



Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории,
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР, 2(147), 1970
Год издания четырнадцатый

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Ред. коллегия:	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В.
Зам. главного редактора	Кантор К. М. Королев Ю. К. Крюкова И. А. Кума Х. Р. Левашова А. А. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазьянц С. Б. Барабанов Е. В. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Шкаровская Н. С.
Художник номера	Курбатов Ю. К.
Техн. редактор	Штейнер Л. М.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото:	Глазычев В. Л. Казарновский М. Н. Кашанов В. Д. Найшуль В. Б. Селиверстов И. А.

На обложке: Н. Можжев. «Дом-музей в Горках
Ленинских». Роспись подноса. Жостово. 1969.

В номере:	1
Искусство не дня, а эпохи	
3	
Л. Андреева	От зарисовки с натуры до декоративной композиции
7	
	Художественный стиль современных интерьеров
11	
Н. Воронов	Национальное искусство в современной архитектуре
18	
	Город и культура
26	
С. Земцов	Проблемы новых городов
35	
В. Глазычев	Дневник пилигрима
38	Художник и народное искусство
Н. Цагарели	По традициям тушинов
41	
Н. Чумаченко	Ленинская тема в лаковой миниатюре
45	
	Декоративное искусство и культура
48—55	
	Хроника
56	Страница коллекционера
Н. Шкаровская	Геральдика труда

А 05568 20.1-1970
Бумажных листов 3,5.
Учетно-издательских листов 9,2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 7.
Зак. 6776. Тир. 19830
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240.
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Мало-Московская, 21.

Искусство не дня, а эпохи

В канун 1970 года были опубликованы Тезисы Центрального Комитета КПСС «К столетию со дня рождения Владимира Ильича Ленина». Тезисы воспринимаются как творческое развитие марксизма-ленинизма, в котором дан развернутый научный анализ целой исторической эпохи. В них многосторонне охарактеризовано наше время как время созидания прекрасного мира свободы, озаренного гением Ленина.

В этом документе отчетливо выражен ленинский подход к художественному творчеству, при котором бережное отношение к таланту соединяется с принципиальностью идейно-политических позиций, четкостью нравственно-этических требований.

В Тезисах еще раз подчеркивается необходимость строгой ответственности за мастерство и направленность нашего творчества, призванного помогать партии в ее гигантской работе по коммунистическому воспитанию людей, по формированию нового человека, развитию в нем качеств гармонической личности. И здесь художникам-монументалистам предстоит сделать очень многое, т. к. их искусство наиболее массовое, действенное, всегда сопутствующее жизни современного общества.

У истоков советского изобразительного искусства стоит ленинский план монументальной пропаганды. И сегодня, в год столетнего юбилея, мы воспринимаем документы ленинского плана как начало грандиозных свершений, как мудрую и четкую программу действий на многие годы.

Что же сделано нашими художниками за последние годы? В этот период советское монументальное искусство развивается особенно активно. Это естественный процесс, связанный с развитием новых форм жизни нашего общества и советской архитектуры. Ширится идея монументальной пропаганды, «география» работ монументалистов поистине необъятна: Москва и столицы союзных республик, индустриальные центры Урала, Сибири, курорты Черноморского побережья Крыма и Кавказа, малые города страны. Многообразны жанры их творчества: мозаики на дворцах культуры и кинотеатрах, фрески в музеях и домах пионеров, декоративные панно в школах и детских садах, памятники на площадях городов, скульптурные композиции в парках и скверах.

Художники смело берутся за самые актуальные и сложные проблемы современности — Труд, Мир, Космос. Философская сложность содержания рождает новый изобразительный язык, многие элементы композиций приобретают символическое значение. Лучшие из работ наших художников отличаются подлинной монументальностью, размахом, эмоциональной полнотой и гармоничностью, в особенности необходимыми художнику, который имеет дело с громадными плоскостями и мощными объемами.

Уже в Московском дворце пионеров авторы росписей доказали, что владеют выразительными средствами, способными обогатить современную архитектуру, усилив ее идейно-образную сущность. О таких работах, как мозаика «Наука» в Калуге, фреска «Грузия» на Пицунде, мозаики «На страже мира и прогресса», «Октябрь» в Москве, о стенописях по народным мотивам в Киеве, о последних синтетических композициях в Ташкенте, Ереване, Горьком можно с полным основанием говорить, как о вполне зрелых и законченных произведениях. В них остро ощущается особое монументальное мышление художников. Ведь обращение к массовой аудитории предполагает не только особую «ораторскую» интонацию, но и глубину «содержания»

речи». Оно должно быть значительным, мощным. Это разговор с площадью, с городом, с множеством людей, неизбежно связанный с иной закономерностью пропорций, в которой эмоциональное и интеллектуальное напряжение должно возрастать с масштабами аудитории.

Выдающимся произведениям мирового монументализма свойственны широта обобщений и высокая символика. Эти качества отличают и лучшие произведения наших художников.

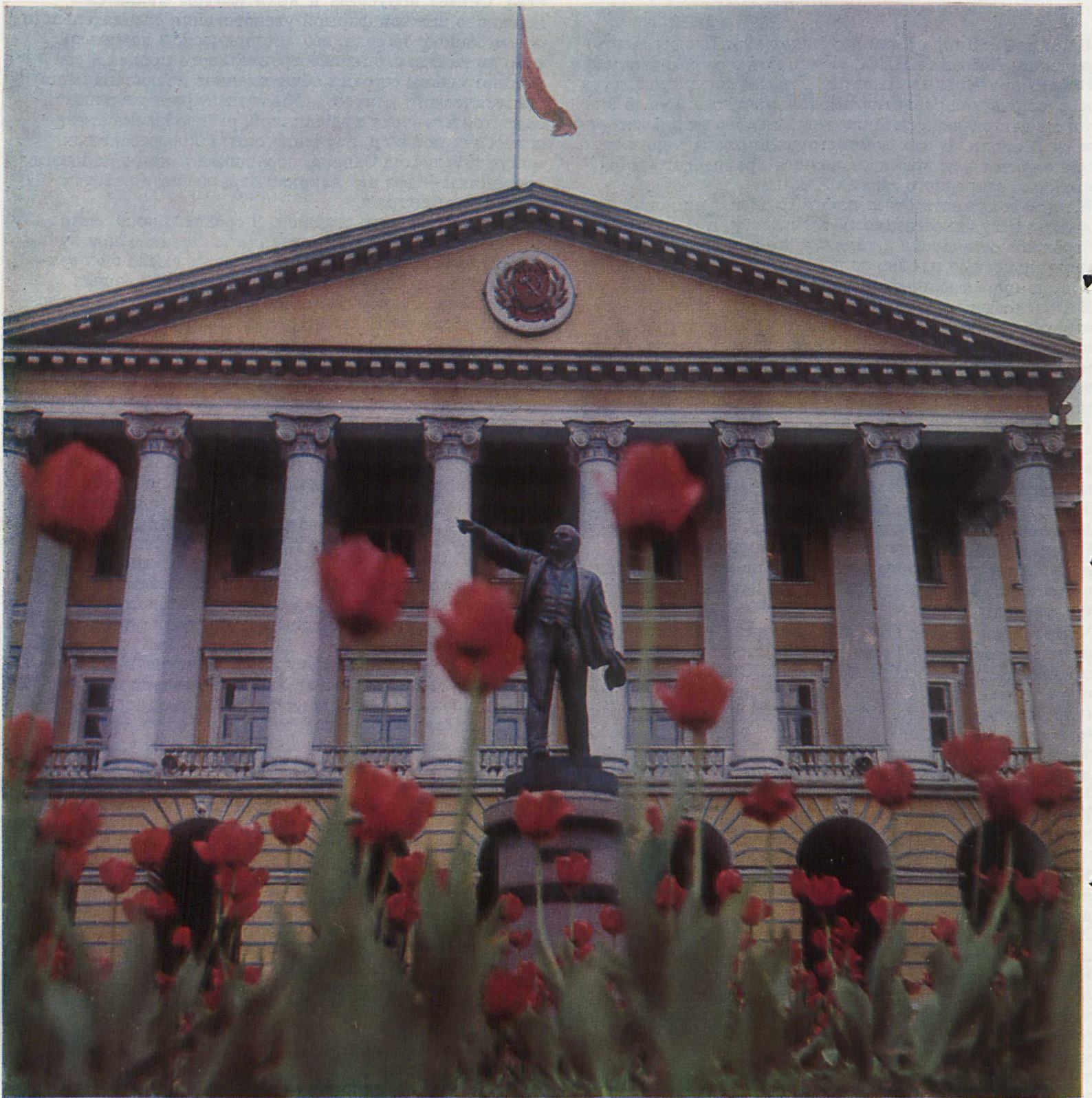
Развитие монументального искусства в последние годы объясняется не только потребностями строительства. Синтез искусства и архитектуры является жизненно важной формой увековечения созидательного опыта нашего народа, его «исторической памятью». Как часть единого жизнестроительного процесса мы рассматриваем сегодня общественное предназначение синтетического искусства. Заметный рост творческой самостоятельности художников, разнообразие стилистических поисков, изучение опыта прогрессивных монументалистов Запада, обращение к национальным традициям — все это находит отражение в работах наших художников.

Вместе с мастерами старшего и среднего поколений в стране работают монументалисты, недавно закончившие художественные вузы. Молодежь смело экспериментирует, пробует работать в совершенно новых материалах. Разнообразие, емкость, отсутствие косности в выборе темы и материала характерны для большинства работ последнего периода.

Каждый день приближает нас к всенародному празднику — 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Эта дата не просто праздник — это смотр наших сил, наших успехов. Наши художники начинали со скромных памятников, выполненных в цементе, а подчас и в фанере. Сегодня мы уже говорим о достоинствах целых ансамблей — таких как Дворец пионеров в Киеве, проспект Калинина в Москве, о воплощении национального характера в пластике памятника Вахтангу Горгасалу — основателю Тбилиси; мы спешим оценить и эмоционально пережить облик нового, еще не завершенного строительством Ульяновска, с волнением и заинтересованностью ждем окончательного завершения работ над мемориальным комплексом на родине В. И. Ленина.

Естественно, что архитектура, скульптура и живопись, слитые воедино, призваны решать не только высокие задачи эпохального характера, но и эмоционально насыщать ту среду, в которой мы живем и трудимся: это наши детские сады и школы, дворцы культуры и стадионы, заводские цехи и кинотеатры, кафе и рестораны.

Синтетическое искусство — сложный продукт творчества множества людей. Недаром Максим Горький говорил, что «культуру создают три человека — ученый, рабочий и художник». Каждая эпоха дает нам свое понимание образа вождя революции, основоположника нашего государства. Мы знаем Ленина в изображении скульпторов Андреева, Шадра, Манизера, Иокубониса. В этом году нам предстоит увидеть продолжение монументальной ленинианы: в Ленинграде заканчивает работу лауреат Ленинской премии М. Аникушин, на центральной площади Киева будет установлен памятник вождю народного художника СССР В. Бородаю; один из самых промышленных городов страны — Горький обогатится новым монументом В. И. Ленину народного художника РСФСР Г. Нероды. Над памятником Ленину трудится в течение нескольких лет народный художник СССР Н. Томский; статуя будет установлена в Берлине как символ мира, солидарности пролетариата всех стран и континентов. Перспективы развития советского монументального искусства грандиозны. То, что сделано сегодня, — лишь незначительная часть того, что будет сделано в ближайшее время. Монументализм — это искусство не дня, а эпохи, действенность его исчисляется столетиями.



От зарисовки с натуры до декоративной композиции

Л. Андреева



С. Чехонин.
В. И. Ленин. Литография для
перевода на фарфор и бумагу.
(Публикуется впервые).
1924.

Очень немногие художники рисовали В. И. Ленина с натуры, в их числе был С. В. Чехонин. Его натурный рисунок — один из наименее известных. Он невелик по размеру, скромен по жанру — именно зарисовка, набросок, сделанный не эскизно и броско, что бывало чаще, а внимательно, осторожно. Не имея художник обычая помечать датой и подписью свои работы, пожалуй, трудно было бы узнать его руку. Хотя, правда, «рука» Чехонина в портретах-миниатюрах и графике декоративного характера весьма различна. Всюду она точна, но в миниатюрах достоверна и чутка к натуре, в графике — более произвольна и склонна к стилизации.

По словам художника, в первый раз он видел Ленина в 1917 году, во время его выступления на митинге с балкона дома Кшесинской, но тогда не имел возможности рисовать из-за большого расстояния и тесноты в толпе.

Первый портрет Ленина Чехонин выполнил к пятидесятилетию со дня его рождения. Он был сделан не с натуры, а по фотографии и окружен характерным чехонинским венком из двух дубовых ветвей, на фоне которых рисовались стремительно резкие изломы ленты и надпись: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». 23 апреля 1920 года портрет торжественно открыл номер петроградской «Красной газеты».

Тогда же этот портрет был написан и на фарфоровом блюде, начав в фарфоре серию портретов выдающихся деятелей революционного движения. В траурные январские дни 1924 года он был еще раз повторен в фарфоре, но теперь его обрам-

ляла надпись: «Вся власть Советам. 21 января 1924 г.».

В 1920 году Чехонин получил предложение сделать портрет В. И. Ленина во время заседаний II конгресса Коминтерна. «В Таврический дворец, — вспоминает художник, — ...несмотря на то, что мне был выдан особый пропуск, проникнуть на заседание было крайне трудно. С величайшим трудом, пробиваясь сквозь толпу, попали мы во Дворец. Был момент, когда казалось, что нет никакой возможности пробраться к трибуне, — однако... мне удалось, каким-то боковым путем, попасть к тому месту, которое было мне отведено для работы. Меня поместили налево от трибуны, за колонной, на расстоянии, примерно, двух саженей от Ленина». Интересно, что на редком рисунке М. Добужинского, запечатлевшем день открытия Конгресса 19 июля 1920 года, в правой части листа, у колонны, судя по всему, оказалась наметенная фигура рисовавшего Чехонина.

«Начал я рисовать Ленина, — пишет дальше Чехонин, — когда он еще сидел за столом президиума, и продолжал рисовать, когда Ленин взошел на трибуну. Его встретили долго несмолкавшей овацией. В первые минуты речи Владимир Ильич держался очень спокойно, затем постепенно оживился, в дальнейшем это оживление перешло в энергичную жестикуляцию. Нужно сказать, однако, что мимика и жестикуляция Ленина не были резки или грубы, в них не было также показного, никакой «актерской» подготовки не чувствовалось. Сравнивая его манеру говорить с манерой выдающихся ораторов-юристов, которых мне приходилось видеть, я сознавал, что это явление совсем другого порядка. Вся жестикуляция Ленина была тесно связана со смыслом произносимой им речи. Ничего не было в ней показного и напыщенного, никаких заученных приемов. Жесты Владимира Ильича были совершенно гармоничны и осмысленны.

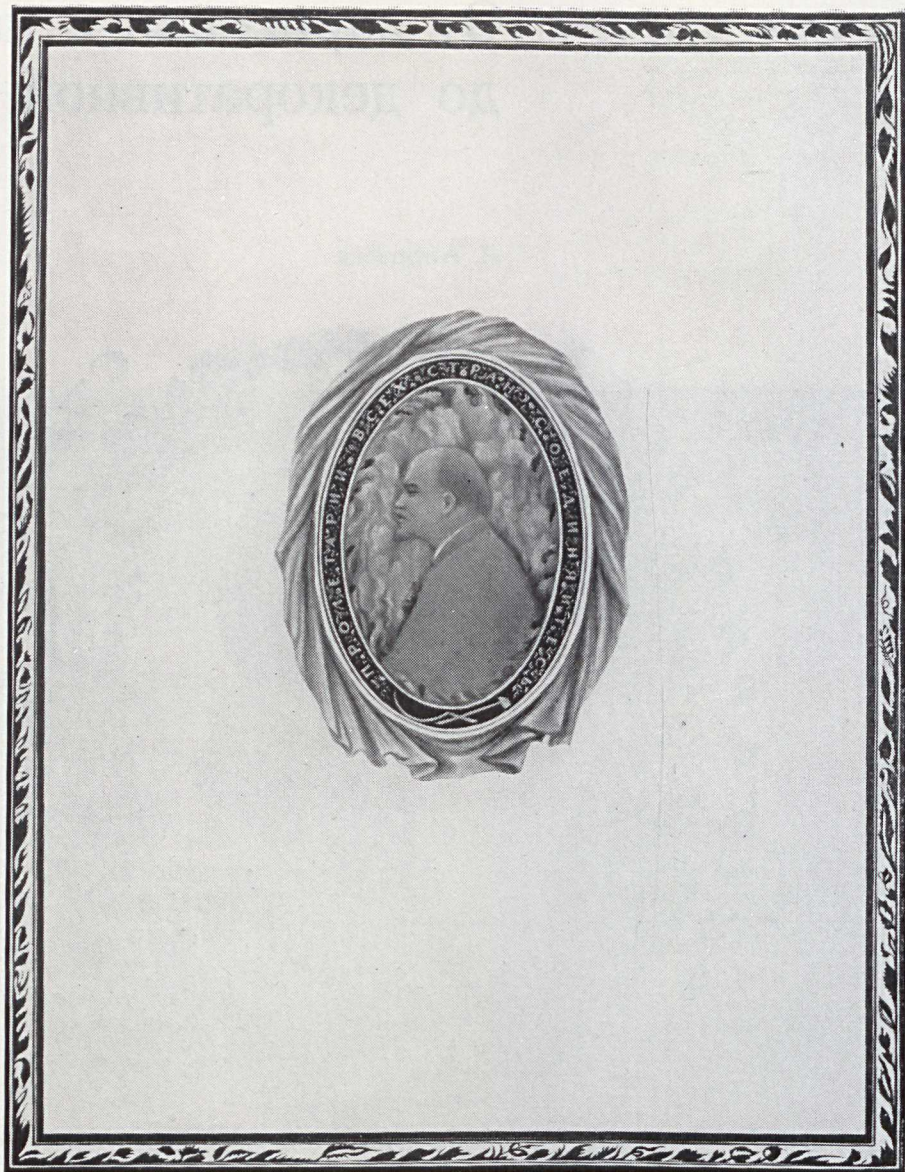
Внешность его производила впечатление огромной волевой сосредоточенности. Крайняя подвижность его позы и лицевой мускулатуры делали его весьма трудной моделью для художника. Рисовал я его в профиль, который все время находился в движении. Мне удалось, однако, сделать несколько точных набросков карандашом, послуживших мне материалом для портрета»*.

Рисунок Чехонина с первого взгляда кажется неожиданным. Удивляет камерность изображения Ленина-оратора, документальность, вообще мало свойственная художнику, и некоторая буднич-

* «Ленин в зарисовках и в воспоминаниях художников». Под редакцией, с предисловием и примечаниями И. Зильберштейна. М.-Л., 1928, стр. 64, 66.

С. Чехонин.
Силуэт В. И. Ленина.

С. Чехонин.
В. И. Ленин. Миниатюра.
Бумага, акварель. 1920.
(Публикуется впервые).



ность рисунка, отсутствие в нем каких-нибудь декоративных качеств. Однако это вполне понятно в натурной зарисовке, к которой Чехонин относился как к подготовительному материалу, не имевшему самостоятельной графической задачи. К тому же камерность и документальная точность в характеристике лица, интересовавшего художника более всего, вызывались предстоящей в дальнейшем работой над заказанным ему миниатюрным портретом Ленина.

Чехонин не ставил себе целей больших и монументальных, его задача была узкой, но насущной для портретного рисунка — запечатлеть реальные черты находящегося перед ним человека, передать поразившее его состояние особой волевой сосредоточенности, подчиненности жестов и мимики, всего физического облика смыслу речи. И он выразил это средствами психологической характеристики и тонкого светотеневого рисунка. Карандаш художника мягко фиксирует фигуру подавшегося вперед и произносящего речь Ленина, особенно тщательно прорисовывает ленинскую голову, профиль, складки лба, прищуренные глаза, «говорящий» рот. Художника мало занимает в данном случае пластическая форма как таковая, ему гораздо важнее достоверность, передача сходства и ощущение подчиненности облика смыслу того, что говорит Ленин.

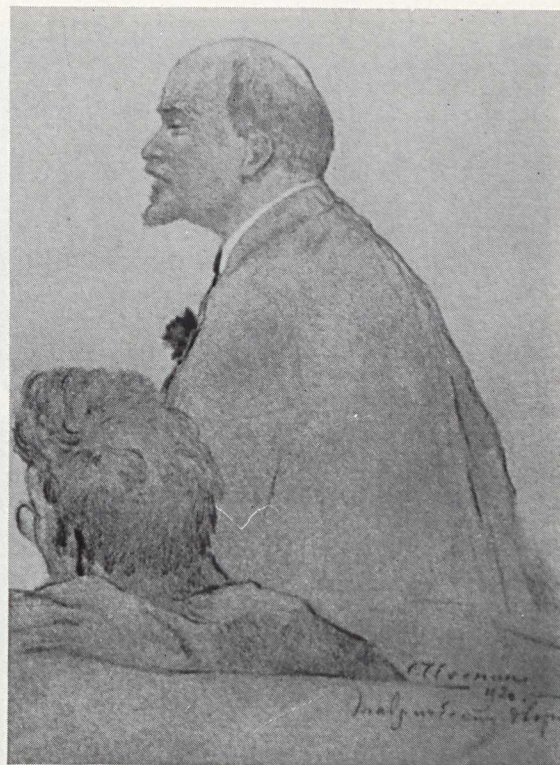
Один из рисунков с натуры был превращен Чехониным в удивительной красоты портретную миниатюру. Она была оформлена как редчайшая драгоценность и выполнена с искусностью эмалиера и ювелира. Изображение Ленина

прямо по карандашу прописано мельчайшими мазками, по тону приближающимися к слоновой кости, контур фигуры и особенно профиль очерчены с чехонинской скрупулезностью и тонкостью, к портрету дорисован новый фон — символическое изображение «пылающего мира» в виде розовых клубящихся облаков. Сочетание реального и символического должно было придать портрету значение символа и означать всемирный масштаб дела, начатого Лениным.

В передаче черт ленинского лица Чехонин проявил сугубую бережность, и его изображение — одни из самых похожих. Экспрессию и символику, свойственные его восприятию и необходимые для выражения времени как и в других работах, художник перенес в обрамление и фон.

Портретная миниатюра была заключена Чехониным в изысканнейшую оправу — черную овальную рамку, по которой золотом наведены изображения серпа и молота и надпись, переплетенная гирляндой цветов — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»; легкий венок из серо-голубых лент служил переходом от рамки к фону. Миниатюра была помещена на большой бумажный лист, обрамлена красно-малиновой тканью и вклеена в специально подготовленный и подаренный В. И. Ленину альбом II конгресса Коминтерна.

Но как профессиональный график Чехонин не мог ограничиться только карандашными рисунками и не подготовил несколько портретов для воспроизведения в печати и на фарфоре. На основе натурных зарисовок 1920 года им было



С. Чехонин.
В. И. Ленин. Фрагмент росписи
фарфорового блюда.
1920—1924.

С. Чехонин.
В. И. Ленин. Миниатюрный
рельеф. Бисквит. 1921. ГРМ.
(Публикуется впервые).

С. Чехонин.
В. И. Ленин. Рисунок с натуры.
Бумага, карандаш. 1920

сделано несколько профильных графических портретов и два силуэта Ленина. Портреты, трактованные реалистически, окружены венками из тончайших «чехонинских» листьев, цветов и трав. Сами по себе композиционно не замкнутые, профильные изображения нуждались в обрамлении. Вписанные в овал, они становились декоративно более законченными, более «значимыми» и независимыми по отношению к фону и форме предметов, к поверхности листа.

Силуэты же, лаконичные по природе и представляющие собой некий синтез реальных впечатлений, не требовали оформления и дополнительных украшений. Один из силуэтов, еще сохранявший, вероятно, печать непосредственных наблюдений, передал образ говорящего Ленина, другой — образ более обобщенный и цельный, исполненный скрытой динамики. Этот силуэт, несомненно, был использован графиками А. Лео и М. Кирнарским при оформлении Собрания сочинений В. И. Ленина: он послужил основой для медальона на синем форзаце 2-го издания и тисненого силуэта на знаменитом красном переплете 3-го.

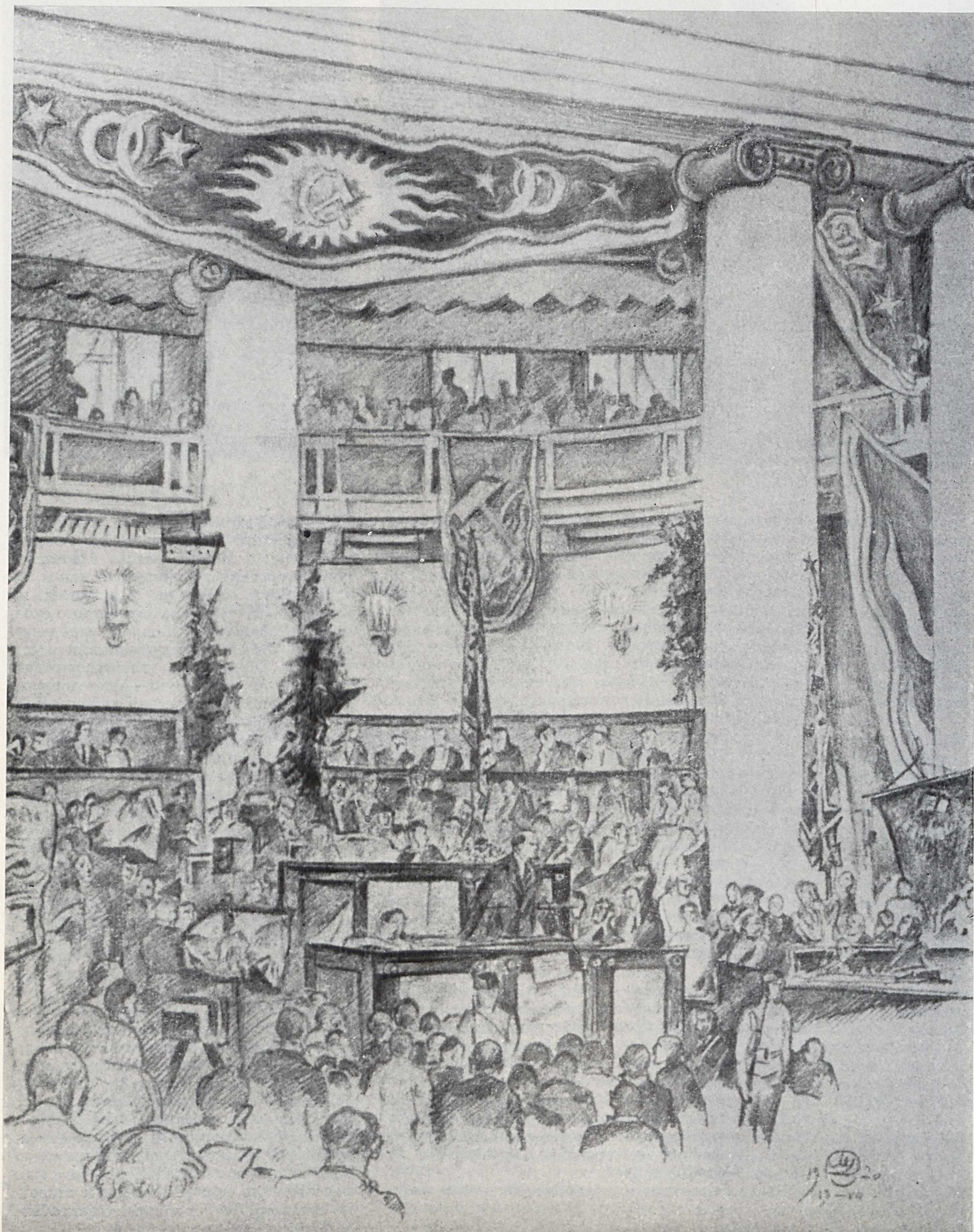
Один из профильных портретов Ленина и силуэт были литографированы и использовались фабриками Новгородского треста, где Чехонин работал тогда в качестве художественного руководителя, для декорирования чашек и кружек. Тот же портрет был напечатан в два цвета — красный и черный — для перевода на фарфор и бумагу.

Редкостью в творчестве Чехонина является скульптурный медальон с портретом Ленина. Отлитый в бисквите крохот-

ный барельеф выполнен им с исключительной тонкостью и деликатностью, подобно камее. Белый, матово блестящий на черном бархате, он сделан, как и все у Чехонина, классично и, кажется, на века. Добиваясь всегда портретного сходства, художник в каждом отдельном случае — будь то графическая или скульптурная миниатюра, литографированный портрет или силуэт — ищет допустимую и необходимую меру художественной условности.

Чехонин не был портретистом в принятом смысле этого слова. Тем не менее его миниатюры на бумаге, пергаменте и финифти, замечательные внимательным отношением к облику человека,нискали ему известность мастера портретной миниатюры. Немало портретов было сделано им в декоративной книжной графике; для обложек монографий, выходивших в издательстве «Светозар», он выполнил небольшие, с точно взвешенным соотношением черного и белого портреты Вагнера, Баха, Листа, Глинки, Чехова, Станиславского и многих других. Поэтому ленинские портреты закономерно встали в ряд с другими работами Чехонина. Они составили самостоятельную тему, объединив и натурные зарисовки, и графические портреты, и отлитый в бисквите барельеф. Среди художников, рисовавших Ленина с натуры, Чехонин оказался единственным опытным портретистом, графиком-полиграфистом и декоратором одновременно, стремившимся с помощью печати и фарфора сделать портреты Ленина широко известными. Это не должно быть забыто историей советского искусства.

М. Добужинский.
Открытие II конгресса
Коминтерна.
Бумага, карандаш. 1920.



Художественный стиль современных интерьеров

(Заметки с совещания архитекторов)

Г. Палладина.

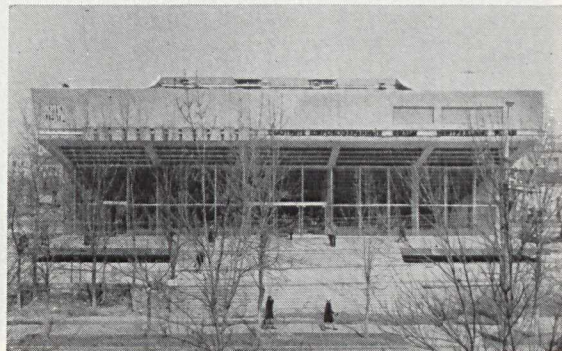
В творческой деятельности советских архитекторов в последнее время ощущается большой интерес к работе над интерьерами жилых домов и общественных сооружений, к созданию разнообразных пространственных композиций и декоративного оформления внутренних помещений. Многие из работ заслужили единодушную высокую оценку оригинальностью и подлинной современностью решения. Но целый ряд интерьеров, в которых авторы сознательно подражают внешним формам и приемам художественных стилей прошлых эпох или народного зодчества, вызывают споры. Склоняются термины «стилизация», «подделка», «нетворческое освоение традиций». Вправе ли современный архитектор широко обращаться к национальному наследию, использовать материалы, формы и приемы декоративного убранства народной архитектуры? И почему эта тенденция получает сейчас столь широкое распространение? Не следует ли расширить понятие «стилизация», включив сюда те, на первый взгляд, ультрасовременные здания, которые в действительности лишь внешне подражают современным формам, кстати часто заимствованным из зарубежной практики. Их архитектура нетектонична: подвесные потолки, ложные балки, имитирующие современные конструкции, целый ряд чисто декоративных приемов лишь создают видимость современных композиций. Поверхностное подражание рождает однообразие, банальность, снижение профессионального уровня.

В этих условиях назрела необходимость в серьезном творческом разговоре об истинном и ложном освоении наследия, о взаимоотношении формы и содержания в искусстве интерьера, о связи современных методов строительства, применяемых материалов, функционального назначения помещений с эстетическими потребностями тех, для кого создается эта архитектура. Для обсуждения этих вопросов по приглашению правлений Союза архитекторов СССР и Союза архитекторов Грузинской ССР в конце июня 1969 г. в Тбилиси из разных городов съехались архитекторы, художники, искусствоведы, мебельщики и другие специалисты, участвующие в создании интерьера жилых и общественных зданий.

С основным докладом на тему «Новое и традиционное в современном интерьере» выступил член правле-

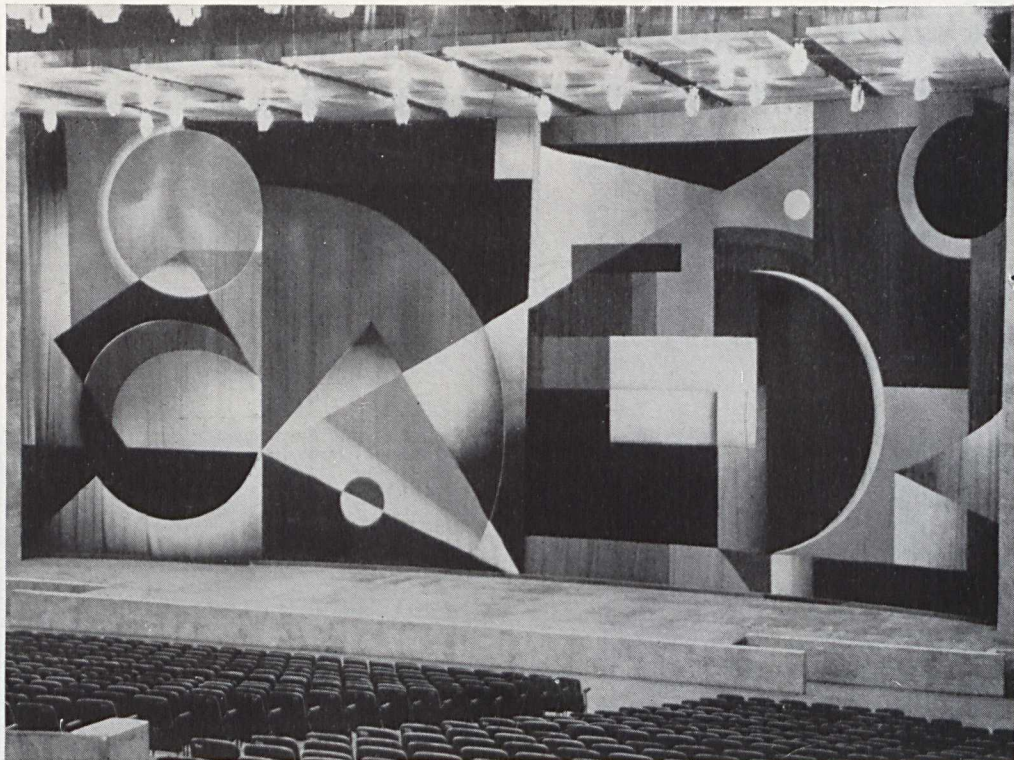
Д. Солопов, М. Казарновский.
Кинотеатр «Первомайский».
Москва.
Внешний вид.

Зрительный зал.

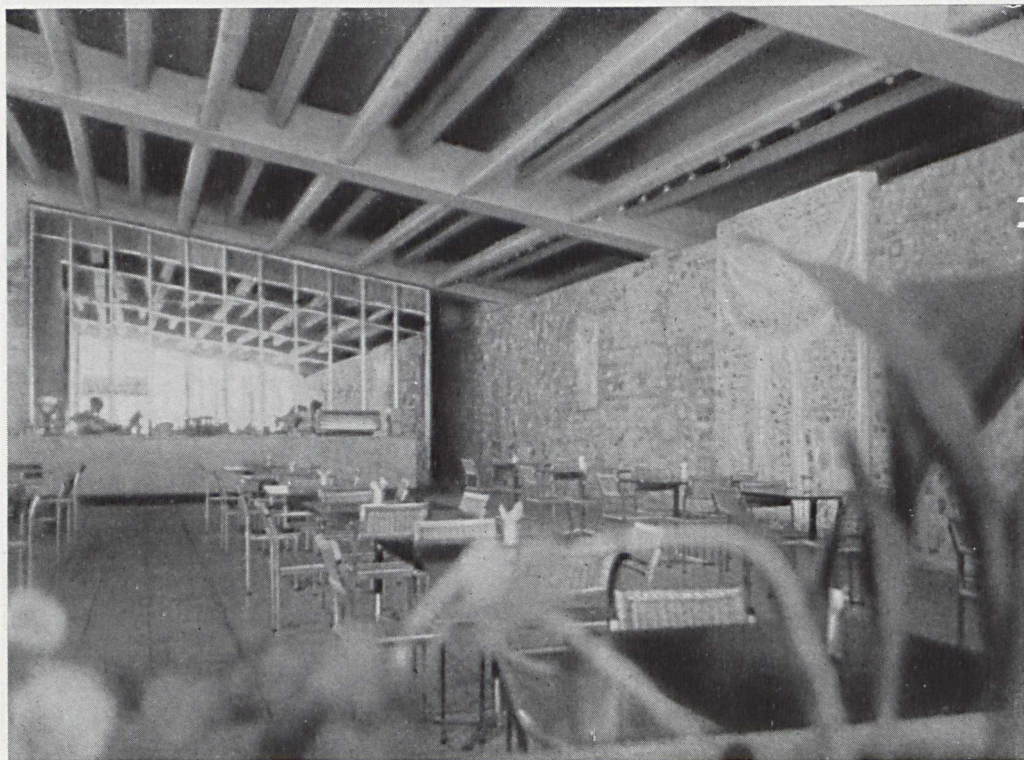




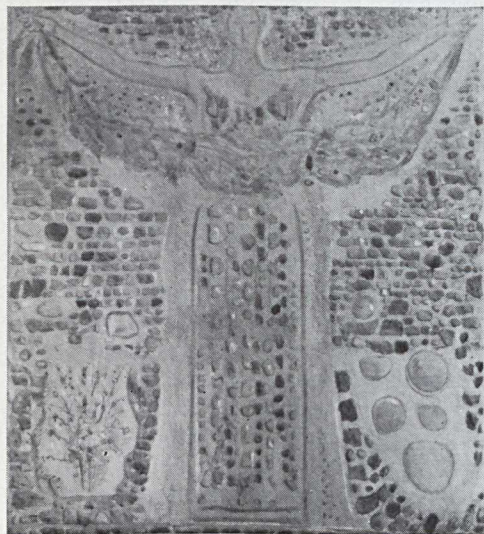
Д. Солопов, М. Казарновский.
Кинотеатр «Первомайский».
Фойе.



А. Воронкова
и Б. Погорельный.
Занавес в зале.



Б. Чернышев.
Мир. Мозаика.



ния Союза архитекторов СССР Н. Луппов. Он коротко обрисовал, как развивалась в последние годы творческая мысль архитекторов и художников, работающих над интерьерами жилых и общественных зданий, и поставил некоторые принципиальные вопросы. Докладчик отметил, что массовое индустриальное возведение жилых домов и общественных зданий по типовым проектам — это прогрессивное направление развития советской архитектуры. За этим стоят социальный заказ на массовость и темпы строительства, государственная экономика и общие закономерности научно-технического прогресса. Процесс индустриализации строительства необратим не только в архитектуре, но и в развитии смежных производств, обеспечивающих здания элементами оборудования и благоустройства. Но это прогрессивное направление приобрело сопутствующие ему весь-

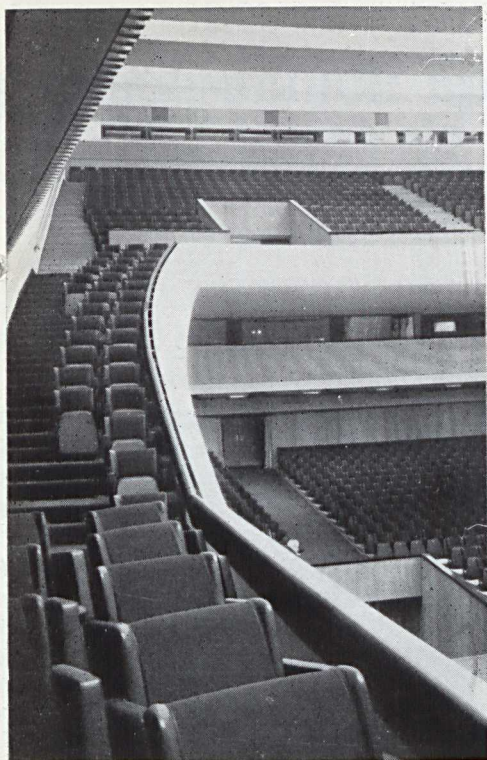
ма нежелательные явления: дома, строящиеся по типовым проектам из типовых элементов, превратились в дома-близнецы, унифицировались кварталы, микрорайоны и даже города.

Следовательно, с одной стороны — дальнейшее интенсивное распространение типовых проектов, с другой — требование, которое с каждым днем произносится все решительнее как профессионалами, так и жителями наших городов и сел: ликвидация однообразия, унылости и серости кварталов, районов, домов, индивидуализация облика зданий, разнообразие квартир. Естественно, — говорит Н. Луппов, — что это возможно только при подлинном органическом синтезе удобства, экономичности и красоты.

Уделяя особое место в своем докладе проблеме организации современного жилища, одной из самых сложных проблем, решать которую наравне с архитектором приходится

самому жильцу, Луппов подчеркивает, что нужно всячески приветствовать стремление многих архитекторов — авторов жилых домов — к поискам нового. Однако практика показывает, что в ряде случаев эти поиски являются не взглядом вперед, а обращением к стилям прошлого. Особенно это относится к мебели. И докладчик задает вопрос: логичен ли при быстром прогрессивном развитии техники выпуск мебели, в стилевом отношении повторяющей исторические образцы? Насколько правомерен подобный стилизаторский и даже реставраторский подход к решению творческих задач современного интерьера жилища?

Отстаивая принцип типового индустриального строительства основных общественных зданий и интерьеров — конторских помещений, больниц, школ, детских садов — Луппов считает возможным индивидуальное проектирование и ис-



В. Каменский, Ж. Вержбицкий,
Г. Вланин, А. Жук.
Концертный зал «Октябрьский».
Ленинград.

Зрительный зал.

Фойе.

Главный вестибюль.

Вход.



пользование традиционных приемов в решении некоторых уникальных сооружений, особенно мест отдыха, кафе, ресторанов.

Архитектурно-художественная характеристика таких сооружений подчеркивает местные особенности города, его прошлое, символизирует патриотизм жителей, их любовь к родному краю, к его неповторимой индивидуальности. В зданиях такого плана привнесение традиционных по тематике, форме и материалам элементов не только возможно, но и вполне оправдано.

В качестве удачного примера он называет кафе «Охотничье» в Каунасе, «Кавказский аул» в Сочи, «Мельницу» в районе Шяуляя, где авторы используют подлинные исторические памятники и при современной технологической организации интерьера придают им юмористическую художественную характеристику. Но есть случай, когда специально строятся подобные,

заведомо ложные, стилизованные «ветряки-рестораны» (например, на Украине и возле Сочи). Это уже потеря чувства меры и вкуса.

Очевидно, индивидуализация имеет свои, еще недостаточно изученные архитекторами, художниками, искусствоведами границы, и в таких случаях, как приведенные выше, вероятно, невозможно тиражирование произведения архитектуры, в том числе интерьера.

Второй доклад сделал архитектор Т. Тевзадзе, член правления Союза архитекторов Грузинской ССР, председатель секции интерьера грузинских архитекторов. Он посвятил его проблеме традиций народного искусства и новаторства в современных интерьерах Грузии. Он считает, что эта проблема, равно как и национальный характер архитектуры вообще, в особенности в интерьере, бесспорно является одной из острейших в творчестве архитекторов союзных республик.

По мнению Т. Тевзадзе, изучая традиции в архитектуре, следует главное внимание уделять народному жилищу, потому что именно оно дает возможность современным архитекторам и художникам судить, в какой степени национальные особенности, жизненный уклад, национальный характер повлияли на формирование жилого здания, и, в первую очередь, на его интерьер. Именно здесь надо искать те черты, которые могут развиваться и в других условиях, обогащая язык современной архитектуры.

Анализируя состояние жилищного строительства, докладчик говорит о том, что индустриальность домостроения привела к сухости и однообразию интерьера квартир, отсутствию уюта, который так необходим человеку. Отсюда, по мнению докладчика, интерес к декоративным элементам, возвращение к старой мебели, которые создают определенное настроение в квартире.

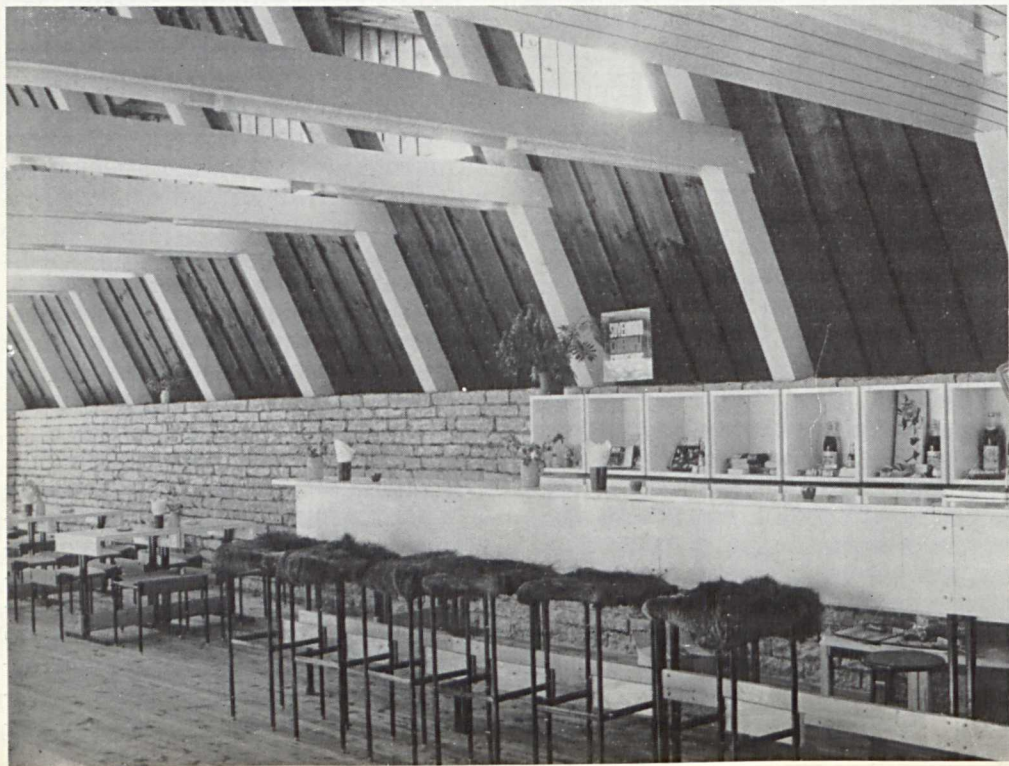


В. Херкел.
Кафе «Мерепийга».
Раннемыйзе,
близ Таллина.

Внешний вид.

Зал.

Стойка бара.



В заключение Тевзадзе подробно остановился на роли декоративных элементов и предметов национального искусства в современном общественном интерьере. Их использование помогает избежать некоторого средневропейского стандарта, который стал сейчас распространяться.

«Красота — это не та категория, которая может определить достоинства интерьера», — решительно заявил главный архитектор Грузинского филиала ВНИИТЭ З. Таварткиладзе. Без научного обоснования нельзя правильно определить освещение помещений, их цвет, расстановку оборудования и многочисленных элементов, komponующих интерьер, решить проблему устранения шума, обеспечить отопление, вентиляцию и многое другое. Интерьер, созданный без учета этих требований, оказывает на человека отрицательное психофизическое воздействие и вместо приятных ощущений вызывает у него чувство неудобства, раздраженность и быструю утомляемость. Следовательно, в проектировании интерьеров необходимо участие специалистов различных отраслей науки — психологов, физиологов, социологов, гигиенистов, эргономистов, антропологов.

Председатель правления Львовского отделения Союза архитекторов СССР М. Вензелович, полемизируя с Таварткиладзе, говорит, что хотя архитектура — одно из искусств, наиболее связанных со своим временем, нельзя считать, что только научный подход может принести положительные результаты. Каждый интерьер должен иметь свою художественную выразительность, свой художественный образ. И именно в этом местный фольклор может сыграть важную роль.

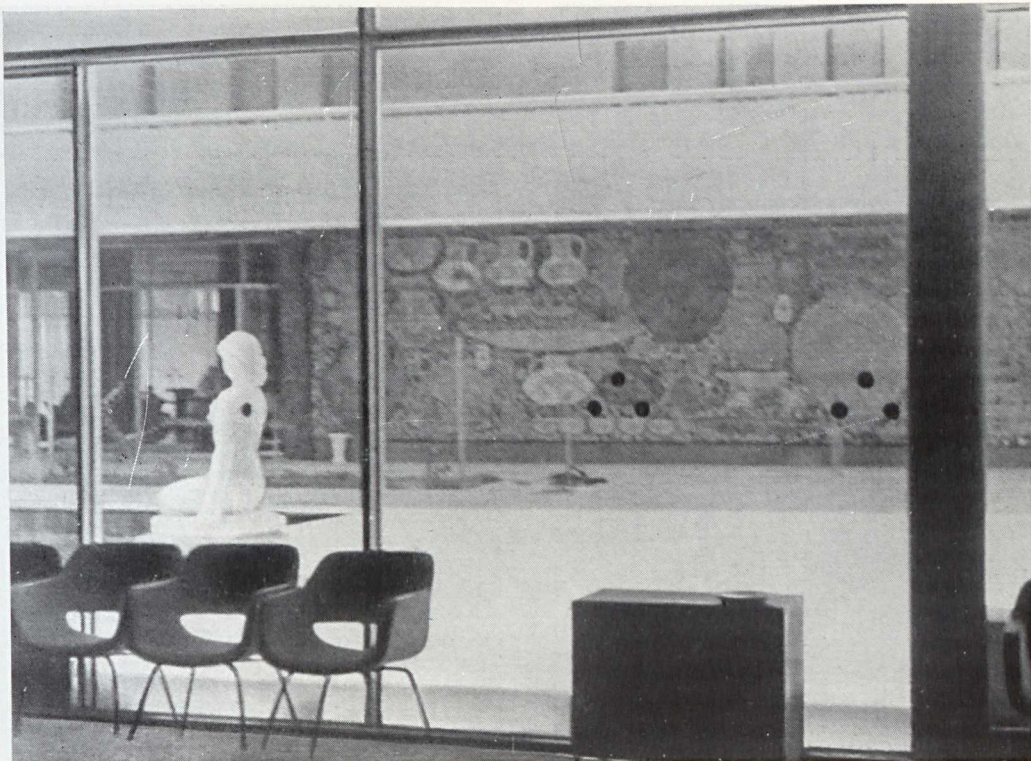
Об использовании местных традиций в новой архитектуре Узбекистана рассказал председатель Союза архитекторов Узбекской ССР И. Ноткин. В одном случае это настенная роспись, в другом — организация дворилов, так характерных для узбекской архитектуры, в третьем — устройство самого интерьера и оборудования, принципы которого заметно отличаются от приемов, используемых в других районах страны. Практика показывает, что это стремление к самобытности и характерности в интерьерах вполне закономерно, и на этом этапе главной становится проблема мастерства архитекторов и художников.

Национальное искусство в современной архитектуре

Н. Воронов

Чуть ли не каждый месяц в разных концах страны открываются кафе, столовые, рестораны в национальном стиле. Начало положила хинкальная, о которой мы писали несколько лет назад. А сегодня появились корчмы, винницы, кафе-ветряные мельницы и рестораны-чайханы почти во всех республиках. Наконец, идет проектирование ресторана «Садко» для одной из центральных улиц Москвы. Уже выработался устойчивый набор художественных средств, в который почти обязательно входят керамика, кованные подсвечники, резное дерево, чеканка. В ряды оформителей вливаются новые силы. Создавать интерьеры в духе национального искусства становится модным. А мы все еще не знаем — хорошо это или плохо, развитие это национального искусства или стилизация в духе печально известного стиля «рюс». Мы искренно приветствовали начало этого движения лет пять тому назад, а сегодня начинаем тревожно оглядываться и искать какие-то менее навязчивые и более спокойные формы. Давайте же попробуем разобраться в этом явлении более серьезно и без предвзятости. Сделать это на примере Грузии, пожалуй, наиболее поучительно.

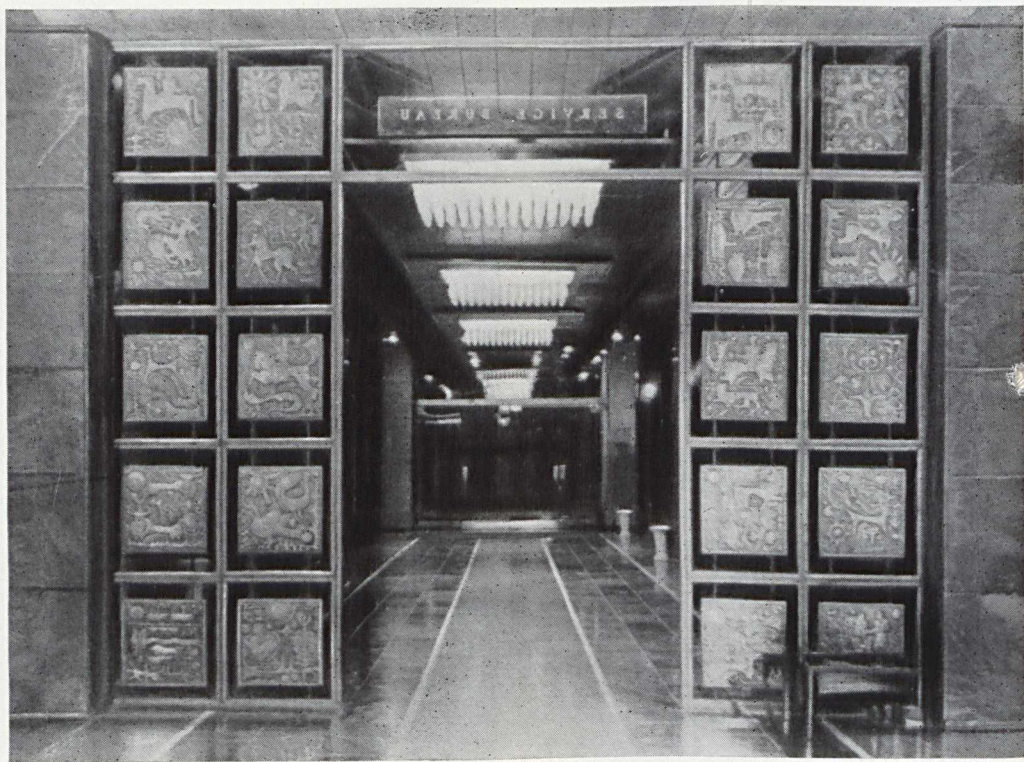
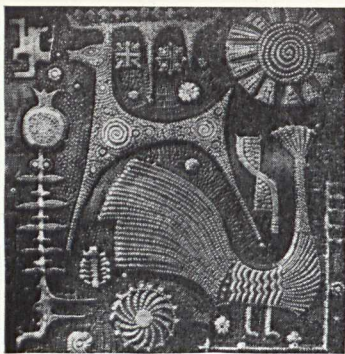
Начало здесь было весьма обнадеживающим — хинкальная, Дворец бракосочетаний, магазин марочных вин... Интерьеры различных назначений. Наряду с этим — интересные работы в экстерьере: керамическое панно Р. Цухишвили во внутреннем дворе винного завода, оформление сада и источника на солярии Бальнеологического института (автор Р. Миликидзе), родник во дворе чулочной фабрики (автор Т. Гобеджишвили) и т. д. За последние годы самой значительной постройкой с большим декоративно-монументальным оформлением является гостиница «Иверия» в Тбилиси, а также множество ресторанов — «Дарьял» и «Греми» — тоже в столице, «Иверия» на Сурамском перевале, кафе и рестораны в Мцхета и еще с десяток подобных же объектов в различных городах и селениях. В этой коллекции интерьеров есть подлинные находки. Но есть и малоудачные стилизации. Интересно, что появился некоторый «средний» класс — вполне добротные, сделанные на совесть, своего рода «типовые». А это уже говорит не столько о поисках нового, сколько о спокойном и обстоятельном утверждении стиля.



Архитекторы
О. Каландаришвили,
И. Цхомелидзе.
Гостиница «Иверия».
Тбилиси.

Внутренний дворик.
Лестница.



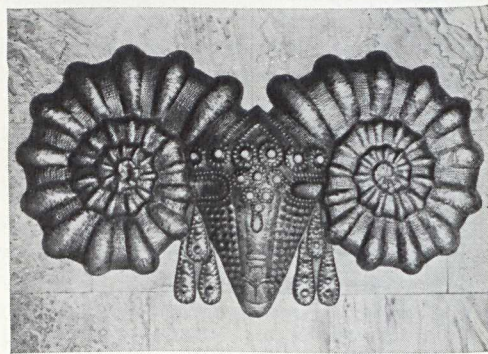


Архитекторы
О. Каландаришвили,
И. Цхомелидзе.
Гостиница «Иверия».
Тбилиси.

А. Горгадзе.
Рельефы декоративной
перегородки. Металл, чеканка.

Декоративная перегородка
бюро обслуживания (общий вид).

Н. Эргемлидзе, К. Челидзе.
Голова тура. Металл, чеканка.



Среди лучших следует, пожалуй, назвать ресторан «Дарьял» и комплекс ресторан—кафе—хинкальная гостиницы «Иверия». В чем секрет успеха «Дарьяла»? Вероятно, в основе основ декоративного оформления — в скоординированности и взаимосвязанности всех элементов интерьера. И причина некоторой неудачи других объектов — в обратном, то есть в отсутствии комплексности, в неумении авторов достичь единства компонентов оформления. В «Дарьяле» архитекторы Т. Чхеидзе и И. Заалишвили выступили как талантливые режиссеры, сумевшие создать интересный и целостный ансамбль из работ, различных по манере исполнения и темпераменту, материалам и использованным приемам. Здесь — и копии картин Пиромани (выполнены Г. Тотибадзе, Б. Мшвеладзе) и мебель М. Тугашвили, занавеси Т. Нуцубидзе, Г. Кандарели и Т. Джапаридзе, скатерти и металлические изделия

Н. Эргемлидзе, коврики Т. Джапаридзе, Н. Цагарели, посуда из мастерских Академии художеств Грузии и т. д. И все это достаточно органично ужилося друг с другом, кроме, может быть, копий с Пиромани. Их слишком много и они носят какой-то откровенно служебно-оформительский характер. Их размещение в архитектуре далеко не всегда закономерно и оправдано сюжетом и масштабом изображения. Явно чувствуется большая ориентация на цветовые пятна и ритм фигур, чем на смысл изображенного, столь важный для самого Пироманашвили. Но если во всем комплексе только это способно вызвать нарекания, то не будем строго судить авторов. Важнее то, что в целом работа несомненно удачна и свежа, особенно второй зал, где дерево превосходно соседствует с каменной облицовкой и рельефами, с традиционной набойкой, с черной керамикой и кованы-

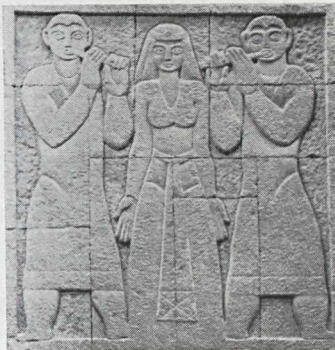
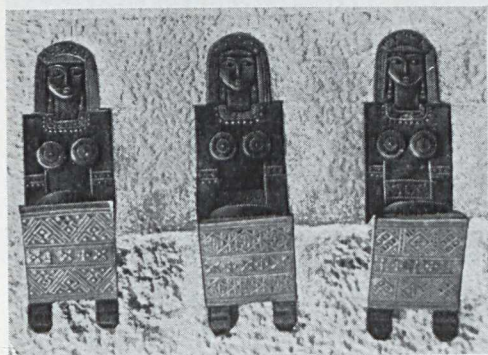
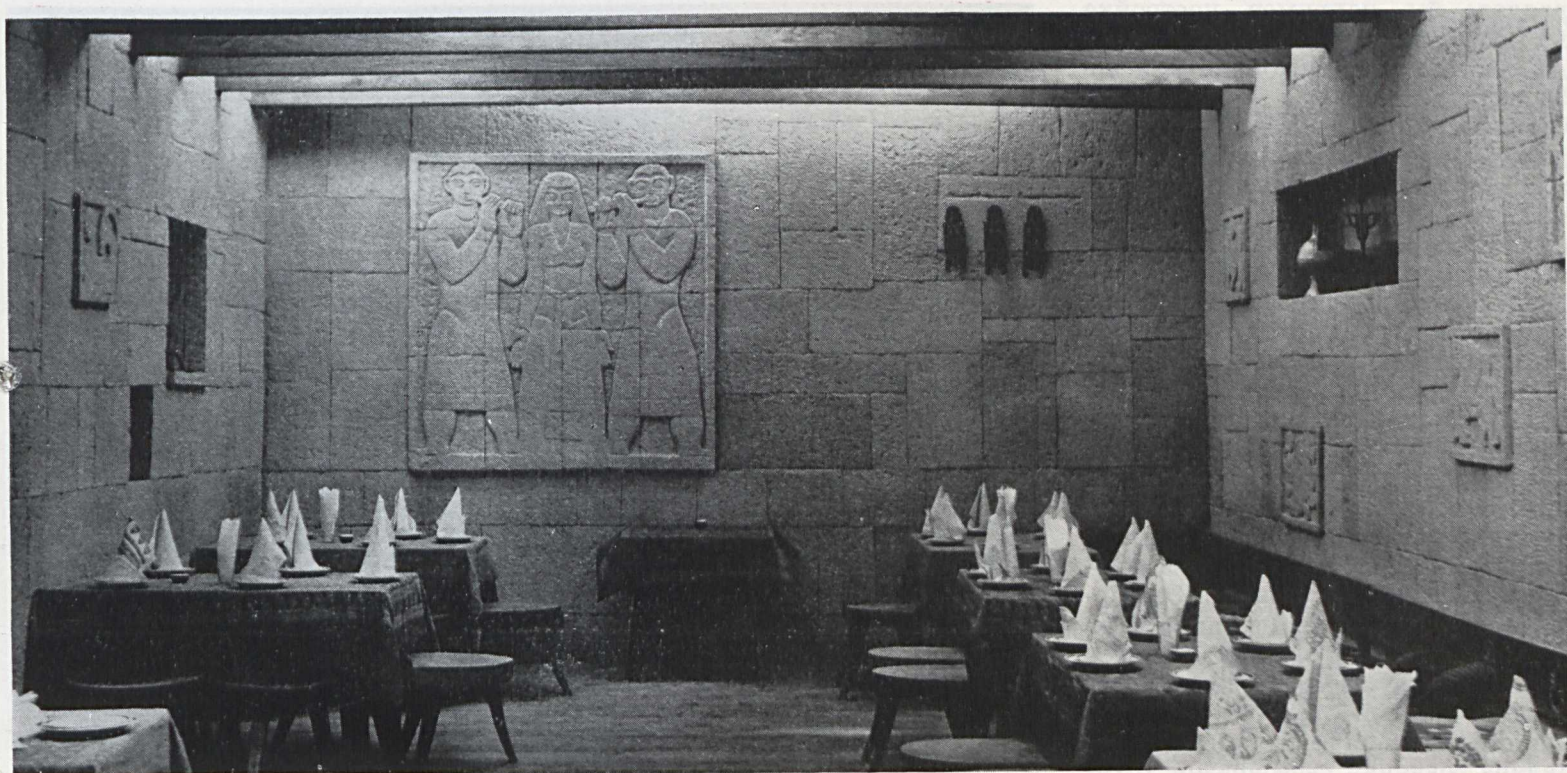
ми подсвечниками. Все это создает спокойный и уютный ансамбль, располагающий к неторопливой застольной беседе. Особенно ценным представляется в «Дарьяле» некая разумная граница между документалистикой и творчеством. Мы смотрим на каменный рельеф «Музыка» Т. Нуцубидзе и Н. Эргемлидзе, и нас не покидает ощущение сегодняшнего дня, сегодняшнего искусства, выполненного в национальных традициях. Копиями старого являются лишь воспроизведения Пиромани. Все остальное — это тактичная, выполненная с большим вкусом стилизация, которая достаточно откровенно заявляет о себе как о стилизации. Это сделано «по мотивам», но с расчетом на современное восприятие, с использованием сегодняшних приемов и ритмов искусства. Поэтому в целом оформление «Дарьяла», особенно его «Каменного зала», является вкладом в развитие

Архитекторы Т. Чхеидзе
и И. Заалцивили.
Ресторан «Дарьял». Тбилиси.

«Каменный зал».

Н. Эргемлидзе, «Хевсурские
женщины». Чеканка.

Т. Нуцубидзе, Н. Эргемлидзе.
Рельефы. Камень.



национальной культуры. Ибо здесь есть элемент не только цитирования, но и переосмысления старого, построения новых связей между традиционным и современным. Правда, все это относится лишь к формальному языку искусства, но не к его содержательной стороне. Но это уже особый разговор.

Иной подход был у авторов «Марани» в Мцхета. Они мастерски использовали все приемы старого грузинского жилища — дарбази — и воспроизвели его почти целиком в чуть увеличенных масштабах. Это экзотично, забавно и довольно сильно впечатляет, особенно заезжих туристов. Но слишком буквальный перенос старого в сегодня, да еще выполненный из новых, тщательно отделанных материалов, придает всему ресторанчику впечатление некоторой искусственности и театральности. Сейчас, правда, модно считать эту карнавальную струю в нашем декоративном искусстве чуть

ли не главной и ведущей. Но я лично не убежден в этом. Слишком настойчивое приглашение уйти от современности, забыться, погрузиться в старину, — так ли это необходимо? Отрицать и запрещать здесь, конечно, бессмысленно. Вероятно, даже нужно в каждом большом городе или около него иметь такую корчму или хинкальную. Но не делать это скромное направление ведущим, ибо художественно оно все-таки ничего нового не дает. Оно превращает художников и архитекторов в добросовестных и талантливых реставраторов, не более. Кроме того, настоящая театральность, фантазия значительно шире, чем те узконациональные рамки, в которые мы силимся их втиснуть в угоду теоретическим построениям. Почему мы из всех мировых пьес выбираем лишь наши собственные, да к тому же еще и древние? Ведь фантазия может увлечь нас и в будущее, а может быть и в

мир какой-то иной культуры. Почему бы нам не сделать кафе мушкетеров или ресторан в стиле «дикого Запада», не говоря уже о «марсианских», «лунных» и прочих точках общепита? Однако пока за это что-то никто не берется, хотя театральность здесь обеспечена. По-видимому, вопрос здесь все-таки значительно сложнее, и не стремление к театральности, а значительно развившееся за последние годы национальное чувство является его причиной...

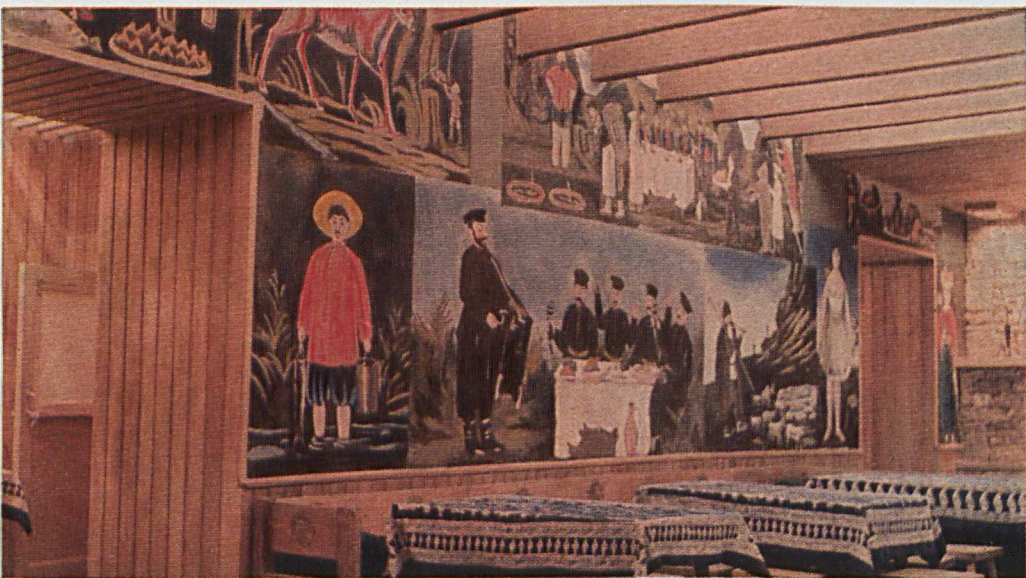
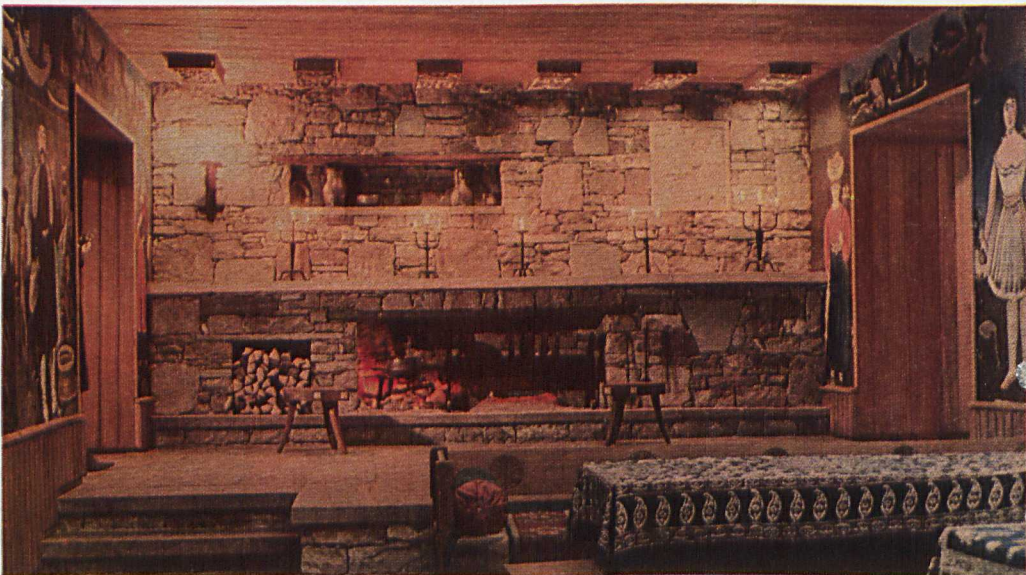
Но вернемся к Грузии. Конечно, особенности этой страны накладывают определенный отпечаток, оправдывающий усилия авторов национальных стилизаций или буквальных воспроизведений. В Грузии живы национальные традиции и обычаи. Национальные кушанья и яства не являются здесь ресторанной экзотикой. Это каждодневный быт. Поэтому и воспроизведенные дарбази звучит иначе, чем вы-

глядела бы, например, постройка на московском проспекте кафе в виде крытого соломой овина или избы-пятистенки.

Однако какова наша цель — консервировать национальную культуру или стремиться развивать и обогащать ее достижениями общей мировой культуры? Представляется, что пока архитекторы-практики не задают себе этих вопросов. Они увлечены самим процессом творчества, теми новыми возможностями, которые открылись сравнительно недавно. К сожалению, внимание их сосредоточено главным образом на предприятиях общественного питания. В архитектуре жилых домов, административных и промышленных зданий проблема национального своеобразия не ставится. Эта архитектура, напротив, излишне международна. Но, разумеется, здесь нельзя ограничиться введением элементов национального искусства или стилизацией целых интерьеров. Задача создания своеобразия архитектурного образа в таких зданиях решается гораздо сложнее.

Не берясь освещать общие вопросы этой трудной темы, остановимся лишь на одном из удачных примеров синтеза архитектуры современного стиля с элементами национальной культуры недавно построенной в Тбилиси гостинице «Иверия» (арх. О. Каландаришвили, соавтор И. Цхомелидзе). Это вполне современное по конструкции, оборудованию и внешнему виду здание. Оно хорошо и со вкусом отделано мрамором, камнем, темным деревом. Мебель также модная и интернациональная. Пластики применены с тактом и в меру. Фактура и цвет естественных материалов достаточно выявлены. Все выполнено добротно и как-то приглушенно-нейтрально. В общем облике здания, в его архитектурных пропорциях, композиционных приемах, отделке интерьеров, примененных материалах и способах их использования — во всем этом как будто специально убран какой-либо явный намек на специфику и историю того города, где эта «Иверия» возведена.

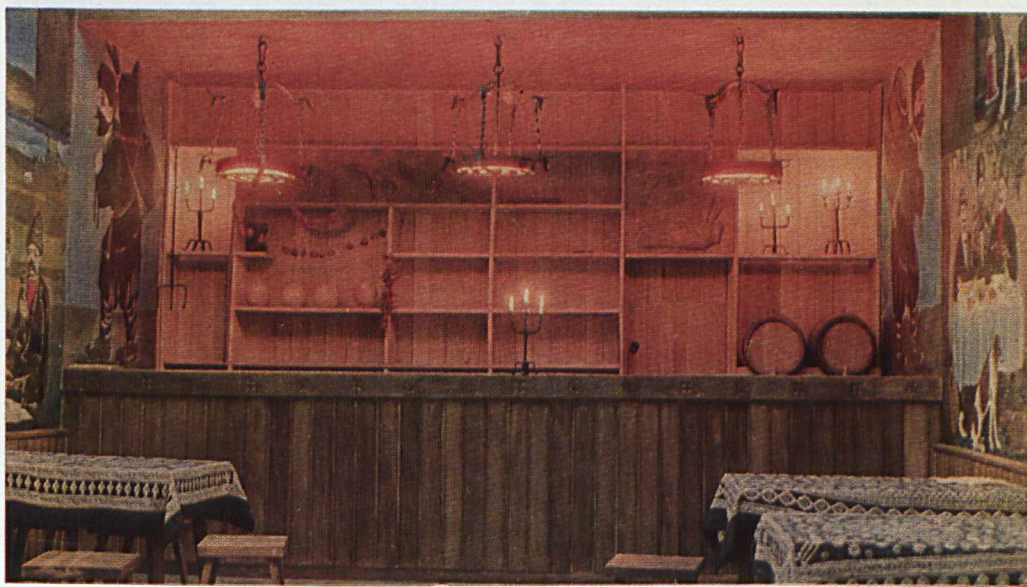
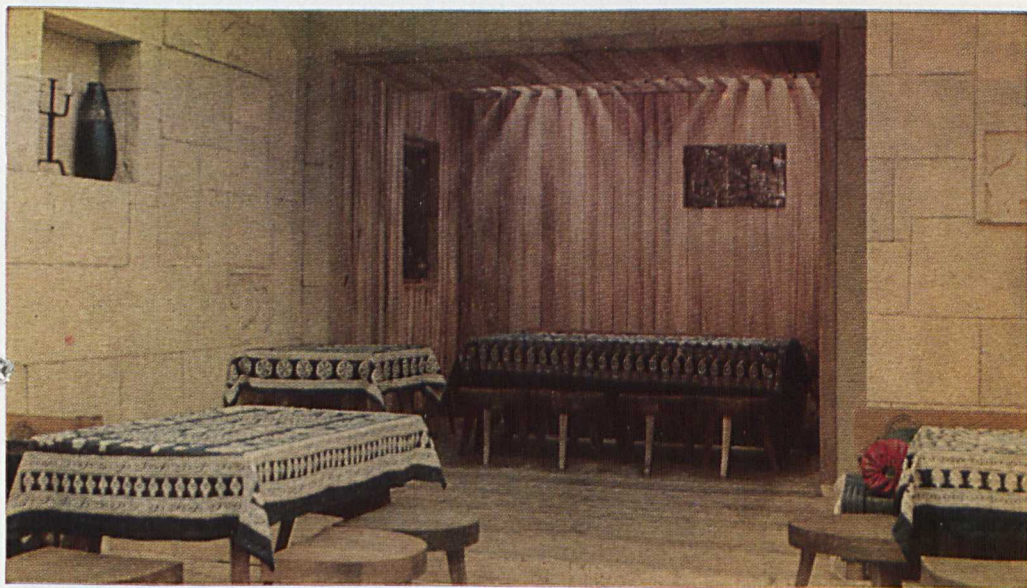
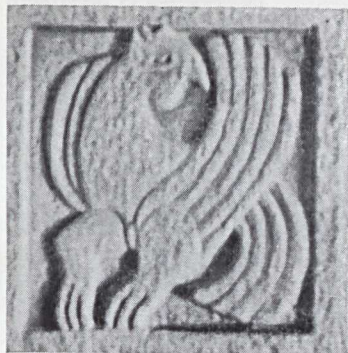
Но вот в эту подчеркнута респектабельную международность в отдельных местах введены, как особая драгоценность, произведения искусства. Иногда — специфически национального искусства, иногда — просто современного художественного оформления. Так, например, не несут в себе национальных черт, а лишь подчеркивают общую «среднеевропейность» гостиницы статуя



у бассейна внутреннего дворика, витраж из толстого стекла на лестнице бара (художник В. Кокиашвили), гобелен, ковры и даже керамическое панно внутренней галереи, хотя на нем и изображены национальные керамические сосуды. Это просто сегодняшние зарисовки пиал, куври, доки, чинчил и т. д. «Типовой» по приемам оформления кажется и хинкальная при этой же гостинице (арх. Т. Микашавидзе, худ. Н. Эргемлидзе, К. Челидзе). Здесь все сделано добросовестно и продуманно. Дерево мебели хорошо сочетается с каменной облицовкой стен и чеканными головами туров, кое-где украшенными, словно драгоценными камнями, небольшими керамическими вставками с цветной глазурью. Термин «типовой», употребленный выше, вовсе не содержит в себе негативного оттенка. Просто необходимо подчеркнуть, что это уже не первое использование национальных мотивов, что оно

сделано без претензий, грамотно, тактично и вполне знаменует собой распространение сегодняшних черт национальной культуры, так сказать, вширь. Ниже мы познакомимся еще с одной подобной же работой.

Но в «Иверии» есть и два подлинных сокровища, о которых стоит поговорить особо. Первое — это несколько десятков чеканных листов, размером 50×50 см, использованных в виде сквозной перегородки, отделяющей холл гостиницы от бюро обслуживания. Почерк художника Антимоза Горгадзе отличен от стиля работ других известных чеканщиков — Г. Габашвили, К. Гурули, И. Очиаури. Горгадзе необычайно сильно выявляет дух искусства чеканки, ее специфические живописно-пластические возможности. Выбирая чеканы с самой различной заточкой бойка, он придает удивительное пластическое богатство рельефам.



Каждый миллиметр листа пройден чеканом, и поэтому весь лист искрится и играет. Это не рельеф на металле, это именно чеканка, ее особенности, ее специфика, ее труд. Здесь чувствуется какое-то священное почитание искусства. Глядя на листы Горгадзе, представляешь себе художника в образе древнего иконописца, изнурявшего себя постом и молитвой, чтобы достичь просветления духа и с благостью в сердце взяться за кисть. Так же и тут — чеканка предстает перед нами огромной кропотливой работой, требующей безудержного напряжения духовных и физических способностей художника. И встает вопрос — а оправдано ли это? Нужно ли столь трудоемкое мастерство для дверей в «Service bureau»?

Но с еще большей остротой и недоумением думаешь о соответствии произведения искусства месту своего расположения при виде фрески

Беллы Бердзенишвили в зале ресторана. Вот уж где художник действительно раскрыл себя, выразил всю свою нежность, любовь и боль о земле грузинской. Здесь — и далекие обычаи предков, грустные песни матери и солнечная пора детского, восторженного восприятия мира. Огромная фреска, занимающая всю торцовую стену большого ресторана, состоит как бы из пяти отдельных частей-рассказов. Картины просты и обычны — работа в поле, молотьба хлеба, приготовление пищи, отдых, песни, любовь, жизнь. Но все это написано с такой сдержанной страстью, с такой мудрой силой и проникновенностью, с таким суровым возмечением обыденного, что простая выпечка хлеба обращается под рукой художника в деяние огромной важности и смысла. Художница словно проникла в сокровенную суть простых вещей и показала их подлинное, очищенное от каждо-

дневности значение. Правдив ее язык, суров колорит, напряжен ритм, значительны движения. Подлинно монументальна и фресковая техника.

Конечно, можно утешаться тем, что и картина Репина висела в биллиардной «Славянского базара». Но все-таки у нее была хотя бы перспектива попасть в Третьяковку, а фреска навсегда «прикована» к своему месту. И больно на нее смотреть среди суестьих официантов, хлопающих бутылок, крахмальных салфеток, среди разноязычного говора, витиеватых тостов и нетрезвой болтовни. Да и посетители, как нам кажется, не очень рады этому соседству. Словно немой укор, словно старый лозунг «Кто не работает...» на тарелке, смотрит она на них со стены, частично обрезанная снизу слишком близко придвинутыми столиками. И не идет к ней ни общая обстановка двухсветного зала, ни псевдомодерновая мебель, ни джентельменски хрустящий крахмал скатертей. Фреска слишком серьезна, чтобы быть просто декоративной, слишком содержательна, чтобы использоваться лишь в качестве ресторанного оформления. По своему духу она должна быть не фоном, а сутью помещения. В «Иверии» этого не получилось, да и не могло получиться.

Однако этот не совсем удачный опыт не означает, что произведения большого искусства, истинные сокровища национальной культуры нельзя применять в общественных интерьерах. По-видимому нужны еще поиски и эксперименты в этой области. Интерьер должен быть построен так, чтобы он выявлял особенности этих произведений, оттенял их достоинства, помогал сконцентрировать на них внимание. Естественно, что обстановка ресторана или административного помещения гостиницы не всегда этому способствует. Но будем благодарны «Иверии» хотя бы за то, что она дала возможность создать эти произведения, и желающие их увидеть всегда могут это сделать.

В целом использование элементов национального искусства как неких вкраплений во вполне современную архитектуру требует, очевидно, большой осторожности и такта. В наружном каменном декоре, в отделке хинкальной, в панно внутреннего дворика и в междуэтажной выставке это вполне оправдало себя. В тех же двух случаях, которые были разобраны более подробно —



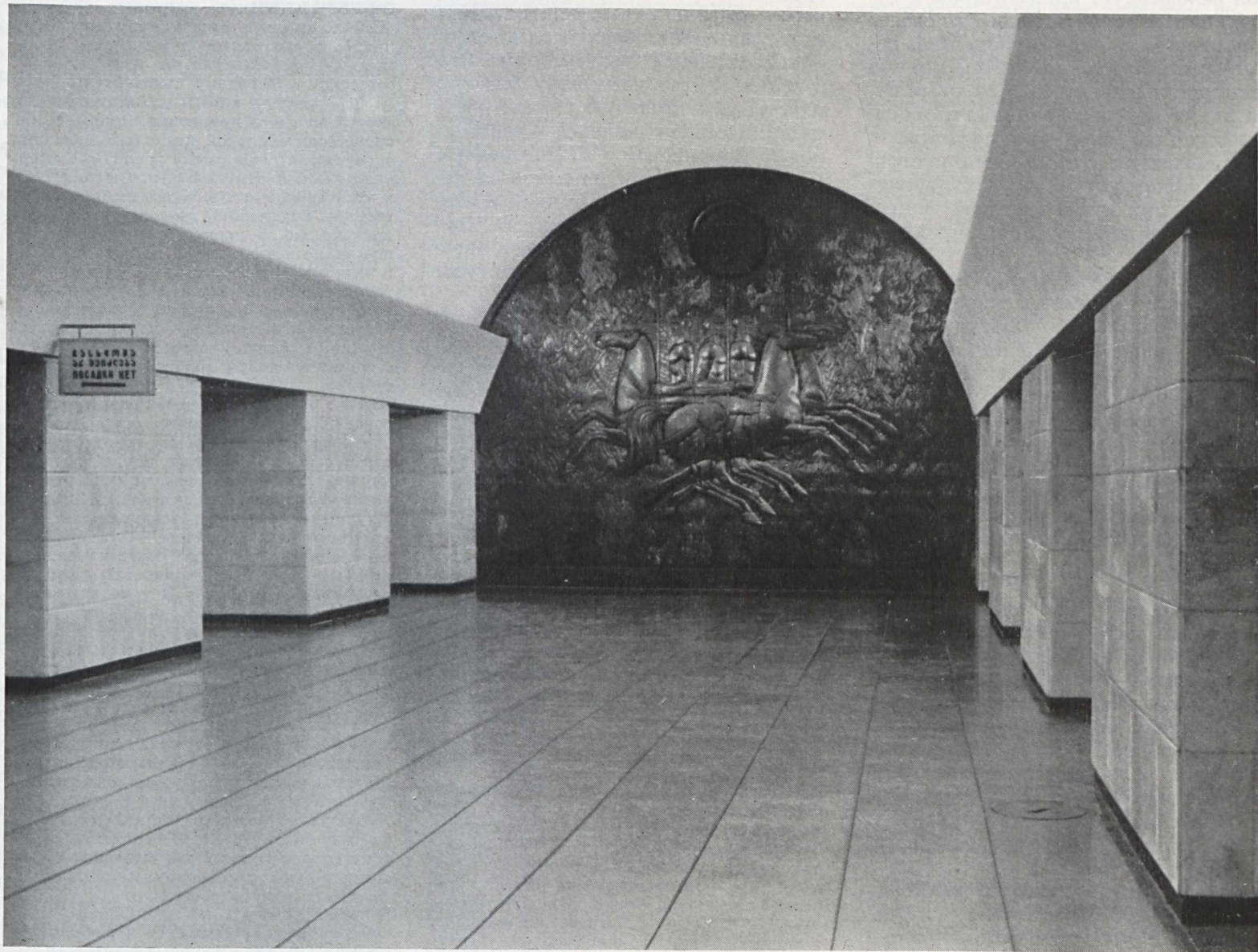
в чеканке и фреске, — содержательная сила и национальный колорит искусства оказались столь убедительными, что они спорят с архитектурно-бытовым окружением. Вывод, очевидно, тот, что монументально-декоративное искусство не должно уходить от своей специфики, не должно превращаться в станковые произведения, явно вырывающиеся из общего окружения. Все-таки цель изобразительного искусства в подобных ресторанно-гостиничных объектах совсем иная и куда более скромная, чем в музее или на выставке. Авторам, берущимся за подобные работы, следует это твердо помнить, чтобы потом не жалеть самих себя и своих произведений.

Мне кажется, что такой пример достаточно скромного и без претензий выполненного оформления дает клуб-столовая санатория в Ликани, выполненная группой молодых авторов (Г. Габашвили, Р. Меликид-

зе, Р. Цухишвили, В. Гелашвили). Здесь широко использована архитектурная керамика, а также чеканка и дерево. Здесь нет больших эстетических открытий. Но авторы, большинство из которых имеют опыт дизайнерской работы, подошли к своей задаче с максимальным учетом назначения объекта, с ясным пониманием роли и смысла своего труда. Им важно было не просто продемонстрировать свое искусство, а создать определенную среду, в которой человек будет чувствовать себя спокойно и непринужденно, не забывая в то же время, что он находится на древней грузинской земле, славной своим искусством, своими обычаями и традициями. Элементы этого искусства, отголоски этих обычаев, ассоциативное напоминание о сокровищах литературы — все это есть в обстановке клуба-столовой. Но не больше. И на придирчивый взгляд знатока оно, может быть, покажет-

ся излишне скромным. Но для отдыхающих и лечащихся здесь — это часть той культуры, которая сейчас распространяется в столице республики и других городах. И в этой тактичности, в распространении черт этой культуры «вширь» и есть сила и смысл данного произведения. Тем более, что здесь есть и свое, отличное от «Дарьяла», «Греми» или «Иверии», — оно заключается в гораздо более широком и мастерском применении керамики. Таким образом, это не просто сколок со столичных новинок, а хорошо разыгранная вариация на те же темы, обладающая особой спецификой и прелестью.

И представляется, что не столько эффектными первыми опытами, в которых еще много спорного и недоговоренного (или, наоборот, переговоренного), сколько именно такими добротными и более скромными работами утверждается стиль, создаются сегодняшние черты нацио-



нальной культуры. Но нужно, по-видимому, и то, и другое—и первооткрыватели, иногда даже в чем-то перебарщивающие, и вот такие творческие последователи, распространяющие лучшее, варьирующие его, понимающие, что в их руках не штампованный набор средств, а тонкое искусство, которым надо суметь достойно распорядиться.

Но встают и куда более серьезные вопросы. Грузинские интерьеры поражают своим ярким национальным своеобразием. Цитирование ли это, добротная стилизация или просто современная изобразительность на древнюю сюжетику — во всем присутствует народный орнамент, элементы народного фольклора, этнографические детали. Конечно, в Грузии (и этим она отличается от некоторых других республик) фольклор и народные мотивы — это не музейная этнография, а живые сегодняшние обычаи, песни, танцы, традиции, тосты.

Питательная среда для мощной народной струи несомненно существует. Это отнюдь не нарочитость и не официально насаждаемая «народность» конца прошлого столетия. Наоборот—в ней есть даже какой-то протест против всеобщей интеграции культуры. И этот процесс идеализации народного — тоже явление отнюдь не грузинское, а всемирное. Но все же этой народности иногда слишком много. Она абсолютизируется и заполняет почти все декоративное и монументальное искусство. К тому же она нередко берется лишь как художественный мотив не в своей содержательной сути, а в чисто внешнем, формальном виде. И с этой точки зрения грузинские интерьеры производят иногда отрицательное впечатление, ибо за традиционной ретроспективностью пропадает социальное содержание и социальная направленность искусства. Эстетический идеал оказывается в прошлом. Чтобы

достичь его, надо идти назад. По-видимому, все-таки современная национальная культура не может жить только на повторении пройденного и на вариациях прошлого. Традиции сильны не своей окостенелостью, а своим развитием, обогащением, изменением. Интерьеры—лишь небольшая часть полноводной реки искусства, но они отражают и даже, может быть, в концентрированной форме, общие процессы. Очевидно, недостаточно сказать о всеобщности этих процессов—нужно попытаться найти причины этой всеобщности. Но это—тема для статьи, построенной на более обширном материале. Здесь же мы можем ограничиться констатацией фактов и выражением своей тревоги по поводу слишком явной опрокинутости в прошлое той области искусства, о которой здесь шла речь.

Выступление директора института «Грузгипроторг» Т. Поцхишвили было посвящено главным образом интерьерам магазинов, кафе, ресторанов. Не соглашаясь с увлечением тематикой «ушедшего быта» при создании предприятий торговли и общественного питания, «романтикой корчмы и старой мельницы», он рекомендует архитекторам и художникам черпать темы для своего творчества в мире современной романтики. Нужна не стилизация под национальный стиль или старину, а архитектура современная, оперирующая современными средствами, развивающая лучшие планировочные, конструктивные и художественные принципы местной, национальной архитектуры и народного зодчества.

Доктор искусствоведения из Киева Г. Логвин высказал мнение, что нельзя развивать культуру будущего в нашей многонациональной стране без знания ее прошлого. К сожалению, большинство наших архитекторов и художников лишь поверхностно знакомы с наследием. А тут необходимо проникновение в дух нации, понимание того прекрасного, которое характерно для каждого народа, для его творчества.

*
К совещанию была открыта фото-выставка интерьеров жилых и общественных зданий, созданных за последние 3—5 лет. Из числа представленных на выставке работ общественная референтура под руководством архитектора В. Мунца отобрала для премирования пять лучших работ.

К 50-летию Советского государства Ленинград получил крупнейший в городе зрительный зал «Октябрьский» (авторы — архитекторы В. Каменский, Ж. Вержбицкий, Г. Вланин А. Жук). Это огромное сооружение, в котором проходят самые различные культурные и общественные мероприятия — от филармонических концертов, театрально-зрелищных представлений, демонстрации разноформатных кинокартин, до конгрессов и съездов, — пример подлинной современной архитектуры интерьера, характеризующейся простотой, гармонией и целесообразностью. Целый ряд композиционных и технических приемов, в частности, система трансформирующихся акустических плоскостей, являются основой его архитектурного решения.

Авторами второго произведения, отмеченного на совещании, являются архитектор Т. Чхеидзе и художник И. Заалишвили. Созданный ими ресторан «Дарьял» в Тбилиси, в архитектурной композиции которого смело использованы художественные полотна известного грузинского художника Н. Пиросманашивили, отличается глубоко оригинальной образной трактовкой. Кафе «Мерепийга», созданное по

проекту архитектора В. Херкела на берегу Финского залива близ Таллина, — пример новой архитектуры, своеобразие которой строится на использовании традиционных приемов и этнографических элементов эстонской деревни.

Авторы кинотеатра «Первомайский» в Москве архитекторы Д. Солопов и М. Казарновский предложили принципиально новый подход к композиции зрительного зала. Открытая пространственная структура потолка с лаконичными медными светильниками контрастирует с гладкими поверхностями стен, облицованными травертином. Это придает зрительному залу богатую пластику, а цветовую его композицию дополняет занавес художников А. Воронковой и Б. Погорелого. Пространство фойе замыкается декоративной стенкой с тонкой и изящной мозаикой художника Б. Чернышева. Кинотеатр — пример органического соединения архитектуры и декоративного искусства.

Оригинальностью творческого решения привлекло произведение ленинградцев, также отмеченное референтурой. Это Дом приемов в Ленинграде, расположенный в старом парке в прибрежной зоне города. В отделке и убранстве его залов и гостиных использованы искусственный мрамор, старинные гобелены, золоченые люстры. При опускании окон интерьер большого зала непосредственно связывается с природой. Это здание — свидетельство художественной преемственности в развитии искусства и высокого мастерства его создателей, ленинградских архитекторов В. Каменского и А. Жука.

От редакции

Как видно из краткого рассказа о совещании архитекторов в Тбилиси, вопрос о соотношении современных индустриальных методов архитектуры и использовании традиционных приемов и наследия народного творчества остался открытым. Поэтому редакция считает полезным продолжить разговор на эту тему на страницах журнала с анализом архитектурной практики разных городов и республик. Статья Н. Воронова «Национальное искусство в современной архитектуре» — первая в этой серии.

Город и культура

ОТ РЕДАКЦИИ

«Сейчас на смену архитектору рисующему приходит архитектор думающий». Эта мысль — принадлежит она известному советскому теоретику архитектуры А. В. Бурову, — хотя и полемически заострена, в общем верно отражает процесс интенсивной интеллектуализации, охвативший ныне самые различные сферы человеческой деятельности. Сегодня, как и много веков назад, город для архитектора, художника, градостроителя, конечно же, в первую очередь — пространственная среда, но знание и «думанье» о городе как о среде социальной не может не отразиться — не обязательно прямым и обязательно благотворным образом — на их творчестве. Можно (и должно) говорить о социологическом воображении архитектора.

Что же представляет собой современный город? В чем его отличие от города недалекого вчера? Прежде всего, видимо, в том, что он — продукт, концентрат научно-технической революции, в эпоху которой вступает сегодня наше общество. Научно-техническая революция для архитектора и дизайнера — это прежде всего новый мир вещей, материалов, композиционных возможностей и конструктивных решений. Однако научно-техническая революция вызывает глубокие изменения в культуре общества, в поведении личности, ее привычках и потребностях. Изменился и сам город. Сегодня и тем более в недалеком будущем город — прежде всего средоточие науки, культуры, образования, сгусток информационных процессов, поле социальных контактов. От того, насколько эффективна система городского общения, насколько ограничена городской (и в том числе материально-пространственной) среды соответствует структуре социальных контактов, сегодня в значительной мере зависит культурный, научный и экономический потенциал общества. В нашей подборке по материалам симпозиума «Урбанизация и рабочий класс в условиях научно-технической революции», проведенного Научным советом по проблемам конкретных социальных исследований и Институтом международного рабочего движения АН СССР в мае 1969 года в Москве, основное внимание уделяется роли городов как центров духовной жизни общества, проблемам социальной коммуникации и городского образа жизни.

Урбанизация — многосторонний общественный процесс, вызывающий изменения в самых разнообразных сферах жизни общества — социальной структуре, демографических процессах, образе жизни, семье, способах проведения досуга и т. д. Однако существует общий источник этих многообразных сдвигов — изменение характера общественного производства. Огромной теоретической и методологической роли исторического материализма в анализе городских процессов, изменению соотношения города и общества в условиях научно-технической

революции, влиянию производства питательное слово вице-президента жизнь города было посвящено вступительное слово вице-президента АН СССР академика А. Румянцева. Прежде всего следует подчеркнуть, что проблемы города и деревни всегда ставились классиками марксизма исторично, связывались с уровнем развития общественного производства, с характером общественно-экономической формации. «История классической древности — это история городов, но городов, основанных на земельной собственности и на земледелии; история Азии — это своего рода нерасчлененное единство города и деревни (подлинно крупные города могут рассматриваться здесь просто как государевы стены, как нарост на экономическом строе в собственном смысле). В средние века (германская эпоха) деревня как таковая является отправной точкой истории, дальнейшее развитие которой протекает затем в форме противоположности города и деревни. Новейшая история есть проникновение отношений в деревню, тогда как в древнем мире, наоборот, имело место проникновение деревенских отношений в город» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. 1, стр. 470).

Таким образом, современный город — не изолированный социальный феномен, а важнейшая форма существования современного общества, в определенном смысле модель этого общества, отражающая и кристаллизирующая основные закономерности его развития. Трудно сегодня назвать сколько-нибудь существенную социальную проблему, которая не была бы связана с судьбой урбанизации, с проблемами городов. Город — это важнейший функциональный элемент социальной системы, называемой обществом. Все сдвиги в социальной структуре общества, его социально-политической организации, формах общения и многих других его сферах как бы «пронизывают» город. С другой стороны, именно потому, что новейшая история — «это проникновение городских отношений в деревню», проблемы города — это не только собственно городские проблемы. Город и деревня тесно связаны и активно взаимодействуют. Это ясно видно сейчас, когда благодаря развитию средств связи и массовых коммуникаций «городские отношения» (по выражению Маркса) быстро распространяются по стране, с каждым днем охватывая все новые социальные слои и районы; современная деревня во многом сегодня живет по-городскому. Подчеркивая тесную взаимосвязь процессов города и общества, не следует впадать в крайность — полностью «растворять» проблемы города в общесоциальной проблематике. Сложность и в то же время увлекательность задач, стоящих перед социологами в изучении урбанизации, заключается в том, что город — это не просто «слепок» с общественной истории, но и спе-

цифическое социальное явление, обладающее определенной автономией своего развития. По выражению К. Маркса, само существование «города как такового отличается от простой множественности независимых домов. Здесь целое — не просто сумма своих частей. Это своего рода самостоятельный организм» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. 1, стр. 470).

Сегодня происходит интенсивный процесс формирования новой отрасли марксистской социологии — социологии урбанизации. Потребность в ней ощущается остро. Только на основе широкого теоретического подхода и комплексных социологических исследований можно совершенствовать наше знание о социальных процессах в городах капиталистического мира, а в условиях социализма — реально воздействовать на ход урбанизации, совершенствовать методы социального планирования города и деревни. Такова основная мысль выступления члена-корреспондента Академии наук СССР Т. Тимофеева.

Проблема урбанизации для марксистской социологии относительно нова, систематические исследования этого социального феномена в Советском Союзе и социалистических странах начались не более 5—8 лет назад. Однако в последние годы наблюдается резкое повышение интереса общественных наук к проблеме урбанизации, судьбам городов. И к этому есть весьма серьезные основания как в социальной действительности, так и в сфере науки и идеологической борьбы. В условиях научно-технической революции темпы урбанизации увеличиваются. По некоторым прогнозам к 2000 году в городах будет жить не менее 75% всего населения земного шара. Быстро растет городское население социалистических стран, которое за последние 15 лет увеличилось более чем в полтора раза. С 1927 по 1968 г. доля городского населения СССР увеличилась с 17,9 до 55%; предполагается, что к 1980 г. в городах страны будет жить 190 млн. человек, или 78% всего населения.

Эти цифры сами по себе достаточно внушительны, однако необходимо подчеркнуть, что урбанизация — не изолированный социальный феномен (как это иногда пытаются представить буржуазные социологи), не внешнее свойство или признак общественного развития. Важность познания социально-экономических закономерностей урбанизации, необходимость проникновения в ее специфику объясняется тем, что урбанизация — важнейшая сторона, момент развития современного общества, взятого в его конкретно-исторической целостности. Урбанизация — это мировой исторический процесс, теснейшим образом связанный с развитием производительных сил и форм социального общения, оказывающий влияние на демографический и социально-профессиональный состав трудящихся, их образ жизни, на структуру по-

требностей в сфере труда, образования и досуга, на психологический склад личности и т. д. Возрастающее влияние урбанизации на развитие современного общества и мировой революционный процесс позволяет очертить круг первоочередных задач в изучении урбанизации. Представляется, что на первое место следует поставить исследование урбанизации в эпоху научно-технической революции, роли урбанизации в социально-экономическом развитии современного мира.

Превращение науки в ведущий, определяющий вид производства вызывает сдвиги не только в собственно материальном производстве, но и во всей системе социальных отношений и связей. Если на предыдущем этапе исторического развития урбанизация была тесно связана с индустриализацией, то в условиях научно-технической революции ее ведущим фактором являются социально-информационные процессы. Воспроизводство же индустриального, научно-технического потенциала страны зависит прежде всего от развития личности, которая, в свою очередь, воспроизводится в городской среде в широком смысле слова. Отсюда внимание исследователей должно быть сосредоточено на «личностном» факторе урбанизации.

Другой важный аспект — изучение специфики социально-культурной среды современного города и ее роли в формировании личности трудящегося. Названные выше моменты, сопровождающие научно-техническую революцию (увеличение подвижности, взаимопроникновение сфер труда и досуга, вытеснение традиционных способов общения средствами массовых коммуникаций и др.), создают новый тип городской среды — глубоко социально дифференцированный, организованный главным образом по признаку общности деятельности, высоко динамичный во времени, пространственно деконцентрированный, психологически обезличенный. Первоочередным объектом социологического исследования должна быть социально-культурная среда новых урбанистических форм — мегалополисов, урбанизированных районов, городских агломераций. Основными вопросами исследования должны быть каналы социально-культурного взаимодействия различных слоев городского населения (в первую очередь — работников материального производства и научно-технической интеллигенции), специфика образа жизни, потребностей и форм общения этих групп населения.

Вопрос об определении понятия урбанизации — один из наиболее сложных. В науке существуют прямо противоположные точки зрения: от рассмотрения этого процесса как обособленного социального феномена до полного отождествления понятий «современное общество» и «урбанизированное общество». Социологическому определе-

нию понятия урбанизации, «вычлениению» этого процесса из многообразных социальных явлений современного динамического мира, «внутренней структуре» урбанизации как социального процесса — этим вопросам было посвящено выступление Ю. Левады.

Урбанизация в самом широком смысле представляет собой характерную для нашего времени форму социального процесса. Урбанизацию можно определить через понятие «городского образа жизни». В данном случае под образом жизни понимаются прежде всего определенный тип человеческих организаций, групп и т. д. и, во-вторых, определенный тип культуры, при-

«расчлененности» урбанизированного общества позволяет объяснить целый ряд его закономерностей, в частности нарастание информационной активности в современной городской среде.

Другое следствие дифференциации — возможность выбора. В традиционном обществе этой проблемы не существует, поскольку там человек, по словам Маркса, еще не оторвался от пуповины своего общественного целого. В урбанизированном обществе, в условиях городского образа жизни создается возможность выбирать профессию, друзей, семью, стиль одежды и т. д. Следует подчеркнуть, что речь идет не только о свободе выбора для отдель-

средств массовых коммуникаций. Кроме того, в городской культуре всегда присутствует иной тип массификации — деревни, ее культуры, «опрокинутой» на город. Безусловно, эти типы культуры — городской и деревенский (традиционный) — мы нигде не встречаем в «чистом виде», это лишь крайние случаи, полюсы аналитического рассмотрения сложного целого, называемого урбанизированным обществом.

Город — всегда система коммуникаций, поле человеческих взаимодействий. Города различных эпох различаются не только характерными архитектурными формами и композиционными приемами,



чем культура здесь понимается как вся совокупность способов действия, способов передачи информации в обществе, как совокупность исторически развивающихся и накладывающихся друг на друга систем общения людей.

Среди характеристик городского образа жизни следует, считает Ю. Левада, выделить две наиболее существенные. Это — дифференциация социальной деятельности и возможность выбора ее типа. В отличие от «традиционного» общества, которое представляло собой некоторое нерасчлененное целое и было достаточно однородно, современный городской образ жизни — это высокая степень дифференциации деятельности людей — временной, пространственной и функциональной. Сюда же нужно отнести высокую степень профессионализации современного общества вследствие продолжающегося углубления разделения общественного труда. Факт

ной личности. Каждая социальная организация, любое предприятие, учебное заведение должны иметь возможность выбирать.

Функция города в современном обществе определяется тем, что город выступает как аккумулятор и транслятор всей культуры. В некотором смысле можно говорить об «экспансии» городской культуры, которая не только сосредоточивает культурное наследие общества, но и является господствующей формой культуры, господствующей формой передачи социальной информации в обществе.

С точки зрения «организационного» определения городского образа жизни следует выделить в городе два типа образований: структурное, то есть упомянутые организации и группы со всеми их многочисленными разновидностями, и массовидные. Последнее станет ясно, если мы рассмотрим городскую жизнь как поле деятельности

но определенными способами общения. В условиях научно-технической революции производство знаний, информационные процессы становятся важнейшими градообразовательными факторами. В выступлении О. Яницкого были рассмотрены основные параметры структуры социальных коммуникаций города, их отличия от традиционной модели.

Главная особенность современного этапа развития общества заключается в том, что производство знаний превращается в ведущий, определяющий вид производства. Знание, по определению Маркса, есть продукт всеобщего труда. По своей природе знание развивается только в направлении сосредоточения и всегда является атрибутом человеческой культуры в целом. Так например, закон рассеяния публикаций, открытый С. Бредфордом, согласно которому, в профильных для какой-либо отрасли науки жур-

налах публикуется только половина статей по этой отрасли (так, искусствоведческие статьи рассеяны в огромном количестве художественных и других журналов), ставит общество перед объективной необходимостью максимальной централизации обработки информации по каждой отрасли знания, что может быть достигнуто только при сосредоточении этих процессов в немногих крупнейших центрах. Таким образом, каждая из сфер информационной деятельности имеет тенденцию к глобальному развитию. Благодаря продолжающемуся углублению разделения общественного труда, в том числе в информационной сфере, число таких инфор-

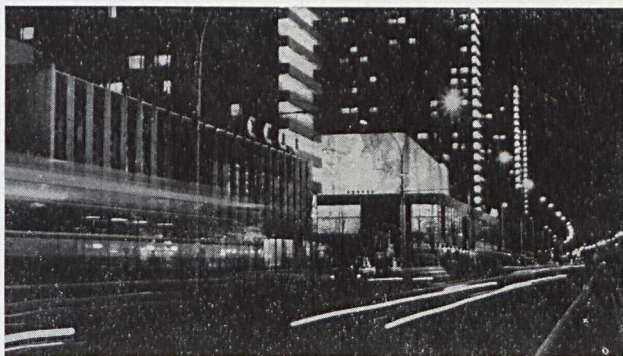
общения, соответствующая всеобщему характеру производства знаний. С точки зрения временных параметров урбанизации существенно, что общение, развернутое во времени (по ступеням иерархии), вытесняется синхронным, развернутым в пространстве.

Далее, знание, освобождаясь от личностной формы передачи, становится также более стандартным и мобильным. Окончательно преодолевается и другая черта традиционного общества — нерасчлененность информации о процессах и способах деятельности. Современная культура в высокой степени «алгоритмизирована» и «методологизирована», она является главным

средой в целом становится все более сложной, расчлененной, иерархизированной и т. д. Разнообразие городской жизни в сочетании с функциональной, временной и пространственной расчлененностью сфер человеческой деятельности делают быстрое перераспределение (переключение) контактов другим важнейшим условием устойчивости существования городской общности и, одновременно, в силу постоянного расширения сферы связей — движущей силой урбанизации.

Тема «Город и культура», но уже в историческом аспекте, была продолжена в выступлении В. Долгого. Вместе с рядом других выступавших автор подчеркнул теоретичес-

Проспект Калинина. Москва.
(стр. 20—32)



мационных «узлов» в обществе продолжает возрастать.

Углубляющаяся дифференциация общества усиливает взаимозависимость между его отдельными элементами, что проявляется в форме усиленного информационного обмена. Дифференциация и интеграция — две стороны одного процесса: чем выше степень специализации производства вещей или знаний, чем уже вид профессиональной деятельности, тем более многосторонних связей он требует.

Изменяется и структура коммуникативных систем. Иерархический (ступенчатый) способ передачи информации вытесняется «референтным», то есть обращением всех участников в общении к равноудаленному источнику информации. Особенно это видно в образовании — при переходе от ученичества к систематическому образованию, основанному на научном знании. «Референтный» способ есть форма

образом хранилищем рациональных программ, то есть принципов, общих закономерностей деятельности.

Все это реализуется в нарастающем разнообразии городской среды. В отличие от традиционного, современное общество разнообразно, и город есть концентрат этого свойства, причем эта характеристика присуща всем уровням общественной системы: это разнообразие личностей, культур, ценностных ориентаций и норм поведения, соответствующих регулятивных систем. В интересующем нас аспекте разнообразие городской среды означает разнообразие связей общения, что является условием существования данной городской общности. Однако это не односторонний процесс, а динамическая связь: разнообразие — организованность. В принципе разнообразие среды должно преодолевать («сняться») ее растущей организованностью, то есть

кую значимость и практическую применимость понятий «городская культура» и «городской образ жизни», являющихся важными качественными характеристиками урбанизированного общества.

Интенсивное общение — уникальное свойство города. Нигде, как в городе, не существует такой основы для многочисленных и разнообразных контактов между людьми. Число потенциальных человеческих взаимоотношений ускоренно возрастает вместе с ростом плотности населения в городе.

Особое значение в процессах трансляции культуры имеет самая древняя форма человеческого контакта — непосредственный личный контакт. Значительная доля культуры может быть передана на основе только таких именно контактов. Уникальность прямого человеческого контакта как средства трансляции культуры и уникальность города как узла коммуникаций про-

ходят через всю историю города и, вероятно, сохранятся и в будущем. Город — поле контактов разнородных людей с неодинаковым социальным опытом. Неоднородность социальной среды создает благоприятную почву для возникновения мутаций в культуре — культурных нововведений. Однородная среда примитивного или сельско-традиционного общества неизмеримо меньше имеет оснований для таких отклонений в культуре и образе жизни и значительно нетерпимее относится к ним, если они все же появляются. Именно в городе создается и особое средство для интенсификации культуры — развивается и распространяется письменность. Пись-

сельской общине, но она приобретает сложный характер, иерархичность, в ней возникают новые элементы и т. д. Усложнение коммуникационного строя культуры создает возможности для появления автономности индивида. В городском обществе вместо полного совпадения общины и отдельного человека создаются условия для образования двух культурных полюсов: господствующей культуре общества может противостоять личность индивида. Последствия поляризации неизмеримы. Характерной особенностью городского образа жизни по сравнению с сельским становится его относительная внутренняя нестабиль-

еров, интеграции и расширения сферы культурных контактов, которые сопровождают урбанизацию, в систему массовой культуры современного общества включается и «этнографическая» культура. Изменению ее роли в современной городской жизни было посвящено выступление С. Артановского.

Города и раньше были своего рода «узлами» культурных сношений, они нередко возникали там, где скрещивались великие торговые пути, которые были также путями распространения культуры. Города впитывали в себя наибольшее богатство международных влияний и сами становились центрами «излучения» культуры в окрестные,



менность отличается от устной, фольклорной в своей основе формы хранения культуры не только объемом информации, но, что еще более существенно, увеличивает возможность для индивидуальных нововведений.

Развитие письменности впервые приводит к делению культуры по ее реальным функциям на актуальную и потенциальную. Актуальная культура — это реально действующая система норм, ценностей и знаний, которая определяет массовое поведение, массовый образ жизни. Потенциальной мы называем ту социальную информацию, которая так или иначе объективирована, но почему-либо не влияет до поры до времени на актуальную культуру. Такая дифференциация в культуре возможна и реально существует именно в городском обществе.

В городе не просто сгущается сеть коммуникаций, существующая в

ность. Она проистекает от концентрации людей, общения, институтов. Здесь любое нововведение в культуре и повседневном поведении вызывает неизмеримо большие последствия, чем в негородском сообществе. Кроме того, в модели всякой культуры, даже культуры примитивных обществ, имеются элементы или структуры, противоречащие общей модели, ведущие к ее отрицанию. Очевидно, что город в большей мере, чем село, концентрирует подобные элементы отрицания.

Все эти черты превращают городскую среду в хранилище особого типа культуры — городской культуры, которую можно представить как определенное отрицание негородской, традиционной культуры. Городская культура не только сама складывалась как специфическое социальное явление, но и оказывала влияние на другие, ранее существовавшие культурные формы. В ходе ломки культурных барьер-

а порой и весьма отдаленные земли.

Поистине интернациональные влияния современной эпохи непреодолимы, однако они весьма сложно преломляются в богатой и противоречивой действительности нашего мира. В частности, неоднозначно их действие в процессе переосмысления «этнографической» культуры, которое происходит в условиях урбанизированного быта.

По мере того как «этнографическая» культура втягивается в жизнь современного города, становится одним из слоев массовой культуры, она теряет старые и приобретает новые социальные функции, а в силу этого подвергается преобразованию. Можно схематически наметить следующие случаи переосмысления «этнографической» культуры в современную массовую.

«Этнографическая» культура теряет свой локальный колорит, но сохраняет живое функционально-эсте-

тическое значение, доставляя людям, ее воспринимающим, непосредственное удовольствие. В других случаях «этнографическая» культура теряет свое первоначальное функциональное значение и приобретает «декоративный» характер. Такова судьба палехской иконописи, в давние времена удовлетворявшей духовные запросы простого люда царской России, а потом, в связи с коренным изменением этих запросов, потерявшей почву и вновь обретшей ее в совсем иной сфере декоративного искусства.

«Этнографическая» культура в современном мире нередко теряет свой смысл явления, непосредственно

дельный, строго отграниченный уголок; ее содержание и формы сознательно оберегаются от переосмыслений, но это стоит в связи с полным отказом от ее первоначальных функций и переходом к новой, весьма специфической функции — исторического памятника. Таков, например, архитектурный ансамбль Кижы, оформленный недавно.

«Этнографическая» культура в отдельных своих проявлениях может стать стимулом для «туристской индустрии» сувениров. Это частный случай декоративного и символического переосмысления народного творчества, для которого характерно обсуждение самобытного содер-

жальных ценностей — одна из главных проблем урбанизации. Этот процесс всегда может быть представлен как процесс предпочтения города деревне — безразлично, выражается ли это в действительной миграции или в состоянии сознания, то есть городские ценности выступают как фактор урбанизации. Таким «магнитом» является образ города, существующий в сознании жителя традиционного общества. Надо напомнить, что традиционная система способна к восприятию далеко не всякой информации, а только той, которая соответствует «духу» этой культуры. Следовательно, в традиционной культуре существуют какие-то моменты,



удовлетворяющего материальные и духовные потребности людей, и переосмыляется в символ. В терминах семиотики это означает переход некоммуникативного в коммуникативное, вещи в знак. Предметы национальной «этнографической» культуры используются не в своем первоначальном и даже не во вторичном декоративном смысле (хотя элемент декоративности обычно присутствует), но как символы национального престижа в мире, охваченном национальными распрями, как знаки приверженности к собственной, родной культуре в обстановке взаимовлияний, а подчас и насильственного ассимилирования.

«Этнографическая» культура может стать и становится предметом внимания как исторический памятник; как таковой она изучается, хранится и передается следующим поколениям. Она входит в комплекс современной культуры как от-

жательного и формального начала, поверхность символик.

Одним из факторов урбанизации, переселения в города являются социальные ценности. В принципе структура социальных ценностей современного общества такова, что она постепенно ориентирует сельского жителя на «городские» виды труда, городской образ жизни, городские способы проведения досуга и т. д. Однако притягательная сила города сложилась не сразу, ей предшествовал длительный период развития деревенской культуры, внутри которой, по мнению А. Левинсона, постепенно сформировалась, а затем и пространственно обособилась такая специфическая городская функция, как праздник.

Город — не только средоточие определенного типа деятельности, но и знак, символ с определенным культурным значением, функционирующий в определенной информационной системе. Характер со-

представляющие городские ценности как положительные. В этой связи обращает на себя внимание ритуально-праздничная функция города в традиционном обществе, выражающая состояние свободы, снятие запретов. Эта социально-регулятивная функция постепенно обособливается во времени и пространстве и в конечном счете превращается в город как центр религиозной и светской власти, лежащий вне территориальных границ общины. С этой точки зрения попытаемся сделать некоторые замечания относительно ценностных аспектов процесса урбанизации в развивающихся странах. Мы предполагаем хотя бы частичное сохранение городом своей регуляционно-восполняющей (праздничной) функции по отношению к окружающим деревням как сохранение в культуре соответствующего образа города. С другой стороны, мы предполагаем и сохранение соответствующих ценностей,

ценностей праздника, то есть положительная оценка свободы, праздности, веселья и т. п. не как исключительных состояний, а как равноправной и важной доли всего хода жизни. Город при этом выступает для деревни как вечный хранитель этих состояний, как вместилище этих ценностей, поскольку традиционная культура хранит память о том, что в городе всегда праздник. С другой стороны, в силу своей основной функции город для всех сельских жителей выступает как место, где могут разрешаться противоречия их жизни. Город—испытанное лекарство, подобное молебну.

Когда под действием тех или иных

ности праздника. Нарастание неразрешимых в рамках деревни социальных противоречий заставляют с нарастающей частотой прибегать к попыткам иллюзорного их снятия.

Важнейшим функциональным элементом современного города является жилище. Как показал А. Баранов, структура жилища не может быть определена лишь семейным бытом; в противовес утопическим концепциям, ратуящим исключительно за коллективные формы быта и досуга, автор на конкретном материале показал, что современный процесс урбанизации сопровождается функциональным обогащением жилища в первую очередь

рожанина являются формализованные, преимущественно обезличенные взаимоотношения с другими в организации, в городском транспорте и т. п., словом, во всех пунктах, где выполнение предписанной социальной роли требует от человека сдержанности в проявлении своей личности, где господствует дисциплина ролевых норм. Поэтому для психологического отдыха требуется, с одной стороны, изоляция от социально напряженных ситуаций, то есть, в первую очередь, от вынужденных контактов, а с другой стороны, нужно свободное личностное общение с психологически близкими людьми. Жилище—это место в городе, где человек имеет наи-



причин — возросшей колониальной или помещичьей эксплуатации, войны, голода и др. — деревенская социальная структура начинает испытывать перегрузки, компенсировать которые она не в состоянии своими собственными средствами, люди обращаются к городу. Переезд в город, подобно паломничеству к святыне, должен принести личное спасение, решить все противоречия личного существования. Именно ввиду наличия в культуре подобного образа города может оказаться практически действенной информация о конкретных возможностях, предоставляемых городом для работы, учебы и т. п. Система деревенской культуры открыта для таких сведений, ибо в общем виде они в ней уже имеются. Таким же образом обстоит дело с «соблазнами» города, поскольку предлагаемые им ценности — независимость, веселье, легкость жизни, роскошь — не что иное как традиционные цен-

ности сферы труда и психологического отдыха. Очевидно, что жилищная потребность горожанина не сводится к биологическому минимуму, а в три-четыре раза превышает его. Городское жилище сохранило ряд неосновных функций и, кроме того, несколько иначе, богаче предстали основные.

Новым аспектом основной функции жилища стала изоляция, защита от избытка информации. Обилие воспринимаемой информации и эмоциональная напряженность как следствие интенсивности городской жизни и множества человеческих контактов утомляют психически. Для снятия психологической усталости человек должен отключиться от значительной части общественной информации, от вынужденных, нежелательных в данный момент контактов с другими людьми как источниками информации.

Кроме обилия информации, причиной психологической усталости го-

высшую концентрацию личностного общения и наименьшую — формализованного, «делового».

Что касается других функций, то наиболее интересную трансформацию переживает жилище как место для работы. На вопрос, который мы задавали жителям Ленинграда: «Хотели бы вы иметь для себя в квартире рабочее место для систематической работы, и для какой именно?» — 76,3% ответили утвердительно. Любопытно, что потребности квалифицированного рабочего оказались как раз статистическими средними для Ленинграда в целом. Те, кто нуждается в рабочем месте, в большинстве нуждаются в нем для интеллектуального труда (в среднем 57,8%). Интеллектуальный труд дома наиболее характерен для молодых и более образованных; среди других видов труда домашняя работа (главным образом физическая) преобладает у неквалифицированных рабочих и в семьях с низ-

ким доходом; квалифицированные рабочие и военные больше других склонны к занятиям любительским трудом.

По-видимому, процесс функционального истощения жилища заканчивается, если говорить о крупных урбанизированных районах с развитой системой обслуживания.

Более того, уже начался обратный процесс функционального обогащения жилища. Последнее не приведет, конечно, к восстановлению прежней модели жилища аграрного общества, включавшей в себя весь мир производства и потребления семьи. Но функциональное обогащение жилища должно было приве-

мени на передвижение, чистота воздушного бассейна и т. д., характерные для небольших поселений. Ориентация на «поиск» новой информации лежит в основе феномена мобильности. Мобильность выражается в постоянной потребности к обновлению информации (в самом широком смысле), в реакции личности на разнообразие стимуляторов, в готовности к смене социальной группы, занятий, вкусов, а также пространственной локализации. В современном городском обществе от степени мобильности зависит эффективность деятельности социальных слоев и групп, она становится признаком определенного типа культуры. Мобильность слу-

муникации получает наибольшее распространение.

Такое толкование рассматриваемых механизмов позволяет объяснить наблюдаемую прямую зависимость между развитием средств связи и массовой коммуникации и усилением процесса урбанизации, концентрацией и интенсификацией общения в крупнейших городских образованиях, возрастанием роли непосредственных межличных контактов. В противном случае каждый последующий шаг в «технизации» общения должен был бы приводить к ослаблению процесса урбанизации, и, например, промышленная революция конца XIX—начала XX веков не сопровождалась



сти и привело к повышению его значимости, ценности для человека. Динамическая, разнообразная, информационно насыщенная среда современного города формирует особый тип личности, отличительной чертой которого является высокая социализированность и пространственная подвижность. Несмотря на все ограничивающие меры (в том числе и планировочные), современный городской житель все больше ездит, смотрит, общается. В выступлении Л. Когана рассматриваются характер культурного потребления и формы общения современного высокомобильного жителя крупного города.

Информационное богатство больших городов, повышение престижа информации в обществе представляются, как показывают результаты исследований, на современном этапе более значимыми (для определенных социальных групп), чем близость природы, сокращение вре-

жит важнейшим элементом механизма «включения» в сферу урбанизации все новых социальных групп и районов страны, интенсифицирует процесс общения. Важнейшую роль в этом плане играют средства связи и массовой коммуникации (кино, радио, печать, телевидение). Их развитие все более вытесняет многие рутинные передвижения, позволяя увеличить объем и эффективность наиболее существенных для развития личности видов общения, максимально интенсифицировать их. Этот процесс как отражение общей тенденции замещения техническими устройствами, «технизации» относительно непроизводительных элементов человеческой деятельности приводит не к снижению пространственной подвижности (как иногда считают), а к ее увеличению. Именно этим, в значительной мере, объясняется развитие больших городов, где система средств массовой связи и ком-

бы «городской революцией», бурным развитием городов. Средства массовой коммуникации являются существеннейшим элементом в стимулировании, усилении непосредственных межличных контактов, в стремлении непосредственно приблизиться к источнику информации с более высоким потенциалом (индивид, учреждение и т. д.). Важнейшую роль в механизме этого явления играет изменение социально-культурной ориентации индивидов, социальных групп и слоев, которое влечет за собой изменение потребностей, образа жизни и т. д.

Материал подготовила З. Палванова

Проблемы новых городов

Развитие городов и их градостроительных структур зависит от степени развития производительных сил и организации общества, то есть города, как и другие явления общественной жизни, — это производные данной общественной формации. Поэтому естественно историю градостроительства рассматривать в связи с историей развития общественных отношений: города рабовладельческой эпохи, города эпохи феодализма, города капиталистические и города высшей, конечной стадии развития капитализма — эпохи империализма.

Ленин, развивая идеи марксизма в конкретных условиях послереволюционной России, видел в урбанизации страны средство снятия противоположности между городом и деревней, но не за счет гигантского роста городов и поглощения ими деревни, а за счет технического прогресса и развития путей сообщения, приобщающих деревню к благам культуры. Социалистические города возникают, согласно ленинскому определению, «...на почве сознательного приложения науки и комбинации коллективного труда, нового расселения человечества (с уничтожением как деревенской заброшенности, оторванности от мира, одичалости, так и противоестественного скопления гигантских масс в больших городах)»¹.

Не имеющий прецедента в мировой практике размах строительства новых городов в Советском Союзе, как это ни странно, привел к несколько поверхностному отношению к проблемам урбанизма, в том числе к теоретическим обоснованиям западноевропейских социологов, развивающих идеи супергородов, мегаполисов, с огромными скоплениями людей, технических устройств и средств информации и все большим захватом городами территорий за счет поглощения «хинтерланда». Серьезному изучению подвергаются фантастические проекты создания облика новых городов. Социологи говорят о нашем времени как о времени «городской культуры», которая поглощает традиционную (народную) и делает ее предметом музейного показа, а не одним из компонентов национального самоопределения.

Градостроительство есть наиболее сложная и, вместе с тем, наиболее близкая к жизни форма материализации общественных отношений. Но градостроительство как результат высокого развития производительных сил и производственных отношений материализует их средствами искусства.

Механическое перенесение идей западных социологов на российскую почву и тогда, еще при жизни Владимира Ильича Ленина, и сейчас нецелесообразно уже по тому, что оно не учитывает национального многообразия советских республик и противоречит особому характеру развития страны, в котором значительную роль сыграли ее необъятные просторы.

В 1921 году Владимир Ильич Ленин писал: «Посмотрите на карту РСФСР. К северу от Вологды, к юго-востоку от Ростова-на-Дону и от Саратова, к югу от Оренбурга и от Омска, к северу от Томска идут необъятнейшие пространства, на которых уместились бы десятки громадных культурных государств. И на всех этих пространствах царит патриархальщина, полудикость и самая настоя-

С. Земцов



Архитекторы
И. Покровский, Ф. Новиков.
Жилые дома. Зеленоград.

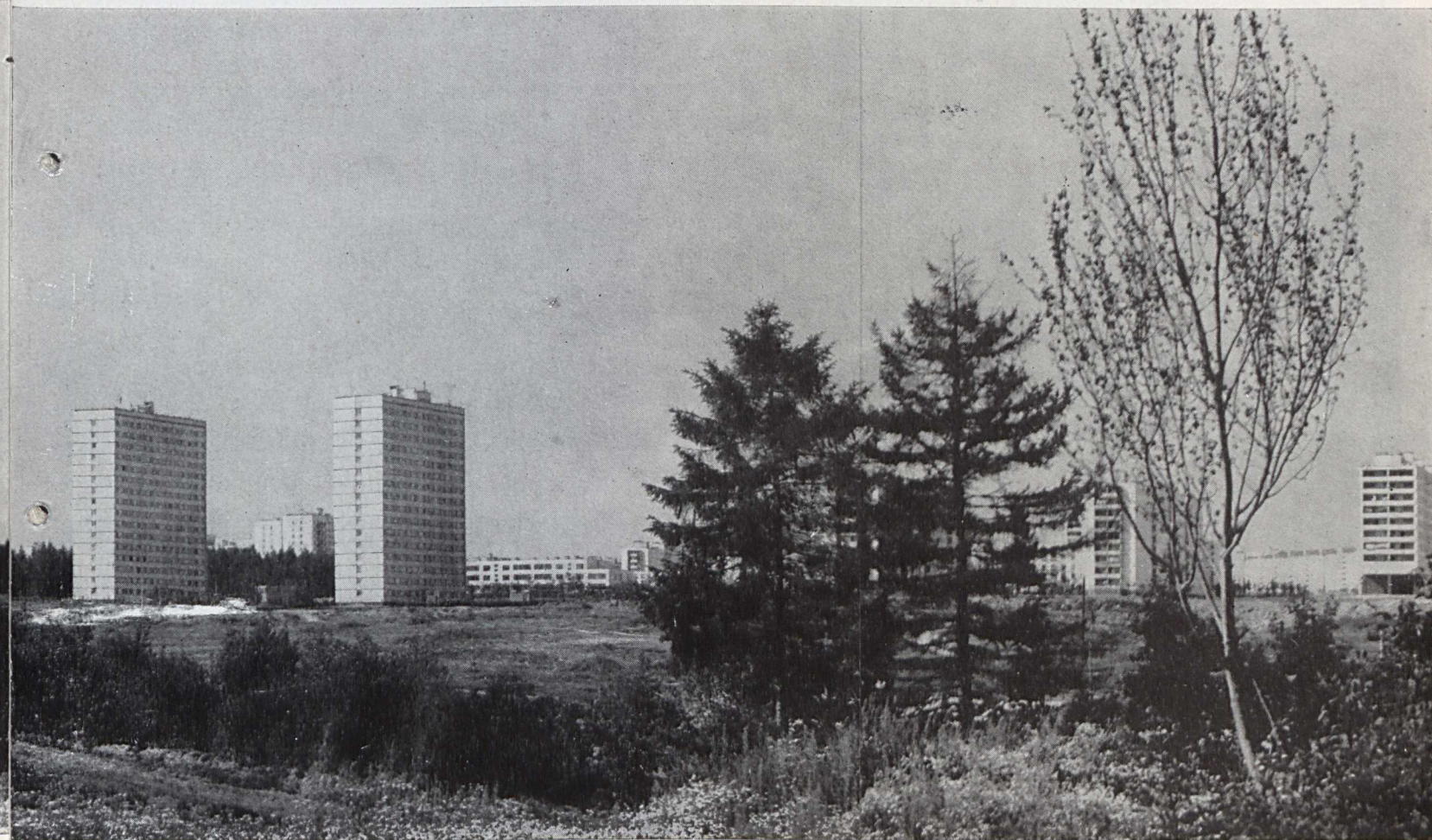
щая дикость. А в крестьянских захолустьях всей остальной России? Везде, где десятки верст проселка — вернее: десятки верст бездорожья — отделяют деревню от железных дорог, то есть от материальной связи с культурой, с капитализмом, с крупной промышленностью, с большим городом. Разве не преобладает везде в этих местах тоже патриархальщина, обломовщина, полудикость?

Мыслимо ли осуществление непосредственного перехода от этого преобладающего в России состояния к социализму? Да, мыслимо до известной степени, но лишь при одном условии, которое мы знаем теперь, благодаря одной громадной и завершенной работе, точно. Это условие — электрофикация².

Ленин учитывал роль огромных прост-

фикой сельскохозяйственного производства с его привязанностью к земле, зависимостью от биологического ритма природы и все еще существенным отставанием деревни от города в культурном отношении и в смысле многообразия человеческих контактов.

За половину века на карте Советского государства появилось столько новых городов, что их число составляет 60% общего количества старых городов. В них живет 36 миллионов человек. Каждый 10 лет в стране возникает 200—250 новых городов и в настоящее время их количество приближается к тысяче³. Эти цифры говорят о массовом строительстве новых городов, о своеобразном «урбанистическом взрыве», к которому ни социология города, ни теория градостроитель-



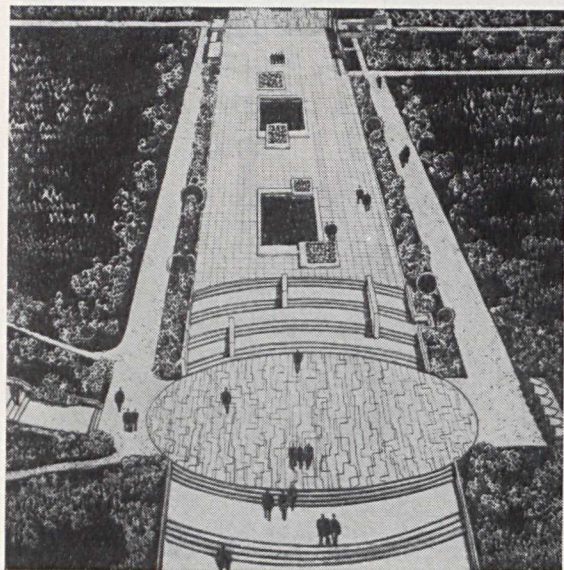
ранств России в социалистическом переустройстве страны, где редкие, далеко отстоящие друг от друга города очень мало влияли на развитие деревни и по существу являлись только потребителями ее сельскохозяйственной продукции, сезонной рабочей силы, не давая ей ничего взамен. Путь к преодолению этих противоречий Ленин видел в технической революции, в максимальной электрификации страны, в развитии сети коммуникаций.

С другой стороны, передача в распоряжение государства всех без исключения земельных угодий давала неограниченные возможности для рационального и всестороннего развития городов. И поколение, пришедшее на смену творцам Великой Октябрьской социалистической революции, пользуется этим преимуществом планирования и гармонического развития. Это не значит, что уже не существует противоречий между городом и деревней и их не следует принимать во внимание, но они перешли в другую плоскость. Они характеризуются специ-

ства не были готовы. Невиданные темпы промышленного развития в послевоенный период, все большие территории огромной страны, втягиваемые в это развитие, поставили множество разнообразных проблем перед наукой; необходимость в короткие сроки выработать теоретические основы массового проектирования новых городов стала очевидной. Мы потому несколько подробнее остановились на ленинском определении развития городов России, что марксистско-ленинский тезис о противоположности между городом и деревней не устарел и характеризует особый, по сравнению с Западной Европой, путь развития новых городов. Социалистический город — это «открытый» город. Под этим мы понимаем не противопоставление его прилегающим территориям, а слияние с ними. Владимир Ильич Ленин в работе «Аграрный вопрос и критики Маркса» дает четкую характеристику роли города: «Но решительное признание прогрессивности больших городов в капиталистическом обществе нисколько не меша-



ет нам включить в свой идеал (и в свою программу действия, ибо неосуществимые идеалы мы предоставляем гг. Струве и Бердяевым) уничтожение противоположности между городом и деревней. Неправда, что это равносильно отказу от сокровищ науки и искусства. Как раз наоборот: это необходимо для того, чтобы сделать эти сокровища доступными всему народу, чтобы уничтожить ту отчужденность от культуры миллионов деревенского населения, которую Маркс так метко назвал «идиотизмом деревенской жизни»⁴. Именно в этом последнем смысле мы и определяем советские города, в том числе и новые, как открытые, несущие и в ближние, и в самые отдаленные уголки страны идеи социалистической культуры.

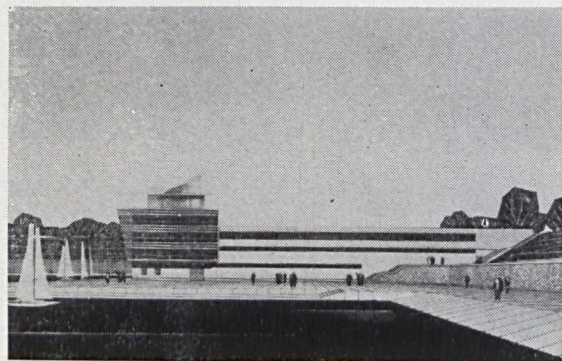


Архитектор Р. Топуридзе.
Спортивная гавань.
Город Тольятти.
Рис. тушью.

Архитектор Р. Топуридзе.
Яхт-клуб. Город Тольятти.
Рис. тушью.

Общий вид г. Тольятти.
Рис. пером.

рода — центры сельскохозяйственного производства и т. д. Приобретая эти основные направления своего развития, новые города не мыслятся как подобие человека со щекой, раздутой флюсом, — с односторонне гипертрофированной деятельностью и жизнью. Они представляются как развитые города, максимально удовлетворяющие культурные и бытовые требования всех слоев населения. Многообразие народнохозяйственных функций, географо-климатических условий, национальных особенностей и градостроительных традиций дают возможность архитекторам подойти к каждому раз по-другому к проектированию вновь возникающего города. Выразителем всех этих особенностей, в конце концов, является архитектура и планировка во вза-



Отсюда, кажется нам, можно сделать еще одно и очень важное заключение: постепенное стирание противоречий между городом и деревней в условиях социалистического развития приводит не к отрицанию деревни, не к поглощению ее городом, а, наоборот, к ее переходу на более высокую ступень, к уничтожению негативных сторон ее жизни, возникших на протяжении веков эксплуатации и угнетения, и к утверждению позитивных, в том числе к сохранению и развитию всего национального своеобразия самобытной культуры, хранителем которой является деревня.

Возникновение новых советских городов обусловлено государственным планом, предусматривающим их равномерное распределение на территории страны. При этом для каждого города заранее запрограммировано определенное народнохозяйственное значение. Возникают города у крупных энергетических узлов и промышленных комплексов, города — средоточия научно-исследовательских и учебных институтов, города-курорты, го-

имодействии с другими пространственными искусствами, определяющая индивидуальный облик нового города.

*

Одним из слагаемых индивидуального облика нового города является его масштаб. Поселок, возникший у Трипольской ГРЭС, естественно, отличается количеством населения и функцией от огромного города Тольятти на берегу Волги. Пространство первого, наверно, легко доступно с помощью пары ног. Пространство второго уже сейчас нуждается для своего восприятия в скоростном транспорте.

Поселок Трипольской ГРЭС на проекте так и назван поселком. Проектируется же он и строится как крупный город, ничем не отличающийся по размерам и характеру жилых зданий от любого нового района Москвы. Только жилых блоков меньше, но они так же оборудованы лифтами, ибо их этажность этого требует, и так же их жители оторваны от природы, хотя и живут в поселке. Обыкновенно применение одинаковых

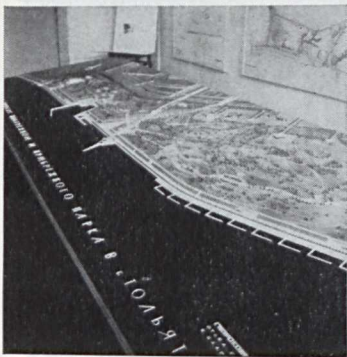
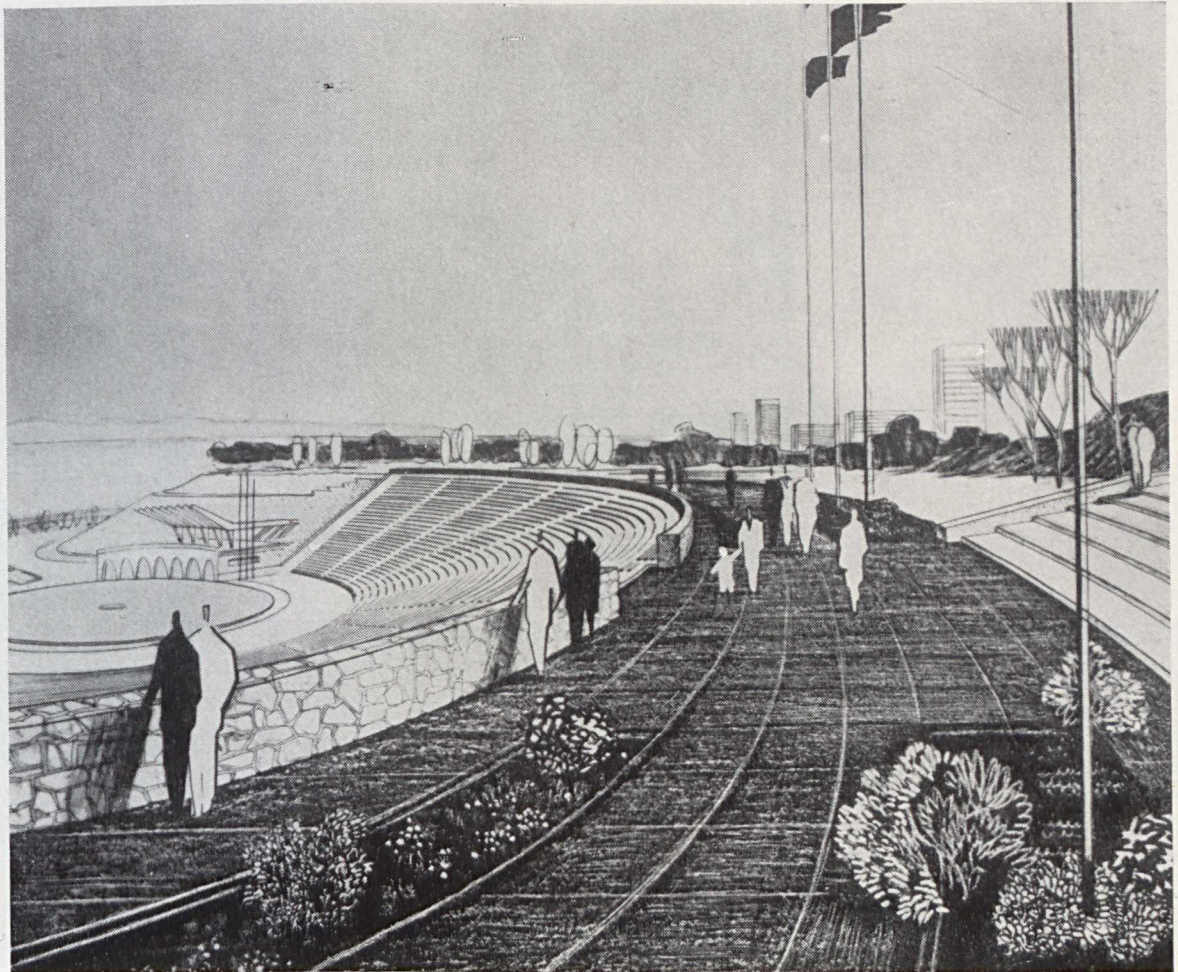
жилых домов (да и не только жилых) для разных по масштабу населенных пунктов объясняют желанием приблизить условия жизни в сельской местности к городскому комфорту. Но разве комфорт состоит в устройстве лифтов? Многоэтажные жилые блоки создают ненужную в данном случае скученность населения. В поселке с перспективой и в дальнейшем остаться только поселком нет в этом нужды. Масштаб населенного пункта должен диктовать и масштаб его архитектурных объектов. Это элементарно. Однако об этом приходится напоминать, ибо прямо на глазах происходит потеря чувства масштаба. И не только при проектировании новых городов, но и при реконструкции старых с уже сложившейся застройкой и про-

гор или равнины, берега реки или моря, суровости или мягкости климата. Территория — подоснова, на которой средствами искусства организации пространства архитектор создает свою художественную композицию.

Среди множества осуществленных городов мы позволим себе выделить два в целом удачных пространственных решения. Именно пространственных, а не архитектурных — архитектура все та же: типовая проект энской серии. Это Новосибирский городок науки и новый жилой район Жирмунай в Вильнюсе.

Новосибирцы застроили свой городок науки домами не выше пяти этажей (в последнее время уже начали нарушать масштаб, построив несколько башенных домов). Кое-где разбросали индивиду-

Архитектор Р. Топуридзе.
Стадион. Город Тольятти.
Рис. пером



странственным ритмом. Масштаб в архитектуре — это нечто большее, чем абсолютные размеры здания. Это внутреннее соотношение частей здания, его найденный модуль и его «коммуникабельность» по отношению к «соседям», к пространству, к особенностям микрорайона. Такое понимание масштаба требует большой творческой палитры, которой лишены наши архитекторы ввиду скудости типовых проектов, отсутствия вариативности — основы всякого творчества, в том числе и градостроительного. Применение типового проекта — закон, и творческая работа сводится к тому, чтобы с максимальным эффектом использовать «прокрустово ложе» этого закона. Эту возможность дает территория города — второе слагаемое его художественного облика.

Территория — это и связь с природой и народом. Ибо национальное — это не только бытовой уклад, культурные нормы и навыки, художественные пристрастия, но и веления окружающей природы, пейзажа: камня или дерева,

альные и сдвоенные коттеджи. Они поставили себе целью, чтобы все было доступно пешеходу и отнимало не более 15-20 минут пути от дома к месту работы, к торговому центру, к пляжу на берегу нового, Обского моря. Берег отделен от жилых кварталов и района институтов березовой рощей, защищающей от ветров. Компактное использование территории для экономии сил и времени продиктовало масштаб жилых и общественных кварталов, ширину проездов, высоту домов, бережное отношение к зелени, создание спокойной, без излишней репрезентации, градостроительной композиции, которая не отрывает человека от природы и создает наиболее эффективную среду для работы.

Литовские градостроители расположили новый жилой район столицы по ту сторону реки Вилейки. Весь участок пересечен пологими холмами. Живописность места подсказала свободную планировку и сочетание объемов разной высоты и протяженности. Все дома выстроены по типовым проектам с незначительны-

ми коррективами. Умело расположенные, они не спорят с пейзажем, а как бы подчеркивают отдельные его элементы. Там ничего не срыли, но многое добавили: зелень, благоустройство, кое-где скульптуру, кое-где цветное пятно керамики или мозаики. Дома, следуя за рельефом, создали множество ракурсов, внутриквартальных «интерьеров», сочетаний большого и малого в обрамлении зелени. Новосибирский городок науки и Жирмунай — образцы новых веяний в градостроительном искусстве, ищущем человеческих масштабов.

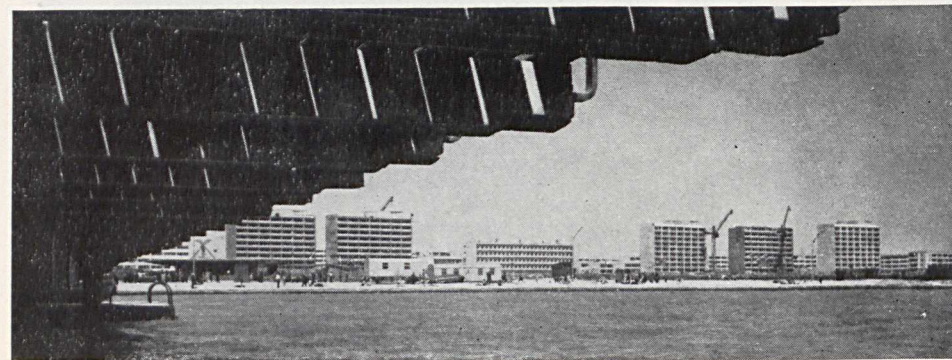
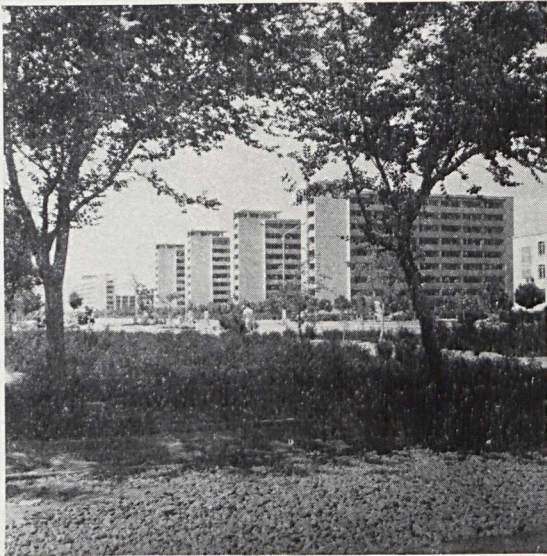
Кажется, проектировщики Новосибирского городка науки и района Жирмунай почувствовали необходимость продолжать мудрые традиции прошлого и в результате их творчества мы видим

Для первой очереди строительства на 155 тысяч жителей отведена площадка в центральной части будущего города, и по замыслу зодчих она должна определить характер всей объемно-пространственной композиции Тольятти. Архитекторы выбрали, если так можно выразиться, монументальный стиль. При возможности оперировать в жилой застройке только типовыми проектами «монументальность» выразилась главным образом в повышенной этажности и бесконечной длине секционных домов. Для застройки первой очереди приняты дома от 5 до 20 этажей, административный центр застраивается 30-этажными зданиями. Второе, что легло в основу проектирования Тольятти, — транспорт. Проблема коммуникаций решена организацией

Жилые дома. Город Навон.

Общий вид города Шевченко.

Торговый центр.
Академгородок, близ
Новосибирска (стр. 33).



отказ от повсеместного насаждения одних и тех же представлений о городе как административном центре и идеальном решенных транспортных развязках. Но вот другой пример: город Тольятти на Волге — центр агломерации, в орбиту которой втянуто много населенных пунктов. Тут все огромно: автомобильный завод с ближайшей перспективой выпуска до миллиона машин в год, город при нем на 500 тысяч жителей, водохранилище — четырнадцать квадратных километров, Жигули — горы, спускающиеся крутыми обрывистыми склонами к Волге, лесной массив на горизонте, ветры, дующие с Куйбышевского моря, грозы, вдруг обрушивающие лавины дождя. По-разному можно подойти к проектированию такого города. Можно попытаться поспорить с природой и ее масштабы перенести на сооружения, а можно подойти с масштабами человека и их положить в основу проектирования города. Авторы проекта, судя по тем материалам, с которыми удалось познакомиться, выбрали первое.

трех отдельных полос: главной магистрали для индивидуального транспорта, для городского нормальной скорости и средняя полоса — для экспрессов, особенно загруженных в считанные минуты заводской пересменки. (50 тысяч человек за 20 минут должны пройти через турникеты проходной). Основная зона притяжения — завод — определяет ритм и направление всего движения и ширину улиц (если можно назвать улицей полосу в 600 метров шириной, правда, разделенную бульварами) и внутриквартальных проездов.

Таким образом, на проекте, а теперь и в натуре (многие кварталы центральной «платформы» уже возводятся) все в новом городе огромно. Только человек остался все тот же, и он ищет соразмерного себе окружения, уюта в собственном доме, в своем квартале и в городе, который он должен полюбить. И уж коль скоро не обойтись без скоростных магистралей и эспланад, то кварталы, нанизанные на них, должны приобрести именно эту человеческую соразмерность

и разнообразие. А зодчие, проектирующие Тольятти, думают о богатом силуэте, для чего густо ставят здания повышенной этажности. Богатого силуэта города дома не создадут — для этого они слишком однообразны, так же как и монументальности в его облике, ибо монументальность — это внутреннее свойство произведения, не зависящее от его абсолютных размеров. Несколько выше мы говорили, что масштаб города определяет и масштаб отдельных его составляемых, ссылаясь на застройку поселка Трипольской ГРЭС. Да, в малых населенных пунктах нельзя ставить дома, рассчитанные на большие города, но в больших городах необходимо найти градацию размеров от общегородского центра к кварталу, от здания для массы

ральная застройка квартала, но все это в натуре часто выглядит безжизненной схемой, не связанной с природой участка и его рельефом. Поэтому все одинаково и многое бездумно.
*

Масштаб и отношение к месту и пространству еще не решают композицию нового города. Архитектура в совокупности с другими пространственными искусствами — та запоминающаяся среда, которая отличает один город от другого, эту улицу от соседней, вокзал от гостиницы и театр от универсального магазина. Но типовый проект и типовая конструкция создали жесткие условия для полноценного выявления образа и назначения здания. В крупных городах для какого-то процента сооружаемых обще-



людей к дому, составленному из индивидуальных жилых ячеек. Дело архитектора — так расположить здание в квартале, чтобы не увеличивать оптимальные размеры города и придать каждому его куску свой неповторимый облик. Уже стала общим местом жалоба на одинаковость облика новых районов старых и вновь возникающих городов. Это не тоска обывателя по привычным колоннам и «фигулям», а поиски неповторимости, индивидуальности места, где живет человек. Виноваты ли в этом градостроительные нормы и типовые проекты? Нам кажется, что нет. Скорее в этом виновато направление градостроительного искусства, которое вместе с некогда расцветшим ложноклассическим увлечением восприняло прямолинейные и радиально-осевые композиции, отрицающие какую бы то ни было живописность расположения зданий и наилучшим образом отвечающие идее репрезентации. Правда, в арсенале приемов советских архитекторов появилась и строчная застройка, и «гребешок», и перимет-

ственных зданий допускается применение специально заказанного индивидуального или так называемого повторного проекта. В малых городах и при реконструкции старых областных центров к этому прибегают неохотно — дорого и сложно. До последнего времени самым уязвимым местом проекта было включение элементов монументального искусства в композицию здания. Планирующие организации все еще видели в этом не органические черты, присущие современному стилю, а рецидивы «украшательства» и раньше всего исключали из сметы расходы на художественные работы. Однако роль монументального искусства в новом городе чрезвычайно важна, особенно если придать ему то исконное значение, какое было подсказано Владимиром Ильичом Лениным уже в первые месяцы победы пролетарской революции. Ленин видел в нем средство воспитания народных масс, в образных произведениях наглядно отражающее идеи и мораль социалистического общества.

Но в 1918 году, когда Лениным были определены основные положения монументальной пропаганды, невозможно было претворить все богатство образов и художественных композиций, предложенных художниками в долговечных материалах — мозаике, фресках, граните и бронзе.

Сейчас эти возможности есть — при условии, что произведения монументально-декоративного искусства органически войдут в ткань архитектурно-пространственной композиции города. Это отнюдь не значит, что за монументальным искусством мы оставляем чисто дидактические задачи в ущерб их декоративным качествам в синтезе с архитектурой. Все дело в художественном такте и понимании «синтеза искусств», ибо этот термин, не знакомый старым мастерам, явился порождением нашего ученого рационалистического века и сам по себе не объясняет творческой задачи. Синтез архитектуры, живописи и скульптуры служит только средством для создания образа, а не целью. В исторических стилях этой целью было преодоление ограниченности внутреннего пространства. Архитекторы и художники в творческой согласованности искали решения этой задачи средствами иллюзорного восприятия пространства.

Изобретение железобетона все перевернуло. У синтеза искусств появились другие задачи. Разрыв ограниченного пространства достигается не иллюзорными средствами монументальной живописи, а самой архитектурой. Стена потеряла свое значение несущей конструкции и превратилась в ограждающую мембрану, которую можно «натянуть» из любого прозрачного изолирующего материала (принципиально можно использовать воздушную тепловую завесу в качестве изоляции от температурных колебаний внешней среды) и тем самым зрительно совместить наружное и внутреннее пространство и даже «впустить» часть экстерьера внутрь дома. В этих условиях монументальное искусство (живопись, керамика, высокий рельеф) обрело другое назначение, а значит и другое качество: не скрывать материальное тело здания, а наоборот — утверждать его. И если согласиться с такой ролью и местом монументального искусства, то, кажется нам, станет яснее и критерий для оценки его значения в композиции города.

В поисках синтеза, а грубо говоря, в поисках средств индивидуализации архитектурного произведения (если произведением можно назвать бесконечно повторяющийся типовой проект) архитекторы бросаются в объятия художников-монументалистов и ищут у них спасения от скуки архитектурного пейзажа многих современных городов.

В новых городах следует избегать слишком большого злоупотребления «синтезом искусств». Во-первых, потому, что органическое сплетение архитектуры, живописи и скульптуры возможно только там, где того требует композиция, задуманная на начальных стадиях проектирования как содружество пространственных искусств. Нельзя монументальными произведениями «латать» просчеты архитектуры и планировки. У нас, к сожалению, это бывает нередко.

Во-вторых, монументальное искусство, призванное выполнять высокие функции

монументальной пропаганды, завещанные В. И. Лениным, не должно быть обыденным. Оно по форме и содержанию должно отмечать значительные места в новом городе, которые самим строем своего архитектурно-пространственного образа действительно диктуют участие изобразительных искусств. Это не значит, что рядовая застройка должна быть вовсе их лишена, но степень насыщенности и сюжеты должны быть различны.

*

Мы остановились в этой статье только на некоторых проблемах новых городов, которые возникают в условиях планового хозяйства и отсутствия частной собственности на землю. Их развитие лежит на пути стирания противоположностей между городом и деревней, указанных В. И. Лениным. Индустриализация страны и огромный приток населения в города не ставят перед государством вопроса о ликвидации деревни, а наоборот, ее утверждение как материального выражения колхозного строя и насыщение ее всеми благами городской культуры. Такой симбиоз городской и земледельческой культур возможен и необходим в условиях социализма. Но для этого нужны другие мерки, чем те, с которыми подходят архитекторы к застройке сельских населенных пунктов.

Второе, что вытекает из того же ленинского положения о развитии городов в России, — это их широкая градация. Внимания к малым городам, как историческим, так и новым, чрезвычайно важно именно с точки зрения заполнения культурного вакуума.

Третье, что вытекает из ленинского определения роли городов как носителей достижений науки и культуры, — это необходимость предусмотреть особые устройства, позволяющие выполнять эту роль. Примером такого понимания роли города могут послужить знаменитые певческие поля в столицах прибалтийских республик.

И, наконец, последнее — облик нового города. Мы подробно остановились на нем. В условиях социалистического строительства как переходного этапа к построению коммунизма новые города еще только накапливают опыт архитектурно-пространственного решения и еще не могут в градостроительном искусстве выразить всю сумму явлений, характеризующих новое общество. Это длительный процесс, основанный на ленинском тезисе, что пролетарская культура строится на опыте всех предшествующих культур.

Новые города, как и все новое, рождаются в творческом поиске, в неизбежных срывах и ошибках, но уже сейчас мы можем проследить целый ряд явлений, которые как бы моделируют материальное выражение нового общественного сознания.

¹ В. И. Ленин. Карл Маркс. Полное собр. соч., 5 изд., т. 26, стр. 74.

² В. И. Ленин. О продовольственном налоге. Полное собр. соч., 5 изд., т. 43, стр. 228.

³ И. М. Смолер. Пути развития и формирования новых городов на современном этапе. Доклад на Совещании по проблемам планировки и застройки новых городов (Москва, 14 — 15 октября 1968).

⁴ В. И. Ленин. Аграрный вопрос и критика Маркса. Полное собр. соч., 5 изд., т. 5, стр. 151.

Дневник пилигрима

В. Глазычев



В Петрозаводске нет памятника Шарлю Лонсевиллю. Может, и не было — никто из старожилов не помнит. Петровский завод точно был, а теперь его нет. А вот Петрозаводск есть. Когда в городе нет интересной архитектуры, вежливые люди говорят, что он очень зеленый. Когда местные раритеты можно перечесать по пальцам, — что там мало машин и чтят пешехода. Петрозаводск зеленый, и машин мало, и здания — не ах! Милый очень город. Во всяком случае летом, при солнце и когда тепло. И с достопримечательностью, которую на пальцах не сочтешь, разве что на карте-миллионке. Хорошо, когда город у большой воды. А вода большая. Онега. Онежское озеро, почтительно очеловеченное — губы, носы. Очень почтительно: камни, капризный фарватер, неожиданные шквалистые ветры. Серьезное озеро. Массовый туризм еще не заглотал его целиком, как какой-нибудь Селигер. Он здесь еще робко жметесь к рейсам речфлота. Говорят, в Кижях гадюки были. Ну, на северном конце острова, может, какая еще и есть, а уж на южной — исключительно лирика и статистика.

Лирика — это девушки-лебедушки, которые еще друженьки-подруженьки, под водительством Ленфильма, Мосфильма или еще кого-то развертывали действо, наглядно демонстрировавшее, что безответная любовь разрушает коллектив. Почему-то их было

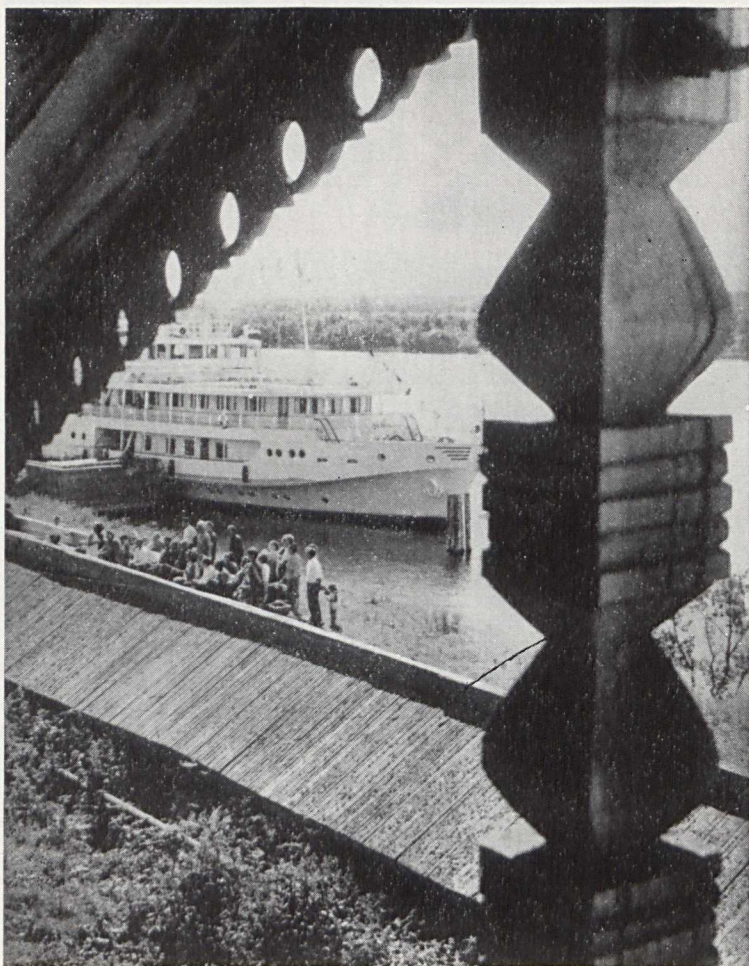
восемь. Жарко (а каково в кокошниках и прочих робах по пять-семь дублей), с магнитофона северные напевы в добротном академическом исполнении, фоном серебриющийся лемех погоста и умеренный интерес экскурсанта-люда. И ни одного кадра в аппарате — поверьте на слово.

Лирика — это два очень юных и нечеловечески вежливых сержанта милиции с мегафонами, умоляющие граждан-посетителей не раздеваться, не загорать и не купаться на территории музея. Пустое, конечно, дело — монументальные граждане обоего пола, уважая власть, делают томные движения к тряпкам, натюрмортно брошенным в усохшей траве, и снова замирают. Еще сержанты просят курить только в «отведенных» местах. Почти все выполняют — то ли потому, что уж слишком очевидно, как все это может полыхнуть, то ли потому, что «отведено» очень заботливо: пеньки или скамейки, посредине гигантская ожелезненная пепельница. Еще лирика — это маленькое новое кладбище, откуда «Преображение» точь в точь, как макет пирамиды Хеопса, из которого проросли тюльпаны. Отсюда масштаб теряется, сравнить не с чем. Издали монументально, вблизи камерно, очень все маленькое и уютное и кажется меньше, чем на самом деле. На кладбище языческий обряд поминок-тризны,

тихий, строгий. Основной турист сюда не доходит — далеко и в горку.

Статистика — это до полутора тысяч посетителей в погожий летний день. Это шесть рейсов «метеоров» и один — двухпалубной «Ладоги», и через день теплоход из Ленинграда. Это три четверти (на глаз: оценки автора и музейных работников полностью совпали, а всерьез еще только собираются исследовать), которые через пять минут решительно не могут сообразить, зачем сюда приехали, но в большинстве кучно бродят экскурсиями, давая внештатным экскурсоводам честно зарабатывать нелегкий хлеб. Вежливо ходят, тихо.

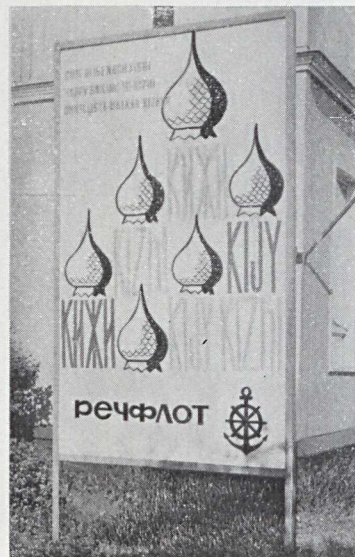
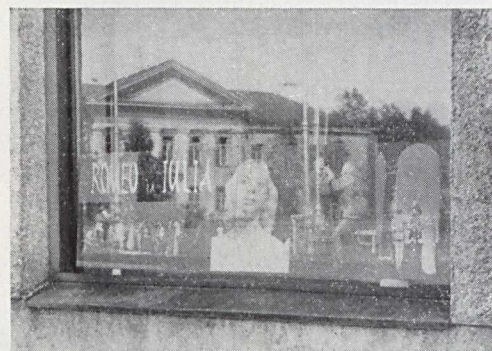
Статистика — это цифры. Цифры неотделимы от массового туризма. Цифры успокаивают, создают ощущение познания: бревна по 20 метров, почти без сужения к комлю, расширения и утолщения, гвозди есть и много, столько же, сколько осинового лемеха — 40 000; два внутренних водоотвода, строили



(по аналогии со сгоревшим в Кондопоге) человек 30, года три; в доме Ошевнева жила семья в 25 человек... Лирика (или это уже романтика?) — это старушка, внедрившаяся в негустую группу туристов из ленинградского домостроительного комбината. Группа (устаи неформальных лидеров) сначала возражала экскурсоводу: «Нет, нет, смотреть, так во всех подробностях», а через пять минут тактично спросила: «А сколько вы нас будете здесь держать?» Группы не все такие, просто мне не повезло, и Юре-экскурсоводу было передо мной очень неловко, как будто он ее специально отбирал. Так вот, старушка, услышав об иконе со старцами Зосимой и Савватием, вдруг заволновалась, попросилась подойти к ней помолиться, оступилась и, стараясь сохранить равновесие, ухватилась за резную колонку иконостаса. Домостроители даже вперед подались с лавочек — сломала или не сломала? Не сломала, ухватилась за тот кусок, где колонка уже была заменена железной трубой.

Лирика — это девиз Речфлота «В Кизи за 1 час 15 минут». Это — сравнения: главки — как двадцать две свечи. Это оживляющие воображение истории про буйствовавших здесь когда-то попов, действительно, по документам судя, редкостных охальников и злодеев¹.

Лирика (или романтика) — это гидросамолеты, шикарным разворотом взлетающие с восточной протоки и уходящие на Петрозаводск; треск фотозатворов на палубах швартующихся к причалу судов. Это клич сержанта: «Кто забыл зонтик с розовой ручкой?» Или «Эту не будем смотреть, это новая» (на церковь Лазаря Муромского, старейшую из сохранившихся в нашей стране². Правда, после недавней реставрации церковка выглядит новехонькой). Или еще смена настроений: «Ты погляди, ты погляди, какая работа!» — потом, увидев замок: «Дом реставрируется? Это нас не касается. 40 копеек заплатили, и ничего буквально не показывают!» Лирика, современная, без обмана, это подлинный интерес к технологическим подробностям — например, поперечная рубка топором в отличие от распилки сдавливает концы капилляров древесины и надежно предохраняет сруб от влаги. Именно это запоминается лучше всего (проверено в разговорах на обратном пути в Петрозаводск). Это



красивая партия бадминтона на фоне «Преображения». И гитары звон по кустам. Все это нормально. И лирика, и статистика становятся возможными благодаря бесконечным заботам. Дирекции трудно — заповедник, бывший под началом Минкоммунхоза (у которого и машины, и рабочие, и умение, и организация), передан Министерству культуры в незавершенном виде. Здесь научные сотрудники заняты всем. Нужно скосить траву на всем острове: перестоится, тогда одна искра — и уже не спасешь; зимой расчищать дорожки в глубоком снегу, подвозить, строить, охранять. Это не просто дела. Это растворы для пропитки дерева, техника, горючее, деньги, связь с «материком», продукты для ресторана, строительство административного корпуса — им ведь жить здесь по семь-восемь месяцев в году, а в теперешнем доме всего пара комнат действительно теплых. Ко всему этому нужно добавить угнетающе однообразные группы эскурсантов, где каждое исключение запоминается надолго. Но, к счастью, к этому можно прибавить настоящее удовлетворение от точного ощущения, что человек пять-десять-пятнадцать на сотню Кизи задел за живое. «Второй раз еду, чтобы на нее посмотреть», — произнес в никуда человек, прицеливаясь киноаппаратом с борта «Ладоги». Почему, собственно, принято

считать, что таких должно быть много, ведь это стало бы нарушением главного закона популярной культуры — закона разнообразия. Когда я писал о Суздале, то, несомненно, переоценил насыщенность информацией, утверждая, что видение полностью превращается в опознание уже виденного. Среди пассажиров было изрядное количество таких, кто все допытывался, а что там в Кижях есть, хотя, даже не говоря о кинохронике, газетах и прочем, и в городе и на причале есть плакаты Речфлота; судовой радиоузел в течение часа исправно сообщал об окружающем и предстоящем, и все считают долгом купить туристскую схему Карелии, где все это доступно изображено. Может, это специфическая расслабленность внимания в обстановке досуга, может, привычка воспринимать информацию как общий шум, содержание которого не имеет существенного значения, но наличие необходимо? Не знаю.

Такую же бодрость вселяет бурная сувенирная деятельность. Сувенир в спросе, но, за исключением малоимущей и наивной молодежи, никто довольно дорогих подсвечников и художественно раскрашенных псевдокухонных предметов не покупает. Открытки покупают и еще шарики с дырочкой, в которые успешно загнан весь заповедник да еще в цвете — больше в Кижях не было ничего. А по наблюдениям многих экскурсант легко вкладывает в сувениры капитал в пределах 99 копеек. И не потому, что денег свободных нет — рестораны «Лядоги», обслуживающие «неорганизованных» с 11 часов, брали штурмом отнюдь не вегетарианцы и не абстиненты. Тут срабатывают какие-то застарелые психологические тормоза — в городе покупают дороже, а в дороге, на экскурсии не покупают. Кто его знает, почему. Пока спрос превышает предложение, всякие разговоры о художественных достоинствах мало целесообразны: покупают знак, символ пребывания, а какой он, мало кого волнует.

Везде разные оценки: один в Петрозаводске заметит табличку автобусной остановки с нарисованным на ней неопределенным фруктом и надписью «детский маршрут», чистоту и уют обычных столовых. Другой — что в книгах жалоб и предложений жалуются на все, что угодно, но не на надпись «иностранцы туристы обслуживаются вне очереди». Можно заметить, что повторение надписи на памятнике неизвестному солдату неприятно задает, вспомнив, что в других странах такой памятник всегда только один, а можно решить, что, наоборот, именно это тиражирование придает необходимый масштаб запоздалому явлению в условиях нашей культуры. Можно увидеть, что наибанальнейший памятник Марксу и Энгельсу неожиданно уютно устроился под очень соразмерными ему деревцами, памятник Ленину лучше всего виден со спины, а памятник Кирову на чересчур большой площади крайне неудачно «срезан» фронтоном театра, и стоять бы ему не по оси между театрами, а справа, у слишком маленькой и случайной трибуны. А можно от всего Петрозаводска лучше всего запомнить оранжевое днище яхты, которую торжественные парни замедленно ставили на воду. Всякое восприятие имеет право на существование и ошибочным быть не может. Безграничное разнообразие внутри единой культуры является главным условием ее интенсивного развития, создает возможности для любой культурной инициативы. В стране в целом и в каждом ее уголке в отдельности эти возможности существуют, их нужно лишь осознать и использовать. Петрозаводский, а официально Карельский государственный краеведческий музей это и осознает, и использует. Я не касаюсь здесь большой, сложной и кропотливой работы, которую лучше или хуже осуществляет любой музей: сбор экспонатов, перестройка экспозиции, фонды, научные экспедиции и исследования. Интересно другое — музей осуществляет важнейшую культурную функцию, собирая вокруг себя советы ветеранов, организуя десятки встреч с молодежью, но это уже тоже стало обычным. Необычно, что музей активно создает своего посетителя, выходит ему навстречу, не удовлетворен потоком внешних туристов и формально-обязательными «культпоходами» школьников. По договоренности с Университетом и Педагогическим институтом,

первый день учебы для студентов проходит в музее — люди, съехавшиеся со всей Карелии, часто впервые получают емкое представление о своей республике как общем, целом, едином. Музей же организует встречи студентов с учеными и деятелями искусства. Музей стал своим домом для множества действительных энтузиастов, которые за свой счет, больше того, за счет своего отпуска, создают полный свод памятников с обмерами, фотоанализом и описаниями. В музей мало ходили заводские, тогда люди музея пошли на предприятия, организовали «дни открытых дверей», рассказы и встречи, писали в многотиражках, проводили книжные лотереи. Люди пошли в музей, сначала группами, потом (часть конечно) сами, с семьями. За год статистически через музей проходит число людей, равное одной седьмой Петрозаводска, это пропорционально равно Третьяковской галерее.

Как важен становится музей, когда люди хотят



узнать; еще важнее, когда хотят научить. К кассе подошел мужчина с девочкой лет шести и, взяв билет, уточнил, на каком этаже первобытно-общинный строй: «Хочу ей показать». В книге отзывов есть запись: «Воины-пограничники внимательно прослушали выступление и с большим интересом старались познать историю и богатство края, который мы охраняем».

Можно улыбнуться казенной пышности оборотов (нужно учесть, что запись, наверное, сделана командиром роты или комсоргом), и все же в этой фразе есть настоящее.

¹ «Он же поп... у часовне крестьянина Онтипка жену его ограбил и опозорил... Он же поп скулил крест с ворота у Ильи Конанова...» (Челобитная, сборник «Карелия в XVII веке», Петрозаводск, 1948).

² Лазарь Муромский оставил другой памятник, к счастью не нуждающийся в реставрации, — описание своей жизни на острове Муч: «А живущи тогда, именовалися около озера Онего лопане и чудь — страшливые сыроядцы близ места сего живяху. Многие скорби, биения и раны претерпях от сих зверообразных человек. Не одиноко бывше, изгнаша мя от острова сего и хижину мою огню предаша...» (Там же).

Художник и народное искусство

По традициям тушинов

Н. Цагарели

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

Проблема не нова. Еще сто лет назад она привлекала ведущих русских художников, искусствоведов, художественные учреждения. Из увлеченности прошлым родился псевдорусский стиль. «Почти все эти попытки восстановить и использовать традиции народного творчества», — писал В. С. Воронов в 1921 году, — в современных бытовых формах строились на случайном и беглом, снисходительно-любительском знакомстве с памятником и являются в значительной доле извращением и несправедливым нареканием на народное искусство». А как сегодня? Каковы пути сложнейших взаимоотношений художника и народного искусства? Как работать художникам, создающим образцы для художественных промыслов, и как использовать искусство народных мастеров? Сама жизнь и творческая практика художников и искусствоведов, обращающихся к народному искусству, должны помочь ответить на вопросы нашей дискуссии.

(Продолжение. Начало см. «ДИ» №№ 6, 9, 11, 12, 1968; №№ 4, 6, 10, 12, 1969).

Мастерица Т. Гаприндаули.



Связь с изобразительным фольклором, обращение многих художников к народному искусству как к творческому импульсу — один из характерных процессов в нашем искусстве и в творчестве художников многих стран. Только ли дело тут в стилизации и моде на фольклор, отсутствии собственных глубоких художнических идей? Думаю что не только. В нашем веке одна за другой были открыты забытые цивилизации. Изменился наш взгляд на многие проявления культуры. И разве не было для многих откровением прекрасное крестьянское, народное искусство, которого раньше просто не знали, красоту которого не замечали. В Грузии, например, текстильное дело и украшение тканей являются одной из древнейших отраслей народного прикладного искусства. Изготовление ковров, гобеленов, вязаных и шерстяных изделий было самым массовым и самым древним из всех видов домашних промыслов народов Грузии. Археологические находки подтверждают, что люди занимались изготовлением различных изделий из шерсти еще в глубокой древности — в эпоху бронзы, во втором тысячелетии до нашей эры. Надо полагать, что в развитии материальной культуры народов Закавказья производству шерстяных тканей и ковров предшествовало производство войлочных изделий. Но много ли знали мы о них вплоть до последнего времени? А если и знали, то не придавали этому значения как явлению культуры народа.

Сегодня одним из интересных и самобытных районов производства цветных войлоков в Грузии является Тушетия (восточная Грузия). Сама природа Кавказских гор, величавая, красочная, во многом определила характер шерстяных изделий горцев. «Многоцветные или только двухцветные, эти ковры наиболее ярко выражают индивидуальность мастериц. Вероятно, этому способствует сам процесс их изготовления, свободный от строгих канонов технологии тканых ковров»*.

Жившие в стороне от больших дорог, в горных ущельях, в местах, где можно было пройти и вернуться обратно только в самое жаркое время года, горцы были отрезаны от внешнего мира, были предоставлены самим себе. В таких условиях они долго сохраняли свой быт, вещи, традиции своеобразного искусства. Сегодня жизнь тушинов изменилась неузнаваемо. Многие ушли, исчезли из их быта. Они живут в долинах в благоустроенных домах, где телевизор, электричество, стиральные машины, модная мебель, и только летом поднимаются в горы пасти овец. Но искусство цветного вой-

* В. Джорбенадзе. Тушинские войлоки. «ДИ СССР», № 1, 1968.

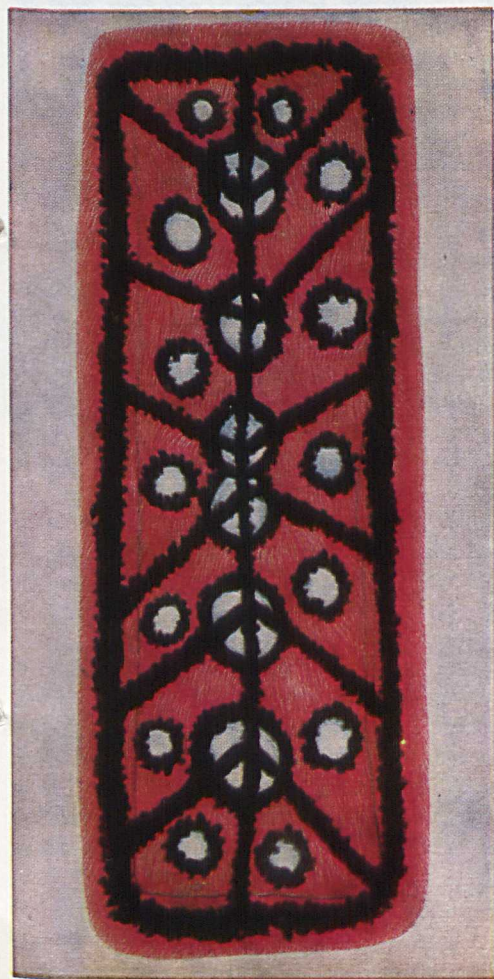
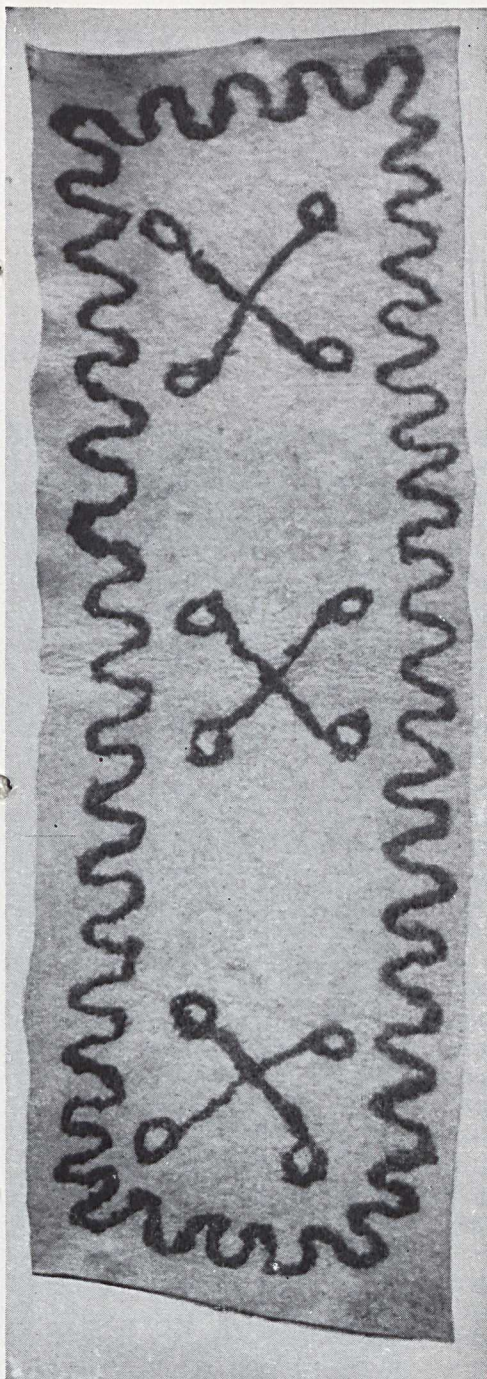


Художник Г. Тотибадзе.



Мастерица Д. Муштараули.
Художник Г. Тотибадзе.

Мастерица Л. Абаидзе.
Мастерица К. Джидхуридзе.



лока еще осталось. Известны имена прекрасных мастериц, чьим ковровым композициям могли бы позавидовать художники с мировой славой.

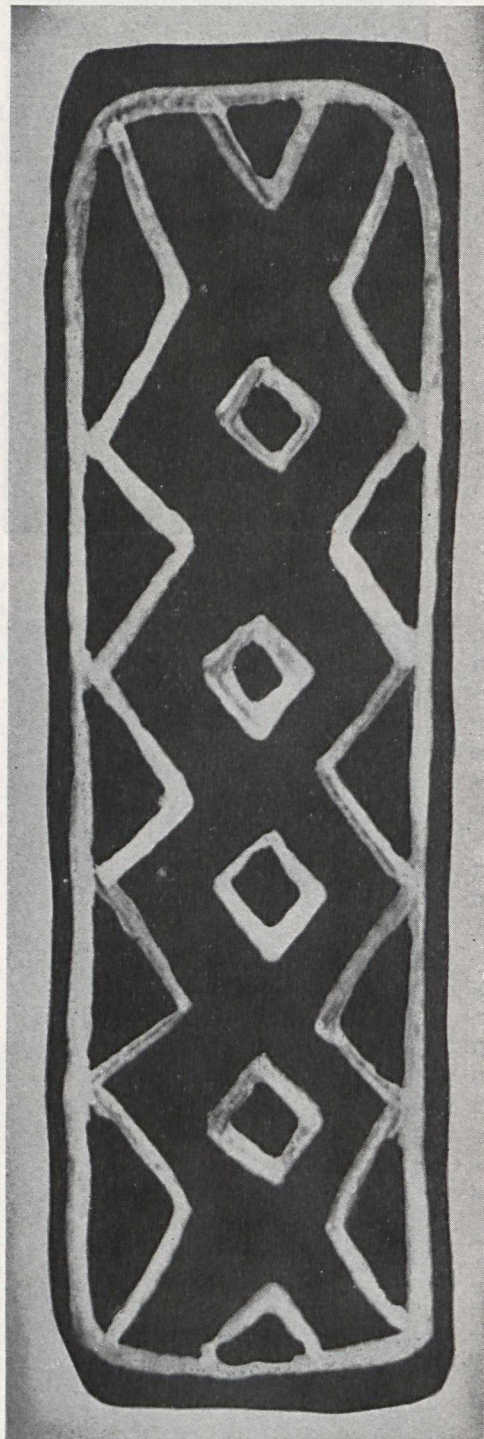
Изумительные по своему мажорному цветовому строю, самобытные по композициям, в которых ощущается прелесть непосредственности видения, свежесть чувства, тушинские ковры-войлоки привлекли внимание художников, этнографов, архитекторов, нашли своих почитателей. Особенно возрос интерес к этим коврам после выставок в Тбилиси, Москве, Польше, ГДР, которые были устроены наряду с выставками прикладного профессионального искусства. А их творцы — народные художники — получили общественное признание.

Такой общественный интерес к грузинскому народному декоративному искусству, в частности к ткачеству, его пропаганда, то есть появление знаний о нем, несомненно, основательно повлияли на творчество многих художников. Современного художника привлекает разнообразное композиционное содержание цветных тушинских войлоков, отражающих самые древние орнаментальные мотивы, цветовое соотношение переплетающихся растительных и геометрических узоров. Искусство тушинских мастериц вдохновило художников Г. Тотибадзе, Г. Кандарели, Т. Джапаридзе, Т. Нуцубидзе — специалистов кафедры текстиля и моделирования Тбилисской государственной академии художеств. В горных селениях Тушетии у народных мастериц изучали они процессы изготовления цветных войлоков.

Для цветных войлоков и раньше и теперь в основном используют белую шерсть, которую почти всегда красят природными красителями в разные цвета. Мастерица на циночке или же на плотной материи равномерным слоем раскладывает комки шерсти для создания фона цветного войлока. Обычно фон бывает белый, серый, светло-коричневый, синий, красноватый. Из других пучков окрашенной шерсти на этом фоне строится импровизированная композиция. Каждая мастерица проявляет тут свою индивидуальность, свой декоративный талант. Подготовленный таким образом шерстяной настил обрызгивают горячей водой и сворачивают вместе с циночкой. Завязав концы рулона, приступают к валке, катая руками рулон взад и вперед. Готовый цветной войлок промывают в чистой проточной воде.

Обогащенные поездками в Тушетию, профессиональные художники начали работать над собственными композициями войлоков, создали десятки эскизов, композиций и расцветок, варьировали и обогащали старинные узоры. Вначале они старались точно воспроизводить на поверхности войлока узоры и орнаменты, характерные для тушинских народных ковров, и лишь в редких случаях отступали от этого правила. В основном же полностью сохранялся народный орнамент, техника изготовления войлока и его расцветки. Однако со временем ху-





дождики создали самостоятельные рисунки с богатыми узорами, разнообразными по ритму и пропорциям, с хорошо сбалансированными соотношениями орнамента и фона. Беря за основу своих произведений народные мотивы тушинцев, художники Г. Тотибадзе и Т. Нуцубидзе стремятся передать в расцветке свои впечатления от голубых тонов солнечного утра в горах, яркого цветения альпийских лугов, золотистой гаммы листвы осеннего леса.

Изготовленные на кафедре ковры-войлоки были использованы при украшении интерьеров общественных зданий в Тбилиси и в Москве, в частности Центрального дома кино; их посылали на экспорт.

*

Изготовление войлока — это процесс большой творческой импровизации. Народная мастерица, хотя и руководствуется традиционными приемами и орнаментами, каждый раз создает новое неповторимое произведение. Ее творчество не связано ни с предварительным эскизом, ни с проектом. Обработка материала и претворение художнической идеи идут почти рядом.

Иное дело — художник. Он создает эскиз или рисунок. Выполнение в материале для него желательный, но не обязательный процесс. В этом смысле в его творчестве отсутствует импровизация, а с нею уходят обаяние простоты, непосредственности взгляда. Поэтому войлоки художников, сделанные по предварительным эскизам, более сухи, чем народные, более «профессиональны». Очевидно, самим художникам нужна большая раскованность при обращении к материалам народного искусства, более свободный подход к первоисточникам, которые подчас держат его в плену.

Как же поступать: пользоваться только произведениями самих тушинов или копировать их творчество?

Подражать искусству, которое создано народом за тысячелетия, или повторять его — невозможно, да и не в этом задача художника, обращающегося к традициям народного творчества. Искусство тушинов уходит из быта, медленно, но верно становится отраслью сувенирной промышленности. Со временем оно уйдет из жизни совсем. Но останутся, благодаря сегодняшней работе художников, знания о нем, будут известны его технология, приемы и способы украшения, оно оживет в ином виде и в иной форме в будущих произведениях грузинского прикладного искусства.



Ленинская тема в лаковой миниатюре

Н. Чумаченко

Самые ранние красочные миниатюры на папье-маше, посвященные Владимиру Ильичу Ленину, были созданы в середине 20-х годов. Именно в этот период возрождаются и восстанавливаются традиционные народные художественные ремесла, в том числе федоскинская миниатюрная живопись, и возникают центры народного искусства, вызванные к жизни советской действительностью.

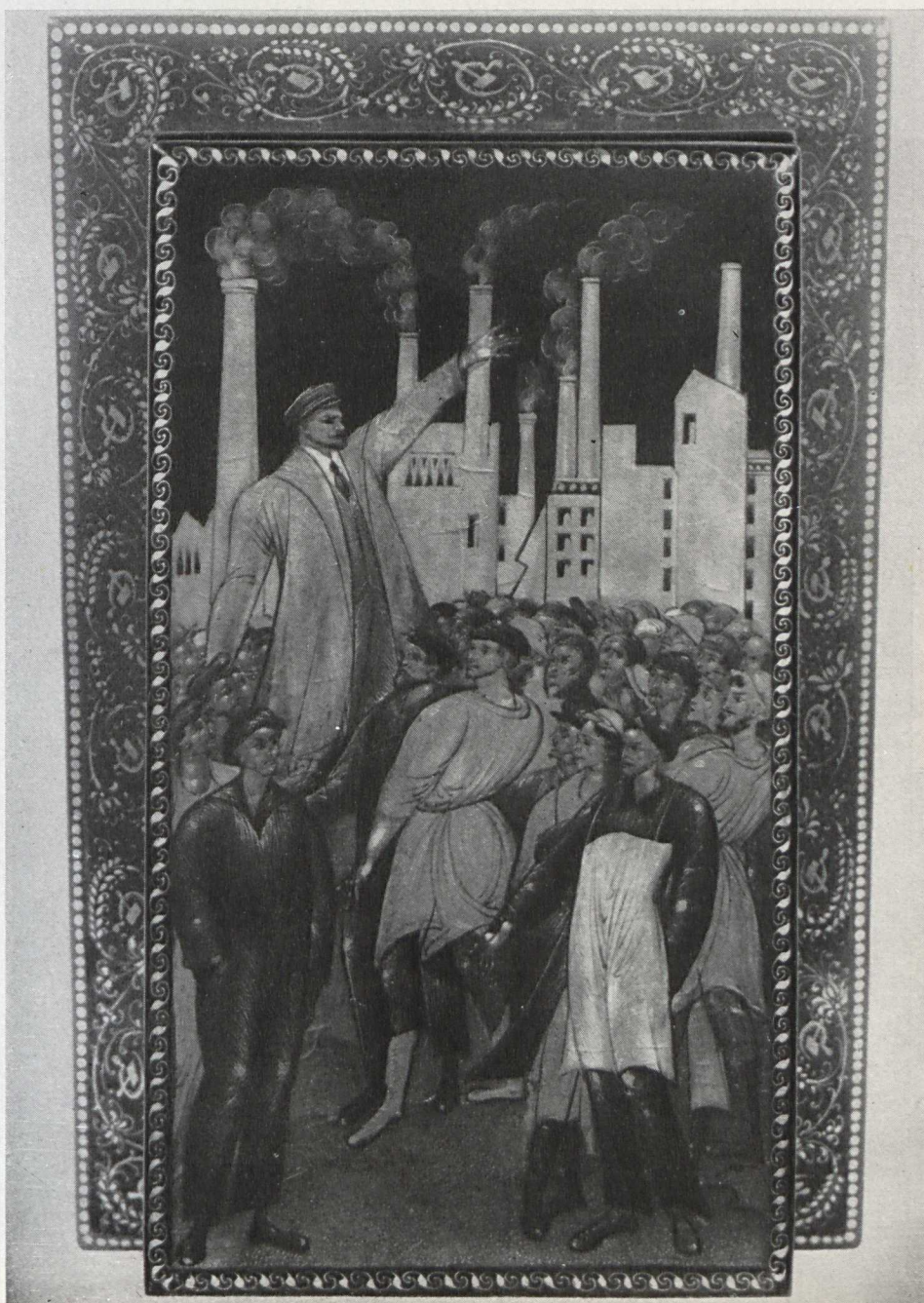
В 1927 году один из основоположников палехской «Артели древней живописи» И. Баканов пишет на небольшой квадратной шкатулке тончайшую по разработке миниатюру «Имба-читальня». В 20-х годах изба-читальня была на селе подлинным символом новой жизни, символом равноправия, культуры, грамотности, которые несла в деревню советская власть. Палешане, сами сельские жители, остро ощущали это. В их раннем творчестве иконописная традиция удивительно переплетается с подлинным глубоким реализмом. На миниатюре Баканова мы видим всех характерных действующих лиц тех лет: красноармейца в буденовке, женщин в красных косынках, степенных крестьян-бородачей и молодежь, расположившихся вокруг длинного некрашеного стола под свисающей с потолка электрической лампочкой. В центре композиции, на передней стене, художник поместил портреты Маркса, Ленина, Калинина. В миниатюре Баканова ярко проявилось все то, что вскоре принесло палешанам мировую славу: строгость и изящество рисунка, музыкальность и гармоничность ритмического заполнения плоскости группами человеческих фигур, декоративность каждого контура, каждой формы, красота в сочетании цветовых пятен. Образ Ленина воспринимается здесь как бы глазами самих крестьян и красноармейцев Октябрьской эпохи.

Почти одновременно с И. Бакановым один из самых одаренных мастеров раннего Палеха И. Голиков написал другую миниатюру, посвященную вождю. Голиков изобразил на ней выступление Ленина 3 апреля 1917 года. Фоном композиции служат силуэты заводских корпусов. Фигура вождя несколько смещена влево и приподнята над толпой слушателей. Художнику удалось воспроизвести в фигуре Ленина, несмотря на известную условность трактовки, страстный динамичный жест оратора-трибуна.

В 30-е годы в решении ленинской темы лаки на время уступили свой приоритет другим видам народного искусства. Новые произведения появились в 40-х—50-х годах. С ними выступили мастера села Федоскино. В таких типичных для федоскинцев миниатюрах, как «Ленин в Горках», «Ленин с детьми» (В. Липицкий), «В гости к Ленину» (М. Чижов), образ Владимира Ильича трактуется

Н. Шишаков.
«Октябрь, 1917». Миниатюра на крышке шкатулки.
Мстёра, 1965. Музей народного искусства. Москва.

И. Голиков.
«Выступление В. И. Ленина 3 апреля 1917 года». Миниатюра на центральной пластине письменного прибора к 10-летию Октября.
Палех, 1927. Музей А. М. Горького, Москва.



В. Фролов.
«В. И. Ленин». Миниатюра
на настольной пластине.
Федоскино. 1969.

ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПОЗНАНИЕ И ЕГО РОЛЬ В ЖИЗНИ



в лирическом плане. Такой подход к ленинской теме мог бы внести в советскую Лениниану новые обогащающие грани. Однако в работах федоскинцев 50-х годов элемент самостоятельного творчества весьма незначителен. По большей части имели место более или менее удачные копии фотографий или произведений советской жанровой и портретной живописи.

Упомянутым миниатюрам не хватало также поэтичности и особенно эмоциональности цвета. В серии сувенирных коробочек и настольных пластин, созданных к 50-летию Октября, федоскинцы в известной мере преодолели эти недостатки.

Очень лиричная и мягкая по цвету миниатюра М. Чижова «Лампочка Ильича» написана на маленькой продолговатой, очень приятных очертаний коробочке. На миниатюре изображены сумерки в деревне, «порядок» (улица) сельских домиков, в которых зажегся электрический свет; перед домиками группа жителей села, радостно взволнованных этим событием. Миниатюра Чижова продолжает ту линию развития произведений на ленинскую тему, которые рассказывают о претворении в жизнь ленинских идей.

Другое значительное произведение федоскинцев последнего времени — настольная декоративная пластина «В. И. Ленин», расписанная В. Фроловым. Здесь в центре помещен портрет Ильича, написанный по сквозному на золотом фоне, а бордюр заполнен изображениями революционных солдат и матросов, идущих на штурм Зимнего дворца. Примечательно, что, в отличие от многих других работ федоскинцев, портрет в работе Фролова не скопирован с фотографии или живописного портрета, а создан самим художником на основе изучения большого документального материала. К 60-м годам относятся и значительные творческие достижения художников поселка Мстёра Владимирской области. В этом, тоже в советское время возникшем промысле, над ленинской темой работал старейший мастер народный художник РСФСР И. Фомичев. В частности, он написал очень живописную миниатюру «Выступление В. И. Ленина 3 апреля 1917 г.».

Серия прекрасных работ принадлежит Н. Шишакову. В их числе такие произведения, как «Призыв вождя», «Октябрь 1917», «Первая сельхозкоммуна во Мстёре». В миниатюре «Октябрь 1917», написанной в 1967 году, динамичные, расположенные ярусами и объединенные в свободно очерченные клейма группы революционных рабочих и солдат заполняют всю плоскость миниатюры, а на переднем плане вырисовывается крупная, сильно увеличенная фигура Ленина, стремительно идущего вперед, на октябрьский штурм. Эта разномаштабность вместе с мелкоузорной и локальной окраской многочисленных фоновых фигур, составляющих мерцающую, как бы мозаичную поверхность, пришли в творчество Шишакова и других мстёрцев из древнерусской декоративной живописи. В своей новой работе — «Первая сельхозкоммуна во Мстёре» (1969) — Н. Шишаков еще более сблизился с композиционными и ритмическими основами иконописи. Условная плоскостно-декоративная архитектура, вытя-



Н. Можяев.
«Дом-музей в Горках
Ленинских».
Роспись подноса. Жостово. 1969.

И. Баканов.
«Изда-читальня». Миниатюра
на крышке шкатулки.
Палех. 1927. Музей народного
искусства. Москва.



Н. Шишаков.
«Первая сельхозкоммуна
во Мстёре».
Миниатюра на крышке
шкатулки. Мстёра. 1969.



Е. Зонина.
«Ленин и печник». Миниатюра
на крышке шкатулки.
Мстёра, 1966. Музей народного
искусства, Москва.

М. Чижов.
«Лампочка Ильича». Миниатюра
на крышке сувенирной
коробочки. Федоскино, 1967.
Музей народного искусства.
Москва.



нутые пропорции человеческих фигур, подчеркнута декоративная тональность не противоречат, однако, эмоциональному восприятию этой миниатюры в плане дальнейшего развития ленинской темы во Мстёре в целом и в творчестве Шишкова в частности.

Несколько раньше написана замечательной мстёрской миниатюристкой Е. Зониной композиция «Ленин и печник». Художница сумела сохранить в своей работе общий лирический, правдивый и вместе с тем сказочный характер мстёрской миниатюры. Есть в композиции и полуфантастические кони-птицы, запряженные в возок, в котором под охраной красноармейцев везут печника к Ленину в Горки чинить печь, есть и традиционно мстёрская узорчатая, почти пряничная избушка—домик печника. И фигура Владимира Ильича очень естественно органично включается в поэтический строй композиции.

К пятидесятилетию Советской власти и к 100-летию ленинскому юбилею художники-палешане создали ряд новых миниатюр. Среди них миниатюра-триптих «Страна моя, рожденная Октябрем» Ю. Виноградова, миниатюра «В. И. Ленин» А. Ковалева и его же работы пятисторонний ларец, расписанный на тему «Песнь о Ленине». Композиция Виноградова полна динамики, движения, в колорите преобладает напряженный красный тон. В центральной части триптиха представлен вождь революции на фоне Смольного и красных знамен, в окружении революционных рабочих, матросов и солдат. Декоративная миниатюра Ковалева «В. И. Ленин» служит как бы своеобразной иллюстрацией к одноименной поэме В. В. Маяковского. В центре ее две мощные фигуры—рабочего и солдата-красноармейца, — переданные в сильном динамическом порыве, бьют прикладами загнанного в угол двуглавого орла. Над бойцами поднимается спокойная и величавая фигура Владимира Ильича, стоящего на броневику.

Среди работ соседей палешан — мастеров-миниатюристов села Холуй — выделяется панно-триптих Б. Киселева «Ильич». Сложно задуманная и прекрасно разыгранная композиция показывает важнейшие эпизоды жизни и деятельности Ленина. Кроме того, холуяне создали серию юбилейных сувениров с изображением памятных ленинских мест.

Наконец, есть попытки отобразить ленинскую тему в жостовской росписи на подносах. Примером может служить круглый поднос Н. Можаяева с изображением Дома-музея в Горках Ленинских. Конечно, роспись на папье-маше или роспись на подносах предоставляет мастерам большие возможности именно сюжетных решений, нежели другие виды народного декоративного искусства. В тех случаях, когда художники-миниатюристы обращаются к животрепещущим темам современности, в первую очередь к ленинской теме, они выходят за грани обычных задач создания предмета с декоративной росписью. Эти композиции в значительной степени уникальны и почти не тиражируются, занимают среди произведений декоративного искусства особое место, поэтому их авторы должны быть очень взыскательны к своим творческим поискам.

Декоративное искусство и культура

(Этой статьей редакция завершает дискуссию «О красоте и пользе»)*

Спор на страницах «ДИ» сосредоточился на том, как надлежит толковать красоту и пользу, каким полагается быть соотношению их в произведении декоративного искусства. Но возник он не из несогласия в отвлеченностях, не на философских этажах теории. Дискуссия была вызвана ясно обозначившимися тенденциями в художественной практике последних лет.

Она выросла на сегодняшних творческих поисках. Столкнувшиеся мнения непосредственно выразили различие во взглядах на существующее положение дел. Как бы сама практика поставила под вопрос наши представления о том, что такое красота и польза, уникальное и массовое и т. д. Будто художники разрушили сложившиеся границы этих понятий. Будто само декоративное искусство не согласно впредь подлежать юрисдикции принятых до сей поры эстетических критериев.

В дискуссии оказались смешаны два отнюдь не однопорядковых предмета. Разбирались конкретные произведения, обсуждался текущий момент жизни нашего декоративного искусства. Но, с другой стороны, всплыли самые общие вопросы теории, столкновение мнений произошло вокруг закономерностей и принципов, имеющих непреходящее значение не только для сегодняшнего, не только для нашего, но и для всего мирового искусства и во все времена. Сиюминутность спуталась с вневременным, релятивное — с абсолютным.

Спор развернулся на материале выставок последних 2—3 лет. Причем часть статей была опубликована под рубрикой «Красота и польза», другая же часть по видимости осталась вне дискуссии. Подчеркиваю, — по видимости, потому что, кто бы и о чем бы ни судил, анализируя существующее в декоративном искусстве положение, интерес немедленно сосредоточивался на одних и тех же спорных пунктах, вовлекался в полемику. И тут — свидетельство, что в возникновении спора была некоторая спонтанность. В самих обсуждаемых произведениях есть нечто, вызвавшее именно такую форму обсуждения, какая получилась.

Но зато относительно нынешнего состояния нашего декоративного искусства дискуссия многое раскрыла. Поскольку при анализе искусства бывает важно знать не только то, что создается, но и как осознается создаваемое. Теория и практи-

ка, критика и творчество — равноправные стороны нашей духовной жизни. Они отражаются друг в друге и взаимно друг друга оттеняют. Наша дискуссия по-новому высветила произведения, вокруг которых она развернулась.

Теоретический состав дискуссии оказался малосодержательным. Немного выяснилось ею относительно пользы, красоты, их соотношения и прочего. К теории обратились как к арбитру, с расчетом, что она не колеблясь подтвердит и без нее известное.

Если кто-нибудь сочувствовал спорным произведениям, то немедленно обращался к критике сложившихся, буквально вчера еще общепринятых в декоративном искусстве теоретических представлений. Их было не жаль, они попросту «устарели». Развенчание теории представилось почему-то само собою разумеющимся способом раскрыть смысл защищаемых произведений, объяснить их явление, обосновать их право на существование.

Наоборот, не одобрявшие их считали достаточным настаивать, что прежние основы декоративного искусства, утвержденные авторитетом теории, остаются нерушимыми и сегодня. Ссылками на эти основы доказывалась ложность, манерность, никчемность все тех же произведений, хотя и не всегда справедливо.

«Если прежняя теория верна, то следует признать, что развитие нашего декоративного искусства пошло по неправильному пути» — таков ход мысли, приведший к новым, «антифункциональным» взглядам. Получилось, что сама по себе сегодняшняя практика обладает в глазах критиков жестким авторитетом. Они убеждены, видимо, что лучше признать ошибочность вчерашней теории, чем превратность сегодняшней практики. Но оправдано ли такое апологетическое отношение к сиюминутному? И стоит ли менять теоретические знамена каждый раз, когда они не очень гармонируют с обстоятельствами?

Было бы странно, если столь массовидно заявившее о себе намерение художников отказаться от соображений пользы и функциональности не нашло сочувствия хотя бы среди части искусствоведов и критиков. Поскольку та или иная тенденция в искусстве мотивирована действительностью, она почти наверняка получает отклик и поддержку в критической литературе.

Но поддержка эта должна, очевидно, состоять не в подборе каких попало аргументов, лишь бы доказать высокое достоинство симпатичных критике вещей. Критик должен, конечно, уметь вжиться в них, вчувствоваться и пересказать читателю их духовный настрой. Однако, кроме того, он должен еще уметь и исследовать даже очень ему симпатичное и созвучное, смотреть на него не только изнутри, но и извне, в широкой перспективе истории, в контексте действительности.

К сожалению, этого у защитников «нового направления» нет. Поэтому они ограничиваются лишь противопоставлением современного периода развития нашего декоративного искусства — его предшествующему периоду, новых произведений — прежним теоретическим установкам. Не успели вещи выйти из-под рук художников — и из них извлекаются теоретические квинтэссенции, противопоставленные прошлому, как истина противостоит заведомому заблуждению.

Когда перечитываешь некоторые из наиболее решительных статей дискуссии, есть впечатление, будто благодаря некоей удачной операции совершился мгновенный переход от слепоты к зрячести, что пелена упала с глаз наших. Мы наконец-то уразумели, что полезность окружающих вещей может быть не только материального, но и духовного свойства, что красота тоже нужна людям, тоже — «польза», что в декоративном искусстве всегда были и сейчас могут быть не только рядовые изделия, рассчитанные на массовое тиражирование промышленностью, но и творения уникальные — неповторимых, выдающихся эстетических достоинств.

Ведь и пять, и десять лет назад едва ли даже самые прямолинейные из тогдашних «функционалистов» и «прагматиков» начисто отрицали высокую значимость красоты и уникальности выдающихся произведений декоративного искусства. Сомневающиеся могут проверить это, просмотрев хотя бы подшивки нашего журнала за те годы.

Но было тогда другое — желание, чтобы красота и уникальность присутствовали в самом образе жизни, в быту, в реальном облике людей и их предметного окружения. Требование: «Искусство — в быт» — вот что было. И именно искусство хотели тогда внести в быт, а не жалкие суррогаты массовой культуры — как теперь представляют некоторые. Идея нерасторжимости красоты и

пользы, декоративного и прикладного начал отстаивалась тогда потому, что иначе и помыслить нельзя участие красоты в многообразных связях и отношениях действительности жизни.

Произведения, вызвавшие данную дискуссию, знаменовали отход от этого требования, разочарование в нем. Но это основное отличие нынешнего этапа от предшествующего ускользнуло и от критиков, отнесшихся к современному этапу апологетически, и от самих художников. В их представлении новые попытки творчества выглядят как наитие, как эмансипация от всего постороннего и внешнего искусству, как внезапно явившееся знание, что красота предполагает незаинтересованное созерцание.

Поэтому больше заслуживающих внимания сведений можно извлечь из выступлений критиков, которые приняли «новое направление» несочувственно. Они самой спецификой своей позиции оказались стоящими вне его и, следовательно, имели возможность более беспристрастно, остраненно разбираться в его сущности и предпосылках. Во всяком случае, именно они выяснили некоторые важные обстоятельства, вызвавшие к жизни новые устремления в художественной среде. Это, пожалуй, самое позитивное, что дала дискуссия.

Многие участники дискуссии признали, например, что несмотря на проявленную художниками добрую волю, несмотря на готовность их работать на массовое производство, они в промышленности нашей не встретили понимания и поддержки. Но эту неудачу склонны были истолковать влиянием чисто внешних обстоятельств, чьим-то недомыслием или недобросовестностью — не более. В ходе дискуссии были предложены даже рекомендации административного порядка, как смягчить несогласованность художеств и производства. Конечно, и организационные неурядицы могли воздействовать на содержательную эволюцию искусства, но навряд ли определили ее полностью. Духовная, культурная сторона и здесь оказалась в небрежении. Не были приняты во внимание ни полусознанные, может быть, настроения художников, ни их недовольство собою, ни их жажда подлинной и бескомпромиссной красоты.

Трудности в работе художников для производства — всего лишь частный случай или частное проявление условий, при которых искусст-

во пыталось вторгнуться в сферу быта и преобразить его согласно своим нормам. Ведь даже и будучи восприняты промышленностью, даже и получив распространение через торговую сеть — и это тоже было установлено дискуссией, — те или иные художественные модели на ходу «портились», авторский замысел искажался, попадая в чуждую среду, вещи теряли свои эстетические качества. Иными словами, обнаруживалась их неорганичность реальному строю жизни. В сущности, и сам девиз: «Искусство — в быт» был расплывчат и неточен. Вернее было бы, если бы искусство не вносилось в быт, а **вырастал** из быта. Призвание мастера декоративного искусства не в том заключается, чтобы придумывать, сочинять и навязывать художественную форму для бытия людей, а в том, чтобы выявлять человеческое содержание, которое в этом быту уже сложилось. Навыки и нормы поведения, обряды и ритуалы, выработанные временем, историей, ставшие традиционными, конкретный идеал, присущий каждому народу и каждой эпохе — все это уже содержится в культуре общества. Декоративное искусство каждого данного периода должно опираться на них как на основу, как на нерушимый фундамент. Интуиция художника, сила его творческого гения сказываются в том, что, проникнувшись желаниями и намерениями современников, он развивает их далее, до адекватного воплощения в художественном образе, в материале, конструкции и форме создаваемых им вещей. Такой процесс является условием, что декоративное искусство одновременно становится участником дальнейшего развития и формирования человеческого быта, его обычаев и идеалов. Только вступая в такую прочную взаимосвязь, декоративное искусство оказывается неотторжимым элементом культуры.

Нечто аналогичное происходит, когда живописец пишет портрет конкретного лица. Наличие модели для портрета необходимо. Но законченное произведение призвано обнаружить, раскрыть, довести до ясности и художественной завершенности то, что в этой модели, быть может, лишь намечалось. Мастер декоративного искусства, в отличие от портретиста, имеет перед собою в качестве модели не отдельное лицо, а целое общество, народ или определенный слой его. Их внутренний духовный облик он призван

довести до ясности и совершенства. Развитие нашего декоративного искусства на предшествующем этапе, как нетрудно убедиться, пошло по иному пути. Художники вместо того, чтобы представить себе реально-го человека, для которого они намеревались работать, во всем комплексе его социальных и духовных черт, имели перед собой идеал, во многом упрощенный и отвлеченный. Теоретики решительно брали на себя функцию нормировать черты и потребности советских людей, строя «научные» схемы современных бытовых процессов. Работа художников основывалась на абстрактных соображениях, как должно быть. Декоративное искусство было намерено сразу, в несколько лет отлить жизнь человека в формы, которые явили бы собою все и всяческие совершенства. А в итоге оно стало развиваться однолинейно, не разворачивалось во временную глубину, не охватывало всесторонне людскую жизнь.

Вероятно, этим объясняется и одно-стороннее увлечение элементарным дизайном с его абстрактно-рационалистическими принципами, с его опорой не столько на культурную традицию, сколько на научную «информацию» о человеке. Этим же, быть может, была вызвана и известная недооценка декоративного аспекта прикладного творчества.

Что же удивительного, если «массовый потребитель» не видел себя в предлагаемых художниками вещах, если он, даже не сознавая того, чувствовал: они — не его портрет? Что же удивительного, если получались недоразумения, когда потребитель воспринимал те же вещи как для себя подходящие? Тогда выходило то же, что бывает, когда надевают платье не по фигуре, не по возрасту, не соответственно социальному положению, уровню образования и т. д. Чем лучше, казалось, придумано платье, тем оно несообразнее.

Вероятно, именно этот сложный комплекс противоречий во взаимоотношениях декоративного искусства и быта, новых вещей и массового их потребления повлек за собой внутреннее разочарование энтузиастов-художников.

И все же нельзя не подчеркнуть, как много дал для развития декоративного искусства этот период, когда художники освободились от натуралистических тенденций. Перемена эта, пробивавшаяся во всем семействе пространственных искусств, в декоративном оказалась

и более радикальной, и более успешной. И было бы неблагодарно забыть, какую роль при этом играло намерение художников трудиться для быта. Пусть художники счель приблизительно представляли себе жизнь, которую собирались эстетически организовать и преобразить, пусть ждало их неминуемое разочарование, но служение «пользе», функции, утилитарности стало опорными точками, вокруг которых слагались кристаллы настоящего декоративного мастерства.

Мастерство росло, развивалось свободное владение всеми средствами и навыками создания декоративно-прикладного предмета, пока они не перешагнули и не оставили далеко позади нормативные представления о том, что нужно и что не нужно человеку, что должно и чего не должно быть в нашем доме. Стала восполняться нехватка декоративности, эмоциональности прикладных произведений, «красота» стала превалировать над «пользой». Появились произведения, которые как бы слагаются в особый мир, где каждая вещь вызывает к любованию и созерцательному наслаждению. Они уже отстранились от грубостей обыденного существования. Они — для праздника, для наслаждения на выставке. Примеривать такие произведения к собственному индивидуальному или даже общественному интерьеру становится едва ли не обнаруживанием примитивности, неразвитости духовных интересов. Между пространством, в котором мы существуем, и тем пространством, в котором мыслит свое произведение художник, возникла все удлиняющаяся дистанция. Природа этой дистанции — не материальная, а духовная. Иначе говоря, произведениями декоративного искусства и можно пользоваться, но это «неловко»: они слишком красивы, слишком хороши для этого. Так достижения в одном отношении усугубили неблагоприятное положение в другом. Разрабатывая до тонкостей выразительный язык своего искусства, мастера имели все меньше возможностей для непосредственного соприкосновения с реальным человеческим бытом. И «красота» все больше отдалялась от «пользы».

Наверное, это явление, возникшее в очень своеобразных условиях развития. Единство красоты и пользы, эстетического и утилитарного — для декоративного искусства, действительно, непреложный закон. Здесь — основа его специфики, при-

чина, почему оно занимает особое место в системе культуры.

Но в истории может сложиться коллизия, когда волей-неволей приходится ориентироваться на «свободу» от функциональности. Единство красоты и пользы как субстанциальная закономерность не обязательно при этом распадается. Оно может получить превращенную форму: художник будет «играть» на бесполезности своего произведения, более или менее программно подчеркивая, эстетически выделяя ее. Глубинный смысл здесь будет развит именно постольку, поскольку идея красоты и пользы продолжает присутствовать, оставаясь эмоциональным фоном, системой отсчета для размышлений. Если бы такая двуплановость исчезла и перед нами предстала бы просто абстрактная, хотя бы и очень совершенная форма, это было бы что угодно, но только не произведение декоративного искусства. Следуя таким путем, мастер подходит к границе своих возможностей, идет по краю и рискует сорваться.

И, чтобы не сорваться, тут необходим тонкий интеллектуализм, широта культурного кругозора, точное предощущение, чего именно добиваешься. Как бы сложен и противоречив ни был мир, в котором родилось произведение, оно должно нести в себе его образ, быть безошибочным откликом на исходящие от него импульсы. И справиться с такой задачей можно лишь при универсальном и глубоком знании жизни, когда философия и гуманитарные науки, литература и музыка, живопись и архитектура, вообще искусство и природа, история и современность вросли в личность художника, стали составными элементами его индивидуального мировосприятия. Овладение же специальным мастерством, знание «секретов» дерева, стекла, металла технологии их обработки остаются всего лишь непременным условием, но не решающей гарантией, что художник справится с задачей.

Дискуссия показала, что необходим новый масштаб деятельности в декоративном искусстве — и в его практике, и в теории — осмысление их в широком диапазоне истории и современности. Необходимо, чтобы декоративное искусство самоопределилось в отношении к ключевым проблемам бытия, чтобы за каждым произведением стояло: «Я поступаю так, и не могу иначе». Это, конечно, идеал, но к нему надо стремиться.

Будем надеяться, что дискуссией завершился определенный круг эволюции. Итог ее увлекает наше внимание далеко за пределы непосредственной практики художников-прикладников. Это — проблема культуры как целостности, проблема отношения декоративного искусства к этой целостности. Только универсальный взгляд на самые специальные вопросы с точки зрения всей истории культуры обеспечит нам единственную точку зрения, которая нужна, чтобы просматривались все существенные детали и в то же время не терялась общая перспектива.

Культура — не просто роскошная коллекция разного рода сочинений, стихов, картин, статуй, нот. Она — в людском общении и ради него. Она призвана быть ориентиром в любых контактах человека с обществом и природой, обогащая его ум, формируя его чувства, направляя его волю. С культурой нельзя «общаться» в специальные отведенные для этого часы дневного или недельного досуга. Она — весь человек, в совокупности его идей, чувств и поступков. И даже в споре, в состязании принципов и позиций культура призвана служить общей почвой, на которой стоят противники и которая в итоге дискуссии становится по-новому плодотворной.

«Культура есть культура, — писал А. Блок, — ее, как «обветшалое» или «вовсе не нужное сегодня», не выкинешь. Культуру нельзя убить; она есть лишь **мыслимая** линия, лишь **звучащая** — не осязаемая. Она — есть ритм. Кому угодно иметь уши и глаза, тот может услышать и увидеть».

Развитие теории декоративного искусства в будущем во многом зависит от того, насколько критикам и искусствоведам удастся освоить и развить культурологический взгляд на свой предмет. Сделать это непросто. От глубокой древности до сего дня протягивается единая связующая линия культуры — не взаимных влияний только, не прямого единомыслия, а единство духовного языка человеческого общения, который только и позволяет индивидуальности человека или целой эпохи раскрыться в их неповторимом содержании, имеющем тем не менее общезначимый для людей смысл. И наше декоративное искусство должно проникнуться стремлением и на практике, и в теории приобщиться к этому языку, внести в него свой драгоценный вклад.

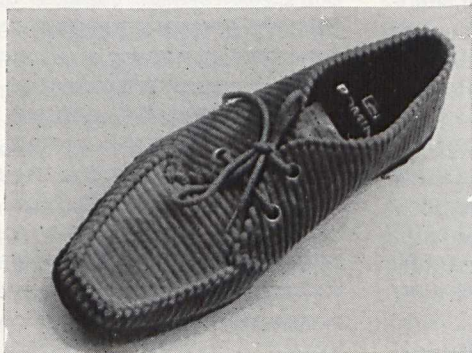
Л. Ефремова

Осенью прошлого года в московском парке «Сокольники» проходила международная выставка «Обувь-69», в которой принимали участие фирмы 37 стран. Успех выставки у специалистов и у рядовых посетителей говорит не только о высоком техническом уровне промышленности, но и об удачном решении творческих задач художниками этой отрасли прикладного искусства. «Железные рамки» функциональности, которыми не могут пренебрегать создатели моделей обуви, не мешали им найти разнообразный художественный облик предметов.

Единство и противоречие между функционализмом и эстетикой в декоративно-прикладном искусстве подвергаются сейчас обсуждению. Недавно сблизившись с областью дизайна на основе решения задачи функциональности предметов, декоративное искусство уже оттолкнулось от него, как бильярдный шар, в противоположный конец общего поля деятельности. Развивается с новой силой движение к уникальности и экспериментальным поискам в образце, который не предназначен быть эталоном для повторения или даже для использования его человеком в этом единственном экземпляре. Я не берусь здесь оспаривать правомерность нового направления, когда функциональность декоративного и изобразительного искусства по сути дела становится равнозначной. Беспокоит другое. Всякий новый поворот в развитии искусства не может быть ограничен какой-либо узкой областью творчества. Где граница списка предметов декоративно-прикладного искусства, при создании которых сегодня допустимо думать только о красоте, минуя полезность? Сегодня это «чисто декоративные» стаканы, кувшины, вазы, а завтра платья и ботинки. Но кому нужны «чисто декоративные» туфли — выставочные, «для общего развития», «для души»? Думаю, что никому. Впрочем, и в этом функциональнейшем из всех видов прикладного искусства есть исторические примеры, когда утилитарность отступала на второй план. В музее обуви XX века одной из французских фирм хранятся уникальные образцы: туфли-загадки, туфли-шутки, туфли-прихоть художника. Ботинки иногда изображают улитку или цветок, поиски формы и новизны приводят к слиянию воедино носочной части с высоким каблуком, тогда нога зрительно выглядит вдвое меньше и напоминает копытце. И все же несмотря на наличие таких экспериментов, трудно представить себе, чтобы сейчас нашлись сторонники продолжения поисков формы обуви в этом направлении.

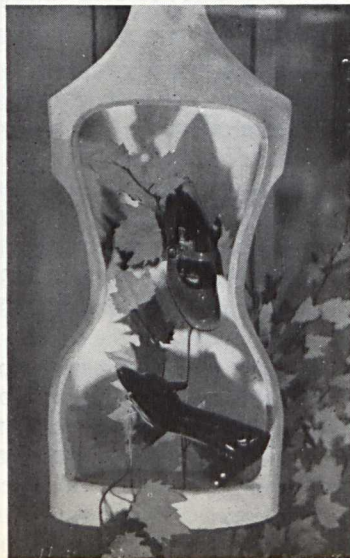
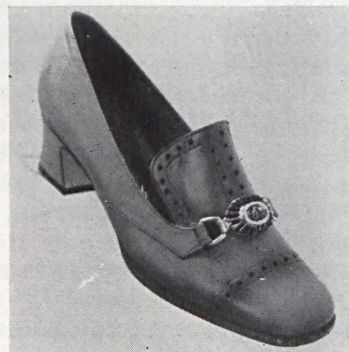
Утилитарность при создании обуви остается всегда величиной постоянной, диктующей свои условия художнику, модельеру, конструктору. Функциональная задача здесь стоит много острее даже по сравнению с другими предметами одежды. Туфли должны быть одинаково удобны всегда — для работы и для праздника. Вспомним испытание танцем, придуманное для золушкиной сестрицы в известном фильме по сказке Перро. Если неудобны туфли — какие уж тут танцы! Не нужны хрустальные башмачки, не нужны модные лакированные сапожки, фигура кажется нескладной, движения нелепы, прощай, грация и элегантность! Больше того, у человека портится настроение.

Определение центра тяжести челове-



Павильон СССР.
Раздел «История обуви».

Дамский ботинок. XIX в.



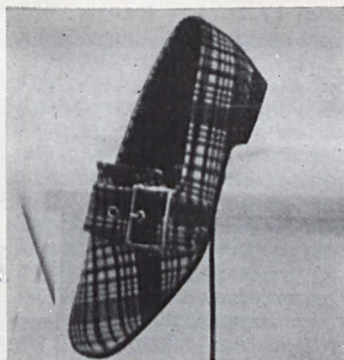
1
2

3
4

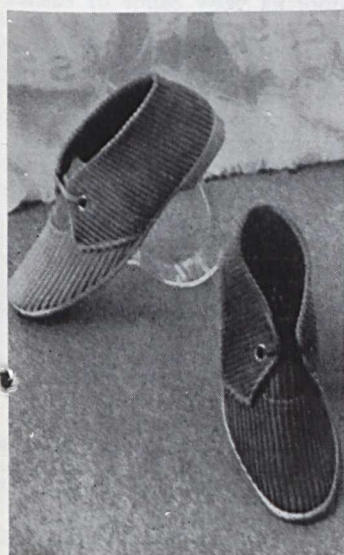
5
7

6
7

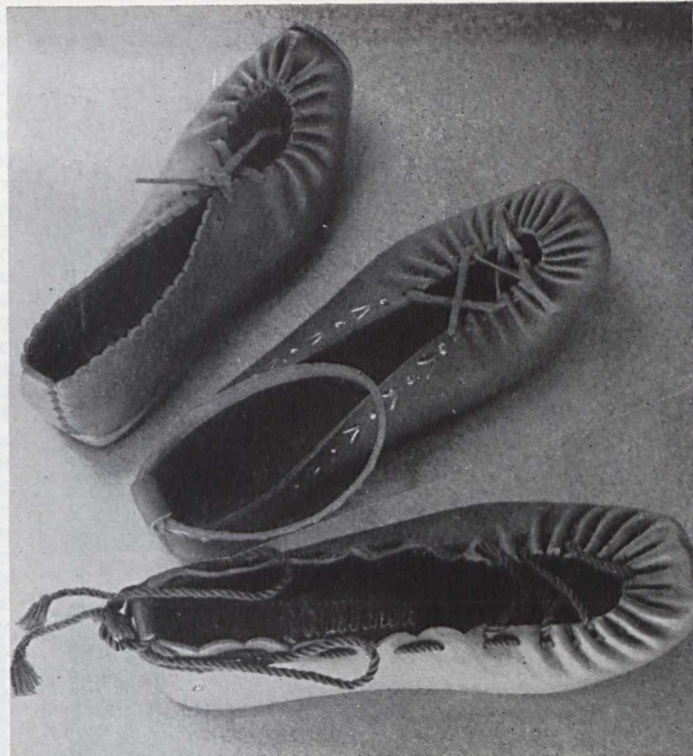
8



9



Экспонаты выставки
«Обувь-69»:
Англия — 3, 4, 11
ГДР — 12
Италия — 13, 17, 18
СССР — 10
Франция — 5, 6, 7, 15, 16, 19, 20
ФРГ — 1, 8
Чехословакия — 9
Югославия — 2, 6, 14

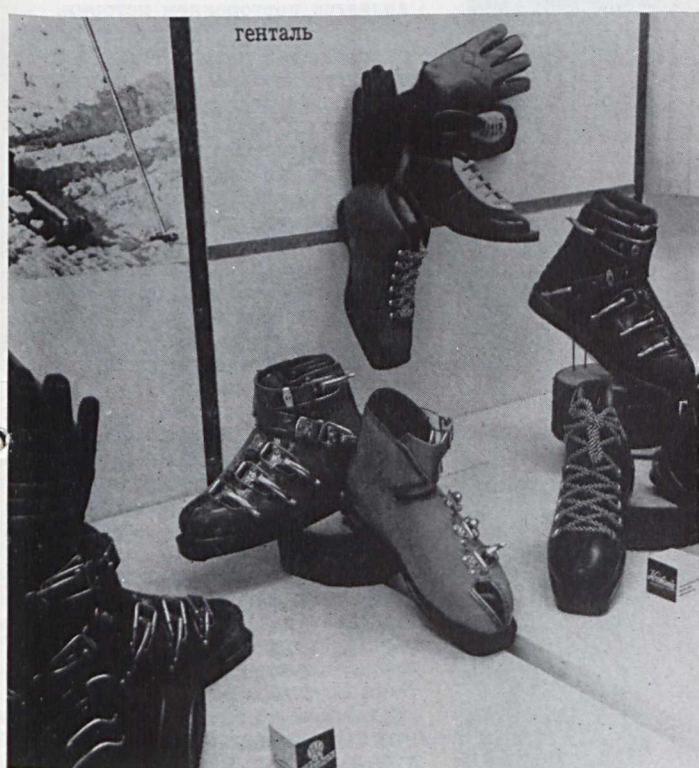


11

10

13

12



14,15

ческого тела, форма ноги, характер движений, удобное положение стопы—все эти показатели—альфа и омега проектирования нового образца обуви. В этих трудных условиях решается не только функциональная, но и художественная задача. И часто решается успешно. Об этом говорят многочисленные экспонаты выставки «Обувь-69». Кажется бы, тематика выставки была очень узкой: только ботинки! Но при малой доле воображения совсем не трудно было, судя по ботинкам, представить образ, характер, национальные особенности людей разных стран. За каждой парой башмаков—походка деловитая или спокойная, осанка напряженная или слегка расслабленная, на которую так влияет высота каблуков.

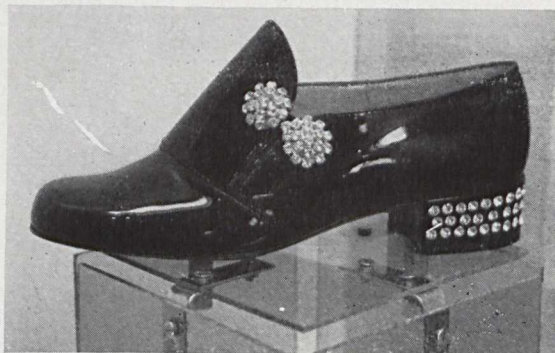
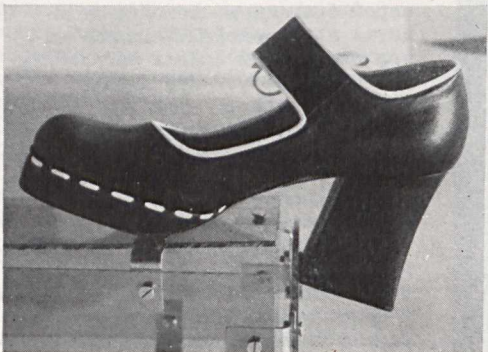
Если осмотреть внимательно экспонаты выставки, раскрываются многие стороны жизни и быта современного человека. Мы трудимся, гуляем, танцуем, занимаемся спортом—для всего требуется своя удобная и подходящая к костюму обувь. Но, кроме этого, необходима и более точная классификация—ведь можно работать в промышленности или в сельском хозяйстве, в горячем цехе или в конторе завода, можно ходить на лыжах, играть в теннис или заниматься альпинизмом. Пожалуй, нет таких занятий или потребностей, которые не были бы предусмотрены создателями обуви. Мы видели на выставке туфли, угадывающие все наши желания, вкусы, пристрастия и, главное, нужды.

Больше всего на стендах представлено деловой и повседневной обуви, особенно в павильонах социалистических стран. Это живая иллюстрация нашего образа жизни: труд мы отдаем больше времени, чем увеселением. Понятие «повседневная» оказывается очень широким: многообразие форм, цветов, фактур, а за этим—разные возрасты, вкусы, условия жизни. Особенно привлекательно выглядят туфли из текстиля: рыже-коричневого велвета, натуральной льняной рогожки, ярких шотландок.

Несмотря на общность основной задачи обуви разных стран имеет свое «лицо». Хотя производство на экспорт с учетом чужих вкусов несколько сгладило сейчас характерные национальные особенности, но все же... Посмотрите на туфли английских фирм рядом с испанскими (конечно, если выбрать самые характерные). Они похожи друг на друга не более, чем знаменитая Ирен на прославленную Карменситу. А неповторимые вышитые тапочки японского производства или детские башмачки-зверюшки, которые не отличишь от мягких игрушек, поставленных рядом! В них чисто национальное любовное отношение к детали, изящество и утонченность в подходе к мелочам, украшающим быт. Ярко выразились национальные особенности в творчестве модельеров республик нашей страны. Здесь и любовное отношение к традициям прошлого, и забота о потребностях современного человека.

Но над всеми экспонатами в павильонах выставки «Обувь-69» незримо царствует мода. Она объединяет все страны, национальности, на моду работают и представленные здесь умные машины, аккуратно вырубая заготовку нужной формы. С модой меняется одежда, а постепенно и весь облик людей, манеры, походка—и за всем этим следует обувь.

Совсем недавно мы изящно семенили в туфлях на шпильках и с острыми, как иглы, носками. Но на смену им пришли «детские» туфельки с ремешком, которые так вяжутся с мини-юбкой, а сейчас мы уже надели «самые удобные»



и «самые красивые» (такова мода!) туфли на среднем каблучке с прямым, почти квадратным носком. Они больше всего подходят к ансамблю с брюками и позволяют задуматься о новой моде на длину юбки. В этих туфлях можно шагать размашистой походкой, сохраняя элегантность, они созданы для города, а не для туристских троп. Мановением руки модельеры, а затем и целая армия мастеров снова приподняли нас над землей ровно настолько, чтобы сделать осанку более напряженной и грациозной, но сохранить уверенность и свободу движений.

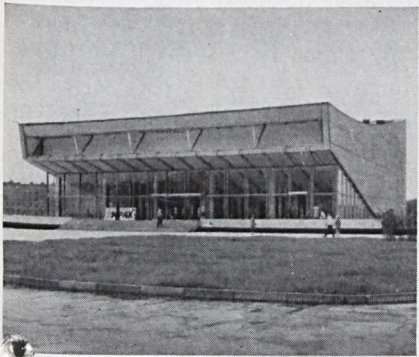
Вариации на тему сапог от самых высоких до маленьких, почти ботиночек, также связаны с волнениями мировой моды по поводу длины от «мини до макси», хотя высота обуви не всегда обратно пропорциональна длине юбки. Разнообразие предложений, разница этих «высот» в вещах, предлагаемых одновременно, отражает поиски, которые ведутся сейчас в области пропорций нашего костюма. В цветовом решении предметов ансамбля участники выставки придерживаются двух направлений: одни почти не используют никаких цветов, кроме оттенков черного, коричневого и белого. Такие дополнения можно носить в любое время дня и появляться в любой обстановке. Другие предлагают—обувь и сумки в цвет одежды: голубые, зеленые, оранжевые. Красиво, но не всегда реально—нельзя ведь к каждому платью иметь специальную пару туфель.

Стенды Советского Союза были как бы заголовком к выставке, постановкой задачи. Мы рассматриваем обувь как искусство, мы считаем возможным и нужным использовать национальные элементы, мы считаем, что развитие моды идет по пути логики и усовершенствования форм, но кое-что является повторением истории, как и в костюме. Все это без слов рассказывают наши стенды, они демонстрируют обувь в соответствующей обстановке, раскрывают творческий путь художника, технологию, показывают новые материалы. Здесь не надо воображения, чтобы представить одежду—она экспонируется вместе с обувью в едином ансамбле.

Однако именно около наших стендов посетителей не покидало ощущение грусти и беспокойства. Мы все хотим, чтобы наши товары были лучшими, но, как спортивные болельщики, гордимся только честными достижениями, без обмана. За чрезмерной пышностью и блеском нашей экспозиции пропадала вера в реальность показанного. На стендах блестящие вечерние туалеты, драгоценные меха, одежда из натуральной кожи и, наконец, туфли, туфли всех цветов, всех фасонов, к любому туалету. Модель обуви должна служить образцом для будущего тиражирования, иначе ее создание бесцельно. Вера в мастерство наших специалистов, мы не сомневаемся в том, что каждую показанную здесь пару туфель можно носить, она выполнена по всем правилам этого сложного искусства. Однако будет ли она повторена? Можно ли ждать, что экспонаты выставки станут действительно одеждой—сумками—обувью — 70?

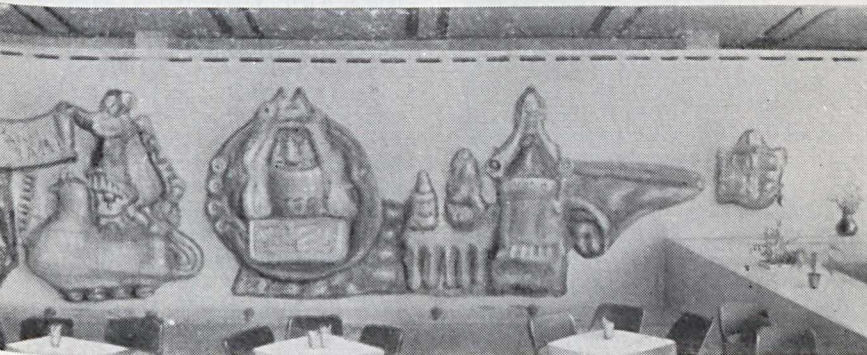
Кинотеатр «Балтика»

Новый кинотеатр столицы привлекает не только и не столько своим архитектурно-конструктивным решением, сколько необычайной продуманностью внутреннего и внешнего «убранства». Ведь, в сущности, именно эта продуманность в выборе фактур, цвета, решения окружающего пространства и есть те качества, которые придают проекту неповторимое своеобразие, отличают его от «близнецов», разбросанных по всему свету.

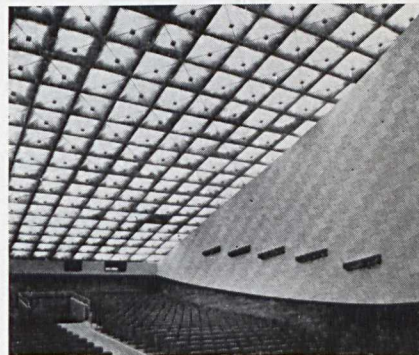


«средний» зритель не станет задерживаться на промежуточных точках, чтобы полюбоваться необычным зрелищем (а так оно и будет) и прощестует через весь холл к стойке буфета, просто поглядывая на декорированную стену, то он все же невольно почувствует все метаморфозы, которые претерпевает панно в пространстве в зависимости от выбранного угла зрения. Как всегда, удачен у Космачева резко боковой ракурс: исчезает изобразительность, неожиданный динамичный рельеф вдруг сменяет несколько уплощенную цветом общую массу композиции. Правда, при более длительном рассматривании начинает беспокоить цветовая несобранность композиции, выступает эстетизация фрагмента в ущерб целостности цветового решения. Видна поспешность в обработке формы — опасность, которая с годами может обратиться в так называемый «почерк». Вероятно, эту опасность сознает и сам Космачев. Но правда и другое: характер работы — роспись громадного (18 м в длину!) рельефа — дело трудное, требующее

За конструктивную основу здания был принят проект, разработанный Мастерской № 14 Моспроекта-2, в процессе работы несколько измененный; автор интерьера и отделки архитектор В. Антонов (Мастерская № 9 Мосстроя-1, руководитель М. Круглов); в работе также приняли участие архитекторы Н. Бровченко и В. Золотарев. Наиболее своеобразно решен Антоновым потолок зрительного зала — элемент вариантный, могущий предстать и глухой плоскостью. Его основа — пирамидальные кессоны,



Утканые белой стеклотканью. Конструкция светильников позволяет менять цвет ламп, и кессоны окрашиваются различными оттенками теплого и холодного. Стены в зале — из акустической плиты, положенной по деревянному каркасу. Вообще зрительный зал — большая удача архитектора. Здесь все — от цвета и фактуры занавеса до мерцающих кристаллов потолка — работает на единое, цельное решение пространства. Холл кинотеатра — единственный интерьер здания, где архитектор выступает в содружестве с художником. Здесь на одной из стен — керамическое панно В. Космачева. Место для панно выбрано архитектором отлично. Расчленив на неравные части опорными колоннами, панно просматривается целиком уже с платформы вестибюля. Оно интригует и приглашает спуститься вниз — это первый маршрут зрителя до начала сеанса. Первая точка осмотра — с нижней ступени лестницы: вы видите панно в сокращении, не очень резко, но достаточном, чтобы исчезла аппликативность, которую ощущаешь при созерцании в лоб, сверху. Если предположить, что



не только мощного воображения, но и значительного опыта. Панно В. Космачева придает интерьеру холла уникальность и в то же время, несмотря на внушительные размеры, оно неназойливо, в нем есть «шутейная» изобразительность, хорошая «игровая» несерьезность. И эти качества здесь, в холле кинотеатра, оказались весьма уместными.

Совещание специалистов художественных промыслов

Научно-исследовательский институт художественной промышленности МПИ РСФСР в Москве с 1968 года осуществляет координацию научно-исследовательских, экспериментально-творческих и конструкторско-технологических работ по народным художественным промыслам в системе местной промышленности союзных республик.

Второе заседание искусствоведческо-творческой секции Координационного совета состоялось в октябре 1969 года в г. Фрунзе. В нем приняли участие представители 13 республик.

Многие участники совещания свои выступления посвятили проблеме повышения квалификации художников и мастеров предприятий промыслов. Специалисты литозского объединения «Дована» и Института литературы и языка, например, в помощь художникам и мастерам подготавливают тематический каталог по литературному и фольклорному национальному наследию.

Участники совещания рассмотрели вопросы взаимоотношения художника и мастера на производстве, определили основные направления работы с мастерами традиционного народного искусства.

Искусствоведческо-творческая секция обсудила Проект положения о правах и обязанностях главных художников, старших художников, художников и творчески работающих мастеров промыслов, который подготовил НИИХП на основе предложений республиканских министерств местной промышленности. По этому Положению художникам и мастерам представляется право на творческие дни и творческие командировки, а также возможность свободного экспериментирования на производстве для улучшения художественного качества изделий. Главный художник предприятия может прекращать выпуск слабых в художественном отношении изделий до окончательного решения художественного совета предприятия. После утверждения Координационным советом Положение станет основным документом, определяющим права и обязанности художников и мастеров промыслов союзных республик.

В Киргизии создано Объединение народных художественных промыслов. В связи с этим участники совещания заслушали доклады о киргизском народном искусстве, о современном состоянии и перспективах развития народных художественных промыслов Киргизской ССР. На выставке, организованной в зале заседания, старинные сундуки, национальные кожаные сосуды, ширдаки и тушкызы соседствовали с сувенирами из дерева, рога и кости, современными керамическими и ювелирными изделиями. Сравнение произведений народного искусства прошлого с современными изделиями Объединения народных художественных промыслов Киргизской ССР было не в пользу последних. Секция рекомендовала новому Объединению опираться на мастеров традиционного народного творчества, широко использовать формы народного труда. Были также предложены некоторые конкретные меры по улучшению производственной и художественно-творческой деятельности Объединения.

Следующее заседание этой секции Координационного совета состоится в апреле 1970 года в Минске.

В. П.

Этот монумент один из немногочисленных, поставленных в Средней Азии по ленинскому декрету монументальной пропаганды, жители Самарканда называют памятником Свободы. К сожалению, он не встречается в книгах по советскому изобразительному искусству. В тяжелые годы Гражданской войны были расхищены буквы надписей, постепенно стали забываться имена погибших, подробности сооружения.

Теперь этот пробел в значительной мере восполнен. К 50-летию Великой Октябрьской революции издательство «Фан» в Ташкенте выпустило брошюру Г. Попова «Памятник Октябрю в Самарканде». Автор досконально изучил архивные фонды, статьи в газетах 1918—19 годов, записал беседы с участниками революционных событий и сооружения монумента, обобщил материалы вскрытия склепа в 1955 и реставрации памятника в 1957 году. Постепенно восстанавливалась последовательность событий.

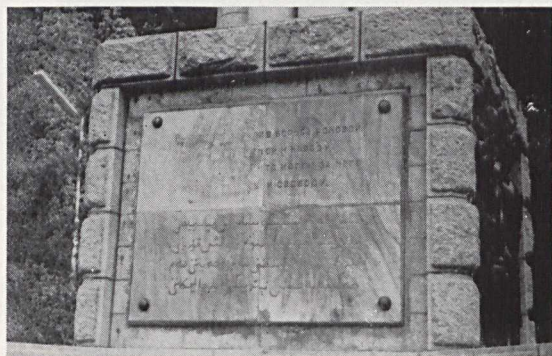
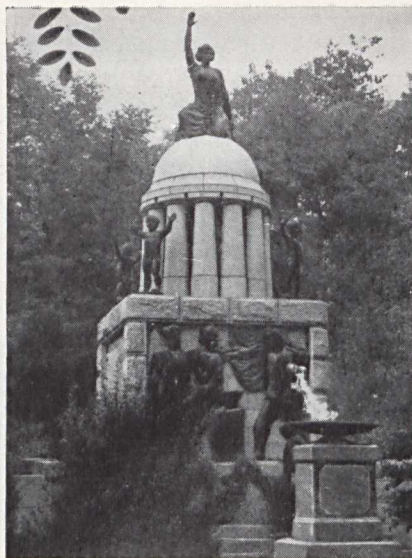
...14 февраля 1918 года, через два с лишним месяца после установления Советской власти в Самарканде, в бою с казачьими частями под станцией Ростовцево пали бойцы Красной Гвардии М. Е. Судавцев, Ф. Н. Михалев, И. М. Петропольский. Их с почестями похоронили в центре города на Георгиевской площади, переименованной впоследствии в Красную. У братской могилы состоялись грандиозная демонстрация и митинг. Через некоторое время в этой же могиле был захоронен 20-летний красногвардеец Д. Т. Авдеев.

После опубликования декрета о монументальной пропаганде Самаркандский совет рабочих, солдатских и мусульманских депутатов вынес постановление о сооружении на братской могиле павших бойцов памятника. Чтобы обеспечить строительство средствами, Председатель Совнаркома Туркестана Ф. И. Колесов отдал приказ Военно-революционному комитету Самарканда: «Для похорон павших в бою с контрреволюционерами и саботажниками обложить буржуазию гор. Самарканда в миллион рублей». Самаркандский совет утвердил проект, представленный скульптором Э. Рушем, академиком из Вены, бывшим военнопленным. Эскизы надписей сделали художники И. Вешневский и Л. Буре. Сооружали памятник узбеки, русские, армяне, венгры, австрийцы.

Всего через год после закладки монумента состоялось его торжественное открытие, сопровождавшееся салютом из орудий и манифестацией. Взору собравшихся предстало величественное сооружение из светлого гранита, украшенное темными барельефами и фигурами из чугуна. В художественном облике монумента переплелись черты псевдоклассических традиций венской школы начала XX века и многозначительная революционная символика. На кубическом постаменте поставлена ротонда с куполом и фигурой молодой женщины на коленях. В руках она держит разорванные цепи.

Это — символ освобожденной России. Скульптуры полусогнутых мужчин-рабов в северо-западном и юго-восточном углах основания памятника свидетельствуют о том, что освобождение народа произошло не на всей земле. На четырех сторонах постаменты помещены доски с текстом на русском и узбекском языках (арабский шрифт) и барельефы из чугуна. Сцены на барельефах также символизируют крушение старого мира и рождение нового. Солнце, освещающее дехкан, изображает социалистическую революцию, освободившую узбекский народ; обняв-

Памятник Октябрю в Самарканде



шие рабочий и солдат-крестьянин — союз против капиталиста, стоящего тут же рядом и тянущего рабочего назад. В северо-восточном и юго-западном углах памятника стоят фигуры рабов, разогнувших спину и поднявших головы. Монумент окружают четыре гранитные тумбы, украшенные лавровыми венками из чугуна. На западной стороне монумента на камне высечено «Fecit 1919. E. Rusch». В 1957 году памятник реставрирован. На нем установлены мраморные плиты с текстами, аналогичными утраченным в 1919 году, зажжен вечный огонь.

Н. Ш.

Рецензия

«Русские изразцы»

В XVI, XVII и XVIII веках существовало поразительное по свежести красок, остроте и звонкости рисунка декоративное искусство изразца. К сожалению, работ, посвященных русскому искусству изразца, было немного. Этот про-

мысленно можно считать в значительной степени восполненным благодаря альбому Ю. Овсянникова «Русские изразцы», изданному «Художником РСФСР» в 1969 году.

В тексте, предпосланном превосходно выполненному разделу иллюстраций, Ю. Овсянников знакомит читателя с истоками русского керамического дела, которое зародилось еще в Киевской Руси, с изразцами из Чехии, Болгарии, Польши.

Интересен рассказ о том, каким «украшением из драгоценных камней» должны были выглядеть изразцы на церкви Сергия (XVI век в Кремле, ныне несуществующей). Перед нами появляются изразцы «красные», связанные с резным деревом, с фантастическими образами («зверьями лютыми»), с орлами, львами, со сценами воинских походов. В работе Ю. Овсянникова даны интересные сведения об артели керамистов и мастерах, трудившихся в Москве, образцовом «медальоне» в г. Дмитрове.

Естественно, главное место в альбоме получили изразцы XVII и XVIII веков, когда это искусство достигло наибольшей высоты. В создании изразцов участвовали большие мастера народного творчества. Интересны строки о Петре Ивановиче Заборском, «всяких рукодельных хитростей» мастере, о Максимове и Иванове, много сделавших для развития изразцового искусства в XVII веке. Особое место отведено замечательному керамисту Степану Иванову-Полубесу, украшавшему соборы в Измайлове, в Андреевском и Иосифо-Волоколамском монастырях. Интересен раздел об изразцах г. Ярославля. Последняя часть книги — изразцы XVIII века.

Автор говорит, что «проникновение» изразцов внутрь русского жилища, в жилые покои началось давно: уже в XVII веке ими украшали дома, но XVIII век ввел в изразцы новые темы, новый колорит, усилил повествовательность и любимую в те годы символику.

Достоинство работы в том, что автор дал интересные и выразительные описания изразцового искусства в разных русских городах, уделил внимание темам отдельных изразцов.

Хорошо, что появилась работа об изразцах, тем более так превосходно иллюстрированная и написанная. Но жаль, что автор отказался от подробного художественного анализа изразцов.

В. Василенко

УРАЛЬСКИЙ ПЛАКАТ

А. Г. БУДРИНА



ВРЕМЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ



Книга под этим названием вышла в 1968 году в Пермском книжном издательстве.

Выпуск боевого политического плаката организовало в 1919 году отделение РОСТА в Екатеринбурге.

Яркий рассказ о нем открывает очерк. За годы Гражданской войны уральские художники создали около 100 листов, которые были выпущены тиражом 40 тыс. экземпляров. Кроме отделения РОСТА, в Екатеринбурге была открыта фотомастерская, отражавшая в фотографиях местные события: митинги, съезды, собрания, субботники, народные торжества.

Размах распространения информации и политической пропаганды Екатеринбургским и его губернскими отделениями очень широк — от уличных стенгазет и рукописных плакатов для расклеивания в уездных городах, деревенских избашколах, на площадях, станциях железных дорог, в театрах и т. д., карт фронтов до передвижных выставок плакатов, «живых» газет. «Минута промедления теперь — лишняя год работы в будущем» — подпись под плакатом о мобилизации в Красную Армию. «Смерть Колчаку», призыв к населению о помощи армии — «День Красной казармы», борьба с тифом — «Уничтожим вшей — не будет тифа», «Тиф — последний враг» — вот некоторые темы плакатов. Авторы плакатов откликнулись на все крупные события в жизни республики, отражали общественно-политические события на Урале: «Пермяки! Усильте ремонт паровозов», «Руби дрова, вези их по железной дороге на заводы» и др.

Истоки плакатных образов советского времени нужно... искать прежде всего в политической сатире. Нельзя также забывать о том, что на развитие плаката серьезное влияние оказал народный лубок, традиции которого, однако, подверглись серьезной ломке», — отмечает А. Будрина. В приемах художников чувствуется также влияние композиций фотографий, построения кинокадров. Подражание книжной графике, натурализм в некоторых листах не уменьшают злободневности плаката тех дней.

А. Будрина публикует разысканные ею фотографии людей, которые проделали гигантскую работу по созданию советского плаката на Урале, открывает нам новые, неизвестные ранее имена уральских художников.

Текст книги сопровождается фотографиями, библиографическими и архивными указателями, списком имен. К сожалению, интересное издание, открывающее еще одну страницу истории советского плаката, имеет очень небольшой тираж.

Л. Маймистова

Рецензия



Г. Щипицын.
«День красной казармы».

Неизвестный художник.
«Колчаковская постройка».

И. Микрюков.
«Пермяки! Усильте ремонт паровозов».



Неизвестные художники:
«Скоро весь мир будет наш»;
«Я, пахарь, с винтовкой на страже стою...».

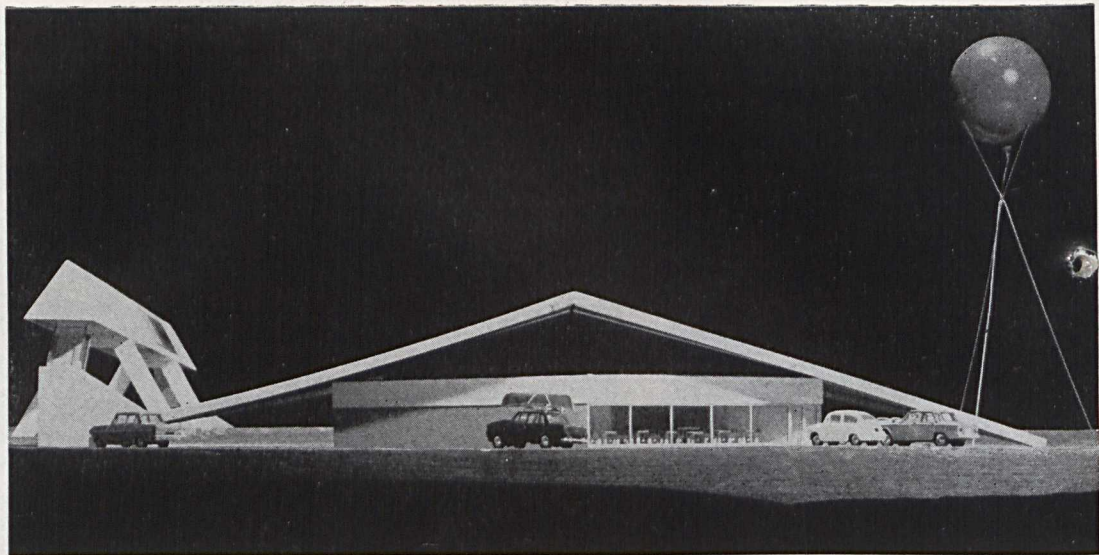
Д. Николаев. «Вперед, на бой...».

И. Микрюков.
«Окно РОСТА». Фрагмент.



Новое по-новому

«Современный караван-сарай, пристанище, крыша над головой» — так архитектор и дизайнер Д. Моранди характеризует замысел своего проекта типового придорожного ресторана, образец которого уже осуществляется на автострате в 150 километрах от Парижа. Огромный красный ромб крыши свободно изогнут и, как шатер, легко покрывает здание, включающее в себя ресторан, бар, кухни, несколько небольших магазинов — табак, газеты, сувениры. Крытый белый переход-мост, позволяющий обслуживать пассажиров обоих направлений, придает композиции пространственную широту и вместе с тем чрезвычайно обогащает ее пластически. Ансамбль завершается своеобразной агит-скульптурой — большим легким надувным красным шаром, помещенным на высокой треноге. Композиция получает здесь вертикальное измерение. Большой ромб красной крыши, белая лента пересекающего дорогу перехода, вызывающая ассоциации со стартовой, красный круг — в зрительном восприятии цвето-объемные формы этого ансамбля становятся и символом места, где можно отдохнуть и пообедать, и знаком фирмы, предполагающей иметь цепь таких ресторанов, которые станут известны посетителям и ценами, и качеством обслуживания. Одновременно сама лаконичная цветовая и ритмическая выразительность форм становится призывом к путешественнику — остановить машину, сделать небольшой, но приятный перерыв в поездке. В рамках сферы отдыха, досуга проектируемый Моранди ресторан является относительно «деловым». Он рассчитан на массовое, быстрое обслуживание, остановка в нем как бы включена в расписание движения транспорта. Вместе с тем, при всей броскости архитектурно-цветового решения, ансамбль отличается известной нейтральностью. Формы его, как бы мягко распластавшиеся по земле, не навязывают себя. Вы можете остановиться здесь, а можете и проехать дальше, а если у вас есть возможность и время — съехать с автостраты и пообедать где-нибудь в старом традиционном ресторанчике, в придорожном городке. Моранди, по ряду работ уже известный читателям нашего журнала, и сейчас, в эпоху всеобщего кризиса дизайна на Западе, стремится оставаться верным его прогрессивным принципам. Он, как правило, работает над заказами общественно-содержательного характера. А решая проектные задачи, всегда стремится осуществлять их по комплексной, целенаправленной продуманной программе. Он проектирует чисто коммерческое предприятие, каким является ресторан на современной большой автомагистрали, стремясь придать ему и соответствующее настроение, и максимум эстетической выразительности. Отсюда и образ «современного караван-сарая», но не разыгранный и театрализованный архитектурой под старый Восток, как это было бы уместно в ресторане для развлечений, а данный в самой общей, строгой форме. Следуя тем же принципам, как бы интегрирующим в себе требования и функциональности, и художественности, Моранди спроектировал ресторан на предприятии фирмы ИБМ—СИТА в Париже. Он уже осуществлен в только что построенном новом здании этой фирмы. Ресторан организован по принципу самообслуживания. Это стало традицией в такого рода ресторанах.



Однако Моранди и здесь подходит к задаче как настоящий дизайнер. Проанализировав функционирование ресторана самообслуживания, он решил избежать по крайней мере двух его серьезных недочетов. Во-первых, длинных очередей с подносами в руках у стоек раздачи. И, во-вторых, неуютного пребывания посетителей в слишком больших однообразно скучных залах для еды. Для этого он проектирует специальный зал раздачи с уступообразными стойками-прилавками. Они специализированы под определенные блюда: закуски, мясо, напитки. Свободно переходя с подносом от одного открытого буфета к другому, посетитель выбирает себе еду. Такая система технологически сложнее: сложна связь такого зала с кухней, доставка блюд. Но она гораздо удобнее для посетителей. Затем Моранди подразделяет большой общий зал на несколько меньших, а их, в свою очередь, на отдельные секции. Некоторые из них насыщены цветом, украшены яркими плакатами; другие, напротив, спокойные, облицованы деревом; третьи оформлены в стиле экспрессивной черно-белой графики. Посетитель может выбирать зал по вкусу и настроению. Однако не нужно думать, что Моранди предал здесь принципы современной архитектуры, возвращаясь на старый путь маленьких, дробных, замкнутых в себе помещений. Залы его ресторана спроектированы как общее пространство, находчиво расчлененное на «подпространства», пластически автономные сектора. Это достигается тем, что подразделение зала осуществляется такими художественными средствами, которые одновременно помогают сохранять цель-

ность пространственного решения. В одном случае это круги, вырезанные в стальных перегородках, являющихся своего рода пространственными экранами; они, кстати, создают массу интересных ракурсов и точек зрения, динамически обогащая оптическое восприятие интерьера. В другом случае — просвечивающие занавеси из бело-матовой ткани. В третьем — перегородки, выложенные из фигурного кирпича. К тому же в центре многозальной композиции ресторана имеется общее кафе, которое зрительно объединяет все помещения. Ресторан расположен в подвальном помещении. Но уже сам вход в ресторан — вестибюль со стеклянными дверями и мягко заволаценными стенами — создает ощущение такой свето-пространственной структуры, которая уничтожает какие бы то ни было ассоциации с подземностью. Оптический эффект свето-пространственной динамики криволинейных стен создает в этом помещении ощущение невесомости, которое остроумно и точно компенсируется зрительной тяжестью черного квадрата ковра, врезанного в светлый пол, и двух меньших черных квадратов «ручек» на прозрачных дверях. Этот вестибюль напоминает зал одной из многочисленных современных выставок, идущих под девизом: «Свет — пространство — движение». В проекте этого интерьера Моранди, очевидно, продолжает традиции индивидуализации современного общественного интерьера и его принципиального эстетического обогащения, которые наметились в работах французских архитекторов и дизайнеров уже в начале второй половины 60-х годов.

Л. Жадова

Письмо в редакцию
**Сохранить деревянное
 зодчество Костромы**

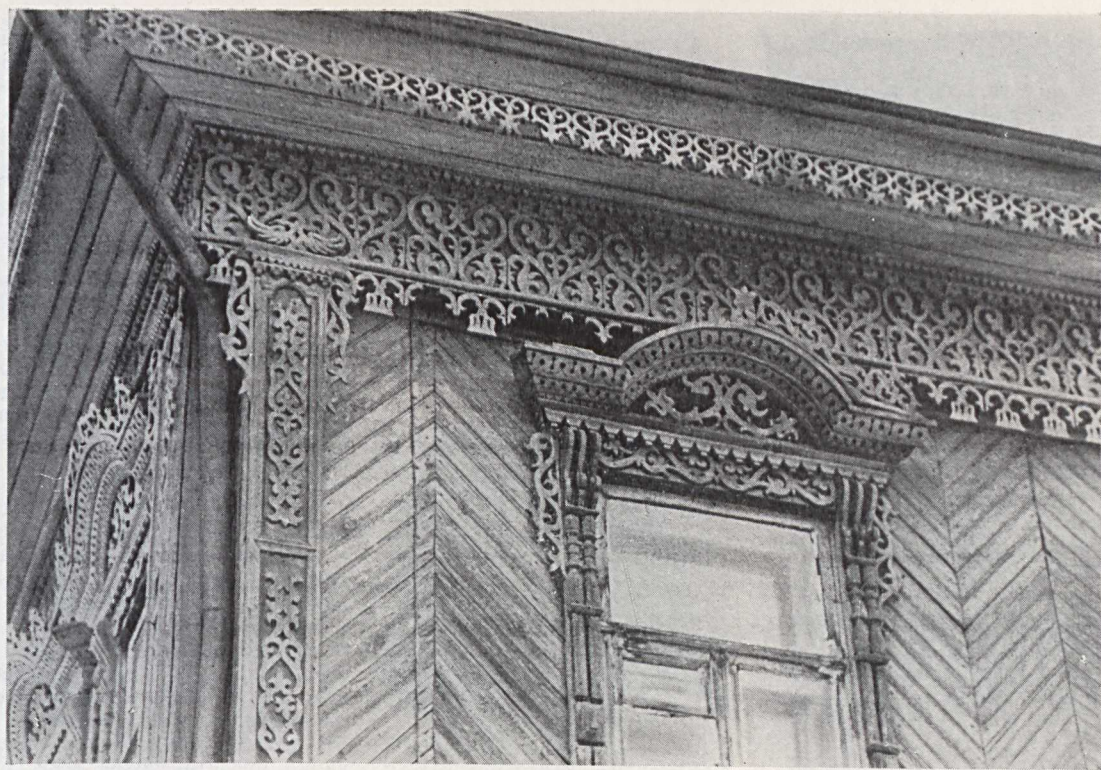
Кострома — старинный русский город, ровесник Москвы. Знамениты его памятники каменного зодчества — бывший Ипатьевский монастырь, церковь Воскресения на Себре, центральный ансамбль с его торговыми рядами, каланчой и рядом общественных зданий. Однако в тех границах, в которых Кострома дошла до наших дней, она оставалась деревянным городом. И только в последние годы индустриальное строительство начало вторгаться в ее центральную часть. Исчезают маленькие домики, отслужившие свой век. На их месте растут многоэтажные каменные здания со всеми современными удобствами. Такие стандартные типовые дома сейчас строятся во многих городах, и может наступить время, когда Кострома потеряет свой исторически сложившийся облик.

Неповторимый характер почти каждому старому дому Костромы и всей костромской улице придает резьба на деревянных домах. Деревянный дом жил в среднем 100—150 лет. Частые пожары способствовали «омолаживанию» города. Последние два крупных пожара, когда выгорел почти весь город, были в 1847 и 1887 годах. Поэтому большинство деревянных домов в Костроме относится к концу XIX—началу XX века. Однако есть еще немало строений середины и даже начала XIX века. В то время деревянные дома строились по образцу каменных. Обшивка домов, рустовка, колонны и пилястры, модульоны и розетки, форма окон и наличников, лепные украшения — окраска домов — декоративные приемы каменной архитектуры классицизма — использовались и в деревянном зодчестве. Рельефная резьба, напоминающая лепку, распространенная в резных иконостасах барочного типа в XVIII веке, широко использовалась и в середине XIX века при украшении домов.

Наряду с резьбой, пришедшей из каменной архитектуры, существовала традиционная народная резьба, которой украшали деревянные церкви, избы, сани, прялки. В конце XIX века народный стиль, обогащенный влияниями классицизма и орнаментами, пришедшими из народной вышивки и кружевного дела, стал преобладающим в украшении деревянных домов города. Резьбой — плоско-рельефной, городковой, накладной, пропиленной — украшали карнизы, наличники, лобовые и торцевые доски, причелины, балкончики и т. д. Подобного уже не увидишь в других среднерусских городах. Вот почему необходимо сохранить самое ценное из того, что осталось от прошлого, использовать для украшения города будущего. Всем известен Закон об охране памятников архитектуры и культуры, который принял Верховный Совет РСФСР. Несомненно, к таким памятникам можно отнести и деревянную резьбу. Однако лица, так или иначе ответственные за сохранность памятников истории и культуры, не только допускают пренебрежение к ним, но и уничтожение подлинных шедевров деревянного зодчества.

В Костроме следует создать музей деревянного зодчества и резьбы; те объекты, которые сохранить невозможно, нужно сфотографировать и описать.

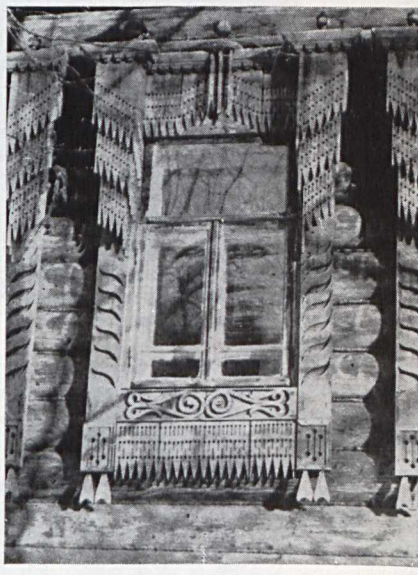
Е. Булавин



Дом конца XIX в.
 (ул. Ленина, 44).

Дом начала XIX в.

Рельефная накладная резьба.
 1888. (ул. Симановского, 50).



Резьба «полотенце».
 (ул. Лагерная, 5).

Фрагмент резьбы на доме № 102
 по ул. Козуева
 (дом снесен).





1

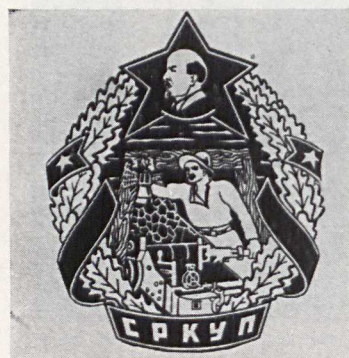


6



7

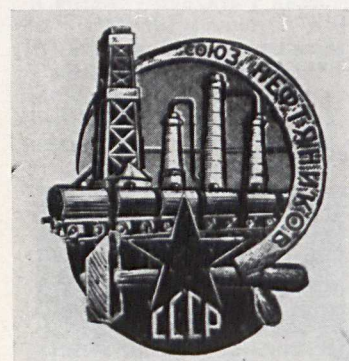
12



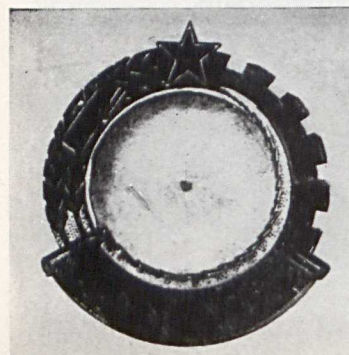
13



18



22



23



Зимой 1921—22 годов в Москве прошла выставка эмблем профсоюзов под названием «Геральдика труда». Ее организаторы — Центральный научно-технический клуб при ВЦСПС — сумели привлечь к участию в выставке многих художников, в том числе В. Фаворского, А. Шевченко, С. Герасимова, А. Родченко, В. Фалилеева, С. Грузенберга, Н. Пискарева, Д. Аркадьевского. Графические композиции, в отличие от живописных, выделялись своей остротой и образной яркостью, идейной насыщенностью. С. Грузенберг изготовил 47 эмблем для всех существовавших в то время профсоюзов. В их конструктивных решениях он в основном опирался на традиции, идущие от знаков гильдий и цеховых объединений средневековья, когда изобразительные символы передавали понятие о данном ремесле*.

В одних случаях художник строил эмблему на ассоциативных представлениях, например графическое решение знака ВЦСПС передавало идею объединения представителей всех профсоюзов под одним знаменем, а в знаке Межрабкома — идею создания международного трудового объединения. В других — понятие о данной профессии связывалось с изображением ее атрибутов: орудий труда (швейная машина, трактор, музыкальный инструмент, станок), процессов производства (скачущая почтовая тройка, резание бумаги и др.), сырья или готового изделия (кожа, голова быка, ткани, бумага и т. п.). Эти эмблемы предназначались для воспроизведения на плакатах и в книжных изданиях. Знаки С. Грузенберга полны эмоциональной выразительности, доходчивы. Смысловые элементы сочетаются в них с чисто декоративными, подписи лаконичны и значительны. Никакие другие атрибуты не перегружают знак, поэтому каждый смотрится геральдической эмблемой.

В середине и в конце 20-х годов эмблемы профсоюзов использовались очень широко — на знаменах, профсоюзных билетах, бланках, стенгазетах, печатях, на вывесках клубов, на спортивных значках обществ, в различных изданиях и даже на самолетах, построенных на деньги профсоюзов. Эти знаки хозяйственники часто заказывали случайным людям на свой вкус и разумение. Поэтому большинство эмблем постепенно теряли знаковые качества своих предшественников начала 20-х годов, становились напыщенными, громоздкими, трудно читаемыми, но главное — они не выражали производственной идеи профсоюзов.

В начале 30-х годов ВЦСПС создал комиссию Секретариата ВЦСПС по выработке эмблем для вновь создаваемых профессиональных союзов (вместо 47 их стало 154).

Новая система эмблем была предложена в 1934 году Ларисой Евгеньевной Масловой-Алеевой, заведующей сектором знака существовавшего тогда Всесоюзного института изобразительной статистики (Изостат). Исследовав цеховые эмблемы средних веков, существовавшие знаки профсоюзов и процессы их восприятия, Л. Маслова-Алеева предложила заменить разномасштабные эклектические знаки единой по схеме эмблемой для всех союзов. Легко читаемый знак-символ

* А. Ларионов. Марки Сергея Грузенберга. М., 1923.

должен был нести лаконичную информацию, вызывать необходимые ассоциации, усиливать агитационное воздействие и своей архитектурной отличительностью от всех других советских эмблем.

Графическую разработку новых знаков осуществили художники — А. Кравченко, И. Рерберг, П. Павлинов, С. Каплан, П. Миронов, Н. Курганов, С. Чахирян, Н. Степанов, Л. Уреклян под руководством И. Иванецкого — заведующего научной частью Изостата.

25 марта 1935 года Президиум ВЦСПС, заслушав доклады комиссии — Н. Шверника, Я. Боярского, Л. Масловой-Алеевой и Н. Степанова, поручил Секретариату ВЦСПС утвердить единую форму и размер профсоюзной эмблемы.

Четыре элемента, выражающие политическую идею профсоюзов, составили схему единой эмблемы — флаг с надписью, серп и молот, зубчатое колесо и колосья. На ее решение повлияли также графические рисунки значков «Ворошиловский стрелок», «Рабочее общество шестова на деревней» и эмблема профсоюза сахарной промышленности. Объединенные общим стилем и элементами построения «оболочки», новые эмблемы различались рисунками предметов, отражающих принадлежность к определенной профессии. Так, книга внутри эмблемы означала профсоюз работников культуры, микроскоп — точного машиностроения, руль — шоферов и т. д. Предмет как знак ассоциировался с представлением об этой профессии. В этих унифицированных схемах, несмотря на некоторую сухость общего графического построения, еще имелись идеографические признаки.

В пределах разработанных схем художники Изостата предложили различные варианты их применения: нагрудный и издательский знаки, эмблема для знамени, для значка физкультурника и спортивной формы, для клубов и, наконец, печати профессиональных союзов.

В декабре 1935 года Л. Маслова-Алеева выступила на специальном заседании Академии художеств с предложением создать при Академии Кабинет знака. Ее доклад вызвал большой интерес.

Примерно к началу войны профсоюзный знак постепенно исчез. Но благодаря собирательной деятельности Ларисы Евгеньевны Масловой-Алеевой в области знака сегодня возможно показать эти эмблемы труда и, хотя и очень схематично, восстановить их историю.

Н. Шкаровская

1. С. Грузенберг.

Эмблема ВЦСПС. 1921.

2—5, 7—9, 11. С. Грузенберг.

Эмблемы. 1921—22.

6. Н. Пискарев.

Эмблема профсоюза печатников.

1922.

10. Д. Аркадьевский.

Эмблема ВЦСПС. 1921.

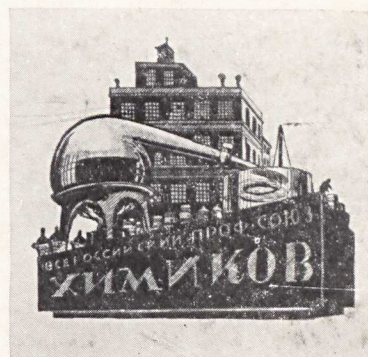
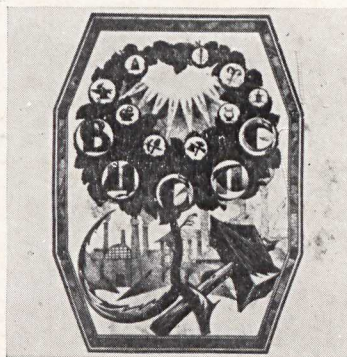
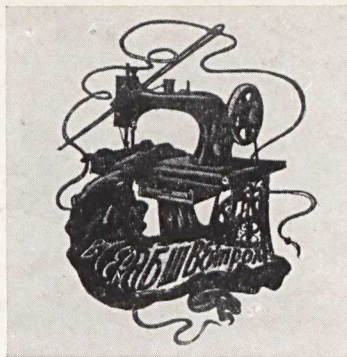
12—21. Эмблемы различных профсоюзов до 1935.

19. Демонстрация в честь 17-й годовщины Октября.

22. Единая схема профсоюзной эмблемы. 1935.

23—24, 27. Примеры эмблем профсоюзов, разработанных художниками института Изостат в 1934—35.

25—26. Печати ЦК профессиональных союзов. 1935.

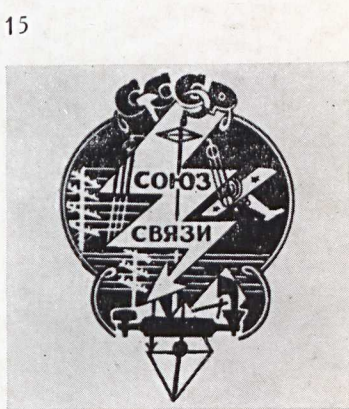
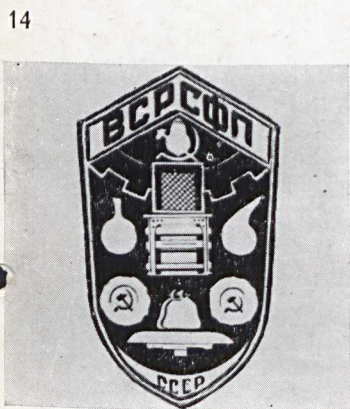


2,8

3,9

4,10

5,11



20

21

19



24

25

26

27

