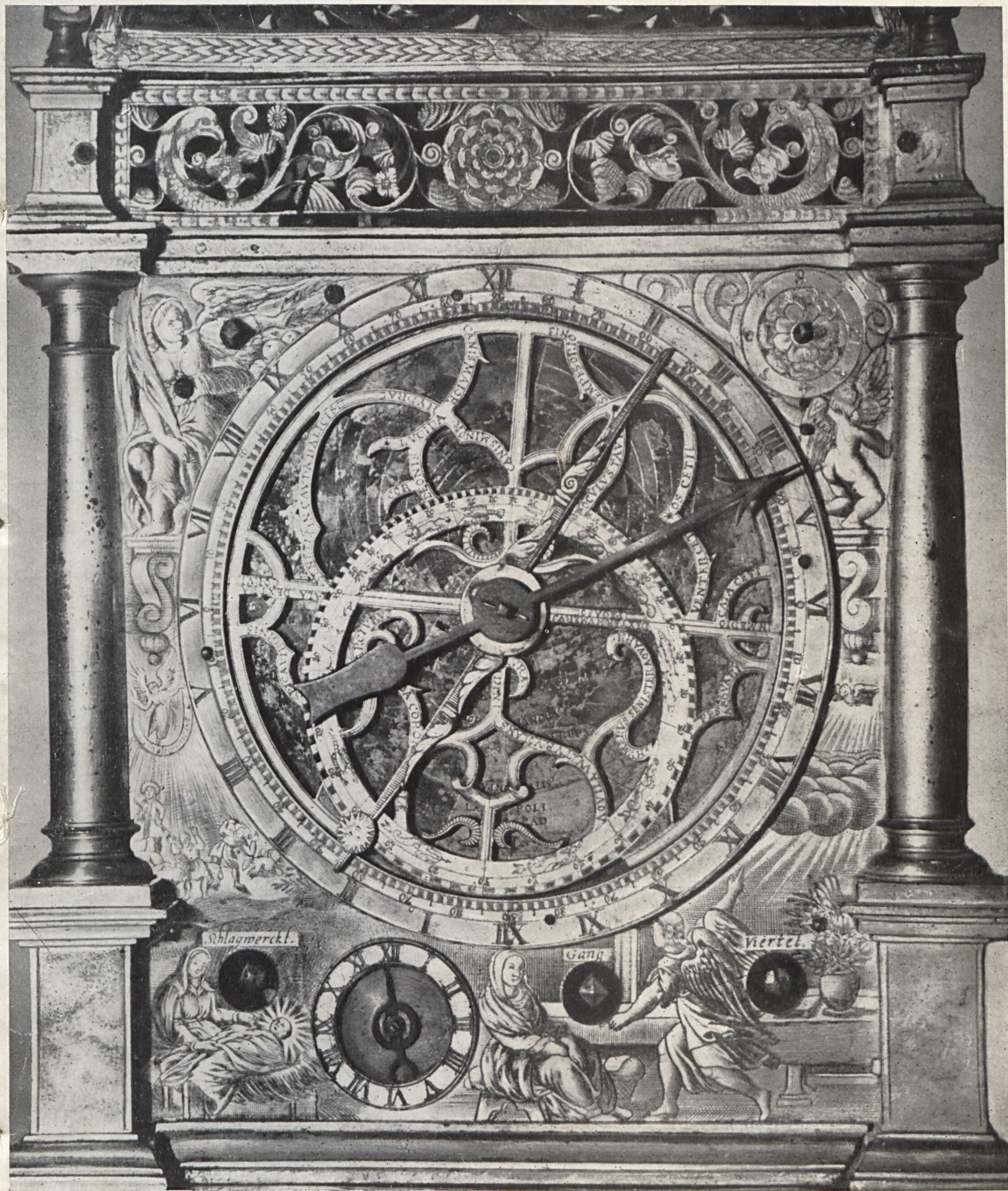




Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10
229-68-45

Главный редактор Ладур М. Ф.

Редколлегия: Антонов О. К.

Быков З. Н.

Василенко В. М.

Давыдов Ю. Н.

Дудене М. А.

Зам. гл. редактора Кантор К. М.

Круглов Г. Г.

Крюкова И. А.

Кума Х. Р.

Художеств. 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.

Хан-Магомедов С. О.

Цицишвили 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.

Художники номера Курбатов Ю. К.

Максимова В. В.

Техн. редактор Штейнер Л. М.

Фотохудожник Кочетов Г. И.

Фото Белоус Д. Р.

Званцев М. П.

Кашанов В. Д.

Коган Э. Ф.

Мороз Л. С.

Селиверстов И. А.

Ежемесячный журнал Союза художников СССР 8 (141) 1939

Год издания тринадцатый.

В номере:

1

Год творческой строгости

М. Ладур

4

В. Глазычев

Красота и польза декоративного искусства

9

М. Каллинг

Мода молодых

14

М. Званцев

Нижегородские щеколды

16

А. Ермолаев

Архитектурные фантазии

23

Н. Каневская

Поэма о глубине

27

Ю. Герчук

Личный вкус критика

33

Д. Сегал

Быт, культура и дизайн

36

Л. Андреева

Расписной фарфор Петра Леонова

39

В. Аронов

Круг внимания

42

Н. Холостенко

Украинская чеканка XVIII века

44

В. Сахаров

Художественные журналы первых лет революции

49

Е. Розенблюм

Открытая форма

56

М. Розанова

Страница коллекционера
Цветы зла

А 08574. 25.VII. 1969 г.
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 7.
Зак. 5940. Тир. 17320.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240.

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

7с
Д28



М. Ладур

Читальный зал

Логика процесса

Искусство всегда служило и служит выразителем господствующих идей своего времени. Энергия классового самосознания есть основная движущая сила художественного творчества.

Остается непреложной истина, что художник со всеми его сложными и трудно поддающимися регламентациям качествами есть активнейший участник общего процесса строительства художественной культуры социалистического общества.

За этой истиной для нас, художников декоративного искусства, стоит, однако, ряд проблем далеко непростых. Ощущая себя частью единого творческого процесса, художник этого профиля в силу логики взаимосвязей в нашем предметном мире безусловно придет и к ощущению своего места в этом бесконечно разнообразном динамическом потоке и будет не только яснее видеть перспективу, но и обогащаться контактами с другими жанрами искусства.

Но существует еще одна проблема, выходящая за рамки отношения «часть и целое». Старая буржуазная легенда о так называемой «свободе творчества» все еще жива, и она дает о себе знать всплеском индивидуализма. Психологическая или, более точно, нравственная слепота художника, пораженного вирусом индивидуализма, не только не помогает творчеству, но, наоборот, делает фантазию художника бескрылой, а форму претенциозно высокомерной.

Автор статьи не призывает к творческой обезличенности и к господству средних категорий, где нет ни страстей, ни привязанностей, ни любви, ни ненависти. Нет. Только при осознанности общей цели поднимается в душе художника энергия не только собственной личности художника, но и своего времени, а отсюда рождается такой потенциал творческой напряженности, который никогда не сможет испытать муза художника-индивидуалиста. Исторических примеров здесь более, чем достаточно.

Художник, порвавший все связи с обществом и изолировавший себя от его идеалов, не сможет испытать полного творческого удовлетворения от своей деятельности, и ему останется малоутешительная сентенция «меня поймут через столетия». В наш век космических скоростей не только в науке и технике, но и в духовной культуре такой срок, пожалуй, великоват, да и фраза эта, если говорить откровенно, рождена как форма самозащиты, а может быть, и простейшим камуфляжем творческого банкротства. Отсутствие обратных связей от зрителя к художнику, естественно, исключает проникновение в «лабиринты» личности и, следовательно, делает невозможным установление контактов со зрителем, не говоря уже о том, чтобы увлечь его, взволновать, взять в плен поэтического раскрытия действительности.

А это особенно важно для нас, художников декоративного искусства: ведь мы создаем ту эстетическую среду, в которой живут и работают наши современники. И чем лучше мы согласуем нашу деятельность с общей созидательной деятельностью всех звеньев нашего общества, тем больший вклад мы внесем в советскую художественную культуру.

Естественно, что взаимоотношения между художественной практикой и многообразными формами государственной и общественной жизни куда сложнее, чем это может выразить любая теоретическая схема. Однако главное в этих взаимоотношениях незыблемо.

Единство цели, гражданственность в творчестве каждого советского художника и, наконец, борьба за выражение общих идей языком яркой творческой индивидуальности — вот принципы, без которых искусство перестает быть искусством. Догматизм в эмоциональной сфере так же вреден, как и в любой другой, а эстетические штампы способны умертвить даже самые добрые намерения.

Только живой, взволнованный, я бы даже рискнул сказать, страстный диалог между художником и зрителем, между человеком и окружающим его предметным миром может выразить наше отношение к коммунистическим идеалам, а это особенно важно в год творческой строгости, в год столетия В. И. Ленина.

Образ столетия

Почему возник термин «творческая строгость»? Вероятно, он продиктован беспокойством о масштабном несоответствии между исторической датой столетия и формами пластического воплощения этой даты в произведениях декоративного искусства, а может быть, и не только в нем.

В самом деле, давайте разберемся в этом простом и вместе с тем сложном вопросе. История не знает другого такого отношения миллионов людей к личности государственного деятеля, руководителя, какое есть к Владимиру Ильичу Ленину. Его имя воплотилось не только в судьбах народов, но и в масштабе времени.

Сегодня нельзя применить обычную мерку к емкости десятилетия, года, часа, минуты. Время стало плотнее и требовательнее. Энергия ленинской мысли, изменившая направление и характер всех процессов не только в политике, экономике, науке, технике но и в литературе и искусстве, изменила и масштаб времени, она укрупнила его, сделала значительнее. И вот здесь-то и возникает сложный перекресток при установлении связей между теоретическими суждениями и житейской практикой декоративного искусства. Очевидно, первое, что нужно сделать, — это определить круг «естественных» возможностей того или иного жанра нашего искусства, привести их в соответствие с политической задачей.

О том, что достойное воплощение образа столетия со дня рождения В. И. Ленина в искусстве — задача политическая, очевидно, двух мнений быть не может. Да, нужно создавать образ события, образ столетия, а не только В. И. Ленина в этом событии.

Конечно, первая мысль, которая возникает у художников, — это обратиться к портрету. К сожалению, это не всегда ведет к раскрытию еще одной черты ленинской личности: художественное познание подменяется порой графической, монументальной или живописной схемой. К великому огорчению, эта схема нашла популяризаторов, которые зачастую стоят если не за гранью искусства, то на его далекой окраине.

Берется за свое ремесло человек с равнодушной кистью, и к месту и не к месту возникают бесчисленные профили, силуэты из фанеры и металла, из дерева и гипса, из мрамора и пластика. Выработался стереотип формы, и это печальное явление проникло в разные «этажи» профессионального искусства. Ведь для соблюдения принятого штампа не нужно ни бессонных ночей в творческих поисках, ни большого труда. Тем более, что есть хорошие образцы, легко трансформируемые для любой надобности. В такой же степени это относится и к массовой скульптуре, и к прикладному искусству. Все мы понимаем, что творчество должно выразить любовь народа к В. И. Ленину, выразить так, чтобы в изображении В. И. Ленина всегда присутствовала мысль, чувство, художественная культура. Нельзя допускать эмиссии дорогого для нас образа. Ленинскую тему можно и нужно выражать не только портретным изображением (где также должно быть соблюдено чувство меры), но и произведениями, раскрывающими сущность ленинских преобразований в нашей стране. Ведь столетие — это своеобразный отчет о том, как ленинские идеи воплотились в жизнь. Показать это надо не равнодушно, не иллюстративно, а со всей глубиной и страстностью, на которую способен художник. Мы не имеем право мельчить идею и принижать бездумностью монументальность наших задач в строительстве нового общества. Нет нужды сегодня говорить о ярких страницах нашей Ленинианы, о том, что к юбилейной выставке готовятся серьезные произведения о В. И. Ленине и что в их создании участвуют талантливые мастера, в том числе художники декоративного искусства и народного творчества. Будем надеяться, что в их произведениях со всей искренностью будут воплощены и главные темы нашего сегодня, но не о них сейчас речь. Это большой мир творчества. Но... есть малый мир, мир банальных чувств и штампованных эмоций. От тлетворного влияния этой равнодушной коммерческой зоны ремесленничества нам нужно оградить праздник столетия.

Форма чувства

А имеет ли право на жизнь этот термин? Постараюсь пояснить эту мысль, ни в коей мере не претендуя на то, что она безупречна. Создавая предметную среду для людей самого разного духовного склада, художник сталкивается со сформулированной, а может быть, только почувствованной особенностью этой задачи. На какие черты характера, темперамента, уровня культуры должен обратить внимание автор произведения, чтобы ответить в своем творчестве именно на эти особенности?

Кажется, есть индийская поговорка-афоризм: «Будет жить в тыкве, будет круглым; будет жить в бамбуке — будет длинным». Мы знаем, что человек так или иначе приспосабливается к условиям, в которые его ставит жизнь. Но ведь наше сознание, наши ощущения и наши чувства формируются, и мы не безразличны к тому, что нас окружает.

Достаточно ли изучены хотя бы основы состояния, настроения, возникающего в нас как бы произвольно? Какими счетчиками измерить ту непрерывную «эстетическую радиацию», которую ежедневно излучает созданное нами материальное окружение?

Какими фильтрами мы отделяем сорняки и стараемся оградить себя от безобразного, уродливого? Ведь в каждом нормальном человеке этот духовный

«предохранитель» есть. И благодаря каким изъятиям в палитре чувств возникает стремление к алогичному, противоестественному? Что это — голод, вызванный пресыщением или признак некоей разрушительной психологической опухоли? Может быть, мы не замечаем импульсов, толкающих на поиски несуществующего антимира «новых» (псевдоэстетических) ощущений? Такой взрыленный отрицаниями домашней «философии» человек забирается в формалистическую тыкву или бамбук и благополучно принимает удобную для него форму.

Вместо того, чтобы на основе большого чувства, рожденного большой целью нашего общества, формировать свой внутренний мир и из него черпать инициативу и энергию деятельности, такой «бунтарь» становится добычей самых разных нравственных отклонений, естественно переходящих в идеологические. Конечно же, здесь сгущены краски. Но тем не менее вопрос о свежести, новизне, открытиях и изобретениях, в общем, о непрестанном обновлении нашего искусства, остается в силе. Борьба против элементарности и примитивного понимания роли искусства так же важна, как и борьба против подмены подлинных эстетических ценностей мнимыми. Как же разобраться в этом калейдоскопе подлинного и мнимого? Где тот путеводитель по сложным лабиринтам искусства, который указующим перстом отметит, что хорошо и что плохо? Нет и не может быть такого справочника на все случаи жизни. Но не возвратится ли печальная практика, когда все, что выходило за рамки узко догматических и сугубо субъективных оценок, подвергалось ostrакизму и неприятию? Нет, в год ленинского юбилея ленинские принципы в осмысливании явлений искусства являются руководящими. И от того, с какими эмоциональными красками обращается художник к своему зрителю, зависит, каким эхом откликается благодарный или неблагодарный «соавтор» произведения — зритель.

Правда, в искусстве не всегда соблюдается закон резонанса, и впечатления, переходя от художника к зрителю, всегда трансформируются и всякий раз по-новому. Да иначе и не может быть. Даже гениальные произведения, заслужившие всеобщее признание и любовь, также воспринимаются неодинаково, но общая характеристика воздействия налицо, хотя причинные связи не всегда можно расшифровать. И дело, конечно, не в том, чтобы художник вложил в душу зрителя «перфоленду» запрограммированных идей и эмоций, а в том, чтобы возбудить чувства высокие и в такой форме, когда масштаб этих чувств хотя бы перекликался с масштабом своего времени. Особенно это важно в монументальном искусстве, которое уже сегодня играет значительную роль в нашей художественной культуре. Этот раздел искусства безусловно имеет право на специальные теоретические исследования и на особые формы планирования и воплощения в жизнь.

Проникновение

Если бы можно было смоделировать процессы восприятия, сконструировать некий «геологический разрез» механизма восприятия, то мы бы увидели довольно причудливую схему. «Волны искусства» в одних случаях, имея мощный творческий заряд, проникают в самую глубину человеческого сознания и подсознания, в других не доходят и до середины, рассеиваются

мелкими и мельчайшими частичными удачами, в третьих остаются на поверхности, не будучи в силе даже привлечь внимание. Эту картину можно продолжать бесконечно, варьируя ее в зависимости от личности автора, содержания произведения, характеристики воспринимающей «антенны» и многих других обстоятельств и ситуаций. Но даже из этих первичных соображений можно сделать некоторые выводы.

Сенсационность, будь она в содержании или в форме, которая эпатирует, проникает в нашу эмоциональную сферу, так сказать, с «черного хода», занимает кресло по контрамарке и, безусловно, чувствует себя в здоровом организме чужеродным телом. Как правило, ее жизнь коротка, но в ней есть бесспорная привлекательность быстрого и часто шумного успеха, когда можно при известных условиях выдать ложь за правду искусства. Подлинное же новаторство в искусстве, связанное тысячами нитей с уже открытым и утвердившимся, не сразу завоевывает признание. Это явление сложное, и путь его труден. Труден в силу больших нагрузок: поднимать даже на небольшую ступень исторически сложившиеся формы художественной культуры куда сложнее, чем их игнорировать. Занять место в сознании человека духовно богатого, пытливого, который сам идет навстречу творчеству, — относительно несложная задача, а покорить «обычного» человека, озабоченного житейскими заботами или поглощенного своей профессией, далекой от искусства, значительно труднее. В этом случае никакими теоретическими экзерсисами не обойтись. Возникает в искусстве чудо — в архитектуре, скульптуре, живописи или декоративном искусстве — и вдруг сразу, с первого появления, входит в жизнь как ее неотъемлемая часть, и всегда кажется странным, что раньше этих произведений не было.

Можно сто раз анализировать Кизи, и Василия Блаженного, и скульптурный шедевр Веры Игнатьевны Мухиной, и работы Корина, Коненкова, Дейнеки и никаких общезначимых закономерностей искусства не извлечь из художественных произведений такого масштаба, ибо авторы подчинялись каким-то своим собственным внутренним законам творчества и часто, разрушая, казалось бы, вечные, незыблемые каноны, вдруг являли миру до его времени небывалое.

Теоретики, искусствоведы пытаются осмыслить, выразить в формулах, правилах, законах то, что не укладывается ни в какие логические схемы. И все же исследования эти нужны. Может быть, мы когда-нибудь и раскроем «механизм» создания гениальных и талантливых произведений. Пожалуй, эта задача ближе биологам, физиологам и психологам, чем искусствоведам или философам. Но самое «огорчительное» то, что научиться быть гениальным или талантливым пока еще довольно сложно.

Как же тогда искать пути к полному контакту со зрителем? Каким образом вооружить наших вечных оппонентов и критиков — зрителей теми идеями, которыми автор сам воодушевлен? Как превратить личное эстетическое богатство в общественное достояние, не растеряв по дороге его эмоциональную сущность. Ведь известно, что будь детище художника даже трижды актуальным, но если оно лишено эмоций, то как фактор искусства оно обществу не нужно. На все эти вопросы, как кажется автору, есть один простой ответ: не нужны никакие заранее поставленные самому себе расчеты.

Нужна искренность, крылатость мысли и раскрепо-

щенное от мелочности чувство. И тогда... тогда тоже может ничего не получиться, но все же шансы на творческую удачу повысятся.

О строгости

Высказывать какие-либо суждения о будущем культуры и искусства рискованно, тем более, что декоративное искусство имеет столько самых разных жанров. И тем не менее соображения общего характера напрашиваются.

Строительство жилых и общественных зданий, объектов промышленности становится все более интенсивным. Начат сложный процесс перестройки села. Развивается туризм, проявляется большая забота о памятниках культуры, возникают курортные комплексы. Эстетическая культура стала потребностью, в промышленности и всюду нужен художник широкого кругозора и высокой культуры.

Опыт строительства стандартно-беспомощных коробочек для жилья привел к единственно правильному выводу о необходимости преобразования строительства в архитектуру. И здесь союз архитекторов и художников закономерен и необходим. В этом свете возникают представления о том, какой же будет наша Родина в будущем.

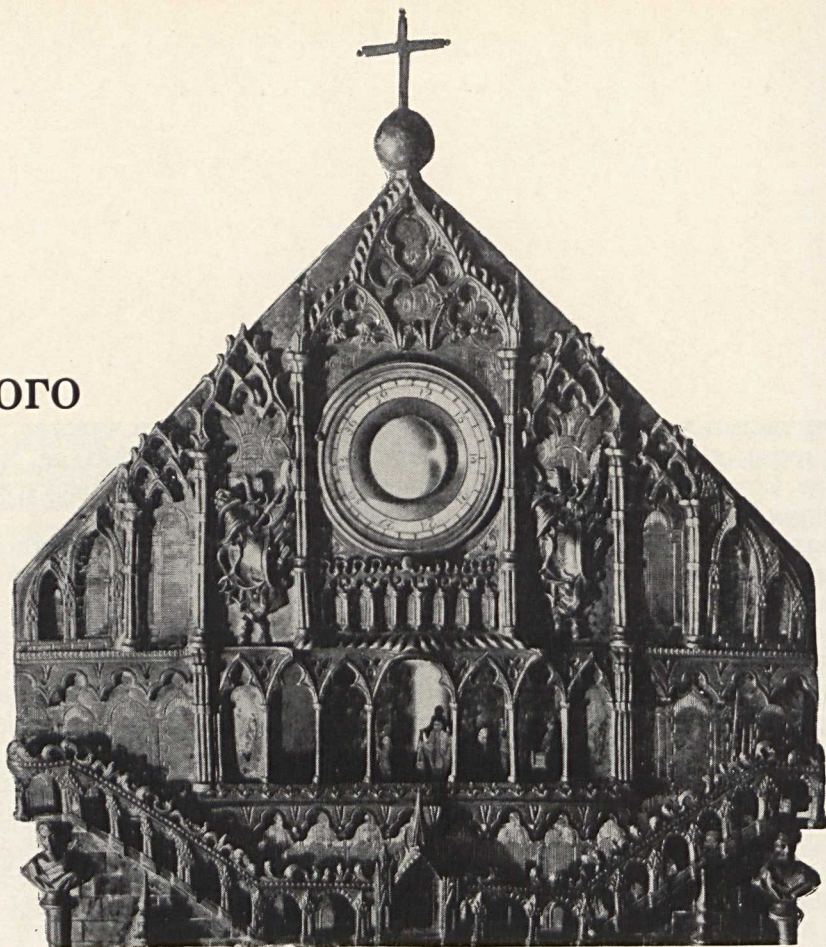
Насколько внешний облик первой страны социализма будет соответствовать тому содержанию жизни, к которому стремятся все союзные республики. Как будет сохраняться лучшее в национальной художественной культуре и каким образом это лучшее будет развиваться, сохраняя самобытность отстоявшихся веками образцов творчества.

И видится наша жизнь облаченной в строгую целомудренную художественную «одежду». Без напыщенности псевдоклассических реминисценций и без лишнего человечности рационализма. Хочется думать, что вместе со средой будут изменяться и люди, приобретая нравственные качества Человека с большой буквы.

Ленинский год — это еще один старт в перестройке человеческого общества на подлинно человеческих принципах. И мы, художники, имеем все основания и возможности бороться за достойное место в этом историческом процессе.

Красота и польза декоративного искусства

В. Глазычев



«Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно».

(Романс на слова
М. Ю. Лермонтова)

«Без теории — ни в жисть!» С этим популярным лозунгом нетрудно согласиться, если предварительно понять, кому теория, какая и зачем.

Среди восклицательных знаков сорняками прорастают вопросы: о содержании и целях, формах и специфике декоративного искусства, о массовости и уникальности в его ориентации и еще всякие. Есть, например, вопрос «большого синтеза», который, предполагается, должен разрешить тоже вопрос, но уже покрытый патиной, — о просто синтезе искусств.

Непонятно только, кто и как может его решать в практической деятельности, кто обладает для этого необходимыми профессиональными методами и средствами. Но даже и этого было бы мало — в решении композиционных задач надо еще иметь принципы их постановки и развертывания. А откуда взять принципы?

Иным кажется, что принципы деятельности можно взять, например, из эстетики или социологии и их внедрить. Дело это, однако, немислимое — может, именно поэтому у него так много сторонников. И все же, хотя задавать вопросы стало почти профессиональным делом, а отвечать на них еще не стало (трудно это), в постановке наивного вопроса об источнике принципов скрывается существенное содержание. Надо только извлечь его из-под пепла догорающих дискуссий о красоте и пользе, которые всяк, естественно, понимает по-своему.

Существует устойчиво неопределенное представление об особой сфере работы художника, получившей название «декоративное искусство». Оно устойчиво, потому что несомненно соответствует какому-то действительному явлению художественной практики, и оно неопределенно: одни смешивают его с искусством, другие — с дизайном, третьи отстаивают идею отдельности, а специфичность утверждают все. Можно, конечно, думать, что стоит выбрать одну из позиций, и обретется желанная ясность, но ведь не в этом дело. Выбирать на самом деле не из чего — в любой из позиций представление сугубо предметно: под искусством понимается упорядоченный ряд «произведений искусства», под дизайном — совокупность вещей массового производства, а под декоративным искусством — предметы, являющиеся «произведениями декоративного искусства»? Позиции включают и больше: каждая из них пытается конструировать место и роль декоративного искусства в мире. И все же — если отбросить словесную шелуху, под ней окажется во всей своей вещности предмет, предметность видения мира. Думать, что, анализируя предмет, можно правильно представить его связи с другими предметами, осуществляемые через людей, является ошибкой, не меньшей от того, что она широко распространена.

Английские часы, сделанные по испанскому заказу. Детали декора. XVII в.

Английские часы, сделанные по испанскому заказу. Лицевая и оборотная стороны. XVII в. (стр. 6—7).

Любой из вопросов относительно декоративного искусства приобретает действительный смысл только после того, как все они свертываются в один, принципиальный — что является, что может быть функциональной задачей декоративного искусства в конкретно взятом обществе. То есть это вопрос о социальной функции декоративного искусства. Тут не спасают изящные рассуждения о выразительности линии или эмоциональной приподнятости, тут надо ответить. Запредельно, независимо от этого вопроса нет ничего — ни принципов, ни методов, ни педагогики, ни «большого синтеза», есть только словесная эквилибристика и дилетантство в теории. Парадокс нашего времени заключается в том, что можно классифицировать формы, классифицировать задачи, создавать программы и выдвигать задачи, не представляя себе: с чем, собственно, производятся эти операции.

Есть внешне простой метод. Система искусства вносит в обращение чистые культурные ценности массового потребления, получившие условное наименование «произведений искусства» — эти ценности нельзя смешивать с предметами, к которым они привязаны, потому что конкретный продукт работы художника может попеременно то признаваться, то не признаваться произведением искусства. Система науки с момента своего самоопределения вырабатывает особый продукт — знания. Система дизайна вносит в обращение свой особый продукт — потребительские ценности, превращая «утилитарные» продукты массового производства в вещи, обладающие культурной ценностью, значением. Здесь все более или менее ясно.

Сейчас есть лишь одна функция, свободная для художественно-проектной деятельности, балансирующей между чистым искусством и дизайном. Это производство особых культурных ценностей, компенсирующих утомление от обязательно стандартной системы массового потребления. Но здесь все очень не просто: это лишь объективно складывающаяся установка на социальную функцию, конкретная реализация которой зависит от ряда обстоятельств.

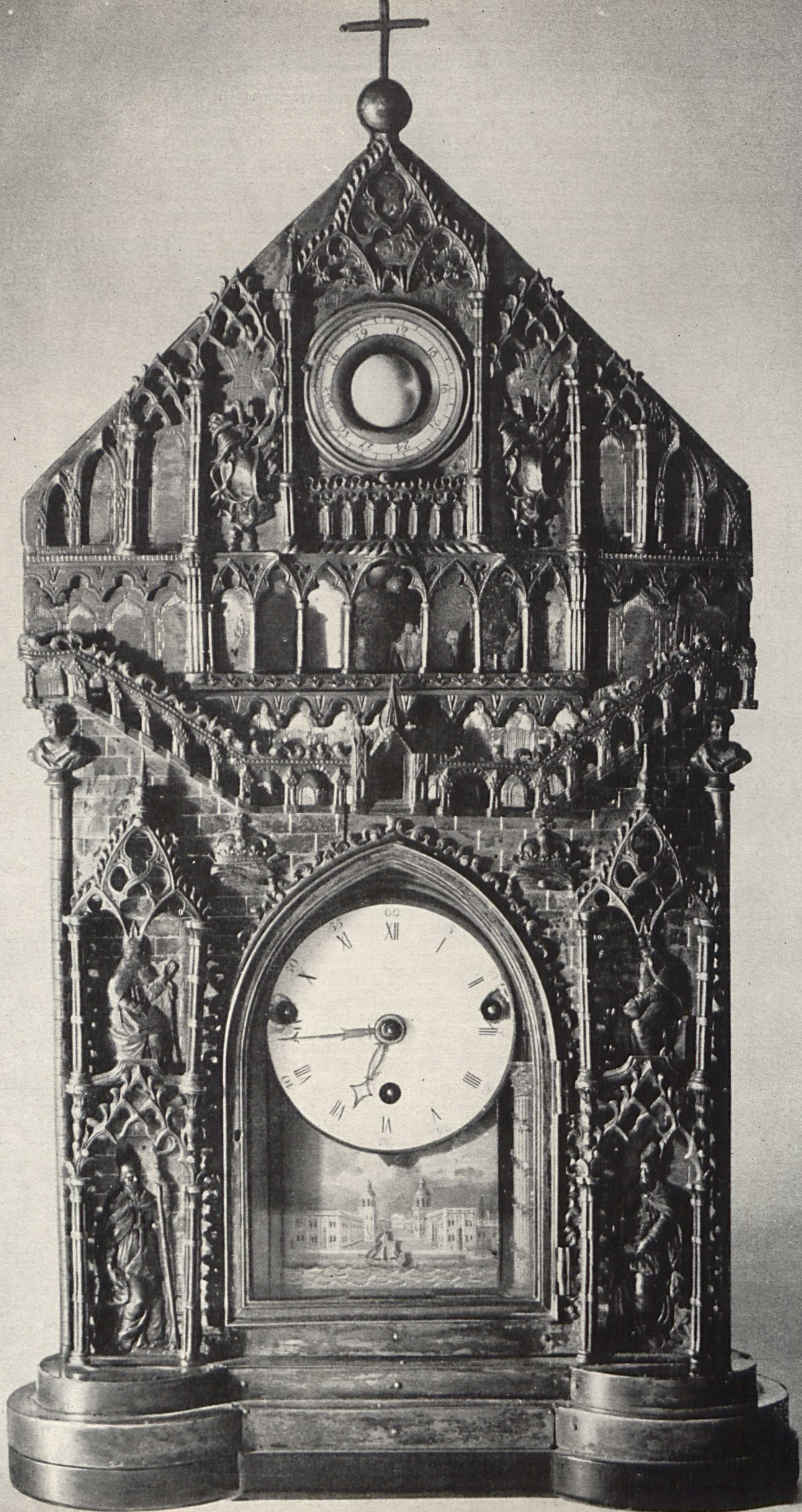
До становления в мире целостной системы дизайна декоративное искусство, стихийно, но предельно четко, дифференцированное по разрядам потребителей, полностью выполняло его функцию, придавая бытовым и техническим предметам культурные значения. При этом в высшем разряде узкой потребительской элиты эти значения поднимались на высший уровень, где вещь полностью приравнивалась к произведению искусства. Дизайн резко перестроил систему значений предмета в буржуазной культуре — теперь дизайн работает на дифференцированную массу потребителей, а декоративное искусство и тождественный ему по сути так называемый артистический дизайн обеспечивают потребительской элите выражение ее «инности», обособленности, «антимассовости». В чистом виде современное западное декоративное искусство — это проектирование через индивидуального потребителя, обладающего возможностями и необходимостью выразить свою принадлежность к «элите» через владение уникальностью. При этом дело не в предмете, предмет может быть любым, даже массово потребляемым — так императорский дворец всегда был объектом массового потребления-восприятия, но проектировался через «личность» заказчика, отождествляемую с его социальной ролью. Но это только в чистом виде, в установке; в действительности представитель потребительской элиты отнюдь не является личностью, он лишь осуществляет самоутверждение через отрицание «массового» стандарта, выражая принадлежность к антимассовому. В связи с этим проектирование фактически может осуществляться через индивидуальность самого художника постольку, поскольку он способен выразить контрастность к потребителям массового дизайна.

Существование в буржуазной культуре мощной прослойки «среднего класса», выражающего свою специфичность через умеренное подражание потребительской элите, приводит к выделению особой службы «антидизайна», осуществляющего массовое (серийное) проектирование «антимассовых» вещей, компенсирующих стандарт через стандарт другого уровня.

Казалось бы, банальное деление на массовое, серийное и уникальное, но применительно к реальности культуры это производственное по существу разделение предметов наполнено глубоким внутренним смыслом осознания и организации художественно-проектной деятельности.

В одном случае проектирование художником «через себя», в другом — через удивительный феномен «антимассового» потребительского слоя, в третьем — через массового потребителя в полном смысле слова. Не трудно видеть, что в первом случае никаких различий по отношению к чистому искусству, независимо от конкретного предмета деятельности, обнаружить не удается. Здесь остается лишь внешнее профессиональное различие, снимаемое в художественной критике, теряющее всякий смысл, как только утрачивается различие функ-







циональное. Конечно, можно сказать, что рисунки или картины Пикассо — это изобразительное искусство, а его керамика — искусство декоративное, тем более, что при желании на его тарелку можно даже что-то положить. Но ведь эта тарелка — лишь тень тарелки-вещи, лишь наименование и существует только в системе чистого искусства.

Ясная картина художественно-проектной деятельности в современной западной массовой культуре непрерывно нарушается. Было бы неверно предполагать, что эта деятельность полностью осознана ее представителями, но в целом под мощным давлением потребительского рынка тенденция выдерживается, несмотря на всю путаницу, существующую по этому поводу в западной же литературе.

У нас все безгранично сложнее. Нет сколько-нибудь значимой потребительской элиты и нет развернутой системы массового дизайна, без которого невозможно осмысленное самоопределение «антидизайна» и декоративного искусства, что не означает, естественно, невозможности самоопределения вообще. Поскольку нет системы осознавшего себя дизайна, осуществляющего проектирование потребительских ценностей через дифференцированного массового потребителя, нет еще и никакого утомления от стандартного дизайна и необходимости в его компенсации. Это не означает, что у части потребителей нет стремления выйти за рамки стихийно складывающегося стандарта бытового окружения, однако для большинства само достижение этого стихийного стандарта — «как у людей» — выступает как основная ценность.

Не существует кастовых членений культуры, закрепляемых в системе дизайна через создание стилистических признаков, полагающихся определенной группе или слою, поэтому все контрасты «антистиля» к «стилю» предельно зыбки. В то же время есть ежедневно перемешиваемый телевидением, прессой, кино и выставками визуальный коктейль из предметов древнего Египта или Мексики, остатков «браун-стиля» и обновленного «модерна», киноинтерьеров и объявлений в журнале «Новые товары». Нет еще действенной проверки потребителем и есть отсутствие зрительной ориентации в популярной культуре, которая с равной легкостью поглощает все. Есть феноменальная независимость художника (взятого как знак профессионального сословия, а не как житейски-творческая единица) от действительного потребителя продуктов его деятельности. В этом смысле между художником-конструктором, работающим над структурой станка или бытового прибора; художником, проектирующим серийный фарфор; художником, самостоятельно изготавливающим уникальное стекло; художником-монументалистом нет никакого различия. Каждый из них осуществляет творческую деятельность через себя самого как «модель потребителя». Художник-проектировщик, теоретически работающий на массового потребителя, смутно ощущает ненормальность этой ситуации и, пожалуй, искренне стремится к какому-то источнику нормативной ориентации. Символом этого ощущения и выступает вера в теорию, которая все может.

Любой продукт художественно-проектной деятельности живет сложной жизнью. Он оценивается и потребляется в уровне профессионального восприятия — критикой. Он, независимо и под влиянием критики, оценивается в уровне массового потребления. В этих процедурах неразделимо слиты иллюзорное приобщение к обладанию ценностью и непосредственное, незаинтересованное созерцание, признающее или не признающее за продуктом право быть особой, художественной ценностью, приобщение к определенному культурному уровню через восприятие-потребление приписываемых этому уровню ценностей и еще многое другое. Художественная критика владеет относительно разработанным аппаратом оценки только художественных значений продукта-вещи, продукта-произведения. Стоит репродуцировать в журнале или поместить в экспозицию архитектурное сооружение, машину, прибор, уникальный или массовый предмет, и все они оказываются именно в этой плоскости существования, в которой так нетрудно двигаться и из которой так трудно выйти. Критик осознает ненормальность этой ситуации, и символом этого осознания выступает призыв к созданию теории,

которая все может. Экспансия эстетического сознания, неизбежно связанная с его относительной девальвацией, научила видеть в каждом предмете произведение искусства, читать его, как произведение искусства, но от этого сама культура не превращается в музей. Теория (если это действительно теория, а не набор наблюдений и пожеланий) может многое, она может не только верно описать существующее явление, но, реализуясь в сознании, а через него в практике, она может и создать еще несуществующее явление. Теория не может только подменить собой деятельность, которую описывает или создает или, вернее, создает, описывая. Есть никем еще не опровергнутый принцип, согласно которому менее сложная машина не может создать более сложную. Руководствуясь этим принципом, можно утверждать, что сейчас нет теоретических проблем декоративного искусства, кроме его социологической определенности. Это, естественно, означает, что не может быть теории декоративного искусства в конкретной культуре без теории этой культуры, а сам предмет такой теории — социалистическая популярная культура во всей ее специфичности — находится еще в начальной стадии самоопределения.

Нет теоретических проблем декоративного искусства, но есть множество проблем практических и организационных. Среди них главная — вопрос осознания художниками своей деятельности, ее принципов, задач и методов. Сейчас выбор еще совершенно свободен, важно, чтобы он был осмыслен — то есть был выбором.

Можно ориентироваться на дизайн, проектируя машины, сервизы или монументальную композицию, тогда главное — определить тип потребителя в его конкретности. Сделать это можно только методами и средствами художественного мышления.

Можно ориентироваться на «антидизайн», проектируя бытовые приборы, ювелирные изделия или интерьер, тогда главное — определить контрастные типы потребителя в их конкретности.

Можно ориентироваться на чистое искусство, создавая уникальный предмет массового потребления, тогда главное — взять на себя ответственность выражения своего видения мира, а потребитель возникнет сам.

Сейчас это еще свободный выбор. По мере самоопределения культура будет детерминировать его все более жестко, но это и сейчас серьезный выбор, потому что выбирается не конкретное решение, а профессиональное мировоззрение. Это не значит, что различные деятельности не могут осуществляться одним человеком, но тогда этот один осознанно переходит из одного состояния в другое в зависимости от задачи. Здесь решает художник, здесь решает критик — теории здесь нечего делать.

Но есть еще «декоративное искусство» как феномен общественного сознания, как факт сознания профессионального — вполне достаточный способ существования многих предметов. А это означает, что каждый имеет возможность конструировать его теорию, и это тоже дело личного выбора.

«Сотворение Евы».
Деталь гравировки страбургских
часов мастера Дрюкенброта. 1638 г.





Наш журнал уже неоднократно обращался к проблемам моды. Мы стараемся выйти за обычное представление о моде как «искусстве красиво одеваться», а рассматриваем ее социальную природу, пытаемся анализировать ее связь с явлениями общественной жизни. Дается это трудно, потому что теоретиков моды очень мало, некоторые статьи вызывают споры и неудовлетворение. Множество откликов вызвала статья искусствоведа и историка костюма Марии Николаевны Мерцаловой («ДИ», 1968, № 5). Не все специалисты и читатели были согласны с ее концепцией, но все высказывали большой интерес к методике анализа явлений моды. Поэтому редакция считает полезным продолжать разговор на тему «Глупец тот, кто в моде видит только моду» (Бальзак). В связи с этим мы публикуем статью эстонского искусствоведа, сотрудника журнала «Силуэт» Марии Каллинг, которая в течение ряда лет ведет исследовательскую работу по социологии моды.

Мода молодых

М. Каллинг (Таллин)

Профессиональные создатели моды — модельеры одежды, конечно, стараются учесть особые потребности и вкусы молодежи. Но обычно они исходят из соображений достаточно внешних и абстрактных, создавая себе как рабочую гипотезу некое вневременное представление о «молодежи»: жизнерадостность и подвижность молодых людей, красота молодого стройного тела...

Предлагают новые сочетания цветов, новейшие приемы покроя. Не скупятся на декоративность, широко вводят национальные мотивы. Национальный декор составляет даже своеобразие советской моды, особенно в спортивной и детской одежде. Считается, что молодым всегда присуща склонность к романтическому. А коли так, то и стараются украсить костюм молодежи историческими раритетами, окутать его романтической дымкой старины. Все строится по рецепту: самое «непривычное» предназначается для молодых, для пожилых же — менее рискованное, уже апробированное. И опять-таки решающее здесь — абстрактное умозаключение, что пожилые не склонны тревожить сложившиеся, ставшие классическими эталоны женственности и мужественности, что они больше хотят руководствоваться соображениями разумности, умеренности и практичности. Действительно, у пожилых в наше

время меньше интереса к игре в одежду. К тому же нужно учитывать возможные недостатки в их фигуре.

Быть может, сейчас, как и всегда, на самом деле есть просто две моды или, скажем, возможность выбора двух равноценных путей? (Ведь во все времена были люди успокоившиеся и люди, ищущие нового). Думается, нет. Рождающаяся на наших глазах мода молодых, новая свобода инициативы и фантазии в костюме, в которой мы склонны видеть всего лишь свойственные молодежному возрасту увлечения романтикой, включает в себя моменты дальнейшего развития современного костюма вообще. Новая мода продиктована назревшими нуждами изменившихся социальных условий, серьезными, но пока что еще мало осознанными сдвигами в системе человеческого общения и нравственности. Она несет в себе радикально видоизменившуюся идеальную модель мужчины и женщины, соответствующую современным стремлениям.

Среди костюмологов считается аксиомой, что резкий, революционный по своему значению поворот в стиле одежды произошел еще в период первой мировой войны. И начался он, как известно, в женском костюме. Выявился новый идеал женщины: самостоятельной, борющейся за свои права. Женщина эта была



жизнерадостна, она не очень считалась с этикетом, с предрассудками и традициями. Она всячески подчеркивала свою молодость и независимость. Особенно важно, что этот новый идеал сложился в средних слоях общества в процессе приобщения женщины к труду. Во всяком случае, не в придворной атмосфере, не в доме зажиточного буржуа и не в творчестве фешенебельных домов моделей. Однако — и это следует со всей энергией подчеркнуть — теоретически возводя все решающие перемены в женском костюме к событиям пятидесятилетней давности, мы лишаем себя возможности увидеть то принципиально новое, что происходит в нем сейчас. Борьба за уравнивание прав женщины и мужчины, порождая известную негативизм женского костюма, продолжалась все эти годы, но теперь, наконец, сложилась новая ситуация. Современная девушка уже рождается с уверенностью, что юноша рядом с ней и она — равноправны. Ей нет надобности средствами костюма подчеркивать равноценность своего пола или выражать ощущение неполноценности.

По сравнению с ее свободой и естественностью, костюм женщины 20-х годов представляется все еще слишком искусственным и условным.

Некогда от девушки требовалось, чтобы она показывала

себя с выгодной стороны: как хороший товар, подчеркивая свои сильные стороны и ступившая слабые, подстраивая себя к тому идеалу, который был у мужчины ее времени. В 20-е годы, а отчасти и позже, пробивает себе дорогу обратная тенденция: женщина как бы программно демонстрирует свою независимость. Но сама настойчивость, с которой акцентировалась вновь обретенная свобода, свидетельствовала, что ее еще практически нет, что она еще не стала социальной нормой, что за нее еще приходится бороться ежедневно и ежечасно. Теперь же, в 60-е годы, дает о себе знать другое: короткую юбку современные девушки носят и не для демонстрации стройных ножек, и не ради показа своей независимости от укоренившихся условностей. Нравственный и эстетический смысл подобной одежды можно понять, лишь отказавшись от подобного рода соображений. Парадоксально и знаменательно, что нынешняя молодежная мода носится даже в ущерб непосредственной привлекательности девушки. Не признаки пола, не утверждение себя в отношении к юноше, к мужчине, а скорее стремление быть заодно со своими сверстниками, выявить то основное, что есть у молодежи, — ее молодость — здесь главное. Но нагляднее всего происходящие в costume принципиальные сдвиги видны не в женском, а в современном

Новая женщина хочет видеть в современном мужчине человека, друга, коллегу, а не только супруга. Изящество, тонкий вкус, ярко и тактично выраженная индивидуальность облика — все то, что требовал мужчина, теперь требует и женщина. Влияние этого нового строя отношений выразилось сначала в культивировании средствами костюма мужских физических качеств, в подчеркивании красоты спортивного, натренированного, сильного тела. Но в том-то и суть, что одних физических достоинств мужчины становится недостаточно. Нужна одухотворенность, утонченность, интеллект.

Прослеживая развитие костюма молодежи, мы видим, что процесс этот в 60-е годы достиг той стадии, когда можно уже говорить об известном равенстве в costume мужчин и женщин. Это — принципиально новое состояние моды и социальных стимулов ее дальнейшего изменения.

Сегодня качественные изменения можно наблюдать прежде всего не в предлагаемых молодежи апробированных, созданных художниками-специалистами моделях из журналов мод, а прежде всего в самой жизни: на улице, в школе, в молодежных лагерях, в местах повседневной работы и отдыха, в домашней обстановке. Новый стиль одежды пробивает себе дорогу во всех странах мира, в том



мужском costume. Так уж повелось истари, что царство моды — это царство женщины. Мужчины обходили его стороной и смотрели на моду с некоторым пренебрежением. Видимо, эта привычка мешает нам увидеть те существенные перемены в отношении мужчин к своей одежде, которые проявились сегодня. Равноправие женщины, которое стало фактом и прочно вошло в быт, в сознание, в нравственные представления и принципы, логически должно было привести к изменению не только облика женщины, но и облика мужчины. Ведь не следует забывать, что и с социологической, и с эстетической точки зрения изменения женского и мужского костюмов представляют собою не просто идущие параллельно процессы, но и находятся в перманентном взаимодействии, образуя неразрывное целое.

Мужчина в наши дни не может иметь прежней спокойной уверенности, что по costume ему достаточно быть лишь нейтральным фоном своей изящной и разукрашенной жены, носительницы его социального престижа, как было еще в XIX веке. В то время женщине оставалось фактически лишь всеми силами стремиться быть красивой и женственной. Это она, женщина, «занималась модой» в то время, как серьезный мужчина делал деньги.

числе и у нас. Мы имеем дело со своеобразной формой проявления моды сверстников в прямом и полном смысле этого слова.

Поверхностному наблюдателю происходящие перемены могут представиться катастрофическими. Они могут быть восприняты как свидетельство несерьезности, легкомыслия, эпатажа, едва ли не хулиганства. Все эти перегибы, вычурность, излишество деталей, быстрый темп изменений вначале ошеломляют. Но они, собственно, и предназначены ошеломлять. Мода молодых неразрывно связана с тем сложным комплексом умонастроений, которые сегодня с особой силой проявляются в студенческом движении многих стран. При всем разнообразии тенденций этого движения, ясно одно, основа его — протест. Протест против высокого уровня жизни, когда в других странах дети погибают от голода, против войны и агрессии, против конформизма массовой пропаганды, против морального ханжества. Но, поскольку четкой программы за всем этим не стоит, то иногда негативизм молодежи оказывается несколько вздорным. Непомерно большую роль в нем занимают вопросы секса. Причем, та «свобода», которой добивается часть молодежи в этой области, явно ведет к обеднению и выхолащиванию эмоционального богатства отношений между юношей и девушкой. С другой стороны, движение

«хиппи», например, представляет как бы анархизм наизнанку, где протест выражается в нарочитом отказе от ценностей цивилизации, культе природы, пацифизме. Но так или иначе, костюм оказывается очень близко к эпицентру этих взрывных настроений молодежи. Эксцентричность облика — заботятся ли о нем тщательно или вовсе пренебрегают — имеет лозунговый характер. Молодые люди ходят с серьгами в ушах, вплетают цветы в волосы и не причесываются с такой же серьезностью и вызовом, как демонстранты надевают на себя плакаты протеста.

Вспомним хотя бы «битников» или тех же «хиппи» из Сан-Франциско. Здесь поражает с первого же взгляда именно то, что стронулся с мертвой точки, вышел из столетнего статического состояния мужской костюм. У молодежи появились «свои» художники, модельеры-тинэйджеры, увлеченные беспечной удалью фантазии, оптимистической игрой в моду, красочной поэзией, не знающей никаких границ и условностей, кроме собственного «нравится». Но все это не только легкомысленная игра. Просто слишком резко, непосредственно прорывается новый социальный, психологический и эстетический идеал молодых. Костюм и прежде непрерывно развивался. Стимулом изменений в нем были в большой мере факторы

особых клубов и кружков специально для молодежи, где носится новая одежда, поются самые новые песни и изобретаются новые танцы. Молодежь не боится привлекать к себе внимание, «бросаться в глаза» (такая боязнь была характерна для прошлого века). Этим объясняется небывалый размах фантазии и новизны в костюме. Одежда все больше становится объектом творчества и утверждения индивидуальности.

На фоне молодежной моды остро возникает проблема женственности и мужественности, но уже с новых позиций. Существует классическое определение этих качеств. О классической женственности говорится подробно в «ДИ» (1968, № 5); физическая привлекательность мужчины в связи с формами костюма в продолжение полутора с лишним веков фактически замалчивалась. Разговор об этом просто заменялся пренебрежением и надменным отношением мужчин к проблемам моды в одежде. Но искусство это в мужском костюме начинает, по-видимому, понемногу возрождаться. Впрочем, формы проявления его иные, чем в женском.

Мэри Квонт, всемирно известный художник-модельер, писала в журнале «Вог» еще в августе 1966 года: «Девушки как-то особенно женственны, но женственность эта проявляется скорее в их манере дер-



социального порядка, диктующие содержание моды. Но всегда присутствовала при этом и психологическая, и эстетическая потребность в новшестве, разнообразии, будь то новая линия покроя, новые детали, ткани, цвета. Эта потребность в новшестве как моменте свободного творчества играла доселе в моде лишь незначительную роль. Костюм как таковой формировался под напором социальных факторов. Решающим среди них был момент общественного статуса, демонстрация солидности, богатства, знатности.

В данный момент статус в одежде не играет больше решающей роли. Мода как социальное принуждение продолжает жить и действовать, но уже вне сферы одежды. В костюме же господствуют преимущественно моменты психологический и эстетический. Молодые это сильно подчеркивают. Суть молодежной моды в том, что одежде придается другое значение, чем это делалось в старину. В 1960-х годах студент подчас выглядит так же, как неквалифицированный рабочий. И отнюдь не по материальным причинам: это намек на то, что не одежда определяет место, которое человек занимает или будет занимать в жизни.

Молодежная мода сейчас подчеркнуто является модой определенной возрастной группировки. В журналах можно часто прочесть о возникновении за рубежом

жателься, чем в одежде. Снобизм больше не в моде.

Молодежь презирует претензии такого рода. По внешности девушки не различишь, дочь ли она герцога, врача или докера. В наших магазинах готового платья вы увидите графинь и машинисток рядышком, покупающих одно и то же платье». По меньшей мере второе поколение эмансипированных женщин стало прочно на свои собственные ноги. Для них мужской костюм, символизировавший в свое время свободу, равенство, человеческое достоинство, не является больше самоцелью — брюки носят теперь просто потому, что они практичны, удобны и даже на редкость красивы на женской фигуре, а женственность линий тела не является больше опасной для престижа обладательницы их как человека и гражданина. Новое поколение — юноши и девушки наших дней — друзья. Выросшие в одинаковых условиях, в духе полного равноправия, они куда лучше понимают друг друга, чем это было мыслимо раньше.

Женственность наших девушек поистине девичья: фигура без корсета, шея, руки, ноги открыты, свободно развеваются волосы. Женственность эта обнаруживается скорее в складе ума, чем в признаках форм внешности. Дети — неотъемлемая часть нашей жизни, хотя быть может, не главный смысл ее. Ребенок —

отноудь не конечный этап в жизни современной молодой женщины. Уважением пользуются матери, молодые по своей внешности и душе. Можно видеть множество одинаково одетых матерей и дочерей, так же, как парней и девушек. Молодые муж и жена идут рядом, равные по своему положению и внешнему виду. Тут-то и кроется нечто принципиально новое.

Итак, новый тип женского облика стал довольно определенным. Труднее парням. Это отражается в известной мере и в быстрой смене мод юношей: «стиляги» 1960 года — широкая верхняя часть тела, короткая куртка, крайне узкие брюки, остроконечные туфли, пышная шевелюра; в 1963 году пренебрежение по отношению к одежде — отчаянный гонщик-мотоциклист в старой кожаной куртке и брюках-техасах, весь в масле и пыли; в 1966, вроде как для разнообразия, — добродушная игра вместе с девушками в «свою» моду. Пошли в ход все исторически известные виды самоукрашения мужчины. В 1967 году — «хипи», утопающие в цветочках. Цветы эти, в силу контраста, быть может, понадобились для выявления и подчеркивания естественной «мужественности», примитивной, природной. А цепочки и прочие украшения должны были подчеркивать экзотичность, придавать восточный колорит. И так далее. Каждый год — все новые попытки

интерес молодежи к красоте собственного облика и окружения. Нельзя видеть в этих явлениях только легкомысленное, забавное, смехотворное. Молодые вкладывают сюда душу, уйму времени и творческой инициативы. А модельеры-художники? Чем они помогают в этом деле? Предлагают переработанные исторические или национальные силуэты и формы, фактически всего лишь новые переделки классических костюмов и комплектов. Проблема назрела, нужен выход из положения, и молодые ищут его сами, на свой риск. Как явление сугубо прогрессивное, качественный скачок в женской моде в начале 20-х годов в конечном счете установил новые формы женского костюма. В мужской моде скачка таких размеров еще не произошло, но он несомненно будет. Можно полагать, что когда наши сегодняшние юноши возмужают и остепенятся, вряд ли они откажутся от ношения своей сегодняшней, небывалой доселе одежды, от богатства и динамичности фантазии, вложенной в нее. Одежда молодежи наших дней психологически нова. Она является вызовом укоренившимся предрассудкам, орудием в борьбе против отживших традиций. Это новое отношение к моде, к костюму имеет тенден-



и беспредельная фантазия. Особенно показательно, что костюм превращается в сферу активного самодеятельного творчества. Здесь, вероятно, можно усмотреть непосредственную реакцию на стандарт и стереотипичность, особенно в мужском костюме. Но только ли это? Визе отметил еще в 1925 году: «В современной моде имеется некая тирания свободы». Право или даже обязанность свободно одеваться, придумывать костюм «как вам хочется» и есть, видимо, достижение в этой области именно 60-х годов XX века. Создание и ношение костюма становятся для современной молодежи всех стран радостью и это сближает в чем-то наше время с эпохой Возрождения. Можно было бы, вероятно, возразить, что для разумного и трезво мыслящего парня (обязательно парня, а не девушки), есть занятия поважнее, чем костюм. Но все же это не совсем плохое занятие. Во всяком случае, факт, что многие сами шьют свое платье. Одежда приобретает теперь с куда меньшими материальными затратами, чем прежде, одежда стала по цене намного доступнее благодаря достижениям науки и техники, в первую очередь химии. Если к тому же платье делать самим, получается еще дешевле и, главное, оригинальнее. Костюм становится сферой, в которой явственно проглядывает

цию стереть со временем возрастные барьеры наподобие того, как спорт, став массовым, демократизировал и нивелировал спортивную одежду. Интересно отметить, что сейчас женщина опередила мужчину: она успокоилась, выбрала дорогу, общую с девушками. Но мужчина еще колеблется, последовать ли за молодым человеком или нет. Мода давно перестала быть объектом ханжества и амбиций, запретов и наказаний, как раньше. Мы спокойно следим за разнородными решениями наших дней. И нам остается только мечтать о том, что искусство костюма станет когда-нибудь истинным творчеством масс. Тенденции в этом направлении уже проявляются.



Щеколда-страж. Семенов.

Нижегородские щеколды

М. Званцев

Наиболее распространенный вид щеколды. Городец.



Необыкновенный декоративный талант русского народа проявляется порой в самых обычных бытовых вещах, о которых и не думали, что они могут быть произведениями искусства.

Я встретился с подобным явлением в Городце на Волге. Неоднократно бывая в этом городе, я привык видеть на его улицах самые различные произведения народных мастеров и в архитектуре, и в декоративной резьбе, и в железопросечных и кованых изделиях, но не замечал некоторых деталей этого декоративного богатства. На эти детали мне указали мои спутники-москвичи, бродившие со мною по городицким улицам и переулкам.

Это — простейшие бытовые предметы, которые в прежние времена везде, не только в деревне, но и в городе, были обязательной принадлежностью каждой калитки — обыкновенные железные щеколды, точнее, ручки (рычаги) этих щеколд.

Впервые увидев их в Городце, я начал искать и в других местах, и в знаменитом своей росписью Семенове я нашел даже большее их разнообразие. И в Городце, и в Семенове в свое время было много кузниц, и, конечно, щеколды изготавливали местные кузнецы.

Различных форм щеколд не так уже много, но когда приглядишься к ним, то увидишь, что каждая из них является уникальной. Особенностьковки не допускала даже приблизительных шаблонов. Здесь все зависело от руки, от силы удара, от мастерства кузнеца-художника.

Наиболее распространена ручка щеколды, выкованная из отрезка круглого или несколько овального в сечении железного прутка, концы которого плавню утончаются и завиты мастером в противоположные стороны. Ручка в этом варианте, да и в других, напоминает начертание знака параграфа.

Кузнец круто свернул концы ручки в спирали, придав ей тем самым композиционную законченность и очень простую, но необыкновенно изящную форму. Она отчетливо рисуется на фоне простой, в виде вытянутого прямоугольника жиковины (будем по аналогии с замковой жиковиной называть так этот кусочек железного листа, удерживающий в постоянном положении стержень щеколды) и особенно хороша в солнечный день, когда на четкой тени повторяются ее очертания. Размер ручки приспособлен к ширине ладони.

Существуют и простейшие виды ручки в виде приваренного к проходящему через калитку стержню простого отрезка железного прута. Утолщение в месте приварки является лишь примитивной попыткой декоративного украшения. Практически такая форма достаточно хороша, но она не могла удовлетворить поистине взыскательных художников, и они превратили практически необходимую вещь в предмет искусства и сделали это простыми средствами, с превосходным чувством материала, с удивительной графической четкостью, выгодно выделяющей ручку на гладком и сравнительно однообразном фоне тесовой калитки. Пока я обнаружил лишь два варианта ручки описанной конфигурации. Первый вариант наиболее простой, кованный без затей. Здесь использован не круглый прут железный, а овальная в сечении пластина, у которой сильно утонченные концы завиты в маленькие спирали.

Второй вариант значительно интереснее. В нем четко выражено стремление к декоративности: из обычного круглого прутка выкована изящная фигура. Прием работы прост: в середине прутков расплюснут, к концам утончен и завит в большие спирали. Плоскость ручки покрыта волнообразными насечками, сделан-

ными специальным инструментом. Заклепанный в центре осевой стержень использован как декоративная деталь: он ритмически вторит завиткам на концах ручки. Жиковина — простой квадрат, но со срезанными углами.

Несколько реже встречаются ручки щеколд, простые в своем рисунке: это слегка изогнутый брусочек или пластина железа, обработанные в той или иной степени. Изогнутость как бы призывает повернуть ручку и указывает, в какую сторону это следует сделать. Пластина ручки украшена посередине небольшим завитком, а на конце ручки наварена четырехугольная гирька со следами орнамента. Это семеновское производство. (Здесь были кустарные заводы, занимавшиеся литьем гирь). Завиток сверху ставит предел положению руки при отпирании, тяжелая гирька помогает движению ручки-рычага.

В другом случае для нас основной интерес представляет жиковина. Она использована как основной декоративный элемент. Кузнец взял идущую из глубокой старины форму. Перед нами вариант широко распространенного ранее в народном изобразительном искусстве соллярного знака, модификацией которого является опозоренная фашизмом свастика, и она здесь, перед нами, но кузнец сознательно нарушил ее, повернув два завитка против обычного для этой фигуры движения. Нет, это не ошибка мастера в общеизвестном рисунке символа (свастики встречаются в Городицком и Семеновском районах в архитектурной резьбе и в железопросечных изделиях), но сознательная его переделка. От этого идет и удлинение двух лучей, и изменение направления изгибов спиралей. Здесь перед нами наглядный пример использования традиций при создании новой формы. Попытка мастера удалась. Декоративный эффект достигнут простейшими средствами и оригинален по своей затее.

К достаточно распространенным формам относятся и менее интересная ложкообразная щеколда. Однако такие щеколды встречаются реже. Но так и кажется, что из этой формы щеколды получилась ручка-утка, красующаяся на одной из калиток Городца. Пока найдена только одна такая щеколда, но форма ее кажется настолько устойчивой и превосходно выработанной, что вполне закономерно предположить, что такие щеколды были распространены здесь раньше. Эта щеколда-утка, практически логичная по своей форме (на тело утки легко накладывается ладонь), является значительным произведением кузнечного искусства.

И, наконец, щеколда из Семенова. Нужно думать, что эта фигура изображает стража. Она литая из меди или ее сплава (видимо, по особому заказу). По сравнению со щеколдами массового производства этот страж практически менее совершенен. Это обычно для народного искусства, когда форма еще не устоялась и к ней не приложены усилия многих художников.

Неизвестно, собирают ли музеи вещи подобного рода. А ведь многие из них погибают. Между тем такие незаметные на первый взгляд предметы практического назначения являются подлинными произведениями народного искусства, имеющими, по-видимому, интересную и гибкую генеалогию.

Щеколда с узорной жиковиной. Семенов.



«Да и что есть... проектирование? Не непрерывный ли процесс поисков самого себя, поисков земли обетованной? Одним словом, не живая ли деятельность в противоположность застывшей вещи?»

Из дискуссии.

Архитектурные фантазии

А. Ермолаев

Факты.

Традиционно архитектурными фантазиями принято называть то, что так себя называет: работы Пиранези, Мендельсона, Сент-Элиа, Чернихова, английской группы «Арчигрем», коллектива итальянских проектировщиков «Утопия».

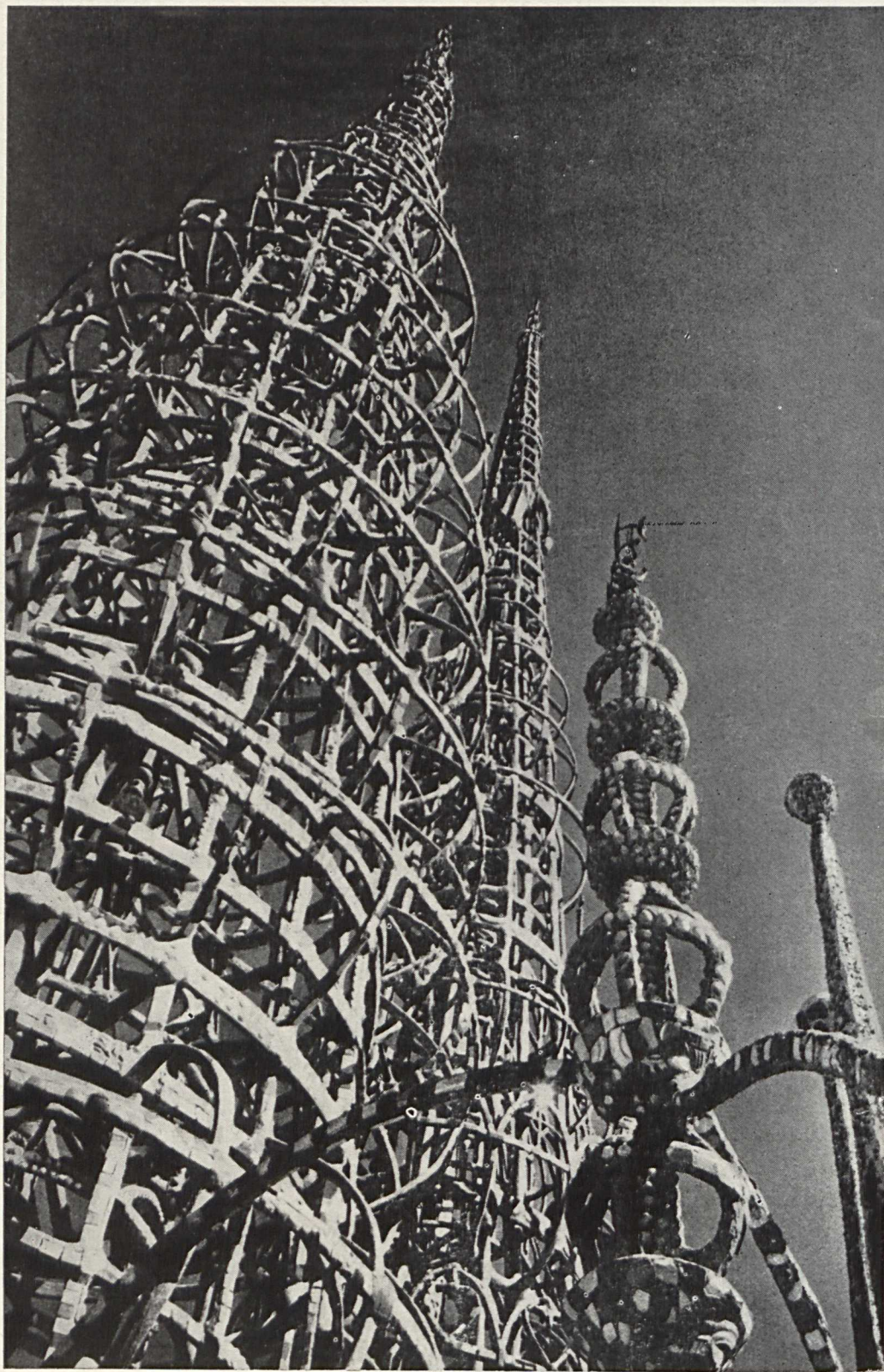
Без особых натяжек к архитектурным фантазиям можно относить множество проектных систем на тему «Идеальный город». За последние пятьсот лет это проект Филарета — город в виде восьмиконечной звезды; проекты идеальных городов Франческо ди Джорджо; рассуждения об идеальном городе Альберти; проекты Амманати, Лорини, Вазари, Скамоцци; идеальный город Дюрера; «Проект преобразования Флоренции в идеальный город» Леонардо да Винчи. Здесь же «Государство» Платона, «Утопия» Мора, «Город Солнца» Кампанеллы. Здесь и проект Петербурга Леблона, и проект «Большого города» Хильберсаймера, «Индустриальный город» Гарнье и плавающий «филиал» Монако Меймона, проект метрополиса Токио над Токийским заливом и проекты городских «Метаболизмов» японских архитекторов.

В области архитектурных фантазий — архитектурные, градостроительные эксперименты 20—30-х годов у нас в стране, ранние проекты Мис ван дер Роэ, работы Малевича и живописные работы кубистов. Множество архитектурных фантазий можно обнаружить среди реализованных проектов. Из наиболее крупных: город Лочворд на тему «Город-сад» Говарда, «Бразилиа» Нимейера, всемирные выставки последних лет. Помельче: Марсельский дом Корбюзье, «Хэбитэт» Сэфди, постройки Гауди, «Башня Эйнштейна» Мендельсона.

Можно видеть, что все это множество существующих, заявляющих о себе и воплощенных в материале фантазий замыкается на городе или его фрагментах как социально-экономическом целом. Чаще всего архитектурные фантазии создаются в системе реального архитектурного проектирования, при ориентации на решение конкретной проектной задачи.

Типы.

Прежде всего среди архитектурных фантазий можно видеть множество **социальных** фантазий, социальных прогнозов, выступающих в одежде реальных проектов.



Симон Родия.
Башня Ваттс в Лос-Анджелесе.

Ле Корбюзье проектирует человека будущего, создает для него жилище, «жилую единицу», но... поселяет в нее человека сегодняшнего, неподготовленного к новому образу жизни. И даже если в течение нескольких лет жизни в условиях «жилкой единицы» «вырабатывается новый тип жильца», то среда вне дома не спешит изменяться; в результате внутренняя система общественного обслуживания практически не работает, магазины закрыты, гимнастический зал не принадлежит жильцам.

Моше Сэфди в своем «Хэбитэт», напротив, стремится сохранить в технологических условиях сегодняшней городской действительности с ее предельной плотностью заселения существование человека с мироощущением владельца собственного загородного домика.

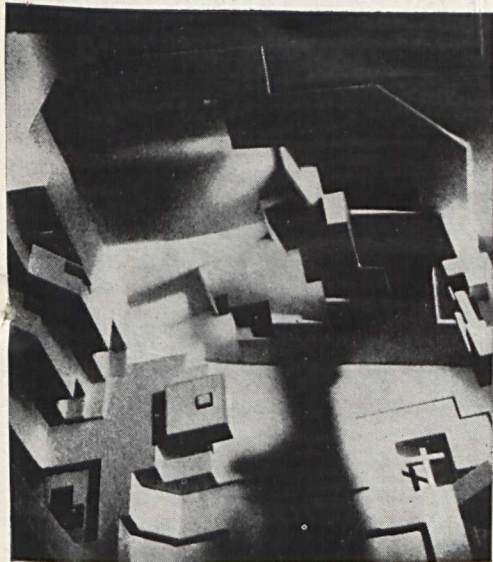
Хильберсаймер реализует в идеальном проекте свои представления об организации существования такого города, где житель, не выходя из дома, может попадать на работу, в магазины, в места развлечения. Особенно обильными на социальные эксперименты были наши 20—30-е годы: «зеленые города», «линейные поселения», проекты реконструкции Москвы, комплексы обобщественного коммунистического быта, «дома-коммуны», рожденные идеей социальной реконструкции быта. Ретроспективно, в плане практической оценки, эти эксперименты выступают как утопии, фантазии, неадекватные реальным потребностям времени их реализации. Их главная ценность заключается в том, что средствами художественно-проектного мышления создавались новые социальные нормы, идеи, поступавшие в фонд ценностей социалистической культуры и уже через него, часто в превращенном виде, они используются в практике реального архитектурного проектирования.

*

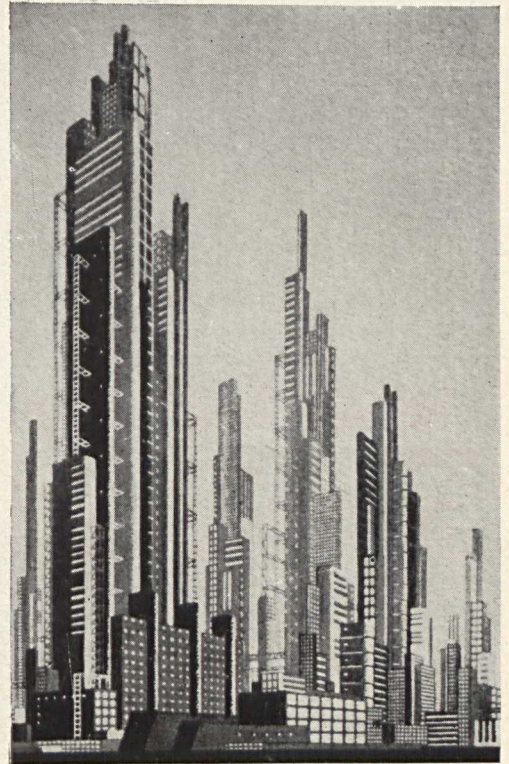
В архитектурных фантазиях другого рода акценты переносятся на формирование **визуальных геометрических** предметного мира. В них идеальные представления о характере совместного существования людей реализуются, оформляются, опредмечиваются в соответствующих визуальных системах организации пространства.

Сент-Элиа в своем «идеальном городе» из башен, связанных подъемниками, системой подземных дорог и кольцевого подземного транспорта, добивается визуальной целостности, решая задачу создания художественно современного города — города, способного преобразовать свой облик.

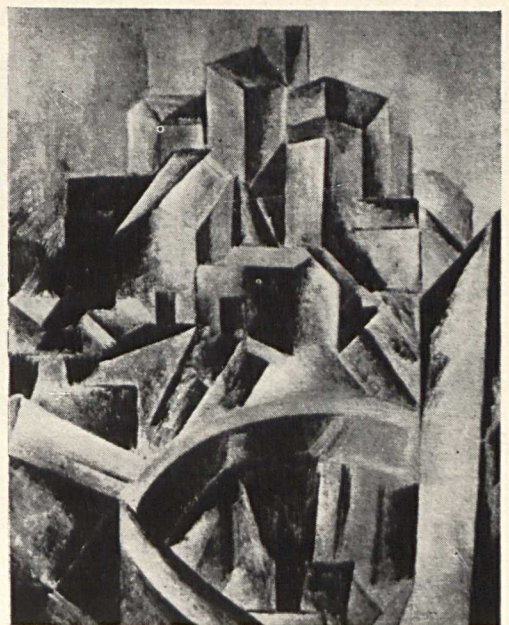
Подобный принцип провозглашал за 400 с лишним лет до Сент-Элиа Франческо ди Джорджо, утверждая, что, хотя проект города необходимо приспособлять к локальным условиям места, все же архитектор, планирующий город, должен установить лишь основные



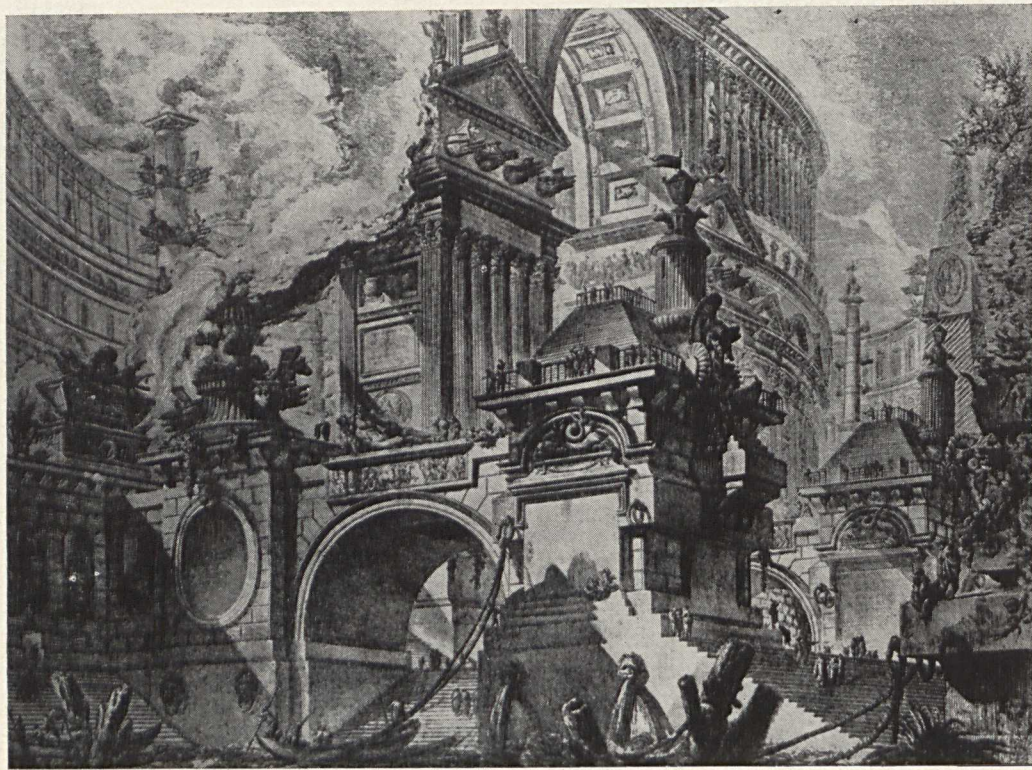
Вальтер Фёрдерер.
Церковь в Эрмансе.



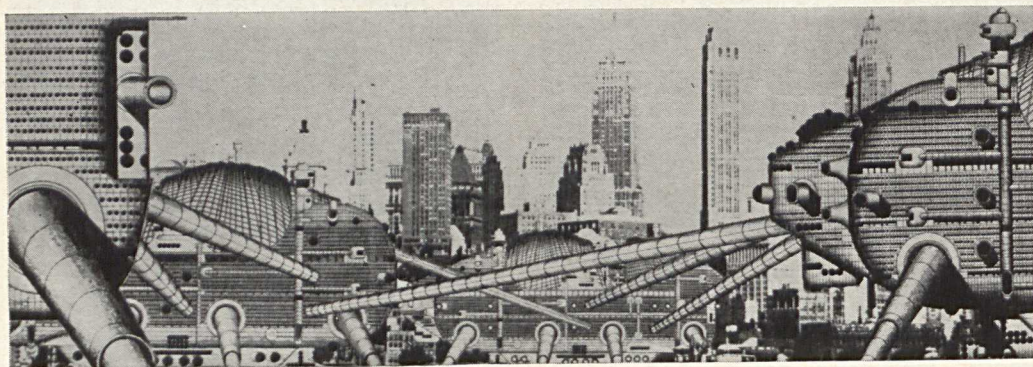
Я. Черников.
Композиция № 12.



Пабло Пикассо.
Завод в Орта де Эбро.



Пьетро Гонзаго.
Архитектурная фантазия.



Группа Арчигрем.
«Мобильный спутник Нью-Йорка».

принципы, предоставив самой жизни внести поправки там, где это окажется необходимым. Этот принцип открытой пространственной системы прослеживается на перспективах «идеальной площади», «идеальной улицы», где каждое здание выступает одновременно самостоятельной темой и элементом гармоничного целого.

Леду, Гауди, Мендельсон, Малевич, стоящие особняком в истории искусств, выпадают из культурной традиции, «творяют произвол», решая «утилитарные» проектные задачи, и оказывают несомненное влияние на культуру проектирования, выступая выразителями возникающих художественных тенденций. Эрих Мендельсон в своих эскизах промышленных зданий, выставленных в Берлине в 1919 году, и Мис ван дер Роэ в проектах стеклянных небоскребов 1919—20-х годов выражали собственное отношение к общему мировоззренческому и профессиональным проблемам времени. Ближе к этому «Проуны» Лисицкого 1920 года, «Архитектоны» и «Планы» Малевича 1924—26 годов. Супрематическая архитектурная форма — для Малевича — является выражением утилитарного совершенства наступающего **конкретного** мира, супрематического, утилитарного и динамически-духовного мира вещей.

Реализацию Нимейером проекта «Бразилиа» можно рассматривать как попытку создать городское пространство, рождающее ощущение современной столицы современной страны, поселить сам дух современной архитектуры в реальном пространстве. Этот город действительно выступает в некотором смысле как эталон выражения духа современной архитектуры, успевшего, правда, устареть еще до конца строительства, но уж никак не может служить эталоном поселения.

*

Возможности развивающейся техники, появление новых материалов, новых технологий увлекают проектировщиков, открывают новые способы решения архитектурных задач. В то же время они ставят свои специфические требования, которые находят отражение в удивительных визуализациях-проектах городов будущего, реконструкции поселений, отдельных объектов. Эйфелева башня, являясь именно такого рода фантазией, оказала огромное влияние на несколько поколений художников и проектировщиков, формируя новые характеристики восприятия среды. Аналогичную роль пытается, но уже вряд ли может успешно играть проект Райта — при несомненной технической сложности сооружения полуторакилометрового небоскреба, сама идея не воспринимается современной, принадлежит прошлому. Всемирные выставки 1958 и 1967 годов демонстрировали технические возможности своего времени в специфически выставочной архитектуре: французский павильон, Ато-

миум в Брюсселе; павильоны США, ФРГ в Монреале.

Существует множество более специализированных проектных подходов, последовательно превращающих жилую среду в мир сборных конструкций, в мир пластмасс, в мир пленок, в мир под гигантскими куполами; обыгрывающих миры подводный и космический; играющих в мир бумажных и пневмоконструкций, в мир самоуничтожающейся предметности. Эти миры рождают новые проблемы, вместе с тем формируют новые типы мироотношения, формируют восприятие нарождающейся калейдоскопической культуры.

*

Очевидно, что у архитектурных фантазий и изобразительного искусства много общего. Искусство, подобно архитектурным фантазиям, моделирует мироощущения современного человека в современном мире в специфическом языке произведения искусства. В этом смысле произведения искусства можно рассматривать как особый тип фантазий. Создаваемые художниками «чистые» фантазии благодаря раскованности композиционного сознания от проблематических ограничений мышления проектировщиков способны вносить и новые идеалы, и новые средства создания упорядоченных визуальных систем.

Специфика.

Очевидна условность разграничения архитектурных фантазий от нефантазий, социальных фантазий от визуальных фантазий, визуальных псевдотехнических фантазий от художественных картин мира художника.

Так, «Индустриальный город» (1901—1904) Тони Гарнье — профессиональная попытка решать проблемы современного автору города, базирующаяся на определенных социальных и культурных идеалах. Гарнье применяет в проекте железобетон как основной строительный материал, еще не бывший в употреблении в таких масштабах. В железобетоне Гарнье удается передать характер форм промышленных и общественных сооружений, соответствующих тем функциональным процессам, которые обслуживаются этими сооружениями. Проект дал архитектору идеи для всего дальнейшего творчества, оказал огромное влияние на современное градостроительство. Кензо Танге, основываясь на технических возможностях современного мира, сначала создает проект Токио на заливе, затем проектирует «мегаполис Токайдо» протяженностью 500 километров. Решая проблему перенаселения городов, Танге ставит перед собой задачу добиться гармонической взаимосвязи, органического слияния двух крайностей — объектов человеческого масштаба и огромных технических конструкций, а значит, задачу созда-



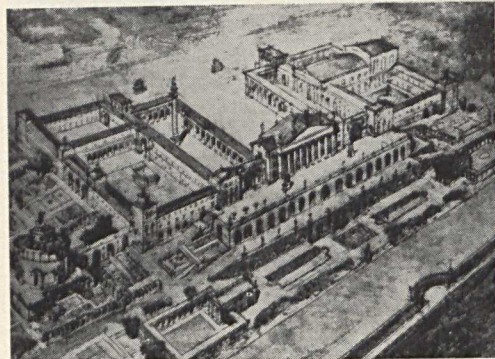
Андре Блок.
Жилище № 2. 1964.

ния нового пространственного порядка для современных городов. Городская архитектура, считает Танге, должна производить такое же сильное впечатление, как и гигантские проекты гражданского строительства — скоростные автомагистрали, транспортные развязки. Архитектура должна отвечать темпам и масштабам эпохи, в то же время передавая от поколения к поколению исторически складывающийся городской образ жизни человечества.

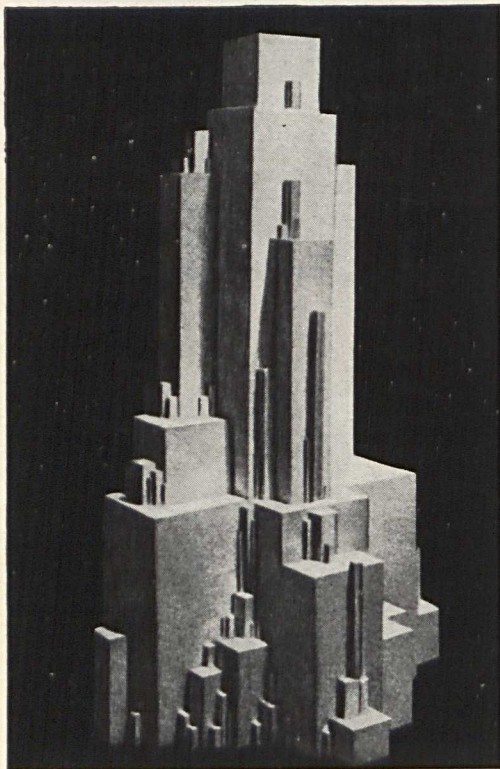
Реально архитектурные фантазии выступают в предмете архитектурного проектирования, связанного с формированием идеалов человеческого существования, с созданием соответствующих визуальных геометрий и, наконец, с учетом возможностей общества в плане реализации проекта. Отказ от учета возможностей реализации составляет собственно специфику архитектурных фантазий. Но это в общей установке; в конкретных случаях контрастность «жанров» очевидна. Осознавая этот контраст, Корбюзье проектировал фонтан для «Осеннего салона» в 1922 году. «Я сделаю вам фонтан, — сказал Ле Корбюзье заказчикам, — а за ним расположу город на три миллиона жителей». Так возникли план и диорама города-утопии и города-реальности одновременно. Конкретное проектное задание выступает как повод для архитектурной фантазии, проект — как вызов существующим нормам.

«Пестрый город». Культурная функция.

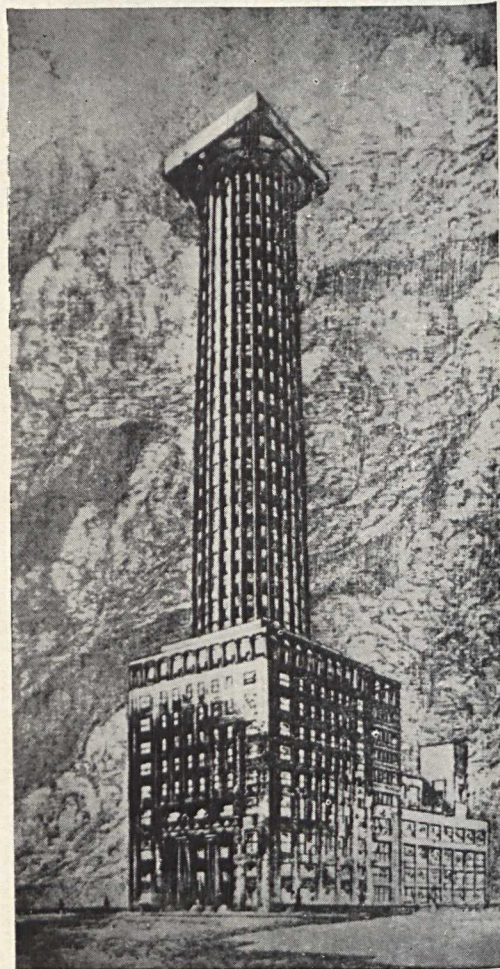
В последние десятилетия представления художников об объекте проектирования чрезвычайно утончаются, возникает представление о предметном мире как среде, обеспечивающей нормальное протекание разно определенных форм человеческого существования. «Важно, чтобы человек ощутил значение своего существования в извилинах нового городского пространства», — писал В. Вазарели; в области архитектуры мечтой В. Вазарели является «пестрый город», который бы полностью соответствовал всем жизненным функциям человека, одновременно удовлетворяя и его эстетические требования. Швейцарский архитектор Фёрдерер считает, что «современная культура располагает всем необходимым, чтобы удовлетворить наши насущные жизненные потребности. Художники и скульпторы создали нам образы, определяющие направление. Достаточно их истолковать и развить это направление». Очень точно фактически сказано о роли архитектурных фантазий: истолковать — значит перевести в проектные формы. Проблемы сегодняшней архитектуры, градостроительства, шире — предметной среды существования сегодняшнего человека, наконец, оказались в центре проблематики культуры. Культура быстро изменяется, новые формы восприятия



Н. В. Жолтовский.
Проект Института мировой литературы.

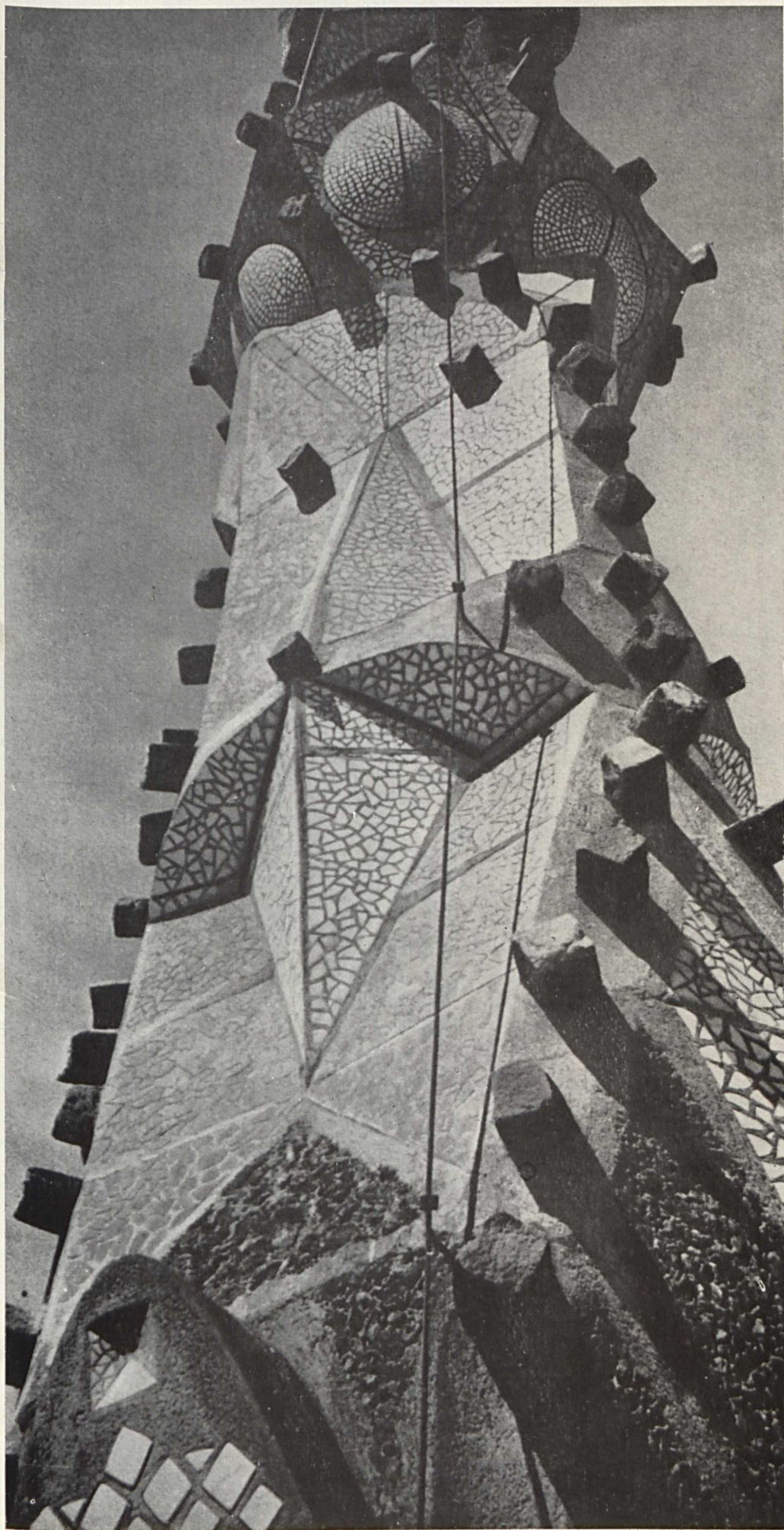


К. Малевич
Архитектуры.



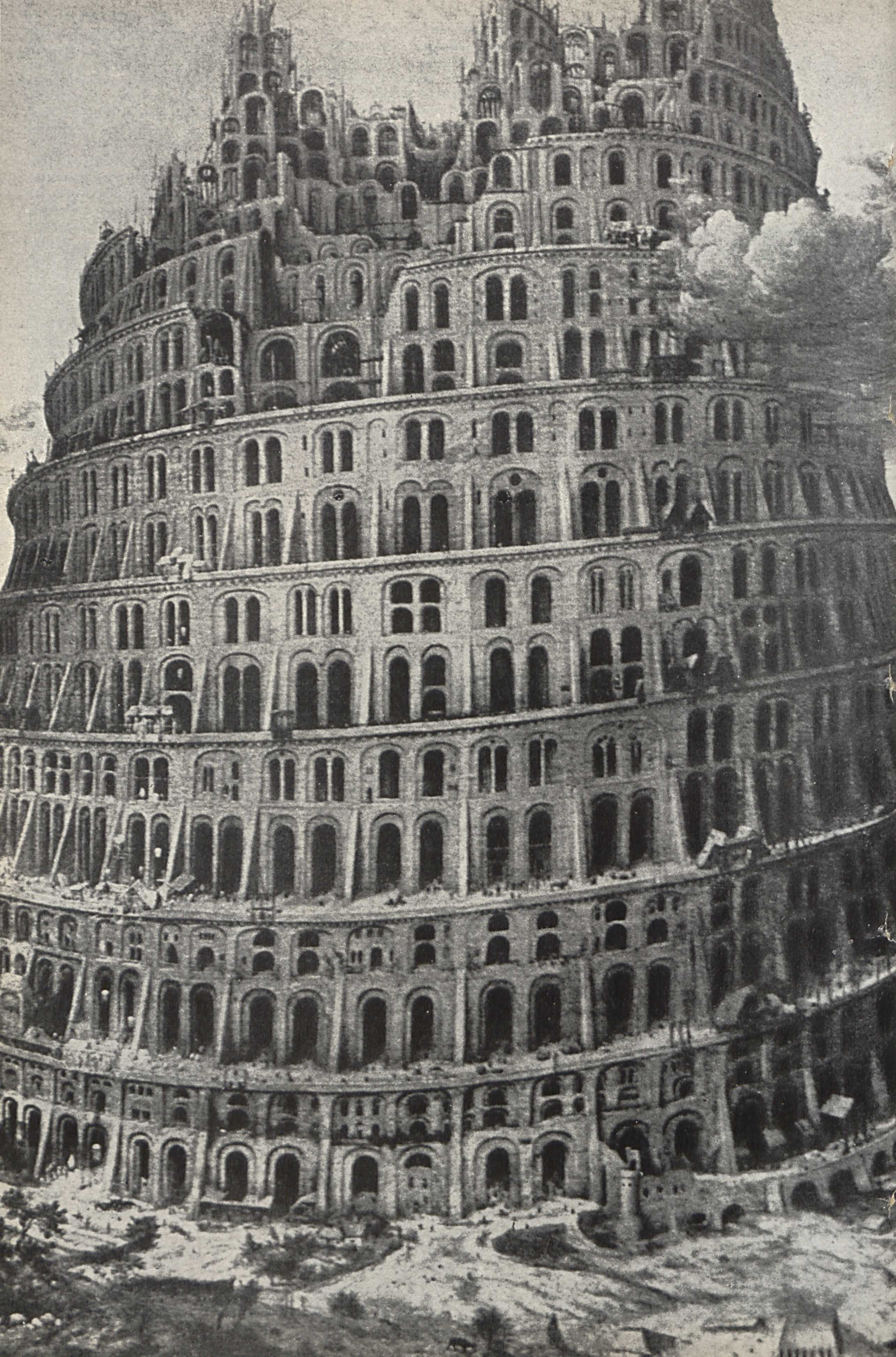
Адольф Лоос.
Проект здания «Чикаго Трибюн».

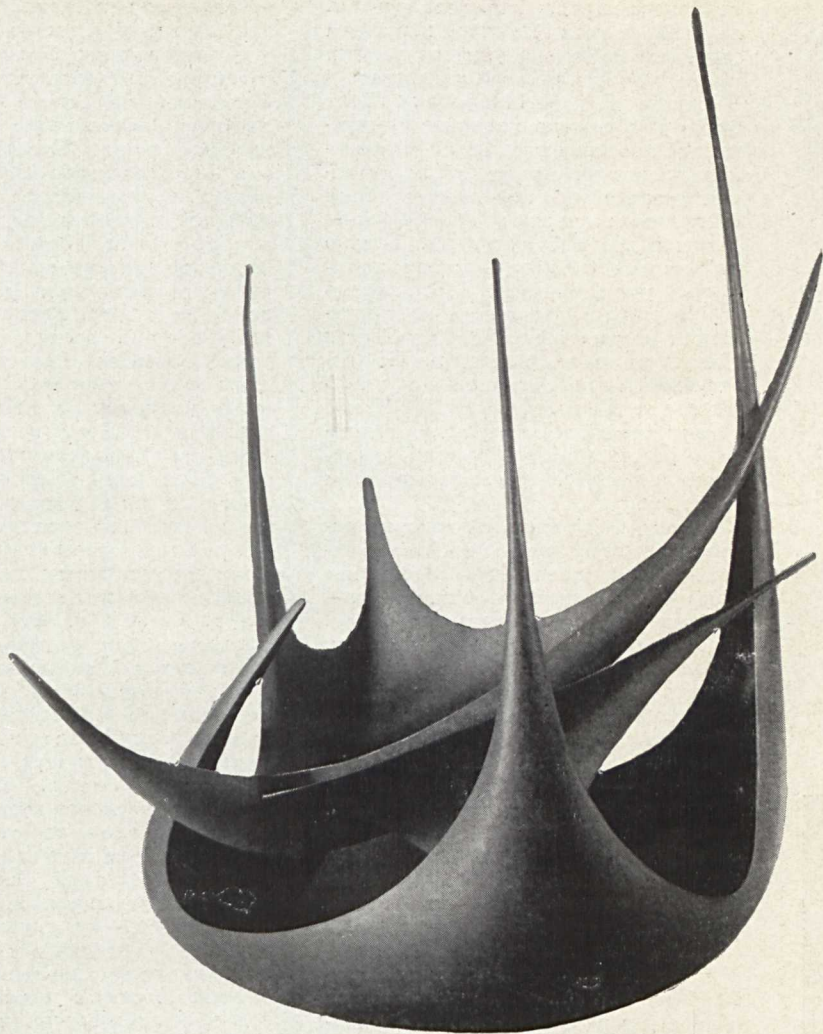
Антонио Гауди.
Собор «Саграда Фамилия».
Барселона (недостроен).



рождаются из нашего опыта, из исключительной социальной и физической мобильности, из перегруженности мира людьми и вещами, из новых ощущений, приносимых миром науки и техники. По-своему меняется искусство, а вместе с ним и характер архитектурных фантазий, отражая меняющиеся человеческие представления о мире, формируя новые типы мироотношения. Архитектурные фантазии — по существу особый жанр художественного творчества. В культурном смысле они, предлагая новые нормы художественного сознания, порождают новые культурные нормы, а через них новые возможности организации существования. Развивающееся общество только на базе предельного многообразия и индивидуализации культурных норм, порождаемых архитектурными фантазиями, может осуществить культурно обоснованный выбор, интеграцию норм. Через архитектурные фантазии, через художественное творчество в целом общество информируется о содержащихся в нем культурных ценностях и потенциальных возможностях.

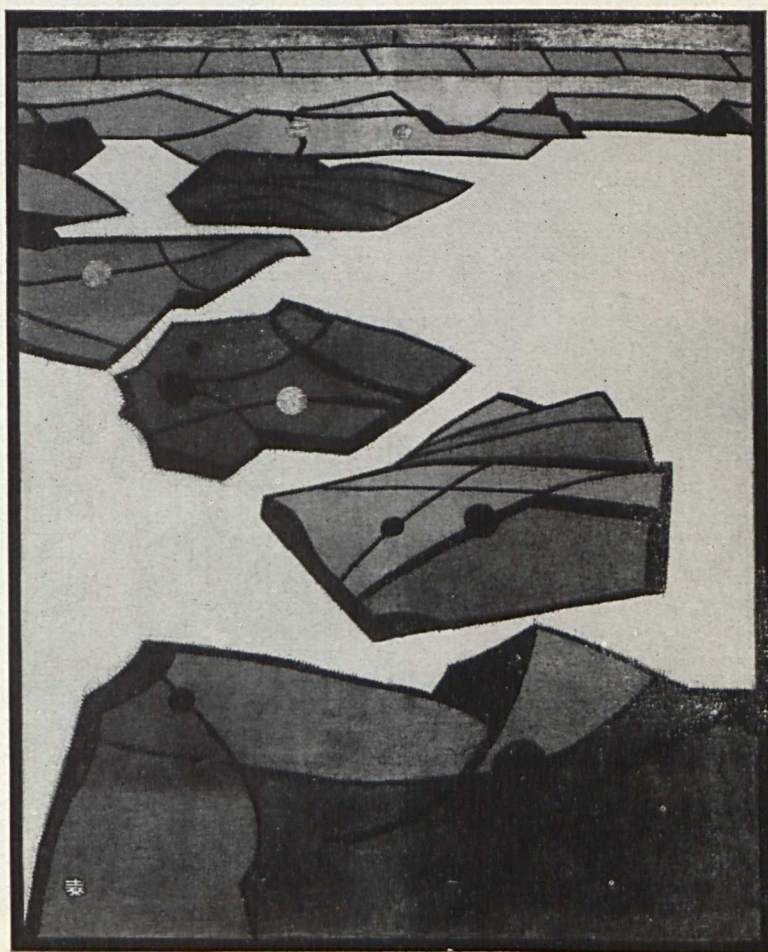
Системе проектирования архитектурные фантазии необходимы как мощное средство профессионального рывка в будущее и как средство формирования культуры проектировщика. Создаваться архитектурные фантазии могут в системе конкурсного проектирования, в условиях соревнования, обмена «мнениями». К сожалению, это «могут» почти никогда не реализуется, а обладающая самооценностью «библиотека проектов» до сих пор остается фантазией — не архитектурной.





Поэма о глубине

Н. Каневская



Выставка современных японских лаков, керамики и металла в Государственном музее искусства народов Востока — это еще одна волнующая встреча с японским искусством. Москвичи уже знакомы с японскими художниками-прикладниками по выставке 1957 года; на этот раз серия показанных в музее произведений раскрывает совершенно новую для нас область декоративного искусства Японии. Если показанные тогда произведения были связаны в основном с повседневной жизнью японца, с бытовой вещью, то работы, собранные на этой выставке, предназначены для современной архитектуры, для художественного решения общественного интерьера.

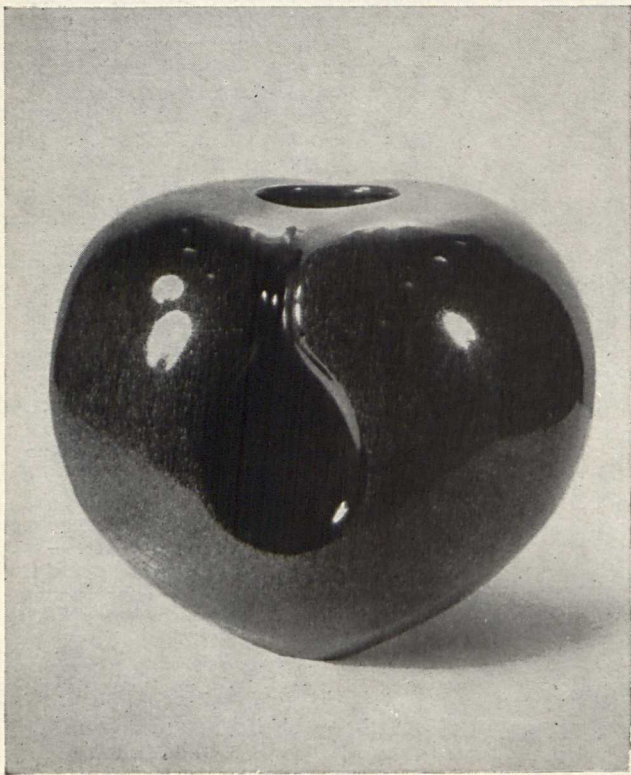
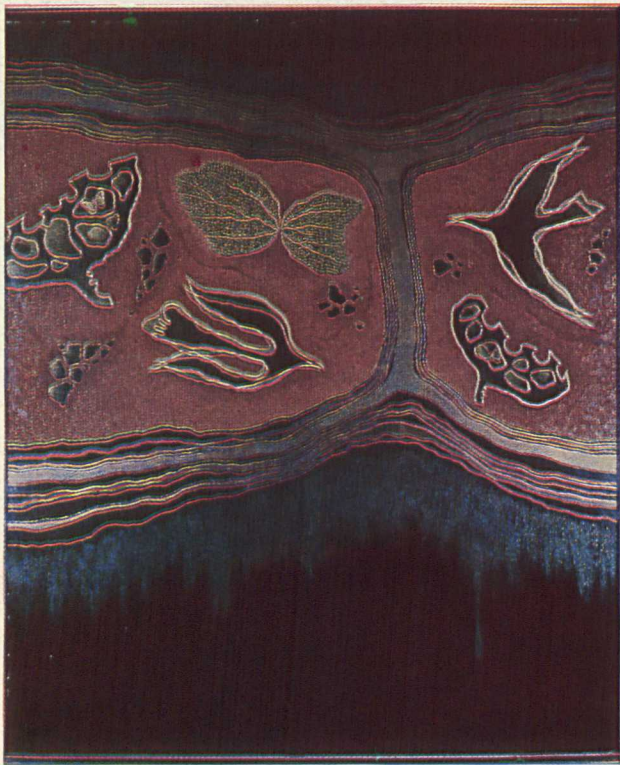
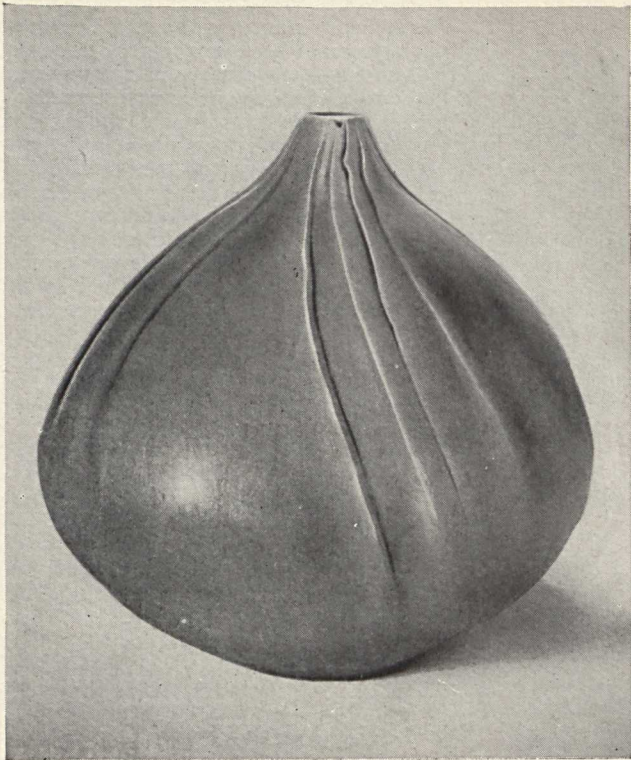
Но лаковые панно — не просто декор глухой бетонной стены, не «декоративные вставки». Интереснейшим аспектом этих произведений является их самоценность, своеобразная станковая уникальность каждой вещи, уникальность, рожденная по-видимому, более глубоким пониманием синтеза архитектуры и декоративного искусства.

В этих лаках поражает разнообразие, утонченность и внутренняя оправданность приемов. Многие композиции созвучны новейшим художественным течениям, родившимся далеко за пределами Японии. И в то же время есть в них четко уловимое различие, неповторимая окраска национальной школы, которую мы чувствуем в самых по-европейски рациональных построениях.

В основу композиции «Свечение» Кадоно Ивадзи положен строгий геометрический расчет. Четко просматриваются вертикальная и горизонтальная оси, лучи яркого света движутся сегментами и завершаются двумя эллипсами. Это — не импульсивное творчество, не непосредственное впечатление, а логически продуманная декоративная композиция, строгая и точная. Сам способ создания лакового панно — процарапывание лучей и их последующая раскраска — исключает живописность в европейском смысле слова. Но, при всем рационализме замысла, как отличается эта вещь от механических опусов оп-арта!

Отправной момент для создания панно «Окаменевшая зона» (художник Такахаси Сацуро) — почти геологический — это поперечный срез почвы. Но отпечатки древних растений, животных наводят на размышления об умершей жизни, о мире окаменевшем, ушедшем в прошлое. Глубокий черный тон ассоциируется с бесконечным космическим пространством, в котором неожиданно раскрывается пласт земли. Это — мягкая терракота в золотом ореоле. Красиво разработано сочетание крупных золотых контуров и тончайшей графической сетки заполнения. Трагическая музыка слышится в полете мертвых птиц, в отпечатках бабочек, в распластанных листьях.

В поисках повышенной декоративности японские художники разрабатывают все новые варианты техники. Часто используется сочетание различных фактур, инкрустация. В этом отношении интересна работа художника Такта Акихиса «Поэма о глубине», где лак соединен с металлом и перламутром, живописная поверхность с рельефом, роспись с процарапыванием. Впечатление глубины создается нарастающим ритмом поднятых плоскостей и тончайшим переходом цвета от серебристо-желтого к густо-черному. Подобные панно, яркие, напряженные — это радостный камертон, звучащий в пуританском интерьере современного здания. Но значение декоративной живописи гораздо шире. Конкретизируя идеи архитектуры, декоративная живопись значительно увеличивает силу ее эмоционального воздействия. Многих японских художников, независимо от их творческого метода, объединяет одна тема — горе и ужас Хиросимы, нравственные по-



тери и физическое уничтожение японского народа. Эта, казалось бы, далекая от декоративного искусства трагическая тема звучит во многих произведениях лаковой живописи.

В панно Цудзи Мицунори «Зона нуль» изображено холодное безжизненное пространство. Среди мертвенного мерцания серебра проходят эллиптические орбиты — воспоминания о полетах; черные иероглифы — остатки древней культуры. Только рой легких бабочек — живая плоть в этой умершей зоне. Убита жизнь и культура, слагавшаяся на протяжении долгих веков. Работу Цудзи Мицунори надо рассматривать постепенно, как бы вслушиваясь в звуки ее печальных мелодий. И вот обнаруживаются голубые, сиреневые, розовые пятна, можно различить охристые, зеленоватые тона бабочек...

Картины художников-декоративистов во многом перекликаются с национальной живописью. Здесь нет прямого соответствия, общность их — в образном строе, в системе намеков, недосказанности, ассоциативности, когда художник рассчитывает на поэтическую активность зрителя, на его воображение, дополняющее то, что недоговорено.

Одна из самых поэтичных работ на выставке — «Лес» Митани Гойти. Сквозь прозрачный холодный воздух вдалеке виден зимний лес, из которого, кажется, ушла жизнь. Вот окутанное звенящей паутиной инея дерево. На первом плане — падающий, как подбитая птица, лист, еще сохранивший живое тепло солнечных лучей. Черную зеркальную глубину лака пронизывают сходящиеся под острыми углами льдины холодного света. На фоне их солнечное сияние, исходящее из листа. Геометрические плоскости света — рационалистическое начало, холод, смерть. Легкие, свободные очертания листа — тепло, солнце, жизнь. Картина Гойти созвучна лучшим произведениям национальной живописи.

На выставке представлены различные области декоративного искусства: керамика, металл, роспись по ткани, вышивка. Связь керамики с архитектурой не так очевидна. Однако в организованном интерьере даже небольшая ваза может стать важным элементом архитектурно-пространственного ансамбля. Мы наблюдаем, как повысилось значение присущих японской керамике (еще с эпохи средневековья) скульптурных функций. Как и в живопись, в керамику надо вглядываться, и тогда она оживает, раскрывает себя. Ваза для цветов Камия Эйсуко становится растрескавшейся деревянной балкой, сосуд Асами Руйзо — луковицей цветка, из которой прорастает стебель. Это — застывшие формы природы, еще живущие внутренней жизнью, готовые раскрыться в икебана. Многие вазы специально предназначены для икебана, ответственная роль которой в интерьере закреплена традицией. Такова ваза «Складки» Като Сигетака, напоминающая кусок земли с неровной рыхлой поверхностью. Именно форма, а не декор становится ведущим элементом в этих композициях. Традиционным в японской керамике считается выявление присущей материалу пластичности, текучести и плавкости глазури. Это стремление к раскрепощению свойств глины созвучно тенденции к правдивости и открытости материала в современной архитектуре. Наиболее традиционным видом искусства, представленным на выставке, является ткачество и художественная роспись тканей.

Интересна тканая картина «Лошади» Кисида Такеси с изображением японской народной игрушки — маленьких соломенных лошадок. Мягкий тон бежеватых, голубых и серых

тонов тканого изображения красиво сочетаются с небрежно положенными легкими мазками серебряной и золотой краски. Удачно найденное сочетание живописных полос создает мерцание поверхности, вызывая иллюзорное впечатление как бы светящейся ткани. Живопись на ширмах — своеобразное сочетание станкового и прикладного искусства — известна в Японии на протяжении многих веков. Эта сложившаяся форма до сих пор привлекает к себе многих художников. Почти все они работают в традиционной технике — резервации и росписи по бархату, шелку, шерсти. Большим техническим мастерством отличается исполнение рисунков на ткани путем наложения воска или густого рисового клея на отдельные части композиции. После получения нужного цвета воск или клей удаляются, а ткань последовательно окрашивается в другой цвет соответственно замыслу. Этим традиционным способом резервации исполнены ширма художника Миура Кагео «Человек и ветер». Человеческая фигура дана обобщенной светло-зеленой тенью на более темном изумрудном фоне. Но впечатление сильного порывистого ветра, развивающихся одежд и монолитной мужской фигуры передано художником очень тонко. Лапидарность форм современного художественного мышления здесь сочетается с древней, идущей из глубины веков технической обработкой ткани. Но как и в лаковой живописи, преимущество здесь — не только в выборе глубоко традиционных техник. Дух национальной японской эстетики оживает в самых новейших стилистических произведениях, а любовное отношение к «деланию» вещи, необычайная завершенность, «овеществленность» лаковых панно, керамики и ширм придают поискам японских мастеров особую убедительность.

На стр. 23

Оти Кэндзо.
«Укрытие». Декоративная скульптура. Металл.

Минагава Тайдзо.
«Дворец Кацура». Роспись по бархату.

На стр. 24

Асами Рюдзо.
Сосуд. Керамика.

Такахаси Сацура.
«Мертвая зона». Лак.

Иноуэ Рюсай.
Сосуд «Капля». Керамика.

На стр. 25

Цудзи Мицунори.
«Зона нуль». Лак.





Ю. Герчук

К критике постоянно предъявляются различные и очень серьезные требования. Она должна быть объективной и доказательной, доброжелательной и принципиальной, проблемной и острой, глубокой и тонкой. И, разумеется, далеко не всегда и не всем этим требованиям она отвечает.

Я не собираюсь защищать сегодняшний уровень художественной критики. Согласен, что нам, критикам, многого еще не хватает. Не хочу ссылаться на объективные причины, вспоминать, что вот-де такую-то мысль или оценку, новую для своего времени, не удалось тогда высказать печатно, а теперь бы и можно, да она уже стала с тех пор общим местом... Так бывает, но общий уровень критической мысли зависит все-таки не от этого. И чтобы яснее представить себе, какой хотелось бы видеть художественную критику, чего конкретно ей не хватает, полезно, мне кажется, поговорить о личности критика, о его правах и обязанностях, о целях, которые он себе ставит.

Думается, что при этом будет полезно отнестись достаточно критически к самой нашей профессии. Постараться ясно и четко, без предвзятости, ответить на вопрос — для чего и кому нужна художественная критика, играет ли она какую-нибудь роль в развитии самого искусства, помогает ли реально его связи со зрителем.

Ведь критика как профессия несоизмеримо моложе искусства. Тысячелетиями художник и зритель обходились без посредников, понимали друг друга без профессиональных толкователей, переводящих на язык логических категорий образную структуру произведения. И легко понять, что само появление таких посредников знаменует собой некоторый кризис художественного сознания, нарушение собственности между художником и зрителем, недоверие к их способности понимать друг друга. Более того — профессиональный толкователь оказывается теперь нужным и самому художнику. Его собственные произведения кажутся ему порой понятнее, когда переливаются в словесные формулы. И если его не удовлетворяет помощь критика, он и сам чувствует потребность сменить кисть на перо.

Этот взгляд на критику может показаться кому-нибудь из моих коллег обидным, умаляющим ее роль, подрывающим репутацию. И все

же я думаю, что напоминание о некоторой противоестественности самого акта критики — рассудочного, логического перевоплощения зрительских и художественных эмоций и ассоциаций — полезно. Не может ли оно удерживать критика от насилия над читателем, от прямолинейных поучений и безапелляционных оценок?

Да, в век науки непосредственная, чисто эмоциональная, внелогическая убедительность художественного произведения кажется нам уже сомнительной, недостаточной, нуждающейся в рациональном подтверждении и проверке, в переводе на язык логики, который мы уже давно привыкли считать родным языком истины. И вот этим-то, сомнительным с чисто эстетической точки зрения делом, занята художественная критика. Из сложного разветвленного потока впечатлений и ассоциаций, рождаемых произведением, она отбирает лишь некоторые — одну ветвь, часто наиболее прямую и гладкую, и, отсекая другие, закрепляет ее в слове. Неobservable, иррациональную множественность она сводит к логическому единству, закрепляет единый способ восприятия, общий способ извлечения содержания из самых различных художественных конструкций.

Стать профессией критика может лишь тогда, когда это содержание перестает осознаваться как заранее заданное и известное, то есть когда искусство становится деятельностью с чисто эстетическими целями, освобождается от обязательного служения прикладным задачам. Лишь после этого может быть осознан творческий характер работы художника, многообразие возможных решений, возникает практическая задача их оценки и выбора.

Если раньше эта задача решалась простым указанием на соответствие вещи ее практическому назначению (например, на то, что изображение на иконе отвечает церковному канону), то теперь нужная оценка может быть извлечена лишь из сравнения данного произведения с другими, из установления его места в общей художественной системе своего времени. Система эта подвижна — искусство развивается, живет, — но на первых порах она еще мыслится как статическая либо как восходящая по ступенькам к какому-то единому и очевидному идеалу.

Так осмыслялось искусство нормативной, классицистической крити-





кой. Оно для нее «подвержено основательным правилам, а не моде» (как говорил Баженов об архитектуре), и, следовательно, может быть проверено этими правилами, разделено на «правильное» и «неправильное». Лишь позднее множественность возможных решений осознается и как множественность задач, как законное право художника находить каждый раз свое решение, субъективно близкое, а не объективно лучшее. Возникает мысль, что художника «должно судить по законам, им самим над собою признанным» (Пушкин).

Но закон, который можно признать над собой или не признать, произвольно заменить другим, введенным собственной волей, — это, собственно, уже и не закон. Он не может служить нормой, которой проверяется, по соответствию которой оценивается произведение. И роль критики, признающей за художником это право индивидуального, собственного законодательства, — тоже не может быть ролью «отдела технического контроля» при художественном производстве, проверяющего соответствие продукции установленному эталону. Ее теперь интересует не столько оценка, сколько расшифровка художественного произведения, выявление того самого «индивидуального закона», который признал над собою художник. Выявить, выразить словами своеобразие произведения, нащупать то новое, что вносит оно в наши художественные представления, — задача творческой критики. В этом она смыкается с наукой, историей искусства, изучающей закономерности художественного развития. Именно в единстве метода истории искусства и критики и видят часто основу объективности критика, его профессионального права судить об искусстве*.

Но сегодняшняя, живая роль произведения искусства и его историческое значение — вещи все-таки разные. Историк изучает уже совершившееся, законченное. Ему заранее известен конечный результат развития изучаемого им явления искусства, он знает большей частью и то, что придет ему на смену. Историк может и должен воспринимать искусство, так сказать, извне. Критик — сам внутри художественного процесса своего времени, его участник, помогающий закреплению и развитию одних представлений,

разрушению или изменению других. При этом дальнейшая судьба рождающихся, становящихся на его глазах художественных форм ему неведома. Ведь при всех своих успехах ни история, ни теория искусства не дали нам пока сколько-нибудь надежных средств для объективного эстетического предвидения. Отличие критики от истории искусств именно в том, что она обращается к явлениям, еще не определившим своего места в искусстве, к явлениям только входящим в художественную систему времени. И лишь интуицией критика, его вкусом и опытом устанавливаются и выявляются связи этого нового с тем, что уже было осознано, выясняются их притяжения и отталкивания, сопоставления и противопоставления.

Это особая и трудная задача — определить место только что родившегося произведения в динамической системе живого искусства, где любое утверждение чего-то нового является отрицанием чего-то другого, может быть, важного вчера, но сегодня отживающего, уходящего или меняющегося на ходу изнутри. Разумеется, критик подходит к этой задаче не безоружным. Ему недостаточно быть лишь чутким приемником новых ощущений. Серьезный критик не может не быть в то же время и ученым, историком искусства, знающим пути, по которым пришло оно к нынешнему состоянию, понимающим скрытую механику перемен и появления новых художественных форм. Его знания и опыт помогают связать данное произведение не только с его ближайшими соседями по времени или направлению, но и с самыми, если нужно, отдаленными; видеть каждое произведение в его своеобразии, и в то же время на его месте в системе.

Но никакое действительно значительное произведение, добавляющее что-нибудь существенное к уже сложившемуся кругу наших художественных ассоциаций, не может быть непосредственно выведено из этой системы, не может быть определено и истолковано лишь как новая клеточка, присоединенная к уже затвердевшей сетке непреложно оцененных художественных фактов. Нет, оно обязательно нарушает равновесие системы, меняет соотношения и связи и между известными ранее ее элементами (так вещи в натюрморте, по Фаворскому, одним своим соседством уже меняют друг друга). И чем дальше при

этом отклоняется центр тяжести системы, тем больше она сопротивляется, иногда до полного отгораживания, до неприятия новых художественных фактов.

Две крайние позиции возможны для критика в этом процессе: роль стража системы, оберегающего сложившиеся художественные ценности, защитника ее статичности, усиливающего и закрепляющего старые, готовые порваться или перетасоваться связи. Или роль преобразователя системы, активизирующего всеми силами ее способность меняться, перестраиваться, развиваться, жить. Обе крайности имеют, вероятно, свои минусы. На одном конце — догматика, окостенение, замыкающие искусство в рамки уже сказанного, известного и, в конце концов, — отрыв от живого художественного сознания эпохи, построение искусственной системы академических правил и запретов (не обязательно в духе XVIII века — может ведь быть академизм любого застывшего направления).

На другом полюсе — безответственность и бесхребетность, склонность гоняться за мотыльками любой художественной моды, какой бы поверхностной и скоропреходящей она ни была. Здесь тоже нет речи о серьезной перестройке сложной и богатой системы художественных ценностей — она просто вся отрицается в угоду последней новинке. Конечно, всегда есть спокойный и мирный способ избежать крайностей: быть сторонником тихого развития, небольших продвижений; не цепляться за явно устаревшее, но и не принимать решительно нового. Так, продвигаясь вперед с солидной неспешностью, осторожно внося в систему необходимые минимальные поправки, не ошибешься — не ретроград, но и не ниспровергатель...

Может быть, именно таким должен быть идеальный образ «объективного» критика?

Но всегда ли новый этап искусства, новое направление, новая ценность утверждаются путем такого вот медленного продвижения от знакомого к чуть-чуть не совсем привычному, с постоянным опасением оторваться от неповоротливого художественного сознания современников?

И неужели критике на роду написано встречать в штыки каждое проявление настоящего новаторства, лишь потом, с запоздалым раскаянием принимая в лоно подлинного искусства и барбизонцев,

* Так рассуждает, например, А. Каменский в статье «Критика, история, литература». «Искусство», 1966, № 6.

и Курбе, и импрессионистов, и Ван Гога, и Модильяни?

Я думаю, что такое «среднеарифметическое» поведение не есть для критика единственная альтернатива описанным выше крайностям. Если критик живет активно жизнью своего общества, жизнью искусства, его волнуют те же проблемы, что и художников, вместе с ними ищет он ответов на сложные вопросы жизни, тогда ему могут оказаться понятными и близкими и совершенно неожиданные, на более поверхностный взгляд, повороты художественного сознания. Близкими не потому только, что он «за новаторство» вообще, а потому, что отвечают и его собственным духовным потребностям, что он более, чем «просто зритель», подготовлен к пониманию и приятию такого поворота. Подготовлен не только своим знанием истории, пониманием проблем современной художественной жизни и профессиональной чуткостью к языку искусства, но прежде всего — развитым художественным чувством, восприимчивостью к «содержанию художественной формы», субъективной потребностью в том, чтобы искусство ответило ему, лично ему, не как критику, а как человеку, зрителю, одному из тех, к кому обращено искусство, на волнующие его вопросы.

Но вот тут-то и подстерегает неосторожного критика опасность прослыть субъективным...

А не пора ли нам перестать считать это опасностью, не пора ли, наконец, понять ложность противопоставления «индивидуального вкуса» (всегда почему-то ложного, когда о нем заговаривают) и «объективного суждения» — всегда, тем самым, безличного? Пора вспомнить, что искусство создается для зрителя, живет в его восприятии, обогащается его личным отношением и умирает, когда перестает лично его интересоваться. И что эти приливы и отливы личных симпатий и антипатий и есть проявление общественной сущности искусства, его объективно-исторической роли в данное время, для данных общественных условий. И никакой критик не может произнести справедливую общественную оценку любого художественного факта, так сказать, «от имени и по поручению», минуя личное восприятие наиболее ему близкого и знакомого зрителя — самого себя.

Мы стыдимся в себе этой неразрывной близости профессионала и «про-

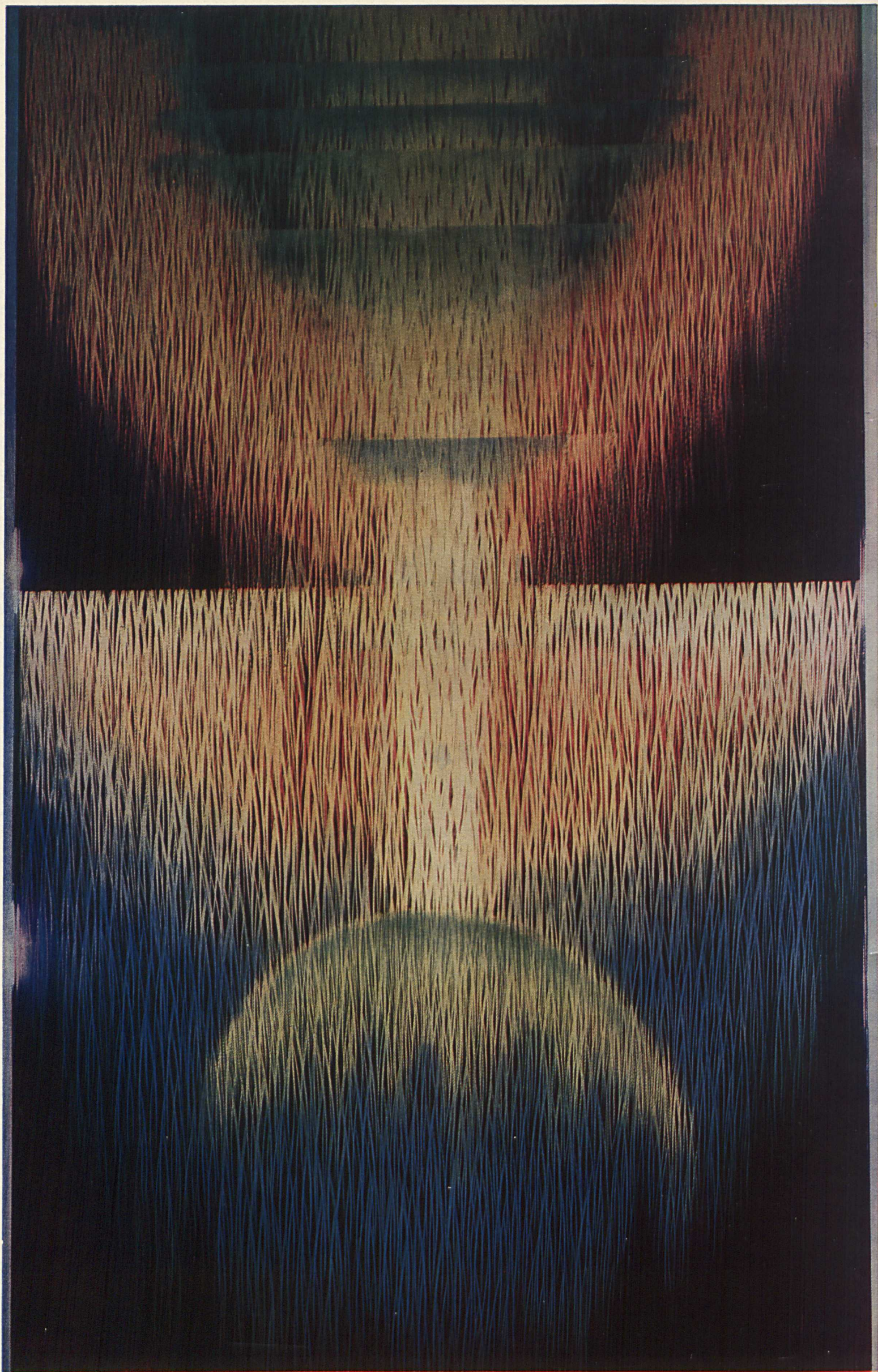
сто зрителя», потребителя искусства, в то время как в ней как раз и состоит сущность нашей профессии, залог ее успехов. И поэтому нашей критике очень не хватает самоуверенности — веры в себя, в свой глаз, в свое чувство, убеждения, что мое личное видение — это вовсе не мой личный произвол, не «вкусовщина», а художественная чуткость, профессиональное умение быть выразителем общественной эстетической потребности. Суждение опытного и чуткого критика — это личное, через себя пропущенное выражение общественного содержания произведения искусства, его общественной, зрительской ценности.

Не страшно, что оно не исчерпывает это содержание, остается лишь одним из многих возможных, подлежит проверке иным вкусом, другим восприятием. Убедительное и интересное для одного читателя, это суждение может показаться плоским и банальным другому, совершенно неправильным, уводящим от сути дела третьему. Ведь и само произведение многогранно и многозначно, по-разному ощущается зрителями с разным жизненным опытом, с разным строем ассоциаций и разными вкусами. Как и само искусство, критика, находящая отклик у одного читателя, может оказаться чуждой другому. Потому и существуют споры, дискуссии — критика как наше коллективное дело, создающая в целом достаточно широкий спектр суждений. В столкновении, в противоборстве и взаимодополнении таких «лично-общественных» взглядов, точек зрения, симпатий и антипатий создается многосторонняя сложная картина художественной жизни. На окончательное и всеобъемлющее суждение о новых, только становящихся — часто в сложных противоречиях — явлениях искусства, вероятно, никто из нас и не претендует. Ведь такая претензия как раз и поставила бы критика над искусством в качестве всезнающего судии, не признающего апелляции. Она обязательно заставила бы его опираться в своем суждении на тот или иной, но обязательно неколебимый свод художественных законов, правил, выведенных, конечно, из уже общепризнанного и бесспорного в искусстве, то есть из банальностей, уложить в которые что-либо живое и новое можно лишь по способу небезызвестного Прокруста. Я убежден, иными словами, что претензия на безошибочность, «объективность», ввеличи-

ность критического суждения гораздо опаснее и для авторитета критики, и для ее способности творчески участвовать в живом развитии искусства, чем самый откровенный «загиб» личного вкуса — всегда имеющего под собой какие-то объективные основания.

Умение доверять своему вкусу и в то же время анализировать собственные вкусовые суждения, отыскивать их объективную почву — вот, думается, единственный реальный путь к тому синтезу субъективного и объективного, личного и общественного, каким является критика. Путь нелегкий. Он требует личной ответственности критика за свои суждения и независимости и от групповой, и от мнимо-объективной надхудожественной догмы, он заставляет критика (так же, как это делает художник) вкладывать в свою работу всего себя, со всеми особенностями своей личности. И если у критика есть не наигранная, а подлинная человеческая индивидуальность, она скажется в его работе и сделает ее интересной и полезной зрителю именно в ее человеческой цельности — не «за вычетом» увлечения и пристрастий, а вместе с ними.

Обосновывая, переводя в слова, объективизируя тем самым свое субъективное ощущение, критик в любом случае даст читателю-зрителю, как согласному, так и не согласному с его мнением, куда больше материала для самостоятельного суждения об искусстве, чем самый авторитетный приговор, исходящий из не подлежащих обжалованию догматов. Ведь собственные размышления и переживания читателя только начинаются с чтения статьи, а не заканчиваются им. Наша цель — пробудить мысль, а не задавить ее готовым решением, открыть дорогу чувствам, а не заставлять наигрывать их по готовому сценарию. И как раз критик, склонный к выявлению личного вкуса, отправляющийся в своих рассуждениях от непосредственного переживания, будет, думается, и в других уважать и воспитывать этот личный вкус, необщий взгляд на произведение, выбирающий себе друзей, может быть, даже капризно, но в соответствии со своей душевной потребностью, а не с принятым эталоном. Ведь искусство для него — живая стихия, где все живое оправдано, даже если оно не до конца укладывается в его личное восприятие.



Д. Сегал

Практика дизайна у нас показывает, что мы имеем дело со сложным явлением культуры. Если в области промышленных форм еще можно говорить об отдельных успешных примерах художественного проектирования, то в сфере повседневного быта дело обстоит гораздо сложнее. Вещи как бы упрямо стараются избежать влияния стиля, будь то «современный» или «народный» стиль. Кажется, что вот-вот желаемое будет достигнуто — воздвигается небоскреб из стекла и бетона или выпускается радиоприемник, выполненный в современных формах — как вскоре обнаруживается, что швы между железобетонными панелями начинают протекать, а пластмассовый корпус приемника трескается. Если же удастся избежать таких очевидных погрешностей против идеала дизайна, то они всплывают в другом — НОТовская мебель для офисов, просторные «модерные» холлы или уютные погребки в «народном» стиле как-то сразу теряют свое очарование, если в офисах сотрудники вынуждены кипятить чай на плитках и есть домашние котлеты, завернутые в газету, холлы загромождены славянскими шкафами с пыльными скоросшивателями, а погребки заполняются бесконечными терпеливыми очередями. Подобная «сопротивляемость» повседневного быта введению единого и удобного стиля объясняется не только преходящими внешними, но и внутренними причинами, коренящимися в традиционно сложившейся культуре дизайна (так называемый «классический дизайн») и в особенностях рассматриваемого быта как формы культуры. В определенном смысле классический дизайн осмысливает сам себя как некоторое идеальное стилевое начало, накладываемое на бесстильный и беспорядочный быт. Подобное осмысление особенно характерно для эпохи десятих-двадцатых годов, когда современные формы, призванные передать новый стиль жизни индустриализованной цивилизации, представлялись как нечто, соответствующее рациональной, осмысленной, «естественнонаучной» структуре мира и извне преобразующее старый, «биологический» хаос вещей (группа «Стиль», журнал «Вещь»). Позднее задачи и цели дизайна могут формулироваться иначе, но для нас существенно то, что теоретически дизайн ощущает себя как некоторое построение, внеположенное реальному

быту. При этом в реальной жизни тех обществ, где классический дизайн получил свое полное развитие и откуда он в конце пятидесятих годов пришел к нам как целостное направление, прививались и прививаются любые виды стиля — от лаконичного, рационализованного дизайна конструктивистов до отдельных современных попыток вернуть стиль к временам венской «Сецессии» и Бердслея. И здесь мы подходим к основной неявной предпосылке классического дизайна — несмотря на первоначальную противопоставленность быту, дизайн мог существовать и успешно существовал, лишь опираясь на налаженный, устойчивый, если угодно, освященный быт. Тот заскорузлый викторианский «хаос вещей», на который столь изобретательно нападали теоретики раннего конструктивизма, на деле представлял собой систему, в такой же степени являвшуюся результатом дизайна, как и рождавшийся в 10—20-е годы современный стиль.

Классический дизайн может претендовать на успех лишь внутри такой культуры, которая серьезно и положительно относится к повседневному быту, вещам, манерам, привычкам и проч. Дизайн сам по себе, несмотря на различные, порой парадоксальные формы, которые он принимает (подчеркнутый «антифункционализм» современной молодежной моды на Западе), обязательно предполагает весьма пристальное и серьезное внимание к «мелочам» повседневного быта. Бытовую культуру викторианского типа, отвергаемую конструктивистским дизайном, и сам этот дизайн объединяет главное — серьезное отношение к повседневному быту, глубоко положительное отношение к вещам (пусть к разным вещам — это здесь безразлично) и, наконец, убеждение в том, что вещи выполняют и некоторую важную сверхурочную роль духовного организатора коллектива. Классический дизайн и тот быт, на почве которого он возник, являются, таким образом, однородными системами, или, иными словами, быт А соответствует дизайну А.

Явным или неявным образом повседневный быт рассматривается в такой культуре как основная сфера, в которой человек живет. Поскольку вплоть до относительно недавнего времени человек жил повседневной жизнью в основном у себя дома, домашний быт являлся каналом реализации главных жизненных

ценностей. Дизайн — тоже ценностная система, правда, в нем реализуются не только те ценности, которые возникали в традиционном домашнем быте, но и общее отношение к предметному окружению.

Система сложившегося, устойчивого быта, которую мы условно называли викторианской, придавала огромное значение дому как основному месту человеческого самопроявления. Вещи — не мертвые предметы, а живая утварь, вобравшая в себя тепло души данного конкретного человека, ее хозяина. В такой культуре ценность вещей именно в их почти биологической связи с конкретной личностью; соответственно над непосредственной утилитарной ролью вещи надстраивается сложный комплекс значений (привязанность, ассоциации, традиции), не выводимый из формы вещи.

В идеале подобная ориентация быта на конкретного человека должна была служить пробуждению в человеке чувства повседневного счастья, спокойной удовлетворенности тем, что мир «сшит» именно по его личным меркам. Понятие дома, домашнего очага и всего, что связано с ним (родной город, привычное кафе), здесь предстает как источник счастья, наивысшей ценности. Здесь внешний мир соизмерим с отдельным человеком, который навсегда уверен как в собственной прочности и изначальной ценности («вот я таков и знаю, что именно такой я ценен и интересен для других»), так и в незыблемости и положительности мира («что может такого случиться на свете, что могло бы помешать мне пить мой утренний чай?»). В такой культуре самоощущение человека должно быть устойчивым и положительным, у него не может возникать сомнений в том, что культура, к которой он принадлежит, наиболее естественная, само собой разумеющаяся и что вообще «все к лучшему в этом лучшем из миров».

Важно именно это незыблемое положительное самоощущение; отсутствие внутренней необходимости все время кому-то доказывать, что твоя личность не хуже других, что она обеспечивает успех дизайна. Классический дизайн есть не что иное, как попытка создать ценностный предметный мир, обеспечивающий самоуважение личности уже после распада викторианского дома. Индивидуальная домашняя утварь исчезла, и дизайн пытается заменить ее в этой роли автомобилем, садом, личным бассейном.

В той мере, в какой человек сохраняет ощущение правильности своей культуры, которая закономерно стремится приспособить новый, бесконечно расширявшийся мир к меркам человека с общей положительной ориентацией, дизайн может рассчитывать на успех. Положительная ориентация не может не вызвать у человека чувства определенного удовлетворения тем, что ради него стараются, и он готов принять все то новое, что может предложить современный дизайн.

Сложность положения классического дизайна в современном обществе в том, что исчезновение дома не может в принципе быть компенсировано созданием искусственного предметного мира. Дом был ячейкой органической, основанной на близости людей друг к другу, близости психологической, естественной. Распад произошел вследствие осознания относительности, неединственности ценностей, свойственных дому: в окна дома заглянула улица с ее мобильностью, неустойчивостью и широтой. Люди, как им казалось, поняли, что прежний замкнутый мир старинных добродетелей слишком их связывал, стеснял. Раньше такого ощущения несвободы не было; здесь, как представляется, пролегает водораздел между старым, традиционным бытом и бытом, начавшим складываться в начале десятых годов. Привлекательность идеализированной модели «викторианского быта» в том, что она не ориентирована исключительно на внешнюю сторону «счастья», но подразумевает известный внутренний принцип, строгость и ответственность перед культурой. Вещи нельзя сменять просто так, по прихоти или моде, счастье в конце концов не в вещах. Классический дизайн переносит основной упор на внешнюю организацию предметного мира не без потерь психологического плана. Стремление достичь прежней (во многом идеализированной) цельности быта и органического самоощущения без органической ответственности и самоограничения приводит к переносу семантики из сферы дома в сферу формальную. Стиль вещей должен вернуть людям утраченное чувство цельности быта, форма должна выражать те или иные ценности. Поскольку, однако, сама жизнь этой цельности лишена, возникает потребность в постоянной смене вещей, отсутствие внутреннего принципа приводит к замещению его внешним знаком. Явление

это достаточно описано в литературе и нет смысла останавливаться на нем подробнее.

Но при этом противопоставление прежнего органического дизайна и того искусственного (классического) дизайна, который начал утверждаться в десятых-двадцатых годах, имеет смысл лишь в рамках той единой культуры, которая их объединяет. Это противопоставление никоим образом не должно умалить той огромной работы, которую проделали дизайнеры за полвека. Работа эта была необходима, старый быт действительно изжил себя, сам мир изменился, но теперь он, по-видимому, стоит перед необходимостью на новом уровне вернуться к тем первоосновам, которые общи как для «викторианского» быта, так и для дизайна.

Если при взаимодействии дизайна с организованным бытом мы имели дело с двумя равноправными системами, каждая из которых осознавала свою суверенную ценность, то при внедрении дизайна в бытовое поведение, о котором шла речь в начале статьи, друг перед другом предстают неравноправные системы, которые существенно отличаются от своих протагонистов — быта А и дизайна А.

В принципе дизайн как культура существует в объективированном виде — как в умах его создателей, так и на практике дизайн отделен от чистого поведения. Сам дизайн всегда содержит некоторый положительный ценностный идеал, к которому практика должна приближаться, этот положительный идеал и излагается в концепциях дизайна. Положительное самоощущение, которое мы выдвигали как основу успеха дизайна, сохраняется и в практике быта, уже подвергшегося дизайну. «Модерный» гарнитур с гордостью несет на себе печать художественного проектирования, а его хозяин без всякого комплекса неполноценности осознает себя достойным владельцем и гражданином. Но для того чтобы такое самоощущение стало абсолютным в рамках рассматриваемого нами бытового поведения, вещь должна претерпеть определенные изменения — она должна адаптироваться под имеющийся быт, утратив именно те отличительные качества, которые она приобретает в идеале в результате художественного проектирования.

Такое приспособление — результат столкновения рационализированной культуры дизайна, ожидаю-

щей, что ее примут спокойно и с удовлетворением как нечто само собой разумеющееся, с бытовым поведением.

В различии положительного и отрицательного самоощущения и состоит основное различие между культурой дизайна в самом широком плане и стихийным бытовым поведением, описанным вначале. Оба типа психологической ориентации вырабатываются медленно, под влиянием соответствующих условий существования культуры. Стихийное бытовое поведение, в отличие от «викторианского» быта, никогда не осознает себя как целостная позитивная система. Оно складывается всегда под давлением обстоятельств как стихийный выход, предлагаемый жизнью в ответ на разнообразные, обычно неблагоприятные внешние воздействия. Привычки и навыки, из которых складывается подобное бытовое поведение, весьма устойчивы и консервативны, поскольку в них зацепляется чрезвычайная изобретательность повседневного поведения. Это — всегда внезапно найденное, но в данных обстоятельствах единственно возможное решение.

Отрицательное самоощущение, присущее стихийному бытовому поведению, связано с тем, что здесь, с одной стороны, сам быт не рассматривается как основной канал реализации культурных ценностей, а, с другой стороны, именно быт постоянно испытывает отрицательные внешние воздействия. Мир оказывается несоразмерным повседневной жизни человека. Центр положительных психологических ориентаций внешним образом переносится из органической ячейки — дома на массовый мир, который человек уже с трудом может отождествить со своим собственным миром, поскольку именно этот мир, а не отдельный человек становится здесь объектом культуры. Это совершенно последовательно прослеживается в любой сфере быта; поскольку заранее принимается, что отдельный человек должен быть доволен уже в силу самого факта своей принадлежности к огромному массовому миру, в котором и есть источник всего положительного, быт ориентируется не на индивидуального человека (именно такова ориентация классического дизайна), а на поддержание данного состояния массового мира.

В силу тех или иных причин, однако, стопроцентное извлечение положительного самоощущения только из полного отождествления с ми-

ром, значительно более широким, чем мир одного человека, оказывается просто невозможным. Дом всегда оказывает на человека судьбоносное влияние. Если же в силу тех или иных обстоятельств ценностное воздействие дома ослаблено или снято, неизбежно появление отрицательных эмоций.

Весьма огрубленно различие между двумя крайними типами быта можно представить следующим образом: в одном типе быта (быт А) человек нейтрально функционирует во внешнем мире и, лишь возвращаясь домой, начинает жить, в то время как в противоположном типе (быт В) человек во внешнем мире живет, а дома лишь подготавливает себя к этой настоящей жизни.

Давление реальной действительности, однако, полностью меняет эту идеальную картину. Человек не может не ограничивать внутри массового мира некоторый небольшой участок, который каким-то образом защищал бы его самоощущение. Здесь многое зависит от конкретных условий существования, в частности от общественного труда. Если труд этот происходит именно в таком «ограниченном» участке, а внешние условия быта не способствуют возникновению дома, то возникает ситуация, при которой личность сохраняет положительное самоощущение лишь на работе, а дома образуется специфическая «безбытность». Человек стремится не связывать себя бытом, вещами, а ищет скорее немедленного самодовольствия; однако последнее вследствие «безбытности», как правило, невозможно.

Достаточно часто встречается ситуация, при которой работа также не приносит заметного положительного самоощущения, хотя бы в силу ее массовидного, безличного характера, в котором отдельная личность теряется. Если при этом культура делает акцент на ценностной роли внешнего массового мира, а дом считает чем-то второстепенным, то очевидно возникновение интенсивного чувства отторженности. Так получается, что человек не живет, а всего лишь функционирует во внешнем мире, а у себя дома культура также не позволяет ему жить, поскольку быт заранее считается чем-то не имеющим ценностного содержания.

Роль вещей, предметного мира в такой бытовой культуре принципиально иная, чем в культуре дизайна. При неблагоприятных внешних условиях, когда вещей недостаточ-

но, они оцениваются не со своей функциональной или стилевой стороны, а лишь как знак, с помощью которого владелец может повысить свое обычно отрицательное самоощущение. При этом роль собственно художественного проектирования в оценке вещи ничтожна. Соответственно важно лишь простое обладание, а качество или правильное функционирование несущественны. Если же обладателем и пользователем являются разные лица, то возникает весьма знакомая ситуация обшарпанного «модерного» ларька, воздвигнутого кем-то одним для повышения своего самоощущения («не хуже, чем в...»), а испорченного другим, поскольку к его личному самоощущению этот объект непосредственного отношения не имеет.

При более благоприятных внешних условиях положительное отношение к вещам также не означает способности полностью или хотя бы в минимальной мере оценить их роль организатора личного мира. Важно не только обладание, но и поддержание некоторого уровня: не только приобрести вещь, но и постоянно быть не хуже других. Ситуация еще более осложняется тем, что в практике художественного проектирования на стихийный быт накладывается не классический дизайн, а некоторый «дизайн Б», представляющий собою так или иначе измененный под влиянием стихийного же быта вариант классического дизайна. Иными словами, получается следующее соотношение:

Быт А — Дизайн А

Быт В — Дизайн Б

«Дизайн Б» также отличается значительной долей стихийности: в этом смысле он — противоположность классическому дизайну, всегда исходившему из четких мировоззренческих предпосылок. Стихийность эта касается как самого процесса проектирования, так и самосознания дизайна — «дизайн Б» не отдает себе отчета в существовании стихийного быта и сам себя часто (хотя и не всегда) осмысляет как классический дизайн. Отсюда становится очевидным, что стремление дизайнеров превратить быт в цельную функциональную систему должно исходить прежде всего из четкого понимания специфики ситуации проектирования. Нам представляется, что возможны следующие альтернативы: 1) привести имеющийся быт в ситуацию А, опираясь на классический дизайн; 2) приве-

сти имеющийся быт в ситуацию Б, опираясь на «дизайн Б»; 3) привести «дизайн Б» в соответствие «быту В» и, опираясь на этот новый дизайн, приняться за изменение «быта В».

Первый путь, по-видимому, невозможен или крайне затруднителен, в частности, потому, что классический дизайн всегда будет превращаться в «дизайн Б» — как и сам быт, дизайн испытывает определенные внешние воздействия и не может не изменяться, приобретая черты стихийности.

Второй путь попросту нереален, ибо у «дизайна Б» нет особой теоретической ситуации, в которую он хотел бы поместить имеющийся быт — в результате происходит аккумуляция стихийности; быт изменяется количественно, но не качественно.

Остается, наконец, третий путь, который, наверное, является единственным, хотя и весьма трудным — изучать закономерности имеющегося стихийного быта и пытаться «прояснить» и организовать те стихийные ценности, которые он несомненно вырабатывает. Будучи проясненными, эти ценности должны помочь снять со стихийного быта его отрицательные характеристики, должны привести, наконец, к ликвидации отрицательного самоощущения человека внутри культуры.

Стихийная бытовая культура возникла как результат смещения представлений о том, где лежит центр человеческого ценностного мира. Все так называемые высокие духовные ценности реально каждый день проявляются не только в сфере общественного труда, но и в общении человека с весьма небольшим кругом людей, центром которого является его дом.

Распространенное представление о том, что можно дома в повседневной жизни быть сколь угодно распушенным, но все равно хранить в душе высокие ценности, весьма характерное именно для нашей среды, рано или поздно будет отвергнуто. Только осознание быта как важнейшего места самореализации человека поможет снять угнетающее чувство второсортности, временности домашней жизни. Так или иначе быту должна быть возвращена его «освященность», «главность». Без этой социально-психологической работы, одним увеличением арсенала пусть даже красивых вещей нельзя будет добиться изменения стиля жизни.



Расписной фарфор Петра Леонова

Л. Андреева

Так называлась эта выставка. Она не была приурочена к дате, и это хорошо. Юбилей всегда тяжело отзывается в душе человека. Трудно жить, подводя итоги. К тому же Леонов и итоги — несовместимы. Выставка застала его в пути, в последние годы шагающим особенно смело, широко, дерзостно. Она стала для всех сюрпризом, радостным и, как всякий сюрприз, неожиданным. А это так созвучно душевному и творческому складу художника — вдруг одарить людей солнцем, увлечь их, заразить собственной страстью к жизни.

Бывает так: почти тридцать лет расписывает художник фарфор, ни одна международная, ни одна все-союзная выставка не обходится без него, а все что-то мешает оценить его по достоинству. Иногда — повседневность, часто — инерция сложившегося отношения к художнику, работающему в фарфоре.

С одной стороны, при всем почтении к его делу за ним не всегда признается право диктовать образом характер вещи, тогда как оно завоевано всей историей и всем прошлым фарфора. С другой — наши собственные оценки часто не столько вытекают из строя мыслей и образов, которыми живет художник, сколько определяются «твердыми», а часто ходячими представлениями о том, каков должен быть фарфор, что ему присуще, а что чуждо.

Известность и популярность Леонова в художественной среде особенно быстро росла в последние годы — по мере того, как многим становилось ясно, что наряду с объективными производственными факторами в художественной промышленности исключительно важна индивидуальность художника. В это время не случайно Леонов был словно «открыт» заново, потому что трудно найти другого художника декоративного искусства, натура которого так отвечала бы романтическим устремлениям искусства последних лет. Всю жизнь, смолodu, работает Петр Леонов на Дулевском заводе. Как фарфорист — плоть от плоти Дулева. Он постоянно чувствует завод за своей спиной. Это дает ему ощущение значительности своего труда, придает размах его творчеству. С годами не только Дулево для него, но и он для Дулева сделался художественной славой и гордостью.

Расписной фарфор Петра Леонова — явление чисто русское. В нем русская стихия чувств и щедрость русской души. В нем русский размах, половодье красок.

Эмоциональное начало — главное у Леонова. Оно определяет его живописное видение, его темперамент живописца. Над формой художник работает реже. Если же Леонов делает формы, чаще декоративные, а иногда и бытовые, то они оказываются крупными, крепкими, весомыми.

В начале 30-х годов Леонов был направлен на Дулевский завод для проведения «революционной пролетарской линии в фарфоре». Он застал живые традиции народного искусства. Мастерницы — «Агафьи», как их нарицательно звали, — расписывавшие то кистью, то пальцем дешевый фарфор цветами, хранили секреты быстрого, напористого, влюбленного в краску письма по фарфору. Их искусство было воспринято Леоновым как традиция и главный завет русского фарфора.

Но художник пришел на завод из 20-х годов. Позади была школа Архитектурно-художественного института, уроки конструктивизма, встреча с новым искусством Маяковского, Мейерхольда, Любви Поповой. Это звало к новизне, современности ощущений, проверке временем того, что делал.

Успех пришел быстро. Помогли чуткость к голосу дня, неукротимость в действии. От народного искусства

тех лет перешли в леоновский фарфор напряженный активный цвет, отсутствие робости перед поверхностью, жизнерадостный звон росписи. От архитектуры и нового искусства — построенность композиции, геометрия мотивов — полос, звезд, сеток, орнамента. Так навсегда и останутся эти линии в творчестве, то одна, то другая, получая от времени еще большую силу.

Золото в фарфоре Леонова появляется позднее, в конце 30-х годов. И хотя довоенный фарфор в сравнении с нынешним более сдержан и детально отделан, по тем временам сила цвета и яркость росписи были очень смелы, даже вызывающи. Это сейчас он кажется умеренным, спокойным, декоративно дозволенным.

После войны экспрессия цвета увеличивается. Чаще — это сплошная скраска фарфора темным глубоким кобальтом и алым селеном, литаврами врывающееся золото, то сказочно сверкающее под сканью гравировки (сервиз «Сказка», 1951), то пламенеющее, растекающееся по сферам чайников и чашкам (сервиз «Золотой олень», 1957). С годами живописное напряжение растет. Увеличивается число оттенков каждого цвета. Все шире, энергичнее становится мазок и фактура живописи. Достигается новая, более сложная и тонкая гармония колорита.

От росписи отдельных предметов и сервизов художник переходит к работе сериями, большими декоративными «сюитами». Этому его учил еще в пору студенчества в Краснодаре педагог-декоратор Я. Г. Гарбуз. Лишь в них он получает возможность излить тот запас впечатлений, восторга и сил, которые переполняют его в миг творчества и которые раскрываются в большой форме, в ансамбле, состоящем из нескольких самостоятельных, даже контрастирующих между собой частей, объединенных общим художественным замыслом. Так появился цикл работ «Русь» (1966—1968). Он состоит из нескольких декоративных комплектов — «Солнце», «Баллада о солнце», «Акт», «Суздаль» и «Вечер», — каждый из которых посвящен своей отдельной теме, а все вместе проникнуто единой, более общей темой. К ним примыкает огромная серия штофов (всего их около ста), среди которых лучшие — «Петровский», «Русский», «Гербовый». Солнце для художника — символ изначальных, первичных сил, породивших жизнь и все созданное ею. В декоративном комплекте «Суздаль», как и в росписях штофов, воплощено представление Леонова о стихиях русского народного искусства — здоровьем и светлом мироощущении, потребности в радости и празднике, неукротимой энергии и фантазии, непрестанно рождающих новую жизнь и красоту.

Творческий энтузиазм Леонова поистине заразителен. Он заглушает все сомнения о несоответствии фарфору эмоций подобной силы. Искусству Леонова нельзя не радоваться. В том и сила большого художника, что, казалось бы, невозможное он не только делает возможным в фарфоре, но и превращает в отрадное и значительное событие искусства. Расписной фарфор Петра Леонова — фарфор яркого чувства и поэтической мечты, русский фарфор, знающий секрет гармонии набатно звучащего цвета и позволяющий говорить о леоновской традиции в советском фарфоре, одной из ветвей нашего декоративного искусства.



Риза наместной иконы св. Стефана
Стефановского придела.

К статье Н. Холостенко (стр. 42)

В. Аронов

Пикассо рассказал как-то Жану Кокто историю, которая произошла с ним летом 1925 года: «Мои друзья хотели однажды меня завлечь на Интернациональную выставку декоративных искусств, эту чудовищную манифестацию дурного вкуса, не лишенную, однако, некоторого поучительного значения. Они мне сказали: «Вы увидите, вы увидите, Пикассо, что вы ответственны за всю эту архитектуру. Вы себя там узнаете, узнаете дело рук своих». Они думали, наверное, доставить мне этим большое удовольствие. Вообразите себе Микеланджело, который приходит к своим друзьям на обед, и те говорят ему: «Мы заказали очень красивый буфет в стиле Ренессанса, вдохновившись вашим «Моисеем». Вообразите себе лицо Микеланджело». И тут он, вероятно, скорчил такое же лицо.

Резкий выпад Пикассо против декоративного искусства или, вернее, его трактовки, весьма распространенной в те годы, имел свои основания. Речь шла о «какой-то мании вдохновляться творчеством современников», свободных художников, стоящих рангом выше, вместо того, чтобы следовать тем законам, которые присущи самому этому виду творчества. В итоге оно теряло качества творчества. При такой логике рассуждения художественное восприятие человеком окружающего мира должно было определяться только формами модных художественных произведений. **Круг эстетического внимания**, в котором оказывались обыкновенные материальные формы, попадал в полную зависимость от отраженного света «высокого» искусства.

Такая рабская зависимость настолько принижала процесс самого предметного формообразования, что он уже не выдерживал сравнения с творчеством художника. Особенно, когда это касалось зарождающегося тогда дизайна.

«Одно утилитарно, другое — благородная игра. Кресло — это спинка, чтобы к ней прижаться, и ручки, чтобы на них опереться. Это — утварь. Это не искусство», — говорил Пикассо... Пикассо не единственный художник, произнесший столь жесткий приговор. Он лишь ярче других почувствовал тогда отказ художников, работающих в области материальной культуры, от права на собственные силы и возможности проектировать, формировать, определять эстетическое восприятие, круг внимания.

Но тогда же существовал и другой путь, другой подход к этой проблеме, связанный в целом с деятельностью Баухауза, Ле Корбюзье, русских «производственников» и т. д. О нем и пойдет разговор. Согласно ему, реальность произведений, существующих в обыденной жизни как вещи, — вот что отличает декоративное искусство и дизайн от искусства вообще. Очень долгое время именно из-за этого они и не входили в разряд больших культурных явлений. И хотя дизайн существует всего полвека, а декоративное искусство — тысячелетия, признание их как искусства произошло в одно время. И не только из-за того, что в них можно было свободно экспериментировать с формой, как это было в период «модерна» и «интернационального стиля», а благодаря их огромной роли в жизни XX века.

И если книгу можно закрыть, музыку не слушать, то есть отринуть или исказить влияние искусства, то никуда не уйти от материального окружения — предметов и зданий, в которых отражается быт, нравы и характер эпохи.

Свойство предметного мира отражать этот характер простирается все отчетливей по мере удаления от нас рассматриваемой эпохи. В материальной культуре прошлого мы лучше всего прочитываем полустертые следы реальных, ушедших людей. Утилитарные когда-то предметы сохраняют их и становятся для нас элементами культуры, явлениями искусства. Особенно, если они именно так показаны в специальной экспозиции.

Экспозиция помогает нам прочесть в этих предметах именно то, что с самого начала делало их частью культуры. Их обыденная, традиционно воспринимаемая форма через незаметный для непосвященного глаза фильтр кажется уже не такой, как раньше. Предметы на выставке становятся материальными вкраплениями, которые похожи на описания событий, вкрапленные в новейшую художественную «литературу факта». Да, собственно говоря, это уже не просто вещи, а **элементы экспозиции**, которые в отдельности, сами по себе меньше всего привлекают к себе внимание.

Подобный прием можно встретить на выставках, созданных американским дизайнером Джорджем Нельсоном, прославившимся «автозверями» и другими гэггами, Эль Лисицким, который умел из своих

вполне серьезных экспозиций делать настоящий фейерверк. И совсем классический пример подобной трансформации реальной формы вещей — павильон Германии на Международной выставке в Барселоне в 1929 году, построенный Людвигом Мис ван дер Роэ. Посетители входили в павильон — и ничего не видели, кроме пустых стен, сиротливого металлического кресла с кожаным сидением да скульптуры обнаженной женщины, которая просвечивала сквозь стеклянную стену-экран, за которой был разбит небольшой дворик-сад. Это был павильон, демонстрировавший не предметы и прочие вещественные доказательства существования в 20-е годы Веймарской республики, а новое видение, воплощенное в пропорциях пространства, и отношение деталей к целому. Мис ван дер Роэ, по мнению немецких художников того времени, сумел создать наиболее типичный образ, характеризующий их страну.

Таким образом, без изменения материальной формы предметов, только путем организации их в пространстве и через влияние на восприятие их зрителем решалась особая художественная задача. Она двойственна по своей природе, поскольку художник связан и с реальными вещами, и с отношением к ним. Но в данном случае для него важнее именно отношение. И здесь он работает в иной плоскости, совсем не пересекающейся с той, о которой шла речь в разговоре Пикассо и Кокто. Эта плоскость — **проектирование видения**, выступающее как цель дизайна. Она исследована очень мало и ее затрагивают только косвенно, в связи с какими-нибудь другими проблемами. Выделить ее в качестве нового художественного феномена в чистом виде необходимо уже давно, поскольку дизайн все больше и больше склонны трактовать только следующим образом: «Роль специалиста в области промышленной эстетики проста. Она заключается в том, чтобы сделать обычные вещи, которыми пользуется человек, по возможности более экономичными и эффективными; чтобы они были удобными в обращении и управлении; чтобы они давали наибольшее эстетическое наслаждение в силу своей формальной математической красоты; чтобы их было не больше, чем в действительности». Это слова Миши Блэка, которые были записаны в резолюции симпозиума ЮНЕСКО по взаимоотношению тех-

ники и художественного творчества (Тбилиси, 1968 год).

Проектирование видения наиболее четко проявляется в выставочной работе дизайнеров. И неслучайно, почти все ведущие художники дизайна прошли обязательное испытание выставками. Собственно, с выставочной экспозиции и начался профессиональный дизайн. Это всемирные выставки начала века, экспозиция Германского Веркбунда в Кельне в 1914 году, где были павильоны Вальтера Гропиуса, «изображавшие» фабрично-административное здание и зал для сборки машин, павильон-театр Хенри Ван де Вельде, отчетные выставки Баухауза и т. д. То же самое повторилось и в США, только через два десятилетия, когда там стал формироваться свой профессиональный дизайн. И, вероятно, Раймонд Лоуи, Норман Белл Геддес, Уолтер Тииг с их произведениями просто потонули бы в массе других оформителей, если бы не дизайнерские выставки, на которых их вещи приобрели иную жизнь, выступили как активные носители новой визуальной культуры. В них расправилась и окружила их ореолом «нематериальная», но заставляющая видеть выставочная форма. Об этом говорит уже первая специальная экспозиция такого рода, которая была открыта в Нью-Йорке в 1929 году. Она называлась «Архитектор и промышленные искусства». Американские историки искусства Р. Розенталь и Е. Ратцка вспоминали о ней так: «Поскольку почти никакого дизайна в современном виде в Америке еще не существовало, архитекторы сами занялись созданием выставочных экспонатов, которые были затем изготовлены промышленностью или художниками-прикладниками... Выставка была разбита на тринадцать разделов. Экспонаты включали туалетную комнату с ванной и зеркальной стеной; дамскую спальню с туалетным столиком и оловянным стулом; кабинет руководителя предприятия с обитыми тканью стенами и мебелью из алюминия... В первое же воскресенье, в день открытия выставки, ее посетило десять тысяч человек. Вместо шести недель, как предполагалось ранее, выставка работала в течение шести месяцев. Важнейшим результатом, которого достигло это предприятие в стимулировании дизайна, было то, что оно заставило увидеть привычные бытовые изделия в совершенно новом аспекте и открыло необходи-

мость их абсолютного пересмотра».

За четыре года до этого, когда французский комитет обратился к США с просьбой участвовать в Парижской выставке, Вашингтон ответил, что Америке показывать нечего. Прошло совсем немного времени, и она стала преемницей всего европейского дизайна, что и продемонстрировала выставка 1931 года в Метрополитен-музее. Там еще резче проявилась способность реальной формы предметов трансформироваться в глазах зрителя при определенной установке восприятия.

На выставке были показаны чисто технические изделия. Они были объединены под общим названием «Выставка индустриальной эпохи». Авторы форм чаще всего были не известны публике. Символом всей экспозиции стал шарикоподшипник. И все это техническое богатство было подано с совершенно неожиданной — эстетической, а вернее, общественно-культурной стороны. Это было проектирование восприятия.

Герберт Липпман писал о выставке: «Она была первой значительной попыткой показать ньюйоркцам как самые объекты, вдохновляющие современных художников, так и творчество, в котором эти объекты находят себе отражение... Радиоприемники, усилители, пропеллеры, вентиляторы, аэропланы, водолазные приспособления, винтовки и пулеметы, резалки, сельскохозяйственные машины, весы, газовая аппаратура, остовы роялей, чертежи автомобилей — все это находилось среди экспонатов. Они стояли на своего рода пьедесталах, точно экспонаты на выставке скульптуры, и все были пронумерованы и занесены в каталог».

Как же произошло преобразование этих вещей, чья подчеркнутая утилитарность ограждала их бронированной стеной от любого эстетического восприятия? Зал был таким, какой обычно сдают внаем с коммерческими целями. Белые оштукатуренные стены, белые колонны, потолок в балках, пол из плит. Никаких перегородок. Вместо обычной осветительной арматуры в качестве рефлекторов были приспособлены жестяные ведра. Направленный свет. Путь осмотра — лабиринт. А вперемежку с техническими изделиями, выступающими как экспонаты, — специально размещенные художественные фотографии, картины, скульптуры, изображения современной архитектуры разных

стран. Они не были экспонатами. На этот раз они были средствами построения общей композиции. Они помогали направить подготавливаемое у зрителя восприятие. Разное для различных людей — в силу избирательности видения.

Проектирование видения характерно не только для экспозиционной деятельности дизайнеров. Здесь оно только заметнее. Тот же самый принцип кладется в основу «тотального» и фирменного дизайна, когда однажды взятые элементы формы настойчиво повторяются и подчеркиваются во многих случаях — от изделия до рекламы.

Силу такого подхода к форме хорошо чувствуют многие современные дизайнеры, делающие упор именно на проектирование системы восприятия, а не на создание отдельных оригинальных решений. Еще в 1951 году в брошюре, посвященной итогам конференции дизайнеров в Аспене (Колорадские Альпы), говорилось: «Теперь, как и в будущем, конкуренция должна основываться на новых факторах, таких, как внешний вид продукции, степень ее привлекательности для потребителя и репутации фирмы, выпускающей эту продукцию. Это предполагает использование воображения и визуального воздействия не только при проектировании самой продукции, но и всего, что в представлении широкой публики связывает форму с выпускаемой ею продукцией: рекламы, печатных изданий, административных зданий и заводов фирмы, ее выставок».

Со временем были найдены и закономерности, логика этого использования воображения и визуального воздействия, которые и представляют для дизайнеров наших дней основной профессиональный интерес. Именно в таком ключе можно понять вклад Макса Билла с его «Хорошей формой», Высшей школы формообразования в Ульме, стиля «Браун АГ» и ИБМ. Чем больше возможностей предусмотрено с самого начала, тем легче и полнокровнее войдет новая вещь в окружение и станет носителем культуры, ее форма заговорит. Для этого дизайнер должен знать и чувствовать существующие в его время различные установки восприятия, характерные для различных потребительских групп. Он сам не навязывает какого-то нового видения. Он создает предметы с формой, способной адаптироваться к существующим установкам.

Джордж Нельсон однажды иллюстрировал сходную мысль так: «Представьте себе, что едете в поезде. Вы встречаетесь с человеком, который бреется бритвой фирмы «Браун». Потом замечаете, что он видит форму вещей так же, как вы. Через визуальное восприятие вы находите много общего с ним. Это — русло для контакта». Именно русло, а не самоцель. И Нельсон подчеркнул это в другом месте — в книге «Проблемы дизайна»: «Если употреблять произведения дизайна, чтобы продемонстрировать превосходство своих вкусов над вкусами соседей, они теряют свое главное качество и становятся предметами престижного потребления, наподобие яхты и кадиллака. Дизайн не в состоянии превратить скучную, серую, ничтожную жизнь в значительную и радужную, яркую — это под силу лишь самому человеку».

Если теперь отвлечься от практики дизайна, то можно утверждать, что в искусстве подобная трансформация встречается очень часто. Она — условие существования и действия различных произведений искусства в течение многовековой истории. Благодаря такой трансформации вещь, созданная в одной культуре, может быть воспринята другой. Многозначность формы любого драматического, пластического или поэтического произведения обусловлена его погруженностью в определенную среду восприятия. При изменении среды (и при неизменной форме) создается новое восприятие. Вещь продолжает жить, пополняясь все новыми оттенками звучания и вкладываемого в нее смысла.

При специальном сравнении искусства с творчеством в области проектирования формы материального мира оказывается, что такой «поправкой на восприятие» они как раз и схожи между собой. Это и делает их явлениями одного порядка — явлениями духовной, художественной культуры. Только художник не обязан рассчитывать при создании своего произведения многообразные формы его будущего восприятия. В самом произведении, сложном и полифоничном, уже заложена возможность самостоятельного приспособления. И при этом должна сохраниться его основная сущность. Произведение искусства рождается как суверенный замкнутый мир. В качестве примера возможной трансформации можно привести «Гернику» Пикассо,

созданную для Всемирной выставки 1937 года в Париже. Она была выставлена у входа в павильон Испании — величественное монохромное панно. Мимо «Герники» нескончаемым потоком проходили люди. Она создавала определенное настроение, напоминая об угрозе разрушения мира фашизмом. Затем «Герника» была снята со стены и перевезена за океан, в Нью-Йоркский музей современного искусства, где она превратилась в станковое произведение искусства. Отсюда стала более запутанной и непонятной ее форма. Объясняя ее, искусствоведы главным образом ссылались на испанскую мифологию и таинство Пикассо как художника. В третий раз «Герника» появилась в фильме А. Рене. С помощью кинокамеры, монтажа, музыки и стихов Элюара он показал ее как художественно-публицистический фильм. Восприятие кинозала 50-х годов продиктовало новое, современное ему решение. Но при всем этом «Герника» оставалась собой, сохраняя свою общечеловеческую направленность.

В дизайне о подобной жизнестойкости и богатстве заложенного в вещи звучания нельзя и мечтать. Задача дизайнера — как можно точнее найти общий знаменатель формы, чтобы она оставалась действенной и в дальнейшем. При этом дизайнер должен быть трезвым в общественной и моральной оценке тех многих потребительских групп, для которых он невольно работает сразу. Эта трезвость необходима еще и потому, что группы значительно отличаются друг от друга — обстоятельство, которое было хорошо подмечено австрийским архитектором и публицистом А. Лоосом еще в начале нашего века. Он писал в своей статье «Орнамент и преступление»: «Развитие культуры похоже на поход армии, большинство из которой составляют отставшие солдаты. Я, может быть, живу уже в 1913 году. Однако один из моих соседей в 1900 году, а другой только в 1830 году. Несчастье Австрии, что культурное развитие ее населения охватывает слишком длительный период. Крестьяне высокогорных тирольских долин живут еще в XII веке, и мы с ужасом убедились во время юбилейной процессии в честь императора, что у нас в Австрии еще существуют племена, стоящие на уровне развития IV века».

Экспонирование формы, а не создание во что бы то ни стало новых

оригинальных композиций становится в дизайне одним из ведущих художественных приемов. Подобно тому, как в музее можно показать вещь, соотнеся ее с окружением, с самых разных сторон, так и в реальной жизни можно работать с материальными формами в соответствии с заранее продуманной программой. Отсюда в дизайне возникает самостоятельная задача — создание и расчет этой программы, сценария будущей жизни вещи. Дизайнер невольно становится режиссером-постановщиком, который учитывает имеющиеся у него средства формального выражения, вводит их согласно условиям места и времени. Это требует особого умения, знания законов визуально воспринимаемых форм, логики затухания и восстановления активности художественного восприятия формы. И здесь немалую роль играет критика, теоретическая литература, которая фиксирует и формирует отношение к форме, выступает как катализатор общего процесса. Поэтому в сегодняшнем дизайне практика и публицистика и теория столь тесно связаны между собой. Поэтому рекламирование в широком смысле слова — как вид убеждения, создание предпосылок для группирования вокруг определенной установки видения — имеет очень большое значение. Вся эта нематериальная деятельность в рамках дизайна становится для него производительной силой, а многие общетеоретические работы дизайнеров — неотъемлемой частью их творчества.



Украинская чеканка XVIII века

Н. Холостенко



Среди украинских художественных ремесел XVII—XVIII веков особенно развилась металлопластика, в частности чеканка. Мастера изготавливали пышные оклады икон для многоярусных резных деревянных иконостасов, царских врат, оклады престолов, евангелий, предметы культа, а также предметы быта разбогатевшей казацкой старшины, а затем и нового дворянства.

Основными центрами чеканки были Львов и Киев, последний — особенно к середине XVIII века. При возведении или восстановлении храмов в конце XVII и начале XVIII вв. церковь давала мастерам-чеканщикам большие заказы. Известны изделия таких мастеров, как П. Волох, И. Равич, З. Завадовский, Билецкий, Михаил Юрьевич и др., разные по характеру работы и стилистике.

В те времена было обычным, что мастера-чеканщики работали по эскизам, рисункам или «образцам» заказчиков. В Киеве одним из наиболее богатых и мощных заказчиков была Киево-Печерская лавра. Особенно значительные работы — по восстановлению и отделке Успенского собора — проводились после большого пожара 1718 года.

Этот выдающийся памятник древнерусского зодчества за свою многовековую историю был неоднократно разорен, горел и восстанавливался. В 20-х годах XVIII века он с трех сторон был обстроен великолепными пристройками-приделами, а внутри заново украшен.

Живописно-декоративные работы этих лет выполняла львовская иконописно-художественная мастерская. Такой заказчик, как Лавра, мог давать мастерам чеканки рисунки достаточно высокого художественного уровня. Сохранились альбомы «кожбушков» — эскизов для подобных работ. Известен договор с Михаилом Юрьевичем на работы по украшению досок обкладки большого престола Успенского собора (1752), где мастер обязывался выполнить эту работу «мрюю, рисунком, чеканом во всем сходно против абрисов каковы мне... даваны будут».

Это способствовало цельности и стилистической общности украшения собора. До нашего времени хорошо сохранялся комплекс иконостаса с престолом, а также Стефановский и Ивано-Богословский приделы. Особенно был известен великолепный иконостас с чеканными серебряными царскими вратами — произведение того же Михаила Юрьевича. Они были виртуозны по выполнению, богаты по фантазии и в то же время спокойны по композиции орнаментов, на фоне которых красиво смотрелись медальоны живописной работы.

Собор погиб во время Великой Отечественной войны. В течение ряда лет были проведены раскопки его руин. Удалось спасти и передать в фонды Музея-заповедника много сохранившихся фрагментов и вещей из этого собора, в том числе и чеканных, выполненных в бронзе, чистом серебре и серебре с позолотой (всего по весу до 500 кг), относящихся к XVII—XVIII и XIX векам. Многие из них мало известны или совсем не известны науке. Особого внимания заслуживают серебряные чеканные плиты престола, договор на изготовление которых мы цитировали.

Они представляют собой великолепные образцы украинской чеканки XVIII века. Как указано на одной из плит престола, на них пошло 8 пудов 28 фунтов 44 золотника серебра и на позолоту «486 червонных». На четырех боковых плитах расположены сюжетные композиции, воспроизводящие сцены из Нового и Ветхого заветов. Почти без повреждений дошли три боковые сцены, а фасадная, со сценой «Тайной вечери», — в несколько худшем состоянии. В свое время их перенесли с престола 1752 года на рас-

ширенный престол 1780 года, где они получили орнаментальное обрамление, сделанное в более ремесленной и сухой манере. Композиция «Тайной вечери» выполнена в духе украинской иконной живописи XVIII века. Апостолы во главе с Христом сидят вокруг круглого стола. В трактовке отдельных фигур и всей композиции в целом еще сильно сказываются принципы традиционной иконной живописи средневекового периода, но проработка лиц и жестов изображаемых и пышное орнаментальное обрамление сцены выполнены в стиле искусства XVIII века.

Но особенно черты современного мастеру искусства XVIII века, с его реалистической манерой трактовки образов людей и пышностью композиций в целом, сказались на двух боковых рельефах: сцене жертвоприношения Ноя после его выхода из Ковчега и сцене жертвоприношения Исаака. Они отличаются разнообразием приемов чеканки при богатстве фантазии в трактовке всех деталей сцен — одежды, деревьев, облаков, растений, предметов. Хорошо нарисованы также и персонажи первого плана, отличающиеся жизнерадостностью. Эта трактовка сцен близка по характеру росписи стен Троицкой надвратной церкви того же времени.

Несколько ниже по качеству и более ремесленны по трактовке извлеченные из развала кладки фрагменты жертвенника. Здесь в чеканке по серебру выполнены лишь отдельные вставки (рельефы ангелов), сам же орнамент вокруг них несколько однообразен и сух. Изготовлены они в 1755 году.

Много чеканных работ было найдено в развале Стефановского придела. Среди них примечательны ризы наместных икон иконостаса, пышные в рисунке орнамента и чеканки. Они дают представление о позднем украинском барокко.

Очень хороши царские врата. Они по манере передачи орнаментов, технике чеканки, а также и по общему характеру композиции, выполненной в чистом серебре с живописными вставками-медальонами, перекликаются с царскими вратами главного иконостаса. Возможно, что их выполнял тот же мастер Михаил Юрьевич.

Образцом более раннего и несколько более примитивного по мастерству чеканного искусства является найденная в храме бронзовая с позолотой икона Христа. По стилю и манере работы она принадлежит к кругу памятников, связанных не с Лаврской традицией, а с украинским народным творчеством. Очевидно, собор получил ее в дар.

Риза наместной иконы Богородицы Стефановского придела.

Фрагмент ризы иконы Богородицы.

Плита престола со сценой жертвоприношения Исаака.





Художественные журналы первых лет революции

В. Сахаров

Российская читающая публика 900-х годов была весьма избалована: к ее услугам всегда был серьезный и компетентный художественный журнал, в котором сотрудничали лучшие художники, критики, писатели и поэты того времени. Менялись журналы — «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно», «София», «Аполлон», менялись издававшие их с большими убытками миллионщики-меценаты, менялись бонтонные эстеты-редакторы, но самый тип хорошо оформленного «толстого» журнала искусств — законодателя вкуса и мод, нашедший свое окончательное воплощение в «Аполлоне», оставался в основном неизменным.

И вдруг всего этого не стало. В 1917 году закрылся знаменитый «Аполлон», и группировавшиеся вокруг него художники, искусствоведы и поэты рассеялись по всей стране. Перед ними открывалось широкое поле деятельности; в головокружительном темпе возникали и исчезали еженедельники, ежемесячники, альманахи и сборники, отражавшие чрезвычайно запутанную картину художественной жизни первых лет революции.

Части русской интеллигенции происходившее казалось началом гибели тысячелетней культуры России, подлинным закатом Европы: «Мы все сейчас похожи на людей, ошарашенных ударом дубины, заблудившихся и ищущих, страстно и горячо, до боли, до иступления — нужного до смерти выхода... Ищем, тычемся туда и сюда, подобно слепым щенятам, но темно кругом. А история не ждет, она ставит ультиматум; бьет грозное: *memento mori*, бьет двенадцатый час нашей судьбы и решается наше: быть или не быть»¹. И в этих апокалипсических мыслях растерявшиеся утверждались, слыша и читая ежедневно нигилистические высказывания футуристов и пролеткультовцев, взбравшихся на командный мостик русской культуры. Да что там футуристы — первый поэт России в то время спокойно произнес: «Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет»². В этих условиях многие деятели литературы и искусства объединились на чисто эстетических позициях и провозгласили себя хранителями всей суммы достижений старой культуры России. Эта охранительная тенденция как нельзя лучше отражена в знаменитой брюсовской строфе:

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесем зажженные светлы
В катакомбы, в пустыни,
в пещеры.

Уже сам факт существования сильной группы «охранителей» вызывал у «левых» взрыв негодования: «...Охранительство лезет из щелей новейшего быта, ценности ушедших культур имеют достаточно своих плакальчиков и защитников»³. «Левые» бушевали, а «охранители» тем временем стали осто-

рожно выглядывать из своих катакомб и пещер и интересоваться современной художественной жизнью.

Вначале «охранители» участвовали даже и в пролеткультовских журналах, сборниках и альманахах. Но все они, и прежде всего бывшие сотрудники (и читатели) «Аполлона», хотели издавать собственный журнал литературы и искусства, авторитетный и терпимый, способный отобразить все наиболее яркие явления современной художественной жизни.

Попытки создать такой журнал предпринимались «охранителями» неоднократно. Так, близкий к «Аполлону» поэт Сергей Городецкий, заброшенный бурей революции в Тифлис, создал там ежемесячник литературы и искусства «Ars», откровенно, впрочем, копирующий дореволюционные «Мир искусства» и «Золотое руно». Но большинство работников искусства понимало, что в новых условиях простое возобновление узко лабораторного эстетского журнала для «избранных» типа «Аполлона» невозможно да и не нужно. В 1921 г. художественный критик «Аполлона» Н. Радлов писал: «Мы имели или изысканные, предназначенные для очень небольшого круга ценителей журналы, как «Золотое руно», «Аполлон», «Икона», «София», почти всегда недолговечные и разделявшие судьбу субсидировавших их меценатов, или — популярные журналы с непозволительно вульгарным подходом к искусству, вроде «Солнца России», «Лукоморья» etc. etc... Между широкой публикой и кастой *arbitrorum elegantiarum* существовала зловещая бездна»⁴. После революции творческая интеллигенция стремилась эту бездну преодолеть. Но задачи, внешний облик и внутренняя структура нового журнала виделись в то время очень смутно. И многие оставляли поиски и эксперименты и возвращались к привычному и авторитетному типу художественного журнала. И все же тип «толстого» журнала искусств эволюционировал. «Аполлоновский» горизонт постепенно расширялся.

Любопытно, что первыми попытались создать художественный журнал в стиле «Аполлона» не аполлоновцы, а «блок левых» (Д. Штеренберг, Н. Альтман, Н. Пунин и др.), вставший во главе Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. Так появился в 1919 г. первый и единственный номер «Изобразительного искусства». Но, начиная издавать небольшим тиражом роскошно оформленный «толстый» журнал искусств, «блок левых» явно не рассчитал своих сил, а главное, не понял, что подобный журнал ему по сути дела и не нужен. Но в 1919 г. «левые» считали, что, кроме газеты «Искусство коммуны», им необходимо иметь собственный художественный ежемесячник-официоз — «Аполлон» наоборот, левый «Аполлон». Первый номер «Изобразительного

РУССКОЕ ИСКУССТВО



№ 1925 г. 1

искусства» был наполнен манифестами, декларациями и наивной саморекламой. Отличные репродукции полотен Д. Штеренберга, В. Татлина, Н. Альтмана, К. Малевича не имели опоры в тексте и существовали в журнале сами по себе, в качестве совершенно ненужного приложения.

В передовой статье «Искусство и пролетариат» бывший аполлоновец Н. Пунин утверждал, что пролетариату не свойственно и не нужно эстетическое чувство, и в то же время, что «классовое сознание не единственный критерий для понимания искусства» и что даже в типично классовых произведениях искусства присутствуют элементы надклассовые, общечеловеческие, обладающие непреходящей ценностью.

«Хорошие художники всех времен и народов и в глазах Пунина остаются хорошими художниками. Искусство и для него остается тем же вечным (не будем бояться этого наивного слова), единым искусством»⁵, — писал бывший коллега Пунина по «Аполлону» Н. Радлов. Еретические мысли Н. Пунина находились в вопиющем противоречии с позицией его коллеги по журналу О. Брига, начавшего статью «Художник и Коммуна» весьма недвусмысленно: «Сапожник делает сапоги, столяр — столы. А что делает художник? Он ничего не делает; он «творит». Неясно и подозрительно».

«Изобразительное искусство» не имело сколько-нибудь внятной и цельной положительной программы. Журнал получился на редкость узким, лабораторным, дублирующим «Искусство коммуны» и ориентирующимся только на вкусы и эксперименты авангарда «левого блока».

В Петрограде первую серьезную попытку издания журнала типа «Аполлона» предпринял «Дом искусств» — своеобразный институт при Наркомпросе, созданный в 1919 г. и возглавляемый Максимом Горьким. «Дом искусств» стремился восстановить прежние, привычные формы культурной жизни и с этой целью объединил вокруг себя работников искусств самых различных направлений, в том числе и всех оставшихся в Петрограде сотрудников «Аполлона». И «Дому искусств» удалось собрать под своей крышей цвет русской литературы и искусства.

В 1921 г. институт начал издавать под непосредственным руководством Горького широко задуманный журнал «Дом искусств», в котором отразилась работа всех институтских секций. Полиграфическая бедность «Дома искусств» вынудила весь блеск имен творческого Петрограда ютиться на скверной серой бумаге одного-единственного журнала. И именно поэтому «Дом искусств» получился на редкость емким, многоликим и многогранным. Кроме рассказов А. Ремизова, Б. Пильняка и Е. Замятина, стихотворений А. Ахматовой, О. Ман-

дельштама, Н. Гумилева, М. Кузмина и В. Ходасевича, статей о литературе и театре К. Чуковского, А. Блока, Е. Замятина и Ю. Анненкова, в каждом номере публиковались две-три проблемные статьи об искусстве, обзоры выставок и многочисленные репродукции произведений М. Добужинского, З. Серебряковой, С. Чехониной, В. Замирайло, Г. Верейского. «Дом искусств» имел по-аполлоновски плотный и разветвленный отдел библиографии и хроники, содержавший обзор происходящего в творческих организациях и издательствах Петрограда и Москвы, а также в «России № 2» (как тогда называли русскую эмиграцию) и на Западе.

Основным художественным критиком журнала был Н. Радлов, поклонник художников «Мира искусства», ироничный полемист, помещавший в дореволюционном «Аполлоне» безжалостные статьи против футуристов. В 20-е годы Радлов пережил общий для большинства русских интеллигентов процесс переоценки ценностей. Изменился и его взгляд на искусство «левых». Рецензируя в статье «Новое искусство и его теории» (№ 1) журнал «левых» «Изобразительное искусство», Н. Радлов пронизировал по поводу иллюзий пролеткультовцев: «Ведь не для рабочих же и крестьян издан в ограниченном количестве экземпляров на прекрасной меловой бумаге этот изящный журнал... Боюсь также, что и очень интеллигентный и серьезный крестьянин не оценит в полной мере рассуждений Малевича...» Но Радлов очень хорошо понимал, что неизбежная в развитии русского искусства «левая» фаза в конечном итоге даст не только одни отрицательные результаты: «Я убежден, что в этом погружении в материал есть глубокий и спасительный смысл. Через десять лет искусство, став опять искусствами — живописью, скульптурой, зодчеством, — не сможет легкомысленно возомнить себя духовной дисциплиной, надолго, быть может, сохранит память о своем происхождении из материала, из вещи, из предмета, из этого хаоса, который как будто с глубокой иронией назван «беспредметным».

Первые номера «Дома искусств» были многообещающим началом, но типографская разруха и отсутствие бумаги не позволили продолжить издание журнала. Вышло только два номера.

Первым московским наследником «Аполлона» стал двухнедельный журнал «Москва», издававшийся в 1918—1922 гг. под редакцией С. Абрамова частным издательством «Творчество».

«Москва» была гораздо пестрее, бесформеннее и легковеснее своего тщательно продуманного и скромно оформленного петроградского собрата. Библиографический отдел и хроника журнала находились в зачаточном состоянии. Как и «Дом искусств», «Москва» не могла су-

РУССКОЕ ИСКУССТВО



№ 1925 г. 2-3



ществовать без литературного отдела, где сотрудничали К. Бальмонт, Вяч. Иванов, О. Мандельштам, В. Ходасевич, А. Ремизов и другие литераторы.

Лицо отдела искусства определял один из ведущих критиков «Аполлона» — Абрам Эфрос. Как и Н. Радлов, Эфрос не изменил основным эстетическим принципам «Аполлона», но как художественный критик Эфрос был шире, сильнее и проникательнее Радлова. Он мог позволить себе восхищаться «сверкающей экспрессивностью» «Расеи» Бориса Григорьева и в то же время находить положительные стороны в футуризме.

В № 3 за 1919 г. А. Эфрос поместил статью «Вослед уходящим», посвященную памяти художницы-футуристки О. Розановой. Статья эта — обстоятельный, изящный и остроумный разбор всех «pro» и «contra» российского футуризма. Эфрос указывал на борьбу двух начал в футуризме. Один лик футуризма — всем привычный, грохочущий и эпатирующий. Этот лик — вершина футуризма, последняя фаза его своеобразного периода «бури и натиска». Но футуризм уже сползал с гребня вознесшей его волны, теряя былую монолитность. В дошедшей до своего логического завершения аналитической беспредметной живописи уже рождалось бессознательное стремление к синтезу. Эфрос все яснее различал этот новый лик футуризма — интимный, унаследовавший мягкую пластичность старинной живописи интерьеров и тяготеющий к по-новому осознанной предметности, увидев его в последних супрематических полотнах рано умершей О. Розановой: «Прозрачность и чистота ее интимизма так значительны, что она изумляет даже среди подлинных поэтов комнатного быта и хозяйственности. В Розановой... жил чудесный и старый фетишизм вещи».

Журнал «Москва» выходил очень неравномерно: семь номеров за пять лет. Издательство «Творчество» рассматривало «Москву» как своеобразную лабораторию, как первый шаг к изданию большого, чисто художественного журнала, который объединил бы вокруг себя всех работников искусств и был бы главным авторитетом в искусстве. Состояние современного искусства и полиграфии приблизило, наконец, давнюю мечту о таком журнале к реальности. «Сейчас время «Дома искусств», время духовного и топографического уплотнения миновало. Специализация по родам оружия стала до известной степени возможной, возможным стало и повышение художественной внешности издания на должную для специального органа высоту!», — отмечал Радлов, рецензируя первые номера художественного журнала «Русское искусство».

В «Русском искусстве» соединились, наконец, воедино два побега аполлонова корня — петроградский и московский. Издательство «Творчество» стало

выпускать журнал «Русское искусство» в 1923 г. Редактором нового журнала стал С. Абрамов, бывший редактор «Москвы». «Русское искусство» выходило шестью выпусками в год, журнал печатался в той самой петроградской типографии имени Ивана Федорова (бывш. Голике и Вильборг), где до революции печатался «Аполлон». Внешность журнала была превосходной: «Русское искусство» выходило на хорошей бумаге, а часть тиража печаталась на особо качественной бумаге «верже». Цветные и тоновые репродукции печатались отдельно на мелованой бумаге и потом вклеивались. Каждая статья начиналась красивой буквицей работы С. Чехонина. Обложка «Русского искусства», приклеенные иллюстрации, формат набора, шрифты и многие другие элементы журнала были позаимствованы из оформительского арсенала «Аполлона».

«Русское искусство» было самым «толстым» художественным журналом, выходившим в 20-е годы. При большом формате («Русское искусство» было больше теперешнего «Декоративного искусства») объем журнала доходил, без учета цветных вклеек, до 120 страниц. Большой объем, тщательно продуманная внутренняя структура и отличный макет журнала позволяли редакции помещать в каждом номере не менее пяти-шести больших статей о живописи, графике, гравюре, декоративно-прикладном искусстве, художественной промышленности и щедро их иллюстрировать. Кроме того, журнал в каждом номере печатал большие статьи о театре, музыке, балете и литературе. Десятки страниц занимал мощный отдел хроники и библиографии, где отражалась культурная жизнь в России и за границей. Большинство обзоров, статей и рецензий этого отдела написано неутомимым аполлоновцем Я. Тугендхольдом.

Кредо журнала было сформулировано в статье «От редакции»: «...Теперь приходит пора и для журнала, стоящего вне линии борьбы и поэтому претендующего более верно оценивать положение журнала, который был бы неким сосредоточием. Вот почему, далекое от простого собирательства и эклектизма, «Русское искусство» будет отображать наше современное художественное бытие в его целом, закреплять как документы наиболее яркие его явления, к какому бы из противоборствующих станов они ни относились. Твердо стоя на почве признания нашей революционной современности со всеми ее новаторскими порывами и приглядываясь к буйным побегам ее молодого искусства, журнал в то же время будет беречь лучшие художественные страницы прошлого и по-новому вчитываться в них». Журнал признавал искания конструктивистов не только вполне законными, но и полезными: «Именно отказ от эстетизма самодовлеющей «конструктивности», именно правильное размежевание целей искусства





и производства повысит подлинную ценность наших «левых» исканий — их ценность для жизни, для той области, которая их ждет: художественной промышленности». Впрочем, столь громко декларированной терпимости журналу хватило ненадолго. В своих обзорах художественных выставок Тугендхольд неоднократно допускал выпады против конструктивизма и «Лефа». Рецензируя экспонаты Московской выставки художественной промышленности, он писал: «Проблема нового стиля, конструктивного и индустриального, заключается не в том, чтобы автоматически пересадить на русскую почву американские типы архитектуры и промышленности, а в том, чтобы изнутри русского искусства и в соответствии с русскими условиями (природными и иными) создать адекватное, конструктивно-целесообразное искусство». Даже виднейший теоретик «левого» искусства Н. Пунин в статье «Обзор новых течений в искусстве Петрограда» заявил вдруг, что «левое» искусство — миф, и попутно напал на берлинский журнал конструктивистов «Вещь», осудив его «индустриальный эстетический романтизм».

Не принимая «левого» искусства, журнал в то же время осуждал и стилизаторский эстетизм «Мира искусства», и банальное эпигонство неопередвижников. Редакция ощущала носившееся в воздухе стремление к синтезу, монументальности и самовыявлению живописи и искала в современном искусстве направление, наиболее полно выражающее это стремление. С этими поисками было непосредственно связано увлечение журнала древнерусским и современным народным искусством.

Весьма знаменателен интерес журнала к творчеству рано погибшего В. Н. Чекрыгина, художника чрезвычайно оригинального и очень одинокого в нашем искусстве. Последователь русских философов-идеалистов Н. Ф. Федорова и П. А. Флоренского, Чекрыгин был, пожалуй, единственным художником-философом того времени. Все цельное, чрезвычайно экспрессивное и визионерское, стремящееся к монументальности и всеобщему синтезу искусств, творчество Чекрыгина было отражением его мира идей, сотни его рисунков — фрагментами одной гигантской картины бытия.

Но редакция «Русского искусства» отлично понимала, что журналу никак нельзя ориентироваться на слишком оригинальные и не вполне понятные мировоззренческие откровения типа творчества Чекрыгина — это означало бы отказ от привычного прикладного искусствоведения. Между тем, всем была памятна закончившаяся финансовым крахом непопулярность странного журнала искусств «Маковец», издававшегося в 1922 г. при участии Чекрыгина и Флоренского и пытавшегося заниматься вопросами философии искусства.

В своих поисках «золотой середины» «Русское искусство» остановилось на куда более ортодоксальном явлении — русском сезаннизме и прежде всего на художниках «Бубнового валета» — единственного жизнеспособного, постоянно действующего и, что самое главное, сохранившего верность станковой живописи творческого объединения того времени. Особенное внимание журнал уделял Р. Фальку, в творчестве которого сезаннизм «Бубнового валета» нашел наиболее полное выражение. Элементы сезаннизма редакция находила и в творчестве П. Кончаловского (статья П. Муратова), и в полотнах К. Петрова-Водкина (статья М. Шагинян). Пропагандируя сезаннизм, «Русское искусство» вмешалось и в давний спор между «Бубновым валетом» и «Голубой розой». А. Эфрос в статье о творчестве виднейшего участника «Голубой розы» Павла Кузнецова (№ 2—3) писал, что нейтральная созерцательность, декоративность и ориентализм картин Кузнецова, отсутствие в них углубленности — результат преодоления влияния Сезанна и ухода к Гогену. Определенные черты сезаннизма «Русское искусство» умело найти даже в гравюрах В. Фаворского. Все это показывало, что похвальное само по себе намерение «Русского искусства» охватить все течения современного искусства на практике было трудноосуществимо. Склонность выбрать из всех течений одно «главное» был слишком велик. Журналу не удалось даже примирить вкусы москвичей и петроградцев. С самого начала редакция (кстати, не без помощи Н. Пунина) заняла чисто негативную позицию по отношению к «левому» искусству. Объективный обзор всех течений так и не появился на страницах «Русского искусства».

Как это часто бывает в издательском деле, причиной затруднений и последующего закрытия «Русского искусства» стали именно его положительные качества — отличное оформление, широта диапазона и участие лучших авторов того времени. Не было талантливого организатора, способного сплотить всех этих талантливых, но очень разномыслящих людей в работоспособный творческий коллектив. В этом отношении С. Абрамову было далеко до редактора и издателя «Мира искусств» С. Дягилева.

Редакция успела выпустить только два номера «Русского искусства» — первый и сдвоенный второй-третий. Так закончилась последняя и самая внушительная попытка создать советский «Аполлон».

¹ Питирим Сорокин. Отправляясь в дорогу... — «Утренники». Кн. I, Пб., 1922, стр. 10.

² Александр Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. 6, М.—Л., 1962, стр. 16.

³ В. Блюм. На перевале. — «О театре». Тверь, 1922, стр. 4.

⁴ Н. Радлов. Современный плакат. «Дом искусств», 1921, № 2, стр. 76.

⁵ Н. Радлов. Новое искусство и его теории. «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 51.

⁶ «Русский современник», 1924, № 1, стр. 334.



От редакции:

В ряде последних проектных разработок Сенежская студия, как нам кажется, сумела преодолеть излишнюю почтительность перед уже имеющимися образцами. Хотя Студия и не обладает монополией на сознательное проектирование открытых систем, в ее работе впервые для практики дизайна был четко определен и теоретически обоснован метод открытой формы и этот метод последовательно проведен на нескольких десятках проработанных проектных предложений. С развертыванием этого метода уже знакомы многие специалисты в нашей стране и странах народной демократии; его суть впервые, естественно, очень сжато, излагается в статье.

Открытая форма

Е. Розенблюм

Еще три года назад вопрос взаимозависимости формы и функции применительно к единичной вещи казался проблемой едва ли не центральной для деятельности проектировщика. В это же время как-то отделившись от центра споров о функции возникла идея визуальной целостности среды, складывающейся из множества разнородных предметов, сохраняющих свою индивидуальность. Но эта соблазнительная идея формальной целостности немедленно должна была столкнуться с жестокой реальностью существования множества вещей, формы которых складывались и непрерывно видоизменялись почти независимо. Всякая замкнутая в единичной форме вещь обладает фиксированным кругом социально-культурных значений — благодаря этому технический предмет превращается в вещь как элемент культуры, но именно поэтому множество предметов образуют хаос значений, раз-

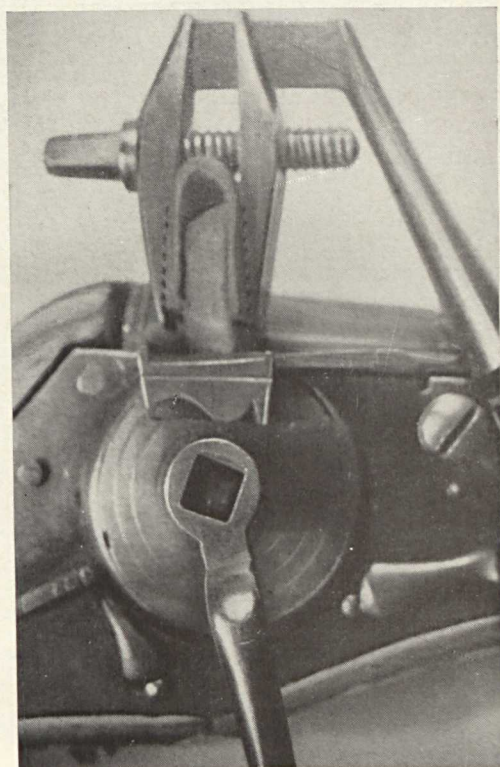
рушающих целостность. В то время, когда делались упорные попытки найти систему ориентиров, позволяющих надежно закрепить целостность всеобщих для предметного мира визуальных признаков, пришлось резко изменить направление исследований и «открыть» проблему потребителя. Пришлось признать, что, хотя идея упорядочения хаоса форм является всеобщей значимой и объективно необходимой, она совершенно безразлична заурядному, единичному потребителю, который, во-первых, предъявляет множество требований, направленных к обязательной индивидуализации вещи, и, во-вторых, вовсе не всегда приходит в восторг от попыток дизайнеров предусмотреть за него все его потребности и определить, что ему необходимо и что ему полагается иметь. Задача упорядочения хаоса форм, поставленная профессионально, часто сводилась (впрочем, часто сводится и сейчас) к «комплексному» решению выделенной группы вещей по принципу гарнитурности, но быстро меняющиеся пристрастия потребителя, которого хотели этим облагодетельствовать, сделали для него привлекательными более сложные наборы вещей, отнюдь не обладающие групповыми формальными признаками. К тому же, естественно, принцип гарнитурности может кого-то удовлетворить лишь тогда, когда в доме вообще не появляется новых вещей, характер которых требует или сменить набор на другой, или отказаться от гарнитура. Такого рода конфликтных ситуаций можно перечислить много, но самый основной вывод, который необходимо сделать из их осмысления, заключается в необходимости считаться с автономностью потребления вещи, активностью потребителя, бесперспективностью навязывания реальному потребителю схем, придуманных для «рационально мыслящего» (в соответствии со схемами) абстрактного «потребителя вообще».

Достаточно распространенным является представление, согласно которому художник проектирует вещи (если и говорится, что он проектирует формы вещей, то разницы в сути, а не в слове, обнаружить не удастся). Однако за этой видимостью скрывается гораздо более сложное содержание: художник, независимо даже от собственной воли, определяет в своей работе нынешние и будущие мотивы освоения предметной реальности, восприятие человеком времени и пространства. Он фактически решает прежде всего тип отношения человека к вещи во всей сложности этого совокупного отношения, определяет то, что наиболее точно выявляется не слишком изысканным выражением «тип потребления».

В художественной культуре постоянно возникают настойчивые попытки мыслить целостной средой, взаимоотношениями людей и вещей в пространстве, создавать принципы визуального выражения

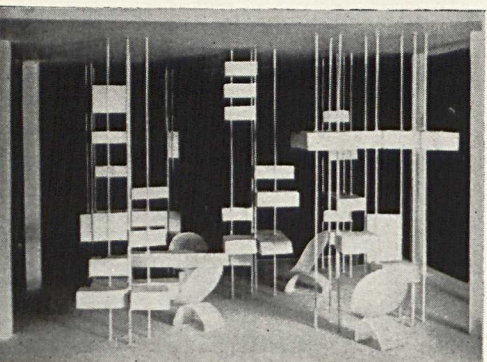
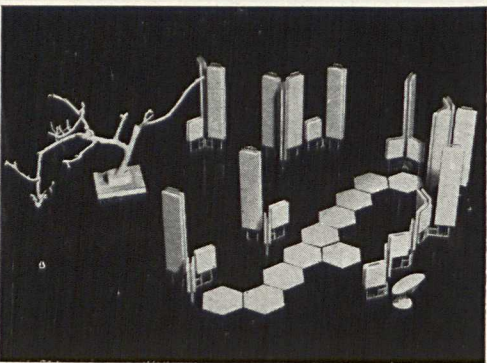
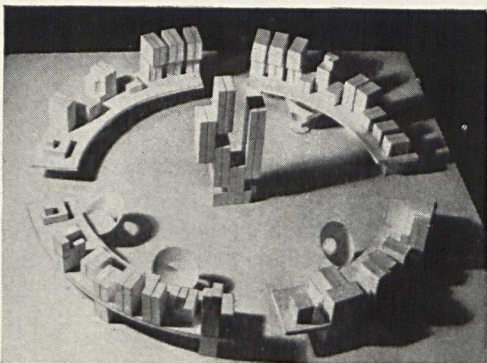
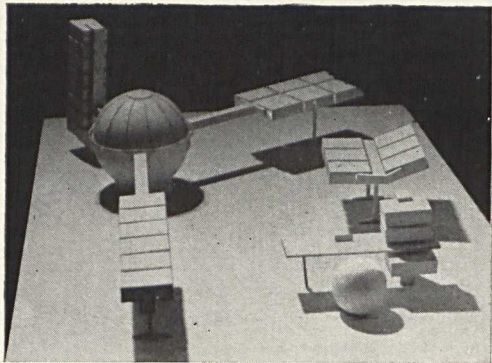
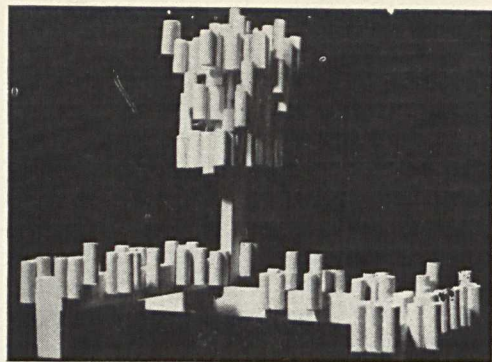
этих отношений. Эти попытки осуществляются в «чистом» искусстве, где продукт деятельности художника несет возможность большого числа типов его восприятия, задавая им тем не менее довольно определенные границы. Эти попытки все чаще возникают в области художественного проектирования, где продукт деятельности художника должен обладать способностью нести в себе один конкретный тип или замкнутое конкретное множество типов потребления и типов потребителя. Но почему обязательно конечный набор типов, и означает ли конкретность типа потребителя его полную «исчисляемость»?

Именно с этого вопроса начинается проблематика открытой формы. Открытость формы любого проектируемого объекта уже давно подготовлена успехом технической революции и сопровождающим ее кризисом узкого техницизма, поворотом внимания от техники во имя



технического прогресса к человеку и человеческому содержанию техники. Правда, речь идет уже не об абстрактном «человеке вообще» просветителей и гуманистов прошлого — система проектирования может работать лишь с конкретным человеком нашего времени в многообразии его групп, типов, ролей и состояний. Этого человека изучают социологи, опираясь на всегда уже несколько устаревший материал (для длительных общественных процессов это старение материала допустимо, но для быстро меняющейся реальности производства, потребительского рынка, сдвигов вкусов и пристрастий оно имеет принципиальное значение).

Этого человека изучают художники — природа художественного мышления позволяет воспринять, синтезировать из частных следов и выразить в композиционном языке искусства суть процессов, происходящих сегодня, а иногда — суть



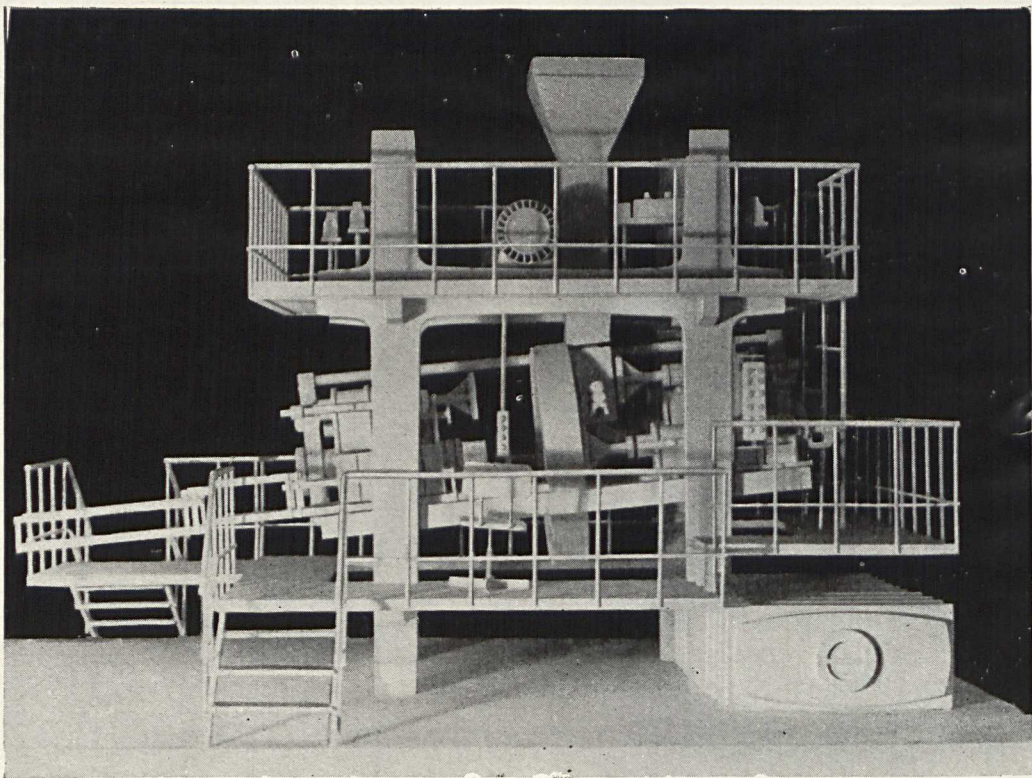
Перспективный проект. Эскизы и проектное предложение системы электронных устройств. От первых полуфантастических идей до детального, технически обеспеченного проектного предложения задач авторского коллектива было последовательное решение гибкого и сложного пространства, соответствующего условиям высокоорганизованного и вместе с тем активно-творческого труда коллективов, работающих на системах такого рода. Решение обеспечивает большую свободу трансформации системы в целом и ее подсистем в частности в зависимости от возникающих задач. Машина-система сохраняет способность к развитию по мере усложнения задач.

Авторы: В. Власов, А. Дыгальцев, Г. Еремина, В. Иванян, И. Томашевский, М. Пономарев, В. Шиманский, Е. Розенблюм, В. Глазычев.

еще предстоящих, уже начавшихся, но еще не проявившихся процессов. Открытая форма означает прежде всего раскованность вещи-системы во времени, возможность ее роста, изменения в пространственной структуре, в способах использования. Превращаясь в систему, вещь сохраняет ту способность к развитию и перестройке, которую она как собственно вещь имеет только тогда, когда ее еще нет, когда она только проектируется. Открытая форма — это отсутствие формы в традиционном смысле слова, той формы, которая раз навсегда замыкает в себе существование вещи, которая при этом проектируется как индивидуальность, как «личность». Открытая форма — это скорее пространственные границы системы, определяющие способы ее потребления, чем традиционная вещь-скульптура. Любопытно, что самые лучшие образцы традиционного дизайна вещей лучше всего выглядят

ние растущего числа потребителей. Эти потребители начинают стремиться к тому, чтобы вещи становились предметным, пространственным, колористическим оформлением их, людей, деятельности, а не самостоятельными ценностями, чтобы вещи не претендовали на самостоятельное, без них, людей, напыщенное существование. Вне «спектакля» открытая форма не существует, в процессе действия-потребления это вещь, место действующего лица или любого количества лиц, обеспечивающая единство и артистическую целостность любого действия.

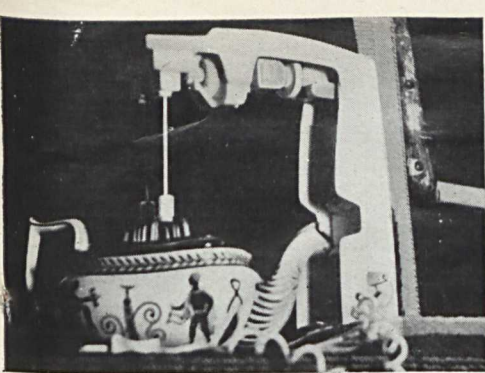
Традиционная вещь, решенная как замкнутая форма, стремится вытеснить другую, и человек оказывается лишь исполнителем внешней по отношению к нему воли, предписывающей «обязательные» стилистические изменения. Такая новая вещь приходит не как органическая часть уже существующей бытовой,



без людей: на выставке, где стенд или барьер отделяют их от потенциального потребителя, или на странице журнала, где все нюансы их скульптурного решения проявляются строго продуманной композицией кадра. Если же и появляется фотография такой вещи с людьми, то людей хочется как-то убрать, прикрыть — ведь они загораживают элементы формы, нарушают ее композиционную целостность, бросают на вещь деформирующие тени, «забивают» тонкость ее цветового решения броскостью костюма или грима. Все это происходит потому, что традиционная, артистически решенная форма имеет самостоятельную, сосредоточенную на себе, замкнутую в себе жизнь. И именно эти ее характеристики, столь недавно приводившие в восхищение искусствоведов, признавших, наконец, за машиной право быть произведением искусства, вызывают все большее и справедливое раздраже-

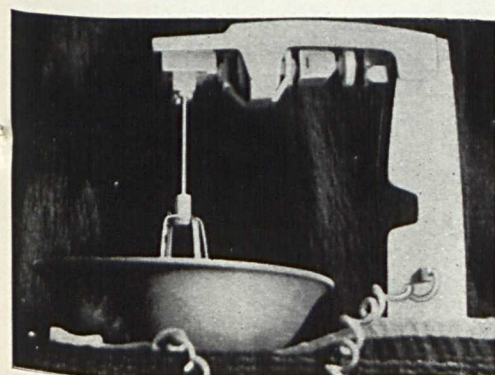
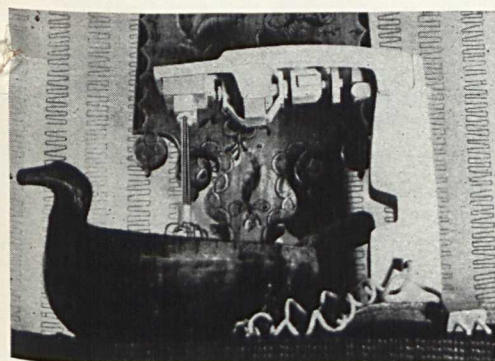
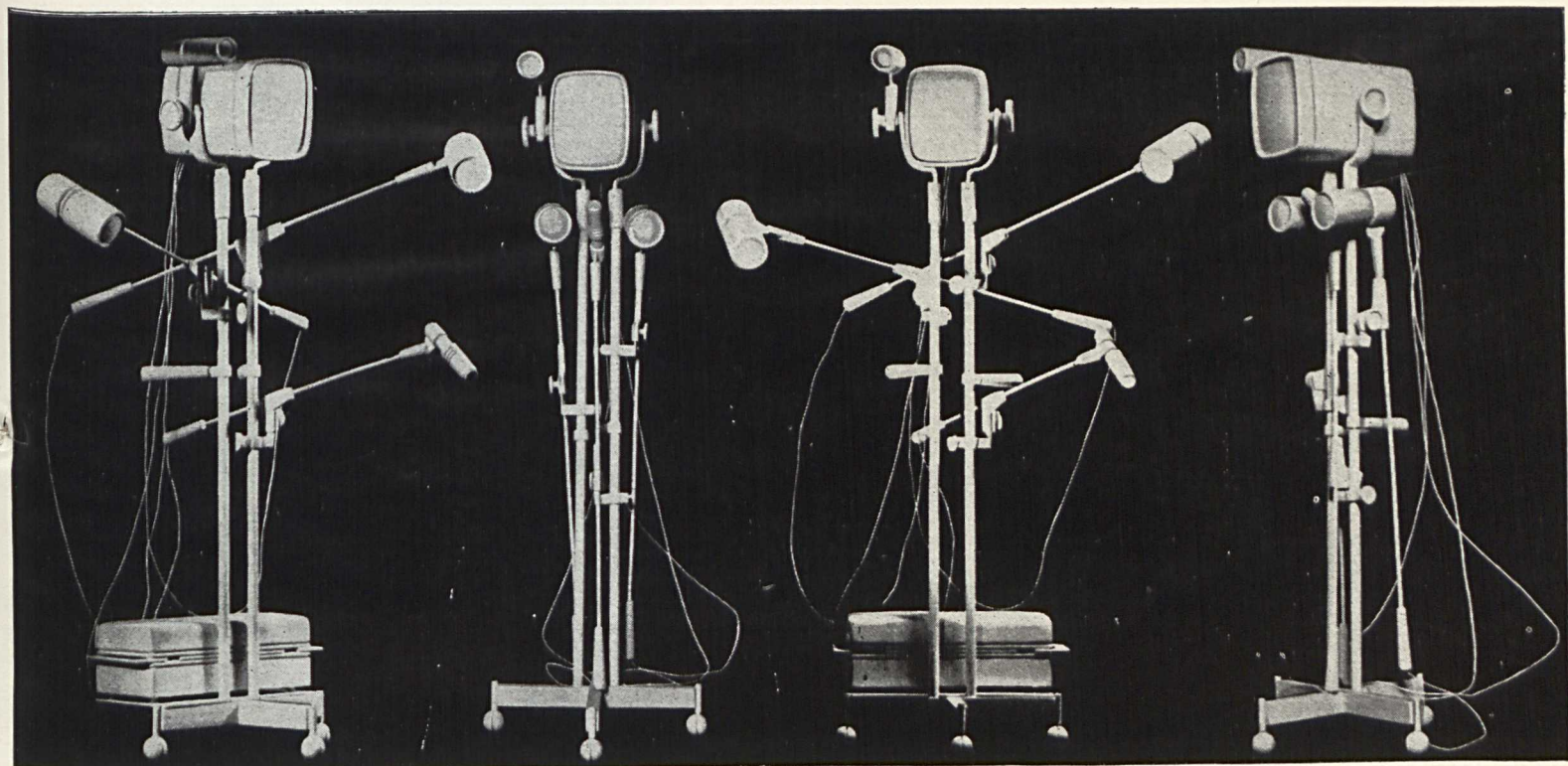
психологической целостности обжитого человеком пространства, а как требовательная единица, не желающая терпеть долго кого-то, кроме соответствующих ей по стилистике единиц. Открытая форма благодаря своей органической «незавершенности» легко уживается с тем, что уже есть, с представителем любой стилистической системы; она лишена «личностных» характеристик и именно поэтому в сочетании с разнородными элементами превращается каждый раз в новое единство форм, присущих данному действию.

Методы и средства проектирования открытой формы созданы художественной культурой задолго до осознания возможности их использования в практической деятельности, но действительные предпосылки формирования нового проектного метода созданы всей системой культуры, где техническая культура выступает как ее существенная,



Проект машины для изготовления пресс-форм. Пример развитой машиноархитектуры, композиционной основой которой становятся элементы несущей конструкции и пути движения человека внутри «машинны». Блокирование подобных систем фактически решает задачу проектирования интерьера цеха и позволяет резко сокращать количество вспомогательных блоков за счет их полной загрузки. Автор В. Герасев.

Проект малого кухонного агрегата. Проектировщик решил одновременно две задачи. Заказ на проектирование миксера переформулирован в задание на проектирование агрегата, позволяющего использовать его мотор (при дополнительном наборе насадок и привода) для ряда хозяйственных нужд: незавершенность формы агрегата позволяет соединять его с любыми формами, получая различные эффекты — от стилистического подобия до острого диссонанса. Автор В. Плетнев.



но все же подчиненная часть. Наряду с поступательным движением специализации и упрощением рабочих операций в традиционном производстве все усиливается параллельно протекающий обратный процесс — повышение (количественно и содержательно) доли сложного труда в общественном производстве. Индустрия информации и индустрия управления производственными процессами в отдельности и системой производства в целом требуют все больше активного участия человеческого сознания в ходе рабочих операций, активного отношения к техническим средствам, обеспечивающим протекание этих операций. Этот, значительно более сложный труд до сих пор не обслуживается системой проектирования, по-прежнему максимально ориентированной на безукоризненность работы принципа «fool-proof» — защиты от дурака, сформулированного американскими ин-

стры. Требование активности потребления — это требование раскрыть техническую систему работающему с ней человеку, обеспечить возможность вторжения в ее устройство, возможность изменения системы вплоть до ее непрерывной перестройки. Это означает, что проектировщик должен обеспечить зрительный и функциональный контакт человека с технической системой в ее целостности, в ее человеческом восприятии.

Работа в системе сложного труда предполагает участие чисто человеческих качеств: воображения, фантазии, человеческого отношения к сюжету деятельности и ее пространственному оформлению. Открытая форма как выражение этой тенденции в современной культуре необходимо предполагает деятельное участие человека в процессе потребления, превращающее его в активный процесс сопроектирования и сопроизводства.

жнерами и дизайнерами. Это принцип проектирования, согласно которому и в производственном, и в бытовом устройстве необходимо рассчитывать на пассивного «нажимателя кнопок» и к тому же блокировать заранее всякую его попытку нажать не ту кнопку. Обладая определенным смыслом, этот принцип проектирования отнюдь не является единственно возможным и все в большем числе случаев вступает в прямое противоречие с требованием активного вмешательства оператора в ход процесса вплоть до изменения хода этого процесса и перестройки технической системы. До настоящего времени эта проблема решается бурной самостоятельностью ученых и инженеров, их упорной борьбой с фиксированными формами технических блоков и узлов, в результате которой возникают крайне неудобные, малопродуктивные и невероятно дорогие системы-мон-

Открытая форма, то есть мышление пространством, освоенным человеком, прежде всего означает перемещение человека извне материального процесса внутрь действия, от пассивного существования рядом с замкнутой вещью к действию внутри разомкнутой системы композиционно упорядоченных элементов. Проектирование, опирающееся на развитое понимание незамкнутого пространства, необходимо решает наиболее плотное прилегание среды к существованию человека.

Машина или любой комплекс предметов, образующий трудовую или бытовую обстановку, представляется уже не замкнутым организмом, вокруг которого бродит человек, а элементом системы, в которой человек свободно действует и свободно ориентируется, которую он видоизменяет по мере надобности или даже каприза. Тем самым проектирование целостности из подбора

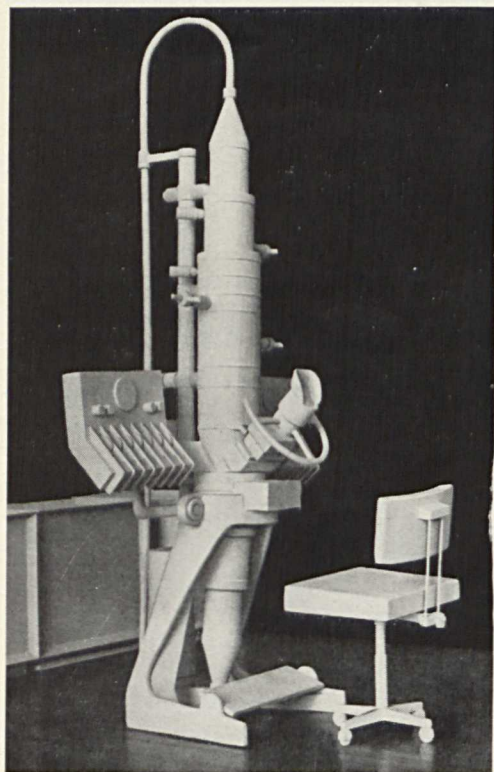
стилистически тождественных элементов превращается в проектирование незамкнутых узлов, вся совокупность которых замыкается на человеке и строится вокруг его деятельности как композиционной оси. Имеющая прямую аналогию с экспериментами в области «art visuelle», где проектируется обязательное участие зрителя в создании пространственной системы действия, возможность его активного самовыражения — открытая форма отнюдь не является очередным стилистическим признаком, стилистическим направлением. Это принцип проектирования, прямо противоположный традиционному принципу проектирования вещи-единицы, «вещи-личности». Это принцип проектирования, свободный от стилистических ограничений и прямо связанный с прогрессивными тенденциями в современной культуре, поэтому мы имеем основания считать, что это перспективный метод.

Во всяком случае этот метод четко показывает свои преимущества в перспективном проектировании систем, относительно которых заранее известно, что в процессе рабочего проектирования и тем более производства и эксплуатации они должны будут неоднократно видоизменяться, сохраняя свойства целостного организма.

Развертывание метода открытой формы как всякое формулирование проектных принципов требует предвидения максимально широкого веера следствий, которые являются (уже сейчас или только в будущем) его основным продуктом — если, конечно, не считать, что в проекте создается лишь изолированная вещь, существующая в пространственном и культурном вакууме. Среди этих следствий есть и непосредственно технические, но главными, как нам кажется, являются все же возможности открытой формы для изменения взаимоотношения чело-

устройства. Различные потребительские адреса могут быть удовлетворены не только множеством замкнутых и чуждых друг другу устройств, но и универсальной структурой, позволяющей при сохранении цельности строения неограниченно свободно менять заполнение этой структуры, неограниченно свободно соединять ее элементы с любыми другими, вплоть до чистого «артистического произвола».

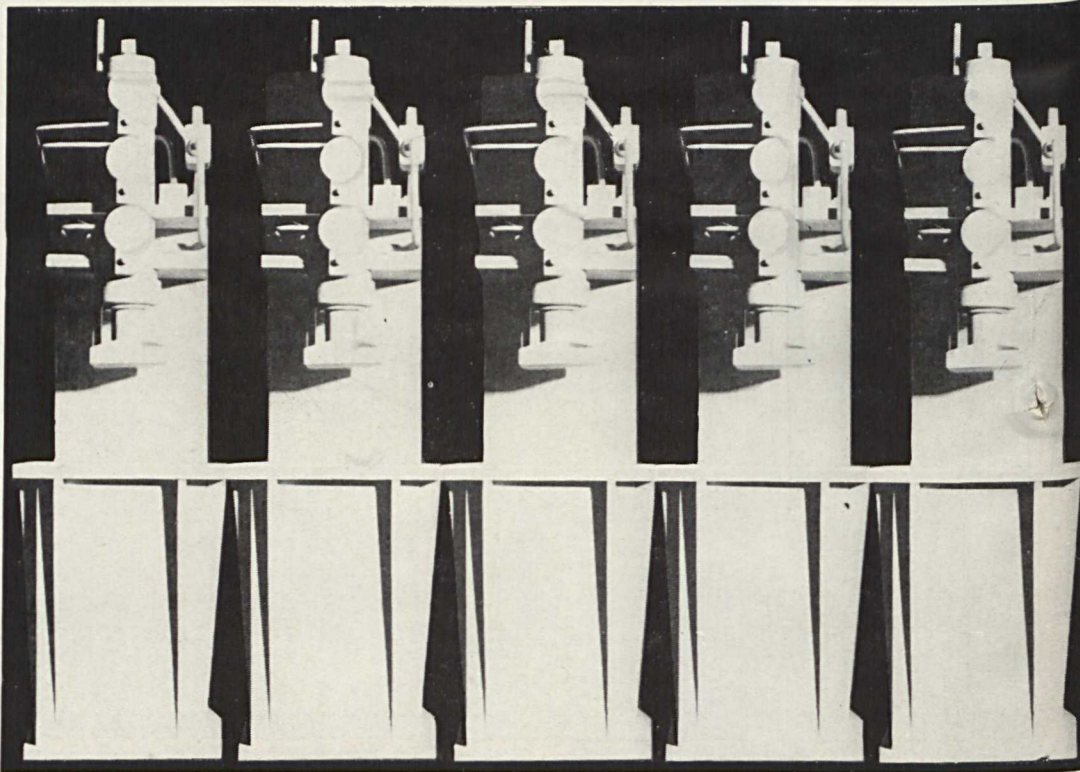
— Современное производство требует от его участников, имеющих все более высокий образовательный уровень, большей активности творчества. Собственно, рационализация как на уровне квалифицированного рабочего, так и на уровне инженера или ученого-экспериментатора превращается в основную форму труда. Процесс автоматизации, как показывает время, усиливает, а не ослабляет эту тенденцию. Завершенная форма машины или



Проект гидравлического пресса. Главной задачей было решение единичной машины как элемента ритмического ряда, составленного из подобных единиц (прессы данной мощности всегда устанавливаются группами). Соединение в группы не сводится в принятом решении к суммированию автономных замкнутых форм — любое количество единиц объединяется в композиционную целостность. Автор М. Джакубалиев.

Проект электронного микроскопа. Однозначность утилитарной функции прибора, его «уникальность» в заданном рабочем пространстве не предполагают свободы вспомогательных операций, творческий характер труда сосредоточен в самом наблюдении. Соответственно композиционной основой системы становится вакуумный столб и пульта управления, а вспомогательные блоки превращены в «невидимые» элементы, свободно располагаемые в зависимости от типа интерьера. Автор Н. Фролин.

Проект видеотелефона. Сознательное усложнение решения иллюстрирует отказ от создания «защиты от дурака» и требует активного включения оператора в процесс отбора и передачи зрительно-звуковой информации. Первоначальная программа назначения прибора (использование для контакта посетителей с пациентами больницы) существенно расширена в процессе проектирования и включает использование в операционных, цехах, шахтах и т. п. Авторы: Л. Бурман, Е. Кашковский, Я. Златопольский.



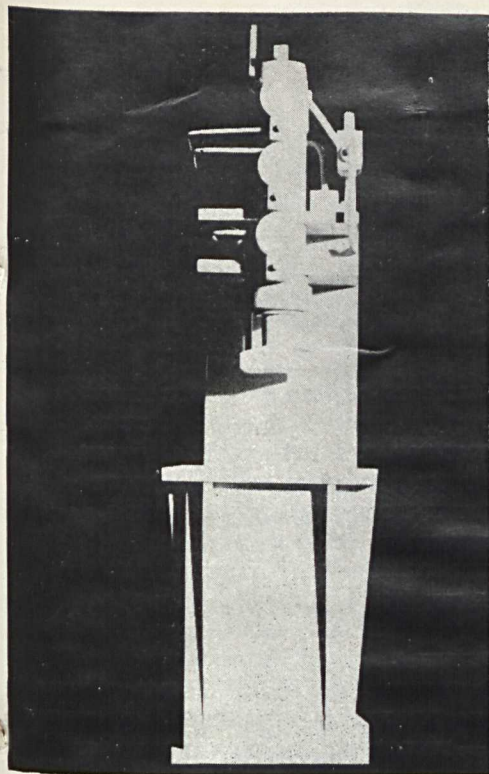
века с вещью, пространством, техникой.

Осознанно проектируя открытую форму, художник перестает брать на себя непосильные функции суперспециалиста, обязанного навязать всем и каждому порядок вещей — от города до пуговицы, — построенный в соответствии с некоторым абстрактным по отношению к конкретному человеку принципом или идеалом. Он перестает при этом принимать все решения за всех и определять в деталях для каждого место рядом с действием, предусматривать все желания и все потребности, но лишь создает предметно-пространственные условия для относительно автономного творчества потребителя.

— Открытая форма потенциально содержит решение давней проблемы дизайна, который должен удовлетворить не один, а множество типов потребительских интересов в проектировании любого конкретного

агрегата оказывается препятствием для рационализаторской деятельности, сводя ее к мелким, поверхностным усовершенствованиям. Открытая форма позволяет в принципе беспрепятственное вмешательство в сам материальный процесс, оформляемый устройством, его видоизменение вплоть до полной перестройки.

— В отличие от традиционно трактуемой машины открытая система обеспечивает возможность ее построения из элементов, блоков, узлов полной заводской готовности. Поскольку эти элементы приобретают (особенно в электронике) все большие самостоятельные эстетические качества, возникает не только очевидный экономический эффект, но и композиционный эффект нового типа. Открытая форма практически способна решить проблему агрегатного машиностроения, оказывавшуюся недостижимым идеалом в связи с неразрешимым конфликтом

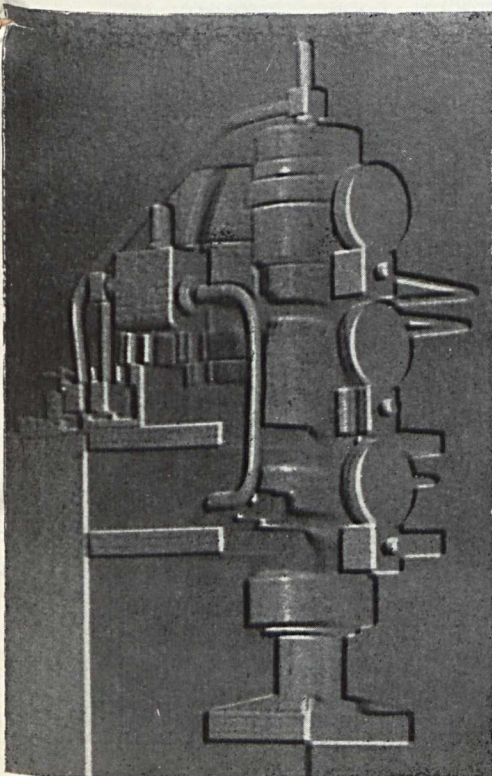
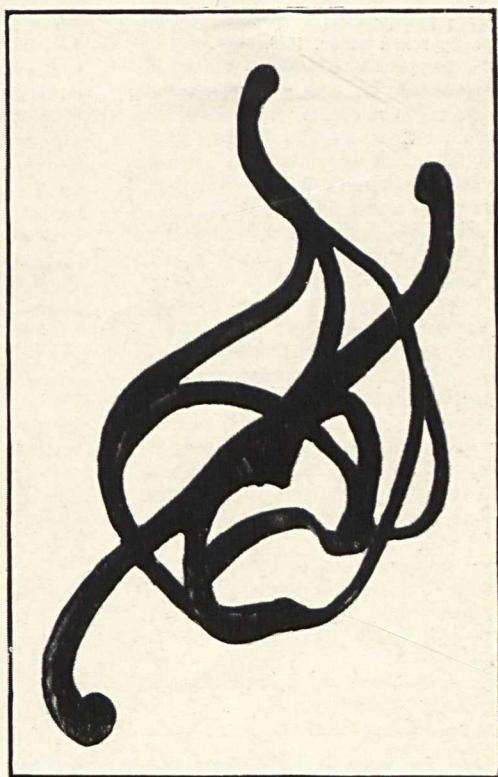
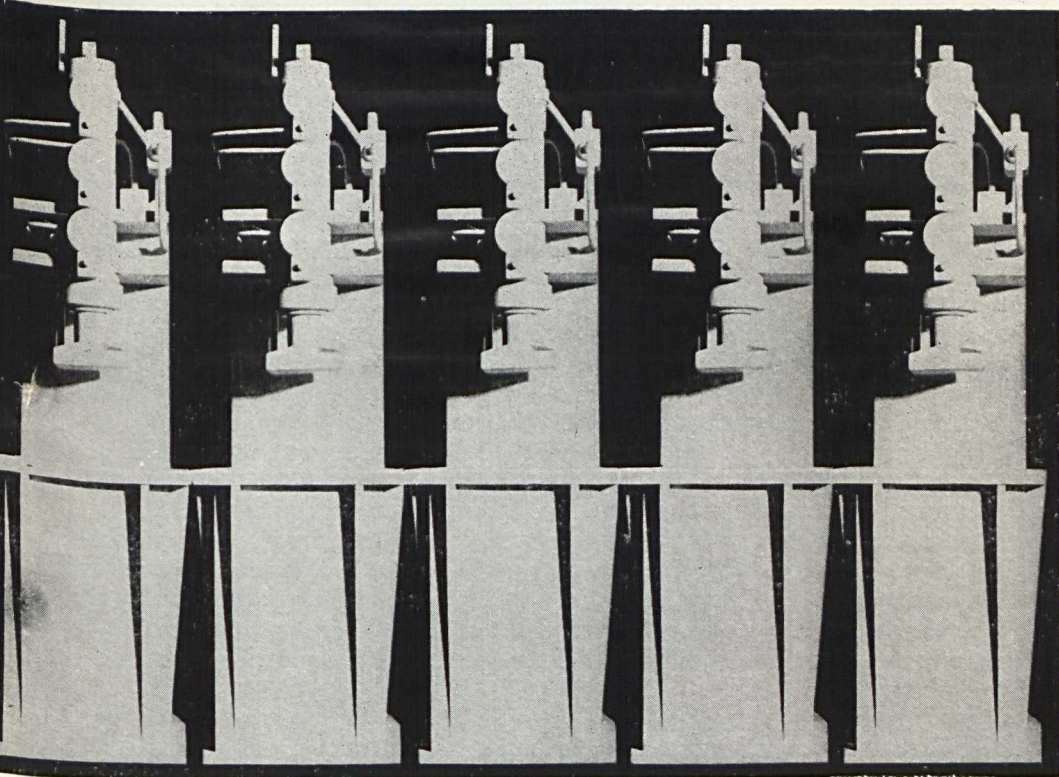


сочетания узлов универсального использования с индивидуальными, обособленными формами станин и кожухов оборудования.

— Открытая форма потенциально содержит возможность резкого увеличения эффективности загрузки оборудования по сравнению с машинным парком сегодняшнего дня. Технолог получает возможность заменять уже не целые машины и аппараты, а отдельные узлы, полностью загружать силовые блоки, добавлять или уменьшать мощности по мере надобности, свободно оперируя стандартизованными элементами.

— Однако это вовсе не означает однообразных компоновок, построенных на элементарных пространственных сетках. Машинная система в методе открытой формы строится не рядом, а вокруг действий человека — тем самым его «маршруты» в системе «машины» приобретают важнейшее значение. Пло-

ментов и рабочего пространства действия может четко соответствовать смыслу и характеру операций. Открытая форма, видимо, наглядно и предметно преобразует (уже преобразованные по сути происходящей технической революцией) взаимоотношения человека и машины. Эта проектная система подчеркивает отношение к человеку как творческой личности, тогда как замкнутые формы современных технических устройств ориентированы фактически на элементарный тип труда, на интеллектуально неполноценного человека. Можно утверждать, что открытая форма — лишь потенциальный материал для гармонического процесса, зрелищадействия. Эта возможность реализуется неполностью в случае простого включения в композицию действующего человека. Композиция открытой формы только тогда может реализоваться в полной гармонии оформленного человеческого



щадки, лестницы, ограждения, элементы освещения и вентиляции, пульты и специальная мебель не только вносят человеческий масштаб в соединение машинных элементов, но и берут на себя основную композиционную роль вместе с архитектурными каркасами. Фактически нет уже отдельно машины и архитектуры, а есть некоторая «машиноархитектура», обладающая изначальной органичностью при возможности изменений. Переход к проектированию в системе открытой формы фактически снимает задачу проектирования промышленного интерьера, равно как и отдельную задачу проектирования изолированной машинной формы.

— Система открытой формы доступна и послушна во всех своих соединениях, она может использоваться полностью или только частично, разрастаться или сжиматься, но всякий раз организация эле-

действия, когда определяющий ее оператор (в производстве, быту или развлечении) — свободно владеющий пространством человек с абсолютной и осмысленной координацией движений. Тогда открытая форма становится лишь средством максимального выражения гармоничности целенаправленного поведения человека и вне его, даже в самых лучших образцах, рассматриваться как самостоятельная ценность не может. Хотя систему, решенную в открытой форме, можно рассматривать как вещь, экспонировать как вещь, оценивать как вещь, — это обедненное восприятие, являющееся скорее данью традиции, или это чисто профессиональный композиционный анализ ее структуры. Ведь открытая форма — это не форма, а только возможность быть множеством форм, процесс создания формы активно себя проявляющим потребителем.



Мастер Дрюкенброт.
Общий вид оборота
страсбургских часов. 1638.

Мир людей и вещей, объединенный вместе словами «декоративное искусство», находится в непрерывном движении, которое оптимисты определяют как возвратно-поступательное, а пессимисты склонны называть топтанием на месте. На самом деле есть и то и другое. Есть несомненные успехи в развитии художественных средств, медленном обогащении методов и приемов, создании новых и разворачивании старых центров художественной жизни, но есть и другое: уровень осознания задач, их формулирования и уровень критической оценки декоративного искусства практически не изменились за несколько десятилетий. Вроде бы, месяца не проходит без какой-нибудь конференции, на каждой из которых произносятся десятки тысяч слов, но практика — главный критерий жизненности оценок и постулатов — никак не реагирует на весь этот поток сознания, предположительно содержащий новую информацию. Само слово «теория» превратилось незаметно из точного определения прежде всего методов обсуждения в универсальный ярлык, долженствующий придать солидность текущему обсуждению текущих проблем.

Никто не собирается подвергать сомнению важность этих обсуждений, они необходимы как средство общения и иногда даже выносят конструктивные предложения, но нужно все же раз навсегда четко сказать, что никакого отношения к теоретическим проблемам декоративного искусства они не имеют.

Есть четкие идеологические установки, но это четкость лишь тогда реализуется в ясной программе действий, когда осуществляется перевод языка идеологии на язык непосредственно художественной деятельности, перевод, реализующийся в основных принципах для решения любой задачи в любой конкретно взятой области декоративного искусства. Этот перевод и является задачей теории.

Мы говорим: «социалистический реализм», «творческое развитие традиций», «новаторство», «диалектическая взаимосвязь формы и содержания» и тому подобные хорошие слова и часто считаем, что этого достаточно. Но ведь эти слова только тогда передают содержащийся в них смысл, когда ясны и недвусмысленны их интерпретации в плоти и крови постановки и решения конкретной художественной задачи. Иначе они превращаются просто в название и используются в любом случае, если произведение декоративного искусства обладает хотя бы минимальными профессиональными качествами.

Задачей теории является определение роли декоративного искусства, в социалистической культуре. Задачей теории тем самым становится выявление стратегических проблем всей этой области художественной деятельности, выработка единого профессионального мировоззрения, способного быть реализованным в любом творческом акте.

Этот вопрос до сих пор серьезно не рассматривался на теоретических конференциях.

Мы считаем необходимым подготовить и провести в начале 1970 года специальную всесоюзную конференцию, посвященную проблеме определения целей, методов и средств теории декоративного искусства и обращаемся ко всем искусствоведам, художникам, критикам с просьбой присылать в редакцию журнала статьи, являющиеся тезисным изложением докладов на будущей конференции.

Ряд статей этого номера являются такого рода публикациями. Хотя внешне многие из них являются статьями на темы художественного проектирования, по сути в них обсуждаются вопросы, общие для всех, кто заинтересован в определении места и роли декоративного искусства в социалистической культуре. Задача теоретического осмысления нашей деятельности ставит определенные границы возможному упрощению, часто требует сложности, насыщенности тезисов и определений.

Если статьи номера вызовут максимально заостренную реакцию со стороны читателей и побудят их к последовательному и четкому изложению своих взглядов, — значит, номер выполнил свою задачу. Этой задаче служит и специально разработанный для «теоретического» номера журнала макет, вводящий многослойные связи иллюстративного материала и текстов.

«От изобразительности к орнаменту»*.

Автор этой книги поставил перед собой трудную задачу: на примере небольшого дагестанского аула Кубачи рассмотреть некоторые общие закономерности развития изобразительного и орнаментального искусства народов Ближнего Востока. Уже сам выбор проблемы для исследования свидетельствует о большой эрудиции автора и о его научной смелости.

О причинах преобладания орнаментального искусства у народов, входивших в средние века в состав Арабского халифата, высказано много различных суждений. Сложилась же определенная традиция объяснять все запретами ислама; при этом искусство народов Ближнего Востока часто рассматривается как лишенное многих характерных для искусства других народов эмоционально-образных возможностей, как ущербное и ограниченное.

В такой оценке искусства Ближнего Востока проявлялся односторонний подход многих западных авторов, оценивавших «мусульманское искусство» с учетом эстетических критериев, сложившихся в иных условиях. В рассматриваемой работе сделана попытка разобраться в объективных причинах формирования орнаментального стиля в искусстве Ближнего Востока, проследить пути и этапы его развития, оценить орнамент не только как украшение, но и как художественное средство, помогающее более полно передать глубокое эстетическое содержание средневекового произведения искусства.

В Кубачах устойчивость традиций в значительной степени определялась кадрами местных мастеров. Не случайно поэтому о Кубачах написано несколько книг и большое количество статей. Однако этот феномен средневековой культуры Кавказа привлекал к себе внимание главным образом как центр ювелирного искусства. Э. Кильчевская рассматривает в своей книге художественную культуру Кубачей более широко, на фоне развития средневекового искусства Ближнего Востока. Она впервые в литературе о дагестанском искусстве анализирует основные этапы и закономерности развития художественной культуры на протяжении более тысячи лет, объединяя в своем исследовании анализ таких, казалось бы, разных объектов и изделий, как архитектурные каменные детали, бронзовые котлы, рельефы, надмогильные памятники и т. д.

Рассматривая развитие кубачинского искусства от изобразительности к орнаменту, автор выделяет четыре основных этапа, каждому из которых посвящена самостоятельная глава книги.

* Э. Кильчевская. От изобразительности к орнаменту. М., «Наука», 1968, 208 стр. с илл. Тираж 3900.

Первая глава посвящена рассмотрению памятников эпохи раннего средневековья (V—X вв.). Трудность анализа особенностей искусства этого периода усугубляется как малочисленностью самих памятников, так и спорностью датировок некоторых из них. В целом, несмотря на скудный фактический материал, широко используя методы сравнительного анализа и прибегая к аналогиям, автор дает убедительную характеристику особенностей изобразительного искусства раннего средневековья. Однако некоторые датировки автора кажутся недостаточно убедительными. Автор считает почему-то, что саркофаг из Кала-Корейша относится к доисламскому периоду, а имеющиеся на нем куфические письмена сделаны позднее. Однако подобной формы саркофаги (стрельчатого очертания) характерны именно для раннего этапа исламизации Дагестана. В Дербенте они датируются VII—XI вв. Значит, либо этот саркофаг можно датировать XI веком (если взять, как это делает автор, за основу утверждение Л. И. Лаврова, что в Кала-Корейше ислам был принят в XI веке), либо считать что ислам проник сюда раньше, и тогда саркофаг действительно мог появиться в VII—X вв., как считает автор (стр. 55—56). Особенно спорной кажется попытка автора связать этот саркофаг с периодом христианства в Дагестане (стр. 60—61). По нашему мнению, саркофагообразные надгробия являются как раз наиболее характерным мусульманским средневековым надмогильным памятником.

Во второй главе рассматриваются памятники XI—XII вв. К этому периоду автор относит сюжетные каменные рельефы, изображающие спортивные состязания, жанровые сцены и т. д. Анализируя эти рельефы, автор убедительно показывает, что примененные в них орнаментально-декоративные средства служат «изобразительным целям», помогая раскрытию самого содержания сюжета, создавая определенное настроение.

В третьей главе, которая посвящена кубачинскому изобразительному искусству XII—XIV вв., анализируется наиболее значительная группа памятников средневекового искусства. Это и каменные рельефы, и архитектурные детали, и литые бронзовые котлы. Материал этой главы позволяет автору проследить процессы постепенного усиления в изобразительном искусстве орнаментально-декоративного начала.

Уже в предыдущей главе отмечалось, что некоторые каменные рельефы X—XII веков были не просто небольшими резными вставками в кладке фасадов жилых домов, мечетей или оборонительных башен, но и могли объединяться в единый скульптурный фриз. В XII—XIV вв. резные камни с сюжетными рельефами часто представляли собой уже развитые архитектурные элементы. Рассматриваемые в книге резные каменные двухпроемные окна представляют исключительный интерес как свидетельство высокого уровня развития местной средневековой архитектуры.

В большей части горных районов Дагестана в качестве архитектурно-декоративных деталей в прошлом широко применялись резные деревянные элементы. Искусство художественной обработки дерева определяло декоративное убранство интерьеров и фасадов жилых домов и мечетей. Резные камни использовались лишь как декоративные вставки на фасаде, не претендуя на роль архитектурных элементов.

Убедительно проанализированные в книге Э. Кильчевской каменные резные архитектурные детали Кубачей заставляют еще раз поставить вопрос об относительной древности деревянного и каменного архитектурного декора Дагестана. Во всяком случае, теперь можно считать доказанным, что в средние века Кубачи были своеобразным художественным центром формирования монументальной каменной архитектуры и влияние этого центра не ограничивалось ближайшим окружением аула.

Заслугой Э. Кильчевской является то, что она, не ограничиваясь широко известными работами кубачинских золотокузнецов и не смущаясь внешней непохожестью на местные произведения так называемых албанских рельефов и бронзовых котлов, сумела убедительно доказать, что Кубачи — это не только центр по изготовлению оружия и ювелирных изделий, но и художественный центр более крупного масштаба, преемственно развивавшийся более тысячи лет. А это значит, что на протяжении всех средних веков в Дагестане существовал, а следовательно и оказывал влияние, центр исключительно высокого по своему профессиональному мастерству искусства художественной обработки камня.

В четвертой главе книги рассматривается орнаментальное искусство аула Кубачи в XV—XX вв. И опять автор анализирует прежде всего резной камень, менее всего привлекавший внимание предыдущих исследователей. Это орнаментальные резные вставки в кладке фасада, надгробные камни и каминные, то есть изделия, производимые прежде всего для внутреннего потребления самих кубачинцев. Поэтому этот вид художественной культуры кубачей не получил такой широкой известности как произведения кубачинских золотокузнецов, расходившиеся по всем странам Ближнего Востока. Однако в пределах Дагестана резьба по камню с характерным кубачинским орнаментом была распространена в этот период относительно широко (табасаранские, агульские, лакские аулы и т. д.). Пользуясь одними и теми же орнаментальными мотивами, кубачинские резчики по камню и золотокузнецы достигли в своем искусстве больших высот. Без многовековой культуры орнамента в Кубачах были бы невозможными те гармоничные по композиции резные каменные детали, встречающиеся в XVIII—XIX веках во многих сооружениях горных аулов. Предстоит еще разобраться в сложном орнаментальном искусстве Дагестана, чтобы определить территорию распространения и художественные центры различных орнаментальных систем — растительный и геометриче-

ский орнамент, плетенка и т. д. Можно согласиться с автором, что отсутствие в Кубачах плетеночного орнамента свидетельствует о самобытности культуры этого аула, однако требуют еще выяснения причины широкого распространения в соседней с кубачами Табасараном орнамента типа плетенки с разнообразными композициями рисунка.

В заключении книги автор подводит итоги исследованию. Работа Э. Кильчевской убедительно показала, что развитие орнаментального искусства Кубачей происходило, начиная с IX—X вв., причем основой изобразительной и декоративной пластики была резьба по камню. Анализ многочисленных памятников и их систематизация позволили автору проследить, как сам орнамент, развивавшийся вначале параллельно с изобразительными формами искусства от крупных геометрических узоров раннего средневековья, шел к постепенному сложению развитых растительных форм эпохи средневековья, а затем становился все более изысканным, придя в XVIII—XIX вв. к сложным узорным композициям коврового характера.

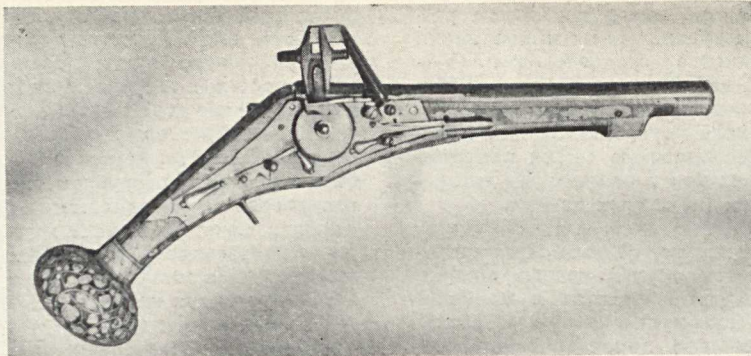
Анализ процесса развития искусства Кубачей от изобразительности к орнаменту позволил автору поставить под сомнение распространенное мнение об определяющей роли только ислама в особенностях развития искусства Ближнего Востока. Э. Кильчевская правомерно ставит вопрос о влиянии на этот процесс и других факторов, прежде всего внутренних закономерностей, связанных с логикой развития самой системы образного мышления.

Э. Кильчевская продемонстрировала умение не только собирать и систематизировать материал, но и глубоко анализировать крупные научные проблемы. Эта книга является итогом большой научной работы автора, многие результаты которых были ранее опубликованы Э. Кильчевской. Ее публикации способствовали введению в научный обиход многих памятников искусства Дагестана и дали ей самой возможность перейти к следующему, очень важному этапу исследования — обобщению выявленного материала и исследованию на его примере проблемы развития искусства Ближнего Востока от изобразительности к орнаменту.

С. Хан-Магомедов

Страница коллекционера

Собрание старинного оружия известного московского коллекционера А. Н. Луппола немногочисленно, но исключительная художественно-историческая ценность каждого предмета говорит о долголетнем тщательном отборе, сделанном рукой большого знатока. Заметки М. Розановой не являются исследованием или научной обработкой данного собрания. Это скорее размышления об оружии, еще раз затрагивающие проблему функционального и эстетического.

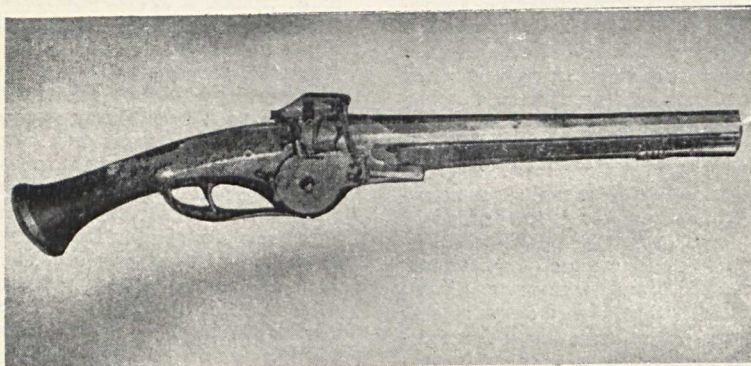
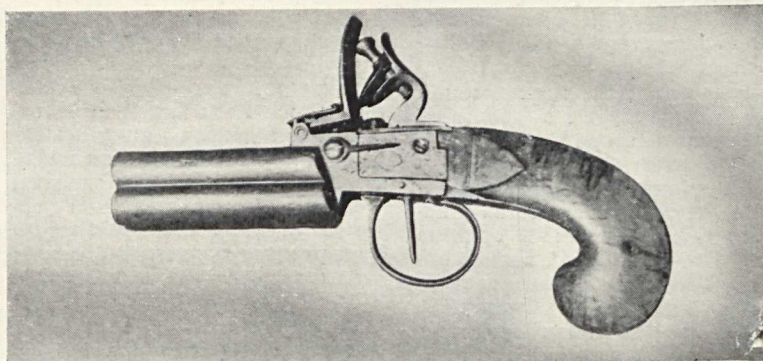


противоестественный цветок, сеющий смерть, был морально и эстетически оправдан. Красота собиралась на главном и была не безделушкой, но знаком избраннычества и принадлежности к высокому строю чувств и обязанностей. В огнестрельном оружии явственна тенденция сблизить вещь с живым существом. Даже на цветке у четырехствольного «зверя» нижние завитки несколько напоминают глаза, а все вместе смотрится этаким

Цветы зла

М. Розанова

ность, ему вверенную и защищаемую. До сих пор сохранился обычай именного оружия, а в прошлом оно еще отчетливее было именовым: для Зигфрида и меч нужен был особый, а для Энея щит отковали боги, и на оружие не жалели средств, чтобы сделать его не только могучим, но и уникально прекрасным. В дуэлях и даже в сражениях сохранялся оттенок театрального зрелища и священного действия, ибо рыцарский поединок являлся



А когда-то сам бой был парадом, и оружие несло на себе знаки представительства. С другой стороны, его необычайность в этом парадоксальном, взаимоисключающем сочетании декоративной красоты и смертельного назначения. С богатого эфеса глаз невольно перебегает на лезвие, с цветочного стебля — на дырку дула. Эстетизация смерти, которой в этом орнаменте принадлежит последнее слово. Ее жало — это финальная точка

мордой черта, пастью ада. Огнестрельное оружие здесь еще мыслит себя огнедышащим и громоносным драконом. Оно удивляется собственной, недавно изобретенной способности — убивать с помощью пороха, и этим удивлением и восхищением собой подогреты его подчеркнутая декоративность и образность. Не будучи в полном смысле изображениями зверей, они ведут себя, как образины. Курок у этих пистолетов еще помнит, что когда-то он был петухом (кстати, слово не только в русском, но и в немецком, откуда оно скалькировано — *Hahn* и в других языках произошло из куры — петуха). И каждый пистолет глядит пушкой, своим видом превышая свои убийные возможности — исключением из общих правил, ценной редкостью, чудным монстром. Эти стреляющие инструменты экзотичны, как редкие породы животных — леопарды, гиппопотамы. В них слышится отзвук древней молвы о страшилище-василиске, о медузе Горгоне, убивающей на расстоянии взглядом. И поэтому в их красоте бездна язвительности и драчливости, и всякие шпунтики и крючочки, необходимые в боевом механизме, мнят себе коготками, клювами, хохлами — клякастой маской. Но, возможно, оттого, что уже сделан шаг к машине, рабочей в ускоренном темпе на производстве зла, в этих превеличенно декоративных организмах есть что-то извращенное и упадочное. Какая-то манерность, жеманство, эстетство проглядывают, мне кажется, в этом железном выкручивании на краю смерти. Уже пахнет анекдотом, авантюризмом и барышом. Таким пистолетом удобно сразить соперника и восстановить честь, но трудно защищать правду, спасать отечество, вершить высший суд. Ибо для этого надобен меч. Эти пистолеты слишком самовлюблены, слишком тщеславны в своей в общем-то нетрудной задаче — спугнуть курок и выплюнуть пулю-дуру. По сравнению с благородным холодным оружием их внешнее великолепие слишком задвигается на человеческой хитрости.

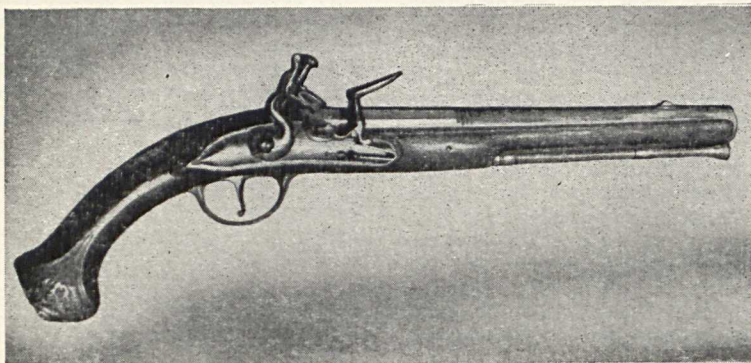


в декоративном искусстве оружия, пуанта, на которой держится, и вертится, и танцует весь этот дивный узор. Поэтому красота оружия всегда страшна и мрачна, и сколь пышным бы ни был его антураж, он не внушает радости. Это в полном смысле «цветок зла» (по Бодлеру), венец боли и жезл смерти, производящий болезненное и жестокое впечатление. Любоваться оружием — влечься к подвигу и готовиться к смерти. Прекрасное здесь выступает в замороженном виде, и чем дороже металл, тем глубже рана.

«Ножи из золота стремятся прямо в сердце. Серебряные сносят голову, как лист травы». (Лорка)

Красота оружия совсем не функциональна в нынешнем понимании: с утилитарной точки зрения она кощунственна и неуместна. Но когда война еще не была производством и оружие не стало машиной, а центральную роль в них играли лицо и поза героя, этот

Как принадлежность и привилегия касты или сословия (рыцарство, дворянство и прочее) оружие отделялось от обыкновенной, бытовой, вещи, смыкаясь отчасти с геральдикой. Не зря на гербах так часто щит и меч, а те, в свою очередь, по значению приближались к гербу и как бы перенимали титул владельца. Оружие — это титулованное орудие. Оно в принципе аристократично, изысканно, оно демонстрирует честь и знат-



Сверху вниз:
Рейтарский пистолет с колесным кремневым замком. Германия. 1571.

Четырехствольный карманный пистолет с ударно-кремневым замком. Россия. Конец XVIII в.

Пистолет с колесным кремневым замком. Испания (?). 1-я половина XVIII в.

Каретный пистолет с ударно-кремневым замком. Германия, Аугсбург. Конец XVIII в.

Пистолет с ударно-кремневым замком. Льеж. Конец XVIII в.

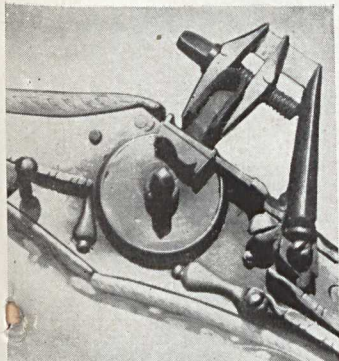
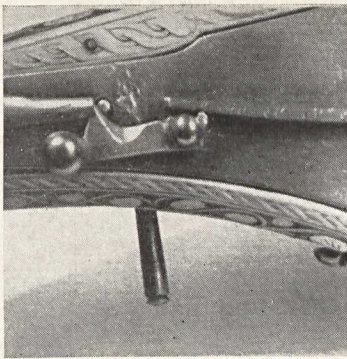
Сверху вниз:
Колесный кремневый замок. 1571.

Ударно-кремневый замок
французского типа. Тула. 1747.

Ударно-кремневый замок
испано-мавританского типа.
Турция. Конец XVIII в.

Ударно-кремневый замок в центре
пистолета. Россия. Конец XVIII в.

Ударно-кремневый замок
испано-мавританского типа на
балканском пистолете.
Начало XIX в.



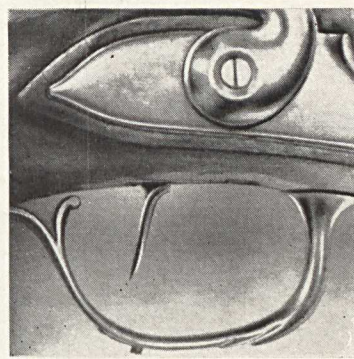
Сверху вниз:
Серебряная накладка для
монограммы на верхней стороне
рукоятки. Бельгия, Льеж.
Конец XVIII в.

Медальон с портретом Елизаветы
Петровны (?) на рукоятке тульского
пистолета. 1747.

Завершение серебряной накладки
с маскаронном. Бельгия, Льеж.
Конец XVIII в.

Нижняя поверхность спусковой
скобы. Бельгия, Льеж.
Конец XVIII в.

Деталь накладки. Бельгия, Льеж.
Конец XVIII в.



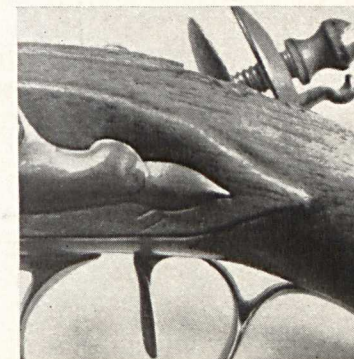
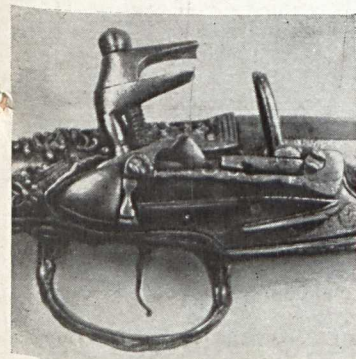
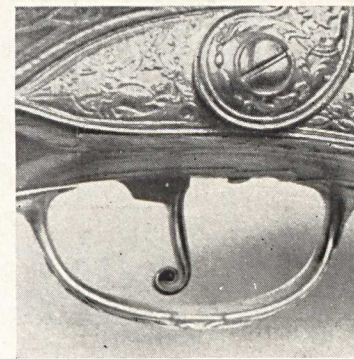
Сверху вниз:
Спуск колесного пистолета.
Германия. 1571.

Спуск и спусковая скоба пистолета.
Германия. Конец XVII в.

Спуск и спусковая скоба дуэльного
пистолета. Мастер Яков
Кюхенрейтер. 2-я половина
XVIII в.

Спуск и спусковая скоба
тульского пистолета. 1747.

Спуск и спусковая скоба
механизма для пробы пороха
западно-европейской работы.
Начало XIX в.



Сверху вниз:
Головка рукоятки колесного
пистолета. Германия. 1571.

Серебряная головка рукоятки
с маскаронном. Бельгия, Льеж.
Конец XVIII в.

Серебряная головка рукоятки
с маскаронном и трофеями.
Тула. 1747.

Стальная восьмигранная головка
рукоятки пистолета со сценами
охоты на украшениях. Германия.
Конец XVII в.

Деталь головки.

