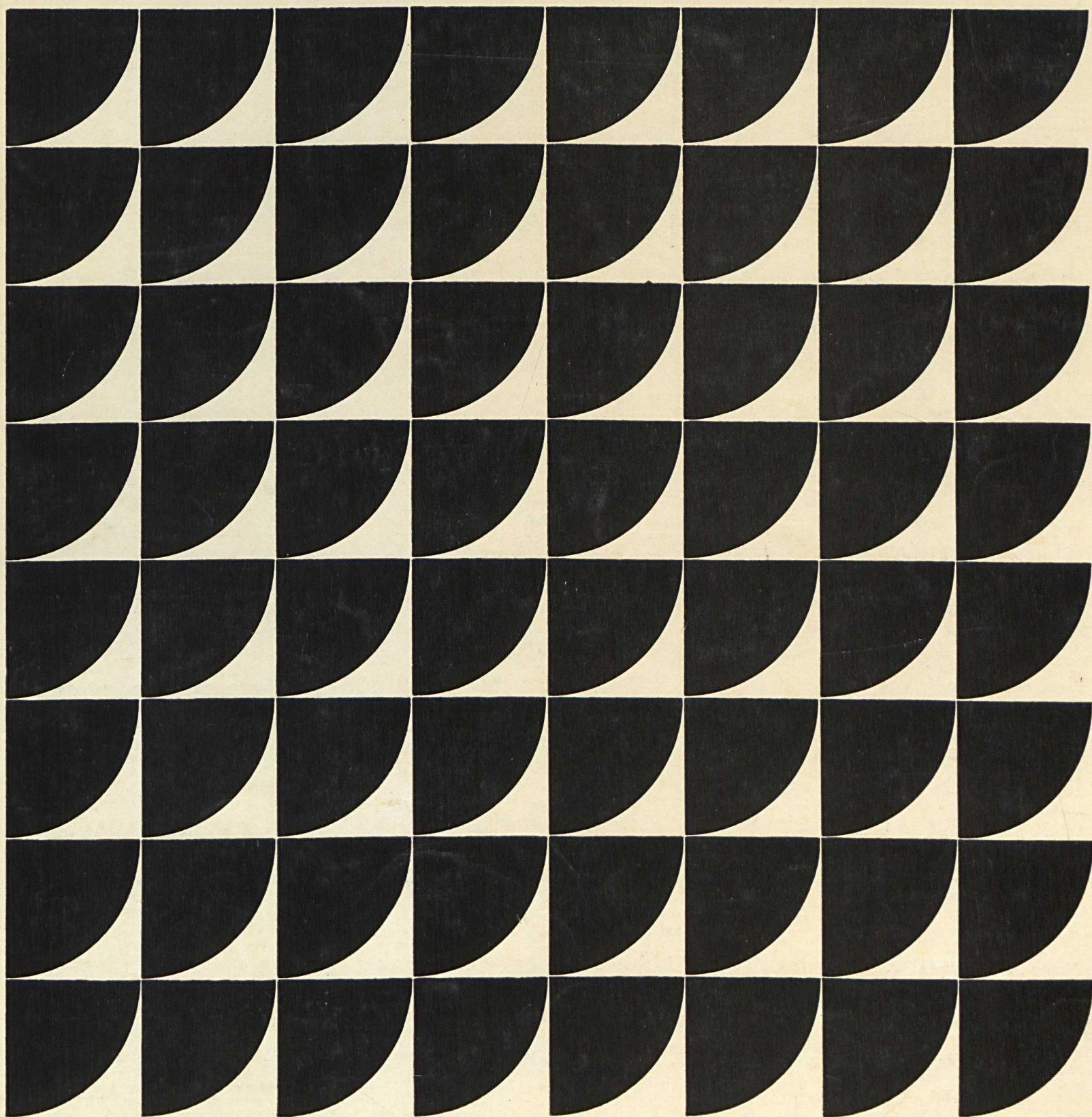
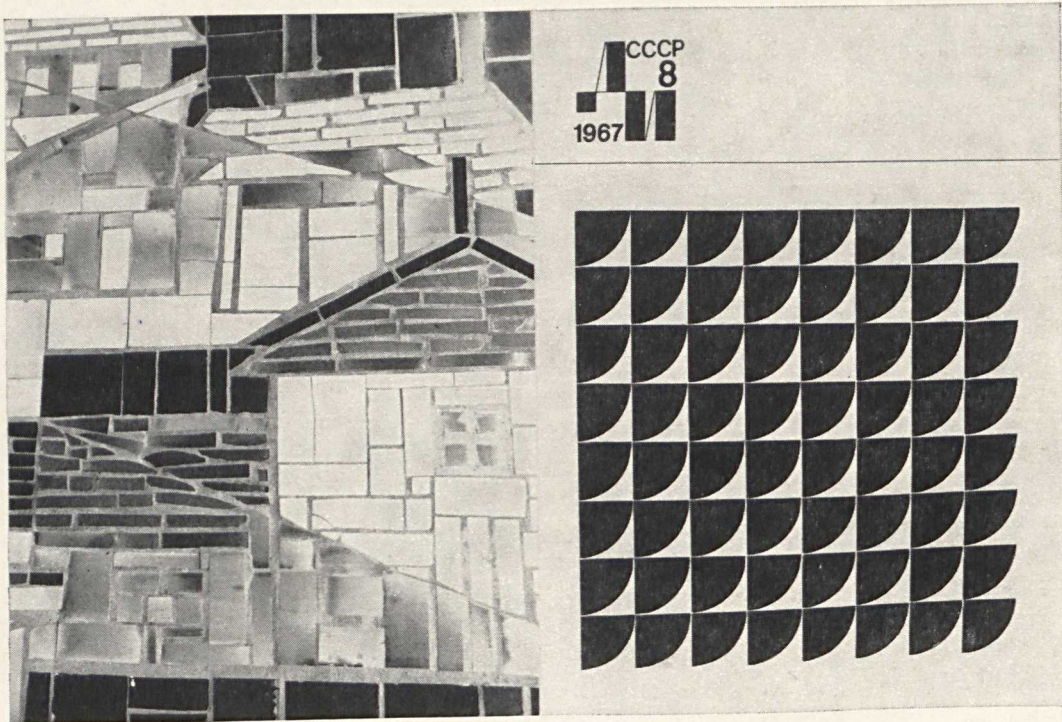


СССР
8
1967



Центральная городская
Публичная библиотека

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



М. Буря. В. Обух
Фрагмент мозаики автовокзала
в Бендерах.

Л. Попова. Эскиз ткани.

Главный редактор М. Ф. Ладур

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

И. о. ответственного секретаря Л. И. Невлер. Заведующие отделами редакции: С. Б. Базазьянц, Ю. Я. Герчук, Л. Г. Крамаренко, В. И. Савицкая, Н. С. Шкаровская.

Художественный редактор Ю. К. Курбатов, технический редактор Л. М. Штейнер.

Макет и обложка Г. И. Кочетова, фото Л. Хейфеца, Г. Н. Зарахани, А. А. Александрова, Д. С. Смирнова.

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

А 05897. 31.VII-67 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. Зак. 2239. Тир. 15 600.

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

В номере:

- 1 «Активность — это лозунг на сегодня».

анализы

- 2 Т. Виноградова, Л. Казакова.
Весенняя московская.
- 5 И. Уварова.
Вещь на сцене.
- 10 Т. Стриженова.
Советская мода на международной выставке.
- 15 Л. Крамаренко.
Прошло четыре года.
- 19 Д. Гольцов.
Ковры кишиневской фабрики.
- 22 К. Роднин.
Автовокзал в Бендерах.

история

- 24 Е. Мурина
Ткани Любви Поповой.
- 28 И. Каретникова.
Керамика Пикассо.

публикации

- 31 Н. Знаменская
Горянская ротонда.

за рубежом

- 32 В. Хайт.
Бурль-Маркс —
ландшафтный архитектор.
- 38 Е. Розенблюм.
«Дизайн США» в Сокольниках.

43 информация, хроника

страничка коллекционера

- 48 Ж. Рыбакова.
Фарфоровые статуэтки.

Активность— это лозунг на сегодня

7c
А-28

Д. Моор

Активность была, пожалуй, самой характерной чертой деятельной натуры Дмитрия Моора. Она определяла пафос его жизни.

Исполнение революционного пролетарского долга являлось для Моора органической потребностью. Выполняя «социальный заказ», целиком подчиняя свое творчество целям и задачам борьбы пролетариата, Моор делал это, не только зная, что так нужно, но потому, что эта работа была его личным, единственно возможным делом, которому он отдал всего себя. Моор не мыслил себя вне класса. И потому Моор целиком посвятил себя «служению ежедневности». Он выполнял любую художественную работу, которую считал нужной рабочему классу, и серьезно называл себя «скорострельных дел мастером». Но самой главной чертой его была революционная романтика, восторженное отношение к завоеванному в борьбе, счастье преодоления, страстное, взволнованное чувство первооткрывателей нового мира. Недаром Маяковский называл его нежно и грозно «Моорище», делая ударение на первом слоге. Дмитрий Моор был бойцом и борцом. Он был горяч, непримирим и честен. Огромный личный опыт, не раз проверенный делом, оттачивал его мысли, придавая им афористическую форму. Суждения Моора порой излишне категоричны, но нужно помнить, что те годы, когда они были произнесены, еще свежо и остро пахли порохом революции и гражданской войны, что художник заострял свои публицистические выступления точно так, как он чеканил свои красно-черно-белые плакаты.

На обсуждении Всесоюзной выставки плаката, посвященной пятидесятилетию советской власти, много говорилось о достижениях и трудностях современного плакатного искусства. Говорилось о необходимости еще большей гражданской целеустремленности в агитационной работе, о праве на творческий поиск, о месте художника в боевом строю. В этой связи нам показалось полезным еще раз обратиться к опыту виднейшего советского художника-публициста. Мы приводим на этой странице слова Моора, взятые из записных книжек, выступлений и статей. Многие из них сохранили свою злободневность.

Юрий Халаминский.

Собрать в единый комплекс волю масс, волю, которая переходит из пассивности в ясную активность, — это главная ударная задача искусства плаката.

Активность искусства — это его **обязанность и право**.

Одним из средств борьбы пролетариата в период обостренной классовой борьбы является **изобразительное искусство**. Не искусство для искусства, а искусство как средство борьбы.

Признак, и главный признак плаката — его напряженнейшая **целесообразность**. Устремление к цели. Его тенденция — во что бы то ни стало **убедить** массу в нужном направлении. Его **массовость** — второй признак. **Целеустремленная массовость** — имя плаката. Его изобразительное слово понятно, ясно и лаконично, его цель развернута и снова собрана, как спираль, в одно целевое напряжение.

Агитация — это организация подъема «душевной» деятельности, влекущего за собой немедленное действие. Пропаганда — это апелляция к рассудку, закрепление достигнутого планомерной работой.

Самое ужасное, если мы допустим зрителя до того, что он будет рассматривать плакат, не возбуждаясь до действия. Зачем тогда плакат?

Если образ в плакате не эмоционален — грош ему цена! Спокойствие, ретроспективность, ретроградность в образе не должны иметь место. Страсть — вот что нужно в плакате, и только тогда он будет себя оправдывать.

Мы забыли о специфике плаката, подменив изобретательность натурализмом. Некоторые издательства в погоне за реализмом свернули на натуралистические пути и — что хуже — на иллюстративность, обескровили нацеленность.

Реальность плаката — в силе его воздействия.

Меня всегда спрашивали, нужно ли деформировать природу. Да, ее нужно деформировать. Целеустремленная условность необходима в плакате: обобщение — уничтожение деталей для выявления целого; детализация — выявление деталей при нейтрализации общего; перемена масштабов — для выдвижения главного; уничтожение единства времени, пространства, освещения.

Вещь, которую очень и очень продумал, со всей напряженностью, **будет понятна**, равняйся только на степень самотворчества данной группы людей.

Мы прошли пути темы, голой темы, перед нами содержание, а содержание категорически требует **формы**.

Форма нашего плаката нейтрализовалась, остановилась и вопреки тому, что все течет, все меняется, она не течет и не меняется, а остановилась и сидит, как старушка, на одном месте. Форма парализована, анемична, часто очень благополучна, что очень нехорошо.

Без формы нет искусства, но «модная форма» — это страшный зверь.

Наша форма должна быть связана с нашим содержанием. Это пути новые, по которым Запад только гулял, а не ходил, пути трудные и требующие осторожной проверки.

Освободить форму от боязни за нее — задача современности. Боятся тот, кто не понимает.

На всяком этапе высказывают, как петрушки, «одинаковые люди», «одинаково ничего не понимающие», и говорят одинаково одни и те же слова: «Ату его!», «Осторожнее на поворотах» и подмигивающее одним глазом сакраментальное «Этого вам не простят». Какая гадость.

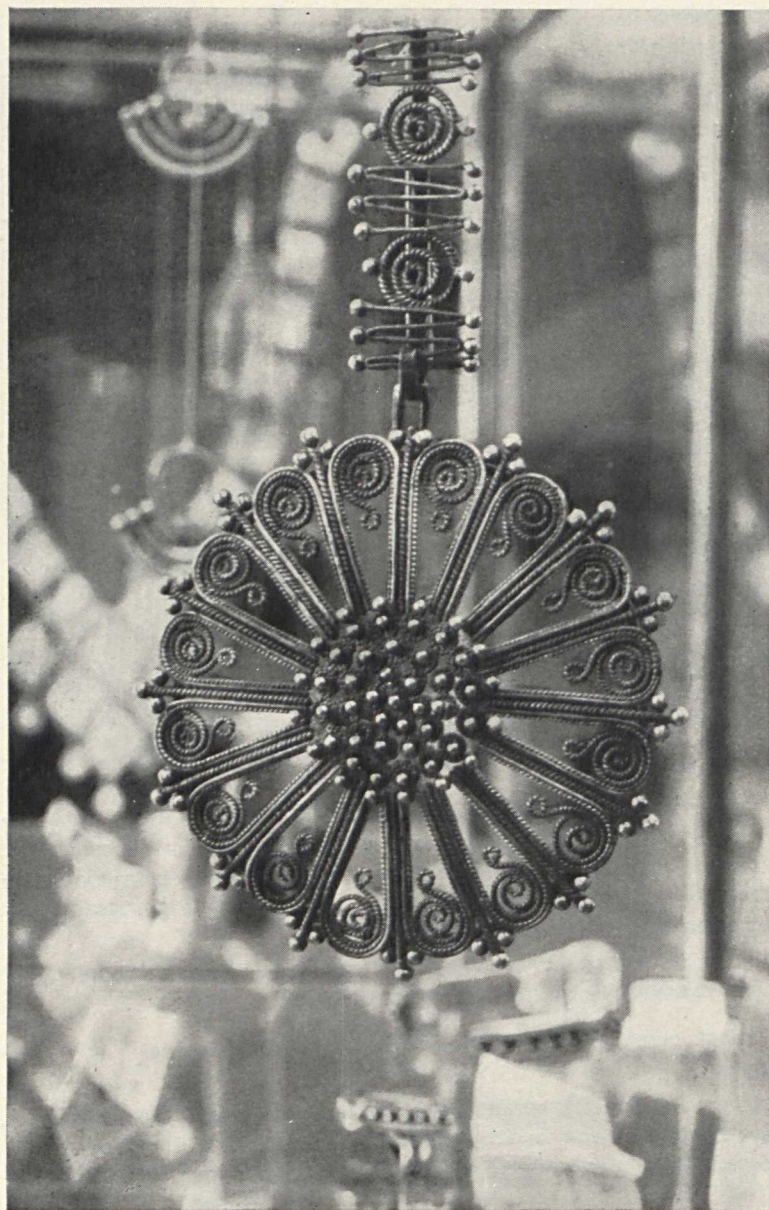
Я не могу представить себе художественной вещи вне исключительной честности и искренности.

Художник — не ритор и не должен отличаться многословием. Он должен убеждать своим умением создавать образы, будить мысли и чувства, а не талантом красноречия и способностью выдумывать тезисы и формулировать их. Мы также убеждены в том, что художник должен всегда искать. Найдет каждый художник в меру своих сил и таланта, но только при том условии, если он всегда и непрестанно будет продолжать свои поиски высшей образной правды о мире.

Мы говорим о нашем пролетарском искусстве, искусстве, организующем волю масс к действию. Горячем, воспитывающем, борбовом искусстве огня и ненависти, солидарности и любви.

Весенняя МОСКОВСКАЯ

Т. Виноградова, Л. Казакова



Весенняя выставка художников декоративно-прикладного искусства Москвы открыла двери творческих мастерских керамистов и стекольщиков, текстильщиков и ювелиров. Многие авторы выступили с произведениями уникальными, явившимися итогом больших поисков, другие показали образцы массовой художественной продукции. В экспозицию были включены также этюды и эскизы, свидетельствующие о графическом мастерстве авторов и широте их художественного мышления.

Самым большим и интересным оказался на выставке раздел текстиля, ковров и гобеленов. В последние годы со своеобразными новаторскими произведениями выступает В. Платонова. Каждая ее композиция — глубокое осмысление новой темы, разработка самостоятельного языка. Показанные ею гобелены «Русь деревянная» и «Красные листья» необычны по трактовке темы, композиции и исполнению. Платонова использует своеобразную технику — сочетает традиционное гобеленовое переплетение с техникой рюю, вкрапливает тонкую, висющую бахромой бумажную соломку, применяет нити разной структуры и толщины: это позволяет художнице добиваться необычайной декоративной выразительности и красоты фактуры.

В ином ключе разработаны тематические композиции А. Воронковой «Кибернетика» и «Африканские маски». Они построены на четких графических ритмах, создающих плоскостную композицию, которая напоминает по характеру монументальную роспись. Как темами, так и манерой исполнения они близки к современному европейскому гобелену.

Очень лиричен гобелен Г. Орловой «Весна». Его нежный серебристо-лимонный колорит, плавные текучие ритмы великолепно раскрывают творческий замысел автора.

Своеобразным откликом на юбилей Октября явилось панно «За власть Советов» Н. Ключиной и Г. Чистова, выполненное на крепдешине. Хочется отметить ковер Э. Штих, забавный коврик-панно «Рыбки» В. Лотониной.

В декоративном текстиле оказалось много далеко не новых образцов и по характеру рисунка (в основном геометрические узоры), и по манере исполнения. Тем не менее и здесь есть отдельные интересные работы. Например, декоративный занавес Н. Кирсановой для общественного интерьера, отличающийся простотой и ясностью композиции. Его живо представляешь в просторном и светлом современном интерьере; недаром автор назвала его «Солнечным».

На выставке было экспонировано немало платков-сувениров. Характерная тенденция этой отрасли текстиля — отход от основной функции и превращение в своеобразное настенное панно. В этом плане решен платок Н. Абрамовой «Слово о полку Игореве», красно-золотая графика которого живо ассоциируется с древнерусским искусством. В насыщенных вишневых тонах росписи платка М. Вермель и Т. Клюкас оживляют традиционный колорит хохломской посуды.

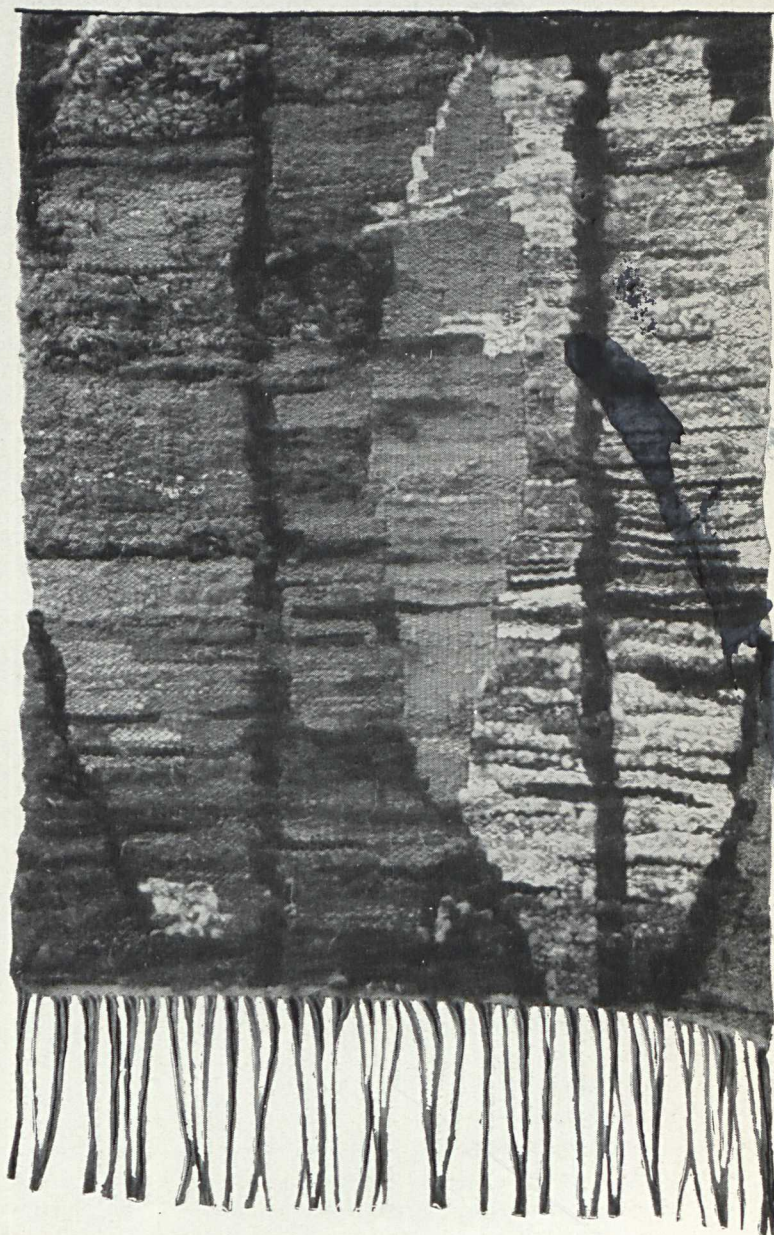
С интересными работами выступили художники текстиля для одежды: И. Бабкина с эластичными тканями новой структуры, Н. Жовтис и И. Пелешук с купонными тканями для платья. Эти материалы выпускаются массовым тиражом.

В выставке участвовали и некоторые художники одежды, которые показали образцы, предназначенные для промышленности. Среди них веселый и красочный детский комплект «Морской» Л. Алексеевой и А. Черток, строгие трикотажные платья М. Космачевой и другие.

Керамика производила впечатление уже давно виденного. Многие формы изделий воспринимались как « типовые », уже вошедшие в серийное производство. Хотя по отдельным вещам можно видеть, что художники продолжают работать над новыми формами и



1. Н. Ключкина, Г. Чистов.
Панно «За власть Советов». Крепдешин, ручная роспись.
2. А. Ситникова.
Брошь-брелок «Солнце». Серебро, филигрань.
3. О. Кобылинская.
Прибор для кваса. Гутное стекло, дерево.
4. А. Воронкова.
«Африканские маски». Гобелен.
5. А. Смирнова.
Этюд. Акварель.
6. В. Платонова.
«Красные листья». Гобелен, комбинированная техника.



комплектованием наборов посуды. Так, фарфоровые сервизы Ю. Ганрио и Н. Квитницкой, керамический прибор Р. Ачильдиевой включают не стандартный, а заново продуманный, практически целесообразный круг предметов.

Работы Н. Егоршиной, Э. Гинстлинг, И. Лясс, Л. Орловой хотя и наделены всеми чертами «современной керамики», но эмоционально-образное содержание не раскрыто в полную силу таланта этих художников.

Хочется отметить интересные решения технологической обработки изделий: небольшие розоватые по тону вазочки И. Лясс, живописный эффект применения солей в глиняных вазах Н. Егоршиной, цветистость и сочность глазури в настенных панно Э. Гинстлинг. Но в формах, фактуре, орнаменте хотелось бы видеть больше поисков.

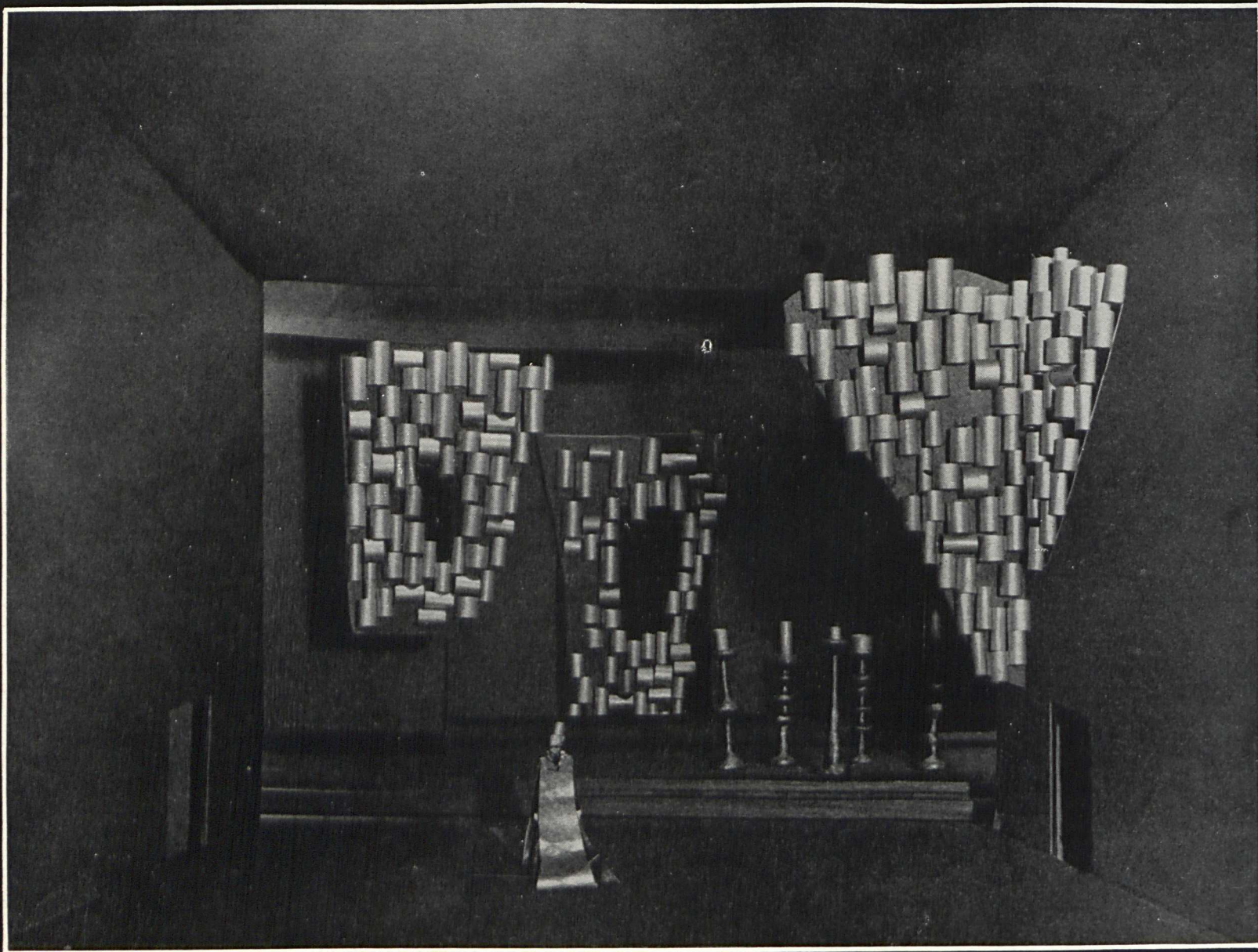
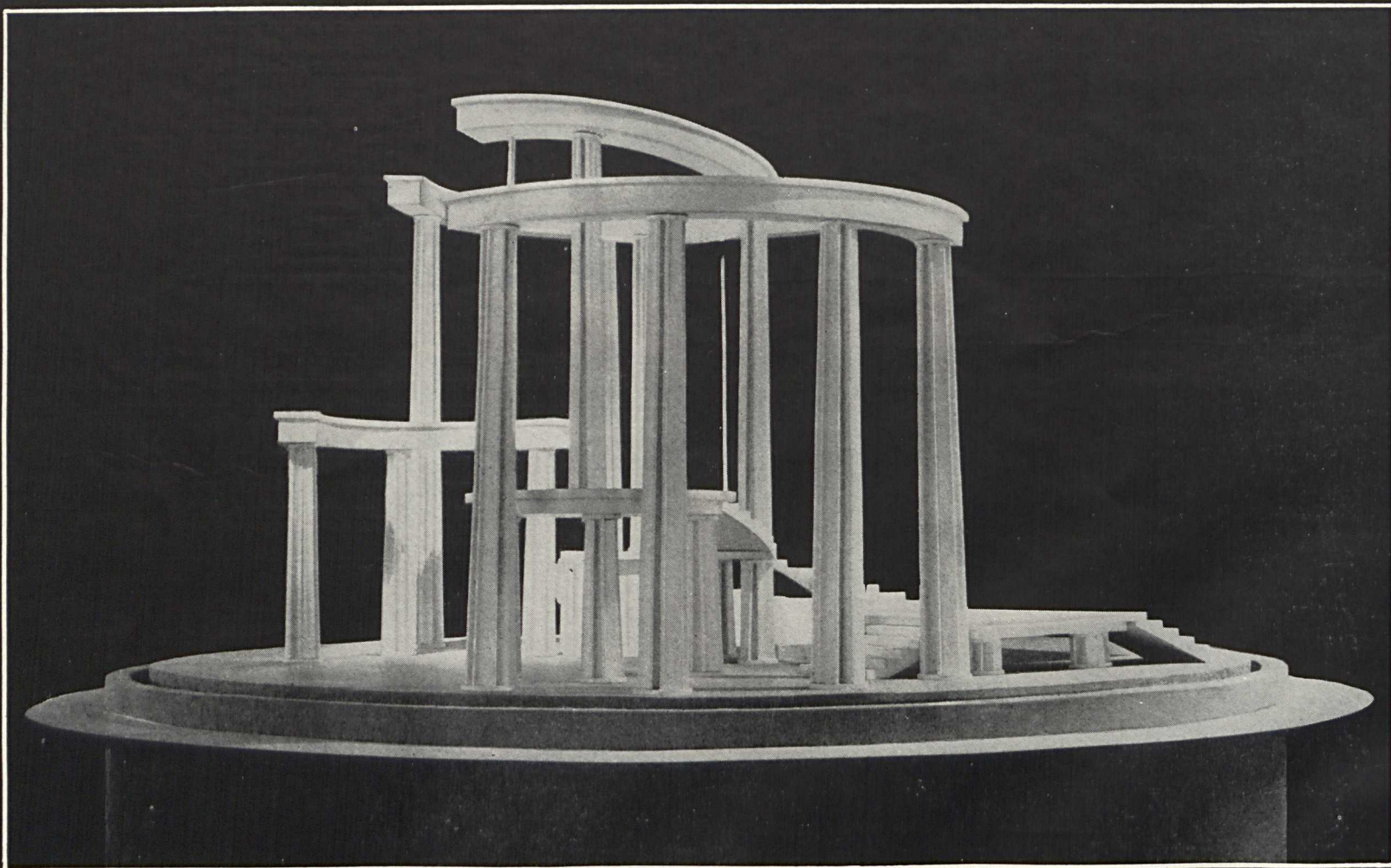
Декоративная керамика—блюда, панно, рельефы—как будто исчерпала круг тем и художественных приемов. Уникальность, ценность, обязательные для данного жанра керамики, подменены средним художественным уровнем исполнения, сводящим работы в разряд обычной массовой продукции.

Художественное стекло, представленное небольшим кругом авторов, выглядит намного скромнее и беднее, чем тот уровень, которого оно достигло в последние годы.

Можно отметить интерес к гутному стеклу. Несомненная удача здесь—прибор для кваса О. Кобылинской. Сочетание двух материалов—стекла и дерева—не только приятно: сама форма сосуда, идущая от деревянного бочонка, органично смотрится на деревянной подставке. Верна своему отношению к стеклу художник старшего поколения А. Липская. Она вновь обратилась к традиционной форме парадных кубков. У И. Фрих-Хара в приборах «Розовый» и «Голубой», как всегда, сильно чувствуется скульптурное начало. Остро и современно решены вазы Н. Максимовой. Ю. Сергеев на этот раз выступил с декоративными бокалами, которые удивили тонкой, почти ювелирной техникой отделки, примененной в лепном стекле.

Отдельный стенд на выставке занимали ювелирные украшения, выполненные в основном из серебра, в старой русской технике филигрании, в сочетании с сохраняющими свою природную красоту камнями. Пожалуй, в ювелирном деле, как ни в одном другом виде прикладного искусства, так прочно держатся старинные традиции. Однако вызывает опасение некоторая одноликость, однотипность изделий. Свообразием почерка отличаются лишь вещи И. Бешенцевой, которая находит свой лаконичный и яркий стиль выражения. По-настоящему «ювелирна» брошь-брелок «Солнце» А. Ситниковой. Параден и красив гарнитур «Аметистовый» Ю. Полякова.

Общее впечатление от выставки значительно определялось экспозицией, которая хотя и вызывала некоторые замечания в деталях, отличалась целостностью композиционного решения и яркой подачей экспонатов.



анализы Вещь на сцене

И. Рабинович.
Макет декораций к «Лисистрате»
Аристофана.
Художественный театр. 1923.

М. Кюла
(Эстония).
Макет декорации к «Гамлету»
Шекспира. 1966.

И. Нивинский.
Эскизы костюмов к «Голему»
Левика.
Театр Габима. 1926.

И. Уварова



Настоящий театральный художник никогда не обставляет сцену вещами. Точнее, это никогда не будут дежурные вещи «из подбора», поставленные для мебели. Придя в театр, настоящий театральный художник намертво забудет, что до него уже кто-то потрудился над созданием вещей, он поведет себя так, будто ничего еще нет на свете, а может, самого света тоже еще нет. Он создает новый мир, нового человека и — вещи. Над спектаклем в лучшем случае работают годы, в худшем — хорошо, если месяц. Но любой период создания настоящего спектакля равен семи дням, когда бог сотворил землю со всеми ее принадлежностями. В порядке конкуренции художник сотворит не только человека и пространство, но чашки, башмаки и кровати. «Для меня оформить спектакль — значит создать интерьер», — сказал А. Тышлер, и мы добавим: для Тышлера создать интерьер — значит создать мир своего спектакля.

Выставка советского декорационного искусства за пятьдесят лет, которая была в Манеже. в Москве, а потом отправилась в Ленинград и, наверное, дальше, возбудила и растревожила массу вопросов. В частности, вопрос о том, как художник театра в разное время понимал вещь, создавал ее и находил свое выражение в этой самой вещи.

Нам никуда не уйти от той очевидной истины, что лучшие эскизы выставки принадлежат первой трети нашего века, особенно двадцатым годам. Это вполне объяснимо, если рассматривать театральный эскиз как авторский проект мироздания и если учесть, что потребность в формировании нового мира была в воздухе, ответственность за формирование театральный художник делил в равной мере с архитектором, конструктором и социологом. Вещи нового стиля к пьесе «Инга» А. Родченко создавал с не меньшей серьезностью, чем В. Татлин конструировал мебель.

Выставка собрала воедино полярно различных художников: В. Дмитриева с макетом к «Зорям» Верхарна в постановке Мейерхольда, А. Веснина и его «Благовещенье» в постановке Таирова, И. Нивинского с вахтанговской «Принцессой Турандот», равно как И. Рабиновича и М. Аксельрода в ГОСЕТе. Но как бы разительно различны они ни были, всех их роднит общая черта: ощущение значительности момента, когда они жили. Их работы отмечены причастностью к событиям космогонического плана, который пролегает за пределами эскиза, за практикой создания театральной вещи, за пределами театра, страны и даже Земли. Казалось, они жи-

ли ощущением, что Земля со всем своим скарбом, со всеми постановками, бутафорией и художниками стремительно приближается к какому-то самому значительному пункту во Вселенной. Юткевич назвал это космическим дыханием. «Возникло то ощущение катаклизма, катастрофы, сейсмических встрясок, тот образ искаженной земной коры, который сопутствует великим потрясениям и грозным социальным конфликтам», — написал он про одну декорацию. Но это относится ко всем двадцатым...

Когда Мейерхольд и Дмитриев начали работать над «Зорями» Верхарна, они, кажется, впервые отметили вещи в их узнаваемой форме. Они вообще пренебрегли узнаваемой формой. Они материализовали «Зори» в металлических стальных кубках, в толстых красных цилиндрах. Стулья? Здания? Колонны? Постаменты? Нет, это были элементы нового мироздания, в котором предчувствовались очертания конструктивного железобетонного века, еще не оформившегося в города и вещные атрибуты времени. Здесь, среди кубов, цилиндров и металлической дуги на заднем плане, ворочалось и дышало невиданное миротворчество художника. «Кричит мой дух, изнемогает плоть, рождая орган для шестого чувства». Здесь шестым чувством было ощущение формы, в которую должны были облечься вещи еще горячего, еще не устоявшегося двадцатого века, которому надлежало в корне отличаться от всех иных веков. По крайней мере так думали художники.

Позже, дойдя до «Великодушного рогоносца», Мейерхольд вообще заставит художника (на этот раз Л. Попову) разорвать здание надвое, перекомпоновать его в два станка, в одном собрать все двери, в другом — все окна, ввести механические действующие конструкции, одолевающие пространство своим движением. На этот раз конструкция носила точные признаки вещи, введено было мельничное колесо, которое вступало в действие по мере надобности, и его движение находилось в согласии с движением актера, входило составным элементом в мейерхольдовскую биомеханику... Но все начиналось в ранних «Зорях», там созревал кристалл неведомого вещества, новой сценической жизни, которую Мейерхольд стремился получить в лаборатории театра, ставя вместе с художником свои немыслимые эксперименты, — алхимик, ищущий философский камень. Или живую клетку.

Вещь в ее новой форме со временем включалась в его опыт. И если в «Великодушном рогоносце» художник и режиссер стремятся найти вещь, функционально

равную актеру и его движению, то в «Ревизоре» вместе с тем же Дмитриевым Мейерхольд хотел найти «вещный эквивалент» человеку: во время краткого затемнения группа героев «Ревизора», застывшая в немой сцене, заменялась скульптурной группой, с доподлинностью воспроизводившей позы и лица героев, — практически «вещью».

Вещь, введенная в спектакли Мейерхольда В. Степановой, Л. Поповой и В. Дмитриевым, должна была нести в себе больше, чем обычную функцию, возникала «гиперфункция», может, практически, в утилитарном смысле, уже «антифункция», потому что прямое ее значение заменялось сверхзначением, связанным уже со всей структурой спектакля.

Приравнивая в правах вещь к актеру и более — к действующей пружине спектакля, Мейерхольд был первооткрывателем, но одинок на этом пути он не был.

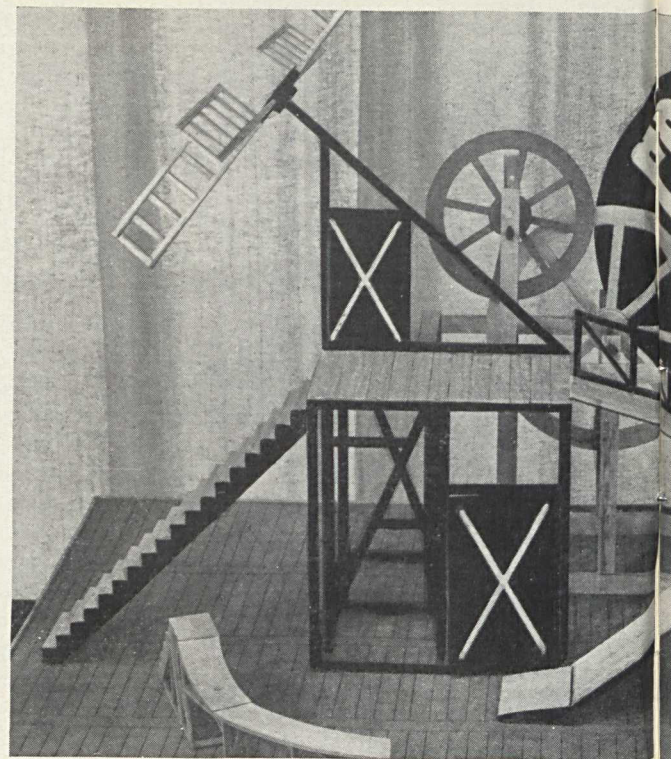
Позже Ионеско скажет: «В театре не только можно, но и надлежит оживлять реквизит, оживлять мертвые предметы, оживлять декорации... придавать этому конкретный образ... иными словами, функция реквизита в театре — это проблема». Совсем в ином роде понимал вещь в театре талантливый художник И. Нивинский. Его имя почти неотделимо от имени Вахтангова, потому что славу «Принцессы Турандот» режиссер и художник могли разделить поровну. Это была в своем роде единственная постановка — феноменальный капустник, со своими прославленными бородами из полотенца и со своими пестрыми декорациями. Декорации были представлены на выставке в макете. Макет не отражал какого-нибудь определенного стиля, хотя бы и фантастического. Подобие колонны, подобие ступеней, трон с зубчатой спинкой, напоминающий контуры крыши пагоды; не то спираль, не то гигантская запятая, в глубине которой было устроено ложе Калафа. Каждая вещь тут была внезапна, как выстрел, но совершенно не жила отдельно, она могла существовать только как составная часть этого декоративного покрова, брошенного на сцену. Если эту декорацию со всеми ее предметами перевести из объема в плоскость, она была бы более всего похожа на гениальное лоскутное одеяло.

Об оформлении «Принцессы Турандот» сохранились сведения в памяти людей. Старые же эскизы Нивинского к пьесе Левика «Голем» были открытием на выставке. В эскизе царила мрачная метафора.

Обычная для Нивинского внезапность вещей на сей раз была злобеща. Глухой



В. Дмитриев.
Эскиз декорации к «Зорям»
Верхарна. 1920.



Л. Попова.
Макет декорации к
«Великодушному рогоносцу»
Кроммелинка.
Театр Мейерхольда. 1922.

мистицизм, ощутимый в эскизе, вдруг обретал материальные черты: вещи походили не на предметы обихода, а на материализованный результат экспериментов в области черной магии. Вещь несла в себе метафору, ее образное решение было фантастическим в той же степени, что и костюмы, к которым Нивинский прибавил чудовищные маски.

В эскизах художников ГОСЕТа можно найти строй образов, известных Шагалу. Вещи этих декораций несли в себе смесь высокой поэтичности, мелочного прозаического быта и скорбного юмора. Р. Фальк в «Путешествии Вениамина III» ритмизировал сцену двумя обломками ветхих домов, более похожих не на строение, а на подержанную утварь, — двумя убогими лавками, двумя нелепыми деревянными козлами. Дома кое-как были прикрыты осколками крыш, испещренных тонким рисунком, но рисунок был не отвлеченным орнаментом, а изображением унылых насекомых с паучьими ножками, изогнутыми, как сломанные буквы восточного алфавита. Суতোлка предметов захламляла сцену, создавая тоскливое ощущение убогого, скудного бытия, в котором вещи почти утратили вид и форму, — так, сваленные в беспорядочную кучу старые доски. Над всем этим художник повесил алое торжествующее полотнище с нарисованной на нем желтой рожей, веселой, хитрой и жуткой. Своеобразное бытописание, осуществленное с помощью вещей, было в резком контрасте с возвышенным аллегоризмом полотнища.

Художникам Камерного театра бытописание было чуждо. А. Веснин в «Благовещенье» Клоделя взял чисто средневековый костюм, интерьер и вещь, разбил их

форму на отдельные плоскости. Плоскости отшлифовал, заострил углы и собрал средневековые снова, но оно уже представало в новой выразительной форме, со своими выделенными гранями и острыми стыками плоскостей. Это оказалось индустриальное средневековье. Плоские скульптуры, длинные одежды и алтарь выглядели теперь родственниками здания Моссельпрома и автомобиля марки «форд». Абстрагироваться от привычной формы, сломать ее и собрать заново, в стиле новой эпохи, и при этом сохранить ее узнаваемый облик — это было излюбленным приемом Веснина. Та же участь постигла вещный мир «Федры». «Несколько основных примет эллинской одежды были переданы пластикой новых форм: шлем, поножи, плащ, щит, копье, меч, туника, женский убор. Они были сведены к двум-трем плоскостям, объемам, изгибам, расцветкам» (А. Эфрос).

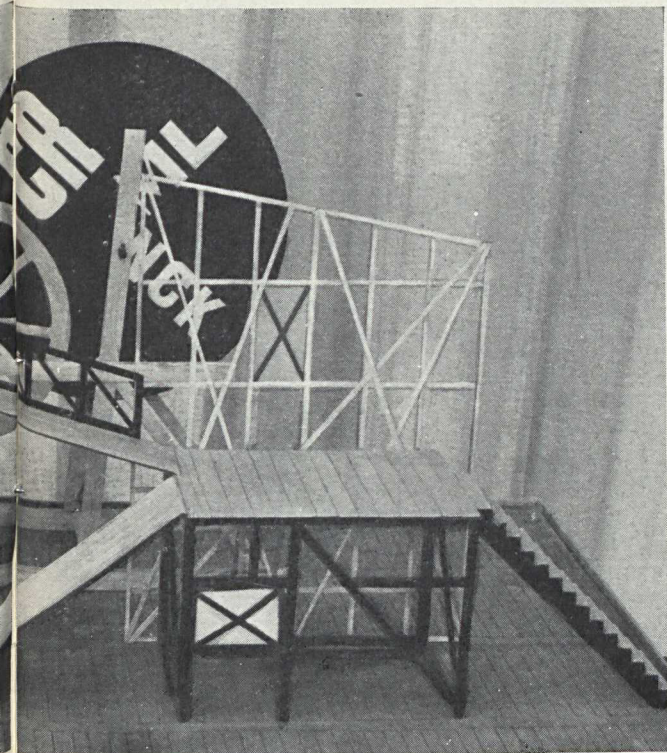
Именно в Камерном театре А. Экстер к «Ромео и Джульетте» создала интерьер, носящий следы катастрофы, непостижимым образом организовав хаос падающих плоскостей, рушащихся стен, напоминавший более Помпею, нежели Верону. Печать катастрофы легла на вещи, равно как и на костюмы. В финальной сцене художница воздвигла фантастическое кресло — ложе и катафалк сразу, — невиданное сооружение с барочными завитками. Но завитки трудно было отнестись к разряду декоративных украшений, — они были увеличены, гиперболизированы. Казалось, они выпирали из вещи как избыток материала, лезли из кресла, как паста из тюбика, давили и сокрушали форму. По сути Экстер в своей экспериментальной работе над вещью шла тем же мучительным

путем, что и Веснин. Очевидно, у многих художников Камерного театра складывался некий подспудный принцип подхода к вещам: разломать старую форму, найти новое в каждой разобранной плоскости, собрать вновь конструкцию, оснастив ее полной нагрузкой своего личного понимания формы и ее соотносительности со своим временем, а также собственным представлением о том мире, который создан в данном спектакле.

Зато в эскизах к балету на темы Скрябина та же Экстер доказала, с каким драматизмом и безвозвратностью она выдирает себя из этого романтического хаоса разрушения вещной формы. Она пришла к конструкции нового века, к новой форме вещей и строений, выраженной в чертежном сухом облике, к подобию каркасов кораблей и зданий.

Можно сказать, что пространство было для нее неведомым существом или невидимой вещью, и она напряженно и почти отчаянно искала его облик, искала то существо, которое может стать проявителем невидимых начертаний. Она искала его лицо. В балете же Скрябина определила и нашла не облик, но скелет пространства, его костяк.

А в эскизах такого художника, как А. Тышлер, жизнь вещей складывалась самобытно, сопоставить ее не с чем. Он и занимал на выставке по справедливости совершенно самостоятельное место. С точки зрения взаимоотношений художника и вещи наиболее значителен макет к спектаклю «Двенадцатая ночь». Сцену занимало причудливое жилище — порождение бродячего балагана с бутафорскими карусельными лошадками и замка со львами. Передняя стена его раскрывалась, обна-



А. Экстер.
Эскиз декорации к балету
на музыку Скрябина.

руживая интерьер, — тема «раскрытия», присущая всему творчеству Тышлера: любой предмет можно вскрыть, чтобы обнаружить нечто значительное, интересное и крайне важное, скрытое в нем. Мир не вокруг жилищ, мир внутри, но, чтобы попасть в него, нужно вскрыть стены, двери, ставни. Вскрыв, он вводил нас в нутро дома, наполненного вещами не менее причудливыми и еще более таинственными. Идея «вскрытия» не исчерпывала себя, она развивалась, обретая черты иронической мистификации. Вещи... тоже начинали открываться! Распахивалась вдруг спинка кресла, образуя уже другую вещь, более похожую на трюмо...

Новая функция вещи была лишена строго определенного смысла, с почти детской непосредственностью она «работала» на ту же настойчивую идею художника — обнаружить тайну внутри каждой вещи. Вещи в спектаклях Тышлера сделаны с особым удовольствием ремесленника, сумевшего найти фантастический образ каждому наивному своему изделию. Они кустарны в самом высоком смысле этого слова. В царствах, которые создавал Тышлер, жили не только взбалмошные короли, мудрые шуты и женщины, замурованные в платья, похожие на броню глубоководной рыбы. Там жил еще и невидимый зрителю ремесленник, усердно мастеривший стулья, троны, скамейки, и если бы его не было, царство, созданное Тышлером, понесло бы значительный ущерб.

Тышлер — это уже тридцатые годы. Тридцатые годы смешали в себе горячее безрассудство двадцатых и трезвую прозу многих предстоящих лет, все более требовательно заявлявшую свои права на сцену. Фантастическая реальность, реалистичес-

кая фантастика вещей отступает. На сцену еще не внесли стол, крытый зеленым сукном, но алтарю А. Веснина и ложу А. Экстер и самооткрывающемуся креслу А. Тышлера больше нет места. А между тем место пустует в буквальном смысле, поле боя вещей различных театральных эпох оголено. Наиболее ясно эта пустота выражена в классической установке В. Рындина к классической советской драме Вишневского — к «Оптимистической трагедии»: вещей вообще нет, по опустошенному пространству тянутся параллельно рампе несколько ступенек, которые закручиваются замкнутой воронкой, амфитеатром. Больше на сцене ничего не было. Идея патетической героини была оголена, выделена в чистом виде, в соприкосновение с конкретной жизнью не вступала, примет этой конкретности ей не было нужно. Абстрагирование от реальности, доведенное почти до абсурда, исключало какую бы то ни было вещь вообще.

Далеко за пределами судьбы театральной вещи лежат причины, по которым смелая экспериментальность формотворчества к сороковым годам прочно заменяется практикой бытостроительства на сцене. Появляются интерьеры, о которых зритель может тайно мечтать, втихомолку примеряя их к своей жилплощади. Эта тайная мечта о материализации бытовых иллюзий вытесняет таинство театра. Искусство театральной вещи спокойно уместается в трех измерениях, игнорируя четвертое, в котором от театральной вещи к душе зрителя били тайные токи.

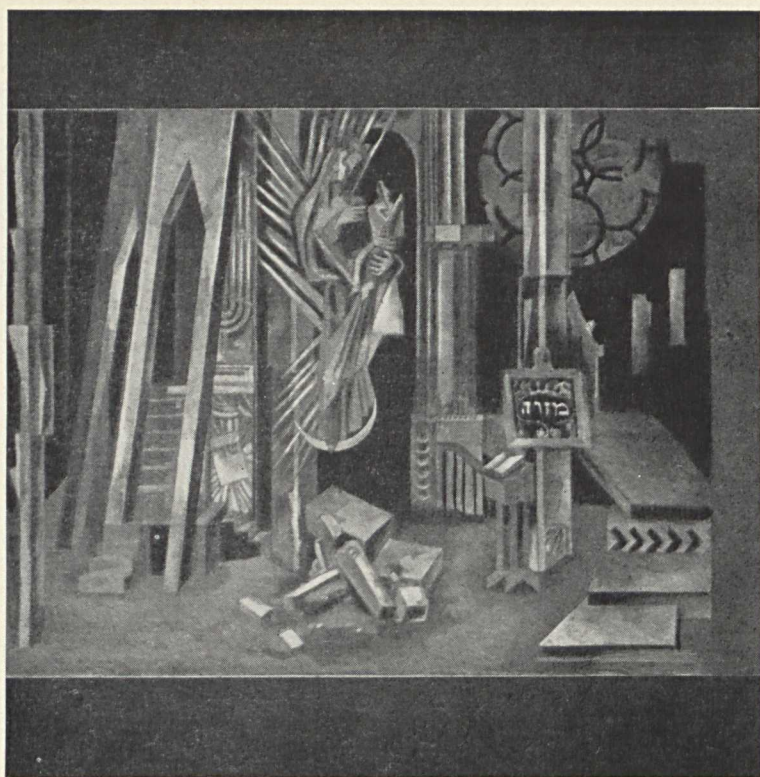
Нужно отдать должное устроителям выставки: времена, которые не сделали чести ни театральному эскизу, ни декора-

ции, ни театральной вещи, в экспозиции практически обойдены. Но между исчезновением образа вещей и стабилизацией вещи, равной бытовой, пролегает еще одна тенденция, не получившая широкого распространения, но нашедшая яркое выражение в декорации П. Вильямса к «Пиквикскому клубу».

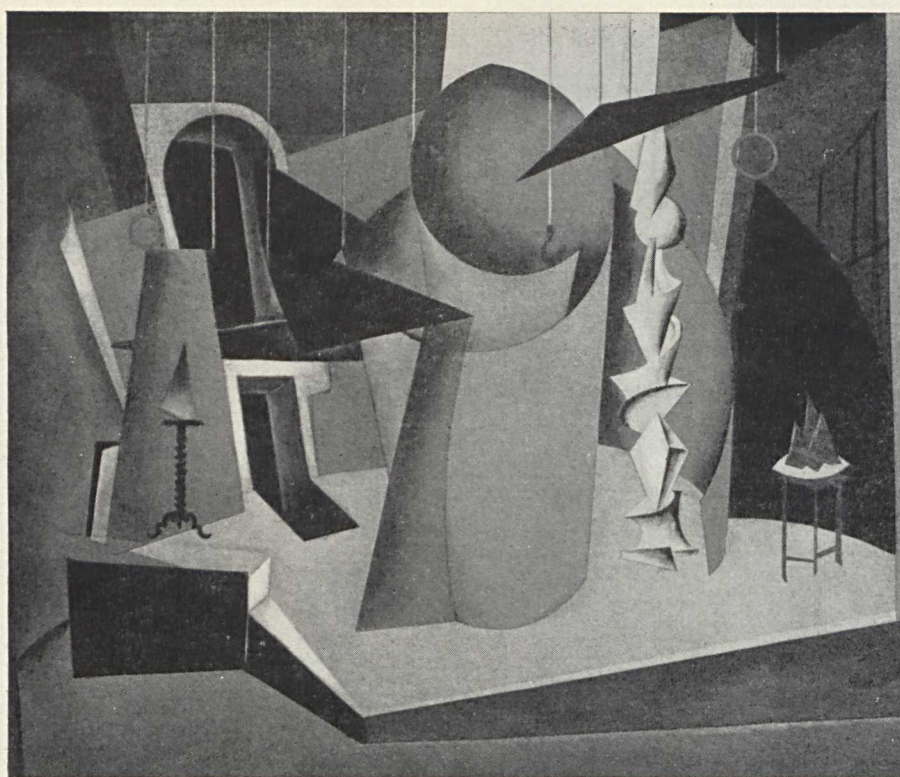
Декорация являла собой систему полотен, на которых нарисованы были не только пейзажи и интерьеры, но и герои и каждый мельчайший предмет обстановки. С точки зрения вещи это была уже картинная галерея, а вернее галерея предков, где предкам отдана дань почтения в той же мере, в которой выражено удовлетворение тем, что их уже нет.

Сороковые с их военным укладом, пятидесятые с их помпезным изобилием отражены на выставке бегло, и все же мы можем увидеть ширпотреб театральной вещи, печать типового проекта, которая лежит на предметах сценического обихода. Между бытовой вещью и вещью театральной поставлен знак равенства. Появляются театральные костюмы, в которых — если совпадет эпоха — можно гулять по Тверскому бульвару.

Нигде и ни в чем эволюцию вещи на сцене нельзя проследить более четко, как по трем «Маскарадам», представленным на выставке эскизами А. Головина и Г. Мосеева. «Маскарад» Головина был кануном революции, завершающим целое направление в русской декорации. Головин выразил отношение к вещи пристрастное, он упивался изяществом форм и соответствием пропорций настолько, что каждая вещь была доведена до абсолютного совершенства — ваза, лампа, кресло и ширма, веер, перчатка. Каждая вещь была тонко и ще-



И. Нивинский.
Эскиз декорации к «Голему»
Левика.
Театр Табима. 1926.



И. Нивинский.
Эскиз декорации к «Принцессе
Турандот».
Театр Вахтангова. 1921.

дро декорирована — по сути рисунок, нанесенный на нее, так занимал и увлекал художника, что вещь в конечном счете оказывалась в плену у декора, служила декоративным поводом, мир вещей был заключен в кружевные сети декоративности. Кружевная узорная оболочка компрометировала предметность. Здесь просыпались: сомнение в сути вещей, зыбкость их образного выражения, неустойчивость облика предмета, за которой вставал вопрос об иллюзорности странного мира, доведенного до изощренного совершенства.

В начале сороковых годов Г. Мосеев воссоздает «Маскарад» для вахтанговского театра. В подходе к вещам, к пониманию их формы он практически не отрывается от головинской традиции. Та же тщательная разработка декора, то же пристрастие к совершенству отделки. Но здесь ощутима материальность мира, вещи уверенно занимают пространство, сомнение в их праве на существование исключено. Сохранив верность Головину, художник сороковых годов решает вещь прямо, освободив ее от затейливой формы головинской притчи, освободив от декоративного иносказания. Это только красивая вещь сама по себе. А четверть века спустя тот же Мосеев приходит к «Маскараду» совсем иначе, освободив, очистив не только вещь от декора, но и пространство от вещи. Шестидесятые годы привели серьезного художника к кризису вещей, но кризис этот облекся в новую форму, в форму сомнения в вещи на сцене вообще. И если какому-либо предмету и надлежало оставаться, то его образность была выражена столь напряженно, что, собственно, на сцене был сам образ «в чистом виде», почти освобожденный от узнаваемой оболочки.

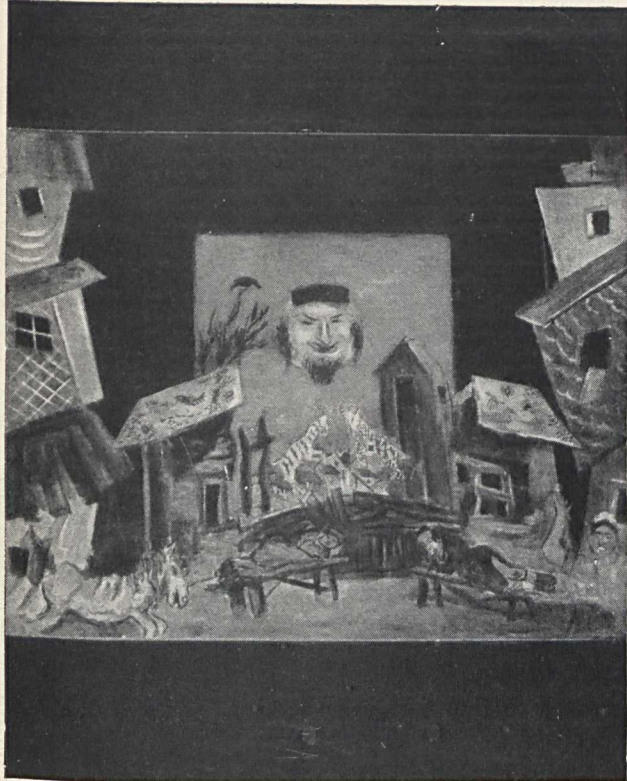
Шестидесятые годы изменили судьбу театральных вещей. Направление, которое принято называть «молодые театральные художники», приносит в эскиз декорации, предметы и костюмы, в которых чувствуется талант, нарядная декоративность и если не смелость, то дерзость по крайней мере. Вещь утрачивает свою «вещную сущность», реальную значимость, она — декоративный элемент, функция ее сведена к формальному обозначению, к цветовому пятну, эффектно оттеняющему общее цветовое решение.

Пожалуй, наиболее характерны в этом отношении широко известные эскизы Б. Мессерера к «Подпоручику Кижю». Мессерер нашел для балета плоскостное решение. На громадных панно черного бархата цветным контуром изображены предметы, фигуры, пустые внутри, несуществующие, как и сам мифический подпоручик Кижя. Контуром изображена массивная пушка, контуром — скульптура всадника. Метод, найденный здесь художником, как нельзя более годится именно для сюжета «Подпоручика». Но, сам того не ведая, он же вскрывает с наибольшей ясностью чисто условное, символическое присутствие вещи в эскизах этого направления.

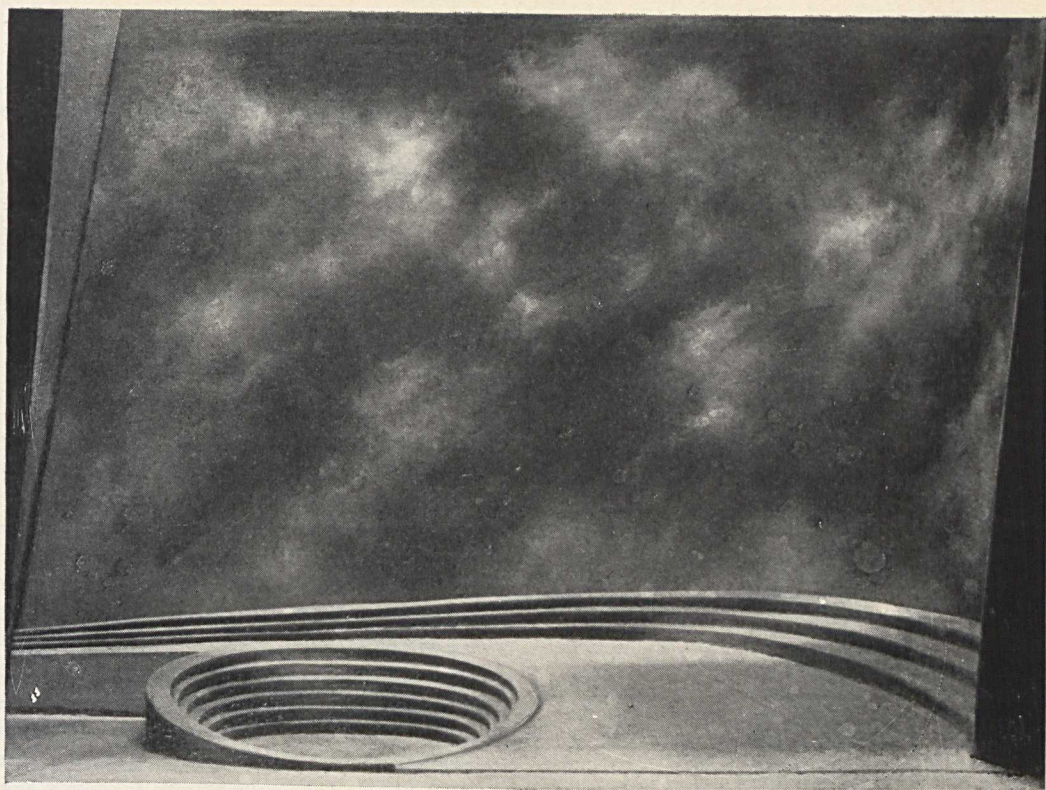
Далее выставка разворачивалась многочисленными республиканскими отделами, где особое место в разрезе интересующей нас проблемы занимали эскизы и макеты к «Гамлету» эстонской художницы М. Кюлы. В черном бархатном ящике открытой сцены свисали с колосников странные конструкции, набранные из серебристых цилиндров. При перемене цилиндры заменялись сетью с тяжелыми стеклянными шарами. Обитатели замка Эльсинор были

облачены в простые фуфайки и штаны из кожи, одежда королевы Гертруды была похожа на кожаный фартук. Все в спектакле напоминало рыболовецкую артель с ее суровым и деловым бытом, конструкция из серебристых цилиндров мало-помалу начинала ассоциироваться с трезвым прозаизмом консервных банок. Простые громадные подсвечники с деревянными свечами, конструктивное ожерелье королевы, словно собранное из блестящих деталей рыболовецких снастей, — вещи здесь выступали не просто в ярко выраженном национальном колорите. Они были смелы, рождали внезапные ассоциации и вступали друг с другом в самостоятельные связи, создавая атмосферу, в которой разворачивалось действие.

Самостоятельные ассоциативные связи вели отнюдь не в замок Эльсинор. Троны были скудны и неудобны, как нары, кубки напоминали оловянные кружки, подсвечник в человеческий рост нес свечу, дающую света не больше маленькой лампочки в сетчатом колпаке. Свечи введены были там, где по времени полагался век факелов, смещение атрибутов разных эпох было формулой «порвалась цепь времен», выраженной в вещах — звеньях порванной цепи, приходящих на сцену из восемнадцатого, из двадцатого, из десятого веков. Практически при отсутствии декораций, при отсутствии интерьера каждая вещь выдерживала полную нагрузку самостоятельного решения пространства, нагрузку, которая обычно распределяется поровну на все декорации и все предметы. В этом макете вещь не уравнивается в правах с актером, она «не играет» на равных основаниях. Но у нее своя роль, замкнутая и самостоятельная.



Р. Фальк.
Эскиз декорации к «Путешествию
Вениамина III» Менделе Мойхер
Сфорима. ГОСЕТ. 1927.



В. Рындин.
Макет декорации
к «Оптимистической трагедии»
Вишневого.
Театр революции. 1933.

В. Маяковский.
Эскиз декорации к «Мистерии-
Буфф». 1919.

Скупые вещи в «Гамлете» образуют собственный мир, мир в себе, который существует по своим законам, отдельно от Гамлета, Офелии и Розенкранца. Менее всего этот вещный мир годится для того, чтобы служить им мебелью или утварью, хотя они в случае крайней необходимости и вступают в контакт с ним.

Но его замкнутость и полная отчужденность от людей служат свою службу спектаклю, вскрывают беспомощность, бесприютство Гамлета, его полное одиночество.

Вот, очевидно, главные узлы, которые нужно развязать, чтобы определить, как в разные времена у разных театральных художников складывались отношения с театральной вещью.





22 августа в Москве, в Сокольниках, открылась Международная выставка «Одежда». В ней участвуют внешнеторговые объединения и фирмы Венгрии, Румынии, Англии, США, Франции, Японии, ФРГ, Швейцарии. Впервые на Московской международной выставке представлены такие страны, как Монгольская Народная Республика, Индия, Пакистан, Ливан, Австралия. Многие фирмы принимают участие в московском фестивале мод.

В советском разделе, который разместился в трех павильонах, представлено около двух тысяч готовых изделий одежды, двести образцов машин и приборов. Основные экспоненты — предприятия и организации Министерства легкой промышленности СССР и Министерства машиностроения для легкой и пищевой промышленности и бытовых приборов СССР.

На мировое обсуждение вынесено направление советской моды 1967—1968 годов. Общесоюзный дом моделей одежды, Дом моделей трикотажной промышленности, более двадцати домов моделей других городов страны, научно-исследовательские институты и конструкторские бюро показали коллекции мужской, женской, детской одежды для дома, для работы, торжественных случаев, отдыха, спорта. Моделированию и конструированию бытовой и производственной одежды посвящен отдельный павильон.

Кроме моделей, выставлены кружева и вышивки (Вологодского кружевного объединения «Снежинка», Елецкого комбината художественных промыслов и др.), украшения из черного серебра, русских самоцветов, янтаря.

анализы

Советская мода на международной выставке

Т. Стриженова

Искусство костюма — самое молодое среди всех видов декоративного искусства в нашей стране. Здесь нет тех больших традиций, той преемственности многих поколений мастеров, которые тянутся в прошлое в керамике и стекле, фарфоре и мелкой пластике. Только в советское время создана швейная индустрия, появилось само понятие «массовой промышленной одежды», воспитаны кадры художников-модельеров, технологов и конструкторов одежды. Уже в первые послеоктябрьские годы встала проблема нового костюма для трудящихся. «Великая русская революция должна оказать влияние и на внешний покров человека. Новый костюм должен быть не только удобен и изящен, но он должен также находиться в полной зависимости от современных экономических условий и соответствовать гигиеническим требованиям» — так писала газета «Жизнь искусства» в 1919 году¹.

Эта простота, удобство повседневной одежды стали основными принципами советского искусства костюма.

Огромный вклад внесли в него экспериментаторы двадцатых годов: Н. Ламанова, А. Экстер, Е. Прибыльская, В. Степанова и Л. Попова, художники тридцатых — пятидесятых годов, утвердившие школу советского моделирования: Н. Макарова, Ф. Гореленкова, В. Горовиц, В. Аралова, К. Божнева, М. Вышеславцева и многие другие. Все они стали создателями отличных образцов одежды для массового производства, творцами самобытных и выразительных вещей.

И вот теперь, в юбилейном 1967 году, впервые на нашей земле открылась Международная выставка одежды. Факт примечательный. Десять — пятнадцать лет назад мы не могли решиться на подобный шаг — уровень нашего искусства костюма не выдержал бы сравнения с европейским. За короткие сроки в этом виде декоративно-прикладного искусства произошли такие серьезные качественные изменения, что сейчас оно с полным основанием заявляет о своем равноправии.

Процесс создания нового образца одежды сложен и своеобразен. Эта область творческого труда, как ни одна другая, подвергается влиянию моды. Здесь трудно сохранить свой индивидуальный почерк, свое творческое лицо, не сбиться на копирование «чужих идей» и постоянно помнить о принципах разумного, практического и функционального как основе эстетического. Чтобы быть подлинным творцом в искусстве бытового костюма, нужно, помимо

Есть ли смысл проскрывать модели одежды, которые не будут освоены промышленностью, а предназначены лишь для «показа мод» на подиуме? Вправе ли художник-модельер черпать свои образы и приемы в историческом прошлом? Можем ли мы говорить сейчас, что советские модельеры ведут собственную линию в общем европейском течении моды? Мнения искусствоведов и теоретиков искусства по этим вопросам резко расходятся. Разногласия еще усилились, когда в спор вступили сатирики: Леонид Лиходеев (в своем фельетоне «Наколбасили») расценивает модели одежды, навеянные эпохой гражданской войны, как «ослепительную показуху с выпученными от пугливого восторга глазами».

В публикуемой статье высоко оцениваются новые модели художников Общесоюзного дома моделей и безоговорочно поддерживается их театрализованно-романтический характер. Редакция не полностью разделяет мнение автора и предлагает в дальнейшем разносторонне обсудить эту тему.

совершенного владения своим профессиональным мастерством, обладать быстрой реакцией на происходящие события, богатой, прямо скажем — неиссякаемой творческой фантазией и тем особым чутьем, которое помогает открывать новые страницы в многотомной книге по истории моды. Этих качеств часто не хватало нашим модельерам.

В то же время уже в течение многих лет «русская мода» варьируется ведущими европейскими фирмами и прежде всего, французскими. Жизнь и быт страны социализма, ее богатейшее культурное наследие притягивают внимание талантливых творцов моды Франции, Италии и других стран. Они откровенно и сознательно используют в модном костюме исконно русские традиционные виды одежды, а также мотивы костюмов народов СССР (сарафанный силуэт, сапожки, платки, меховые шапки). К нам же эта мода часто приходила потом с Запада.

В последние годы положение стало меняться. Советские модельеры многого добились в утверждении творческой самостоятельности, активнее стали участвовать в формировании современной массовой моды. Теперь можно говорить не только о модельере, занятом разработкой общепринятого модного направления, но о художнике, создателе таких образцов одежды, в которых в острой форме подаются тенденции моды завтрашнего дня.

Хотя такие проекты не получают скорого и полного осуществления в массовом производстве, это целенаправленный поиск, который впоследствии дает свои результаты. Образец одежды, созданный художником Дома моделей, концентрирует в себе важнейшие черты моды своего времени и в дальнейшем интерпретируется для массовой одежды. Одновременно творческие эксперименты, образное решение костюмов, разнообразные исторические и литературные реминисценции развивают художественную фантазию модельеров, полнее раскрывают их дарование. В конечном итоге и эта работа служит целям жизненно важным и практическим и подчиняется основной задаче — повышению уровня массового швейного производства.

Конечно, главное внимание художников костюма по-прежнему занимает создание моделей повседневной одежды — простой, лаконично решенной, четкого, чаще прямого силуэта, в которой эстетическое выступает как красота целесообразная. Это деловые платья и ансамбли (в европейской моде называемые «utility dress») простых и строгих форм: юбки и жакеты, сарафаны и блузы, платья и жакеты из гладких шерстяных или трикотажных тка-

¹ Газета «Жизнь искусства». Петроград, № 142, от 4/IV 1919 года.



ней. Такой тип одежды, составляющий основную часть ассортимента швейных фабрик, стоек к капризам моды и существует из года в год, меняясь лишь в деталях. В нем наиболее отчетливо проступают черты стиля эпохи, того стиля, который характеризует и архитектуру и другие области декоративных искусств.

Однако при широких, в особенности международных, показах мод, где главная задача состоит в привлечении внимания к новизне костюма, где идет творческое соревнование мастеров швейного дела и завоевание авторитета на международной арене, наибольшее внимание уделяется декоративной и художественно-образной стороне одежды. Эти качества ярко выразились в наших коллекциях, подготовленных к юбилейному 1967 году и показанных на «ЭКСПО-67» в Монреале и на Международной выставке одежды в Москве.

В костюме в своеобразной форме находят быстрый и живой отклик события современности, общественные настроения эпохи. Готовясь к юбилею Октября, художники стремились выразить патриотические чувства соотечественников, и вполне естественным было их обращение к героике революционного прошлого и достижениям сегодняшнего дня. Так родилось одно из ведущих направлений в моделировании, черпающее свои образы в героике Октября и гражданской войны. Вспомним, что и сама красноармейская форма несла в себе черты романтики и ассоциировалась с традиционным типом русской одежды и шлемом воина-богатыря. Это одежда, перекликающаяся во многом с красноармейской формой: шапки, похожие на легендарные буденовки, пальто и куртки типа гимнастеров со стойкой, с двумя рядами металлических пуговиц, широкие ремни и сумки-планшеты.

Вызывая ассоциации с костюмом эпохи революции, эта одежда в то же время современна и модна по своему силуэту, пропорциям, материалам, новому цветовому решению и модернизированным деталям, благодаря чему вполне отвечает облику человека середины шестидесятых годов.

Во всех этих моделях очевидна определенная театрализация, подчеркнутая острота художественного решения. И она вполне оправдана. Созданные авторами творческие образцы являются квинтэссенцией модного направления и должны породить не тысячи подобных себе близнецов, а задать тон моде и варьироваться в менее экстравагантных и более «успокоенных» практических вещах. Мы можем наблюдать подтверждение этому в жизни — уже и сейчас появилось на улицах немало

пальто, отдаленно напоминающих шинель, — характером кроя, длинной шлицей, воротником-стойкой, двумя рядами пуговиц.

Нашла отклик в творчестве мастеров бытового костюма и тема космическая. Она наиболее ярко воплощается в спортивной зимней одежде. Формы и отделка курток и брюк, напоминающих скафандры космонавтов, головные уборы-шлемы, толстые шерстяные узорные гольфы и обувь на низком широком каблуке. Ансамбль, согласованный во всех деталях, выглядит очень современно и в то же время прекрасно выполняет свои спортивные функции (модели Т. Кучинской, Т. Мокиевой, И. Чижонковой, В. Зайцева).

Сейчас многие художники-станковисты, монументалисты, мастера прикладного искусства особенно пристально и вдумчиво изучают древнерусское искусство. В старых иконах и фресках, в архитектуре церквей черпают мотивы и образы современного костюма и многие художники-модельеры. Казалось бы, невозможно мотив искусства далекой исторической эпохи внести в модную одежду, органично сочетать их с обликом нашего современника, но художники сумели сделать это.

Талантливо и тонко переводит на язык сегодняшнего костюма особенности форм плавных полуциркульных арок и закомар, мотивы и ритмы орнаментальных поясков, характерных для древнерусского зодчества, художник В. Зайцев. В чистом и звучном цвете своих работ художник также подчеркивает близость к вдохновившим его источникам. Однако в целом вещи остро современны и оригинальны.

Совершенно по-иному подходит к интерпретации мотивов древнерусского искусства Т. Осеркина в ставшей знаменитой модели нарядного платья «Красная Москва». Здесь на первый план выступает поиск эмоциональной целостности, поэтичности. «Иконно», красный, киноварный цвет и форма длинного расширенного книзу сарафана с вышитой вставкой на груди делают вещь романтической и глубоко национальной. Модель Осеркиной создавалась исключительно для выставочного показа в Монреале, и ее эмоциональный образ был сразу понят и высоко оценен международным зрителем.

Из русских женских костюмов XIX века — рязанских, орловских — заимствует приемы кроя и оформления Е. Стерлигова. Нередко сама ткань — узорный русский ситец — помогает фасону определеннее вырисовываться, подчеркивает характер модели. Вообще с середины пятидесятых годов наметился большой интерес к исконно русским материалам — льну и ситцу. Прив-

В. Зайцев.
Эскизы моделей.

Л. Телегина.
Эскизы моделей с русской вышивкой.

Н. Пантелеймонова.
Ансамбль одежды для молодежи по мотивам красноармейской формы.

Т. Большакова.
Вышитое оплечье.







Л. Телешева, Т. Файдель, В. Зайцев,
Т. Мокеева, Н. Аршавская,
И. Чижонкова.
Эскизы и модели платьев
с использованием русских
национальных мотивов.

лекли их природные качества, а также практичность и дешевизна. В тесном контакте художников текстиля и костюма создавались в 1957 году серии ярких праздничных платьев для Всемирного фестиваля молодежи. Теперь же прочно вошли в быт платья-рубашки из льна с лавсаном, украшенные несложной вышивкой, напоминающие по силуэту традиционные русские сарафаны. В 1966 году художниками Общесоюзного дома моделей одежды В. Зайцевым, Л. Телегиной, Е. Ивановой и Е. Стерлиговой была разработана на экспорт большая промышленная коллекция платьев из русских ситцев, очень своеобразных и броских. Некоторые из них решены в новом силуэте — как сарафаны с завышенной талией и сильно расширенные книзу. Они заявили о себе как «о русской моде», современной, острой и высоко профессиональной, взявшей от народного костюма его декоративную красочность и отдельные принципы и приемы кроя.

Поиски образной выразительности костюма заставляют модельеров более углубленно изучать разнообразные формы кроя, совершенствовать конструктивные решения, расширять палитру декоративных приемов.

Значительно выросло графическое мастерство модельеров. Их эскизы и наброски фиксируют не только внешние особенности модели, но выражают общий художественный замысел будущего костюма, воплощают его идею. Индивидуальные по почерку и часто неожиданные, графические листы позволяют судить о направленности творчества автора, о его излюбленной теме. От такого эскиза художник переходит к обычной рабочей зарисовке, в которой пунктуально и конкретно отражаются как общие черты, так и детали задуманного образца.

Так идет повышение мастерства советских модельеров, помогающее общему подъему культуры одежды в стране.

На Международной выставке в Москве советские модельеры продемонстрировали многообразие своих творческих поисков и оригинальность художественных манер. Без преувеличения можно сказать, что перспективные модели заключают в себе кладезь идей, каждая из которых может дать богатейшую пищу для художников, работающих над образцами массовой одежды.

Но, к сожалению, швейное промышленное производство у нас по-прежнему еще сильно отстает. Разрыв между творческими возможностями и предложениями художников домов моделей страны и постановкой массового промышленного производ-

О. Белкина, Л. Ежова,
Н. Васильева.
Модели для массового
производства.

Р. Тимченко.
Меховое манто.

Г. Гагарина.
Летний ансамбль «Узбекистан».

Фотографии моделей представлены
редакцией журнала мод.



ства — нерешенная проблема сегодняшнего дня. Изолированность работы и несогласованность планов текстильщиков, швейников, химиков, торговой сети, недоучет фактора экономики в вопросах моды и многие другие стоят на путях между модой и массовым производством.

Уже несколько лет существует в Москве СХКБ одежды Министерства легкой промышленности РСФСР, которое пытается своими небольшими силами решать в комплексе сложные вопросы моды, промышленности и экономики, добивается максимальной реализации в промышленном тираже творческих образцов одежды. Бюро строит работу на тесном контакте с текстильщиками, обувщиками, предприятиями, вырабатывающими фурнитуру. Причем главной фигурой здесь является художник, участвующий во всех стадиях осуществления своих творческих замыслов: от создания эскизов тканей, модели одежды и обуви до выпуска их в готовых изделиях.

Художниками СХКБ создано много новых рисунков набивных тканей, изготовлено из них образцов одежды разного назначения, которые в короткие сроки осваиваются промышленностью.

Такая форма работы свидетельствует о формировании художника нового типа — художника-дизайнера. Возможно, это самое перспективное направление в области искусства массового костюма, которое будет развиваться в дальнейшем.

Эстетическая ценность настоящего периода заключена в быстром творческом росте мастеров костюма, в их выходе на мировую арену как активного отряда создателей мировой массовой моды.



Прошло четыре года

1. Т. Капустина.
Проект праздничного оформления
Ленинграда к 50-летию Октября.
Дипломная работа. Руководитель
Я. Лукин.
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.
2. В. Громова.
Настенный ковер «Аврора».
Гобелен. Фрагмент.
Дипломная работа.
Руководитель С. Бунцис. ЛВХПУ
им. В. И. Мухиной.
3. В. Ручкин.
Мебель для холла гостиницы.
Дипломная работа.
Руководитель
Ю. Случевский. МВХПУ.

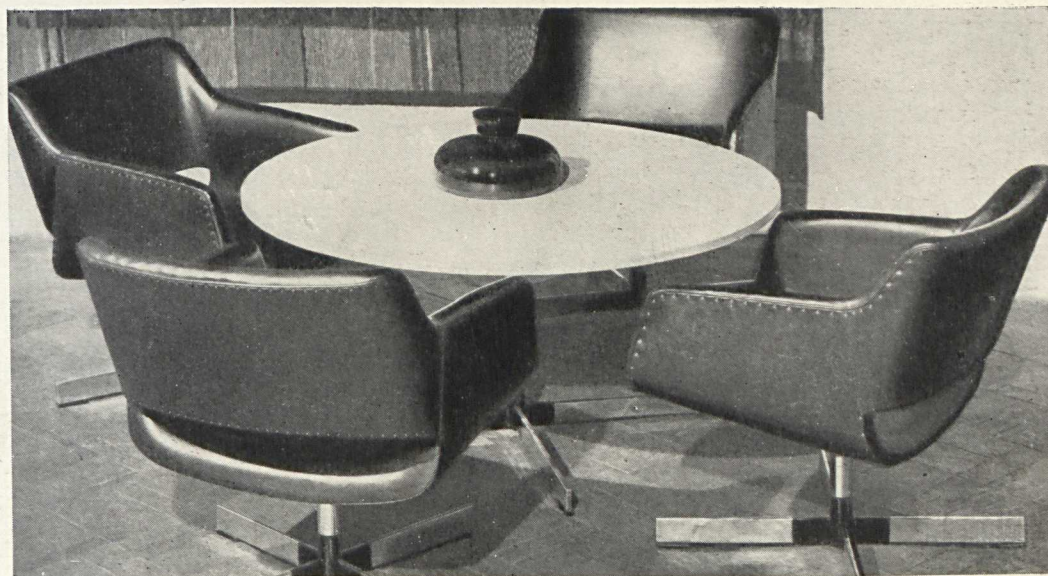
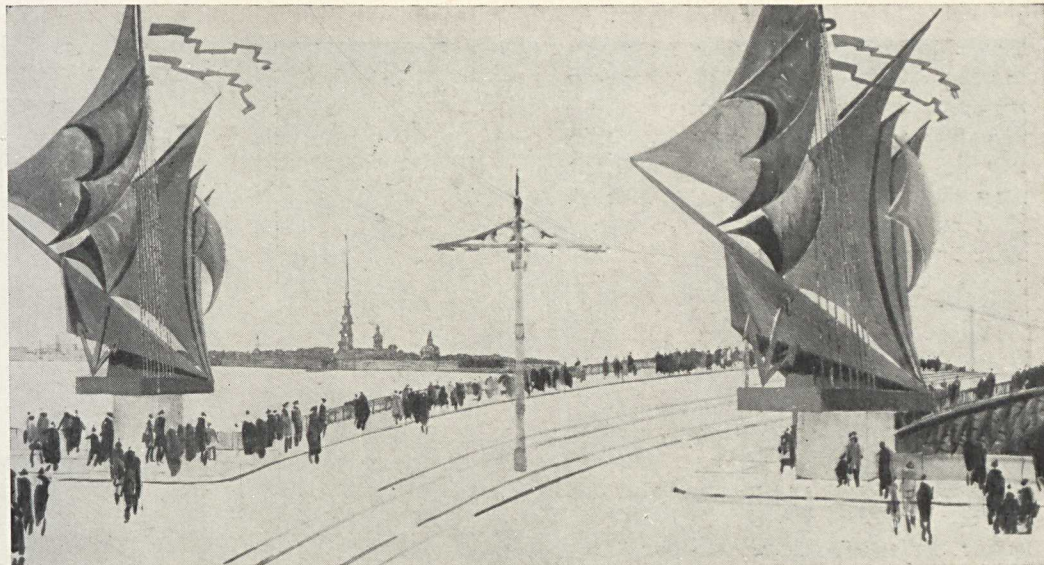
Л. Крамаренко

Всесоюзная выставка художественно-промышленных вузов, состоявшаяся в Ленинграде, расценивалась там как большое событие. Хотя сдвиги, происшедшие в работе этих вузов за последние два-три года, хорошо известны, для широких зрителей это было открытием. Разнообразие жанров и художественных замыслов, деловитость и практичность студенческих работ, уровень технических знаний молодежи вызвали удивление.

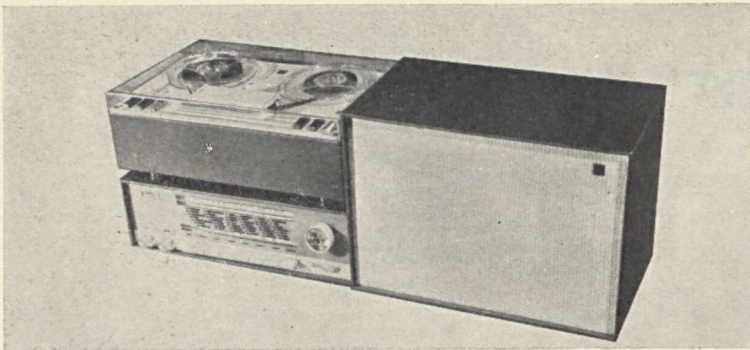
Со времени перехода вузов прикладного искусства на промышленные рельсы прошло четыре года. И вот мы уже рассматриваем на выставке электронный микроскоп и проект легковой машины-амфибии, мебель для гостиницы «Россия» и оборудование цветочного магазина. Нельзя не отдать должное преподавательским коллективам художественно-промышленных вузов, с уверенностью ведущих своих воспитанников в самые разные сферы промышленности, архитектуры, быта. Нельзя не отметить и того, что почти вся декоративная скульптура и ряд монументальных панно (работы студентов и дипломников училища имени Мухиной) были показаны в фотографиях, изображавших уголки современной застройки, среди которой установлены декоративно-монументальные произведения молодых авторов. Молодежь активно откликается и на большие общественные события страны — на выставке мы видели многие произведения, посвященные юбилейной октябрьской теме. Например, керамические вазы П. Печорного, посвященные комсомолу, проект праздничного оформления Ленинграда Т. Капустиной. Интересно, что в мебели, керамике, стекле наблюдаются поиски стилистического единства, заметно тяготение к крупным пластичным формам, без сухой геометричности, к большим переливающимся массам, без измельченности.

Выставка показала, что заметно возрос общий профессиональный уровень студенческих работ. Впрочем, мастерством своим выпускники Строгановского и Штиглицкого училища славятся издавна. И во многие времена овладение «рукоделом» даже становилось основной задачей обучения. Нет ли сейчас опасности возвращения таких позиций?

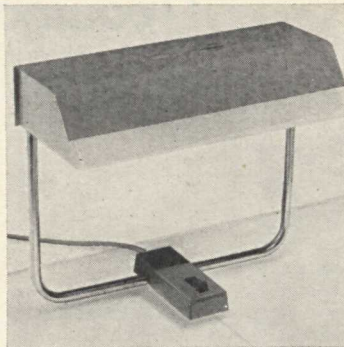
В московском и ленинградском вузах с успехом возродили искусство гобелена. Именно возродили, но точнее не искусство, а технику. Два гобелена, показанные на выставке — В. Громова и Е. Просвириной, — выполнены с блестящим мастерством, изысканны по цвету и целиком стилизованы под XVII — начало XVIII века. Допустим, такой метод возможен при решении исторической темы.



4



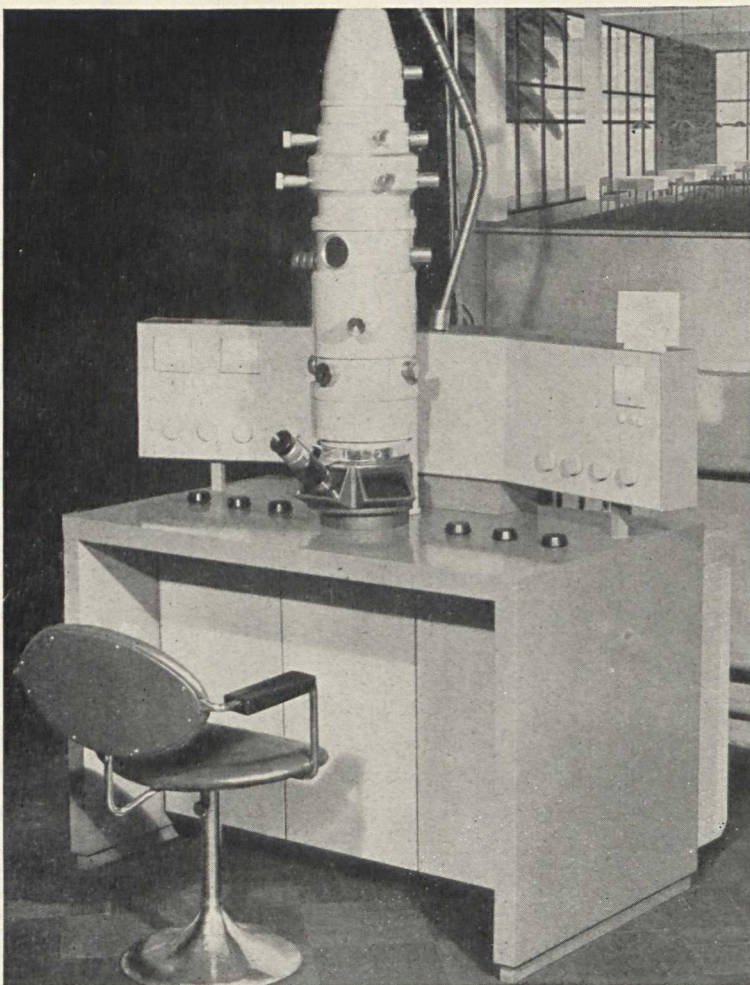
5



6



7



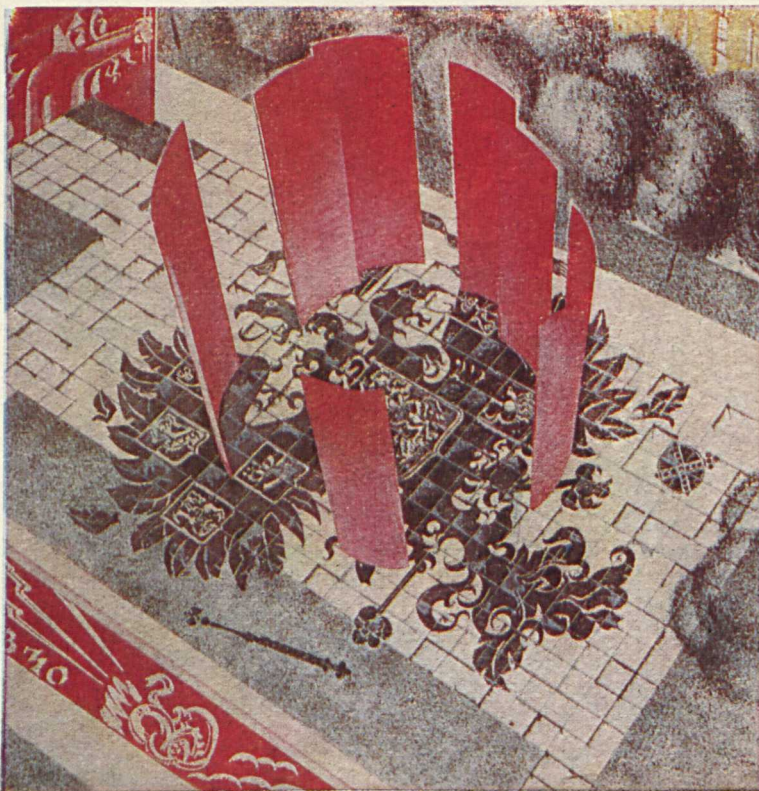
8



9



10



11



4. В. Храмов.
Радиоприемник и магнитофон.
Дипломная работа.
Руководители
И. Вакс и Л. Катонин. ЛВХПУ
им. В. И. Мухиной.

5. К. Симанонис.
Настольная лампа.
Дипломная работа.
Руководитель
У. Иваск. Таллинский
художественный институт.

6. В. Маркопольская.
Настенный коврик. Дипломная
работа.
Руководитель Ю. Головани.
Львовский институт
прикладного и декоративного
искусства.

7. В. Кокорев.
Электронный микроскоп.
Дипломная работа.
Руководитель З. Быков.
МВХПУ.

8. К. Симанонис.
Часы. Дипломная работа.

9. Эскизы тканей.
Работы студентов
текстильного отделения Таллинского
художественного института.

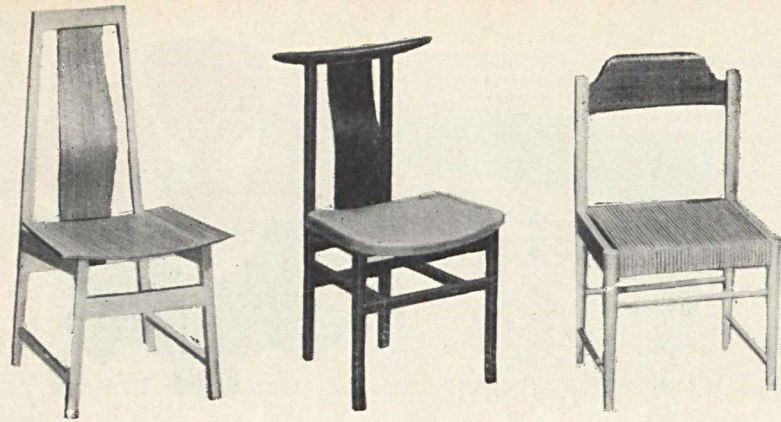
10. И. Т. Капустина.
Проект праздничного оформления
Ленинграда к 50-летию Октября.
Дипломная работа. Руководитель
Я. Луккин.
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

12. В. Яремчук.
Знак технической эстетики.
Руководитель Ю. Головани.
Харьковский художественно-
промышленный институт.

13. Часть экспозиции
выставки.
Л. Бабляк.
Декоративный занавес для
общественного интерьера.
Дипломная работа. Руководитель
К. Петрушина.

Ю. Волков.
Мебель. Дипломная работа.
Руководители Н. Борушко,
О. Лямин.
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.





14. Стулья. Курсовые работы студентов ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

Гобелен Л. Соколовой с ходульными фигурами на фоне стандартно-обобщенного индустриального пейзажа явно не идет ни в какое сравнение с двумя предыдущими. Можно возразить — другой автор. Да, но ведь школа-то одна! Не хотелось бы, чтобы виртуозное стилизаторство приобрело характер тенденции и оттеснило на второй план современные творческие задачи. Возрождение старых техник, традиционных жанров прикладного искусства полезно, но не должно заслонять развития у учащихся самостоятельного художественного мышления.

В этой связи можно сопоставить две школы — отделения прикладного искусства тбилисской Академии и Таллинского художественного института. Грузинские специалисты с их керамикой и синими скатертями идут по первому пути, эстонцы же, пройдя этап овладения этнографическими традициями вязания и обработки металла, сумели подняться до современного дизайнера. На выставке только таллинцы показали самостоятельные, принципиально новые решения бытовых вещей — настольной лампы, часов и столовых приборов. Особенно интересны часы, лишенные обычного циферблата и стрелок, показывающие время движущимися крупными и мелкими цифрами. Текстильный факультет таллинского института вырос в целое маленькое ателье, члены которого умеют моделировать, создавать рисунки для тканей, оформлять модные журналы. И все это с безупречным вкусом и практическим смыслом. Этим таллинцы выгодно отличались на выставке от выпускников Московского текстильного института. В их экспозиции преобладали вечерние туалеты, изысканные туфли, эскизы, выполненные в сложной самодеятельной технике, не дающей отчетливого представления о будущих тканях. Никто не возражает против острых и новых творческих предложений, но важно, куда направлена фантазия, в какое русло ведет ее школа. Следует ли молодежь, которой предстоит завтра работать в нашей швейной промышленности, ориентировать на столь оторванные от реальной почвы уникальные решения?

В залах выставки большое место занимали модели приборов и станков, проектируемых на отделениях промышленного искусства. Под белыми макетами стояли этикетки, которые вызывали трепет и уважение у зрителей и тем более у искусствоведов. Автомат для дуговой сварки. Телевизионный автомат для ранней диагностики. Оптический профилировальный станок... Честь и хвала руководителям отделений и их воспитанникам, кото-

рые свои художественные способности сумели сочетать со столь специальными техническими знаниями, что они дали им возможность понять язык техники и даже усовершенствовать ее. Но не художественному критику оценивать их труд. Модели кажутся ему однообразными, безликими; без этикетки даже ориентировочно трудно угадать назначение прибора. Невозможно подобрать ни одного термина, которым можно было бы определить характер форм или стилистические особенности этих дизайнерских произведений. Можно сказать только, что на производстве наведен порядок, станки и приборы вычищены и приглажены, накрыты аккуратными футлярами. Повторяю, критику трудно выразить свое мнение: или объекты для дизайнерских решений выбраны неудачно, или промышленное проектирование еще не перешло в художественное. От этого однообразия вдруг отвлекли фантастические проекты каких-то летательных аппаратов, показанные в качестве курсовых работ Харьковским художественно-промышленным институтом. В них есть хоть что-то от описаний, которые читаешь в научно-фантастических романах. Так, не очень большая и далеко не полная выставка все же позволяет уловить некоторые тенденции в подготовке молодых специалистов.

КОНФЕРЕНЦИЯ РАБОТНИКОВ ВУЗОВ

В апреле в Ленинграде в связи со II Всесоюзной выставкой дипломных работ студентов художественных вузов и факультетов декоративно-прикладного и промышленного искусства была проведена конференция представителей Министерств культуры и высшего и среднего специального образования СССР, Академии художеств и Союзов художников, преподавателей художественных вузов страны и работников научно-исследовательского института технической эстетики.

Все выступавшие на конференции говорили о том, что проблема подготовки художественно-конструкторских кадров сдвинулась с «мертвой точки», хотя считать ее решенной пока нельзя. Художников в промышленности еще очень не хватает, не до конца ясным остается вопрос о том, каким объемом технических знаний должен обладать художник, чтобы понимать инженера в совместной с ним работе. Об этом говорили в докладах заместитель начальника методического управления Министерства высшего и среднего специального образования СССР А. Комар, заместитель директора по научной работе ВНИИТЭ Г. Минервин, в выступлениях — секретарь Правления Союза художников К. Рождественский, художественный руководитель семинара промышленного и оформительского искусства Е. Розенблюм и др.

Формированию художника широкого профиля помогает, в частности, введение комплексного обучения в виде общих заданий для студентов разных факультетов. Не менее важно решить и другие, казалось бы чисто «внутренние», проблемы институтов. Например, такие, как подготовка учебно-методической литературы и обеспечение институтов оборудованием. Многих беспокоит низкий уровень подготовки абитуриентов, что говорит о необходимости значительного расширения сети средних учебных заведений декоративно-прикладного и промышленного искусства. Обсуждение всех этих вопросов заняло основное место в выступлениях ректора ЛВХПУ имени Мухиной Я. Лукина, ректора Львовского института прикладного искусства Н. Чалма, ректора МВХПУ Т. Захарова, заведующего кафедрой промышленного искусства Ереванского художественно-театрального института А. Мерзояна и др.

Многие предложения вошли в проект решения конференции, который будет представлен в Министерство высшего и среднего специального образования СССР.

Ковры кишиневской фабрики

Д. Гольцов

Кишиневская ковровая фабрика «Победа» начала производство сравнительно недорогих, разнообразных по тематике изделий. Пять-шесть лет назад это предприятие поставляло заурядные коврики, шляпы, косынки и прочие галантерейные товары. Столь быстрому превращению полукустарных цехов в специализированное предприятие немало способствовали директор Т. Бодарева, главный инженер А. Киселева, колорист А. Шилкина и, разумеется, художники фабрики.

Учтя опыт работы предприятий других республик, художники фабрики создали разнообразные ковровые изделия, соответствующие требованиям современного интерьера и в то же время сохраняющие традиции национального ковроткачества. Для повышения рентабельности производства различных видов ковров была проведена и техническая специализация. Вручную стали выполнять уникальные тематические ковры-килимы и детские сувенирные коврики-паласы, механическим способом — орнаментальные ковры и коврики, а также ковровые дорожки. В течение 1966 года, помимо уникальных тематических ковров, художники фабрики создали десятки образцов орнаментальных ковровых изделий для массового производства. По каждому образцу выпускаются небольшие партии изделий в различных колористических вариантах.

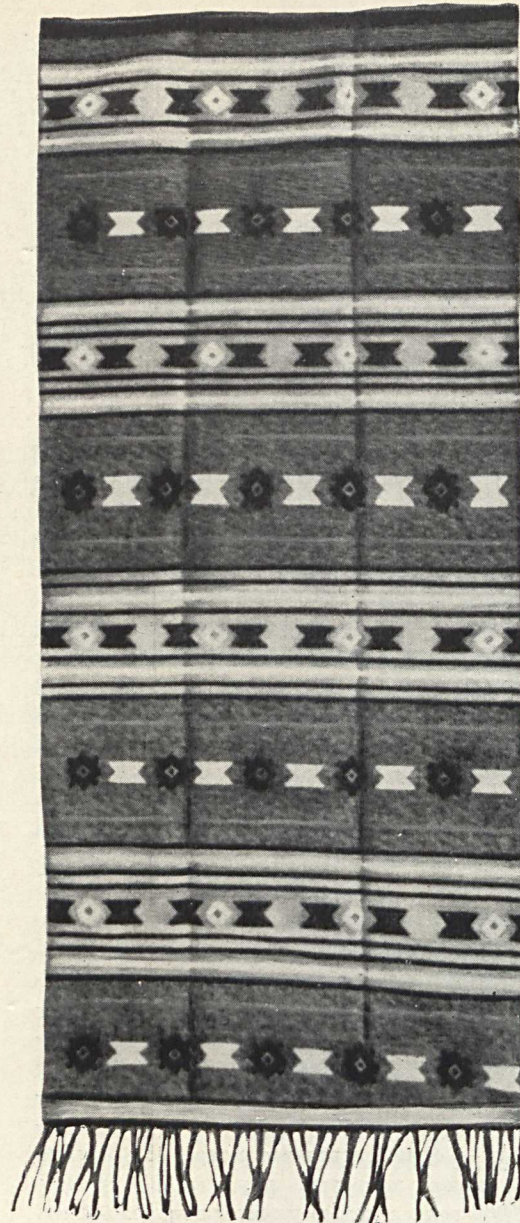
Самым трудным оказалось освоение традиций народного ковроделия. Молодые художники фабрики Л. Быстрик и Г. Терлецкий (оба выпускники Кишиневского художественного училища), как и многие молдавские ковроделы, испытали влияние чужеродных стилевых течений, распространившихся в Молдавии в конце XIX века. Поэтому в ранних работах этих художников часто делались попытки объемно-пространственной трактовки сюжетных изображений, а также механического перенесения на свободное поле ковра традиционных ленточных орнаментальных мотивов, построенных на замкнутых ритмах. Художники, находясь в штате фабрики, не могли не считаться и с вкусовыми пристрастиями администрации и представителей торгующих организаций. Одним из идейных вдохновителей нового метода работы без преувеличения можно назвать ленинградского искусствоведа и художника Д. Гобермана, который в течение ряда лет работал на фабрике.

Большой знаток народного молдавского искусства, он помог молодым художникам выбрать лучшие образцы национального ковроделия, а также уяснить некоторые закономерности геометрической стилизации изображений и их ритмической вза-





Н. Серова.
Коврик «Детский».



Л. Быстрик.
Сувенирный коврик.

имосвязи. Ему принадлежит заслуга и в определении перспективности производства различных видов ковровых изделий. В своих эскизах ковров Д. Гоberman часто обращался к традиционным молдавским мотивам и приемам стилизации. Однако в подавляющем большинстве композиционное решение его сувенирных ковриков в противоположность спокойной уравновешенности народных ковров асимметрично, построено на свободных ритмах. Организуя плоскость ковра, художник стремится активизировать декоративное звучание каждой детали при помощи не только цвета, но и энергичного движения линии, графической стилизации. Несмотря на несколько рассудочный характер композиционного построения, который можно усмотреть в изысканной сложности

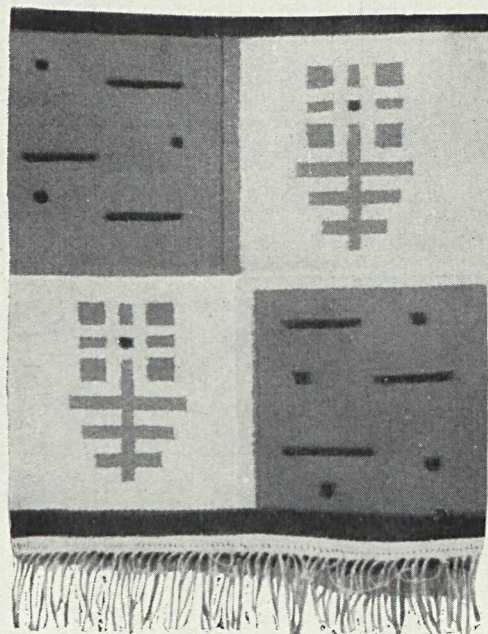
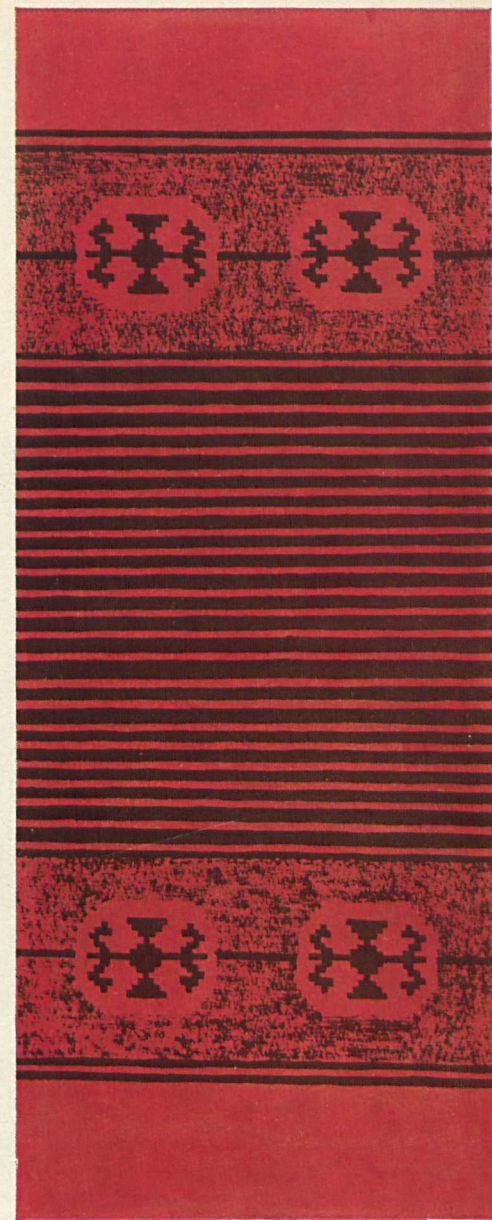
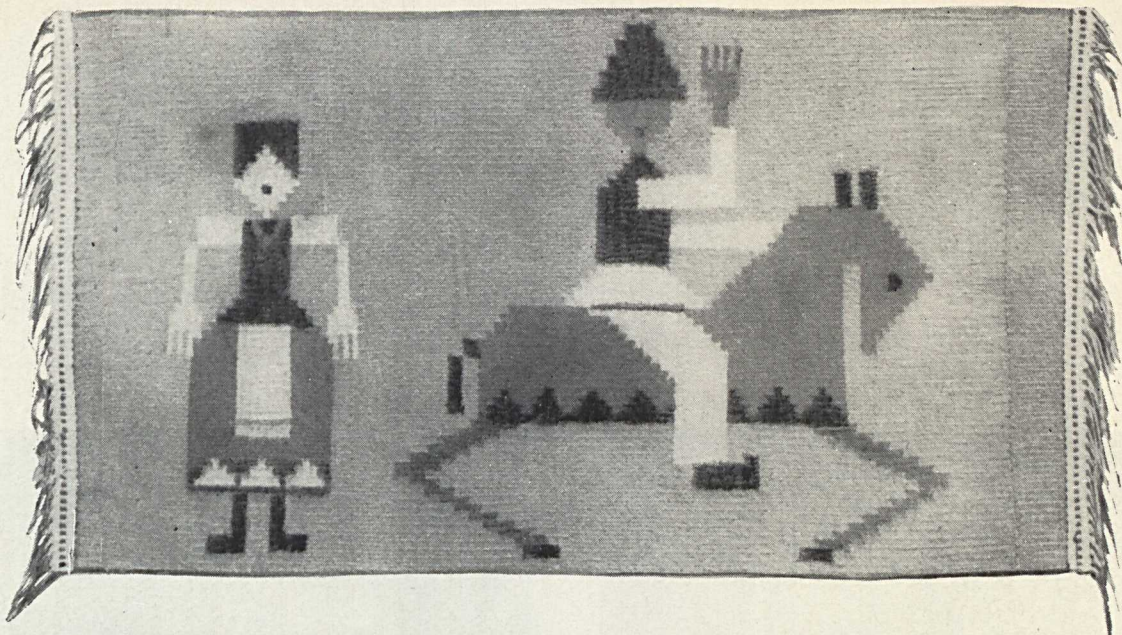
колорита и подчеркнутой условности формы, серия сувенирных ковриков и дорожек, созданная Д. Гоbermanом в 1965 году, несомненно, послужила для ковроделов фабрики примером высокого художественного вкуса.

В работах трех молодых художников фабрики в последние годы заметно повысилась культура рисунка и цвета, для них характерны декоративность, мажорный колорит, лаконизм композиции. Используя художественное наследие национального ковро ткачества, они уже довольно свободно обращаются с материалом, соотнося его возможности с требованиями конкретной тематической или декоративной задачи.

Л. Быстрик специализируется на производстве орнаментально-декоративных ков-

ров, сувенирных ковриков и дорожек. В них наиболее полно проявляется ее дарование колориста. Композиции большинства ковров художницы строго симметричны. Чередование орнаментальных растительных мотивов в ковре «Молдова» построено на замкнутых ритмах. Она оперирует здесь напряженными локальными массами цвета, обогащая фактуру ковра меланжевой техникой. На еще более интенсивном сопоставлении цвета, на четкой уравновешенности композиции строится декоративный образ детского коврика-сувенира «Красный».

Г. Терлецкий тяготеет к сдержанной колористической гамме. Приглушенный колорит, построенный на черно-белой основе, угловатый принцип стилизации формы в его сувенирном коврике «Петухи» напо-



Н. Серова.
Сувенирные коврики «Провожание» и «Вазоны».

Л. Быстрик.
Сувенирный коврик
«Звездочка».

Н. Серова.
Коврик «Мэрцишор».

минают приемы молдавских ковроделов начала XIX века.

Н. Серова—выпускница коврового отделения Московского художественного училища им. М. И. Калинина. Она—автор ряда уникальных тематических и орнаментально-декоративных ковров, которые экспонировались на всесоюзных и международных выставках. Для нее характерна широта образного мышления, блестящий дар колориста, удивительное чувство ковровой поверхности и фактуры. Художница начала работать на фабрике в 1965 году. Ее работы очень разнообразны: жанровые и бытовые сцены чередуются со сказочными или фольклорными, аллегорические—с орнаментально-декоративными.

Н. Серова, пожалуй, более последовательна, чем ее коллеги, в освоении и раз-

витии традиций национального молдавского ковроделия, начатых Д. Гоберманом. Это можно проследить хотя бы на примере сувенирных детских ковриков «Андреш» и «Каруца», в которых национальные мотивы стилизуются с расчетом на восприятие детей. Художница стремится найти современную остроту форм, основать их декоративное равновесие на свободных ритмах. Вместе с тем, следуя примеру молдавских ковроделов конца XVIII—начала XIX веков, она умеет найти оригинальное декоративное и колористическое решение, сохраняя при этом благородство фактуры натуральной шерсти.

Точностью компоновки и образностью рисунка привлекает внимание и коврик «Провожание» с изображением юмористи-

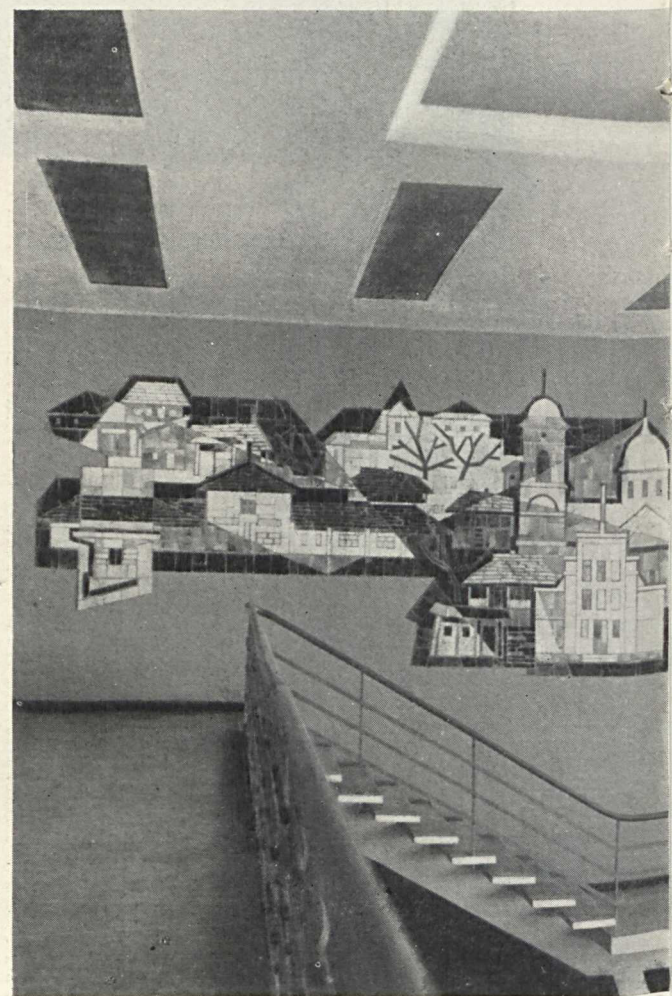
ческой жанровой сцены. Декоративными достоинствами обладают орнаментальные коврики «Детский» и особенно «Мэрцишор». Сочность колорита, строгая уравновешенность орнаментальных полос и геометрических узоров, словно утопающих в мерцании меланжевых фриз, делают его очень привлекательным.

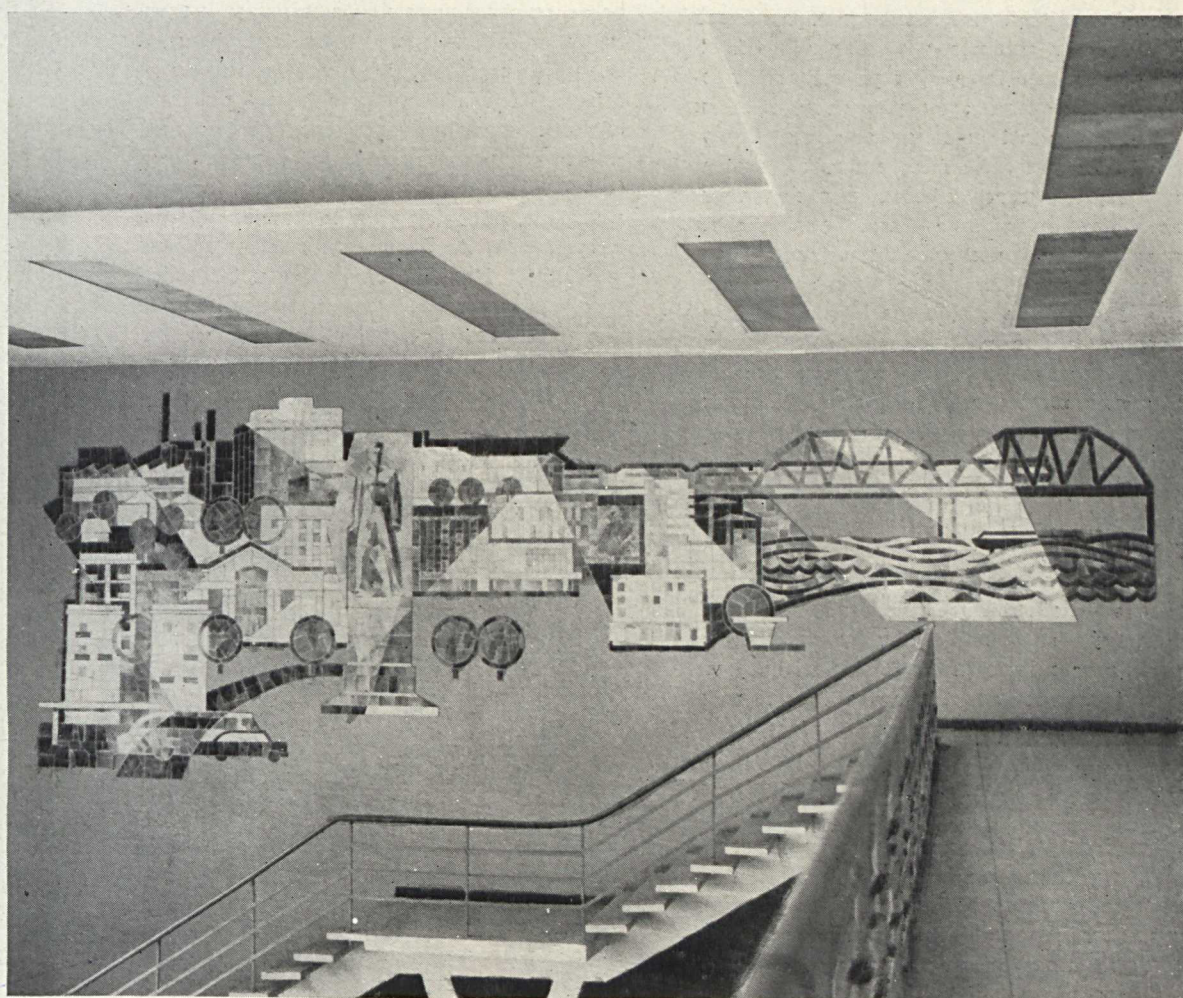
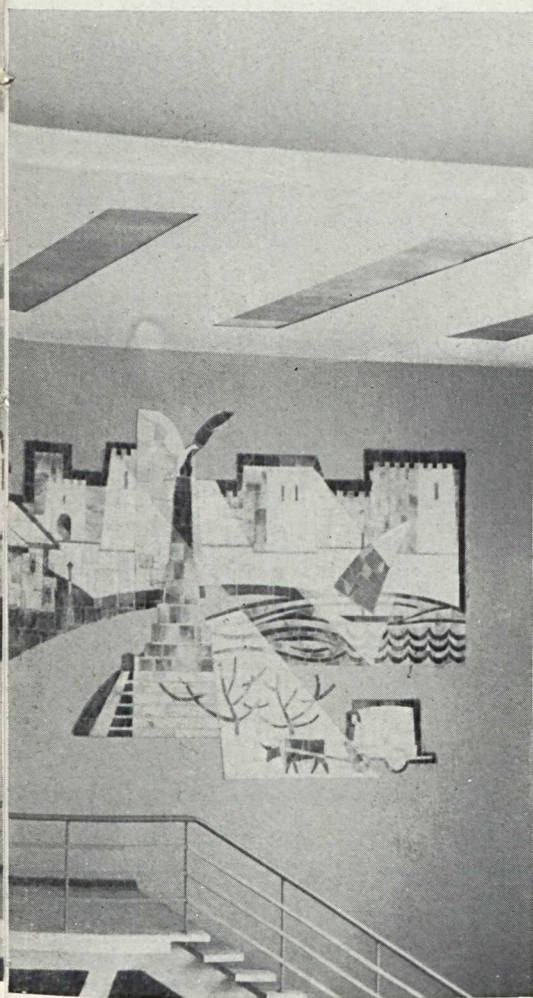
Эскиз ковра «На базар»—новая работа талантливой художницы, которую она создает к пятидесятилетию советской власти. Ковер еще в работе. Однако он убедительно свидетельствует о твердом намерении автора продолжать далее найденный ею путь. Видимо, народные традиции и есть те питательные соки, которые помогли старинному молдавскому ковру обрести новую жизнь.

Автовокзал в Бендерах

В. Меднек, Л. Могилевский
Автовокзал в Бендерах

М. Бура, В. Обух.
«Новые Бендеры», «Старые Бендеры»,
«Красная площадь». Мозаика.





Автовокзал в Бендерах (архитекторы В. Меднек, Л. Могилевский) — одно из новых сооружений в Молдавии.

Центр комплекса — здание автовокзала — органично связан с магистралью и с городской застройкой.

Пассажирский зал, единый в своем объеме, является центром архитектурной композиции. Обилие света создает впечатление простора, подчеркивает современное звучание сооружения. На торцовых стенах пассажирского зала размещаются мозаики М. Буря и В. Обуха. Мозаика правой стены выполнена на тему старого города. Домики предместий, силуэт собора, старая крепость создают образ древнего днестровского городка с его медлительным ритмом жизни.

Иначе выглядит мозаика левой стены, рас-

крывающая черты современного города с его памятниками, вокзалами, многоэтажными домами. Ощущение современного города усиливается изображениями моста, стремительно движущихся железнодорожного состава и катера. Не отказываясь от изображения конкретного материала, продиктованного жизнью, авторы сумели внести в него ту меру выразительности, которая определяет монументальный характер произведения.

Третье панно размещено по оси главного входа. Образ Москвы с фрагментом Красной площади, с характерными силуэтами кремлевской стены, Мавзолея и Василия Блаженного объединяет прошлое и настоящее города в едином потоке времени.

Материал мозаики — майоликовая плитка.

В мозаике старых Бендер цветовую гамму оживляют вкрапления красных, охристо-желтых и серо-синих тонов. Сочетание мелкой мозаичной кладки с крупной придает композиции живописность. Общая тональность мозаик дополняется зеленоватым цветом стены.

Тема современных Бендер решена в ином колорите. Светлые и золотистые плоскости панорамы города ритмизированы зелеными купами условно трактованных деревьев.

В том внимании, с которым авторы росписи отнеслись к цвету, сказалось понимание молдавской народной традиции декоративного искусства.

Ткани Любови Поповой

Е. Мурина

На Всемирной выставке декоративного искусства в Париже, состоявшейся в 1925 году, молодая Советская республика продемонстрировала свои успехи в области художественной промышленности. Советский текстиль, фарфор, массовая книга, плакат, искусство оформления получили всеобщее признание — они утверждали новую стилистическую концепцию, оказавшую влияние на последующее развитие промышленного искусства. Один из ведущих критиков того времени Я. Тугендхольд справедливо видел в этом результат революционных преобразований России, изменивших, в частности, и устаревшую иерархию искусств. Он писал: «Старое, условное деление искусства на высшее и низшее, на чистое и прикладное исчезло. Художник, раньше писавший только картины в золотых рамах, понял, что его задача — войти в производство, пойти на фабрику, внести в ее изделия вместо рутинного штампа новый творческий дух и тем самым способствовать повышению вкусов широких масс, способствовать проникновению искусства в самую жизнь... Результаты этого контакта художников с производством уже сказались на изделиях русской художественной промышленности. Так, в области текстиля, вместо прежнего многолетнего подражания иностранным штампам, мы уже имеем новые рисунки для ситца, созданные молодыми художниками во главе с покойной Л. Поповой, — рисунки, в которых левые живописные искания впервые были применены к промышленности. В этих рисунках бьется пульс современной жизни, динамической и резкой»¹.

Эти рисунки не только озаменовали первые шаги советского промышленного искусства, они продолжают во многом и поныне сохранять значение образца. Попова (1889—1924), ныне почти забытая, была одним из родоначальников и энтузиастов производственного искусства, принцип которого закономерно вытекал из ее опыта художника-конструктивиста. Она принадлежала к тому крылу конструктивистов, которые группировались вокруг «Лефа», редактировавшегося Маяковским, и была одним из организаторов и членов ИНХУКа (Институт художественной культуры), созданного с целью разработки и пропаганды производственного искусства и его пластических основ. Попова была среди тех двадцати пяти художников, которые на одном из заседаний ИНХУКа 24 ноября 1921 года заявили о своем отка-

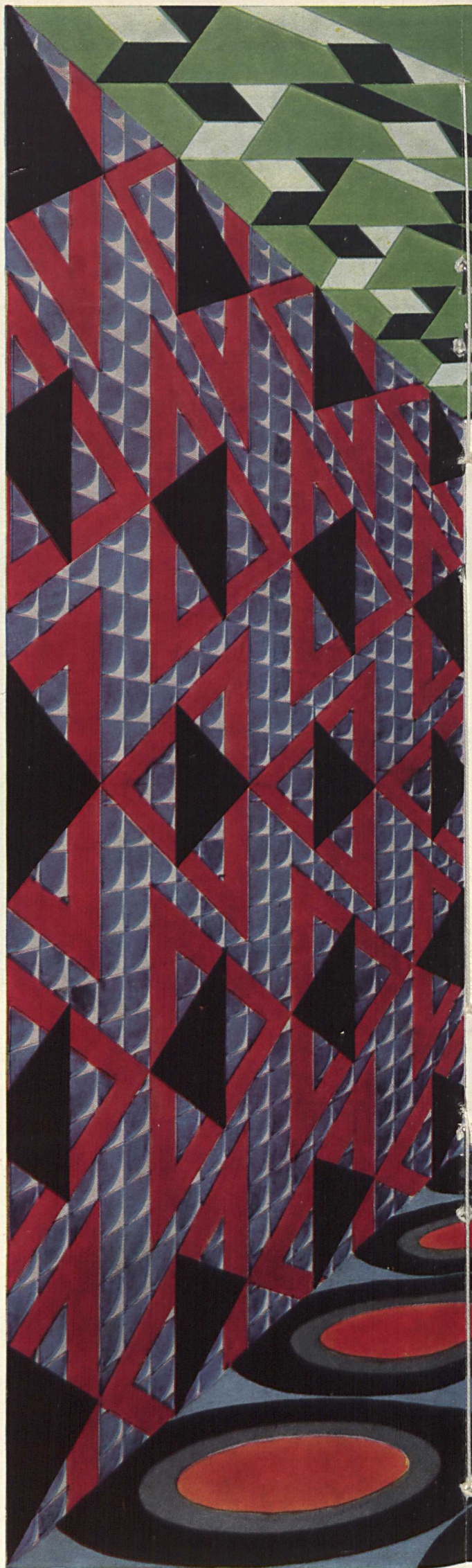
зе от «станковизма как самоцели» и встали на «производственную платформу». С этого времени до своей трагической смерти Попова целиком отдалась работе в области синтетических форм (оформление, книга, театр), а также в промышленности. Она работает для полиграфии (эскизы плакатов, обложек книг и журналов), совместно с А. А. Весниным создает проект декораций Красной площади к III конгрессу Коминтерна, а затем модель массового действия «Конец капитала» на Ходынке. В 1923 году Попова приходит в театр Мейерхольда, где применяет новые принципы конструктивного оформления спектакля («Великодушный рогоносец»), а затем приемы фото- и киномонтажа («Земля дыбом»). О значении ее работы В. Шкловский недавно написал: «Попова создала в театре конструкцию, которая долго боролась со старой декорацией-коробкой и сейчас уже принята зрителем, стала частью пьесы. Вы видите ее даже в такой вещи, как «Анна Каренина» во МХАТе»¹.

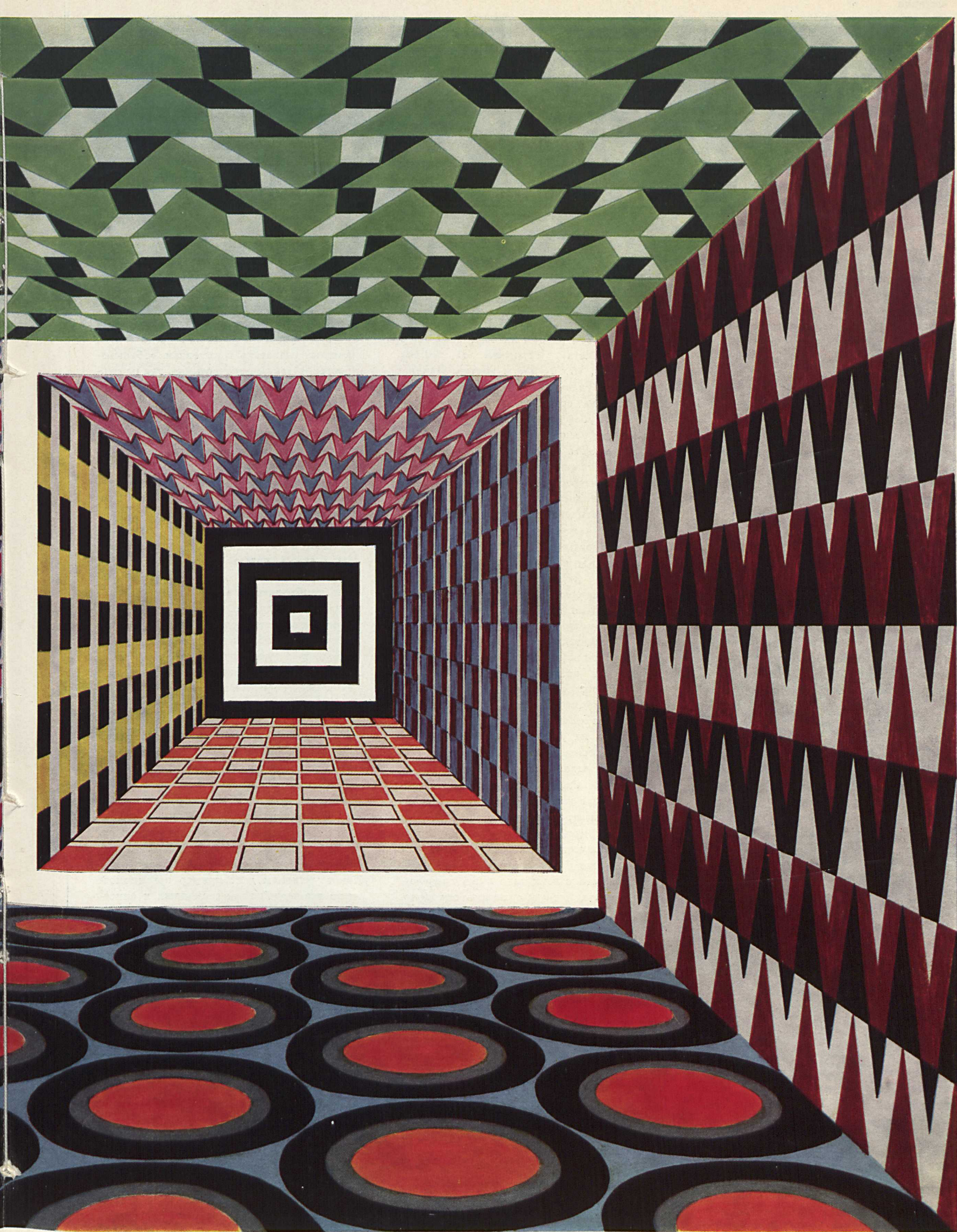
Важно подчеркнуть, что в театр, понимавшийся в те годы как массовое зрелище, Попову привела мечта о слиянии стихии искусства со стихией жизни. Эта же идея вдохновила ее пойти работать на ситценабивную фабрику: в создании тканей она увидела возможность полнее осуществить связь искусства с общественным бытом. Вместе со своей подругой В. Степановой Попова откликнулась на призыв Первой ситценабивной фабрики к художникам, опубликованный в «Правде», взявшись за создание новых образцов тканей. Обстоятельства прихода обеих художниц изложены в статье А. Абрамовой², и нет нужды их повторять. Попова за короткий срок создала десятки рисунков, многие из которых пошли в массовое производство. В статье «Памяти Л. С. Поповой» редакция журнала «Леф» писала: «Попова была конструктивисткой-производительницей не на словах, а на деле. Когда ее вместе с Степановой пригласили работать на фабрике б. Циндель, то не было счастливей ее человека. Дни и ночи просиживала она над рисунками ситцев, стараясь в едином творческом акте сочетать требования экономии, законы внешнего оформления и таинственный вкус тульской крестьянки. Никакие комплименты и льстивые предложения не могли ее соблазнить. Она категорически отказывалась от всякой работы на выставки, в музей.

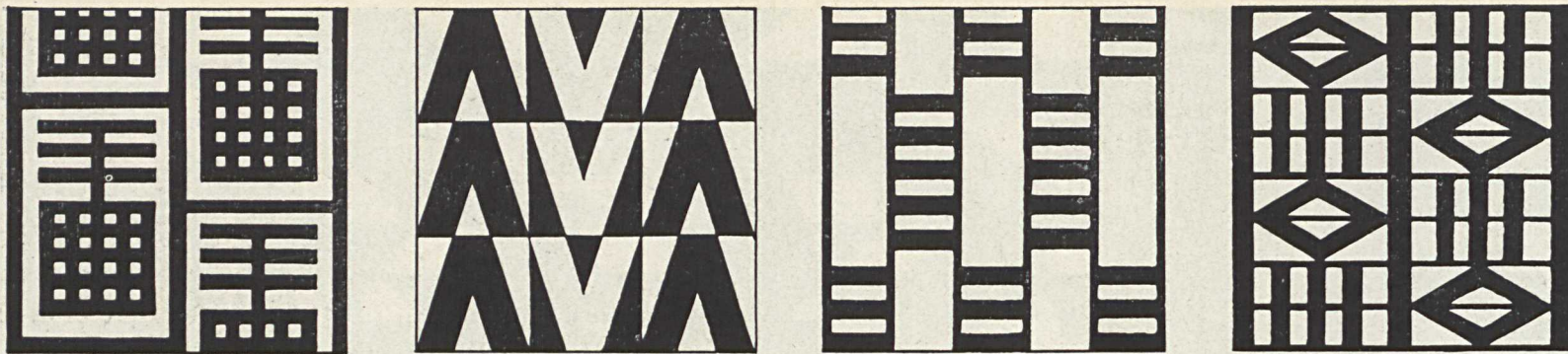
¹ В. Шкловский. Жили-были. «Советский писатель». М. 1964, стр. 338.

² «Декоративное искусство СССР», 1963, № 9, стр. 19.

¹ Художественная промышленность СССР. Рукопись. Архив Д. П. Штеренберга.







«Угадать» ситчик было для нее несравненно привлекательней, чем «угодить» эстетствующим господам от чистого искусства»¹. О. М. Брик, хорошо знавший Попову, ссылается на ее слова, что «ни один художественный успех не доставлял ей такого глубокого удовлетворения, как вид крестьянки или работницы, покупающих себе на платье кусок ее материи»². Подобные признания открывают нам не только нравственные и гражданские предпосылки конструктивизма. Они показывают, что его программный утилитаризм был неразрывно связан с романтическими мечтами об огромных перспективах эстетического преобразования жизни, открываемых искусству союзом с современной индустрией. Не потому ли интерес к этому наследию двадцатых годов в наши дни стал не просто вопросом «моды», а одной из наиболее стойких закономерностей развития промышленной эстетики?

Отношение Поповой к своему труду было не только результатом ее личных качеств. Новаторство мастеров типа Поповой в области производственного искусства — а его значение сейчас общепризнано — опиралось во многом на идеи и принципы, экспериментально открытые ими в станковом творчестве.

Попова прошла путь, характерный для многих русских художников ее поколения. В 1907 году она начинает посещать студию С. Жуковского, откуда вскоре переходит в школу К. Ф. Юона. Попова формируется под перекрестным влиянием различных художественных явлений искусства прошлого и современности, хотя в ее пристрастиях и симпатиях есть определенная логика. На нее огромное впечатление произвело знакомство с творчеством Врубеля во время поездки в Киев (1909 г.), а вслед за тем поездка в Италию, где она особо для себя отметила Джотто и Пинтуриккио. Намерение стать художником окончательно созревает после поездок Поповой в Новгород и Псков, а потом в Ростов Великий, Ярославль, Суздаль, Юрьев-Польской, Переславль. Влияние пластических принципов древнерусской живописи, особенно иконы, можно проследить в зрелом творчестве Поповой, хотя оно было глубоко трансформировано. Попова посещает студию, известную в те годы под названием «Башня», где тон задает В. Е. Татлин. В 1912 году происходит столь знаменательное для молодой русской живописи знакомство с щукин-

ским собранием новой французской живописи. Попова решает ехать в Париж, где работает в студии Метценже (там же с ней работают Н. Удальцова и В. Пестель). И наконец — студия Татлина и Моргунова в Москве. С 1914 года Попова показывает свои работы на выставках «Бубнового валета», «Трамвай В», «0,10», «Магазин», « $5 \times 5 = 25$ » и других. Начав с недолгого увлечения Ван Гогом и Сезанном, Попова становится убежденной кубисткой, кубофутуристкой и наконец приверженцем беспредметной живописи.

Здесь не место подробно анализировать и оценивать творчество Поповой-станковистки. Оно интересует нас лишь в той мере, в какой явилось платформой для перехода в область промышленного искусства. Однако остановиться на его проблематике хотя бы вкратце представляется необходимым. Вот как определила ее сущность сама Попова: «Крупнейшим моментом нашего созидющего сознания в эту эпоху великих организаций (имеется в виду революция социальная и художественная. — Е. М.) является смена принципа искусства живописи как средства изображения принципом организации или конструкции». Утверждение станкового искусства как созидющего начала, как «формирующей силы жизни» (по выражению Н. Пунина) уже на ранних этапах своего развития содержало идею переустройства жизни средствами архитектуры и искусства, определившую стиль и смысл конструктивизма в начале двадцатых годов. Но прежде чем реализоваться в новый вид творческой деятельности — в производственное искусство, в непосредственное строительство быта эстетическими средствами, что стало возможно лишь после революции, эта идея оформилась методологически, в области «чистого» формотворчества. «Не только отвлеченная работа над понятиями объемной формы, линии или цвета, но работа над объединением этих разрозненных понятий, из синтеза которых и должно получиться понятие новой формы, — это и есть конструктивная живопись» (Попова). Творчество Поповой начиная с 1915 года — это композиционная организация материала в уравновешенные, замкнутые в себе пространственные системы плоскостей и объемов, где действует закон взаимодополнения и взаимодействия отдельных элементов картины. Попова была именно конструктором, а не живописцем в традиционном значении слова. Ее работы так и назывались: «Живописная архитектура» или «Живописная конструкция». Цвет в них понимается не как валер, не как живописное качество, а как окраска, нередко как фак-

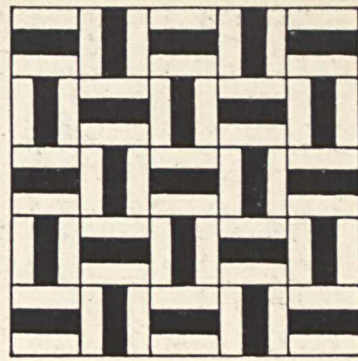
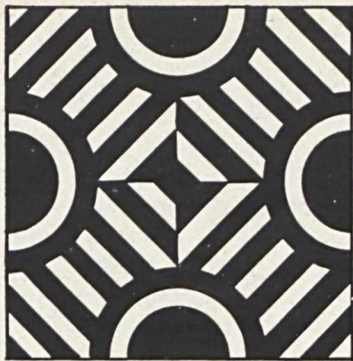
турная характеристика. Интерес к сопоставлению различных фактур, применение неживописных материалов — опилок, обоев, тканей, подражание текстуре дерева и тому подобные приемы — характерная черта творчества Поповой. Ее не удовлетворяет двухмерность картинного поля, и она начинает создавать трехмерные «объемно-пространственные построения», где на первый план выдвигается идея предмета как архитектурного целого. Все это развивает у художницы то чувство предметности, материальности, «вещизма», которое перерастает в самодовлеющее понятие «вещи». Отсюда один шаг до чисто утилитарного искусства, вышедшего из мастерской в быт, в жизнь. Эту тенденцию своего творчества Попова правильно обосновывает, утверждая, что «принцип конструктивности делает произведение не средством, а самой целью, осуществляет его и тем самым делает его реально существующим, необходимым, а потому и утилитарным». Иначе говоря, в самом принципе конструктивности содержится импульс к перерастанию общих законов организации материала в идею функциональной целесообразности, связанной с практическим назначением предмета.

Это было одно из противоречий станкового конструктивизма, осмыслившееся и его мастерами и его теоретиками как кризис станковой картины вообще. История советского и западного искусства показала всю наивно-романтическую утопичность анти-станковистской программы «лефовского» крыла конструктивистов. Однако это не дает оснований механически отрывать производственную деятельность этих художников от их станкового творчества. Конструктивизм дает пример органичности во взаимодействии станковых и синтетических форм творчества — в самом его методе были заложены возможности к созданию синтетических предметов, организующих жизнь человека.

Упрощенное деление целостного явления конструктивизма на «нужное» нам производственное мастерство и «вредное» экспериментаторство на деле приводит лишь к плоско стилизаторскому пониманию его наследия. Его производственные достижения, оторванные от проблематики, их обусловившей, начинают, как показывает опыт последних лет, рассматриваться чуть ли не как готовые образцы для подражания. Это может привести наших художников лишь к академизму на новый лад, к созданию штампов, таких же анахронистических, как любое другое повторение уже бывшего. Несомненно, что между станковым и синтетическим конструктивизмом существует внутренне обуслов-

¹ «Леф», 1924, № 2.

² Каталог посмертной выставки художника-конструктора Л. С. Поповой. М. 1924.



ленная связь, и мы не должны ее игнорировать.

Ткани Поповой, несмотря на всю «современность» их звучания, прежде всего выражают дух и стиль своего времени. Достаточно самого беглого взгляда, чтобы убедиться: да, это двадцатые годы. Их декоративные качества, таким образом, содержат в себе образное начало, вызывающее представление об этом неповторимом времени. Вспоминаются аскетические вкусы и моды тех лет, архитектура и главное — своеобразная романтизация индустрии, возможная лишь на заре индустриализации (сейчас-то мы любим все рукотворное).

Однако эта своеобразная стилистика носит отнюдь не вкусовой характер. Конструктивисты, в том числе Попова, стремились создавать искусство, активно воздействующее на людей. Они не угождали вкусам (быть может, это была не только сильная, но и уязвимая черта), они эти вкусы формировали, очень принципиально решая художественную проблематику, обусловленную характером вдохновляющих их идей, с одной стороны, спецификой поставленных задач — с другой. Отсюда функциональность, утилитарная целесообразность определяют не только подход к проблемам синтеза (ткань и человеческое тело, ткань и человеческое окружение), но выражаются и стилистически, и методически. Вот почему изделия конструктивистов, хотя бы ткани Поповой, нельзя повторять — изменились требования производства, вкусы, проблематика искусства. Но на них можно и нужно учиться.

Ткани Поповой выражают связь художника с производством. Думая о масштабах воздействия, открываемых художнику индустрией, Попова стремится учесть в самом решении рисунка специфику производственного процесса. Придя на фабрику, обе художницы потребовали, чтобы им предоставили возможность ознакомиться с производственным процессом. Этот шаг вызвал немалое удивление, так как он был неожидан и говорил о принципиально новом подходе к своим задачам. Художник-производственник не «прикладывал» имеющийся опыт, а стремился решить ткань, исходя из взаимодействия процесса производства и чисто художественных задач. Конечно, технические знания Поповой были не так уж велики. И все же цветовая и композиционная структура ее тканей говорит о том, что машина ее многому научила. И плодотворным такой урок мог быть только потому, что он попал на благодатную почву. Здесь огромную роль сыграла школа конструктивного мастерства, полученная Поповой в пред-

шествующие годы. Имело значение и то, что композиционное решение куска ткани Попова делала на основе чисто геометрических форм, которые органично ложились на технологические особенности ткани, состоящей из переплетений горизонтальных и вертикальных нитей.

Характерно, что немногие попытки Поповой создать ткани с предметными изображениями не представляют интереса. Но там, где она оперирует беспредметными мотивами и элементами — линией, квадратом, кругом, треугольником и т. п., — она достигает поразительного, при бедности ассортимента, богатства композиционных вариантов. Из немногих элементов, подчиняя их каждый раз новому ритмическому порядку — ритм решается и через пространственные интервалы и через цвет, — Попова создает все новые узоры: ее конструктивная фантазия неисчерпаема.

И вот оказывается, что строгость стимулирует работу воображения, аскетизм не противоречит декоративности, пафос утилитаризма не отменяет понятия красоты. Все эти, казалось бы, взаимоисключающие моменты органически соотносятся в тканях Поповой благодаря проводимому ею принципу архитектоники, пространственно-ритмической организации ткани и узора в некое структурное единство.

Ткань Поповой состоит не из фона и узора, как это нередко бывает в современных изделиях, где рисунок лежит на поверхности. Попова понимала ткань не как поверхность, на которую наносится рисунок и либо разрушает ее, либо с нее «ссыпается». Для нее ткань была таким же пространственным явлением, как и изображительная поверхность картины, которую надо обогатить, организовать и решить при помощи определенных геометрических элементов. Конечно, метод этой организации в тканях определялся ее спецификой — ее «бесконечной» протяженностью по сравнению с ограниченным полем картины, ее материальными свойствами, ее технологией. Но Попова сумела применить к этим особенностям опыт, полученный в станковых формах. Ткани Поповой пространственны, хотя узор в них, конечно, никогда не разрушает плоскость. Благодаря точному расчету в распределении весовых и оптических качеств цвета, чувству пропорций и ритма Попова создает равновесие углубляющих плоскость и утверждающих ее мотивов. Фактура и рисунок взаимодействуют, образуют некую устойчивую систему.

Другой очень существенный момент: создавая свои рисунки, Попова думает о синтезе ткани с фигурой человека. Она понимала всю противоречивую сущность этой

задачи, поскольку речь идет о связи плоскости (кусочек ткани) с объемом (человеческая фигура). Обогащение плоскости пространственным содержанием — единственный путь к решению этой задачи. Нельзя не заметить, что многие современные ткани, обладающие нередко декоративными качествами, совершенно неспособны «прижиться» на человеческом теле, выразить (или скрыть, что одно и то же) его очертания и пластику. Здесь сказывается влияние станковизма, приучившего художников работать над тканью изолированно от задач синтеза. Плоскость, раскрашенная на манер станковой живописи, не может сочетаться с объемом фигуры и окружающим пространством.

Не случайно Попова, как правило, эскизы тканей решала одновременно с проектом одежды, выполненной из этой ткани. Попова строила свои модели, учитывая не только требования моды, как это нередко бывает в наши дни. Она и эту задачу понимала в связи с проблемой синтеза, решая ее в данном случае через органическую связь конструкции одежды с закономерной пластикой человеческого тела. Ее модели, строгие, простые и одновременно женственные, в полном смысле слова архитектурны. Они строятся на равновесии вертикальных и горизонтальных членений, своими пропорциями и ритмами выявляющих логику фигуры. Отсюда стремление создавать комбинированные модели, где сочетания узорных и гладких плоскостей осуществляют этот конструктивный прием.

Конечно, урок, даваемый такими художниками, как Попова, не может быть освоен механически. Современные ткани обогатились связями с народным искусством всех времен и стран. Они постоянно подвергаются влиянию всех тех впечатлений и контактов, которые возникают у людей с их окружением, — со всем тем, что может быть переосмыслено как украшение одежды. Здесь не может быть никаких ограничений. Тем более, что технический прогресс текстильной промышленности создает все новые и новые возможности для художников. Однако большие возможности всегда чреваты и большими трудностями. Преодолеть их и может помочь опыт конструктивистов двадцатых годов, когда он складывался как искусство пространственной организации предмета — от ткани до здания — на основе новых современных материалов, как композиционное мышление, организующее материальное строительство по законам красоты, обусловленной требованиями массового индустриального производства.

Керамика Пикассо

И. Каретникова



Гончарство возникло на земле после того, как были изобретены лук и стрелы. Связи между этими фактами нет. Так случилось. Керамика Пикассо родилась в конце сороковых годов, вскоре после войны. Но здесь путь от «лука и стрел» к гончарному искусству не случаен.

Обращение художника к керамике обычно объясняют его переездом в Валлорис — место древних керамических промыслов, забывая при этом о главном импульсе всех превращений творчества Пикассо — о времени. В десятилетие, предшествующее появлению на свет первого гончарного изделия Пикассо, он создал свои наиболее трагические образы; это десятилетие началось «Герникой». Реальные потрясения усугубляли эмоцию, драматизировали мысль. Форма — она словно подставлена

под дула орудий, взрывавших ее осколками. И вот крайняя точка трагического сомнения художника разрядилась отмашкой в безоблачную сферу уверенного, счастливого труда мастера. Пикассо обратился, может быть, к самому раннему виду рукотворчества, где некогда искусность ремесла впервые обретала силу искусства, — к гончарству. Рукотворчества, потому что извечный людской оптимизм в послевоенные годы выразился в жажде заново строить и создавать в самом человечески обычном значении этих слов. И радость Пикассо от созидания тем более острая, что возникла она в мире, преисполненном разрушений и еще не зажившей печали, материализовалась в лучезарности его керамики.

Он осваивал пластику нового для себя

материала и будто все начинал сызнова, как гончары древних цивилизаций. Какой величайший соблазн таился для художника в этом приобщении к истокам искусства! Вот почему некоторые керамические вещи Пикассо вдруг напоминают перуанские. Все эти его сосуды-головы, сосуды-фигуры, сосуды-звери. Напоминают не особенностями пластики и приемов (Пикассо всегда верен самому себе и веку, в который он живет), а бесхитростной изначальностью **отображения** человека или животного, как будто стадии их **изображения** в искусстве еще не существовало, как будто еще не разделились утилитарность формы и украшение ее. Связь с древними гончарными изделиями можно проследить во времени. Разве не так же свободно и единственно возможно, как на роскошных

Тарелка «Рыба между рук» (стр. 28).

Блюдо «Коррида».

Блюдо «Пан».

Декоративное блюдо.

Блюдо «Всадник на коне».



Блюдо «Голова козла».
Кувшин «Женщина».



критских сосудах, размещается узор на его керамике? Разве не так же, как осьминог на прославленной вазе из Гурии, вплавлена в глиняное ложе его блюда изображенная им рыба? Разве не вспоминается Экзекий, когда видишь, как Пикассо организует изображение в круге?

Однако было бы неверно стилистику его керамики целиком выводить из близости древним гончарным культурам — лишь к некоторым его вещам применимы подобные параллели. А другие выдают иные свойства и иные тяготения. Стиль его керамики, как и его живописи и графики, создается совокупностью целого. Каждое отдельно взятое произведение раскрывает только определенную грань, одну из особенностей его пластики. Так, расписные блюда с любимыми его мотивами боя быков обнаруживают прямую связь с его графикой, которая будто транспонируется в новый для нее материал. То же свободное движение штрихов — не штрихов, а взлетающих бандериллий, взмыленных коней под ван-гоговским солнцем арльской¹ корриды. Но почти те же по форме блюда, где днище осмыслено овалом лица, а может быть сказочным ликом солнца с вырывающимися на поля блюда лучами, не вызывают сомнения в специфической, только керамике присущей гармонии. Керамика Пикассо долгое время считалась забавой гения, его отдохновением, чем-то отдельным, эдаким шутивым, эхом его основного творчества. Однако теперь уже нет сомнения, что все это созданное им за двадцать лет сверкающее множество, все эти простые и праздничные, искусные и бесхитростные сосуды, горшки, блюда, настенные украшения стали такими же «Пикассо», как и все остальные его творения. Некогда он сказал: «Я изображаю мир не таким, как его вижу, а таким, каким его мыслю». Его керамика дала возможность всем, даже самым неискушенным увидеть, как он мыслит, и через самые что ни на есть обычные, домашне обиходные изделия понять его.

Художник Пикассо имеет свою аудиторию. Пикассо-мастер — творит для всех.

¹ Обычно Пикассо посещает корриды в Арле. С момента окончания гражданской войны в Испании Пикассо ни разу не был у себя на родине.

Горянская ротонда



Н. Знаменская

В конце 1966 года закончились реставрационные работы, которые проводились Республиканскими реставрационными мастерскими в селе Горяны близ Ужгорода. Старинная горянская церковь св. Анны состоит из двух частей: древней ротонды XII века и позднейшей пристройки XIV века. Ротонда, которая после пристройки стала алтарной частью, в конце XIV столетия была сплошь расписана фресками. Как считает В. Н. Лазарев, их автором мог быть богемский или тирольский мастер, хорошо знакомый с итальянским искусством.

В результате реставрации выявлены отдельные фигуры, целые сцены, орнаментальные мотивы. Сейчас можно иметь представление о красоте всего ансамбля монументальной живописи ротонды.

Заказчиками росписи были феодалы из итальянского рода графов Другетов, получивших в начале XIV столетия огромную ужгородскую доминию от венгерского короля Карла-Роберта Анжуйского.

Фрески расположены в двух регистрах, опоясывающих стены по всей окружности ротонды. Некоторая часть росписей исчезла еще в древности, когда частично были стесаны пилоны центральной конхи. Кроме того, фрески забеливались в зависимости от того, какое богослужение проводилось в храме (одно время она принадлежала реформатам).

Наиболее хорошо сохранились композиции: «Благовещение», «Бегство в Египет», «Поклонение волхвов», «Святое семейство», «Тайная вечеря», «Распятие».

Фрески Горянской ротонды холодного колорита с преобладанием голубых, лилово-розовых, светло-зеленых, изумрудных тонов. Голубой фон создает впечатление воздушности. Автор фресок не только художник-колорист, но и мастер рисунка и композиции. Его фигуры свободно размещены в пространстве, они даны в различных поворотах и ракурсах. Гибкая контурная линия особенно хорошо подчеркивает пластику рук. Большое впечатление производят одухотворенность образов, изящество силуэта, грация жестов персонажей росписи.

Простота и жизненность трактовки жанровых элементов отличают сцены «Бегства в Египет», «Тайной вечера» и других. В «Распятии», несмотря на схематизм трактовки обнаженного тела, убедительно передана тема страдания и смерти.

В настоящее время этот памятник с уникальной фресковой росписью является филиалом Художественного музея в Ужгороде.

Вверху:
Общий вид
Горянской ротонды.



Фрагмент фрески
«Тайная вечеря».



Фреска
«Святое семейство».



Фрагмент фрески
«Благовещение».

Бурль Маркс — ландшафтный архитектор

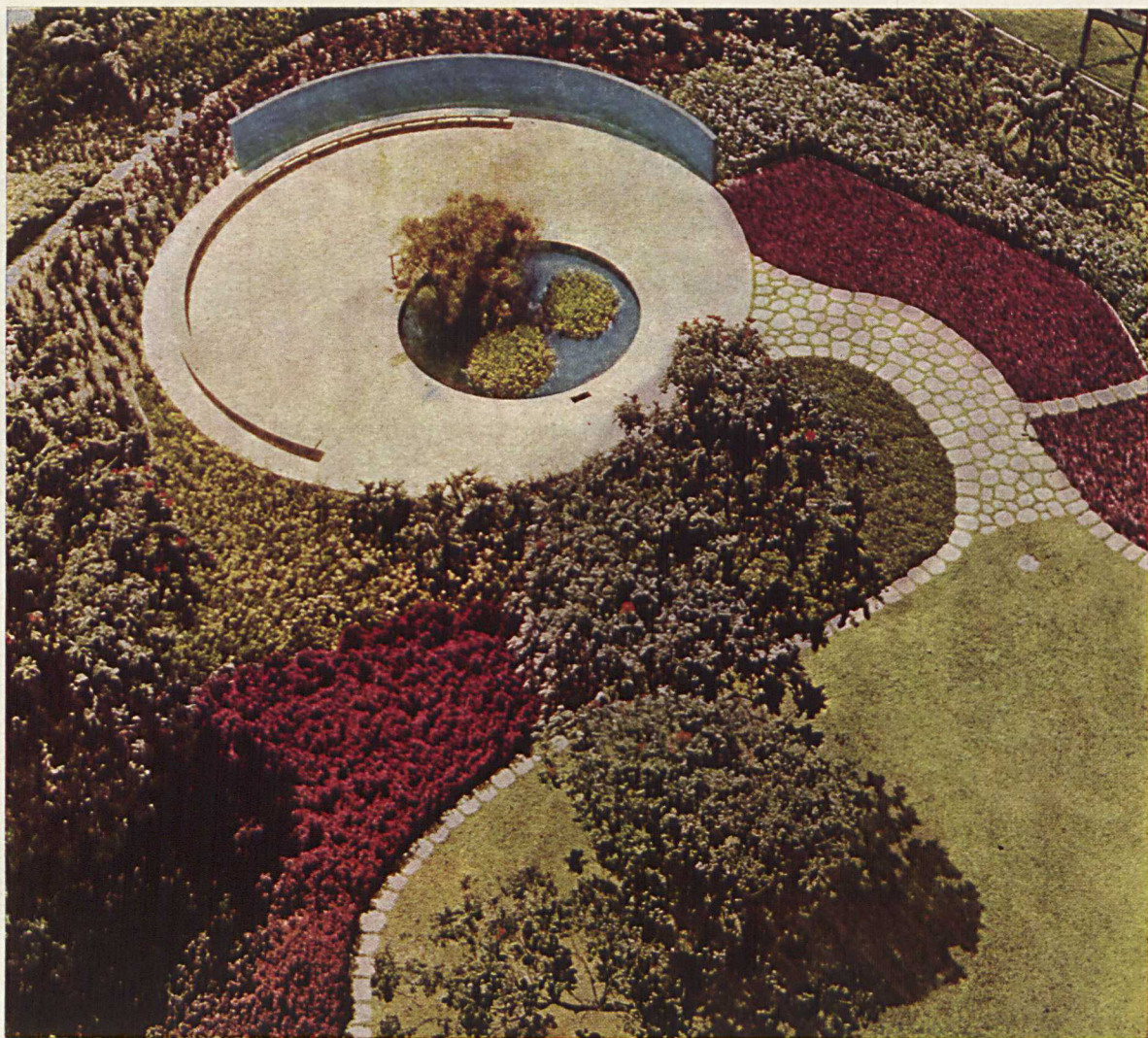
В. Хайт

Давно известно, что сады в теплом климате и при богатой растительности более, чем где-нибудь могут стать дополнением к архитектуре, но только усилиями Роберту Бурль Маркса садово-парковое искусство Бразилии превратилось в важную область архитектурного творчества.

В 1933 году один из зачинателей современной архитектуры Бразилии Лусиу Коста впервые предложил Бурль Марксу спроектировать сад для строившегося по его проекту особняка. Так художник вошел в круг молодых архитекторов, впоследствии постоянно привлекавших его для совместной работы. Уже в ранней своей работе — проектах озеленения площадей в городе Ресифи (1935—1936 гг.) Роберту Бурль Маркс активно использует местные растения. Казалось бы, это совершенно естественно, но до него выращивание тропических растений в садах рассматривалось в Бразилии как дурной тон. Характерное для Бурль Маркса внимание к национальным традициям своеобразно проявилось в использовании им старинного приема волнообразного замощения дорог гравием двух цветов. В газонах у Музея современного искусства в Рио-де-Жанейро (конец пятидесятих годов) он повторил этот прием в несколько измененном виде. Широкий волнообразный рисунок газона создается здесь посевом декоративной травы двух оттенков. Любовь к старому бразильскому искусству проявляется и в монументальной живописи Бурль Маркса, обычным материалом для которой служат глазурованные керамические плитки «азулейос», уже более трехсот лет применяемые на его родине.

Первым значительным произведением современной архитектуры Бразилии явилось здание Министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро (1937—1943 гг.). Р. Бурль Маркс для этого здания разбил сады со свободно извивающимися дорожками, огражденными упруго изогнутыми высокими бортами. С геометрическими архитектурными формами резко контрастируют буйные, с толстыми листьями пальмы, агавы и юкки, собранные в тесные пластичные группы.

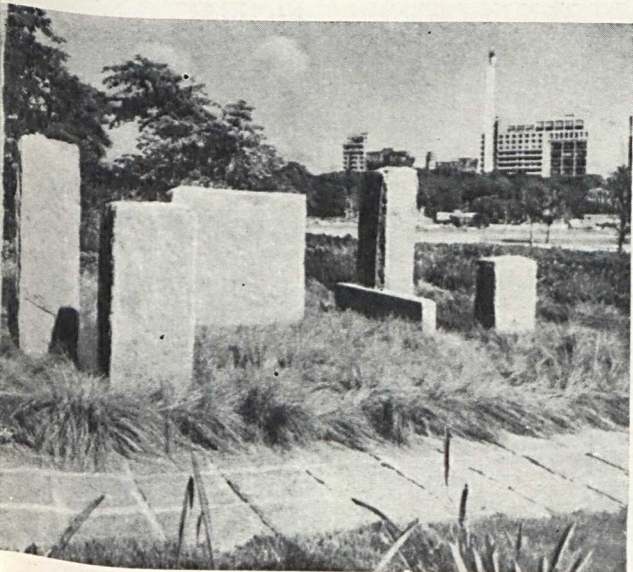
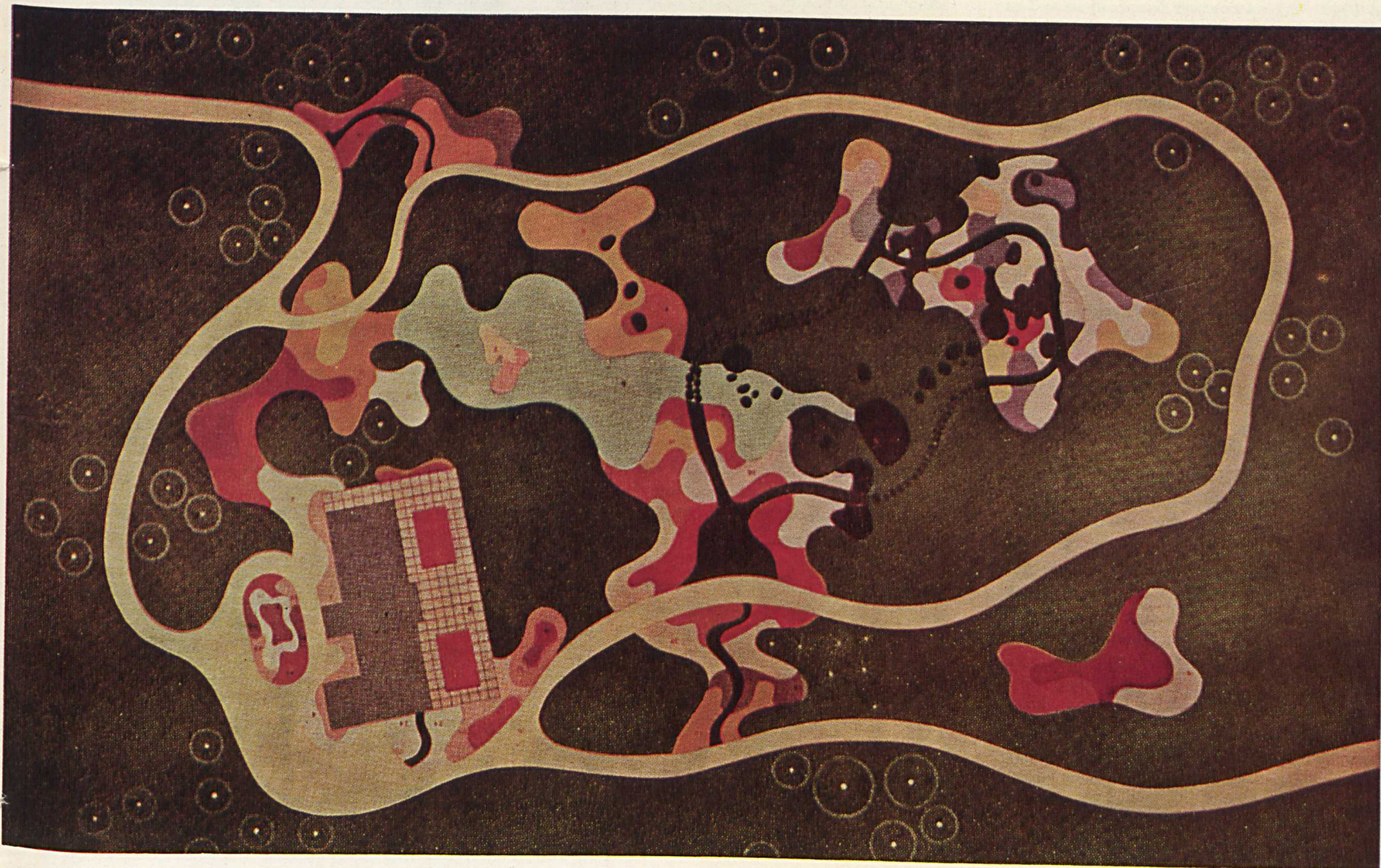
Для архитектуры Бразилии сороковых годов характерны четкие планировочные решения, строгие формы, конструктивная ясность. В эти годы только Оскар Нимейер и Р. Бурль Маркс ищут пластичные прихотливые формы. Ландшафтный архитектор развивает принципы преувеличенно живописного сада с кривыми дорожками, разнообразным замощением из каменных плит неправильной формы, яркими цветными пятнами, оригинальными растениями.



Р. Бурль Маркс.
Сад больницы в Рио-де-Жанейро.
Фрагмент.

Проект парка виллы близ
Петрополиса.

Сады в Ресифи и Рио-де-Жанейро.
Фрагменты.



В 1948 году он создает большой парк близ Петрополиса (штат Рио-де-Жанейро). По рельефу мягко течет кольцевая дорога, с поворотов которой последовательно раскрываются главные виды. В центре кольца — искусственное озеро, к которому ведут более узкие дорожки с группами валунов и каменными цепочками переходов. А вокруг него криволинейно очерченные пятна пурпурного, лимонного, светло-голубого, белого цвета, темные скульптурные группы агав, юкк, высокой травы. И все это на ровном фоне газона, леса, скал. В другом саду вдоль главной прогулочной аллеи он расположил широкие волнообразные полосы различных цветущих растений.

Одновременно с усилением экспрессии в планировке садов изменяется характер живописи Роберту Бурль Маркса. Начал он с предметных композиций, но позднее все большее внимание уделяет пятну, линии, ритму. Думается, что в значительной степени это связано с основным в его творчестве — «садовой живописью». Нередко изображения реальных предметов, придающие композиции конкретность, подчиняются более масштабному ритмическому и цветовому решению. Так, в панно из керамических плиток на торце здания Микробиологического института в Рио-де-Жанейро зрительный эффект определяется крупными белыми, голубыми, темно-синими пятнами неправильной формы, составленными из мелких изображений на плитках. Так и в саду крупное живописное решение достигается груп-

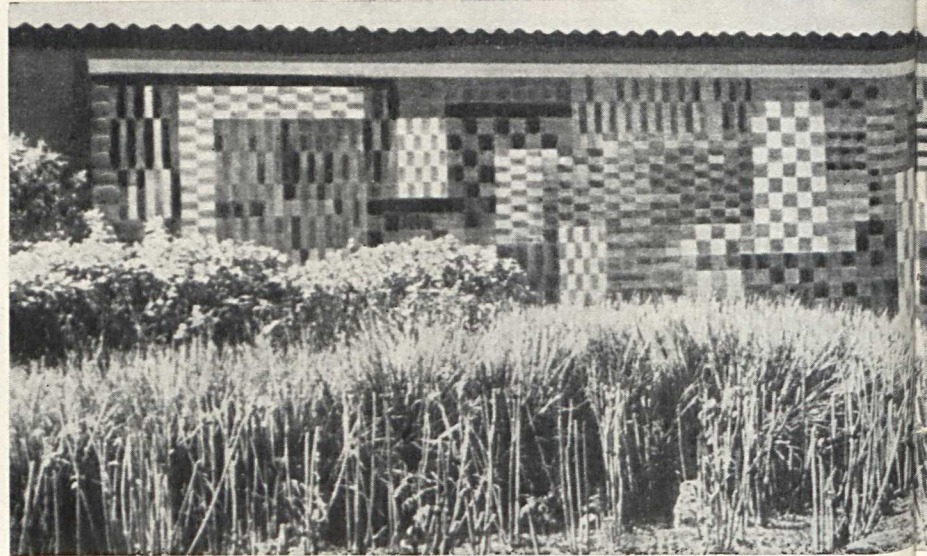
пировкой мелких, повторяющихся конкретных элементов: цветов, трав и т. п. В начале пятидесятых годов бразильская архитектура отходит от четких и лапидарных форм. Огромные здания приобрели такую пластичность, будто их выгнули из упругой ленты. Конструктивные решения подчиняются скульптурным задачам лепки объемов. Архитекторы нередко пытаются подражать многообразию творений природы. Наиболее яркими произведениями этих лет стали загородный дом Нимейера в Каноя с амебообразной крышей и квартал Педрегульу в Рио-де-Жанейро (архитектор А. Э. Рейди), главное здание которого изгибается вдоль склона холма, повторяя его очертания (в этом квартале Р. Бурль Маркс создал сад и мозаичную стенку, изображающую игры детей). Так же свободно изгибаются дорожки и размещаются посадки в садах Бурль Маркса, те же криволинейно очерченные пятна в его монументальной живописи, то же царство кривых на вытканном по его эскизу занавесе театра в Рио-де-Жанейро. Эта свобода и живописность ответила устремлениям его товарищей-архитекторов и позволила настолько полно слить сады с архитектурными сооружениями, что трудно представить их в отдельности.

За периодом преувеличенной живописности в архитектуре Бразилии наступило время поисков более сдержанных решений, лаконичных форм. Ансамбль выставки в честь четырехсотлетия Сан-Паулу совмещает геометрические выставочные павильоны с криволинейным навесом, со-

единяющим их. Р. Бурль Маркс спроектировал для этой выставки парк в виде серии садов, к сожалению, не осуществленный. У одного из павильонов сад задуман как громадная подчеркнута живописная абстрактная картина, для обзора которой был задуман специальный видовой мостик. Другие сады получили прямоугольную планировку с четким ритмом. Геометричность площадок, ящиков с цветами и травами подчеркнута контрастом форм и цвета растений, мощения, дна бассейнов и т. п. Бурль Маркс, пожалуй, впервые применяет здесь рядовые (вдоль аллеи) и групповые (образующие прямоугольные куртины) посадки деревьев, в частности пальм, возрождая старинную национальную традицию.

Характерно, что если в сороковые—пятидесятые годы бразильские архитекторы в поисках обоснования пластичных живописных решений ссылались на бразильское барокко, то, развивая регулярность, они ищут иные истоки (классицизм середины XIX века). Идеи этого неосуществленного проекта были развиты его автором в саду Музея современного искусства в Рио-де-Жанейро и оказали громадное влияние на композиционное мышление и вкус архитекторов и озеленителей.

Большая строгость в отборе выразительных средств, возможно, связана со значительностью работ художника этих лет: он разрабатывает проекты громадных ботанических садов, решает крупную градостроительную задачу — планировку и озеленение набережных Рио-де-Жанейро.



Из работ Бурль Маркса конца пятидесятих годов необходимо упомянуть о проекте озеленения большой площади в городе Жуан Песоа на берегу Атлантического океана. Здесь он проектирует композицию из пересекающихся под прямым углом аллеи-колоннад, каждая из разного вида пальм, контрастирующих формами крон и стволов. Регулярность этого сада подчеркивается длинными прямыми декоративными стенками. Предельно графичны сады архитектурного факультета в Рио-де-Жанейро.

Одновременно с усилением геометризацией в композиции садов изменяется и характер оформления проектов Роберту Бурль Маркса: от многоцветной темперы к графической четкости. Стенные росписи этих лет состояются им из прямых линий и тонированных прямоугольников, напоминая чертеж технологического потока или радиосхему. Вот когда, пожалуй, плитки «азулейос» нашли компоновку, отвечающую их прямоугольной форме, структуре облицовки, минимуму оттенков.

Еще более интересны трехмерные, как их называет сам автор, декоративные парковые стенки, материалом которых часто является цветной кирпич, определяющий масштаб и ритм композиции. Некоторые кирпичи-«мазки» консольно выступают из плоскости или западают, образуя ниши. Таким образом, живописный эффект дополняется скульптурным — игрой светотени. Отдельные элементы стенки переходят в детали замощения и бордюры, ее цвет перекликается с красками растений.

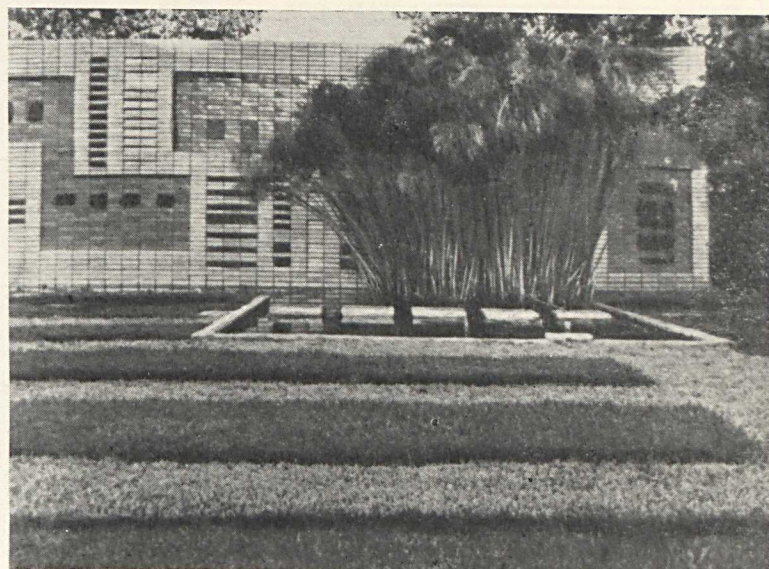
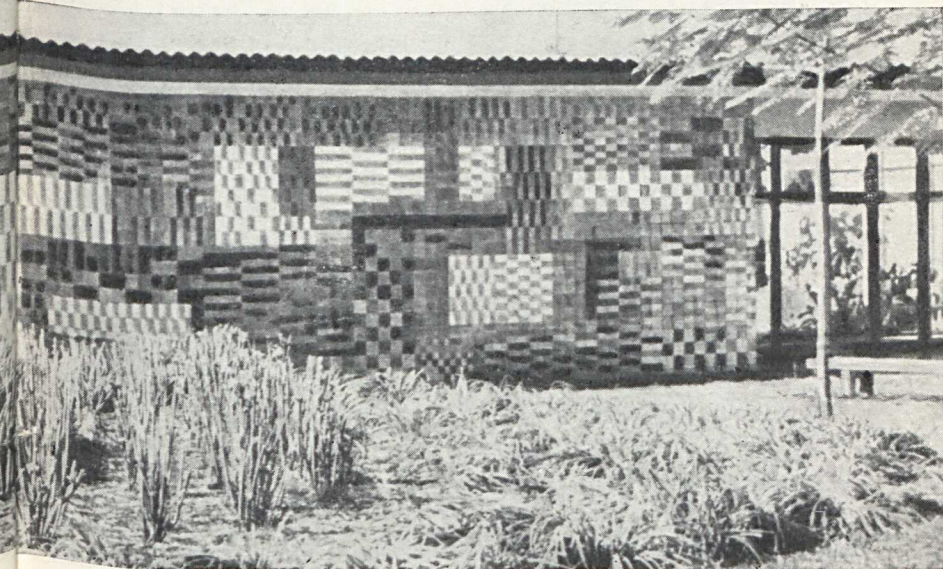
Рядом — гладь водоема. Растения и вода вносят в композицию движение. Здесь уже трудно разделить архитектуру, скульптуру, живопись, искусство озеленителя. Иногда стенки носят чисто скульптурный характер, для чего используются пластические возможности монолитного железобетона и мужественная фактура его необработанных поверхностей. Скульптурные формы придаются и функционально необходимым элементам парка.

Скульптурное творчество Роберту Бурль Маркса также разнообразно. Вначале он признавал только, как он писал, «подвижные объемы» растений, позже стал включать в композицию, особенно по контрасту с водой, валуны, а затем и прямоугольные каменные блоки и абстрактные скульптуры. Интересны его «живые» скульптуры из вьющихся растений на металлических каркасах, составленных из простых геометрических форм. Р. Бурль Маркс создает восходящие к древним народным традициям громадные многоцветные декоративные колонны и гирлянды из плодов и цветов — праздничные украшения. Стремление обогатить палитру, «расширить, как он говорит, словарь бразильских растений» заставляет его постоянно, с юных лет, экспериментировать в области гибридизации и акклиматизации растений. Бурль Маркс подчеркивает, что «для художника ландшафта растение не только растение — редкое, необычайное, широко распространенное или обреченное на исчезновение, но также само по себе цвет, очертание, объем или движение». Поэтому он

Р. Бурль Маркс.
Фрагменты озеленения
и декоративные стенки в садах
Рио-де-Жанейро.

не только изучает физиологию растений и условия их произрастания в естественных лесах и саваннах, но и постоянно зарисовывает формы деревьев и групп растений, чтобы представить их место в саду, пополняет впечатления для поисков новых композиций. Меняются приемы, но неизменным остается художник-искатель, который говорит: «Нет неизменных канонов, и каждая местность, каждый архитектурный фрагмент требует различного решения». Творческий метод этого крупного мастера сада отражает его особые цели как художника. Он стремится специфическими средствами (природными) и материалом (в основном растительным) решать живописные задачи в органическом единстве с функциональными требованиями. Традиционный же ландшафтный архитектор решает в основном функциональные задачи и как бы попутно создает живописные перспективы.

Сам Бурль Маркс пишет: «Я думаю о садах не только как ботаник и рабочий-садовник. Я учился живописи». Живописный подход Роберту Бурль Маркса к планированию садов проявляется в расчленении функционально единых элементов сада (лужаек, дорожек и т. п.) на части, различающиеся цветом и фактурой. Добиваясь чисто декоративного эффекта, он не связывает этот прием со зрительной информацией. Связь садов Бурль Маркса с живописью подчеркивает и известный исследователь З. Гидион: «Он живописец-абстракционист. Это художник чувствующий, который понимает язык растений...

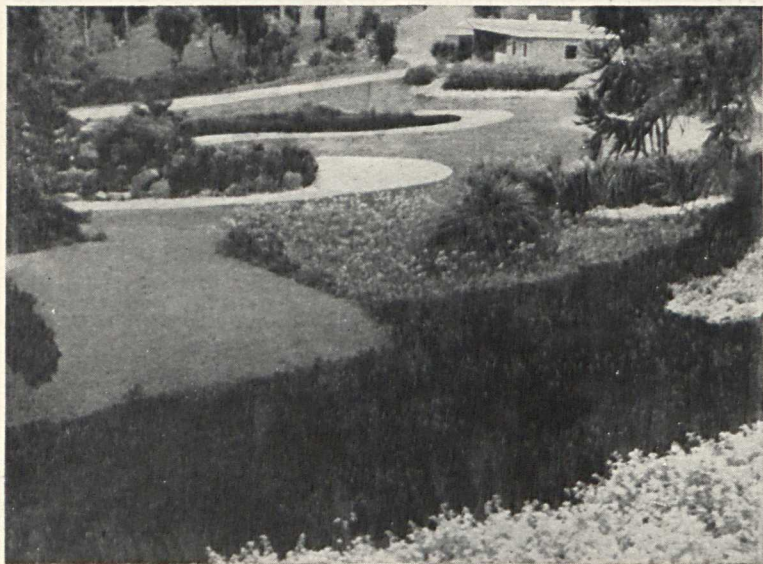




Цветы высаживаются едиными массами в соответствии с окраской. Группы яркого цвета и свободных форм как бы берутся с современной картины и помещаются на газон. В этом сходстве с современным искусством секрет садов Б. Маркса».

Говоря об истоках своего искусства, Бурль Маркс не упоминает японский сад, принципы которого часто используются в современной архитектуре. Однако его влияние видно и в замощении дорожек, и в водоемах с переходами через них по цепочкам камней, и в скульптурном использовании валунов, и в площадках, засыпанных гравием. Но сады Бразилии имеют иные масштабы и иное функциональное назначение: в них живут, тогда как на японские сады в основном смотрят. Они подлинно романтичны и проникнуты вниманием к человеку.

Бразильские ландшафтные архитекторы в основном развивают приемы Бурль Маркса, но эпигонам не хватает его размаха, его творческой энергии, его постоянных исканий нового. Влияние бразильского садового стиля и малых форм заметно и признается в ряде стран. Творческие методы Бурль Маркса обогатили это древнее и вечно новое искусство. Недаром известный бразильский архитектор и историк архитектуры Э. Миндлин писал: «В работах Роберту Бурль Маркса современное ландшафтное садоводство достигло уровня, на котором оно играет роль, равноценную в своей области роли самой современной архитектуры».



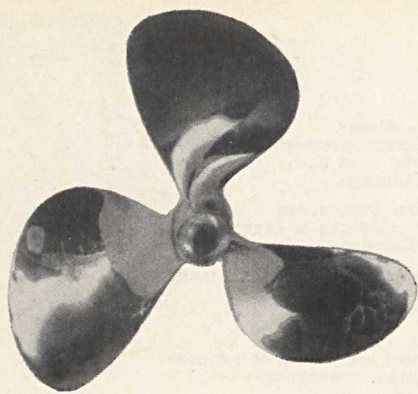
Р. Бурль Маркс.
Декоративное озеленение
в частном саду близ
Рио-де-Жанейро.

Фрагменты озеленения
и благоустройства в садах
Рио-де-Жанейро.

Монументальная роспись на торце
здания яхт-клуба.
Фрагмент.

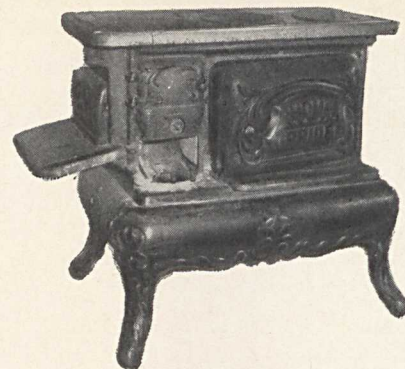
Р. Бурль Маркс создает
композицию из цветов и плодов
к народному празднику.





«Дизайн США» в Сокольниках

Е. Розенблюм



Мы уже привыкли к этому: каждая выставка художественного конструирования открывается сопоставлением вещей по схеме «было—стало». Имеется в виду: было плохо, стало хорошо. Вот и на американской выставке: слева один из первых «Фордов», справа — «Бьюик-Ривьера». Если судить по техническим характеристикам, то действительно было хуже, стало лучше, но нельзя не заметить удивительную человечность тщательно отобранных старых вещей — они не просто старые, они по темпам нашего времени старинные. Потеряв функцию, для которой они когда-то предназначались, эти вещи воспринимаются как чисто эстетическая ценность. В отношении к ним, во-первых, сказывается наша усталость от вещи-машины, удобного, экономичного, по-своему красивого агрегата. Смешная

чугунная плита необычайно выигрывает в наших глазах рядом с электрической плитой, словно взятой напрокат из рассказа Брэдбери: слишком уж деловито совершенна эта машина, на которой установлен пульт управления маленькой электростанции. Подобное же ощущение вызывает и сравнение двух машин «зингер»: наверное, швейные операции на новой выполнять легче, только вот тумблеры на панели как-то отпугивают.

Во-вторых, в самом подборе ретроспективных экспонатов есть особенность, заметить которую может не всякий и не сразу: все показанные на американской выставке старинные вещи современны по меркам 1969 года. Казалось бы, старый «Форд» и новейший «Бьюик» не имеют между собой ничего общего, контрастны до предела, но в этих машинах есть одна общая черта — скульптурность.

Вплоть до 1966 года корпус автомобиля «проглатывает» все выступающие детали, по выражению Нельсона, втягивает их внутрь, как пылесос.

«Ривьера» — это уже полная скульптура, в которой ничего не осталось от механизма; выявить, проследить характер соответствий между функциями и формами оказывается невозможным; скульптурные качества формы оцениваются и создаются независимо от функциональных требований (это не значит, конечно, что одно противоречит другому). Формы автомобиля развиваются уже в классе скульптуры, а не в классе техники. И поэтому в открытых, лобовно показанных деталях механизма старого «Форда» мы можем увидеть теперь новые возможности, уловить новую красоту будущих машин.

Новейшую американскую моду — ездить на любых скоростях в автомобиле с открытым капотом — можно считать безудержным снобизмом. Но она говорит о том, что по крайней мере часть потребителей уже готова к приходу новой стилистики пространственной скульптурности.

На американской выставке есть и такой пример: электронно-счетная установка, в которой ритм упорядоченных деталей, до последнего времени закрытых глухим кожухом, отчетливо виден

через темно-зеленое стекло, — получается своеобразный «аквариум», спокойный, обобщенный и очень декоративный.

Подчеркнутое внимание к роли стиля в дизайне является несомненным достоинством выставки. В то же время нельзя не заметить другого — специфика американских условий приводит к тому, что даже лучшие дизайнеры США склонны считать стиль, его возникновение, расцвет и умирание явлениями неконтролируемыми, иррациональными. Подбор старинных вещей говорит о том, что создатели выставки осознают их прямое отношение к современным задачам дизайна, и в то же время раздел «Современный стиль» открыт корабельным винтом и пропеллером. При этом зрителя убеждают, что именно эти вещи несут в себе опреде-

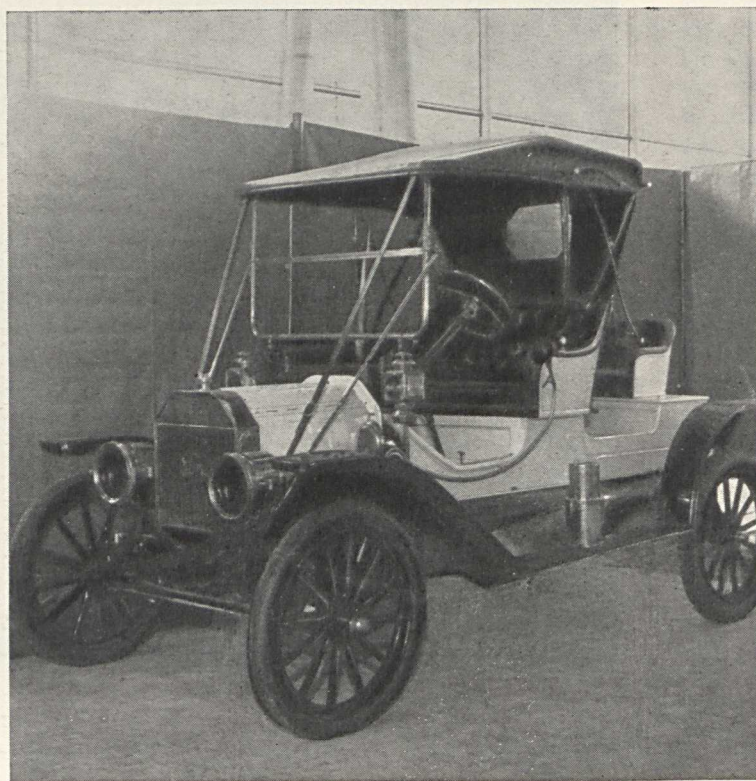
ляющие характеристики «современного стиля», а это уже недопустимое упрощение. Суеверное представление об иррациональности стиля, а отсюда и неумение вскрыть действительный механизм его возникновения и развития приводят к тому, что понятие о нем накрепко привязано к конкретным вещам, к тому же случайным.

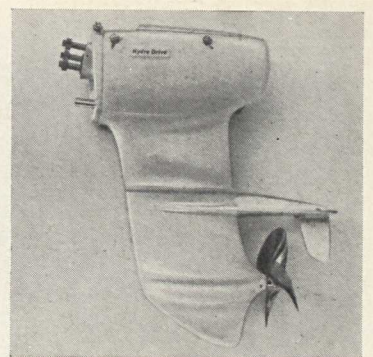
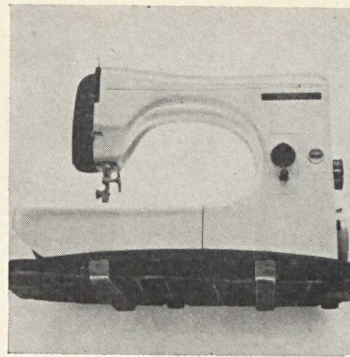
За редким исключением в разделе «Современный стиль» были показаны европейские модели (если это даже продукция американских филиалов европейских фирм). И это не случайно: основным потребителем дизайна в США является платежеспособный обыватель, а специфика массовой культуры такова, что не позволяет проектировать стиль при проектировании стандартов массового производства. На рынке американского коммерческого дизайна единого стилевого признака нет и быть не может. Многоэтажность

стратифицированной массовой культуры приводит к тому, что непременным принципом рынка, а следовательно и дизайна, является видимость многообразия типов изделий, выражающих статус и вкусы потребителей. Множество внешне разных, игрушечных по масштабу осветительных приборов в одной из витрин выставки как нельзя лучше иллюстрирует случайное многообразие рынка, а не дизайнерских задач.

Именно поэтому, говоря о «современном стиле», представляя себе определенный «современный стиль», автор экспозиции Джордж Нельсон вынужден в основном показывать неамериканские вещи. Если бы этот подход распространить на всю экспозицию, то вместо «Ривьеры» как выражения скульптуры массы нужно было бы демонстрировать одну из последних моделей итальянской «Пинин-Фарины».

Европейский дизайн, возникая в странах, несравненно более низких по уровню массового потребления, ориентировался прежде всего на элитарного потребителя: первые модели «Оливетти» при скромных условиях жизни среднего итальянца проектировались для просвещенного буржуа; японский дизайн возник целиком как потребность увеличения экспорта; продукция «Браун», хотя и проектировалась дизайнерами фирмы в расчете на скромного





потребителя Западной Германии, стала заметной только на выставках.

Зарождающийся в мировом дизайне стиль пространственной скульптурности не является для американских дизайнеров очевидным. Это вполне понятно — дизайнер может добиться коммерческого успеха только в том случае, если он строит профессиональное мышление в системе представлений своего потребителя. Не случайно отделы сбыта крупнейших промышленных фирм отвергают иногда наиболее прогрессивные дизайнерские разработки как «слишком прогрессивные». Мебель Чарльза Имса или Сааринена и конторское оборудование Нельсона, подвесной мотор или пишущая машинка Элиота Нойеса — это европейский стандарт творческого дизайна, которого ни в коей мере не достигает средняя «галантерейная» продукция, представленная в экспозиции выставки.

8

Главной причиной именно такой ситуации в американском коммерческом дизайне является специфика потребительской культуры Соединенных Штатов. В Италии, Японии или Скандинавии модели, разработанные дизайнерами для избранного потребителя, находятся в то же время в полном соответствии с народной культурой, с общей культурой форм, выработанной за столетия преемственного развития. Поэтому характер этих моделей, даже если они предельно радикальны, не противоречит массовому представлению о «хорошей вещи». Поэтому дизайн «Оливетти» или «Брауна» легко и быстро принимает характер стандарта для массовой продукции, хотя, естественно, не охватывает ее целиком. В Америке же всякая попытка наиболее тонких дизайнеров-художников выйти за пределы общепринятого на массовом рынке приводит к потере контакта с потребителем, поэтому рано или поздно дизайнер должен оставить эти попытки и найти свою особую, специфическую профессиональную сверхзадачу.

Выставка «Дизайн США» еще раз доказала, что возможность создания современных вещей на высшем художественном уровне определяется не только уровнем развития промышленного производства, но и характером общей художественной культуры страны. Было бы серьезной ошибкой считать практику американского коммерческого дизайна буквальным выполнением заказа отделов сбыта, на самом деле все сложнее: работа лучших дизайнеров — это непрерывное стремление усложнить свою творческую задачу. Хотя американский дизайн не является генератором лидирующих направлений в мировом художественном дизайне, он, несомненно, лидирует в другом — в поиске новых методов и средств решения коммерческих задач. Дизайнер мыслит категориями потребителя, но благодаря своему профессиональному умению именно он проектирует то, что нужно конкретному потребителю, тогда как сам потребитель часто не может сказать даже, чего ему не нужно. Это традиционная задача коммерции: как фейхтвангеровский

Эммануил Оппенгейм «любил своего клиента, ощущал его со всех сторон, угадывал его сокровенные желания, создавал ему новые потребности, удовлетворял их», так и современные дизайнеры одновременно и придумывают человека и обслуживают его. Профессиональная ответственность дизайнера перед самим собой, его умение воспринять и реализовать в проекте потенциально существующий тип потребителя гораздо больше говорят о квалификации американского дизайнера, чем его собственно художественные (в традиционном смысле) способности.

Рассказывая об американском дизайне в редакции журнала «Декоративное искусство СССР», Джордж Нельсон привел, пожалуй, наиболее выразительный пример решения подобной задачи.

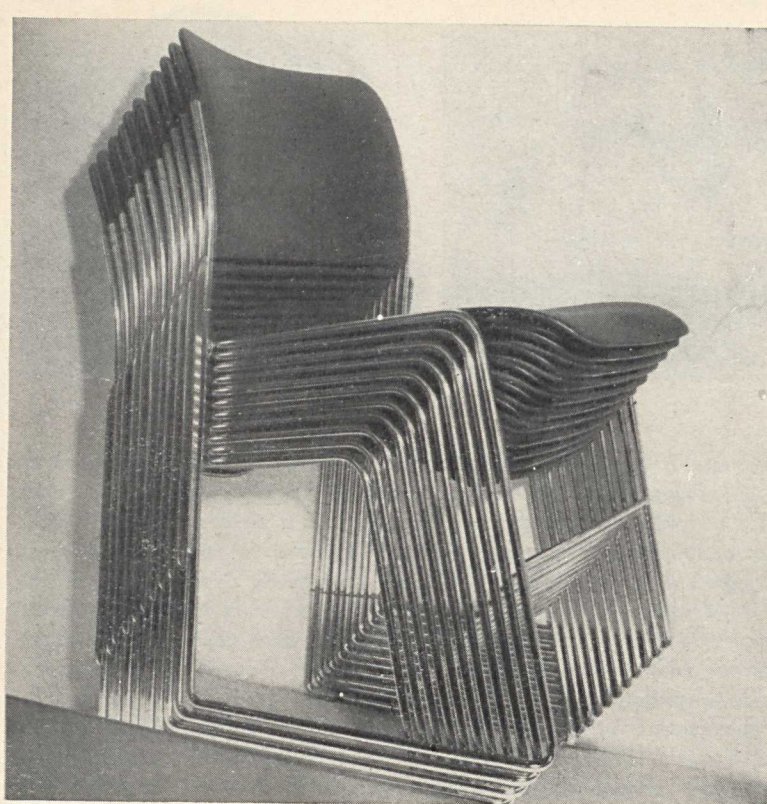
Дизайнеры «Форда» получили задание спроектировать серийный семейный (четырехместный) автомобиль. В условиях жесточайшей конкуренции на рынке единственным критерием оценки машины должна была стать ее популярность. Самый популярный киногерой Америки Джеймс Бонд, агент 007, неразлучен со своим автомобилем — дорогой спортивной двухместной моделью «Остин-Мартин». Дизайнеры решили создать у владельца семейной машины иллюзию причастности к силе и славе Джеймса Бонда за сумму, несравненно меньшую стоимости «Остин-Мартина». У «Остина» колеса со спицами — и у семейного автомобиля есть накладки, имитирующие спицы. «Остин» — двухместная машина, и семейный автомобиль имеет пропорции двухместной машины. У «Остина», стоит мощный рычаг переключения скоростей и указатель



количества оборотов двигателя — и у семейной машины есть мощный рычаг (хотя есть сервомеханизмы) и указатель оборотов (хотя обороты жестко фиксированы). Перечислять можно долго; семейный автомобиль нарекли «Мустангом» и выпустили на рынок. В первый же год было продано больше миллиона машин, но мало того — «Форд» получает благодарственные письма: «Дорогая компания «Форд», вы исправили мою жизнь, я никогда не пользовался успехом у девушек, а теперь...» и т. д.

В традиции наших представлений о творческом дизайне «Мустанг» — непростительный грех, сплошная фальшь, с позиций американского, да и не только американского коммерческого дизайна — это блестящее решение. Инженерная психология тут вообще бессильна, социальная психология может описать частично тип существующего потребителя, но только дизайнер способен этот тип увидеть во всей полноте и реализовать его в вещи: здесь работает особая психология (как теперь говорят, «эвристика») художественного проектирования.

Наверное, раньше других пришли в 1958 году к осознанию своей профессиональной задачи художники-модельеры. Когда в 1958 году на Брюссельской выставке американцы из-за неудач с запусками отказались от главного экспоната своего павильона — косми-



1. «Современный стиль» глазами американских дизайнеров.

2. Чугунная плита 1920 года.

3. «Форд», 1909 г.

4. Миксер «Браун». Дизайнер Дитер Раге.

5. Стул. Архитектор Эро Сааринен.

6. Швейная машина «Некки» работы Марчелло Ниццолли.

7. Подвесной мотор. Дизайнер Элиот Нойес.

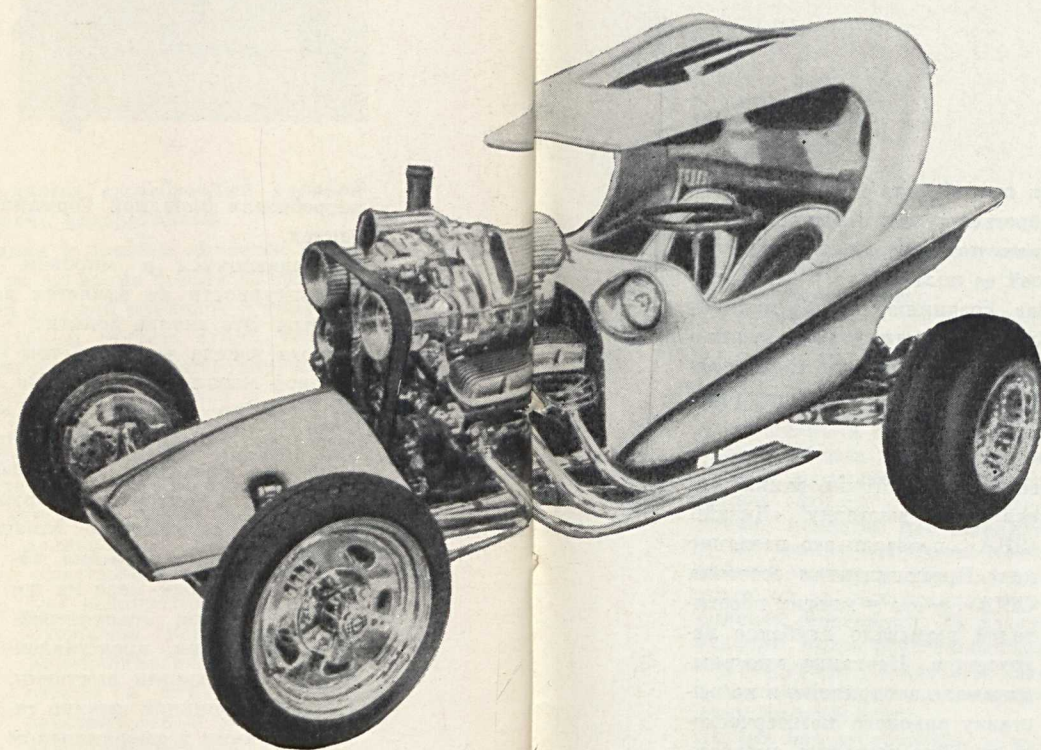
8. Бьюик-Ривьера», 1966 г.

9. Стул Дэвида.

10. Стол с изменяющейся высотой. Перестановка структуры дает возможность получить три высоты. Фирма «Ярме Солтс ассошиэйтс».

11, 16. Орнамент на холодильниках «Дженерал электрик» шестидесятых годов.

12. В прошлом году в нью-йоркском Колизее состоялась национальная выставка автомобилей оригинальной конструкции. Большинство выставленных машин принадлежит частным лицам и представляет собой любительские работы.



12

13. «Нелипкие» сковороды и кастрюли. Дизайнер Дэвид Пэйнтор.

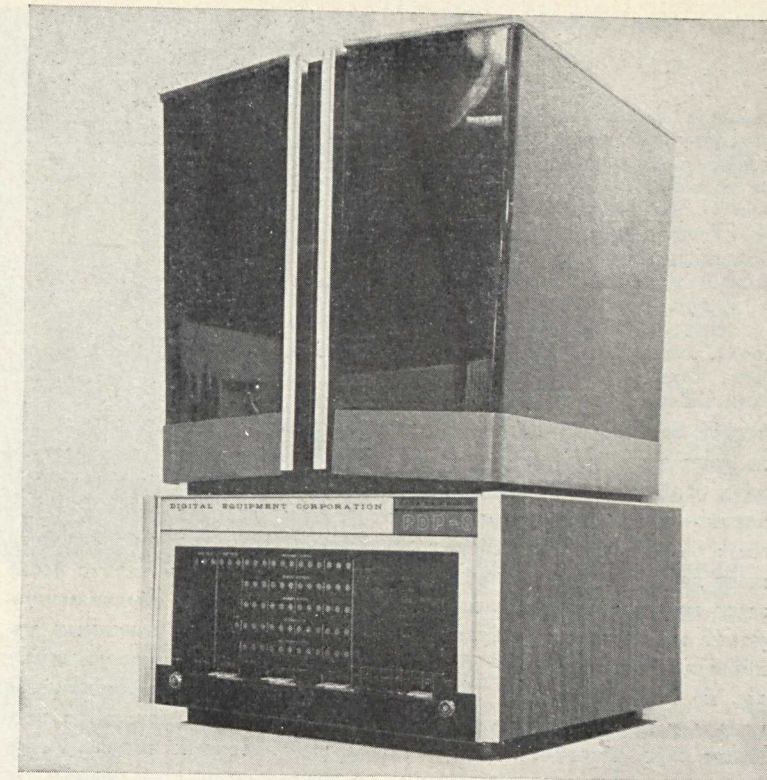
14, 18. Конторский стол Джорджа Нельсона.

15. Настольный калькулятор. Стиль завтрашнего дня, стиль пространственной скульптурности, рождается уже сегодня.

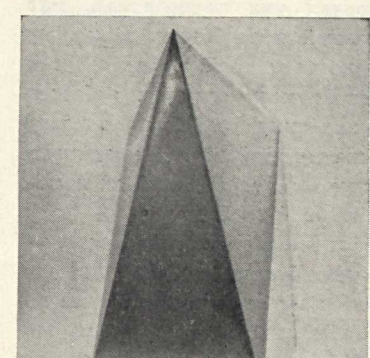
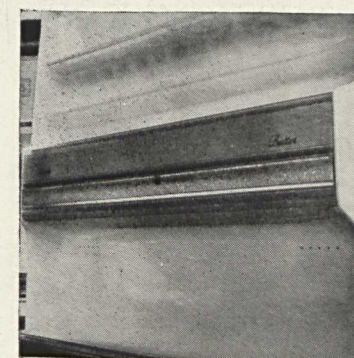
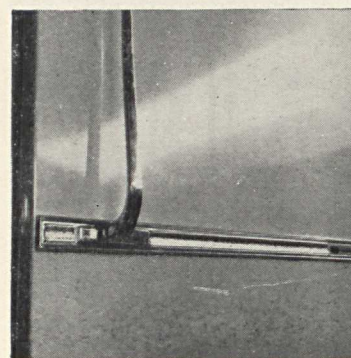
17. Уличный контейнер для мусора. Дизайнер Уильям Тейлор.

19. Тара для хранения пищевых продуктов в холодильниках, 1916 г. Фирма «Тапперуэйр».

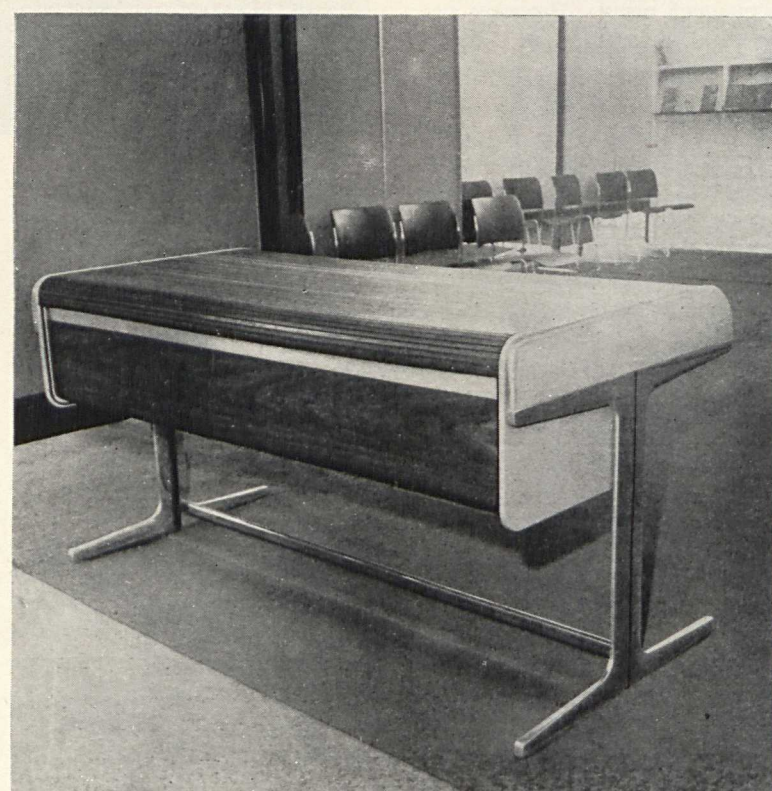
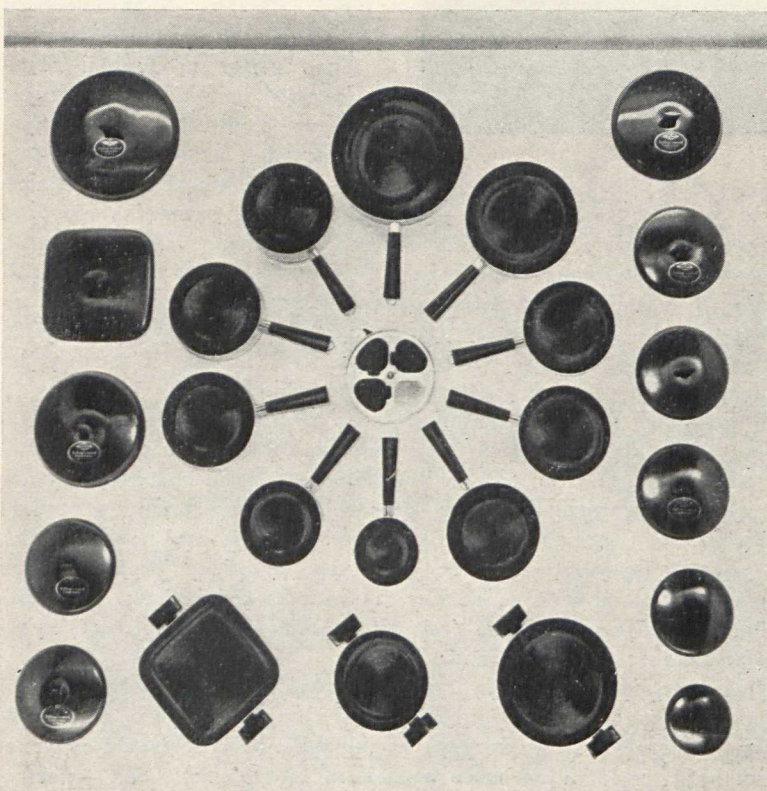
20. Видимость многообразия—разнообразие форм, однообразие типа потребителя.



15

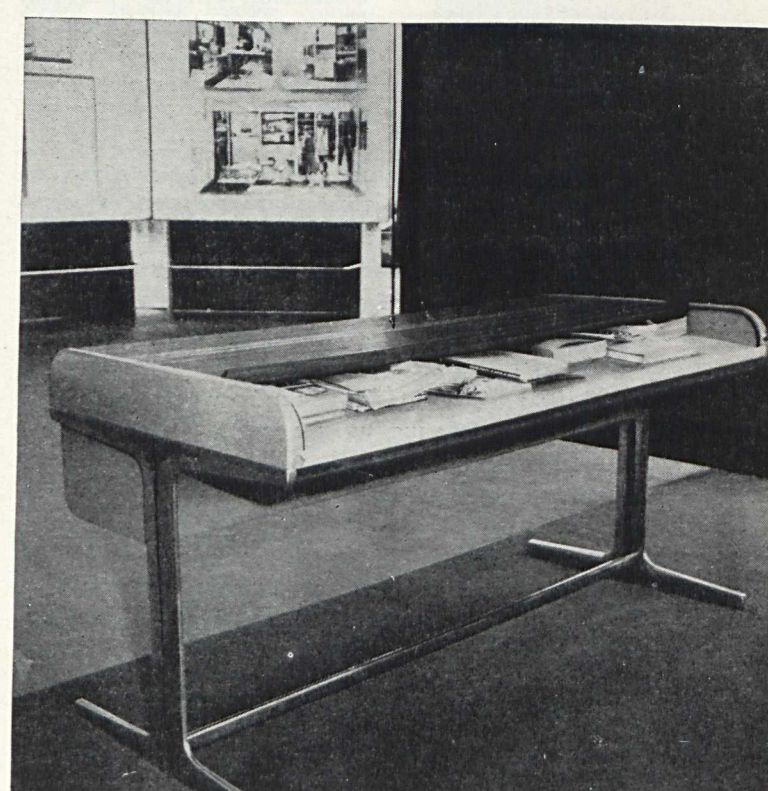


16,

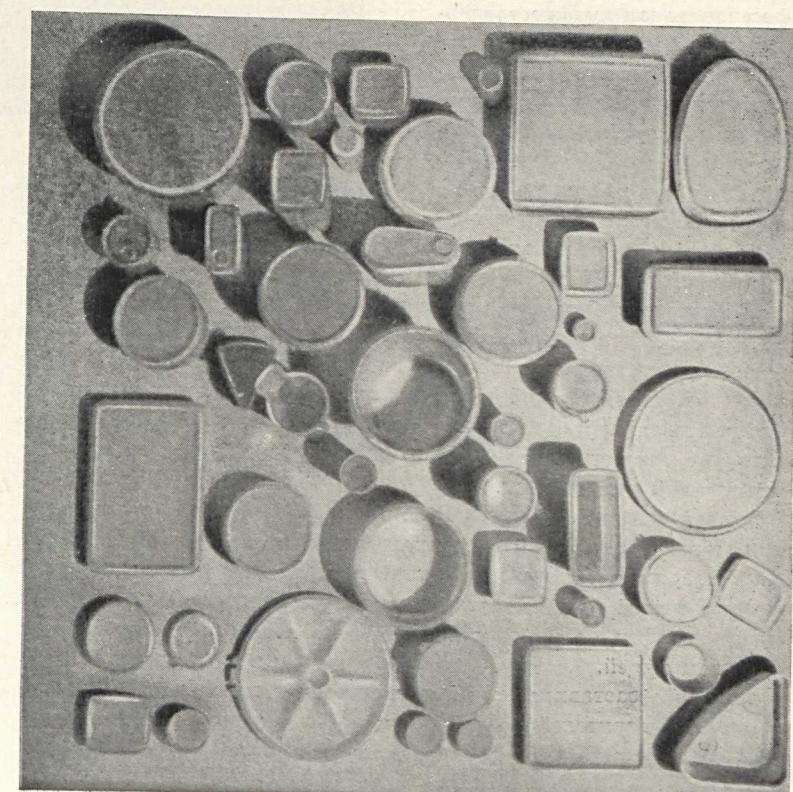


14

18



41



19

ческой ракеты, площадка под кольцевым отверстием в кровле была занята под демонстрацию мод. Не случайно: они демонстрировали свой проект типа человека. Модельер не может шить на манекен — необходим человек, которого он создает и который в свою очередь создает его как художника. Начинаящий модельер шьет на себя и сам демонстрирует модели одежды и только после этого начинает работать с моделью. Социологи уже обратили внимание на исключительную популярность наиболее известных манекенщиц мира. Модели одежды — это еще только модели одежды, но модели одежды и манекенщица — это уже воплощение идеала в массовой культуре, и англичанка Шримпсон стала проектом европейской женщины конца шестидесятых годов. Когда дизайнер-художник правильно уловил и правильно спроектировал тип потребителя, массовый потребитель мгновенно опознает свой характер, воспринимает его как собственную сущность. Именно на решении этой задачи концентрируются усилия лучших дизайнеров Америки.

Без четкого понимания этой специфики невозможно понять ни сам американский дизайн, ни выставку. Для особого явления нужны особые критерии оценки. Выставка убедительно показала, что выражение и проектирование потребителя все в большей степени становится основной профессиональной задачей дизайнера, что для решения этой задачи нужно особое умение, особые средства, особая профессиональная художественно-проектная культура.

Нельзя проектировать для потребителей вообще — проектирование потребителя возможно только тогда, когда обобщенный тип предельно конкретизирован.

Основой американского образа потребления является не единообразие (хотя бы и на высшем эстетическом уровне), а многообразие моделей: множество автомобилей, множество газонных тракторов, множество телевизоров или пылесосов. Однако за этим многообразием можно проследить не только иррациональное множество моделей, но и реальное многообразие типов. Оно есть, и оно является прямым следствием решения дизайнерской задачи проектирования потребителей. Именно дизайнер «вычисляет» потребителя, для которого он проектирует не телевизор вообще, не мотоцикл вообще, а совершенно конкретный тип изделия.

Выставка как нельзя лучше показала беспочвенность ставших привычными дискуссий о специализации, когда без конца обсуждается, должен ли художник-конструктор работать над одной группой вещей или быть универсалом. Если и ставить вопрос о специализации, то это специализация по типам потребителя, а не по типам вещей.

Нужда уже заставила наш Главкинопрокат перейти к дифференциации кинозрителей по реальным группам; перед художественным конструированием стоит та же задача, и решать ее нужно немедленно.

Дизайнер должен проектировать тип потребителя по законам искусства, где индивидуальность приобретает черты портрета времени. Если он проектирует тип массового потребителя, представляя его себе как индивидуальность во всей ее полноте, то и вещи, которые он проектирует для этого типа, соединяют в себе индивидуальность и массовость. Сознательно или инстинктивно лучшие дизайнеры Америки стремятся к решению этой задачи, и мы просто обязаны овладеть их профессиональным умением формулировать задачи проектирования.

*

Путаница терминов вокруг художественного конструирования привела к тому, что американцы, назвав свою выставку «Дизайн

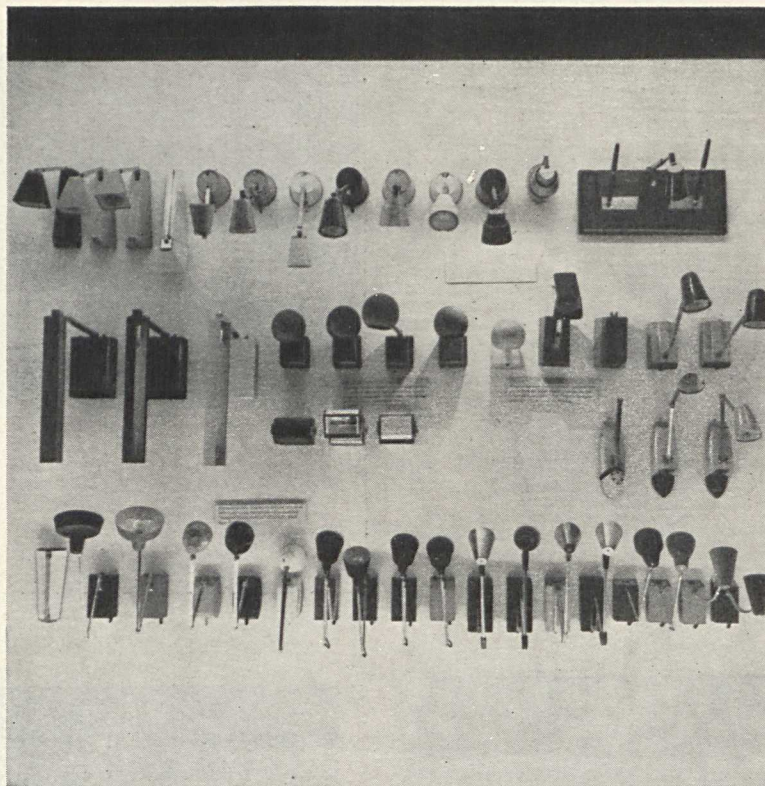
США», перевели это название как «Промышленная эстетика США», а это у многих посетителей вызывало глубокое недоумение. Название программировало восприятие, и на выставку рядового коммерческого дизайна пытались смотреть как на выставку высших достижений с традиционно инженерной точки зрения. Это была выставка не для специалистов. Это выставка для неспециалистов, это выставка для потребителей.

И именно поэтому она так интересна для специалистов. Американский коммерческий дизайн в равной степени занят решением задач в легкой, тяжелой и специальной промышленности, но представленные на выставке вещи — это в основном бытовые изделия, предметы комфорта. Они понятны везде, доступны восприятию каждого потребителя, не требуют никаких специальных знаний, кроме тех, которыми вы уже обладаете

как потребитель, — вас нужно только подготовить, воспитать, проинформировать вовремя и в нужном направлении. Вещей на выставке много, но не настолько, чтобы отдельная вещь перестала восприниматься. Это образ быта, который устроители передвижной экспозиции пытаются закрепить в сознании зарубежного потребителя вещей и идей, восклицаящего в глубине души на любом языке: «Вот живут люди!» Люди так не живут, так живут вещи, но это требует обоснования, работы мысли, а вещи говорят за себя, ничего не аргументируя.

Название «Промышленная эстетика США» вырывает заурядные вещи из их обычной среды, заставляет приглядываться к каждой. При этом вещь могут оценивать по-разному, но рассматривать ее с повышенным вниманием будут все, а это главное. Было бы упрощением считать, что дизайнер класса Джорджа Нельсона буквально выполняет заказ-программу официальных устроителей выставки и этим ограничивается; это неверно уже потому, что дизайнер сам переводит заказ в авторское задание на проектирование.

Нельсон любит говорить о том, что каждую вещь можно читать, как книгу, и составляет книги-экспонаты таким образом, чтобы их можно было читать по-разному.



Скульптура малых форм

Р. Ворошилова

С. Вайнштейн-Машурина (Москва)
Носорог. Известняк.

А. Пологова (Москва).
Танец. Металл.

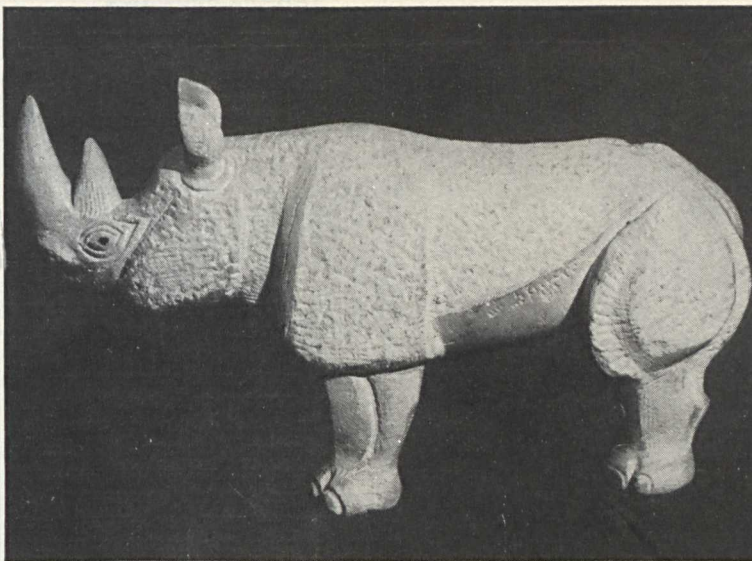
Больше месяца (апрель—май) была открыта в Выставочном зале Союза художников РСФСР выставка «Скульптура малых форм» — первая выставка, целиком посвященная этому жанру искусства. Свои работы показали 115 скульпторов из разных городов Российской Федерации. 58 произведений были рекомендованы скульптурной комиссией Художественного фонда к массовому производству.

До сих пор ассортимент и качество массовой малой скульптуры были весьма далеки от того уровня, на котором их хотелось бы видеть. Причиной этого считают в основном большие тиражи, а также частые отказы производства принимать хорошую вещь из-за того, что она якобы «трудна технологически».

Действительно, большие тиражи, исключая возможность авторской проработки каждого экземпляра, часто искажают вещь до неузнаваемости. И это, видимо, достаточно веский аргумент в пользу снижения тиража либо просто другой формы тиражирования (ведь даже в том случае, если будет снижен тираж, производство все-таки будет подбирать вещь к технологии, а не наоборот). Вот, например, предложение скульптора Марца, выступившего на обсуждении выставки по этому поводу: создать при Художественном фонде специально оборудованные мастерские, в которых художник сможет сам выполнять небольшой тираж вещи. Конечно, в этом случае скульптура будет стоить дороже. Но когда речь идет о произведении искусства, есть все основания требовать, чтобы оно было дороже, но лучше.

Предложение это заслуживает внимания. Но только ли в организационных неурядицах все дело? Оказывается, нет, и это наглядно показала выставка.

Беда в том, что сами произведения малой пластики, которые рекомендуются к массовому производству, часто очень незначительны и безлики по своей пластической форме и содержанию. Такие скульптуры, как «Мороженое» Е. Ханаева, «Детский сад»



В. Соколова, «Свинья с поросятами» А. Азаровой огорчают однообразием, безликостью, стандартностью авторских приемов и узким пониманием содержания произведения малой пластики.

Форма всех этих вещей примитивно стилизована в «современном духе». Что же касается содержания, то оно большинством авторов «подается» как однозначный и часто довольно навязчивый сюжет (о чем говорят хотя бы приведенные названия). И в результате — выставка полна сусальными, штампованными статуэтками, которые, конечно, не способны стать выразительным и нужным художественным элементом любого интерьера. Тем более, что малая скульптура должна не только украшать интерьер, но и быть активным средством для выражения индивидуальности человека, живущего в нем.

В качестве удачного примера хочется назвать такие работы, как «Танец» А. Пологовой, «Музыканты» В. Вильвовского, «Тигр» Л. Николаева,

«Носорог» С. Вайнштейн-Машуриной.

Художники, создавшие эти произведения, точно нашли соотношение цвета, размера, материала, с самого начала задумав скульптуру в определенном ансамбле интерьера как его декоративную деталь и смысловой акцент одновременно.

Особое достоинство этих вещей в хорошо найденном масштабе, так как этим ценным качеством отличаются далеко не все скульптуры на выставке. Особенно это касается портретов и бюстов: многие из них носят характер уменьшенных станковых скульптур.

Юные керамисты

Е. Каменева

Чудище неуклюже стоит на толстых лапах. Его огромная лиловая пасть широко раскрыта, его маленькие глазки хитро поблескивают. Но, несмотря на это, чудище очень доброе. Такими представляет себе животных в далеком космическом мире восьмилетняя девочка Наташа Милешина.

В апреле в редакции газеты «Пионерская правда» была открыта выставка работ кружка лепки и керамики при клубе юного техника в Сетунь. На стендах были расставлены небольшие скульптуры животных, неведомые фантастические звери, персонажи сказок, керамические пластинки и посуды. Это был радостный мир яркого видения и фантазии. Около восьмидесяти ребят объединила в этом кружке скульптор Владилена Львовна Гарусова. Восемьдесят ребят разного возраста, разного темперамента, разных склонностей. Но энтузиазм у всех одинаков. Все они пришли в кружок, ничего не умея и впервые взяв в руки комки глины. Сначала Владилена Львовна учила их овладению глиной, потом давала им понятие о форме, об объеме. Постепенно она раскрывала им представление о теме, об образе. Водила их в зоопарк, приучала наблюдать, запоминать. Когда они в мастерской потом лепили разных животных, то думали об их характере, повадках. Но с особенно большим увлечением и фантазией трудились они над новой, заданной им работой. Тема ее была необычна: звери, которые живут на далеких планетах. И вот появились совершенно дикие животные: то голубые с длинными хвостами, то синие с крыльями. Были злые, веселые и грустные, и был один, который смеялся во всю свою пасть, задрал голову.

Комната, где занимается кружок, очень маленькая, находится она в подвальном этаже. Тут и столы, за которыми лепят ребята, и полки, где стоят скульптуры, и две небольшие муфельные печи. Пожалуй, самый острый момент в занятиях кружка бывает тогда, когда Владилена Львовна открывает дверцу печи после обжига. Нетерпеливый стайкой ребята окружают печь и смотрят, как одно за другим оттуда появляются их творения. Тут бывают и вздохи облегчения, и возгласы восторга, а подчас и разочарования, когда юный скульптор видит, что не получилось то, что он задумал. И тут нужен педагогический такт, чтобы поддержать человека, не дать ему охладеть к делу, уйти из кружка.

Искусство керамики влечет к себе ребят. Может быть, потому, что они видят, как их фантазия претворяется в реальность. Причем это не фигурки из пластилина, которые высыхают и ломаются. Создание законченной вещи, которую можно показать на выставке и поставить у себя дома,

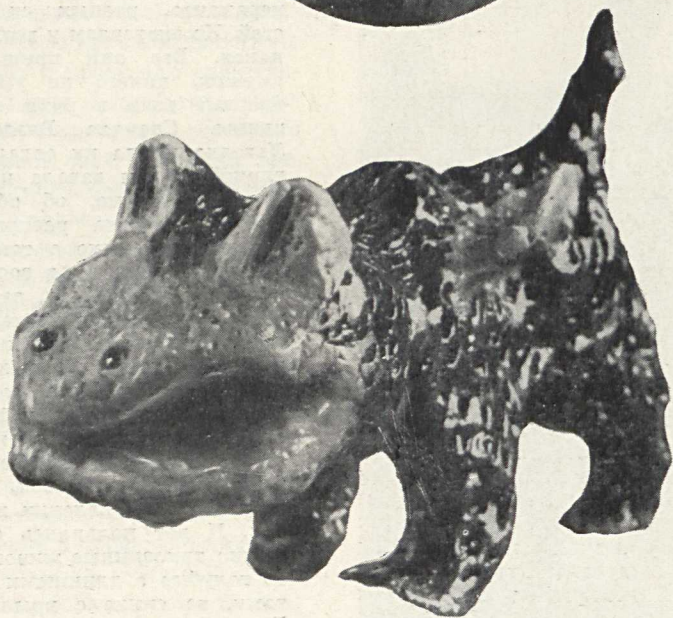
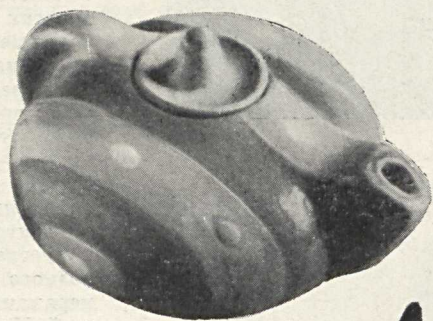
Города-спутники Англии и Франции

В. Логинов

Во многих странах используются два типа застройки городов-спутника. Один — когда строятся трех-четырех, а иногда и двухэтажные здания, интимные и человеческие, свободно расставленные на территории, увязанные с рельефом местности и естественными зелеными массивами. К такому типу относятся Марли-ле-Руа, в двадцати километрах северо-западнее Парижа, и Кроули — в сорока километрах к югу от Лондона. Они признаются лучшими достижениями в мировой практике. Другой тип — дома башнеобразного вида в сочетании с невысокими вытянутыми горизонтально зданиями, геометрически строго расставленными или расположенными свободно, иногда в виде серпантинно извивающихся линий. Таковы Сарсей, Шуази-ле-Руа, Антони и Пантен — спутники Парижа. К этому же типу относятся города-спутники Лиона, Марселя, а также Алтон, Роехемптон недалеко от Лондона, где использованы принципы марсельских построек Корбюзье. В наружной отделке зданий широко и со вкусом используется цвет — как большими локальными плоскостями, так и яркими вкраплениями. Это особенно относится к построенным за последние годы городам-спутникам Франции. В облицовках широко применяются цветные пластмассы, особенно часто неярких синих, голубых, серо-фиолетовых тонов, синтетические смолы и краски, а также алюминиевые облицовки. В постройках английских городов-спутников сравнительно меньше применяются пластмассы, но больше используется цветной и структурный бетон.

В городах-спутниках Парижа наружные жалюзи и тенты над каждым окном делаются для каждого жилого дома разного цвета: у одного дома — все оранжевые, у другого — желтые, у третьего — красные, что в общем цветовом решении играет важную роль, создавая разнообразный цветовой эффект и праздничность. Подъезды жилых домов снаружи часто декорируются простыми мозаичными композициями из смальты, керамических или изразцовых кафельных плиток. Геометрический рисунок таких декоративных панелей, набранных из типовых прямоугольных плиток, варьируется по цвету и по линейному ритму. Иногда это просто одноцветные панели из поливных плиток. Реже вход в жилой дом декорируется мозаиками с тематическими изображениями (в парижском городе-спутнике Антони и в пригороде Тура). В отдельных случаях подъезды жилых зданий декорируются алюминиевыми панелями с геометрическим, тонкого рельефа рисунком. Во Франции в такой технике декора жилых зданий работает известный художник-монументалист Вазарелли. Им создан декор жи-

лых зданий в районе Булонского леса, Сен-Клу, на Версальской улице в Париже и т. д. Скульптурные рельефы, притом небольшие, встречаются реже и главным образом в декоре школ, детских садов. В середине города-спутника обычно располагается торговый центр в виде четырехугольника одноэтажных или двухэтажных построек с большими навесами, первые этажи которых отделяются полированными темным деревом и алюминием. Этот торговый центр включает в себя «супермарше» (универмаг) и большой продовольственный магазин самообслуживания, несколько специализированных магазинов, парикмахерские, кафе, ресторан, кинотеатр, танцевальный зал, иногда зал для игр в кегельбан или спортзал. Тут же неподалеку обычно строится школа и храм оригинальной архитектуры с витражами, фресками или настенной керамикой. В торговом центре спутника Парижа Марли-ле-Руа посередине в окружении кафе и магазинов раскинулась лужайка с искусственным озерцом, а на нем огромная скульптура из медных трубок. А в торговом центре лондонского спутника Кроули на небольшой площади, вымощенной брусчаткой, сделаны мозаики с геральдическими изображениями и геометрическим орнаментом, фонтаны с бронзовыми фигурками и гигантская башня часов, на которых во время боя появляются тоже геральдические изображения гоночных автомашин (это связано с автомобильными соревнованиями, маршрут которых ежегодно проходит через этот город). На небольшой площади торгового центра скамьи, фонари, гнезда для стоянки велосипедов и т. д. решены с большой выдумкой и с учетом ансамбля в целом. Фасады многих зданий, выходящие на торговую площадь, облицованы смальтовой мозаикой с простой геометрической орнаментикой. На фасаде школы прикреплены небольшие рельефные фигурки людей из темного металла, по-видимому, отлитые из чугуна, составляющие несложную композицию. А расположенное вблизи от торгового центра Кроули большое здание танцевального зала снаружи по всему периметру в два этажа облицовано изразцовыми кафельными плитками, составляющими довольно сложный геометрический орнамент, композиция которого построена на темно-синих, светло-синих и белых тонах. Других каких-либо магазинов, зрелищных предприятий и даже ресторанов, вынесенных за пределы торгового центра, как правило, в городах-спутниках не бывает, — ни в английских, ни во французских. Исключение иногда составляют старинные ресторанчики, оставшиеся от небольших поселков, бывших когда-то на месте городов-спутников. Их сохраняют как исторический курьез. Таким образом, торговый центр становится как бы центром всей общественной улич-



приносит чувство удовлетворения. Ребята чувствуют, что они заняты настоящим, серьезным делом.

Задачи, которые ставит перед собой Владилена Львовна, шире, чем простое стремление развить фантазию у детей и научить их работать над керамикой. Она вводит их в мир искусства. Ребята знакомятся с архитектурой древней Руси и Востока, с классическим и современным искусством. Все вместе они ходят в музеи, на выставки. Они все по-настоящему увлечены искусством потому, что Владилена Гарусовой удалось самое главное: пробудить в детях умение любоваться, умение видеть красоту вокруг себя.

Самаркандская весенняя А. Соколова

В Самарканде открылась «Весенняя художественная выставка», значительную часть которой составляет раздел народного искусства.

Настенные вышивки, тубетейки, самая разнообразная керамика, сундуки, игрушки — работы более двадцати мастеров Самарканда, Ургута, Нураты, Касана представлены на этой выставке.

Самый юный участник — М. Джураев является учеником известного мастера У. Джуракулова. Удачна экспозиция выставки, выполненная с большим вниманием и любовью.

Бабарсков Гена. Лисенок.

Рая Гайтрова. Чайник.

Милешина Наташа.
Чудище зеленое.

Вход в жилой дом в городе-спутнике Нанси (Франция). Керамическая мозаика.

Вход в жилой дом в Байонне (Франция). Керамика.

Вход в детский сад в пригороде Гренобля (Франция). Керамика.

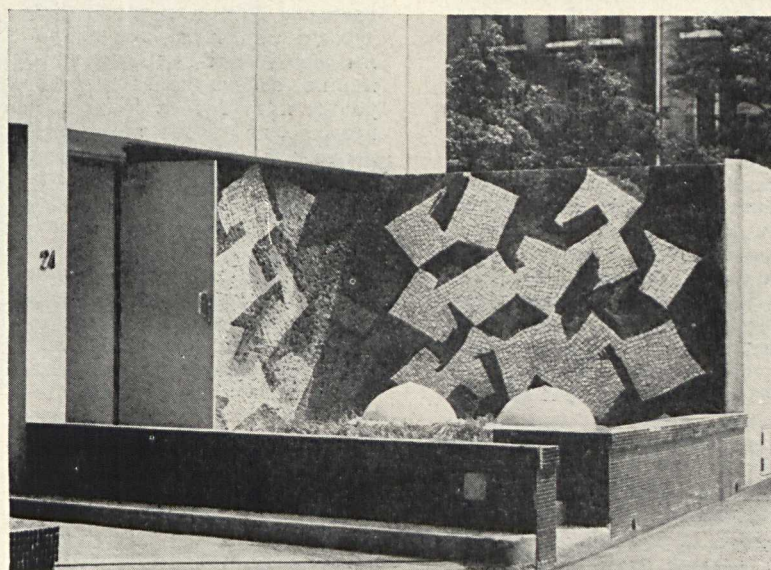
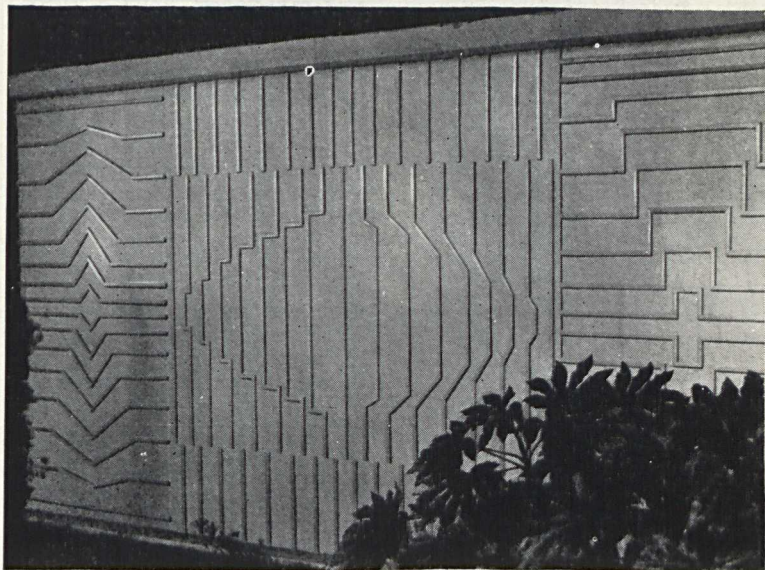
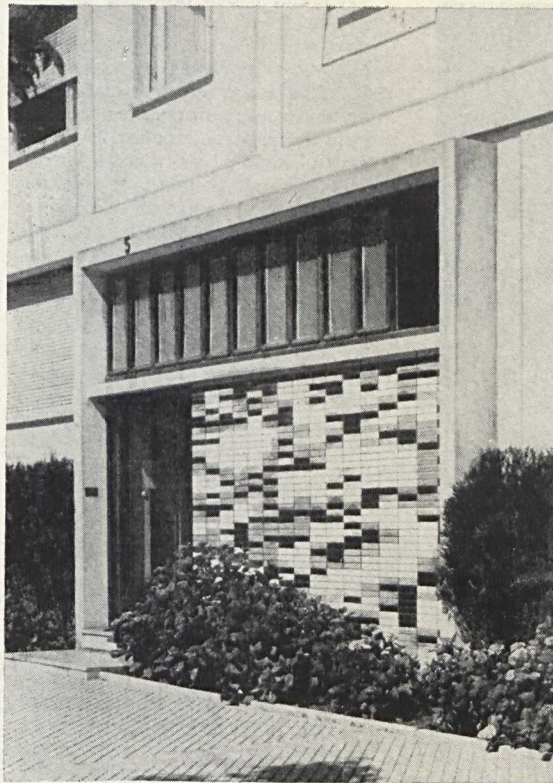
Фрагмент декора лоджий современного жилого здания в пригороде Парижа (Франция). Алюминий.

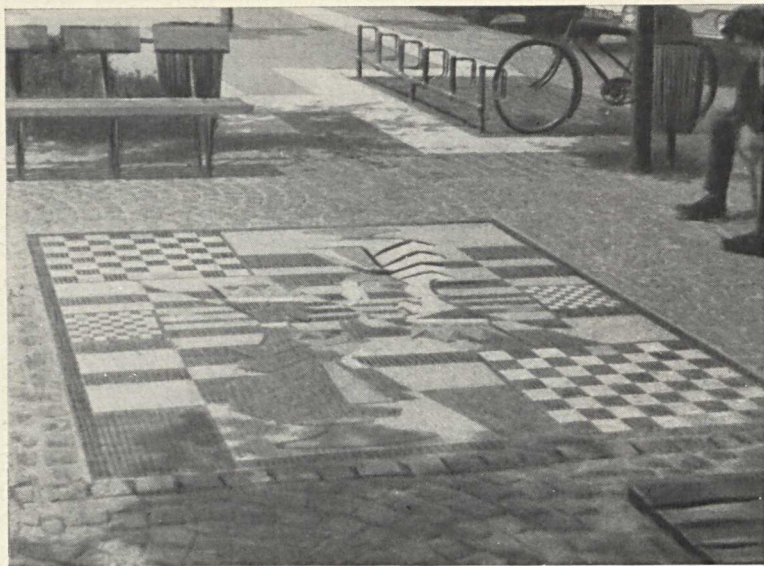
Подъезд жилого дома в пригороде Парижа (Франция). Мозаика.

Клуб и танцзал в спутнике Лондона Кроули (Англия). Облицовка кафельной плиткой.

на стр. 46.

Мозаика на площади торгового центра в спутнике Лондона Кроули (Англия).





ной жизни города-спутника. Он всегда бурлит, там множество людей, которые покупают, развлекаются, отдыхают у фонтанов под деревьями или прогуливаются. Вечером небольшие площади торговых центров, куда автомашины не имеют права въезда, превращаются в излюбленное место прогулок жителей города-спутника. Эти площади искусно подсвечиваются разноцветными прожекторами, что придает им праздничность. Во Франции, кроме искусного подсвечивания, которое к тому же все время меняется, такие места еще озвучивают, как вообще многие исторические памятники архитектуры, например, здание Лувра, замки Луары. Озвучивание включает дикторский текст и музыку эпохи создания архитектурного памятника. Такой спектакль, очень распространенный во Франции, называется «Звук и свет». Особенно красиво это получилось в городе-спутнике Марли-ле-Руа, построенном по заказу париж-

ского муниципалитета на холме недалеко от развалин королевского дворца.

Между жилыми домами парижского или лондонского города-спутника, свободно раскинувшимися среди лужаек вокруг торгового центра, можно увидеть построенные из цветного бетона городки для детских игр. К жилым зданиям обычно нет подъезда автомашин, асфальтированных дорожек и тротуаров тоже, как правило, не бывает, а проделаны только посыпанные песком тропинки. Стоянки автомашин вынесены в одно место, часто за город. Школы городов-спутников Парижа, Лондона и других крупных центров, как снаружи, так и внутри декорируются видными художниками Ж. Амбларом, А. Фужероном, Ф. Миллетом, К. Роем и др. Школы Шуази, Сен-Дени, Сент-Уэн, Антони, Остуда украшены мозаиками, фресками, витражами, созданными по заказам демократических мэрий.

письма в редакцию

Об одной досадной неточности

Во второй книге трехтомного издания «Русское декоративное искусство» (М., 1963), на странице 544, в примечании редакции к одной из статей крупного советского ученого А. Б. Салтыкова, опубликованной после смерти автора, совершенно необоснованно отвергается один из интересных результатов научных изысканий А. Б. Салтыкова. Речь идет о дате появления первого русского фарфора. В книге «Первый русский керамический завод» (М., 1952) А. Б. Салтыков привел неизвестные ранее архивные документы — переписку владельца первой русской ценинной мануфактуры Афанасия Кирилловича Гребенщикова с управляющим кабинета императорского двора бароном Черкасовым. Последнему была поручена организация императорской фарфоровой мануфактуры. Тщательный научный анализ

этих документов позволил А. Б. Салтыкову доказать, что параллельно с ученым Д. И. Виноградовым, всеми признанным изобретателем русского фарфора, совершенно самостоятельно над секретом изготовления фарфора трудился самоучка, практик Иван Гребенщиков (сын Афанасия Гребенщикова). И, оказывается, Иван Гребенщиков добился положительных результатов даже на два года раньше Д. И. Виноградова, изготовив в мае 1747 года из гжельских материалов настоящую фарфоровую глазурованную посуду с синей росписью. Однако открытие Ивана Гребенщикова по ряду причин (противодействие барона Черкасова) практического применения не нашло и оставалось неизвестным истории. О том, что фарфор еще до Д. И. Виноградова был получен на заводе А. К. Гребенщикова, упоминали в своих работах Д. Иванов («Искусство фарфора», М., 1924, стр. 9) и С. Н. Тройницкий («Русский фарфор», М., 1928, стр. 8 и 9). Однако ни один из них не ис-

следовал этого вопроса специально и не ссылаясь ни на какие источники. Кроме того, знаток и собиратель старины И. Л. Лазаревский писал, что некоторые коллекционеры в начале нашего столетия сообщали ему о находящихся у них фарфоровых изделиях XVIII века с маркой «Гребен» и относили их к заводу Гребенщикова. Однако Лазаревский не разделял этого определения, считая, что на заводе Гребенщикова фарфор не выполнялся (И. Л. Лазаревский. «Среди коллекционеров». М., 1914, стр. 110).

Искусствовед И. М. Суслов на основании обнаруженного им в архиве документа — донесения Д. И. Виноградова от 1746 года кабинету императорского двора решил отстоять приоритет Виноградова.

В статье «Русский фарфор виноградовского периода в собрании ГИМ» («Ежегодник ГИМ», М., 1961) И. М. Суслов утверждает, что Д. И. Виноградов все же еще раньше Ивана Гребенщикова получил готовый фарфор — в 1746 году. М. А. Безбородов к книге «Д. И. Виноградов — создатель русского фарфора» (М.—Л., 1950) назвал 1748 год; А. Б. Салтыков полемизировал с М. А. Безбородовым, опираясь на анализ технологических особенностей первых известных изделий Виноградова, и считал, что в 1749 году. И. М. Суслов строит свое доказательство лишь на единственной цитате из указанного документа: «Августа... дня сего 1746 году переменявши у фарфоровой печи трубу обжигали фарфоровую посуду, которая уже прежде того многожды в печи была, и оную в первый раз с надлежащей прозрачностью и глянец из печи выняли...»¹

Однако последующие слова документа, пропущенные И. Сусловым, ясно говорят о том, что конечный результат не был получен: «... но она посуду за передачею огня или покривилась или сплылась». Таким образом, донесение Д. И. Виноградова, послужившее основой для выводов Суслова, говорит лишь об одном из многочисленных лабораторных опытов, которые Виноградов продолжал и в 1747 году и позднее. Сам же Суслов в своей статье несколько ниже сообщает о том, что в апреле 1747 года Д. И. Виноградов подавал рапорт в кабинет императорского двора, где писал: «Доношу всепокорнейше, что работа при порцелинной мануфактуре производится по возможности без всякого умедления. На прошедшей неделе обжигал я порцелинную посуду в первый раз, которая мною сделана ради пробы...» Учитывая сказанное, никак нельзя считать состоятельным поспешный вывод И. М. Суслова. Разумеется, И. М. Суслов, как и всякий автор, может по любому вопросу иметь собственное суждение, расхо-

дясь с другими исследователями. Однако недопустимо вольное обращение с цитатами, искажающее смысл документов.

Кандидат искусствоведения, доцент МГУ В. Василенко.
Кандидаты искусствоведения М. Некрасова и О. Попова.

Каргопольские игрушки — где они!

В. Лушников

«Каргопольские игрушки? Таких нет!» — недоуменно отвечали на мой вопрос продавцы всех архангельских магазинов, удивленно пожимаемые плечами. А мне стало горько и печально, что в местах, которые издавна славилась народной игрушкой, она захирела, почти исчезла.

...Сказочен мир северной глиняной игрушки. Крестьянка в скромном русском наряде, а рядом с ней — медведь в красных штанах, подпоясанный двухцветным кушаком и старомоно в лапах, статные барышни в кокошниках и пестрых сарафанах, кони с лентами в гривах и позолоченными уздечками, коренастые румяные парни в цветастых рубашках и заломленных набок картузах, свистульки и чистенькие «утюжки», цепочкой плывущие друг за дружкой. В этом мире нашла свое полное выражение яркая фантазия народного мастерства.

Особенно много игрушечников проживало в деревнях Гриневе и Огнево. Каждую весну, когда открывались большие ярмарки и базары, несли они на продажу свои изделия. В настоящее время единственной хранильницей этой народной традиции осталась замечательная каргопольская игрушечница Ульяна Ивановна Бабкина. В домик Ульяны Ивановны, что стоит на окраине Гринева, постоянно приходят письма. Пишут художники, писатели, искусствоведы, музейные работники, студенты. И почти в каждом письме просьба прислать хотя бы несколько игрушек. Старая мастерица довольна: значит, еще не умер интерес к северной глиняной игрушке, значит, нужны людям ее талант и умение. Но Ульяна Ивановна Бабкина уже стара, у нее нет учеников, ей некому передать свое мастерство. Архангельское областное отделение Художественного фонда РСФСР совместно с Архангельским областным управлением культуры могли бы организовать на родине игрушечного промысла мастерскую игрушечников, привлечь к этому творчеству энтузиастов, которых немало в самом Каргополе. Только тогда среди других северных сувениров займет свое достойное место каргопольская игрушка.

¹ Центральный государственный исторический архив в Ленинграде (ЦИИАЛ), ф. 468, оп. 43, д. 52, л. 283.

«Идеальный дом» Фелисити Эшби (Лондон)

1, 2

Выставка «Идеальный дом» — нечто большее, чем обыкновенная демонстрация современных жилых интерьеров. Это развлечение. Сюда приходят не только для того, чтобы выбрать что-то, но просто приятно провести время. По залам выставки бродят посетители всех возрастов: здесь пенсионеры, присматривающие красивую и подвижную машину для своего маленького сада, где они проводят много времени, группы детей, собирающих информацию и проспекты для докладов в школе, молодожены, обсуждающие

3

кухни, кровати и ковры. Но на выставке не только огромное количество стендов со всевозможными предметами, которые могут пригодиться дома и в саду. Здесь есть и вещи, о которых можно только мечтать. Вереница людей, старых и молодых, медленно движется мимо шести типов жилых интерьеров. Часто они идут сюда без какой-то определенной цели и даже без желания жить в подобных квартирах. Но дом, жилище, его устройство — всегда интригующая тема для разговора. Выставка вполне удовлетворяет это любопытство.

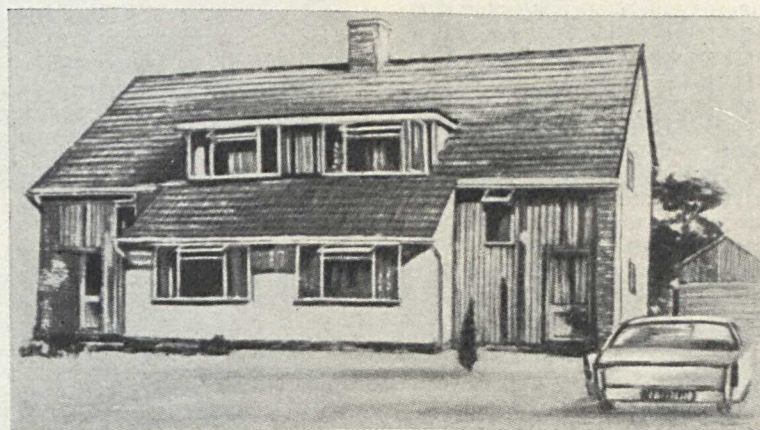
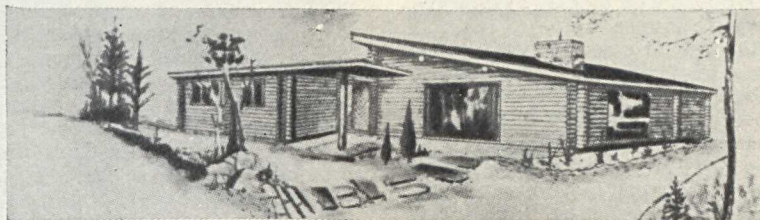
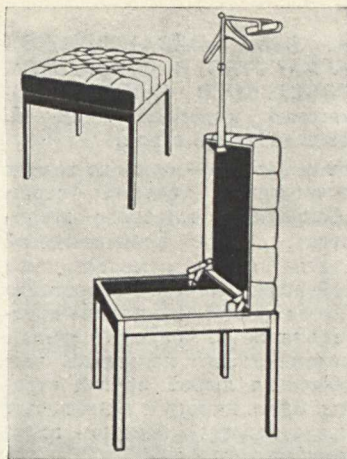
4

Увлекательным разделом выставки 1967 года является «Диатом-200», квартира будущего, созданная Хью Кэссом. Пустынные, тесные, белые, напоминающие больницу комнаты без мебели и постельного белья. Я считаю, что если наши потомки будут жить в таких домах, то у психиатров увеличатся возможности изучения нервных расстройств. В них нет милой кухни, откуда доносится запах приготавливаемых кушаний, а ведь в нем уже половина удовольствия от еды. Планируется, что пища будет подаваться по трубе после нажатия кнопки и выбираться будет электронной счетной машиной. «Диатомы» могут быть подвешены на высоте трех тысяч футов над Лондоном или Нью-Йорком.

Следом за отделом «Диатом-200» расположен большой и красивый сад с живыми цветами, с настоящими фонтанами и пением птиц (искусственных). На выставке есть маленький павильон «кинетического» искусства, мобили, на которых играют блики света, изменяя их цвет и форму, что делает их очень красивыми.

Целый этаж одного из зданий отведен для павильонов различных стран, демонстрирующих в них свою национальную продукцию. Среди этих стран — СССР, Польша, Марокко, Австрия.

Целый этаж отведен также кулинарии всех стран земного шара. Есть стенды, на которых демонстрируются изделия английских ремесленников. На их изготовление можно делать заказы. Для того, кто серьезно думает о планировке



своей квартиры, мог оказать своим полезным один маленький отдел выставки. Несколько хорошо спланированных однокомнатных квартир дают представление о разумном использовании очень небольшого комнатного пространства. Это особенно важно для студентов и работников контор. В этом разделе много стендов, показывающих оборудование различных по размеру кухонь, ванных комнат, много мебельных гарнитуров. Привлекает внимание интересное использование произведений декоративного и изобразительного искусства, придающих своеобразия каждой квартире. К сожалению, выставка очень велика и подробно рассказать о ней просто невозможно.

1. Стул со складным пюпитром для чтения.
2. Складной стул с встроенной вешалкой для пиджака и брюк.
3. Деревянный загородный дом норвежской фирмы. В доме пять комнат; гостиная, столовая, две спальни и кухня. При желании его можно превратить в дом из пяти спален, для этого нужно будет переместить два встроенных шкафа в конце коридора.
4. Дом и гараж английской фирмы. Дом полностью оборудован встроенной мебелью.

Мебель 2000 года

«Interdesign-2000» — так будет называться международный конкурс, который организует фирма «Кристиан Хольцапфель» из Этхаузена (Виртетберг, ФРГ) при поддержке ИКСИД.

На конкурсе должны быть представлены проекты мебели для квартир и учреждений, отличающиеся новаторством замысла, формы, функций, материала или технологии.

Другими словами, этот конкурс должен дать представление о мебели и оборудовании 2000 года.

Приглашаются принять участие в конкурсе архитекторы, дизайнеры и студенты архитектуры, промышленного проектирования и прочих смежных дисциплин.

Общая сумма премий, предназначенная для награждения за лучшие проекты, составляет тридцать тысяч долларов. В состав жюри входят известные архитекторы и дизайнеры из разных стран мира: М. Билл (Швейцария) — председатель жюри, С. Бернадотт (Швеция), проф. Д. Бакель (Голландия), проф. П. Берто (Франция) и др.

Андрей Иванович ТАРАН



В Ленинграде скончался один из старейших художников декоративного искусства — Андрей Иванович Таран.

Свое образование он начал в Пензенском художественном училище, а затем в Петербурге, в мастерской Кардовского. В 1905 году Андрей Иванович за участие в студенческих беспорядках (печатал и распространял листовки железнодорожного забастовочного комитета) подвергся преследованиям охраны и вынужден был эмигрировать за границу. Возглавляя в первые годы революции Псковское художественно-промышленное училище (где еще в 1914 году он создал мастерские фрески и мозаики), он проявил себя хорошим организатором. Мастерские керамики, текстиля, дерева, стекла были созданы на высоком профессиональном уровне. К преподаванию живописи, скульптуры, графики А. Таран привлек таких художников, как А. А. Радаков, А. Я. Бускетт-Митрохина, и других.

В 1921 году Андрей Иванович переезжает в Петроград, куда он был приглашен на должности заведующего Музеем живописной культуры и профессора монументальных мастерских Художественно-декоративного института.

В 1923 году он избирается профессором Киевского художественного института, где работает до 1940 года как руководитель мозаичной мастерской, исполняя одновременно обязанности декана живописного факультета.

В 1940 году он возглавляет в Ленинграде мастерскую Дворца Советов и после Великой Отечественной войны, проведя всю блокаду в Ленинграде, преподает искусство мозаики в ЛВХПУ имени Мухомовой.

Будучи высокообразованным художником, постоянно работая как живописец, Андрей Иванович участвовал почти во всех художественных выставках РСФСР и Украины. Его живописные работы находятся в разных музеях страны.

Андрей Иванович Таран отдал все свои силы человеку и художнику советскому монументальному и декоративному искусству.

Группа товарищей.

на книжной полке

Ю. Овсянников. **СОЛНЕЧНЫЕ ПЛИТКИ** (Рассказы об изразцах). «Советский художник». М. 1966. 208 стр. с илл.

Имя Ю. Овсянникова известно читателям, интересующимся русским прикладным искусством. За последнее время им написаны книги: «Перо жарптицы» (о мастерах народного искусства), «Скульптор в красном халате» (о творчестве художники мелкой пластики Н. Я. Данько), из цикла «Беседы об искусстве» — «Необходимая профессия» и ряд других.

Новая книга Ю. Овсянникова — о творчестве древнерусских зодчих, о декоративных изделиях русских гончаров, о великолепных памятниках отечественной архитектуры.

Основой для книги послужили материалы, собранные в результате поездки по древнерусским городам — Пскову, Владимиру, Суздалью, Калуге. Автор связывает историю русских изразцов с историей отечественного зодчества, со всем народным искусством нашей страны. Он сочетает конкретные научные данные с занимательными подробностями из быта жителей древних времен и интересными легендами. Юрий Овсянников относит первое появление изразцов на Руси ко времени начала книгопечатания в нашей стране. В настоящее время наука не располагает данными о месте и времени появления изразцов. Но несомненно, что русские изразцы своей самобытностью отличаются от западных и восточных.

В одной из глав автор рассказывает о замечательном архитектурном памятнике XVII века — Новоиерусалимском храме, одетом в десятки тысяч многоцветных узорных изразцов. До этого никто и никогда не использовал архитектурную керамику в подобных масштабах. Здесь мастерами было введено около шести десятков различных видов изразцов. Храм имел семь иконостасов, семь трехъярусных сооружений, выполненных полностью из цветных керамических деталей.

Интересно и занимательно написана глава «О гербах, геральдике и русских изразцах». Автор подробно рассказывает об увлечении в семидесятых годах XVIII века изразцовыми гербами, которые в то время стали щедро применять в облицовке зданий и печей.

Иллюстрации (их более двухсот) знакомят не только с керамическими обливными плитами Киевской Руси XI века, но и с работами М. Врубеля, относящимися к девятидесятым годам XIX века.

В конце книги приводятся краткая библиография, список иллюстраций. К сожалению, малый тираж сделал книгу библиографической редкостью. Небольшая по объему и формату, выполненная с высокой полиграфической культурой, книга может служить прекрасным подарком любителям русского искусства.

А. Банк. **ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО В СОБРАНИЯХ СОВЕТСКОГО СОЮЗА**. «Советский художник». Л.—М. 1966. 392 стр. с илл.

Этот альбом — одно из самых роскошных изданий серии «Сокровища мирового искусства». Во вступительной статье автор отмечает, что собрания музеев Советского Союза дают более полное представление о разных этапах византийского искусства, чем собрания любой другой страны. Здесь наряду с живописью представлены многие виды прикладного искусства — изделия из серебра и бронзы, резьба по слоновой кости, перегородчатая эмаль, художественное шитье и др.

Начало коллекционирования византийских памятников в России автор относит ко второй половине XVIII века. Уже тогда в обширной коллекции резных камней Екатерины II имелись великолепные образцы византийских мастеров (теперь они находятся в Эрмитаже).

Настоящий альбом в основном знакомит с коллекцией Государственного Эрмитажа в Ленинграде. Иллюстративный материал (великолепно и со вкусом выполнены фотографии С. Г. Беляковым, А. П. Булгаковым и Л. И. Тарасовой) расположен по видам искусства и по хронологическому принципу в соответствии с периодизацией истории Византии: IV—VII вв., X—XII вв., XIII—XIV вв., XV в.

В пояснительных текстах к таблицам, помимо обычных сведений о технике исполнения вещей и их датировке, автор дает более полные сведения о предметах: их местонахождение, сохранность, краткая библиография по каждому памятнику.

Резюме и аннотации даны параллельно на русском и английском языках. В конце альбома приводится библиография. Хороший полиграфический уровень альбома позволяет считать его одним из лучших советских изданий 1966 года.

Klement BENDA. MITTELALTERLICHE SCHMUCK.

Slawische Funde aus tschechoslowakischen Sammlungen und der Leningrader Eremitage. Photographien von Karel und Jana Neubert. Praha. «Artia». 1966.

24 стр.; 87 илл.

«Средневековое ювелирное искусство» К. Бенда — это публикация материалов различных археологических раскопок, в основном на территории Чехии и Словакии. Привлечена также часть коллекции Эрмитажа в Ленинграде. Все таблицы сопровождаются подробными аннотациями и библиографией.

Альбом интересен для самого широкого круга специалистов, работающих в различных отраслях прикладного искусства. Издание на немецком языке.

страничка коллекционера

фарфоровые статуэтки

Ж. Рыбакова

Фарфоровые статуэтки составляют большой раздел разнообразной по экспонатам коллекции ленинградцев Рыбаковых. Основатель этой коллекции И. И. Рыбаков собирал их с 1915 по 1937 годы.

В его коллекции представлены изделия русской фарфоровой промышленности с начала ее развития и до середины тридцатых годов XX века. В собрании — образцы около сорока русских заводов. На развитие русской фарфоровой пластики XIX века, как и на всю русскую культуру, оказали большое влияние события Отечественной войны 1812 года: они пробудили интерес к «простому» народу, его жизни и быту. Фигуры Императорского завода «Юноша-водонос» и «Девушка с корзиной» решены с большим знанием крестьянских типов (фото 1). В собрании они являются самыми «старыми» из произведений Императорского завода. Фигура «Водоноса» имеет в тексте дату: «1817 г.». Автором этих работ считается С. С. Пименов, работавший в первой четверти XIX века.

Среди ранних произведений завода Гарднера выделяются фигурки «Девушка с корзиной на голове» и «Крестьянка с ягодами». Их датируют концом XVIII века. По своему построению и по цвету они близки фаянсовым изделиям Гжели того времени (фото 2). Завод Попова представлен в коллекции фигурками пляшущих крестьян, исполненными с некоторой идеализацией (тридцатые — сороковые годы XIX века).

Редко встречаются в частных собраниях фигурки завода Попова, иллюстрирующие роман французского писателя XVIII века Бернарда де Сен Пьера «Поль и Виргиния» (фото 7). Самые значительные из представленных в коллекции работ завода Миклашевского — выпускавшиеся в сороковых — пятидесятых годах XIX века «Одалиска», фигуры Вольтера, Жанны д'Арк. Скульптура этого завода носила романтический характер и часто делалась большего масштаба, чем на других заводах.

Статуэтки, создававшиеся в Гжели в сороковых — пятидесятых годах XIX века, этом традиционном районе «крестьянского» фарфора, следовали и реалистическим традициям изделий Гарднера и Попова, развивали их, но отличались большей упрощенностью и простонародным юмором. Фабрика бр. Новых выпустила аллегорические фигуры «Страны света» в виде женщин с различными животными (Европа с лошадью, Африка со львом, Азия с верблюдом, Америка с крокодилом), воспроизводящие гравюры XVIII века. В переработке завода фигуры стали далекими от первоисточни-

ка, приобретали совершенно иной смысл и название «распутниц» (фото 3). Фабрика Тереховых и Киселева получила известность шаржами на видных деятелей русского искусства XIX века. В коллекции имеются статуэтки-шаржи на актера М. С. Щепкина и литератора Н. И. Греча. Статуэтки завода Козлова изображали крестьянские типы («Крестьянин с тачкой», «Дровосек», «Охотник»), прототипами для которых послужили гравюры с изображением сцен народной жизни. Любопытна аллегория «Зима» в виде старика в плаще, греющего руки над пламенем урны.

Завод Софронова представлен фигурками нарядных барыnek — «Щеголих», по своему характеру напоминающих нам деревянную игрушку. Очень интересен «Монах», несущий в снопе девушку, (завод Никиты Храпунова). Эта фигура была запрещена царской цензурой после того, как Саратовский архимандрит написал просьбу «об истреблении подобных кукол». Другая скульптура той же фабрики сделана в виде сидящего монаха с книгой священного писания на коленях. Полая внутри, эта фигура представляет не что иное, как сосуд для вина, выливающегося из монашеской рясы, а посох служит его носком. Видимо, эта едкая сатира на духовенство не была известна цензорам (фото 5). В коллекции Рыбаковых много лубочных статуэток, которые исполнялись с большой живостью, острой иронией крестьянскими кустарными мастерскими Гжельского и Богородского уездов Московской губернии в тридцатые — пятидесятые годы XIX века. В фарфоре использованы формы народной игрушки, создаваемой местными мастерами-резчиками по дереву. Такова черныльница «Лодка с пассажирами» (фото 8), фигурки пляшущих крестьян, неповторимые в своей непосредственности фигурки зверей и птиц — львы, собаки, кошки, лисы, какаду (фото 9).

Коллекции дореволюционного фарфора не уступает скульптура советская. Очень интересны исполненные в двадцатые годы отливки с работ К. Сомова «Влюбленные» (фото 6) и В. Серова «Похищение Европы». Последняя была расписана Е. Я. Данько специально для И. И. Рыбакова. Среди редких и особенно ценных работ Н. Данько — черныльница со скульптурным портретом В. И. Ленина и надписью «Партия есть авангард пролетариата», исполненная в год его смерти. Интересна фигура-портрет А. А. Ахматовой (фото 4).

К числу лучших фарфоровых статуэток советского времени принадлежат женские фигуры А. Т. Матвеева, выполненные в 1923—1924 гг. и расписанные художницей З. Я. Мостовой-Матвеевой. Многие фарфоровые произведения собрания Рыбаковых имеют марки заводов, а советские вещи часто подписаны авторами.

1. Девушка с корзинами.
Императорский фарфоровый завод.
2. Девушка с корзиной на голове.
Завод Гарднера.
3. Фигура из серии «Страны света»
Фабрика бр. Новых.
4. Н. Данько.
«Анна Ахматова». Государственный
фарфоровый завод им. Ломоносова.
5. Монах с посохом.
Фабрика Н. Храпунова.

6. К. Сомов.
«Влюбленные». Государственный
фарфоровый завод им. Ломоносова.
7. «Поль и Виргиния»
Завод Попова.
8. Чернильница
«Лодка с пассажирами».
Гжель.
9. Лев. Гжель.



5, 6



7



8



9



