

СССР

6

1967

ЦЕХ У
Б. БРОННАЯ УЛ. 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБ. НА
ИМ. НЕКРАСОВА ШМУШКА



Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



Г. Ган, М. Велижева.
Рельеф «Музыка» (фрагмент). Мисхор.

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, Б. А. Смирнов, Б. К. Тальберг, В. П. Толстой, А. А. Федоров-Давыдов, Ю. Я. Халаминский, 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. Фоторегушер Г. И. Кочетов.

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

А 10732. 12.VI 67 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. Зак. 2061. Тир. 16 850.

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

в номере

- 1 К. Рождественский.
Чего мы ждем от школы.

проблемы

- 2 И. Азизян.
Стенопись и пространство.
- 8 Ю. Давыдов.
Социология и эстетика. (Окончание).

профили

- 11 М. Розанова.
Кто в тереме живет?

анализы

- 14 Л. Андреева.
Всесоюзная молодежная.
- 18 М. Калиш.
Фабрика «Ростовская финифть».
- 21 О. Литанишвили,
Г. Джапаридзе,
З. Церетели,
М. Бердзешевили.
Праздничное оформление площади
Курского вокзала. (Проектное
предложение грузинских
художников).
- 23 П. Пардо.
«Фиат-124».
- 29 Л. Ефремова.
Тайна парижской моды.

трибуна

- 22 С. Есаян.
Что такое утилитарная форма?

рецензии

- 34 Г. Бочаров.
Запоздавшее исследование.

за рубежом

- 35 З. Главова.
«Дорога чешских королей».

туристские маршруты

- 39 Ф. Пармон.
От Вологды до Тотьмы.

информация

страничка коллекционера

- 48 С. Сагайдачная.
Наш музей.

Чего мы ждем от школы

К. Рождественский

Читальный зал

Главная задача педагога — разбудить в юноше, в студенте те, пока еще смутные и интуитивные порывы, которые привели его в художественный вуз, побудили стать художником, а не ученым и не инженером. Педагог должен помочь будущему художнику найти самого себя и постепенно раскрыть свои творческие способности.

Обсуждая учебные программы, мы больше всего говорим о ремесле, о технике исполнения и меньше всего о творческой стороне. Можно научить рисовать, компоновать, разъяснить технологию материалов — и сделать хорошего ремесленника, но не художника.

В каждом художнике заложено свое дарование. Один — эмоциональный, темпераментный, другой — сдержанный, более рациональный. У каждого своя «структура» произведения, ритм, решение пространства. Любой художник — будь это специалист промышленного, оформительского или прикладного искусства — должен понять свое призвание, найти свой творческий почерк, свой мир чувств и эмоций, и только тогда он из ремесленника перерастает в художника. Сейчас нередко бывает так: идешь по выставке дипломных работ и прежде всего узнаешь, чьи это ученики. Как будто бы задача педагога сделать подобного себе художника. Совсем нет! Мы высоко ценим Чистякова, потому что из его школы вышли различные, не похожие друг на друга мастера: Врубель, Серов, Коровин и другие. Раскрытие творческой индивидуальности студента — это первая педагогическая задача. С этого начинается воспитание художника, который в будущем внесет в художественную культуру свое слово о существующем мире, о своих чувствах и своем понимании жизни.

Современный художник должен быть художником широкого профиля. Но учебные программы говорят о том, что мы пытаемся воспитывать художника узкой специализации. Мы ищем в школе границы, где кончается одна специальность и начинается другая. В искусстве же сейчас «специальности» сложно переплетены.

Возьмите наших лучших мастеров: В. И. Мухину, которая работала в скульптуре, в стекле, в текстиле; В. А. Фаворского, который кроме графики создал прекрасные монументальные произведения, занимался фарфором. Есть и ныне живущие художники, которые работают во многих областях изобразительного искусства. Наше время требует широты творческого проявления человека. Это вопрос даже не профессиональной деятельности художника в жизни, а скорее вопрос его творчес-

кого диапазона и интеллекта. Современный художник должен обладать широкой профессиональной культурой. Все это требует и другой формы воспитания и подготовки молодежи.

Поэтому целесообразно на первых курсах совместно обучать рисунку, живописи, графике и основам архитектуры художников всех специальностей — и керамиста, и монументалиста, и станковиста; это поможет молодому художнику преодолеть цеховую, ремесленную психологию.

Школа должна формировать художника будущего. Я напоминаю слова К. Маркса о том, что «при коммунистической организации общества отпадает... замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства, благодаря чему он является исключительно живописцем, скульптором и т. д., так что уже одно название по деятельности достаточно ясно выражает ограниченность его профессионального развития...»¹.

Настоящий художник, владеющий средствами современного воздействия на человека — цветом, формой, пространством, может и должен уметь работать в любой области, в любом материале.

Другое дело, что он по своим наклонностям в практической деятельности может отдавать предпочтение одному виду искусства, но обладать широкой профессиональной культурой — его долг. При подготовке художников-конструкторов сейчас делают особый акцент на изучении технических дисциплин. Художник, дизайнер обязан знать технику, экономику, технологию производства и т. д., то есть должен быть каким-то универсалом, энциклопедистом. Нельзя забывать, что современное развитие любой отрасли науки и техники идет настолько быстро и широко, что специалисты даже одной области не могут всего охватить.

Очевидно, изучение художником технических дисциплин нужно как-то ограничить, ведь миссия художника в конструировании — особая миссия. Естественно, он должен быть технически подготовлен и понимать требования инженера, конструктора, ученого, но он обязан найти такую конечную форму изделия, которая бы синтезировала в себе все предложения, которая бы выражала определенный духовный идеал своего времени, определенное понимание техники художником. Возможно, не обязательно готовить художников-конструкторов узкой специализации — по транспорту, по приборам, по бытовым вещам. Главное — овладеть методом работы. Школа должна научить художника-кон-

руктора работать в коллективе разных специалистов. А в какой области он найдет применение своим способностям — в транспорте или судостроении — совершенно неважно.

Выработка определенного метода творческого мышления и анализа — это главное, что должна дать школа художнику-конструктору.

Учебный процесс не может быть оторван от художественной жизни страны. Школа не может жить какими-то своими представлениями, независимо от того, что делается в современной художественной жизни. Если сейчас задачей монументальной живописи является не только украшение стены, а прежде всего формирование архитектурного пространства, то странно видеть среди дипломных работ росписи типа аппликации, где главное внимание уделено сюжету. Такие решения уходят от современных задач художественной практики.

Но с другой стороны меня беспокоит, когда от студентов и дипломников требуют непременно делать образцы для массового производства. Конечно, в отдельных случаях это полезно и правильно, но нельзя превращать эту задачу в основную и определяющую. Как от науки, так и от искусства нельзя всегда требовать немедленной практической отдачи. Наоборот, иногда какая-то фантастическая вещь, неожиданная, как будто бы нереальная, невозможная в осуществлении, через три-четыре года дает толчок для решения новых практических задач.

Поэтому, поддерживая стремление студентов создавать конкретные вещи, не следует всегда потребительски относиться к учебному заданию. Нужно дать молодым художникам право на творческий порыв, фантазию, дерзание.

Искусству художник должен учиться главным образом у художника. Посещение выставок и мастерских, беседы с художниками-практиками, непосредственное соседство мастера-учителя, который работает рядом, — все это помогает молодому художнику, воспитывает его и учит профессиональному мышлению.

Русская и мировая художественные школы всегда стремились к тому, чтобы практик-художник был первым педагогом молодежи. Нельзя об этом забывать. Мне кажется, следует шире привлекать к педагогической деятельности художников, которые сегодня формируют нашу культуру, которые профессионально, из рук в руки могут передать ученику свое мастерство и свое понимание искусства. Это очень важно.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. «Немецкая идеология». Собр. соч., т. 3, стр. 389.

Стенопись и пространство

И. Азизян

Архитектура, скульптура и живопись,—ход времени и событий несомненно ведет их к синтезу.

Ле Корбюзье

Сегодня планировочные принципы сломали стены улиц-коридоров и залоподобных площадей. Они утвердили единство, текучесть и безграничность пространства, его связь с ландшафтом, разнообразие по высоте и форме объемов, образующих, как скульптура, собственные сферы действия и восприятия.

Теперь монументально-декоративное искусство способно стать активным формообразующим элементом этого единого пространства, заострять и выявлять его специфические современные черты.

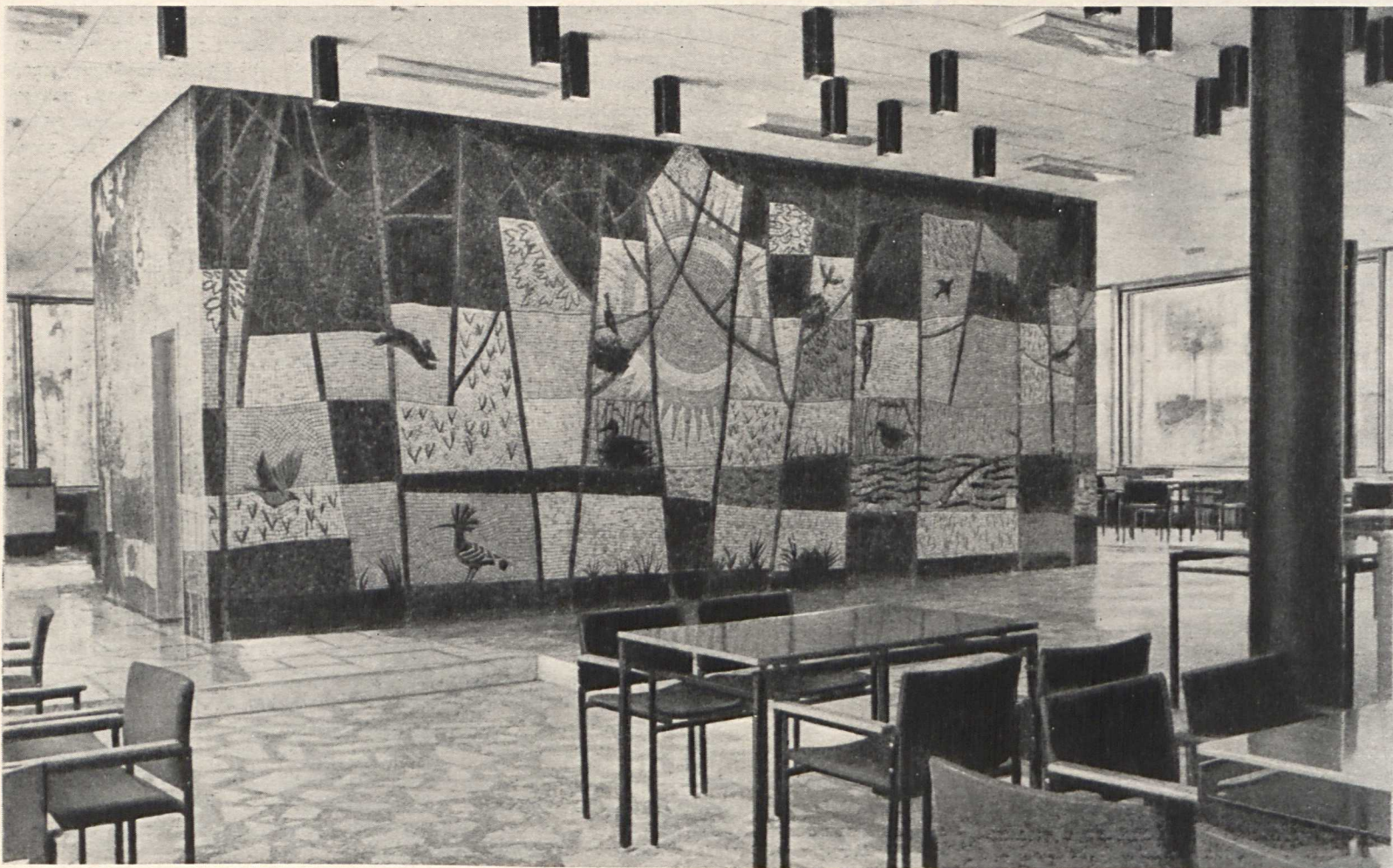
Так, всем известный пример мозаик О'Гормана для его же библиотеки Университета в Мехико представляет собой неотъемлемую декоративную цветную амальгаму объема, доминирующего во всем пространстве ансамбля университетского городка.

Мозаики подчеркивают выразительность массивного глухого архитектурного тела, являющегося своеобразным смысловым центром — сокровищницей знаний всего университетского комплекса. Внутренние композиционные закономерности мозаик подчинены этой цели.

Объем, покрытый многоцветной каменной мозаикой, естественно и органично вырастает из каменных террас, лестниц, подиумов и лавовых пород, на которых построен Университет. Лавы здесь часто выступают оголенно, как в естественном ландшафте.

Таким образом осуществляется цветовая непрерывность: мозаики — каменное покрытие территории — окружающий пейзаж. Господство узорчатого полихромного объема подчеркивается контрастом локального цвета ярких дорожек, зелени газонов, стекла

1, 2, 4. В. Эльконин. Декоративная композиция. Мозаика. Санаторий «Лесные дали». Общий вид и фрагменты.





5. П. Наварро. Декоративная мозаика из стекла. Университетский городок Каракаса.

6. С. Михеев, Г. Нестеров. Каменная мозаика. Всеафриканский учебный центр в Алжире.

3. О'Горман. Каменная мозаика. Главная библиотека Университета в Мехико.

3

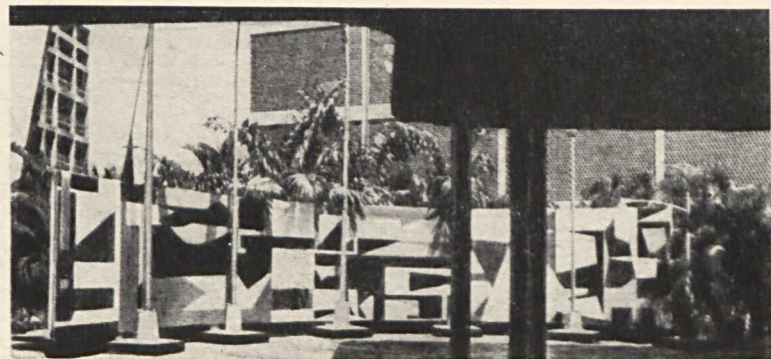


и бетона зданий. Образное символично-эпическое начало росписи, богатство материала и пластического языка выявляются лишь с самого близкого расстояния, когда архитектурный объем в целом перестает ощущаться. С других расстояний мозаики воспринимаются как каменная полихромная поверхность объема.

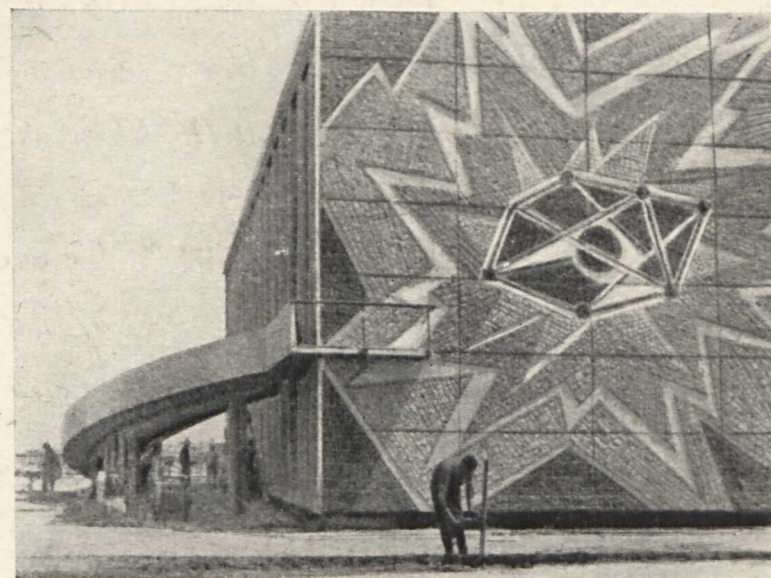
В практике московских монументалистов также есть примеры полного использования всех поверхностей архитектурного объема под стенопись. Это прежде всего мозаики художников С. Михеева и Г. Нестерова для здания Института нефти и газа Всеафриканского учебного центра в Алжире. Правда, росписи здесь берут роль доминанты в пространстве на себя, а не придают ее объему, которому они принадлежат. Благодаря крупному масштабу, контрастной графической отчетливости и динамичности композиции изображение приобретает первостепенную роль с дистанций, оптимальных для восприятия всего объема, и даже с более отдаленных, когда объем воспринимается вместе с окружающим пространством.

Стенопись может полностью покрывать какой-то глухой объем и внутри здания, выявляя таким образом структуру архитектурного организма. Такую роль играет мозаика А. Васнецова и В. Эльконина (при участии Л. Сыркина) для клуба подводников в Тушине. К сожалению, архитекторы не выявили здесь достаточно ясно структуру внутреннего пространства здания, организуемого вокруг вертикали трубы-бассейна. Мозаики покрывают лишь средний отрезок трубы, открытый для кругового обхода и воспринимаемый, особенно в вечернее время, и снаружи. Един-

2



5



6

7, 8. Б. Тальберг. Мозаичная композиция «Человек и мир». Дворец культуры Новотрубного завода в Первоуральске. Фрагменты.

ство перетекающего пространства, взаимопроникновение пространства по горизонтали и вертикали, целостность объема и выявление его конструктивной основы — черты, столь характерные для лучших образцов архитектуры XX века, не нашли в этом здании своего осуществления, хотя все предпосылки для этого были.

Внутреннюю структуру здания выявляет фреска Н. Мироновой для санатория в Меласе. Фреска выполнена на глухом, эллиптическом в плане объеме внутри столовой. Контрастное тональное и цветовое решение стенописи, крупный масштаб изображений и динамичность композиции делают фреску элементом единой полихромной пространственной среды, непрерывно перетекающей через стеклянные ограждения из интерьера в экстерьер и обратно. Целостность внешнего и внутреннего пространства подчеркивается характером рисунка фрески, близкого пластике природного ландшафта.

Этот прием могут иллюстрировать и мозаики В. Эльконина для санатория «Лесные дали». Реальный мир природы за окнами столовой находит свой декоративно-обостренный и одновременно лиричный отклик в стенописи. Обидно, что столь интересный прием не используется в общественных зданиях ежедневного массового посещения, в композициях городских центров и их площадей.

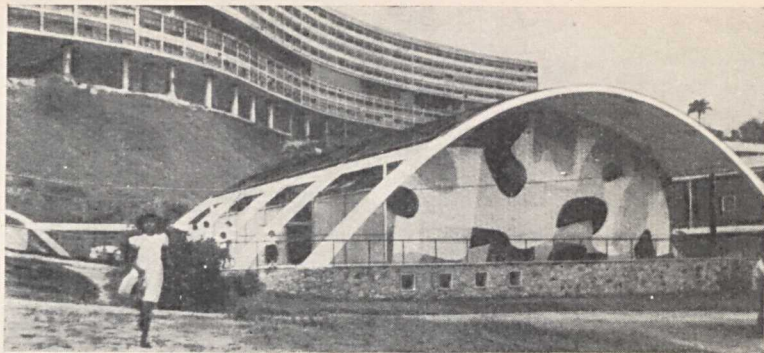
Распространенный прием — использование живописцем одной из поверхностей (внутренней или внешней) архитектурного объема. В этом случае стенопись обладает более или менее ограниченной сферой зрительного воздействия в пространстве: может акценти-

9. Ф. Эппенс. Мозаичная композиция «Огонь. Земля. Воздух. Вода. Жизнь и Смерть». Медицинский факультет Университета в Мехико.



9





10. К. Портинари. Декоративная композиция в технике ажулейо. Школа в жилом районе Рио-де-Жанейро.

11. А. Кузнецов. Мозаика «Волга—русская река». Дворец культуры химкомбината в Балакове.

12. Х. Ч. Морадо. Мозаичная композиция «Возвращение Кацелькоатля». Факультет естественных наук Университета в Мехико.

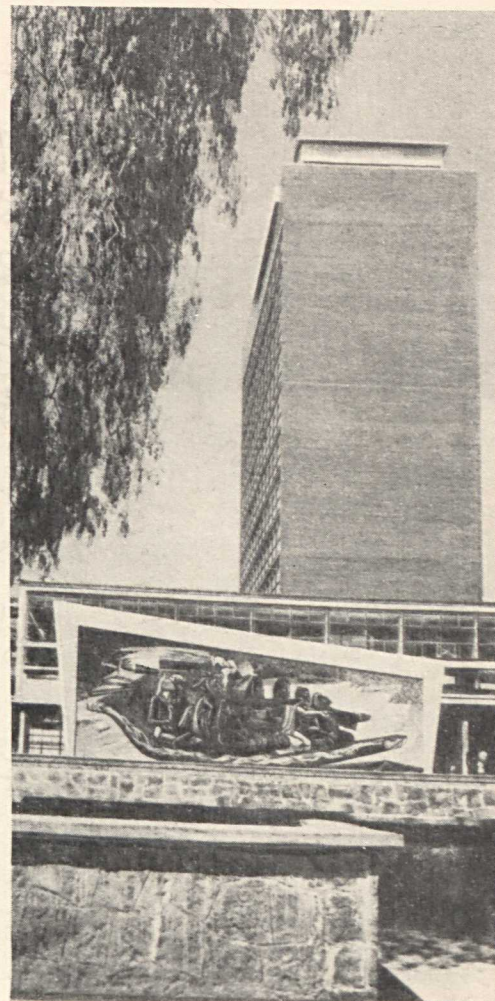
ровать отдельные участки, замыкать ряд градостроительных и ландшафтных перспектив, может подчеркивать динамику конструктивной структуры и расположения объемов.

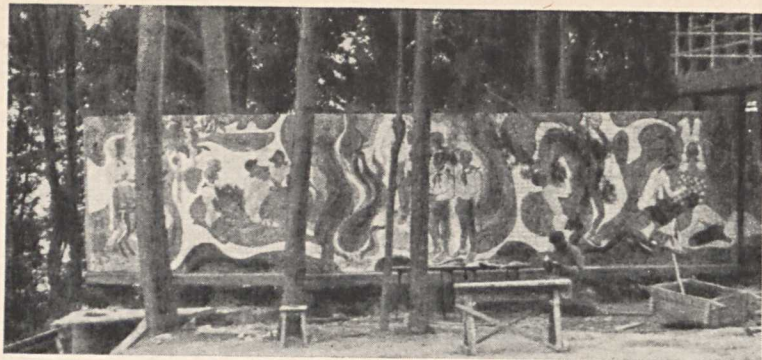
Из последних работ московских монументалистов к этой группе относится мозаика А. Кузнецова «Волга—русская река» для Дворца культуры химкомбината Балаково, мозаичные панно С. Михеева и Г. Нестерова для Политехнического института в Гвинее, интерьерная мозаика А. Васнецова для музея Циолковского в Калуге и ряд других работ. Из современных зарубежных аналогов этой группы вспомним хорошо известные росписи Д. Риверы для театра Инсургентов, рельефно-мозаичную роспись Д. А. Сикейроса для здания ректората Университета в Мехико, мозаику Ч. Морадо для факультета естественных наук.

Зарубежная архитектурная практика дает нам большое количество пространственно-пластических решений. Такого разнообразия форм и композиций вправе ждать и требовать советские художники и скульпторы от архитекторов в их совместной работе. Некоторые попытки в этом направлении были сделаны в здании Политехнического института в Гвинее, построенного по проекту московских архитекторов Е. Рыбицкого и Г. Титовича. Здесь налицо верное соотношение размеров живописной плоскости и архитектурных масс, а также пластическая взаимосвязь мозаик с архитектурными объемами, с их различной конструктивной структурой. В композиционном и пластическом решении самих мозаик художники Михеев и Нестеров, к сожалению, пошли по пути схематизма и плакатности.

Интересен опыт масштабного построения керамических стенописей ажулейо бразильского художника Кандидо Портинари. Три масштаба изобразительных мотивов у Портинари соответствуют трем последовательным этапам пространственного восприятия стенописи. Первый масштаб—крупные пятна цвета—воспринимается вместе со зданием и окружающим пространством. Пластический характер рисунка пятен стенописи в Пампуйе родствен причудливому рисунку тропической флоры. Второй масштаб—крупные изобразительные мотивы (человеческие фигуры, морские чудовища и т. п.),—воспринимается с расстояний наиболее благоприятных для стенописи в целом. Третий масштаб—масштаб керамической плитки, каждая из которых несет в себе изобразительный мотив. Это архитектурная и живая азбука пластического языка Портинари и одновременно легко обозримая и понятная всем деталь композиции при восприятии ее с самых близких точек. Некоторая аналогия построения мозаик московских художников Эльконина, Васнецова, Мироновой и композиций Портинари отражает общность современных принципов решения архитектурного пространства (единство и непрерывность, связь с природой, обязательное соблюдение человеческого масштаба и т. д.), в котором создаются стенописи.

Следующая большая группа объединяет монументально-декоративные композиции, расположенные в виде отдельных вставок на плоскости или криволинейной поверхности (в экстерьере или интерьере). Ярким примером этой группы являются мозаики Б. Тальберга для Дворца культуры Новотрубного завода в Первоуральске.





13. Н. Миронова. Мозаичная стенка. Пионерский лагерь под Муромом.

При решении живописного клейма взаимодействие материала стенописи по цвету и фактуре с материалом здания выступает предельно четко. В мозаиках Тальберга это взаимодействие — контраст цвета и фактуры, как и в известной мозаике Эппенса для Медицинского факультета Университета в Мехико. Рельеф-мозаика Д. Риверы для стадиона того же Университетского городка построен на слиянии цвета и фактуры.

Мы разобрали три группы стенописей большого пространственного действия. Емкость их содержания должна быть сомасштабна сфере восприятия. Московские монументалисты сегодня все активнее включаются в формирование пространства в пределах ближайшей к человеку зоны созерцания и восприятия. Они переходят к более свободному размещению монументальной живописи и рельефов на самостоятельных декоративных стенках. Так появляется большая монументальная рельефная композиция Ю. Александрова, А. Васнецова, И. Васнецовой и В. Эльконина для мемориальной зоны в Ульяновске, проект монументально-декоративной стенки Д. Мерперта «Наука—космос» для Звездного городка и т. д. Создается целая серия декоративных стенок и стел для детских садов и пионерских лагерей (художники Т. Анисимова, Н. Жилинская, Н. Миронова, С. Щербина и другие), ритмичный рельеф-аллегория «Музыка» на подпорной стенке танцплощадки в Мисхоре (художники Т. Ган и М. Велижева). Художники идут на обретение свободы от архитектуры. От архитектуры ли? От архитектуры зданий, конструкций, технологии и сроков их строительства (последнее является немаловажным фактором), но не от архи-

тектуры пространства. Напротив, становясь самостоятельной стеной, произведения монументально-декоративного искусства получают еще большую значимость в пространстве. Они могут его организовать и трансформировать, могут подчеркнуть единство и текучесть, а главное — гуманизируют его масштаб, что очень важно при создании больших градостроительных комплексов и вообще для связи геометрически правильных архитектурных объемов с живой природой и с человеком. Так, криволинейная в плане мозаичная стенка Н. Мироновой в лагере под Муромом, организуя пространство перед зданием ленинской комнаты, проходит через остекление вовнутрь. Декоративная стенка Мироновой для детского санатория в Евпатории также имеет криволинейное очертание. По композиционному строю, линейному и цветовому, и его взаимосвязи с характером пейзажа и естественной освещенности мозаики должны были бы поменяться местами.

В современной мировой практике декоративные стенки впервые приобрели популярность благодаря композициям Миро и Артигас для ансамбля ЮНЕСКО. Широкое распространение они получили в ансамбле Каракасского университета. Выполненные различными авторами (Ф. Леже, К. Мерида, О. Вигас и другими), в различной технике, декоративные стенки членят пространство, создают особые зоны восприятия живописи и скульптуры. Они способствуют более близкому и тесному общению людей под открытым небом или в тени навесов и портиков. Динамика цвета и рисунка создает зону активного созерцания, активного и радостного общения.

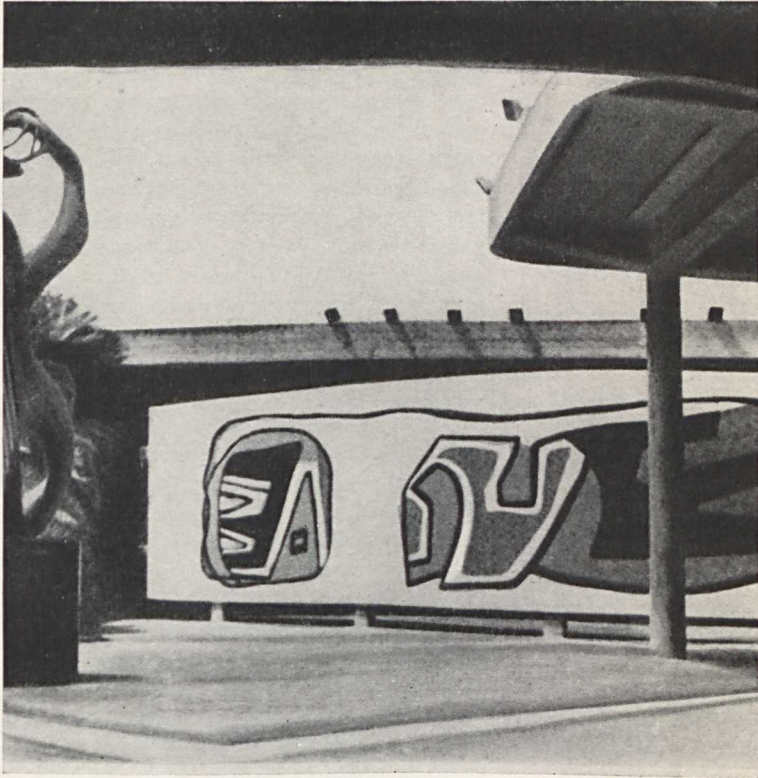
14. Н. Миронова. Декоративная стенка. Детский санаторий в Евпатории.





15. Г. Ган, М. Велижева. Рельеф «Музыка». Мисхор.

16. Ф. Леже. Декоративная стенка с мозаичной композицией. Университетский городок в Каракасе.



В формировании пространства «ближней зоны» большую роль играет его горизонтальная граница: так появляются различные виды мозаичных замощений, мозаичные решения террасы или дна фонтана, ландшафтные панно. Выдающимся примером такого рода является ансамбль Лерма с рельефной каменной мозаикой Риверы, бразильские сады художника Б. Маркса. К сожалению, в практике московских художников шаги в этом направлении единичны (мозаика Л. Сыркина для плескательного бассейна санатория в Кубинке). И предпринимаются они не в местах активной общественной жизни, не на городских площадях и скверах, не близ жилья и детских учреждений, не в парках и зонах отдыха. Анализируя монументально-декоративное искусство на примерах Третьей выставки московских монументалистов с привлечением некоторых современных зарубежных аналогов, мы намеренно остановились на его взаимодействии с внешним пространством, пространством градостроительных комплексов и ансамблей особых функциональных зон. Ибо сегодня проблема синтеза искусств должна ставиться и решаться в масштабе градостроительном. На этом должны сконцентрировать усилия московские архитекторы и художники.

17. К. Портинари. Деталь композиции в технике ажулею. Церковь в Пампуйе.



Социология и эстетика

(Окончание)

Ю. Давыдов

Прежде всего мы должны зафиксировать весьма значительную (причем дифференцированную внутри себя) категорию публики, для которой акт эстетического восприятия художественного произведения может состояться лишь при условии, если оно выступит для нее в социально-познавательной — или социально-публицистической — функции. Произведение, не несущее информации о наиболее острых и злободневных вопросах социальной жизни, не выступит для этой публики в качестве эстетического феномена. Она просто-напросто не заметит его, не примет как факт художественной жизни общества. Своеобразие эстетического переживания здесь заключается в том, что в основе его лежит акт эстетизации социально-познавательного процесса, исследовательской мысли автора. Этот акт должен выступать и как зерно самого художественного произведения (вокруг которого группируются все остальные его эстетические элементы): без этой «изюминки» произведение не станет для данной категории публики истинно художественным произведением. Но согласимся, что ведь есть и иная группа, для которой не состоится акт эстетического восприятия, если произведение выступит перед ней в рассмотренной ипостаси. Для нее эстетическое переживание наступает как бы «по ту сторону» познания действительности, споров о том, что составляет утомявшую «злобу дня». Мы можем давать любую общественно-политическую или моральную оценку этой категории публики, можем бороться за то, чтобы свести ее к минимуму, но наличие ее не можем отрицать, а закрывать на этот факт глаза просто-напросто вредно: игнорирование фактов никогда не шло на пользу науке или практике. Этот тип отношения к искусству также дифференцирован внутри себя, причем весьма существенно.

Здесь, с одной стороны, мы встречаемся с рассмотренной уже категорией публики, для которой искусство играет чисто компенсативную роль. У нее общение с художественным произведением не выльется в эстетическое переживание, если автор будет слишком последовательно стремиться к тому, чтобы напоминать ей о том, что находится «за пределами» произведения искусства, в «самой жизни». Ибо как раз отличие происходящего в искусстве от того, что случается в реальной действительности, — и есть для нее наиболее существенная черта «эстетической реальности». И это «отличие» для подобного способа восприятия столь существенно, что люди, склонные к нему, готовы закрыть глаза на то, какими средствами это отличие

достигается: допустимыми в искусстве или не очень допустимыми. Это та именно публика, которая отдала свои симпатии фильмам «Алые паруса» и «Человек-амфибия» за то, что в них все «не так», как в обычной жизни, в повседневности. Поскольку же статистика свидетельствует о том, что каждый из этих фильмов стал едва ли не самым популярным (по числу зрителей) фильмом года, — не представляет сомнения значительность описанного явления хотя бы с точки зрения чисто количественной.

С другой стороны, нельзя сбрасывать со счетов и ту публику, для которой совсем не безразлично, какими способами достигается упомянутое размежевание мира художественного произведения с действительным миром. Для нее художественное произведение, искусство в целом также особая реальность, отличная от повседневной действительности и не имеющая с нею содержательных точек соприкосновения. Но это прежде всего — эстетическая реальность, и стоит только нарушить ощущение единства и целостности этой реальности введением какого-либо «вне-эстетического» феномена, как нарушится «подлинность» эстетического переживания. Причем для этой публики ощущение «подлинности» эстетического акта может возникнуть и в том случае, если станет очевидным, что автор стремится утвердить в ее сознании некий комплекс идей, прибегая к «неэстетическим» приемам. Это достаточно узкая количественно, но значимая с точки зрения социологической категория публики, отношение которой к искусству главным образом «знаточеское», основанное на профессиональном знакомстве с техникой искусства.

Можно было бы указать также на достаточно точно фиксируемую часть публики, для которой не состоится акт эстетического восприятия в том случае, если художественное произведение будет диссонировать с ее представлением о системе нравственных ценностей — с ее «нравственным миропорядком», выражаясь языком одного из персонажей Дюрренматта. В этом случае речь должна идти о узко очерченном круге моральных принципов, нарушение которых вызывает чисто эстетическое неприятие того или иного произведения. Если этот круг будет достаточно широк, то осознание конфликта морального и эстетического может и не возникнуть. Внутри этой группы также можно выделить два полюса — в зависимости от ориентации в истолковании моральных норм.

Не только возможно теоретически, но и констатируется чисто эмпирически значи-

тельное число людей, таким образом ограничивающих представление о «нравственном миропорядке», что для них не состоится акт эстетического восприятия, если в произведении совершенно точно, с самого начала и до самого конца порок не наказывается, а добродетель не торжествует. Эти люди могут с порога отвергнуть кинофильм, если в нем появится обнаженная женщина или обнаженный мужчина. И, наоборот, нельзя не почувствовать, хотя это и труднее зафиксировать эмпирически, круг публики с «негативными», так сказать, моральными интересами, то есть с моральными интересами, взятыми со знаком «минус» — под углом зрения «нарушения» устоявшихся этических норм (и рефлексии по этому поводу). По-видимому, даже в самой краткой характеристике социальной типологии публики невозможно пройти мимо еще одного весьма своеобразного типа отношения к произведению искусства. Его можно было бы назвать «социально-престижным»: он предполагает одобрение одних художественных произведений и неодобрение других согласно некоторым заранее данным — и заранее известным этой группе — сведениям о «социальной ценности» их авторов. Не так уж редко приходится сталкиваться с такими узкими по составу, но значительными по общему количеству группами зрителей, слушателей, читателей, среди которых как бы априори задано положительное отношение к одним авторам и отрицательное к другим. Тут отношение, соответствующее тому или иному априорному требованию, оказывается «эстетическим знаком» принадлежности человека к той или иной «первичной социально-эстетической группе» (для начала назовем ее так).

В среде этой публики наиболее отчетливо фиксируется связь определенного типа эстетического отношения к искусству (ибо речь идет о таком отношении, которое реализуется в эстетическом переживании, как бы «овнутряющем» априорное оценочное требование) с определенным способом коммуникации, общения людей. Правда, это коммуникация особого типа, общение не по поводу «внешней» вещи, а по поводу «внутреннего» акта — акта художественного творчества (для которого «вещь» — не цель, а только средство), но тем не менее это вполне законный, с точки зрения социологической, тип общественной связи. Если мы сопоставим рассмотренные типы отношения к искусству с теми теоретическими подходами к искусству, которые сменяли друг друга (или сосуществовали) на протяжении истекшего пятидесятилетия советской эстетической мысли, мы

столкнемся с любопытным фактом: для каждого способа истолкования природы и сущности искусства мы найдем в предложенной типологии соответствующий тип социального отношения к художественному произведению, социально-эстетического переживания, ориентированный «гносеологически», «этически», «компенсативно» и т. д. и т. п.

И это вполне естественно, ибо соответствующий тип социальной коммуникации, складывающейся по поводу художественных произведений, оказывает активное влияние на процесс художественного производства, вызывая к жизни соответствующие ему произведения искусства. Таким образом, отношение тех или иных категорий публики к искусству как бы входит в художника, а затем «объективируется» в произведении; происходит то, что мы могли бы назвать «проекцией» определенного типа социальной коммуникации по поводу искусства «внутри» процесса художественного производства. Поэтому определенные типы социального отношения к искусству не могут не оказаться в известном соответствии с определенными типами художественного творчества, фиксируемыми эстетической теорией в ее рассуждениях о природе и сущности искусства.

Но из этого следует, что социология искусства не может ограничиться исследованием социальных отношений по поводу искусства. В той мере, в какой эти отношения «овнутряются» самим процессом художественного производства и «объективируются» в произведениях искусства, социология искусства должна проникать и в собственную структуру искусства.

Между прочим эту «двуединость» (отношения публики к искусству и художника к своему творчеству) зафиксировал еще Кант в понятии вкуса. Ибо вкус в истолковании Канта — это одновременно и характеристика отношения публики к искусству, и характеристика отношения художника к произведению в процессе творчества. Вот почему «вкус» оказывается тем самым моментом «опосредствования», который связывает художника и публику, является условием такой связи, — как та сфера «общего чувства людей», в которой все люди едины.

Но согласно тому же Канту вкус конституирует только один полюс художественного произведения. Другой же — это тот полюс, который конституируется художественным гением, творческой оригинальностью и неповторимостью создателя произведения. Это тот полюс, который с необходимостью ставит художественное произведение в «полемическое» отношение к традиционному эстетическому созна-

нию, к привычным вкусам, следовательно, к самой публике. Ибо «гений» согласно тому же Канту предполагает творчество нового, небывалого, того, что может возникнуть в структуре художественного произведения именно в результате ломки привычных канонов, разрушения каких-то элементов привычного вкуса. Оба эти полюса, вместе взятые, и образуют структуру художественного произведения. Не будь одного из них, скажем, полюса вкуса, художественное произведение не вступит в систему межчеловеческой коммуникации, навсегда останется фактом личной биографии художника, то есть останется только еще возможностью искусства, искусством в себе, как выразился бы Гегель, а не искусством для других. Но если в произведении будет отсутствовать второй полюс, если оно не будет нести людям никакого нового содержания, то оно не получит достоинства художественного произведения: мы будем иметь дело с элементарным случаем паразитирования на привычных вкусах публики, причем формального, бессодержательного (с эстетической точки зрения) паразитирования. Вот в этом пункте нашего рассуждения возникает вопрос: а в каком отношении социология искусства стоит к анализу этого второго полюса, конституируемого художественным гением, представляющего собою нарушение привычной коммуникации по поводу искусства, полемику с нею? И здесь мы с неизбежностью сталкиваемся с вопросом о границах социологического анализа искусства.

Как мы уже говорили, социология искусства занимается исследованием коммуникации, складывающейся по поводу искусства, и во внутреннюю структуру художественного произведения она проникает лишь в той мере, в какой она усматривает в этой структуре «проекцию» внешней коммуникации по поводу искусства. Что же касается того полюса художественного произведения, который конституируется художественным гением, то он представляет собой как раз отрицание привычных форм коммуникации и в этом смысле — чистый призыв к новой форме человеческой связи, к новому способу общения. И до тех пор, пока этот призыв не реализовался, до тех пор, пока не возникла по поводу этого произведения та новая форма общения, к которой призывает художник, социология искусства не может определить этот тип коммуникации, она может давать лишь **чисто отрицательные** характеристики его, исходя из анализа того «полемического» отношения, в котором этот призыв пребывает, к привычной коммуникации, к привычному вкусу.

Она может констатировать, например, что тот подход к искусству, который декларируется художником в рассматриваемом произведении, не выявляется ни «гносеологическим», ни «этическим», ни «компенсативным», ни «чисто престижным», ни «чисто эстетическим» и т. д. и т. п. Но такая отрицательная оценка совсем еще не означает, что невозможна какая-то иная форма коммуникации по поводу искусства, к которой призывает данное художественное произведение, но которая еще не найдена в действительности. Ибо развитие социальной жизни — это непрерывное возникновение новых и новых форм человеческого общения (не говоря уже о трансформации и усложнении старых, — не всех, разумеется, а лишь тех из них, которые выживают). И предположить заранее, что все формы человеческого общения уже исчерпаны и никакие новые возникнуть уже не могут, было бы глупейшей ошибкой. Глупой ошибкой был бы и вывод о «некоммуникативности» данного художественного произведения, коль скоро тот тип человеческой связи, к которому он апеллирует, нам пока неизвестен, потому что еще не откристаллизовался в человеческом общении. Социология искусства должна быть очень осторожна с подобными выводами и не ставить знак «минус» там, где художник поставил «икс». Но точно так же она не должна торопиться с «накладыванием» на этот «икс» привычных представлений о типах человеческой коммуникации. Она имеет не только полное право, но и научную обязанность остановиться перед этим «иксом» в молчании хотя бы до тех пор, пока по поводу этого «икса» не возник определенный тип коммуникации.

Здесь социология искусства должна платить за то размежевание с философией искусства (и философией культуры, философией истории вообще), ценой которого она конституировалась в науку, имеющую достаточно строго очерченный предмет. Это размежевание было основано на том, что социология искусства в своих исследованиях стремилась исходить из евангельского «по делам узнаете их». В отношении к искусству это означает: социология искусства берет его «в деле», в момент его «объективизации», в момент его воздействия на публику, результатом которого (с точки зрения социологической) оказывается дифференциация публики по типам отношения к искусству. Но если это так, то и тот «призыв к коммуникации», который содержится в каждом действительно новом произведении искусства, она может исследовать только с того момента, как он дойдет до ушей публики

(пусть для начала это будут лишь критики и искусствоведы), когда он реализуется в попытках конституировать по поводу него определенный тип общения.

А до того как этот момент наступит, социология искусства должна представить слово тому, что у нас называется эстетикой, но что, быть может, можно было бы назвать и философией искусства, философией творчества. Она должна внимательно присматриваться к тому, как в этой сфере — а также в сфере художественной критики и искусствознания — происходит попытка «объективации» того призыва к новой форме человеческого общения, к новой общественной позиции, который прозвучал в новом произведении искусства (или новом художественном направлении). А она, эта «объективация», происходит, как правило, по методу сотворчества с художником, автором рассматриваемого критиком или искусствоведам произведений искусства, по способу «разгадки» личного начала, воплощенного в этом произведении, и выявлении своего — опять-таки личного — отношения к нему; таковы первые шаги на пути «объективации» диалога художника и публики, на пути со-зидания новой человеческой связи.

Если перед нами действительно великое художественное произведение, то завтра эта общественная связь станет всеобщей связью (а послезавтра она, быть может, даже «формализуется» и выступит уже в отчужденной форме, что потребует полемики и против нее). И завтра ее можно будет не только проанализировать с помощью строго очерченных понятий общественной науки, но и «подсчитать» с помощью количественных методов математики. Но сегодня эта связь еще не объективизировалась и еще не поддается такому анализу, и если социолог даже попытается проанализировать ее с помощью своих представлений о существующих типах коммуникации по поводу искусства, он только спроецирует на нее один из известных ему типов. В лучшем случае он только включится в общий ряд тех философов искусства, критиков и искусствоведов, которые осуществляют процесс «сотворчества» с художником, способствуя «объективации» прокламируемого им нового типа общественной связи, нового способа отношения к действительности, новой позиции внутри «социума».

Нетрудно заметить, что этот подход к искусству, возникающий в известной мере еще стихийно, без осознания его теоретических предпосылок, существенно отличается от того, который был характерен для социологии искусства 20-х годов. Дело в том, что 20-е годы дали не столько соци-

логию искусства, сколько определенное приложение к исследованию искусства, того, что можно было бы назвать «философией истории» или «философией культуры». Это был подход, идущий не от конкретного исследования своего предмета — искусства, понятого как форма коммуникации, а от заранее данных схем одного из вариантов философии истории. Такой подход не мог не страдать известным «нарциссизмом», то есть усмотрением на любом объекте исследования только отражения своих собственных схем, априорных конструкций. Социологи искусства 20-х годов были убеждены в абсолютной верности и, главное, универсальности своих схем еще до всякого соприкосновения с материалом искусства. Поэтому последнее в их исследованиях не могло не выступать как чистая иллюстрация к их общим концепциям исторического процесса. И, следовательно, социология искусства не только не вносила ничего нового в упомянутые априорные схемы, но становилась лишним подтверждением всеобщности этих последних, лишней подпоркой догматизма заранее данной конструкции. Вместо того чтобы как-то корректировать общий взгляд, становясь активным элементом его самокритики, социология искусства лишь разделяла иллюзию его универсальности, что, естественно, не могло не повлечь за собою огрубленное понимание собственно эстетических процессов, втиснутых в чуждые им схемы.

Что же касается социологического подхода к искусству, выкристаллизовавшегося в эстетических спорах последних лет, то его характеризует как раз осознание опасности. Для этого подхода специфично стремление двигаться не от общих схем философии истории или даже общей социологии к искусству, а в обратном направлении — от искусства, взятого в качестве социологического феномена, в качестве определенной системы различных типов коммуникации. А поскольку здесь мы имеем дело с особым типом коммуникации, с коммуникацией по поводу искусства, в котором «вещь», «вещественность» вообще выступает не как цель, а как средство, то можно ожидать, что социология искусства, понятая таким образом, может дать толчок и теоретическому развитию общей социологии, дав ей новый ракурс анализа общественной реальности, побудив ее к самокритике (по крайней мере в тех разделах, в которых коммуникация по поводу вещи, взятой в ее собственной значимости, в ее самоценности, выступает как универсальный тип человеческой связи).

Нам представляется, что тот тип общест-

венной связи, который фиксирует сегодня социологический анализ искусства, имеет перспективу колоссального развития. Ибо речь идет здесь о частном случае коммуникации по поводу свободного времени, сфера которого имеет отчетливо зафиксированную тенденцию к количественному и качественному расширению. Тысячелетиями человечество мечтало о такой общественной ситуации, при которой не только отдельные привилегированные сословия, но и все люди располагали бы значительным объемом свободного времени. Экономическое и техническое развитие в XX веке превращает эту ситуацию в реальность. Но именно в меру того, как тысячелетний идеал становится реальностью общественной жизни, обнаруживается, что проблема свободного времени — крайне сложная проблема, таящая в себе бездну социальных коллизий. Становится совершенно очевидным, что современное общество, технически и экономически подготовленное к тому, чтобы предоставить всем людям максимум свободного времени, не подготовлено к этому социально. Ибо оно не выработало тех форм коммуникации по поводу свободного времени, которые имели в прошлом привилегированные сословия, — вспомним граждан афинского полиса, чтобы сослаться на наиболее яркий пример.

Вопрос стоит так: либо человечество выработает формы человеческой связи, адекватные тем социальным возможностям, которые могут быть реализованы ныне в условиях свободного времени, либо последнее принесет ему гораздо больше неудобств, чем преимуществ. Либо сегодняшнее человечество создаст формы коммуникации, соответствующие тому представлению о «высоком досуге», которое воодушевляло еще Аристотеля, либо свободное время принесет ему дополнительные социальные проблемы, новые общественные коллизии, новые неразрешимые антагонизмы.

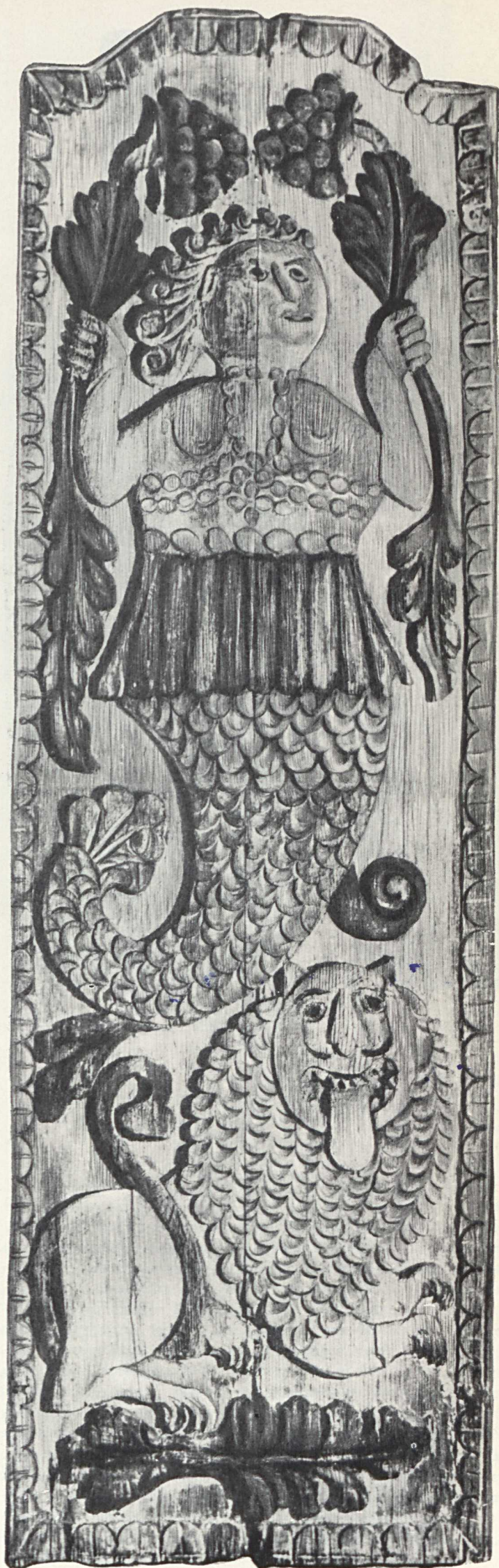
Вот почему с такой надеждой обращают сегодняшние социологи свои взоры на искусство. Ибо искусство дает модель коммуникации по поводу свободы в наиболее чистом ее виде.

Всесторонний анализ этой проблемы — важнейшая задача четвертого этапа в развитии социальной мысли об искусстве в нашей стране. Этот анализ должен вплотную подвести нас к тому, что Маркс называл творчеством «самой формы» человеческого общения, ибо коммунизм это и есть «производство самой формы общения» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 70).

Кто в тереме живет?

М. Розанова

Лев и русалки. Дерево. XIX в.
Из коллекции Т. А. Мавриной.



Есть в Историческом музее чарка-«шутиха», такая рюмочка вместимостью 300—350 граммов, на высокой забористой ножке. Может быть, на рубеже XVII и XVIII веков из нее пили пунши и крюшоны, так как растет из этого сосуда «соломинка» — полый стеклянный жгут, расцветший над бокалом махровым фантастическим зверем: похож на барана, но с птичьим хвостом и тонкой талией. И вино из такой чарки приходилось тянуть и вытягивать, взасос целуя стеклянную дичь в самые уста, а прозрачное медузое тело диковинки наливалось при этом густой винной кровью. Поигрывая цветом и объемами, водворялись среди пирующих вышедшие из бокалов птицы, драконы и черти — добрые и злые духи вина. Пир украшался сказкой, равно как сказка всегда увенчивалась пиром — и я там был, мед-пиво пил,—и отсюда понятно старое пристрастие к украшению кувшина, бутыли, штофа — этого средоточия стола, истока застольной беседы. И странно даже, что утрачена традиция расписного штофа, прочно вытесненная стандартной этикеткой на стандартной бутылке.

Правда, в конце XIX века Елизавета Бем создала питьевой набор по мотивам старого русского стекла, где зеленый графин имитировал форму штофа, а по его граням резвились пестрые черти (они же — зеленые змееныши) и размещались игривые надписи вязью. Случайный опыт Бем был неудачен слишком прямолинейным решением и слащавой стилизацией и навсегда остался уткой антикваров.

И вдруг в 1959 году на персональной выставке Татьяны Алексеевны Мавриной, среди книжной и станковой графики обнаружили — фу-ты, ну-ты — ножки гнуты, поди туда — не знаю куда: едет флот царя Салтана! — расписные бутылки. Их было мало, и на первый взгляд они воспринимались как курьез и шутка — слишком неожиданным и случайным казалось это обращение популярного иллюстратора к прикладному искусству. Впрочем, и вся выставка была достаточно неожиданна.

С точки зрения Мавриной, с бутылками все обстояло очень просто: захотелось поводить кисточкой по стеклу, испробовать новый для кисточки материал. Стекло — гладкое. Кисточка — скользит. В стекле запас своего цвета. Бутылочного. К тому же — просвечивает, чем выгодно отличается от бумаги: возникает и второй план, и третий... Нет связанности листом бумаги, размерами и пропорциями книжной страницы, искусством и претензиями полиграфии, и, наконец, прельстительная круговая бесконечная композиция: Лиса, Заяц, Петух, Лиса, Заяц, Петух, Лиса, Заяц, Остров Буян, царь Салтан, снова Лиса... и понеслась, завертелась, набирая скорость, нескончаемая бутылочная карусель, хмельно коловращая сюжетами на ходу.

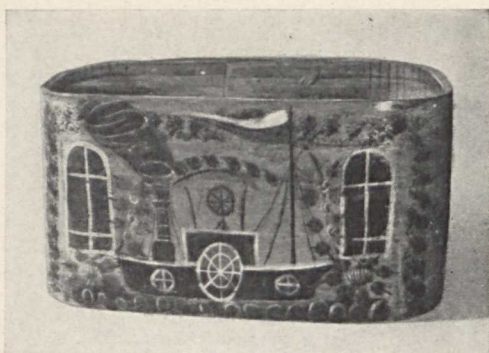
Лиса, Заяц, Петух...

— А я тебе не Красная Шапочка, я — Серый Волк!

Мавриной нужна была отправная точка, печка, от которой мог бы танцевать ее талант, и такой печкой стало народное искусство, создавшее Маврину, создавшее МАВРУ из Татьяны Лебедевой, Мавру, нашедшую себя не в один день и не сразу.

Может быть, рисунок Маврина повиртуознее, она бы и по сей день только иллюстрировала изящную словесность европейского направления, занимая в советской графике место где-то рядом с Милашевским и Дараном. Спасли нижегородская кваска, образованность, коллекционерские страсти и... имя, ибо есть несомненно магия имени, и, назвавшись Маврой, нельзя оставаться в стане Дюфи, воленс-неволенс приходится оправдывать наименование и лезть в кузов.

Ее нижегородский глаз не может смотреть на не заполненную орнаментом поверхность. Это особенность восприятия, это декоративный склад мышления, когда рука сама тянется к кисточке и норовит изукрасить все — двери, туеса, дверцы шкафов, подносы,



Короб. Из коллекции
Т. А. Мавриной.
Т. Маврина. Роспись бутылок.



бутылки. Причем глаз именно нижегородский, среднерусский: даже северные города веселой кистью Мавриной превращены в нижегородскую ярмарку.

Поэтому для Мавриной было бы противоестественным не коснуться кисточкой бутылки, настолько всем своим художническим существом связана она с народным искусством, русской утварью, лубком и сказкой, органично входящими в ее творчество. Собранная Мавриной коллекция изделий народных мастеров и ее собственные произведения так переплетены, что затруднительно сказать, где кончается коллекция и начинается Маврина, и наоборот. А какая же сказка без пира?..

В современном искусстве стих и сказка бытуют в Палехе. Но Палех — выходец из иконописных форм, это измельченная иконопись, взявшаяся пока за Пушкина, и отсюда палехское изящество, его изощренность, что-то среднее между иконой и декадансом.

Маврина идет от лубка, от наивной огрубленности формы, внешне

близкой неумелому детскому и деревенскому рисунку. Здесь традиция восходит к народной резьбе, к прялочной росписи; это вам не измельченный Дионисий палешан — образы Мавриной отличаются большеголовьем и приземистостью, лежащей в первооснове русской сказки — всегда просторечивой и грубоватой.

К этой сказке обращались многие, но, усвоив сюжетную канву и лиризм фольклора, Билибин, например, помножил их на восторженное отношение и чуждую фольклору систему рисунка, и от этой чрезмерной серьезности появляется у него Царевна-Лягушка — вся такая зеленая, вся такая изысканная, что хоть же нись на ней тут же, не дожидаясь дополнительных счастливых превращений.

А сказка-то грубовата и иронична, и этой иронии учится Маврина на пряниках, городецких прялках и у Пушкина, никогда не забывая, что все время разговора царь стоял позадь забора, и, только пребывая в таком нецарском месте, узнал, что я б для батюшки-царя родила богатыря. Маврина уловила характерное для фольк-



лора смешение высокого и низкого начала, увидела мужиковатого царя, а не только царственного Иванушку-дурачка. и иронией сняла прямую фантастичность сказочных образов. И именно этот игровой момент, эта ирония делают искусство Мавриной современным и серьезным. Это игра в образы, за которой любовь и подлинная свежесть восприятия. Правилам этой лубочной игры, когда на доме пишется «дом», а на дыме — «дым», подчинялся еще Пушкин, назвавший царя Салтаном (читай — Султаном!), то есть масло — масляным.

Начатые Пушкиным забавы обернулись в XX веке двойным замытинским лубком, где повесть «Левша» становится пьесой «Блоха», в которой «царь жалует тебе двугривенный со своего плеча», и это соответствует нашим изменившимся вкусам и новой сфере прекрасного, а если мы когда-то презрительно морщились:

— Фи, лубок! Милая, это пестро... — то теперь мы восхищаемся: — О, лубок... Ах нет! Не пестро!

Маврина увидела не только красоту резного крыльца и терема,

как Билибин и его окружение, или народной игрушки, как очень многие сегодня. Она нашла эстетическое оправдание и грошовой собачке-копилке и рыночной «картине» из цветной фольги под стеклом. И в ее коллекции и в ее сознании «Кот Казанский» — этот признанный эталон лубочного великолепия — прекрасно уживается с пестрым в яблоках котом-копилкой.

Маврина начала с добросовестного изучения, копирования, срисовывания и переписывания слов не очень известного, но привлекательного языка, а, познавши и превзойдя все его глаголы, заговорила на нем легко и свободно, с хорошим средневожским произношением.

Здесь годы работы, тысячи эскизов, книги, путешествия и коллекционерство — просеянные пласты вековой культуры, чтобы в результате скромно потупиться.

— Да я что? Я — ничего. Вот — кисточкой по стеклу...

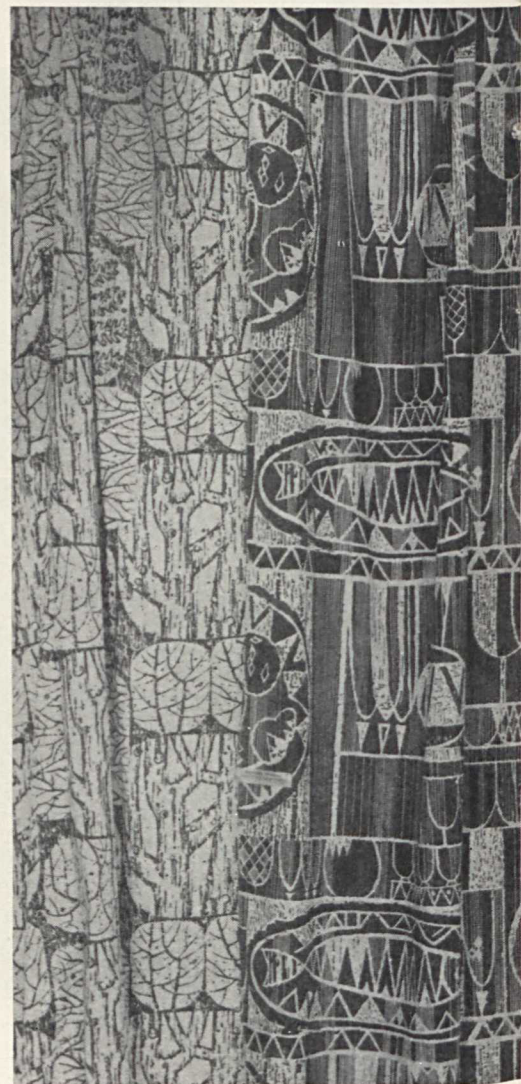
Всесоюзная молодежная

Л. Савельева. Блюдо «Цирк». Стекло.



Л. Андреева

О. Расстригина. Декоративные ткани. Холст, набивка.



Л. Фомина. Проект надгробия для братской могилы в поселке «Красный май». Стекло. Фрагмент.

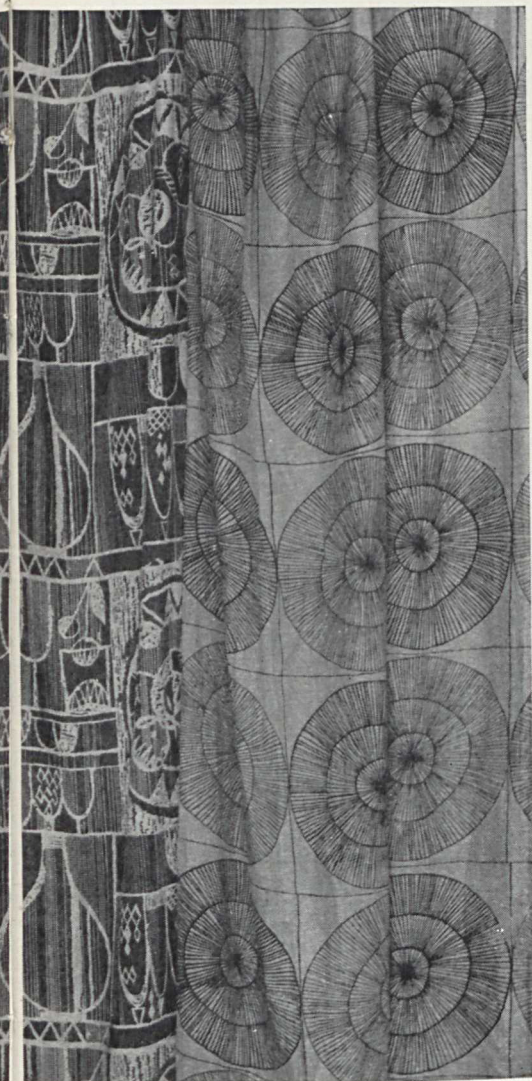


После пятилетнего перерыва состоялась Вторая Всесоюзная выставка молодых художников. Раздел прикладного искусства, правда небольшой, привлекал многих. Его успех определяли прежде всего работы самых молодых москвичей, только что окончивших Строгановское училище. Их произведения изменили масштаб экспозиции. Из камерной, дополнительной, она стала значительной, соразмерной другим отделам — живописи, скульптуры и графики. У дипломников, конечно, были преимущества. Им помогали осуществить задуманное. Но и самостоятельный творческий вклад каждого был достаточно велик.

Нынешние выпускники не мыслят задуманное произведение как отдельную вещь, а чувствуют ее связь с архитектурной средой. Решая конкретную задачу, делая один или группу предметов, они

часто проектируют весь интерьер, преобразуя его соответственно избранной художественной идее. У тех, кто работает в стекле, текстиле и керамике, явно тяготение к декоративным композициям и монументальным темам. Они смело увеличивают размеры вещей, меняют традиционные представления о предметах. А. Малакаева и Л. Купцова создают огромные гобелены, полностью покрывающие стены. И. Полянская включает в набор посуды для бара светильники, декоративные бутылки и стеклянные рельефы для интерьера. Ю. Колов создает герб «Древо жизни» для Дворца бракосочетаний и набор посуды для торжественной церемонии поздравления молодых. Жанр некоторых новых работ с трудом передает принятая терминология. Декоративная решетка Т. Сажина, образованная из кованых металлических стержней и самоцветно

Е. Соловьев. Панно «1918 год». Фрагмент росписи для Дома Советов в Перми. Керамическая плитка, роспись.



горящих крупных стеклянных фантастических цветов, в то же время и витраж; но витраж необычный, объемный. Декоративные вазы З. Ильиной — не всегда сосуды, некоторые из них не имеют дна. Это стеклянная пластика и главное в ней — контраст форм и объемов, ритм силуэтов, усложненные прозрачностью стекла, сквозь которое видны цвет и контуры стоящих сзади предметов. Очень интересен замысел Л. Фоминой — проект надгробия для братской могилы. Тяжелое красное знамя, сложенное из литых стеклянных блоков, опущено на черную надгробную плиту. Глубокое и искреннее чувство побудило художницу к выбору такой небывалой монументальной задачи в стекле. Идея создания надгробия возникла при посещении кладбища на окраине поселка стекольного завода «Красный май». По давно установившейся здесь

традиции на могилы приносят куски стекла. Стекло для стекольщиков свято. В нем для них жизнь, труд, радость и красота. Мысль о памятнике из стекла, неожиданная применительно к другому месту, в данном случае развивает сложившуюся народную традицию.

То же желание нового, та же попытка уйти от установившихся приемов руководила монументалистом Е. Соловьевым. Стремясь усилить воздействие на зрителя монументальной росписи, обычно хорошо воспринимаемой издали, но малоинтересной вблизи, он выполнил фрагмент «1918 год» на керамических плитках техникой надглазурной росписи, принятой в тонкой керамике. Этот прием, допускающий заливку краской больших поверхностей, позволяет вместе с тем детализировать форму и глубже разработать



М. Озерный. Лесоруб и конь.
Керамика.

Р. Ясудите. Гобелен «Голубь».
Шерсть, ручное ткачество.

Ю. Колов. Свадебный сервиз.
Стекло.



художественный образ. Сюжет фрагмента—смертельно раненный комиссар и красноармеец, поднявший выпавшее из его рук знамя. Тема скорби здесь перерастает в тему борьбы, неизбежной победы революционных масс в гражданской войне. Художник не ограничивается решением динамики формы и символики цвета, но с их помощью раскрывает человеческие чувства — страдание, гнев и решимость.

Молодежная выставка еще раз подтвердила, что среди прикладных видов искусства стекло сейчас занимает первое место. В замыслах художников чувствуется большая зрелость. Своеобразные вазы и блюдо Л. Савельевой, скульптуры Ю. Сергеева, В. Дзугаева и И. Маршумовой убеждают в том, что в стекло пришли талантливые художники, от которых можно ждать больших успехов в будущем.

Керамика переживает временную депрессию. Заметен отлив сил. Многим кажется, что возможности этого материала исчерпаны. Но тем отраднее отдельные удачи керамистов — М. Озерного из Косова, Н. Лятукайте из Каунаса, И. Глебовой и В. Космачева из Москвы, А. Зиле из Риги и других. Жаль, что в грузинской керамике, так удачно нашедшей современное выражение древним традициям, поиски приостановились. Высоким критерием мастерства в грузинской чеканке явились работы К. Гурули. Иногда трудно определить, станковые или декоративные это произведения. Красота материала и виртуозность его обработки по-прежнему связывают декоративный чеканный рельеф «Ты раздай богатство бедным» с давними традициями грузинского металла, а развернутость сюжета сближает с изобразительным искусством. Грузия бесспорно сохраняет за собой первое место в художественной обработке металла. Ее влияние и логика развития отдельных материалов в декоративном искусстве ведут к заметному подъему художественного металла и в других республиках.

В ткачестве, хорошо развитом в Литве, одним из лучших произведений был гобелен Р. Ясудите «Голубь».

Организация раздела прикладного искусства была сопряжена с большими трудностями. Как обычно, члены выставкома основное внимание обратили на живопись, скульптуру и графику. Их отношение к прикладному искусству можно назвать снисходительно-умильным. От незнания дела проистекает нетребовательность. Художники-станковисты, составляющие большинство в выставках, нередко впадают в неоправданную восторженность при виде даже малопрофессиональных вещей, выполненных в материале и предназначенных для быта, но часто остаются равнодушными к действительно творческим произведениям прикладников.

Развитие декоративного искусства отнюдь не исчерпывается сейчас девизом «искусство в быт!», как это было несколько лет назад. В стекле и керамике, металле и ткачестве складывается иная, чем прежде, концепция материала, ширится понимание ансамбля, обновляется и усиливается чувство декоративного. Поэтому и художникам и организаторам выставок нельзя отстраняться от этих процессов. В составе выставкомов должны быть люди, способные судить о декоративном искусстве серьезно и профессионально. Иначе не избежать случайностей, таких, как, например, на этой выставке. Ничем, кроме организационных причин и недооценки значения декоративного искусства, нельзя объяснить то, что из Азербайджана, Белоруссии и Латвии было прислано по три-четыре работы, что Эстония вовсе не участвовала в выставке, из присланных произведений украинских художников удалось отобрать очень немного. Излишне говорить о том, что это ненормально. Молодые художники быстро овладевают сейчас тайнами материала. Они очень свободны в замыслах, и их фантазия, питаемая неисчислимыми богатствами прошлого художественного опыта, творит новую красоту, прорываясь сквозь привычные и быстро канонизируемые приемы.

З. Ильина. Декоративные вазы.
Стекло.



Фабрика «Ростовская финифть»

(Художественное производство
и современные требования)

М. Калиш

М. Тоне. Туалетная коробочка
с эмалевыми вставками «Коломен-
ское». 1954. Музей народного ис-
кусства. Москва.

М. Тоне. Коробочка с расписной
эмалью «Царицыно». 1956. Музей
народного искусства. Москва.

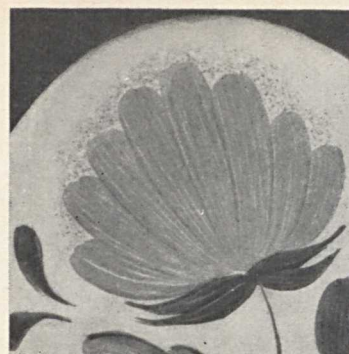
Н. Карасев. Туалетная коробочка
с расписной эмалью «Цветы».
1938. Музей народного искусства.
Москва.

Неизвестный ростовский художник.
Эмалевая пластина с росписью
«Ростов Великий». Конец XVIII—
нач. XIX вв. (?). Музей народного
искусства. Москва.

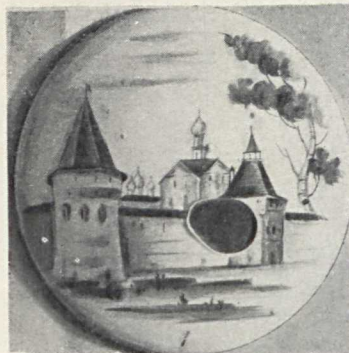


Фабрика «Ростовская финифть» — един-
ственное в нашей стране предприятие по из-
готовлению расписной эмали, старейшее
русское народное производство. Оно воз-
никло в конце XVIII века. Ростовские ма-
стера делали из меди предметы культа —
дарохранительницы, кресты, оклады еван-
гелий, образки и т. п. — и украшали их
эмалевыми пластинками с миниатюрны-
ми расписными изображениями богомате-
ри и святых или сюжетами на религиоз-
ные темы. В XIX веке в ассортименте по-
явились бытовые предметы с портретны-
ми миниатюрами, видами Ростова или ко-
пиями с картин известных художников.
Продолжали также изготавливать иконы и
церковную утварь, украшая их миниатю-
рами, стилистически связанными с ико-
нописью, фресковой церковной живописью
и книжной миниатюрой. После революции
изменился не только характер вещей (пуд-
реницы, туалетные коробочки, брошки,
серьги и другие ювелирные изделия), но и
характер росписи по эмали. Роспись стала
строиться на контрастном противопостав-
лении гладкого, чаще всего белого, но
иногда черного, синего или розового фона
и ярких, красочных, преимущественно ор-
наментальных мотивов. Более или менее
графический орнамент составляется из
цветов, листьев, ягод, скомпонованных в
виде букетов, гирлянд и т. п. Ряд инте-
ресных решений найден в композициях
из гербов, знамен, пятиконечных звезд и
других эмблем.

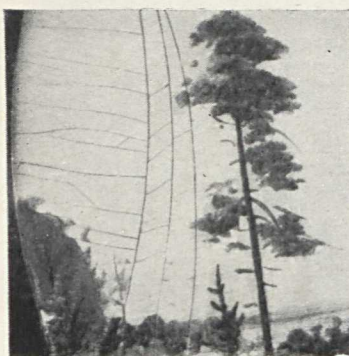
В искусствоведческой литературе распро-
странено мнение, что с 50-х годов XX ве-
ка благодаря творческому сотрудничеству
ростовских мастеров с художниками На-
учно-исследовательского института худо-
жественной промышленности в Москве
деятельность производства оживилась.
Действительно, эмали, исполненные на
фабрике по эскизам профессиональных
художников, отличаются изяществом ри-
сунка, тонкостью колорита, согласованно-
стью композиции росписи с формой пред-
мета. Таковы эмали, изображающие архи-
тектурные ансамбли Ростова Ярославско-
го, Коломенского, Царицына. Декоратив-
ны по цвету эмали с росписью в виде сти-
лизированных цветов и листьев, а также
композиции с изображениями животных.
Однако подлинно художественные реше-
ния ростовских эмалей большей частью
характерны лишь для предметов малосе-
рийных, а чаще всего уникальных, выпол-
ненных по специальным заказам для по-
дарков, а также для музеев и выставок.
Они демонстрируют потенциальные воз-
можности расписной эмали, но отнюдь не
общий уровень ростовских изделий.
Современная ростовская финифть не име-



Пороки эмали:
Пористость и почернение эмали.



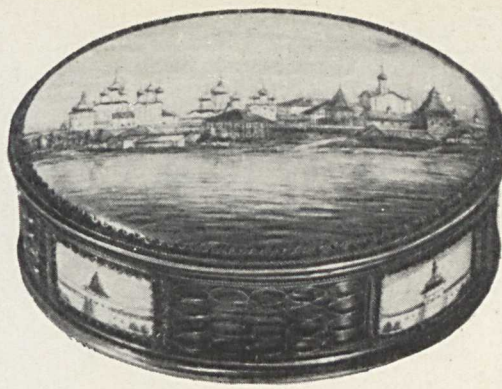
Образование пузырей и отскок эма-
ли в готовом изделии.



Растрескивание эмали вследствие
деформации металла при обжиге.

Растекание красок при обжиге.





М. Кулыбин. Овальная коробочка с расписной эмалью «Вид ростовского кремля». 1959. Музей народного искусства. Москва.

ет прямой преемственности от искусства ростовских эмальеров XVIII—XIX веков, религиозного по своему содержанию. Так же как художникам Палеха, Мстеры, Холуя, ростовским мастерам после революции пришлось искать новые формы и новое содержание своего искусства, новые средства декоративной выразительности и в связи с этим — приемы техники. По существу еще и теперь нельзя говорить о ростовской финифти, как о производстве своеобразном, сложившемся. Массовые изделия пока остаются на низком художественном уровне, часто бывают выполнены грубо, примитивно; некоторые вещи стоят по существу вне искусства и имеют характер низкосортной галантереи, способной удовлетворить лишь самые невзыскательные вкусы.

Сдвиги, намечавшиеся в 50-х годах, не привели к существенному улучшению эстетических качеств большинства вещей. Низкое художественное качество изделий основного ассортимента часто вызывает резкую критику в адрес фабрики. Однако многие авторы, пишущие о ростовской финифти, ограничиваются проблемами чисто эстетическими. До сих пор никто не занимается вопросами технологии эмали. При орнаментально-декоративном стиле, характерном для современной ростовской эмали, большее значение, чем для старинных изобразительных композиций, приобретает фактура, блеск, чистота эмали, звучание цвета, его глубина, прозрачность или насыщенность, то есть те технические качества, которых как раз и не хватает современным ростовским эмалям. Ценность старинных ростовских эмалей в значительной мере определяется богатством палитры, чистотой красок и самой эмали, их прозрачностью, прочностью и т. д., то есть высокими техническими качествами. Старые мастера использовали высококачественные материалы, а главное — точно соблюдали рецептуру, отлично знали технологию нанесения эмали и правила росписи и обжига красочного слоя. В настоящее время рецептура старых эмалей утрачена. Забыты и основные правила технологии: многослойное нанесение эмали, роспись в несколько приемов, защита красочного слоя фондом — слоем твердой, прозрачной, бесцветной эмали. Иными словами, современное производство ростовской расписной эмали не знает старой, исторически сложившейся технологии. Утрачено и высокое профессиональное мастерство старых эмальеров. В Ростове уже давно ликвидирована профтехшкола, большинство ростовских мастеров, особенно молодых, не имеют специальной подготовки.

Помощь НИИ художественной промышленности фабрике ограничена и одностронна. НИИХП передает фабрике для исполнения в материале эскизы художников института. Часто эти эскизы передаются без указания конкретной технологии изготовления того или иного предмета, особенностей техники живописи по эмали. Как правило, художник не принимает в расчет возможность смешения различных красок, термостойкость и изменения цвета при обжиге, последовательность их нанесения и т. д. Все это предоставляется решать производству, самим мастерам-исполнителям. Стремление фабрики к упрощению технологии приводит к плохой подготовке металлических заготовок, сушке и обжигу эмали, эмалированию заготовок в один слой, росписи эмали сразу всеми красками и обжигу красочного слоя в один прием и при слишком высокой температуре и т. д. Отсюда и разнообразные пороки прочности и целостности эмалевого и красочного слоев, пороки внешнего вида эмали и росписи: покоребленность, сколы, трещины, пузыри, черные пятна, матовая поверхность, грязные тона красок, растекание и неравномерность красочного слоя и т. п. Скрытые дефекты проявляются в процессе пользования готовыми предметами. Это плохое сцепление эмали с металлом, приводящее к трещинам и отскокам; пористость — причина быстрого загрязнения эмали; низкая механическая прочность красочного слоя и отсутствие защитного слоя, ведущие к быстрому появлению царапин, потертостей и т. п.

Красочная палитра ростовских мастеров бедна и однообразна, в ней отсутствует целый ряд цветов и оттенков, многие краски не дают хорошего красочного слоя, трескаются, «выгорают» и т. п. Не имея достаточного выбора красок, многие мастера упрощают композиции, измельчают рисунки, изменяют колорит, отказываются от интересных, но трудно исполнимых эскизов. Попытки использовать цветные фоны посредством раскраски традиционной белой эмали пока еще неудачны, большие участки раскрашенной красками эмали часто получаются неравномерными по цвету, шероховатыми, тусклыми. Многие эмали перегружены росписью.

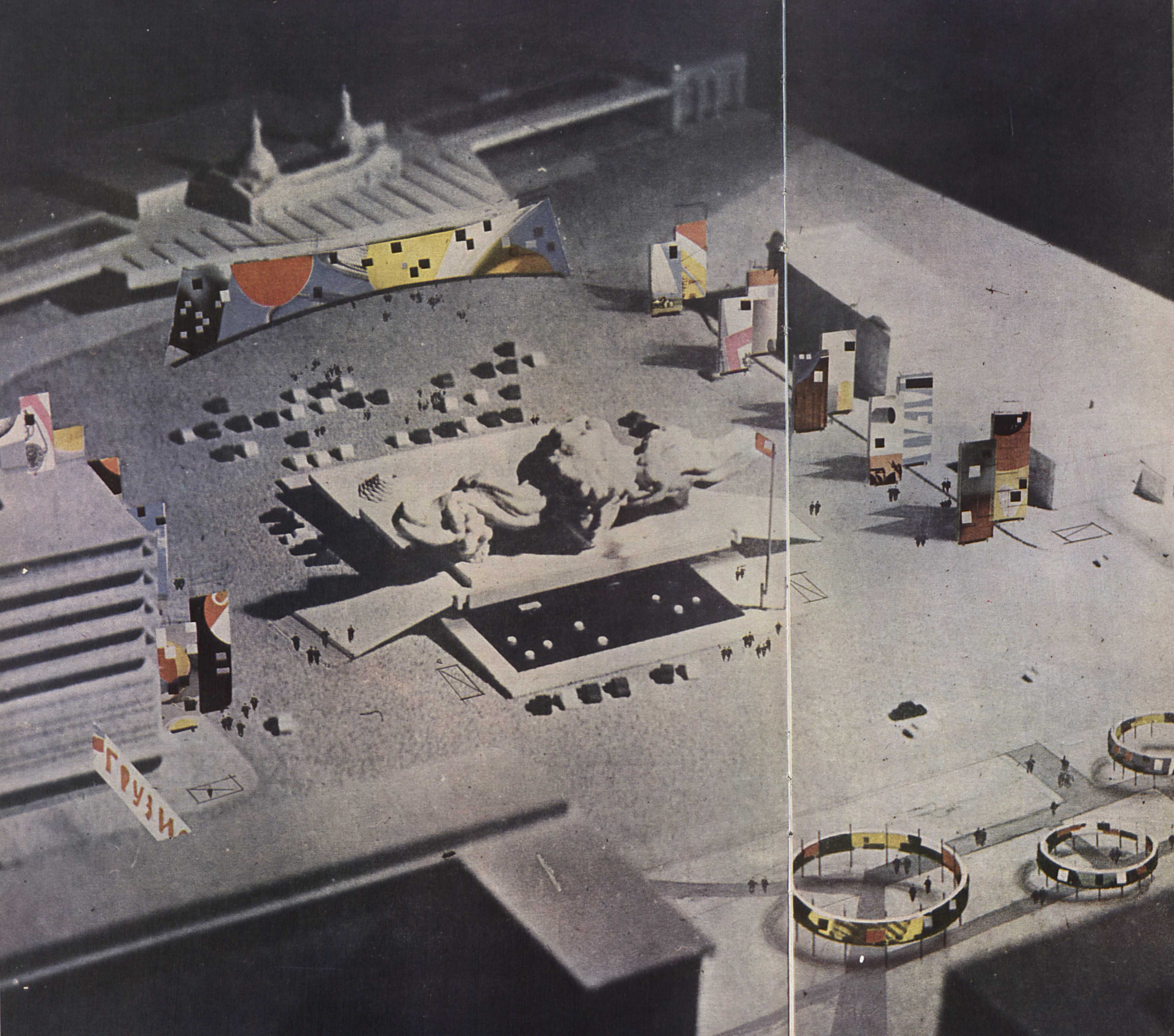
Говоря о ростовской финифти, мы привычно называем ее народным промыслом, не задумываясь над тем, верно ли это определение в наше время. Ведь признание ростовской финифти народным промыслом молчаливо узаконивает большую или меньшую простоту и даже примитивность производства. На самом же деле по слож-

ности изготовления эмали, эмалирования металлической основы, декорирования эмали и монтировки готовых предметов это предприятие должно быть отнесено к художественной промышленности, подобно производству стекла, фарфора, фаянса и т. п. Между тем фабрика «Ростовская финифть» до сих пор остается полукустарным производством, примерно на уровне 20-х годов. Она оснащена устаревшим оборудованием и испытывает большие трудности в получении самых необходимых материалов, красок, кистей и т. п. О присылаемых материалах на фабрике знают очень мало: снабжающий фабрику Дулевский красочный завод поставляет краски и эмаль без технического паспорта. Своей лаборатории фабрика не имеет и поэтому не проводит обязательный для всякого эмальерного производства контроль качества используемых материалов, контроль технологического режима, проверку качества продукции и анализа причин появления брака.

На фабрике есть только один художник со специальным образованием и нет ни одного специалиста ни по технологии эмалирования металлов, ни по технологии декорирования эмали.

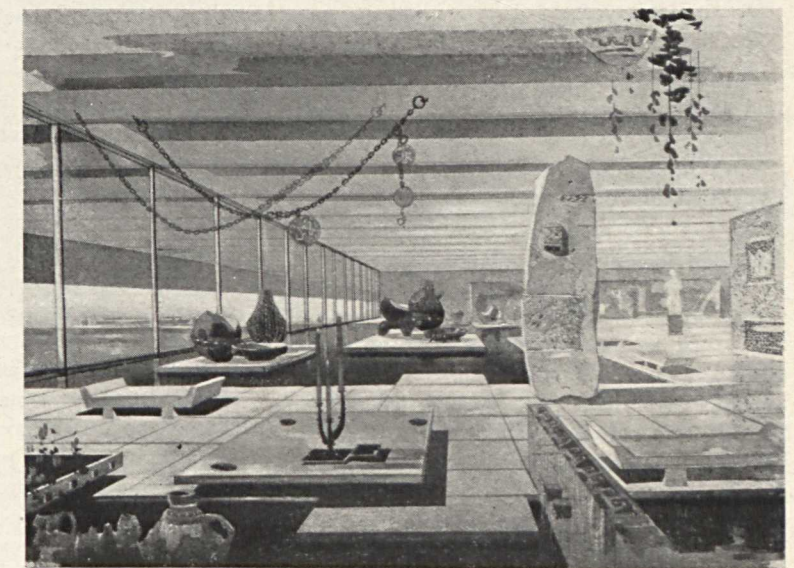
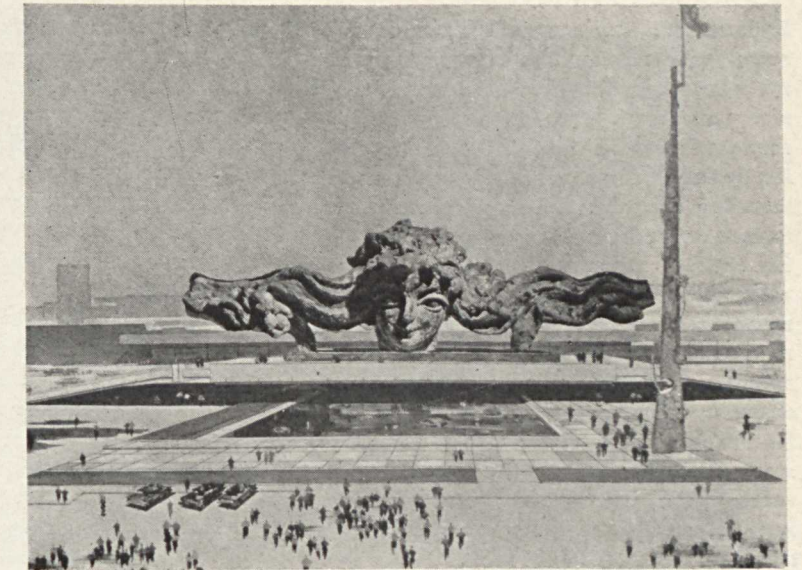
...В кабинете директора фабрики «Ростовская финифть» в городе Ростове Ярославском висит эскиз нового здания фабрики. По решению Управления художественных промыслов и производства сувениров Министерства местной промышленности РСФСР в 1967—1968 годах для фабрики должно быть построено новое здание. На эскизе оно выглядит весьма современным: простые формы, гладкие стены, модный козырек над широким входом. Однако при более близком знакомстве с проектом он разочаровывает.

Технологическая линия производства эмали в новом здании разработана проектировщиками Гипробытпрома на основе существующей технологии. Проект предусматривает значительное увеличение выпуска изделий при сокращении числа рабочих, то есть резкий рост производительности труда без усовершенствования средств производства. Такой проект вызывает недоумение. Сооружать для фабрики новое, даже ультрасовременное здание и при этом сохранять упрощенную технологию — это в наше время воспринимается как парадокс, возможный, вероятно, только в местной промышленности. Старинное художественное производство должно быть реорганизовано в соответствии с современным уровнем научно-технического прогресса.



Праздничное оформление площади Курского вокзала

[Проектное предложение грузинских художников О. Литанишвили,
Г. Джапаридзе, З. Церетели, М. Бердзешевили]



трибуна Что такое утилитарная форма?

С. Есаян

Предметный мир создан человеком, и человек дает названия полезному предмету. «Бесчеловечное» отношение к полезному предмету — вот первое, что характерно для статьи А. Сикачева.

Не будем останавливаться здесь на чрезвычайно странном утверждении автора в начале статьи, что эстетическое восприятие следует делить на любование закатом, картиной и полезным предметом. Столь искусственное деление нужно автору всего лишь как переход к утверждению, что полезному предмету, как и закату или осеннему лесу, художник не нужен.

Не правда ли, в этом утверждении поражает новизна постановки вопроса? Оказывается, речь пойдет не о запросах человека и его претензиях к предмету, а наоборот.

Предмет, в представлении автора, находится в некоем безвоздушном пространстве, он не нуждается ни в чем вмешательстве, у него есть свои запросы. Один из главных запросов предмета — чтобы его оставили в покое, не нарушив его утилитарной ценности. Там, где происходит малейшее вмешательство извне в этот неизвестно кем созданный предмет, речь идет уже не о предмете полезном, а (по автору) о предмете прикладного искусства. Здесь следует заметить, что мы не знаем ни одной чашки, ни одного стула, ни одной прялки или ткани в истории материальной культуры, ни одной вещи, которую нельзя было бы назвать произведением прикладного искусства. Куда же подевались эти полезные предметы, которым не нужен был художник? Не дошли до нас... Свою удивительную концепцию, не имеющую, как мы видим, ни малейшего подтверждения в истории развития материальной культуры, автор строит, очевидно, на том, что в его воображении существует некая утилитарная форма предмета (чашка, стул и т. д.). Существует ли на самом деле утилитарная форма чашки? Какой из бесчисленных вариантов этого типа мы посчитаем наиболее утилитарным? Идеальной утилитарной формы чашки не существует, ибо вечно меняющаяся цепь формотворчества сосуда содержит в себе лишь одно вечно общее для всей цепи — идею вогнутости, воспринятую человеком у природы (водоем) или подражающую ладошке.

В этом первое и главное заблуждение автора, на котором строится вся его теория восприятия с изящными уравнениями, оценку которых мы не решаемся произвести, не имея предшествующего опыта в подобной оценке, ибо ни древние египтяне, ни мастера Возрождения, ни ремесленники ацтеков не оставили нам, к сожалению,

ничего подобного этим уравнениям. Если выразиться языком Платона, автор приписывает вещи те свойства, которые принадлежат идее вещи. Ведь что такое чашка, стол, любой предмет по Платону? Это тень идеи этого предмета. Идеи чашки художник действительно не нужен. Но как только эта идея материализуется, она начинает нуждаться в руках, в делателе, то есть художнике. Таким образом, автор приписывает «теням» — предметам (по Платону) свойства идей предметов. Это далеко не безобидное заблуждение. Это заблуждение может служить оправданием бездарного ширпотреба в архитектуре, в производстве предметов быта, ширпотреба, который в угрожающих количествах осаждает современного человека. Утверждая, что все отношения между человеком и вещью основываются на полезности вещи для человека, автор, без сомнения, имеет в виду человека первобытного. Развивая свою мысль о восприятии, автор далее указывает, что «полезный предмет доставляет удовлетворение, он нравится». Это тоже полностью справедливо по отношению к человеку ископаемому. Голословно же примененное к современному человеку, это утверждение звучит настоящей клеветой. Прimitивный взгляд на предмет переносится на человека. Сложнейшие, складывающиеся тысячелетиями отношения человека с предметным миром подменены здесь оскорбительно примитивной формулой.

В большинстве случаев мы не приемлем «новый» полезный предмет не потому, что не можем оценить его красоту, вытекающую, по словам автора, из его целесообразности, а потому, что мы в состоянии оценить его безобразие и эклектичность. Ширпотреб модерна кажется «новым» с точки зрения формотворчества, в сущности, лишь плохо подготовленному зрителю, которого безусловно поразит своей «новизной» современный керамический сервиз после многолетнего общения с сервизом кузнецовским. К сожалению, тем и ограничивается у подобного зрителя опыт в эстетической оценке. Мы полагаем, А. Сикачеву известно, что чем больше мы узнаем о материальной культуре древних цивилизаций, тем больше мы поражаемся сходству форм и подчас эстетических идеалов в современном формотворчестве и формотворчестве древних. И такому зрителю, как автор, самая несравненная новизна современной формы не должна показаться столь революционной, как зрителю, указанному ранее. Напротив, эта новая форма приобретает в его глазах именно благодаря своей рефлекторности дополнительное обаяние. Таким образом,

мы ставим под сомнение самую возможность столь неожиданного появления подобной неслыханной формы, для оценки которой зрителю, по совету автора, пришлось бы отказаться от всего своего предшествующего опыта и положиться на флюиды, испускаемые этим чудом.

Вся история искусств опровергает возможность неожиданной, резкой смены стиля. Это процесс медленный, подчас слабо уловимый для одного поколения (если речь не идет о насильственной смене, о Тимуре или Чингисхане).

Таким образом:

1. Нельзя бессмысленно говорить просто о зрителе, когда мы живем среди людей с разной степенью подготовленности к восприятию новой формы и, следовательно, с разным опытом восприятия.

2. Самая революционная и кажущаяся новой форма предмета может найти себе и находит прообраз в предшествующих культурах, не становясь от этого эклектичной.

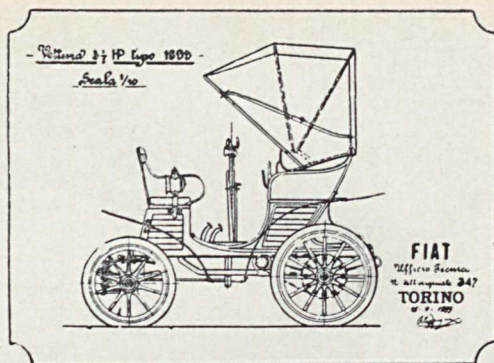
3. Если чудо, о котором пишет автор, и появится, то оценивать его возможно, не опираясь на принцип «стерпится — слюбится», а исходя только из предшествующего опыта (при условии, если зритель — человек элементарно просвещенный).

Но оставим в стороне зрителя просвещенного или полупросвещенного. Оставим в стороне разговор о полезности предмета вообще. Назовем этот предмет конкретным именем и выберем его обладателя, скажем, азиатского крестьянина. Не будем брать стул, кровать или стол. Эти вещи огромному большинству людей на Востоке покажутся просто бессмысленными. Следовательно, всякий разговор об их полезности тут так же бессмыслен. Ковер заменяет здесь и стул, и стол, и ложе. Автор не станет отрицать, что в этих условиях ковер — предмет сверхполезный (хотя тот же ковер на стене европейского интерьера может стать бесполезным).

А теперь предложим кредо А. Сикачева обладателю этого ковра. Хотелось бы услышать, что скажет этот крестьянин на заявление автора, будто его ковер может обойтись без приложения к нему труда художника и что сам крестьянин может обойтись и некрашеной шерстяной подстилкой.

Можно привести сотни подобных примеров-ситуаций. Все они показывают, что нельзя говорить о полезном предмете вне этнографического и социального аспекта. Они также показывают, что само рассечение восприятия на утилитарное и эстетическое неправомерно и никогда не имело места в истории развития материальной культуры.

«Фиат-124»



Паоло Пардо (Италия)

← Прадед. Один из самых первых автомобилей, выпущенных туринскими заводами. В 1899 году машина еще мало отличалась от экипажа; в социальном плане для нее были характерны абсолютная исключительность и «изысканность».

Лозунг новых моделей: рационализация внутреннего пространства. Багажник «Фиат-124».



В 1958 году пол-Италии, казалось, сошло с ума. Появился новый вид соревнования. В кафе, в конторах, на узких улочках можно было слышать: «Сколько цилиндров у твоей машины?» Названия марок автомобилей могли вызвать тягостную паузу. В кругу обладателей «Фиатов-1100» владельца «Фиата-600» мучила зависть, сознание собственной неполноценности. Он не успокаивался, пока не продавал малолитражку и не приобретал «1100». Это была лихорадка. Каждый бессознательно следовал коварному лозунгу, рожденному в Америке сороковых годов: «Автомобиль — социальный символ; у кого его нет — тот неудачник». Но вот обладатель «Фиата-1100» снова терял покой. Теперь он мечтал уже пересечь в «Фиат-1400». Иначе ему пришлось бы снова пе-

реносить весь ужас своего «ничтожества». Продажа машин достигла невиданного уровня. Для этого, конечно, нужна была тщательная пятилетняя подготовка, проведенная правительством и крупными фирмами, но именно автомобили стали главным действующим лицом послевоенной операции «Бум».

Италия ждала экономических реформ. Перед ней открывалось два пути. Либо развивать решающие отрасли производства, сельское хозяйство, строить заводы (особенно на извечно отсталом Юге), либо отказаться от радикальных перемен, связанных с временными лишениями и потерей популярности у избирателей. Был выбран второй путь: иллюзия процветания, наводнение рынка товарами широкого потребления и прежде всего автомоби-

лями. То, что было естественно для стран со стабильной промышленной структурой, в Италии возводилось искусственно, на хрупкой и неоднородной хозяйственной основе. Отсталые, но с автомобилем — вот парадоксальный итог этой операции.

Поэтому нередко в годы так называемого «итальянского чуда» можно было увидеть забавные сценки. Перед бензоколонкой — «Фиат-1100», сверкающий отделкой. Стилизированные ласточки (символы скорости), стрелки, двухцветные декоративные полоски, подвески, рожки-амулеты, всякая всячина. Владелец, мой знакомый, служащий Центральной почты, важно закуривая (в Италии курят у колонок, хотя это запрещено), обращается к подбегавшему заправщику: «Залейте литр лучшего бензина». Литр! Я еще мог бы понять, если

1947

1100 S



1948

1100 BL



1949

1100 E



1950

1100 ES

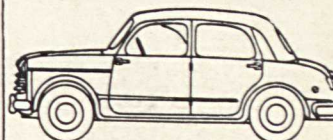
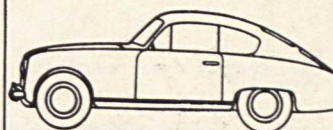
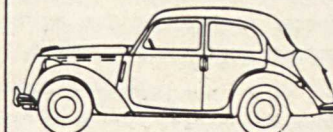
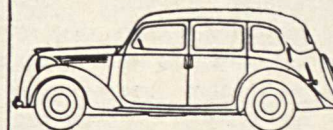
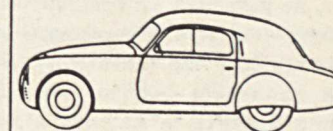


1953

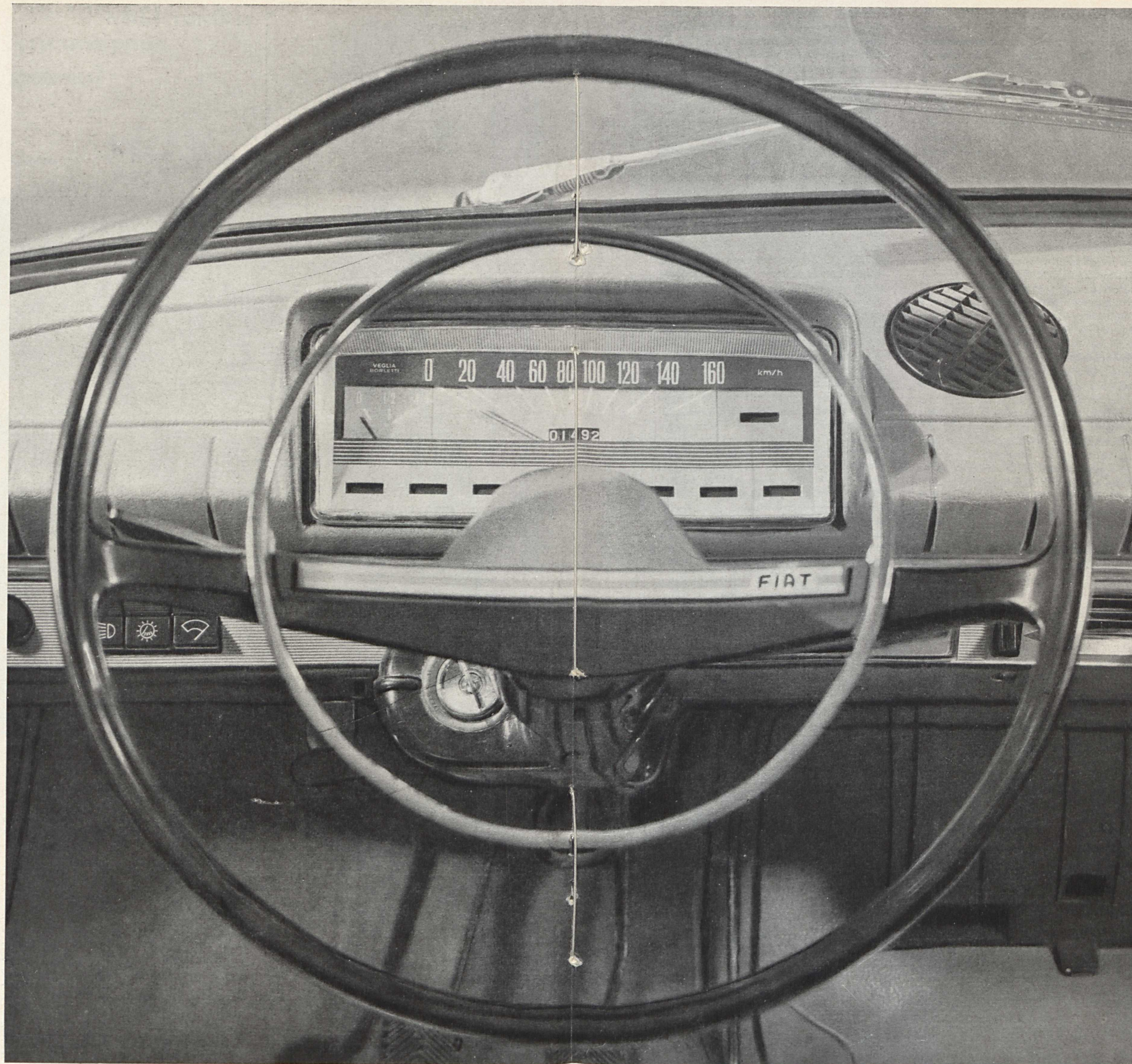
nuova 1100



Место водителя в «Фиа-124»: как видите, здесь нет ничего лишнего. Претенциозные детали, характерные для внутреннего оформления предыдущих моделей, исчезли. →



Автомобили «Фиа-1100», которые выпускала туринская фирма «Фиат» с 1947 по 1949 год.



бы речь шла о каком-нибудь другом горючем, но на литре бензина... Спрашиваю своего друга. Он отвечает, чтобы, упаси бог, не услышал заправщик: «Понимаешь, в баке — ничего, а в кармане еще меньше. У меня 110 лир (16 коп.). — «Как же ты сел на мель?» — «Что поделаешь, приходится платить за машину и детали, а это почти половина зарплаты». — «А на кой тебе эти украшения?» Он кончил наш короткий разговор: «Чтобы не отстать от друзей. Если машина без отделки — кажется, что ты голый». Этот эпизод хорошо рисует непрочность социальной почвы, на которой построил «Фиат» свой внушительный замок.

Недавно фирма выпустила роскошный рекламный проспект — «Линия Фиат», где пытается выдать свое производственное благополучие за совершенный портрет процветающего итальянского общества. 60 лет истории предприятия (с момента основания до выпуска проспекта) представлены читателю как 60 лет итальянской жизни.

Смешная претензия. История итальянских автомобилей, выпущенных знаменитой туринской фирмой, совпадает только с историей некоторой части крупной буржуазии. У них много общего: неравномерность развития, колебания в сторону интересов и вкусов определенных государств, демагогическое внимание к различным группам населения.

На заре итальянского автомобилizма «Фиат» создавал машины для «элиты», имевшей много общего с аристократией центральных европейских стран. Но уже в 10—20-е годы автомобили стали предназначаться главным образом для людей

с резко выраженными националистическими устремлениями. Это была разбогатевшая итальянская буржуазия, требовавшая себе автомобиль-богатырь. После окончания второй мировой войны, когда Италия находилась под сильным американским технико-культурным влиянием, фирма «Фиат» пыталась выпускать лишь слегка модифицированные подражания студебеккерам и фордам. Среди малолитражек, особенно интересующих нас, выделялась «Джардинетта». Но прошло несколько лет, и национальное «итальянское чудо» породило нескончаемые вереницы маленьких итальянских машин — «Фиат-500», «Фиат-600», «Фиат-1100». И несколько лет назад дизайнеры фирмы «Фиат» стали разрабатывать машину, которой суждено было подвести итог поискам демократичной модели. В прошлом году стало известно о выпуске нового «Фиата-124» и о сенсационном соглашении между Италией и СССР построить в небольшом приволжском городе Тольятти, близ Куйбышева, завод, где будет налажен выпуск этой марки автомобиля.

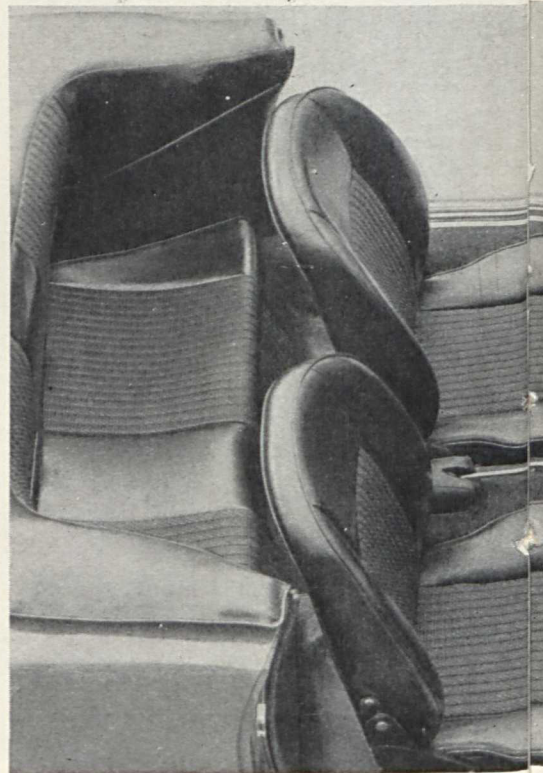
Фирма «Фиат» выпускает десятки самых различных автомобилей — от грузовых и специальных, от роскошных легковых спортивных до микролитражек — маленьких тружеников итальянских дорог. И хотя «Линия Фиат» за прошедшие 60 лет была представлена непрерывно восходящей, в ней уживались и существуют до сих пор несколько течений, имеющих свои традиции, взлеты и периоды временного затухания. Это сразу же становится видно при знакомстве с рисунком сменявших друг друга машин, хотя они все отличаются, например, от американских или германских машин общей пластичностью,

некоторой сдержанностью, элегантностью линии и отсутствием множества металлических накладных деталей. Даже глядя на ажурный портрет прабабушки современных фиатов, появившейся в 1899 году, эту машину сразу можно узнать среди современных ей фордов и опелей. Туринская автоколяска отличалась упруго выгнутыми большими надкрылками, вертикально прямой, как спины автоседоков, осью руля, плавными линиями кузова и легкостью тента. Когда в середине первого десятилетия нового века в Италии во всем пытались создать собственный стиль, начиная от мебели Карло Бугатти и дамских украшений и кончая вскоре появившимися необузданными фантазиями Сант-Элия, на площадях и улицах итальянских городов появилась знаменитая машина «Ноль», колеса которой имели спицы, похожие на палочки. Модель имела огромный кузов элегантного черно-желтого цвета. Ее наследник — «Супер-Фиат» — просуществовал до 1934 года. Машинам 20—30-х годов были свойственны все признаки тогдашнего итальянского дизайна. Новый декоративный стиль с самого начала отличался пристрастием к роскоши: никаких попыток выработать стиль умеренных цен, рассчитанных на возможности и вкусы среднего потребителя, в общем, не было. В 1934 году в журнале «Домус» говорилось: «Сейчас модерн представляет собой еще нечто аристократическое, открывающее поле для индивидуалистов... Лишь тогда, когда стремления художников встретят искреннее понимание и будут воплощены в творчестве добросовестных и квалифицированных мастеров, модерн обретет право называться стилем».

И вот последняя модель — «Фиат-124», которая будет выпускаться в СССР.



Внутренние детали спортивного варианта той же самой машины.



Художники, работавшие над формами автомобилей фиат, совершенно не ставили своей целью выразить техническую целесообразность, функциональность конструкции. Формы машин должны были создавать отвлеченные образы с помощью символических аналогий и общей динамики линий. В ряде итальянских машин можно было встретить причудливое сочетание модных тогда кубических форм, характерных для среднеевропейской функционалистской архитектуры с «грациозностью» и обтекаемостью итальянских моделей: их передняя часть была округлена, капот и крылья становились нарочито выпуклыми, создавая иллюзию головок окружительной динамики. В ту пору даже радиоприемникам придавали аэродинамическую форму, словно они должны летать в пределах земной атмосферы.

Рассматривая, как менялся облик одной и той же марки «Фиат-1100» с 1947 по 1954 год, можно четко выделить несколько параллельных линий поисков. В одних машинах видно влияние каплеобразного силуэта, близкого русской «Победе», в других композиция строится на противопоставлении вытянутого капота мотора и нерасчлененной массы кузова, в третьих — стремление уравновесить переднюю и заднюю части автомобиля по отношению к кабине салона, все больше отделяющейся от общей линии кузова. Но при всем этом декоративная отделка машины постепенно увязывается с характером технических показателей автомобиля. Формы радиаторов, дверей, ветровых стекол, капотов и багажных отделений все больше определяются функциональными требованиями конструкции. «Фиат-1100» дробится, вытягивается, становится монохромным или

приобретает цветные полосы, символические украшения, как бы подчиняясь власти технологического прогресса.

Еще два-три года назад очень трудно было найти скрытую последовательность и закономерность в этих зигзагах. Но теперь видно, что это был общий процесс «интернационализации» автомобильной линии. Машины теряли прихотливые завитки и накладки, единственное назначение которых было в том, чтобы вызвать восхищение собак и пешеходов. Основной эстетической идеей становилось удобство, а не выражение финансовых возможностей хозяина. Это нашло свое законченное выражение в облике «Фиата-124», который будет выпускаться в городе Тольятти.

«Фиат-124» — небольшая четырехместная машина, очень компактная, простая в управлении и демократичная по внешнему виду. В ней был учтен богатый технический опыт современного автомобилестроения: создана экономичная конструкция, позволяющая делать длительные поездки по различным дорогам: машина хорошо берет с места, маневренна, резко тормозит.

По своей форме она нейтральна, что достигается простыми членениями с помощью ритмично повторяющихся вертикальных, горизонтальных и диагональных линий, создающих определенную модульную сетку.

Для ненавязчивой, усредненной формы нового автомобиля характерны гладкость основных поверхностей, скрывающих рабочие узлы и сочленения конструкции, отсутствие декоративных украшений и символов. Художественное решение здесь — это как бы параллельный образ, сходный с созданным конструкторами.

Особые итальянские традиции формы сказались здесь разве что в пластичности, неконтрастности материалов, культуре отделки и увязки деталей.

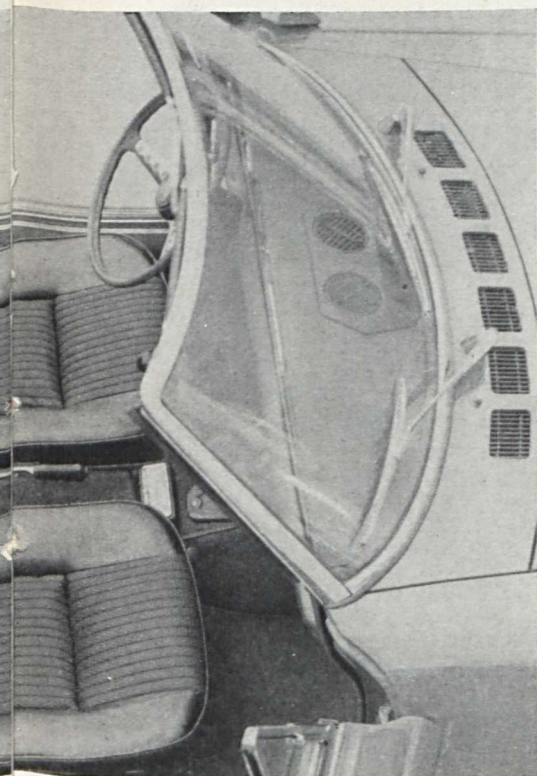
Машина состоит из широкого параллелепипеда корпуса и просторной пирамиды салона с большим углом обзора. Ее ходовая часть сильно вытянута за счет вместительного багажника. Он оправдан, потому что машина предназначена для дальних поездок. В то же время он позволяет уравновесить общий силуэт автомобиля с укрупненным салоном. Дизайнерам фиата удалось получить спокойный ритм основных членений, преодолеть дробность, которая неизбежно появляется в маленькой машине. Вертикальные полосы дверей, членящие ее корпус посередине, еще больше подчеркивают эту уравновешенность масс. Так же спокойно решены и торцовые плоскости.

Обе четко ограниченные друг от друга части — корпус и салон — связаны также введением дополнительных линий, зрительным объединением диагоналей углов салона с линиями надкрылков и чуть скошенными внутрь торцовыми плоскостями. Горизонтальные линии, проходящие по всему корпусу посередине, внизу и по верхней грани, тоже объединяют пирамиду салона с основным объемом. Все детали, например фары, подфарники, буферные накладки, радиатор и т. д., наложенные на поверхность корпуса, как бы мягко вдавлены в нее и поддержаны овалом линейного рисунка.

Фиат словно вбирает их в себя; создается впечатление компактности, сдержанности, нарочитой простоты силуэта.

Параллелепипед корпуса сделан плоским и широким, создавая образ устойчивой

Два вида машины, приспособленной к советским условиям. Обратите внимание на боковую и особенно заднюю плоскость, максимально открытую для света.



Машина, которая будет выпускаться в СССР, приспособлена к езде по пересеченной местности благодаря специальной системе подвески.

движущейся платформы. Плоское днище выделено единственной декоративной металлической накладкой, проходящей под дверями корпуса по боковым плоскостям машины, а верх срезан гранью, исчезающей по краям настолько, что в закруглениях передних углов фиата для фиксирования восприятия плоскости в них вкраплены лампочки бокового поворота.

Если мысленно снять конус салона, то ходовая часть окажется похожей на современный вездеход-амфибию, в котором полуутоплены места для сидения, расположенные между закрытыми отсеками мотора и багажного отделения. Салон решен нарочито просто, без особого разделения мест пассажиров и водителя. Единственным украшением здесь оказывается только текстура кресел.

Дизайнеры широко использовали современные приемы рельефной проработки боковых и верхних плоскостей, утолщения, перетекания прямых линий в искривленные, заканчивающиеся овалами.

Хотя «Фиат-124» не внес в современное автомобилестроение ничего принципиаль-

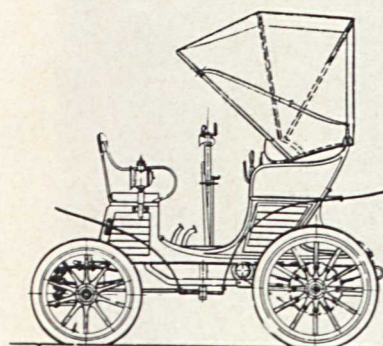
но нового, однако его совершенная и законченная форма сразу же выделила эту модель среди других машин фирмы, и это во многом заслуга именно художественного решения. В созданном одновременно с ним «роскошном» спортивном варианте «Фиата-124» отношения человека и машины опять усложнились, линия приобрела непонятную за пределами Альп прихотливость, — и она не получила такой популярности, как обычная модель.

В автомобили, которые будут выпускаться в Советском Союзе, вносятся некоторые технологические изменения. Моторы станут сильнее. Если в Италии мотор имеет цилиндры в 1200 см³, то в СССР будут собираться моторы на 1500 см³ и 1800 см³. Предполагается выпускать и вариант для сельских местностей, с двумя ведущими осями. Стенки корпуса станут толще, чтобы пассажиры могли спокойно переносить климатические условия, непохожие на итальянские, многие детали конструкции будут иметь такую форму и вес, чтобы при их модернизации не надо было бы менять весь корпус машины.

Те фотографии, которые показывают в журнале облик итальянской модели, могут дать хорошее представление о будущем образце. Благодаря интернациональной форме, благодаря способности нейтрально сочетаться с формами других машин «Фиат-124» органично войдет в ряд советских автомобилей, имеющих свою историю развития. Но общая эволюция русских машин такова, что фиат чем-то продолжает их линию, уже явно наметившуюся в «Москвиче-408» или «Запорожце», сконструированном на Запорожском автомобильном заводе. Между ними много общего: машины выдерживают соседство с любым количеством таких же марок. «Фиат-124» не чужеродное тело для русского автомобилестроения. Он подытоживает интернациональные искания, которые характерны в последние годы и для СССР.

Через несколько лет появятся принципиально новые машины, этот опыт окажется хорошей основой для следующего скачка в области автомобильного дизайна.

(Перевод с итальянского М. Коцца.)



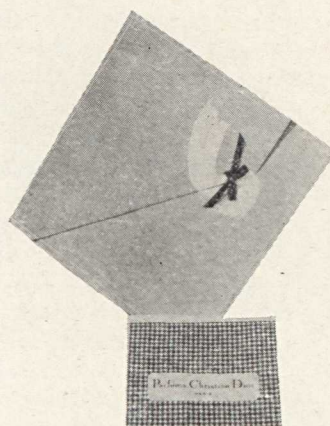
Тайна парижской моды

Л. Ефремова

Сенсацией зимнего сезона были «шинели» фирмы «Диор», сделанные Марком Боаном, где предлагалось решительное изменение длины.

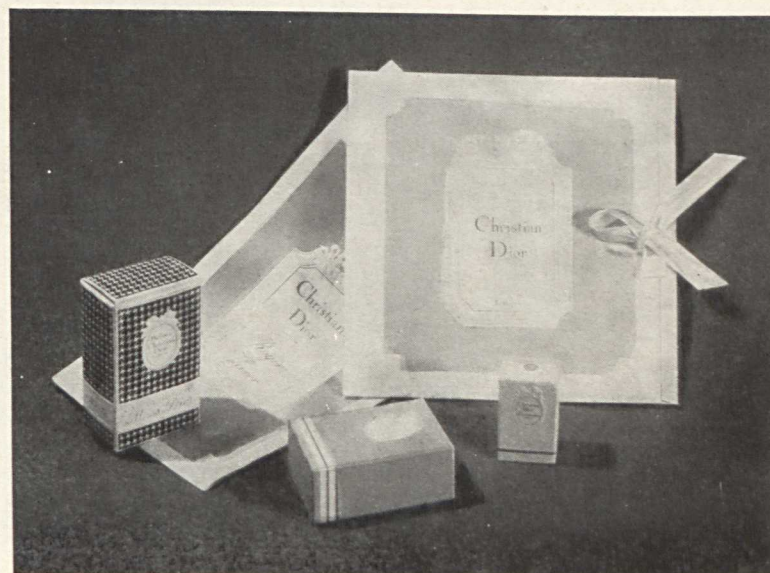


Грюо. Рекламный плакат фирмы.



По фотографиям моделей, помещенным на этих страницах, можно судить о характере французских коллекций двух сезонов: осени—зимы 1966/67 г. и весны—лета 1967 г. Между ними нет резкого скачка, но изменение и развитие форм заметить нетрудно.

Рекламная упаковка духов и сувениров фирмы «Кристиан Диор».





Пока идут поиски нового направления, предложения парижских художников отличаются крайним разнообразием (1, 3, 4).



Les jeunes manteaux d'Yves Saint Laurent sont remarquables par la sobriété de leur coupe et la distinction de leur allure. Leur élégance les pare également d'un irrésistible attrait. Ils sont portés avec des bas de laine unis ou quadrillés et des escarpins vernis, à large boucle et talon bottier. Celui-ci, en shetland pure laine beige, de Forners, est barré dans le dos par une martingale basse et orné de bandes régulières de surpiqures. De hautes poches sont accrochées sur les côtés, col et pattes d'épaules.

Даже самые рьяные противники западной моды признают высокий класс французского моделирования и безоговорочно отводят Парижу первое место в формировании зарубежной моды. Подыскивая критерии для определения высокого уровня моды, часто говорят: «не хуже, чем в Париже».

Да, Париж многого достиг в искусстве моделирования. И если буржуазная основа общества отрицательно отражается в его конечных результатах, то методика работы и творческие приемы французских «кутюрье» являются отличной школой для модельеров всех стран мира.

Нам, советским художникам одежды, важно знать не только основные направления современной зарубежной моды, но и ее историю, экономические предпосылки, техническую базу, наконец ее организационную структуру.

Во время поездки в Париж нам удалось довольно подробно познакомиться с работой фирмы «Кристиан Диор», одной из наиболее крупных и известных французских модных фирм, и завязать творческие контакты с ее работниками.

Ее создателем был художник Кристиан Диор, ранее пробовавший себя в различных областях творчества. Как модельер он приобрел всемирную известность в день выхода своей первой коллекции. «Безвестный 12 февраля 1947 года, Диор стал знаменит 13-го», — пишет один из его биографов. Он первый предложил вернуться к женственности и элегантности в одежде после сухих линий военного времени. Это было одним из самых сенсационных событий современной моды, которое до сих пор не сходит со страниц западной печати. На опыте этой фирмы можно отлично проследить, как происходит создание, де-



В осенне-зимних моделях мы видим резко подчеркнутый всеми выразительными средствами современный «космический» стиль.



монстрация и введение в жизнь новой модной коллекции во Франции.

Прежде всего привлекает четкая, работающая как часы система во всех звеньях создания моды.

Ни о каких «капризах» и случайностях не может быть и речи. За каждым кажущимся капризом — точный расчет, накопленный годами опыт и настоящее искусство. Пусть мы не согласны иногда с формой или самой сущностью моделей, но высокий уровень искусства моделирования и мастерства исполнения не признать нельзя. Не случайно во Франции понятия живописец и литератор, график и «кутюрье» являются понятиями одной категории.

Чтобы лучше уяснить процесс моделирования и создания моды во Франции, надо познакомиться с подготовкой кадров в специальных учебных заведениях.

Как правило, профиль таких школ моделирования очень узкий. Здесь учат только специальности. Каждый день, каждый час и каждая минута, как у музыканта или балерины, посвящаются совершенствованию мастерства и приобретению профессиональных знаний. Студенты в совершенстве изучают на практике все швы, которые когда-либо встречались в истории костюма: а вдруг они еще понадобятся? Шить учатся каждый день в течение трех лет, затем так же усердно учатся кроить (кройкой там называют моделирование), формировать манекен по заданным меркам, создавать прямо на манекене макет платья любого стиля и эпохи. И все это делается с искусством и тщательностью, достойными французской школы шитья. Каждая школа имеет свою систему преподавания и учебные пособия, которые нигде

не изданы и являются ее собственностью. Что касается художественных дисциплин, они также даются узкопрофессионально, но это не исключает требования от учащихся знания искусства, литературы, истории. В школе преподают только профессиональный рисунок — рисуют человека в одежде. Студентов не учат графике вообще, они не делают многофигурных композиций. Графика служит лишь средством для того, чтобы выразить мысль модельера. Зато вот эта самая «мысль» должна присутствовать обязательно. Мы видели эскизы моделей учащихся на темы «Графика» и «Поэзия», на темы басен или названия страны. Затем более точные задания: «Путешествие кинозвезды» (имеется в виду ее гардероб), «Модели в стиле Курежа» и т. п. На каждую тему — коллекция рисунков в цвете. Такой метод обучения развивает фантазию и, что особенно важно, заставляет учащихся вырываться за рамки сегодняшней моды. Это позволяет им в дальнейшем легко отказываться от привычных форм, предлагать новое без страха оказаться не признанными.

Кроме этого основного предмета, который здесь называют «творчеством», учащиеся знакомятся с экономикой производства, калькуляцией, законами права.

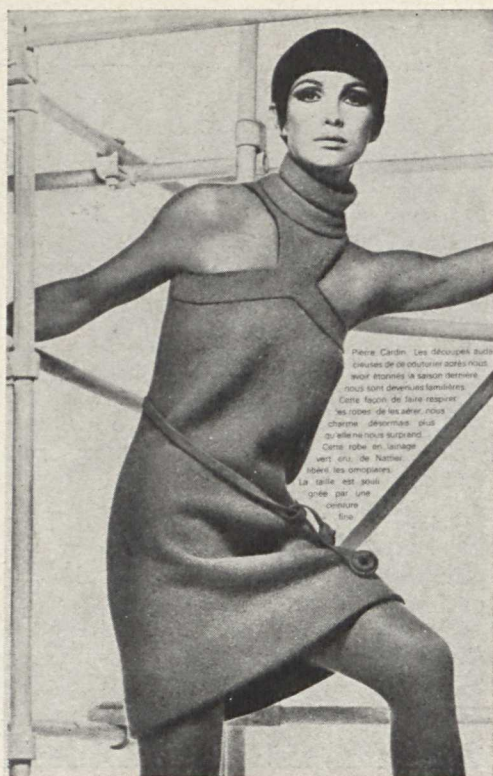
Вероятно, при более тщательном знакомстве можно найти много недостатков в системе обучения этой школы, методика ее может показаться слишком узкой. Но нельзя не признать одного: она выпускает специалистов высокой квалификации. Приступая к работе, выпускники владеют своим мастерством в совершенстве. Для них не существует вопроса «как сделать» ту или иную форму, покрой, шов; за вре-

мя обучения они научились исполнять все это виртуозно. Все силы и умение направлены на то, «что сделать», то есть на творческое создание новых моделей.

С большим сожалением приходится отметить, что выпускники наших средних и высших текстильных учебных заведений — конструкторы и модельеры, — имея достаточную общеэстетическую подготовку, получают мало собственно профессиональных знаний. Попадая на производство, они только начинают осваивать дело. Им все время приходится учиться тому, «как сделать», а само содержание работы, творческая ее сторона, оказывается на втором месте.

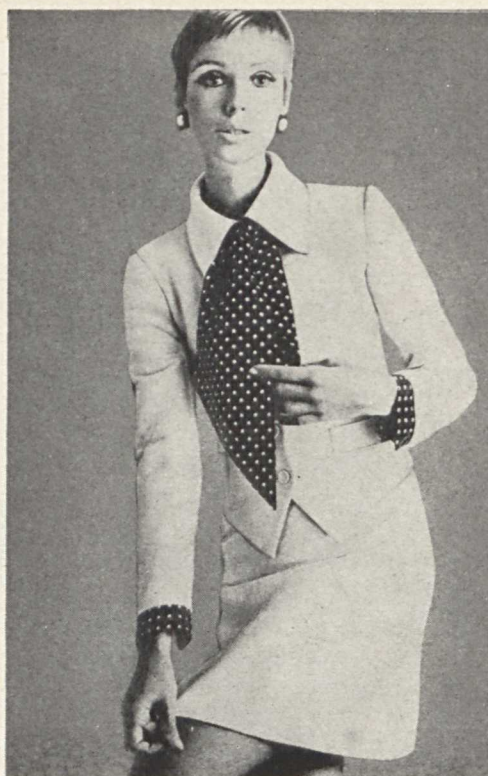
А поскольку производство — не институт и требует от специалистов постоянной отдачи, то многие недостатки школы сказываются в работе модельеров всю жизнь, что весьма плачевно отражается на уровне наших моделей массового производства. Работа французского модельера во многом отличается от нашего опыта. Его творчество охватывает очень широкий круг проблем.

Художник-модельер любой парижской фирмы, независимо от ее направления, решает целый комплекс художественных, организационных и, что очень важно, экономических вопросов, каждые полгода самостоятельно создавая единую коллекцию моделей. На швейном предприятии, в салоне крупного универмага, в фирме готового платья или в домах «От кутюр», о которых мы ведем речь, — всюду два раза в год в определенные сроки старая коллекция заменяется новой, созданной одним модельером. В ее исполнении, конечно, участвуют многие специалисты — конструкторы, портнихи, но общий твор-



Pierre Cardin. Les découpages dans les robes de se décoller après nous avoir étonnés le dernier trimestre nous sont devenus familiers. Cette façon de faire respirer les robes de nos robes, nous devons, devant plus qu'elle nous surprend. Cette robe en lamé vert est de Nathalie (d'ici les coupures). La taille est soulignée par une ceinture fine.

У Кардэна резкие повороты в позах манекенщиц подчеркивают грубоватость и одновременно четкость силуэта, новизна стиля одежды усиливается неожиданными вырезами ткани, необычной формой декольте, шляпами-касками или шлямами (1, 5, 8).



Более мягко решается тема в моделях платьев из цветного джерси у Сен-Лорана.

ческий замысел коллекции принадлежит одному художнику.

Что же такое коллекция?

Всем понятно, что это не просто случайный набор из 130 или 180 моделей, которые она включает. Однако трудно даже представить, насколько во французских модных коллекциях сливаются воедино эстетические, организационные и экономические задачи. И все направлено на то, чтобы предлагаемая новая мода получила признание и принесла фирме ожидаемую прибыль, то есть обязательно дала экономический эффект. Роль художника здесь очень велика. Кроме высокого уровня всех моделей, коллекцию объединяет четко продуманная цветовая гамма, единая направленность не только в тканях, форме и дополнениях, но и в облике манекенщиц. Здесь не может быть ничего случайного.

Четко решены все количественные соотношения: сколько ярких и ахроматических цветов, сколько гладких и набивных тканей, вышитых платьев, меховых отделок и т. д. И ритм цветовых пятен, и распределение деталей, и каждая выточка продумываются с одинаковой тщательностью.

Коллекция демонстрирует новую моду, которая пронизывает все, включая походку манекенщиц, характер грима и форму корсетов. В то же время модели должны быть настолько разнообразными, чтобы их можно было предложить женщинам разного возраста и разных вкусов. Учитываются даже вкусы иностранных покупательниц. Фирмы классического направления особенно дорожат своей репутацией и постоянной клиентурой. Поэтому перед модельером ставится еще одна задача:





В следующем сезоне это направление становится более единым. Мо-да утвердилась, ее не требуется уже преподносить гротескно, модели становятся более понятными и жизненными (9, 12, 13, 14).

кроме моды в коллекции должны чувствоваться традиции и стиль, присущие фирме «Диор» или «Пату» «Ланвен» или «Шанель», — ощутив однажды характерные черты их моделей, вы не сможете их спутать.

Репетиции, подготовка показа и сама премьера окончательно убеждают в том, что работу художника здесь можно более всего сравнить с режиссерской. Порядок показа в фирмах «От кутюр» традиционен: здесь начинают всегда с костюмов и кончают вечерними туалетами, последний выход — туалет невесты.

Никогда не дают никаких пояснений — только девиз модели, ее наименование и порядковый номер. Однако при этой традиционности режиссуре показа придается большое значение. Надо, чтобы коллекция смотрелась единой, и в то же время чтобы каждая модель представляла самостоятельную ценность и не терялась от соседства с другой. Темп и ритм показа должны подчеркивать основную идею художника. Наконец публика не должна утомиться, чтобы просмотреть все модели достаточно внимательно. С этой целью применяется специальный прием: посередине показа выходят манекенщицы в самых эксцентричных и небывалых туалетах, которые называют «трафальгарами». В тесных, душных салонах раздается дружное «ах!», напряженность рассеивается, посетители оживляются и готовы смотреть дальше. Это единственные модели, которые сделаны не для того, чтобы их носили (хотя порой и на них находятся сумасбродные заказчицы). Показывая такие модели, художник как бы бросает пробный камень, проверяя по реакции зала, можно ли из этих подчеркнuto

острых предложений в будущем сезоне развить новую моду. Решить это очень важно; ведь конечной целью создания моделей является их продажа, и по возможности — многократная. Никаких художественных советов не существует. Внутреннее обсуждение возглавляет сам автор и поэтому ответственность за успех или провал ложится на него.

Кроме создателя основной коллекции, в фирме работают и другие художники. Один или два из них помогают главному модельеру, другие занимаются своими разделами. Все они также делают каждый сезон свои коллекции: белья или сумок, предметов мужского туалета, домашней и спортивной одежды. Некоторые предметы ансамбля фирма сама не создает, а приобретает у крупных фабрикантов в своей стране (обувь, предметы женского туалета) или даже за рубежом (трикотаж, чулки), но при этом продает их под своей маркой. Большое место занимают фирменные сувениры. И все это — коллекция именно данного сезона, все предметы продаются здесь же, в фирме, или на специальных фирменных прилавках крупных магазинов в течение полугодия — до выхода новых. Популяризирует новую моду и содействует продаже моделей реклама. Меньше всего рекламируются сами модели — их рекомендацией служат авторитет фирмы и известность возглавляющего ее модельера. Самой действенной рекламой платьев является мастерство исполнения, умение художника почувствовать движение моды и отразить в своем творчестве весь тот комплекс задач, о котором мы говорили выше.

Большое значение придается оформлению и общему «стилю дома». Демонстрация

мод, как и премьера в театре, превращается в праздник. Нарядно украшенные салоны, всегда по-новому, но не нарушая основного стиля, яркое освещение, волны фирменных духов — все это поддерживает атмосферу торжества, подтверждает важность события — выхода новой моды, которая полгода держалась втайне. Думается, что и эта тайна, окутывающая кухню подготовки коллекций, служит рекламе, разжигая любопытство публики.

В каждой фирме имеется отдел или хотя бы один человек, занимающийся прессой. Здесь собирают и изучают все представляющие интерес французские и зарубежные журналы мод. Фирма имеет и своих художников-оформителей, которые каждые полгода меняют оформление всех салонов, прилавков и всех помещений, где бывают посетители.

Большое значение придается рекламе различных предметов, которые служат коммерческому процветанию фирмы. Это духи, чулки, белье, сувениры и украшения, которые мы тоже часто видим на фирменных плакатах и страницах журналов. К каждому сезону разрабатываются новые варианты витрин, прилавков, коробок, хотя в них всегда сохраняется общий принцип оформления. Кроме того, реклама часто заказывается другим художникам. Например, во многих странах мира известны работы талантливого французского художника Грюо.

Заключением и одновременно выводом из нашего разговора о мастерстве французских модельеров могут служить слова из журнала «American Fabrics Magazine»: «На самом деле тайна Диора — это вовсе не тайна... Это большое искусство, блестящее мастерство и великолепное качество».

рецензия

Запоздавшее исследование

Г. Бочаров

В последние годы советское искусствознание все чаще и чаще обращается к детальному изучению одного из наиболее сложных периодов в русской культуре — концу XIX — первой трети XX веков. Этот период, казалось бы, ограниченный узкими хронологическими рамками, тем не менее приобретает принципиальное значение, когда рассматриваются вопросы становления советского искусства. Не секрет, что один из отрезков той противоречивой, сложной эпохи, переживавшейся Россией в канун двух революций, эпохи, заkleй-менной фразой о «позорном десятилетии» русской культуры — почти не подвергался специальному искусствоведческому анализу. В общих трудах этот период оценивался либо со знаком «минус», либо слишком тенденциозно, без учета реальной обстановки, сложного сплетения социальных, политических, экономических факторов. Таким образом, вычеркивался целый период, связанный с истоками, традициями и становлением стиля советского искусства.

Правда, в последнее время этот пробел в знаниях общими усилиями историков, философов, литературоведов, искусствоведов стал сокращаться, но вряд ли можно говорить о близком завершении столь серьезной работы и о ликвидации белого пятна в науке. Однако лед тронулся!

В ряд вышедших исследований на интересующую нас тему, безусловно, входит книга «Русские художественные промыслы»¹, написанная сотрудниками Научно-исследовательского института художественной промышленности.

Важность всей проблематики, связанной с вопросами русской художественной культуры конца XIX — первой трети XX веков, очевидно, хорошо осознана и даже подчеркнута авторами сборника, поскольку именно этому материалу посвящена большая часть книги.

Но осознание еще не есть воплощение. Определенное чувство неудовлетворения, возникающее при более глубоком знакомстве с книгой, появляется не потому, что тот или иной раздел грешит ошибками или освещен неверно, — отнюдь нет. Беда в другом. В книге впервые систематизируется большой материал целой эпохи, и, может быть, именно поэтому все главы, в особенности первые, к сожалению, написаны слишком общо. Говоря точнее, они обзорны. Если бы подобная книга увидела свет пять лет назад, к ней было бы гораздо меньше претензий. Но после выхода различных книг или отдельных глав в

коллективных исследованиях по декоративному искусству, многочисленных теоретических статей в журналах и отдельных монографиях, посвященных театру, литературе и художникам, жившим в ту эпоху², то есть исследований, в которых, как правило, рассматриваются общие вопросы и многие проблемы художественной культуры второй половины XIX — первой трети XX веков, — сборник «Русские художественные промыслы» во многом кажется уже архаичным. Фактически он представляет вчерашний день научно-исследовательской мысли, изучающей художественную жизнь того времени. Ссылки на специфику материала служат весьма слабым оправданием. Так, например, проблема народности, национального в искусстве 60—80-х годов XIX века — наиболее яркое и характерное явление общественной жизни России, — одинаково остро стояла перед писателями, музыкантами, художниками, архитекторами, и причины, заставлявшие каждого представителя художественной интеллигенции по-своему отвечать на вопрос о доступности, народности, национальности своего творчества, были, конечно, одни и те же. Однако эти причины так и остаются нескрытыми. Т. Разина ограничивается лишь несколькими фразами о формировании новых общественных отношений. Сами поиски национального, попытки возрождения народного искусства никак не связаны с общеевропейскими (У. Моррис, Ван-де-Вельде и др.), с началом так называемого «нового стиля», выглядят обособленным, замкнутым звеном русской действительности. Обидно мало и скороговоркой говорится о таких имевших впоследствии огромное значение для русских промыслов явлениях художественной жизни, как работы Абрамцевского кружка и мастерских Талашкина. К тому же характеристика деятельности абрамцевской мастерской по существу остается традиционной. Абсолютно неясно, как менялось на протяжении времени — конец XIX — начало XX веков — отношение художественной общественности к проблеме национального. А ведь оно менялось: от попыток возрождения народного искусства, через их отрицание — к оценке и признанию самостоятельной ценности народного творчества как источника вдохновения, обладающего по сравнению с так

называемым «высоким искусством» удивительной живостью, непосредственностью, наивной чистотой, эмоциональной свежестью, здоровым юмором и буйным полетом фантазии.

Наконец тот насыщенный необычайными событиями межреволюционный период, когда, казалось, все привычные устои жизни рушатся и когда теряющие под ногами почву буржуазия, мещанство и отчасти художественная интеллигенция метались от одной крайности к другой, именно народное творчество представлялось им наиболее устойчивым в этом неустойчивом мире. Все это определяло новый этап повышенного интереса к народному искусству.

К сожалению, весьма поверхностно рассмотрены проблемы взаимоотношений промыслов и земских организаций, кустаря и интеллигентного художника, взаимовлияния и сочетания народного и профессионального искусства. Между тем эти проблемы для истории русских художественных промыслов являются центральными, без их оценки, без их выявления остается непонятной деятельность Научно-исследовательского института художественной промышленности со второй половины тридцатых до середины пятидесятых годов. Фактически в эти годы путь, намеченный Бакушинским и Вороновым, был предан забвению, и художники упомянутого института в своих взаимоотношениях с промыслами воскресили земский и в целом порочный метод работы «по образцам». Однако эти, как и многие другие проблемы развития промыслов, лишь называются авторами или преподносятся в готовом виде, без анализа причин, их породивших, и многочисленные вопросы читателя «почему» остаются без ответа. Материал искусства в связи с желанием авторов широко показать картину художественной жизни рассматривается довольно бегло, а подбор анализируемых произведений зачастую носит случайный характер. Это положение показательное не только для первой главы данного труда (по сравнению с другими она написана даже лучше), но и для большинства статей сборника.

¹ Русские художественные промыслы. М., «Наука», 1965 г. 265 стр., 61 илл.

² См. например, В. Василенко. Русская резьба и роспись по дереву. М., 1960; Русское декоративное искусство. Тома I—III, М., 1962—1965; главы о народном творчестве в «Истории русского искусства», т. IX, М., 1965; О. Подобедова. «И. Грабарь», М., 1964; М. Эткинд. Александр Бенуа, М.—Л., 1965.

за рубежом

«Дорога чешских королей»

Здена Главова (Прага)

Проблеме сохранения исторических памятников в Чехословакии последнее время стали уделять особенно много внимания. Мы так долго лишь говорили об охране отдельных архитектурных памятников, что исторические центры наших городов постепенно обветшали. А ведь именно они создают неповторимую атмосферу городов, придают им индивидуальность и своеобразие. Между тем сейчас архитекторам часто приходится решать, можно ли сохранить отдельные старые дома, отдельные улицы или целые исторические районы города. Планы архитекторов обычно сталкиваются с доводами экономистов, утверждающих, что для проведения реконструкции необходимы большие денежные средства. А их приходится изымать из фондов, отведенных на

строительство тысяч новых квартир. Обычно это противоречие разрешается компромиссом со всеми его положительными и отрицательными последствиями.

Всякий, кто знает Прагу, помнит, где находятся Пороховые ворота (Прашна Брана). Когда-то через них въезжали в столицу чешские короли. Здесь члены магистрата вручали им ключи от города. Путь королей лежал через Целетную улицу, где жили пряники, Староместскую площадь, Малый рынок, Карлову улицу, через Карлов мост, Мостецкую улицу и сегодняшнюю Нерудову улицу — в Пражский Кремль. Толпа горожан высыпала поглазеть на эти торжества.

Впоследствии этот обычай был предан забвению. «Дорога чешских королей» пришла в запустение. На нее смотрели

теперь лишь обветшалые дома и слепые окна покосившихся лавок. Торговым центром стала соседняя магистраль Пршикопы — Народни. Приспособить исторические здания для торговых целей во многих случаях оказалось неоправданно дорого. Иногда это было вообще невозможно, так как старые исторические районы сильно перенаселены, строить современные производственные здания в них очень трудно. Кроме того, узкие средневековые улицы значительно затрудняют организацию работы складских служб.

В 1965 году, в связи с подготовкой к общенациональной спартакиаде, Прага готовилась к приему многочисленных гостей со всей страны и из-за рубежа. Наконец был услышан и голос архитекторов, которые предлагали «дорогу чешских ко-

1. Ц. Плут. Коронационная процессия на Кржижовнической площади. Гравюра.





ролей» отдать самому стесненному в Праге существу — пешеходу. Они предложили закрыть ее для движения транспорта, озеленить, соорудить здесь водоемы и фонтаны, поставить скамьи и все то, что англичане называют городской мебелью; склады снова превратить в магазины и создать здесь, таким образом, «оазис покоя», который был бы в то же время современным торговым центром. По единодушному мнению, решено также возродить былую славу старинных пражских трактиров и погребков.

Были выделены средства для первого этапа реконструкции, которая касалась большей части Карловой и Мостецкой улиц. При реставрации крыш зданий и их исторических фасадов была сохранена целостность зданий, и они приобрели привлекательный для прохожего внешний вид. Однако санитарно-гигиенические условия в домах (общие для нескольких квартир санитарные узлы, недостаточная теплоизоляция и т. д.) остались прежними, и есть опасение, что материальные затраты на реставрацию надолго отодвинули устранение этих недостатков. Работа архитектора, направленная на создание целостной среды обитания человека, — прежде всего, постоянного жителя, а не только случайного посетителя — в данном случае утратила свое моральное начало.

Первый опыт реконструкции поставил перед архитекторами новые интересные проблемы. Несмотря на то, что витрины старых магазинов портили вид исторических зданий, все же своей разнообразностью они вносили пестроту и разнообразие в нижний этаж зданий, воспринимаемый прохожим в первую очередь. Витрины были многоцветными, выступавшими перед фасадом. После их сноса обнажилась превосходная старинная кладка, но со стороны фасада улица стала выглядеть монотонно и угрюмо. Витрины магазинов отступили за плоскость фасада, вследствие чего цветовая гамма и оформление товаров еще больше удалились от прохожего. Поэтому архитекторы решили, что улицу должны теперь оживить интерьеры магазинов, получившие гораздо большие по размерам витрины и застекленные входы. Известную роль может сыграть также широкая и разнообразная выкладка товаров и реклама, расположенная не на фасадах, а за стеклами торговых помещений. Первый этаж некоторых домов украсили деревянные ставни, почти на всех зданиях снова появились металлические и керамические вывески — эмблемы, своего рода цеховые знаки, отражающие специфику магазина.

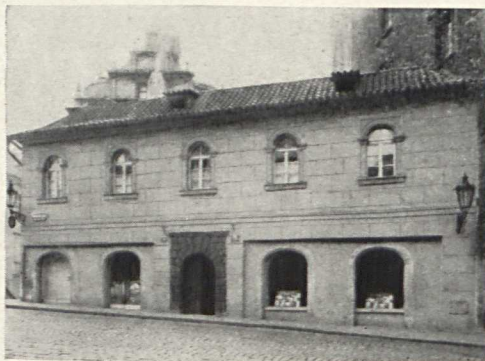
Однако планы архитекторов не оправда-

лись полностью. Вывески-эмблемы не стали тем оригинальным выразительным средством, которое нарушило бы однообразие улицы. Среди материалов, из которых сделаны вывески, не нашла применения, например, цветная эмаль и традиционная роспись по дереву. Очень интересными были бы копии старинных купеческих вывесок. Некоторые менее ценные оригиналы таких вывесок могли бы предоставить чехословацкие музеи. К сожалению, современные художники пока не проявили себя искусными продолжателями этого древнего ремесла.

До сих пор не все торговые организации переоборудовали свои помещения, и возникающая в этих случаях непосредственная связь интерьера с экстерьером производит неприятное впечатление. Опыт работы уже открытых магазинов показал, что они совершенно не приспособлены для массовой продажи современных товаров: возникли серьезные затруднения с хранением и транспортировкой товаров, выявились неблагоприятные гигиенические условия и т. д. Очевидно, эти помещения должны быть предназначены для торговли уникальными товарами. Здесь следовало бы устроить мастерские художников, они могли бы сразу и продавать свои произведения. Об открытии таких мастерских говорят уже очень давно, и, по-видимому, в этом есть большой резон.

Опыт первого этапа реконструкции «дороги чешских королей» поставил перед архитекторами ряд сложных проблем. Взгляды на результаты и дальнейшие пути реконструкции расходятся.

2, 3. Бывшая таможня на Мостецкой улице. Арки порталов должны быть использованы для витрин.



4



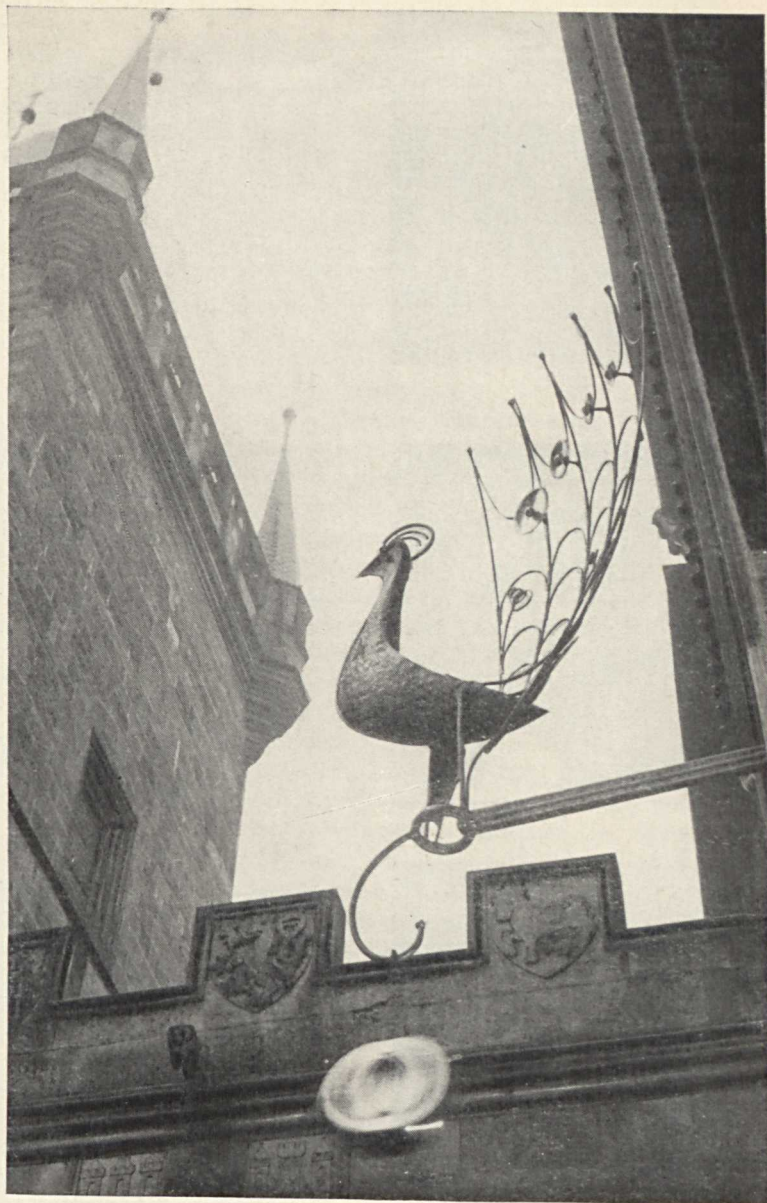
5



4, 5, 6. Дом на Староместской площади. Здесь под готическими сводами сохранились романские.

7, 8, 9. «Саксонский дом» на Мостецкой. Фасад дома эпохи Ренессанса закрывает первоначальную готическую кладку. Авторы вывесок-эмблем П. Крбалек и И. Шайн.

6



8



9



14

10. Вывеска мясного магазина. Автор М. Рыхликова.

11. Вывеска магазина. Автор Л. Гладикова.

12. Вывеска молочного магазина. Автор И. Симон.

13. Дом «У Черного Орла» — самое красивое здание на Мостецкой улице. Выстроен в стиле позднего барокко. Дом реставрирован Художественным фондом Чехословакии. Были снесены деревянные витри-

ны, закрывавшие великолепную решетку над входным порталом. Авторы вывески П. Крбалек и И. Шайн.

14. Дом «У Белой Розы» на Мостецкой улице. Ренессансные порталы были уничтожены при перестройке в 1840 г., когда фасад был переделан в стиле позднего классицизма. Авторы вывески П. Крбалек и И. Шайн.

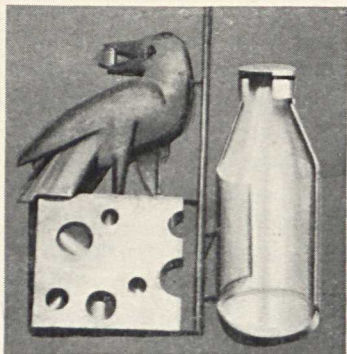
10



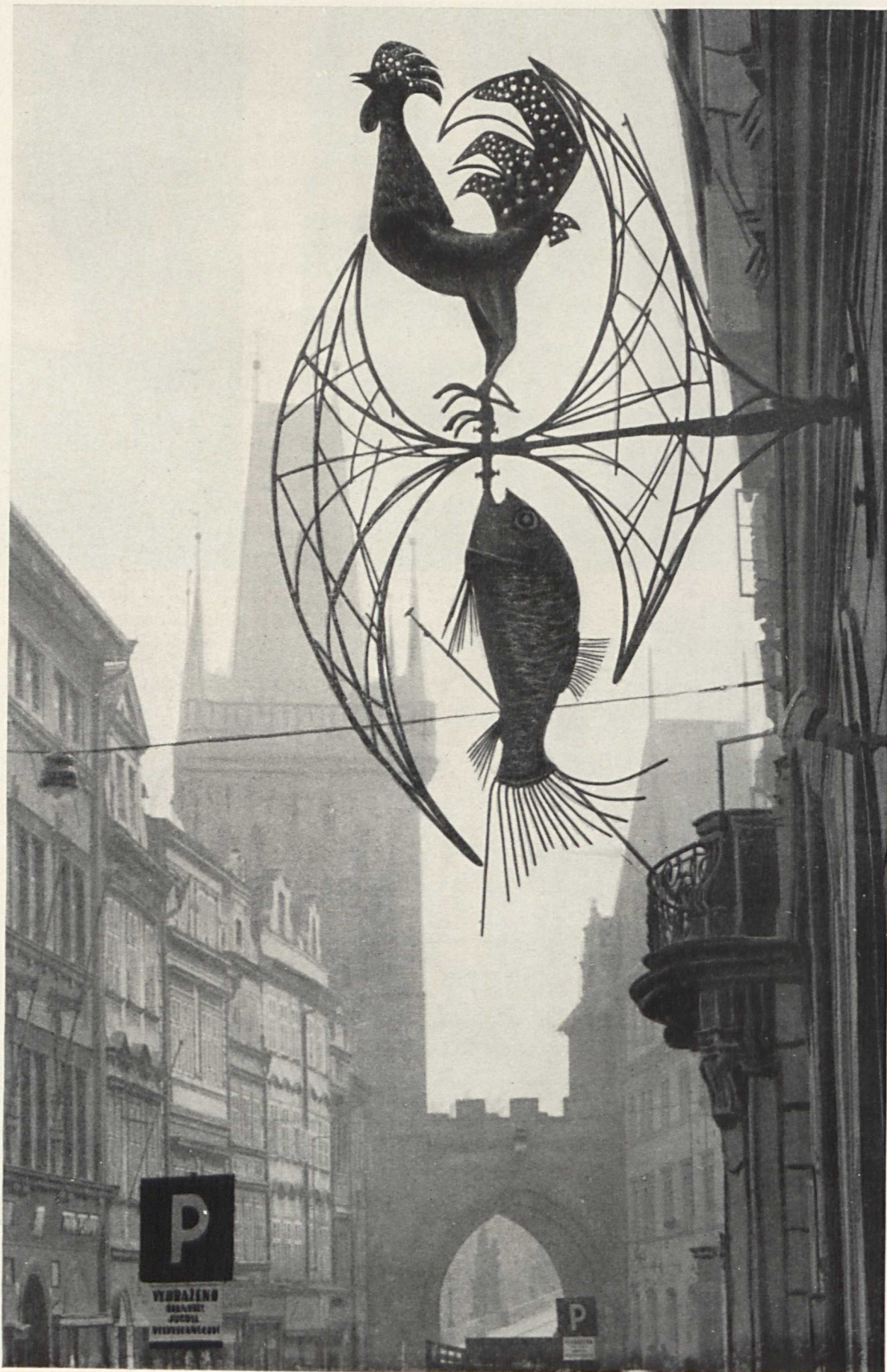
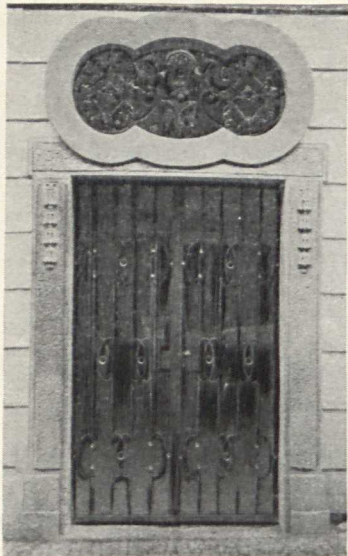
11



12



13



туристские маршруты

От Вологды до Тотьмы

Карта маршрута

Окно современного северного дома, украшенное деревянными «кружевами». Дер. Нижняя Коленьга, Верховажский район Вологодской обл.

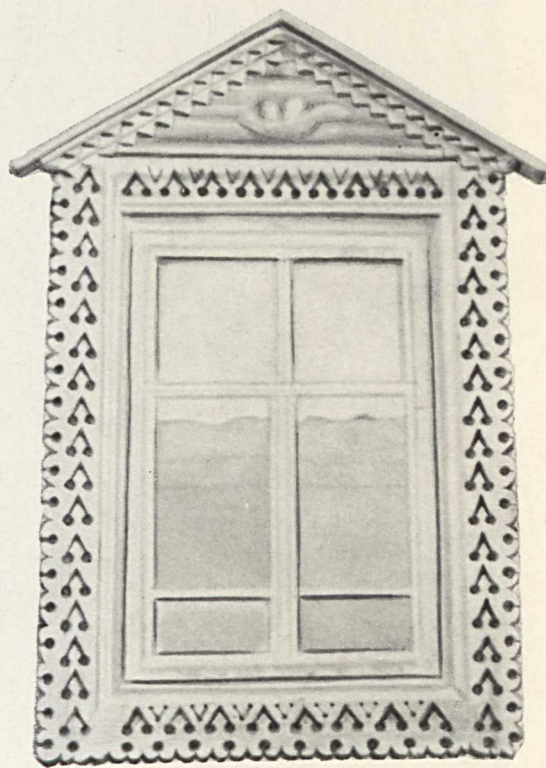
Ф. Пармон

Русский Север — заповедник народного искусства — привлекает издавна своей красотой. Кого только не встретишь на северных дорогах — туристов, исследователей, любителей народного творчества. На этот раз на Север отправилась группа студентов факультета прикладного искусства Московского текстильного института для изучения вышивки, ткачества, кружев, одежды, составляющих славу этого края и известных в меньшей степени, чем резьба и роспись по дереву. Северный маршрут прошел по наиболее отдаленным от железных и шоссейных дорог деревням Вологодской области.

В Тотемском районе сохранились крестьянские ремесла, предметы народного быта. Поездка из Вологды в Тотьму интересует каждого. Путь проходит по реке Сухоне: на пароходе всего сутки. Синие стены леса, голубые озера, желто-зеленые поля, деревянные церквушки — все это сопровождает путешественника на протяжении всего пути следования до Тотьмы. Здесь складывается представление о русском Севере, воспетом художниками в живописи и графике.

Первое известие о старинном городе Тотьме относится к 1138 году. Существует предание о том, что название города исходит от Петра Первого, который по пути в Вологду из Петербурга, остановившись у погоста, сказал: «То-тма», отсюда, вроде бы, произошло название города. В прошлом в этой глухомани занимались выращиванием льна и конопли, ткачеством, плетением кружев, резьбой по дереву. Еще и сейчас у местных жителей, гостеприимных и добродушных, мы увидели изделия некогда процветавших ремесел. В Тотьме имеется богатейший краеведческий музей. Сотрудник музея Ольга Федосеевна Попова, проработавшая в нем свыше тридцати лет, с удовольствием рассказывает об истории края, показывает экспозицию и фонды по народному искусству.

С образцами народного искусства мы познакомились неподалеку от Тотьмы — в деревне Чаловская. Крестьянка Клавдия Александровна Копытова показала старинный русский овчинный тулуп. Ценность его в интересном конструктивном решении и архаическом рисунке, вышитом «строчкой». Такие тулупы из дубленой овчины красного, черного, желтого цвета были зимней одеждой крестьян. Его конструкция: с подрезной талией, спинка в сборку, спереди на груди нашивалась планка, расшитая цветной нитью. Тулуп без воротника, по горловине и борту обтачивался черным кантом из бархата. Мужской тулуп свободного прямого



покроя, с воротником, подпоясывался кушаком.

У жителей деревни мы узнали, какие рубахи носили женщины летом, во время полевых работ: из белого холста, отделанные узорным ткачеством по низу рубахи, по груди, рукавам. Недалеко от Тотьмы находится деревня Антушево. До нее можно проехать на автобусе. Здесь многое напоминает о старинных крестьянских ремеслах. У крестьянки Упадышевой удалось увидеть уникальное ажурное коклюшечное кружево тончайшей работы.

Рассказывают, что в старину кружева здесь служили и для изготовления платьев, что их можно было видеть еще в 30-е годы нашего века.

Интересный вид зимней одежды у мест-

ных жителей, так называемые «сукманки», полосатые юбки из шерстяной домотканки. Нам посчастливилось увидеть юбку столетней давности. Этот вид одежды, характерной для Тотемского района, появился в прошлом под влиянием искусства Западной Европы. Юбки интересны по своему декоративно-колористическому решению: яркие полосы красного, синего, желтого, зеленого цветов различных оттенков или приглушенные нежные цвета, полученные в результате применения растительных красителей.

Еще интереснее проехать в отдаленные от Тотьмы места, например в Заозерье (75 км. от Тотьмы) — северо-западную часть района. Правда, попасть туда не очень просто — на грузовой попутной машине. По дороге следует остановиться в деревне Данилов Починок. В любой крестьянской избе вы найдете резные деревянные прялки, изделия из бересты — пестери, солоницы, узорное ткачество. В деревне Серецкое (колхоз «Большевик») колхозники с удовольствием показали нам старинные предметы быта.

В этих местах бытовало узорное ткачество: тканые белыми и красными нитками «проставки» (их здесь называют «чеканы») — полосы, которые вшивались в концы полотенец, украшали подол женских рубах, скатерти, покрывала, чередуясь с полосами простого кумача.

Особый интерес у приезжих вызывают миниатюрные тотемские резные и прорезные прялки. Они сохранились почти в каждом доме, не похожи одна на другую: в каждой свой характер построения орнаментальной композиции.

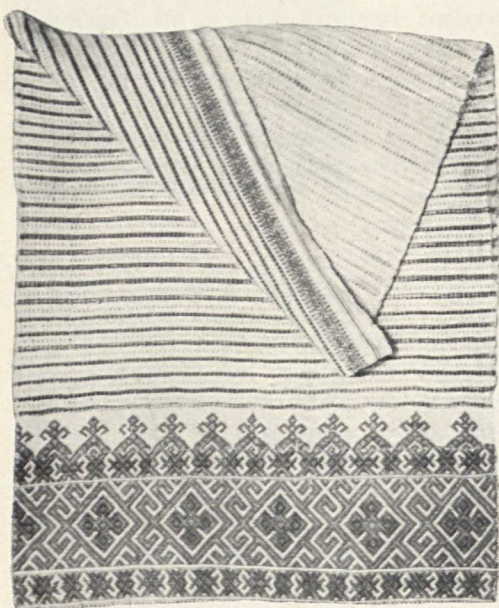
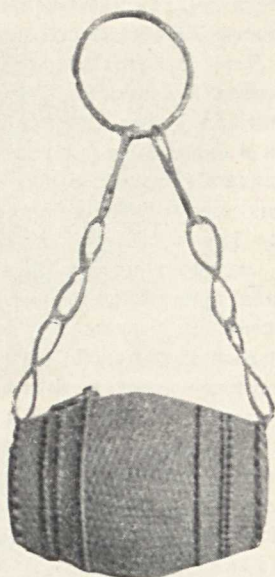
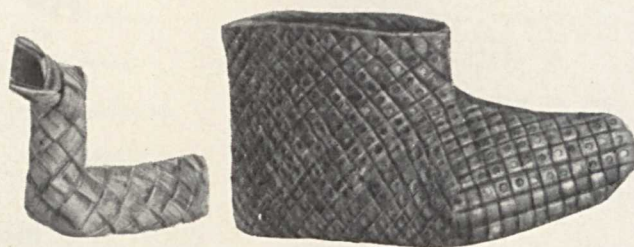
Из Серецкого постарайтесь проехать через лесопункт в Верховажский район, а через Верховажье (56 км.) — на Коленьгу. Этот край издавна прославился резьбой по дереву. И сейчас «деревянные кружева» обрамляют крыши домов, под карнизом фронтона изящно и уютно располагаются красивые балкончики, и как завершение крыши изб украшаются фигурами коня (деревня Нижняя Коленьга). По-прежнему крестьяне уделяют большое внимание строительству своего жилища. И до сих пор бытует у крестьян деревянная посуда (солоницы, скобкари и т. п.) в виде коня, утки, изготовленная простыми инструментами из целого корневища.

На Верхней Коленьге почти в каждом доме хозяйка сможет вам показать образцы узорного ткачества, вышивки с характерным для Севера геометрическим узором (круги, ромбы, квадраты, в основном в красном цвете), половики. Половиками выстилают полы, у каждой хозяйки они по своему хороши. Интересные половики у



Проставки-«чеканы» для полотенца, скатертей, покрывал. Перевить. XIX в. Тотма Вологодской обл.

Изделия из бересты: сапожок, сумочка, солонища-уточка. XIX в. Тотма Вологодской обл.



Полотенце. Узорное ткачество и перевить. XIX в. Тотма Вологодской обл.



Казаки из белой домотканой шерсти — праздничная одежда крестьянок. XIX в. Тотма Вологодской обл.

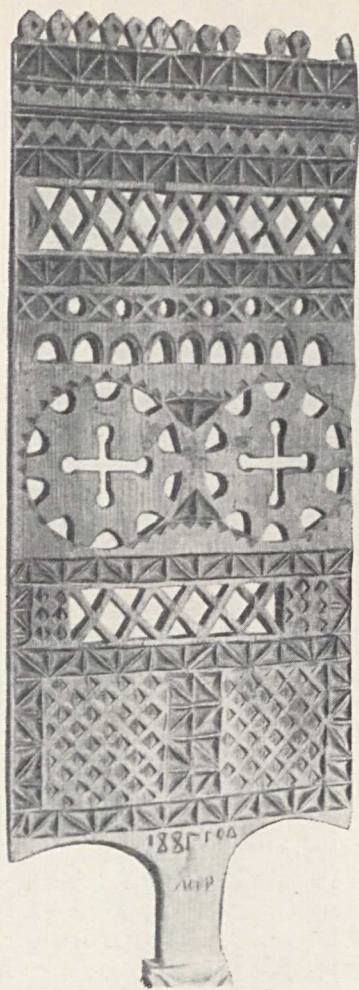
Мари Ивановны Водопьяновой и Манефы Ивановны Поповой в деревне Григорьевской. Много умения, чувства и мастерства вложено в их создание. Что ни полоса в половике, то законченная композиция. Хозяйка с удовольствием показывает все это и рассказывает, что использует для своего тканья.

Из Верхней Коленьги легко попасть на автомашинах лесопункта Феклуха в Тарногский район. Тарногский район издавна

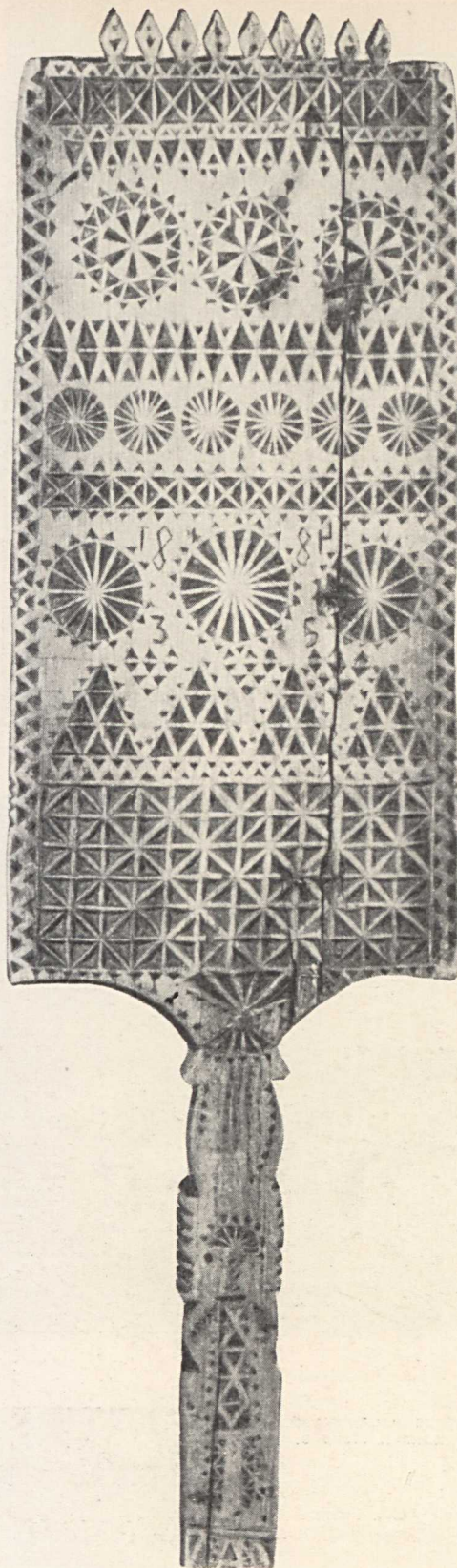
славился изделиями художественного ремесла. Проезжая по дорогам Тарногского района (дороги здесь хорошие, сообщение на машинах и автобусах), рассматриваешь интереснейший ландшафт: зелено-желтые участки поля и леса самых различных оттенков и где-то вдали силуэт деревянной церквушки. Кокшеньские (или, как еще говорят в народе, «кокшарские») сарафаны, пояса известны по всему Северу. «Венециановские» сарафаны

на лямках, узорное ткачество, тарногские прялки с большими лопастками и сейчас встретите у крестьян. Находясь в Тарногском районе, не проезжайте мимо деревень Верховьевского сельсовета — Киянской, Васютинской, Агапитовской, Палкинской, Цыбунинской, Тырлынской, Першинской — все они находятся на реке Уфтюге, в западной части района.

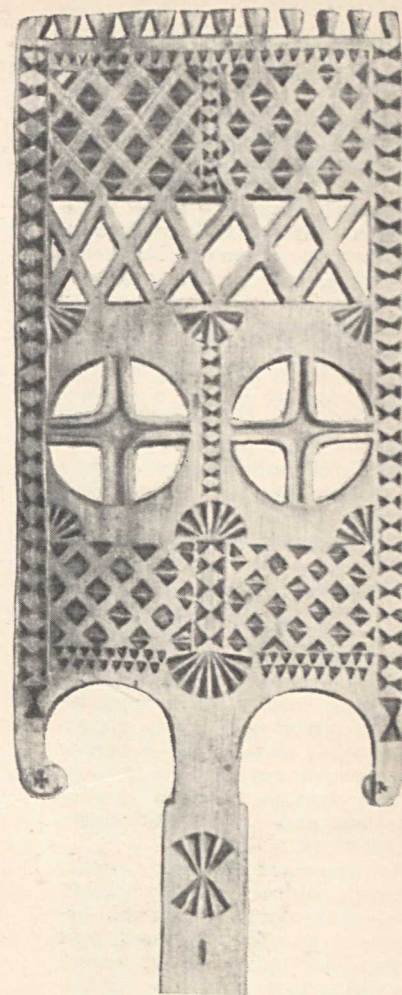
У Графиды Александровны Армеевой в деревне Тырлынской мы увидели шерстя-



Тулуп из дубленой овчины
с вышивкой. Начало XIX в. Дер.
Чаловская, Тотемский район
Вологодской обл. Тулуп (вид сзади)



Прялки XIX в.
Тотемский район
Вологодской обл.



ной казакин и пестрядинный сарафан из домотканки (бледно-розовое с белым в клетку). Казакин интересен по силуэту: отрезной по талии, нижняя часть спинки в сборку. Казакин — из серого сукна, отделан черным кантом по краю борта, горловине, с вышивкой по груди, сшитый по типу овчинного тулупа.

В Заборье еще в начале XX века работали мастера по росписи сарафанов — «крашенинники». И сейчас кое-где можно

встретить эти сарафаны. Так, в деревне Тырлынской такой сарафан удалось увидеть у Марии Федоровны Погожевой. Он достался ей от матери, она надевала его по праздникам. Из Заборья в Тарногский городок попасть просто — на проходящей машине. Из Тарногского городка в Вологду — на самолете.

...Донская, 51. Текстильный институт. Здесь на третьем этаже хранятся многие уникальные вещи, собранные студентами

факультета прикладного искусства во время экспедиций. Эти вещи помогут будущим художникам в творческой работе: создании современных моделей одежды по мотивам народного костюма (сарафан, рубаха, казакин) с использованием кроя, элементов отделки, а также в разработке тканей, трикотажного полотна по мотивам вышивки и узорного ткачества прялок.

АРХИТЕКТУРА САДА ЖИЛОГО КОМПЛЕКСА

Ю. Хромов

Основа современного сада — четкое функциональное решение, удобное размещение площадок для игр детей и отдыха взрослых, хозяйственных зон, дорожек. Композиция зелени, малых архитектурных форм, скульптуры и декоративного замощения может создать неповторимый облик жилого ансамбля.

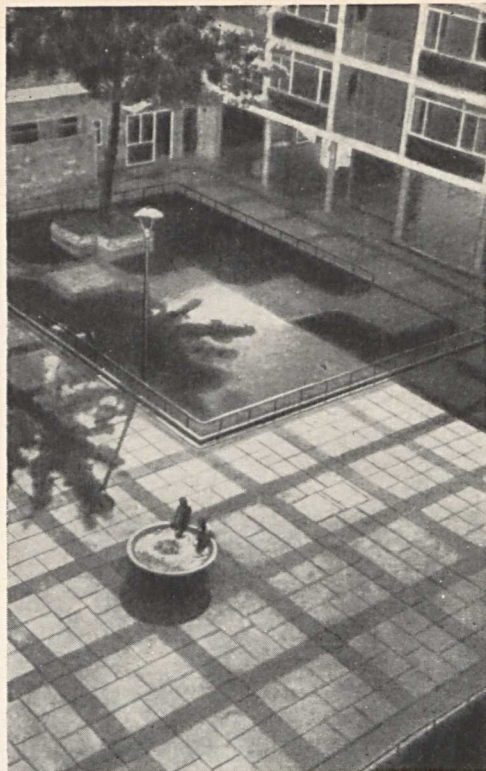
В настоящее время в садово-парковом искусстве в нашей стране и за рубежом сложились два направления. Первое характеризуется использованием новых материалов и применением садово-парковой техники. Этот путь — путь широкой стандартизации и типизации отдельных элементов — отвечает требованиям экономики при массовом жилищном строительстве. Он требует и новых композиционных приемов. Поэтому в планировке садов преобладают четкие геометрические формы по контрасту с живописными, свободными формами растительности.

Архитекторы второго направления применяют естественные материалы — камень, дерево и пр. В созданных ими ландшафтных композициях преобладают сложные криволинейные формы. Часто используются приемы современного японского сада и классического пейзажного парка.

Японский сад носит ярко выраженный декоративный характер. Валун, вода и площадки, покрытые галькой или песком, играют большую роль, чем растительность. Поэтому экзотический наряд японского сада более или менее удачно перекраивается на европейский или американский манер. При этом на формирование композиционных принципов заметное влияние оказывают современная живопись и скульптура.

В Англии, в городах-спутниках и периферийных жилых районах крупных городов, архитекторы обращаются к традициям пейзажного английского парка: стриженный газон и скульптурные группы деревьев. Однако здесь допустима масса вариантов. Плотная застройка в центре города требует определенной геометрии форм. Например, в Глостере пространство небольшого двора трактуется как терраса — «модульный сад», отдельные элементы которого подчиняются модулю замощения цветными бетонными плитами.

В жилом комплексе Салливан в Лондоне криволинейные формы центральной детской площадки должны создать контраст с аскетической архитектурой зданий и геометрической планировкой комплекса. Во Франции — родине классического регулярного парка — в последние годы все шире используются композиционные приемы архитектурного сада. Для новых французских районов характерна концентрация застройки и создание



Сад жилого комплекса микрорайона
Марш-ле-Гранд-Тер. Париж, Франция.

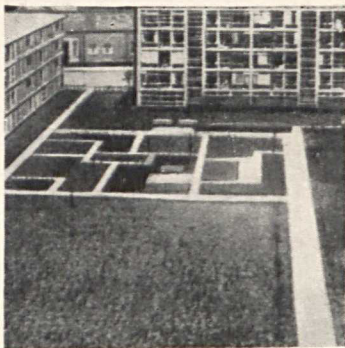


Сад — терраса блока домов. Глостер,
Англия.



Декоративный бассейн жилого ком-
плекса Ай-ле-Роз. Париж, Франция.

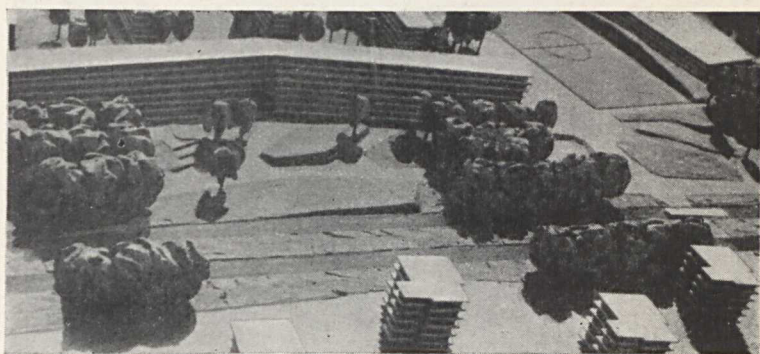
Детская игровая площадка жилого
комплекса Салливан. Лондон,
Англия.



Цветочный модульный сад. Лейден,
Голландия.



Макет жилого комплекса «Приморье». Гданьск, Польша.



Сад жилого комплекса имени В. И. Ленина. София, Болгария.



Внутренний дворик школы. Карлсбад, США.



«Передвижной сад» из стандартных элементов жилого района на Карл-Маркс-Аллее. Берлин, ГДР.



Сад жилого района на Карл-Маркс-Аллее. Берлин, ГДР.



четких прямых аллей, бульваров, геометричных по форме площадок и бассейнов.

На архитектуру садов в Голландии, Дании и ГДР японский пейзажный парк почти не оказал никакого влияния. Ландшафтные архитекторы этих стран считают, что на плоском рельефе, на небольших участках между жилыми домами развивать криволинейные формы противостоит. Поэтому в Голландии особенно часты регулярные сады. Их своеобразие определяется асимметричностью планировки, современными формами стриженного кустарника, применением в больших масштабах стандартных плиток и элементов оборудования детских игровых площадок. В современных голландских ландшафтных композициях удачно используются такие мотивы национального цветочного сада, для которого характерна строгая геометрия цветников с дорожками, замощенными прямоугольными плитами. Так создается контраст крупных масс изумрудного стриженного газона с цветной мозаикой «модульного сада», решенного в современных формах.

В ГДР влияние новой техники и новых материалов на архитектуру сада ощущается особенно отчетливо. Оформление зеленого пространства в жилых комплексах ГДР решается очень простыми средствами. Основные элементы — стриженный газон с одиночными декоративными деревьями, геометричные по форме дорожки и площадки, покрытые различными по рисунку и цветовому решению бетонными плитками.

На заводах США изготавливаются квадратные, прямоугольные и шестигранные плиты различных размеров, сборные бетонные элементы для оборудования детских площадок, пластмассовые плескательные бассейны, игровая скульптура. К работе над созданием стандартных элементов в заводских условиях привлекаются художники и скульпторы. Основное требование, предъявляемое к стандартным элементам, — вариантность сочетаний. Применение белого и цветного цемента, синтетических красок и пленок обеспечивает красочное цветовое решение разнообразных композиций из стандартных элементов.

Своеобразие ансамбля при застройке однотипными домами можно достигнуть, умело сочетая в общей композиции стандартные элементы — плитки мощения, цветочницы и т. п. — с малыми формами садовой скульптуры. Большого успеха в этой области добились болгарские архитекторы. Самый яркий пример этого мы видим в жилом комплексе имени В. И. Ленина в Софии. Совместная работа польских архитекторов, художников и скульпторов — проект нового жилого района «Приморье» в Гданьске — характеризуется стремлением к синтезу искусств, к единству объемно-пространственного и цветового решения. Ровная местность

оживляется разнообразными по форме и величине островками искусственного рельефа. На них размещаются площадки отдыха, цветы в вазах и декоративные камни, а деревья включаются в композицию в качестве пластического элемента.

При создании садов в новых жилых районах наших городов необходимо использовать все богатство ландшафтного искусства.

НА КНИЖНОЙ ПОЛКЕ

ISTVAN ERDELYI. THE ART OF THE AVARS.

Budapest, «Corvina Press», 1966. 69 стр., 60 илл.

Автор книги-альбома «Аварское искусство» венгерский ученый Иштван Эрдели обозревает найденные археологами предметы декоративно-прикладного искусства аваров. Происхождение аваров до сих пор недостаточно выяснено. Эти воинственные кочевники пришли в Европу с Дальнего Востока и в течение 250 лет, начиная с конца VI века нашей эры, основали свою империю, вернее, ее центральную часть, на территории нынешней Венгрии.

Среди найденных предметов литые и чеканные золотые, серебряные и бронзовые украшения для поясов аварских феодалов, ювелирные изделия. Автор отмечает родство орнаментальных мотивов аваров, например часто повторяемого грифона, с искусством племен Внутренней Монголии, Алтая, Киргизии, Сибири.

Аварское искусство еще ждет своего исследователя. Однако без соответствующего анализа остатков аварского искусства VI—VIII веков, как считает автор, мы не сможем достаточно оценить и понять искусство славян IX века и ранее искусство мадьяр IX—XX веков.

KARL EWALD FRITZSCH, MANFRED BACHMANN. Deutsches Spielzeug. Leipzig, Verlag für Kunst und Wissenschaft.

1965, 86 стр., 58 илл. 104 тоновых и цветных табл.

В книге рассмотрена история становления и развития немецкой игрушки примерно за 500 лет по отдельным ведущим областям: Нюрнберг, Обераммергау, Берхтесгаден, Зоннеберг, Тюрингия, Рудные горы.

Среди почти необозримого множества детских игрушек особо выделены изделия, отражающие развитие народной игрушки преимущественно из дерева, а также из бумаги, ткани, металла. Это куклы, фигурки, игрушечная утварь, кукольные домики и группы игрушек, отражающие трудовые процессы. Авторы подчеркивают черты, принесшие немецкой игрушке всемирную известность: техническую рациональность, простоту форм и сюжетов, понятность идеи игры, типизацию, колорит, местные мотивы. Фрич и Бахман утверждают, что игрушки в основе своей неизменны, однако различные проблемы возникали и будут возникать

у создателей игрушки в связи с извечной задачей — познакомить детей с явлениями культуры, которые непрерывно изменяются, всегда определяясь социальными причинами.

По сравнению с предшествующими изданиями в этой книге полнее использованы экспозиционные и архивные материалы из фондов музеев и частных собраний, привлечены новые источники — каталоги и книги образов игрушек, изданные торговцами и издателями XVIII—XIX веков, журналы и каталоги предприятий, а также старинные гравюры, картины, портреты и т. д.

Книга убедительно доказывает необходимость изучения сокровищ народной игрушки.

по выставочным залам



Е. Пашков. «Дон-Кихот». 1964. Панно. Пластик, лак, темпера, золото.

ТВОРЧЕСТВО Е. ПАШКОВА

В. Фалсева

В Музее этнографии народов СССР (Ленинград) открылась персональная выставка произведений художника Евгения Ивановича Пашкова в связи с 25-летием его творческой деятельности. На ней показано около ста работ: декоративные панно, литография, роспись по фарфору и лаку, рисунок, книжная и промышленная графика.

Пашков — коренной ленинградец, несколько лет прожил в Палехе и там окончил художественное училище по монументальному отделению. Но жизнь сложилась так, что практически ему пришлось

заниматься в основном лаковой миниатюрой. Он увлеченно следует особенностям палехского стиля лаковой миниатюры, но следует им не бездумно. Внимательно изучая первооснову палехского искусства — древнерусскую живопись, он тщательно отбирает те черты, которые имеют непреходящее значение: обобщение образов, декоративность, своеобразие композиционного построения.

Художник нашел свой прием расположения фигур на плоскости — перспективное сокращение идет от середины к концам изображаемой группы. Это дает ему возможность очень гибко сочетать различные эпизоды живописного повествования, без резкого членения на клейма (как это обычно делается в палехской миниатюре). Этим же приемом достигается большая динамичность в изображении однотипных мотивов. Интересно, что только Пашков использует найденную им композицию.

В Палехе является обычным неоднократное повторение одного и того же сюжета тем или иным мастером. Зачастую это определяется и самим характером данного художественного производства. В каждом последующем варианте достигается все большая и большая выразительность. Пашков не однажды возвращается к образу любимого героя своей юности — Степану Рагину. Начиная с 1940 года, он исполняет декоративное панно, лаковые миниатюры и наконец круглое фарфоровое блюдо (в 1949 году на Фарфоровом заводе имени Ломоносова в Ленинграде). Эта работа является в данном цикле наиболее цельной и продуманной. Ее отличают мягкость и прозрачность живописи, свободное расположение центральной композиции и весьма удачное решение орнамента по борту блюда.

Другой любимый герой художника — Дон-Кихот. Эта тема занимает Пашкова всю жизнь, обретая все более глубокое выражение. Первые миниатюры 1940-х годов красочны и нарядны. В последних вариантах (декоративные лаковые панно) при сохранении той же композиционной схемы реальные черты Дон-Кихота и его оруженосца играют незначительную роль. Главное в них — идея борьбы со злом. Эволюция сюжета прослеживается ясно. Небольшое панно 1965 года наиболее удачно по изяществу своих пропорций, по тонкости письма, по выразительности поз действующих лиц.

В годы войны Пашков воскрешает традицию патристического лубка. Приемами палехского искусства он создает несколько декоративных листов в характере народной картинки. Жаль, что в свое время эти лубки не были напечатаны.

Ценность творчества Пашкова не только в следовании традициям палехского искусства, но и в развитии, в обогащении его новыми для практики палехан приемами.



Стул и кресло из листового полиэтилена и алюминиевой арматуры. Дизайнер Р. Флуд.



Двойная качалка из прессованной стружки и пенополистирола. Дизайнер Д. Гудшип.

Зарубежные выставки

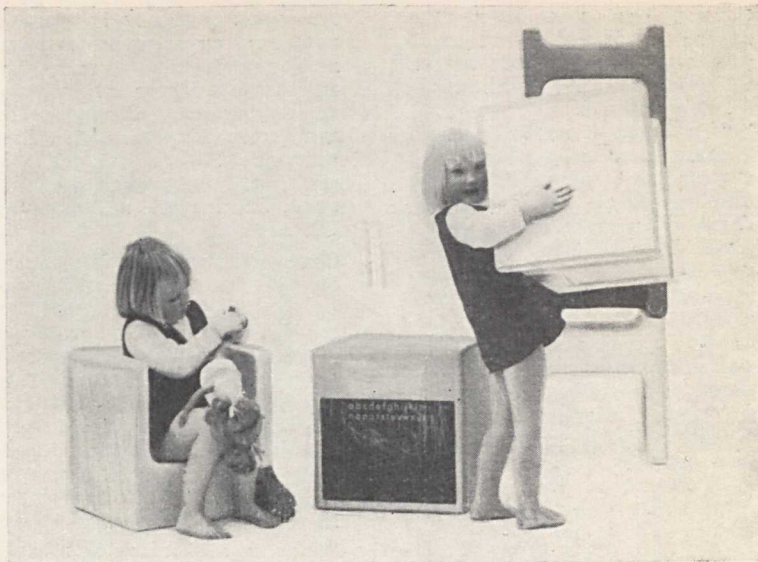
ЛОНДОНСКИЕ ВЫСТАВКИ

Фелисити Эшби (Лондон)

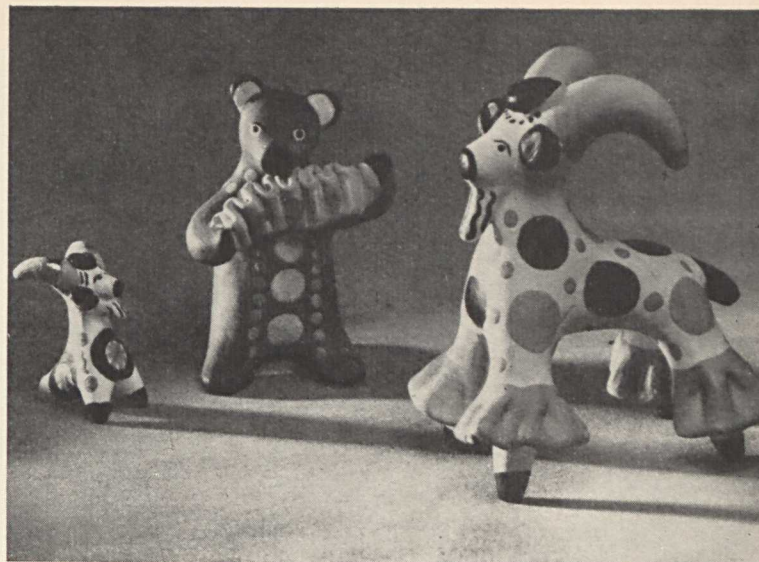
* * *

В центре Лондона, в тени нового 23-этажного небоскреба, приютилась маленькая старинная церковь семнадцатого века. Так как в самом лондонском Сити никто не живет, и у церкви нет прихожан, и ее превратили в маленький музей изящных искусств. Недавно здесь устроили выставку современных декоративных украшений: панно, ковров, кружев. Экспозиция состояла из семидесяти образцов. Сразу бросалось в глаза, что художников увлекает сам материал. Шелк, фетр, мотки шерсти для аппликаций, камешки, кружево ручное или машинное, кусочки стекла и даже зеркало — все эти материалы использованы с большим вкусом.

С 4 января по 4 февраля в помещении Лондонского дизайн-центра экспонировалась выставка под названием «Прообраз мебели». Молодые дизайнеры, большинство из которых пока еще обучается в специальных колледжах, показали около сорока своих работ. Некоторые образцы уже запущены в производство, а часть еще находится в стадии доработки и проверки. Молодые художники успешно осваивают синтетические материалы и много работают над новыми формами и конструкциями из такого традиционного материала, как дерево. Особо внимания, на наш взгляд, заслуживает мебель для детей, удобная, мягкая и практичная.



Детская мебель из стеклопластика.



Е. Перминова. Свистулька «Козел».
Л. Фалалаева. «Медведь
с гармошкой».

А. Калинина. «Козел».

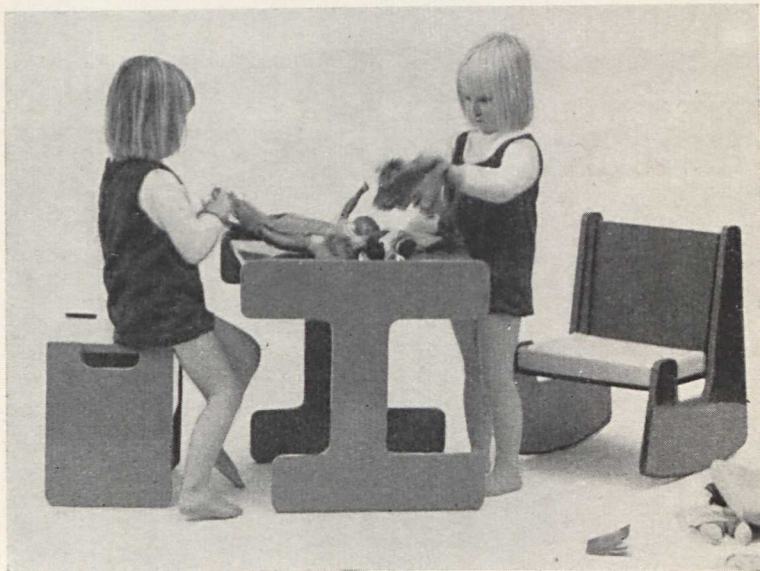
информация

КОНФЕРЕНЦИЯ В КИРОВЕ

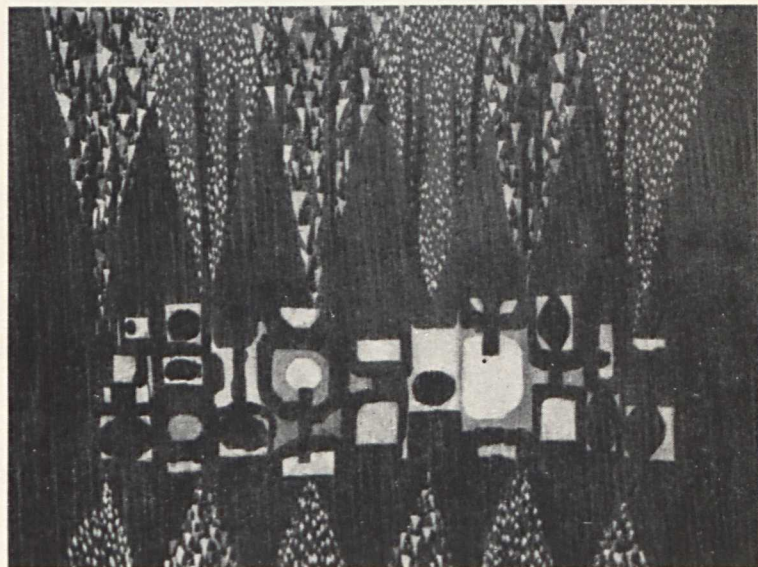
И. Крюкова

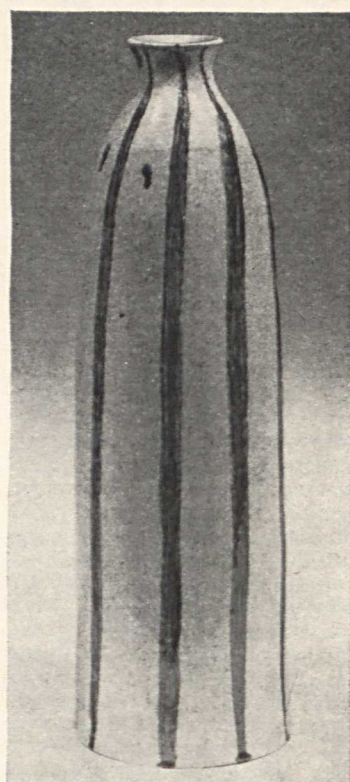
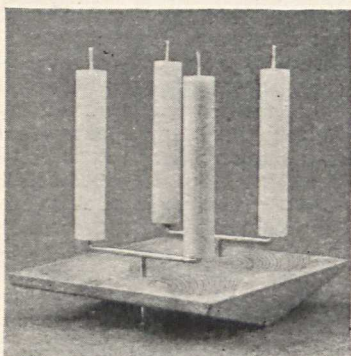
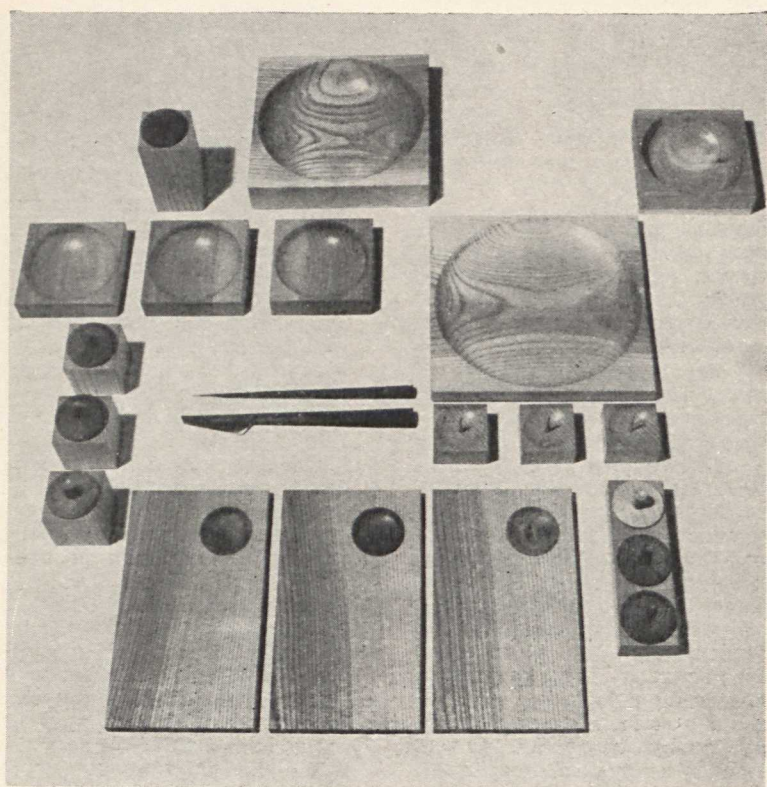
Затухающий отголосок народного мастерства прошлого или живое, развивающееся искусство? Свободная творческая вариация или механическое повторение? Серьезный разговор на эту тему состоялся недавно в г. Кирове; мастерицы дымковской глиняной игрушки встретились с искусствоведами Москвы и Ленинграда. Для самих художниц Дымкова их искусство — важное, волнующее, «сегодняшнее» дело. Стремление удержать классические традиции — поэтичность образа, обобщенность объемной формы, сияющая, солнечную гамму красок — это не мертвая охранительная тенденция, а бережное отношение к своему выразительному языку искусства. Сегодняшние мастерицы (почти все уроженки Кировской области), ученицы старых дымковских игрушечниц — З. Пенкиной, Л. Никулиной, Е. Кошкиной, О. Коноваловой, Е. Косс-Деньшиной, — сами стали продолжателями традиции. Уже выросла вторая смена — их ученицы. Для тех и других художественные принципы вятской игрушки — та органическая основа, на которой вырастает их собственное творчество. Иначе, как этим художественным языком, они говорить в искусстве не могут, не умеют. И, что особенно важно, в нем они находят возможности сказать то, о чем думают, что чувствуют. Иногда не хватает «слов» и художницы ищут их — искренне, напряженно, часто трудно. Обращаются к новым для Дымкова жанрам — рельефному панно, настенной пластине, декоративному блюду. В этом направлении энергично ищет классик вятской игрушки — Е. Косс-Деньшина, и молодые художницы — В. Нечаева, Л. Фокина, Н. Давыдова. Это может быть и просто новый поворот традиционного сюжета, оригинальное соединение привычных мотивов, иногда лишь

небольшое, казалось бы, изменение движения рук, удачно найденная новая деталь костюма, — и вещь ожила, не потеряв «дымковской» декоративности, зазвучала по-новому, по-современному. Так работают сейчас А. Калинина, З. Казакова, Н. Суханова, В. Племянникова, Л. Иванова, Н. Порошина, А. Шихова, А. Печенкина и другие молодые мастерицы. Особенно ярко этот процесс виден на примере творчества Лиды Фалалаевой из деревни Дудинцы Кировской области. Да, дымковское искусство живет своей, органической, сегодняшней жизнью. Но многое в нем и беспокоит. Часто видишь, например, ненужное многоцветие. А ведь чудесная художница А. Мезрина и другие, уже ушедшие мастерицы старой вятской игрушки умели извлекать разнообразнейшие декоративные эффекты из сочетания всего лишь двух-трех цветов. Мотив круга и клетки, идущий от узоров крестьянского ткачества, выливался в поразительные, неповторяющиеся орнаментальные композиции, он легко и свободно, как бы «сам собой» ложился на форму. А сейчас в росписи почти исчез «след руки». Часто в ней как по линейке вычерчены правильно чередующиеся полосы, аккуратно выведенные «круги» и «горохи». Иногда задумаешься — декалькомания это или ручное письмо? Сейчас кировские мастерицы осознали задачу — вернуть Дымке эмоциональную выразительность росписи. Стало ясным, что необходимое ученице умение точно и правильно провести прямую линию, нарисовать ровный кружок — еще не мастерство, а лишь подход к нему. Настоящее мастерство — это когда сможешь быстро, с маху бросить мотив на глину, — не так, чтобы было как можно правильнее, а чтобы все пришлось на нужное место, разместилось по ходу



Тэдэк Бейтлах. Коврик «Зима»





формы, свободно. И начало такого высокого мастерства уже есть в некоторых вещах Е. Окишевой, А. Калининой, А. Ворожцовой.

Ясной стала и необходимость ограничивать себя в выборе, в количестве деталей, — чтобы второстепенное не заслоняло главного, в том числе и в размере. Может быть, когда-то для выставки и нужен дымковский «индюк» или «петух» высотой в полметра. Но неизбежно художественные приемы, найденные для определенного масштаба маленькой фигурки, перенесенные на большую вещь, так много теряют в своей выразительности. И кроме того: зачем делать вещь больше той, которая необходима для выражения замысла художника? И отсюда — часто, ощущая «пустоту» поверхности большой фигуры, расписанной традиционно, мастерица «добавляет» узор, сгущает его. В результате — перегрузка, потеря цельности, неприятная многословность. Поэтому так радует живой интерес дымковских художниц к миниатюрным вещичкам в два-три сантиметра высотой. Здесь создается еще одно перспективное направление дымковского искусства.

информация ИСКУССТВО ЧЕХОСЛОВАКИИ В МОСКВЕ

И. Зубок

Проведение выставок-продаж на основании государственного плана по культурному обмену между ЧССР и СССР является новой формой пропаганды национального искусства обеих стран. Совсем недавно закончили свою работу выставки-продажи произведений живописи, графики, скульптуры и изделий декоративно-прикладного искусства в Праге и Братиславе, художников Москвы, Ленинграда, Украинской, Грузинской, Армянской, Узбекской, Таджикской, Латвийской, Литовской и Эстонской ССР.

Союз художников, Художественный фонд СССР, «Артцентр» и Художественные фонды ЧССР, совместно организуя выставки, дали возможность пражанам и братиславам ознакомиться с произведениями советских художников, а москвичам познакомиться с большой экспозицией произведений, привезенных из Чехии, Моравии и Словакии.

Вслед за открывшейся в апреле в Выставочном зале Союза художников СССР выставкой лауреатов Государственной премии имени Клементы Готвальда талантливых словацких скульпторов Тибора Бартафаи и Яна Кулиха прошла выставка-продажа произведений изобразительного и декоративного искусства художников Чехословакии.

Чешские и словацкие художники в разделе декоративного искусства показывали интересные изделия из металла, керамику, ковры, разнообразные декоративные ткани в необычных для нас техниках «крептон» и «фильмпечат». Здесь мы встретили имена таких известных художников и архитекторов, как В. Голубар, Й. Радова, В. Тихий, И. Биомайер, С. Пихачкова.

В специальном разделе демонстрировалось народное искусство Словакии: нарядные ткани, выполненные вручную, игрушки из дражки, керамика из местечка Модра. По договоренности с Чехословацкой Социалистической Республикой подобные выставки-продажи будут устраиваться регулярно.

ПРЕМИИ за лучшие произведения декоративно-прикладного искусства, экспонированные на Всесоюзной выставке молодых художников 1967 г.

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ — 250 РУБЛЕЙ

Е. Соловьев (УССР, Харьков). Фрагмент росписи Дома Советов в г. Перми. Керамическая плитка.

Л. Савельева (РСФСР, Москва). Вазы «Материнство» и «Стеклодув», блюдо «Цирк». Стекло.

К. Гурули (Грузия). Рельеф «Ты раздай богатство бедным». Дерево, медь, чеканка.

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ — 200 РУБЛЕЙ

А. Малакаева (РСФСР, Москва). Гобелен «Белые ночи». Л. Купцова (РСФСР, Москва). Гобелен «За русскую землю». М. Озерный (УССР, Косов). Скульптура «Конь и лесоруб». Керамика.

О. Батунов (РСФСР, Москва). Фрагмент росписи банкетного зала гостиницы «Россия».

ПООЩРИТЕЛЬНАЯ ПРЕМИЯ—100 РУБЛЕЙ

Т. Сажин (РСФСР, Москва). Декоративно-архитектурная решетка. Металл, стекло.

Ю. Сергеев (РСФСР, Москва). Фигурки «Царь и царица», «Снегурочка», «Богатырь». Стекло.

Р. Ясудите (Литва). Гобелен «Голубь».

И. Колтунова (РСФСР, Москва). «Прялки». Декоративная ткань.

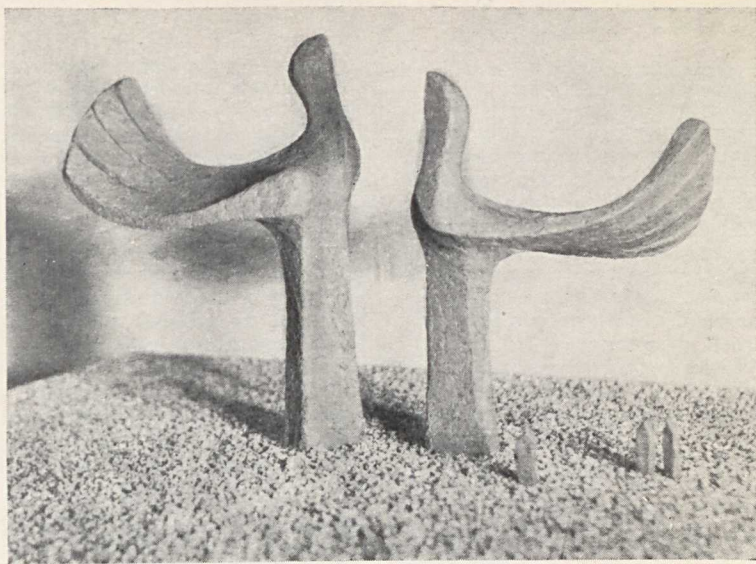
З. Ильина (РСФСР, Москва). Декоративные вазы. Стекло.

Ю. Колов (РСФСР, Москва). Свадебный сервиз. Стекло.

И. Полянская (РСФСР, Москва). Набор посуды для бара. Стекло.

Р. Санадзе (Грузия). Рельеф «Пиромани». Дерево.

Е. Обухова (РСФСР, Москва). Панно «Чаепитие». Выколотка из меди.



ПАМЯТИ ЖЕРТВ ФАШИЗМА

Ю. Валентуконис

Архитекторы А. Ламаускас, Е. Мазура. Проект памятника под девизом «Мы не птицы».

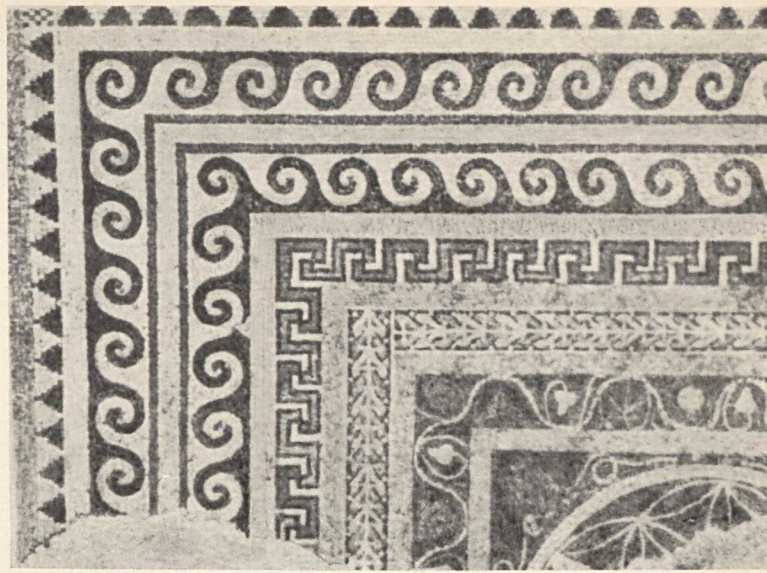
Архитектор Л. Катанис, скульптор В. Мачуйкас. Проект памятника.



Бывшая царская крепость — IX форт в Каунасе — это суровый свидетель фашистского террора. В прошлом году Госстройкомитет, Министерство культуры, Союз архитекторов и художников Литовской ССР объявили открытый конкурс на создание мемориального ансамбля на территории IX форта.

Высшую оценку — вторую премию — получила композиция «Мы не птицы». Авторы этого проекта — молодые архитекторы Е. Мазура и А. Лама-

ускас, в прошлом году окончившие Каунасский политехнический институт. Архитекторы разработали также основную проект всего мемориального комплекса IX форта. Оригинальный проект на конкурс представили скульптор В. Мачуйкас и архитектор Л. Катанис, получившие поощрительную премию. Центр композиции составляют массивные столбы, словно пропитые пулеметным огнем, — немые свидетели расстрелов 80 тысяч заключенных.



МАСАДА

А. Шкаровский

У этой крепости удивительная история. Две тысячи лет назад Ирод — царь Иудеи (тогда провинция могущественной Римской империи) — построил крепость в пустыне Негов, на горе Масада, у берегов Мертвого моря одиночную крепость-дворец. По тому времени она была замечательным достижением инженерного и фортификационного искусства. По свидетельству Иосифа Флавия в трактате «Иудейская война», высокая и широкая стена с тридцатью семью башнями и изумительная система резервуаров для воды превратили Масаду в искусственный оазис.

Через семьдесят лет после постройки группа восставших фанатиков евреев захватила крепость у римского гарнизона. Так началось Великое восстание, подавленное Титом в 70-м году нашей эры, когда пал Иерусалим. Однако Масада — последний оплот восставших — была взята только два года спустя. Не желая сдать на милость римлян, осажденные предпочли смерть. Все имущество они сожгли.

Только в IV—V веках нашей эры Масада перестала пустовать: первые христиане приспособили несколько ее пещер под жилье и построили на территории крепости церковь в византийском стиле. Но через сто лет они ушли, и местонахождение Масады было забыто вплоть до XIX века...

Многие исследователи посетили Масаду, но по-настоящему раскопки начались только в 1963 году. В течение двух зимних сезонов — 1963/64 и 1964/65 годов — тысячи добровольцев со всех частей света, люди разных профессий,

Мозаичный пол в Западном дворце. Фрагмент.

возрастов, национальностей помогли раскопать почти 97 проц. остатков построек на Масаде. Раскопаны десятки километров стен крепости, найдены четыре тысячи серебряных монет — «шекелов» периода восстания, более семисот керамических черепков с надписями на иврите, греческом, латинском и арамейском языках.

Впервые в истории археологии найдены десятки кусочков древнейших манускриптов и не в пещерах, подобно знаменитым свиткам Мертвого моря, а в определенных историко-археологических слоях.

Раскрыто несколько древних мозаик и среди них — частично разрушенный мозаичный пол в зале ожидания так называемого Западного дворца, мозаичный пол в церкви V века нашей эры; остатки самой древней синагоги в мире, построенной одновременно со знаменитым Иерусалимским храмом. На территории крепости открыты также остатки бассейна, термы, римский колумбарий, казематы с пергаментами библейских свитков с псалмами. Однако до сих пор остается загадкой для ученых, куда делись останки тысяч погибших. Обнаружены лишь скелеты одной семьи. Сомнительно, чтобы римляне утопили тела в Мертвом море или сбросили их с горы.

В конце 1966 года весь масадский клад — амфоры, бытовые сосуды, ювелирные изделия, различные орудия и т. д. — был выставлен в Иерусалиме для обозрения. Сама Масада будет реставрирована только частично: во-первых,

Наш музей

З. Сагайдачная

Гуцулы — одаренный народ. Они, живущие среди живописной природы Карпат, как говорят здесь, «за дідов, прадідов», — настоящие художники. Их художественный вкус проявляется во всем: в архитектуре, в резьбе по дереву, в вышивках, керамике, украшении своей одежды.

Каждого приезжающего в этот край поражает обилие красок в орнаменте и любовь, которая вложена в создание одежды и утвари. Нас с мужем привлекла красота гуцульского края, и мы остались жить в Косове, а потом начали собирать предметы гуцульского искусства. В хатах, разбросанных по вершинам и склонам гор, мы встречали подчас уникальные вещи.

Постепенно собрался маленький домашний музей работ гуцульских мастеров. Мы открыли его двери для всех интересующихся народным искусством горцев Украины, — их резьбой по дереву, керамикой, писанками, одеждой, войлочными коврами-лижнями и вышивками. Первое, что бросается в глаза при входе в наше жилище, — это керамика: кафли на стене работы Бахматюка, Баранюка, Кошака, миски на полках, разнообразные сосуды.

Резьба по дереву — давний вид народного творчества. Ею украшали хаты и бытовые предметы. В настоящее время она сохранилась на утилитарных и декоративных предметах. Более всего известен на Гуцульщине резчик Юрий Шкрибляк из села Яворов (середина XIX в.).

В его работах преобладает строгая, так называемая «сухая» плоскорельефная резьба, но его вещи не перегружены, декор на них легко воспринимается. В нашем собрании есть бочоночек Шкрибляка. Мы приобрели его в сорока километрах от Косова, в горах.

Бочоночек небольшой (высота 14,5 см.), точеный целиком без клепок. В центре его резьба, называемая «мальтийский крест», перекрещивающиеся линии («ильчастое письмо»), вокруг креста резьба «слезки».

Другую вещь, солонку (высота ее 12 см), сделал сын Шкрибляка — Микола. Он использовал несколько приемов резьбы: в середине «мальтийский крест» с «ильчатым письмом», сверху резьба «копачники», а с двух сторон креста колоски пшеницы, за ними резьба «головкаты», на ножке зубцы, а между ними «ильчастое письмо», на четырех сторонах креста добавлен голубой бисер.

В коллекции есть несколько работ заслуженного мастера Ю. Корпанюка, живущего в селе Яворов. Например, сахарница из грушевого дерева розовато-желтого цвета, инкрустированная квадратами и кругами из черного и желтого дерева, разноцветного бисера и перламутра.

Интересна точеная баклажка Ю. Корпанюка из клена-явора, немного сплюснутая, с «сухой» резьбой: клинцы, кривульки и «ильчастое письмо». Сверху деревянная пробка, закручивающаяся винтом. В нее вделана маленькая пробочка — секретный ход. Это баклажка для водки. Корпанюк рассказал нам, что он сделал подобную для одного гуцула. Гуцул шел через горы к куму и нес эту баклажку с водкой, но дорогой соблазнился, открыл верхнюю пробочку и немного «покушал», а главной пробки не открывал, значит не нарушил обещания. Деревянная кружка — гарчик для сметаны работы Нерехтюка из села Шешоры. Клепки из смереки (ели), обручи («ставчасти») — из ясеня, крышка из бука; украшений нет, только немного прорезаны ручки и низ кружки. Подобная посуда встречается и в Прибалтике.

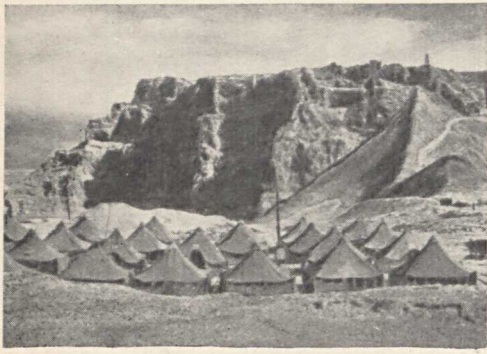
Особый интерес представляют в нашем собрании трийцы — деревянные подсвечники на три свечи круглой резьбы. Раньше они были во всех гуцульских хатах. Сейчас трийцы почти вышли из употребления, их не ценят и постепенно уничтожают.

На фотографии трийца XIX века с одной головой посередине; внизу, очевидно, ангел с крыльями. Автор неизвестен. Очень интересна трийца с резной головой-солнцем; от нее отходят двенадцать лучей, по-видимому, двенадцать месяцев. Возможно, это изображение восходит к языческому культу солнца, но неизвестный резчик этого не знал, просто он вырезал традиционный, передаваемый из поколения в поколение образ. У этой трийцы есть сходство с буддийским символом солнца. Трийцы нашей коллекции, вероятно, начала XIX века.

Всем собранным нами богатым материалом пользуются художники: изучая вышивки, писанки, керамику, они переосмысливают традиции форм и орнаментов для новых современных тканей и керамических изделий.

реконструкция очень сложна и дорогостояща, во-вторых, по мнению археологов, в научных целях необходимо оставить раскопки в первоначальном виде.

Научная ценность раскопок Масады огромна. В недалеком будущем там откроется музей.



Развалины дворца царя Ирода. На переднем плане — лагерь археологов, проводивших раскопки Масады.

Колумбарий.



Печь и зернохранище. Предполагается, что восставшие устроили здесь пекарню.



Развалины синагоги, построенной восставшими.



Каменные баллистические ядра.

ОТ РЕДАКЦИИ

Статья «Чего мы ждем от школы» печаталась по стенограмме выступления на конференции в Академии художеств СССР. Из-за отсутствия автора гранки им не были прочтены, и в статью вторглась неточная формулировка.

В пятом с конца абзаце следует читать:

«...Если сейчас задачей монументальной живописи является не только украшение стены, а прежде всего формирование архитектурного пространства, связанного с идеями и эмоциями нашего времени, то странно видеть среди дипломных работ росписи типа аппликаций, в которых главное внимание уделено декоративному распределению свободных пятен на стене. Такие решения уводят молодого художника от современных задач художественной практики».



Трийцы. XIX в.

Внизу:

Ю. Шкрибляк. Бочоночек.

М. Шкрибляк. Солонка.

Ю. Корпанюк. Баклажка.

А. Нерехтук. Кружка для сметаны.

