

СССР

11

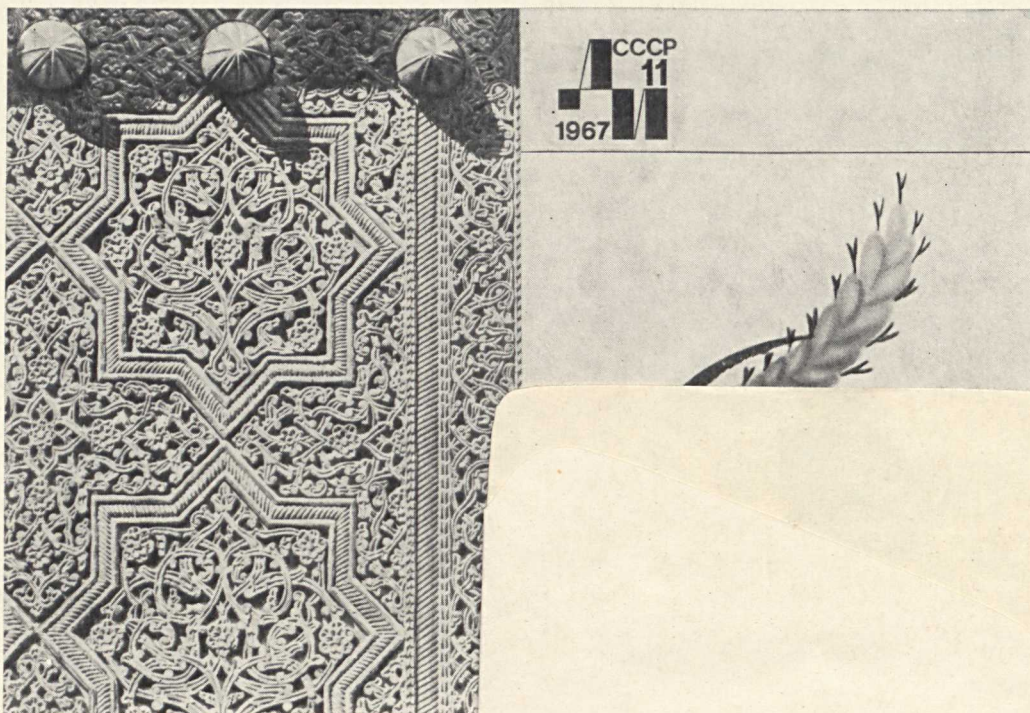
1967



Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

78.03
Д.28

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



Ага Палван.
Деталь резной двери.

Главный редактор М. Ф. Ладур.

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

Ответственный секретарь Л. М. Кельман: Заведующие отделами редакции: С. Б. Баззянц, Ю. Я. Герчук, Л. Г. Крамаренко, Л. И. Невлер, В. И. Савицкая, Н. С. Шкаровская.

Художественный редактор Ю. К. Курбатов, технический редактор Л. М. Штейнер. Макет и обложка Ю. Я. Герчука. Фото В. И. Почаева, Л. М. Когана, Н. Нурмухаммедова, И. А. Селиверстова, Н. И. Шапиро, Е. Юдицкого.

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

А 14047 15.XI-1967 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. Зак. 2697. Тир. 15400. Цена 1 р. 20 к.

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

В номере:

- 1 Н. Буданова.
В едином строю.

Читальный зал

Трибуна

- 5 Е. Розенблюм.
Музей и художник.

Проблемы

- 11 К. Макаров.
Наши критерии.
- 17 С. Хан-Магомедов.
Клубы Леонидова.

Публикации

- 23 П. Данилов.
Агитационный фарфор.

Туристские маршруты

- 27 Н. Нурмухаммедов.
Древности Казахстана.

Анализы

- 31 И. Савельева.
Народный костюм:
форма и функция.

За рубежом

- 36 Ш. Бойко.
Плакаты Тадеуша Гроновского.

Хроника

- 42 Ю. Халаминский.
Саласпилс.

Информация

Страничка коллекционера

- 48 М. Морейдо.
Денежные знаки.

В едином строю

Н. Буданова

Е. Смирнов.
Солдаты революции.
Фарфор, надглазурная роспись.
Дмитровский фарфоровый завод.

Юбилейный год богат выставками.

«В едином строю», «Урал социалистический», «Большая Волга», «Советский Север», «Дальний Восток», «Сибирь социалистическая», «Советская Россия»... — по всей стране декоративное искусство заявило о себе как о важном разделе современной художественной культуры. Мы поздравляем всех художников с этой большой победой.

Теперь очередь критиков.

На выставке художники раскрыли свои наиболее сложные и продуманные замыслы, показали результаты творческого труда и смелого эксперимента, но «грустное и подлое ремесло критика» (как точно выразился Дидро) в том и состоит, чтобы оценить эти успехи, вскрыть неудачи, заметить промахи, наметить тенденции.

Обсуждая итоги смотра декоративного искусства 1967 года, журнал задает авторам основной вопрос: каковы те критерии, по которым оценивается сегодня качество произведения декоративного искусства?



Отдел декоративного искусства выставки «В едином строю» в Москве был по существу самостоятельной большой выставкой. Из Владимирской области привезены стекло Гусь-Хрустального, лаковая миниатюра и вышивки из Мстеры. Из Ивановской — ситцы, сатины и другие ткани, палехские и холуйские миниатюры. Калининградская область представлена янтарем, Рязанская — кружевом, деревянной игрушкой и керамикой. Разнообразны произведения прикладного искусства Подмосковья: текстиль, фарфор, керамика, резное и расписное дерево, федоскинская миниатюра, жостовские подносы, модели одежды, ювелирные изделия, игрушки и многое другое. Рядом с ними экспонируются изделия из льна Смоленского комбината.

Немногочисленны, но интересны своим разнообразием работы художников монументального и оформительского искусства и промышленной графики. Это проекты, эскизы и фрагменты в натуре оформления общественных интерьеров, въездов в города, мемориальных стел, памятников, рекламные плакаты, буклеты, товарные знаки и т. д.

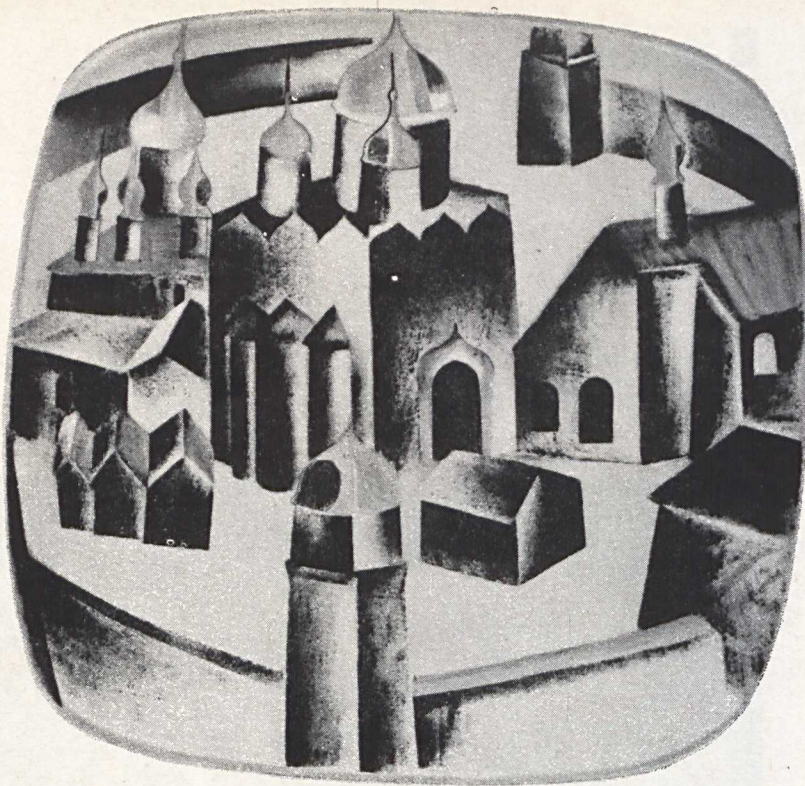
Характерной особенностью северной зоны центральных областей России является соседство предприятий художественной промышленности и очагов народного художественного творчества. Может быть, именно это определяет своеобразие работ художников промышленности. Глубокое понимание основ народного искусства, его принципов, творческая переработка их дает возможность художникам фарфора и текстиля создавать вещи праздничные, жизнерадостные, национальные.

Освоение ценнейших традиций народного искусства (а не повторение и механическое перенесение отдельных его мотивов, как это стало модно в последние годы) лежит в основе успеха лучших произведений выставки. К их числу относятся шелковые расписные платки З. Максимовой «Тройка» и «Атака», подарочный набор «Вятка» (фарфор) А. Коновалова, ваза «Песни Севера» (фарфор) С. Уварова, сервиз «За землю русскую» П. Смирнова, гжельские сувениры Л. Азаровой, подарочный комплект «По ягоды» (фарфор) К. Паниковой, скатерть «Цветное кружево» и полотенца Д. Смирновой, ситцы, сатины и штапельные ткани Е. Николаевой, Н. Белагуровой, Т. Коптяевой, Т. Терентьевой, детский строительный набор «Промышленность» Ю. Серебрякова, льняное кружево «Русский городок» и «Тихий вечер» О. Чесноковой, коробка из папье-маше с миниатюрной живописью «Ростовские звоны» Л. Фомичева и целый ряд других. Все эти работы очень различны, некоторые из них принадлежат мастерам народных промыслов, другие — профессиональным художникам, но их объединяют любовь к русским народным традициям и стремление продолжить

их на языке современного прикладного искусства.

С удовлетворением нужно отметить, что в экспозиции «В едином строю» большое место занимали произведения, предназначенные для массового тиражирования. Некоторые из них уже знакомы нам по прилавкам магазинов, другие скоро будут выпущены в свет. Ценно, что массовость этих вещей ни в одном случае не снижает их художественного уровня.

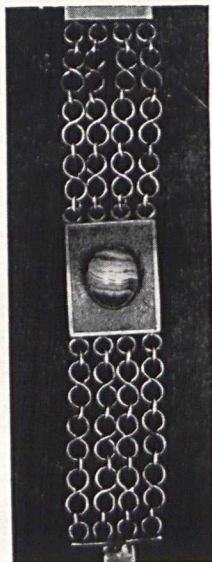
Готовясь к выставкам юбилейного года, художники всех видов и жанров искусства обращались к темам революции и истории нашей страны. На выставке «В едином строю» темам революции, строительства молодого социалистического государства, обороны страны посвящены многие произведения уникального характера, подарочные и сувенирные вещи. Это миниатюрная живопись Мстеры, Палеха, Холуя, Федоскина. Но ярче всего — фарфор подмосковных заводов. Работы художников-фарфористов невольно заставляют вспомнить фарфор первых лет революции своим общественным звучанием, умением образно раскрыть большие политические и общественные темы, не изменив при этом специфическому языку декоративного искусства. Работы молодых художников О. Мухигули (блюдо «Атака»), В. Фомина (декоративная тарелка «Делегатка» и подарочный юбилейный набор «Вся власть Советам») декоративны, сочны и выразительны по цвету и рисунку. Очень интересна в этом плане серия сувениров (маленьких фарфоровых тарелочек) «Солдаты революции» Е. Смирнова и серия расписных платков «Этапы большого пути» Г. Чистова. В этих работах интересна попытка использовать выразительный и своеобразный язык русского лубка для раскрытия героических революционных образов. И хотя не все в этих вещах одинаково убедительно, путь художников представляется нам верным и плодотворным.



В. Фомин. Блюдо «Суздаль». Фарфор. Дулевский фарфоровый завод.
З. Максимова. Платок «Тройка». Крендешин, ручная роспись.

С. Буданов. Браслет. Серебро, малахит.

В. Чернышов. Декоративное панно. Дерево, металл.



Л. Фомичев.
Шкатулка «Ростовские звоны».
Лак. Мстера.

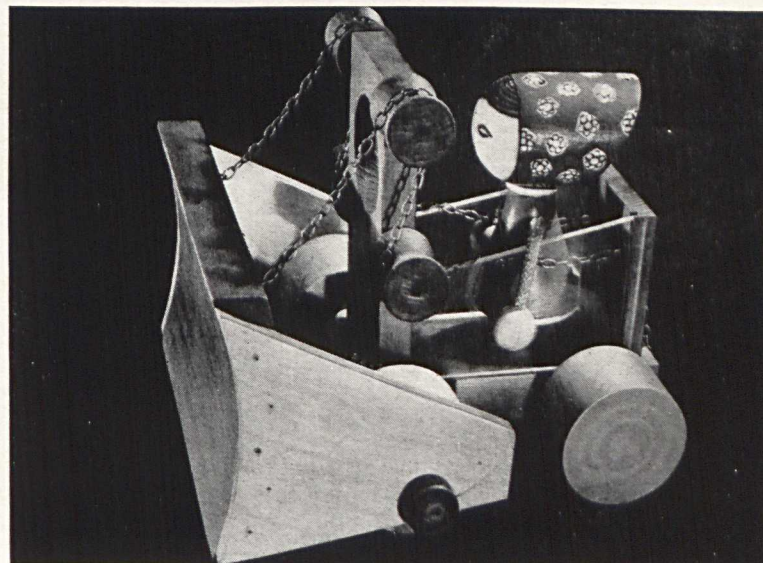
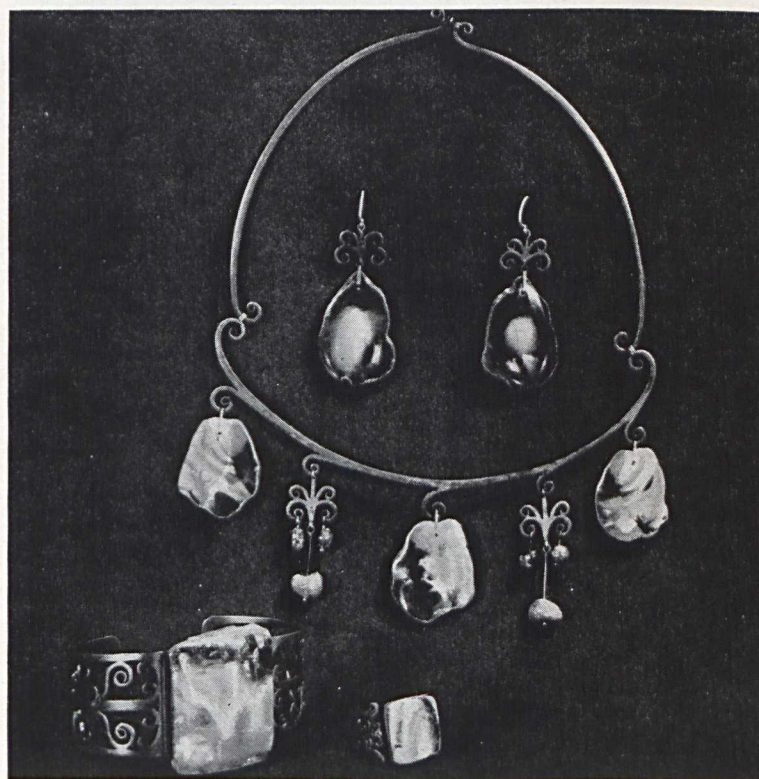
В. Строчилин.
Сервиз «Городок». Фарфор.
Дулевский фарфоровый завод.

А. Попов.
Гарнитур украшений
«Праздничный».
Металл, янтарь.
Калининградский янтарный
комбинат.

В. Муратов.
Бутыли «Фома и Ерема».
Стекло. Гусевский хрустальный завод

Н. Брагинцев.
Упаковка.

Е. Капчиц.
Игрушка. Дерево.



З. Максимова.
Платок «Ладьи». Крепдешин,
ручная роспись.



Музей и художник

Е. Розенблюм

Исторический музей в Тбилиси.
Уголок экспозиции.

Инструменты, оружие, мебель, посуда, фотографии, произведения искусства...

Вещи сохранились, но что-то утрачено. Нет людей, которые этими вещами пользовались. Людей, которые создавали вещи и создавались вещами. Есть вещи, но нет музея. В музее вещи — средство рассказа о людях. Вне человека нет связей между вещами. Вне связей — вещи не вещи, в лучшем случае предметы. Восстановление связей между вещами — это в значительной степени воссоздание времени.

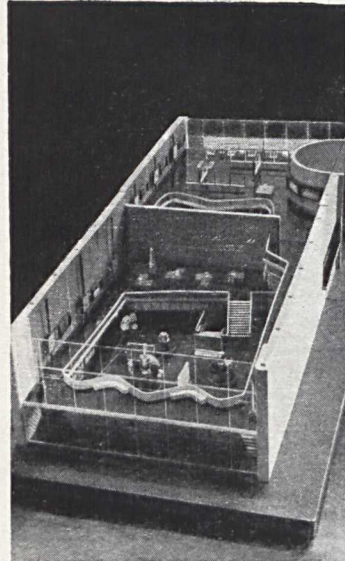
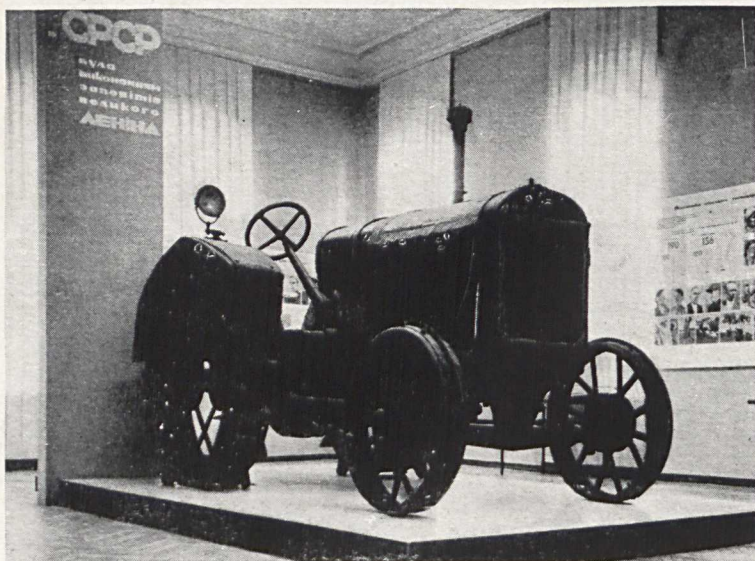
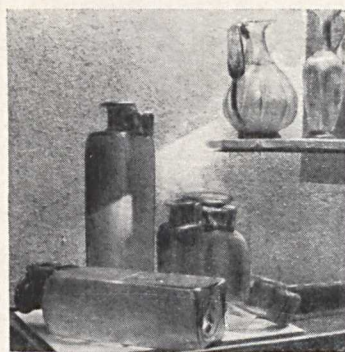
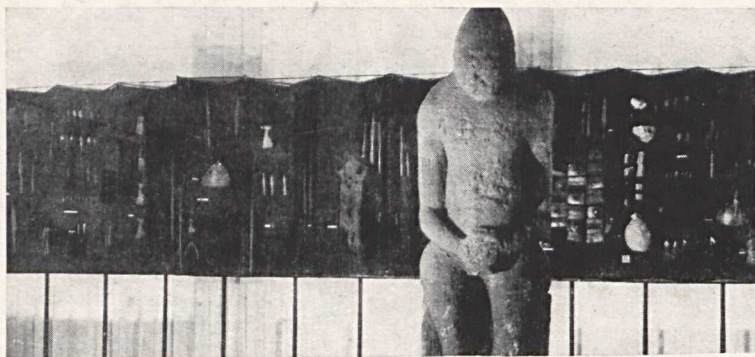
Были ли попытки проектирования времени в практике музейной экспозиции? Безусловно, были. Они есть во всех музеях без исключения. Но лучше всего это было сделано в двадцатые годы в Москве. Тогда на Собачьей площадке был открыт музей сороковых годов XIX века. Авторы му-

зея сумели так построить экспозицию, что посетитель не только ощущал дух отдаленной эпохи, но буквально переносился в прошлое. Жил в нем. Если посмотреть фотографии и описания, мы убедимся, что в этом интересном музее произвольно возникало чувство умиления былым временем. Пропадала всякая возможность какого-либо другого отношения к экспонируемому материалу. Музей превращался в своего рода мелодраму. Чтобы избежать такого отношения к экспозиции, нужно опять-таки запроектировать и создать у посетителя музея ощущение времени, но уже не того времени, к которому относятся вещи, а времени создания экспозиции. Более того, музей должен «жить» — находиться в состоянии непрерывной реэкспозиции, чтобы всегда оставаться современ-

ным. Форма музейной экспозиции конфликтна в своей основе. Ее целостность — результат определенной гармонизации двух, казалось бы, исключających друг друга задач. Одна из них — воссоздать время, к которому относятся экспонируемые материалы, другая — придать им современное толкование.

Обеспечить непрерывный переход посетителя из одного времени в другое или, точнее, непрерывное ощущение одновременно двух времен — первая задача искусства экспозиции.

Государственный литературный музей А. С. Пушкина в Москве. Музей открыт в 1961 году. Экспозиция начинается с рассказа о детстве Пушкина. Часть зала, отведенная этой теме, — уголок комнаты в небогатом дворянском доме начала XIX

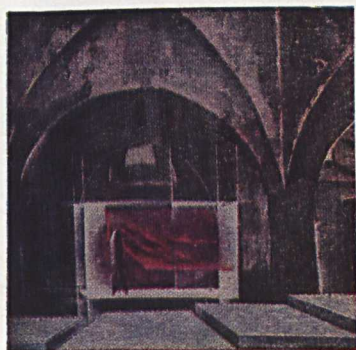
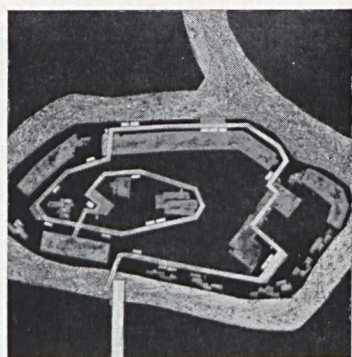
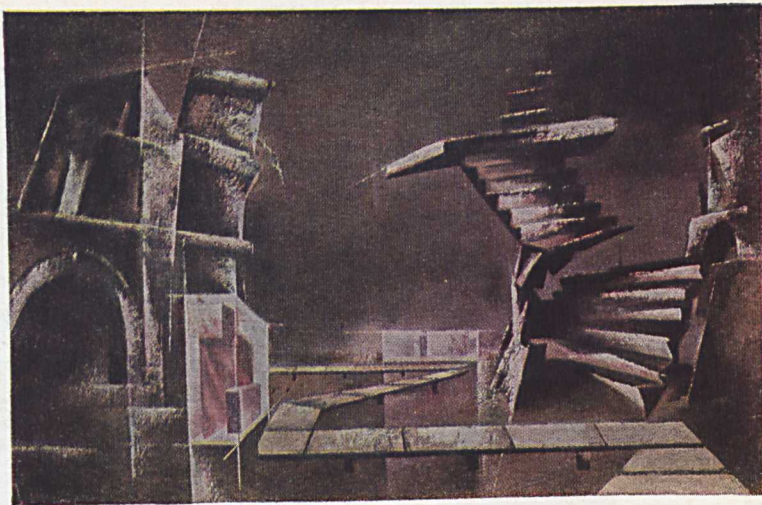


В. Деуль, Г. Лопухов.
Краеведческий музей в Полтаве.
С. Семенов, Ю. Антонов.
Музей К. Э. Циолковского в Калуге.
Макет.
(внизу справа)

века. Зеленые полосатые обои. Паркетный пол. Столик. Книги — старое французское издание «Илиады» и «Жизнеописание великих людей» Плутарха, обгоревшая свеча в старинном подсвечнике. Уютное кресло карельской березы русской работы с изогнутыми ручками. Книжный шкаф. Книжки в шкафу — те самые, которые мальчик Пушкин мог читать в доме отца или дяди Василия Львовича. Вещи живут своей привычной жизнью, вступают в привычные взаимоотношения. Таких фрагментов эпохи в музее много, а рядом другие экспонаты — тоже пушкинского времени, но на современных стендах, в современных шкафах и витринах. Большая интересная работа была проведена музеем по созданию копий пушкинских рукописей. Они были воссозданы на старинной бумаге, на которую была нанесена эмульсия, перенятая и затем обработана под оригинал. Однако, несмотря на такую кропотливую работу по воссозданию подлинности, рукописи экспонируют в современных стеллажах. Их вырвали из органичной для них среды и перенесли

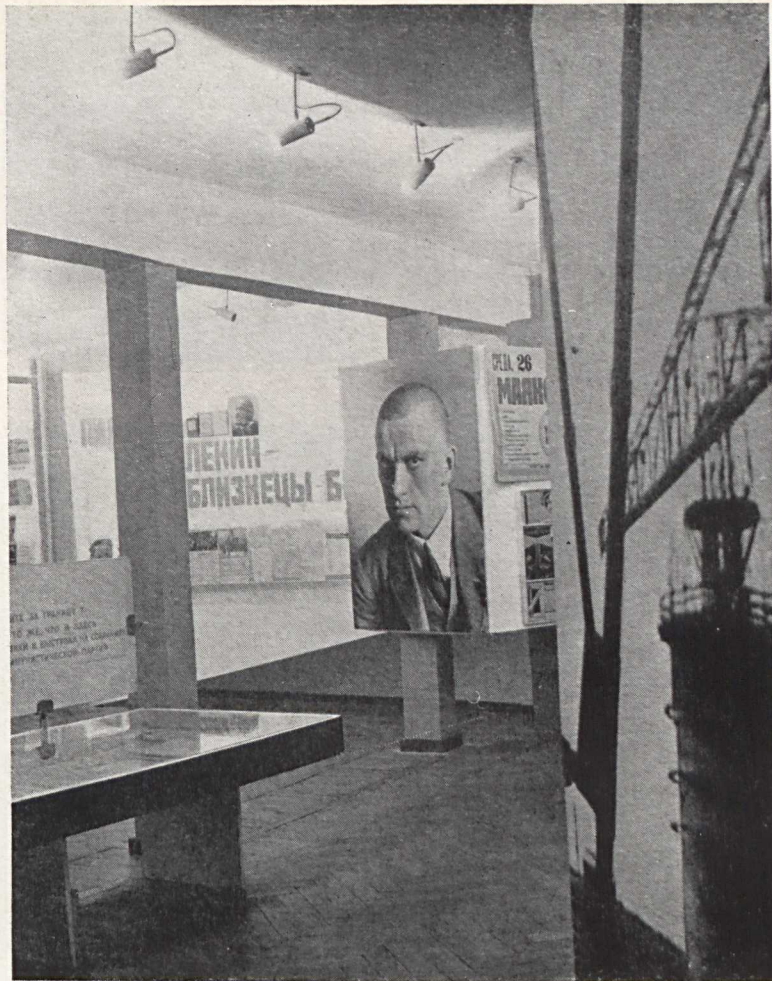
в наше время. Рукописи приобрели особенное сильное звучание. С ними в наше время перенесся, как бы зримый, дух поэта. Все время — два времени, но сочетать их механически, однотипно нельзя. На современном (для 1961 года) криволинейном стенде поместили материалы темы «Пушкин и декабристы». И что-то не получилось. Органика экспозиции восстановилась только после того, как рядом со стендом поставили несколько вещей — мемориальных, подлинных, принадлежавших некогда другу Пушкина И. Пущину. Сколько же какого времени нужно, в каком месте экспозиции следует перенестись в экспонируемую эпоху, в каком вернуться в современность? Старинный особняк. Прекрасный памятник архитектуры, созданный архитектором А. Г. Григорьевым в 1817 году. В одном из лучших залов экспозиция темы «Евгений Онегин». Казалось, чего уж проще — повесить на старинные стены картины того же времени и расставить старинную мебель. Архитектура сама подсказывала места экспонатов. Но... При построении экспозиции воз-

никла органическая необходимость отделить картины XIX века от стен того же времени. Картины повесили на оторванные от стен стенды. Рядом с ними с особой остротой стали восприниматься камин тех лет и письменный стол из имения Вяземских Остафьева. Возник «кабинет молодого человека», обставленный по пушкинским ремаркам. Ведь Пушкин окружает Онегина далеко не случайными вещами. «Янтарь на трубке Цареграда», «фарфор и бронза на столе», «и лорда Байрона портрет», «и столбик с куклой чугунной» (статуэтка Наполеона). Книжки — библиотека Онегина, его духовный мир. А рядом другие экспонаты — опять в современных шкафах и витринах. Воссоздать время экспонатов, восстановить связи между более или менее случайно сохранившимися вещами, выразить свое отношение к ним можно по-разному. Можно, конечно, и в форме литературного описания. Таким литературным трудом — тематическим планом, который выполняют научные сотрудники музея, начинается работа над созданием каждой музейной



М. Коник, Е. Розенблюм,
А. Мошенкова.
Музей обороны Брестской крепости.
Проект.

В. Рахманов, Г. Якушин.
Музей В. В. Маяковского
в Москве.



экспозиции. Тематический план необходим, он служит заданием на проектирование музея, однако ничего общего, кроме общих задач, с экспозицией не имеет.

Существо совместной работы научного сотрудника музея и художника в том, что, задавшись общей целью, каждый из них должен выражать ее на своем языке. Очень часто эти два выражения, на первый взгляд, будут несовместимы. Умение художника оценить идею, заложенную в научном труде, и стремление научного сотрудника видеть в эскизах замысел художника — необходимая предпосылка совместного творчества.

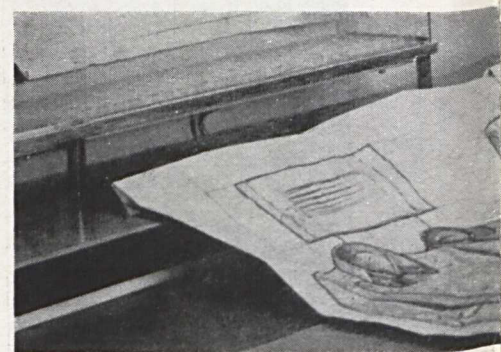
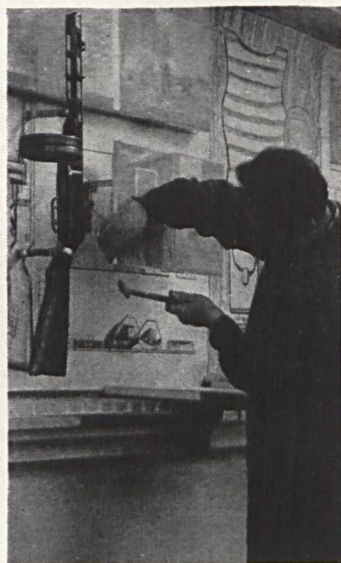
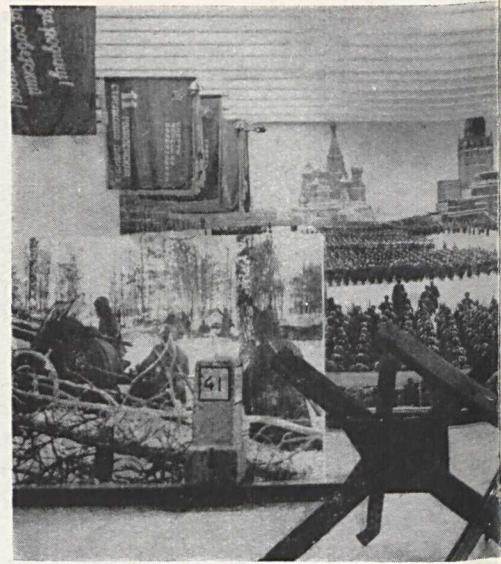
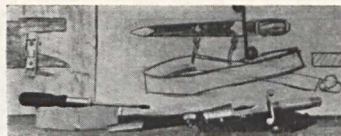
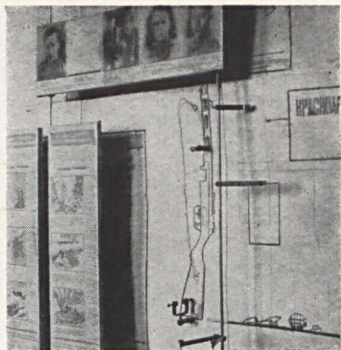
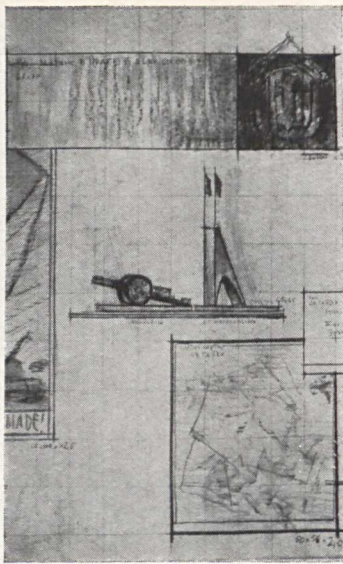
Неизбежность различия тематического плана музея и музейной экспозиции определяется спецификой восприятия пространственной формы.

Отличие вербальной коммуникации (осуществляющейся посредством слова) от коммуникации визуальной (через зрение) в том, что в первом случае восприятие всегда последовательно. Зрительные связи — иное. Сначала воспринимается целое, потом части. Последовательность восприя-

тия частей также не механична, а целиком зависит от композиции пространства. Войдем в один из залов Центрального музея Вооруженных Сил СССР (музей открыт в 1965 году). Зал Московской битвы. Уже при подходе к залу одновременно видны — сбитый летчиком-истребителем В. В. Талалахиным на подступах к Москве фашистский бомбардировщик; противотанковые ежи, привезенные с подмосковных оборонительных рубежей; километровый столб, рядом с которым шли ожесточенные бои на одном из наиболее близких к Москве участков фронта; крупная фотография орудийного расчета; фотопанно октябрьского парада наших войск на Красной площади, парада, с которого воинские подразделения уходили прямо на защиту столицы, и, наконец, трофеи наших войск, взятые после разгрома гитлеровских полчищ. Другими словами, зритель сразу охватывает сумму событий, не связанных друг с другом ни единством времени, ни местом действия, более того, он одновременно воспринимает начало битвы и ее конец, горечь поражений и радость победы.

Экспозиционная тема должна быть воспринята одновременно как единое целое, а затем уже каждый экспонат может быть рассмотрен в отдельности, при постоянном ощущении их зависимости друг от друга. Психологи, изучающие закономерности зрительного восприятия, в частности для определения возможностей человека при управлении сложными устройствами, утверждают, что оптимальное количество одновременно воспринимаемых компонентов 6—9. При увеличении этого числа интенсивность восприятия снижается и постепенно полностью пропадает.

Первое впечатление должно создать образ, вызвать эмоции, определить отношение к экспонируемому материалу. Добиться этого можно только предельно ограничив количество элементов, из которых складывается образ, не перегружая их излишними деталями. Или, напротив, сразу показать такое количество элементов, при котором восприятие каждого станет невозможным и они будут восприниматься как один элемент, характеризующий масштаб явления.



Е. Розенблюм, Р. Гвоздев,
Н. Латышев, А. Мнациканов,
В. Финогонов, А. Кузнецов.
Центральный музей
Вооруженных Сил СССР в Москве.

При желании вызвать эмоциональное восприятие экспозиции не следует забывать, что речь идет о художественной, а не обыденной эмоции, которая характеризуется, в частности, обязательным творческим откликом зрителя. Поэтому если информация, из которой складывается художественный образ, не оставляет простора для творчества воспринимающего, художественной эмоции она не вызовет.

Построение экспозиции, основанное на одновременном получении эмоционального импульса и нового знания — вторая задача искусства экспозиции.

Наряду с общими задачами, стоящими перед художником, проектирующим музейную экспозицию, есть задачи, вытекающие из особенностей экспонатов, специфики здания, индивидуальности авторов. Выявить задачи экспозиции, понять их сложное, часто конфликтное взаимодействие — необходимый элемент процесса проектирования, но экспозиция возникнет лишь после того, как разнородность задач превратится в гармоническую целостность решения. По сути дела, построение целостности композиции — это тоже выражение времени, введенного в определенные эстетические закономерности.

Если посмотреть на экспозицию Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве, открытую в 1954 году, архитектура павильонов которой строилась на эстетических канонах классицизма, мы увидим,

что и экспозиция подчинялась тем же закономерностям. Стенды компоновали в интерьере как элементы архитектурного декора. Каждый экспонат превращался в формальную часть ничем не связанной с содержанием экспозиции, мертвой эстетической системы.

Аналогично решалась в то время экспозиция любого музея. В Государственном музее революции СССР все, что служит средством для показа экспонатов — шкафы, стенды, витрины, рамы картин, даже их размеры были подчинены (речь идет о старых экспозициях музея) архитектуре бывшего Английского клуба. Русский ампир стал жесткой формой, обусловившей показ истории Великой Октябрьской социалистической революции и советского общества.

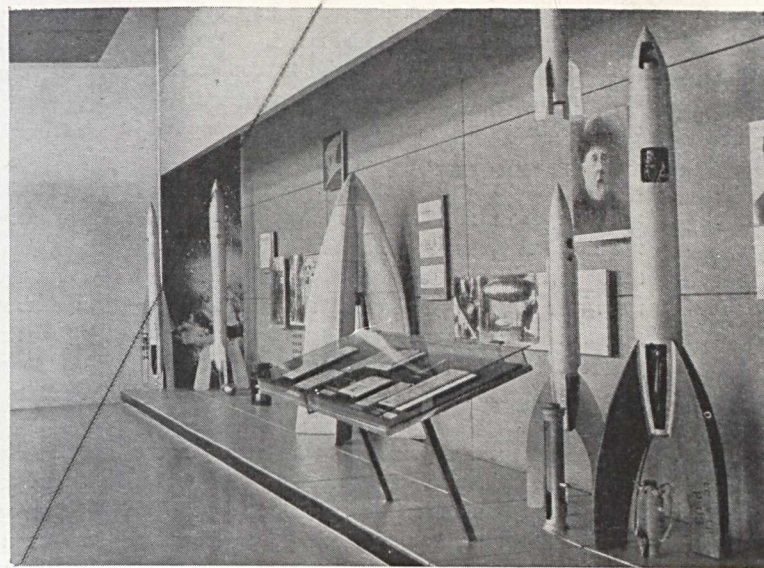
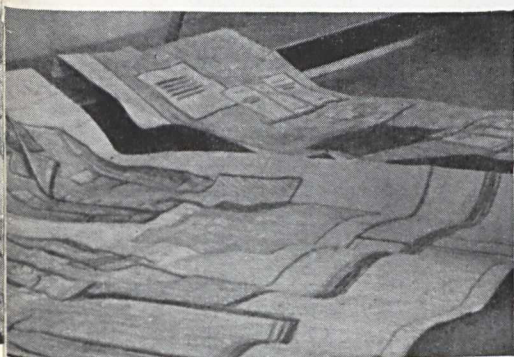
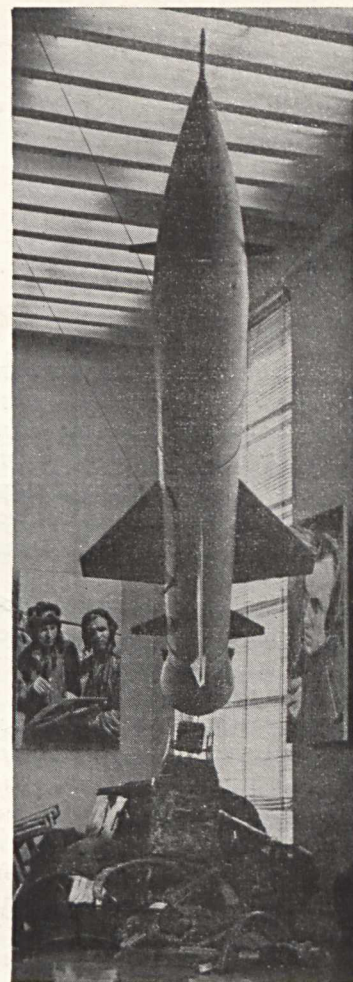
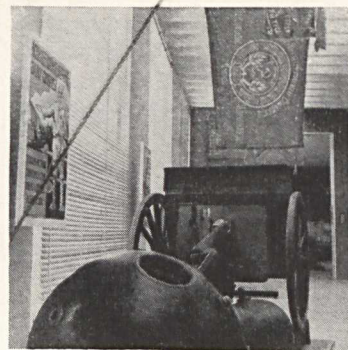
Интересно отметить, что «классическая» схема настолько укоренилась в сознании, что научные сотрудники музеев в то время безропотно строили тематические планы в соответствии со стилистикой архитектуры.

При всей критичности отношения к этому периоду работы художников над созданием экспозиции было бы неверно упускать из виду существенное достоинство работ того времени — наличие определенной целостности экспозиции, ограждающей от хаоса, при котором восприятие вообще невозможно. Другое дело, что целостность восприятия никак не совпадала с

задачами содержания, не соотносилась с временем экспонатов, основывалась на стилистике ушедших эпох и исключала тем самым время создания экспозиции из ее содержания.

Проектируя выставку к XX съезду КПСС (Москва, 1956 год), художники-оформители впервые отказались от «классической» схемы построения экспозиции, заменив ее формулой, выдвинутой дизайнерами начала века, формулой, по которой главным в форме предмета или в форме пространства является не то, что связывает вещи друг с другом, а то, что выражает их содержание.

Там, где тема требовала большого стенда, его стали делать большим, где малого — малым, цвет вводился, чтобы подчеркнуть содержание темы. Композиция стендов в пространстве зала строилась без подчинения стилистике помещения, обуславливаясь только зависимостями, вытекающими из содержания показа. Выставка стала этапом в развитии нашего оформительского искусства. Если рассматривать отдельные разделы выставки, то в каждом из них была и определенная целостность, основанная на художественной интуиции авторов разделов. Лучшим разделом выставки была экспозиция цветной металлургии, выполненная художниками И. Шошенским и В. Храковским. Однако, если говорить не об отдельных разделах этой выставки, а обо всем комплексе экспозиции,



разместившейся в павильоне машиностроения на ВДНХ, то придется признать, что осмотреть весь павильон было невозможно. Каждый раздел имел свою систему построения, свое единство, свои пространственные, пропорциональные, колористические соотношения, никак не связанные с соседними разделами.

После выставки, посвященной XX съезду КПСС, метод работы, примененный при создании ее экспозиции, очень скоро стал главенствующим. Если выставку или музей проектировал один художник, то в зависимости от его таланта результат был вполне удовлетворительным. Если же над экспозицией работали независимо друг от друга несколько авторов или авторских коллективов, восприятие, как правило, крайне осложнялось, создавались отдельные не связанные друг с другом куски, не имеющие внутренних закономерностей, обеспечивающих единство.

При проектировании Центрального музея Вооруженных Сил СССР возникла необходимость выявить и охарактеризовать основные принципы, которые должны были обеспечить единую систему экспозиции во всех 25 залах музея. Эта задача, может быть, не встала бы так остро, если бы проект и экспозицию до конца осуществлял единый творческий коллектив.

Пять художников около четырех лет работали над эскизным проектом музея, за это время они сработались, и, если посмо-

треть листы проектов, то во всех них, независимо от исполнителя, было заложено определенное единство проектного мышления. Работа над проектом, как это часто бывает, затянулась, и на создание собственно экспозиции, включая эскизы отдельных экспонатов, монтажные листы, шаблоны, габаритные чертежи и т. д., осталось очень мало времени. Срок открытия музея перенести было нельзя: он был приурочен к 20-й годовщине победы в Великой Отечественной войне.

Было принято решение резко увеличить коллектив художников. Первые же готовые шаблоны показали, что, несмотря на то, что они были сделаны по очень тщательно разработанным проектам, все они получились разнохарактерными. В каждом выразилась индивидуальность художника, каждый чуть изменил размер той или иной фотографии, что-то поместил немного глубже, что-то ближе, колористические соотношения сдвинулись.

Пришлось формализовать ту единую систему построения экспозиции, которая в эскизном проекте получилась как результат определенных художественных знаний и интуиции каждого из участников авторского коллектива. Создали систему пропорциональных соотношений — модульную систему для всей экспозиции.

Поиски модуля начались поздно, когда уже были выполнены проекты и заказано оборудование музея. По конструктивным

соображениям в проект был заложен шаг 10 см по длине и ширине каждого из видов оборудования. Естественно было этот размер взять за основу при поиске модуля. Стали искать третий размер — высоту ячейки, из которой нужно было создать незримую пространственную структуру, чтобы вписать в нее все элементы экспозиции. Третий размер был определен в 13,5 см. Он появился в результате анализа экспонатов. Самый распространенный экспонат этого музея — фотографии. Размер фотографии, как правило, кратен соотношению 9 : 12. Можно возразить, что фотография всегда кадрируется и при кадрировке ее пропорции определяются художественными соображениями, а не размером фотоматериалов. Кадрировка фотографий — метод внесения времени в фотографию. Там, где нужно выявить отношение к снятому, следует кадрировать, где важно акцентировать время съемки — кадрировать нельзя. В музейной экспозиции относиться к кадрировке нужно очень осторожно. Фотография должна остаться историческим документом. Значит, отношение 9 : 12 для размеров фотографий, экспонируемых в музее, останется основным. Размер 10 см был заложен в конструкцию оборудования, чтобы не нарушать пропорциональность, связанную с таким существенным экспонатом, как фотография, третий размер приняли равным 13,5 см ($9 : 12 = 10 : 13,5$). В процессе поисков мо-

дуля его пробовали увеличить до размера $20 \times 20 \times 27$, но тогда в структуру пространства, построенную на таком модуле, не укладывалось нужное количество экспонатов. При уменьшении модуля терялось ощущение системы. Остановились на соотношении $10 \times 10 \times 13,5$. Вновь по эскизному проекту, но теперь уже пользуясь модульной решеткой, разные художники выполнили серию шаблонов. Все они при полном различии композиций приобрели необходимое единство.

Несколько шаблонов передали для анализа математикам. Они установили: во-первых, что принятый модуль является наибольшим общим множителем величин основных измерений габаритов стендов, витрин или шкафов и расположенных в них экспонатов; во-вторых, что лучшими, наиболее выразительными шаблонами оказались те, в которых соотношение занятой экспонатами площади к площади фона колеблется в пределах от 0,3 до 0,5. При этом стенды с большим количеством мелких экспонатов имеют меньшую рабочую площадь (0,3), чем стенды с малым количеством крупноформатных экспонатов (0,5).

Могут ли поиск системы построения пространства и консультации с учеными предшествовать разработке эскизного проекта? Очевидно, нет. Эскизный проект как важнейший этап работы, определяющий образный строй экспозиции с позиций ее смысловой нагрузки, а не формальной системы, необходим.

Сказанное отнюдь не исключает непрерывной работы в области методики проектирования. Анализ стилистических характеристик времени, исследования в области психологии восприятия, поиски современных технических средств экспозиции — обязательный элемент проектного творчества. Вне подобной работы не может быть необходимого профессионального уровня проектирования. Но приступать к выполнению конкретного задания следует с эскизного поиска образа темы. В зависимости от индивидуальности авторов этапы проекта совмещаются, сложно комбинируются, однако не акцентировать внимания на общем направлении развития проекта нельзя.

Кристаллическая решетка, максимальная экономия художественных средств, монохромность, равновесие элементов относительно композиционной оси — лаконизм, своего рода эстетический пуританизм — направление, характерное для конца пятидесятых — начала шестидесятых годов. Применение этой системы в процессе проектирования Центрального музея Вооруженных Сил СССР помогло проектировщикам выявить время создания экспозиции. Строгость системы соответствовала военной тематике. При этом принцип создания определенной кристаллической решетки ни в коем случае нельзя рассматривать как единственный универсальный метод построения пространственной композиции. Через пропорциональные отношения, ритмику, колористическое решение, даже

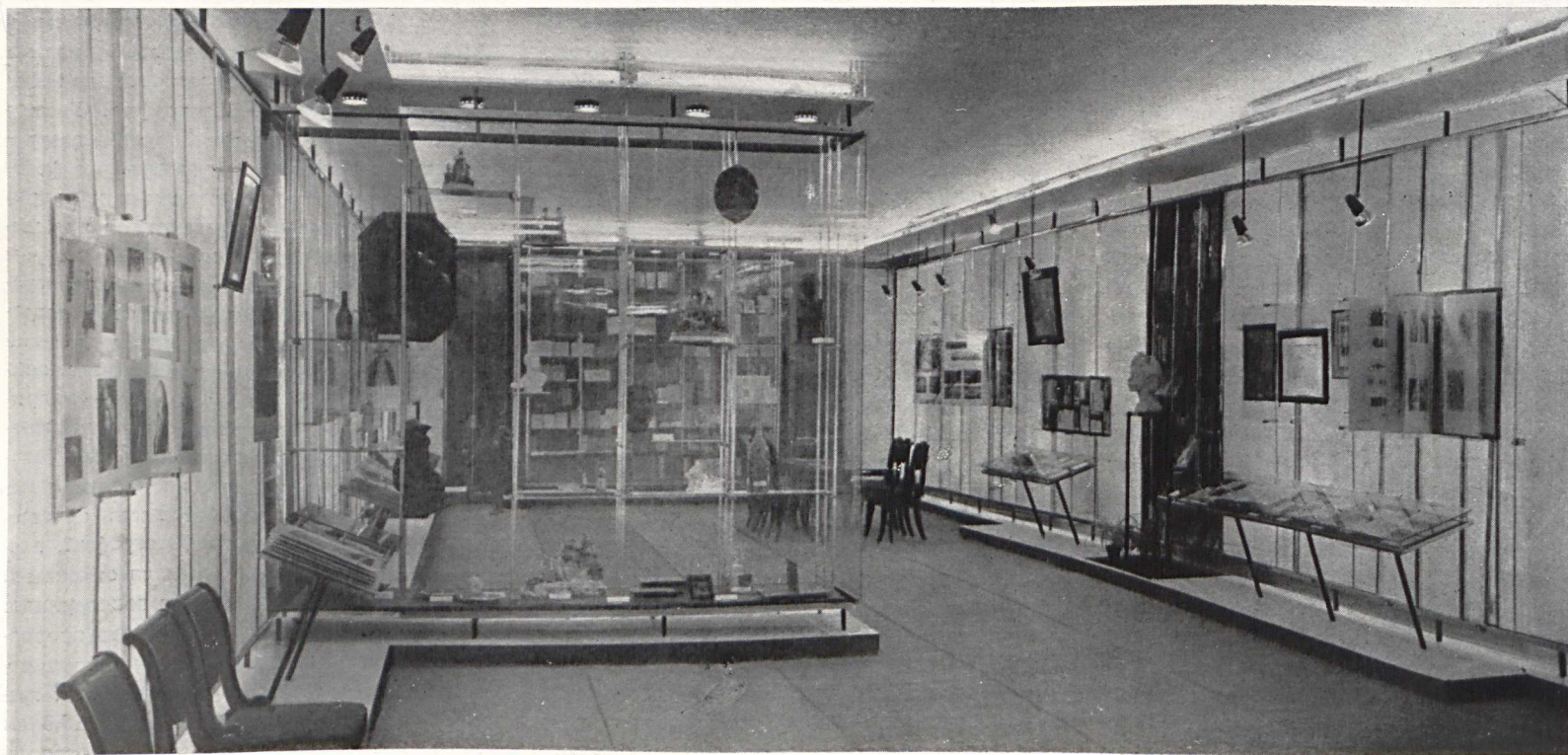
*Е. Розенблюм, Б. Соколов,
Ю. Кирцели.
Музей А. С. Пушкина в Москве.*

через чувство масштаба выражается время создания произведения. Умение выбрать систему, наиболее соответствующую задаче, стоящей перед проектировщиком, — это его профессиональная обязанность, умение создать свою систему — талант.

Считая сознательное проектирование новых композиционных закономерностей важной, актуальной задачей развития методики художественного проектирования, нельзя не обратить внимания на определенную, к сожалению, достаточно четко проявляющуюся опасность в практике проектирования музейной экспозиции. Опасность эта — превращение композиционных закономерностей в ремесленные «стилистические штампы». Использование этих штампов как некой замены образа в экспозиции. Окостенение штампов делает «современный лаконизм» явлением, ничем по сути не отличающимся от стилизации под классику.

Музеи XX века стали своего рода барометрами изменений логики мышления их авторов, а тем самым и всей художественной культуры.

Чувство времени во всем многообразии его проявлений — основной признак современного этапа развития искусства экспозиции. Чувство времени определяет возникновение новых изобразительных средств, им измеряется творческий уровень художника музея.



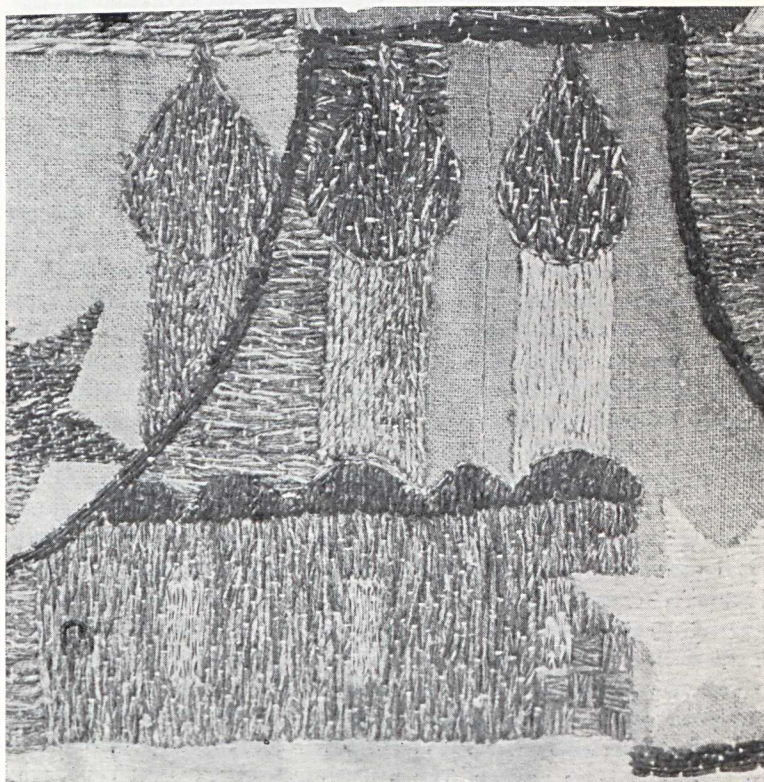
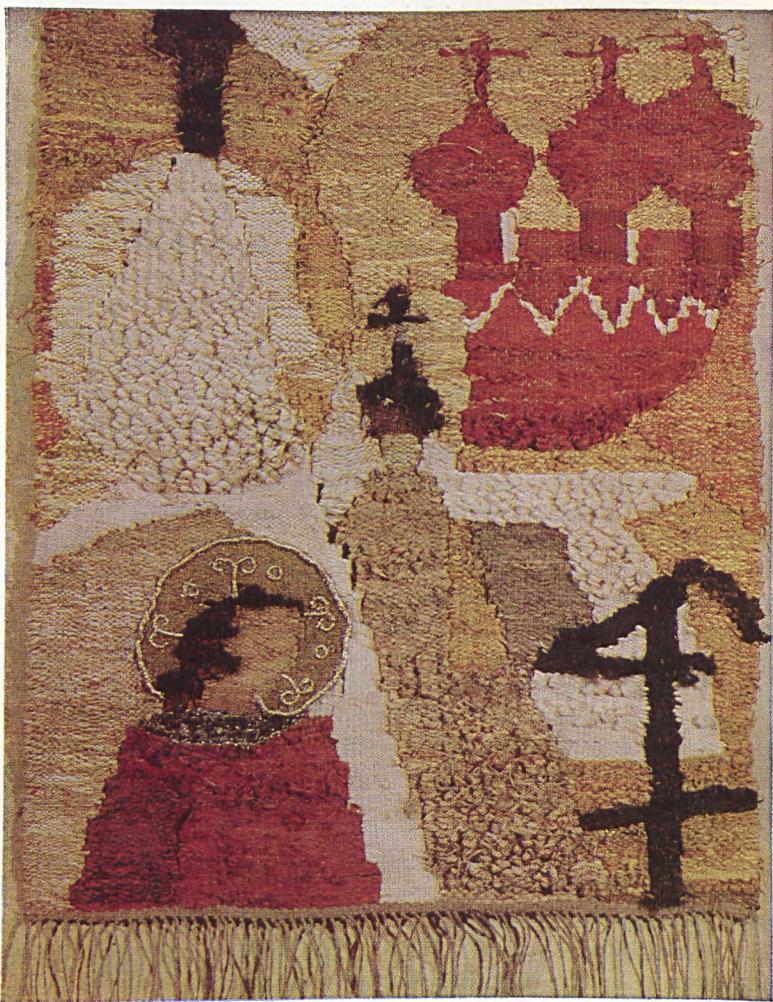
Наши критерии

А. Воронкова.
Гобелен «Древности».
Ручное ткачество.

В. Платонова.
Ковер «Древний Углич».
Ручное ткачество, комбинированная техника.

А. Воронкова.
Гобелен «Древности». Фрагмент.
Ручное ткачество.

К. Макаров



Одна из главных тенденций развития современного декоративно-прикладного искусства — отход от узко понятой утилитарности в сторону декоративности и монументализации обычных бытовых форм, создание на их конструктивной основе уникальных декоративных произведений. Уникальных в смысле своеобразия художественного решения и понимания красоты отвлеченной формы. Штофы, фляги и кубки существуют сегодня не для вина, вазы не для цветов, ковры не для того, чтобы утеплять жилище, прялки — чтобы прясть, подсвечники со свечами — не для освещения дома. Возьмем вазу Г. Антоновой — бутылку со стеклянным цветком. Она не функциональна, не рациональна, не практична. Нецелесообразно ставить в вазы цветы из стекла, протыкать ими стенки стеклянных сосудов, вить их, как проволоку, да и, как говорят, негигиенично, ибо цветы пылятся. И все это отнюдь не обтекаемо, звенит, бьется и рассыпается.

Что же стало с нашими критериями конца пятидесятих годов, когда красота вещей и их целесообразность почти полностью отождествлялись? Когда ко всему прикладывалась одна оценочная мерка, неточно снятая с Иммануила Канта? Что происходит с нашими понятиями о назначении декоративно-прикладного искусства и представлениями о красоте? Или произведения, которые мы видим на последних выставках, ложны? Едва ли все это можно объяснить модой, случаем.

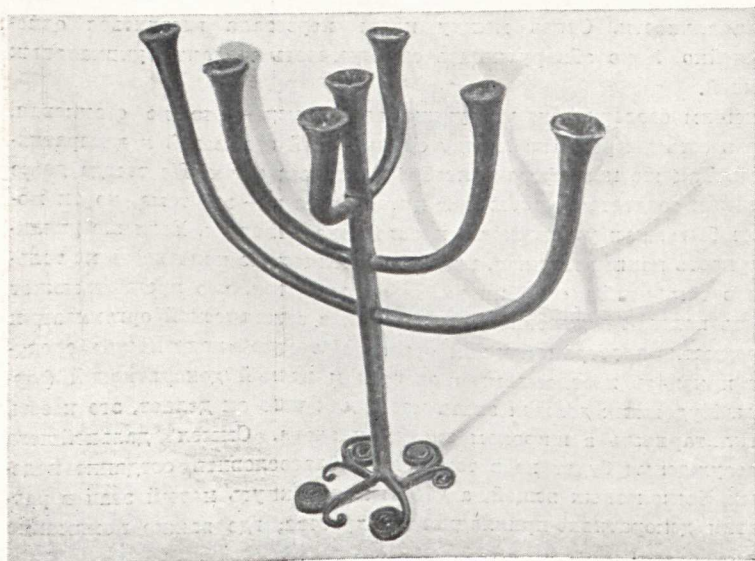
Именно в конце пятидесятих годов вопрос об эстетическом освоении массовой продукции и, естественно, требованиях целесообразности, функциональности стал обсуждаться у нас не как идеальная программа «производственников», «лефовцев» и «конструктивистов», а как насущная практическая задача дня. Движение, начавшееся в архитектуре, в массовом строительстве, захлестнуло и декоративно-прикладное искусство. В этом движении была своя важная, необходимая логика — логика очищения от украшательских наростов предшествующих лет и возрождение требований функциональности и конструктивности, логика понимания декоративности не как украшения, а как выражения внутренней закономерности и красоты самого предмета, декоративности самой конструкции в целом, а не только отдельных деталей.

Все это остается главным и на сегодня, но живая художественная практика показывает, что критерии конца пятидесятих и начала шестидесятих годов оказались годными сполна лишь для оценок в области художественной промышленности и дизайна, то есть в области производства массовых вещей, а в сфере уникальных художественных произведений их уже недостаточно. Выставки последних двух-трех лет по-новому ставят проблему массовости и уникальности. Связь между ними перестала мыслиться однолинейно. Ясно обнаружилась самоценность создания уникальных вещей.

Спешим оговориться, что уникальная вещь — это не станковая. Ведь есть же разница между скульптурой станковой и декоративной. Так же и в сфере неизобразительных форм. Не всегда даже чайник создается, чтобы чай пить. Чайник — это тема, но он может быть, как у Смирнова, просто декоративным. Если же утилитарность понимать шире, видеть практическую полезность не только в том, чтобы «чай пить», то оказывается, что предмет может быть полезен в духовном отношении, в эстетической организации предметно-пространственной среды. И такую «полезность» следует признать неотъемлемым свойством всякой декоративной формы. Художник должен знать что и для чего он делает, это и есть утилитарность в широком значении слова. Смысл дальнейшего рассуждения будет не в том, чтобы благословить создание нелепых, бесполезных вещей, а чтобы подчеркнуть новый этап в развитии декоративно-прикладного искусства, где важно понимание

Статья печатается в порядке обсуждения.

С. Рязанова.
Штоф. Стекло.
В. Смирнов.
Подсвечник. Кованый металл.



собственной логики развития декоративного искусства, знание глубинных процессов народного искусства, скрытых, может быть, от поверхностного взгляда.

Примером конструктивно-декоративного решения, доведенного до свободного пластического истолкования конструкции, может служить сервиз Б. Смирнова «Праздничный стол». Как в его сюите «Стеклодувы» конструктивную основу составляли шар, конус, цилиндр — классические для стекла «кубические» объемы, органически связанные с природой самого материала, так и в новой работе в основе многообразных выдувных форм, объединенных общим поэтическим замыслом, лежит классическая для русского стеклоделия идея «медвежьей лапы». Здесь нет подражания старым образцам («Медведикам»), нет стилизации и имитации того, что уже было эстетически осмыслено старыми мастерами. Здесь выражен взгляд современного художника-профессионала на природу художественного стекла сквозь призму народного понимания красоты. Возьмем одну из скульптурных форм Смирнова: «лапы», выступая из корпуса сосуда, служат основанием, образуют подобие ручек, завершают сооружение в целом, увенчивают его шапками или куполами. Вырастая из формы, они сами выполняют конструктивную роль. Цвет — красный, желтый, темно-зеленый — выбран здесь, можно сказать, программно, в ответ на форму. Общее впечатление от такого стекла приподнятое, романтическое. Возникает образ удалого пира, пляшущего веселья. Задавшись идеей «медвежьей лапы», Б. Смирнов создал метафорически емкий образ праздничной стихии стекла и пламени, стихии, в которой творит стекольщик.

В штофах и вазах с цветами Г. Антоновой тоже видно, как художник идет в сторону полного завершения своих декоративных исканий. Штоф не просто затыкается пробкой, как в обыкновенной бутылки, он заканчивается фигуркой петуха, распустившего перья. Такая деталь приобретает важное конструктивное значение уже в самом восприятии зрителя. Художница поступает здесь, как и Смирнов, по принципу народного мастера: поставив сруб, он увенчивал его коньком или куполом. Здесь логика декоративного мышления ищет выхода из системы замкнутых архитектурных форм, жестко заданных конструкцией. Вот почему древний зодчий возводил глухие маковки на звоннице Ростовского кремля, а нынче Смирнов делает глухой носик у чайника, а горло обрубает, не заделывая обруб, ибо сюда вставляется еще специальное навершие. Так же поступал В. Ольшевский, когда создавал залитые наглухо керамические вазы, воздействовавшие на зрителя отвлеченной скульптурной выразительностью. Аналогичным путем идет в своем последнем произведении К. Петров-Полярный, хотя его поиски и отмечены рядом противоречий.

Не сразу заметишь, что конструктивной основой сервизных форм Петрова-Полярного послужил чугунок. Сверху же главный объем читается как купол. Вырастая из простых форм чугунка и купола, обе формы встречаются вместе в нерасчлененной плавной гармонии. И неожиданно строгость главного объема, его массивность и непривычная сухость белой каменной массы смягчается крендельками золотых ушек, блеском эмалей и темно-коричневатого стекла, витыми ножками бокалов. Идея контраста форм и материалов не единственный прием Петрова-Полярного в организации ансамбля. Здесь, в «недизайне», блестяще использован дизайнерский прием разъятия формы на части: удлиненная форма вазы разрезается по вертикали и кладется на стол в виде блюда, где поддон и горло перевоплощаются в ручки. Если выстроить формы Петрова-Полярного в один ряд, то станет заметно, как в главном объеме еще сохраняется видимость утилитарности, затем она исчезает и, наконец, в самом малом объеме, повторяющем главный, движение к декоративности завершается созданием формы чистого купола, полого внутри. Так в противоречивых порой поисках

В. Цигаль.
Подсвечник. Металл.
Г. Антонова.
Ансамбль декоративных ваз.
Стекло.

Э. Криммер.
Свадебный сервиз «Два колеска».
Фарфор.

художников рождается логика свободного художественно-декоративного мышления.

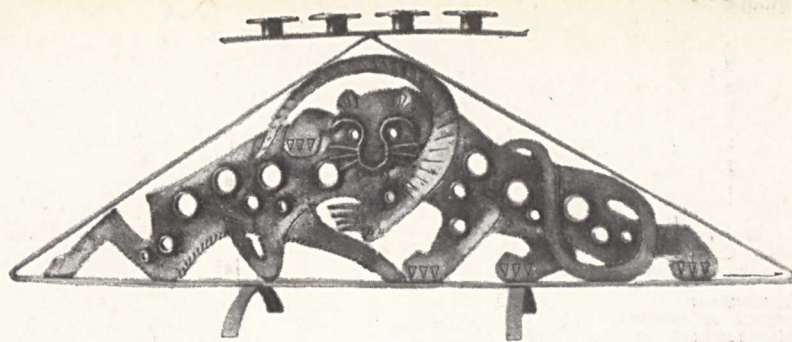
Противоречивость же Петрова-Полярного в том, что свой принцип декоративного построения формы он не выдерживает до конца, а делает уступки принципам массового проектирования: ручки посажены как в обычной утилитарной форме, сама форма нарисована сухо, она выполнена как бы для массовой отливки.

Интересно отметить на ряде примеров и вторую особенность сегодняшнего развития декоративно-прикладного искусства — стремление донести до зрителя народное, национальное понимание красоты реального мира, желание выразить свою самобытность. Художники стараются связать свое искусство с родной почвой и, что особенно важно, взять традиции не по внешней форме, а по духу, не по указке, а по собственному желанию. Именно в этом добровольном подходе к делу коренное отличие нынешнего обращения к наследию предков от того «следования традициям», что завело нас в тупик в конце сороковых годов.

Возможно, что как раз вторая из указанных тенденций является сейчас ведущей и служит основой для первой. Ибо она связана, в свою очередь, с пробуждением общественного самосознания, новой переоценкой культуры нашего народа. Важно подчеркнуть, что слияние этих двух тенденций служит гарантией правильности выбранного пути и всего того, что делают сейчас в стекле и керамике Б. Смирнов, Г. Антонова, С. Бескинская, Л. и Д. Шушкановы, С. Рязанова, В. Шевченко, О. Кобылинская, В. Городецкий, В. Цыганков, В. Васильковский, В. Космачев. Это свободное отступление от точной линии, стремление к полноте, весомости объемов, поиск скульптурной, массивной и по-своему монументальной формы. Это система прилепов и нацвета, неожиданных сюрпризов, как у Антоновой, разработка фактур, всевозможных вздутий, рельефных деталей, как у Шушкановых и Шевченко, ювелирность росписей, создающих драгоценность фарфора, как у Городецкого. Все это оправдано как логикой развития современного искусства в сторону декоративности, так и логикой национального художественно-декоративного мышления и может существовать наряду с чистой рациональной линией ленинградского стекла, представленного Л. Юрген, А. Остроумовым и А. Аствацатурьяном.

Нельзя взять на себя смелость утверждать, что все то, что сегодня делается в декоративном искусстве, останется таким впредь на вечные времена. Но видно, что сегодняшний этап развития декоративно-прикладного искусства несет в себе черты истинной красоты.

Современное направление в стекле, занявшем ныне ведущее положение по сравнению с керамикой, находит свое откровенное продолжение в тканях и ковровом искусстве, переходящих в декоративно-монументальный жанр. В тканях А. Забелиной, коврах В. Платоновой и А. Воронковой тема Руси открыто доминирует. Искусство наших художниц-ковровщиц не было бы столь эмоционально, если бы дело ограничилось лишь выбором изобразительного сюжета. Так и в других жанрах. Скажем, в керамике у Н. Квитницкой квасники являются по существу изображением старых форм. Но ведь не в похожести дело. У И. Лясс вазы тоже похожи на горшки и крынки. Можно спорить об их эмоциональной ценности, однако они не воспринимаются как подражание, как стилизация. Так и у Платоновой. Своеобразие ее стиля раскрывается не только в изобразительных решениях, символах и знаках, но сказывается в самом подходе к материалу, его обработке, использованию цвета, деталях — общем складе художественно-декоративного мышления. На ее ковре-гобелене «Деревья» солнце повисло низко — мочалом. Есть в этом простое, поэтичное, есенинское. В то же время трудно избавиться от ощущения, что перед нами коллаж. И вот это сочетание «простонародного» с ультрасовременным приемом дает сильный декоративно-образный эффект.



Г. Антонова.
Ваза. Стекло.
Цветок выполнен Л. Волковым.

Б. Смирнов.
Сосуды из сервиза
«Праздничный стол». Стекло.
Мастер П. Думич.



Ковры-гобелены Платоновой, как и Воронковой, богаты не только фактурными сопоставлениями, в их структуру органически входит и цвет. Платонова считается с теми особенностями нашего цветового восприятия, на которые обратил внимание еще К. С. Петров-Водкин. А в коврах эта верность гаммы имеет особое значение. Это не значит, конечно, что все дело могут обеспечить красный и золотой цвет. Рублев и Дионисий пользовались тончайшими оттенками синего, голубого, сиреневого, розового и зеленого. Но, видимо, сам тип вещи диктует выбор цвета. Такого «русского» колорита исполнен ее «Древний Углич».

Однако выставки последних лет обнаружили и другие пути поисков художников, и об этом пора теперь сказать. Рядом с коврами на тему древней Руси мы видим ковры А. Воронковой «Маски» и «Кибернетика» (которые по технике в большей мере можно назвать гобеленами). Рядом с росписями по тканям и по дереву Т. Воронецкой и М. Старосельской — ткани скромные и четкие по своему рисунку. Рядом с занавесом А. Забелиной «Прогулка» — декоративная ткань С. Заславской «Шахматы». Рядом с плывущей неопределенностью форм стекла — точные и рациональные линии в ансамбле Г. Антоновой «Сфера».

Как совместить одно с другим? Или чему-то следует отдать предпочтение?

Именно так ставят вопрос многие критики. Если армянское, грузинское, эстонское искусство национально, то почему русское не должно быть национальным тоже? Оно, конечно, может быть русским, особенно когда это получается органично, как например, у Петрова-Водкина. Но такой ответ — если иметь в виду звучащую в нем параллель с другими народами — не будет вполне точным. Дело в том, что прямых аналогий между развитием искусства в России и в Прибалтике или Закавказье провести нельзя. Русское искусство, самобытное и национальное как в живописи, скульптуре, так и в архитектуре, прошло через влияние и ассимиляцию больших европейских стилей — барокко и классицизма — со всеми их периодами молодости, зрелости и упадка. Можем ли мы теперь отринуть от себя все это и вернуться исключительно к искусству допетровского времени? Конечно, нет. В Закавказье, например, не было Леблона и Кваренги, Растрелли и Росси, а в России сжились с этим как со своим, и оно стало своим, и создало величественные ансамбли, великолепную европейскую живопись и скульптуру.

Потому, если дороги нам пророки из храма Спаса на Нередице, Феофан Грек, Рублев и Дионисий, то дороги нам и Козловский, и Мартос, и Захаров, и Фальконе, и Воронихин. И все это наше, как в свою очередь наше становилось и становится общеевропейским. Известна роль русской иконописи в развитии современной живописи, глубокое увлечение Ле Корбюзье псковской архитектурой. Если перелистать альбом эскизов для тканей Варвары Степановой, то поймем, что «оп-артистский» принцип композиционного построения рисунка, когда ткань заставляет глаз работать, а не созерцать, охватывать со всех сторон форму и лепить ее, что этот принцип «активности» ткани разрабатывался у нас уже в начале двадцатых годов. И поэтому такие ткани не могут восприниматься у нас как незнакомое новшество, залетевшее случайно с Запада. Нет, не только монументальная древняя Русь, великолепный XVIII век, ампиный и народный XIX, но и великий революционный конструктивистский эксперимент XX века является нашим национальным наследием. Вот почему нет противоречия между эмоциональной линией сегодняшнего стекла Б. Смирнова и такими его вещами, как «Бах» и «Оркестр», вольными экспериментами Г. Антоновой и строгой линией ее чаш и вазы «Сфера», близостью В. Платоновой к народному ковро ткачеству и стремлением А. Воронковой встать вровень с поисками стиля современного гобелена на Западе.

В работах Л. и Д. Шущкановых, С. Бескинской, В. Шевченко,

С. Рязановой наблюдается сейчас явный уклон в сторону эмоциональности, образности решений. Он идет даже за счет видимого нарушения конструктивной логики формы. И что же? Само отступление от ясной, рациональной и чистой линии стекла в бутылках, графинах и штофах художников воспринимается как развитие традиций старого русского стеклоделия, особенно петровских времен, и древней архитектуры. У С. Рязановой в ее массивных графинах с налестами в виде щитов есть понимание скульптурности древнерусских храмов, дающее возможность сравнивать их монументальные объемы, апсиды и шлемовидные купола с человеческим образом. Он не виден, но пульсирует в нем. Вместе с тем, совершенно нетрудно представить себе синтез свободных, певучих и выразительных линий такого стекла с ритмом строго и четко сопрягающихся линий современного интерьера. Такие колоритные и национально своеобразные вещи художников-стеклоделов совпадают со стилистическим устремлением своего времени, с общим поиском художников, идущих в фарватере за архитекторами, но дающих то, чего сами архитекторы дать не могут.

Последний вопрос дня, поставленный выставками, — это вопрос о новой функциональности предметов декоративно-прикладного искусства. Поскольку бытовую функцию берут теперь на себя в основном дизайн и художественная промышленность, то нет необходимости в закреплении за предметами раз навсегда заданной формы. Функция подсвечников, прялок, блюд, ковров, ваз во многом изменилась — изменилась вслед за этим и их форма. Кованые дверные петли или подсвечники псковича В. Смирнова, подсвечники и фонари В. Цигалья смотрятся так же отвлеченно-скульптурно, как и настенные цветы из металла скульптора Ю. Кедайниса. Вспомним литовский, латышский и ленинградский батик, московские расписные панно, — они тоже не имеют узко практического назначения. И мы видим — если не понимать функциональность предмета догматически, — это приводит к обогащению языка декоративного искусства. То же самое можно сказать и о собственно утилитарных вещах. Э. Криммер считает, что художник, проектируя форму чайного сервиза, думает о том, с каким настроением люди будут садиться за стол. Деловой завтрак и, скажем, свадебная церемония — разные события, и чашка функционирует в них по-разному. Чайник можно просто ставить на стол, а можно торжественно подносить. Его функция уже не в том, чтобы только чай пить, а пусть в наивном, но ритуальном значении. Так в сервизе Криммера момент функциональный (хвосток — два колечка) совпадает с образностью и является акцентом всего решения. Значит, мало сказать, для чего предмет создается, стоит задуматься, как он еще может функционировать в самой жизни сегодня. Вот тогда понятие функциональности предмета всегда будет наполнено конкретным содержанием. А от этого зависит и решение формы.

Нам представляется, что усиление декоративности и монументальности, завершенность решений обусловлены идущим процессом разграничения функций между декоративно-прикладным искусством, дизайном и художественной промышленностью. (Последние призваны удовлетворить массовую потребность в вещах узкопрактического назначения.)

Мы видим, как в прежде однородном и едином декоративно-прикладном искусстве идет кристаллизация и выделение из общей массы определенных видов художественной деятельности. Художественная промышленность в прошлом веке существовала в недрах прикладного искусства, и принципы последнего определяли ее лицо (так считали В. Воронов, Б. Салтыков). Ныне в художественной промышленности действуют не только принципы прикладного искусства, но и принципы дизайна, художественная промышленность стала носить какой-то пограничный характер между тем и другим. С другой стороны, из прикладного искусства — тоже искусства создания бытовых вещей, носящих, однако, всегда образ-



ный. метафорический смысл, отделилась группа произведений, имеющих чисто декоративную функцию.

Что же стало с самим прикладным искусством? Оно существует и будет существовать, но уже как вид ручного народного и профессионального художественного творчества. Ибо потребность в вещах уникального, индивидуального творчества в век массового производства и автоматизации будет не уменьшаться, а нарастать. Этой цели в полную меру служат и самоценные вещи декоративного искусства.

Значит, все еще идет процесс разделения видов художественной деятельности на самостоятельные единицы. Происходит разделение, дальнейшее развитие и уточнение функций самостоятельных областей единого некогда декоративно-прикладного искусства. Практика показывает, что выделившиеся сферы еще не разошлись как следует, а мы спешим уже слить их в однородное целое, не замечая развития самого явления. Общие связи между всеми выделившимися сферами есть, их надо было подчеркнуть, ибо они очень важны в деле единой эстетической организации среды, созидании нового предметного мира. Но нельзя забывать, что у декоративного искусства есть собственные художественные задачи, собственная логика развития, что, вступая в синтез с остальным вешным и предметным миром, оно остается искусством.

Поэтому нам надо очень осторожно относиться к выдвигаемому предположению, что дизайн идет на смену прикладному искусству или на смену художественной промышленности. Смены нет в предложенной схеме, ибо здесь нет однолинейной связи. Дизайн приходит не на смену прикладному искусству вообще, а на смену старому декоративно-прикладному искусству.

Но точно так же ему на смену приходит и само новое декоративно-прикладное искусство, уточняющее свои функции, изменяющее свою форму.

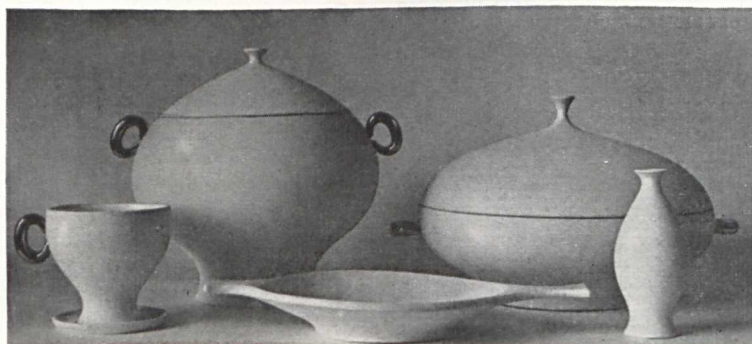
Это очень важно понять. Не чувствуя расхождения, разветвления этих сфер, мы прибегаем к оценкам вещей и понятиям, сложившимся десять, а то и сто лет назад. («Может ли быть машина произведением искусства?» — здесь была приложена к явлению дизайна мерка столетней, если не большей давности.) Теперь, наоборот, возникает угроза непонимания многообразия путей развития декоративного и прикладного искусства. Говорят же о разрыве, якобы наметившемся между ним и массовым производством. Не разрыв, а разграничение, разветвление. Здесь два ценностных ряда. А если мы будем мерки дизайна и художественной промышленности переносить без разбора на современное декоративно-прикладное искусство, то такой подход приведет нас к очень неточной, поверхностной оценке искусства (как и наоборот — к украшательству, прикладничеству в промышленной продукции).

Нам нужно не только оперировать понятиями «полезность», «утилитарность», «функциональность», «конструктивность», но и познать их в изменении, постараться проникнуть в логику, смысл современного этапа развития искусства.

Декоративно-прикладное искусство наших дней стремится по-новому осознать свою роль в человеческой культуре, наравне с другими видами творчества — скульптурой, живописью, графикой¹. Преодолевая узко понятую бытовую, но не декоративную функцию (как считают иногда теоретики), оно остается синтетическим видом искусства, вступающим в связи с окружающей средой, но формирующим предмет не только по общим, а и по своим собственным законам. Таков принцип декоративного искусства.

¹ Поэтому, если выбирать между названиями — «декоративный» и «прикладной», логичнее остановиться на первом, как сделал в свое время журнал «Декоративное искусство СССР».

И. Лясс.
Ваза. Керамика.
К. Петров-Полярный.
Сервиз «Суздаль».
Каменная масса, эмаль, золото.



Клубы Леонидова

С. Хан-Магомедов



При создании или оценке перспективных архитектурных проектов главное внимание обращается, как правило, на максимальное удовлетворение **сегодняшних потребностей** возможностями **завтрашней техники**. Причем, опыт показывает, что предвидения в области технического прогресса гораздо чаще сбываются, чем предвидения в области изменения потребностей человека.

Здесь сказывается и сложность самого анализа общественных отношений, и отставание нашей социологической науки. Наиболее разительным примером несоответствия новых потребностей городского населения и степени их удовлетворения существующими сооружениями является клубное строительство.

Фактически мы сейчас не имеем даже достаточно четкого и ясного представления о том, какую роль в жизни советского человека должен играть клуб и чем, собственно, он как самостоятельный тип общественного здания отличается от коммерческого зрелищного сооружения (кинотеатра, театра, спортивной арены) или от культурно-просветительного учреждения.

Возникает вопрос: существуют ли вообще специфические духовные потребности человека, удовлетворять которые должны именно клубы, то есть нужен ли клуб как особый тип общественного здания в современном городе, где имеется широкая сеть культурно-просветительных учреждений (театры, музеи, кинотеатры, библиотеки и т. д.)?

Необходимо также получить определенный ответ и на вопрос о том, какой коллектив должен быть взят за основу при разработке проекта клуба — бытовой (общение по соседству), производственный (работа на одном предприятии), профессиональный (например, творческий союз) или коллектив людей, которых объединяют увлечения (общение по интересам).

В предыдущей статье¹ мы рассмотрели клубы, построенные в двадцатые годы по проектам архитектора К. С. Мельникова и рассчитанные на обслуживание одного производственного коллектива. Не меньший интерес при изучении проблем клубного строительства представляют работы архитектора Ивана Ильича Леонидова.

И. Леонидов был одним из немногих архитекторов двадцатых годов, которые попытались проектировать в расчете на **потребности человека будущего**. Многие из проектов двадцатых годов были устремлены в будущее, однако, при всей виртуозности их функционально-конструктив-

ного и художественно-композиционного решения с точки зрения удовлетворения потребностей современного человека большинство из них безнадежно устарело.

Почему же это произошло?

Дело в том, что в своей значительной части проекты двадцатых годов ориентировались на удовлетворение в условиях тех лет вчерашних потребностей рабочего класса, которые были давно выявлены, но не находили удовлетворения в условиях капитализма. В тот период разрыв между уже выявившимися потребностями пролетариата и степенью их удовлетворения был так велик, что многие архитекторы в самой **количественной** стороне нового социального заказа видели основу перспективных **качественных** изменений в архитектуре.

При этом не всегда учитывалось, что сами потребности рабочего, который в кратчайшие исторические сроки перешел из старых капиталистических в новые социалистические условия, так же быстро менялись. Еще не были средствами архитектуры удовлетворены те его потребности, которые возникли при капитализме, а уже шел интенсивный процесс их изменения, и формировались новые потребности, так как менялось социальное положение рабочего в обществе. Вчера он был частицей того класса, который, объединяя вокруг себя всех трудящихся, боролся с эксплуататорскими классами, сегодня рабочий человек — уже представитель правящего класса, а завтра он станет гражданином общенародного государства. Как видим, здесь по крайней мере три различные модели трудящегося, причем в двадцатые годы практически в том социальном заказе, который получили от нового общества архитекторы, в сложном переплетении содержались потребности, рассчитанные на все эти три модели — неудовлетворенные потребности прошлого, новые потребности сегодняшнего дня и возникающие потребности будущего.

В этом состоит одно из существенных противоречий советской архитектуры периода ее становления. Многие архитекторы тех лет, увидев будущее архитектуры в удовлетворении вчерашних неудовлетворенных потребностей рабочих, не заметили процесса быстрого изменения самих этих потребностей. Грандиозные социальные преобразования опережали даже самые смелые проекты архитекторов, изменялся и человек, потребности которого призвана удовлетворять архитектура. У него еще были родимые пятна прошлого, его сегодняшняя жизнь была полна трудностей, но уже видны были контуры человека будущего общества. Однако раз-

глядеть этого человека будущего и тем более ориентироваться на него в поисковых проектах могли, разумеется, только немногие.

Таким, не будем бояться этого слова, проводимцем будущей архитектуры и был И. Леонидов, который понимал перспективное проектирование не только как смелое решение функционально-технических и художественных проблем, а прежде всего как предвидение изменений в потребностях человека. Он увидел в будущем то, чего не видели тогда многие архитекторы, считавшие себя новаторами и создававшие претенциозные проекты домов и городов будущего, — он увидел тенденции изменения потребностей советского человека и закладывал в свои проекты модель человека будущего.

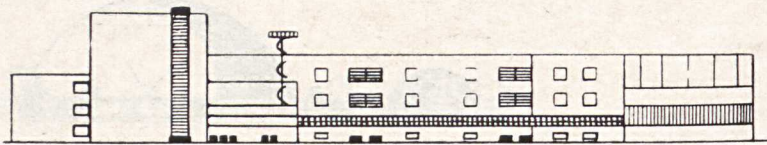
Анализ творчества И. Леонидова показывает, что этот архитектор имел цельную концепцию города будущего. Эта концепция была последовательно проведена им в трех наиболее зрелых его проектах, созданных в 1930 году — в момент наивысшего взлета его творчества, — социалистическое расселение при Магнитогорском химико-металлургическом комбинате, Дом промышленности и Дворец культуры. В этих проектах И. Леонидова нашли отражение и его взгляды на принципы организации системы культурного обслуживания жителей города.

В короткой статье трудно всесторонне рассмотреть представления И. Леонидова о городе будущего. Остановимся лишь на некоторых моментах, наглядно показывающих правильность его предвидения. Во-первых, создавая перспективные проекты жилых комплексов для рабочих, проекты рабочих клубов и т. д., многие архитекторы двадцатых годов фактически проецировали в будущее характерное для условий капитализма и для периода диктатуры пролетариата стремление рабочих осознать, выделить и укрепить свои классовые интересы. Это проявлялось, например, в подчеркнуто классовом характере проектируемых жилых комплексов или отдельных зданий, в том числе и клубов. И. Леонидов в своих поисковых проектах ориентировался на человека будущего социалистического общества, для которого классовые интересы, в том числе и в области удовлетворения культурно-бытовых потребностей, постепенно перерастают в общенародные интересы. Поэтому и клубы в будущем, считал И. Леонидов, будут создаваться не по классовому признаку (и во многом связанным с ним трудовым и профессиональным признакам), а прежде всего по интересам.

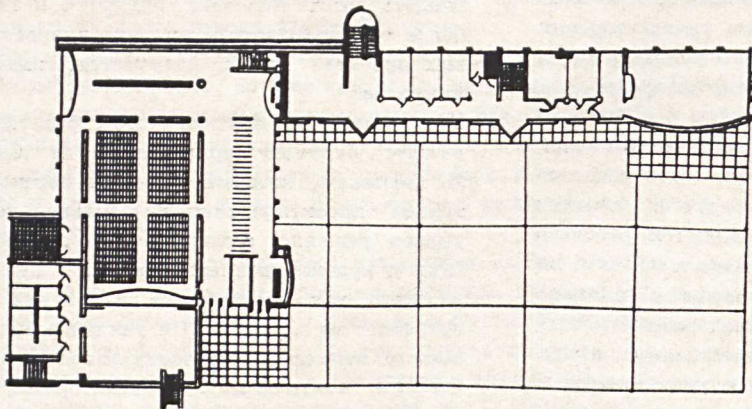
Во-вторых, относительно низкий культур-

¹ С. Хан-Магомедов. «Клубы сегодня и вчера». «Декоративное искусство», 1966, № 9, стр. 2—6.

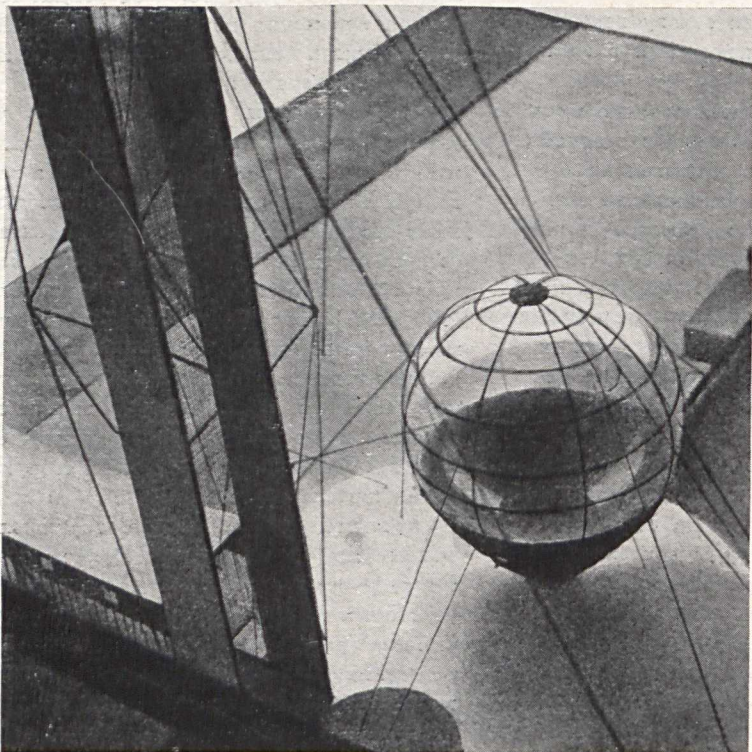
1



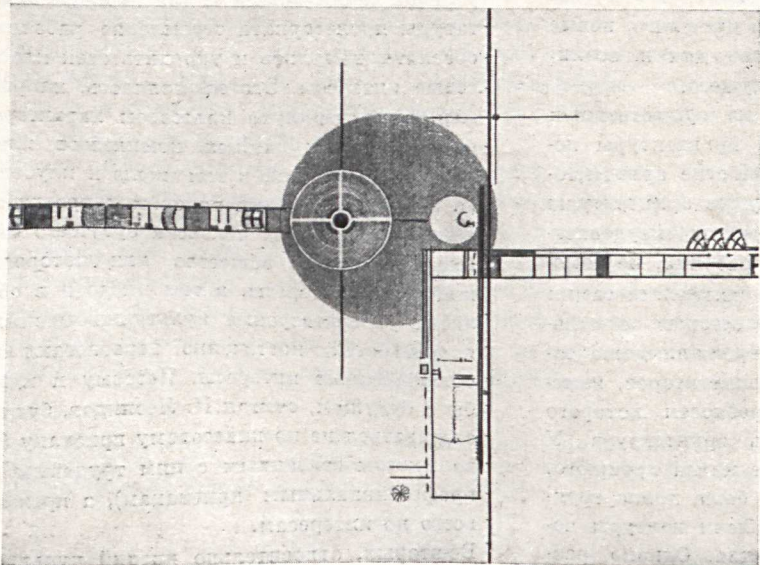
2



3

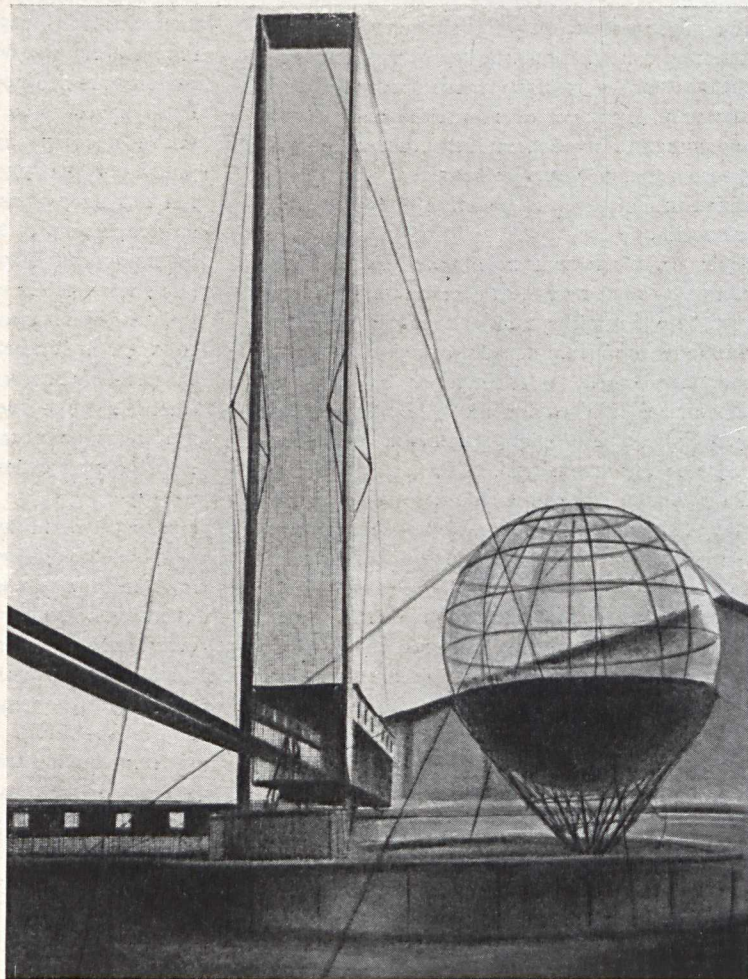


4

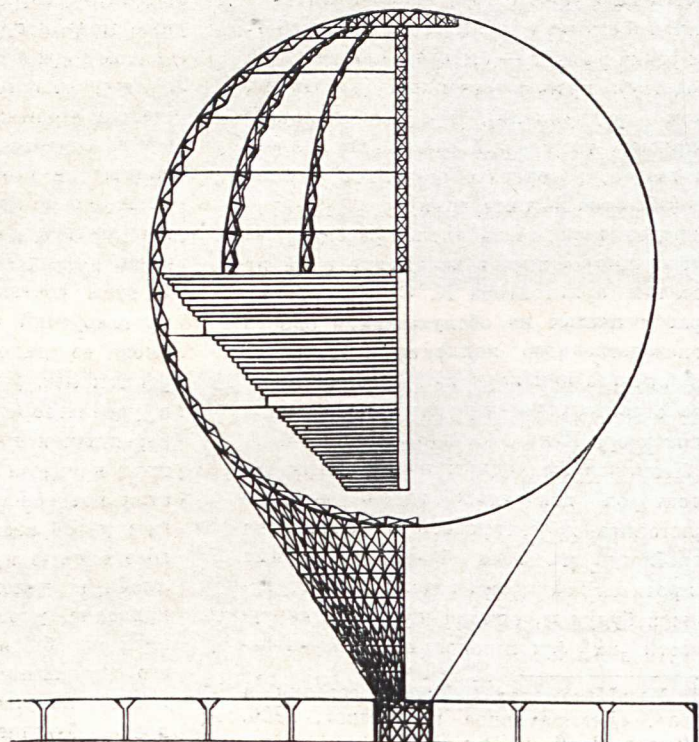


1, 2. Проект рабочего клуба на пятьсот человек. 1926. Фасад и план.
3—6. Проект Института Ленина. 1927. Макет, план всего комплекса. разрез большой аудитории-шара.
7—9. Проект социалистического расселения при Магнитогорском комбинате. 1930. Перспектива с птичьего полета, интерьер и план жилой ячейки.
10—11. Проект клуба нового социального типа. Вариант А. 1929. Фасад, план первого этажа.
12—13. Проект Дома промышленности. 1929—1930. Аксонометрия и план типового этажа.

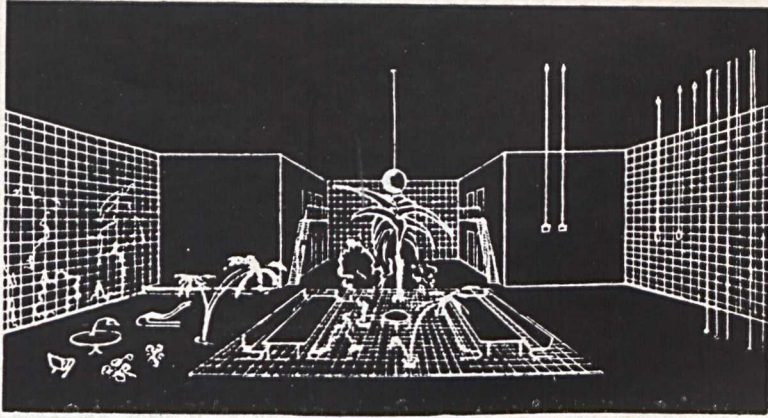
5



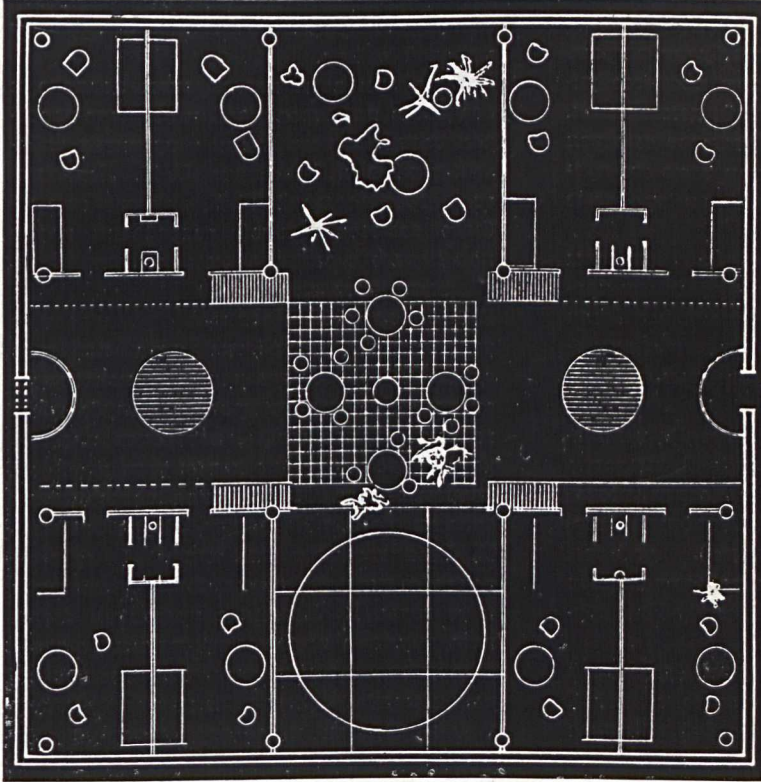
6



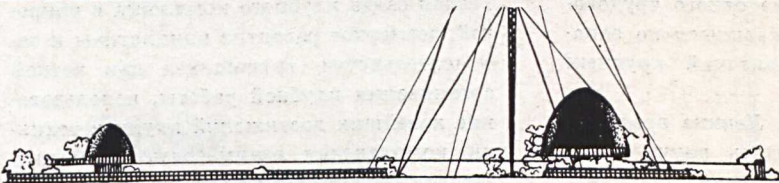
7



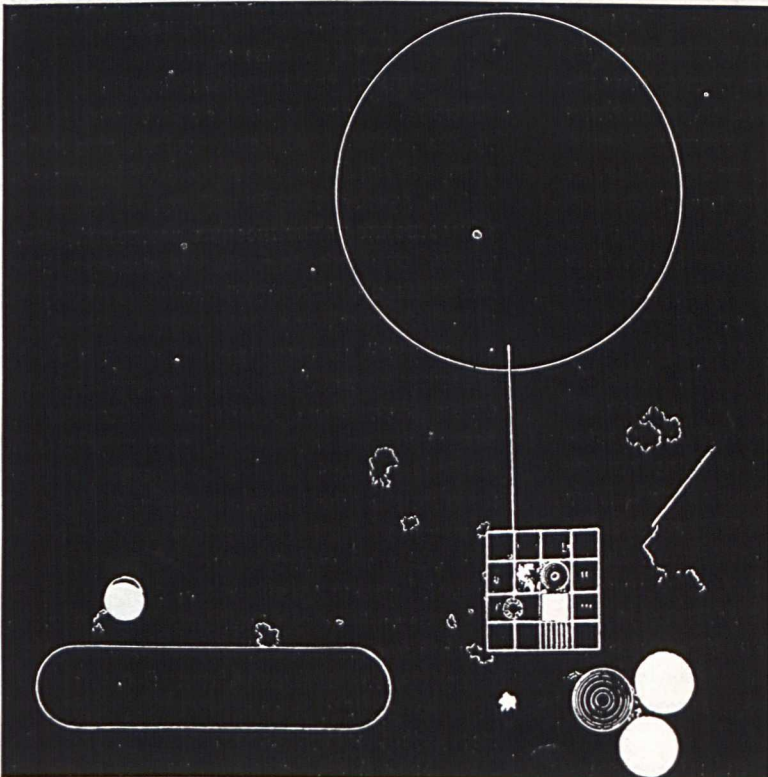
8



10

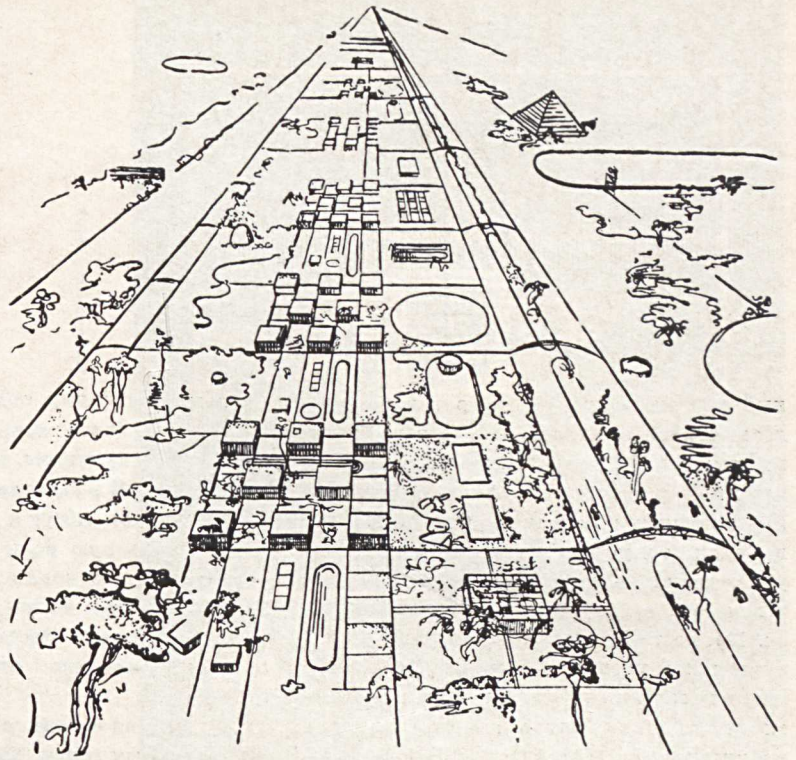


11

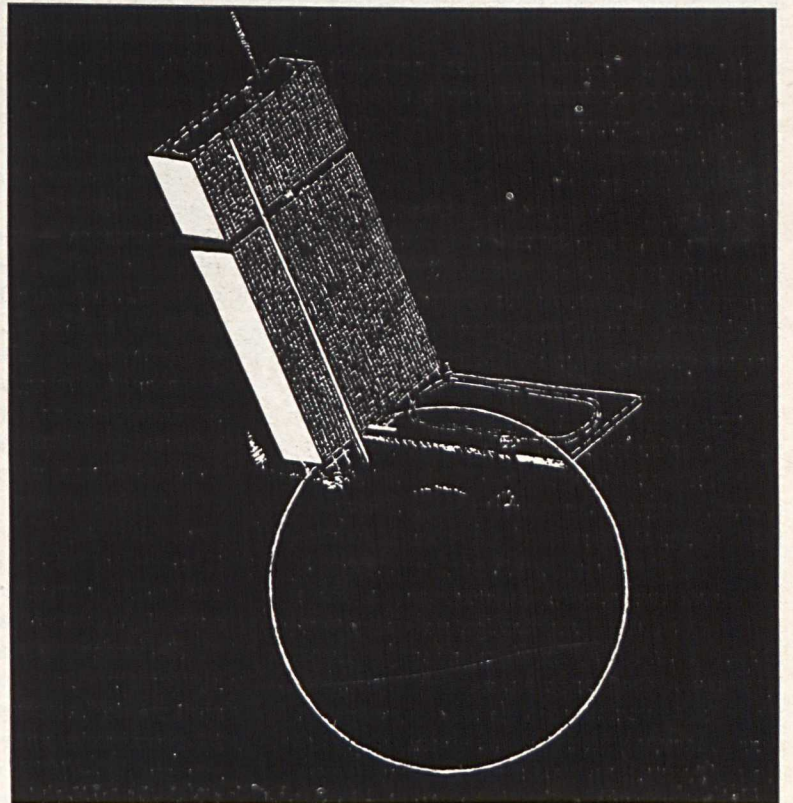


19

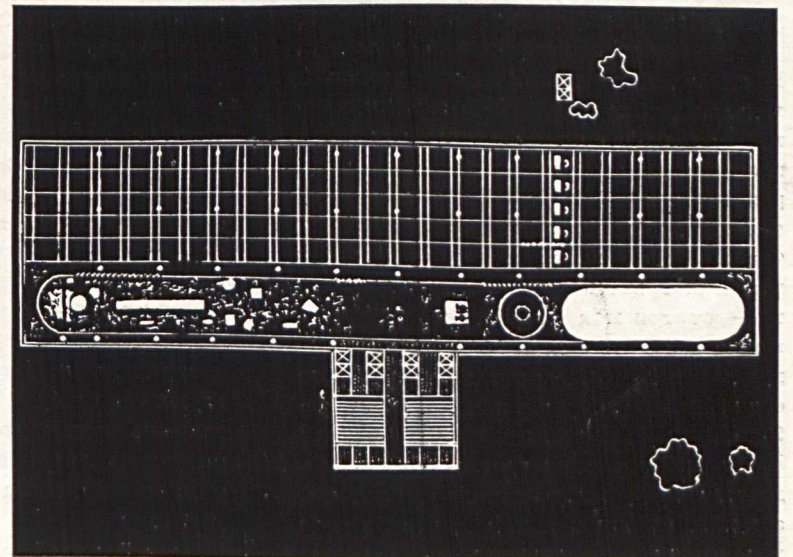
9

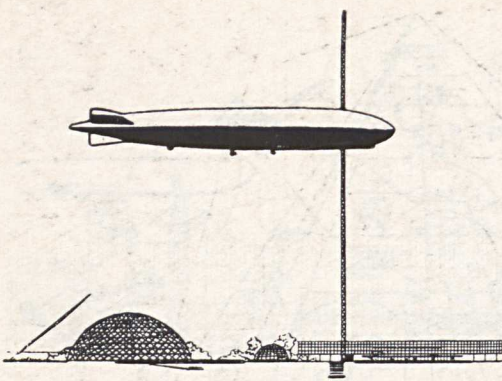


12



13





Дворец культуры. 1930.
Фасад и генплан
(страница из журнала «СА»).

ный уровень широких слоев трудящихся, доставшийся советской власти в наследство от царской России, не мог в двадцатые годы не влиять на специфику использования клубных помещений. Они часто выполняли тогда работу просветительных учреждений — повышение общеобразовательного и культурного уровня трудящихся. Кроме того, существенные различия в культурном уровне различных слоев городского населения не давали в те годы возможности организовать широкое общение по интересам и часто способствовали замыканию культурных интересов (и потребностей в общении) по месту жительства или работы.

И. Леонидов в своих проектах, разумеется, не мог не учитывать, что клубы еще долгое время вынуждены будут брать на себя часть задач по повышению культурного уровня трудящихся. Однако он понимал, что культурный уровень человека будущего, на которого должны ориентироваться перспективные проекты, будет иным, чем это было в двадцатые годы. Для такого человека клуб будет представлять интерес не столько как место, где он может приобщиться к мировой культуре и повысить свой общеобразовательный уровень, а прежде всего как центр культурного общения и культурной жизни. Прошедшие годы показали, что И. Леонидов был прав. С повышением общеобразовательного уровня трудящихся культурные интересы городского жителя все больше выходят за пределы клубов по месту жительства или клубов при предприятиях. Человек в свободное время разрывает искусственно навязываемую ему некоторыми недалекими архитекторами сферу общения лишь в пределах жилого комплекса или предприятия. Это одна из развивающихся тенденций в жизни современных городов. Все большая часть их жителей пользуется культурно-просветительными учреждениями общегородского значения. В-третьих, авторы многих создававшихся в двадцатые годы проектов стремились в той или иной степени регламентировать процессы удовлетворения не только материальных, но и культурных потребностей человека.

Формы этого регламентирования носили в проектах архитекторов различный характер — от попыток до минуты расписать жизнь человека в доме-коммуне до «принудительной» обязанности культурного общения по соседству или по месту работы.

И. Леонидов в своих проектах резко расширяет сферу возможностей культурного общения человека, понимая, что по мере укрепления социалистического общества

демократизация общественной жизни будет все более ярко проявляться именно в сфере культуры, в том числе и в общении людей в свободное время. В этих условиях клубы могут и должны будут сыграть существенную роль в общем процессе укрепления социалистической демократии. И здесь, как видим, И. Леонидов смотрел далеко вперед. Рассмотрим кратко его проекты, имеющие отношение к проблеме клуба.

И. Леонидов, как и многие архитекторы двадцатых годов, начинал с создания проектов, где поисковые предложения были связаны прежде всего с функционально-техническими и художественными задачами.

В известной мере это относится и к показанному в 1927 году на первой выставке современной архитектуры в Москве (посвященной 10-летию Великой Октябрьской социалистической революции) работам И. Леонидова — проектам рабочих клубов на 500 и 1000 человек и проекту Института В. И. Ленина в Москве.

Рабочие клубы И. Леонидова по своей планировке и объемно-пространственной композиции представляли собой обычные характерные для тех лет клубы, рассчитанные на обслуживание одного трудового коллектива и сооружавшиеся по заказам профсоюзных организаций крупных предприятий.

Проект Института В. И. Ленина представлял собой попытку создать научно-культурный центр общегородского значения. И. Леонидов предлагал построить на Ленинских горах крупный комплекс, состоящий из библиотеки (книгохранилище на 15 миллионов книг и пять читальных залов на 500—1000 человек), научно-исследовательских институтов, аудиторий вместимостью от 250 до 4000 человек и т. д. Необычно решает И. Леонидов Большую аудиторию, проект которой был воспринят в те годы как творческое открытие. Она была задумана как огромный шар, поднятый над землей на ажурных металлических конструкциях. Верхняя половина шара остеклена, нижняя представляет собой амфитеатр. Шар может делиться на секторы подвижными движущимися перегородками с целью создания изолированных аудиторий различной вместимости. При помощи шторы-экрана Большая аудитория может превращаться в планетарий. Была предусмотрена и трансформация шара в огромную трибуну (при массовых действиях) — в этом случае одна его половина полностью раскрывается в природу, при этом стены и места входят в остающуюся половину.

Проект Большой аудитории можно рас-

считывать как один из первых проектов общегородского зала универсального назначения. Строительство таких залов за рубежом развернулось лишь после второй мировой войны.

Однако при всем новаторском подходе к созданию планировочной и объемно-пространственной композиции в проектах рабочих клубов и Института В. И. Ленина в этих произведениях И. Леонидова еще не было самостоятельной разработки клуба как нового в социальном отношении типа общественного здания.

В 1928 году И. Леонидов приступает к углубленной разработке типа клубного здания и создает два варианта поискового экспериментального проекта «Клуба нового социального типа», которыми иллюстрирует свой доклад о новом типе клуба на первом съезде Объединения современных архитекторов в 1929 году. Разработанный И. Леонидовым новый тип клуба существенно отличается от клубов, строившихся в те годы. И. Леонидов предлагал создавать крупные клубные комплексы, состоящие из отдельных пространственно связанных между собой зданий как специализированного, так и универсального назначения.

Тесная связь клубного комплекса с природой, всемерное развитие инициативы и самостоятельности трудящихся при четкой организации клубной работы, использование новейших достижений науки и техники, комплексная взаимосвязь отдельных звеньев единой системы организации культурно-просветительной работы в масштабах района — эти принципы легли в основу созданных И. Леонидовым проектов.

И. Леонидов рассматривал клубный комплекс как своеобразный общественно-культурный центр, предназначенный для лабораторной работы, лекций, спорта, музейной и краеведческой работы, проведения общественно-политических кампаний, выставок, туризма и т. д. Он должен был включать в себя зимний ботанический сад, универсальный зал (для лекций, кино, демонстраций, планетария, собраний и т. д.), библиотеку, лаборатории, открытое демонстрационное поле (планерные состязания, автоспорт, военные игры, туризм и т. д.), спортивный зал, детский павильон с площадками и бассейном, парк и т. д.

К проекту «Клуба нового социального типа» была приложена «схема пространственной культурной организации», в которой в графической форме была изображена идея создания системы культурного обслуживания населения, включающей в себя собственно клубы, а также культурную работу по месту работы и жительства.

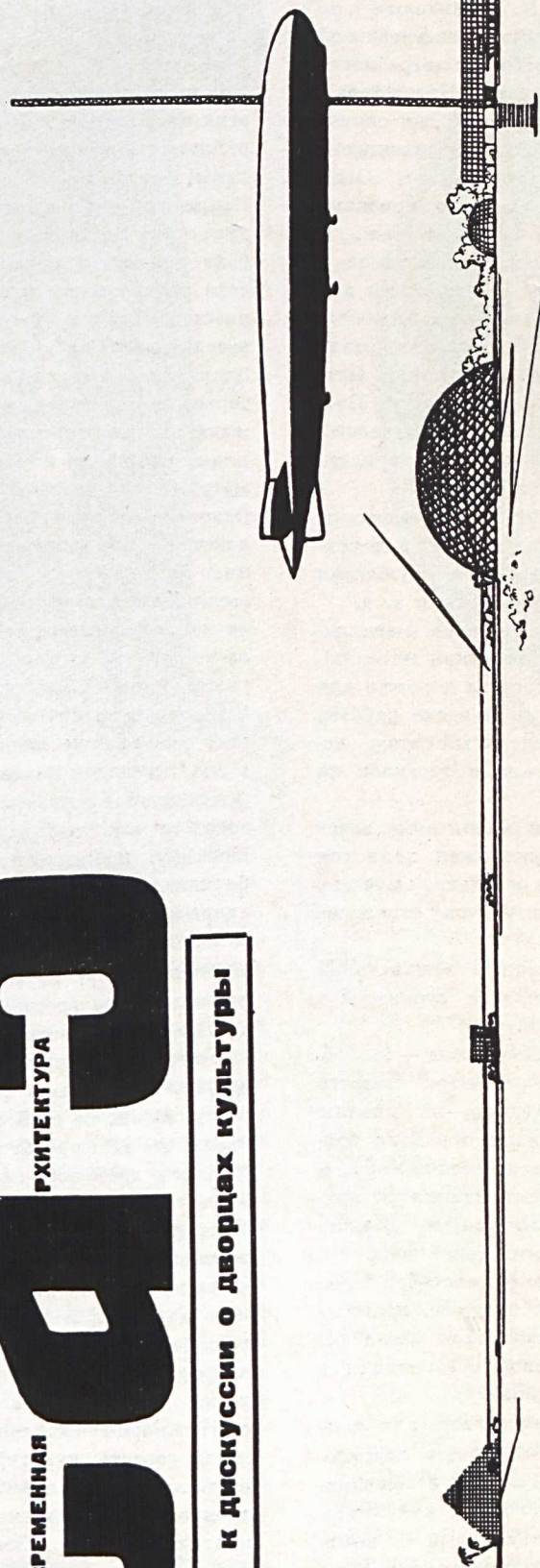
Разработкой этой идеи и явились проекты

ОБРЕМЕННАЯ
РХИТЕНТУРА

дворец культуры

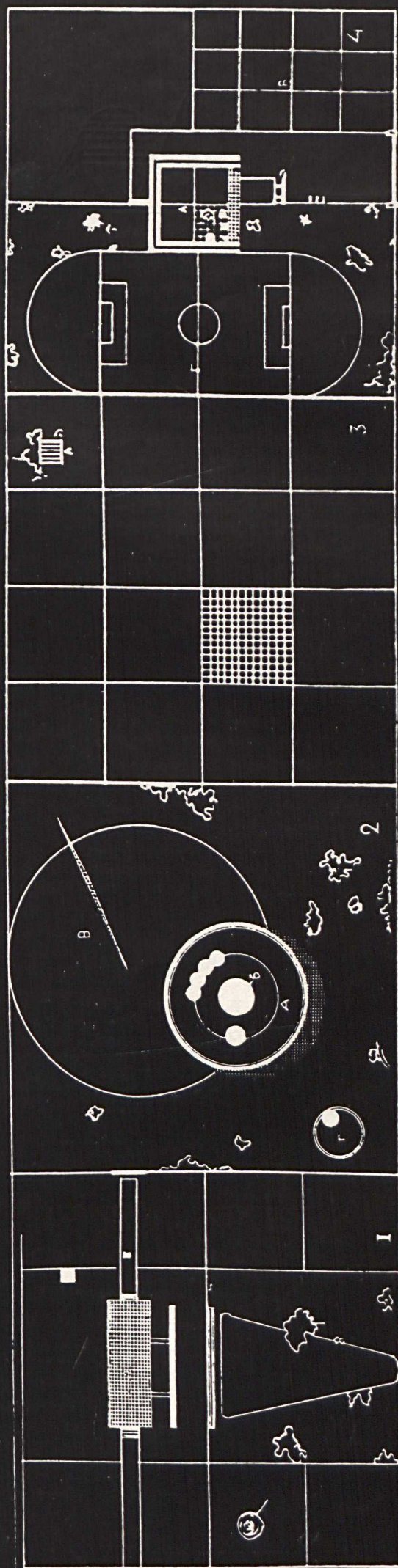
И. ЛЕОНИДОВ

К дискуссии о дворцах культуры



ОБЩИЙ ФАСАД

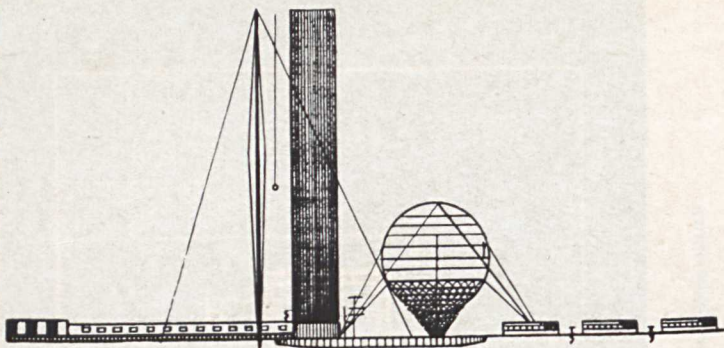
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН научно-исторический сектор



сектор массовых действий

демонстрационное поле

Физкультурный сектор



1930 года, которые можно рассматривать как первую в советской архитектуре попытку подойти к комплексному решению проблемы организации отдыха и культурного досуга трудящихся с учетом трех основных элементов современного города — общественного центра, жилого комплекса и места работы.

И. Леонидов считал необходимым концентрировать все процессы культурного общения людей в одном месте, однако в общей системе организации культурного досуга он все же выделяет основное звено — общение по интересам в развитом районном клубном комплексе. Не предлагая создавать специальные клубы для общения по производственному признаку и по соседству, Леонидов вместе с тем считал необходимым, так сказать, архитектурно оформить ту сферу культурного общения, которая связана с местом работы и жительства.

Жилые дома, запроектированные им для Магнитогорска, представляют собой своеобразные общежития для одиноких и малосемейных, где каждая секция состоит из 16 малометражных однокомнатных квартир (на два человека). В центре такой жилой секции создается двухсветный холл, предназначенный для коллективного отдыха, культурного общения, утренней гимнастики и принятия пищи. На крыше дома был запроектирован сад.

Как бы полемизируя с теми проектами домов-коммун, где предлагалось «полное обобществление быта», И. Леонидов пишет в пояснительной записке к своему проекту: «Жилье мыслится не в виде каменных мешков-гостиниц с шумными коридорами, где, лишённые света, индивидуального отдыха, оторванные от природы, проживают тысячи людей, а как жильё, организующее небольшие коллективы, где личность не теряется в тысяче, но имеет возможность максимально развиваться и общаться с людьми (последовательно от небольшого с большим коллективом)»¹.

Проектом социалистического расселения при Магнитогорском комбинате предлагалось создать город-линию, в котором вдоль транспортной магистрали тянется полоса из чередующихся жилых кварталов и детских учреждений, а по обе стороны от нее среди зелени размещены различные общественные здания (в том числе залы универсального назначения, бассейны, физкультурные залы, больницы, учебные заведения и др.), стадионы, парки и т. д. Следовательно, в этом проекте непосредственно к жилью приближены лишь самые простейшие формы общения (по признаку

соседства), вся остальная культурно-просветительная работа сосредоточена в вынесенных за пределы жилого квартала специальных общественных зданиях.

Аналогично решается И. Леонидовым и то звено общей культурно-просветительной системы, которое обслуживает потребности общения по месту работы. Предоставим слово самому автору, который так описывает свой проект Дома промышленности (многоэтажное конторское здание): «Отделы распределены в группы по признаку труда. Каждая группа занимает этаж... С одной стороны... устроена зона отдыха и физкультурной зарядки с кушетками для лежания, библиотекой, местами принятия пищи, которая подается снизу, душами, бассейном, дорожками прогулок и бега, площадками для приема посетителей. Полная возможность регулярного получасового и десятиминутного отдыха, зарядки, душа, принятия пищи и т. д. ...

На первом наземном этаже расположены помещения общие. Зал собраний и демонстраций, физкультурный зал, кружковая работа и гардероб, справочная и т. д.

На крыше переносимый бассейн (металлический каркас и прорезиненная материя), гимнастическое поле, беговая дорожка для массовой физзарядки до и после работы. ...Промежуточный напольный этаж используется для ресторана и прогулок на воздухе»¹.

Следовательно, как и в жилом доме, здесь на каждом этаже расположен холл для отдыха и общения, все остальное вынесено в пристроенное к первому этажу отдельное помещение.

Наиболее полно принципы «культурной организации» И. Леонидова отражены в его проекте Дворца культуры.

Дворец культуры И. Леонидова — это общественно-культурный центр жилого района. В городе будущего, по мнению И. Леонидова, центр жилого района должен формироваться не коммерческими, а подлинно общественными зданиями, причем наиболее развитой частью должна быть культурно-просветительная зона.

Дворец культуры представляет собой поисковую идею, взгляд в будущее, попытку наметить структуру основного звена общей системы культурной организации в масштабах жилого района.

И. Леонидов предлагает отвести для своего Дворца культуры обширную территорию. Это не Дворец культуры в общепринятом смысле этого слова, а культурно-общественно-спортивно-парковый комплекс. В условиях современного ритма городской жизни И. Леонидов предлагает со-

здать культурный комплекс в виде зеленого оазиса, изолированного от городского шума, где человек может получить и психологическую разрядку после трудового дня. Территория Дворца культуры делится на четыре сектора: научно-исследовательский, массовых действий, физкультурный и демонстрационный поле. Для каждого из этих секторов И. Леонидов разрабатывает рациональную планировку и специальные типы зданий.

Например, в физкультурном секторе предусмотрен стадион, площадки для волейбола, тенниса и других игр. В центре сектора расположено пирамидальное по композиции здание, к которому пристроен вестибюль с кабинами для раздевания. Здание имеет единый залитый светом интерьер, в его центральной части расположены гимнастические площадки, зимний пляж, места для отдыха и игр, а по периметру (с трех сторон) устроен бассейн.

Основное сооружение сектора массового действия — это универсальный по назначению круглый в плане зал, перекрытый стеклянной полусферой. Зал может делиться на отдельные секторы; места двигаются по кругу и в случае необходимости убираются в пол, освобождая всю площадь; в центре зала круглый трюм, через который сценические площадки поднимаются в зал, площадок несколько, они могут перемещаться в любое место зала и использоваться как трибуна или эстрада. Передвижным предлагается сделать и буфет. Серповидное в плане фойе вписывается в единый круг здания, облегчая загрузку зала.

Проект Дворца культуры И. Леонидова вызвал в свое время острую дискуссию. Сейчас, по прошествии многих лет и с учетом печального опыта создания помпезных дворцов культуры в период «украшательства», можно со всей определенностью заявить, что этот проект не только выдержал проверку временем, но и в наши дни еще во многом является взглядом в будущее. Дело, разумеется, не в конкретных планировочных или композиционных решениях (хотя в проекте многое достойно пристального изучения и с этой точки зрения), а прежде всего в принципиальном подходе к формированию общественного центра жилого района на основе культурно-просветительного комплекса. Леонидов предлагал создать культурный центр, полностью лишенный коммерческой основы и предполагающий всемерное развитие инициативы жителей района, которые должны здесь чувствовать себя не просто посетителями (зрителями, покупателями, клиентами и т. д.), а полноправными участниками общественной жизни.

¹ СА, 1930, № 3, стр. 1.

¹ СА, 1930, № 4, стр. 1—2.

Агитационный фарфор



П. Данилов

В. Кузнецов.
Красногвардеец. Модель. 1918.

С. Чехонин. Тарелка с эмблемами
и красной лентой. 1921.



Первые эмблемы Советского государства в произведениях прикладного искусства появились на фарфоре.

В 1918 году, в условиях гражданской войны, голода, холода, хозяйственной разрухи в Петрограде и Москве произвели впечатление фигурки и расписная посуда с лозунгами революции Государственного фарфорового завода (бывшего Императорского). Прежняя марка завода — буква «Н» под короной — была затушевана черной краской, а вместо нее поставлены серп и молот, а часто и шестерни — символ заводской промышленности. Эти первые вещи, выпущенные заводом после революции, поразили своим особым, самобытным лицом. Авторами этих произведений были лучшие художники и скульпторы того времени.

Несомненно, сознание того, что старый

мир ушел в прошлое, что строится новая жизнь, разбудило творческие силы художественной интеллигенции России. Передовые поэты, писатели, художники почувствовали себя на гребне великой революционной волны, и это отразилось на произведениях тех лет.

В производстве художественного фарфора для этого процесса были и свои специфические причины. Даже в те исключительно трудные годы Советское правительство уделяло внимание быту народа. При этом ставилась и политическая задача — превратить фарфор в средство пропаганды новых революционных идей.

Были предпосылки и материального характера. Бывший Императорский фарфоровый завод в Ленинграде (ныне Государственный фарфоровый завод им. Ломоносова), перешедший с марта 1918 года в ведение Народного комиссариата просвещения, имел большие запасы сырья, красок и готовых нерасписанных изделий, так называемого «белья». Сохранились основные кадры рабочих, преданных своему делу. Художественной частью завода заве-

довал Сергей Васильевич Чехонин — талантливый художник-график и миниатюрист. Он-то и сумел сплотить на заводе группу энтузиастов — керамистов-скульпторов В. В. Кузнецова, Н. Я. Данько, художников З. В. Кобылецкую, Е. Я. Данько, Р. Ф. Вильде, М. М. Адамовича, А. Р. Голенкину, Г. В. Вылегжанина и других. Привлекались и крупные мастера, не работавшие непосредственно на заводе. Большую помощь художникам оказывали А. В. Луначарский и А. М. Горький. Скульпторы В. В. Кузнецов и Н. Я. Данько создали целую галерею фарфоровых фигурок, отразивших пафос эпохи.

И все эти фигурки, близкие к живой действительности тех лет, яркие, обобщены. Они сделаны без каких-либо потуг на «красивость», присущую многим дореволюционным фарфоровым «кавалерам», «пастушкам», «цветочницам», «садовникам». Несомненны влияния на скульптуры 1918 года лубка, фигурок «Волшебного фонаря»: различных разносчиков, дворников и т. п., то есть лучших произведений этого жанра дореволюционных лет.

В качестве иллюстраций к этой статье воспроизведен агитационный фарфор из обширной коллекции автора публикации — известного собирателя Петра Михайловича Данилова.



На стр. 24—25

Неизвестный автор. Тарелка из
шамота «РСФСР». 1920.

М. Адамович.

Тарелка «Красная звезда». 1922.

Г. Вылегжанин.

Тарелка с надписью «Коммуна».
1920.

С. Чехонин.

Тарелка с эмблемами.

Б. Радониц

Блюдо

«Да здравствует VIII съезд
Советов». 1920.

А. Голенкина. Тарелка «VIII съезд
Советов РСФСР». 1920.

Р. Вильде. Тарелка юбилейная
с надписью «Пролетарии всех
стран, соединяйтесь» и датами
«1917—1921». 1921.

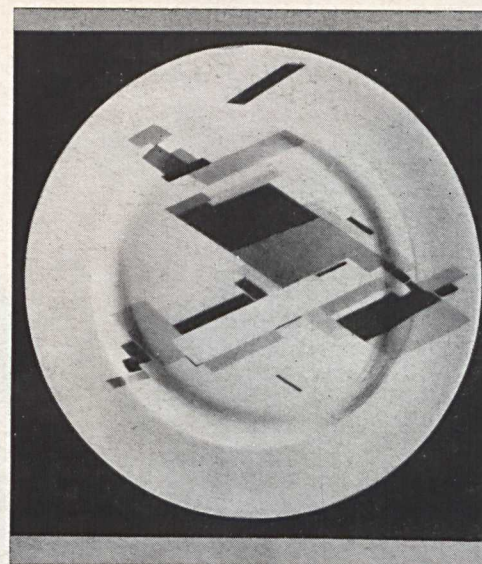
На стр. 26

Неизвестный автор. Тарелка с
надписью «Да здравствует
Советская власть». 1921.

Е. Розендорф.

Тарелка с супрематической росписью.
20-е годы.

Неизвестный автор. Молочник
с эмблемой труда и красной звездой.



Но особенно значительна агитационная посуда, главным образом тарелки и чашки. И здесь все создано в новом художественном, в значительной степени «чехонинском» стиле.

Растительный орнамент, листья аканта, столь частые на дореволюционной посуде, уступают место чисто графической росписи. В большинстве случаев это новые советские эмблемы, броские динамичные шрифты надписей, а иногда и целые художественные композиции, как, например, на тарелке, посвященной спорту.

С. В. Чехонин ряд тарелок украшает только лозунгами: «Кто не с нами, тот против нас», «Борьба родит героев», «Дело науки — служить людям», «Ум не терпит неволи» и другими подобными. Темы многих из них давал А. В. Луначарский. Несмотря на трудность этого агитационного материала для росписи, С. В. Чехонин так разместил лозунги на плоскости тарелок, написал их таким шрифтом, что каждая тарелка превратилась в произведение искусства. Прекрасны также его росписи, в которых сочетаются чеканно проработанные совет-

ские эмблемы и цветы. Интересны расписанные им чашки «Снопы», сервиз «Наркоминдел» и другие.

Расписная посуда различных художников сильно рознилась как по содержанию, так и по технике росписи. Появились тарелки с портретом В. И. Ленина и надписью «Да здравствует Советская власть». З. В. Кобылецкая создала в 1920 году тарелку с портретом Кибальчича, большое блюдо с надписью «Да здравствует VIII съезд Советов», с колосьями и листьями, а также ряд других предметов. Интересны тарелки, выполненные А. Р. Голенкиной: с изображением Московского Кремля, сделанном в своеобразном стиле тех лет (1919), а также с изображением всадника с факелом, на красном крылатом коне и надписью: «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала». Р. Ф. Вильде дал ряд юбилейных тарелок, посвященных четырехлетию Советской власти и другим датам. Своеобразны тарелки М. М. Адамовича с эмблемами, тарелки Г. В. Вылегжанина (1920) с затейливой надписью «Коммуна» и небольшая глубокая тарелка из шамота

(1920) с синей надписью «РСФСР». К сожалению, работникам Государственного фарфорового завода не удалось создать дешевую, общедоступную посуду. Фарфор был дорог и в массовое производство не попал. Но его стали использовать по-иному: он превратился в средство пропаганды новых революционных идей. В Москве на Кузнецком мосту и в Ленинграде на Невском были устроены специальные витрины агитационного фарфора, привлекавшие всегда толпы народа.

С 1920 года начинается показ нового советского фарфора за рубежом: на выставках в Риге, Лондоне, Берлине, Стокгольме, Милане, Венеции и других городах, где он получает высшие награды.

Советский агитационный фарфор для нас особенно интересен сейчас, в юбилейном пятидесятом году Советской власти. Приходится горько пожалеть о том, что в наших музеях, даже в самых крупных, и в частных коллекциях осталось так мало его образцов и что находки новых вещей являются редкими счастливыми случаями.

туристские маршруты Древности Казахстана



Диадема. Деталь. Золото. II—I в. до н. э. (Возможно, I—II вв. н. э.)
Каргалинский клад.
Алма-Ата.

Наскальные росписи в Тарбагатайских горах. III тыс. до н. э.

Карта маршрута

Мавзолей Айша-Биби. Деталь резной каменной колонны. XI в.

Н. Нурмухаммедов

Солнечный Казахстан еще не стал туристским краем. Большинство маршрутов, которые мы предлагаем, — это по существу туристская целина. Сделано очень мало, чтобы привлечь сюда путешественников. И все же любители древностей не пожалуют о затраченном времени и средствах. Древняя казахская земля приготовила для них волнующие сюрпризы.

В бескрайних ковыльных степях, в тенистых ущельях сохранились почерневшие от времени кулуп-тас (древние камни), на которых первобытный художник высек и раскрасил письмена и рисунки. Эти бессмертные автографы расскажут о другой, некогда бушевавшей на казахской земле жизни. Наскальные росписи и рисунки поведают о кровавых битвах, кипевших в степях, о славе побед и о мирном труде кочевавших здесь племен и народов.

Однако наскальные росписи — это лишь небольшая часть наследия.

В экспозициях и фондах алма-атинских музеев хранятся уникальные коллекции бытовых и ритуальных предметов, ювелирных украшений древних казахских племен. Республиканский краеведческий музей, расположенный в бывшем Алма-атинском соборе (примечательном тем, что он сооружен из деревянных брусков без единого гвоздя и каких-либо металлических деталей; архитектор А. Зенков), обладает значительной коллекцией бронзовых

котлов и различных жертвенных столов огнепоклонников. Именно в этом музее хранятся знаменитая Каргалинская диадема, гордость казахского народа, шедевр мировой культуры и бронзовая пряжка усунского периода (III — II вв. до н. э.) с изображением головы льва, держащего в раскрытой пасти птицу.

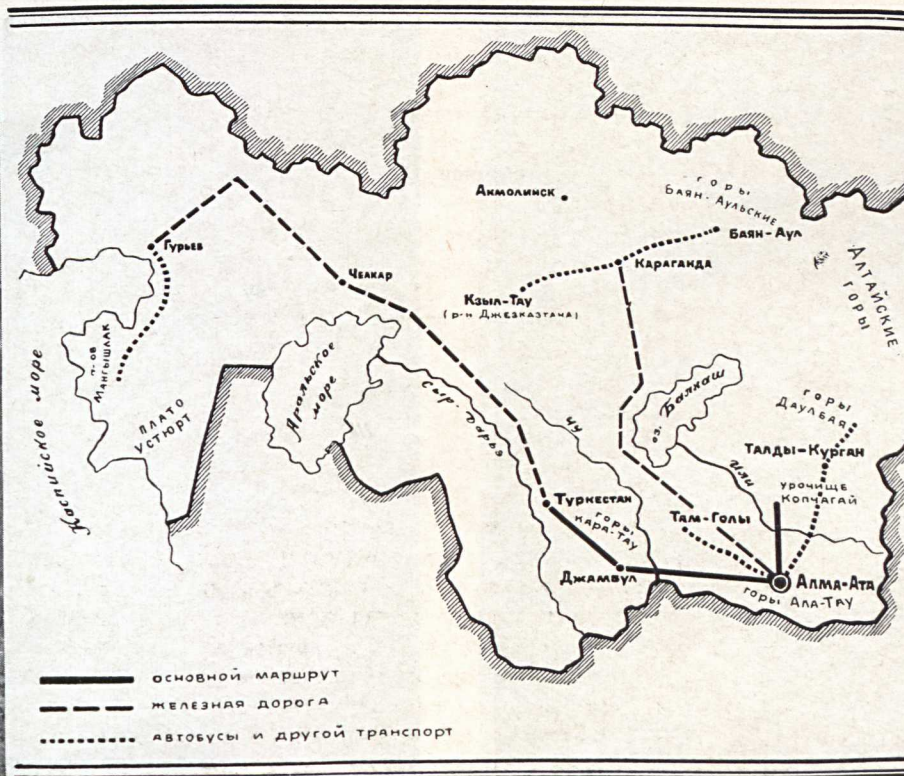
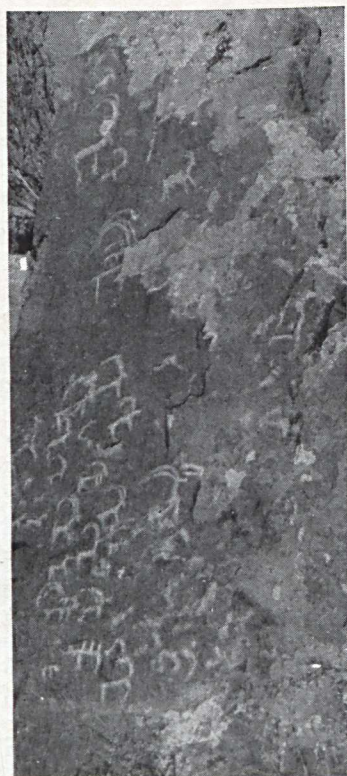
Но наиболее богат собраниями древностей Музей археологии и этнографии Академии наук Казахской ССР. Здесь представлены образцы древней казахской живописи, категорически опровергающие бытовавшее в свое время ошибочное мнение некоторых историков о том, что, якобы, у казахских кочевых племен живопись отсутствовала вообще. Эту высокую культуру представляют и богато украшенные художественной росписью вазы, кубки, мечи и конская сбруя. В хаотическом переплетении красочных линий и причудливых форм скульптур на массивном бронзовом светильнике IV века до н. э. взгляд художника увидит живые фигуры различных животных. Работники музея всегда с гордостью показывают собрание уникальных образцов казахского изобразительного искусства периода так называемого «скифского звериного стиля». Среди них: бронзовая пластина с живописной сценой нападения тигра на верблюда; наременная накладка в виде четырех сопоставленных орлиных голов с изображением фантастиче-

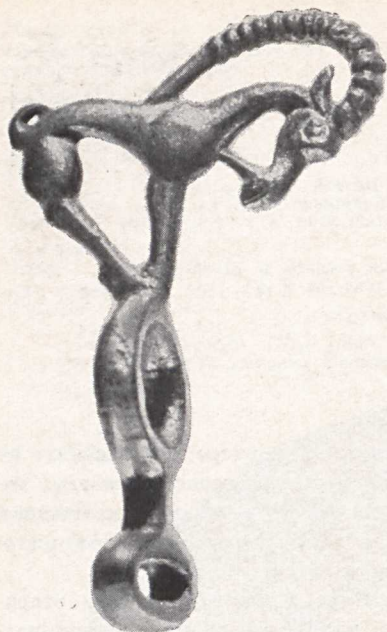
ского животного в центре; выполненная из кости фигурка свернувшегося кабана; золотая диадема (IV — V вв.), украшенная чернью и инкрустированная полудрагоценными камнями.

После осмотра Алма-Аты можно отправиться в комфортабельном междугороднем автобусе по дорогам республики.

Прежде всего наш путь будет лежать в урочище Копчагай у древнего брода через свою равнину реку Или (100 км от Алма-Аты). В далекие времена через это урочище лежал путь предков нынешних казахов — древних саков, отправлявшихся на кочевья. Поклонники бога солнца, богини земли и бога войны, верившие в мистическое могущество животных, они вместе с тем обладали наиболее развитой культурой среди кочевых племен той эпохи. Это они оставили разбросанные по всей казахской земле гигантские курганы захоронений, высекали наскальные изображения.

Наскальные росписи урочища Копчагай были известны казахам еще в глубокой древности под названием «Тамгалы-Тас» (приметный камень). Они описаны во многих трудах археологов, но еще не оценены художниками и искусствоведами. В те далекие времена часть саков исповедовала буддизм, поэтому древний художник высек на обломках отвесной скалы изображения трех Будд с сидевшим по центру многоруким Чон-Рай-Сиком. Слева в ком-





Часть уздечки. Бронза. V—II вв. до н. э. Алма-Ата.

Пряжка мужская наременная. Бронза. II в. до н. э. Алма-Ата.

Накладка на узду. Бронза. V—II вв. до н. э. Алма-Ата.

Архар. Наскальное изображение ущелья Тамгалы-Тас. III тыс. до н. э. Алма-Атинская обл.

Изображения трех Будд. Наскальные изображения Тамгалы-Тас. II в.



позиции изображен так называемый Будда Сакья-Муни (отшельник из племени сак-ков), справа Будда Ман-Ла.

Композиция Будд объединена сопоставлением масс и ритмом линий на одной плоскости. Безвестный автор этих композиций достиг поистине большого совершенства. Его рисунки блещут изяществом линий, поражают утонченностью техники резьбы. Под изображением Будд высечены молитвенные речитативы на санскрите и надписи на древнем тибетском языке: «Поклоняюсь Будде Ман-Ла». Очевидно, все эти надписи возникли позже, чем рисунки. По соседству с этими надписями более поздние письмена, оставленные калмыками, вероятно, в период Джунгарского нашествия (XVI—XVII вв.). В районе древней переправы немало замечательных наскальных росписей. Небезынтересны и другие наскальные изображения, которые сохранились в горах Даулбая (в районе города Талды-Курган Алма-Атинской области) и у реки Сары-Булак. Путешественник-энтузиаст может объехать целую галерею древних наскальных рисунков в ущелье

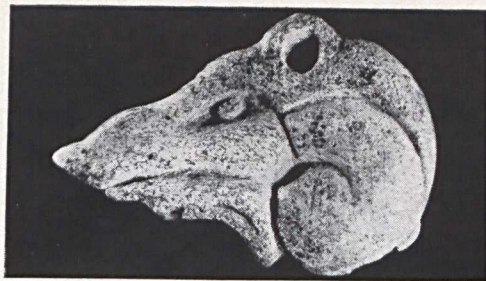
Там-Галы в Чу-Илийской долине в районе Бет-Пак-Дала (160 км северо-западнее Алма-Аты). Древние казахские художники испещрили все скалы тысячами рисунков, исполненных силуэтно-контурной манерой. Рисунки наносились на протяжении многих веков. Причем древнейшие из них восходят к началу первого тысячелетия до нашей эры.

На одном из них изображены три охотника, одетые в шкуры животных, исполняющие под звуки бубна обрядовый танец. Подобные галереи находятся также у реки Баба-Ата в районе Кара-Тау и в горах Кызыл-Тау в районе Джезказгана. Именно здесь можно познакомиться с удивительными по глубине содержания памятниками пещерной живописи эпохи неолита, расположенными на скалах Тесик-Тас в горах Котур—Кызыл-Тау. Особенно интересно изображение ребенка и женщины на Кудергинском валуне в горах Алтая. Наскальные росписи известны также в горах Ала-Тау, в горных районах Центрального Казахстана, в горах Тар-Багатай и во многих других местах. Все эти искусно высе-

ченные на камне, а иногда покрытые минеральными красками всадники, горные козлы, верблюды, олени, собаки, архары, лошади свидетельствуют о том, что изобразительное искусство у далеких предков нынешних хозяев казахских степей было на очень высоком уровне.

К большому сожалению, к этим достопримечательностям, своеобразным картинным галереям древности прямых дорог от Алма-Аты нет; туда можно добираться по железной дороге, на рейсовых автобусах или же на попутных автомашинах до ближайшего населенного пункта и далее на гужевом транспорте (см. карту). Вернувшись из Копчагая в Алма-Ату, мы продолжим путешествие. Наш путь будет лежать в город Джамбул (бывший Тараз). Именно здесь, у пригорода древнего Тараза, расположены мавзолеи мировой известности Бабаджи-Хатун и Айша-Биби. Мавзолей Бабаджи-Хатун величаво возвышается над окружающим холмистым ландшафтом. Купольно-центрический, квадратный в плане, он сложен из жженого кирпича, безусловно, гениальными мастерами.





Кабан свернувшийся, Маралий рог. V в. до н. э. Центральный Казахстан. Алма-Ата.

«Архар» — украшение бронзового котла. V в. до н. э. Находка в районе Чимкента. Алма-Ата.



Кольцо «Двугорбый верблюд». Золото. II—I вв. до н. э. (Возможно, I—II вв. н. э.) Каргалинский клад.



Внизу:

Мавзолей Бабаджи-Хатун. X в.

Мавзолей Айша-Биби. XI в.

Здание не имеет характерных для восточных сооружений лепных украшений. Зодчие той исторической эпохи (X—XI вв.) исключительно скупо пользовались архитектурным декором. Безымянный автор мавзолея соорудил его в строгом стиле казахского средневековья. Этому стилю подчинены и внешние контуры, и скупой орнамент на фризовом поясе в сочетании с арабской вязью. В целом архитектурное сооружение столь гармонично, что воспринимается как единый аккорд. Плоскость стен, за исключением фасада, украшена арочными нишами и розетками. В качестве украшения строители смело использовали оригинальную фигурную кладку из парных кирпичей, повернутых углом к плоскости стен. Между прочим, этот прием позднее был применен при сооружении знаменитого мавзолея Кара-хана, построенного в древнем Таразе тоже в X веке; там лежат останки основателя династии Караханидов правителя Кара-хана. В настоящее время в мавзолее находится Исторический музей. Среди его экспонатов удивительная коллекция бронзовых све-

тильников огнепоклонников, различной формы асуурии (глиняные сосуды для хранения костей умерших). Внутреннее квадратное помещение Бабаджи-Хатуна перекрыто полусферическим сводом, опирающимся на тромпы. Звездчатосомкнутый свод покрыт снаружи конусообразным шестнадцатигранным куполом, покоящемся на граненом призматическом барабане. Созвучен первому и расположенный неподалеку мавзолей Айша-Биби. Он, как и Бабаджи-Хатун, величественно строг. Мавзолей относится также к сооружениям центрального плана. Постройка имеет глубокие арочные ниши-портики и трехчетвертные колонны по углам фасада. Стены сооружения выложены также из обожженного кирпича. Снаружи зодчий покрыл их превосходными резными терракотовыми плитками, в узоры которых ясно видны мотивы, распространенные в современном казахском народном орнаменте. Верхние части портала в свое время имели узор из звездчатых плит. Арки порталов опирались на трехчетвертные декоратив-

ные колонки. Над арками сохранились плитки, покрытые глазурью. Внутри мавзолея помещено монументальное надгробное сооружение, в честь которого построен сам мавзолей. Следующая наша остановка — в городе Туркестане, расположенном в восьми часах езды от Джамбула. Там находятся выдающиеся памятники XIV и XV веков. Освободившись от татаро-монгольского ига, народы Средней Азии и Казахстана интенсивно начали восстанавливать и развивать свою национальную культуру. Вновь расцвела и архитектура. Именно к этому периоду относятся дошедший до нас комплекс сооружений и могила широко известного в эпоху средневековья и в наши дни поэта и проповедника Ходжа-Ахмеда Ясса-ви в городе Туркестане. Авторы этого архитектурного комплекса, следуя традициям, сложившимся в зодчестве Казахстана и Средней Азии в прошедшие века, создали постройку, которая по праву относится к шедеврам мировой архитектуры. Это огромное здание состоит более чем из тридцати различных помещений, располо-





Мавзолей Ходжа-Ахмеда Яссави.
Деталь парадной двери.
XIV—XV вв.

Ваза-сосуд из г. Тараз. VIII—X вв.
Исторический музей. г. Джамбул.

Мавзолей Ходжа-Ахмеда Яссави.
XIV—XV вв.

Мавзолей Кара-хана. X в.
г. Джамбул.



женных вокруг главного купольного ритуального зала, служившего для трапез паломников, собиравшихся на поминальные обряды. В ту эпоху город Туркестан считался у правоверных мусульман второй Меккой.

В огромный зал, находящийся в центре сооружения, ведет вход, расположенный в высоком портале и фланкированный двумя башнями-минаретами. Над залом высится самый большой по размерам в Средней Азии купол, покрытый изнутри причудливыми сталактитами спускающейся вниз богатой лепнины. Рядом с мавзолеем стоял художественной работы огромный бронзовый котел, находящийся сейчас в Государственном Эрмитаже. За большим залом по главной оси здания расположен мавзолей с надгробием поэта, облицованный малахитом. Все остальные помещения, в том числе мечеть с михрабом, библиотекой (Китаб-хана), украшенной цветной мозаикой, находятся по сторонам от главного зала и мавзолея — усыпальницы поэта.

Снаружи все помещение заключено в еди-

ный мощный прямоугольник стен, украшенных превосходными по качеству многоцветными глазурованными изразцами. Глазурованные кирпичи, чередуясь с неглазурованными, но тщательно отшлифованными, образуют геометрический узор и буквы арабских надписей.

Этот замечательный архитектурный памятник, компактный по общему объему и единый по композиционному замыслу, поражает монументальностью форм, ритмом своего силуэта и великолепием богатейших изразцовых и майоликовых украшений.

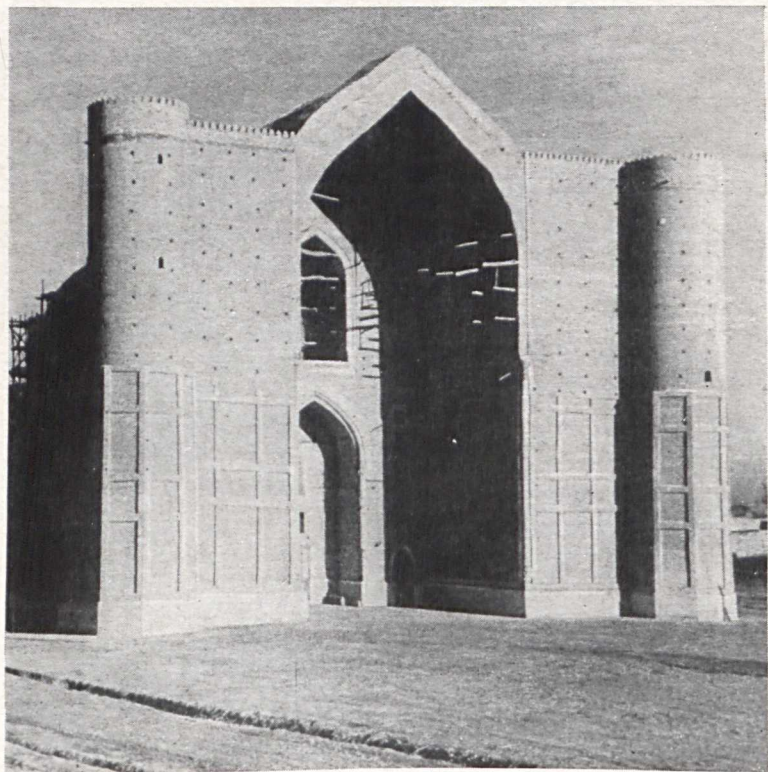
В последующие века казахские зодчие при строительстве своих мавзолеев-мазаров использовали основу и архитектурные традиции мавзолея Ходжа-Ахмеда Яссави. Примером может служить мечеть Баба-Ата в пригороде города Туркестана и многие другие памятники того же типа.

Здесь наш маршрут заканчивается. Но желающие могут продолжить путь на попутных грузовых машинах или вездеходах к памятникам в степи Усть-Юрт и на полуострове Мангышлак.

Это широко известные в Казахстане мавзолеи Космола (XIV — XV вв.), Сейсен-Ата (XV — XVI вв.), некрополь Бенеу (середина XVIII в.) и другие, богато орнаментированные, расцвеченные яркими органическими и минеральными красками, отлично сохранившимися до наших дней.

Сейчас мы много говорим и пишем о сохранении древних памятников национального искусства. А между тем такие уникальные сооружения, оказавшие в свое время большое влияние на развитие архитектуры Казахстана, всей Средней Азии и Ближнего Востока, как Бабаджи-Хатун и Айша-Биби, сейчас на грани полного разрушения. Хотя они взяты на учет Обществом по охране памятников старины, практически никакой охраны их не существует. И они довольно быстро гибнут. В таком же безнадзорном состоянии находятся многие сооружения древнего зодчества Казахстана.

Мы должны объединить все усилия, чтобы спасти и сохранить доставшиеся нам в наследство от предков образцы высокой художественной культуры.



Народный костюм: форма и функция

И. Савельева

Наши современные представления о красоте костюма во многом совпадают с принципами, положенными в основу композиционного построения народной одежды. Определяющими принципами в искусстве создания одежды сегодня можно назвать продуманность пропорций, ясность и четкость силуэта, взаимосвязанность кроя и декора, соответствие материала, формы и цвета назначению костюма, то есть возможность использования его в определенных условиях. Они близки принципам конструирования народной одежды.

На художественных советах, на демонстрациях моделей одежды мы все чаще можем видеть вещи, прямо или косвенно адресованные конкретному «национальному» прообразу. Некоторые модели органически сочетают современные и традиционные черты, они логично продолжают традиции композиционного построения народного костюма, в котором взаимосвязаны функциональность и конструкция, пластическое и декоративное начало.

Однако встречаются и такие модели, где художник «использует» только мотивы народной одежды и непосредственно переносит отдельные элементы орнамента или кроя в современный костюм. При таком отношении к наследию неизбежно появляются эклектичные вещи, в которых заимствованный национальный декор или деталь никак не связаны с современным кроєм и силуэтом и выглядят как «украшение поверхности». Такие методы примитивного использования народных мотивов сейчас уже не могут удовлетворить.*

В истории материальной культуры человека одежда занимает очень большое место. Народный костюм отражает собирательный национальный образ. Костюм помогает нам также создать представление и об его творце, определить его возраст, занятия и социальное положение.

На основании анализа большого количества образцов народного костюма можно понять, что возникновение тех или иных его форм тесно связано с определенными эпохами развития общества, политическим и экономическим строем, климатическими особенностями, уровнем развития промышленности, общепринятыми в данное время эстетическими взглядами и т. д. Народные костюмы, домашняя утварь, орудия труда великолепно сочетают в себе утилитарные и эстетические качества, причем красота и пластичность линий, выразительность формы часто происходят от их большой практической продуманности и предельной целесообразности. В частности, народный костюм почти всегда идеально соответствует конкретным услови-

ям, в которых он используется. Здесь повседневная, нарядная, рабочая, обрядовая одежда. И в каждом отдельном случае построение костюма, его форма, крой, декор, применяемые материалы, как правило, взаимосвязаны и отвечают его прямой функции.

Все эти качества народного костюма являются исключительно важными и для современного советского моделирования.

Их должны знать и учитывать специалисты, создающие современный костюм, использующие при моделировании отдельные элементы кроя, приемы и виды отделки, характер и расположение орнаментов, различные украшения и аксессуары ансамбля народного костюма.

На основе изучения принципов построения народного костюма можно разработать некоторые теоретические предпосылки для создания современного костюма, определить закономерные пути его развития.

Богатейшие коллекции произведений народного искусства, и в частности народного костюма, в художественных, этнографических, исторических и краеведческих музеях нашей страны дают возможность искусствоведам и художникам-модельерам разносторонне анализировать эти предметы, сущность которых отражается в их функции и конструкции, в материале и художественном облике.

Правда, в собраниях даже таких крупнейших музеев, как ленинградские — Государственный музей этнографии народов СССР и Музей антропологии и этнографии им. Петра I Академии наук СССР, — преобладают нарядные и обрядовые одежды, что объясняется просто тем, что их больше берегли, а рабочую и повседневную одежду донашивали до конца.*

В зависимости от назначения, природных и климатических условий, основных занятий народа сформировалось множество видов и вариантов народных костюмов, при изготовлении которых использовались самодельные или взятые у природы своеобразные материалы.

Однако при этом в одежде даже самых различных народов, будь это защитный (согревающий или охлаждающий), рабочий или нарядный костюм, мы находим общие черты. Прежде всего это функциональность, достигнутая обычно определенным композиционным и конструктивным приемом.

Специфическим качеством, присущим народной одежде, является также ансамблевое единство всех составных частей. Эти общие положения о взаимосвязи формы и функции народного костюма мы хотим проиллюстрировать показом отдельных ве-

щей из ансамблей одежды жителей южных стран, обитателей степей и побережья Ледовитого океана.

Особый интерес для специалистов представляет одежда для труда, которая имеется у каждого народа. На фото 7 изображен алеут в одежде для морской охоты. Это — «камлейка», своеобразный непромокаемый плащ с капюшоном, сшитый из кишок морских животных. Такая одежда, хорошо защищающая человека от холода и воды, не лишена и внешней привлекательности. Расположение и колорит декоративных полос с бахромой подчеркивают ее конструктивные особенности.

Аналогичная защитная одежда была у рыбаков и охотников других северных народностей. Так, например, эвенки делали свои камлейки из «рыбьих шкур». Иногда внутрь надевались меховые штаны и рубаха наподобие парки (фото 6, 8).

На глаза алеуты одевали кожаные очки, а поверх капюшона — специальные козырьки из дерева и кости, подчас очень своеобразной формы и тонкой работы (фото 1, 3, 4). Такие козырьки защищали глаза от слепящих солнечных бликов на воде и на льдинах. Этой же цели служили деревянные шляпы с вытянутыми козырьками — часть промыслового снаряжения охотника (фото 2). Богато украшенные росписью и костяными амулетами, такие шляпы имелись только у родовой знати, так как были очень дороги. Один головной убор по цене был равен байдарке или двум-трем рабам¹.

Многие народные костюмы весьма своеобразны по конструкции и технологии изготовления, например, интересная по крою и декору одежда эскимосского охотника (фото 5). С глубокими разрезами по бокам, образующими подобие фартуков спереди и сзади, она не стесняет движений во время ходьбы на лыжах и потому очень удобна. Капюшон, соединенный с одеждой, снабжен подвижным козырьком из деревянных палочек, предохраняющим глаза от снежной слепоты весной. Вся одежда, включающая и штаны с гамашами и унтами, выполнена из оленьего меха и отделана бахромой и полосками из кожи с опушкой из другого меха. Декоративные линии расположены очень пластично и уравновешенно.

Разнообразные защитные головные уборы

¹ Уникальная коллекция этих шляп была собрана профессором И. Г. Вознесенским, который в начале XIX века жил на Аляске. Хранится в Музее антропологии и этнографии им. Петра I АН СССР в Ленинграде.

- 1, 3. Алеутские кожаные защитные очки. XIX в.
2. Алеутская защитная расписная шляпа из дерева. Начало XIX в.
4. Защитный козырек из дерева и кости (алеуты). XIX в.
5. Эскимосский охотничий костюм. XIX в.
6. Алеутские меховые штаны. Начало XIX в.
7. Алеут в камлейке. Начало XIX в.
8. Алеутские парки из меха норки. XIX в.

можно видеть у многих народов. Кавказские горцы носят лохматые меховые папахи. Когда солнечный свет или снежный блеск становятся особенно яркими, они надвигают папаху так низко на лоб, что висящие длинные пряди меха ослабляют действие солнечных лучей, служат как бы защитными очками.

Оригинальны мужские шляпы, сплетенные из кедровых корней с расписным символическим орнаментом (первая половина XIX века). Индейцы-тлинкиты надевали их, выезжая на охоту в море (фото 9). Орнамент на них очень красив и ярок. Человека в такой шляпе было видно далеко в море.

Примером одежды для труда народов средней полосы служит костюм кузнеца. Подобная одежда мало изучена, хотя была очень распространена.

В конце XIX — начале XX века на Украине почти в каждом селе встречались маленькие кузницы. Одежда, оборудование, методы работы мастеров-«ковалей» были примитивны и имели много общего с древним кузнечным ремеслом. Кузнец обычно был одет в холщовую рубаху, штаны и грубые толстые сапоги. От искр и брызг металла его предохранял кожаный фартук (фото 12).

Немногом отличалась от этой и одежда рабочих горячих цехов XIX и начала XX веков. По всей России они одевались в холщовые рубахи, куртки и штаны. Войлочные шляпы с широкими полями и толстые кожаные фартуки, на ногах — валенки на толстой подметке, к которым были прикреплены специальные деревянные колодки (из двух частей) с веревками, рукавицы с внутренней кожаной стороной и, наконец, специальные маски служили защитой от огненных брызг и слепящего блеска огня и металла.

У каждого народа, живущего в холодном или переменчивом климате, можно видеть оригинальные, глубоко национальные и умные решения согревающей одежды.

Примером может быть женский эвенкийский костюм XIX — начала XX веков. Все части многослойного костюма — нагрудник, трусы (натазники), ноговицы (гамаша и унты), шапка и верхняя распахная одежда — хорошо приспособлены для длительного пребывания человека в холодной тундре и для верховой езды. Эвенки, занимаясь в то время в основном скотоводством и охотой, широко использовали в своем костюме кожу и мех. Проанализировав этот костюм с точки зрения смыслового и художественного единства его составных частей, можно увидеть, что это цельный, хорошо решенный и в практическом и в эстетическом смысле ансамбль.

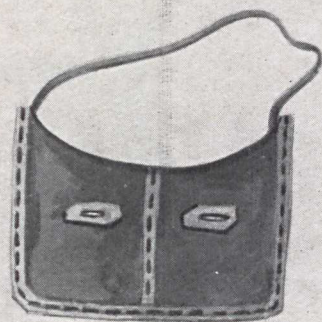
Композиционными акцентами здесь являются две декоративные полосы, вышитый пояс и сумочка для табака. Таким образом, это один из вариантов согревающей одежды.

Интересные образцы универсальной согревающе-холодящей одежды мы можем найти у народов, населяющих Среднюю Азию. Широко известны казахские ватные халаты и теплые меховые шапки. Такой костюм хорошо предохранял человека и от лучей палящего солнца, и от холода, был особенно удобен для пастухов (фото 11). В Средней Азии и в настоящее время хлопкоробы по-прежнему носят как производственную одежду стеганные халаты или ватники, ушанки из черной смушки. Основные материалы — дешевые сатин и штапель.

В районах южного Узбекистана пастухи одевают оригинальную обувь «муки» из выворотной кожи, загигающаяся подошва которой вырезана из автомобильных покрышек. Такая обувь, конечно, тяжела и неуклюжа, но зато предохраняет ноги от жара раскаленной земли.

На примере казахской одежды можно видеть, как ярко отражались в костюме словесные и классовые различия. Во второй половине XIX века одежда всех районов Казахстана имеет общенациональные черты, одинаковые предметы и покрой, но детали некоторых частей, например, головных уборов, украшений и отделки, отличаются племенными местными специфическими чертами, обусловленными экономическими и историческими условиями жизни отдельных групп казахов.

Имущественное и социальное положение казахов сказалось и на их одежде. Одежда представителей богатых классов шита из дорогих тканей, украшена отделками. Ее нетрудовой характер как бы подчеркнут, в частности, длинными, «нерабочими» рукавами (фото 10). Праздничная одежда у разных народов имеет свои особенности, всегда отличается от повседневной другим, лучшим материалом, конструкцией, всевозможными украшениями. Национальные костюмы почти всегда привлекают богатством творческой фантазии народных мастериц, своими композициями и цветовыми сочетаниями. В многочисленных решениях народного костюма — чешского, русского, нанайского (фото 13—17) — мы видим полную взаимосвязанность декоративных и конструктивных элементов, умелое использование контрастного жизнерадостного колорита, великолепное мастерство выполнения орнаментов, аппликаций, вышивок, кружева. Очень красива орнаментация праздничной нанайской мужской рубахи, тесно связан-



1

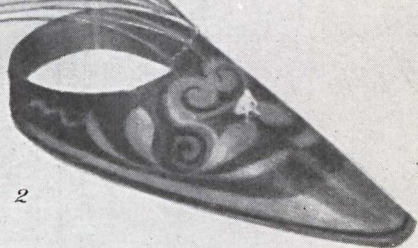


5



6

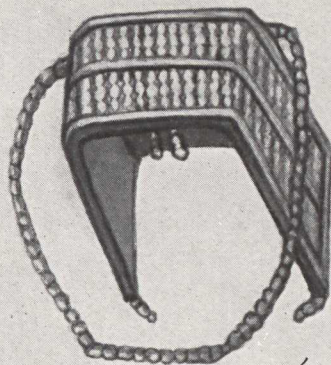
2



3



4

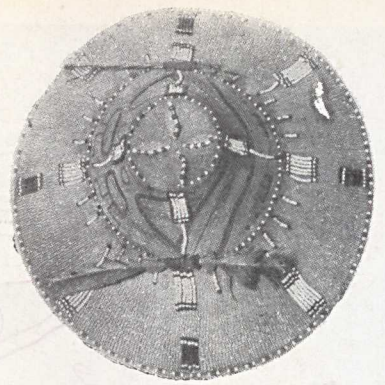


8



7





ная с формой костюма и выдержанная в едином стиле с ним. В этой одежде, так же как и в мужской рубаше Воронежской губернии, мы видим умелое сочетание гладких и орнаментированных плоскостей, являющихся контрастным композиционным акцентом.

*

Изучение традиций и использование мотивов народного искусства художниками-прикладниками не подразумевает создание этнографических образцов. Очень часто мы можем почерпнуть в народном искусстве лишь идею, но не ее воплощение в конкретной форме костюма. А форма, как известно, должна соответствовать характеру используемых материалов. Достижения науки и техники, новые методы производства, новые материалы должны продиктовать и новые своеобразные формы одежды, созвучные современности, условиям жизни людей, общественному строю.

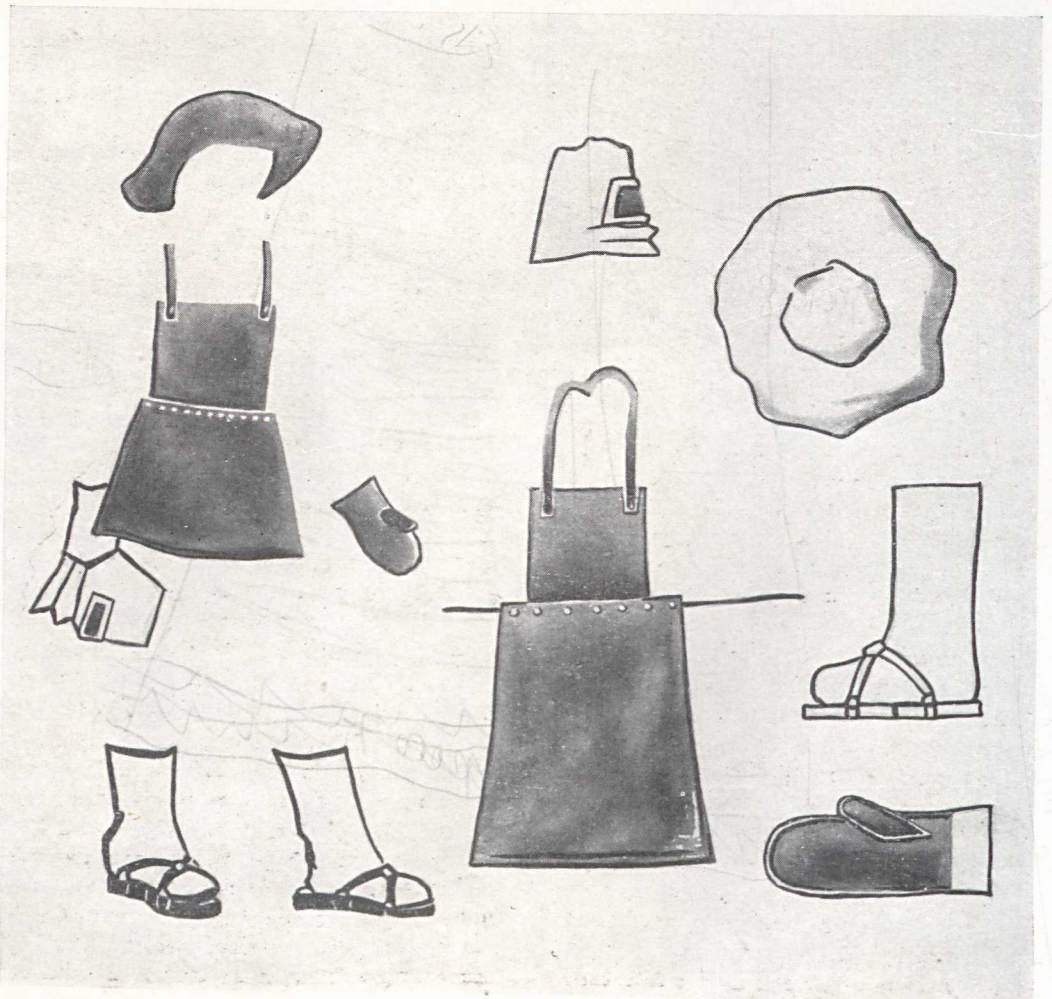
10



11



12



9. Шляпы из кедровых корней, расписанные символическим орнаментом. Индейцы-тлинкиты. Первая половина XIX в.

10. Одежда богатой замужней женщины из западных областей Казахстана и пожилого мужчины из Семипалатинской области. Вторая половина XIX в.

11. Казах-пастух в ватном халате. XIX в.

12. Одежда для труда украинского коваля. XIX в.

13. Русская мужская рубаша. Воронежская губ. XIX в.

14. Нанайская праздничная мужская рубаша. XIX в.

15. Чешский народный костюм. XIX—XX вв.

16. Русский женский костюм. Курская губ. XIX в.

17. Русский женский костюм. Рязанская губ. XIX в.

Изделия на фотографиях и рисунках: №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 — Государственный музей антропологии и этнографии им. Петра I АН СССР, Ленинград; №№ 10, 11, 12, 13, 14 — Государственный музей этнографии народов СССР, Ленинград (все, кроме № 11, зарисовки автора).





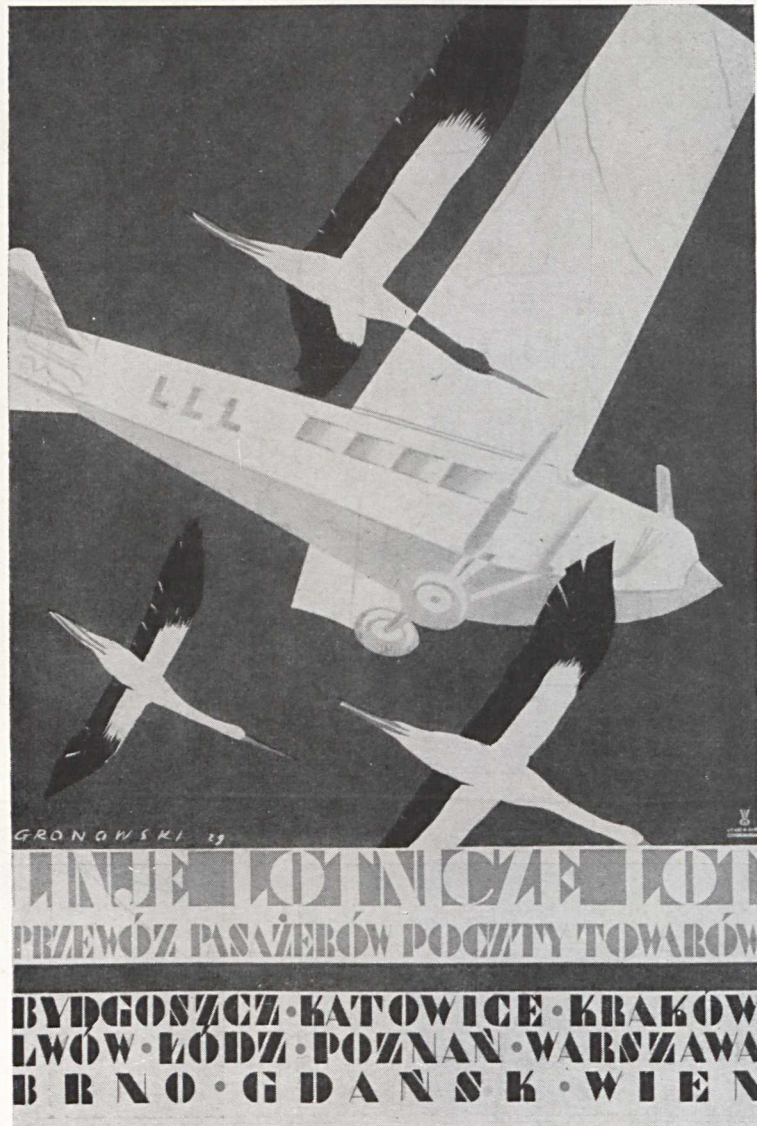
Плакаты Тадеуша Гроновского

Шимон Бойко (Варшава)

Т. Гроновский,
«Радион» стирает сам».
Плакат. 1927.

«Зимний салон». Плакат. 1931.

«Авиалинии LOT». Плакат. 1929.



Гроновский относится к тем людям, которых не надо представлять. Его облик — худощавого, подтянутого, с характерным профилем и серебристой сединой шевелюры — давно стал неотъемлемой частью Варшавы. Он всегда одевается с какой-то изысканной элегантностью, в которой ощущается тонкое чувство стиля; он обаятельный собеседник, душа общества, ему в равной мере свойственны чувство юмора, юношеский энтузиазм и дипломатический такт. Невозможно поверить, что он переступил порог так называемого «почтенного» возраста, столько в нем жизнелюбия и молодого задора. А между тем у него за плечами пятьдесят лет творчества: свой первый плакат он создал в 1917 году. Гроновский очень быстро завоевал признание художественной общественности

Варшавы, причем в плакате — в жанре, который тогда одни считали искусством низшей категории, другие вообще исключали (вместе со всей прикладной графикой) из ряда художественных явлений. В двадцатые годы работы Гроновского можно встретить уже повсюду.

Гроновский мог стать архитектором — он учился на архитектурном факультете Политехнического института в Варшаве, — а выбрал, как бы наперекор себе, жанр капризный и изменчивый, жанр, в котором произведения создаются для жизни краткой и яркой, как жизнь бабочки.

Однако кое-что от профессии строителя в нем сохранилось: ясность мышления, стремление к равновесию утилитарного и эмоционального. Может быть, отсюда его умение охватить целое, подчинить все

средства одной поставленной цели. «В пропаганде и в рекламе, — утверждает Гроновский, — обязательны законы убеждения, аргументации, основанные на знании психики человека. Эти законы почти так же неизменны, как и сам homo sapiens. Гроновский остался верен этому убеждению, которое для него альфа и омега пластического решения. Он никогда безоговорочно не поддавался новым веяниям. Поэтому не раз слышались его упреки молодым графикам, ради формальных решений пренебрегающим смыслом информационного плаката, его функцией пропагандиста идеи — ради формальной игры. Не поддался ли он сам консерватизму формы, не отказался ли от работы над развитием современного языка прикладной графики? В конце прошлого года художест-



«Польские авиалинии LOT».
Плакат. 1964.

«Выставка рекламной графики
Т. Гроновского». Плакат. 1965.



венная общественность Москвы могла познакомиться с выставкой Гроновского. На ней были показаны работы главным образом последних трех лет. Это работы, свидетельствующие об упорном, почти драматическом стремлении художника идти в ногу со временем, чтобы не отстать от достижений современного стиля. Очень заметно влияние на него живописи «informel», и оп-арта. В то же время на фоне тенденций, доминирующих в польском плакате шестидесятых годов, Гроновский занимает довольно обособленную позицию.

Гроновского увлекают многие проблемы: графическое выражение пространства; форма, вылепленная светом; конструкция шрифта. Художник, известный своими изысканными шрифтами, из-под пера которого вышли буквы легкие и гибкие, хо-

тя и несколько плотные (они имитируют технику трафарета, но всегда очень деликатно), ищет теперь новую графическую интерпретацию буквенных знаков, играющих такую важную роль в плакате. Знаменательно также упорство, с каким Гроновский придерживается геометрических форм, иногда даже ценой некоторой схематизации. При этом он насыщает рисунков чистым цветом, без светотени.

Возможно, Гроновский возвращается к той исходной точке, которая была его стартом,—то есть к кубизму «в издании» Брака и Озанфана, к геометризму начала двадцатых годов, когда, увлекшись в Париже работами Кассандра, он противопоставил новые принципы традиционализму старой прикладной графики.

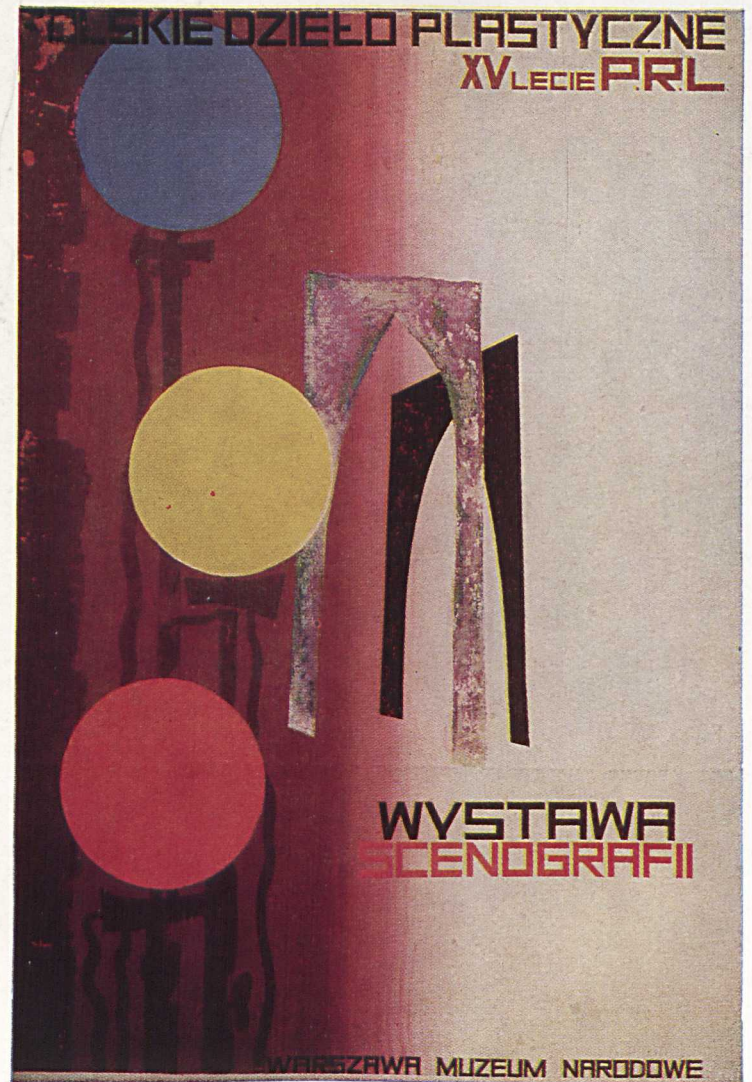
Самое серьезное достижение Гроновско-

го то, что им была проторена дорога для современного плаката в Польше, и то, что он в огромной степени причастен к выдающимся достижениям в этой области, к завоеванию плакатом значительной роли в современном обществе.

Гроновский был первым профессиональным плакатистом. Шутливое прозвище «отец плаката», которым его наградили коллеги,—это выражение их чувств уважения и симпатии. Разумеется, плакат существовал в Польше и раньше. Перед первой мировой войной к нему обращались известные живописцы Кракова — С. Выспяньский, К. Фрич, Ю. Чайковский, Е. Мехоффер, В. Вейсс. Однако они переносили в плакат идеи и средства книжной и станковой графики, не учитывая специфики жанра.

Т. Гроновский.
«Польский балет».
Плакат. 1964.

«Выставка
театрально-декорационного
искусства».
Плакат. 1964.



Гроновский совершил коренной переворот — правда, тоже не сразу: его ранние пробы пера еще близки традиционным образцам, но с 1924 года, точнее, с плаката «IV Восточная ярмарка» (за который он получил Гран-При в Париже на Международной выставке декоративных искусств в 1925 году) начинается новая страница в истории польского плаката. Появляется современный тип его, не отягощенный ни украшательством, не подражанием иллюстрации. Продолжительное пребывание в Париже позволило Гроновскому обстоятельно познакомиться с французской школой прикладной графики, которая переживала тогда свой золотой век. Вернувшись на родину, художник создает одну из своих наиболее оригинальных работ — рекламу стирального порошка «Радион». Появление в 1927 году этого плаката на

городских улицах стало сенсацией. Текст «Радион» стирает сам» запоминался легко, еще крепче врезался в память образ, построенный по принципу: логика — в нелогичном, реальность — в нереальном. Превращение черного кота в белого (после стирки в мыльной пене «Радиона») забавляет остроумием выдумки. Использование сокращенного обозначения мысли, метафоры вместо дословного изображения было тогда подлинным откровением, обладавшим огромной силой воздействия. Гроновский создал свой условный язык — легко читаемый и шуточный. Образ человека он упрощал, не переходя границ, за которыми начинается схематизм, — просто он лишил его индивидуальных черт. Гроновский широко использовал мотивы и элементы народного творчества — простота, грубоватость и наивность получили

вторую жизнь в рафинированной форме. Однако в конечном счете стиль Гроновского определяется его палитрой, которая у него всегда одинакова. В ней преобладают теплые, ненасыщенные, разбеленные цвета. Гроновский ввел в плакат широкую градацию оттенков, постепенно меняя интенсивность света, благодаря чему создается красочная мозаика, не агрессивная, а приятная для глаза, расцветивающая яркостью радуги серый фон улиц. Во всех своих работах Гроновский дает полнокровный образ мира, ясный, уравновешенный, полный гармонии, сияющих красок и света. Оптимизм и радость неустанного обновления жизни — само существо натуры этого всегда молодого художника, активного как у мольберта, так и на поприще общественной деятельности.

Первый выпуск

Ф. Володько

В конце июня состоялась защита дипломов студентами Белорусского государственного театрально-художественного института. Это первый выпуск художников декоративно-прикладного искусства: монументально-декоративной живописи, художественного оформления тканей, керамики, конструирования мебели, прикладной графики.

В большинстве случаев дипломные проекты и эскизы выполнены самими выпускниками для строящихся или проектируемых комплексов. Для общественных и жилых зданий предназначены эскизные проекты выпускников отделения монументально-декоративной живописи (руководитель мастерской доцент Г. Ващенко). Тематика, материал, композиция подчинены архитектурному образу и назначению объекта.

В эскизах росписи «Реквием» (энкаустика), созданных З. Литвиновой для памятника на месте бывшего лагеря смерти в Тростенце, автору удалось добиться большой эмоциональной силы в интерпретации темы борьбы и скорби.

Роспись по эскизам М. Лазюка «Летопись Родины» (энкаустика) предназначена для интерьера здания Дома правительства. Фрагменты этой композиции были показаны на второй республиканской выставке молодых художников 1966 года.

В. Мигаль представил эскизы витражей «Труд» для интерьера Дворца культуры Минского тракторного завода, В. Новак — витраж «Музыка» для фойе Белорусской государственной филармонии. Е. Кармановым разработаны проектные эскизы оформления строящегося в Минске кафе «Алеся» (керамика, обожженное дерево). В поисках художественной выразительности художник обращается к народным фольклорным образам, творчески перерабатывая традиционные композиционные и технические приемы народных мастеров.

Предназначены для конкретных объектов и другие дипломные проектные эскизы: рельефная мозаика «Урожай» В. Соколова, композиция «Ученые» (сграффито) В. Кузмича, «Покорители космоса» (мозаика) В. Позняка, «Брестская крепость» (энкаустика) А. Хохлова.

Выпускниками отделения интерьера и оборудования (руководитель мастерской доцент В. Гусев) разработаны проекты оформления интерьеров и ряд образцов мебели по заявкам предприятий и учреждений республики.

Мебель, изготовленная по дипломным эскизам Л. Пихоцкого, установлена в зрительном зале Белорусского академического театра оперы и балета. Тем же автором разработаны и выполнены в материале образцы мебели для холлов и фойе театра.



В. Новак. Фрагмент витража «Музыка» для фойе Белорусской Государственной филармонии.

Е. Карманов. Фрагмент панно «Пряха» для кафе «Алеся». Шамот, обожженное дерево.

По заявке предприятия Б. Захаров спроектировал оборудование кабинета директора завода, А. Крупский — оборудование для проектного кабинета, И. Каленик находит новое конструктивное решение, переосмысливая оборудование класса общеобразовательной школы, Н. Рыжиков спроектировал мебель и оборудование холла библиотеки Академии наук БССР, которая откроется в этом году.

Интересны работы керамистов (мастерская доцента М. Беляева): серия керамических пластов С. Сенченко на темы русских и белорусских сказок; сувенирные композиции на бытовые темы, созданные в традициях народной керамики А. Сазоновым. Керамическое панно «Праздник Ивана Купалы» выполнено С. Катковой для фойе проектируемого здания Белорусского академического театра им. Я. Купалы. Статуя «Мелодия» (шамот) В. Кузнецова установлена в Ботаническом саду Минска. Чайно-кофейный сервиз (фарфор) А. Федуса внедряется в производство Минским фарфоровым заводом.

Выпускниками отделения художественного оформления тканей разработаны образцы декоративных тканей и gobеленов: В. Бурчаловым — портьерная ткань, В. Басальгой — gobелен для шахматного клуба.

Выгодно отличаются от выпусков прошлых лет диплом-

ные работы графиков (мастерская доцента П. Любомудрова). Серия рекламных плакатов и плакат, посвященный 900-летию Минска (В. Пастушков), упаковка для грампластинок и рекламные плакаты (Н. Брановец) выполнены на высоком профессиональном уровне. Осуществление на практике дипломных проектов выпускников института — результат активной связи кафедр декоративно-прикладного искусства с производством, с проектными и творческими организациями.

информация

Конференция в Русском музее

И. Богуславская

Тридцать лет тому назад, 5 мая 1937 года, в Русском музее был создан отдел народных художественных ремесел. Его организатором был известный советский ученый Лев Адольфович Динцес. Его сотрудники М. Н. Каменская и В. А. Фалеева положили начало большой и разносторонней работе по собиранию, изучению и популяризации народного искусства, которую сейчас продолжают их ученики и последователи.

В музее стало традицией отмечать юбилейные даты отдела научными заседаниями. Такая конференция, третья за последние десять лет, состоялась в мае этого года. Она не была ограничена какой-то одной темой. Круг вопросов определили личные научные склонности участников. Общие проблемы сочетались с конкретными характеристиками видов народного искусства. Большой интерес вызвали два доклада В. Василенко (МГУ). Один из них раскрывал поэтическую сущность русского народного искусства XVIII—XIX веков. Во втором докладе — «Художественные особенности русского народного искусства XI—XIV вв.» — В. Василенко рассматривал археологические изделия из металла как произведения искусства, а не только ремесла, и попытался наметить в них стилиевую эволюцию.

В последние годы темой, волнующей многих исследователей, стали северные росписи по дереву, художественное разнообразие и богатство которых позволяют рассматривать их с разных позиций. В известной мере эта тема была отражена и в докладах на конференции. Многие элементы наиболее старых росписей заставляют искать их истоки или прямые аналогии в других видах прикладного искусства и миниатюрах лицевых рукописей. Интересные анализы содержали доклады З. Поповой (ГИМ) «Одна из школ северо-двинской росписи рубежа XVII—XVIII вв.» и И. Ухановой (Эрмитаж) «Миниатюра как источник изучения народного искусства». Темы остальных докладов касались в основном малоизученных проблем: расписные дуги, деревянная скульптура Великого Устюга, каргопольская игрушка и т. д.

Отдельные доклады были посвящены итогам экспедиции Русского музея и Научно-исследовательского института художественной промышленности (Москва). В работе конференции приняли участие специалисты по народному искусству Москвы, Ленинграда и других городов, музейные работники и художники, мастера народных промыслов.

Плакаты народного мастера

Н. Григораш

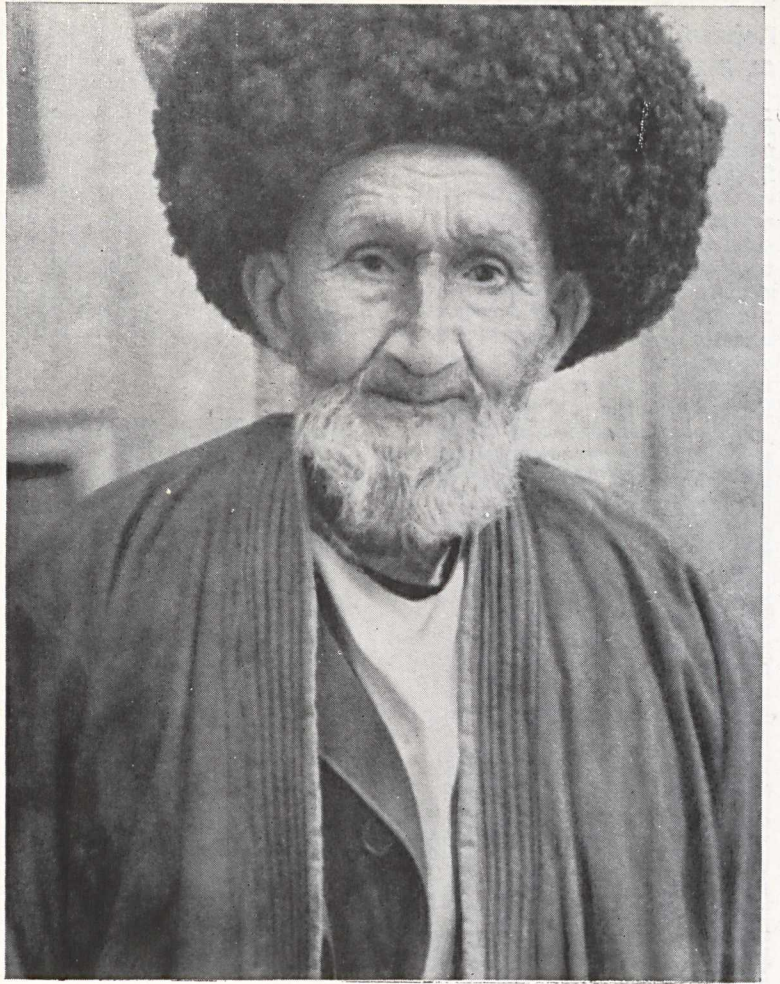
В последние годы киевское издательство музыкальной литературы и искусства УССР выпустило 20 плакатов Василия Ивановича Соколенко — народного мастера, члена Союза художников Украины.

Василий Иванович — житель села Петриковка Днепропетровской области, знаменитого своими росписями. Традиции старинного искусства разрывки стен, росписей сундуков, кроватей, веялок и даже — во время гражданской войны — тачанок дожили до наших дней, получили развитие в творчестве лучших художников-петриковчан.

Учителями Соколенко были заслуженный мастер народного творчества Татьяна Акимовна Пата и ее дочь Векла Кучеренко. Началом своей работы сам Соколенко считает оформление двух альбомов с портретами героев 353-й дивизии, где он служил в годы Великой Отечественной войны. С 1951 года, когда его работы впервые появились на выставках, и до сих пор он — постоянный участник всех областных, республиканских и многих всесоюзных выставок. Первые его открытки и плакаты были изданы в 1959 году: «1 Мая», «Великому Октябрю — слава», «Дружба», панно с кремлевской башней, «Лампочка Ильича» и др. В традиционный орнамент с яркими цветами, вишнями, стрекозами он вводит изображения пятиконечных звезд, серпа и молота, герба УССР и другие эмблемы. Почти все плакаты Соколенко очень нарядны, мажорны, национальны по форме и современны по содержанию.

К 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции художник создал плакат-панно «Залп «Авроры», панно «Дружба» и «Прыжок на Луну» и две открытки, которые выпустило издательство музыкальной литературы и искусства.





Общественность Хивы отметила не совсем обычный юбилей: замечательному мастеру узбекского декоративного искусства Ата Палвану исполнилось 100 лет.

Хива — древнее царство резного дерева. Над чудесным резным убором Хивы трудились многие поколения искусных зодчих, орнаменталистов, резчиков, столяров. Ата Палван продолжает династию мастеров — строителей и резчиков. Учителями и наставниками его с детских лет были дед — усто Абдусаттар и отец — усто Палван, известные в свое время мастера.

По воспоминаниям выдающегося хивинского наккоша (художника народного орнамента), лауреата Государственной премии Абдуллы Балтаева (1896—1966), в 1914 году искусство усто Атабана (Ата Палвана) славилось по всему Хорезму. Резьба крупных архитектурных деталей и конструкций довольно трудоемка, обычно ее выполняли два-три резчика.

Не перечислить, сколько прекрасных узоров на дверях, колоннах вырезали трудолюбивые руки Ата Палвана. Долгие годы он трудился на строительстве общественных и жилых зданий Хивы и других городов и селений Хорезмской области. Резные двери мечети фойе театра оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте, четыре двухстворчатые двери вокзала в Ургенче выполнены бригадой Ата Палвана по узорным композициям Абдуллы Балтаева и Рузмета Маширипова.

В музеях Хивы, Ташкента, Москвы, Ленинграда можно видеть изделия Ата Палвана и его учеников. Их произведения также неоднократно демонстрировались на выставках.

Чтобы лучше понять, в чем же заключается художественный подвиг Ата Палвана, надо хотя бы немного знать характер и каноны своеобразного хивинского узора с его бесчисленными вариантами плавного переплетающихся спиралевидных растительно-цветочных побегов, пересекающихся под разными углами прямых линейных или плавных геометрических узоров, основанных на строгих сетчатых построениях.

Предпочитая трудную в работе, но прекрасную в изделиях древесину карамана, Ата Палван при этом любит и более сложные орнаментальные композиции, обрамленные богатой многорядной каймой. Следуя традициям хивинской школы, он комбинирует разноплановые рельефы, использует многообразные приемы тонких врезок, виртуозно отделявая поверхность резного рельефа. И здесь художник не увлекается чрезмерным его углублением, иллюзорной объемностью узора — не это его цель. В резном рельефе он стремится сохранить общий для декоративного искусства Узбекистана стиль плоскостной трак-

товки орнаментальных форм и в то же время выявить ритм их движения.

О серьезном отношении к своему искусству свидетельствуют слова старого мастера, сказанные им о резной двери, которую он считает драгоценным предметом, незаметно, но постоянно воспитывающим человека: «Сила искусства, хотя и незаметна и неизмерима, но способна сделать злого человека добрым и благожелательным».

Усто Атабан с удовольствием описывает весь процесс резьбы, перечисляет все основные приемы, показывает инструменты — почти 30 стамесок разных размеров и форм.

В технических и художественных приемах резьбы Ата Палвана нетрудно заметить много общего с приемами мастеров других районов Узбекистана. Много общего — и в то же время налицо яркое своеобразие хивинской резьбы, ее никогда не спутаешь с бухарской, ташкентской, кокандской.

Сейчас старый мастер живет в колхозе, расположенном у въезда в Хиву.

Одетый в длинную свободную рубаху старинного покроя и белый халат, Ата Палван в летние дни приезжает в Хиву, посещает мечеть. И обязательно заходит в музей Ташхаули, где у него много друзей, где хранятся его произведения. У него слабеет зрение, но каждый раз старый мастер подолгу всматривается в резные узоры колонн, дверей, в майоликовые росписи дворца-музея.

У Ата Палвана часто бывают корреспонденты, искусствоведы, художники и просто любители искусства. Мастер не знает грамоты и вместо автографа рисует в блокнотах гостей небольшой цветочный узор — изящный сувенир в память о Хиве и ее удивительном художнике.

Резная колонна. Фрагмент. Хива. XVII в.

Ата Палван. Резная колонна. Деталь основания ствола. Хива. 1937.

Мастер Ата Палван.

Деталь резной двери. Хива. XIX в.

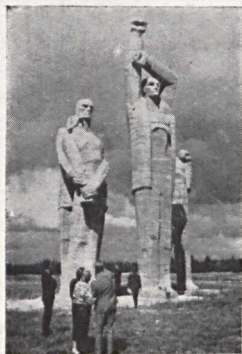
Ата Палван и С. Байбеков. Резная колонна. Фрагмент ствола. Хива. 1962.





Саласпилс





стр. 42—43
Архитекторы
Г. Асарис,
О. Остенберг,
И. Страутманис,
О. Закастеный.
Скульпторы
Л. Буковский,
А. Скарайнис,
Я. Заринь.
Мемориальный
ансамбль
в Саласпилсе, 1967

На эту болотистую лесную прогалину приносили цветы,
когда не было еще здесь ни статуй, ни парапетов,
ни гладко раскатанной серой щебенки.
А стояли здесь сосны, стыла в ямах вода, да на месте барачков,
как выломанные из мертвой челюсти зубы, торчали враскос обгорелые бревна.
Саласпилс —

фашистский концентрационный лагерь недалеко от Риги.
Тут мучили и убивали. Убивали открыто. В этом была бесстыдная подлость.
Легко быть героем в минуту отчаянного броска, взлета;
труднее, когда нужна выносливость, рассредоточенная во времени,
когда один на один и никто никогда не узнает;
и совсем невозможно трудно, когда — безысходно, когда — уже все равно.
Но именно из этой глухой безнадежности поднимались такие душевные силы,
такое щедрое великодушие и мужество, какие не часто встретишь.
Так было в лагерях смерти — и в Бухенвальде, и в Освенциме,
и здесь, в Саласпилсе.
В унижении и страхе, когда, казалось бы, должно развязаться самое глухое,
открывались такие глубины чистоты, что на этом гнилом,
затянута ржавой проволокой клочке земли
в слезах и крови, в грязи и муках рождалась неистребимая вера в жизнь и тепло рук.
И потому все чаще и чаще люди приносят сюда цветы
и кладут их прямо на сырой песок.

Теперь здесь мемориальный комплекс.
Свернув с гудрона, нужно долго идти лесом. И вдруг за низкорослыми сосенками
вздыбленная глыба — «За этой стеной стонет земля».
А дальше — бетонное поле, расчерченное на жесткие квадраты,
и место, где говорить слова, и место, куда класть венки,
и метроном, днем и ночью бросающий в пустоту оторванные лоскутья времени.
Барачки были расставлены по краям овала, а в центре — пустырь,
на нем вышка, на ней — пулемет. Вокруг подковой тянулась дорога.
Еще остались камни, еще уцелели посаженные руками узников деревья,
им сейчас всего чуть больше двадцати.
Все, что осталось, — святыня.
Когда возводили монумент, думали о страдании, о силе человеческого духа,
хотели рассказать — да, рассказать! — о том, что свершилось. И это удалось.
Глянув в проем под бетонной глыбой, сразу видишь широкое поле,
и там, как в кошмаре, над зеленой равниной, над лесом —
недвижные великаны,
олицетворение тех, кто замучен, тех, кто не сдался, тех, о ком —
память.
И ты идешь по той самой дороге у колен «Опозоренной»,
возле «Матери» (рядом барак, в нем выкачивали кровь из худеньких плачущих детей).
потом минуешь толпу титанов, вздымающих к небу угловатые кулаки, —
«Проклятье».
И когда сойдешь с жуткого этого крестного пути,
за тобой еще долго будет тянуться рухнувший гигант,
упрямо сляясь оторвать от земли мертвенно тяжелые ноги.
Совесть твоя.

Статуи отлиты из бетона, они резки и непластичны,
это только символы, знаки на розовом вересковом поле.
Раньше они были масштабны лишь черным руинам Саласпилса
и страшному его крику, а теперь соразмерились целому куполу неба,
горизонту — за ним мнится большое море, миру, полному тревог и борьбы,
тому вечному потоку времени, который назойливо и тягостно
день и ночь отщелкивает метроном.
А ты не слышишь его, а слышишь свои шаги по гладким, гладким плитам,
когда бредешь вдоль глыбы-стены. Она, как чудовищный шлагбаум,
делит жизнь и смерть, смерть и жизнь.
Она поставлена так, эта глыба, что нет в ней упора:
все непрочное и шаткое, не удержишь — сорвется.
И ты уходишь по тропе в румбульские сосны.
В конце пути, как и у тех, измученных и обреченных, что прошли до тебя,
проросшие тонкой травкой песчаные дюны.
И плита, вразброс пробитая пулями. Так бывает, когда бьют не прицельно,
а стреляют в толпу, без разбора и не торопясь.
На разбитой плите — много слов, хороших, сложенных в строфы.

А ты читаешь их, и не слышишь их, и скользят они мимо тебя.
И вдруг чувствуешь, скорее чем понимаешь: зачем же слова?
А потом пугающе: нужна ли и эта расстрелянная плита,
ведь и так никогда не забыть сухой треск автоматов?
А потом, как во сне, если все наоборот: исчезли бы плиты
и обнажилась истерзанная и оскорбленная земля;
растворилась бы серая глыба — мир и без нее шаток и неверен;
слетел бы, как прах, красиво-равнодушный щебень с подковы-дороги,
и снова бы выступили настоящие камни.
И разве не стало бы тогда вольнее суровым и гневным теням,
что вечно будут кружить в этих местах.
И если чья-нибудь милосердная рука остановит однажды метроном,
не слышнее ли станет плач убитых детей?

И шли бы сюда люди, и несли в ладонях живые ветки,
и бережно, как на голую грудь, опускали их на сырой песок.

Юрий Халаминский

М. Некрасова. Искусство Палеха. «Советский художник». М. 1966. 332 стр. с илл. Тираж 10 000 экз.

Тончайшие миниатюры художников Палеха давно завоевали славу далеко за пределами нашей страны. Истории развития и становления мастерства художников Палеха с древних времен и до наших дней посвящает свой труд М. Некрасова.

Автор подчеркивает живую связь палехского искусства с фольклором. Тема многих произведений — былины, сказки, песни, произведения классической и современной литературы.

В книгу вошли произведения, хранящиеся в разных музеях страны: в Государственном музее палехского искусства, Государственной Третьяковской галерее, Музее народного искусства, Государственном художественно-историческом музее-заповеднике в Загорске и в других. Многие произведения публикуются впервые. Резюме и перечень иллюстраций на английском, французском и немецком языках.

Нынешнее издание (типография «Глобус» в Вене) отличается великолепным полиграфическим уровнем.

А. Жук. Українські народні килими (XVII — поч. XX ст.). «Наукова думка». Киев. 1966. 152 стр. с цветными вклейками. Тираж 2 000 экз.

Монография посвящена истории развития украинского килима в досоветское время. Автор останавливается на описании техники изготовления, их типов. Значительное место в работе уделено анализу художественных особенностей килимов и эволюции их орнамента.

Edit FEL, Tamas HOFER. HUSSARDS, PATRES, PAYSANS. (La representation de l'homme dans l'art populaire hongrois). «Corvina», Budapest, 1966. 69 стр. с илл.

Издательство «Корвина» в Будапеште продолжает выпускать небольшие книжки-альбомы удобного формата из серии «Прикладное искусство Венгрии».

В основу новой книги этнографов Эдит Фел и Тамаса Хофера вошло собрание коллекций этнографического музея в Будапеште. В этой книге живо и увлекательно рассказывается о том, как изображался человек в творчестве народных мастеров: в керамике, фаянсе, бронзе, резьбе и росписи по дереву, кружеве, ковроткачестве, вышивке, стекле, резьбе по кости и т. д. Эта книга, безусловно, будет интересна для специалистов и любителей народного искусства.

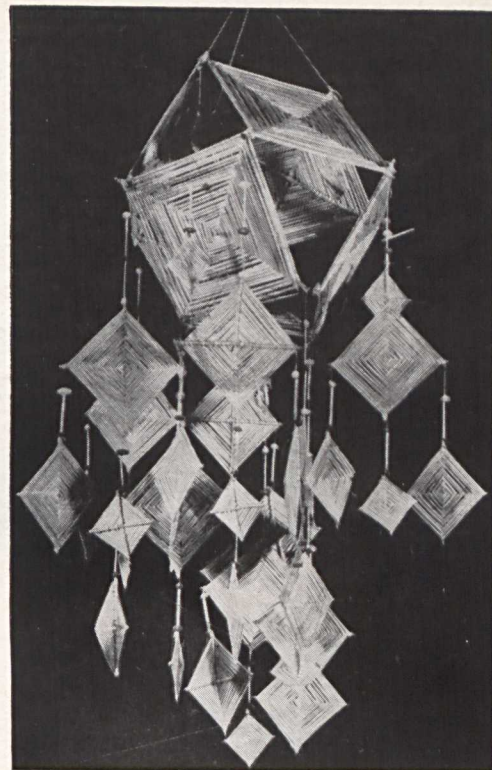
В книге имеется библиография, список иллюстраций с краткими аннотациями к ним и хорошо выполненные черно-белые и цветные фотографии.



Фрагмент резного сундука. Дерево. Герцеговина. XIX в.

Подвесное украшение для жилого дома. Солома, Воеводина, Начало XX в.

Ручка посоха, Дерево, Хорватия. Начало XX в. Керамика. Восточная Сербия.



зарубежные выставки «Югославская народная скульптура» Иованка Лазаревич (Белград)

Этнографический музей в Белграде располагает богатой коллекцией произведений народного творчества главным образом второй половины XIX века.

Недавно, в июле этого года, в галерее Дома молодежи была открыта очередная выставка. На ней было показано около ста произведений народной пластики конца XIX — начала XX века.

Дерево как декоративный материал используется в народном искусстве чаще всего. И в архитектуре — резные двери и розетки, — и в утилитарных вещах — сундуки для одеял (шкрыни), мотала для шерсти, ложки, чаши, посохи и т. д. В юго-западной Сербии сохранились древние каменные дорожные надгробия — крайпуташы. Эти памятники ценны не только своими высокими эстетическими качествами, но

и как документальный материал — для изучения национального костюма и общественной жизни, ссылками на которую изобилуют надписи на них. Во многих областях Югославии до сегодняшних дней сохранились традиции древнего гончарного ремесла. На выставке демонстрировалась утилитарная и декоративная гончарная посуда из окрестностей Пирота и Врнячке Бане.

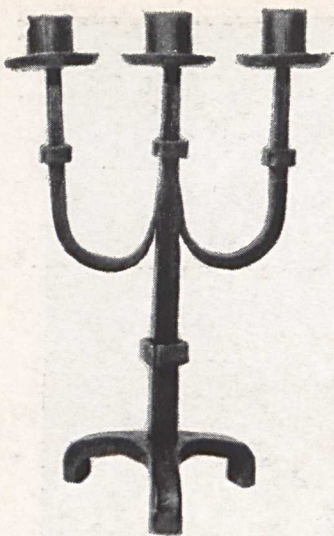
Украшение чаще всего подчинено назначению вещи. Но иногда оно и доминирует. Об этом свидетельствует обильно украшенная резьбой мебель и декоративные предметы, авторы которых чередуют квадратные соломенной плетенки различных размеров в изящной композиции.

Авторы сценария выставки — хранители музея Зага Маркович и Никола Пантелич, оформление экспозиции — академичка живописи Радмилы Лазаревич.

Конкурс керамики в Фаэнца

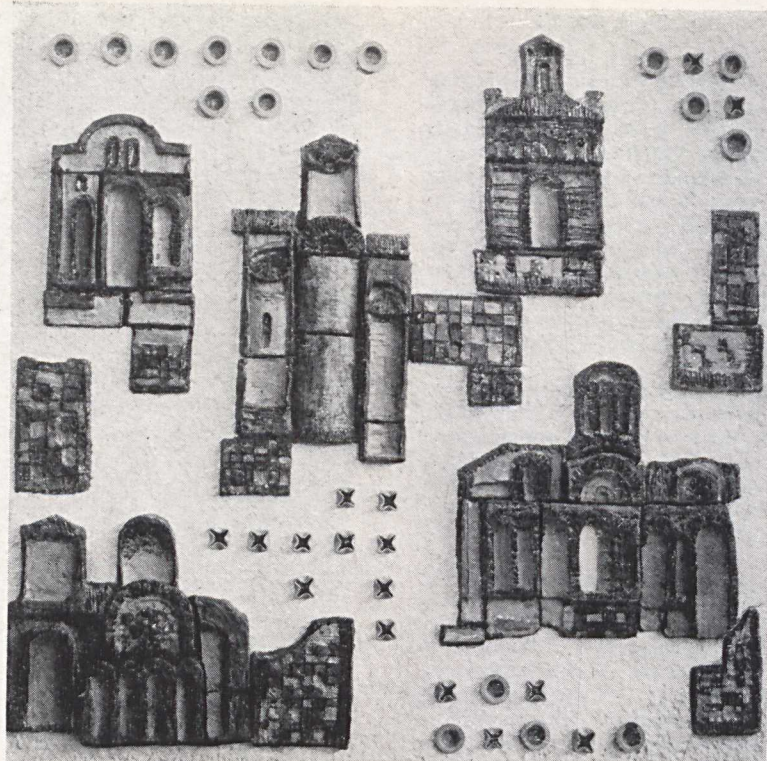
Летом 1967 года в старинном центре керамического производства Италии городе Фаэнца состоялся очередной международный конкурс керамики, проводящийся здесь ежегодно, начиная с 1838 года. Экспонировались изделия 227 художников из 29 стран. Основная цель выставки — показать новые современные формы керамики, причем не только ваз и посуды, но и керамической облицовки стен. Привлекали внимание работы художников Франции — Мишеля Лебека и Иованны Сейр. Верность старым традициям гончарного искусства продемонстрировали севрские мастера — Фиорини и Прассино, а также Люрса, который написал лиможские блюда. С большим вкусом выполнены произведения Петры Вейсс и Пьера Кюло (Бельгия). Тонкостью и изяществом отмечены изделия мануфактур Томас Бинг (ФРГ), и Гроендаль (Дания).

1

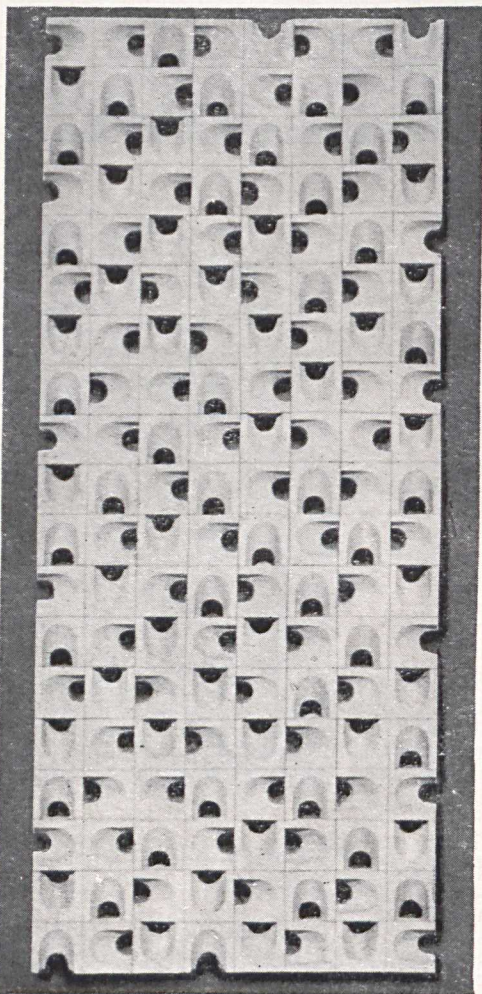


1. *Лиляна Николова.* Подсвечник. Кованое железо.
2. *Здравка Олекова.* Декоративное панно «Старые церкви Несебра». Керамика.
3. *Тодор Попов.* Фирменный знак вагоностроительного завода.
4. *Эли Китанова.* Макет декоративной решетки. Дерево.
5. *Евгения Рачева.* Скульптура «Поющее дерево». Керамика.
6. *Петр Славов-Петров.* Обложка книги «7 лет».
7. *Асен Василев.* Шкаф. Резьба по дереву, керамика.
8. *Георгий Бакрджиев.* Ваза. Каменная масса.

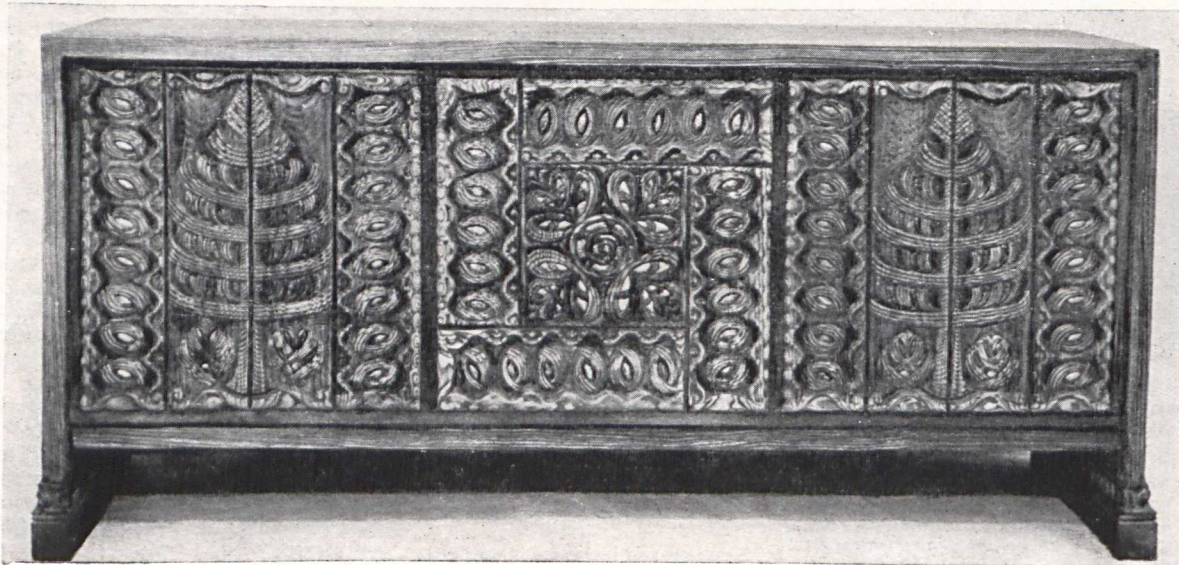
3



4

5
6

7



8

зарубежные выставки
**Прикладное искусство
Болгарии**

Василь Стоянов (София)

«Посвящаем пятидесятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» — под таким лозунгом Союз болгарских художников организовал в Софии выставку работ виднейших мастеров прикладного и промышленного искусства.

Совместный показ этих двух видов творчества был организован в Болгарии впервые и явился, так сказать, «наглядным пособием» к дискуссии о различиях и сходстве прикладного и промышленного искусства, их взаимном проникновении и границах.

Мы в этой дискуссии поддерживаем мнение, что произведение прикладного искусства не должно предназначаться для существующего массового производства, точнее, окончательное воплощение авторского замысла может не зависеть от какого-то конкретного технологического режима. Оно должно быть скорее некой «перспективной моделью», открывающей путь к принципиально новым решениям в данном жанре. А промышленное изделие непременно должно соотносываться с множеством специфических требований, обусловленных массовым производством.

Но различия между ними заключаются не только в этом. В промышленном искусстве требование к функциональности стоит на первом месте и выражается в вещи более полно, в то время как в прикладном акцент перемещается на чисто эстетические требования. Однако это вовсе не дает нам права причислить тот или иной вид искусства к различным эстетическим категориям, классифицировать их как «высокое» или «низкое» по художественной значимости. Они просто различны, и любую попытку классификации «по иерархии» мы оцениваем как попытку дискредитировать один вид искусства за счет другого.

Нужно добавить, что специфические различия между этими двумя видами искусства не должны сделать произведение прикладного искусства исключительным достоянием музея, а массовую вещь — принадлежностью быта. Произведения прикладного искусства должны найти свое место везде, где нужно прогнать униформизм, создать атмосферу тепла и человечности, — в библиотеке и кинотеатре, на спортивном стадионе и в вагоне поезда, в больнице и зале аэропорта. Ведь прикладное искусство не только не стало анахронизмом, несовместимым с огромными масштабами и техническими прогрессом нашего времени, оно придает современной предметной среде ту эстетическую наполненность, в которой всегда нуждается человек и которой нельзя достичь средствами только массового промышленного искусства.



**Жизнь Маяковского
в иллюстрациях**

Л. Жадова

«Маяковский в своей стране и за ее пределами жил и живет, говоря современным языком, как некая модель будущего. И в ком искать ее, как не в поэте?» Эти слова автора сценария и организатора выставки Эльзы Триоле лучше всего объясняют причины создания во Франции экспозиции, посвященной жизни и творчеству Владимира Маяковского.

Экспозиция, организованная силами десяти коммунистических мэрий парижских пригородных районов, торжественно открылась 10 мая 1967 года в Монтрёй, в присутствии членов Политбюро Французской компартии и многих видных деятелей культуры. С сентября месяца, с началом осеннего сезона, выставка начнет переезжать из одного парижского пригорода в другой. Уже после открытия экспозиции ее запросили для демонстрации двадцать городов.

«Эта экспозиция — большая иллюстрированная книга, которая рассказывает о жизни Владимира Маяковского и одновременно делает ее зримой» — так Эльза Триоле определяет главный принцип сценария выставки, для осуществления которого художник-экспозитор Александр Шем нашел много оригинальных приемов.

Экспозиция выставки организована универсально и просто. Это система легких, по единому модулю сделанных стендов, смонтированных самыми разнообразными способами. Профиль Маяковского, вписанный в желтый или оранжевый треугольник, обращенный к строчкам текста, — интересная находка художника. Она позволила зрителю отделить тексты самого поэта (для подписей широко использована автобиография Маяковского «Я сам») от исторического и литературно-художественного комментария.

Тот же профиль Маяковского на цветных афишах и черно-белых рекламных объявлениях выставки в газетах и журналах. Это ее визуальный знак



и одно из средств композиции. Для экспозиции был привлечен большой документальный материал, предоставленный в распоряжение организаторов выставки Союзом советских писателей, Музеем Маяковского в Москве, Л. Брик и В. Катыняном.

Значительную часть документального материала составляют фотографии картин, проектов, эскизов, театральных макетов, авторами которых были товарищи Маяковского. Автор экспозиции, обращаясь к творчеству Татлина, Лисицкого, Родченко, Мейерхольда, Эйзенштейна и многих, многих других, стремится воссоздать ту художественную атмосферу, в которой формировалась революционная поэзия Маяковского. Отчетливо прослеживается связь общественно-эстетических воззрений поэта с ведущими направлениями пластических искусств своего времени. Материал выставки наглядно показывает, как в сложном переплетении художественных течений и направлений, в деятельности отдела ИЗО, ИНХУКа, Государственных художественных мастерских, ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа, и многих других организаций, с которыми тесно связана деятельность Маяковского, возникало принципиально новое декоративное искусство, новая область художественной деятельности в промышленно-

сти — дизайн, новая концепция художественно-материальной социалистической культуры.

Журнал «Леф», книги Маяковского, которые оформляли и иллюстрировали такие художники, как Лисицкий, Родченко, Ган, Лавинский, являлись сами по себе опытным полем, испытательной площадкой новаторских принципов художественной полиграфии, принципов производственного искусства. Они стали прообразами современной дизайн-графики. Заслуженная слава принадлежит окнам РОСТА и рекламным плакатам, в создании которых большое участие принимал Маяковский.

Выставка сопровождается регулярным показом фильма «Барышня и хулиган». В течение получаса зрители могут видеть на экране живого Маяковского, который играет в этом фильме главную роль. Передвижная выставка Маяковского во Франции, созданная как средство активной пропаганды идей социалистического искусства, является сама по себе как бы воплощением лучших традиций «агит- и прозискусства» в новых условиях.

Плакат к выставке.

Фрагменты экспозиции выставки.

Денежные знаки

М. Морейдо

Монеты и бумажные купюры представляют значительный интерес как памятники материальной культуры. Монета — наиболее часто встречающийся вещественный памятник. Она дала название и науке нумизматике (от греческого слова «номизма» — монета), которая помогает устанавливать хронологию тех или иных событий, изображения исторических лиц, районы и времена обращения денег, делает зримой историю денежного хозяйства.

Кроме собирателей монет, есть немногочисленная группа бонистов — коллекционеров бумажных денег. Бумажные деньги, появившиеся значительно позже металлических и более быстро уничтожающиеся из-за непрочности, тем не менее могут многое рассказать об исторических событиях, о назначении государственных средств, служить предметом наглядной агитации и пропаганды.

В коллекции москвича пенсионера Леона Марковича Верхолазова собрано немало интересных денежных знаков различных стран. Наиболее любопытны среди них купюры Советского государства, выпущенные буквально в первые дни его существования, — от редчайших кредиток городских банков и казначейств, до памятных всем государственных билетов, бывших в употреблении до реформы 1961 года.

Графическая разработка денежных знаков редко останавливает на себе внимание. Слишком велика функциональная роль прямоугольников, аккуратно нарезанных из специальной бумаги с водяными знаками. Для графической композиции большинства бумажных купюр различных стран характерен спокойный, монументальный ампирический ритмический строй, присущие времени мотивы оформительского искусства и архитектуры.

Первые бумажные деньги на континенте Европы появились в XVIII веке: в первой четверти во Франции, а с 1769 года и в России. С тех пор установившиеся традиции диктовали художнику — оформителю денежных знаков четкость линейного построения и знакомые формы орнаментов. В сложный ажурный узор включаются гравированные портреты царствующих особ или видных государственных деятелей. Тем интереснее проследить за купюрами, появившимися в России в 1917 году, когда Великая Октябрьская социалистическая революция изменила привычный денежный строй Российской империи. В большом количестве появляются денежные знаки различных городов России, которые имеют хождение наряду с государственными. В их графическую композицию включаются геральдические знаки города, изображения известных городских строений. Впервые художники представляют сим-

волы освобожденного труда: серп и молот, разорванные цепи, изображают единение рабочих и крестьян. Денежный знак каждого города рассказывает о его географическом и экономическом положении. У приморских городов обязательно наличие в рисунке якоря, у южных — рога изобилия с плодами и фруктами, символизирующими богатство природы. Для Баку, а затем и для Закавказской Федерации характерно изображение нефтяных вышек. Интересно оформление банковского разменного билета Псковского общества взаимного кредита с точной датой выпуска — «15 марта н. с. 1918 года». Художник явно старался придать внешнему виду рубля лубочный характер.

В 1919 году появляются первые денежные знаки Российской Советской Федеративной Социалистической Республики. В их графической композиции вслед за агитационным фарфором 1918 года komponуются серп и молот в венке из колосьев, которые затем войдут в государственный герб РСФСР. После 1922 года изображение государственного герба союзной республики на купюрах, выпущенных в обращение государственным банком этой республики, становится традиционным.

В коллекции выделяется денежный знак Бухарской республики с национальным орнаментом, напоминающим ковровые изделия Средней Азии.

В то время имя Владимира Ильича Ленина редко появлялось на изделиях прикладного искусства и в прикладной графике. Тем ценнее для нас купюра, выпущенная в 1918 году краевым исполнительным комитетом Северного Кавказа, на обратной стороне которой художник в лозунге «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» выделяет имя Ленина, рисуя определенные буквы более крупным размером и соединяя их орнаментальной вязью (фото 8).

Иногда на бумажных деньгах изображают произведения искусств. Среди них наиболее известны деньги, выпущенные в 1923 году с рисунками популярных скульптур Ивана Шадра «Крестьянин», «Сеятель» и «Красноармеец», выполненными специально для воспроизведения на почтовых марках и на купюрах (фото 2—4). Обычно имя художника денежных знаков остается неизвестным широкому кругу. Но на банкнотах, имевших хождение на Украине в двадцатые годы, известный график Г. Нарбут оставил свою подпись.

Теряя свое функциональное значение, бумажные деньги остаются интереснейшими иллюстрациями прошедшей эпохи.

1



2



3



4



5





Ежемесячный научно-художественный журнал — орган Союза художников СССР — «ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР» издание для художников, архитекторов, дизайнеров, мастеров художественных промыслов, теоретиков и ценителей искусства

в 1968 году

ОПУБЛИКУЕТ СТАТЬИ, анализирующие связи:

Художник — вещь — потребитель
Производство — художник — товар
Уникальность и массовость

ПОСТАВИТ ПРОБЛЕМЫ:

Синтез искусств — тенденция современности.
Как рождается мещанство.
Стандартный интерьер и индивидуальный вкус.
Роль моды в современном искусстве.
Где кончается народное искусство и начинается ремесло.

ПРОВЕДЕТ ДИСКУССИЮ

Костюм или маска?

ПРОДОЛЖИТ ОБСУЖДЕНИЕ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХ РАНЕЕ

Наши критерии вчера и сегодня.
Социология и искусство.
«Как у всех или не как у всех».

Редакция намеревается напечатать

Социологические очерки об архитектуре.
«Лицо и душа города».
Критические очерки о творчестве и взглядах крупных мастеров советского и зарубежного искусства.

Познакомить читателей

с новейшими течениями зарубежного искусства.
Показать богатства музейных хранилищ и частных коллекций.
Новые открытия в древнерусской живописи и скульптуре.
Читатель по-прежнему найдет в журнале рецензии на выставки, творческие портреты художников и архитекторов, информацию о художественной жизни в нашей стране и за рубежом, обзоры советской и иностранной специальной литературы.
Издание отлично иллюстрировано и имеет оригинальный макет.

Журнал распространяется по подписке и продается в киосках Союзпечати.

Подписная цена на год 14 р. 40 к. На полгода 7 р. 20 к.

На три месяца 3 р. 60 к. Цена одного номера 1 р. 20 к.

1. Бумажные полтинники. Выпускались блоками для замены звонкой монеты. 1923. Лицевая и оборотная стороны

2. Три червонца. Билет Государственного банка СССР. Рисунок скульптуры И. Шадра «Сеятель». 1924. Лицевая сторона.

3. 25 000 рублей. Государственный денежный знак СССР. Рисунок скульптуры И. Шадра «Красноармеец». 1923. Лицевая сторона.

4. 15 000 рублей. Государственный денежный знак СССР. Рисунок скульптуры И. Шадра «Крестьянин». 1923. Лицевая сторона.

5. 10 000 рублей. Государственный денежный знак СССР. 1923. Лицевая сторона.

6. 25 рублей. РСФСР. 1918. Лицевая сторона.

7. 100 000 000 рублей. Закавказская Федерация. 1924. Оборотная сторона.

8. 500 рублей с выделенным в композиции именем Ленина. РСФСР. 1918. Оборотная сторона.

9. 500 рублей. Кредитный билет. Дальневосточной республики. 1920. Лицевая сторона.

10. 10 000 рублей. Расчетный знак РСФСР. 1919. Оборотная сторона.

11. 25 000 рублей. Армянская ССР. 1922. Лицевая сторона.

12. 5 000 тенгов. Бухарская республика. 1922. Лицевая сторона.

13. 10000 рублей. Азербайджанская ССР. 1921. Лицевая сторона.

6



8



9



11



13



12



