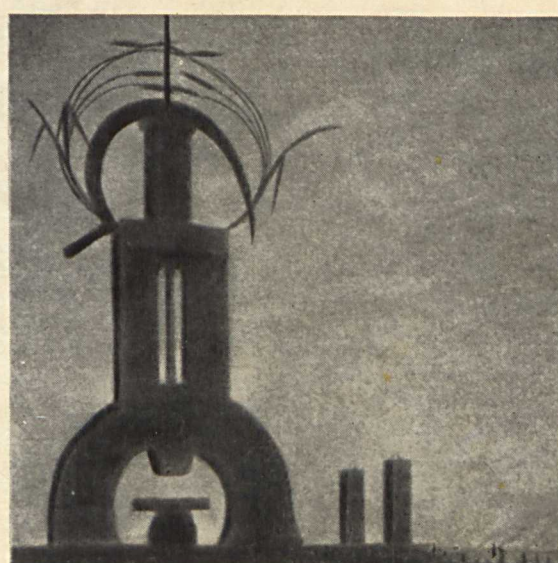
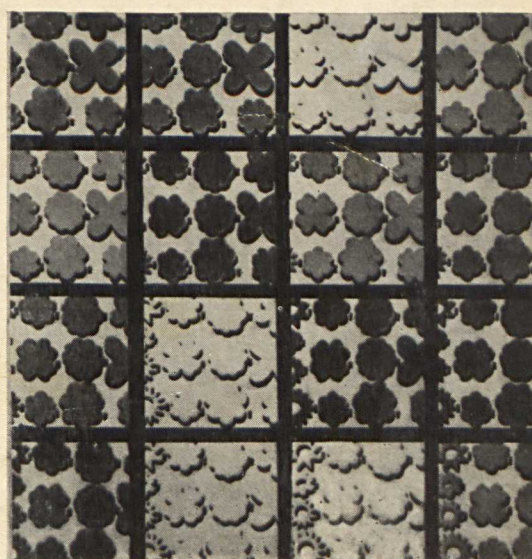
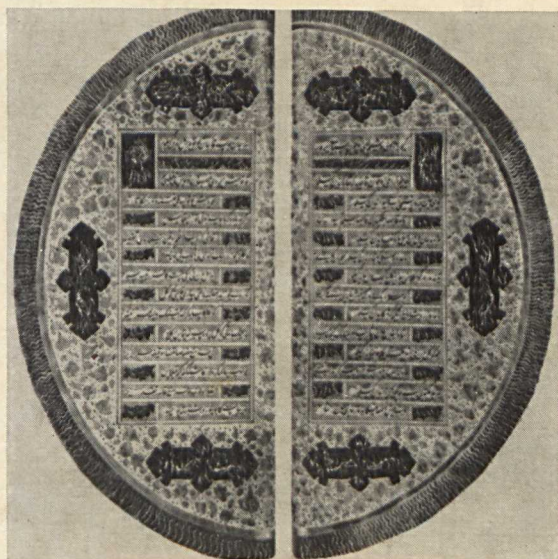
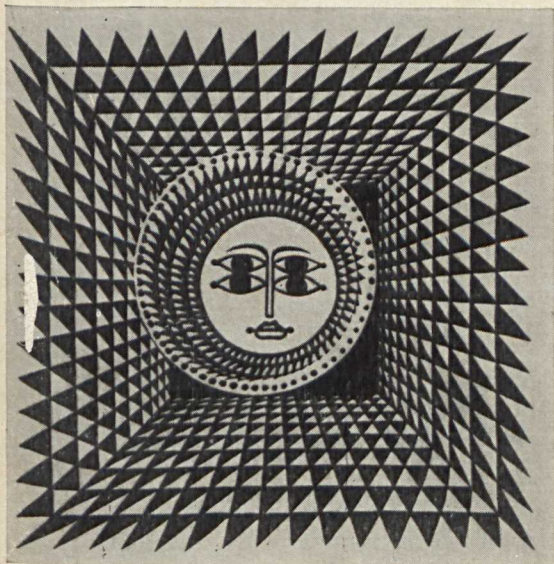
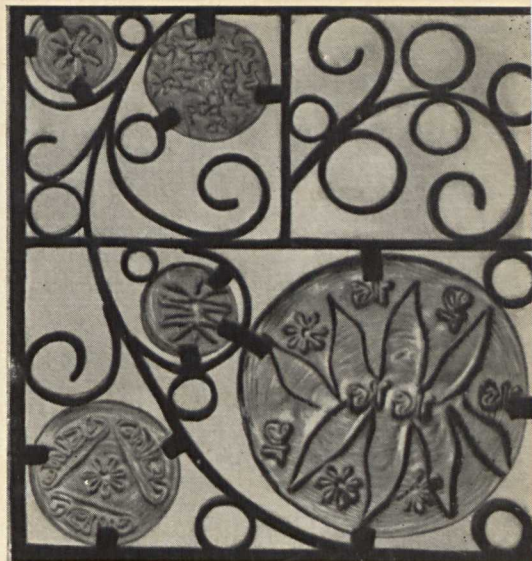




Ежемесячный журнал Союза художников СССР

Год издания двенадцатый.
12(133)

1968 г.

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

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. А.
Толстой В. П.
Федоров-Давыдов А. А.
Зам. главного редактора Халаминский Ю. Я.
Хан-Магомедов С. О.
Цицишвили Д. Н.
Чекалов А. К.
Шушканов Д. Н.

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.
Технический редактор Штейнер Л. М.

Макет журнала Троянкера Т.
Фоторетушер Бабинцев Н. Ф.

На обложке:
Фото, помещенные
на обложках
журналов в 1968 г.

А 09369. 25.XI-1968
Бумажных листов 3.
Учетно-издательских листов 9.2.
Условных печатных листов 8.49.
Печатных листов 6.
Зак. 4700. Тир. 15470
Цена 1 р. 20 к.
Изд. № 70040

номере:	Ю. Х.	1 Передовая
	С. Земцов	3 Первый тур
	Г. Алымова	7 Щербаковские ткани
	Н. Ш.	10 Республиканская выставка в Вильнюсе
	Дискуссия «О красоте и пользе»	
	Л. Жадова	13, 19 Два потока одной реки
	П. Кожин	Что, как и для чего
	И. Виноградов В. Тихонов	14 Стучат машинки...
	Л. и Д. Шушкановы	17 Подражание исключает развитие
	О. Генисаретский	20 От метода к теории
	В. Некрасов	22 Архитектор № 1
	С. Базазьянц	29 Четыре взгляда на Венгрию
	В. Толстой	34 Советское декоративное искусство за 50 лет
	К. Кравченко	37 Дипломы монументалистов
	Н. Шкаровская	39 Польская игрушка в Москве
		41—48 Информация

Вчера, когда мы в урочный час дружно поспешали в редакцию, на стекле соседнего киоска вдруг вывесили старый, летний номер нашего журнала. Он был помят и, мы уверены, куда-то просто завалился.

Однако журнал не был продан в свое, ему предписанное время, его не купили, и теперь он висел на витрине публичным укором.

А знаете ли вы, как мучительно журналистам видеть, что плод их усилий — творчества, споров, труда и фантазии — журнал, спокойненько висит на веревочке и никого не трогает, и его тоже не трогает никто? Мука, стыд, пытка.

Это значит, что залп из пятнадцати тысяч восьмисот шестидесяти стволов — тираж ДИ — был неполновесным. Во всяком случае, со всей вопиющей очевидностью один выстрел оказался холостым.

Злосчастный номер немедленно был выкуплен кем-то в маске, наскоро сделанной из протертой копирки, положен на самый круглый в Москве стол и препарирован.

Номер как номер. На обложке птица сирий, даже — старались! — в две краски, вопреки обычаю и вкусу.

А в середине:

неунывающий призыв «прекрасное — людям»;

рассуждения о красоте и пользе;

наимоднейший социологический материал;

даже расписные сундуки;

даже архисерьезнейший разговор о синтезе, вдруг приключившийся в Киеве;

и еще важнейшее наблюдение — крепдешин снова пошел в ход.

И еще, и еще, и еще...

Хороший номер! Нет, просто замечательный номер:

солидный, благонамеренный — вполне нормальный.

Так почему же, почему он все знойное лето вялился на веревочке?

Уж не потому ли?.. О боже! Вот именно. Так-то...

Ведь год мы старались: окруженные стальной, проверенной худосочными гонорами авторской когортой, мы, побряхтывая, поднимали на щит наималейший творческий успех,

мы кидались — брат на брата — против усердствующих

градосозидателей, вдруг начавших гвоздить увесистым

кистеном в висок хилые арбатские домишки,

мы, смущаясь и рдея, попробовали присмотреться:

а что же, взаправду, влияет на покровы, украшающие

чресла цивилизованных людей.

Мы, разъярившись, дубасили друг друга —

быть Суздаю Суздаем, или быть Суздаю не Суздаем?

Мы тужились прозреть призрачные судьбы наивного искусства

и серьезно объяснить, прежде всего самим себе, а как сделать, чтобы на радостных праздниках было взаправду легко и радостно,

мы с немеркнущими редакционными фонарями рыскали по

полям и весям, отыскивая самородные, румяняющие

и в ямочках тридцатилетние таланты и, колотя в ладошки,

выстраивали из них хоровод,

мы отправились к нашим узбекским друзьям и хором спели

довольно ладно,

мы, как нам казалось, искали самую ТУ истину

только «на стыке»,

только «на перекрестке»,

только на этом, «на рубеже».

А чтоб просто — ни-ни!

Даже наивненького, об одной ноге глиняного конька

мы сумели превратить в проблему.

Мы презрели красоту ради пользы,

мы поступились пользой ради нетленной красоты.

И за все за это воздалось нам.

На нас ссылались в диссертациях,

нас цитировали,

нас перепечатывали,

на нас указывали перстами,

нас исправляли.

Это ли не признание!

Мы снискали любовь общую, выразившуюся в росте тиража

и любовь частную, сформулированную в решениях комиссии

По-настоящему дороги нам были письма наших читателей

Одни нас понимали и хвалили (то были превосходные,

тонкие, вдумчивые люди!), другие — бывает же так! — на

почему-то не понимали и даже бранили (конечно же, то бы

не превосходные, не тонкие, не вдумчивые люди!).

Мы печалились, и ликовали, чувствуя, что хоть в малом делаем нужное дело.

И вдруг — вдруг этот вяленый, печеный, никому не понабывшийся номер. Жуть!

Он вылез, как копейка, которую, к ужасу бухгалтера, никак не вбить в годовой баланс — где-то не сошлось. Что же?

И мы начали листать.

Действительно, сколько было маленьких, незначительных

вопросиков, каким благодушием и обыденностью были

пропитаны иные страницы, как под разными соусами

проскальзывали аморфные, вялые, необязательные матери

Где действительная заинтересованность?

Где гражданский пафос, страсть и дерзость?

Нам стало неловко, и тот же кто-то бросил искромсанный номер вместе с уже ненужной маской в редакционную корзину про всякий случай стоящую под самым круглым в Москве столом.

Год грядущий, ты будешь иным! Совсем!

В твой канун мы раскрываем редакционные тайны, благо утверждены поквартально.

Теперь совсем будет наоборот.

О тривиальной пользе не может быть и речи:

мы воспоем осанну Чайнику с запаянным носиком,

мы докажем, что цементный слоненок, воздвигнутый в

Переславле-Залесском, и есть самый правильный из всего стада фонтанных зверей,

мы поедем в Литву и никого-никого не будем учить ни

«синтезу», ни «красоте и пользе», а будем сами учиться

у литовских мастеров и теоретиков,

мы подарим целый номер дружеской Болгарии,

мы докажем, что истинно монументальные произведения ртятся не всегда только председателем монументальной

Комиссии,

мы попытаемся разобраться,

а где же, действительно, красота,

а в чем же пресловутая польза

и почему же все-таки искрит «на стыке»,

при этом мы постараемся из потасовки выходить не всегда битыми, мы возьмем самых верных наших читателей —

имеется, из тонких и вдумчивых — на высоты Памира, где живут удивительно красивые люди, и покажем им сверху

Новые Города;

мы изгоним с наших страниц ложную солидность,

притворное благонравие и обыкновенность.

Все будет новым. Даже комиссии.

И только новые рукописи мы по-прежнему будем стричь старыми ножницами и бросать в старые корзины.

И все равно, мы верим: быть нову.

С ГОДОМ НОВЫМ, ДРУЗЬЯ!



Первый тур

(Проекты монумента 50-летия Октября.)

С. Земцов

Трудный конкурс. Трудный, так сказать по всем статьям: по участку — быв Манежной площади, огромной и разнообразно застроенной, очень живописной и поэтому пространственно трудно описуемой. По содержанию — конкретное историческое событие должно сочетаться с обобщающим символом, очень простым и простым. Может быть, именно поэтому первое, что бросается в глаза в выставочном зале, — это пестрота планов, направлений и образов.

На конкурс поступило не так уж много проектов, отвечающих его программе. Это объясняется, с моей точки зрения, не только ответственностью темы, но и плохой организацией конкурса. Профессиональные круги и широкая общественность были плохо осведомлены о конкурсе. Не было проведено никакой работы для привлечения республиканских творческих союзов к участию в нем. В результате конкурс по составу его участников получился очень камерным, главным образом из москвичей и ленинградцев.

Вообще устроители конкурса кажутся очень уж обыденно, без души подошли к его проведению. Условия и программа отпечатаны чуть ли не на газетной бумаге. Приложенная к программе выписка из генплана, собственно, ничего не дает, кроме габаритов, высот зданий и развязки движения транспорта. Такая ситуация для иногороднего автора совершенно бесполезна. Ведь можно же было приложить фоторазвертку площади. Это было бы знаком уважения к участнику конкурса и к самой теме.

Обычно подобные конкурсы проводятся в два и даже больше туров. Нельзя с одного раза исчерпывающе решить столь трудную задачу — пластическими средствами выразить идеи и пафос Великой Революции. Между тем, такой порядок направил бы усилия архитекторов и скульпторов на решение общих, принципиальных положений, а не на довод проекта «до ногтя». Не предрешая выводов жюри, все же можно с уверенностью сказать, что второй тур конкурса неизбежен.

С точки зрения общей пространственной организации площади имени 50-летия Октября все работы можно разделить на две группы: к первой отнесем проекты, авторы которых приняли ансамблевое решение, включая в границы своей композиции часть пространства площади. Условно назовем их пространственными решениями.

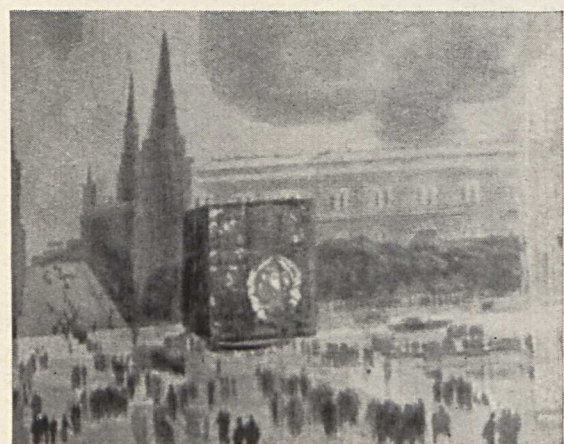
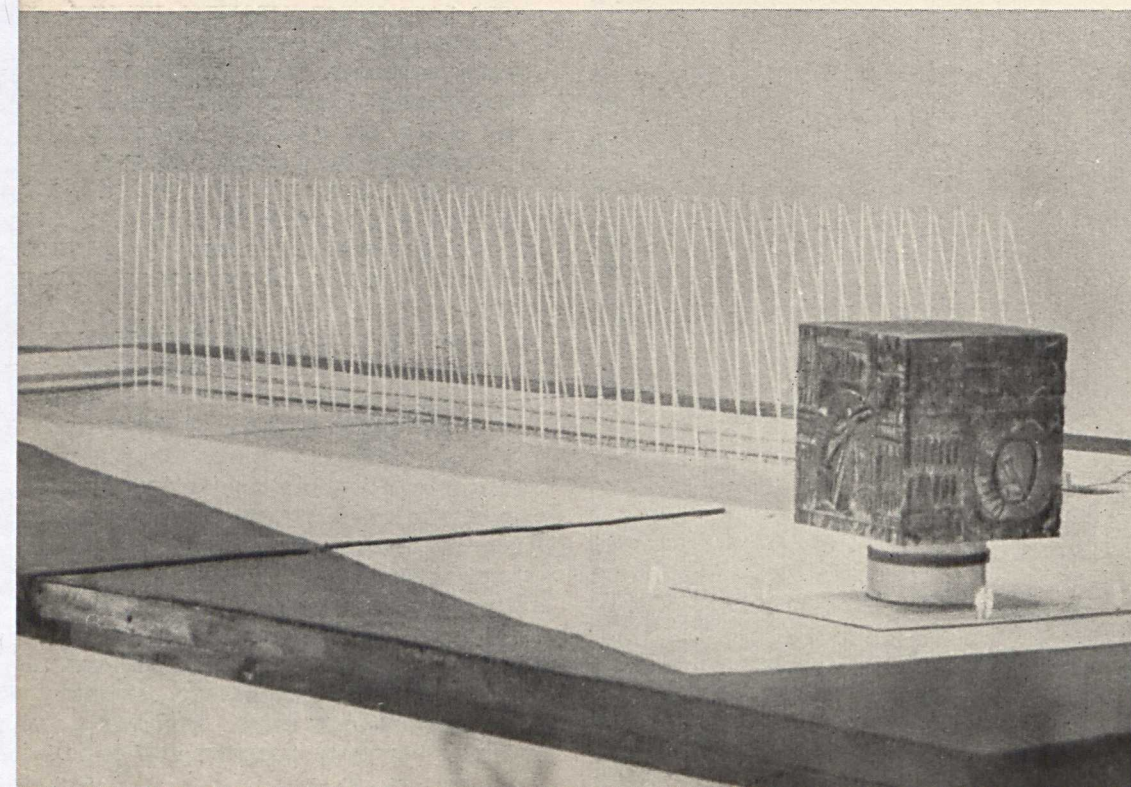
Вторая группа объединяет проекты, стоящие из компактного объема, включающего пространство площади. В своем большинстве это скульптурные произведения в виде однофигурных, многофигурных композиций и рельефов на обелисках, стелах и т. п. К числу

орых обратились к чисто архитектур-
и формам, символически отражаю-
м идею монумента. Всю эту группу
ектов, чрезвычайно разнообразных
приемам, мы условно назовем объем-
ми. Примерами могут послужить:
пространственных композиций —
екты под девизами «Полвека новой
и «17—67»; для объемных — про-
ы под девизами: «Кремлевские ку-
ты», «Слава», «Гимн» и другие. Это
общих решения монумента.

астические средства, претворяющие
ыслы авторов, охватывают весьма
рокий диапазон приемов: от натура-
ма до обобщений, близких к абстрак-
и. При этом угнетает отсутствие, за-
им-двумя исключениями, нового
иска. Не очень богатый арсенал прие-
и, накопившийся в практике монумент-
но-скульптурного искусства, весь на-
до. Конечно, широко шагающая муж-
я фигура, держащая на вытянутой
е символ атома; конечно, звезды, но
деформированные, что они превра-
ются в обелиски с четырьмя корот-
и придатками к ним; конечно, ка-
нные знамена с рельефами на них и
чье в том же роде. Все это не образы,
акие-то обрывки образов, несовмести-
е со значительностью темы.

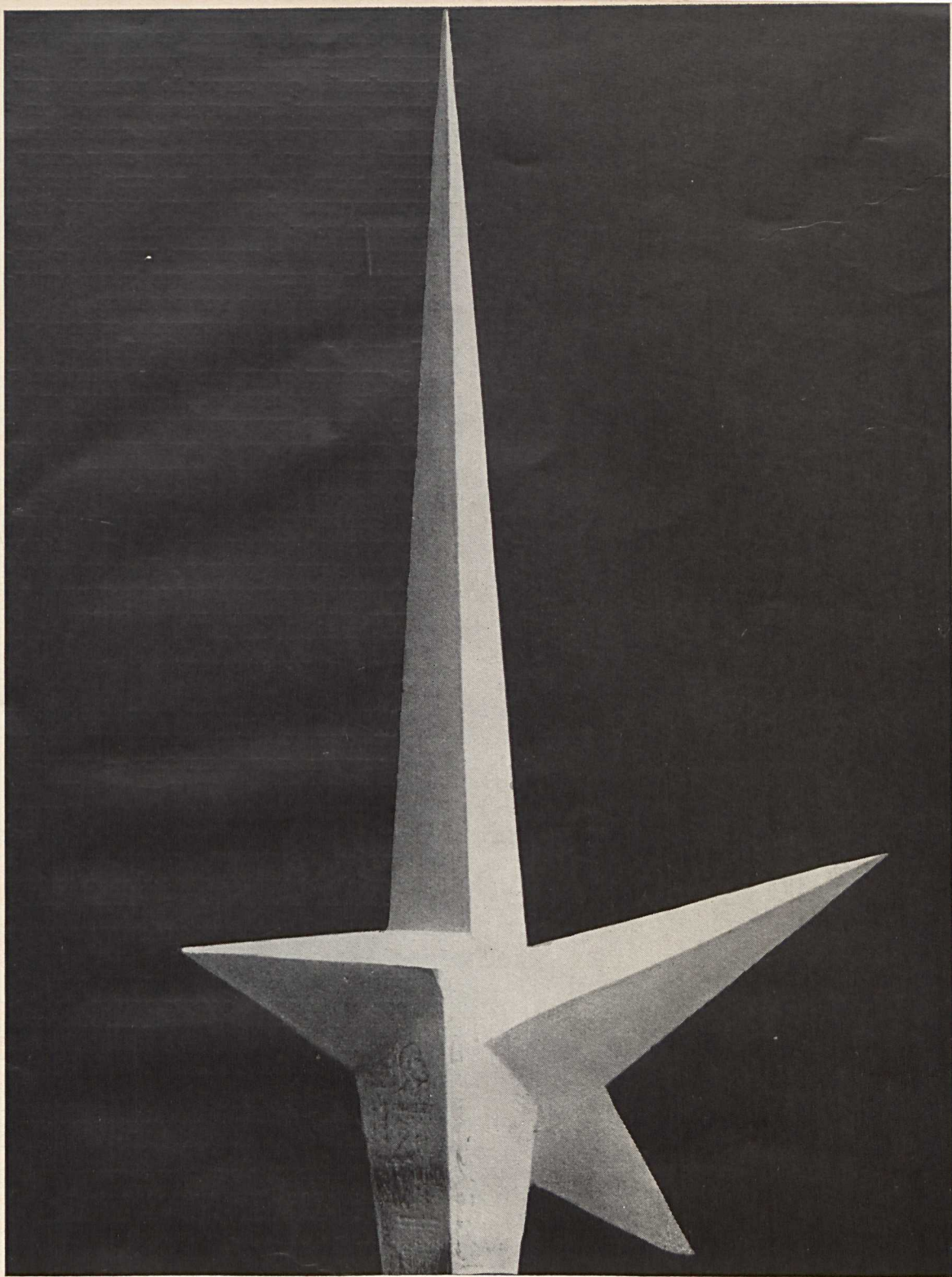
огие авторы в своих поисках обрати-
ь к геометрическим формам. Конеч-
стела в виде тонкой пластинки, обе-
к или куб могут быть символами, осо-
но, если их размеры будут спорить с
отой Кремлевских башен, но это не
бавит им пластичности — они все
но останутся геометрией, умозритель-
математической формулой, не согре-
душевной теплотой творца. Не труд-
обладая хотя бы малой толикой про-
анственного воображения, предста-
ь себе, каким случайным явится та-
монумент на этой живописной, сла-
щейся веками площади.

калуй, это единственный случай, ког-
«литературное» изложение идеи пла-
ческими средствами допустимо. Эпи-
кий рассказ, заполнивший внутрен-
о зону обширной площади, — таким
е видится монумент 50-летия Октяб-
Не знаю, согласятся ли со мной за-

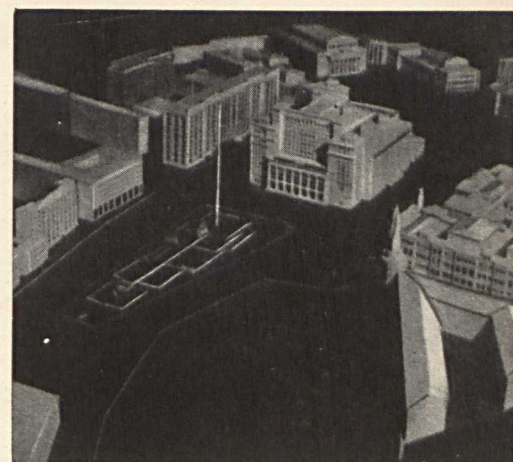
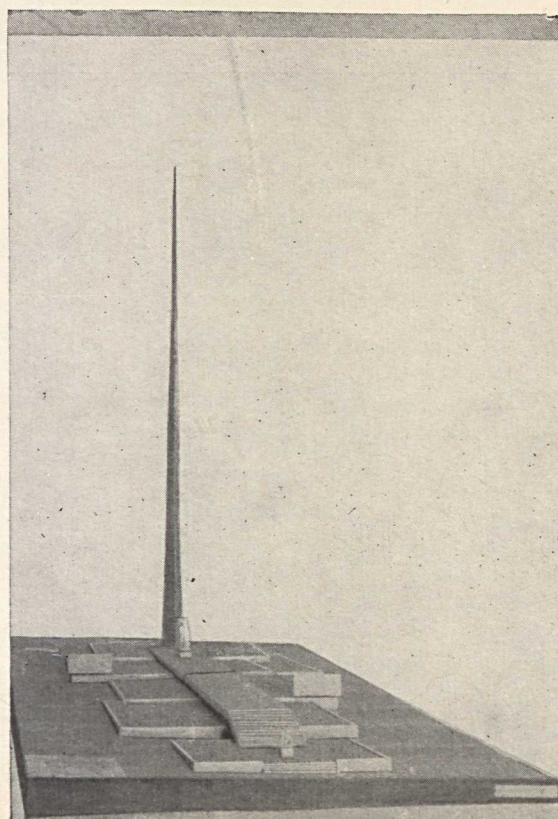
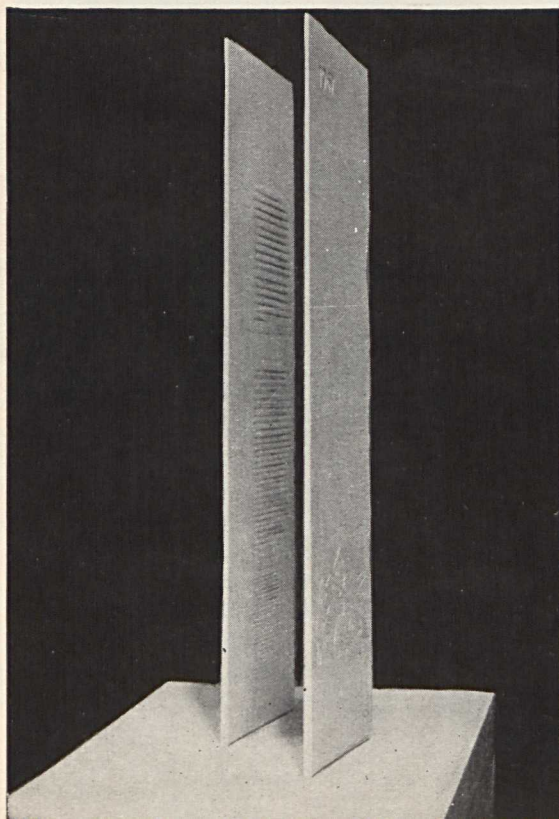


Проект под девизом «Летопись
полвека».

Проект под девизом «Золотой
куб».



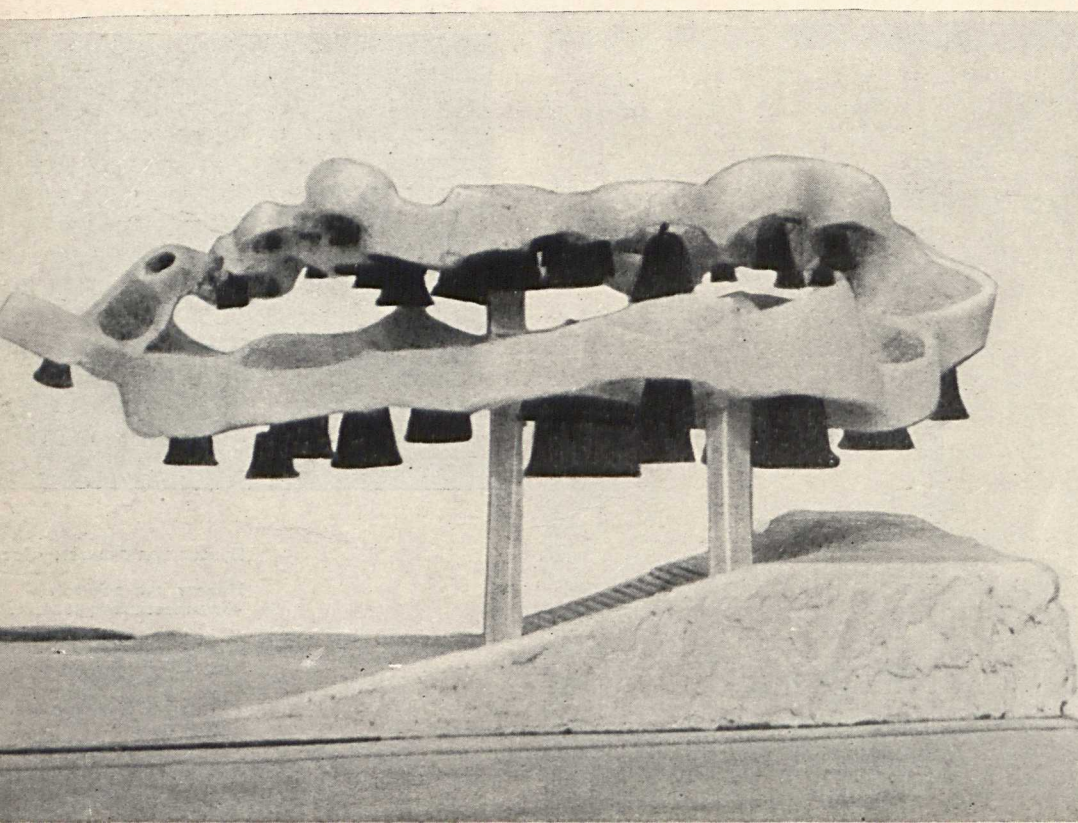
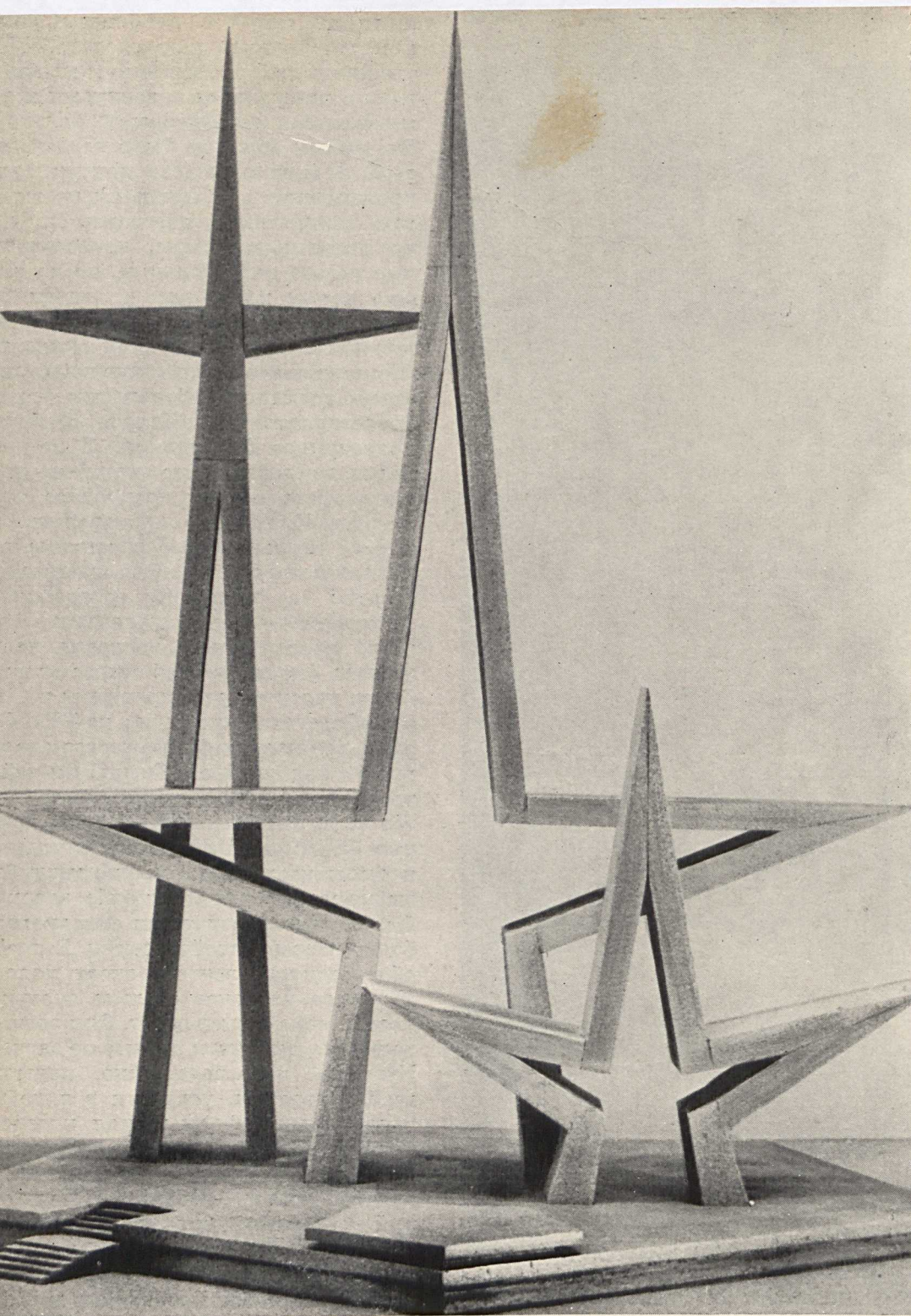
щитники сугубого лаконизма, но и все дело в том, как сделать. Можно ополчить любую творческую мысль только пришитыми пуговицами и все мыслимыми аксессуарами, только бы, избави боже, не было недосказанных. А можно создать монументальное произведение обобщенными, но, вместе, конкретными образами. Не случайно отдельные авторы, неудовлетворенные голым геометризмом, но не нашедшие новых пластических решений, ратились к классическим произведениям советской монументальной скульптуры эмоциональное воздействие которых верено временем: «Булыжник — оружие пролетариата» И. Шадра, «Рабочий колхозница» В. Мухомовой. Я не уверен, что выход в этом. Это значит не искать повторять — пусть прекрасное, но прошедшее. Кроме того, производить «посадку» скульптурного организма в среду, для которой он не был предназначен, следует с большой осторожностью. А главное — такое использование советского классического наследия не происходит, оно говорит об отказе от поиска. Среди проектов, выставленных в павильоне «Советская культура» на ВДНХ, один, вызывающий множество споров, проект под девизом «Гимн». Он действительно необычен. Начать с того, что автор (или авторы) отказался от привычных форм раскрытия темы скульптуры и архитектурой. На склоне неглубокого амфитеатра стоят три столба, вверху бы обвитые волнистыми складками, подобно развевающейся ленте. В ячейках образованных лентой, висят колодки. Их много, наверное столько, сколько в новой эпохе — пятьдесят. Они разные по величине, значит и разные по звучанию. Участок, непосредственно примыкающий к столбам, углублен в виде неправильной формы, края которой разбегают пологие ступени — скамьи. античный стадион, а скорее, парад древней Агоры — места народных собраний и философских раздумий. Ну, только отвыкнуть от мысли, что колода — это обязательно церковный благовест. Это и набат Революции, и скандинавская башня крейсера «Авроры», отсчитывающая время.



Проект под девизом «Звезда».

Проект под девизом «Кремлевские куранты».

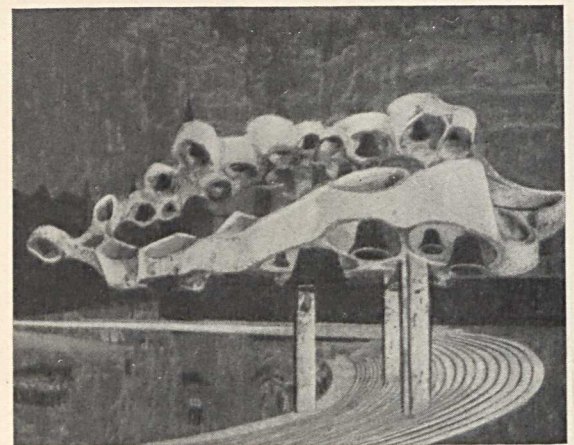
Проект под девизом «От булыжника до космоса».



шие первые мгновения новой эры. Проект характеризуется свободным владением пространством, отказом от прямолинейной, «регулярной» композиции, противоречащей нерегулярной конфигурации площади хорошей развязкой движения, для чего запроектирован специальный мост, наконец, масштабностью, не претендующей на суперразмеры. Безотносительно к оценке идейного содержания проекта в нем есть много поучительного в смысле подхода к пространственному решению композиции.

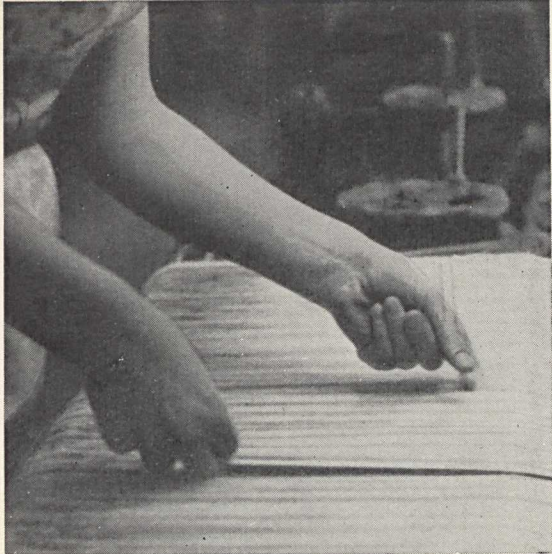
Каково же общее впечатление от конкурса? Трудно на это ответить. Есть проекты, с идеями которых встречаешься в европейской практике. Парная скульптура с высоко поднятыми руками интересно задумана, но ее композиция явно навеяна скульптурой, встречающей путника у въезда в нимейеровскую Бразилию. Пятиконечная звезда с одним сильно гипертрофированным лучом была символом многих реклам. Поразительно то, что хотя эти проекты выполнены на высоком профессиональном уровне, но все они сделаны не от себя, они «журнальные» и потому сухие и неискренние.

Многие авторы прибегают к привычным образам, теперь уже заштампованным бесконечными повторениями, — это мужские и женские фигуры — победители атома, космоса, сил природы. И, наконец, как уже говорилось, много обелисков, кубов и других геометрических «формообразований» и просто оформительских композиций. В конкурсной практике у нас почему-то установился обычай — второй тур делать закрытым, заказным. Может быть потому, что некоторые маститые, талантливые мастера привыкли к такой форме их участия в соревновании. Кажется мне, что на этот раз следует отказаться от такой практики. Рано еще объявлять закрытый конкурс. Учитывая результаты прошедшего тура, надо дать широким кругам скульпторов, архитекторов, художников и, может быть, не только в нашей стране возможность поработать над монументом 50-летия Октября.



Проект под девизом «Звезды».

Проект под девизом «Гимн».



Щербаковские ткани

Г. Алымова

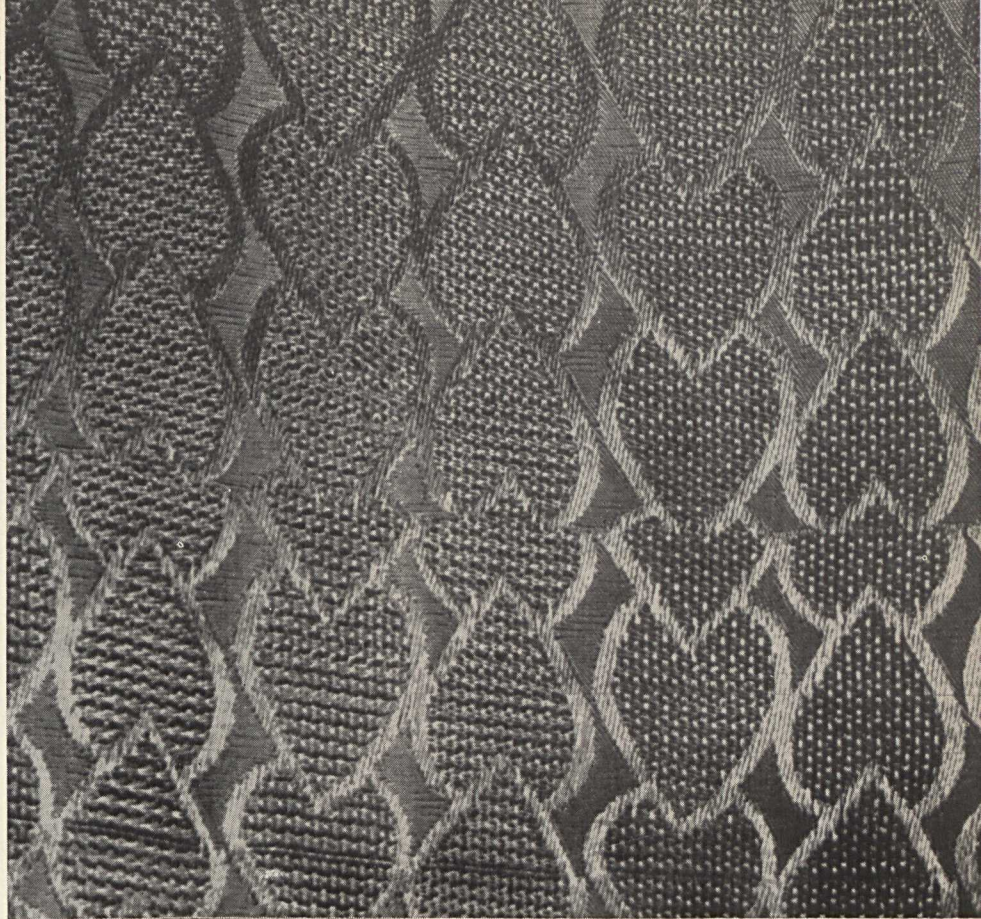
Соткан опытный образец, он полосатый, а полосы — пробы. Его то опустят в холодную воду, то нагреют до высокой температуры, и одна полоса съжится и станет похожей на шляпку сморчка, другая покроется пупырышками, а третья засверкает и вдруг перельется ослепительным металлическим блеском. Вдруг? Да, часто именно «вдруг», хотя дессинаторы художественного бюро Московского шелкового комбината им. П. П. Щербакова хорошо знают свойства искусственного волокна, с которым им приходится работать. Изучают крепость и эластичность, несминаемость и усадку профилированных, плоских, объемных волокон, изучают реакцию нити на высокие температуры, влажность и другие воздействия. Заводы искусственных волокон ритмично, в соответствии с планом, подбрасывают комбинату новые партии своей продукции: «попробуйте это» — двадцать-тридцать килограммов опытного сырья. И начинаются поиски, комбинации, варьирование. — Что, если скрутить эту рыхлую, не поддающуюся действию влаги нить с неэластичной, не подверженной усадке? Еще одна полоска в опытном образце. От воды неэластичная нить села, потащила за собой безусадочную — получилась рыхлая, пружинящая структура, матовая, мягкая, как бы вбирающая в себя свет. Еще нет рисунка, еще не определен колорит, но есть фактура, декоративный эффект которой художник уже вполне может оценить.

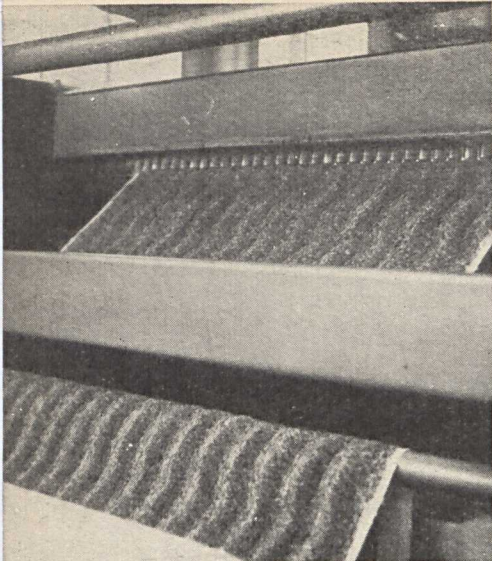
— А теперь попробуем сделать так...

Дессинаторам — конструкторам ткани — нередко приходится именно пробовать, так как невозможно предугадать все сюрпризы искусственного волокна. Поисковая и исследовательская работа, находки, художественная импровизация и неожиданности, но в пылу эмоций нельзя забывать о технологических возможностях предприятия, о тенденциях моды, о спросе.

Интуиция художника и деловитость производственника. Работники художественного бюро Щербаковского комбината соединили в себе эти разнородные качества.

Их всего шестнадцать — художников, дессинаторов, колористов. Возглавляет бюро опытейший дессинатор Р. Грановский, работающий на



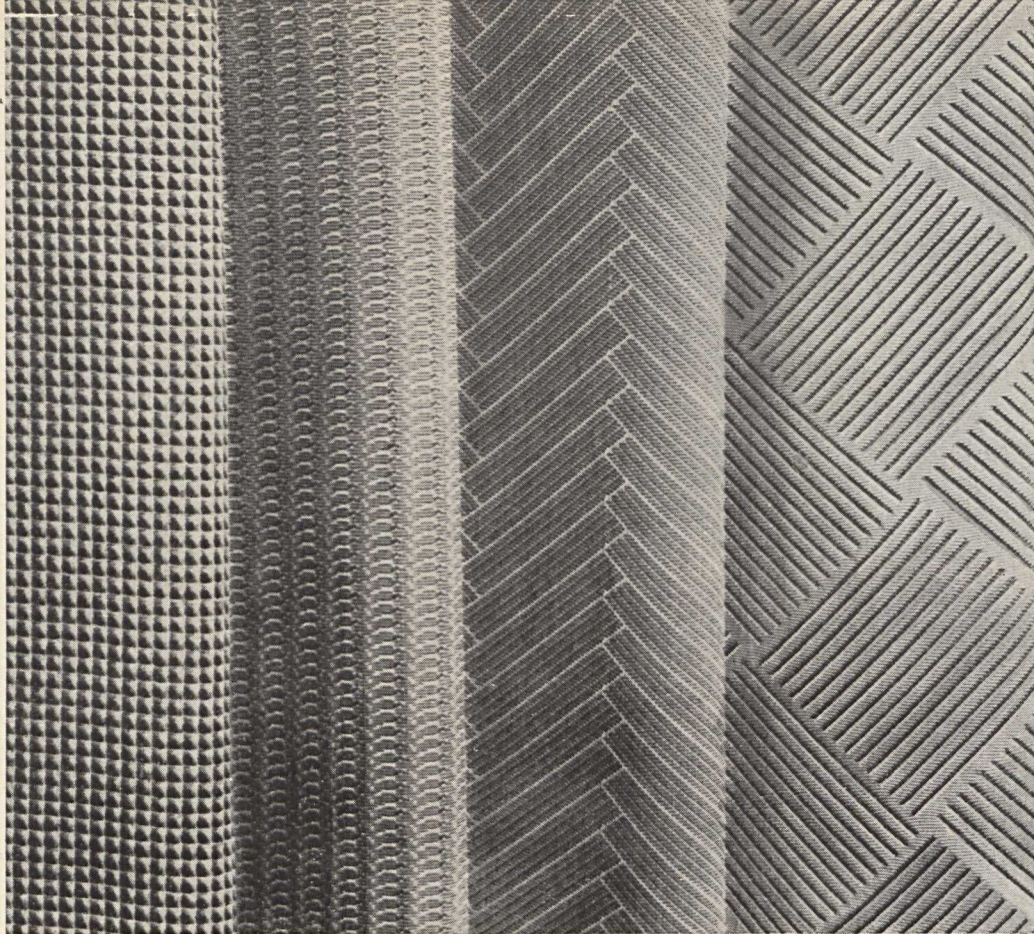


И. Емельянович.
Ткань «Ажурная». (7 стр.)

А. Аскова, Р. Грановский.
Ткань «Боярышняя».
Синтетическое волокно,
жаккардовое ткачество (7 стр.)

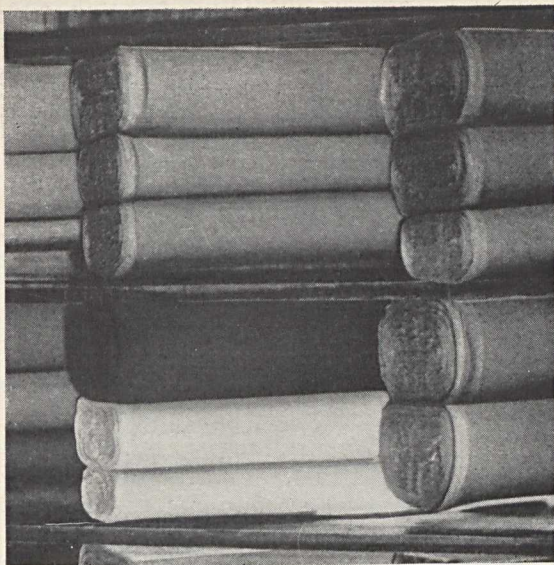
А. Сарбучева, Р. Грановский.
З. Бобкова (два образца).
Ткани для костюмов. Синтетическое
волокно,
жаккардовое ткачество.

А. Подъяпольская, З. Бобкова.
Ткани для платьев.
Синтетическое волокно,
набивка.



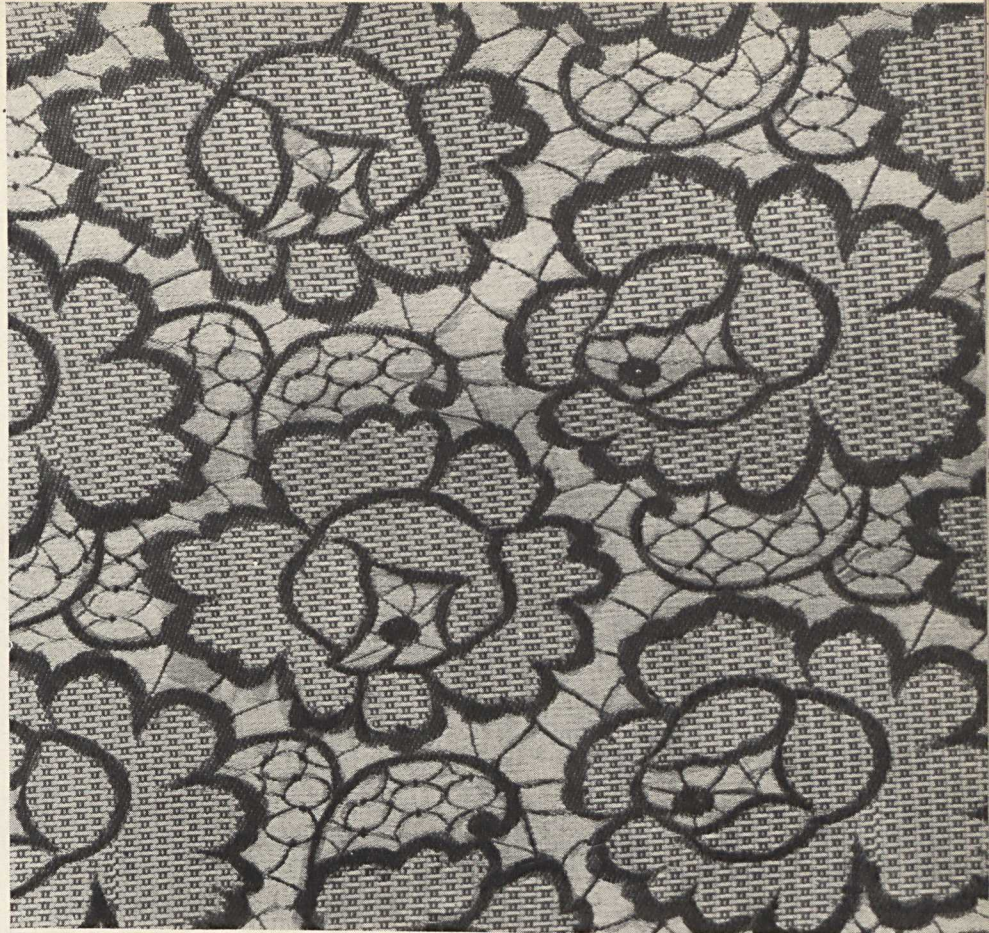
уже более 20 лет.
одно внедряется в производство 12—
овых структур и на их основе около 250 —
рисунков.
вы же новые ткани? Во-первых, они не
ся: из автобуса женщина будет выходить
й же элегантной, как и из ателье индпошива.
орых, ткани не имеют изнанки — каждая
она по-своему красива, остается только
ать выбор. По колориту они благородны,
ащих очень мало — это в основном курортные
веряют, что такими им быть и положено).
же касается рисунка, то он сделан квалифи-
ванно, в соответствии со структурой ткани.
большинстве новых тканей Щербаковского
ового комбината рисунок создается
плетением, скручиванием, комбинированием
ичных по фактуре нитей. Отличные резуль-
дает тесное содружество авторов структуры
и и ее рисунка. Умело найденные отношения
уры, рисунка, колорита характерны для
х тканей Щербаковского шелкового ком-
га. Например, в одной из них, с поэтическим
анием «Диана» (автор Р. Грановский),
нок почти незаметен, весь эффект ткани,
ти производящей впечатление гладкоокра-
ой, выявится при движении, когда эта
кая парчовая фактура будет мерцать и
иваться на изломах. Четкий, более заметный
нок сбивал бы «эффект мерцания»; здесь
важно было найти колорит, подчеркиваю-
изысканность ткани. И колористы справи-
с этой задачей. Рисунок, создаваемый
плетением, призван наиболее удачным
ом преподнести текстильную структуру.
и, в которых действует в данном случае
жник, уже, а задача его еще ответственнее,
у набивиста. Нужно так же хорошо знать
ологический процесс, как знает его дессина-
отчетливо представлять: как возникает
нок, как воспроизводит его ткацкий станок,
тается ли, не рвется ли при этом нить.
должен в полной мере работать на фактуру,
нстрировать все ее эффекты. Серебристая
стура «Вологды» (художник З. Бобкова,
натор А. Сарбучева) удачно выявлена и
на рисунком. Выпуклые и вогнутые, идущие
цельно завитки образуют элегантный узор.





А. Аскова, А. Сарбучева.
Ткань «Кружевная».
Синтетическое волокно,
жаккардовое ткачество.

Н. Елецкая, Р. Грановский.
Парча.



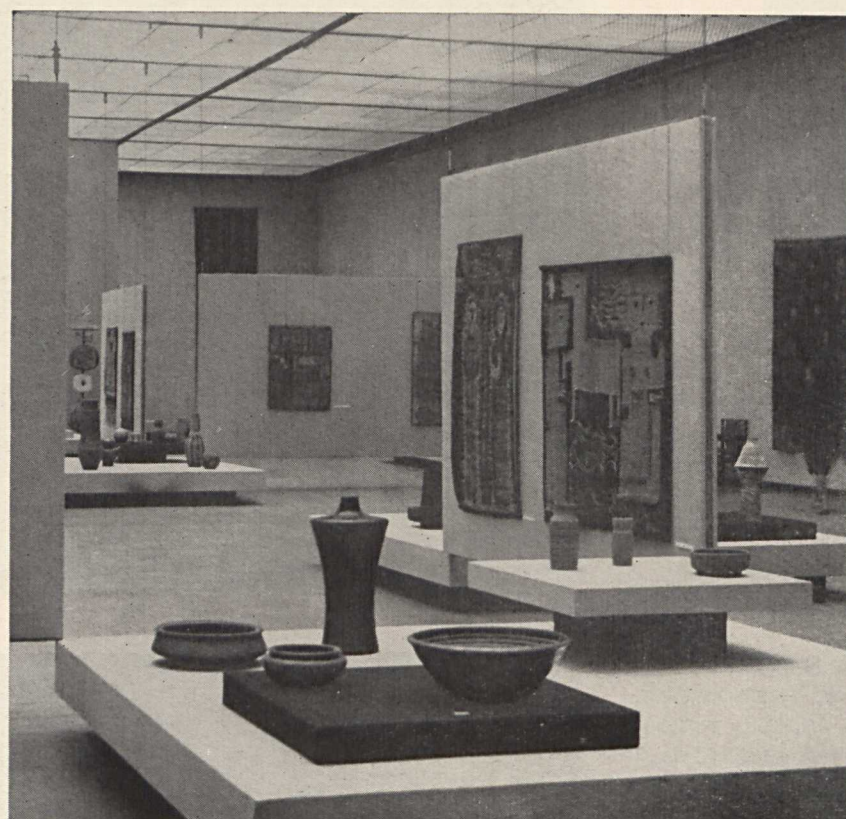
В одном случае переплетены белая и нежно-бирюзовая нити, в других вариантах — кремовая, розовая, белая. Ткань без всякого блеска, мягкая, вкрадчивая; здесь имитируется фактура крепа. На другой ткани — «Олеся» (автор А. Аскова), напоминающей шерсть, шелковой нитью нанесены изящные, мелкие и вполне конкретные розы, как будто вышитые двести лет назад. В то же время художник сумел придать какое-то современное звучание традиционному текстильному рисунку. По такому же пути пошли авторы тканей «Боярышня» (Р. Грановский) и «Кружевная» (А. Аскова и А. Сарбучева), избрав мотивом своих рисунков традиционное кружевное плетение. И как свежо, как по-новому воспринимаются эти узоры после угловатых, неопределенных текстильных «абстракций».

Новые ткани из искусственного волокна привлекают не только выразительностью цвета, современной фактурой, практичностью, но и чем-то неуловимо изящным, как все, к чему прикасалась рука человека со вкусом. Хозяйственная реформа выдвинула этого человека вперед, а на текстильных предприятиях он тем более стал значительной фигурой. И в промышленной продукции Щербаковского комбината мы все чаще ощущаем художника, его чувство меры и такта, а не безмерность фантазии хозяйственника. Конечно, есть и у них неудачи: шаблонные и крикливые, рассчитанные на дешевый эффект решения. Вдруг мелькнет нечто рекламнополосатое, зарядят в глазах широкие диагональные полосы, как на придорожном столбе, либо заполыхают распущенные павлиньи перья желтого, синего, малинового — цвета яркие, резкие. Говорят, что это курортные ткани, что пойдут нарасхват. По фактуре они хороши, но как будет выглядеть павлиний хвост в нашем неярком, неброском пейзаже и будет ли соответствовать этот стиль облику нашей женщины? О новых тканях, разработанных художниками комбината, можно говорить очень долго. В их спорных решениях и в бесспорных удачах виден творческий подход, подход людей, обладающих глубокими знаниями и настоящей художественной и деловой интуицией.

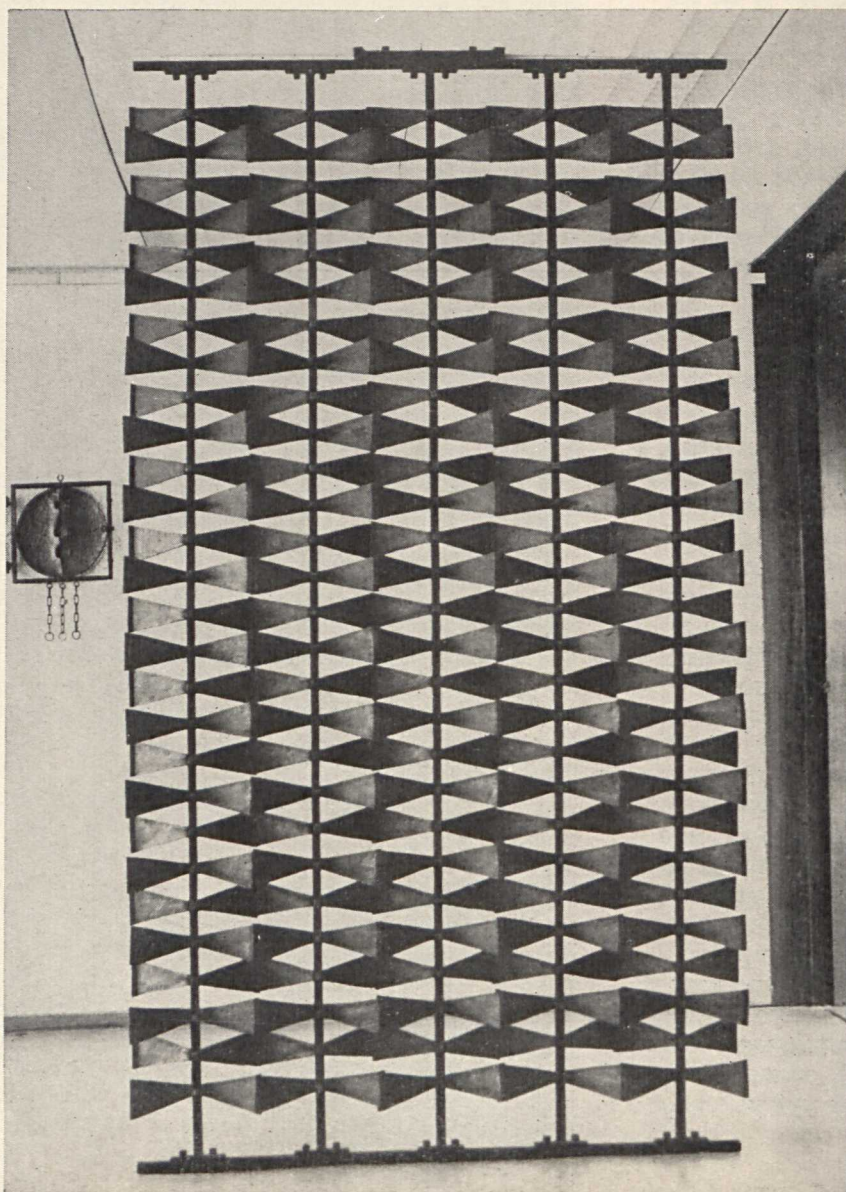


Республиканская выставка в Вильнюсе

I.



Республиканская выставка в Вильнюсе была представительной: в ней участвовало 150 авторов. Она суммировала достижения последних лет и всех предыдущих выставок, утверждая некое какой-то новый стиль и направление в профессиональном искусстве Литвы, а также его высокое качество. Литовских художников монументально-декоративных произведений, предназначенных для общественных интерьеров и садово-парковых ансамблей, говорит об их высоком мастерстве, более ответственном и широком понимании своих задач. Они называют сегодня страстью витража. Действительно, выставка отразила новое направление в витраже, открывшее огромные возможности синтеза монументального искусства с архитектурой. Многие витражисты республики — А. Стошкус, А. Гарбаускас, К. Моркунас по-новому используют стекло, применяют для витража материалы, находят новые решения. Установленный в темных помещениях Дворца выставок витраж А. Стошкуса и А. Гарбаускаса «Родина», искрящийся всеми цветами радуги, дает поистине волшебный эффект. Витра-



жисты применили разноцветное скотное стекло различной толщины и фактуры и железобетон. Витраж видишь частью архитектуры.

В искусство витража входят имена молодых мастеров. Однако молодежь — К. Шатунас, Л. Поцюс и др. — еще недостаточно смелы в своих поисках.

В новом стилевом качестве выступал на выставке текстиль. В основном преобладал текстиль ручной работы: гобелены, ковры-панно, ковры-картины, аппликации, вязаные ковры, ковры «рюйю» и батик. Многие из них уже, собственно, не ковры, а декоративные настенные панно, выполненные разнообразной текстильной техникой. В них много выдумки, неожиданных эффектов сочетания красок и техник. В большинстве произведений очевидно творческое развитие народной основы традиционного литовского текстиля. Совершенством своих батиковых панно поразил Ю. Бальчиконис. Казалось, художник уже выразил себя, нашел свою тему и свой стиль. Но на юбилейной выставке он снова блеснул элегантными, высокого художественного вкуса произведениями на темы литовских народных песен — «Что в песне сказано»,



И. Галкус.
Плакат Юбилейной выставки
в Вильнюсе.
1968.

Общий вид экспозиции.

Л. Вирбицкас. Декоративная
стенка.
Кованный металл.

Л. Цешкайте. Вазы. Керамика.



«Кони запряжены», «Кольца обменялись». Наряду с работами известных художников Р. Ясудите, М. Дудене, М. Шважене приятно было увидеть работы молодых текстильщиков: Д. Кветкявичюте, З. Калпоковайте-Вогелене, Д. Аксамитаускайте-Валаткене, Д. Барткувене, В. Груждайте и других.

В таком же монументально-декоративном «ключе» звучит и керамика. На выставке нет кофейных сервизов, ликерных наборов, бутылей, вазочек для цветов, горшков, кувшинов. Все это — принадлежность прошлых выставок. Здесь же, в основном, обобщенно-монументальные диптихи, панно, напольные вазы, маски-подсвечники и подсвечники-маски. Керамика литовских художников очень часто смотрится готовой садово-парковой скульптурой, великолепно входит в интерьеры клубов, кафе, холлов гостиниц. Она очень спокойна по цвету, но зато вариации обработки поверхности поистине неистощимы: глазури, эмали, ангобы дают новые колористические и фактурные эффекты. Большие, как придорожные камни, глиняные композиции Г. Ясудите вызывают какие-то археологические ассоциации. Они были бы очень красивы



Н. Лятукайте. Панно «Праздник урожая». Керамика.

В. Тарабилдене. «Алкис». Чеканная пластина.

В. Тарабилдене. «Цирк». Чеканная пластина.

Ю. Бальчиконис. Панно «Кони запряжены». Батик. (12 стр.)



в зелени городских парков. Привлекают внимание скульптурные работы А. Личкуте-Юсионене. Художница свободно говорит на языке мону-ментальных форм современно-го керамического искусства, но так же легко она обращается и к источнику всех искусств — народному творчеству. Ее декоративная композиция из горшков, нанизанных на шест, — это остроумный паравраз на тему деревенского прошлого.

При всем многообразии новых форм, материалов, при очень современном понимании декора и его роли в декоративном искусстве, выставка в Вильнюсе — это очень национальная выставка. Источник вдохновения большинства литовских художников — народный изобразительный фольклор, обряды, верования, праздники со всеми их аксессуарами, выражающие национальный характер. Языческий образ солнца, масленичные маски, добрые сказочные волшебники, персонажи песен и сказок наполняют выставку. Это хорошо и радостно. Художники помнят свое родство, относятся к нему уважительно, любовно и языком искусства напоминают о нем своему народу.

Ну, а обязательные недостатки, отмечаемые рецензентами? Есть и они. И начинаются они там, где идет практическое претворение в жизнь идей художника, — там, где производятся вещи для быта, сувениры. Лозунг «Искусство — в быт» никто не снимал с повестки дня, и художники, показавшие его понимание в широком смысле, должны об этом помнить.

Выставка была открыта в Вильнюсе летом этого года во Дворце выставок (архитектор Э. Чеканаускас) — новом современном красивом здании, уютно «вписавшемся» в облик старого города.

Дискуссия «О красоте и пользе»

Два потока одной реки

Л. Жадова

Начну с того, что я не хотела бы отдавать предпочтение ни уникальному декоративному искусству, которое сейчас у нас в расцвете, как это делает К. Макаров, ни массовому, которое до сих пор пребывает в состоянии, прямо скажем, зачаточном.

У нас единая художественно-материальная культура, единое декоративное искусство, в которое одинаково входят и уникальные, и массовые его виды, и художники должны иметь возможность и быть готовыми работать с одинаковой отдачей во всех сферах. Но это — в теории. На практике можно только восхищаться декоративным стеклом и керамикой наших художников-прикладников, плодотворная работа которых привела сейчас к созданию нового по типу, специфического по своей декоративной функции направления в искусстве. Ничего подобного, к сожалению, нельзя сказать о массовой продукции наших стекольных и фарфоровых заводов.

В истории художественной культуры XX века сама дифференциация единого в прошлом столетии потока декоративно-прикладного искусства на декоративное по функции и уникальное по форме и на практически целесообразное по функции и массово-тиражное по форме — явление не новое. В Чехословакии и Франции, например, где развитие современного движения в архитектуре и декоративном искусстве шло с 10-х годов непрерывно, этот процесс проявил себя довольно рано. Особенно же усилился он в период после второй мировой войны, когда началось активное развитие дизайна. С равным успехом во Франции проходят выставки общества «Полезные формы», где демонстрируются произведения дизайнеров и художников промышленности, и «Салона декораторов», в экспозициях которого выставляются прежде всего уникальные, индивидуальные произведения художников-прикладников. В художественной культуре Франции это как бы два взаимно связанных и влияющих друг на

друга потока, хотя нужно отметить, что массовое промышленное искусство развивается тут до сих пор более замедленно, чем в ФРГ или США. Интересно и то, что уникальное декоративное искусство во Франции создается как бы на стыке деятельности представителей так называемого высокого искусства и художников-прикладников. Общеизвестен вклад Пикассо в развитие современной декоративной керамики. Его расписные блюда и вазы — это новый тип керамики-живописи, керамики-графики. И все же никогда во французском уникальном искусстве новый принцип, условно говоря, «декоративной целесообразности» не заявлял о себе так энергично, как теперь у нас.

Многообразие процессов в декоративном искусстве своей страны отмечает итальянский искусствовед Д. Дорфлес¹. С одной стороны, здесь, как и везде, с развитием промышленности понизился уровень традиционных художественных ремесел, хотя по сравнению с другими европейскими странами они сохранили гораздо более высокие качества, что благотворно и своеобразно сказалось на дизайне. С другой стороны, «...уже сейчас в Италии можно видеть авторские произведения прикладного искусства, созданные в нескольких экземплярах или просто уникальные, которые с полным правом можно приравнять к произведениям скульптуры и живописи». Одновременно развитие получают некоторые традиционные ветви прикладного искусства, не серийные по тиражам, но тем не менее связанные с производством изделий широкого потребления. Это, прежде всего, стекло, керамика, изделия из металла. Однако, подчеркивает Дорфлес, «...область, в которой итальянское производство достигло самых значительных результатов, безусловно — дизайн».

Очевидно, что в итальянском декоративном искусстве прогрессирующая дифференциация его видов происходит в условиях относительного сохранения единства художественной культуры, обуславливающего плодотворное развитие всех основных направлений.

Представляется, что в наших условиях происходящее сейчас самоопределение декоративно-уникального искусства исторически обладает

большим своеобразием. Во всяком случае, это явление далеко от однозначности. Вероятно, понять его цели можно будет только с определенной исторической дистанции, анализируя общи пути развития нашей материально-художественной культуры 40 — 50 — 60-х годов. Но и сейчас можно предположить, что активное, богатое по результатам развитие нового типа декоративно-прикладного искусства явилось своего рода ответом на эстетическое голодание, которое так явственно дало о себе знать в последние годы в формируемом вокруг нас предметном мире. В огромном размахе новой застройки возникли похожие друг на друга дома, составляющие зеркальноподобные кварталы и микрорайоны, грозящие растворить в себе индивидуальность облик целых городов. Обезличенность, однообразная механичность форм широко наблюдается в мебели, посудах, во всем стиле не только массового жилья, но и большинства общественных интерьеров.

Вне сомнения, нынешний расцвет декоративного искусства — свидетельство того, что именно в этой сфере наши художники-прикладники могут быть на уровне времени, могут создавать подлинно художественные ценности. Здесь их творчество становится равноправным участником того процесса переоценки художественного наследия, тех поисков предметности, которые идут сейчас во всей отечественной культуре, в культурах союзных республик.

Вместе с тем невольно возникает мысль, что нынешнее самозабвенное увлечение декоративностью — это отчасти и реакция самозащиты наших художников от творческого застоя, на который они бы были обречены, создавая исключительно образцы для массового промышленного тиражирования. Ведь ни для кого не секрет, что промышленность, мягко говоря, пассивна, что там многое осталось по-старому, несмотря на более чем десятилетнее движение за то, чтобы продукция отличалась высоким эстетическим требованиям современности. Не говоря уже о том, что большинство из созданных в последние 50 — начале 60-х годов новых образцов осталось в стекольных и фарфоровых заводах нереализованными в тиражах. Как правило, лучшие из них воспроизводились лишь малыми сериями.

¹ J. Dorflès, "Současný stav průmyslového výtvarnictví a remesla v Itálii", "Tvar", N 8, 9, 1968, стр. 233—234.



учат ШИНКИ...

Как только объектом художественного конструирования становится отдельная вещь, говорят о ее соответствии имеющейся ситуации или даже о локальном соответствии конструкции и формы. Три-четыре года назад среди таких объектов оказались пишущие машинки «Москва» и «Украина». Причем за несоответствие попрекали их в старом качестве, а за самонесоответствие — в новом.

Безусловно настораживало полное соответствие (кроме названия) старой «Украины» одной из моделей «Соэнтрон» 30-х годов. Да и у производителей попросту укоренилось мнение, что современная «наука» способна резко повысить потребительские качества.

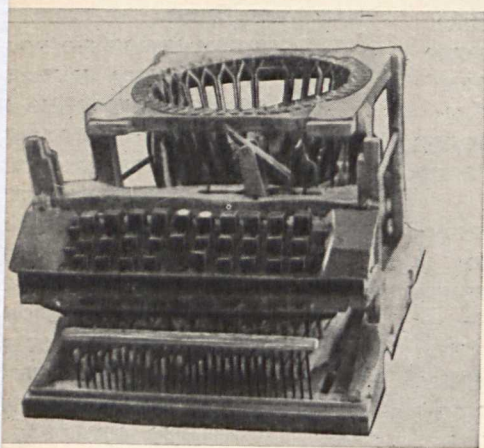
Так «Москва» получила сложный литой кожух с систематизированной поверхностью, а «Украина» была решена в относительно современном конусном стиле с «иллюминавкой цветом» при соблюдении эргономических требований, даже название машинки было начертано особо. Специалисты оценили опыт проектирования как положительный, но скорее учебный и непринципиальный из-за заводского запрета вторгаться внутрь. В печати же открыто иронизировали над попытками «изменить форму, не меняя содержания». Так родилось самонесоответствие. Но дело в том, что самонесоответствия быть не может: о нем уместно поминать лишь, если с конвейера, запроектированного под машинки, вдруг начнут соскакивать пепельницы. То, что показалось самонесоответствием, в действительности добросовестно соответствовало имевшейся ситуации, а этого и требовали поначалу.

Всякая вещь соответствует самой себе безусловно, что уже предполагает определение, не замкнутое в одну, хоть и любимую формулу: «начинка» — форма. Это соответствие составляет историю вещи и ничем другим быть не может. Каково оно, мы попробуем выяснить...

Живой почерк может быть убедительным и чарующим, как и неразборчивым



ноградов,
хонов



и непохожие вещи носят
ия. Собранные вместе они
от одну «вещь» — механизм,
ом возникает и развивается
В таком механизме
из вещей получает свое
ительное имя, владельца,
культуру.

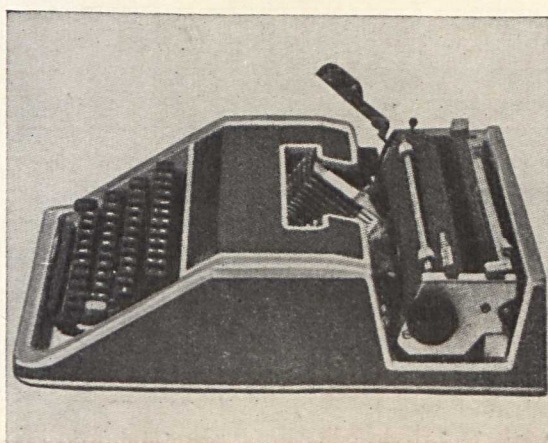
и раздражающим. Когда-то с хорошим почерком делали карьеру, ею обнадежили князя Мышкина. Но темперамент сплошь и рядом одерживал верх над навыками чистописания. И приходилось задумываться об абсолютном почерке. Смастерив в 1714 году пишущую машинку, англичанин Генри Милл наверняка не представлял, сколь блистательна будущность его затеи (впрочем одобрение королевы — уже приятная награда за смекалку). И началось! Акакии Акакиевичи еще два с половиной века скрипели, ничего не подозревая, перьями, а в это же самое время шла напряженнейшая работа, уже в XX веке круто изменившая их судьбу и характер деятельности. Только к концу XIX века напридумывали больше трехсот принципиально разных конструкций пишущих машинок, двадцать из них сохранили практическое значение до сих пор.

Но широкое распространение пишущие машинки получили лишь в XX веке. Правда, уже в 1867 году в США стали выпускать первую промышленную модель, известную как «Ремингтон» и сконструированную изобретателем К. Шолсом. Эта машинка, поразив воображение, широкого применения еще не нашла из-за основательных неудобств: закрытый шрифт мешал видеть, что печатаешь. В 1898 году Вагнер (США) придумал пишущую машинку с открытым шрифтом. Она-то и стала прототипом последующих распространенных моделей. Причем достоинства пишущих машинок были настолько очевидны, что это распространение оказалось почти мгновенным и в административной, и в личной деятельности.

И любопытно: став для нас привычным знаком культурного труда, пишущая машинка настолько проникла в нашу деятельность, что для писателей иногда становилась не просто орудием производства, но и творческим помощником, подсказывающим своей структурой острый образ для описания героя. У Всеволода Иванова это звучит так: «Видите ли, в пишущей машинке существуют клавиши. Каждый из них отбивает одну букву. И сколько вы не лупите одним клавишем, вы не отобьете постановления. Но вот заиграли все клавиши. Какие серьезные слова! Какие решительные меры! Какие строгие приказания! Григорий Максимович был и есть один из тех превосходно вычищенных клавишей канцелярской машины, в которые где-то, на недостижимой высоте, постукивал кто-то невидимый».

Словом, пишущая машинка — свершившийся миф. В наше время это статусный знак интеллектуального труда, машинки встречаются нам всюду: дома, в учреждениях, где угодно. Как сказал один прозаик, «мы привыкли к тому, что наша мысль сопровождается стуком. Необходимость абсолютного почерка была реализована. Причем человеческая индивидуальность, включавшая раньше и особенный почерк, получила новое подтверждение уже в совершенном выражении. Теперь возможность такого подтверждения получили все: уже дома мы можем записывать наши мысли всеобщим почерком и читать свои слова, как бы начертанные чужой рукой, и тем самым оценивать их объективно.

Возникло совершенно новое отношение к орудию писательского труда — если рань-



ше «покалывали пером», то теперь пишущую машинку не раз сравнишь с пулеметом, а кому-то она может зайти и кассовым аппаратом без разницы. Но все это в какой-то степени иллюзия. Нас же интересует другая сторона — метная реализация функции, вид отношения машинки к человеку, к другим вещам, характер и сфера таких отношений...

Деревянная машинка (которую мы привыкли и за прялку деревенского мастера) характеризует определенный этап этой истории. Машинка сделана специально для печати — это просто симпатичное доказательство, что печатать можно и на машинке. И в самом деле: очень сложно сочинить на таком устройстве роман, хотя бы отбить постановление. Такую машинку демонстрирует смущенный бретатель: иначе, как с нею на публике его представить нельзя. Зритель вряд ли еще осмелится ткнуть в клавишу — а вдруг развалится, и тогда отношения с этим чудачком. Для первоначального состояния характерна реконструкция в изделии не только бителю и даже не функции, а мажорные золотые руки. Потребитель топчет одадь, он в лучшем случае зритель комментатор, завораживает же сам появление слов не сразу из-под руки на расстоянии, да к тому же печатает буквами. В результате — одобрение шанное с чувством опаски, и ясно знание: «Ну, это не для меня, а для ких-нибудь чудачков, а вообще здоровый Следующий шаг — машинки начала XX века. Это уже полноценные механизмы, функция очевидна и наглядна множество всяких рычажков, валиков, барашков — машинка вполне самостоятельна, не нуждается в авторе, в воде, больше того, сделана, чтобы на ней печатали все, что угодно, а печатать сам скорее «должен уметь ходить». Это не всякий первый попавшийся человек: ткнуть пальцем способен каждый — здесь уже надо уметь печатать. Однако и ткнуть пальцем — вызывает восторг. Машинка — часть той нездоровой технической экзотики, которая свалилась на потребителей конца XIX века. Человек, обладающий огромным социальным очками «Ундервудом», чувствовал в такой же степени властелином техники, как и владельцы авто.

Создаются механизмы, владение которыми — эстетическое удовольствие. И пишущие машинки очень зримо, ерши утверждают это каждая о себе: печатать нами приятно. Причем их разнообразие было результатом свободной мысли, но формы по-прежнему не было никакой — был механизм, который можно было трансформировать как угодно. Формой для «механических» машинок оказывались привлекаемые из стороны колонны или золотой элемент под названием фирмы. И отсюда рождались из игры форма — механизм, в которой человек выявляется механиком, машинистом. Машинки появились на телеграфные аппараты, а отдел латунные части в них — даже на стант. Выясняется наиболее удобные клавиатуры, а были они всякие: двух-, трех- и семирядными, прямыми по дуге¹. Уточняются и выбираются

¹ Томасу Мальдонадо приписывают высказывание о том, что неизвестно еще, какой ста-

практические механические схемы. Функционирование узлов перестает быть случайным. Но композиционная задача решается конструкторами, и разница в машинах, выпускаемых в Ивреа и Дрезде-Оливетти» и «Эрика»), — прежде всего различие конструкторских и инженерных предпосылок, форма же в нашем понимании совпадает. Мы не находим в этих машинках каких-то сложных формальных тенденций или чуждых «художественных» концепций. Мы рассматриваем механизм как объект безличного произвола справились: были разработаны основные схемы, и 2500 деталей, составляющих машинку, как-то сложились в аккуратную кучку, которая и осталась механизмом, но вызывая не спокойное отношение. И ничто не могло помешать накрыть эту кучку единым кожухом, давно уже немыслимым и заданным практическими требованиями.

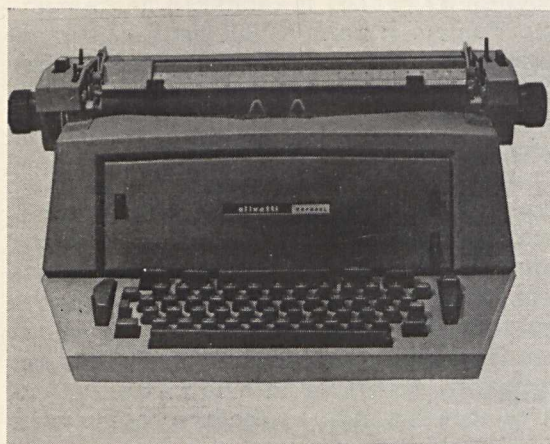
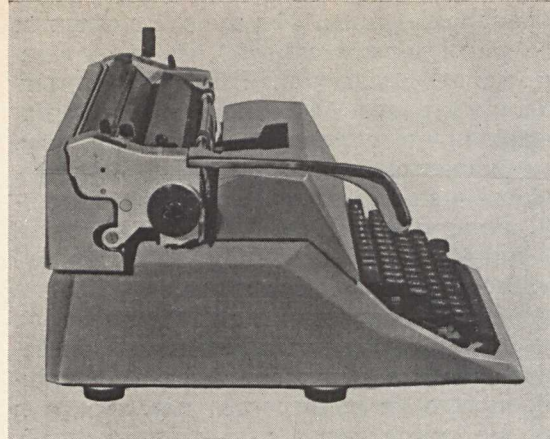
Этот этап определен появлением машины, определенного совершенно уже несомненно к послушной структуре связей. Если единство предшествующего периода рождается в лязгающей и скрежещающей перекладке механизмов, то новые связи возникают в рамках стилистики, а потребность рисовалась уже не энтузиастом технического прогресса, а «человеком со вкусом», человеком, имеющим бытовые производственные симпатии, к тому ставшим от «голой» техники. Новая модель «Оливетти» напоминает об автомобилях или самолетах 1920-х годов. В этот же период решительно становится разница между конторскими и домашними машинками, а святое оказалось с изменением жилого пространства и особенно с совершенно новой ролью конторы в современном обществе. Сужилось и совсем новое отношение человека к машинке: и дома, и в конторе она перестала быть вещью. Теперь это предмет действия и предмет восторга, школьный, к которому уже не может быть такого человеческого отношения, как, скажем, к мотоциклу. К машине относятся, как к таблице умножения, за границей ее проходят в школе, но есть никак не относятся. Машинку покупают серьезно и деловито. На машину уже не распространяется то, что раньше на ней печатают.

Вместе с указанным изменением машина заняла место в ряду консервативных форм. Этот консерватизм заключен не в том, что машинка «стареет», перестала развиваться — наоборот: развитие определяется ее человеческим адресатом, а предмет, вещным. Проектируются субкультуры, в которых машинка — часть, и прекрасная, но — часть. Машинка — не та вещь, над которой экспериментируют, она определяет эксперименты, принадлежащих к разным областям. И два наиболее характерных эксперимента демонстрируют крупнейшие мировые корпорации — «Оливетти» и ИБМ. Каждая из них индивидуализирована на свою модель потребителя, здесь и отыскивается та сакральность, которая определяет

практические механические схемы. Функционирование узлов перестает быть случайным. Но композиционная задача решается конструкторами, и разница в машинах, выпускаемых в Ивреа и Дрезде-Оливетти» и «Эрика»), — прежде всего различие конструкторских и инженерных предпосылок, форма же в нашем понимании совпадает. Мы не находим в этих машинках каких-то сложных формальных тенденций или чуждых «художественных» концепций. Мы рассматриваем механизм как объект безличного произвола справились: были разработаны основные схемы, и 2500 деталей, составляющих машинку, как-то сложились в аккуратную кучку, которая и осталась механизмом, но вызывая не спокойное отношение. И ничто не могло помешать накрыть эту кучку единым кожухом, давно уже немыслимым и заданным практическими требованиями.

Начало и конец знакомства с конторкой Оливетти можно в какой-то степени проиллюстрировать двумя композициями Мондриана. Причем, заключительная картина Мондриана (по хронологии начальная), выхватывающая часть зрелища, — имеет отношение к отдельной пишущей машинке, к рабочему месту. Даже формально шовные композиции Мондриана переключаются с последними «системными» машинками Соттсаса. Шовная «Праксис 48» отвечает предельному приближению Мондриана как группой нескольких клавиш, так и общей компоновкой панелей (аналогично конторская мебель «Оливетти»). Причем и композиция Мондриана 1921-го года, и машинка Соттсаса — кирпичики уникальных картин. Формальная и теоретическая предпосылка — одна: популярные в 20 — 30-х годах строительные кубики («баукостен»). В обоих случаях суммарность зрелища — не арифметическая, а интегральная: однообразие не становится таковым. У «Оливетти» зрелище вполне характеризуется тремя проекциями, машинки предназначены для ортодоксального конторского конвейера. Можно предположить, что и выходили они сквозь боковой контур производственного конвейера непрерывной фигурной лентой, в заключение рассекаемой на части, которые будут вновь собраны уже в соответствии со структурой конторского производства (так Мондриан набрал в 1944 году интегральную картину). Человек здесь не причем, он оценивает картину со стороны, для него она так же абстрактна, как и композиции Мондриана. И именно поэтому зритель должен быть соответствующим образом подготовлен, чтобы оценить открывающееся зрелище. (В. Чернецов. «Стиль Оливетти», ДИ, 1967, № 5).

Западная Европа реконструирует американскую действительность, не будучи скована иллюзорными традициями американского образа жизни. Оливетти открыл романтику бесчеловечной американской конторы (человек исчезает и там, и там), со стетоскопом вслушивается и отзывается на всякое влияние ее административного сердца. «Оливетти» не разделяет иллюзию отдельного человека, поддерживаемую ИБМ. Машинки ИБМ — не части одного бесконечного организма, а замкнутые единицы. Каждая



ая машинка, играй дочь ее изобретателя на клавишине, а на аккордеоне. Интересно, увлекалась дочь изобретателя клави-

Подражание исключает развитие

Л. и Д. Шушкановы

За последние годы определились три взгляда на развитие искусства. Одни считают, что необходимо сохранить традиции, работая, как работали старые мастера: восстановить технику, приемы, сохранить формы и характер орнамента, даже его элементы.

Другие, наоборот, предлагают отбросить все традиции и создавать абсолютно новые произведения в едином международном стиле, который исключает любые национальные особенности искусства. Художники этого плана ломают голову над тем, как бы придумать «такое», чего никогда и нигде не было, и нередко приходят к абсурду.

Третьи (мы считаем, что они правы) ценят национальные традиции своего народа, своей страны, стремятся понять, продолжить их, создавая предметы искусства, созвучные современности.

Последние выставки (Выставка московских художников, «Советская Россия», Всесоюзная выставка декоративного искусства, посвященная 50-летию Советской власти, в Манеже) говорят о подъеме нашего декоративного искусства; они показали, каким полнокровным становится искусство, когда оно берет соки из родной почвы, в то же время учитывая достижения других стран и народов. В декоративном искусстве наметился переход от слишком упрощенных, выхолощенных форм и композиционных решений к более сложным. Многие художники почувствовали неудовлетворение огромным потоком изделий массового производства, явно повторяющих западные образцы, холодных и пустых вещей, лишенных пластики, не вызывающих никаких эмоций, и обратились к истории и культуре своей Родины, к родному искусству. Они сумели оценить богатейшее наследие прошлого и попытались развить его лучшие традиции в своем творчестве.

Правда, это желание работать в традициях народного искусства иногда выливается в механическое повторение старых форм или в перенесение росписи на свои изделия. Часто художники видят прелесть старины не в ее внутреннем содержании и глубине чувств, а в искажениях пропорций: большие головы с неправильными чертами лица, слишком маленькие руки или ноги в анатомически не оправданном движении, тоненькие, как ниточки, ноги у коней на мезенских прялках, львы с огромными головами, человеческими лицами и телом собаки и т. п.

У народных мастеров все эти «неправильности» очень органичны, прочувствованы, наполнены смыслом, вылеплены, вырублены или написаны с такой убежденностью в том, что эти образы

именно такие, а не другие, и с такой красотой, легкостью или силой это сделано, что мы либо не замечаем «погрешностей», либо, к удивлению своему, чувствуем, что они даже усиливают эмоциональное воздействие.

А художник, не сумевший или не захотевший понять причину прелести этих вещей, нарочито огрубляет, искажает в своих творениях формы и фигуры людей, птиц, животных. И либо удивляется, что его произведения почему-то не радуют глаз, либо не хочет видеть этого, да еще пытается убедить всех в обратном, ссылаясь на «нарушение» пропорций в народном искусстве.

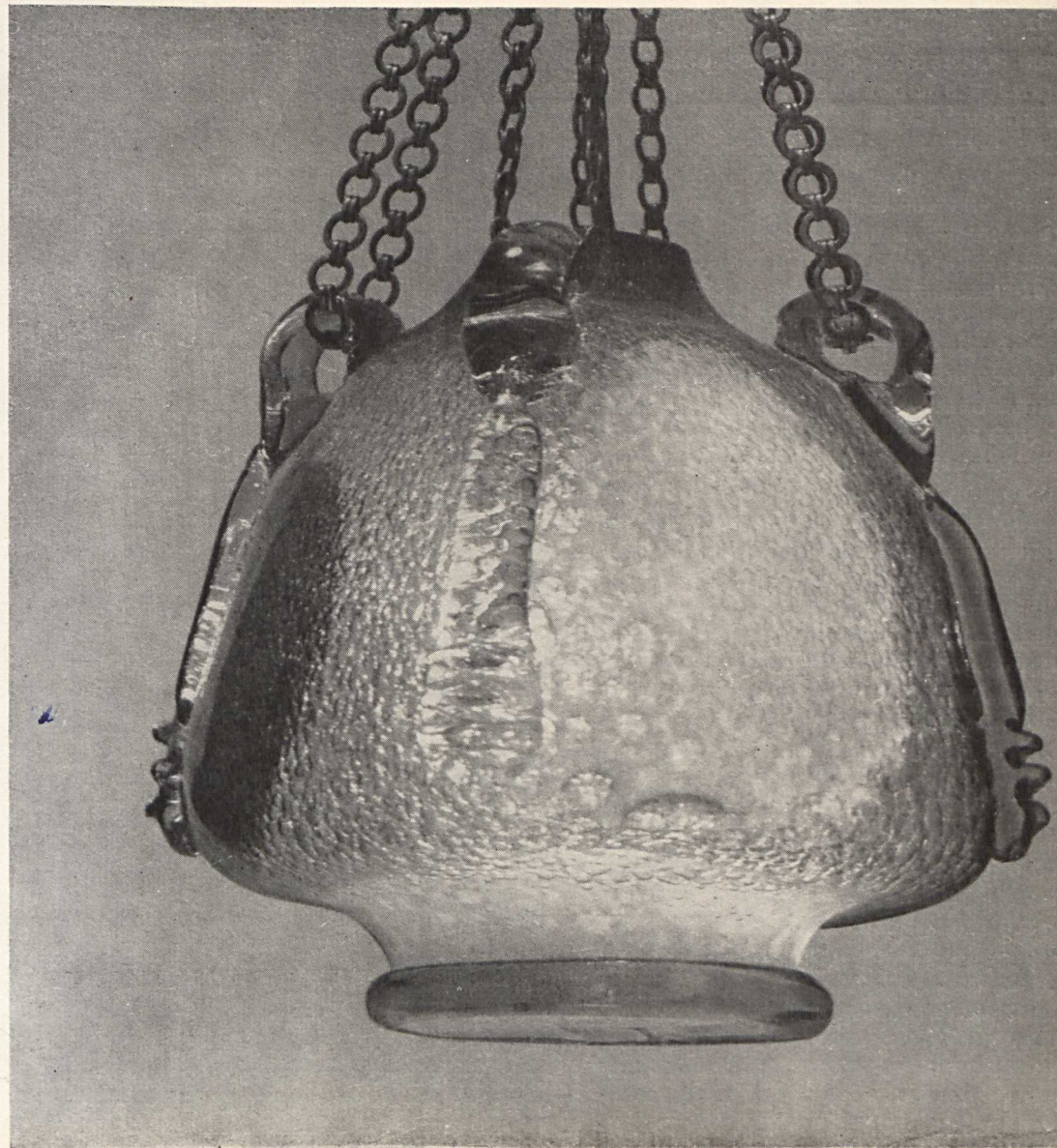
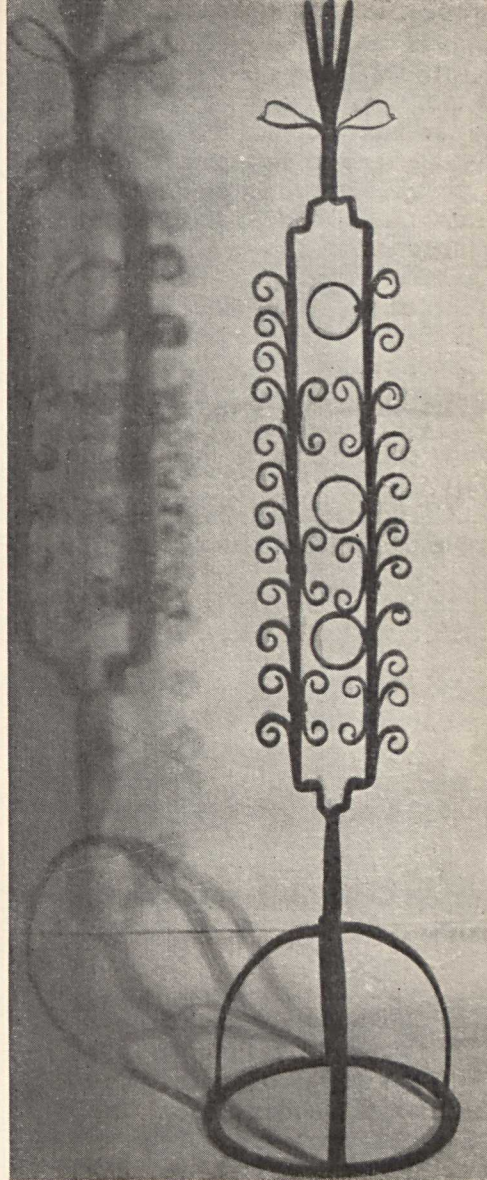
Нас как художников с самого начала нашей творческой деятельности вдохновляет народное искусство. Для нас ценны многие его качества и прежде всего жизнеутверждающее начало в любом произведении народного искусства.

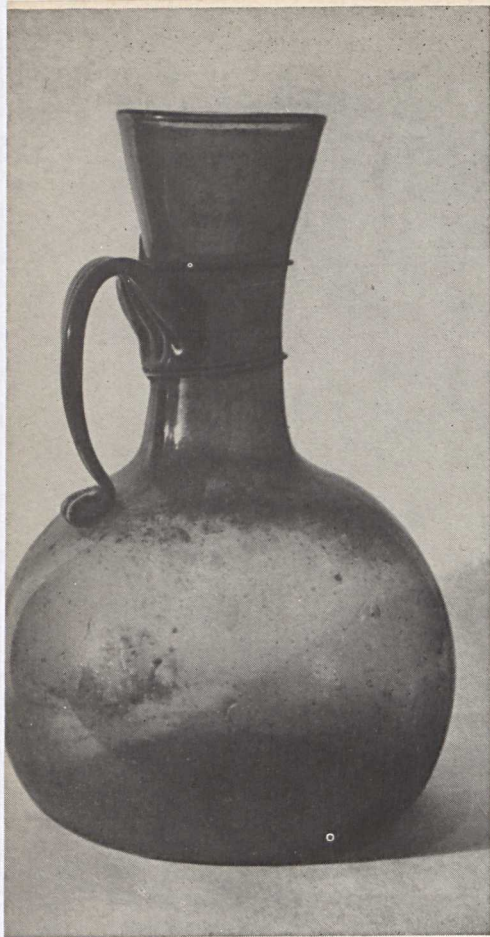
Монументальность, где глубина и сила сочетаются с мягкостью и даже лиричностью. Можно взять совершенно разные вещи: ковши, братины, солонки, коньки (охлупни) для украшения гребня крыши, деревянную расписную скульптуру Параскевы Пятницы или дымковскую игрушку — они не боятся увеличения и часто при увеличении даже приобретают большую выразительность.

Великолепное чувство материала. В таких изделиях, как резные наличники, напоминающие кружево, в прялках, похожих на башни, забавных игрушках

Свещец. Кованое железо. XVII в.
Государственный Исторический музей.

Л. и Д. Шушкановы.
Светильник. Стекло, медь.





дерево.
н. Стекло. XVIII в.
рственный Исторический музей.
Шушкановы.
ект «Хлебосольный».

и традиций, надо выйти из тесных рамок традиций. Традиции не должны выпирать, кричать о себе, они должны существовать как бы «внутри» вещей, создаваемых современным художником. Нужна не подделка под старину, а создание новых произведений, несущих в себе знания, мысли и чувства современного художника, но впитавших в себя характерные особенности, сам дух народного искусства. Не всегда художника ждут удачи, не часто находятся новые хорошие решения. Каждый из нас по-своему любит, оценивает народное искусство, и оно по-разному действует на разных художников, по-разному вдохновляет на создание современных произведений (это и хорошо, что по-разному, лишь бы давало хорошие результаты). Так, раскрывая для себя пластические особенности русской деревянной скульптуры, нам захотелось сделать некоторые предметы деревянной посуды в скульптурных пластических формах: лотки, кружки (не для питья, а чтобы эти кружки подать на стол с моченой брусникой, грибами и прочим; потому и появилась возможность сделать их более массивными), блюдо для пирогов, чашу, в которой можно было бы поставить печеную картошку, а при желании — положить в нее фрукты. Нам хотелось при этом любоваться не только формой изделий, мы любим дерево как материал, поэтому стараемся выявлять красоту текстуры, рисунка, плотность разных пород дерева. В обиходе современной семьи — главным образом фарфор и фаянс массового производства. Поэтому дерево ручной рабо-

ты вполне может нести большую часть декоративной, эстетической функции так же, как раньше гжельские скульптурные квасники или скопинские многоярусные кувшины с животными и птицами входили в быт больше для украшения, чем для хозяйства. Решения в стекле тоже пришли не совсем обычно (в этом нас иногда упрекают, но мы не уверены, что эти упреки правильны). Нам показалось, что стеклу последних лет (50-е и начало 60-х годов) не хватает пластики, скульптурности и живости, хотя стекло не менее пластично, чем глина, дерево и, тем более, металл. Мы подошли к нему, как к пластическому, а не драгоценному материалу — как подходили стеклоделы петровских времен, как понимали его испанцы в XVII веке. Такой подход помог нам соединить, казалось бы, разные материалы — стекло и дерево. Мы попытались придать упругость, некоторую монументальность простым формам из стекла и, как нам думается, органически увязали его с деревом (ансамбли «Хлебосольный» и «Русский»). К решению светильников мы подошли более свободно, чувствуя себя скульпторами и живописцами одновременно. Нам хотелось обогатить несколько сухой и стандартный интерьер современных квартир и кафе теплотой разнообразных, резко отличающихся от магазинных, форм с наклепками, цветными пятнами. Наш путь в искусстве не единственный. В развитии современного искусства так же много различных путей развития, как и в народном искусстве.

кованных светцах, запорах, чекан-чашах, скопинских глиняных фан-ческих кувшинах и скульптурах, гвуется и свободное обращение с ма-алом, и глубокое знание его особен-ей. Кевные наличники всегда будут де-нными наличниками. Светец для лу-и в виде цветка — не превращается в ральный цветок, а остается светцом елеза, напоминающим цветок. Со-яется образность и т. д. тво формы, где острота, упругость и тичность, легко уживаясь, дают ые красивые формы. ительное чувство цвета, когда са-яркие, контрастные цвета собирают-красивейшую живописную гамму. ота, свобода, легкость письма. е это в сочетании с острой жизнен-наблюдательностью, богатейшей азией и любовью, с которой созда-сь каждая вещь, будь то миска для или расписные прялки, сундуки и ие вещи. родолжать традиции — это не зна-одражать старому, хотя и прекрас-искусству. Попытки подновления, еменивания старины не являются еством и не решают проблемы тра-й и новаторства. Нельзя понимать иции как повторение старого пре-ного и любимого искусства. Подра-е исключает развитие. Создание со-енными художниками образцов в к «традициях» — не новаторство. ки и изучение забытых, утерянных мов, способов обработки материала ресны и необходимы, но этого мало. ятно, решая проблему новаторства



ми — до 300 штук, для показа на внутрисююзных и международных выставках. Деформация художественного процесса была уже в том, что эти массовые по складу вещи оставались выставочными образцами.

И можно понять художников-прикладников, которые не могли и не хотели сидеть между двух стульев, работая во имя иллюзии массовости, сохраняя «...хотя бы видимость простоты, технологичности, доступности для тиражирования». В положительном контексте пишет об этом стремлении к «видимости» Н. Воронов. Однако, очевидно, что именно на этом пути создается конфликтное положение в сфере самого творчества. Это и новый, утонченный вид украшательства, теперь уже в виде лаконичности, простоты и условности, которые оборачиваются опасным хамелеоном, когда надо получать «высокую группу» под неизбежным экономическим давлением существующих преysкурантов. Это и легкое, не требующее больших творческих затрат копирование зарубежных образцов...

Условия, созданные за последние годы для декоративного искусства Союзом художников, помогли нашим художникам-прикладникам обрести внутреннюю свободу, истинное творческое самосознание. А вместе с этим и все наше декоративное искусство поднялось на новую высоту, обогатилось большими завоеваниями. И, конечно, необыкновенно выросло мастерство, самоопределились творческие индивидуальности, поднялось художественное качество работ. Это признает даже Воронов, пока главный оппонент Макарова в дискуссии.

Мне представляется, что Воронов вновь, выражая тревогу за качество массовой продукции нашей художественной промышленности, несправедливо возлагает вину за это на художников-прикладников, а заодно и на Союз художников. Уж кто-кто, а автор статьи «Уникальное и промышленность» знает, что разрыв (или, как он говорит, «попынь») между уникальным и массовым у нас никогда не зарастал. Попытка же преодолеть этот разрыв в конце 50 — начале 60-х годов оказалась лишь «видимостью» и по существу свелась к внешнему переживанию уни-

кального искусства под маской сего.

Очевидно, что обогащение и развитие нашей художественно-материальной культуры, дифференциация декоративно-прикладного искусства, кристаллизация его новых видов — это одно, а эстетическая неполноценность художественно-промышленной продукции и отрыв ее в этом плане от уникального декоративного искусства — это другое. У этих явлений разные причины и источники. Хотя и они, конечно, связаны, и их нужно и можно анализировать в их взаимодействии. Но вряд ли плодотворно их отождествлять или накладывать друг на друга, как это делает Воронов.

Нельзя не радоваться, что один из потоков нашего декоративного искусства развивается сейчас так творчески богато и активно, и нельзя не надеяться, что это рано или поздно скажется на всем нашем декоративном искусстве и прежде всего на другом его важнейшем потоке — массовом промышленном искусстве и дизайне.

Что, как и для чего

П. Кожин, художник-керамист

Человек зачерпнул руками воду, сбрил ладони, чтобы вода не расплескалась. Если воду нужно вылить, человек разводит верх ладони и слегка наклоняет кисти рук. Это функциональные требования. Если человек захочет для этой цели создать соответствующую форму, то, помимо учета функциональных требований, он должен еще учесть требования производства (возможность тиражирования) и свойства материала.

Но различные условия, в которых живет предмет в быту, часто вступают в противоречие. Например, требование хранения (замкнутая форма, статичность) находится в противоречии с требованием «выливания» (развернутая форма, сдвиг). Многообразный характер вкусов людей определяет и разное понимание художественной формы, а это в свою очередь сказывается на решении одной и той же художественно-бытовой вещи. Поэтому бытовая вещь как художественно-утилитарная форма есть результат найденного соотношения основных и второстепенных требований, решаемых композиционно.

Композиционность решения не тождественна функциональности. а выпадает из нее.

Утилитарный момент бывает ведущим или второстепенным в зависимости от места и характера вещи в едином бытовом комплексе и в зависимости от понимания художественной формы. В тех случаях, когда утилитарная сторона вещи второстепенна (ваза), изобразительный момент (рельеф или роспись) может быть настолько доминирующим, что сама форма вазы должна архитектурно решаться как характеристика изобразительной темы. В тех случаях, когда вещь только утилитарна (тарелка), изобразительность проявляется лишь ритмически как развитие общей темы в комплексе сервиза или набора.

Туристская кружка должна быть легкой, прочной и нетеплопроводной. Для нее может быть использован разный материал — металл, керамика, дерево. Но каждый из них заставляет искать другую форму, хотя назначение вещи одинаково. То же относится и к разному способу производства (формовка, литье). Если в бытовой вещи художником не будет найдено новое функциональное решение в потребительском смысле и новое конструктивное решение для производственного выполнения, то не будет создано и новой бытовой вещи. Сделать подлинно новую вещь непросто. Поэтому художники часто варьируют уже имеющиеся формы и, уклоняясь от создания новых вещей массового производства, переходят на создание уникальных произведений, а некоторые искусствоведы (К. Макаров и др.) даже подводят под это теоретическую базу.

Основное, чему я посвятил свое творчество, — это устранение разрыва в художественном качестве вещей массовых, малотиражных и уникальных. Это нелегкий путь. Сожалею, что на этом пути художник-керамист мало чувствует поддержку государственных организаций: творческих, производственных и научных. Интерес художественных журналов к этой работе тоже поверхностный и компанейский. В этом, на мой взгляд, и вторая причина того, что талантливые художники переходят на гладкую дорожку создания безадресных уникальных вещей и в конечном итоге, после похвал за успехи и потуги быть на уровне современной мировой керамики, получают упреки и порицания, что их творчество только музейное. Н. Воронов, осуждая «иконописную трактовку коней, луковки переквев на фоне индустри-

ального пейзажа», изобразительность песенных сюжетов и изобразительную тему вообще, видит в этом возмущение к «станковизму». На мой взгляд, не в станковизм дело и не в том, что станковизм ведет к уникальности.

Дело в сложности решения изобразительной темы на рамических вещах. Особенно в условиях повального увлечения «декоративностью» чистом виде и выражении только специфики керамики.

Нужно не осуждать, а всячески помогать художникам-керамистам в создании тематических вещей, одновременно требуя в то же время и работы для массового изводства. На заводах систем художественного фонда, наряду с производством массовой продукции, нужно создать производство малотиражных и уникальных вещей, рассчитанных не только на обезличенную продукцию в Художественных салонах, но и на выполнение целенаправленных спецзаказов.

На заводах государственной промышленности все принимаемые Художественным советом работы необходимо апробировать с точки зрения потребительской и производственной сначала в малых (пробных) тиражах с прежней по временным ориентировочным ценам. Самое сложное из этих выпусков нужно передавать в основном массовое производство. Хорошее, но еще не завершённое дорабатывать. В этом и состоять экспериментальная деятельность, которая по мере роста опыта художников по созданию массовых вещей качественных изделий. Роль заводских художников не уделять серьезное внимание не замалчивать, а главным образом охватывать с очень поверхностных и сомнительных позиций. Журналу «Декоративное искусство СССР» от теоретических положений, формируемых узкой и не во всем правильной практике новаторов, достижения которых не укладываются в рамки существующих производственных возможностей на заводах, перейти к анализу творческих поисков, направленных на устранение разрыва между художественным качеством массовых и уникальных вещей. Очень важно вести обсуждения и дискуссии на эту тему на конкретном материале и тем самым намечать пути организационные формы более плодотворной работы. Это поведет к единству теории и практики, необходимом для роста советской художественной керамики.

исаретский

гическое и профессиональное самосознание дизайнера по-
но утверждается в критическом отношении к своему объ-
Дизайну отказано в праве быть идеальной формой мате-
но-эстетической культуры. От действительности дизайна
ется его культурный идеал, притом не только в созна-
но и практически. Помог опыт истории, силой которой
вающийся дизайн смог объективно разделить в себе свои
ественно-эстетические, культурно-исторические и соци-
технические предпосылки. То, что для пионеров дизайна
товало в единстве их творческой жизни, история своим
рением разделила и обособила. Ульм стал ключом к по-
ию Баухауза и ВХУТЕМАСа. Самокритика дизайна вы-
ла проблему его культурной природы, вопрос об отноше-
иально-технических и художественно-эстетических мо-
в в его практике. Возникающее отсюда понятие **художест-**
го проектирования вобрало в себя содержание культурно-
ала дизайна и те элементы практики художественного
гирования, которые присутствовали вчера и присутству-
одня в разных областях художественно-эстетической
уры — прежде всего в искусстве.

художественного проектирования положила начало дея-
ости Семинара промышленного и оформительского искус-
озданного в 1964 году при Союзе художников СССР. Се-
поставил перед собой задачу раскрыть то богатство воз-
остей, которое представляет проектирование для творчес-
художественной мысли. Художник должен был увидеть,
дизайнерство можно понять как разновидность художест-
го творчества и включить в организм художественной
уры. Была предположена возможность нового вида про-
ональной практики, получившая имя «художественное
гирование».

ащение художника в дизайнера, движимого идеей худо-
енного проектирования, предполагает не отрицание про-
ональных средств и методов художественного мышления,
использование — интенсивное и сознательное. В сущнос-
дизайнер — представители одной и той же куль-
их живое мышление протекает в языке предметных
они этот язык понимают и обогащают культуру пред-
сти новыми ценностями. По самому своему профессио-
ому положению художник является дизайнером, в нем
ы способности художественно-проектного мышления.
о вскрыть проектные возможности художественного соз-
е, обратить на них внимание художника и помочь ему
атить их в осознанные средства решения проектных задач.
еется, близость типов художественного и художествен-
ектного мышления не исключает разницы профессио-
ых позиций художника и дизайнера: она пролегает по
задачи. Мышление дизайнера изначально связано про-
й установкой, ориентировано на объект проектирования
ект как форму фиксации решения проектной задачи. Ху-
ственное мышление, несомненно, более свободно в своих
осылках и не предопределено внешними обстоятельства-
адачи и объекта. Мышление дизайнера имеет структуру бо-
есткую, определенную тем, что оно **проектное** мышление.
жником-проектировщиком становится тот, кто, владея
ими художественного мышления, развивает в себе вкус к
тному мышлению и способности решения проектных за-
а языке предметных форм.

этика проекта.

есс художественно-проектного творчества тесно связан с
ом проектирования и во многом определяется им. Все ста-
горизонты его (начиная с фиксации проектной задачи и
я получением всесторонне отработанного проекта) пред-
ают язык проектирования как ту знаковую форму, вне

которой не существует объективно-значимого мыслительного
содержания.

Знаковой формой языка проекта является проектная графика
со всеми присущими ей средствами выражения и transforma-
ния предметности. Содержание его — разворачивающаяся по
своим стадиям и горизонтам деятельность проектирования,
элементы которой — действия — суть единицы значения в язы-
ке проекта, входящие в его семантику, то есть систему значе-
ния. Семантика действия отличает язык проектирования от
языков реального предметного мира, используемых челове-
ком-наблюдателем для понимания окружающей среды.

Язык проектной графики имеет изобразительную и конструк-
тивную функции, позволяющие ему изобразительно фиксиро-
вать реальность и деятельно преобразовывать ее. Проектное
действие, ориентированное задачей проектирования, отодвига-
ет изобразительную функцию своего языка на второй план. Ос-
новная его функция — конструктивная (то есть на нем возмож-
на постановка и решение проектных задач). Поэтому, все ис-
ходные, промежуточные и конечные модели проектируемого
объекта неизобразительны в обычном смысле этого слова. Это
конструктивные модели, которые идеально придают предмет-
ному миру форму, вытекающую, во-первых, из содержания
проектной задачи и, во-вторых, из того идеала эстетической
организации предметного мира, который стоит за выбранной
проектировщиком системой художественно-проектного мышле-
ния. Суть дела не в том, что изобразительная функция исклю-
чена из языка проектирования. Она сохраняется, но подчинена
функции конструктивной, обслуживая решение проектных за-
дач. Смысл проектного мышления в том и состоит, чтобы де-
лать возможным проектное преобразование предметной реаль-
ности, а не изобразительное уподобление ей. Отсюда — допу-
стимость и необходимость тех деформаций объекта художест-
венного мышления, которые ведут к нахождению решения.
Предметные языки воспринимающего и проектирующего соз-
нания не переводимы друг относительно друга. Их связывает
действие.

Источник средств художественного проектирования.

Хотя предмет проектирования первоначально задается проект-
ной задачей, в нем, помимо указания на объект, подлежащий
проектному действию, явно или неявно просматривается **идеал**
формальной организации предметной среды и идеал ее потре-
бителя, чье существование она будет обеспечивать своей пред-
метностью. Два последних элемента задачи в художественном
проектировании представлены особенно ярко. Художнику из-
начально свойственна и четкая ориентация на формальное упо-
рядование среды, и стремление сделать человека предпосыл-
кой проектного процесса.

Вслед за постановкой задачи начинается формирование пред-
мета проектирования — включение эмпирически заданного
объекта в одну из существующих систем художественного
мышления. При этом система выступает как источник средств
художественного проектирования, а ее язык становится проект-
ным. Вместе с языком принимается художественная модель
мира, связанная с выбранной системой мышления. В ней кон-
кретизируется содержащийся в задаче абстрактный идеал форм-
альной организации среды. Если до выбора художественной
системы формирование предмета проектирования и проекта
нормировалось идеалом, не имеющим прямого предметного вы-
ражения, то с выбором системы нормирование становится кон-
кретным: проектируемый объект должен принадлежать выб-
ранной художественной модели. Она, в свою очередь, осущест-
влена в ряде произведений искусства, часто очень большом, и
может быть освоена художником в чистом виде, безотноситель-
но к деятельности проектирования.

Отчетливая отнесенность проекта к некоторой системе художе-
ственного мышления — одна из особенностей художественного
проектирования. Возведение ее в принцип позволяет использо-
вать художественные средства в их эстетической чистоте. С
другой стороны, установка на **использование** художественных
средств позволяет развить художественную культуру проект-
ного сознания.

В процессе использования сознание отделяет себя от той систе-
мы мышления, в которую оно должно включиться, и через от-
деление сознание формируется именно этой системой. Если же
включение и отделение происходят осознанно, то попутно форми-
руется творческая индивидуальность проектировщика. Осоз-
нанность снимает обычное для художественного сознания
отождествление с одной из систем мышления и дает ему сво-
боду от каждой определенной художественной модели мира,
свободу использования многих существующих моделей, свобо-
ду создания новых моделей.

Филиация форм.

Определенное включение проекта в систему художественного мышления является важнейшим техническим источником прогресса формы в дизайне. Оно порождает процесс переноса принципов формы из одной профессиональной сферы художественной культуры в другие сферы. Процесс переноса, или, что то же самое, филиация форм — повседневная реальность искусства и дизайна.

Подчеркнем технический характер заимствования форм, имея в виду, что переносимый принцип формы должен когда-то быть создан и где-то существовать. Чаще всего в ту сферу, где его находят, он также был привнесен извне. Очевидно, что когда-то он возник впервые, но подобные случаи абсолютного творчества единичны в рамках художественной культуры и не на них зиждется реальная практика формообразования в дизайне. Здесь существенны именно технические соображения.

На первый взгляд кажется, что в результате филиации происходит перенос конкретных, единичных форм. Так оно и есть с эмпирической точки зрения, но даже за единичным заимствованием стоит принципиальный сдвиг в системе художественного мышления. Потенциально, пока еще в скрытом, невыявленном виде в сферу проектирования попал новый принцип формы, а посредством его и новый принцип формообразования, несущий неизвестные до него возможности творческого действия. Включение проекта в систему художественного мышления, сохраняя все особенности переноса единичной формы, придает ему осознанный и исчерпывающий характер.

Композиционное моделирование.

В процессе решения проектной задачи язык проектирования, связанный с выбранной системой художественного мышления, используется для фиксации художественных моделей проектируемого объекта. Непосредственным результатом проектных действий дизайнера является преобразование одних моделей в другие. Оно осуществляется до тех пор, пока некоторая модель не оказывается решением исходной проектной задачи. Художественные модели и есть тот материал, с которым имеет дело проектировщик в процессе своей деятельности.

В системе художественно-проектного мышления модель выполняет четыре функции, позволяя дизайнеру:

модельно изображать объект проектирования;

конструктивно переформировывать объект, приводя его в соответствие с идеалом формы (выбранной системы мышления); выражать свое отношение к объекту проектирования (и предполагаемое отношение потребителя);

наконец, выявлять идею проекта, то идеальное содержание, которое посредством деятельности проектирования вносится в предметную реальность.

Первые две функции не специфичны для художественных моделей, ими обладают модели и научно-технические. Последние две, напротив, свойственны именно художественным моделям (в силу их причастности к специфике искусства). Преимущества художественного проектирования следуют из того, что все четыре функции присущи одному материалу — моделям.

Модель строится всякий раз, когда проектировщик сталкивается с проблемной ситуацией. Дело в том, что в процессе разрывания проектной идеи в материале языка проекта дизайнер сталкивается с ситуациями, в которых невозможно осуществить следующий шаг решения, если остановиться на уже построенной модели: принцип формообразования этой модели исчерпан, объект организован с точки зрения этого принципа, а задача в целом еще не решена. Из сопоставления уже найденного решения и еще не решенной задачи возникает проблемная ситуация. Проектное мышление протекает одновременно в нескольких «горизонтах», в каждом из которых существует своя модель, и проблемная ситуация, возникнув в одном из горизонтов, может быть разрешена в каком-то другом.

В этом случае вступает в свои права «модельный», композиционный анализ. Его цель — выявить те горизонты проекта, в которых совершалось мышление до возникновения проблемной ситуации, а из них — те, которые были ведущими, базисными горизонтами. Остальное содержание проекта временно отбрасывается, происходит абстрагирование от проекта, выделение в нем содержания, присущего базисным горизонтам и составляющего ядро мыслительного процесса на этой стадии проектирования. То, что выделено в модельном анализе, фиксируется затем в одной из нескольких моделей.

По окончании модельного анализа начинается «модельный» композиционный синтез. Выделенная на стадии анализа модель является (вследствие способа своего выделения) принципиально незавершенной в данном горизонте. Она абстрагирована от проблемной ситуации, в которой моделируемый объект

находился под действием формообразующих факторов д горизонтов. С точки зрения принципа формы абстрагированной модели ее содержание выглядит деформированным, а модель — дезорганизованной. Необходимо привести ее в соответствие с принципом формы, организовать, придать ей максимальное совершенство. Эта необходимость реализуется в модельном синтезе. Модель, фиксирующая результат абстрактного анализа, подвергается переформированию в соответствии с принципом формообразования ее горизонта. Она вновь не уравнивается.

Процесс модельного синтеза — это тоже процесс проектирования, но уже другого объекта, отличного от исходного. Об модельного анализа и модельного синтеза суть абстрактные или идеальные объекты. В этом нет ничего свойственного исключительно художественному мышлению. Идеальные объекты сплошь и рядом населяют самую строгую науку. Математические маятники, идеальные жидкости, точки, не имеющие размеров, но имеющие массу, — все это объекты, существующие лишь в «теле» научного мышления. Им вполне аналогичны модели художественного мышления.

И точно так же, как идеальные объекты науки создают логический базис, участвуя в решении практических задач, идеальные объекты проектирования — художественные модели создают логический базис проектного мышления. Без них решение проектных задач было бы невозможно.

Специфика композиционного анализа и синтеза в художественном проектировании коренится в механизмах художественного сознания проектировщика. С его профессиональной точки зрения эти процедуры выглядят как превращение объекта проектирования в тему эстетического творчества. Логика художественно-проектного мышления скрывается здесь за формой традиционного для художника. Но она есть. Процедурный анализ и модельного синтеза составляют тот конструктивный каркас художественного сознания, который позволяет ему развернуть своеобразную психологическую модель объекта художественной мысли — в восприятии, эстетическом понимании, субъективизации смысла. Тем самым проектное мышление приобретает неповторимый привкус художественной объективности, присущей явлениям искусства. Сцепление норм традиционного художественного сознания с нормами сознания проектного и составляет субъективную основу художественного проектирования.

В процессе проектирования происходит многократное моделирование и фигурирует ряд моделей. Далеко не всегда сиюминутные процессы в разных горизонтах складываются в единую картину, приводящую проектировщика к искомому результату. Равнодействующая векторов таких движений может дать нуль, тупиковую ситуацию. Осмысленная направленность проектного мышления к целостному проекту — вот где лежит основа сходящегося процесса многих актов анализа и синтеза. Обычно основы художественного моделирования играют исключительно дидактическую роль. Так, курсы пространственной композиции и колористики являются пропедевтическими заготовками оформляя предметное видение проектировщика. В процессе художественного проектирования, конечно, имеет место и эта дидактическая функция художественного моделирования. Однако не она — главное. Модельный анализ и синтез играют здесь рабочую, конструктивную роль и составляют основу проектной методологии.

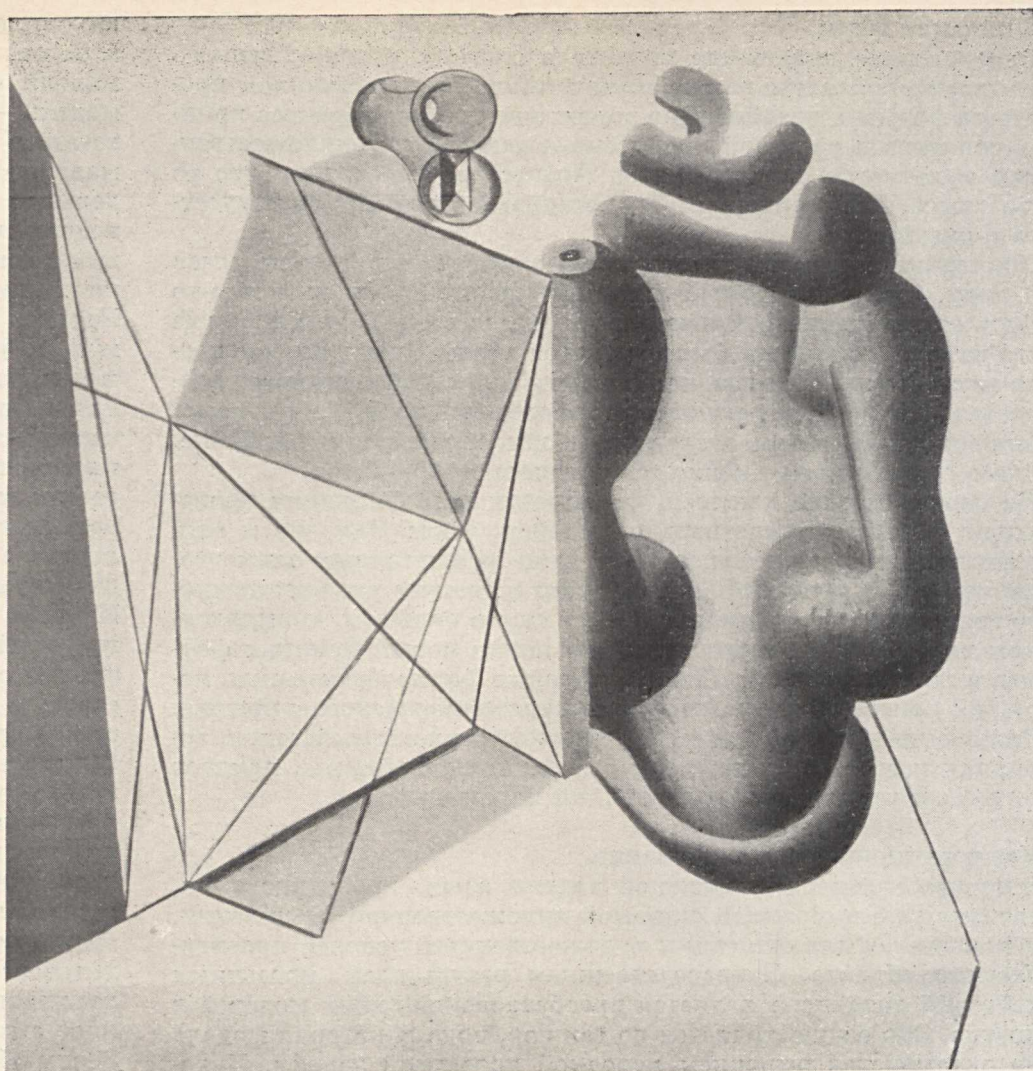
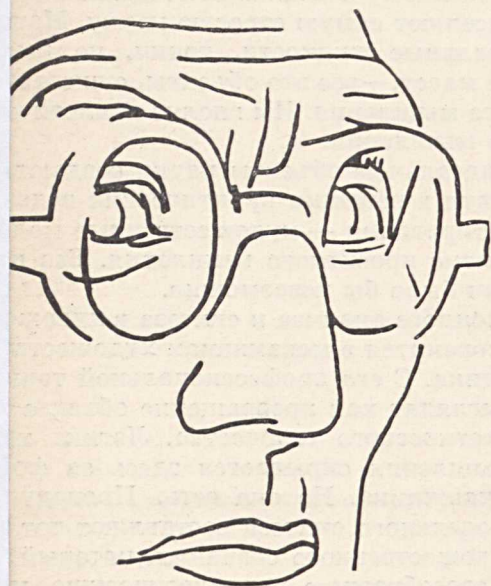
От метода к теории.

Возникнув в результате художественно-эстетической самости дизайна, художественное проектирование вступило в пору своего профессионального становления: определяются основы его методологии, формируется учебный предмет «художественного проектирования», намечаются пункты его теоретического и исторического самосознания.

Ни одна живая система мышления не исходит из завершающей теории и не завершает себя ею. Идеал свободного существования мысли — в конструктивной универсальности, в возможности менять свои практические, методологические и теоретические предпосылки в процессе решения практических задач, признанных мышлением значимыми с точки зрения ее истинности и идеальной ориентации.

На пути от метода художественного проектирования к теории лежит разработка его категорий — проектного пространства и времени, органики, визуальной информации, вещей века как предпосылки проектирования, которые должны стать основой концепции художественно-проектной геометрии, разработки концепции художественно-проектного сознания. В направлении и идет теоретическая деятельность Студии.

ор Некрасов



и всего было три. Первые два датированы годом, последнее — открыточка с несколькими строчками благодарности за присылку копий первых двух, — 1963 годом.

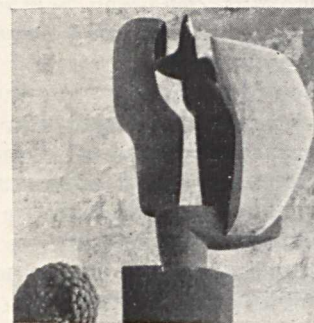
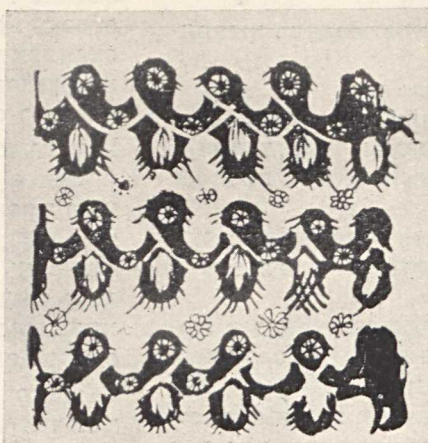
Я вынул из почтового ящика первое из писем — было мне тогда лет двадцать то, и учился я на архитектурном факультете — я не поверил своим глазам. На конверте, том заграничном конверте с великолепной иллюстрацией, изображающей то ли Реймский, то ли Рейнский собор, размашистым, не очень разборчивым почерком было написано «Monsieur Nekrasov... Мсье Некрасов...». Меня и по имени-отчеству еще не называли, а тут мсье...

Тот день я стал знаменитостью. На меня указывали пальцами: «Он?» «Он!» «От самого?» «Вамного!».

Это было событие. Из ряда вон выходящее событие. Мы, жалкие второкурсники Киевского политехнического института, получили письмо с адреса, от самого бога, кумира, родоначальника, покровителя, от самого Юпитера — от Ле Корбюзье... Это было почти то же, что получить письмо от Льва Толстого.

Что это все значило? Почему прославленный архитектор ответил вдруг на письмо неизвестных киевских студентов? И почему эти студенты отважились ему написать?

Произошло вот что. В мае 1932 года объявлены были результаты конкурса на самое крупное в истории человечества здание — конкурса на проект Дворца Советов в Москве. Этого дня ждали не только участники конкурса. Его ждали все архитекторы. Ждали мы. Ждали потому, что дело было не только о чести и размерах самого сооружения, но и о том, что подобного здания-памятника, памятной общественной системе, новой идее еще не было в мире. Конкурс был международный. Участвовали сотни архитекторов, в том числе и признанные во главе с Ле Корбюзье. Студенты, не сомневались — первую премию получит он. Его проект самый современный, самый ценный, самый оригинальный, самый



Ле Корбюзье. Композиция по принципу «Модульор».

Ле Корбюзье. Композиции орнамента, выполненные им в художественной школе. 1907.

Ле Корбюзье. Скульптурная композиция. Дерево.

Ле Корбюзье. Скульптурная композиция.

продуманный. В нем предусмотрено все, вплоть до точнейших деталей акустики, видимости, системы наиболее быстрой эвакуации зала («яблоко, брошенное в любом месте зала, должно само выкатиться на улицу»). Мы специально ездили на выставку, мы осмотрели все проекты. Решение было единодушным — Ле Корбюзье! Мы ни минуты не сомневались — жюри придет к тому же выводу.

Но жюри решило по-иному. Решение было ошеломляющим. Первые премии были присуждены — кому? — старому академику (подумать только — академику!!!) Жолтовскому, представившему на конкурс нечто среднее между замком и крепостью, мало кому известному тогда архитектору Иофану и совсем уж неизвестному американцу Гамильтону. Никто из наших кумиров — ни Ле Корбюзье, ни Гроппиус, ни Мендельсон, никто из «левых» не получил ничего! Все самое современное было отвергнуто. Победителями оказались эпигоны, сторонники реставрации прошлого, из пыли веков были вытащены колонны, портики, всеми забытый Ренессанс. Никто ничего не понимал. Ясно было только одно — в архитектуре нашей произошел переворот.

Вот тогда-то мы, небольшая группа студентов, возмущенных вопиющей несправедливостью, и написали письмо Ле Корбюзье. Мы, мол, с вами, мы вам никогда не изменим! На это письмо он нам и ответил. А потом написал еще одно с ответами на поставленные ему вопросы о синтезе искусств, которым тогда все увлекались. Но об этом мне уже приходилось писать.

*

В декабре 1962 года, ровно через тридцать лет после того, как я с трепетом распечатал письмо с красивыми марками, мне посчастливилось встретиться в Париже с самим живым Ле Корбюзье.

Об этой встрече я уже писал в путевых записках «Месяц во Франции», но так как не всем, возможно, подвернулся под руку этот номер «Нового мира», я позволю себе привести этот отрывок полностью:

«...Мы с Андреем Вознесенским зашли в хмурый, неприветливый, замкнутый городскими стенами двор. Поднялись по такой же мрачной лестнице на второй этаж и попали в узенький коридор-прихожую. Кто-то, сидевший там, попросил нас минуточку подождать, вышел, потом вернулся и сказал:

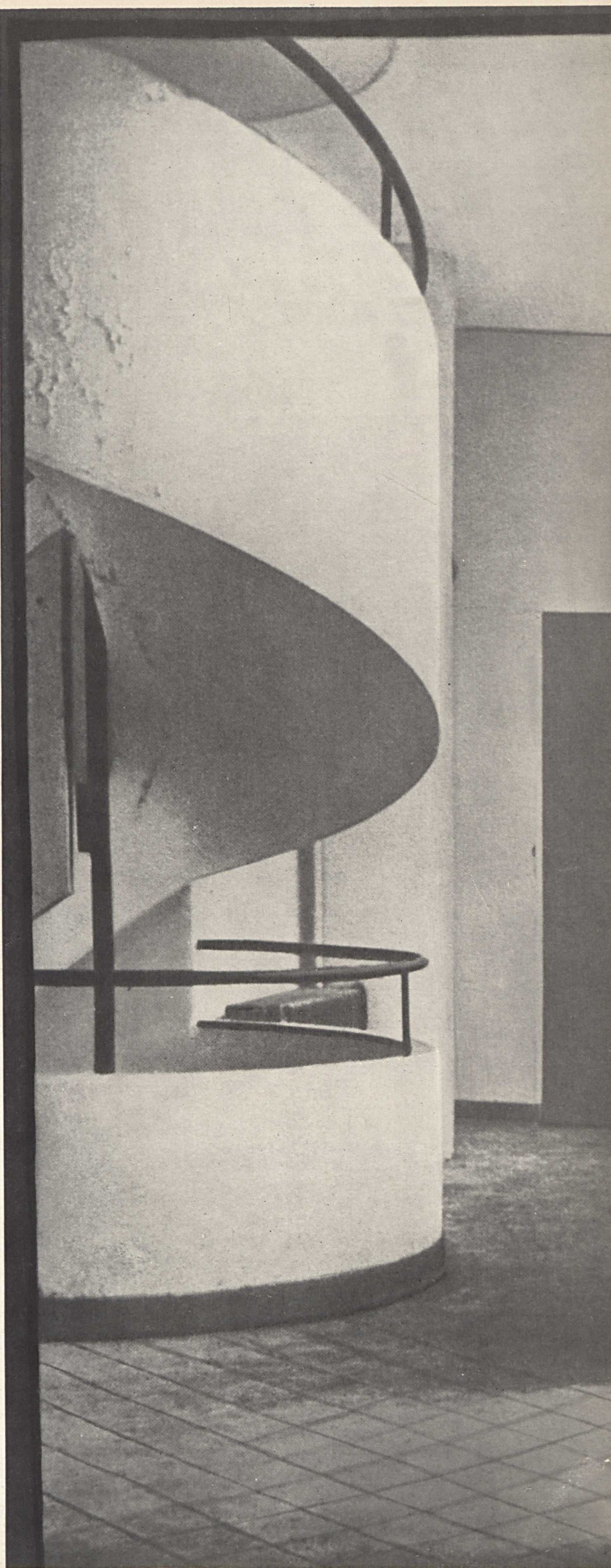
— Пожалуйста, вас просят.

Не без трепета шагнули мы в еще более узенький коридорчик, ведущий в большую мастерскую, но до нее не дошли, а свернули налево в крохотную, с узким окном в углу, комнату. Из-за стола навстречу нам поднялся Корбюзье.

(Точно так же двадцать пять лет тому назад мне было сказано: «Пожалуйста, вас просят», только не на французском, а на русском языке, в особняке Леонтьевского переулка. Но тогда я трепетал чуть побольше: я шел на экзамен к Станиславскому. Между прочим, сидя у Корбюзье, я вспомнил Станиславского — в них есть что-то общее: рост, большие красивые руки, галстук бантиком, но главное — какое-то неуловимо ощутимое величие, не имеющее никакого отношения к важности. Просто ты чувствуешь, что перед тобой великий человек — великий даже при своих слабостях.)

У Корбюзье большое умное лицо с резкими складками возле рта, редкие, гладко зализанные назад седые волосы, очки в толстой оправе и, как я уже сказал, очень большие, с длинными сильными пальцами руки, на которые все время смотришь, — они чуть-чуть дрожат. Он немного глуховат, переспрашивает. Больше любит говорить, чем слушать. К нам отнесся с большим вниманием, но без особого любопытства.

После первых общих фраз я задал вопрос: помнит ли он нашу переписку тридцатых годов, переписку с молодыми советскими студентами.



ые клялись ему в вечной любви и задали несколько вопросов, на которые он любезно и интересно ответил. Нет, он не помнит. Я сказал, что, если его это интересует, у прислать фотокопии его писем. Он поблагодарил, но особого интереса опять-таки не проявил. Тогда я заинтересовался тем, как он смотрит на один из своих ответов, в котором он писал, что его несколько не интересует архитектура церквей, что надо заниматься архитектурой и планировкой городов, что это куда важнее, ведь вот он создал капеллу Роншан, доминиканский монастырь Сент Мари де ла Турет? Что можно объяснить?

Прямого ответа не дал, а стал говорить о том, что проблема современного города до сих пор не решена, что любой большой город не в силах вырваться из тупика, в который его загнал автомобильный транспорт, и что цель его жизни — вывести город из этого тупика. Он говорил долго, интересно, увлекая себя перебивать, а если нам это где-то было (мне все же хотелось вернуться к первоначальному вопросу), ловко обходил наши сетования и развивал свои собственные мысли. Он говорил о спутниках-спутниках; о транспортных артериях, ведущих в город, которые привлекли сейчас его внимание; о том, что французские архитекторы не идут ему навстречу в решении самых насущных проблем; что за свою жизнь он много построил в разных концах света и меньше — во Франции, второй его родине (Корбюзье по происхождению швейцарец, настоящая его фамилия Жаннере). Я сказал о Советском Союзе, где сейчас грандиозное жилищное строительство, где его талант и знания могли бы очень пригодиться.

Знаете вас, архитектора больших масштабов, интересует размах нашего строительства?

— Такие возможности... И мы уже не строим высоких небоскребов, отказались от декоративной, эклектической архитектуры, мы ищем современное.

— Очень хорошо. Я желаю вам успеха. Но я свои планы. Хорошо бы хоть с ними справиться.

— Посыл: может он хочет, чтоб ему высылали книги, журналы, монографии по архитектуре.

— Выбнул и указал на солидную стопку журналов, возвышавшуюся в углу комнаты, прямо передо мной.

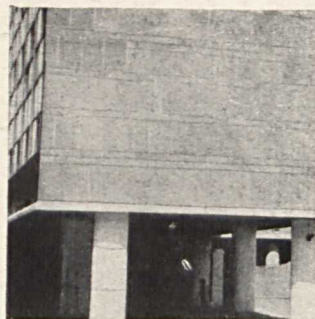
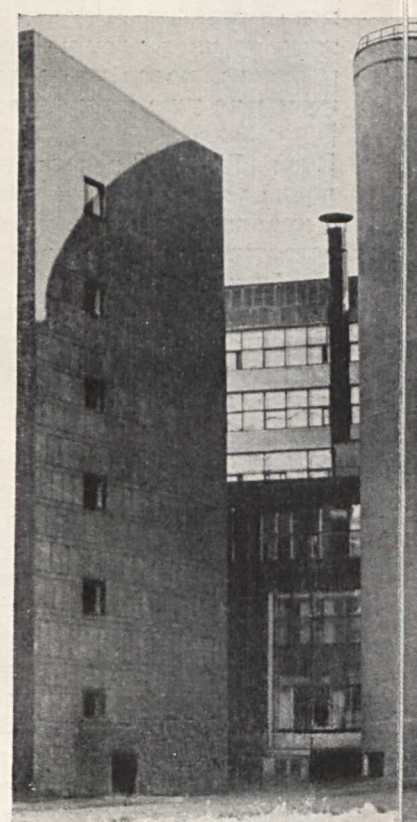
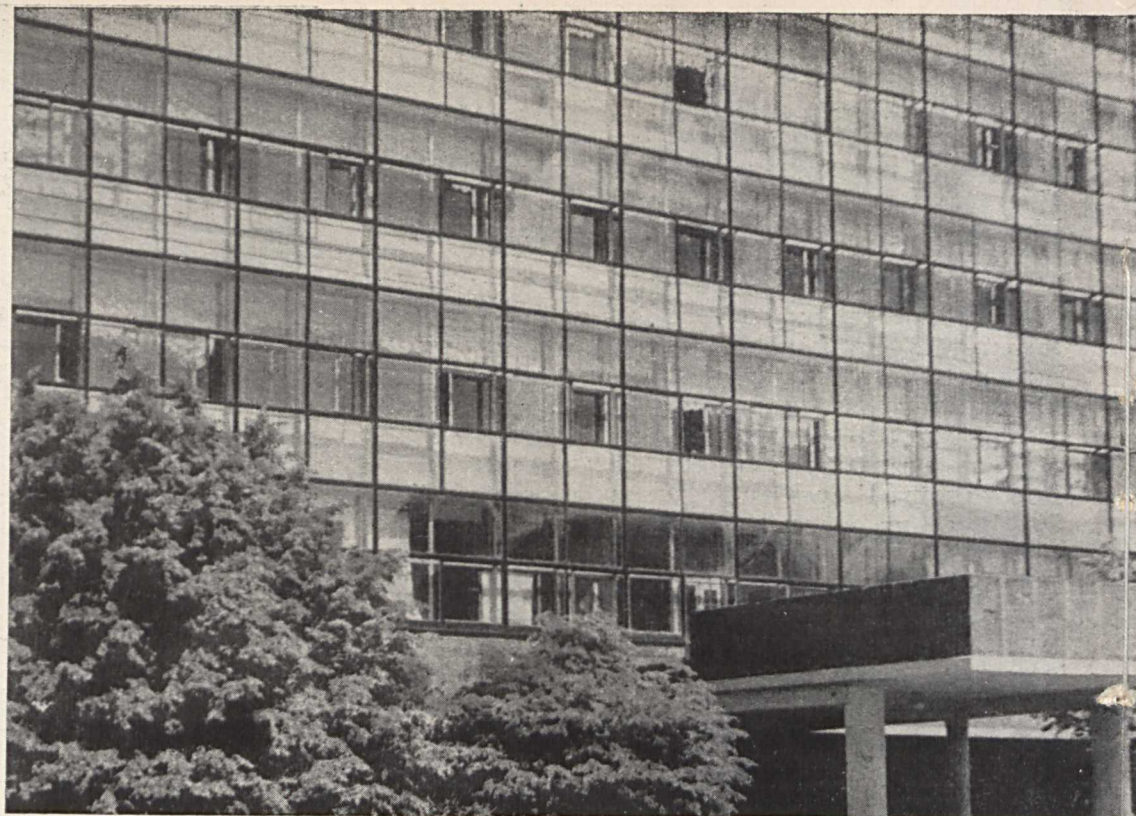
— Хотите эту гору? Это я ежедневно получаю. И я их выкидываю. Я их не читаю. Нету времени. Я его экономлю. Каждую минуту экономлю.

— Поняли это как намек и стали приподниматься со своих стульев. Но он посадил нас опять и опять говорить о проблеме городов. Сказал, что недавно вышла его книга на эту тему, которую мы можем ее приобрести в таком-то магазине. Он забыл адрес магазина, позвонил своей секретарше, и та принесла нам (нет, не книги, секретарше надеялись мы, а только адрес. На следующий день Корбюзье сам позвонил нашей секретарше и сообщил, что адрес оказался неправильным, вот новый... По-видимому, ему очень хотелось, чтоб эти книги у нас были, но пошел к нему-то по несколько осложненному пути). Спор постепенно стал выдыхаться, возвращаясь к одному и тому же — проблеме города, — (шел уже второй час нашего визита), чтоб отпустить его, попросили разрешения сняться вместе.

— Категорически отказался.

— Фотографы хотят со мной сниматься... А потом говорят, что они мои друзья, ученики. Нет, я ни на кого не фотографируюсь.

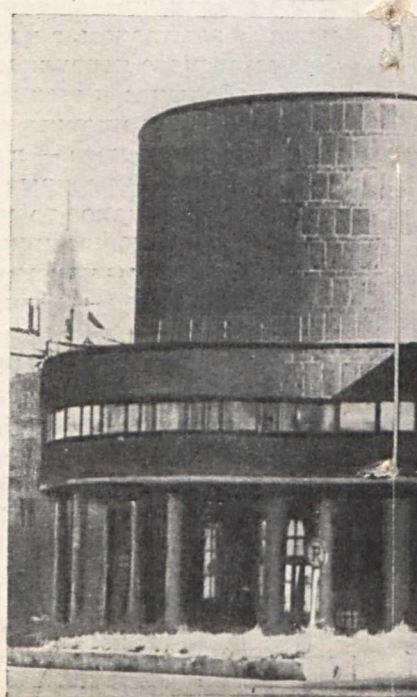
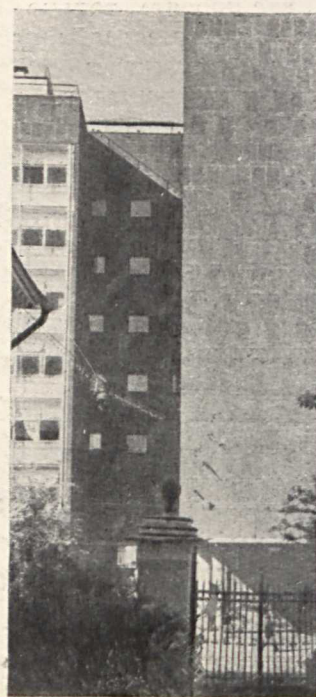
— Вознесенским смутились, попытались сказать, что хотя мы и были когда-то архитекторами, но теперь работаем в другой области, считать себя за его учеников не будем. — Нет, — неспешно сказал он, — Я ни

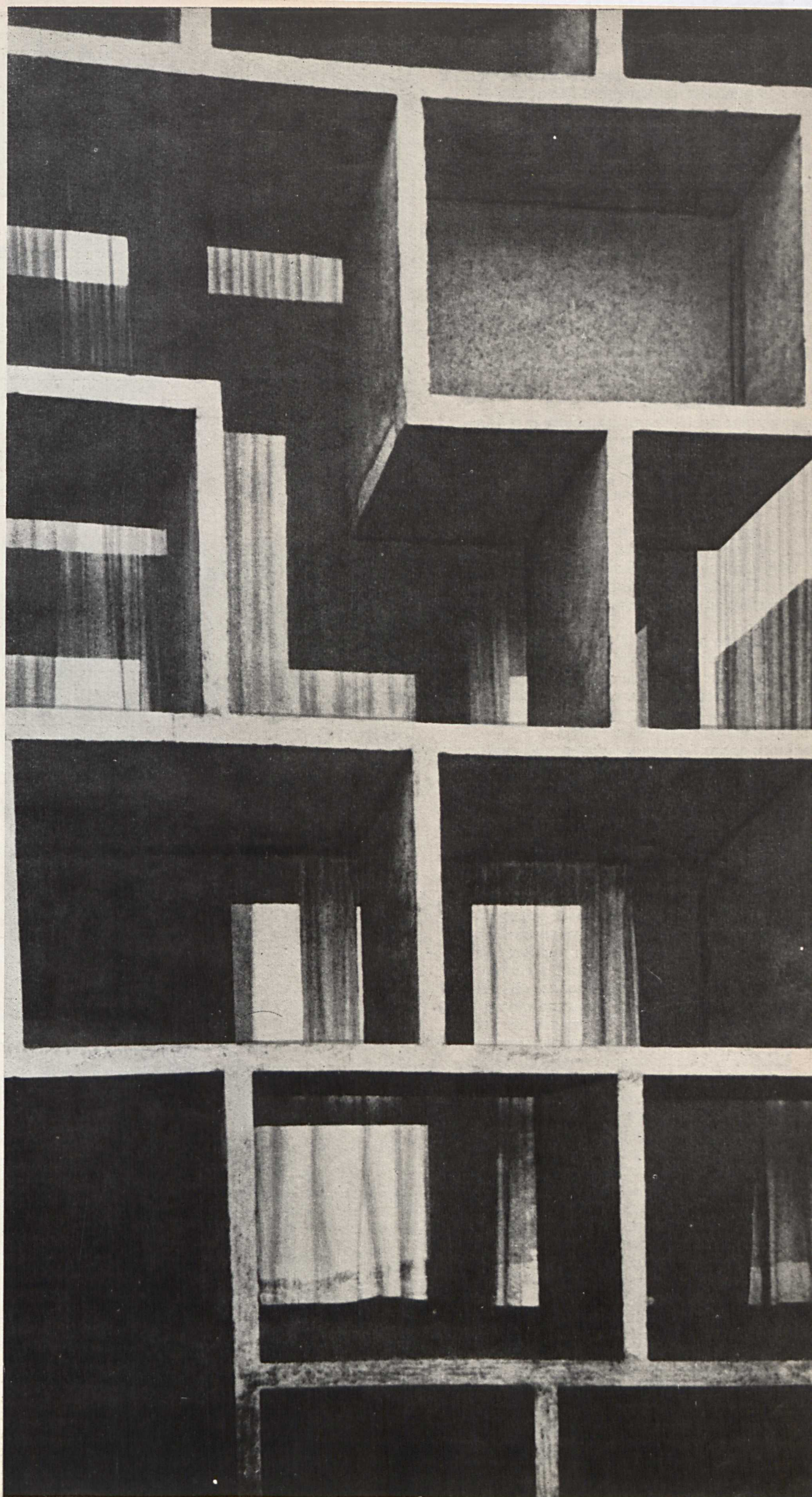
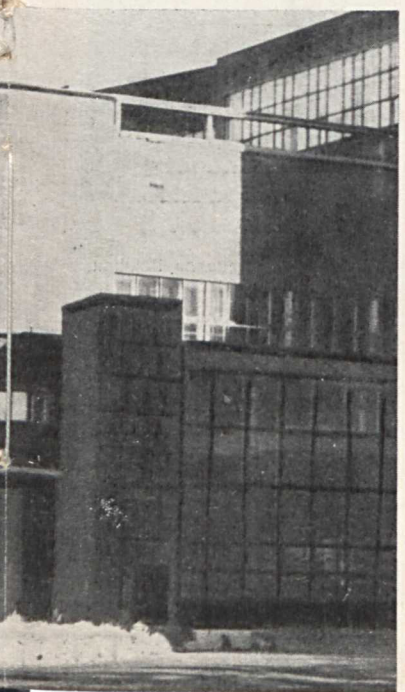
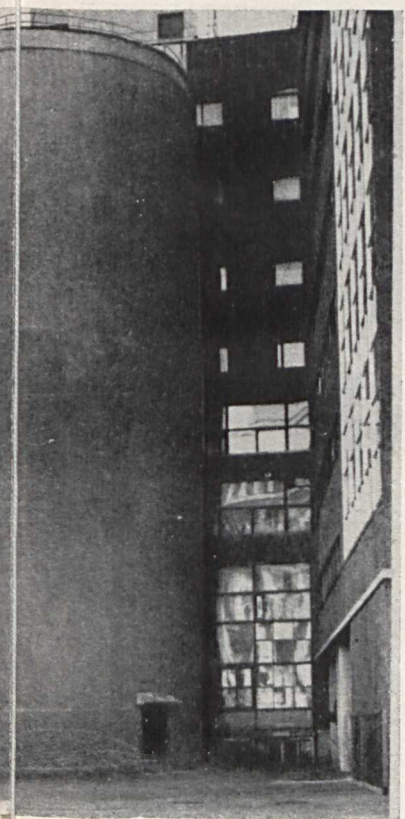


Ле Корбюзье.
Здание Центросоюза
(ныне ЦСУ СССР).

Ле Корбюзье. Здание Центросоюза.
Фрагмент интерьера (стр. 23).

Ле Корбюзье.
Здание суда в Чандигар, Индия.
Фрагмент солнцезащиты (стр. 25).

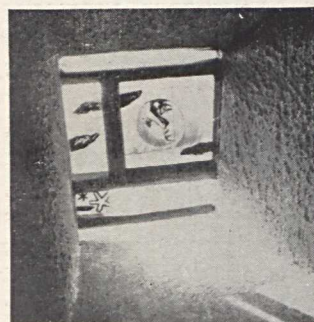
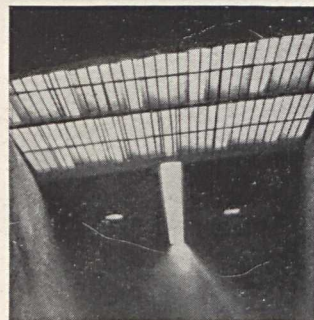
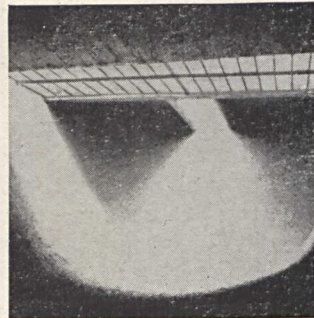
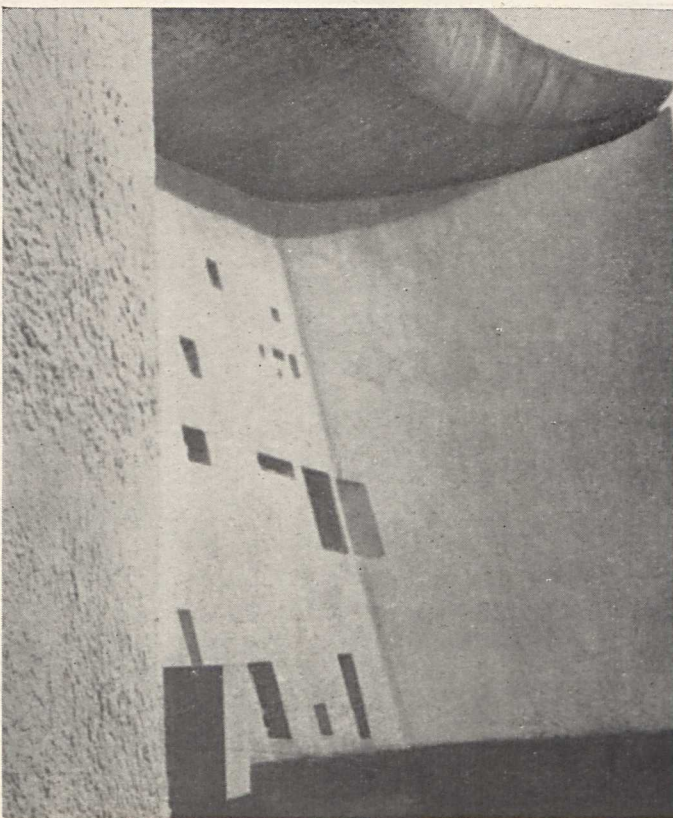
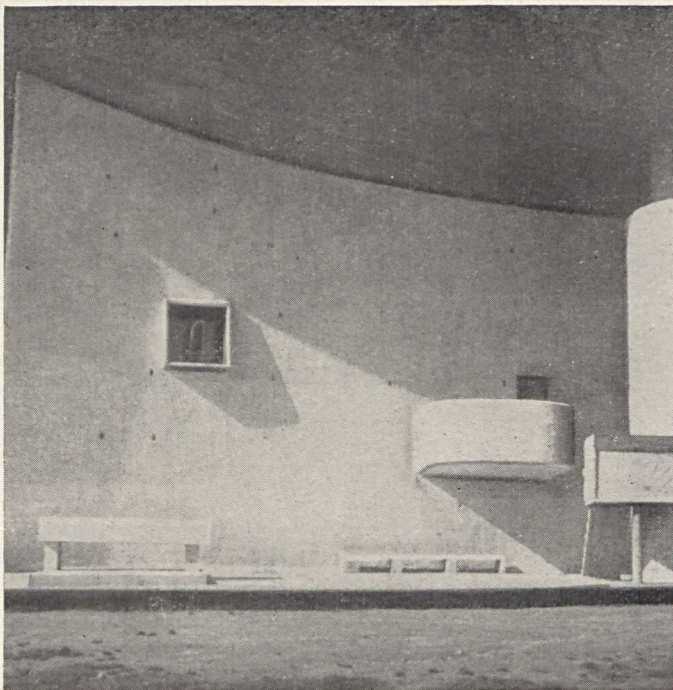
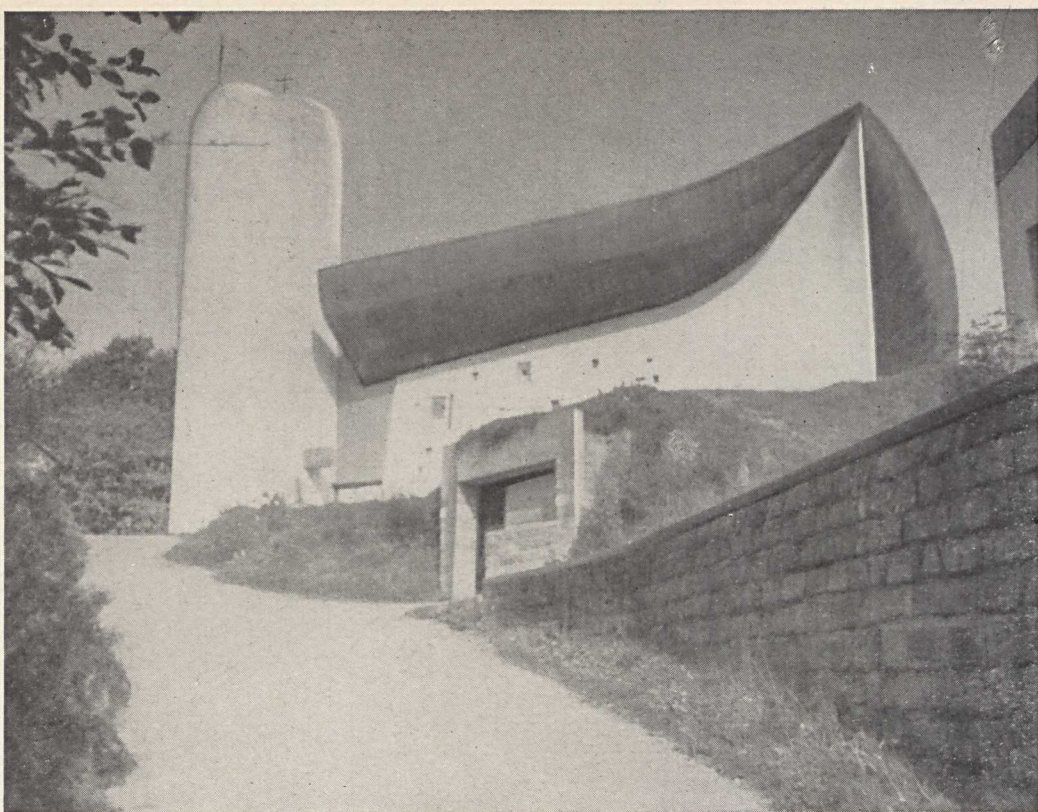




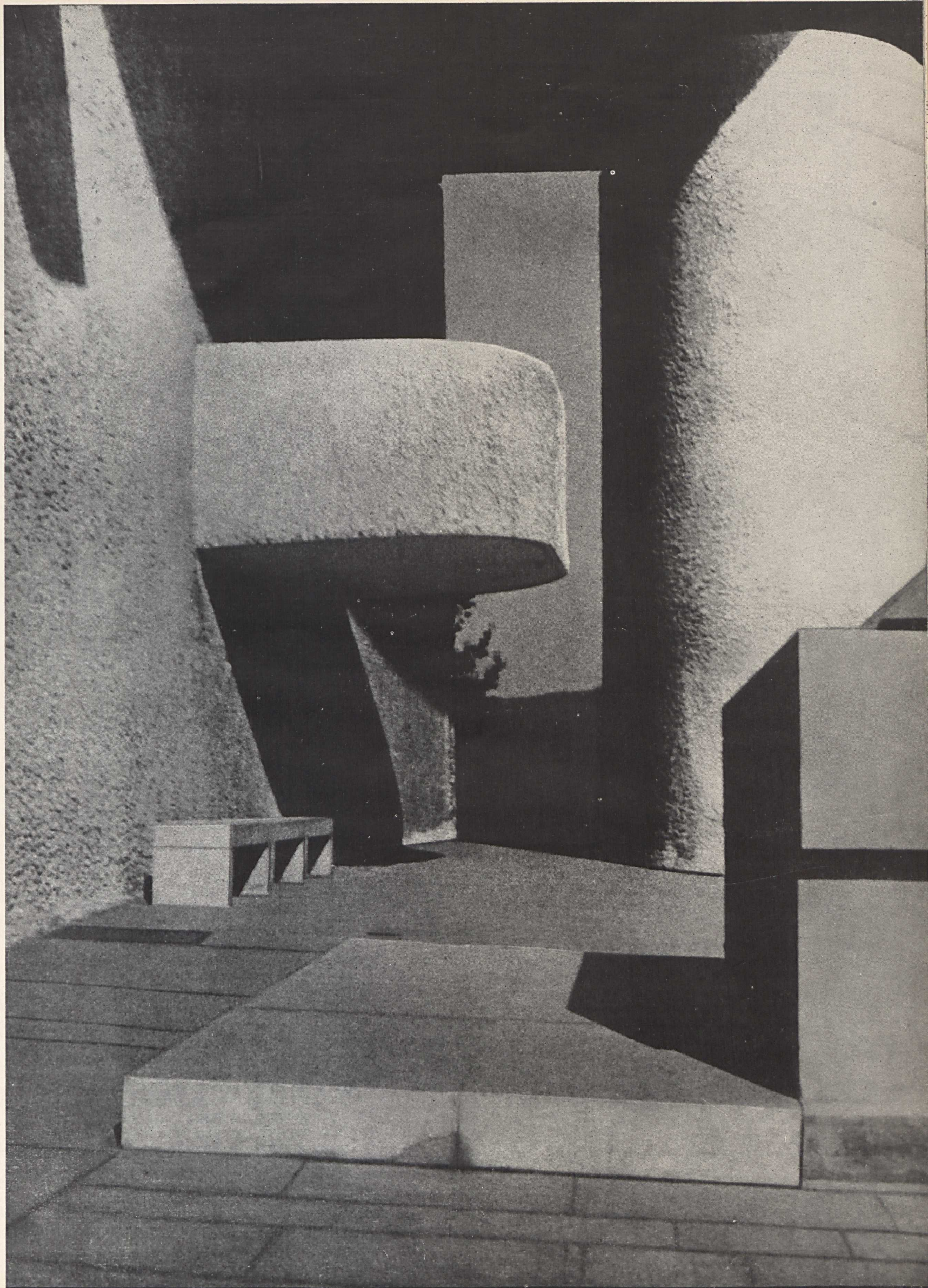
не фотографируюсь. Не надо. — И после
кой паузы добавил: Вместо этого я вам
е...
зял листок бумаги и быстро, тремя-четырьмя
хами нарисовал «модюлор». Модюлор —
ридуманые им архитектурные пропорции,
нные с пропорциями человеческого тела.
о вроде золотого сечения. Графически это
ра человека, пересеченная на разных уров-
горизонтальными линиями, членящими
ру человека на определенные взаимозави-
е отрезки. Он нарисовал человечка, подписал
им знаменитым «LC» и преподнес мне.
м хитро взглянул на Андрея Вознесенского и
о человечка нарисовал орангутанга. Андрей
ествующе посмотрел на меня — обскакал!
д уходом Корбюзье завел нас в свою мастер-
. В ней работало человек десять молодых
екторов, но к ним он нас не подвел,
вел к большой ученической черной доске,
исованной мелом, и сказал:
от тут все начинается...

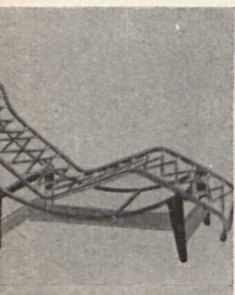
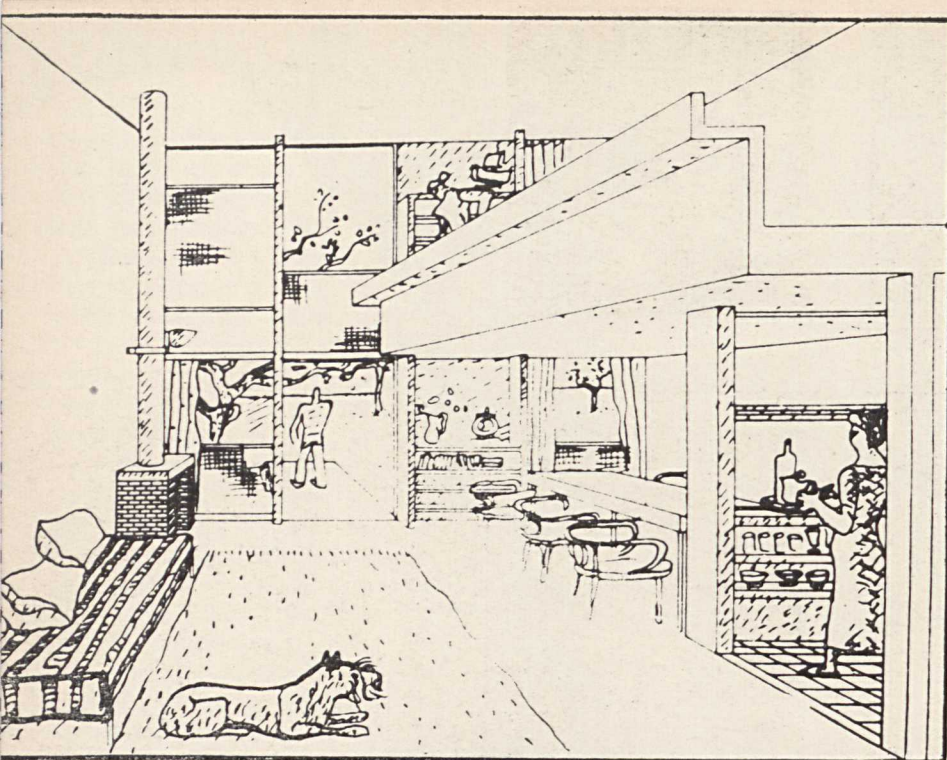
уважением посмотрели на доску и стали
ганиваться. Рука у него крепкая, совсем
ариковская. На прощание он вдруг потрепал
за чуб и сказал с той же лукавой улыбкой,
и у него появилась, когда он рисовал оран-
га:
огда-то и у меня такие вот волосы были,
ерь... — Он рассмеялся и, слегка подталкивая
спину, проводил до выхода. — Спасибо,
ришли. Не обижайтесь на меня. Мне еще
ного надо успеть сделать...»

нь до нашего визита к Ле Корбюзье мы
зали на выставке его работ. На ней пред-
ены были не только его архитектурные про-
о множеством эскизов, набросков, зарисовок,
его живопись, скульптура, ковры, которыми
следнее время очень увлекался.
колькоких залах Музея нового искусства очень
бно и детально разворачивался весь жиз-
ий путь ищущего, сложного, часто противо-
ого мастера. Впрочем, я сейчас не уверен,
ово «противоречивый» подходит к нему.
о за сорок лет он как-то изменился и от
енно-рациональных построек первых лет
ел к архитектуре эмоциональной — вовсе
орит о противоречии. Это скорее развитие,
ление. В молодости, увлеченный эстетикой
ки, он говорил: «Дом — это машина для
и», в зрелые годы несколько изменил эту
лу: «Дом — это ларец жизни, машина
я». Под конец жизни он сказал: «В своей
е я ищу и то, в чем сегодняшние люди
е всего нуждаются — молчания и мира».
о, именно поэтому и появилась капелла
ан. Ее автор, убежденный агностик, искал
не место для торжественных богослужений,
о, где человек может остаться с самим собой,
не со своими мыслями. Одинок стоящая
истом холме у предгорий Вогез, четко
щаяся своим белым силуэтом на фоне неба,
ная каких-либо украшений — только лучи
а прорываются сквозь цветные витражи
гръ — капелла эта мне видится не как алтарь
тву, а как храм сосредоточенности и раз-
ения. Такой ее задумал, насколько я пони-
Ле Корбюзье — человек, которому дорого
все человеческое, который любил жизнь
воему пытался ее улучшить.
нал с отрицания, очищения, оголения, выяв-
основой формы, с воспевания геометрии
пар, квадрат, голая плоскость!), кончил же,
дто, отрицанием того, с чего начал. Но это
, это только «как будто». Созданная им в
атых годах рациональная, опирающаяся на
ку, логически-оправданная архитектура,
пусть талантливой, пусть даже гениальной,
же схемой. Схемой чего-то основного, глав-
того, что он искал всю жизнь. И думается
концу жизни он нащупал то, что искал.



Ле Корбюзье. Капелла Роншан.





Ле Корбюзье.
Проект идеальной квартиры. 1930.
Идея квартиры дома в Марселе.

Ле Корбюзье.
Павильон фирмы «Филлипс»
на выставке в Брюсселе.

А искал он красоту. Красоту, рожденную не только радио, но и эмоцию, красоту, которая заставляет тебя говорить шепотом, молчать, иногда плакать. Когда ты стоишь перед настоящим произведением искусства, тебе не хочется кричать, размахивать руками, тебе хочется молча впитывать в себя прекрасное. К этому прекрасному в мире, который до сегодняшнего дня сотрясается от ужасов и грохота войны, и призывал Ле Корбюзье.

27 августа 1965 года в небольшом местечке Рокедрюн близ Ментоны купальщики вытащили на берег Средиземного моря бездыханное тело старика. Они не знали, кем он был, но ежедневно видели его спускающимся к морю. И прозвали его «l'ancien» — древний, старинный, бывший. Это был Ле Корбюзье. Сердечный приступ во время купания оборвал его жизнь.

Через два дня в знаменитом «Cour carrée» — Квадратном дворе Лувра парижане, ученики прощались с покойным. Был выстроен почетный караул республиканских гвардейцев, прощальное слово произнес министр культуры Андре Мальро. Он с горечью сказал: «У вашего гроба сейчас вся Франция, которая часто вас игнорировала, но которую вы всю жизнь носили в своем сердце». Потом под звуки бетховенского «Марша на смерть героя» возле гроба были поставлены две урны — одна с землей Акрополя из Греции, другая со священной водой Ганга из Индии, и катафалк тронулся...

Ле Корбюзье, когда он умер, было 78 лет. Возраст преклонный, но ни стариком, ни тем более «древним» и «бывшим» он никогда не был. Он был полон замыслов и планов. В его последнем (пока еще не осуществленном) проекте больничного городка в Венеции видно, с каким размахом и в то же время с каким художественным тактом, стремясь не нарушить сложившийся облик города, подошел он к решению этой нелегкой задачи. А сколько начатых и незаконченных проектов осталось на столах его мастерской на улице Севр, сколько учеников и последователей оставил он после себя... «Мне надо еще успеть так много сделать», — сказал он нам на прощание. Думаю, проживи он еще десять-пятнадцать лет, он сказал бы то же самое...

Да, у Ле Корбюзье была нелегкая жизнь. Но, может быть, именно поэтому, потому что вся жизнь его была борьбой за собственные идеи, он стал архитектором № 1, Леонардо да Винчи современности, как сказал о нем недавно умерший Ээро Сааринен, последователь Корбюзье, один из известнейших архитекторов мира. Заметки эти мне хочется закончить словами большого друга Ле Корбюзье, работавшего с ним вместе на строительстве здания Центросоюза и не надолго его пережившего, архитектора Н. Колли: «Наследство, оставленное Ле Корбюзье, поистине огромно и принадлежит всему культурному человечеству. Он внес огромный, ни с чем не сравнимый вклад в сокровищницу мирового зодчества, и долг всех нас, всего культурного человечества — беречь и достойно охранять это архитектурное достояние, как величайшее сокровище культуры нашего времени».

Одним из этих сокровищ владеем и мы. Здание Центросоюза (ныне ЦСУ СССР) на улице Кирова в Москве безусловно является памятником архитектуры мирового значения, оно должно быть взято под охрану государства. Его нельзя искажать и перестраивать, как это уже было сделано — первый, свободный этаж «заполнили» чем-то наподобие складов, — оно должно быть таким, каким его задумал автор — ясным, простым, умным. Этим мы воздадим должное одному из величайших архитекторов XX столетия, а может быть, и не только XX-го.



Кафе во двореке одного из домов старого города

Руины не только охраняются — они романтический элемент старого города.



Четыре Взгляда на Венгрию

С. Базазьянц, спец. корр. ДИ

Эти заметки носят чисто личный характер. Их тема — декоративное искусство Венгрии — настолько обширна, что полноты картины можно добиться только усилиями многих специалистов. Очерки не отличаются и всесторонним охватом материала. Для этого понадобилась бы не двухнедельная командировка, а годы упорного труда. Но все же многое из того, что я узнала, поняла, почувствовала в беседах на выставках, в мастерских художников, не лишено интереса. Как не лишено интереса все, что увидено впервые.

Прежде всего об интерьере. И, конечно, прежде всего об интерьере общественном.

Здесь всякий интерьер хорош по-своему. Бросается в глаза разнообразие типов оборудования и мебели, тесно увязанное с назначением помещения. Архитекторы и художники не скованы жесткой нормативностью; это помогает решать задачи, исходя из соображений целесообразности и строгого учета вкусов и потребностей людей, а не предвзятой стилистической или экономической идеи.

Этот принцип особенно последовательно проводится в помещениях общественного питания. В Венгрии масса самых различных заведений, призванных забо-

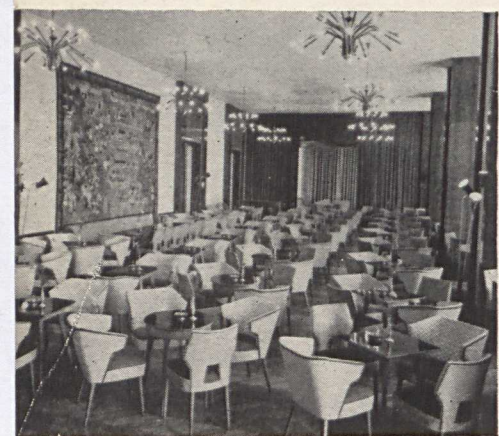
титься о пище недуховной. Тут к угам горожан эспresso, бистро, кафе, стороны.

Бистро скромны по внешнему виду. Здесь почти нет мебели в традиционном смысле слова. Столы и стулья замечательны по удобному и практичному оборудованию, которое облегчает труд персонала и обеспечивает четкое обслуживание посетителей.

Бесконечно разнообразны венгерские кафе. Их проектировщики будто снуются в остроумии и выдумке. То бацкое — с сетями и оснасткой, просторное с деревянной мебелью и соответствующим ассортиментом блюд, то в стиле старых трактиров с выходящей зеленью, высоким потолком и деревянной посудой. И уютно и мило, в них забываешь, что находишься в большом европейском городе, наполненном людьми и машинами. В Будапеште даже есть кафе-кондитерская для дам, вернее она для всех, больше других ее посещают женщины. Расположено это кафе в Буде, в старой части города, в недавно отреставрированном особняке. Говорят, что здесь было кафе чуть ли не с XVIII века, или иначе, кафе это выглядит очень необычно. Небольшой интерьер заставлен предметами давней эпохи: изящной резной мебели, золоченой мебели,



Интерьеры гостиницы «Геллерт»
Е. Барчои. Мозаика в театре.



х ножках с завитушками, хрустальными бра и люстрами. Посетители пьют кофе со сладостями, обсуждают семейные дела, вспоминают прошлое... Здесь сознательно культивируется особая атмосфера, отличная от обычной суетливости повседневной жизни. Подобная театрализация запрограммирована расчетливыми проектировщиками. Не потому ли здесь всегда много народа?

В кафе появляются на свет бокалы: то на тротуаре центральной улицы, то в уютном дворике старого дома, то и просто залив тупик между домами. Если бы сооружение этого нового кафе в Венгрии было тоже громоздким, как у нас, то, видимо, как и у нас, было бы значительнее меньше. Но здесь кафе много, они разнообразны, подвижны, «легки на ноги», что, кажется, возникает по магии волшебной палочки без проектных заданий и строгого расчета «для Видимо, сказывается давняя традиция разумного и культурного строительства.

Залы выглядят празднично. Их богато украшены уникальными гобеленами, светильниками, мебелью нескольких укрупненных размеров. Тут сервировка мудрена, блюда многодельны. В

ресторанах богатства больше, чем красоты. Но это не от неумения сделать строго и стильно (есть и такие).

Респектабельность нужна, чтобы привлечь больше посетителей, в том числе иностранных. Но даже как следствие бытующего на эффект комфорта здесь не возникает холодной безличности огромных помещений. И освещение, и мебель, и декор — все направлено на отдых, на праздничность.

В Будапеште редко встретишь ресторан, существующий в одиночестве. Обычно это пищевые комплексы, объединяющие помещения ресторана, кафе и эспрессо. У них общий пищеблок, что весьма целесообразно, и разные по характеру оформления интерьеры. От скромных, где перехватывают чашечку кофе «на бегу», до торжественных и пышных, предназначенных для развлечений по вечерам. Но как бы много ни было в стране кафе и ресторанов, как ни важны они в жизни современного человека, не только они (хотя во многом именно они) определяют художественную линию в проектировании общественных интерьеров.

Будапештский национальный театр занимает недавно реконструированное помещение. Обновленный зрительный зал удобен и прост. Сложный по конструкции подвесной светящийся потолок —

дань времени, необходимость и украшение этого зала. Вестибюли и фойе решены в типичной для венгерских художников манере: они торжественны и уютны. Достигается это умением так построить пространство, что даже очень большие помещения не воспринимаются пустыми и холодными.

Система, в которой работают венгерские художники, хороша тем, что приемлет самую разную стилистику, она гибка, следовательно жизненна. Хотя, конечно, и тут можно говорить о просчетах.

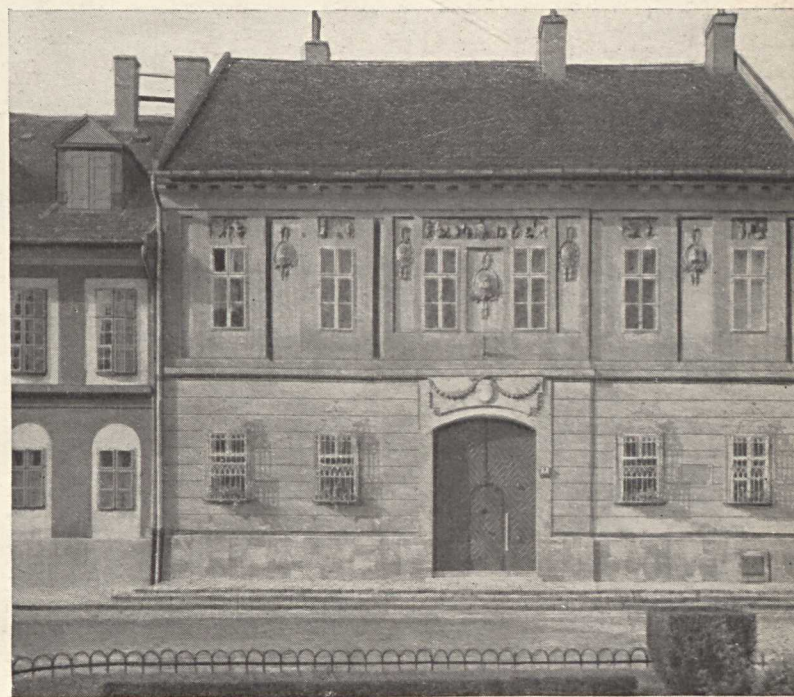
Нижнее фойе театра украшено мозаикой Е. Барчои. Выразительная, ритмичная композиция включается в общую пространственную структуру вестибюля и эмоциональным строем, цветом, материалом, развивает идеи, заложенные в архитектуре. Синтез здесь бесконфликтен, «мягок»: монументальная живопись вторит архитектуре, подхватывая начатые ею темы, и последовательно раскрывает их на плоскости.

Волна перестроек, так бурно прокатившаяся по интерьерам нашей страны во второй половине 50-х годов, не миновала и Венгрию, но здесь она приняла несколько иные формы и размеры. В Будапеште старые интерьеры сохранили — оказалось, что они вполне жизнеспособны. Переживая ураган обновления, они

Новый дом в старом городе. Архитекторы включили в его композицию старую готическую кладку.

Пример реставрации старого здания. Педантично вскрыты все, сохранившиеся до наших дней готические элементы.

Типичный пример венгерского барочного дома в Буде.



верные спутники горожан с успехом выполняют свои обязанности. Там же, где модернизация помещений была вызвана необходимостью, ее проводили продуманно и неторопливо. Так, например, стали строже и удобнее, не утратив своего колорита, реконструированные интерьеры гостиницы «Геллерт».

Не так давно каждый новый или обновленный интерьер встречался как достижение, его открытие было праздником. Все новое казалось лучше старого. Но так было недолго, пыл восторга скоро спал, обнаружилось, что новые интерьеры удивительно похожи друг на друга. Сделалось скучно, ведь люди, как правило, не любят стандартизации, разве только, когда для нее есть веские основания. Азарт обновления стал проходить. С сожалением вспоминались по-своему интересные старые кафе, гостиницы, магазины. Началась переоценка ценностей, жесткая нормативность сменилась широтой взглядов...

О взаимоотношениях старых и новых архитектурных форм только в журнале ДИ написаны статьи и статьи. И все же на примере Будапешта есть еще о чем поговорить. В середине будайской части города возвышается Крепостная гора, на ней расположен целый район. Здесь вторая мировая война оставила наиболее

разрушительные следы. До войны на районе лежал отпечаток барокко, что было результатом поздних перестроек. Как это ни странно, но именно благодаря этим сильным повреждениям многие дома района Крепости вновь приобрели свой первоначальный средневековый облик. В начале нынешнего века к этому облику добавилось много зданий в стиле модерн. Разрушения обнажили средневековые стены. Начались большие реставрационные работы по восстановлению древнего облика этой части города.

Крепость — заповедная зона, живой, эмоциональный исторический центр венгерской столицы. Последнее десятилетие работы по реконструкции и реставрации этого района не затихают. Реставрируют не «вообще, как было», а стремясь выявить наиболее исторически достоверный облик здания. Поэтому чаще всего нас возвращают к готическому прошлому Буды. Если нет возможности провести реставрацию полностью, ее делают по частям, выявляя художественно ценные детали или скульптурные фрагменты. Включенные в общую композицию фасада, они выполняют функцию декоративных элементов.

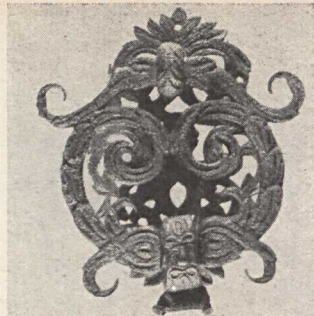
Эффект завершенности, добытый ценой подделки или вымысла, уступает место достоверности факта. Но зато там, где

есть научные аргументы для комитетной реставрации, это делается с осторожностью, без пренебрежения к мелочам. Тогда все одинаково важно: материал, рисунок решетки, форма ручки ворот. Без этого реставрация теряет убедительность.

Старый город не только реставрируют, он строится. Прежде всего на местах разрушенных во время второй мировой войны, и там, где здания не представляли никакой ценности. Застройка таких необычных условиях сложна, не бывает определенного такта и уважения только к тому, что делает современное поколение людей, но и к работе их предшественников.

Своей практикой архитекторы Будапешта намечают два пути. Один из них — современное, нейтральное по характеру здание вписывается в старую застройку. При этом придерживаются прежних пропорций, строго соблюдают фронтон, стараясь сгладить мимикрию, гармонизировать мимикрию членения нового здания с прежними постройками.

Другой путь не так робок, новое здание активно в среду памятников архитектуры. Тут дозволены сильные контрасты, острые столкновения, форсированная образность. Новое здание Творческого союза композиторов из стекла



Т. Виг. Фанфаристы. Модель памятника.

И. Сабо. Памятник защитникам Буда. Гобелен (33 стр.).



растет на глазах у старожилов Буда. Одних оно радует, других раздражает. Оно показалось чужеродным. Новая архитектурная реставрация не имеет без благоустройства. Но характер застройки, мощения, осветительных приборов, решеток не самоцель, а средство подчинения стилистике окружающих объектов. Внутренние дворы старого Буда — образец высокого вкуса и понимания роли наследия прошлого. Планировка, освещение и современное благоустройство оттеняют достоинства старого Буда, и другого. Так, старый город — не только экспонат, но и действующее пространство. Зрелище древних будапештских улиц, особенно вечером, в зеленоватом свете прибрежных бра, запоминается как излюбленная картинка прошлого. Конечно, старый город — это только малая часть современного Будапешта. Но и в нем это и Будапешт, и Венгрия.

в Замке.

Вид на музей Замка мне показан в поучительной. Он сделан археологом Л. Геревич, архитектором Л. Гёре и книжником-оформителем Р. Фойер. Этот музейный комплекс самым фактическим существованием утверждает исторический рассказ как частицу общечеловеческой культуры. Восставший из руин За-

мок понадобился и для того, чтобы сказать: «Мы не забыли».

Чем же необычен этот музей? Прежде всего тем, что это — музей руин. Замок сильно пострадал во время войны, он был разрушен почти до основания. Там, где была хоть малейшая возможность его восстановить, — это сделано, причем прежней стилистики придерживались лишь внешне. Стилизовать интерьеры не было смысла, поскольку декоративное убранство и утварь полностью утрачены. Внутренние помещения получили новое назначение. В Замке в самое ближайшее время разместится национальная картинная галерея. Выставочные залы Союза венгерских художников открылись здесь же выставкой Ференци.

Собственно музей расположен в цокольной и подвальной частях Замка. Его экспозицию составляют археологические находки, архитектурные детали, скульптура готики, фрагменты каменной резьбы из барочных интерьеров. Экспонатов в обычном понимании не так много: чем меньше предметов, тем они значительнее, тем больше простора для додумывания и игры воображения у посетителей. Авторам важно убедить не количеством примеров, а общей атмосферой. Документальный рассказ подкрепляется системой продуманных контрастов, кон-

фликтных столкновений древних и ультрасовременных форм, умением придать предметам наивыгоднейшие оттенки. Экспозиция имеет в виду интеллектуально активного зрителя, которого увлекает эмоциональная среда музея. Тяга к непознанному заставляет посетителя переходить из зала в зал.

Предельная выразительность и увлекательность при строгой деловитости и исторической точности — вот, пожалуй, качества, принесшие успех новому музею. XI Всевенгерскую художественную выставку я смотрела в несколько необычных условиях — в день, когда начали демонтировать экспозицию. Оказалось, что так смотреть выставку тоже интересно: вещи приобрели новые ракурсы, неожиданные для восприятия оттенки. Говорить, что у венгров интересная скульптура, стало не только привычным, но и банальным. Но не сказать это, значит погрешить против истины. Скульптуры много, она разнообразна. Серьезные пространственно-пластические задачи решаются в композициях небольшого размера. Это примечательно: небольшой размер упрощает перевод в материал (все работы на выставке выполнены в металле или камне), делает сам предмет скульптуры осмысленно подчиненным прикладным задачам. Ведь выставка —



не конечный «пункт следования» скульптуры, ее предназначение — интерьер здания. Но для того чтобы взаимодействовать с другими элементами интерьера, нужна способность к интеграции. Вот почему такая скульптура — вещь и произведение искусства одновременно. В этом сильная сторона венгерской пластики.

Прикладные функции отнюдь не принижают самоценных качеств скульптуры как явления искусства. Вспомним хотя бы вещи П. Трубецкого, исполненные тончайшего психологического настроения; а ведь в его работах утверждение практической функции и пластической ценности проводится достаточно последовательно. Практическая целеустремленность придает произведениям искусства ту осмысленность существования, которая гарантирует их нужность, их активное участие в организации жизненной среды человека.

Отдел монументального искусства на выставке невелик, но выразителен. Прежде всего хочется отметить композицию под названием «Фанфаристы», или «Связь» (модель памятника, который будет установлен в ближайшее время). Это пример освоения новых пластических средств, где романтика творчества соединяется с логикой индустриального производства.

Работа Т. Вига — еще одно доказательство, что сварное железо можно обуздать, наполнив эмоциональностью и полнотой пластики.

Проявлением той же тяги к «вещности» можно считать и новый памятник защитникам Буды скульптора И. Сабо. В данном случае предмет (знамя) становится темой скульптурного произведения. Изображение пробитого снарядом, исхлестанного бурями боев знамени — знак стойкости. Пластические достоинства железного знамени воспринимаются с обостренным вниманием, которое несколько снижается вялым рельефом. Монументальной живописи на этой выставке отвели отдельный зал. Последнее увлечение венгерских монументалистов — гобелены. Часто они предназначаются для определенного интерьера, тогда художник работает в контакте с архитектором, учитывая стилистические и цветовые особенности окружения. Характер гобеленов очень разнообразен: от тематических композиций до вольных, изысканно живописных построений. У гобеленовой техники много преимуществ: благородство и теплота материала, способность полностью слиться с архитектурой и в то же время умение сохранить не зависимое от нее существование. Последнее очень важно, особенно в

век, когда вкусовые оценки стали подвижны. Монументальная неземность мозаик и фресок требует дающих гарантий, на которые сегодня трудно решиться. Но гобелены лишены лечения, а не нормативное направление. Картоны мозаик, фрагменты композиций, предназначенные для выполнения фреской, яркие керамические панно — вот что экспонировалось рядом с гобеленами.

Очень интересен картон мозаики Высшей сельскохозяйственной школы Геделле Э. Домановского. Виртуозное красочное насыщение плоскости, умно добившись тончайших цветовых нюансов, действительно делает этого художника главой живописного направления в искусстве. Принцип рельефного построения композиций четко прослеживается в керамических панно И. Гарани для галереи «Европа», К. Штайнде для Дома Второго райсовета в Будапеште. Естественно, выставка не отражает сложностей развития монументального искусства, потому высказанные здесь суждения выходят за рамки музейных залов. Они опираются на работы, непосредственно взаимодействующие с архитектурой.

Советское декоративное искусство 50 лет

олстой

18 году Декретом Совета Народных Комиссаров в число культурных учреждений Академического центра РСФСР, возавшихся особым продовольственным снабжением, вместе с Академией и крупнейшими театрами был заведен фарфоровый завод в Петрограде, работали тогда замечательные мастерицы фарфора.

Юбилейная выставка декоративного искусства 1968 года в Манеже и ее оживленное обсуждение заново поставили вопросы специфики декоративного искусства в общественном предназначении в нашей эпоху.

Декоративно-промышленный подотдел ЦО Наркомпроса в 1918 году объявил Всероссийский конкурс на лучшее оформление жилого и общественного интерьера (обстановка комнаты труженика, рабочего и сельская библиотека-читальня), а также на лучший проект настенных таблиц и календарей, эмалированной и гончарной посуды, рисунков настольной клеенки, головных платков, моделей рабочей и праздничной одежды, игрушек и прочего.

Вопрос о специфике — не праздное занятие для художников и не просто тяготение к строгим определениям, это борьба за правильное понимание дальнейшего пути нашего декоративного искусства, его значения в жизни общества и его места в системе художественных искусств.

В чем же декоративность (не украшение, а специфическая форма проявления искусства) определяет произведения декоративного искусства, или они характеризуются прежде всего утилитарностью, полезностью в реальной жизни обывателя, или их декоративность и содержание утилитарной полезности культуры страны? Чтобы верно ответить на эти далекие от простоты вопросы, необходимо подойти к ним исторически, исходя из понимания современного состояния декоративного искусства и учитывая весь предшествующий путь развития не только его самого, но и всех смежных видов искусства, но и всего того, что социалистической художественной культуры.

В 1920 году Совнаркомом от 29 ноября 1920 в Москве были созданы Государственные высшие художественно-технические мастерские ВХУТЕМАС, на которых возлагалась обязанность «подготовки художников-мастеров высшей квалификации для промышленности». О значении, которое придавалось ВХУТЕМАСу, свидетельствует огромное значение факта: по статусу и снабжению мастера приравнялись к военным училищам и высшим техническим школам. В этом учебно-эксперименталь-

ном заведении нового типа родились первые, действительно плодотворные опыты художественного конструирования бытовых вещей, мебели, интерьера, прикладной графики.

Юбилейная выставка 1968 года не могла, естественно, отразить богатства и разнообразия предметного творчества художника, впрочем на ней и не ставилась подобная задача. Современное содержание понятия «декоративное искусство» по существу включает огромную область агитационно-массового оформительского искусства, сложный мир народного декоративного творчества, сферу массовой художественной промышленности.

На выставке представлены по преимуществу произведения уникального характера, имеющие хотя бы иллюзорную связь с искусством бытовой вещи — такой отбор можно и понять, и для конкретной выставки принять, поскольку он концентрирует внимание на еще не осмысленных возможностях декоративного искусства, о которых часто забывают в заботах о простых и целесообразных бытовых изделиях. Выставка декоративного искусства 1968 г. ясно показала, что отнюдь не художники, работающие в промышленности, сдерживают подъем художественного уровня массовой продукции, а материально-технические и организационные причины еще не позволяют промышленности и массовой архитектуре подняться на уже достигнутый высокий художественный уровень.

Увлеченность художников подчеркнутой декоративностью, стремление к крупномасштабным броским произведениям выставочного характера вполне понятны после «творческого поста», на который обрекал художников ограниченно утилитарный, сухо рационалистический подход к проектированию предметов быта. Но сейчас особенно важно осознать специфику и общественное назначение декоративного искусства для того, чтобы избежать вполне реальной опасности вновь впасть в украшательские крайности, характерные для нашего декоративного искусства лет двадцать назад. Необходимость борьбы с бездумным украшательством привела к концу пятидесятих годов к утверждению в архитектуре и декоративном искусстве принципа элементарного утилитаризма, а проблемы художественной образности, духовного содержания декоративного искусства считались, если не «устаревшими», то во всяком случае несущественными.

Сейчас, когда наше декоративное искусство отходит от сухости примитивного рационализма в сторону более ярких, образных, национально-своеобразных решений, создается благоприятная почва и для тех, кто ровно ничего не понял в сути происходивших коренных сдвигов в архитектуре и связанных с ней видах искусства и лишь ждал подходящего момента, чтобы вместе с ошибками «функционального стиля» выбросить все ценное, что пришло в нашу архитектуру и декоративно-прикладное искусство в результате последовательной борьбы с украшательством и эклектизмом. Нам надо идти не назад, а вперед по отношению к тому, что было достигнуто в период борьбы с излишествами. Именно в эти го-

ды окрепли связи художников с промышленностью и архитектурой, получили широкий размах творческие поиски в решении современного интерьера и художественно-конструкторского решения предметов широкого потребления. Сейчас необходимо развивать дальше различные виды и жанры декоративного искусства, находить живые связи между работой художников над моделями для массового производства и творческими экспериментами с формой, материалом, технологией в уникальных произведениях.

Оживление споров о специфике и границах декоративного искусства — отражение реальных явлений, происходящих в современной художественной практике. Когда искусство осваивает новые для себя области и переосмысливает задачи, оно неизбежно ставит перед собой подобные вопросы.

В 1921 году при ВСНХ была учреждена художественно-производственная комиссия, которая должна была согласовывать и координировать работу главков, центров и отделов ВСНХ и народных комиссариатов в области художественно-производственных заданий, руководить художественно-производственной стороной в объектах фабричного, школьного, рабочего, поселкового и крестьянского строительства, равно как и во внутренней отделке и обстановке и вообще во всем народном быте. На эту комиссию при ВСНХ были возложены повсеместный художественный надзор и координация мероприятий отдельных главков для подъема художественного уровня производства.

Современное декоративное искусство входит в систему пластических искусств, граничит с изобразительными искусствами и с архитектурой и художественным конструированием: естественно поэтому, что оно сложным образом соединяет в себе как присущие только декоративному виду художественной деятельности характеристики, так и черты смежных областей творчества. Ведь в действительности нет резких границ между видами искусств — вместо этого существуют, как определял еще Белинский, такие пограничные области, в которых содержатся признаки соседствующих художественных явлений. Декоративное искусство включает в свою специфику такие родственные архитектуре черты как неизобразительность средств художественного выражения идеи, вещественность бытия произведений, возможность прямого практического использования. В то же время, как и в художественном конструировании, в декоративном искусстве играет огромную роль прямая связь с промышленностью, возможность массового тиражирования образца, созданного художником.

Утилитарность произведений декоративного искусства мы понимаем не узко потребительно, — как необходимость входить элементом в систему предметно-пространственной среды, в систему культуры — тем самым в систему синтеза искусств. Ведь даже такой чисто «идеологический», по выражению Луначарского, вид декоративного искусства, как агитационно-массовое, представляет собой не просто художественное отражение реальности и выражение социальных

устремлений, но и важный фактор организации реальной среды, во многом определяющий атмосферу и характер многих ежедневных и праздничных процессов общественной жизни. Декоративность в нашем представлении не является некоторым приложением к утилитарным свойствам предмета: это одновременно и специфическая форма образного обобщения и средство активного формообразования предметной среды. Декоративность позволяет сугубо функциональным, неизобразительным вещам говорить не просто о своем утилитарном назначении, но и правдиво выражать дух времени, этап развития культуры, создавать острые образные характеристики. И опять-таки именно декоративность позволяет отдельным предметам входить в художественное взаимодействие друг с другом и достигать синтетического единства с архитектурой.

Начиная с 1919 года в ряде Постановлений ВЦИКа и Совета Народных Комиссаров предписывалось наряду с восстановлением фабричной промышленности оказывать всемерное содействие развитию кустарных промыслов, в том числе и народных художественных ремесел. Их продукция в какой-то мере восполняла на внутреннем рынке острый недостаток промышленных товаров бытового назначения.

Организованная Государственным историческим музеем в 1921 году выставка «Крестьянское искусство» впервые дала возможность с большой полнотой ознакомиться с образцами русского народного творчества: резьбой и росписью по дереву, вышивками, кружевом, коврами, резьбой по кости, керамикой и изделиями из металла.

Историю и логику развития советского декоративного искусства нельзя понять вне общих проблем развития культуры, они неотделимы от основных социально-экономических и мировоззренческих изменений, происходивших в советском обществе на протяжении его полувековой истории. В декоративном искусстве характерные для всей социалистической культуры черты — идейная направленность, массовость, народность, — выражаются, естественно, в специфической форме.

Художник декоративного искусства прежде всего создает реальные вещи, преобразуя тем самым образный строй окружающей среды, причем в отличие от произведений изобразительного искусства эти вещи воздействуют на нас и тогда, когда эстетическое созерцание является целью, и тогда, когда мы заняты совсем иными делами. Образный строй предметной среды, которую создает человек «по образу и подобию своему», обладает значительной идеологической активностью, далек от нейтральности фона, дает неподкупно правдивый портрет общества в разные моменты его развития. В то же время формируемый художником предметный мир — это не только точный слепок с физиономии определенного периода жизни общества, но одновременно и выражение идеалов, которые в этот период рождаются или господствуют. Столкновение и борьба этих идеалов в конечном счете отражают серьезные противоречия и мировоззренческие конфликты внутри общества.

Первые результаты развернувшейся работы по преобразованию предметной среды, отождествлявшейся с бытом в целом, были продемонстрированы в 1923 году на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве и на Международной выставке декоративных искусств 1925 года в Париже. Облик советского павильона, приемы решения экспозиции и сами экспонаты произвели большое впечатление на зарубежных зрителей как новизной форм, так и скупой, суровой простотой нового революционного стиля. Решались одновременно две задачи: советское декоративное искусство уже через несколько лет после победы революции стало ориентиром для прогрессивного искусства всего мира, а изделия народного ремесла первыми проложили путь советским товарам на внешние рынки, став существенной статьей экспорта. Как и агитфарфор, они пользовались за рубежом огромным успехом.

История советского декоративного искусства сложна, а путь его развития вовсе не всегда был непрерывным восходящим движением. Каждый период развития имел свои издержки и потери, на каждом новом этапе строительства социалистической культуры возникали специфические трудности и проблемы, и вместе с тем каждый этап обогащал содержание и характер декоративного искусства новыми задачами и новыми методами их решения.

Хотя Россия издавна славилась художественными ремеслами и накопила богатейшие традиции мастерства в создании бытовой вещи, и здесь, как и в других капиталистических странах во второй половине девятнадцатого века, мелочная по характеру эклектика все больше захватывала архитектуру и прикладное искусство. Буржуазная среда навязала обществу свое мерило общественной респектабельности — обилие «роскошных» вещей и максимальное количество безделушек. Однако в кругах передовой, патристически настроенной интеллигенции возникает живой интерес к крестьянским художественным ремеслам, стремление спасти и даже развить их высокие традиции — абрамцевский кружок художников, например. Стремление противопоставить безликой фабричной продукции художественные предметы ручного труда было естественной и понятной реакцией на безвкусице фабричного стандарта. Но понятно, что само направление этой деятельности было лишено перспективы.

Нарком просвещения Луначарский писал в 1924 году в статье «Значение искусства с коммунистической точки зрения»: «Наряду с очень важным родом идеологического искусства, то есть искусства, устремленного к познанию жизни и воздействию на нее через потрясение чувств человеческих... есть другое искусство — искусство **промышленное** — то, которое создает удобные и радостные вещи. Это искусство тоже в высшей степени важное.

Смешным варварством со стороны так называемых производителей является фырканье на идеологическое искусство, но сторонники искусства пропагандирующего были бы тоже варварами, ес-

ли бы они отрицали важность искусства, выражающегося в зданиях, мостах, ках, мебели, посуде, одежде и т. д. и т. д. Мы сейчас еще очень бедны, чтобы этому искусству достаточный размах. Но создавать художника-производителя и производственного художника, конечно, задача большой важности, рая самым непосредственным образом связана с коммунизмом, ибо коммунизм есть пересоздание жизни из наших старых и нелепых форм в формы удобные и радостные. А такое пересоздание невозможно без пересоздания окружающих нас вещей немислимо».

В первые послереволюционные годы впервые в истории культуры — художники поставили задачу комплексного преобразования всей предметной среды по законам социальной целесообразности. Революция по-разному отразилась на творчестве художников, вставших с этой стороны: от непосредственного участия в революционных событиях (в оформлении праздников, агитфарфорных росписях агитпоездов) до глубинных изменений в сознании мастеров и обреченности художественной структуре их произведений. При этом радикально настроенные художники восприняли революцию не только как «революцию художественных форм» и на этом основании в принципе отрицали любое наследие прошлого. По сути это была чисто негативная позиция, отрицавшая лозунг «искусства в декансе». При этом принцип «производства искусства» игнорировал традиционную культуру отношения к вещи, ориентировался на чисто искусственную стройку предметной среды и тем самым вопреки программной установке упирался в эстетический принцип в искусстве.

С первых шагов для советского декоративного искусства характерен пафос овладения новым содержанием. Оно проявилось в произведениях в плакатном агитфарфоре, в индустриальных вазах орнаментации тканей, в решенных эмблем и символов, выражавших идеологию советского государства. В то же время овладение новым содержанием осуществлялось и в переходе недавних иконописцев Палеха, Холуя и Мстеры к созданию бытовых чернолаковых изделий росписью. В миниатюру, перестроенные привычные представления, вошли новые образы, навеянные героикой гражданской войны и колхозного строительства. В косвенной романтической форме в сказочных эпических образах отразился и здесь дух Октябрьской эпохи. Если в первые годы Советской власти период, когда сплетались вместе бедность, экономическая разруха и идеи безграничной смелости, преобладали искусство высокой патетики и идеологического призыва, то в последующий восстановительный период постепенно выходят на первый план художественная промышленность и кустарные ремесла. При этом, экспериментальными работами наиболее радикально мыслящих художников (Степанова и Попкова в текстиле, Экстер и Ламанова — в оформлении одежды, Суевин — в фарфоре и многие другие) практически не оказали влияния на характер возрождающейся массовой продукции.

даты и сороковые годы в истории
ского декоративного искусства бы-
ожным и противоречивым явлени-
полне понятно, что экономический
ем, бурный ритм пятилеток, повы-
е материального и культурного
я воспринимались современника-
к трудно доставшаяся и уже дости-
победа, и художники декоратив-
искусства стремились в своем твор-
е утверждать и прославлять завое-
и социализма. Вместе с тем можно
одать, как в этот период происхо-
остепенный отход от важных завое-
искусства предыдущих лет: при-
ется четкая социальная направлен-
, стираются черты подчеркнутой
стратичности изделий. Даже деше-
массовую продукцию наряжают в
ые одежды, пытаясь сделать ее по-
й на уникальные изделия. Главный
декоративном искусстве задают в
емя помпезные, утеравшие всякий
на утилитарность тематические
уникальные сюжетные ковры или
евные занавесы, лаковая миниатю-
дражающая станковой картине —
это специально предназначенное
ыставок. Демократизм искали уже
том, чтобы создавать качественно
вещи для нового общества, а в
чтобы средствами декора сделать
пной каждому имитацию облада-
ем, что в прошлом было доступно
гим. Подражание внешним фор-
лассического искусства, эклекти-
е соединение приемов и форм клас-
ма с местными и национальными
циями, пренебрежение специфиче-
задачами и требованиями совре-
го производства, к сожалению, ста-
мой.

коративное искусство, как прави-
спространялись господствовавшие
критерии станкового изобразитель-
искусства, и к орнаментальной рос-
на ткани, керамическому изделию
зору кружев подходили часто с те-
мерками, что и к сюжетно-тема-
той картине. Игнорирование осо-
стей художественного языка деко-
ного искусства, непонимание того,
каждое произведение такого рода
о быть вещью и составлять часть
ого ансамбля, часто принимали
гер правила. По установившейся
ной субординации декоративное
ство считалось второстепенным
сом художественного фронта, и об-
енность уделяла ему мало внима-

бы, однако, неверно забывать о
то в этот период в области созда-
никальных изделий было достиг-
ное — особенного расцвета до-
советское художественное стекло
ы Мухиной, Успенского, Тырсы,
ова и других), отрабатывались тех-
и мастерство, которые оказались
е необходимыми при последую-
ереходе к современному крупно-
ому производству в художествен-
омышленности. Ряд работ до и
оенных десятилетий до сих пор
или свою художественную цен-
и методическое значение.

емирных выставках в Париже
г.) и Нью-Йорке (1939 г.) творче-
художников-прикладников и народ-
мастеров различных национально-
новь вышло на международную

арену и получило признание как яркое
художественное достижение страны Со-
ветов.

*

Художественная ценность произведений
декоративного искусства находится в
прямой зависимости от того, насколько
они обогащены духовной культурой сво-
его времени, насколько в них учтена
всесторонность всех наших потребнос-
тей, отнюдь не сводящихся к узко утили-
тарной стороне. И в искусстве приклад-
ного характера невозможно создавать
высокие художественные ценности, ру-
ководствуясь одними только утилитар-
ными, коммерческими соображениями.
Для этого очень важно думать не только
о функциональности вещи, но и о лично-
сти потребителя — причем не отвлечен-
но, а конкретно, как о нашем современ-
нике со всеми особенностями его практи-
ческих и духовных потребностей. В этом
новом критерии заключается принципи-
альная новизна лучших современных
произведений нашего декоративного ис-
кусства и архитектуры, суть их нового
социалистического содержания.

Как показывает практика, путь к содер-
жательному, дифференцированному,
«очеловеченному» искусству практичес-
кого назначения проходит через соеди-
нение художественного творчества с ин-
женерной организацией производства,
когда важнейшее место в творчестве раз-
личных специалистов — от инженера-
конструктора до архитектора и худож-
ника — занимает принцип органической
взаимосвязи деятельности всех через ме-
тоды деятельности каждого. Тенденцию
к установлению такого творческого един-
ства мы называем «большим синтезом».

*

«Большой синтез» означает включение
в единый комплекс и природы, и памят-
ников прошлого, и современных изделий
промышленности — всего, что образует
в совокупности реальную среду жизнеде-
ятельности современного человека. На-
шей генеральной задачей является здесь
достижение такого уровня культуры
массового потребителя и такого уровня
проектного мышления при создании от-
дельной вещи и группы вещей, чтобы
каждый человек-потребитель смог про-
явить себя как художник, создавая для
себя из готовых вещей внутренне цело-
стную обстановку, которая отразит как
типичные черты мироощущения време-
ни, так и его личные вкусы и пристра-
стия. Разумеется, это не означает, что в
будущем отпадет нужда в профессиях
художника-прикладника и художника-
конструктора. Напротив, только тогда,
когда отдельный предмет будет созда-
ваться исходя из представления о цело-
стной художественно-организованной
среде, обычный потребитель, человек со
вкусом и фантазией, сможет сформиро-
вать для себя нечто целостное и своеоб-
разное. Нет ничего парадоксального в
том, что по мере углубления художест-
венного начала в нашей жизни все более
конкретизируются задачи отдельных
специалистов. «Большой синтез» должен
не только объединить все виды художе-
ственной деятельности, но и уточнить
место и роль каждого из них в создании
предметно-пространственной среды, по-
этому не следует смешивать задачи мо-
нументального искусства и декоративно-
оформительские решения, нивелировать
специфику работы художника-конструк-

тора и художника-прикладника. Разде-
ление изделий утилитарного характера и
вещей, выполняющих преимущественно
декоративную роль, остается достаточно
четким — художник-конструктор и при-
кладник охватывают разные сферы про-
ектирования необходимых человеку ве-
щей. При этом сугубо декоративные из-
делия входят в современный быт как его
неотъемлемая часть, придавая ансамб-
лю жилья или одежды, образуемому ве-
щами машинного производства, теплоту
и человечность. Эти декоративные изде-
лия наиболее явственно выражают осо-
бенности той или иной национальной
культуры и индивидуальность владель-
ца. В этом смысле они выполняют важ-
ную практическую функцию в формиро-
вании нашей среды, избавляя ее от сухо-
сти и неизбежной в крупносерийном про-
изводстве нивелировки.

*

К своему пятидесятилетию советское де-
коративное искусство достигло зрелости.
Оно прошло нелегкий, далеко не идилли-
ческий путь развития, ведь начало его
становления пришлось на самые драма-
тические, переломные годы мировой ис-
тории, тем более поразительна плодотворность, сгущенность творчества за
этот короткий промежуток времени. Многотысячный отряд художников внес
немалый вклад в развитие различных
форм агитмассового революционного ис-
кусства, некоторые были у истоков рож-
дения архитектурного конструктивизма,
были основоположниками советской
школы художественного конструирования
и прикладной графики. Многие соз-
дали яркие произведения, начиная с
оформления советских павильонов и вы-
ставок и кончая изделиями различных
отраслей художественной промышленно-
сти и народных ремесел. Советский фар-
фор, стекло, ткани и ковры, ювелирные
изделия и декоративный металл, резное
дерево, кость и тиснение из кожи, деко-
ративная пластика и игрушки польzu-
ются ныне большой популярностью в ми-
ре потому, что в них с большой силой и
непосредственностью выражено главное,
что составляет основу советского декора-
тивного искусства, — органическое слия-
ние древних традиций и непрерывного
новаторского поиска.

Дипломы монуменалистов

К. Кравченко

У одиннадцати окончивших Московское высшее художественно-промышленное училище в 1968 году разная степень художественной одаренности и разные художественные индивидуальности.

Большинство работ, представленных к защите, характеризуется идейной принципиальностью, вдумчивым отношением к явлениям действительности и истории Родины, психологической и образной емкостью.

Училище дало своим воспитанникам академическое владение рисунком, понима-

перой на древесностружечной плите.

Тема другого дипломанта — Л. Веричева (руководитель профессор Г. Коржев) — «Коллективизация». Роспись предназначена для фойе Дома политпросвещения в Москве и посвящена становлению колхозного строя. Автор склонен к повествовательности. Его композиция чем то схожа с правдивой наивностью народных картинок или с агитационной прямолинейностью Окна РОСТА.

Дипломант В. Сагайдачный (руководитель доцент В. Замков) выполнил работу на тему



ние функций цвета в монументальной живописи, выразительных возможностей материала.

А. Мамонтов представил проект на тему «Созидатели» (руководитель профессор Б. Иорданский). Проект зародился в цехах металлургического завода в Липецке. Здесь были сделаны первые рисунки и этюды к росписи, предназначенной для фойе зала заседаний Липецкого горисполкома. Художник шел от знания жизни, от непосредственных наблюдений и впечатлений. Ритмы трудовых процессов он переводит в ритмы форм и образов, стараясь избежать простой констатации или описательности факта. На переднем плане молодые рабочие, беседующие со старшим товарищем. Эта часть росписи взята дипломантом для фрагмента в натуральную величину, выполненного тем-

А. Орлов.
«Армия мира и прогресс».
Мозаичное панно. Фрагмент.

«Земля» по фильму А. Довженко. Она задумывалась для кинотеатра «Октябрь» в Москве. Однако художника мало заботили реальные возможности ее выполнения в архитектуре. Тема коллективизации решается Сагайдачным на пафосе борьбы и побед. Казалось бы, фрагмент в материале должен быть драматически насыщен, по сути это реквием, но композиции недостает эмоциональности, искренности и скорби. А. Орлов, работая над мозаичным панно для здания студии военных художников имени М. Грекова, закономерно обратился к теме «Армия мира и прогресс» (руководитель профессор В. Бордиченко). Хорошо скомпонован эскиз, на котором изображены



А. Мамонтов.
«Созидатели». Темпера. Фрагмент.

группы бойцов конницы Буденного. В других пространственных планах и других масштабах вкомпонованы изображения, символизирующие гражданскую и Великую Отечественную войны.

Диплому Орлова, в котором веют буйные ветры революционных битв, противополжен своими замедленными ритмами, тонкой лирической одухотворенностью дипломный проект Р. Чеповского — эскиз и фрагмент росписи фойе концертного зала Филармонии (руководитель профессор Г. Коржев) в городе Владимире на тему «Танец». Оправдано стремление художника воплотить самый дух музыки в ритмических дви-



Л. Веричев.
«Коллективизация». Темпера. Фрагмент.



В. Шагин.
«Ярославль». Мозаика. Фрагмент.

жениях и плавных жестах девушек. Здесь русская тихая напевность, и девичья легкость поступи, и застывчивость, и сам танец — сжанный и поэтический. Неспешный хоровод среди тонкоствольных весенних берез. Есть у дипломанта ошибки — в пропорциях фигур, в нарушении академического рисунка. Некие «бесплотность» образов лишает их реальной объемности. Но хорошо бы сохранить в будущей росписи, исключив конечно, ошибки, ту некупную поэзию чувства, которой овевана эта работа. Лирическое начало, отвечающее теме материнства и источника всего живого, свойственно эскизу и фрагменту диплома А. Назарова для фойе лекционного зала.



В. Бордиченко. «Мечтайте, ищите, дерзайте». Темпера. Фрагмент.



В. Пучков. «Мечтайте, ищите, дерзайте». Эскиз росписи.



В. Пучков. «Мечтайте, ищите, дерзайте». Фрагмент.

Дворце культуры глухонемых в Москве (руководитель профессор В. Бордиченко). Проект диплома представляет собой декоративный триптих, в котором мягко и ритмично вокруг центральной женской фигуры переплетаются цветы и листья, чередуясь с мотивами геометрического орнамента. Подтекст росписи — аллегория мира, добра и красоты. Условность образов и условность линейного построения в таком контексте кажутся приемлемыми. Как пример широких творческих поисков можно привести роспись В. Пучкова (руководитель профессор В. Бордиченко), неожиданную по теме и необычную по характеру исполнения, озаглавленную «Мечтайте, ищите, дерзайте». Роспись предполагается сделать во Дворце культуры Ждановского района Москвы и обращена к пио-

нерам и комсомольцам. Общий эскиз, подробно детализованный во всех частностях, по замыслу автора требует длительного рассматривания и раздумий об увиденном. Он несколько дидактичен, даже иллюстративен: здесь уместились и открытие новых земель, и тема Галилея, и русский

ка продемонстрируют большую профессиональную зрелость и понимание сущности искусства на современном этапе.



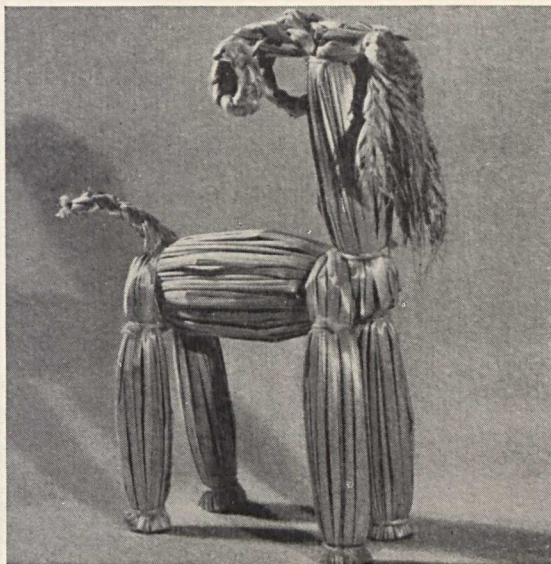
Р. Чеповский. «Танец». Фреска. Фрагмент.

Икар эпохи Ивана Грозного. На выпуске этого года сказалось ослабление связи дипломных проектов с архитектурой, для которой они предназначались. Некоторые дипломанты даже не очень ясно представляли себе свою роспись в заданном архитектурном интерьере, подчиненную определенной конфигурации помещения, его масштабам, свету, условиям зрительного восприятия. Отсюда же и некоторый отрыв представленных росписей от задач советской архитектуры сегодняшнего дня. Чтобы обеспечить дипломным работам реализацию в конкретной современной архитектуре, руководству училища следует провести большую работу с проектными организациями. Для плодотворности работы, думается, было бы хорошо добиться (учитывая изготовление общего эскиза, перспективы, фрагмента в материале, длительную предварительную работу на натуре) хотя бы года для осуществления диплома вместо теперешних шести месяцев. Хочется надеяться, что



Польская игрушка в Москве

Н. Шкаровская



Вальдемар Свежи.
Плакат «Выставка польской игрушки в Москве».
Козел. Солома. Люблинское воеводство.



Петух. Дерево, роспись.
Краковское воеводство.

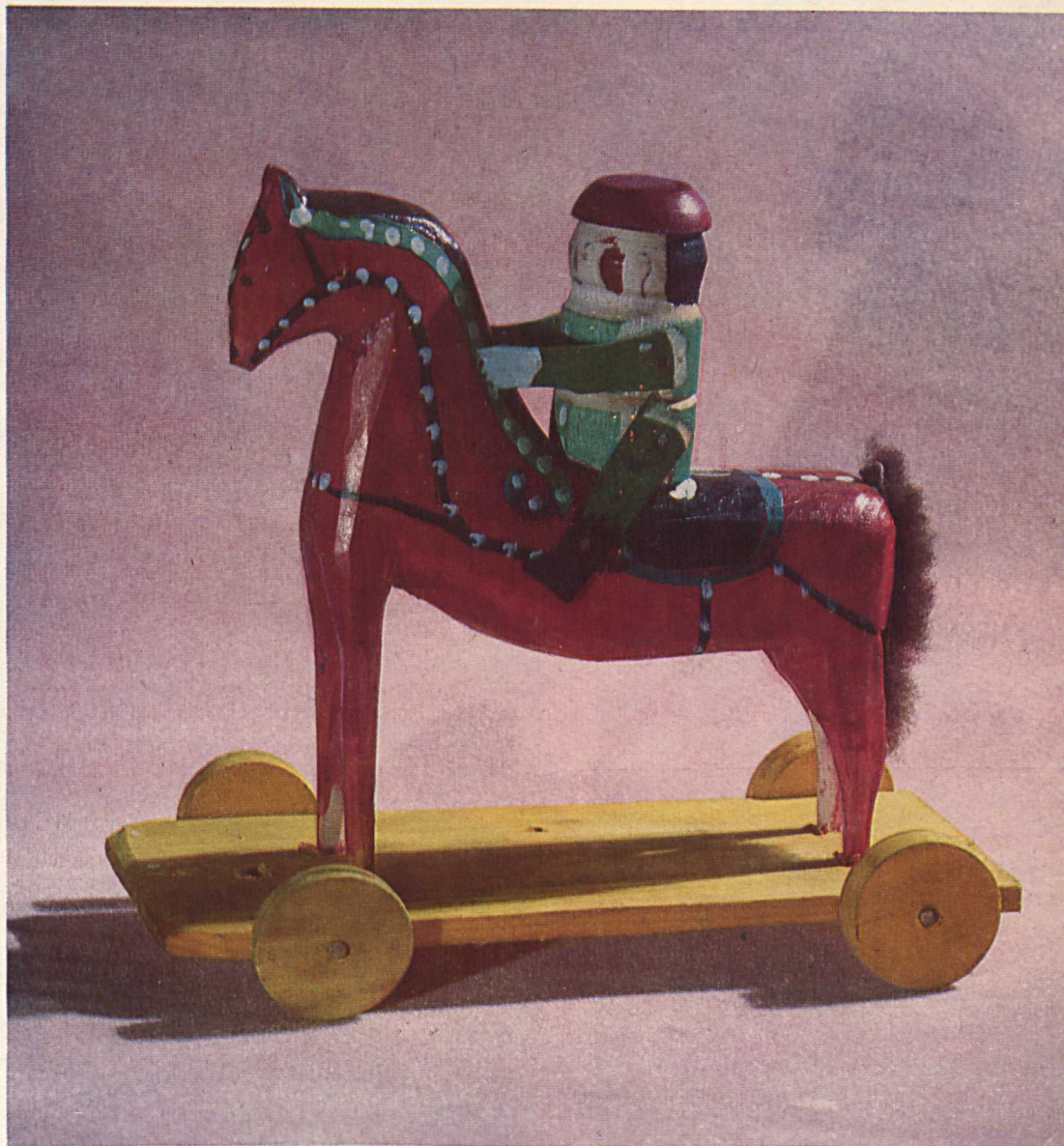
В Краков мы приехали в жаркий летний день и оказались свидетелями карнавального шествия. Одетые в пестрые одежды, в масках и карнавальных шапках, с трещотками и свирелями двигались ряженные по улицам древнего польского города. Впереди ряженных шествовал «всадник» в татарской одежде верхом на деревянной лошадке.

— Лайконик, — сказал кто-то в толпе зрителей.

Рассказывают, что лайконик — персонаж легенды, повествующей о том, как горцы-плотогоны изгнали из Кракова татарскую орду. После сражения победители переоделись в захваченные у татар одежды и устроили состязание. В память об этой битве, происшедшей сотни лет назад, и движется ежегодно по Кракову карнавальное шествие.

Как старого знакомого встретили мы маленького деревянного лайконика в Москве в Музее народного искусства на выставке «Польская народная игрушка». На этой выставке были и другие изделия народных мастеров, связанные со старинными обрядами и обычаями славянских народов. Например, обрядовые маски ряженных, которые носят во время масленицы фигурки зверей и птиц из теста, пряники. Их еще и сегодня пекут на Новый год и на масленицу для детей в северо-восточной и восточной Польше. Подобный обычай существует в наше время и у русских, украинцев, болгар, сербов, чехов, словаков... Народные игрушки и традиционные фигурки, передаваемые из поколения в поколение, — немые свидетели ушедших времен. Они многое могут сказать историку, этнографу, искусствоведу.

Всеобщее внимание и взрослых, и детей привлекала шопка (вертеп) — фантастическое архитектурное сооружение, по



Каталка. Дерево, роспись.
Краковское воеводство.

ме близкое и дворцу, и костелу, с нями, куполами, балюстрадами, бо- украшенное цветной бумагой, золо- и серебряной фольгой. В низу шоп- азместились деревянные фигурки — юнажи библейских легенд, солдаты, ие, торговки и другие «участники» дественского спектакля. Возникла ка в городских предместьях, на пра- к Рождества ее носили из дома в ряженные во время колядок.

Никого на выставке не оставляли равно- душным прекрасная коллекция «вычи- нанок» — вырезок из цветной бумаги — и украшения польских изб — «пайон- ки» — пауки.

Традиция изготовления народных игру- шек сохранилась в Польше и в наши дни. Народные художники мастерят де- ревянных лошадок с яркой росписью, те- лежки, карусели, куклы, глиняных, бу- мажных, соломенных птичек. Множест-

Современная керамика ОАР

Н. Григорович

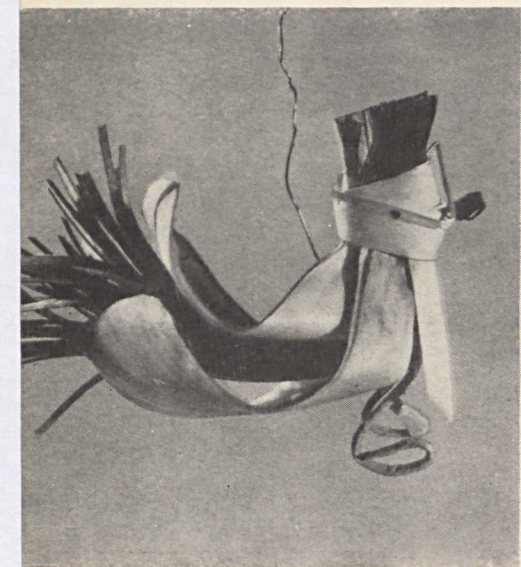
Керамика на земле Египта существует многие тысячелетия. Расцвет этого ис- кусства наблюдался в разные эпохи — от древних фараонов до мусульманского средневековья, когда Египет оказался под властью арабов. Но если Древний Египет для нас лишь седа история, то традиции средневековой арабской кера- мики — времени подлинного расцвета художественных ремесел — ближе и бо- лее жизненной. Об этом свидетельствует и выставка современной керамики ОАР, которая была открыта летом это- го года в Музее искусства народов Во- стока.

В ней отчетливо прослеживаются много- образные искания керамистов ОАР, го- ворящие о широте их художественных интересов.

Современное искусство керамики в ОАР связано прежде всего с именем Саида Эль-Садра, художника и исследователя, автора книги «Искусство керамики» (в других переводах «Город керамики»), выпущенной в Каире в 1960 году. Эль- Садр — не только основоположник шко- лы современной керамики ОАР, но и соз- датель учебного центра, где готовят бу- дущих керамистов.

Еще в начале 30-х годов, во время уче- бы в Лондоне, Эль-Садр обращается к люстру — очень характерному виду сред- невековой глазури, сейчас почти забы- тому. Он не только возродил люстр, но и значительно обогатил его, сочетая с но- выми формами, подглазурной росписью и т. п.

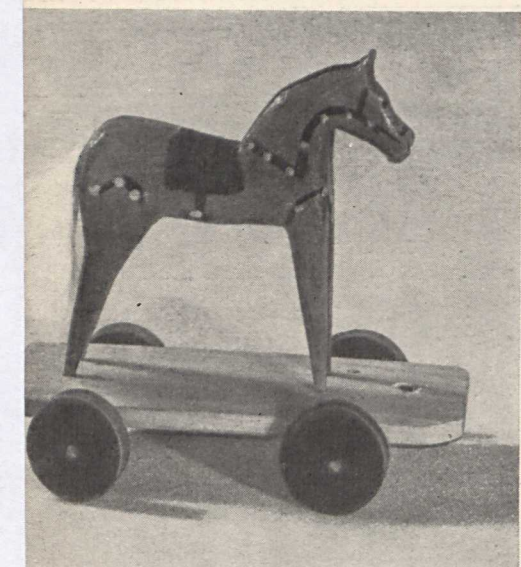
Своеобразно понимание творческого ис- пользования народных традиций, кото- рое Эль-Садр формулирует на страницах своей книги и последовательно прово- дит в практике. Он считает, что нельзя опираться лишь на те формы народного искусства, которые сохранились к кон- цу XIX — началу XX в. В этом сказа- лась тенденция, весьма характерная не



а. Крашеная стружка. вское воеводство.



«Паук» из соломы и птичьих перьев. Жешувское воеводство.



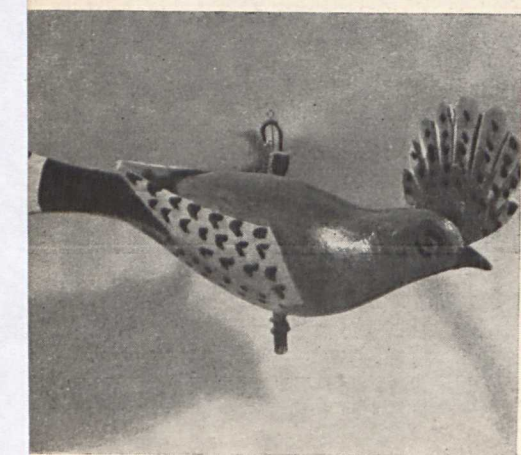
аталка. Дерево, роспись. зское воеводство.

во забавных, фантастически раскрашен- ных птиц на стендах выставки как бы перекликались с птицами на выставоч- ном плакате художника В. Свежего у входа в Музей народного искусства.

Устроителями выставки были: Комис- сия игрушки Ассоциации деятелей лите- ратуры и искусства для детей Союза об- ществ дружбы, Музей народного искус- ства, Общество советско-польской друж- бы, журнал «Декоративное искусство СССР».

Но главный устроитель — «Цепелия» — Всепольский союз народных промыслов и художественных ремесел. «Цепелия» прислала в СССР более 400 народных иг- рушек из разных районов Польши, про- спекты, брошюры, фотографии. Именно «Цепелии» с ее гибкой творческой и ко- мерческой организацией принадлежит большая заслуга в том, что замечатель- ное традиционное народное искусство, в том числе и игрушка, продолжает жить. Многие из этих изделий сегодня уже не являются собственно игрушками, стали сувенирами, но их образы, технические приемы, колорит вдохновляют, в свою очередь, новое поколение ремесленников, создающих современные вещи.

Яркая, красивая выставка польской иг- рушки стала передвижной. Ее увидят жители столиц нескольких республик нашей страны. Ответной явилась экспо- зия советской промышленной игруш- ки в Польше, организованная Комисси- ей игрушки Ассоциации деятелей лите- ратуры и искусства для детей Союза об- ществ дружбы.



. Дерево, роспись. зское воеводство.



Ефрат Наги. Блюдо.

только для искусства ОАР, но и гораздо шире — для искусства многих афро-азиатских стран. В своем творчестве Эль-Садр, как и многие другие мастера, обращается к средневековому народному искусству и еще дальше — к мусульманским, античным и эллинистическим образцам.

Те же тенденции можно проследить не только в керамике, но и в таком не слишком характерном для Египта материале, как фарфор. Производство фарфора зародилось здесь в 1894 году, когда английский керамист Уильям Д. Морган, связанный со школой Уильяма Морриса, принял участие в создании первого в стране фарфорового завода. Долгое время египетский фарфор был лишен национального своеобразия. Однако произведения, показанные на выставке, свидетельствуют, что и здесь произошли заметные сдвиги. Прежде всего это относится к мелкой пластике.

Наиболее интересны фарфоровые статуэтки Хассана Хешмата, преподавателя Колледжа прикладного искусства в Каире. Его «Женщина на верблюде», «Бедуин» отличаются той формой и степенью стилизации, которые придают им черты национального своеобразия. Интересно отметить, что, несмотря на характерную для арабского Востока тематику, художник нередко обращается к монументальным формам искусства Древнего Египта. Колорит его скульптур отличается лаконизмом, цвет их сведен до минимума, как в росписях древнеегипетских гробниц.

В поисках современной формы египетские керамисты нередко обращаются к достижениям других стран и народов. В то же время они широко используют и традиционные формы мусульманской керамики — большие плоские блюда, глубокие чаши, специфические кувшины для воды. Кстати, и в декоре таких сосудов гораздо чаще появляются традиционные мотивы — изображения птиц, орнаментальные надписи. Гораздо традиционнее, «национальнее» и цвет — используются бирюзовые глазури различных синих и зеленых оттенков.

Участники Дакарского фестиваля африканского искусства (1966 год) единодушно признали, что современное искусство может плодотворно развиваться лишь в том случае, если художники будут соче-

тать национальные традиции с опытом лучших мастеров мирового искусства. Выставка современной керамики ОАР полностью подтверждает этот правильный вывод.

Необходимо отметить и несколько иную, нежели в прошлом, общую направленность египетской керамики. Основные достижения ее лежат уже не столько в области создания чисто утилитарной, бы-

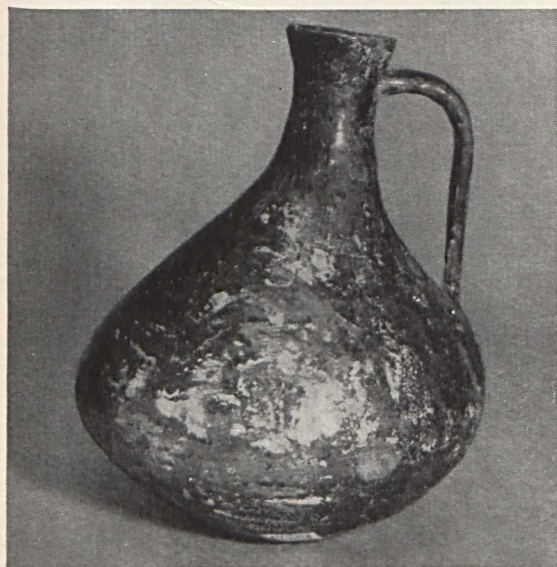
товой посуды, сколько изделий, связанных с современным жилым и общественным интерьером.

Чем иначе объяснить увеличение количества декоративных ваз и скульптур, предназначенных для открытых помещений, лоджий, балконов и т. п.? Правозможно, что утилитарная керамика талась за пределами нашей выста



Саид Эль-Садр.
Блюдо с антилопой.

Хассан Хешмат.
Женщина на верблюде. Фарфор.



Лейла Сандойуни.
Кувшин.



Саид Эль-Садр.
Тарелка с росписью глазури и люстром.

Никифор

Петрякова

Войной интерес вызвала во Львове выставка работ Никифора, живописца-саляки с Лемковщины¹, скончавшегося в сентябре этого года. На выставке было представлено около 40 работ известного примитивиста, хранящихся в частных собраниях львовских коллекционеров и в музее украинского искусства.

Никифор из Криницы² — это имя сегодня широко известно не только в Польше, но и во всем мире. В Риме Никифору была присуждена серебряная медаль «как самому художнику... за искусство, истинное нежной поэзии». Это было в 1932 году на Всемирной выставке искусства глухонемых.

С рождения, круглый сирота, лишь недавно удалось уточнить его имя — Дровняк, он жил, где приютят. На всю жизнь остался неграмотным, но рисовать начал с детства, жалели его, называли «дидом» (чудаком). Кормили, давали одежду, но рисунков чаще всего не брали. В течение долгого времени его окружало непонимание.

Никифор рисовал. В этом он видел смысл жизни. Рисование было для него единственным средством выразить свое восприятие мира. Все в нем было подчинено этой страсти. И он рисовал, сидя на скамье — всегда на одном и том же месте с утра до вечера, летом и зимой.

Впервые на уличного рисовальщика обратил внимание львовский художник Роттурин. В 1932 году он привез работы Никифора во Францию, и вскоре в парижской галерее «Marselle» открылась выставка мастера из Криницы. В 1937 году во Львове на выставке художников-самозучек Никифор был представлен работами.

Большое признание пришло к нему после войны, когда в конце 40-х годов имя Никифора было вновь открыто для общественности. Его работы стали покупать музеи Польши, зарубежные частные галереи.

Музыка, кино, телевидение, множество выставок, монографий. Но до последнего времени уже на восьмом десятке, Никифор увлечен только своим творчеством. Прежнему он работал не менее 14 часов в день. Писал он обычно на небольших кусках картона или бумаги. Сначала Никифор делал карандашный рисунок строго следуя намеченным контурам, покрывал его акварельными красками, затем по фону писал уже более выразительными мазками.

На Львовской выставке представлены различные жанры творчества Никифора: пейзажи, архитектурные мотивы, портреты.

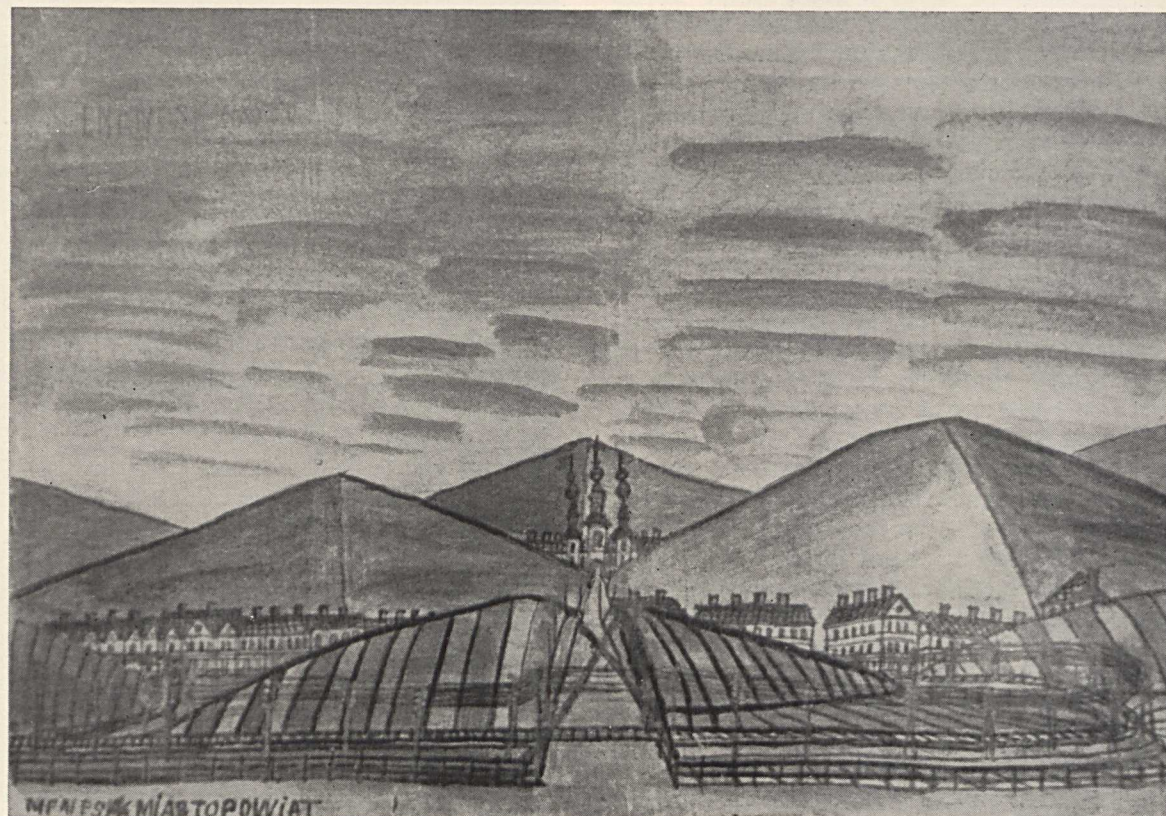
¹ — этнографическая группа украинцев, издавна жили по обоим склонам Бескидских гор.
² — курортный городок в Польше.

Критики спорят, насколько правдоподобны пейзажи Никифора, однако все они сходятся в мнении, что главное в них — это тонко переданное, несколько меланхолическое настроение природы, свойственное окрестностям Криницы.

В работах Никифора фантазия и реальность слиты воедино. Интересны его виды деревень, городов, например, реминисценции Кракова.

Известные архитектурные памятники,

сомненно одно. Лемковский маляр Никифор Дровняк, чьи акварели столь свежи и наивны, столь искренни и бескомпромиссны, в ряду других великих примитивистов вошел в историю мирового искусства.



здания он словно бы достраивает, украшает несуществующими деталями. Эта твердая убежденность в силе внутренней логики покоряет. Вот пример. Нарисовав церковь, Никифор большой цепью соединил купол с крышей. На недоуменный вопрос с трудом пояснил: это для того, чтобы ветер не сорвал.

В живописи Никифора многое от его мечтаний. На автопортретах он, одинокий, неграмотный, уже немолодой человек рисовал себя молодым, красивым, нередко в окружении многих людей, в интерьерах, напоминающих школу. Часто в качестве композиционного или декоративного элемента художник включал в рисунок отдельные слова «криница», «школа», «город». Но обычно это нечитаемый набор букв, которые Никифор копировал с надписей, объявлений, заглавий книг.

Никифор работал только акварельными красками, причем предпочитал самые дешевые школьные наборы — в виде пуговичек. Отсюда, очевидно, несколько глуховатый общий тон его живописи. «Наивный художник» Никифор отлично владел цветом.

Каждый лист решен в определенной цветовой гамме. Он редко включал активные цветовые пятна, используя лишь игру нюансов. Так, его излюбленная зеленовато-синяя гамма выразительно передает гнетущее настроение одиночества, нередко достигая драматического звучания, как например, в известном листе «Никого нет около Никифора».

О Никифоре много говорят, спорят, пишут, оценки порой расходятся. Но не-



Искусство Чили

Р. В.

Эта выставка была невелика. На ней были представлены изделия народных мастеров Чили (которых в республике более 50 тысяч) и кустарных предприятий (их более 5 тысяч), вырабатывающих традиционные предметы быта. Судить о декоративно-прикладном искусстве Чили по этой выставке непросто. Пожалуй, она не столько показала в каком-то устойчивом и законченном виде большую область искусства страны, сколько выявила основные черты, которые могут четко и полно определить его в будущем. Ведь современная кустарная промышленность в республике начала развиваться и поддерживаться правительством всего лишь с конца 1962 года. Уровень мастерства и вкуса у авторов присланных вещей очень неодинаков. В целом их можно разделить на две группы — традиционные произведения народного декоративного искусства и подделки, явно рассчитанные не на иску-

Выставка «Декоративно-прикладное искусство республики Чили» была открыта в Москве летом этого года.

шенного туриста. В первом случае — это национальная одежда, керамика, особенно чернолощенная (из провинции Кинчамали), плетеные из прутьев и соломы корзины, мебель, индейские ювелирные украшения (из районов Темуко и Чалки). В этих вещах сохраняются древние народные традиции: характер рисунка, колорит росписи, приверженность к определенным объемам и масштабам, специфический, глубоко ассоциативный образный строй, наконец, сами приемы ручного ремесла. Короче говоря, здесь присутствует то, что на языке критиков называется «сочетанием функциональности, утилитарности и красоты».

И здесь же, рядом, иногда на одном стенде, — вещи некрасивые, неудобные, просто безвкусные. Как правило — это сувениры, созданные специально для туристов. Сувениров было множество, самых разнообразных, — сапоги, гитары и бабочки из конского волоса, зонтики, сумки из перьев, раковины, деревянные скульптурки и т. д. На все эти вещи есть спрос и, наверное, немалый. Но удовлетворение такого спроса вряд ли способствует развитию декоративно-прикладного искусства в республике.

И невольно хочется закончить этот беглый обзор вопросом: не лучший ли сувенир тот, который может оставить о стране добрую память — вышитые и тканые пояса, которые носят местные ковбои, или прелестная плетеная корзинка, в которую чилийка кладет фрукты, или бесхитростная деревенская глиняная копилка?

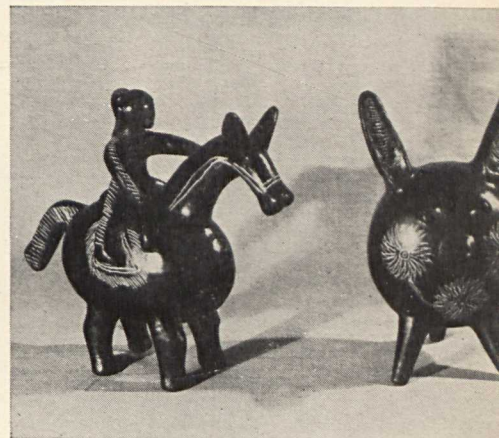
На 44 стр.

Сосуд. Чернолощенная задымленная керамика. Провинция Кинчамали.

Расписная неглазурованная керамика. Провинция Ла Сарена.



Фигурные копилки. Чернолощенная задымленная керамика. Провинция Кинчамали.



Ковбой. Солома, ткань.



Сосуд. Чернолощенная задымленная керамика. Провинция Кинчамали.



Выставка Ярославы Музыки

Ф. П.

Во Львовской картинной галерее с успехом прошла персональная выставка одной из старейших львовских художниц Ярославы Львовны Музыки.

Большой, словно раскрытый на солнце цветок. На лепестках слова: «живопись», «графика», «мозаика», «эмали». Такова эмблема выставки и очень выразительный графический символ творчества художницы, на протяжении многих лет плодотворно занимавшейся самыми разными видами творчества, — и живописью, и графикой, и мозаикой, и росписью эмалями, и тиснением кожи.

Своеобразна живопись художницы. Она пишет масляными красками на стекле, и в этом идет от традиций известных западноукраинских народных картинок и икон.

Интересны работы Я. Музыки в технике гладких и перегородчатых эмалей. Более ста миниатюр экспонировалось на выставке. Они в основном посвящены украинским народным песням, легендам, преданиям. Многие сюжеты автор почерпнула из рассказов старых гуцулов («Гуцульские поверья»).

Возрождение старинных ремесел.

В Министерстве местной промышленности Азербайджанской ССР создан отдел народных художественных промыслов. Его сотрудники будут заниматься возрождением старинных ремесел. Однако старых мастеров, владеющих традиционными навыками, осталось очень мало. Поэтому в Баку организовано специальное профессионально-техническое училище, в котором обучается более 200 юношей и девушек под руководством художников-прикладников.

В Лагиче — старинном центре медночеканной посуды — вновь организован цех, где мастера обучают группу способных учеников. Золотошвейному делу обучают молодежь вышивальщицы Нухи. Изготовление керамики начинается в Геокчае.

Дети рисуют

Р. Ворошилова

Зеленый дворик в одном из старых арбатских переулков. Никакой вывески. Только на желтой кирпичной стене — явно увеличенный детский рисунок: ярусами елки, елки и поля, и бегут, бегут олени. Над лестницей в подвал — панно: кругами дремучий лес, синее озеро, в тихой воде храм «наоборот» — град Китеж.

Внизу светло и прибрано, на полках книги, на стенах удивительные рисунки, на длинных стеллажах — много скульптуры (обожженной в собственной муфельной печи). Тут и слоны, и крадущийся леопард, и глиняный портрет мальчишки с торчащими вихрами.

Сведущие люди (а их в изостудии ЖЭКа № 9 Фрунзенского района немало — есть даже свой шестилетний искусствовед) при обсуждении выше всего ценят «цельность и образность», обостренность, презируют «пассивное видение».

Студия существует шестой год. Ее журнал пестрит чернильными крестиками — посещаемость. Вольному — воля, в субботу и в воскресенье под вечер можно забежать в студию, остаться или уйти — как хочешь. Никто не будет читать ужасно справедливых нотаций. Может, одного разочка и хватит, чтобы запомнилось: есть где-то очарованный мир, где бегут среди деревьев олени и яростно трубят разъяренные слоны, и ты можешь все-все узнать про этот мир, если хочешь.

Художник Валерий Александрович Кореневич учит ребят изображать все так, как им представляется. Он стремится заинтересовать, растормошить фантазию. А это, наверное, куда важнее, чем приучить рисовать морковку со всеми хвостиками.

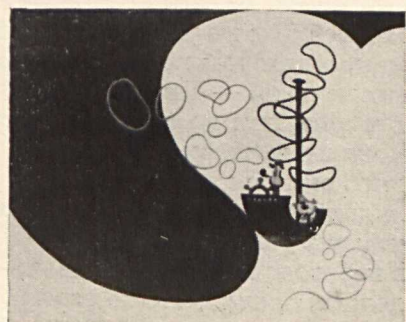
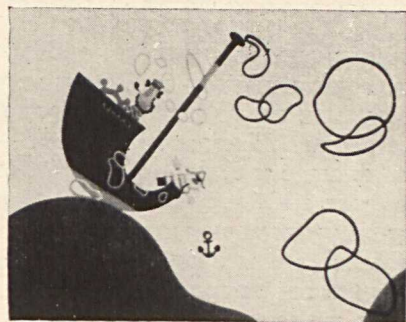
В журнале есть список тем, над которыми трудятся ребята. Бывают среди них сравнительно точно очерченные задания, но чаще всего встречается запись — «свободная тема». Свободная! На листе появляются композиции, и в сплетении линий, в наплывах цвета узнаются и червонная осень, и весна, для которой — как жаль! — нет в тубиках самой нежной, самой нужной

краски. Но инструктору из Дома народного творчества Инге Теодоровне не понравилось — «рассюсюкивают природу». Незадача... Не надо, однако, думать, что детские впечатления не регулируются и не управляются. Все под деликатным контролем, даже пробуждающаяся творческая ревность (неизбеж-

ная и полезная в умелых руках воспитателя). Здесь живет дух соревнования, чуждый соперничества. Важно, чтобы захотелось лучше и чтобы при этом забылось, что рядом друг «коллега». И родилась идея совместной работы на одном листе. Не над единичным сунком, а над большой ко-



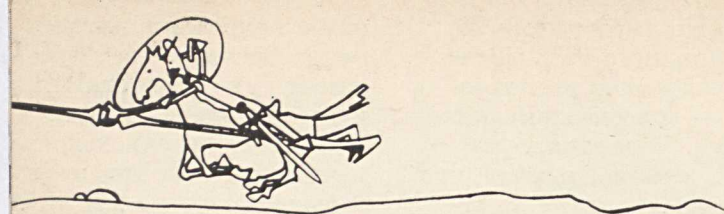
Рисунки Саши Ружо.



зицией, позволяющей проявить личную инициативу. То же время дисциплинирует каждый законами. На длинных полосах грубой обоей бумаги сразу разлетаются по трое-четверо ребят. Каждый рисовал свое, но лей-неволей принаравливалось к соавтору — все были зарисованы, чтобы получилась панорама «Подводное царство» или «Новый Арбат». И получалось. Так воспитывается у ребят и чувство уверенности в себе. Не самая надежда — уверенность. А с нею и чувство собственного достоинства.

*

Дети рисуют, дети играют. И когда взрослые не стремятся использовать детскую увлеченность и самозабвенность, чтобы во что бы то ни стало сделать из них профессионалов (так можно только убить эту увлеченность) и хотя в первую очередь воспитывать настоящих людей — успешных, может не быть. Получится потом из маленького рисовальщика профессионального художника или он станет женой — ведь не это главное. Так думалось на не с

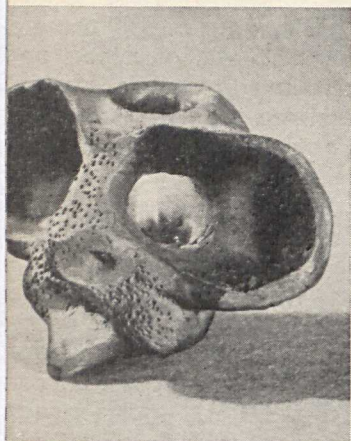


Саша Ружо.
Иллюстрация к «Дон Кихоту».

обычной выставке, которая была открыта летом в кве — в ЦДРИ, а потом в родском Доме учителя. Были показаны работы мальчиков из Смоленска, Саша и Вовы Ружо. Основным это работы младшего, Саши, сделанные им в десять лет (сейчас ему двенадцать).

Свое впечатление довольно выразительное. Наше представление о детском рисунке часто ассоциируется с жизнью примитивистов. Это почти профессиональное владение рисунком, композицией, техникой гравюры, живописью и металле. И при этом иллюстративность, по-настоящему, на первый взгляд, детская, и недетский, опять же на первый взгляд, юмор, именно вызывающий смеху.

«Пластики» — акварель, сделанная в 9 лет. Смешные маленькие космонавты на си-мультке и совсем нестрашные тоже смешной луне. Порт «Веселые повара» —



снова 9 лет: одной линией всех повара сразу — и весело шествуют они по листу. А вот уже 14 лет — серия картинок «Скандал» (так называется корабль, путешествующий по морям), а рядом сложная композиция под названием «Я с папой иду в консультацию». 16 лет — «Скандал» опять отправляется в путешествие. И тут же рядом — шаржи на папу, дерзкие и добрые.

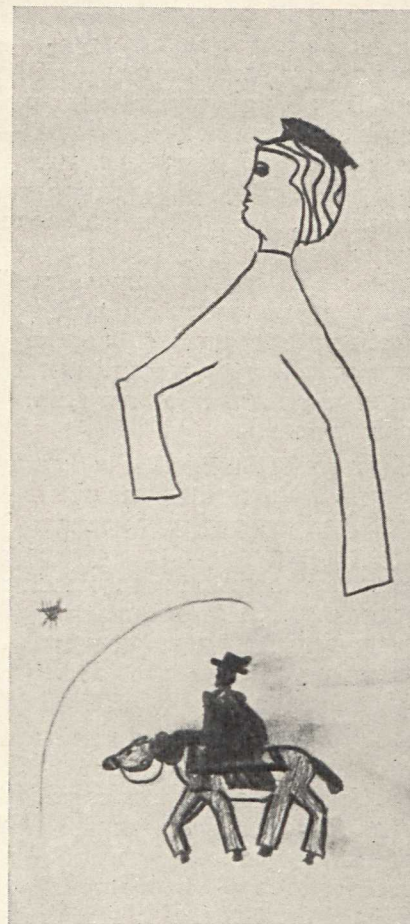
Привычно фантастического в рисунках Саши нет совсем. Но ведь фантазия, а с нею и умение «видеть» жизнь может воплощаться не только в сюжете, но, скажем, и в самой композиции рисунка, неожиданной трактовке известного литературного героя или даже в процессе выполнения технической части работы. Самому сделать офорт — это, может быть, так же интересно, как вообразить себя капитаном корабля, потерпевшего крушение.

И постепенно становится понятным, что это представленное на суд взрослого зрителя творчество — пример сочетания таланта и умело направленного воспитания. Совершенно очевидно, что обоих мальчиков учили настойчиво и терпеливо, что их умело направляли (отец мальчиков — художник). И вместе с тем ясно, что для детей (особенно для Саши) этот труд был увлекательной игрой, не сковывался какими-то навязанными целями, становился все более нужным. В этом труде-игре — а не игре в труд — реализовывалась необходимость ощутить свое умение и навыки, и вместе с тем создавалась возможность творческого освоения мира.

*

И еще один маленький художник, о котором хотелось бы рассказать, — Гена Линдин. Его рисунки не показывались пока на выставках, и появились они не на занятиях в художественной студии. Мальчик рисует «просто так» — в переводе на взрослый язык — делает, значит, что-то само собой разумеющееся.

Рисунки Гены отыскивались для этих заметок невзначай, в заботливо охраняемой отцов-



Рисунки Гены Линдина.

альбомов, листов бумаги, тесно заполненных причудливыми существами, домами и кораблями. На некоторых пометки в углу: «Гена Линдин». И дата «1967», «1968». Совсем свежие. За последние два года целой восьмилетней жизни.

Бежит перед глазами цепочка диковинных приключений. Совершаются один за другим славные подвиги — то верхом на коне, несущемся прямо на крепость, то со знаменем в руках впереди доблестного отряда, то в рыцарских доспехах и с индейскими перьями на голове.

Живая прелесть игры, неожиданность оригинального восприятия, меткая и иногда удивительно точная рука маленького автора — и снова зрелище детских рисунков убеждает, что необходимо развивать и поддерживать в детях то главное, что и заставляет их рисовать, лепить. В Гене Линдине это главное — жажда быть участником самых героических дел на Земле и непременно побеждать.

из них реконструирует в себе иллюзорно уникальную независимость человека, который на ней печатает.

Отдельные машинки реконструируют и универсальную ситуацию: их развитие скрыто под оболочкой, как и действительные связи людей в конторе. Электрические машинки ИБМ внешне не так уж разнятся от обычных, в то время как «Оливетти» оперативнее фиксирует эту разницу. И у «Текне-3», и у «Праксис-48» клавиатуры располагаются на консолях, что подчеркивает незначительность усилий, необходимых для печати: достаточно булавочного прикосновения. И, наконец, принципиальное изменение конструктивной схемы, переход на скользящую лимоноподобную головку, печатающую по неподвижной каретке, не было зафиксировано у ИБМ в форме. «Революционная» ИБМ-72 внешне сохраняет тенденцию традиционной машинки «Эксекутив»¹.

У «Оливетти» переход на пишущую головку незаметным быть не сможет, поскольку уникальная контора, предложенная итальянцами, — рентгеновский снимок конторы американской.

«Оливетти» — это ИБМ без маски, но истинное лицо ИБМ, ставшее предметом восторженного созерцания в Европе, человеческим лицом не является. И машинки «Оливетти», экспортируемые в Америку, надевают привычную для американцев маску вещи отдельного человека: к одним и тем же механизмам «Оливетти» выпускает «европейский» и «американский» корпусы...

Зря иронизировали над «Москвой» за «попытки изменить внешность». Дело же в том, что у нас машинка остается вещью, а ее покупка — серьезным внутренним авансом. Машинка — в такой же степени элемент интеллигентского престижа, как некоторое время назад фотоаппарат был атрибутом праздничного вида. Для нас эта вещь окутана собственной уникальной романтикой: на машинку распространяется то, что на ней печатают. Мы сами ее лечим и, если это удастся, радуемся — все-таки приятно чувствовать себя хозяином техники.

А все это означает: у нас машинка может стать и оказывается предметом эксперимента. Проектирование «Москвы» и «Украины» это подтверждает: материализованный сбор информации — достаточно оригинальное мероприятие. Эксперимент с двумя машинками, разумеется, ограничен, человеческое удовольствие от него испытали (и то неполное) проектировщики. Но ведь и покупателям эти машинки никто не навязывает — в магазинах мы их не видели. Итак, соответствие не нарушено, экспериментальность подтверждается.

Список книг, выпущенных союзными и республиканскими издательствами

(«Книжная летопись», 1968, № 1—29)

Богданов Н. Интерьеры магазинов и их оборудование. М., Стройиздат, 1967. 127 с. с илл. Тираж 8000.

Богуславская И. Русское народное искусство. Из собрания Гос. Русского музея. (Альбом). Л., «Советский художник», 1968. 159 с. с илл. Тираж 15000.

Будрис С. Литовский витраж. (Альбом). Вильнюс, «Вага», 1968. 47 с. с илл.; 35 л. илл. Тираж 5000. Текст на литовском языке.

Буржуазная эстетика сегодня. (Сборник статей. Сост. И. Куликова). М., «Знание», 1968. 140 с. (Нар. ун-т. Факультет лит-ры и искусства). Вып. 2-3. Тираж 48000.

Воробьев А. Астраханский кремль. Волгоград, Нижне-Волж. кн. изд., 1968. 48 с. с илл. Тираж 100 000.

Воронихина А., Соколова Т. Эрмитаж. Здания и залы музея. Л., «Сов. художник», 1967. 119 с. с илл. Тираж 100 000.

Вторая выставка «Советская Россия» (Сборник статей). Л., «Художник РСФСР», 1967. 215 с. с илл.; 13 л. илл. Тираж 5000.

Гилилов И., Кильпе Т. Интерьер и мебель ресторана, кафе, столовой. М., «Экономика», 1963. 134 с. с илл. Тираж 18 000.

Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. (Сборник статей). М., «Наука», 1968. 366 с. с илл.; 10 л. илл. (Акад. наук СССР. Ин-т истории искусства Мин-ва культуры СССР). Тираж 6300.

Загорский историко-художественный музей-заповедник. Сост. Л. Калмыкова и др. М., «Моск. рабочий», 1968. 168 с. с илл. Тираж 65 000.

Искусство приносит радость. (Альбом. Вступит. статья Ж. Каганской и В. Лыжиной). Л., «Художник РСФСР», 1967. 131 с. с илл. (Декоративно-прикладное искусство РСФСР. Вторая выставка «Советская Россия»). Тираж 10 000.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. Т. 3. Эстетические учения Западной Европы и США (1700—1900). М., «Искусство», 1967. 135 с. с илл.; 16 л. илл. Тираж 10 000.

Л. Рейнгардт. М., «Искусство», 1967. 1005 с. с илл.; 64 л. илл. (Акад. художеств СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусства). Тираж 23200.

Каменская Е., Зоннова З., Архангельская А. Древнерусское искусство. Искусство XVIII века и первой половины XIX века. Путеводитель. М., «Сов. художник», 1968. 248 л. с илл. (Гос. Третьяковская галерея). Тираж 20 000.

Кирьянов И. Нижегородский кремль. 2-е, переработ. изд. Горький, Волго-вят. кн. изд., 1968. 120 с. с илл.; 16 л. илл. Тираж 30 000.

Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. (Сборник статей). Ред. М. Овсянников, И. Куликов, А. Новиков. М., «Искусство», 1968. 359 с. с илл. (Ин-т философии АН СССР). Тираж 6000.

Кузнецова О., Сементовская А., Штейман Ш. Летний сад. Летний дворец. Домик Петра I. Изд. 6-е, испр. и доп. Л., Лениздат, 1968. 95 с. с илл. Тираж 100 000.

Кунчева Л. Эстетическое и этическое в жизни и в искусстве. М., «Мысль», 1968. 138 с. Тираж 34 000.

Литовское народное искусство. (Альбом). Сост. и предисл. П. Галауне. Вильнюс, «Вага», 1968. XXIX, 286 с. с илл. Тираж 4000. Текст на литовском и русском яз.

Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. М., «Искусство», 1968. 201 с.; 15 л. илл. Тираж 50 000.

Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., «Сов. художник», 1967. 391 с.; 30 л. илл. Тираж 9500.

Материалы и исследования по истории и реставрации архитектурных памятников Узбекистана. Вып. I. (Сборник статей). Ташкент, Изд-во худож. лит. им. Гафура Гуляма, 1967. 160 с. с илл. (Мин-во культуры Узб. ССР. Глав. упр. по охране памятников материальной культуры). Тираж 1000.

Николаев Е. По Калужской земле. (От Боровска до Козельска). М., «Искусство», 1968. 135 с. с илл. Тираж 75 000.

Ноткин И. Искусство древних. Ташкент, «Узбекистан», 1968. 48 с.; 4 л. илл. Тираж 10 000.

Овсянников Ю. Ново-Девичий монастырь. (Альбом). М., «Искусство», 1968. 155 с. с илл. Тираж 30 000. Текст на русском, англ., франц., нем. языках.

Окладников А. Утро искусства. Л., «Искусство», 1967. 135 с. с илл.; 16 л. илл. Тираж 10 000.

Павловский парк. (Альбом. Предисл. Т. И. лавановой). Л., «Сов. художник», 1968. 84 с. с илл. Тираж 50 000.

Пахомов Н. Музей Абрамцево. (Альбом). «Сов. художник», 1968. 93 с. с илл. Тираж 35 000. Петербург — Ленинград (Альбом. Авт.-сост. Г. Савин. Авт. текста И. Бартенев). Л., «Художник РСФСР», 1967. 90 с. с илл. Тираж 35 000.

Поэма о дереве. (Авт. альбома и фотогр. И. ровлянский, В. Фабрици и И. Шмелев. Авт. текста С. Жегалова). Л., «Художник РСФСР», 1967. 74 с. с илл. Тираж 10 000.

Псков. Памятники древнерусского зодчества. (Фотоальбом. Вступит. статья Н. Храбровой и Б. Скобелыцына). Л., «Искусство», 1968. 118 с. с илл. Тираж 14 000.

Раппопорт С. Неразительные формы в декоративном искусстве. М., «Сов. художник», 1967. 272 с. с илл.; 3 л. илл. Тираж 8 000.

Резьба и роспись по дереву. Авт. С. Жегалова и др. М., «Искусство», 1967. 262 с. с илл. (Гос. ист. муз. Сокровища русского народного искусства). Тираж 10 000.

Реформатская М. Северные письма. М., «Искусство», 1968. 45 л. илл. Тираж 20 000.

Ростовский кремль. (Текст Е. Дороша). М., «Сов. художник», 1967. 31 с. с илл.; 29 л. илл. Тираж 20 000.

Рузиев М. Резные жилища Бухары. Душа «Ирфон», 1967. 24 с.; 36 л. табл. (Ин-т истории им. Ахмади Дониша Акад. наук Тадж. ССР). Тираж 3 000.

Русское золотое и серебряное дело XV—XX вв. (Авт. Т. Гольдберг и др. М., «Наука», 1967. 30 с. с илл.; 34 л. илл. Тираж 7 000.

Русское искусство XV века. (Материалы и исследования. Под ред. Т. Алексеевой). М., «Искусство», 1968. 31 с. с илл.; 72 л. илл. (Ин-т истории искусства М. культуры СССР). Тираж 10 000.

Сидорова Н. Афины. М., «Искусство», 1967. 174 с. с илл.; 5 л. илл. (Города и музеи мира). Тираж 50 000.

Смирнова Э. Живопись XIV—XVI вв. М., «Наука», 1967. 18 с. с илл.; 7 л. илл. (Акад. наук СССР). Ин-т истории искусства Мин-ва культуры СССР. Памятники древнерусского искусства). Тираж 5 500.

Соколов А. Теория стиля. М., «Искусство», 1968. 222 с. Тираж 10 000.

¹ Справедливости ради: не американцы — пионеры оригинального устройства. Впервые такая схема была предложена М. И. Алисовым в 1870 году. Его машинка, применявшаяся в типографском деле, имела шрифтовое колесо с рельефными печатными знаками на ободе. Выбор нужного знака осуществлялся поворотом колеса. Машинка печатала с приличной скоростью — 120 знаков в минуту.

планов М. Декоративно-прикладное искусство советского Азербайджана: Баку, Азербайджан, 1968. 134 с. с илл. Тираж 1500.

Ще-Сергиева лавра. Коллектив авторов. Под ред. Н. Воронина (Косточкина). М., «Искусство», 1968. 187 с.; 1 л. илл. (Памятники русского искусства). Тираж 35000.

Тяев С. Искусство и архитектура, разительное искусство, жестовое ремесло. «Наука», 1968. 189 с.; 1 л. илл. (Акад. наук Р. Ин-т истории искусств Мин-ва культуры Р). Тираж 5200.

Таш С. Каир. М., «Искусство», 1967. 182 с.; 5 л. илл. (Города и музеи мира). Тираж 1000.

Тенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII вв. Стройиздат, 1967. 1 с. с илл. Тираж 3000.

Юстини Юга о русской Юбе и росписи

Юасиленко

Юдо мной лежит книга, 1
Юсанная людьми, много
Юлюбви отдавшими на-
Ютому искусству. С. Про-
Юкина, З. Попова, С. Же-
Юва, Ю. Черняховская и
ЮКижина опубликовали
Юшей частью впервые)
Юоскодные художествен-
Юпроизведения русского
Юдного творчества из
Юсекций Государственно-
ЮИсторического музея.
Ю — роспись северных
Юуков XVII—XVIII вв.;
Юисная мебель конца
Ю — первой половины
Юв.; резные и распис-
Юпрялки XVIII—XIX
Юнижегородские горо-
Юдские донца и резная бе-
Юа.

Югде всего хочется отме-
Юпревосходное полигра-
Юское качество воспро-
Юизведения вещей и особен-
Юам прием подачи их.
Ютом большая заслуга
Юров макета издания —
Южников М. Аникста и
Юархина.

Юи даны так, что сразу
Юощаешь всю красоту ма-
Юала, видишь особенно
Юрезьбы и росписи. Ча-
Юдаются фрагменты орна-
Юнта, и можно видеть
Юкрасоту графических
Юживописных решений,
Ювствовать прелесть де-

Юезьба и роспись по де-
Ю. Авторы текста: С. К.
Юалова, С. Г. Жижина,
Ю. Попова, С. К. Про-
Юкина, Ю. С. Черняхов-
Ю. М., «Искусство», 1967.
Юстр. с илл. Тираж
Ю0.

талей. Листья и цветы русских орнаментальных «трав», устилающих поверхность прялок, мебели, туесов, сундуков, так хороши, что заставляют зрителя глубже проникнуть в декоративный и содержательный смысл. Превосходно использован прием «разговора» об отдельных сценах и изображениях. Даются интересные сведения о возникновении и развитии искусства резьбы и росписи, об отдельных мастерах, большое внимание уделено разъяснению образов, сцен, вообще смыслу того, что изображено на вещах. Так, С. Просвиркина трактует одну из росписей как своеобразную «иллюстрацию» к былинке о Садко. З. Попова, определив один шкафчик-поставец, как работу Олонейской школы, подробно и убедительно разбирает то изображения, которыми мастер украсил свою вещь. Всплываясь в отдельные образы, З. Попова видит в них нередко отражение более древних форм, которые восходят к древнерусскому искусству XVI—XVII вв. и долго соседствовали с появившимися в послепетровское время темами и формами.

С. Жегалова показывает разнообразные по художественным приемам, по технике резьбы и росписи русские прялки — не просто как украшенные бытовые вещи, но и как произведения большого искусства. Здесь мы видим не только орнамент, отмеченный силой изначального примитива (Мезень), но и росписи, где запечатлена пересозданная и понятая орнаментально красота новгородских икон (борецкие прялки), почти филигранная тонкость и полихромная яркость, берущая начало в звучности декоративного стиля XVII века (росписи Пермогорья). Вникая в ход развития резьбы и росписи, С. Жегалова находит те изменения в резьбе, которые говорят о том, что на более старинных прялках узор «более крупный, четкий, с глубокими порезками», а в позднее время появляется «тенденция к измельчению узора и дополнение его сюжетными изображениями» (стр. 118).

Ю. Черняховская в главе о городецких донцах (резных и расписных) указывает источники целого ряда сюжетов, которые пришли с лубков, с народных картинок, знакомит с историей появления одних сюжетов и смены их другими.

Автор главы о резной бересте С. Жижина раскрывает по существу еще не известную нам область народного творчества деревни и города конца XVIII—первой половины XIX вв. Работа сотрудников Исторического музея — ценный вклад в отечественную науку. Но, отмечая ее большие достоинства, мы полагаем, что надо шире говорить о содержании и о художественной форме, о связи их и о разных проявлениях художественной формы, за которыми стоит неодинаковое «художественное виде-

ние». К сожалению, усиленный интерес к истории вещей и к их сюжетам не позволяет им сосредоточиться на художественно-стилистической стороне. Между тем в крестьянском искусстве нет ничего отвлеченного, все говорит языком символов, иносказаний. Многие прялки, о которых идет речь в книге, принадлежат к свадебным, поэтому появление на них поющих сирингов — птиц счастья и изображений юношей, приезжающих в санях и возках к своим невестам, становится понятным, если подойти к этим образам именно как к свадебным. Великолепие травного узора, которым они окружены, вносит поэтическое настроение. Крестьянин-живописец — не прозаик, а поэт. Может быть, об этом надо было рассказать шире и ярче, показать все то глубокое значение, которое имели образы для крестьянина. Говоря об изображениях людей и целых жанровых сценах, авторам следовало бы иногда особенно подчеркнуть их остроту, силу и проникновенность, большую глубину чувства и внутренним смыслом. Хотелось бы, чтобы больше внимания было уделено художественному анализу городецких донцов: ведь в резных донцах мы сталкиваемся с необычайно искренним искусством, почти примитивом, но испытываем несомненное влияние барокко и классицизма. Удачно был найден С. Жижиной оригинал листа «Азбуки с картинками», послуживший образцом для мастера, работавшего над берестой. Но нужно было сказать, что рисунок азбучного листа, более чем посредственный, у народного художника преобразился: исчезли частности, вялость контура, все заменилось энергичными линиями, наполнилось теплотой и приобрело выразительность (см. рис. 171 и 172).

Жаль, что в книге нет итоговой заключительной главы — в ней авторы могли бы сделать необходимые художественные обобщения, которых явно не хватает. Нужна была бы и небольшая вступительная часть, намечающая общую картину крестьянского искусства и те черты, которые отличают его от народного творчества городских ремесленников.



Юстине Якибюк — 90

Г. Блинов

Исполнилось 90 лет Юстине Дмитриевне Якибюк — мастерице традиционной на Гуцульщине сырной игрушки. Живет она в небольшом селе Брустуры (Косовский район Ивано-Франковской области). На наших глазах Якибюк слепила из сыра и расписала несколько десятков коньков, всадников на конях, оленей, барашков. Для приготовления сыра используется коровье молоко, которое заквашивают специальной закваской. После того, как молоко «садится», сыворотку отбрасывают, и остается белая, гуттаперчевой консистенции масса — из нее и делают сырные игрушки. Для того чтобы сделать этот материал тягучим и пластичным, его опускают в кипяток.

Отрезав кусок сыра, достаточный, чтобы вылепить конька или барашка, Юстина Дмитриевна кладет его на ложку и погружает в горячую воду. Затем она разминает заготовку руками и вытягивает ноги, голову, хвост будущей сырной фигурки. Седло или всадника делает из другого кусочка. Детали скрепляет сырной нитью. Из такой же нити получается сбруя для коней. Впрочем, не только для коней — мастерица иной раз и петуха «награждает» седлом! Игрушку помещают в крепкий охлажденный раствор соли, после чего она считается готовой.

Юстина Дмитриевна редко расписывает свои изделия, да и то незатейливым точечным орнаментом по сбруе. На спине «сырного» животного выводит небольшой красный ромбик, украшенный по сторонам завитушками. «Кистью» служит заостренная лучинка.

Фигурки эти по внешнему виду напоминают изделия из воска. Это и игрушки для детей, и декоративные украшения интерьера. Сохраняться они могут по несколько лет.

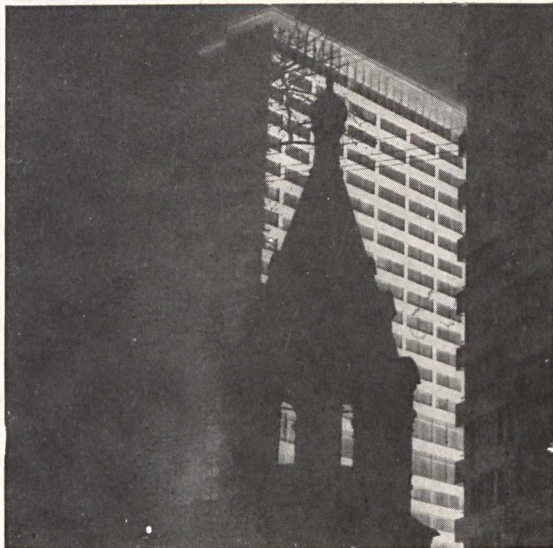
Вокруг Юстины Дмитриевны создалась целая «школа» традиционной сырной игрушки. Ее соседи — М. Матийчук, М. Кашевко и другие — тоже делают на досуге сырные игрушки. Особенно пластичны и нарядны в росписи игрушки Марии Матвеевны Кашевко.

Юстина Дмитриевна Якибюк бодра и жизнерадостна. Хочется пожелать ей еще долгих лет такой бодрости.

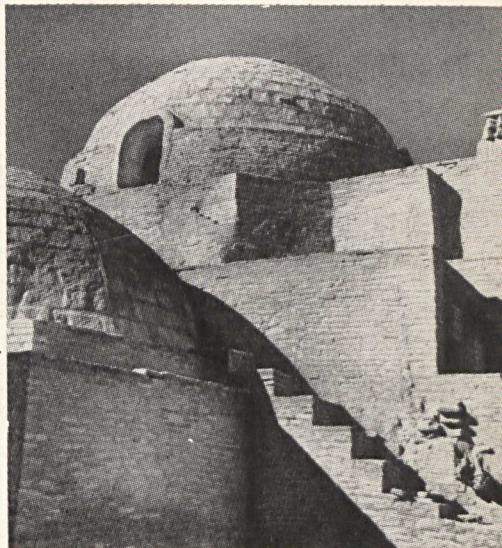
Фотоконкурс ДИ

В соответствии с сообщением о конкурсе, помещенным в № 9, редакция воспроизводит отобранные жюри фотографии, опубликованные в журнале во II полугодии 1968 года.

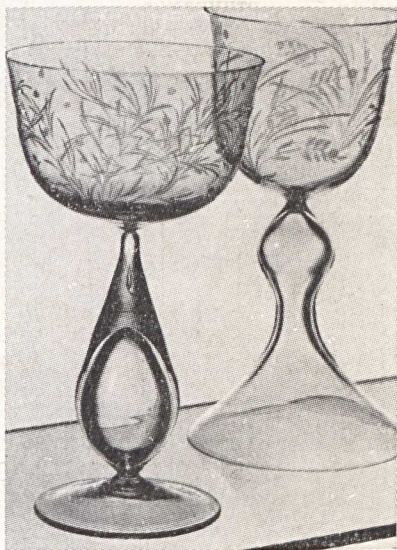
Москва. Проспект Калинина.
Фото Е. Черневич.



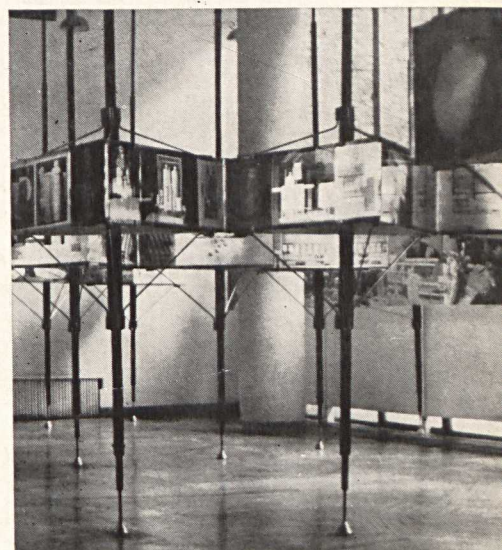
Мазар Сеида Аллауддина. Хива.
Фото Ю. Халаминского.



А. Миловзоров.
Подарочные свадебные кубки.
Стекло.
Фото Н. Егорова



Фрагмент выставки в зале
Дома художника.
Фото В. Глазычева.



Традиционный праздник в Мали.
Перестемка.



Л. и Д. Шушкановы.
Комплект «Хлебосольный».
Стекло, дерево.
Фото В. Почаева



Список основных статей,
опубликованных в журнале
«Декоративное искусство СССР»
в 1968 году

Теория

Генисаретский О. Глазычев В.	От метода к теории. 1968 год — от основания «ДИ СССР» одиннадцатый. Среднерусский диснейленд. Оценка качества и качество оценки. Эстетическая оценка и время. Твист со слезой. «О красоте и пользе» (дискуссия). 2, 4, 5, 11, 12 Праздник и культура. На окраине искусства. Между поэзией и живописью. Мир вещей и семиотика. Социология и реклама. «Художник и народное искусство» (дискуссия).	12 1 7 4 5 7 10 3 3 4 6 6, 9, 11, 12
Померанц Г. Розанова М. Сильвестров Д. Сегал Д. Терин В.		

Городской ансамбль

Базазьянц С. Базазьянц С. Ворошилова Р. Герчук Ю. Кадырова Т.	Дом творческих союзов. По Венгрии. «Сад скульптуры» в Риге. Города, дома и то, что уже охраняется. Наша чайхана. «Новый Арбат в старой Москве» (За круглым столом ДИ. Дискуссия). Город Навои. Киев с птичьего взгляда. Это уже памятники. Пленерная скульптура в Польше. Московские бульвары. Самарканду 2500. Лагерь «Солнышко».	8 12 4 7 8 4 8 7 7 11 7 8 9
Ноткин И. Розанова М. Стригалева А. Тиханова В. Толстой В. Улько Г. Хромов Ю.		

Монументальное и оформительское искусство

Азизян И. Базазьянц С. Глан Б. Земцов С. Кликс Р., Дубанов В. Рождественский К. Стригалева А.	Новая монументальность и ее теоретики. У монументалистов Узбекистана. Праздники революции. Первый тур. «ЭКСПО-67». «ЭКСПО-70». У истоков советского монументального искусства. Монумент в Степанакерте. Верность памяти. На Курской дуге.	5 6 10 12 1 1 4 5 4 11
Тиханова В. Халаминский Ю. Халаминский Ю.		

Интерьер

Жадова Л. Чижова И.	Новое в общественном интерьере. Зал «Октябрьский».	1 6
------------------------	---	--------

Художественная промышленность
и прикладное искусство

Алымова Г. Винколи А. Врублевска Д. Голикова Н. Григорович Н. Каширина Э. Кирме К. Крамаренко Л. Крамаренко Л. Крючкова В. Л. К. Кучина В. Лазаревич И. Лобановский Б. Мерцалова М.	Щербаковские ткани. Итальянский стиль в моде. Польская школа гобелена. После карнавала. Керамика ОАР. Отчет фарфорового завода. Романтические настроения. «Гусь-Хрустальный» в Москве. Керамика и фарфор Ташкента. Карнавал мод. Стеклянные новинки. Хорватская керамика. Сувенир, сувенир... Развитие или консервация традиций. «Глупец тот, кто в моде ищет только моду...» Республиканская выставка в Вильнюсе. У ташкентских модельеров. Панорама молодых. «Подмосковье мое». Крепдешин снова в моде. Дом творчества. Что беспокоит мебельщиков (дискуссия). Искусство Узбекистана вчера, сегодня, завтра. Ощущение Армении. У художников Самарканда.	12 3 6 2 12 11 5 3 8 2 6 9 5 5 5 12 8 10, 11 9 6 9 9 8 4 8
Н. Ш. Очаковская А.		
Савицкая В. Сумарокова И. Халаминский Ю.		
Шермухамедов С.		
Шкаровская Н. Шкаровская Н.		

Художественное конструирование

Аронов В. Аронов В. Вентурини Д. Виноградов И., Тихонов В. В. К. Киселева Е. Эшби Ф.	«Браунстиль». Симпозиум ЮНЕСКО в Тбилиси. Международная выставка дизайна. Стучат машинки... Две тенденции. Французский дизайн сегодня. Молодые дизайнеры Англии.	1 9 11 12 6 4 4
--	--	-----------------------------------

Художественное образование

Ворошилова Р. Кравченко К. Митрофанов К. Мямлин И.	Зимний выпуск МВХПУ. Будущие мастера декоративного искусства. За рамками учебной программы. 12 новых проектов. Сенежская студия. Центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников СССР. Сенеж в Варшаве.	5 3 9 5 4, 5 1 11
Шапошникова Е.		

Прикладная графика и реклама

Будрис С. Есаян С. Жадова Л. Черневич Е. Чижова И.	Литовская промграфика. Выставка московской промграфики. Драматический плакат. Биеннале плаката. Ленинградская промграфика — юбилею.	5 4 11 11 3
--	---	-------------------------

Народное искусство

Аведова Н. Алиходжаева О. Бихали-Мерин О. Гуляев В. Ерлашова С.	Резное дерево. Мастерство заргаров. О сущности наивного искусства. Жбанниковские игрушки. Народное и декоративное искусство Средней Азии и Кавказа. Керамика Таджикистана. Пугала. Народная игрушка Японии.	8 8 9 5 2 1 9 2
Ершов Н. Зыбин А. Коломиец А. Кучина В. Локущевская Г. С. Е. Соколова А. Шкаровская Н.	Дети, идите в свой музей. Искусство Конго (Браззавиль). Возрождение древних традиций. Фестиваль любителей.	11 3 8 9

История

Абдуллаев Т. Алтухов А. Василенко В. Герчук Ю. Гришберг В. Гоберман Д. Григорович Н., Ерлашова С. Дзюцова И. Дорош Е. Есаян С.	Мискарлик — чеканка по меди. Село Коломенское. Славянское язычество. Голос немого кино. Белокаменные страницы. Изразцы из Коломыи. Сокровища Ирака. Грузинский скансен. Средний сын Ноя. От карнавала к посту. (Биография вывески). Музеи Юга Франции. Первые художественно-промышленные выставки в России. Клады Колхиды. Палитра революции. Самовары. Художник в архитектуре русского модерна. Фарфор «Балтарс». Судьба классического интерьера. Расписные сундуки. Пластика, декор и новый стиль. Рукописи Алишера Навои. Сокровища «Алмазного фонда СССР». Чувство истории. Воспоминания. Письма. Рукописи. Памяти Пиросмани. Хива-музей.	8 7 2 2 7 3 1 9 7 3 7 11 7 3 1 11 6 2 6 8 8 5 7 11 5 8
Жадова Л. Земцов С.		
И. Д. Каменский А. Капелян Г. Кириченко Е. Карклин Г. Николаев Е. Попова З. Ремпель Л. Судейманов Х. Уткин И. Халаминский Ю. Хан-Магомедов С. Шкаровская Н. Ю. Х.		

Люди и вещи

Лем С. Уварова И.	Жилище будущего. «Вещи тянут к себе в нору».	4 9
----------------------	---	--------

Профили

Бескин О. Блинов Г. Блинов Г.	Выставка Н. Трошина. Глиняные сказки Хамро Рахимовой. Скульптор из села Ключив. (Мария Ковальчук).	9 8 9
Блинов Г. Ворошилова Р. Гозак А. Г. Б.	Юстина Якибюк. Новые росписи Джеммы Скулме. Алвар Аалто. Юбилей Ульяны Бабкиной. Евгений Васильевич Юрин. «Зоопарк» Вадима Трофимова. Крестьянка-художница. (Н. Я. Зингалюк).	12 3 5 9 6 9 5
Кельман Л.	Архитектор № 1 (Ле Корбюзье). Юбилей Мухида Рахимова. Выставка Н. Я. Симонович-Ефимовой. Нина Голикова. Выставка Е. И. Косс-Деньшиной.	12 8 6 3 6
Некрасов В. Новоселова К. Н. Ш. Осколкова Т. Успенская С.		

Рецензии

Брунов Н.	«Саксонская архитектура XVIII века в Польше».	9
Василенко В. Василенко В. Володин К. Егорьева Е. Земцов С. Ильин М.	Книга о керамике Косова. Книга о русской резьбе и росписи. Журнал «Вещь». Очерки по истории мебели. Журнал польских реставраторов. «Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков». «Искусство Латинской Америки». Альбом-выставка. Книга о польской сецессии. Книга о коврах. Кусково. А. В. Луначарский «Об изобразительном искусстве».	4 12 5 4 7 9 6 5 11 8 3 11
Кантор А. Кельман Л. Киселев В. Морозова А. Николаев Е. Пияшев Н.	«История искусств Узбекистана».	8
Фахретдинова Д.		

Страничка коллекционера

Бажбеук-Меликян Л. Блинов Г. Г. К. Гусева Н. Даниелянц С. Джорбенадзе В. Дзюцова И. Дзюцова И. Дзюцова И. Минаев Е. Халаминский Ю.	Дагдганы. Расписные дойры. Рекламные марки. Декоративные фигурки Индии. Русские масленки. Тушинские войлоки. Грузинская глиняная утварь. Сванская утварь. Серебро и медь. Силуэты. Ляганы.	9 5 6 2 3 1 11 10 7 4 8
--	--	---