



Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 10(155). 1970
Год издания четырнадцатый

Главный редактор Ладур М. Ф.

Редакционная коллегия: Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.

Зам. главного редактора Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Крюкова Н. 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.

Худож. редактор Курбатов Ю. К.
Уварова И. П.
Шкаровская Н. С.

Техн. редактор Штейнер Л. М.

Фотохудожник Кочетов Г. И.

Фото Белостоцкий Р. Л.
Новацкий В. И.
Селиверстов И. А.

На обложке:
Вязаные половики.
Московская обл.
Всесоюзная выставка
народного и самодеятельного
прикладного искусства.
1970.

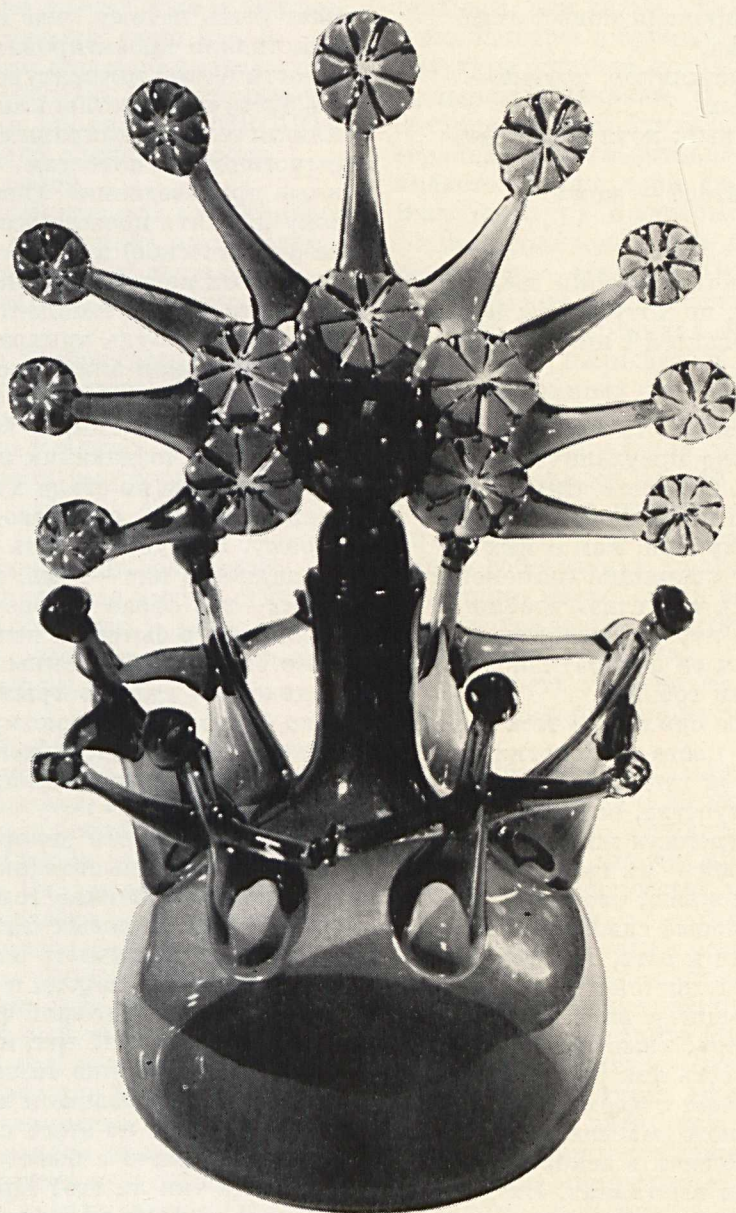
Адрес редакции:
Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

А 09168. 22.IX. 1970
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Заказ 8022. Тираж 19 520
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Мало-Московская, 21.

В номере:	
1	
К. Кантор	Споры и художественная практика
7	
А. Васильев	Художник и театр
8	
М. Розовский	Игра с вещью
14	
О. Айзенштат	Художник кинорекламы
16	
Н. Шкаровская	Всесоюзная выставка народного и самодеятельного творчества
22	
В. Глазычев	Заметки о III Международной биеннале плаката
26	
Н. Воронов	Искусство Амашукели
30	
И. Рюмина	Воспитывается художник
34	
И. Крюкова	Олита Аболиня
40	
В. Сергеев	Живопись древней Твери
43	
В. Аронов	Жизнь и превращения Эйфелевой башни
48	
О. Генисаретский	Мир и образ вещи
38—39, 42, 51—52	
	Хроника
37	
М. Курилко	Старинная мебель

Споры и художественная практика

К. Кантор



Л. Мягкова.
Графин «Хоровод».
Цветное стекло. 1970.

Давно о декоративном искусстве не спорили так непримиримо, с таким упорным взаимным непониманием, с такой безнадежностью найти хотя бы одну единственную точку согласия, с какой спорят о нем последние три года критики и искусствоведы. Что произошло? В чем суть разномнений? Выразим их для ясности в резкой форме.

В декоративном искусстве произошли перемены. Может быть, несколько неожиданные, непредвиденные. Четко проявились тенденции станковизации, национально-фольклорной стилизации и условно-манерной индивидуализации.

Одни критики увидели в этих переменах признаки расцвета декоративного искусства, другие — чуть ли не симптомы заболевания; одни — свидетельство художественной зрелости, другие — безответственность художнической инфантильности; одни — прорыв из

Статья К. Кантора печатается в связи с полемикой, возникшей вокруг Всесоюзной выставки декоративного искусства (см. предыдущий номер «ДИ СССР»).

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ

быта, приземленности, повседневности, пользы в «небеса» высокого искусства, другие — отрыв от быта, который есть «почва» декоративного искусства, «искусства пользы» (возвышающего самое повседневность до поэзии) и превращение в мираж, в тень станковой картины и скульптуры; одни — обретение самостоятельности, самобытности, другие, напротив, — утрату специфики.

И все-таки, кажется, есть один (а может статься, что и не один) «тезис», который разделяют (не выявляя и не обсуждая его) обе спорящие стороны: в том, что произошло, есть, по их мнению, свой умысел, воля, намерение. Это сами художники захотели, чтобы стало так. И стало так. Они ведали, что творили. Они создавали не только новые произведения, но и, если угодно, сознательно формировали новый этап истории декоративного искусства.

И посему одни восславляют художников, другие — осуждают их, «кругом виноватых».

Таков этот упорный, неуступчивый, хотя и вполне корректный спор.

— А на чьей же стороне Вы, автор? — может спросить читатель.

— Ни на чьей, — отвечу я.

— Значит, Вы знаете, как примирить точки зрения?

— Нет, не знаю. И, признаться, не хочу знать, ибо, уважая мнения спорящих, не согласен с ними — ни с одной «стороной», ни с другой.

Я думаю, что новизна и значительность перемен в декоративном искусстве сильно преувеличены. Не то, чтобы их совсем не было. Они есть. Они даже «бросаются в глаза». Но именно поэтому-то и можно утверждать, что они не столь глубоки, как о них говорят. Те, о которых толкуют спорящие (изменение социальной функции искусства!), «на глаз» вообще определить невозможно. А пока перемены «бросаются в глаза», можно быть спокойным за декоративное искусство — оно останется самим собой.

Я не к тому клоню, что перемены зримые — темы, сюжета, композиции, пластики, цвета, стилистики, стиля — ничего не значат. (Что ж тогда и имеет значение для декоративного искусства, если не они, в чем же и проявляется его внутренняя жизнь, как не в движении стиля и стилей — их смен, наслоений, возвратов?!) Я утверждаю, что эти перемены переоценены, что стилевые сдвиги весьма еще неопределенны, что если они и есть, то относятся не ко всему декоративному искусству (оно ведь, как мы знаем, — сложный конгломерат многих видов искусств), а лишь к одному — «уникальному», «выставочному», как его неточно определяют, то есть как раз к тому, для которого категория стиля имеет совсем не то значение, какое для невыставочного, массового декоративного искусства. О переменах в декоративном искусстве судят по переменам на выставках. Их даже отождествляют. А правильно ли это? За пределами выставок остается громадный и разнообразный мир декоративного искусства — не то, что «не учтенный», а просто другой, находящийся в других отношениях к действительности. Выставки состояются «номенклатурно» как будто из тех же самых изделий, которые используются в повседневном быту; на самом деле они являлись совсем другими предметами, раскрывающими этот свой иной смысл только на выставке. А он не в том, чтобы узнавать в них свою домашнюю утварь или товарный ассортимент универмага и в покупательском ажиотаже выискивать новые жертвы своего ненасытного потребительского вождения.

Здесь, на выставках, вещи — произведения искусства **неприкладного** или, если и прикладного, то не в принятом материально-практическом, а в идеологическом смысле, то есть в том, в каком являться «прикладными» (не «чистыми», не «искусством для искусства») и наша живопись, и наша литература. Они прикладные (в привычном значении слова) по своему генезису, по своей морфологии, но неприкладные по художественному содержанию. Они исключают потребительское отношение к себе не только грубо практическое — «руками не трогать!» — но и воображаемое: в вос-

приятии, в представлениях. Они апеллируют к творческой способности зрителя увидеть мысленным взором не как (технически) можно было бы **пользоваться** вещью, а кто, какой человек мог бы пользоваться ими, каково его положение в обществе, его **образ жизни** и даже каков его характер. И еще — и это столь же важно и неотрывно от «образа жизни», выраженного вещью, — увидеть, почувствовать отношение к действительности художника, его «терплю» или его «люблю».

Выставочные вещи вызывают в воображении зрителей поэтический образ быта не обязательно сегодняшнего, но и вчерашнего (как это было на последних выставках) или завтрашнего (как это бывало на выставках в двадцатые годы и с тех пор почти что и не было — может быть потому, что декоративное искусство предоставило проектировать вещи будущего научно-фантастической литературе). Выставочные вещи могут быть элегично грустны или ироничны, они могут быть реалистическим жанровым рассказом или научно-фантастической повестью. «Ну совсем, как художественные произведения». Они и есть (утверждение это прошу принять прежде всего как типологическое, а не фактическое) художественные произведения! И судить их надо по законам искусства неприкладного, станкового, хотя в каком-то отношении и прикладного также. Ибо не будь прикладного искусства, не обладай вещь культурной значимостью и художественной выразительностью в своем обыкновенном, первичном, невыставочном бытии, не конденсируя она в себе образа жизни создающих и пользующихся ею людей, — она никогда бы не стала художественным средством создания особых, **станково-прикладных** — так, по-моему, следует назвать — произведений искусства. Прикладное в них — тема, материал. Или, точнее, их тема — это образ человеческой жизни, как он проявляется в бытовых вещах.

Нужно было, чтобы понимание и чувство этого «проявления» стали острыми, — а это могло произойти только благодаря широкому распространению «чистого» прикладного искусства, — чтобы стало возможно станково-прикладное искусство.

О переменах во всем декоративном искусстве судить по переменам на выставках можно лишь с большой осторожностью. Можно говорить, например, о совпадении стилевых сдвигов, но нельзя — об отрыве декоративного искусства от пользы, от бытовых нужд народа и т. п. Нельзя даже говорить об изменении социальной функции выставок. Они давно уже таковы. И три, и десять, и двадцать лет назад они были точно такими же. Правда, прежде на выставках не показывали чайников с запаянным носиком. Но что из этого следует? Что декоративное искусство порвало с бытом? Повернулось к нему спиной? Да так ли это? Промышленность наша выпускает сегодня не меньше, а больше, чем десять лет назад, нарядных, красивых, модных вещей — тканей, одежды, обуви, мебели, радиоприемников, телевизоров, часов — сделанных по проектам художников и дизайнеров. А что до чайника с запаянным носиком, — пусть он не вводит никого в заблуждение. Разве экспонированные на выставке «Искусство — в быт» в 1961 году вещи не были такими же уникальными, как и на выставках декоративного искусства в 1967 и в 1970 годах? И разве соотношение между выставочными вещами и массовыми предметами обихода было тогда принципиально иным? Оно казалось иным. Или казалось, что может стать иным. Оно в чем-то и было иным. Ибо выставка «Искусство — в быт» была выставкой образцов, проектов, моделей. Она стояла в другом ряду явлений, была средством, но не целью. Какие-то ее образцы вошли в производство. Но какие-то — и их было немало — так и остались «чайниками с запаянными носиками». Стереотип выставочного восприятия вырабатывался долго и основательно. Преодолеть его не так-то просто.

Выставки декоративного искусства у нас — это пока что собрания произведений станково-прикладного искусства. Каждое — отдельный

замкнутый мир, художественный микрокосм. Если они и сопоставимы с выставками станковой живописи и скульптуры, то скорее не с современными — с их отработанной сюжетно-тематической и пластико-колористической семиотической системой, — а со старыми выставками-салонами. А ведь выставки декоративного искусства могут быть и особым жанром выставочного искусства (как, например, Выставка чехословацкого стекла 1959 года в Манеже) — синтетического зрелищного искусства, спектакля вещей, ближе всего стоящего к театру, к сценографии. Это выставочное искусство (которое мы давно считаем особым видом декоративного) существует уже более ста лет (если счет вести от «Хрустального дворца» Пакстона). Для него создается специальная — выставочная — архитектура, не говоря уже о скульптуре, живописи, литературе, музыке, кино и т. п. Оно дало единственное пока что решение противоречия между уникальностью и массовостью. Неповторимое и мимолетное в каждом своем проявлении (ЭКСПО-67 или ЭКСПО-70), оно в этой своей единственности доступно сотням миллионов людей. Выставочное искусство в высшей степени «агрессивно». Оно вбирает в себя все другие, подчиняет, заставляет служить себе, а затем «размножается», выделяя из себя отдельные виды искусства, которые продолжают жить по ее законам. Впрочем, к нашим выставкам декоративного искусства это пока не относится. Если они создают какое-то общее впечатление, то это происходит почти стихийно. Я говорю «почти» потому, что у наших выставок есть все-таки авторы — создатели выставочной экспозиции.

Перемены на последних выставках декоративного искусства говорят о переменах прежде всего в станково-прикладном искусстве. По отношению к нему слово «станковизация» вроде бы и неуместно — это произошло с ним давно. И все же в известном смысле оно относится и к нему. Станковое — не в техническом, а в эстетическом смысле слова — искусство начинается там, где возникает самодовлеющий индивидуальный характер, и кончается вместе с ним. Наше собственно станковое искусство — живопись и скульптура — давно уже не старое «рамочное» искусство. Оно не менее, если не более, чем декоративное, связано с пользой — не частной — общественной (идеологической) и с «почвой» (общенародной и государственной жизни). Если в нем и выражает себя индивидуальный характер, то лишь такой, который выступает как представитель общенародных сил, который не сам по себе и сам для себя, но живет для народа, для Отечества, утверждает его достоинство и его идеалы. И разве, может быть, только в силу чрезмерной прикладнизации станковой живописи и скульптуры, когда в них блекнут краски и расплываются очертания форм, в станково-прикладном искусстве — кое-где, редко и робко, — заявляет о себе неутоленная потребность в «станковости», в индивидуальной характерности, в силе колорита и пластики. Заявляет и тут же вянет. И не потому только, что чистая, не возвеличенная общественным служением станковость не в характере нашей культуры и даже враждебна ей, но и потому, что возможности различных видов искусства неодинаковы. И если потребность в станковости не удовлетворяет станковое искусство, ничто не может его заменить.

Характер самого станкового искусства в нашей культуре особый. Он глубоко отличается от характера буржуазного станкового искусства западноевропейской культуры. Там теперь «тоже» происходит станковизация декоративного искусства и архитектуры. Но там это означает нечто совершенно иное. В буржуазной западноевропейской культуре станковое искусство господствует над прикладным, но если в прошлом, в эпоху Возрождения, в XVII и XVIII веках это означало реальное торжество буржуазного принципа индивидуализма, то уже в XIX и особенно теперь, во второй половине XX века, господство станкового искусства означает цепляние за внешнюю форму

индивидуальной самобытности при ее фактической утрате. Станковое искусство в буржуазной западноевропейской культуре утратило былую содержательность, стало формалистическим, манерно-личностным. Прежде, чем осуществить свое господство над современным западноевропейским декоративным искусством и архитектурой, оно само должно было стать бессодержательно декоративным. В популярных до сих пор рассуждениях о том, что формалистическая станковая живопись буржуазного Запада, непригодная как образец для нашего станкового искусства, хороша будто бы для декоративного, забывается органическая связь между искусством станковым и декоративным, забывается, что и декоративное тоже может быть более содержательным, чем сейчас. Станковое искусство живописи и скульптуры в буржуазной западноевропейской культуре остается станковым лишь по своим формальным признакам. И, соответственно, станковизация, которая сегодня буквально захлестнула западноевропейское декоративное искусство и архитектуру, является также лишь **формальной станковизацией**. В архитектуру, в интерьер, в бытовые вещи переносится формальный принцип и последний признак станкового искусства — «рамка». Оконные рамы делаются в виде багета, чтобы глядеть в окно, как на станковую картину, чтобы живая жизнь за окном воспринималась, как написанный пейзаж. Оконные проемы делаются разных размеров и формы, их размещают по плоскости стены нерегулярно, чтобы и с улицы стена дома выглядела, как стена выставочного зала с развешенными на ней станковыми полотнами — натюрморты, жанром. В обыкновенной жилой комнате создается возвышение — нечто вроде сцены, — чтобы собственную повседневную, извне запрограммированную жизнь хотя бы формально проживать, как театральные спектакль — когда-то свободное «рамочное» искусство. Можно быть уверенным, что такая станковизация нашему декоративному искусству не грозит.

Не следует также думать, что декоративное искусство наше отрывается (или может оторваться) от пользы потому, что оно отходит от функционального стиля. Не следует по многим причинам. Во-первых, потому, что ни функционального, ни нефункционального стиля у нас просто не было (полагаю, и быть не могло, ибо вся организация нашей жизни строится не на голых функционалистских основах, для которых не имеет значения традиция). Нам не от чего было отходить. Полистайте комплект журнала «ДИ СССР» конца пятидесятых — начала шестидесятых годов (самые, как говорят, «функционалистские» годы) и попробуйте найти там хоть одно (!) подлинно функционалистское произведение. Не найдете. Во-вторых, многостилье произведений станково-прикладного искусства на выставках декоративного искусства есть не более, как художественное средство передать **изображаемую (!)** эпоху, среду. В-третьих, отход от функционального стиля (если бы таковой имел место) совсем не обязательно должен был бы повлечь за собой «отрыв от пользы». Функциональный стиль (не функциональный метод, заметьте!) там, где он был, не более соответствовал пользе материально-технической, чем предшествующий ему «модерн» или вытесняющее его ныне необарокко. Проведенные недавно технические испытания посуды, выполненной по проектам конструктивистов двадцатых годов, показали ее непрактичность. Если она и была функциональна, то не в производственном, а в социально-идеологическом смысле, понятном лишь узкому слою людей. Она, правда, вызывает впечатление утилитарности, а у большинства даже вообще чистой техничности, нехудожественности, бесстильности. Но о чем у нас идет речь — о **впечатлении** материально-практической пригодности или о ее реальности?!

У некоторых критиков сложилось впечатление, что раньше у нас насаждался функциональный «безнациональный» стиль, который господствовал в Западной Европе, а теперь, наконец, утверждается свой народный национальный стиль. Спору нет,

в так называемом функциональном стиле содержалась установка на интернациональное значение. Установка была, но ничего из этого не получилось и получиться не могло. Ибо каждая национальная культура — итальянская или немецкая, шведская или французская — интерпретировала этот «единый международный стиль» по-своему. И в той мере, в какой функциональный стиль «задел» и наше искусство, он преобразился по законам нашей культуры.

А вместе с тем какие-то общие для целых регионов культуры стилевые движения были всегда. Есть они и теперь. На смену функциональному стилю пришло фольклорное неobarocco. В каждой стране обратились к поискам народно-этнографических и национальных истоков. И даже североамериканцы, не имея древних национальных корней, пытаются — как это было продемонстрировано на ЭКСПО-70 — выдать за свои фольклорные традиции обездоленных ими индейцев. Таково знамение времени. Мы же можем сказать, что для нас это не поветрие, а прочные устои бытия. Интернациональное в нашем искусстве развивается через национальное; так было и так остается теперь. Фольклорная стилизация — не отказ от современности, не реставрация, не подделка. Это дань уважения к истории народной, к здоровым традициям народа, это признание в любви к родной земле. Журнал «ДИ СССР» решительно поддержал литовских художников, еще лет десять тому назад открывших свое первое кафе в народном духе «Неринга», а с тех пор создавших не один образец фольклорной стилизации — вроде, например, палангского кафе «Вайделутте».

Перемены, которые произошли в последние годы в декоративном искусстве, не дают основания резко противопоставлять нынешний этап его истории — предшествующему. Теперешний — не упадок, хотя, может быть, еще и не взлет. Он не расширяет, но и не сужает рамок этого вида искусства. Скорее это этап восстановления равновесия внутри ДИ и между ДИ и жизнью, этап **возврата** к устойчивому и глубоко коренящемуся в особенностях нашей культуры существованию декоративного искусства именно как **декоративного** искусства, то есть **украшающего** жизнь, **обозначающего** ее разнокачественные сферы — будничную и праздничную, служебную и домашнюю, государственную и частную, идеологическую и развлекательную, историческую и современную, художественную и практическую. Собственно, в самом декоративном искусстве возврата не было, ибо не было и ухода.

О возврате, восстановлении, возобновлении и т. п. можно говорить (если не играть словами), имея в виду не само декоративное искусство, а суждения о нем, на какой-то короткий момент утвердившиеся в узкой искусствоведческой среде и оказавшие непродолжительное, поверхностное влияние на некоторых художников и публику. Они вообразили, что декоративное искусство может стать чем-то прямо себе противоположным — не декоративным, а проективным и не искусством даже, а некой творческой силой жизнеустройства и что все это произойдет с декоративным искусством в самый ближайший исторический срок. Именно тогда, а не теперь (как думает одна из спорящих сторон) возникло убеждение, что декоративное искусство может отказаться от своей функции украшения и символического разграничения сфер жизни и — «слиться с жизнью», придав ей гармонию и целостность художественного произведения. Так думали. Но это не значит, что декоративное искусство хотя бы на момент переставало быть тем, чем оно является. Может быть, лишь в некоторых, очень немногих произведениях того времени и скорее даже не в вещах, а в проектах вещей, получило слабое выражение это убеждение-заблуждение, эта химерическая мечта. Но от этого никакого реального «слияния» не произошло. И не могло произойти, даже если бы все декоративное искусство отказалось от себя. Отказ от искусства как особой деятельности не означает, что другие, внехудожественные виды деятельности проникаются искусством. Если и существует закон сохранения «художественной энергии», то он, надо полагать, не действует механически односторонне.

Было наивностью полагать, что управление им — во власти художников — одного, или группы, или всех вместе, — что стоит только захотеть, условиться, принадлеж и все противоречия искусства и жизни будут преодолены.

Столь же наивно думать, что сегодняшние стилевые сдвиги, увлечение станково-прикладным искусством и фольклорная стилизация преднамерены. Стил — времени, эпохи, культуры — явление надличное. Его создают художники, но как бы помимо своей воли. Не только рефлектирующее сознание участвует в акте художественного и всякого вообще творчества. Это обстоятельство не умаляет ни творческой силы человека, ни его ответственности перед обществом. Ответственности за стил, за общую культуру народа — за свое приращение к ней. Движение стили и стилей, как и развитие общества, не **искусственно-исторический**, а **естественно-исторический** процесс.

И не следует ли нам, судящим и рядящим, постараться понять, что во власти художника, а что нет. Еще ни одному из них не удавалось стать «абсолютной индивидуальностью». Когда наступило время барокко, титан Высокого Возрождения Микеланджело незаметно для самого себя втянулся в этот стилевый перелом. Что же удивительного в том, что наши художники, не столь самодержавные в своем искусстве, отражают в нем (оставаясь верными себе, своим идеалам) с искренностью и непосредственностью каждый новый **объективный** и **всеобщий**, от отдельной личности не зависящий, поворот в общем движении искусства — стилевом, видовом, мастеровом, тематическом. Все это естественно. Важно только понять, что этот объективный и всеобщий поворот не последний.

Сопрягая понятие искусства с понятием культуры, Ленин выделил два взаимосвязанных момента этого отношения. С одной стороны, само искусство, его произведения, которые могут быть поняты во всей их полноте только как явления культуры.

С другой стороны — жизнь, взятую в ее глубинных устойчивых связях как культура. Не всякий образ жизни, не всякий тип и уровень культуры сродни внутреннему строю искусства. «Поэтому, — говорил Ленин, — мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создаст почву для культуры... На этой почве должно вырасти действительно новое великое коммунистическое искусство, которое создаст форму, соответствующую своему содержанию».

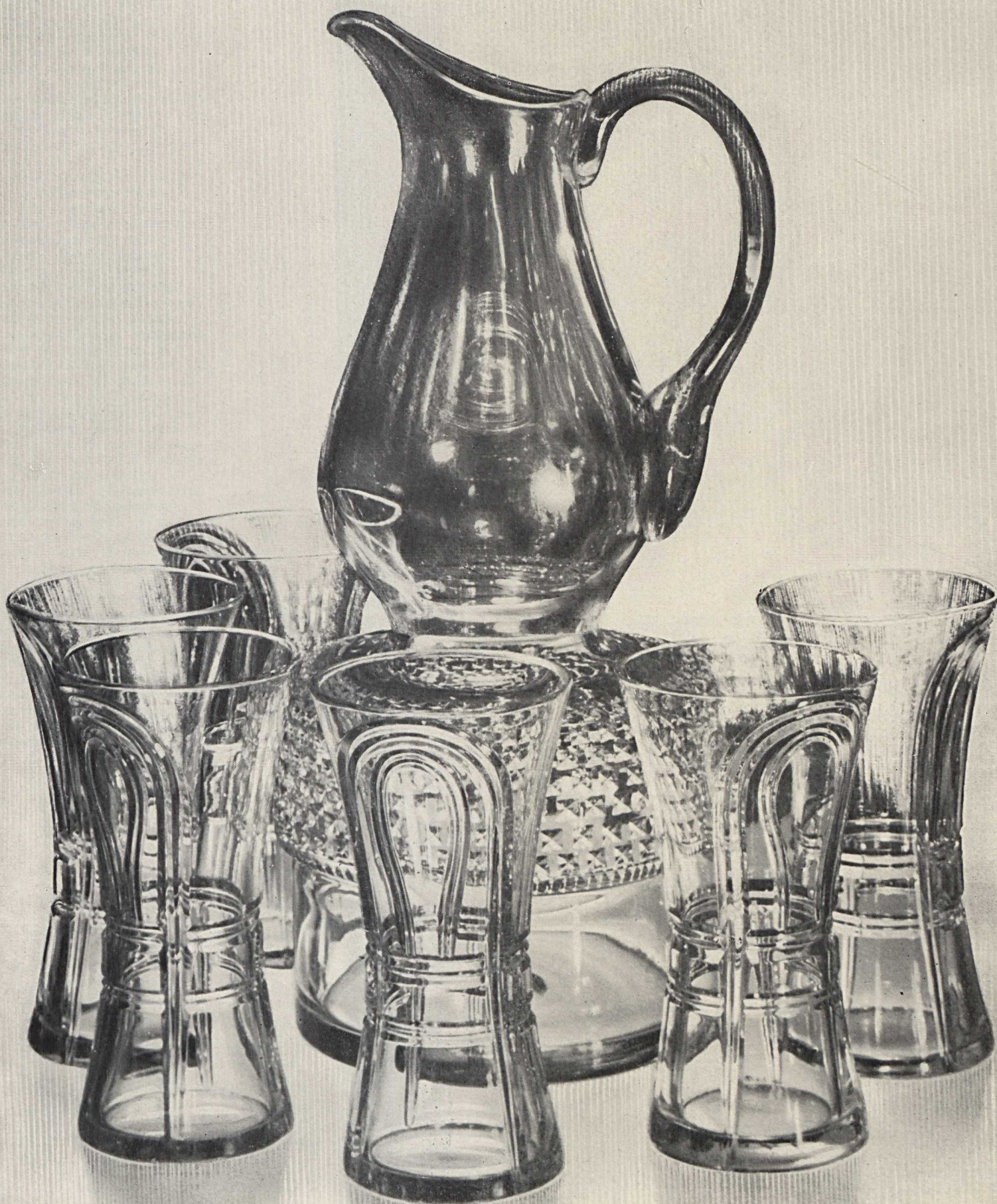
Поэтому же, любя и ценя искусство, Ленин признавался — это были трудные годы военного коммунизма, — что ему «больше по душе создание двух-трех начальных школ в захолустных деревнях, чем самый великолепный экспонат на выставке».

Теперь для села нашего актуален вопрос не о начальной, а о средней, а для некоторых — и о высшей школе, о создании сельской архитектуры, о развитии новых форм сельского быта, развивающих его лучшие традиции.

А принцип ленинского отношения сохраняет свое значение и сегодня.

Преимущественная ориентация художников на станково-прикладное искусство, если она очень затянется, если переступит некую черту, может обернуться худшим видом утилитаризма — «выставочным функционализмом».

Только помня о соотношении двух выделенных Лениным моментов во внутренних связях искусства и культуры и строя свою деятельность в соответствии с ним, декоративное искусство придет к своему расцвету.





Сцена из спектакля Московского
областного ТЮЗа «Слово
о полку Игореве»
(художник А. Тарасов).

Художник и театр

А. Васильев,
заслуженный художник РСФСР,
секретарь Правления Союза
художников СССР

От редакции

В нашем журнале открывается новый отдел—отдел сценографии. Собственно, журнал и прежде касался отдельных проблем сценографического искусства. В рубрике «Художник и вещь» печатались статьи о жизни вещи на сцене. Проблемы театра не входили в сферу интересов журнала, однако сценография, взятая в новом аспекте, не оказалась чуждой проблематике «ДИ».

Очевидно, сегодня у прикладника и сценографа можно обнаружить общие черты. И если говорить о внутренних взаимоотношениях декоративного и декорационного искусства, то совершенно очевидно, что театральный образ сегодня сильно влияет на внетеатральную жизнь.

(Было время когда, например, костюм на нашей сцене не отличался от бытового, теперь театральность насыщает современную моду.) Границы, отделяющие территории разных искусств, стали взаимопроницаемы. Потому, в частности, архитекторы и прикладники часто становятся театральными художниками, а театральные художники меняют театр на дизайн. Но дело касается не только взаимовлияний. В декоративном и декорационном искусстве сейчас идут параллельные друг другу процессы, которые полезно сопоставить. Общность этих процессов дает основание полагать, что сопоставление и сближение проблем декоративного и декорационного искусства может создать новые углы зрения, новые аспекты, новые подходы к важным проблемам.

Кажется странным, что до сих пор ни один орган специальной периодической печати не освещал систематически проблем декорационного искусства.

Я не хочу сказать, что театральные художники совсем обойдены вниманием: издательства выпускают и монографии, и сборники о художниках театра, время от времени статьи о творчестве того или иного театрального художника появляются на страницах журналов «Искусство», «Творчество», «Художник», равно как «Театр» и «Театральная жизнь».

Однако специфика этих журналов диктует определенный угол зрения, при котором театральная декорация попадает в положение, подчиненное иным проблемам—режиссуры, актера, живописи и т. д.

Между тем, искусство оформления спектакля выросло настолько, что возникла потребность в постоянном и углубленном изучении его идейной и эстетической сущности. Журнал «Декоративное искусство СССР», расширяя круг своих интересов, включает в сферу своего внимания эти вопросы. Проблематика, которую разрабатывает журнал, имеет много точек соприкосновения с проблематикой сценографии. Например, решение пространства, образное решение вещи, проблема стиля. Читатель, следящий за новым отделом, сам увидит, какие родственные черты обнаруживаются у этих искусств. Мы полагаем, что подход к театральной декорации с точки зрения проблематики декоративного искусства поможет вскрыть и отразить в новых аспектах ряд вопросов, ускользавших до сих пор от исследователей. В равной мере этот союз должен пойти на пользу и декоративному искусству, ибо театральные художники сделали немало открытий, которые полезно взять на вооружение художникам-прикладникам, оформителям интерьеров, модельерам и многим другим. Но ведь и эту непосредственную жизнь, ее пространство и форму вещей ищет художник—подобно тому, как театральный художник отыскивает пластический образ спектакля. Итак, речь пойдет о неторопливом, постоянном и углубленном изучении и популяризации идейной, эстетической сущности этого феномена искусства—театральной декорации. Лучшие декорации, рожденные передовыми идеями своего времени, выраженные по законам театра и для театра, впитавшие в себя высокий

эстетический вкус и художественное мастерство своего творца, продолжают жить и после смерти спектакля, для которого они были созданы. Они приобретают самостоятельную художественную ценность, обогащают наш образный мир, еще раз напоминают о красоте человеческой мысли и таланте. Они становятся общим достоянием культуры народа наравне с ценностями литературы, живописи, музыки.

При всем многообразии принципов, когда многие из них полярно противоположны друг другу, при разнообразии средств выражения, вы всегда найдете в них нечто общее, некую печать, пометившую работы. По этой печати вы безошибочно определите—это театральная декорация.

Об особенностях творчества театральных художников, о причинах и следствиях того или иного свершения пойдет речь на страницах нашего журнала. Мы попытаемся рассказать и показать на лучших примерах пластическую цельность и красоту объемно-пространственных композиций, их мощь и поэтичность. Рассказать о тайнах их воздействия на психологию зрителя, который всегда становится «сотворцом» видимого и своей фантазией внутри себя завершает, достраивает образ, запрограммированный художником. (Только тогда он испытывает наслаждение от общения с искусством.) Надо рассказать о «всемогуществе» и одновременно об удивительной ограниченности возможностей сценической площадки (как в шахматах, где есть только 64 поля и когда тебе «некуда пойти», негде и нельзя взять 65-е). Именно эта постоянная нужда в пространстве, во времени порождает фантастически прекрасные художественные решения. Декорация вследствие своей иносказательной сущности, как правило, не имитирует действительность. Тем не менее она способна вызывать в сознании зрителя самые живые, самые правдивые чувства и ассоциации.

Наша театральная культура обладает огромными художественными ценностями; какие таланты творили и творят для советского театра! За послереволюционные годы расцвели национальные театры, а вместе с ними выросли ярчайшие дарования в декорационном искусстве. Жизнь идет, совершенствуются и видоизменяются театральные идеи, появляются новые имена; приходят талантливые, хорошо образованные художники, новаторы, умеющие хранить и продолжать лучшие традиции декорационного искусства. Об этих традициях, о замечательных художниках театра, о новых проблемах и новых поколениях пойдет речь в новом отделе журнала. Мы надеемся на успех нашего начинания.

Игра с вещью

Заметки режиссера

В поэтическом моноспектакле «Светить всегда, — и никаких гвоздей!» (режиссер М. Розовский) артист Москонцерта А. Гульбинский играет с предметами, создающими на сцене условную обстановку художественной студии. Спектакль рассказывает о ВХУТЕМАСе, о 20-х годах.

М. Розовский



Итак, на сцену вынесена вещь.

Ощущение, рождаемое цветом и формой предмета, крепит театр, как зрелище, komponует зрительский взгляд со сценическим событием, выраженным чаще всего в мизансцене через актера. Познаваемость вещи на театре заключается не только в ее ясном целевом содержании — «на стуле сидят» — но и в ее форме, отрегулированной природой, историей и человеком. Четыре ножки стула, спинка и сиденье — это выверенная и предусмотренная как бы свыше обязательная организация, принятая нами как догма. Родившись на свет, мы получаем вещи в готовом виде. Почему же книга — в форме книги, стол — это стол, а газета — газета?.. Вещи определяются линиями, углами, плоскостями, цветом, конструкциями — и в каждой есть своя пластическая необходимость и родоначальная воля. Вещь подчинена этой воле и этой необходимости в пространстве — сцена отрезает от пространства кусок в свою пользу. Тут начинается театр, и вещь, вытолкнувшая на это новое для себя пространство, стремится жить по-новому, действовать, играть. Определенность, явность вещи на пространстве сцены возвеличивается конкретным драматургическим ходом спектакля, в котором вещь выступает как равноправный с актером элемент. Актер контактирует с волшебной ожившей материальной формой. Вещь принадлежит не хозяину, а мастеру, творцу. Эмпирическая польза и красота вещи утверждается на спектакле единственно и неповторимо. Театр распространяет свою власть на зрителя через реально видимое разнообразие постоянных изменений лиц, позиций, фигур, красок. Театр — это бесконечные фазы, куски, сочетания, организованные в непрерывность. Динамические перемены, творящие театр, для зрителя всегда якобы импровизационны, это, так сказать, новинка каждый раз. Слова роятся вокруг вещей, соприкасаясь с ними, ударяясь об них, отскакивая или обволакивая... Сама форма вещи гармонически способствует театральному действию, вызывая собой, своим присутствием и поведением на сцене то или иное музыкально-драматическое звучание: углы дают тревогу, боль, печаль, страх...; круглость — это спокойствие. Но вещь способна к маневрированию в образной структуре спектакля. И тогда округлость линий может стать и знаком бешенства, и мелодией смерти. Настроение в царстве театра зависит от целенаправленной и логически выдержанной системы режиссерского мышления, окрашенного личностным видением. Предмет не самовыкладывается. Его нужно уметь выявить в его движении или статике. Сцена предоставляет привлекательно к театральной игре предмету бесчисленное количество вариаций выражения, зависящих от угла зрения на него из каждой точки зала. Кресла, расположенные ниже сцены,

формообразуют вещь и актера совершенно иначе, нежели места в бель-этаже. К сожалению, специфика зрелища из разных точек зала редко принимается во внимание режиссерами. Чаще всего встречается простодушное центровое решение, при котором «зеркало сцены» понимается буквально — как зеркало. Между тем «зеркало сцены» всегда криво и стереоскопично. Положение и масштаб вещи на сцене в каждый момент спектакля должны войти в композиционную и цветовую игру. Режиссер недаром мечется по проходам. Ему интересно изображение как вариация одной и той же «картинки», он видит бесчисленные предложения изменчивой композиции. Тут действуют скорее законы таинственного ритма, нежели правила железной симметрии. Место вещи обосновывается ее поведением во всех перекрестных перспективах, в неисчислимых линиях взглядов. Углы и поверхности — это не только признаки форм, это носители определенных идей, создатели образов. Режиссер-формалист видит в вещи ее голую схему, только ее официальное содержание. Но реальное значение вещи шире и не исчерпывается ее согласованностью со здравым смыслом. Вещь на сцене — это будто слово в стихотворной строке. Созерцание — изображение — переживание: этим путем искусство доводит до человека свою заветную идею. Если тебе дано испытывать боль за кошку, которую бьют, за птицу, которая падает, за растение, которое гибнет — ты будешь страдать и за камень, который тонет, за дом, который сносят, за арбуз, разбившийся о мостовую. В театре сцена будет перекрестком сотни переживаний, вызванных визуальными и слуховыми воздействиями.

Сцена — это дыра, в которую мы смотрим на второй, существующий помимо нас, мир, и в этом мире нас, конечно, всегда будет прежде всего интересовать неразделимый комплекс формально-художественных и духовно-смысловых идей, заложенных в зрелище автором, актером, режиссером. Дыра сцены космогонична, это окно во Вселенную, которой наполнено «Я» каждого отдельного человека. Здесь реально открываются фантастические картины, правда которых в явности, вещности, конкретности происходящего. От предмета, вынесенного на сцену, веет ветром неведомой жизни, он тоскует по метаморфозам. Сцена превращает предметы в вещи-бродяги и вещи-истуканы. Стихийно поэтические превращения легко переходят в игры-импровизации с вещью по правилам, выдуманному и исполненному только театром. Вот один персонаж замахнулся на другого и ударил по лицу цветком. Что это? Вот возникло на сцене стекло, и к нему прилепил лицо клоун. Зачем это? Вот закачалась и поплыла в полутьме сияющая компашка мыльных пузырей — ба-бах — лопнул один, ба-бах — треснул другой... А на сцене

в это время вспороли живот злодею или обвенчались влюбленные... Нужно ли это?..

Причинность и целесообразность того или иного выявления вещи в структурном театральном мире зависит от чувственно-вкусового уровня зрителя, его способности к ассоциативному, поэтическому восприятию — режиссер ведь ориентирует свое произведение «не на себя, а на других». Как художник он всегда рискует «остаться непонятым», в одиночестве. Будучи не в праве объявлять свои рефлексии в театральной игре законами для остальных, он, однако, желает сделать миры своего «Я» мирами своего театра. С этой целью режиссер осуществляет выбор предметов и актеров, из которых сотворяется действие.

Из того, что уже есть, он своей волей создает то, чего нет. С дощатого помоста в нашу жизнь перелетает другая, в сущности, иллюзорная жизнь, поверив в реальность которой, мы приобщаемся к чему-то высшему, к нам как бы поступает сигнал из мира идеалов. То, что явно, вещно, конкретно, находится вне нас, становится на сцене убедительным для восприятия, так как **живет!** Несуществующее доказывает в театре свое «я — есть!», преодолев призрачность и настаивая на **определенности** вещей и людей. Искусство театра начинается с раскрытия занавеса и подачи отвлеченного света на ограниченный кусок пространства. Оно возникает из ничего и с закрытием занавеса уходит в никуда. Режиссер, сделавший выбор, тем самым осуществил спектакль. Техника этого выбора равна мастерству.

...Если мы уже поверили в исходную предпосылку, что «театр — есть второй мир», в следующий миг мы должны признать: каждая вещь, каждый неодушевленный предмет имеет «вторую жизнь». Наша первая задача — научиться отгадывать эти скрытые качества вещей и предметов, а вторая — уметь приспособлять их для конкретного режиссерского решения в каждом новом эпизоде спектакля. Вот, например, стул. Что на нем делают? Сидят. Это, так сказать, его первая, официальная жизнь, находящаяся в полном соответствии с названием из четырех букв — «стул». Но вот мы схватили стул и подняли над головой — и стул наш уже не стул, а... скажем...

— рога, (если по ходу пьесы мы изображаем оленя или обманутого мужа), или: — телевизионная камера (если мы «ведем» стулом ножками вперед, приставив его спинкой к груди), или, наконец: — подъезд дома (в который мы можем скрыться от дождя, идущего в пьесе) и т. д.

Театр начинается уже с простого переосмысления вещи, которая получает «вторую жизнь» будучи точно поставлена на особое место внутри того или иного сюжета. Вопрос нахождения этого необходимого особого «места» (этого «где-то») в ткани пьесы — вторая задача после выполнения первой, — когда стул, как предмет, изучен и найдены все его театральные возможности. Но «вторая жизнь» стула как, скажем, кинокамеры — это, конечно, невелика догадка и театр тысячу раз переосмысливал предметы на таком «невысоком» уровне, так «недалеко». Искусство начинается там, где для нашего стула будет найдена его «вторая жизнь» — не только в сюжете (хотя и это бывает нелегко!), но во всей идейно-художественной структуре спектакля, то есть прежде всего на линии автор-

ского и режиссерского смыкания (подушка Кавалерова, платок Дездемоны, часы в доме Фамусова — это не только предметы-функции, но и вещи-украшения). И тут же обыкновенный, всем знакомый стул может стать основой, отправной точкой для целой концепции, он может продиктовать нам самый стиль и даже философию спектакля. Из зримого нагромождения стульев на сцене Ионеско метафорически выводит свою заветную мысль об абсурдности человеческого существования на земле. Это уже побольше, чем простой обыгрыш предмета. Это уже идея (пусть в данном случае и не близкая нам), получившая предметное оформление в театральном образе. Тот же стул — надо помнить об этом всегда — может великолепно скрипеть. Или, скажем, шатайся. Или уметь увлиять из-под персонажа, который то и дело мимо него садится. Или, наоборот, гоняться за ним по всей сцене. «Господи, да дайте же мне один стул, и я поставлю на нем хоть «Войну и мир»! Стул может и то, и это, и пятое, и десятое!...».

Все эти перечисления режиссер должен иметь в виду, и тогда он, конечно, не преминет воспользоваться чем-то таким, чего мы еще со стулом никогда не видели. Например, персонаж — голодный заключенный. Он может хоть содрать со стула обивку и начать ее жевать... И это будет смешно или трагично, смотря какая пьеса, это уже зрителю виднее... Наше дело только решить, нужно ли это нам. Насколько это единственно, чтобы быть абсолютно необходимым. Тут-то и проверяется мастерство, высший класс режиссуры.

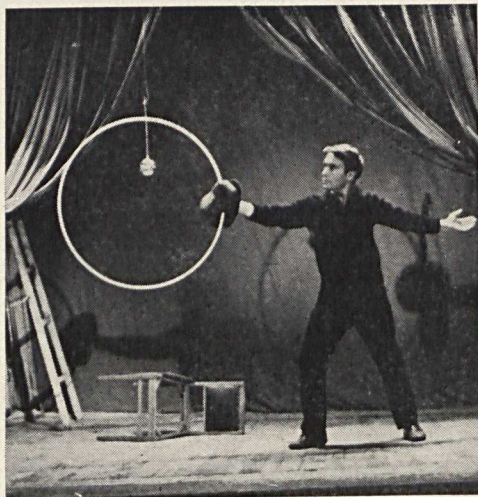
Убедительность в театре может быть достигнута через самое неестественное. И, наоборот, бывает, самые элементарные, знакомые действия вызывают у зрителя раздражение и протест. В театре, как говорится, возможно все, но прежде давайте задумаемся, зачем нам это «все» нужно?.. Исходя из этого, мы, конечно, сами откажемся от «Войны и мира», посаженной на один-единственный стульчик. Переболев детской болезнью режиссерской левизны — лаконичностью — мы, однако, воспоем гимн приему **ограничения**, из которого подчас извлекаются драгоценные театральные перлы. Вспоминается Мейерхольд, называвший этот прием «отказами» и сам построивший на одном диване целый спектакль — мы думаем, что подобная нарочитость достаточно прогрессивна и полезна театру.

Изящество и блеск театрального решения, при котором предмет необходимо и убедительно выражает себя поэтически, в новом для себя значении (это уже третья фаза режиссерской работы с вещью), могут вызвать зрительский восторг, тем больший в театре, чем шире будет создан функциональный разрыв между **официальной** и второй жизнью этого предмета.

Итак, режиссерский обыгрыш предмета на сцене идет в три этапа: **первый** — всестороннее изучение предмета и выполнение всех его физических свойств; **второй** — максимальное использование предмета с сохранением его старой функциональности; **третий** — контрапунктное перерождение предмета путем логичного сообщения ему новых свойств.

Первый этап требует от режиссера, кроме внимания и наблюдательности, поэтического подхода к предмету с целью выявить его скрытую потенциальность. Каждый предмет

потенциален, но только яблоко в саду Ньютона выявилось в падении, разрешилось, выразилось театрально. Миллиарды других падающих яблок скрыли свою «вторую жизнь» от человечества и ничего не дали науке. Ньютон, увидевший падающее яблоко, обладал, несомненно, поэтическим взглядом на предмет. И в известном смысле, он был в тот счастливый момент скорее режиссером, чем ученым. Во всяком случае он заметил натуральную мизансцену и придал ей смысл. Официальная жизнь яблока — быть съеденным, а падать с дерева — это уже его театральность, понятая и зафиксированная только Ньютоном. Режиссер, оформляющий конкрет-



ный предмет в идейно-художественной ткани своего спектакля, обязан составить для себя не просто списочное перечисление всех физических свойств этого предмета, но уметь выделить то **абсолютно узнаваемое**, **главное** для него свойство, на котором потом он будет выстраивать необходимый ему театральный образ.

Польский актер Войцех Семён, будучи в гостях у театра «Наш дом», читал рассказ И. Бабеля «Смерть Долгушева» с яблоком в руках. Театральная жизнь этого предмета протекала параллельно течению литературного сюжета. Можно с уверенностью сказать, что театральное решение этого рассказа было обеспечено обыгрыванием яблока во всей логической последовательности физических действий. Сначала он долго вытирал яблоко об рукав,

потом медленно, с хрустом съедал его и, наконец, — последняя фаза — удар огрызком об пол. Другими словами, режиссер должен видеть свойства предмета **аккордно**. Он должен не только видеть, но и слышать их. Но выделив главное — в данном примере это была не съедобность сама по себе, а **хруст**, с которым актер ел яблоко, рассказывая о натуралистически подробном убийстве, — мы получаем в результате очень тонкое, эмоциональное театральное выражение образа. Таким образом, качества обыгрываемого предмета могут оказать решающее влияние на весь ход авторско-режиссерской мысли, ибо тут всегда происходит обострение формы, подчеркивается ее темпераментное взаимодействие с содержанием. Ритм фразы, сам литературный стиль автора волей режиссера может и должен быть художественно соотнесен на театре с конкретно-материальными предметами, в окружении которых происходит действие.

Фигуративная природа театра как несомненного зрелища оказывает объективное воздействие на слово, которое выражается в звуке, но никак не в объеме. Поэтому режиссер, стоящий во главе управления театральным процессом, имеет первейшей задачей создать гармонию из звукового, цветового и объемного рядов. В поиске этого комплекса состоит структурный характер режиссерской техники. Такие прямые качества предмета, как мягкость, гладкость, шершавость, ворсистость и т. д., могут и будут определять художественную фактуру спектакля.

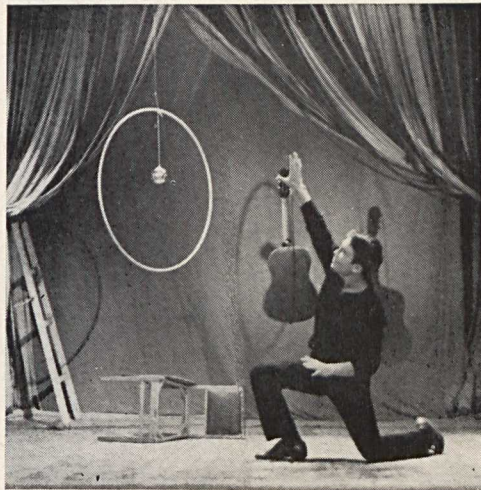
Несомненно, предметы, как и люди, имеют «характеры». Приглядимся — есть стулья-сангвиники, стулья-меланхолики, стулья-неврастеники, стулья-флегматики. Режиссер должен разбираться в «психологии» вещей, вынесенных им на сцену, как родитель в детях. Бывает, предметы прыгают, ругаются, дерутся, выходят из подчинения... Надо ли их бить за это? Можно ли их воспитать пайныками? Иногда они нервничают, дергаются, сходят с ума... Режиссер принимает меры для их успокоения или, отбросив исцелительские надежды, сам впадает в бесовство фантастической театральной игры вместе со своими нездоровыми пациентами. Театр любит отклонения от нормы. Время, занятое спектаклем, это сконцентрированная в кирпичик двух-трех часов вечность, и тут другие меры весов, другие градусы чувств, другой отсчет секунд и расстояний. Проникнуть в тайны и законы этих режимов — значит перейти в миры театра, которые сами суть **отклонение** от нормы наших миров — миров, где мы проживаем. Да, здесь мы именно проживаем, в мирах театра мы живем. И эта наша вторая жизнь столь коротка, сколько продолжается спектакль.

По выходе из театра, точнее с закрытием занавеса, только что жившие на сцене люди и вещи испаряются, **приходят в норму**. Актер, которого мы видим за кулисами, после спектакля — это уже не часть чуда, это — кусок повседневности. Особенно мучительно наблюдать, как он разгримировывается. Явь разрушения печальна и горестна. Та же самая боль — когда со сцены уносят только что бывший освещенным стул. Он сейчас уже не стул, живущий своей второй, театральной жизнью, — это мертвец, заснувшая, обескровленная плоть. Он уже не сангвиник и не флегматик, он — никто, деревяшка...

Зрительное восприятие спектакля, формально обрубленное закрытием занавеса, продолжается, однако, в памяти чувств, в ходе мыслей и откровений, вызванных театром. Каждая точка сцены — вплоть до пуговицы на костюме персонажа — должна иметь прямую, кратчайшую связь с каждым сидящим в зале зрителем. Прочность и конкретность этих нитей зависят от качеств подготовленности обоих концов. Театр обязан организовать связь, воспользуется ли ею зритель — его дело. Наше дело — натянуть нить и сделать все, чтобы она не лопнула. Именно поэтому мы столь заботливы и скрупулезны в создании каждой мелочи на сценической площадке, ибо, если пуговица не выдержала, отлетела, вместе с нею отлетел и привязанный к ней зритель. Ответственность за судьбу спектакля несет не только каждый актер, работающий на пределе своего таланта, но и каждая вещь, каждая штучка, вынесенная на сцену. От того, каковы ножки у стула — гнутые или прямые, — в конечном счете зависит сама идея спектакля. Кто этого не понимает — не любит театр как комплекс.

Но, чтобы понять до конца составную действенность сценического предмета, мы должны уметь учитывать, что форма его различима в контексте разных спектаклей. Один и тот же стул будет всегда иным по своим театральным значениям в каждом определенном случае, диктуемом общей драматургией пьесы. Это означает, что сопряжение фактуры предмета с фактурой авторского стиля — основная творческая задача спектакля, цель, на которую направляется мастерство режиссера. Художественно-оформительская забота оказывается едва ли не главной в создании общего решения спектакля, — во всяком случае она является первоочередной в постановочном труде. Не признавать этого — значит отрицать театр как зрелище. Имея задачей точность художественно-оформительского решения, режиссер в своей практике осуществляет контрапунктный перевод статично-декоративных объемов и плоскостей «из пассива в актив». Неслучайно само слово «декорации» в последнее время уходит из театра. Не зря художники на некоторых афишах называют себя **сценографами**, а свой труд — сценографией. Раньше писали: «Декорации тако-го-то». Сейчас так не пишут не потому, что декорации исчезли, а потому, что основная функция художника в театре существенно видоизменилась. Современный художник театра больше занят созданием **мира театра**, соответствующего данной пьесе, нежели обозначением места действия происходящего. Живописное уступает место предметному. Главным оказывается **обстановка, окружение, среда**, а не **фон**, не раскрашенная очевидность. Орнамент оказывается нужен театру, если он идет в дело спектакля,

а не «только для красоты». Воспроизведение сегодня превалирует над наглядностью. А. Головин, А. Бенуа, К. Коровин сегодня — это крайности великого, но старого театра. На современный театр оказывают влияние коллаж, мобиль и снимки лунной поверхности. Поле нашего зрения стало шире — понятия «быт», «натуральность», «красота», оказались незамкнутыми, неустойчивыми. Вещь-свидетель уступила место вещи-деятелю. В театр будущего придут, вероятно, дизайнеры и скульпторы — по примеру таких пионеров прошлого, как В. Татлин, А. Родченко, Н. Степанова... В наши времена лучшими театральными художниками могут



быть архитекторы, умеющие поэтизировать, одухотворять неподвижное.

Сцена — это заполненное чьей-то жизнью пространство, — между тем многие думают, что это витрина. Витрина созерцательна, информационна, мобильна, — она может действовать в лучшем случае, как музыка на человека, но не в обиду ей будь сказано, ее можно наблюдать, ею можно восхищаться, — а сопереживать ей невозможно. Но замечаете ли вы? — достаточно появиться в витрине человеку в синем халате, который, встав на стул (ох, опять этот стул, надоевший и нам, и вам!), что-то там делает, чистит или прибавляет, как мы, прохожие, останавливаемся, зачаро-

ванные на мгновение его действиями, и глазами, и забываем обо всем остальном, потому что тут начинается театр. Питер Брук пишет: «В отличие от живописца, имеющего дело с двумя измерениями, и скульптора, имеющего дело с тремя, театральный художник мыслит в четвертом измерении — движении времени — не сценической картиной, а движущейся сценической картиной». Обыгрыш предмета, связанный в сюжете, как раз и сообщает визуальному выражению театра активные качества. В методе структурной режиссуры этот обыгрыш должен не иллюстрировать сюжет, а идти как бы параллельно, создавая образный контрапункт.

Чаще всего этот контрапункт касается не только предмета, но и мизансцены — то есть линий живого поведения персонажей, — и тогда театральность становится особенно явной. Как ни странно, актер свободнее и живее проявляет характер своего персонажа в условиях, созданных воображением, чем в присутствующих непосредственно в сюжете. М. Чехов гениально, по общему мнению, игравший Хлестакова, строил свою роль на, казалось бы, элементарном обыгрыше предметов — он в течение всего спектакля боялся мебели. Где-то в начале он сидел на стул (обратите внимание, тут уже стул не у нас, а у Чехова), который его не выдерживал, Хлестаков падал, но впоследствии каждый раз, прежде чем сесть, он долго проверял все стулья на прочность, обхаживал, сутился... Боязнь стула скоро начинала превращаться в иронически окрашенную маниакальность, в фантастическое наваждение боязни мебели вообще, вызвавшее смех зрителей. В сцене вранья, где низменная плоть Хлестакова побеждалась стихией его духа, М. Чехов позволял себе переступить через порог своей боязни: например, говоря про арбуз, он чертил руками в воздухе квадрат, что создавало понятный комический эффект. Н. Берковский рассказывает: «У Михаила Чехова поминутно вещи быта пресуществлялись в вещи выражения. Зеркало, стол, скатерть, — все это были вещи на своих бытовых местах, со своими бытовыми назначениями, и вдруг актер превращал их в гобой или литавры оркестра. Зеркало, в начале только отражающее поверхность, превращалось на сцене во второе действующее лицо, в партнера при бессловесном диалоге. Стол становился то экипажем, то невестой чем, фантастической плоскостью, приспособленной для выражения орденовских восторгов Хлестакова»¹... Обыгрывая предмет, М. Чехов, таким образом, дополнял Гоголя своей личностной мистической страстью, выраженной в конкретных сценических действиях, отчего сила реализма его игры становилась необыкновенной, а в Гоголе подчеркивалось на театре именно гоголевское. Предмет был не только частью среды, а и партнером актеру. Он жил подлинно театральной — второй — жизнью, не зафиксированной в сюжете пьесы «Ревизор», но неотделимой от данного спектакля МХАТа. «Сам этот переход, сама эта метаморфоза вещей бытового пользования в инструменты театрального выражения порождали особый эффект, родственный применению прозаического слова в стиховой строке, остроумию или каламбуру, извлекающим из привычного для нас понятия дополнительную энергию, которой мы не предвидели»². Для сравнения другой пример: «Сегодня первая репетиция, на которую явился задолго до ее начала. Рахманов предложил нам самим устроить комнату и расставить мебель. К счастью, Шустов согласился на все мои предложения, так как внешняя сторона его не интересовала. Мне же было чрезвычайно важно расставить мебель так, чтобы я мог ориентироваться среди нее, как в своей комнате. Без этого мне не вызвать вдохновения. Однако желаемого результата достигнуть не удалось. Я лишь силился поверить тому, что нахожусь в своей комнате, но это не убеждало меня,

а лишь мешало игре»³. Представим себе невозможное: что последние слова произносил М. Чехов на своей первой репетиции «Ревизора», и нам станет понятно, сколь огромен процесс творчества, как далеки друг от друга противоположные точки, обозначающие неумение и мастерство. Труд режиссера весь направлен в соединение этих точек, в создание ломкой линии, ведущей актера от нуля к результату, впоследствии обязательно именуемому искусством.

Пути создания реалистического театрального образа исповедимы. Режиссер, имеющий свою концепцию театра, выражает ее структурно — через автора и актера, — но это главное утверждается на сцене в его собственном отборе единственно необходимых построений. Правда обретает силу, когда становится конкретной и отчетливой в своем загадочном выражении. Особая роль того или иного вынесенного на сцену предмета очевидна и заключается в режиссерском стремлении обработать площадку языком мизансцен. Конечно, живая личность актера остается, как правило, выдвинутой на первое место, все остальное служебно и бесчеловечно. Но именно эта черта театра, составляющая основной пафос его эстетики, требует, чтобы ничто в его выражении не оказалось бессмысленным или несущественным. Мировые театры, организованные режиссером из своих видений на «материальной почве» пьесы, доходят до зрителя через живую плоть актеров и одушевленную жизнь предметов, вынесенных на сцену. Постигание человеческой личности (цель театра) наступает вместе с ходом всего спектакля, в котором зачастую принимает участие не только человек, но и предмет. «Собственнический» характер литературного произведения не исчезает в спектакле, принадлежа в равной мере и режиссеру, и автору, и актеру. Наоборот, из взаимного нагромождения усилий «выкатывается» нечто индивидуальное — цельное, упорядоченное, синтезированное. Самое случайное, самое неопределенное и логически беззащитное может оказаться в театре абсолютно обязательным и непререкаемым.

Процесс театрального труда нуждается в детскости, наивности и неполном знании того, «как это делается», иначе художнику становится скучно. Он делается окончательно счастливым, когда и сам немного не понимает, как и что сотворил. Сбывшийся театр состоит как торжество лишь в случае, если чрезвычайное внимание к подробностям и скрупулезность в решении будут естественным продолжением интуитивного поиска. Вещь, вынесенная на сцену, должна в определенном смысле сохранять великую Театральную Тайну, которую она, несомненно, несет в себе. Глядя на репетиции на эту вещь, режиссер вечно испытывает страх: а удастся ли мне сегодня тебя разгадать? А смогу ли я тебя поставить, куда следует, использовать, как надо? Сомнения эти психологически объяснимы, ибо они — в основе самой природы творчества, на стыке ре-

альности присутствия и игры воображения. Ловля художественного образа так часто идет иррациональными путями, что художник поначалу может отдать всего себя во власть заразительной внутренней сверхсвободы. «Как художник, я имею право на «бред», я позволяю себе «ересь»! Отбор будет потом! Поначалу мне нужно все, что только приходит в голову. Форма становится законченной, когда мне удастся выудить то единственное, без которого нет меня и нет спектакля. Каждая вещь загадочна, но у каждой есть и другая черта: она податлива, она сама «хочет», чтобы ее разгадали. Стоит только научиться воспринимать вещь вжи-



вую, то есть театрально, как она сама поможет мне, режиссеру, больше, чем кто бы то ни было, ибо ее страстная заинтересованность в жизни во «втором мире» ничуть не меньше, чем у меня. Приветствуем вещь в театре Человека. Демаркационное противопоставление тут неверно — в чистом виде театра вещи нет и не было. Мейерхольд, которого «жгли» за «вещественное оформление» спектаклей, создавал театр Человека, в котором вещи выступали как участники зрелища, как сопроводители характеров и сюжета. Мейерхольдом двигали необузданные страсти, находившие выход в игре с вещью, — на этом в значительной степени строился

аппарат его спектакля, поэтический стихия его полиморфного стиля. А. Февральский рассказывает о мейерхольдовском спектакле «33 обморока» (водевиль А. П. Чехова), кодифицируя его общее постановочное решение «на материализации текста и положения в игре с вещью. Вещь, не имеющая отношения к тексту, получает значение некоего «символа» и вместе с тем выразителя эмоционального состояния. Салфетка, вырывающаяся Ломовым и Натальей Степановной друг у друга, или переставляемый ими поднос «симболизируют» предмет их ожесточенного спора — «Волосья лужки».

Другой критик, Ю. Юзовский, описывал тот же спектакль так: «В «Юбилее» громадный шкаф, в котором прячутся и откуда выбегают герои с выстрелами, добавочные персонажи... В «Медведе» Смирнов, прежде чем пить из кувшина, вынимает оттуда мух и «играет» на этом. В «Предложении» Ломов играет шляпой и цилиндром, это помогает ему восхищаться Угадаем (цилиндр) и презирать Откатая (шляпа). Чубуков кричит «брысь» предполагаемой кошке, а затем прислуге Машке, и кошка, и Машка срываются и исчезают, хотя ни кошки, ни Машки, ни самого «брысь» вовсе нет у Чехова. Для финала появляется «гость с букетом» и «гостыя с букетом», чтобы сыграть пантомиму, хотя гостей у Чехова нет. Чубукову показалось, что Ломов умер, он в отчаянии: «Несчастный я человек. Отчего я не пускаю себе пули в лоб? Отчего я еще до сих пор не зарезался? Чего я жду? Дайте мне нож. Дайте мне пистолет»⁴.

Это, так сказать, чисто риторическая фраза, но у Мейерхольда Чубуков по-настоящему приказывает (прислуге): «Дайте мне нож, дайте мне пистолет», чтобы «зарезаться». Ему дают громадный нож и громадный пистолет. Очнувшись в этот момент, Ломов видит перед собой нож и пистолет, в ужасе вскакивает, он уверен — его хотят резать, и т. д. и т. п.»⁵.

Из этого описания мы заключаем, что вещь была феноменом мейерхольдовской режиссуры, но кинетическая энергия водевилей при этом спала, о чем тоже пишет Ю. Юзовский, и нам особенно интересны следующие строки:

«Все время хотелось «подстегивать» спектакль: «Темп, темп!» Какой слабый темп, замедленный темп! Ведь это — водевиль. Здесь беснуется веселая водевильная кровь! Откуда эти странности? Мейерхольд хотел усилить бег водевильной крози — для этого он поставил ей препятствия, продолжение которых усиливает циркуляцию действия. Эти препятствия — игра с вещью и театральность, когда актер пользуется любым поводом, чтобы развернуть добавочное действие, так называемые «шутки», свойственные театру»⁶. В lamentациях Ю. Юзовского, видимо, есть справедливость, из которой очищенный драгоценный вывод извлекается как строжайшее предостережение: всякая игра с вещью находится в монолите с протагонистами действия — актерами и автором. Катастрофичный разрыв между «основным» и «добавочным» ведет к спаду темпа и ритма спектакля, отрицательно отражается на его совершенстве, гасит его достоинства.

Но нельзя обыгрывать вещь без чувства меры — эффект дает не грубая эксплуатация метода, а ювелирная строгость и экономность. Соблюдение пропорций различных театральных компонентов предполагает борьбу за соответствие формальных крайностей, за отрегулированный идейно-эстетический ход спектакля. «Лишний» обыгрыш в высшей степени привлекателен для актера и соблазнителен для режиссера. Тем он и опасен. Режиссер, начавший обыгрывать вещь, должен уметь тормозить на высокой скорости. Отбор — это жестокий процесс. Сила режиссера, как известно, измеряется не только тем, что он придумал, но и тем, от чего он отказался. Предмет, вынесенный

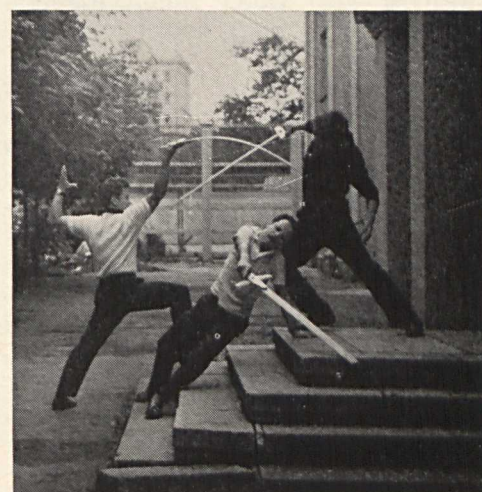
на сцену, только и ждет, чтобы совратить каждого, кто «положил на него глаз», отсюда мягкотелость, безволие режиссера, которому легче придумать лишнюю «штучку», имея навык, это сделать не так уж трудно, — чем мужественно ограничить себя. Не следует, однако, путать принцип отбора с требованием воздержания. Игра с вещью будет хороша или плоха в зависимости от общего жанрового определения пьесы, от индивидуальности актеров, от музыкального сопровождения и т. д. Ошибка режиссера станет неизбежной, если целостность его трактовки окажется нарушенной из-за несовпадения литературной и изобразительной фактур спектакля. В последнее время стало модным использовать поп-артовскую множественность натуральных предметов на сцене в пьесах, совершенно этого не требующих. В результате бытовая мелодрама, например, смотрелась, как фальшивая фантазмагория, и было совершенно непонятно, зачем на сцене весь этот гетерогенный мас-

буржуазного быта», развал среды, против которой взбунтовалась Нора. Бывшая незлобинская актриса Б. Рутковская, игравшая Нору, сразу вводила свою героиню в устроенный Мейерхольдом бедлам, и судьба Норы читалась на фоне этого бедлама»⁷.

Далее К. Рудницкий приводит отрывок из безымянного документа.

«Перевернутые на заднюю сторону декорации не только порывают с эстетическими нормами прошлого, но и устанавливают новые. Они показывают, что материал сценического производства, как таковой, лишенный всяческой красоты, будучи подвергнут художественной обработке, дает зрителю, как это ни странно, наслаждение именно эстетического порядка, дает красоту... Никакие внешние условия нам не помешают... ибо мы всегда идем от земли, от материала (вне зависимости от того, каков он), через его преодоление и организацию»⁸.

личили в размерах. Но необходимый трагический эффект эпизода возрос необычайно, и во втором мире театра предмет зажил по-другому. Сверхъестественная форма, принятая в Кабуки традиционалистски (картина ужаса — коросиба, обязательная для сцены кровавого убийства), сегодня модернизируется. Даже театр сугубо «бытовой», «натуральный», «жизнеподобный» может многое взять из арсенала экзотических театральных средств, ибо и ему очень часто надо подчеркнуть одухотворенность своей объективно условной природы. Эстетика Кабуки отстаивает свой разрыв с изменяющимся миром, в этом театре вещь сама по себе — вневременна и самоценна. Режиссер понимает и учитывает: вещь, вынесенная на сцену, не подвержена влиянию злободневного момента, она независима и оторвана от времени, в котором живет зритель. Она целиком подчинена второму миру театра и действует внутри по его законам. Эта особая явность вещи впечатляет зрителя, пришед-



сив. Игра с вещью здесь оборачивается формалистическим эпигонским злоупотреблением, что и приводит к безвкусному суррогату. Напротив, остроумно продуманная, изысканная забота о контрастном соединении габитуса спектакля и точные решения.

«Никаких декораций к «Норе» подготовить не успели. В день премьеры пять студентов Мейерхольда — С. Эйзенштейн, А. Кельберер, В. Люце, В. Федоров, З. Райх — были посланы на сцену со специальным заданием: не расходуя ни копейки на материал, дать к спектаклю установку «Норы», руководствуясь планом расположения мебели, который предложит мастер. К 8-ми часам вечера установка была готова, просмотрена и одобрена. Для установки были использованы старые, перевернутые наизнанку декорации, части павильонов, колосниковые правды и пр. Обработанная таким образом сцена давала впечатление, что все рушится, все летит к черту, на дно... На этом фоне фраза самодовольного буржуа — Гельмера: «а хорошо у нас здесь, Нора, уютно», — не могла не вызвать бурной реакции зала...

Ученики Мейерхольда создали на сцене хаос. С изнанки глядели в публику созданные надписи, номера: «Незлобин № 66», «боковая 538». В данном ералаше теснилась самая старая мебель. Столы, шкафы, стулья были расставлены так, чтобы возникли нужные для актеров игровые точки. Все же этот хаос был по-своему изобразителен. Декорация (если можно ее было назвать декорацией) обозначала «распад

Итак, преодоление вещи как законный в «художественной обработке» акт было давным-давно возведено в принцип, оказавшийся для Мейерхольда исходным на его повороте в конструктивизм.

Точно так же классический опыт старинного мастера Кабуки прорывается в суперсовременный стиль. В одном из спектаклей Кабуки персонаж долго носил по сцене вполне реальный топор, но в сцене убийства топор был заметно удлиненной формы, что создавало впечатление неотвратимости и бесчеловечности действия. Превращение бытового топора в фантазмагорическое орудие убийства шло простым театральным путем — предмет уве-

шего в театр, чтобы верить в существование другого мира — если бы вещь была лишена этой явности (конкретности), театр как организованная иллюзия распался бы. Реальная трансцендентность театрального акта оспаривается психофизическим поведением актера и присутствием вещи, вынесенной на сцену.

Смелая игра с вещью — это только часть театра, но часть важная и требующая изучения. Если в живом и свободном театральном творчестве мы — режиссеры — сумеем с предельной точностью определить роль той или иной конкретной вещи, великая Театральная Тайна, несомненно, будет разгадана. Хотя бы наполовину.

¹ М. Я. Берковский, Литература и театр. М., 1969, стр. 338—339.

² Там же, стр. 338—339.

³ К. С. Станиславский, Работа актера над собой, М., 1938, стр. 28.

⁴ Цит. по книге К. Рудницкого. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, стр. 480.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

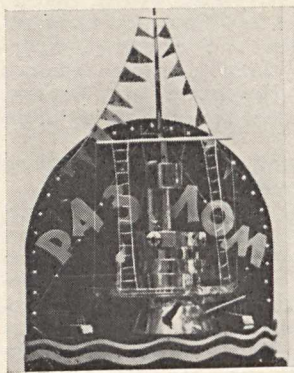
⁷ Там же, стр. 259.

⁸ Там же, стр. 259—260.

Художник кинорекламы

Реклама фильма «Разлом».

Кинотеатр «Палас».
Краснодар.
Реклама фильма
«Броненосец «Потемкин»».



О. Айзенштат

Передо мной короткий машинописный текст. Листок слегка пожелтел от времени, но буквы делового бланка, подпись и место отправки смотрятся и сегодня, спустя почти полвека, внушительно и четко.

Это письмо кинокумира 20-х годов Дугласа Фербенкса из столицы кинематографии Голливуда, адресованное в тихий провинциальный Краснодар. На весь мир прославившийся Багдадский вор обращается к юному краснодарскому художнику, потому что за океан дошла весть об удивительной, до тех пор не виданной кинорекламе. Ее автором был Эрих Мордмилович, и было ему от роду немногим больше двадцати.

Э. Г. Мордмилович, скончавшийся в 1968 на 66-м году жизни, хорошо известен нескольким поколениям деятелей и почитателей советского театра, кино, музыки, изобразительного искусства как автор всегда метких портретных зарисовок и шаржей. Его остроумные графические портреты с середины 20-х годов регулярно появляются в нашей периодической печати (их было опубликовано более пятисот). А в наши дни они перекочевывают с полос газет и журналов на плотную гляцевую бумагу солидных изданий, составляя неотъемлемую часть серьезных исследований истории советского искусства, уточняя и дополняя творческие портреты ее деятелей. Журнал «Театр», откликаясь на выставку шаржей Мордмиловича 1965 года, писал: «незаменима подлинность времени, схваченная художником».

Эта, так сказать, «шаржевая» сторона творчества Мордмиловича известна довольно широко. Но вот о его рекламе, а вернее будет сказать, об утверждении и пропаганде им первых крупных художественных завоеваний мирового и особенно отечественного кино, знают немногие.

Все это началось в Краснодаре, когда стали выходить первые шедевры советского кино. Небезынтересно в этой связи свидетельство немецкого журнала «Der Film» (№ 22, 1926). В заметке, озаглавленной «Русское искусство рекламы», говорится: «Качество русской внешней рекламы соответствует качеству самого русского фильма. Предлагается превосходное. И заметно выдвигается вперед провинция. Мы помещаем фото внешней рекламы «Броненосца «Потемкина». Создавший ее художник — Эрих Мордмилович». Тот же журнал сохранил для нас

фото рекламы «Робина Гуда».

Своеобразие рекламы Мордмиловича состояло главным образом в том, что он не ограничивался плоскостью фасада кинотеатра. И не только ею не ограничивался, но решительно преображал ее, выстраивая целые объемные сооружения. Рекламируя эйзенштейновского «Потемкина», он возводит громадный трехмерный броненосец, как бы врезающийся в гущу городской толпы.

А в огромный плакат к тому же фильму в другом месте города он вводит объемный фрагмент палубы, на мачте которой развевается над Краснодаром всамделишный алый флаг, олицетворяющий революционный подвиг матросов мятежного броненосца. Образная сила фильма, его взрывная мощь побудили Мордмиловича найти и соответствующую активную форму пропаганды. Для другого фильма Эйзенштейна — «Октябрь», выпущенного к пер-



вому десятилетию Революции, Мордмилович превращает оба крыла фасада краснодарского кинотеатра «Палас» в один гигантский агитационный плакат с эмблемой десятилетия, с мощной фигурой вооруженного красноармейца, с революционными лозунгами на красном кумаче.

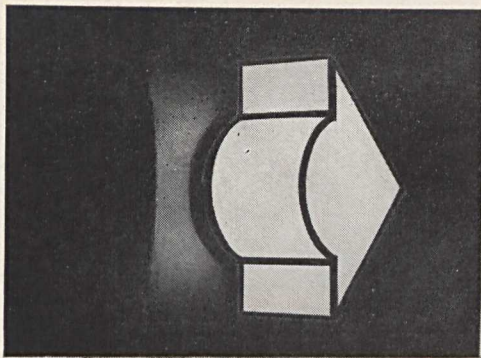
Вскоре начинания молодого художника были замечены в столице, и в конце 1926 года Мордмилович переезжает в Москву.

Работа Мордмиловича в Москве протекала в нескольких кинотеатрах. Глядя на фото, старые москвичи, конечно, вспомнят и булыжные мостовые на центральных улицах, по которым со звоном грохотали переполненные трамваи, и отчаявшихся попасть хотя бы на поднож-

ку трамвая пассажиров, с надеждой окликавших извозчицью пролетку, и старые названия «Арс» или «Ша-нуар».

Случилось так, что от московской рекламы Мордмиловича сохранилась только одна фотография. По воле случая она опять изображает военный корабль, ибо фильм назывался «Разлом» и снят был по известной пьесе Бориса Лавренева, действие которой протекает в первые годы Революции и связано с судьбой матросов и командиров крейсера «Заря». Вновь мы видим на рекламе фильма высокую мачту и боевую башню с нацеленными на врага орудиями — грозный символ непобедимости советского флота. Но, несмотря на то, что сюжетные мотивы рекламы «Потемкина» и «Разлома» схожи, художником в каждом случае поставлена и решена своя особая изобразительная задача. Мордмиловичу всегда удавалось органически связать свою декоративную конструкцию с архитектурой здания кинотеатра. И если одноэтажный краснодарский «Палас» потребовал горизонтальной композиции, то узкий многоэтажный фасад «Арса» (ныне помещение драматического театра им. К. С. Станиславского на ул. Горького) и полуциркулярная вытянутая плоскость над его входом заставили выделить одну определяющую деталь — высокую башню крейсера. Ее высота подчеркнута вертикалью мачты, доходившей до самой крыши четырехэтажного здания. К тому же, если в рекламе «Потемкина» обнаруживается попытка имитации броненосца, то в «Разломе» Мордмилович уже владеет искусством образного решения, выделяя определяющие детали и намеренно условно, двумя волнистыми линиями, изображая волны Балтики.

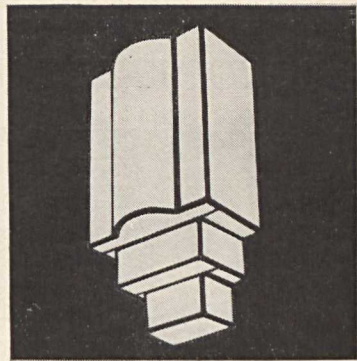
Заметил кинорекламиста и Эйзенштейн, пригласив его в 1929 году для рекламы своего фильма «Старое и новое». О встречах с Эйзенштейном Мордмилович вспоминает в своих неопубликованных заметках: «В рекламе фильма «Старое и новое» Эйзенштейн хотел, помимо изображения колхозницы Марфы Лапкиной, в качестве доминанты всей рекламы показать крепкого молодого бычка (как символ биологической мощи) на фоне, как он выразился, «всякой корбюзятин». Эйзенштейн вырвал листок из блокнота и на обеих его сторонах красным карандашом набросал желаемую схему рекламы».



Светильники для интерьера кинотеатра.

Кинотеатр «Центральный».
Москва.
Оформление фасада.

Кинотеатр «Уран».
Москва.
Реконструкция интерьера.



Эскиз Мордмиловича для рекламы «Старого и нового», одобренный Эйзенштейном, но в силу каких-то организационных причин не реализованный, к сожалению, не сохранился.

Конечно, появившись сегодня на широких московских проспектах, у входа в кинотеатры постройки 60-х годов декоративно-рекламные сооружения 20-х и 30-х годов, они выглядели бы явным анахронизмом. Но одно качество рекламы Мордмиловича полезно было бы вспомнить и в наши дни. Это прежде всего смелый, творческий подход к такому делу, как реклама, понимаемая как элемент декоративного оформления города. К сожалению, нынешние поделки равнодушных ремесленников, грубо увеличивающих и раскрашивающих случайно вывешенные кадры, начисто лишены этого творческого начала. (Разумеется, имеется в виду декорум самих театров, а не печатный киноплакат, накопивший разнообразный и богатый опыт.)

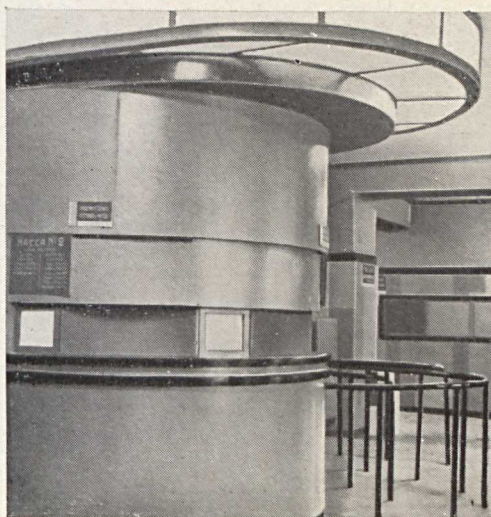
Термин «промышленная графика», кажется, еще не бытовал в конце тридцатых годов. Но, независимо от существования самого термина, Мордмилович довольно активно работал и в этом жанре. При этом для его кинографики, так же как и для рекламы, характерно проникновение в стилистику фильма и подчинение своих художественных средств образной мысли произведения. По-разному можно отнести сегодня к графической марке для «Александра Невского», которая должна была появляться во всех печатных изданиях по фильму, но то, что она выражала основное направление картины и своеобразие подхода Эйзенштейна к отечественной истории, — несомненно. «Эйзенштейну марка понравилась и была им одобрена, — пишет Мордмилович, — но председатель Комитета по делам кинематографии т. Дукельский, в прошлом работавший директором ниточной фабрики, которая имела фирменную марку тоже с изображением Александра Невского, категорически воспротивился. Впрочем, так же был забракован проектный киноплакат талантливого художника Пруссакова, очень понравившийся Эйзенштейну».

Работал Мордмилович и над фотомонтажом, умело пользуясь им в киноплакате (как можно убедиться, глядя на плакат к «Врагам» по Горькому). Те, кто знают Мордмиловича насмешливым, веселым



и даже озорным карикатуристом, вряд ли догадываются, каким он мог быть мужественно серьезным, даже суровым, когда этого требовала избранная им тема.

Архив покойного художника знакомит нас еще с одной стороной его деятельности — работами по реконструкции и модернизации интерьеров и фасадов московских кинотеатров. Думается, что сегодня, спустя несколько десятилетий, особенно интересно вспомнить о первых шагах в этом направлении. Убогая роскошь захолостного вокзала, с его пыльными пальмами, засиженными мухами зеркалами в резных деревянных рамах, гипсовыми вазами и деревянными диванами-лавками посреди зала — вот



фойе кинотеатра «Уран» до реконструкции. По эскизам Мордмиловича оно было превращено в помещение, которое и сегодня не шокирует наш глаз, потому что он нашел гармоническое соответствие мебели с габаритами и пропорциями помещения, ритмически расчленил плоскости стен и потолка, подчеркнув таким образом их конструктивные особенности, спроектировал удобную, удачно встроенную мебель.

В отличие от «Урана» с его полукруглыми линиями мебель «Метрополя» — подчеркнуто прямоугольной формы, и только торшеры со светильниками в виде круглых плоских чаш и правильная окружность зеркала находятся в выразительном контрасте с прямыми строгими линиями всего интерьера в целом.

Здание кинотеатра «Центральный» хорошо знакомо всем жителям столицы, да и приезжим тоже, так как простояло оно на площади Пушкина вплоть до прошлого года. Резкие черно-белые полосы, разлиновавшие угол дома и башенку, глядящую на площадь, обрамляют большую плоскость стены, которая могла быть превращена в зависимости от обстоятельств то в портрет, то в диаграмму, то в анонс нового фильма. Вечером белые полосы освещались изнутри, и был этот дом единственным в своем роде. Декоративно-световое решение кинотеатра «Центральный» тоже принадлежит Мордмиловичу.

*

Весной минувшего года в Калуге, где в послевоенные годы Эрих Генрихович Мордмилович работал главным художником Калужского драматического театра, посмертно была развернута большая выставка его работ. Шаржи и карикатуры, эскизы декораций и костюмов, натюрморты и акварельные этюды с натуры. Но не было показано то, с чего началась его деятельность как художника, область, где он был одним из пионеров и которой отдал много лет увлеченного творческого труда, — его работы в кинорекламе. Мы постарались хотя бы отчасти восполнить этот пробел.

Всесоюзная выставка народного и самодеятельного творчества

Н. Шкаровская



М. Матчанов, М. Матьякубов, гончары.
Тарелки. Глина, глазурь, роспись.
Хорезмская обл., Узбекистан.



В конце августа в Москве в Центральном выставочном зале (б. Манеж) открылась Всесоюзная выставка-конкурс народного и самодеятельного прикладного искусства в честь столетия со дня рождения В. И. Ленина.

Это самая большая, самая представительная экспозиция с тех пор, как организация подобных выставок стала традицией в художественной жизни страны. Всесоюзная выставка — завершающий этап громадной работы, проведенной ВЦСПС, республиканскими Советами профсоюзов, их домами художественной самодеятельности совместно с союзами художников, министерствами культуры, домами народного творчества. Два года проводился отбор экспонатов — от показа в клубах, на предприятиях, в районных центрах до больших юбилейных республиканских выставок. Это был активный творческий процесс.

Всесоюзная юбилейная вы-

С. Давлятова, колхозница. Халат вышитый.
Гармский р-н, Таджикистан.

Дорожки тканые: Н. Леканова, рабочая, Коми АССР.
М. Матвеева, колхозница, Ярославская обл.;
А. Шубина, колхозница, Московская обл., РСФСР.

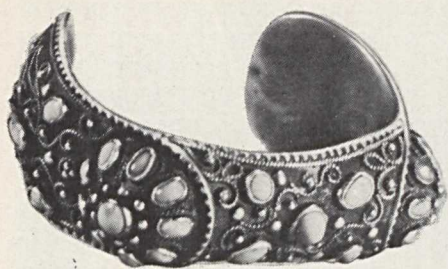
Ф. Гнедой, пенсионер. «Декрет о мире и земле».
Глина, глазурь. Харьковская обл., Украина.



ставка в Манеже (художники А. Побединский и В. Макаревич) содержат в экспозиции и народное искусство пятнадцати республик и самодеятельное творчество. Это, к сожалению, не дало возможности оценивать в сопоставлении, четче разобраться в характере, формах, задачах народного и самодеятельного творчества в наши дни.

*

Народное искусство каждой республики несет в себе богатую, выработанную столетиями, а подчас и тысячелетиями, художественную культуру. Все, что здесь есть: орнаменты тканей, традиционные формы расписной керамики, затейливые игрушки, резьба по дереву — восходит в своих образах к прошлым, часто древнейшим культурам. Отточенные поколениями традиции стали теперь основой нового восприятия современности, основой творчества. Эта черта присуща великолепным



декоративным коврам, тканям и вышивкам России, Украины, Литвы, Белоруссии; изделиям из драгоценных металлов, выполненным в традиционных формах мастерами Средней Азии и Кавказа; керамике Украины, Таджикистана, Узбекистана. Поражает содержательная емкость традиционных образов, умение народных художников по-своему увидеть и выразить черты нашей действительности. Попытки жесткой консервации традиционных форм или навязывания мастерам навыков профессионального искусства обычно терпят неудачу в народном искусстве, потому что его жизненность и оптимизм не выносятся мертвых схем, оно само, удивительно по-разному преображаясь, соотносится с текущей жизнью, с ее обыденной красотой¹. При общем взгляде на интересную экспозицию в Манеже, где в результате усилий сотен

вещи, остается впечатление праздника красок, форм, фантазии, таланта. Однако за общей яркостью этого парада вещей не удастся выявить какого-либо единства: ни в отношении к традициям, ни в технике, ни даже в формах организации работы мастеров. То, что мы сегодня называем народным искусством, подразумевая традиции крестьянского и посадского творчества, представлено на выставке и изделиями индивидуальных мастеров, и в какой-то степени работой художественных промыслов, объединений, фабрик. Но смысл творчества каждой из этих групп, его содержание, цели — различны, что и подтверждает, как мне кажется, экспозиция народного искусства. Среди изделий народного мастерства привлекают прежде всего те, что созвучны быту сегодняшней деревни. В определенных условиях у

К. Абаджан,
А. Абаджан,
ювелиры.
Браслет.
Серебро,
бирюза. Тбилиси,
Грузия.

В. Беседин,
формовщик.
«Лев». Шамот,
глазурь.
Кремгэс,
Украина.

Ф. Примаченко,
колхозник.
Декоративная
композиция
«Зверь
с зеленым
цветком».
Бумага,
гуашь.
Киевская
обл.,
Украина.

ка и Средней Азии оказались жизненными традиционные национальные формы: меховая одежда, глиняные миски, туески из бересты, деревянные ложки, кошело для грибов, кошмы, ковры, тканые половики, дорожки, вязаные носки и варежки и многое другое. Эти вещи изготовляют для своего обихода колхозники — доярки, трактористы, охотники, рыболовы, хлопкоробы, виноградары. Их творчество как органическая часть народного быта имеет **внутренний** смысл, так как связано с первоисточником народного искусства — домашним производством, где основную роль играют практически полезные, а не только декоративные, качества вещи. Благодаря знаниям национальных приемов народные мастера создают для своего быта изделия, предельно выявляющие материал, выражающие практическое назначение вещи, где форма



Н. Яцкова,
колхозница.
Полотенце.
Деталь.
Дер. Верещаки,
Брянская обл.,
РСФСР.

Этот вид творчества представлен на выставке изделиями мастеров Ярославской, Горьковской, Московской, Костромской и других областей РСФСР, Хабаровского края, Башкирской и Удмуртской АССР, Молдавии, Украины, Узбекистана, Казахстана.

Другой вид народного мастерства связан с обслуживанием городского потребителя, с коммерческой реализацией изделий, которые, удаляясь от первоисточника, приобретают иной смысл и характер, теряя цельность и органичность подлинника.

Одной из форм существования народного искусства (вернее, его ответвлением) являются и народные промыслы — старинные и ныне возникшие художественные объединения, мастерские и целые фабрики. Можно ли еще называть народными традиционные формы изделий, массово изготавливаемых предприятиями художественно-промысловой индустрии по нескольким образцам или эскизам, созданным художниками с профессиональной подготовкой? Можно ли назвать народными экспонируемые на выставке прекрасные ковры, сотканые украинскими народными мастерами из Дегтярей и Решетиловки по картонам художников, которые взяли за основу образцы XVIII—начала XIX веков? Или изделия фирм «Беломорские узоры» в Архангельске, «Солани» — в Тбили-

си? Правда, и в этом случае нельзя говорить в полной мере о поглощении народного искусства промышленным производством, потому что без индивидуального творчества мастеров — питательной среды



И. Татулашвили,
гончар.
Сосуд-марани.
Гори,
Грузия.

традиций — самые мощные фабрики художественных изделий не могли бы сегодня существовать. Но, по существу, художественные промыслы культивируют в том или ином виде реминисценции некогда процветавшего крестьянского ремесла, и их работа по изготовлению декоративных и сувенирных вещей для городского покупателя имеет чисто внешний смысл.

Вопрос о правильной организации традиционных народ-

ных художественных промыслов до сих пор остается одним из наиболее важных в их судьбе. И мы его не решили, потому что не определили их принципиальное место в структуре нашего общества.

Что это — экономико-производственная область или область культуры, связанная с нуждами своего времени? До сих пор в отношении к промыслам преобладает экономико-производственный подход, хотя правильнее было бы связать их с областью культуры. Некоторые республики (Эстония, Латвия, Литва, Грузия, Азербайджан) поставили своей задачей сохранить индивидуальное производство в таких сложных и трудоемких формах народного искусства, как ковроделие и ткачество. В большинстве же случаев погоня за количеством изделий, тиражирование приводит не только к консервированию лишь отдельных, «излюбленных» торговлей форм и мотивов ornamentации, но и к падению художественного качества изделий, мастерства исполнителей,



Н. Степанов,
колхозник.
Кошель.
береста.
Калининская обл.,
РСФСР.



Н. Реутова,
колхозница.
Дорожка тканая.
Сел. Гавриловка,
Тамбовская обл.,
РСФСР.

Г. Рахимова,
колхозница.
Сосуд для умывания.
Глина, роспись
ангобом.
Файзабадский р-н,
Таджикистан.

потере учеников. Так, в некогда богатой высокими художественными традициями керамике Прикарпатья (Косов) начинает сказываться увлечение нарочитой стилизацией, идущей от приемов профессиональной графики, теряется глубина и оригинальность взгляда на окружающее, присущие произведениям подлинно народного искусства.

Стремление к увеличению тиража сувениров на промыслах ведет зачастую к отказу от традиционных методов работы в материале, тогда как воспроизведение образцов абсолютно чуждо народному художнику с его любовью и пониманием пластических качеств материала.

Однако, на наш взгляд, это свидетельствует не об упадке народного искусства, а о его трансформации, видоизменении в новых социальных и экономических условиях, о появлении в нем новых качеств, отличных от искусства крестьян-



Ф. Жильцов,
столяр.
«Солдаты».
Дерево, роспись.
Ярославская обл.,
РСФСР.

Советское народное искусство, индивидуальное и промысловое, расширяет сферу своего воздействия, оказывает влияние на художников-профессионалов, на художественную промышленность и монументальное искусство, входит в современный интерьер и вдохновляет поиски модельеров. Возросший интерес к произведениям народного искусства — не только мода, обраще-

А. Самар.
Кошели,
береста.
Хабаровский
край, РСФСР.



янского и посадского. Новые мотивы и сюжеты часто органически вплетаются в сложную ткань народных традиций, и это в гораздо большей степени выражает сущность народного творчества нашего времени, чем прекрасные, но бесконечно «репродуцируемые» формы прошлого.

Большое место в экспозиции народного искусства занимали декоративные росписи, в значительной степени новая для него форма, хотя и связанная, с одной стороны, с декоративным оформлением народной архитектуры и бытовых предметов, а с другой — с традиционными видами лубка и народной картинки. Наиболее яркое выражение искусство росписи нашло в творчестве мастеров Украины. Росписи свидетельствуют о глубоком чувстве современности их авторов, личной художественной интерпретации явлений окру-



ние к вдохновляющим художническим идеям. Присущая этому искусству пластическая цельность, выработанная веками конструктивная логика в своих существенных чертах отвечают поискам архитекторов и художников наших дней. Образы, созданные народной фантазией, их декоративность, жизнеутверждение, так хорошо показанные на Всесоюзной выставке, привлекают к народному искусству взоры сотен тысяч людей.

*

К самостоятельному художественному творчеству, связанному со сферой творческого досуга, в нашей стране приобщились люди разных профессий и возрастов. Многие из них дополнили ряды мастеров профессионального искусства. Однако по сравнению с народным творчеством, которое имеет своих исследователей — теоретиков, историков и критиков, — искусство любителей находится в менее выгодном положении, не говоря уже о том, что его вообще меньше, особенно прикладного, что и показала выставка.



С. Расулов, гончар.
«Конь». Глина,
глазурь, роспись.
Сел. Каратаг,
Таджикистан.

В. Мовчан,
оформитель.
Панно «Козак
Мамай».
Чеканка. Киев,
Украина.

жающей жизни. Но и здесь нет какого-либо единообразного художественного принципа. Так, мотивы росписи мастеров Петриковки, получившие развитие в художественной промышленности, непосредственно связаны с традициями народной стенописи в хатах, росписями предметов быта. А произведения М. Примаченко, Ф. Примаченко, Е. Ющенко, Л. Мироновой, П. Хомя и других мастеров представляют собой произведения вполне индивидуальные, с личным отношением к действительности, лишь опосредованно, через крестьянские традиционно патриархальные представления их авторов, связанные с народным искусством. Их место среди художников-любителей.

Я. Зинин,
гончар.
Кувшин.
Глина, глазурь.
Суздаль,
РСФСР.





А. Штепа,
пенсiонер.
«Жнива».
Дерево, резьба.
Сел. Свeричевка,
Черниговская
обл., Украина.

Самодeятельные мастера реже выcтавляют работы, их творчество, его принципы и методы не исследуются. В этом смысле проведение выставок-конкурсов всесоюзного значения играет решающую роль в его развитии и в эстетическом воспитании мастеров-любителей, потребность в художественном творчестве у которых не менее велика, чем у профессионалов.

Еще в 20-е годы стали организовываться выставки художников-самоучек. Революционная раскрепощенность масс сказалась и здесь. Передовые художники поддержали это движение, направленное на широкий показ творческих индивидуальностей.

Однако в начале 30-х годов победила тенденция требовать у любителей художественной «грамотности», приближения чуть ли не к академическому рисунку. Понятный школярски профессионализм стал одним из главных мерил оценки самодeятельного творчества, от любителей стали требовать хотя бы «слабой» профессиональной подготовки. Эстетическим «эталонem» стали произведения, репродуцированные центральной прессой. Кружковая и студийная работа целиком переориентировалась на приближенное овладение некоей суммой приемов профессионального мастерства или копирование известных композиций.

Внутренняя убежденность многих руководителей изосамодeятельности в том, что любительское искусство вторично по отношению к искусству

профессиональному, привела к снисходительности оценок. Среди бесчисленного множества произведений любителей лишь единичные отличались оригинальностью замысла и художественным вкусом. Отказать в смысле этой массовой деятельности невозможно: порой она способствует приобретению профессиональных навыков, а порой просто обогащает досуг. Однако, воздействуя на широкую аудиторию, она не всегда помогает понимать произведения подлинного искусства.

На недавних республиканских выставках-конкурсах, предшествовавших Всесоюзной выставке, среди живописных полотен, скульптуры, графических листов, резьбы по дереву («со скидкой на недоученность») появились и другие, захватывающие непосред-

любителей искусства, но и на художников - профессионалов. При отборе материалов на Всесоюзную выставку предпочтение отдавалось произведениям с подлинно творческим отношением к действительности, таким, как произведения А. Балтенкова, В. Натарова, Э. Литовера, Р. Ильмарва, А. Мажейки и им подобные. Некоторые из них по своему характеру и уровню мастерства исполнения, законченности образа приближаются к уровню произведений художников - профессионалов. Здесь речь идет не о прямом копировании или подражании какому-либо образцам, хотя подражательство активно сопровождает любительство. Здесь сближение профессионального и любительского искусства, основанное на оригинальности мысли, богатстве фантазии,



М. Галушко,
штукатур.
«Бабина коровка».
Шамот,
глазурь. Киев,
Украина.
Г. Ковуленко,
служащий.
Панно «Защитники революции».
Чеканка. Львов,
Украина.

венностью, живым ощущением увиденного, необычными колористическими решениями. У этих произведений свои критерии мастерства и силы художественно - пластического воздействия. Они уже получили во многих странах широкое признание как произведения наивных реалистов, наивного искусства. Во всем мире устраивают специальные выставки этих художников, им посвящаются монографии. Созданный непрофессионалами, этот вид искусства обращен не в сторону «образцов и эталонов», а в сторону жизни и подлинного творчества. Это та область самодeятельности, которая заслуживает широкой аудитории, оказывает влияние искренностью и свежестью взгляда на мир не только на

умении использовать пластические качества материала. Таковы ювелирные украшения из Свердловска и Тбилиси, янтарь и керамика Прибалтики, грузинские чеканки и черная керамика. Свое достойное место на выставке заняли произведения декоративной пластики, среди которых можно выделить образцы подлинного высокого искусства. Таковы уже известные рельефы и скульптура И. Ляуданскаса, И. Визбараса и С. Ряубы из Литвы, барельефы и портреты из камня Ш. Марадишвили из Грузии. Отраднo, что были замечены киевскими художниками А. Рыбачук и В. Мельниченко, а потом благодаря заботам энтузиастов появились на выставке произведения самобытной украин-



ской мастерицы М. Галушки, штукатурка по профессии. Ее скульптуры, вылепленные из шамота и раскрашенные, захватывают поистине эпическим мироощущением, ярко индивидуальным видением мира и силой пластического обобщения. По своему духу они связаны с эпическими образами украинского фольклора.

Лучшие образцы скульптуры, декоративных росписей, аппликаций, изделий из камня, металла и дерева, представленные на Всесоюзной выставке, свидетельствуют о том, что художники-любители стремятся найти собственный путь выражения волнующих их чувств и, кажется, начинают встречать понимание у руководителей самодеятельности и у выставкомов. Так складывается новый подход к творчеству художников-любителей. Между теми, кто следует путем сближения с профессиональным искусством, и теми, кто стремится к самоопределению, находятся любители, которые используют традиционные приемы и способы создания вещи в украшениях и в конструировании новых форм одежды, бытовых предметов, в вязании, плетении. На этот путь ориентируют любителей-прикладников многие руководители кружков и студий декоративного искусства. Но и на этом, наверное, менее творческом пути, ощущается стремление создать произведения, связанные с новым укладом быта, с новыми формами предметной среды.

*

Подводя первые итоги Всесоюзного смотра-конкурса, следует отметить существенные недостатки в работе с самодеятельными художниками, которые были выявлены еще в процессе организации выставки и работы Всесоюзного выставкома. Прежде всего самодеятельное прикладное творчество мало распространено. Еще не укомплектованы квалифицированными специалистами дома художественной самодеятельности, важные по функции центры эстетического вос-

питания любителей. Художественные руководители этих домов, студий и кружков уделяют мало внимания развитию воображения, творческой индивидуальности будущих мастеров, подменяя эту трудную работу академическими уроками рисования, копированием образцов. Зачастую местные организации не допускают на выставки произведения, отмеченные оригинальностью художественной мысли, предпочитая им шаблонные работы, лишённые творческого начала. Устранение этих недостатков, очевидно, — одна из первейших задач домов художественной самодеятельности. Вызывает решительное возражение «передача» народного искусства под опеку домов художественной самодеятельности; это положение нуждается



В. Тимошук, слесарь. «Птичница». Дерево, резьба. Ставропольский край, РСФСР.

С. Саакян, литейщик. Армянская народная сказка «Барикентан». Шамот. Ереван, Армения.



ся в серьезном пересмотре. Владимир Ильич Ленин неоднократно указывал на то, что наши рабочие и крестьяне имеют право на большое, подлинное искусство. Революция, раскрепостившая народы нашей Родины, открыла пути к всестороннему развитию индивидуальности человека. Роль искусства в решении этой задачи огромна. Правильная оценка итогов Всесоюзной выставки² должна способствовать утверждению современных взглядов на пути развития и народного и самодеятельного творчества.

низации выставки, провели обсуждение выставки, несколько совещаний с методистами домов художественной самодеятельности и народного творчества, с представителями республиканских художественных фондов. Редакция продолжит публикации статей, связанных с проблемами народного и любительского творчества, в частности в ближайших номерах — по материалам Всесоюзной выставки.



Х. Назимов, гончар. Кувшин. Глина, глазурь, роспись. Наманган, Узбекистан.

¹ См. статью «Всесоюзная выставка-конкурс», «ДИ СССР», 1970, № 7.

² По материалам выставки ВЦСПС, Союз художников СССР и его комиссия по народному искусству, принимавшая активное участие в орга-

Заметки о III Международной биеннале плаката

Варшава, 1970.

В. Глазычев

Первая МБП—305 авторов, 32 страны, 1050 присланных плакатов, вторая соответственно—524, 34 и 1185, третья—665, 38, 1671, из которых было отобрано 600.

Успех, популярность варшавских рандеву плакатов и плакатистов несомненны, а вот интерпретировать их, оказывается, можно по-разному.

Автор предисловия к каталогу Ежи Васьневский утверждает: «Прежде всего, нужно отметить несомненный успех, достигнутый плакатом в конкурентной борьбе с новыми средствами рекламы и визуальной коммуникации. Не так давно прорицали закат плаката... голоса пророков звучали все слабее, пока почти совсем не утихли. Что бы мы еще ни сказали о причинах, несомненный факт—потребность в плакате выросла и растет дальше». Можно полностью согласиться с этими словами, решительно не соглашаясь при этом с тем смыслом, который в них вложен автором. Действительно, потребность растет и действительно, пророки гибели плаката ошиблись потому, что здесь со всей силой выступает особого рода потребность, исходящая от самих художников и полупрофессионального круга ценителей. Потому что пророки не умели понять, что, помимо так называемой Всеобщей утилитарной потребности, существует потребность автономная, изнутри культуры, оформленная не абстрактно понятием «обществом», а совершенно конкретной культурной группой. Мощностъ культурного слоя, охватывающего художников, критиков, искусствоведов и ценителей всего мира при всех внутренних противоречиях так велика, что как только находится сильный меценат — в данном случае социалистическое государство, — «общественный спрос» становится фактом. Важно было это понять, в этом убедить — это огромная заслуга польских художников и деятелей культуры,—выступить в нужный момент. Поэтому Биеннале проводится в Варшаве, а не в другом городе, в Польше, а не в другой стране.

Выставка бьет наотмашь, до-

казывает, что и статичные художественные средства могут ошеломить, если они сконцентрированы.

Плакат — это все тот же лист бумаги (или уже пластика), так же, как и прежде, покрытый изображениями и знаками. Физически, предметно ничего не изменилось.

Плакат — не имеет уже почти ничего общего с тем, чем был раньше.

Плакат уже «не работает» на улице. Не может. Или перестает быть плакатом, как монументальные композиции придорожных или лунапарковых щитов. При сохранении привычных размеров, определяемых форматом печатной машины, у плаката не хватает сил для жизни на улице: автомобили, неоны, витрины, движение людей, одежда—все это попросту визуально мощнее, агрессивнее. Это не авторское допущение — почти все представленные на Биеннале плакаты сознательно, а может, иногда и бессознательно сделаны, скомпонованы для восприятия в интерьере: завода (Эудженио Карми), общественной организации (Хирокацу Хиджиката), холла офиса или гостиницы (Армандо Тести или Кьюсти Варис), больницы, театрального фойе, жилого дома (Роман Чеслевич). Имена художников можно заменить десятками других, суть дела от этого не меняется: рафинированность детализированных композиций, цветовой нюансировки, богатства возможных интерпретаций—все это для внимательного рассматривания, для камерного общения с произведением искусства. И, по-моему, это замечательно, хотя это уже другое лицо плаката, решения жюри, скорее всего, подтверждают этот вывод.

Первая премия в общественной тематике—чудесный антиплакат финнов Веистола, Линдхольма, Салмелайнена. Это антиплакат потому, что от традиционного плакатного искусства здесь только в спешке выклеенная фотонабором наивно дидактическая надпись в уголке, явно отсутствовавшая первоначально, не вkomпонованная в лист. Это удивительной красоты цветная фо-

тография, в которой есть все—боль за тысячи жертв наркомании с угрозой обаяния волшебных снов, от которых не просыпаются. И это не монтаж—«просто» постановочная фотография, а желтые цветочки, очевидно, на клею укреплены на лице девушки-натур-

Знак
Биеннале.

III Międzynarodowe
Biennale Plakatu
Warszawa 1970

III^e Biennale
Internationale de l'Affiche
Varsovie 1970

щицы. Может быть, потому эта фотография и получила первую премию, что она даже не играет в «плакат», а лишь «оплакачена» надписью?

Первая премия в теме культуры—один из немногих живописных плакатов. Премия в высшей степени спорная, как мне кажется, хотя Ежи Олькевич, рецензент «Культуры», наверное, имеет основания утверждать, что «это одна из лучших работ во всей карьере Хенрика Томашевского... В этом плакате можно бы доискаться всей так называемой польской школы: индивидуализм, юмор, точность ассоциаций и прежде всего доверие к интуиции». Возможно, и так,

но уже во всяком случае это тоже специфический антиплакат — ведь это реклама спектакля «Адриан VII», которая теоретически должна привлечь людей, еще не видевших спектакля, тогда как метафорическая основа композиции — рука с растопыренными тремя пальцами — понятна только тем, кто его уже видел. Первая премия в рекламном плакате — снова почти «чистая» фотография. Наверное, это не случайно, хотя не могу быть уверен в правильности интерпретации.

Самое главное, кажется, заключается в том, что все 600 отобранных для показа в Захенте работ сделаны фактически для одного и особого интерьера — интерьера самой Биеннале.

Только здесь, в остром столкновении выдумки с выдумкой, манеры с манерой, концепции с концепцией, можно выделить ступеньки мастерства, отделяющие средние работы от чуть выше средних, а те — от еще чуть лучших. Лестница за последние годы стала круче, а ступеньки мельче. И, помоему, это тоже хорошо, открывая снова совсем другое лицо плаката.

Плакат ушел на полосы иллюстрированных журналов, в монументальные, спорящие с архитектурой щиты и стены¹. Плакат ушел в интерьеры всех типов, превратившись в главное средство декорации помещений на все вкусы.

Плакат вошел в залы специальной выставки, превратив ее в особый тип эстетического события, в изображение самого себя.

Такую выставку смотреть трудно — со всех сторон атакуют цвет, пятна света и тени в неведомых пространствах, смакование вещи и сарказм, крики и ехидные усмешки, на все способы сцепленные композиции листов, которые объединяет только близкий формат.

Наверное, рисованных, писанных плакатов не так уж мало, они просто хуже заметны — острая фотография навязывает себя, лезет в центр сетчатки глаза, отбрасывая их в общее пятно, воспринимаемое периферическим зрением. Здесь проходит первая грань. Вторая — техника. Контраст полиграфического авангарда и полиграфической провинции был бы не столь убийственным, когда бы наш, в частности, плакат мог противопоставить композиционному богатству других остроту, смелость, неожиданность художественной идеи. Этого нет, и здесь проходит третья грань.

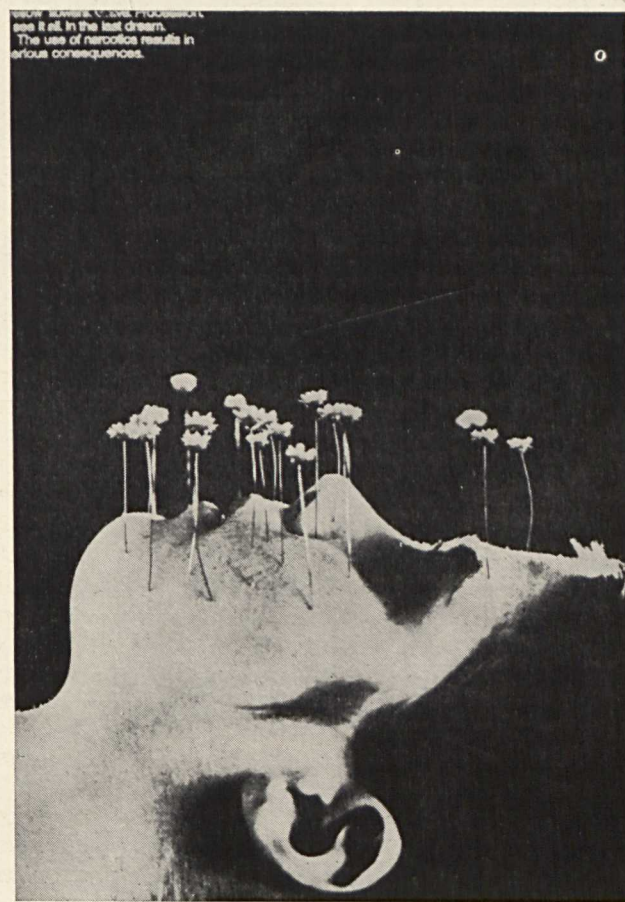
В широко представленной на Биеннале ленинской тематике бесспорно выделился плакат

Имре Кольма (Венгрия); целая группа плакатов (Иванов — Овасапов — Раков) или киноплакат Лащука, стремясь привлечь внимание игрой в примитив, привлекают внимание подлинной примитивностью. Тонкие, изящные, если смотреть их отдельно от Биеннале (кстати, на параллельно состоявшейся выставке плаката в тематике культуры в Доме польско-советской дружбы в Варшаве подобные плакаты смотрелись гораздо лучше), композиции Гурскаса, Лекене или Беляева здесь выглядят вторичными и робкими, а несмелые попытки Цвика ввести элементы оп-арта и «сецессии» выглядят вдвойне устаревшими рядом с завершенным оп-ом и неосецессией, на которые уже никто глядеть не хочет — надоело. Антивоенные, антирасистские, антикапиталистические плакаты американцев, англичан, шведов, японцев на три головы выше плакатов Болдырева или Вороны. Приходится констатировать, что слабость советского плаката на предыдущей Биеннале (одна почетная и одна специальная награды) не переросла в силу на нынешней, хотя среди множества работ почти половина была представлена в оригиналах, не в печати. Разрыв не уменьшился, а увеличился.

Смотреть выставку трудно — то, что два года назад смотрелось шедеврами, стало нормой, настолько всеобщей, что выделяются и награждаются, как мы уже говорили, вещи, выскакивающие из рамок собственно плакатности. Еще один уровень трудности раскрывает в своей рецензии Анджей Осенка: «...иногда даже понимаем символы, в результате, однако, не понимаем, к чему они относятся. Не знаем, то ли перед нами плакат политический, то ли рекламный... Ключом для интерпретации плаката остается слово. Его свели к минимуму, сократили, иногда не сразу найдем его среди линий и форм... случается, что их вообще нет и говорить должно само изображение... значительная часть плакатов остается для посетителей непонятна... Языки здесь перемешаны. Даже если знаешь их несколько, и этого мало. Нужно знать сокращения, названия новых продуктов, названия популярных фильмов, имена певцов и названия ансамблей, названия местных праздников. Нужно знать, что такое Триколь, НПСУ, Плакоплатр, Седекс, Сюрлиин, Тригон.., что случилось 9. IX. 1944 г. или кто такой Риопелле... Нужно знать о традиционных связях между Иоган-

несбургом и Лондоном, чтобы понять простой плакат Робина Фиора, на котором «дыня» для игры в регби ассоциируется с зашнурованным ртом. ...Люди ходят, глазаюют на плакаты и тешатся ими, как тешились бы, взяв в руки красивые, блестящие упаковки продуктов, которых даже не могут себе представить...»

Анджей Осенка помогает осознать, что при своей общности (создавать плакаты и любоваться плакатами) культурный слой, создающий биеннале всех типов, включен одновременно в разные общины культуры разделенного мира, которые с трудом понимают друг друга, если речь идет о конкретных деталях бытия, а не общих понятиях: мир,



война, наркотики, никотин, разрушение природы или деньги. Смотреть выставку интересно. Идет очевидный процесс отказа от только что сенсационных достижений. Быстро утомил оп-арт, и плакаты Ульма, или швейцарская школа, вызывают у зрителей ироническую улыбку. Надоела «сецессия», в языке которой только японцы умеют выразить свое — взрывчатость, почти истеричность обращения. Идет отказ от техники поп- — надоело рассматривать трудолюбиво скомпонованные картинки абсурда. Техника позволяет все: Карми печатает эмалью по стальному листу, швед Эрикссон выводит рельеф пластикового листа на десяток сантиметров от плоскости, а англичане Ноулс и Паш отстают от него лишь на пару

Вейстола, Линдхольм, Салмелайнен. Агитационный плакат. Финляндия. Первая премия.

сантиметров, что при скромных художественных результатах даже не удивляет. Резко вырывается выдумка и умение сфотографировать (реже — нарисовать) выдумку, ясность и простота метафоры или гротеска². Резко выделяются работы, в которых нет разделения на сценарий, изобретение метафоры, которое в принципе может осуществить и не художник, и подбор изобразительных средств для этой метафоры; работы, где художник делает все, и тогда уже все равно — рисунок или фотография. Таковы плакаты финнов Тааванайнена, Салмелайнена, Вейстола, Рууинена; Рамбова и Ленемайера (ФРГ) и несколько других. Наверное, не будет ошибкой сказать, что именно через это, через отказ от богатства манер и техники (при полном предварительном овладении манерами и техниками) выразилась на III Биеннале выходящая на сегодняшний день ступенька плакатного искусства — острый, содержательный интеллектуализм. Совокупность плакатов, убивая возможность индивидуального любования каждым, создает совершенно особое зрелище, с которым по силе воздействия на зрителя может спорить разве что международная ярмарка. Биеннале сама превратилась в особый вид, особый жанр искусства, на который все больше, наверное, будут ориентироваться художники-графики. Не только плакатисты — на Международной биеннале художественной графики в Кракове можно было видеть точно то же явление. Не имея возможности высказать здесь оригинальную точку зрения, могу лишь присоединиться к другому польскому рецензенту, Яцеку Бушиньскому: графика «...не является уже ни книжной иллюстрацией, ни юбилейными оттисками, ни рекламой. По-прежнему балансируя между литературой и живописью, между экслибрисом и агитационной листовкой, все свое искусство и все технические трюки усиливает для единственной формы жизни, какой является

для нее выставочный зал, встреча с другими графиками... раскрыть мышление современных художников и уровень их техничности. Однако Биеннале носит также характер собрания конкурирующих экспонатов, как бы специально для этого подготовленных». Хочется лишь добавить, что всякая выставка пользуется произведениями для создания особого, всякий раз уникального произведения искусства,

ды, а сама искусственность — мощное средство сохранения жизненных сил искусства (может быть, для нового рынка, для новой метаморфозы или для комплектации будущего музея голограмм), ведь никто не возражает всерьез против применения искусственного дыхания или подключения искусственного сердца к нуждающемуся в этом организму. Только выставкой могли самые молодые варшавские ху-

Кьости Варис.
Жизнеметр.
Финляндия.

Эрлинг
Эрикссон.
SOS.
Швеция.

Поост
Минних.
Рекламный
плакат.
Голландия.

Франтишек
Винярский.
Рекламный
плакат.
Польша.

Тимофей
Лашук.
Киноплакат.
СССР.

Гюнтер Рамбов.
Антифашистский
плакат. ФРГ.

Тапио Салмелайнен.
Агитационный
плакат.
Финляндия.

Веслав Худонь.
Агитационный
плакат. Польша.

Биеннале,
съезжая
польскую
школу плаката.
Карикатура.
«Культура».
Варшава.



являясь специфической, независимой от намерений организаторов организацией композиции из «готовых продуктов». Наверное, это превосходно, потому что (не считая страниц журналов) это сейчас, пожалуй, единственная настоящая жизнь произведения плакатного искусства. Кому-то такая жизнь может показаться искусственной и неустойчивой. На это можно возразить: некоторая искусственность только и дает настоящую устойчивость, что отличает человеческую культуру от приро-

дожники выразить недовольство «академизмом» Биеннале плаката, выйдя за пределы изобразительного искусства, в театр, в балаган, в ярмарку — организовав свой вернисаж в «Современной галерее». Их выставка была живой агитацией искусства, одновременно чуждого и близкого Биеннале, — искусства действия, искусства события. Самым занятным ее экспонатом, кажется, было следующее. В маленькой нише двое молодых людей обоего пола извлекали из казавшегося бездонным ящика магические пред-



меты, отдавая их публике — не раздавая, как значки на выставках, нет, отдавая каждому по отдельности, индивидуально. Сначала надо было прочесть печатный текст — «Ты здоров Ты силен Ты интеллигентен Ты чувствителен Открой глаза Открой уши Потихоньку осмотришься Внимательно послушай Приглядишься Прислушайся Найди то что искал

Самое важное
Событие

Прими от нас предмет который будет полезным товарищем Твоих поисков и станет символом Твоего видения и Твоего слышания». После этого продавцы счастья заполняли бланк: «Подтверждаем...», а новый обладатель «предмета для Видения и Слышания» в виде бурого цвета трубки длиной 35 см и диаметром 5 см заполнял отрывную квитанцию: «Подтверждаю...», отдавал ее. Она наклеивалась на стену, а он должен был что-то делать с этой трубкой, раз уж она попала в руки. Все это нон-стоп фотографировалось, а фотографии, расклеенные на стене, учили, как надо действовать, тех, кто сам не мог догадаться, например, поглядеть в глаза друг другу через эту трубку или послушать биение чужого сердца... Попытка дипломантов противопоставить себя Биеннале, пожалуй, не удалась, просто их общность видна не сразу. Там — сложно закодированные антиплакаты, здесь, например, — двенадцать обтянутых серебристым пластиком цилиндров сантиметров сорок в диаметре и длиной метра полтора. На каждом — черным по трафарету надпись: «неопознанное лицо», в торце — заставка-молния по диаметру. Всякому ясно, что внутри нет ничего. Не должно быть по недвусмысленным правилам игры в искусстве. Но не было на выставке человека, который смог бы удержаться, не расстегнуть, не заглянуть внутрь, растянув края, чтобы убедиться: в самом деле ничего нет. То, что это игра, ясно, не ясно — какая. Может, это переложение в действие старой, как мир, логической забавы «он думает, что я думаю, что он думает...» Возможно, у всякого, кто заглядывает, теплится надежда — может, именно потому, что, по правилам, не должно ничего быть, что-нибудь да есть, из принципа, назло правилам. Ничего нет, а мило и легко оставленный в дураках зритель вместе с серебристыми цилиндрами представляет интересное зрелище для всех, кто уже заглядывал или заглянет через минуту. Но ведь неопределенность мно-

жества плакатов — той же породы: зрители, ценители и знатоки стоят подолгу, напряженно выискивая глубоко заправленный трюк, потому что настроились на поиск трюка, а его чаще всего и нет вовсе. Все неопределенно, кроме заранее принятой уверенности зрителя, что над ним иронизируют, его готовности участвовать в насмешке над собой, согласия на насмешку, мучительного поиска, в чем же она

колепно можно использовать в решении серьезнейших проектных задач.

То же происходит с антиплакатом — полемичность быстро утрачивает смысл, а добытые через полемику творческие методы его приобретают. Мне кажется, что, несмотря на «антибиеннальные» настроения, здесь много похожего на Биеннале плаката, только там не было подсказок, и каждый должен был смотреть сам.

Дональд
Брюн.
Белль Эпок.
Швейцария.

Альфредо
Ростгаард.
«Чех». Куба.

Харольд
Пинтер.
Театральный
плакат.
Польша.

Юнна
Вейстола,
Петер
Линдхальм.
Агитационный
плакат.
Финляндия.

Кеики
Танаами.
Нет войне.
Япония.

Кьости
Варис.
Жизнеметр.
Финляндия.

Сейджи
Шираи.
Киноплакат.
Япония.

Эрки
Руинен.
Помоги помога-
ющему.
Финляндия.

Робин Фиор.
Смелый
плакат.
Великобритания.



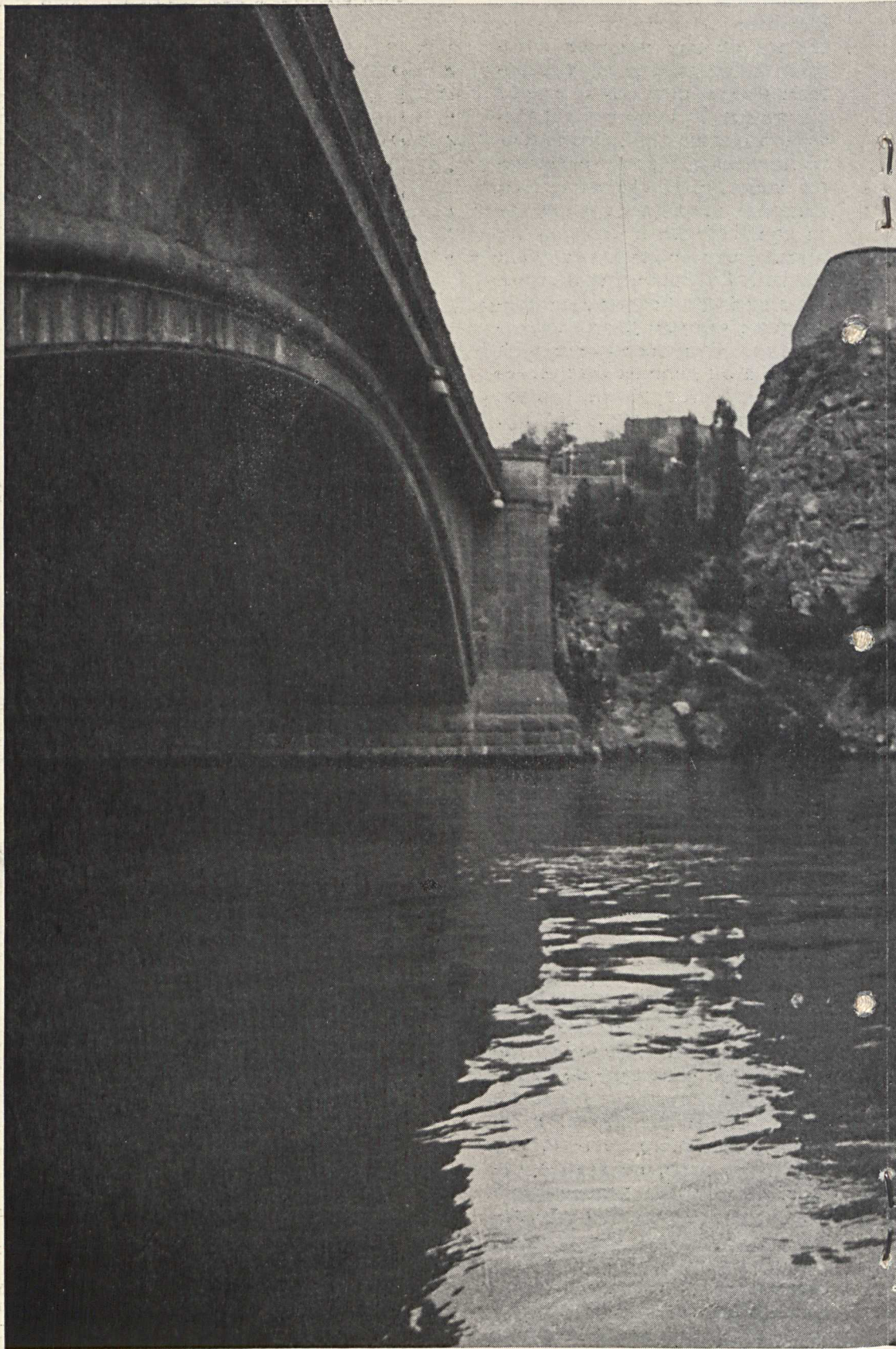
закljučается. Внимательно наблюдая, в залах Биеннале можно было убедиться в том, что немногие разгадывали игру, отказываясь от поиска глубокомысленных подтекстов, зная, что в большинстве случаев никакого подтекста нет, а есть лишь непреодолимая сила наиновейшего стандарта «правильного» восприятия. В выставке дипломантов Академии художеств, конечно же, много от иронии и самоиронии, общей забавы — удивительно, как много при этом создается композиционных приемов, которые затем вели-

¹ Любопытно, что в одиночку совершенно неинтересный плакат киноэпопеи «Освобождение», смонтированный штук в двести на щите перед ЦПКиО в Москве, полностью показал силу методики Энди Уорхолла, лауреата II Биеннале за его — уже тогда — антиплакат. См. «ДИ СССР», 1968, № 11.

² Разница остро видна на двух плакатах малоэффективной, хотя и массовой кампании по борьбе с курением: польском (Ян Сломчиньски — губы с комикса, на сигарете надпись: «Мemento», к губам снизу прицепился красиво нарисованный рак) и финском (Кьости Варис — цветная фотография горящей сигареты, на ней деления 40, 50, 60; к последнему подбирается столбик пепла; надпись — Твой жизнеметр).

Искусство Амашукели

Н. Воронов



Сегодня уже нельзя представить себе Тбилиси без памятников Амашукели. И Картлис Деда и Вахтанг Горгасал органично вписались в городской пейзаж, стали неотъемлемой частью истории и культуры грузинской столицы. Величавый вождь-рыцарь, основатель города, пионер грузинской государственности, приветствует вас с плато Метехи. В этом жесте — сегодняшние обычаи, сегодняшние ритмы жизни. А вся фигура дышит историей. Первый Тбилисец словно прискакал из легенды, вырвался из плена летописных хроник и, осадив коня, смотрит на свой одновременно старый и новый город. А слева от него, на еще более высоком уступе, поднимает навстречу Вахтангу благодатную чашу Мать-Грузия, юная и прекрасная, задумчивая и отстраненная от суеты площадей и улиц.

Картлис Деда — это больше, чем скульптура. Это пластический символ страны. Почти небывалая удача. Символами городов и стран гораздо чаще становятся архитектурные памятники — Спасская башня, Вестминстер, Нотр-Дам или Эйфелева башня, Суюм-Беки, Тадж-Махал, пирамиды... Образ же Грузии теперь связан с этой серебристой, сверкающей женщиной, с ее воинственным мечом и с ее дружественной чашей.

А в мансарде одного из домов Ваке с засученными рукавами, в рабочих штанах, с куском пластилина в руках стоит перед станком сам Элгуджа. В темном уголке слабо мерцает шкала настройки, и оттуда льются звуки рояля. Они как будто охлаждают палящую тбилисскую жару и помогают думать... Именно думать, потому что вещи Амашукели — это прежде всего мысль, идея. Это точно найденный образ, который рождает поток ассоциаций, будит память, заставляет работать воображение. Я сидел здесь часами и смотрел, как под руками Элгуджи остов будущей вещи постепенно превращается в Скульптуру. И всегда мне вспоминались строчки Эренбурга, посвященные гончару в Хаэне:

Я долго жил, я ничего не понял
И в изумлении гляжу один,
Как, повинувшись старческой ладони,
Из темноты рождается кувшин...

И здесь тоже, повинувшись пальцам Элгуджи, из почти бесформенных масс рождались передо мной Раненый Орел для памятника героям в Зестафони, Хан Аспарух, основатель Болгарского царства, гениальный Пиросмани... Скульптор отщипнет кусочек пластилина, скатает его в шарик и расплющит этот шарик о круп коня Аспаруха. И так — часы, дни, недели... В конце концов из этих облаток пластилина рождаются законченные вещи со слегка мерцающей, словно мозаичной, зернистой поверхностью.

Он не работает с натуры. Он все делает по представлению. Его герои — Горгасал или Пиросмани — не такие, какими они были в реальности, а такие, какими они должны



Вид на памятник
основателю города
Тбилиси
Бахтангу Горгасалу.



быть, чтобы выполнить свою миссию, выразить заключенную в их жизни идею. И потому искусство Амашукели — это интеллектуальное искусство, это искусство для умных людей. На его вещи бесполезно смотреть человеку, не обогащенному культурой, не воспитанному на традициях и книгах — у него они не родят ассоциаций, не вызовут мыслей. Такой, в лучшем случае, лишь укажет, что ноги у Пиросмани слишком длинные, а торс девушки в «Идиллии» неестественно закручен. Но он и должен быть так закручен, ибо вся она тянется к солнцу, ловит его руками. Ибо она — символ, а не натурщица. И Пиросмани — он не просто держит ягненка, олицетворение чистоты и жертвенности, — он сердце свое держит, всего себя отдает людям. На коленях стоя, отдает нам, сытым, свою жизнь, свое пронзительное искусство, от которого иногда сжимается горло.

Хочется чуть подробнее рассказать о значении одной из последних работ Элгуджи — проекта памятника Николозу Бараташвили. Образ этого «грузинского Байрона» уже достаточно определенно сложился в массовом сознании как образ лирико-романтического поэта, певца земных радостей, легкого и светлого отношения к миру, автора хрестоматийного стихотворения «Мерани». А скульптор сделал его серьезным, сдержанным, погруженным в себя, грустным, даже как будто страдающим. Он представил нам автора не легкого «Мерани», а проникновенной «Молитвы» и других таких же глубоких произведений, рождавшихся в минуты раздумий о мире, о судьбе, о людях... Скульптор пошел здесь против установившихся стереотипов, сложившихся у большинства еще в период отрывочных, школьных ознакомлений с историей культуры. Это было собственное прочтение Бараташвили, совершенно новое осмысление его творчества. Думается, что художник имеет на это право. И это уже не первый случай в современной грузинской пластике — таким же новым осмыслением был и установленный лет пять назад памятник Давиду Гурамишвили работы Мераба Бердзенишвили, товарища и коллеги Амашукели.

Это новое прочтение претворяется затем в бронзе и камне, становится убедительным благодаря силе таланта создателя и, в конечном счете, разрушает старый стереотип, помогает духовному обогащению людей, воспитанию широты мысли. И таким путем идет Амашукели в памятниках Пиросмани и Бараташвили. Амашукели адекватно выражает найденные им основные идеи образа в своих скульптурах, он переводит идею на язык пластики, передает не внешние черты, а суть событий и явлений. А суть эта обычно величава и значительна, в ней заключена трагичность и высокая поэзия. Поэтому и требует она воплощения в монументальных формах. Он чувствует это

Э. Амашукели.
«Идиллия».
Декоративная
композиция.



Э. Амашукели.
Памятник
Пирсманашвили.
Проект.

основу, существо, определяющий смысл образа. А отсюда идут уже приемы — конструктивная построенность его фигур, их крепкая сделанность, подчеркнутая ритмичность, декоративность деталей. Но сюда вносятся еще и черты искусства наших дней — внутренняя напряженность, скованная статичность позы, один резкий акцент, перебивающий спокойный ритм, внешняя, кажущаяся открытость общей композиции, резко контрастирующая с замкнутостью лица, с отстраненностью от окружения, с погруженностью в себя.

И еще одна особенность, безоговорочно показывающая нам руку большого мастера. Это — культура детали.

Ю. Олеша рассказывал, как читал он однажды скучную, обыденную и «правильную» книгу. И вдруг произошло чудо — он почувствовал трепетную настоящесть, заметалась иступленно Настасья Филипповна, все приобрело краски, жизнь, движение... Это в типографии случайно вплели в книгу несколько страниц Достоевского. И вот даже не эпизод — частичка, элемент, обрывок — сразу же показали мастерство, гениальность даже во фрагменте, в микровырезе. Так и у Амашукели — любая деталь закончена, на совесть отделана, несет на себе черты его творчества. В ней нет случайности и пустоты — она закономерна в общем замысле, она необходимая часть целостности и поэтому она выполнена с тем же мастерством, с той же ответственностью. И монументы его не только впечатляют издали — их можно рассматривать и стоя рядом, внимательно разглядывая детали, наслаждаясь добротностью каждого куска.

Посредственность — однообразна. Талант — многогранен. И это оправдывается по отношению к Элгудже. Он не только скульптор — он очень тонкий живописец, он сочиняет музыку, профессионально играет. За что бы он ни брался — иллюстрирование детской книжки, создание многометровой статуи или небольшой медали — он все делает обстоятельно и серьезно.

Всех нас окружают люди. Но иногда среди них ярко мелькнет Личность. Не упускайте этого момента. Талант щедр — общение с ним обогатит, покажет новые грани явлений. Я рад, что мой путь где-то пересекся с широкой дорогой Элгуджи Амашукели.

Воспитывается художник

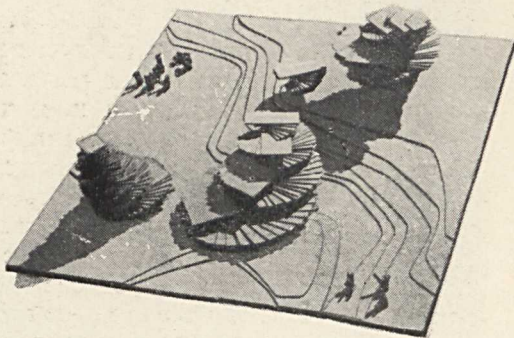
И. Рюмина

Проблема специального школьного художественного обучения вытекает из общих вопросов эстетического воспитания. Какие критерии должны быть применены к детскому творчеству? Как должен быть построен самый процесс художественного обучения? В Вильнюсской школе искусств им. М. Чюрлениса практическое решение этих вопросов связано с требованиями современной художественной культуры. Учащиеся знакомятся, например, с основами архитектуры. Точнее, с основами размещения формы в пространстве. В их руках — предметы, доступные детскому пониманию. Ведь еще недавно они, как и все дети, комбинировали элементы детского конструктора. Теперь эта игра обрела новый смысл и значение, ибо те формы, которыми они оперируют, получили иной масштаб в системе предметного мира и иную точку отсчета.

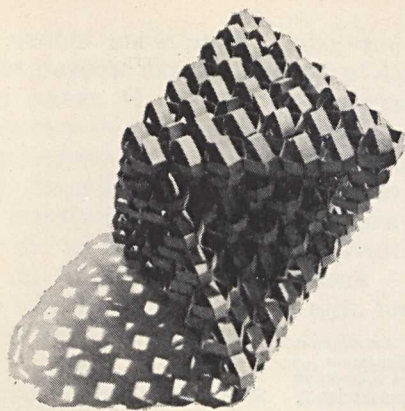
Шар уже не мяч и даже не воздушный «шар». Он освобожден от своих бывших функциональных принадлежностей и выступает во всей аскетической ясности. Изменены правила игры. Масштаб опрокинут. Шар уже не игрушка, он — архитектурная форма, еще изолированная от пространственной среды, но имеющая с ней особое, свойственное только шару соотношение. «Каким должно быть пространство внутри шара, чтобы вырвать его из сферической замкнутости? Как организовать это микропространство и органически связать его с макросредой?» — таковы задания, поставленные перед учениками.

И вот на многих школьных проектах в качестве масштаба нарисованы мальчик или девочка, с любопытством разглядывающие или живущие в нарисованных конструкциях. Стрелками указаны пути их

тому что это уровень, наиболее удобный для разглядывания. Если постепенно удлинять линии надреза и увеличивать расстояния между ними по еще не осознанной, но прочувствованной закономерности, похожей на математические прогрессии, создается впечатление конической поверхности, обволакивающей шар. Поверхности шара, предшествующие линиям надреза, можно отогнуть (или вогнуть), чтобы открыть пространство, заключенное в шаре. А свет внутреннего источника, проникающий сквозь образовавшиеся щели, должен освещать участки сферы пропорционально линиям надреза, придавая новое звучание белому цвету шара. Стрелкой указан путь, по которому человек обходит фигуру от меньшего надреза к большему. Перед нами



Вращением в пространстве подобных прямоугольников образованы различные пластические формы, обнаруживающие, однако, стилиобразующий принцип. 9-й класс.



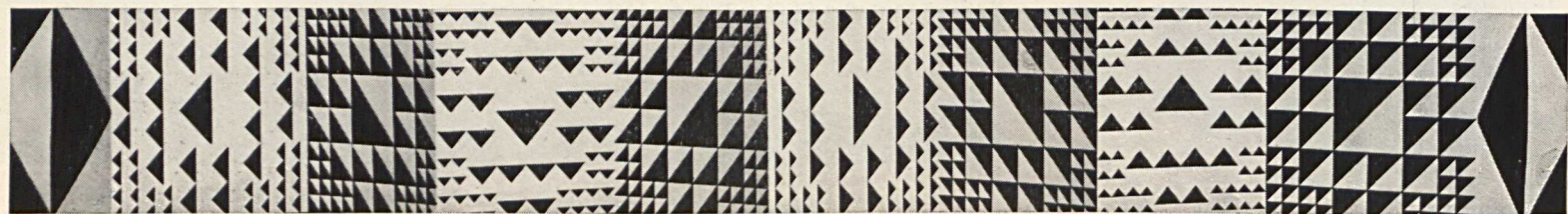
Может показаться странным существование такой дисциплины в комплексе школьного обучения художественной школы. Но не спешите с выводами.

На современном этапе, когда всякое явление художественной жизни возникает как результат сложного взаимодействия различных по своей направленности тенденций, когда оно есть синтетический продукт нашей культуры, декоративного искусства, оформительского искусства, художественной промышленности, художественного проектирования и конструирования, необходимы широко образованные специалисты, способные решать задачи на уровне требований сегодняшнего дня. И, конечно же, в формировании художника такого типа художественные школы играют решающую роль.

Преподавание специальных дисциплин в художественной школе им. М. Чюрлениса направлено на развитие творческого потенциала ребенка. При этом акцент делается на свободное, раскованное выражение его индивидуальности, на развитие посредством искусства эмоциональной сферы его психики. Процесс формирования творческой личности происходит не только в рамках специальных дисциплин. Он неразрывно связан с другими учебными предметами, досугом детей и их общественно полезной деятельностью.

В этом смысле опыт художественной школы в Вильнюсе уже дает положительные результаты.

Изучая народное искусство в период летней практики и пополняя школьный музей народного искусства новыми экспонатами (некоторые из них уникальны), школьники работают и в соответствии с программой Вильнюсского этно-



возможного путешествия по бумаге. В сущности, это интерес самих детей, исследующих новые возможности уже знакомых форм.

Оказывается, шар можно надрезать по диаметру, расположенному параллельно опорной плоскости. По-

четкое начало архитектурного движения и четкое его завершение.

Цель достигнута. Учащийся на уровне отвлеченного мышления усваивает стилистику, формообразование и ритмику пространственной формы.

Форма может жить в пространстве и во времени, если части цельного, видоизменяясь, сохраняют структурную заданность целого. 11-й класс.

графического союза, членами кото-
рого являются многие из них. На-
родная традиция и знание истоков
национальной художественной
культуры становятся неотъемлемой
частью их творческого мышления
и художественной деятельности.

В интерьере школы много сделано
руками ребят. Витражи, скульпту-
ры, живопись на стенах и много-
численные графические листы соз-
дают ту предметно-пространствен-
ную среду, которая благотворно
влияет на формирование эстетиче-
ских представлений школьника, по-
зволяет ему расценивать свою де-
ятельность в школе как общест-
венно полезный труд.

Теперь уже очевидно, что вся эта
вдумчивая педагогическая работа,
когда процесс обучения вынесен из
школьных студий в интерьер шко-
лы и дальше — в жизнь, является
той благодатной почвой, которая
позволяет растущей творческой
личности сознавать свое предназ-
начение для решения будущих
проблем. Постепенно перед учени-
ком открывается истинный смысл
взаимопроникновения и взаимо-
влияния различных областей худо-
жественной деятельности человека,
формируются ощущение среды и
способы осмысления ее организа-
ции.

В каждодневной практике Виль-
нюсской школы искусств такой
взгляд на вещи дает глубокие каче-
ственные сдвиги. Инициативное
и осмысленное отношение к одному
из предметов дает новый импульс
в изучении другой дисциплины.
Практические занятия стимулируют
заинтересованность детей.

Изучение основ архитектуры про-
исходит на материале, представ-
ляющем для учителя и учеников
взаимный интерес.

Оказывается, с помощью ножниц,
клея, пластилина, бумаги, кар-
тона и спичек можно овесть
фантастический замысел, построить
что-то, напоминающее жилые до-
ма, города и выставочные павиль-
оны, создать их образ или про-
образ. Учащийся получает пред-
ставление о структурных и прост-
ранственных закономерностях, ко-
торые возникают в результате ком-
бинации равнозначных или подоб-
ных элементов. И потом, когда он
видит в архитектурных журналах
объекты, превосходящие сделанное
им по мысли и качеству исполне-
ния, это не рождает пессимизма,
напротив, он понимает значитель-
ность своих школьных упражнений.

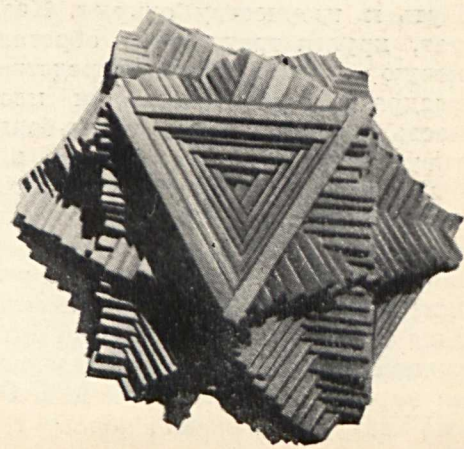


Витраж для актового зала школы.

Полезность таких знаний сказыва-
ется уже в школьной практике.
Развивая профессиональные навы-
ки, школа знакомит учащихся с за-
конами формообразования. И ока-
зывается, что материал таит в себе
множество еще неизвестных детско-
му воображению возможностей,
которые охотно включаются им в
систему своего образного мышле-
ния. Преподавание ведется в пла-
не изучения свойств материала и в
плане вещи, размещенной в прост-
ранстве, в зависимости от качества
пространства, условного или суще-
ствующего реально. И там и здесь
понимание структурно-пространст-
венных свойств материала ориенти-
руют учащегося на правильное ре-
шение поставленной задачи. В ко-
нечном итоге все дипломные рабо-
ты обладают высоким профессио-
нальным уровнем и высоким каче-
ством сделанной вещи. Но главное,
на всех лежит печать творческих
индивидуальностей их авторов
и каждая обладает самостоятель-
ными стилистическими особенно-
стями.

Это результат долгих исканий
творческого коллектива препода-
вателей, который видит смысл
обучения как в развитии творче-
ской инициативы ребенка, так и в
развитии у него профессиональных
навыков.

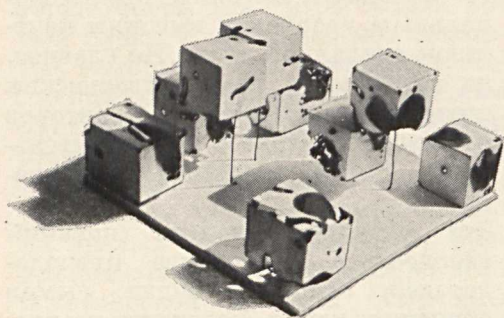
На уроках художественного оформ-
ления дети, изучая шрифт с клас-
сической основой, выясняют не
только пластическую закономер-
ность и строение каждой буквы —
им предоставлена возможность соз-
дать некую «летристскую» компо-
зицию, включающую все буквы ла-
тинского алфавита. Кажется, зада-
ча усложнена? Нет, стала интерес-
нее. В нее привнесен элемент игры.
Это ближе детскому мышлению,
нежели строгое, механическое пере-
числение букв на белой бумаге. Им
разрешено варьировать размер
букв, пользоваться негативным и
позитивным изображением, исполь-



Треугольник из картона венчает
проект этой архитектурной фигуры,
кристаллизуя и объясняя самый
принцип ее формообразования.
9-й класс.

зовать вторую краску. Это задание соприкасается с задачами на уроках по основам архитектуры и вызывает дополнительный интерес к обеим дисциплинам.

Методическая последовательность, с которой преподаватели Вильнюсской школы искусств ищут пути к пробуждению творческой инициативы в ребенке, пронизывает весь процесс обучения. Элемент обучения с помощью игры встречается в их практике достаточно часто и оправдывает себя. Детей не пугает сложность задачи, если она облечена в формы, доступные детскому пониманию. На уроках композиции они разыгрывают сюжет-



ное повествование из геометрических фигур — квадрата, круга и треугольника. Всякая попытка ввести конкретный образ оканчивалась неудачей. Увлекали частности, заслоня собой целое. Сущность задачи ускользала. Но и здесь на помощь приходит «игра». Детское воображение улавливает связь между этими простыми элементами и реальным миром вещей, которые окружают их в повседневной жизни. Адекватность установлена. Установлено и подобие взаимоотношений человека и вещи. Путь к творчеству открыт. Квадрат, круг и треугольник обретают новую жизнь. Вот посредством квадрата и его диагонали плоскость расчленена на черно-белые треугольники. Потом фигура как бы встряхивается, поворачиваясь на 45 градусов, и рассыпается на много мелких квадрато-треугольников (с оптическими эффектами учащиеся также знакомятся в школе). Еще один поворот — и из этой оптической системы как бы извлекается каркас, ее цементирующий. Образ квадрата исчезает: черные тре-

угольники растворяются в белом фоне бумаги. Взят аккорд. Тема начинает развиваться во времени. Она интерпретируется различными поворотами подобных и равнозначных фигур, превращаясь, то в свой негатив, то в зеркальное отражение, то снова возвращаясь к реальности. В конце она вдруг приходит к самой первой фигуре. Треугольники как бы устраиваются поудобнее на плоскости и снова образуют квадрат с пересекающей его диагональю и застывают неподвижно, отражая свое собственное изначальное размещение. Это композиционное построение, выполненное учеником 11-го класса, очень похоже на детские книжки-раскладушки. Оно представляет собой «повествование», выраженное в ритмическом и конструктивном развитии пластической формы, имеющей четко обозначенную протяженность в пространстве и во времени. В нее привнесен смысл, который помогает учащемуся в решении аналогичных задач на уроках живописи, скульптуры и графики, где, казалось бы, всякое рациональное начало прикрито эмоцией, но где сама позиция человека, творчески осмысливающего и осваивающего предмет и его связь со средой, остается прежней. Не ставя особо сложных задач, преподаватели школы ни на минуту не забывают, что готовят не ремесленников, а художников в высоком значении этого слова. И поэтому они стремятся развить в ребенке все те качества, которые свойственны его природе: фантазию и решительность. Но мероприятия, которые они проводят для достижения этой цели, тоже требуют от них фантазии и решительности. И в этом смысле опыт художественного отделения школы искусств им. М. Чюрлениса в Вильнюсе, которое существует уже более десяти лет, представляет несомненный интерес.

В проекте решения экспозиционного пространства заложена не только конструктивная упорядоченность, но и способ связи внутренних микропространств кубов с внешней средой. 11-й класс.

Рецензии

М. Рагон.

«Города будущего»

Книга известного французского искусствоведа Мишеля Рагона «Города будущего» не залежалась на прилавках. Это естественно, ведь будущее городов — это в значительной степени будущее человечества. Сегодня человек, искушенный злоупотреблениями современной техники, знакомый с трудностями, порожденными теми техническими открытиями, которые еще вчера казались только полезными, научился с осторожностью взвешивать все свои возможности и пытается предвидеть новые сложности, возникающие в самых неожиданных местах его творческой деятельности.

Среди тех, для кого эти проблемы наиболее очевидны, находятся современные градостроители. Не будет большим преувеличением сказать, что предметом самых сложных размышлений современных градостроителей сегодня стали проблемы преодоления вредных для человечества последствий целого ряда технических изобретений XIX и XX веков, бесконтрольное использование которых в городах поставило их жителей в совершенно невыносимые подчас условия.

Однако главными проблемами городов в последние годы становятся социальные и культурные проблемы.

В книге Рагона более или менее подробно освещены проекты или проектные идеи, общим числом приближающиеся к сотне. Тематически в книге в разных местах рассматриваются разные вопросы, среди которых главное место Рагон отводит использованию новой техники и пространственному градостроительству, индустриализации, вопросам искусства. Рагон постоянно возвращается к городу как по-новому понятому пластическому объекту, решенному с помощью новейших технических и пластических средств. Наконец, из социальных проблем города Рагон больше всего внимания уделяет проблеме досуга.

Учитывая необозримое множество проектов, описываемых Рагоном, среди которых есть города подземные и надземные, парящие в воздухе и лежащие в глубине океана, города космические, движущиеся, города-мосты и города-башни, мы не можем останавливаться на его частных оценках и суждениях. В краткой рецензии возможно охарактеризовать и оценить подход Мишеля Рагона к рассматриваемым им проектам и проблемам лишь в самых общих чертах.

К книге можно предъявить некоторые претензии. По сути дела, автор не излагает проблем, а описывает возможности будущей градостроительной и архитектурной техники. Возможности эти действительно велики, и именно их многообразие делает проблемы градостроительства будущего особенно острыми и сложными. Перед проектировщиком города будущего стоит проблема выбора средств градостроительного и технического решения, выбора, критерии которого безусловно могут быть либо человеческими, гуманными, либо какими-то иными. Любое отдельное техническое изобретение может казаться сколь угодно привлекательным, но сохранит ли оно свои положительные стороны в едином комплексе с иными техническими средствами? — вот один из вопросов, ставить который заставляет опыт развития градостроительства последних лет и который не ставит перед собой Рагон.

Часто автор с восторгом описывает проекты энтузиастов новых форм и приемов градостроительства, совершенно отвлекаясь от социальной необходимости и оправ-

данности применения этих приемов. Не породит ли уход в новые пространства (воздушные, подземные, водные) новых проблем, еще более сложных, нежели сложные проблемы современных городов? Но этот вопрос Рагон не обсуждает.

Трудно вставать на зыбкую почву фантазий относительно эстетики и архитектурных вкусов будущего. Однако в этом вопросе, который кажется нам одним из сложнейших и который безусловно связан со всей тенденцией культурной эволюции нашего общества, Рагон стоит на несколько прямолинейных позициях. Полагая, что в будущем получат большое развитие пластические формы, кривые и сложные поверхности, гигантские надувные и кинетические композиции, не увлекся ли Рагон монументальностью и карнавальностью, которые при всем своем мгновенном эффекте могут оказаться внутренне бессодержательными или примитивно механистичными? Не будут ли вкусы будущих горожан в большей степени привержены к неторопливому созерцанию сложных и внутренне гармонизированных конструкций среднего масштаба? Ведь можно, вероятно, предположить, что будущая эра технической экспансии вызовет в качестве своей антитезы искусственную среду, противоположную по своим структурным законам миру технически необходимого.

Единственной социальной проблемой, которой Рагон уделил специальное внимание, стала в книге «проблема досуга». Однако ни ее постановка, ни рассуждения на эту тему не выходят за рамки чересчур примитивных представлений как о природе «досуга», так и о способах его проведения. Действительно, количество свободного от необходимого труда времени в обществе довольно быстро растет. Сам по себе этот рост — явление безусловно положительное. Но формы и способы заполнения досуга могут привести к самым различным, в том числе и нежелательным для человечества, последствиям. К тому же, в непрерывно изменяющемся мире категории труда и досуга во многом начинают сливаться. Досуг, предоставляя человеку возможность повысить свой образовательный уровень и получить более содержательную работу, становится для многих групп населения временем истинного труда, в отличие от однообразной и утомительной конвейерной работы. Попытка использовать досуг людей как рынок для коммерческой «индустрии отдыха» уже сегодня вызывает тревогу. Рагон вскользь говорит об этом, однако главное место в его представлении о досуге занимают туризм и спорт, — далеко не исчерпывающие форм организации досуга и не делающие никакого качественного «переворота» в самой проблеме. Наконец, проблема досуга связывается Рагоном с будущим прогрессом в деле организации массовых зрелищ. Хотя современное телевидение дает в этом отношении почти что максимум возможностей, Рагон вместе с цитируемыми им авторами мечтает о летящих скульптурах, непрерывном представлении в «тотальном» театре. Не разумнее ли предположить, что в будущем зрелища, в которых зритель участвует лишь как пассивный созерцатель, уступят место иным типам развлечений, в которых не будет зрителей и актеров?

Во всех предложениях и проектах Рагона и цитируемых им авторов превалирует идея количественных сдвигов, усовершенствования и порой доведения до гипертрофированных размеров того, что уже суще-

ствует сегодня. Пользуясь таким методом прогнозирования, к которому прибегает Рагон и многие современные архитекторы, средневековый зодчий был бы вправе предположить, что города XX века будут иметь стены стометровой высоты и оборонительные рвы километровой ширины. Подобного рода ошибки и заблуждения неизбежно возникают всякий раз, когда человек решает проблемы развития сложной системы с точки зрения частичного специалиста, учитывая только часть средств и возможностей ее развития. Узко профессиональное мышление оказывается неспособным охватить развития такого сложного образования, как город, в его диалектике и вместо реальных перспектив и прогнозов рисует гипертрофированно развитые его отдельные элементы, сам смысл существования которых, может быть, в силу ряда причин станет излишним.

Проблема города будущего, одна из интереснейших и сложнейших проблем нашего времени, заслуживает глубокого обсуждения. Книга Рагона дает советскому читателю возможность представить себе, хотя и в самых общих чертах, позиции некоторых архитекторов и градостроителей, обсуждающих ее. Как бы ни оценивали мы их позиции, нельзя не признать, что книга эта дает повод для размышлений, что, быть может, и есть одно из важнейших назначений популярного труда.

Книга Рагона написана в легком и оптимистическом ключе. Безусловно, оптимизм — ценнейшее качество ученого, архитектора и социолога. Но вызывает некоторую настороженность то основание, которое кажется Рагону достаточным для оптимизма. Все те новые технические средства, которые он описывает, сами по себе не гарантируют счастливой жизни будущих горожан.

Думается, что популярные издания вроде книги Рагона были бы гораздо более интересны и полезны, если бы давали, кроме информации, читателю возможность оценить сложность и глубину тех проблем, перед которыми стоят сегодня ученые и градостроители, работающие над «городом будущего».

A. Pannanopt

«Об эстетической природе зодчества»

Издательство литературы по строительству выпустило в свет книгу «Об эстетической природе зодчества». С понятным нетерпением открываешь эту книгу, тем более, что есть пометка о рекомендации ее в качестве учебного пособия, тем более, что это первый, подчеркиваем, первый обобщающий труд в советской литературе о зодчестве за последние два десятилетия. С еще большим нетерпением закрываешь книгу, потому что далекий от ангельского чина людям пробрести сквозь толщу ее текста совсем непросто.

«Эстетика любой художественно-технической формы не обязана только саморазвитию...»

«Искусства и архитектура в генезисе утилитарны, по мере усовершенствования становятся все более эстетичными» — стр. 12. «Проект — бледный негатив самой действительности» — ну, конечно, особенно, если вспомнить хотя бы Башню III Интернационала В. Татлина.

«Мы считаем нужным показать, что понятийный элемент (?) того или иного обра-

И. Крюкова

за (?), в частности зрительного, возникает не только в процессе длительной апробации (?) его сознанием, но и непосредственно в процессе восприятия (?), на той стадии его, когда эти понятия (?) начинают у человека лишь складываться и возникать» — стр. 19. Что уж там логика! Обсуждать эту сентенцию не имеет смысла уже потому, что она изначально лишена всякого смысла.

«К числу объектов его (то есть далекого предка, пращура) невнимания относилось все, что имело слишком крупные размеры, не охватываемые его ограниченным взором...» — стр. 34. Надо понимать, что это — горы, небо, водная гладь, бури и извержения вулканов, поскольку автор серьезно объясняет свое суждение тем, что это несъедобно, не ассоциируется с «пищевой массой». «При возникновении изобразительного искусства магия и ранняя религия его стимулом быть не могли» — стр. 84. Не будем спешить с опариванием этого смелого тезиса, поскольку на стр. 127 утверждается, что «как предмет (?) искусства живопись первоначально утилитарного назначения не имела; его она приобрела лишь позднее, в связи с магией». Раньше говорилось об утилитарно-познавательной функции раннего искусства (специалисты, впрочем, предпочитают говорить о художественной деятельности), а позже, на стр. 160, утверждается, что «художественное ремесло — это уже искусство».

Способность изумляться быстро притупляется, и уже как-то спокойно воспринимаются пассажи такого рода: «...красоту он воспринимает в своем человеческом плане... А это значит, что неприемлемое в биологическом плане (?) не может быть приемлемо и в социальном плане... и в эстетическом отношении, и не случайно в эстетике всех времен (?) основным объектом изучения является сам человек» — стр. 63; поскольку это вдобавок подчеркнuto автором, обсуждать содержание цитированием пассажи было бы неэтично. В этой книге дух автора свободно витает над пропастью различных специальных наук, где поколения ученых ведут ожесточенные дискуссии:

палеоэтнографии и археологии — интерпретация росписи в пещере Ляско (стр. 39) сводится к утверждению, что «сознательно преуменьшена голова как менее съедобная часть»;

истории искусства — рельеф из Персеполя (рис. 59) иллюстрирует обсуждение древнеегипетской архитектуры (стр. 131), но на стр. 250 отрицает за египетской архитектурой право называться искусством, так как в Египте не было рабовладельческой демократии;

всеобщей истории — гиксосы обвиняются недвусмысленно в нашествии на Грецию (стр. 141), а греческая агора почему-то противопоставляется римскому сенату; эстетики — «эстетическая идея ограничивалась стремлением к общей его (жилища) опрятности и тщательной отделке его частей» (стр. 57);

архитектуры — «Ле Корбюзье стал желанным архитектуртрегером «новой архитектуры», всюду распространявшим фактически новые формы технического строительства, кое-где допуская и чистейшего вида архитектурный абстракционизм» (стр. 187) и т. д.

Эта книга не имеет тесного отношения ни к эстетической природе, ни к природе эстетического, ни к архитектуре как искусству, ни к архитектуре как просто архитектуре.

Зато в предисловии научных редакторов (у книги были научные редакторы!) утверждается, что «предлагаемая читателю книга В. Ю. Циркунова представляет собой попытку интегрального (?) освещения проблемы, попытку объединить все ее стороны, связи и опосредствования (?), точно очертить границы законности каждого подхода (?) и действительную базу их органического (?) существования» — стр. 7.

Вот если бы еще понять, какой проблемой занят автор на протяжении двухсот страниц!

Зато книга хорошо издана, есть даже цветные иллюстрации — очень милые птички, цветы и фактуры камня.

В. Г.

Юбилей старейшей дизайнерской организации

6 октября исполняется 125 лет «Союза друзей кустарных ремесел Швеции» (Cvensk Clöjdföreningen). Союз основан Нильсом Монссоном Мандельгреном (1813 — 1899), выдающимся и разносторонним шведским ученым (инженер, искусствовед, исследователь древней шведской культуры, археолог) и общественным деятелем.

Сохраняя интерес к прикладному, ремесленному и народному искусству, Союз уделяет большое внимание художественному конструированию, состоит членом УСУУД. В сообщении о юбилее журнал «Form» называет Союз старейшей в мире дизайнерской организацией.

Союз издает интересный, богато иллюстрируемый журнал: в 1884—1904 гг. — «Meddelanden fran Svenska Clöjdföreningen»; в 1905—1931 гг. — «Cvenska Clöjdföreninges, tidskvift»;

с 1932 г. — «Form».

Папанек о дизайне

В январе этого года известный американский дизайнер профессор Папанек провел двухнедельный семинар в школе художественной промышленности и дизайна. В связи с этим «Form» напечатал краткие выдержки из книги Папанека «Среда и миллионы» под названием «Дизайн — обслуживание или самообслуживание?». Мировоззрение большинства художников-конструкторов базируется на пяти мифах: 1) мифе о массовом производстве; 2) мифе об устаревании изделий; 3) мифе о «пожеланиях» публики; 4) мифе о бессилии дизайнера и 5) мифе о том, что «качество не должно означать чего-то большего».

Папанек указывает области, действительно нуждающиеся в дизайне: 1. Дизайн для неразвитых, отсталых и заново организуемых стран. 2. Дизайн материала для воспитания, отсталых, калек и дискриминируемых. 3. Дизайн для медицины, хирургии, зубопротезирования и гостеприимного оборудования. 4. Дизайн для экспериментальных исследований. 5. Дизайн жизненно-защитных систем в неблагоприятной для жизни среде. 6. Дизайн для новых революционных идей.

Латвийская художница Олита Аболиня известна как автор небольших фигурок в керамике — изображений детей, латгальских крестьян, народных типов — выполненных с мягким добродушным юмором. И лишь прошедшая недавно в Москве в Центральном доме работников искусств персональная выставка Аболиня наглядно показала, что это мастер значительно более широкого диапазона и глубины творчества.

Родившаяся в Латгалии, стране древнего народного искусства, Аболиня любит и как-то особенно тонко и полно воспринимает прелесть чистой и непосредственной формы гончарного сосуда, безыскусственной народной песни, доброго юмора, а иногда и острого сарказма старинной сказки. Ее скульптурные композиции — «Производство керамики в семье гончара», «Крестьяне на базаре», «Хоровое пение» — всегда полны настроения, любая из них отчетливо говорит о состоянии изображаемых, об их характере. Однако в творчестве Аболиня меньше всего литературщины, равнодушного описательства. Ее работы — всегда скульптурны, то есть это пластические организмы, передающие явления реальной действительности по собственным законам объемной пластической формы, не всегда и не во всем точно совпадающим с закономерностями развития форм в природе.

У Олиты Аболиня много подражателей — и в Москве, и в Калининграде, и в других городах. Где только не лепят сейчас из керамики фигурки ребятишек с большими круглыми шариками-головками, бойко скатывая глину в крендельки и колбаски, «одевая» глиняные платочки на головы красавиц, «сплетая» им из глины толстые косы. Однако как раз при взгляде на эти вещицы ясно видна разница между ними и скульптурами Аболиня. В большинстве этих подражаний воспринят лишь внешний прием. Они одноплановы, от них веет пустотой и бессодержательностью. Здесь нет собственно скульптуры — красноречивого объема, «гово-



рящего» соотношения пластических масс, точно найденных пропорций, своего ощущения материала и, наконец, живого образа, то есть всего того, что составляет скульптуру и чем ценны и интересны работы Аболина.

Образный строй скульптур Аболина более сложен, чем это, может быть, улавливается с первого взгляда. Герои ее композиций «Крестьяне», «Закарпатский рынок», «Латгальские керамисты», «Праздничный вечер» и многих других отнюдь не выглядят «красивыми». Наоборот, подчас типы карикатурно заострены, характерность доводится почти до гротеска. Но это не мешает зрителю воспринимать строгую выверенность пропорций, мягкую пластичность скульптурных объемов, одновременно и правдиво-жизненных, и в то же время подчиняющихся законам «поведения» материала, ощущать выразительность его цвета, фактуры. Сплавление этих противостоящих элементов — острохарактерной живой формы и гармонично согласованных скульптурных масс — хорошо удается художнице.

Образы скульптур Олиты Аболина национальны, подлинно народны. Она не пренебрегает и внешними отличиями — особенностями одежды, чертами этнического типа, своеобразием предметов быта, — но не ограничивается ими, они для художницы не главное. Проникновение в сущность психического склада, выявление типичной характерности облика, жеста, ощущение своей близости с изображенными — в этом секрет убедительности образов Аболина. Это мир, в котором живут обыкновенные люди Латвии, вы в него входите, радуетесь, огорчаетесь, смеетесь, но никогда не остаетесь равнодушными. Становится ясной позиция художницы — отдельный человек порой бывает и мелким, и смешным, и глупым; в то же время в совокупности это — **народ**, который не может быть мелким, смешным, глупым.

Всматриваясь на выставке в работы последних лет, замечаешь, как постепенно в творчество Олиты Аболина нара-



«Фуга».
Керамика.

стают какие-то другие ноты, вплетающиеся в привычную мелодию народной песни, в незатейливый ритм лукаво-простоудшной сказки. Вот остро сатирическая, буквально беспощадная характеристика двух хоккеистов: преувеличенно массивные глыбы квадратных торсов, крошечные головки-горошинки — типы тех физкультурников, у кого спорт полностью поглотил интеллект; вот библейская «Жена Лота», превращающаяся в соляной столб, — еще один поворот волнующей художни-

вой и «мертвой» материи. Наконец, «Фуга» — вторжение в область эмоций, непривычных для малой пластики, драматических и трагических переживаний. Эта композиция — одна из последних работ автора. Она многозначна, ее можно перечитывать по-разному. Пять фигур, пять характеров, различно переживающих трагическую ситуацию — может быть, грозящее гибелью стихийное бедствие, может быть, непереносимый ужас Бухенвальда. Здесь и покорность, и гнев, и надежда, и возмущение — все сливается в поразительную



«Хоккеисты».
Керамика.

«Семья».
Керамика,
дерево.

«Праздничный
вечер». Керамика.

«Закарпатский
рынок». Керамика.

музыкальную экспрессию, в выразительнейшую скульптуру, в которой все—сильно вытянутые, устремленные ввысь фигуры, подчеркнута напряженные жесты рук, сумрачно-серый тон как бы растрескавшейся от нестерпимого жара глины — все завязано в один узел, направлено к выявлению образной стороны, к усилению эмоционального звучания. Именно звучания. Может быть, не случайно фигуры «Фуги» чуть напоминают очертания органных труб, не случайно воображение зрителя выстраивает над ними уходящие вверх своды готической постройки?

Во что разовьется эта новая линия в творчестве талантливой художницы, трудно сейчас сказать, но ясно одно — идут интересные поиски новых возможностей жанра, расширения круга эмоций, доступных скульптуре малых форм. И эти поиски, возможно, имеют значение не только для индивидуального творчества Олиты Аболиня, но и для будущего самого жанра декоративной настольной скульптуры.



Старинная мебель

Шкаф корабельный. 1687.
Северная Европа.

Уголок интерьера
дома М. И. Курилко; работы
художника, шкаф XVIII в.,
иван русской работы конца XVII—
начала XVIII вв.



Яркая, во многом необычная жизнь известного художника театра, гравера и педагога, археолога и охотника Михаила Ивановича Курилко (1880—1969) насыщена романтикой поисков и удивительных открытий. Среди находок, составляющих существенную часть творческой биографии художника, — предметы старины. Его открытиям, полным романтики и поэзии, помогал прекрасный дар ощущения Вещи, умение опознать ее по едва различимым признакам, скрытым слоями поздних доделок или разрушениями.

...Однажды, наклонившись за оброненной трубкой в тесноте и смраде придорожной чайной, он увидел... ножку дивана. По силуэту ножки обратил внимание на самую вещь, до неузнаваемости искаженную поздней обивкой соломой и засаленным от времени ситцем. В результате в доме художника появился уникальный предмет начала XVIII века, спинка и локотники которого изысканно просты по линиям, обиты кожей того времени, сохранившейся под слоями поздних обивок.

Энергичность очертаний, массивность форм, выразительные переходы от широких плоскостей к узким — все эти черты, характерные для эпохи, сконцентрированы в этом произведении мебельного искусства. Строгий, подобный седлу, диван очень удобен и точно соразмерен человеческой фигуре. Его единственное украшение — хоровод латунных гвоздей, укрепляя кожу, изящно очерчивает все линии мягко текущей формы.

Такая же аскетичная простота отличает круглый стол из амаранта*. Круглая крышка откидывается на шарнире, что в затесненных небольших комнатах было очень удобным. Из цельного массива амаранта создан и ломберный стол с тремя массивными откидывающимися на латунных петлях крышками. Компактность форм, изысканная пластика, «корабельность» образа этих предметов рассказывают об эпохе преобразований и ломке всего старого. В полном смысле слова корабельным оказался шкаф, найденный на побережье Белого моря. Низенькая, под земляной крышей, избушка промысловиков привлекла внимание художника необычной формой окон. Внутри оказался вделанный в стену шкафчик, вся поверхность которого украшена про-

(Продолжение на 3 стр. обложки)

* Амарантовое дерево (его родина Южная Америка), иначе фиолетовое, пурпуровое и т. д., отличается твердостью и тяжестью.

Книга Б. Шелковникова «Русское художественное стекло» — первый опыт создания общей картины отечественного художественного стеклоделия от его зарождения до советского периода. Конечно, и многие другие советские ученые и искусствоведы писали о стекле (в первую очередь здесь следует назвать капитальный труд Н. Качалова «Стекло»), но книга Б. Шелковникова посвящена только художественному, и только русскому стеклу — в этом ее специфика.

Сотрудник Государственного Эрмитажа большой эрудит Бейбут Александрович Шелковников прекрасно знаком со всеми коллекциями стекла наших музеев. Его научный вклад в изучение и пропаганду русского стекла очень значителен, он автор ранее вышедшей книги «Художественное стекло» (Л., 1962), разделов, посвященных прикладному искусству XVIII—XIX вв., в «Истории русского искусства» и многих других статей в советских и зарубежных изданиях. В своей новой книге он обобщает огромный материал, собранный им в течение долгой и плодотворной работы в области прикладного искусства.

Каждая глава книги содержит обширный исторический и справочный материал, но главное для автора это сами изделия — качество стекла, форма, характер украшений и орнамента. На основе этих данных Б. Шелковников стремится выявить и точно определить национальные особенности русского стекла и отличительные признаки, присущие изделиям различных заводов.

В первой главе, посвященной стеклу Киевской Руси домонгольского периода, охарактеризован весь круг разнообразного применения стекла в эту эпоху: эмали для ювелирных изделий, цветные смальты для мозаик, стеклянные украшения, сосуды и многое другое. Анализируя фрагменты расписных сосудов из Новогрудка и давая их реконструкцию, автор ставит перед собой задачу доказать русское их происхождение. Свои доказательства (порой, быть может, и спорные) он строит на многочисленных сопоставлениях изделий из стекла с серебром и керамикой, а также находя аналогии и отличительные черты при сравнении с вещами византийского, восточного и западноевропейского происхождения. Переходя от стекла Киевской

Руси к изделиям русских заводов-родоначальников в Духанине и Измайлове, автор доказывает преемственность их от искусства украинских мастеров, которые во второй половине XVII столетия пришли на первые русские заводы и внесли в характер их работы яркую национальную струю, в значительной мере определившую стиль русского стекла.

Основной частью книги являются главы, посвященные стеклу XVIII и первой трети XIX вв. Автор рисует картину бурного развития стекольной промышленности в России в эту эпоху, по возможности точно датируя время возникновения и закрытия государственных и частных заводов. Особое внимание уделено качеству и характеру стекла, формам и манере гравировки, гранения, росписи крупнейших и лучших заводов — Императорского, Бахметьевского, Мальцевского. Большой раздел посвящен трудам Ломоносова и его учеников, разработавших рецептуру цветного стекла и смальт, настолько обогативших возможности производства, что русское стекло прочно заняло свое место в ряду других искусств.

Особенно удачно демонстрирует Б. Шелковников конструктивные особенности и своеобразие украшения русского стекла на примере кубков XVIII в. Однако, вряд ли можно согласиться с утверждением, что золочение и применение черной краски и цветных эмалей при гравировке является приемом нехудожественным. Такие кубки гармонично согласуются с русским барокко и рококо и несут в себе элементы народной красочности и щедрости, одухотворявшей дворцовое искусство и резко отличавшей его от западноевропейского.

Спорным, на наш взгляд, является лишь раздел о молочном стекле. Привычное определение «молочного» и «опалового» стекла достаточно точное. Молочное — это глушеное окисью олова или косяной мукой стекло, подражающее фарфору (венецианцы так и называли его — «поддельный фарфор»). Опаловое стекло также содержит костяную муку, но в ограниченном количестве; это создает столь своеобразное мерцание вещей, что их обычно не расписывали.

В своей книге Б. Шелковников предлагает новое и весьма спорное определение и датировку молочного и опалового стекла. Почти всю продукцию русского глушеного стекла XVIII в. Б. Шелковников относит к разряду «опалового», несмотря на то, что «опаловое» имеет ярко выраженный ха-

актер и резко отличается от белого стекла XVIII в., подражавшего фарфору. Сомнительным кажется и положение о русском происхождении опалесцирующего молочного стекла в последней трети XVIII в.

Как положительный факт следует отметить то, что Б. Шелковников включил в свою книгу краткий раздел о технике эglomизе. Это прекрасное искусство, такое характерное для конца XVIII в., мало кому знакомое даже по названию, обрело, наконец, свое место в истории русского стекла.

Наибольшее внимание уделено автором парадному стеклу конца XVIII и первой трети XIX вв. Действительно, изделия этого периода отличаются большим совершенством. Технические успехи сделали возможным изготовление уникальных предметов по рисункам крупнейших художников-архитекторов: А. Вороникина, К. Росси, И. Иванова и других. Появление на рубеже этих веков алмазной грани, затем многослойного стекла, необыкновенное мастерство стеклодувов, выдувавших отдельные разноцветные части предметов и соединявшие их в горячем виде, сочетание хрусталя с золоченой бронзой — все это позволило создать произведения, и поныне являющиеся гордостью наших музеев. Однако, законно отдавая дань этим шедеврам, автор нанес некоторый ущерб своей книге, особенно в ее иллюстративной части, мало уделив внимания изделиям народного характера — шутейным сосудам, фигуркам, флягам.

Конечно, количество цветных вкладок в книге невелико — их всего шесть, но, право же, яркое, с удивительным мастерством выдутое, украшенное живыми лепными лентами, красочно расписанное народное стекло могло бы потеснить произведения «аристократического» типа и украсить издание.

Вызывает сожаление и отсутствие в книге шедевров из Кузковского музея. Великолепному стеклу из Кузкова вообще не везет. Его мало выставляют и совсем не издают. Тем обиднее, что в книге, представляющей все лучшее, созданное в области русского стекла, отсутствуют вещи из этой коллекции: в первую очередь большой кубок синего стекла с вензелем Елизаветы Петровны и расписной голубь молочного стекла.

К сожалению, многие иллюстрации в книге «Русское стекло» являются перепечаткой из других изданий, иногда с плохих репродукций, что может быть оправдано только

в тех случаях, когда вещи утеряны, и вряд ли имеет смысл, когда вещи целы и находятся в наших музеях.

Раздел, посвященный второй половине XIX и началу XX вв. воссоздает полную картину деятельности императорского и частных заводов. Справедливо отмечая постепенное падение вкуса, автор стремится помочь читателю разобраться в необыкновенном обилии форм и декорировки, характерных для этого эклектического периода.

Большинство заводов производило безликую массовую продукцию и только Императорский и Бахметьевский заводы продолжали выпускать некоторое количество вещей высокого класса. На рубеже XX века Б. Шелковников правильно отмечает работы мастеров Императорского завода, делавших вещи в стиле «модерн», схожие с вещами Галле, но выполненные в иной технике, придававшей русским вещам особое звучание. Заменяя травление резьбой, русские мастера добились прекрасных результатов.

Глава о советском стекле — лишь краткий эпилог. Автор касается в ней только образцов, ставших классикой советской эпохи. Здесь говорится о деятельности ученых Н. Качалова и Ф. Энтелеса, художников В. Мухиной, А. Успенского, Б. Смирнова и Э. Кримера, мастеров М. Вертузаева и Б. Еремина, создававших уникальные образцы художественного стекла в 30—50-х гг. и заложивших основу для дальнейшего развития советского стеклоделия.

Появление книги Б. Шелковникова — большой праздник для всех, кто занимается стеклом и любит этот прекрасный материал. Просчеты и недостатки книги незначительны по сравнению с ее достоинствами. Книге обеспечена долгая жизнь и большая популярность.

Е. Лемкуль

На обложке книги кувшин. Петербург. 1804.

Кувшин. Завод Мальцевых. XVIII в.



Новые произведения архитектуры и скульптуры в Казани

За последние годы в Казани сооружено немало общественных зданий и памятников. О некоторых из них следует рассказать особо.

Поднявшись к Казанскому кремлю, видишь памятник татарскому поэту Мусе Джалилю. Он стоит на высоком холме у входа в кремль, на фоне синего неба. Скульптору В. Цигалю, автору памятника, удалось передать в бронзе не только облик поэта, но и его силу, мужество, любовь к Родине, ненависть к врагам. Мускулистые руки Джалиля связаны за спиной, ноги стянуты колючей проволокой. Лицо обращено к солнцу. Он любил это небо, этот простор и, не колеблясь отдал за него жизнь. В памятнике Джалилю есть то, что пленяло многие поколения людей в работах классиков, — красота сильного мужского тела. Пластическими средствами, масштабом

Очень современна и функциональна архитектура Казанского цирка. Цирк напоминает двояковыпуклую линзу. В нижней поверхности линзы легко читается амфитеатр цирка, в верхней — его купол. Планировка и конструктивное решение здания подкупают ясностью и простотой замысла. Внутри здания, ни в вестибюле, ни в фойе, нет столь модной теперь чеканки. Цельные, решенные чисто архитектурными средствами интерьеры благодаря хорошо найденным пропорциям сами по себе являются украшением здания.

Ядро круглого в плане здания — манеж цирка. Вокруг манежа амфитеатром поднимаются места для 2500 зрителей, под ними широкое кольцевое фойе. Изящные, закругленные открытые лестницы ведут из фойе в верхние ярусы амфитеатра. Своеобразие интерьера и дополнительную освещенность создают интересные по форме световые фонари над лестницами (в них расположены лестничные площадки выходов из зрительного зала). Днем через стекло фонарей видно небо, вечером — освещенная разноцветными прожекторами наружная поверхность линзы. (О светомузыке и декоративном освещении в Казани см. «ДИ» № 6, 1970).

Казанский цирк, сооруженный к 50-летию Советской власти, сразу же стал достопримечательностью города. В этом большая заслуга авторов проекта (архитектор Г. Пичуев, инженеры И. Верим и Б. Рудный).

К сожалению, местоположение цирка выбрано неудачно: крупное по объему здание сооружено на набережной, в низине, по соседству с расположенным на высоких отметках кремлем, доминирующем в этом районе. Если бы цирк был построен в одном из районов нового строительства, он смотрелся бы более масштабно.

Интересные работы выполнены в Казани по интерьерам, в частности, оформление ресторана «Дом татарской кулинарии». Большой зал ресторана, отделанный под красное дерево, украшен чеканкой на темы татарского эпоса.

Еще ближе к традициям национального искусства оформление стен банкетного зала (авторы Н. Артамонов, Р. Мустафин, Споркус).

Стены украшены аппликациями из цветной кожи, выполненными на Арской фабрике национальной обуви. По основному фону (белая кожа) нашиты хорошо подобранные по цвету и рисунку красные, коричневые, зеленые, желтые аппликации из кожи. Несколько приглушенные тона придают аппликациям сдержанный, благородный колорит.

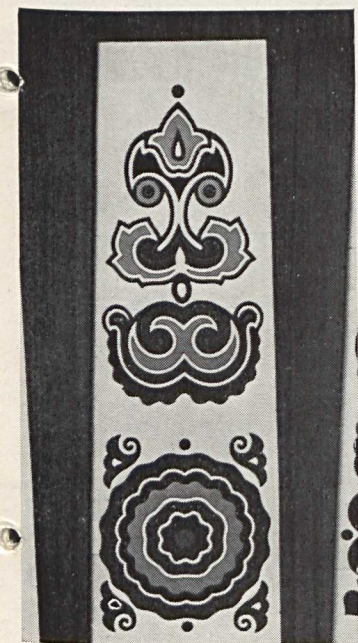
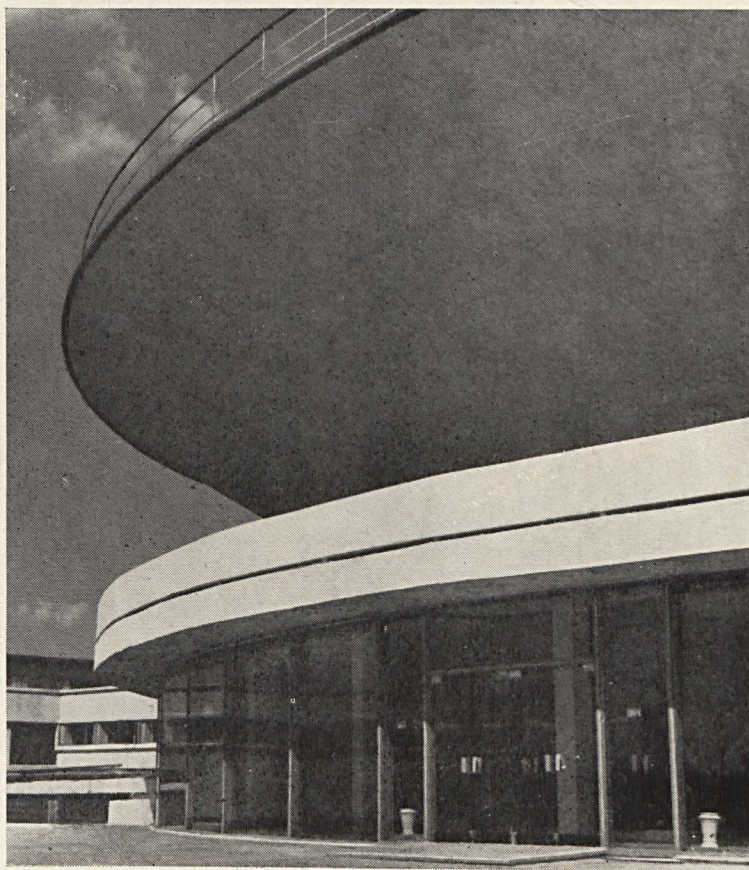
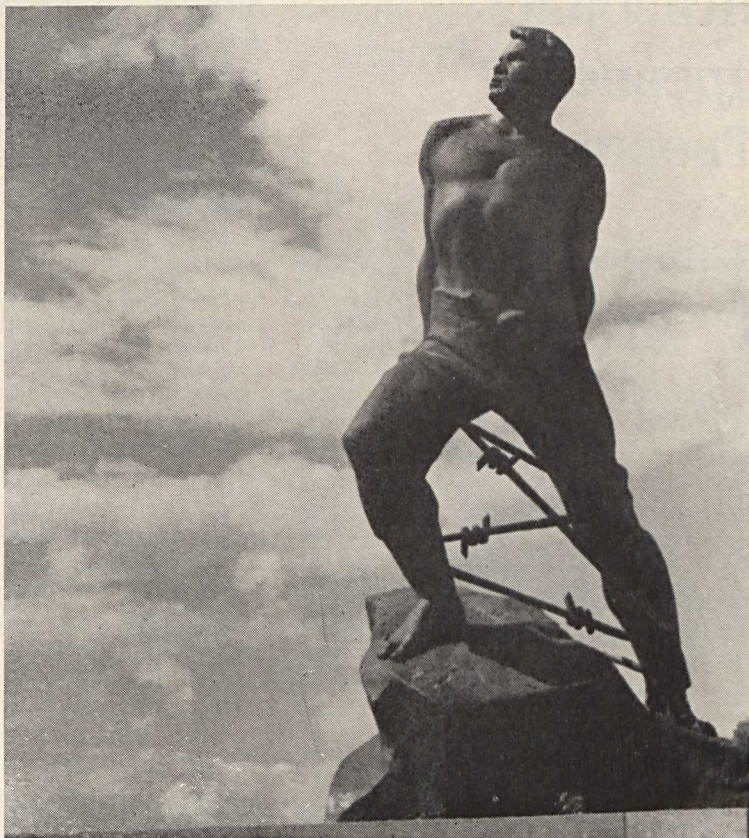
В. Найшуль

Н. Артамонов, Р. Мустафин, А. Споркус.
Аппликации из кожи.
Фрагмент.

Скульптор В. Цигаль.
Памятник Мусе Джалилю.
Бронза.

Архитектор Г. Пичуев,
инженеры И. Верим,
Б. Рудный.
Здание цирка. Фрагмент.

Фойе цирка



автору удалось выразить героические черты поэта. Другой памятник — мемориальный комплекс «Павшим бойцам» — украшает площадь перед входом в Парк культуры и отдыха (авторы скульптор В. Маликов, архитекторы А. Споркус и Г. Пичуев). В комплексе входит статуя и обелиск, выполненные в металле. Всю композицию объединяет площадка, вымощенная серым гранитом. У подножья обелиска горит вечный огонь. В целом композиция задумана интересно, выразительна фигура умирающего героя. Однако масштабы комплекса не соотнесены с размерами площади, на которой он сооружен, мемориалу присуща некоторая дробность, отвлекающая внимание от пластической идеи.

Живопись древней Твери



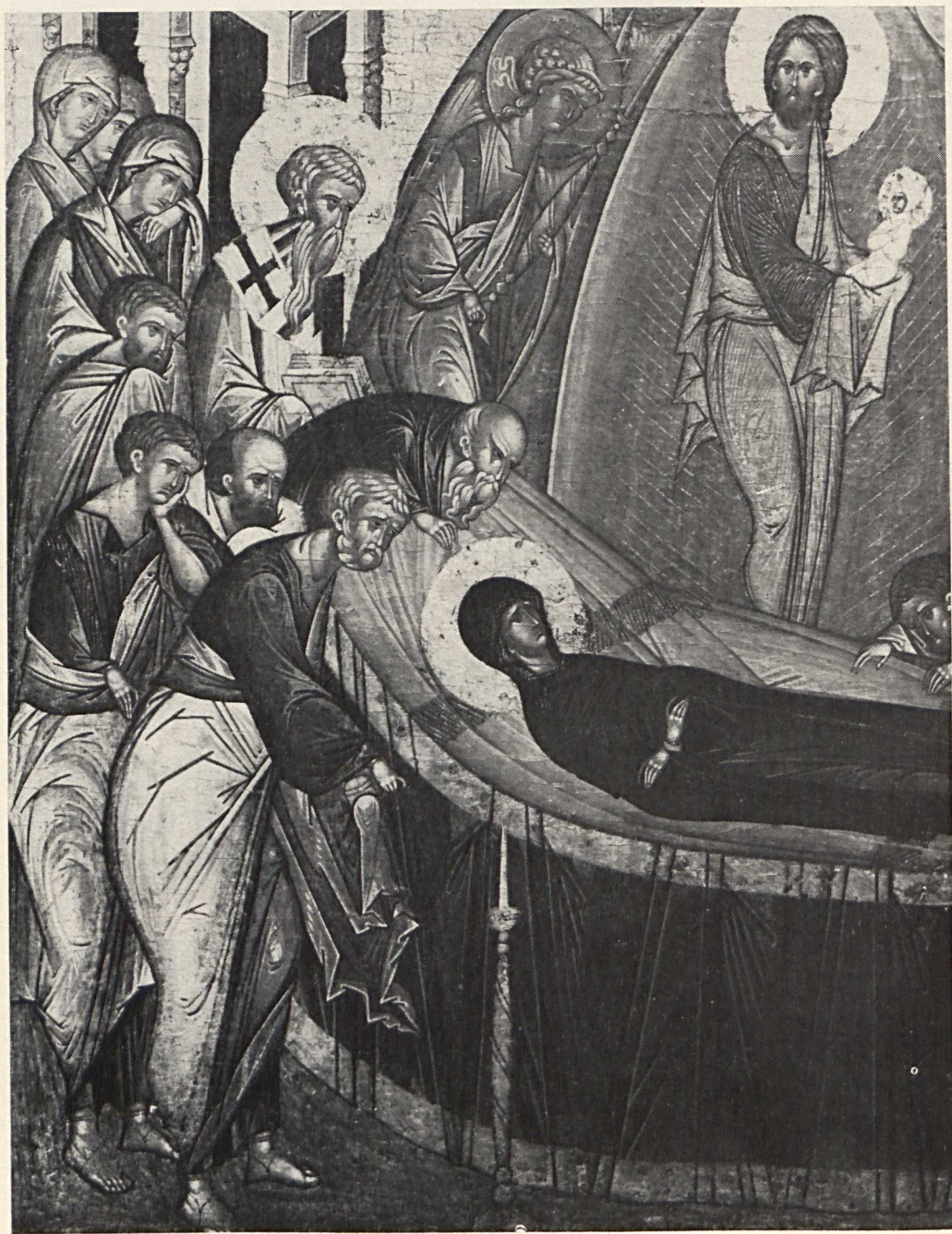
В. Сергеев

В Москве, в залах Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева была открыта выставка живописи средневековой Твери. До нас от древней Твери дошли лишь осколки некогда цельной и богатой культуры. В огне пожаров, в бедствиях междоусобных войн и «нашествиях иноплемennых» рушились церкви, горели рукописи и иконы. Время сохранило лишь один памятник зодчества периода тверской

строили крепости и церкви, «подписывали» их, то есть украшали фресковой росписью и иконами. Между тем, совсем недавно тверская живопись представлялась сплошным «белым пятном». Заслуга открытия тверской школы принадлежит покойной Надежде Евгеньевне Мневой, которая впервые поставила вопрос о существовании в Твери самостоятельной живописной традиции и выявила среди бо-

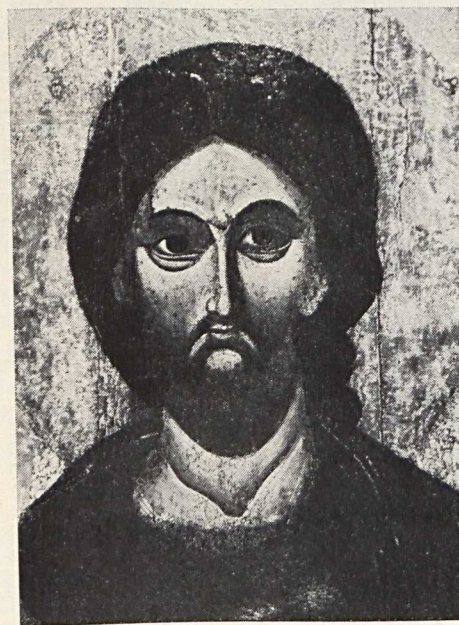
или не связано с тверскими землями. Так, например, один из шедевров тверской живописи XV столетия — «Голубое Успение» было обнаружено еще до 1920 года на соборной колокольне в Минске. На основании стилистических признаков Н. Е. Мнева убедительно доказала принадлежность иконы тверской школе. Раскрытие икон, найденных экспедициями за последние годы на территории теперешней Калининской области, укрепило и подтвердило большинство ее выводов.

История собирания тверских икон насчитывает уже более полувека. Еще до революции древние доски хранились в Тверском историко-археологическом музее и Епархиальном древлехранилище. Интересным и разнообразным собранием древностей, в том числе и живописных, владел знаток и любитель старины



самостоятельности — каменную церковь Рождества Богородицы XV века в селе Городне на Волге, где в древности был расположен исчезнувший с лица земли тверской городок Вертязин. Летописи сообщают, что тверичи

гостейшего собрания икон Третьяковской галереи около трех десятков вещей, созданных тверскими мастерами. Особая трудность атрибуции состояла в том, что часть икон была «без паспорта» — происхождение их или не было известно,



А. А. Ширинский-Шихматов. Это собрание хранилось в его имении в селе Островки Тверской губернии. Тверские иконы двух других коллекционеров — И. С. Остроухова и А. И. Анисимова, собранные в 1913—1915 гг., послужили основанием тверского собрания Третьяковской галереи. Начиная с 1920-х годов, собрание древней живописи расширяется и становится планомерным. Часть найденного в тверских краях тогда же была передана в Третьяковскую галерею и Русский музей. Большинство икон, попавших до войны в Калинин и районные музеи области, погибло. Лишь единичные из них сохранились и экспонируются в Музее име-

ни Андрея Рублева и в Калининской картинной галерее. В последние годы стала очевидной необходимость обследовать не только города и знаменитые своей древностью монастыри, но и разбросанные по глухим лесным углам тверских земель церкви, дальние погосты, ветхие деревянные часовни.

Эта работа, которую начиная с 1963 года, проводит Музей имени Андрея Рублева, обогатила историю русского искусства еще пятнадцатью произведениями тверской школы. 60 тверских вещей XIV—XVI вв. из различных музеев Москвы, Калинин, Ленинграда, Киева впервые собраны на выставке воедино. Это все, что сохранило нам время из многих тысяч, созданных тверскими мастерами за два с половиной века. Некоторые из них широко известны, другие, недавно найденные, выставлены в процессе реставрации.

Поясная икона «Спаса» датируется концом XIII — началом XIV столетия. Напряженный, несколько угловатый силуэт Спаса в корпусно написанных коричнево-синих с крас-

ми линиями, белесоватость колорита—все эти типично тверские приемы здесь усилены и заострены. Живопись «Архангела Михаила» плотна и пастозна. По розоватым окрестностям, как бы сплавляясь с ними, идут уже знакомые нам длинные линии пробелов. Но в этой иконе видно стремление к особой пластичности, подчеркнутой объемности формы. Впоследствии это стремление найдет законченное выражение в тверских иконах XV столетия. Открытие двух таких икон, относящихся к XIV — началу XV вв.—«Богородицы» и «Иоанна Предтечи» — можно считать большим культурным событием. Эти иконы найдены в 1966 г. Они выставлены в процессе реставрации. Из-под нескольких слоев записи открыты фрагменты подлинной живописи: светлый, цвета топленого молока фон, цветной нимб, ярко-розовые, написанные природной киноварью поля, мощная динамичная разделка одежд. На иконе Богородицы расчищена нижняя часть лица. Лик Иоанна Предтечи раскрыт полностью. Композиция этой иконы необычна. Лицо повернуто прямо к зрителю. Пластика его очень подвижна. Образ исполнен необыкновенной внутренней энергии. Плотные розовые окрестности, характерные для этих икон, написанных в конце XIV — начале XV вв., позднее встречаются как в вещах столичного тверского происхождения, так и на иконах провинциального круга.

Среди произведений XV века выделяется прославленное «Успение», получившее в искусствоведческой литературе название «Голубого». Сцена смерти Богородицы исполнена глубокого драматизма. Вся икона как бы пронизана холодным голубым светом, исходящим от мандорлы—голубого шатра вокруг фигуры Христа, символизирующего его небесную славу.

Как уже говорилось, «Голубое Успение» найдено в Минске. Родственность его с вещами достоверно тверского происхождения и в колорите, и в самой технике письма, и в общем неуспокоенном, драматическом мирозерцании тверского искусства, здесь на выставке стала особенно ясной.

Результатом творческого сплава тверских живописных приемов с балканскими являются живописные двусторонней иконы XV в., обнаруженной недавно в селе Васильевском близ г. Старицы (собрание Музея имени Андрея Рублева) и многих икон так называемого «анисимовского чина», собранного А. И. Анисимовым под Кашином (собрание Третьяковской галереи). На выставке показан также ряд икон XVI века, сохраняющих традиционные тверские черты. Это главным образом вещи из Калининской картинной галереи.

Выставка живописи древней Твери—праздник для всех любителей древнерусского искусства. Она открывает новую грань богатого искусства Древней Руси.

Успение. XV в. Фрагмент. ГТГ. Москва (стр. 40).

Спас. Конец XIII — начало XIV вв. Фрагмент. ГТГ. Москва.

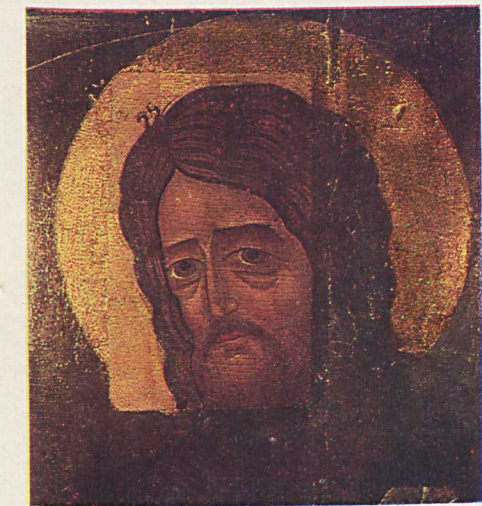


Апостол Павел. 2-я половина XV в. Село Чамерово, Калининская область. Реставратор В. О. Кириков. Музей им. Андрея Рублева. Москва.

Иоанн Предтеча. Конец XIV — начало XV вв. Фрагмент. Село Ободово, Калининская область. В процессе реставрации. Реставратор В. О. Кириков. Музей им. Андрея Рублева. Москва.



Иоанн Златоуст. Василий Великий. Конец XIV в. ГТГ. Москва.



ным одеждах ясно выделяется на светлом темперном фоне. Живопись лица и рук сложна и своеобразна. По зеленому санкирю (основе) мастер кладет окрестности (моделировку) сильно разбеленной охрой. Обилие белил в окрестности придает лицу светлость и особую плотность, как бы «эмалевую» поверхность.

Светлый темперный, а не золотой фон, в сочетании с более темным нимбом, наличие синего цвета в одеждах, сильно разбеленные окрестности и характерные длинные белильные линии станут впоследствии типичными для многих тверских икон XIV—XV веков. Близка по колориту к «Спасу» икона того же времени из собрания Киевского музея русского искусства «Борис и Глеб».

Из широко известных вещей зрелого XIV века выставлены две тверские иконы собрания Третьяковской галереи—царские врата с изображением Василия Великого и Иоанна Златоуста и «Архангел Михаил». Живопись царских врат подчеркнута линейна. Моделировка лиц многочисленными белильными

Рецензия
Новое исследование
по структуре
художественных форм

Издательство «Искусство» выпустило книгу Б. Успенского «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы», которой открывается новая серия «Семиотические исследования по теории искусства». Книга Успенского и вся серия в целом несомненно вызовут интерес среди искусствоведов и специалистов в других областях, занимающихся различными аспектами искусства.

Дело в том, что семиотическое, структурное искусствознание, сочетая в себе подходы, присущие столь непохожим дисциплинам, как теория информации и сравнительно историческое искусствоведение, математическая логика и философия, лингвистика и история культуры, разбирает проблемы, непосредственно затрагивающие суть искусства: специфика художественного построения; внутренняя структура художественного произведения, жанра, направления; типология художественных структур; художественное построение и эстетическое переживание и т. п. Во всем мире эти вопросы привлекают к себе ведущих специалистов самых разных гуманитарных специальностей, но именно работы советских ученых и прежде всего М. Бахтина, С. Эйзенштейна, Л. Выготского, Ю. Тынянова являются классическими и во многом остаются образцом для современных исследований. В настоящее время советские ученые, продолжая передовые традиции нашей науки, разрабатывают новые области семиотики и структурного искусствознания. Интересное исследование Успенского лежит в русле этой плодотворной научной традиции. Новизна тематики и подхода делают «Поэтику композиции» ценным источником идей не только для литературоведения и теории живописи, но, в более широком плане, для теории культуры и, в частности, дизайна.

Успенский избирает весьма широкое поле исследования, и вводимые им понятия могут быть использованы не только собственно в искусствознании, но и шире. Междисциплинарный, «стыковой» характер семиотики искусства проявляется в том, что Б. Успенский видит возможности построения общей теории композиции, применимой к различным видам искусства и исследующей закономерности структурной организации любого художественного текста. Оказывается, что столь различные виды искусства как живопись и литература обладают во многом сходными принципами композиционного построения. Эти принципы включают обязательность так называемой рамки — пространственно-временной отграниченности текста (и, соответственно, мира, представленного им), различие в трактовке центра композиции и фона — сравни интересные примеры, приводимые в монографии Успенского: у Достоевского «фоновые» персонажи зачастую представляют собою не личности, как главные герои, а условные ярлыки ситуации, профессии и т. п., с другой стороны, в живописи, особенно средневековой, фон в противопоставлении фигурам переднего плана дается в иной художественной системе*; далее, принципы композиции предусматривают передачу позиции художника относительно изображаемого — речь идет об основном понятии, вводимом Успенским — т. н. **точке зрения**. Свою поэтику композиции он строит во-первых, исходя из основных законов

ее функционирования, в основном, примерами из художественной литературы, главным образом из «Войны и мира» и «Братьев Карамазовых». Оба произведения дают превосходный материал для демонстрации взаимодействия внутри одного эпизода разных точек зрения (авторской и принадлежащей одному или нескольким персонажам), их совмещения, монтажа и пр. Так, Успенский по-новому видит фигуру авторского рассказчика в «Войне и мире», показывая, что мы имеем дело не с одним, а двумя авторскими голосами — всеведущим и имманентным автором, знающим самые сокровенные чувства и мысли персонажей, пружины исторических событий и т. п., и конкретным наблюдателем, как бы еще одним из персонажей книги, который видит и знает не больше, чем они. Смена внутренней и внешней точек зрения, столь характерная для Гоголя, Толстого, Достоевского, находит неожиданные параллели и композиции средневековой живописи с ее чередованиями интерьерного и экстерьерного планов в одном изображении, сменой обратной и прямой перспектив и т. п. Наконец, самих точек зрения может быть много — оценочная, психологическая, пространственная, временная, что отражает наличие разных планов в структуре произведения. Оказывается, что многие, более или менее заметные особенности художественного построения, целиком выводятся из функционирования **точек зрения** — и это верно как для словесного, так и для зрительного искусства.

Многообразие материала, оригинальная трактовка казалось бы давно известных и, тем не менее, совершенно по-новому представляющих перед читателями фактов делают книгу Успенского ценной для тех, кто серьезно интересуется «секретами» искусства.

Естественно, что книга, столь богатая наблюдениями, концепциями и исследовательскими приемами, вызывает ответные мысли. Так опыт дизайнера, например, дает возможность поставить шире проблему точки зрения. Ведь в дизайне уже давно идет речь о проектных **установках**, вещь проектируется с учетом ее будущего конкретного потребителя — именно этого будущего потребителя во всем многообразии слагающих его **точек зрения** первоначально проектирует дизайнер. Опыт дизайнера позволяет разграничить **явную** и **неявную** установки, что, в свою очередь, было бы существенно и в чисто искусствоведческом структурном анализе. Так, определенные модели *haute couture* создаются лишь для того, чтобы их можно было рассматривать на страницах модного журнала — об этом свидетельствуют специальные ракурсы, позы модельерш, сложные художественные композиции фотоизображений, свидетельства самих художников. Здесь вещь явно содержит определенную установку, или, если угодно, точку зрения в точном смысле этого слова. С другой стороны, вещь может создаваться с некоторой явной установкой, но при этом совмещать с нею другую установку, зачастую неявную и самим художником неосознанную. Такое сочетание явной и неявной установок характерно для многих позднейших стилизаций, когда вещь представляется как бы с двух точек зрения — того времени, которое она стилизовано представляет (явная установка), и времени современного потребителя (неявная установка). Подобное же сочетание может быть не только во временном, но и пространственном плане (стилизация под искусство «экзотических» племен). Схожая ситуация возникает и при анализе произведений искусства. Какие точки зрения сознательно введены автором, а какие реконструируются читателем? Можно ли все деформации объяснить взаимодействием точек зрения? Эти вопросы, несомненно, будут затрагиваться в дальнейших исследованиях.

Вообще понятие точки зрения, рассматриваемое в разных планах, возможно требует иерархизации, ибо даже из того материала, который приводится в книге Успенского, ясно, что во многих случаях речь идет о понятиях разного охвата, широты. Так, в случае внутреннего и внешнего описания можно говорить о наличии **установки**, т. е. более широко понимаемой эмоциональной, психологической или ин-

теллектуальной позиции, частным случаем которой явится реальная точка зрения (вид сверху, в движении и т. п.). Иногда разделение установки и точки зрения помогает объяснить некоторые трудности. Например, как совместить равноправие голосов (точек зрения) (по М. Бахтину) и кажущееся однообразие мира Достоевского? Это можно интерпретировать не только как существенность внешнего описания, или одинаковость фразовой характеристики, но и как отражение того факта, что полифоническое действие и общение у Достоевского происходит в одинаковой **модели мира** — из романа в роман переходят те же провинциальные улицы, или пейзажи Петербурга, те же интерьеры, те же ссоры и выяснения отношений, что создает у читателя любого произведения писателя неповторимое ощущение «мира Достоевского», непохожего ни на какой другой художественный мир не только по своим динамическим, но и статическим, эмоциональным характеристикам.

Здесь начинается различие макрокомпозиции (статической), для которой характерна общая **установка**, и микрокомпозиции (динамической), где действует уже точка зрения, с частыми менами и монтажом планов и т. п. Аналогично и в средневековой живописи существует, по-видимому, общая установка изображения, одинаковая для всех произведений, может быть независимо от национальной или даже временной принадлежности художника, и конкретный монтаж точек зрения внутри одного произведения. Между прочим, для европейской живописи XIX века, построенной по законам прямой перспективы, можно говорить о динамике точек зрения внутри одной картины, а не об одной стабильной внешней позиции отчужденного зрителя. Различается общая установка — т. н. «реалистический» пейзаж изображается иначе, чем пейзажная композиция в иконе — однако и «реалистический» пейзаж знает сложную мену точек зрения. Возвращаясь к рецензируемой книге, отметим, что ее концептуальное богатство еще более выигрывает вследствие четкости и продуманности композиции изложения, автор не боится четких формулировок, он постепенно как бы вводит читателя в излагаемую проблематику, часто дает обзор предыдущего и последующего содержания, что помогает ориентироваться в книге. Ясный и лаконичный русский язык выгодно отличает работу Успенского от некоторых трудов по искусствознанию, написанных либо слишком небрежно, либо чрезмерно наукообразно. Остается надеяться, что автор не остановится на этом этапе своих исследований поэтики композиции.

* См. ст. M. Schapiro «Style» в сборнике «Anthropology To-Day», Chicago, 1953 о наличии в фоновых изображениях элементов более поздних художественных систем.

Д. Сегал

Жизнь и превращения Эйфелевой башни

В. Аронов

Эйфелева башня в своей долгой жизни пережила множество превращений. Сама ее привычность, теперешняя «извечность» делают ее ценным дополнением бесконечной темы «люди и вещи». Эту тему становится продолжать все труднее—не потому, что вещей и людей мало, а потому, что необходимо видеть их все глубже. Одна и та же вещь, приобретая собственную историческую длительность, не меняя своей предметной сущности, своей предметности, играет и последовательно, и одновременно множество различных ролей. Эйфелева башня—только пример, только образец, но это такая большая вещь и такая популярная, что на этом примере тема раскрывается предельно чисто и определенно. После этого проще увидеть ту же или близкую сложность вещи как комплекса значений и отношений на примерах гораздо более скромных.



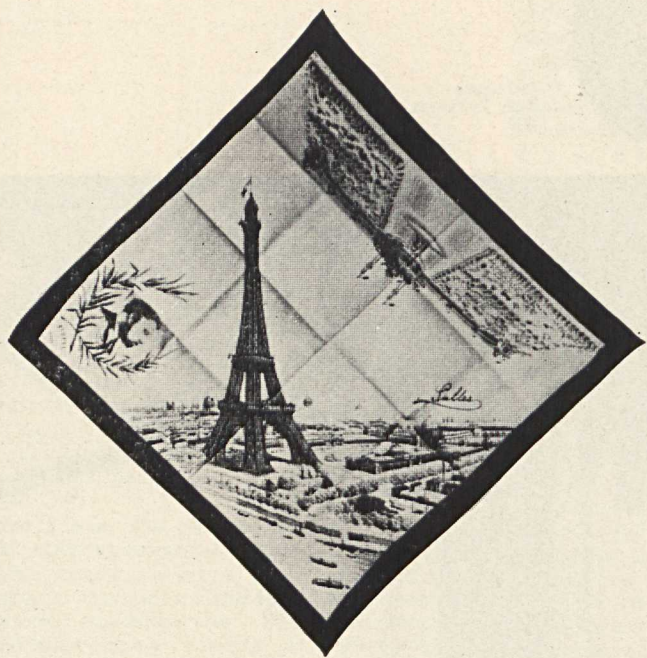
Туфелька.
Худ. Гульотта.
1937.



Г. Эйфель
на башне.

Эйфелева башня—символ Парижа. Об этом и пойдет речь. За восемьдесят лет она стала почти природным явлением, подобно Фудзи, Арарату или гизекским пирамидам, возвышаясь над тысячелетним горо-

Печатная
косынка.



дом. Как же удалось ей пройти путь от знаменитого полного непризнания (протестов художников, архитекторов, скульпторов в 1877 году) до символа Парижа — города с Нотр-Дам, Пантеоном, Триумфальной аркой и Монмартром? Что произошло с ее обликом?

Однажды И. Эренбурга после его выступления попросили: «Расскажите чего-нибудь новенького о Ван-Гоге». Эренбург ответил: «С тех пор, как Ван-Гор умер, с ним ничего новенького не произошло». Формально с Эйфелевой башней тоже не произошло ничего нового, если не считать радиовышки (А. Попов передал первую в мире радиogramму на расстоянии 250 метров только через семь лет после ее сооружения) и светорекламы. Тем не менее она стала жить как художественное произведение только со временем. Каждое прожитое ею десятилетие придавало ей дополнительный ореол.

Город с его тысячелетней историей постепенно ассимилировал Эйфелеву башню; художники, поэты, жизнь все больше делали ее частью эстетического сознания. И сегодня она предстает как полноценное, даже обычное «произведение искусства современного инженера и века науки и техники» (с этими словами сам Густав Эйфель впервые появился в 1885 году перед обществом гражданских архитекторов, говоря о своей «башне из железа»). Правда, она немножко архаична, жюльверновская в деталях. Но оборки ее чугунных орнаментов даже прибавляют ей ху-

Стальные
кружева
башни.



Серебряная
лопатка.

Всемирная
выставка
1900 года.
Париж.

дожественные достоинства. Эйфелева башня удивительно богата ассоциативными наслоениями. Несмотря на неприкрытую ажурность конструктивного остова она может соперничать с прославленными художественными памятниками прошлого. Немало из них прошло по тому же пути, обрастая жемчужным светом в раковине истории культуры. Топографически доказать существование этого пути — одна из целей нашего обращения к Гранд-даме Парижа. Но с нею рядом и другая цель. Эйфелева башня, как ничто другое, испытала на себе обратное воздействие превращения сложной художественной формы в знак. За свою славу она заплатила неограниченной лицензией на использование формы башни в массовом буржуазном искусстве, в рекламе — с весьма сомнительными художественными результатами. В итоге вновь возникает вопрос: а красива ли Эйфелева башня? Не аккумулятор ли она только того, что в ней хотели бы увидеть; да и кто с бедеккером в руках миллионными повторениями воспеет ее красоту? Может быть, Тони Гарнье, автор парижской «Гранд опера», Александр Дюма, Ги де Мопассан, а также десятки других подписавших протест, Уильям Моррис и еще многие не были уж так фатально далеки от истины, что не поняли шедевра нового века, занявшего прочное место в истории архитектуры, технической эстетики, нового понимания формы и пространства?

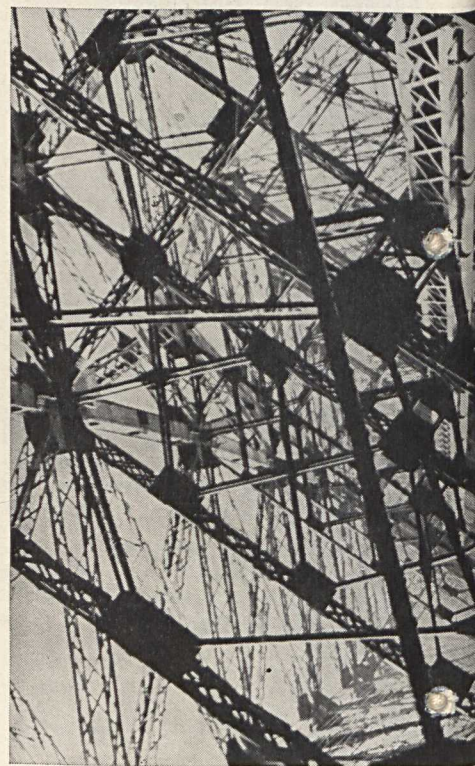
Ответ на это можно дать, последовательно вспомнив основные этапы жизни и преобразования Эйфелевой башни в глазах множества людей, побывавших и особенно только слышавших о Париже. А последних-то значительно больше.

Эйфелева башня была сооружена на берегу Сены к откры-

тию Всемирной промышленной выставки 1889 года, приуроченной к столетию французской буржуазной революции. Эта башня должна была символизировать возможности нового, технического века, показать достижения металлургической промышленности Франции и стать одним из главных аттракционов выставки.

Возможности грядущего «технического века» понимали тогда во Франции весьма смутно. Новое, фантастическое рядили в образы и формы, уже проверенные временем, лишь необычно сочетая их друг с другом. «Наутилус» Жюль Верна (1869—1870) и другие романизированные «проекты» не обладали в представлении читающей публики необычной по замыслу предметной формой.

В апреле 1877 года на улице Лепелетье среди картин импрессионистов парижане смогли увидеть первую в истории искусства серию полотен, вобравших в себя промышлен-



ные формы новейшего повседневного окружения. Это была серия из одиннадцати картин «Вокзал Сен-Лазар в Париже» Клода Моне. Но Моне писал скорее самого себя, воздух, атмосферу вокзала. Железная дорога была только предлогом. Как говорил Джон Ревалд, «он подошел к изображению машины исключительно с живописной точки зрения; он не комментировал ни ее уродства или красоты, ни ее полезности или ее связи с человеком».

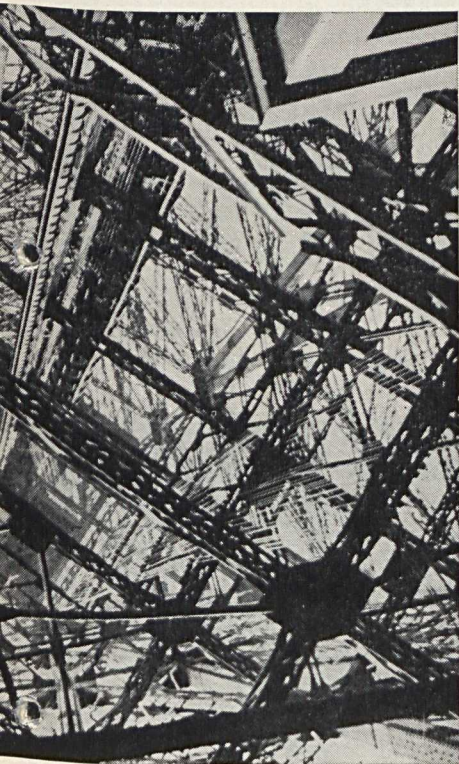
Правда, Полю Сурьо, автору будущей книги «Рациональная красота» (1904), было уже двадцать пять лет. Но ему по-



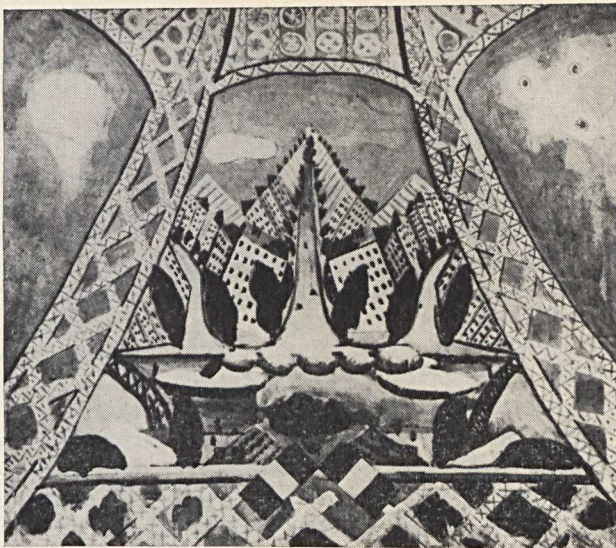
надобилось еще столько же лет, чтобы осознать постепенно накапливающиеся перемены в материальном окружении людей.

В 1889 году, во время Всемирной выставки, Октав Мирбо писал в «Фигаро» по-французски звонкие, но мало определенные слова: «Пока искусство культивирует интимность или повторяет зады, повернувшись к прошлому, промышленность спешит вперед и открывает неизведанное. Столь часто поминаемое и ощущаемое нами обновление происходит не в мастерских художников и скульпторов, а на фабриках». Это относилось к экспонатам Галереи машин, мириадам технических форм, производившим впечатление на глазующую публику, и, наверное, к Эйфелевой башне. Но интересно, что само отношение Эйфеля к сделанному им было значительно запутаннее и сложнее.

Существует выражение: разговор на лестнице. Он происходит в душе человека с нежиз-



данными прозрениями и остротами как только тот покинул дом, где мог бы все это сказать. Сколь часто задним числом его переносят на сами события, особенно в мемуарах, воспоминаниях. Такой «разговор на лестнице» не миновал и Джозефа Пакстона, автора «Кристалл-паласа», и Густава Эйфеля. Пакстон сам выдал себя через несколько лет, когда начал проектировать следующий павильон для Всемирной выставки в Америке в беспомощном стиле, пламенеющей готики—уже как архитектор. Свой гигантский парник для огурцов, украшенный двумя трубами (так назвал павильон



1851 года Джон Рескин), он строил именно как архитектор по оранжереям. И благодаря этому Пакстон смело ввел в архитектуру новые конструктивные сочетания, металл и стекло, заставив шесть миллионов прошедших через парник людей поглядеть на него новыми глазами.

Густав Эйфель—тоже не профессиональный архитектор. Он был инженером-мостовиком, который еще в 1858 году стал применять необычайно прогрессивный метод гидравлических опор. Правда, его тянуло к архитектуре. Он принимал участие в разработке проекта магазина «Бон-марше» (1876), а через два года ему доверили вестибюль «Галереи машин», выходявший на Сену. Но художником-проектировщиком от этого он не стал.

Итак, прошло еще несколько лет. К выставке в честь столетия революции готовились помпезно. И монумент башни, этой шпильки для шляп (поэтический образ 1910 года), оказался необходим как стержень для рассыпающейся архитектурной композиции выставки. Эйфель взялся создать такой монумент. Опоры мостов, которые когда-то врезались в берега реки, были приближены друг к другу. На них, с помощью сложных математических расчетов, взгромодили другой ярус башни. Дальше уже было проще (с точки зрения пластики). Башня твердо опиралась на четыре параболические арки «ног». На высоте 312,6 м заканчивалась стальная вершина. Все детали представляли собой изготовленные заранее стальные элементы.

Башня оказалась серьезным элементом промышленной выставки, где демонстрируются прежде всего не вещи, а идеи. Обывательски скандальная известность башни несколько заслонила ее чисто дизайнерский вклад, который значительно яснее, программнее

Ирэн Лагут.
Задник
для пьесы
Жана Кокто.



Гранатовая
брошь.

Памятная
тарелка. 1903.



оказался виден на выставке германского Веркбунда в Кельне (1914). Там Вальтер Гропиус построил выставочный павильон заводского административного корпуса, машинного зала, Бруно Таут—«стеклянный павильон», а Генри Ван де Вельде—даже выставочный театр (с архитектурным гротеском выставки).

Вместе с тем ее бесполезность—с обывательской точки зрения,—громадные размеры и стоимость требовали использования башни. И она была превращена в аттракцион. Гастон Тиссандье в специальной брошюре «300-метровая башня Эйфеля», выпущенной во время выставки, сообщал, что каждый может подняться наверх лифтом за семь минут. В час лифты могут поднять 2350 человек. Кроме того, винтовые лестницы и ажурные переплетения конструкций погружают каждого любителя острых ощущений в волшебный мир парения над Парижем. Плата за посещение башни была значительная. На ее втором ярусе расположился ресторан с не менее значительными ценами. Но кто устоит против подобного зрелища!

Людям дали возможность лезть над Парижем, и игра вернула им их деньги стократ. Необычайные виды и прорывы пространства изнутри башни—подобно дворцу Пакстона—открыли им неведомые ранее ощущения, глашатаем которых на всю жизнь стал швейцарец Зигфрид Гидион, известный теоретик архитектуры. На сто ладов в своих книгах и статьях он прослав-

лял: «На железных платформах Эйфелевой башни можно было впервые во всей плоти почувствовать взаимопроникновение внутреннего и внешнего пространства», «каждый, кто поднимался по спираль-



ной лестнице башни, пережил фантастическое ощущение этого взаимопроникновения внутреннего и внешнего пространства» и т. д. Гидион готов перенести этот принцип почти на всю современную архитектуру. Его пионером явился Эйфель. Предшественники же Эйфеля не кто иные, как Брунеллески с его знаменитым куполом, «так же свободно сконструированным в пространстве», и Борромини, о котором Гидион писал: «Источники этой целостности ясны... движение целого протекает без разрушения единства здания, от основания к фонарю, и не кончается даже там. Конечно, Борромини не смог использовать все возможности великой башни Эйфеля, где достигнуто полное взаимопроникновение внутреннего и внешнего пространства. Но Борромини близок к той же проблеме—провести движение, начавшееся в каждой части внутреннего пространства до самого верхнего завершения». Действительно, подобный эффект башни во многом предвосхитил принципы Баухауза в Дессау Вальтера Гропиуса, пространственные решения послевоенной архитектуры, и она в какой-то мере является точкой отсчета в истории архитектуры. Но в ней важно и другое... Говорят, что вначале даже

Эйфель опасался, как бы появление ничем не прикрытой конструкции в самом центре Парижа не шокировало господствующие художественные вкусы. Его разубедил сотрудник его проектной мастерской, молодой швейцарский инженер Морис Кёхлан. Блэз Цендрарс в журнале «Ожурдюи» (1931) на фактах доказал, что в художественном смысле Эйфель был верным сыном своего времени. В его доме было «нагромождение противоречивых и непонятных, уродливых произведений искусства». Да и детали самой башни ничем не отличаются от ажюра эклектически украшенных буржуазных «храмов» XIX столетия.

Как только Эйфелю был дан официальный заказ, многие журналы поместили гравюры с проекта. Надо признать, что вид у этих гравюр был довольно чудовищный. И в результате в феврале 1887 года, через месяц после их опубликования, был напечатан протест, где в частности говорилось: «Мы, художники, скульпторы и архитекторы, храня верность великому французскому вкусу и предчувствуя угрозу для истории Франции, спешим засвидетельствовать Вам (президенту выставки) свое глубочайшее негодование по поводу того, что в самом сердце нашей столицы должна быть воздвигнута бессмысленная и безобразная Эйфелева башня». Впрочем, ничего более вразумительного они так и не смогли сказать. Вошедшие в легенду протесты Джона Рескина против «Кристалл-паласа» были содержательнее. Он протестовал не против самого здания, а против людей, против подтасовывания самой жизни в угоду поставленному зданию, на которое надо глядеть. Он писал: «Наконец, появился Хрустальный дворец, окончательно испортивший пейзаж. В дни выставки он привлекал множество людей, и они проходили по тропинке и портили ее на все остальные дни недели, забрасывая окурками сигар. А там пошли железные дороги и каждый дачный поезд привозил туда толпы шалопаев; они обламывали изгороди, пугали коров и обрывали цветы, какие можно было достать из-за заборов. Тогда владельцы земли выстроили каменные стены, чтобы оградить себя. На тропинке сделалось грязно и невыносимо жарко и мало-помалу ею завладели исключительно шалопаи, а в конце появился полисмен».

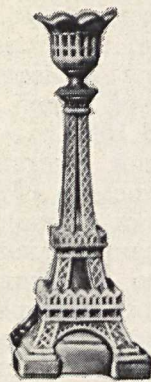
После выставки Эйфелеву башню так же, как и Галерею машин, должны были снести. Но она уцелела. Уцелела, что-

бы стать затем частью Парижа, сродниться с ним, невзирая на ее красоту или некрасоту. В течение двадцати лет она была вне эстетического освоения, пока в 1910 году на нее не обратили внимание художники и поэты. Им во многом и обязана эта башня. Поэт Цендрарс вспоминал, что постепенно, сжившись с этой башней, ее начали воспринимать как нечто свое, и она, не претендуя на агрессивную организацию панорамы города, подобно хрустальному графику с прозрачной водой выгодно выделялась среди безвкусных чернильниц и сахарниц куполов центра Парижа.

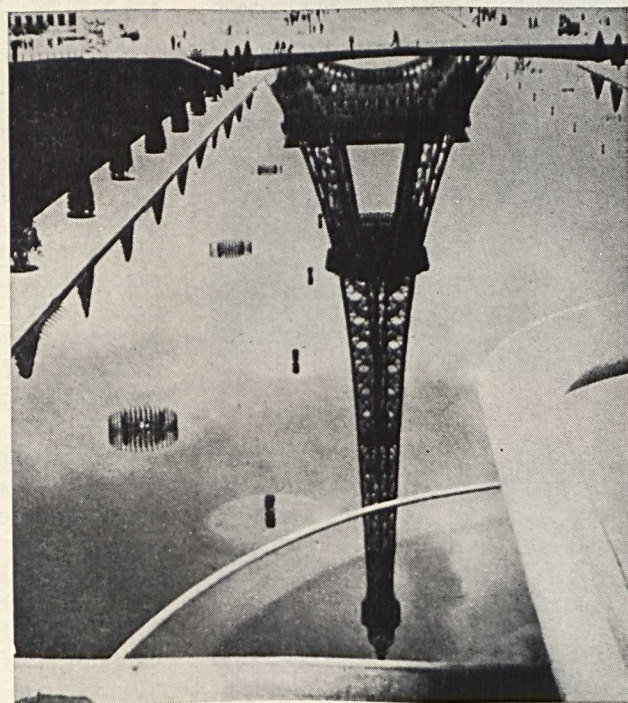
В 1910 году Робер Делоне написал серию полотен «Башня Эйфеля», используя принципы кубистического разложения объема на плоскости. С тех пор она вошла в живопись. Ее писали Утрилло и Руссо, Шагал и еще много-много других. В 1912 году Гийом Аполлинер так начал свое знаменитое стихотворение «Зона»:

Пастушка, о башня Эйфеля!
Мосты в это утро блеют,
как стадо овец.

После первой мировой войны ее статуэтка стала любимой игрушкой солдат, побывавших в освобожденном Париже. В послевоенном угаре 20-х годов она прочно завоевала сувениры и открытки, марки и сумки, обувь и даже прически. Торты, пепельницы, пря-



Лампа.
Галерея
Питtoresк.

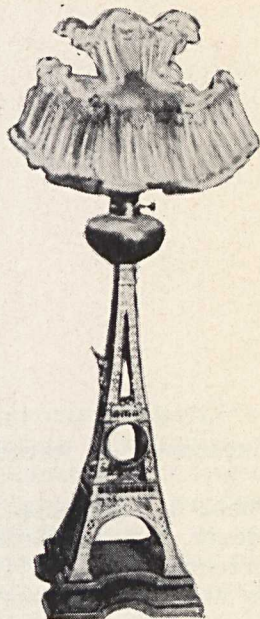


жки для туфель, прически стали полем, на котором высевали и собирали чертополоховый урожай «полюбившейся» формы. Произошла довольно простая вещь. Сделавшись известной, в какой-то мере символической формой, Эйфелева

Башня в своем
зеркале.



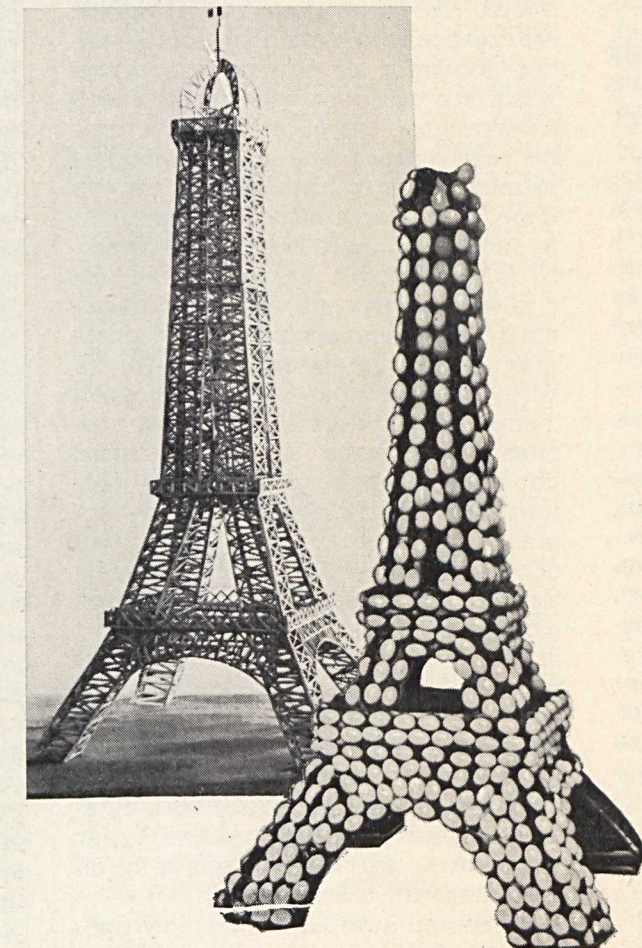
Обложка книги
Жирану.



Керосиновая
лампа
с абажуром.
Коллекция
Э. Лекс.

башня, обладающая определенными пропорциями, пространственной ценностью в конкретной ситуации, стала катастрофически быстро терять свои художественные качества. Они стали заменяться штампом, визуальным знаком и нести в себе вместо эстетической качественности визуальную-символическую качественность. Иероглиф башни стал входить элементом в иные формальные композиции — и надо отдать должное — иногда весьма грамотные. Но это уже была совершенно иная ипостась творения Густава Эйфеля.

В наши дни голубой оловянный башни в центре Парижа ведет двойную жизнь. Сменившиеся уже не раз поколения парижан не делают принципиального различия между ней и соборами и зданиями во много раз старше ее. Они — явления одного порядка, они часть живого организма города. Убрать или изменить башню — значит причинить вред живому городу. Так же, как изменить соборы и особенно их цвет (о чем специально писал Ле Корбюзье, вспоминая о временах, «когда соборы были белыми»). Художественная значимость подобного явления складывается из подосновы чисто формально-художественной и флера времени, привычки, определенного восприятия, шлифующего реальную форму, как взгляды шлифовали плечи Элен из «Войны и мира» Толстого. Это дополнение, эта вторая жизнь реальной формы есть один из важнейших факторов художественной культуры. И не только потому, что «стерпится — слюбится», а потому, что подавляющее большинство форм, воспринимаемых людьми эстетически, наследованы из истории культуры и выступают в ореоле векового восприятия. Это хорошо знали и знают многие профессионалы в искусстве, и не раз новые формы



Эйфелева
башня
из спичек.
Конкурс. 1936.

Башня
из яичных
скорлупок.
М. Пелоси.

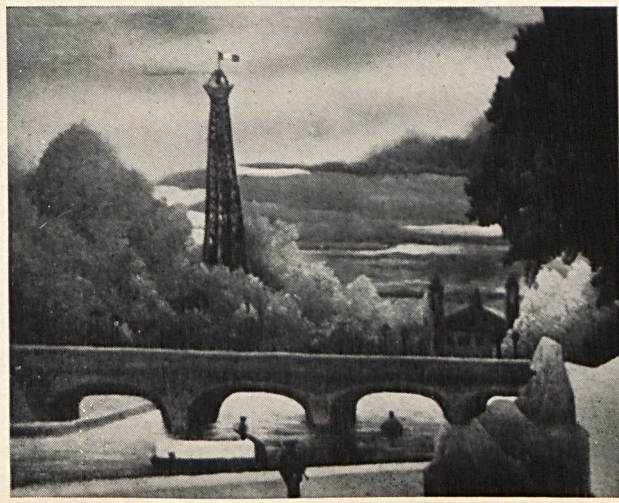
А. Руссо.
Сена
и Эйфелева
башня.

кустве, и не раз новые формы (в архитектуре, пластических искусствах, литературе) создавались в расчете на обязательное «старение», ассимиляцию, цикл которых старались по возможности сократить.

Для людей, приезжающих в Париж, башня-символ оказывается именно там, где ее ожидают. Различные внеэстетические факторы (размер, вес, стоимость, сложность, подробности, необходимость увидеть), налагаясь друг на друга, создают эффект переживания, близкий к художе-

ственному и при незначительном усилии воспринимаемый как собственно художественный. Этот эффект довольно распространен. Именно о нем писал Александр Блок в неоконченной книге «Итальянских впечатлений». Он «плодит породу гидов, которые голодной стаей бросаются на посетителя. Так и все стены живых картин заслонены мертвой людской стеной; залы наполнены ржаньем англичан и пронзительными голосами гидов, несущих казенный вздор».

Для людей, не бывавших в Париже, Эйфелева башня еще более символ, не выходящий уже за пределы своего особого формального языка сувенира и рекламной арабески. Ее позитивный художественный смысл доходит до них через тени картин, репродукции с картин, литературу. Искусство возвращает реальное произведение в субстанцию «магического кристалла», сквозь который неясно ощущается ее эстетическое содержание. Эта статья — не критика Эйфелевой башни. И тем более не критика ее опошления в массовом зарубежном искусстве. Она взята как пример художественного преобразования и художественной инфляции определенного произведения без изменения его реальной формы. Об этом стоит подумать. Особенно в дизайне и в декоративном искусстве.



Мир и образ вещи

О. Генисаретский

Навязчивая очевидность вещи

Рассмотрение дизайна — будь оно равнодушным или заинтересованным — обязательно приходит к проблеме вещи. Наверное, потому, что проблема эта действительно присутствует в опыте дизайна и пройти мимо нее невозможно. В вещи, веществе и веществовании — вся простота дизайна. Вещь в нем представляется уму с очевидностью, свойственной естественному (интеллектуально еще неискушенному) сознанию. Вопрос только в том, с какой интонацией дизайнер говорит о вещи — с утвердительной или отрицательной.

По-видимому, проблема вещи своей настоятельностью немало обязана этой навязчивой очевидности вещи: актуально, ибо очевидно.

С другой стороны, не менее очевидно, и то, что несомненная простота, дееспособность и деепотребность вещи укоренена в том общественном целом, где она существует как сложная система взаимоотношений с другими, невещными частями общественного целого.

Вещь необходимо понять в этой ее объективной общественной сложности и субъективной профессиональной простоте одновременно, помня, что видимость простоты сама является объективной видимостью. Ведь люди знают мир таким, а не иным, потому, что они состоят с ним в определенном объективном отношении, подлежащем объективному рассмотрению. Так мы оказываемся перед необходимостью понять смысл и истоки навязчивой очевидности вещи.

Для этого надо в определенном порядке рассмотреть и описать те культурные контексты, в которых она живет и видится человеку. Ясно, что эта многотрудная задача не разрешима в тесных рамках журнальной статьи. Поэтому здесь я ограничусь лишь показом тех значений, какие вещь имеет в культурных контекстах природы и социума, а в заключение постараюсь истолковать сам культурный смысл проблемы вещи, ее культурную диалектику.

Блудные дети природы

Интуиция вещи имеет для дизайна то значение, что заставляет вспомнить о принадлежности всего, что делает дизайн, — природе. Ведь вещь — частица вещества, а оно — сама стихия природы. Будучи телом, вещь материальной телес-

ного сына — человека к матери-природе.

Но союз человека и природы не нуждается в вещи как существительном единственного числа; тут вполне хватило бы прилагательного и не обязательна единичность. Откуда же у вещи притязания говорить «за всю природу»?

Эта хитрость дизайнерского разума проста, как сама вещь: в существование одной маленькой вещицы легче поверить, чем во всеединство природы, а признав одну вещь, с легким сердцем можно признать другую, третью и так до бесконечности, то есть природы. Природа же необходима дизайну для самообоснования: ей должно принадлежать все своеобразное в дизайне и отличающее его от других деятельностей — устроенное и образованное вещество: ведь дизайн есть не что иное, как придание образа веществу, его устройство. Естественней всего обосноваться можно было бы с помощью разума, но всеустраивающий дизайнерский разум не содержит в себе идею природы. Более того, профессиональный рассудок дизайнера враждебен природе, противопоставляется ей как высшего порядка «вторая природа». Но обоснование, тем не менее, дизайну нужно и, раз его не дает разум, оно обретается через веру: за самоочевидностью вещи усматривается самодостаточная природа.

Итак, если вещь ценна дизайну не сама, а как символическое выражение природного целого, то и нам подобает, не выказав вещи никакого доверия, сразу обратиться к идее природы. Если она совместима с дизайнерским разумом, можно будет вспомнить потом и о вещи, и об обосновании, а если нет...

По мнению автора, ни в кругу проектного мышления, ни вне него представления о природе не обладают такой определенностью, чтобы посредством их дизайн мог самообосноваться. Будучи в массе своей научно-ориентированным проектированием, дизайн передоверяет проблему природы науке. Но с тех пор, как захирел натурфилософский разум, стройная некогда идея природы свелась к смутному и очень неопределенному представлению, не способному постоять даже за себя. Умерев, натурфилософия не оставила наследников: нет ведь натурологии (природоведения) как науки — есть физика, химия, биология, психология и многое другое; природу изучают все... и осо-

ра не разделена в себе на подкартины природы и неприроды; единообразие объективного научного мышления не дает на то никаких оснований. Научному исследованию подлежит то, что подводится под идею объекта, то есть объективность, а никак не природа. Все, что мыслительная деятельность способна на данный момент ввести в эту идею, есть для науки, а остального нет. Что же касается популярного деления научной сферы на науки о природе и науки о духе (человеке, культуре, обществе), то оно не имеет необходимости в порядке научного мышления и было привнесено в него произволом исторического развития. Научное мышление едино, но в этом единстве нет места идее природы.

Дизайн передоверяет проблему природы науке, а для науки она вовсе не проблема. Зато вместо идеи природы дизайн получает от науки идею объекта и логические методы объективирующего мышления. Обмен природы на объект имеет для дизайна то серьезнейшее значение, что из проектирования дизайн превращается в конструирование (построение, строительство). Принимая вслед за наукой идею объекта, дизайн связывает себя обязательством смотреть на окружающее исключительно логически, то есть полагая мир как множество объектов и идеально упорядочивая их. Научно обоснованное проектирование есть поэтому логистика, логическое конструирование мира из материала логически же упорядоченных объектов. Дизайн конструктивизируется, превращается в деятельность конструирования, и это превращение, ограничивая деятельную природу дизайна, лишает его внутренней связи с человечностью мира. В самом деле, ведь логическое относится к миру как всеобщее и возможное к частному и действительному. И поэтому логическое конструирование и техническое воплощение его результатов вместе порождают такой мир, который даже при самом богатом воображении никак нельзя признать миром, устроенным по образу и подобию человека. Мир научно проектируемый и мир естественной человечности разделены бесконечностью. Технические неожиданности, какими она заполняется, не всегда бывают приятными и даже полезными. Техника равнодушна к человеку, ибо не содержит в себе идеи субъекта и не способна считаться с человеческой

бесприродность соседствует с бесчеловечностью, в том смысле, что конструктивно-технический дизайнерский разум, порожденный ориентацией дизайна на научную картину мира, не умеет знать и понимать человека, даже если и хочет знать. Пусть нас не смутят лозунги о гуманизации технического мира — в себе он не гуманизируем. Всякие попытки такого рода неминуемо выводят мысль за его пределы, в другой, собственно человеческий мир. Только утвердившись здесь в понимании значения человеческого бытия, его смысла и собственной ценности, только допустив мысль о мнимости технических сил и, напротив, о подлинной силе человечности, можно придать осмысленность и действенность задаче гуманизации техномира. То же и с научно ориентированным дизайном.

Художественное проектирование, связывающее себя не с наукой, но с художественной культурой, находится в лучшем положении. Эстетическое владение природой в принципе гармонии и художественная интуиция природной целостности восполняют недостаточность научно ориентированного дизайна в отношении природы.

В деле художественно-проектного творчества этого вполне достаточно: интуитивно схваченная природа входит в проектируемый образ вещи. Однако интуитивное восполнение бесприродности не способно обосновать ни дизайн, ни место художественного проектирования в нем. И для последнего вещь сохраняет свою актуальность. Опыт художественного проектирования поможет в определении дизайнерской идеи природы, но само определение лежит, конечно, вне пределов проектной практики. Это задача теоретического мышления — философского и художественного. Таким образом, в деле самообоснования дизайна и научное, и художественное проектирование идейно-теоретически в равной мере бесприродны. Но свято место пусто не бывает: идейный вакуум заполняется очевидностями, вещь вынуждена играть непосильную для нее роль природы.

Справедливости ради нужно заметить, что не дизайн анигилировал природу; он лишь идеологически выявил то, что содержалось уже в предшествующей общественной практике. Промышленное развитие нового времени исходило из убеждения в неисчерпаемости ресурсов

природы; «брат» — было единственным природным действием экономического человека. Дальнейшее общественное развитие привело к необходимости не только производить из природы; но и воспроизводить ее. В этом смысле наращивание производительной силы есть исторический процесс производства всемирной природы. Так же, как всемирность истории проявляется лишь в ходе ее, а не в начале, всемирность природы и практическая общечеловечность ее осознается только на вершине промышленного развития. Это очеловечивание природы, о котором писал К. Маркс, превращает землю из геологического тела в «землю людей», где жить нужно «в тесноте, но не в обиде». Идейная недостаточность дизайна в отношении природы тем более прискорбна, что уже с середины XIX в. несколько выдающихся мыслителей сполна возвратили природу разуму — и научному, и проектному. Это обнадеживающее и немаловажное обстоятельство следует постоянно иметь в виду. Если бы не художественная интуиция природного целого, грех дизайнера был бы неискупим, но возможность спасения есть. Для этого видимое, символическое значение вещи в отношении природы должно реализоваться, из символического стать действительным значением. Знание вещи должно оставить пределы наивной очевидности представления и дойти в понимании вещи до идеи природы. Вещь иллюзорно восполняет дизайн, природа даст дизайну действительную полноту.

Социологический портрет вещи

На театре общественного бытия вещь играет множество всяких ролей, которые, однако, можно свести к четырем основным значениям — достижению, обеспечению, обнаружению и внушению. Вещь — достигаемая известна в жизни как цель, интерес, потребность, результат... она ускользает, исчезает, к ней стремятся, она — сон, призрак, неудовлетворенное страдание, искус, помысел. Вещь — обеспечивающая, напротив, посредничает, обуславливает, дается, есть всегда в очевидном наличии, ее имеют, ею пользуются, она — средство, собственность, произвол удовлетворения, сытость. Вещь — обнаруживаемая выводит всех во вне, связывает с внешним миром, показывает нас ему, а его нам, посредничает, наружный мир готовится к нашему действию, поддерживает нашу состоя-

тельность в отношении внешнего мира. Вещь — внушающая, напротив, обращает нас внутрь себя, отворачивает от внешнего мира, подпитывает внутреннюю готовность к действию и обнаружению, объединяет, хранит в целостности, бережет.

Социологическое суждение о вещи ограничивается кругом этих ее перечисленных значений и не предполагает за вещью никаких собственно вещественных черт. Вещь при ее социологическом рассмотрении развеществляется и выглядит как значащее целое, состоящее из значений достижения, обеспечения, обнаружения и внушения. Отвлекаясь от всего вещественного в вещи, социолог все в ней — и даже само ее вещество — видит как общественное значение.

Знать общественное значение вещи значит знать то, как она участвует в общественном процессе и на какие его состояния она влияет. Мера участия определяет и меру значительности вещи, ее функциональность. Если вещь не участвует в каком-то процессе, она афункциональна относительно него, ничего в нем не значит. Совершенно ничего не значащей была бы, следовательно, такая вещь, которая не участвовала бы ни в одном общественном процессе — но таких вещей в человеческом мире не существует. Когда говорится, что вещь — дисфункциональна, имеется в виду либо очень низкий уровень функциональности вещи в данном процессе, либо полное несоответствие этой вещи этому процессу, либо же ценностное отрицание вещи и ее значений, всегда исходящее из внефункционалистских соображений. Всякая вещь что-нибудь да значит, что-то достигает или обеспечивает, обнаруживает или внушает, хотя содержание ее значений может оказаться и тайной, и банальностью.

Соотношение вещественных и невещественных признаков вещного мира составляет так называемую проблему овеществления, которая решается не для единичной и обособленной вещи, а именно для всецелого вещественного мира человека. Овеществление есть как бы отображение всех общественных значений, бывающих в обществе, на имеющееся у него вещество; значения погружаются в вещество, образуя в нем тела, изваяния. Одни и те же значения могут быть по-разному погружены в вещество. Конкретный вид овеществления общественных значений определяется, в первую очередь, состоянием общественной

культуры. Именно культура овеществляется, а овеществление ее есть то, что обычно называется материальной культурой. Действительно, вещь обладает значениями, участвуя в общественных процессах; процессы направляются общественной структурой, а она, в свою очередь, состоит из элементов культуры — так называемых культурных образцов. Вот и выходит, что значениям вещи соответствуют определяющие их культурные образцы и что в конечном счете овеществленный человеческий мир определяется содержанием общественной культуры.

Превращение культурного образца в значение вещи происходит в человеческой деятельности, где между образцом и значением поставлена цель. Образ вещественного мира и значительность вещей, его составляющих, создается и воссоздается в целенаправленной деятельности, следующей освоенным культурным образцам. Культура оказывается целеполагающим субъектом, который и задает процессу овеществления его направленность. Целенаправленному, заданному распределению образцов в теле культуры, соответствует распределение значений в теле вещественного мира. Изменение культурного целенаправления приводит к изменению распределения значений, причем без видимого изменения в мире вещей: вещь, имевшая те или иные значения, может потерять их, а не имевшая — приобрести. Все это происходит потому, что вещественный мир включен в организм общественной деятельности, а деятельность очень чувствительна ко всякому изменению целеуказания. Изменяющаяся деятельность определяет и переопределяет значения неизменяющихся вещей; а, кроме того, и вещи изменяются, образуя исторический поток устраиваемого и образуемого вещества.

Социологическое воображение ставит вещь в зависимость от культурного целенаправления овеществляющей деятельности. Дизайн устраивает и образует поток природного вещества, отправляясь от определенности культурных значений образцов. И вещь здесь — случайный эффект, сопутствующий взаимодействию миров природы и культуры.

Интуиция вещи символически указывает, стало быть, не только на природу, но и на культуру.

Проблема онтологии дизайна

Были рассмотрены два культурных контекста вещи — природа и социум, и в каждом из них вещь указывала на нечто, выходящее за рамки и самой вещи, и дизайна. Можно было бы назвать и другие контексты, например деятельность человека, время, но результат был бы тот же самый: вещь распространяется во вне себя и дизайна. Это распространение вещи проистекает из ее культурной природы; в культурной диалектике и следует искать понимание того, как совмещаются в вещи ее объективная общественная сложность и субъективная профессиональная простота.

Вещь распространяется в пространстве культуры, и ее распространение имеет здесь тот строго определенный смысл, что вещь является элементом вещности — целостной культурной структуры, взаимодействующей с другими такими же структурами; в процессе их взаимодействия вещь отображает особенности этих структур и сама отображается в них. Распространенность вещи означает лишь, что вещь есть образ мира, а мир — содержание вещественного образа.

Культурные контексты вещи и есть те другие культурные структуры, с которыми взаимодействует вещь. Она, а не отдельные вещи, отображает мир; она есть его объективный образ или, как теперь говорят, модель мира.

Диалектика простоты и сложности вещи разрешается в горизонте культуры семиотически: вещьность здесь составляет особую знаковую систему, а вещь — знак в этой системе. Как материал знака (с которым оперирует вещная деятельность) вещь проста, очевидна и устойчива; но как значение этого знака (разворачивающееся в значащую деятельность и взаимодействие с невещными горизонтами культуры) вещь, напротив, сложна, проблематична и ненадежна.

Только в постоянной деятельности по созданию и воссозданию вещьности поддерживается тонко устроенное равновесие ее противоречащих определений — простоты и сложности. Дизайн и есть такая деятельность.

В дизайне вещество образует, обретает образ и устройство. Образ вещественного мира здесь понимается как отображение сложности вещи в ее простоту, как деятельное сложение всего многообразия общественного бытия в вещное единообразие культуры, в единый образ

вещного мира. Дизайн создает и воссоздает этот образ вещности через проектное творчество, а воплощение его проектов управляет развитием вещества. Управление веществом, его преобразование в многообразие вещей, наполняющих мир, — самое собственное дело дизайна.

Такова объективная общественная диалектика вещи. О ее профессиональной субъективности можно сказать следующее.

Вещность задает сферу явлений дизайна, феноменологию дизайнерского разума, то есть ту его категорию, вне которой мышление неминуемо выходит за профессиональные пределы дизайна. Но мысль совсем не была бы нужна дизайну, если бы его задачи ограничивались лишь областью явлений. Действительность мысли достигается, когда ей удастся утвердиться в знании самих сущностей, мыслимых ею и образующих ее онтологию. Обычное заблуждение дизайнеров — называть вещь объектом дизайнерского мышления и деятельности. Вещь отнюдь не составляет онтологии дизайна, раз она есть мир его явлений. Внимание к вещи удерживает нас в пределах дизайна, но ничего не дает для понимания и осуществления дизайнерского дела вещьности. Вещь попала под руки онтологически наивному дизайнерскому разуму, и он поспешил объявить ее своей онтологией. Онтологическое самоопределение дизайна остается пока проблемой, и это первая проблема дизайна.

Нашей целью было истолковать диалектику вещи. Мы нашли, что она задается и разрешается в культуре, что вещьность (в качестве знаковой системы) отображает мир и в своей образности наделяет вещь игрой сложности и простоты. Найдя, что дизайн есть деятельность управления образованием и устройством вещества, мы можем выдвинуть такое его онтологическое определение.

Онтология дизайна — это культурная структура вещьности, которая отображает мир в значениях составляющих ее вещей и которая разворачивается в культурно-значимую деятельность по созданию и воссозданию этой структуры и доставляемого ею образа. Чтобы определить, верно ли такое предположение, нужно время. Оно не будет пустым и бесплодным, ибо есть задача — онтологическое самоопределение дизайна, которую, если он претендует на серьезность, стоит решать.



Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» располагает богатой коллекцией фарфора. Особой полнотой отличается коллекция русского фарфора, так как основой для создания музея керамики послужило одно из лучших собраний русского фарфора крупнейшего коллекционера А. В. Морозова. Среди многочисленных экспонатов русского фарфора и фаянса часто встречаются изделия без марок, измененные варианты опубликованных марок и экспонаты с совершенно неизвестными марками.

В истории русского художественного фарфора XIX века за-

русской керамики А. Б. Салтыков называют дату основания завода — 1806 год. В то же время указывают, что он мог возникнуть в 1800 или 1802 году¹. В Центральном государственном архиве города Москвы удалось обнаружить письмо владельцев завода московскому генерал-губернатору за 1864 год с просьбой выдать им свидетельство на право владения заводом и разрешить произвести некоторые технические переустройства. В нем говорится: «Из собранных сведений оказалось, что фарфоровая фабрика г. Поповых учреждена в 1804 году иностранцем Мелли, а в 1811

находился в руках Шредера⁵. Завод несколько раз менял владельцев, а уже с 1871 года работы на нем не производились. В 1872 году бездействующий завод приобрел Иван Фомин, и он был «перестроен в самоткацкую, красильную и плисовую фабрику товарищества Горбуновской мануфактуры»⁶. Совершенно ничего неизвестно о первоначальном периоде работы завода, когда он принадлежал К. Мелли; неизвестна и марка, которой клеймилась изделия этого заводчика. После смерти Ф. Я. Гарднера ввиду несовершеннолетия наследников управлять заводом

продукцию без марок или иногда подделываясь под чужую марку. Мелли не отступил ни на букву от закона: на его изделиях появилась новая в России фарфоровая марка «МГ» (что означало: «Мелли. Горбуново»). Точно такой же принцип построения марки — спаренные буквы — мы наблюдаем и у следующего владельца завода А. Попова. О несомненной близости изделий завода Мелли и Попова убедительно говорит сравнительный анализ вещей двух заводов. Формы молочника с ранее неизвестной маркой и молочника завода Попова 1810-х годов совершенно одинаковы. Размеры основания, высота и ручки в виде грифонов тоже совпадают. Этот факт заставляет предполагать, что оба молочника были выполнены на одном заводе, для их изготовления употреблялись одни и те же формы. Роспись по своей манере и колориту очень близка гарднеровской того же периода. Вызывает удивление высокое качество массы и глазури, чего нельзя сказать об изделиях гжельских заводчиков — их посуда таким техническим совершенством не отличалась. Публикации ранее неизвестных клейм, уточнения хронологических рамок существования того или иного завода представляются крайне необходимыми, ибо имеющийся справочный материал далеко не всегда разрешает трудности в атрибуции произведений из фарфора, фаянса и майолики.



мечательную роль сыграл завод А. Г. Попова в с. Горбунове Дмитровского уезда Московской губернии. Изделия этого завода отличались высокими художественными и техническими качествами и оказывали заметное влияние на продукцию других русских заводов. Завод соперничал со знаменитым заводом Гарднера, а в отдельные периоды даже превосходил его. Специальных работ по истории завода и его художественной продукции нет. Ряд мелких заметок о нем разбросан в различных изданиях, касающихся русского фарфора. К сожалению, слабой стороной этих работ является недостаточное привлечение архивных данных. Работая с этими материалами, нам удалось уточнить время существования завода А. Попова. А. В. Селиванов, а затем известный советский исследователь

году по купчей крепости приобретена г. Поповым². Ранее 1804 года в Дмитровском уезде упоминается лишь фарфоровый завод Гарднера³. Таким образом, точная дата возникновения завода в с. Горбунове — 1804 год. Представляется также возможным установить точную дату закрытия завода. И здесь неопределимую помощь снова оказали опубликованные статистические и архивные материалы. Известный статист Матисен издал в 1872 году «Атлас мануфактурной промышленности Московской губернии», где были даны сведения о фабриках и заводах за 1871 год. Завод в с. Горбунове там не указан. В последующие годы сведений о нем также нет. Этот факт подтверждается и архивными данными за 1871 год, которые в Дмитровском уезде указывают лишь завод Гарднера⁴. В 1869 году завод

был назначен иностранец К. Мелли. За время управления он познал тайны фарфорового производства и облюбовал недалеко от завода Гарднера место для постройки собственного фарфорового завода. Строительство продолжалось недолго: все было под руками. Самых способных мастеров Мелли переманил с завода Гарднера, других набрал в Гжели. В 1804 году завод дал первую продукцию, мало чем отличавшуюся от изделий Гарднера и находившую хороший спрос у покупателей. Закон обязывал каждого фабриканта мегить свои изделия с указанием своей фамилии и местонахождения предприятия. В отношении иностранцев этот закон соблюдался особенно строго. Лишь гжельские крестьяне, не имевшие до 1818 года официального права открывать какое-либо заведение, ухитрились выпускать

¹ А. В. Селиванов. Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм. Владимир, 1903, стр. 58. А. Б. Салтыков. Избранные труды. М., 1962, стр. 422.
² ЦГАМ, ф. 16, опись 24, ед. хр. 61156.
³ Е. Зябловский. Землеописание Российской империи. СПб., ч. II, стр. 362.
⁴ ЦГАМ, ф. 199, опись 2, ед. хр. 60, л. 16.
⁵ Там же, ед. хр. 51, л. 58.
⁶ А. В. Погосев. Санитарное исследование фабричных заведений Дмитровского уезда. М., 1883, стр. 216.

К. Счетчиков

Молочник с маркой завода Попова. 1811—1816.

Молочник с маркой завода Попова. 1811—1816.

Молочник с маркой завода Мелли.

В связи с выставкой «Что такое дизайн?», состоявшейся 24 октября—21 декабря 1969 года в парижском Музее декоративного искусства (Лувр), один из старейших и известнейших американских дизайнеров Чарльз Имз дал очень интересное интервью представителю музея по ряду основных вопросов дизайна.

Вопрос. Каково Ваше определение дизайна?

Ответ. Планирование расположения элементов, наиболее способствующего выполнению определенного замысла.

— Является ли дизайн выражением искусства (одной из «форм искусства»)?

— Дизайн — выражение замысла. Впоследствии (при ответственности на высоком уровне) он может оцениваться как искусство.

— Является ли дизайн искусством для промышленных целей?

— Нет. Но дизайн может являться решением некоторых промышленных проблем.

— Каковы пределы дизайна?

— Такие же, как пределы проблем.

— Является ли дизайн дисциплиной, связанной только с определенной частью среды?

— Нет.

— Является ли он методом общего выражения?

— Нет. Дизайн — это метод действия.

— Существует ли этика дизайна?

— В дизайне всегда имеются обязательные нормы, обычно включающие этику.

— Должен ли дизайн отвечать идее пользы?

— Да, хотя польза может быть трудно уловима.

— Может ли дизайн сосредоточиться на производстве предметов, предназначенных только для удовольствия?

— Кто может утверждать, что удовольствие бесполезно?

— Надо ли определять форму на основании анализа функции?

— В этом случае имеется большой риск: анализ может быть неполным.

— Может ли вычислительная машина заменить дизайнера?

— Возможно — в некоторых особых случаях, но обычно вычислительная машина является помощником дизайнера.

— Является ли дизайн элементом промышленной политики?

— Конечно. Как и в других аспектах качества продукции, хотя и трудно уловимых. По-видимому, что-то может быть элементом политики.

— Должен ли дизайн заботиться о снижении себестоимости?

— Изделие часто становится полезнее при снижении себестоимости без ухудшения качества.

— Должно ли дизайнерское творчество подлежать нормированию?

— Дизайн в большой степени зависит от норм.

— Каких норм?

— Суммы всех требований. Вот некоторые из важнейших

для решения проблемы дизайна: способность дизайнера признать возможно большую часть требований, готовность и энтузиазм в работе соответственно этим требованиям, требованиям цен, размеров, равновесия поверхности, времени и т. д. Каждая проблема имеет свой перечень.

— Должен ли дизайн нормироваться юридически?

— Разве и без этого недостаточно норм?

— Имеются ли направления и школы в дизайне?

— Да, но это скорее следствие человеческой неустойчивости, чем идеал.

— Каково отношение дизайна к области современного стиля?

— Стильные вещи обычно создаются дизайнерами с мысленным учетом специфических требований стиля.

— Эфемерны ли (скоропреходящи) дизайны?

— Некоторые требования эфемерны. В большинстве дизайнерские произведения недолговечны.

— Надо ли стремиться в области дизайна к долговечности или к постоянству, долговечности?

— Потребности и дизайн более универсального качества будут стремиться к долговечности.

— На кого должен ориентироваться дизайнер: на большинство (массы)? Специалисты или просвещенных любителей? На привилегированный социальный класс?

— На необходимость.

— Были ли вы вынуждены идти на компромиссы?

— Нет, но я добровольно соглашался с требованиями.

— Каково, по вашему мнению, первейшее условие для практики и пропаганды дизайна?

— Признание необходимости.

— Каково будущее дизайна?

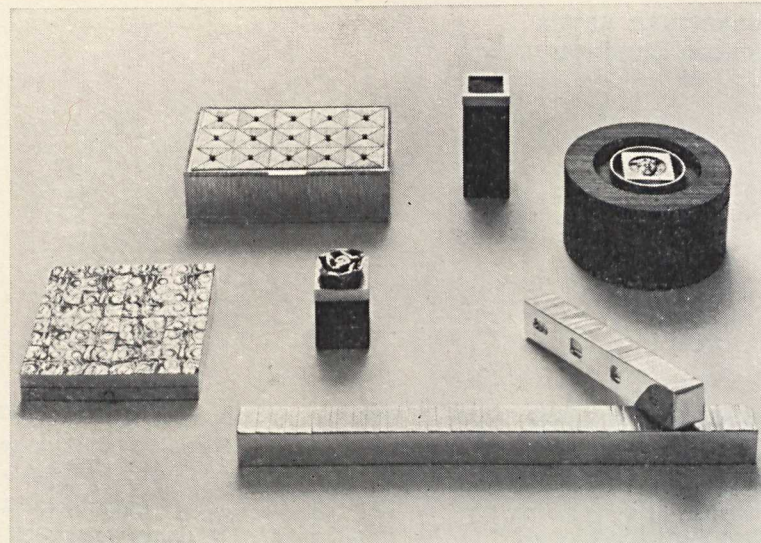
— Однако на последний вопрос Ч. Имз не ответил.

Из журнала «Domus», № 482, 1970.

«Кольца и вещи»

Совет Дизайн-центра и Совет золото-серебряной ювелирной промышленности весной этого года устроили первую совместную ювелирную выставку из серии «Ювелирные изделия» в Дизайн-центре в Лондоне. Были показаны кольца и серебряные вещи, созданные английскими дизайнерами. Различные виды обручальных колец привлекли своим нетрадиционным характером. Вместо гладких колец художники предлагают декоративные с разработанной поверхностью — рельефной или перфорированной. В разделе подарочных и сувенирных вещей из серебра также были показаны новые работы: серебряный кофейник, наборы для специй, бокалы, тарелочки — подарки для свадеб и юбилейных дат. Серебряные пудреницы и коробочки розового дерева, орнаментированные серебряными накладками, портсигары, настольные бумагодержатели — ассортимент сувениров, предлагаемых для серийного производства.

Фелисити Эшби (Лондон)



Выставка в Милане

14—24 мая этого года в Милане, во Дворце искусств, состоялась очередная, третья, выставка Eurodomus, организованная журналом «Domus» во главе со знаменитым итальянским дизайнером Джо Понти¹.

Елена Сенгрия в корреспонденции с выставки² оценивает ее как значительное культурное событие, как попытку выражения современной цивилизации, среды, в которой живут люди, урбанизма, архитектуры, вещей — всего этого как целого, так, чтобы, пользуясь словами Палладио, «дом походил на маленький город, а город на большой дом». Корреспондентка восторженно описывает «калейдоскоп форм и цветов» выставки, входов, тоннелей, искусно сделанных газонов из синтетики, лестницы, феерические, оптические и акустические эффекты, производимые специальными приборами, стенды, мебель, ткани, светильники, стекло, кухонную утварь, сами кухни, ансамбли разного рода обстановки, «предназначенные для облегчения нашей жизни». Все это — результат творческой деятельности 180 выдающихся дизайнеров разных

стран. Среди них Понти, Имз и др.

Талантливый вдохновитель выставки Джо Понти ставит в один ряд с В. Гропиусом и Ле Корбюзье. В данном Сенгрия интервью Джо Понти говорит о себе:

«Я не изобретатель. Я обдумываю что-нибудь, могущее быть полезным для меня и предоставляю пользоваться результатами и другим». На вопрос об архитектуре дома и интерьере Джо Понти ответил: «Мы должны не приспосабливаться к дому, а, наоборот, приспособливать его — как интерьер, так и экстерьер, к себе».

Джо Понти очень любит детей, часто вспоминает о своих детских играх. На восхищенное замечание Сенгрия о чрезвычайном разнообразии его экспонатов, об остроумной конструкции раздвижных складывающихся и преобразующихся предметов, выдающийся дизайнер, улыбаясь, ответил: «Когда ребенок болен, нет ничего легче заботы о нем. Все внутренние перегородки кухни, спальни исчезают, обеденный стол придвигается к кровати ребенка, чтобы можно было есть и работать рядом с ним».

¹ Первая выставка состоялась в Генуе в 1966 году, вторая — в Турине в 1968 году.

² «Les Lettres françaises», № 1337, 3—9/VI, 1970, стр. 24—25.





Мельница.
XVIII в. Германия.

Стол. XVIII в.
Голландия.

Стул. XVIII в.
Германия.



Старинная мебель

(Продолжение. Начало на стр. 37).

стым еловым набором, а филенки массивных дверок — волнистыми рамками, так называемыми «флемованными дорожниками». Янтарная смолистость цвета, некоторая примитивность работы сочетаются в нем с изысканностью деталей (рисунки набора, замков и личинок) и компактностью форм. Очевидно, строительным материалом для избушки являлись остатки выброшенного на берег парусника. О времени создания говорит дата под карнизом: 1687 год.

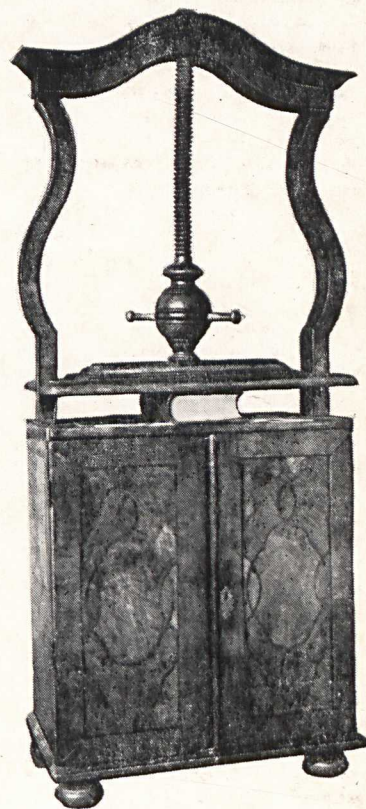
Этими и другими предметами мебели и быта представлена в собрании эпоха конца XVII—начала XVIII веков. Все это отобрано очень придирчиво и тщательно. И художнику, а художнику театра в особенности, остается только увидеть тающиеся в каждом предмете возможности. И тогда откроется ему связь времен, и каждая вещь расскажет о людях и образном строе эпохи. Небольшой скромный свидетель другой эпохи — усадебный шкафчик из карельской



Так предметы, собранные некогда Михаилом Ивановичем Курилко, стали не только памятью о нем самом, о его жизни, поисках, творчестве, но и явились неисчерпаемым источником для создания новых духовных ценностей его продолжателями и учениками.

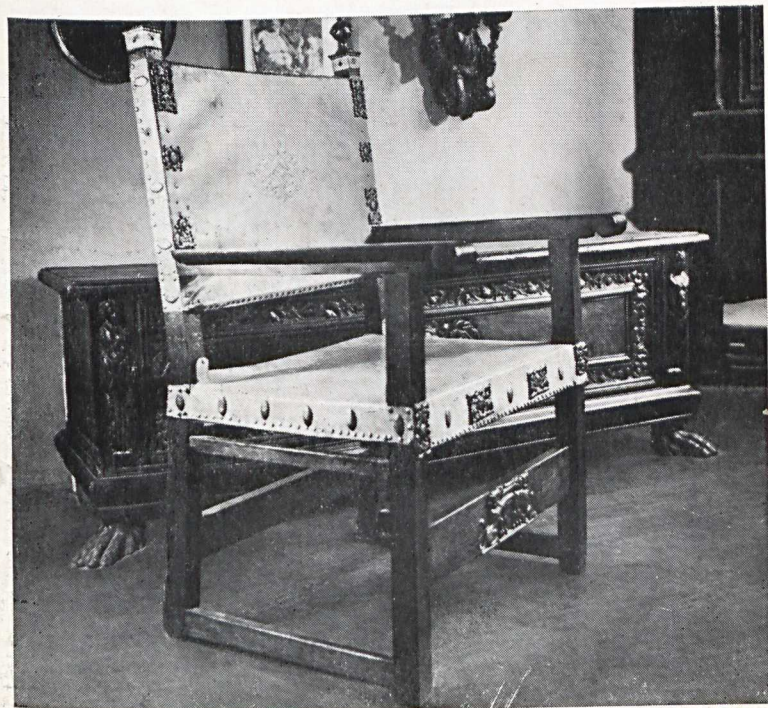
М. Курилко

Стулья. Береза,
бархат. Конец XVII в.
Россия.



Пресс. Дерево.
XVIII в. Голландия.

Кресло и кессон.
XVI в. Италия.



березы начала XIX века — послужил Михаилу Ивановичу в 1936 году для создания на сцене Киевской оперы образа ларинской усадьбы в опере «Евгений Онегин». Много позднее, в 1952 году, автором этой статьи на основе переосмысления образа этого шкафа была создана гостиная для спектакля «Горе от ума» (Центральный детский театр). Кресло и итальянский сундук-кессон Михаил Иванович Курилко использовал в 1924 году для спектакля Большого театра «Король забавляется» («Риголетто»). Стулья конца XVII века стояли в доме старика Хованского в постановке «Хованщина» 1928 года.

Ясная и нарядная смолистость и корабельность шкафчика с Белого моря совсем недавно натолкнули меня на решение образа спектакля «Табачный капитан» (об эпохе петровских преобразований) в Свердловском театре музыкальной комедии.

