

9
1968 СССР



Декоративное искусство СССР

Редакция журнала
проводит ежемесячный конкурс
на лучшую фотографию номера
Победители награждаются грамотой ДИ

Жюри конкурса —
редакционный совет
Председатель жюри —
Ю. Курбатов

Лучшие работы
будут воспроизведены в 12 номере

Ежемесячный журнал Союза художников СССР

Год издания двенадцатый.
9(130)
1968 г.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10
229-68-45

В. Савицкая	1 «Подмосковье мое»
К. Митрофанов	5 За рамками учебной программы
В. Чернецов	10 На перекрестке
О. Бихали-Мерин	12 О сущности наивного искусства
Г. Блинов	19 Скульптор из села Ключив
А. Зыбин	20 Пугала
Н. Шкаровская	22 Фестиваль любителей
И. Уварова	29 «Вещи тянут к тебе в нору...»
	33 Что беспокоит мебельщиков (Дискуссия в Доме архитектора)
Ю. Хромов	38 Лагерь «Солнышко»
	41—48 Информация
Л. Бажбеук-Меликян	48 Дагдганы

Страничка коллекционера

Л. Бажбеук-Меликян 48 Дагдганы

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 И. 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. Халамиский 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. Глазычев В. Л. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Савицкая В. И. Шкаровская Н. С. Штейнер Л. М. Прошко А. Ф.
Технический редактор	
Корректор	
Макет и обложка	Курбатова Ю. К.
Фоторетушер	Кочетов Г. И.
Фотографы:	Р. Белостоцкий, Н. Егоров, Г. Зарахани, С. Зимнох, А. Зыбин, И. Селиверстов, Ю. Халамиский, Ю. Хромов.

В содержании
стр. 29 следует читать:
«Вещи тянут к себе в нору...»

На обложке:
Л. Скоробогатова.
Витраж для «Салона
красоты». Фрагмент.

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

А 09082 16.VIII-68 г.
Бумажных листов 3.
Учетно-издательских листов 9,2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 6.
Зак. 4073. Тир. 15540.
Цена 1 р. 20 к.
Изд. 7000

«Подмосковье мое»

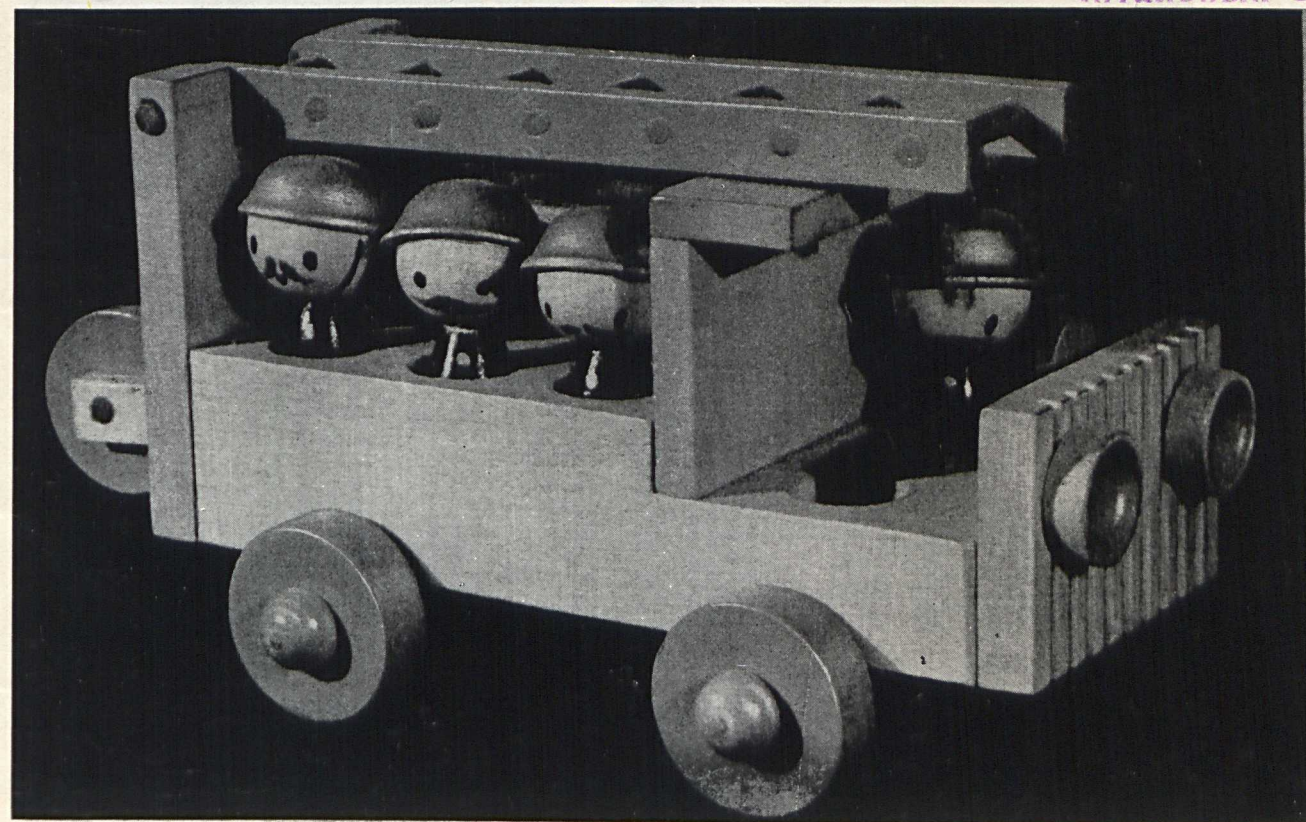
В. Фомин.
Декоративное блюдо
«Делегатка». Фарфор.
Дулево.

Е. Капчиц.
Пожарные. Дерево. Загорск.

В. Савицкая



Читальный зал



Раздел декоративного искусства на выставке «Подмосковье мое» не изобилует неожиданностями, хотя включал более двух с половиной тысяч экспонатов. Многие уже были показаны раньше зональной выставке прошлого года «В едином строю» и на республиканской выставке «Советская Россия»: юбилейный подарочный комплект «За власть Советов» В. Фомина, декоративные рельефы В. Чернышова, кованные светильники Ю. Зарьева, деревянные игрушки Е. Капчица, А. Столярова, В. Клабукова, многие работы художников промграфики и монументально-оформительского искусства. Пожалуй, особого внимания заслуживало комплексное оформление фабрики или Октябрьской революции в г. Люберцы (художники Р. Хонова, В. Вышлов, В. Шверев). Но была и другая причина, которая объясняет отсутствие неожиданностей в этой экспозиции: некоторая однотипность экспонатов, большинство которых — либо свободная парафраза, либо просто вариация «на национальную тему». Вариации эти были разными — в зависимости от меры таланта, от уровня профессионализма, наконец, от степени проникновения в суть традиций. Наиболее внушительную часть выставки составляли произведения художников, для которых следование традициям — не только творческое кредо, но и долг службы. Речь идет о художниках народных промыслов. Гжель и Кудрино, Федоскино и Жостово, Богородское и Хотьково — у каждого из известных подмосковных промыслов своя, издавна сложившаяся художественная культура, своя история. Свою жизнеспособность в новых условиях они доказали, развиваясь, как национальные художественные производства. Сегодня народные промыслы превратились в большие фабрики с новейшим оборудованием и современной организацией труда, а изделия этих фабрик в большинстве случаев стали сувенирами. Удача художника, работающего для народного производства, зависит прежде всего от четкого понимания и

Выставка «Подмосковье мое» была открыта в Москве в апреле — мае этого года.



Унышов.
Городов. Металл.



Зорова.
Н. Фарфор. Гжель.

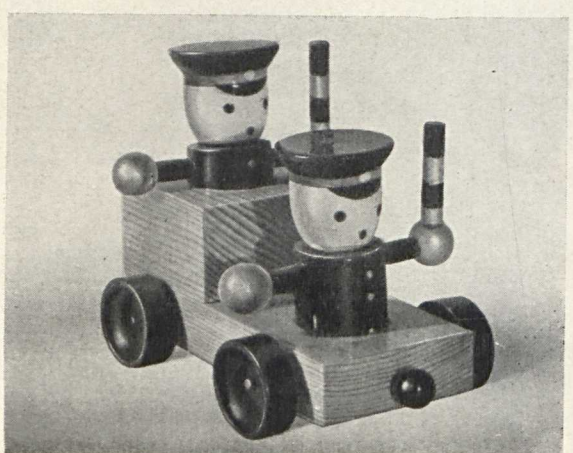
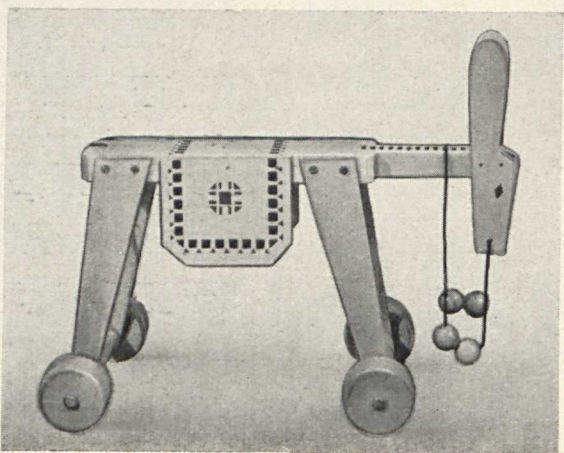
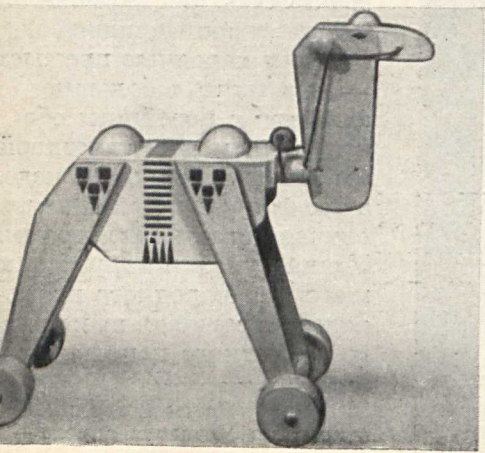


З. Окулова.
Графинчик «Плоский».
Фарфор. Гжель.
А. Столяров.
Каталка «Осел». Дерево.



Л. Азарова.
Кружка. Фарфор. Гжель.

Мярова.
Ка «Верблюд».



Е. Капчиц.
Милиция. Дерево.



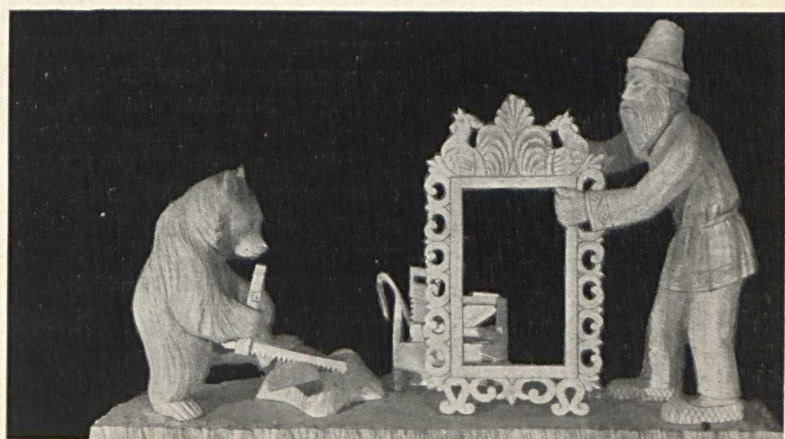
требований, предъявляемых сегодня сувениру. Современный сувенир, создаваемый народным производством, — это и мастерство исполнения, и качество материала, и широта ассортимента, и обязательное присутствие традиционного начала. Как интерпретировать эти традиции и какие именно следует брать за основу — второе неперемное условие работы художника народного производства. В чем привлекательность гжельского фарфора, выпускаемого Турыгинским заводом? Главный художник завода Л. Азаров, художник З. Окулова постоянно работают над расширением ассортимента изделий, которые были бы не только украшением интерьера, но и могли использоваться по своему прямому назначению. В поисках форм, приемов и мотивов росписи художники обращаются к подглазурной кобальтовой росписи, которой славился гжельский полуфаянс в годы своего расцвета (30—40-е гг. XVIII в.) — сочной, живописно-декоративной, мастерски подчеркивающей пластику вещи. Трактуются старинная роспись очень тактично, и можно только пожалеть, что сегодня художники развивают лишь одну линию — растительные узоры, пренебрегая композициями из геометрических фигур, которые в старом

полуфаянсе получались весьма неплохо. С другой стороны, жанровые сценки, которые в последнее время стали все чаще появляться в росписи фарфора Гжели, пока еще не слишком удаются художникам. Композиция обычно очень замельчена, даже если и удачно построена, сцена «прочитывается» с трудом и, как правило, вступает в спор с формой и пластикой вещи. Очевидно, в этом направлении художникам предстоит еще много экспериментировать, одновременно с продолжением работы над расписной скульптурой. Сложные проблемы стоят перед такими старинными промыслами, как Федоскино и Богородское. Сложные в первую очередь потому, что оба они связаны с фигуративными композициями, в которых находят отражение события наших дней. А это значит, что вводить современную тематику надо очень умело, и каждый такой «ввод» должен сопровождаться поисками нового образного строя, иных средств выражения, неперемной модификацией известных приемов. Недооценка этого приводит либо к беспомощной стилизации, либо к прямой профанации темы. Интересные находки в этом направлении сделаны федоскинскими художниками Г. Ларишевым («За власть Советов»). С. Рогатовым («По



В. Колосов.
Чайный сервиз
«В корзине». Фарфор.
Дулево.

Н. Бадаев.
«Мастеровые». Д



Т. Головастова.
Декоративная ткань «Птицы».

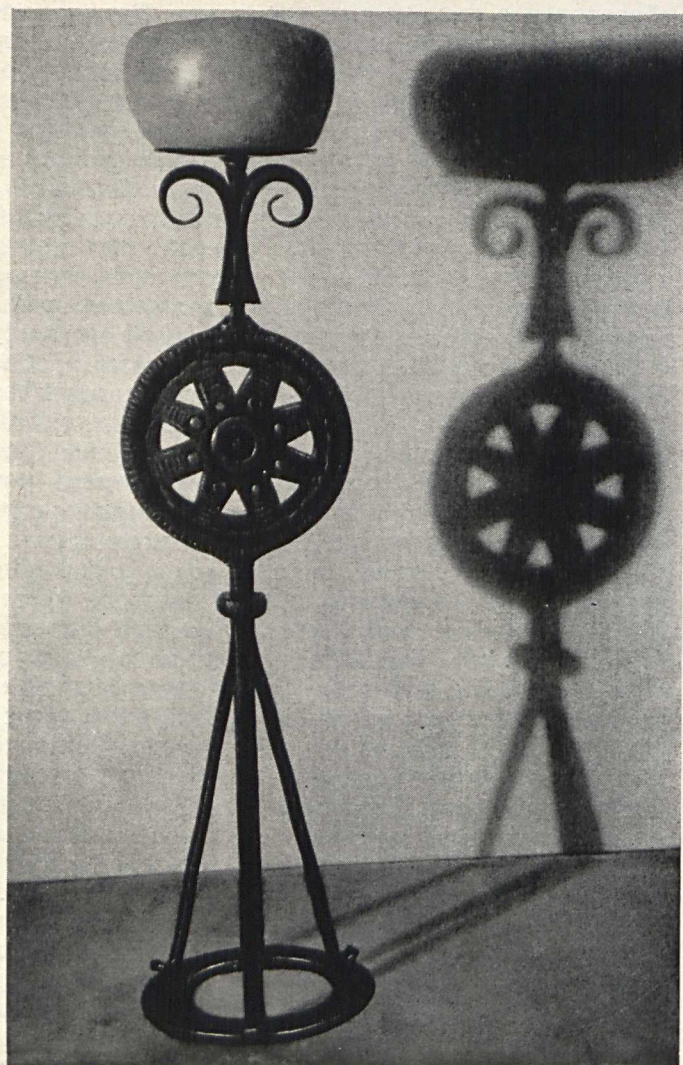
Ю. Зарьев.
Светильник. Железо.

лова.
для молока.



нам и по взгорьям»),
олстовым («Красная та-
а»). Они пытаются ре-
очень трудную задачу:
современную трактовку
рической темы, используя
ившиеся традиции. Фе-
инцы в последнее время
нно много работают над
нием новых, оригиналь-
композиций и над рас-
нием ассортимента.
ко некоторые предлага-
ими ассортиментные
нки — настольные и на-
ые панно и экранчики —
тятся сомнительными.
совершенно очевиден
от миниатюрной декора-
ой живописи к станковой.
егда удачны и искания
одских мастеров. Вряд
едует приветствовать
шающуюся на наших
х метаморфозу богород-
резьбы: она явно утра-
ет обаяние народной
шки, не приобретая
ических качеств про-
ональной камерной
ытуры. По-видимому,
одским резчикам пора
виться от тяготения к
овой скульптуре, кото-
прочилось в последнее
я, и вновь обратиться

к традициям подлинной
богородской резьбы.
В ней — источник для ра-
боты художника и над забав-
ными безделушками-амуле-
тами (вспомним потешную
«китайскую мелочь»), и над
сатирическими миниатюрами
(озорные чурки-«красавицы»
и полена «гусары»), и над
простой некрашеной игруш-
кой, столь любимой детьми.
Каковы дальнейшие пути
развития народных произ-
водств Подмосковья? Ответ на
этот вопрос должна дать
практика.
А жизнь требует подмосков-
ных сувениров — красивых,
веселых, мастерски выпол-
ненных. Создание каждого из
них — трудная проблема и для
художника и для производ-
ства в целом. Решать эти
проблемы нужно безотлага-
тельно: художественным
промыслам предстоит много
сделать в подготовке
к зональным выставкам
и к четвертой традиционной
экспозиции «Советская
Россия».



За рамками учебной программы

К. Митрофанов

И. Заборовская.
Сервиз. Фаянс.

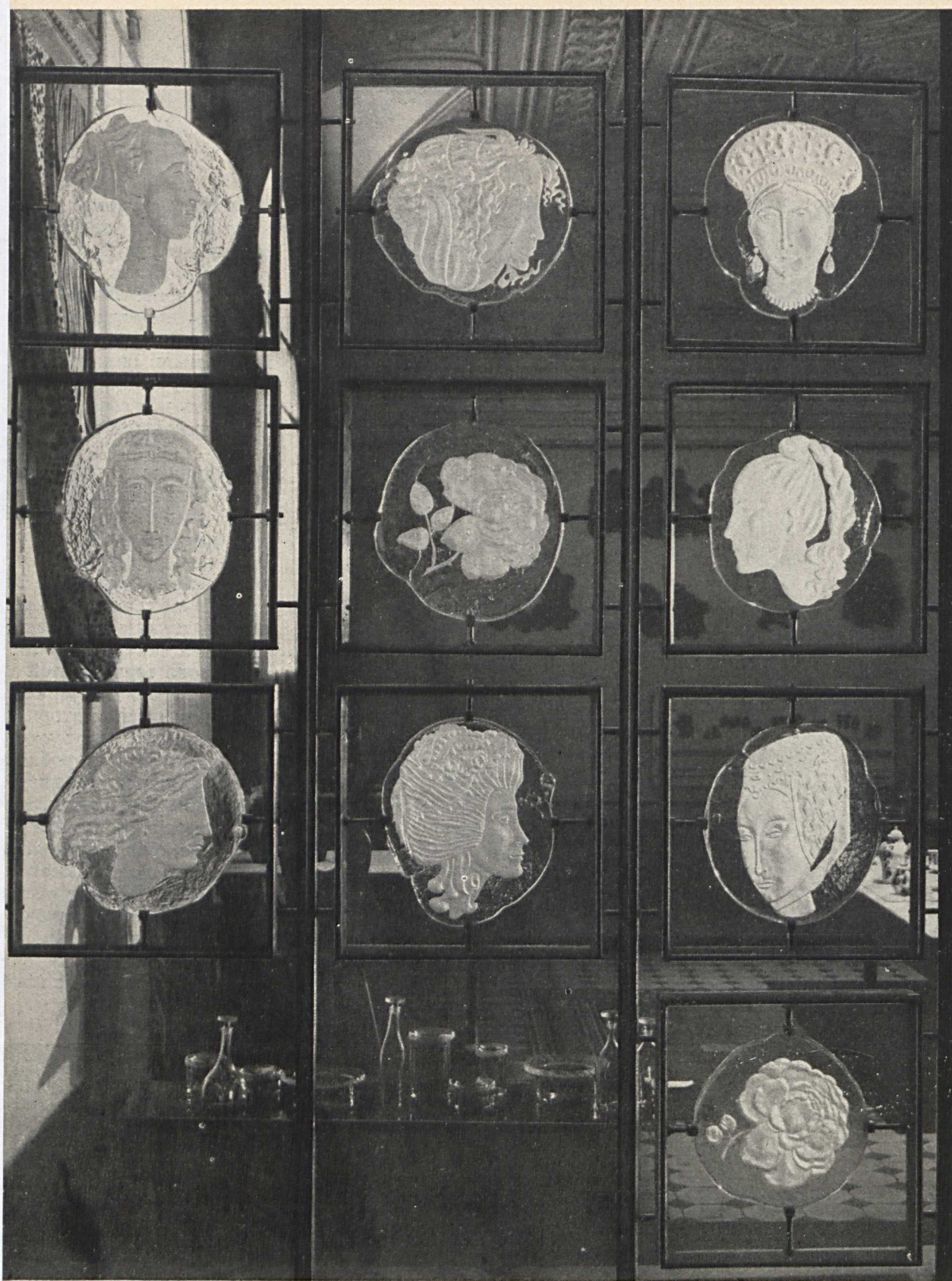


На работу студента-дипломника сильное воздействие оказывает руководитель, влияет и общая направленность школы. Но подлинно таланты никогда не ограничиваются рамками учебной программы, они проявляют свою творческую индивидуальность и в стенах вуза при дипломном проектировании.

В последнем зимнем выпуске ЛВХПУ им. В. И. Мухоморова среди многих хороших дипломов обращают на себя внимание проекты экспериментальных жилых домов Ю. Савава и И. Макаюда. В этих проектах сделаны смелые предложения по организации интерьера современной квартиры с использованием принципа комбинаторики. Авторы ликвидируют отдельные замкнутые коробки-комнаты, делая пространство квартиры свободным, перетекающим из одного помещения в другое, они предусматривают возможность изменять количество комнат в квартире, что удобно для расселения семей разного состава. Работавшая эти общие принципы, Ю. Сасонов и И. Мака

И. Олевская.
Сувениры. Фарфор.





создали совершенно разные жилые интерьеры с учетом условий современного индустриального домостроения. По-своему подошла к заданию и выпускница отделения керамики И. Олевская. Разрабатывая сувенирные изделия из фарфора, она, вместо традиционных тарелочек и фигурок, предложила лепные и расписные трубки, бутылки, рюмки. Такие вещи могут показаться слишком неожиданными для фарфора, но Олевская настолько уверенно и мастерски выполнила их в материале, придала такой оригинальный характер форме и росписи, что убедила всех в своем праве на новаторское слово в фарфоре. Свообразием декоративного решения отличается и дипломная работа Л. Скоробогатовой — витраж для открывающегося на Невском проспекте «Салона красоты». Она впервые методом глубокой пескоструйной обработки выполнила на хрустальных пластах рельефные изображения — серию женских портретов разных эпох. Смонтированные в большую ажурную перегородку, хрустальные пласты с изящно прорисованными рельефами выглядят крупными сверкающими драгоценностями и образуют богатый декоративный центр в интерьере парадного зала ожидания. Использование произведений декоративного искусства в качестве ведущего художественного элемента интерьера характерно для современной архитектуры. Именно так и задуман настенный ковер «Петрушка» для нового вестибюля кукольного театра им. Е. Демени в Ленинграде. Студентка М. Ганько взяла тему «Петрушки» из эмблемы театра, но развила ее и создала собирательный образ героя народных праздников и гуляний. Петрушка изображен с традиционными народными инструментами — барабаном и дудкой. Все детали композиции проработаны таким образом, чтобы они «утверждали» декоративную плоскость ковра и вместе с тем разнообразили фактуру поверхности. Ведущий цвет — красный, с бесконечным разнообразием оттенков, гармонично сочетается с глубокими синими и серыми тонами, как бы вливающимися в красную плоскость. Комбинации различных сложных переплетений из скрученных шерстяных нитей помогают художнице создать богатую декоративную фактуру поверхности ковра. Совсем другую технику избрала для выполнения декоративного панно на ткани



Скоробогатова,
ковро для «Салона
красоты». Общий вид и
деталь. Хрусталь,
пескоструйная обработка.



А. Миловзоров.
Подарочные кружки.
Стекло, гравировка.

В. Некрасов.
Сервиз. Фарфор.

Л. Коваленко.
Сувенирный платок
«Москва праздничная».



Л. Коваленко.
Сувенирный платок
«Самовар».

А. Миловзоров.
Подарочные свадебные
кубки. Стекло.

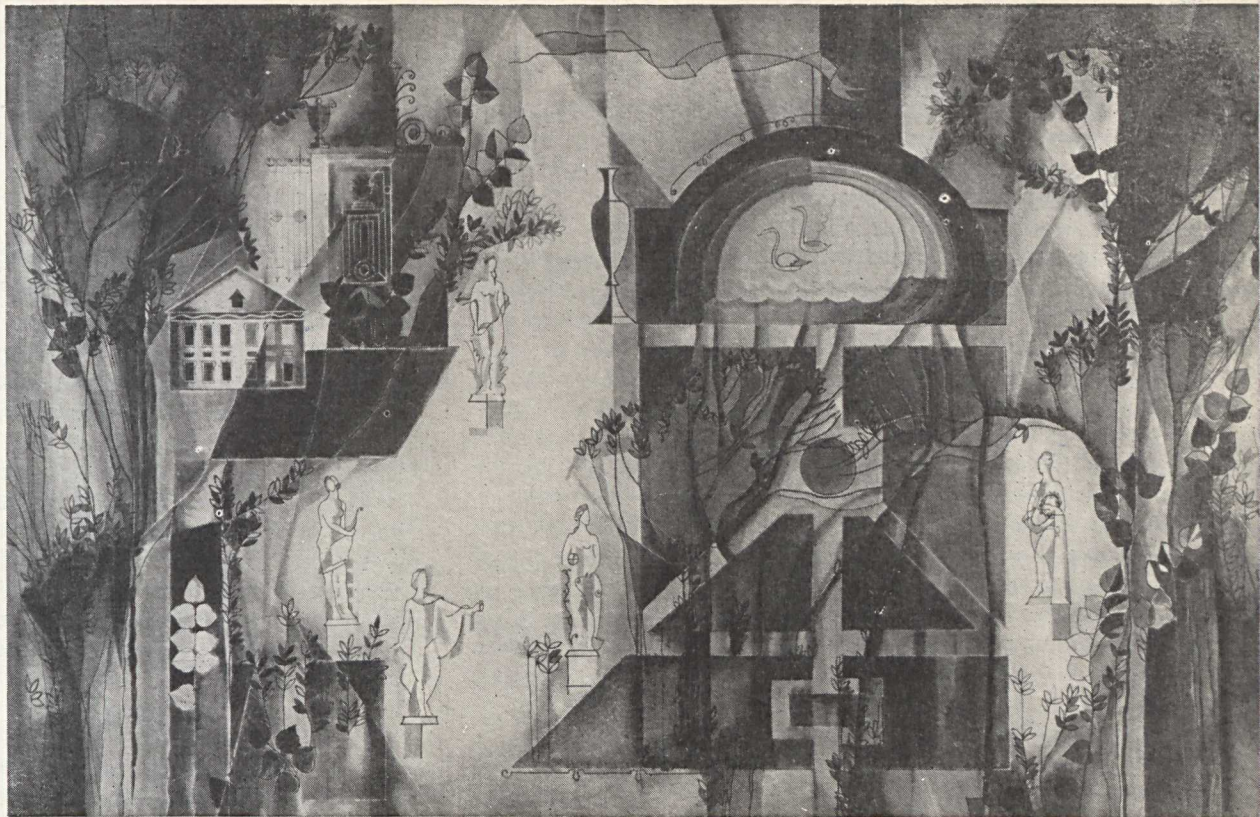




«Летний сад» дипломантка Л. Старкова. Она применила способ свободной ручной росписи по шелковой ткани в сочетании с техникой холодного батика.

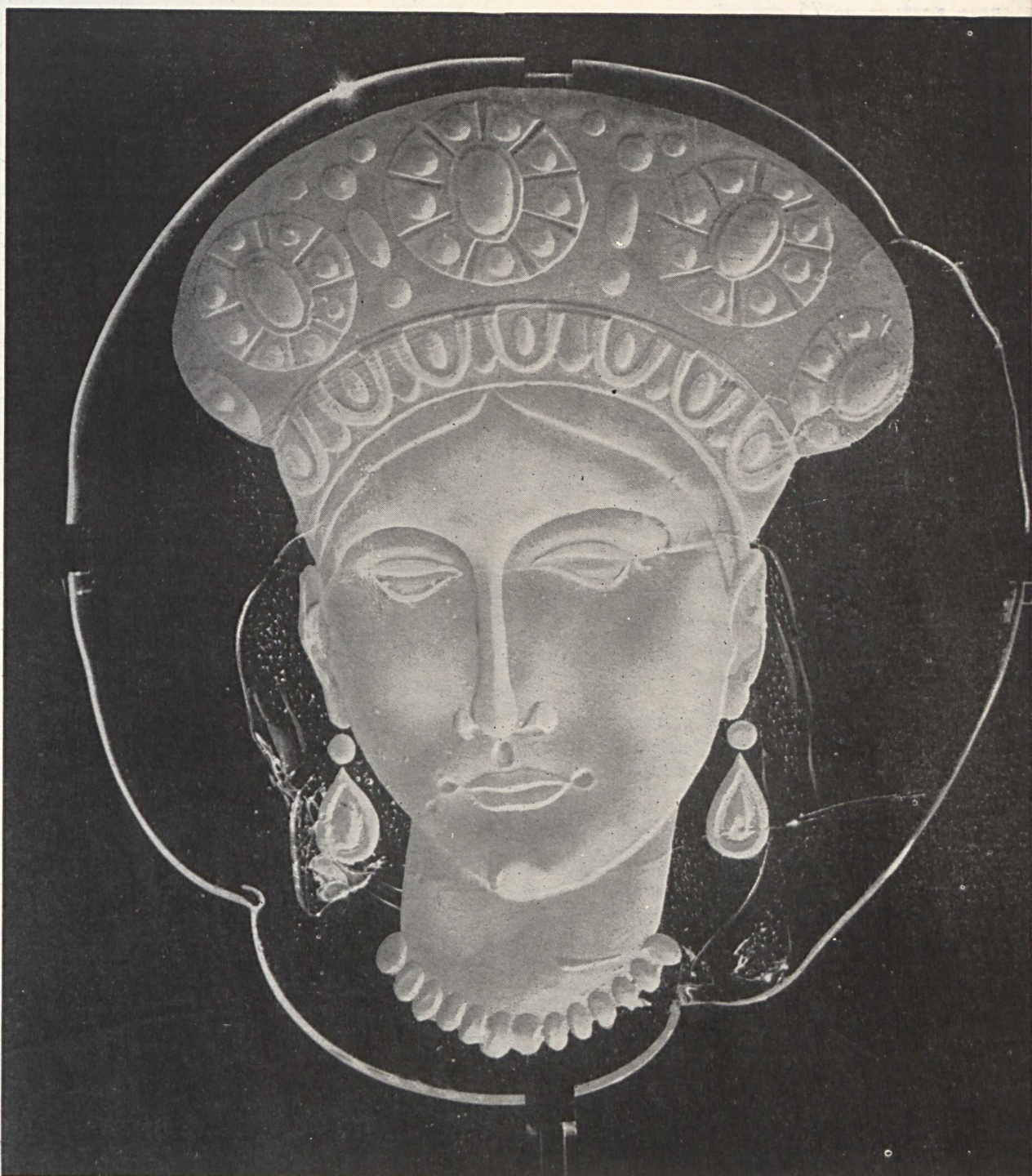
Даже в заведомо традиционных изделиях у молодежи можно заметить много свежей выдумки. А. Миловзоров сделал серию кубков из стекла для подарков новобрачным, в день серебряной свадьбы и в честь золотого юбилея. Кубки имеют изысканную форму и тонкий гравированный рисунок. Отлично использована Миловзоровым техника крупной гравировки корундовым колесом на подарочных стеклянных кружках. Хороший рисовальщик, овладевший мастерством стеклоделия, Миловзоров создал интересные произведения декоративного искусства.

Дипломант отделения стекла Д. Ибрагимов посвятил свое творчество народу Азербайджана. Он сделал большую серию остро современных и своеобразных по трактовке эстампов, большой комплект стеклянной посуды для убранства национального праздничного стола и несколько декоративных тарелок из стекла, где методом кислотного травления повторены сюжеты эстампов. Интересны и своеобразны и многие другие работы из керамики, стекла, сувенирные платки, предметы мебели. Важная черта всех дипломных работ по прикладному искусству — то, что все они тесно связаны с организацией и оборудованием современного интерьера и, как правило, решаются в ансамбле.



Л. Старкова.
Панно «Летний сад».
Шелк, роспись.

Л. Скоробогатова.
Витраж для «Салона
красоты». Фрагмент.



М. Ганько.
Настенный ковер
«Петрушка» для вестибюля
кукольного театра.

ганической частью культурной жизни страны стало массовое, самостоятельное искусство. Миллионы советских людей, участвуя в самодеятельных лективах, развивают свои дарования эстетические вкусы. Художественная самодеятельность — замечательное средство приобщения народных масс к культурным ценностям, гармоничного развития человека».

(Тезисы ЦК КПСС «50 лет Великой Октябрьской социалистической революции», принятые июньским Пленумом 1967 года. «Правда» от 25 июня 1967 года, № 176).

ВЦИСПС принял Постановление о проведении в 1968—1970 гг. Всесоюзного конкурса на лучшие произведения народных мастеров и художников-любителей декоративно-прикладного искусства среди рабочих, колхозников, служащих, пенсионеров и членов их семей. Всесоюзный конкурс приурочен к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

В годовом показу — Всесоюзной выставке 1968—1970 гг. будут предшествовать областные, зональные и республиканские выставки 1968—1970 гг.

В целях поощрения авторов лучших произведений установлены дипломы и денежные премии ВЦИСПС:

— первых по 200 рублей;

— вторых по 100 рублей;

— двадцать третьих по 75 рублей.

Председателем жюри конкурса назначен член Союза художников заслуженный деятель искусств РСФСР К. Рождественский.

Учитывая огромную роль самодеятельного искусства в коммунистическом воспитании трудящихся, Секретариат Правления СССР принял решение создать при Всесоюзном Союзе художников комиссию по работе с самодеятельными художниками.

Председателем комиссии рекомендована народный художник СССР Т. Н. Яблонская.

В развитии нашего самодеятельного искусства все более волнуют широкую общественность. Одни художники-любители развиваются в общем русле нашего профессионального искусства — и тоже не одинаково: иным — традиционные формы изображения, другим — непосредственно от классики, третьим — поиски советских художников-профессионалов, наших современников. Четвертые тяготеют к декоративности, пятые — к претворению в своем творчестве традиций национального народного искусства, обогащая их новым содержанием.

В. Чернецова печатается в рамках дискуссии «Художник и народное искусство». Точка зрения автора отнюдь не очерпывает сложности проблемы, затронута несколькими ее аспектами, острота. Поэтому нам представляется, что статья может стать началом живого разговора, в котором возможны известные авторские позиции, поскольку помогут его участникам определеннее, яснее сформулировать взгляд на проблему самодеятельного искусства.

Проблема эта очень важна. Наши художники и искусствоведы, как и весь советский народ, волнует ее широко. Ее важная значимость и, в частности, то, что самодеятельное искусство все более становится резервом профессионального; что известные советские художники и мастера-любители

На перекрестке

В. Чернецов

Величайшим достижением культурной революции в нашей стране наряду с гигантским скачком в общем уровне образования стала огромная тяга миллионов людей к активному творчеству. У многих это стремление полностью удовлетворяется в профессиональной деятельности, у других личностные творческие возможности реализуются во всех, уже без исключения, видах искусства.

Известно, что множество талантливых исполнителей, меньше, но все же много, самостоятельных творцов вошли в профессиональное искусство из самодеятельности. Это очень много и очень ценно; еще недавно это нас удовлетворяло. Но культура страны находится в непрерывном развитии, и задача всестороннего развертывания всех возможностей, заложенных в личности каждого, сегодня включает в себя больше требований, чем вчера.

То, что недавно радовало, было достижением, становится в наших глазах очевидным и естественным фактом общественной жизни. Поэтому теперь всерьез возникает вопрос о характере, формах, задачах любительского искусства, о содержании и форме творчества множества людей, не получающих прямого выхода в профессиональное искусство.

Прошло время, когда количественный рост любительского искусства вызывал восторг и удивление. Действительно, разве не достойно восхищения, что в нашей стране десятки тысяч людей используют драгоценные часы досуга на живопись, графику, скульптуру, прикладное искусство, театр, музыку, кино. Однако эта восторженная оценка означает рассмотрение так называемого «самодеятельного» искусства с позиции прежде всего этической. Самодеятельное искусство оценивается положительно уже благодаря самому факту своего существования, и работа художника-любителя независимо от ее результатов описывается обычно с оттенком умиления. Инженер, пишущий пейзажи, пенсионер, выклеивающий из спичек Московский Кремль, столяр-краснодеревщик, вырезающий игрушку, таджикская крестьянка, украшающая переметную суму так же, как и ее отдаленные предки, — все это, судя по выставкам (и по Всесоюзному фестивалю самодеятельного искусства 1967 года), объединено названием «самодеятельное искусство». Что касается оценки художественного содержания этого искусства, то здесь никто толком не знает, как это делать.

Основная масса работ в системе «самодеятельного» искусства по-прежнему представляет собой более или менее слабый вариант профессионального изобразительного искусства и поэтому не всегда интересна. То, что в заурядном профессионализме привычно оставляет равнодушным, в любительском искусстве раздражает, — очевидно, потому, что мы бессознательно ощущаем, что оно должно, не может не быть иным, и столкновение этого смутного ощущения с реальностью, — а ею оказывается либо слабая копия, либо карикатура, — вызывает по меньшей мере разочарование. Несамостоятельное «самодеятельное» полностью выполняет свою основную, вне интересов искусства лежащую роль для каждого из его адептов.

Борьба за индивидуальность среди окружающих, иллюзорно активное приобщение к современной художественной культуре, стремление как-то компенсировать монотонность повседневного нетворческого труда — все это находит выход в любой форме самодеятельности, безразлично к эстетической ценности получаемого продукта. Копирование приемов профессионального искусства к искусству не прибавляет ничего, а для широкой публики вывеска «самодеятельность» и так решает все: реакция заранее предопределена — маляр, строитель, колхозник, «а рисует, как настоящий художник». Пока любительское искусство остается таковым, иная оценка просто невозможна.

А как ему быть другим, если школьный курс рисунка программно ориентирован на унификацию, а руководители кружков и изостудий сознательно или неосознанно ставят задачей добиться того, чтобы работа питомцев была «не хуже» профессионального искусства. В этом вся проблема: «не хуже» — значит обязательно хуже. В постановке подобной задачи скрывается внутреннее убеждение в неполноценности, вторичности любительского искусства по отношению к профессиональному. Парадоксально, может быть, но этот способ мышления усваивается и многими любителями, которые не переступали порога ступеньки, с которой они начинали свое творчество.

ту нельзя было отличить от работ профессионалов. Что касается графики, то благодаря скудости приемов, канонических сюжетов и композиций эта задача решается еще успешнее. Достигнув среднего уровня профессионализма, любитель испытывает дополнительное удовлетворение, и его отношение к профессионалу приобретает оттенок снисходительности. В самом деле, человек без диплома художественного института или училища, не имеющий официального статуса художника, в свободное от основной работы время делает «не хуже» или «почти не хуже». Вторичность «самодеятельного» искусства занятно проявляется на больших выставках: «новая» ван-гог-сезанн-сарьяновская стилистика, принявшая у средних профессионалов характер унылого стандарта, уже с некоторым опозданием разливается на полотнах любителей. Происходит обидная подтасовка ценностей, и любительское искусство лишается главного — самостоятельности.

С народным искусством, выставляемым под флагом самодеятельности, разобраться еще сложнее. Традиционное народное искусство живо до тех пор, пока существует быт, которому оно обязано своим возникновением. Стандартизация культуры делает его канонические формы бесперспективными, а быт, создавший его, исчезает на наших глазах. Связывать надежды на будущее с традиционным народным искусством так же наивно, как дуть на крылья ветряной мельницы, — литовцы уже поняли, что в ветряных мельницах нужно делать кафе «с экзотикой». Работа народных мастеров, являясь естественной и необходимой частью народного быта, обладала **внутренним смыслом**; сейчас она имеет лишь внешний смысл, так как превращается в производство сувениров. В Польше это довольно давно осознали, и народные мастера (а проще — кустари), объединенные в системе «Цепелии», работают или по старым образцам, или по рисункам профессиональных художников. Как источник заработка, как производство определенного класса товаров на внутренний и внешний рынок — это очень серьезно; как народное искусство — это не очень серьезно; рассматривать это как самодеятельное искусство — совсем не серьезно. В. Дзержинадзе в статье о тушинских войлоках¹ пишет: «Телевизор, пианино, холодильник, паркетный пол, паровое отопление — почти в каждом доме. В их быт все более входят модные покупные фабричные ковры. Поэтому очень важно именно сейчас, когда самобытное искусство изготовления набади еще живо, сделать все, чтобы сохранить его для будущего». Под словом «будущее», очевидно, имеется в виду рынок: сами тушины покупают фабричные ковры; для музеев, наверное, достаточно уже сделанного; трудно себе представить, чтобы искусственно реставрированное производство дало лучшие результаты, чем естественное. Рынок так рынок, но стоит ли называть это самодеятельным или народным искусством с момента, когда оно продолжает существовать трудами искусствоведов?

Пока современный человек испытывает стремление внести в интерьер элемент экзотики, народное искусство в традиционном этнографическом смысле будет существовать в качестве производства контрастных акцентов к современной обстановке, но причиной этому является не его художественная ценность, а специфика нового быта. Некоторые народные мастера уже начинают осознавать повышение общего интереса к «традиции» и тонко на это реагируют. Все сказанное выше вовсе не является протестом против необходимых мер консервации; просто нужно считаться с исторической перспективой, и уж, во всяком случае, выставлять традиционные и народные изделия под вывеской «самодеятельность» оказывается невозможным. Когда народное искусство подлинно — оно выступает в роли искусства для посетителей выставок, городских покупателей и искусствоведов, но только не для его производителей, значит, никак не может быть самодеятельностью. Когда оно производственное (промыслы) — это служба. Когда оно самодеятельность, то уже не может быть народным в традиционном смысле слова.

Очень медленно, робко возникает новая форма любительского искусства, основой которого является действительно творческое самовыявление личности в свободной образной форме. Как ни парадоксально это звучит, такое самодеятельное

искусство возможно сегодня только в тех случаях, когда водители студий сознательно ставят эту задачу. Для того бы любитель смог увидеть мир по-своему, необходимо погрузить его в канонизованные профессиональным искусством приемы и приемы изображения не являются единственным чаще всего этого не знает.

Ребенок находит свои средства выражения, поскольку его не научили знать, взрослого можно научить «забыть» знание и искать новые формы поэтического, наивного расчерка, сочинения в изобразительных средствах.

Здесь возникает своеобразная сложность. «Наивность» и и зарубежных «художников воскресного дня», принадлежащих к старшему поколению, является во многом естественной — это талант открытой, привлекательной непосредности взгляда на самые современные явления. У молодых художников-любителей наивность иногда превращается в игру. Но ведь игровое содержание культуры все время возрастает, эта игра может быть очень увлекательной, во всяком случае вряд ли она оставит зрителя равнодушным. Искусство, конечно, известно, возникло из магии, труда и игры; труд давно поделился. Именно поэтому возможно любительское искусство. Но оно, к сожалению, утерало магию: если нужна игра, ее восстановить, значит игра становится серьезным делом. Видно, игра в наивность требует высокой культуры от ее участников; не случайно, что в республиках, где, по общему мнению, художественная культура находится на высоком уровне (говорить не о ведущих художниках, а о среднем повседневном искусстве) — Грузии и Литве, — в последние годы состоялось наибольшее количество интересных дебютов любителей. Наверное, проблема «игры» определяет и судьбу любителя в полном смысле слова декоративно-прикладного искусства, — его мало не только на выставках, его вообще мало. В Птибурдукова в «Золотом тельце» читатель застает любовным изготовлением миниатюрного сортира, — но ведь по скудости фантазии, — подобные вещи солидная немалая фирма делает на потоке.

Ностальгия по ручному труду — явление естественное и вечное, но если не сооружается что-нибудь из ряда вон выходящее: стеклянная скрипка величиной с ноготь или инкрустация, которую нужно разглядывать в микроскоп, то и тружеников, имя которым легион, а терпение безгранично, известна никому, кроме ближайших знакомых. В студиях кружках пока что некому направить творческую фантазию на что-то большее, чем портрет, старательно срисованный по квадратам и выполненный интарсией, чеканку, которую трудно отличить от профессиональной, или вышивку по старому рисунку. Этим делом занималась еще верная жена Одиссея, называлось оно рукоделием, и никому не приходило в голову смешивать его с искусством.

Всякое новаторство выступает как любительство по отношению к «профессиональному», отрицая прежние нормы профессионализма. Бывают моменты рождения профессии, когда делают только талантливые люди; так придумали кибернетику, так любители придумали дизайн. Потом за дело берутся профессионалы.

Есть талантливые люди, и их любительство отлично выполняет свои вне-артистические функции. Научить таланту невозможно, научить исполнительству полезно для общества и бесполезно для искусства, но можно научить множество талантливых людей не бояться своего таланта.

Любительское искусство, отбросив маску псевдо-профессионализма и маску псевдо-народности музейно-этнографического порядка, может стать настоящим и особым искусством, помогающим в этом. Правда, есть потенциальная опасность профессиональное искусство, поддавшись соблазну, может изобрести все силы играть в непосредственность и наивность. Последней конференции МОСХа эта тенденция обсуждалась уже как факт, а не предположение. Д. Жилинский усматривает в ней явление «не отрицательное», а Д. Шмаринов возмущается, не без оснований утверждая, что для профессионала непредвзятым — это предвзятая поза». Время покажет, насколько это опасность воображаемая и насколько опасно к тому же в этой игре любительское искусство имеет и свои выгоды.

О сущности наивного искусства

Отто Бихали-Мерин

Летом 1966 года гостеприимная столица Словакии Братислава принимала не совсем обычную выставку. И экспозиция, и проходивший во время нее симпозиум, бесспорно, удались организаторам. Неудачным было лишь название всех этих мероприятий: «Триеннале инстинктивного творчества». Художники, которым уделялось здесь столько внимания, трактовались как «наивные», художники «святого сердца», инстинкта, «*maitres populaires de la Réalité*», неопримитивисты, «художники седьмого, или воскресного, дня». Все эти термины неудовлетворительны. Термин «художник воскресного дня» слишком напоминает о

Статья с сокращениями перепечатана из журнала «*Umění a kultura*», № 2, 1967.

Карел Хаба
Кафе «Манес». 1957. Чехословакия.

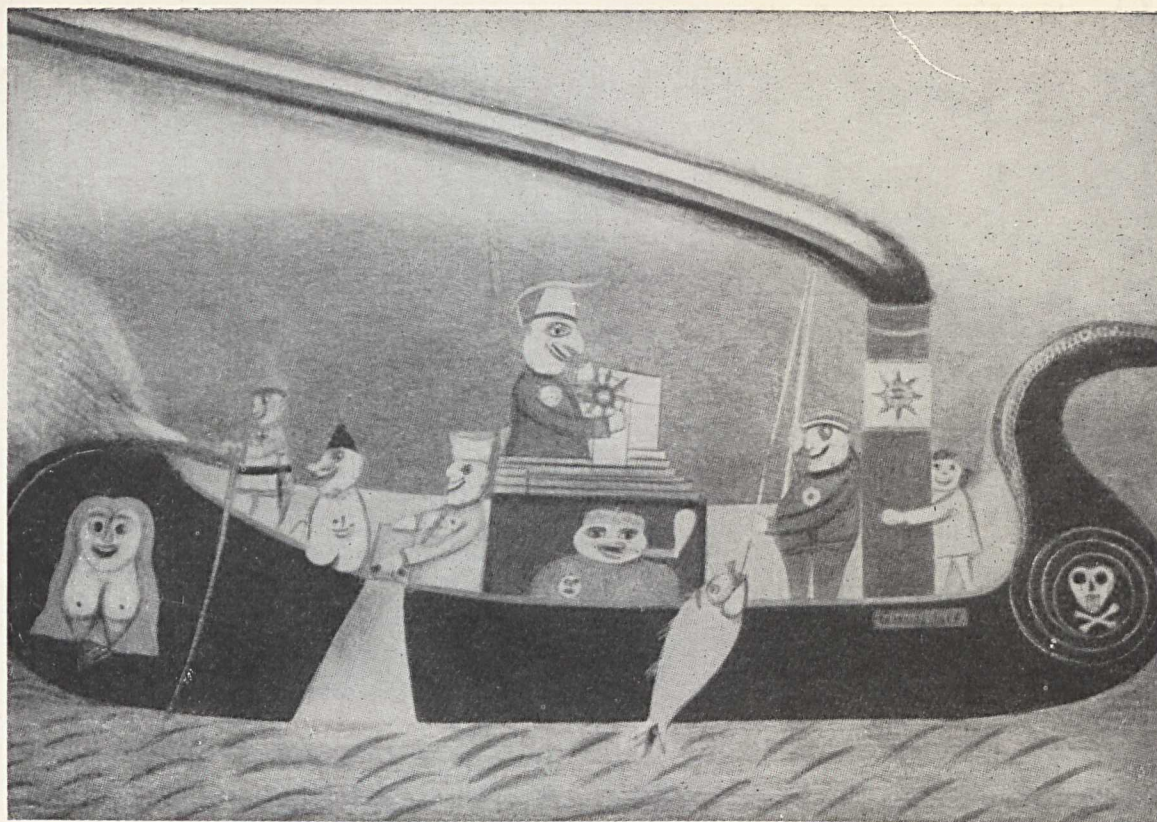
хобби и сводит занятия живописью или скульптурой к увлечению, которому отдаются лишь при удобном случае. В этом термине не отражена огромная потребность в художественном творчестве, которая у любителя так же велика и интенсивна, как у профессионала. Поскольку это искусство выросло на почве достижений культуры человечества и выполняло определенные функции в быту и религиозном культе, художник-любитель—это, несомненно, творческая индивидуальность, являющаяся как бы островком поэзии в окружающем ее цивилизованном, машинизированном мире. Может быть, поэтому было бы наименьшей ошибкой и впредь, как до сих пор, называть такого художника наивным.



Руссо. Автопортрет. 1890.
дня.

Богослав Живкович.
Большой столб.
Дерево. 1961.
Югославия.





Фридрих Шредер-Зонненштерн.
Корабль дураков. 1956. ФРГ.

Серафина Луи.
Цветы. 1920-е гг. Франция.

В художественной деятельности душевнобольных находит отражение соотношение, установившихся между человеком и вещами. Поэтому она роншает границы логики и отбрасывает условности цивилизации. Однако картина ужаса и образы безумия не могут обеспечить непрерывности творчества, поскольку творческий импульс возникает у душевнобольного во время вспышки болезни, которая приводит к вялости и упадку душевных сил. В Мюнхене была выставлена картина мунда Монсьеля «Бог-отец». Этот рисунок, составленный из бесчисленного множества глаз и лиц, — характерный пример стирания границ между художественной фантастикой и клиническим рисунком психиатра.

Человеку, воспитанному на художественных традициях, нелегко вжиться в мир представлений подобного творца. У нас все еще не сформировалась позиция, которая позволила бы определить четкую и однозначную точку зрения на это творчество, где сталкиваются психология, психиатрия, сравнительная этнография, социология и эстетика.

Уже в начале нашего века понятие «примитивность» (в искусстве) подразумевало обращение к первобытному творчеству либо к искусству народов, продолжающих вести жизнь среди нетронутой природы. Образы, в которых воплощалось пралогическое мышление, были выражением коллективно пережитого языка форм, которым руководил инстинкт.

Куль и магия в народном искусстве меняют отношение общества к традиции. Крестьяне, носители народных традиций, не были колдунами-волшебниками и не принимали участия в тайном общении с космическими силами. Они были боязливы и исправно выполняли все точно определенные и раз навсегда установленные правила. В народном искусстве, передающем навыки из поколения в поколение, воплощается наследственная и историческая преемственность. Другими словами, оно следует традициям и обычаям, а не индивидуальному вкусу.

Если мы отделяем творчество наивных художников от искусства примитивных народов и народного творчества, необходимо определить также границы, разделяющие его с детским творчеством и работами душевнобольных.

Дети рисуют, не зная основных законов логического мышления и условий, определяющих отношение человека к вещам. Из хаоса линий, ведомых инстинктом, возникает образный символ раннего познания. Так же как до открытия собственной письменности, каждый народ пользуется знаками-образами, ребенок в этих образах впервые членораздельно выражает то, что происходит в глубинах его «я». С легкостью и увлечением ребенок возводит свой мир чудес; гаснет это увлечение — исчезают и его художественные склонности.



уство наивных художников — един-
 нное из всех видов творчества, не
 анное с художественной традицией,
 не находят отражения ни стадия био-
 ческого развития (как в детском
 честве), ни психическая аномалия
 в творчестве душевнобольных).
 личие от профессионального худож-
 а наивный творец не стремится овла-
 формой вещи, не стремится к закон-
 ности произведения. Воплощение за-
 ла в материале для него в гораздо
 шей степени техническая, чем эсте-
 ская проблема. Наивный художник
 т на своей картине вновь воссоздать
 то он видит или чувствует. Люди и
 ажи, вещи и сны, реальные события
 фантазия не являются для него повод-
 для решения профессиональных во-
 в: соотношение темных и светлых

Гораций Пиппин.
 Игра в домино. 1943. США.



А. Очепка.
 дерево. 1951. Польша.



пятен, ритм, пространство. Эти тайны
 мастерства живописи он открывает не-
 вольно и решает нечаянно, благодаря
 лишь своему таланту. Инстинкт неудер-
 жимо толкает его изображать все, что он
 видит и представляет, на дереве, на стек-
 ле или холсте, создавать скульптуры из
 дерева, камня или металла. И все это
 для того, чтобы выполнить творческий
 акт воссоздания.

Среди наивных художников XX столе-
 тия есть такие, что до сих пор живут в
 особом, архаично-иррациональном мире.
 Достижения технической цивилизации
 как бы не коснулись их творчества. Их
 фантастические средства выражения
 возникают как результат сознательного
 отказа от технических достижений. К со-
 жалению, эта область наивного творче-
 ства не могла быть представлена в Бра-
 тиславе.

Вспоминая о творчестве жителей остро-
 вов Карибского моря, обычно говорят о
 тотемных символах детства человече-
 ства и о позднейших чудовищах техники.
 Гаитянское искусство, вдохновлявшееся
 тайным культом Воду, верой туземцев
 в фетиши, индейские мифы и крестьян-
 ские обряды могут служить ярким при-
 мером наивности, в которой архаика
 тесно сплетается с современностью.
 С большим интересом была встречена на
 братиславской выставке картина неиз-
 вестного эфиопского художника. Изуче-
 ние ее иконографии помогает нам на-
 глядно увидеть различие между наив-
 ным искусством и религиозным творче-
 ством, известным нам по массовому про-
 изводству икон.

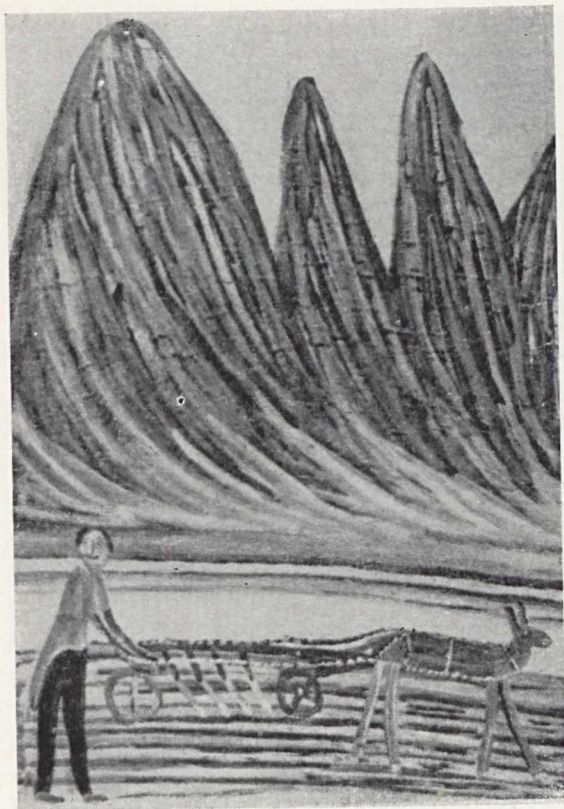
Большую часть братиславской экспози-
 ции составляли работы крестьян-живо-
 писцев. В Польше, Чехословакии, Юго-
 славии, Венгрии наивные художники
 еще обращаются к традициям отмираю-
 щего народного творчества. Воображе-
 ние этих художников проникнуто отго-
 лосками знаний, обычаев и форм быта
 крестьянской жизни. И вместе с тем оно
 сковано старой, «допромышленной» те-
 матикой. Традиционное творчество дере-
 венских жителей, следующих патриар-
 хальному укладу жизни, исчерпало се-
 бя, но сознание собственного творческо-
 го «я» в них еще полностью не пробуди-
 лось. Из большого круга работ мастеров
 этого плана приведем лишь несколько
 примеров: великолепные скульптуры из

дерева словака Йозефа Кемка; яркие, радостные картины, созданные живущими в Югославии румынскими крестьянами Марией Балан и Флорией Хетц; работы талантливой Людмилы Прохазковой из Чехословакии.

Некоторые работы словаков, поселившихся в Югославии в селе Ковачица, свидетельствуют о еще большем отрыве от народного творчества. У Мартина Ионаша — при его несомненном таланте — этот отход от фольклора приводит к неудачной попытке использовать приемы профессионального искусства. Однако его орнаментально-гротескная манера находится под очевидным влиянием комиксов и иллюстративной символики. В некоторых странах сочетание архаики

Наталия Шмидтова.
В Кавказской долине. 1950-е гг.
Чехословакия.

Анри Руссо.
«...Истина вынуждает художника
принять участие в 22-м салоне
Независимых». 1906. Франция.



Иван Рабузин.
Девушка и солнце. 1962.
Югославия.

Камил Бомбуа.
Атлет, 1930-е гг. Франция.



с современностью обусловлено также столкновением общественных сил. Некоторые наивные художники одновременно и обеспокоены и возбуждены этим, так как их творческие устремления оказываются где-то между традициями старого, уже исчезающего общества и наступающими социальными преобразованиями.

Большинство городских наивных художников, как и их «отец» Анри Руссо, принадлежат к ремесленно-мещанским слоям населения. Педантичность их миниатюрной живописи сочетается с утопической символикой и оптимизмом снов, иногда с религиозно-мистическими фантазиями. Именно этот синтез чрезмерно подчеркнутого натурализма со сказочной нереальностью придает их опредмеченным иллюзиям вероятность и подкупающую искренность.

Особенно сильно этот синтез проявился в искусстве наивных художников Франции — стране непрерывной художествен-

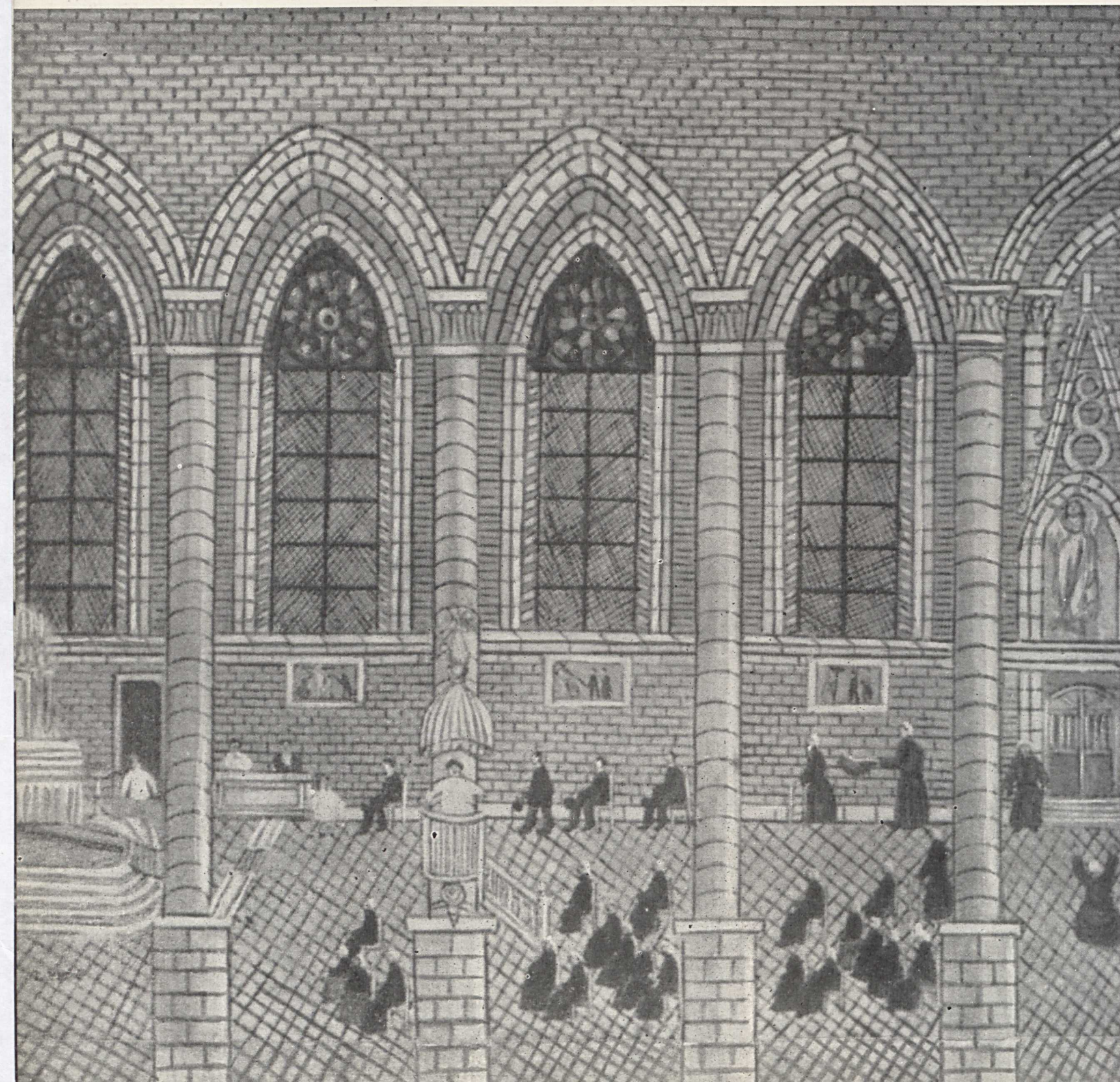
традиции. Это — сияющие орнаментальные гимны Луи Вивена «Вереница» и его же виртуозно-банальное вепление Нотр-Дама; и картина Рене Берта с призрачным фоном; и празднично-приглушенная красочность кардешелетта «Собор» и «Свадьба»; и пахлящие цветы Серафины Луи и зевобуйство цветочных натюрмортована; и наивная сила, с какой Ка-Бомбуа изображает на своих монументальных полотнах фантастическую архитектуру парижского собора Сакре-Искренность и непосредственность оиятия этих мастеров, заставляет ознательно ощутить и здесь влияние кой французской школы живо-и множества работ французских

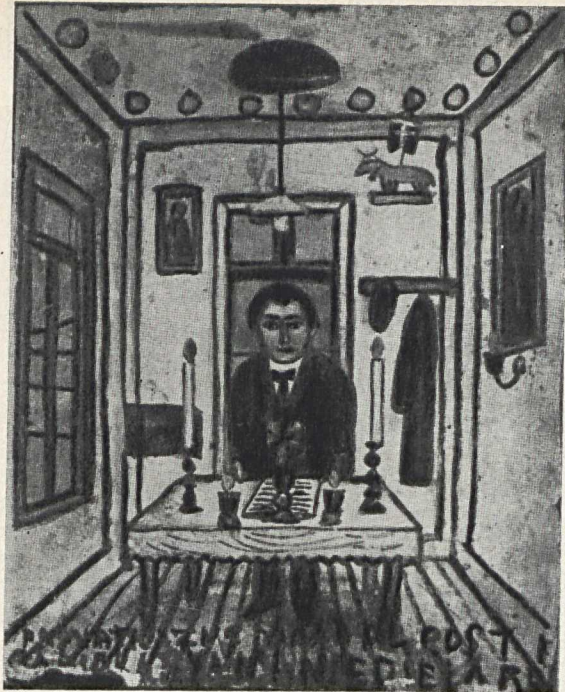


художников-любителей некоторые — на грани профессионального искусства. Творчество Ж. Бенуа отличается жизнерадостный задор и изобретательность замысла. Она могла бы быть превосходным иллюстратором детских книг. В иных картинах сталкиваемся и с очевидной безвкусицей в ее современном издании; это — картины Раймонда Риек-Жестена «Уголок джунглей» и «Нимфа с крыльями бабочки». В них ощущается не способность критического восприятия, а явное неумение рисовать. Эротикосентиментальный замысел воплощен в псевдо-художественной форме. Его работы с аппликациями из бархата и жемчуга кажутся скверной роскошью, предлагаемой современной безвкусицей. Искусство наивных Северной Америки имеет иные корни. Здесь художники-непрофессионалы создали свою организацию «Новый свет» не как противопоставление основному течению общей культуры, а как союз, объединивший первых

Кемка.
Дерево. Чехословакия.

ивен.
ер Нотр-Дам. Конец
г. Франция.





Никифор (Дровняк).
Автопортрет. Польша.

Моррис Гиршфельд.
Обнаженные девушки. 1941. США.

Луи Делаттра до Алоиза Сотера — свидетельствуют о душевной простоте их авторов и в то же время — о неосознанном влиянии сюрреализма.

Любительское искусство ФРГ и Скандинавии часто представляется лишь талантами чудаков и отшельников. В картинах Адальберта Трилльхааса метафизически-религиозные черты свидетельствуют о смещении веры и суеверий, Карл-Кристиан Геген в наивно-образной форме выражает чувства неприкаянности и животного страха современного бродяги.

Наряду с этим живописец Палс является классическим примером возможности сохранить в условиях городской и интеллектуальной жизни абсолютную искренность чувства и подлинно творческий темперамент.

Определенные аналогии с поэтическим творчеством северо-американских «лимнеров» — портретистов-фермеров и ремесленников — прослеживаются в наив-

ном искусстве швейцарских художников, чья деятельность вдохновлялась фольклором. Она возникла на почве пенцельской живописи XVIII века и достигла высшего расцвета в виртуозной миниатюрной живописи Адольфа Риха.

В Братиславе мы видели картину Сибиллы Неф, которая проявила то же знание старых традиций. Изысканный ритм в изображении стад коров и сена на ее картинах напоминает работу швейцарца Бартоломео Ламмера. Ее живо-непосредственный, экста-темперамент приводит не к фантастическим видениям, а к особому внутреннему видению.

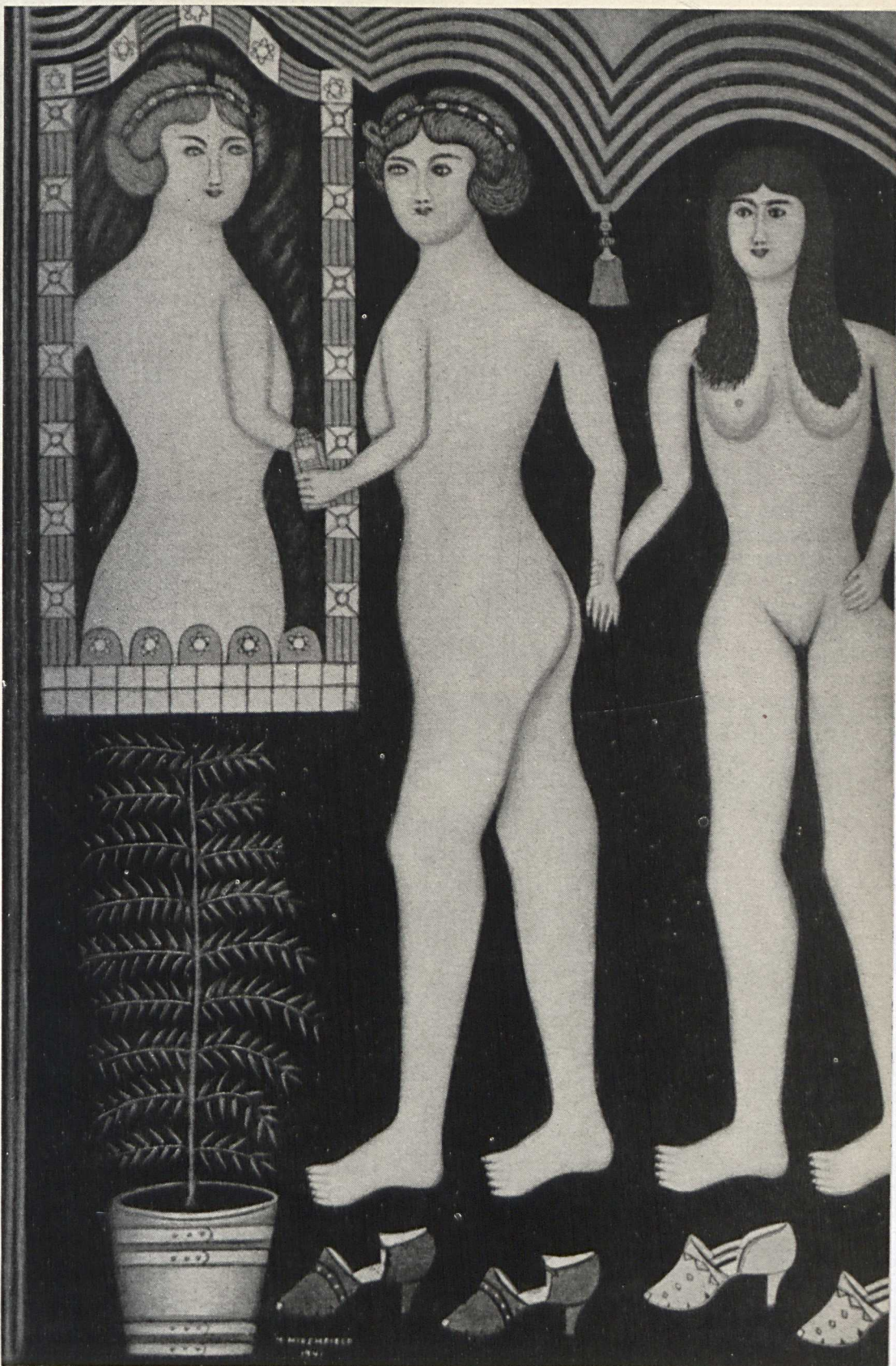
Художественная атмосфера Италии столько насыщена блеском минувших эпох, что понятие наивности вмещается с большим трудом. Классическая и нессансная гармония может при провинциальную окраску, но не может исчезнуть вообще.

портретистов-поселенцев, с которыми они разделяли все тяготы освоения новых земель. Это искусство фермеров, проповедников, ремесленников и домашних хозяек. В лучших работах современных художников-любителей Соединенных Штатов сохранилось что-то от творчества первых народных живописцев-кочевников. Широкий круг этих мастеров, начиная с Эдуарда Хикса, автора картины «Рай мира», плотника Джозефа Пикетта, негритянского живописца Горация Пиппина, мастера домашних туфель Морриса Гиршфельда, литейщика и живописца городских мостов Джона Кейна, Стрирера Блера и Израйля Литвака, Клары Вильямсон с ее броскими, яркими работами и, наконец, знаменитой «бабушки Мозес».

Между тем как в США, стране всех художественных школ и традиций, любительская (самодеятельная) живопись возникла как отклик на потребность практической жизни, в Великобритании она сопровождает профессиональное искусство. «Художники воскресного дня» здесь — аристократические дамы, чиновники, состоятельные буржуа, — то есть никак не представители низов общества, как во Франции. В Англии часто культивируют творчество дилетантов, которые пишут свои пейзажи и портреты со вкусом и чувством формы. В последнее время живописью начинают заниматься и представители других слоев населения, чье творчество отличается детской непосредственностью восприятий. Альфред Уоллес, Джеймс Диксон и другие были открыты художниками-профессионалами.

Если говорить о Бельгии или Нидерландах, то здесь под понятием «примитивисты» подразумевалась средневековая фламандская живопись.

То, что консервативная эстетика трактовала как «примитивность» в живописи, на самом деле было искусство, обогащенное традициями в основном готики. Современные наивные художники не имеют почти ничего общего с фатальной экспрессией этого искусства. Многие из их работ переполнены грубоватым юмором и коварной двусмысленностью. Большинство картин бельгийцев — от



на своеобразно дарование сапожника еоре Метелли из Герни, который с терством искусного рассказчика описывает родной город и его окрестности. Той любопытный художник — аптекарь Бернардо Пазотти — с большой тазией и наивной наглядностью переносит мир итальянской архитектуры. Больше мы приближаемся к Азии, труднее провести однозначную границу между народным и любительским искусством. Возможно, одна из будущих триеннале могла бы быть целиком посвящена этой проблеме.

Интересном творчестве грузина Николосманавили талантливо смешались звуки народных преданий с наивным изображением современной ему жизни. Польских художников наряду с выжженной и самодеятельно-ремесленной атмосферой уже ощущается дыхание цивилизованного города. Религиозно-крестьянские видения Никифора предостаточно смотрятся рядом с пролетарскими Очепкой и горожанкой Марией Сак. Удивительным также было знакомство с неизвестной до сих пор скульптурой Зигмунда Скретовича и Генрика Мадло. Кстати, на огромное разнообразие форм наивной пластики исследователи наивного искусства почти не обращают внимания.

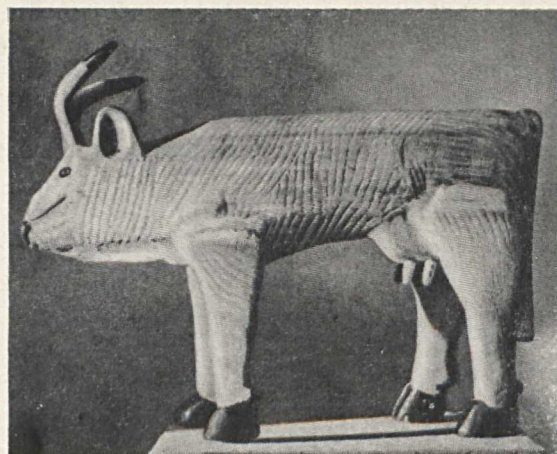
В Братиславе, во всяком случае, была довольно широко представлена скульптура из проволоки, металла, глины и дерева. Хотелось бы упомянуть Эйну Гару из Финляндии, Яна Коску из Чехословакии и Богослава Скретовича из Югославии. Многие художники-любители, выходя из сферы народного творчества — сознательно или инстинктивно — переступают границы примитива. С другой стороны, профессионалы пытаются уйти от холода техницизма и вернуться к изначальной наглядности. Эти тенденции были очень заметны на Братиславской выставке.

Помимо Чонтвари-Костка — выдающийся

с Гиршфельд.
картина с голубями, 1942. США.



Иван Генералич.
Семья за столом, 1965 (?).
Югославия.



Йозеф Кемка. Корова.
Дерево, Чехословакия.

ся венгерский живописец сильного, романтического темперамента. Его драматические, экспрессивные по ритму и колориту картины — пейзажи и исторические композиции — несомненно свидетельствуют не о наивности восприятия; однако его творчество сформировали опыт и сложные течения его эпохи. Картины Дьердя Штефулы, привлекающие и остроумные, выдают художника, получившего профессиональное образование, но совершенно сознательно и по внутренней потребности он стремится к простоте и непосредственности наивных.

Чехословацкую художницу Людмилу Покорную также нельзя полностью считать наивной. Ее композиции, изящные и ироничные, свидетельствуют о ее тяготении к литературе и театру.

В короткой статье невозможно дать исчерпывающий обзор о грандиозном развитии любительского творчества во всех частях света и об общественном интересе к нему. Социологический и эстетический анализ этого интереснейшего явления потребовал бы больше места, а следовательно, и нового исследования. Это — задача будущих Триеннале.



Скульптор из села Ключив

Г. Блинов

Путешествуя по Прикарпатья, мы с моим попутчиком остановились в Косове. На подоконнике маленького дома на окраине Косова мы увидели исключительный феномен: полные наивности глиняные фигурки: глиняные всадники в ярких гуцульских одеждах на глиняных конях.

Мы постучались и вошли в дом. Немного удивленные хозяева рассказали нам, что это — работы безвестной мастерицы, которая время от времени появляется на базаре в Косове. Ни имени, ни фамилии мастерицы никто не знал. Однако предположительно сообщили, что живет она в селе Ключив, где-то между Коломеей и Яблуновым.

В тот же день мы были в Ключиве и на хуторке возле этого села разыскали Марию Федоровну Ковальчук, хозяйку дома и автора глиняных скульптур. Прямая связь между собственными работами Марии Федоровны и всем тем, что украшало ее быт, бросалось в глаза.

Здесь с одинаковой любовью были смешаны и прекрасные предметы народного искусства, и пришедшие в быт поздние украшения, которые в России принято называть с иронией «мещанскими». Два стиля — народный и «мещанский» наполняли друг на друга, создавая немыслимую на первый взгляд какофонию красок и форм. А на столе стояли изделия мастерицы из необожженной глины, расписанные масляными красками (белила, ультрамарин, кадмий красный, стронций желтый, фэдосеевская коричневая). И в этих изделиях фокусировалось все окружающее великолепие комнаты — и гуцульские национальные одежды, и наивность Иоанна Крестителя, написанного маслом на толстой бумаге с забавными кудряшками, и яркие бумажные цветы. Глиняные фигурки так же выглядели удивительно наивными. В них чувствовалась бесконечная любовь и стремление к красоте.

Наивно и прямолинейно «эстетическое кредо» Марии Ковальчук: «Хотелось делать так красиво, чтобы каждый пожелал купить!». Родилась она в 1936 году в селе Ключив Коломыйского района. Родители — крестьяне. В трудные послевоенные годы она потеряла отца. И с матерью случилось несчастье — попала в дорожную катастрофу, долго лежала в больнице. Девочка оставила школу, пошла работать в колхоз. И чтобы подработать немного, начала лепить из глины гуцулов и гуцулок в ярких праздничных нарядах.

Сюжеты ее скульптур чаще всего связаны с гуцульской свадьбой. «Это — жених с дружками», — объясняет она, показывая трех всадников. «А это — невеста с подружками». «Эта княгиня одинокая — невеста». «Здесь — парочка: невеста с женихом». После свадебных сюжетов, Мария Ковальчук любит изображать идиллические сценки. «Вот гуцулочка с овцами, а это — доярка с коровой». Особняком стоит в ее творчестве важный, напоминающий гнома «Дед».

Вылеплены эти великолепные фигурки на каркасе из прутьев. Палочки мастерица подбирает по толщине такие, чтобы внизу, где они торчат из туловища, уходя затем в массивную подставку-постамент, были похожи на ноги. Она их даже не всегда покрывает глиной, просто закрашивает. Но для того, чтобы лепка производила впечатление прочности и устойчивости («иначе — не купят», — пояснила Мария Федоровна), она кладет в ноги своих «женихов» и «невест» крупные, в размер жениховой шляпы, цветы из глины.

Почти все фигуры (единственное исключение — «Дед») несколько напоминают горельеф. Со всей тщательностью проработана только «лицевая» сторона — и в пластическом отношении, и в раскраске. Тылная поверхность художницу не интересует. Плоские и пластически не проработанные «спины» людей и кургузые крупы лошадок она покрывает золотом или серебром. Композиции Марии Ковальчук явно предназначены для рассматривания в фас. При этом подразумевается, что их ставить будут где-то возле стены. Однако «для порядка», для добротности наспех, но все же прорабатывается и тыльная сторона. Только фигурка «Деда» сделана со всей тщательностью и спереди и сзади.

Нет, художница она — Мария Ковальчук! Просто не может и часа провести без кисти в руках после того, как рабочий день в колхозе закончен, загнана и подоена собственная корова. Ну, а глиняные фигуры уж очень всем нравятся — отчего же и не продать?



М. Ковальчук.
Жених с невестами. Г.
Роспись, 1968.

Мария Ковальчук
из села Ключив.

М. Ковальчук. Дед.
Глина. Роспись, 1968.



Неприметные, одна с другой схожие, подступили деревни к шоссе за Ростовом Великим. Кринки развесили на колышках забора, чучело — в огороде в старой шапке с обвислыми ушами. И еще деревенька, и еще остановка — все такие же. Но вдруг Вёртлово... Выходишь из автобуса, а на березах — птичий переполох. Оказывается, есть чего пугаться. Над огородами, над грядками, что так манят пернатых лакомок, на высоких шестах маленькие человечки, вырезанные из дерева, под ветром крутятся, танцуют изо всей мочи, не то руками, не то крыльями размахивают — птиц отгоняют. И по всей деревне эти шесты-пугала.

Пугала? Так неужели же те, что по всем деревням, по всей России, огородные чучела, громилы с перекошенными плечами, живописные оборванцы на одной ноге не справляются с должностью сторожа? И делают теперь вот таких деревянных красавцев, гармоники в руки им дают, а на грудь ордена вешают?

Без сомнения, живет здесь мастер, художник. А в горнице не очень-то развернешься. Вот и вышел он на простор, на люди показывать свое искусство.

Стою у дороги, любуюсь деревянными фигурками и думаю, что «пугала» с размахистыми крыльями — это ловкий маневр и забота об охране огорода скульптуркам придумана. Что это остроумный способ художника (честь и хвала практической крестьянской смекалке) экспонировать свои изделия. Пугало — и красивое — явный парадокс! И показались крылья посторонними, захотелось убрать их, чтобы разглядеть получше сами фигурки.

— Вам дядю Федю «рукодельного», наверное? — спросил меня деревенский парнишка. —

У нас в Вёртлово все его так зовут, а вообще они Жильцовы.

Вот и первый сюрприз: «рукодельный». За чучела, что встречались на пути в Вёртлово, так не похвалят человека. Значит, рассмотрели соседи красоту вертушки. И слово нашли хорошее для оценки ее: рукоделие, то есть тонкая работа.

И дома у «рукодельного» мастера Федора Александровича Жильцова, в маленькой комнатухе в сенях, яркой от солнца, от красной и голубой красок, от ольховых янтарных стружек я ни разу не услышал слово «пугало», потому что увидел солдат; и Федор их солдатами называл. Статные, brave, щеки румяные, брови и усы — углем, гармошки растянуты, а на гимнастерках награды сверкают. Какие уж там пугала!

— Себя это я изобразил. Ордена на мундире не выдумал, заслуженные все. С войны и любовь к солдатам...





И доброта и застенчивость Федора и его жены в двух фигурах с орденами.

— А у жены почему награды?

— А за то, что детей воспитала в те трудные годы.

Матросам, что парами с девушками вальс на ветру кружат, ленты развеваются, бескозырки из гуталиновых баночек смастерил. Все в ход идет — было б только остроумно, озорно, празднично.

Палитра этих скульптур простая: красная краска идет на гимнастерки, книзу — голубым. Выручают мальчишки: от конфет, шоколада серебряные обертки приносят. Из них мастер тонкими полосками нарезает ремни, портупей, блестящие кружочки — пуговицы и ордена.

Лица краской не трогает, — наверное, лишнее это. Солнечные, загорелые они — ольха. Только усы, брови и глаза, ножичком намеченные, красит черным карандашом, а красным кладет румяные пятячки на щеки.

В веселой наивности, в озорстве с пропорциями, в гармонической неуклюжести, если можно так выразиться, в магическом бездействии — очарование народной деревянной скульптуры — и «мужиков», и ульев, и скворечен.

Искусство Федора Жильцова еще близко народной традиции. Так же ловко, запросто рождается федорова метафора, образ, и шуточный, и серьезный. Но эти, полные наивной прелести фигурки с ловко и смело вырубленным силуэтом, с головой — доброй третью всей фигуры и руками, прямыми в струнку, на манер фотоателее, увидены и придуманы им самим. Никто до него ни в деревне, ни в округе таких не делал.

Пришла к нему страсть художничать, и вот уже десять лет ходит старик в лес за Лехоть, выбирает осину или ольху — что помягче для топора. Сколько он понаделал — и не помнит. Вот такое интересное, полное ярких образов искусство у художника Федора Жильцова. И оттого со всех сторон идут к нему люди, а шоферы в ближние, а то и в дальние деревни его игрушки увозят. И в самую Москву туристы их захватывают: постоят у огорода, посмеются, подивятся, а потом с собой пару солдат попросят...



Мастер Федор Жильцов со своими скульптурами.

Фестиваль любителей

Шкаровская

несколько десятков лет назад, когда Ядвига Наликене жила на Украине, ей снился сон: она увидела рисующей. Утром женщина купила масляные краски и «коробку» (так назвала палитру) и рисовала свой сон. За тем озером, где-то на горке деревушки любимой вы, — длинная дорога и мик-сказочник, который сит ее рисовать.

к сердился, соседи смея- . Это было первое произ- ние и первые ценители. ейчас Ядвига Наливайке- — участник ряда выставок, домант Всесоюзного фес- иля самодеятельного ис- тва 1967 года.

ышинство из представлен- на этих страницах ху- ников были участниками о фестиваля любителей, ие — районных, област- или республиканских авок. Формой творческой яризации художников- ручек явились и кратко- тенные экспозиции в ре- циях или в музеях.

ктически уже нет ситуа- при которой останется йденным Пиросмани или ряется Руссо. Возможны, чно, случаи, когда «из- ность» такого художника ничится пределами райо- ли области. Но здесь все сит от степени критериев. ример, Пиросмани, Бело- Примаченко, Нурали или «по ведомствам» на- ого традиционного или фессионального ис- тва и благодаря этому чили известность. Юби- ая выставка Всесоюзного иваля самодеятельного ства показала сущест- ние проблематики в ках художественного ржания любительского ства. Порой и мы, члены и, с трудом понимали друга, и если работы не одили под определенные, гилетиями сложившиеся и профессионального одавания в студии, то от х работ большинство и довольно легко отказы- сь. Главными в этих ериях были тема, сюжет, нь профессиональной отовки (?), а не художест- ре переживание. Поэтому тки однозначно опреде- любительское искусство ному критерию отбора чему не приводят.



Е. Котляревская.
Зверь на дереве. Москва.
Юбилейная выставка фестиваля.
1967.

Гаяне Хачатурян.
Черный барс. Тбилиси.

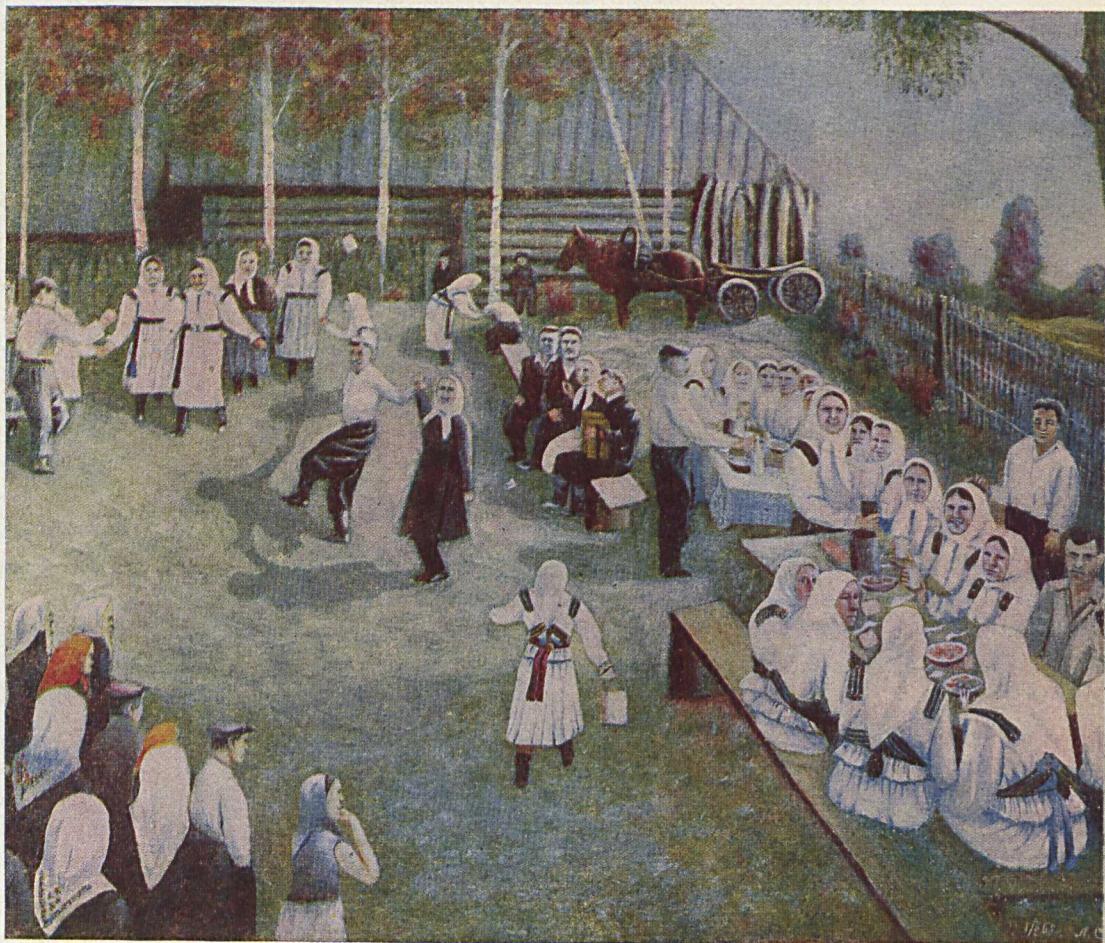




Наталья Северцева
Древо познания. Папье-маше. Москва

Федор Примаченко.
Лилии. Киевская обл.
Юбилейная выставка фестиваля.
1967.
(Стр. 24—25)

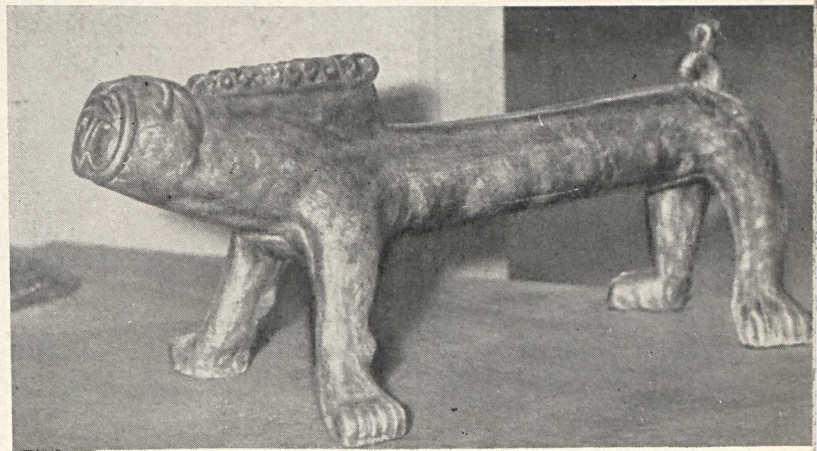
Л. Скворцов.
Марийская свадьба.
Марийская АССР.
Юбилейная выставка фестиваля.
1967.



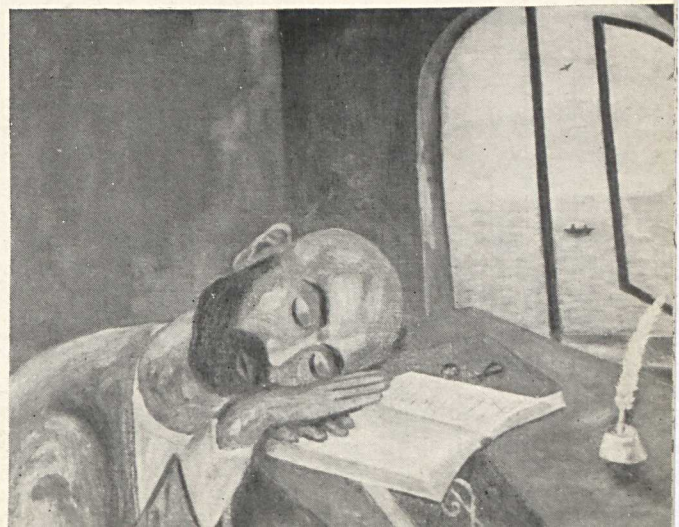
Гаяне Хачатурян.
Девушки. Тбилиси.



Саак Саакян.
Лев. Металл. Ереван.
Юбилейная выставка фестиваля.
1967.



Агавард Арутюнян
Портрет Комитаса. Ереван.
Юбилейная выставка фести
1967







Л. Хуцишвили.
Рынок в Кахети. Тбилиси.
Юбилейная выставка фестиваля.



Екатерина Ющенко.
Зверь. Киевская обл.



Наталья Северцева.
Продажа петуха. Москва.

Мария Примаченко.
Поезд. Киевская обл.
Юбилейная выставка фестиваля.
1967.

Наталья Северцева.
Ставрида. Москва. ↑



димы два критерия: обя-
зательная самостоятельность,
т.е. работы, которые не
могут быть выставлены (если
исключить различия в технике
и уровне мастерства) рядом
с профессиональными произ-
ведениями, и обязательный
художественный характер их,
связанный с коммерческой
реализацией.

То, что мы показываем на
этих страницах, соответству-
ет нашим критериям. Это ис-
кусство, не являющееся пред-
метом профессии, а только
средством к самовыражению
и к различным социальным
проектам — из города и села.
Принципиально другое
искусство, признанное нашим
обществом во всем мире, как свое-
образное направление в рам-
ках современного изобрази-
тельного искусства. Оно не
исполняет своей задачей овладеть
формой, а только сущностью
идеи, не знает законов
композиции и игры цвета.
Привлекает всех, кто
хочет увидеть свежие непод-
дающиеся чувства, дет-
ский или романтичес-
кий, однако глубокий и
человеческий взгляд на мир, тон-
кость и психологичность
которых порой позави-
дуют профессионалы.
Занимаясь своими повседне-
вными делами, художники-
любители не остаются равно-
душными к красоте большого
интересного мира, окружа-
ющего их, и удивление этим
миром они передают в крас-
ке, бумаге, клеенке,
фанере или картоне;
в плетении, в куске дерева или ме-
талла. Глубоко эмоциональ-
но переживая захватываю-
щую покоряющую зритель. Порой
«вершинства» работ он
и не видит.



Наталья Северцева.
Мирэль. Москва.

Ядвига Наливайкене.
Чапаевская тачанка. Вильнюс.

И. Никифоров.
Свадьба. Московская обл.
Юбилейная выставка фестиваля.
1967.

Н. Носов.
Вывеска-натюрморт. Рязанская обл.
Юбилейная выставка фестиваля. 1967.

Александр Харитонов. На опушке.
Москва.

то, что знает, или то, о чем мечтает. В работах И. Никифорова, Н. Носова, Н. Северцевой, Л. Скворцова, П. Гнева, М. Бучунене отражена жизнь с ее радостями и горестями, оживает быт с его подробностями: сцены пахоты, гуляний, свадеб и похорон. Я. Наливайкене, А. Гбаров и многие другие обращаются к новым темам — «Чапаевская тачанка», «Летят самолеты» («Станция Червленая»), на их картинах идут поезда, колхозники убирают урожай, рыбаки приносят улов, люди чтут павших. В этой непосредственности и непосредственности выражения и детализации быта — стремление тематически сделать свое творчество близким и другим людям. Отсюда и необычные изобразительные конструкции, образные и пластические средства. Среди художников-любителей участников Фестиваля, было немало пожилых. В их опечаленных воспоминаниях оживают далекие времена детства — родной дом, любимые пейзажи, сны и фантазии. Их работы — часто декоративные полотна, поэтичные и прямолинейные декорации. Они сродни лубку, декоративной народной картинке, сочно выразительной.

Часть наивных реалистов еще связана с крестьянским творчеством и сохраняет ту, которую приверженность старому быту и традициям Крестьянин Стасис Ряуба, наделенный большой художественной экспрессией, объединяет в своих деревянных скульптурах, идущих от традиционной литовской плашки, реальность и вымысел, выявляет красоту традиций.





Василий Варази.
Портрет Китега. Тбилиси.
Юбилейная выставка фестиваля.
1967.



Стасис Ряуба.
Фантастическая птица. Дерево.
Литовская ССР

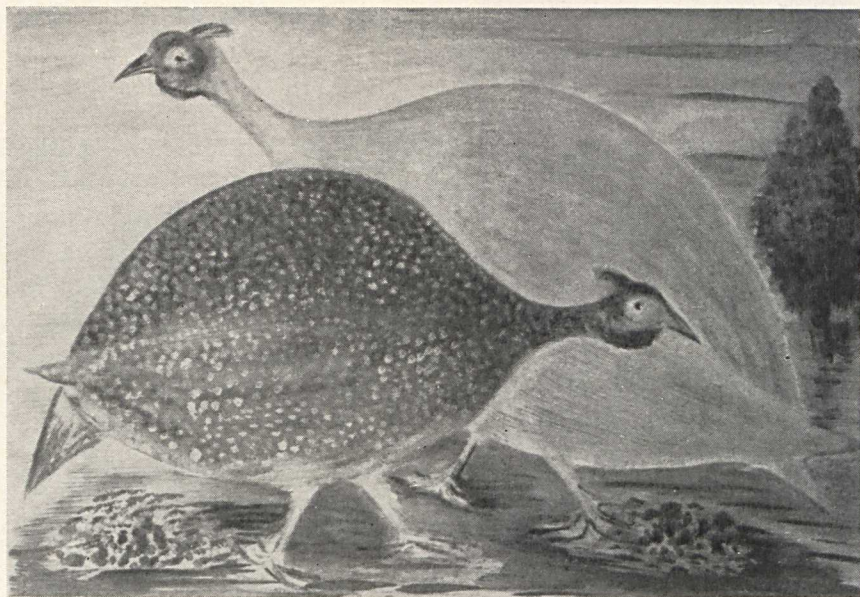
красный слон...
Гаяне горячо, до самозабвения любит свое творчество и хочет рисовать свои дома, свои деревья и свою птицу Счастье. Эту птицу мы видим на всех ее картинах. Декоративную живопись Джамала Хуцишвили можно назвать неторопливым и повествовательным рассказом о Грузии, ее людях и обычаях. Это искренний рассказ молодого человека со свежим и непосредственным взглядом на современные явления. Его полотна наполнены ярким, сочным колоритом родной земли.

Встреча с работами Наталии Северцевой, человека интеллектуальной среды, начавшей писать уже в зрелом возрасте, — это встреча с целой галереей образов, созданных художником незаурядного таланта, своего мировосприятия и своего видения, очень заостренного, хотя, быть может, не всегда соответствующего истине. Но глубокая правда ее искусства, отраженная в сериях картин «Цирк», «Театр», «Рыбаки», «Похороны», в портретах близких ей людей и в пластических композициях из папье-маше, и жизнелюбие, любовь к людям и животным, которых она очеловечивает, захватывает зрителей. Плотники, рабочие, рыбаки, крестьяне или люди интеллектуального труда не

иванов.
емеровская обл.
йная выставка фестиваля.

тные технические прие-
лавленная украинская
жница—крестьянка Ма-
Примаченко стала осно-
пльницей школы народных
митивистов». Она при-
ла к творчеству деревен-
ребят, учила их худо-
венному мастерству. Под
лиянием сформировались
ли художниками ее сын
р и любимая ученица
ерина Ющенко.
этих художни-
полон наивной сказочно-
ярок и фантастичен.
м цветут диковинные
ы и бродят диковинные
и. Школа Примаченко
го сродни югославской
де наивного искусства. ¹

Гаяне Хачатурян — молодая художница из Тбилиси, эмоциональная и трепетная — создатель сюжетов, отражающих ее сложную внутреннюю жизнь и переживания. В ее работах — почти неправдоподобная игра фантазии. Они привлекают и фактурной обработкой плоскости полотна, и игрой красок. Преодолевая сопротивление холста, художница стремится передать для осязания основные цвета спектра, проявляя при этом тонкое чувство меры и гармонии. Талантом большого мастера умеет Гаяне воссоздать «Ночь»: белый лунный свет, красных коней и синие горы. Или «Игру в шахматы»: на черном фоне три человека в черном, бледные лица, глаза с восточных миниатюр. На столе у горизонтального окна, за которым видны горы, шахматная доска

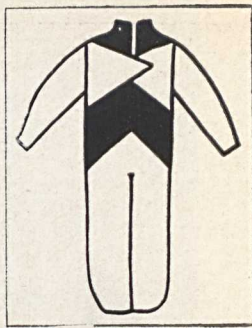


А. Габаров.
Песарки. Чечено-Ингушская АССР.
Юбилейная выставка фестиваля.
1967.

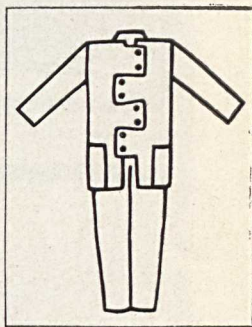
Наталия Северцева.
Лев. Папье-маше. Москва.

содействии журнала «Деконное искусство СССР» весной года в Доме дружбы с наро-зарубежных стран в Москве открыта выставка «Мария

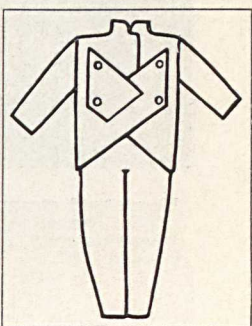
остаются равнодушными к искренности чувств и творческому темпераменту художницы. Основным отличием мира каждого из наивных творцов, как и собственно художественных качеств их работ, является оригинальность. Многие из них идут в своем искусстве сложным драматическим путем. Но их творчество — не уникальное явление. Таких художников немало в нашей стране. Мы должны узнать их имена и показывать их работы через Дома народного творчества и Союзы художников на выставках в городах и селах. Их должно быть еще больше, этих увлеченных и удивленных красотой жизни творцов, переосмысливающих и воссоздающих ее в своих произведениях. Тогда, наверное, изменится отношение к этому виду творчества у методических организаций, изменится и сам метод работы с любителями. И как мечта — откроется Галерея, подобная Загребской, приедут много людей со всего света любоваться искусством других людей, которые не живописцы, но занимаются живописью. Фестиваль самодеятельного искусства показал, что у нас есть художники-любители, которые могут достойно представить нашу страну на Втором Триеннале наивного искусства в Братиславе в 1969 году.



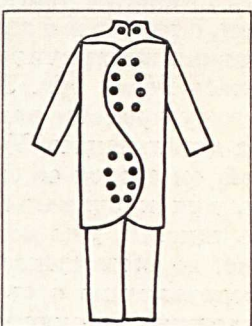
Костюм председателя зоосада.



Костюм ветеринара.

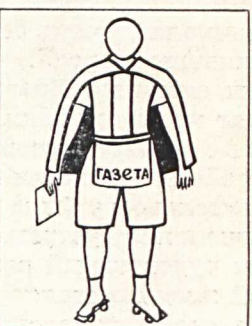


«Рядовой» костюм.



Костюм человека с плакатом.

Костюм газетчика



Костюмы к спектаклю «Клоп». 1925.



Фотомонтаж к поэме «П...

«Вещи тянут к себе в нору»

И. Уварова

Этой статьей редакция продолжает раздел «Люди и вещи» такой рубрикой мы публикуем статьи, анализирующие творчество писателей, художников, режиссеров, чтобы выяснить — как воспринимают вещь.

Лучшие художники двадцатых годов конструировали «вещь щего», их замечательные работы чрезвычайно ценны для сегодня.

Выступая против «вещизма», — человеческих отношений, где опосредует отношения между людьми (а люди выступают вещи), — они наделяли «старую вещь» однозначной функцией: стилистика прошлого символизировала мещанство. Спустя сорок лет наши взгляды не могли не измениться, се мы подходим к вещам прошлого гораздо шире, чем художники, которые были вовлечены в ускоренные социальные процессы.

Если человеку, не слыхавшему об искусстве двадцатых и показав фотомонтажи А. Родченко — иллюстрации к Маяковского «Про это», он будет сбив с толку.

В одном листе вмещаются: статуэтка дешёвенькая, сервиз, серебряный, дама — красивая, нож столовый мелкий с узорной ручкой, мебель — обивка плюшевая, в баре, стакан чаю — подстаканник серебряный, трюмо из красного дерева, зеркало венское, в зеркале — лицо Маяковского, поэта-агитатора, горлана-главаря. Его глаза, беспомощный Самовар медный, кушетка бархатная... Что это?

Что хотел сказать художник? Почему в уютных, безобидных вещах заключено столько угрозы? Почему в какое-то т...

Солдат. Стасис Ряба.
Дерево. Литовская ССР.



анно лицо революционного поэта? При чем тут чай, причем? При чем статуэтка?

Александр Родченко примыкал к тем людям своего времени, которым были особые счеты с вещами. Как вряд ли кто-нибудь будет спорить, что вещь есть «вся-неодушевленный предмет, являющийся изделием человека». Но художник двадцатых годов ощущал вещь иначе. Не рук человеческих вопрос, в сущности, не поднимался, а в вещах находили хищный инстинкт, у вещи могли похвастаться руки, вещь могла присвоить человека, человек мог быть изделием вещи!

Маяковский сказал: «Телефон бросается на всех». Маяковский заявлял совершенно серьезно: «Вещи тянут нас в нору и цепляются, как собаки».

Родченко увидел вражескую силу в витрине, где выставлены съедобные вещи: «Меня еда арканом окружила. Она встает над мной угрозой, и круг ее неразрешим и страшен».

В романе-герое повести А. Толстого «Голубые города» архитектор-фантазер Буженинов будет жечь убогий городишко, набиженный обывательским скарбом, с тем же классовым извращением, с каким недавно рубил белых...

Они на том стояли, что смерть от пули врага им не страшна. Им был страшен шкаф, самовар, окорок.

Свои глаголы, испокон века прилагаемые к вещам: стоит, висит, — сменяются в языке поэтов глаголами, выходящими активную динамику. Вещь теперь подстерегает, оживает, окружает, набрасывается, душит, убивает.

Конфликт художника с вещью разрастался до размеров чапек войны с саламандрами. Получалось, будто художники собирали метафоризм за чистой монетой. Силой воображения они минировали свойства одушевленных существ, переносили

издательство сов. русск. лит. яз. АН СССР, М.—Л, 1951.

Фотомонтаж к первому изданию Маяковского «Про это».



Шахматный столик для рабочего клуба. Демонстрировался на Международной выставке в Париже. 1925.

Реклама Моссельпрома.

их в вещь. Сами верили в эти свойства. Били тревогу. Фотомонтаж Родченко с трюмо, с Маяковским — сигнал о бедствии. Sos... sos... sos... на каждой странице.

Может, это происходило от обостренного чувства образности, от стороннего, свежего взгляда на обыденные предметы, который принесли ураганы эпохи, сметавшие старые понятия обо всем, о городе и о спичечном коробке.

Главная же причина скрывалась в другом. С революции началась новая эра. Эра подавала заявку на Нового Человека. К тому времени человек, каким создала его история, подпал под девальвацию. У него оказалось много недостатков и слабостей, он сросся со своими несостоятельными и слабыми вещами, для кардинального преобразования мира он не годился. В сущности, уже конец XIX века выдвинул положение о человеке, во всемогуществе своем равном, по крайней мере, богу. Представление о сверхчеловеке, о титане было подготовлено. Художник-революционер примысливал себя к титанической когорте эпохи. Он больше не ощущал себя живущим на земле, он несся во Вселенной вместе со всей планетой — вперед, только вперед.

У него были свои представления о времени и пространстве: «Лет через шесть поедем в мягких вагонах по всей свободной коммунистической Европе», — говаривал Маяковский. Страна начинала строить бараки, а Мельников уже проектировал свои солнечные города.

Они спешили. Врага нужно было добить как можно скорее. Враг мешал расти поколению титанов, формировать светлый быт с соответствующими вещами.

В действительности был враг — мелкобуржуазная стихия. Действительность была выражена архаичным бытом. Между возвышенными устремлениями и трезвой реальностью существовал чудовищный разрыв. Между голубыми городами и реальной жизнью стояло нечто. Нечто мешало поехать через шесть лет в мягких вагонах по свободной Европе. Это были условия эпохи и иные обстоятельства, но художники, но поэты причину видели в вещах. Вещи были «обывательщины нити», кото-

рые могли опутать революцию. Диванчик и бюлде они ненавидели, как Чемберлена и Врангеля, классовой ненавистью. Александру Родченко мельхиоровый столовый нож казался белогвардейской шашкой.

Маяковский кричал: «Скорей канарейкам головы сверните, чтобы коммунизм канарейками не был побит!». А он был человек добрый, нежно любил всякую живность и ни за что не смог бы придушить канарейку, даже если объявить ее не птицей, а вещью мещанского обихода. Может быть, трудно художнику идти с винтовкой не на Врангеля, а на мирного обывателя. Может, поэтому их ненависть переключалась на вещи.

В 1923 году Маяковский пишет «Про это» — одну из лучших, а может, лучшую свою поэму, поэму о любви. Родченко сделал к ней иллюстрации-фотомонтажи, одну из самых интересных своих работ.

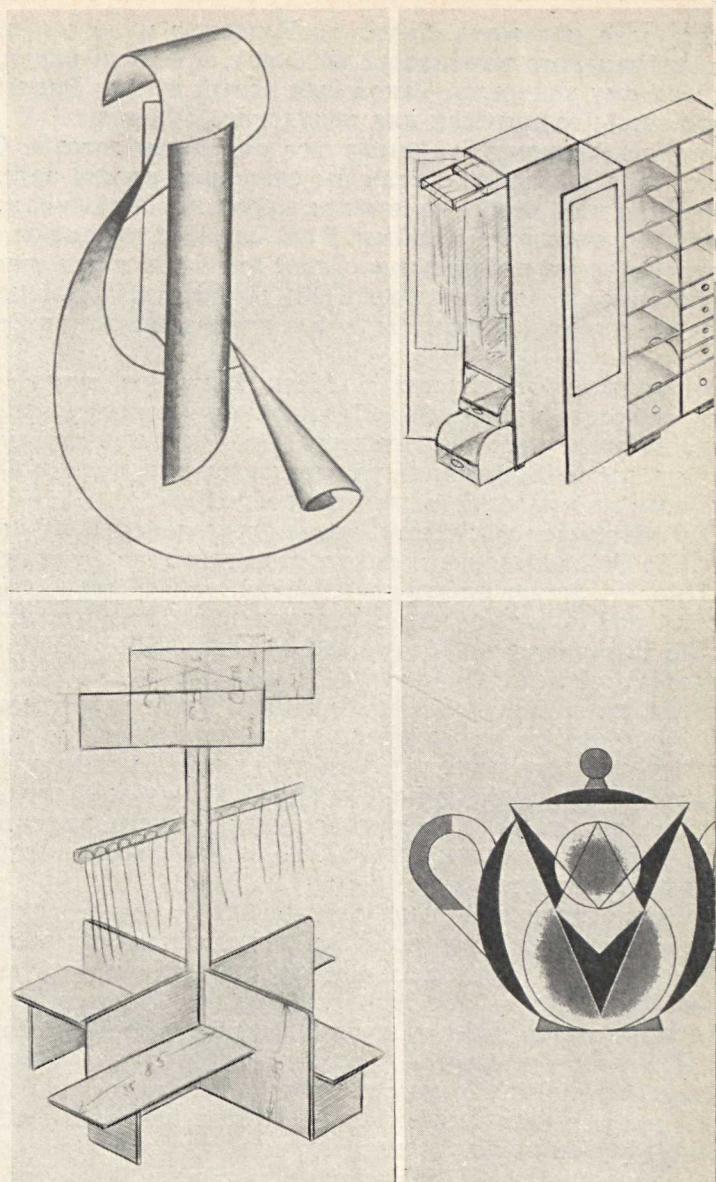
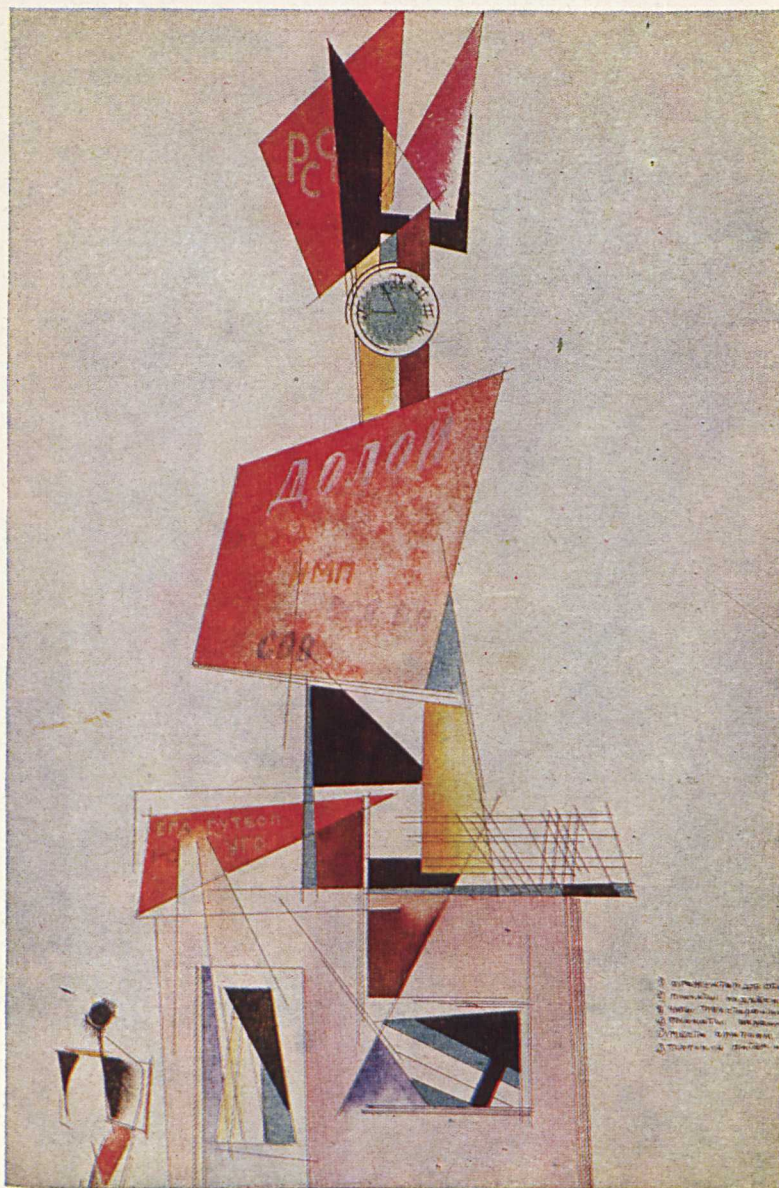
«Про это» — феерическая трагедия, в которой действующие силы — поэт и старые вещи. Поэт-гражданин Вселенной восстал против вещей, вещи убили поэта: вещи послали к нему на дуэль своего Мартынова, и он застрелил поэта. Мартынов от вещей был простой мещанин.

Родченко для фотомонтажа брал рекламные страницы газет и журналов типа «Нивы». Ему годились фотографии: столики с запутанными паучьими ножками, туфля с узким носом, кинозвезда в фетровом шлеме, надвинутом на наркотические, обморочные глаза, — изображение, опошленное до уровня банальной вещи. Чудовищный, фантастический поток вещей захлестывает иллюстрации. Документальность фотографий активизируется — теперь это не просто вещи, они пришиты к делу, приобщены к подробностям рассказа о месте преступления и обстоятельствах убийства. Документальность, не свидетельствующая о факте, но вопиющая о нем.

Эти чужие фотографии, кем-то снятые, кем-то отретушированные, случайные, он соединил крепкой композицией между собой. Столкнувшись, они начинали излучать энергию, которая исходит от настоящего произведения искусства.

Родченко ввел в этот пестрый лоскутный мир вещей свои фото-

Проект киоска. 1919.



Светильник для кафе «Питторекс», 1917.
Шкаф (справа, вверху) и клубный диван (слева, внизу) — декорации к спектаклю «Инга», 1929.
Сахарница. 1923.

портреты Маяковского, сблизил в невозможном сопряжении вещи и образ лирического героя поэмы. Но пластический эквивалент поэтическому принципу, ибо поэтическое сближение далеких понятий. Столкновение разных кристаллических масс предвещало взрыв. Катастрофу.

В фотомонтажах к поэме Родченко выступил обличителем прошлого. Он боролся с ней, он уничтожал ее.

Зато в рекламных плакатах мы встретимся с тем же Родченко утверждающим вещь. Конечно, вещь он утверждает другим.

Он будет прославлять чистую простую конструкцию, блики на манящих контурах вещей будущего, по которым томили души художников. Даже если это будет простой коробок, идущий от его знаменитого плаката с текстом Маяковского: «Исходят от старого мира только папиросы «Ира»!

Родченко из самой вещи извлекал ее конструктивный смысл. Самая непрезентабельная вещь, выдержавшая чистку, ценная в «Мир новый», подверглась полному переосмыслению. Взятая сразу со всех сторон, она, казалось, приносила насквозь листа пространство, ее окружающее. Приносила ощущение, будто сбледишь предмет с разных сторон, и сообщала позиции силу движения в пространстве.

Рекламные плакаты исполнены гордого сознания собственного всемогущества. Не странно ли: человек, хозяин Вселенной, который все может, не в состоянии увидеть бок какой-то коробки, если смотрит на нее сверху? С этим не мог смириться один художник той поры. Родченко, конечно, тоже.

То была пора, когда художественный образ был мерилом мировоззрения, а метафоризм нес гражданскую ответственность. И если Родченко брался рекламировать карандаши, то карандаши, естественно, высились мощными фабричными трубами над тремя фабричными корпусами. В критериях самой вещи он находил, на наш взгляд, внезапную (на его — единственную возможную) логику развития образа. Дым от труб валил в виде треугольника в небо. С неба в треугольник накалились, наступали на зрителя мощные граненые бревна карандашей.

но было подумать, будто до Родченко и до его плаката век граненого карандаша не видел, а если и видел, то не давал ему значения. Таков был новый взгляд Родченко на эту вещь, годящуюся для недалекого будущего. Тому недалекому будущему все они были готовы. Оно не могло бы их врасплох, если бы снизошло просто завтра. Он жил для него вещи — все вещи, кроме карандашей, должны были быть совершенно новыми. В его записях мелькают слова: «статистическая реальность». Слова эти были в большом ходу дождников двадцатых годов. Ею они жили, жизнь преломилась сквозь нее, в этом была фанатическая, оглушительная

от должен был созреть Человек Будущего, титан, гигант, навсегда похоронивший личные недостатки, гармонично изживший все свои достоинства. Это мог быть жилец дома-уны, производственник-ударник, физкультурник-и-отличник-учебы, не курящий даже папирос «Ира».

он обходился жестяным, времен гражданской войны чайником. Но Родченко уже проектировал для него функциональный и конструктивно-декоративный чайник. Пока он спал на одной койке, а то и на реквизированном плюшевом диване. Но Родченко уже обдумывал для него великолепно сконструированный лежак.

гории вкуса для человека будущего были анкетными данными. Если кто-то из молодежи по неопытности и из-за нежного классово-эстетического чутья вдруг начинал любить чайник серебряный, туфлю узконосую, шлем фетровый — быть делать ему в когорте будущего нечего, значило: он, ржавший испытание кнутом, не вынес испытания пряниками. Пряник пришелся ему по вкусу.

Вещь прошлого было актом политического предательства. Это значило: капитулировать, это значило — предать вещь своего — ту, которую готовил ему самозабвенно художник. Такое воплощение эти замыслы нашли в театре, который Родченко с детства знал и любил преданно, восторженно, заливной любовью фантазера, когда вдруг удаётся осуществить свою фантазию. Иллюзорная жизнь искусства гарантировала реальное воплощение мечты. Настоящая реальность была театру становилась иллюзорной, преодоленной, безвозвратно вчерашней, как тот мир старых вещей в «Про это», который он разрывал на мелкие куски, чтобы поскорее с ним расстаться.

формил пьесу А. Глебова «Инга». По ходу пьесы Инга вилась Новым Человеком. Для нее художник сконструировал новую форму вещей.

и писали: «Художник А. Родченко великолепно воспользовался сценической площадкой для того, чтобы пропагандировать средствами театра рациональность, удобство и бытовую ообразность новых вещей и новых костюмов. Он показал новую деревянную мебель, выполняющую ряд функций, новую по формам, не мешающую работе людей, занимающую минимальную часть пространства. В борьбе людей за новую психологию и новый быт принимают участие вещи. Есть порабощающие психологию, мешающие работе, развращающие вкус и сознание. И есть вещи, освобождающие энергично обслуживающие человеческие потребности, сберегающие энергию. А. Родченко расширил социальный смысл глебовской пьесы энергичной постановкой проблемы культурной революции»¹.

ек по имени Инга перешагивал через рампу, становился частью. Такие, как Инга, должны были после трудового дня идти в рабочий клуб. Родченко изобретал мебель — клубный диван с осветительным устройством для сцены и шахматный ансамбль для реально существующего рабочего клуба.

ие клубного дивана расщеплено на четыре луча, исходящих из одного центра, в плане — крестовина. Другая крестовина укреплена в том же центре, перпендикулярно первой, образуя спинку дивана. В этот же центр вонзается вертикальный стержень с осветительным устройством наверху. Поток света равномерно направляется на все отсеки дивана. С помощью света Родченко стремился переосмыслить огромное пространство, освободить его от непригодности, а уют освободить от тесноты тесных стен.

де — новый художник начинался с поисков новых источников света; в 1917 году Родченко замыслил для кафе «Питер» интереснейшие светильники из листов тонкой жести, с помощью которой и собранной наподобие сложной раковины. Свет проходил долгий путь, свет дробился о жести, многократно отталялся от разных поверхностей, становился сложным, рассеянным, отраженным. Будущее должно было быть только свет-

лым. Никаких теней. Пространство должно было решаться только светом.

Другой проект для рабочего клуба — шахматный ансамбль, самаявершенная и продуманная вещь Родченко. Доминирующая форма конструкции — квадрат, интересная комбинация квадратов, черных и красных — досок и кресел. Кристаллически закономерно и многогранно выстроен объем ансамбля, богатая комбинация элементов близка к строго обусловленным, но бесконечным комбинациям рисунка шахматных ходов.

Пройдя определенный цикл развития, вещь, спустя лет сорок, пришла к той форме, которая перекликается с конструкцией 20-х годов. Стиль 20-х не получил массового воплощения, реальная база для практического развития стиля, очень похожего, появилась много позже.

Мы, а не Родченко, жили среди секционной мебели. Декорации к «Инге» с некоторым изменением в пропорциях хлынули в наши квартиры. Мы постигли то, что было неведомо Родченко — мы узнали, что целесообразные, умные, конструктивно безупречные вещи отнюдь не гарантируют свободу человека от власти вещей и могут цепляться, как собаки, которых так боялись современники Родченко.

Но 20-е годы одарили человечество уникальным отношением к вещи — серьезным, ответственным и проникновенным. История не знала такой максимальной нагрузки, какая приходилась в ту пору на каждую самую малую вещь. История не знала такой бурной активизации вещи, такой фанатичной, такой пигмалионовой страсти оживлять мертвое творение, приобщать к жизни вещь-соратника, а с вещью-врагом биться насмерть.

Вещи Александра Родченко остались в эскизах, набросках, остались печатью времени, пластическим образом эпохи. Остались описанием обстановки городов солнца — как рукопись Кампанеллы.

Фотомонтаж к поэме
«Про это». Фрагмент.



Что беспокоит мебельщиков

(Дискуссия в Доме архитектора)

Мебель для отдыха,
Конструкторское бюро
фабрики «Стандарт»,
Эстонская ССР.



Эта дискуссия была организована секцией интерьера жилых и общественных зданий Союза архитекторов СССР и журналом «Декоративное искусство СССР».

Участники — видные архитекторы-мебельщики. Круг вопросов был достаточно широким, так что каждый мог выбрать интересующую его проблему и рассмотреть ее в актуальном ракурсе. И если в результате получился не хаотический разговор (как часто бывает на дискуссиях), а «организованный» спор, то именно потому, что сегодня мебельщиков интересуют какие-то общие, характерные для текущего момента, вопросы.

Здесь надо сказать, что идея организовать дискуссию возникла у нас на последней выставке новой мебели (ВДНХ, 1967). Выставка показала, что если несколько лет назад архитекторам-мебельщикам «все было ясно», то сегодня эта ясность исчезает пропорционально нашим успехам. Прошло десять лет с тех пор, как архитекторы сформулировали ряд заповедей: мебель должна быть бытовым оборудованием для квартир, она должна соответствовать требованиям массового производства, она должна быть «современной» по стилистике. Казалось, выполнение этих заповедей автоматически приведет к окончательному успеху, если, конечно, будет «воспитан» потребитель. Сегодня на выставке мы видим великолепные образцы «современной» мебели, потребитель почти поголовно «воспитан», а оказывается, что ни те, кто делает мебель, ни те, кто хочет ее купить, недовольны.

Недовольны — чем? Тем, что принятые и ставшие азбучными требования-«заповеди» дают возможности ориентироваться

среди образцов новой мебели на после всемирных выставках. Потому что, пока мебельная промышленность стремится из всех сил подняться до уровня мировых стандартов, сами эти «стандарты» изменились, усложнились, разошлись в разные стороны.

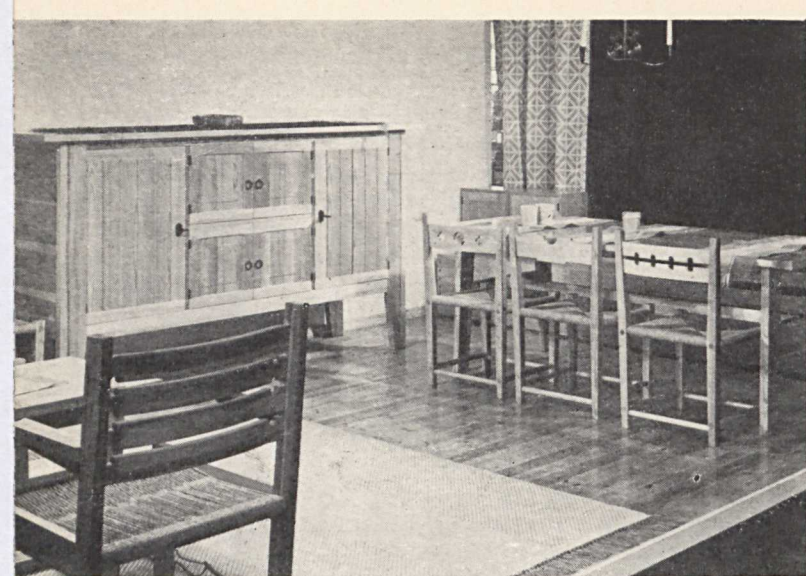
Нельзя сказать, чтобы наши архитекторы оставались совсем безучастными к этому процессу. На последней мебелиной выставке мы видели образцы различных «направлений»: кроме продолжающегося в последние годы «функционального» стиля — различных стилизаций (особенно ярко работали проекторщики, идеализирующие крестьянскую мебель, во-первых, и зажиточный обеспеченный образ жизни — во-вторых). Иначе говоря, на самой выставке мы видели подспудный спор между мебельщиками. Организуя дискуссию, мы хотели сделать этот спор явным.

В. Рыбицкий
(Москва)

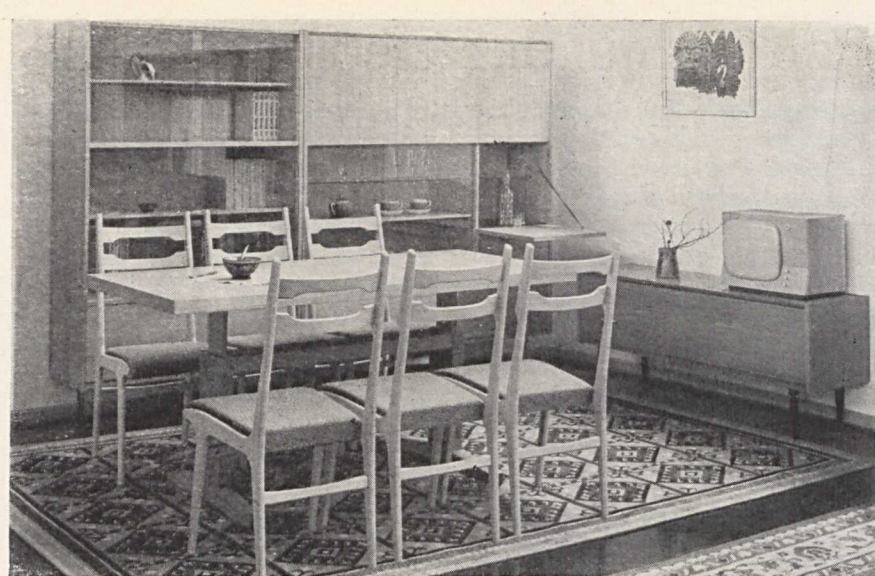


Когда заходит разговор об основных вопросах современного интерьера, часто обнаруживается, что архитекторы и мебельщики, работающие над одними и теми же задачами, придерживаются совершенно различных, но полярно противоположных взглядов на проблему жесткого решения интерьера.

Думаю, что сегодня будет то же самое. Меня лично поразили на последней выставке на ВДНХ два набора мебели, которые я называю этнографическим эстонским и московским и «Воронеж». Один из них — «Воронеж» — уехал на международную ярмарку как наше высшее достижение, другой тоже предполагается выпускать для зарубежных заказчиков.



Набор мебели «Сходня-2».
Проектно-конструкторское
бюро Московского
мебельно-сборочного
комбината № 1.



Набор мебели «Сходня-2».
Проектно-конструкторское
бюро Московского
мебельно-сборочного
комбината № 1.

Многие считают, что это новое направление.

Откуда могла появиться такая, на мой взгляд, неверная тенденция? Из-за отсутствия координации работы мебельщиков с дизайном — раз. Из-за незнания тенденций развития жилищного строительства — два.

Начнем со строительства. Жилище должно отвечать потребностям семьи, главное из них — требование пространства, изоляции, покоя для каждого человека. Чтобы удовлетворить эти потребности, к тому же находящиеся в постоянном развитии, проектировщик может предложить только одно надежное средство — изменяемую планировочную структуру квартиры и мебели.

Над подобными структурами сейчас работают и зарубежные, и советские специалисты. Предлагается много вариантов и степеней трансформации — от изменений пространства посредством подвижных перегородок до свободной динамичной планировки. В эту систему должна быть включена и мебель.

И, наконец, есть группы проектировщиков, рассматривающие всю жилую квартиру как продукт дизайна. Дизайн ведет наступление на жилище и, начав с отдельных изделий, переходит к влиянию на всю «ячейку» в целом, уже диктуя в свою очередь архитектурные условия.

Мебель постепенно становится оборудованием. От ниш и пристенных шкафов — до сложнейших аппаратов, до роботов — такова закономерная тенденция.

Итак, какой вывод нужно сделать из всего этого нам, мебельщикам? Я считаю, что творческие усилия нужно направить на введение технических достижений в быт, мебель должна стать оборудованием современного жилья.

В. Шуст
(Рига)

Мои взгляды противоположны тем, которые были высказаны Рыбицким. Нам была нарисована идеализированная квартира будущего, основанная на технике и комфорте. По-моему, сегодня перед нами стоят другие проблемы. Современный дизайн и современный интерьер полностью уничтожают природу и культуру прошлых эпох. Человек переходит из природы в искусственно созданную среду. Как в этих условиях дать ему необходимое своеобразие и уют? Эти проблемы мы и должны решать с

помощью мебели. Никакая спираль не может заменить зеленое дерево жизни.

А. Дамский
(Москва)

Мне кажется, наше жилье не будет превращаться в фабрику, где будет пульт управления и будут разгуливать роботы, как изобразил Рыбицкий. Я скорее склонен присоединиться к позиции архитектора из Латвии.

Квартиры ближайшего будущего — это достаточно обширные квартиры, возможно легко изменяемые по плану, с полным техническим обслуживанием, но не в «лабораторном» стиле.

Отсюда определяются и требования к мебели. Нам нужна и массовая, и серийная, и даже «уникальная» мебель. Но мебель, идущая миллионными тиражами, не должна быть «стандартной» в психологическом смысле, в ней тоже необходимо разнообразие, и она должна периодически обновляться по форме, отделке и даже стилю, а не копировать образцы десятилетней давности.

Что же касается эстонского гарнитура, названного здесь «этнографическим», то меня лично он восхищает. И прежде всего высокой культурой обработки дерева. Мне хотелось на каждом кресле посидеть, каждую табуретку погладить. Я не вижу там эклектики. Нельзя каждый отход от прямой линии и прямого угла записывать в эклектику. Форма мебели не должна быть сугубо техничной, нужно искать и искать, а не удовлетворяться поверхностной современностью вещей. Мы еще мало ищем.

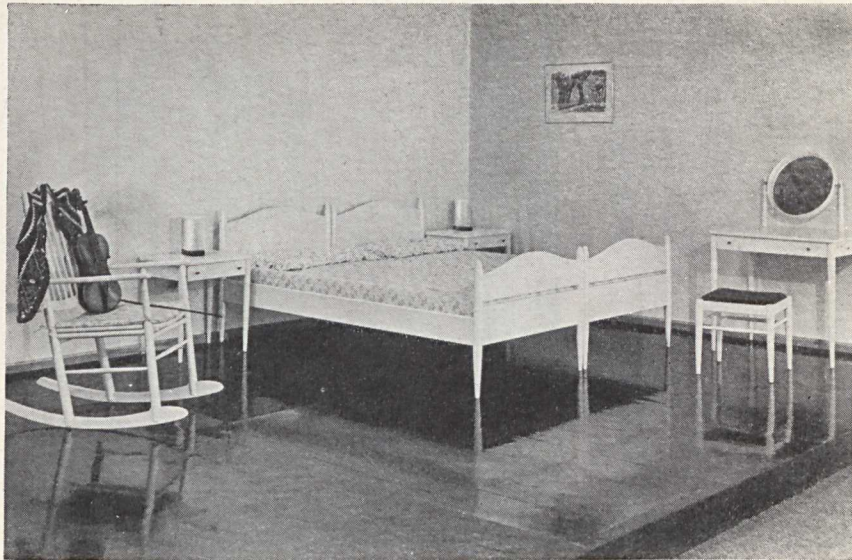
М. Шепелевский
(Ленинград)

Пора прямо сказать, что современная архитектурная мысль не знает национальных границ, что архитекторы, а следовательно, и мебельщики работают в интернациональном стиле.

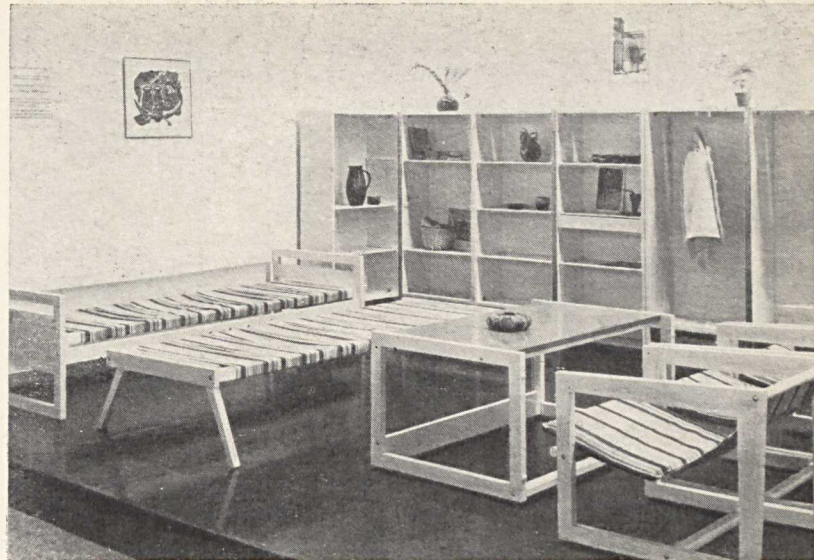
В то же время, наблюдая тенденции последних лет в убранстве домов, нельзя не заметить распространившийся повсюду эклектизм, постоянно встречаются суррогатные образцы так называемой национальной мебели.

Мне кажется, что это всего лишь результат моральной усталости от прямых линий, что романтика прежних стилей — только форма духовного протеста против машинной стандартизации.

Я убежден, что мы должны ориентироваться на современные передовые способы производства на материалы на ли-



Мебель для спальни.
Всесоюзный институт
мебели и Кишиневская
фабрика № 2.



Набор дачной мебели.
Грузинский филиал
ВНИИТЭ.

зайн, который научно ставит вопросы проектирования.

Е. Розенблюм
(Москва)

Есть одна существенная проблема проектирования. Она заключается в следующем: важно не только, что ты делаешь, но для кого ты делаешь. Квалификация по виду потребителя — это важная специфика художественного мышления. Художник должен перевоплотиться в того или иного потребителя на время проектирования; он может сформировать потребителя из едва намечившегося мотива потребления, может создать для еще не существующего потребителя вещь, которая будет способствовать формированию этого потребителя.

В журнале «Декоративное искусство» была очень интересная статья, автор которой, наблюдая за развитием прикладного искусства на протяжении нескольких лет, отмечает непрерывное возрастание его декоративности.

Если мы проанализируем произведения промышленного искусства, например, мебели, то тоже заметим, что в ней появляются черты декоративности, я бы назвал это усилением «духовности» вещей. Это, на мой взгляд, связано с названными выше двумя положениями: что проектировщики начали задумываться о региональности культуры, о безграничном разнообразии и индивидуальности потребителей; и, с другой стороны, в их работе появилось то качество искусства, которое вызывает у потребителя активный процесс сотворчества.

Наступает момент перехода на следующую стадию проектирования, когда, анализируя вещь, мы видим в ней не только функциональные качества, но рассматриваем ее как средство коммуникации, видим в ней отношение к эстетическим формам культуры, социальные аспекты.

Э. Шуберт
(Минск)

Десять лет прошло с тех пор, как наша мебельная промышленность начала перестраиваться. За эти десять лет мы сделали не меньше, чем, скажем, Германия за сорок. Так что темпы наши очень быстрые, но с точки зрения направления есть ошибки. О них пора говорить. Тут ставятся три программных вопроса — «традиции, стили прошлых эпох и народные мотивы», а я всегда был за универ-

Я много бывал на зарубежных международных выставках, но не нашел там нашей стиливой ясности. Все это более менее вульгарные слияния как эклектических направлений. Как быть нам? Я думаю, что прежде надо избегать надуманности, бутности. Мебель — это не только рисно и технология, мебельщики не должны забывать, что они дизайнеры.

М. Ладур
(Москва)

Я был в одном номере гостиницы. Частельные талантливые архитекторы художники создали прекрасный ансамбль. Композиция была блистательно завершенной. Только я чувствовал ненужной деталью в этой композиции человеку там не было оставлено место. Я боюсь, как бы в стандартных домах стандартных квартирах со стандартной мебелью и обязательными настенными кашпо и дымковскими игрушками угасло отражение личного вкуса, личных симпатий человека.

Будущее общество предполагает бою личности, разнообразие, многообразие, а одинаковая среда, которую создаем, гасит эти тенденции. Меня волнует чрезвычайно. В Средней Азии во многих очень культурных и обжитых семьях существует одна евразийская комната, куда приглашают гостей и где все расставлено по «современным» рецептам. Но в то же время есть комнаты для жилья, где ковры, подушки, национальное убранство. Можно ли обращать внимания на эти обстоятельства? Можно ли повторять ту ошибку, которая была в архитектуре, когда в Архангельске и Ашхабаде проектировали одинаковые здания? Я не за то, чтобы делать мебель с узбекским орнаментом, но предлагать общий стандарт всех, по-моему, нельзя.

Ю. Случевский
(Москва)

Отличие жилого интерьера от общественного в том, что его не проектируют. Он складывается стихийно, он подвижен и изменчив. Интерьер живет, развивается, меняется вместе с изменением потребностей и симпатий людей. Теперь представьте, что человек приобретает эстонский набор мебели. Приобретает только потому, что это действительно красивый набор, отлично нарисованный, прекрасно выполненный, но и при этом таких наборов мало, это не ма-



Набор мебели для двухкомнатной квартиры. Экспериментальное конструкторское бюро мебели Литовской ССР.

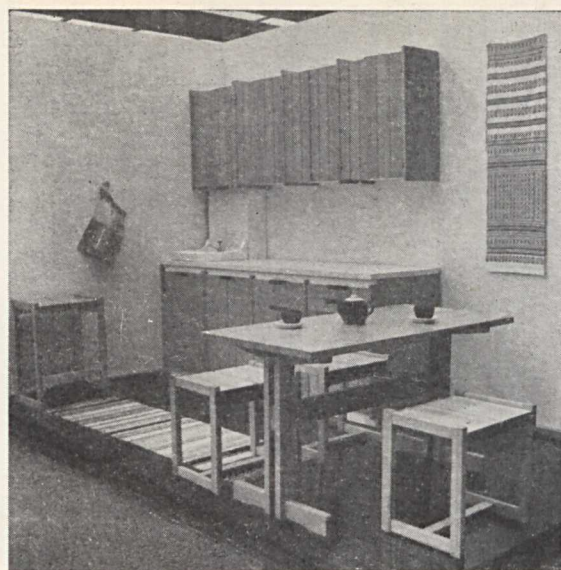
Кухня «Воронеж». Всесоюзный институт мебели.

На стр. 37:

Кабинет в трехкомнатной квартире. Всесоюзный институт мебели.

Мебель для однокомнатной квартиры. Центральное проектно-конструкторское бюро Латвийской ССР.

Мебель для столовой. Всесоюзный институт мебели.



продукция, он дорогой, такого не встретишь в соседней типовой квартире. Но очень быстро окажется, что мебель эта не соответствует потребностям современного человека, его быту, она свяжет инициативу, к ней нельзя ни добавить лишней вещи, ни соединить с другими необходимыми или любимыми предметами. И может оказаться, что самый скромный и «нестильный» набор будет удобнее для жизни, ибо человек сможет выразить в нем себя, свои вкусы свободнее. Недавно в Институт мебели из Чувашии поступил заказ — сделать диваны старого типа, с валиками, с высокой спинкой, с полочкой и овальным зеркалом. Люди привыкли к такому дивану, он им кажется удобным. Вправе ли мы сказать, что у них дурной вкус? Мы спроектировали заказанный диван, конечно, несколько улучшив и модернизировав его форму, но сделали вещь недорогую и для заказчика привычную.

Мебель нужна разная, но нельзя считать стилизацию генеральным направлением. Генеральное направление — это мебель современной формы, которая была бы адекватна не только индустриальным возможностям производства, но и общему стилистическому направлению архитектуры.

Гобровольский
(Киев)

У нас на Украине сейчас резко повысился интерес к национальной архитектуре, к народному искусству.

В Киеве построено несколько ресторанов, по своему функциональному решению современных, но с национальными элементами в оформлении. Интерьеры этих ресторанов немыслимы без мебели национального характера.

Надо подумать и о сельском населении. Два года назад мы задались целью спроектировать набор мебели и для села. Провели исследование, и оказалось, что функциональные бытовые процессы, которые происходят в крестьянской хате, значительно отличаются от городских. Тракторист, приходя домой, ложится в своей одежде на диван — и ему не подходит ничто другое. У нас просят диваны и их придется делать.

Я с интересом выслушал то, что говорил Рыбицкий, но это лишь перспективы, а пока мы не должны забывать потребности сельского и городского населения и делать мебель разнообразную.

Н. Луппов
(Москва)

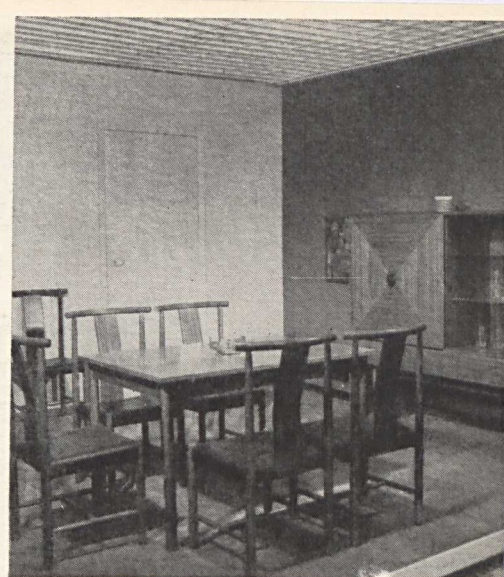
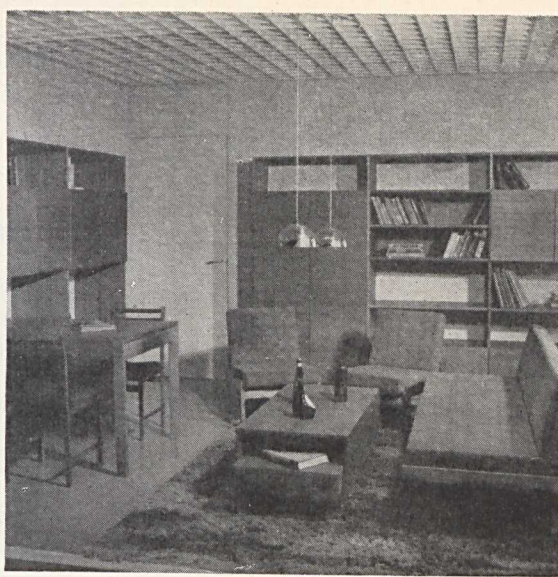
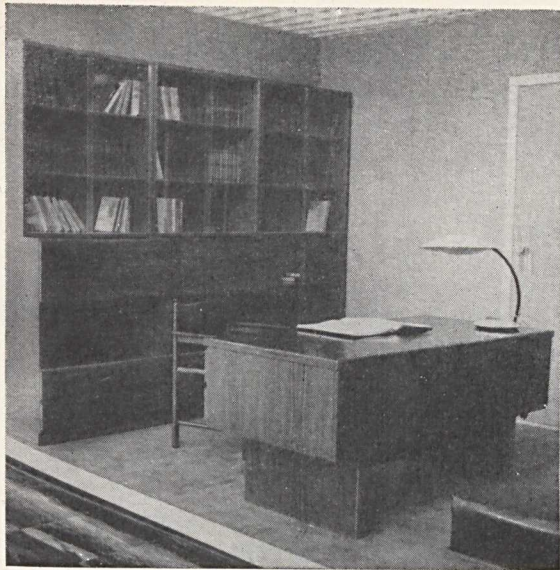
Вопрос «правдивости» конструкции в ее художественном выражении сейчас сто-

ит очень остро. Нельзя современными техническими способами делать коринфские капители. Неправоммерно на индустриальном предприятии изготавливать мебель устаревшего стиля. Надо искать новую мебель, смотреть вперед. Розенблюм здесь говорил, что нужно изучать спрос потребителей. Конечно, это необходимо, но все ли потребители знают, что им нужно? И не потому, что они не разбираются, что хорошо и что плохо, а просто потому, что они недостаточно информированы. Каждый человек сумеет выбрать хорошую мебель, если такой выбор будет ему предоставлен. Возвращаясь к нашей выставке, я хочу подчеркнуть, что всякую попытку, пусть даже фантастическую, пусть неудачную, шагнуть дальше того, что уже сделано, — нужно приветствовать, но стремление повернуть назад — не кажется мне перспективным.

Л. Невлер
(Москва)

Мне хотелось бы прокомментировать одно социологическое исследование, о котором здесь рассказывали. Специалисты по мебели изучили спрос в каком-то районе и обнаружили, что большая часть людей относится к мебели правильно, а небольшой процент — неправильно, они не доросли до истинного понимания красоты и функциональности. Можно предполагать, что те образцы, которые понравились «понимающему» сельскому жителю, — это именно та мебель, какую сегодня критиковали здесь на совещании. Иначе говоря: несколько лет назад средняя интеллигенция находилась под обаянием «современного» (простого, лаконичного, функционального) стиля. Сегодня от этого стиля устали, и передовые художники берут в качестве свежей проектной идеи крестьянский стол, покрывают его лаком (хотя вообще-то ему полагается строгая доска) — и этот стол отправляется в интеллигентский дом. В это время гарнитур, который позавчера соответствовал нормам хорошего вкуса, тиражируется, снижается до уровня технологии нашего массового производства — и отправляется в деревню. И вот если этот гарнитур нравился сельскому жителю, значит, этот житель отличается высоким вкусом, а если ему хочется чего-то другого, значит, его еще надо воспитывать.

Трудно протестовать против того, что покупателям навязываются устаревшие нормы вкуса, хотя должен сказать, что, поощряя из экономических соображений эстетически дисциплинированного потре-



бителя, мы часто убиваем в нем истинный вкус. Однако меня сейчас интересует другая сторона дела. Увлекаясь навязыванием освоенной промышленностью художественной нормы, или, как говорят, «воспитанием» потребителя, мы часто забываем, что одновременно должен протекать встречный процесс: художник-профессионал должен изучать (с помощью тех же социологических исследований) эстетические установки тех групп населения, у которых нет «своих» архитекторов и дизайнеров. Потому что только в этом случае мы можем надеяться на то, что из проектной мастерской будут выходить действительно свежие художественные идеи. Сегодня художники и архитекторы работают, строго говоря, не на потребителя: идеальную форму, идею стиля они находят, как правило, в готовом виде — безразлично, в журнале или в крестьянском доме. Подлинная художественная идея может появиться лишь в том случае, когда хоть какой-то человек из тех, кто ходит сегодня по улице, окажется достаточно симпатичен проектировщику, когда архитектор захочет потратить весь свой талант, чтобы создать идеальную обстановку для совершенно конкретного человека.

И. Ноткин
(Ташкент)

Есть ли специфика в оборудовании среднеазиатских жилищ? Безусловно, есть. Мы обследовали современное жилье в Ашхабаде, Ташкенте и Душанбе и установили некоторые его особенности. Важное место в нем занимают летние помещения, которые сейчас оборудованы очень плохо, разностильно, потому что мебельная промышленность ничего не предлагает для них. Единственный поставщик традиционной национальной мебели — кустарь.

Эта область выпадает из тематики типового проектирования. Нужно провести большую работу по сбору сведений о конкретных потребностях населения, об укладе жизни. Это очень интересная и актуальная область творчества для проектировщиков мебели.

У. Иваск
(Таллин)

Нас больше всего беспокоит косный традиционный подход к предметам мебели. Раньше были диваны, кушетки, кровати. Мы и теперь делаем те же предметы, но стараемся приспособить их к нашему быту, обновляем форму.

Мы должны найти новый подход к мебели, исходя из ее функции. Например, представьте себе коробку в виде буквы «П»: мы можем использовать ее как

стул или как небольшой стол, а облицуем ее полумягким покрытием, повернем, это будет кресло.

Вот простейший пример иного подхода мебели. Он похож на то, как дети строят из кубиков разные предметы. Конечно, ясно, что индустриальное производство — сегодняшний день мебельной промышленности. И мы должны находить соответствующие ему решения.

Новые функции и новые конструкции дадут новое эстетическое качество.

*

И так далее. Перечитывая сейчас эти держки из стенограммы дискуссии, мы видим, что выступлений могло быть и больше, но они вряд ли что-нибудь добавят к общей картине. Дискуссия не была бурной, теоретический уровень осмысления рабочих проблем не был из ряда вон выходящим, конкретные выводы оказались достаточно расплывчатыми. Все это так. Но дискуссия удовлетворила нас, потому что показала, что архитекторы-мебельщики не совсем довольны современным состоянием мебельного проектирования, что это беспокойство свидетельствует о приближении нового этапа развития мебельного производства, и как архитектор стремится нащупать путь, по которому можно скорее прийти до поворота.

Какому из названных на дискуссии отдать предпочтение? Нам кажется, задавать такой вопрос еще рано, и свободного экспериментирования до определенного времени должен оставаться основным. Правда, хотелось бы высказать одно замечание: рассматривая дискуссию, мы видим, что наши архитекторы, десять лет назад, продолжают соизмерять результаты своей работы с уровнем «высоких стандартов», и сам спор часто ведется из-за того, что сегодня как-то не на какие «стандарты» надо ориентироваться. Нам кажется, что наступает время, когда генеральным направлением мебельного проектирования должна стать работа по созданию собственных «стандартов», отвечающих потребностям и эстетическим запросам не абстрактного, среднестатистического, современного (или завтрашнего), уникального человека.

Лагерь «Солнышко»

Ю. Хромов

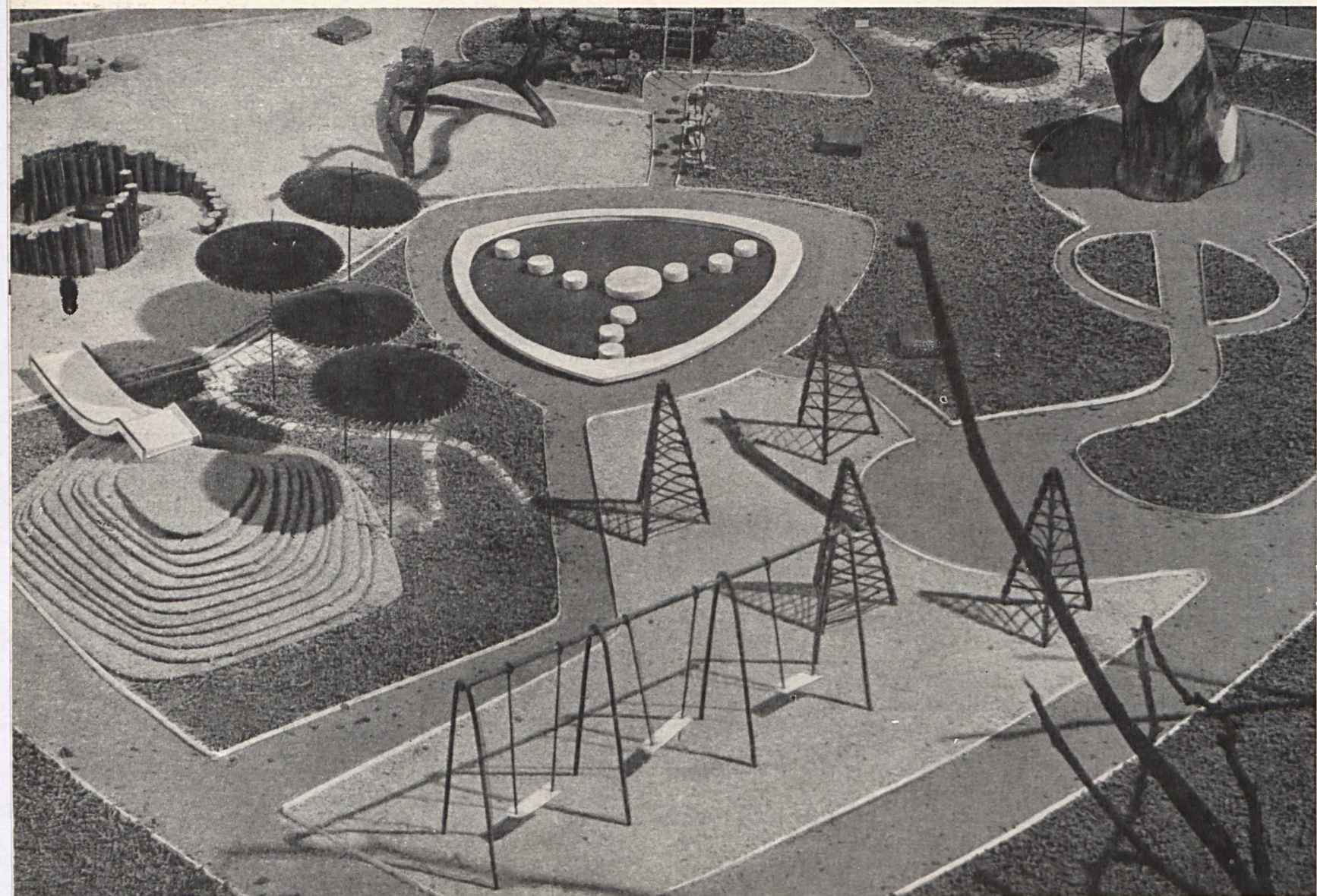
По проектам, выполненным ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, группой технической эстетики ГлавЛенинградстроя и Зональным институтом типового проектирования, в детском парке «Солнышко» под Ленинградом были сооружены фантастические города-крепости, сказочные лабиринты, космические, транспортные и строительные площадки.

В композиции площадок искусно используются элементы естественной природы — горки искусственного рельефа, валуны, сухие деревья, пни в сочетании со стандартными бетонными, металлическими и пластмассовыми деталями, декоративными стенками и скульптурой. Ясная функциональность, четкий рисунок плана, максимальное использование пластики рельефа характеризуют «транспортную» площадку. Предназначенная для обучения детей правилам уличного движения и «транспортных» игр, она располагает сетью асфальто-бетонных дорожек для педальных автомобилей и самокатов, «тоннелями», «бензоколонками», «гаражами», дорожными знаками и сигналами. Дорожки, пересекающиеся в разных уровнях, мощение из круглых плит и малые формы архитектуры, выполненные в едином масштабе, создают уравновешенную художественную композицию,

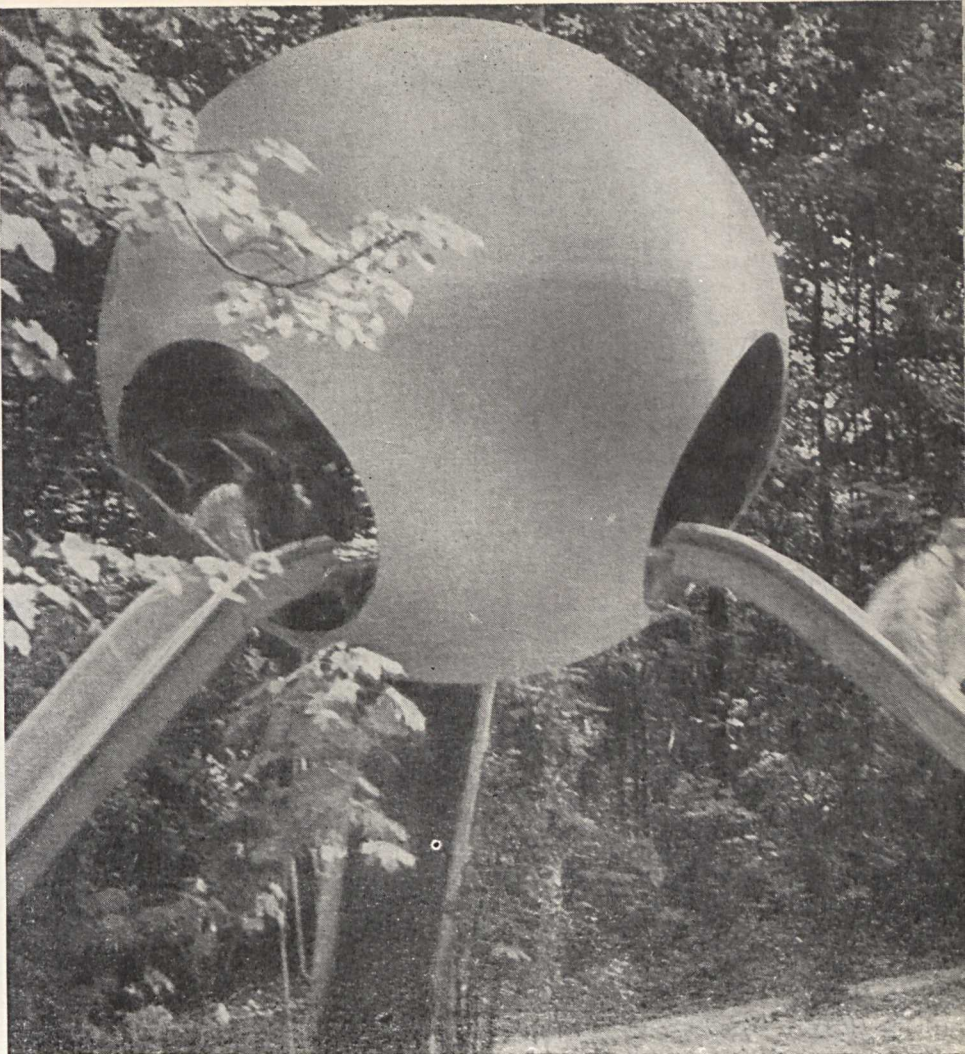


Декоративная «театральная» бетонная стенка перед сказочным лабиринтом.

одного из игровых
эксов.

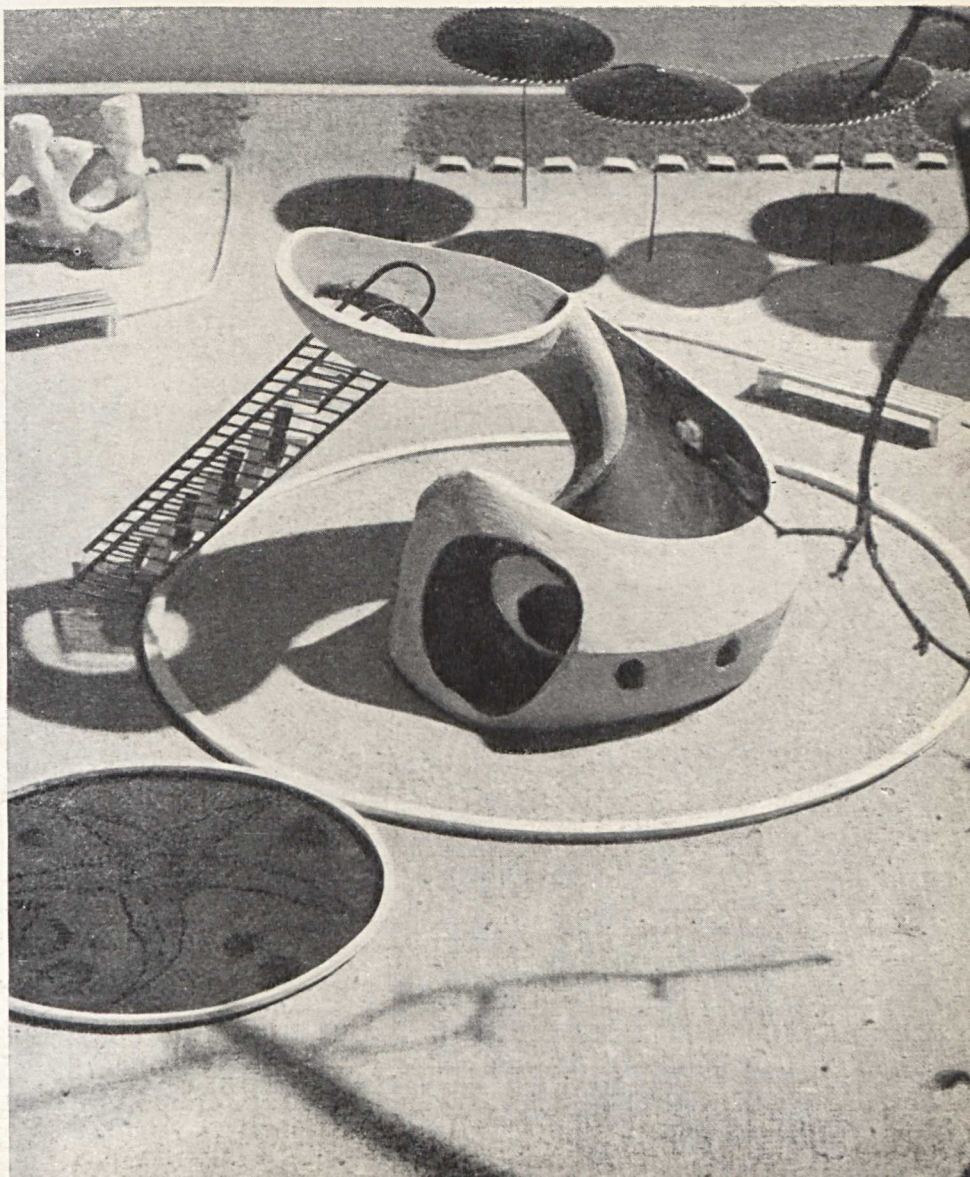


«Космическая площадка». Сфера с горками для съезжания из стеклопластика и «ракета» с бетонным основанием и конусом из стеклопластика.

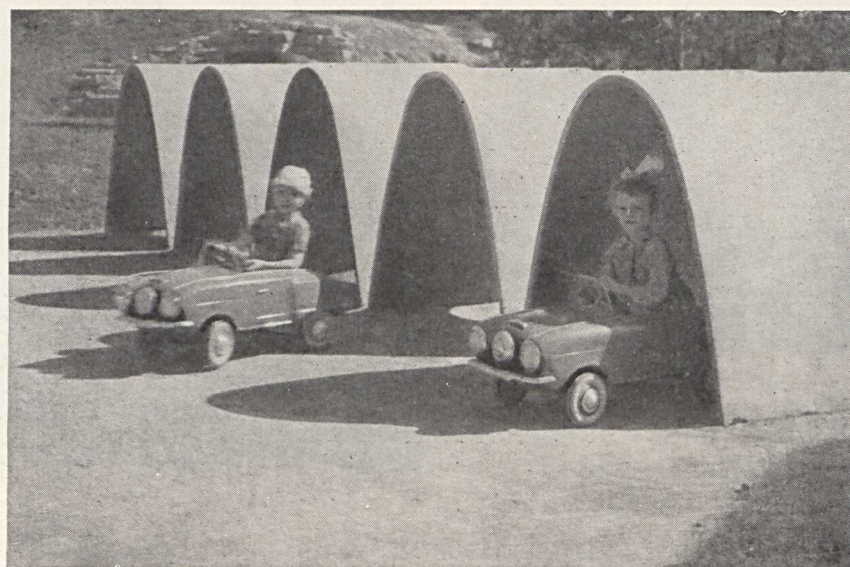
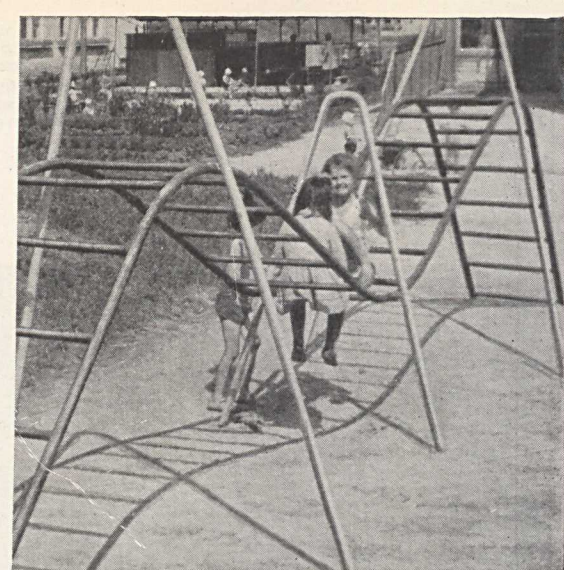
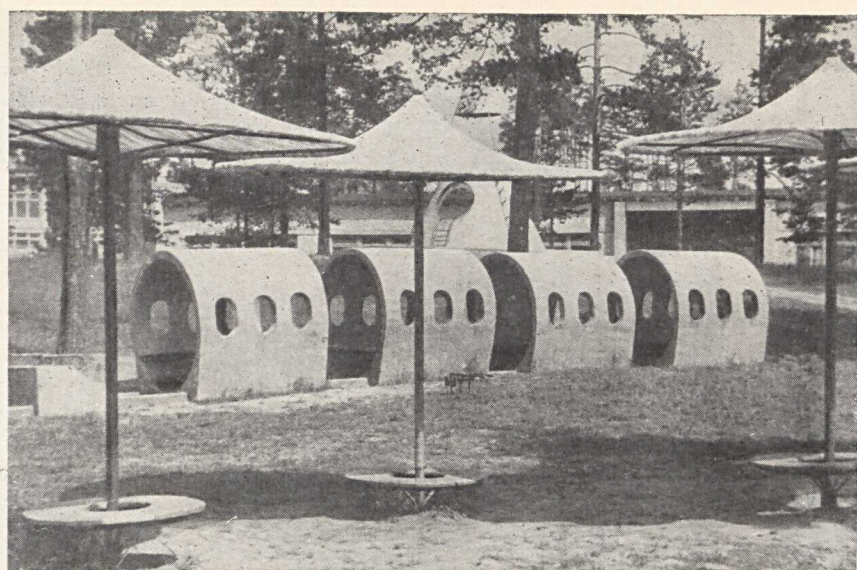


гармонично увязанную с окружающей средой и ландшафтом. Иначе решены «космическая» и «строительная» площадки, где оборудование и планировка выступают в динамичном контрасте с живописной природой. Этот контраст подчеркивается материалами, примененными в архитектуре игровых элементов. На «космической» площадке сфера с горками для съезжания и конус «ракеты» выполнены из стеклопластика. Оборудование «строительного» городка — цветные бетонные кубы и соответствующие их модулю деревянные кубики детского конструктора. В разработке игрового ландшафта участвовали различные коллективы. Этим и объясняется многообразие стилевых и композиционных решений отдельных участков парка. Зона, прилегающая к Финскому заливу, — это сказочный город-порт с крепостью из естественного камня, висячими мостами над бухтой, где стоят на якорь корабли с алыми парусами. В лесу и в зоне, прилегающей к зданиям, оборудование более рационалистично: лианы из металлических трубок, катальные горки, игровые домики с декоративными стенками и игровыми скульптурами. Разнохарактерность малых форм и некоторая перенасыщенность ими лесного ландшафта несколько снижают достоинства ансамбля парка. Однако этот парк является по существу первым крупным экспериментом в области синтеза искусств, открывающим широкую дорогу творческой фантазии.

Макет спиральной горки.

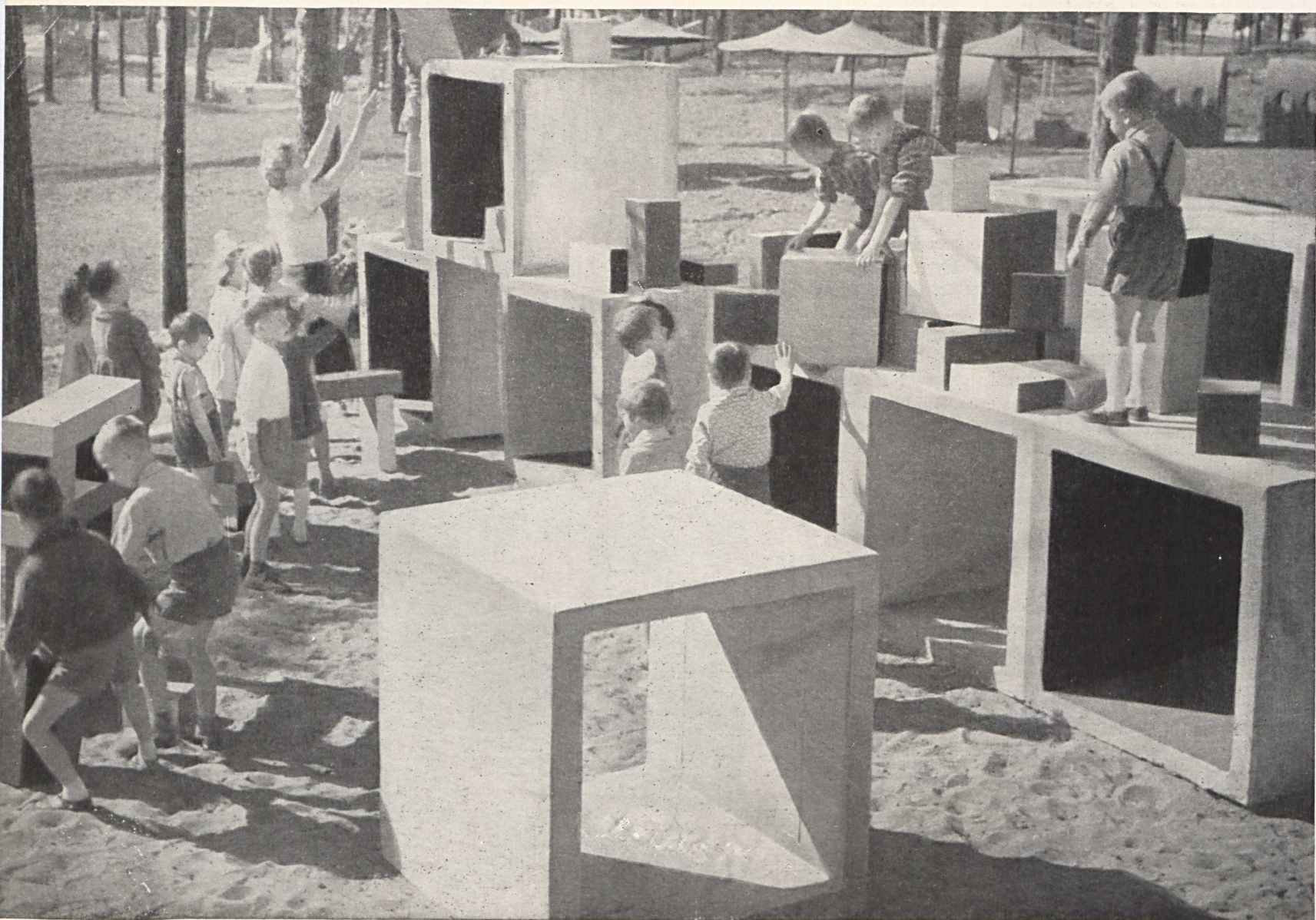


енты «транспортной»
дки — «тоннель»,
си», «поезд»
онных колец.



Аттракцион для лазания —
«волна» из металлических
трубок.

«Строительный городок»
с цветными бетонными
кубами.



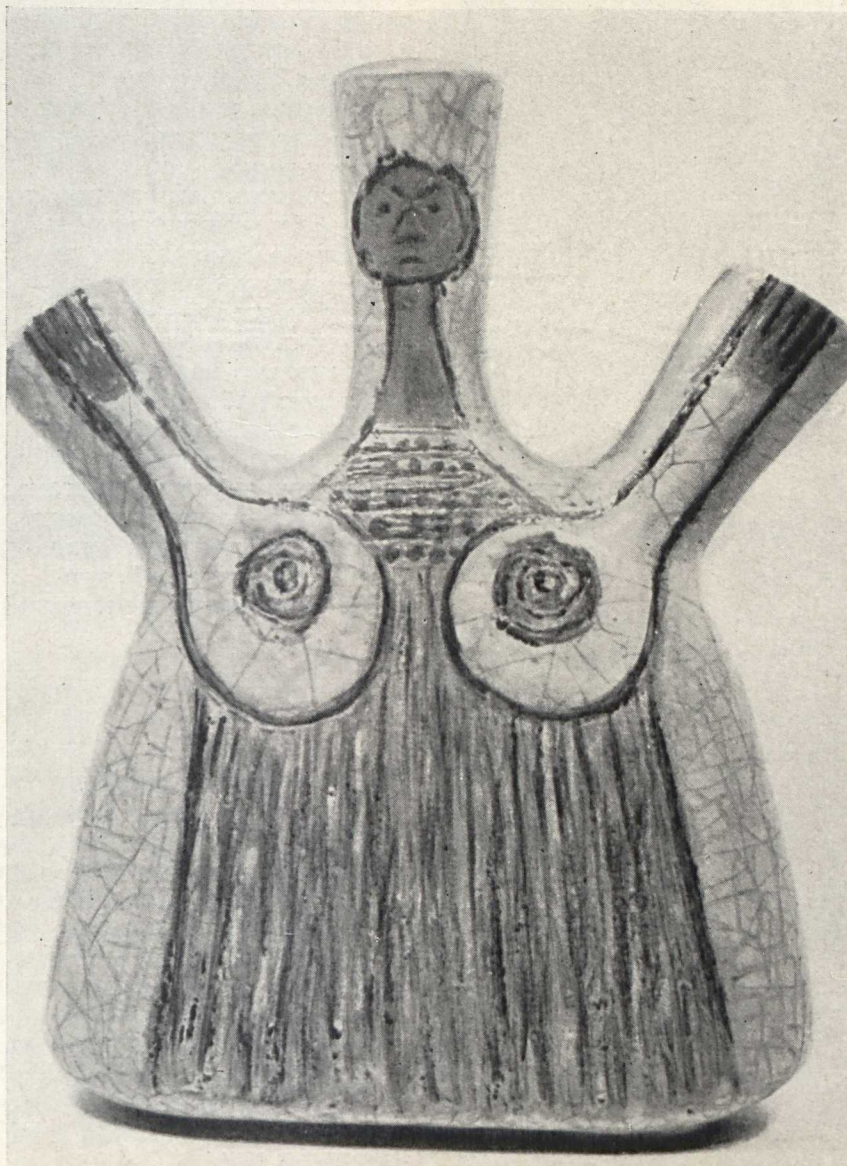
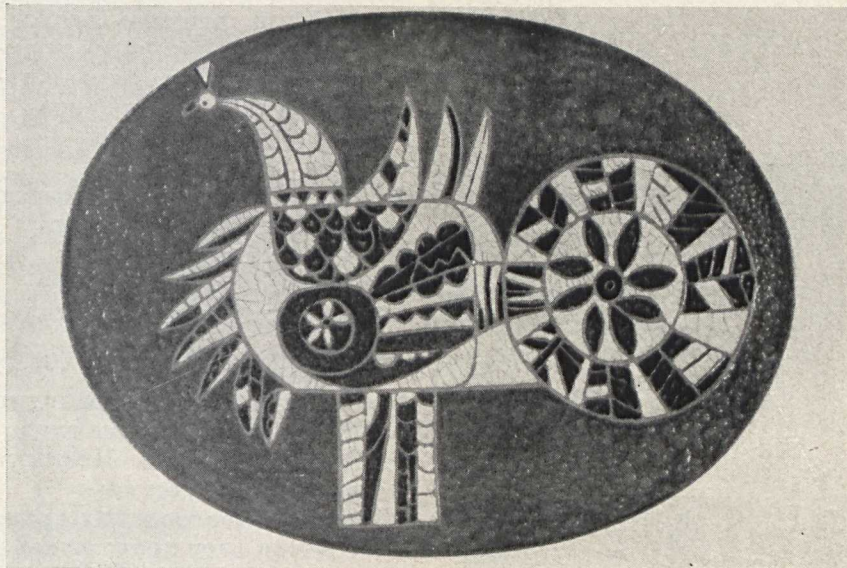
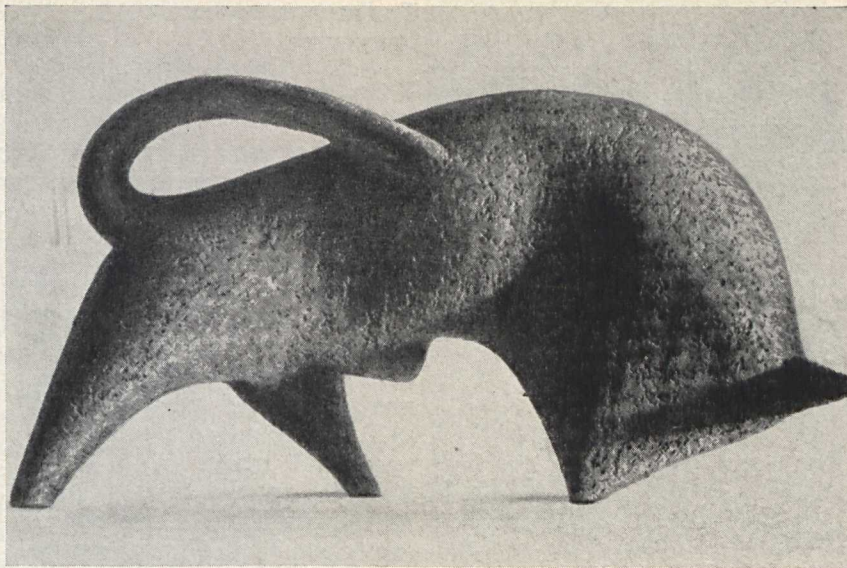
Владимир Кучина (Загреб)

Основоположником художественной керамики в Югославии стал в 20-х годах скульптор и художник Хинко Юхн. Получив художественное образование за границей, он возвратился на родину и собрал вокруг себя молодых художников. Эта группа увлекалась жанровой скульптурой: гротеск и грубоватый народный юмор присутствуют в их забавных сценках из крестьянской жизни. Преемниками идей Юхна явились многие работающие и по сей день художники.

Большую роль в формировании новых поколений художников-керамистов сыграла Загребская ремесленная школа (ныне Школа прикладного искусства). В ней преподавали известные уже тогда художники-керамистки Бланка Дужанец и Стелла Скопал. Настоящее оживление керамического искусства начинается только после 1946 года. Загреб, культурный центр Хорватии, объединяет в это время в «Обществе художников изобразительного искусства» все передовые силы художественной жизни. Со временем получает известность и Загребский кружок керамистов, в котором наряду с уже прославленными мастерами довоенного поколения работает и молодежь.

Выставки в стране и за рубежом вскоре принесли известность хорватским художникам. Им была предоставлена возможность получать глазури из Италии и Австрии, непосредственно знакомиться с современными течениями в области керамического искусства. Молодые керамисты — первое послевоенное поколение, получившее среднее художественное образование, — разделились на две группы. Одни стали заниматься декоративно-прикладной керамикой (или продолжили учебу в Академии прикладного искусства), другие занялись практической работой на производстве.

Новые течения привлекли к керамике внимание и некоторых мастеров станковой скульптуры и живописи. Среди художников-керамистов, определивших в эти годы новое направление отечественной керамики, получили известность загребские худож-



ницы — тонкий стилизатор Мила Петричич, изысканный колорист Марта Плаззер, строгий функционалист Иста Баранай. Их керамика, как правило, покрыта блестящей глазурью. Представляют несомненный интерес новые работы Лерки Иова Шарич, которая много экспериментирует с фактурными глазуриями, что служит доказательством ее великолепного знания технологии.

Это поколение художников помогло керамике войти в быт нашего общества. Благодаря их произведениям сыграла значительную роль в воспитании художественных вкусов потребителей. В тот период фарфоровые заводы, которые еще только строились и налаживали производственный процесс, нуждались в техниках-керамистах. Молодежь, получившая специальное образование, поступала на работу в производственные цехи. Однако, несмотря на старания школы, четкая связь между ней и производством не была налажена.

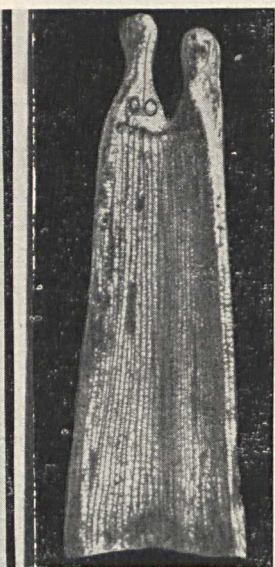
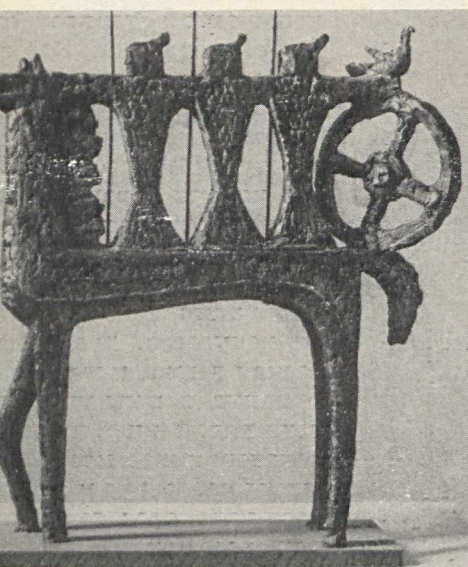
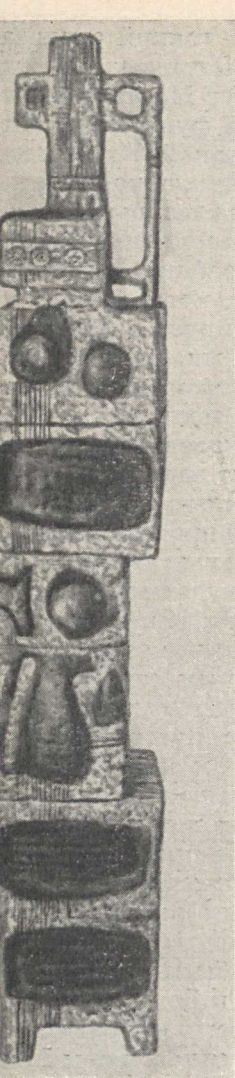
Загреб и Белград в настоящее время — крупнейшие керамические центры Югославии. Молодое поколение керамистов поддерживает достигнутый авторитет отечественной керамики. Это поколение дало много талантливых художников. Уже в начале 50-х годов добился значительных успехов Желько Ярняк. Его работы зарекомендовали его как замечательного мастера рисунка. Предметы пристального внимания стали наши древние памятники искусства. Его колористическая гамма тщательно продуманна и ненавязчива, хотя порой в ней чувствуется некоторая жесткость. Интересны работы чисто прикладного характера художников Божены Штих-Бален, Доры Пезич-Миятович и Миле Хржич. Простые и изящные формы сервизов, сделанные с большим вкусом, свидетельствуют о высоком эстетическом уровне авторов, а технологическая сторона, то есть обжиг и глазурование, вполне безупречна.

Качество авторской керамики растет. В поисках нового большего числа художников керамистов обращается к традициям народного творчества, давая им современную интерпретацию. Многочисленные признания за рубежом лишь раз убеждают нас в том, что хорватская керамика идет по верному пути.

Томо Герич. Бык. Терракота.

Владимир Кучина. Птица. Керамика.

Стелла Скопал. Ваза.



Триеннале наивного искусства

Международный комитет Триеннале наивного искусства в Братиславе принял решение провести очередной, второй смотр творчества художников-любителей разных стран (в Братиславе) с мая по август 1969 года.

Каждая страна представляет национальную коллекцию (не более 30 работ художников-любителей) не позже 31 марта 1969 года, а также фотографии, цветные диапозитивы, теоретические и популяризаторские работы о наивном искусстве и кинофильмы — не позже сентября — октября 1968 года.

Во время Триеннале состоится трехдневный симпозиум, на котором будут обсуждены актуальные проблемы, связанные с любительским искусством.

Международное жюри, состоящее из семи членов, присудит за лучшее произведение главный денежный приз «Премия таможенника Руссо» — 10 тысяч чехословацких крон. Эта премия дает право художнику-любителю выступить на ближайшем Триеннале со своей персональной выставкой. Денежные «Премии Триеннале в Братиславе» по усмотрению жюри получат несколько из выставленных произведений.

За лучшие национальные коллекции будут присуждены, связанные с денежным вознаграждением, «Почетные грамоты» первой, второй и третьей степени.

За теоретические и популяризаторские работы о любительском искусстве (статьи в журналах, отдельные публикации и кинофильмы) установлены три денежные премии. Официальные языки Триеннале — французский, русский, английский и немецкий.

Милан Гашпарович.
Фигура. Керамика.

Велия Вукчевич.
Всадник. Керамика.

Иван Швертасек.
Декоративное блюдо.
Майолика.

Славка Барлович.
Парад. Керамика, ангоб.

Милан Кичин.
Декоративная скульптура.
Керамика.

Милана Хржич.
Декоративные вазы.
Керамика.

Симпозиум Юнеско в Тбилиси

В. Аронов

В соответствии с планом работы ЮНЕСКО с 9 по 13 апреля этого года состоялось совещание специалистов по искусству и техническим наукам, целью которого было «обсуждение и обмен мнениями по вопросу о взаимосвязи, существующей между этими дисциплинами, и о влиянии этого явления на современную жизнь».¹

Проблема взаимосвязи техники и искусства оформилась уже в период ранних технических революций, потрясавших европейскую культуру XVIII и XIX веков. Всякий раз ее решение было ориентировано на конкретные новые цели — главным образом в интересах изучения искусства, разделения науки, техники и художественного творчества. По сути дела отстаивались сложившиеся представления об искусстве от корректив, вносимых техническим прогрессом.

Теперь же была поставлена задача изучать структуру современной культуры, так как «в быстро развивающихся технических обществах обнаруживаются новые взаимосвязи между искусством и наукой». Обсуждение должно было закрепить эту линию, наметить пути дальнейших культурологических исследований. На симпозиум было представлено шесть докладов: Б. Фуллера (США) — «Взаимосвязь и взаимное влияние искусства и науки»; Ю. Соловьева (СССР) — «Искусство в свете современной научно-технической мысли»; М. Блэка (Англия) — «Взаимодействие искусства и техники в промышленной эстетике»; К. Чегаса (Мексика) — о влиянии научных открытий на развитие искусства и К. Аргана (Италия) — о методе мышления в искусстве и науке.

Непосредственно в совещании принимали участие 13 экспертов: искусствоведы, архитекторы, руководители научно-художественных организаций, представлявшие тринадцать стран. С обсуждением имели возможность ознакомиться около сорока гостей; большинство из них — это ведущие теоретики и практики дизайна: Ж. де Крессонье, П. Райли, Г. Дрейфус, А. Пулос, С. Шерр, Э. Кайфман,

¹ Здесь и далее цитаты из сборника «Введение и информационные документы для дискуссии». ЮНЕСКО, Париж 11 марта 1968 г.

Д. Нельсон и многие другие. Состав участников и гостей показывает интерес к разработке теоретических положений, которые можно было бы применить к любой области современного искусства. В заключительном докладе Блэка был подведен итог: «Искусство, техника и наука — тесно связанные аспекты единой культуры. Если художники и дизайнеры примут эту посылку, они будут на гребне волны. Если они уйдут в башню специализации, они подрубят корни, которые питают их творчество».

Новое в постановке вопроса заключается в попытке разработать комплексный подход к взаимосвязанным элементам единой культуры. Любая культура определяется характером участия в ней массы людей. Поэтому необходимо яснее учитывать особенности современных средств массовой коммуникации: надо исследовать и развивать те соотношения между художественной деятельностью и техникой, которые связаны с этим видом коммуникации, — не столько потому, что это прогрессивно, сколько потому, что без этого невозможно определить саму культуру.

Соотношение искусства и культуры в целом распадается на несколько типов, поскольку существует и несколько видов художественной деятельности, различающихся по характеру направленности творчества. Есть искусство — результат историко-социальных, политических и экономических влияний; есть искусство — реакция против существующих форм художественной деятельности, есть искусство — деятельность как чистое творчество. Аналогичное деление — и даже более наглядное — можно провести и в области научного творчества. Но такое деление соответствует в основном традиционным видам искусства. Дизайн — новый продукт развития культуры, синтезирующий эстетическое и логическое мышление. Поэтому его нужно рассматривать как вторичное явление в развитии искусства и одновременно учесть, что в нем и искусство, и техника получают новую окраску. При такой постановке общей проблемы появилась возможность связать ряд ранее изолированных вопросов:

1. Отношение между искусством и наукой в традиционных видах искусства — ремесла, архитектура, музыка.
2. Новые методы воспроизведения и распространения, влияющие на искусство, художника и публику.
3. Объединение искусства и

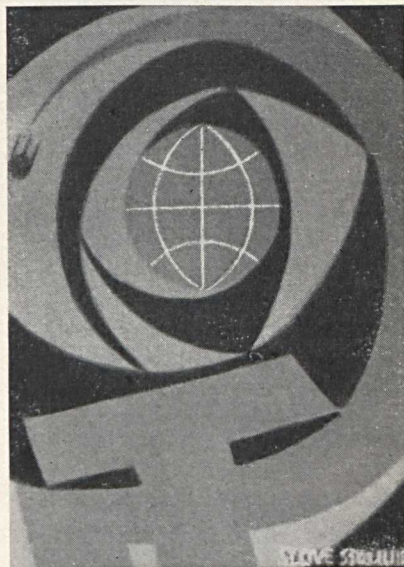
науки в рамках технической эстетики.

4. Особенности синтетических видов творчества в современную эпоху.

При обсуждении всех этих вопросов постоянно подчеркивались соотношение эстетического и научного предвидения, гуманизм в технике и искусстве, функции эстетического в культуре. На основе докладов и дискуссии будет сделана публикация. Симпозиум ЮНЕСКО, конечно, не решил поставленные на нем проблемы. Даже в самой их формулировке скорее ставилась задача очертить круг тем, которые могут быть разработаны только в системе теоретических исследований культуры. Наиболее перспективными представляются области исследований, связанные с художественным проектированием материальной среды и теорией дизайна, поскольку там преломляются вопросы, характерные и для традиционных видов искусства, и для техники. Но для этого сама теория дизайна должна получить возможность широких теоретических обобщений в рамках культуры в целом.

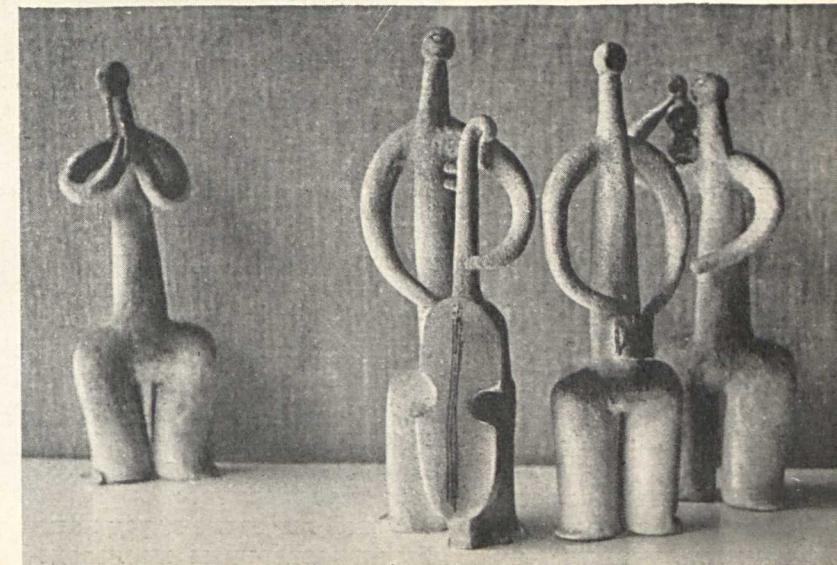
Дом творчества

Ю. Халаминский



На фото — работы М. Урмана, Н. Сажин, П. Мартинсона.

Союз художников СССР располагает рядом прекрасно оборудованных Домов творчества. Многим художникам памятен дом в Хосте, Гурзуфе, Майори, Паланге, на Сенежском озере под Москвой. Нужно признать, что практика двухмесячных творческих групп себя оправдала. Существует целый ряд мастеров, первые шаги которых связаны с тем или иным Домом творчества.



время идет, а методы работы отстают, и то, что еще давно было полезным и важным, устаревая, начало рачиваться своей неинтересной стороной.

у пору, когда художники в публиках, особенно молодые, были еще недостаточно спечены мастерскими и их трудоустроены, двух-трехдневное пребывание в более или менее комфортабельных условиях было делом довольно заманчивым... К тому же можно было получить профессиональную помощь, приехавших издалека мастеров, возможность приобщиться к непосредственным источникам информации.

несколько лет картина не изменилась: для многих отдельная мастерская перестала быть мечтой, выставок и заказов — только успевай, информированность художников республиканских и областных союзом подчас стала шире и быстрее, чем иных столичных токов. Новые условия, как казалось, должны были подействовать на характер работы и сплочение групп в областях творчества. Однако о почему-то ведется по ринке.

нешней весной мне довелось быть в Майори, когда заканчивали работу пластинисты и керамисты. Меня вила какая-то замкнутость в работе группы плакатистов. Большинство ее участников отало над совершенно определенными темами, которые были привезены с собой. одного встречного злобного предложения сделать было. Не было налажено взаимодействие с местными художниками-плакатистами, а плакаты Прибалтики как выгодно выделяются сменением к оригинальным решениям. Даже информационно-консультативная работа, собственно, простейшая из форм, развернута была.

амистам повезло больше. Их был талантливый руководитель, сам работавший интересно, а в этом всегда хорошая индукция. вернулось же под его неопытным влиянием творчество способной молодой художницы Нелли Сажинной Кишинева.

красная производственная работа позволила приехавшим художникам исполнить поочередно работ, однако видно было в них свежего поиска.

орчил так называемый «меморандум» группы. Довольно известный в недавнем прошлом фарфорист, присланный Ленинграда, учинил вы-

ставленным работам школярский разбор. Было неловко. И тем, кто вынужден был слушать, и тому, кто вынужден был говорить.

Нет, все должно быть по-другому. Работа в творческой группе теперь должна привлекать возможностью эксперимента, практической проверкой сокровенных идей и замыслов.

Пребывание в группе должно манить возможностью тесного общения с товарищами, близкими по духу, откровенных и плодотворных споров и бесед.

Думается, что полезна была бы частичная преемственность состава и руководств, выработка определенных традиций. Но все это требует творческих усилий и понимания при комплектовании состава групп и подбора руководителей.

Есть ли в этом отношении добрые примеры? Есть. Скажем, деятельность Сенежского семинара (руководитель — архитектор Е. Розенблюм), практически выросшего из эпизодических творческих групп в регулярно работающую художественную студию, упорно завоевывающую уважение и признание. Свидетелем тому — закончившийся семинар художников-монументалистов и выставка работ студии, с успехом прошедшая в Варшаве. Мы располагаем большими возможностями, их только надо использовать умело и увлеченно.

Выставка Н. Трошина

О. Бескин

Мы давно знаем художника Николая Степановича Трошина, которому исполнилось 70 лет. Знаем в основном как художника-оформителя, который в 1931—1932 гг. был главным художником выставок «Пятилетка в 4 года» и «Победа первой пятилетки» в Парке культуры и отдыха им. Горького, а позднее столь удачно десятки лет оформлял к знаменательным и праздничным датам центральные площади Москвы и советские выставки за рубежом. Много работал он и в полиграфии. Последняя выставка художника, экспонированная в марте—апреле 1968 г. первоначально в Московском союзе художников, а вслед за ней в Центральном доме работников искусств, побудила снова заговорить о творчестве Николая Степановича.

На этой выставке перед нами были развернуты произведе-



ния как будто совсем другого человека, которого мы не знали или знали очень поверхностно. И было бы грешно пройти мимо второго творческого рождения художника. Перед нами развернул свое дарование декоративный художник-станковист. Работы Трошина, писанные маслом, привлекают не только звонкостью, мажорностью цвета, но и продуманной композиционностью его (иногда носящей геометрически-орнаментальный характер). Лучшие из них являются хорошим декоративным украшением интерьера. Однако художник не всегда учитывает, что яркость красок не снимает проблемы тона, как живописного целого, как того музыкального ключа, который определяет эстетическую гармонию произведения.

И все же это частности, и судить выставку Н. Трошина надо по ее общей направленности, по ее удачам, а их очень много. Я, естественно, останавливаюсь лишь на некоторых из них.

Огромное впечатление оставляют «Траурные гудки». Это подлинный декоративный «Реквием». Общий синий тон с темными силуэтами паровозов, прекрасно вписанные в синюю гамму красные знамена, прямые белые султаны пара, ощутимо передающие звуки гудков, — все это дает право отнести эту картину к произведениям, ждущим своего места в одном из государственных хранилищ.

В лучших натюрмортах Н. Трошин умеет передать не только характер предметов,

как таковых, но и их соотношение с жизнью, тем самым создавая общее настроение окружающей действительности.

Казалось бы, столь яркая декоративность в работах, писанных маслом, должна понизить в экспозиции интерес к графическим листам. Однако этого не происходит. Наоборот, они привлекают внимание своим художественно-эмоциональным строем и объясняют вторую молодость художника. Они говорят о том, что художник, наряду со своей повседневной профессиональной оформительской работой, никогда не расставался с размышлениями об окружающей его действительности. Образ человека лежал в основе его графических листов 20-х и 30-х гг. И многие из этих листов являются мастерскими, глубоко привлекающими своей человечностью. Это относится и к графическим работам 23—25 гг. и, в особенности, к гуашам 30-х гг., в которых явно проглядывает сегодняшний Трошин.

С глубоким удовлетворением смотришь выставку Николая Степановича Трошина и от всей души желаешь ему творчески полноценно прожить свою вторую молодость, надолго сохраняя свежесть чувств и восторг перед жизнью.

Н. Трошин.
Траурные гудки. Холст,
масло. 1967.

Я хочу поздравить скульптора Вадима Трофимова, за развитием многогранного таланта которого я слежу не один десяток лет. У его декоративных скульптур значительные перспективы. Я желаю Вадиму Вадимовичу больших творческих успехов в его неутомимых поисках.

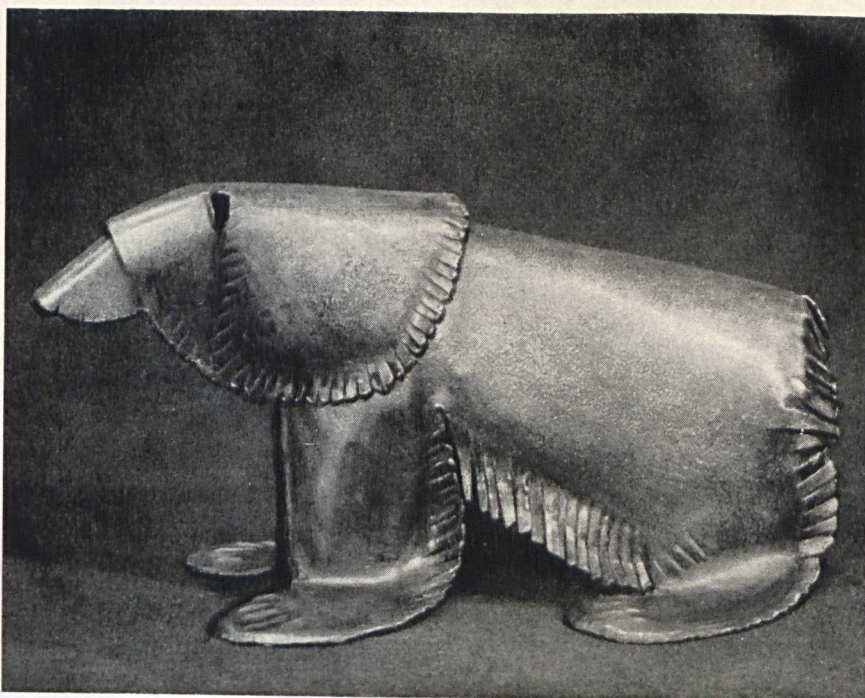
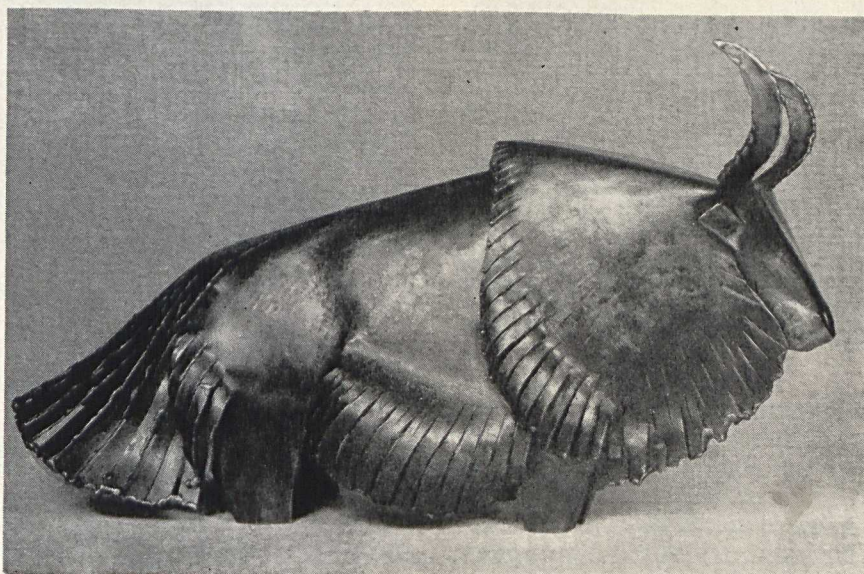
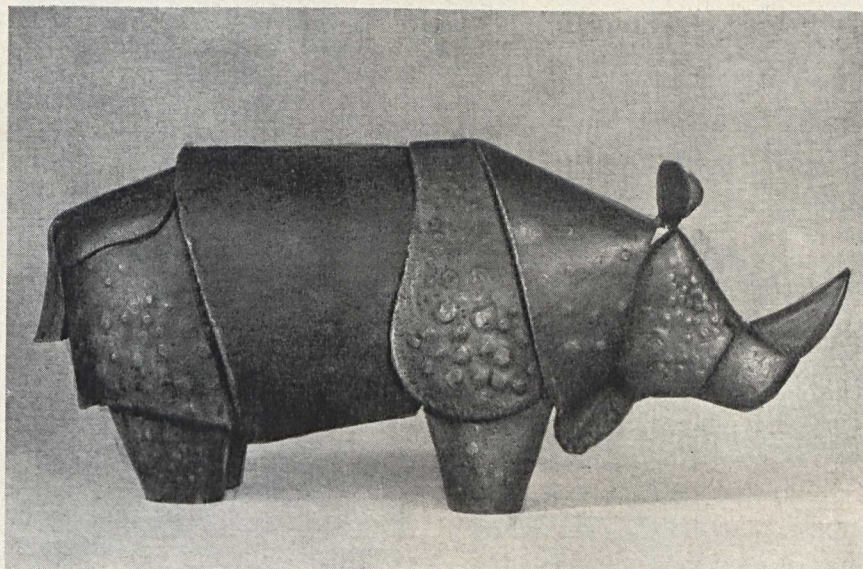
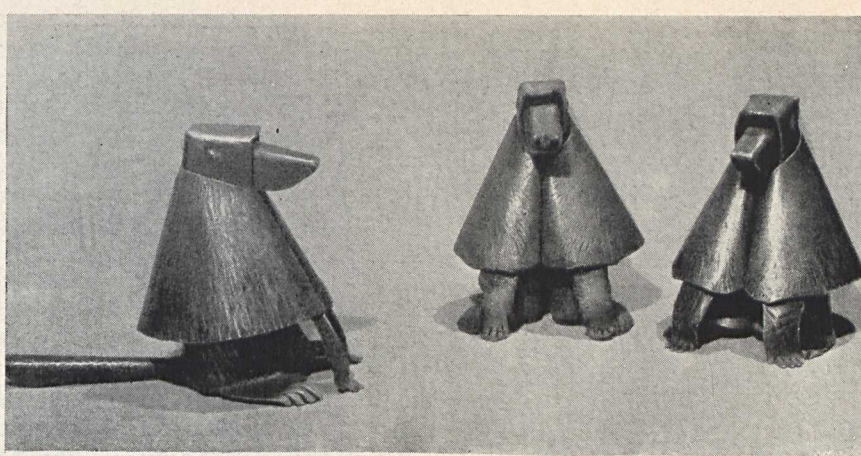
В. Ватагин,
народный художник РСФСР

Л. Кельман

Всю свою творческую жизнь Вадим Вадимович Трофимов занимается станковой и книжной графикой, керамической скульптурой, лепит зверей в фарфоре и фаянсе, делая это со вкусом и выдумкой, — не даром он учился у большого мастера, родоначальника советской анималистики Василия Алексеевича Ватагина. На досуге начал вырезать зверей из бумаги. Звери получились занятные, ни на что не похожие, но дальше забавы, казалось, дело не пойдет. Однако через какое-то время скульптор решил попробовать материал более «вечный», чем хрупкая бумага. Так появилась мысль о металле.

Если сделать из листа железа выкройку, в какой объем можно ее перевести? И насколько он будет условен, этот объем?

Композиция рождается нелегко и непросто. Жесткий конструктивный каркас, который составляет ее основу, появляется усилиями кузнецов и слесарей Экспертиментального комбината Художественного фонда РСФСР. Приходится работать рычажными ножницами, гнуть, выколачивать, ковать, сваривать. Тут не оценимо соучастие такого специалиста, как Филипп Романович Цыбаков. Работа по выкройкам исключает многие трудоемкие промежуточные этапы в «раскадровке» от эскиза до законченной скульптуры: изготовление в глине модели; перевод ее в более твердый материал (потому что по глине нельзя выколачивать); наконец, выколачивание металла. Выкройки — это не только ново, это не только возможности для поисков и новых решений (Трофимов собирает, например, соединять разные металлы. Какие это сулит великолепные перспективы: и декоративные, и пластические). Выкройки — это, кроме того, и быстрее, и дешевле. И, наконец, самое существенное — эта кажущаяся «серийность выкроек» никак не снижает художественных качеств скульптуры. Выкройки режут по бумажным «лекалам», в которых только проглядывают конту-



ры будущего зверя. Окончательно образ родится позже, непосредственно в материале. Собственно, именно материал подсказывает и диктует этот образ. Добродушно-суровый, под косматой «шерсти» як — это железо весь в складках «кожи», омонументальный и убедительный своей патинной буроватостью носорог — омонументальный алюминий; группы красноватых, насупленных одинаковых и в чем-то неуловимо разных, словно близнецов, павианов — медь; холодно блестящий гладкой «шкурой» северный олень с причудливыми рогами — снова железо. Лишь там, где обстоит в противоречии с материалом, художника постигает неудача. Так появился черный «белый» медведь. Конечно, металлические звери условны. Важно, что Трофимову удалось найти такую меру условности, которая позволяет говорить о ярком декоративном образе, наделенном в то же время характерными чертами конкретного представителя фауны. И уж совершенно безусловно их пластическая убедительность. Она может принести истинную радость человеку, особенно маленькому, чье восприятие всегда непосредственнее, а жажда узнавания глубже. Но для того чтобы познакомить ребят с добрым миром животных, необходимо вывести зверей из тесного помещения туда, где им и надлежит быть — в парк. Звери Трофимова сумеют вытеснить из наших парков расплодившееся стадо угрюмых медведей и оленей из армированного цемента, которых постоянно слезает побелка. Кстати, трофимовским зверям не страшна никакая непогода — существуют эмали, лаки, другие современные и дешевые способы защиты металлов от коррозии.

Однако трофимовский «зоопарк» все не удается вывести на природу — так же, впрочем, как и на прилавки художественных салонов: в Художественном фонде никак не могут подсчитать, какие цены следует писать на бирки, которые полагается повесить на шею этим симпатичным созданиям творческой фантазии и любви художника, и сколько должно их выпускать. А Трофимову недосуг доказывать очевидное — он работает, создает новое.



По специальной канатной дороге посетители поднимутся на самый верхний «этаж» музея, откуда, спускаясь разными маршрутами, станут осматривать «экспонаты»: усадьбы, дома, храмы, предметы домашнего обихода. В этом музее будет представлено народное творчество десяти этнографических зон Грузии. В гористой части территории скансена вырастут дома-крепости и башни Сванетии и Хевсуретии; внизу разместятся усадьбы Колхиды, Аджарии, Абхазии, Южной Осетии.

Практическим шагом по созданию грузинского скансена предшествовали большая научная работа и кропотливый труд историков, этнографов, архитекторов — членов Общества по охране памятников культуры Грузии. Беззаветными энтузиастами его являются профессор Г. Читая (консультант по этнографии), доцент Тбилисской академии художеств архитектор Л. Сумбадзе и директор музея А. Иванишвили.

На территории музея под открытым небом пока что немного экспонатов: храм и склеп, перенесенные сюда из Сиони во время строительства водохранилища. Дарбази, привезенному сюда из мхетского села Чачкари, около 150 лет. Скоро начнут его реставрацию, предварительно обработав химическим составом, чтобы продлить жизнь уникальной постройки.

В течение двух лет в скансене реконструировано 15 домов с подсобными помещениями. Всего в музее будет около 100 сооружений средневековой Грузии. В специальном павильоне можно будет посмотреть документальные фильмы о жизни, труде и творчестве жителей различных уголков Грузии. Парк-музей станет не только сокровищницей памятников культуры, но и популяризатором народных традиций, обычаев, фольклора.

Сионский храм, перенесенный в музей.

тивного искусства» со статьей обо мне. Я этого не ожидал. Тем более было так приятно чувствовать Вашу близость ко мне и моей работе. Журнал производит хорошее впечатление вообще и дает идею о декоративном искусстве на родине, где техника играет и должна играть большую роль... Еще раз спасибо. Марк Шагал».



Грузинский скансен.

И. Дзуцова

В одном из живописных парков Тбилиси создается музей архитектуры, который обещает стать одним из интереснейших и богатейших собраний памятников народного быта и зодчества Грузии.



вращаясь
напечатанному

двенадцатом номере
его журнала за
77 год была напеча-
та статья Ильи Эренбурга
Марке Шагале, приурочен-
ная к восьмидесятилетию
рождения художника.
В ответ на отклики есть письмо
Г. Плоткина, указавшего
на неточность, до-
ценную при иллюстриро-
вании статьи Эренбурга.
Мальчишкой имел
счастье быть знакомым с
Марком Шагалом, и Ваша
статья и своевременная пуб-
ликация заставила меня сестру
этого письма», — пишет
отклик. «Было это в 1921
году в Малаховке, где тогда
был «Малаховский еврейский
дом». Там воспитыва-
лось много бездомных маль-
чков и девочек. Шагал был
для нас учителем. Учителем
воспитания. Об его уроках ис-
токовед написал бы, веро-
яно, много и подробно. Да и
сейчас не убежден, что журнал
даст возможность скоро вер-

Большого Мастера. Я думаю,
что товарищам по редакции
могут доставить удовольствие
эти фотографии из давнего
нашего детства».

Уважаемый Илья Григорье-
вич, редакция признательна
Вам за Ваше письмо и инфор-
мацию. Вы сообщаете, что
опубликованная фотография
(Шагал среди детей) относит-
ся не к витебскому периоду
его творчества, а ко времени
его работы в Малаховском
детском доме. Присланные
Вами фотографии доставили
нам истинное удовольствие.
Мы решили сделать одну из
них — «Марк Шагал — де-
журный по столовой среди
детдомовцев» — достоянием
читателей журнала.
Мы уверены, что эту фото-
графию будет приятно уви-
деть в журнале самому Марку
Шагалу, письмо которого,
написанное в феврале этого
года, передала в редакцию
постоянный автор нашего
журнала Л. Жадова: «Милые
друзья. Спасибо сердечное за



Юбилей Ульяны Бабиной

Г. Б.

28 августа исполнилось 80 лет известной мастерице-игрушечнице Ульяне Ивановне Бабиной.

Живет она в деревне Гринево, в пятнадцати километрах от небольшого районного городка Каргополя Архангельской области. Живет совсем одна во всей деревне. Соседи ее разъехались — кто в Каргополь, кто в соседнее село Печниково. Это понятно: в Печникове сельсовет, магазин, клуб. Только на лето приезжают в Гринево некоторые односельчане Бабиной. Но сама Ульяна Ивановна ни за что не хочет уезжать из родного села.

С утра до вечера хлопочет Ульяна Ивановна в своем небольшом домике, поругивая многочисленных кошек, которых по сердобольности приютила после отъезда их хозяев. Несмотря на преклонный возраст, она продолжает творчески работать — лепит прекрасные глиняные игрушки.

Они и сейчас подкупают простотой, удивительной фантазией, тонкой наблюдательностью и бесконечной любовью к жизни.

Сюжеты традиционны: медведь с гармошкой, медведь с пирогами, лошадь, свинья, баран, олень, охотник, танцующая пара, бражники в лодке, проводы рекрута в армию... Каждая игрушка — сказка без слов. Вот традиционный «полкан» — полуконь-получеловек, своеобразный обрусевший кентавр. Своей «человеческой» половиной ничуть не отличается он от ее игрушечных мужиков, а лошадиная половина повторяет каргопольское, чисто русское изображение коня. В левой руке полкан что-то держит. Ульяна Ивановна не смогла сказать, что это. «Так всегда делали, и я так

делаю!» И действительно, во многом искусство замечательной мастерицы идет от традиции, из глубины веков. Орнамент росписи игрушек свойствен только каргопольской игрушке. По белому, черному или коричневому фону разбросаны «елочки», кружки, крестики. К сожалению, последние игрушки Бабиной раскрашены пастелью, которую она ничем не фиксирует. Эти игрушки пачкают, теряют краску.

Сегодня Ульяна Ивановна — единственный мастер в Каргопольском районе, всецело следующий вековым приемам лепки и росписи без какого-либо влияния профессионального искусства.

Хочется пожелать мастерице еще долгих лет жизни и работы по созданию поистине традиционной игрушки.



Рецензии

«Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков».

М. Ильин

Три организации — Академия наук СССР, Институт истории искусства Министерства культуры СССР и Государственный Исторический музей выпустили в свет книгу, которая, нет сомнения, может считаться уникальной среди работ, посвященных русскому декоративно-прикладному искусству. Эта книга¹, написана четверью авторами. Ее основные разделы составляют редкую по стройности, последовательности и логичности систему изложения.

Самой истории сложения и развития «русского золотого и серебряного дела» за шесть веков отведена первая глава. За ней следуют главы, посвященные приемам обработки и

украшения драгоценных металлов. Уже только эти два раздела могли бы составить ценную книгу по русскому ювелирному искусству. Однако авторы, теснейшим образом связанные с музеями нашей страны и их повседневной, невидной, но трудоемкой работой, думали о передаче своего богатейшего опыта преемникам и ученикам. Они расширили исследование дополнительными разделами — своего рода энциклопедией по русскому ювелирному делу. Читатель и музейный работник найдет здесь главы, где говорится о бытовом назначении золотых и серебряных изделий (определитель и терминологический словарь), об организации ювелирного дела и клеймения изделий. Книгу включает указатель русских клейм на изделиях из драгоценных металлов XVII—XX века, «ключ» к указателю клейм, указатель иностранных изделий, встречающихся на изделиях, относительно распространенных на территории нашей страны, список золотых и серебряных дел мастеров, работавших в Петербурге в первой половине и середине XVIII века и, наконец, именной указатель мастеров, мастерских и фирм, производивших ювелирные изделия. В конце книги дается библиография и список основных неопубликованных материалов по русскому золотому и серебряному делу.

Совершенно очевидно, что написание этой книги потребовало не месяцы, даже не годы, а десятилетия. Ведь для того, чтобы составить один лишь указатель русских клейм, надо было собрать не только этот материал, словно не имеющий ни конца, ни края, но и расшифровать их принадлежность мастерам.

По существу, даже трудно оценить эту работу — так велико ее значение для дальнейшего изучения русского ювелирного искусства, многие секреты которого, теперь, с выходом книги, оказались раскрыты. Следует также сказать, что организатором этого колоссального труда, как и большей части проведенных исследований, является Марина Михайловна Постникова-Лосева. Прав редактор, отметивший, что только благодаря ее редкой целеустремленности в исследовательской и составительской работе, возникла эта исключительная по своему научному значению книга.

Есть смысл сказать о тех трудностях, которые стояли на пути авторов. Рецензент был свидетелем того, как вскоре после войны Ф. Я. Мишуков предложил издатель-

ству (ныне Издательство литературы по строительству) небольшую книжку о способе обработки драгоценных металлов. Она была даже набрана, но затем в ней были усмотрены элементы космополитизма, отражавшегося якобы в ссылках на иллюстрации зарубежных изданий. Нетрудно догадаться о ее судьбе.

Но удивительно то, что и сейчас в самом издательстве «Наука» нашлись ответственные лица, прямо заявившие о полной никчемности предложенного издательству труда. Лишь вмешательство академика М. Д. Миллионкова спасло книгу.

Читатель, ознакомившись с высокой оценкой книги, вправе спросить: неужели полностью лишена каких-либо недостатков? На поставленный вопрос следует ответить: В первом разделе, где говорится об истории золотого и серебряного дела в России и стилистических особенностях или иной эпохи, хотелось бы видеть более обстоятельные характеристики стилистических элементов. Правда, выполнение такого пожелания увеличило текст издания. Поэтому определение стилистических особенностей русских ювелирных изделий, особенно древнерусских, требует нового издания.

Можно пожалеть, что авторы не привлекли мастеров дуальных грамот в той их части, говорится о передаче наследникам тех или иных ювелирных ценностей.

Книгу украсили бы и «восточные новеллы» о дешифровке тех или иных клейм. Помогло бы чисто научное, исследовательского интереса к такой работе, она содержит большую долю романтики поиска, своеобразного детектива. Чистое установление авторства клейма требует не только обширных познаний, обращения к другим областям науки и длительных, весьма утомительных розысков. Если бы такие, хотя бы даже два «новеллы» были рассказаны, то они помимо исследовательского любопытства дали бы пищу для ума тех, кому предстоит подобная работа и в соседних областях декоративно-прикладного искусства. Полиграфический уровень издания удовлетворителен. Сдержанная оценка продиктована тем, что качество печати и иллюстраций, особенно цветных, далеко еще от совершенства, тем более необходимого, что книги по искусству требуют только личного репродуцирования художественных произведений.

¹ Т. Гольдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева. Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков. М., «Наука», 1967. 304 стр., 104 табл.

Зрунов



га профессора В. Хентше-
«Саксонская архитектура
II века в Польше» из-
а в числе трудов Института
строительства и архи-
туры Немецкой академии
итектуры.

енизируемая книга напи-
а одним из самых выдаю-
ся современных немецких
риков искусств, хорошо
естным далеко за преде-
и ГДР, большим
оком искусства и талант-
ым писателем по вопросам
рии искусства.

ысшей степени основатель-
текст состоит из предис-
вия и 7 больших глав, пос-
оторых следует обширное
ложение, содержащее мно-
исленные примечания, до-
енты, различные указате-
в том числе очень полез-
список литературы. Глава
ая содержит общий обзор
низации саксонского
ительства в Польше. Во
ой главе дается моногра-
еское исследование дея-
ности двенадцати саксон-
ых архитекторов в Польше.
ья глава разбирает от-
ные крупнейшие построй-
которые проектировались
казу Августа Сильного
ранного польским коро-
). Глава четвертая содер-
аналогичный разбор по-
ек для Августа III. В гла-
ятой изучаются постройки
аказу министра Брюля.
тая глава посвящена по-
йкам для польских
изчиков. В главе седьмой
ируется вопрос о поль-
к и саксонских элементах
хитектуре изучаемого
ода. Том иллюстраций
ржит огромный, по пре-

ter Hentschel. Die
sche Baukunst des 18.
nderts in Polen. Berlin, 1967.

имуществу издаваемый впер-
вые, материал проектов, со-
бранный в результате дли-
тельной, кропотливой и очень
добросовестной работы автора
в различных архивах. Одна
эта работа делает книгу вы-
дающимся вкладом в науку
об архитектуре, не говоря о
текстовой части.

Большое научное значение
имеет общая концепция, поло-
женная в основу данной рабо-
ты и затрагивающая в инте-
ресной и увлекательной форме
одну из основоположных про-
блем современной истории и
теории искусства. Постановка
этой проблемы отразилась
в самом названии труда.

Автор делает вначале очень
существенную оговорку,
характеризующую его
научную позицию в данном
вопросе. В предисловии на
странице пятой сказано:

«Избранное... заглавие...
требует обоснования, так как
оно, возможно, может
напомнить националистиче-
ские тенденции прошлого.
В дальнейшем будет доказано,
что речь идет действительно
о «саксонской» архитектуре,
не об отдельных постройках
и проектах саксонских
архитекторов в Польше, но о
пересаженной туда ветви
саксонской архитектуры,
которая была сконцентрирова-
на в смысле организации
строительства в особой
варшавской строительной
канцелярии.»

Однако возникает вопрос, до-
статочно ли такого обоснова-
ния, чтобы можно было гово-
рить о саксонской архитектуре
в Польше, и более общий во-
прос о том, какие критерии
должны быть положены в ос-
нову суждения о творчестве
архитекторов, работавших в
чужой стране. Мне представ-
ляется, что решающим кри-
терием при этом должен
быть характер самих произ-
ведений, созданных этими
архитекторами. Априори
можно себе представить, что
архитектор приезжает в чу-
жую страну и что обстоятель-
ства складываются так, что
построенное им здание пред-
ставляет собой органическое
звено развития архитектуры
его родины. Для суждения по
этому вопросу имеется только
один путь — анализ этого
здания по существу его архи-
тектуры и сравнение резуль-
татов этого анализа с анало-
гичным анализом памятников
архитектуры на родине архи-
тектора и в той стране, где он
строил.

Однако такая постановка во-
проса наталкивается на очень
существенное препятствие.

В настоящее время история
архитектуры отличается одно-
сторонним развитием факто-

логической стороны, причем
нередко приходится сталки-
ваться с ошибочным пред-
ставлением, что фактологиче-
ская история архитектуры
является единственной науч-
ной дисциплиной в этой обла-
сти. Интерпретация фактиче-
ского материала очень сильно
отстает в наше время от изу-
чения фактов. Для решения
вопроса о саксонской архи-
тектуре XVIII века в Польше
необходимо знать, что по
существу представляет собой
саксонская архитектура и
польская архитектура.

Недавно вышла в Варшаве
на русском языке очень бо-
гато, даже роскошно иллю-
стрированная объемистая кни-
га профессора Я. Захватовича
«Польская архитектура».
В ней представлен огромный
материал произведений архи-
тектуры различных эпох на
территории Польши. Однако
в этой книге не показано,
имеется ли некое композици-
онное единство между всеми
этими постройками и если
имеется, то в чем оно состоит.
Другими словами, не показа-
но, в чем существо польской
архитектуры. Эта задача стоит
перед польскими историками
архитектуры, и нужно наде-
яться, что она ими будет раз-
работана. Пока это еще не сде-
лано. Не вскрыта и
сущность саксонской архитек-
туры. Проблема усложняется
тем, что саксонская архитек-
тура является частью немец-
кой архитектуры, в отношении
которой мы также еще не
имеем ответов на поставлен-
ные выше вопросы.

Проблема единства и своеоб-
разия немецкой саксонской
архитектуры ставится
некоторыми авторами не-
правильно.

Одной из основных задач со-
временной истории архитек-
туры является определение
своеобразных черт отдельных
областей всемирного зодче-
ства и национальных особен-
ностей архитектуры отдель-
ных народов.

Основная ценность труда

профессора Хентшеля, помимо

фактической стороны, заклю-

чается в том, что он даст

сильный толчок историкам

архитектуры, в особенности

польским и немецким, в на-

правлении постановки воп-

роса и частичного постепенно-

го его разрешения о существо-

национальной немецкой и

польской архитектуры.

Дагдганы

Л. Бажбеук-Меликян

Талисманы, амулеты — по-
армянски дагдганы, охраня-
ющие домашний скот, —
известны у многих народов.
В египетских фресках изобра-
жены коровы с висящими
между рогами талисманами.
На территории Армении они
почти повсеместно исчезли
из быта и представляют
большую редкость. Некоторое
их количество сохранилось
у жителей Севанского района,
но корову с таким дагдганом
встретить не часто.

Все они сделаны из дерева,
разные по форме, по разме-
рам, по орнаментам, иногда
встречаются двухсторонние.
Форма их и узоры имеют
символическое значение.
Встречаются дагдганы в виде
полумесяца и месяца, кото-
рому поклонялись в древно-
сти. Есть изображения муж-
ского и женского начала (их
вешали для хорошего при-
плода и благополучного ис-
хода родов у животных).
изображения плодов и другие.
Самые большие талисманы
предназначались для быков,
чтобы защитить их от злых
духов, выходящих из земли
во время пахоты.

Коровьи дагдганы — средних
размеров; хозяйки вешали их
с надеждой получить больше
молока. Меньше коровьих
овечьи амулеты. Самые ма-
ленькие дагдганы предназна-
чались для детей, чтобы ох-
ранить от дурного глаза.
Этнографы встречали у кур-
дов, живущих в Армении,
талисманы из серебра в виде
фаллоса.

Дагдганы покрыты плоско-
рельефной резьбой геометри-
ческого характера: розетки,
круги, овалы, треугольники,
волнистые линии, ромбы.
Круги и розетки — солярные
знаки. Треугольники — жен-
ского начала.

Изготовление и украшение
этих талисманов не представ-
ляет собой обособленного
творчества народных масте-
ров. Совершенно очевидно,
что дагдганы — часть большой
культуры резьбы по дереву.
Сохранились великолепные
деревянные капители из Се-
ванского монастыря IX века,
двери с резьбой из Муша.
Наконец, резьба на бытовых
предметах: люльки, ложки,
ящики для ложек, колодки
для вязания носков, формы
для гаты (печенья), гребни
для расчесывания шерсти.
Здесь публикуется часть со-
бранных мною дагдганов из
Севанского района Армении.

