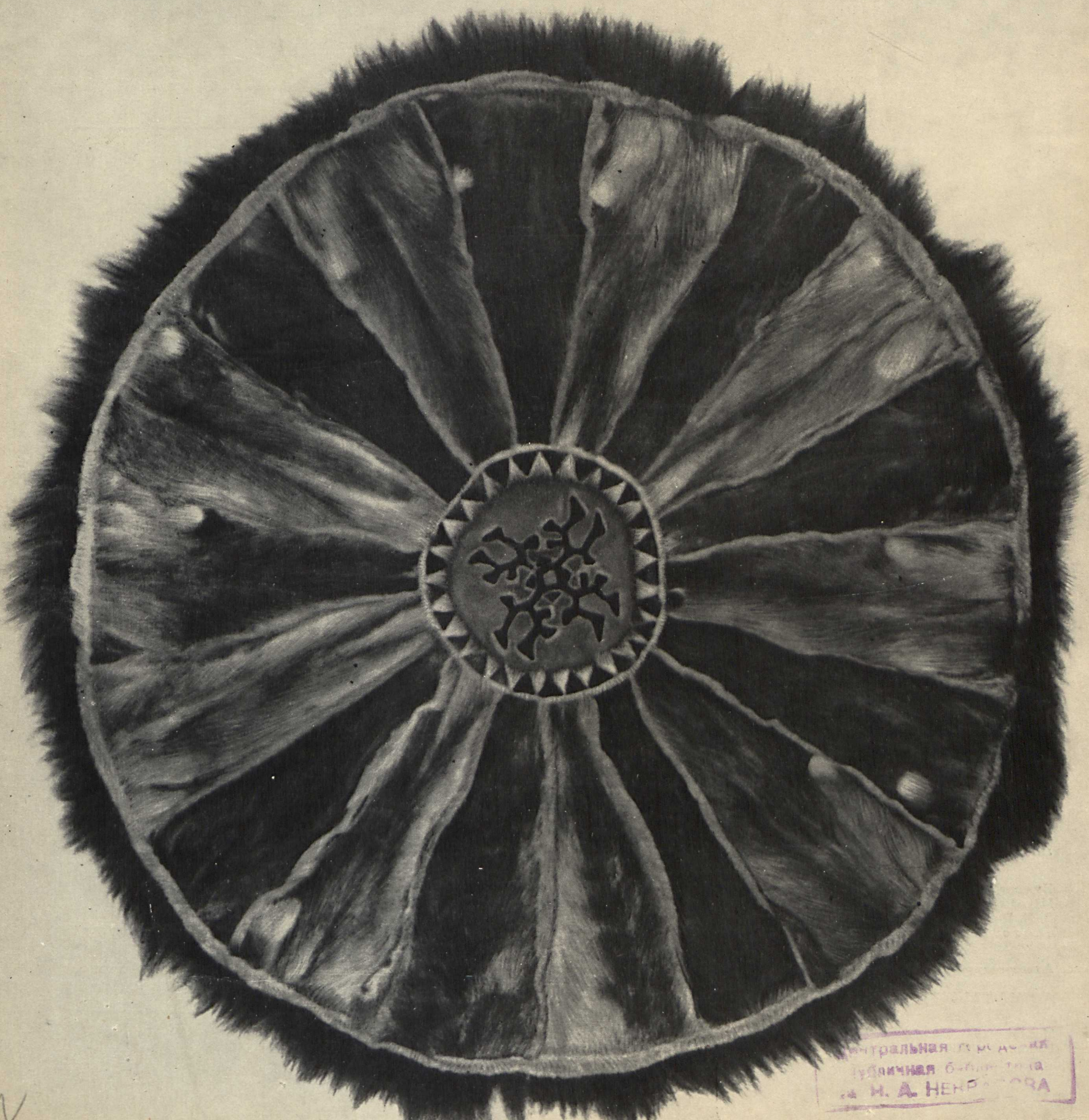


СССР
3
1967

ЦЕХ У
Б. БРОННАЯ УЛ. 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБ. ЧА
ИМ. ЧЕНРАСОВА ШМУШИС



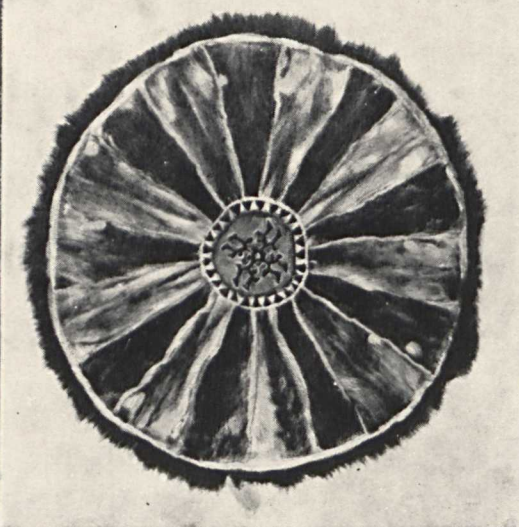
Центральная городская
художественная библиотека
им. А. А. ЧЕНРАСОВА

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



Старая Москва. Гравюра из путеводителя.
1820-е годы.

СССР
3
1967



Н. Касаткина. меховая мозаика «Солнце».

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. Базазьянц. 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. Я. Герчука. Фото Э. Е. Крastoшевского, Ф. М. Пармона, В. И. Почаева, И. А. Селиверстова, Н. И. Скугаревского, Я. Я. Соколовского, Е. В. Николаева, Ф. Эшби. Фоторетушер Г. И. Кочетов.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.

А 02905. 22.III-67 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. Зак. 1730. Тир. 15810.

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

в номере

-
- 1 Заметки редактора

проблемы

-
- 2 М. Розанова.
Фантастический реализм.

анализы

-
- 7 Г. Горина.
Традиции в модном костюме.
- 11 С. Есаян.
На молодежной выставке.
- 13 В. Тихонов.
За что бьют автоматы?

публикации

-
- 17 А. Бабичев.
О конструкции и композиции.

трибуна

-
- 19 Т. Шпикалова.
Спор об игрушке.
- 20 А. Маслов.
Какой будет площадь Свердлова.

история

-
- 26 Е. Николаев.
Зрелище Москвы.
- 30 Ц. Балдано.
Маски мистерии ЦАМ.

лаборатория

-
- 32 В. Маленкова,
Н. Мельникова.
Занавес в технике аппликации.

за рубежом

-
- 34 Л. Жадова.
Три недели в Испании.

письма в редакцию

-
- 37 З. Фогель.
Сезам, откройся!

рецензии

-
- 38 Е. Перов
Возрождение жанра.
- 39 Г. Капелян.
К сожалению, напечатано!

информация, хроника

-
- 40 Е. Позднякова.
Факультет художников-оформителей.

страничка коллекционера

-
- 48 Г. Карклинь.
Колокольчики.

Не думаете ли вы, что чем фантастичнее становятся результаты научных изысканий и открытий, тем больше сужается зона фантазии у нас, «простых смертных». Действительность как бы перебегает дорогу «царице» творчества — фантазии. В самом деле, фантастичность народных сказок и всего народного творчества, грубо говоря, покоилась на неудовлетворенности реальной действительностью. Человек всегда вкладывал в сказку, в легенду мечту о справедливости, о всеобщем счастье. Волшебство трогательно-призрачного мира, создаваемого сказочниками всех жанров искусства, возникло как протест, как призыв к лучшему. Силы добра и зла, их непрестанное борение создавали тот «исходный материал», без которого не может существовать ни одно фантастическое произведение искусства. И всегда миллионы людей отдавали свои симпатии победе доброго начала. Недаром так широко популярен благополучный конец, когда зло наказано и добро торжествует.

Но вернемся к сказочности наших дней. Фантастический лазер, думающие машины, тайна пространства и времени, проникновение в бесконечность микромира и прочие чудеса отрезвляют, ставят творческую фантазию художника в очень сложное положение. Оказывается, все возможно. Искусству удивляться нанесен сокрушительный удар. А нам невольно хочется вернуть себе неразгаданность тайны творчества. И тогда возникает жажда по малому и безыскусному примитиву или тяга к постановке сверхсложной задачи в поэзии, живописи, музыке. А на самом дальнем конце конкуренции с фантастикой научных достижений укрепились безнадежная страсть удивить, ошарашить во что бы то ни стало экстравагантностью и патологизмом уже больной фантазии. И возникает трагедия, когда уже нет места доброму началу и гуманной идее, когда темные силы не исчезают «при лучезарном появлении Грааля», а, наоборот, рыцари насилия бесцеремонно занимают опустевший трон. Это «там», а как же у нас? Чем мы, советские художники, поддерживаем фантастичность космических полетов, как мы отвечаем на это проявление самых высоких человеческих качеств? Разве только тем, что приняли в Союз художников нашего коллегу космонавта Леонова. Будем откровенны. Мы чаще, чем нужно, пашем уже давно вспаханные поля и открываем давно открытые истины. Но было бы несправедливо не видеть в том потоке созидательной энергии, которую излучают наши лучшие произведения искусства, желание подняться над обыденностью, над средне благопо-

лучным уровнем творчества. Нет, интересные, незаурядные вещи есть, иначе и наш журнал не смог бы существовать. Но... какой праздник в редакции, когда мы обнаруживаем у автора самобытный ход мысли, неповторимый художественный образ.

Несколько слов о неповторимости. Да, каждое высокое произведение искусства неповторимо. И каждый подлинный художник стремится поведать своему зрителю открытые им грани искусства. Но, очевидно, речь здесь идет не столько о форме (хотя форма и есть вместилище идеи), сколько о тех тайных пружинах воздействия на человека, которые не поддаются точному расчету. Как рождается увлекательность, обаяние и волнующая сила искусства? Говорят, одаренность, талант и, наконец, гениальность — это отклонение от нормы. Может, какая-то доля истины в этом суждении есть, но только доля, иначе не было бы украинской народной песни и темпераментного грузинского танца. Величайшим заблуждением будет мысль о недостаточности талантов в нашей стране. Подготовка к празднованию 50-летия Великого Октября выявила во всех республиках большое количество талантливых людей. И все же фантазию нужно развивать. Но как воспитывать в человеке-творце неутолимое стремление к новому и вместе с тем непреходящему? Как добиться, чтобы для художника тренировка фантазии была столь же систематизированной и обязательной, как тренировка тела физкультурника и спортсмена?

Ну, бог с ним, со спортом — это не самый близкий наш сосед. А вот пример творческого тренажа в балете, музыке, театре, архитектуре побуждает меня ратовать за создание специальных студий для художников, где ставились бы осмысленные опыты и обоснованные эксперименты, где можно было бы дерзать, не боясь, что автора такого эксперимента поспешно зачислят в нарушители спокойствия. Пусть любой жаждущий и могущий открыть новую тропинку в искусстве скажет свое слово. И пусть директрисой в такой студии будет ее сиятельство Фантазия, настоящая дочь народа.

Примеров такой творческой работы в науке предостаточно. Почему Новосибирский академгородок выискивает по всей стране юных математиков, а в Дубне средний возраст талантливейших ученых — тридцать лет?

Да все потому же. Нам всем, всей нашей науке, культуре и искусству, нужны, очень нужны люди, умеющие заглянуть в завтрашний день. НАМ НУЖНЫ И ТАКИЕ ХУДОЖНИКИ, КОТОРЫЕ СМЕЛЫМ

ПОЛЕТОМ МЫСЛИ, ГЛУБИНОЙ ЧУВСТВА, СВОЕЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ УБЕЖДЕННОСТЬЮ СМОГЛИ БЫ СМЯТЬ, ОПРОКИНУТЬ ПСЕВДОНОВАТОРСТВО, ФИЛОСОФИЮ МРАКА И БЕЗНАДЕЖНОСТИ, БЕЗНРАВСТВЕННОСТИ И ЦИНИЗМА, КОТОРОЙ ЗАПОЛНЕН ЭСТЕТИЧЕСКИЙ РЫНОК ПО ТУ СТОРОНУ БАРИКАД. И как в любом бою, в идейном бою (а он идет) скорее побеждает тот, кто хорошо вооружен и кто не отгораживается от противника, а смело вторгается в его сферу, изучив, постигнув нехитрую механику тлетворного искусства. В войне за человеческие души у нас широко и продуктивно используется старое доброе оружие — простая и широко доступная эстетическая концепция, но наряду с ней нужна и более сложная, может быть, сверхсложная тактика — в битве идей нам нельзя отступать. Несколько перефразируя известную мысль Циолковского, можно сказать: «Уютна та колыбель искусства, в которой все уже открыто и решено. Но нельзя же вечно жить в такой колыбели».

Но здесь автор заметок явно приблизился к опасной зоне своих рассуждений. Во избежании неверных выводов из сказанного я хочу уточнить мысль. Если в эстетических или пластических экспериментах на смену высокому искусству, несущему и пропагандирующему наши идеи, наше мировоззрение и наши идеалы, придет опустошенность и спекулятивная фраза — я так вижу, я так чувствую, а на остальное мне наплевать, т. е. если в светлый, подчеркиваю, в светлый, мир творчества на новом этапе придет эдакий непризнанный и загадочный «гений», нам будет не по пути с такого рода «творчеством». У нас есть неколебимая истина — это социальная функция любого искусства. И вот приветствовать и ПООЩРЯТЬ ТАКИХ ХУДОЖНИКОВ И ТАКОЕ ИСКУССТВО, КОТОРОЕ НОВИЗНОЙ, САМОБЫТНОСТЬЮ И МУДРОСТЬЮ УСИЛИВАЛО БЫ, А НЕ ЗАТУШЕВЫВАЛО ГУМАННУЮ И ОБЛАГОРАЖИВАЮЩУЮ СУТЬ СОВЕТСКОГО ПРОГРЕССИВНОГО ИСКУССТВА, НАША СВЯТАЯ ОБЯЗАННОСТЬ, и пусть будут неточности, а может быть, и ошибки в поисках новых путей, а это почти неизбежно, нам важен конечный результат — победа нашего идеологического оружия. В арсенале творчества художника, как и всегда, одним из спутников будет беспокойная, ищущая и прекрасная фантазия. А как известно, без фантазии не было бы ни Мичурина, ни Циолковского, ни Эйнштейна, ни Шостаковича, ни Сурикова, ни Корина.

М. Л.

Расписная дверь из-под Каргополя
(деталь).
1866. Собрание М. Розановой.



Фантастический реализм¹

М. Розанова

Полотенца. Вышивка. Олонецкая губ.
XIX в. Музей народного искусства.
Москва.

Горожанин Пушкин, Александр Сергеевич, воскликнул однажды: «Там чудеса, там леший бродит, русалка на ветвях сидит!..»

Это было естественное изумление стройного и симметричного, основанного на разуме и логике классического образования (недаром же — «Отечество нам Царское Село!») перед необузданной стихией народного творчества. Так сказал бы не только Пушкин, — даже сегодня, погружаясь в мир фольклора, городской житель с трудом находит имена и место в мире всей этой сказочной флоры и фауны.

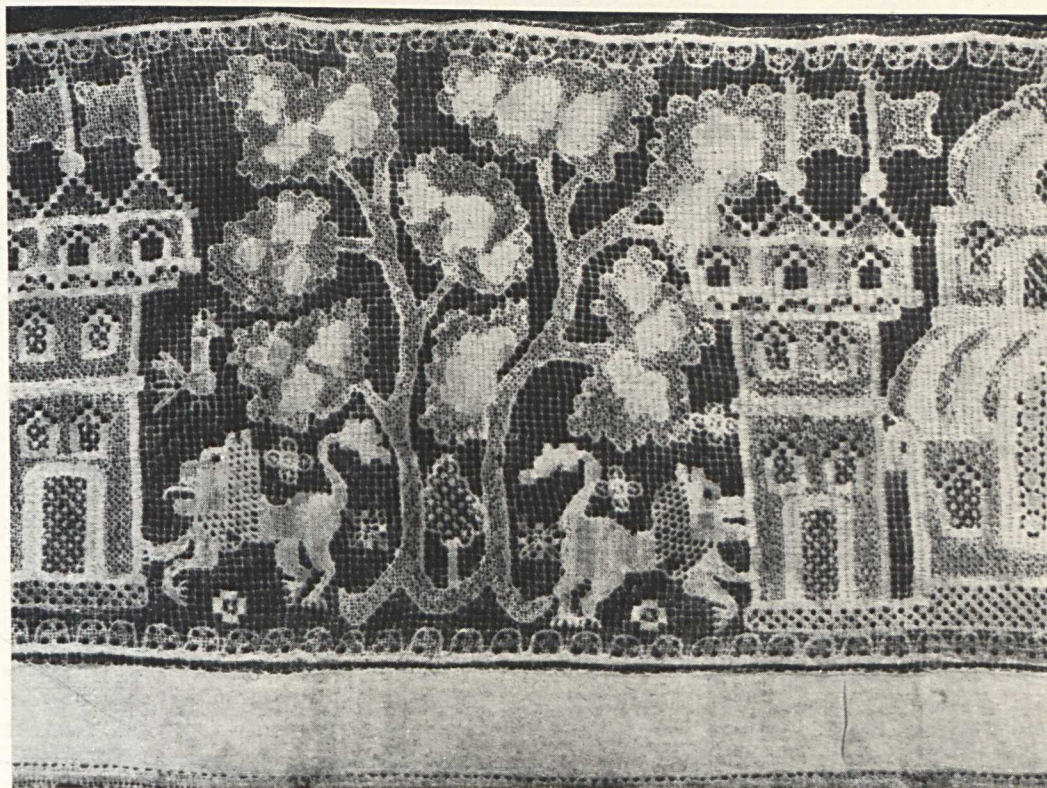
И полбеды, если бы сидели себе эти хвостатые русалки, эти голые берегини на ветвях вокруг лесных ручьев, так нет же — облепили всякие чудища двери и окна дома, повисли гроздьями на воротах и вальках для белья, нахватав полные пригоршни виноградов и аканфовых орнаментов, и даже на самом затрапезном туесе оцетинились пестрыми крыльями нивесть откуда взявшаяся птица-сирий. Однако фольклор всегда твердо базируется на почве народного быта, хозяйственных дел и забот, и реальные приметы домашнего и трудового обихода широко вторгаются в область декоративно-изобразительную. И тогда рядом с загадочными фениксами живут кони — много-много коней: венчающий сруб конек крыши, двинские, мезенские, городецкие кони на прялках, цветные тройки Полхова-Майдана, кони на полотенцах...

Копыщающаяся на задворках домашняя тварь преследует нас в избе и окружает в разнообразных бытовых метаморфозах (курицы-солонки, ковши-утки...). И тем не менее, когда мы сталкиваемся в народном творчестве с миром реального, нас не покидает чувство сказочного и чудесного. Происходит так потому, что реальный быт, здесь запечатленный, не является просто копией всего, что делается в жизни человека. Из фольклорных изображений мы выносим совсем иное «ощущение реального», чем, скажем, из серии передвижных картин, превративших соответствующие залы Третьяковской галереи в превосходную иллюстрированную энциклопедию народной жизни.

И причина этого совсем не в примитивности или в неумении народного художника воспроизвести окружающую действительность во всей ее полноте.

В народном искусстве господствует более ИЗБИРАТЕЛЬНЫЙ принцип изображения реального мира. Здесь напрашивается аналогия с ЦВЕТКОМ, вобравшим краски

¹ Размышления о реальном и фантастическом в народном искусстве.





Ковш. Тверская губерния. XIX в.
Музей народного искусства. Москва.

природы с избирательной яркостью. Фольклорное мышление следует примеру цветка, который не столько отражает жизнь, сколько зачинает и увенчивает ее¹.

Поэтому петух на полотенце не просто петух, а целый павлин, царь домашней и всякой прочей птицы, поэтому совсем реально смотрится условный конек, органически вырастающий из бревна и увенчивающий клеть (тот же принцип цветка), в титулованную Жар-птицу превращает девушку старинный костюм, и так много поэтому в народном искусстве львов. Хотя, казалось бы, откуда взяться в России львам? А вот где бы он ни жил, все равно — заглавный зверь, всем зверям зверь: и русским, и немецким, и даже полинезийским. Зверь — монарх, то есть единственный, исключительный.

И такими фантастически безусловными львами была раскрашена когда-то Каргопольщина, и писались эти львы на дверях домов, иногда — на фронтонах, а чаще всего — на мебели. Все они с царской непримиримостью раздували ноздри и являли миру преувеличенно монархическую гриву (вылитый Людовик в исполнении Бернини!). И хотя этой гривы у русского льва было слишком много, а ручек-ножек, наоборот, мало, несмотря на всю свою исключительность, а может быть, именно благодаря ей, наш лев абсолютно похож и идеально портретен².

То же пристрастие к исключительному обнаруживаем мы и в жанровых сценах, где сравнительно редко встречаются изображения повседневных трудовых процессов (разве только сеяние и жатва, поднятые до значения символа — это рождение и смерть, это ДО и ПОСЛЕ жизненного ритуала). А все больше хороводы, чаепития, катания на санях и верхом и прочие прогулки — приметы богатства и расцвета, основания и увенчания, не просто быт, а исключительное в быту.

И так же, как исключителен герой — лев или кавалер (лев, а не кошка! кавалер, а не крестьянин!), исключительна ситуация — праздничное катание на санях (ведь такое гуляние случалось раз в году — на масленицу!), точно так же исключителен и колорит этого искусства. Сфера прекрасного в народном искусстве всегда

отмечена красным цветом, и его присутствие в таком изобилии уже сказочно и волшебное. Красный цвет — главный цвет жизни — кровь и огонь! — а часто ли он встречается в окружающей нас природе? Брызги рябины да красное, красное в разодранных облаках на закате... В натуре кровь скрыта, не видна, а здесь все горит ею, как на древе жизни.

При всем том самая вольная игра фантазии и любая концентрация сказочного начала не порождают в народном искусстве ощущение ирреального. Так получается потому, что сам язык этого искусства просторечив и материален: заземленность фантастического образа одновременно и усиливает его фантастичность, и делает его правдоподобным. В целостном живом организме искусства фантастика и реальность перестают противоборствовать, идут рука об руку и помогают друг другу. Волшебная резная берегиня с подзора из Горьковской области раскуривает трубку, как вульгарный частушечный голландский шкипер, который налетел на три подводных лодки сразу, петух превращается в павлина, а птица-сирийка похожа на курицу, и вот они уже могут беседовать и сидеть на одном общем насесте.

К тому же эта зримость и тяжесть образного рисунка усугубляется присущим народному мастеру чувством исходного материала. Художник работает на сырце, и его произведение остается где-то на полпути от доски до кружева (и получается дощатое кружево), от палки до лошади (и получается сучковатый конь). Потёки, трещины, зазубрины, подчеркивающие живую фактуру, первоначальную невозделанность почвы, позволяют нам наслаждаться созерцанием преодолённой материи, преодолённой ровно настолько, чтобы была видна и рука мастера, и та косность материала, с которой он вступил в единоборство.

Возможно, важнейшей чертой реализма в народном творчестве является верность не столько природе, сколько материалу, из которого сделаны вещи. Иначе говоря — не природе изображаемой, а природе возделываемой. Так, какие-нибудь глиняные игрушки имеют преувеличенно округлую, плавную или разляпистую форму, а ручки у барыни похожи на ручки у кувшинов. Сходство филимоновской барыни с кувшином здесь важнее сходства с человеческой плотью. Это верность стремлению глины сохранить свое естество, верность ее инерции, интуиции, в результате чего получается барыня персонально глиняная, в отличие от барыни деревянной: это усиливает в нас чувство реального, и мы сознаем: «да, подобно природе!»

Здесь отсутствуют попытки превзойти и устранить материал, доведя образ до иллюзии «ни из чего не сделанной» видимости.

Поэтому же народная роспись — это откровенная раскраска, а не живописание предметов, и отсюда отсутствие в изображении фольклоре нюансов и полутонов классического городского искусства. Надо, чтобы цвет оставался краской в ее первоначальном живом содержании и был представлен в полную, открытую невозможную свою силу. Крашеная прялка, а не прялка, воспроизводящая цветок, который и без того растет в палисаднике, а вот здесь крашеный цветок-прялка воздвигнут среди избы и фантастичен и реален в этой яркой и затейливой трансфигурации.

Фантастичен ли (реален ли) петух, вышитый крестиками? Он невероятен как петух, перелетевший с улицы на полотенце с титулом и в наряде Жар-птицы. Но именно в крестиках, в фактуре вышивки он реален и нормален как полотняный петух, чье тело соткано не в соответствии с петушиной природой, а в соответствии с природой ткани. Здесь, на полотенце, он естествен только в таком вот необычайно красном и чудовищно геометризованном виде. (А реалистическому петуху место в курятнике, так же как реальному льву — житие в Африке, а настоящей русалке — только у Гоголя).

И, наконец, еще раз на реальную почву ставит нас связь в фольклоре искусства с предметами первой необходимости, с которыми обращаются запросто, фамильярно, повседневно. Цветы на ложке (к тому же деревянной) достоверны уже потому, что они на ложке, хотя такое сочетание черпака с цветами (а тем более льва с дверью, русалки со шкафом) условно. Быт, таким образом, оказывается той реальной средой, в которой самые сказочные образы выглядят вполне естественно.

Ну, а что если, следуя традиции народного творчества, и нам немного пофантазировать: не сродни ли конек на крыше палочке-скакалочке, в которой реально только то (но уже этого достаточно, чтобы она походила на лошадь), что, сидя на ней верхом, мы являем собой образ настоящих наездников? Может быть, конь на крыше — это палочка-скакалочка деревенской архитектуры, некогда принявшей оседлость, но сохранившей память о том, что все мы здесь оказались после какого-нибудь очередного переселения народов. Тогда свешивающиеся с крыши, как полог, резные подзоры и полотенца — не напоминание ли о шатре, который задеревенел? В целом же дом —

¹ А если продолжить ту же аналогию, то живопись всех академических школ уподобится зеленым цветам по принципу РЕАЛЬНОГО отражения окружающей травы (то есть действительности).

² А однажды на деревенском фронтоне мы встретили льва, списанного из учебника зоологии, и поразились, как неправдоподобно реалистический зверь привел к нарушению чувства реального.

союз символов человеческой жизни (в отличие от храма, имевшего вселенский охват), некий ковчег, воз, собравший, поднявший утварь как синтез (корабль и корабль — не одного ли корня понятия?), где у коня с крыши есть сестра-корова в виде рогатого печного ухвата, а люлька-шлюпка приплыла с прежних захоронений... Где есть и глаза-окна, и всякие серьги-бусы-наличники, а на столе солонка-церковь хранит соль мира, и любая загогулина норовит превратиться в курицу для того, чтобы все это вместе выросло в образ жилища, увязанного по принципу воза, выехавшего из леса, и соотнесенного с множеством точек народного бытия.

Но не надо и слишком прямых аналогий. Мы привыкли, что если есть глаза, следует быть носу, и ищем сходство с лицом, подлежащим копированию. А нос при наличии глаз вовсе не обязателен. Синтетическая символика дома ближе к египетским сфинксам, русалкам и минотаврам, совмещающим своими частями несколько функций, или к известному описанию саранчи, у которой лицо человеческое, волосы женские, зубы львиные («...и из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы»).

По виду своему саранча была подобна коням, приготовленным на войну; и на головах у ней как бы венцы, похожие на золотые, лица же ее, как лица человеческие.

И волосы у ней, как волосы у женщины, а зубы у ней были, как у львов.

На ней были брони, как бы брони железные, а шум от крыльев ее, как стук от колесниц, когда множество коней бежит на войну.

У ней были хвосты, как у скорпионов, и в хвостах ее были жала; власть же ее была вредить людям пять месяцев». Она абсолютно непредставима как похожее на саранчу существо в этом взаимодействии признаков, имеющих каждый в отдельности свой необходимый резон. Разумеется, мы немного фантазируем не затем, чтобы сочинить очередную научную гипотезу, а лишь — проникнуться атмосферой старинного народного быта и напомнить о его забытых магических истоках. Они, эти истоки, давным-давно заглохли и заместились чистым искусством, забавой, игрой, фантазией, получившей столь великолепное развитие именно потому, что оно оторвалось от своего утилитарно-ритуального прошлого и парит посередине между истиной и забвением.

Фантастическое — либо послед некогда реальных понятий, потерявших в значительной части свою достоверность и вер-



Девушка в старинном костюме из деревни Усть-Цильма на реке Печоре. 1963

Подсвечник. Резное и расписное дерево. Архангельская губ. XIX в. Музей народного искусства. Москва.

Полотенце. Вышивка. Олонецкая губ. XIX в. Музей народного искусства. Москва.



ховенство, но сохранивших по традиции силу прелести и притягательности; либо оно — попытка обновить и отыскать потерянную реальность путем догадок и вымыслов, заменяющих знание.

В этом смысле фантастическое в народном искусстве усиливается по мере иссыхания мифа, переходящего от состояния были в состояние сказки, до тех пор, пока она окончательно не завянет и не попадет в музей, подобранная фольклористами. Когда процветал миф, он не нуждался в фантазиях, и все вокруг него утверждалось как факт, а с утратой магии его остатки воспринимаются уже не вполне всерьез, они вызваны к жизни игрой воображения, которой со страстью предается фольклор, справляя поминки о прошлом.

Фантастика прогрессирует в ходе расставания с ее реальным источником. И мы вслед за нею слегка фантазируем, чтобы не забыть об утрате и по достоинству восхититься узором, образуемым из этих, казалось бы, навсегда полярных начал — «фантастического» и «реального», а в действительности то и дело подменяющих друг друга в тесной борьбе и взаимной выручке.



Солонка-церковь. Резное дерево.
Костромская губ. XIX в.
Музей народного искусства. Москва.

Тройка. Расписное дерево.
Село Полхов-Майдан, Горьковская обл.
1966. Музей народного искусства. Москва.

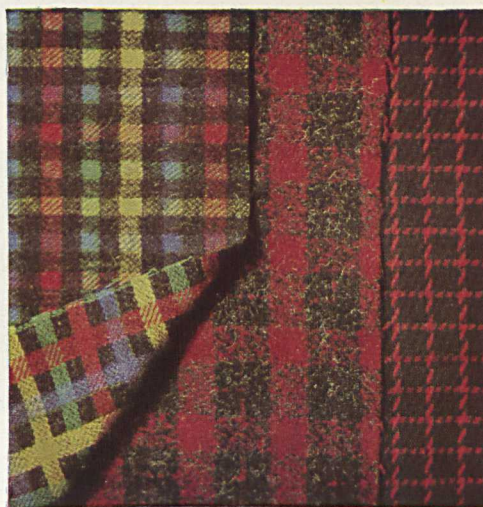
Солонка-курица. Резное дерево.
Вологодская губ. XIX в.
Музей народного искусства. Москва.



Традиции в модном костюме

Г. Горина

Крестьянская одежда из домотканых материалов. Вологодская обл. XIX в.
Девушки в русских платках.
Современные ткани по мотивам народного ткачества.



Увлечение русским народным творчеством в последние годы приобрело характер значительного общественного движения. У живописцев и графиков оно проявляется в подражании народному лубку, у музыкантов — в записях и аранжировке народных песен, а у многих — в коллекционировании образцов народной утвари. Сказывается это увлечение в какой-то степени и в костюме. Рисунки русских набоек, льняные и пестротканые материалы, деревянные украшения, косоворотки и павловские платки стали все чаще встречаться в одежде.

Естественно, что и художники текстиля, и модельеры углубленно изучают народные истоки своего искусства. Многие эстетические закономерности народной одежды раскрылись перед ними заново. Постиге-

ние ее практической целесообразности, связи с бытом, трудовой деятельностью, природными условиями и архитектурой приводит художников к новым приемам интерпретации ее в современном костюме. В истории советского моделирования уже не один раз вспыхивал интерес к русскому народному костюму.

Вспомним, как в 20-е годы Н. П. Ламанова и В. И. Мухина впервые предложили использовать в модном костюме народные ткани, вышивки и крой крестьянской одежды. И какой успех первая советская русская мода имела на международной выставке. Хотя сейчас некоторые их приемы кажутся нам наивными, нельзя не оценить большого патриотического и художественного значения этого явления. Влияние «русской» моды, которую про-

должали развивать последователи Ламановой, отразилось на массовом костюме гораздо в большей степени, чем это нам сейчас кажется.

В последние пять-шесть лет узорочье и красочность произведений народных мастеров стали источником многих художественных идей наших текстильщиков. Например, графический язык русской набойки, сочетающий плоскостный рисунок с чистым и сильным цветом, оказался очень близким современному оформлению текстиля и дал возможность художникам создать множество совершенно новых неожиданных рисунков для тканей. Характерный колорит росписи дымковских игрушек лег в основу плоскостно-декоративного рисунка набивных тканей. Довольно крупный масштаб его и яркий колорит

Вверху: Платье по мотивам народной одежды Прибалтики. Автор В. Груба. Вильнюсский Дом моделей.

Комплекты одежды для девушек. Киевский Дом моделей.

Молодежный костюм с капюшоном. Автор А. Козловская. Модель ВИАЛЕГПРОМа.

Внизу: Ткани с использованием народных узоров. Образцы 1-й Ситценабивной фабрики, фабрики им. Свердлова и др.



оказались уместными как в декоративных тканях, так и в тканях для молодежных юбок и платьев.

Элементы резьбы по дереву, встречающиеся на прялках и вальках, колорит и рисунок росписи посуды, домашней утвари, деревянных игрушек, часто служат основой рисунков набивных тканей. Разумеется, они удаются художнику только в том случае, если он сумеет перевести народный мотив в современный орнаментальный строй и придать ему характер текстильного узора. Примеров таких решений достаточно много среди тканей, созданных коллективами комбинатов «Красная Роза», «Трехгорная мануфактура», Первой ситценабивной фабрики. Изучение технологии ручного прядения и ткачества подсказало новые текстильные

структуры. Художниками льняной промышленности созданы интересные ткани с различным ритмом цветных полос, которые напоминают пестрядинные и узорные браные ткани, широко применявшиеся для изготовления народной одежды.

В тканях для пальто и костюмов появились разнообразные фактуры — петельчатые (букле), с просновками из фасонной пряжи, имеющие своим прообразом крестьянские ткани для юбок и понев.

Неумирующая красота классического рисунка из полос и клеток особенно в крупном раппорте, вновь оказалась современной. Знакомство с ремеслом русского плетеного кружева и народными вышивками привело к появлению тканей с жаккардовыми рисунками, напоминающими узоры парчовых тканей, из которых в

старину изготовлялись сарафаны и душегреи. Таковы ткани типа «Космос», «Комета», шелковые жаккардовые ткани с разнообразной рельефной фактурой для современной нарядной одежды.

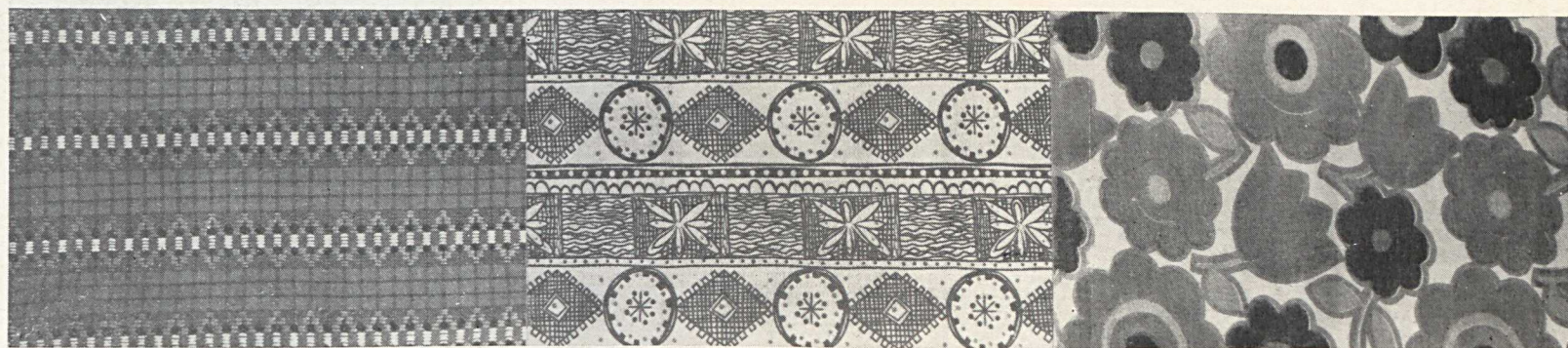
Изучение приемов и рисунков народной вышивки, связи ее с формой и назначением костюма позволили по-новому украсить современные вещи рельефным декором из шнуров, плетеной и вязаной тесьмы, бахромы и т. д.

Художники обратили внимание на обычай использования в народной одежде гладких и узорчатых тканей, в частности соединения гладкого льняного полотна и пестряди в мужской рубахе. Верх рубахи и рукава обычно украшались узорами браного ткачества, вышивкой, вязаным кружевом и другими отделками. Примене-

Зимнее пальто в традициях русской одежды. Автор М. Радуто. Вильнюсский Дом моделей.

Спортивные костюмы для молодежи. Авторы Т. Кучинская и Н. Агапиев. Общесоюзный Дом моделей.

Зимнее пальто в традициях русской одежды. Автор И. Рудицкая. Модель ВИАЛЕГПРОМа.



ние различных по оформлению материалов в одной вещи навело на мысль создать новые композиции детских костюмов.

А как украшают наш костюм вязаные и трикотажные детали — рисунчатые чулки, шапочки, рукавицы, сделанные по мотивам ручного народного вязания.

Следует подчеркнуть, что в последнее десятилетие подход наших модельеров к народным традициям качественно изменился. Теперь в сферу внимания художника попадают не только внешние особенности народного костюма — его яркая декоративность, слаженность цветового решения, простота и удобство покроя, приемы орнаментации, но и его жизненная обусловленность — функциональность, тесная связь с человеком, с местом и вре-

менем применения, со сложившимися обычаями народов и климатическими особенностями края. Принцип народного искусства — единство функциональной и эстетической сторон становится принципом советского моделирования одежды. Получившая в последнее время распространение комплексная творческая работа художников разных специальностей тоже фактически является возрождением народного принципа формирования костюма как ансамбля, когда руками народных мастериц ткалась ткань, выделялась пряжа для вышивок, создавалось само платье, которое отделялось узором по собственному рисунку и дополнялось искусными ювелирными украшениями. Изучение художественного наследия прошлого не только творчески обогаща-

ет наших художников, но и помогает советской моде приобрести свой национальный колорит, в том числе такие черты, как спокойствие, скромность, деловитость, отсутствие экстравагантности и излишней вычурности. Наши модельеры стремятся найти особое образное звучание костюма, подчеркнуть русский национальный тип в облике современной женщины, сохраняя в то же время в основных линиях и силуэте одежды характер международной моды.

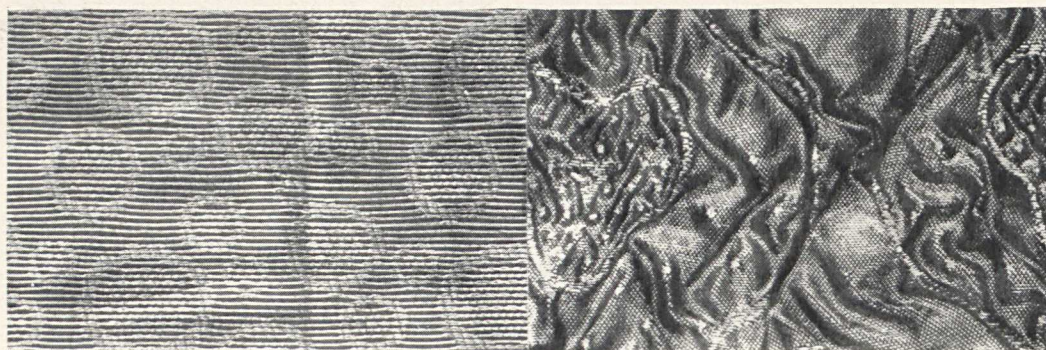
Можно вспомнить в этой связи созданные несколько лет назад и получившие международное признание ансамбли одежды «Суздаль» (автор В. Аралова), «Метелица» (автор В. Горовиц), «Русская зима» (автор И. Цепкина), «Псковитянка» (авторы Т. Кучинская и Т. Осмеркина).

Вверху: Вечернее платье с украшением в виде русского оплечья. Автор И. Евстигнеева. Общесоюзный Дом моделей.

Нарядный костюм из ткани «Космос». Автор Н. Токарева. ВИАЛЕГПРОМ.

Детские платья с народными мотивами. Автор М. Вышеславцева. Общесоюзный Дом моделей.

Внизу: Образцы тканей фабрики им. Свердлова.



Среди новых моделей хочется обратить внимание на нарядный светлый костюм из ткани «Космос» (автор Н. Токарева). Его решение основано на стройном удлиненном силуэте, характерном для старинной русской одежды. Ткань с крупной рельефной фактурой тоже берет начало из народных истоков.

Другое платье художник И. Евстигнеева украшает нарядной вышивкой, построенной по принципу русского оплечья, что при большой скромности силуэта придает ему торжественность.

В творчестве художников-модельеров часто находит отражение цветовой богатство и декоративность народных одежд и тканей. Это придает современной модели национальный колорит и без вышивки, если она сделана из ярких тканей в раз-

личных комбинациях, цвет и пропорциональное соотношение которых выражает ощущение молодости, здоровья, жизнерадостности, характерное для народных праздников. Примером могут служить модели спортивных костюмов Н. Агапиева и Т. Кучинской.

Сейчас в нашей одежде, не только демонстрируемой в домах моделей, но и той, что можно видеть на улицах городов и деревень, все больше улавливаются традиционные русские черты. Например, пальто полуприлегающей формы с теплыми меховыми воротниками и шапками; подшлемники, шарфы, платки с ярким «павловским» рисунком, красиво обрамляющие голову и хорошо предохраняющие от холода, теплые сапожки и узорные вязаные чулки.

Использование лучшего, что есть в наследии народного костюма, необходимо не только для сохранения национального колорита, а главным образом в целях утверждения общечеловеческого значения таких его принципов, как простота, целесообразность, художественная выразительность и жизненная обусловленность. Они особенно важны в настоящее время, когда в моде социалистических стран все более настойчиво проявляется тенденция к разумной смене форм в одежде. Задача советских модельеров—вводить в моду и в обиход вещи, решенные с позиций искусства. В этом им всегда помогало и будет помогать народное декоративное творчество.

На молодежной выставке

Н. Демина. Скоморох. Жесть.

Ю. Сергеев. Театральные персонажи. Стекло.

Н. Посядо. Музыка. Медь.

Мы привыкли понятие новаторства в искусстве связывать с молодым поколением, вот почему от молодежной выставки всегда ждешь не только новых имен, но прежде всего новых тенденций. К сожалению, именно новых тенденций в отделе декоративного искусства выставки молодых художников Москвы мы не увидели. Первый зал — ткани, платки, керамика. Платки... но надо подойти близко, чтобы понять материал и не принять их за лист промышленной графики. Вот гобелен, подобный неимоверно увеличенному политическому плакату. Вместо ожидаемых поисков своего языка — явное стремление подчиниться стилю, уже сложившемуся, говорить на языке уже апробированном. Да и язык этот принадлежит совсем другой области искусства.

В истории искусства известны случаи, когда принципы живописи или графики использовались в его прикладных отраслях. Достаточно вспомнить русские изразцы, заимствовавшие мотивы лубочных листов, юсуповский фарфор, использовавший гравюры и живопись своего времени, фарфор чехонинский. Однако в приведенных примерах мастеров никогда не покидало чувство материала, и они создавали безусловные шедевры в той технике, в которой работали. Когда же перенесение станкового принципа происходит механически, когда теряется чувство материала, — рождается ненужная, ложная вещь. Любопытно вспомнить отношение левовцев к подобному явлению, левовцев, впервые выдвинувших идеи производственного искусства и выступавших против примитивного перенесения станковизма в прикладное творчество.

«В виду усиления производственных тенденций, — писал «Леф» в мае — июне 1923 года, — среди учащейся молодежи и отсутствия спроса на «картинки» замечается в последнее время перебежка, разумеется, халтурная, из лагеря «чистовиков» в производство. Лентулов стряпает пейзажи для посуды и фабрикует «стильную» мебель. Шевченко и Федоров пишут «пейзажи» с фигурами на клубных зеркалах. Королев изготовил кушин (!) для электрической лампы. Кто-то из них скомпоновал гардины, «художественно» вышитые для ВСНХ. Эти халтурщики пришли по вкусу «прикладникам», чрезвычайно польщенным, что-де «настоящие» художники стали с ними работать, и не как-нибудь по-новому, а в их добрых старых прикладнических традициях».

Хотя многие из молодых прикладников склонны считать себя наследниками 20-х годов, они бесконечно далеки от них. Сейчас взаимоотношения прикладного и

С. Есаян

станкового искусства усложнились появлением новой мощной по силе воздействия области искусства — промышленной графики.

На молодежной выставке, как мы видим, прикладное искусство (ткани, керамика) заимствует свой язык у промышленной графики и рекламных плакатов, пользуется их методами и приемами. Так элементарно разрешается авторами проблема «современного языка».

Вопрос о преемственности культуры решается тоже весьма несложно. Сирены и братины кочуют с металла на фарфор, с фарфора на ткань. Псевдонациональный стиль «рюс», так приевшийся всем со времен Билибина, как видно не забыт и молодым поколением прикладников. Очевидно, он не умрет до тех пор, пока художникам-прикладникам с первых шагов не будут прививать верное понимание преемственности, пока их не научат восхищаться гением формотворчества мастеров прошлого, их умением почувствовать материал, а не профанировать себя и зрителя размножением ковшов и сирен.

Вне этих двух тенденций — тенденций промграфики и «русского стиля» — стоит ряд (к сожалению, немногочисленный) интересных мастеров.

Среди монументальной керамики, в большинстве своем шаблонной по композиции, а порой и удручающей по цветовому решению, выделяется панно «Барон Мюнхгаузен» работы В. Космачева. Вещь эта радует прежде всего проявлением личного таланта и своеобразного изобразительного юмора, в противоположность тупой серьезности современного монументализма. Ее абрис не обсосанный, а причудливый динамичный узор. Автор как бы протестует против псевдолаконизма, вводя множество лепных деталей, вплоть до дыма из трубки и от взрыва ядра. Вещь очень пластична и поэтому интересна при рассмотрении и снизу, и сбоку. С этих точек зрения она дает совершенно новый, барочный эффект.

От многих эклектических изделий из металла выгодно отличается небольшая композиция «Музыка» работы Н. Посядо. Интересно пространственное решение этой сквозной подвижной композиции, заключенной в рамку, тоже поставленную в пространство. Графически изображение очень ритмично, и его лаконизм изящен без навязчивости.

На фоне общей цветовой вялости останавливают и, можно сказать, ошарашивают зрителя своей необычайной цветовой напряженностью пять небольших панно М. Соколовой и В. Наумова — «Русская сюита».





В. Космачев. Кофейник. Керамика.

В. Космачев. Барон Мюнхгаузен. Керамика.

М. Соколова, В. Наумов. Плясовая. Коллаж из ситцев.

Интересно бегло проанализировать процесс восприятия этих безусловно талантливых вещей. Первое ощущение — перед вами насыщенная цветом пышная клумба. Вы подходите ближе, и вас завораживает то, чем и как наполнена эта клумба. А наполнена она березами, на которых распустились розочки, цветочками и букетиками, наполнена, но не переполнена. Возникает воспоминание о картинах-букетах (сделанных, правда, кистью) украинской художницы Е. Белокур. И уже после вы различаете, что в картинах-панно заложены два соперничающих (не всегда с пользой друг для друга) начала — откровенный коллаж (наклейки лоскутов русских ситцев) и откровенное рисование кистью. Непродуманность взаимодействия живописи с элементами коллажа является, на наш взгляд, слабым местом этих произведений. Но в целом работы М. Соколовой и В. Наумова — явление своеобразное и радостное.

В очень небольшом отделе стекла выделяются выдувные фигурки Ю. Сергеева «Театральные персонажи». Они изящны, «кружевные» элементы не размельчают их. Удачно и условное решение лиц. Сергеев тактично пользуется техникой, не позволяя увести себя в сторону технических трюкачеств.

Красиво выполнено гравирование по стеклу на блюде Л. Савельевой «Цирк», эффектно по цвету, но уж слишком «мозеровская» по характеру ваза Л. Фоминой. Стекла на выставке, как уже сказано, немного. Может быть, от этого создается впечатление случайного подбора. Даже удачные вещи в большинстве своем чрезвычайно несамостоятельны. Вас не покидает ощущение, что вы видели уже подобную вещь если не в натуре, то в каком-то журнале. Эта «журнальная» направленность характерна, впрочем, не только для стекла.

Современный художник-прикладник находится по отношению к художникам прошлого, казалось бы, в более выгодном положении. Мощные средства информации беспредельно расширили его знания искусства всех времен и народов. Он сделался, пусть невольно, наследником этого бесчисленного множества шедевров-вещей. Художник вправе сознательно отринуть это наследие, но он не вправе пройти мимо, не заметив его, не вправе отгородиться от наследия заграничными журналами. И очень досадно, когда за всем этим утрачивается индивидуальность молодого художника и те неповторимые личные элементы, без которых невозможно появление произведения искусства.



За что бьют автоматы?

В. Тихонов

Машина никогда не заменит Человека, но есть машины, которые должны и заменят людей.

Вологодская область. Город Кириллов. Лишь одно омрачило радость встречи с этим диковинным устройством для чистки обуви: я был в кедах.

Товарищ Травников, главный инженер местного комбината бытового обслуживания, сказал, что установка была сделана по его рисунку столяром, приносит рубль в день, и кроме непосредственной пользы, «играет еще воспитательную роль».

Даже такие в техническом отношении элементарные, в эстетическом — не претендующие на совершенство «полуавтоматы» современнее любой модной будки, в которой сидит человек и чистит обувь. Мы помечтали с товарищем Травниковым о том времени, когда на месте этих установок из дерева и железа (висячий замок) на улицах Кириллова появится роскошный агрегат с разноцветными клавишами: по цвету гуталина. А внизу будут весело жужжать ворсистые валики.

Мечты мечтами. Мы не знаем, каким явится в Кириллов наш будущий автомат для чистки обуви. Он может оказаться и «грядущим хамом», чье соседство с древним Кирилло-Белозерским монастырем будет оскорбительно. Причины для таких опасений есть.

Когда видишь соборы Московского Кремля, может пересохнуть в горле. В горле

Автомат 1920 г.

Кирилловский «полуавтомат».

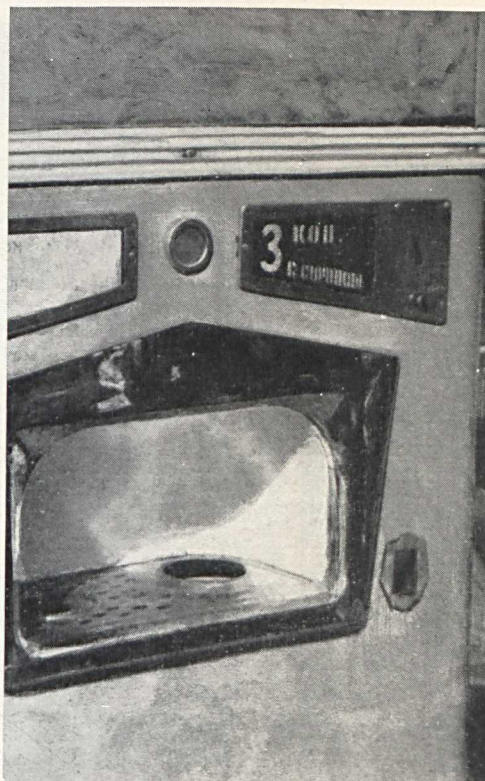
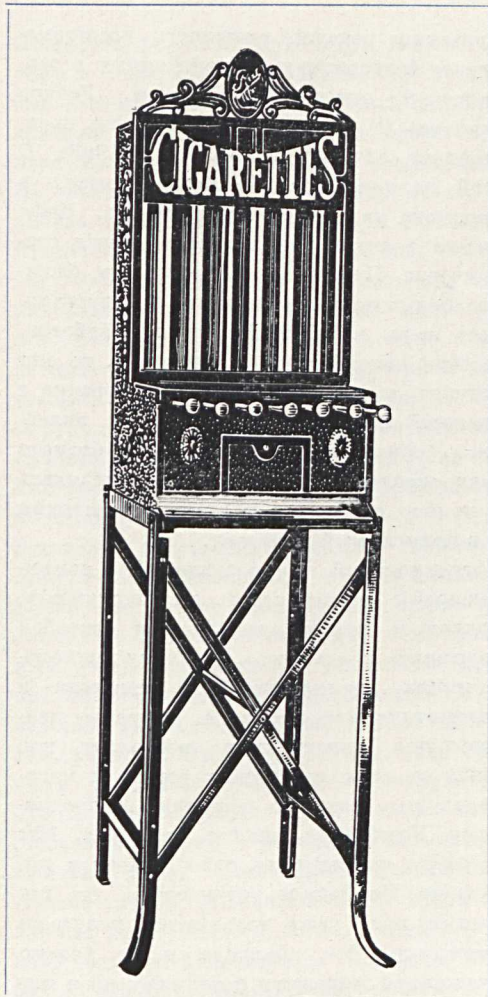
На самодельных табличках «с сиропом» пишут наклонно.

Реализованное единство плохой конструкции и плохой формы.

стало пересыхать меньше от появления на Соборной площади Кремля трех алых автоматов газированной воды, чужих, нелепых, но нахальных. Сейчас их уже шесть на этой площади. Они несколько умерили свой пыл, став серыми — Перовский завод перешел на новый колер, а автоматы в Кремле меняются ежегодно — шелушится краска.

Торговый автомат — дедушка немецкой шоколадной фирмы Штольверк (1885) на восемь лет старше летательного аппарата О. Лилиенталя. Теперь их не узнать. Самолет долгое время был образцом современной формы, определил стиль, художники допустили его на свои картины — достойная примета современности.

Форма самолета неразрывно связана с его функцией. Подобное тождество конструкций и формы характерно только для первых автоматов. Усовершенствование их конструкций, дифференциация условий применения потребовали защиты механизма от неблагоприятных воздействий, в том числе от умышленной порчи автоматов их живыми конкурентами. Зарубежная судебная хроника 20-х годов свидетельствует о многочисленных диверсиях против механических продавцов. Борьба владельцев предприятий, производящих автоматы, и боссов торговых фирм закончилась победой вторых, получивших монопольное право на применение автоматов.



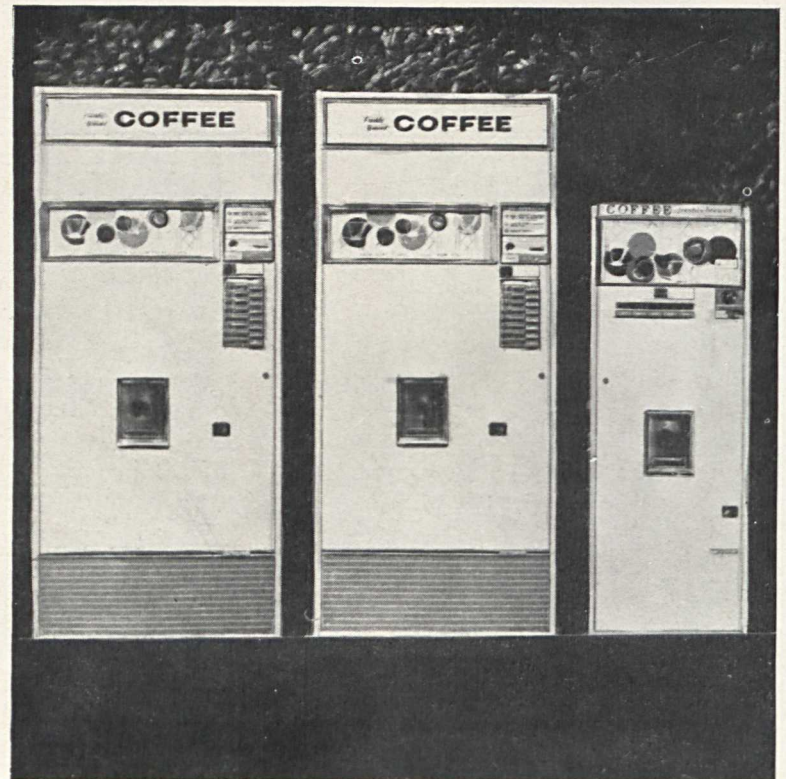
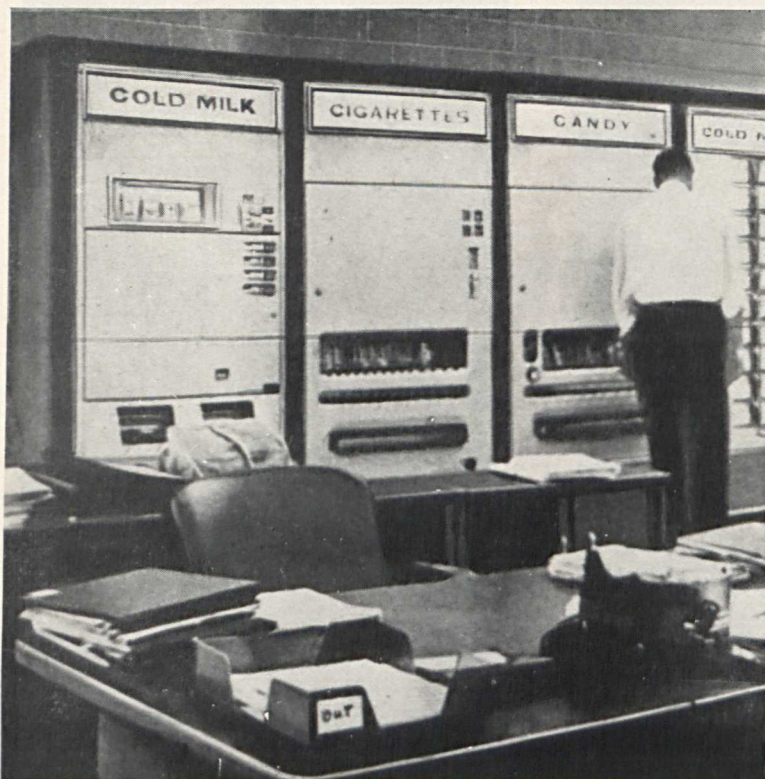
Стаканчики для автоматов.
Блок разнотоварных автоматов
в помещении.
Автоматы, предназначенные для
блокировки.



У автомата относительную самостоятельность получает корпус, он не только защита, но рекламная вывеска товара, инструктирующая, как этот товар получить. Функция формы становится отличной от функции механизма, действий продавца. Создать собственную форму автомат не мог, он стал заимствовать ее извне. Классический пример формальной беспомощности представляет один из первых и самый распространенный наш автомат газированной воды. Оконце для возврата монет — целое произведение, имеющее сложный рельеф и абрис, напоминающий о небоскрежном ступенчатом стиле 20-х годов. Ниша для стаканов имеет обрамление, навеянное оформительскими достижениями сороковых—пятидесятых годов: трапециевидный (конусный) стиль. Верхнее треугольное завершение проема—последняя стадия античного фронтона, переданного по испорченному телефончику стилей. Пластинки, в которые вставляются стекляшки с надписями, подчиняются фронтончику, их основания скошены, но шрифт почему-то горизонтальный. Там, где заводские стекляшки побились, причинно-следственная связь продолжена местными силами: «с сиропом»—пишут наклонно. Стекланный картуш с картинкой в памяти пожилых людей воскрешает до-революционные фантики и этикетки спирто-водочных изделий П. Смирнова: «газированная» — пропись, печатная — «вода».

Корпус, напоминающий шкаф со смягченными углами, переносит нас в 30—40-е годы. Это машина времени. Мода на яркие цвета кажется единственным, что автомат взял от времени своего создания. Из такого автомата должен течь кипяток. Автомат, задуманный единичным, явился к нам не один. Экономически более выгодной оказалась блокировка. И начались пристройки, скрывающие коммуникации. Конструкция и форма таких пристроек определялись субъективными вкусами многочисленных авторов. Цвет — наличием той или другой краски. Трудно найти две одинаковые пристройки. Теперь решением соответствующих органов пристройки будут изготавливаться в централизованном порядке, по типовому проекту на специально выделенном предприятии. В Москве такие сарайчики сооружены уже у Энергетического института, Павелецкого вокзала... Но и здесь мы не получили ни экономии, ни красоты, ни единства. Каждые два автомата в блоке разделены двумя собственными стенками (в тысячах случаев — это тонны выброшенного металла). Удаление стенок позволило бы инженерам объединить некоторые конструктивные узлы. Автоматы, предназначенные для блокировки, имеют свою специфику, а определить эту специфику экономно и художественно могут только инженеры и дизайнеры, создающие автоматы.

Кустарное решение внешности компрометирует безупречную и современную в техническом отношении начинку. Редкое единство (!) конструкции и формы представляет автомат кофе-какао (1963). С этой новинкой можно познакомиться в продмаге на площади Воровского. Кофе льется в автоматически подающиеся стаканчики. Пользоваться автоматом сложно: большую часть времени он простаивает из-за конструктивных недоработок. А если конструкцию доработают, то она вступит в непримиримое противоречие с прежней формой. Стилистическая эклектика, обнаружившаяся еще в автомате газированной воды, со временем вылилась в полное отрицание всякого оформления и в полигамный произвол. Поверхностный, определяемый сомнительными претензиями на нарядность, подход к форме автомата не способен разрешить и «тонкую» проблему психологических взаимоотношений человека и автоматического продавца. Исправно действующая конструкция избавляет нас лишь от психологических травм. В магазинах мы «взаимно вежливы» с продавцами. Улыбаемся, иногда сердимся. Мы беседуем на темы, не относящиеся к покупкам. На Западе установлено, что пожилые люди реже пользуются услугами автоматов. Это объясняется не только уважением молодежи к технике, но и желанием пожилых людей поговорить...



Пользуясь услугами автоматов, мы вступаем с ними в нечто большее, чем торговые отношения. Неприхотливый кирилловский «полуавтомат» полон трогательного обаяния, идущего от его создателей. На такую машину рука не поднимется, а иногда автомат вызывает гнев, и его бьют. Практичные американцы пытались убить двух зайцев, изготовив автоматы-куклы, натуралистически копирующие полисменов. Автомат выдавал товар только после получения монетки и здоровенной затрешины. Успехом пользовалась не столько продукция, сколько соблазнительный процесс. В связи с участвовавшими случаями путаницы автоматы по требованию полиции изъяли. Вежливые отношения наладить сложнее. Трудно быть вежливым с неряшливым (лужи — не менее привычный ориентир автоматов газированной воды, чем красный цвет), некультурным автоматом. Наши автоматы надо учить опрятности и вежливости. Их словарный запас невелик, но груб. Мы не проиграем, если научим автоматы говорить «пожалуйста, будьте добры». Может быть, у таких дисциплинированных и вежливых автоматов совестно будет одалживать стаканчик. Американский изобретатель И. Шермак научил свой автомат, когда в него опускали недоброкачественную монету, говорить: «Будьте любезны, в следующий раз опускайте хорошую монету».

Повышенное внимание уделяется за рубежом проблеме удобства пользования автоматами. Удобство обеспечивается не только конструкцией автомата, но и его формой. По мнению американского специалиста Макса Пайна, соблюдение требований удобства увеличит число клиентов автоматических продавцов¹. Некоторые из этих требований справедливы: упрощение манипуляций покупателя — некоторые автоматы предусматривают большее число рук, чем дано природой, инструкция должна быть ясной каждому. Наша практика уже представила примеры неудобств.

Форма автоматических контролеров метро не ориентирует на опускание монеты правой рукой. Достаточно было скосить торец турникета или развернуть плоскость с целью для монет. Неудобно перекладывать ношу из правой руки в левую. Например, в Миланском метрополитене монету опускают левой рукой. К некоторым американским пожеланиям и практическим результатам следует относиться осторожно. Многие автоматы несоизмерны человеку. Макс Пайн против необходимости нагибаться и требует минимальных усилий в пользовании автоматом (вреднее курить, чем нагнуться за пачкой сигарет.—В. Т.). Традиционный бильярд американцы автоматизировали, руководству-

¹ Vend, february, 1966, p. 37.

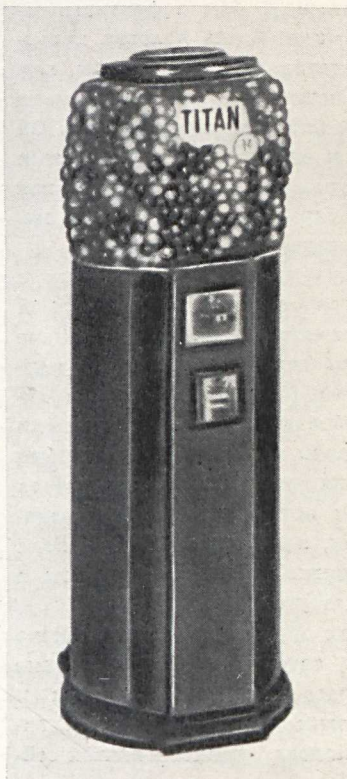
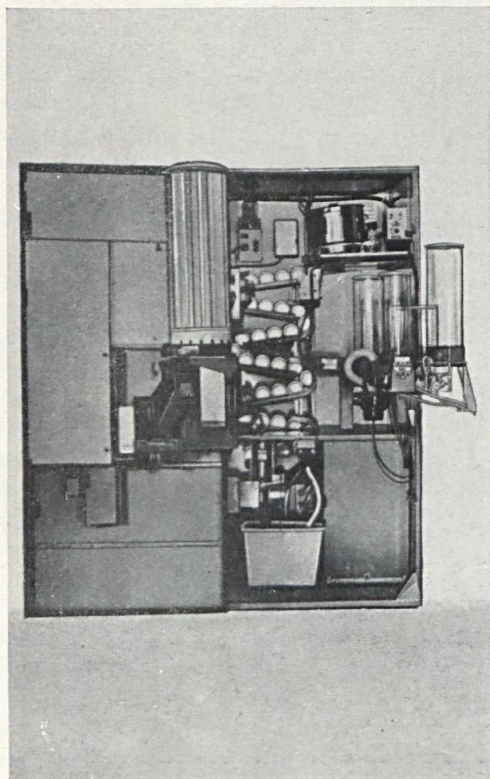
А не сидит ли внутри человек? Нет.

Решение, выделяющееся из общего пассивного стиля.

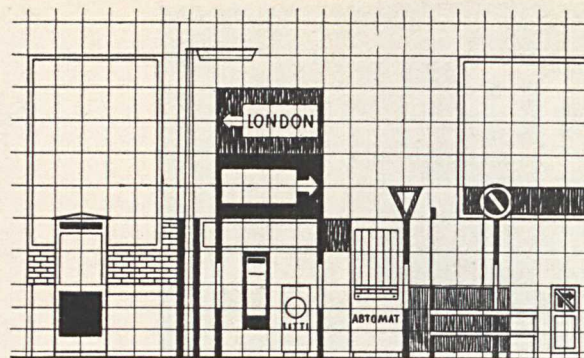
Блокировка углом.

ясь прививаемыми понятиями об удобстве, как о лакейском услужливости: шары не надо вынимать из луз, они по желобам продолжают катиться и собираются в одном месте. В «идеальном» будущем, по их представлениям, для нормального существования человеку будет нужен один палец: указательный. Удобно? Мы устаем в магазинах не столько от собственных манипуляций, сколько от рекламного хаоса, отсутствия стабильных визуальных коммуникаций. Наши существующие автоматы обещают только усугубить извечную торговую неразбериху. Для нас достаточно, чтобы автомат газированной воды был замечен для тех, кто хочет пить. Иначе какими цветами придется кричать автомату для продажи фасованного картофеля. В западных дизайнерских изданиях торговые автоматы встречаются очень редко, но и там облик автомата не найден (не может идти в сравнение, например, с формами электронной аппаратуры).

На Западе наметился рациональный и пассивный стиль, характеризующий прямолинейность и статичность кожуха. Художественное преимущество осталось на стороне динамичных автоматов прошлого, тектоника которых задана конструкцией, не сбитой оформлением. Западный опыт полезен нам большим объемом накопленного материала: разнообразным способом блокировки, выявля-



Модульная система для малых форм.
Найдите автомат.
Блок автоматов в интерьере офиса.



нием ее особенности, определенными стандартами. Автоматы улицы отличаются от интерьерных как по форме, так и по материалам.

Примером решения, выделяющимся из общего пассивного стиля, кажется нам автомат, торгующий разноцветными капсулами сладостей, помещенными в органичную и чистую по форме прозрачную емкость. Конструктивно оправдано обособление монетного и выдающего устройства. Автомат располагается посреди помещения: прозрачная корзина цветных сладостей на цилиндрическом стволе. Но и эти автоматы не дают возможности говорить о принципиальном направлении. Чисто решен блок разнотоварных автоматов в помещении: торгующая стена. Ритм задан рядом моноцитов с одинаковыми проемами. Определить, в каком проеме какие блюда отпускаются, помогает различное внутреннее членение проемов, обусловленное конструктивными особенностями. Дополнительно информирует строгий шрифт. Никаких раскрашенных картинок, так засоряющих интерьеры наших немногих автоматических кафе: на автомате пастеризованного молока в Киеве нарисовано стадо коров.

Особого внимания заслуживают бензозаправочные автоматы. Одно время они выпускались с открытыми элементами начинки. Заправка становилась зрелищем: завораживала динамика циркулирующего в прозрачных цилиндрах горячего. Красиво. От таких автоматов отказались. Заправочные станции — элемент организации дороги, движения. Выявление конструкции в этом случае противоречило общей целостности, дезинформировало, отвлекало.

Англичане на практике осуществляют упорядочение пространства введением единой модульной системы. К ней привязывают малые архитектурные формы, вески, дорожные знаки, мусорные тумбы, осветительную технику и интересующие нас автоматы торговли. Это дает возможность создать устойчивые визуальные коммуникации, справиться со свистопляской и дребезгом предметных форм, стихийно колонизирующих современный город.

Развитие автоматизации на Западе с самого начала направлялось предпринимательскими интересами. Автоматы возникли как рекламные диковинки, а затем превратились в круглосуточных, небастующих продавцов. Функция — старая, как классовое общество, — бессильна создать себе современную форму. Наши автоматы появились позже и выражают закономерность нашего развития: ликвидацию тя-

желого физического, а затем и всякого неквалифицированного труда. У нас больше оснований для достойного определения эстетической функции внешности автомата. Наш автомат не может оставаться Квазимодо в мире техники. Задачи целенаправленной организации пространства, создания целостной предметной среды определяют форму автомата. Средства решения этой задачи многообразны, с некоторыми из них мы знакомы по удачным исключениям из зарубежной практики.

Мы часто спрашиваем: «Скажите, пожалуйста, как пройти?...» Автомат может стать средством визуальных коммуникаций. В Киеве автоматы на окраине, в тихих местах стоят по одиночке, ближе к центру — по два, по три, в центре города — это большие блоки. В любом случае автоматы отмечают остановки транспорта, значительные пункты. По ним можно определить свою удаленность от центра, издали отметить остановку. Идеал визуальных коммуникаций — высокоорганизованное пространство, ориентирующее непосредственно, без специальной системы, как лес ориентирует бывалого охотника или грибника (это отдых). Дизайнерам, создающим автоматы, было бы полезно поглядеть, как это делается в природе, и изучить возможности, какими они располагают в городе. В этом направлении и определяются средства решения эстетической задачи.

В рассказе «Мы в центре города» Ю. Олеши пишет: «Мы среди машин. Как трудно сделать машину! Мы в фантастическом мире техники. Здесь человек проявляет себя мастером такой же силы, как природа. Он сильнее ее. Он отнимает ее тайны и заставляет ее служить себе. Он укрощает ее, и она все меньше рычит и все больше мурлычет у него в руках, как прирученный барсенка на площадке молодняка в зоосаде».

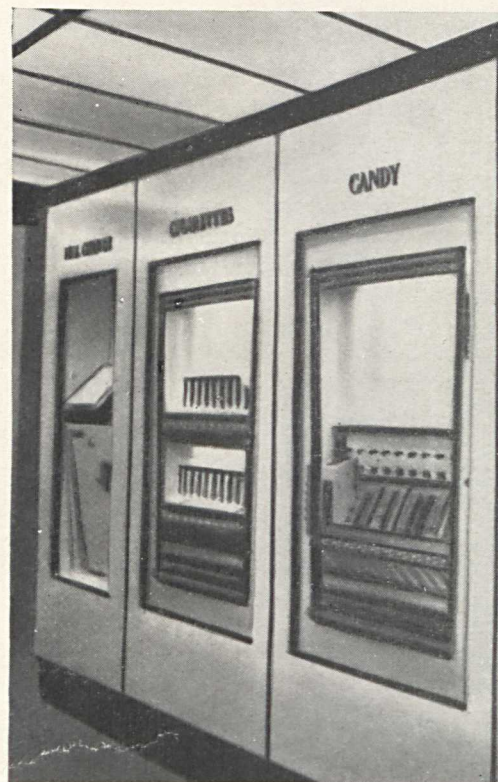
Автомат нуждается во внимательных и опытных дрессировщиках. У нас формой автомата занимаются в лучшем случае два десятка человек, из них единицы имеют специальное (архитектурное или дизайнерское) образование. Но и эти люди не могут уделить автомату заслуженного внимания: они вынуждены заниматься массой других вещей: торговыми лотками, тележками, прилавками и т. д. База для перспективной научной работы в этой области отсутствует.

Непонятно, чем определяется ассортимент выпускаемых автоматов. Опрыскивание одеколоном рассчитано на любителя и относится к интимным видам услуг. С автоматами одеколона, установленными сей-

час в магазинах, можно согласиться только в автоматизированных салонах таких услуг: в них можно быстро в порядок привести свою одежду, умыться, побриться электробритвой, дезинфицируемой ультрафиолетовыми лучами, почистить обувь.

Задачи и будущее автоматизации торговли и обслуживания огромны. Это серьезное дело нуждается в научном руководстве. У нас из-за плохой организации торговли через автоматы не проявилась пока их экономическая эффективность. Для президента США Ф. Д. Рузвельта его предыдущая деятельность на посту главы фирмы, занимающейся автоматами, была школой государственного руководства. Малые архитектурные формы — уличные автоматы — важные элементы пространственной композиции города. Продолжая сравнивать архитектуру с застывшей музыкой, мы получаем пока редкий по какофонии ансамбль, составленный из инструментов разных эпох, каждый из которых играет свое. Это портит слух.

Автоматы должны во всех отношениях достойно заменять людей.



О конструкции и композиции

А. Бабичев

Скульптор Алексей Васильевич Бабичев окончил Московскую школу живописи, ваяния и зодчества (живописное и скульптурное отделение) и дебютировал на Московской выставке «Мир искусства» 1913 года, выставив фигуру «Молодого боксера». С первых лет революции Бабичев участвовал в многочисленных выставках и конкурсах на проекты памятников. В 1918 году он был избран профессором Высших Свободных Художественных мастерских, затем преподавал во ВХУТЕМАСе дисциплину объема, с 1925 по 1930 год заведовал изотделением единого Рабфака искусств.

Двадцатые годы были временем расцвета творческой, педагогической и теоретической деятельности А. В. Бабичева. В своей теоретической работе в Институте художественной культуры (ИНХУК) он поставил себе целью анализ творческого процесса, анализ элементов скульптуры и методов организации художественной формы. По инициативе Бабичева в 1921 году в ИНХУКе была создана группа «объективного анализа», которая ставила перед собой задачу «вскрыть методы искусства, опытным путем найти метод анализа предметов искусства и их средств».

Публикуемый материал составляют отрывки из выступлений и отдельные мысли художника об искусстве. Они были написаны им как черновые наброски для себя и никогда не предназначались для печати.

После смерти А. В. Бабичева эти отрывки были мной подобраны и объединены заголовком.

Н. Бабичева

I.

Конструкция техническая дает пропорции механической необходимости. Конструкция художественная и композиция — пропорции зрительной необходимости. В природе все построено по закону механической целесообразности, техника подражает в этом природе. Художественная культура, культура совершенных форм стремится выработать тип, в котором и та и другая необходимость пересеклись бы. Не все механически необходимое прекрасно. Если форма несет механическую работу, она то же, что и форма бытия, форма природы, сырье. Задача художника превратить ее в форму воздействия, то есть через зрительную форму выявить ее сущность, ее силу.

Организация сознающей личности, дело искусства, в такой же мере, как и науки, в отношении к этой задаче все остальные будут прикладными. Инженерное искусство ставит своей задачей культуру утилитарных форм, опираясь на науку. Тенденция абстрагировать форму свойствен-

на художникам. Сознание современного художника, который стремится выделить художественные ценности самодовлеющего значения, ценности, имеющие непреложное постоянное значение, подчинит своему влиянию утилитарное инженерное искусство. Нельзя доверять дело организации сознающей личности инженеру, как нелепо заставить художника создавать только утилитарные формы. Материалистические намерения современности до тех пор будут культивировать утилитарное искусство, пока есть крайняя нужда в удобствах жизни. Но если есть машины, способные прекратить жизнь человека, то нет и не будет машин, способных создавать жизнь и дать радость. Искусство дает радость жизни, смысл жизни, так как оно само есть познание жизни. И до тех пор не иссякнет потребность в искусстве, пока будет потребность к совершенствованию личности, пока будет расти сознание.

Увлечение некоторых художников инженерным искусством покоится на общности подхода к созданию предметов искусства через конструкцию необходимости. Инженерное искусство связано неразрывно с совершенством техники и от техники зависят его успехи, а еще в большей мере зависят от успехов науки. Но никогда наука не зависит от инженерии.

Таково же соотношение и не меньшее и с искусством, и потому слепы те, кто считает, что с момента появления современной техники и инженерии умерло искусство. Тем самым они говорят, что смысл жизни исчез с момента появления удобств жизни. Тогда зачем нам удобства жизни, раз жизнь стала бессмыслицей? Тогда задача каждого будет сводиться к тому, чтобы как можно конструктивнее построить самому себе виселицу. Когда, наконец, совершенство техники дойдет до того, что все предметы обихода будут появляться от нажима той или иной кнопки, какой ужас должен охватить человека, которому нечего будет делать, кроме того как нажимать кнопку!

Ничто так не учит любить видимый мир, как искусство. Недаром все, кто превозносит инженерию, предпочитают сидеть все-таки в мастерской и вести лабораторную работу, так как сознание у них сильнее их восторга, и они чувствуют, что так они создадут больше ценностей, так как перед ними задача нащупать пути, стремясь по которым науки и искусство срастутся своими вершинами.

Бесспорно, что инженерия, омытая в водах искусства, создаст произведения искусства высокого качества, и будет время, когда все инженерные сооружения

будут произведениями искусства, таким образом окрепнет еще одна отрасль искусства, но только отрасль.

Главным стержнем будет все-таки лабораторное изыскание соотношения явлений, соотношения средств выражений, — изыскание соотношений изменения элементов, которые все время будут меняться в зависимости от факторов, обогащающих сознание и через сознание самую жизнь.

Желательно и необходимо единство фронта. Это сознается всеми. Инженерия тем и подкупает, что в ней применена возможность работы искусства наряду с наукой. Без математического расчета не сделать ни одной формы, без чувства ритма и конструкции не выразить целесообразного сооружения. В этом искусство и наука идут рука об руку.

Обращаясь к машине, мы должны отметить, что ее появление обогащает наши пластические достижения, а именно: статика и динамика есть два закона механики и есть одновременно и два закона скульптуры. Шесть тысячелетий, а может быть, и больше человечество сознательно разрешает задачи статики. Этот закон продиктован ему камнем, материалом, диктующим вертикаль. Задача динамики впервые гениально разрешалась в готике. Нам и нашим последователям предстоит разрешать не только задачу динамики по вертикали, но и по наклонной. Такая задача потребует работы рядом с наукой, рядом с техникой. Это задача настоящего момента. Именно это совсем не разрешенный вопрос.

II.

Рабочей группой Объективного анализа ИНХУКа была проведена дискуссия о понятиях конструкции и композиции. Группой было принято определение технической конструкции, данное архитектором Ладовским («Техническая конструкция — соединение оформленных материальных элементов по определенному плану — схеме для достижения силового эффекта»).

С этим определением члены группы подошли к анализу конструкции в произведениях станковой живописи. В результате дискуссии большинство художников пришло к отрицанию конструкции в живописи и к отрицанию станковой живописи. — Н. Б.

...Формы технического мира носят в себе излишнюю, иногда десятикратную прочность, что и мешает конструкции, как в искусстве мы ее понимаем.

...Форма воздействия в любом искусстве имеет смысл только как выражение известной силы, поэтому мы заменяем понятие отношений форм отношением их ра-

боты, их сил, их функций. Даю формулу: Конструкция есть органическое единство материальных форм, достигнутое через выявление их функций.

Видом конструкции мы называем ее волю, ее намерение, подчиненное закону статики или динамики.

Есть два момента. Момент, когда материя предписывает, диктует, — момент возможный в композиции, но есть момент преодоления материала — обязательное условие конструктивности. Композиция таит в себе закон гармонии. Композиция в скульптуре есть гармоническая совокупность масс или закономерное распределение масс, то есть скомпоновать, расположить всегда готовые формы, будь то формы бытия или формы воздействия. Но, чтобы сконструировать, надо вскрыть все возможности данного материала и обязательно найти форму, соответствующую его работе.

Композиция — сопоставление или составление, она есть закон: композиция — это постоянство соотношения форм.

...Есть закон механической необходимости и закон необходимости пластической, в одном и том же произведении оба могут встречаться. Но нельзя смешивать изобразительное искусство с техникой и из этого исходить.

При анализе мы должны принимать данное произведение как художественное явление, конкретно существующее произведение искусства, а не техники. Если мы примем положение, что это есть переходная стадия к разрушению искусства, то мы подпиливаем стул, на котором сидим. Тогда встает вопрос — зачем же вы занимаетесь живописью?

...В технической конструкции цель — механический силовой эффект. Такой цели пластическая конструкция никогда себе не ставила.

В художественной конструкции другое задание — это целостность воздействия. Прежде чем создать что-либо, надо знать средства воздействия и владеть ими. Решая формальные задачи, мы ставим себе целью найти наисильнейшие средства выражения и достигаем этого через органическое соединение их элементов, то есть через конструкцию. Сила воздействия художественного произведения в его органической целостности всех элементов. Художественная конструкция — убедительный ответ на реалистические запросы нашего сознания.

...Единство есть цель конструкции. Определение конструкции живописной: организация единства материальных форм через выявление функций этих форм. Наша цель организовать материальные формы

для известного воздействия этих форм. Признаком композиции является то, что ничто в данной вещи не может быть изменено без изменения самого характера построения.

Органичность — признак необходимости существования одной части рядом с другой. Вкусовой подход есть противоположность необходимости в картине. Необходимость исключает вкусовой подход.

...В действительной художественной конструкции задачи экономии преследуются уж не так неумолимо. Художественная композиция совсем с ними не считается. Действительная художественная конструкция ставит своей задачей при минимуме средств удовлетворить пластические запросы нашего сознания и считает эту задачу задачей необходимости.

Художественная техническая конструкция должна быть конструктивной и с точки зрения механико-технической и с точки зрения пластической. Такой еще никто у нас не сделал. Она создается не на основании сухо математических расчетов, всегда приближительных, но на творческой организации свойств материалов, которые должны быть заранее изучены конструктором.

Из данного количества материальных элементов любой конструкции в любом искусстве может быть сделано несколько композиций.

Могут ли люди, в корне отрицающие духовную жизнь, работать над изысканием условий, наиболее благоприятных развитию этой духовной жизни? Конечно, нет. С другой стороны, темперамент хорошая вещь, но он не есть еще мерило истинности. Условие истинности — логика. В наших дискуссиях нет логики.

Определение технической конструкции целиком не подошло. Но мы и не имеем определения идеальной конструкции. В идеале конструкция должна быть такой, которая удовлетворительна и с точки зрения механико-технической и с точки зрения пластической. Пример — кран. Во все время своего развития он был технической конструкцией, но художественной конструкцией он стал недавно.

Трудно людям, перешедшим от живописи на плоскости к созданию объемных и пространственных построений, судить о конструкции с точки зрения не технической, а живописной. И потому в дискуссиях получается несуразность. Называют конструкцию лжеконструкцией, так как судят с узкоутилитарной точки зрения. Но я предвижу, что не те, кто находит, что конструкция в живописи есть, а именно те, кто находит, что ее нет, изменят свое мнение, коль скоро познакомятся с техни-

ческой конструкцией вплотную. Оказывается, как строится техническая конструкция? По чутью материалов. Расчет математический условен.

III.

Чтобы создать любую вещь, надо отдать себе отчет, из каких элементов она составляется (форма, цвет, материал). Подвергнутые анализу, они дали такое богатое содержание живописи, что живопись, возвращаясь к себе, потеряла сюжет. Работа над проблемами цвета, объема и т. п. ведет к накоплению человеческого опыта. Этот опыт в эпоху материалистического мировоззрения естественно найдет себе место в **производственном искусстве**, как единственном, отвечающем запросам практических умов.

Сознание подходит к вещам с различными требованиями. Как отражена вещь в сознании и в чем художник видит предел воздействия, в каких средствах — этим предпрещается структура и конструкция. Организуя вещь или просто изыскивая нацелесообразные сочетания, художник прививает потребность видеть организованным мир, быт и все, что можно облечь в форму. И всегда более чуткие к форме будут учителями, совершенствующими сознание современников и потомков.

Культуре будет нанесен ущерб, как только все внимание будет сосредоточено на производстве, на практических задачах. Необходимы параллельно изыскания в области форм не утилитарных, а просто отвлеченных.

Потребность в гармонии, в пропорциях, в кратных соотношениях, в математичности внушена необходимостью ориентироваться, необходимостью, которая выросла в человеке с момента его столкновения с разнообразными феноменами природы. Потребность же ориентироваться, разве не есть утилитарная потребность?

Искусство в производстве мыслимо лишь при минимуме социальной организованности последнего. Заботиться о качестве продукции, не обусловленной непосредственной борьбой на рынке (а такой качеством и является художественность изделия производства), можно только тогда, когда принимаются в расчет не интересы кармана, а интересы потребителя, когда производится то, что производить интересно и полезно для общества, когда, иными словами, общество само руководит производством.

Спор об игрушке

Л. Сиротинская. Конь.
Модель для горячего прессования.

Н. Молостная. Птичка.
Формовочная резина.

Л. Конашенкова. Лягушка.
Надувная резина.

Н. Молостная. Ослик.
Формовочная резина.

Л. Конашенкова. Лев.
Надувная резина.

Коллектив Всесоюзного научно-исследовательского института игрушки в Загорске пополнился выпускниками Московского и Ленинградского высших художественно-промышленных училищ. Молодежь пришла с новыми замыслами, с современным пониманием задач игрушки и ее форм. Она широко знакома с различными областями декоративного искусства и полна желания использовать свои знания на практике. Молодые художники стремятся обновить характер игрушек, сделать их более привлекательными для ребенка и интересными в игре.

С этой целью в построение куклы вводят разнообразную шарнировку, изменяют пропорции фигуры, ищут новые варианты росписи лица.

Новые приемы особенно заметны в анималистической игрушке. Ожили сказочные животные и птицы, они стали более выразительны по пластике и декоративной раскраске. Раз и навсегда отказавшись от натуралистической трактовки животных, молодые авторы ищут решения, близкие народной игрушке. Иногда черпают свои средства в мультфильмах и иллюстрациях детских книг. В технической игрушке они отказались от скучных и плохих копий. Появляются игрушечные машины, которые помогают детям понять красоту мира техники.

Вот перед нами несколько образцов игрушек, созданных молодыми авторами Института игрушки. Они подкупают своей выразительностью, выполнены со знанием свойств материала и учетом технологии массового воспроизводства образцов.

Например, резиновый «Ослик» Н. Молостной отличается своеобразными пропорциями: большая головка с сильно укрупненным глазом на маленьком туловище. Условная трактовка формы помогает выявить характер животного, сделать игрушку забавной, живой.

Молодые художники смело идут к новому решению художественной формы, ищут ее выразительного обобщения, часто основываясь на народных традициях. Так, Л. Крыгина в игрушке «Гусь» и Л. Калмыкова в игрушке «Петух», по-своему интерпретируя важнейший принцип народной игрушки, выделяют как наиболее характерные черты важную осанку гуся и задиристость петуха. Такая игрушка открывает простор воображению ребенка, позволяет ему домыслить задуманное художником. Нам кажется, что правильно поступают молодые художники, основываясь на принципах народного творчества.

Однако взгляды и произведения молодых художников встречают противодействие

Т. Шпикалова

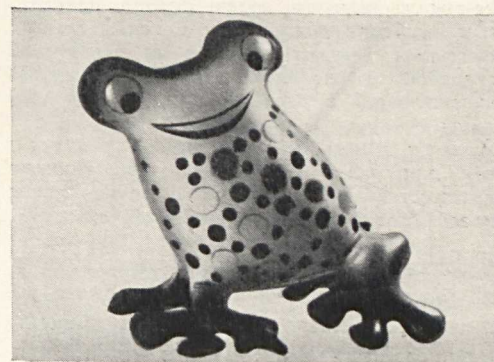
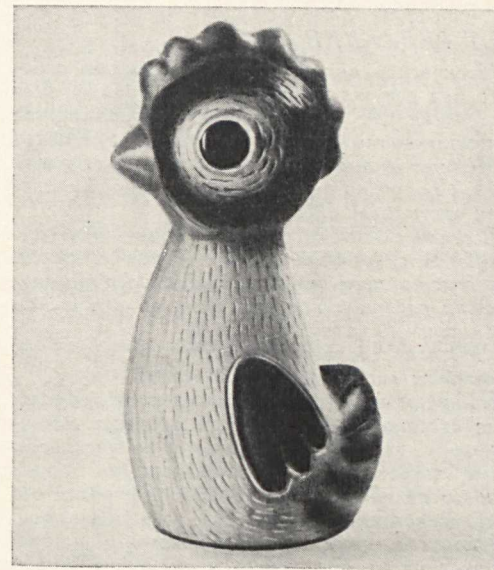
представителей старшего поколения, иначе понимающих образное решение игрушки. Так, на Художественно-техническом Совете по игрушке при Министерстве просвещения РСФСР были высказаны по меньшей мере странные соображения о новых игрушках. О бедном ослике говорили: «В нем нет ничего от образа этого животного... Красота ослика, как и лошади, в точеных, как у балерины, ножках, а здесь — неоправданный монументализм, разрыв с традициями своего народа (!) и даже заимствование западных взглядов!»

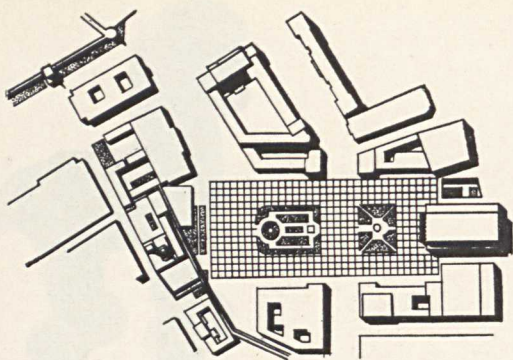
В «Птичке» Н. Молостной тоже якобы нет ничего от птицы, кроме круглого глаза и клюва. У беззащитной птички не может быть такой сильной, большой шеи, вместо крыла — плавник. Члены Совета сетовали: «Как можно знакомить ребенка с таким изображением и убеждать, что это — птичка?!» Подобные обвинения сыпались и на «Льва» и на «Лягушку».

Из приведенных высказываний становится ясно, что «защитники» детей от плохой игрушки стоят на устарелых эстетических позициях. Сегодня, когда художники декоративного искусства утвердили свое право на поиски специфического языка, на лаконизм и обобщенность решений, в игрушке продолжается еще упорная борьба за новое понимание особенностей образного решения, за право на эксперимент и личное творчество. Уже всеми признаны народные игрушки Каргополя, Дымки, Филимонова и др. Глядя на дымковского индюка, никто не делает замечаний, вроде: «к чему птице клетчатая юбка?!» В этом случае все понимают условность, потому что эти игрушки общепризнанны.

Но почему же члены совета забывают об особенностях художественного языка игрушки, когда начинают рассматривать произведения современных авторов? Вместо того чтобы правильно оценить по-новому решенный силуэт, удачное обобщение формы, начинают буквально четвертовать игрушку, рассматривая каждую деталь отдельно, с точки зрения правдоподобия, а не художественного замысла в целом.

Бесспорно, время за тех, кто ищет, кто старается проникнуть в характер современного стиля в архитектуре, одежде, мебели и игрушке. О людях, отстаивающих устарелые эстетические взгляды, можно было бы и не говорить, если бы они не влияли так активно на новый ассортимент. Именно их усилия привели к тому, что дети не увидят большинства игрушек молодых художников. На Художественном совете они были отвергнуты.





Какой будет площадь Свердлова

А. Маслов

ОТ РЕДАКЦИИ

Московские архитекторы продолжают работу над реконструкцией центра столицы. Мастерская № 8 Моспроекта-2 занимается комплексным благоустройством проспекта Маркса и площади Свердлова, мастерской № 2 поручено проектирование второй очереди гостиницы «Москва».

В связи с этим снова встает вопрос о методе работы современного архитектора в старом городе, о мере его вмешательства в исторически сложившийся ансамбль, об отношении к нашим памятникам.

Сложная градостроительная ситуация порождает различные точки зрения.

Публикуемая статья архитектора А. Маслова отстаивает близкий нам принцип максимально бережного отношения к ансамблю, она показывает, что реконструкция города вовсе не обязательно связана с утратой его исторических и художественных ценностей. Напротив — она может помочь их восстановлению и включению в активную жизнь современного города без ущерба для решения как функциональных, так и архитектурно-художественных задач нашего времени. Нас особенно радует, что с такой статьей выступает сегодня не один из ревнителей старины, а молодой архитектор-практик, участвующий в реконструкции центра столицы.

Хочется думать, что искусственная и вредная для дела рознь между защитниками художественных ценностей и создателями новой Москвы наконец изживает себя.

Сегодняшняя структура центра Москвы не была гениальной догадкой одного архитектора. Каждое поколение вносило в нее свой вклад. Здесь были удачи и про-

махи, ошибки и мучительные поиски их исправления. Сегодня центр уже представляется нам единым архитектурным ансамблем. Целостность его создана не стиливой общностью фасадов: здания зачастую резко отличаются друг от друга и масштабом, и пластическими свойствами. Дело скорее в неразрывной пространственной связи всех центральных улиц, площадей и скверов. Человек, поднимающийся на Красную площадь, проходящий в Спасские ворота и после пути по Кремлю оказывающийся в окружении соборов, не просто видит перед собой архитектурные формы разных эпох. Он попадает в различные пространства — то празднично раскрытые, как Красная площадь, то замкнутые, как Соборная, — и по-разному в них себя ощущает. Невозможно представить себе любой из памятников центра без площади или проспекта, на которые он ориентирован, без принадлежащего ему пространства.

Вызывают досаду решения, обнаруживающие непонимание исторически сложившейся структуры. Противостоит видеть «Василия Блаженного» проектирующимся на каркасную сетку гостиницы «Россия», а не на небо над Замоскворечьем. Противостоит идти с улицы Горького на Красную площадь под землей, лишая себя целой серии красивых перспектив.

План площади Свердлова.

Театральная площадь в середине XIX века. Аксонометрия.

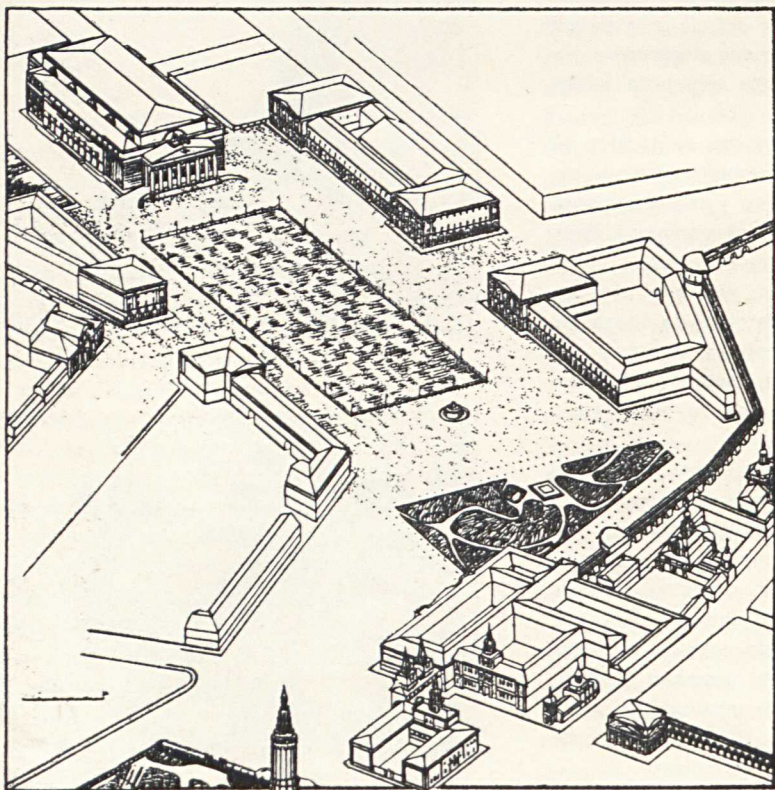
Театральная площадь и Китай-город. Литография первой половины XIX века.

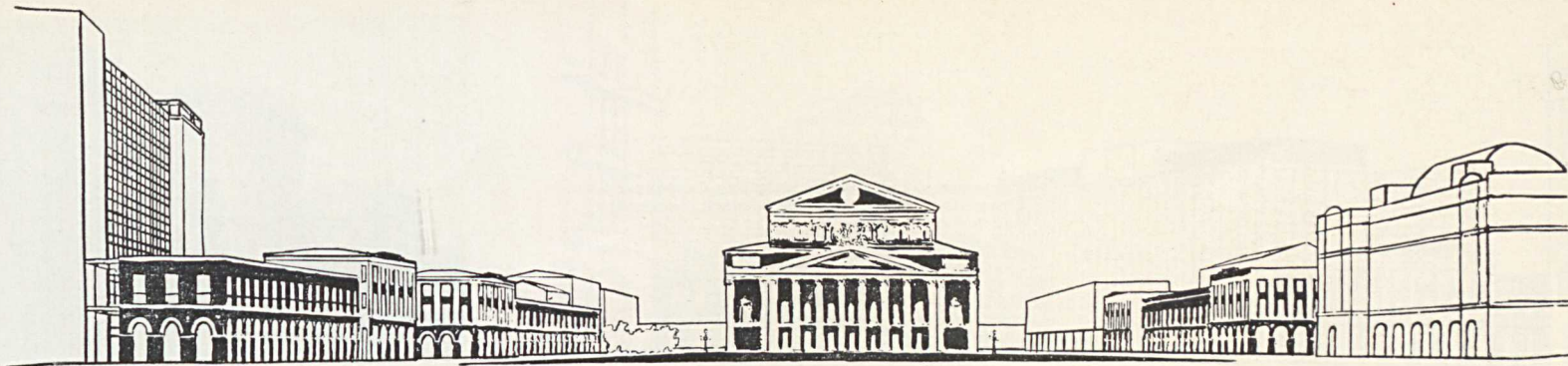
Перспективы северной и южной (внизу) стороны площади Свердлова. Проект.

Одним из основных звеньев композиции центра является площадь Свердлова.

Она сравнительно молода. Еще на акварели 1800 года мы видим на ее месте сильно пересеченный пустырь с холмами, оврагами и грязным руслом Неглинки. Если не считать неудачного проекта Гесте, отклоненного «Комиссией для строений» в 1813 году, первой серьезной вехой в истории площади был план О. И. Бове. Мерионально вытянутая площадь была в этом плане ориентирована большой осью на башню китайгородской стены и занимала поперечное положение в цепи примыкавших к ней «полых» пространств, расположенных вдоль Кремля и Китай-города.

Хотя окончательный проект был принят только в ноябре 1821 года, застройка площади по плану Бове была начата в 1818 году. На западной стороне были выстроены Сенатская типография (1818—1821) и дом генерала Полторацкого (1821), на восточной — дом купца Варгина (1820—1824) и позднее — дом Чельшева (около 1840). Все эти здания были связаны общей архитектурной темой — открытыми галереями-аркадами в первых этажах. Это объединяло площадь и подчеркивало доминирующее значение Большого театра. Сам театр выступал портиком вперед, за фасадную плоскость зданий, которые должны были встать по его сторонам.





Этот пластический прием поддерживался портиками на всех четырех ризалитах площади, в местах пересечения ее поперечной улицей (ныне — проспект Маркса). С южной стороны площадь замыкалась низкой китайгородской стеной, за которой виднелись монастырские соборы и шатры «Василия Блаженного» и Спасской башни. Специфика московского центра была прочувствована Бове очень тонко. Завершая строгую регулярную композицию живописным силуэтом старой Москвы, он трактовал ее как часть большого архитектурного организма. Прямоугольный периметр площади замыкался не стенами домов, а сквером у Китай-города, служившим прекрасной видовой точкой. Так была заложена основа Театральной площади, планировочная структура которой, несмотря на многочисленные переделки, сохранилась по сей день.

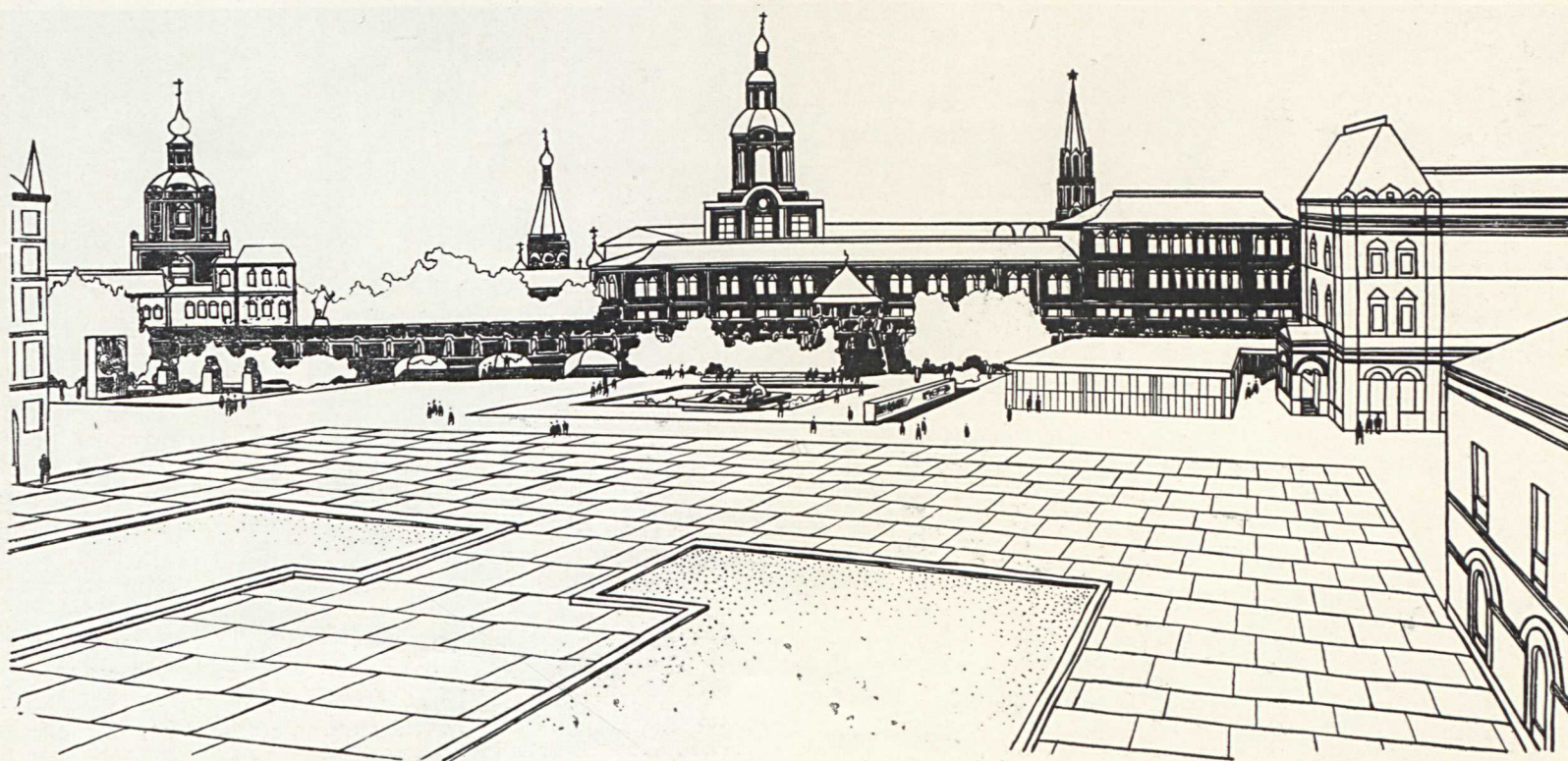
Однако замысел Бове был сильно искажен. Изменился к худшему облик Большого театра, восстановленного Кавосом после пожара 1853 года. С благословения Городской управы владельцы безнаказанно перекраивали фасады принадлежащих им зданий. Появились надстройки на здании Сенатской типографии и доме Полторацкого, был сильно изменен декор на их фасадах. Сквозные аркады в первых этажах были постепенно заложены и использованы под торговые лавки. Но наиболее

тягостным для площади было строительство в 1898—1907 годах гостиницы «Метрополь» и магазина Мюра и Мерилиза, совершенно чуждых ей по масштабу и формам. Архитектура площади измельчилась, потеряла первоначальную цельность. Было предпринято немало попыток реконструкции площади. Наиболее интересными были предложения И. В. Жолтовского и В. А. Щуко, сводившиеся к обстройке ее портиками, заслоняющими искаженные фасады зданий. Это, конечно, объединило бы площадь, но, во-первых, совершенно изменилось бы масштабное соотношение Большого театра и его окружения, во-вторых, оказались бы закрытыми сохранившиеся подлинные фасады Бове, в-третьих, сильно сократились бы размеры площади. Ведь даже в существующем виде ширина ее на 16 метров меньше, чем в проекте Бове.

Совершенно ошибочной была также идея постройки на месте Китай-города, по оси площади, кинотеатра на 3000 мест. К счастью, она была поставлена под сомнение уже в самом ходе конкурса на эту тему в 1936 году. Все предложения страдали гигантоманией. Характерно, что некоторые авторы, чувствуя чужеродность кинотеатра старому ансамблю, вынуждены были надстраивать здания на площади по периметру на один-два этажа. Натянутость этого приема особенно ощуща-

лась в проекте Д. Чечулина и К. Орлова. Целый ряд серьезных градостроительных задач возник в связи со строительством гостиницы «Москва». Не случайно уже несколько раз начиналось вновь проектирование ее второй очереди. Первоначальный проект Савельева, Стопрана и Щусева предлагал вывести здание на площадь Свердлова высоким фасадом с четко выраженной осью, аналогичным фасаду, обращенному к Манежу. Это сразу лишало Театральную площадь ее композиционного равновесия, ибо навязывало совершенно чуждую ей сильную поперечную ось. В проекте, выполненном под руководством И. Жолтовского в 1958 году, эта ошибка была частично исправлена. На Театральную площадь здание должно было выходить пониженной, семиэтажной частью, а основной, пятнадцатитрехэтажный корпус отступал в глубину, образуя парадный двор перед входом. Вход и въезд в гостиницу предусматривались все же со стороны площади Свердлова, что добавляло ей еще одну постороннюю для нее функцию. Вариант Жолтовского предусматривал снос последнего целиком сохранившегося здания Бове — бывшего трактира Тестова на углу площади, оставляя лишь чудом уцелевшие пять арок между Центральным детским театром и павильоном метро.

Особенностью обоих проектов было резкое



Современный вид части площади Свердлова. Отчетливо виден уровень первоначальной застройки.

Реконструкция площади Свердлова и части Китайгорода.

Проектное предложение мастерской № 8 Моспроекта 2.
Архитекторы Ю. Шевердяев,
Д. Солопов, А. Маслов, Д. Иванов. Макет.



расчленение площади Свердлова на две части. Половина ее, примыкавшая к Большому театру, сохранялась как памятник, другая же решалась в совершенно ином масштабе и формах. В результате свободное слияние пространств площади и Китайгорода, задуманное Бове, утрачивалось безвозвратно.

Рассматривая историю проектирования гостиницы, мы убеждаемся еще раз, что в центре Москвы для архитектора нет и не может быть локальных задач. Нельзя просто выстроить гостиницы «Москва», «Националь» или «Россия». Дело даже не в стиле архитектуры, не во внешней форме оболочки здания, не в том, будет ли она бетонной или стеклянной. Дело — в отношении любого нового объема к единому, исторически сложившемуся пространству центра. На примере проектов Щусева и Жолтовского мы видим, как объективная, созданная жизнью пространственная идея постепенно вытесняла стремление архитектора к утверждению своего «я».

Есть здания, формирующие собой окружающее пространство. Но возможны ситуации, особенно в сложившихся старых ансамблях, когда пространство должно само формировать любое новое здание, появляющееся в нем.

Очевидно, в композиции гостиницы должны принять участие два вертикальных

модуля: большой (42 м.), заданный самим зданием гостиницы и застройкой улицы Горького, и малый (16 м.), заданный архитектурой Бове.

Представляется наиболее естественным замкнуть корпус гостиницы с отступом от красной линии площади Свердлова, а здания Бове сохранять в реставрированном виде. Фасад бывшего тестовского трактира существенной реставрации не требует. Что касается Сенатской типографии (ныне «Стереokino»), то она, как и остальные постройки Бове, была искажена последующими декоративными наслоениями. Если снять надстроенный во второй половине XIX века аттик, убрать декор и восстановить первоначальный ордер, мы увидим подлинный фасад Бове, аналогичный фасаду Малого театра.

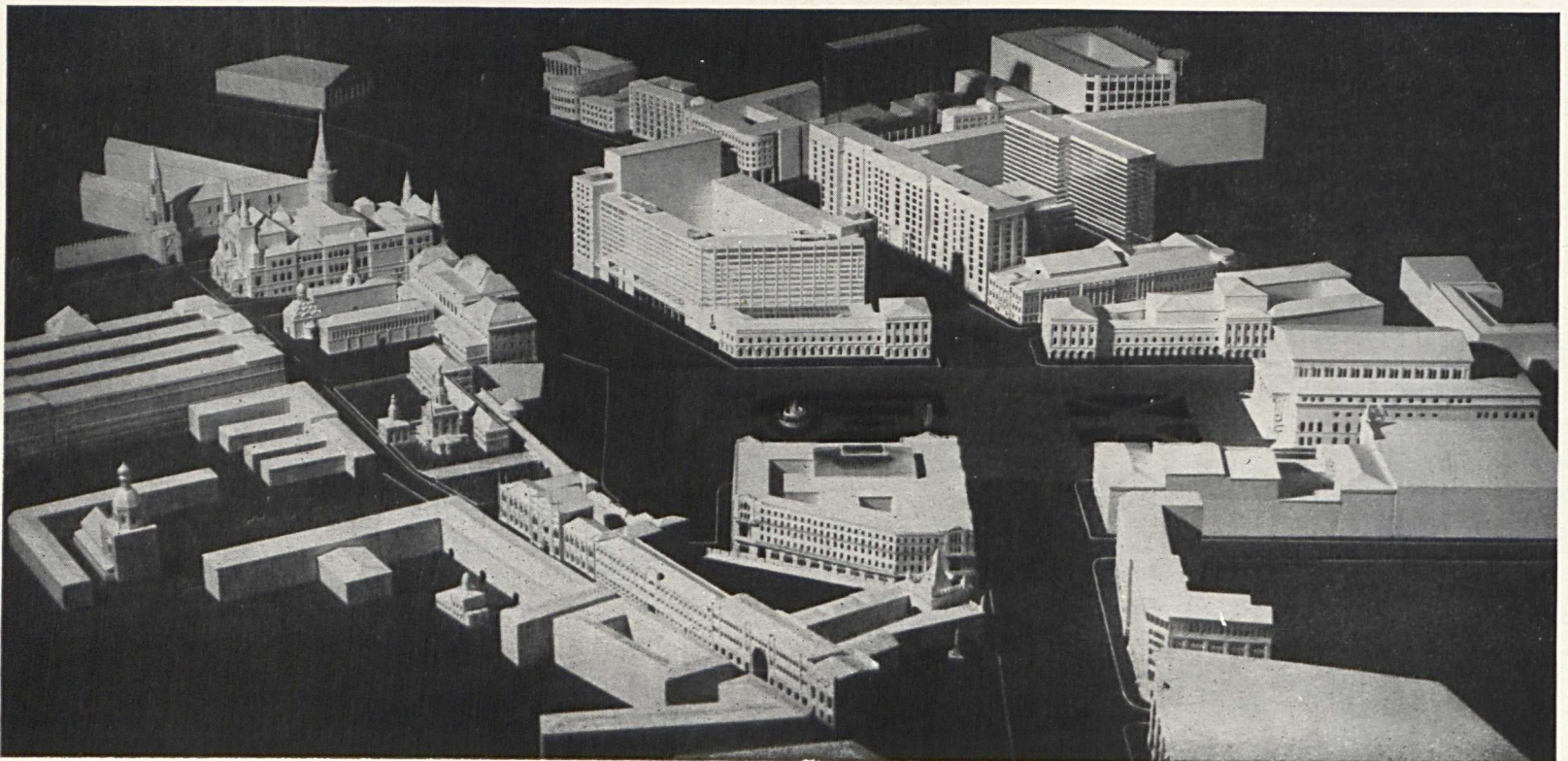
Пространство между новой гостиницей и сохраняемыми домами Бове может быть прекрасно использовано в гостиничном комплексе. Его можно представить себе, например, как большой зал ресторана с верхним светом. Реставрация же интерьеров бывшего тестовского трактира с арочными окнами, сводчатыми перекрытиями, старинной мебелью и осветительной арматурой даст богатые возможности для размещения здесь банкетных залов, помещений для приемов, пресс-конференций и т. д.

Изучение архивных материалов показы-

вает, что почти все здания Бове на площади сохранены. Это относится и к Малому театру, и к павильону метро, и к Центральному детскому театру. Везде сквозь переделки легко читаются основные членения первоначальных фасадов. Наиболее сложно обстоит дело с гостиницей «Метрополь». Но и это здание возникло на фундаментах дома Чельшева и в замаскированном виде скрывает в себе конструктивный шаг старой аркады. Есть в нем и горизонтальные членения, соответствующие прежней высоте здания. Таким образом, модульная основа архитектуры Бове сохранена и здесь.

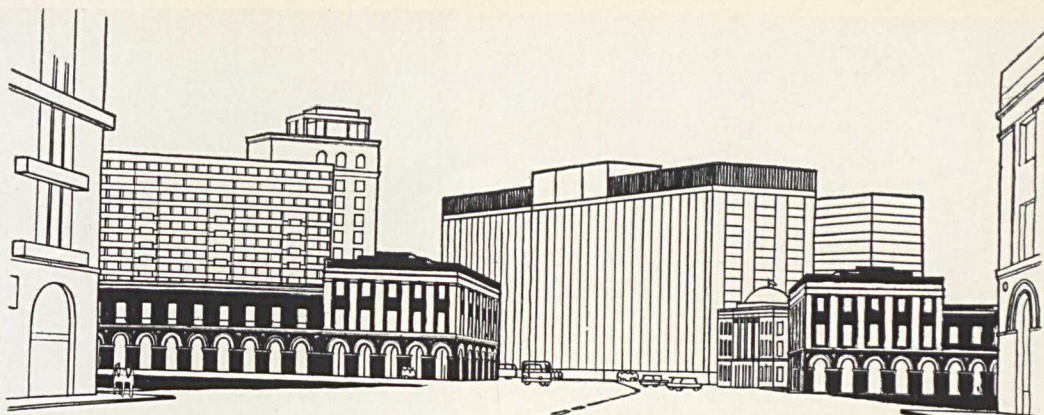
Сохранение зданий тестовского трактира и Сенатской типографии позволит решить фасад самой гостиницы, стоящий на втором плане, лаконичными современными средствами. Вариант же со сносом этих домов и выводом гостиницы на красную линию площади потребует более компромиссной архитектуры. В результате реставрационных работ почти вся Театральная площадь может предстать перед нами в своем первоначальном виде. Почему же мы должны достраивать ее отдельными лоскутами?

Театральная площадь — единственная в центре Москвы задумана и выполнена одним архитектором. Строительство второй очереди гостиницы — последний повод вернуться к ее восстановлению. Со



Вид на западную сторону площади.
Проект.

Проект ресторанный зала
гостиницы «Москва» во дворе бывшего
трактира Тестова. Архитекторы
Ю. Швердяев, Д. Солопов, А. Маслов,
Д. Иванов.



сносом зданий Бове мы потеряем этот ансамбль памятников окончательно.

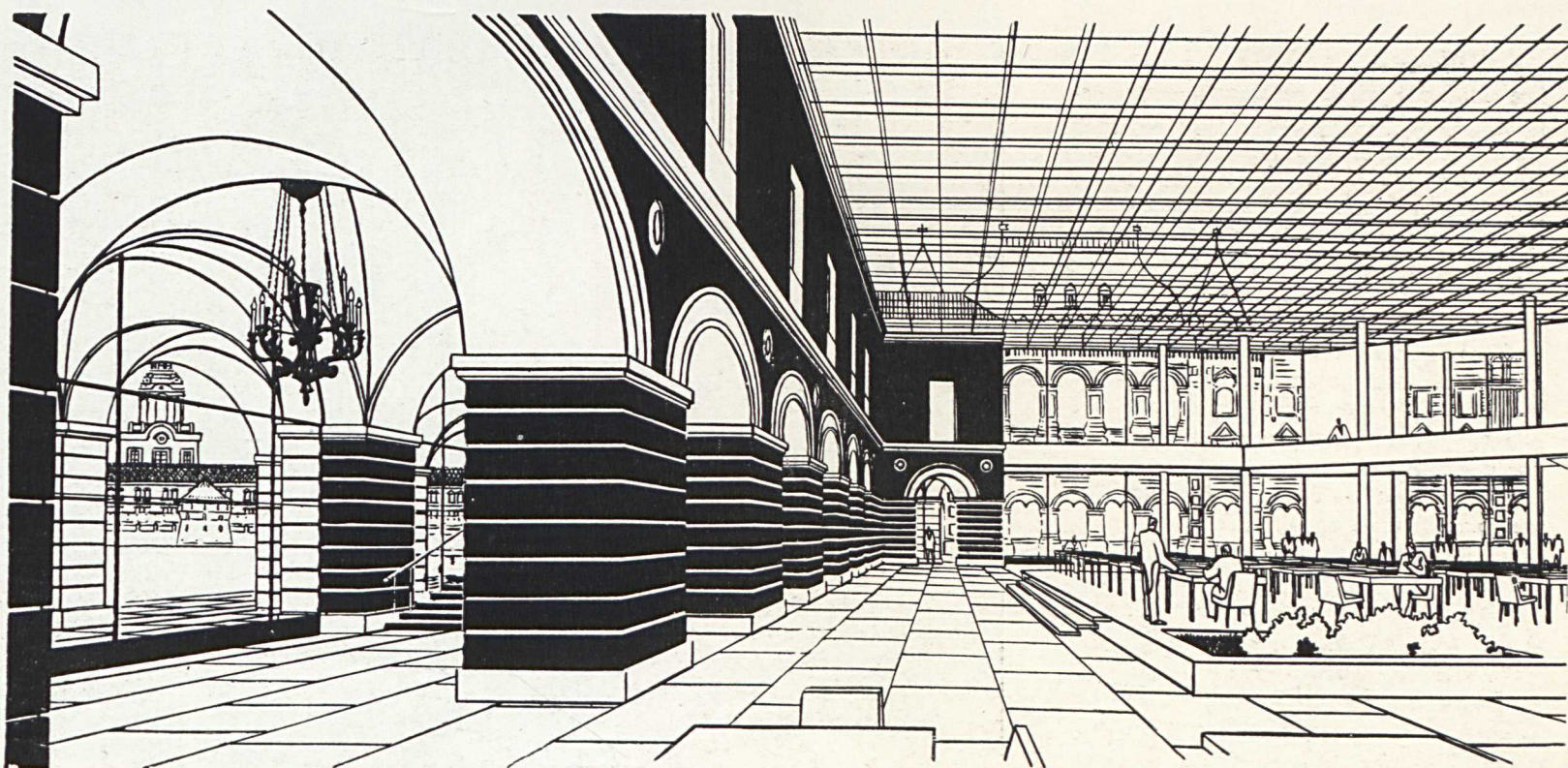
Очень ценно предложение В. Олтаржевского, касающееся части Петровки, примыкающей к Большому театру. Необходимость реконструкции Центрального универмага назрела давно. При этом здание должно отступить от бокового фасада театра к прежним границам площади, симметрично левой ее стороне. Помимо проблем транспортных и технологических здесь затрагивается еще один важный вопрос: об идеальном значении Театральной площади для Москвы. Задуманная как культурный центр города, она в середине XIX века была превращена в плац для военной маршировки. Сегодня она выполняет много различных функций — в том числе печальную функцию проходного двора между двумя крупнейшими магазинами Москвы. Путем сокращения Центрального универмага и разумной организации подъездов к нему можно хотя бы частично избавить ее от этого.

Вернуть площади ее законную роль центра искусств поможет и правильная система благоустройства. На старых гравюрах мы видим два сквера: у китайгородской стены и на территории нынешнего Щепкинского проезда. Они не только помогали организовать пространство площади, но, будучи прекрасными видовыми точками, служили в летнее время простор-

ными открытыми фойе. В сквере у Китай-города размещался «цветочный рынок», где многие посетители театра любили проводить время до начала спектакля. Сегодня на этих участках можно было бы выполнить целые композиции из партерной зелени, водоемов, памятников, скульптур, декоративных стенок. Дополненные рельефами и мемориальными досками на стенах самих домов, они создавали бы определенную эмоциональную атмосферу, напоминали бы всякому пришедшему сюда москвичу об истории города, ассоциировались бы с лучшими образами русского театрального и музыкального искусства.

Особенно важно правильное решение сквера у китайгородской стены. Он связывает площадь с пространством Китай-города и Кремля. Наши реставраторы располагают всеми необходимыми чертежами по разрушенной части стены с полукруглой башней по оси площади. Ее документальное восстановление даст ясное и целостное завершение всему ансамблю. Культурный слой, выросший по обеим сторонам стены, необходимо снять, расчистив ее на всю высоту, с коническими бойницами для пушек. Через широкие арочные проемы можно будет пройти с площади на территорию Китай-города, которая в свою очередь является интереснейшим полем для работы архи-

тектора. Полоса застройки между Театральной площадью и улицей 25-го Октября изобилует уникальными памятниками. Среди них — Печатный двор, Славяно-греко-латинская академия с трапезной, Заиконоспасский монастырь с церковью и колокольней, Монетный двор и т. д. В отличие от зданий Бове, многие из них не подвергались позднейшим переделкам, но оказались замурованными в безликой застройке XIX века. В результате их порой физически невозможно рассмотреть, потому что для этого нам остались только тесные полутемные дворы. Многие ценности доступны для обозрения узкому кругу людей, работающих в учреждениях, размещенных в памятниках архитектуры. Так, мало кто из москвичей знает об интересном дворике в здании Историко-архивного института (бывший Печатный двор). Другие постройки, как, например, колокольня Заиконоспасского монастыря, оказались целиком встроены в более поздние дома и хорошо сохранились под их оболочкой. После освобождения территории от загромождающих ее малоценных строений мы обогатим центр колоритным фрагментом старой Москвы. Здесь может быть организован ряд музеев, являющихся ответвлениями Исторического: музей истории русского книгопечатания, просвещения, художественного литья и чеканки. Соединяющая их система пло-



Театральная площадь в середине XIX века. Литография.

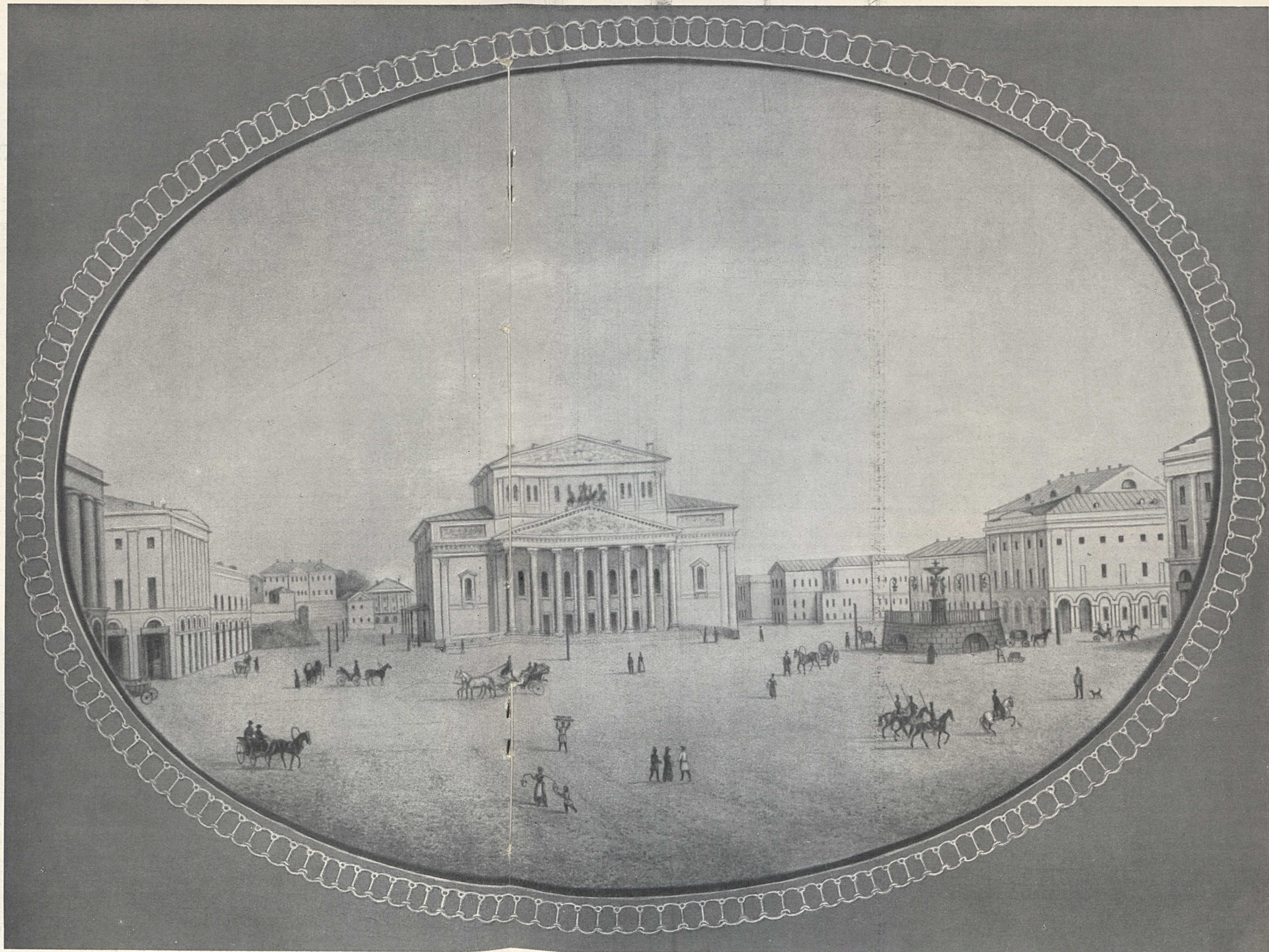
площадей и дворов может служить для продолжения на открытом воздухе экспозиции скульптур, образцов литья, предметов утвари в застекленных витринах и т. д. Уровень этих площадок после снятия культурного слоя окажется, естественно, пониженным, и, может быть, раскопки обнаружат здесь остатки еще более древних построек, а также старинное замощение улицы — булыжное или деревянное. Улица 25-го Октября окажется примерно на три метра выше этой расчищенной территории. В одном уровне с ее тротуаром находится и ходовая часть китайгородской стены. Соединенные переходами, они образуют своеобразные обходные галереи, откуда хорошо будет видна вся система пониженных музейных платформ. Так возникнет в центре Москвы большой архитектурно-исторический заповедник.

Все это — лишь фрагмент большого центра Москвы. Но и масштаб и ответственность задачи видны уже здесь. Необходима совместная работа архитекторов, реставраторов, историков, художников-монументалистов, скульпторов, результатом которой должен стать подробный проект. Его осуществление в натуре может растянуться на много лет. Тем более важно подойти к его составлению глубоко научно.

Перед нами два пути. Первый — сохранить в своем творчестве высокую ансамблевую культуру лучших русских архитекторов. Это путь самого Бове, тонко вписавшего свою площадь в старую Москву. Второй, проторенный гостиницей в Зарядье, — продолжать фрагментарную застройку центра.

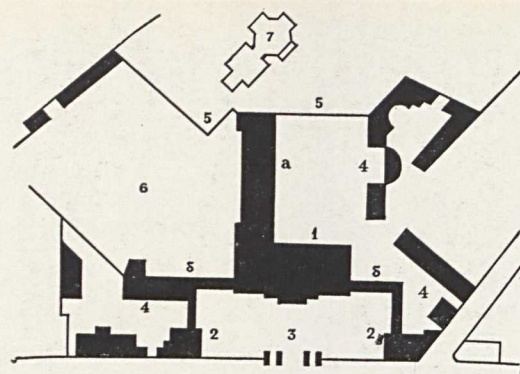
Мы имеем пример варшавян, преданно отстроивших разрушенное Старе Място в его довоенном виде. Наверное, построить типовые дома было бы скорее и легче, чем рыться в архивах, отыскивая старые рисунки и чертежи. Наверное, это было бы гораздо дешевле и, наверное, город получил бы при этом больше современных благоустроенных квартир, так необходимых ему после войны. Но люди поступили иначе. Они доказали, что духовные ценности не могут погибнуть от времени или бомбежки, а сохраняются и переходят к детям вопреки всему.

В наших руках — большое богатство, и мы должны быть достойны его.



Зрелище Москвы

Е. Николаев



Когда на наших глазах дальние окраины Москвы превратились в неотличимые друг от друга районы, где собственный дом нужно отсчитывать от угла, а угол можно узнать только по автобусной остановке, все чаще задумываешься над тем, как раньше создавалась красота города, городской пейзаж. Город действует на нас ежедневно, хоть мы этого не замечаем, а новые районы вызывают стойкое равнодушие — это, пожалуй, опаснее всего.

Русские всегда любили свою древнюю столицу. Если к Петербургу относились двойственно, то в отношении к Москве все были единодушны. Одним патриотизмом этого не объяснишь. Обликом Москвы были поражены даже французские завоеватели, а они знали и Париж, и Вену, и Прагу. В симпатии к России их трудно заподозрить.

Лет за десять до этого увидела Москву художница Виже-Лебрен. «Поистине удивительное зрелище, — писала она, — представляет собой это множество дворцов, общественных памятников прекрасной архитектуры, монастырей, церквей вперемежку с сельскими видами и деревенскими постройками. Это смешение великолепия с деревенской простотой производит какое-то волшебное впечатление». Это описание почти слово в слово совпадает с описанием влюбленного в Москву К. Батюшкова. Нет, русские любили Москву прежде всего за то, что это был

красивый, живописный город, символ русской истории и (в противоположность Петербургу — «духу неволи»), символ волюности. Батюшков это прекрасно почувствовал: «Тот, кто, стоя в Кремле и холодными глазами смотрев на исполинские башни, на древние монастыри, на величественное Замоскворечье, не гордился своим отечеством и не благословлял России, для того... чуждо все великое, ибо он был безжалостно ограблен природою при самом его рождении... Здесь представляется взорам картина, достойная величайшей в мире столицы, построенной величайшим народом на приятнейшем месте».

Все, кто писал о Москве, говорили о ней как о «городе храмов и палат»: основные высоты холмистого города занимали дворцы и церкви. Рядовая застройка в XVIII веке была довольно убогой и низенькой. После пожара 1812 года Москва прекрасно обстроилась, но характер ее пейзажей мало изменился.

«Ах, братцы, как я был доволен,
Когда церквей и колоколен,
Садов, чертогов полукруг
Передо мной открылся вдруг».

(Пушкин).

Дворцы и церкви и были «центрами кристаллизации», вокруг которых объединялись районы. Зрительная связь между памятниками этих районов создавала единство огромного города (слова «памят-

ник архитектуры» здесь употребляются, конечно, не в современном смысле, а как синоним уникального сооружения, в противоположность рядовой застройке). Эта черта московского пейзажа держалась очень долго: на старых фото она еще хорошо видна¹. Потом высотность домов перешла границу 3 — 4-х этажей, и уникальные здания утонули в море городской застройки.

К счастью, в Москве есть еще старые районы, где можно «наяву» понять, «как это делалось» — как создавался и поддерживался пейзаж города. Таких районов осталось уже немного, и самое время вспомнить о них и сохранить их.

Один из них — это район бывшей усадьбы Баташева (ныне больница Медсантруд на Интернациональной улице). Пока эта усадьба будет существовать, Москва конца XVIII века будет известна нам не только по гравюрам и описаниям. Возникла усадьба в самом конце XVIII века. Облюбовав это место, И. Р. Баташев, хозяин железо- и чугунолитейных заводов, баснословно богатый и настойчивый, скупил несколько участков, поглотил шесть переулков и тупиков. Участок его стал одним из самых больших в Москве. Но многое и ему было не под силу: нельзя было

¹ См., например, замечательные фотографии «Вид Москвы с Храма Христа Спасителя в 1867 г.», изданные отдельной книгой в 1886 г.



На стр. 26.

План усадьбы И. Р. Баташева.
1. Главный дом (а — галерея,
б — колоннады-переходы).
2. Флигели. 3. Ворота и ограда.
4. Службы. 5. Каменные заборы.
6. Сад. 7. Церковь Симеона Столпника.

Усадьба Баташева. Вид со стороны
Верхне-Радищевской улицы.
Вдали Яузские ворота.

На стр. 27

Усадьба Баташева.
Главный дом и ворота.

Вид на церковь Никиты за Яузой
(XVI—XVII вв.) с парадного двора усадьбы.



купить церковную землю (не говоря уж о том, чтобы сломать церковь), и на территории усадьбы вклинились церковные участки с их храмами и крошечными домиками причта:

«Вот тут огромные палаты
С гербом, где венчан знатный род.
Вблизи на курьих ножках хаты
И с огурцами огород»

(П. Вяземский).

Нельзя было поэтому исправить и несуразную форму участка. Да и рельеф усадьбы тоже был почти неисправим, не только потому, что в ту пору не было бульдозеров (их еще можно было возместить крепостными). Мысль превратить участок в ровную строительную площадку (наподобие Новых Черемушек) никому в то время и не пришла бы в голову: тогдашние зодчие умели исходить из того, что есть, и ценить красоту рельефа. Территорию усадьбы рассекает обрыв, идущий параллельно улице почти до Таганской площади (порой он так крут, что в XVIII веке здесь устраивали «обрубы» — подпорные стенки). Этот обрыв, в одном месте совпадающий с границей усадьбы, остался почти нетронутым: его срезали только там, где со стороны парадного двора устраивали съезд. Сам парадный двор нивелирован, наверное, тоже очень немного. Рельеф улицы, спускающейся к Яузскому мосту, судя по окрестным дворам, сглажен гораздо больше (левый фли-

гель поэтому много выше правого). Но недаром говорят: «трудности рожают новые возможности». Архитектор, строивший усадьбу, сумел самые недостатки местности обратить в достоинства. Угловой флигель он сделал тупоугольным в плане (Тетеринский переулок пересекается с улицей под тупым углом). Этот флигель будто разворачивает усадьбу к зрителю, а так как улица в этом месте изгибается, то усадьба повернута к идущему от Таганской площади и видна во всю ее длину.

По старой московской традиции главный дом поставлен в глубине двора. Такую постановку считают иногда пороком, чуть ли не пренебрежением к городу, а это скорее достоинство — огромный дом затеснил бы улицу, а флигели, ограда и ворота вполне ее «держат». Усадьба организует этот небольшой район. Все дома вокруг, в том числе и довольно богатые, сразу переходят в ранг рядовой застройки. С таким же блеском использованы пороки самого участка и рельефа. Под обрывом разместили службы: конюшни, каретный сарай, дровяные сараи, сеник и т. д., а в рукаве двора — огороды, и устроили служебный въезд с Чичеринского переулка. Со стороны парадного двора этих построек почти не видно.

Местоположение усадьбы очень заметное: среди зелени сада она хорошо видна со стороны Яузы, даже со сравнительно да-

লেখক থেকে দূরে, বর্তমান স্যানাটোরি়া «Высокие горы». В сторону Яузы и обращен ее садовый фасад. Стоит усадьба на склоне горы, недалеко от вершины Таганского холма — одного из самых высоких мест Москвы.

Но, отдавая свою красоту городу, усадьба вобрала все самое замечательное, что есть вокруг. На ее территории словно пересекаются лучшие городские виды, сходятся нити от всех окрестных памятников.

С парадного двора, прямо против ворот усадьбы, виден над обрывом, разделяющим Интернациональную улицу и улицу Володарского, необычайный силуэт церкви Никиты за Яузой — именно силуэт, ибо весь день солнце находится в этой стороне. Пейзаж чисто московский: кулисы ворот с их колоннами, вазами и львами, а за ними живой памятник старины, разительно непохожий на памятники классицизма, но прекрасно с ними уживающийся.

Рядом с церковью стоит дом, принадлежавший в начале 1800-х годов Тутолмину, — в ту пору один из самых прославленных домов Москвы. Из усадьбы Баташева был хорошо виден его почти кубический объем, увенчанный бельведером¹.

Поставлен тутолминский дом и выше и эффектнее баташевского, обращен к Кремлю и не к Яузе, а к Москве-реке. Но у

¹ В 1900-х, а затем в 1930-х годах дом был сильно надстроен и обстроен.

Вид на церковь Симеона Столпника (1798 г.) из сада усадьбы Баташева.
Вид с галереи главного дома на церковь Мартина Исповедника.



него была своя «зона влияния», и с баташевской она не пересекалась. Почти с этого же места парадного двора в направлении Таганской площади видна шатровая колокольня церкви Николы на Болвановке — вид и здесь закреплён. А в противоположном направлении открывается вид на лежащую внизу площадь Яузских ворот с высокой колокольней церкви Троицы. Площадь сама по себе небольшая, но ее поддерживают окрестные памятники: Воспитательный дом, купол Опекунского совета и церковь в одном из соседних переулков. Усадьба не отворачивается от города, его шума и суеты. Городом любят, любят этим типичным московским ансамблем, сложившимся в течение многих десятилетий. Та часть огромного баташевского дома, которая перпендикулярна Интернациональной улице (здесь во втором этаже устроена галерея с большими, тесно поставленными окнами по обеим сторонам), подходит вплотную к границе участка и делит его на две непохожие половины. В сторону Яузы от галереи полого опускается сад, он доходит до Ульяновской улицы и отделен от нее глухим забором. До недавнего времени отсюда хорошо был виден весь склон крутого берега Яузы. По нему кое-где спускаются сады — остатки садов при тех дворцах, которые почти непрерывной цепью следовали в конце XVIII века вдоль Воронцова поля

(современной улицы Обуха). Три церкви своими острыми силуэтами объединяли пейзаж. Район этот сильно изменился уже в конце XIX века, но на фотографиях 1880-х годов в найденных альбомах он еще сохраняет много старых черт. За оградой сада, величественной и простой, в том месте, где к ней подходит галерея, по пояс высится, словно заглядывая через забор, церковь Симеона Столпника — ее огромный барабан и купол. Расположена она довольно низко, но поставлена с такой безупречной точностью, что и сейчас остается одним из главных ориентиров района. Однако для баташевской усадьбы это нечто вроде домашней церкви, здесь с ней связаны только внутренние виды.

Церкви, видимые из дворов, были характернейшей чертой московского пейзажа (вспомните поленовский «Московский дворик»¹), они организовывали и поэтизировали такие внутренние виды, связывали их с «экстерьером» города. Но мало где церковь до такой степени «входила» бы в усадьбу, как здесь. Поневоле забываешь, что она вовсе ей и не принадлежит. Чтобы попасть на другую половину усадь-

бы, нужно выйти на парадный двор и обойти дом кругом. Внутренний двор по другую сторону галереи был прежде велик, от галереи спускалась, занимая часть двора, огромная лестница. За кирпичным неоштукатуренным забором (уже другим, нежели в саду) снова видна церковь Симеона Столпника. Для чего же все-таки усадьба разрезана на две части? Граница этого дворика с другой стороны — это обрыв (под которым разместились хозяйственные постройки). А дальше рельеф местности таков, что земля словно уходит из-под ног. Начинается резкое понижение в сторону Садового кольца, и только спустя километр рельеф снова набирает высоту. Все это пространство и сейчас еще застроено в основном двухэтажными домами, так что со двора усадьбы видны только крыши. За ними, замыкая пейзаж, стоит один из самых величественных памятников московского классицизма — церковь Мартина Исповедника, памятник, по мощи и «неприглаженности» своей архитектуры напоминающий оды Державина¹. Этот храм построен не столько для своего района, сколько для города. От его блистающего

¹ Лучше, может быть, сослаться на «живые» пейзажи: вид на церковь Вознесения на Гороховом поле со двора дома 2/21 по Денисовскому пер., вид на церковь Никиты на Басманной (ул. Маркса) из окрестных дворов (иной раз довольно далеких).

¹ Когда в 1813 г. составлялся план восстановления Москвы, проектировали устроить две площади, «чтобы открыть вид на храмы величественной архитектуры — церкви Мартина Исповедника и Никиты Мученика в Басманной».

Вид на церковь Мартина Исповедника (начата в 1791 году) от Рюмина переулка. Слева флигель усадьбы Баташевых, справа — жилой дом конца XVIII века (1790 г.).

позолотой купола, от шпиля колокольни невозможно оторвать глаз. Тут вполне осознаешь, как велика может быть роль уникального здания: оно не только способно объединить целый район, но и связать разные районы города.

Лучше всего этот вид раскрывается с галереи: отсюда видна и церковь Николы на Таганке и даже дальняя церковь Сергия в Рогожской, по соседству с Андроньевым монастырем (нынешним Музеем Рублева). Глядя на этот пейзаж, испытываешь такое чувство, будто летишь над городом. И вспоминаешь заученную в детстве, но какую-то неосязаемую до этого фразу: «Москва стоит на семи холмах». Не знаю, для чего предназначалась галерея, но, мне кажется, основным ее назначением было показать с лучшей видовой точки великолепное «зрелище города». Тут-то и становится понятным, почему галерея делит усадьбу на две части: архитектор не хотел смешивать разные пейзажи¹. Этот парковый принцип — не давать одновременно двух видов одинаковой силы — нарушен только в галерее: она как раз то единственное место, где видны сразу и пейзажи Заяузья и окрестности церкви Мартина Исповедника. Но галерея на особом положении — это часть интерьера, и «фактор времени», в парке один из самых могущественных, здесь не действует. И виды с галереи — это, в сущности, реальный пейзаж, превращенный в картину.

Конечно, в облик Москвы было много стихийного, сложившегося еще в глубокой древности. План ее оставался почти неизменным, только пожар 1812 года дал возможность кое-что в нем исправить. Не приходилось в XVIII веке думать и о том, где поставить церковь, — новые церкви, как правило, возводились на месте старых. Да и возможность регулировать застройку была в это время довольно ограниченной. Но величайший художественный такт, вся глубина культуры классицизма видны в том, как относились к пейзажам Москвы тогдашние архитекторы, продолжившие, а не перечеркнувшие то, что было сделано до них. Их руками Москва была превращена в большой европейский город, но осталась все-таки той же Москвой, традиционной и «узнаваемой». Строитель баташевской усадьбы мог и не знать, как сложатся отношения усадьбы с церковью Симеона Столпника или Мартина, которые заново строились в те же



годы, что и дом Баташева. Но усадьба заняла командное место района и не разрушила, а организовала пейзаж. Этим уже была предопределена ее художественная судьба.

Мне очень не хотелось бы, чтобы читатель подумал, что усадьба Баташева — это какое-то единственное место в Москве. И сейчас еще таких немало: бывшая усадьба Усачевых (санаторий «Высокие горы») с ее необычным парком, где вместо сельских пейзажей открывается целая вереница городских видов (в том числе и великолепный вид с пандуса дома на ту же церковь Мартина Исповедника); полузагородная некогда усадьба Разумовского (Институт физкультуры), откуда открывалась и сейчас во многом сохранившаяся панорама Москвы; виды на Кремль из Замоскворечья, от начала улицы Обуха, виды от пересечения Подкопаяевского и Хохловского переулков и т. д. А столетие назад такие виды встречались поминутно. Москвичи их любили и ценили, ценили в самом буквальном смысле: в кратких объявлениях о продаже домов наряду с перечнем строений и справкой о доходности сада часто сообщается и такое: «Местоположение и вид из сада превосходят наилучший подмосковный».

А много лет спустя в путеводителе по Москве 1897 года была специальная глава «Лучшие виды на Москву».

Уникальные здания, будь то церкви, двор-

цы или общественные сооружения, как бы делили Москву на «зоны влияния». Едва кончалась сфера действия одного из таких памятников, начиналось влияние другого. А основную массу составляли, разумеется, рядовые дома — без них уникальные сооружения немислимы.

Соседство древних и новых зданий, их взаимосвязь и взаимоуважение, перекличка памятников архитектуры, красота сложного и благодарного московского рельефа, «чудесная противоположность видов городских с сельскими видами» (говоря словами Батюшкова), огромная роль древнего Кремля в пейзаже города — вот что составляло основу облика Москвы и питало любовь к ней. Если бы этих принципов придерживались и дальше, облик Москвы был бы лучше.

Старые русские города не похожи друг на друга, но пейзажи их построены в основном по московскому принципу. Совсем иначе, и все-таки во многом схоже, создана красота Ленинграда, красота театральная и тщательно обдуманная. Было нечто общее в архитектуре самых разных русских городов: стремление не противоречить историческому пейзажу и рельефу, любовь к городу, желание показать его красоту. Принципы эти, может быть, и просты, но в сущности — глубоко патристичны.

¹ Были, конечно, соображения и чисто практические, но если следовать только им, между обоими дворами нужно было бы устроить проход.

Маски мистерии цам

Ц. Балдано

Ритуальные маски.





В фондах Бурятского краеведческого музея имени Хангалова в Улан-Удэ хранятся маски для пантомимических танцев так называемой «мистерии цам» (цампо-тибетский танец). В ней происходит магическое действие — парад демонов и богов. Мистерия цам имеет элементы обрядово-религиозного представления перерожденных народов с музыкой и масками.

Подготовка к ритуальной церемонии цам проводилась весьма тщательно и торжественно: исправлялись старые и делались новые маски, а также одежды и украшения, надеваемые ламами для исполнения танцев. Сама мистерия происходила только один раз в году — 26 июля, перед главным храмом монастыря вокруг балдахины, под оглушительную музыку ударных, духовых и струнных инструментов.

Главные участники ритуала надевали экспрессивные маски, изображающие искаженные гневом человеческие лица или головы быков, львов и других животных. Сохранились имена талантливых художников, создателей таких масок: Шоинхоро Гунцуков, Еши-нима Идамбаев, Султим-Намцо, Даша Эрдынеев, Жалсарай Дамдинов, Базар Аригунов, Линхобо Гармаев и многие другие.

Эти обрядовые маски, как и все вообще произведения живописи и скульптуры буддийско-ламаистского искусства, созданы по определенному религиозному канону. Но какие бы каноны не предписывали буддийские трактаты, бурятские художники сумели в их тесных рамках создать замечательные и своеобразные произведения.



Занавес в технике аппликации

В. Маленкова, Н. Мельникова

Когда нам представилась возможность спроектировать несколько занавесов для небольших зрительных залов, мы решили создать композиции из больших цветных плоскостей и использовать для этого традиционную технику аппликации. Аппликация издавна применялась в народном искусстве. Сочетание нескольких разноцветных тканей между собой, с инородными накладками из монет, стеклянных бусин, пуговиц составляет простые и красивые композиции народных покрывал, одеял, одежды.

В декоративных занавесах эта техника возрождается в крупном масштабе: исчезают мелкие детали, членения становятся крупнее, уменьшается количество участвующих материалов. Аппликация позволяет создавать самые разнообразные решения: симметричные, асимметричные, в клетку, полоску, сплошь заполненные рисунком или с одним композиционным акцентом. Выполнение аппликаций довольно просто. Техника ткачества по сравнению с аппликацией кажется очень трудоемкой и дорогостоящей. Кроме того, повтор рисунка (раппорт), неизбежный при ткачестве, ограничивает художника.

Опыт изготовления декоративных занавесов способом аппликации еще невелик, но все же можно сделать некоторые обобщения о композиции и технике их изготовления.

Характер композиционного и цветового решения занавесов, разумеется, тесно связан с архитектурой зала и его назначением. Размер и пропорции зала, освещение, цвет и фактура отделочных материалов определяют масштаб и контрастность рисунка, общий колорит. Назначение зала, естественно, влияет на тематику и характер изображения. Занавес в детском театре существенно отличается от занавеса в концертном зале или в зале универсального назначения при доме отдыха.

Попытаемся объяснить на ряде примеров, как мы понимаем эту взаимообусловленность.

Зрительный зал санатория «Красное знамя» невелик по размеру, прост по архитектуре, сдержан по цвету. Все это, а также асимметричная планировка, повлияло на композицию занавеса (рис. 1). Он решен как крупнорасчлененная плоскость, составленная из близких по цвету вертикальных полос, на которую асимметрично нанесено условное изображение дерева. Резких делений в этом занавесе нет, они смягчены цветом (использованы фиолетовые и зеленые цвета, близкие по тону). Таким решением, на наш взгляд, достигается цельность и крупномасштаб-

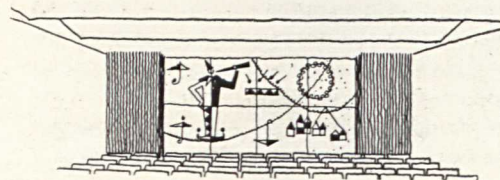
ность, необходимые в таком небольшом зале. Техника аппликации дает возможность соединить довольно широкие полотнища ткани по вертикали, расчленив плоскость занавеса в любых задуманных отношениях. Все линейные изображения выполняются толстой крученой веревкой, пришиваемой к шерстяной ткани.

Занавес в санатории «Восход» несколько больше по размеру (рис. 2), и композиция его не так проста. Она строится на довольно сложном ритме вертикальных полос, условно изображающих осенний лес. Деления по горизонтали более резки, чем в предыдущем занавесе, и прерываются яркими вертикальными полосами. Соседство большой плотной по тону поверхности стены позволило усилить цветовые контрасты и ввести в общий золотистый тон занавеса красные и фиолетовые пятна. Занавес для санатория в Ессентуках еще более сложен по композиции и цвету (рис. 3). Зал здесь квадратный в плане, большого отхода для обозрения сцены нет. Рисунок занавеса развивается по горизонтали и может восприниматься фрагментарно с любой точки.

Переход от крупного масштаба плоскости занавеса к более мелкому, воспринимаемому человеком с близкого расстояния, осуществляется введением крупных, средних и мелких членений. Крупные — создаются шагом больших деревьев и подчеркиваются условным изображением листьев; средние — часто расположенными, более тонкими стволами. Мелкие — это рисунок травы.

Цветовое решение способствует выявлению основной идеи композиции. Плоскость фона образуется близкими по тональности тканями, на которых контрастно выделяются яркие малиновые и фиолетовые цвета вертикальных членений. В зале детского санатория «Солнечный» в Евпатории архитектурная среда совсем иная: небольшой занавес расположен в торце вытянутого зала и обрамлен деревянным порталом. Здесь он воспринимается в основном фронтально. В композиции выделены три крупных элемента: фигура клоуна, солнце и сказочный город. При постепенном приближении можно видеть более мелкие детали рисунка, но даже в первых рядах занавес виден целиком, и вся композиция легко читается. В изображениях использованы яркие ткани в контрастных сочетаниях: белый, красный, черно-коричневый и фиолетовый. Графический рисунок исполнен цветным шнуром. Колоритом авторы старались передать настроение детского праздника.

В занавесах, о которых мы рассказывали, применена аппликация из цветных кусков шерстяной ткани одной фактуры. Соединение тканей можно делать двумя способами: в стык или накладкой друг на друга. Выбор приема зависит от характера рисунка и сложности его композиционного решения. В маленьком занавесе полотнища тканей просто сшиваются в стык, в большем, где рисунок сложнее, сочетаются два приема. Там, где нужно ввести линейные изображения, используются накладки из других материалов, например из шелковых цветных шнуров или льняных веревок. Благодаря этим накладкам появляется рельефность на плоскости занавеса, что придает им своеобразный декоративный характер. Таким образом, техника аппликации позволяет простыми средствами решать разнообразные декоративные задачи. Но, несмотря на явные достоинства, она мало используется. А между тем композиции из цветных тканей могли бы внести большое разнообразие во внутреннее убранство современных общественных зданий. Это особенно важно при строительстве по типовым проектам, когда интерьеры часто становятся похожими друг на друга. Способом аппликации из тканей могут выполняться не только занавесы для зрительных залов, но и настенные панно, оформление окон и другие декоративные элементы. Все это придает интерьерам индивидуальный характер и своеобразие.



Фрагменты сценических занавесов.
Аппликация из шерстяных тканей.

Рис. 1, 2, 3. Примеры изменения
ритмического строя композиции
в зависимости от размеров занавесов.

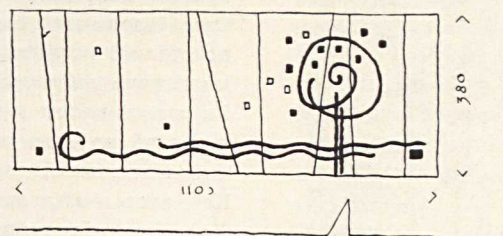
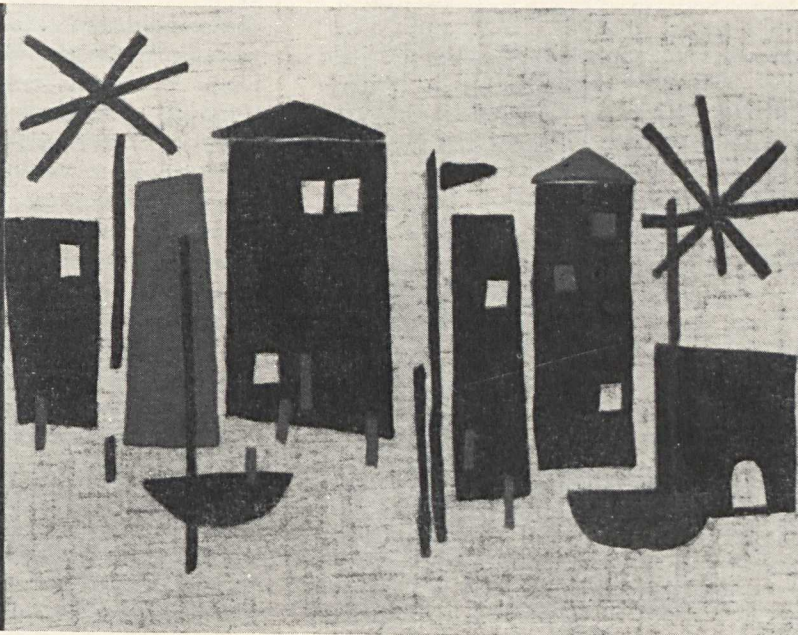
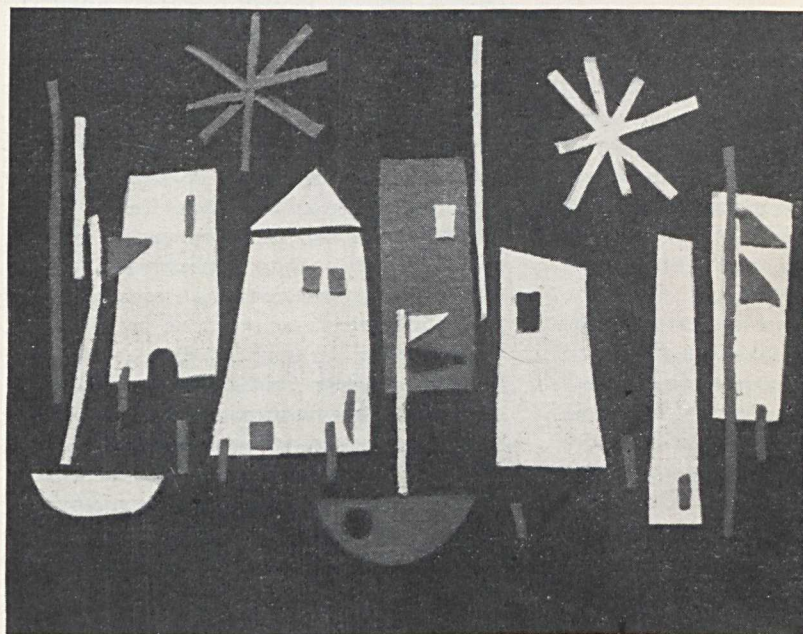
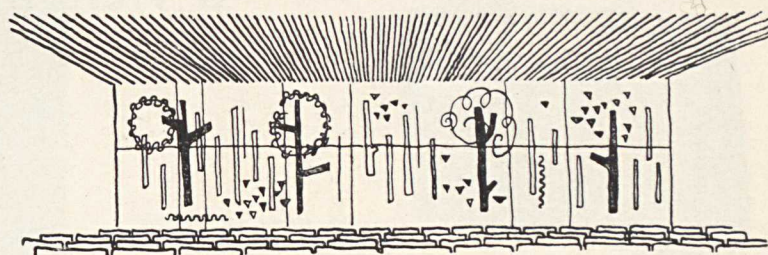


Рис. 1

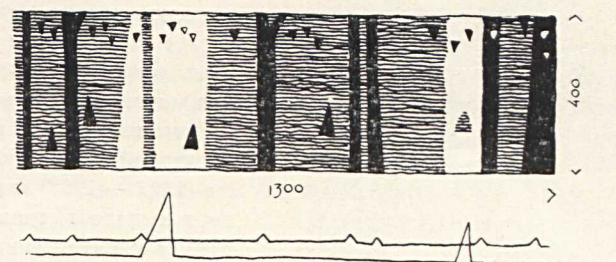
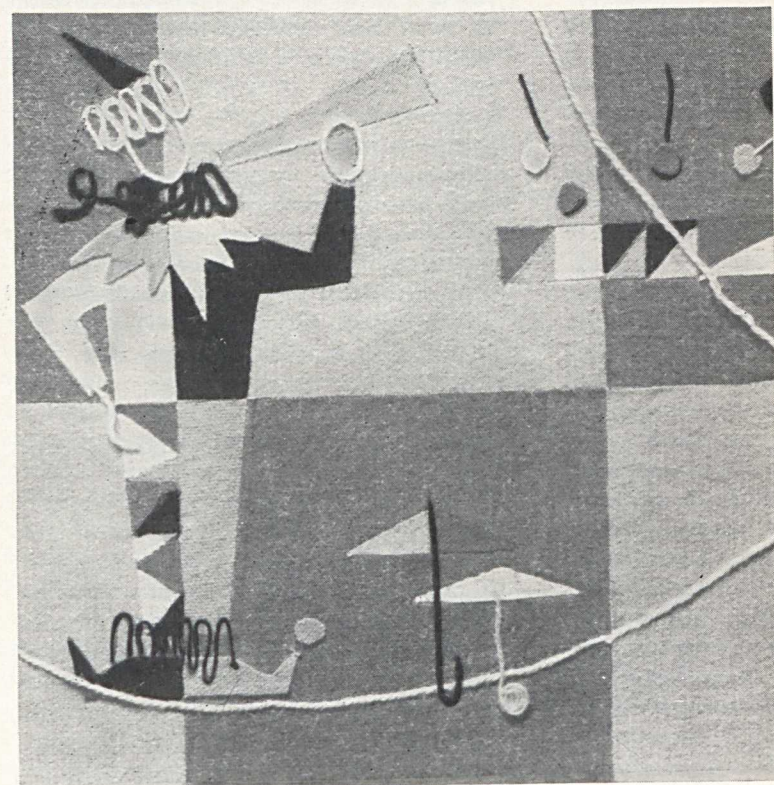


Рис. 2.

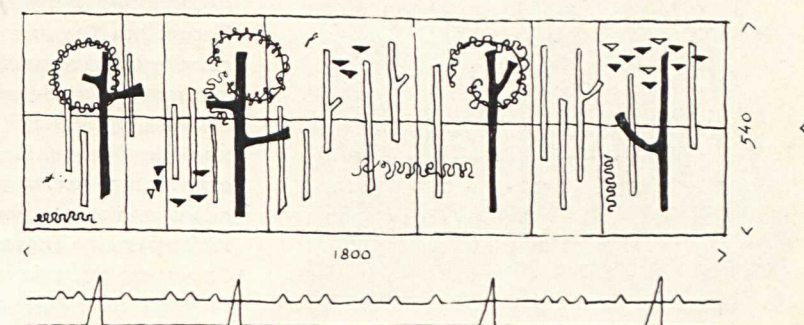


Рис. 3.

Три недели в Испании

Л. Жадова



1.

Летом прошлого года мне довелось провести три недели в Испании. Первым городом на нашем пути была Барселона. И первое впечатление от испанской архитектуры и искусства — необычайная контрастность их художественных форм, контрастность, доходящая до диссонансов. Готический кафедральный собор Барселоны оказался на редкость мрачным, суровым. Его высокие своды приводили почти в оцепенение и как-то вдруг выключали из той радости первоначальной встречи с Испанией, которую невольно испытываешь, приземлившись в аэропорту. Мне показалось, что Пикассо учитывал этот облик барселонской готики и, выполняя в начале 60-х годов монументальную роспись на фасаде недавно построенной архитектурной школы, находящейся почти напротив собора, сделал подчеркнуто жизнелюбивую композицию. Веселые фигуры народного карнавального шествия энергично прочерчены черным силуэтом на серой цементной плоскости, превращенной как бы в гигантский графический лист. Своеобразие этой свободной и одновременно строгой росписи и в ее технике — она выполнена пескоструйным аппаратом. Но совсем рядом с собором, в большой готической ратуше, оказался почти интимный внутренний дворик — «Патио де лос Наранхос» — «Апельсиновый дворик». Это был светлый, теплый, праздничный зелено-оранжевый мир среди высоких каменных стен, совершенно отличный по настроению от той каталонской готики, которую только что пришлось увидеть.

2.

Еще одно удивительное, полное контрастов явление — барселонские постройки Гауди, испанского архитектора, жившего во второй половине XIX — начале XX века (1852 — 1926) и уже тогда нарушившего все нормы традиционного строительства, все законы классической ордерной архитектуры. В творчестве Гауди стиль модерн выразил себя в виде своего рода «гротескной архитектуры», полной диких фантазий, вычурности, даже нелепости и в то же время исполненной непримиримого протеста против академизма, официальщины и всякого рода догматизма. Постройки Гауди в Барселоне иногда выглядят сознательной насмешкой над традиционной стоечно-балочной системой и издавна принятыми способами употребления материалов. Колонны он ставил косо, однако они несли у него перекрытия. Он делал каменные решетки вокруг колонн, имитирующие кованое железо. В парке Гюэль он уподоблял формы фонтанов и садовых построек каким-то невиданным

Здание архитектурной школы в Барселоне.

П. Пикассо.
Роспись на фасаде архитектурной школы.
Фрагмент.

Гауди. Собор «Саграда-фамилия» в Барселоне.

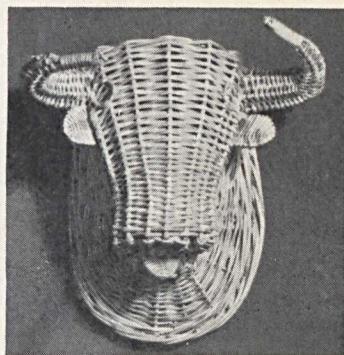
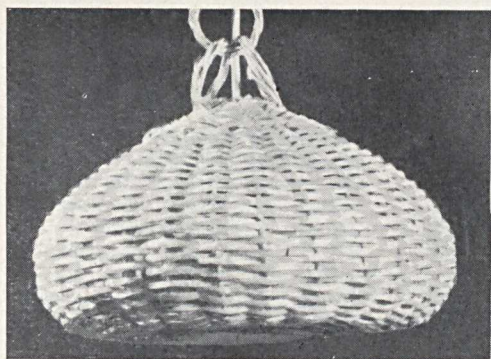
дыням, цветам, поразительным органическим формам, построенным на сложных сочетаниях криволинейных поверхностей. Причудливость их воспринимается еще острее благодаря ярким мозаичным облицовкам, иногда из глазурованных керамических плиток, а иногда из кусочков битых чашек, блюдец, тарелок. Как три гигантских ажурных фантастических кактуса, поднимаются над Барселоной башни собора «Саграда-фамилия», начатого Гауди в 1883 году, но так и не достроенного до конца.

В общем облике Саграды ясно читается композиционная схема готического собора. Однако сплошное покрывало каменной резьбы скрывает конструктивную основу здания. Эта декорация представляет собой целые джунгли тянущихся вверх совершенно натурально трактованных растений, населенные всевозможными зверями и птицами, и архитектура становится подобием «растущих» органических форм. Творчество Гауди — как бы мостик от романтической архитектуры, от неоготики к модерну с его идеями синтеза архитектуры со скульптурой, живописью, керамикой, витражами. И от него еще дальше, к концепции «органической формы», характерной для того аспекта современного архитектурного движения, который представляют Аалто, Сааринен, поздний Корбюзье, Арп... Противоречивое творчество барселонского архитектора, движимое безмерно буйной фантазией, воплощает в себе полное отрицание классики и в то же время предвосхищает многие тенденции, многие мотивы и выразительные средства современной архитектуры.

3.

Испания куда больше, чем другие европейские страны, сохранила своеобразие своего художественного облика. Народное искусство, богатства художественного наследия не просто сохраняются, они насыщают собой современную жизнь Испании, ее быт, нравы, ее предметную среду. То, что в других странах является лишь воспоминанием о синтезе искусств с жизнью, существовавшем в классические эпохи, в Испании многими своими чертами сохраняется до сих пор.

В этом, может быть, есть известная патриархальность, замкнутость, некоторая замедленность в развитии быта и нравов. Но вместе с тем в Испании, как нигде на европейском Западе, ощущается стойкость истинно народных источников культуры. Несмотря на огромное количество туристов, Испания не «туристическая страна» по своему характеру. Здесь не приспосабливаются стандартно под приезжающих,



Современные изделия
из соломы.
Испания.



не отказываются ради них от своего образа жизни.

Традиционная расписная бело-голубая или терракотовая керамика из Талаверы, Бильбао, различных центров Андалузии, большие круглые блюда для паэльи¹ или маленькие специальные сосуды для жареных сардин, которыми славится испанская кухня; кувшины для вина, напоминающие наши деревенские кринки, то маленькие, то большие, в зависимости от заказанных порций, подаются везде — и в традиционных народных кабачках «виньяс», и в ресторанах супер-современных отелей. Употребление керамической посуды в Испании не рекламная экзотика для туристов и не снобизм. Это обычай, органично унаследованный современностью от традиционного народного быта. Образцы той же керамики можно увидеть в Музее декоративного искусства в Мадриде. Это примечательно. Чтобы познакомиться с испанской современной керамикой, не обязательно ходить в музей. То же самое можно сказать о замечательных соломенных, металлических, кожаных изделиях. И когда, хоть немного поездив по Испании, попадаешь в замечательный музей декоративного искусства в Мадриде, тоходишь в него как в уже знакомый дом.

В большом ходу и традиционные формы стеклянной посуды, например кажущиеся нам причудливыми витые сосуды для вина — парроны, из которых пить надо умеючи: не прикасаясь к нему губами, ловя ртом тонкую струю вина.

Широко употребляется в быту народная деревянная и соломенная мебель. Из соломы делаются легкие, упруго-пластичные столы, стулья, колыбели, вешалки, абажуры, всевозможные корзинки, сумки и масса чисто декоративных предметов, которые без всякого преувеличения можно назвать соломенной скульптурой. Незабываемы переполненные покупателями знаменитые севильские магазины соломенных изделий. Это своего рода музеи на улицах, которые, однако, антимузейны по самому своему пафосу. «Экспонаты» здесь беспрерывно раскупаются и заменяются новыми. Образцы соломенной мебели удачно используются в современных общественных интерьерах, например в новых курортных отелях Малаги.

В Памплоне, в Басконии в последний день праздника Сан-Фермин, традиционной фиесты коррид, то есть боя быков, который описан Хемингуэем в «Фиесте»,

нам посчастливилось увидеть достаточно редкое для нашего времени зрелище — народные танцы на улицах. С танцами шли на «пьясса де торос» — на арену боя быков и с танцами покидали ее. Под воинственные мелодии басков, чем-то напоминающие грузинские, молодые парни с красными платками на шее, ритмично, с каким-то особым юмором, танцевали, вдруг падая, что означало, как потом выяснилось, конец, «умирание» праздника. Это опять-таки не были этнографические танцы для туристов. В июле 1966 года в Памплоне танцевали так же, как пятьдесят и сто лет назад.

4.

Мои впечатления от Эскориала, этой знаменитой королевской резиденции, совершенно не совпали с теми представлениями, какие создались у меня на основе академического изучения истории испанского искусства. Эскориал оказался не ренессансной постройкой, а своего рода дворцом-крепостью, дворцом — большой казармой. Эскориал был построен архитектором Эррера по заказу и под личным наблюдением императора Филиппа II во второй половине XVI века. Образ казармы недаром связывается с Эскориалом. Дома для придворных в форме каре, расходящиеся от главного здания, вытянутые прямоугольники под тупоугольными крышами являются, вероятно, прототипом казарм всего мира, созданным уже в XVI веке. Формы Эскориала — реакция на предшествующую архитектуру Испании с ее праздничной орнаментальной декоративностью. Дворец программно аскетичен. Это голые серые каменные плоскости, лишённые членений. Дорический ордер здесь обеднен до полного исчезновения его пластики. Правда, издали, когда подъезжаешь, Эскориал представляется величественным, загадочным: его силуэт со множеством башен выразительно рисуется на фоне хребта Гвадаррамы. Но когда начинаешь осматривать его, наступает разочарование.

Церковь Эскориала — главный центр композиции всего ансамбля — производит особенно мрачное впечатление. Оно рождается прежде всего от псевдомонументальности, от искусственной преувеличенности масштабов колонн, арочных перекрытий и непомерно утяжеленных антаблементов. Формы классической ордерной архитектуры деформируются и служат для создания антигуманистического искусства. Художественный образ Эскориала как бы символизирует собой силы подавления, насилия, официальной власти, опирающейся на религию и армию.

5.

Вероятно, мемориальные сооружения нынешнего испанского правительства, в том числе и гигантский комплекс «Святой крест — долина павших», сооруженный в пятидесяти километрах от Мадрида (1940 — 1959), надо рассматривать особо, и прежде всего с политической точки зрения. Однако художественные формы этого ансамбля настолько связаны с той официальной струей в испанском искусстве, о которой выше шла речь, что невольно хочется продолжить разговор об этом памятнике тут же, в этих заметках. До сих пор у нас широко бытует мнение, что реакционные идеи и идеалы в современном западном буржуазном искусстве выражаются исключительно в абстрактных, ультрасовременных формах. Знакомство с официальным монументальным искусством современной Испании не подтверждает этого. В грандиозном сооружении «Долины павших» программно использованы традиции монументальной классики. Создатели его ориентировались на то национальное наследие, которое ярче всего воплотилось в формах Эскориала. Филипп II воздвиг в память о себе Эскориал. Франко, который сам был шефом строительства монумента «Долины павших», отметил им свою эпоху в истории Испании.

Напыщенная величественность и дух религиозно-казарменного пафоса унаследованы от Эскориала полностью. Эскориал включал в себя наряду с дворцом монастырь и усыпальницу королей. Комплекс «Долины павших» состоит из мемориальных сооружений, базилики и монастыря. Причем постройки последнего напоминают облик зданий Эскориала. Вместе с тем в комплексе «Долины павших» нет такого подчеркнутого антидекоративизма, как в Эскориале. Здесь много монументальной скульптуры и живописи, формально восходящих к искусству Ренессанса. Наследие, однако, получило в этом ансамбле соответствующее «творческое развитие» на уровне нынешних технических возможностей и с современным размахом. Масштабы этого сооружения буквально циклопические. Комплекс занимает площадь 1365 гектаров, высота креста — центральной части монумента — составляет 300 метров от уровня подъездной площади и 150 метров от подножья креста, что в целом равно приблизительно высоте 100-этажного небоскреба. Высота каждой из скульптурных фигур четырех евангелистов, поддерживающих крест, равна 18 метрам, то есть высоте 6-этажного дома. Высота подземной, точнее скальной,

¹ Паэлья — народное испанское блюдо типа плова с креветками.

базилики под крестом — 22 метра. Более того, авторы проекта хотели сделать это подземное сооружение по пространству больше собора Святого Петра, и только протест папы римского заставил несколько уменьшить его.

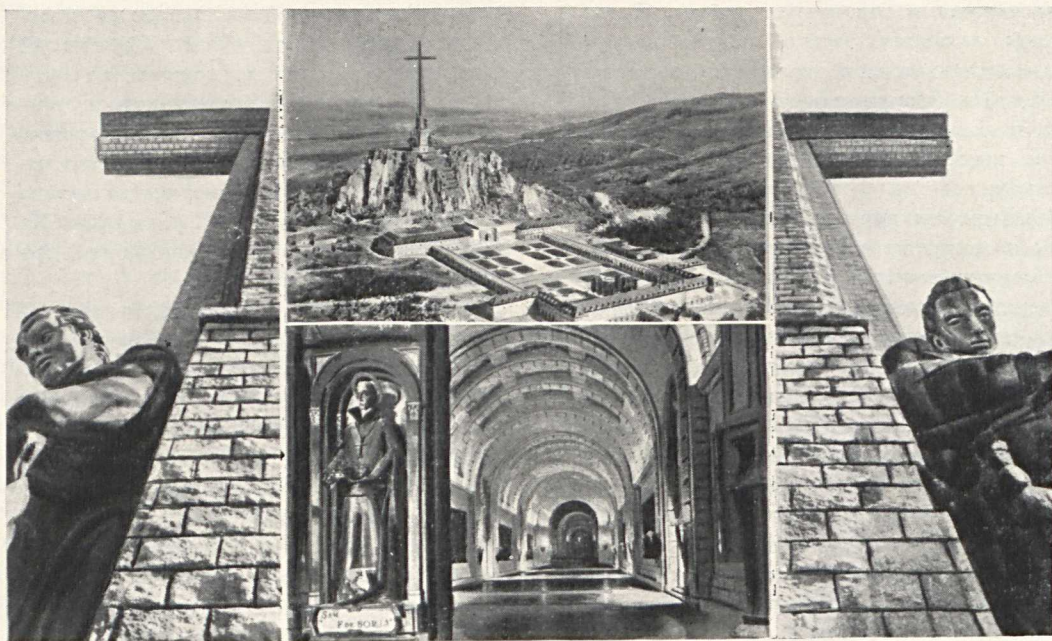
В целом внешне сюжетно монументальный ансамбль трактован в духе религиозного искусства, которое является как бы общенациональным для Испании. Тем самым весь ансамбль как бы претендует на общенациональный смысл, на общенациональную идею. В том же духе и надпись в алтаре: «Павшим за бога и за Испанию (1936 — 1939)». В монументе почти нет мотивов прямой сюжетной связи с идеологией фашизма. Можно сказать, что они даны предельно скромно, при входе в базилику небольшое рельефное изображение знака фаланги, внутри базилики малоприметная памятная доска с поминанием роли Франко в строительстве этого сооружения. Однако весь образный строй и пафос этого монументального комплекса вряд ли может обмануть...

Гипертрофированная псевдомонументальность, своего рода «культ количества», подавляет с первого же момента, как только вы увидите крест. Чем дальше — тем больше. Контрастноступенчатая композиция по вертикали, где груды вздыбленного камня властно скручиваются гигантской, нависающей над вами бетонной стойкой креста, сменяется театрализованно-удлиняющейся горизонтальной перспективой экспрессивно подсвечиваемого пространства в скальной базилике. Авторы памятника достигают многого. Искусственно преувеличивая и деформируя пропорции, масштабы, ритмы, они насилуют человеческое восприятие. Они не только извращают закономерности его, воспитанные тысячелетней историей развития человеческой культуры, но нарушают его физически. От контрастов и преувеличений начинает кружиться голова. Так осуществляется подавление человека — зрителя.

Очевидно, наследие монументальной классики используется в официальном искусстве Испании в совершенно определенных целях. Но делается это завуалированно, утонченно, с помощью религиозного искусства, апеллирующего к самым консервативным сторонам народной жизни, к суеверию и мистике. Глядя на все это, невольно думаешь о том, как сложна проблема наследия в современном искусстве и какими заблуждениями бывает чревата еще бытующая у нас привычка подходить к ней с заранее на все случаи жизни заготовленными мерками.

Современная народная керамика.
Испания.

Мемориальные сооружения «Долины павших». 1940 — 1959



СЕЗАМ, ЗАКРОЙСЯ!

З. Фогель

Статья В. Ванслова «Сезам открывается»¹ «...не заслуживала бы ни ответа, ни публикации, если бы выражала только его личное мнение по затронутым в ней вопросам». Но, к сожалению, та самоуспокоенность «по отношению к нашей эстетике, которая принижает эту статью, в достаточной степени распространена и никак не содействует ее подлинно творческому развитию».

Судите сами:

«На протяжении последнего десятилетия советская эстетика достигла очень больших успехов... Проведено обсуждение многих важных эстетических вопросов... Простой перечень этих вопросов свидетельствует о движении научной мысли... Нашими учеными и специалистами прилагается немало серьезных и добросовестных усилий...»

Ели бы существовал профсоюз эстетиков, все эти формулировки (особенно простой перечень) очень пригодились бы его председателю для отчетного доклада. Но в полемической статье они звучат как-то не совсем убедительно...

Вот почему статья В. Ванслова — опять прибегнем к его собственной формуле — «...не заслуживала бы ни ответа, ни публикации, если бы...» не статья В. Шрагина «Сезам, откройся!» (в том же номере). Удивительно: в статье В. Шрагина много явных публицистических преувеличений, смещенных акцентов, сопоставлений в искаженном масштабе; в статье же В. Ванслова все до последнего словечка справедливо и правильно, но — ей-же-ей — с первым хочется не только спорить, но и соглашаться даже там, где истина едва брезжит сквозь радужное плескание блестящих парадоксов и размашистых метафор, со вторым же не только не хочется спорить — спорить, как я уже сказал, не о чем, — ловишь себя на мысли, что в этих округлых периодах раздражает даже сама их непререкаемая истинность...

Нет, дело, конечно, не в стиле.

Просто для всех, кто живо заинтересован судьбой нашей большой эстетики, искренняя тревога, угадываемая в статье В. Шрагина, куда предпочтительнее не очень искренней уверенности в полном эстетическом благополучии, которой преисполнена статья В. Ванслова.

В развитии эстетики за последние годы действительно имеются серьезные успехи. Внесена теоретическая ясность в ряд проблем, куда шире стала арена теоретических боев, раскорчеванная от многих замшелых догматических пней.

Но удовлетворенно мурлыкать по этому поводу рано. Как ни широка ныне арена

большой эстетики, она — лишь ничтожный пятачок по сравнению с необозримым полем эстетических интересов народа. Кто же возделывает это поле? К сожалению, не всегда те, кто решает «важные эстетические вопросы» — этим часто покидать свою арену недосуг.

Вот тут-то и срывает одное важное «преимущество» гуманитарных наук перед естественными («точными»). Прикинутесь математиком — дело куда как трудное: поди, порассуждай об интегралах, не зная элементарной алгебры! А сыграть роль глубокомысленного эстетика — это сколько угодно, надо только научиться говорить «о непонятном» или делать открытия. Подряд. Одно за другим. Можно, например, дать такое определение технической эстетике: это, видите ли, «...наука о законах возникновения и развития связи качества внешнего мира с человеком, расширяющей познания качества объективного мира, а также обратной связи, осуществляемой при творческом настроении и выраженной в созидательной целенаправленной деятельности человека по формированию материи в продукт новых качеств, отвечающих оптимальным человеческим потребностям...»

Такого, как говорится, нарочно не придумаешь... Нет, утомление слушателей тут ни при чем: я проверил по тексту, правленному твердой авторской рукой. Сие — выдержка из доклада И. Семенченко, подготовленного для одной всесоюзной конференции («О предмете технической эстетики» ВНИИТЭ, 1965)¹.

В тезисах другого доклада того же автора, опубликованных в специальном сборнике «Вопросы технического прогресса в машиностроительной промышленности»², который выпущен под маркой весьма авторитетных организаций (сам доклад был прочитан на соответствующей конференции в Киеве), можно найти такие удивительные вещи, как, например: «эмоциональные чувства», «надуманные, пресыщенные прихоти групп населения», «синтетический прогресс», «интегральный синтез», «степень совершенства решения оптимального соотношения человека с машиной», и т. д. и т. п.

А знаете ли вы, как нужно «...из крупного куска листового железа сделать выпуклое днище для сосуда?» Для этого надо, чтобы в вашем воображении возникла «...функция — из железного круга сделать днище», «...создать оптимальную структуру в таком виде, чтобы экономисты, технологи, психологи, физиологи и социологи подтвердили ее соответствие всем категориям человеческой потребности...». А потом «...от конкретной потребности сделать днище конструктор... осознает диалектический характер развития структуры и неизбежно

придет к мысли о функции всего сосуда, затем — завода, о взаимосвязи промышленных предприятий и наконец о всей материальной культуре в целом»¹.

Итак, через днище — к материальной культуре человечества. Теперь познакомьтесь с шедевром другого автора — статьей П. Позняка «Белые станки», опубликованной в газете «Вечерний Киев».

«Белый станок... Еще до недавнего времени он казался бы в цехе настоящей «белой вороной». Но время идет, и изменяются наши представления о производстве... На эти белые, красивый обтекаемой формы станки... мы смотрим не как на исключение, а как на близкий, завтрашний день сотен наших предприятий»². Не стоит, читатель, сломя голову бежать в аэропорт и брать билет на самолет в Киев, чтобы познакомиться с открытой П. Позняком диковинкой — это он просто увидел на выставке гипсовые макеты станков и поспешил сообщить миру новую технико-эстетическую сенсацию.

«В столицах шум, гремят витии...», во всяких высоких научных учреждениях и на страницах специальных журналов проводятся обсуждения «...многих важных эстетических вопросов». Читаешь, и душа радуется, и не хочется вспоминать о том, что общий, так сказать, массовый фон нашей эстетической мысли, особенно в ее научно-популяризаторском аспекте, особенно в местах от столиц удаленных, особенно в области технической эстетики, за немногими исключениями, уныл, а кое-где попросту темен...

«Теоретики-любители» (хотя публикуют они свои наукообразные труды отнюдь не бескорыстно) не оставляют без внимания книг и статей по большой эстетике. Но, в первых, делают они это исключительно с целью поднабраться ученых фраз и терминов, а во-вторых, я могу сколько угодно читать книги, скажем, по математической логике, но никакой логики — ни математической, ни какой другой — я там не увижу. Подготовка не та.

Именно эта вульгаризаторская тенденция и привела к «множественности» эстетик, для существования которых В. Ванслов находит даже некоторое оправдание. Потому и приходится говорить о «большой эстетике», что весьма интенсивное размножение — простым ли делением или другим более сложным способом — всевозможных частных эстетик (вроде «цеховой эстетики», «заводской эстетики» или «эстетики торговли») стало неопровержи-

мым и далеко не случайным фактом.

Года три назад техническая эстетика стала модой³, ее стали требовать от руководителей предприятий, забыв объяснить им, что это такое, — в нее сразу ринулись и люди, любящие везжать в рай верхом на популярных терминах и трескучих фразах. Техническая эстетика стала многими руководителями предприятий трактоваться именно как «техническая косметика», круг ее действия был очень скоро ограничен, как правило, проблемой окраски станков и стен в «надлежащий цвет». Загляните опять в газеты и журналы, ознакомьтесь со стенограммами семинаров, следующих друг за другом бесконечной чередой. Везде дело сводится — если выбраться из корабельного леса общих фраз — все к тому же: «красьте не в серый, а в светло-салатный — и обрящете». Прав В. Шрагин. Вот только для В. Ванслова это не проблема. Стоит ли включать ее в число «важных эстетических вопросов», которые обсуждаются «последние десять лет»? Совсем недавно в Киеве прошла республиканская конференция по технической эстетике, организованная Украинским научно-исследовательским институтом технической информации. Из доброй дюжины докладов лишь один был посвящен проблеме собственно художественного конструирования. Остальные — цветовому решению промышленных интерьеров и некоторым проблемам культуры труда, прямого отношения к технической эстетике не имеющим.

Резко схлынувший поток заказов на художественно-конструкторские проекты заставил Киевское СХКБ, работающее в условиях жесткого хозрасчета, провести вынужденное сокращение штатов. Процветает и продолжает расширяться лишь один отдел: промышленного интереса. Он уже сейчас обеспечен работой на добрых два года вперед, а заказы идут и идут... Тут есть одна немудреная хитрость: художественное конструирование — дело хлопотное, долгое, требующее внушительных затрат, куда проще и нагляднее для начальства малярные работы.

Страхам большой эстетики до всего этого нет дела. Что же касается «теоретиков-любителей», то они чаще всего именно такое понимание задач технической эстетики и пропагандируют: все-таки приятно, когда самим понятно...

Хорошо В. Ванслову, одному из стражей, стоящему у самого входа в святилище и имеющему в него свободный доступ. Ему легко рассуждать об «эстетических достижениях»

¹ «Вопросы технического прогресса в машиностроительной промышленности» (сборник тезисов докладов научно-технической конференции). — Издание СНХ, Киев, 1965, стр. 117.

² Газета «Вечерний Київ», 30 ноября 1964 г.

³ А сейчас постепенно перестает ею быть, так, кажется, и не успев стать настоящим, солидно поставленным и достаточно широко распространенным делом. О ней просто потихоньку забывают. В моду вошла НОТ.

¹ «Декоративное искусство СССР», 1966, № 10.

¹ Архив ВНИИТЭ.

² Издание СНХ, Киев, 1965, стр. 116.

ях». А что делать «широкой эстетической общественности?»

С точки зрения массовости влияния именно «эстетика» П. Позняка и И. Семенченко является «большой», прямо-таки огромной, заслоняя своим неуклюжим телом эстетику подлинную, делая ее «малой» по той незначительной доле влияния, которое она оказывает на массового читателя.

Как?! — без возмущения, но с достоинством возразит мне В. Ванслов. — Разве не выпускаются десятки популярных брошюр, написанных вполне квалифицированно, с приложением «серьезных и добросовестных усилий?!»

Да, выпускаются. И некоторые из них даже совсем неплохи. Но, во-первых, их все-таки забывает поток вульгарно-эстетической муты, а во-вторых, далеко не всех читателей из числа «эстетической общественности» устраивает манная кашка популяризаторских текстов. Ну одну брошюрку прочтут, а дальше? Скучно.

Почему бы не пустить их поближе к арене? Расскажите, пожалуйста, тов. В. Ванслов, о ваших спорах, о ваших сомнениях, о еще нерешенных проблемах. Ведь не боятся писать об этом физики на страницах самых массовых газет и журналов. Каждая же ваша статья, каждая брошюра по тону своему похожа скорее на изложение непрерываемых догматов, чем на рассказ о живом, противоречивом, сегодня творимом процессе...

Что же делать простым смертным, которые ищут путей к сокровищнице, руководствуясь заклинаниями крикливых джинов, которых не так-то просто загнать обратно в бутылку?

РАБОЧАЯ МОДЕЛЬ ИЛИ СКУЛЬПТУРА!

А. Сморгон

Однажды главный художник Охтинского химкомбината Ю. Цыганов показал мне гипсовую рабочую модель кукольной головки, сделанную в сороковых годах скульптором Киселевой. Я хорошо знал эту куклу и относился к ней с уважением, но без особого восторга. А когда я внимательно рассмотрел подписанную гипсовую модель, то понял, что в руках у меня настоящая скульптура с тонкой моделировкой поверхности при четком членении больших масс головы. Игрушка Киселевой давно уже сошла с прилавка, и этот авторский уникальный гипс, сам по себе являющийся художественным произведением, мог бы многому научить художников-игрушечников и доставить удовольствие внимательному зрителю.

На примере Киселевой, своим собственным опытом и опытом некоторых моих товарищей я убеждаюсь, что у художника-игрушечника в ходе работы, кроме игрушки, получаются иногда особые художественные произведения — гип-

совая скульптура (макет и рабочая модель).

Когда художник проектирует куклу, в его обязанности входит выполнение ее макета и рабочей модели. Под макетом подразумевается скульптурное и цветовое решение куклы, ее шарнировка. Макет служит для того, чтобы дать представление о будущей игрушке, о возможностях ее движения, использования в игре. Это нужно в основном для художественных советов. Рабочая модель — скульптурное повторение макета, тщательно доработанное таким образом, чтобы с него можно было изготовить металлические прессформы.

Поговорим сначала о макете. Художник делает макет в гипсе и хочет, чтобы на Художественном совете этот макет выглядел как можно лучше. Для этого одни художники берут непрозрачные кроющие краски, которые, густо покрывая поверхность, скрывают под собой гипс. Так авторы пытаются создать полную иллюзию готовой игрушки. Другие художники видят красоту в самом гипсе и стараются воспроизвести образ будущей игрушки, сохраняя его особенности. В этом случае могут употребляться некоторые специфические приемы обработки гипса, и он начинает звучать как самостоятельный материал. Например, используется разница гипсовой фактуры, когда одни части имеют заглаженную поверхность, а другие сознательно оставляются шероховатыми. Это очень красиво, так как шероховатые части как будто окутываются дымкой (что не исключает четкой характеристики формы).

Выразительность этой созданной художником фактуры не позволяет ему употреблять кроющие краски, он прибегает к акварельным краскам, сохраняющим фактуру гипса. Так иногда делала Киселева и часто делаю я. Акварельные краски на гипсе создают впечатление фрески, что очень красиво. Иногда автор совсем не расписывает гипсовую скульптуру, а разрисовывает ее цветными или простыми карандашами. Так любит работать скульптор Сылова. Это создает особый, неповторимый в другом материале эффект. Иногда рельеф, который насаждается непосредственно в металлической форме, в гипсе не делается, а наносится карандашом. Подобные модели встречаются у Подволоцкой. Таким образом, то гипсовое произведение, которое автор представляет на совет, дает исчерпывающее представление о будущем образе игрушки, но не является точным ее прототипом и несет в себе неповторимое художественное качество.

Далее художник подготавливает рабочую модель игрушки, тщательно обрабатывая поверхность гипса, часто добиваясь большой пластической выразительности. Таким образом, рабочая модель тоже является самостоятельным произведением.

Но точного воспроизведения образца во время отливки металлической прессформы не получается, так как литье происходит, как правило, в земляную форму, а земля — довольно грубый формовочный материал. Поверхность приходится дорабатывать граверам вручную, и многие оттенки авторской моделировки обычно пропадают.

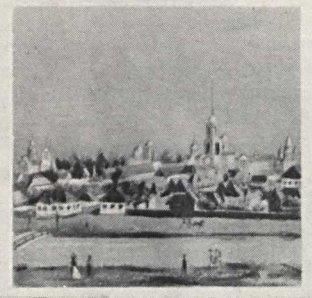
Из всего сказанного можно сделать вывод, что и макет игрушки, и ее рабочая модель во всех случаях, когда игрушка представляет собой художественную ценность, заслуживают тщательного изучения и хранения, так как они являются самостоятельными произведениями и прекрасным материалом для накопления и совершенствования традиций в игрушке.

Общеизвестно, что художников-кукольников, и тем более хороших, не хватает. В вузах игрушечников не готовят. И хорошо, что не готовят. Мне кажется, что по учебной программе целые группы игрушечников готовить невозможно. Думается, что отличие игрушечника от других художников — не столько в особой подготовке, сколько в особом складе характера. Так, наверное, нет в театральных институтах групп комиков. Но совершенно ясно, что, почувствовав себя игрушечником, художник может и должен учиться на опыте других мастеров. Учить же необходимо как на готовой игрушке, так и особенно на авторских гипсах своих товарищей и предшественников.

Я уже не говорю о значении авторских гипсов для истории советской игрушки.

В каком состоянии находятся сейчас макеты и модели лучших наших игрушек? Мне известно, что, например, многие рабочие модели Киселевой были выброшены как ненужные во время очередной инвентаризации. Если не принять меры, эта судьба ждет модели игрушек и современных авторов. С макетами дело обстоит несколько лучше. Так, например, на Охтинском химкомбинате сохранилось несколько макетов игрушек той же Киселевой. Во всяком случае, авторские подлинники сохраняются или гибнут по чисто случайным причинам. Никто этим специально не занимается, а очень и очень жаль. Было бы хорошо, если бы лучшие авторские подлинники собирались в одном месте, доступном для всех профессионалов и, может быть, даже для широкого зрителя. Думается, что таким местом должен быть музей игрушки или методический кабинет дошкольного воспитания при Министерстве просвещения. Может быть, надо организовать ассортиментный кабинет при Главигрушке Министерства легкой промышленности. Не важно где, а важно, чтобы лучшие авторские гипсы старых и современных игрушечников были собраны в одном месте, доступном для их обозрения и изучения.

ПО РАВНИНАМ ДЕСНЫ И СЕЙМА



ВОЗРОЖДЕНИЕ ЖАНРА

Е. Перов

Издательство «Искусство» выпустило в свет первую книгу новой серии «Дороги к прекрасному» — «По равнинам Десны и Сейма» М. Цапенко. Можно уверенно предсказать, что, несмотря на довольно большой тираж (40 тысяч экз.), книги этой серии быстро разойдутся — так велик голод на подобную литературу. Впрочем, еще нужней простые справочники по памятникам, ибо государственные охраняемые списки выпущены тиражом очень ограниченным и только для служебного пользования. Судя по первой книге, цель новой серии — возратить права гражданства забытому ныне жанру, самая характерная черта которого — большой процент личных впечатлений. Жанр Лукомского и Шамурина многие годы считался неприличным (конечно, не без основания — научный уровень этих книг был очень невысоким). В итоге воцарился некий универсальный жанр, равно малопривлекательный для специалистов и для любителей. В книгах, порой очень далеких от академической добросовестности и полноты, предлагались безапелляционные характеристики памятников и не допускалась та очевидная мысль, что в основе познания искусства лежат личные впечатления. Не потому ли почти не встретишь в последнее время описания города как организма, только описания отдельных памятников, не имеющие чаще всего даже инвентаризационной ценности. Да пресловутый «анализ», столь нехитрый, что ему можно выучиться за день.

Пробудить интерес к памятникам не общезвестным, показать, как много у нас забытых шедевров, привить ту мысль, что помимо «абсолютной» эстетической оценки (в сущности, весьма относительной), существует еще и значительно более объективный критерий историзма, показать, как многообразна роль памятников в пейзаже, в облике города, раскрыть их роль в современной жизни — вот какие нелегкие задачи поставило, насколько можно судить по первой книге, издательство.

Задачи, которые никакой от-дельной книге, конечно, не под силу.

Книга М. Цапенко стоит на перепутье. В ней много памят-ников, массовому читателю неизвестных. В ней чувствуется живой интерес не только к памятникам древним, но и к памятникам эпохи классициз-ма и даже начала XX века. В ней есть и пейзажи (прав-да, существующие «сами по себе», вне связи с архитекту-рой). Есть и очень нужные отступления (часто поверхно-стные, вроде рассуждений о народном искусстве или той банальной мысли, что в мрач-ную эпоху Николая I работа-ли большие художники). Есть и гнев по поводу разрушений памятников (правда, весьма абстрактный, без адреса: «Мы сами разрушили»).

Но книга написана очень рыхло, местами просто сум-бурно (например, описание Глухова). Облик городов (кро-ме разве хорошо описанного Остра) в книге неясен. Опять в качестве авторов са-мых разных зданий называют-ся Растрелли и Баженов, пре-вратившиеся в синонимы со-ответственно барокко и ранне-го классицизма. Опять фи-гурируют характерные для всей России «баженевские» веночки и «казаковские» ка-пители. Анализы большей частью банальны. Памятники или «пленительны», или «пре-дельно законченны», дворцы выполнены с «поражающим мастерством» и «оригиналь-ностью» и «украшены преле-стным портиком».

По-прежнему высшей похва-лой для памятника церковно-го служит то, что он «мало похож на церковь». Вряд ли таким способом можно выр-вать корни враждебного отно-шения к культовым памятни-кам.

История мест и памятников, конечно, рассказана, но как она отразилась в истории ар-хитектуры, архитектурных формах, этого чаще всего по-нять невозможно. Рядовые па-мятники вне эпохи лишены смысла, а шедевры становят-ся непонятными в отрыве от рядовых памятников. С этим, вероятно, связаны и фактические неточности (вро-де не раз повторяемой авто-ром мысли о специфической для украинского зодчества «всефасадности», тогда как это в той же мере черта и рус-ской архитектуры XVII—XVIII веков) и то, что связи русской и украинской культу-ры (архитектуры в частности) почти не отмечены.

Все эти «издержки производ-ства» понятны. Новый жанр (ибо этот жанр не может, раз-умеется, быть повторением шамуринского) рождается в муках. Но игра стоит свеч, и начинание издательства «Ис-кусство» заслуживает и вни-мания и поддержки. Хочется думать, что авторы других книжек серии, объявленных в издательской аннотации, не уклонятся от поставленной в первой книжке интересной задачи, но разрешат ее с боль-шим мастерством.

К СОЖАЛЕНИЮ, НАПЕЧАТАНО!

Г. Капелян

«Творцы прекрасного», «Ис-кусство, несущее радость», «Украшающие быт», «Встре-ча с чудом» «Волшебство пес-стрых узоров» и так далее и тому подобное. О каких же «чудесах» возвещают эти строки из статей в различных газетах? Оказывается, боль-шей частью о том, что пред-лагают галантерейные лавоч-ки и пляжные ларьки: об ано-дированных рельефах с кар-тин передвижников, об амор-фных ночниках в виде совы из белого ангидрида, о леги-онах собирателей забавных ко-решков и даже об обыкновен-ных цветочных горшках. Ко-роткое сообщение об успехах керамического завода после перечисления цифр заканчи-вается следующими строка-ми: «27 июля наш завод от-грузил партию подцветочных банок для цехов Уралвагонза-вода. Так наш коллектив ста-новится в один ряд борцов за внедрение технической эсте-тики на рабочих местах»¹. Заметка называется «Творцы прекрасного». Характерной чертой подобных материалов является ходовой девиз, ло-зунг дня, под который в уго-ду форме подгоняется любое содержание...

Нередко в газетах можно встретить радостные вести о том, как искусство «входит в быт». Например, в виде из-делий из наборного дерева или из ниток «мулине», сде-ланных руками пенсионеров и домохозяек; снова и снова, как птица феникс, воскресают «Дети, бегущие от грозы», «Утро в лесу», «Охотники на привале», «Аленушка»... Да, в таком качестве искусство в быту уже давно находилось, и, пожалуй, не стоило ему еще раз туда входить.

Чаще всего авторы материа-лов по изобразительному ис-кусству (надо сказать, что с литературой, театром и кино все значительно благополуч-нее) не анализируют, а уми-ляются, не критикуют, а оха-ивают, не выражают собст-венное мнение, а komponуют стереотипные образцы дурно-го репортерства. Стиль много-численных заметок под стать вышеперечисленным заголов-кам. Если речь идет о старом мастере народного промысла, то он обязательно «умелец», «щурит глаза в лукавой ус-мешке» и уж, конечно, «все знает» и «хранит многовеко-вые традиции»; а ведь нам известно, что о некоторых из этих мастеров, при всем ува-жении к совершенству их ре-месла, можно говорить лишь как о преемниках «псевдона-родных» образцов кустарной промышленности конца XIX—начала XX века. Бывают статьи, пытающиеся подойти к произведениям прикладно-го искусства чисто «эмоцио-нально», без информации и критики вдобавок и без до-статочно наглядной иллюст-рации. Такой подход часто

¹ «На смену», Свердловск, 29 июля 1962 г.

приводит к пустопорожней и приторной литературщине, как, например, в вильнюс-ской «Комсомольской прав-де» в статье «Волшебство пе-стрых узоров», написанной в форме разговора художника с чертом, появляющимся из корня дерева.

Неумеренные восторги оборо-чиваются нелепостью. Вот как пишут о работе художника на фабрике «Семеновская игруш-ка»: «А совсем недавно у матрешки появилась своя па-ра — лихой парень в русской косоворотке с заломленным по-русски козырьком. Эту иг-рушку Тамара сделала очень быстро. Она давно уже стояла у нее перед глазами, именно такая — веселая, чистая, с ог-ромной душой»¹. Вот как, оказывается, надо — не с гар-мошкой, не с метлой, не с бу-тылкой, а с огромной душой! Восторги расточаются и по адресу тех самодеятельных художников, которые испещ-ряют рисовые зерна в лучшем случае полным текстом «Ви-тязя в тигровой шкуре». Но, естественно, возникает воп-рос, какое это имеет отноше-ние к нашей теме? Даже и не этично обвинять в чем бы то ни было человека, хобби ко-торого — в изготовлении кро-хотных памятников великой эпохе... Действительно, мож-но лишь отдать дань удивле-ния, уважения и, следуя со-вету Аркадия Райкина, «осве-щения и отопления» тому, кто «создал замечательную уни-кальную художественную композицию «Триумф нашей Родины». Некоторые ее дета-ли не больше острия иголки. Их рассмотреть можно толь-ко в лупу. Высота компози-ции — 55 см. Ее основанием служит малахитовая скала, на которой прикреплен раз-вернутый лист из мамонто-вой кости. На нем — даты крупнейших открытий совет-ских ученых в науке и техни-ке. Над скалой — художест-венные барельефы, отобража-ющие взятие Зимнего дворца, эпизоды гражданской и Вели-кой Отечественной войн, мир-ного строительства. Над ба-рельефом поднимаются ко-лонны. Между ними — ниши, в которых сверкают изготов-ленные из драгоценных ме-таллов миниатюрные самолет ТУ-104, атомная электростан-ция, искусственные спутники земли, атомный ледокол «Ле-нин»². Искренностью этой компози-ции доказана неимовер-ным трудом, на нее употреб-ленным. Что ж, в самом деле, плохого в том, что мастерови-тый мужчина сделал один раз вместо модели военного ко-рабля — монумент в 55 см? Да еще и неизвестно, может быть, столь всеобъемлющий и детальный замысел лучше всего привести в исполнение именно в таких габаритах. В общем, нельзя ли считать это материалом из рубрики «Забавные мелочи»?.. «Лите-ратурная газета» однажды окрестила это «микротворчес-

¹ «Через сознание художни-ка». — «Ленинская смена», Горький, 12 декабря 1965 г.

² «Курортная газета», Ялта, 1 февраля 1965 г.

твом» (правда, там говори-лось о вещах полезных — кро-хотных моторчиках и меди-цинских инструментах). Но при чем тут искусство? Перебирая вырезки из газет, мы еще и еще раз наталки-ваемся на сообщения об «умельцах», трудолюбие ко-торых принимается удивлен-ными авторами этих заметок за художественное пережива-ние. И читатель, узнавший из газеты, что некто «изобразил на стенках ларца панораму своего предприятия, трудовые будни химиков, а крышку ук-расил изображениями трех космонавтов» (причем все это сделано из 150 тыс. гранул полистирола разных цветов)¹, начинает думать, что речь идет не о курьезе, а об ис-кусстве; и этот читатель (ес-ли он как раз из тех, для ко-торых газета — основное чте-ние) придет на выставку и в книге отзывов назовет совре-менную живопись маэней, а прикладное искусство — не-умельцами и аляповатыми по-делками. Некоторые идут дальше, они пишут в газету (чаще всего в ту самую, отку-да идет их эстетическое вос-питание) и находят там едино-мысленника, который с кри-ком «Vox populi — vox dei» (глас народа — глас божий) бро-сается писать фельетон... Вот так и образуется «обществен-ное мнение» по принципу по-рочного круга, из этих на пер-вый взгляд безобидных репор-терских затей.

Итак, к сожалению, прихо-дится констатировать неква-лифицированность многих корреспондентов газет, пишу-щих о материях, которые ка-жутся им относящимися к ис-кусству. И, естественно, эти же авторы, соприкасаясь с тем, что уже может быть ту-да отнесено, опять оказывают-ся в общем-то на позициях удивленного мещанина. Ха-рактерная черта таких заме-ток — мелочная сенсацион-ность. «Картины из ваты!» — восклицает «Вечерняя Моск-ва»², а «Советская Россия» изумлена цветами из... (неиз-менное троеточие для пущего эффекта) покрашенного бело-го хлеба³. Конечно, можно и картины из ваты, можно да-же хлеб из цветов соорудить — лишь бы было хорошо. Отвлечемся от вещей. Я, на-пример, не видел этих ватных картин и хлебных цветов и судить о них не берусь — не о них сейчас речь, а о суж-дениях, выносимых на стра-ницы газет. А суждения та-ковы, что картина хороша не потому, что хороша, а пото-му что она из ваты, из лос-кутков, из прошлогоднего сне-га. Дальше курьеза, выдавае-мого за эстетический фено-мен, дело не идет. Естествен-но, такие «суждения» дез-ориентируют и читателя, и тех художников-самоучек, «умельцев», о которых чаще всего пишется.

Самодеятельное творчество — вообще сложная и деликат-

¹ «Социалистический Дон-басс», Донецк, 17 ноября 1964 г.

² 13 марта 1965 г.

³ 30 ноября 1965 г.

информация

ная проблема, и материалы о нем должны объединять уважение ко всякому творческому созидательному началу с разумной, не задевающей самолюбия авторов критикой, с такой оценкой, которая направляла бы этих художников на самобытный путь. Ведь ясно, что безвкусица происходит не от полного отсутствия художественной образованности, а скорее от недостаточной осведомленности. Когда старый человек, вооруженный мастерством резчика, переводит в дерево олеографические картинки, выставляет их для всеобщего обозрения, для чего занимает лесную поляну около Ялты, да еще и заводит книгу отзывов, нужно не восторгаться, а подсказать ему сделать что-нибудь свое, и тогда, может быть, появится и вкус, и искусство.

Можно посоветовать — подсказывать некому, на периферии не хватает специалистов. Но подобные же статьи мы встречаем и в прессе больших городов. В одном случае промышленный отдел редакции газеты так превозносит нелепые сувениры из рогов и копыт, что мясокомбинаты кажутся настоящими центрами искусства. А в другом — утомившийся от неполадок в банно-прачечном тресте фельетонист идет развеяться на вернисаж и учиняет на страницах газеты разнос новой мебели, сконструированной выпускниками художественно-промышленного училища (так было в газете «Вечерний Ленинград»).

Какой же вывод? Неужели в редакции обязательно должен быть искусствовед, для того чтобы газета стала воспитателем художественного вкуса? Нет, но корреспонденты отдела культуры и отдела информации должны разбираться в искусстве и иметь на этот счет свое мнение.

И, видимо, тем учебным заведениям, которые готовят журналистов, стоит подумать о том, что для их питомцев необходимо знание изобразительного искусства, а также и русской стилистики.

ФАКУЛЬТЕТ ХУДОЖНИКОВ- ОФОРМИТЕЛЕЙ

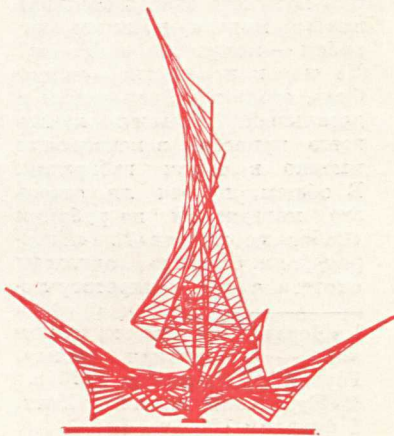
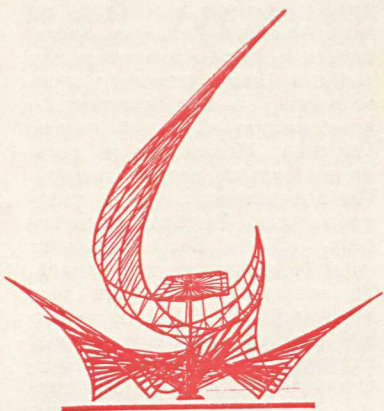
Е. Позднякова

В столице уже есть немало предприятий, территории которых превращены в цветущие парки, где все виды наглядной агитации вынесены из цехов на территорию предприятия, в красные уголки, Дома и Дворцы культуры. Здесь — выставки, фотовитрины, стенды построены на новых конструкциях, из современных материалов и умело вмонтированы в интерьер.

Но, к сожалению, чаще встречается на предприятиях и в учреждениях Москвы другое. Выставочные стенды и фотовитрины — груда крепко сколоченных досок, фанеры, обтянутая пыльным кумачом. Прямо в цехах, на стенах, на

Проекты оформления Москвы
к 50-летию Советской власти.

Сверху вниз:
работы художников В. Степанова,
А. Кастанова, В. Ломаченко.



дверях висят лозунги, плакаты, листовки, призывающие бороться за выполнение производственного плана, участвовать в смотре рационализаторов производства и бороться с мухами — «источниками заразы»; тут же разъясняется, что «хранить деньги в сберегательной кассе надежно, выгодно и удобно».

Надо ли говорить, что от подобной «агитации» отмахиваются, как от надоевшей мухи. Чем же объясняется такая разница в эстетическом оформлении стендов на предприятиях?

Конечно, на большинстве из них понимают, что должность художника на предприятии необходима. Но ее нет в штатном расписании. И руководители вместо того, чтобы узаконить художника, идут более легким путем: оформляют людей для этой работы на любые должности. Так, из трехсот человек слушателей факультета художников-оформителей городского университета по наглядной агитации только 147 человек оформлены на предприятиях художниками, а остальные — малярами, столярами, лаборантами, электромонтерами, грузчиками, подсобными рабочими и др. Вот из-за такого положения художники-профессионалы не идут на работу в такие предприятия, а отсюда наплыв самодеятельных художников, не имеющих специальной подготовки. Можно ли от этих людей требовать высокого качества работы?

В связи с экономической реформой коллектив предприятия сможет сам решать вопрос расстановки кадров. А пока что предпринимаются все меры для того, чтобы уже сейчас оказывать квалифицированную помощь самодеятельным художникам-оформителям. С этой целью отдел пропаганды и агитации Московского городского комитета КПСС в январе 1966 года открыл при Доме политического просвещения МК и МГК КПСС двухгодичный университет по наглядной агитации. В работе университета принимают участие преподаватели Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское), Правления московских отделений Союзов художников и архитекторов, а также другие специалисты. Ректором университета является Ф. Волошко — заведующий кафедрой рисунка МВХПУ, декан факультета художников-оформителей — А. Жирнов, старший преподаватель этой кафедры. Всего в университет было принято около 500 человек, из них 300 — на факультет художников-оформителей.

Занятия на факультете проводятся четыре раза в месяц. Здесь читаются общеполитические и специальные циклы лекций. Например, по разделу «Специального проектирования» слушателям рассказали о принципах архитектурно-пространственной композиции в экстерьере и в интерьере, об основах декоративно-оформительского искусства, позна-

комили с такими средствами наглядной агитации, как шрифты, плакаты, стенды, выставки, стенные газеты. Они познакомились с новинками современной фотографии, с различными формами использования фотографии и плаката в массово-политической работе, с техническими средствами, применяемыми в наглядной агитации, с новыми материалами и технологией.

Циклы лекций связаны с практическими занятиями, которые проводятся по районам. Руководят занятиями главные художники районов. Так, изучая основные принципы праздничного оформления города, слушатели получили задание — разработать эскизные проекты праздничного оформления здания предприятия и колонны демонстрантов — представителей трудящихся завода. По лучшим проектам слушателей были оформлены предприятия к 1 мая 1966 года.

Большая работа была проведена на тему «Организация выставок». В результате на многих предприятиях города появились выставки, сделанные по эскизам слушателей университета.

На общих занятиях всех трех факультетов после лекций слушателям демонстрируются кинофильмы, специально подобранные по тематике курса. Каждый день приближает нас к знаменательной дате — 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Большое участие в предпраздничной работе принимают и художники, работающие на предприятиях и стройках столицы. Новые выставки, фотовитрины, стенды, панно расскажут об успехах советского народа в коммунистическом строительстве.

Во всей этой важной работе оформителям помогают мастера искусства, видные архитекторы и партийные работники. Такие, как президент Академии художеств СССР, народный художник СССР В. Серов, член-корреспондент Академии художеств СССР, секретарь Союза художников СССР К. Рождественский, главный художник Всесоюзной торговой палаты Р. Кликс, кинорежиссер Ю. Кун, руководитель мастерской № 6 Моспроекта № 1 архитектор Б. Виленский, директор постоянной выставки по градостроительству Москвы архитектор Ю. Баранский, главный художник Управления городского оформления К. Калайда и другие.

В этом году будет первый выпуск нашего университета, первый шаг художественно-политического образования сделан. Задача состоит в том, чтобы и в дальнейшем выпускники университета продолжали повышать свою квалификацию. Администрация предприятий должна помочь им получить специальное художественное образование.

УСТО КАРИМ ХАЗРАТКУЛОВ

А. С.

Усто Кариму Хазраткулову — старейшему потомственному гончару Узбекистана — исполнилось 75 лет.

С восьми лет работал он со своим отцом — Хазраткулом Абдуназаровым. Дядя Усто Карима — Рустам Игамбердыев — тоже был превосходным гончаром. Позднее вместе с Усто Каримом в его мастерской работал его двоюродный брат по матери Усто Гуясутдин. И отец и дядя Усто Карима, будучи хорошими формовщиками — кузагарами, не были сильны в изготовлении расписной посуды. Поэтому, стремясь поддержать родовую профессию, отец отдал сына в Гиждуван в ученики известному косагару — мастеру по росписи — Усто Мураду...

Усто Карим Хазраткулов — знаток высоких традиций ручного гончарного производства и создатель новых форм, реставратор знаменитого архитектурного комплекса на площади Регистан в Самарканде и учитель пятидесяти шахрисябзских керамистов. Он — один из первых председателей первой в Шахрисябзе артели, объединившей гончаров.

Усто Карим изготавливает традиционные блюда, коса (чаша для супа), шокоса (большие чаша), куза (сосуды для воды), графины, хозяйственную посуду. В каждой его вещи виден формовщик высокой квалификации и блестящий знаток цвета.

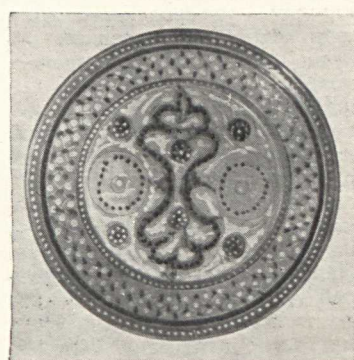
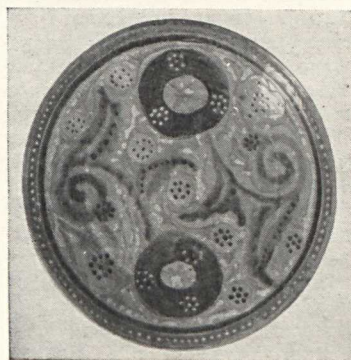
Работы К. Хазраткулова, как правило, не строятся на контрастном сочетании цветов, как сейчас распространено в народном искусстве Узбекистана. В большинстве случаев мастер использует «вписывающиеся», влияющие друг в друга цвета — кирпичный, красный, коричневый, желтый, золотой. В основной красно-коричневый тон блюдо мастер добавляет белые перлы, которые еще больше подчеркивают красоту его вещей.

Узорные композиции блюд К. Хазраткулова предельно просты. Чаще всего — это два-четыре крупных круга, поле между которыми заполнено свободным размещенным растительным орнаментом и более мелкими кругами. Для шахрисябзской керамики вообще характерно присутствие в композициях больших и малых кругов, называемых иной раз «большой цветок»,

иной раз «бычий глаз». Часто круги составлены из двух-трех частей, оттеняющих один другой по цвету. Вот пример разработки мастером цвета одного из элементов композиции: белые перлы в центре первого круга песочного цвета, тонкий коричневый ободок, второй круг — золотого цвета, опять ободок, и третий круг — кирпично-коричневого цвета, внутри которого точечным орнаментом вписаны три темно-коричневых кружка. Рисунк мастер наносит кистью, в легкой свободной манере. Работы Усто Карима Хазраткулова очень декоративны. Кажется, что такие рыже-красные яркие блюда могут быть созданы только на юге.

Работы его учеников — Т. Маманова, Ф. Худайкулова, М. Рахматова, Т. Турсунова и других продолжают традиции современной хазраткуловской школы. Единый стиль работ, живописная манера росписи, красно-коричневый колорит, броская декоративность — вот характерные черты этой шахрисябзской школы, по праву считающейся одной из наиболее интересных в Узбекистане. К сожалению, в Шахрисябзе гончарный цех официально прекратил существование с 1963 года. Это серьезная административная ошибка. После закрытия своей мастерской Хазраткулов работал в Китабе, соседнем с Шахрисябзом поселке у гончара Файзулло Абдуллаева. Старому человеку трудно ездить ежедневно из Шахрисябза в Китаб, и Усто Карим вынужден был бросить эту работу. Он получает иногда заказы Союза художников Узбекистана, который начал активно привлекать народных мастеров. Но договоры с отдельными мастерами не решают судьбы шахрисябзской керамики. Союз художников Узбекистана должен собрать всех гончаров Шахрисябза и вновь организовать цех художественной керамики. Это будет лучшим юбилейным подарком старому мастеру.

* Эти скромные строки — дань глубокого и почтительного уважения обществу Узбекистана к жизни и деятельности художника К. Хазраткулова из квартала гончаров Кулолликгузар в Шахрисябзе. К ней присоединяются редколлегия и редакция журнала «Декоративное искусство СССР».





ПЕРВЫЕ ДОГОВОРЫ С НАРОДНЫМИ МАСТЕРАМИ

И. Зубок, А. Соколова

В ноябре 1966 года состоялся X Пленум Правления Художественного фонда СССР. Наибольшее внимание собравшихся привлекли сообщения о работе с народными мастерами.

За последние шесть-семь лет положительный опыт такой работы приобрели фонды Латвийской и Литовской республик. В 1965—1966 годах Союз художников СССР командировал в республики Средней Азии и Казахстан художников И. Жданко, Д. Митлянского, Г. Дербиза, которые выявили многих творчески работающих мастеров, закупили их изделия для будущей выставки в Москве, определили возможности возрождения различных промыслов. Исследованием интереснейшего искусства автономной республики Каракалпакии занимается художник И. Савицкий.

В начале 1966 года в республиках Средней Азии и Казахстане инспекторы-искусствоведы Художественного фонда СССР занялись выяснением возможностей и путей возрождения национального искусства. В любой среднеазиатской республике почти в каждом негородском доме есть вещи, изготовленные руками народных мастеров, — ковры, паласы, кошмы, вышивки, ювелирные изделия, керамика, росписи на стенах, до недавнего времени и ткани ручного производства. До сих пор ни одной свадьбы в районах нельзя представить без изделий народного искусства. Народное искусство в Средней Азии и Казахстане — это не только изготовление сувениров, а искусство бытовое,

используемое каждодневно.

Правда, многие традиционные художественные промыслы, например тиснение по коже и набойка, повсеместно заглохли, резко сократилась чеканка по меди, резьба по дереву. Такие же промыслы, как ковровый, ткацкий, вышивальный, ювелирный, имеют перспективы расцвета во всех среднеазиатских республиках. Керамический промысел — в Узбекистане, Таджикистане и Туркмении, набойка — в Узбекистане и Таджикистане. В отчетном докладе на Пленуме начальник творческо-производственного отдела Художественного фонда СССР З. Шеренговая рассказала о первых успехах в работе по возрождению народного искусства, о решениях правительства, улучшающих положение народных мастеров. Теперь налог с лиц, изготавливающих изделия народного творчества и сувениры на дому, исчисляется с них так же как с рабочих и служащих, но без увеличения размера налога на 10 проц. и независимо от применения в работе собственного материала и специального оборудования.

Республиканские отделения Художественного фонда СССР должны довести это Постановление до сведения каждого мастера, работающего по договорам Союза художников и Художественного фонда. Мастерам-надомникам разрешено иметь учеников. Немаловажно, что Союз художников и Художественный фонд СССР выплачивают каждому мастеру зарплату за обучение, а ученикам — стипендию. Госбанк и Министерство финансов СССР разрешили инспекторам-искусствоведам покупать образцы изделий за наличный расчет. Возрождение и развитие народного искусства — крайне

трудоемкая и кропотливая работа. Необходимо не только отыскать мастера, который порой творчески не работает много лет, не только убедить его выполнять заказы Художественного фонда, но и обеспечить сырьем, материалом, оборудованием. Не редкость, когда мастер живет за 100—200 километров от железной дороги. В этих условиях простой, казалось бы, вопрос снабжения сырьем вырастает в проблему. Другая трудность — отправка изделий к месту продажи. Мастер живет, например, в Туркмении, в районе Ташауза, или в Таджикистане, в Горно-Бадахшанской области. Как осуществлять с ним связь? Как переправлять его вещи в салоны и на выставки?

На Пленуме говорилось и о первых действенных результатах работы с народными мастерами. Во всех республиках Средней Азии и Казахстане составлены списки мастеров (приблизительные), закуплены образцы их изделий, подписаны первые договоры в Узбекистане, Туркмении, Таджикистане, Киргизии (менее активны товарищи из Художественного фонда Казахской ССР).

Более 200 мастеров выявлено в Узбекистане. Из них 50 керамистов, 66 вышивальщиков, 49 ковровщиц, 28 ткачей, 20 мастеров резьбы и росписи по дереву и ганчу, 5 чеканщиков по меди и т. д. 64 образца работы сорока двух мастеров Узбекистана утверждены как эталоны. Центральный Салон Художественного фонда СССР дал народным мастерам республик Средней Азии первые заказы на общую сумму около 140 тыс. рублей.

Москва заказала Узбекистану национальную керамику, серебряные кольца, тубейки ручной работы, оригинальные табакерки из тыквы — носкаду, крупные декоративные настенные вышитые панно, сузани ручной работы. Из Таджикистана прибудет уникальная керамика работы женщин Памира, своеобразный реликт — посуда, сделанная на гончарном круге, обжигаемая в кострах, украшенная налепами. Мастера Каракалпакии получили заказ на поставку керамики из Ходжейли и Чимбая. Турк-

менскую керамику будут представлять керамисты Ташауза.

X Пленум правления Художественного фонда СССР принял решение — во всей его системе считать работу с народными мастерами одной из основных. Теперь все зависит от инициативы республиканских организаций.

НОВЫЙ КИНОТЕАТР В ПУТИВЛЕ

Г. О.

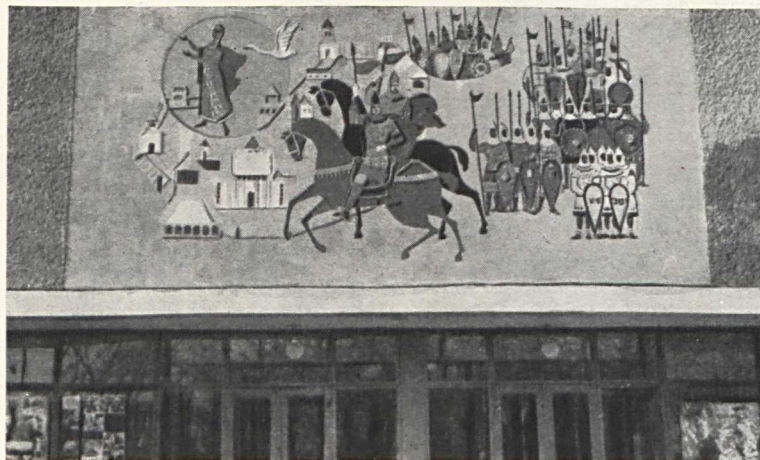
Маленький украинский городок Путивль более славен, чем иные многолюдные города. О нем писали древние летописцы, откуда выступал в поход князь Игорь с дружиной. Не случайно новый кинотеатр, на фасаде которого роспись по мотивам «Слова о полку Игореве», путивльцы назвали «Ярославна». Ее исполнили в технике сграффито и мозаики львовские художники Р. Сильвестров и Г. Левицкая.

Вполне естественно, что, решая такую тему, художники вдохновлялись образами древнерусской живописи. Чистый, звонкий цвет, матовое сияние золотой смальты, красота декоративных форм, увиденных крупно и цельно, — все это вызывает в памяти искусство древних изографов, устанавливает опосредованные, но достаточно четкие связи. Художники пытаются дать самостоятельную интерпретацию древнерусского эпоса средствами современного монументально-декоративного искусства.

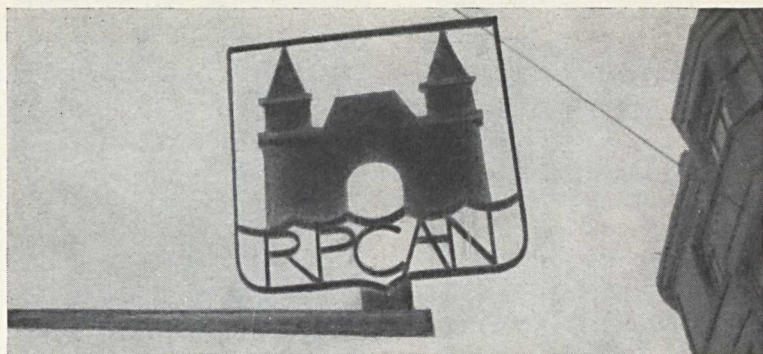
Они точно почувствовали возвышенный образный лад эпической поэмы, в которой достоверность исторического документа органически сочетается с вдохновенной импровизацией поэта. Быть может, не все в равной степени удалось авторам, но такая роспись не затеряется среди массы безликих, стандартизованных произведений, которых, — увы! — не так мало появляется на свет.

Серебряные изделия
узбекских мастеров.

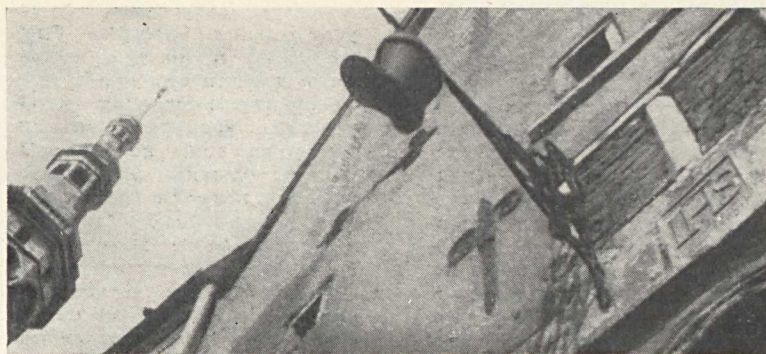
Г. Левицкая, Р. Сильвестров.
Мозаика на фасаде кинотеатра
«Ярославна» в Путивле.



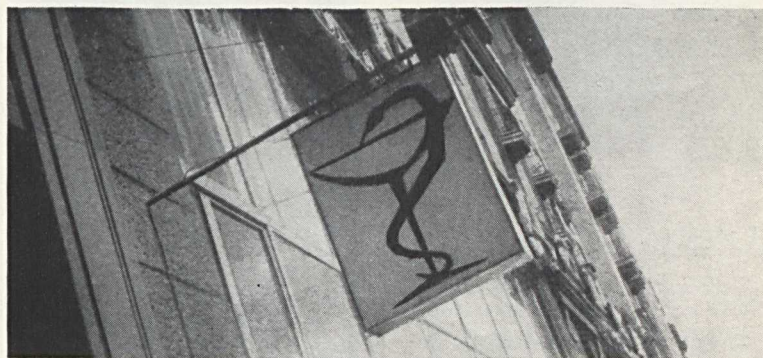
1



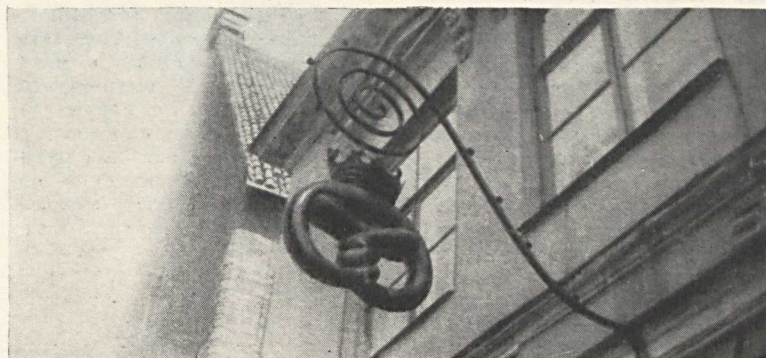
2



3



4



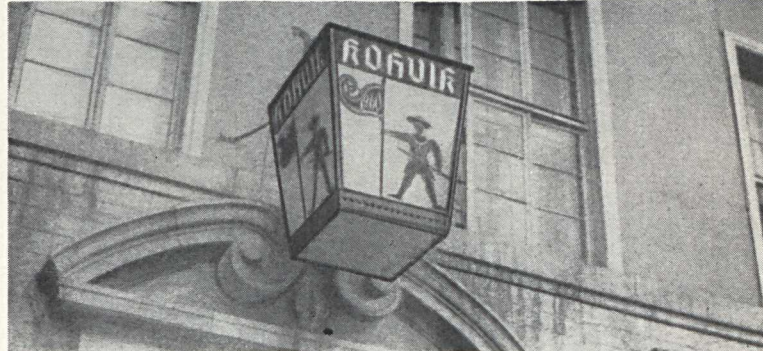
5



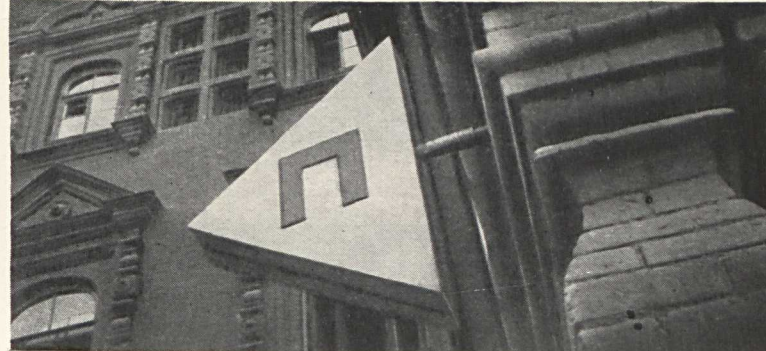
6



7



8



ПО ПОВОДУ ОДНОЙ СТАРОЙ ТРАДИЦИИ...

А. Лемке

Приезжающим в Таллин экскурсоводы обязательно покажут существующую пятьсот лет аптеку на площади Ратуши и ее характерную вывеску из меди в виде змеи над чашей. А сами туристы без труда отыщут на улицах старого города то чугунный сапог над входом в сапожную мастерскую, то тяжелый металлический крендель над булочной.

Глядя на них, не трудно представить себе то время, когда вместо этих символов входы в средневековые лавки, мастерские украшали до блеска

начищенные сапоги, только что выпеченные настоящие крендели и т. д. Эти символы, заменившие подлинные предметы, были простым и наглядным средством рекламы в условиях, когда население города XV—XVI веков было сплошь неграмотным. Не случаен, видимо, и сам выбор материала для этих символов. Ведь металл, обладающий плотной массой и четким силуэтом, сравнительно долговечен, технология его к тому времени была достаточно освоена. Особенно важны такие качества металла, как плотная масса и четкий силуэт, так как Таллин и Рига — города, где были распространены эти торговые знаки, расположены в зоне с мягким

рассеянным дневным светом. Здесь особенно выразительны элементы городской обстановки с ясным предметным абрисом и легко воспринимаемым силуэтом. Вспомним характерные шпили, колокольни, флагштоки и флюгера этих городов!

И символы-марки из металла, располагаясь на высоте 2,5—3 метров от зрителя, не подавляли его своими размерами и легко читались на расстоянии 10—15 метров. Узкие кривые улицы средневекового города — это господство средних и крупных планов, близких, замкнутых перспектив. В этих условиях вывески воспринимались вполне масштабно и соразмерно зданиям и самому пространству.

Так торговые марки уже несколько веков назад обрели функциональное, материальное и композиционное гражданство в городе. И сейчас такие эмблемы сохранили свою масштабность, они прекрасно уживаются с обстановкой улицы.

1. Вывеска на площади Ратуши в Таллине.
2. Чугунный сапог на улице Виру в Таллине.
3. Символ над входом в аптеку на улице Горького в Москве.
4. Вывеска булочной в Таллине.
5. Эмблема магазина «Линда» в Таллине.
6. Вывеска кафе «Перл». Таллин.
7. Фонарь над входом в кафе «Старый Тоомас». Таллин.
8. Условный знак перехода на площади Революции в Москве.

СЕВЕРНАЯ МОЗАИКА

М. С.

В январе—феврале этого года в Москве состоялась выставка художницы Натальи Варфоломеевны Касаткиной — подвижницы, труженицы и энтузиаста. О ней мы уже писали, отмечая своеобразие ее дарования и прочную связь ее творчества с древними традициями.

Ассортимент меховых изделий художницы очень разнообразен: здесь и традиционные коврики (комуланы), и одежда, и обувь. Но даже когда Касаткина создает сюжетно новое изделие (например, дамскую выходную сумку), оно не выглядит «высочкой», ибо прочно связано со всем окружением древним орнаментом.

Показанные рядом с готовыми вещами эскизы Н. Касаткиной приоткрывали лабораторию художницы, и становилось понятно, в чем ее сила и правота. В своих произведениях она не озабочена проб-

лемой самовыражения и самоутверждения. Стремясь быть «поближе к тексту», сохранить, донести его, она с тщательностью и усердием первой ученицы копирует орнаменты, украшавшие некогда старинную одежду, ритуальные круглые коврики «солнце» и даже шаманские бубны. Каждый знак этого магического искусства художница стремится сохранить в абсолютной чистоте: это — эвенки, а это — нганасаны, и их нельзя смешать в единой орнаментальной композиции. Почему? Не знаю. Но — нельзя, табу. И, пройдя стадию акварельного копирования, переведенные по древнему канону в материал, оживают повторяемые тысячелетиями символы и знаки искусства народов Севера, и расцветает под руками Натальи Касаткиной необъятное, горячее меховое солнце.

1



1. Кошельки «чумики», «древо жизни», «сполохи».

2. Сумка и рукавицы по ненецким мотивам.

3. Декоративное панно «Тайга».

2

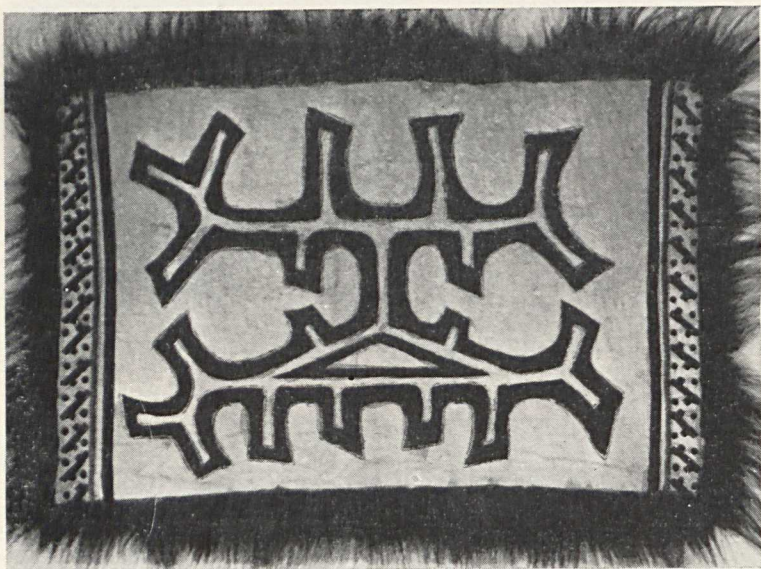


4. Комулан (ковер).

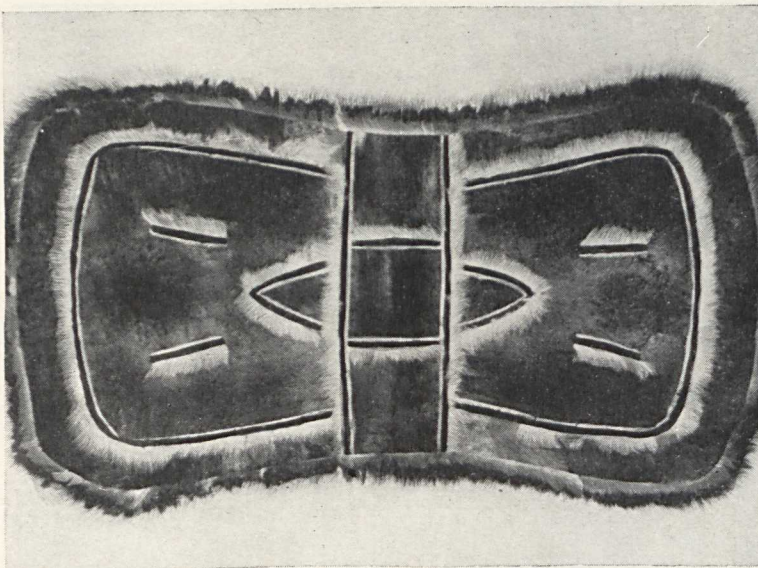
5. Комулан «Глухарь в полете».

6. Комулан «Солнышко».

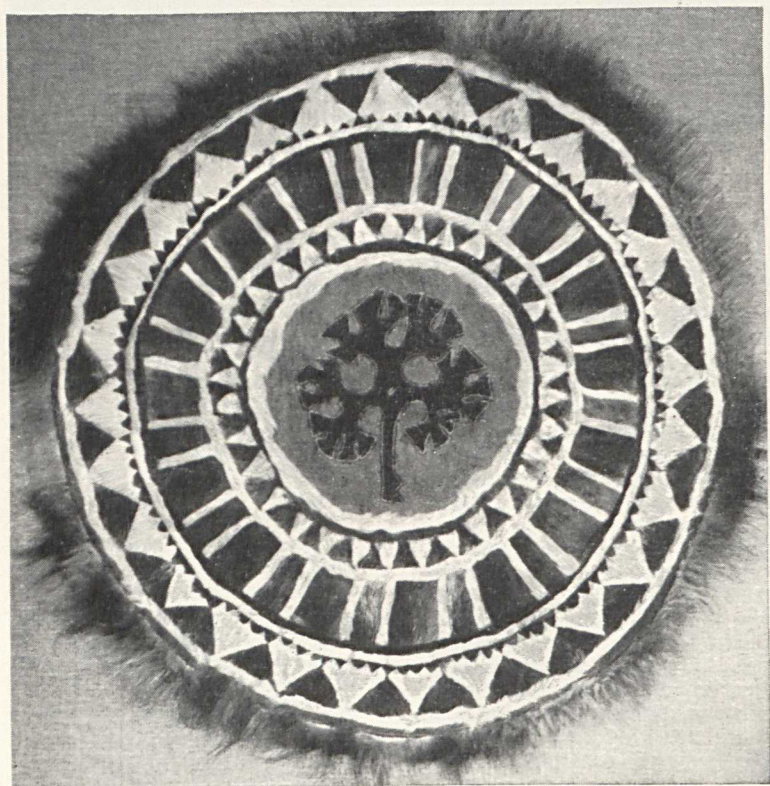
3



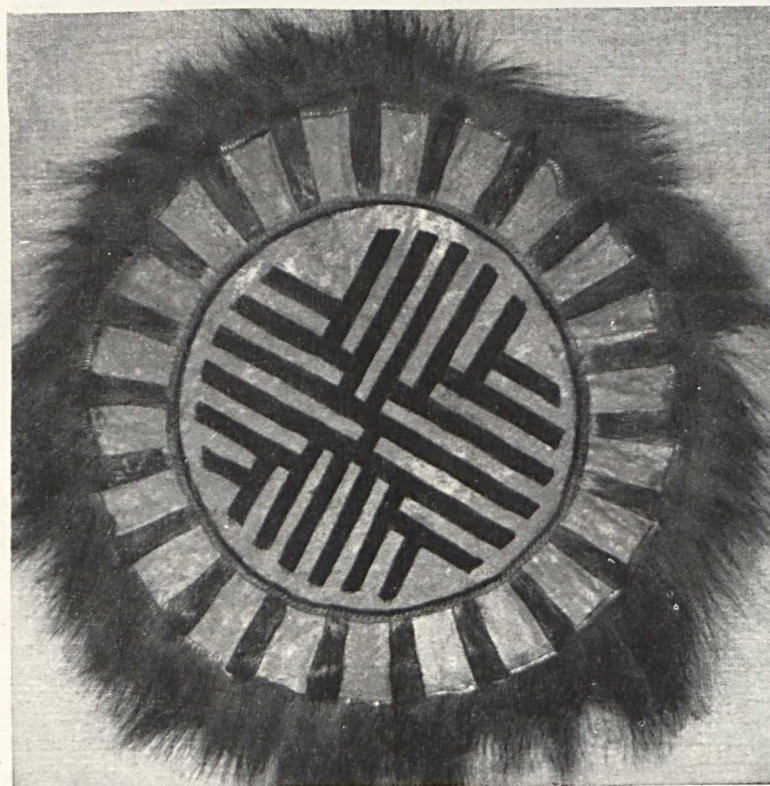
4

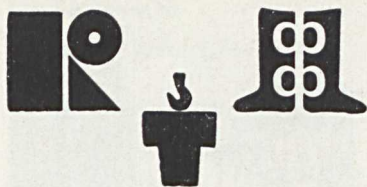


5



6





Л. Нисенбаум. Торговая марка.

Т. Корнилова. Товарный знак судостроительного завода «Теплоход».

Е. Сандлер. Товарный знак фетровой фабрики.

Третья ленинградская выставка промграфики

П. Оленин. Плакат. Темпера.

С. Лапицкий. Эскиз плаката. Гуашь.

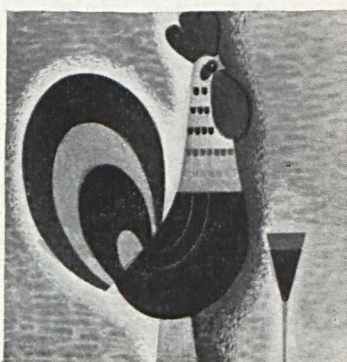
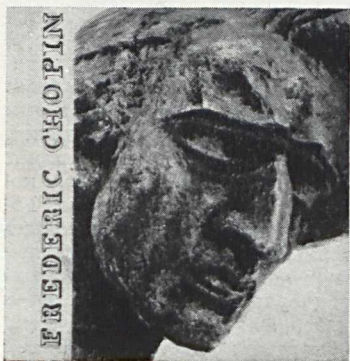
Б. Смирнов. Эскиз плаката. Темпера.

Н. Скугаревский. Конверт для пластинок. Фото. Гуашь.

Г. Васильев. Конверт для пластинок. Акварель.

Е. Сандлер. Конверт для пластинок. Акварель.

М. Фельгин. Коробка для конфет «Вишневый ликер».



На книжной полке

Гургула П. Народне Мистецтво західних областей України. Київ, «Мистецтво», 1966. 76 стр. с илл. Тираж—4000.

Искусству Западной Украины посвящена масса статей и немало монографий. В небольшой книге П. Гургула впервые собраны воедино сведения обо всех видах народного творчества этого края — керамике, резьбе по дереву, художественной обработке металла, одежде, вышивке, ткачеству, гутному стеклу. Каждому из них автор дает краткую, но очень конкретную характеристику, разбирая местные особенности народного художественного ремесла (приемы исполнения, орнаментальные мотивы, колорит). В конце книги помещены пояснения народных терминов и довольно обширная библиография. Однако если текст, насыщенный фактологическим материалом, в целом удовлетворяет читателя, то выбор иллюстраций вызывает сомнение. Вряд ли оправдано пропагандирование на страницах издания 1966 года явно устаревших образцов десятилетней давности — это относится в первую очередь к резьбе по дереву, вышивке и некоторым килимам. К сожалению, подобная не критичность значительно снижает ценность интересной книги.

Сучасне українське художнє скло. Київ, Изд-во «Мистецтво», 1966. Комплекс открыток. Тираж 5000.

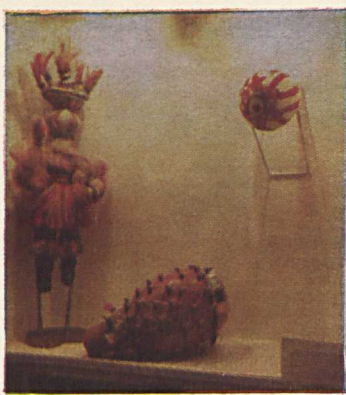
Материалы об украинском художественном стекле пополнились новым иллюстративным изданием — набором из 18 цветных открыток. Автор текста Н. Моздыр (он же и составитель комплекта) дает краткий обзор истории украинского стеклоделия. Подбор иллюстративного материала несколько односторонний: он знакомит с современными изделиями почти исключительно львовских стеклоделов. Фото, исполненные Б. Минделем, в основном удачны как по цветовому, так и по композиционному решению. Полезное, выполненное на хорошем полиграфическом уровне издание, к сожалению, лишено грубых опечаток в тексте и даже в фамилии составителя.

Кижы — остров сокровищ

Петрозаводск, Карельское книжное издательство, 1965. 72 стр., 38 илл. Тираж 25 000. Этот путеводитель небольшого формата посвящен лучшим образцам деревянного зодчества Карелии XIV—XIX веков. На территории заповедника собраны бытовые, производственные и хозяйственные деревянные строения. На втором этаже избы Ошевнева находится выставка с замечательными образцами заонежской вышивки, резьбы и росписи по дереву и т. д. В одной церкви ансамбля размещена постоянная выставка произведений русской живописи местных мастеров XV—XVIII вв.

Галина Дмитриевна ЧИЧАГОВА

Умерла Галина Дмитриевна Чичагова — художница-производственница, ученица А. М. Родченко. Она никогда не была старой. Перешагнув рубеж своего семидесятилетия, она оставалась восторженной, увлеченной, подвижной — одним словом, молодой. И потому смерть ее была неожиданностью. Говорить о Галине Дмитриевне Чичаговой — значит говорить о ней не только как о художнице, но и как о собирательнице и хранительнице материалов и документов, связанных с очень важными этапами развития советского изобразительного искусства 20-х годов, во многом еще не изученных. Она была доброй и щедрой во всем — и в своем творчестве, и в том, как она делилась с людьми драгоценными материалами, всем тем, что она знала, чему была свидетельницей. Галина Дмитриевна Чичагова была взволнованным, интересным и своеобразным художником. Одной из первых она предлагает проекты оформления Красной площади, праздничной колонны студентов ВХУТЕМАСа на демонстрации, работает как оформитель выставок, делает детские настольные игры и книжки. Почти всю жизнь Галина Дмитриевна Чичагова работала со своей сестрой Ольгой Дмитриевной (О. Д. Чичагова умерла в 1958 году). Это было настолько слитное и органичное единство, что работа двух человек воспринималась как единое целое. Галина Дмитриевна очень гордилась тем, что они с сестрой в числе первых еще в 1921 году примкнули к группе конструктивистов — производственников. Всю жизнь, несмотря ни на какие сложности, она оставалась верной принципам, разработанным членами этой группы. Работы Г. Д. Чичаговой, будь то детские книжки «Откуда посуда?» или «Путешествие Чарли», остроумные настольные игры «Трамвай» или «Автомобиль», оформление Музея охраны материнства и младенчества и вообще все, что она делала, выполнено в тех принципах, которые В. В. Маяковский охарактеризовал так: «Художники индустрии в РСФСР должны руководствоваться не эстетикой старых художественных пособий, а эстетикой экономии, удобства, целесообразности, конструктивизма».



«КУБИНСКИЙ ФОЛЬКЛОР»

Н. Ш.

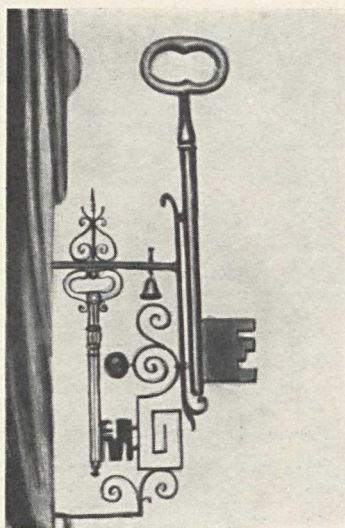
Так называлась выставка в Москве, в ДOME дружбы с народами зарубежных стран. Здесь были музыкальные инструменты, которые в прошлом использовались при религиозных церемониях, а сегодня на Кубе используются в народных ансамблях. Рядом с ними персонажи ритуалов, привезенные неграми-рабами из Африки. Впоследствии африканская культура (музыка, танцы, религиозные культы) наравне с испанской (язык, государственная религия, элементы музыки) сформировали современную кубинскую культуру. Измененные в XIX веке по конструкции и материалу музыкальные инструменты «йоруба де абве чекере» (по-испански «гуирос») изготавливают на Кубе из плода гуира, похожего на тыкву, и украшают веревочными сетками, листьями конопли, стеклышками, цветами и семенами. Эти формы, типичные для йоруба, участвовали при церемонии «Сантерия». Другой инструмент — ориша (тоже подобие тыквы) окрашен в ритуальные цвета, посвященные определенному святому. На нашем фото изображен ритуальный персонаж Приме. В действе он не имел ни лица, ни голоса. За него выступал другой персонаж — моруа. Со временем многие ритуальные танцы и песни африканских негров, их инструменты стали на Кубе общенародными. Сегодня они — составная часть кубинского фольклора.



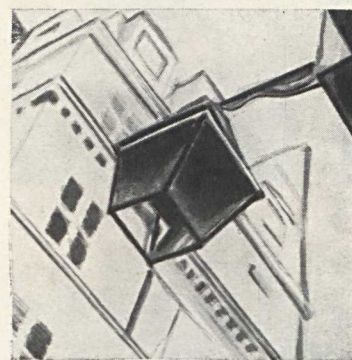
В СТАРОМ ПАРИЖЕ

М. Домшак

Интересную тему подняла недавно газета «Юманите» — центральный орган Французской компартии. В конце 1966 года здесь опубликованы две статьи К. Пикана: «Этот старый Париж 1900 года, который исчезает» и «Старинные вывески повествуют о жизни старого Парижа». В Париже никому не нужно доказывать необходимость охраны памятников архитектуры. Уже изменение ансамбля, сложившегося вокруг памятника, считается большой бедой. (Та же «Юманите» с гневом сообщает время от времени, что, например, вблизи от одного из старинных особняков — отелей — строится ультрасовременный семизэтажный гараж, закрывающий одну из лучших точек зрения на классическое здание.) Однако, как говорит автор «Парижа 1900», каждому случилось в ежедневной беготне по делам вдруг заметить, что привычный убор города изменился: что-то исчезло. И он сосредоточивает наше внимание именно на «мелочах», на малых формах, составляющих такую важную часть впечатления от города. Он говорит о газовых рожках и уличных фонарях, заменяемых ультрасовременными светильниками, об исчезающих уличных фонтанчиках, оградах и навесах над входом в метро — старинное парижское метро... Он защищает не только уютный и человеческий масштаб старинных парижских улиц — масштаб, который создается в большой степени именно «малыми формами» и нарушается с их исчезновением, — он защищает и создавшую их эпоху. Он говорит, что «модерн-стиль» (так как «стиль модерн» для французского уха — термин, обозначающий современную архитектуру), стиль «образца 1900 года», уже реабилитированный в применении к «большой архитектуре», должен быть уважаем и в малых своих проявлениях. И это не только вздохи и сетования на погоню за модой городского начальства. Приводятся конкретные примеры



охраны этих «скромных свидетелей истории»: фонари Площади Согласия; светильники Монматра, которые, как говорит автор, как все, что входит в окружающий ландшафт, были обновлены, но сохранены как исторические памятники. «Улицы этого квартала», — замечает он, — не стали от этого темнее». Интересным дополнением к этой статье является вторая, посвященная старинным вывескам Парижа. Собственно говоря, французское значение слова «вывеска» более широко, емко, чем наше: оно включает в себя и «знак», «символ»; от него происходит слово «обучение». Во Франции строка «а я обучался азбуке с вывесок» звучит неуместной тавтологией. Но смысл соответствует предмету, и старинная парижская вывеска, возникшая еще в глубоком средневековье, меньше всего сухая текстовая информация. Это символ, иногда ребус (автор приводит примеры такой изящной игры понятий, воплощенной в зримую форму). Такие вывески-знаки имели не только лавки или мастерские, но и частные дома; К. Пикан говорит, что часто какая-нибудь статуэтка в нише фасада, ночью освещаемая фонарем, играла роль признака, приметы дома, а потом этот приметный дом иногда давал название и улице, на которой находился.



МАСТЕР КНИЖНЫХ ПЕРЕПЛЕТОВ

Ян Окруцкий (Братислава)

Оформление книжных переплетов имеет в Словакии большие исторические традиции. Однако в работах мастеров сегодняшнего дня они почти неощутимы: создается новый стиль. Поэтому творчество выдающегося мастера словацкой книги Яна Вртилки, отмечившего недавно свое шестидесятилетие, целиком принадлежит современности, а не истории.

В Жилине, где Ян Вртилка работает уже сорок лет, была открыта юбилейная выставка мастера. Его работы — переплеты книг и нотных партитур — привлекают высокими художественными качествами и мастерством исполнения. Особенно виртуозно владеет Я. Вртилка материалом, который знает досконально. Готовясь к работе, он тщательно выбирает, а то и сам выделяет кожу, не только искусно подчеркивая ее достоинства — цвет, фактуру, — но и умело обыгрывая дефекты. Мастер широко применяет как классические способы художественной обработки кожи — тиснение, выжигание, золочение, — так и новейшие: интарсию и мозаику из различных сортов кож. Работы Яна Вртилки постоянно появляются на зарубежных выставках, представляя чехословацкое искусство книги. Его переплеты побывали в Будапеште, Вене, Берлине, Бухаресте, Лейпциге, Мюнхене, Лондоне. В 1954 году Я. Вртилке было присвоено звание мастера художественного ремесла.



ВИТРИНЫ ЛОНДОНСКИХ МАГАЗИНОВ

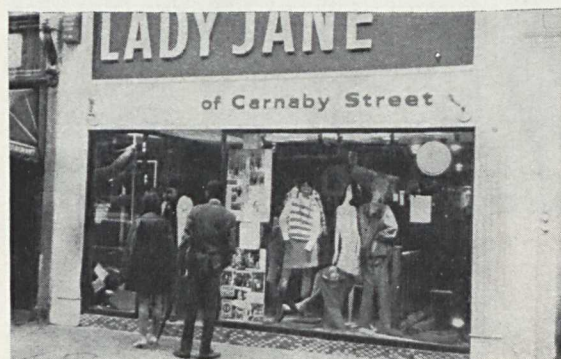
Фелисити Эшби (Лондон)

«... — Не заглянешь ли ко мне в гостиную?» — спросил паук муху в одной детской песенке. Эту строчку могли бы сделать своим лозунгом английские художники-специалисты по оформлению витрин. Ведь конечная цель всех затраченных ими усилий — за-

лечь вас, превратить из любопытного зрителя в покупателя. Каждый владелец магазина хочет, чтобы покупатель истратил деньги у него, а не у соседа. Поэтому художник-оформитель должен привлечь внимание к витрине. Однако за последние годы назначение витрин несколько изменилось. Для жителей деревень и маленьких городков созерцание магазинных окон, особенно в предпраздничные дни, превратилось в развлечение. Теперь в витринах не

только показывают ассортимент товаров; они стали своеобразными визитными карточками фирмы. И поэтому курсы по интерьеру и оформлению витрин изучают в художественных училищах. В некоторых магазинах за стеклом виднеется великое множество разнообразных товаров. Здесь перед художником стояла лишь одна задача: что и как показать покупателю. В других магазинах витрины оформляют так, чтобы лишь заинтриговать прохо-

жего, намекнув, что увидит он, войдя в магазин. В таких магазинах за огромными стеклянными окнами выставлены всего лишь два-три предмета, причем не сами конкретные товары, а декоративные композиции. Рассматривая современные магазины и старые лавочки на узеньких древних улицах Лондона, видишь самые разнообразные витрины, и подумается: «а не купить ли мне?»





ДЕТСКАЯ ПРОМГРАФИКА

Авторы нескольких почтовых марок и сувенирных конвертов, поступивших недавно в обращение в Англии, — дети. Их рисунки отобраны в результате конкурса, проведенного почтовым ведомством. Первые премии получили: синяя марка Д. Берри со снеговиком в красном шарфе и марка Т. Шемзы. Юный художник нарисовал сказочного короля на ярком фоне с синим бордюром. Обе марки украшены золотым профилем королевы Елизаветы II. Марки и конверты с детскими рисунками пользовались в стране большой популярностью и быстро разошлись.

ПО РИСУНКАМ СТАРИННОГО ГОБЕЛЕНА

А. Шкаровский

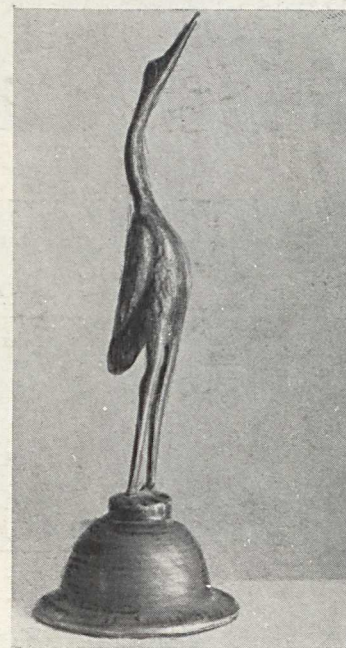
Английское почтовое ведомство отметило 900-ю годовщину битвы при Гастингсе (октябрь 1966 г.) выпуском необычной серии марок. Художник Дэвид Джентельмен создал их по рисункам знаменитого гобелена из Байо, вышитого на рубеже XI — XII веков.

На куске льна длиной 70 метров и шириной 0,6 метра разноцветными нитками вышиты 72 сюжета из истории завоевания Англии норманским королем Вильгельмом Завоевателем в 1066 году. Гобелен украшен орнаментальным бордюром. Со времени своего создания он находится в музее при соборе древнего французского города Байо.



На шести марках достоинством в 4 пенса изображены наиболее драматические эпизоды битвы саксов с норманами при Гастингсе. Впервые за всю историю почтовой марки блок напечатан в девяти разных цветах. Две другие более дорогие марки этой серии выпущены отдельно. Традиционное изображение королевы на них оттиснуто золотом.

На этих фото изображены гобелены из Байо (справа) и марки (слева), созданные по рисункам гобеленов.



Колокольчики

Г. Каркль

На этих страницах колокольчики — часть экспонатов из обширной коллекции латышского художника Мартина Заура. Художник и коллекционер в нем неотделимы. Уже в десятилетнем возрасте Мартин Заур обладал большой коллекцией речного и морского камня, птичьих яиц и гербарием. Коллекционирование даров природы было для него интересным занятием, своеобразным состязанием со сверстниками, оно побуждало к самостоятельному творчеству.

В конце 30-х годов, будучи студентом Латвийской академии художеств, Заур начал коллекционировать произведения изобразительного и декоративного искусства.

В 1940 году в домашней коллекции художника появляются колокольчики и ступки. В настоящее время у него 18 колокольчиков и 35 ступок, разнообразных по размеру, форме, звону. Бронзовые настоящие колокольчики с нежным мелодичным звоном





и «пронзительный» дверной звонок привезены из Франции и Италии, веселый «смеющийся» пастуший колокольчик — из Армении, колокольчик с фигуркой журавля — из Ватикана, а рядом латышские и русские извозчики колокольцы начала XX века.

Колокольчики украшены геометрическим, растительным и фигурным орнаментом. Пояса орнаментов обычно располагаются на их нижней, расширенной части.

В коллекции М. Заура есть и небольшие церковные колокола. На некоторых из них вместо орнамента помещены выпуклые надписи — имя жертвователя (или мастера), место нахождения колокола и дата его создания.

Безусловный интерес представляет нарядный колокольчик итальянского, а возможно, французского происхождения, удлинённой формы, обильно украшенный растительным орнаментом на нижней части и головами дельфинов — на плечевой, суженной. Колокольчик разделен на десять ритмически расположенных горизонтальных поясов-рельефов; на самом широком из них помещены фигуры святых и симметрично свисающие над их головами лю-

стры. Силуэты фигур, фрагменты архитектуры в рельефах мастерски komponуются с лепными фигурами, завершающими головную часть колокольчика. По всему орнаментально-скульптурному облику его можно отнести к стилю Ренессанса.

В стиле Ренессанса исполнен и «второй настольный колокольчик (высота 7 см). На его корпусе четыре округлых горельефа — головы, обрамленные гирляндами; по нижнему канту — орнамент.

Настольный, а может быть, дверной колокольчик начала XIX века привезен в Латвию из Германии или из Австрии. По центральному кругу корпуса колокольчика написаны имена святых, охраняющих домашний очаг: «Иоханнес, Лукас, Матеус».

Несколько дверных и извозничьих колокольчиков резкого отрывистого звона — одинаковы по конфигурации и манере исполнения. Высота их от 6,5 до 7,5 см. По нижнему краю они часто украшены надписями на русском языке: «Купец не скупись (езай?), веселись». Этот колокольчик, очевидно, был на двери русской лавки или корчмы в Латвии, скорей всего в Риге или Елгаве. На другом надпись гла-

сит: «Лить въ Салдаѣ. мас. Митрофанов». На третьем надпись неразборчива, но четко виден год — 1861. Это помогает датировать и другие подобные колокольчики. Однако местонахождение мастерской, создававшей колокольчики этого типа, трудно установить. Место «Салдая» на карте Латвии XIX — начала XX века найти не удалось. Может быть, это искаженное название «Салду» (Салден — нем.) в Латвии или фигурирующая в исторических документах мастерская Салгалей¹. Возможную версию о том, что эти колокольчики могли быть завезены из России, подтверждает надпись на одном из них: «К. Н. Овечькин. въ селе Пурехъ. Ниж. губ.»

Самая старинная ступка в коллекции М. Заура относится к 1723 году. По форме она напоминает поставленный на вершину колокол. Отлита из бронзы. На верхнем краю выгравировано: А-б 1723. В центре по кругу крупно выпуклыми латинскими буквами: М, С, V, А. В. По пред-

¹ Возможно, следует читать «Валдай», где в прошлом веке существовали мастерские, изготовлявшие для ямщиков колокольчики (примечание ред.).



положению Заура — эта ступка из одной частной рижской аптеки. Интерес представляет набор миниатюрных аптекарских ступок.

Совсем недавно М. Заур начал коллекционировать весы и гири. Среди экспонатов этого раздела коллекции образец массивного деревянного безмена 1890 года рижской фирмы Зандера и Мартинсона. Сейчас художник составляет «библиографию» своего собрания. Все эти редкие предметы обычно не имеют писаной «родословной».

