

О ПАМЯТНИКАХ РЕВОЛЮЦИИ

وہ وقت کہہ رہا تھا

7/ На предварительное рассмотрение в районном комитете по
присуждению работникам СССР орденов и медалей
Благородного Родства и орденов и медалей
и орденов и медалей
и орденов и медалей

Exhibit A

Декоративное искусство СССР

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

Главный редактор Ладур М. Ф.

Ред. 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.

Худож. 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. гл. редактора Халаминский Ю. Я.
Хан-Магомедов С. О.
Инцишвили Д. Н.
Чекалов А. К.
Шушканов Д. Н.

Ответств. секретарь Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции: Базазьянц С. Б.
Глазычев В. Л.
Есаян С. А.
Крамаренко Л. Г.
Савицкая В. И.
Шкаровская Н. С.

Микет и обложка Антоновой Т. М.
Техн. редактор Штейнер Л. М.
Фотохудожник Кочетов Г. И.
Фото Людников Е.
Селиверстов И.
Скугаревский Н.

Панорама молодых Авторы:
Дубова М.,
Каширина О.,
Есаян С.,
Нейстат А.

А 07126. 10.IV. 1969 г.
Бумажных листов 3,5.
Учетно-издательских листов 9,2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 7.
Зак. 5301. Тир. 17 860.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240.

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР 4(137) 1969
Год издания тринадцатый.

В номере:

Н. Кутузова Смотр монументального искусства

3

Г. Зельтина В поисках романтики интерьера

10

«Зеленый пояс славы»
под Ленинградом

11

Е. Рапопорт На Лемболовских высотах

13

И. Суслов Юбилейная тема

Дискуссия «Художник и народное
искусство»

15

М. Некрасова Ценность традиционного мастерства

18

М. Ильин Чувство национального живет
в художнике

21

И. Плешанова Псковские керамиды

24

О. Хадыка Остранение в художественном
проектировании

27

Е. Ракитина От квадрата к торшеру

33, 50—55

Хроника

35

В. Аронов Баухауз. Миф и быль

43

Г. Блинов Глиняные звери Гафура Халилова

46

Панорама молодых

56 Страница коллекционера

Д. Лихачева О фарфоровой фабрике
Всеволожского-Сипягина

Смотр монументального искусства

Всесоюзная выставка «Монументальное искусство СССР» посвящена 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и 50-летию Ленинского плана монументальной пропаганды.

Подобной по значению и по объему материала выставки еще не было в нашей художественной практике. Организация ее была связана с очень большими трудностями, так как произведения монументального искусства — памятники, мозаики, фрески, барельефы, установленные на крупнейших общественных зданиях, архитектурно-скульптурные ансамбли — нетранспортабельны, их невозможно снять со стены или с площади и показать зрителям в Центральном выставочном зале.

Однако сейчас возникла самая насущная необходимость посмотреть, что же создано нашими мастерами изобразительного искусства в содружестве с архитекторами в этом виде искусства, обобщить опыт прошедшего пятидесятилетия, для того чтобы наметить дальнейшие пути развития этого искусства, проникнутого большими политическими идеями.

Выставка включает два раздела. Ретроспективный — небольшой по объему, состоящий из лучших произведений монументального искусства, созданных в первые годы советской власти по инициативе В. И. Ленина, разработавшего план установки этих произведений на территории молодой Советской республики.

Этот план впоследствии получил название «Ленинского плана монументальной пропаганды». Показ этого раздела на выставке особенно важен, так как именно тогда были заложены основы нашей новой социалистической культуры.

По замыслу В. И. Ленина, архитектура, живопись, скульптура, графика и поэзия должны были влиться в жизнь народа, встать на защиту революционных идеалов и оказать практическую помощь партии в воспитании новых коммунистических принципов.

В рабочем строю молодого Советского государства стремились занять свое место самые крупные мастера изобразительного искусства. В труднейших условиях Н. Андреев, И. Шадр, В. Мухина, Т. Залькалн, С. Волнухин, А. Матвеев, С. Коненков, М. Манизер, С. Алешин, Л. Шервуд, Я. Николадзе и другие вели проектирование памятников, художники С. Герасимов, К. Петров-Водкин, Б. Кустодиев, П. Кузнецов, Д. Моор оформляли революционные празднества, броне-поезда и агитпоезда.

Их личная внутренняя взволнованность заражала зрителя высоким гражданским пафосом и классовым оптимизмом.



ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

ИСКУССТВА И
ОБРАЗОВАНИЯ
УЧЕБНИКОВ

В этом разделе выставки очень хотелось собрать подлинный изобразительный материал, который сохранился в крупнейших музеях нашей страны и у авторов, работавших над осуществлением Ленинского плана монументальной пропаганды, на основе которого началось формирование социалистического монументального искусства и стало возможным впоследствии появление таких произведений, как памятники В. И. Ленину у Финляндского вокзала (С. Евсеев, В. Шуко) и на плотине Земо-Авчальской гидроэлектростанции (И. Шадр), «Рабочий и колхозница» В. Мухомой, памятник С. М. Кирову в Ленинграде (Н. Томский, Н. Троицкий), памятник В. И. Ленину в Ульяновске (М. Манизер, В. Витман), памятник павшим в боях с фашизмом в Трептов-парке в Берлине (Е. Вучетич, Я. Белопольский), памятник А. С. Пушкину в Ленинграде (М. Аникушин, В. Петров), памятник В. Маяковскому в Москве (А. Кибальников), памятник жертвам фашизма в Пирчюписе (Г. Йокубонис, В. Габрюнас), памятник К. Марксу в Москве (Л. Кербель, Р. Бегунц, Б. Макаревич, Н. Ковальчук, В. Моргулис).

В этих совершенно различных по темам и творческому почерку работах можно найти общие черты, присущие настоящим большим произведениям монументального искусства.

Возможность создания единых по замыслу целостных художественных ансамблей появилась в 30-е годы, когда материальное состояние страны позволило осуществить грандиозное строительство канала Москва-Волга, Московского метрополитена, Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ВСХВ и других крупнейших сооружений.

Одним из наиболее удачно решенных объектов этого времени следует назвать станцию метрополитена «Маяковская» (авторы архитектор А. Душкин и художник А. Дейнека). Сегодня, как и много лет назад, мы восхищаемся благородством и простотой архитектурных форм станции. В серии мозаик «Сутки страны социализма» А. Дейнеки так и бьет ключом светлая жизнь людей, строящих впервые в истории государство рабочих и крестьян.

Летопись борьбы нашего народа за свою независимость, охватывающую историю страны от Александра Невского до победы над немецкими фашистами в 1945 году создал художник П. Корин в мозаиках для станции метро «Комсомольская-кольцевая». Перед нами проходят крупнейшие исторические события, полные драматической напряженности и величия, завершенные обобщающей символической композицией «Родина-Мать». Образы, созданные П. Кориным, поражают своей полнокровностью, силой и величием.

Значительный вклад в советское монументальное искусство внесли такие мастера, как В. Фаворский, Е. Лансере, Б. Уитц, Б. Королев, А. Щусев, Л. Руднев, Б. Мельников, А. Таманян, У. Тансыкбаев и многие другие художники, ставившие сложнейшие задачи связи изобразительного искусства с архитектурой.



А. Дейнека, А. Душкин.
Мозаика на станции метро «Маяковская».

С. Евсеев, В. Шуко.
Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала (1 стр.).

С. Коненков.
Мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов».



В поисках романтики интерьера

Г. Зельтина

Рестораны бывают разные, современные и иные, стилистику которых можно охарактеризовать как эмоционально-образную, иногда доведенную до аттракционного типа. Естественно, что работа над такими объектами привлекает архитектора прежде всего тем, что дает свободный выход фантазии не только в момент разработки идеи, но и в проектировании. В Болгарии рестораны строят в виде пиратских шхун, старинных монастырей, в Прибалтике их располагают в мельницах, на Кавказе — это аулы, в Суздале — трактиры. Архитекторы используют развалины древних памятников, экзотику природы. И это не отдельные случаи, а определенная тенденция последних лет. Почему она возникла?

С развитием напряженности городской жизни человек все больше устает. Возрастает количество информации, увеличиваются необходимые профессиональные познания. К этому добавляется множество общений и впечатлений за день. Все это вызывает у человека нервное перенапряжение. Общеизвестно, что физические и физиологические возможности человека остаются почти на том же уровне, что и тысячи лет назад. Во всяком случае приспособляемость организма увеличивается значительно медленнее, чем растет перегрузка, психическая и умственная. Следовательно, нужно отдыхать. Но как и где?

Какие условия требуются, чтобы возможно эффективнее провести свой отпуск или досуг, восстановить растрченную энергию, поднять жизненный тонус. Прежде всего следует исходить из того, что для максимального отдыха человеку нужна среда, контрастная повседневной обстановке. Отсюда проектная задача: создать такую среду, которая помогла бы человеку освободиться от перегрузок.

Физиолог Павлов писал: «Мне стало понятным, почему пишут, что столовая комната должна быть особая, чтобы она ничем не напоминала о работе, чтобы на пороге ее оставались все заботы дня». Горожанину надо создать атмосферу уединенности в контраст многолюдности, в контраст шуму улицы и транспорта — тишину природы, архитектуру, близкую сельской.

Курорт сельского жителя будет выглядеть иначе: современный комфорт, многолюдность, нарядная отдыхающая публика, открытые большие залы, торжественная пышность обстановки. Таковы побудительные мотивы возникновения неожиданных архитектурных образов, связанных с элементами романтики. Способов создать такую среду может быть много.

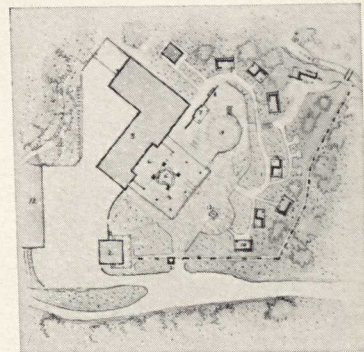
Простейший — и наиболее эффективный способ — использовать причудливые уголки природы. Например, в Сухуми, в горах, в живописной расщелине между скал, разместился ресторан «Эшери». Все элементы архитектуры: площадки, переходы и лестницы с простыми поручнями лепятся к отвесным скалам, не беря на себя решающей композиционной задачи.

Главное — природа. Проектировщики бережно отнеслись к ландшафту, ущелье как бы является архитектурой, образующей пространство ресторана. В Сухуми, у моря, сохранились развалины древней крепостной башни, сложенной из крупной морской гальки. Эта стена, покрытая патиной времени, рождающая далекие исторические ассоциации, должна была стать главным элементом внутреннего пространства ресторана «Диоскурия». Форма башни продиктовала центральный объем зала. Пристройки должны были



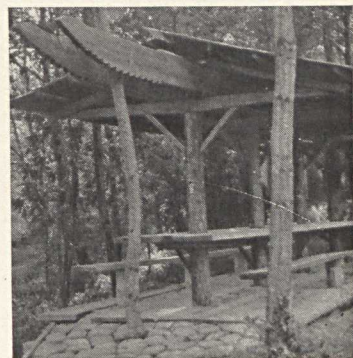
Ресторан «Подветренный» («Мельница»), Литва. Арх. С. Прикоцкис. Здесь народная архитектура является основой образного решения.

Ресторан «Кавказский аул». Сочи. Арх. В. Поздняков. Быт горного аула определил колорит созданного комплекса.



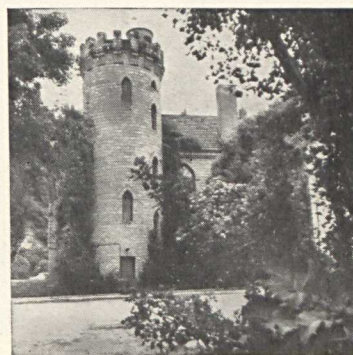
Пионерлагерь «Артек». Корпус «Аю-Даг». Арх. А. Полянский, Ю. Минаев. Инж. Р. Казерновский, В. Николаева. Авторы формируют эмоциональную среду с помощью элементов традиционной народной архитектуры.

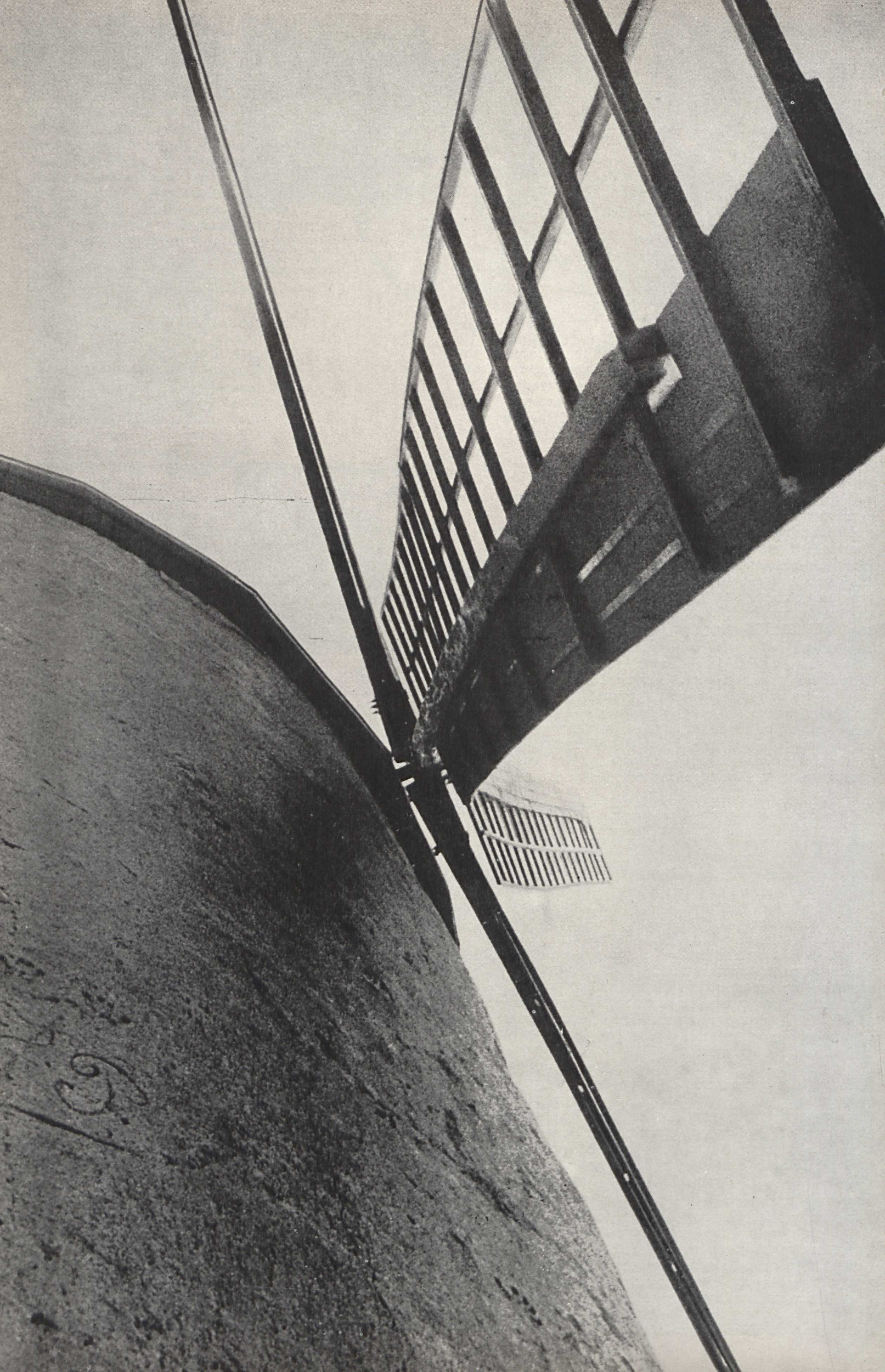
Ресторан «Лесная поляна». Сочи. Арх. В. Поздняков. Это пример игровой архитектуры, где оказывается уместным гротеск.

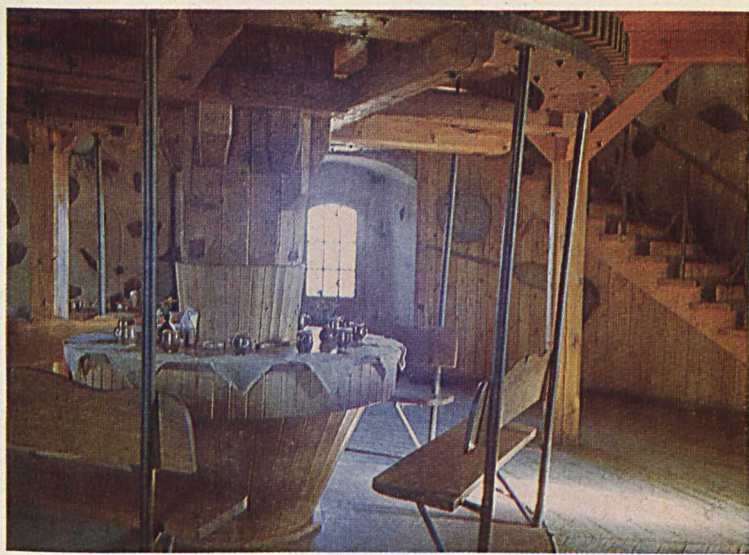


Ресторан «Эшери». Сухуми. Эмоциональная атмосфера создается природой, образующей пространство ресторана.

Ресторан «Замок коварства и любви». Кисловодск. Авторы интерьера Г. Нелюбова, А. Орябинский, В. Рыжик. Романтический характер замка подсказал необычный колорит интерьеров, которые строятся на мотивах грузинских примитивистов.





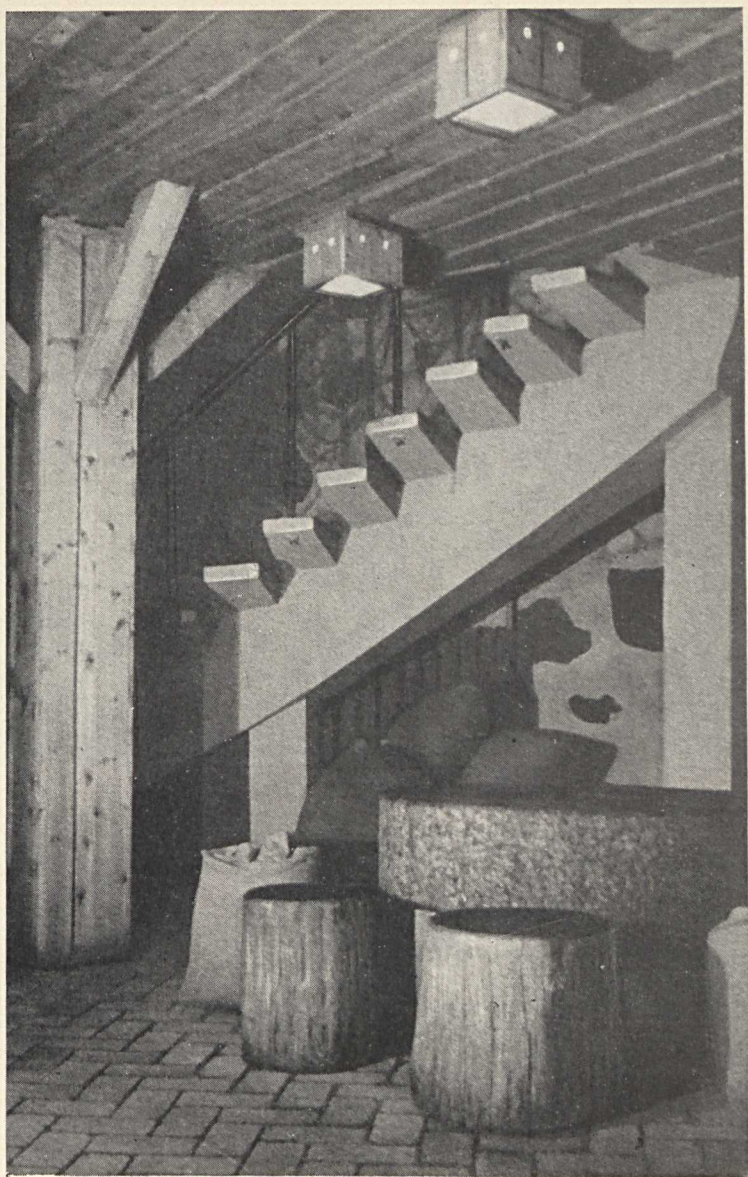


бы подчиниться этому объему, а они облепили и загромождали пространство. Красота зала — рельефная стена из валунов, но ее достроили мелкой, приглаженной кладкой с пилястрами. Это уничтожило тектонику стены. И еще неточность, недопустимая в профессиональном творчестве: на террасе — колонны, облицованные бамбуком, упираются в потолок из бамбукового тростника, хотя конструктивной роли эти опоры не играют, потому что рядом металлические стойки. Сочетание легкого бамбука и массивной каменной кладки возможно, но в данном случае оно невыразительно.

Идея устройства ресторана в стенах древней башни, напоминающей об истории страны, ее национальном духе, возможна и полезна. Обстановка башни могла бы создать у посетителя состояние, которое направило бы мысли человека по совершенно новому, неожиданному руслу, воскрешая в памяти воспоминания о древних цивилизациях. Но этому помешало недостаточно профессиональное воплощение идеи.

Вот другой тип построек, напоминающих по своим формам народную архитектуру: мельницы, хижинки. К подобной задаче литовские архитекторы подошли со свойственным им мастерством. В Литве, на перекрестке шоссе дорог, близ Шяуляя, стоит на ветру мельница, каких много на холмах этой республики. Она слегка кривобока, сквозь побелку выступают глыбы дикого камня. Архитектор сохранил обстановку мельницы, стены оставлены в естественном виде. Интерьер оборудован как современный ресторан. Внутренний объем мельницы поделен на четыре яруса: внизу — бар и кухня, во втором ярусе мельничное колесо — доминанта пространства, в третьем — зал с дансингом, в верхнем ярусе — главным акцентом стало пространство под куполом. Балкон подчеркивает его, уводя взор посетителя вверх. Мебель деревянная с высокими спинками, которые служат одновременно и ширмами. Характер крестьянской обстановки сохранен, но это лишь образ народных изделий. В «Мельнице» (ресторан «Подветренный») во всем ощущается работа человеческих рук: в самой постройке, в мебели, в керамической посуде, национальном текстиле. Любование этой работой — своеобразный эмоциональный фон, на который проецируется вполне современное действо — веселье уставших от пути людей. Здесь и идея, и ее осуществление очень интересны. Но не как массовый прием, его ценность в уникальности.

Ресторан «Кавказский аул» расположен в горах близ Сочи. Лес служит как бы фоном для раскинувшихся перед ним строений, напоминающих традиционные поселения горцев. С одной стороны дворика — ресторан с террасой и эстрадой, а вокруг дворика — павильоны. Терраса — на стилобате, что создает несколько театрализованного эффект. Вокруг поляны-дворика в веерообразном порядке размещаются павильоны-сакли с двумя открытыми террасами. Газоны и деревья соединяют пространство дворика с окружающей природой. Дерево конструкций и скульптур оттеняет по цвету и фактуре серые естественные камни стен. Вечером, когда сакли освещаются заходящим солнцем,





Ресторан
«Кавказский аул».
Общий вид.

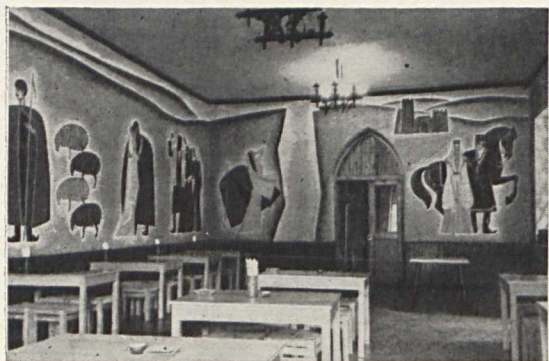
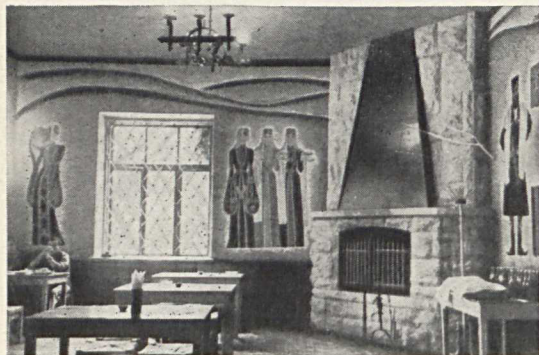
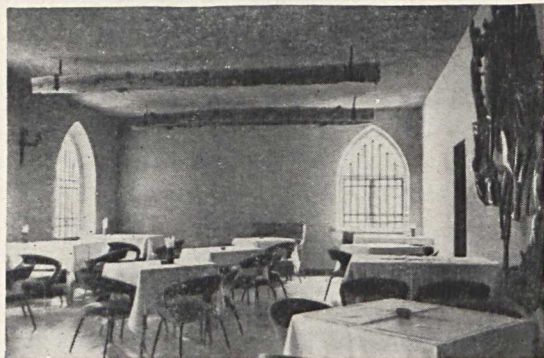


возникает впечатление реальной жизни горной деревушки.

Более творчески тот же автор использует народные формы быта в комплексе «Лесная поляна» около Сочи. В центре поляны установлен мангал из грубого камня под нарочито легким навесом с шуточной рекламой. Вокруг, в лесу, на склоне горы расположились избушки, беседки, создавая ту естественную простоту общения с природой, которой так не хватает городскому жителю. Все сооружения носят гротескный, сказочный характер. Эти игрушки для взрослых. Игровая аттракционная архитектура нужна, чтобы отвлечься от обычного напряжения, от деловой, серьезной повседневности. Это архитектура отдыха, архитектура досуга. Автор «шуточной» архитектуры с помощью планировки и определенной, им разработанной программы поведения посетителей, заставляет их принять заданную жизненную ситуацию и в ней действовать. Характер решения внутреннего пространства и его эмоциональная окраска создают задуманное настроение и определяют линию поведения в этой среде.

Архитектурный прием может меняться от использования уголков природы через формы народной архитектуры до гротескных сооружений, но во всех случаях посетитель волей архитектора вовлекается в игровую

Ресторан
«Замок коварства
и любви».
Кисловодск.
Интерьеры.



На стр. 4—5:

Ресторан
«Подветренный».
Интерьеры.

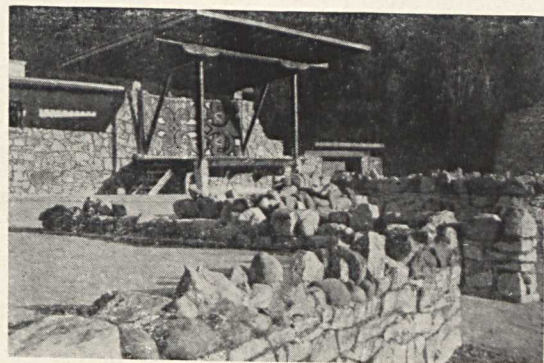


ситуацию, которая заставляет его забыть привычные занятия. Но эта архитектура, при кажущейся свободе в выборе средств, требует от архитектора особенно высокого профессионального мастерства и вкуса.

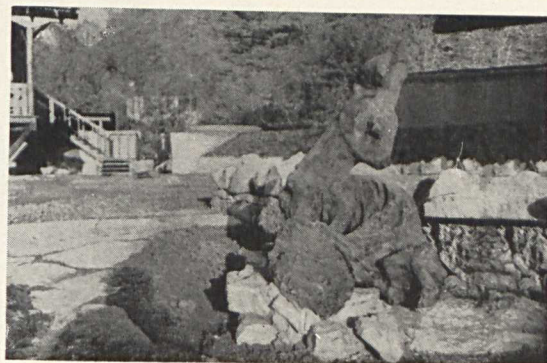
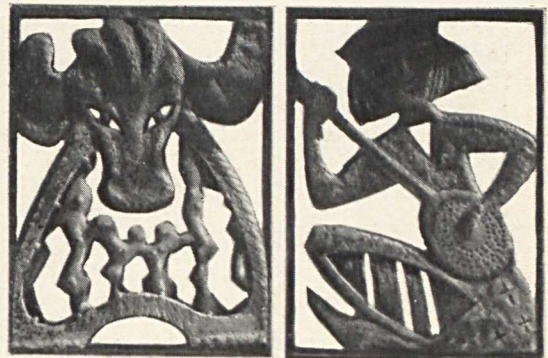
Мотивы народного декоративного искусства могут послужить темой для решения современного интерьера. Так, близ Кисловодска, у подножия отвесной скалы на берегу горной речки стоит старое здание, в котором сделаны новые интерьеры ресторана под названием «Замок коварства и любви». Место удивительно красивое, о нем сложена легенда, которая дала название скале и ресторану. На тему этой легенды сделаны росписи на стенах в характере грузинских примитивистов. Живопись принимает на себя всю композиционную нагрузку интерьера. Здесь есть цельность и единство замысла. Задача — отвлечь, отключить, дать возможность отдохнуть — решена.

А вот пример, когда в современную архитектуру лишь привносятся элементы народного зодчества. Задняя стена столовой корпуса «Аю-Даг» в Артеке выложена из крупной гальки. Камин сооружен в виде дольмена из валунов, потолок — из брусьев. Сруб-перегородка делит бар на изолированные части. На срубе — кованые металлические декоративные изделия, по потолку вьются красивые корневища и живописные ветки. В этих залах архитектуру хотелось напомнить

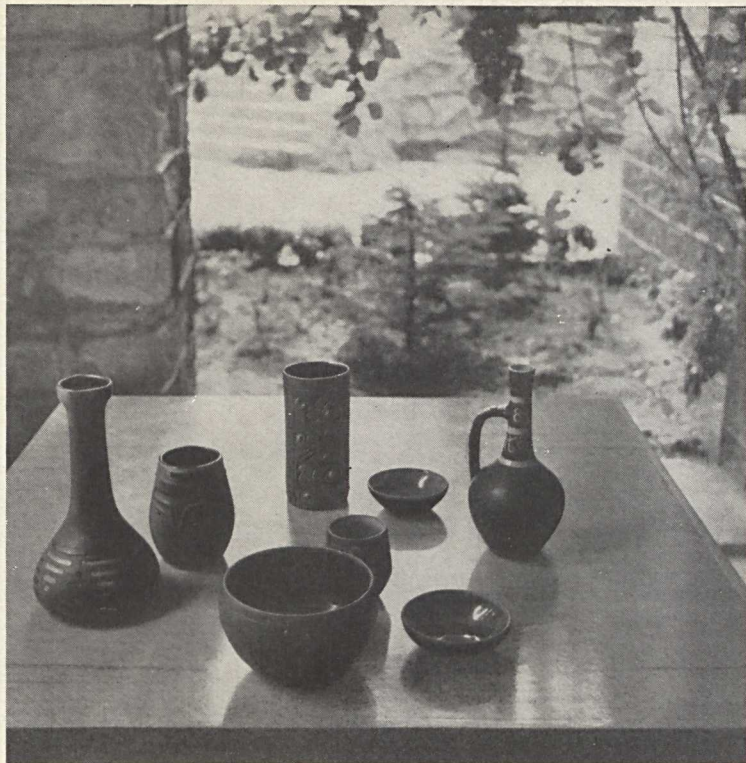
Ресторан
«Кавказский
аул».
Общий вид
и фрагменты.



Ресторан
«Лесная поляна».
Фрагменты
оформления.



Ресторан «Замок коварства и любви». Табурет и посуда.



«Артек». Корпус «Аю-Даг». Интерьер столовой.

← На стр. 9: Камин в столовой.



Ресторан «Лесная поляна».



→ Ресторан «Эшери».

людям о постройках их предков (очаг, сруб), о красоте природы, которая нас окружает ежедневно и которую мы не замечаем. Все это вставлено в современную стеклянную оболочку. Находясь в этой ультрасовременной среде, рассматривая кустарные изделия, непривычные предметы, человек обогащает свой эмоциональный мир.

Искусство, элементы природы вызывают в человеке потребность созерцания, а это и есть лучшая форма отдыха.

В среде, максимально приближенной к общению с природой, в море, в степи, в лесу, высоко в горах, перед вечно прекрасной природой, которая будет существовать всегда, человек осознает тщету каждодневных забот. Расширяется горизонт, увеличивается масштаб восприятия, мозг тянется к соразмерным этой природе вечным проблемам, возможно более крупным для каждого человека — это и есть излечение от усталости. Удалившись от природы, человек нарушил вековую гармонию и лишился поддержки и сил, которым еще нет названия, но которые он черпал у земли, лесов, воздуха, солнца.

Итак, проектируя сегодня зону отдыха мало сделать ее красивой и удобной. Чтобы выполнить свою главную функцию, архитектура, в которой мы отдыхаем, должна быть и эмоционально образной.

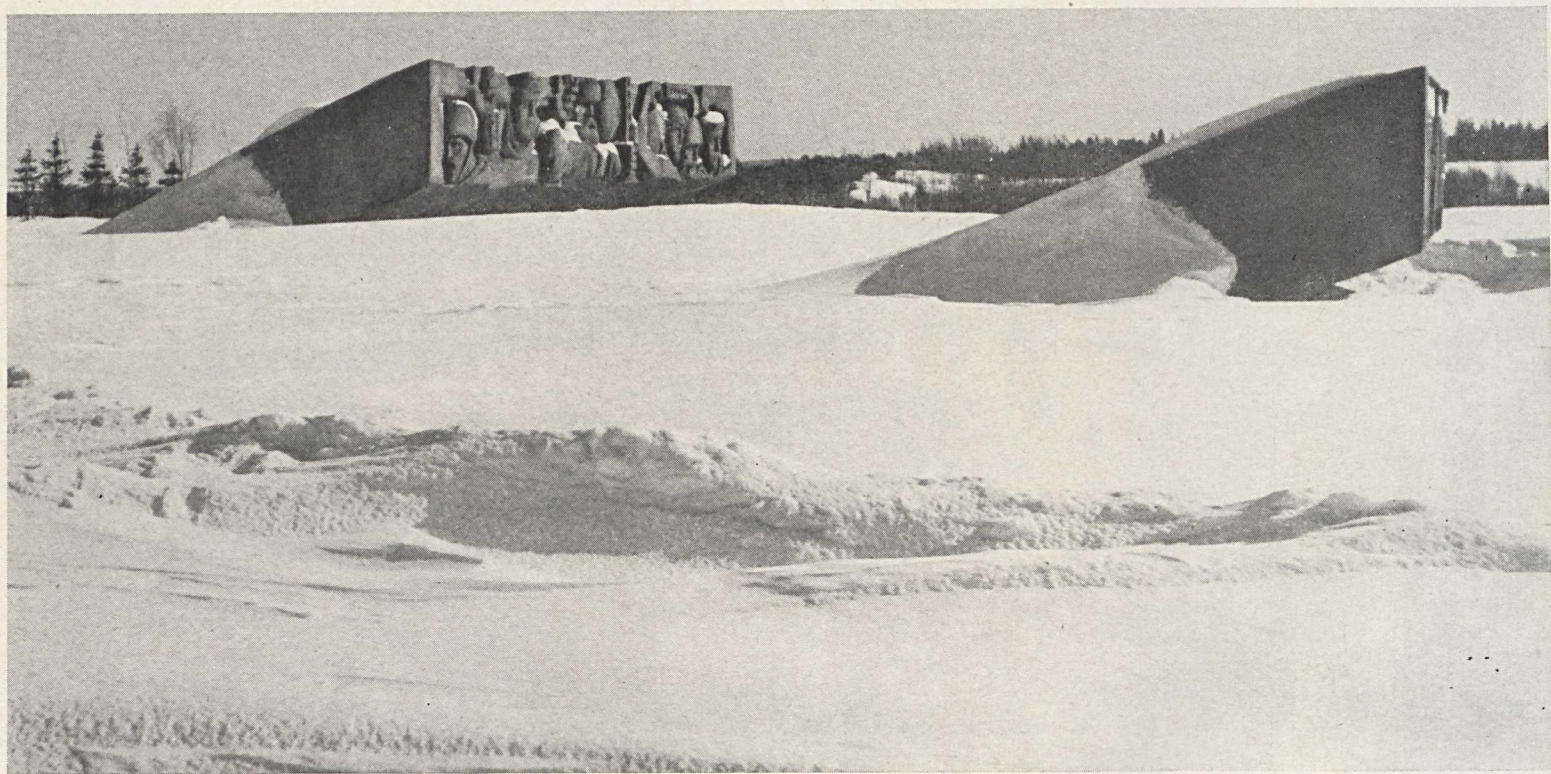




«Зеленый пояс славы» под Ленинградом

Несколько лет назад у молодых ленинградцев родилась идея создать ряд памятников героической обороны Ленинграда в годы Великой Отечественной войны. Памятники будут как бы опоясывать Ленинград «от моря до моря»: от южного плацдарма у города Ломоносова, знаменитого «ораниенбаумского пятачка», до северных рубежей обороны, реки Сестры, впадающей в Финский залив. Протяженность пояса — 220 км. Теперь эту зону принято называть «Зеленым поясом славы».

Идея замысла — отказ от помпезного монумента, который призван «обобщать», «символизировать», «выражать в аллегорической форме». Здесь решили ставить



Архитектор Ю. Цариковский,
скульптор Б. Свинин.
Мемориальный ансамбль
«Лемболовские высоты».
Фрагменты (стр. 10—12).

памятники не событию вообще, а запечатлеть, отметить конкретный эпизод войны, конкретных людей. Так появились под Ленинградом памятные ансамбли, большие и малые. В этих памятниках основную эмоциональную функцию выполняют подлинные участники и свидетели битв: доты, траншеи, оставшиеся деревья, наконец, просто земля, за которую погибали, на которой боролись и побеждали.

А «зеленым» его называют потому, что тысячи и тысячи ленинградцев в выходные дни, а в летнее время и вечерами выезжали на трассы будущего зеленого пояса: сотни тысяч деревьев и кустов перекочевали к местам былых битв.

Сейчас зеленый пояс почти готов, 25 памятников вписываются в аллеи и рощи.

Деревня Корнево — легендарный участок «Дороги жизни». Здесь стояла зенитная батарея, охранявшая и трассу, и город. Теперь здесь памятник, символизирующий подвиг зенитчиков. А вот другой ансамбль у поселка Лемболово — так называемая «Лемболовская твердыня». (Об этом памятнике подробно рассказывается в этом номере). А далее Невский порог.

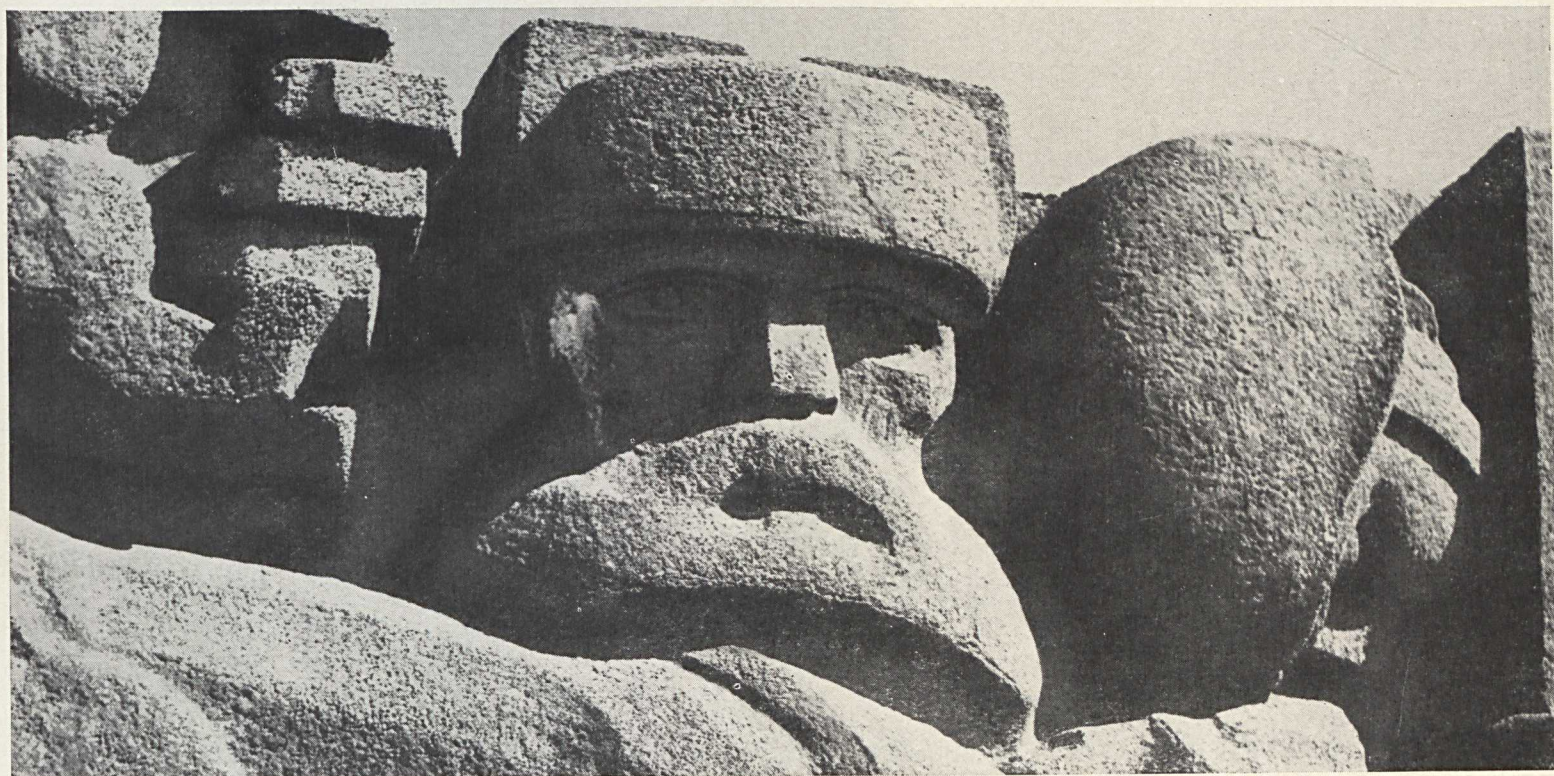
Пройдут годы... Для будущих поколений ленинградцев эти места навсегда останутся святыней. К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина «Зеленый пояс славы» будет готов полностью.

Лемболовские высоты под Ленинградом, 31-й километр Приозерского шоссе...

«Здесь был остановлен враг в сентябре 1941 года частями 23 армии Ленинградского фронта», — гласит надпись. 22 июня 1967 года на этой земле открыли мемориальный ансамбль. Один из наиболее показательных и, на наш взгляд, наиболее интересных мемориальных комплексов «Зеленого пояса славы». Идея борьбы, героизма выражена в этом памятнике в архитектурных формах. Лемболовский ансамбль выражает определенную тенденцию в развитии синтеза искусств последних лет, скульптура перестает быть в этом союзе доминирующей.

На смену приходят композиции, где главная идея выражается в архитектурных формах, иногда получающих символический смысл. Историческая среда, вещественные следы прошедших здесь событий становятся смысловым элементом композиции.

В данном случае — это частично сохранившийся участок линии обороны, включающий дот, окопы, артиллерийскую огневую позицию с установленным на ней противотанковым орудием. Полное впечатление об ансамбле зритель может получить только путем последовательного обзора, начиная с самых дальних точек и кончая знакомства с элементами и деталями памятника в непосредственной близости.



Ансамбль стал своеобразной точкой ориентации, центральным организующим элементом пространства, он сделал ландшафт более интересным, обогатил его и по-новому организовал.

Вблизи, в зоне комплекса, широкая пешеходная дорога, выложенная бетонными плитами, ведет к центру ансамбля. Путь зрителя сложен, он движется не по жесткой прямой. Это позволяет воспринимать элементы ансамбля объемно, лучше понять разнообразие пространственных сочетаний элементов.

Таким образом, ансамбль или часть его каждый раз охватывается с какой-то новой позиции, в новом объемно-пространственном сочетании его элементов друг с другом и с окружающим ландшафтом, пока не раскроется весь замысел в целом. Создается своего рода поток впечатлений, сливающихся в одно зрительно-эмоциональное восприятие. Особую выразительность и силу придает памятнику применение двух горизонтальных стел, близких по характеру, но по-разному трактованных. Обелиск с рельефом, изображающим «Мать-Родину», подчеркивает характер горизонтальных элементов и объединяет их композиционно и по смыслу.

Как заключительный аккорд звучат слова советского писателя Б. Лавренева, начертанные на плите над символической воронкой: «Это время навсегда ушло от нас и навсегда осталось с нами».



Юбилейная тема

И. Суслов

Приближающаяся знаменательная дата — столетие со дня рождения Владимира Ильича Ленина — налагает особую ответственность на всех художников, в различных жанрах изобразительного искусства, воплощающих образ самого человеческого человека, вождя трудящихся и угнетенных всего мира. Однако у мастеров декоративно-прикладного искусства: художественного фарфора, стекла, металла — задачи особой трудности. Ведь, как правило, они имеют дело не с плоскостью холста или листа бумаги, а с объемными предметами самой различной формы, с поверхностью, обладающей цветом и фактурой, на которой и должно быть помещено то или иное изображение. Поэтому художественно-образные, эмоциональные решения здесь очень ограничены, поскольку само изображение является хотя и доминирующей, но все же частью общей декоративной композиции предмета — вазы, тарелки, пластины, шкатулки, значка. Думается, так же, что среди юбилейных произведений декоративно-прикладного искусства вполне правомочны и такие, в которых не будет портретных изображений и вообще изобразительных элементов.

*

В прикладном искусстве из прижизненных изображений Ленина наиболее известны его портреты на фарфоровых тарелках работы Н. Альтмана и других авторов, выполненные на Первом государственном фарфоровом заводе в Петрограде (с 1925 года Ленинградский Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова). Первоисточниками этих изображений были либо личные зарисовки художников, либо, чаще всего, фотопортрет Ленина известного советского фотографа Оцуца. Как правило, портреты Ленина на тарелках (время исполнения 1920—21 гг.) представляли собой копию этой фотографии. Они выполнялись в гризайли и помещались на зеркале (дне) тарелки в сочетании с революционными лозунгами и эмблемами по ее борту. Фарфоровая тарелка с лозунгом: «Кто не работает — тот не ест», выполненная в 1923 году по эскизу Н. Альтмана, несколько отличается от остальных. В ее декоративную композицию художник включил один из своих наиболее удачных штриховых набросков головы Ленина. Это решение ему отчасти удалось, поскольку графическое исполнение лозунга и других изображений на тарелке перекликается по единству рисунка и цвета с этим наброском, который хотя и не занимает центрального места на зеркале тарелки, но благодаря своеобразию построения композиции смотрится именно как главное изображение.

После смерти Владимира Ильича его изображения стали появляться не только в многочисленных станковых произведениях, но и в произведениях прикладного искусства — на различных вазах, медалях, ларцах, тарелках, чашках, на металлических пластинах с эмалью, на дереве, тканях и т. п. Однако большинство подобных произведений были весьма невысоки по художественному уровню: в них часто совершенно искажался образ вождя революции; поэтому Комиссии по увековечению памяти Ленина при ЦИК СССР было поручено просматривать все произведения и не допускать те из них, которые не удовлетворяли определенным требованиям. Вот что писал по этому поводу Л. Б. Красин, входивший в Комиссию:

«Нельзя запретить художнику по своему понимать и изображать Ленина, но надо только, чтобы к массовому

воспроизведению и к выставлению в общественных местах были допущены лишь такие изваяния Владимира Ильича, которые удовлетворяют хотя бы минимальным требованиям сходства. Все мы, и, в особенности, товарищи рабочие и крестьяне, заинтересованы в том, чтобы те, кто не видал Владимира Ильича лично, а также будущее поколение, имели в таких памятниках портреты, верно передающие сходство с Владимиром Ильичом.

Поэтому и забота о том, чтобы на памятники не попадали изображения, в этом смысле никуда не годные, лежит на всех тех, кому дорога память о Владимире Ильиче...»¹.

И далее:

«Всякое же стилизование по отношению к Владимиру Ильичу представляется чем-то абсолютно недопустимым...»².

В последующие годы (и до настоящего времени) изображения Владимира Ильича неоднократно воспроизводились в тончайшей кружевной резьбе по кости, в чеканке и гравировке по металлу, в росписи по эмали, в чернении по серебру, в инкрустации по дереву, ковроткачестве. Но, пожалуй, чаще всего они появлялись в скульптуре и в росписи по фарфору. Объясняется это тем, что на гладкую, белую поверхность фарфора очень хорошо ложится живопись со всей ее богатой и многообразной палитрой оттенков, к тому же вечно сохраняющей свежесть и яркость красок благодаря обжигу. Кроме того, художники и скульпторы, работающие в фарфоре, имеют больший профессиональный опыт в воспроизведении не только орнамента, но и человеческих фигур и портретов. Это относится и к монументальной керамике. Характерно, что еще в 1924 году Государственный экспериментальный институт силикатов направил в Комиссию по увековечению памяти Ленина предложение об использовании керамических плит для осуществления Ленинского плана монументальной пропаганды³.

Из фарфоровой скульптуры наиболее удачны несколько объемных и барельефных изображений Владимира Ильича, выполненных в белом неглазурованном фарфоре (бисквите) в разное время и разными авторами. Это, в частности, «Ленин пишущий» и «Ленин на трибуне», являющиеся повторением в фарфоре произведений Н. А. Андреева из серии его скульптур, посвященных Ленину — «Ленинианы» (Ленинградский государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова). Помимо андреевской «Ленинианы», существует и ряд других сравнительно удачных воплощений образа Владимира Ильича в белом неглазурованном фарфоре.

Живописные изображения В. И. Ленина на различных изделиях декоративно-прикладного искусства, как правило, являются лишь более или менее удачными копиями с фотографий или с произведений станковой живописи. Это объясняется тем, что столь трудная и ответственная задача, если подходить к ней с позиций подлинного творчества, под силу лишь большому мастеру, который не просто скопирует то или иное хорошо известное изображение, но и решит при этом творческие задачи: размещение изображения на том или ином предмете, с учетом особенностей его формы, назначения, фактуры и цвета материала. Именно поэтому большинство копийных изображений обычно смотрятся «картинками» на вазе, тарелке, пластине. Подобная несовместимость особенно наглядна в тех случаях, когда художники «украшают» свои изделия

копиями с жанровых произведений станкового искусства. В этом случае никакое мастерство не спасет работу от неудачи, поскольку сама природа декоративного искусства требует глубоко продуманного гармонического композиционного согласования украшения с формой предмета, с его функциональным назначением, с ролью и местом его в том или ином интерьере. Помещая на поверхность огромной вазы сюжетное многоплановое изображение, художник почти сразу же обрекает себя на неудачу, ибо, если можно отдать должное его профессиональному мастерству, то с точки зрения художественно-эмоционального восприятия такое изображение во многом проигрывает благодаря своему круговому размещению на объемной поверхности вещи, бликам на этой поверхности. Мы не хотим этим утверждать, что художники декоративно-прикладного искусства не могут использовать тематические изображения. Все дело здесь заключается в творческом переосмыслении источников.

Каждый художник, задумавший создать изображение Ленина, должен прежде всего спросить самого себя: смогу ли я справиться с такой труднейшей задачей и в совершенстве ли владею профессиональным мастерством? В связи с этим небезынтересно привести воспоминания художника А. Магарама, беседовавшего с Владимиром Ильичом по различным вопросам искусства во время их пребывания в Швейцарии в 1916 году и создавшего там первый живописный портрет Ленина.

«Художник, — говорил Ленин, — не должен никому подражать; он должен быть самобытным. В какую бы одежду художник ни одевал свою мысль, необходимо, чтобы эта одежда была своя, а не с чужого плеча...

Всякое подражание похоже на кривлянье. По-моему, самое интересное в искусстве — это правдивое отображение, так, как художник чувствует, а не-искренность и кривлянье сразу бросаются в глаза...». И далее:

«Художник лишь тогда может создать значительное произведение в искусстве, когда он приобретает виртуозность в технике, а это достигается внимательным и упорным трудом не только в живописи, но и в области всех искусств: литературы, музыки...»⁴. Выбор предметов, на которых может быть помещено изображение различных выдающихся исторических лиц и государственных деятелей, весьма ограничен. Скажем, портретное изображение на чайной чашке или кружке сейчас уже не может быть признано удачным с точки зрения выбора предмета. «В этом случае, — писал А. Б. Салтыков, — подобные украшения значительно превосходят практическое назначение вещи. Таковы, например, портреты великих людей, украшающие различные предметы. Первенство социально-исторического содержания здесь выступает с полной неоспоримостью, и выражающие его украшения как бы подчиняют себе форму и назначение вещи. Даже больше того, содержание этих украшений часто диктует художнику выбор специальных форм и материалов»⁵.

Что касается последних, то здесь каждый художник волен избрать то, что по своим свойствам наиболее отвечает поставленной задаче. В частности, бисквит и глазурованный фарфор лучше всего подходят для скульптурных и барельефных изображений, медь, латунь, алюминий — для чеканки, роспись по фарфору и различные виды эмали — для живописных изображений. Один из основоположников советского фарфора,



Н. Альтман. Тарелка декоративная. Первый государственный фарфоровый завод. 1923.



В. Вапилов. Блюдо декоративное. Медь, чеканка. Артель «Красный кустарь». Село Красное на Волге. 1927.

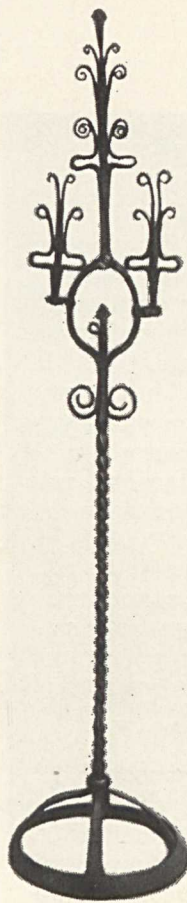
Художник и народное искусство

выдающийся график и эмалиер С. В. Чехонин, рисовавший Ленина с натуры в 1920 году на заседании II конгресса Коминтерна, писал:

«Начал я рисовать Ленина, когда он еще сидел за столом президиума, и продолжал рисовать, когда Ленин взошел на трибуну. Его встретили долго несмолкавшей овацией. В первые минуты речи Владимир Ильич держался очень спокойно, затем постепенно оживился, в дальнейшем это оживление перешло в энергичную жестикуляцию. Нужно сказать, однако, что мимика и жестикуляция Ленина не были резки или грубы, в них не было также ничего показного, никакой «актерской» подготовки не чувствовалось... Вся жестикуляция Ленина была тесно связана со смыслом произносимой им речи. Ничего не было в ней показного и напыщенного, никаких заученных приемов. Жесты Владимира Ильича были совершенно гармоничны и осмысленны... Что касается посмертных портретов Ленина, то ни один из них не кажется мне вполне удовлетворительным в смысле сходства. Есть вещи, имеющие немалую художественную ценность, но никому не удалось добиться полного сходства... При жизни Ленина художникам не удалось как следует поработать с натуры над его портретом. От портретов же, сделанных по фотографиям, понятно, не приходится требовать безупречного сходства»⁶.

Однако хотелось бы предостеречь художников от того упрощения в трактовке образа Владимира Ильича, которое наблюдается в последнее время. К сожалению, многочисленные и часто весьма грубые и ремесленные повторения популярного и удачного изображения Ленина на занавесе Кремлевского Дворца Съездов (художник А. Мыльников), выполненные посредством штампа, трафарета и других механических средств, совершенно искажают его образ. Эти «повторы» «украшают» автомашины, электровозы, заголовки стенных газет, предметы декоративно-прикладного искусства.

Невозможно, конечно, дать художникам какие-либо строго определенные рецепты или каноны, следуя которым можно создать выдающееся произведение. Но главную мысль следует положить в основу работы: соответствует ли уже апробированное и признанное изображение тем требованиям декоративности, которые предъявляются к украшаемому предмету. Будет ли художественно достоверным такое изображение на изделиях, имеющих сугубо утилитарное, бытовое назначение? Не оскорбит ли оно наши чувства, наши представления о более высоком назначении символов социалистического государства? Поэтому повышенные требования к художественному качеству тех изделий, которые будут созданы и выпущены к юбилейной дате, вполне закономерны.



«Художник и народное искусство» — так называлась выставка, открытая в конце 1967 — начале 1968 г. в Музее народного искусства в Москве. Так называется и наша дискуссия.

Проблема не нова. Еще сто лет назад она привлекала ведущих русских художников, искусствоведов, художественные учреждения. Из увлеченности прошлым родился псевдорусский стиль. «Почти все эти попытки восстановить и использовать традиции народного творчества, — писал В. С. Воронов в 1921 году, — в современных бытовых формах строились на случайном и белом, снисходительно-любовительском знакомстве с памятником и являются в значительной доле извращением и несправедливым нареканием на народное искусство».

А как сегодня? Каковы пути сложнейших взаимоотношений художника и традиций? Как она может существовать и развиваться в современной практике? В чем состоит новаторство? Как работать художникам, создающим образцы для художественных промыслов, и как использовать искусство народных мастеров? Сама жизнь и творческая практика художников и искусствоведов, обращающихся к народному искусству, должны помочь ответить на вопросы нашей дискуссии.

(Продолжение. Начало см. ДИ №№ 6, 9, 11, 12, 1968).

Ценность традиционного мастерства

М. Некрасова

Разговор — «Художник и народное искусство» — невозможен вне художественной практики. Еще не так давно, когда теоретики вели споры о закономерности существования в наш век народного искусства, в Узбекистане сжигали старинные набойные доски, ломали ткацкие станы, чтобы пресечь неорганизованные занятия домашним ремеслом. Теперь наоборот, для организации народных ремесел из Узбекистана едут в московские музеи в поисках набойных досок. Я стою за широкое понимание традиций и против мелочного копания в их признаках. Для искусства опасна национальная ограниченность в традициях, но не менее опасна глухота и слепота к ним, некое «иванство без родства».

И. Бахталовская в статье «Художник и народное искусство» («Декоративное искусство СССР», № 6, 1968), на мой взгляд, не видит разницы между творчеством художника в народных традициях, вещью, созданной на промысле, и народным творчеством. Судя по статье, для нее роль художника безусловна, только образцы, создаваемые в Москве в Научно-исследовательском институте художественной промышленности — плохи; ну, а если бы они были как вещи на выставке «Советская Россия», то, выходит, и проблемы бы не было.

К сожалению, суждение И. Бахталовской отразило очень опасную тенденцию в деятельности художественных промыслов — их усиливающуюся «безродность». Промыслы теряют свой исторически сложившийся облик, составляющий главную ценность их искусства. Ведь у каждого промысла своя родина. Чувством этого живет искусство, связывая прошлое с настоящим и будущим. В этом его ценность.

¹ Л. Б. Красин. О памятниках Владимиру Ильичу. В книге «О памятнике Ленину». Сборник статей, Л., 1924, стр. 14.

² Его же. Архитектурное увековечение Ленина, там же, стр. 33.

³ Центральный Государственный архив народного хозяйства СССР. Фонд 8031. опись 1, дело 34, лист 42.

⁴ А. Магарам. Из воспоминаний о В. И. Ленине, журн. «Искусство», № 4, 1960, стр. 33—34.

⁵ А. Б. Салтыков. Проблема образа в прикладном искусстве. Избранные труды. М., 1962, стр. 57.

⁶ С. В. Чехонин. В первые годы революции. Сборник «Ленин в зарисовках и в воспоминаниях художников». М.-Л., 1928, стр. 66—67.

Горшок глиняный. Гжель. XVIII в.
Государственный Исторический
музей. Москва.

А. Куркина. Чаша хохломская.
Дерево, роспись.
Фабрика «Хохломская роспись».
Гор. Семенов. 1959.
Музей народного искусства.
Москва.

Художественный предмет как бы обретает особый исторический смысл, рождая множество ассоциативных представлений, расширяющих его содержание, является выражением своеобразной национальной памяти. И это не мешает воплощению общечеловеческого и современного. Поэтому боязнь «локальной замкнутости», призыв к чему-то среднему для всех промыслов, к какой-то всеобщей народной традиции, и, наконец, сравнение творчества в промысле с индивидуальным творчеством художника, как делает это И. Бахталовская, мне представляется несерьезным. Как бесперспективно для художника в своем творчестве подделываться под народного мастера, так и для народного мастера бесперспективно отказываться от привычного языка своего искусства.

Однако вкус к «вольности», к некоей мнимой «всеобщности» и «обобщенности» быстро становится чем-то средне-модным и как ржавчина разъедает ту или иную местную художественную культуру. А она ведь — не «локальный колорит», а художественная система языка, определяющая своеобразие любого вида традиционного искусства.

Между тем болезнь «обобщенности», «лаконизма», возведенных почти в догмат, захватила все промыслы. И в этом роль художника, создающего там образцы, далеко не последняя. Не так давно в Музее народного искусства в Москве была выставка костерезных промыслов. Меня поразила печать безликости, которая легла на изделия разных промыслов. Почти стерлись различия между ними, но вместе с этим стерлось и искусство. Однообразие вещей, однообразие манер, «обобщенность», «культ материала», доведенный до полной аморфности и безмыслия, потеря стиля — до примитивной поделки, модная народная тема — до псевдорусских реминисценций.

Новое, современное не может рождаться (кстати, и во всяком искусстве) по предписанию. Всякая предписанность нового ведет, как правило, к поделкам низкого художественного качества, раз-



рушает основы традиционного ремесла, стиля. В искусстве промыслов чувство современности проявляется постепенно, в известных чертах, а не в отдельных вещах. И только талант рождает новое и по-иному осмысливает традицию в границах художественного языка того или иного вида искусства. Художественный язык — это отнюдь не локальный колорит, а художественная система творчества, опирающаяся на опыт поколений и позволяющая каждой вещи, даже не освященной талантом создателя, представлять ценность традиционного ремесла. Вот почему канонические формы народного искусства, живущие и в промыслах, и в народном творчестве, могут развиваться и в наше время, и я не могу согласиться с В. Чернецовым, утверждавшим в статье «На перекрестке» («Декоративное искусство СССР», № 9, 1968), что их делает бесперспективными стандартизация современной культуры. Автор статьи прав, утверждая, что быт, создавший народное искусство, «исчезает на наших глазах». Но этот процесс настолько неровен, а тем более в нашей многонациональной стране, что исчезновение может продлиться еще столетие и потому мы не должны искусственно ускорять его. Важен и тот факт, что живое народное творчество существует во многих республиках. И не только живет в смысле сохранения старых форм, но рождается в новых, неожиданных и современных. Некоторые виды народного творчества продолжают жить как необходимые вещи в народном быту. К ним относятся многие виды плетения и гончарства. И именно потому, что еще жива преемственность мастерства и традиций, нельзя ставить знак равенства между пенсионером, выкладывающим из спичек Московский Кремль, и таджикской крестьянкой, создающей переметную суму. Нельзя народное традиционное творчество называть самодеятельностью. И, как правильно, говорит Чернецов, нельзя выставить его под этим флагом. Но вряд ли прав Чернецов, когда считает, что крестьянское творчество было подлинным лишь тогда,



Мочесник. Дерево, роспись.
Быв. Нижегородская губ. 1888.

А. Толстов. Сувенирная коробочка
«Тачанка». Фабрика миниатюрной
живописи на папье-маше.
Село Федоскино
Московской обл. 1967.

когда оно являлось необходимостью для создателей домашнего быта. А как же быть с промыслами, в которых народное искусство достигло как раз очень больших высот и где отношение к вещи было отношением к искусству. Разве они не подлинны для своего времени? При этом, конечно, имело большое значение влияние культуры города. Только благодаря этому родились Городецкое, Хохломское, Дымковское и прочие искусства.

Крестьяне-художники, по-народному переработав городские мотивы и формы, достигли подлинных художественных высот. Напротив же, в глухих местах, где крестьянское искусство жило для домашнего быта, — оно, как правило, чахло и быстро себя изживало.

Я думаю, что народное творчество как мировоззрение ушло в прошлое, но, тем не менее, отдельные его проявления могут быть и в наше время и в будущем, пока живы корни поэтического видения, исходящие из самого жизненного уклада, труда и традиции, окружающей сельского человека природы, дающей совершенно определенный строй воображения. Почему же эта образность, покоящаяся на многовековой культуре народа, не может проявиться и в творчестве вещей? Эти вещи смогут иметь новый внутренний смысл, а не только внешний, сувенирный, как утверждает Чернецов.

Разве произведения народной игрушечницы Ульяны Бабкиной лишены внутреннего смысла? Каждую игрушку Бабкиной можно долго рассматривать, улавливая и в небрежных, казалось бы, вмятинах поверхности, и в корявости форм живую прелесть неповторимого. Много теряют рядом игрушки других каргопольских мастеров, подчиняющихся производственным и торговым требованиям. Здесь на свободную фантазию надеты оковы. Над мастером довлеет мнение обывателя о том, что коней красных не бывает, что форма должна быть понатуральнее, поверхность поглаже, поблестящее. Может быть материал подороже, чем простая глина? Это подороже, побогаче начинает подменять простоту художественного.



Чтобы определить направление восстанавливающегося каргопольского гончарного производства, послали художника в Полтаву на полгода. Обученный в Полтаве художник, естественно, будет насаждать свои новшества в каргопольском искусстве. А нужны ли они? Разве мал художественный опыт самих каргопольцев? Образцы и переучивание мастеров на профессиональный лад могут стереть самобытность живого искусства. Многие виды народных промыслов — об этом писали неоднократно — уже погибли. Так, например, исчезла очень своеобразная, яркая по манере мериновская роспись по дереву. Семеновская фабрика «Игрушка» навязывает мастерам свои эталоны, созданные художниками, заставляет мериновцев писать как семеновцы, хотя каждой мастерице ближе своя роспись, сложившаяся в творчестве родного села. На Семеновской фабрике «Сувенир» замечательные берестяные бураки, сделанные в деревнях Горьковской области, художники покрывают грубой росписью открыточного характера. Даже для Полховского Майдана, где есть свое живое искусство росписи, Семеновская фабрика «Игрушка» создавала чужеродные образцы.

Творческая инициатива, проявление индивидуальности мастеров на промыслах подавлены. Вместе с тем, во многих случаях творческий потенциал у мастера гораздо больший, чем у художника, создающего образцы. Знания художника, приехавшего на промысел, не дают ему того, что получал раньше мастер, воспитанный в среде потомственного мастерства. Тем не менее, его творческим «я» нередко определяется направленность целых художественных коллективов, даже тех, у которых есть свои исторически сложившиеся особенности в традициях, стиль искусства. Так создается некий стандарт вещей «под народное». Работа художника «в традициях» для себя или работа его для художественного промысла, имеющего стиливое своеобразие, — разные вещи.

Необходима резкая грань между индивидуальным творчеством народного мастера, традиционными промыслами и сувенирной промышленностью, которую

Деталь росписи обрамления
внутренней рамы кузова. XVII в.
Быв. Нижегородская губ.
Горьковский
художественный музей.

В. Смирнов. Подсвечник.
Кованое железо, Псков, 1967.

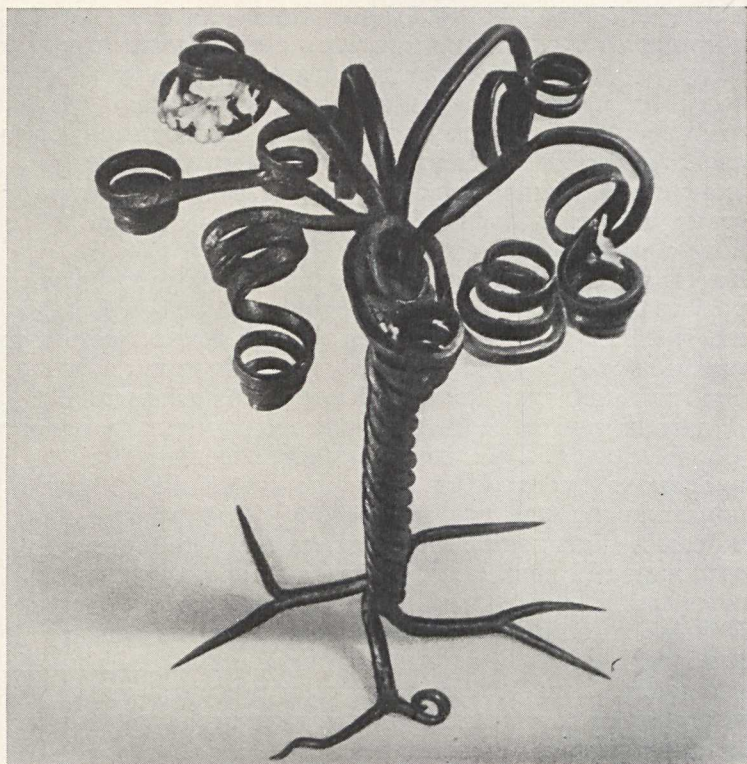
Чувство национального живет в художнике

М. Ильин

создает система организаций творческого труда, умная художественная и экономическая политика, учитывающая в каждом отдельном случае конкретные условия, характер творческих сил, исторические традиции. Только тогда в области народных промыслов сможет появиться многообразие художественных вещей со всей градацией от уникальности к массовости. Важно создать такие условия труда, которые вернули бы мастера к психологии творца, выражающейся в понятии «как можно лучше, хотя и меньше» — вместо «как-нибудь, только больше». Мастер сам устанавливает ритм своей работы, продолжительность трудового дня. Эта свобода обусловит качество создаваемых изделий и его художественные особенности. Творческое начало важно всемерно поднимать в деревне, где в основе индивидуального художественного труда должна лежать та свобода творчества, которая только и способна порождать истинное искусство. Народным промыслам необходимо иметь свои школы, где станут обучать мастеров тонкостям ремесла. Программы таких школ надо разрабатывать специально, а не брать планы художественных училищ. Другая форма образования — старинная и очень плодотворная — «ученичество». Испытанная в веках передача мастерства от мастера к мастеру, от отца к сыну и в наше время при известных условиях смогла бы возродить культуру ремесла.

Наконец, следует организовать специальный художественный институт, готовящий художников декоративно-прикладного искусства.

Совершенно очевидно, что путь развития народного искусства лежит не в разрастании фабрик, создающих большие количества однообразных вещей, а в развитии многообразия видов промыслов и серий выпускаемых изделий. Я думаю, что настало время более целостного понимания народных традиций как художественного видения, в котором выражается наше чувство современности. И не придумывать, и не искать извне надо некую «всеобщую народность», а открывать в традициях, в национальном — общечеловеческое.



Традиция и новаторство — «вечная» тема наших дискуссий о природе советского декоративно-прикладного искусства, переходящая порой в дилемму: «традиции или новаторство». Страсти иногда разгораются до такой степени, что высказывания приверженцев традиций невольно заставляют вспомнить иступленные выступления протопопа Аввакума и его последователей. Но дело не в этом сравнении. Кажется, в первый раз следование традиции, то есть формам и приемам искусства предшествующего времени, было провозглашено Новгородским архиепископом Евфимием в середине XV века, когда, возглавив антимосковскую партию бояр, он перестраивал храмы в духе XII века. Несколько десятилетиями позже Московский митрополит предложил сперва русским зодчим, а затем итальянцу Фиорованти следовать при возведении Московского Успенского собора формам Владимиро-Суздальской архитектуры того же XII столетия. В XVII веке патриарх Никон, запретив строить шатровые храмы, не выражавшие, по его мнению, образ церковного здания, предложил «освященное пятиглавие» как наиболее приемлемый образец. В своих сочинениях он прямо указывает на памятники XVI века, как на произведения, наиболее отвечавшие его художественным вкусам. Вариации высказываний и практической деятельности на эту тему мы встречаем и в XVIII в.

Тяготение к традициям в средневековом искусстве объясняется просто. Верховным «контролером» искусства была церковь, заинтересованная в неукоснительном сохранении традиционных форм, приемов и тем, что объясняется боязнью отклонений от них, приравнивавшихся к ересям. Эта приверженность традициям дошла до того, что, например, изображать апостола Петра можно было лишь в голубом хитоне и желтоватом гиматии. С XVI века известны так называемые «подлинники», где давался литературный, а позднее и графический портрет чуть ли не всех персонажей Ветхого и Нового завета, не говоря о



канонизированных святых духовного и светского происхождения. Как видим, «традиционалисты» имеют за собой богатую историю (я ее изложил схематично и кратко).

Однако, отвлекаясь от рассматриваемой темы, укажем, что программа архиепископа XV века Евфимия и требования патриарха Никона о запрещении шатров рассматриваются обычно в нашей литературе как консервативные, если не реакционные, а требование Московских митрополитов конца XV века о подражании Владимиро-Суздальской архитектуре — как прогрессивное. Поразительная логика. Но она прочно утвердилась на страницах сочинений наших ученых. Естественно возникает вопрос: почему мы так чувствительны к этому? А раз мы признаем ведущую роль традиций, только якобы и определяющих национальный характер нашего искусства, то каким же традициям мы должны следовать: XII века, а может быть XV или XVII столетия, черпая в их произведениях свое вдохновение, приемы и формы? Боюсь, для того, чтобы ответить на первый вопрос, потребуется написать не столько большую статью, сколько не лишнюю интереса книгу. А потому отвечу очень кратко и, следовательно, далеко не полно.

На отдельных этапах истории русского народа и его искусства, когда возникал в той или иной форме вопрос о традициях, он, как правило, был теснейшим образом переплетен с той или иной политической доктриной и известной боязнью потерять свое национальное лицо и характер в искусстве. Насколько мне известно, такая обостренность этого вопроса была свойственна лишь русской художественной практике. Есть страны и народы, где этот вопрос ни практически, ни теоретически даже не ставился. Уже одно такое положение требует глубокого исследования.

Что же касается второй части вопроса о следовании формам и приемам того или иного столетия, то эта проблема совершенно не решена, хотя «традиция» практики в этой области склоняется к XVII веку, как во времени, когда якобы с наибольшей полнотой



было выражено народное начало русского искусства. Но если допустить правомочность этой точки зрения, то как согласовать положение, что искусство советской художественной промышленности может идти своей дорогой, а искусство художественных промыслов обязано идти другим путем. А если принять традиции как основу нашей художественной деятельности, то как пойдем мы вперед, в то время как «смотреть мы будем назад»? Как видно, один лишь этот вопрос вызывает нескончаемый ряд других. В свое время я разделял отдельные положения «традиционалистов», что нашло свое выражение в построенной станции московского метро «Серпуховская» (ныне «Добрынинская») совместно с архитектором Л. Павловым и М. Зелениным. Но уже тогда, обращаясь к наследию, мы отобрали лишь то, что могло соответствовать логике их применения в настоящем (система отношения к материалу, конструкциям и т. д.). Стилизацию мы отвергали, хотя кое в чем поддались и ей. Неоднократно раздумывая над совокупностью вопросов, связанных с проблемой традиций, я пришел к выводу (они опубликованы), что если и обращаться к традициям, то не к формам, а к принципам их применения. А установив эти принципы, перебрасывать от них «мостики» к современности лишь в тех случаях, когда можно усмотреть параллельную родственность и обусловленность художественной задачи. Позднее я обратил внимание на произведения народного искусства нашего времени, созданные не по образцам уже профессионально обученных художников, а руками непрофессионалов, каковыми можно назвать, например, изделия мастеров Полховского Майдана. Любопытно также, что в прошлом, скажем в XVIII и XIX веках, когда в том или ином месте возникали или развивались художественные промыслы, то их художники менее всего обращались к прошлому, а стремились либо следовать формам профессионального искусства (роспись Жостова, изделия Лукутина в Федоскине и т. д.), либо истолковывать профессиональное искусство своего времени согласно своему



Стеклянная кружка.
Россия. XVIII век.
Государственный Исторический
музей. Москва.

Дымковская игрушка.
Кировская обл. 60-е гг. XX века.

пониманию его форм (роспись и инкрустация Городца, керамика Гжели и т. д.). Иными словами, мастера этих промыслов меньше всего думали о традициях в своем искусстве, когда создавали свои произведения. Так зародилось сомнение в правомочности навязывания или насильственного сохранения традиций в тех или иных видах нашего декоративно-прикладного искусства. Сомнения перешли в уверенность, что традиции не столько помогают, сколько мешают работе художников, тем более, что в наше время многие условия сохранения традиций, имевшие то или иное обоснование в прошлом, просто исчезли. Еще более интересно, что те художественные центры, которые не соблюдали традиций (Жостово, Федоскино, Городец, Гжель и т. д.) все же оставались главными очагами, где создавались **русские национальные художественные произведения**. Следовательно, категория национального в искусстве не является застывшей догмой, восходящей к искусству наших пращуров, а категорией, изменяющейся в связи с жизнью народа. Изучая даже русское искусство за более чем тысячелетний период, мы стремимся отметить то новое, что делалось в нем, а не собираем кропотливо черточки и отдельные элементы, которые связывают его с прошлым. Следовательно...

Не лучше ли оставить назойливую опеку художников промыслов, выражающуюся в вечных поучениях делать так-то и так-то, только от селы и до селы? Зачем художникам со стороны делать образцы для художественных промыслов, когда художники этих промыслов сами справляются с этой задачей (село Красное, Федоскино, Бронницы, Полховский Майдан и т. д.). По мере того, как изменяется наша жизнь, изменяется и наше искусство, и будут изменяться изделия и художественной промышленности и художественных промыслов. В этом нет не только ничего плохого, но это непреложный закон жизни. Вспомним портреты М. Нестерова советского времени и сравним их с его дореволюционными картинами. За портрет И. Павлова он получил Государственную премию



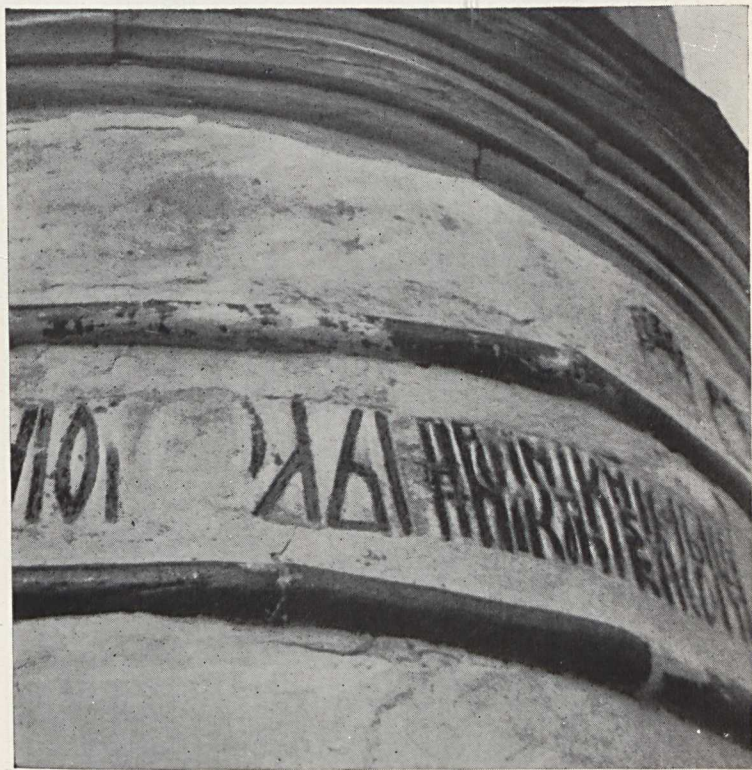
СССР, а мы хотим отказать в праве развивать и изменять свое искусство художникам и мастерам художественных промыслов. Если это так, то в 2069 году в Палехе все так же будут писать «под Голикова» или «под Маркичева», а вологодские кружева плести под тот или иной век?! Смешно и грустно подумать, если такая практика будет все еще существовать и осуществляться через «научную группу» Научно-исследовательского института художественной промышленности в Москве через сто лет, так как это имеет место в настоящее время. О чем свидетельствовала выставка «Художник и народное искусство» 1967 — 1968 г. в Музее народного искусства в Москве? Она показала, что вопреки охранительной политике Института (иначе ее не назовем) его художники и художники промыслов стремились и стремятся идти в ногу со своим временем и искусством. Ведь для себя и по заказу Художественного фонда они делают вещи совершенно иные — в характере советской художественной промышленности, достижения которой хорошо известны. Не их вина, что не всегда им это удается, что в целом выставка не изобиловала новыми и по-настоящему захватывающими изделиями. Тем не менее многие художники преодолевали навязанные им некоторыми сотрудниками Института традиционные догматические мнения, которые они, к слову сказать, предлагают в качестве основополагающей методологии в работе отдельным аспирантам и молодым научным сотрудникам, отвергая и не принимая их новые по мыслям и методам исследования. Откуда берется подобная уверенность в своей правоте и единственно возможной точке зрения, нежелание принять новые пути исследования?

Чувство национального живет, как говорится, в крови наших художников и оно будет выражаться не через обращение к формам прошлого и традициям, а через новые формы и образы, идущие на смену старым.



Псковские керамиды

И. Плешанова



Керамический пояс Никольского собора. Гор. Остров. 1543.

Надгробие Д. В. Веселого. 1560.



В Пскове и на его землях сохранились своеобразные памятники древнерусской керамики. Это прежде всего барабаны ряда псковских бело-стенных церквей с керамическими поясами из крупных, покрытых ангобом плит, с зелеными глазурованными буквами надписей — «летописей». Ленты надписей обрамлены муравленными валами. Обычно пояса завершены поливными плитами-кокошниками или киотцами. Керамическое убранство барабанов нередко дополняет зеленая поливная черепица-лемех на церковных главах.

Керамические пояса украшают миниатюрную главку Благовещенской церкви (1540) в Псково-Печерском монастыре, остатки пояса церкви Петра и Павла (XVI в.) в Пскове. В 1543 г. выполнена «летопись» Никольского собора в псковском пригороде Острове, а в 50-х годах XVI столетия — лента, охватывающая барабан Никольской церкви в погосте Виделебье. Сохранились остатки и других керамических поясов. Самый ранний из них недавно обнаружен псковскими реставраторами на маленьком бесстолпном храме в деревне Пустое Воскресение. По-видимому, при ремонте храма в XIX столетии пояс был сбит с барабана церкви; уцелели лишь осколки и отдельные плиты. Предполагаемое время создания памятника — 1495 год — дата очень ранняя для древнерусской поливной керамики послемонгольского периода.

Все керамические пояса сделаны из прямоугольных плит размером 30—40 см в длину и толщиной 2—2,5 см. Плиты и валы имеют небольшой прогиб, соответствующий кривизне барабана. Контуры букв нанесены по сырой глине ножом, а затем буквы по ангобу покрыты глазурью. Детали керамических поясов хорошо отформованы и обожжены, глазурь — яркая и блестящая; до сих пор кое-где сохранились остатки кремово-белого прочного ангоба, покрывавшего фон между буквами. Эти детали крепились при помощи небольших плоских отростков, зажатых в кладке барабана, а пояс церкви в деревне Пустое Воскресение закреплен на гвоздях.

Надписи сделаны красивыми полууставными почерками или вязью, а тексты «летописи» указывают год постройки церкви, называют имена великого князя, архиепископа, церковных старост, являвшихся от лица всего прихода заказчиками строительства. Декоративная роль этих надписей в убранстве псковских храмов очень значительна.

Псковские гончары славились в XVI—XVII вв. не только изготовлением поясов «летописей», но и других керамических изделий: киотов, сосудов различной формы, печных изразцов и даже надгробных плит, покрытых зеленой глазурью, так называемых керамид. Более ста керамид сохранилось до наших дней в пещерном некрополе Псково-Пе-



Надгробная плита И. А. Овцына.
1567.

Надгробие стрелецкого сотника
П. И. Неклюдова, 1571.



черского монастыря. Самая ранняя из них выполнена в 1530 году, а самая поздняя в 1671.

В пещерах много плит прямоугольной формы с изображением пятиглавого храма, обрамленного орнаментом. Объемный, дающий глубокие живописные тени киотец-храм имеет вполне реальные архитектурные детали: это и горизонтальные тяги, опоясывающие башенки и барабан главки, и оконца в нишках, и граненые покрытия башенок. Красиво прорисован своеобразный орнамент плит. Дубовые ветви с листьями и жолудями, поднимаясь слева и справа, образуют завитки и заполняют фон плиты. В завитки вписаны маленькие фигурки реальных и фантастических животных и птиц: голубей, грифона, хищных птиц, лани, борющегося с драконом зверя. В верхних углах помещены пес Цербер и двуглавый орел. Трудно сейчас разгадать смысл этих изображений, столь характерных для декоративного искусства Пскова XVI и даже начала XVII вв.

На более ранних плитах надписи нанесены довольно грубыми печатками-буквами, которыми продавливался фон; поверхность надписи оставалась вровень со всей плитой (плита 1560 г.). В начале 60-х годов XVI века плиты, изготовленные при помощи этой формы, становятся более разнообразными; после формовки их дорабатывают от руки, место, отведенное для надписи, мастера увеличивают или уменьшают в зависимости от величины текста, часть деталей счищают, убирают главки храма или основание его, снимают завитковый орнамент, завершению плит придают различные очертания (плита 1571 г.). Полуустав надписей становится строже, красивее, буквы стройнее. По-прежнему их наносят штампиками, но теперь они поднимаются над поверхностью плиты; видимо, под печатку подкладывают комочек глины. В надписях, нанесенных штампиками, отсутствуют лигатуры — соединения букв, распространенные в древнерусском письме того времени, строки неровные, рисунки повторяются на многих плитах.

Форма плиты с храмом-киотцем и завитковым орнаментом в среднике служила печерским гончарам очень долго; и только в 80-х годах XVI в. ею перестают пользоваться.

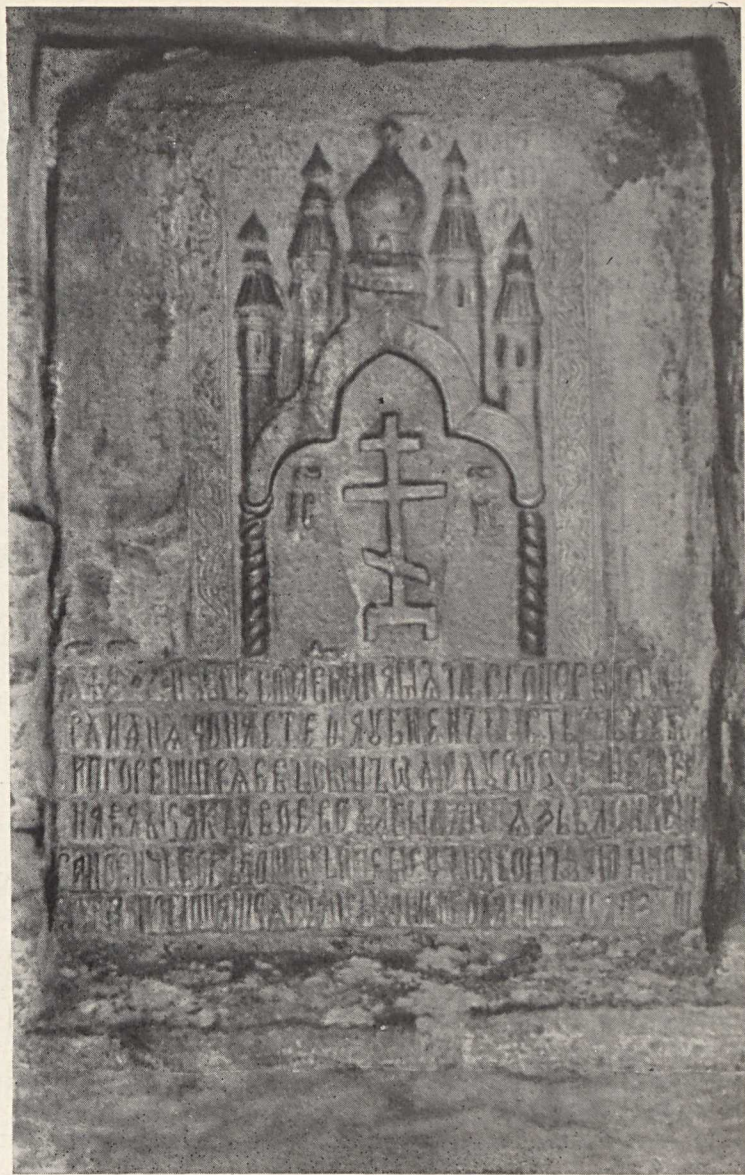
Надгробие Г. Ододурова 1560 года исполнено при помощи формы с киотцем, над главками которого имеется подпись мастеров:

«Тимоха печник плотник сей ображець резал Давыд». Большое число плит с повторяющимся скромным изображением Голгофы имеет обронные, резанные по сырой глине надписи (плита 1567 г.). С конца 70-х гг. XVI в. на плитах этого типа появляются лепные надписи в виде узкой глиняной ленточки.



Керамида И. Коротнева. 1560.

Надгробная плита Г. Ододурова.
1560.



Керамические надгробия конца XVI—начала XVII вв. — очень простые, чаще с полукруглым завершением плиты; их надписи выполнены однообразными, сухими полууставными почерками. В XVII в. большинство надгробий изготовляли от руки. Голгофский крест имеет широкое ступенчатое или полукруглое подножие, надписи исполнены вязью или крупным полууставом (плита 1606 г.), но довольно грубо. Глазури керамид — свинцово-кремнеземные стекла; в качестве красителя в них введена окись меди. Они обычно лежат на ангобе, но в конце XVI — начале XVII вв. — прямо на обожженной глине.

Тексты надписей надгробий кратки. Их содержание на первый взгляд обычно: они сообщают имена и даты смерти тех, кто положен в пещерах. Но погребенные — служилые дворяне, воины — участники суровых событий XVI—XVII вв. Сами тексты говорят об этих событиях.

Более других интересны тексты многочисленных керамид времени Ливонской войны 1558 — 1581, когда в некрополе порубежного Печерского монастыря погребали павших за рубежом воинов. К числу таких относится надгробие новгородского помещика Д. В. Веселого, убитого при осаде Феллина:

Лета 1560 го авгус(та) в 18 день преставися раб божий Дмитреи Васильев сын Веселого убыен бысть под Велином от немечь.

Во время осады Ревеля был убит стрелецкий сотник П. И. Неклюдов: Лета 1571 го генваря в 19 день на память преподобнаго отца нашего Макария египтянина преставися раб божей Полиект Якимов сын Неклюдова сотник стрелецкой а убит на рати под Колыванем.

Датой крупнейшей и наиболее удачной для русских войск битвы при Валках, происшедшей 2 августа 1560, отмечены три надгробных плиты. В их числе упоминавшееся ранее надгробие псковского помещика Г. Ододурова:

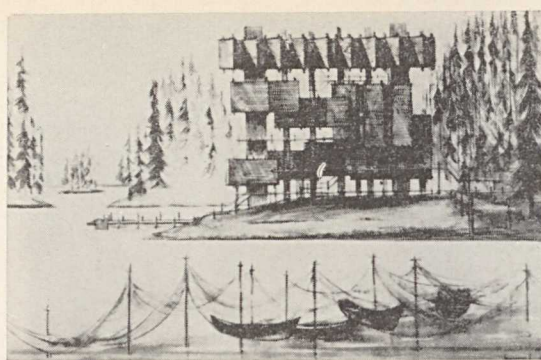
В лето 1560 августа 2 дня на память (свято)го перво-мучен(и)ка архидиякона Стефа(на) убиен бысть раб б(о)ж(и)и Григорей Ширяев сын Ододуров о(т) немец на Валках а воевода был князь Василей Иванович Боръбошин и немец на том бою множество побиша и к(н)ясца немецкого Ламышька взяш(а)*.

Керамиды Псково-Печерского монастыря — это драгоценные страницы своеобразной летописи искусства псковских гончаров.

* Ландмаршала Филиппа фон Белля.

Остранение в художественном проектировании

О. Хадыка



Злоключения коллежского асессора Ковалева помнит каждый; но никого не удивляет, что мы эту, в сущности, фантастическую повесть, возникшую на основе совершенно невозможной ситуации, с полным правом называем произведением высокого реализма. По жанру «Нос» в литературе совсем не одинок: в литературоведении часто для обозначения таких «странных» произведений употребляют даже особый термин — «мениппея». А за самим выбором невероятной сюжетной ситуации довольно прочно закрепилось слово «остранение».

Казалось бы, и «мениппея», и «остранение» — это чистая монополия литературы, и даже искусствам пластическим здесь делать уже нечего. Но это не совсем так. И если мы в самой литературе будем рассматривать остранение как один из вспомогательных приемов, позволяющих писателю минимальной затратой средств выражения давать каждый раз новое видение привычных вещей, мыслей, идей обыденного мира, то сможем заметить, что прием этот присущ всякой хоть сколько-нибудь творческой деятельности. Каждый раз, когда нам нужно решить задачу, мы ставим ее условия попеременно то в одну, то в другую идеальную для их существования ситуацию, — и очень часто случается, что решение приносит на первый взгляд наиболее странная (а порой и нелепая) из них. Остранение выступает как неизбежный спутник, пожалуй, любого открытия; та или иная степень остранения, идеализация присутствует в любом акте получения нового знания об объекте внимания.

Остранение — прием, позволяющий на пути движения сюжета, идеи создавать такие ситуации, где выявляется истинность и героев, и мыслей, и той или иной житейской правды. Вне этого пути, вне движения, вне деятельности приема нет и быть не может. Исчезла деятельность — исчезло остранение. Остраняющие ситуации возникают при решении конкретной задачи мгновенно и так же мгновенно, произведя свою работу, исчезают, зачастую отвергаемые самим автором как бредовые. И следы этого приема трудно усмотреть не только в конечном продукте, но даже в более или менее значительных эскизах, сохранившихся по окончании работы.

Куда нагляднее продуктивность остранения проследывается в самом факте существования нереальных, отвлеченных проектов. Открытие нового качества в таких проектах происходит главным образом за счет самого отвлечения, изначально принятого допущения, условности, за счет постановки задачи не совсем обычной, с преднамеренно снятыми и замененными другими жизненными связями и ограничениями (экономического ли, технического или вкусового порядка). В результате этих преобразований задача предельно заостряется, все составляющие ее становятся более четкими, очевидными, и сами «нарушения» помогают увидеть реальную архитектуру с ее принципами и законами как бы со стороны, другими глазами, позволяют заметить в ней до сих пор невиданные возможности.

Если считать принцип построения таких задач приемом, то самое подходящее ему имя — мысленный эксперимент, или же, применяя литературоведческий термин, — остранение. А сами отвлеченные самоценные проекты, взятые как явление и отнесенные ко всему потоку художественного проектирования, можно если и не выделить в жанр, то узаконить за ними право называться испытательным полем архитектуры,

ее разведкой, теорией в действии.

Так, глубинной разведкой европейского ампира можно с полным правом считать все творчество двух архитекторов XVIII века — Пиранези и Леду. Это очень разные, может, даже принципиально противоположные по своей художественной натуре мастера. Но объединяет их то, что известны они и почитаемы не за свои постройки (у первого их фактически и не было, у второго почти все погибло еще при жизни автора), а за свои проекты, которые резко выделялись из всего, что делалось в их эпоху.

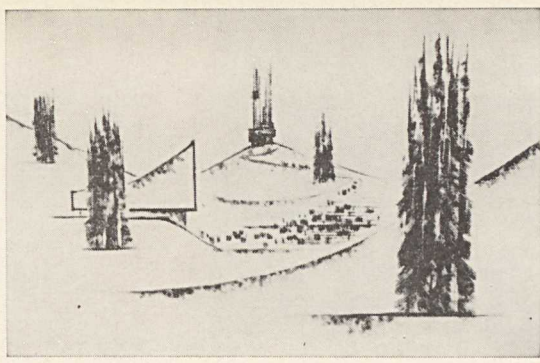
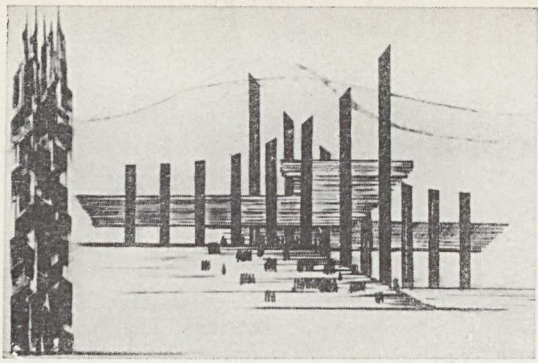
В процессе создания ампира как едином творческом акте деятельность и Пиранези, и Леду можно считать продуктивными моментами остранения. Но как же быть с единичным творческим актом, с остранением в ходе решения частной архитектурной задачи?

По-видимому, легче всего рассмотреть его действие не на реальном решении, а на его модели. В качестве моделей остраненного реального творческого процесса могут служить «странные» задачи, решенные студентами. Как модели они хороши в первую очередь тем, что процесс решения от постановки задачи через все промежуточные стадии к конечному результату может быть контролируем, притом почти всегда доподлинно известно, что студент знал до постановки той или иной задачи, а что для него открытие, произошедшее во время работы.

Трем одинаковым группам студентов после их не очень удачных попыток справиться с заданием запроектировать кафе в зоне отдыха была выдана двухчасовая клаузура с остраняющим это задание условием. Одна группа должна была решить кафе в виде пирамиды, другая — в виде перевернутой пирамиды, третьей группе надо было спроектировать кафе под названием «Паук».

Смысл постановки перед студентами такой отвлеченной задачи разъясняют слова Сергея Эйзенштейна, сказанные им при выдаче курсовой работы будущим кинематографистам: «...На первых порах я не даю вам вещей, связанных с вашими каждодневными представлениями. Казалось бы, на первый взгляд разумнее начать как раз с материала насквозь вам близкого и знакомого, но нет — я умышленно не беру примера из сегодняшнего окружения, потому что вам важно сейчас на данном этапе прежде всего понять и усвоить общие принципы конструирования событий, элементы структуры, элементы разворачивания задания и правильного выстраивания действий. Если же вам дать задание, с которым вы очень близко бытово связаны, вам будет гораздо труднее понять и ощутить вещь в конструкции — у вас всегда будет тенденция к нагромождению известных вам деталей без учета основной композиционной структуры...». Эти с виду нелепые условия возымели свое действие — до сих пор нерешавшаяся задача вдруг сдвинулась с места, «идеи» стали возникать одна за другой. Но неравнозначно остраненные задачи дали очень существенную разницу в конечной продукции. С «Пауком» справились почти все и сразу, решение же пирамидообразных кафе происходило после некоторой заминки, преодолеть которую удалось не всем.

Задача с «Пауком» оказалась самой легкой потому, что в ней с самого начала налицо проблемная ситуация, противоречие между привычными представлениями об архитектуре кафе и отталкивающим, на первый взгляд ничего общего с этой архитектурой не имеющим образом паука. Но противоречие это момен-



тально снимается при образовании понятия о кафе как учреждении для отдыха несколько несерьезного, шутейного характера. При таком подходе к задаче образ паука становился вполне уместным и сам по себе являлся мощной пластической темой, внутри которой и надо было сделать «открытие». И такие открытия не замедлили появиться.

Самое простое решение — кафе на лесной поляне организовано растянutoй между деревьев сетью с подвешенными к ней пучками небольших светильников. Интересен весь ход переосмысления задачи, он характерен для многих. Первым делом в верхнем левом углу листа бумаги на всякий случай появляется изображение самого паука в двух проекциях: сверху и сбоку. Затем идет несколько попыток воткнуть в этого паука всю сложную функцию кафе, отчего небольшое паучье тельце раздувается и превращается в жуткий шар с нелепо приставленными к нему то ли колоннами, то ли ногами. Но в этом несоответствии автор все же усматривает особую конструктивность паучьих ног и, перевернув лист, начинает превращать эти ноги в архитектурные конструкции. В результате получается летнее кафе, перекрытое прозрачной пластиной с вмонтированными в нее тонкими рамными опорами. Эта пластина вскрывает необычайные декоративные качества неотъемлемой принадлежности паука — его паутины. И потому тут же площадка кафе огораживается металлическими решетками с рисунком паутины. Расставив каким-то образом свои не очень красивые железные изделия, автор вдруг замечает особые пространствоорганизующие качества самой паутины, и уже начинает искать ситуацию, наиболее подходящую для выявления этих качеств. Интересен замысел кафе, висящего на растяжках посреди горного ущелья, с проходящей через него туристской тропой. Здесь паутина работает как прекрасная конструкция... Во многих прикидках решений паутина, изображаемая сначала веревками или тросами, превращалась затем в систему цепей, сходство которых с паутиной уже очень небольшое. Но образные характеристики такого кафе только выигрывали — в сознании всплывали воспоминания о каком-то пауке-кафее.

Было несколько удачных решений, отправной точкой которым послужил сам паук. Но удачными они были лишь тогда, когда в пауке замечалась несоразмерность архитектурных взаимоотношений объема паучьего тела и несущих его конструкций.

Несколько решений представляли попытку перенести даже структуру жизнедеятельности паука в архитектуру, понятую как действие, действие. Так возникла идея декоративного пола с рисунком паутины, столики на котором располагались в концентрических узлах этого рисунка. Или же столики и кресла закреплялись между полом и потолком на расчалках, на цепях. Здесь посетитель в какой-то мере соотносился с мухой, но ощущения трагичности жизни отсюда не происходило ровным счетом никакого, — получался только совершенно по-новому организованный интерьер.

Не дали особого результата попытки некоторых студентов, подметив в пауке его некую общую сухость, трескучесть, изломанность, решить задачу, перенеся эти абстракции в архитектуру. Только в случайно затесавшемся среди «Пауков» «Жуке» задача такого порядка сложности нашла свое удачное воплощение. Из всего многообразия представлений о жуке были вычленены как бы в чистом виде его «многочленность» и «панцирность». И обе эти характеристики

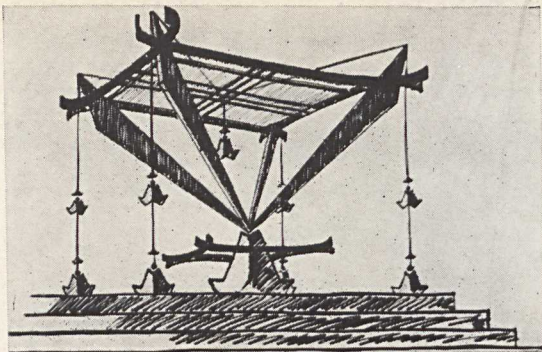
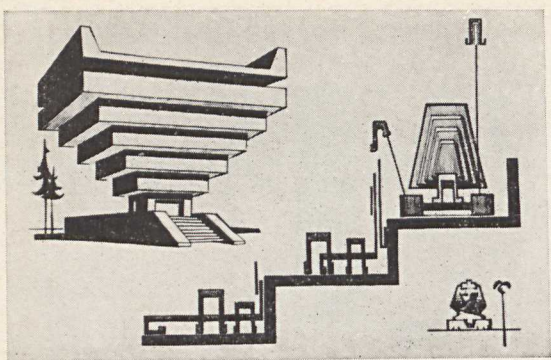
тотчас же поддались переводу в архитектуру. Первая из них сразу дала прекрасный как по зонированию, так и по общему рисунку план, вторая — подсказала форму самих объемов, скругленных и лысых. Потом на архитектуре вдруг появляются длинные волосы, дырки-глаза, дырки-рты. Автор и сам видит появившуюся несообразность, но избавиться от нее, тем не менее, не спешит — его интересует вопрос, каким должно быть внутреннее пространство такого кафе. А рисуя интерьер, он и не замечает, как ножки его стульев и столов снова приобретают что-то жукообразное.

Абстрактная геометричность пирамиды (то есть то качество, с которым в большинстве случаев и приходится иметь дело архитектору) оставалась бесплодной, непродуктивной до тех пор, пока в этой геометрии не прочитывался пластический образ, пока не образовывалось понятие о художественных возможностях этой формы. Как только пирамида начинала соотноситься с хижинкой, эскимосским иглу, елочкой, кристаллом, сахарной головой, возникало представление об образном строе искомой архитектуры. Представление это обычно фиксировалось в выдумывании названия для своего кафе — и решение задачи начинало идти тем же путем, что и в случае с «Пауком».

А вот совсем другой ход мыслей. Осознав изначальную странность, несуразность задачи, студент и не пытается снимать ее, а, наоборот, возводит в абсолют и на парапете своей перевернутой пирамиды большими буквами выводит: «АБСУРД». Интерес к работе возникает вдруг, — когда автор, дописывая последнюю букву этого названия, перевернутую им для пущей убедительности вверх ногами, замечает в ней удивительное сходство со своим неудачным кафе. Это служит поводом для организации пространства площадки летнего кафе гигантскими бетонными буквами с замыкающими объемными «А» и перевернутым «Д». Попытка решить интерьер этих «букв» сталкивает автора с необходимостью создания какой-то особой иррациональной архитектуры. Поиски ее привели к открытию необычного планировочного решения кафе, при котором каждый посетитель был бы одновременно и изолирован ото всех и в то же время вместе со всеми присутствующими.

Для двоих студентов задача во много раз упростилась из-за того, что за словом «пирамида» у них в сознании с самого начала стояла не абстрактная геометрическая фигура, а величественные египетские гробницы с их сфинксами и пальмами, фараонами и иероглифами. И в самом требовании расположить кафе в перевернутой пирамиде они сразу же прочитывали подсказку художественного решения всех элементов задачи. В первом случае задача свелась к снятию противоречия между грандиозностью и монументальностью египетских построек и не очень серьезным характером архитектуры для отдыхающих. Средством решения проблемы стала сама же египетская монументальность — доведенная до предела, она превращается в свою противоположность, в ней появляется что-то комическое, дутое. И эта «дутость», возведенная в принцип, дает ключ не только к сфинксообразному фасаду, но и к способу построения всей мебели, при которой само пребывание в таком кафе превратится в пародийное подобие торжественных церемоний.

Другой «египтянин» первым делом для вдохновения рисует настоящую пирамиду с пальмой подле нее.



Затем, в соответствии с условием задачи, ставит эту пирамиду на макушку, а пальму, перевернуть которую нет никаких возможностей, всовывает в воронку «по-новому» понятой пирамиды. Немножко подумав, подписывает лист: кафе «Оазис» и сдает. Теперь, открыв взгляд на кафе как на некий оазис, можно полностью отказаться от заданной надуманной формы и воплотить идею в более или менее реальном проекте. И так, фактически во всех приведенных примерах — на определенном этапе решения каждый открывал для себя что-то такое, после чего можно было спокойно отказаться от старой остранинной задачи и увереннее думать над проблемами архитектуры значительно более конкретными. В таком отказе, в конечном счете, и был смысл постановки этих задач в ходе учебного процесса, именно в нем они нашли свое оправдание. Преднамеренная абсолютизация не есть еще само остранение, но неизбежно влечет за собой открытие такой ситуации, в которой данное определение объекта получило бы свое наилучшее воплощение. По отношению же к самому объекту такая ситуация выступает как странная, непонятно откуда взявшаяся.

«Остранение» всегда появляется лишь после и на основе некоего «заострения», перехода к предельному случаю действия той или иной тенденции развития, существования (существа) самого объекта, создаваемого предмета, проектируемой среды.

В наших задачах с самого начала заострено, абсолютизировано одно важное качество кафе — его развлекательная, аттракционная функция, требования которой моментально продуцируют ситуации и первичные решения, очень странные при воспоминании о нормальном кафе. А уже внутри этой абсолютизации собственно «Паук» продиктован опять-таки только «техническими» соображениями, только тем, что, по мысли выдававших эти клаузуры, понятие о пауке более «архитектуроемкое», нежели, допустим, понятие о собаке, столе, Руслане и Людмиле... Хотя ничуть не исключено, что в каком-то случае и они могут послужить первичным импульсом, острающим моментом в творчестве архитектора. Но только импульсом, только моментом и ни в коем случае не конечным продуктом, каким, к примеру, стала пятиконечная звезда в плане театра Советской Армии в Москве.

На первый взгляд эта звезда полностью сходится с нашими пирамидами для кафе. Но пирамида, взятая поначалу как формальная отправная точка, в ходе рассуждения переосмысливается и становится мощным пластическим модулятором, поставщиком разнообразнейших форм и образов, очень многие из которых могут быть переведены на язык архитектуры. Звезду же трудно вообразить даже как первую формальную прикидку. Возможности ее переосмысления чрезвычайно ограничены — это фиксированный знак, символ, а круг ее образов — такие же, как и она, геральдические знаки.

Звезда для театра совсем не исключение — мастера позднего барокко зачастую втискивали планы замков и часовен в абрис герба или инициалов своих заказчиков. Но в чистом виде такие решения сохранились лишь в неосуществленных проектах, в реальных постройках следы этой геральдики проступают только перед человеком, в них посвященным. По-видимому, можно сделать предположение, что этот формальный трюк был в состоянии сыграть пусковую функцию в творческом процессе.

Студентам-архитекторам в качестве курсовой работы

было выдано задание спроектировать универмаг для города с лесопильной промышленностью на севере страны. Задача прочлась как необходимость найти принцип построения новой деревянной архитектуры, хоть в какой-то мере достойной существующих где-то неподалеку старинных построек. Но все поиски образных характеристик здания, основанные на традиционном понимании тектоники деревянной архитектуры, кончались неудачно: получались неуклюжие эклектичные эскизы.

На этой стадии студентам была предложена дополнительная задача: «Дать предложения по архитектуре музыкального универмага, стоящего на возвышенности среди полей и лугов». Если на мгновение забыть, что так вообще-то не бывает, то можно понять, что речь идет о каком-то самом что ни на есть образном универмаге, может, даже и вовсе не об универмаге, а о некоем «абсолютно образном теле». И в первые же четверть часа способ построения такого «тела» был найден. Независимо друг от друга у каждого из решающих появляются какие-то монументальные спиралевидные образования, набранные из вертикальных элементов.

Но вслед за первыми, чисто графическими упражнениями, появляются листы, в которых наступает переосмысление задачи, она начинает пониматься как необходимость решать совместно целый комплекс зданий, включающий в себя, кроме универмага, студию записей голосов природы, концертный зал для прослушивания инструментов, гигантскую певческую эстраду для проведения здесь же народных фестивалей...

После образования понятия об универмаге как элементе большого культурно-просветительного центра осознается не столько потребность в решении самого универмага, сколько необходимость найти принцип структуры, архитектурный строй всего комплекса. И вот в решении этой беспредельно расширившейся задачи, уже не имеющей никаких непосредственных связей с универмагом «вообще», и заключена самая большая мера продуктивности постановки первой, предельно заостренной задачи. Каждое решение ее заключало в себе, как правило, открытие новой, еще не известной автору тектонической структуры.

«Открытие» же это впоследствии обязательно воздействовало на разработку выразительного облика хотя бы ближайшей стадии основного задания, деревянного универмага, который, кстати, уже иначе и не решался, как только совместно с другими элементами общественного центра.

И как только появился эскиз архитектурного облика всего центра обслуживания, выполненного уже не просто из дерева, а из пакетов заводского изготовления, — решение в нем собственно универмага уже не представляет особых трудностей.

Ну, а про музыкальный универмаг сейчас можно забыть навсегда, и листы с поисками его выразительных черт свернуть в трубочку и отнести в темный угол, чтобы кто-нибудь ненароком не подсмотрел и не посмеялся над чудачествами.

Все студенческие работы, упомянутые в статье, проведены на кафедре архитектуры Белорусского политехнического института под руководством доцента Агранович, ассистента Заневского и автора статьи.

Е. Ракитина

Если собрать вместе все вещи, «занятые» в спектакле «Лес», поставленном Вс. Мейерхольдом, получится просто груда. Свалка ничем не примечательных, обычных бытовых предметов. Помимо всего прочего, на сцене разгуливали в клетке живые голуби, сушились на веревках белые простыни, гремели жестяными тазами и ведрами, делали педикюр Гурмыжской и взлетали на гигантских шагах и качелях. Отшатнулись от Мейерхольда недавние соратники по левому фронту, еще два года назад восторженно встретившие «Великодушного рогоносца» (1922 г.). Неожиданный поворот был воспринят как измена конструктивизму. Именно с «Леса», писал Н. Чужак, начинается кривая, уводящая в царство старого иллюзорного театра.

Новое искусство хотело уничтожить старый быт. Оно само хотело стать «вещью», реально, как действие, входящей в жизнь. Вещь — одно из самых распространенных понятий в эстетике того времени. Конструкция — вещь (отсюда и возникает термин «вещественное оформление»), спектакль — вещь. А не иллюзия, не изображение.

Беспредметная живопись добивалась реализма формы. Художник «стал обрабатывать картину, как деревообделочник обрабатывает кусок дерева» (Б. Арватов). Он использует подлинные материалы, стремится к реальному пространству. Отсюда один шаг к подлинному предмету, становящемуся материалом работы художника. И вот бытовая вещь, казалось бы навсегда опозоренная, уничтоженная новым искусством, им же самим возвращается на подмостки. К этому приводит неотвратимая внутренняя логика развития самого искусства. Но это стимулируют и особые социальные задачи, стоящие перед художником.

Утопизм конструктивистов-производственников становился все более очевидным с наступлением НЭПа. Война со старым предстояла на десятилетия. Враг был внутри. В таких условиях недостаточно было лишь моделировать красоту будущего мира. «Великодушный рогоносец» был чист и радостен, это был спектакль свободных, раскованных людей, с новым отношением к искусству и миру. Провозгласив манифест будущего, театр переходил в наступление. Тогда появились «Лес», «Мандат», «Ревизор». Именно тогда заговорили о натурализме Мейерхольда, который — уже не просто «первобытный натурализм сверчков, а пропущенный сквозь эстетические лабиринты условного театра».

Дерзости, с которой Мейерхольд вывел на сцену самую банальную, самую примитивную вещь, мог бы позавидовать современный поп-артист. Художник, гордый тем, что бросает вызов погрязшему

На стр. 28—29

Сверху.

Показать «свиное» в эффектном и красивом, найти «скотинство» в изящном облике брюлловской натуры — такую задачу ставил Вс. Мейерхольд в «Ревизоре».

Граммфон в окружении икон и свечей на столе служил оборудованием домашней церкви обитателей Благуши. «Мандат». 1925. Постановка Вс. Мейерхольда. Художник И. Ю. Шлепянов.

Столик Жадова в трактире. «Доходное место». Театр Революции. 1923. Художник В. Шестаков.

В середине

«Ревизор». 1926. Эпизод 2. «После Пензы».

В. Ф. Степанова. Э. киз костюма. Спектакль «Смерть Тарелкина». 1922.

«Ревизор». 1926. Костюм художника П. Киселева.

Внизу

Крошечная игровая площадка, заставленная мебелью красного дерева, нагруженная хрусталем, вазами с фруктами, цветами.

Превращение стульев в гимнастические снаряды. «Лес». 1924. Вещественное оформление В. Федорова по проекту Вс. Мейерхольда.

«Дама с камелиями». 1934. Художник И. И. Лейстиков.

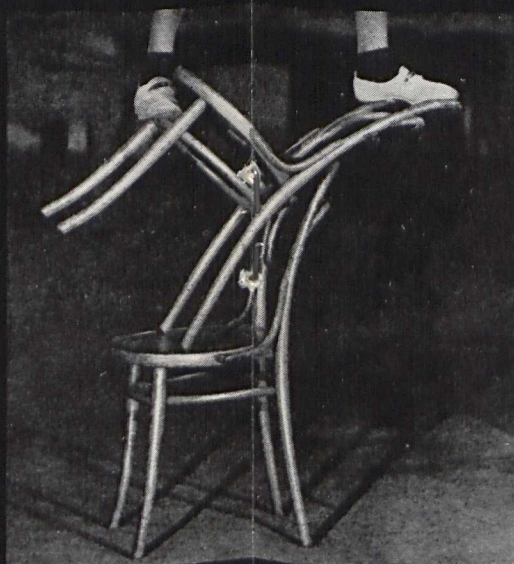
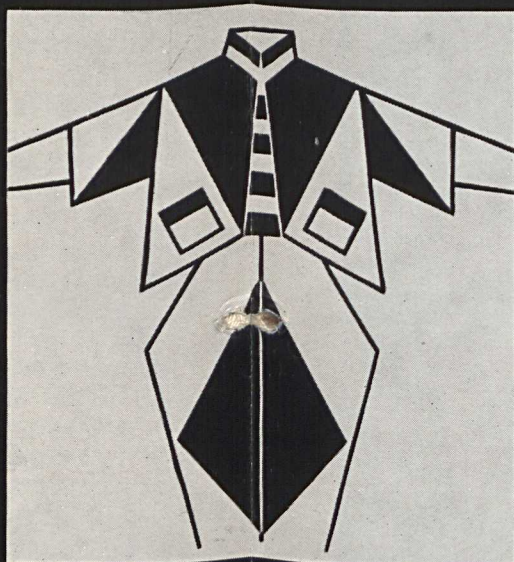
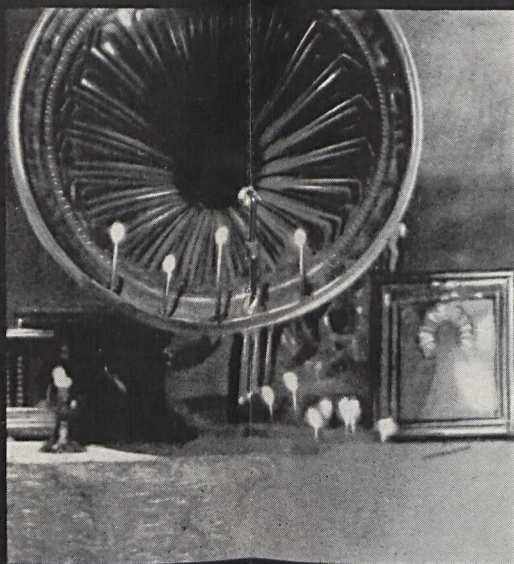
в вещах обществу, выставляющий произведения из «банальных предметов», как бы издеваясь над культом этих вещей и разрушая их всемогущество, как сказочный герой ломает иглу, в кончике которой смерть Кощея.

Вещь приводится к сжатой формуле, упругой, как пружина, которая неожиданно и стремительно раскручивается во время действия. В «Мандате» торшер, каких тысячи, торжественно и медленно выезжает на движущемся тротуаре на середину сцены. Он подается «на блюде», изолированный, вырванный из обычного в Вещь. В реальном, правдивом павильоне одни зрители просто не заметили бы торшер; у других ассоциации со своим уютом, со своим абажуром вызвали бы мечтательную и блаженную улыбку. В чистом пространстве сцены, «защитой» в фанеру, торшер не просто деталь, конкретизирующая место действия. Он становится экспонатом.

В самой изоляции вещи и заключается творческий акт художника. Не вещь как таковая интересует его, а то, как она будет восприниматься зрителем. Ничего не меняя ни в субстанции этой вещи, ни в ее внешнем виде, самой формой подачи ее он высказывает свое отношение к быту, стоящему за ней, и вызывает нужную ему реакцию зрителя, нужное отношение к «всероссийскому сановному мещанству», против которого нацелен спектакль. Мещанина преднамеренно бьют его собственным оружием. От такого удара трудно защититься. Художник расстреливает эти вещи и влюбленность в них, как мишени в каком-то фантастическом тире. Определенный пласт жизни на глазах превращался «в картонный и деревянный субстрат ее». Решалась труднейшая задача для театрального художника — соединение быта и гротеска. Делалось страшно «от этой вывернутой психологии, от этого психологического разложения целого слоя общества».

Принцип «игры с вещью» — один из основных в спектаклях Вс. Мейерхольда в 20-е годы. Он был опробован в «Смерти Тарелкина» (1922 г.), хотя и неудачно. Спектакль строился как монтаж аттракционов на пересечении игры актеров с играющей вещью.

Мейерхольд замыслил своего рода хэппенинг. Стул должен был стрелять и подпрыгивать, когда на него садились, стол расползаться, гроб дергаться, в ширме можно было застрять. Но предметы, сконструированные В. Степановой, не прыгали и не стреляли. Одним словом, не выполняли положенных им функций. Во всей России, а не только в мастерских ГИТИСа, была тогда актуальной проблема гвоздя. Кроме того, производственницу В. Степанову ни на минуту не покидала идея, которую она считала главной в своей жизни, — построить мебель по сделанным ею чертежам, шить костюмы по вычерченным ею моделям. И мебель, и костюмы не были нейтральны и незаметны настолько, чтобы о необходимости их присутствия на сцене никто не задумывался. Напротив, они с большой силой утверждали принципы новой и невиданной раньше формы и обращали на себя внимание прежде всего своей неуместностью в контексте спектакля. Несоответствие было тогда замечено всеми. Оно было настолько явным, что «в зрителе, даже «самом левом», по-



являлась тоска по более или менее честном павильоне и даже... исторически добросовестном костюме».

Истинные намерения Степановой зрителями 1922 года поняты не были. Да и как было догадаться, что, расчерчивая костюмы Варравина, Расплюева, Тарелкина, одевая Качалу-Шаталу, Маврушу, Полутатарина, художница определяла направление развития будущего, но вовсе не театрального, а **бытового** костюма. Как было догадаться, что, проектируя «аппараты» для игры актеров, она создавала, по существу, первые, пусть слишком схематичные, образцы новой функциональной мебели. После массивной и все же изнемогающей от бремени всевозможнейших украшений мебели стиля «модерн» эти столы и стулья казались невозможно хрупкими, хирургически стерильными.

После неудачи с Тарелкиным Мейерхольд уже не конструирует сценических предметов заново. Он выволакивает их на сцену прямо как есть, не тронутыми и не преображенными рукой художника.

Начало этому было положено не в «Лесе», как тогда многие считали, а в «Земле дыбом» (1923 г.). Несмотря на всю видимую связь спектакля с искусством агитационным и производственным, конструктивисткой Л. Поповой была предложена и осуществлена новая система оформления. Не конструкция, а монтаж реально существующих предметов. От «снаряжения» этого спектакля не отказалась бы никакая воинская часть.

Формула производственников «искусство в жизнь» здесь как бы переворачивается. И речь уже идет скорее о том, что дала жизнь искусству — то есть о сознательном расширении самого понятия «эстетическое». То, что прежде находилось за пределами искусства, включается в его область, становясь элементом именно эстетического, а не какого-либо другого воздействия на зрителя (хотя Л. Попова говорила только об агитационных задачах).

В «Земле дыбом» Мейерхольд как гениальный монтажер, сплавляет несоединимое. Император Бурбус сидит на ведре с императорским вензелем, как на троне, потом адъютант рассматривает содержимое в бинокль и, зажав нос, пронесит ведро через весь зрительный зал. В двери зала, увеличенные до размера ворот гаража, въезжает грузовик с гробом убитого Ледрю. «Автомобиль рычал, обдавая публику густосиним дымом; карбюратор сотрясался, пахло резиной и железом, армейским сукном и войной».

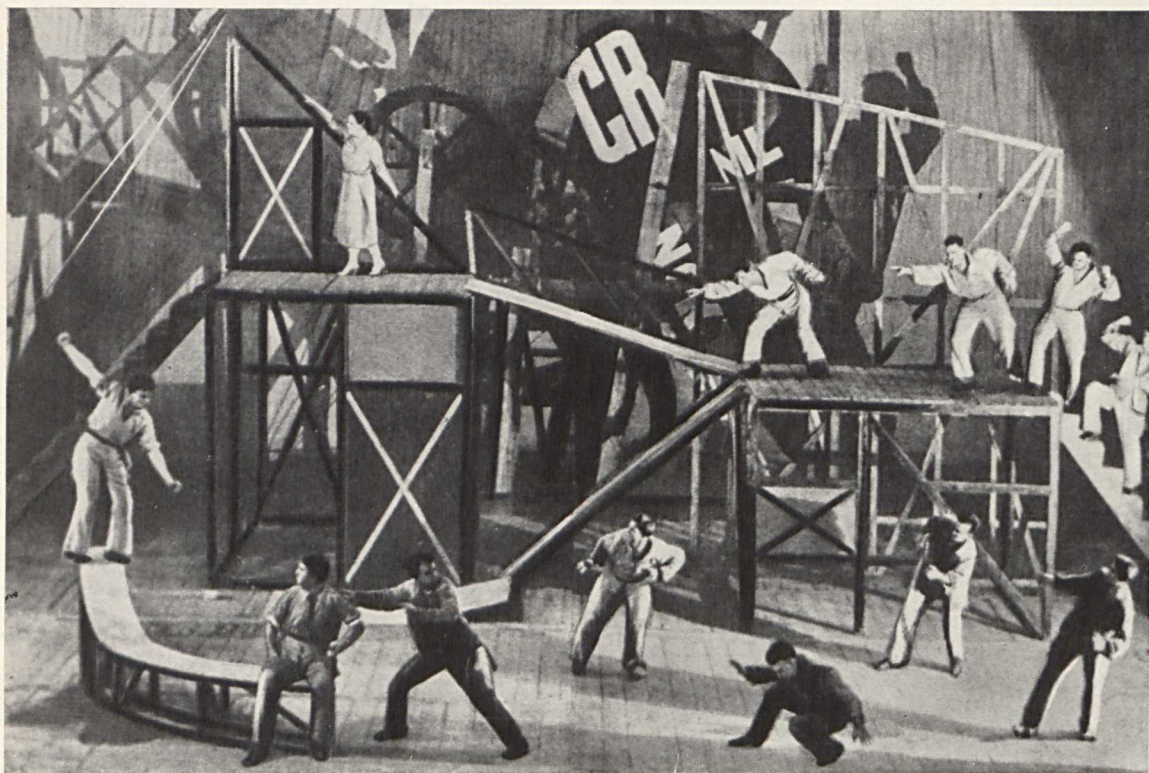
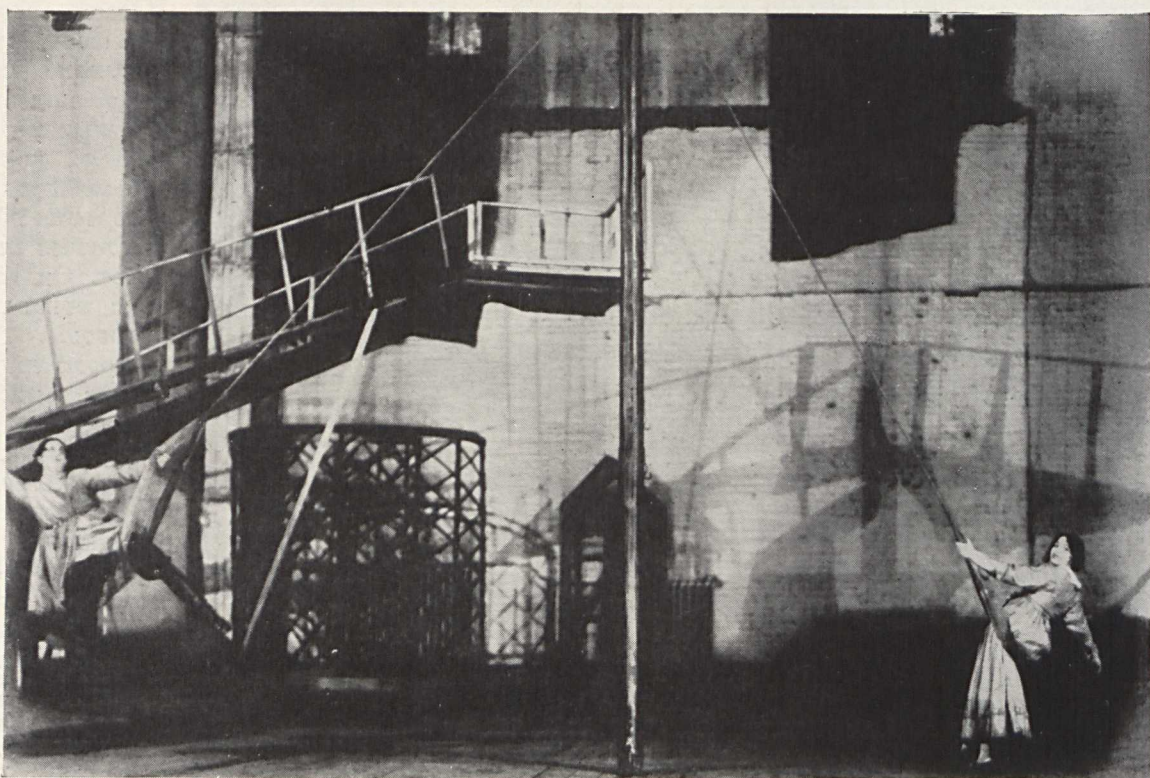
Никакой аморфности и расплывчатой патетики. О недавней революции рассказывалось со сцены языком простым, суровым, документальным. Мелодрама и патетика, имевшиеся в пьесе, вытеснялись «вещественным сценарием», предложенным Поповой и Мейерхольдом.

Мейерхольд, может быть, как никто другой, умел «подать» вещи в театре во всей их материально-чувственной прелесть. Но он «выпикивает со своей сцены этот коварный, одурманивающий быт». Он ненавидит общественные устои, породившие его. Потому и вещи выступают неразрывно с той острой социальной характеристикой, которую он дает их оби-

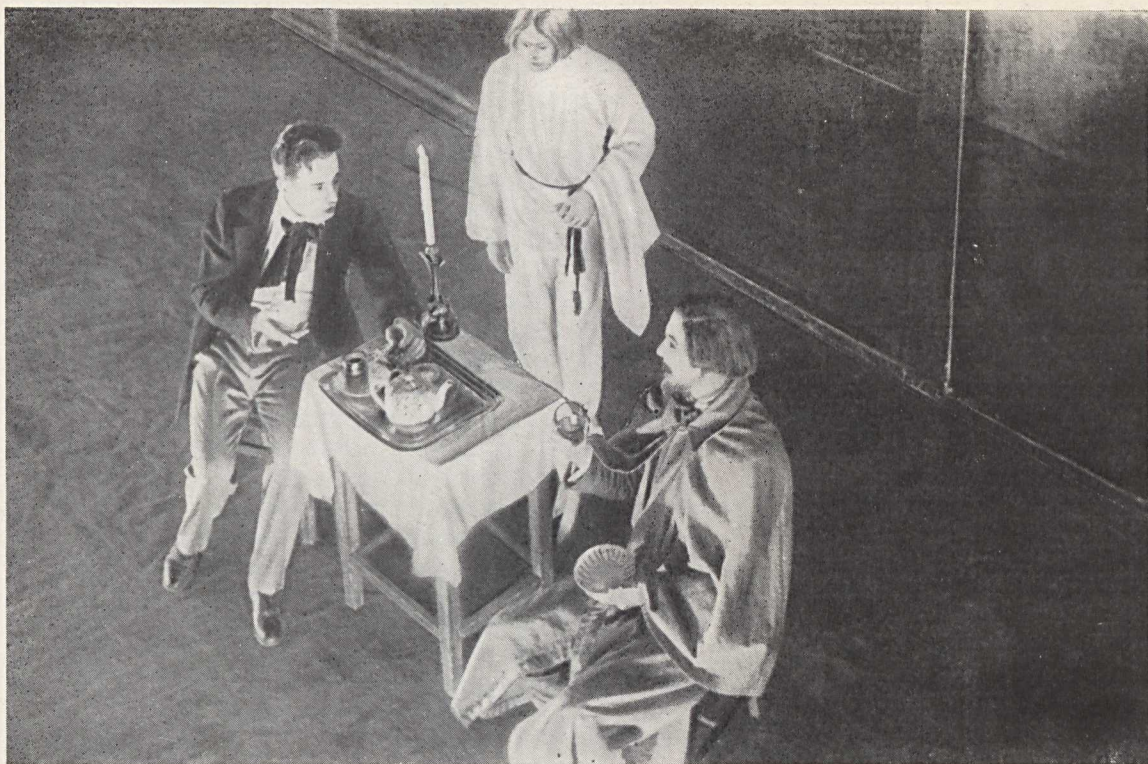


Спектакль «Ревизор» с его блеском, великолепной чрезмерностью, фантастикой Мейерхольд противостоял начинавшейся тогда в театре полосе мелкого мещанского натурализма.

Аксюша и Петр на гигантских шагах. «Лес». 1924.

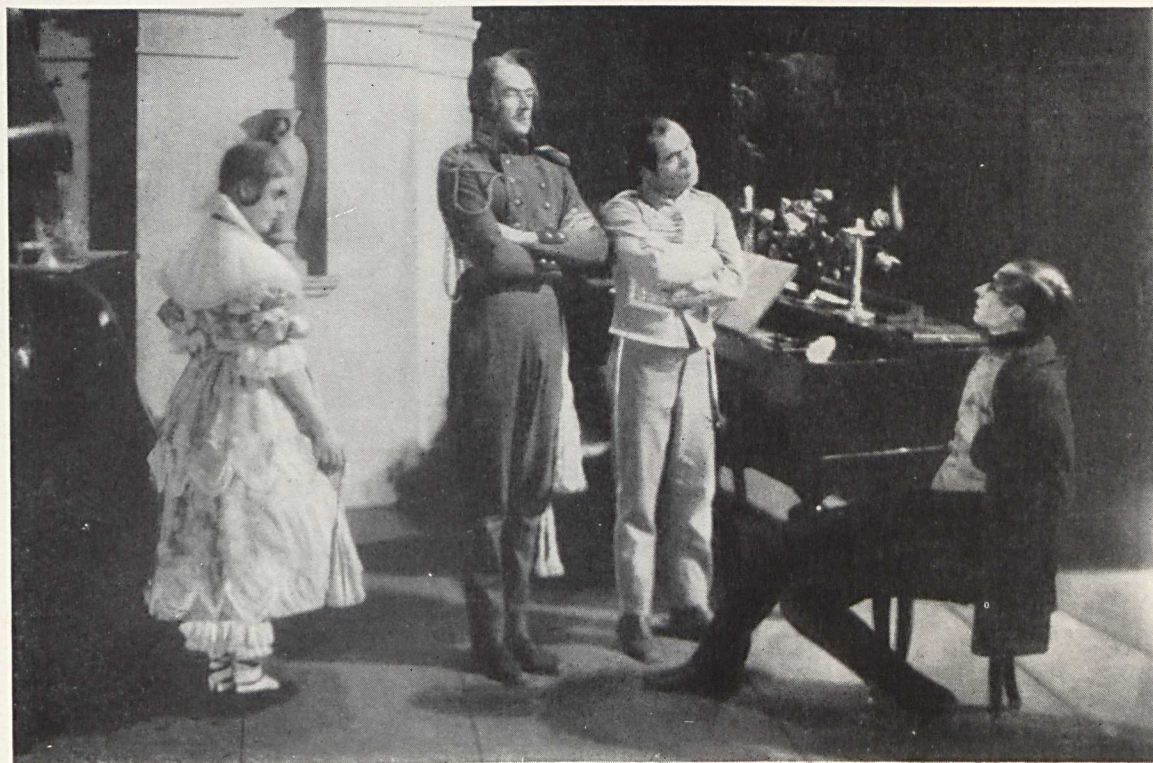
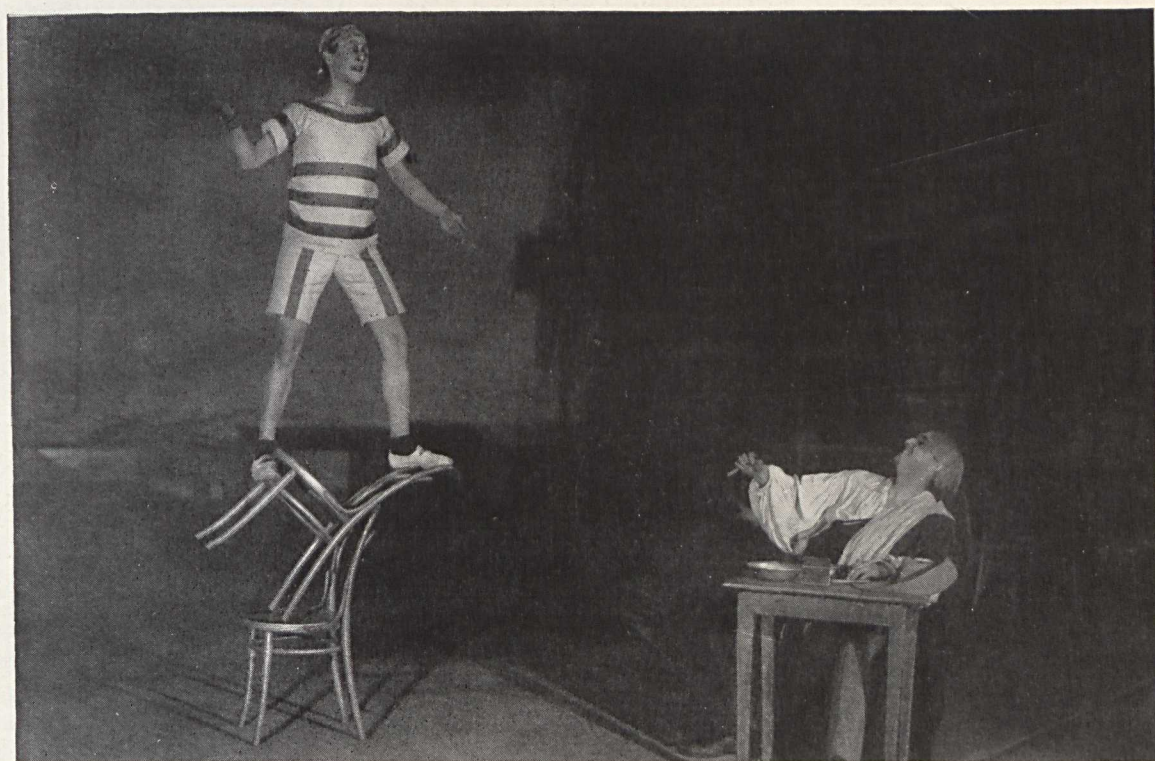


Сцена из спектакля «Великодушный рогоносец». 1922. Конструкция Л. С. Поповой.



«Доходное место». 1923.
Сцена в трактире.

Буланов демонстрирует
биомеханику. Сцена из спектакля
«Лес». 1924.



Сцена из спектакля. «Ревизор».

тателям. Ощущение быта возникает лишь в процессе целенаправленной «работы» актера с вещью. Так было в спектакле «Лес». У каждого персонажа свое вещное окружение. «Все диалоги положены на подкладку действия». Аксюша в первом и втором эпизодах появляется с большой корзиной, скалкой и рубелем для белья, полотенцами, простынями, салфетками. Она разговаривает с Гурмыжской, одновременно раскатывая и складывая белье. Каждый удар рубеля как бы заостряет и выявляет ее реплики. Гурмыжская играет стэком, лорнетом, шляпой, шкатулкой; попададя — веером; Бодаев — нагайкой и саблей. Раболепство Улиты как бы материализуется, овеществляется в сцене «педикюра», «оставленной» жестяными ведрами и тазиками. Вещи становятся как бы «драматическим стержнем» действия.

Не давая обычной бытовой декорации, играя с предметом на пустой сцене, обнаженной до своей кирпичной стены, Мейерхольд между тем создает невероятно терпкое, густое ощущение быта. Но он не позволяет любоваться им. Ракурс восприятия всего вещного зрителем уже заранее определен монтажным «вижу». Зачастую сам актер относится к предмету, как к куску глины, из которого он может вылепить все, что угодно. Б. Алперс приводит интереснейший пример «превращения» венских стульев в спектакле «Лес». То они служат своему прямому назначению в свадебном обеде в первой части эпизода «Дон Кихот, или пеньки дыбом еще раз». То используются как игровые предметы, как гимнастические приборы, в сцене, где Буланов демонстрирует биомеханику. В финале Несчастливцев разбрасывает стулья и бомбардирует ими мещан. Так стулья приобретают значение кирпичей или бревен разрушаемого дома.

Детали, натуралистические настолько, что никакой ортодоксальный натуралист не решился бы на них, соединялись «с самой изысканной, с самой абстрактной театральностью». И даже такой эстет, как Г. Якулов, не мог не сказать о спектакле — «блестящая, исключительно сотканная из своего собственного творчества и артистизма работа Мейерхольда».

Можно особо писать о Мейерхольде — мастере сценического натюрморта. Можно приводить множество примеров того, как он простой игрой с предметом раскрывал сложнейшие, трагические по своему содержанию сцены. В данной статье нас интересовал всего лишь один аспект — переход от «вещественного оформления» к вещному. То новое отношение к предмету, к вещи, которое появляется лишь в искусстве XX века, прошедшем школу беспредметничества и конструирования. Невиданная прежде свобода обращения с вещью, власть над нею. Тот переломный момент, когда вещь из прежнего врага художника становится его же оружием в борьбе со стоящим за этой вещью бытом.

«Дама с камелиями». 1934.
118-е сочинение Вс. Мейерхольда.
Художник И. И. Лейстиков.



22 и 23 января 1969 года проходил второй Пленум Правления Союза художников СССР, на котором обсуждались вопросы подготовки к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Главным вопросом повестки дня было сообщение о Всесоюзной художественной выставке, посвященной этой знаменательной дате.

На Пленуме с сообщениями о мероприятиях, связанных со 100-летним юбилеем со дня рождения В. И. Ленина, выступили представители Союза художников Грузинской, Литовской и Казахской союзных республик.

Второй день Пленума был посвящен рассмотрению планов работ Правления и творческих комиссий на 1969 год, утверждению состава правления Художественного фонда СССР, а также рассмотрению инструкции о приеме в члены Союза художников СССР. По всем вопросам Пленум вынес развернутые постановления.

В конце прошлого года в Академии художеств СССР

была организована кратковременная выставка и обсуждение предварительных проектных предложений по размещению на Ленинском проспекте скульптурных и монументально-декоративных произведений. Проект был разработан магистральной мастерской Моспроекта под руководством архитектора Я. Б. Белопольского. Авторами отдельных скульптурных и монументально-живописных композиций являются художники, скульпторы и архитекторы: В. Цигаль, С. Тер-Григорьян, И. Козловский, Ф. Фивейский, В. Вахрамеев, Д. Эльбакидзе, В. Бутузов, Ю. Гальперин, И. Кожин, Н. Датюк и другие. Обсуждение проекта, проходившее под председательством Президента Академии художеств народного художника СССР Н. В. Томского, отметило большой объем проделанной за три года работы и, вместе с тем, указало на трудности, стоящие перед творческими коллективами и отдельными мастерами. Они обусловлены необходимостью органически вписать в уже существующее архитектурное окружение новые художественные объекты. На протяжении 12-километровой трассы предполагается создать несколько значительных «узлов» монументальных скульптур, содержание которых отвечало бы назначению проспекта, являющегося главным проспектом науки и носящего имя великого Ленина. Так, на Площади Гагарина будет воздвигнут монумент Юрию Гагарину и ряд скульптурных композиций. Они в сочетании с фонтанами и бассейнами очень украсят эту обширную площадь в самом начале Юго-западного района столицы (скульпторы Ю. Стручков, В. Вахрамеев, Д. Митлянский; архитекторы Р. Канавин, Г. Астафьев, Ю. Ильин-Авдеев). На перекрестке Ленинского и Университетского проспектов запроектированы свободно стоящие скульптуры и объемно-пространственные архитектурные композиции. Среди них обращает на себя внимание строгостью силуэта и поисками новых символов бронзовая скульптура «Человек, преобразующий

Природу» (скульпторы И. Козловский и А. Бурчанов; архитектор Ф. Гажевский). Несколько дальше скульптор В. Цигаль предполагает реализовать свою давнюю творческую мечту — создание колоссальной головы В. И. Ленина, обобщающей в своих чертах гениальность вождя и концентрирующей внимание на его духовном облике. На самой высокой отметке Ленинского проспекта скульптор Д. Эльбакидзе и архитекторы В. Бутузов и А. Шингарев предлагают установить статую, символизирующую покорение атома. Необыкновенно богатая по силуэту, рассчитанному на контражур, полная могучей экспрессии эта скульптура при хорошо найденных пропорциях может великолепно завершить перспективу проспекта и возглавить въезд в город со стороны Внуковского аэродрома. Собрание одобрило общее направление работы по раскрытию художественными средствами монументального искусства идейного содержания Ленинского проспекта, но, вместе с тем, указало на необходимость доработать отдельные композиции и добиваться большей «однотипности» в осуществлении ансамбля. Ряд произведений, сроки окончания которых не вызывают сомнений, предполагается осуществить к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

Закончился открытый конкурс на проекты памятных досок и стел для мест, связанных с жизнью и деятельностью В. И. Ленина в Москве.

Программа конкурса предусматривала установку свободно стоящих стел на Красной площади, где Владимир Ильич неоднократно выступал, а также на Красной Пресне, где в дни Октября был летний театр (теперь не существующий); здесь Ленин выступил с речью на конференции беспартийных рабочих и красноармейцев ряда районов Москвы. Мемориальные доски предусмотрены на доме № 12 по улице Горького (бывший дом Центропечати), на здании Московского Художественного театра, на здании бывшей гостиницы «Дрезден» (Советская пл., угол ул. Горького), на доме № 6 в Южинском переулке, куда в 1894 году приезжал Ленин к своим родным, и, наконец, на здании Политехнического музея, в котором Владимир Ильич в 1918 году неоднократно выступал с речами на заседаниях ВЦИК и Московского Совета. Из 49 проектов, представленных на конкурс, девять отмечены поощрительными премиями.

Жюри рекомендовало устроителям объявить второй, заказной, тур с привлечением авторов проектов, отмеченных на первом туре.

Заметно активизировалась деятельность Московского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК).

За короткий промежуток времени были проведены два важных мероприятия: пленум Московского городского отделения, на котором главный архитектор Москвы М. Посохин и руководитель 12-й мастерской Моспроекта архитектор Б. Тхор доложили о проекте реконструк-

ции центра Москвы с сохранением памятников архитектуры, истории и культуры. В развернувшихся затем прениях был высказан ряд пожеланий и претензий в адрес проектировщиков. Согласно постановлению пленума, в Московском городском обществе организована специальная постоянная комиссия по связи с проектными организациями.

Вторым мероприятием Общества был памятный вечер, посвященный творчеству и научно-общественной деятельности знаменитого русского художника, археолога и путешественника Николая Константиновича Рериха (1874—1947), проведенный в московском Доме ученых. Н. Рерих был автором международного воззвания о сохранении памятников искусства и культуры известного под именем Пакта Рериха, к которому присоединилась Лига наций и ряд государств, в том числе Советский Союз. 7 января 1969 года в Музее восточных культур была открыта выставка произведений Н. Рериха из частных коллекций и московских музеев. Всего выставлено 90 полотен ревнителя древней русской культуры.

Здесь, как и в Москве, в плане подготовки

Ленинград

к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина объявлен конкурс на мемориальные памятные доски для улиц и площадей города, носящих имена революционных деятелей, героев Гражданской и Великой Отечественной войн, деятелей науки и культуры. Проект мемориальной доски должен включать скульптурное портретное изображение лица, чьим именем названа улица, пояснительный текст и цветочницу. Доски предполагается выполнить в долговременных материалах (гранит, мрамор, бронза).

Заканчивается реконструкция здания бывшего

Манежа Конной гвардии—шедевра Джакомо Кваренги, сооруженного в 1780-х годах,—под Центральный выставочный зал. Реконструкция коснется только интерьера этого обширного помещения. Внешний облик здания с его восьмиколонным портиком и скульптурными группами Диоскуров работы Трискорни сохранится в неприкосновенности.

Какое место занимает ландшафтная архитектура в

Таллин.

градостроительстве, какую роль она должна играть в создании жизненной среды человека, — все эти вопросы обсуждались в Таллине на совещании, посвященном проблемам озеленения городов. Совещание было организовано Союзом архитекторов СССР и Союзом архитекторов Эстонии. В наше время крупный город с его развитой промышленностью и транспортом, огромными масштабами строительства, высоким уровнем культурной жизни, неизбежно испытывает отрицательные воздействия урбанизации: систематически загрязняются водные и воздушные пространства, ухудшается микроклимат, постоянно возрастает шум, разрушающий нервную систему человека.

Успешно противостоять этим явлениям, создать гармонию между городом и природой — такова основная задача ландшафтной архитектуры, этого важнейшего раздела советского градостроительства.

Государственными градостроительными нормами предусматривается выделение не менее третьей части городской территории под насаждения различного функционального назначения. Эти нормативы закладываются в генеральные планы и успешно претворяются в жизнь в ряде городов.

Огромная работа по оздоровлению городов, насыщению их зелеными массивами и водными пространствами ведется в нашей стране. Созданы зоны отдыха разного вида — парки культуры и отдыха, детские площадки, ботанические сады в Москве, Ленинграде, Киеве, Минске, Баку. В некоторых городах Украины и республик Прибалтики введена специальная должность ландшафтного архитектора.

Изменился и зеленый наряд Москвы. Если в 1958 году на одного жителя приходилось 7,5 м² зелени, то теперь 20,8 м². Крупнейший промышленный центр Сибири — Омск, до революции почти не имевший зелени, сейчас занимает по зеленому строительству одно из первых мест в стране.

В пустынной узбекской степи Малик, с пыльными бурями, сухим знойным летом, вырос новый город Навои с садами и фонтанами. Ленинградские архитекторы, построившие этот город, решили общегородской центр как систему озелененных и обводненных территорий, в которых разместили общественные, культурно-бытовые и спортивные здания и сооружения.

Интересная большая работа по планомерному озеленению и благоустройству городов ведется эстонскими архитекторами. При разработке генпланов населенных мест эстонские проектировщики стремятся не только сохранить существующие зеленые массивы, но и расширить их, соединить существующие и проектируемые массивы в единую систему. Особое внимание уделяется созданию санитарно-защитных зон промышленных предприятий. Эти же принципы нашли свое отражение в новом генеральном плане Таллина.

Участники совещания отмечали: необходимость подготовки кадров ландшафтных архитекторов; нуждается в усовершенствовании система учета, планирования, финансирования зеленого строительства; недостаточен уход за зелеными насаждениями.

Участники совещания — главные архитекторы городов, специалисты зеленого строительства — наметили конкретные меры, которые должен принять Союз архитекторов для улучшения озеленения городов страны.

На совещании выступили с интересными докладами архитекторы Болгарии, Венгрии, ГДР и Польши. Они рассказали об успехах ландшафтных архитекторов социалистических стран и о задачах, которые стоят перед ними.

Баухауз. Миф и быль

В. Аронов

- Рубенс, — сказала Кэтрин.
- Много мяса, — сказал я.
- Тициан, — сказала Кэтрин.
- Тициановские волосы, — сказал я. — Ну, а Мантенья?
- Ты трудных не спрашивай, — сказала Кэтрин. — Но я все-таки знаю: очень страшный.
- Очень, — сказал я. — Масса дырок от гвоздей.

(Э. Хемингуэй. «Прощай, оружие!»)

М. Брейер. Стул. Дерево. 1923.

Если вытянуть в строчку все написанное о Баухаузе, то этой строчкой можно по крайней мере обернуть земной шар. В этой массе слов есть и наша скромная доля — журнал посвятил теме первой школы художественного проектирования несколько статей. Стоит ли возвращаться? Оказывается, необходимо. Дело не в формальном юбилее, хотя исполняющееся в апреле 50-летие от основания Баухауза широко отмечается во всем мире.

Дело в том, что давно превратившийся в историю Баухауз продолжает жить особым, превращенным способом, как миф, как воплощенное противопоставление практике коммерческого дизайна в условиях современного капитализма. О Баухаузе известно почти все, поэтому статья В. Аронова содержит не столько новую информацию, сколько новое отношение к уже известному. Это критический взгляд на легенду Баухауза, лишенный эмоционального отождествления с описываемым материалом. Это не критика дела Баухауза — что за смысл в критике явления, рожденного ушедшей эпохой? Это критика популярных в западной литературе тенденций принимать желаемое за действительное и бежать от действительных проблем к идеализированному прошлому.

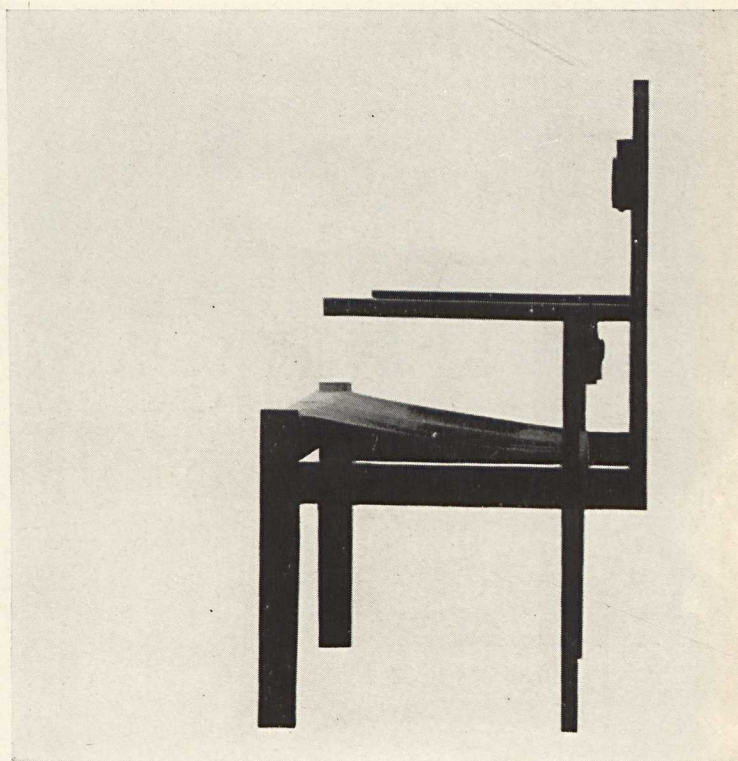
Что же такое Баухауз? Если отвечать очень быстро, как бы повинувшись игре Хэмингуэя, то это кубики (для взрослых), три периода функционалистов — Гропиуса, Майера, Мис ван дер Роз, и еще здание Баухауза в Дессау.

Этим и ограничивается первое устойчивое воспоминание. Конечно, к ним можно добавить полторы тысячи подробностей, как на юбилейной выставке Баухауза, но смысл от этого не изменится.

Подобное упрощение — не какая-то авторская уловка, а парадокс Баухауза, о который разбивались уже многие. То, что он существует, могут подтвердить более тридцати выступлений Вальтера Гропиуса, в которых он постоянно говорил об упорном непонимании идей Баухауза, фальшивости «материального» впечатления — представлений о конкретной сумме вещей и проектов, о «стиле Баухауза».

За пятьдесят лет со дня открытия (в апреле 1919 года) Баухауз оброс мифами, как затонувшая галера ракушками. В ореоле книг, тысяч статей и художественных фотографий 20-х годов с навечно застывшими на них людьми и автомобилями старых марок, кочующих из издания в переиздание, он сегодня предстает романтизированным, податливым для любого толкования.

В создании мифов о Баухаузе, давно ставших большей



реальностью, чем он сам, немалое участие приняли и у нас. Начиная с 30-х годов, он появлялся то в обличье кузницы нового функционализма, где все поставили на машину; то в виде социологического феномена, отразившего борьбу либеральной буржуазии за перестройку культуры; то как обитель искренних художников, занимавшихся экспериментами с цветом и формой, чтобы научиться грамматике и синтаксису визуального языка; и даже как утопические попытки синтеза социально-художественной культуры. Многие из создателей Баухауза еще живы. И с 30-х годов, когда Баухауза не стало, они начали вести раздвоенное существование — как самостоятельные художники и как люди Баухауза. Груз прошлого был для них слишком тяжел, он тянул их за собой. Они стали чем-то вроде толкователей и хранителей тайных заветов Баухауза, которые упорно оставались невидимыми новому поколению; выступали против «искажения», «спекуляции», храня чистоту наследия. Просуществовав с перерывами всего тринадцать лет (с 1919 по 1932 год в Веймаре, Дессау, а затем Берлине), Баухауз разошелся вширь, подобно кругам на воде, оставив после себя массу разнотолков да несколько вещей, созданных в его мастерских. Причем о произведениях Баухауза сам Гропиус говорил, что они «носят отпечаток учебных работ.



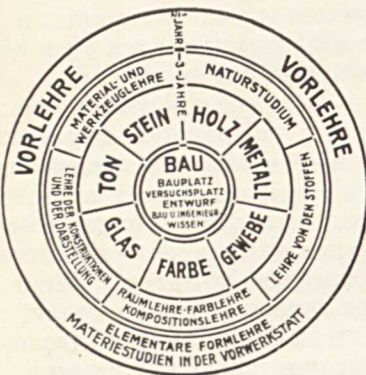
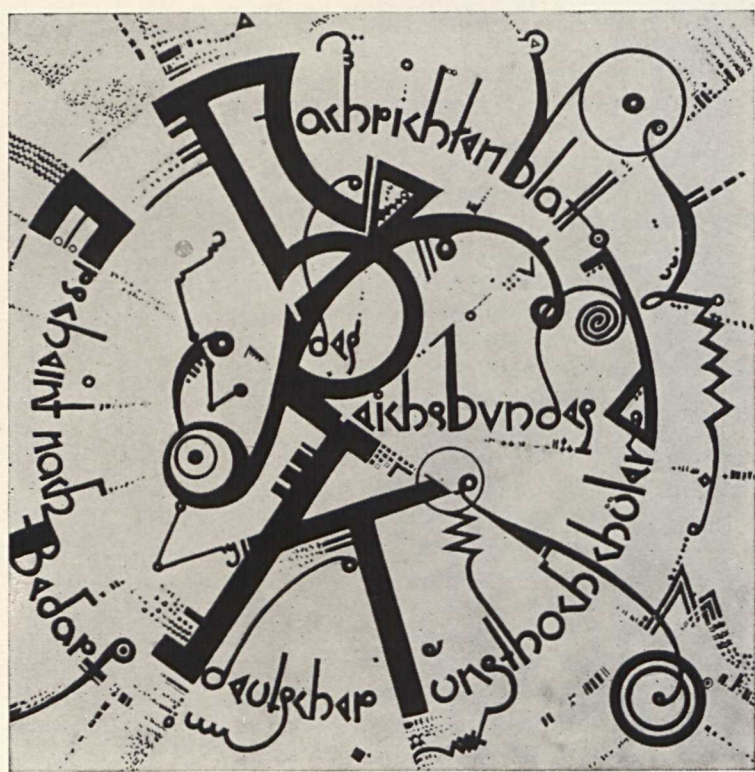
П. Клее. Рисунок. 1922.

В. Гропиус.
Здание Баухауза в Дессау.
1925—1926.

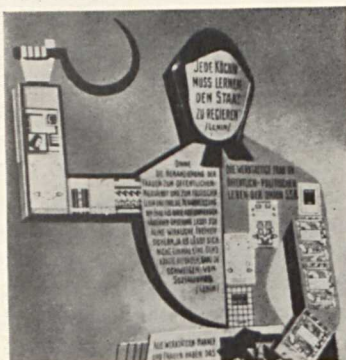


Рекламная графика
Баухауза. 20-е годы.

Если они и обладают художественными качествами, то только потому, что в основу каждого из них было заложено наибольшее выражение возможностей развивающегося индивида, что и можно назвать искусством». Баухауз сам начинает выступать в качестве произведения искусства; его история, все его перипетии превращаются в канву, сюжет, сценарий художественного восприятия. Что это — ирония судьбы или же сам Баухауз был запрограммирован на это? Почему-то целый ряд современников так и не смогли разглядеть его сущности, а многие из его участников не очень-то понимали, что провозглашал Гропиус. Его недоброжелатели писали: «Никто в действительности не убивает Баухауз! Он сам себя убивает... Должны ли мы вообще открывать сейчас в Германии новые школы, где будут культивировать таланты, занимающиеся мелочами, интересными только для зажиточных слоев?» (журнал «Baugilde» за 1924 год). Современные художники уже давно вышли из тесных и ставших для них неинтересными ситуаций, которые когда-то создавались с таким трудом. Примерять панцири и мечи, выкованные для тогдашней борьбы, сегодня наивно; эстетизировать их, размещая в витринах как произведения вневре-



В. Гропиус.
Структура учебного курса
Баухауза. 1924.



Плаксин.
Фигуры из советского павильона
на Кельнской выставке печати
в 1928. Деталь.

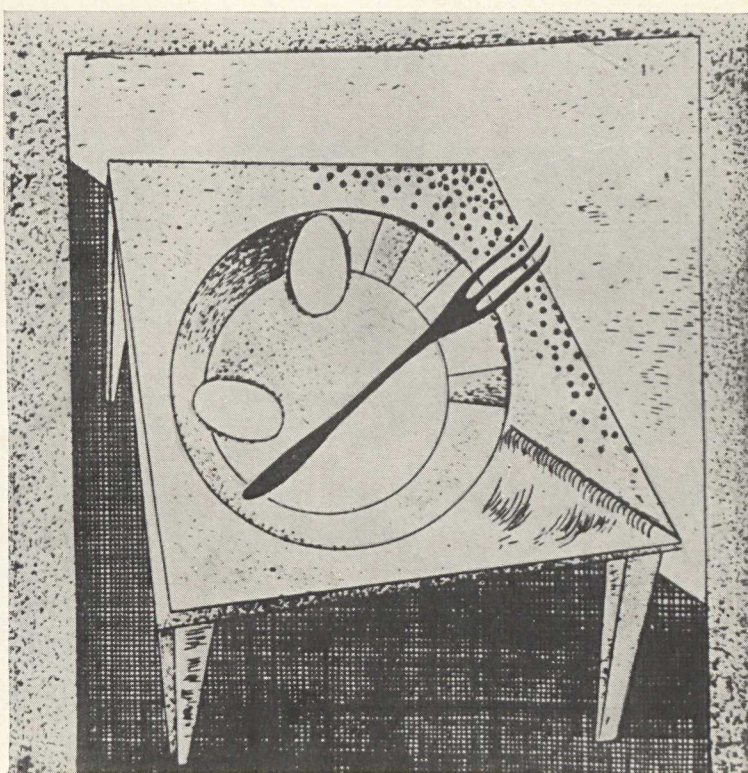
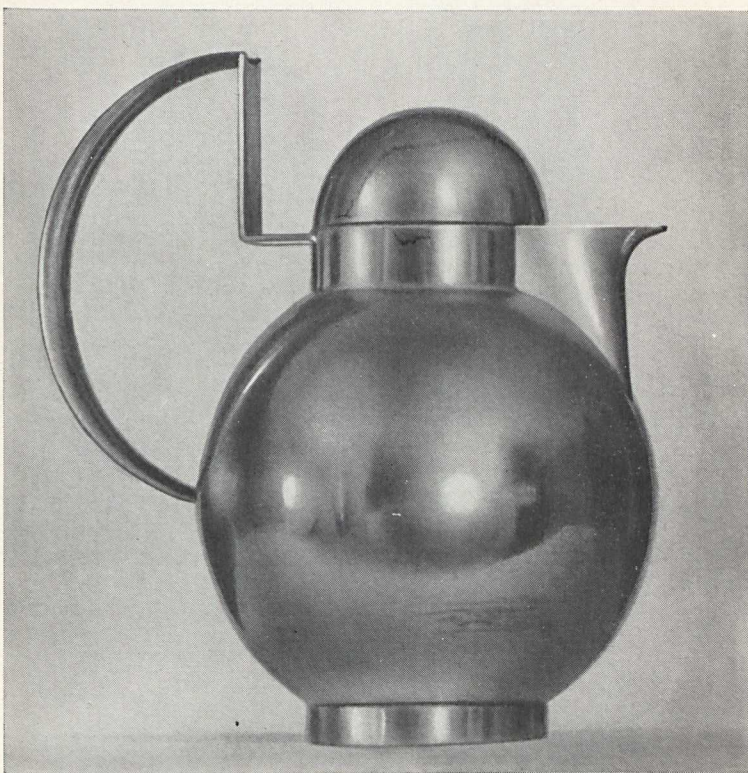
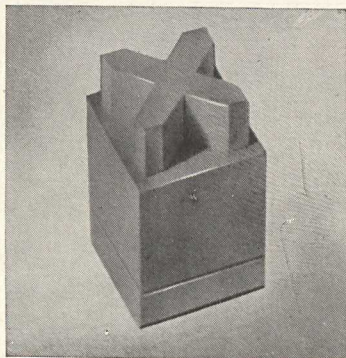
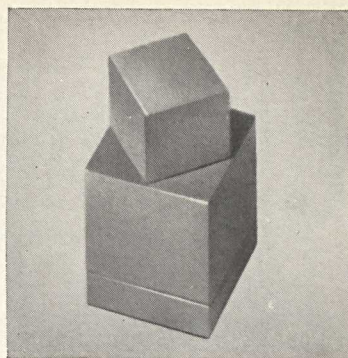
менного искусства, вряд ли нужно. Это оказывается тем самым превращением средств в самоцель, чего больше всего боялись создатели Баухауза. В то же время, при возвращении к реальной истории, реконструированной сквозь журнальный пафос, многое оказывается съезжившимся и скромным, как заложенные кирпичом здания Баухауза в Дессау, когда в нем размещалось медицинское училище. Тем не менее, Баухауз уже стал академическим явлением. Он вошел в современное искусство подобно творчеству Пикассо, театру Брехта, фильмам Эйзенштейна. И само его название, возникшее в эпоху увлечения самым немислимым словотворчеством, странное даже для немецкого слуха, уже не требует перевода. А когда-то оно должно было означать нечто вроде строительной гильдии, вокруг которой в прежние времена собирались архитекторы, скульпторы, живописцы и ремесленники, возродившие поражающий полумрак соборов, пронизанный цветными снопами света. Кстати, точно такой собор и был изображен в 1919 году художником Лионелем Файнингером на первой полосе тоненькой тетрадки из довольно плохой бумаги, называвшейся «Манифест Веймарского Государственного Баухауза». Выступая перед студентами только что созданного

института, Гропиус говорил: «До сих пор художник был совершенно один, он не мог увидеть в хаосе современного бытия главную идею, прораставшую постепенно и духовно и материально. Согласно своему дарованию, художник мог дать параллельное решение в чистой форме, исходя из понимания ист времени... Мы нуждаемся в художнике, выражающем дух народа, как в хлебе насущном... Мне хочется лишь одно — выйти из распыленного, разрозненного состояния и создать здесь небольшое общество; удастся это сделать — мы уже достигнем многого...». Начинать приходилось почти на пустом месте. «Функционализм» в его американизированном понимании и «кузница машинного творчества» оказывались без самого необходимого, которое приходилось восполнять воображением художника. Не забудьте об этих процессах, глядя на вещи Баухауза. Ведь именно о тех годах вспоминал Ремарк в «Трех товарищах»: «1921 — Я стал думать. Я ничего не помню. Год просто выпал... 1923 — руководитель рекламного бюро резиновой фабрики. Это было время инфляции. Я получал в месяц двести миллиардов марок».

Затем наступило время борьбы среди самих руководителей Баухауза. Многими пришлось пожертвовать — ремесленниками и художниками, товарищами.

И. Хартвиг.
Шахматные фигуры.
1924.

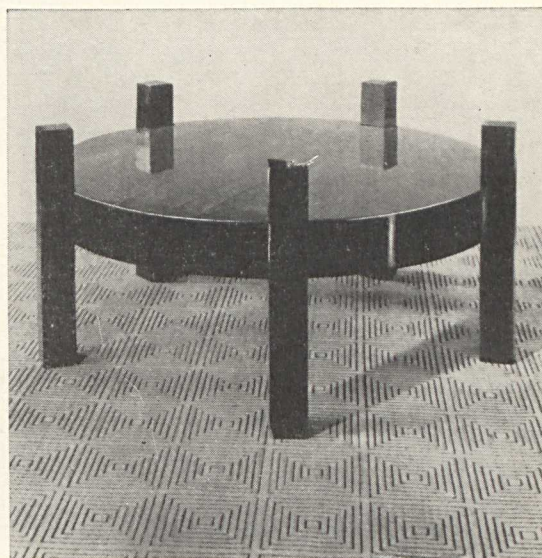
Г. Вагенфельд.
Кофейник. Металл.
1924.

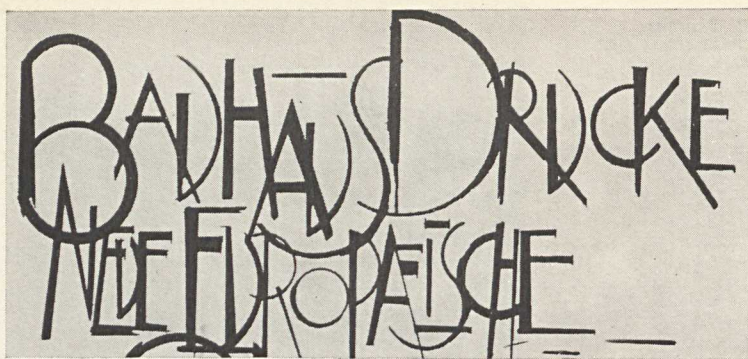


Г. Мухе.
Офорт № 5
из «Альбома мастеров».

Закрывать Баухауз самим, чтобы начать его снова. И здесь нельзя не привести горькие слова Гропиуса, который долгое время персонифицировал собой Баухауз: «Баухауз положил начало борьбе с привычными академическими методами воспитания маленьких Рафаэлей и обучения бумажному архитектурному проектированию; мы стремились вернуть общенародной художественной деятельности творческие таланты, покинувшие ее в ущерб как своим личным так и общенародным интересам... Кое-кто из учеников Баухауза исповедует ложно понятую проповедь Руссо возврата к природе. Было бы последовательным, если бы кто-либо из тех, кто отрицает окружающий нас мир, уединился на каком-нибудь острове. Если же он решил остаться жить в нашем мире, то формы его произведений тем полнее будут проникнуты ритмом жизни, чем глубже он их почувствует». И с другой стороны: «Самой собой разумеется, что такое экспериментальное учебное заведение особенно чувствительно ко всяким колебаниям в современном развитии и что именно незрелые, недостаточно подготовленные студенты, избавленные от шор академического воспитания, бросаются из стороны в сторону и ярче всего отражают шатания своего времени». Последнее и проявилось в так называемых произведениях Баухауза, ставших «академически признанными...».

М. Брейер.
Чайный столик.
Вишневое дерево.
1924.



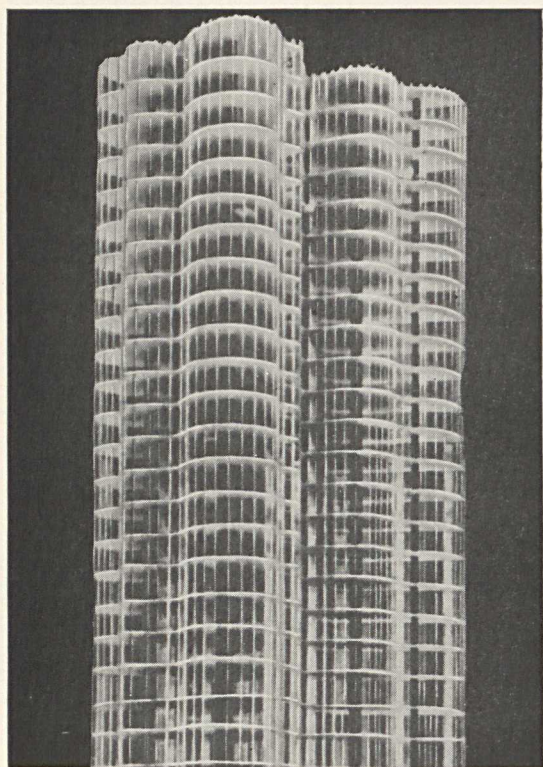
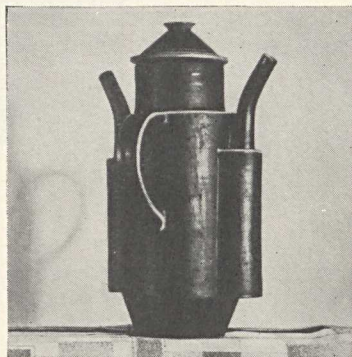


Рекламная графика Баухауза.

Т. Боглер. Сосуд. Керамика. 1924.

Мис ван дер Роэ.
Архитектура.

Г. Вагенфельд.
Кофейный сервиз. Металл. 1924.



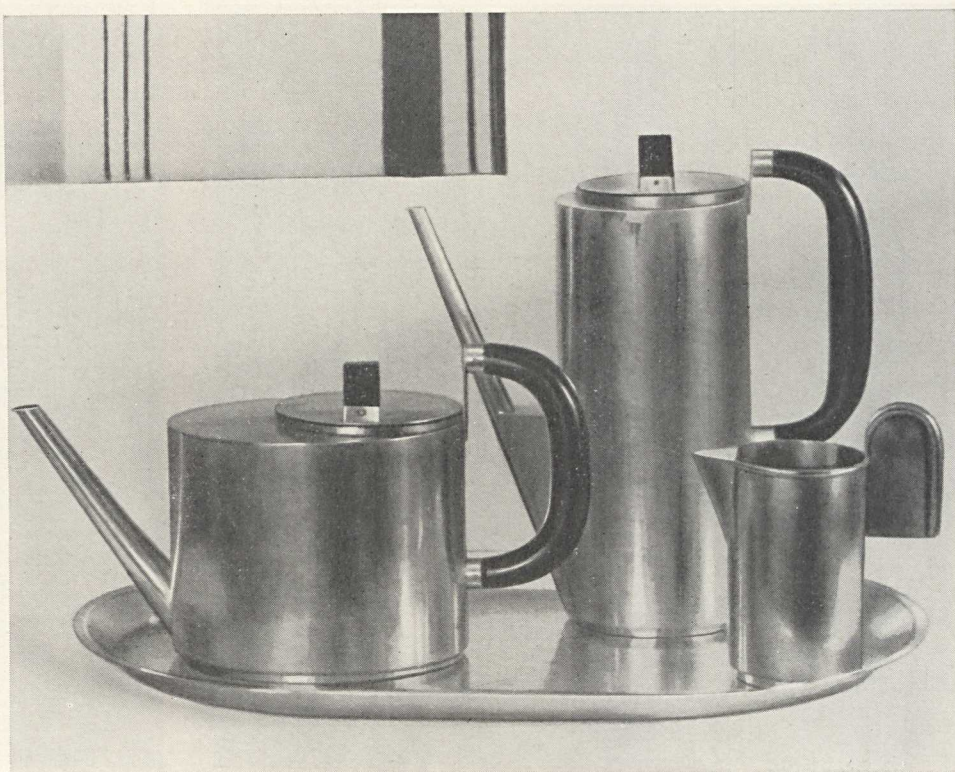
В. Кандинский.
Роспись по фарфору. 20-е гг.



После переезда в Дессау начались «золотые времена» спокойного развития. В течение одного строительного сезона было закончено здание Баухауза, и в декабре 1926 года проведена выставка, привлекавшая множество специалистов. Через два года Гропиус ушел, «чтобы снова обратиться к архитектурному творчеству, поскольку идея Баухауза была уже устойчива». Руководящего умения сменившего его Ганнеса Майера хватило на два неполных учебных года. Два года почти частного архитектурного консультирования Мис ван дер Роэ остались незначительным эпизодом в его жизни. Баухауз был окончательно закрыт — и начал свое постепенное преобразование в умах художников и интересующихся искусством.

Можно сказать, что в художественном плане Баухауз уже полностью сложился к 1926 году. Все, что происходило позже, было лишь расшифровкой и уточнением уже найденного. Он повторял себя все по новому и новому кругу. Это найденное можно изложить следующим образом.

Художники к началу XX века сильно оторвались от настоящих основ творчества. Сколько бы они ни думали о своем призвании и ни вынашивали тайные идеи перестроить искусство, им ничего не удастся сделать. Только преодолев распыленность творческих сил можно объединить разрозненные усилия. Тогда

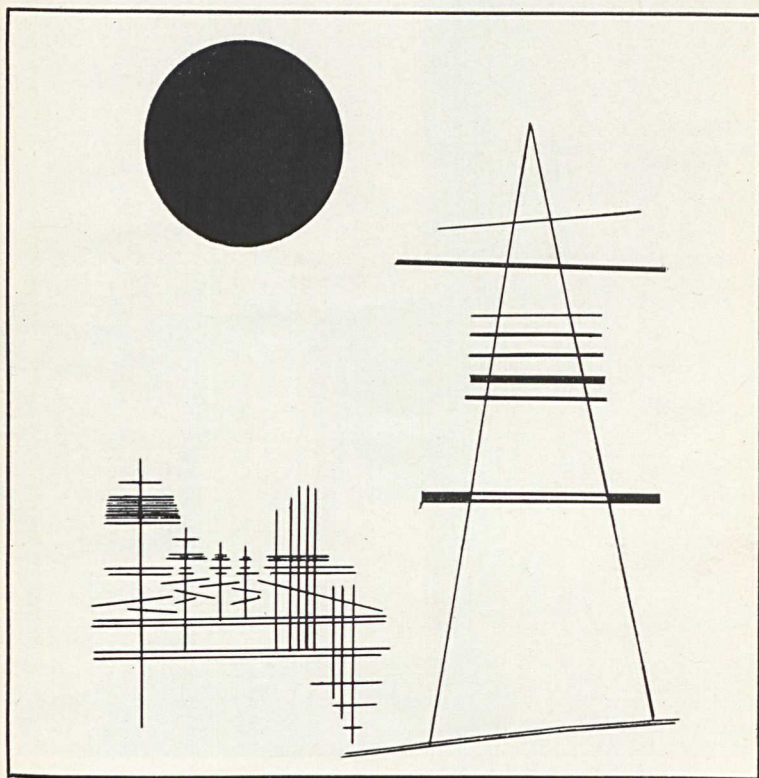
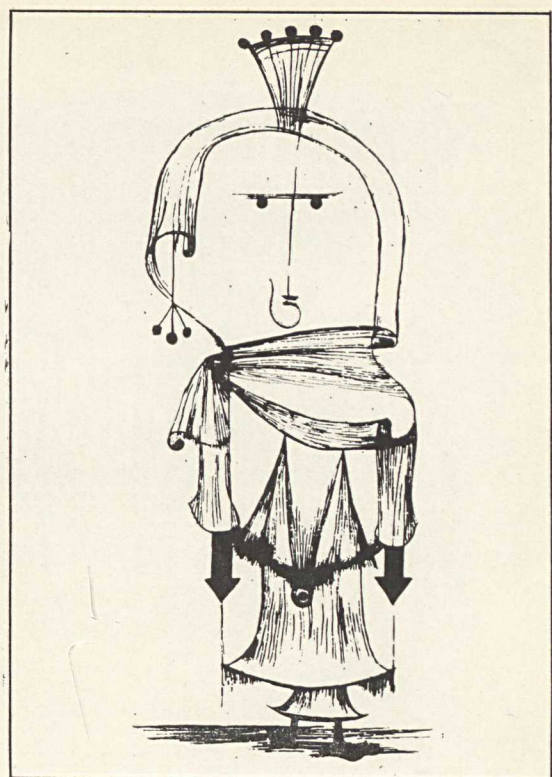


художники вновь почувствуют, что нужно народу; их идеи, получив ритм, подтверждение других художников, приобретут новое качество. Они станут не выражением отдельно Я, а материализацией внутреннего духовного мира, который тождествен в самых разных индивидуальностях. Следовательно, художников на первое время нужно чем-то занять, найти такие интересы, которые объединили бы всех. При этом они ни в коем случае не должны изменять своим вкусам и привычкам. Чем самостоятельнее останутся личности, тем лучше они проявят себя. Итак, первая идея заключалась в спасении духовной ценности уже функционирующих художественных личностей, для которых необходимо было выдумать дело. Этим делом могло стать преподавание, общение с молодыми талантами, организация их видения, которая много давала и самим художникам. Ибо организация творческих возможностей другого есть искусство.

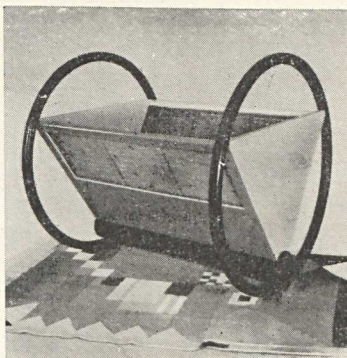
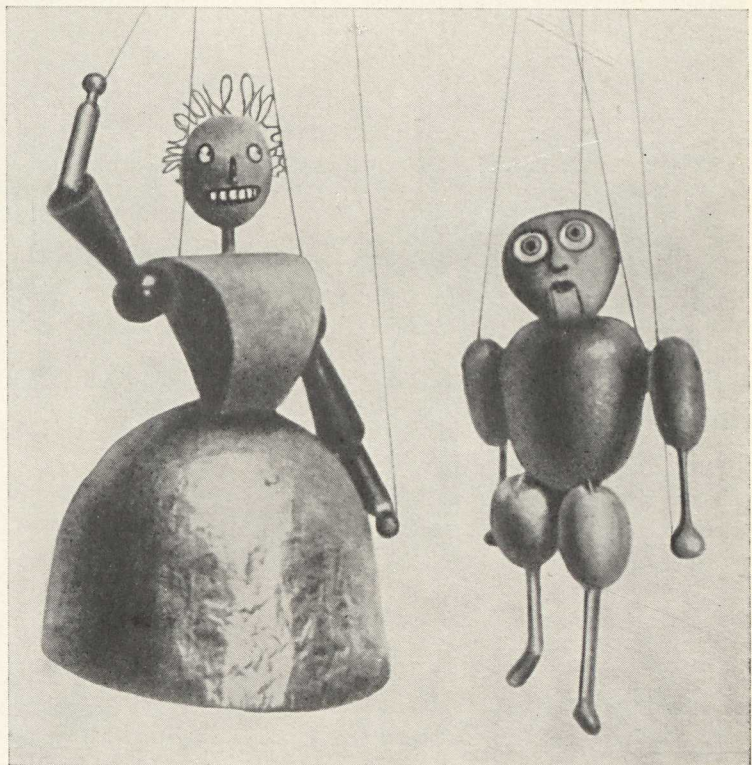
Новое, выдуманное дело по необходимости не могло быть ничем иным как стремлением к строительству. Но строительство к тому времени дисквалифицировало себя из-за общего упадка архитектуры. Поэтому оказывалось необходимым сделать его снова заманчивым и художественно привлекательным, не давая возможности заниматься реальным проектированием,

пока человек не преодолевает все искусственно создаваемые преграды. Если раньше, во время «модерна», каждый художник без всякой архитектурной подготовки имел полное моральное право заниматься строительством, как Ван де Вельде или Беренс, то теперь такая мысль всячески скрывается от глаз нового поколения. Строить — не средство заработать, выразить самого себя. Это — мифическая, миражная цель, и чем дальше она будет отстоять от реальной возможности строить, тем лучше. Конкретное проектирование запрещалось с самого начала. Разрешалось только перспективное раздумывание над функционированием и формой отдельных элементов будущего строительства, мечтательность, созидание легенды творческого здания, художественное нематериальное творчество из умозрительно воспринимаемых связей и заданных строительных элементов. Это была опозитизация средств, которые, однако, не должны были превращаться в самоцель. Таким образом, Баухауз скорее был не лабораторией будущего строительства и дизайна, он сам был дизайном — созданием некоего нового интереса, движения, в процессе которого постепенно выковывалось знание необходимых основ формообразования. Это была драматизация обучения прописям писания палочек. Конечная цель становилась романтично недоступной.

П. Клее.
Литография.
1922.



Участники этой фантастической игры получали взамен конкретных целей более общие — право ставить проблемы, быть организатором промышленности и строительства. Только так и может произойти соединение искусства и промышленности. Только так будет удовлетворена гордыня художника, который хочет властвовать над чувствами других людей. Но добиться этого он может только специфическим образом — не через отдельные произведения искусства, а через тотальное строительство, через архитектуру. Баухауз был ориентирован прежде всего на его руководителей, а затем уже на учащихся. Готовить массу художников — вот миссия Баухауза. Чем более раскованными будут их руки, тем легче им будет существовать. Стиль для такого среднего художественного функционера пагубен, поскольку всякое следование стилю невозможно без отстаивания своей художественной исключительности. Когда же художник лишь исполнитель воли промышленности и интернационального по духу строительства — никакая ложно понятая самостоятельность невозможна для жизненного счастья. Нужно проникнуть в душу художественно одаренного человека и дать ему возможность понять, что он может быть счастлив, выполняя и небольшое дело. Вполне в духе немецкой духовной традиции.



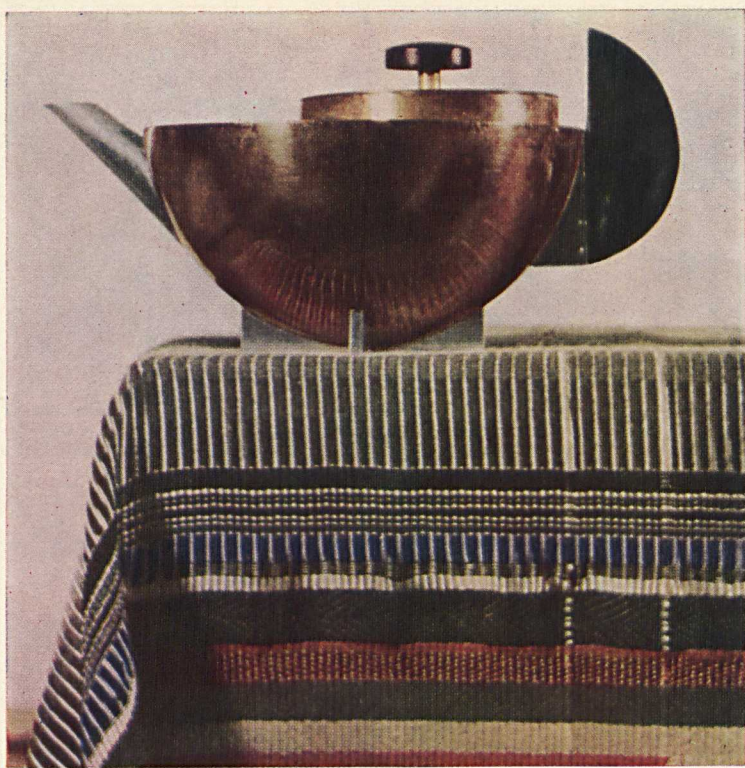
В. Кандинский.
Тонкие линии держат пространство перед темным кругом.
Рисунок из учебной книги
«Точка и линия на плоскости».
1926 (в середине слева).

К. Шмидт и Т. Херг.
Фигуры для кукольного представления «Приключения маленького Буклигена».
20-е гг.

А. Бушер. Детская мебель. 1924.

В. Гропиус. Памятная доска на здании Национального театра в Веймаре.

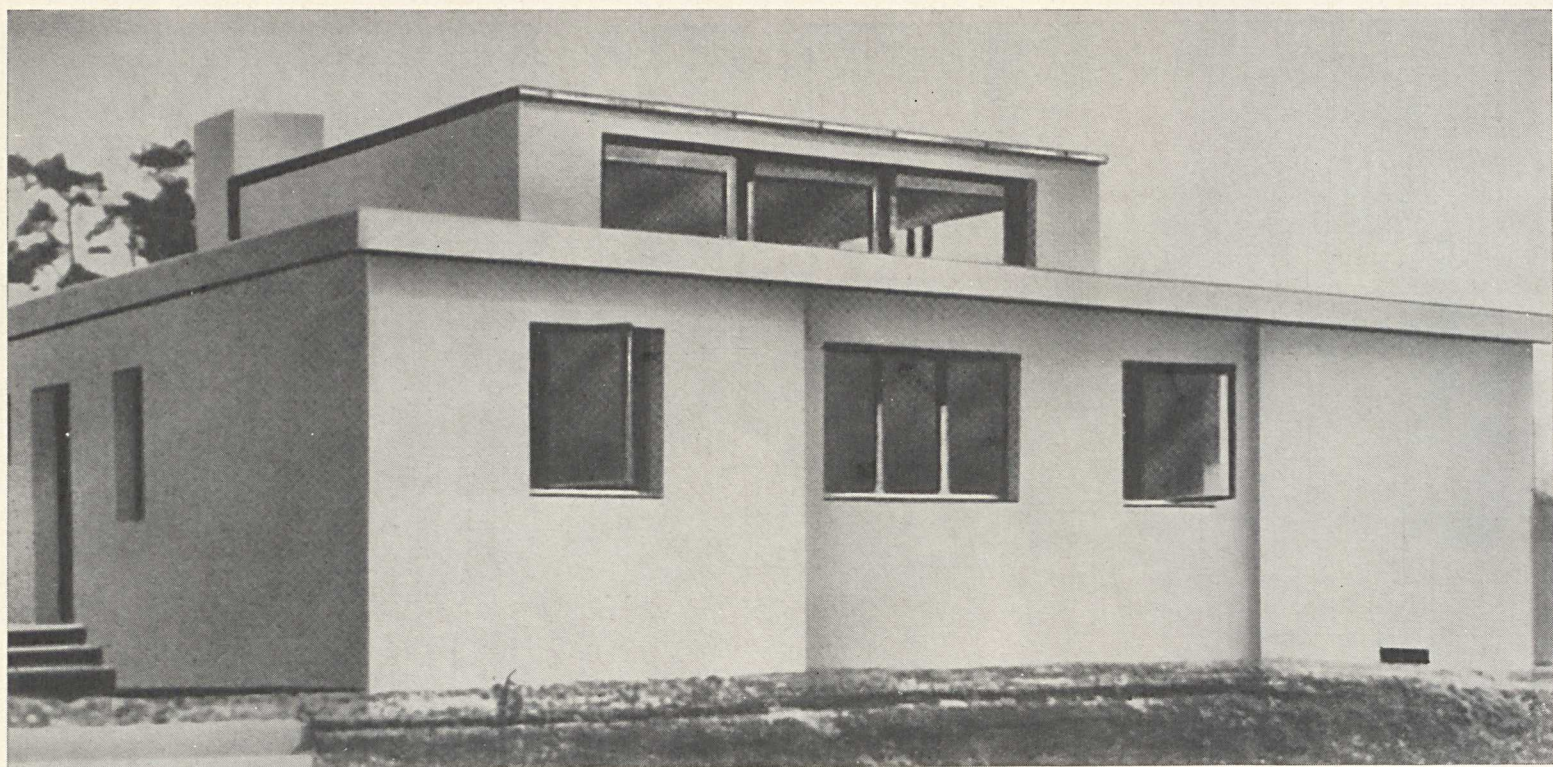
IN DIESEM HAUSE GAB SICH
DAS DEUTSCHE VOLK DURCH
SEINE NATIONALVERSAMMLUNG
DIE WEIMARER VERFASSUNG
VOM 11. AUGUST 1919



Такая перестройка основ творчества вызывала ответную неосознанную реакцию со стороны людей, воспитанных на несколько другой художественной культуре.

Гропиус и другие деятели Баухауза все время имели в виду, что цели, непосредственно выдвигаемые ими, выглядят не очень привлекательно. Мир форм, предлагаемый ими, сумрачен и костляв. Это не произведения искусства в полной мере, а эстетика ранжира и прусской дисциплины. Поэтому они постоянно оговаривались, что все это — лишь очистительный этап. Через такие промежуточные, необходимые в историческом развитии вещи «найдут опору и разовьются новые идейные течения нашего времени, бурным потоком смывая все на своем пути». И когда человечество обретет счастье во всей жизни, «искусство сможет снова стать самим собой и вновь обратиться к радостному украшению первоначально суровых форм».

Если же говорить о единой форме выражения, сложившейся в Баухаузе несмотря на все отличия людей, работавших над ней, то это произошло благодаря тому, что все они хотели побыстрее покончить с салонно-мещанским духом украшения одним и тем же способом. Однако и такая общность может привести к обмелению, превратиться в нечто академи-



**STAATLICHES
BAUHAUS
IN WEIMAR
1919-1923**

ческое. Преодолеть это можно только стимулированием разносторонних интересов. Издание серии книг и журнала «Баухауз», проведение «вечеров Баухауза» служили именно этой цели поддержания связи с живым искусством.

Одновременно художникам Баухауза приходилось бороться и с неподвластным им окостенением открытых полуфабрикатных форм в стилевое направление, которое проходило вне стен самого Баухауза. Те, кто пристраивался в кильватер, опошляли всю идею тотального проектирования, переструктуризации художественного творчества. Цель Баухауза, как подчеркивали его создатели, заключается не в появлении какого-либо стиля, системы или канона. И они всячески предупреждали, что все, кто займет их место, должны принимать их вахту борьбы против его повторения. Любой «баухаузистиль» может привести к застою, к отстранению от жизни, только в борьбе с ним и может существовать дело Баухауза.

Чтобы от Рубенса не оставалось лишь «много мяса», а от Баухауза — архитектура «кожа да кости» (по пущенному Ван Дусбургом в 20-е годы крылатому выражению).



О. Шлеммер.
Марка Баухауза. 1922.

П. Клее.
Гобелен, Шерсть. 1922.



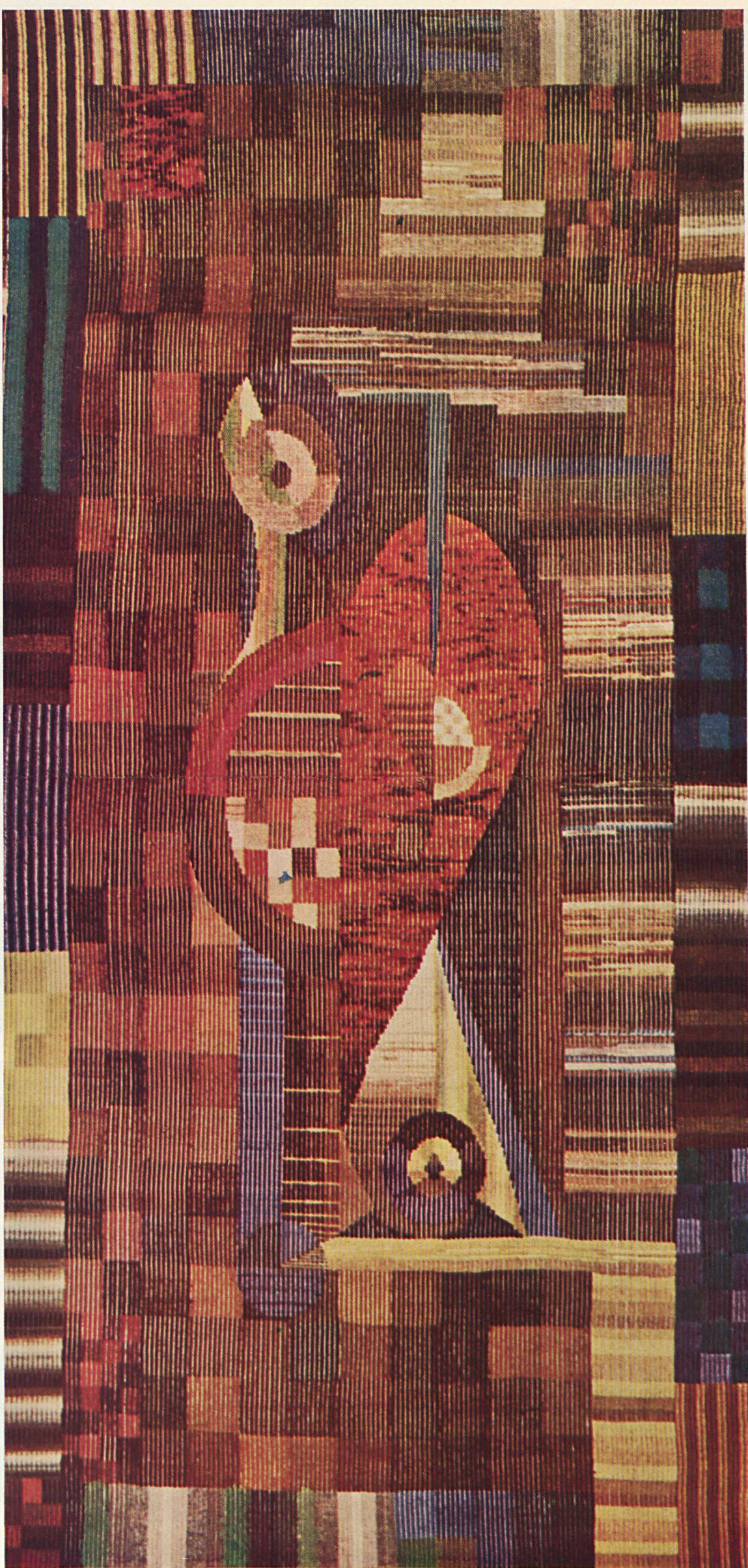
На стр. 40:

Г. Вагенфельд.
Молочник. Металл. 1924.

Г. Мухе и Г. Мейер.
Экспериментальный дом.

На стр. 42:

Рекламная графика
Баухауза.



ARCADE



О том, что в городке Ура-Тюбе близ Ленинабада есть мастера, делающие глиняные свистульки «уштак», мы узнали от работников Историко-краеведческого музея Душанбе. В этом музее очень хорошо представлена керамическая игрушка из кишлака Каратаг, что в 60 километрах к западу от столицы Таджикистана.

Но ни имен, ни адресов гончаров-игрушечников из Ура-Тюбе назвать, к сожалению, в музее не смогли.

В Ура-Тюбе на базаре удалось найти несколько небольших свистулек. Такие игрушки описал пять лет назад московский скульптор Д. Митлянский*. Мы купили все свистульки, но торговец категорически отказался назвать нам фамилию и адрес автора этих изделий. И это вполне понятно: мастера-игрушечники боялись привлечь внимание фининспекторов.

Тогда мы стали ходить по городу, расспрашивая каждого встречного, где живут кулоли (гончары). Так мы разыскали трех или четырех мастеров, но все они делали только глиняную посуду, а игрушки не лепили.

Все упоминали имя здравствующего ныне игрушечника Гафура Халилова. Оказалось, что мастер живет в пригороде Ура-Тюбе, в маленьком кишлаке Бафои. Халилов принял нас радушно. Угостил пловом и чаем, показал свои небольшие свистульки «уштак» — глиняных зверюшек сантиметра по четыре в длину и в высоту, в хвосте у которых сделан свисток. Расписаны они в две-три краски полосками по белому фону, как и игрушки мастеров из кишлака Каратаг.

По лепке мелкая пластика Гафура Халилова также несколько напоминает каратагские фигурки. Но игрушки каратагских мастеров гораздо ближе к профессиональному искусству. Халилов же — настоящий художник-примитивист в лучшем смысле.

В доисламские времена нарядная игрушка таджиков была связана с магическими обрядами, заклинаниями и т. п. В дальнейшем, когда магические ритуалы постепенно уступили обрядам ислама, который частью вытеснил их, частью ассимилировал, народная

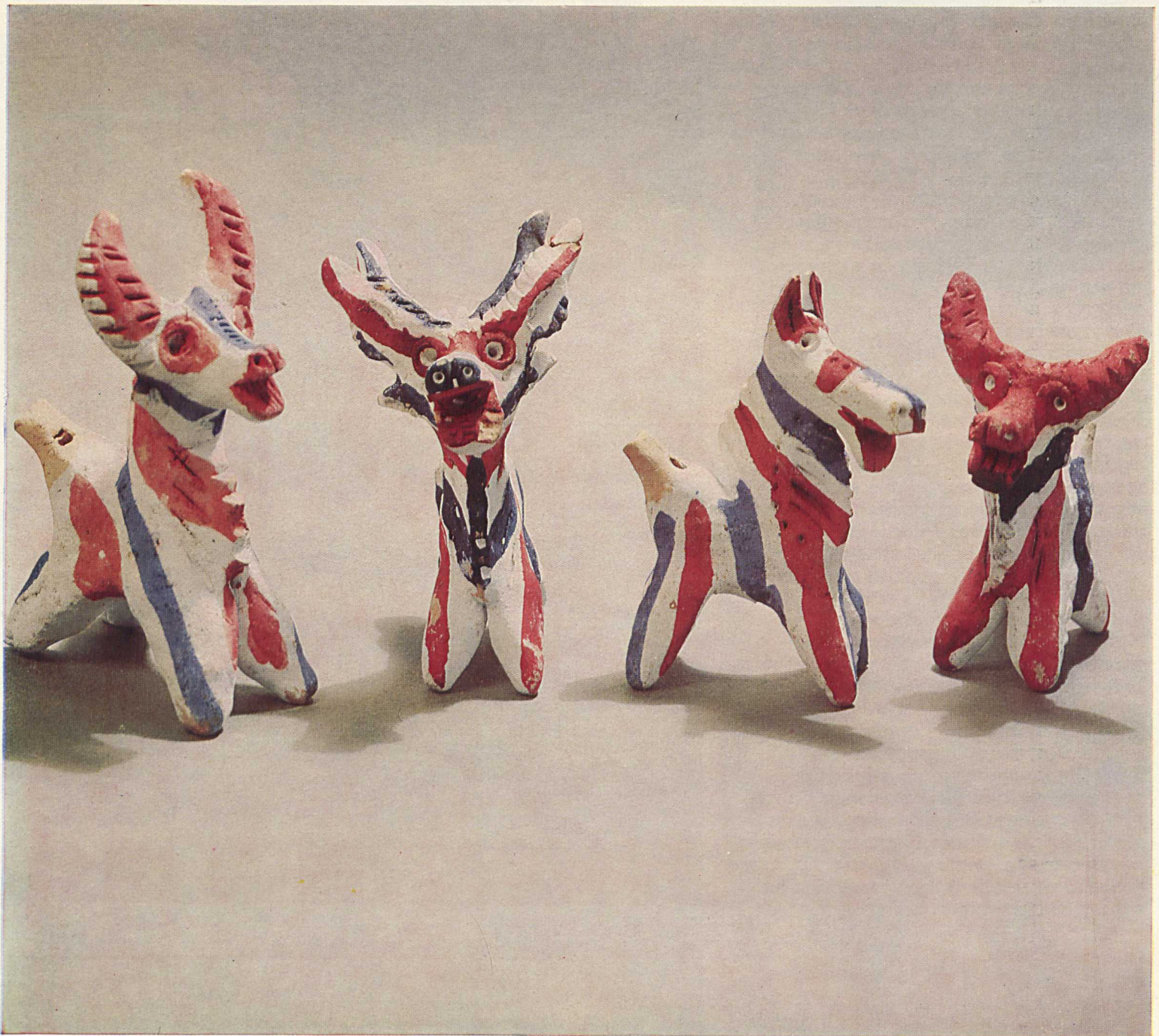
Глиняные звери Гафура Халилова

Г. Блинов

Мастер Гафур Халилов за работой.
(вверху).

Глиняные игрушки Г. Халилова.
(стр. 43—44).





игрушка становится собственно игрушкой, предметом забавы детей. На протяжении веков менялась роль игрушки, подход к ней. Сама же народная игрушка довольно стабильна в сюжетах, в пластическом решении, в характере росписи.

Игрушки Гафура Халилова традиционны, их истоки следует искать в глубокой древности. Но, в отличие от других мастеров традиционного искусства, у Халилова нет ни одной игрушки, которая бы повторяла другую. Он бесконечно варьирует один и тот же мотив, то прибавляя, то убирая какие-то детали.

Таким образом, о Халилове можно говорить не только как об умелом и искусном «носителе», «исполнителе» традиционных форм, но и как о художнике яркой творческой индивидуальности.

В «зоологии» своих игрушек мастер не очень-то разбирается.

Большинство из них он называет «аспак» (конек). Некоторых вообще не называет: «Так всегда делали, не знаю, что это такое!».

Иногда в игрушке Халилова легко узнать лошадку, козла, черепаху. Иногда же первое впечатление бывает ошибочным. Например, мы не сомневались, что длинноухое четвероногое из глиняного «зверинца» усто Гафура — осел. Но уже другое такое четвероногое было изображено с маленьким ягненком в зубах! Вероятно, это какой-то хищник, может быть волк.

Кстати, народные игрушечники изображают с ягненком в зубах обычно именно волка. В моей коллекции есть подобный сюжет из деревни Филимоново Тульской области. Один из мотивов Гафура Халилова — обезьяна. Сам усто Гафур этот сюжет не называет никак. Однако фигурка наводит на мысль о том, что в историю таджикской игрушки вплетаются влияния пластики других народов Азии.

Пластика же Гафура Халилова представляет, по-видимому, довольно самостоятельную ветвь таджикского народного искусства, хотя какие-то внешние микровлияния все же улавливаются. Речь идет, например, о характере росписи голов некоторых глиняных зверей усто Гафура. В чем-то они напоминают цейлонские или китайские маски.

В таких мифических чудовищах, выполненных Халиловым, как конь с тремя змеинными головами или своеобразный кентавр — конь с головой черта и т. п., несомненна связь с древними китайскими, индийскими и персо-таджикскими преданиями.

В книжке замечательного японского прозаика Уэда Аркинари «Луна в тумане» (М., Гослитиздат, 1961), который черпал сюжеты для своих фантастических новелл из устного народного творчества Китая и Индии, на стр. 105 читаем: «Сей оборотень есть древняя змея. Нравом она весьма распутна: совокупляясь с быком, родит на свет единорога, а случаясь с жеребцом — порождает змиеконя».

Глиняные монстры Гафура Халилова — черти, змиелошади с двумя или тремя головами, копытные четвероногие с обезьяньей головой и другие фантасти-

ческие чудовища — будто иллюстрации к подобным сказкам.

Раскраска игрушек усто Гафура и примитивный «ямочный» орнамент восходят чуть ли не ко временам палеолита: те же самые цветовые соотношения — красный с черным. У Халилова, правда, доминирующий красный цвет отнюдь не всегда соседствует только с черным, но и с темно-коричневым, темно-синим, темно-зеленым.

«Ямки» на изображенных художниками палеолита бизонах и лошадях символизируют раны. В этом не трудно убедиться: иногда от этой «раны» вниз спускаются струйки крови, намазанные красной краской. Здесь проявляется древнейшее поверье, магическое действие, смысл которого состоит в том, что сходное якобы должно вызывать сходное. «Окропи землю водой — и будет дождь» (Л. Климович. «Ислам», М., 1962, стр. 220). Порази копьем нарисованного на стене или вылепленного из глины зверя — и предстоящая охота будет удачной. Ну, а свистом, разумеется, можно отогнать злых духов!

Думается, что и раскраска с преобладанием красного цвета — цвета крови, и «ямочный» орнамент на груди и на голове (самые уязвимые места) глиняных зверей усто Гафура, и, наконец, свисток у каждой игрушки — все это дошедшие до нас магические атрибуты. Гафуру Халилову 66 лет. Учился он гончарному делу у отца своей жены, потомственного кулоля — усто Хидира, много лет работал в местной артели гончаров. Сейчас он на пенсии.

На наши расспросы мастер рассказал, что когда-то он делал к праздникам и более крупные игрушки. Но теперь никто в Ура-Тюбе больших игрушек уже не делает.

Мы уговорили усто Гафура сделать для нас несколько крупных игрушек, и наутро мастер слепил великолепных коньков, баранов, козлов и других животных.

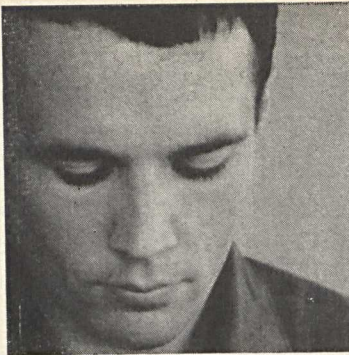
Это — игрушки по шесть-девять сантиметров в длину и по десять-одиннадцать сантиметров (уши и рога обычно очень длинные) в высоту. Цвет росписи яркий, звучный, во всю силу краски.

Халилов пользуется анилиновыми красителями для шерсти, которые разводит водой.

С игрушками Халилова мы познакомили специалистов. В оценке разногласий не было.

Не сомневаюсь, что теперь талантливый мастер будет представлен в постоянной экспозиции музеев Душанбе, станет желанным гостем на выставках народного декоративного искусства.

По нашей просьбе за глину взялся и сын Гафура Халилова — Гадойбой Гафуров и слепил неплохие игрушки.



Юрий Бяков

После окончания ЛВХПУ им. В. Мухомовой вместе с дипломом «с отличием» на звание художника декоративно-прикладного искусства Юрий Бяков получил направление на Ленинградский завод художественного стекла. Здесь проявились не только его незаурядные способности, но и его трудолюбие и творческий подход к любому делу. Проектирование новых образцов, эскизы оформления цехов и территории завода, создание рекламного буклета — ко всему он неравнодушен, постоянно стремится к новым оригинальным решениям.

За три года Юрий Бяков создал более тридцати новых изделий из хрусталя, причем большинство из них получили отличную оценку художественных советов. Увлеченно работает он над тематическими вещами — наиболее сложным жанром художественного стекла.

Массовым тиражом уже выпущены его ленинградские и московские сувениры — хрустальные шлифованные бруски, с различными тематическими изображениями.

Матовые рисунки — силуэты архитектурных памятников, эмблемы — располагаются на противоположных сторонах брусков и просматриваются сквозь толщу стекла. Это придает вещам своеобразную пространственность. Такой же принцип решения использован художником и в декоративных вазах «Новая Москва», «Андрей Рублев», «Проводы».

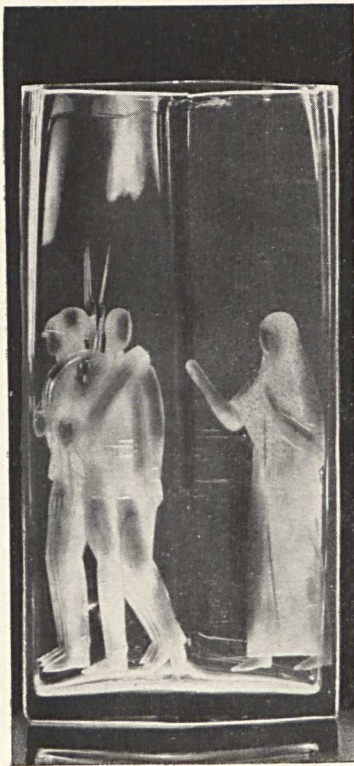
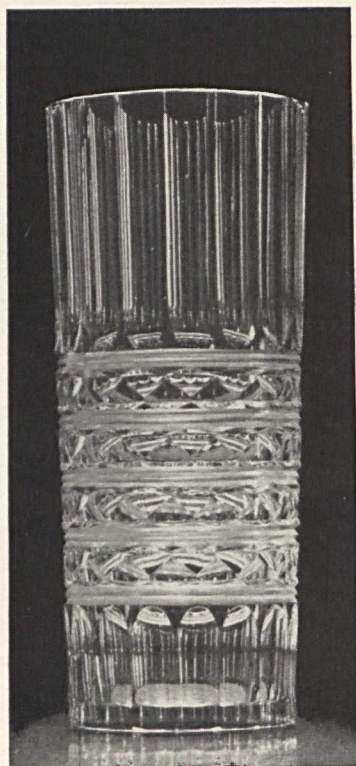
На последней изображены проводы старушкой-матерью сыновей на фронт. Точно прорисованные силуэты фигур, тонкая свето-теневая игра стекла придает печально-торжественное настроение произведению. Юбилею комсомола посвятил Юрий Бяков одну из своих последних работ «Далеко ли вдалеке». Это серия из пяти ваз, объединенных поэтичной фразой Семена Кирсанова: «О, отдаляться в отдаленье, Где эхо внемлет эху, О, удивляться удивленью, О, улыбаться смеху!»

Ю. Бяков.
Декоративное блюдо.
Хрусталь.



Декоративная ваза.
Хрусталь, алмазная грань.

Ваза «Проводы».
Хрусталь.



Кира Рябинина

Кира Рябинина, молодой скульптор-монументалист, в 1962 году окончившая Институт им. Сурикова, вскоре случайно столкнулась с новым и доселе не интересовавшим ее материалом — фарфором.

С тех пор, всего четыре года, Рябинина работает на Дулевском фарфоровом заводе. За это короткое для творческого становления время ее имя уже стало звучать как марка художника, с которой любители фарфора связывают определенный стиль работ.

Кира Рябинина «вошла» в мир фарфоровой пластики как-то сразу, без робости, без оглядки на канонические образцы и чужие произведения. Уже первые работы художницы отличает глубокое проникновение в специфику фарфора и умение интерпретировать его свойства своеобразно, остро и неожиданно.

Произведения Рябининой по своей тематике в большинстве относятся к анималистическому жанру, но определение «анималист» для нее столь же условно, насколько условен созданный ею животный мир как по своей форме, так и по своей «психологии». Звери у Рябининой — это персонажи сказок и детских фантазий, символизирующие собой определенные характеры и настроения. Скульптора интересуют не те свойства фарфора, которые позволяют только копировать форму и фактуру изображаемого предмета. Из естественных качеств фарфора, понятых в современном аспекте, она извлекает образную выразительность и эмоциональность произведений. Лиричность возникает из светящейся белизны и гладкости фарфоровых поверхностей; значительность и импозантность достигаются укрупнением форм; острота образного решения рождается из контрастных сопоставлений массивности и утонченности, обтекаемости и угловатости. Так же продуманно применяет Кира Рябинина в своей скульптуре живописный декор, то подчеркивая нежность фарфора изысканно тонким, сентиментальным рисунком, «ситчиком», рассыпающимся по поверхности, то акцентируя ее блеск и упругость полосой яркого цвета, то, добиваясь неожиданного повышенного декоративного эффекта, «гримируя» какую-то форму под металл.

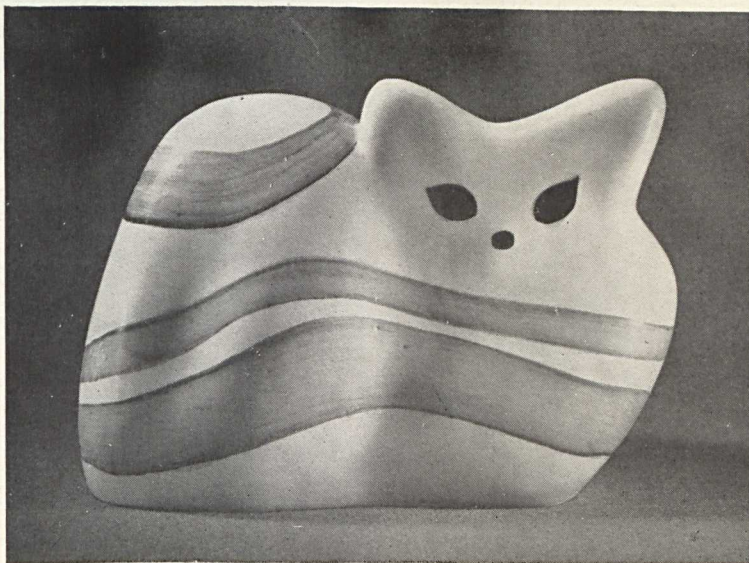
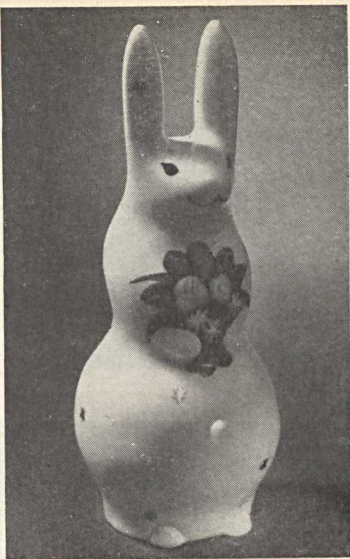
Молодая художница ищет выразительные средства фарфоровой пластики в разных направлениях. Одни скульптуры («Лев», «Мальвина и Артемон», «Лебедь») напевны в своих формах, пластика их замедленно-текуча и раскрывается не в объемном развороте, а в ритмичном движении параллельных планов. Отсюда зритель получает ощущение элегичности этих существ, их романтического настроения. Такие же фигурки, как «Медведь на четырех лапах», «Медведь на двух лапах», сама художница называет «архитектурными». Эта скульптура менее традиционна для фарфора, ее формы угловато-весомы и монументальны по своему по-



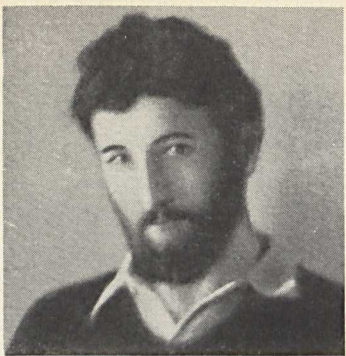
Панорама молодых

К. Рябинина.
Медведи. Фарфор.

Анималистическая
скульптура. Фарфор.



строению. Такие звери раскрывают свой характер не сразу, а в неожиданных ракурсах, словно раскадрованных смелым кинооператором. Геометризованные массы этой скульптуры кажутся более пространственными, чем достигается их внутренняя связь с современным архитектурным ансамблем. Возможно, именно здесь мы встретим истоки крупной фарфоровой скульптуры, с мечтой о которой не расстается Кира Рябинина. Скульптура Рябининой обладает еще одним качеством, привлекающим к себе пристальное и небескорыстное внимание зрителя: ее хочется взять домой, но не как безликое украшение, удачно «вписывающееся» в абстрактный интерьер, а как маленького и верного друга, радующего и обогащающего вашу душу.



Е. Измайлов.
Иллюстрация к книге «Тигр-лев».

Звери, затканые цветами и листьями, ритмы-орнаменты из жуков, мотыльков и трав, миниатюрные вулканы и пушки, извергающие гирлянды цветов,—праздничное, завораживающее зрелище. Рассматривая макет новой книги Е. Измайлова, испытываешь увлеченность, которую может вызвать лишь подлинно своеобразное произведение. В декоративном богатстве этих листов нет навязчивых стилистических ассоциаций. Они многообразны и отдаленны. Здесь и понимание красоты геральдической «абстракции», и любовь к древним шпалерам. «Геральдическая» ритмика заложена и в единстве колористического строя книги, и в строгих рамках-повторах, сдерживающих пышные цветочные фантазии. Со старинными шпалерами эти листы роднит не внешняя стилизация, не изысканность цвета, а, скорее, «сказочное» видение природы. Колорит акварелей Измайлова — это колорит осени: чернота влажных стволов и драгоценные «коллажи» листья, напряженный цветочный контраст, бесконечные вариации золотого узора. В рисовании животных заметна неоднородность стиля. Фантастические образы, идущие от геральдики, от монстров средневековой рукописи, неожиданно смело сочетаются с точными, почти натуралистически исполненными рисунками. Автор как бы вдохновился безупречно «верными» бабочками и птицами зоологических атласов, их иллюзорной аппликативностью. Эти точно нарисованные насекомые, рыбы и птицы может быть и утратили в книге свое латинское имя. Но, построившись в ритмические бордюры, в пирамиды и арабески, они окрасились особой теплотой видения мастера. Хочется сказать о техническом мастерстве Е. Измайлова, о его мастерском владении труднейшей техникой акварели. Сочетание «атласного» стиля с подчеркнутой фантастичностью декоративных мотивов не во всех листах убедительно. Но художнику, увлеченному созиданием обаятельных миров-картин внутри монохромных картушей, удастся увлечь и убедить зрителя силой своеобразной фантазии. Фантазия—это дар. Его часто бывают лишены даже очень хорошие художники. Фантазии в акварелях Измайлова поражают, они динамичны, безостановочны. Пожалуй, их даже чересчур много. Этих композиционных арабесок хватило бы на десятки книг и худосочных «раскладушек», пылящихся на прилавках. Хочется лишь порадоваться, что в детскую книгу пришел оригинальный художник с оригинальным видением, не тронутым неизвестно кем выдуманными изобразительными шаблонами.

Владимир Петров

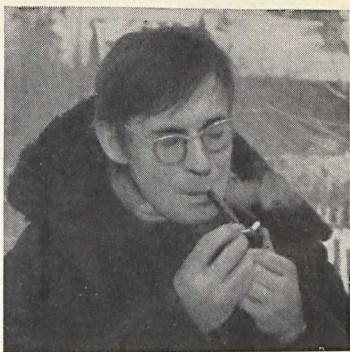
Работы В. Петрова можно поставить в ряд характерных явлений в современной керамике. Эта та же негативная реакция на псевдофункционализм, захватившая недавние выпуски строгановских керамистов. Но явление это неоднородно.

Принципы, насаждаемые некоторыми керамистами этой «новой волны», довольно быстро обратились в стандарты. Кажется, что художники избрали керамику только из-за того, что этот сравнительно податливый материал позволяет без особых усилий выразить свое эстетическое кредо. Материал же сам по себе их мало интересует. И вот во имя декоративного «бума» появляются на выставках гипертрофированные, рыхлые формы, по сути — театрально-бутафорские.

Петрова отличает иная ориентация. Для него характерно прежде всего серьезное и деликатное отношение к материалу. Вероятно, работа молодого художника на фарфоровом предприятии явилась для него положительным фактором. Интересно обращение Петрова к фарфору-бисквиту — материалу, почти оставленному художниками и, казалось бы, исчерпавшему свои возможности в фарфоровой скульптуре прошлого. Забытое медальерное искусство привлекает Петрова, и он упорно добивается завершенности и наполненности рельефа в своих фарфоровых миниатюрах. Наиболее удачна в бисквите медаль, выполненная им для музея «Кусково». Выбор материала, вызывающего у нас ассоциации с фарфором XVIII столетия и, следовательно, с самой усадьбой Кусково, элегантность композиции, филигранная проработка деталей — все в этой медали оправдано и цельно. Жаль, что по непонятным причинам администрация Кускова отказалась от медали, которая стала бы не только отличным сувениром выставки советской керамики и стекла, но и украсила бы любую коллекцию.

Последняя медаль Петрова показывает, что перед нами мастер, развивающийся и целенаправленный. В ней чувствуется еще большее стремление осмыслить традиции великих мастеров-медальеров прошлого. Хотя медаль предназначена для дружеского круга, она представляется почти программной. Классические персонажи — дельфин и младенец, тонко и плотно вылепленные, — в контексте сюжета — как бы насмешка над псевдоклассичностью. Оборот медали — попытка стилистического гротеска на изобразительный стиль другого мастера.

Работы Петрова в объемной скульптуре немногочисленны. В скульптуре «Петух» фарфоровая мозаика с подкраской снимает нарочитость формы и позволяет произведению по-разному жить в световой среде. Путь, избранный Петровым, представляется более плодотворным, чем путь керамистов «выставочного» направления, для которых папье-маше может заменить шамот.



Панорама молодых



В. Петров. «Петух». Шамот, фарфор.

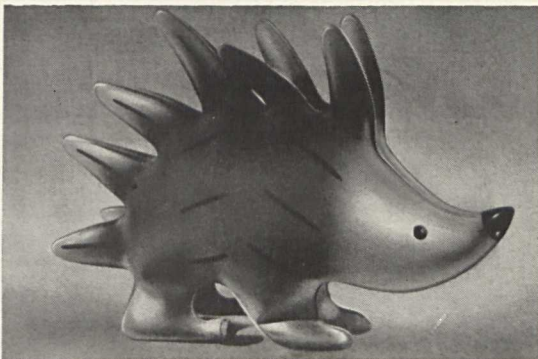
Медаль для музея «Кусково». Бисквит.

Медаль в честь художника В. Космачева. Бисквит.



Молодые художники игрушки

Три года тому назад в Научно-исследовательском институте игрушки в Загорске стали работать молодые художники, окончившие МВХПУ (б. Строгановское) — Валерий Котов, Людмила Крыгина, Нина Молоснова, Людмила Конашенкова. А в прошлом году в Доме дружбы в Москве состоялась выставка их работ. За короткий срок молодым художникам удалось найти совершенно новое направление в создании образцов игрушек для промышленности. Художники относятся к игрушке не только как к забаве, но и как к средству воспитания вкуса у детей. Это характерно для народной игрушки, с которой их творчество роднит не заимствование приемов, а общие принципы, присущие народному искусству: простота формы и декора, чувство материала, праздничность. Игрушки В. Котова национальны, в них чувствуются народные традиции, а степень обобщения и характер животного определяется тем возрастом детей, которому данная игрушка адресована. Для Л. Крыгиной характерно стремление обобщить вещь для выявления и любования ее формой. Этой же цели служит локальная раскраска ее игрушек. Яркой декоративностью отличаются работы Н. Молосновой. Они легко войдут в мир ребенка, так как рассчитаны на взаимодействие с другими, уже имеющимися у него игрушками. Игрушки, созданные Л. Конашенковой, удивительно лиричны. С ее добрыми маленькими зверюшками вполне можно играть в «дочки-матери». Очень простые по форме, скромно раскрашенные, они подкупают своей человечечностью. В отечественных игрушках изредка встречаются принципы зарубежных образцов — натурализм, слащавость, расчет на взрослого покупателя. Игрушку такого плана не только проще сделать, но и путь ее «прохождения» легче. Ведь до последнего времени окончательное решение о ее изготовлении принадлежит директору предприятия, который, часто не отличаясь безукоризненным вкусом, обладает правом игнорировать мнение любого художественного совета. Молодых художников, о которых я говорю, отличает стремление сделать игрушку произведением искусства со своим глубоко индивидуальным образным миром.



Н. Молоснова. Медведь.

В. Котов. Конь.

Л. Конашенкова. Еж.

В. Котов. Конь-качалка.

Письмо в редакцию

Уже долгие годы общественность Львова и всей Украины волнует вопрос об условиях хранения древностей в Львовском музее украинского искусства.

Уникальное собрание древнеукраинской иконы XIV—XVIII веков является гордостью Музея и украинской художественной культуры. Именно здесь — на территории Западной Украины, преимущественно в глухих селах западной и средней полосы Карпат, в деревянных церквушках, являющихся шедеврами архитектуры, были найдены прекраснейшие памятники украинской средневековой живописи, представляющие огромный историко-художественный интерес, еще не всеми вполне осознанный. Значение и ценность львовского собрания древнеукраинского искусства возрастает еще потому, что в других районах Украины, в частности центральной, основная масса древних памятников на протяжении многих веков была уничтожена. Стихийные бедствия, частые набеги татар и других захватчиков, а в мирное время — варварские руки невежд были этому причиной. Поэтому каждый памятник нам особенно дорог. Каждое художественное произведение прошлого в какой-то мере помогает нам раскрыть картину развития украинского искусства, исполняет роль звена в цепи последовательных фактов, говорит ярким образным языком древних мастеров.

В богатейших коллекциях Львовского музея украинского искусства немалый интерес представляет и собрание деревянной скульптуры XVI—XVIII веков, особенно народной, и декоративной резьбы, связанной с украшением иконостасов или предметов, например подсвечников разных видов, а также собрание мелкой пластики.

Таким образом, наши собрания древнего искусства в целом раскрывают богатство творческого гения украинского народа, его душу, дают представление о своеобразии и самобытности украинской художественной культуры, развивавшейся на живых традициях народного творчества, на традициях высокого мастерства Киевской Руси, всегда обогащавшейся творческими взаимосвязями с культурой других народов. Но лишь минимальное количество этих ценностей доступно обозрению широкого зрителя. В музейных корпусах, купленных или построенных в 1910—1930-х годах на собранные среди жителей деньги, уже давно тесно, очень тесно. Постоянные экспозиции и временные выставки просто негде размещать. Таким образом, сотням и тысячам сокровищ суждено быть спрятанными от человеческих глаз в фондохранилище, для которого используется уже 17 лет здание бывшего Армянского собора. Это небольшое здание является древнейшим архитектурным памятником Львова. И в нем с каждым годом становится все теснее — ведь Музей продолжает свою собирательскую работу, начатую

еще в 1905 году, чуть ли не со дня его основания, и ежегодно довольно значительно пополняется. Но беда даже не в тесноте. Помещение музейного фондохранилища должно быть прежде всего сухим, с обеспеченным режимом температуры и влаги. А здесь противопоставленные для экспонатов резкие перепады температуры и влаги повторяются ежегодно. Катастрофическое повышение влажности особенно чувствительно весной и в периоды дождей, которые во Львове очень часты. Здание фондохранилища расположено ниже уровня тротуара, и никак нельзя добиться отвода вод, хотя работники Музея предлагали даже свои услуги, просили только дать им необходимый материал...

Если в таких условиях будут храниться экспонаты темперной живописи и дальше — тогда, будем говорить открыто, это будет не хранение, а обречение их на гибель. Но допустить это нельзя! Дестройка основных корпусов Музея в максимально короткие сроки — вот решение вопроса: значительно расширится экспозиционная площадь, появится возможность устроить фондохранилища, отвечающие уровню современной техники и требованиям современного музееведения. Только тогда мы сможем обеспечить все условия хранения, изучения и широкого общения с произведениями искусства самых широких кругов общественности.

В. Свенцицкая, зав. отделом дореволюционного искусства Львовского музея украинского искусства.

По сценарию художника

Выставка Константина Федоровича Юона привлекала внимание не только живописными достоинствами картин, но и формой показа. Впервые за многие годы экспозиция станковых картин была сделана с такой остротой и оригинальностью. Здесь все решалось тремя специалистами: художником, давшим основную пластическую идею и спроектировавшим оформление (Е. Розенблюм), экспозиционером, знающим особенности развески живописи (Ф. Фишкова), и искусствоведом, изучающим творчество К. Ф. Юона (Н. Соболевский). Благодаря их усилиям выставка на Кузнецком, 11 стала приметным явлением художественной жизни Москвы.

Цель, которую поставили перед собой организаторы выставки, была сложной: не просто показать всем известную живопись, но и рассказать о Юоне — человеке, художнике, общественном деятеле и педагоге. Эта многозначность задачи побудила авторов к поискам новых средств экспонирования. Предстояло спроектировать стройный эмоциональный сюжет, в котором и творче-

ство художника, и фотографии из его жизни, и фотодокументы о старой Москве, портреты и высказывания деятелей культуры о Юоне и, наконец, его собственные мысли об искусстве слетаются в единое целое. Из всего этого материала складывалась выставка, на которой зрители смогли понять, как «человек, гражданин и художник, объединенные в одном лице, пришли к полной гармонии». Экспозиция удивляла своей активностью. Картины, размещенные на трубчатых опорах, приобрели новую выразительность, каждая из них существовала в пространстве, в окружении света и воздуха. Каждая воспринималась как некий цветоносный объем. Казалось, что не ты движешься, а звонкий живописный поток скользит мимо тебя, приостанавливаясь лишь там, где требуется сопоставление с жесткой логикой документа. Так иногда фотографии вторгались в образное повествование, подтверждая, убеждая, уточняя. Вот Юон юный — это еще прошлый век; вот Юон в Париже; прекрасная фотография Юона с женой в русских костюмах на фоне зимнего пейзажа; виды старой Москвы, которую так любил писать художник; портреты друзей...

Почти зал, вернее переход из одного зала в другой, заполнили высказывания о художнике его современников: поэтические оценки и взыскательный профессиональный анализ, добрые слова дружбы и восхищения Юоном-человеком. Здесь блистательные имена: Нестеров, Эфрос, Бенуа, Пашенная. Но не только о художнике идет речь в этих залах. Константин Федорович и сам вступает в разговор; его рассказ нетороплив, в нем мудрость много знающего и много думающего человека: «Все прошлое искусство к искусству сегодняшнего дня относится, как океан к капле. Все же прошлое искусство к искусству будущего относится, как капля к океану».

Так, от картины к картине, от фотостенда к витрине открываешь для себя новое. Даже известное, много раз виденное вызывает свежие ощущения, знания о художнике ширятся, приобретают новую реальность.

Каталог-сборник, посвященный творчеству Юона, сделан теми же людьми, что и выставка. Это книга, предельно насыщенная иллюстрациями, фактами, сведениями. Количество обих мест доведено до минимума. Зато есть не только даты написания картин, но факты жизни художника, его высказывания, мысли о нем известных художников, скульпторов, артистов. Книга напоминает выставку в миниатюре. Здесь ничто не забыто: Юон — график, живописец, художник театра, автор монументальных работ и т. д. Большая, многогранная творческая жизнь отражена в этом сборнике. С такой книгой легко и приятно работать. Всякой рецензии полагается разносторонний взгляд на предмет оценки. Положительные уже изложены. Из

неудавшегося прежде всего хочется отметить, что основа показа — картина — не стала центром, событием данной выставки, она растворилась в общей панораме творчества. Это и оттолкнуло от нее живописцев. И все же выставка работ Юона станет вехой в развитии экспозиционного искусства, без которого сегодня уже не мыслится ни одна выставка. Об этом говорил на вечере памяти К. Ф. Юона К. И. Рождественский. И действительно, тому много примеров: выставка Рубенса в Бельгии, где полотна мастера выставлялись так, что были видны и холст, и подрамник. Картины, как ширмы-перегородки, членили пространство зала, в котором зрителю стал доступен для обозрения не только красочный слой холста, но и все, что было делом рук великого фламандца.

Сегодня иные формы показа получает и скульптура. Новый художественный музей в Бразилии (Сан-Паулу). Здесь мраморная скульптура экспонируется на фоне гладкого черного бархата, не дающего теней, на таких же черных постаментах. Постаменты не видны, и статуи кажутся висящими в воздухе. Нарушается привычное представление о тяжести материала, но приобретает острота восприятия, возможность любоваться тончайшими нюансами моделировки, пластического языка скульптуры. Статуя, показанная так, воспринимается как результат творческого таинства, как акт деятельности, вырванный из разряда обыденного. И так, выставка на Кузнецком — не единичное явление. Она — в ряду тех поисков, которые ведут художники-оформители во многих странах мира.

С. Базазьянц

30 лет на заводе

Павел Михайлович Кожин — художник-однолюб. Однажды выбрав искусство керамики, он всесторонне изучил его и посвятил ему все свое творчество. Постоянно ищущий, любящий потеоретизировать, обобщить отдельные впечатления Павел Михайлович сумел быть в искусстве всегда самим собою, никогда не балансируя на модных, но быстро проходящих увлечениях. На протяжении 40 лет творческого пути он создал целую галерею анималистических произведений и жанровой скульптуры, посуду, одинаково серьезно и напряженно работая над выставочными экспонатами и над образцами для массового производства.

В 1938 году, совсем еще молодым художником пришел он на Дулевский фарфоровый завод и окупился в кипучую жизнь этого производства, стремящегося обрести свое национальное и современное лицо, уйти от «наследственной кузнецовщины».

«На сцене у хорошего артиста всегда есть это чувство локтя со зрителем, а у хорошего оратора — с толпой. Для

этого чувства локтя мне нужен был и будет завод... Мне без завода, как живописцу без красок», — говорит о себе Павел Михайлович, горячо любивший нелегкую жизнь художника на производстве. Поэзию и романтику своего труда Кожин видит в возможности войти со своим произведением в каждый дом, в долгой жизни своего дитяти среди людей, в тесном контакте творца с «потребителем» его художественной продукции. Как настоящий «заводской» художник, Кожин в своих работах уделяет большое внимание вопросам технологии, тщательно обдумывая и выверяя условия формовки, обжига и других производственных процессов для своих вещей. Композиционные и смысловые детали в его скульптурах бывают в то же время и конструктивными. В основе всего творчества Кожина-анималиста лежит глубокое знание природы, реальный образ. В каждом животном, птице, рыбе автор стремится увидеть главное, подчеркнуть основное, определяющее свойство и построить в этом ключе все произведение.

Его «Орлан» (фарфор, 1958) — хищная, злая птица, застывшая в своем напряжении, «Стерлядь» (фарфор, 1938) — упруга и полна стремительно-го движения, глуповатый «Сом» (фарфор, 1938) ленив и неподвижен, «Соболек» и «Куница» (фаянс, 1936) изящны и ловки, «Улар» (фарфор, 1962) — величественная и спокойная птица. Характеристики точны и кратки. Столь же лаконичен и язык художника: обобщенные крупные формы лишены дробности и многословия, цвет положен скупой, строго, продуманно. Материал, избранный художником, помогает ему раскрыть образ, в обобщении же найдена именно та мера, которая, не превращаясь в самоцель, в игру объемов, тоже помогает выявлению образа.

Не все работы его равноценны, но иначе и не может быть у постоянно ищущего неспокойного художника, творящего увлеченно и молодо в свои шестьдесят с лишним лет.

Но большинство произведений Кожина, будь то скульптура или посуда, отличаются крепкой формой, архитектурностью построения. Этой же определенности и завершенности форм учит Павел Михайлович своих студентов в Строгановском училище.

Е. Бубнов



Книга — сувенир

Отдел рекламы «Интуриста» выпустил в свет сувенирное издание «Суздаль. Музей» (автор-составитель Савелий Ямщиков; художник Михаил Ромадин; фотограф Станислав Зимнох). Эта книга открывает серию выпусков, посвященных сокровищам древнерусской живописи из музеев Новгорода, Суздаля, Пскова, Ростова, Петрозаводска и других старинных городов. Брошюра «Суздаль. Музей», исполненная на самом высоком уровне современного издательского дела, сразу же стала популярной.

Небольшая книга «Суздаль. Музей» обращает на себя внимание как одно из лучших изданий памятников древнерусской живописи, вышедших за последнее время. Помимо своего практического назначения в качестве рекламы, эта книжка имеет самостоятельную научную и эстетическую ценность.

Составителю брошюры и автору текста Савелию Ямщикову удалось настолько хорошо подобрать иконы для репродуцирования, что книга дает представление об этом сравнительно малоизвестном центре древнерусского искусства, а также о суздальской школе живописи. Ямщиков много лет увлеченно занимается исследованием местного искусства в Суздале, принимает активное участие в реставрации древней суздальской живописи. Естественно, что он сумел в тесных рамках небольшой книги сосредоточить наиболее характерные и красивые образцы суздальского искусства и описать их в коротких аннотациях. Книжка о Суздальском музее отличается и превосходной цветной печатью.

До сих пор у нас никогда так точно не воспроизводились прославленные краски древнерусской живописи. Очень хорош макет книжки, хотя в некоторых случаях не следовало бы давать ярких фонов, так как это огрубляет впечатление от сверкающих красок икон — предпочтительны более нейтральные тона.

Я уверен, что каждый, кому попадет в руки книга «Суздаль. Музей», загорится симпатией и интересом к древнерусскому искусству.

М. Алпатов (АПН)

Вместо рецензии

Издательством «Советский художник» выпущена монография С. Х. Раппопорта «Неизобразительные формы в декоративном искусстве»*. Книга посвящена актуальным проблемам современного искусствознания и поднимает ряд вопросов, имеющих непосредственное отношение к художественной практике. В первой главе обсуждаются «изобразительный» и «неизобразительный» пути художественного обобщения, идейно-эмоциональные возможности конкретно-предметной формы.

Трудно назвать эпоху, обладающую столь же развитой искусствоведческой мифологией. Бурные манифестации художников начала XX века постепенно превратились в канонизированные своды законов, придавшие академическую респектабельность современным школам. Будущий историк, вероятно, порадуется возможности непосредственно классифицировать многочисленные течения середины столетия в рамках присущей им структуры понятий, но его несомненно удивит настойчивое стремление современных мастеров писать философские трактаты маслом, акварелью или предметами. Сюрреалист, оказывается, не столь порождает на полотне цветопластическую гамму, сколько реализует в виде символов невротические комплексы личности урбанистического общества, выполняя роль терапевта в стиле Зигмунда Фрейда. Абстрактный экспрессионист неизменно пытается возбудить переживание заброшенности, чуждости, следуя концептуальным схемам экзистенциалистов, и в его наиболее удачных полотнах всегда ощущается тонкая ностальгия, которой завершается большинство экзистенциальных построений. Даже пуризм конструктивистов, ориентирующихся на функциональную прозрачность архитектуры, неожиданно обретает в работах Мондриана и особенно Малевича кроме ритмической законченности легкий мистический колорит. В этом смысле попытка неопластицизма гармонизировать социальную среду через внедрение средствами живописи «чистых отношений» настолько же утопична, насколько демонстративна тенденция современного искусства выходить за собственные рамки.

Разрушив герметичность станковизма, современный художник обретает свободу формотворчества, не связанную необходимостью изобразительной дисциплины, но лишается спасительной замкнутости. Стремление создавать предметную среду в отличие от изобразительных задач заставляет художника устранять разрыв временных шкал зрителя и живописного пространства. Многоплановые интерьеры и натюрморты

Матисса вызывают общую цветопластическую ритмику внешнего и внутреннего пространства картины. Футуристы помещают зрителя в центре своих урбанистических пейзажей. Появившись «на миру», живопись неизбежно утрачивает статус «прекрасной видимости», данный ей некогда Шиллером. Картина превращается в элемент серии, имеющей определенное функциональное или инструментальное звучание. В условиях небывалой ориентации художника на систему внутренних установок и субъективности мировосприятия его творчество легко регламентируется набором теоретических конструкций. Одной из проблем, имеющих непосредственное отношение к художественной практике, является историко-профессиональный анализ апокрифов современного искусства. По-видимому наиболее старой традицией современного абстрактного искусства является его абсолютное новаторство. Привлекая обширные исторические материалы, автор убедительно доказывает во второй главе несостоятельность претензий адептов современного абстракционизма на монопольное владение «неизобразительными» средствами художественного видения мира.

Анализируя условия и сферу применения абстрактных форм, С. Х. Раппопорт демонстрирует динамику взаимодействия основных элементов орнамента, дифференцирует основные этапы создания абстрактной формы, подчеркивает скрытые в ней возможности эмоционального воздействия. «Они, — пишет автор, — как свидетельствуют многовековой опыт искусства, приобретают содержательность лишь в совокупности с другими средствами.

В одних случаях они усиливают, дополняют идейно-эмоциональный строй произведений, основу которых составляют конкретно-предметные художественные формы. В других — они выступают в единстве с утилитарно-конструктивными задачами и вытекающими отсюда пластическими, ритмическими и т. п. особенностями вещи бытового назначения, подчиняясь ее функциональной логике».

Автор постоянно стремится сформулировать сознательное отношение к теоретическим проблемам декоративного искусства, воспитать определенное художественное мировоззрение, необходимое в практической деятельности художника. Удачно подобранные примеры создают общий фон книги, подчеркивая органичное переплетение абстрактных форм с конкретно-предметными.

С. Х. Раппопорту удалось достичь своеобразного эффекта присутствия, когда читатель не просто выслушивает или перебирает определенные теоретические концепции, но участвует в диалоге, общается с мастерами различных эпох. Непринужденно и убедительно развращается эмоционально-психологическая ткань произведений, порожденных различными цивилизациями.

Динамическая среда, созданная условной орнаментикой скульптуры древнего мексиканского бога искусства и радости Шоничилли, сменяется остроготескным противопоставлением мод бургундских придворных XV века и современных костюмов. Но независимо от характера исследуемых произведений, будь то венецианский бокал XVII века, «Избрание святых» (фреска) или полотна Кандинского, историзм и чувствование такта не изменяют автору, несмотря на значительные трудности методического характера, с которыми встречается попытка создания подобной монографии. Следует отметить, что в отечественной литературе мы впервые встречаемся с развернутым историко-психологическим анализом декоративного искусства. Тема эмоционального звучания художественной пластики постоянно возникает в полифонической структуре книги. Постепенно и ненавязчиво читатель подводится к восприятию сложнейших композиционных решений, отличающихся психологической выразительностью отдельных элементов и «партитуры» в целом. Последовательное психологическое исследование продуктов человеческой культуры несомненно представляет интерес не только для художников-профессионалов, которым непосредственно адресована книга, но и для исследователей культуры разной специализации. Поэтому необходимо отметить определенные неточности в изложении этой сложной проблемы. Акцентирование внимания на физиологическом воздействии орнаментальных структур затушевывает более тонкие, специфические формы психологических состояний, возникающих на сложных композиционных уровнях. Тема, появившаяся в анализе фрагментов из Эль Греко («Похороны графа Оргаса»), постоянно теряется в излишнем биологизме интерпретации. Линия Кандинского представлена в своих наиболее резких, можно сказать, клинически чистых проявлениях. Полностью отсутствует современный «примитив» с его удивительно цельной, наивно-орнаментальной психологией. Однако все это — скорее пожелания для дальнейших исследований, чем замечания, так как психологический анализ культуры не является основной задачей автора, но лишь заложен в ней как одна из возможностей дальнейших изысканий. В целом книга С. Х. Раппопорта представляет несомненную научную и публицистическую ценность, и дискуссионность некоторых положений автора лишний раз подчеркивает сложность проблемы и необходимость дальнейших, более широких и одновременно более специализованных исследований в этой области.

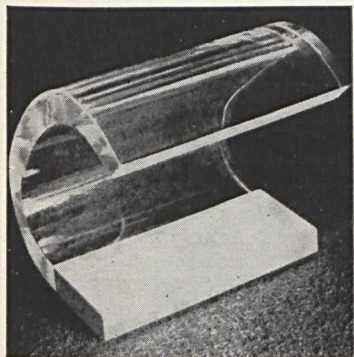
М. Сиверцев

* С. Раппопорт. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. М., «Советский художник», 1968, 270 стр. с илл.

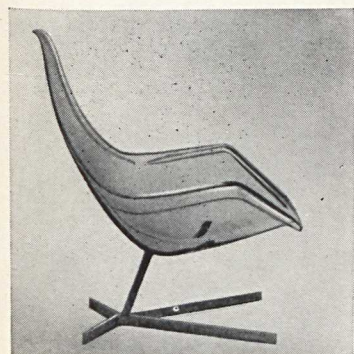
Акриловый лист для мебели

Дизайнеры начинают широко использовать возможности акрилового листа — материала, который до второй мировой войны стал применяться как заменитель стекла.

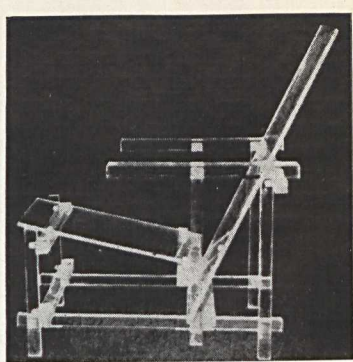
Примечательно, что акриловый лист первоначально был разработан как промышленный материал. Во время второй мировой войны — фонари-кабины летчика,



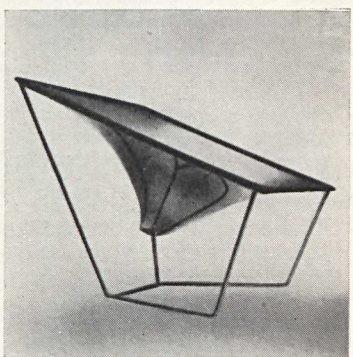
после войны освещаемые изнутри дорожные знаки — таковы были основные сферы применения акрилового листа. Это и побудило Ай Си Ай (Империял Кемикл Индастриз) разработать обширную программу, направленную на расширение области применения своего изделия. В начале 30-х годов Ай Си Ай и ряд других крупных изготовителей (таких, как Рохм и Гаас в Германии и Соединенных Штатах Америки) работали над производством искусственного стекла. Было обнаружено, что путем полимеризации метилметакрилата, светлой органической жидкости, можно изготовить прозрачный лист, который, в отличие от любого другого пластического материала, не меняет цвет на открытом воздухе. Сначала мономер (метилметакрилат) нагревался до превращения в густой сироп, а затем разливался между плоскими стеклянными листами (единственный материал, с помощью которого можно получить абсолютную чисто-



ту поверхности) и сушился в печи. Процесс полимеризации увеличивал силу молекулярного сцепления мономера путем соединения отдельных молекул в длинные цепи. После войны спрос со стороны авиационной промышленности резко упал, и было найдено новое применение для акрилового листа. Ай Си Ай обратилась к освещению. Сначала это были оболочки



для флюоресцентных трубок, ею же и разработанные во время войны, затем щиты и отражатель для уличного освещения и, наконец, освещаемые изнутри знаки и рекламные щиты, являющиеся результатом разработки матовых и цветных листов. Как и всякий другой материал, акриловый лист имеет свои недостатки, но не они отпугивают дизайнеров. Он легко царапается, быстро пылится и электризуется, его температура размягчения относительно низка. Хотя сделать глубокую царапину на листе трудно, трудно удалить и неглубокую царапину. Вторую проблему помогает решить специальная антистатическая полировка. Но как предохранить акриловый лист от размягчения? Предприниматели энергично взялись за решение этой проблемы путем разработки собственных специальных сортов, и в качестве одного из вариантов Ай Си



Ай даже создала прозрачный поливинилхлорид под названием «дарвик», который используется для покрытия труб и огнеупорного покрытия проводов. Дарвик — дорогостоящий материал и, конечно, не является акрилатом. Однако его можно гнуть без нагревания на любой гибочной машине для металла, и он гораздо прочнее акрилового листа. Некоторые дизайнеры находят даже, что он эффектнее. Ай Си Ай убеждена в том, что рано или поздно пластиковый лист будет применяться наравне с древесиной. Когда наступит это время, в нашем распоряжении окажутся неисчерпаемые источники материалов для изготовления яркой цветной мебели.

А. Булавин

Настольная лампа (дизайнер Джо Колombo).

Стул, отлитый из perspexa Питером Хойтом.

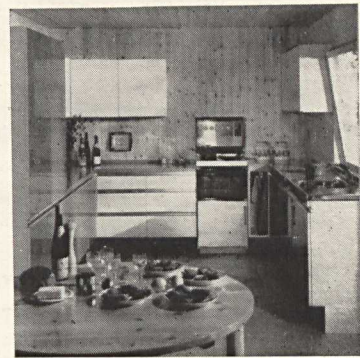
Акриловое факсимиле стула изготовлено дизайнером Кхо Лианч ле.

Стул из дымчатого perspexa (дизайнер Дэвил Колуэлл).

«Международная» метрическая кухня

На первый взгляд эта кухня не кажется какой-то исключительной. Но для Англии это именно так, потому что впервые кухня изготовлена комплексно в соответствии с международной метрической системой, на которую в недалеком будущем переходит страна.

Фирма «Райтсонз», выпускающая подобные кухни, называ-



ет эти размеры «международными».

Покупатель по желанию может подгонять высоту деталей и предметов, входящих в набор, в зависимости от уровня раковины, которая предлагается высотой в 860 мм или 900 мм.

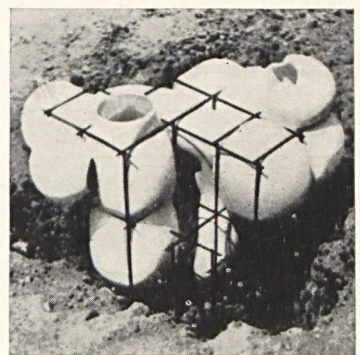
В этом наборе имеется много усовершенствованных деталей: петли, ручки и т. п. Все подвесные части гарнитура прикреплены к стенам на одном уровне. Фирма предлагает шесть различных вариантов окраски дверей и поверхностей предметов гарнитура, отделанных практичными яркими и глянцевыми синтетическими материалами.

На заводе в Уолтамстоу заканчивается установка одного из самых современно оборудованных конвейеров для производства сборных деталей таких гарнитуров.

Фелисити Эшби
(Лондон)

Надувные конструкции

Потребность в конструкциях, которые могут быть возведены в короткие сроки даже на трудном грунте, привела к разработке некоторыми проектировочными группами сооружений, основанных на модуле и разнообразных надувных конструкциях. В своем проекте Том Патти применил надувные неопреновые латексные мешки, помещенные над жесткой решеткой. Решетка принимает на



себя основные нагрузки и нивелирует неровности участка, а также служит основной несущей конструкцией. При возведении постройки прежде всего закладывается простой фундамент, а затем строится каркас из решетчатых секций. Следующий этап работы — монтирование дверей и окон, которые устанавливаются в пазах вдоль решетчатых секций. Затем фиксируются в необходимом положении латексными клеями. Затем пространство между решетчатой и этими деталями заполняется надувными неопреновыми мешками, образующими, таким образом, стены. Чтобы увеличить прочность стен, их покрывают смолой. Кроме простоты и большой вариативности конструкций этой системы, преимуществом ее является также то, что она дает возможность варьировать наполняющий материал. В этом смысле проект может быть изменен в зависимости от экономических и географических условий.

А. Б.

ICSID-69

Представители дизайнеров всего мира соберутся в Лондоне в сентябре 1969 года на VI конгресс Международного совета обществ промышленного дизайна (ICSID). Тема конгресса — «Дизайн, Общество и Будущее» с включением технологических и демографических вопросов.

В конгрессе будут участвовать известные специалисты по кибернетике, технологическому прогнозированию и социологии. Предстоит обсудить проблемы контактов между проектировщиками, предпринимателями, учеными и технологами для совместного построения будущего. Предполагается, что на конгресс съедутся 750 делегатов из 32 стран. Расходы на его проведение покроют более 80 крупных британских фирм и Совет по торговле.

ICSID, основанный в Лондоне в 1957 году для координации деятельности различных национальных организаций по дизайну, включает сейчас 47 обществ 32 стран, которые объединяют более 25 тыс. членов.

За последние 10 лет конгрессы проводились в Стокгольме, Венеции, Париже, Вене и Монреале.

Для приема большого числа иностранных гостей образована комиссия из президента Общества промышленных художников и дизайнеров (SIAD) и директора Совета промышленного дизайна (CoID) соответственно в качестве председателя и вице-председателя; назначен также исполнительный директор конгресса. Вступительный взнос составляет 25 фунтов стерлингов; для студентов сумма уменьшена до 10 фунтов.

Складной картонный стул «снэпсэк»

Если вы переселяетесь, что может быть более удобным, чем этот легко разбираемый и пакуемый в целлофановый мешок картонный стул? На снимке показан детский стул, но аналогичные производят и для взрослых. Пользуясь прилагаемой инструкцией, покупатель сможет собрать его сам в те-



чение 10 минут. На втором снимке, чтобы показать настоящий размер стула, рядом с ним снят четырехлетний Мартин. На следующем снимке мальчик сидит на стуле, а на четвертом фото он показывает, как легко поднять такой стул. Расцветка этого стула темнокоричневая, «древесного» оттенка с обивкой лимонного или апельсинового цвета.

Фелисити Эшби (Лондон)



«Художники-монументалисты»

Вышла в свет книга И. Воейковой «Художники-монументалисты». Всякое новое издание по монументальному искусству не может пройти незамеченным для всех, кого интересует этот вид художественного творчества. Книг по советскому монументальному искусству не так много, вернее, просто мало: несколько монографий о крупнейших наших художниках (Лансере, Дейнеке, Корине) и исследование В. П. Толстого «Советская монументальная живопись», уже несколько устаревшие по концептуальной структуре. Поэтому естествен интерес ко всякому новому слову, свежему суждению, интересному анализу, хотя утолить его не всегда удастся. В последние годы установилась нелепая тенденция описывать «жизнь» современного монументального искусства в фальшиворадушных тонах с помощью ничего не объясняющих: «призваны содействовать эстетическому и этическому воспитанию человека», «идейно-эстетический акцент», «все элементы должны быть взаимосвязаны, чтобы они обогащали, дополняли и усиливали друг друга» и т. д. и т. п. Хотя всем ясно, что, несмотря на зримые успехи художников-монументалистов, в их искусстве не установилось еще равновесие между количеством произведений и их ролью в жизни страны и общества. Не много работ можно назвать удачными, если быть взыскательными и бескомпромиссными, если отбросить штампованные понятия и термины в критериях и оценках. Но это соображения общего порядка. Книга посвящена монументалистам. Не всем, конечно, а только девяти. Четыре очерка, объединенных в одно целое: очерк о четырех художниках — И. Лавровой-Дервиз, Е. Аблине, Г. Дервизе и И. Пчельникове. Еще один очерк называется «Художники-монументалисты Киева», хотя рассматриваются работы лишь трех художников — В. Ламаха, Э. Коткова, И. Литовченко. Два очерка относятся к творчеству прибалтийских художников В. Лемберг-Богаткиной (ЭССР) и Л. Лочериса (Латв. ССР). Всякое композиционное построение возможно, если оно не случайно. Соединение же анализа работ разных художников, разных не только по задачам, которые они решают, не только по творческой манере, но и по уровню творчества, выглядит искусственным. В этом смысле особенно характерен второй очерк. И тут положение дела не могут спасти никакие искусствоведческие словоупотребления, вроде: «небольшие, хорошо скомпонованные сюжетно-орнаментальные клеймы, расположенные между фигурами, органично вплетаются в общий...» и т. д. Здесь иллюстрации правдивее, чем слова (даже при плохом качестве репродукций) говорят, что вещи слабые, во всяком

случае, много слабых. Неблагоприятное впечатление усиливается непрофессиональными (с точки зрения показа синтеза искусств) фотографиями. Снятые в лоб фрагменты композиций на страницах 25, 26, 37, 38 выглядят просто плохой, схематичной графикой. Автор книги о монументалистах прав, когда ставит перед собой задачу показать портреты художников в связи со всем их творчеством, включая станковую живопись, графику, плакат. Верно и то, что крупные совместные работы анализируются не только с точки зрения их значения для советского монументального искусства, но и выявляя индивидуальные черты творческой манеры художника. И все же в книжке нет главного — нет четкого понимания, к какому читателю адресуется автор и его издатель. Если это широкая аудитория, то вряд ли эта книга будет ей интересна. Длинные описания сюжетов утомительны, а в работе о монументальной живописи они и вовсе чужеродны. Если же иметь в виду профессионалов, то есть тех, кто специально изучает искусство, то им и вовсе будет скучно. Профессионалам нужно выделение главного, того, что еще никем не говорилось, новый аспект, умение показать локальные явления на фоне широкой панорамы мирового опыта в этой области деятельности с включением взыскательного формального анализа. И все это без повторения общих мест, без утомительной назидательности, в частности, и тогда, когда пишешь о молодых. Лишь в этом случае книга заинтересует специалистов и будет им полезна. Есть общая для многих искусствоведческих работ беда — невысокая требовательность к материалу, над которым работает исследователь. То ли отдавая дань случайным соображениям, то ли оказываясь во власти собственного темперамента, очень часто критик переоценивает вещи. Появляются хвалебные статьи там, где должна быть нелицеприятная критика. Если же это по тем или иным причинам сделать трудно, существует всемирно правильно понимаемая «форма умолчания», т. е. о произведении не говорится ничего, а главное, оно не воспроизводится. Не засоряет глаза художников с неустойчивым вкусом. Всеядность критика, принятие самых разных произведений искусства, хороших и плохих, полезных и бесполезных, вредны прежде всего для того сложного дела, которым мы все занимаемся — для эстетического воспитания людей. Такая критика не помогает и художникам. В целом от книги «Художники-монументалисты» остается такое ощущение, будто она написана давно, настолько многое в ней устарело и работы, о которых говорится, и взгляд на них, и общий тон поучительной беседы.

С. Базазьянц.



Сергей Гаврилович ГАСИЛОВ

(1896—1968)

Декоративное искусство понесло тяжелую утрату — скончался Сергей Гаврилович Гасилов, один из старейших членов Ленинградского отделения Союза художников РСФСР. Более 30 лет Сергей Гаврилович работал в непосредственном контакте с художниками, его хорошо знали и глубоко уважали сотрудники многих музеев и издательств. С 1935 года бессменно руководя фотолaborаторией Академии художеств, Сергей Гаврилович много сделал для развития и пропаганды советской художественной культуры. В тяжелые дни блокады Ленинграда вместе с оставшимися в осажденном городе художниками и под их руководством он провел огромную работу по устройству выставки «Героическая оборона Ленинграда» и созданию экспозиции Музея обороны Ленинграда. При непосредственном участии Сергея Гавриловича развивалось советское репродукционное дело. Его взыскательность и тонкий художественный вкус обеспечили успех многим иллюстрированным изданиям. Художники и искусствоведы, все, кто общался с Сергеем Гавриловичем и испытал на себе личное обаяние этого скромного человека, сохраняют о нем светлую и благодарную память.

Правление ЛОСХ.

И. Воейкова. «Художники-монументалисты». М., «Советский художник», 1969.

Самый большой по объему раздел выставки занимает материал современного монументального искусства, присланный всеми союзными республиками.

На основании идейно-тематического плана, разработанного искусствоведом А. Михайловым, и генерального решения экспозиции, созданного архитектором А. Пурисом, республиканских разделов как таковых не будет. Выставка строится как целостный показ общего процесса развития монументального искусства. Но ознакомление с экспозицией поможет выявить специфические особенности этого вида искусства в каждой республике благодаря тому, что созданы такие экспозиционные узлы, в которых сосредоточены все материалы, дающие представление, как идет процесс развития монументального искусства в той или иной республике.

Сегодня мы уже с полной очевидностью можем сказать, что у нас сложились свои национальные школы, отличающиеся своими особенностями, богатством новых стилевых форм.

Коренные изменения в архитектуре — типовое строительство, сооружение зданий из готовых конструкций — потребовали и от художников поисков новых путей органической взаимосвязи с современной архитектурой, выработки нового пластического языка.

Нам хорошо известно, как трудно рождалось это содружество, как мы радовались тому, что произведения монументального искусства заняли свое достойное место в Кремлевском Дворце съездов, что ими украсились пионерские лагеря «Артек», «Орленок», Дворцы пионеров в Москве и Киеве, Дворец бракосочетания в Тбилиси, здания Центрального музея Советской Армии и «Бородинская панорама» в Москве, музей К. Э. Циолковского в Калуге. Художники шли по пути создания высокоидейных произведений, решая их реалистическим языком. Несомненны успехи, достигнутые в скульптуре. За последние годы появились значительные ансамбли, в которых решаются серьезные задачи синтетического характера, где при доминанте скульптурного решения в архитектурную композицию умело вписывается ландшафт местности, применяются надписи, что значительно повышает эмоциональное звучание памятников.

Таковы памятник-ансамбль Героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане (Е. Вучетич, Я. Белопольский), монументальный комплекс шахтерской славы на реке Миус (А. Гривский, М. Будневич, Ф. Мельников, Н. Подлесов, В. Тихомолов, О. Ключкин, В. Новиков, И. Костюкин, Э. Озоль, А. Игнатьев), архитектурный комплекс в честь Сардарабадской битвы в Армении (Р. Израелян, А. Арутюнян, С. Манасян, А. Шагинян, Г. Егиазарян). В настоящее время повысилась культура художественного мышления наших монументалистов. Сегодня они ставят перед собой очень сложные задачи, смело поднимают значительные общественно важные и философские темы. Так, для Советского павильона на Международной выставке 1967 года в Монреале наши художники создали

витражи: К. Моркунас «Гимн труду», А. Стошкус «Родина», Ю. Королев «Земля и люди».

«Освобожденный человек» — такую тему взял для своей мозаики художник Б. Тальберг; работа выполнена для Дома культуры электромеханического завода в Свердловске. Л. Полищук и С. Щербинина в росписях Центрального кинолектория в Ташкенте решают темы «Проблема мироздания», «Древняя культура человечества», «Современный человек и природа». О «Рыцарях революции» рассказывает своим современникам художник С. Тер-Григорян, создавший монументальное панно для фасада Дворца культуры в гор. Лисичанске. Покорителям космического пространства посвящают свои произведения А. Файдыш, А. Васнецов, Д. Мерперт. В практике нашей жизни уже идет процесс слияния архитектуры и всех видов изобразительного искусства. Уже появились такие комплексы, как курорт Пицунда (архитектор М. Посохин, главный художник З. Церетели), где с успехом применены и классические образцы грузинского национального искусства, и современные фрески, мозаика, чеканка. Авторы используют и зеленую зону территории курорта, и море, и изобразительные элементы. Комплексное решение присуще Калининскому проспекту и зданию СЭВ в Москве; на этом же принципе строится сейчас работа для мемориального центра в Ульяновске (архитектор Б. Мезенцев).

Итак, как показывает выставка, за прошедшее пятидесятилетие накоплен большой творческий опыт. Идет постоянный процесс развития монументального искусства, являющегося действенным и массовым средством идеологического и эстетического воспитания народа.

Именно поэтому основная задача сегодня состоит в том, чтобы сплотить все творческие силы нашего многонационального советского искусства для дальнейшего развития идеи В. И. Ленина о монументальной пропаганде, но уже на новом, современном этапе.

Н. Кутузова,
секретарь выставкома выставки
«Монументальное искусство СССР».

Этой статьей мы продолжаем серию публикаций о малых фарфоровых заводах конца XVIII — I четверти XIX века б. Московской губернии. Необходимость новейших исследований в этой области давно назрела, ибо система переписывания разрозненных устаревших сведений и объединение их в единые определители мало кого удовлетворяет. Публикации проливают новый свет на деятельность этих фарфоровых предприятий, убедительно опровергают устоявшиеся представления и датировки. Аргументация их основана на изучении еще не опубликованных архивных материалов и привлечении значительного предметного материала из частных и государственных собраний. Мы надеемся, что публикации эти будут интересны как для коллекционеров, так и для всех любителей и исследователей русского фарфора.

Сохранились сведения, что «первый фарфоровый завод в Гжели был основан в д. Володино б. Бронницкого уезда крестьянином Павлом Куликом, или Куликовым, или Куличковым в 1802 или 1804 году и закрылся через несколько лет, вероятно, незадолго до войны 1812 года. Технике производства Куликов научился, работая на заводе Отто в Перове...¹ Куликов все делал сам, имея только одного рабочего, так что его завод по существу был крохотной кустарной мастерской. Изделия и марки неизвестны»².

«Завод Куликова, — отмечает далее Салтыков, — замечателен тем, что от него пошло фарфоровое производство Гжели» (подчеркнуто мною — Д. Л.).

Впервые легенда эта была опубликована еще в 70-х гг. XIX века А. Исаевым. Вот как он писал об этом: «Невозможность добиться каких-либо результатов побуждала гжельцев ограничиться подсматриванием в щелки сарая. В одну ненастную осеннюю ночь два кузьевских смельчака Храпунов и Гусятников (по другой версии Ив. Копейкин) отправились к сараю Кулика: один из них остался на стороже, а другой через трубу спустился в горы и срисовал его. Там же они захватили фарфоровой массы и разобрали ее составные части. Открытие секрета сделало возможным устройство неск. заведений, явившихся соперниками Кулика»³.

Позднее Селиванов при описании завода Ивана Копейкина в Игнатове напишет, что «рассказ этот оспаривается в семье фабриканта Храпунова и приурочивается к другому лицу. Отрицают якобы даже существование завода Ивана Копейкина»⁴.

Но... в дальнейших работах это замечание не было принято во внимание и легенда вошла в историю русского фарфора. На самом деле в этой легенде достоверны лишь два имени — Храпунова и Гусятникова. Что же касается фарфоровой фабрики Кулика и романтического рассказа Исаева — это относится уже к области фантазии.

В настоящее время можно

утверждать, что фарфоровое производство в Богородском уезде развивается лишь после Отечественной войны 1812 года, а не до этого, как было принято считать до сих пор. Это фабрики «кузьевского куста» — Никиты Семеновича Храпунова (1815), Демида Назарова (1816), Максима Семеновича Гусятникова (1817), Ивана Степановича Нового (1818), Тимофея Андреевича Фомина (существовала с 1800 года, фарфор стала производить лишь с 1823), расположенные на землях помещицы Власевой в д. Кузьевой (центр фарфоровой промышленности Богородского уезда XIX века), и фабрика купца П. Гильдии Антона Трофимовича Сафронова, построенная в д. Короткой.

Исключением является единственная фабрика, возникшая в 1811 году, — фабрика Всеволожского — Сипягина⁵. Основана она была действительным камергером Всеволодом Андреевичем Всеволожским в своем подмосковном поместье — селце Елизаветине. До 5 февраля 1816 года фабрика числилась за Всеволожским и Поливановым. В это время выпускалась только чайная посуда и тарелки. Изделия маркировались слитными буквами В и П. Фарфор этого периода имел в отличие от последующих очень толстый черепок. Форма же и роспись изделий в лучших произведениях связаны были с традициями XVIII века: это видно и в бережном отношении к белой поверхности, служащей великолепным фоном для сочной полихромной росписи букета, сгруппированного вокруг огромной розы, и в подчеркнутую геометрических формах тулова-цилиндра.

Всеволод Андреевич поручил ведение дел сначала управляющему Беспалову, присланному братом Николаем Андреевичем, а затем некоему Матвею Крестьяновичу, принявшему на себя управление фабрикой в марте 1816 года. Сам Всеволожский постоянно жил на Урале. Фарфоровая фабрика его интересовала, наряду с 40 более мелкими шелковыми фабриками того же Богородского уезда, главным образом с точки зрения прибыли.

«А что мне нужно, то есть денежные сведения, ты оставляешь без внимания»⁶, — заканчивает он письмо к своему приказчику Прокофию Павловичу Хазову (1816 г.). Но вот Всеволожский получает письмо от управляющего фарфоровой фабрикой о том, что «фарфоровый завод в совершенном упадке, и что нет никаких при оном капиталов», а при этом необходимо заводу сейчас же иметь 15 тысяч. «От чего произошла такая перемена?», — запрашивал приказчик Всеволод Андреевич, — «ибо ты принимал от Поливанова завод» и тогда «уверял нас, что он в цветущем состоянии и может приносить большие выгоды». Хазов успокоил Всеволожского, ответив ему, что «фарфоровый завод в таком положении был принят от Поливанова», но что «Матвей Крестьянович нашел фарфор весьма дурным — и толстым, но это были формы Поливанова». (И действительно, как уже отмечалось, фарфор был очень толстым, хотя глазурь к концу периода была достаточ-

но белой). 15 тысяч Матвей Крестьянович прислал, «дабы неупускать удобного времени в покупке материалов... и не продавать товары за бесценок».

Николай Андреевич Всеволожский, наконец, всерьез занялся фарфоровой фабрикой своего брата. Осенью 1816 года он отправил в Санкт-Петербург «для докончания науки составлять массу и глазурь» Семена Герасимова и «для изучения составлять краски» Афанасия Нифонтова. Это сообщение интересно тем, что не только раскрывает имена русских мастеров, но и свидетельствует еще раз о связи наших подмосковных фабрик с Императорским фарфоровым заводом. В период Всеволожского (1816—1818 гг.) изделия маркировались лишь одной буквой В, написанной золотом или вдавленной в тесто. Формы их были достаточно просты: чашки так называемой «мейссенской» формы с витой ручкой, как бы охватывающей двумя веточками полусферическую форму с полукруглыми блюдцами, большие чашки цилиндрической формы со слегка отгибающимся верхом и т. д. Это объясняется не только господствующим стилем классицизма, но и тем, что на фабрике был единственный опытный мастер-точильщик, «прочие же умеют точить только чашки, стаканчики и блюдечки».

Знаем мы теперь и красильного мастера — Андрея Климушина. Не ему ли принадлежит роспись в виде игральные карт на больших чашках? Фарфор Всеволожского продавался и при самой фабрике, и вывозился в Москву и к Макарию (на Макарьевскую ярмарку).

В 1818 году, вероятно, не без радости, Всеволод Андреевич отдал фарфоровую фабрику в приданое своей дочери — Марии Всеволодовне, вышедшей замуж за Николая Мартыновича Сипягина — героя Отечественной войны 1812 года. Фабрикой в этот период заведовал мастер Антон Аросимов. Располагалась она в шести деревянных корпусах, а рабочие жили в шести флигелях 7×3 сажени каждый. Изменился и состав рабочих людей на фабрике. Количество вольнонаемных уменьшилось за счет крепостных с 62 до 46 человек. Больше всего среди мастеров было живописцев — 27 человек, точильщиков — 8, при приставке ручек — «ручешников» — 6, 2 капсельщика, а остальные — при составе красок, массы, сортировщик, матерщик, глазировщик и плотник — по одному.

Во время владения фабрикой Марией Всеволодовной, то есть с 1818 по 1821 гг., фарфор стал не только бел, но и тонок. Роспись этого периода свидетельствует не только о замечательном мастерстве и хорошо воспринятых традициях Императорского фарфорового завода, но, несомненно, и о вкусе как мастера фабрики, так и самой владелицы. Такого тонкого, изысканного орнамента золотом, сочетающимся с непередаваемым оттенком люстра не встречается в последующий период существования фабрики.

В 1821 году Мария Всеволодовна умерла, и фарфоровая фабрика перешла по наслед-

ву к ее малолетним детям Всеволоду и Мартыану и ее мужу Николаю Мартыновичу Сипягину. В этот период (т. е. до конца 20-х гг. XIX века) изделия маркировались буквой «S». Небезынтересно отметить, что в этот период в росписи чайной посуды, которая являлась доминирующей среди других изделий первой трети XIX века, встречается та же сентиментальная роспись с детскими сценками среди пейзажа, что и на изделиях фабрик Попова, Храпунова, Демида Назарова. «Родственность» их указывает, несомненно, на единый источник — гравюру. Наряду с посудой выпускается уже и скульптура. Наиболее интересной и, пожалуй, распространенной была «Девушка с коромыслом», исполненная по модели скульптора Императорского фарфорового завода С. С. Пименова. Правда, она потеряла свою «божественность», но зато стала более близкой и понятной.

Д. Лихачева

¹ Фабрика Отто существовала в Перове с 1799 г. (официально признана в 1801 г.) по крайней мере по 1803 г., после чего закрылась за бездоходностью.

² А. Б. Салтыков. Избранные труды. М., 1962, стр. 396.

³ А. А. Исаев. Промыслы Московской губернии, т. II, М., 1876, стр. 107.

⁴ А. В. Селиванов. Фарфор и фаянс Российской империи, Владимир, 1903, стр. 39.

⁵ А. В. Селиванов и А. Б. Салтыков считали, что фабрика была «основана вероятно в 1813 г.».

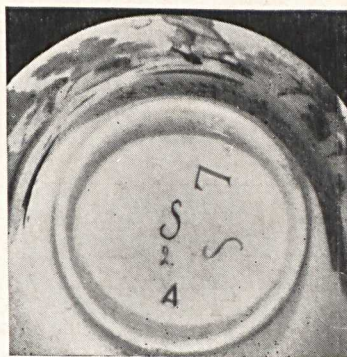
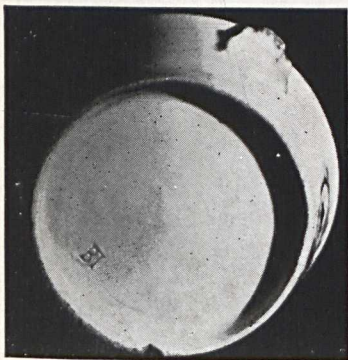
⁶ ЦГИАЛ, ф. 652, оп. I, ед. хр. 941, 1816, л. 32 (материал о Всеволожском, цитируемый в этой статье, написан по данному архивному документу).

С. Пименов.
Девушка с коромыслом.
Императорский фарфоровый завод.

Девушка с коромыслом.
Фабрика Сипягина. 1820-е гг.
Сахарница.

Фабрика Всеволожского и
Поливанова.
Нач. 1810-х гг.
Собрание Ф. Е. Вишневого.

Чашка.
Фабрика Сипягина.
1820-е гг.
Собрание Б. А. Онкеля.



F. W.

Bl. Bl

B, B

Fabrique
de
Wrewojskoj

