерные типы витража? Исследователю есть о чем подумать. Будем считать книгу Будриса началом серьезной исследовательской работы в области литовского витража. Витраж называют поэзией в стекле, говорят, что его красота — это его цвет, глубокий, светящийся, мерцающий. Значит и книгу о витраже издавать следовало бы отлично, на хорошей бумаге, с очень качественными иллюстрациями. Лишь при этом условии монография может быть интересна не только узкому кругу специалистов, но и широкому читателю.

«Поэма о дереве»

Эта книга-альбом посвящена искусству «древодельцев» — строителей, скульпторов, резчиков, художников. И поэтический смысл всей книги не в словах, а в изображениях, в великолепных фотографиях русской деревянной скульптуры, по-своему увиденной авторами альбома — молодыми архитекторами И. Наровлянским, В. Фабрицким и И. Шмелевым.

В этом издании отсутствует собственно книжная графика: нет рисованных буквиц, заставок и концовок, форзац —

Поэма о дереве. Автор текста — С. Жегалова. Авторы альбома и фотографий — И. Наровлянский, В. Фабрицкий, И. Шмелев. Л., «Художник РСФСР», 1967. 148 стр. с илл. Тираж 10 000.

фотографический рельеф, прокатанный бронзой. Затем несколько листов превосходных лесных фотопейзажей. Это делает книгу современной, без того «квасного патриотизма», в который часто впадают графики при оформлении книг о древнерусском искусстве. Досадно, что лист, который мог служить фронтисписом, поскольку он предшествует внутреннему титулу, оказался несколько «абстрактным»: фактура коры дерева трудно угадывается, поэтому этот лист выпадает из иллюстративного контекста. Собственно поэма о дереве — это листы альбома. Открывается он тихим вечерним пейзажем Кижей и завершается силуэтом Кижей на рассветном небе. А между ними произведение русской деревянной скульптуры. Авторы книги не были связаны какой-либо научной темой, сообразно с которой надо было подбирать материал. Задача состояла в том, чтобы как можно полнее и на самых лучших образцах показать многообразие и красоту искусства древних мастеров. Такая свобода в трактовке темы давала возможность свободного отбора памятников и их компоновки в альбоме, которой, с моей точки зрения, не всегда правильно пользовались авторы. Например, разворот на 11 и 12 страницах: слева — колокольня 1874 года, справа — деталь сруба Покровской церкви 1764 года. Следующий разворот, 13 и 14 страницы: скульптура Нила Столбенского — позднее произведение XVIII века — соседствует с подлинными шедеврами XIII и XVII веков, которые почему-то оказались дальше. Разворот в альбоме определяет какую-то дисциплину в последовательном расположении изобразительного материала. Он позволяет сравнивать деталь с общим видом. А расположение, принятое авторами, путает читателя и заставляет его чаще, чем это необходимо, обращаться к перечню иллюстраций в конце книги.

Все эти замечания относятся к макету книги. Очевидно, авторы задалась целью как можно красивее решать отдельные полосы и развороты, выявляя красоту отдельной вещи, и это им удалось. Вторая, третья, тридцатая и целый ряд других полос лишней раз доказали возможности объектива быть инструментом субъективного и творческого отношения к тому или другому явлению. А это уже искусство. В этом достоинство альбома.

Нужно отдать должное издательству, не поскупившемуся на прекрасную бумагу для текста и альбома, на золото для обреза. Но пластмассовая роскошь переплета уместна скорее в дорогом шоколадном наборе.

Несмотря на претензии к авторам «Поэмы о дереве», альбом может служить великолепным подарком и любителям русского искусства, и любителям роскошных изданий.

С. Земцов



Граница коллекционера Редкий памятник древне- русского искусства

Из собрания Н. Воробьева
(Москва).

История коллекционирования иконописи в России знает ряд замечательных имен. Н. Лихачев, И. Остроухов, Н. Кондаков, А. Анисимов, А. Уваров и многие другие были не только выдающимися знатоками и исследователями древнерусской живописи.

Они были также страстными собирателями иконописи, и им мы во многом обязаны тем, что являемся обладателями бесценных сокровищ, вошедших в коллекции наших музеев. Венчает этот далеко не полный список имя Павла Корина, который завещал свое великолепное собрание Третьяковской галерее.

Мы наблюдаем поистине всенародный интерес к древнерусской культуре. Коллекционирование иконописи переживает сейчас второе рождение. Процесс этот, никак не фиксированный, распространяется вширь, и наряду с известными, много лет создававшимися собраниями появляются молодые коллекции, в которых мы подчас находим первоклассные произведения искусства. Этой статьей мы начинаем серию публикаций, которые познакомят наших читателей с рядом первостепенных памятников древнерусского искусства из частных собраний, в большинстве своем раскрытых только в последнее время.*

Недавняя находка и раскрытие иконы «Никита Бесоубийца с Деисусом и избранными святыми» — событие исключительное и в то же время закономерное, если рассматривать его в ряду непрекращающихся на протяжении всего века открытий древнерусской живописи. Выдающиеся художественные качества памятника, оригинальное решение традиционной иконографической схемы, своеобразная живописная манера и целый ряд других специфических черт сразу же привлекли внимание специалистов к вновь открытой иконе и поставили ее в число первоклассных творений мастеров Древней Руси.

Перед началом реставрационных работ авторская живопись на иконе «Никита Бесоубийца» была скрыта под слоями потемневшей олифы, записей и прописей, относящихся к XVII—XVIII векам. Раскрытие иконы потребовало нескольких месяцев кропотливого, ответственного труда. Особенно сложным оказался процесс снятия тончайших прописей, лежащих непосредственно поверх древних красочных плоскостей. Реставратору удалось максимально сохранить авторскую живопись.

Икона «Никита Бесоубийца с Деисусом и избранными святыми» (82 см × 59 см × 3 см) написана на цельной дубовой доске, тщательно затесанной. Соединительные планки, обычно применявшиеся старыми мастерами для крепления досок и предотвращения коробления дерева, в данном случае отсутствуют. Но несмотря на это, доска дошла до наших дней в состоянии безукоризненной сохранности. Поверх деревянной основы лежит левкас белого цвета, нанесенный

довольно плотным слоем. На грунте сделаны два углубления. Одно отделяет поля иконы от изображения; другое обозначает границы средника, где представлена центральная фигура.

Живописная поверхность иконы разделена на несколько прямоугольных плоскостей. Верхний горизонтальный ряд занимают пять фигур Деисусного чина — Спас, Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил. Далее следуют сверху вниз и слева направо изображения Николы, Власия, отшельников Онуфрия и Петра Афонского, Георгия, Ильи Пророка, Зосимы Соловецкого, трех неизвестных мучеников и четырех мучениц. Надписи, указывающие имена представленных святых, сохранились фрагментарно и поэтому некоторых из них мы называем условно (Петр Афонский) или не обозначаем вовсе. Нижний регистр, где помещены фигуры мучеников, почти целиком утрачен, и реставратор оставил здесь вставку XVII века, не мешающую целостному восприятию авторской живописи. В центре иконы написан Никита, избиваемый беса. Все прямоугольники отделены друг от друга тонкими линиями, исполненными киноварью.

*

Древних живописных памятников с изображением Никиты Бесоубийцы, созданных на Руси, сохранилось немного. Самые старые из них датируются XVI веком, да и то не первой его половиной. Истоки иконографии сюжета, представленного на публикуемой иконе, следует искать в произведениях древнерусской скульптуры и образцах прикладного искусства. Наибольшей известностью пользуется сцена бесоубийства, помещенная на правом прясле западной стены Дмитровского собора во Владимире. Возможно, что мастера, украшавшие княжескую церковь, позаимствовали некоторые детали композиции с русских змеевиков, дошедших до нас. Прототипом могли служить и неизвестные сегодня памятники византийского искусства. В любом случае тема борьбы Никиты с бесом, проиллюстрированная на стенах Дмитровского собора, получила огромное распространение среди мастеров прикладного искусства. Литые кресты, образки и медные тельники, датируемые XII—XVII веками и украшенные фигуркой Никиты Бесоубийцы, встречаются весьма часто.

Житие Никиты известно лишь по апокрифическим источникам и сказаниям. Сохранились греческие списки XII—XIV веков; первый славянский перевод жития был сделан в XII веке, но имя Никиты пользовалось большой славой на Руси и раньше. Князь Борис, как об этом рассказывает автор «Сказания о Борисе и Глебе» (XI век), перед самой смертью размышляет о высоком подвиге Никиты. Никита, сын императора Максимилиана, согласно легенде, всю жизнь принимал «мучения и страсти» и погиб от руки собственного отца. Самый же знаменитый эпизод в житии Никиты — история бесоубийства. Измученный очередной пыткой, страстотерпец помещен отцом в темницу. Здесь ему является дьявол, принявший ангельское обли-

чие. Но Никита распознал в ангеле беса, «простреже блаженный руку свою, ять дьявола и поверже под собою и наступи на шею его и задави». Затем святой снимает с ног своих кандалы и начинает избивать ими беса, который признается, что он есть «нарецаемый Вельзевул». Средник публикуемой нами иконы как раз посвящен моменту борьбы Никиты с бесом, моменту, близкому к победному завершению. Никита изображен одетым в кафтан и развевающийся плащ. Характер одеяния святого говорит о том, что живописцу было известно сказание именно о Никите Бесоубийце, а не история двух других одноименных святых — Никиты Готского и Никиты — малоазийского отрока, которые хотя и не убивали беса, но впоследствии легенда приписала им этот подвиг. (В русских иконах часто изображают Никиту Готского или, как его чаще называют, Никиту-воина, избиваемым беса, и облачен святой при этом бывает в воинские доспехи). «Никита Бесоубийца с Деисусом и избранными святыми» имеет много общего во внешнем решении с изображением Никиты на трехрядной иконе XVI века из Русского музея (б. собрание Н. Лихачева). Та же темница, похожая на сказочную русскую постройку, та же поза Никиты, бьющего беса оковами, те же одежды, та же сила движения, энергичного, полного внутренней динамики. Но в иконе Русского музея чувствуется известная сухость, присмиренность творческого почерка художника, строго следующего требованиям иконописного искусства XVI века. Во вновь открытой иконе, наоборот, все говорит о неповторимом, глубоко индивидуальном толковании классического сюжета. Памятник многими нитями связан с типичными образцами современного ему изобразительного искусства и все-таки до малейших деталей отличается от известных прообразов. Автор публикуемой иконы — верный последователь новгородской школы живописи. Это сказывается и в уверенных линиях рисунка, и в насыщенной палитре, и в принципе построения ликов, и в откровенной, лишенной иносказательного характера системе мышления. Но среди новгородских памятников трудно подыскать прямую аналогию изображению Никиты Бесоубийцы. Художник настолько самобытен, что его произведение не укладывается в строгие рамки определенного художественного направления.

*

В заключение хочется лишь отметить, что время выдающихся открытий еще далеко не кануло в прошлое. Об этом свидетельствует и факт открытия иконы «Никита Бесоубийца с Деисусом и избранными святыми». Находка эта становится в длинную цепь открытий, постоянно обогащающих, а подчас и изменяющих наши слишком быстро стандартизирующиеся представления об искусстве Древней Руси, представления, в которых всегда следовало бы оставлять место для подобных находок.

С. Есян,
С. Ямщикова

Библиография:

Никитино мучение. Из полуустава Торжественника XVI века. В книге Н. Тихомирова. Памятники отреченной русской литературы. Том II, М., 1863.

В. Истрин. Апокрифическое мучение Никиты. Одесса, 1899.

И. Четверкин. К вопросу об изображениях великомученика Никиты. Труды X Археологического съезда в Риге. Том III, М., 1900.

Н. Добрынин. Об иконографических формах великомученика Никиты, там же.

Н. Лихачев. Материалы для русского иконописания. Атлас снимков. Часть I, № 286, СПб, 1906.

Н. Кондаков. Русская икона. Часть II, стр. 245, Прага, 1933.

И. Окунева. Икона св. Никиты, избиваемого беса. "Seminarium Kondakovianum", VI Прага, 1935.

«Никита Бесоубийца с Деисусом и избранными святыми». Реставратор К. Шейман. Собрание Н. Воробьева (Москва).

