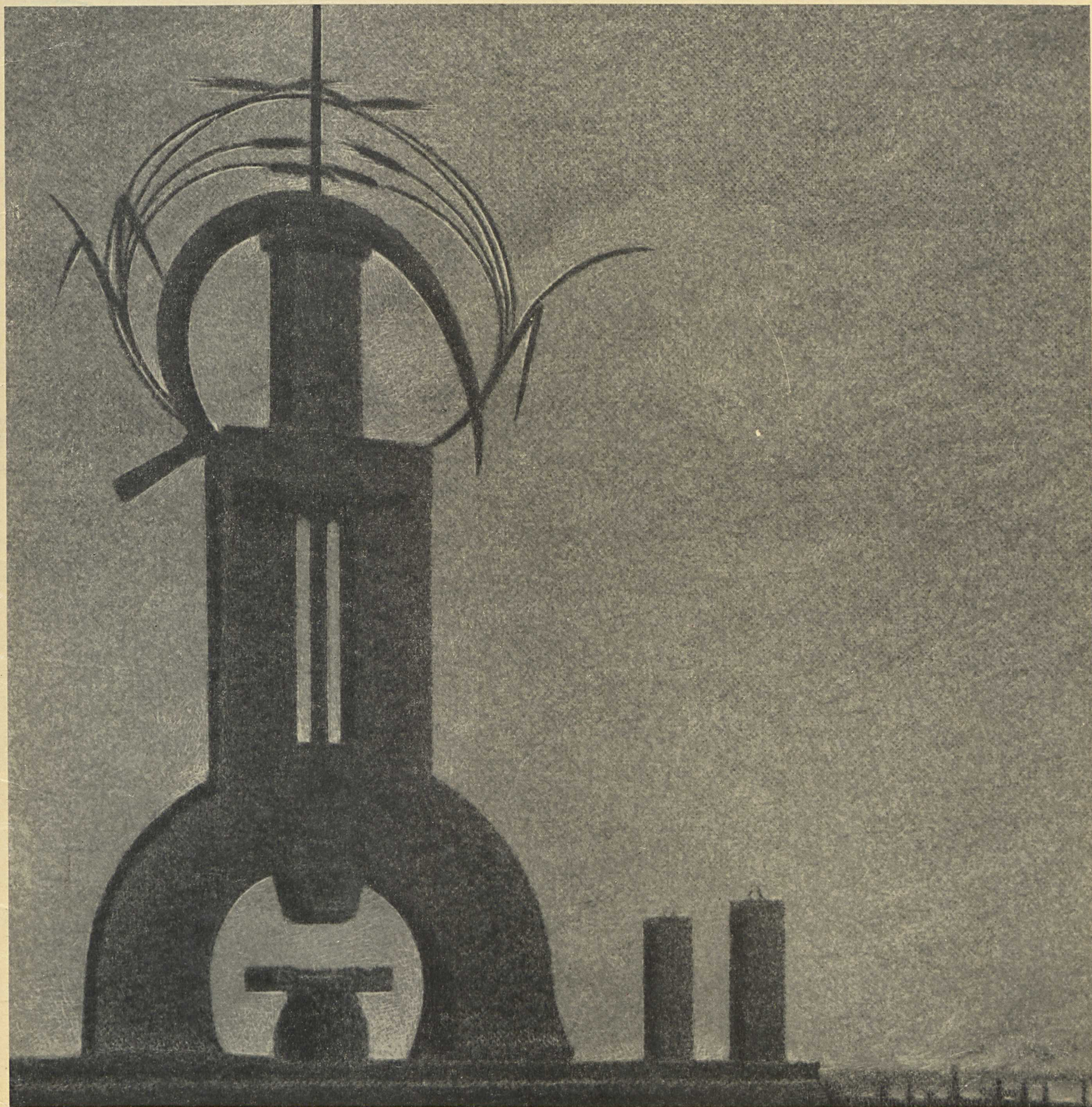
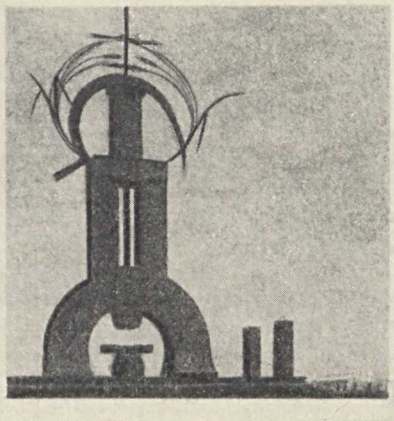


4
1968 СССР

Центральная государственная
Публичная библиотека
им. А. М. Горького





Ежемесячный журнал Союза художников СССР
Год издания двенадцатый.
4(125)
1968 г.

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

В номере:

- А. Стригалева 1. У истоков советского
монументального искусства.
- Ю. Халаминский 11. Верность памяти.
12. Новый Арбат в старой Москве.
(За круглым столом ДИ).
- Станислав Лем 26. Жилище будущего.
- С. Есаев 27. Выставка московской
промграфики.
- Н. Шкаровская 31. Ощущение Армении.
34. О красоте и пользе — еще раз.
36. Сенежская студия.
- Д. Сега 38. Мир вещей и семиотика.
- С. Ерлашова 42. Конференция по искусству
Советского Востока.
- 43—47. Информация.
- Е. Минаев Страничка коллекционера
48. Силуэты.

На обложке:
В. Гомзиков.
Монумент
«Освобожденный Урал»
в Перми, 1920 г.

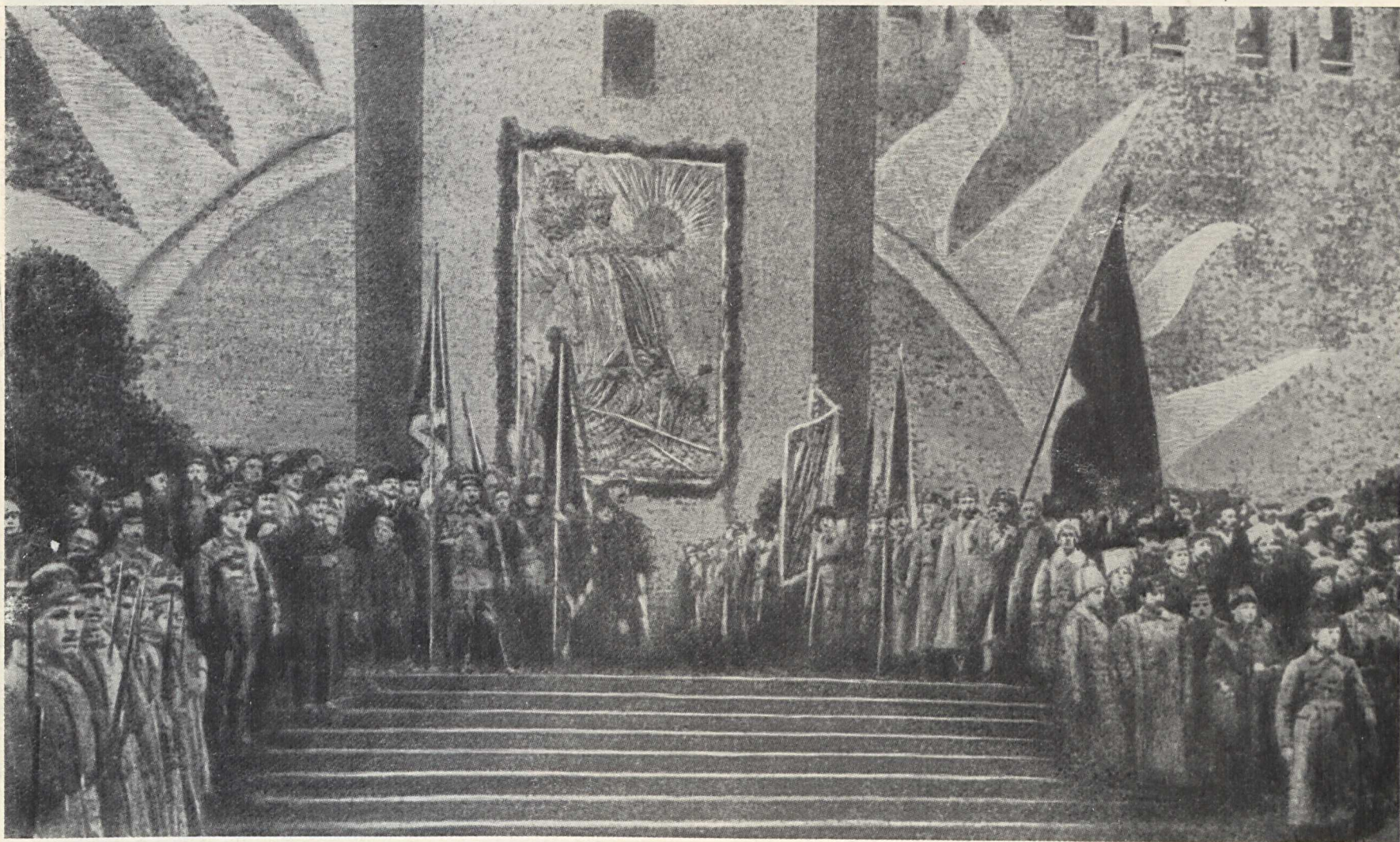
Снятие памятника Александру III
в Москве, Лето 1918 г.
Кадр кинохроники.

- Главный редактор Ладур М. Ф.
- Редакционная коллегия: Антонов О. К.
Быков З. Н.
Василенко В. М.
Давыдов Ю. Н.
Дудене М. А.
Кантор К. М.
Круглов Г. Г.
Крюкова Н. А.
Кума Х. Р.
- Художественный редактор Курбатов Ю. К.
Левашова А. А.
Литовченко И. С.
Луппов Н. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Тальберг Б. К.
Толстой В. П.
Федоров-Давыдов А. А.
Халаминский Ю. Я.
Хан-Магомедов С. О.
Цицишвили Д. Н.
Чекалов А. К.
Шушканов Д. Н.
- Зам. главного редактора
- Ответственный секретарь Кельман Л. М.
Зав. отделами редакции: Базазьянц С. Б.
Глазичев В. Л.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Савицкая В. И.
Шкаровская Н. С.
- Технический редактор Штейнер Л. М.
Макет и обложка Троянкера А. Т.
Фоторетушер Кочетов Г. И.

В. И. Ленин в группе демонстрантов на Красной площади после открытия мемориальной доски работы С. Коненкова, 7 ноября 1918 г. Кадр кинохроники.

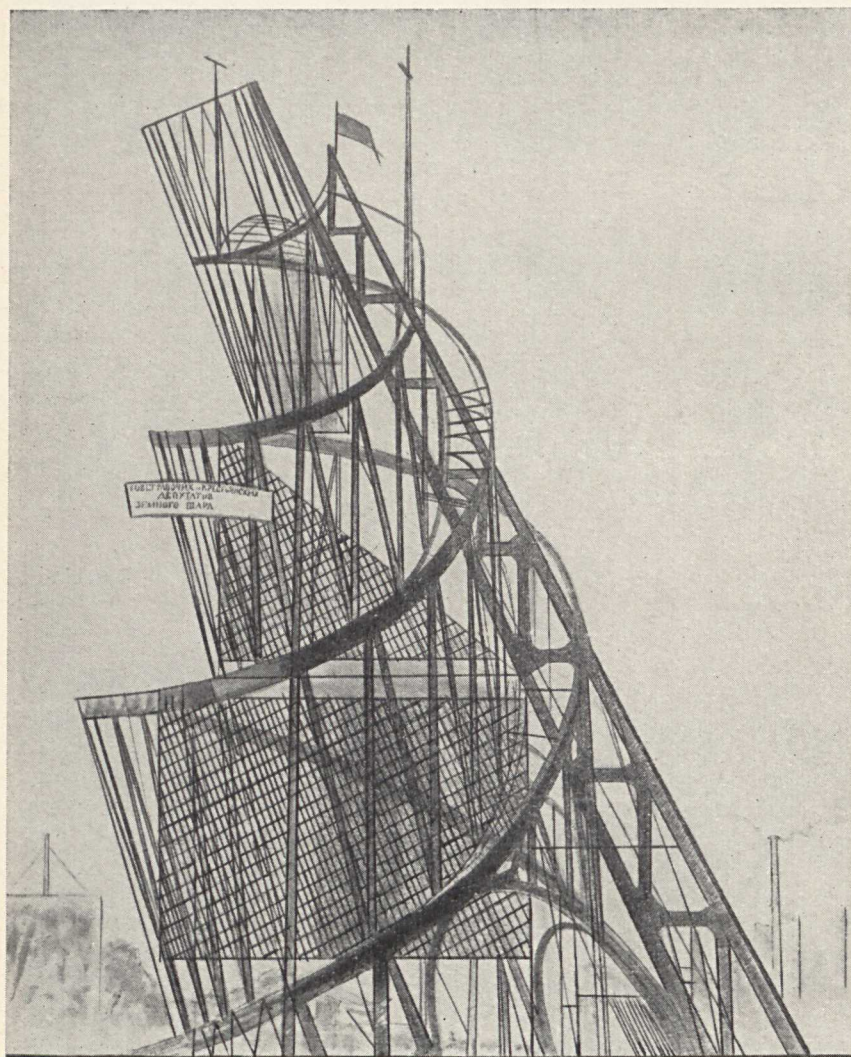
О. Гризелли.
Эскиз памятника Перовской.
1918 г.

Н. Андреев.
Памятник Дантону в Москве
на пл. Революции. 1918—1919 гг.



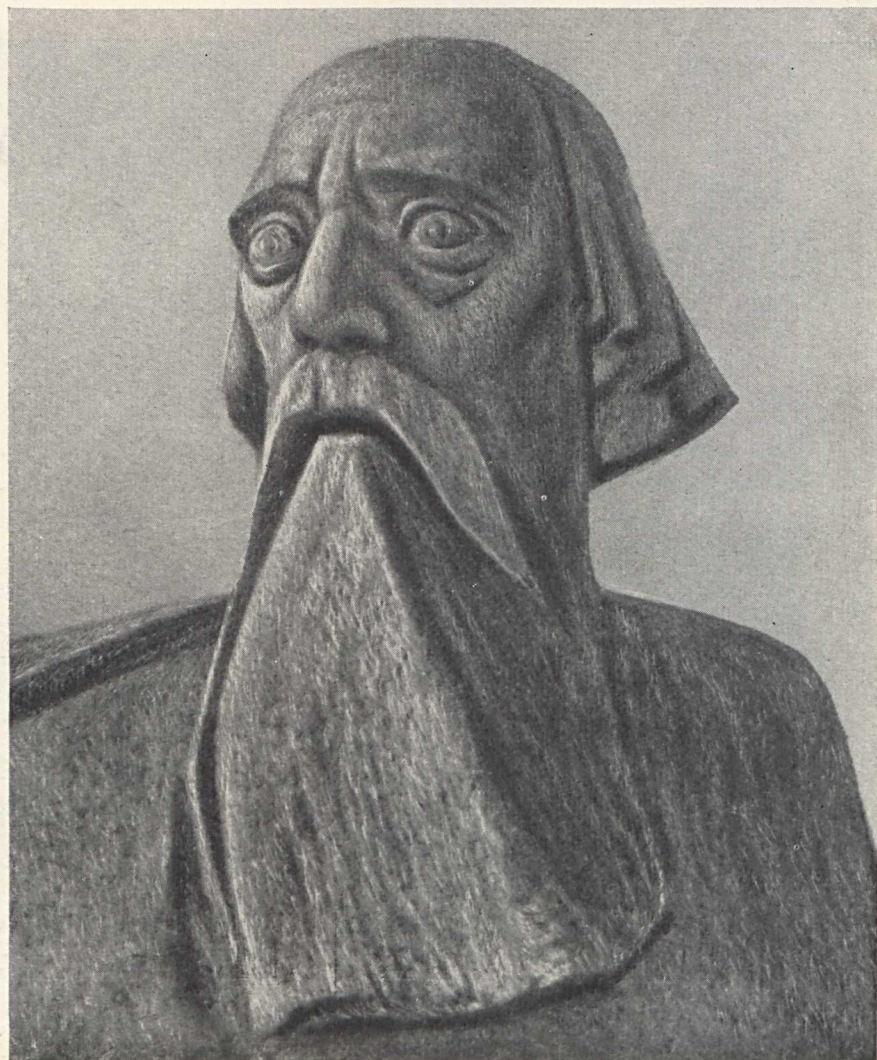
Проект здания-памятника
III Интернационалу. 1919 г.

Б. Королев.
Памятник Бакунину
на пл. Тургенева в Москве.
1918—1919 гг.



Силуэт памятника Лассалю
работы скульптора В. Синайского.
(Установлен в Петрограде
в 1918 г.).

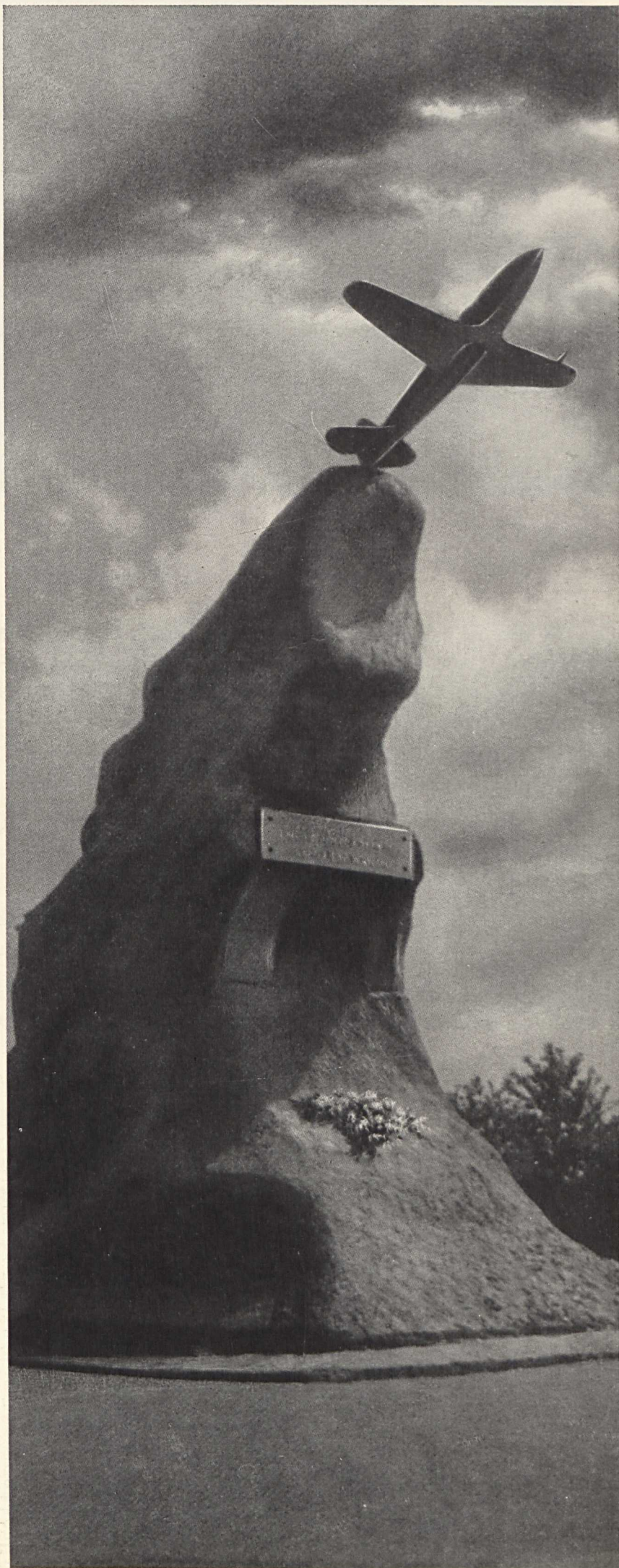
А. Златовратский.
Памятник Салтыкову-Щедрину
в Москве на Серпуховской
площади. 1918 г.



Монумент в память летчиков
8-й воздушной армии.

Мне рассказывали, что в чешской Лидице, дотла сожженной фашистами, самый почитаемый памятник — крест, сложенный из обгорелых бревен и перевязанный проволокой. Будто бы его поднял какой-то русский полковник на месте уничтоженной оккупантами деревни сразу же после освобождения Чехословакии советскими войсками. Может быть, это легенда. Но крест стоит на трагическом пепелище, и к нему течет живой поток людей, стремящихся душой прикоснуться к тем обгорелым бревнам, что видели огонь и ужас бедствия. Сила подобных реалий — в их подлинности, сопричастности событию, которое они призваны удерживать в памяти нашей. Мне важно знать и чувствовать, когда я бываю в селе Михайловском, что «дуб зеленый» именно тот самый великан, тешивший Пушкина. И я благодарен тем, кто сумел залечить раны, нанесенные его стволу пулями и осколками немецких мин; тому, кто сберег его корни, подрывные вражеской траншеи. И какую бы нежность я ни испытывал к молоденькой елочке, посаженной в корнях «той самой», уже упавшей, пушкинской ели («Там, ветру в дар, на темну ель повесил звонкую свирель»), и как бы ни уверял себя, что она наследница, что и ей передались сказки и грезы поэта, я все же привычно иду к старому дубу, потому что он — несомненный. Мне во сто крат дороже стал теперь меркуровский «Тимирязев», стерегущий Никитские ворота: он был свидетелем, он касался озаренного московского неба и спокойно смотрел, как зенитчики у его ног торопливо перезаряжают тяжелые пулеметы. Он знал опасность наравне с бойцами, и когда его изранило осколками, люди заботливо подняли его на постамент. «Тимирязев» теперь для москвичей — не только памятник великому человеку, но и памятник совместной великой борьбе. Но есть и другая категория, я бы сказал, памятников-самозванцев. Они готовы спихнуть своего предшественника с обжитого места куда-нибудь на задворки или, чего уж лучше, воспользовавшись замешательством, взгромоздиться на чужой постамент. Подобные сооружения, на мой взгляд, антиморальны, и не потому, что они, как правило, бывают плохи по форме, а потому, что они попирают благородную идею и демонстрируют лишь грубость и невежество. Ну, да что о них! На Малаховом кургане в Севастополе сейчас снова зелено. Среди шумящей поросли растет старый миндаль. Весной на его узловатые ветки матросы кладут упругие гроздья сирени. Когда над городом бушевала война и над курганом не переставая ревел смерч огня, единственное уцелевшее деревце был этот, тогда еще совсем молоденький, миндаль. И после очередного воздушного налета или артобстрела, если ветер успевал смести черную гарь, морская пехота глядела на него с радостью и надеждой. На самом взлобке кургана есть еще один удивительный памятник. Его поставили солдаты солдатам. Летом сорок четвертого в небе над городом отчаянно бились летчики восьмой воздушной армии, и когда дорогой ценой штурмом был взят Севастополь, в память погибших за несколько дней был сложен небольшой памятник. Он наивен и прост, но он мне дороже любых чванливых монументов из бронзы и мрамора, потому что он рожден благодарной памятью спаянных огнем друзей, потому что он не придуманный, а — настоящий. Можно, конечно, и Малахов курган одеть в бетон и драгоценный порфир. Будет торжественно и чинно. Но уйдет душевность и подлинность, нарушится святость места. Утратится самое дорогое. Не случайно же в лучших проектах для Бабьего Яра художники старались оставить нетронутой «ту самую» землю, чтобы можно погладить ее или хоть просто приложить к ней ладонь. Я не верю памятникам, стоящим на чужих постаментах.

Юрий Халаминский



Новый Арбат в старой Москве

За круглым столом ДИ.

«АХ АРБАТ,
МОЙ АРБАТ,
ТЫ МОЕ
ОТЕЧЕСТВО».

Новый Арбат еще не достроен, а спорить о нем уже начали. Проблему создания нового ансамбля в старой части города обсуждают не только специалисты — в редакции собрались москвичи, которым безразлично, каким будет их город. Дискуссию открыл главный редактор ДИ М. Ф. Ладур. Ниже мы публикуем выдержки из стенограммы.

С. Базазянц
Заведующая отделом
журнала «Декоративное
искусство СССР»

Сегодня наша задача более чем скромная: не говорить, а слушать. Мы не раз обращались к теме «старое и новое». Как мне кажется и судя по отзывам, были иногда интересные статьи.

Сейчас сложилось такое представление, будто город можно искусственно поделить на дома с охранными досками, ординарную застройку и новое строительство последнего десятилетия. При этом достаточно проявлять небольшую заботу о памятниках архитектуры, и городской ансамбль будет в целостности и сохранности.

Мы на своих страницах пытались объяснить себе и читателям, что городской организм гораздо сложнее простого сочетания этих трех элементов.

Старая городская застройка — это не только устаревшие дома, подлежащие замене новыми, но и история города, реальная, ощущаемая каждым жителем историческая глубина его архитектурных напластований. Сейчас, когда новая застройка все решительнее вторгается в центр Москвы, пора серьезно подумать о судьбе неповторимого старого города. Новое строительство в черте старого города неизбежно и необходимо, важно, как оно осуществляется.

Вопрос:

Нельзя ли осветить историю развития Нового Арбата?



Старая Москва. Угол Арбата
и Никитского бульвара.
1910-е гг.

Ш. Айрапетов
Главный архитектор
проекта мастерской № 1
Моспроекта 2

Отрезок улицы, который мы сейчас называем проспектом Калинина, был задуман очень давно. Еще в 1935 году в генеральном плане застройки и реконструкции Москвы этот отрезок улицы был намечен под условным названием «Новый Арбат».

Эта улица — часть большой радиальной магистрали, связывающей центр города с западными районами столицы, она направлена с востока на запад. Реконструкция ее началась еще до войны. В 1963 г. пробили отрезок улицы от моста до Арбатской площади, который был назван проспектом Калинина.

В процессе проектирования было предложено несколько вариантов застройки. Принятый проект предусматривал создание административно-общественного ансамбля в сочетании с торговым центром городского значения.

В настоящее время здесь четыре 26-этажных административных здания, пять жилых домов-башен на северной стороне (около 800 квартир) и большой торгово-общественный центр, в котором 13 магазинов, восемь предприятий общественного питания, в том числе большой ресторан, большой кинотеатр на 3 тысячи мест. Предприятия коммунального характера: парикмахерская, институт красоты, пункты по приему белья в стирку, химчистка, мастерские по ремонту обуви и т. д.

Эти предприятия обслуживают не только прилегающие районы, но и город. Магазины рассчитаны на тысячу продавцов, предприятия общественного питания — на пять с половиной тысяч человек.

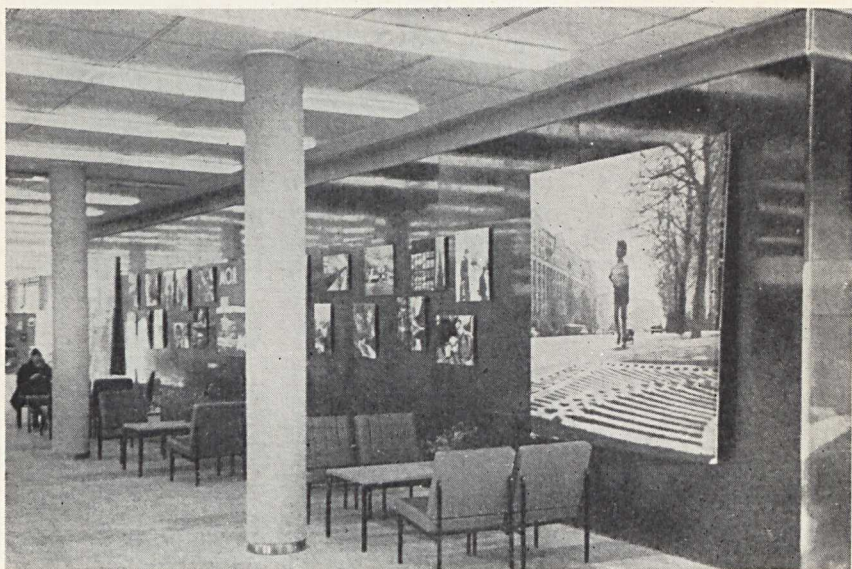
Административные здания в 26 этажей с коридорной системой, в центре холл, восемь лифтов. У каждого здания свой конференц-зал на 800 человек.



Архитекторы: М. Посохин (руководитель),
А. Мндоянц, Г. Макаревич,
Б. Тхор, Ш. Айрапетов,
И. Покровский, Ю. Попов,

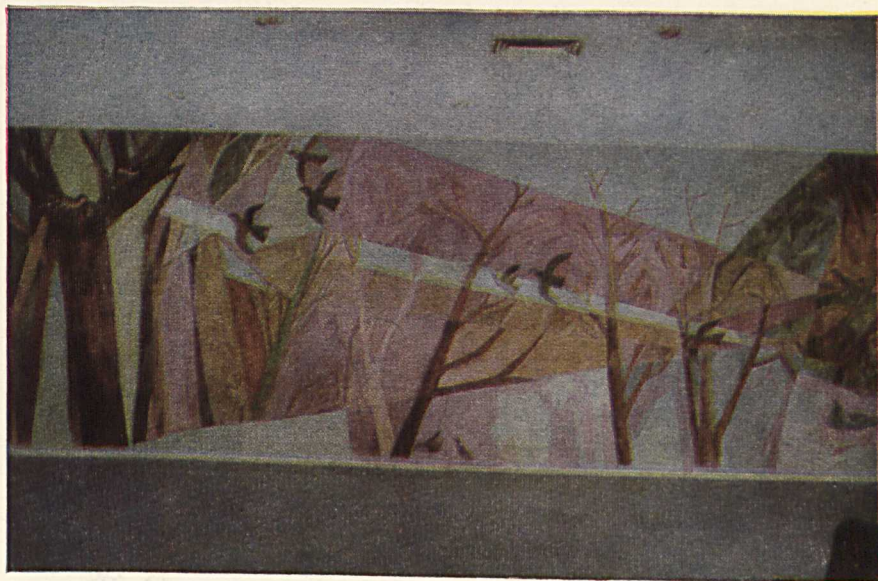
А. Зайцев.
Инженеры: С. Школьников,
В. Николаев, В. Сно.
Проспект Калинина.

Художник В. Поляков.
Декоративная композиция
в кафе «Валдай». Фреска.

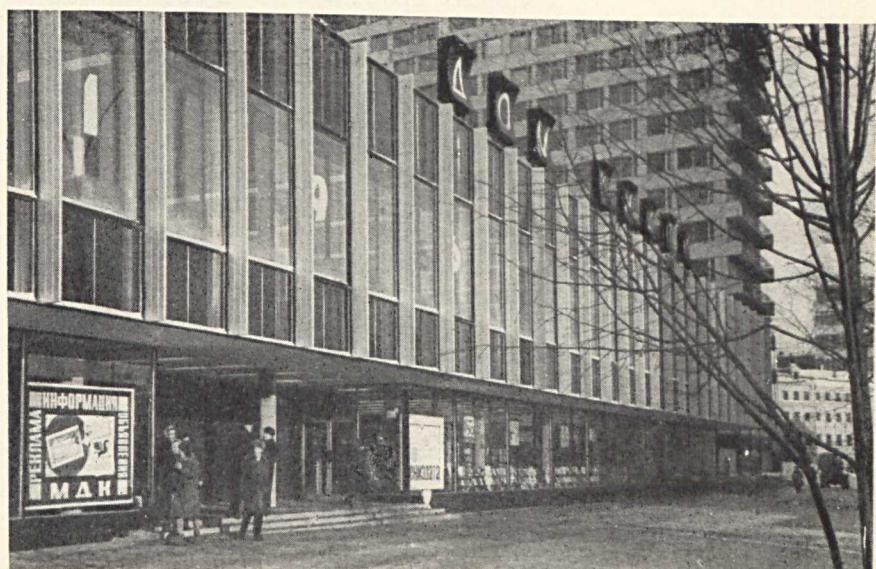


Интерьеры «Дома книги»
на проспекте Калинина.

↓



Общий вид «Дома книги».



Они состоят из одно-, двух- и трехкомнатных квартир несколько повышенного комфорта.

Почти на всех объектах мы работали в содружестве с художниками. Декоративные элементы помогли индивидуализировать помещения.

Вопрос:

Вы неопределенно выразились относительно перспектив развития этого проспекта. Разве проектировщики не думали о перспективах?

Ш. Айрапетов В данном проекте этого не было.

В. Толстой За границами Нового Арбата остались осколки старого, интересного; какова их судьба в перспективе?

Ш. Айрапетов Сейчас создана специальная мастерская, которая занимается проектированием центра города. Что касается прилегающих районов Арбата, то здесь тоже будет реконструкция, но в каком виде, я затрудняюсь сказать, так как проект еще не готов.

Вопрос:

Какова судьба тех домов, которые включаются сейчас непосредственно в композицию Нового Арбата?

Ш. Айрапетов На мой взгляд, эти дома будут впоследствии снесены.

В. Глазычев
Заместитель
художественного
руководителя
Центральной
учебно-
экспериментальной
студии СХ СССР

Впечатления от Нового Арбата можно собрать в любопытное сочетание — столичности и провинциальности. Само одновременное сосуществование таких взаимоисключающих характеристик делает решение проспекта интересным, небезразличным. Контраст столичности и провинциальности, продуманности решения и случайности бросается в глаза во всем — и в общем, и в отдельных деталях. Масштабность Нового Арбата столична, она читается в ритме больших масс зданий и в ритме больших прорывов между этими массами. В то же время сами формы зданий — это формы вчерашнего дня в современном решении пространства. Есть продуманная современность зрительной связи интерьеров ресторана «Арбат» с пространством проспекта, и здесь же сугубый провинциализм решения интерьеров «Печоры», полностью отрезанных от проспекта, не существующих для проспекта и в его системе. Очевидна продуманная современность контраста старой церкви и нового сборного, типового по своему существу жилого дома у начала проспекта. Но, пожалуй, самое любопытное, что совершенно случайно (авторы проекта собираются, к сожалению, это уничтожить) возникли удивительно интересные прорывы



Старая Москва.
Филипповский переулок.

между зданиями по правой стороне проспекта в старую застройку. Рядовая застройка становится заметной, начинает жить по-новому. При ряде мелких недостатков (может быть, просто спорных деталей) продуманная современность видна в решении мозаичного панно на кино-театре «Октябрь». Художники сумели сформулировать для себя необходимые ограничения, панно компенсирует (очень мягко) цветовой голод в решении проспекта. Мозаичное изображение создает необходимый переход между масштабом зданий и масштабом человека. Об этом думали художники, но не думали архитекторы. В системе проспекта нет промежуточных носителей масштаба человека — стендов, рекламы, щитов, киосков. Проспект будет жить, и эти киоски и щиты все равно появятся, но уже случайно. На примере того же проспекта проявилось непонимание единства пространственного решения, в котором и здания в их объемах, и воздушные промежутки, и членения фасадов, и вывески создают единое целое. Это целое все равно возникает в восприятии, независимо от того, думали о нем или нет. Отсюда вывески, никак не связанные с решением пространства. Достаточно и одного «Дома книги», чтобы увидеть отсутствие системы: объем интерьера вытянут по фронту фасада, и книжные стеллажи послушно выстроены по той же линии, отчего пространство и издали (через стекло), и вблизи теряет всякую читаемость. Витрины, детали обоев, рудования и вывески демонстрируют утомительно однообразный хаос беспомощных, изолированных форм. Город живет и будет жить — само

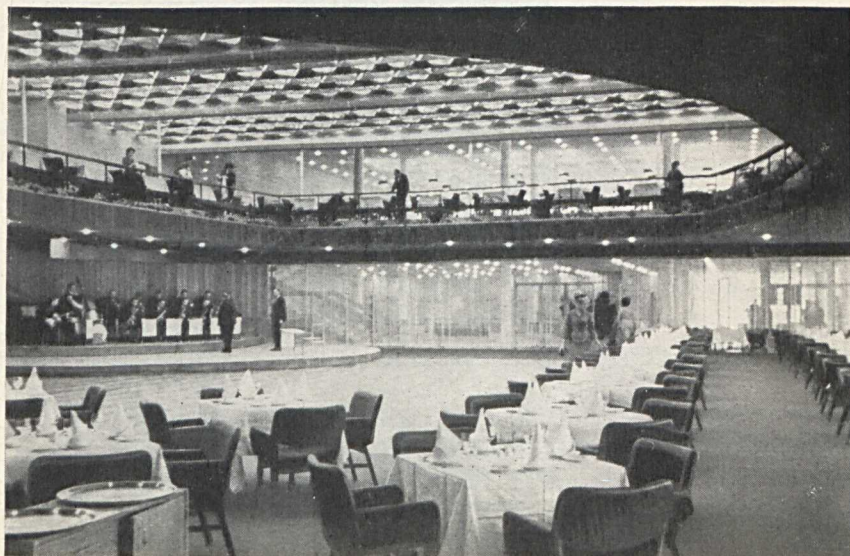


Проспект Калинина.

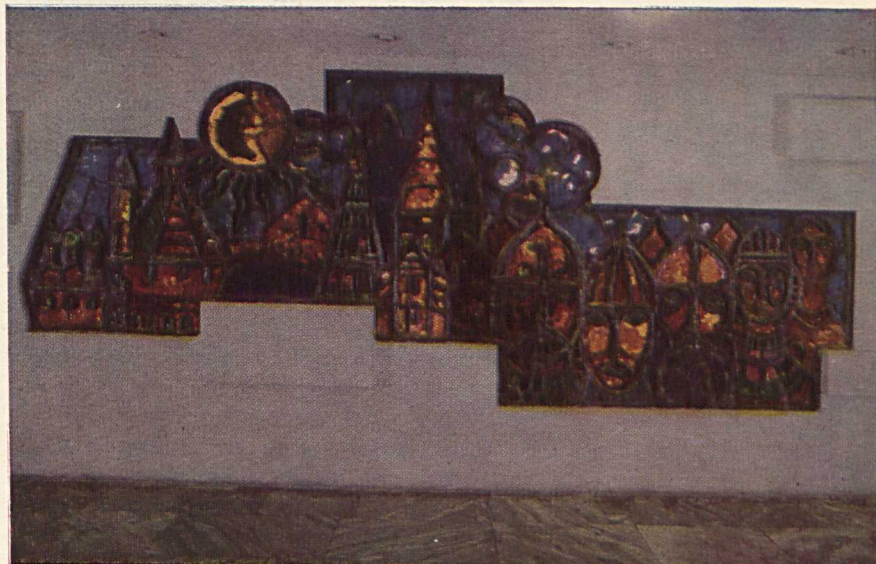
Интерьер парикмахерской.



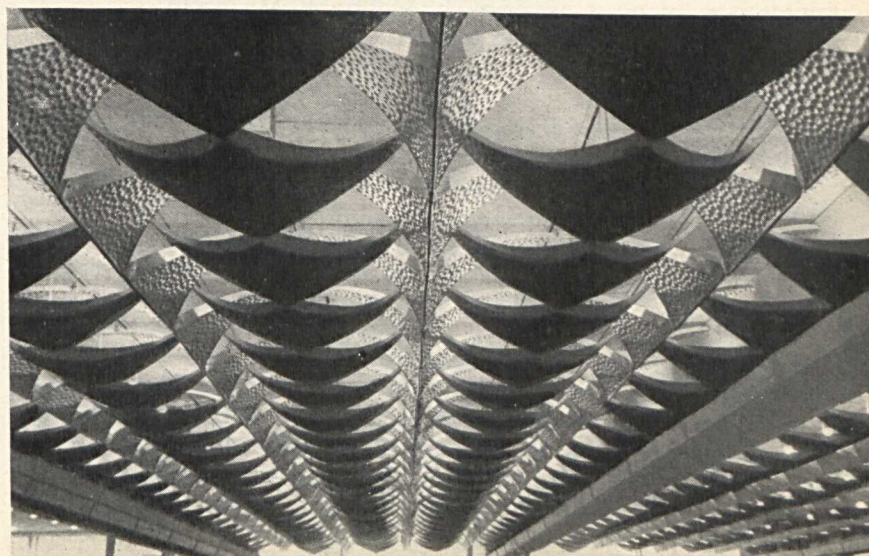
Общий вид зала ресторана «Арбат».



Художники: Н. Силис,
В. Лемпорт. Эмблема
ресторана «Арбат».



Потолок в ресторане «Арбат».



Арбат для эмоционального ощущения москвича? Я согласен, что до шедевра дело не дошло. Когда я прохожу по Кировской улице мимо дома Корбюзье, я останавливаюсь не только из глубокого уважения к его творцу, но вижу удивительные вещи: перемещение форм, удивительное взаимоотношение форм, которые каким-то образом смещаются, и каждая точка неповторима.

Да, проспект Калинина врезался в старый Арбат. А будет время, когда этого контраста не будет, очень большие дома встанут, 150-этажные, и на таком фоне это будет естественным. Мы забываем, что на этом контрасте наша жизнь держится. Чем сильнее, тем лучше. Если нет сильного напряжения, не о чем говорить. Арбат несет в себе какой-то заряд, заставляет рассуждать, думать о месте человека в будущем.

Возле новой архитектуры у меня возникает совершенно определенное ощущение, которое в старом Арбате не возникало. Для меня это добро, а для другого это зло. Может быть, потому, что я живу городом будущего, а другой — городом вчерашнего дня. В этом я вижу определенную тенденцию.



Старая Москва.

Б. Тальберг
Художник

Мне представляется, что этот эксперимент очень интересен с двух точек зрения. Во-первых, как новое уживается со старым городом, и, во-вторых, как выживаетесь в этот Новый Арбат.

В чем недостаток всего комплекса?

В том, что он компромиссно решается. Вся эта архитектура и магистраль задуманы автором пространственно, и они должны обозреваться со всех сторон.

То, что архитектура старого Арбата вклинивается в это пространство, у меня никакого умиления не вызывает. Мне представляется более уместным радикальное решение: расчистить на полкилометра вокруг, оставив старый Арбат на расстоянии, а не строя новое впритык. Церковь у меня вызывает протест. Она бутафорская, игрушечная, с моей точки зрения, это не решено.

Относительно эмоциональных достоинств архитектуры. У меня ощущение, что вблизи она потрясает величиной, но и подавляет. И еще: я считал, что наша архитектура должна быть не похожа на зарубежную. С этой точки зрения меня Арбат не удовлетворяет. Он повторяет типовые западные застройки.

Что касается синтетических задач, то здесь делается попытка их решать, но несколько случайная. Не продумано стилистическое направление.

В. Асс
Главный архитектор
Института
Центропроект

Сегодняшнее совещание носит чисто теоретический характер. Здания уже сооружены, Собачья площадка уничтожена.

Сегодня раздавались голоса: мы сделали Новый Арбат, мы вклинились чужеродной архитектурой в старый город.

Можно ли говорить, что архитектура Нового Арбата слилась со старой Москвой? Конечно, не слилась. Должен же быть контраст между старой архитектурой и новой! Мы убедимся в том же, если посмотрим классический пример Дворцовой площади в Ленинграде. Зимний дворец Растрелли отделен и не

слился с архитектурой России. Я не был в Риме, но знаю, что Римский вокзал вклинивается в архитектурные формы старого Рима.

Таким образом, мне кажется, сопоставление старого и нового должно идти по пути контрастного решения.

На проспекте возникают разноречивые ощущения. Очень неравноценны правая и левая стороны (от центра).

Левая сторона представляет собой какое-то композиционное решение. Правая же — случайна и некрасива. Может быть, было бы лучше, если бы только левая сторона была высокая, а правая была бы низкой.

Были замечания, что проспект мертвый. Но он не закончен, там никто не живет, а когда заселят магистраль, жизнь забьет, он будет одним из любимых мест москвичей.

Если говорить о кинотеатре «Октябрь», то по этому поводу возникает несколько мыслей. Во-первых, архитекторы должны были продумать, откуда и как рассматривать мозаику. Ее видно только с противоположной стороны. Здание с большими художественными элементами должно стоять на площади.

Перейдем к рассмотрению самой работы. Я, например, не знаю, фигуры изображены с ногами или без ног? Виктор Борисович, подскажите, есть пятки у этих больших людей или нет?

В. Эльконин Они срезаны.

В. Асс Это недостатки архитектуры. Нужно размещать монументальное произведение так, чтобы не было сомнений.



Проспект Калинина.

Мне понравилась тональность этой мозаики: красиво, монументально, очень красиво проникновение синего тона в розово-красный. И прорисовка фигур монументальна и красива. Очень убедительна героическая напряженность темы. Хорошо, что «Октябрь» изображен именно так, потому что если бы это было сделано 10—15 лет назад, то это была бы помпезная композиция.

Г. Луцкий
Руководитель
проектной
мастерской
№ 5 ЦНИИА
градо-
строительства

У меня такое впечатление, что три художника — Эльконин, Полищук и Тальберг — выступали так, как должны были выступать архитекторы. Они выступали с большим запалом. Они говорили те вещи, которые должны, обязаны были сказать архитекторы. В. Б. Эльконин совершенно справедливо задал вопрос: «А как жить в этой старой Москве?» Москву начали «усовершенствовать», я думаю, не только после пожара, а значительно раньше. Можно дойти до момента ее возникновения. Так нельзя. Жизнь идет, растет общество, приходят новые условия жизни.

Да, Новый Арбат нужен новой Москве и полезен ей.

Я, между прочим, присоединяюсь к тов. Полищуку. Я бы эту церковь не восстанавливал, но если это сделано, то добейтесь, чтобы там были кресты, потому что церковь не может быть без крестов, она должна иметь завершение. Нужно людям объяснить, что мы давно не боимся церквей.

Ю. Гальперин
Начальник отдела
интерьеров
и монументального
искусства ГлавАпу

Я думаю, что Новый Арбат — значительный эксперимент, его будут изучать. Он отличается от других тем, что впервые создано новое не на пустыре, а в районе старой застройки. Здесь имеет

А. Васнецов
Художник

смысл говорить о каком-то новом, качественно более зрелом овладении формой. Формы стали более пластичными. Мне кажется, что это и эксперимент в области синтеза искусств. Впервые живопись решена в пространстве, а не на плоскости.

Я дам несколько справок. Прежде всего замысел: мозаика должна опускаться до земли, проходить и через стеклянный куб.

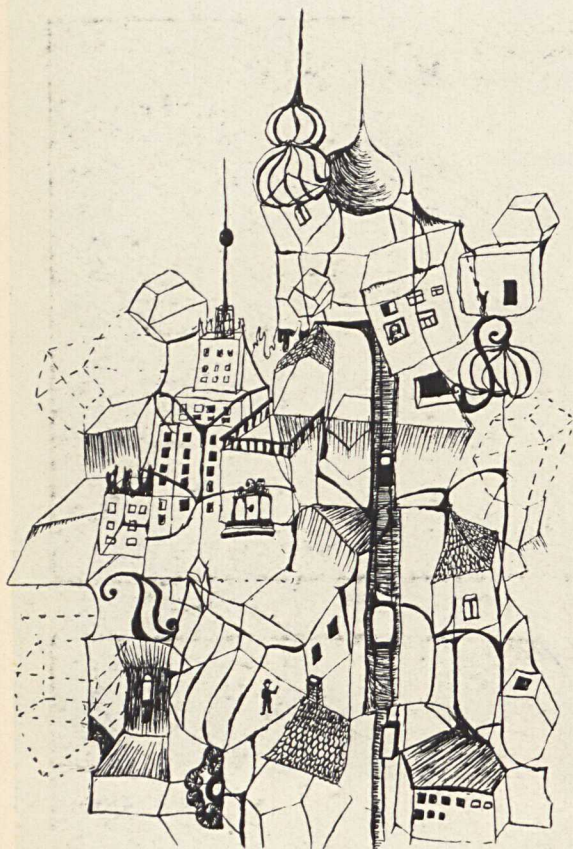
Здесь все в основном говорили в той или иной степени негативно. Но беда нашего современного искусства в том, что мы не очень ясно представляем себе наши позитивные позиции. Мы очень хорошо знаем, что не надо делать, но мы не имеем ясной программы о том, что надо делать. Видимо, делать надо, без этого мы не найдем дальнейших ходов. И поэтому мне кажется, что любое смелое решение, даже если оно имеет какие-то недостатки, несет в себе развитие. А всякая робость и оглядка назад связывают возможность дальнейшего развития.

Здесь говорили о том, что развитие нашей архитектуры на определенных этапах имело какие-то определенные отрицательные моменты: вот ломали старое и не думали, или строили эти «торты». Мне кажется, что дело не в сломе того или другого памятника. Главная трагедия нашей художественной школы в том, что она не имеет непрерывной линии развития.

Вот Новый Арбат: по-моему, это сделано неплохо, но можно сделать лучше. А кто может сделать лучше? Мне кажется, что преодолеть это можно только действием. В конце концов, это, может быть, создаст художественную школу.

Станислав Лем (Польша)

Эту статью известный польский писатель С. Лем написал специально для нашего журнала. Рисунки сделаны Анной Щепаньской — студенткой Ягеллонского университета в Кракове.

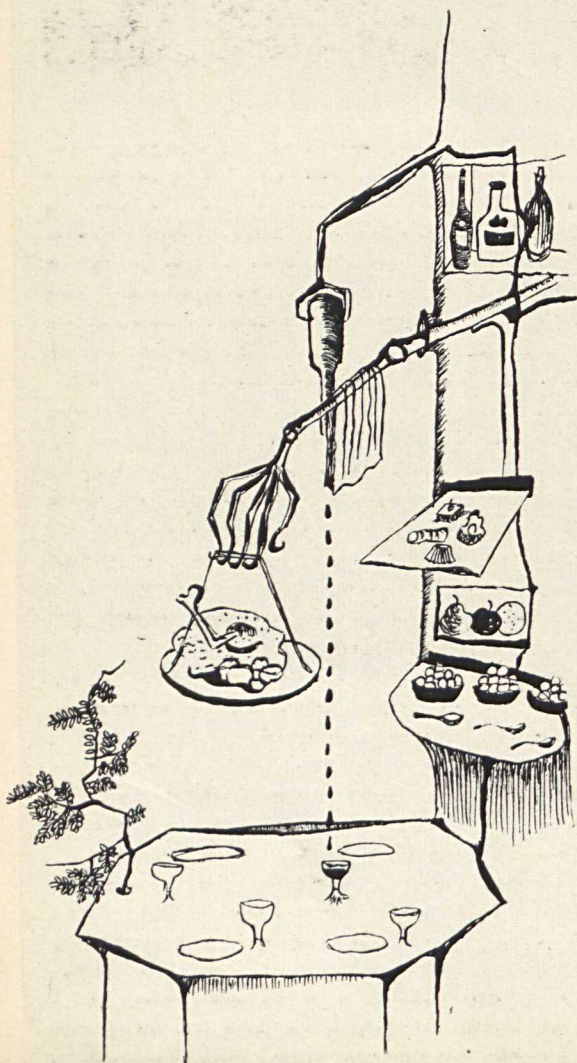


Как будет выглядеть жилище в будущем, предвидеть особенно трудно, поскольку это касается не только гипотетических материалов и способов строительства, но и новых стилей; а предсказать стиль так, как предсказывают научные открытия, просто невозможно. Открытия иногда делают одиночки. Стили же не являются изобретениями отдельных личностей, а возникают в сложных массовых процессах эволюции культуры. Ничем не ограниченная фантазия здесь неуместна. Наоборот, для нее нужно прежде всего искать ограничения. Как будут выглядеть квартиры, во многом зависит от того, как станут развиваться города. Тенденция их роста ввысь вызвана объективными причинами и нуждами градостроительства. В большом доме есть что-то от пчелиных сот. Он ограничивает жизненное пространство даже и тогда, когда весь состоит из больших квартир: семьи растут, а у дома нет резиновых стен. Однако возможно сооружение домов, напоминающих свободно растущие в растворе кристаллы. Такой дом мог бы разрастаться на любом этаже, вытягивая «отростки», достраиваемые по мере необходимости. Во всем мире строители в ужасе от одной и той же проблемы — как достичь хорошей акустической изоляции. Мало найдется зданий, в которых один сосед не слышал бы радио, играющего у другого. Эту проблему можно решить заодно еще с несколькими. Если бы разделить отдельные квартиры пустыми пространствами, вопрос звукоизоляции был бы решен. Через возникшие в теле дома пустоты можно было бы нагнетать кондиционированный воздух. К тому же в межстенном пространстве люди стали бы хранить всевозможную мебель, выдвигающуюся из стен не обязательно «нажатием кнопки», но и по устному приказу. Соответствующие электронно-акустические фильтры приводили бы тогда в действие механизмы,двигающие из стен шкафы, столы, стулья, кровати... В связи с этим возникли бы новые технические задачи, например: как помешать маленьким детям легкомысленно «командовать» стенами и мебелью во время игры.

Стоит задуматься над тем, какие элементы жилого интерьера могли бы в нем материально отсутствовать. Таких элементов существует немало, хотя сейчас нам знаком только один, а именно тот, что виден в пределах экрана телевизора. Никто не жалуется на то, что ни дикторы, ни обстановка программы не находятся материально в его комнате, а лишь существуют на экране как зрительная информация. Очень многие элементы жилого интерьера служат нам только оптически: картины на стенах, узоры обоев или цвет стен, характер отделки потолка — все это могло бы находиться в жилище будущего как своего рода проекция, переданная издали — по аналогии с сегодняшним телевидением. Таким образом, если у кого-то появится желание, можно иметь великолеп-

ный кессонированный свод или своды, расписанные самим Рафаэлем, или просто звездное небо; в рамках «картин» ожили бы полотна величайших мастеров, причем и то, и другое цветом, фактурой, характером невозможно было бы визуальнo отличить от оригиналов. Случаи, когда кто-нибудь использует потолок своей квартиры не только для того, чтобы на него смотреть, настолько редки, что практически их можно игнорировать. Комнаты могли бы, по желанию, менять цвет и пластическую структуру, о которой мы уже говорили; можно также пожелать, чтобы одна из стен стала условно прозрачной и сквозь нее мы увидели бы Гималаи, морское дно, осенний парк, любой выбранный пейзаж. Не все, конечно, должно быть иллюзией. Представляется вполне правдоподобным, что в очень больших зданиях появятся сады на отдельных этажах, и квартиры будут как бы постепенно переходить в эти сады. Наличие настоящей зелени, которая может служить и перегородкой, играть роль стен (например, вьющиеся растения), очень желательно. Когда кухонные работы будут автоматизированы, сами кухни потеряют, наверное, часть красоты и шика, — трудно себе представить, чтобы имело смысл заботиться об эстетических «чувствах»... кухонных автоматов и роботов.

Мы здесь говорим в основном о гибкости жилого интерьера, усиленной возможностью менять его кубатуру (благодаря подвижным стенам) и конфигурацию (потому что пространство детской, например, можно превратить в вертикальное, отдав в распоряжение детей два жилых этажа по крайней мере до тех пор, пока они не подрастут и им станет тесно в этих микроквартирках). Я уже предостерег, что не удастся предвидеть того, что внесет в облик жилья будущего новый стиль, вернее, многообразие будущих стилей, и можно в лучшем случае попробовать определить новые материалы и новые способы работы, какими будут располагать архитекторы интерьера. Уже сегодня возможно конструировать очень легкую складную мебель: пневматические кресла, креслица, постели и кушетки, но они, пожалуй, не приживутся в квартире и скорее понадобятся для каких-нибудь поездок и экскурсий. Уже есть образцы эффектных пластических материалов, прозрачных, как стекло, или окрашенных в любой цвет, и можно представить себе гарнитуры мебели, как бы вытесанные из янтаря, агата или других благородных минералов, но эластичных, гибких, поэтому пригодных для изготовления стульев или различных лежаков. Правда, такие материалы могут быстро надоесть, примелькаться. Однако существует возможность изготавливать индивидуальную мебель, «подогнанную», как одежда, сшитая по стандартному размеру, к фигуре конкретного человека. Из материалов, которые можно отливать, гладить или выдувать, подобно жидкому стеклу, в формы, возникла бы мебель специфических органических очертаний, которая могла бы покрываться изображениями в той же системе, как расписывались в древности греческие или китайские вазы, или, напротив, оставаться благородной в своей чистоте. Материал одновременно прочный и эластичный позволяет, например, создавать стулья без пружин



С. Есаян

А. Альперович,
Комплексное оформление
продукции.

и ткани, которая нередко портит форму самой мебели. Конечно, захочет кто-то, и можно жить в квартире, подобной какому-то древнему жилью, например в круглой комнате с множеством окон, выходящих на околицу, как бы расположенной на верху башни: для этого вовсе не требуется строить такую башню, потому что окна тоже были бы телевизионными экранами, показывающими либо реальное окружение здания, либо панораму, выбранную по желанию.

Так называемый комфорт сейчас имеет свой стереотипный облик в различных частях света, и когда кто-то прибывает в Лондон, Каир, Сидней или Москву и живет в большом отеле, то часто может вообще забыть, какова в своей специфичности страна, которая его окружает. Во всех этих городах при всей их индивидуальности он попадает в невероятно однородную среду гостиницы. Думаю, что будущее не должно допустить углубления стандартности стиля в масштабе всей планеты, что будут сознательно сохранены специфические особенности разных мест, сформированные наследием национального искусства, локальными традициями, гармонически преобразованными техническим прогрессом. Техника может нам в этом помочь, но техника не может решить за нас проблемы обогащения разнородных культур, в том числе и в архитектуре интерьера. Это одно из мест, одна из профессий, где машина никогда не заменит человека.

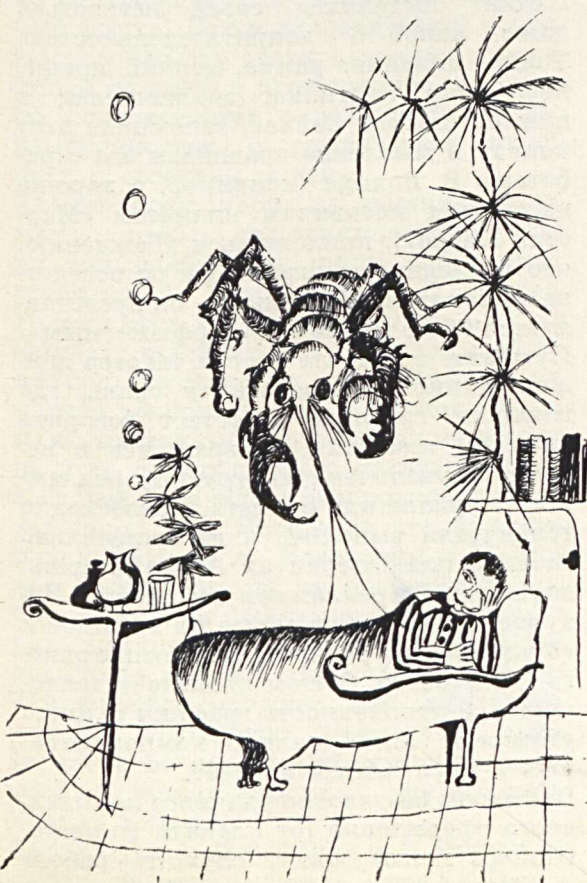


Есть нечто родственное между деятельностью художника в театре и в промграфике. При всей несхожести этих двух областей художник сталкивается в них обоим искусством (причем «гранд»-искусство) прошлого с искусством современным, и из этого столкновения рождается нечто третье, какое-то совершенно новое явление искусства. И как немыслим театральный художник без глубокого овладения культурой прошлого в самом широком смысле слова, так немыслим и беспомощен сегодня дизайнер, не являющийся знатоком художественных стилей минувших эпох.

Эта высокая культура и «стилистическая» эрудиция художника очень явственно ощущались на выставке московских художников промграфики, открытой в залах МОССХа в конце прошлого года. И если взгляд на искусство театрального художника, как на явление самоценное, принимается нами априори (в отличие, скажем, от зрителя времен Гонзаго), то на промграфику все еще смотрят, как на искусство «низкое», несамостоятельное, пользующееся средствами и приемами из других областей. Знаменателен многократно приводившийся пример с линолеумами по рисункам Мондриана. На выставке то ли в силу высокого качества вещей, то ли в

силу их оторванности от прилавка, благодаря некоей «музейной» обстановке, в которой оказались вещи, для музея не предназначенные, особенно остро чувствовалось, что перед тобой новое явление искусства. И, что еще интереснее, оно заставляло испытать новое эстетическое наслаждение. И хотя оно отлично от наслаждения при созерцании, скажем, декораций И. Нивинского или В. Шестакова, но иногда ничуть не меньше по глубине и сложности ассоциаций. В этом большое достоинство выставки, которая явилась своего рода откровением не только для широкого зрителя, но и для художника-станковиста, исповедующего отмеченный выше и глубоко неверный взгляд на промграфику.

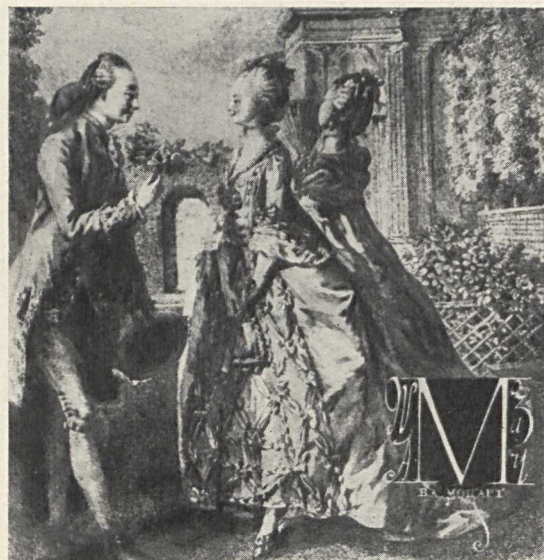
В первую очередь хочется сказать о плакате. Плакат как искусство самостоятельное и разветвленное по жанрам и назначению сложился задолго до появления у нас слова «промграфика». Поэтому, казалось бы, несколько сомнительно помещать его под этой же рубрикой. Но именно плакат на выставке помогает понять специфику искусства промграфики. Мы знали о существовании художников-плакатистов. Да, таковые существуют и в своей «гильдии» даже четко подразделяются на мастеров плаката политического, рекламного и



Л. Рабичев, В. Шумилина.
Сувенирные спички.



А. Иозефович, Л. Ратнер.
«Азербайджанская музыка».
Конверт для грампластинок.



А. Иозефович, Л. Ратнер.
«Мелодии гор».
Конверт для грампластинок.



зрелищного. Но что мы обнаруживаем? Лучшие, изысканнейшие плакаты, показанные на выставке, сделаны вовсе не плакатистами, а такими первоклассными дизайнерами самого широкого профиля, как В. Вольф, М. Шварцман, А. Шумилин, чьи работы в самых различных областях промграфики выставлены тут же. И это также роднит театрального художника и дизайнера — ведь нет в театре художника, специализирующегося только на оперетке или только на Шекспире.

Остановимся на стилистических особенностях плаката, показанного на выставке. Можно смело сказать, что творчество В. Вольфа, И. Бахирева, В. Аكوпова, А. Иозефович, Л. Ратнер — это новое направление в плакате, которое значительно расходится с укоренившимися представлениями о нем. В работах этих художников поставлены под сомнение все давно сложившиеся плакатные шаблоны: обязательная декоративность цвета, молниеносная читаемость всех компонентов — словом, так называемый лаконизм изобразительного языка. Один из удачайших примеров, где наиболее ясно видна смена принципов внутреннего построения листа, — плакат В. Вольфа «Выставка русского народно-прикладного искусства».

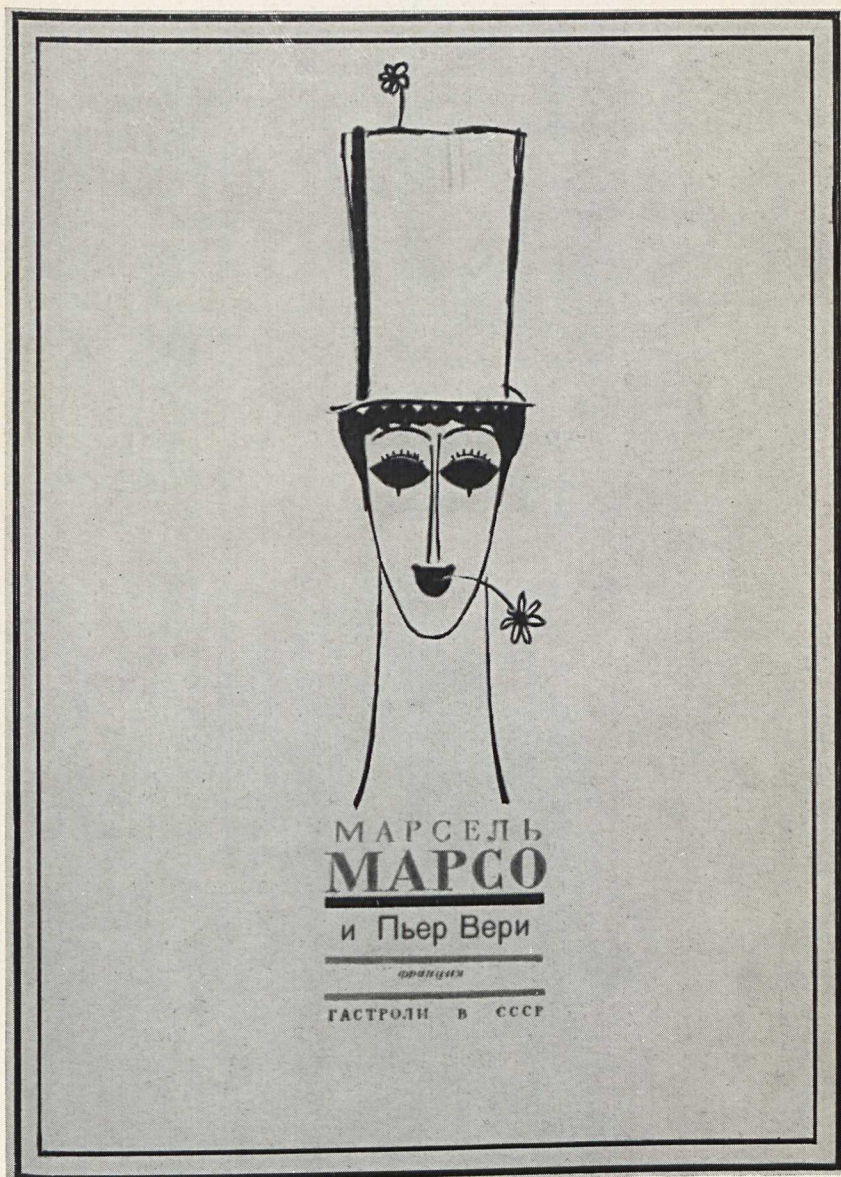
Первое характерное отличие: все изобразительные и шрифтовые элементы — на белом фоне. Соотношение изображения и шрифта останавливает непривычно: центральное цветовое пятно (сирена в круге), сдержанное тонально, но достаточно интенсивное в легком окружении, воспринимается на большом расстоянии, в то время как шрифт только угадывается, нарочито не читается. Опровергается сам принцип читаемости всех компонентов с первого взгляда. Плакат работает более сложно. Он не раскрывает себя сразу, а притягивает, заставляет подойти своим умным композиционным строем, а, подойдя, прочесть «разнокалиберный», мелко уписанный по-лубочному текст. Есть еще одна симпатичная черта в плакате В. Вольфа. Он очень стильный — и именно не внешними приемами, а внутренней логикой построения. Манера написания шрифта перекликается с русскими афишами и публикациями прошлого века, с кустодиевскими объявлениями. Эта стилизация как бы исподволь раскрывает тему: народное прикладное искусство.

Характерно, что подобные тенденции в рекламном плакате мы видим и на Западе. Прошлым летом во время Всемирной выставки одежды в Москве появился плакат фирмы «Шанель», построенный

по тому же композиционному принципу. Плакат выделялся своей легкостью, даже какой-то непритязательностью. Тонкая линейная рамка, мелкий шрифт, небольшая картинка, заключенная в прямоугольник. Сейчас, вспоминая этот плакат и мысленно сравнивая его с работами В. Вольфа (например, с хорошо известным москвичам плакатом «Марсель Марсо»), приходишь к убеждению, что последние выиграли бы от соседства с плакатом «Шанель» — он представляется более мелким и «парфюмерным». Путь этот в плакате опасен. Мастер должен тонко чувствовать ту грань, где изящная графика перестает говорить «языком плаката», превращаясь в непомерно увеличенную страницу рекламного журнала или буклета. Превосходно технически выполнен и изобретательно сочинен плакат-триптих А. Файнгерша, показанный в рекламном комплекте «Интуриста». И тем не менее он тяготеет к «буклетности» решения, композиционного и цветового. В этом плакате «сделанность» и утонченность графики и цвета утомляет: здесь налицо композиционный и масштабный просчет.

Примером безусловно удачного комплексного оформления (от плаката до ресторанного меню) может служить работа А. Шумилина для Советской выставки

В. Вольф.
Плакат к гастролям
Марселя Марсо.



В. Вольф.
Плакат выставки
«Русское народное декоративно-прикладное искусство».



в Лондоне. Хочется отметить плакат М. Шварцмана и М. Шпиндлера «Конный цирк». Более декоративный в привычном смысле слова, статично плоскостный по цвету и композиции, он приятно контрастирует с излишней иногда изысканностью и графической ажурностью соседних вещей.

Значительное место на выставке занимают конверты для грампластинок. Среди них наибольшее число работ представлено А. Иозефович и Л. Ратнер. Работы этих художниц очень цельны по замыслу и исполнению. Они все необыкновенно красивы по цвету, авторов отличает тонкое чувство и знание национальных культур, причем они не встают на путь поверхностного стилизаторства, а скорее талантливо импровизируют на заданную тему. Интересно, что, рассматривая проекты А. Иозефович и Л. Ратнер, забываешь об их назначении и в конце концов воспринимаешь просто как прекрасную живопись. Особенно грациозен рисунок для конверта «Азербайджанская музыка». Эта небольшая, красиво технически написанная вещь (темпера по левкасу) воспринимается и как маленькая фреска, и как архитектурная вставка.

Творчество А. Иозефович и Л. Ратнер не просто изящно и привлекательно. Оно и

весьма поучительно, ибо в нем присутствует та тончайшая грань, которая отделяет вновь созданное произведение искусства, волнующее своей неповторимостью, от внешней, пусть даже очень рафинированной стилизации. Чтобы не быть голословным, сравню два эскиза конверта для грампластинок одного автора — А. Шора: конверт «Скрипичная музыка» и «Музыка Ренессанса». Если в первом случае художник удачно использует емкий поэтический символ проросшей ветками скрипки — «поющего дерева», то во втором он делает неудачную попытку стилизовать гобелен той эпохи. Получилось что-то весьма худосочное: не Ренессанс, а декаданс в гобелене.

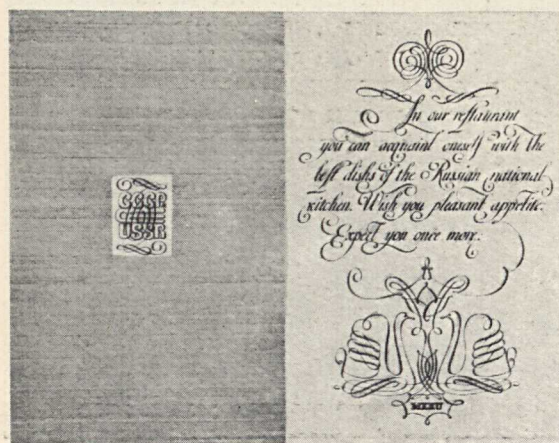
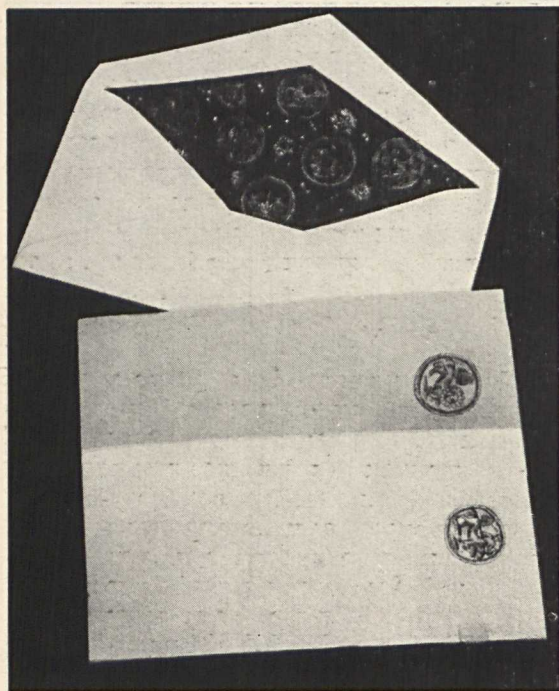
Как видим, успех зависит как от одаренности, так и от культуры мастера. И подчас закономерней увидеть подлинное фото гобелена, чем вялую и неубедительную стилизацию. В этом смысле путь свободной импровизации Л. Ратнер и А. Иозефович представляется более убедительным. Среди безусловно удачных решений хочется назвать также конверт В. Вольфа к «Прощальной симфонии» Гайдна и Д. Тереховой («Что такое любовь?» и др.).

Третий крупный раздел выставки — товарные и фирменные знаки. Эта слож-

ная область промграфики, требующая от дизайнера максимума лаконичности, получила у нас значительное развитие за последнее время. На выставке показано много (даже слишком много) товарных знаков, — методом фотоувеличения, сплошными стенками, составленными из квадратов-листов с символами, так что зрителю вначале трудно увидеть отдельные единицы этого знакового «ковра». Постепенно выделяешь две основные тенденции в создании фирменных знаков: строгая геометризация и барочная виньеточность. О достоинствах одной или другой судить трудно. Можно сказать лишь, что и в том, и в другом случае художники создают ребусы, гонясь за внешней пластической выразительностью знака и забывая о его доходчивости. Любуясь этими эффектными арабесками, иногда невольно задаешься вопросом: да полно, нужна ли она кому-нибудь, эта доходчивость? Видимо, нужна — заказчику, широкому потребителю. Нужна, вероятно, прежде всего информация. Но стоит ли увеличивать море информации ребусами, даже красивыми, и тем самым создавать еще одно препятствие в области информации?

На выставке много эскизов комплексного оформления упаковок. Среди них наи-

А. Шор.
Почтовый набор.



А. Шумилин.
Меню и генеральный план для
Советской выставки в Лондоне.
1968 г.



более удачны работы М. Телесиной, Г. Яновской и др. Из спичечных этикеток особенно красивы по цвету сувенирные наборы Л. Рабичева и В. Шумилиной, созданные по мотивам русского народного творчества. Превосходна серия В. Гордон, в которой художница с большим вкусом использовала рисунки с известных полково-майданских тарарушек.

Упаковки московских художников промграфики при всем разнообразии индивидуальных решений объединяются общностью стилистических концепций и высокой авторской требовательностью, а отсюда и высоким качеством. Цельностью стиля эта выставка промграфики выгодно отличается от проектов комбината «Прододормление», где, несмотря на талантливые решения отдельных проектов, мы видим явный стилистический разнобой.

Стенд оформления проспектов, буклетов и рекламных журналов настораживает: невозможно выделить какую-либо вещь — настолько они однообразны. Может быть, один автор? Нет, рядом читаем целый список имен. Глядя на эту безупречно аккуратную, геометрическую, обнаженную «правильность» композиций, думаешь об истоках этого стиля. Откуда он? Кажется, что художники

вдохновлялись лишь неопровержимой точностью чертежей и диаграмм. А может быть, их предтечами были конструктивисты или супрематисты? Ведь и в графических проектах К. Малевича, Л. Лисицкого, А. Родченко та же четкость, то же отсутствие недосказанности, так же якобы вычеркнута индивидуальность автора. Но при сравнении этих эскизов с буклетами и проспектами, показанными на выставке, вдруг обнаруживаешь, что при видимой общности формальных требований работы конструктивистов намного эмоциональнее, намного откровеннее и, если говорить о непосредственном (пусть субъективном) восприятии, намного оптимистичнее. В них нет скрытого за красиво завершенным и раскрашенным чертежом холодного эстетства, превращающегося в безличный стандарт.

И снова — сравнение с театром. Если мы начали с общности, то теперь, пожалуй, пора сказать и об очевидном отличии. Промграфика, показанная на выставке, чрезмерно аккуратна. Здесь отсутствуют присущая театру магия «традиционного» искусства, таинственность, наконец, если угодно, полутон переживания. Разыгрывается не обычная гамма, а пентатоническая, в которой лишь пять звуков в пределах октавы. И, ка-

жется, эти «антимагические» аккуратистские требования навязаны промграфике искусственно, извне, из боязни говорить на старом языке. Умножение средств выражения не увело бы промграфику назад, к «ненавистной» живописи, а обогатило бы ее, помогло бы вырваться из тисков вовсе необязательных, выдуманных стандартов.

Но такова тенденция на сегодня. Произведения промграфики печатаются в сотнях журналов и книг. И тем не менее эти журналы и книги распределяются по большей части между специалистами. Это связующая мировая информация для узкого круга. А зритель? Зритель получает информацию в виде готовых изданий. Если это конверт для грампластинок, он задерживается подольше (пока не изорвется), если это упаковка, то после использования содержимого она отправляется в мусоропровод. Такова обидная участь искусства промграфики, искусства, продолжительность «жизни» которого равна веку бабочки-однодневки. И никому не приходит в голову приобретать в музее оригиналы промграфики, этого «антимузейного» искусства. Мысль о таком музее настойчиво приходит в голову.

Ощущение Армении

Н. Шкаровская

На республиканскую юбилейную выставку прикладного искусства в Доме художника в Ереване я пришла после путешествия по Армении. И снова попала в атмосферу только что открытого для себя удивительного мира и прекрасного искусства, давно ушедшие образы которого, суровые и величественные, продолжают волновать и нас, людей сегодняшнего дня.

32 художника показали почти 500 работ. Преобладали глина и металл — традиционные в армянском искусстве материалы. Керамики было много, и разнообразной: с ангобом, поливной и неглазурованной, шершавой и матовой, цвета каменистой армянской почвы, преображенной в чаши, горшки, вазы, блюда, подсвечники, фигуры-сосуды и красочные рельефы. Впечатляли изделия из металла: массивные, тяжелые — кованые, чеканные, филигранные с зернью, в сочетании с деревом и с камнями...

Во главе были работы декоративные, сегодня особенно любимые художниками, не прикладные по своей сути, не предназначенные для серийного производства, то есть уникальные и по творческому замыслу, и по его воплощению. Эта неожиданная «станковость» не замедлила сказаться и на их характере: они стали более скульптурными, появилось много тематических решений; больше внимания художники уделяют фактурным и колористическим экспериментам...

Таким образом, неприкладной характер большинства экспонатов, кстати, так удививший многих посетителей, — одна из характерных особенностей выставки в Ереване.

Вторая особенность этой выставки — подчеркнутое тяготение художников к образам и формам национального искусства, остро национальный характер многих произведений.

На монументальных рельефах и пластинах И. Бабяна — тигры и сонные гордые орлы, словно сошедшие со старинных княжеских гербов Прошянов и Вачутянов; на пластически совершенных, как скульптуры, вазах и чашах Э. Берояна — легендарные барсы и львы. Образами далекого прошлого вдохновляется еще совсем молодой художник Д. Бабян, хотя некоторая манерность портит своеобразие его чеканных, соединенных с деревом панно¹.

Армянские художники любят свою землю, свое искусство. Именно национальное наследие явилось той почвой, на которой в 20-х годах появились первые ростки декоративного искусства нынешней Армении. Тогда это, очевидно, было закономерным явлением. А как сегодня?

Должны ли мы сегодня относиться к возрождению и использованию образов (и форм) традиционного народного творчества и художественного ремесла прош-

¹ Творчество армянских художников было неоднократно анализировано в нашем журнале. Поэтому здесь мы не будем останавливаться на разборе отдельных работ.



Р. Симонян.
Подсвечник напольный
декоративный. Керамика.

Н. Куюмджан.
Блюдо «Армения».
Чеканка по меди.



А. Шираз.
Панно «Семья». Дерево.



Л. Аветисян.
«Армянки». Керамика.

лых веков как к продолжающемуся процессу выражения национального самосознания? Или это усиленное увлечение уникальностью в прикладном искусстве — чисто формальные поиски?

Вероятно, тяга к уникальным решениям, более экспрессивным и монументальным по формам, приводит художника к поискам острых средств выражения, и тут (в который раз!) прекрасной вдохновительницей оказывается старина с ее изобразительными образами и орнаментикой.

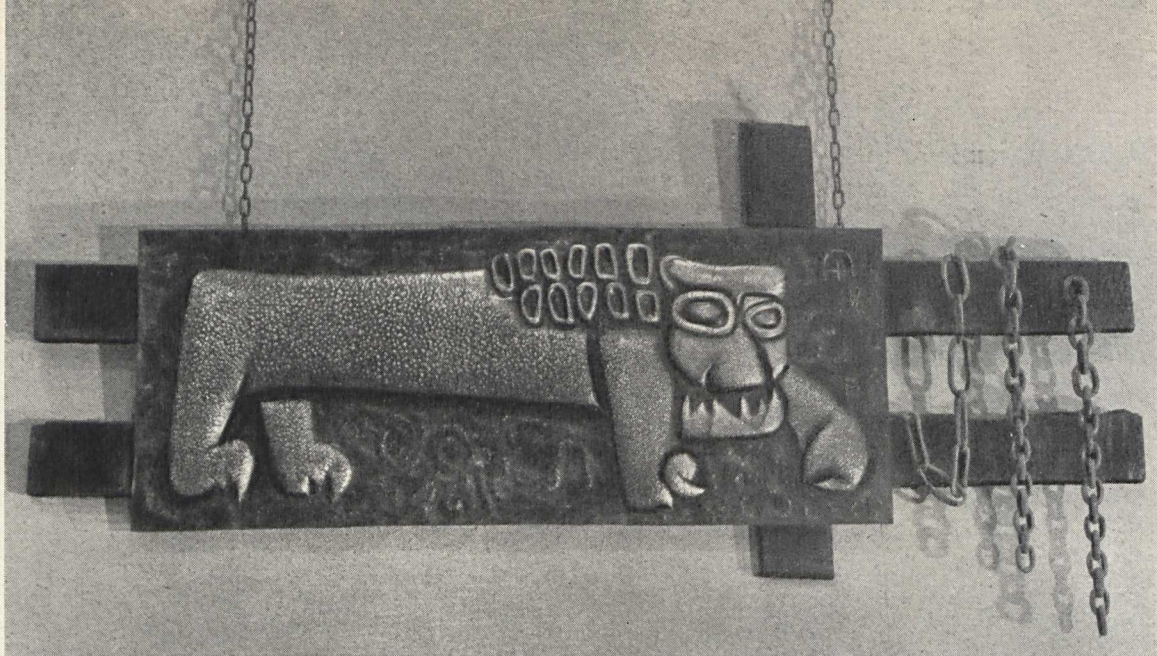
Выставка еще раз убеждает, что проблема традиций в современном творчестве, базирующемся, как в данном случае, на развитии национального искусства, — пожалуй, сейчас основная. Что и как брать из прошлого, к какому времени обращаться, где искать созвучные современности образы и приемы? Да и сами эти эталоны традиционности очень условны. Почему XV, XVI или XVIII век? У каждой эпохи были свои представления и требования и современные этой эпохе произведения. Мы же выбираем произвольно и считаем, что именно это соответствует нашим задачам.

Мы наблюдаем, как рождается новая художественная культура и в этом процессе постепенно смешиваются различные качественные явления. Творчество армянских художников очень убедительно показывает, что развитие наследия не может давать однозначных решений. В работах керамистов Р. Симонян, А. Бдеяна, Э. Берояна прошлое, даже использованное как средство эстетического самовыражения, осмысливается творчески и тем самым становится составной частью современной вещи. Эти художники, работая над образом нового предмета, не отрывают его от национальной почвы, от характера народа, его представлений и мировоззрения.

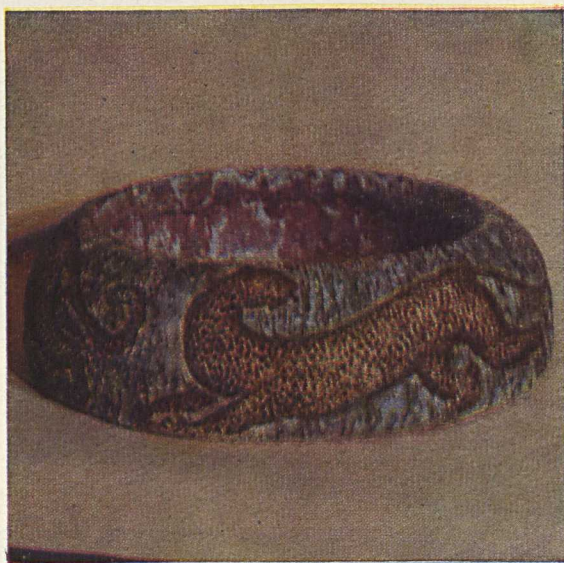
Но если у Р. Симонян, Э. Берояна или С. Степаняна прообразы еще угадываются, то в создании новой вещи более современен А. Бдеян. Он ближе к свободному формотворчеству, может быть, потому, что его работы связаны с архитектурой, хотя и этот художник соблюдает все законы работы над материалом, «верен» ему.

Но есть и другой подход, связанный с проблемой стилизаторства. Как ни прекрасны по художественному достоинству и виртуозному решению огромные декоративные блюда Н. Кюмджана или Ж. Чулояна, достойные украсить дворцы, они всего лишь виртуозные вариации армянских блюд, являвшихся в XV веке крышками столов. Так же как и серебряные пояса В. Ацагорцяна, в сущности, повторяют традиционные образцы. Те же «вариации на тему» и в красивых рельефах И. Бабяна. Появились ли эти произведения в результате поиска нового и попыток осмыслить дух традиции или здесь национальный стиль выражается только внешне? И какое же мировоззрение отражают эти вещи?

Что это — просто этнографически достоверные повторения? Несомненно, тради-



И. Бабян.
«Укрощенный тигр».
Чеканка по меди.



Э. Бероян.
Чаша. Шамот и глазурь.



Р. Симонян.
Декоративные фигурки. Глина.
Восстановительная глазурь.



Д. Бабян.
«Девушка». Чеканка
по меди. Дерево.



Э. Бероян.
Декоративная-пластина.
Керамика.

Э. Бероян.
Ваза декоративная напольная.
Керамика.



Р. Шавердян.
Декоративные фигурки.
Керамика.



ционный художественный подлинник имеет право на жизнь. Но перенесение форм и орнаментов этих подлинников на современные вещи трудно назвать иначе, как формальным стилизаторством. Такой путь, часто внешне эффектный, уже неоднократно заводил художников в творческий тупик, он особенно опасен для молодежи.

Лучшие мастера Армении правильно, как мне кажется, подошли к освоению национальной культуры. Конечно, их право создавать вещи уникальные и декоративные, тем более что многие из них могут украсить общественный интерьер и смотреться готовой садово-парковой скульптурой. Однако ограничиваться созданием произведений только для городских ансамблей и общественных сооружений, наполнять запасники музеев и выставок просто неправомерно. Теперь наступает время использовать их достижения в более широком плане.

Разрыв, который наметился сейчас между индивидуальным творчеством и промышленным искусством, здесь, на юбилейной выставке, был очень нагляден. Было обидно видеть, как рядом с уникальными, красивыми вещами смиренно стояли прикладные изделия среднего уровня, предназначенные для быта, для массового тиражирования, — ткани, ковры, стекло. Их тоже создали художники, но, очевидно, поставленные совсем в другие условия. Поэтому смысл дальнейшего творчества армянских художников-прикладников видится в приложении их сил, мастерства и таланта к серийному производству. Я имею в виду не только талантливые авторские оригиналы для салонов Художественного фонда, но и участие керамистов, ювелиров, ткачей в создании образцов для художественной промышленности республики. Декоративно-прикладное искусство на выставке в Ереване дало ощущение Армении, но Армении больше исторической. И этого оказалось явно недостаточно.

Эпически-спокойную экспозицию выставки могли бы значительно обогатить и дополнить фотографии новых памятников и монументально-декоративных росписей, а также проекты оформления интерьеров, выполненных в юбилейном году выпускниками Ереванского художественно-театрального института и отражающих сегодняшний день Армении.

Новые произведения, появившиеся в 1967 году на выставках, заставили нас снова поднять дискуссию о красоте и пользе¹. Спор сегодня сводится к следующему:

1. «Штофы, фляги и кубки, — пишет К. Макаров, — существуют теперь не для вина, вазы — не для цветов, ковры — не для утепления жилища, прялки — не для того, чтобы прясть, подсвечники со свечами — не для освещения домов».

Но ведь несколько лет назад мы считали, что утилитарность предмета — главное условие его художественности. Что же стало теперь с нашими эстетическими критериями? Одни авторы усматривают в подобных произведениях отрыв прикладного искусства от своих прямых задач и даже рецидив «станковизма», другие — оспаривают эту точку зрения.

2. «Всех нас, а больше всего художников, пронзила вдруг острая тоска по родной земле», — пишет И. Уварова. Некоторые авторы считают, что увлечение древнерусским и народным искусством ведет художников к подражанию и стилизаторству. Другие видят в наследии источник, обогащающий современное творчество.

3. «Самым существенным, на мой взгляд, — подчеркивает Н. Воронов, — является отделение индивидуального прикладного искусства от массового промышленного. Полынья, их разделяющая, становится все шире». Можно ли согласиться с этим утверждением?

В этом номере свои суждения высказывают художники.

¹ «Декоративное искусство СССР» №№ 11, 12 — 67, № 2 — 68.

Поэзия целесообразного

Э. Криммер

Если рассматривать произведения декоративно-прикладного искусства юбилейного 1967 года изолированно, вне процесса становления этого раздела советского искусства, можно прийти к противоречивым выводам (как это получилось у авторов, начавших дискуссию). Попробуем посмотреть на явления в развитии.

Период традиционализма и ориентации на русскую архитектуру и декор первой половины XIX века сменился в конце 50-х годов поисками современного языка. Были на этом пути удачи и талантливые работы. Но подчас «поиски» сводились к внешнему подражанию и заимствованию европейских образцов. Не всем удалось разглядеть то разумное и доброе, что следовало усвоить по существу, в запас на дальнейшее, из зрелого в этой области европейского искусства. Например, своеобразное пространственное понимание объемов и их отношений, связи их с архитектурой, острое чувство техники и материала и, главное, глубокое понимание целесообразности вещей. Зачинатели ряда рациональных направлений в архитектуре и в декоративно-прикладном искусстве, как в нашей стране — Лисицкий, Родченко, братья Веснины и ряд других художников, так и за рубежом — Корбюзье, Гропиус, Ван де Вельде и др., были поэтами целесообразного. В пылу дискуссий и утверждения своих идей они якобы отказались от образного начала в искусстве, но в действительности их произведения, определившие стиль времени, обладали большой художественной выразительностью. Многие последователи буквально поверили теоретическим высказываниям этих замечательных художников и, как следовало ожидать, оказались в состоянии торможения. И вот сейчас мы наблюдаем реакцию на это состояние.

Следует ли так ставить вопрос — развивать только декоративные качества или только утилитарные?

Само многообразие и постоянное движение жизни советского общества, очевидно, требует многообразия форм декоративно-прикладного искусства. Но всему нужна мера — где, когда, как. Красота как образное выражение идей общества, овеянных в условности декоративных форм, тем самым становится полезной, целесообразной.

Отсюда, если в изделиях массового бытового назначения как личного, так и общественного целесообразность с элементами образного мышления должна быть основной, направляющей, то в изделиях

подарочных, сувенирных или станково-декоративных **образное начало** будет играть основную роль (что не исключает все-таки «коэффициента» целесообразия).

Увлечение традициями русского древнего и народного искусства, которое так ярко проявилось в работах художников на выставках 1967 года, — закономерный этап роста, одна из первых ступенек созревания искусства после периода ученичества. Мне думается, что следующая ступень — это понимание древнего русского и народного искусства не только в его формальных приемах и сюжетах, а в его эстетической сущности как искусства, по природе своей целесообразного и одновременно мировоззренчески-образного, как искусства реалистического по отношению к своему времени и месту, как бы ни были условны декоративные формы его выражения.

При таком понимании советский фарфор 20-х годов традиционен народному искусству. При таком понимании в коллекции прялок в Русском музее можно увидеть не только замечательную орнаментiku, но и прочесть страницу из быта крепостного крестьянства и жизни крепостного художника.

При таком понимании целесообразность снова займет свое достойное место в прикладном искусстве в сочетании с декоративностью как средство выражения образов нашего времени.

Ну, а если не продвигаться этим путем углубленного понимания традиции, то «стилизация» может приглушить то здоровое начало, которое проявилось в сегодняшнем увлечении и любовании художников декоративно-прикладного искусства древним русским и народным искусством.

И наконец последний вопрос — о расширении разрыва между выставками и производством массовых изделий. По смыслу выставка всегда должна быть впереди промышленности. Она является показателем того художественного капитала в области декоративно-прикладного искусства, который сумело накопить общество на данный отрезок времени, намечает пути и цели для промышленности, является вместе с тем ареной

творческого соревнования художников.

Выставки, конечно, влияют на производство, правда, значительно медленнее, чем нам бы хотелось, и сдвигают массовую продукцию в сторону повышения художественного качества, однако разрыв действительно увеличивается. Это связано в основном с действующей в настоящее время системой планирования, которая всю художественную продукцию потребления стрижет под одну гребенку, рассматривает как массовую. Разрыв между выставкой и промышленностью, существующий сегодня, может быть снят двумя мерами: **во-первых**, специализацией промышленности художественных изделий на производство серийное и массовое с соответствующими планами и показателями, нормами и расценками труда; и, **во-вторых**, коренной переоценкой удельного веса показателей при определении цены и рентабельности изделий промышленности в сторону значимости художественного качества как основного.

Эффективность выставки и для художников — участников соревнования, — и для промышленности можно было бы повысить, подведя итоги выставки решением компетентного жюри и выделив тем самым основную прогрессивную направленность выставки и основных победителей соревнования. Такой обычай одно время у нас существовал. Было бы полезно возобновить традицию дипломов хотя бы для республиканских и все-союзных выставок. Мы, конечно, не претендуем на золото, серебро и бронзу физкультуры и спорта, но своевременное опубликование в центральной прессе, красивые дипломы, врученные победителям, сыграли бы свою дополнительную роль в значимости и воздействии выставок.

Разве украшать — это не потребность человека?

Б. Смирнов

Наверное, не нужно, как это делает К. Макаров, создание штофов и фляг не для вина, а для красоты относить к одной из главных тенденций развития современного декоративно-

прикладного искусства. Во все времена потребитель использовал и всегда будет использовать красивую вещь не только по прямому ее назначению, а как средство украшения. Отсюда многофункциональность красивых вещей. Но разве это плохо? Разве украшать — это не потребность человека? Ваза для цветов считается утилитарной, как вместилище для цветов. Но ведь цветы с привычной позиции практичности тоже бесполезны. Конечно, не одно и то же — ваза с цветком натуральным или ваза с цветком из стекла, придуманным и сделанным художником. Но никак нельзя сказать, что одному из них навсегда предопределена роль в украшении, что одно всегда будет лучше другого. Все решает человек, а не природа. Сделать лучше, чем в природе, — задача обычная и совершенно реальная. Хороший пример тому — удача художника Г. Антоновой: ее ваза со стеклянным цветком — это произведение искусства. Признаем же, наконец, не смущаясь, что подлинная красота — это тоже целесообразность, конечно, не материальная, а духовная. Духовная целесообразность — это образ, который воздействует на чувства человека. Например, многочисленные скульптурные изображения коня могут вызвать даже сильные эстетические переживания. «Статуя» автомобиля, заменившего сегодня коня, не очень принята пока, но все еще впереди. Замечательный итальянский скульптор Д. Манцу сделал скульптуру — стул с пучком зелени на нем. Это непривычно для станкового произведения. Почему же никого не смущали и тем более теперь не смущают станковые картины, например Франца Шнейдера, популярного фламандского живописца XVII века, любимой темой которого были натюрморты с грудками всякой снеди? Развешенные на стенах столовой, они украшали помещение. Вполне понятно, что степень условности в плоском живописном изображении иная, чем в круглой скульптуре, которая легко может скатиться до натуралистической модели. Но от художника зависит, как сделать такое изображение не муляжем, а произведением декоративного искусства и предметом украшения.

Именно такой была попытка автора в его работе над декоративной скульптурой в стекле «Пара чая», а затем в декоративных скульптурах «Петух», «Курица», «Черт» и других для сервиза «Праздничный стол», единственной утилитарной функцией которых было создание праздничного настроения. Они выставлены на столе, именно на праздничном столе, а то, что этот стол в свою очередь стоит на праздничной выставке — это только не очень прямое назначение его. Безусловно, прав К. Макаров, подчеркивая, что «предмет может быть полезен в духовном отношении, в эстетической организации предметно-пространственной среды». И чем ближе художественный образ этого предмета к среде, для которой он предназначен, тем больше его целесообразность.

Признаем, что сегодня, а тем более завтра создание предметной среды не может быть оторвано от использования совершенного инструмента, машины, новых материалов. Сделать стакан или вазу, пепельницу или зубную щетку нельзя, не обладая конструкторским мышлением. Таким образом, понятие «машинное» нельзя относить исключительно к массовости выпуска изделий. Малосерийная или даже уникальная вещь, большая или самая маленькая, тоже может быть исполнена точнейшим инструментом с помощью машины, химии, на основе конструирования и расчета. Но это только средство изготовления предмета. Основным же определяющим фактором произведения искусства является его назначение — духовное и материально-практическое.

Прав К. Макаров, именно так расчленив хотя и привычное, но уже нежизненное сегодня обозначение — декоративно-прикладное искусство. Подсвечник сегодня преимущественно (за очень редким исключением, например для туристских целей) может быть произведением только декоративного искусства (даже когда особо остроумный владелец приспособит к нему вместо свечки электролампочку). Разграничивать такое искусство можно только по признаку его назначения — для духовных или для материальных целей, но в обоих случаях — это одно и то же декоратив-

ное искусство. Когда духовная, например, целесообразность предмета будет минимальной, совсем незначительной, то предмет уже трудно или нельзя будет считать вообще произведением искусства.

Конечно, прав был и А. Б. Салтыков, опуская устаревшее понятие — «прикладное», оставив одно — декоративное. Промышленным же это декоративное искусство будет тогда, когда произведения его будут выпускаться массовыми тиражами, требующими специального промышленного производства.

Керамика массовая и уникальная

К. Петров-Полярный

Наметившееся в последнее время более резкое разделение между уникальными вещами и изделиями массового производства, на мой взгляд, закономерно и является результатом различных условий и требований, которыми руководствуется художник, создавая свои произведения.

Некоторые критики склонны усматривать в этом отрыв прикладного искусства от своих прямых задач — обслуживания современного быта.

Но с этим трудно согласиться, так как в настоящее время представление об утилитарности значительно расширилось. И если раньше в это понятие вкладывали единственное значение — обслуживание быта в потребительском плане, то сегодня наравне с этим выступает его эстетический смысл. Я остановлюсь на наиболее близком мне виде прикладного искусства — керамике. Помоему, надо рассматривать два самостоятельных направления в развитии керамики: производство массовых изделий и создание уникальных произведений искусства. Перед художником тут встают разные задачи. Создающий произведения массовые должен учитывать техническую базу производства, технологические требования, предъявляемые к продукции массового тиражирования (например, в керамике — это удобство формовки, простота крепления деталей, такая конструкция формы, которая выдерживает деформацию при сушке и об-

жиге, и т. д.). Он должен помнить о выборе простейших, иногда чисто механических форм декора.

Но все это не может снижать художественной ценности произведения.

Одновременно предметы бытового назначения должны быть рациональны, удобны в обиходе, конструктивны в своей основе.

Если чашку неудобно держать в руках, если она плохо стоит на столе, если из нее неудобно пить, то внешне блестящее решение не компенсирует ее функциональных недостатков. По моему мнению, штоф должен оставаться штофом, чайник — чайником, а ваза — вазой!

Несомненно, предметы должны быть красивыми, но это должно идти не от чисто внешней декоративности, а от правильного решения функциональной задачи, пластической выразительности, четкого определения конструктивных моментов, правильного выбора декора, точного распределения цветовых отношений.

Все это органически связано друг с другом и создает единое художественное целое.

Иную задачу ставит перед собой художник, создавая уникальное произведение. Не связанный условиями определенного производства, он сам разрабатывает сложную рецептуру и технологию. Поиски особых керамических масс, необычное построение объемов, как правило, сложная обработка массы и особая технология, требующая специальных режимов обжига, делают такие произведения уникальными, то есть неповторимыми.

Уникальная керамика является как бы стимулятором к постоянным технологическим и пластическим поискам, что способствует развитию этого вида искусства вообще.

Работая над подобными произведениями, художник в основном обращается к ручному труду. На второй план отходят формовка и отливка, ибо этот способ механический и тесно связан с массовой продукцией. Вот почему художники чаще всего прибегают к гончарному производству, дающему возможность автору получить желаемый объем. Метод ручной лепки помогает созданию неповторимых асимметричных форм, заострению внима-

(Продолжение на стр. 41).



Ш. Бойко читает лекцию
о польском плакате.



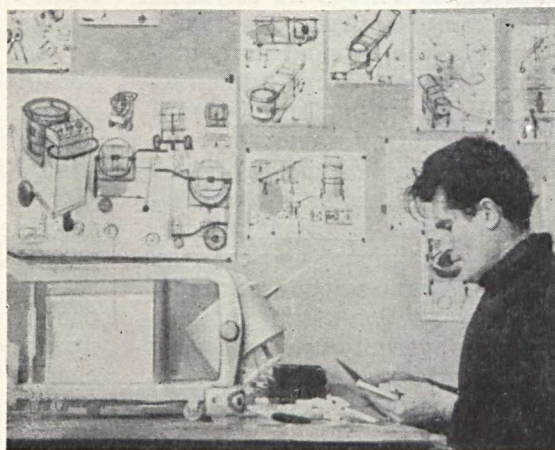
Ю. Мрошак, Е. Розенблюм
и Б. Урбанович обсуждают проект.



Б. Урбанович консультирует.

Мы уже писали¹ о преобразовании семинара промышленного и оформительского искусства в Центральную учебно-экспериментальную студию Союза художников СССР и о перспективах ее работы. В январе закончила работу десятая в истории семинара творческая группа. Отличия этой группы от всех предыдущих интересно отметить, потому что они показывают направление, в котором развивается «сенежский эксперимент». Во-первых, участники этой группы были вызваны на Сенеж вторично и будут созываться еще два, а может быть, и три раза — фактически это уже начало периодического курса обучения. Во-вторых, существенно изменилась методика работы группы: основой работы студии остается метод совместного проектирования с консультантами, и художники, как и прежде, привезли с собой конкретные проектные задания, но студия уже произвела перегруппировку авторов в зависимости от сложности заданий и будет практиковать это в дальнейшем. В-третьих, в работе группы впервые приняли самое активное участие зарубежные лекторы и консультанты — профессора Варшавской академии художеств Оскар Хансен (композиция), затем Богдан Урбанович (колористика) и Юзеф Мрошак (графика, визуальные коммуникации). Гости студии превращались в добровольных сотрудников: консультировали, рассказывали, спорили, стремились и передать, и узнать как можно больше. Лекционные курсы и отдельные лекции прочли также польский искусствовед Шимон Бойко, чешский дизайнер Ярослав Мира, комиссар раздела стекла в чехословацком павильоне «ЭКСПО-67» профессор Геттеш, югославский архитектор и график Грегор Кошак. Вместе с лекциями, подготовленными студией, лекционный курс превысил двести часов — при параллельной разработке художественно-проектных заданий это потребовало от участников группы очень большого напряжения. В обсуждении выставки проектов приняли участие многие специалисты (правление СХ СССР, дирекция Художественного фонда СССР, Институт теории и истории искусств АХ, кафедра эстетики философского факультета МГУ, ВНИИТЭ, комбинат декоративно-прикладного искусства, московское СХКБ). При том, что ряд проектов вызвал оживленную дискуссию, работа студии получила единодушную высокую оценку. Участники обсуждения подчеркивали остроту и образную напряженность проектных решений, развитие художественно-проектного изобразительного языка, значение творческого метода студии, необходимость дальнейшего развития ее экспериментального характера. Участники обсуждения неоднократно обращались к представителям нашей редакции с просьбой опубликовать в ближайших номерах наиболее интересные проекты.

¹ «Декоративное искусство СССР», 1968, № 1.



Участники семинара: И. Архипов, А. Гусаров (Архангельск), В. Шелепугин (Целиноград), В. Капустин (Москва), Т. Якубовская (Новосибирск), А. Коридзе и М. Келлер (Кременчуг), С. Булатов (Новосибирск).



Оскар Хансен с участниками семинара.

Даже самое новое явление для его непосредственных участников и для людей, непрерывно с ним связанных, скоро теряет остроту, его уже трудно оценивать. Журнал внимательно следит за развитием Сежешского семинара, а теперь Центральной учебно-экспериментальной студии, и все же «взгляд со стороны», безусловно, полезен и необходим.

В конце прошлого года гостем, а вернее сказать, временным сотрудником студии был профессор Варшавской академии художеств Оскар Хансен — его отношение к студии, полная «включенность» в ее работу дали возможность многое увидеть и переосмыслить заново. Мы попросили нашего корреспондента побеседовать с профессором О. Хансеном, присутствовать при его консультациях и рассказать читателям журнала, что представляет собой студия с точки зрения польского архитектора, знакомого со многими школами мира.

Прежде всего можно отметить, что с точки зрения Оскара Хансена (как, впрочем, и других зарубежных гостей) «сежешский эксперимент» представляет собой действительно особое явление, связанное с новейшим направлением мирового художественно-проектного мышления и в то же время обладающее совершенно специфическими характеристиками. Мы так привыкли, к сожалению, осваивать зарубежный опыт, что как-то удивительно (за исключением чисто научно-технических областей), когда зарубежные специалисты, и большие специалисты, стремятся понять и освоить опыт, который разворачивается здесь, рядом.

Привлекает прежде всего внимание гостей тот очевидный факт, что в работе студии последовательно осуществляется попытка превратить профессионального художника в универсального художника-проектировщика, способного решать

ватель Оскар Хансен был особенно заинтересован принципом обучения: конкретная проектная задача решается участником группы и консультантом совместно. За исключением небольших творческих мастерских этот принцип в программах художественно-проектных школ мира не используется.

В подавляющей массе школ курс композиции предваряет проектирование. В студии же этот курс, основанный на его (Хансена) системе¹, органически включен в решение конкретного проектного задания. Оскар Хансен, конечно, не мог этим не заинтересоваться. Он дал участникам творческой группы несколько композиционных упражнений. В гуще проектирования упражнения были выполнены наспех и, за немногими исключениями, на среднем уровне, но блестяще проведенный анализ работ дал несравненно больше, чем выполнение единичных заданий. Хансен стал на короткое время частью коллектива студии, а это уже само по себе означает близость позиций. Он читал лекции, рассказывал о своем исследовании композиции и своей линейной системе (см. ДИ № 11, 1967) и убедился, как он сообщил, что слушатели студии в курсе новейших проблем и предложений в системе мировой художественно-проектной культуры, что они стремятся ставить аналогичные задачи в конкретных проектах, что с ними интересно спорить, интересно их переубеждать. В связи с этим О. Хансен увидел еще одну специфическую черту студии. При всей нечеткости понятий столичности и провинции за ними скрывается достаточно общепонятный смысл: неравенство культурной жизни существует, хотя и в несколько смягченной форме, до сих пор. Специфика студии заключается, по мнению О. Хансена, в том, что проектирование ведется здесь на уровне культуры столиц, а направлено это обучение непосредственно на провинцию. Происходит определенное, как говорит Хансен, перепрыгивание через время, скачок вместо постепенного и мучительного распространения новых идей (чаще всего в виде шаблонов), расходящихся концентрическими кругами. Мы привыкли к масштабу нашей страны, он нам кажется совершенно естественным. Но нужно было увидеть студию со стороны, чтобы заново осмыслить масштаб новых творческих связей, осуществляемых через работу студии: проект заповедника русской деревянной архитектуры близ Архангельска выполняют художники из Архангельска, Целинограда и Ташкента; над проектом бетатрона работают «новосибирск» и «львов», художник из Алма-Аты делает модель гидравлического пресса для Новосибирска, а проект комплексного пространственного решения львовской торговой улицы делают «львов» и «свердловск». Оскар Хансен уверяет, что мы сами не понимаем, насколько это особый творческий и человеческий феномен.

Наши дизайнеры любят повторять, что их сегодняшняя работа является продолжением традиций проектного искусства, зародившегося в первые годы революции. Но скажем прямо: мы не всегда понимаем, что же является сегодня носителем этой традиции — не конкретные

же формы, не композиционные принципы сами по себе? Оскар Хансен прямо связывает работу студии с творческими принципами художников послереволюционного десятилетия: «Строго логическая, — формулирует он, — рациональная система выражения глубоко эмоционального отношения к пространству и к предмету в пространстве», к «предмету и пространству в мире людей». От проекта к проекту, от консультации к консультации польский профессор, по его словам, везде ставил задачу — очистить, обнажить основную проектную идею, отбросить «нравящиеся» формы, которые «мешают думать». Работая утром, днем, вечером, иногда таким поздним, что это уже обычно называется ночью, профессор Хансен «увидел, что участники единой группы» одновременно представляют различные типы «рационального и эмоционального отношения к предметно-пространственному миру», несут в себе вместе с единым уровнем профессионального мышления «региональные и этнические особенности различных культур», создающих вместе культуру страны. Поэтому Оскар Хансен стремился узнать смысл и суть студии «изнутри», то есть через совместную работу, сочетая «эмоционально-творческое включение» с рациональным анализом. Одна неделя работы Хансена в студии, неделя работы студии с Оскаром Хансеном — огромная взаимная нагрузка и радость взаимного познания. Полусерьезно на просьбу высказать студии наиболее общее пожелание Хансен, который любит ссылаться на свое скандинавское происхождение, говорит о традиции Амундсена: «приключение должно быть подготовлено». Художественное проектирование — это всегда творческое приключение, всегда эмоциональное переживание задачи, но приключение должно привести к достижению цели; сознательно идущий на приключение не имеет права на неудачу. Приключение в проектировании должно быть подготовлено всей системой творческого мышления, умением ставить задачу и решать ее в жесткой логике проектного метода. Метод нельзя прямо передать и непосредственно воспринять, его можно только вырабатывать, его нельзя завершить. Главное пожелание — идти дальше, опрокидывая собственные достижения.

Л. Н.

¹ Об этой системе мы писали в № 5 за 1966 г.

Мир вещей и семиотика

(Субъективные заметки)

Д. Сегал

Во многих работах по дизайну, как наших, так и зарубежных, прочитывается идея, что анализ вещей может основываться на выделении «функционального» аспекта существования вещи и «эстетического» как двух основных. Особенно глубоко это противопоставление укоренилось именно в советских теориях дизайна — возможно, потому, что во внедрении дизайна у нас непосредственно участвовали эстетики. Между тем это противопоставление не кажется самоочевидным. Речь идет о том, что в противопоставлении «эстетическое — функциональное» оба члена нельзя считать равноправными: «функциональное» является весьма широким понятием (любая вещь имеет какое-то назначение), в то время как «эстетическое» имеет гораздо более суженный объем — оно может быть приложимо вовсе не ко всем предметам и не ко всем человеческим обществам.

Следовательно, с точки зрения логики построения теории противопоставление «эстетическое — функциональное» является мнимым: оно отражает более фундаментальную смысловую структуру, которая и должна бы лечь в основу теории дизайна.

Естественным противопоставлением «функциональному» (или «утилитарному») мне представляется понятие не «эстетического», а «коммуникативного»¹. «...С кибернетической точки зрения общество может рассматриваться как сеть каналов связи, пересечением которых задается член данного коллектива»². Каналы эти могут быть как постоянными социальными институтами (например, система массовой коммуникации), так и возникать спонтанно, на данный случай, между какими-нибудь членами коллектива. Естественно, что общество существует лишь постольку, поскольку оно осуществляет коммуникацию внутри себя. Те участки социального организма, в которых нет циркуляции информации, имеют тенденцию к отмиранию, что ведет к разрегулированию всей системы. (Хорошим примером подобной ситуации может служить Византийская империя, чей общественный уклад в течение столетий основывался на том, что император был полностью отрезан от социальной информации «снизу», с других уровней общества, до которых, в свою очередь, не доходила информация об истинном положении дел при дворе. Социальная коммуникация между отдельными людьми была также сведена на нет. Логичным концом подобной системы был крах)³.

В современном обществе существуют осо-

бые объекты и структуры, специально приспособленные для целей коммуникации: пресса, радио, телевидение и т. д.; их функция, на первый взгляд, целиком заключается в передаче информации. Но только на первый взгляд, потому что любой элемент подобной специализированной системы передает и побочную информацию, не связанную прямым образом с его частной функцией (форма радиоприемника, особенности набора частот и пр.). Любой предмет человеческой среды (включая и людей), помимо своей «энергетической» функции, выполняет и коммуникативную, при этом коммуникация может касаться самых различных аспектов действительности.

Во время визита в редакцию ДИ Джордж Нельсон рассказал: «Дизайн всегда сообщает правду. Мне на память приходит один любопытный пример. В 1935 году я был в Германии, где уже несколько лет у власти стояли нацисты. Они только что закончили строительство нового здания Министерства авиации в Берлине, проект был одобрен самим Герингом. У этого здания была интересная особенность — стены толщиной почти в два метра. Как дизайнер я сразу заинтересовался, отчего они такие толстые. Ведь до фашистского переворота Германия занимала ведущее место в современной архитектуре, которая как раз предпочитает стены тонкие. Почему же такая толщина? В то время нацистские пропагандисты на всех перекрестках кричали, что их рейх будет тысячелетним. И здесь я почувствовал себя своего рода Шерлоком Холмсом — у меня появилось ощущение, что если бы правящая клика действительно верила, что продержится тысячу лет, она бы не построила здание с такими толстыми стенами. Они построили такие стены, чтобы сказать народу о своей стабильности. По завершении моей детективной работы я пришел к выводу, что в глубине души нацисты сомневались, что продержатся тысячу лет. Посредством дизайна они пытались солгать, но своей ложью они выдали правду».

Иными словами, объект говорит с человеком на определенном языке (или языках), а человек в зависимости от ситуации может либо владеть этим языком (или некоторыми, или всеми языками) и понимать его, либо «читать» не все, что ему сообщается, либо вовсе не понимать «языка» предмета или понимать его ложным образом.

Итак, в качестве исходного пункта: все предметы (как и все естественные, природные объекты) нечто сообщают человеку.

Среди сообщений, получаемых нами от объекта, могут быть эстетические; однако они составляют лишь какую-то часть всего потока информации, и — что самое существенное для нашей темы — коммуникативное воздействие, оказываемое предметом, проистекает чаще всего от иных сообщений, особенно если у его создателей не было эстетической установки.

Но введение вещи в структуру коммуникации влечет за собой ряд последствий: когда мы говорим, что вещи могут иметь коммуникативную функцию, это значит, что есть некий код, с помощью которого происходит передача сообщений, что вещи являются элементами этого кода и, следовательно, им может быть приписано значение.

Все эти утверждения совершенно тривиальны, если речь идет о системах, специально созданных для передачи сообщений. Однако в применении к вещам исследование знаковой функции (то есть функции передачи значения) только начинает проводиться. Мы опираемся здесь главным образом на работы замечательного русского ученого П. Г. Богатырева, одного из первых, и пока немногих, исследователей знаковой роли вещей. Народный костюм, например, как показал П. Г. Богатырев¹, обладает разветвленной системой явно выраженных знаковых функций: костюм является знаком социального статуса носителя, его места жительства, времени года, участия его обладателя в том или ином обряде и т. д., и т. п. Разумеется, такие знаковые системы вещей могут сохраняться лишь в условиях сравнительно замкнутых групп. Например, этикет, дипломатический протокол и т. п. существуют сегодня в виде четко зафиксированных правил, причем в системах такого типа вещам приписывается определенный однозначный денотат (денотатом в семиотике называется объект, обозначаемый данным знаком), и эта ситуация, во-первых, напоминает естественный язык (где слова являются знаками по преимуществу), а с другой стороны, является парадоксальной: то, что более привычно считать вещью, выступает как знак.

Подобные факты могут рассматриваться как отражение генетически более древнего состояния истории общества. Данные по этнографии так называемых «примитивных» народов свидетельствуют о том, что структура значений вещей у них существенно отличается от той, к которой привыкли мы. Исследователь австралийских аборигенов Э. Станнер² показал, что у некоторых племен все семиотические системы — язык, система мифа, система ритуала, система бытовых предметов, система экономического обмена, система родства и социальных отношений — обладают одной общей

¹ В теории кибернетики «функциональное» соответствует энергетическому аспекту человеческого поведения, а «коммуникативное» — информационному. Здесь имеется в виду фундаментальное свойство человеческого общества осуществлять операции обмена в самом широком смысле: обмена знаками (в том числе словесными сообщениями), вещами, услугами, отношениями (согласно социальной структуре) и пр. В таком понимании коммуникативное столь же всеобъемлюще и универсально, как и функциональное;

эстетическое выступает лишь как одно из проявлений этого универсального феномена.

² А. А. Зализняк, В. В. Иванов, В. Н. Топоров. О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих систем. «Структурно-типологические исследования», М., «Наука». 1962, стр. 143.

³ Кибернетическое описание подобной ситуации см. А. Я. Лернер. Начала кибернетики. М., «Наука», 1967, стр. 285—290.

¹ См., в частности, Petr Bogatyrev, Funkcie kroja na Moravskom Slovensku. Turčianský Sv. Martin, 1939

² E. Stanner. The Aboriginal Religion. «The Australian Aboriginal Man», Sidney, Melbourne, 1961.

структурой значений, которая существует вполне явно и осознается ее носителями. Это значит, что определенное слово языка, событие реальной жизни, любой предмет, черта местности, отношение родства, ритуальный танец — все является здесь элементом всеобщей знаковой системы, все участвует в единой всеобъемлющей метафоре. Значением любой вещи в таком обществе является элемент другой системы, который в свою очередь имеет в качестве денотата элемент третьей системы и т. д. В конечном счете исходным значением, к которому сводятся все остальные, является определенный элемент мифа. Маска соотносена с танцем, танец — с временем года, а это время — с определенной структурой обмена потребительными ценностями и т. д., и т. п.

В таком обществе наблюдается замечательная слитность, сыгранность всех элементов культуры. Они организованы по единой семиотической модели, образуют целостную, неразрушимую изнутри конфигурацию¹. Эта конфигурация определяет в свою очередь психологическую систему ценностей всего общества и каждого человека. При благоприятных условиях среды и отсутствии внешнего вмешательства такое общество может пребывать в неизменной статичности многие тысячелетия.

Цельность и равновесие — здесь замена прогресса. Не случайно подобные общества до XIX века лишь в изолированных от внешнего мира районах (Австралия, южноамериканские джунгли, некоторые районы Полинезии и Меланезии и т. п.). Там же, где происходили интенсивные культурные контакты (Африка, Азия), развитие привело к расщеплению и усложнению единой модели культуры.

В процессе этого развития различные древние цивилизации по-разному относились к знаковости человеческого поведения и среды: боролись с ней, как отдельные буддийские секты в Китае и Японии, или, наоборот, подчеркивали ее. Скажем, для древнеиндийской культуры характерна «высокая степень знаковости ее проявлений, доходящая иногда до того, что визуальное или иное непосредственное подобие легко уступает место опосредствованным (в частности, символическим) ассоциациям... Этой культуре присуще стремление к связи одного и того же плана выражения с несколькими разными планами содержания»².

В современных индустриальных обществах подобного «общественного договора» фактически нет. Вещи сохраняют свои значения, но людям уже не предписано владеть этой системой. Такое положение объясняется прежде всего количествен-

ным ростом и структурным усложнением общества, распадом единой моделирующей системы и возникновением сложной иерархии «вторичных» знаковых систем, одни из которых носят более архаичный, а другие — более современный характер. Наконец сам предметный мир столь неизмеримо увеличился и стал столь разнородным, что невозможно уже представить культуру современного общества как единую и изоморфную на всех уровнях. Наиболее типичной, по нашему мнению, коммуникативной ситуацией в мире вещей является сегодня состояние знакового хаоса, разнонаправленности отдельных коммуникативных аспектов вещи, отсутствие явно выраженных значений. Вещь, как правило, лишь затрудняет коммуникацию. Эта проблема сегодня волнует всех мыслящих дизайнеров. Парижский институт технической эстетики, например, считает, что «хаос форм» — это проклятие современного мира, что все предыдущие цивилизации всегда характеризовались гармонией форм, единым стилем вещей¹. Вещь теперь передает информацию столь запутанным образом, что возникает потребность разобраться в том, что же представляет собой эта информация.

*

Допустим, что весь поток информации, поступающий от вещи, поддается членению на информацию относительно внешних связей вещи (ее функции, места в культуре, истории и проч.) и относительно ее внутренних структурных особенностей.

Схематически эти два типа информации можно представить следующим образом:

Информация относительно

- | | |
|--|--|
| <p>I</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. индивидуального назначения вещи 2. ориентации отдельного человека в социальном пространстве посредством вещи 3. ориентации субкультуры, которой принадлежит вещь, в отношении всей культуры 4. современной ориентации культуры 5. исторической ориентации культуры | <p>II</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. индивидуальной формальной структуры вещи 2. целенаправленности этой формальной структуры 3. связи этой формальной структуры с другими формальными структурами 4. эстетической целенаправленности вещи 5. высшей целенаправленности вещи |
|--|--|

I. 1. Индивидуальное назначение вещи. Именно этот аспект выдвигался на первый план всеми функционалистами и, наоборот, специально затушевывался при разного рода стилизаторских нашествиях. Вообще говоря, вещи создаются не для того, чтобы с их помощью передавать информацию. Правда, в каждом обществе есть такие вещи, может быть, мелочи, в которых именно индивидуальное назначение является знаковым отличием этого общества от других. Например, поясные кинжалы на Кавказе, распорки для губ у негров банту, ножницы для выстригания волос из ушей в Америке и т. п. Обычно само собой предполагается, что все функции, за-

данные настоящим этапом развития общества, одинаково равнозначны и имеют право на существование.

По-видимому, в теории дизайна должна найти свое место оценка существующих функций вещей при принятии «задания на проектирование». Например, часто можно встретить проекты реконструкции той или иной улицы. Дизайнер проектирует систему визуальной коммуникации, модифицирует формально-пластические решения, в то время как проблема совсем в другом — почему на этой улице решено построить такие-то магазины, почему данный склад помещается в месте, более подходящем для музея, наконец, почему вообще решено «реконструировать» эту улицу. Все это считается чем-то находящимся вне компетенции дизайнера, как бы заданным извне.

I. 2. Вещь может говорить не только о своем назначении, но и указывать место своего хозяина в социальном пространстве. Эта информация была и является предметом особого внимания со стороны дизайнеров, в первую очередь на Западе. В качестве «означаемого» выступает тут определенное социальное отношение, которое может интерпретироваться по-разному, в зависимости от позиции наблюдателя. Таких позиций можно выделить по крайней мере три: позиция делателя вещи, позиция ее потребителя и позиция третьего наблюдателя. Например, мастер, изготовивший кабинет красного дерева в XVII веке по заказу богатого амстердамского негоцианта, имел одну модель социальных отношений, в которые должна быть помещена его вещь. Богатый американец, покупающий этот кабинет в сильно подержанном виде на аукционе, хочет, помимо прочего, повысить этим свой статус в социально-культурном пространстве (старинная мебель играет весьма выраженную коммуникативную роль знака престижа). А наблюдатель, незнакомый с этим, может принять покупку «рухляди» либо за знак бедности, либо чудачества и т. п.

Подобных несоответствий в интерпретации «значения» вещи весьма много. Интересно, например, сравнить нейтральную знаковую функцию жевательной резинки в Америке и ее высокую престижную роль в некоторых кругах в Европе сразу после второй мировой войны.

Еще раз отметим, что массовый дизайн на Западе направлен на повышение знаковой роли вещи именно на этом уровне. Собственно функциональное назначение становится часто несущественным, как бы снимается. Вещь становится лишь знаком престижа. Хочу заметить, что воздействие (психологическое, ценностное и проч.) вещи на человека в огромном, подавляющем ряде случаев происходит именно оттого, что человек «читает» сообщение данного уровня, даже когда посылатель имел в виду что-то другое. В обществе всегда имели и имеют место центристские и центробежные процессы, заставляющие то искать отождествления себя со всеми, то, наоборот, противопоставлять себя всем. Разумеет-

¹ Ruth Benedict. Patterns of Culture, Cambridge, 1934.

² В. Н. Топоров. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений. «Труды по знаковым системам II». Тарту. 1965, стр. 221. См. в том же сборнике: А. Я. Сыркин. Система отождествления в Чхандогья упанишаде; О. Р. Волкова. Описание тонов индийской музыки.

¹ См. Ш. Бойко. «На III конгрессе ИКСИД», ДИ, № 11, 1963.

ся, на определенном уровне восприятия эта информация может преобразовываться в эстетическую. «Наше общество, — говорит Т. Мальдонадо, — не довольствуется тем, что делает каждое произведение искусства товаром, оно хочет большего. Оно хочет, чтобы каждый товар был произведением искусства».

I. 3. Вещь может информировать и о «субкультуре», к которой она принадлежит. Не отдавая себе в этом отчета, наши архитекторы несколько лет назад стали строить в городах и поселках стеклянные кафе, совершенно однообразные, рассчитывая внедрить в жизнь так называемый «современный стиль». Однако в процессе эксплуатации даже серийные вещи приобретают индивидуальные особенности: одни кафе выглядят «культурнее», другие — «попроще»; таким образом, разделение по субкультурам происходит стихийно, и субкультуры, рождающиеся при этом, не имеют отношения к тому, что в обиходе принято называть культурой.

Каждая высокоразвитая культура неизбежно разделена на целый ряд более частных культур (субкультур), основанных на этнических, исторических и других предпосылках. Выделение субкультур — процесс исторически сложный и длительный, его следует поддерживать, поскольку труднее создавать культуру заново. У нас начинается сейчас ощущаться тяга к выделению в общем пространстве культуры более узких сфер, взаимодействие которых обогащает культуру в целом.

I. 4. Разумеется, индивидуум может оценивать культуру, к которой принадлежит данная вещь, как превосходящую другие культуры или не достигающую их уровня, однако сообщения подобного рода обычно не закладываются при исполнении вещи. Если же это происходит, то вещь переходит из разряда предметов в разряд символов и легко заменяется словом, понятием, актом поведения и пр., то есть развеществляется.

Стремление вложить в вещь сообщение о превосходстве данной культуры над другими неизбежно приводит к утрате функциональной роли, возникает потребность в создании других подобных вещей, процесс все ускоряется, эффективность коммуникации ослабевает, для передачи того же сообщения требуется все больше вещей, соответственно начинает страдать функциональная сфера и, следовательно, само общество. Стихийно создатели вещей заимствуют отдельные черты других культур и переносят их в свои изделия или отталкиваются от этих черт, если они их не привлекают.

Типология культур посредством вещи осуществляется у нас помимо дизайнеров. Конечно, лучше было бы это делать сознательно. Вещь должна нести информацию как о культуре, к которой она принадлежит, так и о других культурах, являющихся средой, контекстом данной. Иными словами, вещь должна демонстрировать, что ее создатель не изобретает велосипед, а движется в русле мировой

культуры. Вещь, не ориентированная в общемировом культурном пространстве, — явление весьма частое в наше время, одно из самых неприятных проявлений знакового хаоса.

Между прочим, именно вещи благодаря своей «встроенности» в быт, производство, повседневную жизнь являются наиболее эффективным каналом межкультурной коммуникации.

I. 5. И наконец, наиболее существенным, с моей точки зрения, знаковым аспектом вещи является ее историческая ориентация. Именно история делает вещи особенно значимыми. Объем значения вещи тем шире, чем точнее эта вещь ориентирована в историческом пространстве. Черепок горшка, разбитого тысячу лет назад, который для тех, кто ел из этого горшка, был всего лишь черепком, для нас полон огромного значения: мы читаем этот предмет, как книгу.

Я смею утверждать, что это чувство восхищения перед историей ничуть не ниже эстетического чувства, более того, оно включает в себя огромный этический потенциал — чувство уважения к прошлому, к культуре, сознание преемственности истории.

Я настаиваю на том, что в каждой вещи должна ощущаться история культуры. Историческая знаковая соотнесенность вещи создается в течение многих столетий и тысячелетий. Единственный способ понять историческую соотнесенность вещи — это накапливать «язык истории». С сожалением приходится отметить, что здесь мы виноваты перед историей, перед вещами, перед самими собой — мы в очень малой степени накапливаем плоть истории, не наращиваем слой за слоем пластов значений. Поэтому мы и в новых вещах не заботимся об их соотнесенности с историей. Вещи теряют свою роль канала коммуникации с прошлым, канала, который должен быть нервным стволом каждого настоящего общества, становятся мертвыми, после употребления идущими на свалку.

Включение вещей в систему исторической социальной коммуникации помогает воспроизводить культурную модель, сохранение и передача которой является одной из существенных обязанностей общества¹.

II. 1. Вторым аспектом информации, которую потребитель получает от вещи, является аспект формально-конструк-

тивный. На деле разделение обоих аспектов во многом условно, поскольку информация, которую индивидуум черпает от формальной структуры вещи, оказывается зависимой от социальной сетки восприятия, однако при данном рассмотрении, которое не преследует целей детального анализа, эта идеализация допустима.

В первую очередь мы выделяем здесь индивидуальную форму вещи, то есть всю ту информацию, которая позволяет нам видеть «эту» вещь и отличать ее от любой другой.

II. 2. Затем мы устанавливаем, что форма вещи имеет целенаправленную структуру, то есть, что при изготовлении она подвергалась целенаправленному изменению и обработке. Совершенно ясно, что в практике встречается чрезвычайно много случаев, когда при производстве вещи ее формальная структура не подвергалась такому специальному воздействию.

С другой стороны, сама по себе целенаправленная организация формы вовсе не является еще художественной. Скорее это некоторый фон для появления эстетически организованных вещей, фон, без которого эстетическое в вещах не существует.

В социальном плане целенаправленное внимание к форме очень важно для утверждения вещей в качестве каналов коммуникации между людьми. Мир, заполненный неряшливыми и грубыми вещами, довольно плохо приспособлен к передаче исторических культурных моделей. Естественно, что знаковость подобных вещей страдает, и состояние знакового хаоса усугубляется, плохо отражаясь на психической структуре общества.

II. 3. Следующий уровень формально-конструктивного плана выходит за рамки индивидуальной вещи. Здесь мы имеем в виду явления, которые принято называть стилем или стилевыми соотношениями различных формальных структур между собою. Стиль уже достаточно близко подходит к понятию эстетического, но все же не идентичен ему. Явления определенного стиля могут включать в себя и неэстетические объекты. На этом уровне формальная структура вещи уже достаточно независима от ее семантики. Как показали Кребер и Ричардсон¹, формальные элементы стиля могут развиваться самостоятельно, циклически повторяя определенные стадии через определенные промежутки времени. Динамика стиля, историческая обусловленность изучались довольно интенсивно в двадцатые годы в Германии, во Франции, да и у нас интересны, например, замечания П. Муратова в его «Итальянских тетрадах», а также работы А. Вольнского, М. Волошина и др.

II. 4. И только на следующем уровне мы вступаем в сферу эстетического. Здесь не место подробно анализировать специфику эстетического феномена, ука-

¹ Очень важную работу по осмысливанию истории могут и должны проделать искусствоведы, историки, писатели. Прекрасный пример возрождения почти забытого языка вещей — работы Е. Николаева, а особенно «Зрелище Москвы» (ДИ, № 3, 1967). Художник, писатель одухотворяет самые, казалось бы, прозаические вещи. Одно стихотворение может придать далеко не эстетическим вещам столько значимости и ценности, сколько им не приобрести за целые десятилетия (ср. роль художников и поэтов — Достоевского, Блока, Добужинского и других — в облагораживании сумрачного петербургского пейзажа, или одно стихотворение О. Мандельштама «Еще далеко мне до патриарха...», вносящее особый смысл в зрелище Москвы тридцатых годов, которое само по себе трудно было назвать эстетическим. В этом же плане можно вспомнить городские пейзажи А. Лентулова и А. Лабаса).

¹ A. L. Croeber, Style and Civilizations. NY, 1961.

жем лишь, что с принятой в настоящей статье точки зрения эстетическое всегда подразумевает соответствующую установку при изготовлении вещи. Это верно как для произведений профессиональных, так и для творчества народных мастеров. Кстати, уже в «примитивном» обществе можно четко выделить этап, когда вещи получают эстетическую установку¹. Во всех прочих случаях воздействие, оказываемое вещью, имеет своей причиной другие сообщения.

Для эстетического уровня характерно то, что В. А. Фаворский называл содержательностью формы: синтаксис форм, их композиция часто становятся объектом сообщения. Здесь огромное значение имеют идеи Л. С. Выготского² о психологической основе искусства — разрешении катартического напряжения между формой и материалом. Здесь предстоит еще много работы, в частности в определении правил синтаксиса, композиции эстетических сообщений. Что касается станковой живописи, которую мы здесь вообще не рассматривали, то для нее существенно выделение семиотически значимых правил анализа мира, представленного произведением, — исследованиями в этом направлении занимались Э. Панофский, Л. Жегин, П. Флоренский и другие. Для нестанковых произведений интересные выводы можно найти в лекциях К. Малевича и теоретических высказываниях голландской группы «Стиль», если брать лишь некоторые примеры.

Эстетическое сообщение, вносимое в вещь, часто снимает остальные сообщения и саму функцию вещи: из тарелок Пикассо не едят, а гобеленами Люрса не зашивают стены просто так — их созерцают. Могут возразить, что подобное понимание эстетического является ограниченным. Несомненно, однако, что это ограничение позволяет расширить понимание сферы знаковости и внеэстетической воздейственности вещи.

II. 5. Наконец последним уровнем мы считаем уровень высшей целенаправленности. Этот уровень, по сути дела, охватывает как функциональную, так и формальную стороны, но мы относим его скорее к сфере индивидуально-формальной, поскольку он характеризует вещь саму по себе. По важности и общественной необходимости я ставлю этот уровень рядом с уровнем историческим в социальной структуре вещи. Вещь считается обладающей высшей целенаправленностью, если она выступает как знак высших морально-этических и природных ценностей, то есть сама по себе представляет такую ценность.

Денотат подобных вещей ни в коем случае не представляет собой конкретного события, лица или пропозиции. На этом уровне значение вещи в том, что она просто существует и обладает свойством

«значить» (ср. строки Б. Л. Пастернака: «Растущее зарево рдело над ней, и значило что-то»). Это значение гораздо шире самой вещи, оно носит в принципе бесконечный характер; одновременно это значение ориентировано исключительно на саму вещь, и только на нее. Поэтому можно сказать, что вещь, несущая сообщение о высшей целенаправленности, значит самое себя. Очевидно, это можно сказать не про всякую вещь, а лишь про ту, которая обладает свойством «значить».

Важность подобных вещей огромна, они образуют совершенно необходимый обществу канал связи с человечеством; еще более необходимы такие вещи для индивидуума. Сообщение уровня высшей целенаправленности не равно эстетическому, оно может включать его, но ни в коей мере к нему не сводится. Примерами вещей, несущих подобную нагрузку, могут служить предметы, входящие в сферу сакрального искусства и обихода, детали архитектурных сооружений, некоторые ювелирные изделия, картины, японские пейзажные композиции. Вещи, которым приписывается подобное значение, ни в коем случае не являются символами или изображениями — они значат сами себя, их ценность заключена в них самих.

Завершая наш экскурс в коммуникативную структуру вещи, следует указать, что сообщения, передаваемые вещами, являются сообщениями довольно абстрактного плана. В современных обществах денотатами вещи служат не конкретные объекты, события или пропозиции, но системы абстрактных отношений. К сожалению, на практике приходится встречаться с желанием сделать из той или иной вещи знак чего-то конкретного. Поскольку современное общество крайне усложнено, а предметный мир весьма богат, подобная вещь всегда будет восприниматься не со знаковой стороны (другие вещи ведь не знаки), а как конкретный предмет, поэтому сообщение, передаваемое такой вещью, попросту не будет передано. Как правило, подобные вещи воспринимаются не как знаки, а как указатели определенной социальной роли, которая обычно подобна роли стереотипных словесных шаблонов.

Сложность коммуникативного функционирования вещей в современном обществе состоит в том, что выделенные выше аспекты коммуникации не оформлены в специальный язык, а существуют во многом неявно.

Эта неявность налагает свой отпечаток и на восприятие соответствующей информации, особенно общекультурного плана. Коммуникативная сторона вещей должна быть внутренне обусловленной, должна восприниматься как нечто естественное. Как добиться этой естественности, знают лишь художники.

ния на пластической и линейной выразительности объемов. Выдумка и фантазия художника, создающего уникальное произведение, не ограничены, но художник всегда должен четко представить себе свою цель.

Заделанные отверстия пресловутого чайника не создают нового образца. Однако, используя конкретную форму, художник может прийти к совершенно иному, внешне неожиданному решению. Например, из чайника высотой в 1,5 метра чаю не попьешь. Но если допустить его существование, то пластический язык этого монументального произведения продиктует определенные средства: каменную массу, грубую обработку поверхности, переход функциональных элементов (крышка, ручка, носик) в чисто символические. Но теперь это уже не чайник, ибо этот предмет получил другое качество, а следовательно, и назначение — декоративное.

Использование национальных традиций в отечественном современном искусстве никак не кажется мне «тенденцией сегодняшнего дня».

На национальном наследии живет и развивается искусство всех стран и народов, и развивалось во все времена. Но оно становится «увлечением» и «тенденцией сегодняшнего дня», когда эти национальные черты прививаются извне, не являются органичными, когда художник следует лишь моде. Вот именно тогда это ведет к «противоестественному стилизаторству».

Только в органическом слиянии национальных самобытных приемов и приемов современных создаются истинно художественные ценности. Отставание нашей промышленности от всевозрастающих требований потребителей — вопрос очень серьезный и о нем, как кажется, целесообразно вести разговор отдельно. Он связан с целым рядом специальных вопросов, касающихся реорганизации производства и пересмотра его взаимоотношений с художником.

¹ См., в частности, сборник «The Artist in Tribal Society», Ldn, 1964.

² Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1965.

С. Ерлашова

С 8 по 11 января 1968 года в Государственном музее искусства народов Востока проходила всесоюзная конференция, посвященная проблемам истории искусства Средней Азии и Кавказа. Если в прошлом аналогичные конференции посвящались более узким вопросам, то здесь почти в полном объеме были охвачены проблемы истории культуры и искусства народов, населяющих обширные территории Кавказа и Средней Азии с глубокой древности до наших дней. Едва ли не наибольшее внимание привлекли доклады о новейших открытиях, сделанных летом 1967 года, которые без преувеличения можно назвать сенсационными. Это прежде всего открытие во дворце устуршанских князей росписи с изображением капитолийской волчицы, кормящей Ромула и Рема (доклад Н. Негматова). Поистине ошеломляющая находка была сделана одним из отрядов экспедиции Таджикской академии наук на севере Таджикистана в типично среднеазиатском княжестве VII—IX веков. До сих пор здесь были известны лишь росписи с изображениями восточных пиров и охоты, в какой-то мере стилистически близкие Пянджикенту. Открытие прошлого года заставляет совершенно по-новому взглянуть на проблему культурных связей, существовавших в эпоху древности и средневековья. К столь же неожиданным результатам привели последние раскопки около городища Дальверзин, о которых рассказывала Г. Пугаченкова. Здесь был найден буддийский комплекс, состоящий из двух коридоров, соединяющихся под прямым углом. Один из них, очевидно, был святилищем, в другом помещались изображения донаторов. Археологи пришли к выводу, что он был разрушен не стихийным бедствием, а скорее в результате победы иноверцев, беспощадно расправившихся с чуждыми им «идолами». Если изображения донаторов были сброшены и разбиты, то скульптуры Будд, находившиеся в святилище, оказались расколотыми на мельчайшие кусочки. Даже по найденным фрагментам можно судить об их пластической красоте и уравновешенности, которые позволяют сопоставить их, с одной стороны, с буддийской

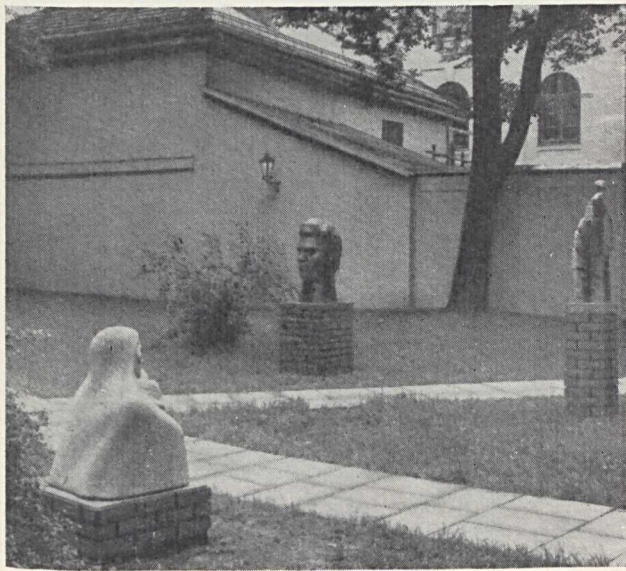
скульптурой Гандхары, с другой — с местными традициями. Это открытие позволяет говорить о древнейших связях южных районов современного Узбекистана с северной Индией и другими областями эллинистического Востока. Доклады Н. Негматова и Г. Пугаченковой с особой остротой ставят вопрос (поднятый еще во вступительном слове Б. Стависского) о необходимости теснейшего сотрудничества археологов и искусствоведов. В этом проявилась еще одна особенность настоящей конференции, которая привлекла внимание к важности именно искусствоведческого изучения древнего и средневекового периода истории искусства Советского Востока. Примером искусствоведческого подхода к решению проблем истории культуры был доклад Э. Кильчевской о находках средневековой бронзы на территории Средней Азии. Будучи специалистом широкого профиля, она имела возможность привлечь материал не только Средней Азии, но также Кавказа и Ближнего Востока, что позволило более определенно говорить о месте новых находок во всей системе исторических и культурных связей эпохи средневековья. На конференции впервые был поставлен вопрос о возможности изучения искусства Средней Азии как самостоятельного явления (доклад Л. Ремпель). Если в прошлом все среднеазиатское искусство обычно рассматривали как одно из частных проявлений мусульманской культуры, то благодаря современным открытиям можно гораздо полнее воссоздать его историю, в особенности древнего периода, и тем самым в основных чертах наметить общую линию его развития от древности до наших дней. Это позволило также по-новому взглянуть на современное искусство, которое прослеживается в первую очередь исторически, как закономерный результат всего развития культуры народов Средней Азии. Интересный теоретический доклад о роли наследия в современном искусстве был сделан Д. Орешкиным. Развивая эту мысль, Э. Кильчевская по-новому поставила проблему традиций в области декоративного искусства на материале памятников Кубачей в эпоху раннего средневековья.

Обращение к той или иной традиции, по ее мнению, — вопрос творческой практики, а не отвлеченного теоретизирования. Внутренняя логика развития искусства нередко заставляет обращаться не к тому, что хронологически ближе (в частности, традициям XIX века) и как бы лежит на поверхности, но к тем областям художественной культуры прошлого, которые помогают художнику решить проблемы, выдвигаемые современным искусством. Эти же вопросы на материале современной монументальной живописи Узбекистана были подняты в докладе А. Умарова. Проблеме соотношения изобразительных и неформальных мотивов в искусстве Средней Азии, привлекающей внимание исследователей уже не одно десятилетие, был посвящен доклад Б. Веймарна. На большом фактическом материале он показал, что изобразительность преследовалась официальными идеологами эпохи далеко не так строго, как это представлялось ранее. Традиции доисламского искусства оказались достаточно жизнестойкими и сохранялись в миниатюре, отчасти в керамике и других видах декоративно-прикладного искусства. Если искусство Средней Азии было одинаково всесторонне освещено в докладах искусствоведов, археологов и этнографов, то материалы по кавказскому искусству были представлены докладами почти одних искусствоведов. Количество докладов, посвященных археологическим открытиям, было крайне незначительно. В ряде докладов, посвященных отдельным памятникам искусства Кавказа, их авторы ограничивались лишь описанием и анализом самих произведений, не претендуя на более широкие искусствоведческие обобщения. Интересный доклад о развитии принципов декоративного рельефа в средневековой Армении сделала Н. Степанян. В результате многочисленных экспедиций последних лет в труднодоступные районы Армении значительно обогатились наши представления о средневековой армянской скульптуре в целом. Открытие ряда памятников, украшенных рельефами, заставляет по-иному взглянуть на сло-

жившиеся в прошлом представления. Об этом же говорят данные о выдающемся скульпторе и архитекторе XIV века Момике, изложенные в докладе С. Мнацаканяна. Средневековой миниатюре Кавказа были посвящены доклады Л. Азаряна, К. Керимова и Ю. Хускивадзе. Интересно отметить, что если в докладах по Средней Азии в науку, как правило, вводился материал древнего периода, то большинство докладов, посвященных искусству Кавказа, сообщали о находках средневековых памятников. Так, М. Азарян своими исследованиями о художниках Новой Джуги ввела в науку совершенно новый материал о своеобразной художественной школе Армении эпохи позднего средневековья, представителем которой был знаменитый изограф Оружейной палаты Иван Салтанов. С большим интересом был заслушан доклад И. Савицкого, директора и создателя музея в Нукусе (Кара-Калпакская АССР). Его рассказ о создании музея и его коллекции был для многих большой неожиданностью. Оказалось, что коллекции музея богаты не только памятниками искусства Кара-Калпакии — здесь находится также одно из лучших собраний узбекской живописи 20—30-х годов. Значение конференции в Музее искусства народов Востока трудно переоценить. Подобные конференции не только знакомят с новейшими открытиями, сделанными советскими археологами за последние годы, но и позволяют поставить какие-то очень существенные общетеоретические проблемы. Хотелось бы, чтобы они стали традицией и созывались периодически.

Р. Ворошилова

История ландшафтной архитектуры знает немало примеров великолепных ансамблевых решений, когда скульптура настолько мастерски «вписывалась» в пейзаж, что представить без нее какой-то уголок парка или сада было уже просто невозможно. Однако в последнее время многие традиции в этой интересней-

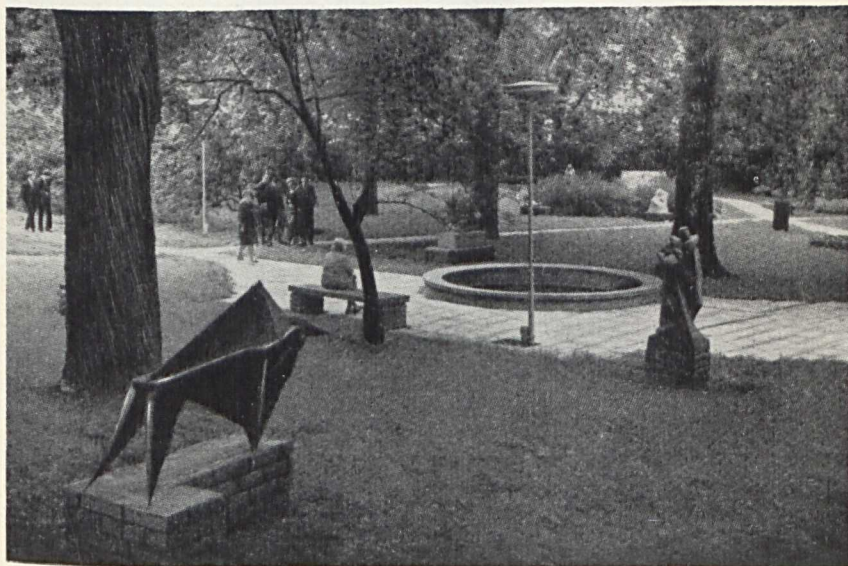


романтическими образами. Примерно такое впечатление возникает, когда попадаешь в рижский «Сад скульптуры». Раньше здесь, на берегу Даугавы, был сад президентского дворца, в котором сейчас Музей восточного и западного искусства.

Идея «переселить» скульптуру в сад, а точнее, населить его специально для этого созданной скульптурой возникла у рижан недавно. Это их первая попытка и, как всякое начинание, здесь не обошлось без некоторых промахов. Зрителя ведут чистенькие, выложенные белыми плитками тропинки, резко расчерчивающие парк на газоны. По ним «ходить воспрещается» — и здесь как раз размещена скульптура. А хотелось бы, чтобы человек гулял по саду, чтобы не было «границ», мешающих свободе восприятия. И еще одна досадная погрешность в экспозиции: некоторые скульптуры кажутся стоящими в саду вынужденно, как в музейной обстановке.

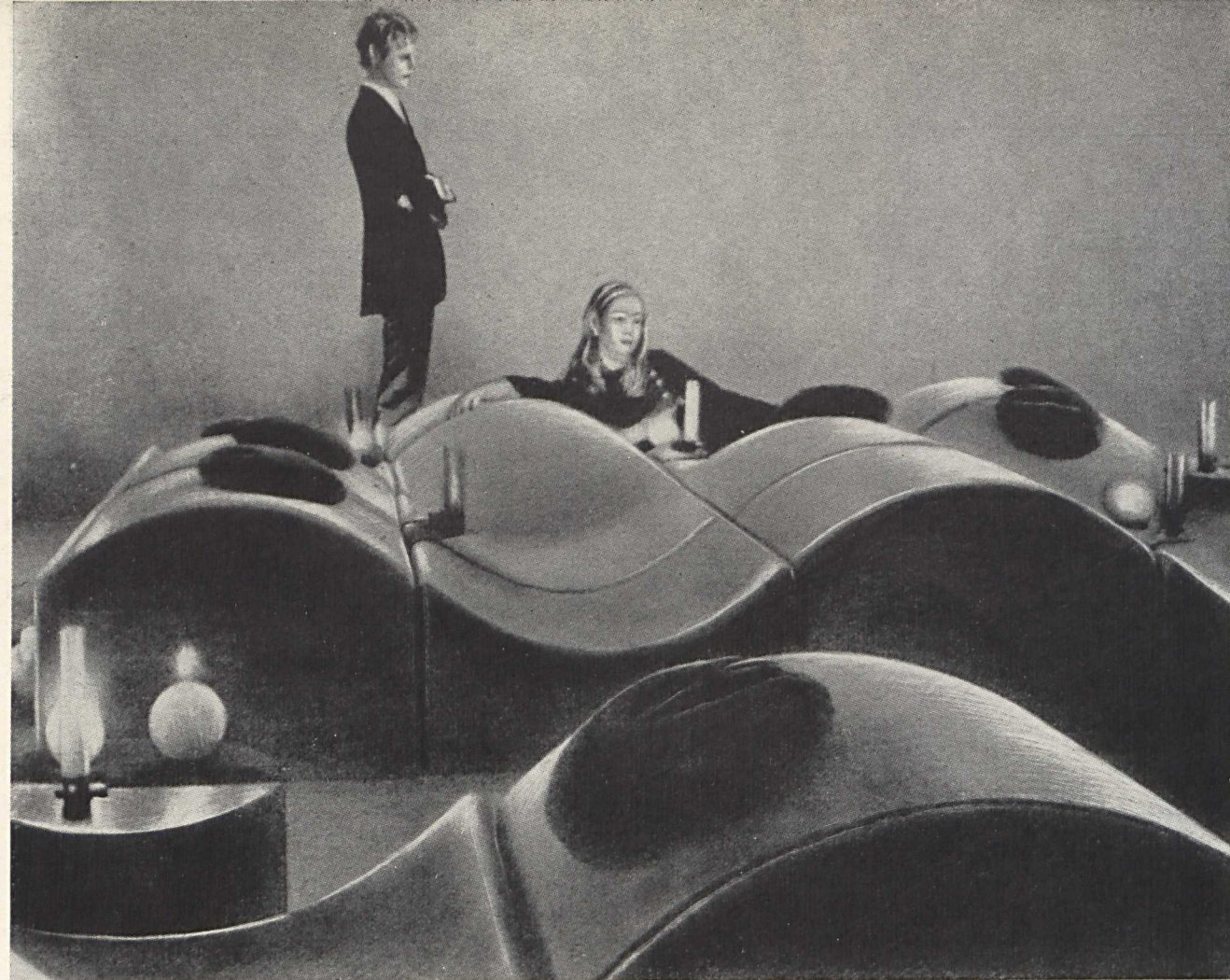
Экспозиция «Сада скульптуры» задумана постоянной, сад будет открыт круглый год. Впрочем, надо оговориться, что теперешняя экспозиция «Сада скульптуры» еще не окончательна.

шей области архитектуры были утрачены. Главное — было забыто основное правило: скульптура для украшения сада или парка по самой природе своей нуждается в умелой организации пространства вокруг нее. Выведенная из всегда тесных для нее стен музея на зеленые газоны или в тень аллей, скульптура начинает вступать в контакт с окружающей ее природой, и «жизнь» ее становится более сложной и многоплановой. А сам парк тоже становится иным: он вдруг превращается в особый, немногочисленный, но близкий



Е. Киселева

Все большую роль в культурной жизни Франции начинает играть дизайн. Кроме Национального центра современного прикладного искусства, в стране в настоящее время работают такие организации, как Центр эстетического исследования современного интерьера и Национальный совет мебельщиков, созданные за один только последний год. В октябре прошлого года Общество художников-оформителей организовало в Гран Пале выставку «45 салон» под девизом «Искусство в быт». Почти одновременно в Париже была развернута другая экспозиция, также посвященная декоративно-прикладному искусству — «Второй салон мебели и оформления интерьера». Обе выставки наглядно показали два прямо противоположные направления в творчестве художников, работающих в области конструирования мебели и проектирования интерьеров. «Второй салон мебели и оформления интерьера» проходил под лозунгом: «Не отпугнуть публику авангардизмом!» Этот лозунг, по сути дела, скрывал попытки группы художников подражать различным стилям, в частности стилю крестьянского жилища. Зритель погружался в мир чрезвычайно неудобных в современном быту предметов, сделанных из «старинных» материалов: дуба, дикой вишни, красного дерева и т. д. Видимо, некоторая холодность интерьера наших дней и побудила художников этого салона отказаться от каких-либо новшеств и вернуться к традиционным материалам. Однако явная стилизация еще не решает проблему создания интерьера, соответствующего условиям жизни человека XX века. Выставка «45 салон» показывает, что представители Общества художников-оформителей пытаются очеловечить жилище, основываясь на совершенно иных, несомненно, более прогрессивных, а потому и более плодотворных принципах. Они учитывают специфику современной архитектуры, согласовывая декор стен, потолка, пола с архитектурными формами. На выставке демонстрировались панно Вазарелли и его инкрустации, которые, по замыслу художника, должны оживить поверхность стены. Стремясь избежать монотонности и скуки, художники обращаются к самым различ-

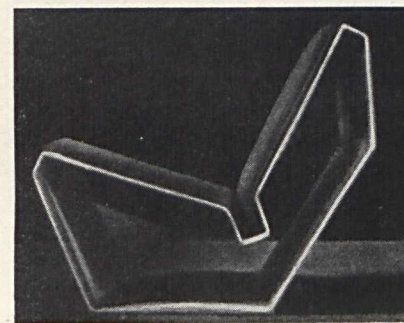
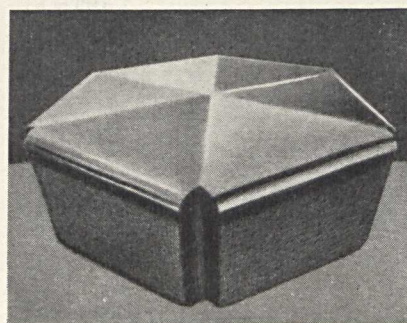


ным материалам. Нет благородных и нет презренных: стекло, терракота, гипс, бетон применяются наряду с новейшей продукцией химической промышленности. Всячески обыгрываются эффекты фактуры, необычность и выразительность цвета. Мастера-мебельщики также пытаются создать приятную атмосферу, помогающую человеку отдыхать после работы или трудиться в домашних условиях. Мебель становится частью архитектуры и перестает быть лишь набором предметов, как было в период упадка прикладного искусства. Мучительное преодоление его началось семь лет назад. Наша эпоха отличается огромной дифференциацией вкусов, и в то же время изготовление предметов была все больше стандартизируется. Дизайнеры Франции порой успешно преодолевают это противоречие. На выставке было показано множество столов и стеллажей в бесконечных вариациях. Отсюда понятно и широкое использование в интерьерах сборной мебели, которую каждый может составить или развесить по своему усмотрению. Различные по фактуре и цвету дерева, эти стеллажи одновременно служат и украшением стен: на их полках находят место не только книги и вазы, но и магнитофон, и телевизор. Особый успех на выставке

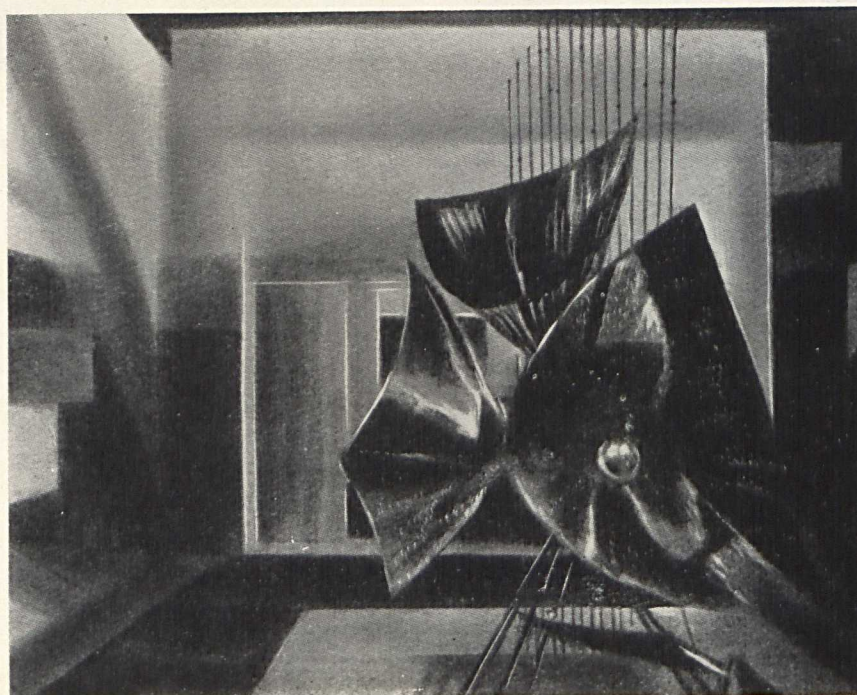
Б. Говен. Мебель для гостиной.

Ж.-А. Мотт. Стол из нержавеющей стали.

М. Геттар. Кресло для сада.



Ж. Ленкло. Музыкальный зал.



«45 салон» выпал на долю мебели для сидения. Критика почти единодушно отметила поиски дизайнеров в этой области. Складные и мягкие стулья, легкие кресла отличались поразительным обилием форм и в то же время свидетельствовали о том, что дизайнеры, проектирующие их, все время помнили о практическом назначении создаваемых вещей.

Большой смелостью решения отмечены произведения Б. Говена, молодого художника из Лиона. Особенно своеобразно обтянутое плюшем широкое и длинное сидение, где выпуклые поверхности чередуются с вогнутыми. Оно буквально «заставляет» сидящих полностью расслаблять свое тело, вынуждает отдыхать во время дружеской беседы.

Многообразны не только формы мебели, выставленной в салоне, разнообразны и материалы. Наряду с деревом все шире и шире применяются пластик, радующий глаз яркими красками, и сталь хромированная и нержавеющая. Увлекаясь яркой мебелью, дизайнеры стремятся согласовать ее цвет с окраской архитектурных элементов интерьера.

Дизайнеры много работают также над общественным интерьером. Особенно интересен был специально сооруженный на выставке музыкальный зал для солиста-инструменталиста, спроектированный Ж. Ленкло. В центре этого зала находился музыкальный инструмент Баше, который своими сверкающими стальными деталями, их постоянной вибрацией как бы воплощал идею музыки. Геометрические уступы стен и потолка — розовые, красные, фиолетовые и белые. По мнению критики, все это должно создать атмосферу античного театра. Сам художник так говорит о своем замысле: «Я играю на уравновешенности теплых и холодных цветов, приглушенных по звучанию, чтобы передать вибрацию инструмента Баше».

Выйдя из залов Гран Пале, зритель попадал на склон холма, где разместились дома-экспонаты выставки, спроектированные Д.-Ж. Родем. Все предметы в этих домах изготовлены на заводе. Здесь как бы воплощается в жизнь стремление дизайнеров, участников выставки «45 салон», способствовать массовому выпуску предметов, призванных не только удовлетворять утилитарные потребности человека, но и максимально эстетизировать его быт.

Молодые дизайнеры Англии

Фелисити Эшби (Лондон)

За последние два десятилетия в Великобритании появилось много нового в области преподавания в художественных училищах.

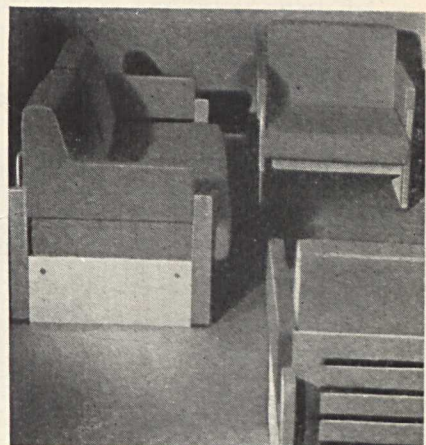
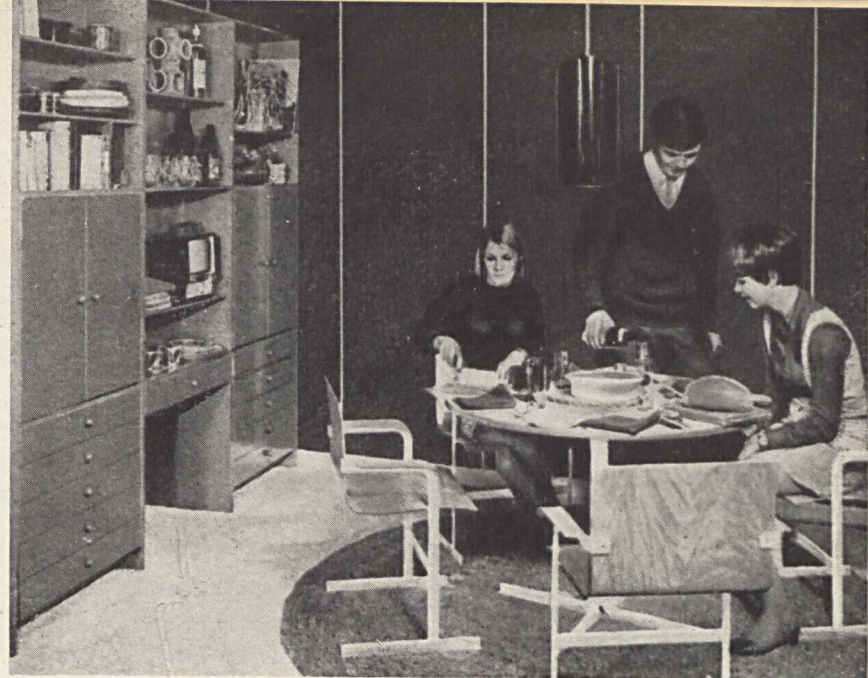
Какова их роль во второй половине XX века? Какие традиционные методы обучения уже устарели? Смогут ли молодые художники, получившие образование в художественных училищах, найти свое место в мире искусства или многие из них будут вынуждены признать, что их подготовка не отвечает требованиям сегодняшнего дня? Скольким из них пришлось обратиться к преподаванию в художественных училищах или, наоборот, испытав разочарование, навсегда оставить искусство и искать других средств к существованию?

При подготовке молодых дизайнеров к работе в различных отраслях промышленности в последнее время особое внимание уделяется первому году обязательного обучения. Это делается для того, чтобы с помощью всех возможных практических и экспериментальных методов выявить настоящего талантливого студента, а также проверить, смогут ли они наиболее полно проявить свои способности в избранной области. Кроме того, этот год позволяет студентам еще раз выяснить для себя, правильно ли сделан их выбор: станут ли они в дальнейшем иллюстрировать книги или создавать новые модели обуви.

В процессе обучения в художественных училищах студентов знакомят с теорией и практикой торговли, для которой многим из них предстоит работать. Возможно, в будущем фирмы захотят воспользоваться их услугами и будут приглашать молодых дизайнеров на постоянную работу. О них уже не станут говорить, как раньше: «Эти юноши витают в облаках. Они не понимают наших задач и поэтому не нужны нам».

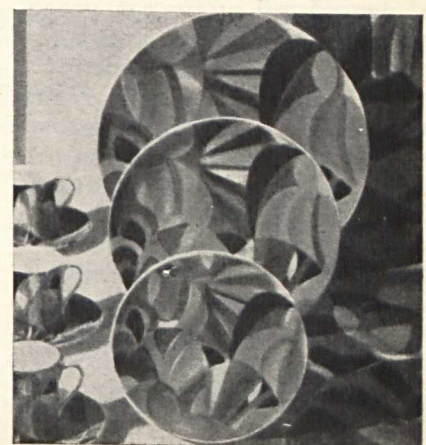
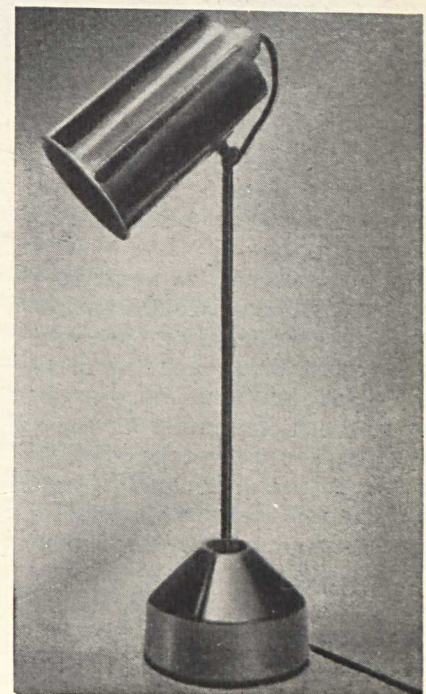
Вполне понятно, что в художественных училищах могут быть разные директора. Иные довольствуются лишь сохранением старых традиций, некоторые же работают с подлинным вдохновением. В Лондоне много училищ, из стен которых вышли знаменитые художники и дизайнеры.

Одним из таких училищ является художественный колледж Хорнси, недавно завоевавший



Столы и кресла, составляющие подвижную систему сидений, построенную по модулю. Сиденья и спинки сделаны из пенопласта, боковые панели — из древесно-стружечной плиты, фанерованной пластиком. Боковины столов обтянуты обивочной тканью, специально сотканной студентами из пластических волокон. Стулья с сиденьями из гнутого пластика. Подлокотники, ножки стульев и стола металлические, оплетенные белым нейлоном.

славу «современной художественной школы». Там всегда готовы взяться за решение самых трудных проблем, связанных с реальными потребностями промышленности. Редакция журнала «Идеальный дом», мебельный магазин «Хилз» и отдельные предприниматели решили познакомить лондонскую публику с новыми моделями, созданными студентами. Так возникла небольшая, но очень интересная выставка работ молодых студентов. С некоторыми из этих работ мы знакомим сегодня наших читателей.



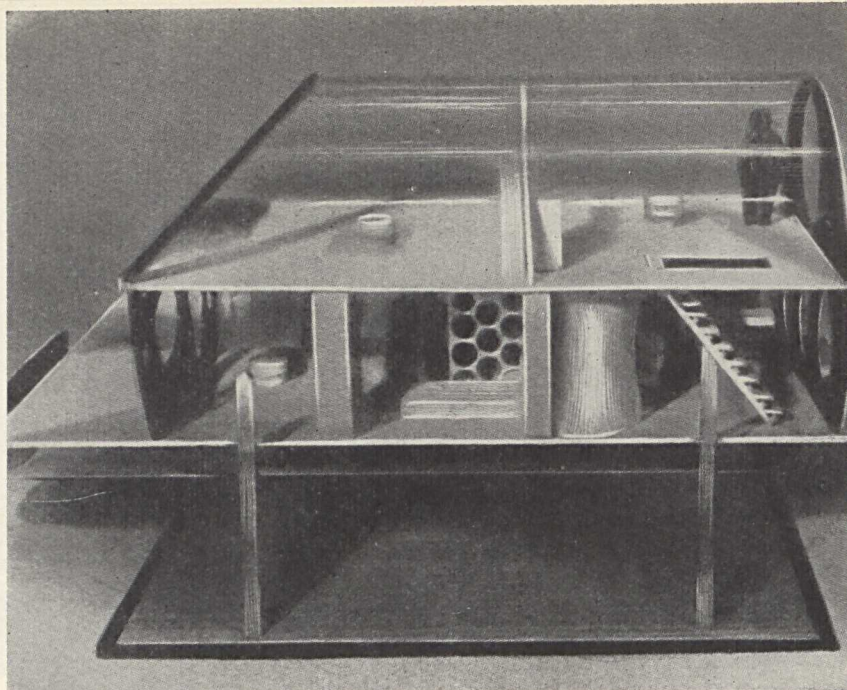
Алюминиевая настольная лампа.

Декоративная ткань и фарфор с одинаковым узором.

Стиль «Швейцарский цилиндр»

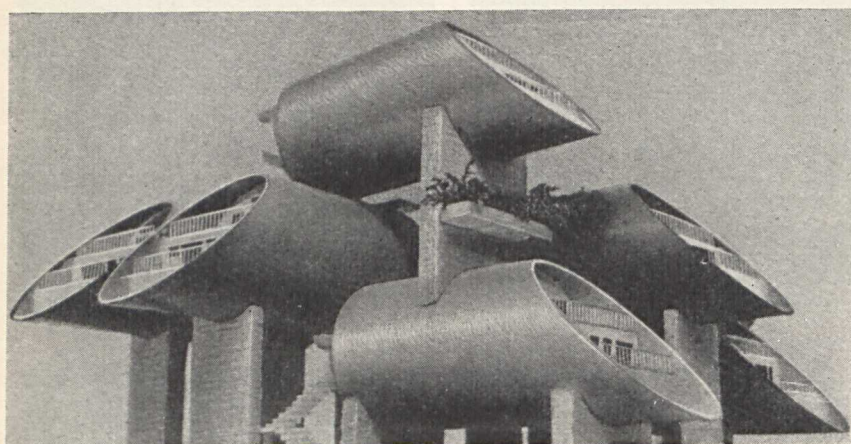
А. Е.

Архитектура, оперирующая прямоугольниками и квадратами, исчерпала себя—таково мнение некоторых архитекторов, разрабатывающих проекты типовых крупноблочных сооружений. Они пытаются видоизменить обычную коробку-блок, обогатить геометрию блочного строительства новыми формами и объемами. Теоретики этого направления стремятся внести в западную традицию «прямоугольного» решения трехмерного прост-



Дом-цилиндр Десажа.
Продольный разрез.

Горизонтальная система
домов-цилиндров.



ранства опыт формотворчества тропических хижин, эскимосских иглу и шатров кочевников.

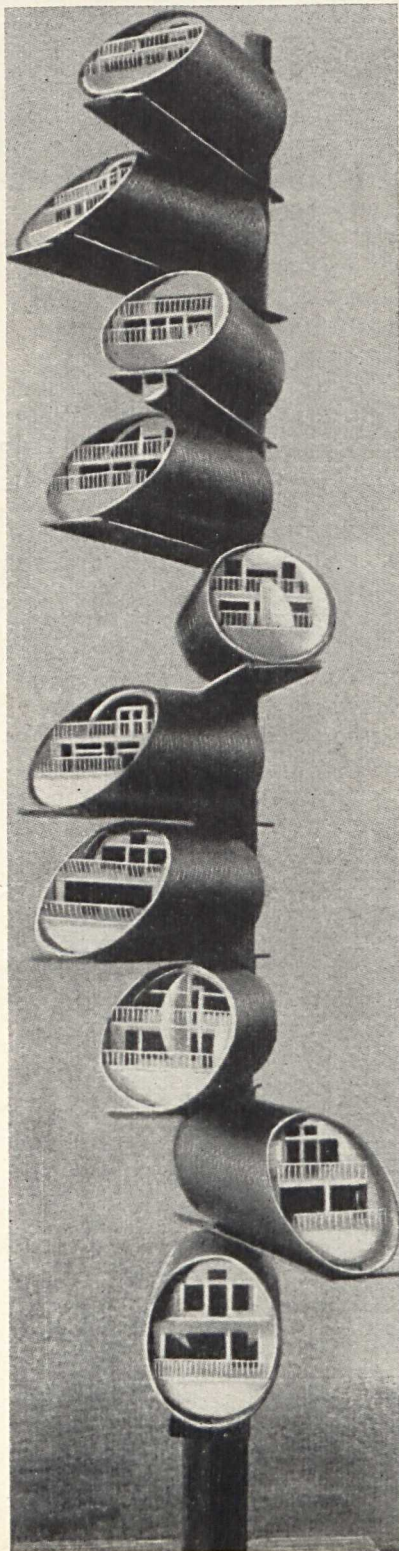
Одним из наиболее интересных проектов этого направления представляется «дом-цилиндр» швейцарского архитектора Десажа. С первого взгляда макеты Десажа обычно принимают за постройку, предназначенную для курортной зоны: домов отдыха, сооружений при кемпинге. Но Десаж предназначает свой «цилиндр» для жилья.

Каждый отдельный цилиндр (назовем его жилой единицей) может иметь своеобразную террасу или садик: если одно из оснований цилиндра усечено, то цилиндр укрепляется так, что его длинная образующая находится внизу. Если, однако, она окажется наверху (что также легко достижимо), то образуется подобие навеса. Десаж отмечает, что в тропических областях такое размещение может оказаться весьма целесообразным как для жилой единицы, так и для магазинов в коммерческих центрах. Если цилиндры поставлены вдоль улицы и касаются друг друга, то создает-

ся хорошо защищенная от солнца теневая зона. Важным моментом в концепции «дома-цилиндра» является то, что сам автор называет «мыслить вертикально». Наиболее приемлемыми для архитектуры будущего являются, по мнению Десажа, проекты, позволяющие вертикальное развитие с возможным разнообразием и наибольшей изолированностью отдельных блоков. Цилиндры будут едва касаться друг друга, даже если их укрепить рядом в одинаковом положении. Разделенные же пространством, цилиндры практически звуконепроницаемы даже при минимуме изолирующих материалов.

Цилиндры могут быть сделаны из полиэфира, дерева, бетона, хотя самого Десажа больше привлекает использование пластика. Если необходимо, часть внешней стены можно сделать из прозрачного пластика, так же, как и окна, которые отформовываются вместе с конструкцией (если материалом для стен тоже служит пластик). Пожалуй, самым большим достоинством цилиндрической конструкции является ее необычайная проч-

Система домов-цилиндров,
наращиваемых по вертикальной оси.



ность при землетрясениях и ураганах, хотя следует уделять большое внимание фиксации отдельных цилиндров. Прочность конструкций — особенно важное условие для стран, нуждающихся в скорейшей индустриализации национального строительства. Инженерные испытания, проведенные с одним из цилиндров, показали, что он может скатиться с горы без каких-либо серьезных повреждений. Стоимость промышленного производства цилиндров пока что неизвестна. Лондонский центр по исследованию достижений в науке и искусстве сейчас изучает вопросы стоимости цилиндров из бетона, дерева и полиэфира.

Картотека «Регистр»

А. Шкаровский

При Совете промышленного дизайна в Лондоне (Council of Industrial Design) уже 22 года существует бюро-картотека «Регистр», располагающая именами 3000 специалистов в различных областях конструирования. Этой картотекой Совет обязан энергии и стараниям Сесиль Томерли, которая начала собирать ее в 1945 году, когда дизайн только начал развиваться, а большинство дизайнеров были еще дилетантами. Томерли организовала при Совете бюро дизайнеров и стала привлекать к работе художников, разыскивая по всей стране специалистов по проектированию мебели, текстиля, посуды, интерьеров, промграфики. Томерли брала у них интервью, просматривала созданные ими образцы, выясняла их личные интересы и планы на будущее и обязательно заводила на каждого из них отдельную карточку. Эта маленькая женщина, казалось, никогда не знала покоя. Она ездила по всей стране, вела работу с сотнями людей, следила за выпускниками художественных и дизайнерских школ, особенно усердно отыскивая тех, кто мог бы взяться за проектирование изделий тяжелой промышленности. Так была собрана картотека, в которой записаны не только все данные о специалистах, но и его потенциальные возможности. Сегодня спрос на дизайнеров в Англии превышает предложения. За очень небольшую плату руководители уч-

режедений получают в бюро рекомендации о дизайнерах — шрифтовиках, проектировщиках посуды и мебели, создателях рекламы и станков. Характерно, что при запросе клиента бюро подбирает ему в картотеке на выбор сразу три имени — молодого дизайнера, опытного специалиста и дизайнера широкого профиля. Именно эта терпеливая работа по отбору лучших специалистов, самые честные рекомендации и поддержка правительства обеспечили успех Совету промышленного дизайна в Англии.

Сесиль Томерли награждена за свою работу орденом и ушла на заслуженный отдых. А картотеку «Регистр» продолжает опытный инженер-дизайнер Джон Грант.

Рецензии

Книга о керамике Косова

В. Василенко

В живописной горной местности в Карпатах приютился среди буковых лесов небольшой украинский городок Косов. Он истарил был центром многих народных художественных ремесел. В Косове работали замечательные гончары, резчики по дереву, мастера, обрабатывавшие металл и кость, мастерицы, выполнявшие строгие по орнаменту килимы. Большую известность завоевала себе косовская керамика, развивающаяся и в наши дни и представляющая крупное явление современного народного искусства. Об этом пишет в своей книге «Косовская керамика» львовский ученый Ю. Лащук¹.

Им проделана большая работа. До выхода этой книги не было такой обстоятельной и тщательно написанной истории керамического дела. Были отдельные статьи этнографов. Книга Ю. Лащука —

это прежде всего рассказ об искусстве косовских гончаров, сумевших создать своеобразный, очень декоративный стиль в формах и в росписи, стиль, берущий начало в далекой древности. Об этом говорят многочисленные археологические материалы, приводимые автором. Он обстоятельно доказывает глубину и значительность традиций косовских гончаров, говорит о том, что их искусство, являясь самостоятельным и уникальным видом народного местного творчества, в то же время общим своим духом и характером связано со всем украинским народным искусством.

Ценность работы Ю. Лащука в том, что он собрал огромный иллюстративный и фактологический материал, тщательно изучил его и распределил (что ново) по мастерам.

Много интересных страниц в книге посвящено кахлям — великолепным красочным изразцам, словно драгоценный ковер, покрывавшим когда-то косовские печи. Ю. Лащук подробно анализирует мотивы росписей, часто образующих очень древние композиции (например, два оленя, стоящих по сторонам цветка — «древа жизни»).

Автор приводит образцы удивительных по остроте жанровых сцен. Это целая энциклопедия жизни гуцульского села. В книге подробно рассказывается об оригинальной косовской технике росписи, возникшей на основе приемов, свойственных украинской керамике в целом.

Перед читателем проходят произведения крупных косовских мастеров, старых и современных. Можно судить о своеобразии художественной манеры каждого. Здесь вещи П. Гаврищева, одного из старейшин Косова, Д. Зинтюка, П. Баранюка, О. Бахметюка — самого выдающегося мастера второй половины XIX века. Очень полно представлено творчество и одной из видных современных косовских керамисток Павлины Цвилик. Превосходные иллюстрации сопровождаются интересными описаниями и характеристиками.

Автора отличает большая тщательность описаний форм и росписи, умение взглянуть в отдельные работы. Историческая основа, на которой строится исследование, придает большую ценность этой книге.

Все же нам кажется, что сильнее и шире надо было дать некоторые стилистические анализы, крепче связать отдельные произведения и более внимательно рассмотреть тен-

денции общего развития косовской керамики в XIX и начале XX века. Так, говоря о бытовых и анималистических рисунках, следовало сказать об их удивительной наивности, непосредственности, которые делают их своеобразными народными лубками. Верно найденные слова о декоративности и мастерстве должны были бы коснуться и наивности ряда рисунков, похожих на детские, что делает косовские вещи поразительными по своей свежести и непосредственности. Можно было больше сказать о желании придавать этим реальным сценкам черты декоративности и фантастичности и о том, как развивался стиль косовских мастеров от более простых и скромных рисунков (например, кахля 1843 г. и отдельные работы П. Гаврищева) до пышных и необычайно декоративных (работы О. Бахметюка и др.).

В целом же выход этой интересной и хорошо написанной книги — несомненное событие для всех, кто любит и интересуется народным искусством Украины. Книга Ю. Лащука, несомненно, займет одно из видных мест в литературе по этому вопросу.

Очерки по истории мебели

Е. Егорьева

Вышла в свет книга ленинградского ученого Татьяны Михайловны Соколовой «Очерки по истории художественной мебели XV—XVIII веков»¹. Как явствует из названия, книга не претендует на обстоятельность монографического исследования. Да и цель у автора была иная — познакомить читателей с лучшими образцами отечественной и зарубежной мебели, собранными в фондах музеев нашей страны. Тем не менее, хотя тема достаточно сужена и спецификой материала, и хронологическими рамками, книгу с увлечением прочтут не только специалисты.

Большая заслуга автора в том, что строго отобранный и тщательно атрибутированный материал дается на широком историческом фоне. Мебель разных эпох выступает как неотъемлемая часть культуры своего времени. Таким образом, Т. Соколовой удалось очень убедительно показать, что искусство мебели всегда

развивалось параллельно с «высоким искусством» — архитектурой, живописью, скульптурой. И как документальное доказательство этого — имена, приводимые автором в книге: во дворцах французских королей и русских императоров стояла мебель, выполненная по эскизам Гонзаго, Росси, Воронихина; знаменитые мебельные мастерские Жакоба, Ризнера, Гамбса возглавляли известные художники и скульпторы Франции и Англии.

К слову сказать, стоило бы, как нам кажется, более обстоятельно познакомить с русской художественной мебелью — естественно, раздел этот особенно интересует нашего читателя. А наша специальная литература не слишком богата публикациями такого рода, и книга Н. Соболева «Стили в мебели» (М., 1939) продолжает оставаться не только библиографической редкостью (тираж ее был всего четыре тысячи), но и почти единственным сводом информации о мебели на русском языке.

Автор подробно анализирует все тонкости видоизменения формы, конструкции, характера украшений, отмечая появление новых материалов и новой технологии в разное время и в разных странах. Но серьезная информация, необходимая, казалось бы, лишь специалисту, становится живым, увлекательным рассказом о смене историко-художественных стилей. И в этом — также безусловное достоинство труда Т. Соколовой. «Очерки по истории художественной мебели XV—XVIII веков» убедительно доказывают, что книга, посвященная специальному предмету и написанная высококвалифицированным специалистом, может быть отличной научно-популярной книгой не в ущерб строгости и научности изложения.

¹ Юрий Лащук. Косівська керамика. Київ, «Мистецтво», 1966. 97 стр. с илл. Тир. 3000.

¹ Т. М. Соколова. Очерки по истории художественной мебели XV—XVIII веков. Л., «Советский художник», 1967. 163 стр. с илл. Тир. 7500.

Е. Минаев

Греческая легенда рассказывает, что дочь Дибутада первая обвела тень возлюбленного на стене своего дома. Так возникло искусство силуэта. Оно было известно еще в глубокой древности в Китае и в Греции. Многие греческие вазы VI века до нашей эры украшены черными профильными фигурами.

В начале XVIII века мода на силуэты возникла во Франции и в короткое время перекинулась во все страны Европы и в Россию. Стены жилищ стали украшать небольшими силуэтными портретами близких и знакомых людей или даже бытовыми сценками. Название свое силуэт получил во Франции в первой половине XVIII века от фамилии Этьена Силуэта (1709—1767), «главного контролера над финансами» при дворе Людовика XV. Этот чиновник, следуя моде, очень увлекался вырезыванием из черной бумаги портретов и фигурок. Этьен Силуэт, стараясь поправить расстроенные в то время финансовые дела Франции, провел реформу по сокращению пенсий и уничтожению податных привилегий и даже посмел посягнуть на интересы короля, предложив сократить его расходы. За это ретивый контролер вынужден был уйти в отставку. Говорили, что единственным утешением для него остались черные бумажные фигурки, которые иронически стали называть силуэтами.

В России в то время искусством силуэта увлекались не только дилетанты, но и художники-профессионалы. Среди них наибольшей славой пользовались Ф. Сидо и Ф. Антинг. Они с большим мастерством вырезывали портреты придворных, дипломатов, деятелей культуры, ученых.

В XIX веке наибольшей популярностью пользовались силуэты Ф. И. Толстого.

В отличие от своих предшественников Толстой большей частью создавал не силуэтные портреты, а многофигурные композиции разнообразного содержания. В них получили отражение тема «Отечественная война и Наполеон в России», сцены военных парадов, маневров и войны на Северном Кавказе, а также отдельные эпизоды из истории древней Руси. Но самую многочисленную группу составляют силуэты на бытовые темы. Они

пример, сцены из крестьянской жизни: уборка сена, ловля рыбы, отдых крестьян, в церкви, в людской, в избе на посиделках, пляски на лужайке и многие другие.

Целый ряд силуэтов Толстой посвятил любимой барской забаве — охоте. Будучи сам страстным охотником, он каждый вид охоты изображал со знанием дела, подмечая специфические детали. Черные фигурки динамичны и полны жизни, они просты, впечатляющие, прекрасны по композиции и вырезаны умелой твердой рукой с ювелирной тонкостью, большой наблюдательностью и художественным мастерством. В начале XX века силуэт вновь появился в русском искусстве. Его возродили художники-графики М. В. Добужинский и К. А. Сомов. Крупными мастерами силуэта считаются художники Г. И. Нарбут, Е. С. Кругликова и Н. В. Ильин.

Георгий Иванович Нарбут (1886—1920), помимо многочисленных силуэтов писателей, сценок из семейной жизни, создал целый силуэтный жанр в иллюстрациях. Его «Басни Крылова», «Спасенная Россия по басням Крылова» и «1812 год в баснях Крылова» выполнены с большим изяществом. Некоторые силуэты Нарбута, например китайские пейзажи, были перенесены художником Гос. фарфорового завода на фарфор.

Совершенства в силуэтах достигла Елизавета Сергеевна Кругликова (1864—1941). Еще в 1914 году к альбому «Париж накануне войны» художница с большим искусством вырезала все украшения и отдельные сюжетные сценки (доход от издания поступил в помощь русским художникам, застигнутым войной во Франции). В дальнейшем она исполнила серию своих лучших силуэтов — портретов писателей и даже несколько экслибрисов. Силуэты Е. С. Кругликовой напоминают гравюры. Они красивы, жизненно убедительны, сделаны с настроением. Ее достижения в искусстве силуэта можно считать до сих пор непревзойденными.

Талантливый художник Николай Васильевич Ильин (1894—1954) с большим мастерством и вкусом иллюстрировал силуэтами произведения А. С. Пушкина.

Многие художники-графики и в настоящее время с успехом используют силуэт как самостоятельное средство художественного выражения при создании экслибрисов, оформлении книг и т. п. Часть этих произведений хранится в моей коллекции.

1. Ф. Толстой. Сцена в избе. Первая половина XIX в.
2. Ф. Толстой. Сцена у сельской харчевни. Первая половина XIX в.

3. Ф. Толстой. Улица провинциального городка. Первая половина XIX в.

4. Ф. Толстой. Тройка. Первая половина XIX в.

5. Ф. Толстой. Нападение разбойников. Первая половина XIX в.

6. Ф. Толстой. Охота на оленя. Первая половина XIX в.



8. Г. Нарбут. Рисунок к сказке Андерсена «Соловей». 1911.

9. Г. Нарбут. Семейный портрет. 1915.

10. Г. Нарбут. Заставка к книге. 1910-е гг.

11. В. Гельмерсен. Экслибрис. 1925.

13. Е. Кругликова. «Париж накануне войны». В кафе. 1915.

14. Е. Кругликова. «Париж накануне войны». Старая улочка. 1915.

15. Мост.
16. На улице.
17. Заставка к книге «Париж накануне войны».
18. Продавец газет.

19. Е. Кругликова. Экслибрис. 1920-е гг.

20. Е. Кругликова. «Париж накануне войны». У стойки бара. 1915.

