



Центральная городская
публичная библиотека
им. М. А. Некрасова

СОДЕРЖАНИЕ

Б. Нешумов, Т. Астрова, В. Шихеев. .
Мебель держит экзамен. 1

Трибуна художника

П. Кожин. Современность и традиции. . . 5

Л. Иванова, И. Константинова. Ре-
конструкция Дома журналистов. . . . 7

Дискуссия должна продолжаться! 10

Дискуссия о моде и стиле

А. Браверман. Мода глазами экономиста. 12

Монументальное искусство

А. Стригалева. Буржуазная идеология и
синтез искусств. 14

Размышления об искусстве

В. Фаворский. О «магическом реализме». 22

Теория

А. Горпенко. Художник и технический
прогресс. 25

Б. Янич. Такие ли книги нам нужны? . . . 27

К. Макаров. Содержательность и услов-
ность. 29

Н. Шкаровская. У прикладников Одессы. 36

Народное искусство

Ю. Овсянников. Выставка шедевров. . 39

За рубежом

А. Богданов. Живая глина. 47

Зарубежная хроника

На обложке: ткань по эскизу художницы
Н. Жовтис.

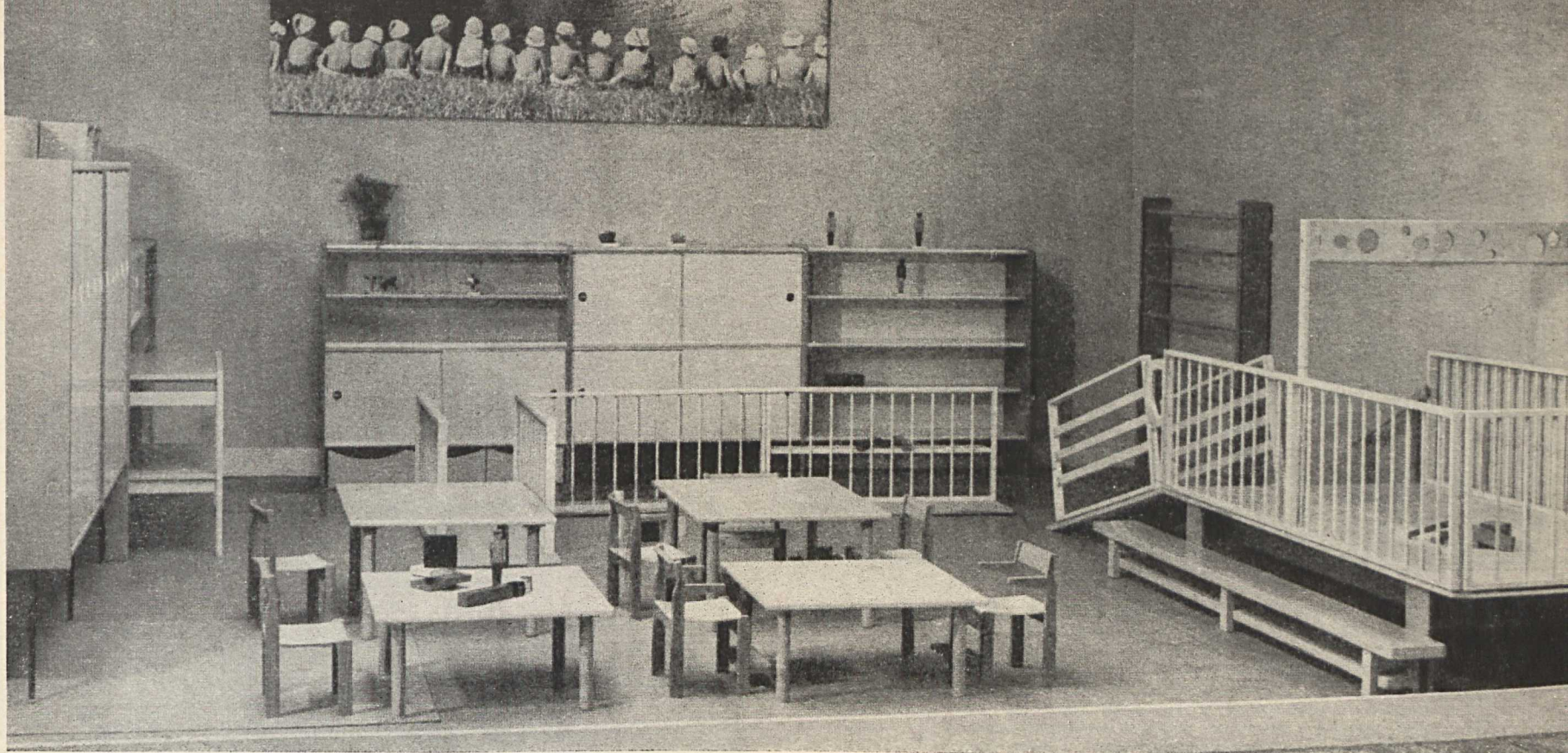


Рис. 1. Проектное конструкторско-технологическое бюро Управления бумажной и деревообрабатывающей промышленности совнархоза Латвийской ССР. Мебель для детского сада. Простые формы, хорошие пропорции изделий, умелое использование цвета. В этих предметах широко проведена унификация узлов, деталей и изделий.

МЕБЕЛЬ ДЕРЖИТ ЭКЗАМЕН

Второй всесоюзный конкурс на мебель для общественных зданий

Б. НЕШУМОВ, Т. АСТРОВА, В. ШИХЕЕВ

Мебель для общественных зданий обладает рядом специфических особенностей. По своему назначению, размерам, конструкциям, форме и цвету она подчас очень резко отличается от мебели для жилья. Так как в учреждениях оборудование эксплуатируется более интенсивно, оно требует применения в большем количестве таких материалов, как металл, пластмасса, особо прочных отделочных и обивочных материалов, специальной фурнитуры.

Конструктивное решение мебели должно учитывать возможность перепланировки помещений при изменении характера работы.

Мебель является одним из основных элементов архитектурно-художественного образа интерьера, с которым она связана зрительно и конструктивно. От качества мебели зависит повышение производительности труда, продуктивность учебы и эффективность отдыха.

На Второй всесоюзной выставке-конкурсе на мебель для общественных зданий, который проходил в июне этого года на ВДНХ, было представлено 60 наборов различного оборудования. Эти наборы свидетельствуют о том, что после Первой всесоюзной выставки-конкурса мебели для общественных зданий наши проектные организации профессионально значительно выросли. Лучшей на конкурсе признана мебель для детских дошкольных учреждений. Детские сады и ясли получили теперь полные наборы мебели, которые без каких-либо существенных изменений

можно запускать в производство. Это в первую очередь касается оборудования, выполненного конструкторскими бюро Латвийского и Литовского совнархозов.

Однако следует отметить, что некоторые детские наборы излишне яркие и пестрые, а это может вызвать утомление или возбуждение ребенка. Авторы забывают, что помимо мебели в комнате будет еще много ярких игрушек.

Мебель для детского сада, сделанная фабрикой Ленгоришполкома, смотрится дробно, она нарушает цельность интерьера. Это происходит потому, что в наборе много шкафов различного размера. Значительно лучше выглядят шкафовые изделия, объединенные в блоки. Такие блоки — хороший фон для более мелких предметов интерьера.

Мебель для классов общеобразовательной школы была представлена лишь пятью наборами. И только один из них — конструкторского бюро совнархоза Литовской ССР — заслужил положительную оценку. Хорошо сделанные одноместные и двухместные ученические столы, которые регулируются по высоте. Крышки столов могут принимать как наклонное, так и горизонтальное положение. Стулья к этим столам можно складывать в пачки, ставя их друг на друга.

Следует подчеркнуть, что участники конкурса мало уделили внимания решению очень актуальной задачи — универсальному использованию классных комнат.

В наборе мебели Научно-исследовательского институ-

7с 03
Д. 28

Читальный

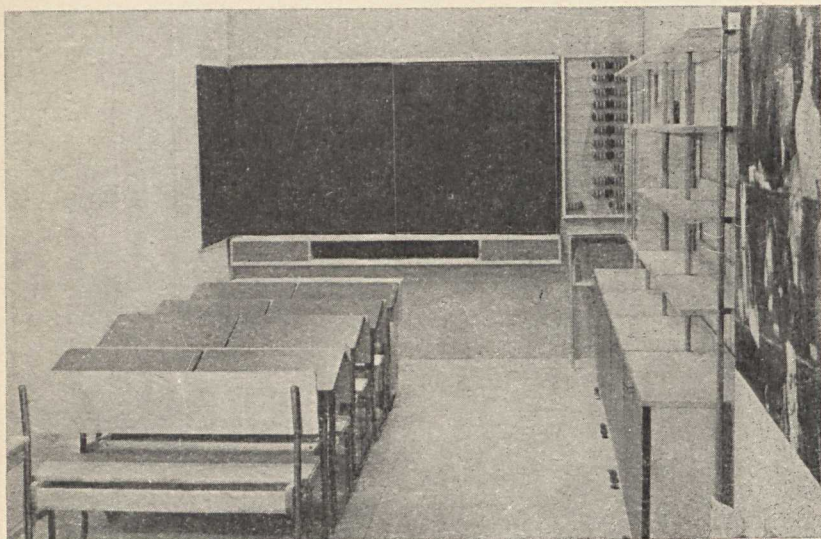


Рис. 2. Экспериментально-конструкторское бюро Управления мебельной и деревообрабатывающей промышленности совнархоза Литовской ССР. Мебель для школы. Добротность и надежность конструкций, хорошо найденные формы, светлая отделка с небольшим включением цвета на дверках шкафа сразу же привлекают внимание к этому набору. Удачно решены двухместные ученические парты на металлическом основании, высоту которых можно регулировать в соответствии с ростом ребят.

Рис. 3. Проектное конструкторско-технологическое бюро Управления бумажной и деревообрабатывающей промышленности совнархоза Латвийской ССР.

Набор мебели для спальных комнат в школе-интернате. Пропорции и габариты мебели простой и ясной формы, спокойный цвет — все сделано для того, чтобы ребятам было удобно. Но в наборе не учтено, что спальная комната может использоваться также для игр и занятий.

Рис. 5 и 6. Специальное проектно-конструкторское бюро Управления мебельной и деревообрабатывающей промышленности совнархоза Ленинградского экономического административного района.

Мебель для общежитий. Общий интерес вызвал набор, в котором наиболее правильно решены вопросы конструктивной и функциональной связи мебели с помещением. Расположение мест для сна и занятий обеспечивает хорошие условия для всех проживающих в комнате. Шкаф-перегородка служит для хранения одежды и постельного белья. Легко убирающиеся в шкаф-перегородку откидные кровати освобождают на дневное время комнату. Удобно сделаны рабочие столы с чертежными досками, расположенными вдоль стены, противоположной шкафу.

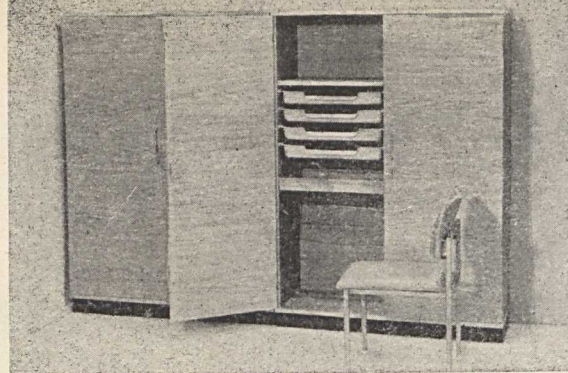
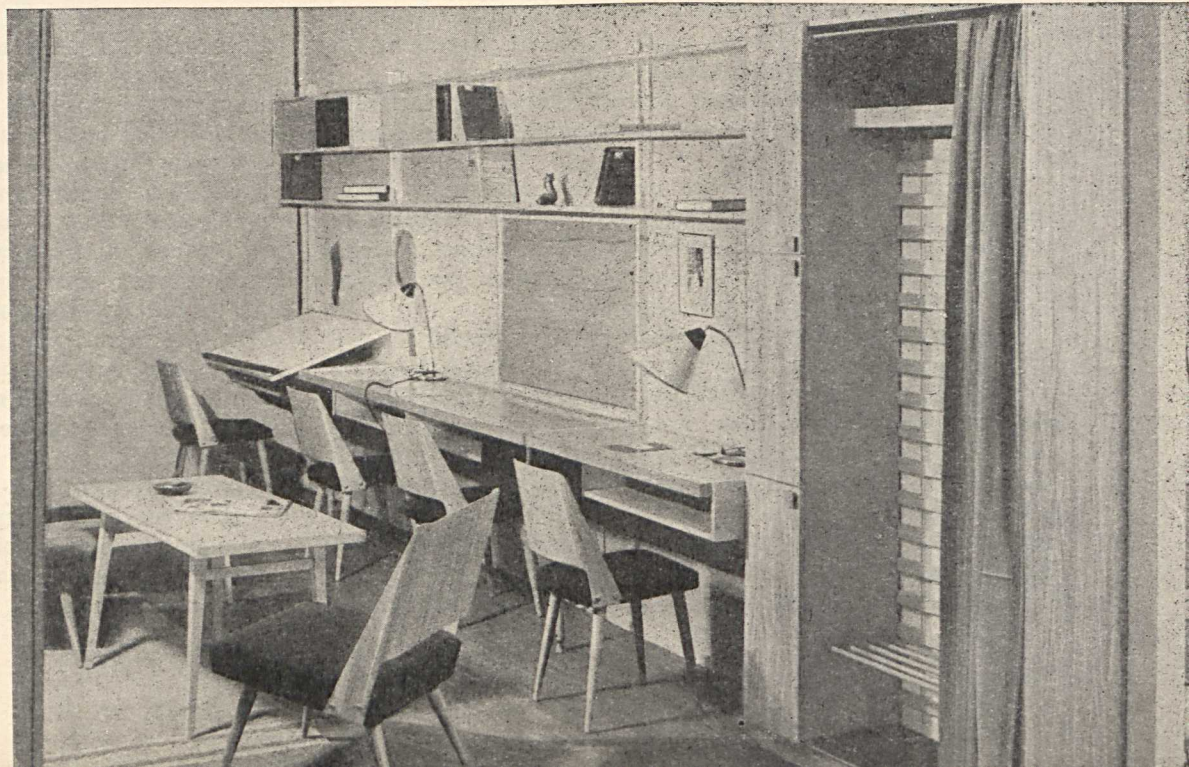
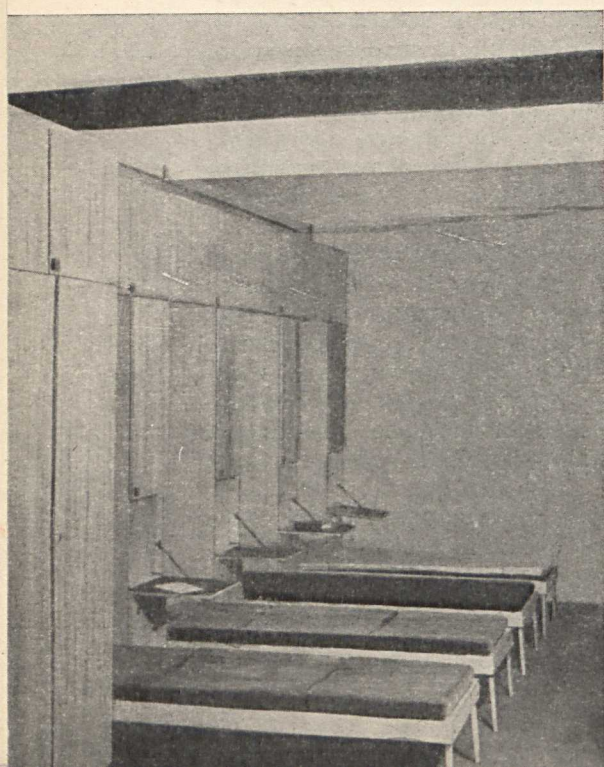
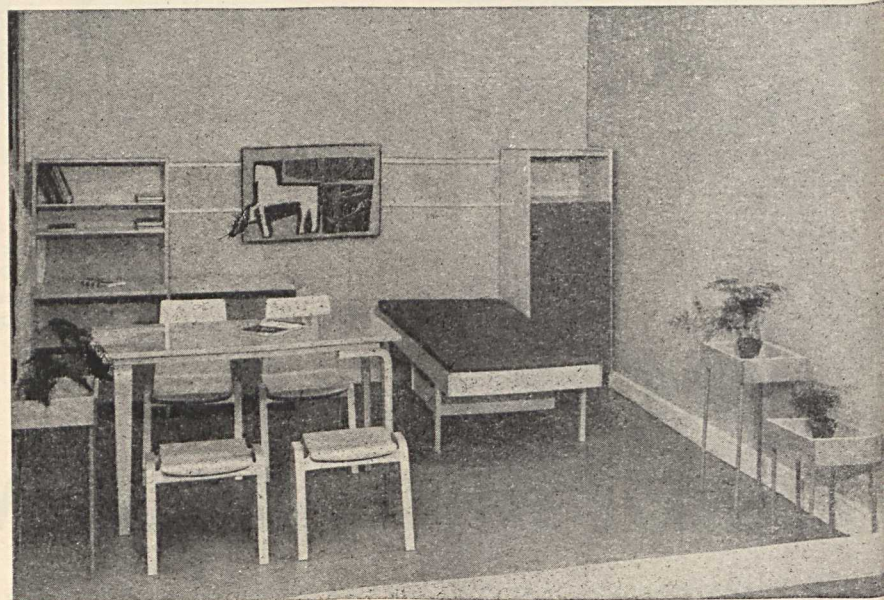


Рис. 4. Экспериментально-конструкторское бюро Управления мебельной и деревообрабатывающей промышленности совнархоза Литовской ССР.

Мебель для учреждений. Элементы внутреннего оборудования столов и шкафов унифицированы, что позволяет пластмассовые лотки для бумаги, а также рамки для подвесных папок легко переставлять из стола в шкаф и обратно.



та архитектуры и сооружений Академии строительства и архитектуры СССР обилие цветовых сочетаний вносит пестроту, разрушает ощущение покоя, свойственного спальню комнате. Плохо сделаны стулья. К достоинствам набора надо отнести широкое использование древесностружечных плит и хорошо решенный, удобный подоконный стол, занимающий мало места.

Каркасы почти всех детских кроватей, представленных на конкурс, сделаны из дерева, а наиболее удачные образцы ученических парт и столов выполнены на металлическом основании. Так как наша мебельная промышленность по-прежнему выпускает для детей металлические кровати и деревянные парты, то, видимо, следует поставить перед Госпланом СССР вопрос о перераспределении фондов отпускаемых материалов.

Государственный головной проектный институт «Гипропроект» при Госстрое РСФСР, который должен был бы занимать ведущее место в решении вопросов, связанных с меблировкой и оборудованием детских дошкольных учреждений, школ и школ-интернатов, прислал на конкурс мебель неудачной конструкции и плохого изготовления. Ни один его набор не получил одобрения. Министерство просвещения РСФСР, в ведении которого до последнего времени находился «Гипропроект», будучи наиболее заинтересованной организацией, не обеспечило его производственной базой, а ведь без этого проектирование мебели невозможно.

На конкурс было представлено несколько образцов мебели, изготовленных школами-интернатами и одним педагогическим институтом. Эти изделия плохого качества и очень низкого художественного уровня. А ведь производство простой по своим формам и конструкциям мебели можно легко наладить в школьных столярных мастерских, и Министерству просвещения РСФСР следует позаботиться о разработке специального альбома чертежей эконоимичной, удобной и красивой мебели, которую можно изготовлять в школьных мастерских.

Очень много разнообразных решений представлено по мебели для общежитий. Заслуживают внимания шкафы-перегородки с вмонтированными в них мебельными изделиями. Их следует применять не только в студенческих общежитиях, но и при оборудовании спальных комнат старшекласников школ-интернатов, в курортных городках, а также комнат дежурных сестер в больницах и санаториях, то есть там, где небольшие помещения используются и для работы, и для учебы, и для отдыха, и для сна.

В решении набора мебели для общежитий конструкторского бюро Ленинградского совнархоза чувствуется тесная связь ее проектировщика и архитектора. Здесь широко

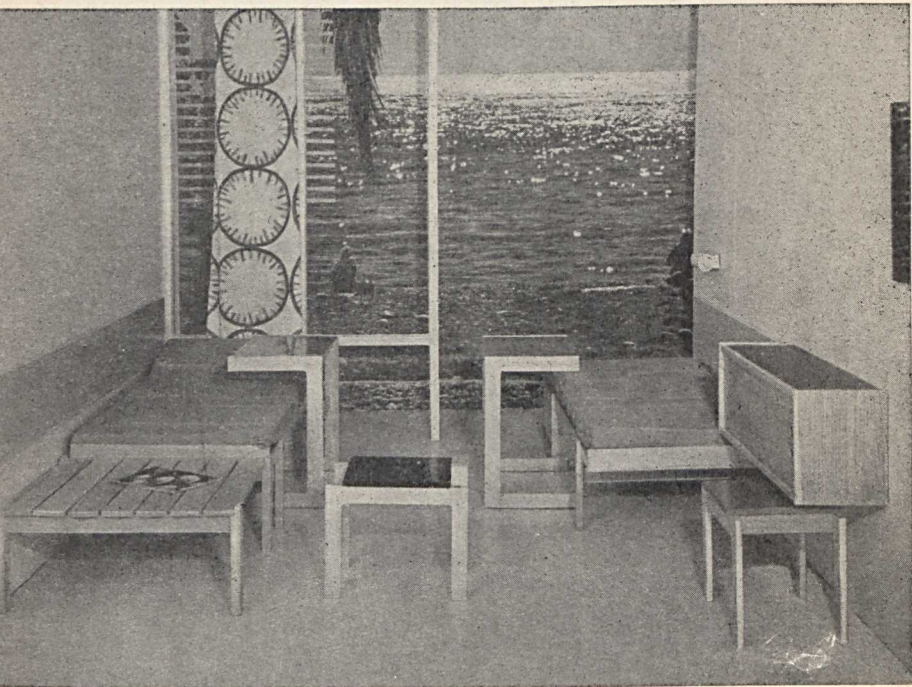


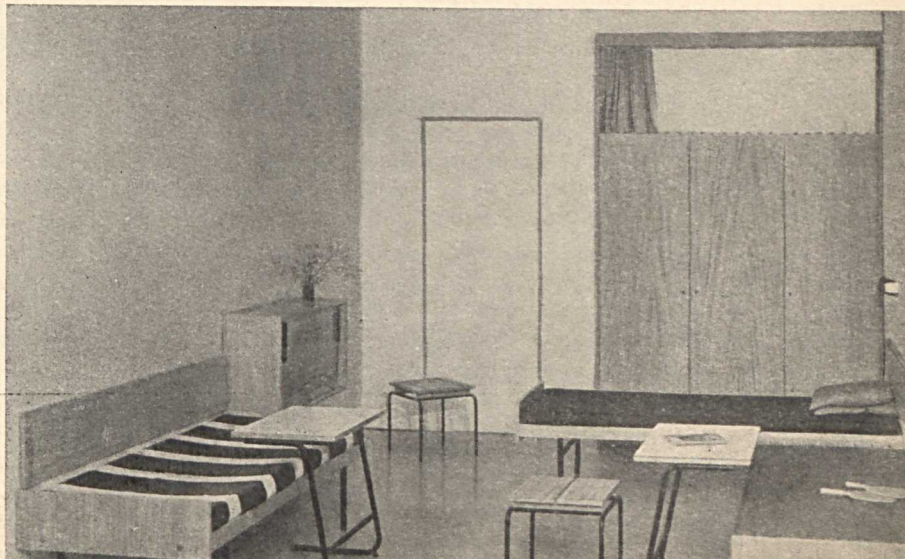
Рис. 8 и 9. Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели Государственного комитета по лесной, целлюлозно-бумажной, деревообрабатывающей промышленности и лесному хозяйству при Госплане СССР.

Мебель для курортных городков. Очень хорошее впечатление оставляет набор мебели для спальных комнат летних курортных городков, выполненный полностью в дереве. Набор просто решен, удобен в эксплуатации, красив, все изделия объединяет единый стиль. Для большей комфортабельности следовало бы включить в набор кресло. Вариант этого набора с применением металла требует еще некоторой доработки.



Рис. 7. Проектное конструкторско-технологическое бюро Управления бумажной и деревообрабатывающей промышленности совнархоза Латвийской ССР.

Мебель для курортных городков. Заслуживает внимания мебель для комнаты на три человека. В этом наборе две кровати размещены в два яруса и поставлены под прямым углом друг к другу так, что только ноги лежащего внизу оказываются под верхней кроватью. Днем нижняя кровать может быть задвинута под верхнюю, тем самым освобождается площадь комнаты. Набор можно было бы рекомендовать после доработки для курортных городков туристического типа.



применены межкомнатные шкафы-перегородки по принципу общего строительного модуля и унифицированных, взаимозаменяемых деталей и элементов. В дальнейшем следует разработать конструкции шкафов-перегородок таким образом, чтобы из элементов и деталей можно было бы собирать отдельно стоящие, консольные, пристроенные и встроенные мебельные изделия.

Набор мебели Московского Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское) интересно разделяет на зоны отдыха и занятий комнату общежития. К сожалению, этот набор неудачно выполнен, особенно двухъярусные кровати.

На конкурс было представлено несколько вариантов двухъярусных кроватей, которые вызвали споры о целесообразности их применения. Видно, все-таки следует провести экспериментальную проверку их использования в студенческих общежитиях и спальных комнатах.

Очень удачной оказалась мебель для административных помещений. Лучшие наборы рассчитаны на современные формы ведения делопроизводства, значительно упрощающие и облегчающие работу административного аппарата. Так, в наборе Украинского института проектирования мебели при Госстрое применен принцип «конструктора», при котором из небольшого числа взаимозаменяемых деталей в зависимости от вида административной работы можно собирать различные типы рабочих столов. Кроме того, это дает широкую вариантность в расстановке рабочих мест в помещении. К сожалению, сам набор недостаточно хорошо прорисован, плохо решены рабочие стулья и кресла для посетителей.

В наборе мебели Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой излишняя претенциозность не вяжется со строгостью и деловым характером, которые должны быть свойственны интерьеру административного помещения. Увлечение проектировщиков внешним видом набора отрицательно сказалось на его функциональных и технологических качествах: неоправданно большое количество типов тумб для столов, сложные для производства формы крышек, трудоемкая отделка лицевых поверхностей мебели.

Большинство авторов, участвовавших в конкурсе, дали новые проекты, в той или иной степени соответствующие современной архитектуре. А вот набор конструкторского бюро Грузинского совнархоза не несет ничего нового и по своему характеру мало чем отличается от тех изделий, которые существовали 15 лет назад и подверглись справедливой критике.

Как недостаток, свойственный всем наборам мебели для административных зданий, следует отметить то, что в

них не предусмотрена установка современных типов счетно-вычислительных и копировальных машин, аппаратов связи, магнитофонных и других электронных приборов. В дальнейшем проектировщикам мебели необходимо будет найти контакт с конструкторами этих приборов.

На конкурс было представлено несколько недорогих и красивых наборов мебели для курортных городков.

К сожалению, участники конкурса не продолжили разработку одобренных еще на Первой всесоюзной выставке-конкурсе прогрессивных предложений, конструктивно связывающих мебельные изделия с каркасом зданий.

Отрадной особенностью конкурса являлось то, что наряду с передовыми конструкторскими бюро Москвы, Ленинграда и Прибалтики в нем впервые выступили проектные организации Среднего Урала, Западной Сибири, Молдавии и ряд других. Правда, их работы еще робки, формы и конструкции изделий усложнены.

Мебель, представленная на конкурс, еще раз засвидетельствовала, что у нас слабо налажена информация, обмен опытом, техническое обучение сотрудников конструкторских бюро.

Итоги прошедшего конкурса найдут свое отражение в альбоме мебели для общественных зданий, который в 1964 году выпустит лаборатория мебели и технологического оборудования научно-исследовательского института общественных зданий. Но помимо альбома нужны работы, в которых был бы проведен тщательный научный анализ представленных на конкурс наборов мебели по отдельным типам общественных зданий.

Для основных помещений общественных зданий наиболее массового строительства получены хорошие и довольно полные наборы мебели. Вот итог выставки-конкурса.

Теперь перед проектировщиками встают новые задачи. Положив в основу утвержденные на конкурсе наборы, они должны разработать узко специализированные полные наборы мебели для отдельных типов или групп близких по профилю общественных зданий, им предстоит разработать единые наиболее распространенные типы мебельных изделий, употребляемых во всех общественных зданиях. НИИ общественных зданий совместно с другими заинтересованными организациями подготовит для этого архитектурно-техническое задание на проектирование с учетом сплошной унификации мебельных изделий для всех типов общественных зданий.

Конкурсы следует проводить и дальше, но лишь по отдельным или близким по профилю общественным зданиям. Это позволит привлечь большее количество участников по одной теме, что обеспечит успешное решение задач, стоящих перед нами.

СОВРЕМЕННОСТЬ И ТРАДИЦИИ

П. КОЖИН

АРХИТЕКТУРА — ОБРАЗНА, СОВРЕМЕННОЕ —
ТРАДИЦИОННО

Размах жилищного строительства у нас гигантский. Растет благосостояние народа, растут и его культурные потребности. Все это определило переход к практическому решению вопроса о синтезе искусств и притом в очень широком масштабе.

Гуманизм, содружество народов, забота о нуждах каждого человека и возможность полное осуществить все это через коллектив, через всенародное обладание производительными силами страны — вот основа нашего мировоззрения, а следовательно, и искусства во всех его видах.

Разнообразно искусство народов земли, но в лучших памятниках архитектуры прошлого есть общее: функциональная целесообразность и конструктивность, правильное использование материала и большая эмоциональность в выражении прогрессивного мировоззрения их создателей. В этом смысле мы за традицию. То, что наша архитектура отвечает нуждам человека в новых условиях, новыми материалами и новыми техническими средствами эмоционально выражает мировоззрение советского человека, — все это определяет ее современность. Современная, но в своей основе связанная с лучшими традициями прошлого, советская архитектура прекрасно выдерживает соседство со стариной. Здание Дворца съездов в Кремле хороший пример этого.

Задачи, которые решались старыми русскими архитекторами, часто близки к тем, которые должна решать наша архитектура. Проектируя Адмиралтейство, Захаров должен был внести красоту и разнообразие в заданное ему большое по протяженности и однообразное здание и притом увязать его с общей планировкой Петербурга. Советские архитекторы, застраивая типовыми зданиями громадные жилые районы, также ищут приемы, помогающие оживить однообразную застройку и связать эти новые кварталы с историческими центрами городов. Но масштабы их деятельности неизмеримо выросли.

В какие бы архитектурные формы ни вылилось строительство в нашей стране, ясно одно, что простое возрождение принципов схематического конструктивизма и функционализма 20-х годов не поможет решить эту задачу.

Если вспомнить самолеты 20—30-х годов, то это были летающие схемы по сравнению с современным самолетом. Такими были и автомобили, и машины тех лет. И вот этот схематизм как эстетику нового пытались тогда возвести в фетиш, противопоставляли традициям прошлого и тем самым создали искусство однобокое, ограниченное.

ОРГАНИЧЕСКАЯ КОНСТРУКТИВНОСТЬ ТРАДИЦИОННА

Птица — изумительный организм с отработанными в течение тысячелетий органами, отвечающими множеству функций.

Современный самолет по многообразию и сложности функциональных требований к нему, по тонкости взаимодействия отвечающих этим функциям механизмов прибли-

жается к птице. В наше время, как никогда, изучение живой природы обогащает технические достижения. Хотя художники или нет, но косвенно это будет влиять и на искусство. И не удивительно, ведь так было и в прошлом.

Когда через Пропилеи я вышел на площадку, где возвышается здание Парфенона, мне казалось, что не только фундамент здания, но и естественные каменные глыбы холма выложены архитектором, настолько органично одно вытекало из другого, а сам Парфенон венчал все, что я видел. Деревья, окружающие холм Акрополя, стены, вырастающие из холма, Парфенон, грандиозный купол неба, легкие облачка, самолет, подобный птице, и лента газа, тянущаяся за самолетом, как перистые облака, — все это было прекрасно в единстве контрастов.

Развивая чувство пластического и архитектурного, исходя из органической формы и учета ее закономерностей, древние греки достигли изумительного в скульптуре и архитектуре. Их творческая деятельность была образной и органически конструктивной.

Развивать далее образное искусство с наращиванием органически конструктивного в капиталистических условиях — дело очень сложное. Ведь борьба должна вестись не за огромные скачки, а как в физкультуре, за сантиметры и секунды. В условиях конкуренции в «свободном мире», чтобы художника заметили, нужны скачки. А скачок возможен только за счет односторонности, гипертрофирования какой-либо одной стороны искусства. Так появились крайности: только проблема света и цвета за счет формы, только экспрессивность за счет цвета и формы и т. д.

Ограниченность своего творчества понимали и родоначальники современного буржуазного искусства Запада (импрессионисты, Сезанн и другие), которых нельзя обвинить в беспринципности.

СОВРЕМЕННАЯ ТЕХНИЧЕСКАЯ ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННА

И в наши дни остаются правильными слова Белинского: «Изящество и красота еще не все в искусстве... с этого всегда начинается процесс постижения искусства и красоты для красоты, самоцельность искусства бывает всегда первым моментом этого процесса. *Миновать этот момент — значит никогда не понять искусства. Остаться при этом моменте — значит односторонне понять искусство*» (подчеркнуто мною. — П. К.). И я считаю, что наилучшие органически конструктивные формы современной техники ближе к прогрессивному искусству, чем все разновидности эпигонствующего современного искусства Запада, противопоставляющие себя реализму.

Общее здесь в том, что то и другое (техника и искусство) ищут достижений в изучении и раскрытии закономерностей органической формы, изумительно тонкой и ясной в своих сочетаниях, и на этой основе строят свои формы.

Разница же состоит в том, что в технической форме (самолет, автомобиль, станок и т. д.) ведущим и основным является функциональное назначение вещи, а в вещах утилитарно-изобразительных и не утилитарных (изобразительных) на основе высокоразвитого чувства органической совершенной формы, в найденном стилевом единстве искус-

ства и техники, создаются идейно-образные решения. И вполне естественно, что все прогрессивное во всем мире направляет развитие искусства на пути реализма.

ОСНОВЫ РЕАЛИЗМА

Быть реалистом — это значит развивать в себе чувство органической формы во всем ее богатстве. Это нужно и потому, что органическая форма — источник наших достижений во всем, и потому, что под влиянием предвзятых взглядов мы часто воспринимаем форму ложно. Думаю, что многие видели в кино выезд на охоту в Индии. Вспомните! Слоны не идут, а упруго катятся словно гигантские шары и манекенами на шарнирах скачут рядом красавцы-кони. А ведь для большинства людей слон и медведь — это символ громадности и неуклюжести. И только на деле люди узнают всю молниеносную стремительность медведя и то, что громадина-слон бесшумно появляется и исчезает в лесной чаще. И так во многом.

Когда я выполнил в фарфоре серию доисторических животных эпохи мезозоя и стал работать над акулой, некоторые мои коллеги удивлялись, как это в век «атома и спутников» я обращаюсь к формам более чем миллионнолетней давности. Этим художникам невдомек, что чем

длительнее, из поколения в поколение, активно живет какая-либо форма (например, акула), тем она совершеннее. Не удивительно, что в скульптуре они в угоду ложно понятому стилю при обобщении отказываются от характерно пластического и приходят к эстетскому стилизаторству. Таких художников вполне устраивает перефразировка тех или иных вещей быта, заимствованных из прошлых культур, путем срезов, сдвигов и прочих экстравагантностей, приводящих к вещам антиутилитарным и антипроизводительным. Устраивает потому, что очень трудно создать новую форму, исходя из раскрытия ее новой функции в быту, в новых условиях производства и раскрытия художественно-технических возможностей новых материалов.

Между тем только на этой основе может быть достигнуто единство архитектуры и ее интерьера во всем его многообразии. Только в этом случае художник не будет обкрадывать себя и свои возможности и найдет общий язык с инженером и конструктором.

Обогащенный тонким восприятием окружающего мира, советский художник создаст и новые изобразительные средства, соответствующие его развивающемуся мышлению. Грандиозные горизонты раскрывает для нас наука и техника, и я убежден, что соответственно с этим будет расти и развиваться искусство социалистического реализма.

РЕЦЕНЗИЯ

«ГРАФИКА ВОКРУГ НАС»

Эта небольшая книга заслуживает внимания. Ведь она — первая за много лет монография о такой «незначительной» области искусства, как промышленная графика, — искусство этикетки, упаковки, рекламы. Впрочем, появление этой книги сейчас вполне закономерно. Именно в последние годы произошло своеобразное «возрождение» промышленной графики, резкий переход от эклектического украшательства и слащавого натурализма к простоте, яркой образности и красочности подлинного декоративного искусства. Об этом новом лице нашей сегодняшней рекламной графики и рассказывает А. Павлинская*.

Конечно, чтобы оценить нынешние успехи, важно представить себе путь, пройденный промышленной графикой. Поэтому вполне уместны в книге страницы, посвященные истории, — дурному наследию «дореволюционной промграфики жоржборманов и ландринов», первым опытам введения в этикетку новых, советских тем, удачным, хотя еще еди-

ничным работам в этой области ленинградских художников книги, рекламным плакатам Маяковского. А рядом с этими первыми успехами показана и объяснена другая линия — от примитивной пошлости к тяжеловесному украшательству начала 50-х годов.

Подзаголовок книги — «О творчестве ленинградских мастеров промышленной графики» — неточен. Собственно о мастерах, их творческих биографиях, особенностях художественного почерка в ней почти не говорится. Она о другом — о самом искусстве промышленной графики, о ее задачах и своеобразных способах решения этих задач, о ее разновидностях и о роли в нашей жизни. Просто и живо, на удачно подобранных примерах, показывает А. Павлинская особенности художественного языка разных видов рекламы и упаковки, связанные с их практическим назначением. В кратких, но точных анализах различных этикеток, упаковок, товарных знаков раскрывает она содержательность условных художественных приемов, «расшифровывает» остроумные графические метафоры, показывает значение юмора и выдумки в промышленной графике.

Радует и боевой, полемический характер книги, открытый спор с много-

численными еще защитниками натуралистических традиций, установившихся стандартов, преграждающими порой яркой и остроумной рекламе дорогу к потребителю. Но следует заметить, что, радуясь успехам ленинградских мастеров промышленной графики, противопоставляя их работы традиционной безвкусице, автор должен был бы хоть вскользь упомянуть и о других коллективах, ведущих те же поиски новых, выразительных форм в этом искусстве. Иначе у читателя может создаться неверное представление, будто бы творчество ленинградской группы художников затеряно в необъятном море безвкусицы. (Тем более, что единственное в книге упоминание о работах московских художников (стр. 46) дает им всем несправедливую, резко отрицательную оценку.)

Написанная живо и темпераментно, книжка А. Павлинской легко читается. Хорошо выполненные многоцветные иллюстрации, остроумное и нарядное оформление Б. Крейцера придают ей привлекательный вид. Написанная как популярный очерк, эта книжка является в то же время ценным вкладом в богатую пока библиотеку художника декоративного искусства.

Ю. ГЕРЧУК

* А. Павлинская. Графика вокруг нас. О творчестве ленинградских мастеров промышленной графики, Л., «Художник РСФСР», 1962.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ДОМА ЖУРНАЛИСТОВ

Л. ИВАНОВА, И. КОНСТАНТИНОВА

Центральный Дом журналистов в Москве — в прошлом дворянский особняк. Как в большинстве особняков того времени, парадный — второй этаж дома с просторными, богато отделанными залами и гостинными резко контрастировал с первым. Первый этаж дома отличался длинными коридорами, стенами метровой толщины, громоздкими столбами, мелкими клетушками подсобных помещений и исключительно запутанной планировкой.

Задача реконструкции* состояла в создании просторного и уютного дома, где журналисты смогли бы хорошо отдохнуть, встретить друзей, где было бы удобно работать.

В практике реконструкции интерьеров наблюдается два основных приема. В одном случае старую конструкцию стараются всячески скрыть средствами отделки, системой освещения, подвесных потолков и пр., создавая новую архитектуру интерьера, не имеющую ничего общего со старым зданием. Другой прием состоит в том, что новый, современный интерьер как бы вписывают в старое здание, сохраняя его тектоническую структуру.

При реконструкции Дома журналистов авторы предпочли второй способ, помогающий, с их точки зрения, создать более органичную архитектуру интерьера. Решив максимально освободить первый этаж от мелких подсобных помещений и организовать в нем свободный и удобный вестибюль, несколько гостиных для отдыха, кафе для встреч и зал ресторана, авторы сознательно сохранили основные конструктивные элементы старого дома, которые могли придать интерьеру свой характерный колорит. Так, например, подвесной потолок бара ресторана не скрывает сводчатой конструкции перекрытия, а решен как плоскость со встроенными светильниками, которая закрывает потолок только частично. Хорошо просматриваемая старая сводчатая конструкция дает необходимый пространственный эффект и придает определенный колорит помещению.

Композиционный замысел архитекторов состоит в максимальном раскрытии пространства первого этажа, чтобы входящий в дом видел анфиладу гостиных и залов. Задача состояла также в том, чтобы перед посетителем, идущим

по дому, все время открывались новые интересные перспективы.

На новом месте был сделан вход с козырьком и тамбуром. Одновременно проведены работы по расширению и освобождению помещений — были разобраны стены коридоров и открыты перспективы в новые помещения, громоздкие столбы заменены тонкими металлическими колоннами, пробиты новые дверные и оконные проемы, заложены ненужные. Кроме того, были уничтожены всяческие выступы, пилястры, ниши — архаические элементы старого дома, не характерные для современного интерьера.

В подборе отделочных материалов, цветовых решений и в рисунке деталей авторы последовательно проводили композиционный прием свободного перехода пространства одного помещения в другое.

Общий пространственный замысел определял выбор того или иного строительного материала, цвета, фактуры. Так, например, мрамор «под окол», облицовывающий стены вестибюля, проходит через дверные проемы в гостиные, стены которых облицованы им же.

Подвесной потолок и белая стенка под шубу в гостиной и кафе соединяют пространство этих двух помещений, делая их переход незаметным. Рисунок подвесного потолка бара ресторана продолжается в зале ресторана и создает впечатление органического перехода этого помещения в основной зал.

Этому же ощущению единства целого подчинено и цветовое решение интерьеров и выбор освещения.

Цветовое решение интерьеров основано на сочетании поверхностей различных фактур и сдержанном применении интенсивных цветов стен и мебели. В каждом помещении имеется только одна цветная стена: в вестибюле и в гостиной — красного цвета, в кафе — синего, в ресторане — лилового, на лестнице и других проходах и подсобных помещениях — желтого. Опорные конструкции окрашены в черный цвет.

При выборе занавесей был сохранен тот же принцип единства целого. В гостиных, вестибюле, ресторане был использован прием чередования цветовых плоскостей, повторяющих цвет стены с одним-двумя дополнительными

* Авторы проекта архитекторы К. Карташова, Л. Лебедева, В. Иванов, инженер И. Контридзе.

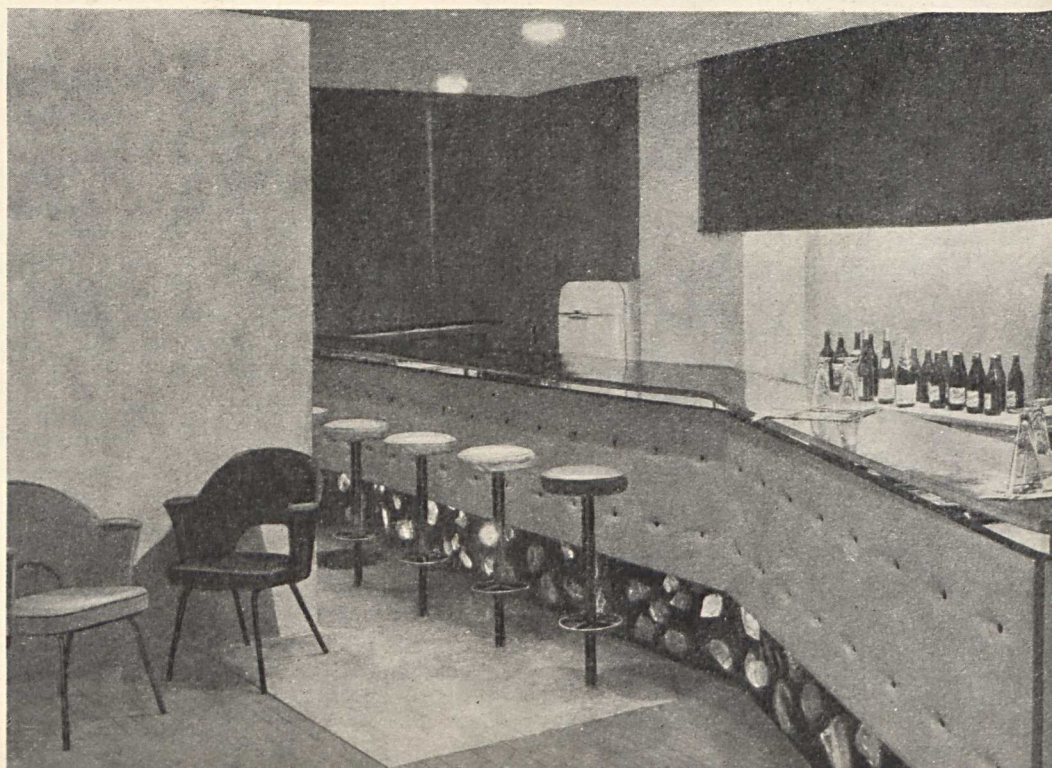




Вестибюль

тонами. На контрастном чередовании основана освещенность различных помещений интерьера. Относительно большая освещенность вестибюля, гостиных задумана в контрасте с несколько приглушенным освещением ресторана, где низко расположенные медные цилиндры светильников ярко освещают только плоскость стола и лишь мягким от-

раженным светом лица людей. Светильники общего освещения гостиных сгруппированы так, чтобы более ярко освещать мебель. Дополнительный подсвет сделан на стене, предназначенной для выставок. Приглушенное освещение, по отзывам большинства посетителей, создает приятную обстановку для отдыха, бесед и работы.



Бар-стойка.

СОСНИН Юрий Владимирович,
зам. директора ЦДЖ

На мой взгляд, реконструкция проведена очень хорошо. Переделан первый этаж. Надо отметить большую работу, которая была проведена по несущим конструкциям. Весь дом был в аварийном состоянии с 1959 года.

Ни от одного журналиста, посетившего наш Дом, мы не услышали неприятных слов в адрес архитектора.

ГОЛЬД Аркадий Израилевич,
метрдетель ресторана ЦДЖ

Вообще нашим посетителям ресторан нравится. Оформлен он красиво. Но нам работать в этом помещении трудно.

Во-первых, архитекторы так запроектировали светильники, под которыми должны стоять столики, что это снижает культуру обслуживания. По норме на одно посадочное место полагается 1,6 кв. метра. Это — минимальная норма. Значит, на 100 кв. метров должно быть 62 посетителя. А у нас 107 кв. метра и 110 посадочных мест! Очень большая перегрузка.

Во-вторых, вентиляция. В зале сделана только приточная вентиляция, а вытяжной нет. Но и приточная устроена так, что воздух ударяется о щиток и идет на сидящих у стены посетителей. Они просят: «Выключить!» Пока было тепло, мы работали с открытыми окнами, а что будет зимой — не представляю.

На кухне тоже вентиляция сделана из рук вон плохо. Повара открывают дверь, и весь кухонный воздух идет в зал. Кроме того, на кухне подняли пол — и плита получилась очень низкая. Трудно работать. А под полом идут, очевидно, горячие трубы. Значит, пол горячий, душно — в общем, условия работы у поваров очень плохие.

Ну и, как видите, не предусмотрено место для оркестра. Когда приходят музыканты, мы убираем два стола, и им приходится играть здесь, прямо у стойки.

СТЕРЛИГОВ Юрий Дмитриевич,
корреспондент ТАСС

Реконструкция была удачной, потому что архитекторам удалось связать старый стиль верхних залов с новым нижним. Кажется, по плану предусмотрена реконструкция и верхних этажей, но, по-моему, этого делать не следует.

Нижний этаж интересен тем, что здесь чувствуется единая мысль архитектора: от входа, через холл, кафетерий и до ресторана. В других кафе и новых гостиницах этого не получается.

Мы, тассовцы, лучшего места для отдыха не знаем.

СТАЦИНСКИЙ Виталий Казимирович,
художник

У меня нет ощущения, что что-то не так. Все выдержано в едином стиле.

Интерьеры очень удачны. Теперь помещение дает возможность экспонировать и фото, и графику, и живопись — раньше работы не смотрелись на мраморных стенках.

Есть противоречие: Союз большой, а Дом журналистов слишком мал.

Мне нравится медная каравелла, приятно смотрятся небесные светила рядом с кафетерием. Но не получился камин. Ощущение, что это арматурная коробка, которую еще хотят доделать. Место и форма не создают иллюзии камина.

Ресторан.

ДИСКУССИЯ ДОЛЖНА ПРОДОЛЖАТЬСЯ!

Газета «Советская культура» в номере от 12 сентября этого года поместила статью доктора искусствоведения Л. Ремпель «Это не дискуссионно», полемизирующую с опубликованной в № 3 нашего журнала статьей С. Хмельницкого «Судьба национального стиля в Средней Азии».

Публикуя статью С. Хмельницкого, редакция журнала в специальном примечании просила архитекторов, художников, искусствоведов принять участие в обсуждении вопроса о судьбе национальных традиций в современной культуре. Участие в таком обсуждении известного исследователя среднеазиатского искусства Л. Ремпель должно было бы, казалось, придать ему большую глубину, подсказать выводы, важные и для практики нашего декоративного искусства. К сожалению, этого не случилось.

Не приводя никаких новых фактов и соглашаясь, по существу, с С. Хмельницким в его критической оценке состояния архитектурно-декоративного искусства в республиках Средней Азии и особенно в сельских районах, Л. Ремпель в то же время решительно протестует против самого обсуждения поставленных в статье Хмельницкого вопросов. По его мнению, говорить о кризисе каких-то видов народного творчества, пытаться отделить от здоровых, способных к развитию народных традиций традиции мертвые, потерявшие связь с сегодняшней жизнью, сегодняшним характером народа, — это значит «хоронить народное искусство».

Для доказательства этого Л. Ремпель безоговорочно отождествил критику традиционного среднеазиатского архитектурного декора, судьбе которого посвящена статья, с отрицанием народного искусства вообще. Однако это неправильно, как потому, что архитектурным декором далеко не исчерпывается творчество народов Средней Азии ни в прошлом, ни теперь, так и потому, что народным этот декор может быть назван лишь с большими оговорками. В средневековье (которое в Средней Азии затянулось, по существу, до самой революции) народное искусство не было отделено от искусства правящих классов так резко, как в европейской культуре нового времени. Одни и те же народные мастера строили мечети, ханские дворцы и массовые жилища. Но изощренные формы среднеазиатской архитектурной орнаментики вырабатывались, все усложняясь и приобретая аристократическую пышность и перегруженность, именно при сооружении парадных зданий, проникнутых феодальным мусульманским духом. Поэтому перенесение этих, (ставших со временем строго каноническими и давно потерявших связь с функциональной и конструктивной логикой архитектуры) орнаментов на стены советских домов культуры, столь поощрявшееся во времена культа личности, является вовсе не продолжением народных традиций, а бессмысленным украшательством. Но и сейчас, когда такое украшательство решительно осуждено постановлениями партии и правительства, в сельских районах Средней Азии продолжается воспроизведение этой средневековой орнаментики на стенах зданий, построенных в совершенно иных архитектурных формах, чем древние.

Глубокий кризис, в котором находится это искусство, видит и Л. Ремпель. По его словам, «прекрасные традиции народного декоративного искусства нередко уходят из жизни вместе со старыми прославленными мастерами. Место этих талантливых умельцев подчас занимают ремесленники и откровенные халтурщики». Но серьезное обсуж-

дение причин этого явно нездорового явления он все же считает недопустимым.

Более того. Соглашаясь, что статья Хмельницкого «обнажает многие действительно бытующие пороки ремесленничества, халтуры, ложно понятого реализма (натуралистическое украшательство) и эклектики», Л. Ремпель совершенно обходит приведенные С. Хмельницким поразительные факты прямой пропаганды этой безвкусицы... видными исследователями среднеазиатского искусства, пропаганды, явно дезориентирующей подлинных народных мастеров, способствующей их превращению в таких же ремесленников и эклектиков.

Так, защищая «авторитет» народного искусства, Л. Ремпель выступает по сути дела против его оздоровления, против внесения ясности в далеко не простые вопросы жизни народного художественного ремесла в условиях, когда бытовые и эстетические потребности народа удовлетворяются в основном изделиями промышленного производства и всеми видами профессионального искусства (в том числе и прикладного), обращенного сегодня не к правящим классам, как когда-то, а ко всему народу. Объявление «не дискуссионными» этих вопросов — вопросов о жизни и смерти отдельных видов и направлений народного искусства в наше время (а статья С. Хмельницкого — еще раз напомним — посвящена судьбе лишь одного, и в силу особых обстоятельств наименее жизнеспособного из них) лишь по форме направлено на защиту народного искусства, по существу же мешает его нормальному развитию.

Для нашего журнала вопрос о судьбе народного искусства — одна из наиболее важных, острых и больных тем.

Мы не можем закрывать глаза на явное неблагополучие в этой области. Не случайно народные художественные промыслы до сих пор никак не могут найти свое место в системе народного хозяйства, то и дело меняют своего «хозяина», переходя из одного ведомства в другое и все более теряя черты самобытного народного творчества и превращаясь в обыкновенное фабричное производство, выпускающее изделия «по народным мотивам».

Именно поэтому в журнале уже неоднократно поднимались в самой острой форме не терпящие отлагательства вопросы, связанные и с организационно-хозяйственным положением художественных промыслов, с их экономикой, и с их творческой направленностью. Эти же вопросы обсуждались и на нескольких специальных совещаниях, созывавшихся редакцией журнала*.

В целом ряде статей анализировался характер народных традиций, их истоки и возможности их развития в современных условиях, ставился вопрос о роли профессиональных художников в развитии народного искусства, о месте этого искусства в современной жизни. Наконец, многие статьи были посвящены отдельным промыслам или видам народного искусства, выяснялось их сегодняшнее творческое лицо, ошибки и успехи. Неоднократно выступал журнал и в защиту забытых, гибнущих от нерадения, но художественно ценных и жизнеспособных промыслов.

В ряду этих выступлений и нужно рассматривать статью С. Хмельницкого — статью серьезную, профессиональную, продиктованную глубокой заинтересованностью в развитии подлинно прогрессивных традиций народного ис-

* Отчеты об этих совещаниях см. в редакционной статье «Творчески руководить художественными промыслами» (№ 1 за 1963 г.) и в статье Еф. Борисова «По тревоге» (№ 8 за 1963 г.).

кусства Средней Азии. Такие прогрессивные традиции С. Хмельницкий (в анализируемой в этой статье области — народной архитектуре) видит — и, как нам кажется, справедливо — прежде всего в тесно связанных с народным бытом и климатическими условиями Средней Азии пространственно-планировочных приемах народных мастеров. Это именно та область, в которой учениками местных строителей-усто должны стать и профессиональные архитекторы Средней Азии. Лишь во вторую очередь говорит автор и о местных материалах и конструкциях, далеко не таких «примитивных», как представляется Л. Ремпелью, действительно бездоказательно отвергающему эту область народного творчества, которая еще долго не потеряет своего значения, особенно в сельском строительстве.

Именно здесь и кроется существо возникшего спора. Пафос статьи Л. Ремпеля в отождествлении сущности народного искусства и национальной культуры Средней Азии вообще — с орнаментализмом. Если орнаментализму пришел конец — значит национальное искусство умерло, утверждает он.

Эта точка зрения не нова. Изучение народного искусства всюду начиналось именно с собирания и классификации народных орнаментов, которые наука XIX века объявила основным носителем народного, национального начала.

Но сегодня нам уже ясна односторонность такого подхода к народному искусству. Мы видим подлинные ценности этого искусства в мудрой простоте и логичности форм бытовой утвари и орудий труда, в тесной связи орнамента с формой, материалом и характером вещи, с ее архитектурикой, выявляемой, а не маскируемой свободным и часто очень лаконичным декором. Не парадные, показательные вещи, сделанные для выставки или для продажи заезжим любителям национального стиля, а простые предметы быта, порой вовсе лишённые орнаментации, оказываются носителями настоящей художественности и подлинных (часто, кстати говоря, очень древних, но все еще прогрессивных) народных традиций.

Не секрет, что понять ценность именно этих традиций помогло нам и развитие нашего современного искусства. Преодоление украшательства, стремление связать красоту вещи с ее целесообразностью, а не с декоративными налетами помогло нам подойти к тем же критериям и к народному искусству и открыть в нем художественные сокровища, неожиданно близкие по духу исканиям современных советских художников.

Но как раз это и не устраивает Л. Ремпеля. Стремление к ясности и функциональной обоснованности для него, оказывается, равнозначно «оголению» архитектуры, «догматическому следованию творческим положениям архитектуры Запада»! И, «уличив» С. Хмельницкого в этом грехе, он даже выписывает ему в поучение обширную цитату из Франка Ллойда Райта о ...недостатках капиталистической системы! Да нет же, товарищ Ремпель! Хмельницкий вовсе не сторонник капитализма и даже не догматический приверженец буржуазных архитектурных теорий, так же как и не ниспровергатель национального художественного наследия народов Средней Азии. И если он считает все же определенную часть этого наследия неприемлемой в современной архитектуре, то опирается не столько на зарубежных теоретиков, сколько на известные решения партии и правительства, которые вывели несколько лет назад нашу архитектуру на новый путь. Достаточно

напомнить хотя бы постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года, прямо осуждающее, в частности, тех архитекторов, которые некритически переносят «в архитектуру современных зданий формы средневековой восточной архитектуры»*.

Однако вытекающее из этих решений новое понимание задач и возможностей архитектуры и прикладного искусства, утвердившееся в нашей стране и уже проверенное творческой практикой советских художников и архитекторов, для Л. Ремпеля есть не более чем «модная теория «о современном стиле» в архитектуре и художественной промышленности». Всеми средствами стремится он доказать, что без национального орнамента, пусть модернизированного, немислима современная национальная архитектура. Даже пересказывая (для удобства — без кавычек, «своими словами») одно из положений Программы КПСС о сближении национальных культур, он дополняет его собственными соображениями о том, что это сближение «будет происходить никак не через отмену сегодня национального орнамента, завтра — мелодии и ритмов песни, танца и т. д.». Дополняет, никак не отделяя свои слова от того, что говорится в Программе, хотя смысл этого раздела Программы далеко не подкрепляет его соображений. «Исторический опыт развития социалистических наций показывает, что национальные формы не окостеневают, а видоизменяются, совершенствуются и сближаются между собой, освобождаясь от всего устарелого, противоречащего новым условиям жизни»**, — говорится в Программе. И еще конкретнее, прямо связывая эту мысль с интересующей нас областью художественной культуры, говорил в докладе о Программе КПСС на XXII съезде партии Н. С. Хрущев: «Использование национального колорита в литературе и искусстве вполне естественно. Но нередко мы сталкивались и с фактами архаизма в этой области. Так, в архитектуре из тьмы веков извлекаются иногда явно устаревшие формы, которые вовсе не отвечают условиям жизни и потребностям людей нашего времени. Между тем будущее принадлежит лишь таким формам, которые соответствуют нашей эпохе»***.

Итак, взгляды Л. Ремпеля на народное искусство и на его место в современной культуре далеко не общепризнаны и не бесспорны. Это естественно. Ведь речь идет, как мы видели, об очень сложных вопросах. Но тем более и автору и редакции газеты «Советская культура», опубликовавшей его статью под звучащим как строгий выговор заголовком «Это не дискуссионно», следовало проявить элементарное уважение и к оспариваемой ими точке зрения.

Статья Л. Ремпеля, опубликованная в «Советской культуре», не может остановить обсуждение важной проблемы «Народное искусство и современность», начатое нашим журналом. Дискуссия о судьбах народного искусства продолжается.

* Директивы ЦК КПСС и Советского правительства по хозяйственным вопросам, т. 4, М., 1958, стр. 517—518.

** Материалы XXII съезда КПСС, Госполитиздат, М., 1961, стр. 407.

*** Там же, стр. 191.

МОДА ГЛАЗАМИ ЭКОНОМИСТА

А. БРАВЕРМАН,

кандидат экономических наук.

Я внимательно слежу за дискуссией о моде. Должен сказать, что о самом явлении в ней говорилось много и хорошо, а вот об экономических последствиях моды — мало. Между тем сейчас эта проблема встает с особой остротой.

Мода стоит дорого. Грубо говоря, она стоит столько, сколько теряют в цене вещи прежних мод при появлении каждой новой. Ну, скажем, человек идет в комиссионный магазин и продает задешево вещь, вполне годную к употреблению. А потом покупает такую же, но модную. Вот эта разница в ценах — плата за моду. То же самое происходит, когда, например, женщина платит за переделку платья. А потери народного хозяйства измеряются общей суммой уценки, с которой приходится продавать залежавшуюся продукцию массового производства.

Во всех этих случаях вещи теряют в цене (и потребительской стоимости) не потому, что изнашиваются физически, а потому, что устаревают. Это можно назвать «моральным износом».

Мода доставляет много хлопот промышленности. Даже не столько швейной промышленности (для простоты мы будем говорить только о моде в одежде), сколько смежным с ней отраслям производства. Требования, которые предъявляет мода, носят иногда настолько «взрывной» характер, что становятся невыполнимыми. Скажем, перейти на пошив узких брюк вместо широких не так уж трудно. Все зависит от оперативности руководства. А как быть меховой промышленности, когда в один прекрасный день обнаруживается, что длинноворсистый мех выходит из моды и модным становится только гладкий? Куда девать запасы меха многомиллионной стоимости? Как быть с налаженным за долгие годы промышленным разведением чернобурых лисиц? Наконец, из каких источников покрыть внезапно подскочивший спрос на гладкие меха?

Рассчитывая перспективный план развития сельского хозяйства, экономисты исходят из конкретных норм потребления продуктов на душу населения. Точно так же определяются и нормы обеспечения людей жильем; каждой семье, в зави-

симости от ее состава, требуется одно-, двух-, трехкомнатная квартира.

Почему мы можем конкретно определить эти нормы? Потому что исходим из предположения: все, что будет произведено, будет потребляться полностью. Выражаясь экономическим языком, в этих областях нет разрыва между уровнем производства и уровнем потребления.

Допустим, его не было бы и в области одежды. Тогда задача решалась бы арифметически. Каждому человеку, чтобы быть нормально одетым, требуется два-три пальто (зимнее, демисезонное и еще какое-нибудь), несколько костюмов мужчине, набор платьев, кофточек и всего остального — женщине. Удовлетворить потребности всего населения в одежде возможно лишь при условии, что каждое платье, каждый костюм будут использоваться столько времени, сколько они физически способны прослужить.

Что же получается, когда в эту ситуацию вторгается система частой смены мод?

Одежда (вследствие «морального износа») используется не полностью, а лишь на какой-то процент, который тем ниже, чем чаще меняется мода и чем разнообразнее набор одежды, находящейся в пользовании каждого члена общества.

А если все будут постоянно одеваться по последней моде — можете себе представить, с какой скоростью моды начнут меняться? Тогда никакая промышленность не сможет удовлетворить потребности коммунистического общества в одежде.

Значит, ставить перед промышленностью задачу одевать все население постоянно по последней моде нельзя, ибо это будет означать разбазаривание продуктов человеческого труда. Коммунизм имеет целью удовлетворение лишь разумных потребностей членов общества.

Поэтому мы должны не только развивать швейную и смежные с ней отрасли промышленности, но и привести существующую систему смены мод в соответствие с экономической. Что это значит?

Вначале мы говорили, что современная система частой смены мод приводит к «моральному изно-

су» вещей, к тому, что одежда выходит из моды намного раньше, чем истекает срок ее службы. Иначе говоря, моральный износ одежды во много раз обгоняет физический.

Надо построить систему периодической смены мод так, чтобы одежда, даже перестав быть «криком» моды, все равно продолжала служить и доставляла человеку эстетическое удовлетворение.

Иначе мы в короткие сроки не сможем полностью удовлетворить потребности всего населения нашей страны в одежде.

Объективные предпосылки для решения такой проблемы, по-моему, есть. Остановимся на двух частных моментах. Иногда в литературе приходится встречаться с утверждением, что все нюансы моды не зависят от ее создателей, а предопределены объективными причинами. По-моему, это неверно. Если говорить о крупных, стилевых изменениях, то — да, в их основе лежат серьезные социально-экономические причины. Но объяснять перенос пояса на платье с линии талии на линию бедер объективными изменениями в области общественных отношений смешно и нелепо.

Надо рассеять мистический ореол, которым иногда пытаются окружить процесс формирования моды. Моду создают живые, конкретные люди. И многое зависит от принципиального направления, которое будет дано их работе.

Второй момент — отношение советского моделирования к моделированию за рубежом. Это отношение двояко. С одной стороны, мы не можем отгородиться от форм одежды, принятых на Западе, потому что в опыте зарубежного моделирования есть много разумного и рационального. С другой стороны, принципиальные отличия советской моды от буржуазной общеизвестны. Это — отказ от вычурности, экстравагантности и не столь частая смена мод (на Западе моды меняются иногда по несколько раз в сезоне). Короче говоря, социалистическая система смены мод обладает той самостоятельностью, которая диктуется экономикой, этикой и эстетикой нашего общества.

Эти два момента, по-моему, убедительно показывают, что современную систему смены мод можно изменить так, как того требуют интересы нашего общества.

В самом деле. В быту одежда делится по степени модности на следующие группы:

— на одежду последней моды (последних журналов мод),

— одежду прошлых лет, о которой в журналах мод говорится: «продолжают быть модными», «остаются модными» и пр.,

— одежду «нейтральных форм», как бы находящуюся вне моды, и такую, о которой пишут «как всегда модно»,

— наконец, одежду, вышедшую из моды, старомодную.

Ответ на вопрос о том, что «продолжает быть модным», во многом зависит от тех организаций, которые обсуждают и принимают решения по всем вопросам моды. Важно, чтобы эти решения принимались на основе всестороннего — в том числе, с экономической точки зрения — изучения ситуации. Если одежда, переставшая быть «криком» моды, будет официально признаваться модной еще какое-то время, если это признание будет исходить от авторитетных людей, организаций и инстанций, то оно будет принято населением с той безоговорочностью, которая вообще свойственна моде.

Для этой же цели надо активнее использовать теле- и радиопередачи, прессу, демонстрации в Домах моделей и на выставках — все те средства популяризации фасонов одежды, которые имеют решающее значение для удержания моделей прошлых сезонов в сфере действия мод.

Художники-модельеры, со своей стороны, должны заботиться о том, чтобы переход от одной моды к другой был не резким, а происходил постепенно.

Нужно значительно расширить и систематически пополнять группу постоянно модных форм одежды. Имеются в виду фасоны (например, так называемые «английские»), которые в силу высоких эстетических и эксплуатационных качеств завоевали устойчивое признание населения.

Наконец, необходимо, чтобы организации, подготавливающие и утверждающие новые моды, были тесно связаны со швейной, текстильной, меховой, галантерейной и другими отраслями промышленности.

Перед нами задача огромной важности. Приниматься за ее решение надо уже сегодня.

БУРЖУАЗНАЯ ИДЕОЛОГИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ

А. СТРИГАЛЕВ

В синтезе искусств в современной зарубежной архитектуре широко представлены различные, но в своей сути очень сходные разновидности формализма. Его основой является идеалистическое мировоззрение. В области социально-политической формалистические течения основываются на произвольных оценках, носящих отвлеченный «надклассовый» характер или сознательно фальсифицированных представителями господствующих классов.

Одновременно нельзя игнорировать тот факт, что для пропаганды конкретных идей, имеющих социально-политическое значение для буржуазии, официальное монументальное искусство капитализма и сегодня часто обращается к изобразительным формам искусства в их традиционном виде. В ряде таких случаев содержание синтеза будет более реакционным, чем при использовании абстрактных форм, поскольку это содержание пропагандируется наглядно и недвусмысленно.

Поэтому, ведя очень нужную и важную борьбу с формализмом, с абстракционизмом, мы должны также разоблачать и давать отпор тем проявлениям буржуазной идеологии, которые выступают в традиционных, на поверхностный взгляд даже «реалистических» формах искусства.

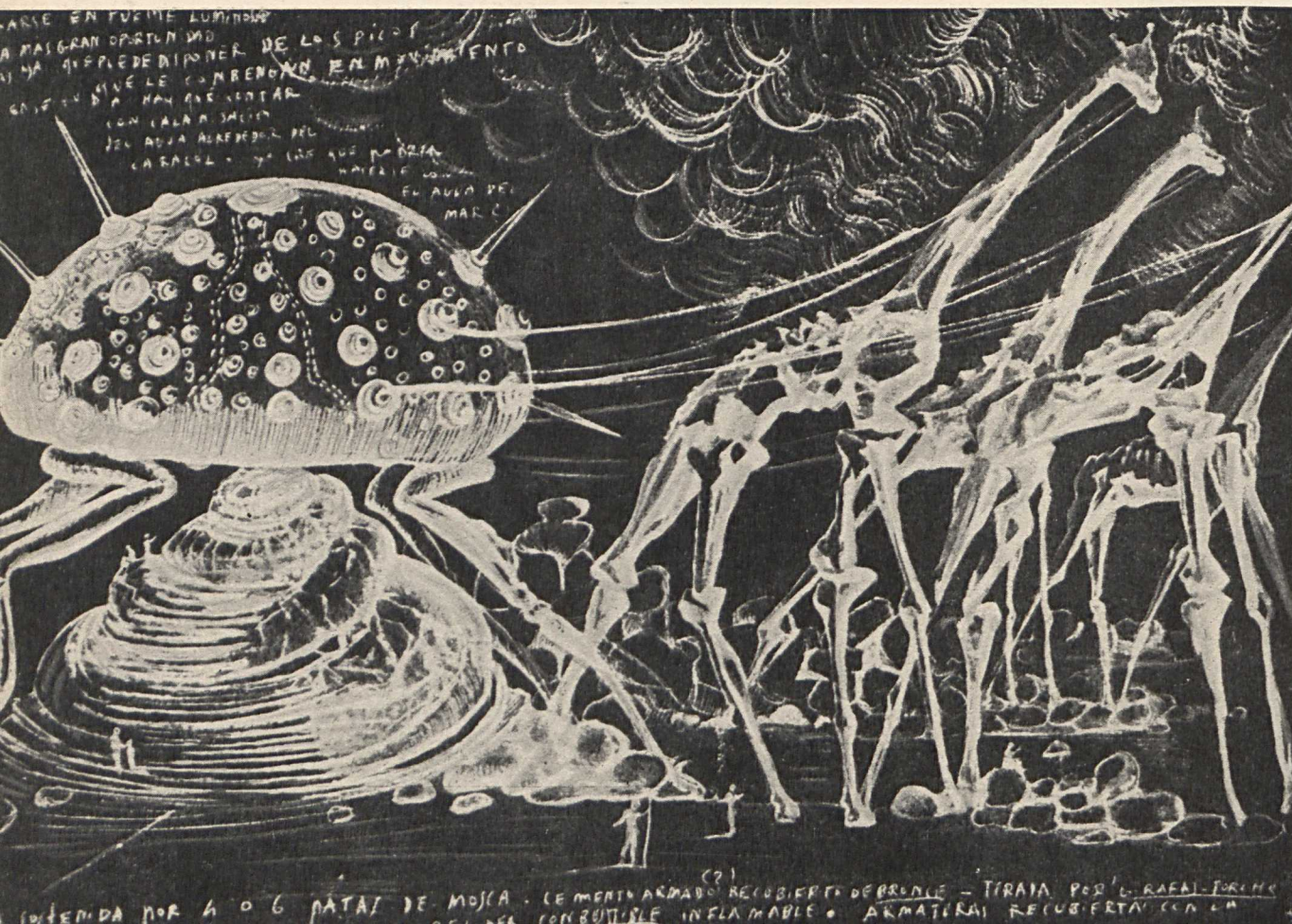
Ослабление нашего критического внимания к этому разделу буржуазного искусства объясняется главным образом тем, что западная искусствоведческая литература занята исключительно «новым» по форме искусством и в первую очередь абстракционизмом. Буржуазное искусствоведение шумно декларирует свою аполитичность и свой

интерес только к вопросам формы в искусстве. Однако это не должно вводить нас в заблуждение.

Н. С. Хрущев в речи на июньском Пленуме ЦК КПСС указывал на необходимость не забывать о классовом характере идеологии. Он высмеивал простачков, ожидающих, что буржуазные заказчики будут оценивать ту или иную статью с точки зрения литературной формы: «Плевать хотели они на эту форму! — говорил товарищ Хрущев. — Они будут рассматривать ее с точки зрения политики, интересов своего класса, оценивать по тому, кому эта статья служит, на что она направлена. Главное для них — это вопрос идеологии». Эти слова полностью справедливы и в отношении буржуазного монументального искусства.

Убедительный по внешней форме сплав архитектуры и формалистического искусства часто дезориентирует при оценке опыта современной зарубежной архитектуры в целом: или же она представляется полностью формалистической, подобно абстракционизму, или, при сосредоточении внимания только на ее функционально-технических достижениях, кажется закономерным и «естественным» любое выступающее с ней в синтезе искусство. Иногда считают, что абстракционизм, непригодный в станковом искусстве, может с успехом применяться в архитектуре и прикладном искусстве.

На Западе абстракционизм считается наиболее соответствующим современной архитектуре, представляющей якобы лишь игру абстрактных геометрических форм



Проект здания ночного клуба в виде морского ежа, запряженного четверкой жирафов. Пример крайнего формалистического применения изобразительных форм в архитектуре. Автор художник С. Дали, конструкции инженера-архитектора Ф. Канде-ла. 1957

и масс. Французский критик П. Геген пишет: «Абстрактное искусство проявляет свои специфические качества благодаря своей фундаментальной гармонии с архитектурным духом. Геометрия на плоскости, составленная из неопределенных морфологических вариаций эвклидовых форм, полностью гармонирует с сооружением — геометрией в пространстве. Сверх всего, это не отвлекает вас своими не относящимися к делу изображениями, молчаливо действует изнутри, как классическая музыка, усиливая первенствующую роль архитектуры, являющейся физическим и духовным убежищем».

В противоположность этим рассуждениям нам следует резко и определенно разграничить и не смешивать понятие «абстракционизм» с понятием неизобразительная и именно в этом и только в этом смысле «абстрактная» форма в архитектуре и других искусствах.

Абстракционизм — это самое крайнее субъективистское направление в искусстве, принципиально отрицающее возможность познать и объективно отразить окружающий мир. Абстракционизм считает искусство выражением личности художника через подсознательные, неосознаваемые самим художником импульсы. Таким образом, абстракционизм это отнюдь не просто декоративное сопоставление форм и цветовых вариаций. Его сущность целиком реакционна и всегда будет чужда реалистическому искусству.

Сторонники применения абстракционизма в архитектуре не видят или не хотят видеть того, что геометрические неизобразительные формы, которыми пользуется архитектура, имеют под собой объективную, обусловленную функцией и конструкциями основу, что

именно эти формы реалистичны для архитектуры. Они совсем не имеют того произвольного характера, который свойствен абстракционизму.

Известно, что придание архитектурным формам чуждой им изобразительности и является одним из проявлений формализма в архитектуре. Наглядным примером этого может служить проект ночного клуба для одного из американских курортов, составленный вождем сюрреалистов С. Дали в сотрудничестве с талантливым мексиканским инженером-архитектором Ф. Кандела. По этому проекту здание клуба представляло собой железобетонного колючего морского ежа, которого тянет из моря четверка жирафов. Все это сопровождалось массой натуралистических и сюрреалистических деталей. Изобразительность стала здесь основой самого махового формализма.

Сами по себе абстрактные, «ничего не изображающие» формы невозможно считать реакционными по природе. Использование неизобразительных форм на основе объективных композиционных закономерностей возможно как в архитектуре и ее декоре, так и в отдельных областях синтеза искусств. Например, неизобразительные декоративные формы широко и успешно применяются в оформлении выставок. Они создают «фон» и «аккомпанемент» для экспонатов, служат переходным звеном между архитектурой и экспозицией конкретных предметов.

Синтез искусств возникает на базе объединения художественного языка архитектуры, скульптуры и живописи. Язык реалистической архитектуры не изобразителен. Поэтому при синтезе с живописью и скульптурой — на протяжении всей истории — в общей синтетической композиции важную роль играют «неизобразительные»

Натуралистическая форма в монументальном искусстве. Слева репортажная фотография, сделанная американским военным корреспондентом Розенталем. Справа — монумент в Вашингтоне, выполненный по этой фотографии. 1954



архитектурные формы, а также промежуточные между архитектурой и другими искусствами сильно стилизованные декоративные формы (архитектурный декор, орнамент, окраска и т. д.).

Главным критерием при оценке реалистических или формалистических качеств произведения остается не сама форма, какой бы привычной или неожиданной она ни казалась, а содержание произведения и отношение формы к этому содержанию. При этом ни на минуту нельзя забывать о содержании архитектуры, то есть о социальном и утилитарном назначении конкретных зданий и их отдельных частей.

Обращение к абстракционизму и другим субъективистским формалистическим направлениям в синтезе искусств имеет социальную подоснову и исторически обусловлено для эпохи империализма. Оно вызвано, с одной стороны, массовой неудовлетворенностью существующим образом жизни, дискредитацией в глазах общества и художников тех официальных буржуазных «великих и вечных» идей, которые раньше служили темами монументального искусства.

С другой стороны, господствующие классы поощряют абстракционизм и другие субъективистские течения, поскольку такое искусство полностью лишено прогрессивного социального содержания; вместо сплочения людей оно ведет к их разобщению, воспитывает индивидуалистические наклонности, проповедует непознаваемость окружающего мира и бессилие человека перед лицом этого мира.

Такие особенности современного буржуазного искусства соответствуют конкретному историческому этапу, когда капитализм уже миновал свой кульминационный период. В них отражается кризис мировой системы капитализма, кризис его идеологии.

Это положение в искусстве сложилось постепенно. Так, в США еще в 30-х годах, а частично и во время второй мировой войны довольно активно развивалось монументальное искусство, особенно живопись. В течение 1934—1939 годов в различных правительственных и общественных зданиях было выполнено 1.300 фресок и мозаик; в эти же годы сооружено много монументов. Это монументальное искусство неизменно было программным и сюжетным. Оно обращалось к темам из демократических периодов в истории США, изображало трудовые процессы, покорение стихий, природные богатства страны и т. д.

Такой характер синтеза искусств в США в ту пору был обусловлен рядом причин: выходом американского капитализма на роль экономического и идеологического лидера капиталистического мира; стремлением прокламировать экономическое процветание и загладить воспоминания о кризисе начала 30-х годов; относительным подъемом прогрессивных социальных сил в стране; желанием правительства трудоустроить художников, поскольку кризис и его последствия лишили их частных заказов; влиянием монументальной живописи, развивавшейся в соседней Мексике. В годы второй мировой войны появился новый стимул для развития позитивных идеалов в американском монументальном искусстве.

Другая картина наступила в послевоенные годы: неуклонное усиление реакционного курса американского империализма, антикоммунизм, «охота за ведьмами» внутри страны, агрессивное вмешательство во внутренние дела других стран, подготовка новой войны. Эти тенденции невозможно откровенно пропагандировать средствами синтеза искусств, даже прибегнув к обычному для капиталистического монументального искусства приукрашиванию и подтасовыванию. Пропаганда подобного рода оказалась бы совершенно непопулярной и могла привести к прямо обратным результатам.

В связи с этим во многих случаях современное монументальное искусство США (как и в других капиталистических странах) отходит от программных установок,

объявляя их старомодными и несоответствующими современной стадии развития искусства.

Наиболее полно отказ от программности, разумеется, проявляется при обращении к абстракционизму. В других случаях для этого достаточно перейти от сюжетного искусства к декоративному или выдвинуть такую «программу», которая не имеет ничего общего с волнующими вопросами современности. Но в ряде случаев программность в современном искусстве капитализма обязательно сохраняется, хотя может и несколько маскироваться.

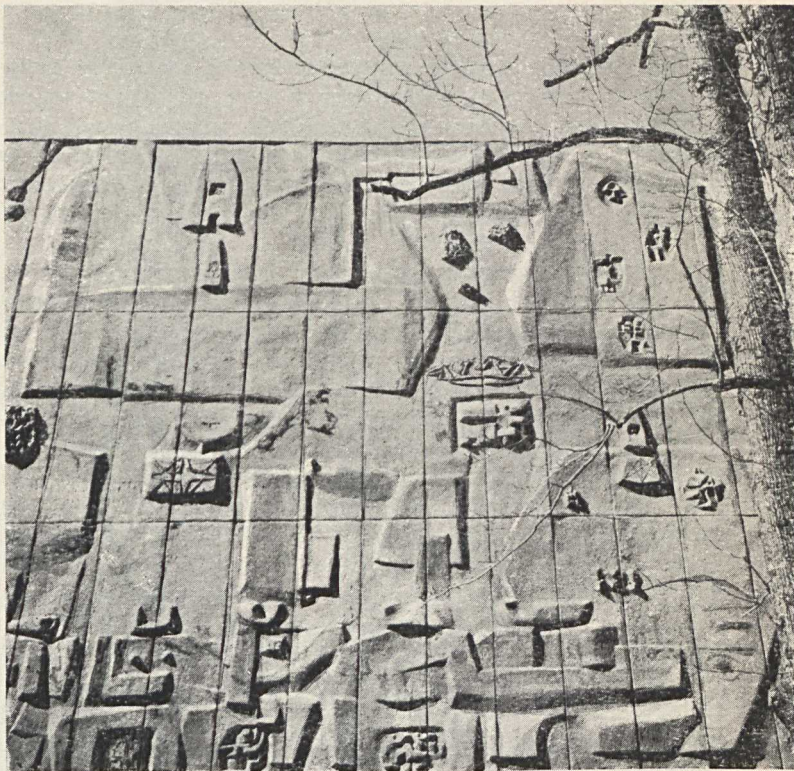
Заказчиками синтеза искусств в буржуазном обществе, как правило, являются его правящие круги. Но для честного, прогрессивно настроенного художника-гуманиста невозможно сегодня утверждать и прославлять устой этого общества своим искусством. Нередко он предпочитает обращение к «чистому искусству». Поощряя абстрактное формотворчество, буржуазное общество сознательно исключает художника из сферы активной общественной жизни, потому что именно художник часто бывает способен значительно острее других воспринимать и образно выражать суть проблем, волнующих людей.

Полнокровному реализму нет надобности отказываться от изображения людей, их страстей и чувств из боязни прослыть «отсталым». Совершенно прав один из авторов мемориального комплекса в Бухенвальде скульптор Ф. Кремер, считающий, что в этом антифашистском памятнике, включающем скульптурные изображения людей, «...никак не обойтись не только без винтовок и знамен, объявленных так называемым «новым искусством» антихудожественным «реквизитом», но и без «жестов и мимики», высмеиваемых как анекдотические, литературные или условные».

Да, Кремер совершенно прав. Но неправильно было бы делать из этого вывод, что буржуазное искусство перестало использовать в своих целях «реквизит», «жесты и мимику». Подчас оно не чурается самой натуралистической формы. Достаточно привести один яркий пример: широко известный памятник солдатам американской морской пехоты, установленный в 1954 году в Вашингтоне, сделан по натурной репортажной фотографии военного фотокорреспондента. Скульптору оставалось только расставить натурщиков и повторить всю группу в бронзе.

Всюду, где это возможно и дает надежду на успех, буржуазное монументальное искусство действует в старых формах. В других случаях буржуазия обращается к формалистическому искусству, предпочитая его безыдейность и бессодержательность не имеющей успеха прямой пропаганде идей капитализма. Поэтому оценивать современные реакционные проявления в синтезе искусств за рубежом недостаточно только с позиций изобразительности или абстрактности формы монументального искусства. Сама по себе изобразительная форма совсем не обязательно является прогрессивной. Рассмотрим несколько примеров приспособления характера синтеза искусств к конкретным идеологическим задачам.

В синтезе с современной архитектурой все шире употребляется абстракционизм, нередко — в его крайних субъективистских формах. Предпочтение получают наиболее ошарашивающие и крикливые росписи, рельефы, скульптуры и т. д. Это «искусство» особенно широко используется в рекламных целях — в зданиях фирм, банков, магазинов и т. д. Еще перед второй мировой войной такие сооружения получали тематическую роспись или прозрачную героизированную буржуазную аллегория. Сегодня владельцу фирмы нечего сказать средствами искусства своим клиентам или сотрудникам. Но ему необходима реклама. Поэтому он заказывает наиболее модному художнику такое произведение, мимо которого никто не мог бы пройти, не обратив внимания: если краски — так разбрызганные самым нелепым образом по стене, если скульптура — так железо, покрытое ржавчиной и окалиной,

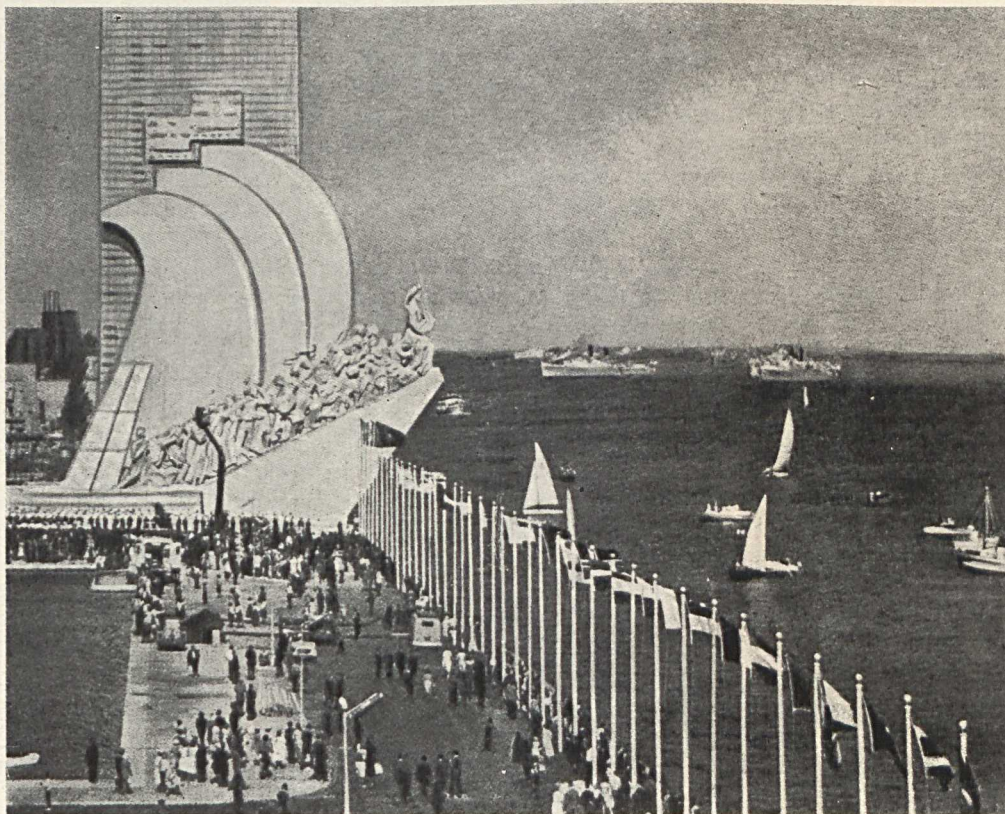


Произведение модного абстракциониста, используемое в качестве рекламы капиталистической фирмы. Конторское здание в Хартфорде (США). Рельефы скульптора К. Нивола. 1960-е гг.



Абстракционистская скульптура «Лопасть № 1» в квартале международной строительной выставки «Интербау» в Западном Берлине. Скульптор Лардера. 1957

Прославление империалистической политики средствами монументального искусства: торжественное открытие монумента завоевателям португальских колоний в Лисабоне. 1960-е гг.



Распространенный пример академизма в буржуазном монументальном искусстве, пропагандирующем «великих» капиталистического мира: один из многочисленных монументов Трухильо, сооружавшихся в Доминиканской республике. 1950-е гг.



исковерканное сварным аппаратом. Все это заключено в архитектурную оправу из сверкающего металла, стекла, пластика, драгоценных пород полированного дерева. Из имевших шумный успех произведений такого рода можно назвать конторское здание в Хартфорде, на глухой стене которого размещены инфантильные рельефы скульптора К. Нивола.

Подобная затея дает блестящую рекламу, не говоря уже о том, что обойдет все архитектурные и художественные журналы мира. Заказчик прославлен как меценат и знаток самого современного искусства. Характеризуя эту практику, журнал «Америка» разъясняет, что «благодаря изменившемуся облику конторских построек престиж коммерческих предприятий растет и, соответственно, дела фирм процветают».

Примером содержательного, программного синтеза искусств мог, на первый взгляд, показаться проект комплекса университета и театра для Багдада, выполненный крупнейшим американским архитектором Ф. Л. Райтом в конце 50-х годов. Проект Райта не может не вызвать удивления у всех, знакомых с его интереснейшими теоретическими взглядами и практической деятельностью. Он поражает эклектизмом, безудержным псевдонациональным украшательством, попросту — отсутствием хорошего вкуса. Новый общественный центр Багдада был призван воссоздать обстановку «Тысячи и одной ночи» и Библии. На куполе театра была запроектирована позолоченная статуя Аладина с волшебной лампой, а аллея, ведущая в сад, открывалась 90-метровой статуей Гарун-аль-Рашида. Поскольку библейский рай приходился на территорию нынешнего Ирака, было намечено соорудить «сад Эдема», также с многочисленной скульптурой, с фонтанами Адама и Евы. Все это сопровождалось пышной орнаментацией, яркими красками, позолотой. Такому синтезу искусств никак нельзя отказать в программности, только его программа совершенно не отражала реальную программу США в Ираке.

Во всех капиталистических странах продолжают сооружаться официальные монументы в честь лиц, событий и идей, связанных с наиболее реакционными сторонами современного капитализма. Возьмем, например, Португалию, упорно цепляющуюся за свои позиции в колониях и осуществляющую там наиболее свирепый и кровавый гнет. Португалия декларирует незыблемость своих империалистических установок языком монументального искусства: ее павильон в Брюсселе встречал посетителей гигантским бюстом принца Генриха-Мореоплывателя, а на набережной Лисабона недавно открыт пышный многофигурный памятник португальским конкистадорам, завоевателям заморских колоний.

В Доминиканской республике до недавнего времени во множестве сооружались помпезные колоссальные статуи кровавого диктатора Трухильо.

В Бельгии клерикализм проник во все поры жизни, он поддерживает колониализм, рьяно защищает интересы капитала в классовых боях. И вот благодарная буржуазия торжественно открывает в Брюсселе монумент главе католической церкви страны.

В Финляндии не унимаются реакционеры, недовольные позитивным нейтральным курсом правительства. Их силами в 1960 году был сооружен ряд памятников Маннергейму. Совсем недавно в Афинах вопреки воле греческого народа установлена статуя Трумена. Все перечисленные сооружения с точки зрения композиционной лишены каких бы то ни было черт модернистского искусства, тем более — абстракционизма. Они выполнены по заветам академизма, в наглядной манере, без каких-либо сдвигов, деформаций и т. д. Число таких примеров можно значительно увеличить. Бронзовые и мраморные президенты и диктаторы, генералы и епископы устанавливаются среди

современных зданий, среди какофонии абстракционистских росписей и скульптур.

Касаясь традиций в монументальном искусстве капиталистических стран, следует иметь в виду, что этот вопрос больше относится к области идеологии, чем к прямой художественной преемственности. Где это выгодно, капитализм не только не отбрасывает традиции, но по возможности укрепляет их, стремясь выразить этим незыблемость капиталистического строя.

В монументальном искусстве буржуазный традиционализм проявляется двояко. Во-первых, в создании традиционных по форме программных для буржуазии произведений синтеза искусств. Например, здания городских ратуш в Париже (1890-е гг.), Стокгольме (1920-е гг.) и Осло (1950-е гг.) по обилию произведений монументально-декоративного искусства, их характеру и кругу выражаемых идей в основном очень близки. Они свидетельствуют не столько об изменении художественных вкусов, сколько о том, что буржуазия в Швеции и Норвегии укрепилась у власти позднее, чем во Франции.

Во-вторых, нужно помнить, что за десятки лет накоплен гигантский фонд буржуазного монументального искусства. В отличие от станковых произведений, эти монументы и росписи не расходятся по музеям и хранилищам, а продолжают (вне зависимости от их художественных качеств) жить активной общественной жизнью. Перед ними возлагают венки, проводят парады и официальные церемонии, служат молебны. В Западном Берлине восстановлены пресловутая Зигесзейле (колонна побед) и здание рейхстага с его многочисленной, аляповатой и безвкусной скульптурой (интерьеры спроектированы прозаиво). Так средствами монументального искусства провозглашена живучесть традиций германского милитаризма.

Активными носителями реакционной идеологии могут быть и произведения, формы которых на первый взгляд чисто декоративны. Подобные произведения монументального искусства используются, например в ФРГ, в целях милитаристской и реваншистской пропаганды. В частности «вопиют об отмщении» мемориальные сооружения в память погибших во второй мировой войне. Спекулируя на памяти убитых, организаторы сооружения этих монументов выдают развязанную гитлеризмом агрессию чуть ли не за справедливую национально-освободительную борьбу и именем погибших (по вине фашизма) разжигают ненависть. Один из многих таких монументов — фигура готового к прыжку льва — поставлен на холме близ города Герлингена (1953). Надпись на цоколе этого, казалось бы, декоративного символического льва провозглашает славу тем, «кто пал в борьбе, защищая свои домашние очаги или погиб в пасти врага» (т. е. во время агрессивных гитлеровских походов в разные страны Европы!).

Наряду с этим встречаются сооружения, решенные в «абстрактных» формах, но при этом несущие совершенно конкретную идеологическую задачу. В качестве примера назовем еще один милитаристский монумент — «памятник воздушному мосту» на аэродроме в Западном Берлине. Его реакционная сущность состоит в той политической идее, которой он посвящен, — идее «фронтального города», очага военной опасности. Форма этого монумента носит не произвольный субъективистский характер, а пытается говорить языком символов.

Большая доля современного синтеза искусств, несущего пропагандистские задачи, приходится на культовое искусство. Церковь после второй мировой войны очень охотно сотрудничает с модернистскими художественными течениями, самым широким образом использует их декоративные поиски. Однако она совершенно не собирается отбросить традиционные формы искусства. Особенно это относится к тем случаям, когда «паства» более восприимчива именно к такому искусству.

Культовое искусство в традиционных наглядных фор-

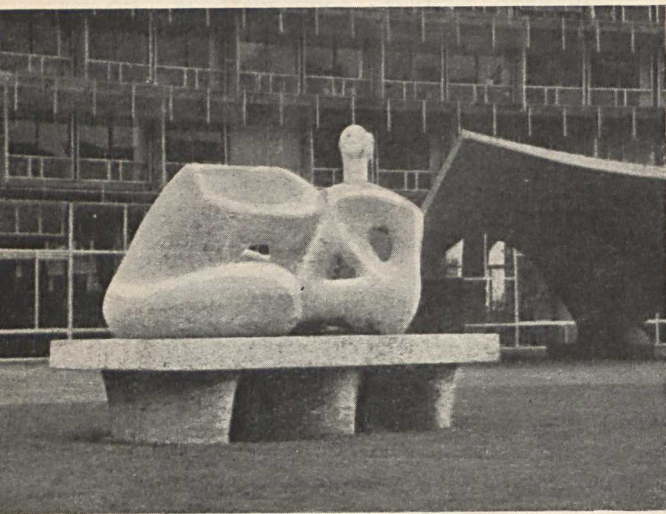


Традиционные и «новые» формы равно используются для пропаганды буржуазной идеологии. Милитаристские монументы в Западном Берлине: слева — восстановленная «Колонна побед» (фотограф выразительно сопоставил ее с фигурой инвалида войны); справа — монумент воздушному мосту. 1950-е гг.



Религиозное искусство в школьном строительстве за рубежом: слева фигура ангела перед новым школьным зданием; справа — скульптурная группа перед школой для девочек в США. 1950-е гг.





Появление изобразительных тенденций в связи с задачей усилить идеологическое воздействие произведения искусства на примере творчества английского скульптора Г. Мура: с п р а в а — статуя мадонны для одной из новых английских церквей. 1954. В в е р х у — декоративная фигура перед зданием ЮНЕСКО в Париже. 1958

Карикатура из английского журнала «Панч», рисующая типичный жизненный путь западного скульптора.



мах оказывается наиболее подходящим в различных обстоятельствах. Многие новые церкви в странах Африки, Азии, Латинской Америки украшаются религиозными росписями и скульптурами, наглядными, яркими и наивными, как картинки в детских книжках.

Религиозное монументальное искусство, также в самых простых и доходчивых образах, широко используется в школьном строительстве, особенно в США и ФРГ. И тут религиозные мифы преподносятся в своей канонической оболочке, которая полностью противоречит элементарным научным сведениям, получаемым учениками в школе. Для цивилизованных и взрослых людей также создаются традиционные, близкие к вековым культовым канонам произведения монументального искусства. Так, например, творчество крупного английского скульптора Эпстайна было посвящено главным образом религиозным сюжетам. Его работы очень красивы по лепке и развивают высокую классическую традицию. Среди них можно назвать большую группу мадонны с младенцем, установленную на стене дома на Кавендишсквере в Лондоне (1952). В знаменитом соборе в Ковентри Эпстайну принадлежит крупная скульптурная группа, предельно «реалистичная» по форме, максимально «правдоподобно» изображающая мистический культовый сюжет: победу крылатого архангела Михаила над рогатым дьяволом (1961).

Следует подчеркнуть тот факт, что при исполнении произведений, имеющих по своей теме и назначению ярко выраженное идеологическое содержание, художники-модернисты часто отходят от абстрактных форм в сторону изобразительности и конкретности.

Например, известный английский скульптор Г. Мур, который занят обычно формальными поисками в области

выражения свойств материала и отвлеченного уравновешенного движения, при обращении к культовой тематике резко меняет характер привычных для него форм: выполненная Муром для одной из новых английских церквей статуя мадонны с младенцем сделана в крупных обобщенных формах в декоративной реалистической манере. Другой английский художник-абстракционист Г. Садерленд также только в произведениях культового характера начинает говорить понятным зрителю языком. Для нового собора в Ковентри им сделан гигантский гобелен с изображением сидящего Христа, между ступнями которого стоит крошечный беззащитный обнаженный человек. В отличие от обычной для Садерленда экспрессивной беспредметной живописи, здесь, как и в других его произведениях на религиозную тематику, идея выражена наглядно и ясно.

Разнообразные примеры проявления буржуазной идеологии в современном монументальном искусстве Запада показывают, что капиталистический строй использует в своих интересах самый широкий диапазон художественных форм и средств, выбирая их каждый раз в соответствии с конкретной идеологической задачей. К положению в современном официальном буржуазном синтезе искусств

в архитектуре можно полностью отнести слова из Программы КПСС: «Виды и формы буржуазной идеологии, методы и средства обмана трудящихся многообразны. Но суть их одна — защита отживающего капиталистического строя».

Отсюда очевидно, что при оценке тех или иных произведений современного монументального искусства на Западе мы не должны допускать никаких мировоззренческих компромиссов. Проявления буржуазной идеологии в синтезе искусств требуют непримиримой борьбы и разоблачения, в какие бы формальные одежды они не рядились. Это не означает, что мы зачеркиваем большой положительный зарубежный опыт в области синтеза искусств, который имеется и в деле пропаганды прогрессивной идеологии. Достаточно напомнить замечательное революционное искусство Мексики, многочисленные антивоенные и антифашистские мемориальные сооружения, монументы в честь национально-освободительной борьбы, произведения монументально-декоративного искусства в зданиях, сооруженных различными прогрессивными организациями, и т. д. Такие произведения смогли появиться только в эпоху распада буржуазной идеологии. Они наши союзники.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

ТВОРЧЕСТВО ИЛИ КОПИРОВАНИЕ?

В ряде статей в журнале «Декоративное искусство СССР» уже поднимался исключительно важный вопрос — о тенденции смешивать понятия «культура производства» и «эстетическая среда на производстве». Очень прискорбно, что этому содействуют и некоторые сотрудники «Оргстанкинпрома» — авторы проекта «Культура машиностроительных предприятий». Они, очевидно, считают, что все проблемы эстетического порядка уже решены, что на любой случай жизни есть определенный рецепт, штамп, что надо открыть только нужную страницу и получить готовый ответ. Такой подход к вопросам эстетизации производственной среды не только ошибочен, но и вреден, так как вводит специалистов, занятых этими вопросами, в сторону от правильного решения.

Однако такие неверные рассуждения наблюдаются не только в дискуссиях, на совещаниях, в конструкторских бюро, но и начинают пропагандироваться со страниц популярной литературы, выпускаемой большими тиражами. Мы имеем в виду, в частности, брошюру Г. Коновалова «Труд, красота, культура», выпущенную издательством «Знание» в 1963 году. Автор

пишет: «Есть специалисты, которых не все устраивает в проекте «Оргстанкинпрома». Такой специалист нередко говорит: «Здесь бы я дал другой колер, а здесь лучше не салатный цвет, а голубой...» Это субъективный подход. Составители же проекта основывались только на объективных данных. Что хорошо в проекте — его конкретность. Производственникам некогда копаться в толстых научных трудах, не имеющих отношения к прямым обязанностям. У них много повседневных дел: план, новая техника, организация производства. Группа Нижегородцева это учла — и почти никаких теоретических рассуждений, только готовые рецепты (подчеркнуто мною.—В. Е.) и экономические выкладки».

Вот ведь, оказывается, все как просто. Надо решить цеховой интерьер? Возьми проект «Оргстанкинпрома», открой нужную страницу и получи ответ. После этого остается лишь покрасить станки такой-то краской, а стены — такой-то. И никаких рассуждений. Но, помилуйте! А где же здесь хотя бы элементы художественного, эстетического подхода?

Спора нет, проект «Оргстанкинпрома» помогает созданию рациональной производственной обстановки на промышленных предприятиях, но это не художественный проект. Это общие рекомендации. Для того чтобы сделать цеховой интерьер действительно художественным, нужно оставить место для творческой работы архитектора и художника, для их мастерства, таланта и художественной интуиции. И очень хорошо, когда специалисты (мы имеем в виду архитектора и художника) при решении цехового интерьера учитывают окружающую обстановку, особенности зрительного восприятия и вносят свои, может быть, тонкие, малозаметные, но влияющие на облик интерьера коррективы в рекомендации проекта.

Без совместного творческого труда работников разных специальностей, включая архитекторов и художников, нельзя получить правильное научно-художественное решение. Это решение не может быть найдено готовым в проекте «Оргстанкинпрома». Проект только помогает его найти при условии дополнительной творческой работы художника.

В. ЕЛГАЗИН

Томск

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

В. ФАВОРСКИЙ

О «МАГИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ»

«...Но художник уже стоял несколько времени перед одним портретом в больших, когда-то великолепных рамах, но на которых чуть блестели теперь следы позолоты. Это был старик с лицом бронзового цвета, скуластым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движения и отзывались не северною силой. Пламенный полдень был запечатлен в них. Он был драпирован в широкий азиатский костюм. Как ни был поврежден и запылен портрет, но когда удалось ему счистить с лица пыль, он увидел следы работы высокого художника... Портрет, казалось, был не кончен, но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они, просто, глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью. Когда поднес он портрет к дверям, еще сильнее глядели глаза. Впечатление почти то же произвели они и в народе. Женщина, остановившаяся позади его, воскликнула: «глядит, глядит», и попятилась назад. Какое-то неприятное, непонятное самому себе чувство почувствовал он и поставил портрет на землю...»

Н. Гоголь. Портрет.

В греческом мире с древних времен существовали легенды о магическом реализме. В этих легендах рассказывалось, что Дедал лепил людей и они оживали, и Прометей будто бы делал из глины людей, которые потом жили. У Гомера рассказано, что хромоногому Гефесту помогают ходить, поддерживая его, бронзовые прислужники, которых сам он выковал для себя.

Все это создания искусства, обладающего «магическим реализмом», искусства, делающего все вещи до того реальными, что они становятся живыми. Меня интересует, какова была форма этих произведений, что для них характерно? И я решаюсь обратиться к детям, в мир магической детской игрушки.

Вот перед нами прутики. Они изображают горячих лошадей. Вот рогулька — она изображает корову. Вот жолуди или другие семена, долженствующие изображать, может быть, по аналогии, свиней. Вот, наконец, какая-то кукла со сломанными ногами и отбитыми руками,

могущая не только лежать и сидеть, но ходить, бегать и вихрем мчаться на лошади. Что надо этим вещам, чтобы ожить? По-видимому, быть с ребенком в одном пространстве, участвовать с ним в игре, и, может быть, именно неподвижность этих вещей делает их в воображении особенно подвижными. Значит, для такого магического искусства характерно что? Прежде всего существование вещей в нашем пространстве, неимение своего изобразительного пространства и поэтому неподвижность. Это все делает их похожими на архаических древнегреческих Аполлонов. Но они могли бы быть еще примитивнее.

Эти черты мы наблюдаем еще в египетском искусстве. Для него характерно, что статуя, оформленная снаружи, внутри оставалась неведомой. Она таинственно внутри себя имела сердце и все внутренности и была хранилищем души.

Как же это все воспринималось? Человек вчувствовал себя в эти изображения. Он вчувствовал себя в функцию, ставил себя на место этой вещи. Для детей это особенно характерно — быть паровозом, автомобилем, собакой, кошкой. Я помню спор двух мальчиков — где у паровоза фонари? Они определенно указывали место «на лбу» и «на плечах». Знали точно, что у паровоза «плечи» и что «голова». Это и позволяло им воображать все, с чем они встречались, движущимся, живым.

В греческом искусстве, особенно в развитом, мы имеем совсем не то. Так, в рельефе дорического фриза, во фронтонах и в отдельных статуях (таких, например, как «Гермес» Праксителя) люди, их действия изображены в пространстве. С ними вместе изображается и пространство, в котором осуществляются их действия. Играть в такую статую нельзя. Зритель располагается как бы перед изображением, он находится вне изображенного пространства, и только мысленно участвует в изображенном. Он способен уже относительно отвлеченно воспринимать статую, как изображающую пространство.

Дорический рельеф и греческая статуя обладают пространственной глубиной, которая будет для нас понятнее, если мы вспомним пример Микеланджело. Говорят, что он, когда рубил «Давида», сделал модель из воска, положил ее

в ванну и спускал воду так, что ее уровень отмечал места, расположенные в одном плане. И так эта плоскость проходила насквозь, до конца.

Для такого рельефа характерно то, что пространство мыслится как бы в виде плоскости, которая является двумя измерениями, движущимися в направлении третьего, и проходит все тела, которые, собственно, и изображают движение этой плоскости, то есть пространственную глубину. Такое изображение может нами созерцаться, мы можем его переживать, хотя вчувствовать себя в него не будем.

Тем не менее в это время живут еще легенды о статуях, оживших то ли из-за красоты, то ли из-за чего-нибудь еще. Это отголоски старого «магического реализма».

Итак, для греческого искусства в дорическом варианте характерны прозрачность, как бы доверчивость всего изображаемого к изображающему.

Не то в ионическом ордере. В дорическом ордере в архитектуре участвует пространственное решение рельефа, помогающее пространственно решить саму архитектуру. В ионическом ордере скульптура участвует в архитектуре функционально (например, кариатиды). И сам рельеф ионический строится так, что выходит из плоскости архитектурной и поэтому может существовать на круглом здании. Круглое здание характерно для ионического ордера, а в дорическом никогда не встречается. Дорический фриз состоит из метоп и тригливов. Он членится вертикальными членениями. Ионический же непрерывной горизонталью охватывает все здание. И тут интересно, что Пуссен, который упоминает ордера, называя их модусами, придает им значение изобразительных гамм. Он говорит, что ионический ордер должен изображать темы буколические, пастушеские, но затем, как бы противореча себе, говорит о нем же, то есть об ионическом ордере, как о трагическом, могущем изображать трагическое. Мне кажется, что это потому, что ионический рельеф является как бы объемным рельефом, а не пространственным. Выступая на нас, он хранит в своих объемах неизвестное нам, чего не могло бы быть в пространственном рельефе. В этом смысле ионический рельеф, или объемный, имеет нечто общее с египетским искусством.

Но ионический греческий рельеф, как и весь ордер, приближается к «зрительности» дорического рельефа. Так, например, нигде, кроме древнейших рельефов, где изобра-

жалась Горгона, фасовое изображение никогда не употреблялось, а всегда человек изображался в профиль. Таким образом, и ионический рельеф имел пространственные черты. И вообще ионический ордер в архитектуре становится близок к дорическому, смягчая свои черты.

Развитое античное искусство — зрительное и пространственное — представляет собой в каждом случае как бы мир, в котором каждая деталь отвечает другой детали ритмически, по законам этого мира, диктует восприятию зрителя эти законы. И зритель, только поняв эти законы, может постичь произведение искусства. Беда, если у него есть посторонние мысли, посторонние требования — сколько стоит это произведение, хорош или плох этот художник как человек и т. д. Но особенно могут мешать мысли, которые нарушают границы созданного искусством мира. Это бывает, когда хотят сделать что-нибудь чрезвычайно живым. То же встречается иногда в надгробиях, могильных скульптурах, где стремятся установить связи с умершим.

В иллюзорной живости есть что-то наивное и в то же время магическое. Я помню эскизы к памятнику Гоголю. Там в одном случае был изображен холм, на котором была скамейка, на ней сидел Гоголь, к скамейке вела дорожка, как бы предлагая зрителю пойти по ней и сесть рядом с Гоголем. Что из этого вышло бы, — беседа с Гоголем? Едва ли. А произведение разрушается, его цельность нарушена.

Как я уже сказал, античное искусство постепенно сходило к примитиву и особенно примитивно раннехристианское искусство. И здесь мы наблюдаем, в позднеантичном и раннехристианском, попытку создать вторично «магический реализм», то есть сделать изображение «живым». Мы там находим тенденции ионического ордера. Рельеф делается фасовым, что противоречит основному принципу спокойного рельефа, но помогает людям, изображенным на нем, обращаться к нам, общаться с нами. Вообще фигура в анфас становится чрезвычайно характерной. Так изображаются супруги на надгробных стелах, так изображаются ложи цирка с публикой и императором, так изображаются святые в равеннских мозаиках. Изображение человека строится по перспективе, относящейся только к нему, и можно сомневаться, основывается ли эта перспектива на луче зрения, идущем от зрителя, или на луче зрения, идущем от изображаемого. Таким образом, если в рельефе фас обострял функцию живости человека, то в мозаике или фреске эта живость особенно выявлялась во взгляде фигуры. Глаза глядели на вас. Это сказалось и в фаюмских портретах. Между прочим, настоящий их вид не тот, какими мы видим их теперь, то есть дощечка, а на ней голова. А надо представить себе мумию, в которую этот портрет вставлен и кругом спеленут, а из мумии глядят на вас живые, яркие глаза. Я думаю, что они могли даже пугать, до того они живые. И в то же время живостью своей они почти нарушали принципы искусства, общую гармонию, как говорит Гоголь.

Искусство развивается дальше, и мы встречаемся с новым решением. Можно несколько схематично сказать, что ионический ордер был возможен на цилиндре, дорический ордер на плоскости, а византийское изображение — на вогнутой поверхности, в абсиде. Изобразительная поверхность, которая таким образом создавалась, окружала нас и делала нас не только зрителями, но участниками того пространства, которое было перед нами. Например, «Троица» Рублева — это тоже мир, но мы находимся в этом мире, беседуем с ангелами за одним столом. Крайние контуры правого и левого ангела являются внешним контуром и находятся вне поля нашего зрения. Я говорил раньше, что



В. Фаворский. Шахматные фигурки. Дерево.

нелепо садиться рядом с Гоголем, а вот в данном случае, у Рублева, это возможно. Тут есть различие: к Гоголю стремился живой человек со всеми своими привычками, а к Рублеву — человек в своем образном воображении. Это происходит лишь в развитом искусстве византийского типа, где мы встречаемся со своеобразным пространством. Но до этого еще далеко. Художники, работая над фигурой и показывая ее смотрящей на нас, постепенно делают эту фигуру содержанием изображения. Делают фигуру миром, пространством, в которое мы можем войти. Лицо ее становится глубиной, глаза становятся «зеркалом души». Глаза этих фресок и мозаик уже не глядят на нас, а позволяют глядеть в их глубину. Это мы наблюдаем особенно в киевском мозаичном «Деисусе». Глаза как бы задумываются, и, воспользовавшись этим, мы входим в них. Так, «магический реализм» — живое глядение фигур, превращается в глубину, пространство. В связи с этим характерно, что фасовое изображение почти совсем отпадает. Появляется очень много фигур, повернутых как бы в полоборота, и, в сущности, такие иконы, как «Вседержитель», как будто фасовые, строятся на контрастных профилях.

Но мы встречаем попытки «магического реализма» и

далее, и теперь, когда хотят на нас непосредственно повлиять и сделать изображение особенно живым в обход искусству, то обязательно впадают в натурализм.

Подтверждением этого могут быть скульптуры генуэзского кладбища. Ничего более отвратительного я не помню. Они не поддаются описанию. Фигура, сидящая на лавочке и протягивающая вам носовой платок. Или жена и дочь, стоящие на коленях, почти на дорожке перед стеной, в окошко которой высовывается умерший муж, и т. д. Тут полностью главенствует стремление ввести изображение в наше пространство и тем сделать изображение совершенно «живым». Эта тенденция есть во всяком натуралистическом искусстве. Плоскость изобразительная разрушается. В скульптуре фигуры с признаками пространства, но не организованного в целостный мир, общаются с нами как привидения, пытаются создать иллюзию, но не создавая ее.

Когда я записываю эти мысли, то мне самому жалко фаюмские портреты и равеннские мозаики. Должно быть, дело обстоит так: всякое реальное изображение как бы бьется о «магический реализм» и находится на крайней точке, желая быть живым. Но оно все-таки не становится совсем живым.

ТЕМА ДИССЕРТАЦИИ — ИСКУССТВО ХОЛМОГОРСКИХ КОСТЕРЕЗОВ

Недавно в Ленинграде в Институте им. И. Е. Репина научный сотрудник Государственного Эрмитажа И. Уханова защитила диссертацию на интересную тему — «Художественная резьба по кости северорусских мастеров XVIII — начала XIX века».

Автор широко привлекла разнообразные художественные произведения холмогорских резчиков, хранящиеся в наших музеях (Эрмитаже, Гос. Историческом музее, Музее народного искусства в Москве и др.), использовала все имеющиеся источники и архивные данные. В работе И. Ухановой на серьезной исторической основе рассмотрено происхождение холмогорской резьбы по кости, ее связь с новгородской художественной культурой и с последующими периодами древнерусского искусства XVII века.

Уханова выяснила много интересного. Например, то, что в прошлом мастера именовались «костянник», «гребенщик», «гребенной мастер», а распространенное у нас определение «костерез» появилось сравнительно недавно. Она открыла целый ряд неизвестных доселе имен резчиков, таких, как мастера Иван Безин, Лаврентий Лукашевич, Сергей Угольников, Александр Алексеев, Григорий Михайлов, работавшие в Петербурге и в Москве, собрала ценные

биографические и творческие материалы о выдающемся художнике конца XVIII века — костерезе Н. С. Верещагине и о замечательном резчике середины XVIII века О. Х. Дудине.

Говоря об известности холмогорцев уже со второй половины XVII века, И. Уханова дает связную картину развития их искусства в дальнейший период, основное внимание посвящая XVIII веку, а также началу XIX. И. Уханова особенно подчеркнула художественное развитие холмогорской резьбы, ее изменения, свойственные разным периодам XVIII века. Этим самым она указала на то, что формы народного искусства подвержены значительным изменениям. Очень интересна ее мысль о близости некоторых общих приемов, характерных для искусства резчиков по кости и дереву, а также для мастеров народной росписи. Знакомство и использование мастерами различных гравюр, рукописных изображений, осведомленность в современном им искусстве (знакомство с рокайльным орнаментом) позволили им широко вводить темы нового орнаментального искусства XVIII века в свое творчество, подвергая их глубокой переработке, подчиняя своим народным художественным приемам и вкусам.

Новым является также указание

И. Ухановой об использовании мастерами для своих работ по кости распространенных в XVIII веке монет и медалей, которые нередко служили основанием для тех или иных рельефных изображений. Отказавшись от крупного, идущего от деревянной «рези» травного орнамента XVII века, холмогорские мастера широко развивают у себя приемы народной художественной миниатюры, вводя как основную тему мотив рокайльного завитка, но трактуя его по-своему, очень своеобразно и живописно. И. Уханова привлекла новые материалы о портретном и скульптурном искусстве холмогорских резчиков по кости.

Подводя итоги своему исследованию, И. Уханова указывает на то, — и это очень верно, — что своеобразная выразительность образов и изысканность исполнения сквозной и рельефной резьбы объясняются переработкой самобытных традиционных эстетических представлений и особо воспринятыми достижениями духовной культуры русского общества.

Работа И. Ухановой, несомненно, является серьезным вкладом в советскую науку о народном декоративно-прикладном искусстве.

В. ВАСИЛЕНКО

И ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС *

А. ГОРПЕНКО

Отличительной особенностью нашего времени является острая близость будущего, самые дерзновенные мечты и планы становятся реальностью, поражающей своей необычностью и новизной. Разительные перемены происходят в области художественной промышленности. В этих условиях теория должна не только подытоживать свершившееся, но и уметь заглядывать вперед, в той или иной степени предопределять направление творческих поисков. Между тем попытки отдельных авторов, выступающих на страницах журнала, сформулировать принципы современного прикладного искусства и представить перспективу его развития, не всегда бывают убедительны. При этом чаще всего впадают в две крайности: строят свои заключения на основе ретроспективного осмысления конфликта между архаическими ремесленными формами труда и машинным индустриальным производством, или же исходят непосредственно из тезисов о творческом характере труда при коммунизме, отвлекаясь от реальной стадии их осуществления.

Самое понятие о машинном способе производства берется абстрактно, без учета конкретных, исторически обусловленных этапов технического прогресса. Пафос подобных выступлений нередко сводится к апологетике машинной технологии, огультному отрицанию ручной формы труда в современной художественной промышленности.

В связи с этим уместно было бы напомнить некоторые положения исторического материализма, не совместимые с идеализацией машинной индустрии. По определениям Маркса, процесс капиталистического отчуждения труда, противоестественного расчленения исполнительских и творческих функций, начавшийся уже в простой кооперации, находит свое полное завершение в крупном машинном производстве. Переход к машинному способу производства в XVIII—XIX веках, при всем прогрессивном значении этого явления, не только не устранил отрицательных последствий мануфактурной организации труда, но привел к окончательному подавлению творческих способностей, дарований и мастерства рабочего. Подчеркивая эту особенность капиталистического машинного производства, К. Маркс отмечает: «В мануфактуре и ремесле рабочий заставляет орудие служить себе, на фабрике он служит машине... машина не рабочего освобождает от труда, а его труд от всякого содержания...» **.

В результате социалистической революции произошли коренные изменения в области материального производства, были созданы необходимые предпосылки для уничтожения профессиональной ограниченности, приобщения широких масс трудящихся к творческой созидательной деятельности. Однако и в условиях социализма еще не исключаются все противоречия, присущие индустриальному способу производства, не отпадает необходимость в профессиональном разделении труда. Предупреждая против каких-либо иллюзий на этот счет, Ленин указывал, что преобразование производства на коммунистических началах потребует значительного времени и будет возможно лишь при условии всемерного развития производительных сил ***. Решительно порывая с капиталистическими общественными отношениями, социализм вместе с тем является преемником технических достижений крупного капиталистического производства, использует уже сложившиеся формы производства до тех пор, пока их возможности не будут полностью исчерпаны.

Творческий характер труда в социалистической промышленности выражается главным образом в том, что исполнители отдельных операций начинают принимать активное участие в управлении производством, осознают общественное значение своей работы, проявляют глубокую заинтересованность в увеличении производительности и совершенствовании производства в целом, но их творческие устремления почти не находят отражения в эстетических качествах продукции. Известно, что, например, опытный рабочий-штамповщик может добиться высокой выработки, научиться работать без брака, но каковы бы ни были его способности и профессиональное мастерство, он не в

состоянии изменить или улучшить форму изделия, обусловленную конфигурацией пуансона и матрицы. Если он обладает талантом художника, он не может реализовать этой своей способности в процессе производства, как это можно сделать при ручном способе исполнения. Эстетические качества изделия в данном случае целиком определяются достоинствами замысла, принадлежащего автору проекта, и мастерством гравера, выполнявшего рабочую часть штампа.

Это обстоятельство имеет особенно важное значение при обращении к проблемам прикладного искусства. Если говорить о существующих способах промышленного изготовления художественных изделий, — все они без исключения основываются на более или менее точном воспроизведении первоначального образца посредством соответствующих матриц, шаблонов или механизмов, действующих по заданной программе (литье, штамповка и прессование, гальванопластика, деколь, фотопечать, полиграфическое воспроизведение, машинное ткачество и печатание тканей). Большинство из этих способов имеет давнюю историю, их прототипами являлись басменное тиснение, набойка, отливка с сохранением литейной формы.

Во всех этих случаях в технологии изготовления изделия различаются два этапа: изготовление модели и производственное тиражирование продукции. Оба этих момента запечатлеваются во внешнем облике изделия. Как показывает практика современного прикладного искусства, главным фактором, определяющим особенности формального решения, является способ исполнения первого образца, чаще всего изготавливаемого вручную. Об этом свидетельствуют, например, штампованные ювелирные украшения прибалтийских мастеров, оформленные с помощью плоскорельефной чеканки, лучшие образцы литой и формованной декоративной скульптуры, сохраняющие пластические черты лепной модели, образцы тканей машинного производства, в оформлении которых используются различные приемы кистевой росписи.

Вместе с тем при создании образцов для массового производства безусловно учитывается и техника тиражирования, возможности воспроизведения; поэтому они всегда будут отличаться от произведений индивидуального ручного исполнения, как отличаются различные виды эстампов от оригинального графического рисунка. При выполнении печатной формы для эстампа художник избирает такую трактовку, которая позволила бы сохранить выразительность самих приемов гравирования и в то же время использовать своеобразные декоративные эффекты, зависящие от способа получения оттиска. Сложные приемы декоративного оформления, допустимые в произведениях индивидуального исполнения, обесцениваются при машинном тиражировании изделий, не требующем исполнительского мастерства. Это обязывает художника ограничиваться более скромными, экономичными средствами.

Таким образом, применение машинной техники в художественной промышленности не исключает высококвалифицированного ручного исполнительского труда, но позволяет рационально его использовать. Эта форма физического труда, очевидно, не потеряет своего значения и в других областях материального производства, поскольку она является необходимым условием гармонического развития человека, одним из наиболее действенных способов освоения действительности. Уничтожение противоположности между умственным и физическим трудом не означает замены физического труда трудом интеллектуальным. Идиллические картины, которые иногда рисуют фантасты, полагающие, что в будущем физические усилия человека будут ограничиваться нажатием кнопки, несбыточны и малопривлекательны. Они могут понравиться разве только гоголевскому Пацюку. Цель технического прогресса — освободить человека от обременительной механической работы для разносторонней творческой деятельности. И было бы ошибкой думать, что творческая работа в будущем сведется к мышлению и управлению, в то время как изумительнейший универсальный инструмент практического преобразования мира — человеческая рука — будет находиться в бездействии. Разрыв между интеллектуальным и физическим трудом неблагоприятен для всех видов творчества. Отрицательное влияние разделения труда сказывается и в современном прикладном искусстве в порочной традиции бумажного проектирования, приведшего к диктату графики во всех его отраслях (может быть, за исклю-

* Статья печатается в порядке обсуждения.

** К. Маркс, Капитал, т. I, М., 1949, стр. 369 и 428.

*** См. работы В. И. Ленина «Государство и революция», «Великий почин».

чением керамики). В противоположность этому в последнее время наблюдается настойчивое стремление художников экспериментировать и находить декоративное решение, работая непосредственно в материале.

С развитием техники и передачей многих производственных операций машине та область, в которой машина выступает посредником между человеком и природой, все более расширяется. Это является одной из причин фетишизации машинной техники, порождает определенные ошибочные представления, в силу которых машине иногда приписываются функции субъекта, преобразующего природу. Ошибку такого рода допускают, в частности, некоторые участники дискуссии о возможностях кибернетики, полагающие, что машина может заменить человека и в творческом труде. При этом в области эстетического творчества выдвигается требование максимального выявления специфики машинного производства. Осуществление этого принципа на практике приводит к нарочитой технизации вещей, пассивному приспособлению к элементарным возможностям машинной обработки, подражанию однообразным механическим структурам, то есть — к выхолащиванию человеческого смысла. Жертвуя пластическим богатством формы, конструктивной логикой, художник отказывается от творческого приоритета. Не человек владеет машиной, а машинная техника диктует ему свои требования. Та же тенденция иногда выражается в хаотичном смещении планов, произвольных нарушениях ритма, алогичном построении формы изделия или орнамента, как бы рожденных «самодеятельностью» расстроенного механизма. Именно в этом буржуазные теоретики искусства подчас видят признаки современного международного стиля.

В современной художественной промышленности находят широкое применение приемы унификации. Вместе с тем было бы неправильно придавать стандарту значение эстетической нормы, думать, что использование стандартных элементов неизбежно должно привести к обезличиванию, стереотипности, упразднению индивидуальных особенностей и различий в художественной продукции. В практике типового проектирования ограниченность стандарта преодолевается изобретательностью художника; наиболее перспективным является решение, позволяющее образовывать из однотипных элементов разнообразные варианты, каждый из которых представляет законченное композиционное целое.

Кроме того, возможности развития производства не ограничиваются задачами сегодняшнего дня. Способы промышленного производства, безусловно, будут изменяться и совершенствоваться в дальнейшем по мере удовлетворения первоочередных потребностей общества. В этом отношении интересно предвидение выдающегося английского ученого Джона Бернала, считающего, что по мере того, как автоматизация будет проникать в обрабатывающую промышленность и значительно удешевит производство стандартных товаров — кухонного оборудования, телевизоров, автомобилей, — станет возрастать спрос на высококачественные товары индивидуального исполнения. Бернал предполагает, что наряду с автоматами обычного типа появится исполнительная автоматизация, предназначенная «не для массового производства тысяч и миллионов компонентов одного какого-нибудь вида, а для производства отдельных элементов»*.

* Дж. Д. Бернал, Мир без войны. — «Вопросы философии», 1959, № 7, стр. 68—71.

Из приведенных выше соображений не следует, что творческое исполнение работы возможно лишь при использовании ручного труда, как это имеет место на некоторых предприятиях Художественного фонда или народных художественных промыслов.

Характеризуя технические средства индустриального производства, К. Маркс выделяет особую группу машин, которые он называет машинами-орудиями в собственном смысле слова, — токарный, сверлильный, строгальный, ткацкий станки, паровой молот и др.* Автор «Капитала» отмечает в них принципиальное сходство с ручными орудиями ремесленного производства, увеличенными до циклопических размеров, умножающими силу, ловкость, сноровку рабочего и вместе с тем ту особенность, что в них сохраняется непосредственная связь между действиями мастера и движениями обрабатываемого инструмента.

Нетрудно заметить существенное различие между машинами, производящими тиражирование изделий, и машинами этой группы. Работа токаря, фрезеровщика, строгальщика, кузнеца на механическом молоте и т. п. требует не только специальных знаний и навыков для управления станком, но и известного исполнительского искусства; искусство токаря отражается на качестве изделий в значительно большей мере, чем умение штамповщика. В определенном смысле можно говорить об искусстве вождения автомобиля, управления краном или экскаватором. Не случайно соревнования или показательные выступления мастеров мотоспорта, летчиков, скутеристов и пр. приобретают значение эстетического зрелища, хотя, например, умение пользоваться лифтом не вызывает никаких эстетических реакций.

Современные станки указанного типа нередко снабжаются программным устройством, и благодаря этому они превращаются в машины первого рода, выполняющие работу по определенному образцу. Однако при достижениях современной техники представляется вероятным и другое направление в усовершенствовании машин — создание механизма, позволяющего производить переналадку станка в ходе работы, вмешиваться в технологический процесс, формировать изделие по усмотрению мастера. В этом случае машина может стать послушным, трансформирующимся инструментом в руках человека, рабочий же, управляющий машиной, — творцом вещей в буквальном и полном смысле слова. Функции механического воспроизведения будут дополняться в ней функциями непосредственного исполнения. Предположим, ткачиха работает на модернизированном ткацком станке, изготавливающим ткань определенного рисунка. Неожиданно кончается пряжа требуемых цветов, — тут же вносятся соответствующие коррективы, выпускается ткань другого рисунка... Из диспетчерской сообщают: «Дайте нам ткань четырех вариантов по 200—300 метров каждой, не более». Задание выполняется без всяких затруднений. Помимо этого, ткачиха предлагает еще несколько вариантов ткани, выполненных ею сверх программы. Художественный совет в восторге!

Пока это лишь предположение, однако оно не более фантастично, чем те замыслы, которые уже осуществились. Впрочем, об этом можно спорить.

* См.: К. Маркс, Капитал, т. I, М., 1949, стр. 391.

ВОЗРОДИТЬ КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО

Прошло два года со времени опубликования в № 3 журнала «Декоративное искусство СССР» за 1961 год статьи «Камнерезное искусство не должно погибнуть».

К сожалению, за это время в камнерезной промышленности не произошло ничего утешительного. Наоборот, мы видим дальнейшее ухудшение качества и обеднение ассортимента камнерезной продукции. Из торговой сети исчезли даже случайные изделия из малахита, лазурита, нефрита, пестроцветных яшм и других декоративных камней, завоевавших мировую славу. Между тем недра СССР сказочно богаты такими камнями.

Новые магазины Ювелирторга теперь оформляют очень эффектно. Но в новых современных интерьерах как-то особенно жалко выглядят изделия заводов «Русские самоцветы». Они очень плохи по расцветкам, неинтересны по

формам. Кроме того, они очень дороги, ввиду чего имеют крайне ограниченный сбыт. Это побуждает предприятия переходить на изготовление других видов изделий.

Художественные и бытовые изделия из мягких камней являются относительно недорогими; но, к великому огорчению, заводы перерабатывают только гипсовый камень, хотя существует много интересных разновидностей мягкого камня.

Гораздо более сложным является вопрос об использовании наших замечательных твердых декоративно-поделочных камней.

Дело в том, что поделочный камень привлекает внимание природным рисунком, богатством расцветки, причудливостью узоров, полупрозрачностью и другими качествами, отличающими его от искусственных материалов. Если по-давать цветной камень в виде мелких

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

плиток, то можно свести на нет самое ценное в нем. Ваза из ревневской яшмы или разрезанная пополам миндальна агата выявляет такие декоративные качества, которые невозможно получить в мелких плиточках этих камней.

К сожалению, ввиду явного неблагополучия с добычей ценного камня, декоративное качество сырья, предлагаемое для современного ассортимента камнерезных изделий, резко ухудшилось. На упадок камнесамоцветной промышленности повлияла также ликвидация республиканского треста «Русские самоцветы».

Сколько раз печать привлекала внимание общественности к плачевному положению нашей камнерезной промышленности. Хочется надеяться, что она все-таки будет возрождена.

А. РЫБИН,
инженер
Ленинград.

ТАКИЕ ЛИ КНИГИ НАМ НУЖНЫ?

(Вместо рецензии)

Б. ЯНИЧ

Серьезная работа по изучению народного искусства у нас в стране ведется сравнительно недавно — лишь с конца XIX века. Естественно поэтому, что наша искусствоведческая литература очень небогата исследованиями, посвященными народному творчеству. Кроме того, далеко не каждый автор сумел показать высокие художественные достоинства народного искусства, как это блестяще удалось В. Стасову или В. Воронову. Многие из них рассматривали народное искусство не с позиций искусства, а лишь с точки зрения этнографии, археологии, фольклора. Поэтому, когда в начале 30-х годов в системе промкооперации РСФСР был организован институт художественной промышленности, в числе прочих стоявших перед ними задач по возрождению художественных промыслов было также создание трудов, обобщающих и пропагандирующих теорию и практику народного искусства и художественных промыслов.

Поскольку институт художественной промышленности и институт игрушки находились в одном ведомстве с промыслами, эта «ведомственная принадлежность» определила и выбор самого издательства для печатания их трудов — КОИЗ (Всесоюзное кооперативное издательство, ныне Госбытиздат) и тематический план выпускаемой литературы.

Другие издательства Российской Федерации выпускают книги об искусстве народов РСФСР очень редко.

Чаще всего это небольшие популярные очерки, профиль которых зависит от заказавшего их издательства (типа учебника — сборник «Русское народное искусство», М., Учпедгиз, 1959; краткой информации о коллекции Государственного Исторического музея — брошюра С. Просвиркиной «Русская деревянная посуда», М., Госкультпросветиздат, 1957, и др.). И уже вовсе по пальцам можно пересчитать книги по народному искусству, выпускаемые областными и краевыми издательствами. К тому же и полиграфическое качество этих изданий не всегда бывает удовлетворительным (Д. Трунов, Дагестанские умельцы, Махачкала, 1957; М. Азаматова, Адыгейский народный орнамент, Майкоп, 1958, и др.).

В плане республиканских издательств также не часто встречаются книги по народному искусству, хотя некоторые из них представляют несомненный интерес.

На протяжении последних тридцати лет почти все книги или альбомы по народному искусству РСФСР выпускались с маркой издательства КОИЗ. За 1930—1962 гг. КОИЗом было издано около 300 книг, альбомов, пособий, справочников, брошюр о народном прикладном искусстве и о производстве детских игрушек. Что и говорить, разнообразие жанров всегда радует, да и тиражи не очень маленькие для специальных изданий — от 2 до 8 тысяч экземпляров.

Однако одновременно с такой литературой в этом же издательстве выпускались и выпускаются издания совсем другого плана — по различным видам бытового обслуживания населения, технологии производства на предприятиях местной промышленности и т. д.

Таким образом, в тематической направленности издательства наблюдается определенный разрыв, что не может не отразиться на качестве книг. Основное свое внимание КОИЗ уделял отнюдь не книгам по искусству, а следовательно, не располагал соответствующими редакторскими кадрами для подготовки рукописей (на эти темы) к печати.

Попробуем теперь разобраться, каково же качество этой литературы, выпускаемой в таком обилии? Соответствует ли оно тем высоким требованиям, которые вправе предъявить ему и читатель, и народное искусство, интересы которого издательство должно защищать.

Как уже говорилось, авторами большинства издаваемых работ являются научные сотрудники двух научно-исследовательских институтов, причем круг их остается почти неизменным на протяжении многих лет. Самый факт этой странной «монополии» уже вызывает недоумение.

Вся работа по созданию и подготовке рукописи к печати включается в индивидуальный тематический план работы каждого сотрудника института. Казалось бы, при таких блестящих условиях научно-исследовательская работа и, как отражение ее, издания по народному искусству, должны отличаться очень высокими научными качествами. Читатель вправе ожидать от таких изданий тонкости анализов изделий народного творчества, как подлинно художественных произведений, вдумчивой оценки

различных видов этого искусства, их эволюции и специфики. Наконец, издания эти должны содержать глубокие теоретические обобщения с широким использованием аналогий из области искусства, истории, литературы и фольклора.

Короче говоря, в таких изданиях на подлинно научной основе должны быть осмыслены явления народного искусства, после чего можно заниматься пропагандой его в научно-популярном жанре.

Что же мы видим в действительности? К сожалению, настоящих научных исследований в изданиях КОИЗа очень мало — они буквально теряются в море так называемой «научно-популярной литературы». К числу таких редких исключений можно отнести несколько монографий, вышедших в 30-х годах (А. Бакушинский, В. Василенко, Искусство Мастера, 1934; В. Василенко, М. Артамонов, Федоскино, 1935), а также книг, изданных сравнительно недавно, например: Г. Яловенко, Федоскино, 1959; Э. Кильчевская, Художественные промыслы Дагестана, 1959; Н. Каплан, Очерки по народному искусству Алтайского края, 1962.

Что же касается многих других работ, то как ранние, так и более поздние монографии о художественных промыслах (подчеркиваю: о «промыслах», а не о различных видах народного искусства) не свободны от погрешностей и крупных просчетов, а главное, они глубоко ошибочны по своему методу (В. Вишневская, Хохломская роспись по дереву, 1951; сборник «Народное декоративное искусство РСФСР», 1957, и др.).

Вместо глубокого комплексного изучения всего народного творчества в целом его рассматривают только в узких ведомственных рамках отдельных «местных кустов», причем в строгой изоляции друг от друга. Это не только снижает уровень научных работ, но и приводит к смещению акцентов: масса сил и энергии затрачивается на поиски различий между этими «кустами», часто несущественных, а временами и вовсе не существующих. Между тем взаимосвязь эпох, видов творчества, соотношения между отдельными районами — то есть именно то, что должно являться предметом исследований, — остается вне поля зрения авторов этих изданий.

Бесспорно, сотрудникам института нельзя отказать в энтузиазме, с которым они ведут трудную, часто самоотверженную работу по сбору и классификации произведений народного творчества. На протяжении многих лет институт систематически проводит научные экспедиции в различные области РСФСР. Однако многие написанные на основе собранного материала книги и брошюры никак нельзя считать серьезными исследованиями, являющимися ценным вкладом в науку о народном искусстве.

Движимые благородной целью пропаганды народного искусства, авторы книг смешивают жанры и, стремясь в популярной форме донести до широкого читателя смысл и красоту народного искусства, на деле как раз теряют эту суть в мелочно-описательных повествованиях на тему художественных промыслов. В итоге издание получается и не научным, и не популярным, так как каждая монография сводится к более или менее беглому историческому введению плюс подробное изложение основных технических приемов, распространенных в том или ином промысле.

Характерно, что по тому же принципу создаются и те издания, которые официально называются научно-популярными, то есть небольшие брошюры об отдельных художественных промыслах, и маленькие монографии о мастерах и художниках промыслов, изданные в 1959—1961 гг.; например, И. Работновой «М. Н. Гумилевская — мастер народной вышивки», Т. Разиной «Е. П. Шильниковский — художник северной черни» и т. п.

Сведения, которые приводят в них авторы, очень кратки, и исчерпываются в основном информацией о современном состоянии данного вида промысла и жизненном пути мастера или художника. Разумеется, было бы нелепо требовать от этих небольших изданий энциклопедичности. Однако, если бы эти популярные брошюры были более интересны по содержанию, менее однообразны по манере изложения, они бы от этого, безусловно, только выиграли.

В большинстве брошюр массовый читатель, которому они адресованы, вместо живого, увлекательного рассказа о народном искусстве встречает скучное описательство и холодную констатацию фактов. Отсюда и однообразие, и неубедительность

этих брошюр, а пропаганда, которая не убеждает, перестает быть пропагандой.

Жанр научно-популярной литературы очень сложен, и требует он, пожалуй, не менее серьезного подхода, чем специальный научный труд, так как здесь надо говорить просто о сложном. Поэтому он обязывает к кропотливой, серьезнейшей работе.

Нам кажется весьма целесообразным исключить из тематического плана института подготовку подобных брошюр. При существующем же сейчас методе в институте стало заметно чрезмерное увлечение научно-популярной литературой в ущерб научной. В итоге это приводит к тому, что большая монография, которая должна быть серьезным научным трудом, оказывается, в сущности, той же брошюрой, только в большем объеме. (Достаточно сравнить, например, монографию «Русский художественный металл», 1958, и брошюру того же названия, 1959).

О необходимости перестройки издательской работы института свидетельствует и его перспективный план на 1963—1965 гг., где намечаются к изданию работы, темы которых уже неоднократно были освещены во многих печатных трудах. Многие из намечаемых к изданию книг объемом по 3—4 авторских листа более целесообразно было бы опубликовать в виде статей в специальных журналах по искусству. Материала в этих работах всего-то на статью, а не на книгу, полиграфическое же качество было бы несравнимо выше, тираж в несколько раз больше и круг читателей значительно шире!

Кстати, о качестве — на этот раз о полиграфическом. Каждый раз, беря в руки книгу или альбом КОИЗа — Госбытиздата, не перестаешь удивляться, до какой степени, оказывается, можно «изуродовать» даже самые, казалось бы, фото-

геничные произведения народного искусства! О какой же пропаганде его может быть речь, если монохромная печать тускла и невыразительна, а хорошие вещи выглядят грубыми и топорными. Что уж говорить о таких изделиях, которые лучше бы и не фотографировать вовсе! Цветная же печать в типографии КОИЗа не только невероятно искажает краски подлинника, но и обладает вдобавок удивительной способностью сливать их в одну серую кляксу.

Следует ли удивляться после этого, что книги А. Салтыкова «Русская народная керамика», М. Ильина «Русская резная кость», и др. были выпущены не в КОИЗе, а в издательстве «Советский художник».

Литература по искусству народов Российской Федерации нам нужна. Это несомненно. Нам нужны работы, в которых вопросы истории, теории и практики народного искусства будут решены в едином комплексе. Они должны быть непременно разными — и по многообразию анализируемых видов искусства, и по жанрам, и по творческим почеркам авторов книг. Но они должны быть прежде всего хорошими, потому что читатель не может быть покорен красотой народного искусства, если вместо умного и взволнованного рассказа о нем предлагается бесстрастный протокол, а вместо красочной, четкой иллюстрации с изображением подлинно художественного произведения — черное пятно с расплывчатыми контурами.

Совершенно очевидно, что необходима срочная и очень серьезная перестройка, а может быть, и ломка существующей на сегодняшний день практики изданий книг по народному искусству.

ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА ИОЗЕФОВИЧА КАНТОРА



(1924—1963)

Безвременная смерть Владимира Иозефовича Кантора глубоко опечалила всех, кто знал его и с ним работал.

Советское декоративное искусство потеряло хорошего друга, взыскательного критика, доброго помощника художников.

Много сил и знаний отдал Владимир Иозефович для развития народных художественных промыслов, работая искусствоведом в Управле-

нии художественных промыслов Роспромсовета.

С дней основания журнала «Декоративное искусство СССР» до 1960 года Владимир Иозефович был сотрудником редакции, где вел отдел народного искусства.

Большая эрудиция, интерес ко всем видам декоративного искусства, практическое знание творчества художников и мастеров очень помогали в работе молодого тогда редакционного коллектива.

Позднее В. И. Кантор стал старшим референтом Правления Союза художников СССР и старшим научным сотрудником НИИТИ Академии художеств СССР, совмещая большую организационную работу с научной искусствоведческой и педагогической деятельностью.

Не было такой выставки, конференции, совещания, посвященных проблемам декоративного искусства, в которых не принимал бы активнейшего участия Владимир Иозефович, всегда принося в работу энергию, энтузиазм, новаторский дух.

В. И. Кантором опубликовано около двадцати статей и брошюр по актуальным проблемам советского декоративного искусства.

Из немногочисленных рядов искусствоведов, посвятивших свою деятельность декоративному искусству, ушел хороший специалист, знаток и любитель искусства, преданный делу человек.

Мы глубоко скорбим о своем товарище.

В. Ватагин. Голова гориллы.
Дерево. 1962



СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ И УСЛОВНОСТЬ

К. МАКАРОВ

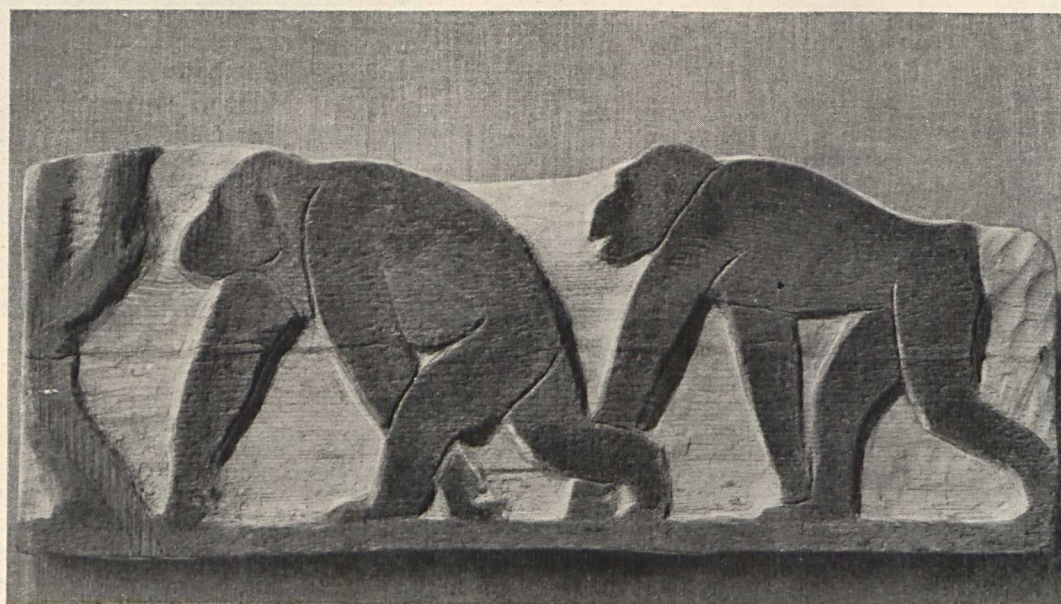
Василий Алексеевич Ватагин в своей интереснейшей книжке «Изображение животного», сравнивая станковую скульптуру с декоративной, пишет: «Форма станкового искусства органически сливается с содержанием, не затмевая, но выявляя сущность образа». Трудно понять, почему бы это же самое не могло относиться и к декоративной скульптуре?

Вторая выставка московских анималистов, открывшаяся этим летом, без малого через четверть века после первой, дает все основания делать точно такие же заключения и в отношении декоративной скульптуры, и даже более в отношении нее, чем станковой, поскольку анималистическая тематика находит там особенно широкие и благоприятные возможности.



И. Ефимов. Бизон. Дерево. 1913

В. Ватагин.
Обезьяны. Дерево. 1961



Существует разное понимание декоративности. Мы знаем диапазон творчества самого Ватагина — от ярко декоративных вещей типа «Рыси» и «Кондора» до таких чисто станковых, как «Медведь» и «Голова гориллы». Нынешняя выставка показывает, что сейчас для этого художника важнее всего воссоздать реальный образ зверя со всей возможной полнотой его черт. Правда, и в станковых вещах Ватагин декоративен, но лишь постольку, поскольку находит это качество в самой натуре: его привлекают гротесковые формы антилопы гну или чеканная выразительность силуэта орла.

Но не о такого рода декоративности идет речь, когда мы отмечаем в анимализме целое направление. Специфика создания декоративного образа животного заключается в том, что в нем обобщенность формы приобретает условный, орнаментальный характер.

Условная форма в скульптуре может иметь разные степени обобщения (потому что основная функция условности — обобщающая, синтезирующая). Крайняя степень находит себе место лишь в чисто орнаментальном искусстве, как, например, в коврах, где бредущий караван верблюдов превращается в простой геометрический узор. Такое искусство, разумеется, не может называться анималистическим, так как условное изображение зверя здесь переходит в условное обозначение. Условность же в анимализме не только не затмевает реального образа зверя, но, наоборот, дает возможность познать его глубже, почувствовать его острее.

Всякая декоративная скульптура условна, но не всегда условность приобретает в ней орнаментальный характер, почему и представляется возможным говорить о двух типах декоративной скульптуры — декоративной и декоративно-орнаментальной. Третий тип — это скульптурные или фигурные сосуды, а также другие изделия, где изображение становится и частью функционального предмета.

Вот как говорит скульптор И. С. Ефимов о своем «Вепре», вырубленном из дуба: «Он весь почти состоит из хребта... Мне нравится тугий его левый бок, которым он вертит, визгливо похрюкивая». Тут ключ к пониманию уже подмеченного ефимовского приема — сгущать, подчеркивать характерное в звере, но так, чтобы не исчезло реальное. Действительно, в самой фигуре кабана уже как бы заключена первобытная простота и сила образа. Надо только увидеть и понять, как такая примитивная, тупая масса может быть до бешенства подвижна и энергична. И вот это познание зверя скульптор дает зрителю. Он так сгущает в скульптурах характерные черты лося или медведя, козла, кошки, бизона, что от них прямо-таки «несет» зверем. Условность в вещах Ефимова как бы концентрирует, вбирает в себя реальные черты зверя, эмоционально насыщает их, и потому он дает концентрат содержания, отбрасывая мелочи. Но и деталь, если она необходима, Ефимов не упустит, например, в «Жирафе», схватившем зубами веточку. Так вот, этот концентрат содержания, содержательная условность и приводит к декоративной форме. Напряженная, звонкая, задорная сила «Петуха» приобретает благодаря ей и чело-

И. Ефимов. Лось. Барельеф. Дерево. 1912.



веческое содержание, вырастая до подлинно символического звучания. Здесь уже сама медь трубит утро — на бой, на труд, на жизнь! В этом весь пафос творчества большого художника.

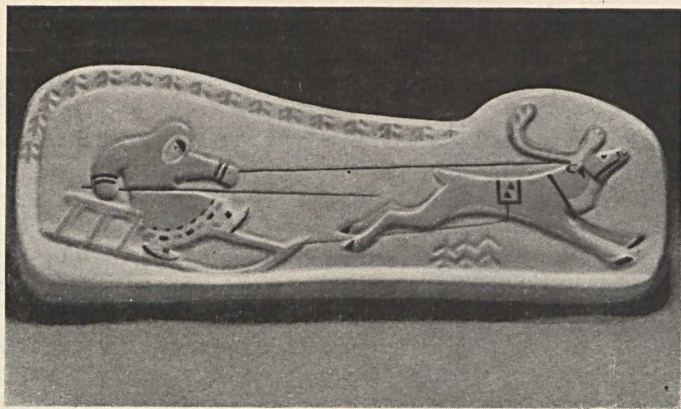
Метафоричность анималистических образов Ефимова вызывает у зрителя второй план образов, как, например, в «Петухе». Это качество было уже заложено, хотя и в недостаточной еще степени, в ранних работах, например «Лосе», «Бизоне», которые еще хранят печать былых импрессионистических увлечений. Но нас в данном случае интересует другое. Здесь даже в самом приеме, с каким выбрано, выдолблено податливое, мягкое и упругое дерево, чувствуется содержательность. Тут как бы из самой чащобы леса являются вдруг копыта, крона рогов лося и сам он весь — порождение этого леса и властелин его. Подобные работы подводят позднее скульптора к созданию сквозных орнаментальных рельефов из бронзы. Все творчество Ефимова развивается дальше по двум этим линиям — декоративной и декоративно-орнаментальной, оказывая большое влияние на других анималистов. Следуя, например, традициям Ефимова, С. Машурина создает своих «Горностаев», «Пуму», «Тигрицу с тигренком». В последней скульптуре, по существу, использован тот же принцип орнаментального повтора, что и в «Лани с ланенком», только в новом и более сложном пластическом варианте.

Когда говорят о родоначальниках советского анимализма в скульптуре, называют два имени — Ефимова и Ватагина. Надо, наконец, отдать должное и такому замечательному скульптору старшего поколения, как Д. Цаплин. О нем можно сказать, что он заставляет говорить камни, это настоящий ваятель. Его образы в своей монументальности полны глубокого драматического и даже трагического звучания. Ефимов драматичен по-праздничному. В «Охоте на лося», «Бое лосей» — пусть там идет безжалостный, беспощадный бой, а все-таки там праздник. Таков дар Ефимова. Когда же глядишь на хищников Цаплина, например, «Льва» — с какой бы стороны вы к нему не подошли, вы чувствуете: этот зверь грозит гибелью.

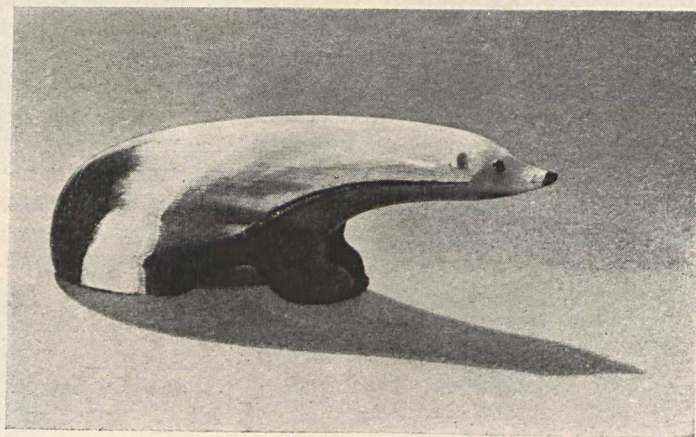
Однако мы, пожалуй, способны напугать самих себя. Не будем этого делать. Цаплин представляет нам зверя таким, какой он есть, в полной достоверности его характера! Если в ватагинских зверях, по выражению Н. Дмитриевой, раскрывается нечто «предвещающее человека», то у Цаплина зверь остается самоценным в своем образе. Цаплин ищет в звере то, в чем он самобытен и неповторим. Если в ефимовских вещах художник нам рассказывает о звере больше, чем сам зверь о себе, то у Цаплина, наоборот, сам зверь рассказывает о себе больше, чем художник.

Ярким подтверждением этой мысли могут служить «Лев» и «Рыба». «Рыба» сделана из так называемого испанского мрамора и по своему странному строению такого, точно найдена где-нибудь в воде между скал. И вот эта крепость, долговечность холодного, серовато-зеленых оттенков сырого камня, и его молчаливость, и его суровость — все это целиком передалось «Рыбе». И рыба зажила своей вечной таинственной жизнью. Ефимов говорит: «Есть вещи, нашедшие свой материал, и есть ненашедшие». Рыба и звери Цаплина свидетельствуют о том, что есть еще вещи более чем нашедшие свой материал. Ибо одно дело угадать образ зверя в каком-нибудь камне или сучке, а другое дело его изваять, вырубить. Такое обостренное чувство материала — это счастливейший и редчайший дар скульптора. В своей «Рыбе» скульптор, казалось бы, замкнулся на какой-то одной идее ее извечного состояния, но ведь вместе с тем рыба дышит, каменная глыба — жива! Вот в чем «мука» познания и наслаждения, которые дает зрителю эта декоративная вещь.

Поэтому цаплинские вещи, эти чудовищной силы и неутомимой поступи звери, — должны нас не пугать, а



Д. Горлов. Север. Фарфор. 1960



И. Карахан. Барук. Рез. 1959

вызывать восхищение способностью человека обуздывать стихию в камне. Разве вот это самое не созвучно нашему времени? Да, конечно. Они заставляют восхищаться могучей жизненной силой природы, наслаждаться встречей со стихией, возбуждают энергию.

Итак, содержательность, идейно-эмоциональная насыщенность условной формы — вот что мы всегда находим в лучших анималистических работах. Мысль эту все еще приходится подчеркивать, особенно для тех, кто именует себя представителем «познавательного направления» в анимализме или толкует о «конкретности» изображений. Но познавательность в искусстве это не внешняя похоть, не то, что может передать зрителю, и с еще большим успехом, кино, фотография или научная иллюстрация. Стоит тут вспомнить книгу Хомоки-Надя «С кинокамерой в таинственном мире птиц и зверей». Да разве может пусть даже и с обычной фотографией соперничать художник, если только он является простым исследователем форм животного мира и не задумывается при этом над пластической идеей своего произведения? Такого соперничества не выдерживают, например, «Борзая» А. Посядо, «Белки» М. Климушина, «Семья» Н. Розова. Как вяло борзые Посядо хватают волка за хвост, словно ощупывают его. Сколько здесь недостоверного!

Существует научная иллюстрация как вспомогательное средство науки, но нет «познавательного направления» в искусстве, поскольку все оно познавательно. Ватагин считает, что научная иллюстрация и художественное произведение имеют лишь общую основу — непосредственное восприятие природы, но только в научной иллюстрации фактографическая сторона выдвигается на первый план. Печальнее всего то, что по пути этой ложно понятой позна-

вательности пошел сейчас и такой скульптор, как П. Кожин. Ну что из того, что он изобразил именно «Кораллового окуня», «Черноморскую акулу»? Какая зрителю от этого радость? Зритель приходит на выставку не за тем, чтобы интересоваться, какие сегодня бычки — азовские или донские? Не важнее ли для нас, чтобы художник не просто изобразил признаки какого-либо биологического вида, а воплотил свое отношение к этому животному, к миру животных вообще и в конечном счете к действительности. Это и дает «Акуле» Фаворского или «Рыбе» Цаплина их конкретность, своеобразие, индивидуальность.

Словом, нам важно свидетельство духовного богатства художника, его смелости и, наконец, высокого вкуса. И это позволяет нам порой не только в гордом монументе, но и в анималистической скульптуре — Фаворского, Ефимова, Цаплина — увидеть одно из воплощений величия нашей советской художественной культуры.

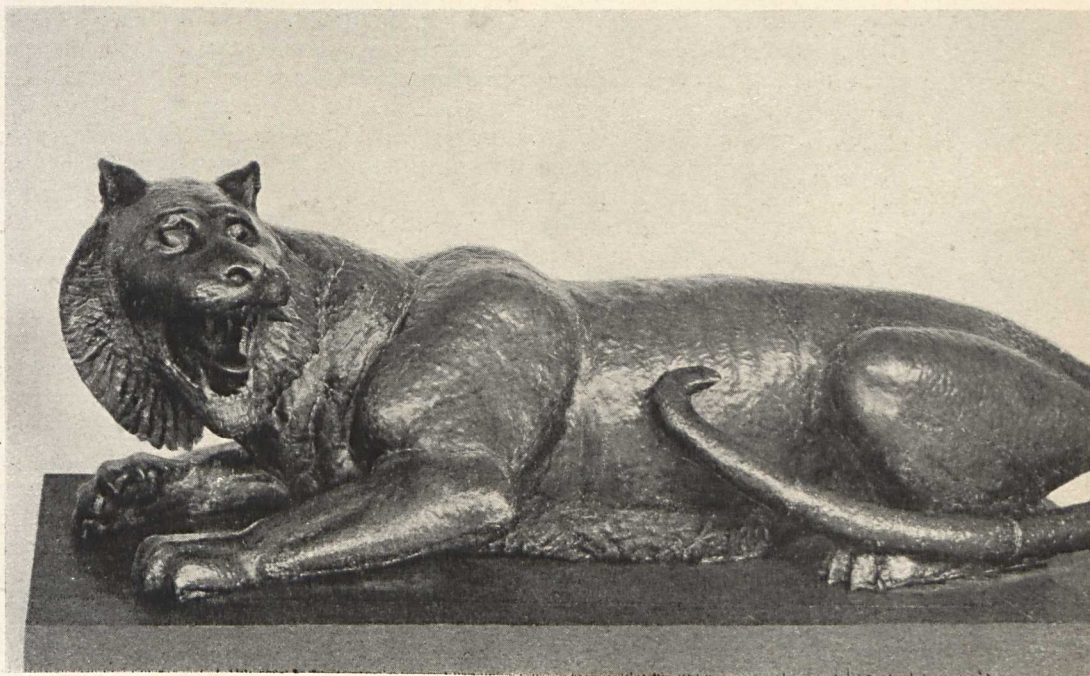
И. Фрих-Хар представлен на выставке всего лишь одной работой — «Тигром». Вот этого зверя, действительно, приходится описывать заново, так, как будто бы мы еще никогда и не видели подобной породы зверей. Настолько это фрих-харовский зверь. «Сильный зверь — тигр», так сказал бы старинный русский мастер. Он лют, клыкает, хвост у него — жесткая плеть. Его неподъемное и безобразное, волочащееся, как какая-нибудь махина, туловище могло бы даже вызвать отвращение, если бы эти дикие массы не находились в гармонии со всем целостным обликом зверя. Но сквозь его примитивность пробивается уже фрих-харовская шутка.

Ведь что привлекательно в анималистических образах народного искусства? Иной зверь до того страшен! Называется «Инок зверь лютый» или еще как-нибудь. Что это, например, за страшный зверь «Инок» — пока еще ведь никто не знает, он, по-видимому, был самым страшным зверем на Руси. В этих зверях, во львах например, была какая-то важность и грациозная неуклюжесть, пыльным цветом распускались у них хвосты. И если под традициями понимать дух искусства, а не внешне заимствованные из него формы, то мы могли бы проследить эту национальную логику художественного мышления и на примере с «Тигром». Когда глядишь на зверей Фрих-Хара, то чувствуешь, что они сродни той породе комических зверей, которых изображал народный мастер в камне, дереве, на изразцах, сопровождая свои изображения глубокомысленными подписями вроде: «лев дикий», «сильный зверь слон» и т. д., хотя дикости в этом льве с раскрытой

пастью и цветущим деревом вместо хвоста было ровно настолько, чтобы, не дай бог, не «напугать» человека. В сентенциях этих находил выражение наивный восторг мастера перед зверем. Но в то же время он и лукаво подшучивал над ним, бесцеремонно выгибая спину, лапы или хвост, куда хотел. Мастер как бы заставлял его служить человеку, и в этом многозначительный смысл образа русского зверя. Так вот именно этим «наивным восторгом» хотелось бы определить то чувство, которое заложено в зверях Фрих-Хара.

Выставка показала целый ряд новых настенных украшений для квартир, массовому увлечению которыми в наши дни положил начало Д. Горлов. В своем изразце «Север» он порывает с традиционной симметричной формой панно или блюда. Асимметричная форма прекрасно вписывается в современный интерьер. Конечно, старая классическая форма круга, квадрата, прямоугольника не отменяется, но она зачастую держит в плену, стесняет творческое воображение художников; асимметричная же форма панно заставляет искать новые принципы компоновки фигур, новую ритмическую организацию изображений и, по-видимому, облегчит переход художников к новым темам и сюжетам. Но принцип орнаментальности должен сохраняться и тут. Любопытен опыт Горлова в «Севере»: ритм бега упряжки, ритм мелькающих елочек, ритм наклонившегося возницы. Мы отмечаем здесь потенциальные возможности, так как большой эмоциональной насыщенности скульптор в подобных интерьерных вещах пока еще не достиг. Прекрасное в искусстве не должно казаться предумышленным, а здесь такое впечатление может возникнуть. Однако нам нужно подчеркнуть, что горловское панно — из числа первых массовых настенных украшений, предназначенных для дома.

Итак, если орнаментальные средства являются закономерными для декоративной скульптуры, то, видимо, и стилизация изображений ей не чужда, особенно в настенных украшениях, где образ зверя менее самостоятелен, чем в круглой скульптуре. Все дело опять-таки в том, уместна ли здесь стилизация или она дурного толка. Может быть, стоило бы и вовсе отказаться от термина стилизованное изображение, удовлетворившись более точным — условное изображение? Но нет. Стилизация досталась нам от орнамента, и пусть она сохраняет свой оттенок в вещах, наиболее близких к нему. Но если стилизация бывает полезна и необходима в орнаментальной компоновке фигур, то зато элемент, вырванный из построенного таким образом ряда,



И. Фрих-Хар. Тигр. Кованая медь. 1945



Д. Цаплин. Рыба. Испанский мрамор. 1932

самостоятельно смотреться не будет, как не смотрятся «Лань» и «Цапля» М. Барина. Ручку от кресла в виде головы зверя никогда не спутаешь с самостоятельной скульптурой. И на панно изображения подобного рода просто перенесены быть не могут, так как панно в отличие от ткани требует не только орнаментальности, но и замкнутости. Настенные украшения Барина — «Петух», «Олень», «Лось», «Дятел» предпочтительнее, конечно, мертвых слепков с натуры. Но это тоже лишь мотивы орнамента и даже не отвлеченные геральдические изображения, какие встречаются на брошах. Они были бы в данном случае органичнее, так как в них больше самостоятельности и замкнутости.

На выставке были вещи не менее обобщенные, условные, например «Барсук» и «Ежик» И. Карахан, «Еж» и «Сова» Е. Николаева, здесь художники столкнулись, так сказать, с особенно сильным сопротивлением материала — рога и камня, и вкус им не изменил. Лаконизм этих вещей не произволен — он продиктован особенностями материала — так же как в проволочном «Баране» И. Ефимова или в «Кенгуру» В. Цигаля.

А вкус иногда изменяет даже опытным мастерам, когда они уже начинают идти от своих прославленных приемов, а не от жизни. Что осталось во «Взлетающем голубе» от прежней гордой сотниковской птицы? Видна и здесь талантливая рука, однако это уже не то. В «Кукушке» форма лап, например, вытекающая из логики обобщенного образа (летательного аппарата), приобрела условный характер, свелась, по существу, к точкам касания — единственному, что еще отделяло тело птицы от стремительного полета в воздухе. Условность тут была, так сказать, функционально оправдана, конструкция подчинена мысли. Это главное требование к условности уже не соблюдается Сотниковым в «Голубе», и потому тут условность обнаруживает полную свою искусственность: те же точки касания, что и в «Кукушке», в «Голубе» уже кажутся странными, так как голубь не отрывается от земли, а только лишь при-

готавливается к полету, а пелёпый, с точки зрения внутренней логики, зоб опрокидывает его назад.

Условный язык в создании образа сотниковской птицы (не отвлеченной, а жизненной, реалистической идеализации) не требовал натуралистических деталей и в «Пьющей курице». Причем здесь кормушка с зерном? Ведь заземление образа уже раз произошло, когда для выражения своих больших и даже гражданских чувств скульптор выбрал обычную земную птицу — курицу. Скульптор на этот раз «перезаземлил» образ, и потому, хоть курица все же здесь и осталась, но зато настоящую сотниковскую птицу в ней узнаешь с трудом. Нельзя идти от приема. Многие из наших скульпторов испытали на себе влияние архаики, примитива. Каждый, конечно, идет от каких-то традиций, но надо находить и свое. Например, Д. Шушканов начал было уже находить это свое — в «Кабане», «Антилопе», «Яке». Как вдруг на выставке появилась масса вещей типа «Серны», «Носорога», «Бегемота» и т. д. — невыразительных, стертых, зализанных по форме. Бóльшего прием сам по себе и не может никогда дать.

Суммируем сказанное. Условность в скульптуре проистекает от связи ее с окружающей средой. Это сложное и, можно сказать, диалектическое понятие, поскольку скульптура выступает в среде и как изображение, и как предмет. Естественно, что в том и другом случае она как часть зависит от целого и несет на себе его отпечаток. Но родство со средой не сводится к простому повторению скульптурой ритмов и форм архитектуры. Существует еще и вечно живая природа во всем многообразии своих ландшафтов и открытое небо. Затем природа самого скульптурного материала. Таким образом, одна условность наслаивается уже на другую. И если допустимо, например, рассматривать элементарную условность, диктуемую самим материалом, как нечто относительно неизменное (камень, как у Цаплина, должен выглядеть глыбой, это придает скульптурам еще бóльшую монументальность; фарфор хорош такой, как у Сотникова, то есть он не должен

быть рваным, угловатым, слишком тонким и т. д., а поражать своей сверкающей белизной), то все же конкретная мера и характер условности формируются временем, эпохой и творческой индивидуальностью художника.

Именно это, а не только элементарная связь с архитектурой, делает условность, а значит и декоративность, носителем глубокого содержания. Дело, таким образом, заключается в том, что эта связь со средой — связь опосредованная, она прошла через мироощущение художника, опосредованная человеческой психологией. В этом весь гвоздь вопроса! Поэтому условность, с помощью которой выявляется декоративное качество скульптуры, можно было бы определить как зримую, нашедшую свое композиционно-пластическое выражение связь со средой, неразрывную со всем целостным образом вещи, без которой она разрушается и существовать как декоративная скульптура не может.

Что касается выставки, то здесь можно сказать, что более свободное оперирование условной формой в анималистической скульптуре за последние пять-семь лет благотворно сказалось на содержательности работ. Это очень трудно — овладеть условным языком, но это очень важно для художника, потому что здесь с такой свободной силой прорывается наружу его творческая индивидуальность, которая увлекает зрителя. И потому очень радостно, что главным направлением в анимализме стало декоративное, с его условным художественным языком. Внутри него много стилистических разветвлений, имеющих не только общие, но и свои особые закономерности. Поэтому необходимо чувствовать и знать, как говорили древние, меру вещи, чувствовать и знать меру условности, всегда определяемой целью, местом, материалом, временем и самим содержанием.



Д. Чаплин.
Лев. Камень. 1932



Е. Штивельман. Кашпо «Спираль». Шамот. Цветная глазурь.

У ПРИКЛАДНИКОВ ОДЕССЫ

(Заметки с выставки)

Н. ШКАРОВСКАЯ

Если спросить наших читателей, слышали ли они когда-нибудь о прикладниках Одессы, то многие, наверное, ответят отрицательно.

А между тем сейчас там появился небольшой, но подающий надежды коллектив художников прикладного искусства. В основном это воспитанники местного художественного училища, которые летом 1963 года, к удивлению не только гостей, но и жителей города, заявили о себе на первой выставке в залах Музея западного и восточного искусства.

Это радостное удивление не покидало зрителя все время, пока он был на выставке: начиная с первого взгляда на оригинальную экспозицию, сделанную по эскизам художников Е. Штивельмана, И. Шенкера и О. Соколова, и кончая ознакомлением с разнообразными экспонатами.

Здесь надо сделать оговорку: все эти вещи — выставочные, то есть сделанные в одном экземпляре, причем в некоторых случаях даже за пределами Украины (Ленинград, Прибалтика). Ни один художник, принимающий участие в выставке, не связан с керамическим или стекольным производством. Поэтому выставка явилась скорее демонстрацией творческих индивидуальностей отдельных художников, чем показом современного состояния декоративного искусства Одессы. Отсюда — те ошибки в определении круга участников, в отборе вещей и в их размещении, которых могло бы не быть, если бы выставка строилась по принципу: от общего к частному, а не наоборот.

Несомненно, многое из показанной одесскими художниками керамики будет уместно в современном интерьере. Здесь и разного рода декоративные плитки, блюда, вазы, и наборы для молока, вина, воды, кофе, и сувениры, и игрушки. Кроме этого, были показаны керамические панно (роспись и мозаика) и фонтаны, которые могли бы украсить здания, сады и парки этого чудесного зеленого города. Помимо керамики, на выставке было представлено немного изделий из стекла, дерева, рога, кости, китового уса, а также аппликация из бумаги и вышивка.

Однако на этой выставке, как, впрочем, довольно часто и на подобных других, раздавались недовольные голоса, что вещи хоть и красивы, но похожи на что-то уже виденное. Об этом говорила и рецензент ее искусствовед А. Тарадаш.

Согласиться с этим полностью, конечно, нельзя. Даже если и есть отдельные заимствования, то не они составляют суть. На выставке, быть может, не было отдельных ярких находок, принципиально новых решений. Но одно бесспорно: молодые художники понимают назначение современной керамики и идут в поисках нового по правильному пути, применяя в своей практике опыт, достигнутый другими.

Все дело в том, насколько глубоко воспринимают художники тенденции формирующегося современного стиля (современных традиций, если хотите, хотя, быть может, это звучит несколько парадоксально) и насколько творчески понимают его истоки, уходящие в глубины народного, национального искусства.

И если нет этого гармонического слияния современности с национальной художественной культурой, если есть только поверхностное восприятие новых форм и техник, появляются изделия подражательные, которых немало и на выставке в Одессе.

Украинская народная керамика может дать для современного художника богатейший материал для плодотворной творческой переработки. Жаль, что одесские керамисты в большинстве своем этим материалом не воспользовались.

Национальное начало, пожалуй, наиболее последовательно было выражено только в работах опытных художников старшего поколения И. Гончаренко и Д. Клювгант. Вот почему сувенирные вазочки и тарелочки с украинским орнаментом не оказались лишними в экспозиции, хотя они и знакомы нам по другим, ранее проходившим выставкам. Из всех одесских керамистов только И. Гончаренко и Д. Клювгант работают над сувенирами, которые так необходимы городу-порту.

В. Рудой. Плитка декоративная «Деревенский мотив». Фаянс, роспись.

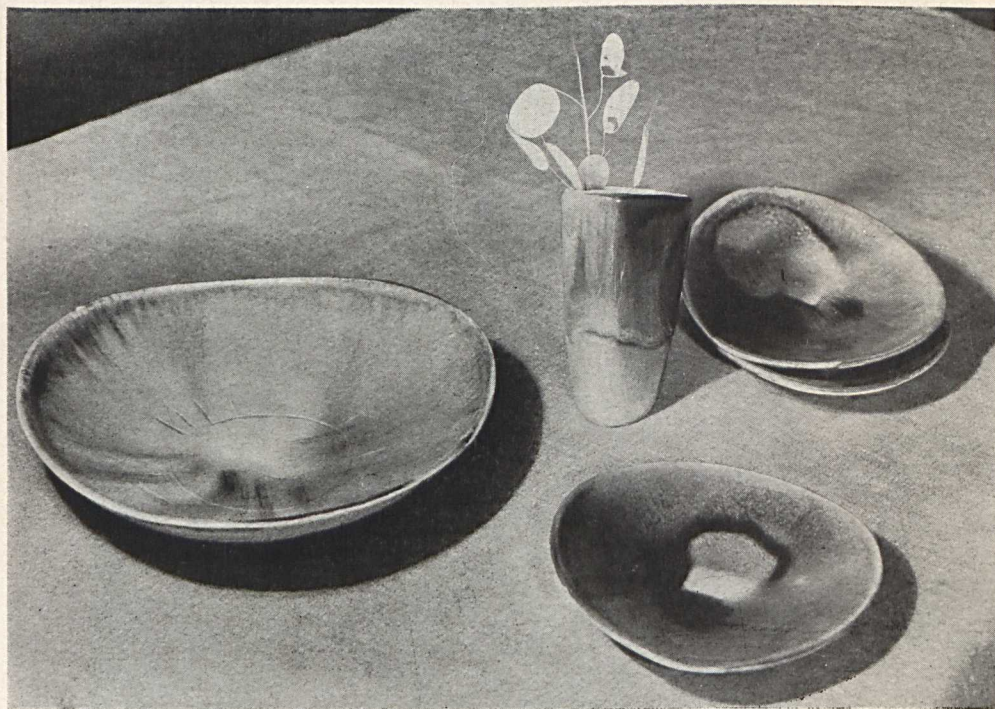




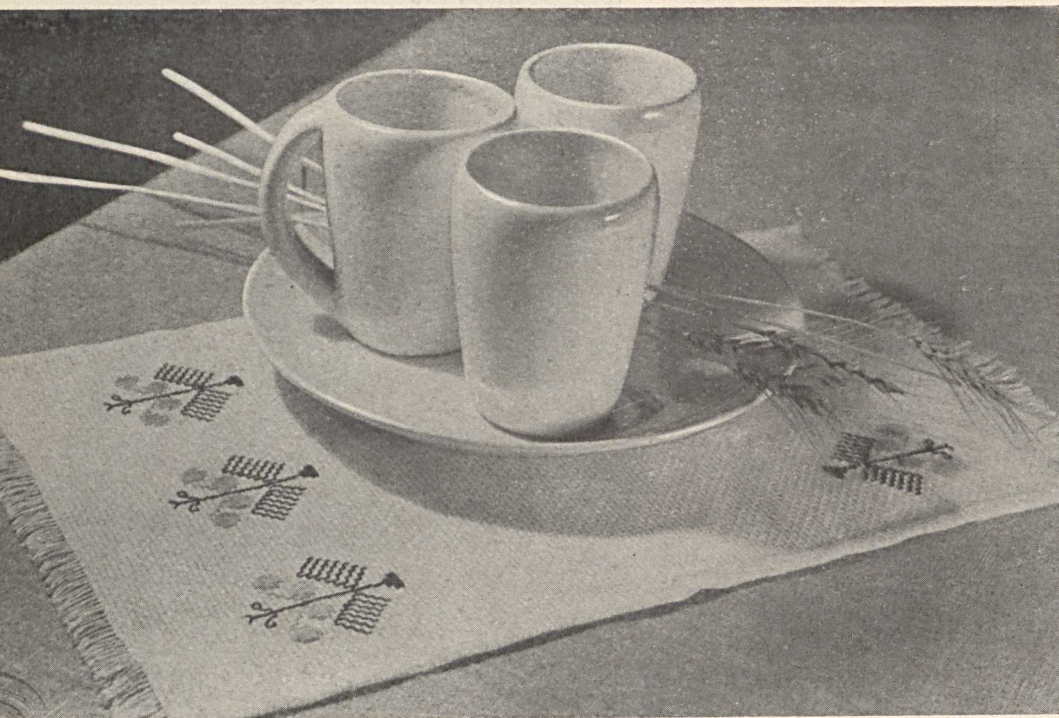
Л. Фурдыгайло. Прибор для молока
«Плетенка». Майолика.



Г. и Ю. Кармалюки. Декоративная
скульптура «Керамика».



Е. Судьина-Павлюк.
Десертный набор «Осенний».
Фаянс. Цветные поливы.



В. Рудой. Прибор для молока. Фаянс.
А. Оникненко. Салфетка вышитая.

«Современно, но не национально», — справедливо сказал про выставку в Одессе один из участников обсуждения, понимая, конечно, национальное более широко, чем простое перенесение форм и орнаментов в практику художника-керамиста. Разве не поучительный пример, не школа для молодых керамистов умение народных мастеров работать с глиной, понимать и ценить ее качества, соединять в предмете утилитарное с декоративным? Вот этого как раз и не хватает многим работам одесских художников. Подчас их керамика становится схематичной, засушенной, лишенной жизни. Мало того: пренебрежение функциональностью в ущерб ложно понятой декоративности часто приводит к тому, что вещи становятся неудобными в обращении, уникально-выставочными, а не полезно-бытовыми, например сервизы Л. Фурдыгаило и Е. Штивельмана. Его прибор «Народный» суховат, заглажен, в нем нет той сочной красоты предмета, которая отличает народную керамику. Декоративные блюда Е. Штивельмана, например «Куба», актуальны по своей тематике, но излишняя графичность, суховатость рисунка делает их похожими скорее на плакаты, чем на настенные декоративные украшения. Из представленных на выставке работ художника наиболее удачна серия различных кашпо для цветов.

Из-за нетребовательности художественного совета на выставке показаны вещи случайные, экспериментальные для художника, иногда даже формалистические (приборы и вазы А. Благодарской и Л. Самойловой). Они не отвечают главной задаче нашего декоративного искусства создавать вещи целесообразные и красивые. Удивляет, почему молодым художницам так хочется наперекор всем свойствам глины изломать ее, сделать вещи сухие, угловатые, надуманной формы, не оправданной материалом и назначением. Серьезней следовало бы подойти и к отбору

тех немногих изделий из дерева, рога, китового уса, которые были представлены совету (например, ажурное блюдо В. Шалайды, изделия из рога К. Силина и Ю. Берлина), некоторые из них недостаточно профессиональны, созданы явно в соответствии с мещанскими представлениями о красоте. Странно, что именно они попали в поле зрения корреспондентов газет «Советская культура» и «Знамя коммунизма» (Одесса) и были даже воспроизведены на страницах последней.

Эти небольшие заметки о выставке хочется закончить, увы, не оригинальным пожеланием художникам Одессы, с таким упорством добившимся признания, увидеть свои вещи в жизни, в быту. Помочь им в этом должны областной Союз художников (председатель М. Тодоров) и Одесское отделение Художественного фонда УССР. Следует наладить серийное производство многих из показанных на выставке вещей для продажи в магазинах Фонда. Только тогда работа интересного, ищущего коллектива одесских художников прикладного искусства будет иметь смысл.



А. Оникненко. Галстуки вышитые. Закладки для книг. Вышивка на шелковом полотне.

Резной наличник середины прошлого века с диковинной птицей обрамляет нишу в массивной стене. А установленный на подоконнике глиняный кувшин вызывает у посетителя выставки ощущение реальности и желание заглянуть внутрь избы.

ВЫСТАВКА ШЕДЕВРОВ

Ю. ОВСЯННИКОВ

В центре Москвы, у Петровских ворот, высится звонница старого монастыря. Десятилетиями москвичи, да и гости столицы, проходя мимо, окидывали равнодушным взглядом привычную башню, соборы и прилегающие к ним строения. Как вдруг к концу прошлого года свершился ряд чудесных превращений — на месте старых неприглядных домов возникло здание, непохожее на все новостройки Москвы. Архитекторы-реставраторы вернули к новой жизни каменные палаты бояр Нарышкиных, сооруженные еще во второй половине XVII столетия.

Когда-то существовало в этих местах подмосковное село Высокое. В 1330 году основался здесь Высокопетровский монастырь, перестроенный в камне около трехсот лет назад. Монастырь служил родовой усыпальницей Нарышкиных, а боярские хоромы по-хозяйски заняли часть монастырской земли.

Нарышкинские палаты — это один из немногих уцелевших памятников гражданской архитектуры той эпохи. Построенные три столетия назад неизвестными крепостными мастерами, палаты сегодня зажили новой жизнью, предоставив свои залы для выставки русского народного декоративно-прикладного искусства, открытой Государственным Историческим музеем.



Стараниями художников-оформителей каждая вещь, представленная на выставке, живет своей собственной жизнью, будучи в то же время неразрывно связанной со своими соседями. Чтобы добиться такого эффекта, понадобилось в общем немного: нарушить устоявшиеся музейные каноны, ликвидировав громоздкие шкафы и витрины, и предоставить каждому экспонату просторную «жилую» площадь.

Для каждой вещи созданы условия, приближенные к месту ее рождения и работы. Так, например, древняя слюдяная оконница с витражом вместо того, чтобы висеть на глухом щите, как это обычно делают во всех музеях, прикрывает глубокую нишу в массивной стене боярских хором. В глубине ниши установлена лампа, и в зал сквозь оконницу пробивается тусклый свет, создавая у посетителей иллюзию достоверности. Причельные доски и наличники с объемной резьбой развешены над окнами и порталами дверей, как бы напоминая о своем прямом назначении. А для расписных детских санок созданы чуть ли не естественные условия: огромное фотопанно заснеженного леса плавно переходит в условную горку. С горки на зрителя по скрипучему, блестящему снегу несутся яркие санки. И, глядя на этот уголок одного из залов выставки, пред-



Уголок экспозиции выставки: органичное сочетание русской набойки с фаянсовыми бело-синими сосудами работы гжельских мастеров.

Вышивка белой перевитью, выполненная мастерицами Архангельской губернии. На подзоре изображена сценка из дворянского быта конца XVIII века.



Изразцы конца XVII века. С их помощью русские зодчие нередко превращали церкви и жилые палаты в празднично украшенные хоромы.



ставляешь себе красочную сценку веселой и азартной народной забавы.

Лишенные привычных музейных ограждений, экспонаты выставки неожиданно обрели свой «голос». Они охотно «рассказывают» о своей родословной, о своем жите-бытье, И может, именно поэтому каждая резная доска, глиняная или фаянсовая кружка, представленная здесь, способна пробудить больше раздумий, чем их сестры, упрятанные за массивными дверцами музейных шкафов.

Мне посчастливилось прийти в залы выставки сразу же после возвращения из длительной поездки по древним русским городам и селам Архангельской и Вологодской областей. И полторы тысячи экспонатов, размещенных в залах выставки, предстали предо мной в несколько необычном обличье — «родителей» и «близких родственников» многих произведений народного искусства, бытующих и до сего дня в районах нашего европейского Севера.

Еще несколько дней назад я воочию любовался многоглавыми деревянными церквями, срубленными без единого гвоздя. Ночевал в добротных избах, изукрашенных резными фантастическими цветами и зверями. А сейчас фотоснимки и зарисовки этих неповторимых по красоте своей храмов и строений мирно соседствовали с различными бытовыми вещами. Да и все эти выставленные многочисленные расписные прялки и туеса, ковшики и черпаки «утицей», женские сарафаны и тончайшие кружева — живут сегодня во многих домах северных деревень.

Русский человек привык украшать свое жилище, одежду и орудия труда. В резьбе, росписи, вышивке передавал он свое восприятие окружающего мира. Ведь искусство, как говорил А. М. Горький, — это праздник жизни. Памятуя, что «народ... выбирает, сохраняет и несет, шлифуя на протяжении многих десятилетий только самое ценное, самое гениальное» (М. И. Калинин), нетрудно представить, какие замечательные творения показаны на выставке.

Почти о каждом экспонате, а их, повторяю, около полутора тысяч, можно написать увлекательную и поучительную новеллу. Родилась бы в результате книга о различных человеческих судьбах — больших трагедиях и маленьких радостях, о счастье творчества, о народных обычаях, где тесно переплелись позабытые древние верования и вековая житейская мудрость — книга о талантливом русском народе.

Разумеется, интересно узнать, где, когда, при каких обстоятельствах появилось на свет то или иное произведение народного искусства, когда и почему родился промысел. Но не важнее ли подумать о связях нашего современного декоративно-прикладного искусства с прикладным искусством прошлого? Ведь не случайно два последних зала выставки отданы в распоряжение вещей, родившихся совсем недавно — в наши дни.

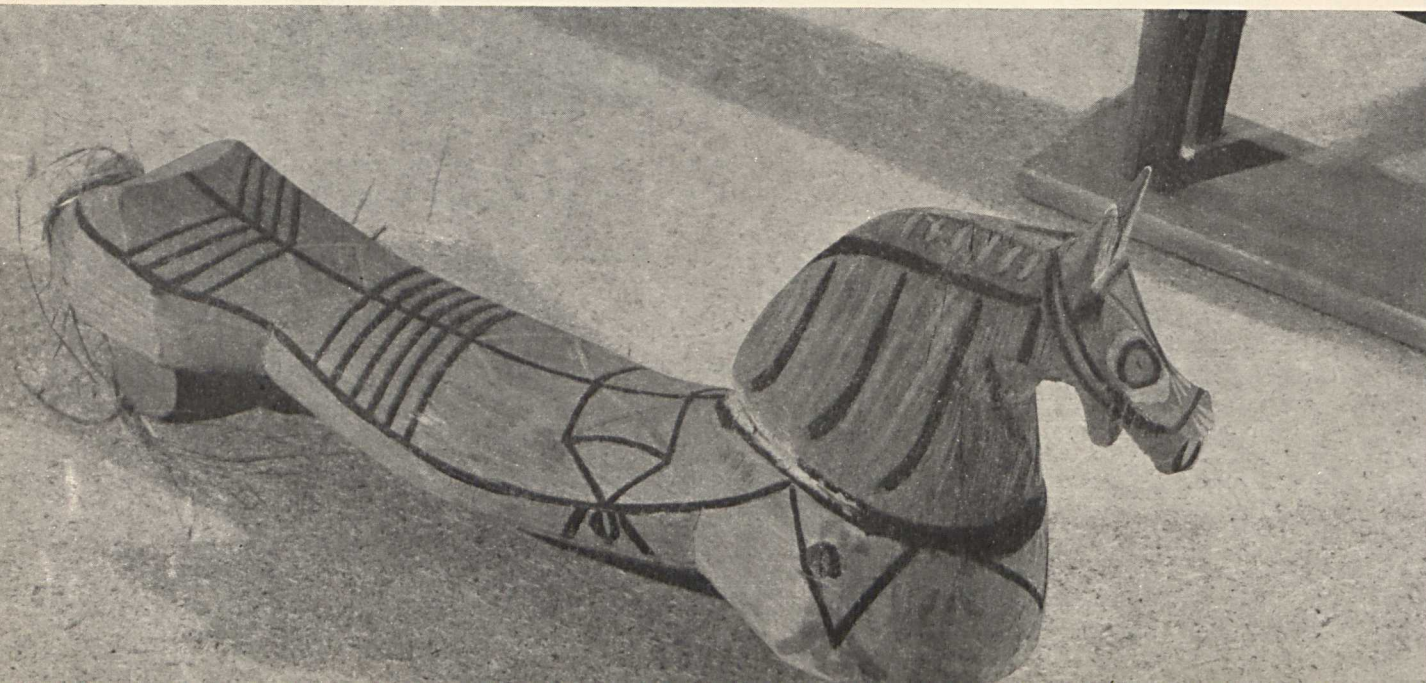
Разговор о наследовании классических национальных традиций не новый. На эту тему писали и спорили доволь-



Птица с виноградной кистью в клюве — сюжет довольно распространенный в русском народном искусстве. Любопытно, что кисть винограда была символом благополучия и достатка. Эта птица — одна из половинок оконного наличника с избы Верхнего Поволжья.



Видимо, эта скульптура-скворечник была «дружеским шаржем» на какую-то односельчанку безвестного мастера. Взгляните на этот огромный нос, вытянутый от непрерывного нюханья табака, и табакерку с зазывной надписью «Панюхамъ».

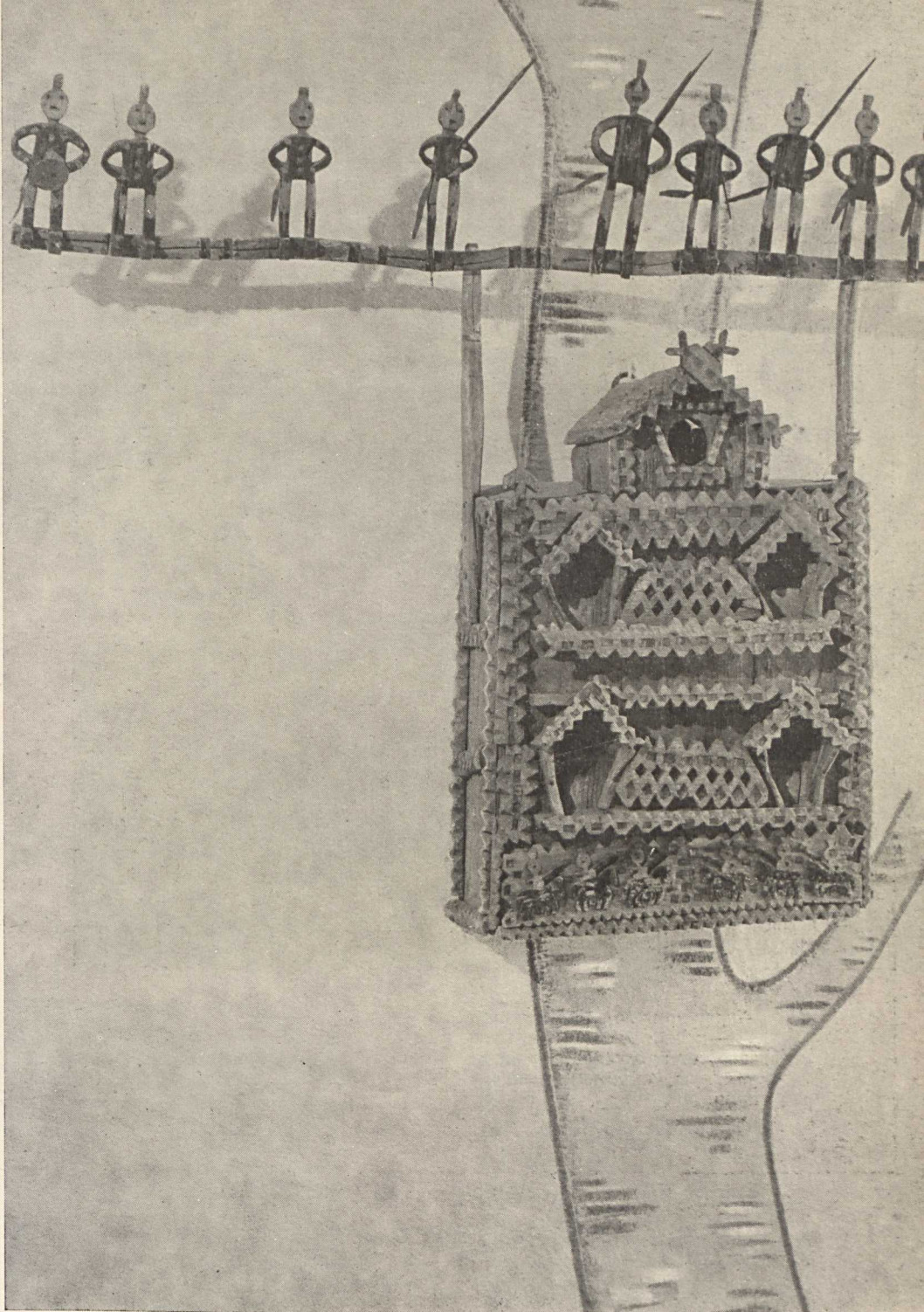


Детская игрушка — конь работы конца 80-х годов прошлого века. Похожих коней до сих пор еще делают мастера в Городецком районе и Полхов-Майдане Горьковской области.

но много. Но странное дело, пока на страницах газет и журналов ведутся теоретические дискуссии, пока с высоких трибун звучат научные доклады, значительная часть художников-профессионалов и мастеров народных промыслов продолжает слепо копировать формы и орнаменты произведений двухсотлетней давности. Создается впечатление, что люди попросту не знают основного закона народного прикладного искусства — соответствия формы и декора изделия материалу, из которого оно выполнено, и его бытовому назначению. Ибо смешно и нелепо, когда современный художник пытается механически перенести узор с прялки XVIII века на силовую ткань. Бездумное повторение единожды найденного уже есть нарушение законов народного искусства.

Впрочем, обратимся лучше к примерам. Стоит в одном из залов деревянная братина с классической хохломской росписью. Некогда служила она посудой русскому крестьянину. Но давно прошли эти времена. На смену деревянной посуде пришла фаянсовая и фарфоровая, а деревянную братину продолжают выпускать и по сей день. А ведь можно было бы создавать изделия и новых форм, расписанные традиционным огненным хохломским узором, способные украсить сегодня стол точно так же, как делали это сто лет назад их «предки» — массивные миски, братины и ковши.

Народное искусство — неисчерпаемая, богатейшая кладовая тем и образов для искусства профессионального. А эта выставка — одна из широко распахнутых дверей этой кладовой.



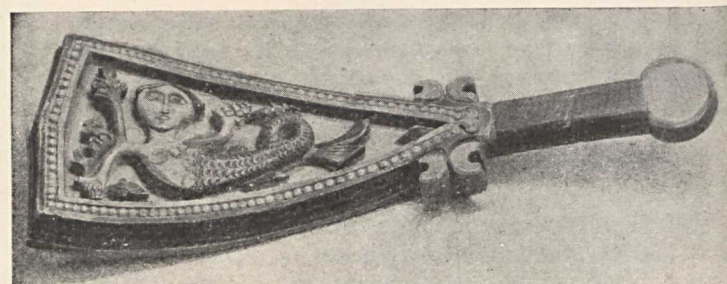
Возможно, этот затейливый скворечник резал в начале прошлого века какой-нибудь отставной солдат. Приглядитесь, с каким юмором пытался он изобразить своих товарищей.



Долгими зимними вечерами резали деревянные мастера причудливые ульи-колоды. Эти ульи часто украшались самыми различными горельефными изображениями. Созданы они во второй половине XIX века.

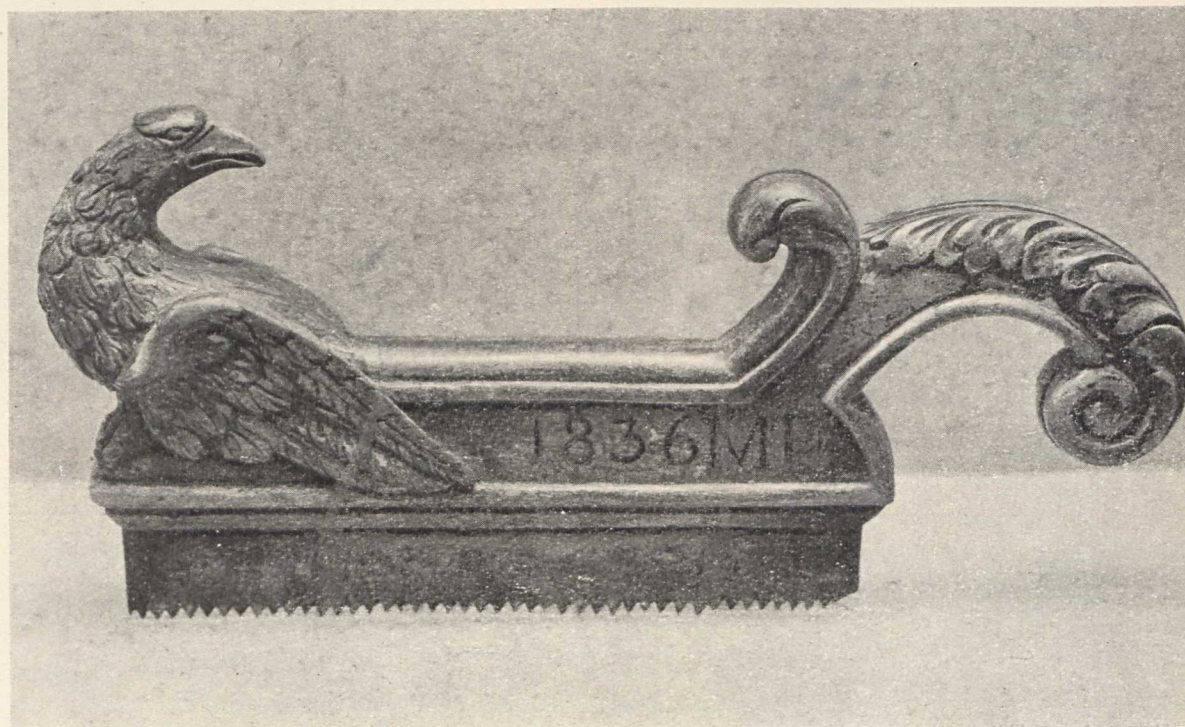


Художник, живший в конце XVII—начале XVIII века, изобразил на крышке сундука популярную сказочную птицу-сирин.



Давно забытая языческая богиня Берегиня многие века изображалась в виде русалки. Вот и этот валец для выколачивания белья при стирке украшен «портретом» древнего божества.

Столярная пила с ручкой в виде птицы (1836). Видимо, сравнивал мастер свою пилку с этой птицей — быстрой и хищной.

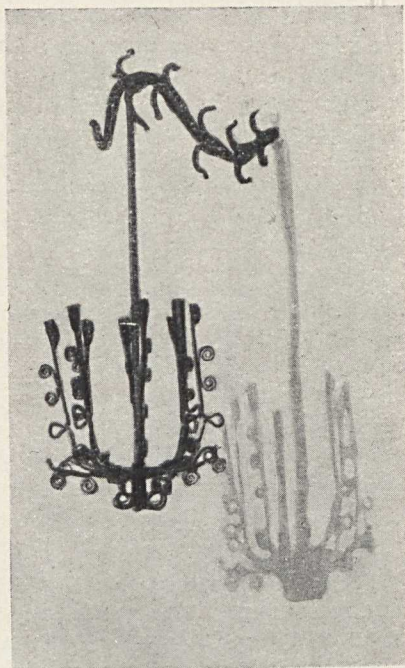


Изделия из дерева и резной кости, произведения крепостных ткачих и вышивальщиц, мастеров росписи по лаку, гончаров и стеклодувов, придумки кузнецов и металлистов — все нашло свое место в одиннадцати залах новой выставки. Но «кресло» патриарха за этим праздничным столом народного искусства, конечно, предоставлено дереву — самому любимому, самому доступному и самому дешевому материалу.

С помощью нехитрых инструментов сооружал из дере-

ва русский человек дворцы и храмы. Резал скульптуру и барельефы для украшения жилищ, детские игрушки и предметы домашнего обихода. Гусиным пером — этой примитивной кисточкой — наносил жизнерадостные красочные узоры на деревянные миски и плошки, орудия труда, детские игрушки.

Особый интерес для историков представляет русская «домовая» резьба, где в изображениях русалок, диковин-



Рубанок

Кованые светцы и подсвечники
работы древних ковалей.



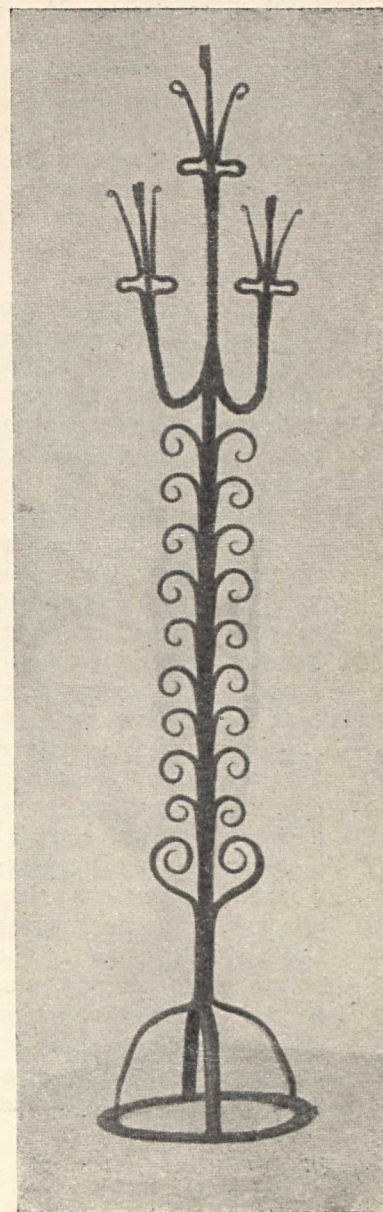
ных животных нашли свое воплощение далекие, забытые языческие верования. Характерно, что на Западе уже давно с пристальным вниманием следят за нашим народным искусством. Так, например, страсть западных коллекционеров к «золотой» хохломской посуде пробудилась еще в XVII веке, когда эту посуду впервые стали увозить в Европу.

Но славилась Русь не только своими мастерами деревянного узорочья. Еще в XII веке византийские порты называли резьбу по кости «искусством руссов». К началу XIX века окончательно приобрела «русское подданство», добилась всемирной славы и известности роспись по лакам. А мастерство наших вышивальщиц еще в середине XVII века заставляло путешественников Востока и Запада замирать от восторженного удивления.

В 1900 году на Всемирной выставке в Париже большой золотой медалью был награжден И. Вепрев — мастер резьбы и тиснения по бересте. Любопытно, что этот вид искусства, некогда хорошо известный жителям древнего Новгорода, сохранился сейчас только в одной точке земного шара: Шемогодье Вологодской области.

Восторг и восхищение европейских знатоков рождали произведения мастеров частных фарфоровых заводов Гжели и гончаров Скопина. Дошло до того, что в конце прошлого — начале нынешнего века в Германии, Австрии, Франции были даже созданы маленькие заводы для подделки старого русского фарфора.

Переходя из зала в зал, посетители, как правило, задерживаются около изделий из керамики. Интерес закономерный и вполне объяснимый. Керамические изделия за последние годы стали признанным украшением современного интерьера. Приглядимся и мы повнимательнее к изделиям народных гончаров и мастеров знаменитых вятских фигурок. Лаконичные и монументальные по своей форме, они и сегодня радуют наш взор. А своеобразная цветовая гамма и определенная ритмичность в узоры придают им неповторимое национальное отличие. Вятскую игрушку, например, не спутаешь ни с одной другой народной игрушкой мира. Но, глядя на вятского коня, неизменно вспоминаешь многочисленных фарфоровых, фаянсовых и глиняных зверей, заполнивших сейчас наши магазины. Очень стилизованные лошадки, кошки, рыбы, созданные чехословацкими, польскими мастерами и подражающими им нашими художниками, увы, лишены каких-либо характерных признаков национальной принадлежности. В данном случае проявляется другая крайность современного декоративного искусства — отказ от национальных традиций.



Чуть подробнее хочется остановиться на маленьком зале выставки, где собраны изразцы и лубочные картинки. Это желание порождено двумя причинами. Первая: о дереве, тканях, лаках, металле, бытовой керамике за последние годы написано уже немало статей и книг, а изразцы продолжают оставаться пасынками. Им уделяют внимание лишь мимоходом. Вторая: в изразцах, пожалуй, как ни в одном другом народном искусстве, нашло закономерное сочетание мастерство резчиков по дереву, гончаров, художников. К сожалению, на выставке представлены в основном изразцы первой половины XVIII века, и лишь несколько экземпляров XVII столетия. Они позволяют представить себе, какие несметные богатства еще таятся в запасниках музея.

Русские изразцы, будь то первые из красной глины без глазури, или последующие многоцветные, рождались в резных деревянных формах, наподобие пряничных досок. Потом мастер прорабатывал рисунок. Художник не ограничивался простым узором плетенки. В обожженной глине навечно застыли буйные травы, диковинные звери — единорог и птица-сирин, сцены сражений, осады крепостей, бытовые сцены, изображения святых.

Очень интересно проследить, как на первые красные изразцы мастера пытались положить зеленую из медного купороса глазурь, как непрозрачная краска приобрела неприятный рыжеватый оттенок. Потом стали покрывать изразцы ангобом и уже на него класть цветные глазури. Так родились нежные, почти акварельные переливы бирюзового, желтого, зеленого, коричневого, синего, голубого — жизнерадостная и нежная песня в цвете.

С помощью изразцов и стенных росписей безыменные русские архитекторы превращали церкви и жилые хоромы в сказочные игрушки, только что вынутые из волшебного ларца с подарками. Крутицкий теремок в Москве, церкви в Ярославле, Вологде, Великом Устюге, Сольвычегодске опоясаны вертикальными и горизонтальными фризами из изразцов. Даже сейчас, спустя столетия, можно представить, как некогда сверкали на солнце цветные плитки с изображением птиц и зверей, с гирляндами полевых цветов и огромными вазонами с букетами. И мне кажется, что нашим архитекторам, строителям, художникам-монументалистам следует задуматься о возрождении этого древнего вида искусства.

Очень характерно, что в конце XIX — начале XX века большинство изразцовых поясов и настенных росписей в древних соборах по настоянию «святых отцов» были замазаны известью. Слишком праздничными, слишком жизнерадостными выглядели творения древних мастеров. Это ощущение радости бытия и любования природой пугало ханжей-церковников.

Великое жизнелюбие народа сказывалось и в том, как он украшал свою одежду и жилище, как старался даже самую незначительную вещь сделать похитрей, поинтереснее. Чудится, что сам материал готов был принять любое обличье в руках искусных мастеров. Точно перья сказочной жар-птицы, смотрятся пламенеющие росписи Хохломы. Цветистость русских эмалей, как писал в середине XVII века Павел Алеппский, «приводит ум в изумление». Отшлифованная уральская сталь глядится алмазами.

Особый интерес для художников современного интерьера, для архитекторов представляют изделия из кованого железа. Тяжелый и, казалось бы, неподатливый материал в руках умелых мастеров принимал самые невероятные формы. Красивыми силуэтами на фоне белой стены смотрятся четкие завитки светильников и подсвечников. Сейчас это некогда процветавшее искусство обретает новую жизнь. Легкие кованые решетки, сквозные рельефы из дешевого и долговечного материала находят все больше и больше применение в украшении интерьеров клубов, кафе, ресторанов. И если до сих пор нам приходилось в этой отрасли декоративного искусства перенимать опыт

мастеров Прибалтики и Чехословакии, то теперь открылась своя собственная «кладовая». Жаль только, что на выставке недостаточно многосторонне представлено мастерство древнерусских ковалей.

К сожалению, очень важный раздел выставки «Декоративно-прикладное искусство после Октябрьской революции», разместившийся в двух залах, — диссонирует со всей выставкой. Представленные здесь экспонаты лишены классической скромности и назойливо «многословны» своими росписями и формами. Вызывают удивление случайно оказавшиеся здесь и не имеющие ничего общего с народным искусством изделия некоторых государственных заводов. А в то же время очень скупо представлены работы мастеров возрожденных и вновь созданных художественных промыслов. Никто не дал права забывать, что новый расцвет в творчестве костерезов Тобольска и Холмогор, живописцев Хохломы, лепщиков Вятки стал возможен только благодаря Советской власти. А такие художественные центры, как Палех, Мстера, Холуй, Хотьково, Кисловодск и другие, родились только после Октября 1917 года. Я уже не говорю о том, что произведения целого ряда народных промыслов вообще отсутствуют. Об этом уже писали в газетах. Все эти просчеты вдвойне обидны потому, что такая прекрасная выставка, открывшаяся впервые за многие десятилетия, оказалась, к сожалению, обедненной.

Сейчас, как никогда, велик интерес к народному искусству. Это вызвано многими причинами — и ростом культурного уровня нашего народа, и невиданным размахом гражданского и жилищного строительства. Сегодня на улицах и площадях древних русских городов, в запасниках краеведческих музеев работают — да, да, работают десятки художников и архитекторов из крупнейших промышленных центров. Они делают зарисовки, снимают кальки, фотографируют все то, что может если не сегодня, то завтра пригодиться им для новых образцов тканей, мебели, посуды, светильников, архитектурных украшений, ювелирных изделий... Открывшаяся выставка стала для них лабораторией. И они вправе требовать, чтобы эта лаборатория была хорошо и полно оборудована.

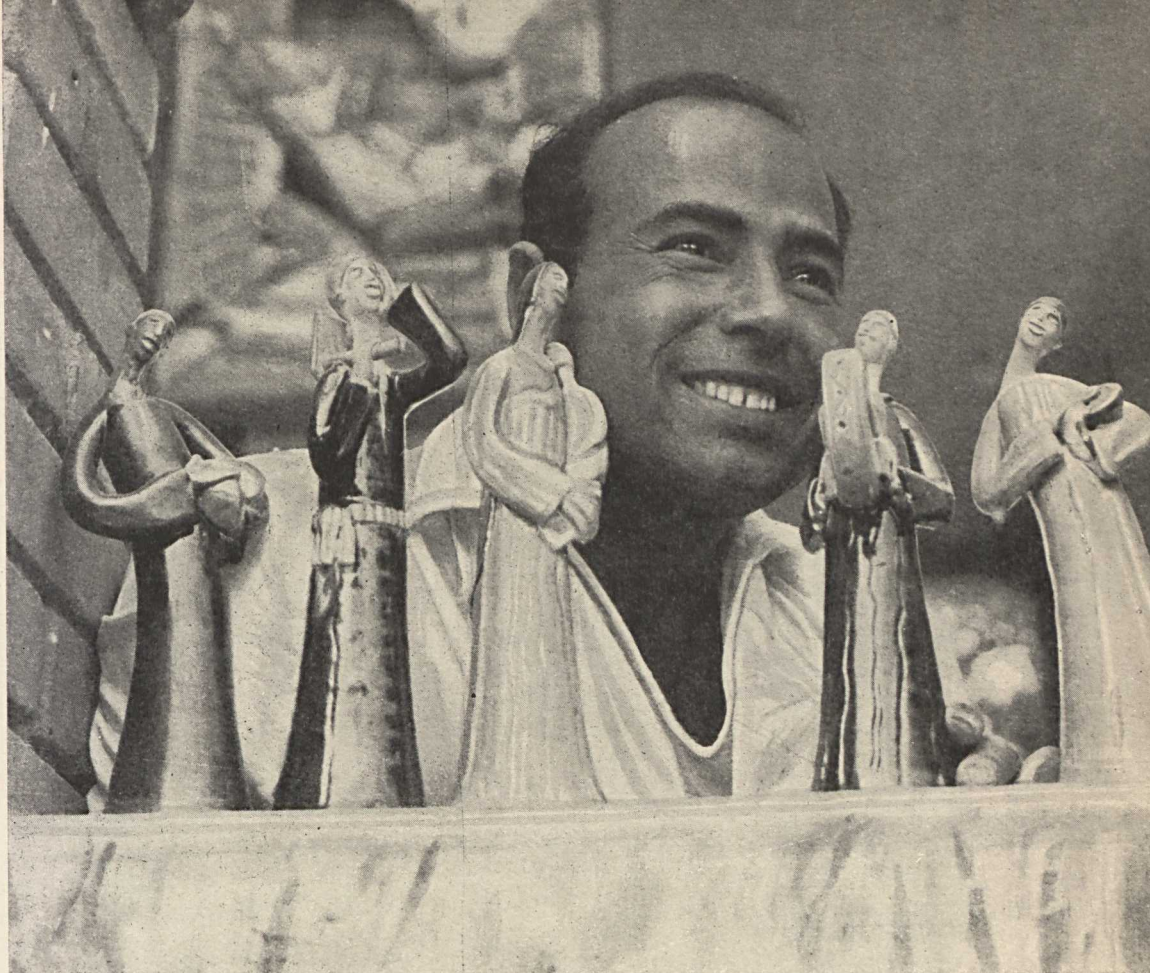
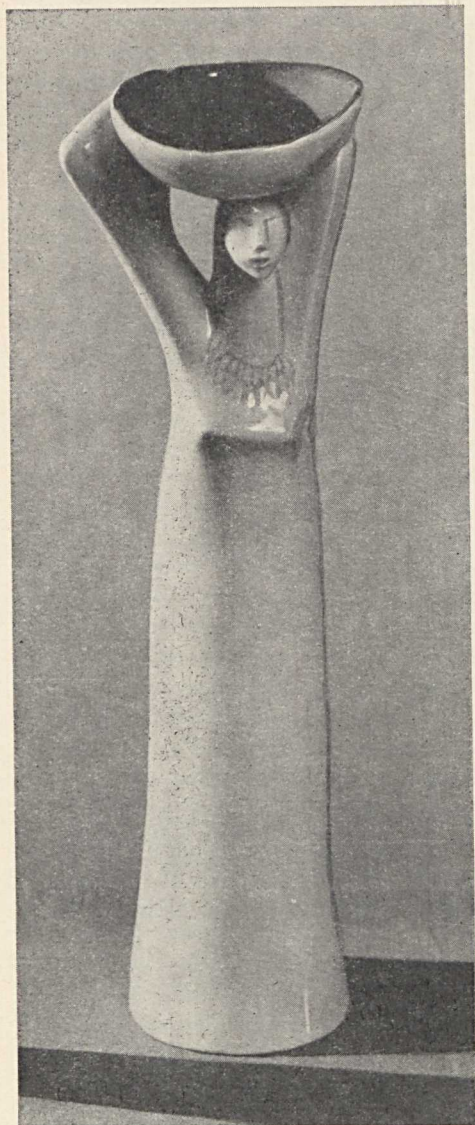
Жизнь доказала, что произведения народных художников прошлого удивительно гармонично находят свое место в современном интерьере, придавая ему новые краски, новые звучания. И это не случайно. Ведь самыми отличительными чертами произведений народных мастеров являлись лаконизм форм, яркость красок, музыкальность линий, удивительное чувство единства материала и росписи, материала и бытового назначения изделия, то есть именно то, к чему так настойчиво стремятся сегодня наши лучшие художники. И очень радостно наблюдать, как отдельные элементы творчества наших далеких предков находят свое новое воплощение в рождающихся сегодня тканях, фресках, мозаиках, предметах быта и декоративных украшениях.

Государственный Исторический музей, обладающий несметными богатствами русского народного декоративно-прикладного искусства, долгие годы хранил все эти сокровища в своих запасниках. И вот наконец сделан первый шаг — часть богатств открыта для всеобщего обозрения.

Открывшаяся выставка должна стать подлинной научно-исследовательской лабораторией для наших художников. Вот почему необходимо после завершения реставрационных работ в монастыре расширить экспозицию и, может быть, даже поставить вопрос о слиянии ее с Музеем народного искусства, страдающим от недостатка помещения. В последних залах будущего музея можно будет устраивать персональные отчетные выставки современных художников, здесь же можно проводить семинары, дискуссии, лекции. Все зависит от нас с вами, от наших желаний, требований, нашей активности.

Хассан Хешмет в своей мастерской.

Египтянка. Керамика. 1958



ЗА РУБЕЖОМ

ЖИВАЯ ГЛИНА

А. БОГДАНОВ

Передо мной несколько хрупких глиняных статуэток, покрытых блестящей разноцветной глазурью. Египетский крестьянин — феллах в длинной одежде с широкими рукавами несет на голове плетеную корзину с золотистыми апельсинами. Долговязый продавец кваса, вытянув шею, высматривает желающих утолить жажду. Женщина, остановившись на секунду передохнуть, поправляет на голове тяжелый кувшин с водой; из-под черной накидки выглядывает личико крепко спящего на груди матери ребенка. В этих фигурках столько живой наблюдательности, непосредственности чуть угловатых линий, тонко переданного движения, что становится очевидным: это работы большого мастера.

Его зовут Хассан Хешмет. Известный египетский керамист живет в маленьком желтом домике в Гелиополисе, на окраине Каира. Дом Хешмета, украшенный его собственными произведениями, напоминает музей скульптуры. Вдоль стен протянулись стеллажи, переливающиеся красочной вереницей разноцветных поливных статуэток; кое-где в светло-желтый тон стены вмонтированы яркие пятна керамических рельефов.

Нелегким был жизненный и творческий путь сорокалетнего мастера, произведения которого ныне украшают квартиры многих египтян. Долгое время пришлось жить только за счет случайной продажи своих работ и даже заниматься делом, далеким от искусства: формировать и обжигать черепицу для крыш. А планы были большие: воплотить в глине образы трудолюбивого народа своей родины,



Крестьянин на ослике.
Керамика. 1957



Плодородие. Керамический рельеф.
1958

показать тяжелый труд феллахов и их нехитрые развлечения, воспеть упругую ритмику арабского танца и величественную поступь египетских женщин.

Прошли годы, и имя Хешмета стало часто появляться на художественных выставках в Каире, Александрии и за рубежом. Мастер показал мне альбом, в котором он бережно хранит вырезки из статей о его творчестве, напечатанных в газетах Варшавы, Будапешта, Пекина, Парижа.

Любуясь пластикой Хешмета в его мастерской, на выставках современного египетского искусства или в витринах магазинов, я еще и еще раз убеждался в большом эмоциональном воздействии произведений скульптора. Искусство Хешмета — это своего рода быстрые и своеобразные очерки в глине, в которых воедино слились национальные традиции древней пластики и острая выразительность народного творчества. При знакомстве с его творчеством невольно вспоминаются наши чудесные расписные «барыньки», рожденные в самом сердце России. Откуда и у вятской мастерицы, и у египетского керамиста одинаково свежее, полнокровное восприятие жизни, это изумительное чувство художественной меры, превращающее безликий материал в произведение искусства? Этот творческий секрет не так уж таинствен: он в неистощимом, никогда не меркнущем народном вкусе, который, как мудрый наставник, учит видеть истинно прекрасное.

Хешмет умеет одной непрерывной, как бы стекающей линией очертить плавный силуэт танцующих крестьян, подчеркнуть грацию деревенской водоноши. А чтобы выразить физическое напряжение рыбака, тянущего сеть, или передать глубокую сосредоточенность чтеца корана, мастер сменяет округленную, певучую линию силуэта резкой, несколько геометризованной. Эти постоянно меняющиеся линии придают особую характерность каждой скульптуре Хешмета. Своим ясным и строгим силуэтом, выразительностью движения, скупостью метко отобранных, красноречивых деталей они напоминают памятники искусства Древнего Египта. Иногда кажется, что Хешмет чрезмерно

обобщает пластическую трактовку, что особенно заметно в скульптурах идущих и танцующих крестьянок. Но это обобщение оправданно; оно идет от внешнего облика египетских женщин, удивительно грациозных в своих длинных одеждах, придающих фигурам строгость и почти скульптурную величавость. И в то же время, при всей пластичности своих образов, Хешмет все-таки остается подлинным художником Востока с его постоянным тяготением к сложной орнаментации и декоративной узорчатости. Так, изображая могучего рабочего с тяжелым молотом в руках, он на гладкую плоскость аккуратно наносит рисунок колес и маховиков — несколько наивный символ промышленного производства, а на теле рыбака тонкой кистью тщательно выписывает наполненную доверху сеть.

Но не только своими пластическими достоинствами хороша керамика Хешмета. Не меньшее впечатление производит и излюбленная мастером гамма полив. В ней сочетаются прозрачно-голубой и бледно-фиолетовый, светло-коричневый и розовый, серо-жемчужный и охристо-палевый. Даже внутри этих легких тонов он добивается еще более высветленных оттенков, пользуясь ими для передачи фактуры предметов. Желая усилить эффектное слияние полив на больших плоскостях, скульптор в ряде случаев ломает естественные контуры силуэта фигур, придает им некоторую манерность движения и поз. Но в большинстве работ, там, где ровный блеск поливы сменяется живописными потеками многоцветной глазури, Хешмет намеренно сохраняет четкость пластической обработки. Именно в этой технике выполнены многие его произведения — от обширной галереи народных образов до монументальных декоративных рельефов «Порт-Саид отстаивает свободу» и «Египет защищает мир».

В одну из наших встреч Хешмет сказал, что его заветная мечта — посетить Советский Союз и показать советским людям свои работы. Будем надеяться, что мечта египетского керамиста осуществится.

ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА

ПОЛЬША

В феврале этого года в Варшаве состоялось первое совещание представителей организаций по художественному конструированию стран-участниц Совета экономической взаимопомощи (СЭВ). Инициатором совещания был Совет по технической эстетике при Председателе Совета Министров Польской Народной Республики.

В совещании участвовали: от Болгарии — ректор Академии искусств Александр Поплилов; от Венгрии — директор Высшей школы художественного конструирования профессор Дьюла Гинч; от ГДР — профессор Фридрих Энгеманн, председатель Совета по технической эстетике в Берлине; от Польши — Люциан Мотыка, член ЦК ПОРП, член президиума Совета по технической эстетике в Варшаве; от Румынии — Первый секретарь посольства Румынии в Варшаве; от Советского Союза — Ю. Б. Соловьев, директор ВНИИТЭ; от Чехословакии — Мирослав Йиранек, директор Института культуры, быта и одежды в Праге. Кроме того, на совещании выступили специалисты различных отраслей народного хозяйства, деятели науки и культуры.

В центре внимания стоял вопрос о связи проблематики художественного конструирования с планами развития народного хозяйства социалистических стран. Участники совещания подчеркивали, что успешное развитие художественного конструирования во многом зависит от уровня соответствующих научно-исследовательских работ и подготовки кадров художников-конструкторов. Как показала дискуссия, возникающие в связи с этим проблемы можно решить гораздо скорее и лучше, если все организации по художественному конструированию социалистических стран будут работать сообща, используя имеющийся опыт.

Важным итогом совещания был протокол, разработанный и подписанный всеми делегатами. Участники совещания предложили включить проблематику художественного конструирования в программу работ СЭВ. С этой целью в рамках СЭВ решено создать постоянную рабочую группу, которая займется реализацией плана совместных работ в этой области. Вопросы художественного конструирования будут также учитываться при составлении договоров о культурном и научно-техническом сотрудничестве между странами социализма.

Первая встреча представителей организаций, занимающихся художественным конструированием в странах социализма, была живой и интересной. Она положила начало сотрудничеству, которое должно стать очень плодотворным.

ФРАНЦИЯ

17 июня 1963 года в Париже состоялось генеральное собрание Международного Совета обществ художников-конструкторов. В связи с этим с 18 по 23 июня там же проходил организованный французским Институтом технической эстетики III Международный конгресс по художественному конструированию. Основным пунктом повестки дня была тема «Техническая эстетика как объединяющий фактор». Предметом обсуждения явилась проблема, в какой степени промышленность и торговля ответственны за отсутствие гармонии форм и единства концепции современного стиля, а также в какой мере они могут влиять на его создание.

В связи с конгрессом в Париже с июня по октябрь 1963 года была открыта выставка «Промышленные формы», организованная по инициативе французского Института технической эстетики, обществом «Промышленные формы» и Центральным союзом декоративного искусства.

АНГЛИЯ

Весной 1963 года в Лондоне была образована новая международная организация — Международный Совет по промышленной графике (сокращенно «Икограда» — Icograda). На заседании, которое было организовано Британским обществом художников-конструкторов, присутствовало 28 делегатов из 17 стран.

Цель Совета — подъем уровня промышленной графики всеми практическими средствами. Совет собирается наладить обмен мнениями и информацией по профессиональным и техническим вопросам, упорядочить методы руководства и деятельности, содействовать международному обмену художниками и преподавателями. Кроме того, Совет будет организовывать выставки и публикации.

В настоящее время составляются планы первой Генеральной ассамблеи и конгресса, которые предполагается провести осенью 1964 года в Швейцарии, Югославии или Израиле.

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильинская, Б. В. Иорданский, П. Д. Корин, Н. А. Луппов, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, Ю. Б. Соловьев, Д. С. Сулов, А. А. Федоров-Давыдов. Зам. главного редактора К. М. Кантор. Художественный редактор С. С. Гусева. Технический редактор Л. М. Штейнер.

Адрес редакции журнала «Декоративное искусство СССР»: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10.

А 08922. 12.X 1963 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Тир. 9650. Зак. 1031.

Цена 1 руб. 20 коп.

Типография издательства «Советский художник». Москва, Мало-Московская, 21.

73 н 9
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. НЕКРАСОВА
4 1.12 Д ИСН

Индекс

70 240