

10

1966



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



Современные памятные медали Чехословакии.

Мис ван дер Роз. Памятник Карлу Либкнехту и Розе Люксембург.

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, М. А. Дудене, К. М. Кантор, П. Д. Корин, Г. Г. Круглов, И. А. Крюкова, Х. Р. Кума, А. А. Левашова, И. С. Литовченко, Н. А. Луппов, М. К. Рахимов, К. И. Рождественский, Е. А. Розенблюм, В. А. Смирнов, Б. К. Тальберг, В. П. Толстой, А. А. Федоров-Давыдов, С. О. Хан-Магомедов, Д. Н. Цицишвили, А. К. Чекалов, Д. Н. Шушканов.

И. о. заместителя главного редактора С. Б. Базазянц. Ответственный секретарь Г. Е. Холин. Заведующие отделами редакции: Ю. Я. Герчук, Л. Г. Крамаренко, Л. И. Невлер, В. И. Савицкая, Н. С. Шкаровская.

Художественный редактор Ю. К. Курбатов, технический редактор Л. М. Штейнер. Макет Ю. К. Курбатова, Э. Д. Метжитовой. Фото И. А. Селиверстова, Л. М. Когана, Р. Л. Белостоцкого, А. Куренкова, Н. А. Ахинько, В. Е. Цигаля, М. П. Званцева, Г. Н. Чаброва. Фоторетушер Г. И. Кочетов.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.
А 15875 19.IX-66 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. З. 835. Тир. 12 800.
Цена 1 р. 20 к.

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Мало-Московская, 21. Индекс 70240.

в номере

1 Заметки редактора.

проблемы

2 К. Кантор.
Общественная природа дизайна.

творческая лаборатория

5 Е. Розенблюм.
Курс основ композиции.

анализы

9 Г. Мачульский.
Мис ван дер Роз.

трибуна

16 Б. Шрагин.
Сезам, откройся!

17 В. Ванслов.
Сезам открывается.

19 В. Теляковская.
Дизайн и «искусство ансамбля».

за рубежом

20 В. Цигаль.
Школа «Пото-пото».

из музейных хранилищ

25 М. Званцев, В. Черников.
Горьковский Музей-заповедник

публикации

27 Н. Николаева.
Ранняя керамика Японии.

30 Ю. Щапова.
Древнерусское стекло.

по выставочным залам

32 В. С.
Гобелены Тамары Ханс.

33 В. Прохазка.
Летопись в бронзе.

34 Е. Каменева.
«Моя страна — мой дом».

38—39, 43—46 информация

рецензии

40 В. Савицкая.
Журнал «Polska sztuka ludowa».

47 Письма в редакцию.

страничка коллекционера

48 Г. Чабров.
Фарфор из Кашгара.

Пластическая культура современного города значительно сложнее городов прошлого, и не только потому, что ритм жизни убыстрился, что функциональная суть городского организма усложнилась, но, главное, потому, что диапазон восприятия невероятно расширился. Изменились и потребности у людей. Так же как и в науке, в искусстве архитектуры произошла резкая дифференциация по специальностям. И главному архитектору с его чудовищной нагрузкой по проектированию большой архитектуры и по строительству просто нет времени заняться малой архитектурой или, точнее, интерьером города. В самом деле, обнаружился целый самостоятельный мир, который при всем желании нельзя адресовать архитектору. И это хозяйство постоянно требует творческой инициативы, огромной энергии и, я бы сказал, специфического «настроения» таланта. Главный художник и есть тот композитор, который своей музыкой синтетического искусства поможет звучанию большой архитектуры. Это настолько очевидно, что опять писать на эту тему уже не очень хочется. А нужно!

Ведь всего один год отделяет нас от важной даты нашей жизни — 50-летия Советского государства.

В январе 1961 года в редакции нашего журнала состоялась встреча главных художников ряда городов Советского Союза. Много было сказано добрых слов, высказаны дельные предложения, а среди них и — «голубые проекты».

Я тоже взял «грех на душу» и заверил собравшихся, что в недалеком будущем в каждом крупном или даже не очень крупном городе в штате исполкома городского Совета будет должность главного художника, а в столичных городах или крупных промышленных центрах, возможно, будут отделы главного художника: я даже пошел дальше, дал слово, что председатели исполкомов создадут совершенно необходимые условия для творческой деятельности не только главным архитекторам, но и главным художникам. Ну а дальше шли уже совершенно фантастические соображения. Я нарисовал аудитории картину, когда на заседании исполкома при рассмотрении вопросов благоустройства и эстетики города в президиуме рядом с председателем будут сидеть с одной стороны представитель архитектурной мысли, а с другой — депутат городского Совета главный художник города. И ни одно решение горсовета по вопросам внешности города не будет подписано без консультации со специалистами и без обсуждения с представителями общественности. И много, много еще рассказал вол-

нующих сказок размахивавшийся главный редактор доверчивой аудитории. Были аплодисменты, но не очень бурные, больше вежливые. А в кулуарах во время перерыва совещания меня спросил один из его участников: «А сколько вам лет, Михаил Филиппович? — Увы, скоро шестьдесят. А почему Вас этот вопрос заинтересовал? — Да так, просто... я думал у вас больше жизненного опыта... все, о чем вы говорили, на местах не так легко осуществить... Вот пройдут годы, и вы сами убедитесь». Годы прошли, и я по-прежнему убежден, что проблема эстетики города становится чем дальше, тем насущнее и что домашними средствами ее решить не удастся. К тому же есть добрые примеры деятельности главных художников. Недавно мы опубликовали очерк о главном художнике грузинской столицы Отаре Литанишвили. На нашем совещании пятилетней давности выступали художники: Н. Антипов (Омск), С. Зубарев (Днепропетровск), Б. Иванов (Баку, главный архитектор), А. Мурдмаа (Таллин), В. Озол (Рига), В. Подмогов (Ереван), Е. Кобытев (Красноярск), И. Лаурушас (Вильнюс), А. Бертик (Новосибирск) и многие другие. Сейчас редакция готовит специальный номер журнала, посвященный этой проблеме. Мы предоставим слово всем желающим творческим работникам, попросим высказать свои суждения и председателей исполкомов городских Советов. Отзовитесь и вы, дорогие друзья, инициаторы. Напишите нам. Проблема эта заслуживает внимания не только специальной прессы, но и широкой читательской аудитории. Нам кажется, что это дело большой государственной важности, и прогрессивно мыслящие общественные деятели не останутся равнодушными. И, возможно, тогда найдутся и штаты, и средства для создания подобающего внешнего облика наших городов. Может быть, я выскажу крамольную мысль, но мне думается, что прочесть лекцию или выступить в шефском концерте «на общественных началах» можно, а посвятить всю свою жизнь на благо своего города на этих условиях сложно, так как и художник живет теми же нормами потребления, что и каждый трудящийся. А быть главным художником между прочим, между делом — это только компрометировать хорошую идею. Есть у нас еще одно пожелание. Мы обращаемся с просьбой к руководителям городских исполкомов командировать в начале будущего года для творческой встречи за круглым столом редакции своих главных художников для обмена опытом и подведения итогов за 5 лет. Нам

многое нужно сказать друг другу. Мы возлагаем большие надежды на главных художников столиц союзных республик. Впрочем, трудно еще сказать, кто будет играть на этой встрече первые роли. Может получиться такой же казус, как с конкурсом на лучшее пиротехническое зрелище, когда первые премии получили ни Москва, ни Ленинград, ни Киев, а... Ромны, Пятигорск, Донецк. Возвращаясь к первой фразе: а может быть, главный художник действительно фигура не обязательная? Давайте же наметим примерный объем его работы.

1. Художественный пластический образ социалистического города (монументальное искусство и визуальная коммуникация) — работа, которая еще только начинается.
2. Рекламное хозяйство: витрины, плакаты, вывески, световая реклама, то есть все то, что в общем находится в безнадзорном состоянии.
3. Малые архитектурные формы: городская мебель, киоски, стенды, места отдыха, бассейны, фонтаны.
4. Зеленая архитектура города, ее характер и колорит (вьющаяся подвесная зелень, все цветочное хозяйство).
5. Подсвет архитектурных достопримечательностей, памятников и монументов, а также вся «световая эстетика» города.
6. Окраска транспорта. Ведь не секрет, что грамотно окрашенные автобусы, троллейбусы, трамваи, да и рабочий грузовой транспорт, играют значительную роль в создании цветовой атмосферы современного города.
7. А революционные праздники: оформление улиц и площадей, пиротехнические спектакли, шествия и демонстрации — это целый отдельный комплекс искусств...

Нет, нужен главный художник города, авторитетный, энергичный, широко эрудированный, а главное, самозабвенно влюбленный в свою благодатную миссию. Художник, которому доверяют и председатель исполкома и рекомендовавший его на эту должность Союз советских художников.

Хотелось бы пожелать таких же качеств и его непосредственным руководителям — отцам города, которым история поручила заботиться не только о материальных нуждах своих избирателей, но и об удовлетворении их духовных потребностей.

М. Л.

общественная природа дизайна

[К постановке вопроса о социологии дизайна]

К. Кантор

Из всех наук дизайну самая нужная — наука о дизайне

Болезнь «научности», «таблицомании», которой переболела Ульмская школа, задела и наш молодой дизайн и грозит перейти в новую, вполне оригинальную фазу — «план-картомании».

Давно ли инженерную психологию считали чуть ли не «наукой наук» дизайна? А ныне она заняла свое скромное место среди многих других наук, данные которых следует учитывать в художественном конструировании, — социологии, эстетики, экономики и т. д. и т. п.

Зато теперь неугомонно деятельные новобранцы «дизайновского движения» собираются создать план-карты целой серии дизайнерских наук, и прежде всего теории дизайна как науки проектирования, отвергнув «старый способ», поскольку

1) в нем содержится нечто от искусства — «от лукавого», так сказать, 2) его нельзя транслировать без непосредственного контакта мастера и ученика. Можно ли дизайн сделать научным проектированием — это проблема, возможность решения которой прояснится, если только дизайн сам станет предметом научно-социологического исследования и теория дизайна сложится не как наука дизайна, а как наука о дизайне.

Теория дизайна нужна, конечно, не только для того, чтобы выяснить, не является ли идея «научного художественного конструирования» простым «*contradictio in obiecto*».

Дизайн вступает в соприкосновение со многими социальными явлениями, воздействует на них. Это, как полагают, делает обязательным изучение их структур и функций и передачу соответствующей информации в сферу дизайна применительно к потребностям и целям художественного конструирования.

Но каковы эти потребности и цели?

Что представляет собой дизайн?

Какова его общественная природа?

Социальные явления многолики: это и «клеточки» социальной организации — первичные группы общения; это и подсистемы социально-экономической формации, которые в свою очередь состоят из иерархии своих подсистем.

К какой категории социальных явлений принадлежит дизайн? Осуществляет ли дизайн самостоятельную социальную функцию, непосредственно влияя на жизнедеятельность общества в целом, или дизайн лишь незначительное приращение уже существующих социальных структур? Теория дизайна должна будет дать ответ на этот вопрос. Она должна будет задать и направление научных исследований иных социальных структур применительно к запросам, возможностям и целям дизайна, ибо характеристика последних составит существенный момент содержания этой теории.

Изучение общественной природы дизайна — непременное условие правильной организации художественного конструирования, его проектирования («дизайн дизайна»), перспективного его планирования, эффективного управления, обоснованной подготовки дизайнерских кадров. Теория дизайна позволит выявить особенности разновидностей дизайна, действующих

в различных социальных системах, поможет определить пути советского дизайна.

Создание теории дизайна — это акт его самопознания, это возможность для каждого дизайнера творить осмысленно, а не вслепую, зная, что даже самый лучший дизайн не может дать больше того, что он имеет.

Наконец, разработка теории дизайна — это углубление знаний о социальной системе в целом, поскольку дизайн — ее порождение.

Знание общественной природы дизайна возможно лишь как знание общества под углом зрения дизайна.

Трудности социологического анализа дизайна. Общие и специальные

Общие: Необходимо знать общество, в котором развивается дизайн, необходимо обнаружить в сложнейшей общественной системе то особое место или тот особый момент взаимодействия, который обеспечивается дизайном. Но социологическое изучение социалистического общества, закономерностей его перехода к коммунизму продвигается медленнее, чем хотелось бы.

Специальные: 1) Дизайн — явление молодое, меняющееся. Легче изучать те социальные явления, которые завершили цикл своего развития и находятся в стадии разложения.

2) Дизайн проектирует изделия, которые производит промышленность. Его, дизайна, собственное содержание выделить в изделиях трудно. Своего особого, чистого от посторонних примесей физического продукта дизайн не имеет.

3) Социология изучает социальные явления как многообразные виды общественных человеческих отношений. Даже если специфика этих отношений в том, что они опосредуются вещами, вещи сами по себе не исследуются; они не существуют вне отношений, они не имеют самостоятельной истории.

Социология дизайна — это тот вид социологии, который исследует вещи в связи с отношениями; для нее вещи небезразличны: она исследует отношения как раз «со стороны» их проявления в вещах. По вещам реконструирует отношения археология, история материальной культуры. Для социологии, изучающей современный социальный процесс, это дело новое, непривычное.

Не исключено, кстати, что изучение общественной природы дизайна будет стимулировать общую социологию, ибо наличие в обществе дизайна — один из важных определителей его состояния. Общество «с дизайном» и общество «без дизайна» отличаются друг от друга и во многих иных отношениях.

Типы соотношений социальных форм общения и предметного окружения

Общесоциологическая проблема, которая является специфической для теории дизайна, — это проблема соотношения вещей и человеческих отношений, или иначе — проблема соотношения общественных потребностей и вещных способов их удовлетворения, или еще — проблема соотношения форм общения и предметно-пространственных форм их выражения и осуществления.

Типы этих соотношений многообразны, как многообразны общественные системы. Я ограничусь сжатой характеристикой двух типов, необходимых для анализа дизайна.

Первый тип. Отношения людей опосредуются общественными отношениями вещей-товаров.

Это атомизированное ранее — капиталистическим разделением труда — общество частных товаропроизводителей, частных собственников. Это общество воинствующего индивидуализма, здесь все воюют против всех. Самостоятельные, самодельствующие частные собственники «свободного» капитализма нуждаются в утверждении своей индивидуальности, своей особенности и обособленности, в демонстрации своего богатства. В условиях товарно-капиталистического хозяйства только вещи могут выразить и удостоверить эти качества.

Потребность в таких вещах вполне удовлетворяет промышленность домонополистической эры.

Она еще не картелированная и не массовая: она еще не знает сборочного конвейера, научной организации труда, стандартизации и унификации.

Изделия бесчисленных маленьких и средних промышленных фирм создают невообразимую товарную чересполосицу.

Они отличаются друг от друга и по конструкциям, и по материалам, и по способам обработки, и по внешним формам.

Несмотря на успехи механизации, в обработке промышленных изделий, особенно бытовых, в их оформлении используется ручной труд; из рыночного котла можно выбрать вещи на любой вкус. И хотя здесь действует закон моды, товарное разнообразие в пространстве во много раз превышает его разнообразие во времени. В соответствии с характером отношений здесь царит хаос предметов и предметных форм, здесь царство эклектики, подделок, имитаций. В Европе это — вторая половина XIX века.

Второй тип. Отношения людей опосредуются отношениями общественных ролей, которые люди играют в соответствии с «ролевой структурой» монополично-бюрократически организованного современного капиталистического общества. Это может быть роль «менеджера» или роль «научного сотрудника», роль «инженера» или роль «профсоюзного функционера», роль «торговца» и роль «дизайнера».

Конкурентная борьба здесь не устранена полностью, но сфера ее ограничена.

В какую бы область деятельности ни вступал человек, он застаёт там достаточно жесткую, глубоко иерархизированную организацию, где жизненные блага приобретаются не путем конфликтов, а путем соглашений (с руководством, с коллегами, с подчиненными), умением ладить, умеренным и аккуратным исполнением своей должности, служебным рвением, которое не должно быть ни больше, ни меньше рвения коллег.

Индивидуальное своеобразие в этой системе отношений не только не имеет значения — оно нежелательно, оно даже опасно с точки зрения интересов личности.

Роли объединяют множества людей в определенные социальные группы, в которых гаснут все индивидуальные различия.

Роли определяют индивидуальный статус человека, его поведение, поступки, привычки, его привязанности и антипатии, его внешний облик. А так как товарно-капиталистические отношения здесь остаются господствующими, все эти ролевые атрибуты личности нуждаются в вещевом выявлении. Поступки, поведение, внешний облик — все это связано с вещами. Здесь вещь — показатель принадлежности к определенной социальной группе, точного исполнения общественной роли.

Ролевая структура пронизывает весь строй жизни, подчиняет себе не только отношения производственные, служебные, но и отношения бытовые, семейные.

Личность срастается с ролью, деперсонализируется, однако при этом сама роль (и таково большинство общественных ролей) требует, чтобы человек представлял себя личностью. А представление это опять-таки предполагает специфическое выявление «индивидуальности» через вещи.

Определенные роли предполагают обладание определенным кругом вещей (начиная от жилища и кончая зубной щеткой), а также признание необходимости смены вещей с частотой, которая навязывается циклами промышленного освоения новых моделей.

Общественные отношения здесь не просто ролевые, но роле-вещественные: действующие лица нуждаются в реквизите, в оборудованной сцене, в декорации, в костюме и гриме.

Обеспечение новых форм общения новыми вещами в какой-то мере достигалось уже самим фактом монополизации промышленности, изобретением массового производства, внедрением научной организации труда, стандартизации и унификации, преобладанием вещевого разнообразия изделий во времени над разнообразием товаров в пространстве.

Но монополии не устранили конкуренции, а техническая стандартизация и унификация сами по себе не могли сообщить массовым изделиям промышленности ту степень социальной типизации, те новые коммуникативные свойства, которые необходимы, чтобы производство целиком и полностью гарантировало воспроизводство общественных отношений.

Должен был образоваться новый орган с функцией, обеспечивающей удовлетворение новых требований к вещам. Таким органом и стал дизайн.

Социальная функция дизайна

О дизайне с несомненностью установлено следующее.

1) Дизайн — особый вид промышленного проектирования, отличающийся от других его видов:

- а) большей независимостью от производства (но не полной),
- б) зависимостью от условий рынка и массового потребления,
- в) методом и целью.

2) Дизайн не определяет типов изделий. Он выбирает из того, что предлагает промышленность, но, как правило, не предлагает промышленности выбирать проекты новых изделий, которые создает по своей инициативе.

Промышленность дает дизайну заказ на проектирование определенных изделий —

особое содержание; дизайн дает промышленности всеобщую дизайнерскую форму (внутреннюю и внешнюю), организующую это особое содержание, сохраняющую и выявляющую его во всеобщей форме.

Дизайн отличается от других содержательных, особых видов промышленного проектирования своим формально-всеобщим характером. Тот тип обособления от промышленности, который знаменует собой дизайн, не позволяет ему стать содержательно всеобщим, то есть целостным (тотальным) в нашем смысле слова.

Содержательно-всеобщее проектирование, определяющее типологию изделий, формирующее всю предметную среду как некую целостность, возможно только в условиях общественной собственности и непосредственно общественных отношений.

3) Дизайн создает свои проекты для определенных производственных условий: технических, технологических, организационных, особенно экономических. Дизайн не только не стесняет свободы экономической политики промышленной фирмы — он служит ее проводником. Дизайн не создает проект «вообще», не привязанный к определенному производству.

4) Дизайн создает свои проекты с учетом спроса на данный тип изделия, с учетом обращения на рынке изделий данного типа, принадлежащих другим промышленным формам. Дизайн не стесняет свободы рыночных отношений.

5) Дизайн проектирует товары, отдельные изделия, редко ансамбли изделий. Он не устраняет излишеств ассортимента. В условиях капиталистических он не мешает предпринимателю оставаться сводником между человеком и самой низменной его страстью, пробуждать искусственные потребности ради наживы.

И все же дизайн вносит в мир вещей упорядоченность, которую не обеспечивает ни монополия, ни стандартизированная техника производства. Он вносит в мир вещей ту меру организации и единства, которая может быть соотнесена с мерой организации, стандарта и единообразия, свойственных монополии. Дизайн вносит меру упорядоченности и единства, не устраняя при этом «хаоса» и «расточительности» товарного производства.

6) Эта роль обеспечивается следующими чертами дизайна. Дизайн определяет общее для всех изделий современного промышленного производства «формальные свойства» — формальные принципы организации структуры промышленных изделий, которые являются некоторым обобщением, итогом как научно-технической, так и художественной культуры построения пространственно ограниченных предметных структур.

Промышленное изделие, изготовленное по дизайнерскому проекту, отличается единой общей высокой дизайнерской культурой построения, организации внутренних и внешних элементов изделия в соответствии с их функцией.

Дизайнерская культура промышленного изделия — это высшая для современного мира культура вещи.

7) Дизайн обеспечивает единство структуры изделия и ее внутренней формы, структуры и функции, функции и внешней формы. Вместе с тем дизайн вносит некоторые общие черты во внешние формы

всех изделий в соответствии с господствующим очередным дизайн-стилем.

Таковы черты упорядоченности, которые вносит дизайн в скопление товаров. Но дизайн не только вносит общий безличный масштаб в промышленные изделия, но и обеспечивает появление немислимого до дизайна в массовом производстве личного, индивидуального момента.

8) Дизайн проявляется в деятельности дизайнеров. Дизайн не только позволяет, но и предусматривает многообразие дизайнерских индивидуальностей, талантов, которые, творя на основе единой дизайнерской культуры, накладывают отпечаток своей индивидуальности на каждый проект. Тиражируемая массовым производством, эта индивидуальность «смазывается», «разбавляется».

9) Дизайн не только «подстраивается» ко все ускоряющимся темпам смены вещевой среды (определяемым законами монополистического производства), он, со своей стороны, уже просто в силу своего существования и необходимости функционирования подстегивает эти темпы.

Непосредственно дизайн выступает как средство сбыта товаров. Американские специалисты включают его в систему «научной организации труда», так что, казалось бы, дизайн можно отнести к «менеджеральному уровню» организации, обеспечивающему внешнюю ориентацию «технического» уровня на рынок. Но сфера рынка в буржуазном мире — фокус наиболее интенсивной социальной жизни; здесь перекрещиваются, сходятся и расходятся все социальные связи.

Тот тип дизайнерских массовых изделий промышленности, который поступает на рынок, потому и находит сбыт, что удовлетворяет новую потребность предметного обеспечения ролевых форм общения.

Единый дизайнерский масштаб, который вносится дизайном в громадное разнообразие массовых промышленных изделий, обеспечивает воспроизводство социальных форм роле-вещевого общения.

Все это дает основание видеть в дизайне особый социальный регулятивный механизм, обеспечивающий единство, согласие в предметных условиях существования различных социальных групп и всего многослойного общества «потребителей». Именно потому, что дизайн выступает в роли координатора предметных условий социальных отношений, обеспечивает предметно целостность современной капиталистической системы — дизайнер в проектной группе выступает как координатор, обеспечивающий «целостность» промышленного изделия.

Т. Мальдонадо объясняет дизайн как творческую деятельность, смысл которой — определять формальные свойства, относящиеся как к структуре, так и к внешнему виду изделия и превращающие изделие в целостную систему, как с точки зрения производителя, так с точки зрения потребителя.

В этом определении остается нераскрытым важнейшее понятие целостности.

Целостность изделия с точки зрения потребителя — это целостность с точки зрения массового рынка, миллионов потребителей, охваченных системой определенных социальных связей, единством социальных требований не только к данному из-

делию, но и ко всем вообще промышленным изделиям. Это, между прочим, требует известного единства внешних форм разнородных изделий, единого дизайн-стиля. А это идет вразрез с жесткими требованиями ортодоксального функционализма, согласно которому внешняя форма изделия должна вытекать (вырастать) из функции и выражать ее.

Внешняя форма изделия, как и его внутренняя форма, конечно, не должна «мешать» осуществлению вещественно-энергетической функции изделия, но соответствовать эти формы должны не его узко утилитарной функции, а социальной функции дизайна. Оппозиционные течения в западном дизайне, типа ульмского, сохраняют свою самостоятельность только в пределах «теоретических» — когда проекты и изделия, созданные по ним, публикуются в профессиональных изданиях, демонстрируются на специальных выставках и конгрессах. Изделия в данном случае выступают как «практические» подтверждения особых концепций и программ, как овестьевленные манифесты не-вещистского (если говорить об Ульме) отношения к вещам, немислимого для житейской практики западного мира.

Социальное значение концепции Ульма антибуржуазно. Но когда изделия, созданные по его проектам, попадают не в печать, не на выставку, а на массовый рынок, они ассимилируются по его законам и выступают либо как продукты массовой дизайнерской культуры, либо как произведения элитарного индустриального искусства.

Как массовое явление дизайн в капиталистических странах подчинен бизнесу и выполняет его волю.

Обслуживая массовые коммуникации, дизайн сам выступает как особый вид массовой коммуникации, обеспечивая согласие в общении людей по поводу предметов, единство отношения массовой аудитории к массовым способам и средствам удовлетворения потребности, развивает **потребительскую активность**, вызывает чувство довольства, удовлетворения жизнью, когда достигается определенный дизайнерский стандарт материального благополучия.

Дизайн побуждает воспринимать движение, изменение жизни как движение, смену вещей; разнообразие жизни — как разнообразие товаров и особенно разнообразие их внешних форм; свободу — как свободу потребительского предпочтения одного товара другому; социальное общение — как общение по поводу вещей, их дизайнерского качества, по поводу их приобретения, пользования, смены.

Дизайн укрепляет согласие между различными слоями общества (социальную интеграцию) на основе единства **потребительской деятельности**.

Различные социальные группы выражают себя различным набором вещей. Но каковы бы ни были эти различия, тип потребительской деятельности одинаков для всех этих групп. Это главный вид социального «равенства», которое допускает буржуазный мир и установлению которого содействует дизайн.

Дизайн в СССР

Функция дизайна (как и других социаль-

ных явлений) не тождественна его сложной структуре, включающей в себя ряд нейтрально-технических и универсально-экономических моментов, поэтому он может быть использован в системе иных отношений, играя в ней иную общественную роль.

Товарные отношения внутри страны, невозможность непосредственной (минуя торговлю) связи производства и потребления, отсутствие зависимости отдельных предприятий от рынка при зависимости от него промышленности в целом, централизованный характер многоотраслевой, многоступенчатой структуры промышленности с нецентрализованным проектированием, напряженность остроконкурентной международной торговли — все это делает возможным использование дизайна в обществе с плановой экономикой.

Несмотря на то, что у нас есть свои глубокие традиции (в том числе и революцией рожденные) художественного конструирования, которые следует изучить и творчески развивать, дизайн как особая система складывается у нас впервые.

У нас нет ни той вакханалии товарного производства, которую создает капиталистическая частная собственность, ни тех расточительных темпов смены продукции, которые диктует монополия.

Но у нас есть своя неупорядоченность, свое нежелательное разнообразие (одних товаров) и столь же нежелательное **однообразие** (других).

Конечно, дизайн может внести некоторое единство в этот разнороб. Но лучше это делать не с помощью дизайна.

Нелепо сообщать дизайнерские достоинства изделиям, которые следует просто снять с производства, заменив их другими. Однако дизайн у нас формируется как дизайн с неизбежным при этом воспроизведением ряда специфических особенностей его организации и безусловной (хотя и не всегда осознанной) опорой на дизайнерскую культуру.

Дизайн и в нашей стране:

1. Проектирует отдельные, порой случайные, изделия — товары.
2. Проектирует лишь то, что дает промышленность, и не может предложить промышленности свои проекты.
3. Не проектирует новых изделий.
4. Придает изделиям черты дизайн-стиля — в настоящее время «трапециевидного», — хотя у нас они воспринимаются как знаки иного значения — чисто эстетического¹.

Как ни своеобразна социальная функция дизайна в советских условиях — это все же дизайн: в нем сохраняется формально-всеобщий характер проектирования, а следовательно, и дизайн-стиль.

Беда не в том, что в продуктах советского дизайна запечатлены черты дизайн-стиля, — беда в том, что это происходит часто без ведома самих дизайнеров, просто в силу неосознанного (через общение с вещами и картинками) усвоения дизайнерской культуры.

В результате внешняя форма изделий

¹ Из этих «правил» есть исключения: например, такси ВНИИТЭ не подходит ни под второе, ни под третье. Но исключения, как известно, правила лишь подтверждают.

оказывается в стилевом отношении либо эклектичной, либо устаревшей.

Поскольку советский дизайн — это дизайн, его невозможно развивать, не зная социальной природы дизайна, степени ее трансформации в советских условиях, не опираясь на достижения дизайнерской культуры, не учитывая его закономерностей, в частности закономерностей складывания и смены дизайн-стиля, не совершенствуя организации в соответствии с его природой, не поднимая все выше и выше — это следует подчеркнуть! — значения художника-проектировщика, ибо в дизайне, в конечном счете, все зависит от него, от его особого дара, от его мастерства.

Ни социология, ни эргономика, ни теория деятельности и никакая другая наука не заменяет в дизайне талантливого дизайнера.

Что же касается теории дизайна, то это наука о дизайне, которая (не претендуя на то, чтобы заменить собой дизайн) объясняет его социальную природу, закономерности развития, раскрывает «секреты» его успехов, определяет меру использования науки в дизайне и тем помогает дизайнерской практике.

Та же теория вскрывает социально-историческую ограниченность дизайна как вида промышленного проектирования и подводит вплотную к идее целостного (тотального) проектирования, как более отвечающего условиям и требованиям социалистической экономики и культуры.

Сложение сферы тотального проектирования как проектирования содержательно-всеобщего не исключает дизайна, который как концентрат формально-всеобщих моментов проектирования может играть в этой сфере роль проектировочной методологии.

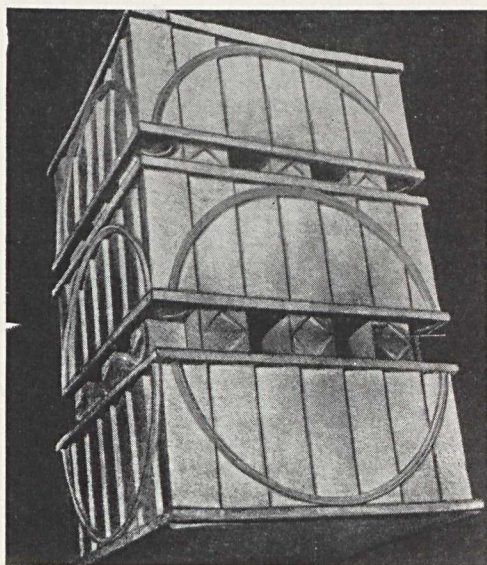
Целостное (тотальное) проектирование должно будет включить в себя перспективное, проблемное проектирование, проектирование комплексное, гарантирующее создание предметных предпосылок решения социальных проблем, возникающих в ходе коммунистического строительства. Главное в нем то, что оно противопоставляется тоталитарности внешне свободного, многообразного по вещевым результатам, а на деле тиранического, подавляющего индивидуальность, духовность человека проектирования предметных предпосылок бытия, в котором западный дизайн является важным слагаемым.

курс ОСНОВ КОМПОЗИЦИИ

Московский архитектурный институт

Е. Розенблюм

1. Композиция на выявление геометрических свойств формы. Автор В. Петров, руководитель проф. Н. Ладовский. ВХУТЕМАС, 1920
2. Проект небоскреба на Лубянской площади в Москве. Проф. В. Кринский, 1920
3. Композиция на выявление объема и пространства. Водонапорная башня. Автор И. Ламцов, руководитель проф. Н. Ладовский. ВХУТЕМАС, 1921

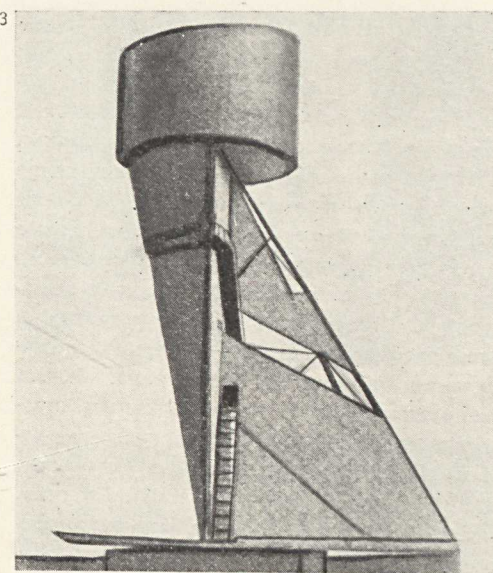
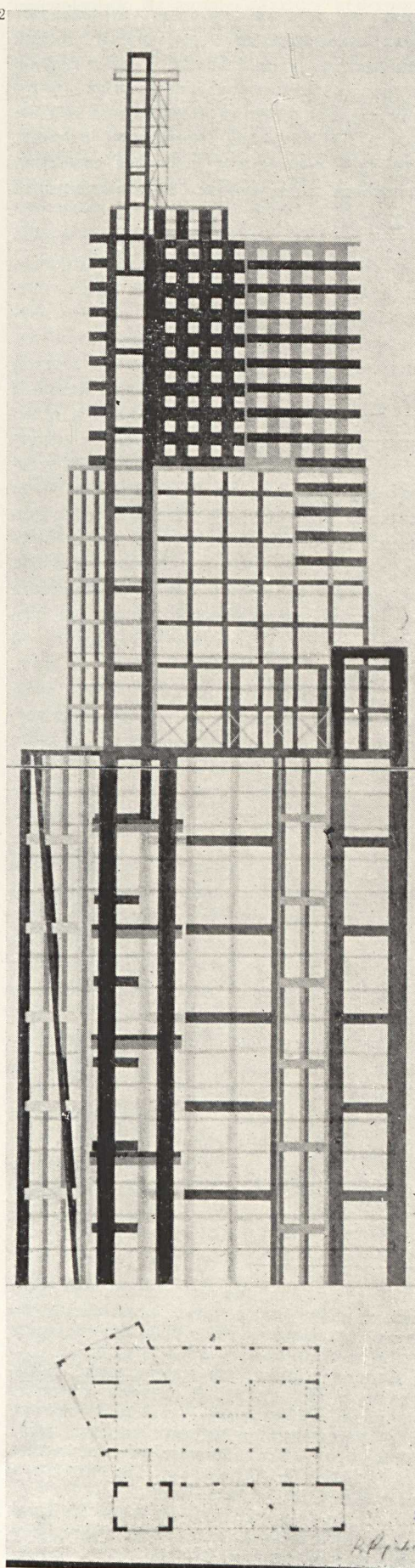


Московскому архитектурному институту исполняется сто лет. Нынешнее название он получил в 1933 году — после слияния архитектурных отделений ВХУТЕИНа и Московского высшего технического училища. Методика преподавания в МАИ была высоко оценена на IV Всесоюзном съезде архитекторов (1965, Москва) и на VIII конгрессе Международного союза архитекторов (1965, Париж), посвященном специально вопросам архитектурного образования.

Среди курсов Московского архитектурного института есть и такие, которые решают серьезные проблемы обучения художников-конструкторов. Секретарь правления Союза архитекторов СССР В. Белоусов пишет: «Сейчас как никогда встает задача обучения студентов прежде всего творческому методу, пространственному мышлению... Недаром А. К. Буров в своей книге «Об архитектуре» писал: «...знания забываются, понимание — никогда. Архитекторов, да и всех молодых специалистов, надо учить пониманию смежных наук и искусства, то есть культуры в целом»¹.

Один из курсов, дающих такое понимание, — курс «Элементы архитектурно-пространственной композиции». Его ведут профессор В. Кринский, доценты И. Ламцов, М. Туркус и другие преподаватели кафедры основ архитектурного проектирования.

Курс основ пространственной композиции был создан более сорока лет тому назад под руководством профессора Н. Ладов-



ского. Группа преподавателей второго архитектурного отделения ВХУТЕМАСа прививала будущим архитекторам навыки пространственного мышления. Впоследствии к их опыту так или иначе обращались все авторы подобных курсов в различных странах. Сегодня курс основ композиции имеет проверенную и отшлифованную временем программу. Впервые учебное пособие «Элементы архитектурно-пространственной композиции» вышло в 1934 году на основе десятилетнего опыта работы со студентами. Примечательно, что подготовка нового издания¹ почти не потребовала переработки книги. Идеи и принципы обучения, выдвинутые авторами курса, оказались актуальными и в наши дни. В текст книги добавлен только один раздел — задания, выполненные студентами после 1961 года, когда курс был снова введен в Архитектурном институте.

Возвращение к поискам 20—30-х годов не случайно. В 1954 году в борьбе за массовое, поточное строительство в нашей стране архитектуру торжественно провозгласили не искусством. Узаконенное пренебрежение к собственно художественным задачам архитектуры привело к недооценке эстетических закономерностей построения форм. Новое строительство каждый день порождало ряды безликих домов, похожих друг на друга. И вот несколько лет спустя стали все чаще и чаще раздаваться голоса: как же выйти из этого тупика. Эти голоса напоминали споры сорокалетней давности о конструктивизме, функционализме и рационализме. «Уже

¹ В. Белоусов, Важнейшие задачи подготовки архитектурных кадров. — «Архитектура СССР», 1966, № 6, стр. 3.

¹ Переиздание этой книги готовится в Государственном издательстве по строительству и архитектуре.

довольно давно (примерно в 1918 г.), — писал голландский архитектор Тео ван Дусбург, — я назвал эту архитектуру, поскольку она имеет дело лишь с голой структурой, анатомической. В Германии действительно говорили об архитектуре «кожа да кости» и ничего не желали знать ни об эстетических проблемах, ни о проблемах формы. Ядром этого движения была борьба с главенством формы в архитектуре. Новое определение архитектуры гласило: архитектура — это функциональная организация материала. Форма становилась чем-то второстепенным, производным¹. И дальше он писал, что русские, пожалуй, были самыми первыми, кто вернул архитектуру в лоно искусства. Действительно, в те годы многие советские архитекторы пришли к выводу: «Задача настоящего момента — установление ряда необходимых в художественном построении законов. Чрезвычайно полезны законы: пространственных положений и соотношений архитектурных масс, пропорциональной зависимости объемов, художественного восприятия, выражения психологического воздействия архитектурно-художественных масс и форм»². Наиболее полно эти идеи воплотились в практике ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа. Курс пространственной композиции «отвоевал свое право на существование в 1923 году, в результате длительной борьбы, проходившей на архитектурном факультете между различными взглядами на архитектуру и архитектурное образование»³. Через некоторое время курс стал частью «Основного отделения ВХУТЕИНа»⁴. Он состоял из трех разделов: пространство, объем, цвет. Сейчас нам представляется возможность сравнить старые и новые композиции студентов и наглядно увидеть сходства и различия работ, отделенных друг от друга столь большим промежутком времени. Практические задания курса требуют от студентов — создать ряд объемно-пространственных композиций. Такие упражне-

ния, по мнению авторов, «преследуют цель ознакомления с основными видами композиции и свойствами и закономерностями объемно-пространственных форм как средств решения композиционных задач в последующих проектных работах, что дает основу для развития самостоятельности в постановке композиционных задач»¹.

Почти во всех курсах композиции изучение ее основ ведется методом анализа исторических памятников, их форм, пропорций, масштаба, ритма — все это изучается на уже существующих примерах, начиная от Парфенона и кончая виллой «Савуа» Корбюзье. Такой анализ, который нашел свое выражение у Шуази и в немецкой школе формалистического искусствознания прошлого столетия, в 30-х годах XX века был и в теоретической части курса В. Кринского, И. Ламцова и М. Туркуса². В предисловии к своей книге авторы писали, что они «стремились охватить наиболее специфические особенности объемно-пространственной формы со стороны их архитектурно-художественной значимости, не забывая наряду с этим, что в историческом развитии сами средства меняются вместе с изменением содержания, почему при проработке данного круга вопросов необходимо прежде всего иметь перед собой наши практические задачи с их специфическими особенностями...»³.

Но на практике, предлагая свой курс как вводный и выводной законы композиции из анализа композиционных приемов исторических памятников архитектуры, они шли в те годы в русле общих представлений о том, что принципы построения композиции вечны, их надо только постичь и применять сознательно. Анализа самой механики смены средств композиционного построения в курсе не было.

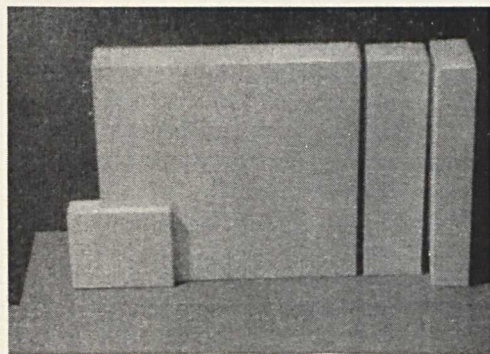
В последние годы, при возобновлении курса в МАИ, преподаватели стали чередовать задания на композицию с конкретными работами по проектированию. Такое чередование заставляет студентов

почувствовать в процессе работы, что понятия пропорций, масштаба, ритма, динамики подвержены влиянию времени. Именно время диктует законы построения предметной и пространственной формы, органичность которой зависит от характера технологии, конструкций, материалов, представлений людей о целостности форм современного мира.

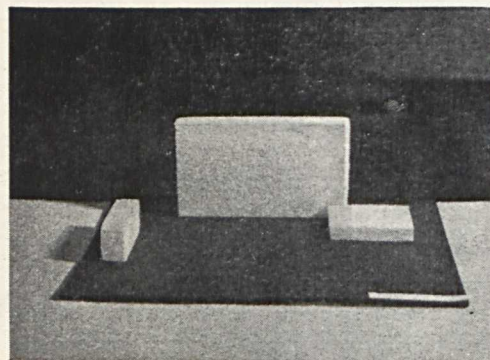
Первое задание имеет своей целью ознакомить студентов с основными видами композиции — фронтальной, объемной и глубинно-пространственной. В отличие от курса 30-х годов, в котором эти упражнения были заключительными, сейчас в Архитектурном институте с них начинают. При этом студент сразу же получает задания на все три вида композиций. Тем самым подчеркивается их взаимосвязь. По существу это три упражнения одного задания на методику организации пространства.

Первое упражнение — построение фронтальной композиции. Она характеризуется преобладанием протяженности по горизонтали и вертикали над глубиной формы. Однако это не чисто плоскостная композиция — в это первое упражнение уже включено решение пространства (илл. 4—5).

Второе упражнение — объемная композиция, в которой все три измерения одинаково активны. В этом задании значение пространства возрастает, хотя оно еще не



4



5

¹ Тео Ван Досбург, *Farbe und Raum*. — «Form», 1929, N 2, s. 35.

² И. А. Голосов, *Новые пути в архитектуре* (Лекция в Московском архитектурном обществе 13 XII 1922 года). — «Из истории советской архитектуры», М., 1963, стр. 29.

³ В. Кринский, И. Ламцов, М. Туркус, *Элементы архитектурно-пространственной композиции*, М., 1934, стр. 5.

⁴ «Основное отделение» было призвано дать студентам всех факультетов общую художественную и научную подготовку, необходимую для усвоения специальных дисциплин и сознательного приобретения профессиональных навыков.

¹ «Учебное задание на выполнение курсовых работ по основам архитектурного проектирования», М., Московский архитектурный институт, 1965, стр. 2.

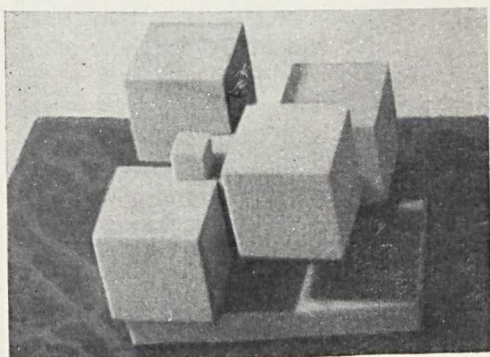
² Наиболее ярко это направление выразилось в американской системе обучения начиная с 20-х годов, что нашло косвенное отражение в таких книгах, как: A. Butler, *The Substance of Architecture*, N. y, 1927; W. Greeley, *The Essence of Architecture*, N. y, 1927.

³ В. Кринский, И. Ламцов, М. Туркус, *Элементы архитектурно-пространственной композиции*, стр. 6.

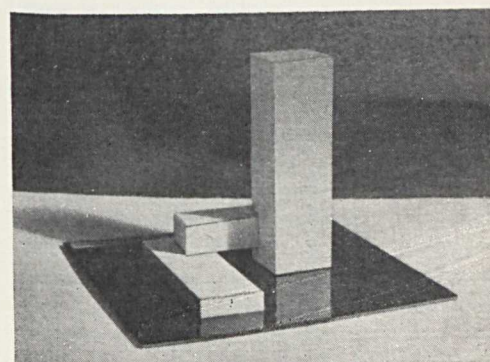
становится господствующим и является лишь средством организации объема (илл. 6—7).

Третье упражнение — пространственная

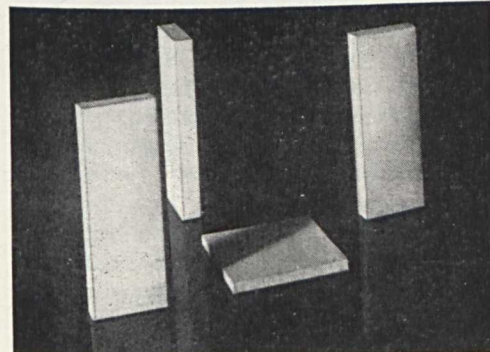
6



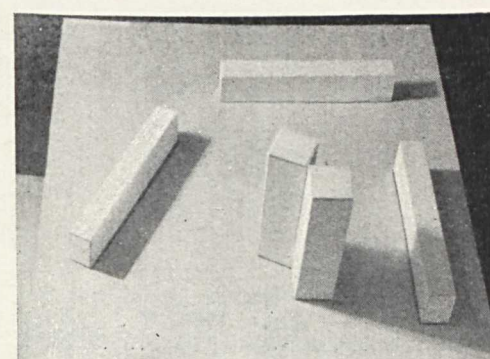
7



8



9



композиция. Здесь организация пространства становится целью, а плоскости и объемы — средством композиции (илл. 8—9).

При выполнении всех трех упражнений первого задания студенты должны пользоваться ограниченным количеством простых параллелепипедов, оперируя их пропорциями и взаиморасположением.

При получении задания студент знает условную кубатуру будущей композиции. Она говорит ему о том, какой именно выразительности объемов он должен добиваться — архитектурного ансамбля или отдельного дома, интерьера или вещи.

После первых упражнений по композиции студенты получают задание на конкретный проект: например, «Летний теневой павильон на детской площадке в жилом квартале»¹.

Так студенты начинают активно задумываться над самой сутью архитектуры как пространственного искусства. И метод абстрагирования, выделения средств создания пространственной композиции из конкретной практики проектирования позволяет им работать сознательно. Недаром авторы курса писали: «Такое абстрагирование от конкретного должно снова приводить к чувственному моменту, к конкретному содержанию, являясь, таким образом, средством решения архитектурных задач, средством выражения содержания архитектурного объекта»².

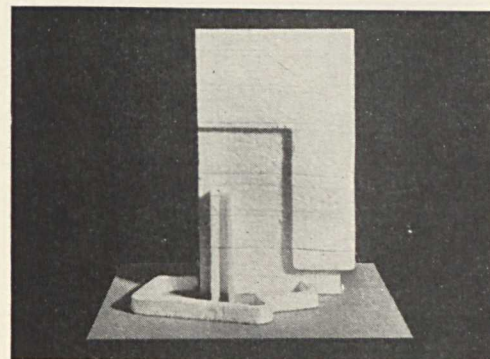
Смысл пространственных композиций, выполняемых студентами, заключается в вовлечении человека в пространство, организованное архитектурными массами. Характерно, что подобные проблемы возникли и решались в живописи, художники стремились найти такие закономерности организации пространства, которые им были нужны для решения живописно-художественных задач. Их интересовала проблема «времени» в восприятии объекта, и для этого многим из них приходилось прибегать к языку моделирования объемами, похожему на архитектурное проектирование (композиции К. Малевича, группы «Стиль», Баухауза). Но чисто архитектурные композиции более органичны и более доступны для постижения композиции.

Недаром Н. Докучаев называл архитектуру «трехмерным пластически-пространственным искусством». Он писал: «Качество и характер архитектурной формы не есть только производное и следствие

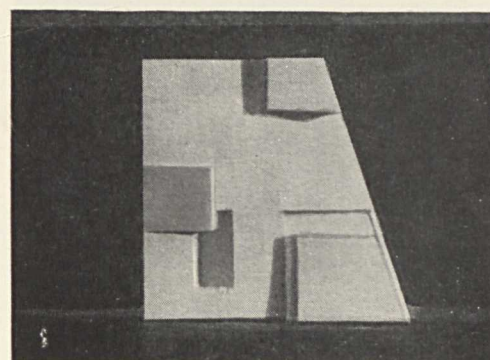
¹ Учебные задания 1965/66 уч. года и задание № 2, стр. 4.

² В. Кринский, Н. Ламцов, М. Туркус, Элементы архитектурно-пространственной композиции, стр. 6.

10



11



взаимодействия и синтеза материала постройки, ее конструкций и назначения; качество архитектурной формы помимо этого определяется теми ее пространственно-функциональными свойствами, которые предопределяются не столько обстоятельствами вышеуказанных факторов, входящих в архитектурное сооружение, сколько сознательной волей художника-архитектора, желающего придать архитектурной форме определенные эмоционально-эстетические качества и свойства»¹.

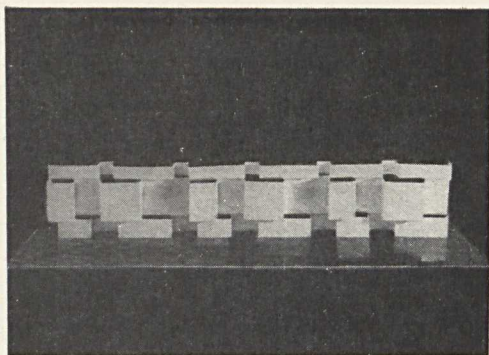
После первых упражнений студент должен был понять общие принципы построения композиции в зависимости от ее восприятия — зритель стоит, движется вокруг композиции или вдоль ее оси.

Следующая группа упражнений должна показать студентам значение членений для характера композиции и методы их выявления — рельеф, контррельеф. Роль контрастных и нюансных соотношений частей между собой и с композицией в целом. Пропорциональность членений. Основные свойства формы — геометрический вид, масса, плотность, фактура, светотень.

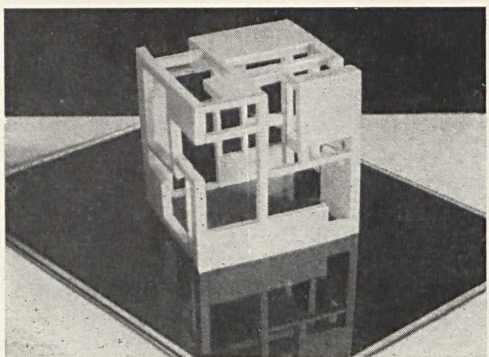
Упражнения строятся по основным видам композиций и являются как бы дальнейшим углублением методики композиционного построения. Первое упражнение рас-

¹ Н. Докучаев, Современная русская архитектура и западные параллели. — «Советское искусство», 1927, № 2, стр. 12.

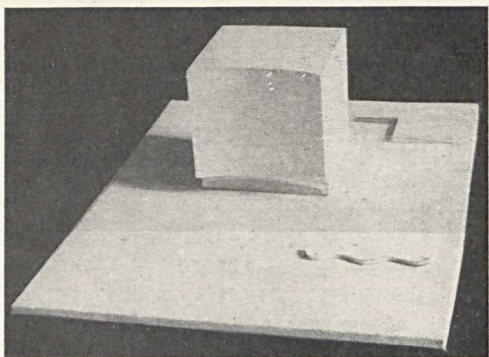
12



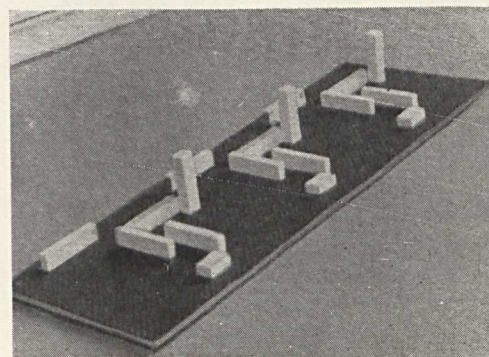
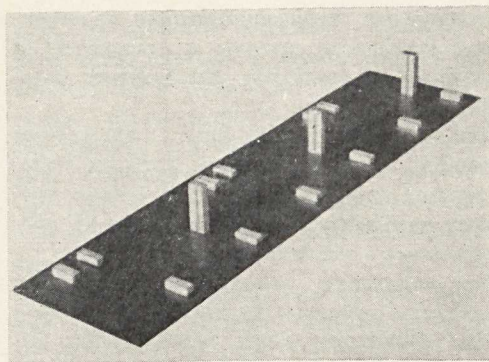
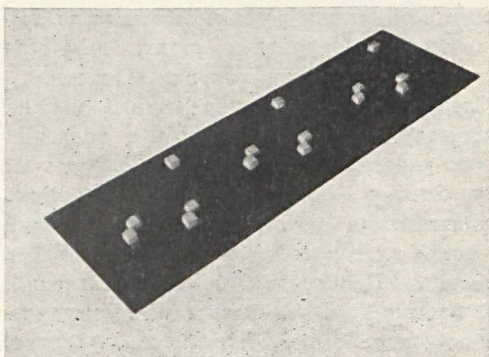
13



14



15



16 екты Корбюзье, относящиеся к 20—30-м годам, со студенческими работами последних лет, в которых четко отразилось время их создания.

Несмотря на высокие результаты, нельзя не отметить определенного пробела в этом курсе МАИ. Как в теоретической части, так и в упражнениях нет анализа того, как же вырабатываются сами закономерности, определяющие композицию, не вскрывается механизм появления «современной формы». Нужны упражнения на логику появления новых «органичных форм», на выявление определяющих их органику новых закономерностей.

17 Определенные эстетические закономерности, найденные при анализе истории архитектуры, становятся средствами выражения функции сооружения. Но важно проследить еще, как новые функции влияют на рождение новых закономерностей. В курсах подготовки дизайнеров, о которых уже говорилось на страницах журнала¹, как раз и есть попытки поставить эти задачи. Поэтому при изложении проблем, которые сейчас встают в обучении архитекторов и дизайнеров, мы начали именно с них, хотя логичнее, казалось бы, пойти по временной последовательности создания курсов. Рассказ о курсе, уже ставшем классическим, который послужил основой для многих подобных курсов в разных странах, не дал бы возможности показать его развитие во времени. Возрождение курса и его нововведения, а также сам характер выполняемых работ позволяют сейчас по-новому поставить проблему, очень сложную и важную — проблему различий между рационализмом 30-х годов и нашего времени. Хотелось бы, чтобы «курс основ пространственной композиции» в Московском архитектурном институте развивался по пути дальнейшего чередования композиционных и проектных заданий с упором на анализ появления новых композиционных закономерностей. Для этого, очевидно, он должен вестись не только на одном втором курсе, а сопутствовать всему обучению студента.

метрических и ритмических порядков в построении композиции, значение формы и интервала при создании метрических и ритмических рядов и их сочетаний.

На илл. 14 показано построение фронтальной поверхности, основанное на сложном метрическом ряде.

Илл. 15 и 16 — пример использования при организации пространства простых и сложных метрических рядов.

Илл. 17 показывает метрическое построение пространства, в котором каждый повторяющийся элемент является законченной композицией.

После второй группы композиционных упражнений студенты получают новое проектное задание. В 1965/66 учебном году это был «Блок первичного обслуживания».

После упражнений на метрические ряды они получают задания на проектирование малоэтажного жилого дома блокированного типа с приквартирными участками и планировочное задание на проектирование фрагмента квартала малоэтажной застройки микрорайона.

Аналогия студенческих композиций с работами, выполненными в свое время Корбюзье (которая напрашивается при первом беглом взгляде), при внимательном рассмотрении оказывается лишь внешней, конечно, если студент сознательно не заглядывал в «L' Œuvre complete» Корбюзье. Это можно легко проверить, сравнив про-

считано на построение и выявление характеристики фронтальной поверхности (илл. 10—11); второе — объема (илл. 12), третье — пространства (илл. 13). Последняя группа упражнений раскрывает смысл

¹ К. Кантор, Начатки дизайнерского образования. — «ДИ», 1965, № 4; «Курс основ композиции». — «ДИ», 1966, № 5 и 9.

мис ван дер роз

Монумент,
экспозиция,
интерьер,
мебель

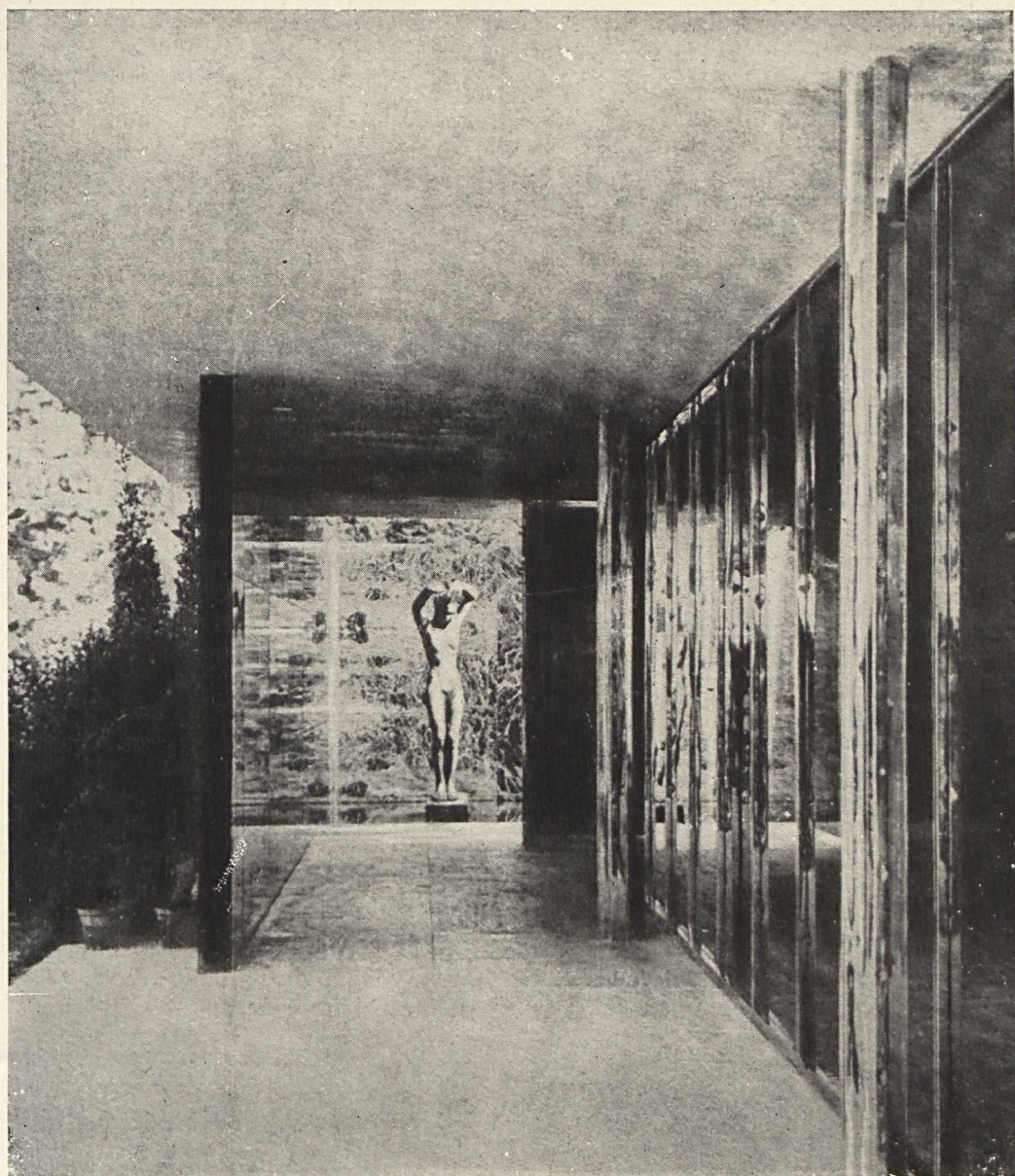
Г. Мачульский



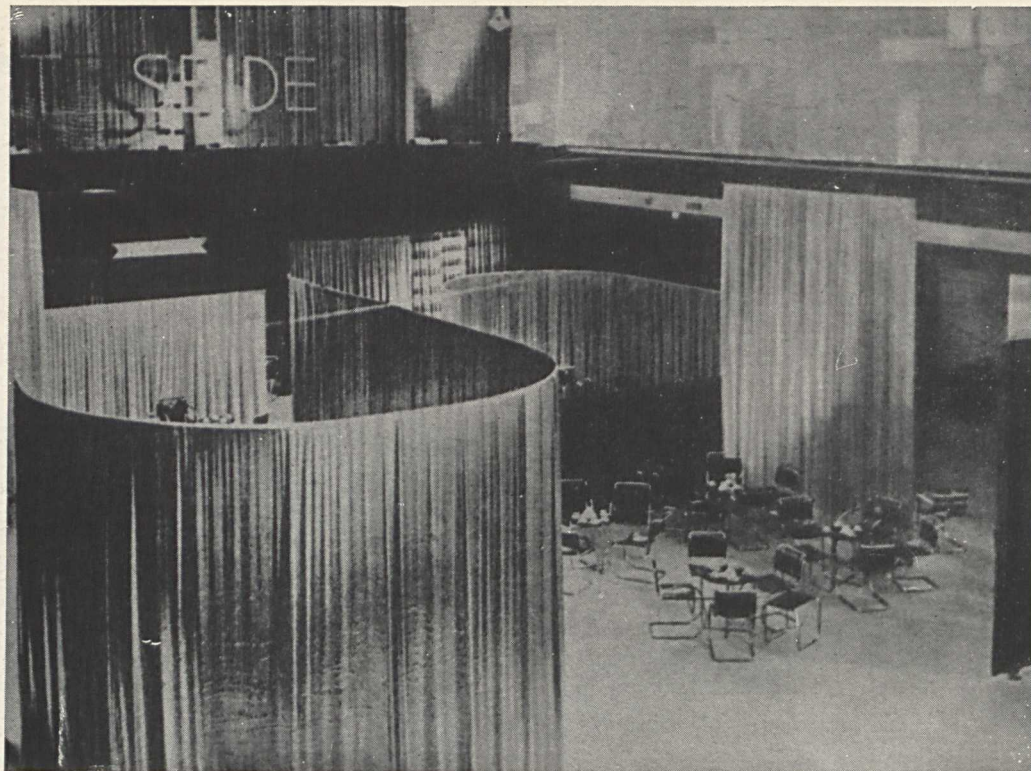
К 80-летию со дня рождения.

«...Математическая красота произведений Мис ван дер Роз, несомненно, является новой красотой».

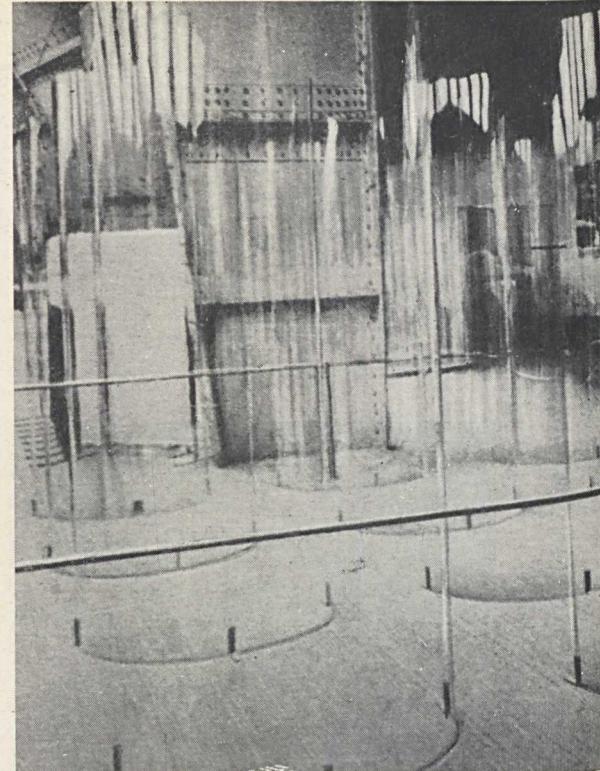
Мишель Рагон



Павильон Германии на выставке в Барселоне. 1929. Интерьер.



Выставка шелка в Берлине. 1927
Соавтор Лили Райх.



Выставка стекольной индустрии. Экспозиция
Веркбунда. Штутгарт, 1927

Творчество Людвиг Мис ван дер Роэ, имя которого справедливо ставится рядом с именами Райта, Гропиуса и Корбюзье, оказало глубокое влияние на развитие современной архитектуры. Мис ван дер Роэ — виднейший пионер европейского функционализма, последний из руководителей Баухауза, один из основоположников «интернационального стиля», мастер, отдавший архитектуре 60 лет своей жизни, педагог, основатель целой школы, связанной с его именем.

Те стороны творчества, о которых здесь говорится, и произведения, характеризующие его как дизайнера, мастера экспозиции, интерьера и мебели, всегда нужно рассматривать как нечто производное, сопутствующее тем основным задачам, которые он стремится разрешить в архитектуре.

МОНУМЕНТ. Разработкой этой темы Мис ван дер Роэ занимался дважды. Первый проект — памятник Бисмарку, относящийся к 1912 году, ничем особым не отличается от обычных неоклассических композиций начала нашего века.

Вторым осуществленным в 1926 году проектом является памятник в Берлине выдающимся вождям немецкого рабочего класса — Карлу Либкнехту и Розе Люксембург.

Послевоенная Германия, бурные боевые годы истории немецкого пролетариата. Революционный порыв не проходит мимо прогрессивно настроенных литераторов, художников, интеллигентов. Молодой Мис ван дер Роэ, до этого преуспевавший на реализации частных архитектурных заказов в традициях классицизма Шинкеля, вдруг порывает с ними.

Зарождаются новые направления в искусстве: кубизм во Франции, экспрессионизм в Германии, конструктивизм в Советской России.

В памятнике налицо их влияние. Здесь ничего не осталось от прежних неоклассических приемов. Это не стела, не обычное надгробие в виде стены — композиция полна скрытой силы, беспокойства и динамики.

Отсутствуют традиционные надписи и барельефы. Материал памятника пролетарским вождям прост и неприхотлив — это обожженный кирпич. Контраст с роскошными монументами «владык» подчеркнут и тем, что поверхность кирпича рваная. Его цвет пурпурно-красный — это цвет пролетарского знамени, окрашенного кровью павших.

Кажется, что сильные рабочие руки в память о погибших товарищах выложили эти огромные уступы и водрузили на них пятиконечную звезду с серпом и молотом...

В мрачные годы гитлеризма памятник был разрушен, а его автор вынужден был эмигрировать. Но и на его второй родине, в Америке, этот эпизод в творческой биографии архитектора не был оставлен без последствий. В 1957 году Госдепартаментом США против него было выдвинуто обвинение в сооружении памятника двум немецким коммунистам. Это обвинение он встретил стойко, без раскаяния или сожаления.

ЭКСПОЗИЦИЯ. К своим собственным принципам музейной и выставочной экспозиции Мис ван дер Роэ приходит постепенно.

Его выставка шелка в Берлине и раздел

стекольной индустрии на выставке в Штутгарте в 1927 году носят новаторский характер.

Их отличительной чертой было то, что экспонируемый материал, в данном случае шелк или стекло, «подавался» здесь огромными плоскостями. При этом собственно архитектура как бы отсутствовала. Элементами архитектурной интерьер становились сами экспонаты. На них и сосредоточивалось все внимание посетителя.

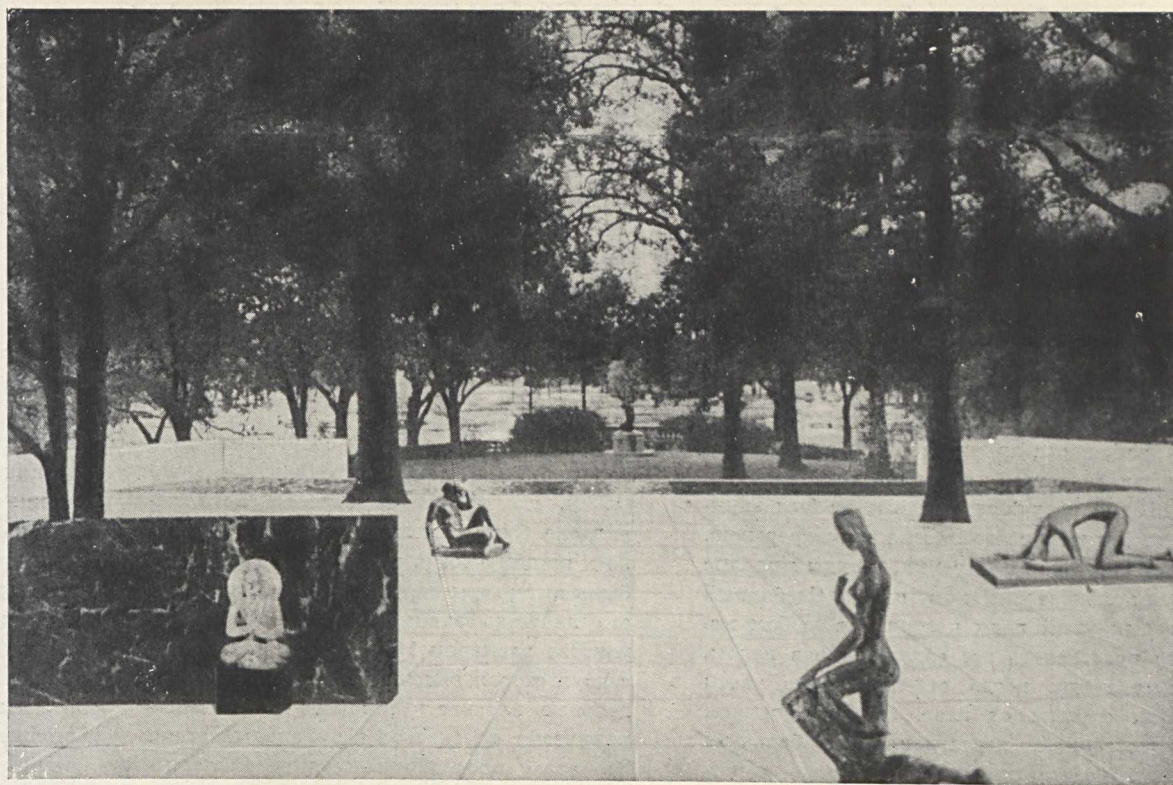
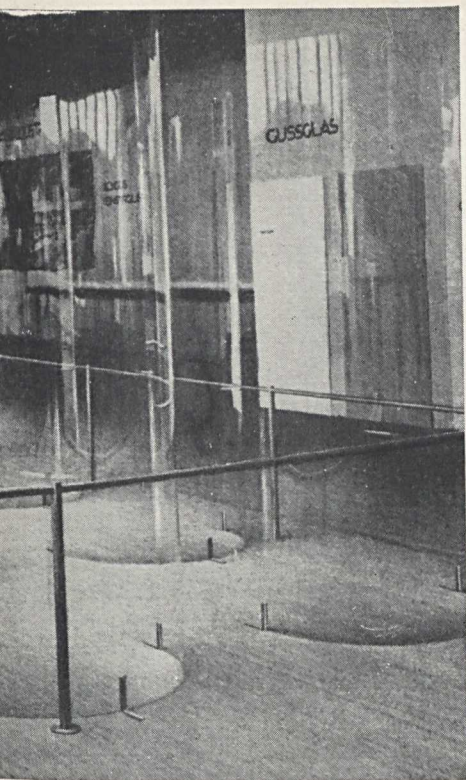
На выставке шелка различной формы стенды из шелковых полотнищ членили единое пространство и составляют интерьер выставки. Огромные изогнутые стеклянные поверхности на выставке стекла поставлены в регулярные ряды.

И там и тут мы не видим столбов. Нет здесь и стен в обычном понимании этого слова. В одном случае это сплошные драпировки из шелка, в другом — экспонируемое стекло. Это один из примеров применения известного принципа Мис ван дер Роэ — «почти ничего». Свести к минимуму, освободиться, по возможности, от присутствия элементов архитектуры как таковых, с тем чтобы ничто не мешало звучанию главного — экспозиции выставленных образцов.

Как необычно: архитектор, решая конкретную архитектурную задачу, отказывается от самого, казалось бы, сокровенного — от самой архитектуры!

Отметим и еще одну особенность почерка Мис ван дер Роэ. Свободные криволинейные формы стендов шелка и стекла составляют контраст с чисто прямоугольной формой помещения выставок.

Наиболее полно принципы выставочной и музейной композиции Мис ван дер Роэ проявились в проектах музеев.



Музей в Хьюстоне.
Сад с экспозицией скульптур. США, 1956

В интереснейшем проекте «музея для небольшого города» (1942) здание представляло из себя единый прямоугольный в плане объем, заключенный в стекло. В его нерасчлененном пространстве асимметрично размещались скульптура и отдельные плоские стенды, не доходящие до потолка, на которых развешивались картины. Крупные экспонаты (такие, как известное антивоенное полотно Пикассо «Герника», представленное на проекте) становятся здесь самостоятельными элементами интерьера. Расположение стендов не было постоянным, оно менялось в зависимости от экспозиции. Здание не имело ни внутренних, ни наружных глухих стен. За сплошным остеклением, идущим по всему его периметру, посетитель видел окрестный ландшафт, остающийся фоном для экспозиции.

«Задача состоит в том, чтобы сделать музей местом подлинного наслаждения искусством, а не кладбищем искусства. В предлагаемом проекте границы между произведениями искусства и живым обществом упразднены»¹, — писал Мис ван дер Роэ.

Этот проект не был осуществлен. И только много лет спустя, уже в наши дни, мастер смог воплотить свои идеи в здании музея «Галерея XX века» в Западном Берлине. Музей строится сейчас неподалеку от Бранденбургских ворот в богатом зеленом районе Тиргартен. В его глухой цокольной части помещаются музейные залы, а над ними уже знакомое нам большое, единое, квадратное в плане пространство с ограждением из стекла. Здесь можно

устраивать любые экспозиции картин, а фоном для них в данном случае будет панорама прилегающих улиц большого города.

Все музеи Мис ван дер Роэ имеют сад с экспозицией скульптур. Здесь скульптура органически входит в пейзаж и «растворяется» в нем.

В проектах музеев Мис ван дер Роэ неизбежно сталкивается с решением проблемы синтеза трех искусств. Мы уже отметили, что он стремится к дематериализации архитектуры. В эскизе интерьера «Музея для небольшого города» вертикали столбов едва намечены, пол и потолок не детализированы вообще. Все внимание сосредоточено на живописи и скульптуре. С большим тактом он ставит скульптуру в интерьере музея и добивается впечатления гармонического равновесия.

Принципы музейной и выставочной композиции Мис ван дер Роэ существенно отличаются от принципов Райта и Корбюзье. Райт заключает свой музей Гагенхейма в Нью-Йорке в глухой железобетонный объем раковины-спирали, в форму, взятую, по его словам, из органической природы.

Корбюзье в своих музеях в Токио и Ахмедбаде (Индия) направляет посетителя по виткам квадратной спирали, заключенной в глухие стены и освещаемой через потолок.

Мис ван дер Роэ не навязывает ни заранее определенной внутренней планировки, ни раз навсегда намеченного графика движения посетителей. Его музей или выставка — это некое универсальное пространство, в котором в соответствии с постоянно меняющимися требованиями времени можно устраивать любые экспози-

ции произведений искусства и осуществлять различные трансформации, это — среда, где произведения искусства во взаимодействии друг с другом и с окружающим ландшафтом образуют интерьер, тогда как компоненты архитектуры — стены, перегородки, столбы — или почти отсутствуют, или оттеснены на второй план.

Музеи Мис ван дер Роэ универсальны — они, как это было показано выше, воплощают одну из основных идей его творчества — идею «универсального пространства», являющуюся его вкладом в современную архитектуру.

ИНТЕРЬЕР. Мис ван дер Роэ как мастер интерьера впервые заявил о себе при сооружении павильона Германии на Международной выставке в 1929 году в Барселоне.

Павильон явился выдающимся образцом новой архитектуры, гармонично вобравшим в себя многие ее достижения и открытия и оказавшим значительное влияние на ее последующее развитие.

Его решение основывалось на принципах свободного плана. Это была асимметричная композиция в виде тонкой горизонтальной плиты, опертой на восемь хромированных металлических, крестообразных в плане столбов и на свободно стоящие стены из зеленого мрамора, оникса, прозрачного, дымчатого и цветного стекла. Отдельные стены, выходя за контур кровли, включали тем самым в интерьер окружающее пространство. Павильон был поставлен на монументальный цоколь из итальянского травертина. Два бассейна в облицовке из черного мрамора, расположенные в пределах цоколя, еще более подчеркивали импозантность композиции.

Это был тот редкий, почти невероятный

¹ Philip C. Johnson, Mies van der Rohe, Stuttgart, 1957.

«Фарнсворт-хаус» близ Чикаго. 1950
Интерьер и общий вид дома.

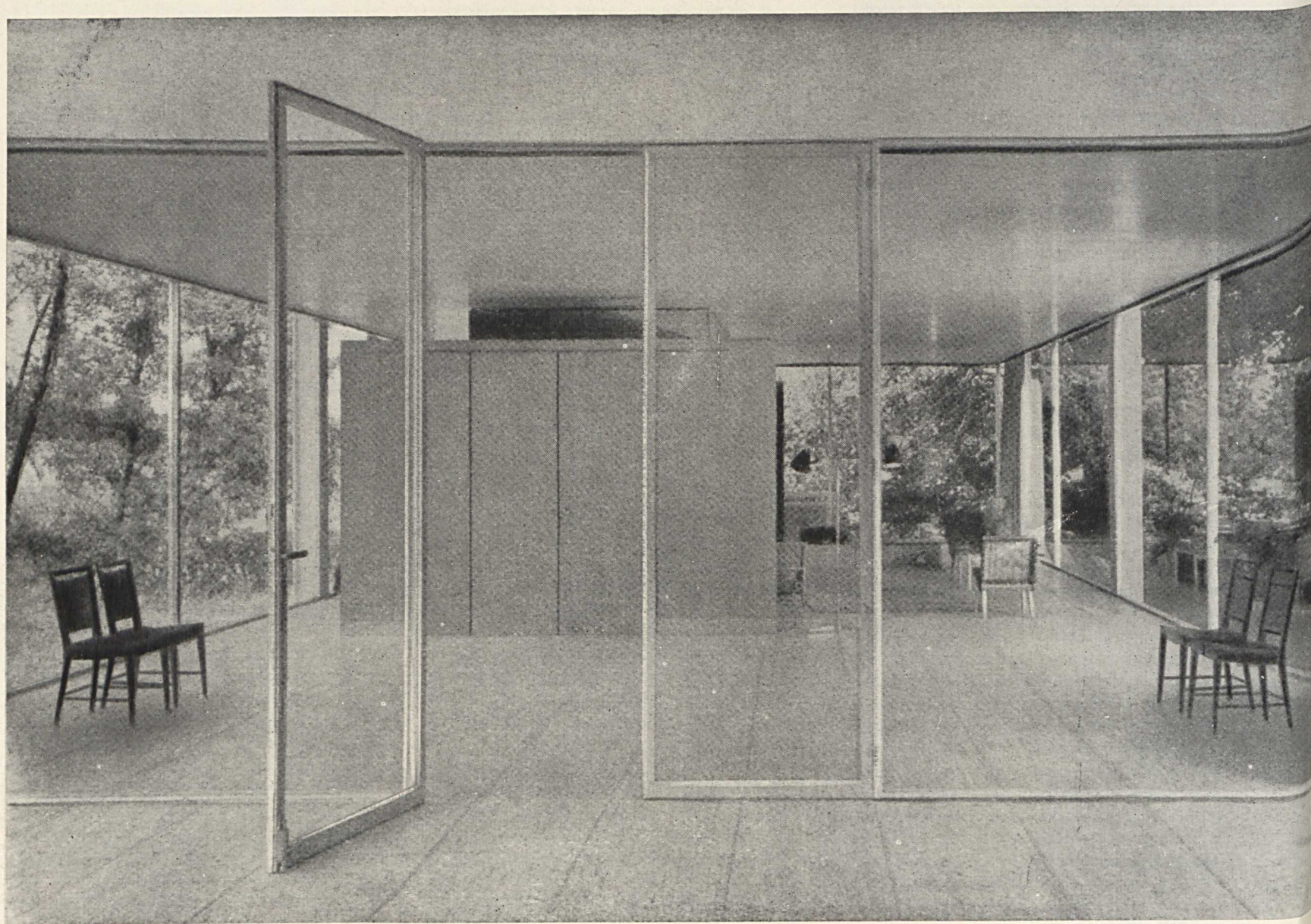
случай, когда архитектора не ограничивали ни средства, ни выбор материалов. Ни один из участков плана не был замкнут. Пространство «текло» непрерывно. Каждая точка обозрения, каждый ракурс были неповторимы и новы. Свободный незамкнутый план позволял в любом месте чувствовать все сооружение в целом, даже тогда, когда отдельные его части были скрыты от глаз. За исключением единственной, поставленной с большим тактом скульптуры Георга Колбе и нескольких предметов мебели, запроектированных самим Мис ван дер Роэ, павильон не содержал никаких экспонатов. Здесь демонстрировались только изысканность материалов, отражение облаков в водной глади бассейнов и гармоничное слияние архитектуры с природой.

В следующем по времени сооружении Мис ван дер Роэ — доме «Тугендхат» в Брно (1930), где принципы барселонского павильона были использованы применительно к жилому дому, наиболее интересными были интерьеры первого этажа. Почти всю его площадь занимало обширное пространство размером 15×24 м, ограниченное с двух сторон сплошным остеклением, отдельные плоскости которого могли автоматически опускаться в цокольный этаж. Это сразу превращало изолированное помещение в открытую террасу, окруженную зеленью. Лишь одной свободно стоящей стенкой да изогнутой полуколонной перегородкой все помещение делилось на четыре зоны: вестибюль, столовую, общую комнату и библиотеку. Это был также свободный план. Однако, в отличие от

Барселонского павильона, где пространство ничем не ограничивалось в своем «движении» через здание, здесь оно было заключено в оболочку из стекла. Известные уже по барселонскому павильону хромированные, крестообразные в плане столбы вносили в интерьер четкость и ритм.

Такая же, как и в Барселонском павильоне, изысканность отделки: для отдельно стоящей стенки применен золотисто-охристый оникс с фантастическими разводами, перегородка в виде полуколонны облицована уникальным черным эбеновым деревом. Для штор, покрытия пола, ковров, обивки кресел подобраны натуральная кожа, шелк, бархат и т. д.

Исключительно тщательно самим автором были запроектированы все детали интерьер-



еров, вплоть до элементов витража, дверных ручек, светильников и пепельниц. Наряду с лучшими виллами и домами Райта и Корбюзье дом «Тугендхат» в решении планировки и интерьеров остался образцом жилого дома эпохи функционализма.

Последующая эволюция интерьера Мис ван дер Роэ неотделима от эволюции его творчества в целом.

Постепенно он отходит от принципов чистого функционализма, считая основной определяющей чертой нашей эпохи технику. Ограничив себя использованием строительных материалов, рожденных только техникой, — таких, как прокатный металл и стекло, и основываясь на достигнутых с помощью техники большепролетных конструкциях, он создает свои сооружения

в виде цельного замкнутого пространства, заключенного в структурную оболочку из стали и стекла.

Кристаллизацией этих идей явился жилой дом «Фарнсвортхаус», построенный в 1950 году вблизи Чикаго в живописном пригородном окружении у реки Фокс-Ривер.

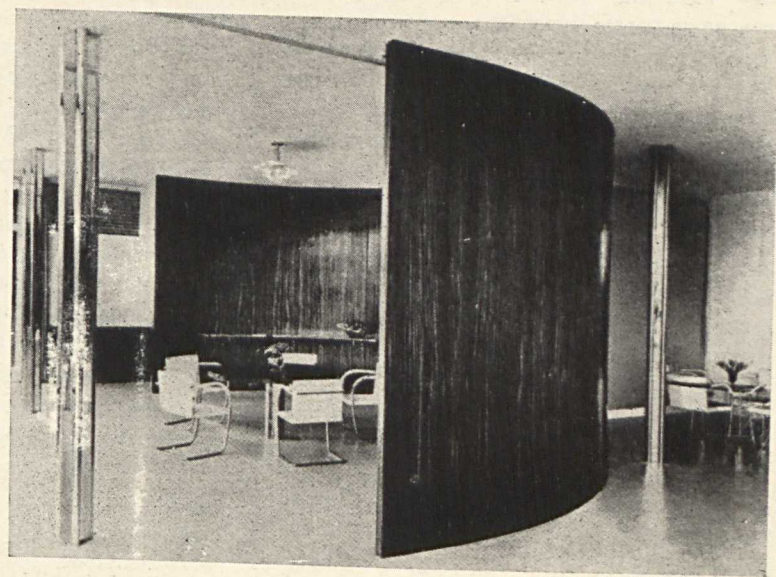
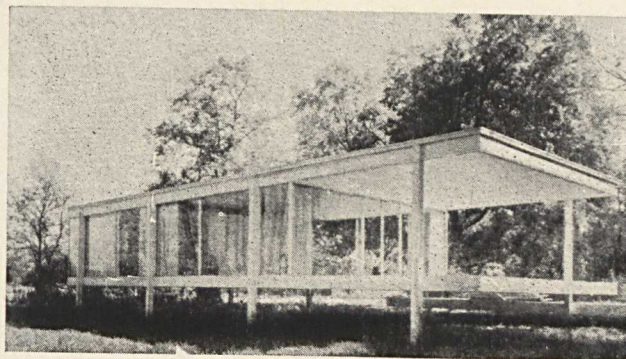
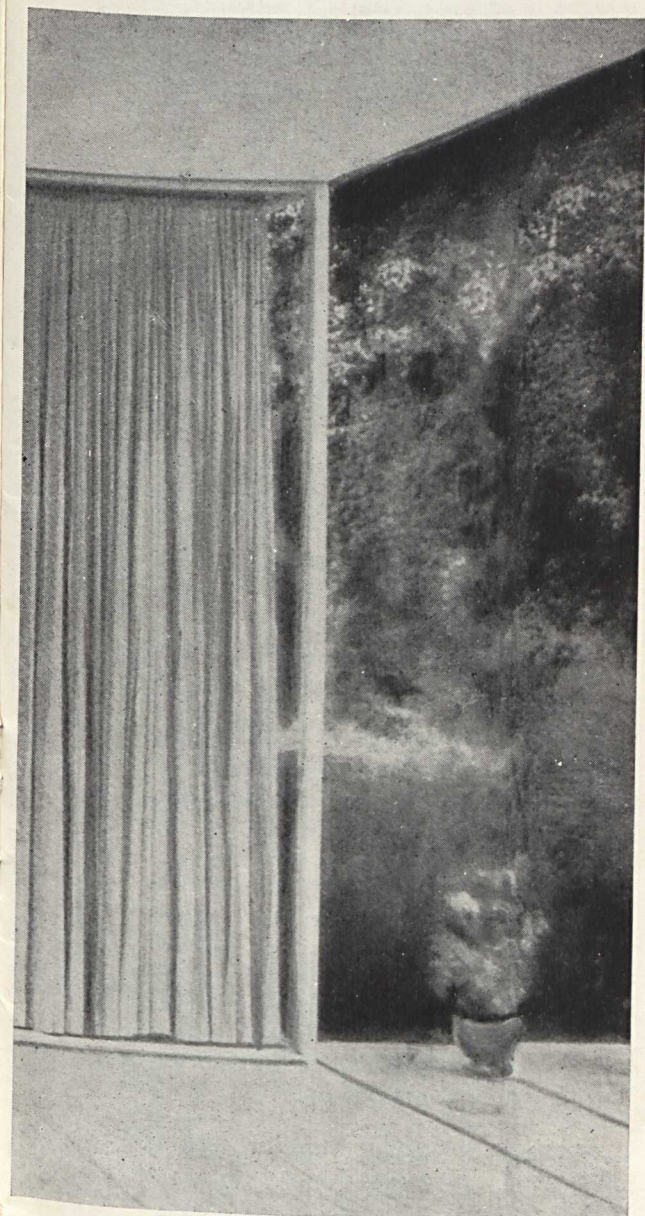
Две параллельные плоскости подвешены над землей между восемью металлическими стойками, образуя «универсальное пространство». Здесь нет никаких перегородок, отдельные помещения — гостиная, спальня, кухня — едва угадываются. Единственным «островком», имеющим материальные границы, является сантехническое ядро, облицованное красным деревом. От пола, устланного итальянским травертином, до потолка, по всему пери-

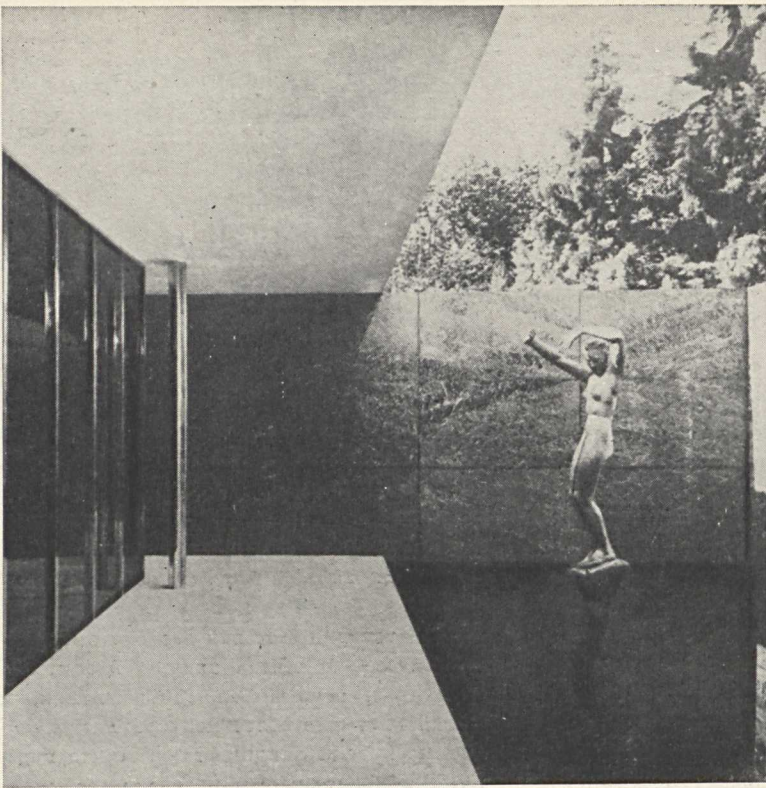
Дом «Тугендхат» в Брно. 1930. Интерьер.

метру дома — сплошное остекление. Взору во все стороны открывается лесной пейзаж. Его живые, все время меняющиеся картины взяты в белое обрамление: стойки каркаса и переплеты остекления окрашены в белый цвет.

«Если это белый дом со стеклянными стенами, — говорил Мис ван дер Роэ о Фарнсвортхаусе, — то всегда видишь цветы, кустарник и небо в белом обрамлении, и белый цвет еще более подчеркивает прекрасные краски ландшафта»¹. Плита перекрытия пола висит в пространстве, углы здания не имеют опор и нависают над землей. Поэтому кажется, что дом как бы парит среди леса или плывет, когда вес-

¹ Peter Blake, Drei Meisterarchitekten, München, 1962.





Павильон Германии на выставке в Барселоне. 1929



Кресло «Тугендхат». 1930

ной подполье дома заливают потоки полноводной Фокс-Ривер.

Динамика — такова идея Фарнсворт-хауса. Движение, которое другими средствами стремился выразить еще Райт в своих «домах прерий». Но, однако, при этом, какая противоположность принципам райтовской «органической архитектуры»! Вместо гармоничного слияния с окружающей природой — холодный, строго геометрический объем, к тому же оторвавшийся от земли; вместо естественных подручных материалов — продукты техники: металлический прокат и стекло. А ярко-белый цвет всех конструкций дома, как он чужд зеленой гамме леса!

На этом спорном сооружении, которое безусловно неприемлемо в качестве идеала жилого дома и которое следует рассматривать как уникальное воплощение определенных творческих идей автора, наиболее наглядно можно проанализировать основные черты интерьера, характерные и для многих других современных сооружений Мис ван дер Роэ. Это прежде всего применение его основного объемно-планировочного принципа «универсального пространства», который приводит к композиции здания в виде единого лаконичного объема.

Это, далее, включение природы или городского пейзажа в интерьер, достигаемое применением сплошного наружного ограждения из стекла.

Мис ван дер Роэ избегает цветных декоративных вставок, в его интерьерах почти отсутствуют краски.

«Я вспоминаю все еще мое первое путешествие в Италию, — рассказывал как-то Мис ван дер Роэ, — солнце и синее небо были так ярки, что я подумал, что сойду

с ума. Я не мог дожидаться, чтобы опять возвратиться на Север, где все серо и нежно»¹.

Интерьер Мис ван дер Роэ — это всегда белый потолок, светлый без рисунка однородный пол в сочетании с перегородками из полированного камня или дерева и металлическими столбами, хромированными, белыми или черными. Применяемые материалы подчеркнута изысканны, их выбор ограничен.

Характер интерьеров всегда строгий, холодный, даже тогда, когда речь идет о жилых помещениях. Никаких лишних предметов, все до деталей продумано.

Так, единственную скульптуру в Барселонском павильоне мы видим с разных точек и в разных ракурсах, она буквально «держит» несколько внутренних перспектив. Другая деталь — полукруглая перегородка в доме «Тугендхат» представляет из себя контраст холодному геометризированному характеру этих интерьеров. Такой же контраст составляет и мебель с ее криволинейным каркасом, лишенным жестких прямых углов. Интерьеры Мис ван дер Роэ резко выделяются на фоне работ других архитекторов своим аскетизмом и предельной простотой. Начиная с Барселонского павильона, содержащего всего лишь одну скульптуру и подюжины стульев, на всех этапах творчества мастера мы обнаружим в них все те же несколько предметов мебели.

Характерна тщательная, придирчивая проработка каждого, даже второстепенного элемента интерьера, каждой детали обу-

дования и отделки. «Бог — в деталях», — говорит Мис ван дер Роэ.

Стиль интерьера Мис ван дер Роэ нашел множество подражателей. Его почерк мы узнаем в оформлении бесчисленных интерьеров офисов и контор. Но здесь, представляющий перед нами в виде холодных имитаций, он уже не достигает того уровня классической гармонии и простоты, который свойствен интерьерам самого мастера.

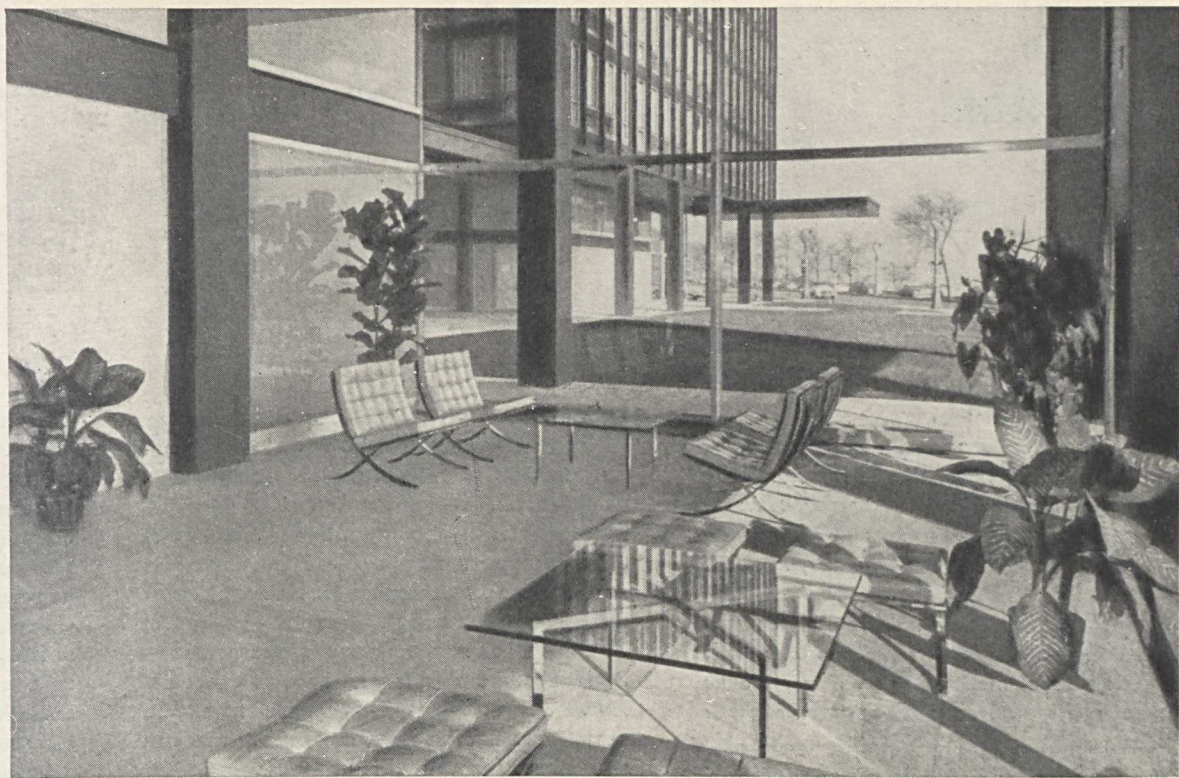
МЕБЕЛЬ. Серия образцов мебели, которой Мис ван дер Роэ обогатил современную архитектуру, имеет свой собственный стиль, неотделимый от общего характера его творчества.

Первый стул «МР» появился почти одновременно с первыми образцами мебели из стальных труб Марселя Брейера — выдающегося питомца Баухауза, новатора в проектировании современных образцов мебели. И если приоритет в создании стульев из стальных труб принадлежит бесспорно Брейеру, стул Мис ван дер Роэ выгодно отличается от угловатых брейеровских моделей легкостью и мягким изгибом каркаса, близким к контурам человеческого тела. Каркас стула «МР» представляет из себя гнутую непрерывную стальную трубу. Дуги опор, как большие пружины, чутко реагируют на малейшее изменение нагрузки. На выставке шелка в Берлине в 1927 году, где впервые был экспонирован этот стул, холодная хромированная поверхность его труб подчеркивала и оттеняла нежную фактуру шелка. Наибольшим достижением Мис ван дер Роэ в области проектирования мебели являются его стул и табурет «Барселона», выполненные специально для немецкого павильона на Барселонской выставке 1929 года. Стены из полированного оник-

¹ Peter Blake, Drei Meisterarchitekten, München, 1962.



Кресло «Брно». 1930
Стул «МР». 1927



Высотные здания на Лейк Шор Драйв в Чикаго. Интерьер вестибюля с мебелью Мис ван дер Роэ.

са, большие плоскости стекла и хромированные столбы образовали с этими образцами мебели неповторимое художественное единство. Контур двух Х-образных хромированных рам, их кривизна, размеры стальной полосы, пропорции и характер отделки кожаных подушек — все было продумано до миллиметра.

Вместе с тем в общей трактовке этой мебели архитектор достигает той исключительно сдержанной простоты, которая позволяет назвать ее классической.

Габариты мебели преимущественно крупные. Так, на стул «Барселона» могут свободно усесться два человека. Если допустима такая классификация — мебель Мис ван дер Роэ следует отнести к монументальному типу. И еще одна черта. Как всегда, не упуская ни одной мелочи, Мис ван дер Роэ исключительно требователен к расстановке мебели в интерьере. Он это делает с такой ответственностью, как будто речь идет о постановке зданий на площади.

В 1930 году для дома «Тугендхат» им были выполнены кресла «Тугендхат» и «Брно». В них были использованы принципы первых двух стульев Мис ван дер Роэ, однако эти два кресла по своему качеству остаются на уровне своих прототипов.

В 1946 году Мис ван дер Роэ возвращается к проектированию мебели. Он набрасывает несколько вариантов кресел из пластиков, в виде сферических оболочек, следующих формам человеческого тела. Однако эти предложения остались лишь эскизами.

Основные получившие известность образцы мебели Мис ван дер Роэ были созданы им на раннем этапе творчества.

С тех пор вот уже в течение 35 лет эту мебель мы встречаем в интерьерах различных жилых и общественных зданий, сооруженных Мис ван дер Роэ. Мало того, его мебель в качестве готовых моделей и по сей день широко применяют в своих интерьерах и другие архитекторы, прежде всего представители его школы. Это относится, например, к крупнейшей в США архитектурной фирме «Скидмор, Оуингс и Меррилл».

Эта мебель выдержала все испытания временем, потому что она создавалась большим мастером без оглядки на преходящую моду, без желания блеснуть эффектом, а лишь на основе глубокого и тщательного изучения всего многообразия технологических и функциональных требований.

Архитектор — наш современник — должен определить свое отношение к творческим принципам Мис ван дер Роэ, о которых здесь шла речь.

Его концепция «универсального пространства» открывает новые возможности для объемно-планировочного решения лишь определенного рода зданий и поэтому далеко не универсальна. Решение внутреннего пространства все еще определяют не требования универсальности, а функциональные требования, вытекающие из реальных условий эксплуатации зданий.

Дематериализация архитектуры, отказ от наружных ограждений в виде стен и замена их в интерьере сплошным фоном, образованным природным и городским ландшафтом, отделенным от человека стеклом, может рассматриваться нами только как эксперимент, рассчитанный не столько на новые материалы и конструкции, сколько на совершенно новое вос-

приятие человеком интерьера и его взаимосвязи с окружающей средой.

Отмечая высокие эстетические качества интерьеров Мис ван дер Роэ и мастерство, с которым он применяет в них современные материалы, рожденные техникой, мы критически отнесемся к их фетишизации, к тому холодному техницизму, отпечаток которого присутствует в сооружениях этого мастера.

При этом мы отдадим должное стремлению Мис ван дер Роэ найти в архитектуре какие-то универсальные решения, какие-то непреходящие ценности, могущие противостоять непредвиденным, постоянно меняющимся требованиям времени, его способности в результате неустанных кропотливых поисков, располагая ограниченным выбором средств, создать образцы архитектуры, поднимающиеся до уровня подлинных произведений искусства.

сезам, откройся!

Б. Шрагин

От редакции

Читатели нашего журнала уже привыкли к тому, что под рубрикой «Трибуна» у нас публикуются дискуссионные статьи. На этот раз мы в дискуссионном порядке предлагаем читателям две статьи — Б. Шрагина и В. Ванслова.

Поднятый в них вопрос о влиянии так называемой «промышленной эстетики» и других специальных приложений нашей теории на общие проблемы эстетики представляется нам актуальным.

Мы считаем, что ни та, ни другая статья не дает полного решения поставленных в них вопросов. Их обсуждение будет продолжено и редакция выскажет свое мнение в конце дискуссии.

Не так давно в издательстве «Экономика» состоялось совещание по эстетике торговли. Собрались люди разных профессий: экономисты, товароведы, философы, искусствоведы, художники. Значение эстетического начала в торговле было признано всеми и все по заслугам благодарили инициаторов совещания.

Как же внедрить красоту в торговлю? — Выступавшие предлагали разные способы. Прежде всего — изучать спрос и вкусы потребителя. Потом — приучить продавцов к вежливости и внимательности. Добиться уважения к работникам прилавка. Усвоить правила выкладки товаров. Допустить художников до утверждения ГОСТов. И, разумеется, всемерно бороться за повышение и улучшение...

Хорошие и в основном дельные соображения. Но при чем тут эстетическое начало?

В какие бы одежды ни наряжать волнующие проблемы, люди всегда говорят о том, что их практически интересует. При этом высокое и непонятное сводится к прозаическому и понятному. Помнится, несколько лет назад другое весьма авторитетное совещание, посвященное технической эстетике, сконцентрировалось на вопросе о том, как лучше мыть окна в цехах.

Массовый спрос не всегда выберет высокохудожественные изделия, не у всякого потребителя вкус высшей пробы. Этому нас мог бы научить хотя бы опыт станковой живописи. Изучение спроса, может быть, способствовало бы рассеиванию заговаривания (экономистам виднее), но как раз в сфере эстетики оно ничего прямо не решает.

«Будьте взаимно вежливы» — конечно, ценное правило. Но к красоте оно имеет не большее отношение, чем привычка не употреблять нецензурные выражения в общественных местах.

Грубость продавцов с покупателями тревожит людей, ответственных за организацию процесса торговли. Но почему-то они думают, что достаточно отнести проблему по ведомству эстетики — и все образуется. Выкладка товаров предполагает красоту витрины и чтобы каждая вещь выглядела на общем фоне как привлекательно, так и заметно. Но, придя домой, покупатель может совершенно не узнать приобретенный предмет: обстановка магазина и обыденная жизнь несхожи.

Конечно, это не может не волновать работников рекламы. Но и они надеются легко разделаться со своими затруднениями при помощи все того же магического слова «эстетика». Избавиться от любых безобразий очень просто: внести в них красоту.

Эстетика витает перед сознанием различных специалистов как некое царство гармонии, где все неурядицы разом исчезают. Чистота, приятность манер, никакого обмана... Она — поручик Киж, который несет наказание за всякие провинности и повышается в чинах за несуществующие заслуги. Говоря об эстетике, люди разных профессий толкуют о совершенно различных предметах. Они встречаются, так сказать, «на стыке», не замечая, что эта мнимая точка соприкосновения остается пустотой, пшиком. Ссылаясь на эстетику, они уходят в маниловскую мечту: «если бы соседство было хорошее, если бы, например, такой человек, с которым в некотором роде можно было поговорить о любезности, о хорошем обращении, следить какую-нибудь эдакую науку, чтобы этак расшевелило душу, дало бы, так сказать, паренье этакое...»

Нам, современникам, трудно представить объективный ход событий. Но, кажется, все началось с одного открытия: кто-то как-то обнаружил, что достаточно выкрасить станок и стены рабочего помещения в надлежащий цвет — и моментально повысится производительность труда. Говорили еще, будто где-то в Индии есть цветок, рост которого заметно убыстряется, когда он слушает музыку по вкусу. Факт побочный, но просто интересно.

Идеи распространяются быстрее телеграмм, если попадают в подготовленные умы. И невозможно сказать, кто первым вымолвил «э!». Эстетика давно уже приучила к мысли, что от теории до практики — один шаг. Новое открытие было быстро ассимилировано. Ведь красить станки приходилось и прежде — хотя бы для предохранения металла от ржавчины. А тут и трудящемуся приятнее, и государству польза.

Идея о прямом влиянии цвета на производительность труда стала моделью нового сознания. О ней и до сих пор не перестают вспоминать с восторгом и умилением, обретая ясное как солнце доказательство пользы эстетических премудростей. Излагали ее и на совещании по эстетике торговли. Эта идея гармонизировала со свежим позитивным духом времени. Что там соответствие формы содержанию! Красьте не в серый, а в светло-салатный — и обрящете.

Ампириный пафос прежних эстетических рекомендаций предстояло разменять в соответствии с новым открытием. Магические формулы, модернизируясь, превращались в полезные советы.

Связь с прежней традицией сказалась в том, что вместо практического художественного конструирования для промышлен-

ности в первую очередь расцвела техническая эстетика. Надо было с цитатами в руках доказать, что никаких перемен не происходит, а, напротив, все было запрограммировано лет полтора с лишним назад. Надо было, наконец, найти и указать новые золотые середины между красотой и пользой, между формой и функцией, между условностью и изображением и т. п. — с двумя неизменными опасностями по бокам.

Научиться плавать, прежде чем полезть в воду. А может быть, обойтись без воды.

Но вторжение эстетического начала в жизнь обязывало. Пришлось иметь дело с новыми сферами бытия и, главное, с новыми людьми. Они знать не знали про эстетику, да и теперь в полном неведении, как приступить к делу. Отсюда — определенность и категоричность рекомендаций. Раньше достаточно было указать живописцам на опыт передвижников, а композиторам — на традиции «могучей кучки». Новым подопечным необходимо растолковать каждый штрих, каждую ноту. Как обставить интерьер, как сделать прическу, когда есть ложкой, а когда — вилкой? — Все просто, как салатные станки.

*

Есть в эстетике магические формулы: «новаторство не должно отрываться от традиций», «интернациональное неотрывно от национального», «форма должна соответствовать содержанию»... При некотором навыке, из этих формул возводятся конструкции, как дома из готовых панелей. Художнику остается овладеть «мастерством». Теория — прожектор, освещающий путь практике.

Простота рекомендаций подкреплялась невероятной трудностью их осуществления. Увлечешься формой — нарекут формалистом, недооценишь форму — натуралист. Нажмешь на содержание — лакировщик, пренебрежешь содержанием — чур, чур. По обе стороны единственно верного пути — две симметричные опасности.

Разные теоретики прошлого — по злой ли воле или по недомыслию — шарахались. Теперь эстетика стоит прочно, неизбежно и на вечные времена. Она указывает золотую середину. Художникам, если они последуют теоретическим рекомендациям, — верная гарантия.

«Жизнь серьезна, искусство радостно», — писал Фридрих Шиллер. Теория располагает к серьезности. Вера в мощь эстетических формул превращает их в непреложные догматы. Даже малейшее отклонение выглядит как индивидуалистическая воля, еретическое неуважение к авторитету,

грозящее искусству неисчислимыми бедствиями. Так староверы среди православных шли на самосожжение, лишь бы креститься двумя перстами. Ритуал включает чувство юмора.

Эстетика главенствовала в семействе муз. Была идиллия. Строгая, но справедливая, она то гладила по головке, то прибегала к помощи спасительной лозы. Эстетика поучала публику, а публика — художников. Потом все смешалось. Домостроевские устои зашатались. Гранит обрушивался, обнажая пустые места и ущербины. Нехотя эстетика покинула обжитое русло. Со скрипом началось вторжение теории в жизнь. Эстетика стала размножаться путем простого деления: техническая эстетика, эстетика труда, эстетика торговли... Каждая область бытия, где признано необходимым присутствие красоты, обзавелась собственным теоретическим наставником. Возникла жгучая потребность в новых, конкретизированных формулах и рекомендациях...

Художественное творчество начинается свободным полетом фантазии, а заканчивается логически стройным и целостным произведением.

Искусство — там, где есть своеобразие индивидуальности, неисчерпаемая щедрость человеческой природы. А там, где искусство — не целое, а часть, человек — не целое, а часть, входят в силу нормативы. Для общества — все работники. Все исполняют свой долг, служат общей цели. Но жизнь целого — вне их поля зрения. И поэтому надо выдать каждому точный инструктаж, как ему поступать. А нормативность в эстетике губительна.

Зеркальная противоположность искусству: люди не создают правил, но следуют им. Искомое эстетическое начало уходит в песок. И постоянно придумываются, утверждаются, произносятся магические формулы.

— Сезам, откройся!

«Сезам» не открывается.

сезам открывается

В. Ванслов

Статья Б. Шрагина не заслуживала бы ни ответа, ни публикации, если бы выражала только его личное мнение по затронутым в ней вопросам. Но, к сожалению, тот нигилизм по отношению к нашей эстетике вообще и технической эстетике в частности, который пронизывает эту статью, в

достаточной мере распространен и заслуживает опровержения.

На протяжении последнего десятилетия советская эстетика достигла очень больших успехов. Если раньше люди, профессионально занимающиеся ею, насчитывались единицами, то теперь у нас появилась эстетическая общественность, если раньше мы имели отдельные книги по вопросам эстетики, то теперь у нас есть обширная эстетическая литература. Эстетика преподается во всех гуманитарных и многих технических вузах, ее проблемы разрабатываются в ряде научно-исследовательских учреждений, интерес к ней стал подлинно массовым.

За последние десять лет проведено обсуждение многих важных эстетических вопросов: о предмете эстетики, о предмете и специфике искусства, о природе эстетического и проблеме прекрасного, о концепции «реализм-антиреализм» и исторических законах развития искусства, об идейном единстве и национальном своеобразии советского искусства, о реализме и условности в искусстве, о современности в художественном творчестве, о роли эстетики в производстве и т. д. Простой перечень этих вопросов свидетельствует о движении научной мысли, не говоря уже о том, что возникла новая отрасль — техническая эстетика, — что начинается разработка конкретных социальных исследований в области искусства и т. д.

Все это развитие эстетической науки подчинено одной генеральной задаче, сформулированной в программе КПСС: «Художественное начало еще больше одухотворит труд, украсит быт, облагородит человека». Именно для того, чтобы жизнь, создаваемая творчеством миллионов советских людей, была подлинно прекрасной и достойной человека, и необходима разработка эстетической науки, помогающей строительству такой жизни.

Но, разумеется, в этом движении эстетики вглубь и распространении ее вширь, как и в любом прогрессивном процессе, есть немало своих «издержек производства». Приходится бороться и с примитивно-упрощенческими, вульгаризаторскими взглядами, и с тенденциями субъективизма и формализма, и с модернистскими влияниями, и с поверхностной модой. Можно вполне согласиться с Б. Шрагиным, когда он выступает против вульгаризаторского понимания эстетики и превращения ее в некую универсальную «отмычку», способную «открыть Сезам», то есть разрешить все практические проблемы в любой конкретной сфере деятельности. Но нельзя согласиться ни с его тенден-

цией оторвать эстетику от этих практических проблем, ни с его недооценкой достижений современной советской эстетики в целом.

В самом деле. На совещании в издательстве «Экономика», о котором упоминает Б. Шрагин, обсуждались вопросы о том, как внедрить красоту в торговлю. Были внесены, как пишет автор, «хорошие и в основном делные предложения. Но при чем тут эстетическое начало?» Хочется спросить автора: разве идеал всеобщего развитого, гармоничного человека свободного общества, являющийся самым средоточием «эстетического начала», не проявляется в отношениях людей и в оформлении окружающей их среды, в любых областях производства и быта, в том числе и в такой частной сфере, как сфера торговли? И если смешно сводить эстетику к правилам выкладки товаров, то не менее ошибочно и отрывать практические способы достижения красоты в любой частной сфере деятельности от общих проблем эстетики.

При всей неразработанности многих вопросов технической эстетики ее влияние на развитие художественного конструирования в нашей стране все же столь заметно, что об этом вряд ли следует напоминать читателям журнала «Декоративное искусство СССР». Можно ли после этого изображать эстетику в виде некоего поручика Кижее, «который несет наказание за всякие провинности и повышается в чинах за несуществующие заслуги»? Наивные взгляды на значение эстетики следует, конечно, критиковать. Но зачем же при этом выбрасывать за борт всю эстетику в целом?

Б. Шрагин высмеивает сведение эстетики к примитивной рецептуре относительно того, в какой цвет красить станки: «Что там соответствие формы содержанию! Красьте не в серый, а в светло-салатный — и обрящете». Но разве цвет любого изделия (в том числе и станка) не может быть одним из выражений соответствия или, наоборот, несоответствия формы содержанию? Можно смеяться над сведением целого к одной второстепенной частности. Но зачем же отрицать значение самой этой частности?

Не ссылаясь ни на один источник, не приводя ни одного конкретного примера вульгарно-упрощенческих взглядов, Б. Шрагин изображает их как нечто характерное для нашей эстетики в целом. На первый взгляд он борется с «возведением конструкций из магических формул», с догматизмом, с дурной нормативностью. Со всем этим действительно следует бороться. Но Б. Шрагину хорошо известно, что

когда у нас было выпущено несколько сочинений, сводившихся к «возведению конструкций из магических формул», они были подвергнуты уничтожающе жестокой и справедливой критике. Можно ли выдавать их за характеристику всей нашей эстетической науки?

Некоторые общие положения нашей эстетики, вроде закона единства традиций и новаторства и т. п., сами по себе взятые, выглядят прописными истинами. Но ясное в теории нередко оказывается трудным на практике. В реальной художественной жизни мы постоянно сталкиваемся с извращениями подобных «прописных истин», вредящими развитию искусства. Задача состоит не в том, чтобы высмеивать «магические формулы», а в том, чтобы конкретно разрабатывать эстетические проблемы на основе обобщения опыта художественной практики. Только тогда эстетика сможет дать объективную научную основу художественной критике, в которой последняя так нуждается. И нет ничего порочного в том, чтобы «перекинуть мостик от хорошо устоявшихся эстетических принципов к новой сфере деятельности». Наоборот, это насущно необходимо. Плохо, конечно, если в различных областях деятельности появляются не теоретики, а «теоретические наставники» (хотя Б. Шрагин не приводит ни одного конкретного примера). Неточными со строго научной точки зрения представляются и термины «эстетика труда», «эстетика торговли» и т. п. Но бесспорно прогрессивным является процесс все более широкого охвата эстетикой различных сфер деятельности людей, применения и конкретизации ее положений в различных областях творчества. А именно этот процесс, ведущий к преобразению всей нашей жизни в целом, и выпадает у Б. Шрагина за критикой отдельных возникающих в нем «издержек производства». «Со скрипом началось вторжение теории в жизнь». Не следует не только иронизировать по этому поводу, но и изображать осуществление данного положения так, как это делает Б. Шрагин: «Эстетика стала размножаться путем простого деления: техническая эстетика, эстетика труда, эстетика торговли».

Нет, нашими учеными и специалистами прилагается немало серьезных и добросовестных усилий, чтобы связать эстетику с жизнью, а жизнь сделать подлинно прекрасной. На этом пути достигнуто уже немало положительных результатов. И задача эстетиков-профессионалов не высмеивать этот процесс, а разработкой конкретных вопросов помогать его осуществлению. Нелепо подменять практическое

художественное конструирование для промышленности технической эстетикой как теорией. И Б. Шрагин неправ прежде всего в том, будто такая подмена у нас совершается. Но неправ он также и в том, что техническая эстетика не может помочь развитию художественного конструирования. Здесь снова за недостатками автор не видит сути дела.

И, наконец, последнее. Нормативность нормативности — рознь. Губительна в эстетике лишь дурная нормативность, сводящаяся к сумме примитивных «рецептов» творчества. Нормативность же, понятая как осознание художником общих законов эстетики, влияющих, в конечном счете, на направление и характер его творческой деятельности, полезна и необходима. Можно вполне согласиться с Б. Шрагиным, когда он возражает против сведения искусства и человеческой личности лишь к средству для осуществления неких сторонних им целей, когда он ратует за творческий характер созидательной деятельности людей, подымающей их и способствующей их всестороннему развитию. Но нельзя при этом игнорировать значение искусства и в проведении общественно-политических взглядов, и в нравственном воспитании, и во многих других отношениях. Ведь без связи со всеми другими формами общественного сознания и областями деятельности людей искусство опустошается и теряет свое собственно эстетическое значение в качестве органа всестороннего развития личности человека-творца.

Статья Б. Шрагина — и это очевидно — насыщена пафосом борьбы против последствий культа личности в эстетике и в искусстве. Но сделал это автор почему-то половинчато, неконкретно. Главное же — Б. Шрагин нарисовал ложную картину нынешнего состояния советской эстетической науки (в частности, технической эстетики), не увидев за ее недостатками ведущих прогрессивных процессов.

Да, Сезам не откроется путем заклинаний и магических формул. Но он открывается в творческой деятельности людей, конкретно разрабатывающих актуальные проблемы эстетики в связи с практикой коммунистического строительства и художественного развития, стремящихся к связи эстетики с жизнью, к решению программных задач, поставленных партией.

ДИЗАЙН И «ИСКУССТВО АНСАМБЛЯ»

Проф. Ванда Теляковская,
вице-директор Института
технической эстетики в Варшаве

Истинная цель дизайна — не только распознавать очередные насущные потребности общества, но и предвидеть новые, которые получают массовое распространение через несколько лет.

Поэтому стоит обратить внимание дизайнеров на явление, почти одновременно возникшее во многих странах.

Назовем это явление условно «искусством ансамбля». Это означает сознательную компоновку предметов (преимущественно многосерийного производства) в разнообразные ансамбли, приспособленные к индивидуальным потребностям и вкусам людей.

Именно благодаря «искусству ансамбля» люди, встречающиеся нам на улице, не «обмундированы» все как один, в соответствии с канонами моды, которые пропагандируют известные модные журналы. Именно благодаря «искусству ансамбля» идентичные типовые квартиры в огромных жилых блоках приобретают индивидуальный характер. Это же относится и к общественному интерьеру.

Широкое распространение «искусства ансамбля» могло бы усилить эстетические качества окружающего нас предметного мира и повысить уровень культуры общества.

«Искусство ансамбля» существует давно. Особенно охотно обращались к нему женщины. Но только сегодня оно начинает приобретать черты массового явления. К нему проявляют интерес мужчины и женщины, старые и молодые, жители городов и сел. Они охотно пользуются советами художников, работающих консультантами в мебельных магазинах. Однако они с большой неохотой отнеслись бы к попыткам художников организовать за них интерьер их квартиры, как это делали так называемые «ensemblier». Их услуги щедро оплачивались в высших кругах Парижа, Лондона, Нью-Йорка. Сегодня эта практика носит у нас несколько иной характер, удовлетворяя потребности более существенные, чем стремление создать комфорт или отличаться во что бы то ни стало.

Популярность «искусства ансамбля» объясняется необходимостью как-то возместить ту нарушенную гармонию, которая складывалась в результате создания предметов потребления для себя. В разные эпохи по-разному складывались обстоятельства, в которых получали наиболее полное выражение творческие возможности отдельных лиц, групп.

Развитие цивилизации, неразрывно связанной с техническим прогрессом, привело к новым возможностям. Соотношение людей, занятых творческим трудом, и массой средних, «типовых потребителей», которые пассивно воспринимают любые навязанные им взгляды, удовольствия, даже образцы личной жизни, резко меняется — и меняется в худшую сторону.

Печать, радио, телевидение часто влияют на формирование сознательности потребителя, который и в своей профессиональной деятельности не часто имеет возможность получить непосредственное, творческое переживание. Такая ситуация особенно бросается в глаза в странах со ста-

рыми промышленными традициями. Не всем удается иметь работу, дающую полное удовлетворение. Часто она является лишь средством заработка. В таком случае работе противопоставляется так называемое «хобби» (hobby) — то есть какая-то деятельность, которой человек занимается для радости, часто для того, чтобы пережить творческие эмоции, чтобы узнать меру своих возможностей, чтобы ощутить чувство собственной полноценности.

Лишение людей того, что наиболее присуще «homo sapiens» — радости творчества, — приводит к духовному обнищанию миллионов людей во всем мире. Как реакция на это возникает буквально лавина «хобби», своеобразных протезов «колченогой жизни», в которой людям приходится много и тяжело работать лишь для того, чтобы приобретать разрекламированные, не всегда нужные вещи и платить за радости, которые должны определять критерий житейского благосостояния.

«Хобби» имеет сегодня бесконечное количество вариантов и разновидностей. «Хобби» — это не только страсть к коллекционированию почтовых марок или к выведению редких цветов. Это также — живопись, участие в любительских спектаклях и джазовых концертах. Один из видов «хобби» — это движение «сделай сам» («do it yourself»), все более и более распространяющееся во многих странах Западной Европы и Северной Америки. «Сделай сам» — это значит уметь смастерить, смонтировать из полуфабрикатов различное оборудование для своего дома.

Людей, которых не удовлетворяет мимолетное разглядывание, беспорядочное поглощение впечатлений, некритическое восприятие — словом, банальное пассивное потребление ценностей, созданных другими, — становится все больше.

Интерес к проблемам творческого сочетания изделий массовой продукции в индивидуальных комплектах замечен не только в магазинах. Спрос на издания, популяризирующие вопросы композиции костюма, жилого интерьера, украшения стола и т. п., огромен. Популярность выставок, на которых были показаны экспонаты, иллюстрирующие новейшие тенденции отечественного и зарубежного дизайна, также подтверждает мнение, что эти вопросы живо интересуют современного человека. Поэтому можно предположить, что наряду с прочими формами творческого самовыражения у нас в стране будет проявлен всеобщий интерес к «искусству ансамбля». Оно имеет особый шанс на дальнейшее развитие, не требуя овладения сложным мастерством и трудной техникой, что необходимо, например, даже самодеятельному музыканту.

Учитывая тенденции развития массовых вкусов и потребностей, надо внимательно следить за их первыми симптомами. Это одна из главнейших задач тех, кто программирует развитие производства. В некоторых изделиях уже можно заметить сознательный учет ее. Один из примеров — «эластичная» мебель, которую не только нужно монтировать из готовых элементов самому, но и можно, по желанию, варьировать, делая из них то полку, то шкаф, то стол.

Задачей дизайнеров становится формирование разумного компромисса между

реальными возможностями экономики и все растущими, все более разнообразными нуждами потребителя.

Например, производство заинтересовано выпускать изделия большими сериями, а потребитель — получить много разных предметов. В этом случае разумным компромиссом была бы разработка множества вариантов отдельных стандартных моделей одного вида, изменяя лишь сырье, цвет, фактуру предлагаемой отделки. Это позволит без большого труда создавать разнообразные комплекты, которые смогут удовлетворить самые разные вкусы и потребности.

Разработанный хороший стандарт обычно бывает гораздо труднее, чем спроектировать уникальную мебель, керамику, стекло, одежду, так как это требует значительно более обширных знаний и учета множества ограничивающих условий. Цель проектанта в этом случае — не разовый успех на показе мод или в выставочном зале, а постоянный успех, в сотый и тысячный раз у очень разных людей в самых разнообразных жизненных ситуациях.

Стандартный предмет хорош тогда, когда его можно вкомпоновать в очень разные ансамбли. Его пластическое оформление должно быть спокойным, мягким, пропорции — точно рассчитанными. Продуманным должно быть и колористическое решение, что позволит добиться гармонии с уже имеющимися предметами.

Дизайнер должен заботиться не только о пластике формы и качестве отдельных предметов, но и о стилистическом единстве коллекции разных вещей. Соответствующие пропорциональные соотношения стандартов, многообразие их вариантов и так называемые «малые серии» изделий представляют богатые возможности для индивидуальной компоновки всего ансамбля интерьера, а также индивидуального внешнего вида.

Наоборот, изделия «малых серий» могут быть более «активными». Они могут подчеркивать или выделять (иногда и не очень дорогим способом) художественное лицо разных интерьеров или ансамблей одежды, созданных на основе тех же стандартов.

Однако даже самые красивые массовые изделия могут неправильно, нерационально, просто плохо сочетаться друг с другом, а это может нивелировать их рациональную ценность.

И еще одна задача стоит перед дизайнерами: формирование художественной культуры общества.

Задача очень трудная, так как окончательная модель «средней» материальной культуры нашей страны будет зависеть от характера потребностей, от разума, от уровня производства и прежде всего от развития творческой инициативы отдельных потребителей.

Не удивительно, что опытные люди оценивают всю важность распространения художественной культуры в современном обществе. Именно она решает и будет решать — хорошо или плохо будут использованы результаты творчества дизайнеров.

(Перевод с польского В. Савицкой).



Традиционная маска.
Дерево. Конго.

ШКОЛА «ПОТО-ПОТО»

В. Цигаль



Нганда. Расписные маски.
Прессованный картон.
Масло. Школа «Пото-пото».

Художники школы «Пото-пото»
у своего ателье.



Илоки. «Танец».
Школа «Пото-пото».



Недавно вернулась из Конго (со столицей Браззавиль) делегация советских художников и журналистов. Ниже мы публикуем написанную для нашего журнала статью члена этой делегации скульптора В. Цигалья.

...На красном фоне—черные, чуть расплывчатые фигуры. На лицах—маски, украшенные перьями, на руках и ногах—браслеты. В движении фигур—простой, но очень музыкальный ритм. Что это, только ли фантазия? Нам, европейцам, сразу определить это трудно.

Мсье Гильом Филя — президент Ассоциации искусств — раскладывает перед нами рисунок за рисунком. Под ними — подписи: Илоки, Филипп Расса, Нганда, Даниэль Нгауки, Жан Зигома, Юно Яно, Теофиль Самбо, а внизу—круглый штамп: «Пото-пото». Авторы этих работ сидят тут же и застенчиво улыбаются. И когда я гляжу на эти рисунки, передо мной встают картины большого народного праздника, который мы недавно наблюдали в одной из деревушек Конго. Увешанные фотоаппаратами, позабыв в машине альбо-

мы, мы нетерпеливо, боясь упустить что-то самое интересное, протискивались в круг танцующих, где раздавались глухие удары тамтама.

Мужчины и женщины в ярких одеждах или полуголые неумоимо танцевали. В такт музыке двигались ноги, руки, животы, бедра и лица, разукрашенные белой краской и суриком, в такт подпрыгивали и гремели ожерелья, браслеты. Сначала это ошеломяло, но потом можно было уловить в движениях танцующих определенный смысл: это сцены охоты, собирания плодов, а это, наверное, любовь к женщине...

Здесь этот танец в своей первозданной красоте, а вывезенный в Европу, он превратился в разнузданный твист, так же как в свое время переродился радостный народный канкан.

На широком низком столе появляются все новые и новые рисунки. Темный силуэт мужчины с копьем, несущего убитую лань, и женщины с хворостом и маленьким ребенком. Это, несомненно, семья. Но как интересна фигура женщины с



изогнутой спиной, ведь иначе будет неудобно сидеть ребенку — он будет сползать вниз.

Мы видели африканских женщин на улицах, на рынках, в поле, в деревушках и рыбацких поселках, и почти всюду изогнутый силуэт женщины довершала маленькая шоколадная головка ребенка, ничем не прикрытая, раскачивающаяся в такт движения матери.

Каждого, кто впервые в Африке, поражает та ловкость, с которой женщины носят на голове различные предметы. Фантастическими головными уборами выглядят тазы с торчащими в разные стороны бананами, маникой, вязанки хвоста, корзины с цветастыми тканями. От этого шея и голова держатся очень прямо и придают фигуре гордую осанку.

В той же композиции очень трогательно сделана фигура охотника. Казалось бы, где в Браззавиле можно увидеть ее? Но, забравшись однажды километров за шестьдесят, мы остановились у одной хижины. Хозяин — сильный, немного застенчивый старик. Сколько же ему лет?

Оказывается, он этого не знает — «еще при немецких колонистах я был молодым», — а это по меньшей мере лет сорок назад!

Дети разбрелись по свету, и судьба их ему неизвестна. В поле работают жена (кажется, пятая по счету) и двое девочек. Но зато он очень хорошо знает, как подстеречь зверя, занимается охотой.

В маленькой дырявой хижине в углу стоит арбалет (больше там никаких вещей не увидишь). Арбалет — это древнее оружие, лук, укрепленный на длинной палке, с маленькими бамбуковыми стрелами. Концы их отравлены. Старик охотится на обезьян, антилоп. И хоть поблизости никакого зверя не было, конголезец, к нашему удивлению и радости, взявшись руками за тетеву, ногой натянул арбалет и пробил стрелой кокосовый орех, из него потекла белая жидкость...

Интересно, что во всех работах школы «Пото-пото», изображающих сбор плодов, охоту, лодки на реке Конго, танцы, совершенно нет пейзажей города. А город красивый. Новая современная архитектура

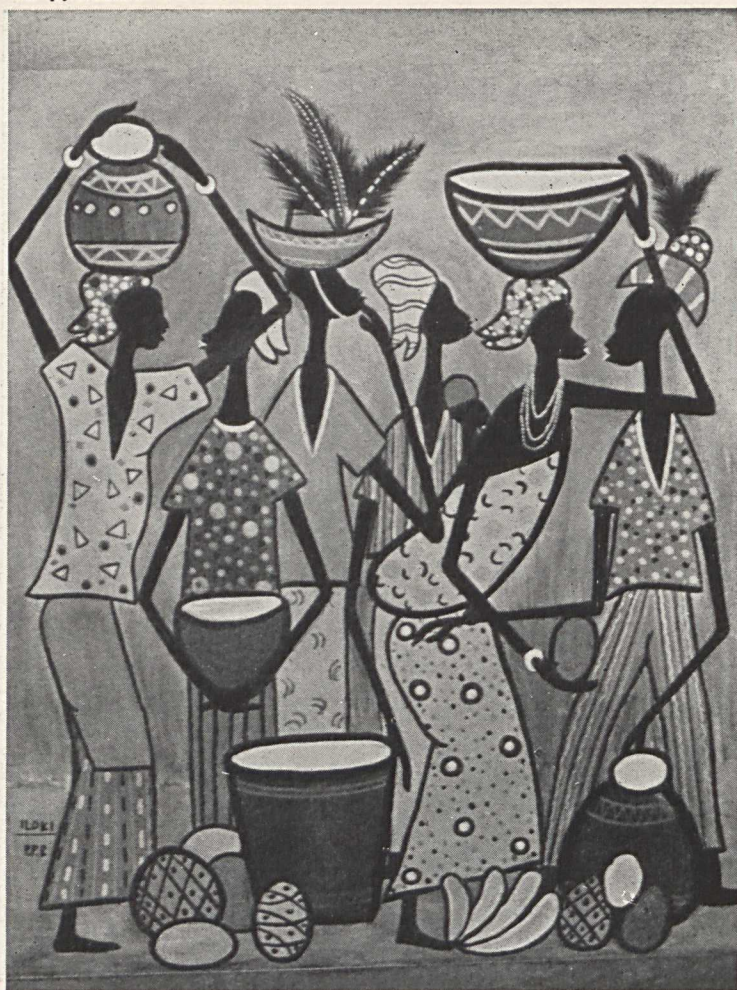
(Браззавиль основан в 1880 году), изящные стрельчатые католические соборы, парки, бассейны, автомобили.

Художники очень бережно и любовно рисуют свой народный быт, а город с его архитектурой, банками, шикарными отелями им еще не принадлежит, это быт французов.

А перед нами появляются все новые картины. Дремучие джунгли с маленькими фигурками женщин, зеленоватая дымка, красная земля и черные извивающиеся стволы деревьев. Картины солнечных базаров, рисунки африканских масок.

А мсье Гильом Фипя, перелистывая рисунки, рассказывает: «Пото-пото» — это район Браззавиля. Там жил африканский мальчик по имени Оссали, который очень любил рисовать. Его хозяин — богатый француз художник Пьер Лодс — не препятствовал увлечению мальчика, а, наоборот, развивал его. Набрав еще несколько учеников, он в 1950 году организовал народную художественную школу, получившую название «Пото-пото».

Лодс создал школу так называемого



«стихийного» искусства, основанного на чувстве художника, его воображении, но не на разуме, не на формальных исканиях. Когда ученик оказывался перед холстом, он мог изображать все, что хотел. Это явилось причиной того, что основой преподавания был цвет, а не рисунок. Пропорции фигур не соблюдались. Но, научившись новой технике, художники на ее основе стали развивать традиции народного творчества, такие его качества, как декоративность, обобщенность форм, условность образов.

Школа быстро приобрела известность. Выставки по странам Африки, затем в Бельгии, Швейцарии, Южной и Северной Америке, фестиваль в Дакаре в этом году. Мы рассматриваем лежащие на столе рисунки, гуаши. Видно, что художники оберегают свои национальные традиции от «коммерционного», как они говорят, влияния. Эти работы сильно отличаются от поделок под «Пото-пото», которые продают теперь во всех кафе и ресторанах. Часто за обедом или ужином к нам в отель вместе с чучелами крокодилов, шкурами удавов и прочими диковинками мальчишки приносили пачками « типовые » рисунки разных размеров или почтовые открытки, сделанные по мотивам «Пото-пото».

— А что стало с мальчиком Оссали?

— К сожалению, он заболел и умер в республике Чад.

— А мсье Лодс? Жив ли он? Можно ли посмотреть его работы?

— Да, мсье Пьер Лодс жив. Он уехал в Сенегал со своими учениками создавать новую школу.

Художники приносят две палитры с засохшими красками, окантованные в рамы.

— Это все, что осталось от мсье Лодса? Разве вы с ним больше не общаетесь?

— Нет. Мы платим ему тридцать процентов от продажи наших картин.

Мсье Гильом выражает большую радость в связи с приездом советской делегации, тронут вниманием.

— Очень хотелось бы поехать с выставкой и к вам в Советский Союз, — говорит он. Мы с интересом осматриваем школу, построенную мсье Лодсом. Высокая двухскатная крыша, установленная на срезанных пальмовых столбах и крытая тростником, утопает в раскидистой листве парка. Стен нет. Внутри на щитах и деревянных колоннах развешены картины. Они написаны маслом, темперой, акварелью, а между ними — прекрасные маски, неизменно вызывавшие у нас зависть. Широкий низкий стол, низкие кресла, большой выдолбленный из цельного дерева тамтам и множество маленьких деревянных идолов. Здесь собираются художники, просматривают новые работы, готовятся к выставкам... Вдруг на столе появилась русская матрешка, затем другая, третья, четвертая. Их яркие цвета нравятся нашим друзьям. Черные пальцы ласково обнимают деревянные северные игрушки. Ребята улыбаются. Мы уже не тормозим нашего переводчика, мы нашли

общий язык. Им стал язык народного искусства.

*

Однажды мы увидели в школе «Пото-пото» нечто новое. Под большим навесом за столами сидело человек тридцать маленьких африканцев. Они рисовали очень правдиво, хоть и неумело, все, что видели перед собой: стволы деревьев, причудливое сплетение веток, листву. А затем, сказал нам их учитель, они будут рисовать картины так, как подскажет им чувство. Этот рисунок с натуры несколько расходится с основным принципом школы мсье Лодса — очевидно, жизнь вносит свои поправки.

Я смотрю на курчавые головки, склоненные над рисунком, выразительные тонкие пальцы с белыми ногтями и желтыми ладошками и думаю: вот бы вылепить хоть одного... А как они сами себя изображают? Какая у них скульптура? Вдоль шоссе за городом — маленькие базары. Там под примитивными навесами выставлено все богатство мастеров по дереву. Здесь и фигуры охотников и женщин из черного и красного дерева, и маски (их очень много) различного значения, исполосованные родовыми знаками и орнаментом, полированные до блеска и рубленные топором, кричащие и загадочно улыбающиеся. Сувениры, сувениры... Видно, это не только форма заработка, но и ясно выраженная тяга к искусству. Интересно, что одни и те же мастера, по существу ремесленники, работают по-разному. Приглядевшись вни-



Илоки. «Женщины с кувшинами и плодами». Школа «Пото-пото».
Рынок в Браззавиле. Завивка волос.
Деревянные скульптуры. Конго.
Лавка на дороге.
Жан Зигома. «Семья».
Школа «Пото-пото».



мательнее, мысленно отметаешь в сторону рассчитанные на неразборчивого туриста однотипные скучные фигурки охотников с копьем, фальшивые бюстики негритянок, очень натуральные, с обнаженной грудью, где сексуальность перемешана с мнимой экзотикой, или а ля модернистские фигурки — дань современному вкусу. Больше всего мне понравились традиционные народные маски. Они очень различны. Я выбираю одну, другую, доступную моим туристским возможностям. Я увезу их далеко — через экватор, Сахару, через Париж в Москву.

Одна из них висит сейчас на стене моей квартиры. В полупушенных глазах задумчивость и страдание. Широкие, чуть улыбающиеся губы, приподнятые брови, раздвоенный нос создают впечатление загадочности и какой-то удивительной красоты. Пожалуй, такой осталась в моей памяти эта далекая страна.

Много интересных масок есть и в магазинах. Один из таких магазинов принадлежит скульптору Даниэлю. Он считается известным мастером в Браззавиле. Работы его также рассчитаны на разные вкусы туристов.

Большие головы африканцев, сделанные в несколько натуралистической манере, мы видели в официальных учреждениях города. Да у кого не бывает слабых работ, тем более если они рассчитаны только для продажи.

Выйдя из магазина Даниэля, я увидел семь парней, сидящих на земле среди ве-

ликолепных стройных деревьев (материал для будущих скульптур). Они резали свои незамысловатые фигурки. И когда я узнал, что это сыновья художника, то проникся большим уважением к этой династии мастеров. Один из парней вырезал из двухметрового полена скульптуру женщины, на голове которой стоит мужчина и жестом указывает на свои мужские достоинства. Парень с улыбкой предлагал нам увезти этот сувенир в Москву.

С давних времен африканцы поклонялись образам своих предков. Народные мастера делали небольшие фигурки-фетиши укороченных пропорций, без рук. В животе вырезали прямоугольное отверстие, в которое закладывали либо коготь льва, либо хвост буйвола, охраняющие семью. Такие фетиши передавались из поколения в поколение. Формы их канонизировались и отличались лишь родовыми знаками. Продольные порезы-фетиши мы видели и на лицах некоторых юношей в Браззавиле.

Покидая школу, мы простились с нашими друзьями-художниками, но не простились с искусством этой страны. Оно сопровождало нас повсюду. В керамической мастерской множество разных фигурок. Сюжеты те же: женщина несет хворост, трет маниоку, собирает ягоды, крокодил зубами вцепился кому-то в ногу, фигурки художников с масками. На керамических блюдах и кувшинах — те же мотивы.

По улицам идут африканцы. Одежды удивительно разнообразные. Яркие, с крупными орнаментами, они горят на солнце

и, где-то облекая фигуру, вдруг спадают величественными складками.

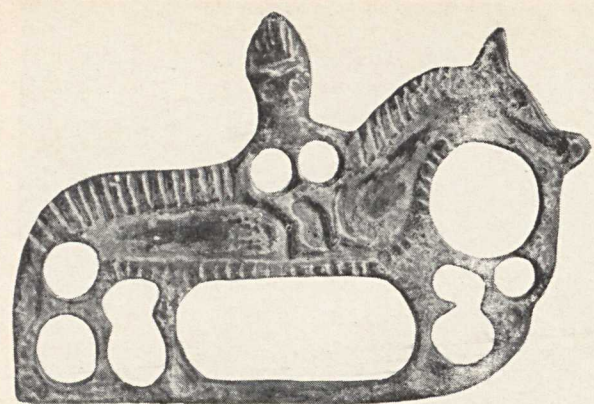
Около магазинов и на рынках, где продаются эти ткани, тянутся ряды ослепительно ярких плодов. Желтые бананы с зелеными листьями, оранжевые и красные плоды какао, коричневые каштаны, букеты всех цветов радуги. И, мысленно озирая всю эту буйную и разнообразную растительность джунглей, начинаешь понимать, откуда художники берут свою палитру.

Даже прически африканок привлекают внимание. Многие модницы, желая вытянуть свои волосы, свивают их в жгуты и перематывают ниткой. Они забавно торчат в разные стороны, как рожки, и очень напоминают верхушки пальм, на которых живут ласточки.

*

Вечером мы рисовали в рыбацком поселке. Вдоль реки сушились на берегу пироги. Между ними — воткнутые в землю высокие шесты, как в Венеции. Женщины разминали маниоку, готовили ужин. Сумерки все больше сгущались, начали загораться костры. Глухо забили тамтамы. Послышалась мелодия, спокойная и бесконечная, как течение реки Конго.

Огонь выхватывал на мгновение то одну, то другую группу танцующих. И мы как зачарованные смотрели на этот танец, плавный, ритмичный, полный любви и томления.

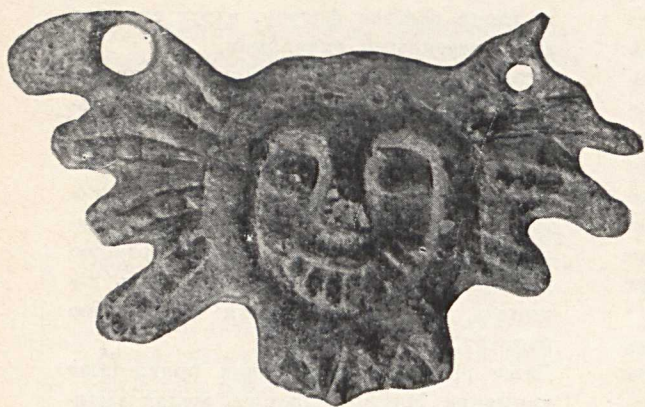


Всадник. Амулет. Посеребренная медь. Веселовский могильник. X в.

Деталь городецкого инкрустированного донца. Начало XIX в.

Солнце. Амулет. Бронза. Веселовский могильник. X в.

Деталь ставни. Арзамасский район. XIX в.



Дуги расписные. Из деревни Ступ с городецкой росписью, и из села Котова с хохломской росписью. Конец XIX

Лев. Поясная бляшка. Бронза. Шишиневский могильник. XII в.

Мочесник. Конец XIX в.

Расписное лукошко. XIX в.



М. Званцев, В. Черников.

Семьдесят лет назад в Нижнем Новгороде был основан музей, называющийся теперь — Горьковский государственный историко-архитектурный музей-заповедник.

Народное декоративное искусство фактически не было представлено в дореволюционном музее, а история первобытной культуры края подтверждалась лишь находками из знаменитого Сейминского могильника эпохи бронзы. Этнографические коллекции носили случайный, бессистемный характер. В настоящее время коллекции музея-заповедника — это громадный научный фонд для изучения прошлого Горьковской области.

Среди богатейших находок из марийского Веселовского могильника X века, раскопанного в 1957 году Е. Безуховой и А. Халиковым (Ветлужский район, Горьковская область), наше внимание особенно привлекли две воспроизводимые здесь вещи, получившие название амулетов.

Один из них изображает всадника, другой — солнце. Фигурка всадника была обнаружена в детском погребении. Это типичный амулет, хотя по своей форме вещь напоминает кресало. Для кресала не подходит материал, да и настоящее кресало (железное) было найдено в том же погребении. Вещи, украшенные стилизованными изображениями коней, были найдены в этом могильнике и в могильниках той же культуры неоднократно. Но подобные публикуемым здесь, да еще реалистического характера, как нам кажется, пока не встречались в археологических находках. Смысл амулета, его охранная сила едва ли объяснимы, но в данном случае не это для нас важно. Эта находка интересует нас прежде всего как образец высокого для своего времени ювелирного искусства, где в предельно обобщенной форме, с превосходным знанием материала и техники его обработки дано изображение коня и свободно сидящего на нем (в позе амазонки?) воина в шлеме. В позднейшем народном искусстве (начала XIX столетия), в частности на замечательных по своему декоративному совершенству городецких инкрустированных донцах, всадник на коне является наиболее распространенным сюжетом. Но его изображение уже не самостоятельно, он — лишь часть чина «берегини», предстоящий перед берегиней, превратившейся в цветок. У всадника на донце некоторые черты кавалеристов начала XIX века, в руки ему дана сабля, конь на донце более динамичен, более условен. Тема та же, но одна деталь — грива коня — почти как у веселовского всадника. Конечно, в данном случае прямой связи быть не может.

Связь лишь в сохранении художественных приемов, а главное — в теме¹. Веселовский могильник если не явно мерянского происхождения (по своему погребальному инвентарю, по способам погребений), то, во всяком случае, возник под сильнейшим воздействием мерянской культуры, в границы которой включался, среди других, Городецкий уезд. Таким образом, один из древнейших сюжетов городецких донец безусловно ведет свое происхождение от древних поселенцев, от летописной меры.

Амулет «солнце» был обнаружен в женском погребении, около нижней челюсти, рядом с гривной. Сохранилась лишь небольшая часть его — только голова с расходящимися во все стороны лучами. «Тело» отломано, нос образован единой линией с бровями, что обычно для первобытного искусства, и вдруг — улыбающийся рот и... борода! Возможно, что наши познания предельно скромны, но мы не знаем изображений, подобных данному. Однако аналогия с одним из редких сюжетов народной резьбы XIX столетия, как нам кажется, вполне правомерна.

В 1965 году М. Званцев опубликовал ставню (из Арзамасского района) с изображением солнца (см. «Декоративное искусство СССР» № 2). Мы воспроизводим здесь деталь этой ставни. Нет смысла распространяться о том, как сходны в своей основе «лица» — бронзового амулета и ставни, и одной отличительной детали — изображения бороды!

Современный Арзамасский район в далеком прошлом тоже входил в состав территории, занятой мерей. В данном случае мы не делаем какого-либо открытия по поводу мерянской основы происхождения некоторых сюжетов в народном искусстве Центральной России. В статье «Древние мотивы в домовой резьбе Ростова Ярославского» (журн. «Советская этнография», 1962, № 4,) Г. Вагнер убедительно это доказал даже на позднейшем материале. И, наконец, еще одна археологическая находка: поясная бляшка, изображающая льва. Она была обнаружена в одном из

погребений мордовского могильника XII—XIV веков на юге области, в деревне Шишадеево, Починковского района.

А. П. Смирнов в своей книге «Волжские булгары»¹ кратко упоминает, что бронзовая пластинка с изображением «какого-то полусказочного животного с разинутой пастью и с хвостом в виде распутившегося цветка, заброшенном на спину», была обнаружена в Булгарском городище. Если изображение на булгарской находке можно считать львом, то публикуемая бляшка всего лишь второй из известных экземпляров подобного рода.

Поза льва, его облик, хвост, заходящий из-под задней ноги на спину, — все это очень напоминает одно из изображений львов на церкви Покрова на Нерли. Но опять-таки для нас интересна не столько аналогия с владими́ро-суздальской пластикой, сколько с изображением львов в поволжской архитектурной домовой резьбе. Публикуемое изображение льва, вероятно, булгарского происхождения и, вероятно, намного старше могильника (он еще полностью не раскопан, и наша датировка приближительна).

Лев-страж, лев-символ силы был известен издавна, и не вдруг он появился во владими́ро-суздальском искусстве. Этот символ, судя по находке, бытовал в ювелирном искусстве древнего населения края. Он правомерно стал одним из главных сюжетов домовой резьбы.

Лев остался в народном искусстве не только в резьбе. Превосходные изображения львов мы видим на двух дугах из собрания Горьковского музея, одна из которых расписана хохломской росписью (1890), а другая — городецкой (1865). Обе дуги — выдающиеся памятники народного искусства. Классическим образцом городецкой живописи является и воспроизводимый здесь мочесник с изображением беседующей пары. Свобода, артистичность исполнения говорят сами за себя. Колорит поражает своей сдержанностью и вместе с тем насыщенностью цветом. Расписных мочесников, так же как и дуг, известно не так уж много, в особенности по сравнению с классическими городецкими расписными донцами для прядения.

В народном искусстве встречаются вещи, сотворенные не только профессионалами, но и дилетантами, сделанные из любви к искусству, из желания принести радость и себе и окружающим.

В данном случае мы показываем только две вещи: расписное лукошко и деревянную маску. Расписное лукошко тоже из

Деревянная маска. XIX в.

Городецкого района. По преданию, оно было расписано дедом его последнего владельца в первой половине XIX века.

Лукошко лубяное, и на нем народный художник написал сцены охоты, рубки леса, сбора ягод. Каждая сцена отделена от другой рисунком группы деревьев с сидящими на них птицами. Мы воспроизводим только сцену охоты. Роспись сделана масляной краской, без грунта. Красное, голубое, белое, желтое и черное и общий зеленый фон создают очень спокойную цветовую гамму. Черный контур только в некоторых местах лишь подчеркивает форму.

И, наконец, деревянная масленичная маска (из старого собрания А. О. Карелина¹). Здесь тоже сказалось пластическое мастерство безымянного художника. Все формы решены условно, но предельно выразительно: расчесанная борода и усы, нос и щеки, узко поставленные глаза, открытый рот. Можно представить, с каким визгом бежали деревенские ребята от шутника, надевшего эту маску, сколько восторженного удивления искусством резчика вызывала она.

¹ А. О. Карелин — известный фотограф второй половины XIX века. Жил в Нижнем Новгороде.



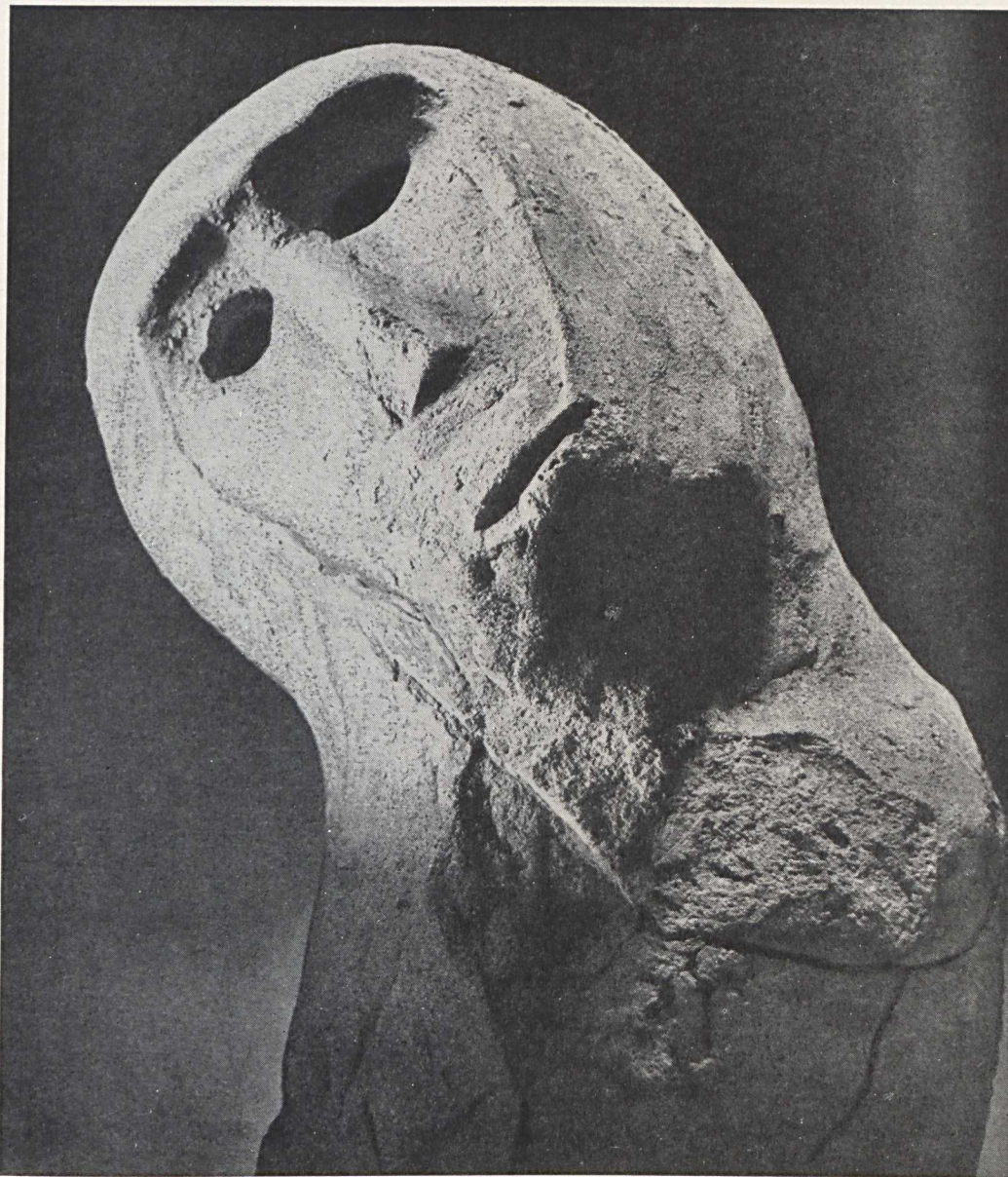
¹ Почти полная аналогия всаднику из Веселовского могильника — изображение всадника на калязинском красном изразце XV—XVII веков (см. статью Л. А. Динцес «Изображение змеборца в русском народном шитье». — Журн. «Советская этнография», 1948, № 4). Поскольку Л. А. Динцес утверждает, что изображения конной фигуры женщины-прибога встречаются на многих образцах народного шитья и ткачества, то, видимо, следует согласиться с мнением ученых, раскопавших Веселовский могильник, что найдено изображение всадницы, а не всадника.

¹ «Труды Института истории материальной культуры», М., 1951.

ранняя керамика японии

Н. Николаева.

1. Обезьяна. Период ханива.
2. Сосуд «дзёмон».



Гончарное искусство — одно из самых древних на земле. В Японии оно восходит к эпохе неолита. Весь древнейший период японской культуры назван археологами «дзёмон» — по наименованию керамики этого времени, декор которой напоминает след веревки (слово «дзёмон» означает «веревка» или «след веревки»).

Понятие «керамика дзёмон» — весьма широкое, охватывающее изделия, разнообразные по форме, декору, качеству материала. Самые ранние из них датируются V тысячелетием до нашей эры, самые поздние — началом нашей эры.

Все сосуда «дзёмон» — неглазурованные, вылепленные от руки и обожженные при низкой температуре открытым способом. Самые ранние имеют конусовидную форму, полученную примитивным наматыва-

нием спиралью жгута глины. В более поздних формах постепенно расчленяется — четко обозначаются дно, тулово и горловина, что подчеркивается и расположением орнамента. Впоследствии рядом с орнаментом, нанесенным палочкой или раковинкой, появляется наклепной узор, составляющий главное своеобразие этой древнейшей керамики. Наложение полос или жгутов глины на основную форму было вызвано, по всей видимости, желанием укрепить ее, сделать более прочной. Затем наклепной декор оказывается сосредоточенным в основном на горловине и сильно усложняется. Этот процесс был связан с изменением функции части керамических изделий, превращением их из предметов утилитарных в ритуально-магические.

Эволюция древнейшей японской керамики отражает первоначальную эволюцию художественного сознания в процессе трудовой деятельности человека, когда рядом с представлением о целесообразности предмета, о соответствии его определенному назначению (для хранения продуктов, для приготовления пищи, для еды, для питья) постепенно появляется представление о его красоте. От простейшего, примитивного сосуда, напоминающего сложенные в горсть руки, намечается переход к довольно сложной расчлененной форме, где каждая часть выделена конструктивно и с помощью орнамента. Здесь ясно видно, как, работая над глиной, человек постепенно познавал свойства этого материала и совершенствовал технологию его обработки. Для современного глаза обаяние



3, 8. Глиняная скульптура периода дзёмон.
4, 5. Сосуды «дзёмон».
6, 9. Скульптура периода ханива.
7. Сосуд яёй.

5



керамики «дзёмон» заключается в контрасте грубой глины и разнообразия ее пластической обработки. Естественные качества материала, преобразованные в лепке и орнаментации, приобретают художественную, эмоциональную выразительность.

Одновременно с сосудами «дзёмон» создавались многочисленные керамические фигурки — «догу» — вероятно, духи-покровители домашнего очага и объекты поклонения. Украшены они сложным и разнообразным орнаментом, воспроизводящим татуировку, видимо, имевшую ритуально-магический смысл. Размер этих фигурок невелик — самая большая около 25 см. Наивная примитивность «догу» сочетается с какой-то таинственной силой, происходящей не только от загадочности и не-

обычности, но и от пластического решения.

Следующий этап в развитии древнего японского искусства, также названный по наименованию керамики, — «яёй», столь резко отличается от керамики дзёмон, что это в какой-то мере дает право усомниться в их прямой временной последовательности. Многие исследователи склонны видеть в керамике яёй влияние материковой культуры, в особенности корейской. Керамика яёй отличается от дзёмон прежде всего материалом — более тщательно промытой глиной, обожженной при более высокой температуре и потому более тонкой и твердой. Все изделия яёй, изготовленные на гончарном круге, чаще всего шаровидной формы, со скупым геометрическим орнаментом. Рядом с керамикой

дзёмон они кажутся более строгими, даже несколько суховатыми определенностью своих форм, их тщательно сглаженной поверхностью. Основное эстетическое качество керамики яёй — красота самой формы предмета, его пропорций и силуэта. Но, пожалуй, самый интересный вид древней японской керамики — так называемые ханива, относящиеся к следующему периоду истории японской культуры — «эпохе курганов» (около III—V вв. н. э.). Ханива (что означает «глиняный круг») обычно имеют форму цилиндра, полого внутри. Большинство их располагалось у основания кургана для укрепления насыпи. Многие ханива имеют скульптурное завершение либо вылеплены в виде различных фигур — слуг, воинов, музыкантов, танцовщиц, домашних и диких жи-



вотных. Встречаются ханыва, изображающие жилища и храмы. Искусство ханыва — уже гораздо более зрелый этап художественного развития японской культуры. Если первобытные фигурки «догу» кажутся вырезанными или вырубленными, как будто в руках мастера не глина, а твердый камень, то ханыва именно вылеплены, их скульптурная пластичность — основа их выразительности. Здесь глина осознана как мягкий и упругий материал, под пальцами человека она приобретает округлые, сильные формы. Эти формы очень обобщенные — каждая часть фигуры решена как единый объем. Наивная повествовательность народной пластики отступает на второй план перед стремлением художника дать единое объемно-пластическое решение фигуры.

Свежесть и непосредственность восприятия соседствуют в скульптуре ханыва с пониманием подлинной природы пластического искусства. Глиняная масса — статичная, косная материя — вдруг оживает от легкого прикосновения руки мастера, сделавшей лишь углубление в комке глины, но тем самым создавшей первый пластический эффект — контраст света и тени. Затем глаза — две сквозные прорези — и рот — слегка неровная третья прорезь; легкий бугорок носа, и все в целом — удивительная по точности и выразительности голова обезьяны.

Не менее привлекательны в своей наивной простоте и эмоциональной значительности две фигуры поющих людей, у которых глаза и рот — просто круглые отверстия, проткнутые пальцем или палочкой. Тро-

гательна и грациозна женская голова с чуть асимметрично поставленными глазами и высокими тонкими бровями.

Многие скульптуры ханыва с их обобщенными формами и строгой архитектоникой имеют нечто общее с современной декоративной пластикой. Современные художники и скульпторы Японии не раз ссылались на влияние древней керамической скульптуры на их искусство.

древнерусское стекло

Ю. Шапова

Стеклянные кувшины, чайники,
кубки XV—XVI вв.

О русском стекле домонгольской поры наш автор археолог Юлия Шапова рассказала в прошлом году в десятом номере журнала. Каждый год раскопки приносят новые факты, проясняющие подробности древнейшей истории русского стекла. Напавшие в 30—40-х годах XIII века татаро-монголы нанесли жестокий урон древнерусскому государству: превратили в развалины и пепелища города, угнали в плен и рабство тысячи воинов, женщин, мастеров. Надолго были забыты некогда прекрасные ремесла. На целое столетие исчезли из быта населения Приднепровья не только оконное стекло и посуда, но даже мелкие поделки.

Производство стекла продолжалось лишь в немногих городах, до которых не дошли полчища завоевателей: Новгороде, Полоцке, Смоленске.

Об этом периоде истории древнерусского стекла, а также об ошибках известных исследователей в датировке памятников написано в публикации. Ю. Шапова утверждает новую датировку развития русского стеклоделия.



Сложность экономической и политической ситуации в Древней Руси XII века, распавшейся на непрерывно враждующие самостоятельные княжества, вынудила стеклоделов в середине XII века, за столетие до нашествия татар, переселиться из Киева в те города, где был устойчивый спрос на их изделия. В это время наибольшей популярностью у горожанок пользовались стеклянные браслеты; именно их и стали производить киевские стеклоделы на новых местах. Мода определила «номенклатуру производства». Производство браслетов выделилось в самостоятельную область. Браслетчики научились мастерски обрабатывать стекло: вытягивать его, накручивать, вить. Техники выдувания изделий из стекла владели на Руси только киевские мастера.

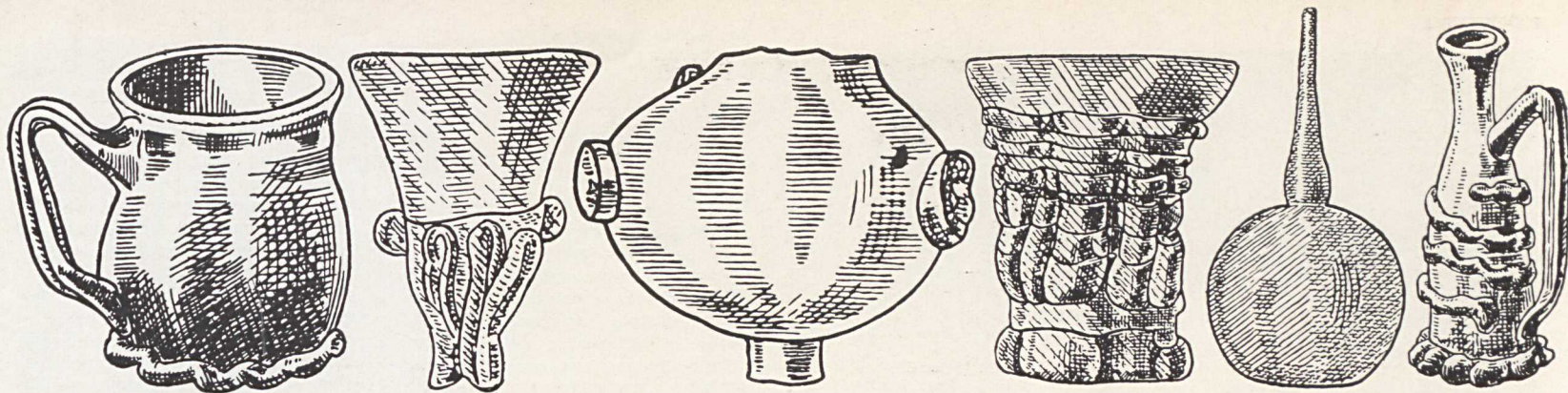
В Новгороде помимо браслетов начали изготавливать бусы и кольца (все в той же технике «накручивания»), а затем поливную посуду, игрушки и бусы. И самое стекло и полива имели одинаковый основной состав: свинцово-кремнеземное стекло. Его естественный цвет — желтый; окись меди придавала ему зеленый оттенок. Однако гораздо чаще получалось стекло коричневое, нередко непрозрачное черное с сильным металлическим блеском.

В бусах этот недостаток обращался в достоинство. Крупные круглые черные с металлическим блеском бусы хорошо сочетались с металлическими украшениями. Как ни странно, эти бусы гораздо чаще раскапывают не в городах, а в деревенских курганах новгородской зем-

ли. Видимо, в городах спрос был очень ограничен.

От прежнего богатства красок стеклянных украшений домонгольской поры осталось в XIV веке совсем немного: желтые, зеленые и коричневые. Стекло как поделочный материал постепенно уступило место привозному янтарю, а невыразительную поливу на посуде заменило лощение по черному фону; оно делало ее более нарядной и красивой.

Естественно, возникает вопрос, почему ни в Новгороде, ни в Полоцке, ни в Смоленске так и не развилось производство стекла, почему мастера не изготавливали здесь выдувных изделий и не применяли иного стекла, кроме свинцово-кремнеземного? Ответ, на мой взгляд, один. Стеклоделы этих городов, уехав из Киева в середине



XII века, утратили с ним всякую связь, а их собственный опыт и знания ограничивались умением варить простейшее стекло и вытягивать из него жгуты для браслетов.

В домонгольское время центром стеклоделия был Киев. Татары жестоко разорили город, а многих ремесленников увели в плен. И если во второй половине XIII—XIV веке стеклоделие в ближайшей к Киеву округе и в самом городе едва угадывается (по раскопкам), то о производстве посуды и оконного стекла на Украине в XV веке можно говорить без сомнения. Примечательно, что спустя два столетия эти производства, как и в домонгольское время, были объединены.

Однако за двести лет произошли большие изменения, и не столько в технике изготовления посуды и оконниц, сколько в рецептуре стекловарения, форме изделий, манере и характере украшения.

На смену древнерусским хрусталам пришло типичное для всей материковой Европы калиево-кальциево-кремнеземное стекло. Вместо поташа повсеместно употребляется зола, стекло обесцвечивается окисью марганца. Готовые изделия — блестящие и прозрачные — всегда имеют зеленоватый или желтоватый оттенок. Спустя столетия они становятся серыми, пухлыми (расстекловываются) и лишь в самой середине сохраняют первоначальный «стеклянный» блеск. Это стекло нельзя спутать с осколками домонгольской посуды, которые все пронизаны мелкими трещинками, напоминающими кракле.

В отличие от домонгольской посуда этого и последующего времени толстостенна (стенки толщиной 4—5 мм., иногда и толще), не пропорциональна, не оставляет, как прежняя, впечатления легкости и праздничности. В ее украшении тонкие бесцветные и цветные нити, змейки, налесты щедро, нередко без всякой меры, заменены более широкими полосами гофрированного стекла.

Большинство форм изменилось до неузнаваемости, стало во многом удобнее, практичнее. Однако среди них без труда узнаются хорошо известные в домонгольское время остродонные кубки. Эти сосуды по-прежнему были неустойчивы, хотя их дно формовалось специально. От этих кубков оставалось сделать один шаг к рюмкам XVI—XVII столетий.

Иную эволюцию претерпевают кубки на поддоне. У кубков домонгольского времени поддон и самый сосуд составляли единое целое. В сосудах XV века поддон заменен гофрированным налетом, который одновременно и украшает сосуд и придает ему устойчивость. Те же рельефные

налесты, гофрированные жгуты и ленты покрывают почти всю стеклянную посуду, производившуюся на Украине в XV—XVI веках.

Любопытно, что такая посуда встречается только в археологических слоях, датированных XV веком (в более раннее время она не встречается). Не менее любопытно, что украинская посуда попадает, правда редко, в раскопках в Новгороде, Смоленске, Москве и в других городах средней России. Вместе с ней археологи находят и западноевропейские расписные бутылки, стаканы и оконное стекло. Домонгольская посуда, поставленная рядом с изделиями XV—XVI веков, сразу же обнаруживает свою изящную простоту; она легка и прозрачна, хотя не всегда умело сделана. Трудно признать тот факт, что за двести лет внешний вид и художественный стиль русской стеклянной посуды изменились столь неожиданным образом. И тем не менее это так. И именно это обстоятельство постоянно смущало и смущает исследователей ранней истории русского стеклоделия.

Так, Б. Н. и В. И. Ханенко, подробно исследовавшие древности Приднепровья в начале века, находя большое сходство между сосудами примитивных форм с гофрированным узором и сосудами XVI и даже XVII веков, лишь допускали возможную их принадлежность к домонгольскому времени. Спустя четверть века немецкий исследователь К. Ламм, не имея других материалов, кроме исследований Ханенко, объявил изделия XV—XVI веков древними русскими стеклами. Еще через двадцать пять лет Я. Вавра повторил своего предшественника. Оба автора, крупнейшие авторитеты в истории стекла, не будучи знакомы с новыми данными, сделали крупную ошибку, доверившись старым непроверенным датировкам. И сейчас еще можно встретить исследователей, утверждающих, что подобные сосуды с гофрированными деталями относятся к домонгольскому времени. Эти изделия «заставляют» стоять рядом с действительно домонгольскими сосудами русского производства.

В XV веке на Украине в небольших мастерских — гутах — начинается производство стеклянной посуды и оконного стекла. Эта посуда имеет множество черт, которые роднят ее не только с посудой домонгольской поры; много общего у нее с современными ей стеклами Западной Европы: та же грубоватость простейших форм, накладки, налесты, жгуты, нити. И не будет большой смелостью, если объяснить увлечение этими декоративными приемами сильным влиянием великолепных

венецианских стекол. Используя разные декоративные приемы народного искусства, мастера-стеклоделы, несомненно, в своем творчестве равнялись на лучшие стеклянные изделия своей эпохи. Так же как и два столетия назад на Руси, как во всей Западной Европе и Средней Азии, на Украине в XV веке снова в большом количестве делали круглые оконные стекла. Ими закрывали окна жилых домов, гражданских построек, восстанавливаемых и вновь строящихся церквей. Примечательно, что за пределы Украины оконные стекла не попадали. Русские северо-западные города, в том числе Новгород, Смоленск, Псков, Москва, везли оконные стекла из северных немецких городов.

В отличие от украинских немецкие стекла были небольшие по размеру, имели формы треугольников, прямоугольников, кругов и квадратов.

После монгольского нашествия экономика страны восстанавливалась постепенно, с большим трудом. Продолжалось и развитие стекольного производства, которое шло очень сложными путями. Поэтому мы можем оправдать внешнее огрубление форм открытием более совершенных технических приемов, изменением технической базы, организацией и увеличением объема производства.

Связный рассказ об истории производства стекла на Руси в XV—XVI веках вести очень не просто. Получается мозаика, разные части которой с большим трудом составляют в целое. Это происходит не только потому, что в эпоху, о которой идет речь, Русь была разделена на феодальные княжества, но еще и потому, что материальная культура того времени мало изучена археологами, этнографами и историками.

Между древнерусским стеклоделием и новым производством стекла на государственных заводах в последующие века — большой разрыв. И все-таки тоненькая ниточка тянется через века и связывает их между собой: гутное стекло на Украине, скромное, иногда почти замирающее производство браслетов и украшений на новгородской земле, поливу на посуде и архитектурную керамику.

ГОБЕЛЕНЫ ТАМАРЫ ХАНС

В. С.

В июне многочисленные московские зрители познакомились с выставкой гобеленов варшавской художницы Тамары Ханс, организованной двумя обществами дружбы — советским и польским. Экспозиция включала полтора десятка работ — ранних и самых последних, составляющих почти половину всего, что сделано Тамарой Ханс, лауреатом Миланской Триеннале 1957 года и обладателем ее золотой медали. Тамара Ханс родилась в Архангельске. В 1952 году она с отличием окончила Государственную высшую школу изобразительного искусства в Лодзи, и тогда же стала преподавателем этой школы. С 1954 по 1964 год Тамара Ханс была художественным руководителем кооператива художников-прикладников «ЛАД». В последние годы художница руководит мастерской образцов в кооперативе «Цепелия» в Варшаве.

С наслаждением созерцая ее изысканные, темпераментные композиции, «написанные» не кистью, а мотками цветной шерсти, невольно задаешь себе вопрос: что это — живопись, гобелен или монументальная графика? Пожалуй, и то, и другое, и третье одновременно. Тамара Ханс — тонкий, ищущий художник, пытающийся найти наиболее выразительные средства и приемы, чтобы воплотить в красках и формах образный мир своей фантазии.

Творчество Тамары Ханс теснейшим образом связано с польской школой гобелена, сформировавшейся в последние два десятилетия и уже завоевавшей мировое признание. В современном польском гобелене широко используются новейшие достижения живописи, графики, скульптуры — колористические, фактурные, композиционные; в нем находят применение самые необычные структуры и неожиданные комбинации материалов. И при всей авангардности работ польских художников гобелена в них всегда прямо или косвенно ощущается многовековая национальная традиция народного ткачества. Она — в глубоком понимании материала, в тонком колористическом чутье, в неуловимом строе ассоциаций. Та же дерзость эксперимента в гобеленах Тамары Ханс. Всем своим творчеством она убеждает: любые технические нововведения — ничто, если они лишь самоцель, а не средство выразить главное, что волнует автора.

Тамара Ханс начала с проектирования жаккардовых тканей для мастерских «Цепелия», созданных на основе старинных народных покрывал. Некоторые из ее ранних декоративных тканей благородного рисунка и строгих расцветок так же были показаны на выставке. Однако вско-

ре Тамару Ханс увлек гобелен. Вначале художница уделяет все внимание живописной композиции красочных пятен на плоскости. Экспериментирование с цветом и фактурой заинтересовало ее несколько позднее. Постепенно художница в совершенстве овладевает сложным искусством, и вот перед нами гобелен «Ночь». Именно здесь Тамара Ханс впервые с такой свободой и широтой демонстрирует свое мастерство. Густой, как бы насыщенный ночными шорохами и загадками киноварно-янтарный колорит, беспокойные вспышки белого — как мигание рекламного большого города, игра и перетекание фактур — все это сливается в образ таинственный и эпический. Монументальные полотна кажутся непринужденными набросками с натуры. А ведь за каждым из этих гобеленов — недели и месяцы кропотливого труда.

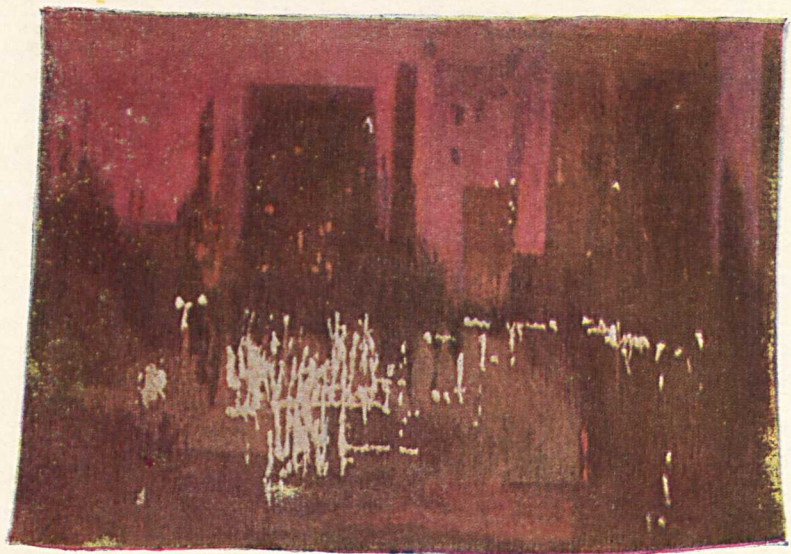
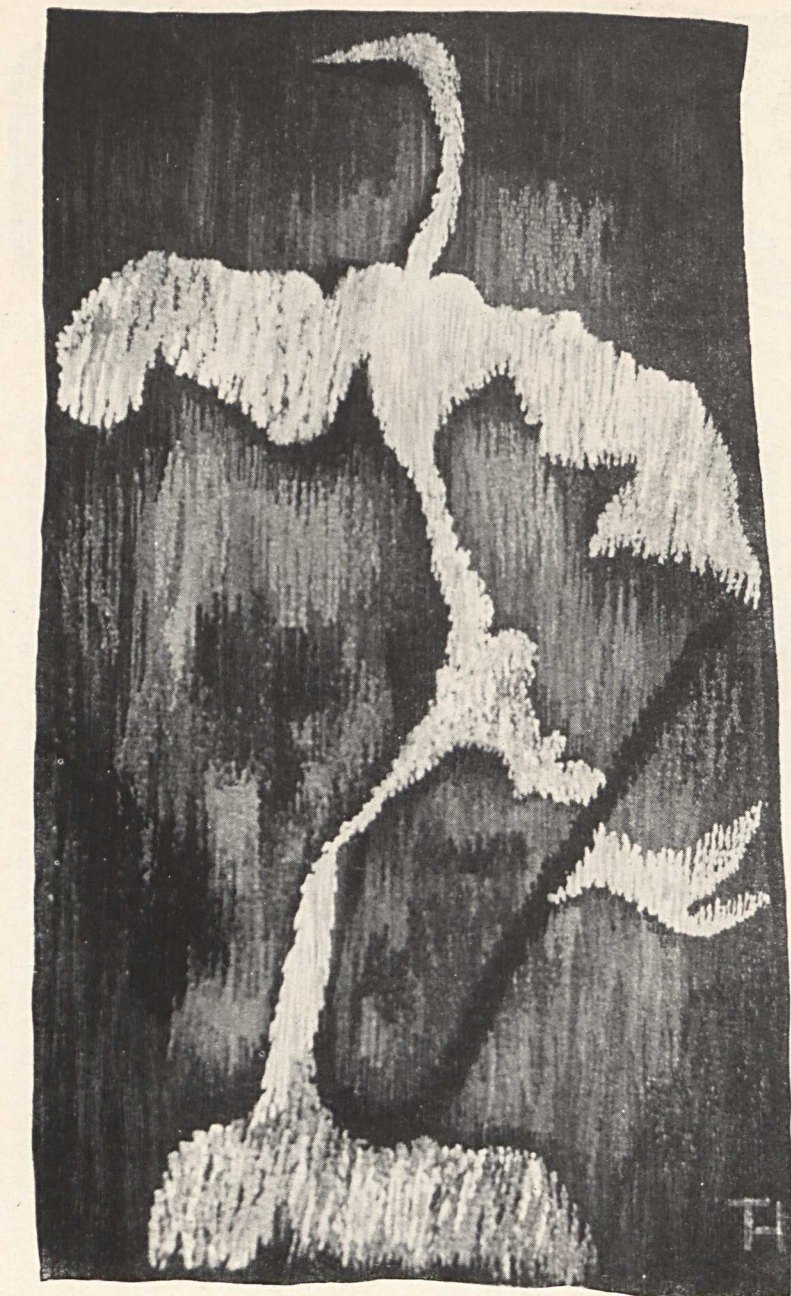
Тамара Ханс, изучив сложную технологию гобелена, в совершенстве овладела ею, чтобы самой, вручную, сантиметр за сантиметром ткать нити своих волшебных сказок...

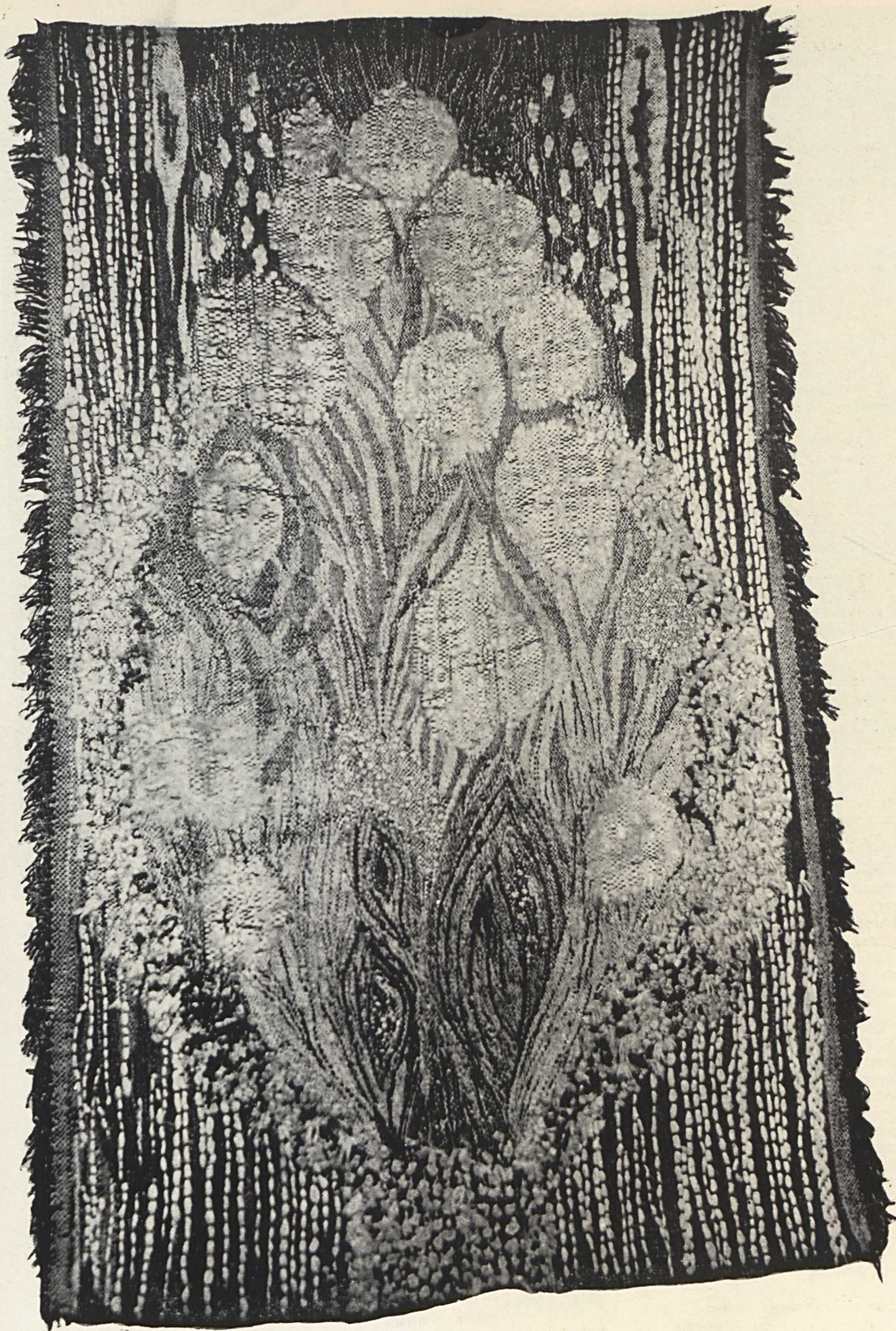
Каждый из ее гобеленов — это самостоятельная, законченная картина мира. Ее серия гобеленов, созданная после поездки в Африку, — знойная, радужная легенда о неправдоподобно далекой стране: коварная, как песчаная буря, «Пустыня», мягкое спокойствие «Скал Ассуана», неожиданные, как мираж зеленого оазиса, вертикали мачт электропередач в ржаво-золотистых песках «Новой долины». Изысканная гармония красок доведена здесь до совершенства. Художница сумела покорить грубый, казалось бы, невыразительный материал: неровную, вручную спряденную и окрашенную растительными красителями шерстяную пряжу. Она искусно сплетает ее в разнообразные вариации структуры, заставляя ее давать невиданные эффекты светотеневой и фактурной игры. Особенно ярко это заметно в гобеленах, построенных на очень сдержанной гамме, почти монохромных — «Московский букет», «Окапи»; здесь гобелен становится осязаемым, удивительно объемным, как бы приобретая третье измерение.

Знакомство с творчеством Тамары Ханс было поучительным не только для специалистов, но и для всех любителей прекрасного. Хотелось бы, чтобы, познакомившись с творчеством одного художника, советские зрители увидели обширную выставку польской школы современного гобелена в целом.

Дедал. Гобелен.

Ночь. Гобелен.





Московский букет. Гобелен.



Иржи Прадлер. 20 лет ЧССР.
Бронза, чеканка, 1965.

ЛЕТОПИСЬ В БРОНЗЕ

[Медали Чехословакии]¹

Вацлав Прохазка,
директор Национальной галереи
в Праге

После второй мировой войны чешские и словацкие медальеры еще ни разу не устраивали самостоятельных выставок за пределами своей страны. С этой выставкой, организованной в Москве по инициативе Союза художников СССР, медальерное искусство Чехословакии вновь вышло на международную арену.

Целью выставки было не только познакомить советского зрителя с самыми новыми работами в этой области, но и показать, в каком направлении развивалось в XX веке в Чехословакии это своеобразное искусство. Поэтому экспозиция выставки была составлена по ретроспективному принципу — начиная с 1900 года и до сегодняшнего дня.

Расцвет медальерного искусства в нашей стране обусловлен несколькими важными факторами. Во-первых, национальными традициями этого искусства, насчитывающими несколько веков. Во-вторых, появлением на переломе XIX и XX столетий целой плеяды талантливых скульпторов, сумевших по-новому оценить и развить искусство медалей как по форме, так и по содержанию. И, наконец, серьезным вниманием к этому искусству Академии художеств в Праге, откуда вышло большинство современных чешских и словацких медальеров. Первые чешские медали были отчеканены во второй трети XVI века в виде так называемых «амулетов от чумы». Чеканились они на Яхимском монетном дворе, построенном недалеко от богатых серебряных рудников. В XVI веке медали чеканили и на других монетных дворах: в Кутной горе, Чешских Будейовицах, в Праге, а в Словакии — в Кремнице. Их основными темами были библейские сцены, портреты крупных исторических деятелей и знаменитых современников.

В XVII веке на чешских медалях изображались политические события и церковные празднества с портретами правителей и феодалов. В сущности, эти же сюжеты повто-

¹ Выставка была открыта в июне в выставочных залах Союза художников СССР в Москве.

рялись и в XVIII веке, но лишь с той разницей, что в этот период более популярными стали небольшие медали религиозного содержания, внесшие в существующий стереотип определенное оживление.

Медали с развитым сюжетным повествованием появились в эпоху позднего классицизма и ампира. Это было обусловлено интересом к науке и техническому прогрессу и наступлением буржуазии, к вкусам которой приходилось все более приспосабливаться всем видам искусства.

История чешского медальерного искусства нового периода открывается именем Вацлава Сейдана, обширное творчество которого тесно связано с идеями пробуждающегося национального освободительного движения. Он первый предположил академической схеме периода позднего ампира правду жизни. Однако подлинных высот реалистической пластика достигла лишь в работах Йозефа Мысльбека, основоположника современной чешской скульптуры, хотя для его творчества медали являются лишь эпизодом, обусловленным общественными заказами. Мысльбеку удалось преодолеть косность традиционного академизма, упорно сохранявшегося в медалях многих европейских современников. Не случайно учениками Мысльбека были два крупнейших чешских медальера — Станислав Сухарда и Отакар Шпаниель, творчество и преподавательская деятельность которых сыграли важную роль в развитии нашего современного медальерного искусства.

После изобретения и распространения репродукционного станка в XIX веке медали перестали быть делом обученных гравиров и резчиков. Впервые в XIX веке в чешском медальерном деле начинают работать скульпторы. Чешские медальеры стремятся отшлифовать свою индивидуальную творческую манеру, много экспериментируют в поисках нового пластического решения рельефа и шрифта копии. Кроме того, в медальерном искусстве того времени очень широко стала использоваться техника литья (в бронзе и олове). Это позволило скульптору придать своему произведению окончательную форму, применяя разнообразные способы художественной обработки металла и патинирования.

Эти преимущества наиболее широко использовал в своих досках Станислав Сухарда. Для его творчества характерна мягкость лепки; глубину планов и контуры его низкого рельефа смягчает светотеневая моделировка, сближающая медали Сухарды с живописью. Для ранних работ Стана Панкертта, Богумила Кафки, Йозефа Шейносты и Отакара Шпаниеля характерно большое сходство трактовки и декоративная условность формы. До 1910 года медальерное искусство развивается в русле общеевропейской скульптуры; под влиянием изучения ан-

тичных и ренессансных медалей эти художники вновь выдвигают классические принципы медальерного искусства: пластическую четкость рельефа, экономичность формы, ясность контура. Эти художественные тенденции с особенной ясностью проявились в творчестве Отакара Шпаниеля, творчество которого отличает богатство аллегорических образов и лаконичная динамика форм.

Насколько плодотворна была деятельность Шпаниеля, можно судить по работам его учеников, представленных на выставке.

Наряду со Шпаниелем в период между двумя мировыми войнами ведущие места в медальерном искусстве делили Йозеф Шейноста и Милослав Бойтлер. Их многогранное творчество — не только значительное художественное явление, но и интереснейший культурно-исторический документ. В своих медалях они создали целую галерею портретов выдающихся личностей чешской и словацкой художественной и общественной жизни.

Творчество Шейносты и Бойтлера, всегда отдававших предпочтение изображению действительности, теснейшим образом связано с прочными реалистическими традициями нашей скульптуры. В творчестве чешских и словацких медальеров старшего поколения, выступивших в период после второй мировой войны, мы видим понимание особого назначения медальерного искусства, более чем какой-нибудь другой вид искусства связанного с историческими событиями. Из них следует отметить покойного Яна Фишера, Алоиза Сопра, Рудольфа Прибиша. В произведениях этих художников воплотился синтез двух начал — реалистического и условно-декоративного.

В творчестве Милана Кноблоха, Ладислава Коларжа, Зденека Коларжского, Андрея Петера, Иржи Прадлера, Люмира Шинделаржа и многих других мы видим отточенность мастерства, экспрессию формы, крепкую пластику объемов.

Их деятельность — залог дальнейшего плодотворного творчества, которое в будущем может сыграть большую роль в медальерном искусстве Чехословакии.

Илл. к статье см. на 4-й стр. обложки.

1, 2. Люмир Шинделарж. Данте Алигьери. Бронза, чеканка. 1964—1965

3, 4. Зденек Коларжский. Великоморавское государство — 1100 лет традиций государственной и культурной жизни. Олово, литье. 1966

5, 6. Милан Кноблох. Вильям Шекспир. Бронза, литье. 1964

7, 8. Рудольф Прибиш. Медаль к знакам отличия ректора Высшей школы изобразительного искусства в Братиславе. Посеребренная бронза, чеканка. 1962

9. Андрей Петер. 1100 лет славянской письменности (Кирилл и Мефодий). Бронза, чеканка. 1964.



Б. Киселев. Суздаль. Роспись на шкатулке.

по выставочным залам

ЖИВОПИСЬ ХОЛУЯ

Л. Розова

Выставка «Искусство Холуйской миниатюрной живописи», организованная Музеем народного искусства (Москва) в связи с тридцатилетием основания Холуйской фабрики лаковой миниатюры, показала в большинстве своем неизвестные произведения из собраний ряда музеев Москвы, Загорска, Ленинграда, Иванова, Палеха и самого Холуя. Это позволило впервые с наибольшей полнотой раскрыть искусство Холуя и наглядно показать его специфику.

Искусству Холуя всего лишь 30 лет. Оно молодо и по существу, и по мироощущению. Во всех произведениях холуйских художников — праздничные краски радости, радости искренней и всенародной. Они обнаруживают глубокую человечность, покоряют своей непосредственностью и теплотой. Эти черты определяют стиль миниатюрной живописи Холуя.

С апреля 1965 г. по июнь 1966 года, за время проведения выставки в наших крупных городах, ее посетило свыше 70 тысяч зрителей. Успеху выставки способствовало издание каталога «Искусство Холуйской миниатюрной живописи» (М., 1965 г.), многочисленные передачи по радио и телевидению, публикации в печати и специальный выпуск ленинградского киножурнала.

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ВОПРОСАМ ДИЗАЙНА

12—13 октября 1966 года в Лондоне состоялся конгресс Совета по дизайну. На конгрессе были обсуждены доклады на темы: роль дизайна в увеличении прибыли, технологические новшества, центральная роль дизайнера в развитии продукции и реализации ее на рынке. В конгрессе приняли участие ученые, технологи производств, дизайнеры, директора и управляющие компаний.

«МОЯ СТРАНА — МОЙ ДОМ»

(Международная выставка детского рисунка)

Е. Каменева

Могучий коричневый ствол дерева четко выделяется на синем и зеленом фоне. На верхушке дерева между ветвями примостилось большое гнездо. В нем сидят смешные, милые птенцы: черные, желтые и совсем светлые с крапинками. Этот рисунок одиннадцатилетней югославской девочки Веры Брадач стал плакатом Международной выставки детских рисунков, открытой в Москве в июне этого года.

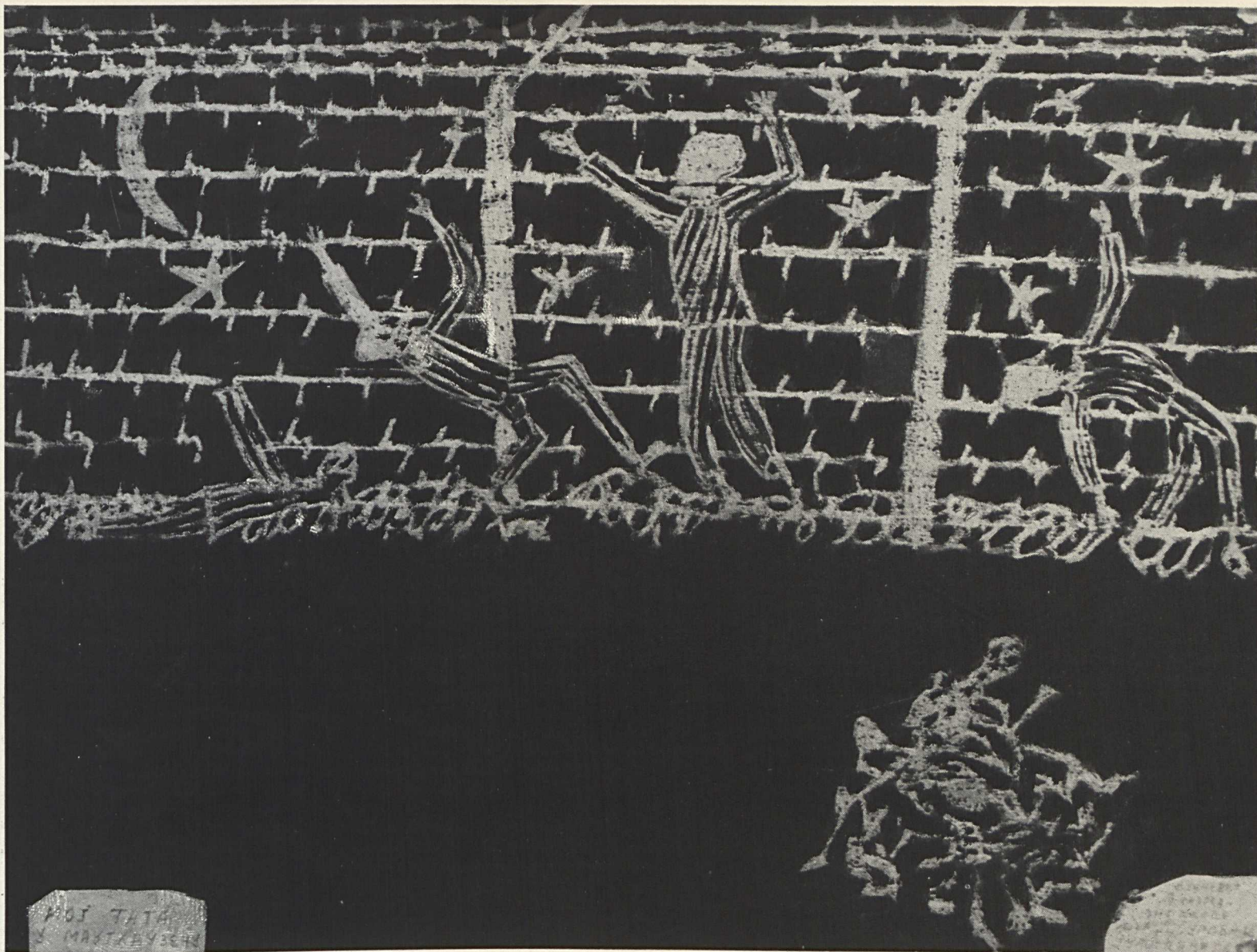
Рисунок девочки, лаконичный и простой, но полный глубокого внутреннего смысла, казалось, воплотил в себе главную идею выставки, название которой — «Моя страна — мой дом». Как в этом одном гнезде мирно живут разные птенцы, так и во всем мире должны крепко дружить между собой дети с черной, желтой и белой кожей.

И во имя этой дружбы в январе 1965 года редакция газеты «Пионерская правда» и Союз обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами обратились к детям всего мира: «Присылайте нам свои рисунки, расскажите в них о себе, о своем доме, о своей стране».

Устроители конкурса ожидали, конечно, что придет много откликов на это предложение: ведь дети очень любят всякие конкурсы. Но такого потока рисунков никто не предполагал. В редакцию газеты «Пионерская правда» пришло 70 тысяч рисунков из 42 стран. В залах выставки, размещенной в Академии художеств СССР, вы как будто совершали кругосветное путешествие. Вы шли от одной страны к другой, и все они были разные и непохожие, со своим неповторимым ароматом, национальными особенностями, со своим восприятием мира. И лишь одно было присуще очень многим рисункам — это желтое, оранжевое или красное, но всегда ослепительное солнце.

Французская девочка нарисовала дом с синей крышей. Около дома растет дерево. Оно — зеленое; нет, не листья, а сам ствол светло-зеленый, и это кажется совершенно естественным, так же как и девочка с темно-зелеными волосами на этом же рисунке.

Рисунки маленьких французов говорят о высокой изобразительной культуре народа, о великодушном чутье цвета у детей, который они как бы впитывают в себя с самого раннего детства. Вот рисунок девятилетнего Бертрана Тиебля «Муж и жена». Эта забавная пара была сначала нарисована; потом ее вырезали, наклеили на серый фон, и от этого она стала еще более выразительной. Все взято смело, в полную силу цвета, и все вместе очень гармонично. Рядом можно было увидеть «Портрет ученого», работу



Михайло Вукчевич,
11 лет (Югославия). Мой папа
в Маутхаузене. Гуашь, пастель.

девятилетнего французского мальчика Пьера Лалана, за которую он получил две премии.

Рисунки детей Кипра — опять другой, особый мир. Присланные, очевидно, из одной школы, они были несколько похожи по своим приемам, но все же очень разнообразны и необычайно декоративны. Плоскость рисунка разбивается на три части и раскрашена синим, зеленым, желтым или красным цветом. На этих цветных полосах рисуются фигуры людей, пейзажи, букеты цветов — и все покрывается тончайшим орнаментом. Вот перед нами пейзаж Х. Христофиса: дома, красная полоса земли, зеленая полоса травы, небо, все пронизанное красными линиями, как будто лучами солнца, цветущие деревья с красными и белыми листьями. Можно без конца рассматривать этот рисунок, поражаясь неистощимой фантазии ее автора и прирожденному колористическому чутью.

Поразительны рисунки из Цейлона. В стране, залитой солнцем, рисунки ребят выполнены в очень темных, сдержанных тонах. На темном фоне, как драгоценные камни, сверкали кое-где светлые тона одежды: то голубые, то желтые, то белые. Композиция, трактовка, колорит этих работ удивительно близки старинным фрескам в древних буддийских храмах. Сильное влияние традиций национального искусства чувствовалось и в рисунках индийских детей, и в великолепной экспозиции рисунков и гравюр, сделанных японскими детьми, и в работах, присланных из африканских стран. Один из самых больших разделов — советский. Очень разнообразные по темам, рисунки наших ребят непосредственно и щедро рассказывали о природе своих республик, труде взрослых, о веселых праздниках. Наряду с рисунками на выставке было много работ, сделанных аппликацией. В зале

Югославии, одном из самых интересных на выставке, экспонировались аппликации из цветных шерстяных ниток, из соломки, одноцветной и чуть подкрашенной. Соломки, наклеенные в разных направлениях, создают удивительно красивые светотеневые эффекты. Чехословацкие дети прислали превосходные аппликации из маленьких квадратиков разноцветной бумаги. Это была удивительная выставка, приносившая зрителям ощущение огромной радости от соприкосновения с красотой чистой и ясной. Упознание жизнью, счастье ее радостного познания, которые всегда так свойственны детскому рисунку, передавались зрителям с необыкновенной, освежающей силой, как летний дождь среди раскаленного дня, несущий в своих потоках ароматы полей и лесов. Это был особый, большой мир, очень яркий и очень добрый мир. Он пробуждал у людей, ходивших по залам выставки, чувство уважения к ребячьим

заботам. Люди начинали понимать, что это не смешная мазня, что творчество ребят — это настоящее искусство, и поэтому так много было записей в книге отзывов с просьбой создать музей детских рисунков.

Во всем мире сейчас придают огромное значение художественному воспитанию детей. В августе этого года в Праге состоялся XVIII конгресс ИНЕСА — Международного союза художественного воспитания детей, в который входят 30 стран мира. Ежегодно союз проводит в различных странах конгрессы по проблемам эстетического воспитания. Нынешний конгресс был посвящен теме «Художественное воспитание будущего». Международная выставка «Моя страна — мой дом» показала еще раз, и очень убедительно, что необходимо наконец серьезно заняться вопросами эстетического воспитания, что назрела необходимость по-государственному решать эти вопросы.



Х. Христофис,
14 лет (Кипр). Пейзаж. Гуашь.

Бойко Грачанац,
12 лет (Югославия). Икар. Акв.

Бертран Тиебль,
9 лет (Франция). Муж и жена.
Гуашь.

Андрюша Васильев,
9 лет (СССР). Древний город. Гуашь.



Ясакадзу Судо,
7 лет (Япония). Праздник «Сэцубун».
Гуашь, перо, тушь.

Дирдре Шаке-Андерсон,
13 лет (Англия). Одинокий битник.
Гуашь.

Мария-Элен Лабадан,
6 лет (Франция). Мой дом. Пастель.

ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

И. Рачев

Солнечное — это совсем недалеко от Ленинграда, всего сорок минут на электричке с Финляндского вокзала. Там строится городок для детей дошкольного возраста¹. Проектом сначала не предусматривалось участие в работе художников или скульпторов. И только в 1964 году, когда строительство первой очереди уже заканчивалось, сюда пришли студенты ЛВХПУ и сотрудники отдела эстетики треста Ленинградоргстрой. Большая часть зданий просто не имела свободных стен для росписей. К тому же традиционное панно и парковая скульптура здесь были бы явно неуместны: распространенные сейчас жанры монументального искусства, рассчитанные лишь на пассивное восприятие, не могли быть приняты в детском городке как основные. Героям детских книжек предстояло стать осязаемыми, почти живыми участниками веселых игр. Роль игровых площадок и аттракционов очень важна в ансамбле детского городка. Здесь есть свой «Мототрек» с сетью асфальтированных дорожек, с макетами гор, мостов, тоннелей, с массой светофоров и знаков уличного движения, «Строительный городок» с ярко окрашенными бетонными панелями, блоками и целым «поездом» из кусков больших труб, «Стадион «Спутник» — сложная система аттракционов, где можно пронестись по спиралям катальных горок вокруг огромного земного шара, и, наконец, «Лабиринт сказок».

«Лабиринт», сооруженный в 1964 году по проекту архитектора Г. Зубарева и выпускника ЛВХПУ художника Н. Подлесова, напоминает издали панорамы городов на старинных миниатюрах и фресках: те же причудливые фронтоны крыш, нагромождение пестрых стен и башен. У входа ребят встречает Гулливер (автор — студент И. Спектор). Стены внутри «Лабиринта» почти сплошь покрыты керамическими мозаиками; по улицам сказочного города проезжают кареты, на коньке крыши, выгнув спину и задржав хвост, замер черный кот, среди современных зданий мчатся автомобили. Если мозаики «Лабиринта сказок» покоряют воображение и детей и взрослых, то роспись на стене входной арки кажется несколько усложненной и дробной. Не всегда удачны игровые скульптуры животных — некоторые из них кажутся излишне схематизированными. Интересно, что роспись трех спальных корпусов (авторы —

студенты ЛВХПУ В. Анопова и Г. Попова) и водонапорной башни — один из первых примеров использования в советской практике техники росписи керамическими эмалями с обжигом непосредственно на стене, так называемой пиропиктуры¹. Росписи задуманы как своего рода эмблемы: на торцах и в простенках над входами изображены «Жар-птица», «Буратино», «Кот в сапогах» и другие персонажи сказок, именами которых названы корпуса. Наиболее интересные росписи были выполнены в технике, близкой к сграффито.

В 1965 году по проекту студента ЛВХПУ В. Таргонского был построен летний театр. Театр, даже самодеятельный, детский, — это уже разделение на активных участников представления и зрителей; разделение, которого не было на игровой площадке. Это уже шаг вперед, в мир взрослых. И так же как детский спектакль строится по законам профессиональной, «взрослой» драматургии, так и в комплексе летнего театра форма сопоставления цветного рельефа на внешней стене сцены и строго функционального архитектурно-планировочного решения открытого амфитеатра полностью соответствует требованиям современной концепции синтеза искусств.

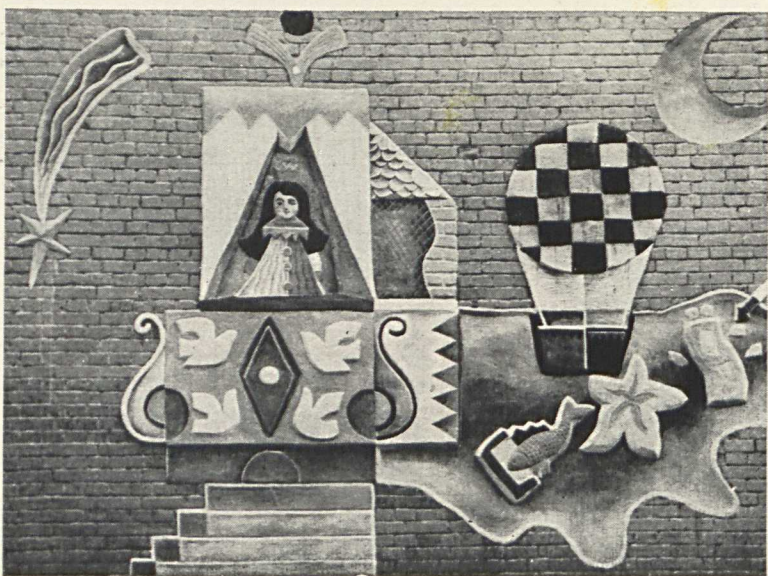
Но дети всегда остаются детьми, и автор рельефа студент П. Абрамичев стремился рассказать маленьким зрителям об искусстве сцены, привлекая наиболее яркие, понятные для них образы. Театральная условность переплелась с приемами иллюстраций детских книжек и фантазией народных игрушек. Белый, в разноцветных яблоках конь — родной брат игрушечных коней-качалок: танцующие женщины напоминают матрешек; а красно-желтая луна, комета с голубым хвостом и воздушный шар в черную шахматную клетку с красной корзиной взяты из реквизита кукольного театра. Рельеф на стене летнего театра очень декоративен, хорошо скомпонован и удачен по масштабу. Работа в Солнечном продолжается...

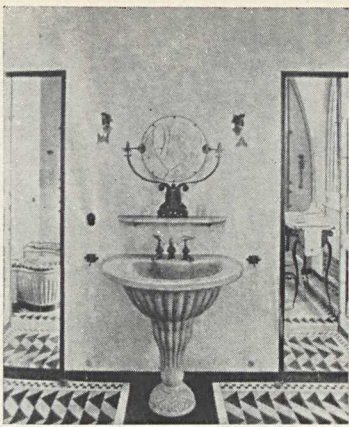
¹ Технология пиропиктуры была практически освоена в ЛВХПУ в 1963 году, когда сотрудники кафедры керамики А. Миклашевский и К. Митрофанов вместе со студентами училища выполнили в этой технике экстерьерные росписи здания школы № 504 в Ленинграде.

Жираф. Игровая скульптура в сад детского городка Солнечное.

Мозаика в детском городке Солнечное.

¹ Архитектурный проект детского городка в Солнечном разработан мастерской № 3 Института Ленпроект; архитектор Л. Хидекель, авторы проекта — архитекторы Я. Болотин, Л. Кайтмазова и Д. Эксе.





зарубежные выставки

ДВА ПОЛЮСА

Л. Жадова

«Les Années 25» («Годы около 25-го») — под таким названием в Париже весной этого года (с 3 марта по 16 мая) демонстрировалась большая выставка в Музее декоративного искусства.

Выставка отличалась широтой и высоким качеством представленного материала, стремлением показать его во всеевропейском масштабе. Поэтому наряду с богато экспонированными материалами французских музеев в Париже были показаны фонды архива Баухауза в Дармштадте (ФРГ) и музея Стейлик в Амстердаме (Голландия). Впервые демонстрировались на выставке многие материалы из частных коллекций — наследия Корбюзье, Малле-Стевенса, Кандинского, Перриана, Делоне и других.

Название выставки не только условно-символично, но и в известной мере антитрадиционно. «Стилем 25-го года» в специальной литературе обычно называют псевдодекоративное украшательское искусство, официально господствовавшее на Международной выставке декоративного искусства и промышленности 1925 года в Париже. В новой транскрипции термин применен для обозначения всего процесса формирования «современного движения» в архитектуре и предметной культуре XX века. Экспозиция охватывала материал с конца 10-х по начало 30-х годов. Однако, в отличие от большинства выставок, посвященных тем и другим направлениям или деятелям нового художественного движения и сосредоточивающихся только на них и потому как бы изолирующихся от художественной ситуации тех лет в целом, — парижская экспозиция «Les Années 25» практикует «современное движение» как «два противоположных направления». «В то время как Франция охотно обольщалась изяществом и красотой эфемерного, великолепного орнаментального стиля, сладострастного и полного ничем не оправданных излишеств, в Бельгии, Австрии и Германии с начала века функциональная строгость и подчеркнутая чистота стиля характеризуют творчество художников и архитекторов, увлекаемых соз-



Ванная комната в доме Ж. Ланвет, оборудованная по проекту А. Рато. 1920—1922.

Кабинет В. Гропиуса в Баухаузе. Дессау. 1926.

нанием социальной миссии искусства»¹, — пишет в вводной статье каталога один из инициаторов выставки Ф. Матей. Организация экспозиции явилась конкретным воплощением этой концепции. Выставка занимала две параллельные анфилады залов того крыла Лувра, где расположен Музей декоративного искусства. Они как бы противостояли друг другу и вместе с тем исторически продолжали одна другую. Показ начинался анфиладой «Art Déco» — во всей роскоши и утонченности многочисленных интерьеров, имитирующих и стилизирующих все: от ампира до эпохи Людовика XVI и Луи-Филиппа. В этой эклектике излишеств Франция начала века нашла свой «национальный стиль» и всячески пропагандировала и утверждала его. Характерен комплексный показ, который соответственно духу искусства в этом разделе выражал себя по существу в воссоздании атмосферы интимных интерьеров богатых буржуазных домов начала века. Синтез в этом искусстве, если здесь вообще можно пользоваться этим термином, носил сугубо частный характер. Большой интерес представляли экспонированные на выставке роскошные интерьеры, — некоторые из тех интерьеров «люкс», которые демонстрировались на Международной выставке 1925 года. Нельзя не упомянуть точно воспроизведенных в экспозиции апартаментов Жанны Ланвен (художник А. Рато). Все утонченное мастерство художника здесь направлено к тому, чтобы приспособить традиционно-дворцовые формы искусства для частного жилища XX века. Эстетика «красоты — богатства» пронизывает здесь все: от стен спальни, затянутых голубым шелком с ручной вышивкой, до туалета, где крышка гипсового унитаза затянута леопардовой шкурой. И, наоборот, в параллельной анфиладе залов вы сразу попадали в окружение просторных, чистых, светлых форм «современного движения», в

¹ «Les Années 25» (Art Déco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau), Paris, 1966, p. 10.

экспозицию Баухауза, группы «Stijl» в Бельгии и группы «Esprit Nouveau» во Франции. И, несмотря на то, что комплексный показ в этой части экспозиции не мог быть осуществлен так последовательно, как в первом разделе (многие проекты 20-х годов остались неосуществленными), тем не менее идеи синтеза архитектуры и искусства с формами современной общественной жизни были ярко воплощены в этой части экспозиции. Проекты общественных зданий (Баухауз в Дессау В. Гропиуса, кинотеатр Ван Десбурга), общественная и жилая мебель Мис ван дер Роэ, М. Брейера, Ле Корбюзье и Шарлотты Перриан, gobelены Мондриана, костюмы Сони Делоне, стекло и фарфор Франсиса Журдена привлекали всеобщее внимание совершенством своих форм, духом дерзкого предвосхищения бу-

дущего. Трудно перечислить все экспонаты выставки. За этим лучше обратиться к каталогу.

В концепции двух противоположных рядов на выставке не было сенсационной тенденциозности. Оба направления были показаны объективно, во всем блеске своих возможностей и ограниченностей. Зритель мог сравнивать, мог предпочесть одно другому, но мог изучать материал и последовательно, так как исторический принцип был незримо соблюден в маршруте от первых образцов «Art Déco» 900-х годов к образцам мебели Корбюзье и Шарлотты Перриан 1928—1930 годов. Этот известный объективизм концепции выставки сообщил ей завидную документальную полноту в показе художественно-материальной среды западного общества 10—30-х годов XX века.



НЕДЕЛЯ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕКЛАМЫ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

И. Скох (Прага)

В июне этого года в Праге Чехословацкое рекламное внешнеторговое агентство «RAPID» совместно с французским рекламным агентством «Office Publicitaire Français» провело Неделю французской рекламы с целью ознакомления чехословацких специалистов по рекламе с разными формами изучения рынка. В течение Недели была открыта выставка, показаны рекламные фильмы и прочитан цикл лекций, в которых был дан краткий обзор основных направле-

ний французской рекламы. Сравнение постановки рекламного дела во Франции и в Чехословакии показывает, как сильно отличаются методы и средства рекламы в странах с различными политическими и экономическими системами и насколько возможен при таких различиях взаимный обмен опытом. Опыт французской рекламы лишний раз подтверждает, что лучшей рекламой изделия на любом рынке является его высокое качество, что реклама — лишь вспомогательное средство продвижения товара на рынок.

Фрагменты экспозиции на выставке французской рекламы.

polska sztuka ludowa



polska sztuka ludowa



рецензии

журнал polska sztuka ludowa

В. Савицкая

Ежеквартальный журнал «Polska sztuka ludowa» («Польское народное искусство»), издаваемый Институтом искусства Польской Академии наук в Варшаве, занимается вопросами народного изобразительного творчества. Выходит с 1947 года. Объем—6 п. л., тираж—1300 экз. Резюме—на русском и английском языках.

Журнал «Polska sztuka ludowa» стоит на пороге своего двадцатилетнего юбилея. В 1946 году известный исследователь народного творчества Юзеф Грабовский возглавил вновь созданный Институт исследования народного искусства, а годом позже организовал журнал. В журнале предполагалось не только печатать научные труды института, но и пропагандировать народное изобразительное искусство. В первом номере было прямо сказано, что журнал должен стать «связным между институтом и общественностью». «Polska sztuka ludowa» выдержала испытание временем, завоевав прочные симпатии отечественных и зарубежных читателей. Вокруг журнала сплотился коллектив постоянных авторов. Немало молодых специалистов свои первые статьи по народному искусству принесли именно в этот журнал.

Редакция и редакционная коллегия журнала невелики — по четыре человека. В их числе крупнейшие в стране исследователи народного творчества — профессор Ксаверий Пивоцкий, Роман Рейнфусс, Тадеуш Северин. Главный редактор журнала магистр Александр Яцковский — автор нескольких книг и многих статей по вопросам народного искусства Польши.

Журнал, начавший свою самостоятельную жизнь ежемесячным изданием, стал затем ежеквартальным, а Институт исследования народного искусства после ряда реорганизаций превратился в секцию народного искусства Института искусства Польской Академии наук. Административные перестройки не мешали журналу осуществлять программу, намеченную в первых номерах 1947 года. А вкратце она состоит в следующем: теория и эстетика народного изобразительного искусства, его история, монографические очерки об отдельных его жанрах и народных мастерах, публикация материалов экспедиций в различные области страны. Разумеется, намеченная программа в силу ряда обстоятельств (и прежде всего из-за недостаточной материальной базы исследований) не могла осуществляться равномерно.

Однако заслуга журнала в том, что он первым поднял многие из актуальных научных и общественных проблем народного творчества и способствовал их разрешению. А главное — он сыграл важную роль в изменении взглядов на народное искусство, со всей полнотой показав его значение для национальной культуры. Интенсивное изучение собственно польского народного искусства было начато в стране лишь после второй мировой войны. Журнал «Polska sztuka ludowa» за два десятилетия напечатал большое количество статей по самым разнообразным вопросам народного искусства. Журнал публикует результаты работы секции народного искусства упомянутого выше института и местных музеев, итоги конкурсов и выставок Министерства культуры и искусства. Помещая подобные материалы, журнал постепенно заполняет «белые пятна» на карте народного творчества. В частности, именно благодаря журналу значительно увеличилось сведения о распространении на территории страны различных традиционных приемов ткачества; вновь открыты любопытнейшие центры гончарства, резьбы по дереву, вырезок из бумаги; впервые были подробно освещены и проанализированы

остатки древних обрядов и связь их с народным творчеством. Двадцать годовых комплектов журнала «Polska sztuka ludowa» — это своеобразная энциклопедия всех отраслей польского народного искусства. Статья о росписи стен хаты соседствует с рецензией на выставку икон в Кракове, заметки о кованом металле — с анализом иконографии образа «скорбящего Христа» в деревянной скульптуре, сообщение о новогодних обрядовых курпевских фигурках из теста — с подробной информацией о вырезках из бумаги на Повисле.

Некоторые польские историки и искусствоведы считают предосудительным такое кинематографическое мелькание планов в журнале, обвиняя его в мелочной фиксации будничных фактов. Но, как справедливо замечает Ксаверий Пивоцкий, здесь «речь идет не только о расширении наших знаний о польской культуре во всех ее проявлениях, но также и о сохранении для этих же знаний элементов народного творчества, которые гибнут ежедневно — и неизбежно должны погибнуть в результате стремительных перемен, которые мы переживаем. А среди этих «мелочей» есть такие ценности, которые лучше сделать достоянием общности, прежде чем их



Адам и Ева. Народная гравюра на дереве.



«Скорбящий Христос». Дерево, резьба

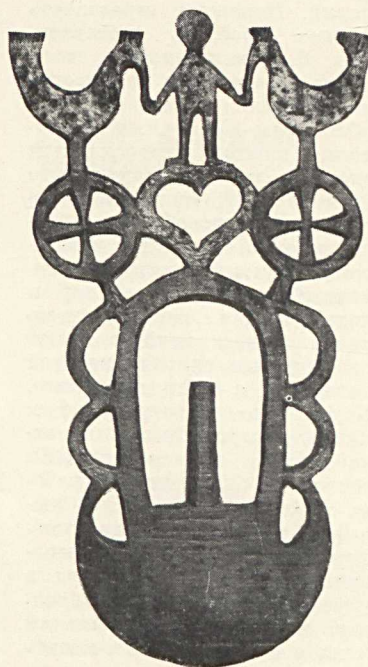


Расписная печь в деревенском доме. Село Залипе, Краковское воеводство.

Прялка. Дерево, резьба. Мазовше.

Фрагмент расписной кахли. Майолика. Краковское воеводство.

Козлы для строгания кровельных гонтов. Дерево. Жешовское воеводство.



когда-то, может быть, копнет лопата археолога». С этим трудно не согласиться; вместе с тем в критике журнала есть доля истины. Дело в том, что по сравнению с довоенным периодом за последние двадцать лет резко возросло число этнографов и упало число искусствоведов, занимающихся изучением народного искусства. Был сделан более сильный акцент на документальное описание материалов, чем на социологический анализ связей народного искусства со средой. Это привело к тому, что эстетический критерий, психология творчества и профессиональный анализ формальных качеств произведений народного творчества стали сплошь и рядом падать, заменяться неоправданно подробным описанием технологии и выяснением эволюции функциональности предмета. Однако надо полагать, что коль скоро это замечено и порицается самими специалистами, они же сами восстановят равновесие. Большая заслуга журнала «Polska sztuka ludowa» в том, что он обращает внимание на творческие индивидуальности народных мастеров. Полевые исследования и архивные материалы позволили последовательно познакомить читателей с творчеством многих мастеров, а главное — наглядно по-

казать роль отдельного мастера в создании местной «школы» или «стиля», подробно проследить развитие его индивидуальной манеры в рамках традиции. Попытки решить эти проблемы чрезвычайно важны, и не только для народного, но и для профессионального искусства как прошлого, так и современного. Обсуждая теоретические вопросы, журнал связывает их с конкретными материалами. Дважды на страницах журнала (в 1947 и 1953 гг.) были начаты дискуссии на тему: что такое народное искусство, каковы его границы и основные черты? Ксаверий Пивоцкий и Юзеф Грабовский пытались ответить на эти вопросы, беря за основу формальный анализ стилистических признаков: Пивоцкий — основываясь на сопоставлении народного искусства с профессиональным, Грабовский — независимо от этого сопоставления (1947, № 1—2; 1948, № 2, 3—10). Тадеуш Северин опирается на функциональность произведений народной пластики, ставя акцент на неизобразительных мотивах (1954, № 5). Интересные, убедительные доводы разграничения народного и самостоятельного искусства и искусства примитивистов привел в своей статье Александр Яцковский (1955, № 5). Нако-

нец, оригинальное исследование о корнях народного искусства было опубликовано Витольдом Дыновским в цикле статей «Историзм в народном искусстве» (1948, № 9—10, 11—12; 1949, № 1—2, 3—4, 5, 7, 8). Дискуссии не были завершены. Очевидно, журналу следовало бы вернуться к этой проблематике и организовать более эффективный и целенаправленный обмен мнениями. Отсутствие определенности в теории и эстетике народного искусства приводит к тому, что часто еще бытует мнение (особенно распространенное среди этнографов), что «все, созданное руками крестьянина, принадлежит не только культуре народа, но и его искусству». Начав говорить о промахах журнала, нельзя умолчать и о некоторой однобокости и созерцательности. В журнале очень мало статей, посвященных народному творчеству соседних стран и родственных этнических групп. Публикации такого рода помогли бы в процессе сравнительного анализа сделать не одно открытие. Редко рассказывает журнал о коллекциях народного искусства в фондах музеев страны, недостаточно широко ведет популяризацию и пропаганду лучших произведений народного творчества,

составляющих гордость национальной культуры. Хотелось бы видеть также более широкий и продуманный выбор изданий для рецензирования. Наконец, внешний облик журнала, его «наряд» вызывает явное чувство досады. Может быть, есть определенный смысл в скрупулезном сохранении из года в год одних и тех же принципов оформления журнала (расположение текста, фото, схем, карт), если это традиционный технический журнал. Но вряд ли могут быть оправданы академический характер изложения и известная сухость художественного оформления (все двадцать лет подряд!) в журнале, посвященном жизнерадостному, полнокровному искусству. Очевидно, в какой-то мере это объясняется ограниченными материальными возможностями. Вероятно, поэтому и полиграфический уровень в журнале, к сожалению, недостаточно высок. Но — «ошибок не совершает тот, кто ничего не делает». А «Polska sztuka ludowa» делает много и с пользой для общества. Сегодня, имея за плечами солидный багаж публикаций, подкрепленных убедительными фактами, журнал уже в состоянии приступить к формулировке обобщающих выводов.

НА КНИЖНОЙ ПОЛКЕ

JANINA ORYNZYNA.
O SZTUCE LUDOWA
Pamiętnik pracy. Warszawa,
«Ludowa Spółdzielnia
Wydawnicza», 1965.
317 стр. с илл.

Народное кооперативное издательство Польши выпустило интересную и полезную книгу «За народное искусство». Подзаголовок ее может вызвать недоумение: «Рабочий дневник». Но фамилия автора все объясняет: Янина Орынжина — неутомимый энтузиаст и труженик, более сорока лет своей жизни посвятивший народному творчеству, его пропаганде и организации. В 1920 году по ее инициативе при тогдашнем Министерстве промышленности и торговли был создан сектор народного декоративно-прикладного искусства. В 1937 году она написала книгу «Народные промыслы в Польше», в которой дала исчерпывающую характеристику традиционным художественным промыслам в Польше, рассматривая их с разных точек зрения — экономической, этнографической, художественной. Последние пятнадцать лет творческая и организаторская деятельность Орынжины неразрывно связана с «Цепелией», где она работает со дня ее основания. Ее новая книга — это, в сущно-

сти, и есть дневник коллективного труда энтузиастов народного искусства. Автор рассказывает о народных мастерах и коллекционерах, о технологии ремесла и о музейной экспозиции, о возникновении «закопанского стиля» в профессиональном декоративном искусстве Польши в начале XX века и о национальных обрядах. Отдельные главы посвящены народному творчеству Румынии, Словакии, Швейцарии. Поражает серьезность многих проблем, поставленных Я. Орынжиной в своей книге, и огромное количество информации: автор обладает обширным жизненным и трудовым опытом, превосходным знанием людей и фактов, что позволяет ей «подать» материал очень своеобразно, обращаясь к своей памяти и богатому личному архиву. Несомненный литературный дар и подкупающая непосредственность переживаний придают необычайное очарование этой деловой и поэтичной книге. Характерно и вступление к книге, которое Орынжина заканчивает знаменательными словами: «Многолетняя работа научила меня делить людей, с которыми я сталкиваюсь, на энтузиастов и бюрократов. Сорок лет работы в учреждениях в области народного искусства не превратили меня в бюрократа: я остаюсь

неисправимым энтузиастом. Поэтому мой дневник — свое трудовое завещание — я посвящаю всем энтузиастам народного искусства».

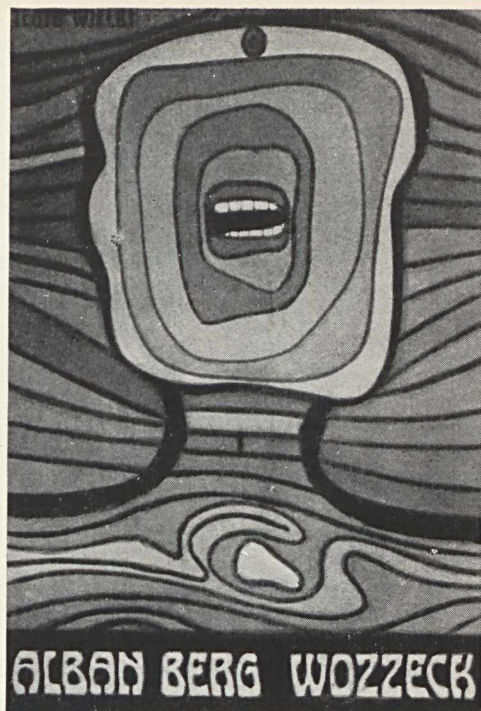
J. GOSTWICKA. DAWNE
MEBLE POLSKIE
Warszawa, «Arkady», 1965.
253 стр. с илл.

Книга Я. Гоствицкой «Старинная польская мебель» — это научно-популярное издание, посвященное истории развития стилей художественной мебели в Польше с XII до конца XIX века. Автор затрагивает вопрос аналогий и взаимных влияний в польской мебели. 139 черно-белых и 6 цветных иллюстраций знакомят с интересными образцами мебели, с фрагментами старинных настенных росписей, гравюр, резьбы по дереву и камню, в которых встречается изображение мебели XII—XVI веков. В книге приводится список важнейшей литературы, включающий более 150 названий.

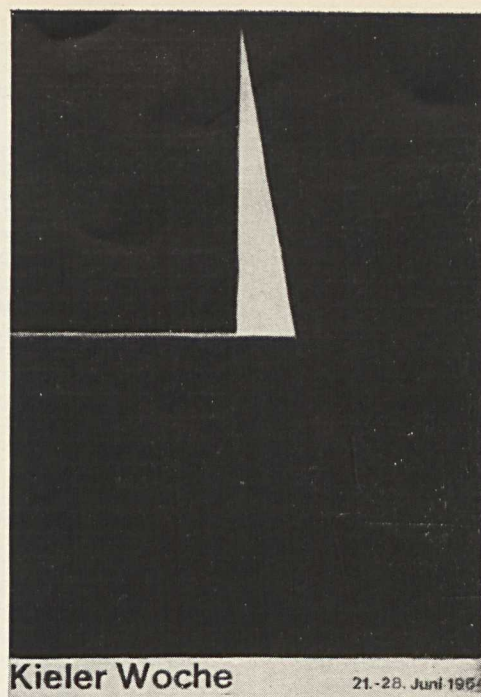
«ЛЕНИНГРАДСКИЙ
ФАРФОР»

Двадцать четыре репродукции произведений ленинградских мастеров художественного фарфора. «Художник РСФСР», Л., 1966, Тир. 25 000 экз.

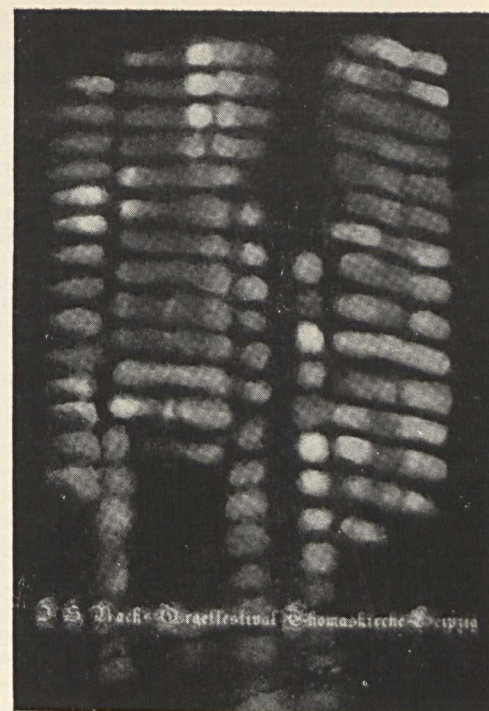
Это издание прежде всего привлекает своим внешним видом. Начиная с обложки из прозрачного плексигласа с цветной фотографией, оригинальной брошюровки на пластмассовых кольцах, хорошей бумаги и шрифта и кончая цветными и черно-белыми фотографиями (авторы К. Нойберт, С. Фрида, И. Захарова) — все выполнено на высоком полиграфическом и художественном уровне. Эта книга, оформленная Б. Денисовским и И. Капеляном, по-настоящему красивая вещь, которую приятно держать в руках, приятно иметь у себя на столе или в библиотеке. Чрезвычайно краткая вступительная статья Е. Изотова отмечает основные даты истории Государственного ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова и называет имена лучших современных художников-фарфористов. Иллюстрации показывают фарфоровую посуду и скульптуру, созданную в художественной лаборатории завода в последние годы. Текст дается также в переводе на английский язык, подписи к иллюстрациям — на английском, французском и немецком языках.



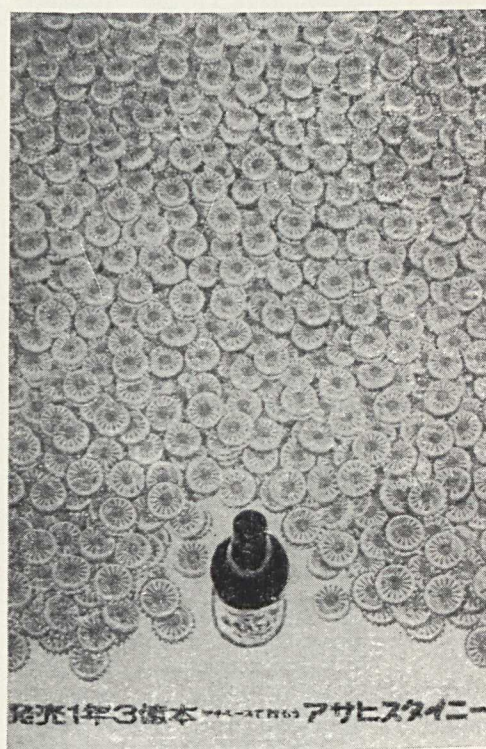
1



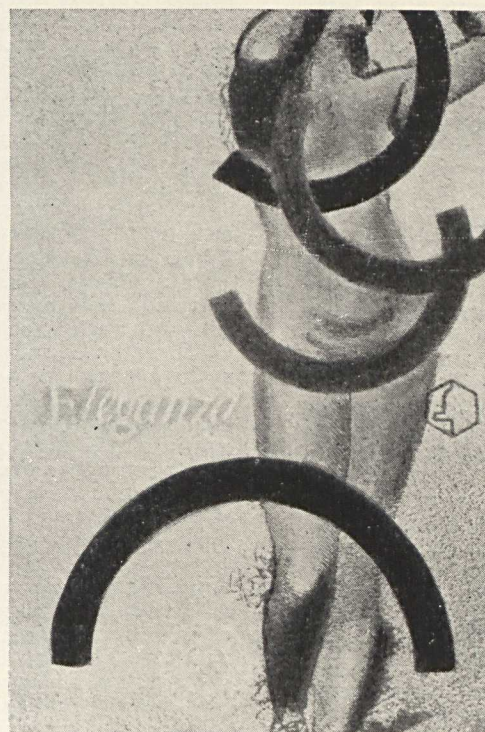
2



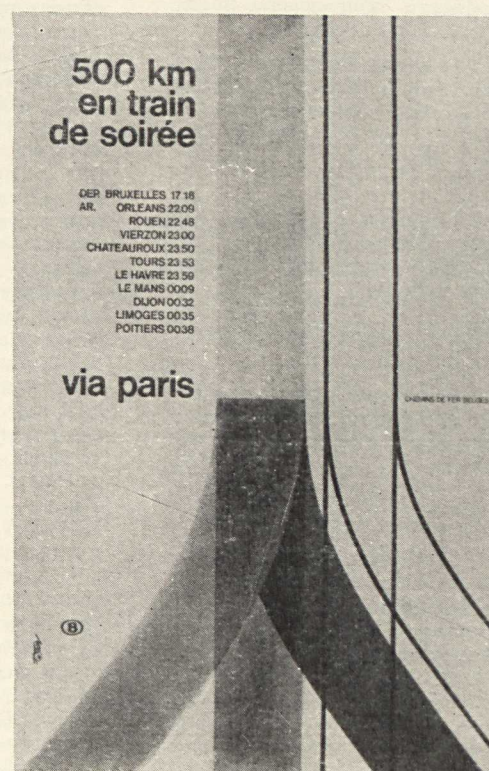
3



4

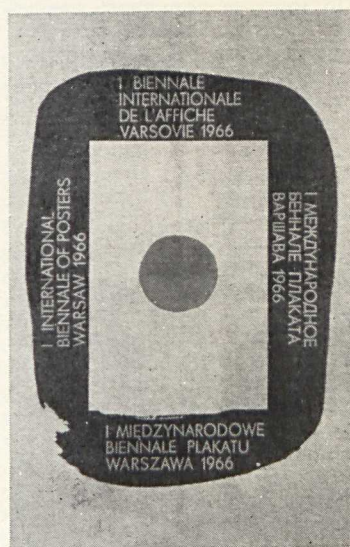


5



6

1. Ян Леница (Польша). Плакат к постановке оперы А. Берга «Воззек».
2. Ганс Хильман (ФРГ). Плакат «Кильская неделя».
3. Ралица Станоева (Болгария). Плакат к фестивалю органной музыки Баха.
4. Кацумаса Нагаи (Япония). Реклама пива «Асан».
5. Дебель и Вернарс (Голландия). Реклама мод.
6. Андре Пастюр (Франция). Реклама бельгийской железнодорожной компании.
7. Хуберт Хильшер. Плакат к первой Биеннале плаката.



7

информация ПЕРВАЯ БИЕННАЛЕ ПЛАКАТА

В июне в Варшаве, в залах Захенты, открылась первая международная выставка — смотр искусства плаката всех стран мира. Первая Биеннале плаката была организована Министерством культуры и искусства ПНР совместно с Союзом польских художников, под протекторатом Председателя Совета Министров ПНР Ю. Циранкевича. К Биеннале Национальный музей в Варшаве подготовил также обширную ретроспективную экспозицию польского плакатного искусства — от Выспянского до наших дней. Экспонаты для этой выставки были представлены музеями разных го-

родов Польши, а также Праги и Минска. Зарубежные и польские участники Биеннале приняли также участие в симпозиуме, посвященном проблемам визуальной информации. Ведущая тема трехдневного обсуждения — «Образ в урбанистической среде», подтемы — «Язык плаката», «Символ и образ в современной цивилизации», «Визуальная коммуникация и массовая культура», «Проблемы формулирования воображения». В Первой Биеннале приняли участие 138 авторов из 29 стран мира (включая Польшу). Среди них были крупнейшие современные художники и дизайнеры, как Хироши Оши (Япония), Макс Билл (Швейцария), Жоан Миро (Франция) и другие.

ВТОРОЙ КОНГРЕСС ИКОГРАДА

Н. Калужский

ИКОГРАДА (ICOGRADA) — сокращенное название Международного совета Ассоциаций прикладной графики — International Council of Graphic Design Associations.

ИКОГРАДА был образован в апреле 1963 года параллельно с ИКСИД, хотя и независимо от него, представителями организаций семнадцати стран, преимущественно европейских. Состоявшаяся в Лондоне организационная конференция утвердила устав и избрала временное правление. Согласно уставу, задачами ИКОГРАДА являются: повышение общего уровня прикладной графики и профессионального мастерства художников; сбор и обмен профессиональной и технической информацией; совершенствование теоретической и практической подготовки молодых специалистов; создание международной организации по обмену графиками, преподавателями и учащимися.

ИКОГРАДА должен стать международным центром, координирующим отношения между художниками и заказчиками. В его функции входит и организация выставок, международных ассамблей, конгрессов, а также широкая издательская работа. Совет призван стимулировать международное сотрудничество и обмен мнениями между графиками, архитекторами, живописцами, скульпторами, инженерами и техниками различных специальностей, а также между производственными и бытовыми организациями.

Общая цель всех членов ИКОГРАДА, независимо от их расовой принадлежности и убеждений, — «поставить графику на службу прогрессу». Как видно из самого названия, ИКОГРАДА не профессиональное объединение графиков. Наряду с профсоюзами графиков в него входят предпринимательские объединения и организации, занимающиеся подготовкой графиков.

Практически даже после официального образования объединения оставалось в большой степени декларативным. Не были разрешены острые противоречия между «швейцарским» и «американским» направлениями, отсутствовало единство в понимании задач прикладной графики, методов подготовки молодых специалистов.

Эти проблемы стали основной темой работы Первого конгресса ИКОГРАДА и Первой Генеральной ассамблеи, состоявшихся в сентябре 1964 года в Цюрихе. В них принимали участие двести двадцать представителей из шестнадцати стран.

Доклад Ганса Нейбурга (Цюрих) «График — дизайнер или коммерческий художник?» был посвящен задачам и творческому методу графика. Длительная и острая дискуссия

по докладу выявила столь значительные разногласия, что порой возникали сомнения в реальности единого мнения.

В докладе Нейбург отстаивал концепцию швейцарской прикладной графики, получившую теоретическое обоснование в широко известных работах Макса Билла. Это направление, завоевавшее признание в промышленной рекламе, опирается на математику, в частности на геометрию, что, по мнению докладчика, удовлетворяет требованиям современной техники, подчеркивает разницу между художественной и конструктивной графикой и требует подчинения интуиции графика научно-техническому контролю. Коммерческий художник, напротив, стремится к эмоциональному воздействию, не связывая себя при этом никакими специальными правилами. Не задаваясь целью воспитания заказчиков и потребителей, он следует лишь развитию их требований. К этой категории относятся в первую очередь американские графики, специализирующиеся в упаковке и рекламе предметов широкого потребления. Нейбург рекомендует для рекламы широкое применение фотографии и полиграфии, которые служат выражению «интеллектуальной установки, в противоположность эмоциональному изображению».

Вслед за докладчиком выступил Макс Билл, изложивший свой взгляд на отношение прикладной графики к искусству. И графика и искусство являются носителями информации. Но если искусство выполняет чисто интеллектуальную функцию и содержит информацию эстетическую, ограниченную лишь сферой изображаемого, то графика — средство информации, ограниченное во времени. Билл подчеркнул, что особенно интересуется созданием таких выразительных средств, с помощью которых и простые и сложные процессы могут быть поняты любым наблюдателем с первого взгляда. Традиционных знаний и навыков графика для этого явно недостаточно. Необходимо четкое понимание значения этой задачи как проблемы воспитания.

По мнению немецкого графика Буртина, задача графика-прикладника — внедрение идей в широкие массы — возлагает на него моральные, эстетические и педагогические обязательства. Кроме того, графика немало способствует преодолению искусственных границ между наукой и искусством.

В заключительном слове Нейбург заявил, что дискуссия убедила его в неправильности постановки темы в докладе. Решающее значение, сказал он, имеет не терминология, а ясность и четкость в постановке вопроса. Правда, немало важно и создание однозначной терминологии.

Комментируя дискуссию, французский журнал «Esthétique industrielle» утверждает, что все художники, работающие в

области прикладной графики, независимо от специализации, преследуют «одну общую цель — воздействовать продаже товаров».

Конгрессу не удалось достигнуть единства взглядов по затронутым в докладе вопросам. Разногласия и противоречия помешали определить перспективы на будущее. Не было достигнуто соглашение и по второму докладу — о подготовке графиков. Выступившие в дискуссии подвергли резкой критике существующие системы подготовки. Нью-Йоркская студентка Л. Лакиш подчеркнула их односторонность, искусственную ограничивающую кругозор учащихся. А. Геймс (Лондон) энергично нападал на шаблонный характер подготовки графиков в разных странах — от США до Японии — и резко возражал против швейцарских методов, «превращающих графиков в машины».

Студентка Эдинбургского колледжа Тойнби указала на различие систем подготовки графиков и коммерческих художников. График проходит систематическую подготовку в высшем учебном заведении. Коммерческий художник приобретает опыт и формируется на практической работе в рекламных ателье. Особую ценность имели высказанные практические предположения. Питер Брантин (Амстердам) предложил для расширения кругозора графиков включить в учебные программы научные дисциплины, философию, историю искусства.

А. Геймс предложил учредить при ИКОГРАДА международный университет для подготовки графиков. Конгресс принял разработанный Питером Нибоном (Лондон) проект создания международного языка символов. В практическом осуществлении этого проекта должны были принять участие сотни студентов высших учебных заведений разных стран. Результаты было намечено представить на очередном конгрессе.

Второй конгресс ИКОГРАДА и Вторая Генеральная ассамблея состоялись 11—16 июля 1966 года в Бледе (Югославия). В них участвовало около трехсот представителей из 22-х стран Европы, Азии и Америки. Вместе с графиками сюда съехались педагоги, научные работники, студенты. Основной темой конгресса, а также занимавшего видное место в его работе студенческого семинара был вопрос о роли прикладной графики в процессе объединения людей, «о преодолении национальных и языковых барьеров с помощью визуальных знаков и символов».

Профессор Курт Вайдмант (Штутгарт), подчеркивая в своем вступительном докладе ответственность графиков за «правильное и квалифицированное создание средств визуальной коммуникации», разъяснил, что их задача этим вовсе не ограничивается. Они должны способствовать сближению и объединению народов — своим универсальным подхо-

Кроме того, была еще другая группа экспонатов — 119 авторов, самостоятельно представивших на Биеннале 220 работ. В соответствии с условиями выставки их работы рассматривало польское, а не международное жюри. Комиссаром Первой Биеннале плаката был Эрих Липинский, председателем оргкомитета — Юзеф Мрошак. Проектировал выставку Станислав Замечник.

Международное жюри присудило по три медали — золотую, серебряную и бронзовую и соответствующие денежные премии плакатам в каждой тематической области: за общественно-политический, рекламный и зрелищный плакат. Помимо официальных наград многие государственные и общественные учреждения вручили свои премии и поощрения за особые художественные достоинства отдельных плакатов на определенную тему. Международное жюри Первой Биеннале плаката присудило следующие награды:

В области общественно-политического плаката:

Золотая медаль — Хироси Танака (Япония) за плакат «Донорское движение».

Серебряная медаль — Генрику Томашевскому (Польша) за плакат «Мир».

Бронзовая медаль — Ефиму Цвику (СССР) за плакат «Международный день защиты детей».

В области культурно-зрелищного плаката:

Золотая медаль — Яну Ленице (Польша) за плакат к постановке оперы А. Берга «Воцтек».

Серебряная медаль — Гансу Хильману (ФРГ) за плакат «Кильская неделя».

Бронзовая медаль — Ралице Станоевой (Болгария) за плакат к фестивалю органной музыки Баха.

В области рекламного плаката:

Золотая медаль — Кацумаса Нагаи (Япония) за рекламу пива «Асаи».

Серебряная медаль — Дебелю и Вернарсу (Голландия) за рекламу мод.

Бронзовая медаль — Андре Пастору (Франция) за рекламу бельгийского железнодорожного транспорта.

дом и талантом, опирающимся на логическое мышление, тщательный анализ и прежде всего на научный метод. Известный педагог и специалист по вопросам подготовки графиков цюрихский профессор Иосиф Брокман в своем выступлении утверждал, что современное состояние науки и техники способствует применению графических символов во всех областях человеческой деятельности. И потому на первый план выступает подготовка графиков, способных разрешить поставленную перед ними историческую задачу. Участники конгресса прослушали ряд теоретических докладов и приняли участие в дискуссиях.

На студенческом семинаре обсуждались проекты студентов высших учебных заведений разных стран, выполненные (согласно постановлению Первого конгресса) под руководством ИКОГРАДА. По замыслу это должно было явиться практическим осуществлением идей, развитых в теоретических докладах. Пока это были проекты двадцати четырех знаков для туристов: вход, запрещение курить, аптека и т. д. Несмотря на ограниченность темы студенческих работ (по сравнению с широкими теоретическими планами), значение их велико, но осуществить их возможно только при наличии международной организации.

Второй пункт программы конгресса был посвящен вопросам подготовки графиков. В заключение конгресс избрал новое исполнительное бюро.

В СОЮЗЕ АРХИТЕКТОРОВ СССР

В конце мая состоялся второй пленум правления Союза архитекторов СССР, на котором обсуждались задачи, поставленные перед архитекторами XXIII съездом КПСС. Доклад секретаря правления СА СССР В. Белоусова был посвящен роли архитекторов в выполнении планов новой пятилетки. Дальнейший рост производительных сил страны, комплексное развитие экономических районов непосредственно связаны с деятельностью архитектора в области районной планировки и градостроительства. Интенсивное промышленное строительство, повышение общей культуры производства находит в прямой связи с работой зодчих. Одна из их главнейших задач — создать среду, в которой труд человека был бы источником радости, превратился бы в подлинное творчество. Жилищное строительство ведется у нас невиданными темпами, но качество новых домов, качество строительства, качество архитектуры нуждаются в резком улучшении. Избавиться от недостатков в проектировании — прежде всего в типовом, строить в республиках на основе тех серий типовых проектов, которые учитывают специфику местных условий и разрабатываются в самих этих рес-

публиках, — ближайшие цели наших архитекторов. Здания и сооружения, обслуживающие население, должны вводиться в строй одновременно с основной жилой застройкой. Об этом говорилось многократно. Но до сих пор не решены вопросы планирования и финансирования комплексной застройки новых районов. Большие недостатки присущи типовым проектам общественных зданий массового строительства — и в архитектурно-планировочных и в конструктивных решениях. Низок художественный уровень этих сооружений — их внешний облик в большинстве случаев невыразителен и однообразен, в решении интерьеров не хватает мастерства и порой просто вкуса. Город, в котором человек чувствовал бы себя здоровым и бодрым, где он мог бы продуктивно работать и с комфортом отдыхать, город, как нигде не повторенная и по-своему организованная часть пространства — вот о таком городе мечтает архитектор. Но пока что его мечта расходится с действительностью. Почти всюду забыты основы архитектурно-планировочной организации наших городов, фактически исключено из практики понятие ансамбля.

Недостаточная требовательность к качеству архитектуры привела к тому, что в какой-то степени утрачен критерий оценки деятельности архитектора. Нередко одобряют проекты, выполненные без достаточного мастерства, но похожие на известные образцы новой архитектуры. Уровень «похожести» приводит к архитектурному штампу среднего качества, но с большим налетом поверхностно понятой современности. Это — горизонтальные панели в административных и общественных зданиях, в гостиницах и научных центрах. Это — сплошное остекление там, где нужна стена или солнцезащитное устройство. Это — шаблонная расстановка жилых домов. Долг архитектурной общественности своевременно анализировать важнейшие явления нашей практики — наиболее значительные градостроительные решения, типовые проекты, уникальные сооружения — и давать им оценку.

Решение идеологических задач архитектуры может быть более успешным, если архитекторы будут работать в тесном контакте с художниками монументально-прикладного и декоративного искусства. Между Союзом архитекторов СССР и Союзом художников СССР уже налажено активное сотрудничество. Госкомитетом по гражданскому строительству и архитектуре, Союзом архитекторов СССР, Министерством культуры СССР и Союзом художников СССР сделаны предложения о развитии монументального искусства и упорядочении его финансирования. Это позволит установить наиболее рациональные формы совместной деятельности архитекторов и художников-монументалистов, создаст более прочную основу финан-

сирования работы художников и скульпторов (особенно для районов массовой застройки). Пленум правления Союза архитекторов СССР заслушал также сообщения секретарей правления: Н. Уллеса — «Развитие советской экономики и основные проблемы градостроительства», А. Полянского — «Архитектурное творчество и индустриализация строительства» и Н. Былинкина — «Архитектура и наука».

В середине июня правление Союза архитекторов СССР созвало совещание «Современный город и памятники архитектуры». Вопросам взаимосвязи новой застройки и архитектурных памятников сейчас придается особенно важное значение. Сегодня, когда все более увеличиваются масштабы реконструкции многих городов, встает вопрос о сохранении исторических памятников, которые затем должны найти соответствующее практическое использование в городе. Выработанная градостроительной наукой система микрорайонирования и транспортного обслуживания применима в основном для застройки свободных территорий. Методики же реконструкции старых городских районов, насыщенных памятниками архитектуры, у нас, по существу, нет. Об этом говорилось в докладе секретаря правления СА СССР Ю. Ярлова. Следует в первую очередь наладить совместную работу главных архитекторов городов, градостроителей и реставраторов, что является одним из условий успешной реконструкции. Плодотворные примеры такого сотрудничества видим в Вильнюсе и Таллине.

Специальная научно-реставрационная мастерская Вильнюса, обследовав кварталы старого города, дает историко-художественную, экономическую и техническую характеристику каждому зданию. На этой основе составляется проект реконструкции квартала, в котором указано, какое из сооружений следует сохранить полностью, какое модернизировать. Не имеющие ценности здания сносятся; на их месте возводятся новые, по масштабу и композиции увязанные с окружающей застройкой. Архитектурно-планировочное управление Таллина совместно с инспекцией по охране памятников архитектуры предложило средневековую часть города заключить в охранную зону, запретив здесь новое строительство. Интересную работу проделала группа архитекторов института «Гипрогор», создавших научно обоснованную методику проектирования генерального плана Суздаля. Опыт этот оказался удачным, предложенная ими методика может быть полезной и для других старых русских городов. Это совещание, по существу, было первым деловым разговором специалистов, которым вверена судьба наших городов и памятников архитектуры. И единодушным было мнение, что необходим специальный

научно-исследовательский центр по разработке методики проектирования сложившихся городов, по изучению памятников архитектуры и современному их использованию. Нам нужны кадры градостроителей и реставраторов, которые могли бы решать эти сложные задачи. Необходимо постоянное внимание общественности к вопросам застройки старых городов и их реконструкции, чтобы не повторять ошибок, которые уже никогда не удастся исправить.

На совещании, состоявшемся в Союзе архитекторов в начале лета, речь шла о том, каким должно быть современное театральное здание. Разговора об архитектуре современного театра у нас не было очень давно. Нужно навстречу упущенное, так как в предстоящие десять лет в стране должно быть построено 70 новых театров. Обмен мнениями и информацией всегда полезен. В этом случае он был полезен вдвойне, так как собрались все заинтересованные стороны — архитекторы, режиссеры, постановщики, театральные художники, технологи сцены. Это тем более важно, что есть безусловная связь между организацией театрального здания, его пространственной структурой, оборудованием и сценическим искусством. Театральное сооружение может либо способствовать прогрессу сценического искусства, либо тормозить его развитие. Велика роль здания театра как градообразующего элемента — обычно оно является стержнем композиции одной из центральных площадей города.

Материалы этого совещания — доклад кандидата архитектуры В. Быкова «Проблемы проектирования новых театральных зданий», сообщения о новых проектах театров, о формах сотрудничества режиссера и архитектора, о проектах экспериментального театра составили основу сообщений нашей делегации на международном симпозиуме по сценографии, который состоялся в июне этого года в Праге.

НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ

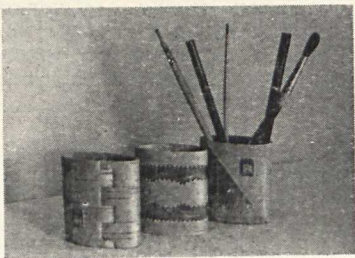
При Министерстве мясной и молочной промышленности организован Художественный совет. В его задачи входит: определение главных направлений в художественном оформлении и рекламе мясных и молочных товаров; координация работ министерств мясной и молочной промышленности союзных республик по художественному оформлению продукции; рассмотрение и утверждение новых образцов художественного оформления продукции. Признано целесообразным организовать также художественные советы в министерствах мясной и молочной промышленности союзных республик.

СУВЕНИРЫ ИЗ БЕРЕСТЫ

Я. Пуятс (Рига)

Рижская художница Людмила Плотникова увлеклась резьбой по бересте в Якутске, где она несколько лет преподавала рисунок. Внимательно изучив сохранившиеся образцы старинного якутского ремесла, она овладела им настолько, что сумела даже восстановить некоторые давно утраченные приемы его. Создавая свои изящные декоративные изделия из бересты, Л. Плотникова тактично использует элементы якутского орнамента, отдельные традиционные приемы народных мастеров. Художница вводит в берестяные изделия инкрустацию слюдой и деревом, шитье конским волосом, плетение из прутьев. Последние годы Л. Плотникова работает над сувенирами из бересты по мотивам латышского народного творчества. Рядом с узорным богатством своих северных «собратьев» их скромность кажется чрезмерной. Но, взглядевшись, начинаешь понимать их более тонкую, не рассчитанную на быстрый эффект привлекательности.

Главное внимание художница уделяет фактуре коры: белая наружная сторона ее подчеркнута вставками зеленоватой или темно-коричневой изнанки. Огромное многообразие отделки поверхности здесь дает сама природа. Подчас единственным украшением вещи служит легкий тисненый узор, подчеркивающий красоту естественной поверхности коры. Л. Плотникова, как нам кажется, сумела найти для своих вещей, созданных по мотивам народного творчества, верный тон. Берестяные портсигары, папиросницы, стаканы для карандашей помогут не одному туристу сохранить приятное воспоминание о пребывании в Латвии.



Л. Плотникова.
Папиросницы
и стакан для карандашей. Береста.



Л. Плотникова.
Солонка и корбочки
для мелочей. Береста.

ФЕСТИВАЛЬ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

В. Комарова, Н. Железнова.

Швейцария никогда не могла пожаловаться на недостаток туристов. Без учета их потребностей здесь практически ничего не делается — ведь их количество едва ли не превосходит число местных жителей. В окрестности Женевы, Цюриха, в предгорья Швейцарских Альп съезжаются отдыхать со всех концов Европы, и не только Европы. А летом этого года на улицах Бёрна царил оживление, необычное даже по швейцарским туристским масштабам. Всемирно известная улица Кромгассе — прославленное Гёте «чудо Старого и Нового света» — с 9 по 26 июня стала местом проведения яркой выставки-встречи, выставки-представления, выставки-соревнования, интернациональной выставки витрин «Рандеву дер Вельт, 1966» (Rendez-Vous der Welt, 1966). Ее организатор — крупнейшая швейцарская авиакомпания «Swissair», сотрудничающая со многими странами мира. В целях рекламы авиакомпании и ее крупнейших аэропортов — «Клотен» в Цюрихе и «Кантрин» в Женеве, — соединяющих страну почти со всем миром, для участия в Международной выставке были приглашены художники всех стран, с которыми связана «Swissair».

9 июня. На фасадах прекрасных древних архитектурных ансамблей вывешены многочисленные флаги стран Европы, Азии, Африки, Америки. Фестиваль народного и прикладного искусства открыт. Разноцветными огнями вспыхнули десятки окон-витрин, оформленных лучшими декораторами Швейцарии. Они воспринимались как оригинальные произведения искусства, приковывавшие внимание зрителей мастерством, тонким вкусом и богатейшей фантазией их авторов.

И редко кто из посетителей не был увлечен настолько, чтобы не пройти Кромгассе от начала до конца, не осмотрев подробно всю эту необычную «экспозицию». Яркий национальный колорит витрин, органичное сочетание произведений прикладного искусства, способствующее цельному восприятию выставки, масса интересных «находок» в композиционных и цветовых решениях — все это обеспечило выставке устойчивый успех с первого до последнего дня ее существования.

...Кружащиеся в толпе пары в ярких национальных костюмах, жаркие краски карнавала в Рио-де-Жанейро соседствовали здесь с холодным, «влажным», серо-голубым колоритом Копенгагена. Рядом с Каиром, с древними фигурками писца, Рамзеса и с коллекцией современных изделий из керамики и камня, созданных народными мастерами, — Манила, приславшая в Бёрн изящные народные поделки

из перламутра, легкие кружева, оригинальную керамику. Будапешт и Тегеран, Майорка и Вена, Мадрид и Токио демонстрировали работы своих декораторов, художников, химиков. Искусство разноликое, несхожее, самобытное. И взрослые и дети с утра до вечера подолгу простаивали у витрины Гамбурга — были свидетелями маленького чуда: за стеклом восьмидесятилетний гамбургский моряк размещал в бутылках с обыкновенным узким горлышком парусники и шхуны под всеми флагами мира...

Однако программа «международных соревнований» не исчерпывалась демонстрацией произведений народных художников. Старинная европейская улица порой становилась импровизированной эстрадой — выступали народные ансамбли многих стран мира. Усилиями молодых немецких певцов, танцоров из Загреба, музыкантов из Италии, артистов Франции и Швейцарии «рекламные мероприятия» вылилось в интернациональный праздник искусства.

Подводя итоги «Рандеву дер Вельт, 1966», представитель Бёрна Пауль Дюби отметил, что «эта первая встреча — начало хорошей традиции», что «ее цель — служить благородному делу взаимопонимания между народами — достигнута».

Победителями выставки-смотр признали мастера Белграда (первый приз), Штутгарта и Женевы.

Нынешним летом над старинной Кромгассе не было флага нашей страны. В беседах с авторами этих строк многие из посетителей выставки указывали на этот промах организаторов, лишивший хозяев и гостей Бёрна возможности познакомиться с творчеством народных мастеров России и Молдавии, Латвии и Грузии, Таджикистана и Украины. Будем надеяться, что знакомство это состоится на «Рандеву дер Вельт, 1967», что оно сделает еще более справедливой метафору, к которой обычно прибегают швейцарцы, характеризуя взаимоотношения своей страны и Советского Союза, — «поезд, поставленный на хорошие рельсы».

(Латвийская ССР). Дипломы второй степени — «Творчество», «Мистецтво» (Украинская ССР), «Искусство и домашний быт» (Эстонская ССР). Поощрительные дипломы вручены двенадцати журналам.

НА КНИЖНОЙ ПОЛКЕ

«Русское деревянное зодчество». Альбом. Изд-во «Советский художник». М., 1966. Тираж 20 000 экз. Составитель альбома научный сотрудник Государственного Научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева Г. И. Мехова. Большинство из сохранившихся построек деревянной архитектуры относится к XVII—XVIII и XIX векам. Но с каждым годом их становится все меньше и меньше. Они гибнут и от равнодушия к ним, и от преступной небрежности. Поэтому следует приветствовать всякую публикацию, привлекающую внимание общественности к деревянной архитектуре. Автор альбома «Русское деревянное зодчество» показывает памятники, в основном известные по другим публикациям, даже хрестоматийные: жилые и хозяйственные постройки, оборонительные сооружения, церкви и часовни Севера России, Горьковской области, Урала и Сибири. Но это не снижает ценности альбома. Читатель получает как бы антологию деревянного зодчества. Его не могут оставить равнодушным прекрасные сооружения, поражающие красотой форм и совершенством пропорций, творческой фантазией, изобретательностью русских плотников.

Альбом является экспортным изданием с 85 отлично выполненными фотографиями, краткой библиографией и текстом на английском языке.

«Народный мастер Примаченко». Изд-во «Советский художник». Комплект открыток. 1966. Тираж 57 000 экз. В комплекте 10 репродукций работ известной украинской мастерицы декоративной росписи.

ДИПЛОМЫ — ЛУЧШИМ

Комитет по печати при Совете Министров СССР и Президиум центрального правления Научно-технического общества полиграфии и издательств вручили почетные дипломы лучшим журналам, победителям шестого Всесоюзного конкурса журналов за 1965 год.

Из 124 центральных и республиканских журналов, участвовавших в конкурсе, за отличное качество оформления и полиграфического исполнения отмечены 24.

Дипломом имени Ивана Федорова награжден журнал «Полиграфия».

Среди журналов по искусству дипломы первой степени получили «Декоративное искусство СССР» и «Максла»

НАРОДНОЕ — НАРОДУ

И. Гончаренко
(г. Бердянск
Запорожской обл.)

Кто внимательно следил за литературой о народном искусстве, тот не мог не заметить, что на протяжении многих лет констатируется потеря традиций, топтание на месте. В. Рафаенко в своей статье «Нужны серьезные изменения» («Декоративное искусство СССР», 1964, № 12) нарисовала нам мрачную картину «стремительно происходящего процесса превращения народных промыслов в обычные производства галантерейного пошиба».

Как же решить проблему развития народного искусства? В. Рафаенко предлагает «передать Министерству культуры РСФСР традиционные народные промыслы, сеть профессионально-технических школ, музей народного искусства и Научно-исследовательский институт художественной промышленности».

Это безусловно нужно сделать, но передача промыслов из одного ведомства в другое не решит главных вопросов развития народного искусства. Чтобы решать их, надо нам разграничить понятия: «народное искусство» и «народные промыслы».

Народное искусство — это искусство масс, искусство всего трудового народа. В народном искусстве люди всех эпох выражали свое отношение к труду, к обществу, к природе, друг к другу. Так создавались песни, музыка, изобразительное искусство.

Что такое сейчас народные промыслы? Здесь большой распыловки не требуется. Это фабрики художественных изделий, которые выполняют план. Они не способны создавать что-то новое. Наоборот, практика показывает, что они упрощают и теряют народные традиции и образность произведений. Напрашивается вывод: народные промыслы нужно передать Министерству культуры (может быть, сократив их количество), снабдить их современной техникой, технологией, квалифицированными кадрами и потребовать от них, чтобы они выпускали только высокохудожественные вещи.

Народным искусством должен заниматься сам народ. Для того чтобы рождались и развивались народные мастера-художники, нужен материальный базис и материальная заинтересованность. Как это сделать? Мне кажется, что следует разрешить всем, кто может работать творчески, передавать свои произведения на комиссионных началах в магазины Художественного фонда, как это делается, например, в Латвии и Литве. В магазины можно будет принимать живопись, графику, резьбу по дереву, чеканку по металлу, керамику, вышивки, всевозможные оригинальные вещи из новых материалов и т. д. и т. п., одобренные Художественными советами фонда.

Так постепенно магазины-салоны превратятся в постоянно действующие выставки произведений народных мастеров. Такая система развития народного искусства, как показала практика, будет способствовать тому, что через несколько лет выдвинутся новые мастера, которые способны будут создавать самобытные оригинальные произведения. Это в свою очередь будет влиять на развитие эстетических вкусов.

Ни научно-исследовательский институт, ни профессионально-технические школы, ни отдельные «народные мастера», а по существу, рабочие фабрик, которые вынуждены выполнять план, не в состоянии развивать народное искусство. Такая задача по плечу только всему народу — создателю материальных и духовных благ.

НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ БЕЛОРУССИИ

В. Гаврилов, председатель
секции декоративного искусства
(г. Минск)

Разговор редактора с министром местной промышленности Украины тов. А. П. Еременко («Декоративное искусство», 1966, № 2) касается и нас, художников декоративного искусства Белоруссии.

Состояние местной художественной промышленности не удовлетворяет и нас. Однако мы надеемся, что секция декоративного искусства и Союз художников Белоруссии добьются соответствующих решений Совета Министров БССР, которые будут способствовать развитию национального народного искусства. А пока Союз художников и Дома народного творчества оказывают поддержку талантливым народным мастерам, пытаются организовать снабжение их необходимыми материалами и сбыт их изделий. Им оказывается творческая помощь. В этом году начали проводить семинары с мастерами.

В феврале с. г. Советом Министров БССР принято постановление о развитии народных промыслов и создании сувениров народными умельцами-надомниками.

На июньском Художественном совете по декоративно-прикладному искусству был принят ряд изделий, выполненных народными мастерами Витебской и Минской областей в качестве эталонов. На ближайшем совете будут рассмотрены изделия мастеров народного искусства Брестской области.

Пока сделано мало, но начало положено.

отовсюду

ДЕСЯТЬ ЛЕТ РЕКЛАМЫ ЧЕХОСЛОВАЦКОЙ ПОТРЕБКООПЕРАЦИИ

В этом году чехословацкой рекламе потребкооперации исполнилось десять лет. Наряду с агентством «Торговая реклама» — это одна из самых массовых организаций такого рода в стране. Ей приходится обслуживать 28 тысяч торговых предприятий и 14 тысяч гостиниц и отелей, которые объединены под названием «Jednota». Сейчас руководство объединения разрабатывает перспективный план всей рекламы ЧССР на 1967—1970 годы, причем сюда входит не только рекламная графика, но и рекламные фильмы.



Плакат Яна Новака. 1965.

Фирменный знак гостиничного объединения.



ВОЗРОДИТСЯ ЛИ ЛОНДОНСКИЙ «ХРУСТАЛЬНЫЙ ДВОРЕЦ».

Городские власти Лондона решили построить на месте знаменитого «Хрустального дворца» Джозефа Пакстона здание Британского выставочного центра. Хрустальный дворец считался первым зданием современной архитектуры и был воздвигнут к открытию 1-й Всемирной промышленной выставки 1851 года. Он был разрушен незадолго до второй мировой войны. Перед постройкой нового центра англичане намерены внимательно изучить весь европейский опыт выставочного строительства. По сообщениям печати, английская делегация архитекторов и строителей с этой целью уже посетила Ганновер, Кёльн, Дюссельдорф, Утрехт, Париж. Предполагается, что длина будущего здания будет равна 500 метрам, ширина — 140 метрам, высота — 30. Рядом с ним будет сооружена стоянка машин на 35 тысяч мест.

ВСЕМИРНЫЙ КОНГРЕСС ПРИКЛАДНИКОВ

В городе Монгре, в Швейцарии, в июне и июле этого года проходил Всемирный конгресс художников прикладного искусства. В нем принимали участие художники, дизайне-

ры, промышленники, философы. Наиболее интересными были доклады на темы: «Кредо творческой личности», «Международная информация и ее значение», «Различия между ремеслом и ремесленничеством в XX веке». На конгрессе была проведена дискуссия о различиях между искусством и архитектурой. В ней приняли участие Джо Понти, итальянский дизайнер и архитектор, главный редактор журнала «Домус»; Зигфрид Гидион, швейцарский историк архитектуры; японский архитектор Юшикиро Койро, автор книги «Form», и другие

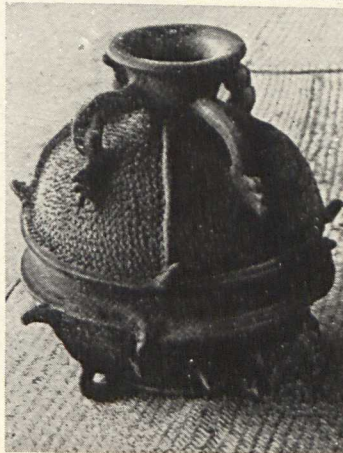
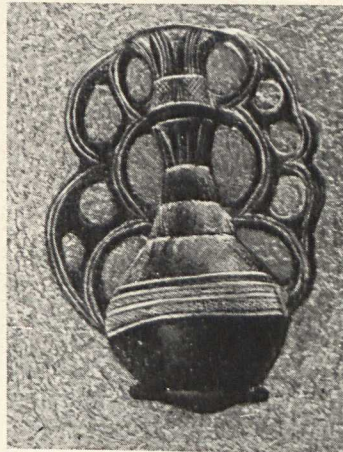
МУЗЕЙ ГОНЧАРНОГО ИСКУССТВА АФРИКИ

В небольшом городе Иос, расположенном в северной части Нигерии, есть специальный музей гончарного искусства. В нем собрано около 600 различных типов африканских сосудов, дающих представление о богатстве творческой фантазии народных мастеров Нигерии.

Уголок музея. На переднем плане — кувшин.

Кувшин из провинции Адемаоа.

Кувшин из провинции Анагута.



фарфор из кашгара

Г. Чабров

Впервые я попал в Среднюю Азию ранней весной 1934 года.

Для меня, ленинградца, все было ново и интересно. Особенно привлекали изделия узбекских народных мастеров: яркие вышивки-сузаны, ковры, чеканные из меди вещи. Попадались также иранская медная посуда, пестрые кашгарские ковры.

Однажды в старом городе я купил у старухи-узбечки фарфоровую посудину. Глубокая чаша-каса была сплошь покрыта густым слоем розовой эмали, а на этом фоне красовались какие-то странные желтые и синие шишки и пышные цветы пионов. На донышке — путаные линии непонятной марки.

Вещь показалась мне китайской. «Нет, сказали мне старожилы, это фарфор не китайский, а кашгарский!»

К концу года я уже обладал полтора десятками разных вещей. Начало собранию было положено. В литературе о Кашгаре ни слова не говорилось о фарфоровом производстве. Более того, исследователи писали, что в некоторых местностях не было даже простой глиняной посуды, которую заменяла деревянная: ее вытачивали тут же бродячие токари...

Весной 1935 года я попал в Бухару. На каждом шагу поражала экзотика старинного города. Обилием и разнообразием художественных вещей поразил базар «благородной Бухары». К моей радости было немало и китайского фарфора.

В Ташкентском музее искусств я познакомился с китаеведом Б. Пестовским, который бывал в Кашгаре. Он подтвердил, что фарфора там никогда не делали. Но множество фарфоровой посуды из Китая постоянно лежало в городских караван-сараях, ожидая отправки в Среднюю Азию. Совместно изучая полюбившиеся нам вещи, мы вскоре раскрыли «тайну» кашгарского фарфора.

Оказалось, что китайцы начали делать вещи для ввоза в Среднюю Азию в конце XVIII века. Для Средней Азии стали повторять вещи излюбленных форм и расцветок, но вывозимая посуда была грубее, тяжелее, дешевле, чем изделия для внутреннего рынка.

В 1936 году красивую касу с несколько темноватой росписью цветами лотоса по зеленому фону привез мне из Бухары известный этнограф М. Андреев. Когда-то разбитая, каса была «сшита» медными скрепками.

В 1939 году Б. Пестовский подолгу жил в Бухаре, изучая там предметы китайского искусства. Для меня он приобрел розовую касу с незатейливым красным узором, тонко выписанным кисточкой. Необычайной была ее шерохова-

тая полива. В Китае она известна под названием «апельсиновая кожа». По маркам, которые мы научились читать, установили время изготовления вещи. Это был период правления императора Цзяцина (1796—1820). Такие касы очень редки: их нет ни в одном музейном собрании Средней Азии, нет и в Эрмитаже. К началу 1941 года в моем собрании насчитывалось более трех десятков разных вещей. Среди них были изящные изделия из Нанкина, отличающиеся превосходным прозрачным черепком и синей подглазурной росписью.

Вернувшись с фронта осенью 1944 года, я понемногу стал покупать новые изделия. Более десяти лет мне помогал в этом старичок узбек Насим Ходжа Музаффаров. При его помощи собрание обогатилось старинными вещами периода Цяньлуня (1736—1795), при котором был завоеван Кашгар. Это — небольшая изящная пиала и цилиндрическая банка для лекарства. Обе окрашены интенсивно звучной желтой эмалью, известной в Китае под названием «императорская желтая». Белые цветы в росписи банки окружены зеленью листьев, оживленных красными точками. Как-то Музаффаров принес две касы с тонкой гравировкой по тесту. Одна — фисташковая с веткой, другая — густо-синяя, украшенная круглыми узорами «жемчужин». Обе — конца XVIII — начала XIX века.

Приехав в Бухару на практику со студентами-искусствоведами, я купил на базаре большую шакасу («царь-каса») тонкой и изящной работы. По фону цвета нефрита («селадон») свободно брошены цветущие розовые пионы и яркая зелень. Тогда же получил оригинальный подарок от студентов: на крыше медресе Улугбека они нашли осколки старинной зеленой касы грубоватой работы, но какой-то уж очень декоративной. Дома из шестнадцати кусков удалось склеить цельную вещь. В 1957 году я приезжал в Бухару для описания фарфора местного музея и купил в комиссионном магазине белую касу с росписью цветными эмалями (цветы и листья священного лотоса). Она вошла в составленный мною в 1951—1959 годах «Перечень характерных признаков китайского фарфора для Средней Азии» с большим числом фотографий и марок.

В 1965 году я купил большую глубокую чашу, расписанную поверху красно-желтой краской затейливыми узорами растительного орнамента с вкрапленными благожелательными иероглифами «шоу» (долголетие). Совсем недавно куплена еще одна каса — темно-синяя (разбрызганный под глазурью кобальт), поверху сохранившая следы росписи золотом.



Глубокое блюдо чукур-табак. Внутренняя роспись.



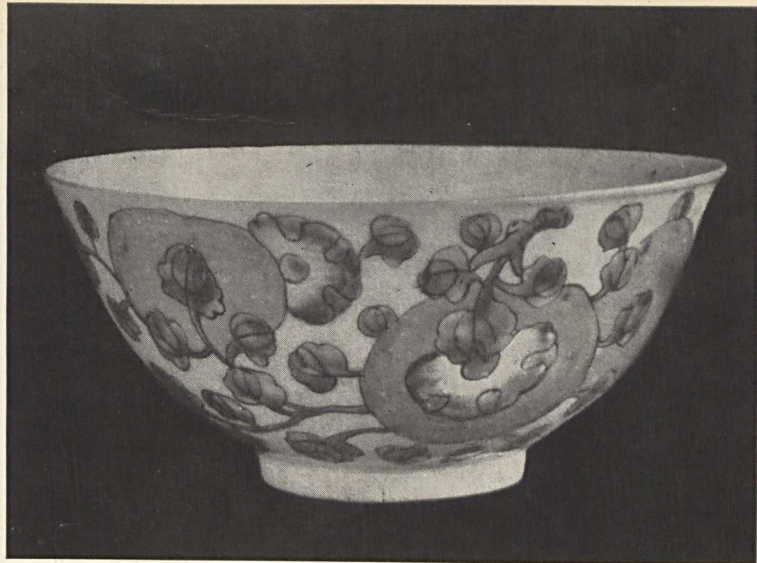
Каса.

Каса.





Чукур-табак. На борту красный узор «побеги бамбука».



Каса с росписью цветными эмалями. 1821—1851.



Шакаса с маркой, изображающей иероглиф «ДА» (великий).



Каса с росписью цветными эмалями.

Каса.



Каса с росписью цветными эмалями.

ДЕХ 9
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. НЕКРАСОВА
6 12 Д ИСК



1



2



3



4



5



6



7



8



9