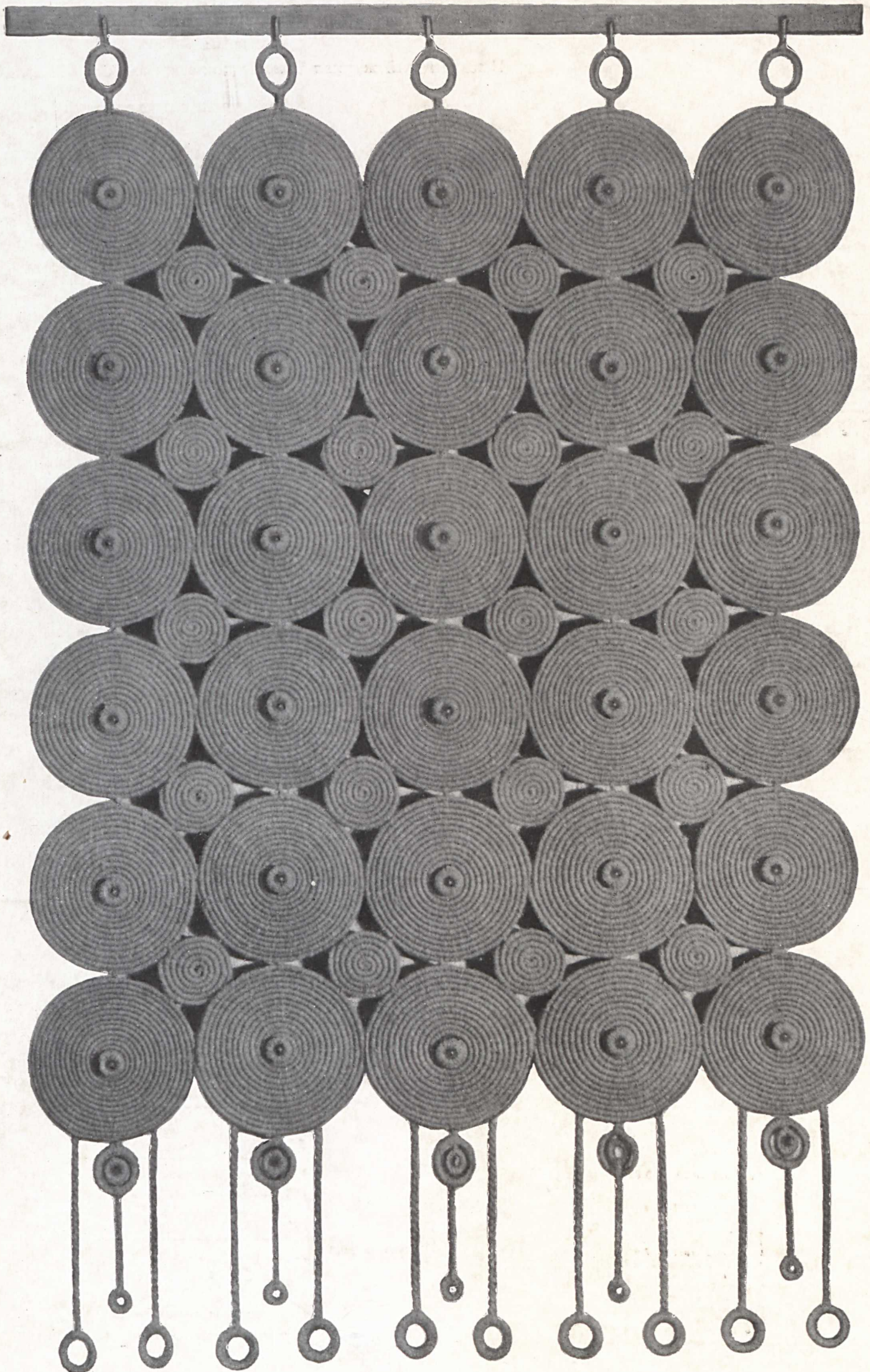




Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 4(161). 1971

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

В составлении
«Панорамы молодых»
принимали участие:
Г. Алымова,
М. Яницкая

На обложке:
Н. Кекштайте-Размене.
Декоративный ковер.
Лен, плетение, стекло

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

А 04244 23/III-71 г.
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7,0
Зак. 152. Тираж 21700.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

Год издания пятнадцатый	
В номере	
1	
На новую ступень культуры	
3	
Н. Воронов	Монумент в Мирном
6	
В. Никитин	Новый Дом быта
7	
И. Чижова	Трудом и талантом
10	
О. Каширина	Буйство цвета
11	
О. Борисова	Точная линия
12	
И. Рюмина	Литовский опыт (выставка в Вильнюсе)
15	
В. Долгий	Города будущего: утопия и реальность
19	
М. Мильчик	Кимженское литье
22	
	Панорама молодых
24—29	
	Хроника
31	
В. Глазычев	Экс-перимент. Экс-порт. ЭКСПО
38	
К. Рождественский	О некоторых тенденциях на ЭКСПО-70
45	
В. Косаковский	Архитектура выставки
56	Страница коллекционера
О. Масаинов	Музыкальные автоматы

Девятая пятилетка, как и все предыдущие, будет успешно выполнена. Мы уже привыкли к тому, что грандиозные цифры и большие замыслы становятся реальностью—творящая энергия нашего народа признана во всем мире. Еще на одну ступень поднимется хозяйственная и культурная жизнь страны, раскинувшейся на одной шестой части земного шара. Программа строительства коммунистического общества, принятая Коммунистической партией Советского Союза, стала законом жизни многонационального и многомиллионного государства. Эпоха больших свершений затронет все сферы нашей деятельности, в том числе и разнообразнейший предметный мир: архитектуру, декоративное искусство с различными его отраслями. Естественно, что в связи с расширением строительства: и промышленного, и жилищного, в связи с созданием новых городов будет развиваться и подниматься на новый эстетический уровень один из ответственных жанров декоративного искусства — монументальное искусство.

Творчество художников, приобретет в нем большую содержательность и глубину. Как никогда широко раскрываются перспективы для создания эпических страниц и в мозаике, и в полузабытой фреске, и в витражах, и в монументальной скульптуре, а может быть, родятся и новые жанры искусства, возникающие на творческих перекрестках «науки и искусства». Ведь уже сейчас стала реальностью голография (пока еще чисто техническое изобретение) и объемное искусство кинематографии. Вероятно, светомузыка, завоевывающая одну позицию за другой, также получит твердую базу для своего нормального развития. Много лет идут поиски организационных форм совместной творческой работы архитекторов и художников. Обе стороны понимают, что советская архитектура, как уже доказала жизнь, не может жить полнокровной, образной жизнью без участия художников разных жанров так же, как и художники не могут удовлетвориться паллиативным участием в создании монументальных произведений без тесного содружества с архитекторами. Правда, какие-то формы сотрудничества все же находятся, но сомнительно, чтобы такая организационная самостоятельность могла быть плодотворной до конца. Если в этой связи говорить об идейно-творческих вопросах, то совершенно очевидно: пришло время ввести в монументальное искусство некое плановое начало, когда необходимость создания произведения вытекала бы из удельного веса объекта, комплекса или города, из идеологической и эстетической необходимости, а не из желания или нежелания отдельного хозяйственного руководителя. Монументальному искусству, как никакому другому, противопоказаны ошибки: недодуманность политическая и художественная, неточность замысла, неряшливость исполнения. И поэтому совершенно закономерно вытекает требование: идея—содержание и форма такого произведения должны жить не меньше, чем тот материал, из которого оно создается. Так же существенно усвоить истину об охране «монументальной пропаганды» от девальвации содержания и формы.

*

Принятые решения о подъеме жизненного уровня населения прямо относятся к прикладному искусству. Для нужд быта сегодня мало только решения одного вопроса—количества бытовых предметов, тканей, посуды, одежды, обуви, хрусталя, фарфора. Нужно высокое качество не только технологическое: прочность, долговечность и долговечность, но и внешний вид,

красота бытовой вещи. И здесь мы сталкиваемся со сложными организационными вопросами. В творческом активе художников прикладного искусства много интересных образцов, сотни новых моделей, но они по разным причинам не запускаются в производство. Мы понимаем, что уровень технической оснащенности некоторых предприятий оставляет желать лучшего, но из-за этого нельзя держать на таком же уровне и продукцию. Не решить проблемы качества, то есть эстетической проблемы, значит не решить задачи, поставленной перед художественной промышленностью Директивами XXIV съезда КПСС. Но, конечно, для плодотворного решения столь важной проблемы нужны усилия не только промышленности, но и художников. Нечего греха таить—бывает, что талантливый и добросовестный художник предлагает производству прекрасную, но не всегда выполнимую модель.

Сейчас уже нельзя забывать, что польза и красота—понятия неразделимые.

Мы мало говорим и пишем о так называемом оформительском искусстве, а ведь эта художественная публицистика в нашей жизни играет огромную роль. Достаточно вспомнить о сотнях выставок за рубежом нашей страны, в частности о Советском павильоне на ЭКСПО-70, о котором наш журнал широко информировал читателей. Речь идет не только о декоративно-художественном оформлении выставок, но обо всем комплексе наглядной агитации, о праздничном оформлении городов и художественно-политическом оформлении демонстраций. Эта особая форма деятельности заслуживает специального анализа и специальных выводов.

Международные выставки—поле острой идеологической борьбы. Наш долг — выступать на таких выставках во всеоружии идейно-художественных средств. Для этого необходимо еще более ответственно, чем до сих пор, относиться к участию в подобных выставках: тщательно и всесторонне изучать и критически осваивать опыт других стран, принципы выставочной экспозиции, задачи и цели, которые ставят перед собой организаторы выставок.

ЭКСПО-70 показала, что Советский павильон пользовался громадным успехом у миллионов посетителей. Так это было и в Монреале, и в Брюсселе. Можно не сомневаться, что так это будет и в любом другом пункте земного шара. Интерес к нашей стране во всем мире огромен. Народы мира понимают, что от нашей великой страны зависит будущее всего человечества. Все хотят знать, какова она, каковы ее облик и каковы ее идеалы, как думают и чувствуют советские люди, как дружат и любят, как работают и отдыхают, какое место занимают в их сознании гуманистические ценности, как технический прогресс сочетается с нравственным совершенствованием личности, какое искусство их вдохновляет, каковы их эстетические вкусы.

Короче говоря, советский образ жизни во всей его полноте и сложности — вот что интересует миллионы трудящихся за рубежом нашей страны. Но как узнать об этом доподлинно? Информация о нашей стране, которую дает буржуазная пресса, радио, кино, телевидение, бедна и тенденциозна. Она не столько знакомит, сколько дезориентирует, создает искаженный образ нашего народа и государства.

В этих условиях участие в международных выставках дает нам возможность прорвать завесу лжи, дезинформации, недоброжелательства и вступить в непосред-

ственный контакт с миллионами зрителей без переводчиков и других посредников. Это и делает участие в таких выставках столь ответственным для советских художников. Здесь они выступают не просто как художники. Здесь они — полномочные представители советского народа. Здесь задачи искусства как носителя советской идеологии, коммунистических идеалов становятся непосредственными и неотвратимыми. Здесь искусство вступает в прямое идеологическое противоборство с буржуазным миром, с буржуазными взглядами, представлениями, с буржуазной идеологией, выраженной также архитектурно-художественными средствами в павильонах капиталистических государств.

Партия учит, что искусство — это могучее средство **идеологической борьбы**. На международных выставках, подобных ЭКСПО-70, это положение получает наглядное подтверждение.

Павильоны стоят рядом друг с другом и, может быть, иногда чем-то похожи, но несут в себе совершенно различное идейное содержание. Миллионы зрителей осматривают павильоны разных стран, сопоставляют, сравнивают, выбирают. В их впечатлениях и суждениях трудно отделить художественно-эстетическое и идейно-политическое содержание.

Просчеты архитектурно-художественные могут снизить силу впечатления, заразительность идейного богатства экспозиции. Вот почему так важно знать, глубоко и критически освоить все то новое, что родила мировая выставочно-экспозиционная мысль. Мы и в этом отношении обязаны быть впереди. Наши художники и архитекторы обязаны сказать здесь свое новое слово.

Следует подумать о том, что подготовка к участию и обсуждение итогов выставок такого масштаба, как ЭКСПО-70, стала достоянием широкой художественной общественности, всех профессионально заинтересованных лиц. С этой целью мы продолжаем публикацию статей об ЭКСПО-70. Мы надеемся, что эти материалы помогут СХ СССР организовать серьезное обсуждение идейно-художественных итогов ЭКСПО-70.

На Международной выставке в Осаке Советский павильон представлял весь советский народ и все советское искусство. Он был самым широким (при всей своей специфичности) **синтезом искусств** — можно сказать без преувеличения всех искусств. В нем были продемонстрированы успехи всего советского искусства, его реальный уровень, его идейно-эстетические принципы. Оформительно-экспозиционное искусство не может быть, конечно, ни выше, ни ниже всех других видов искусств, выступающих в выставочном ансамбле. От того, каков уровень других искусств — изобразительных, прикладных (и даже литературы, музыки, кино), — зависит художественное совершенство и оформительно-экспозиционного, и вообще всего декоративного искусства.

Но ведь существует и обратная зависимость. И она может проявиться с тем большей основательностью, что декоративное искусство вместе с архитектурой **выступает режиссером** всех других видов искусств в больших выставочных показах, **режиссером**, чье мастерство, вкус, самобытность, артистизм, должны сообщаться и всем тем видам искусства, которые исполняют в выставочном оркестре отдельные **партии**. Это необычайно повышает ответственность декоративного искусства в развитии всей художественной культуры страны.

Строго говоря, специфическая роль «разработчика»

универсального художественного языка культуры, его первичных элементов (своеобразно используемых в особых искусствах) всегда принадлежали искусству декоративному (в широком смысле слова).

Современная практика больших международных выставок просто выявила эту закономерность с ясностью до сих пор небывалой. На декоративном искусстве — первичном выразителе художественного содержания культуры народа — лежит высокая ответственность за выработку стиля советского искусства.

*

В 1970 году решением Секретариата СХ СССР в нашем журнале был организован отдел сценографии. Мы еще не нашли достаточно твердых основ для изучения творческой деятельности художников театра в пластике сценического пространства, в структуре театрального зрелища. Но, очевидно, нас будет интересовать не только творчество художников на закрытых сценических площадках театров, но и массовые театрализованные зрелища в парках культуры, на улицах и площадях городов малых и больших. С этой точки зрения большой интерес представляет деятельность лабораторий массовых праздников при Всероссийском театральном обществе. Рост художественной культуры, который запланирован в девятом пятилетнем плане, не может пройти мимо творческой деятельности в этом виде искусства.

*

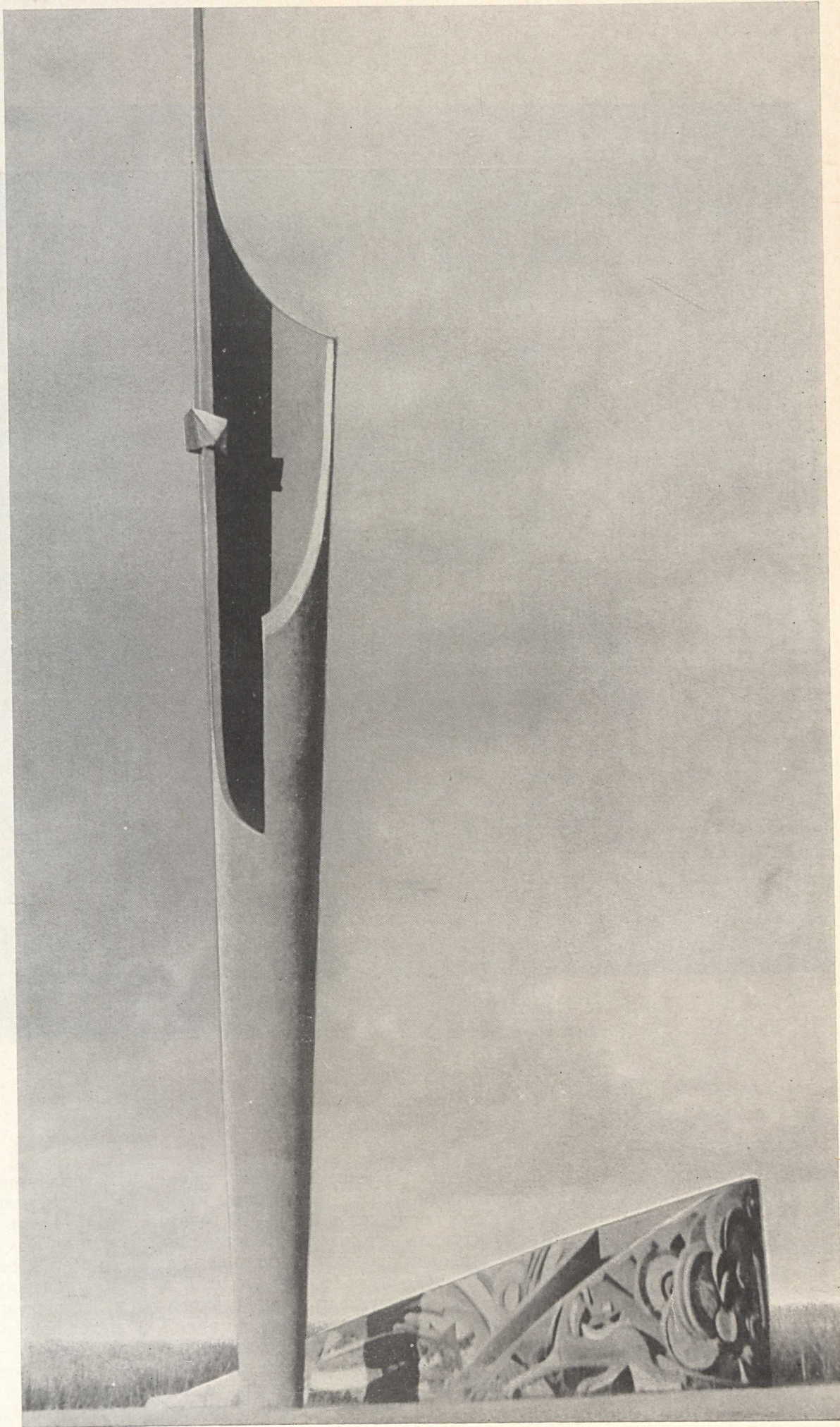
Все эти рассуждения и добрые пожелания повиснут в воздухе, если для работы всех комбинатов Художественного фонда не будет создана профессиональная и хорошо оборудованная производственная база. Много энергии было затрачено на обсуждение этого большого и больного вопроса. Трудно поверить, что мастерские различных комбинатов Художественного фонда зачастую ютятся в десятках полуподвальных и подвальных помещений. Лишь немногим лучше размещаются московские монументалисты. Как правило, не хватает оборудования, мрамора, смальты, даже цемента и других нужных материалов. Если у нас закладываются фундаменты для строительства мощных фабрик фарфора, художественного стекла, текстильных предприятий с высокопроизводительным оборудованием, то почему же нельзя с таким же размахом создать индустрию монументального, оформительского и прикладного искусства, дав самостоятельное поле деятельности каждому комбинату?

Строгое плановое начало, пронизывающее все Директивы съезда, а также система планирования пятилетки в целом обязывают нас к конкретности и деловому решению вопросов, как бы они ни были сложны. Декоративному искусству в целом и журналу «ДИ СССР» предстоит глубоко изучить и осмыслить все решения Директив XXIV съезда КПСС и нового пятилетнего плана развития народного хозяйства, чтобы внести достойный вклад в строительство социалистической культуры.

Монумент в Мирном

Н. Воронов

Архитектор Е. Ермолаев,
художник Ю. Кафенгауз.
Памятник в честь открытия
алмазного месторождения
в городе Мирном.
Общий вид



В 1966 году открытие якутских алмазов решено было увековечить постановкой монумента. Конкурс, объявленный в Мирном, выиграл архитектор Е. Ермолаев. То, что он первоначально предложил, было скорее идеей, чем отработанным проектом. Идея заключалась в том, чтобы воспроизвести в виде монумента реальную ситуацию — как бы огромный кусок выходящей из земли алмазоносной породы и самое кимберлитовую трубку «Мир» с алмазом. Позже архитектором Е. Ермолаевым и московским ху-

восприятие. Он расположен между городом и аэродромом, в парковой зоне, и предназначен для гуляний, танцев, для осмотра открывающегося отсюда вида на алмазный карьер и город. У нас на глазах в последнее десятилетие родилась новая форма архитектурно-скульптурных памятников. В ней словно спаялись чисто архитектурные формы: монументы, стелы, обелиски, колонны, арки и объемно-скульптурные стилизованные изображения реальных предметов — ракет, плужных лемехов, знамен.



Архитектор Е. Ермолаев,
художник Ю. Кафенгауз.
Памятник в честь открытия
алмазного месторождения
в городе Мирном.
Фрагмент

дожником Ю. Кафенгаузом был разработан полный проект памятника, который и был сооружен в 1969—70 годах. Архитектурная его часть представляет собой широкое каменное плато-пандус и обелископодобную трубку высотой в 24,5 метра. На вырезе трубки — огранный, сверкающий смальтовой мозаикой алмаз. Среди низкорослых кустарников взметнулся этот обелиск — памятник отваге, энергии, настойчивости людей. Но это не отдаленный от зрителей памятник, рассчитанный лишь на визуальное

Кимберлитовая трубка, преобразенная в архитектурно-скульптурный обелиск, — еще один шаг в том же направлении.

Но если к такому ходу мы уже начинаем привыкать, то прорезавший землю и преобразованный в пандус-трибуну выход породы, неровно-рельефный и цветасто-яркий — это что-то еще невиданное и оригинальное. Здесь Ю. Кафенгауз пошел на очень смелый и оказавшийся вполне удачным эксперимент. Легендарную историю открытия якутских ал-

мазов автор превратил в нарядную, фантастическую сказку, дал ее в рельефе, причем цветном и мозаичном. Он удивительно храбро распорядился цветом — одна губа синяя, другая красная, нос — белый, щеки — желтые, глаза — сине-черные с искорками, а скулы — цвета бетона. Получился условный портрет якутской женщины.

А ведь это все еще и на рельефе, причем иногда довольно значительном — до

тень, а иногда как фон, на котором зажигаются сполохи северного сияния или разгорается сверкание алмазов.

Работа Е. Ермолаева и Ю. Кафенгауза представляется интересной, по-настоящему новаторской и оригинальной. Московский комбинат монументального и декоративно-оформительского искусства может гордиться, что работающие здесь художники так свежо, искренне и остроумно решили стоявшую перед ними за-



Памятник в честь открытия алмазного месторождения в г. Мирном. Фрагмент.

35 см высоты. Мозаика в отношении рельефа использована разнообразно, часто неожиданно и местами даже озорно. Она выступает то как цвет, то как тень, дающая объем предмету, то как контур, отделяющий его от соседней фигуры или пространства, а иногда — как показатель структуры его рельефа, его основных линий и их поворотов, образующих формы, передающих движения.

Так же мастерски и интересно использован и основной материал — бетон: с гранитной крошкой он и как цвет, и как

дачу. Видеть пример нешаблонного художественного решения всегда приятно и радостно. Ермолаев и Кафенгауз сделали все для того, чтобы эту радость испытывали и коренные жители Мирного, и приезжающие в далекий алмазный город туристы. Особенно же ценно то, что это монумент не только в честь людей, но и для людей, что здесь сняты все незримые рамки, часто отделяющие искусство от зрителя, и оно живет в непосредственном общении с теми, для кого оно предназначено и кому оно принадлежит.

Новый Дом быта

(Ленинград)

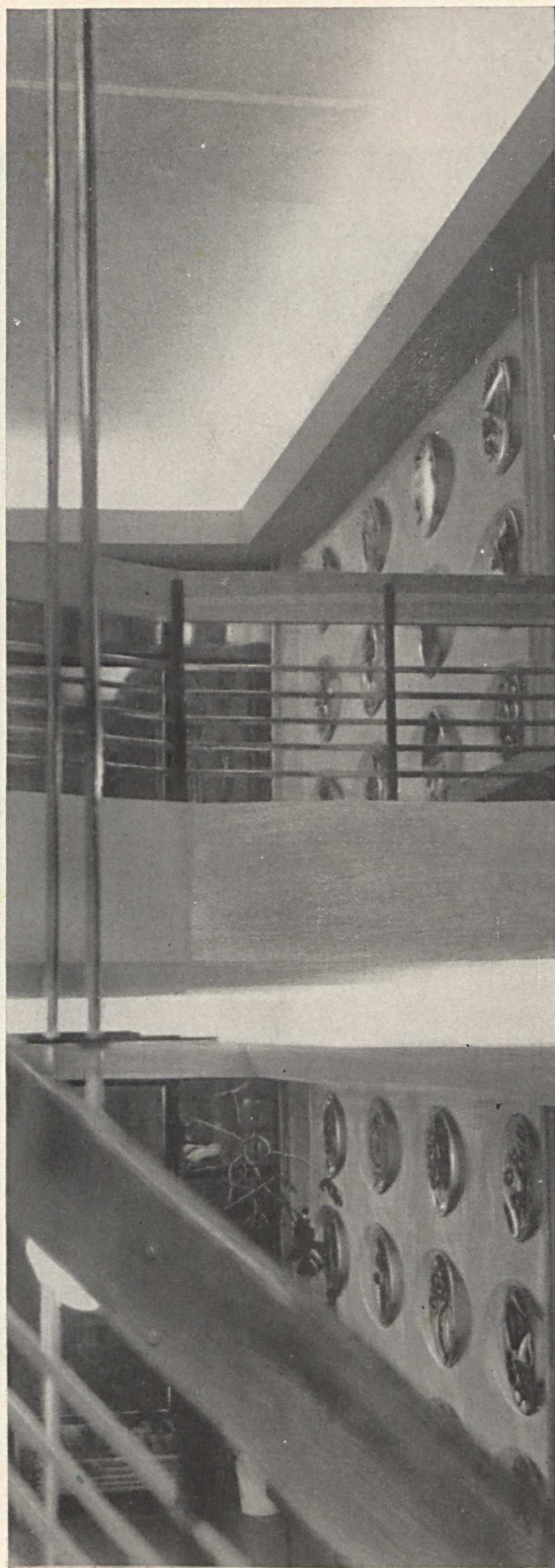
В. Никитин

В конце 1970 года в Ленинграде на Лермонтовском проспекте сдан в эксплуатацию Дом быта. Это самый большой объект подобного рода в городе. Проектировал его архитектор Л. Келлер (мастерская архитектора О. Галанкина). Трехэтажное здание имеет красивую открытую лестницу, ведущую из вестибюля в холлы 2-го и 3-го этажей. Из этих центральных холлов многочисленные коридоры и двери ведут в различные бытовые учреждения: фото-студию, парик-

ные К. Петровым-Полярным, дополняют эти ощущения. Этот художник, обычно отличающийся оригинальностью и выдумкой, оказался и тут верным себе. Он решил увить зеленью решетку, ограждающую междуэтажные пролеты лестницы. И вот среди этой зелени, которой, к сожалению, пока что нет, художник рассадил фаянсовых птиц. Сейчас можно только мысленно представить себе необычную картину, потому что зелень, наверное, раньше будущего лета не появится. Но картина эта привлекательна и свежа. Затея стоит осуществления. Пока же на прутьях решетки одиноко сидят кобальтовые фазаны, голуби и терева.

Оформление холлов носит более традиционный характер, навеяв воспоминания о маленьких окраинных городишках старой России, которые и до сих пор пленяют наше воображение своими доморощенными вывесками, ремесленными мастерскими и вполне кустарной бытовой «обслуживанием». В стены холлов 2-го и 3-го этажей вмонтированы по двенадцать овальных блюд. Еще на поворотах открытой лестницы сквозь перила видишь эти блюда, и они влекут к себе, вызывают желание погрузиться в это марево летней провинции, кажущееся столь знакомым по рассказам то ли раннего Чехова, то ли Шолом-Алейхема. Росписи этих блюд воспевают старые добротные вещи, часть из которых постепенно возвращается в наш развеществляющийся быт. В крупной, хлесткой манере, характерной для русского коняковского фаянса, написаны на блюдах граммофон, зонтик, лампа, старый велосипед, прото-автомобиль, чайник, затейливый гребень, карманные часы... Мастерски легко и свободно положен кобальт. Композиция каждого рисунка проста и безукоризненна. Оживает поколение бабушек, слушавших Шаляпина через такие граммофоны, носивших такие прически, разговаривавших с молодыми тогда дедушками по этим старым телефонам, подобрав юбки, со страхом сажившихся вместо кареты в новинку — автомобиль-ландо... Есть что-то вечное — если не в самих этих вещах, то в том, что они портятся, нуждаются в починке и мы по-прежнему обращаемся к службе быта, которая нас побреет, сфотографирует, починит нам часы и поставит новые набойки...

Эта работа художника выполнена спокойно и без претензий, вдумчиво и тактично. Хорошо, что это не мозаика и не роспись — настенные тарелки уже сами по себе создают какой-то уют, домашность, они не только своим рисунком, но и самими собой говорят о той вещиности и обстоятельности, которая тоже создает устойчивое и спокойное настроение. Рисунки не измельчены, не очень детальные, их можно охватить взглядом сразу. Но в то же время их приятно внимательно рассматривать, смаковать взором и в конце на двух блюдах благодарно прочесть: «Кирилл Петров-Полярный в 1970 г. придумал и изобразил», «Евгений Беляков помогал».



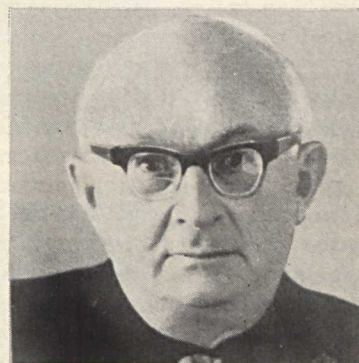
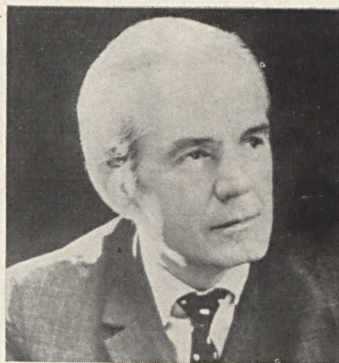
К. Петров-Полярный. Общий вид интерьера Дома быта в Ленинграде

Декоративные блюда в интерьере Дома быта



махерскую, кабинет красоты, маникюрный зал, ателье и т. д. Холлы и лестница — это не только служебные центры — архитектор превратил их в центры композиционные, создал здесь ощущение простора и легкости. Своими архитектурными средствами он помог возникновению того чуть приподнятого, легкого настроения, которое должно появляться у человека, когда он ухожен, причесан, а костюм его почищен. Элементы оформления, спроектирован-

Праздник фарфора



Горячо поздравляем крупнейших художников советского фарфора Алексея Викторовича Воробьевского, Владимира Михайловича Городецкого, Эдуарда Михайловича Криммера, Анну Александровну Лепорскую, Нину Павловну Славину, Петра Васильевича Леонова, Евгения Петровича Смирнова с присуждением Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина.

Новых вам успехов и счастья, дорогие друзья!

Редакция «ДИ СССР»

Трудом и талантом

И. Чижова

Ленинградский завод им. М. В. Ломоносова имеет большой и слаженный коллектив художников, принесший славу советскому фарфору у нас в стране и за границей. В то же время известен не только высокий уровень работ всего коллектива, так сказать марка фирмы, но и индивидуальный талант многих выдающихся его мастеров. У каждого из них мы прослеживаем своеобразную и неповторимую меру таланта, с которой решаются основные проблемы современного фарфора.

Единство формы и росписи — один из основных критериев в оценке эстетических качеств фарфора. Произведениям Анны Александровны Лепорской в высшей степени свойственно такое единство. Творческие поиски Лепорской опираются на высокую профессиональную культуру и безошибочный вкус. Эти качества ее дарования рожают ту свобо-

ду выбора идеи, сюжета, которая так привлекательна в художнике.

Лепорская знает и любит искусство прошлого. Неоднократно использованы ею приемы народной росписи, так называемой «агашки». Этим приемом широкого мазка исполнены розы в резерве, имеющем форму сердечка, в сервизе «Колхозный». Правильнее было бы назвать его «Трактирным», потому что круглые, как бы надувшиеся от горячего чая большие чайники напоминают посуду с картин Кустодиева. Воссоздана истинно русская традиция чайных, в которых часами пили обжигающе горячий чай. Пили из огромных чайников, украшенных пышными цветами, как бы символизирующими радость жизни. В сервизе Лепорской нарочито округленные, наполненные формы прекрасно сочетаются с сентиментально-наивной росписью. Художница воскрешает самую

идею чаепития, рождающего дружеский разговор. Хочется, чтобы в колхозных чайных подавали чай не в граненых стаканах, а в таких чашках.

Круг творческих тем Лепорской очень широк. От пышных, «кустодиевских» форм — до тончайшего изыска кофейного сервиза «тет-а-тет» («Ситцевый»). Изменение назначения резко меняет форму предмета. Она стала вытянутой, камерной, изящной. Вслед за своим учителем Н. М. Суетиным Лепорская придает очень большое значение пропорциям. Меняя их, она достигает в каждой новой вещи совершенно особенного, только ей присущего образного звучания, а значит, и эмоционального воздействия. Подчеркнутое изящество формы «Ситцевого» сервиза усиливается росписью в виде разбросанных мелких цветов.

Лепорская создала целый ряд образцов форм посуды. Многие художники завода, работающие только как живописцы, любят расписывать ее формы. Но лучше всего это делает все-таки сам автор. Любое изучение и применение традиций приобретает в творчестве Лепорской черты законченности и гармонии, свойственные классическому искусству. И поэтому так удачны у нее парадные, монументальные сервизы.

Эдуард Михайлович Криммер в своем творчестве всегда идет от мысли к приему, от идеи к форме. Проектируя сувенирный чайник-самовар, он хотел декоративными средствами показать развитие мечты человечества от жар-птицы до космической ракеты. Замысел создать большой чайник давно занимает мастера. В его оформлении он рассказывал о смене дня и ночи, об объединении семьи за столом. Каждый раз автор искал своеобразный обобщенный художественный образ. Теперь идея усложнилась и вместе с тем усложнилось пространственно-декоративное решение. Узор пересекает сплошную глянцевую золоченую поверхность, в которой отражаются окружающие предметы, словно в поверхности самовара. Благодаря этому усиливается ощущение пространства. Небольшие лепные детали в духе народного искусства дают ту живость, забавность, которая подчеркивает бытовое назначение вещи.

В фарфоре соотношение формы и росписи бывает различным. В большом праздничном сервизе Криммера «Свадебный» скульптурная форма занимает главенствующее положение, а роспись лишь подчеркивает и сопровождает основную идею. Строгость формы знаменует значительность, торжественность события. Два колечка — символ нерушимой любви и верности — сопутствуют большинству предметов. Мотив кольца присутствует и в росписи, очень сдержанной по цвету. Искусство Криммера новаторское, индивидуально по авторскому почерку. На каждой выставке он радуется новыми, неожиданными произведениями.

Алексей Викторович Воробьевский, напротив, всегда традиционен и в то же время неповторим. Он верен не чьим-то традициям, а своим собственным, которые были и остаются интереснейшим явлением искусства в советском фарфоре. «...В основе моего творчества лежит бесконечное фантазирование, мир сказки, из которого я черпаю красочные образы...» Так говорит о себе художник. Декоративная миниатюра Воробьевского



А. Воробьевский.
Сервиз «Весна». Фарфор.
(Форма А. Лепорской).
Ленинградский завод
им. М. В. Ломоносова



В. Городецкий.
Декоративные вазы.
Фарфор.
Ленинградский завод
им. Ломоносова

П. Леонов.
Штофы и декоративное
блюдо.
Фарфор. Дулевский завод



на фарфоре, тонко прорисованная и виртуозно скомпонованная, получила всемирное признание. Его ковровая роспись, решенная то в нежных приглушенных сиренево-голубых, то в ярких, локальных красных и синих тонах, покрывает большие декоративные вазы и сервизы — «Карнавал», «Золотые ветки», «Весна», «Русский балет». Особенно подходит метод росписи художника к тонкому, хрупкому, так называемому костяному фарфору. Фантазия художника — вот основа его творчества, дающего радость людям.

Искусство Владимира Михайловича Городецкого — также тому наглядный пример. Основная тема его декоративных vaz — Большой Цветок. Он понимает эту тему как воплощение высокой, патристической идеи. Пластическая форма и роспись или, вернее, орнамент и материал находятся у него в удивительно гармоническом единстве. Подглазурная техника, которой в основном пользуется художник, создает естественность и мягкость тона, как бы сливающегося с черепком фарфора, проникающего в тело материала. Свободная роспись смело вьется по форме, органично соединяясь с ней. Совершенное знание технологии дает большое разнообразие палитры подглазурных красок. Любимая из них — кобальт. В известном большом сервизе Городецкого «Цветущий кобальт» живописный орнамент продолжается в лепных украшениях, что придает особую декоративную насыщенность ансамблю. Творчество художника идет прямыми путями к человеку силой эмоционального воздействия цветом, формой и материалом. Эта человечность произведений рождается, с одной стороны, связью с традициями народного искусства, с другой — острым ощущением природы. Обе эти линии сливаются в единый поток.

Таким же чувством красоты и единства природы и вещи проникнуты сервизы Нины Павловны Славиной «Кружевной», «Сударыня» (форма Э. Криммера). Нежные розовые лепестки органично ложатся на форму и рожают ассоциацию с весной, тихой песней, музыкой... Славина тонко чувствует ритм, колорит росписи и умеет обыграть каждую деталь. Она первая за последние годы с успехом берется за роспись на цветном фоне и решает ее совершенно по-своему. Матовую поверхность «Лазоревого» сервиза (форма А. Лепорской) пересекает овал в золотых ветвях. В середине четкий графичный рисунок — фантастическая черная птица на ветке. Изящество рисунка пером подчеркивается ослепительной холодностью цвета, а элегантная рамка напоминает нам о хрупком, нарядном мире «галантного» XVIII века. Такой сервиз можно посвятить 225-летию юбилею русского фарфора. Но художница не останавливается на одном цветовом решении формы. Лазоревый цвет сменяет теплый золотисто-охристый, и, как бы концентрируя его, на поверхности вырастают крупные золотые розы.

Славину привлекает не только цвет, но и белоснежная суть фарфора сама по себе. В сервизе «Аврора» скульптурность решения стала основой для выражения мыслей и чувств художника. Цельность замысла придала особую четкость и логичность форме. Она определяется со-

Э. Криммер.
Сервиз «Онега».
Фарфор.
Ленинградский
завод
им. Ломоносова



А. Лепорская.
Сервиз
«Золотая агашка».
Фарфор.
Ленинградский
завод
им. Ломоносова

Н. Славина.
Сервиз
«Кружевной».
Фарфор.
Ленинградский
завод
им. Ломоносова



Е. Смирнов.
Сервиз.
«Малиновый».
Фарфор.
(Форма
Ю. Ганрио).
Дмитровский
завод



размерностью частей, пропорций, оправданностью деталей, то есть всем тем, что так характерно для архитектуры Ленинграда. Образом родного города в белые ночи навеян этот сервиз. Чистота материала поддержала замысел и дала возможность создать настроение, выявить ритмичность формы. Пластичность фарфора во всем: в упругой округлости силуэта, в плавном переходе из одного объема в другой, в общей компактности. Открытая белизна фарфора создает тонкую игру мягких скользящих теней на поверхности. Сервиз Славиной благороден и элегантен. Он своеобразен, но и типичен как представитель ленинградской школы фарфора.

Ленинградский завод им. М. В. Ломоносова является образцово-показательным предприятием в области искусства фарфора. Почти половину его плана составляет малосерийное производство художественных изделий. Это значит, что многие из выставочных работ увидят свет и появятся в специализированных магазинах завода. И те, кто любовался сервизами и вазами на выставках и мечтал увидеть у себя на праздничном столе уникальный тонкий фарфор с ручной росписью, получают эту счастливую возможность.



Буйство цвета

О. Каширина

1970 год оказался щедр к главному художнику Дулевского фарфорового завода Петру Васильевичу Леонову: торжественно было отмечено его 60-летие, он получил звание заслуженного художника РСФСР, и вот — Репинская премия. И все же мы еще не полностью оценили ту творческую и просто человеческую щедрость, которой означены прошедшие годы работы Петра Леонова.

Особенность леоновских произведений заключена в прямо ошеломляющем эмоциональном воздействии, в какой-то языческой радости, с которой художник славит красоту мира, природы, человека.

У Петра Леонова большая школа за плечами, глубокое знание других видов прикладного искусства и народного творчества, но собственно «школы», «музея», не ощущается в его работах: все явления жизни аккумулируются и перерабатываются сугубо по-своему, «по-леоновски». Вряд ли кому придет в голову, что синий, как знойное небо, с пышными сиреневыми цветами в медальонах сервиз «Красавица» навеян изучением росписей ярославских церквей. Возможно, здесь есть феномен генетического восприятия национальных традиций. А скорее всего невероятная, всепоглощающая творческая активность, даже несколько «опасная» для руководимого им коллектива, но и вдохновляющая одновременно.

Главный художник завода — в данном случае не только должность. Петр Леонов — действительно ведущий художник завода с 1931 года, положившего начало открытиям Леонова в фарфоре и нового стиля росписи Дулевского завода. Это стиль свободной кистевой живописи, контрастных декоративных сочетаний в цвете, где роспись обычно доминирует над формой, поддерживая с ней связь скорее стилистическую, нежели архитектурную. Такой характер фарфора

созвучен и московским традициям, и лучшим образцам «предка» Дулевского завода — завода Кузнецова, и народным росписям, и темпераменту самого Петра Леонова.

Почерк Леонова почти за все 40 лет работы на заводе в целом един. Нет спадов, измены себе. Но не от однообразия это происходит: из-под руки Леонова наряду с росписью на посуде выходили и керамические панно, гобелены, изразцы, декоративные вазы; одновременно с орнаментально-декоративными делались сюжетные и геометрические композиции, были решения с надписями и тематическими клеймами. Все вещи как 30-х, 50-х годов, так и сегодняшнего дня можно отнести к одному классу. Но там, где идет «игра по правилам», как, скажем, в геометрических композициях, нет Леонова как такового, несмотря на высокую профессиональность и точность образной выразительности этих изделий.

Художника влекут большие темы эмоционального богатства души человека, жизнеутверждения, порыва: гимном природе звучат сервизы «Красавица», «Золотой олень», «Солнце», «Баллада о солнце»; воспевают глубокие чувства и тонкие ассоциации росписи сервизов «Воспоминание», «Эхо», «Откровение»; утверждают красоту отношений человека к жизни, к прошлому декор сервизов «Суздаль», «Кованый», комплекта «Гербовой», штофа «Русский».

В последних произведениях сильнее зазвучали черты монументальности, большей мужественности и силы в колорите. Смелость решений здесь стоит где-то на грани возможного для фарфора. В неожиданных, спорных в своей бесспорности произведениях, говоря словами известного поэта, художник «...не ищет выгод, но, окрыляясь на лету, один прокладывает выход из вероятия в правоту».



Точная линия

О. Борисова

Тем, кто лично знает Евгения Петровича Смирнова, невозможно отделить характер его творчества от обаяния его человеческой личности. При встрече со Смирновым привлекает его тонкая наблюдательность, умная тактичность, личное достоинство в сочетании с какой-то проникновенной уважительностью к собеседнику. А при взгляде на его фарфор всегда думаешь: «Какие это умные и благородные вещи!» В тяготении к душевному разговору со зрителем-другом заключается особенность творческих устремлений художника. Смирнов любит расписывать формы не выставочные, гипертрофированные в размерах, а простые, «домашние», удобные человеку. И, как кажется со стороны, очень легко и спокойно превращает фарфоровое «белье» в предметы искусства. К форме художник относится с тем же уважением, что и к зрителю: никогда не забывает форму рисунком, не нарушает ее архитектонику, а зачастую прямо «работает» на форму, подчеркивая, заостряя ее выразительность росписью. В результате в руках у потребителя нередко гармоничные создания (сервизы «Дачный», «Речка», «Колокольчик»). Лаконичность композиционных и цветовых решений, выразительность линейных начертаний определяют стиль работ Смирнова в принципе как графический. Однако его работы, количество которых огромно (почти 600 наименований), раскрывают нам картину разнообразных композиционных находок, приемов росписи, техник исполнения. Перечисление их всех в статье невозможно, но нельзя не упомянуть о тонкой живописности сервиза «Горюх-трава», виртуозности силуэтного рисунка на пудреницах и сувенирных тарелочках, редко применяемом на фарфоре эффекте росписи по матовой красочной поверхности, как в сервизе и вазе «Космос», об излюбленной в последнее время технике изыскан-

но-торжественной гравюры на золоте в сервизах «Факел», «Концерт», «Красная площадь», на юбилейных вазах. Пожалуй, особо стоит отметить знаменитые «отводки» Смирнова, где, казалось бы, самый простейший прием дает художнику возможность блестяще продемонстрировать тонкий художественный вкус. На сухих линейках только ему подвластным способом Евгений Смирнов разыгрывает поистине «музыкальные» пьесы (сервизы «Дубна», «Золотая лента», «Вечерок»). И невозможно «поверить алгеброй гармонию»!

С 16 лет начал Смирнов работать на Дмитровском заводе, в 24 стал его главным художником. Неудивительно, что эволюция его художественного почерка характерна для становления того стиля, который мы называем «фарфор Вербилок»: через преодоление «кузнецовской» помпезности и слащавости, через приятие тонкости и одухотворенности «гарднеровской» росписи к искусству высокопрофессиональному и сложному, но демократичному по своей направленности, народному по своим истокам. Однако груз традиций, наследия, никогда не довлел над творчеством Смирнова, он относился к нему как изобретатель, использующий ранее открытые законы для создания новых конструкций. Утвердить свой стиль, свою школу в древнем искусстве фарфора, на знаменитом заводе—как это сложно, и насколько же значителен творческий труд того, кто смог поднять такой пласт!

ЛИТОВСКИЙ ОПЫТ

(Выставка в Вильнюсе)

час в лоне архитектуры. Мону-
ментальные композиции А. Стошкус
и А. Гарбаускаса в Ульяновске,
витраж С. Казимерайтиса для Гви-
нейского посольства, работы ли-
товских художников-витражистов
К. Моркунаса, Л. Лочиреса для
ЭКСПО-70 построены на ярко выра-
женной пластике рельефа и актив-
ном звучании цвета. На выставке
показаны также три небольших
витража М. Мачулене и К. Шату-

наса с тонко проработанной факту-
рой и мягким приглушенным коло-
ритом, что расширяет возможности
использования витража в быту.
В то время как витраж осваивает
камерные формы, в металлопласти-
ке и керамике акцентируются мо-
нументальные черты. Широко и ин-
тересно представлена керамика —
от уникальных сервизов Э. Талман-
таса, которые трудно назвать при-
кладными, хотя они и способны вы-

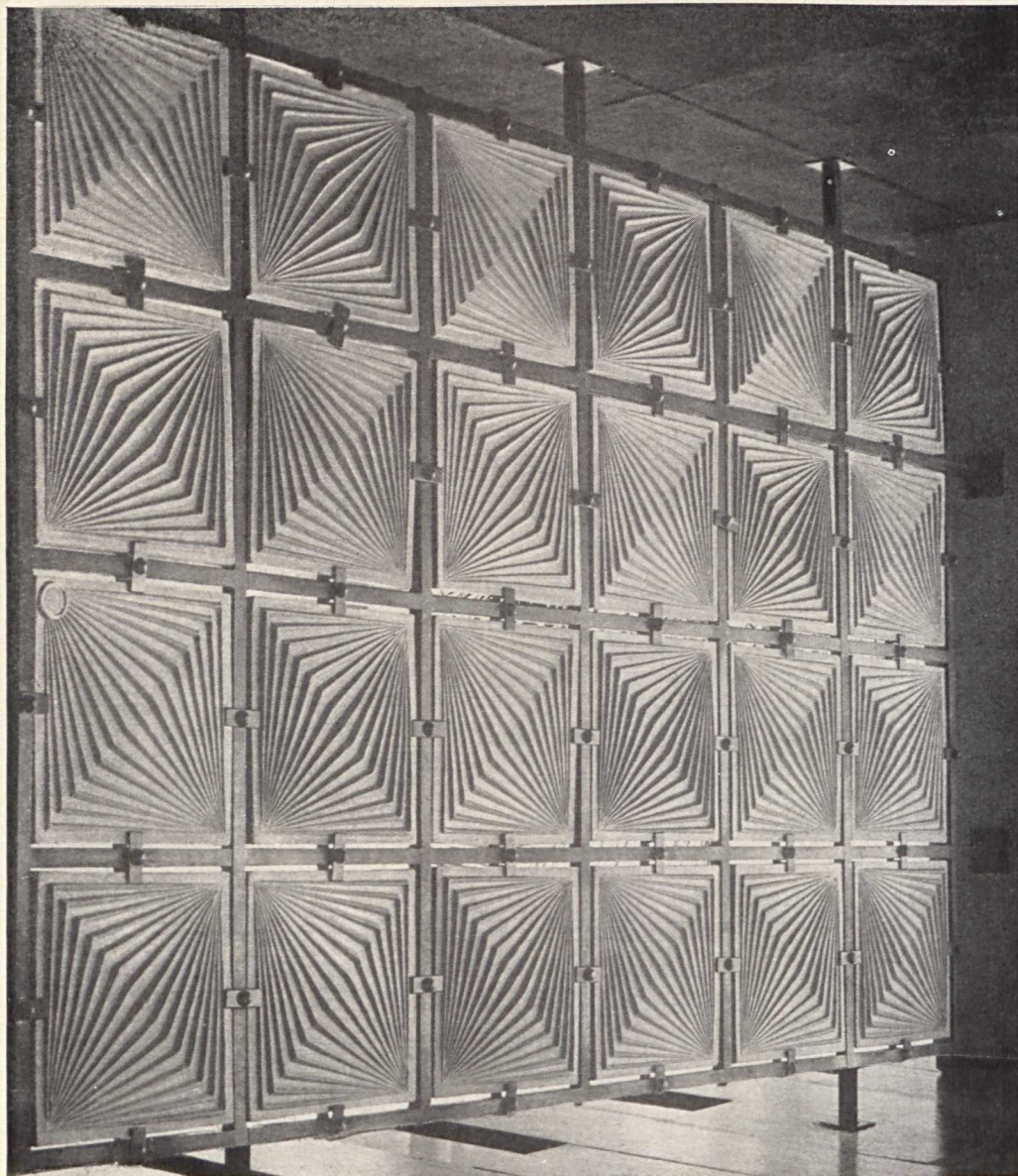
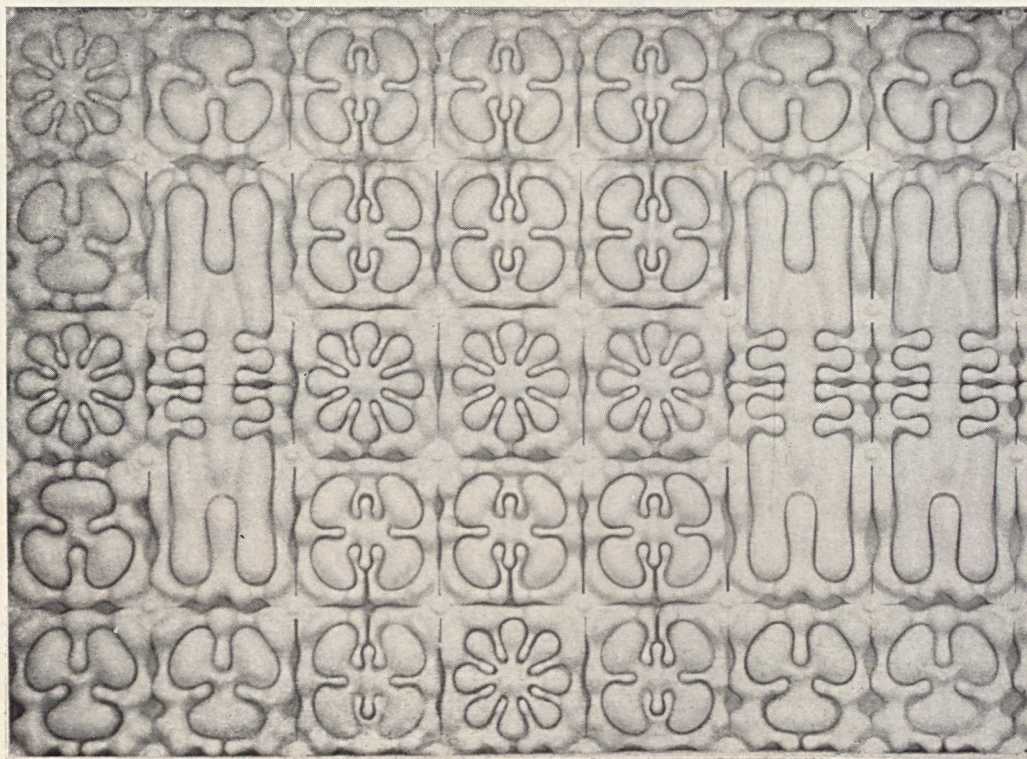
Эмблема выставки



И. Рюмина

Республиканская выставка декора-
тивного искусства, которая состоя-
лась осенью прошлого года в Виль-
нюсе, обладала одной важной осо-
бенностью: на равных с произведе-
ниями декоративно-«станковыми»,
выставочными, на ней экспонирова-
лись фотографии интерьеров и об-
щественных зданий, представляю-
щих синтез декоративно-приклад-
ного искусства с архитектурой.
Таким образом, индивидуальный
творческий опыт сливался с общей
картиной жилой среды.

Представленные в фотографиях
примеры синтеза искусств — вит-
раж К. Шатунаса и керамическое
панно А. Янушкайте на здании Ин-
ститута земледелия, кованый ме-
талл Л. Вербицкаса и керамика
А. Скарбалюте в корчме «Бачко-
нис», декоративная керамика
И. Кедайниса на здании Паневе-
жисского драматического театра и
многие другие демонстрируют раз-
нообразные функции декоративных
форм в стилеобразовании среды.
В них раскрывается основной
смысл сегодняшнего развития ли-
товского декоративно-прикладного
искусства: наиболее точное выра-
жение средствами декоративного
искусства эстетической концепции
архитектурного пространства.
Литовский витраж развивается сей-



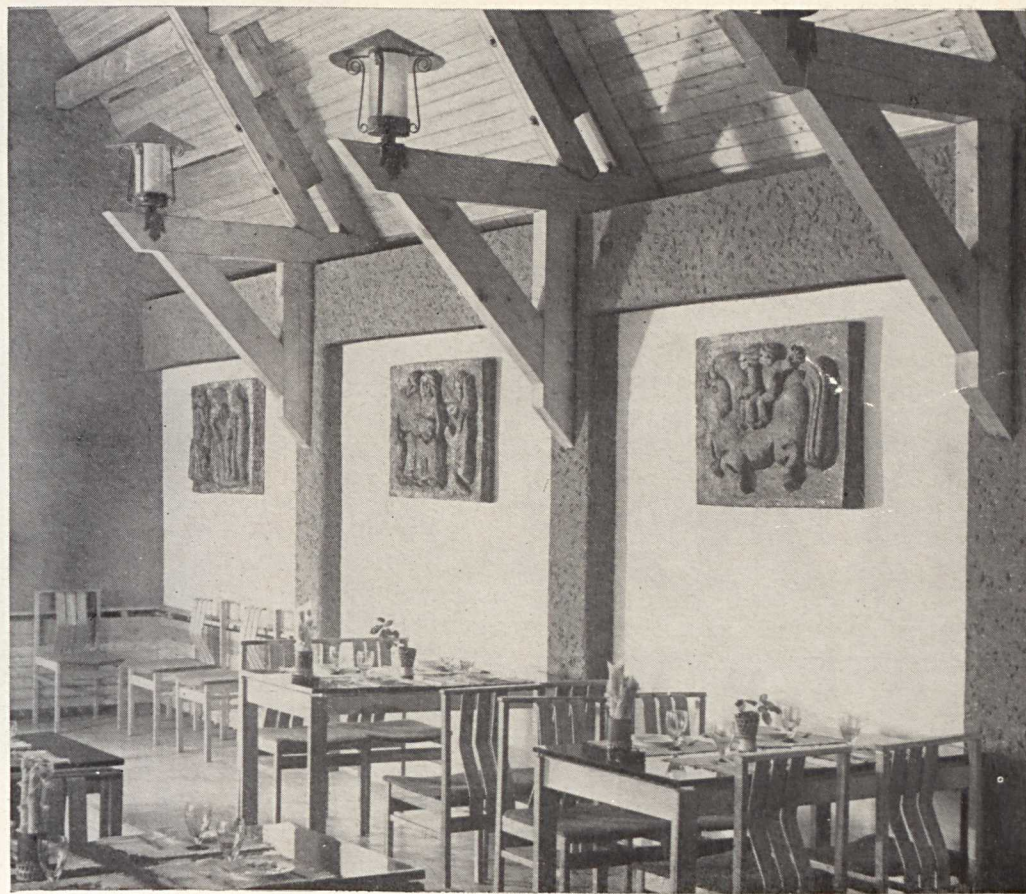
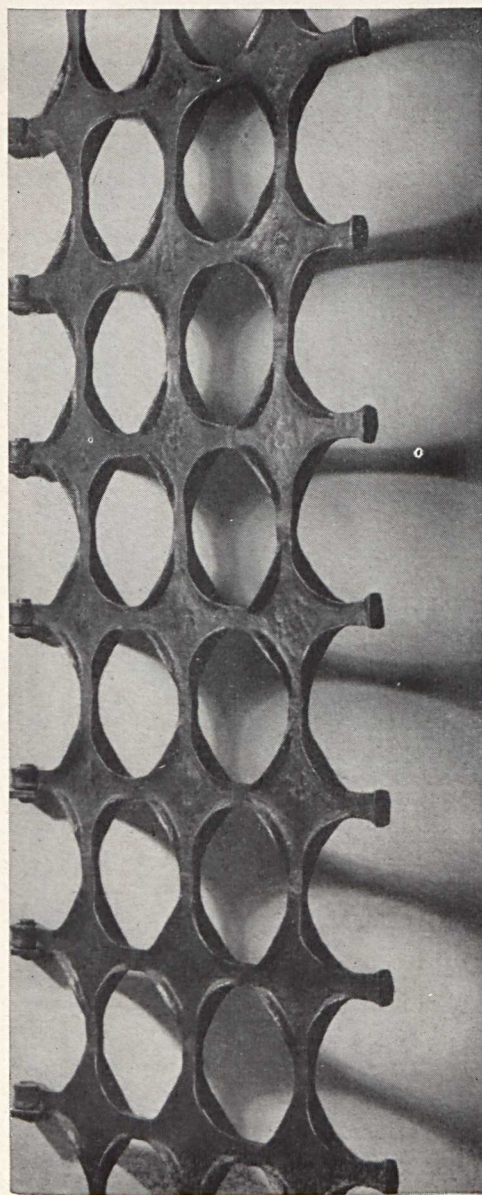
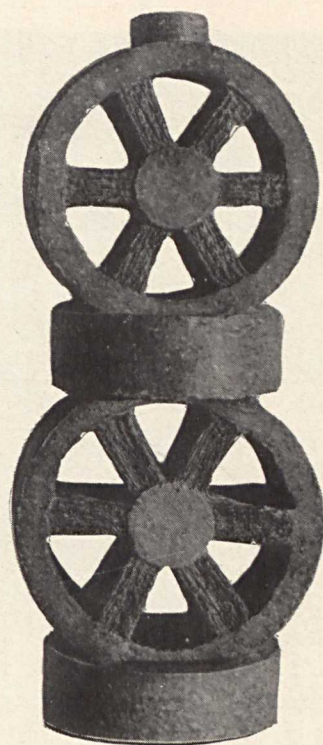
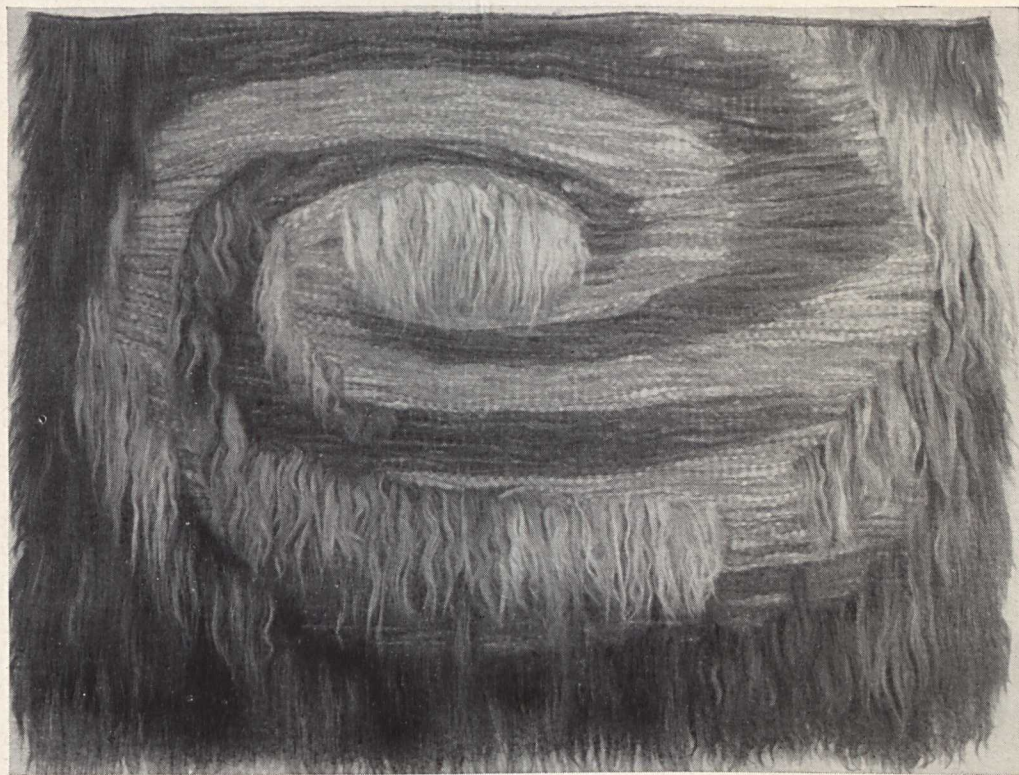
К. Валайтис.
Декоративное панно в кафе
«Шольтинелис». Алебастр

О. Пучкюте, Б. Балялявичюс.
Декоративное панно
в кафе «Шольтинелис».
Керамика

полнять свою утилитарную функцию, до керамических панно, по силе воздействия приближающихся к формам монументального искусства. Выставка показывает, что керамика может жить не только в общественных интерьерах, но и сочетаться с внешними архитектурными формами. Так, керамика Л. Шулгайте организует подступы к гостинице «Венец» в Ульяновске, связывая архитектуру здания

с окружающим его ландшафтом. Та же ориентация на архитектуру, на синтез с другими декоративно-прикладными формами наблюдается и в произведениях металлопластического искусства. Панно К. Симонониса в Гвинейском посольстве, металлопластика К. Валайтиса в ресторане «Жирмунай», декоративные решетки и пластины Э. Будвитене в различных зданиях — только часть многопланового сотрудни-

чества художников-металлистов с архитекторами. Здесь, как и в других экспонатах выставки, сквозит главный ее тезис: выработка единого стилевого синтаксиса, который позволил бы решать различные проблемы эстетической организации жизненного пространства. Главное место на выставке занял художественный текстиль. Достаточно сказать, что из 800 экспонатов 100 приходилось на долю тек-



Л. Вербицкас.
Дверь. Кованое железо

М. Левитан-Бабянскене.
Ковер «Вселенная». Шерсть

Л. Навалинскене.
Декоративная композиция.
Шамот

А. Скарболюте.
Керамические панно
в кафе-мотеле «Бачконис»
(архитектор Э. Бейнортас).

стиля. Гобелен, располагающий богатейшими возможностями, стал излюбленной техникой как для признанных мастеров — И. Бальчикониса, М. Дудене, Р. Ясудите, М. Левитан-Бабянскене, так и для молодых художников — Д. Квиткевичюте, И. Гервите, З. Калпоковайте. Значительны успехи не только в освоении и изобретении современных средств, но и в разработке традиционных приемов народной тех-

ники «пинемас». Но пока становление литовского гобелена происходило в выставочных, а поэтому — идеальных условиях. Время настойчиво требует выхода художественного текстиля в архитектуру. Впервые на уровне республиканской выставки появились изделия из кожи и стекла. Не будем спешить с выводами, а пожелаем литовским художникам успехов в освоении новых для них форм деко-

ративного и прикладного искусства.

Экспонаты литовской республиканской выставки и вся организация экспозиции являются естественным продолжением стилового образа среды, ее частью. Они выставочны «номинально», но не по существу. Каждый из них конденсирует образ реального быта, который начинается сразу же за стенами выставочного зала.



Р. Торабилда.
«Два музыканта и поэт».
Медь, рельеф

Э. Будвигене.
Панно «Весна». Медь

А. Личкюте-Юсёнене.
Декоративная тарелка
«Город замков».
Керамика

Города будущего: утопия и реальность

В. Долгий

От редакции

Статьей А. Рябушина «Коллективизм быта и жилище» («ДИ СССР», 1971, № 3) мы начали обсуждение результатов тех научных исследований городской культуры, которые пришли на смену утопическим проектам города будущего и становятся реальной основой современной градостроительной пластики. В статье В. Долгого, продолжающей дискуссию, дается анализ тех градостроительных фантазий 20-х годов, о которых только вскользь упоминалось в статье А. Рябушина и окончательное преодоление которых является неперенным условием развития советской градостроительной науки

Интересная статья А. Рябушина вновь обращает наше внимание на градостроительные концепции 20-х годов. Поиски 20-х годов обернулись в 50-х—60-х заманчивой легендой. Казалось, навсегда легли в глубь библиотечных хранилищ книги и статьи забытых авторов тех лет. Но их содержание как бы самопроизвольно оживает в стереотипах мышления некоторых современных проектировщиков. Преодолеть легенду можно, только выявив это содержание. Вот почему в сегодняшнем диалоге градостроительных идей представляется особенно важным обсуждение социальных конструктов, которые закладывались в город будущего проектировщиками 20-х годов.

Октябрьская революция существенно изменила пути развития градостроительной мысли.

Прежде всего сами города первого послереволюционного десятилетия Советской России не были похожи на наши сегодняшние города и даже на наше сегодняшнее представление о том, что такое город.

Социальная катастрофа, о которой писал Ленин накануне революции, больше всего ударила по городам. Процесс урбанизации был отброшен и прерван на десяток лет. Голод, разруха, эпидемии, бедствия империалистической и гражданской войн привели к невиданному в новой истории явлению — резкому уменьшению численности городского населения. В 1917 году в России число горожан составляло 20 млн. человек, а в 1920 году — только 16 млн. Люди уходили в деревню. Бедствие усугублялось тем, что наибольшие страдания и разрушения концентрировались в самых развитых русских городах и в

значительно меньшей степени затронули провинцию и захолустье. Население Москвы уменьшилось более чем на треть. В столице не работала канализация, не было дров, не ходили трамваи.

Но как на первый взгляд ни покажется странным, такая реальность не остановила поиски идеального города. И естественно, что этот поиск приобрел форму проекта будущего социалистического города. О необходимости принципиально нового социалистического градостроительства впервые разговор зашел в Московском совете уже в начале 1918 года. Архитекторам Щусеву, Жолтовскому и другим было дано задание составить проект перепланировки Москвы как социалистического города. В 1920 году Петроградский совет принял решение о создании «городов-садов». В одном из постановлений Петроградского совета говорилось: «Комиссариат городского хозяйства решительно выступил на путь воссоздания плана будущего Петрограда, причем руководящей мыслью является стремление приблизить столицу к идеальному типу города-сада. Намечаются героические мероприятия и связанные с ними работы для очистки соответствующих пространств под парки, сады и зеленую кайму городского ограждения».

Для градостроительной мысли особенно благоприятным был конец 20-х — начало 30-х годов. В 1926 году число горожан достигло уровня 1917 года. Бурное становление процесса индустриализации стало мощным толчком к огромному росту численности городского населения. Стимулирующее воздействие на архитекторов и проектировщиков оказал переход к составлению планов построения социализма в СССР. Если в условиях капитализма урбанизация протекала стихийно, то социализм требовал обоснования градостроительной практики. Каким он должен быть, желаемый социалистический город? Как в нем будут жить люди? Чем социалистический город должен отличаться от уже существующих городов? В поисках ответа на эти и подобные вопросы в конце 20-х годов разгорелась бурная дискуссия.

Для нас сейчас интересно не то, в чем расходились авторы различных проектов города социализма, но то общее, что всех их объединяло. Именно в этом кристаллизовалось влияние эпохи на градостроительную утопию. Всех объединяло радикальное, революционное отри-

цание города прошлого, города капитализма. Это город трущоб, неоправданной роскоши и расточительства, огромной скученности. Он антигуманен, он фокус всех противоречий капитализма.

Город — это порождение и воплощение классового общества. В бесклассовом обществе он лишается своей базы. Только анархия производства и частная собственность, свойственные капитализму, порождают города. Социализм приведет к равномерному расселению. Поэтому и урбанизация — неизбежный удел капиталистического расселения. Социализм означает деурбанизацию.

Таким образом, прежняя дихотомия городской утопии — настоящий город — зло и средоточие противоречий, город будущего — идеальное непротиворечивое состояние — обрела после революции новые очертания: все прошлые города (или, что то же, — все западные) не могут служить образцом, а может быть, даже и материалом для будущих городов социализма. Из этих постулатов исходили при решении любых конкретных вопросов. Например, на вопрос, где размещать заводы, тогдашний заместитель председателя Госплана СССР С. Г. Струмилин отвечал: «Идея оздоровления жизни трудящихся путем удаления заводов подалеже от жилья, ограждения их какими-либо зелеными «завесами» и тому подобными паллиативами без радикального оздоровления самих процессов заводского труда — это явно неприемлемая для нас интеллигентски-слащавая маниловщина»¹.

Когда на дискуссии был затронут вопрос — нужен или не нужен в социалистическом городе метрополитен, — профессор В. Н. Образцов, категорически настаивая на несовместимости социалистического города с капиталистическим и поэтому отрицая необходимость строительства метрополитена, говорил, что последний появился в Лондоне тогда, когда капиталисты были озабочены тем, чтобы простой народ, «рабочий скот не пачкал чистых улиц, по которым ходила богатая публика».

Итак, капиталистический город рассматривался как явление абсолютно отрицательное, как адекватное отражение частной собственности, анархии производства, классового общества. Отмена частной собственности, введение плана и ликвидация капитализма должны были привести со временем к исчезновению современного города как такового, как явления чисто капиталистического. «Вот почему само понятие «город» должно быть нами пересмотрено. Современный город есть продукт товарного общества и умрет вместе с ним, слившись с индустриализованной социалистической деревней», — писал видный государственный деятель тех лет, председатель правительственной комиссии по строительству новых городов Н. А. Милютин². (В скоб-

ках можно заметить, что отрицание города как «порождения капитализма» очень напоминает отрицание станковой картины как явления, якобы целиком связанного с развитием торгово-капиталистической культуры. В обоих случаях мы имеем дело с характерным проявлением вульгарно-социологического подхода, не способного схватить внутренней противоречивости исторического развития, не понимавшего, что в условиях капитализма подготавливаются предпосылки социалистической культуры.)

Абсолютному противопоставлению социалистического и капиталистического городов в сознании градостроителей способствовала диалектика исторического процесса в России, диалектика революции. Здесь имеется в виду та ее существенная характеристика, которая была выражена в ленинской формуле: в России революцию легко начать, трудно завершить. Исторический опыт революции, огромные социальные потрясения и сдвиги, нашедшие отражение в первой половине формулы, на многих теоретиков советского города оказывали головокружительное воздействие. Понадобился долгий путь строительства в нашей стране, чтобы понастоящему осознать и ее вторую часть.

Социальная катастрофа, надолго прервавшая процесс урбанизации, воспринималась как позитивный волевой результат. Революция виделась реальным осуществлением мечты прежних утопистов. Революция означала наиболее радикальный разрыв с прошлым. Поле для творческих поисков в создании идеальных городов будущего было расчищено.

Возможно, что ощущение внутренней освобожденности от прежних традиций благотворно сказалось на профессиональных поисках архитекторов в те годы.

Но представление о сознательном насильственном разрыве связей исторического процесса способствовало и появлению огромного числа утопических проектов города будущего. Городской утопии благоприятствовала и относительная неразвитость процесса урбанизации в нашей стране.

Неразвитая форма порождала иллюзию легкого и быстрого преодоления свойственных урбанизации противоречий. Она не облегчала осмысление урбанизации как естественно-исторического процесса со своими внутренними закономерностями и ограниченными возможностями волевого вмешательства. Мало кто в те годы подходил к городу как к сложной системе. Преобладал взгляд на город как на искусственный конгломерат, как на произвольную конструкцию. «Большой город — это механическая сумма отдельных частей, лишь формально связанных между собой. Каждый отдельный сектор этого города, каждое предместье объективно живет своей самодовлеющей жизнью. Это

только механическая сумма, но не органическое целое»³. Однобокое понимание революции как только разрыв всех связей с прошлым создавало особое отношение проектировщиков города будущего к той реальной действительности, которая их окружала. Индустриализация страны, строительство новых и расширение старых предприятий сопровождалось большим скоплением людских масс. Города не могли безболезненно поглотить их. Как отмечалось на Пленуме ЦК ВКП(б) (июнь 1931 года), имевшееся городское хозяйство стало узким местом социалистического преобразования. В 1931 году 62 процента всех зданий столицы были деревянные, а 60 процентов домовладений не имели канализации. Столицу обслуживало всего 178 автобусов, а задача снабжения Москвы дровами значилась одной из первостепенных народнохозяйственных задач. В Сталинграде, в условиях большого строительства, на одного человека в рабочей среде приходилось 2,2 кв. м жилой площади. Возникавшие вокруг новых предприятий рабочие поселки строились стихийно. Не было единого планирующего органа, не было единых норм. Иногда происходило так, что каждое предприятие в городе строило себе собственный поселок, не считаясь с городом как целым. Это приводило к тому, что «в одном городе мы имели пять водопроводов и пять канализаций, причем одно предприятие наметило спуск канализации в то место, откуда другое наметило брать воду»⁴. Но эти стороны действительности не могли обескуражить создателей планов города будущего. Напротив. Подобная действительность еще больше стимулировала их творчество. Она воспринималась как инерция прошлого, избавление от которого должно было быстро и решительно достичь с помощью всеобщей рационализации и всеобщей организованности. Ведь существующие города растут не потому, что необходим их рост, а растут в силу инерции, оставшейся от капиталистических условий производства.

Но отрицание, неприятие действительности — это только одна сторона связи утопий будущего социалистического города с действительностью. Кроме негативной связи была и позитивная. Городская утопия стремилась градостроительно обосновать те стороны реального исторического процесса, которые выражались в индустриализации страны.

Ускоренные темпы индустриализации требовали огромного притока новой рабочей силы. В города, на стройки и заводы хлынуло вчерашнее крестьянство. Но мало было создать поток из деревни в город, из сельского хозяйства в промышленность. Индустриализация требовала превращения крестьянина в рабочего, то есть изменения быта, психологии, традиций, привычек — избавления крестьянина от

традиционной сельской культуры и активного включения его в индустриально-городскую, урбанизированную культуру. Подавляющее большинство горожан были вчерашними жителями деревни, они несли с собой нормы традиционной культуры. Эти нормы сопротивлялись требованиям индустриального общества. Горожане и жителями еще не полностью порвали с деревней. Так, в конце 20-х — начале 30-х годов на Урале металлургические заводы останавливались во время сенокоса. Директора заводов не могли ничего сделать, чтобы удержать своих рабочих, и вынуждены были прекращать работу даже в основных цехах...

Господствовавший быт, болезненные явления ломки старой традиционной и перехода к новой урбанистской культуре противоречили не только идеальным представлениям о человеке социалистического общества. Старые традиции, старый быт приходили в острое противоречие с необходимостью формирования дисциплинированного рабочего индустриального предприятия. Индустриализация требовала создать из полуанархичной полудеревенской-полугородской массы дисциплинированные коллективы предприятий. В этом же направлении развивались теоретические концепции города будущего. Все проекты идеального города имели одну цель: создание нового человека, создание нового быта. Под таким углом была переосмыслена и функция архитектуры: «лепка социальной материи» в пространственных формах города. «В конструктивные периоды истории от архитектора требуется прежде всего изобретение и кристаллизация социальных конденсаторов эпохи, создание новых архитектурных организмов, эту эпоху обслуживающих. В периоды общественного и культурного застоя и депрессии не может быть речи о создании новых организмов, и архитектору остается возможность декоративного украшения уже давно канонизированных типов. В первом случае под словом «архитектура» преимущественно понимается искусство организации, изобретения, жизнестроения. Во втором — искусство декорации и украшения»⁵.

Фетишизация разума неизбежно имела своим дополнением упрощения бихевиористского типа в понимании сознания масс и их поведения. Способы воздействия на индивида, факторы, определяющие его характеристики, понимались упрощенно. «Проблема быта, организации такой коренной реагирующей нервной системы пролетария, которая бы оказалась соответствующей задачам социалистического строительства, оказывается проблемой психотехники большого масштаба». Разделение общественного сознания на просветленный разум проектировщиков и рефлекторно действующее сознание масс. это разделение, проведенное последователь-

но, толкало утопистов к апологии рациональности. Утопия находит во всеобщей рациональности рычаг, для построения нового идеального города и нового идеального человека. Каким должен быть этот идеальный человек? В каком направлении должны воздействовать архитектурные элементы «психотехники большого масштаба»?

Новый человек, как и новый город, мыслился на основе того же (в принципе и в общем виде правильного, но схематизированного и неконкретизированно упрощенного) противопоставления: капитализм — это индивидуализм и конкуренция, социализм — это коллективизм и сотрудничество.

Такая характеристика считалась многими достаточной для глобального конструирования общения индивида будущего и его быта. Задача сводилась лишь к воплощению в архитектурной форме этой социологической модели. И искомая форма была найдена: «Если мы построим коттеджи, или если будут отдельные квартиры, ванны в них и доставка обедов на дом, — тем самым мы создадим почву для воспроизводства индивидуализма». С другой стороны, «обстановка пребывания человека и условия жизни в таком жилом спаянном организме (доме-коммуне. — В. Д.) дают возможность поставить человека ближе к жизни, дисциплинируют его, делают его общественным человеком, легко, свободно, правильно развивающимся».

Искомой, наиболее адекватной оболочкой жизни человека будущего был признан дом-коммуна. В многочисленных проектах домов-коммун неизменно была схожая типовая программа.

Универсально нормированный жизненный уклад. Все без исключения живут одинаково. Нет различий ни в интересах, ни в том, что называют культурным уровнем и материальным положением. Ни один из авторов не рассматривает общение человека в городе как целое. Жизнь почти полностью замкнута в доме-коммуне. Сложная проблема социализации индивида, проблема неоднозначных отношений интересов индивида и интересов общества легко и просто разрешалась в псевдоколлективизации личного быта. На подобных утопических положениях прямо сказывалась невысокая степень урбанизации страны, неразвитость урбанистской культуры, давление представлений, свойственных традиционной, негородской культуре. Эта сторона городской утопии связана с прошлым.

Но есть и другая сторона. Она состояла в проектно-градостроительном выражении потребностей более чем реального процесса индустриализации. Дисциплинированный коллектив — отнюдь не надуманная необходимость индустриального развития — вот что стояло за фантастическими построениями утопистов. Все их проекты, в конце концов, были подчинены одной зада-

че — задаче создания такого типа расселения, который бы лучше, успешнее обслуживал производство. Наиболее радикальные проекты всю жизнедеятельность индивида будущего сводили к производству. Все остальные сферы человеческой жизни, все остальные формы общения прямо, непосредственно определялись производством и служили ему. Именно такое понимание жизнедеятельности при социализме становилось для некоторых авторов аргументом для размещения завода (или другого производственного предприятия) в центре будущего города. Ведь в будущем, при социализме «...вы не выгоните человека с завода: он будет жить заводской жизнью, он с нею срастется», — утверждал один из работников Госплана СССР.

Таковы основные черты городской утопии и ее отношение к действительности. Остается выяснить отношение самой советской действительности к утопии.

Индустриализация и урбанизация страны развивались бурными темпами. Доля горожан изменилась с 17,9 процентов (1926 г.) до 32,8 процентов (1939 г.). Законы развития реальной урбанизации разошлись и не могли не разойтись с градостроительной утопией 20-х — 30-х годов.

Чем дальше, тем больше утопия расходилась с действительностью социалистической индустриализации и урбанизации. И действительность осудила утопию. В июне 1931 года Пленум ЦК ВКП(б) принял постановление «О московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства СССР», в котором подчеркивалась необходимость отбросить утопические представления, были отвергнуты и «урбанистские» и «дезурбанистские» теории. Надо было дать жилье рабочему, нужен был реализм градостроительной практики. С этой позиции не нужны и даже вредны стали поиски идеального города. Социалистический характер наших городов и их противоположность капиталистическим были определены в 1934 году, в докладе на XVII съезде партии. Так сама советская действительность выступила в роли антиутопии, отбросив надолго всякие утопические градостроительные поиски. И только в 50-х годах снова на время возродилась городская утопия в СССР, связанная с утопией 20-х годов. Ее критическое рассмотрение было начато в упомянутой статье Рябушина.

¹ С. Г. Струмилин. Проблемы социалистических городов. Избр. произв., М., 1964, т. 4, стр. 21.

² Н. А. Милютин. Соцгород, М. — Л., 1930, стр. 14.

³ «К проблеме строительства социалистического города», М., 1931, стр. 84.

⁴ «К проблеме строительства социалистического города», стр. 27.

⁵ Журнал «Современная архитектура», 1927, № 6, стр. 160.

Кимженское ЛИТЬЕ

М. Мильчик

Старинная деревня, и северная тем более, окруженная труднопроходимыми лесами и водами, почти до самой Октябрьской революции оставалась подлинным «деревянным царством». Не удивительно, что именно в дереве и проявилось непревзойденное мастерство северного крестьянина.

Металл же — главным образом медь и железо — использовался в быту не часто. Поэтому металлические изделия всегда привлекали особое внимание крестьян, являлись своеобразным украшением дома. С конца XVIII века таким украшением считался самовар, олицетворявший благополучие хозяев.

Самые обычные, на первый взгляд, изделия — дверные металлические кольца-скобы, еще сохранившиеся во многих домах по Пинеге и Мезени, использовались почти в каждой крестьянской постройке. Самые узорные из них украшают уличную дверь, ту, что ведет с крыльца в «передызье». В отличие от «дворовых ворот» их в этих краях называют «красными» (красивыми) воротами. И не случайно. Ведь и само крыльцо — наиболее парадная часть дома, ближе всего к людям, чаще попадает в поле их зрения, оттого здесь и сосредоточивается главное резное убранство. Сама же дверь — «ходовые ворота» — в старину выделялась трехгранным завершением косяка, изредка подчеркнутого несложной резьбой, да кованым железным кольцом, служившим одновременно и скобой, и задвижкой, и колотушкой; если «ворота» заложены изнутри, входящий стучит колотушкой, извещая о своем приходе. Замки же на Севере до недавнего времени врезались лишь в двери амбаров, дома не запирались и только просунутый в кольцо батожок означал, что хозяева отсутствуют.

В пинежском селе со звучным именем Явзора на двери дома, возведенного в 1841 году, есть кольцо красивой подковообразной формы, личина которого, вытягиваясь кверху, то утолщается, то утончается, напоминая этим ползущую змейку. Тут словно видишь, как под равномерными ударами молота расплющивался и растягивался кусок ковкого железа. Кажется, что кузнец пока только испытывает возможности материала, лишь пробует свои силы, хотя дома, на которых они встречаются, могут иметь и поздние даты: после перестройки или

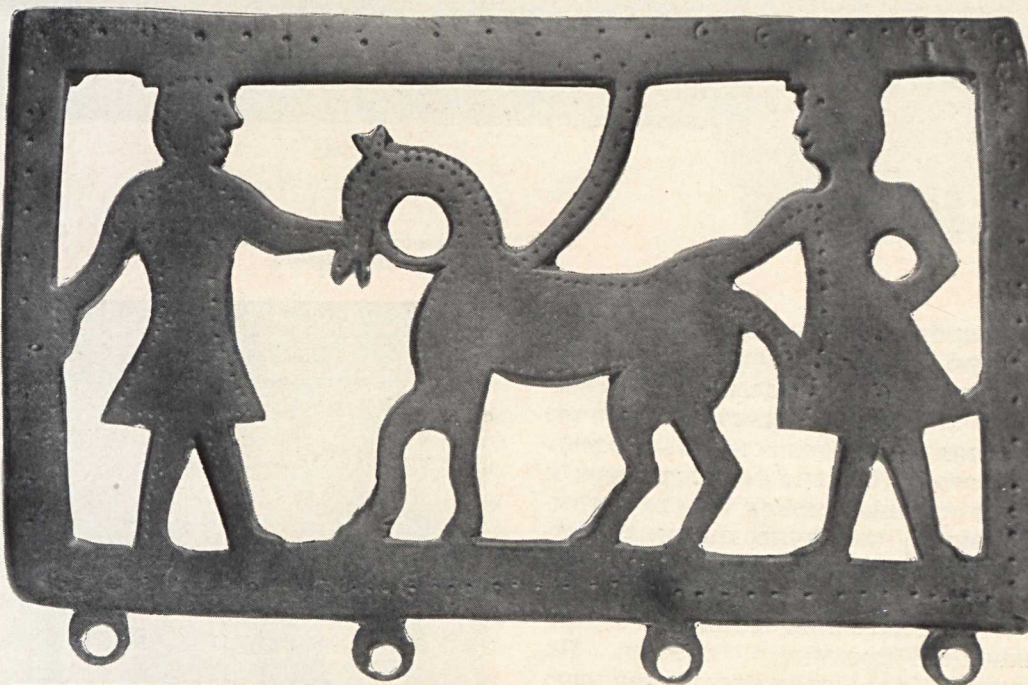


Мезенские коновалы.
Начало XX века.
Фото из Архангельского
областного краеведческого
музея

Женская подвеска. Чудь.
XIII—XIV вв. Вельский
краеведческий музей

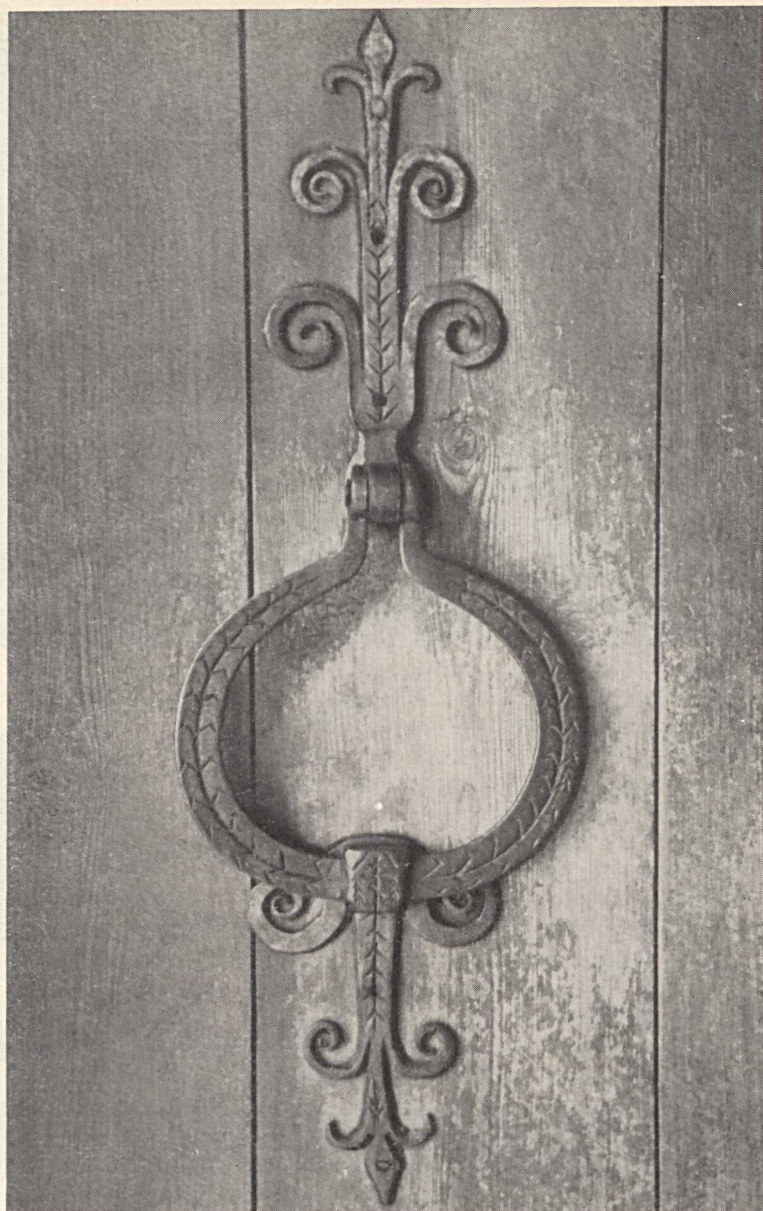
Бляха коновала. Кимженское
литье.
Государственный музей
этнографии народов СССР.
Ленинград

Бляха коновала.
Кимженское литье.
Частное собрание.
Ленинград

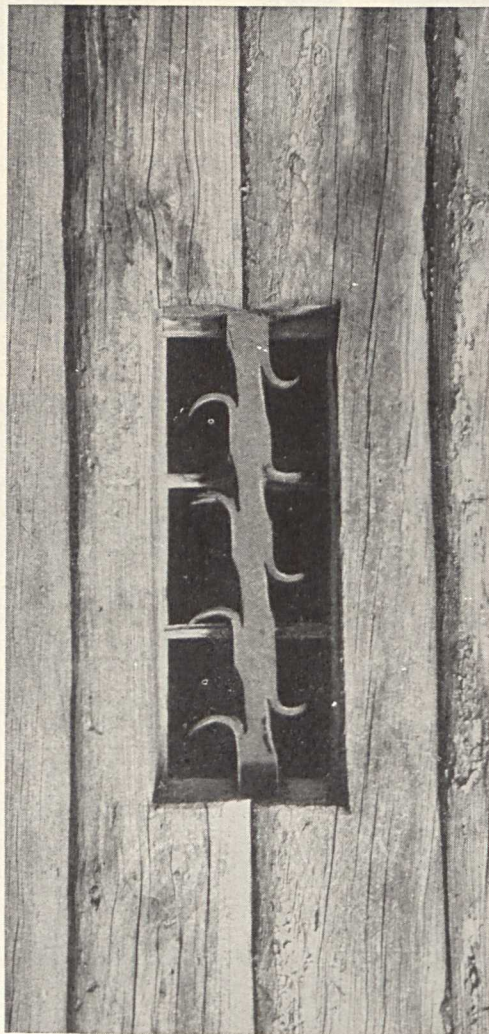


Воротное кольцо.
XIX в.
Село Явзора.
Пинега

Дверь с воротным
кольцом в доме
1841 года.
Село Явзора.
Пинега



Волоковое окно торгового амбара.
XIX в. Сура. Пинега



пожара кольца часто переносили на новую дверь.

Но вот в одном из домов по соседству сохранилось кольцо, отмеченное подлинным художественным совершенством. Плавно тянутся вверх и вниз кованые стебли цветка с симметрично закручивающимися отрогами. Само же кольцо имеет слегка овальную форму, и личина его покрыта насечкой-елочкой, напоминающей прожилки листьев. На гирьке, что утяжеляет нижнюю часть кольца, — крестик; он как бы продолжает вертикальную насечку личины. Так христианский символ переосмыслен здесь в духе древних народных представлений и становится своего рода языческо-христианским «оберегом», защищающим вход в дом от злых духов и недоброго глаза.

И все же чаще гирька украшена овалом или ромбом, внутри которого во все стороны расходятся черточки-лучи, как это сделано, к примеру, на кольце в Марьиной Горе. Перед нами образ светозарного солнца, источника всего живого на земле. И потому от гирьки, как продолжение солнечных лучей, в разные стороны по кольцу разбегаются насечки-побеги, точно так же, как от самого кольца вверх и вниз «растут» стебли неведомого расте-

ния. Этот солярный мотив, уже давно ставший элементом орнамента, многократно варьируется в резьбе прялок, вальков, набердьях и блоках ткацких станков.

Сквозной узор кольца, хорошо «читающийся» на фоне гладких тесин, по существу, и делал ходовые ворота «красными». Придавая им завершенность, он сразу привлекал внимание входящего, как бы указывая ему на самую существенную часть двери. Даже в такой мелочи, как дверная защелка, как в капле воды, отразилось поэтически-образное мышление деревенского кузнеца, рука которого словно помнила столь привычную ей форму конской подковы, и похожую на секиру сечку; спирали ее, украшая ручку, создают динамичную композицию, и светец — сказочный цветок на длинном стебле.

На Мезени в отличие от Пинеги, кроме обычных деревенских кузниц, еще недавно существовал меднолитейный промысел. Неподалеку от устья реки, в селе Кимже, лили медные колокольца для скота, кресты-распяття, пряжки-схваты, украшения конской сбруи. Отсюда они расходились по всему Северу. Но самым интересным среди кимженского литья были, пожалуй, коновальские бляхи, своего рода «це-

ховые знаки», которые коновалы прикрепляли к сумке с инструментами. Это предмет гордости коновала. Не случайно некоторые из них за сотни верст отправлялись вниз по реке, чтобы лично заказать бляху, с которой уж не расставались затем всю жизнь.

Композиция блях почти всегда неизменна: в центре прямоугольной рамки силуэтно изображены конь и два ведущих его человека. Но, как всегда бывает в народном искусстве, при повторяющейся устойчивой основной схеме в каждой вещи есть что-то свое, неповторимое. В одной бляхе возвышается всадник, голова которого свободно переходит на поле рамки. В другой, напротив, головы всех трех словно придавлены краем и оттого восседающий на коне кажется настолько грузным, что животное почти прогибается под ним. Туго натянутые поводья как бы с трудом сдерживают коня. Мастера здесь явно увлеклись передачей бытовых подробностей: у одного коновала видна сумка, надетая через плечо, инструменты — у пояса другого, различимы даже головные уборы, в которых можно узнать старинные грешневики или шапки-валенки. Благодаря объему эти бляхи по своему характеру приближаются к рельефу.

Другие, совершенно плоскостные, выполнены не в технике литья, а «просеканием» по контуру, предварительно нанесенному на медную пластинку. Такая техника, естественно, заставляла уделять основное внимание силуэту. Деталей почти никаких, лишь глаза и пояса коновалов намечены точками да конские гривы небольшими рубчиками. Композиция становится более обобщенной и разреженной (на коне нет всадника). В ней заметно ослабевает изобразительное начало и усиливается орнаментальное. Своей контурностью трактовка коней и людей напоминает роспись знаменитых прялок из Палащеля — села, расположенного на среднем течении Мезени.

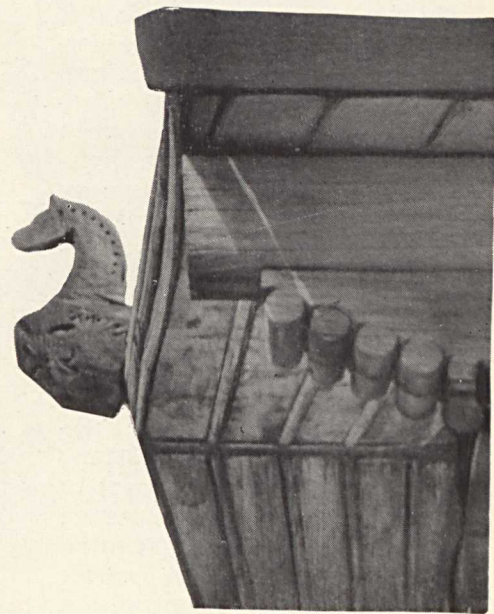
Кто занес литейный промысел в эти края? Вопрос, на который сегодня уже вряд ли можно ответить: последний мастер, И. П. Дерягин, умер несколько лет назад. Скорее всего, принесли его на берега Мезени старообрядцы из известного на весь Север «общежителства» — с Выга, что в Карелии. Там, и это известно доподлинно, отлично было поставлено литье медных иконок, складней, распятий. Связи же между старообрядческими поселениями поддерживались всегда постоянные, а в Кимже жило немало старообрядцев.

Возник промысел, вероятно, на рубеже XVIII—XIX веков, но тем не менее истоки композиционной схемы коновальских блях уходят в глубокую древность: достаточно вспомнить вышивки полотенец и подзоров, на которых изображена человеческая фигура, держащая под уздцы коней. В этой композиции известный исследователь на-



Палащельская прялка. XIX в.
Фрагмент росписи.
Деревня Поганца

Конек на доме 1860 года.
Сура. Пинега



родного искусства Л. А. Динцес видел образ языческой богини Матисыра-земля с подвластными ей конями — символами стихий природы и знаками солнца. Понятно, что именно так осмыслялся конь нашими предками: по существу в крестьянской жизни он значил почти все. С магическим значением коня безусловно связаны и чудские подвески, изображавшие, правда, весьма условно, конские головы. Эти украшения, вероятно, были в обиходе русского населения долгое время после покорения племен чуди, некогда населявших берега Пинеги и Мезени.

Возможно, что композиция бляхи первоначально изображала сцену принесения конской жертвы — начала всякого строительства во времена язычества. Обычай этот, как известно, существовал в древнем Новгороде*, откуда, кстати сказать, были родом первые русские поселенцы низовьев Мезени. Впоследствии деревянное изображение головы лошади, как когда-то череп жертвенного животного, стали укреплять на самом высоком месте дома. Это было связано с представлением, что конь непременно приносит счастье. Коновалы же и в самом деле возвращали крестьянской семье счастье.

Стоит только присмотреться к могучим конькам, и сейчас венчающим многие северные дома, чтобы найти общее с конем на коновальской бляхе не только по силуэту, но даже и по такой детали, как условное изображение гривы точками на упругой шее. Так языческий мотив, имевший в прошлом магическое значение, был переосмыслен в кимженских бляхах, став в них почти жанровой сценкой с коновалами, ведущими упирающегося коня. Чем пристальнее всматриваешься в любую вещь, вышедшую из-под руки народного мастера — гончара или плотника, кружевницы или кузнеца, тем больше видишь, как вещь эта тысячью нитями связана не только с другими, ей подобными, но и со всем многообразием предметов, окружавших в прошлом крестьянина. Проследить или восстанавливать эти нити — значит открывать для себя то, веками складывавшееся, стилистическое единство, которое пронизывает всю русскую народную культуру. Предметы кимженского литья, развивающие длинную цепь ассоциаций, уводят нас в глубину столетий.

* В. Г. Миронова. Языческое жертвоприношение в Новгороде, «Советская археология», 1967, № 1, стр. 220—222.

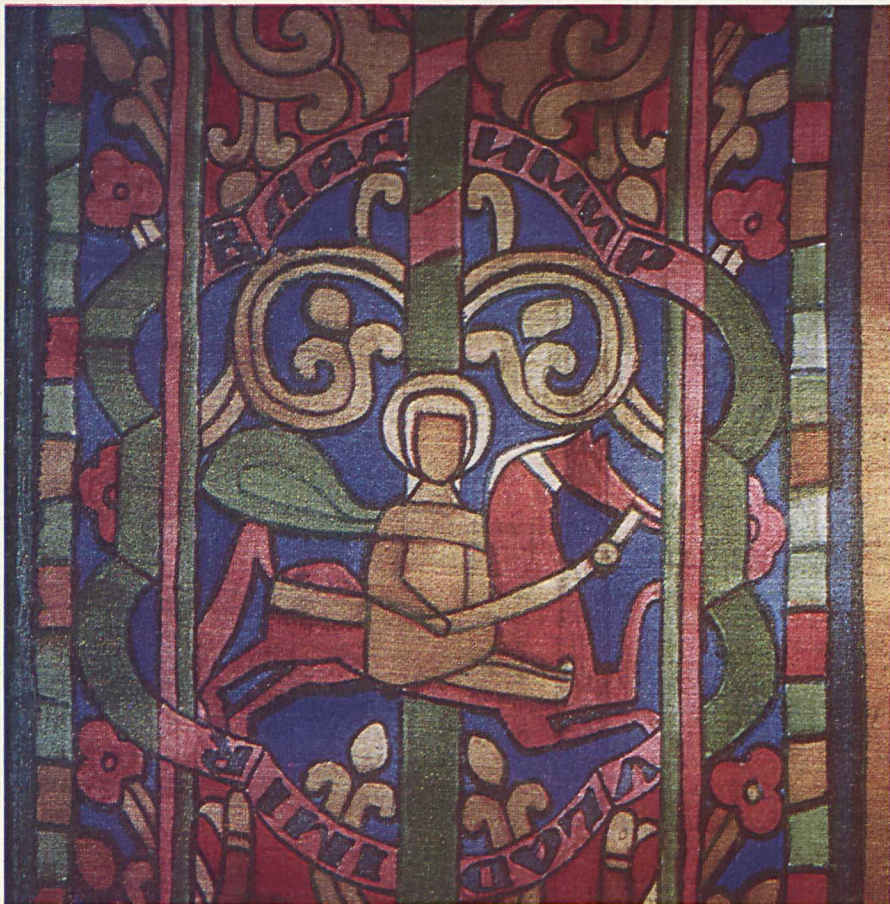
Елизавета Грачева

В ручной росписи шелковых платков, которой сейчас увлекаются многие художники, представлены очень разные манеры исполнения. Длительная работа в каноне шелкового квадрата делает одних художников более изощренными, других формат сковывает...

Елизавета Грачева чувствует себя в этом квадрате свободно, устанавливая в нем органичный ему порядок. Четыре стороны квадрата для художницы не рамка, а основа и исток композиции, дисциплинирующая форма. В композициях Грачевой преобладают ритмические движения, которые тяготеют к уравновешенности, симметрии. Художница крепко держит рисунок в его «жил-площади», заключает в рамку каймы, цвет которой повторяется в узоре. И, главное, художница всегда помнит о том, что она создает вещь, которая будет тесно соприкасаться с человеком. Поэтому величина элементов узора имеет «человеческий» масштаб, а сдержанное колористическое решение вполне гармонирует с цветом кожи, глаз, волос (к сожалению, об этом забывают многие авторы). Грачева считает, что в росписи нужно добиваться звучания трех основных тонов — это обеспечивает хорошую «читаемость» рисунка. На этом принципе построено большинство ее произведений.

Елизавета Грачева окончила факультет прикладного искусства Московского текстильного института в 1963 году и с тех пор работает в Комбинате прикладного искусства МОХФ. В последние два года ей пришлось делать много тематических, сувенирных вещей по мотивам древнерусского искусства, народного творчества. Как избежать цитирования, когда заказчик требует почти буквального воспроизведения сюжета, популярного изложения для иностранных туристов? Сувениры — трудная область. Сувениры — хорошая школа. Авторы по-разному интерпретируют старые стили. Грачева их в первую очередь ритмизирует. Она упорядочивает формы, ставит их в стройные ряды и в этих четких ритмах komponует мотивы с боль-

Платок.
Фрагмент.
Шелк,
ручная
роспись



Сувенирный
платок
«Древняя Русь».
Шелк,
ручная
роспись

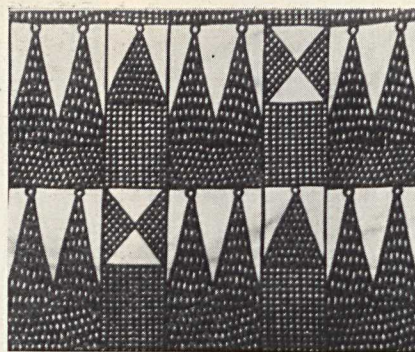


шей или меньшей степенью их декоративной обработки. Художница использует мотивы резьбы, народной вышивки и набойки, шрифты, гербовую эмблематику. Силуэты белокаменной резьбы разработаны в двухцветной композиции из четырех вертикальных полей. Аналогия с древним источником не только в рисунке, но и в колорите: мы как бы видим серые тени в углублениях белого резного камня. Деление плоскости на равновеликие поля — один из наиболее часто используемых художницей приемов. Чувствуется, что она любит эти свои разграфленные

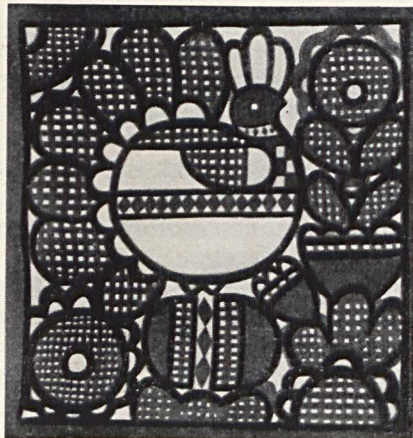
уравновешенные композиции с чистым, четким контуром, с немногословностью цвета... Это ее лучшие вещи.

Елизавета Грачева очень требовательна к себе и очень скромна. Она много и результативно работает: ее платки идут на экспорт, а у нас в магазинах они «нарасхват».

Декоративная
ткань.
Набойка



Сувенирный
платок
«Русский».
Шелк,
ручная
роспись

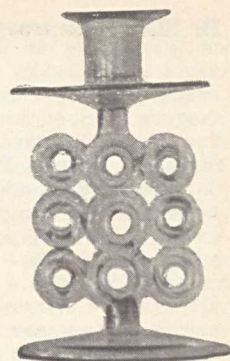


Валентина Дзивинская

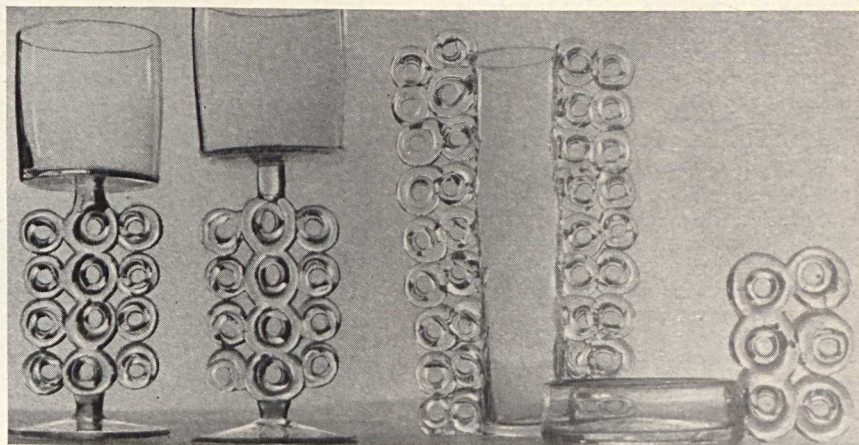
Она закончила ЛВХПУ им. В. И. Мухиной по отделению стекла в 1966 году и была направлена работать на стеклозавод «Неман». Здесь сразу же определилось ее творческое лицо. «Неман» — единственное в стране предприятие, где массовые изделия выпускаются в гутенской технике, и Валентину увлекли декоративные возможности этого вида стекла. С первых дней самостоятельной работы на заводе техника свободного выдувания стала основной в ее творчестве. Валентина ищет новые решения как формы гутных изделий, так и их декоративных элементов. Пластичные налеты разной величины и конфигурации украшают ее наборы «Северные мотивы», «Кружева» и «Вечерний звон». Прием декора один, но как различны, оригинальны и образны эти изделия!

В наборе декоративных ваз «Кружева» из дымчатого стекла налеты похожи на жестко накрахмаленные кружева. В толще лепного стекла бликуют световые лучи, то усиливая его цвет до густого дымчато-желтого, то высветляя до тонких серебристых или золотистых оттенков. Валентина раскрыла богатейшие возможности простого приема народного стеклоделия и постоянно его трансформирует и разнообразит. Она заметила, что в гутенских налетах даже обычное стекло приобретает красивую световую игру с переливами всех оттенков. Это навело ее на мысль использовать прием в бесцветном хрустале. Эксперимент превзошел все ожидания. Изготовленный гутенской техникой набор под названием «Вечерний звон» получил высокую оценку специалистов. Он демонстрировался в Советском павильоне на ЭКСПО-70. Кажется, что хрусталь в этом наборе действительно звенит — настолько он прозрачен и светится всеми цветами спектра, хотя на нем не прорезано ни одной грани.

В другом наборе посуды — «Северные мотивы», в который входят кружки, кухли, миски и подсвечник из красного или зеленого стекла, очень удачны пропорции. Налеты, будучи во всех сосудах



Набор посуды
«Северные
мотивы».
Стекло



Декоративный
набор
«Вечерний
звон».
Хрусталь

основным декоративным элементом, одновременно функциональны, так как выполняют роль ручек. Формы набора идут от деревянных ковшей и мисок, бытующих на Севере. Цветовое решение напоминает пылающие красные закаты на фоне приглушенной суровой зелени северного края. Этот комплект демонстрировался в 1970 году на советской выставке во Франции.

Дзивинская — художник, идущий от народных традиций в стекле, которые, пройдя сквозь мироощущение высокопрофессионального творца, обретают новую, совершенно

самостоятельную жизнь. Валентина очень взыскательна к своему творчеству. Над произведением работает долго и кропотливо, зачастую, отбросив несколько вариантов, начинает все сначала. Пытливый характер, упорство в труде дают основание ожидать от Валентины Дзивинской новых творческих успехов.



Фигурки из декоративной скульптурной группы «Свадьба». Майолика. 1967

Вацловасу Микнявичюсу в этом году исполнилось 60 лет. 35 из них он отдал художественной керамике. По случаю юбилея художника в столице Литвы Вильнюсе и в Каунасе были организованы обширные выставки его работ, а республиканское издательство научной литературы «Минтис» выпустило его книгу «Художественная керамика».

Вацловас Микнявичюс — неутомимый искатель нового и прогрессивного в керамике — как в ее художественном решении, так и в технологии.

Почти 20 лет работы связывают Микнявичюса с каунасским художественно-производственным комбинатом «Дайле», где он спроектировал небольшой керамический завод, сам руководил его строительством, а затем производством.

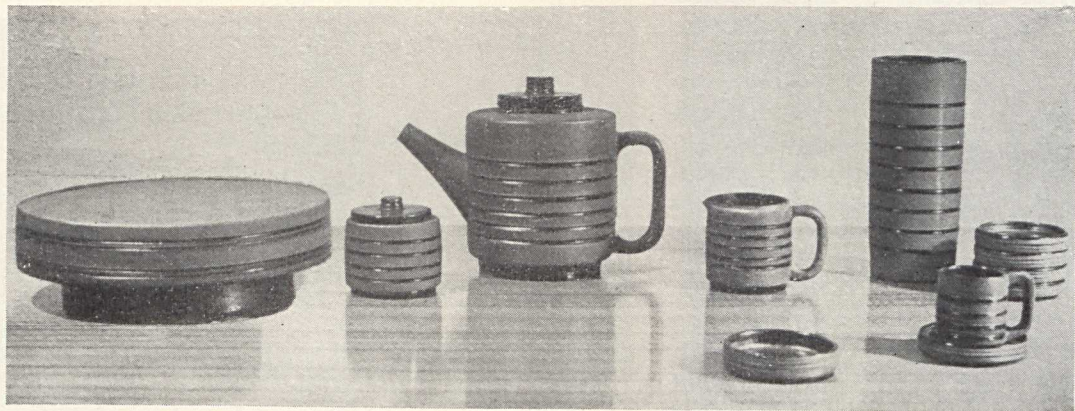
Микнявичюс активно помогал и специалистам в других республиках. По его проектам в Тбилиси построен цех майолики, в Алма-Ате — цех керамики, муфельные печи в Белоруссии и Московской области. Здесь он не только руководил строительством производственных объектов, но и помогал освоить технологию, выбрать и составить рецептуру глазурей и масс, производил художественную корректировку изделий.

В мастерской Микнявичюса множество образцов новых керамических материалов, отмеченных соответствующим шифром. По этому шифру в каталоге можно быстро найти рецептуру составов, технологию изготовления и другие необходимые данные о их качестве и свойствах. Все это — результат многолетней кропотливой работы художника над совершенствованием технических процессов изготовления керамики. Часть этих ценных опытов включена в упомянутую книгу «Художественная керамика», которая является полезным пособием для мастеров и студентов художественных школ. Книга выпущена на литовском языке, поэтому она недоступна для читателей других республик; было бы полезно издать ее на русском языке. Вацловас Микнявичюс — постоянный участник республиканских, всесоюзных и международных выставок прикладного искусства. Его работы не раз заслуженно отмечались медалями, дипломами, почетными грамотами.

Весь творческий путь художника можно довольно четко разделить на два периода: первый — до 1958 года, когда автор больше придерживался народных традиций, обильно украшал изделия орнаментом, сохранял их традиционную форму; второй период — это поиски новых современных форм, фактур, образов. На юбилейной персональной выставке можно было видеть стенд с надписью: «образцы серийного производства 1949—1959 гг.». Здесь представлены результаты напряженного труда в течение целого десятилетия, когда автор старался найти новые материалы и формы сотен образцов, которые со временем должны были войти в наш быт. Многие из них хотелось бы повторить и сегодня — они не устарели, а это большая похвала художнику.



Сервиз для кофе. Каменная масса. 1965

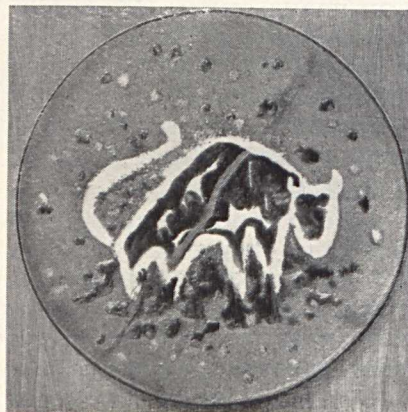


В последнее время Микнявичюс заинтересовался декоративной композицией. Здесь он старается использовать разные глины, их цвет, пластичность. Среди наиболее интересных произведений следует назвать композиции по мотивам народных сказок и на бытовые темы, например «Жальгирис», «Эгле — королева ужей», «Семья грибов», комическую группу «Свадьба» и др. Многие работы Микнявичюса вошли в архитектуру, они украшают каунасские здания, кинотеатр «Жильвинас» в Кретинге, интерьеры квартир.

Вацловас Микнявичюс полон сил и интересных замыслов. Остается пожелать ему дальнейших успехов в его разносторонней творческой деятельности.

Ю. Валентуконис

«Зубр». Настенная тарелка Майолика. 1969



Русская живопись нового времени не создала шедевров монументального искусства. Самые величественные из ее замыслов воплощались все-таки в ограниченных и замкнутых формах станковой картины, а все, что писалось на стенах и сводах церквей, на плафонах дворцов, оставалось в своем добропорядочном академизме и декоративной патетике несравнимым по значению и качеству с достижениями станковых жанров. Но тоска по большому синтезу, по искусству всеобъемлющему, говорящему величавым языком на вечные темы, слитому с архитектурой и в ней находящему опору для своего пафоса, сохранялась и в эпоху станковизма. Она охватывала порой крупнейших из русских художников, и тогда наброски неосуществленных и, более того, неосуществимых монументальных замыслов входили в историю нашего искусства на правах вышших его достижений — как «Библейские эскизы» Александра Иванова. Входили не так, как неосуществленные архитектурные проекты, не как смутный намек на что-то иное, несбывшееся, но сами по себе — в своем скромном, почти миниатюрном воплощении, в виде серии рисунков и акварелей. И все же их титанический пафос и всеохватывающая широта замысла были проникнуты могучим духом монументального искусства.

«Библейские эскизы» — не единственный пример неосуществленного и все же сыгравшего свою историческую роль монументального замысла. О другом, необычайно талантливом и гораздо более близком к нам по времени, напомнила выставка рисунков Василия Николаевича Чекрыгина в Гравюрном кабинете Музея изобразительных искусств. «Я совсем другого взгляда на живопись, чем европейцы. Станковая живопись не что иное, как фрагмент бытийной, общей трагедии, выражением которой может быть только фреска», — эту запись из дневника художника приводит его друг, соратник и биограф Л. Ф. Жегин¹. И действительно, почти все оставленное Чекрыгиным — лишь бесконечная серия эскизов к монументальному фресковому циклу, посвященному страданиям и подвигам человечества на его пути к освобождению от плена земли, страдания, смерти.

Сложный замысел смутно прослеживается в сотнях рисунков. Необычайный по размаху и темпераменту, этот замысел, со всей его отвлеченностью, по-своему очень типичен для бурной переломной эпохи первых лет Революции. Трагические впечатления времени, его мечты и тревоги проецируются Чекрыгиным на необъятные дали космоса, выводятся в непроницаемую глубину будущего. Здесь сказалось увлечение философией В. Н. Федорова — своеобразным сплавом естественно-научных и религиозно-мистических идей. Но книга Федорова, вдохновившая когда-то научный подвиг Циолковского, лишь помогла Чекрыгину придать вселенский размах его видениям; сама их страстность, духовное напряжение, драматизм воплотились и в работах, соз-

данных еще до знакомства с этой книгой. Космичность его листов — прежде всего не в сюжете, а в самом ощущении мира. И хотя на одном из листов мы читаем авторскую надпись: «овладение космическим процессом (эскиз), переселение человека на звезды», содержание и облик этих рисунков с их сияющими из мрака обнаженными телами далеки от привычных нам теперь опытов решения «космической темы». Овладение космосом, путь к звездам для Чекрыгина не техническая задача. Оно совершается силой духа, героическим порывом и озарением, и напрасно было бы искать в его эскизах отображения реальных способов «переселения людей в космос». Недаром Чекрыгин говорил о своих рисунках: «Не принимайте эти фигуры за тела, в них не должно быть ничего телесного, это только образы, духи»².

Удивительна простота, с которой это выражено. Мягкие мазки пресованного угля на матовой, шероховатой бумаге. Темные, глубокие пятна, и между ними — сияющая, насыщенная светом, хотя вовсе не такая уж светлая (особенно теперь, спустя полвека) белизна. Чекрыгин, собственно, не рисует — не разграничивает линией пространства, не строит форму штрихом, он пишет, как пишут маслом, придавая листу в целом глубину, заставляя его клубиться облаками света и тьмы, сиять из глубины человеческими телами. Это — живопись углем, богатая, сочная, темпераментная. И в этом один из парадоксов сложного творчества Чекрыгина: оставив главным образом рисунки, ими прославленный, он был во всем своем творчестве живописцем, а не графиком.

Осуществляя свои грандиозные замыслы в этом скромном материале, Чекрыгин как будто вовсе не стремился к цвету (несколько цветных листов на выставке были не только не лучшими, но, главное, — далеко не самыми живописными). И все эскизы Чекрыгина ощущаешь как живопись, а не переводящий мысленно с графического на живописный язык. Они в этом не нуждаются именно потому, что они уже живопись — до предела ее выразительных возможностей. И вся серия эскизов погибшего в ранней молодости человека не кажется лишь печальным началом оборвавшейся работы. Она есть, она дана уже в этих вещах во всей своей вселенской грандиозности, и у меня нет потребности мысленно восстанавливать замысел Чекрыгина на каких-то громадных стенах или сводах, прорисовывая детали, объединяя фрагменты. Листы Чекрыгина активно сопротивляются такой операции. Те их качества, которые при домысливании неизбежно отбрасываются как случайные, привходящие — фрагментарность композиции, ее незавершенность в пределах любого листа, недосказанность и туманность эскиза, непрорисованность фигур, наконец их монохромность, заставляющая в то же время смутно ощущать колоссальное цветовое богатство в черном и белом, — все это оказывается важными ценностями живописной графики Чекрыгина. И если «Библейские эскизы» Александра Иванова все же можно мысленно увидеть на стенах, грандиозными по масштабам, соотнесенными и друг с другом, и с пространством каких-то зал (хотя и они понесут при этом некоторый ущерб, станут более академичными и холодными в своем пафосе), то с эскизами Чекрыгина это гораздо труднее.

Почему же?

Во всяком случае, не потому, что ему не хватает значительности, подъема духа, чувства величественного. Не лица, и не фигуры только — само пространство его листов напрягается сиянием духа и темными сгу-

стками страдания и угрозы. Эта могучая экспрессия не умеряется, но как-то органично сплавляется с глубоко классическим чувством красоты и гармонии (вот почему, вопреки небывалой в русском искусстве экспрессивности, Чекрыгин меньше всего экспрессионист). В свободе обращения с пространством и формой, в энергии самовыражения, в драматизме Чекрыгин — сын своего времени, современник и отчасти соратник великих разрушителей в искусстве. Но в ощущении человека, в романтическом пафосе он художник классических традиций, и перед его рисунками вспоминаются не столько литографии М. Ларионова и Н. Гончаровой (с которыми он одно время был связан лично и творчески), но раньше и чаще, чем они, — могучие рисунки Тинторетто, драматические офорты Рембрандта и Гойи, динамичная графика французских романтиков XIX века. Их он выбрал себе в предки, выбрал не рассудком, а сердцем и сумел стать достойным, без эпигонства, продолжателем, потому что поднял их ощущение борющегося и страдающего, трагического и прекрасного человечества (а он мыслит в искусстве именно такими — не меньшими — категориями) на тот уровень страсти, перевел в тот масштаб вселенской трагедии, который стал возможным лишь в искусстве бурного двадцатого века.

Он выразил это чувство языком необычайно свободным и сильным, необычайно непосредственным. Среди тех художников, которые, по выражению Шардена, хотя и пользуются красками, но «пишут чувством», Чекрыгин один из первых. И именно поэтому грандиозность его замыслов наиболее адекватно должна была выразиться не во фреске, которой требовал их масштаб и пафос и о которой страстно мечтал сам художник, а в мгновенно набрасываемых на бумагу, распыляющихся мраком и светом угольных штрихах — тем более выразительных, чем менее они конкретны. Вот откуда напряженная страстность этих смутных видений. Вот откуда фрагментарность его листов, не вмещающих представляющегося его воображению целого, которое и не может быть вмещено без потерь ни в какие конечные рамки. Его не воплотить ни в рисунок, ни в серию, оно может жить лишь в бесконечности сотен и сотен листов, не имеющих ни конца, ни начала, ни ясной последовательности, сотен и сотен каждый раз фрагментарных и ослепительных вспышек какой-то вселенской драмы. Лист Чекрыгина — всегда часть бесконечности, не вмещающая ее, но передающая ее неизмеримость, и потому так ошутима грандиозность сил, действующих в этих листах, — они соизмерены с бесконечностью.

Василий Чекрыгин трагически погиб в возрасте двадцати пяти лет, в сущности, лишь начав свой творческий путь. Можно лишь гадать, что отняла у нас эта гибель. Могли ли его монументальные замыслы воплотиться на стенах — без творческих потерь, с тем темпераментом и искренностью, с той энергией чувства и чистотой, как в оставшихся рисунках, и в то же время — с завершенной и зрелой ясностью выстраданной и обдуманной фрески?

Едва ли...

Но если все-таки могли бы, — значит, наша страна потеряла в 1922 году нерасцветшим одним из величайших своих художников.

¹ Из воспоминаний о Чекрыгине. Василий Чекрыгин. Рисунки (каталог). М., 1969.

² Б. Шапошников. Апостол большого искусства. «Маковец», 1922, № 2, стр. 8.

вышивку. Этот сказочный калейдоскоп выдумки звучит как торжественная симфония радости бытия. К сожалению, росписи неравноценны. Бедновата, неоправданно растянута композиция «Подсолнух», «красивостью» лиц заменена простота многих женских персонажей росписи, двухплановая по мышлению композиция «Ехал козак за Дунай». Кстати, эта роспись нашла себе место на террасе современного по архитектуре здания, совершенно не рассчитанного на этот ансамбль. Подобное «осовременивание» уже имело место в ресторане «Хортица»

в Запорожье. Думается, ни здесь, ни там оно не принесло желаемых результатов. Несмотря на эти погрешности, кафе «Курени», вызывающее теплое и радостное чувство встречи с народным искусством, войдет в число достопримечательностей.

¹ Архитекторы А. Добровольский, Н. Ермак, Р. Наймушин, Н. Котляров. Росписи Л. Мироновой и Л. Яворского.

² Ласкательное название аистов на Украине.

М. Ильяшенко

Так называется недавно законченное в Киеве кафе¹. Оно вошло в ряд тех архитектурно-художественных решений, в частности в области строительства предприятий общественного питания, которые основаны на формах народной архитектуры, на использовании природного ландшафта. Только в Киеве их можно назвать несколько: ресторан «Наталка», расположенный в украинской хате, «Верховина» с его чарующим своеобразием закарпатского силуэта, приветливо машущий крыльями «Ветряк», «Млын» (водяная мельница) и другие.

И тем не менее кафе «Курени» занимает особое место. Его самобытная красота многосложна: это и оригинальность архитектуры, воссоздающей формы запорожских шатров, и расположение среди зелени на живописных склонах Днепра, и, наконец, звонкий, пленительный мир народной декоративной росписи. Едва ли не впервые архитекторы предоставили решение целого комплекса художнице-самоучке (Лизе Мироновой), дав полную свободу фантазии автора. Правда, Миронова работала здесь в содружестве с профессиональным живописцем Л. Яворским. Но, очевидно, такова сила таланта этой художницы: и в композиции в целом, и в отдельных ее деталях профессиональность уступает место живой непосредственности пластического языка и удивительной непринужденности народного искусства.

Живопись, подобно коврам, охватывает, обтекает всю поверхность внешних стен, полотном обрамляя входы, звучными пятнами врываясь в интерьер. В огромной мере расширяя содержание архитектуры, дополняя ее, росписи вносят в нее свой мир — мир украинской песни: застыли в красках шутки «Вечерниц», открывающих росписи, декоративно нарядны и трогательно близки «Лелеченьки»², задорны козаки («Ой, на горе жницы жнут...»), монументален бандурист из замыкающей композиции «Кобзарь». Излюбленный в народном искусстве литературный сюжет получает здесь новую жизнь, последовательно «повествуя» песню, заставляя ее разворачиваться во времени. Композиция росписей крайне проста: в экстерьере она основана на чередовании сюжетных и орнаментальных мотивов, внутри куреней это небольшие анималистические вставки-орнаменты, построенные на строгой симметрии. Музыкально организованный ритм линий и красок создает впечатление звучания.

Самостоятельную роль играет в композиции цвет. Синие, красные, зеленые, оранжевые, лиловые тона, соседствуя на едином белом фоне, издали воспринимаются, как россыпи драгоценных камней. Этот расчет на активность цветовых пятен не мешает и близкому восприятию красочных деталей.

Как всегда в народном искусстве, в росписях поражает богатство фантазии: петух оделся в наряд Жар-птицы, расцвел причудливым цветком колосок пшеницы, гребешок маленькой птички превратился в ленты, а крылья аиста — в богатую



М. Чижев.
«Уголок Москвы». 1968

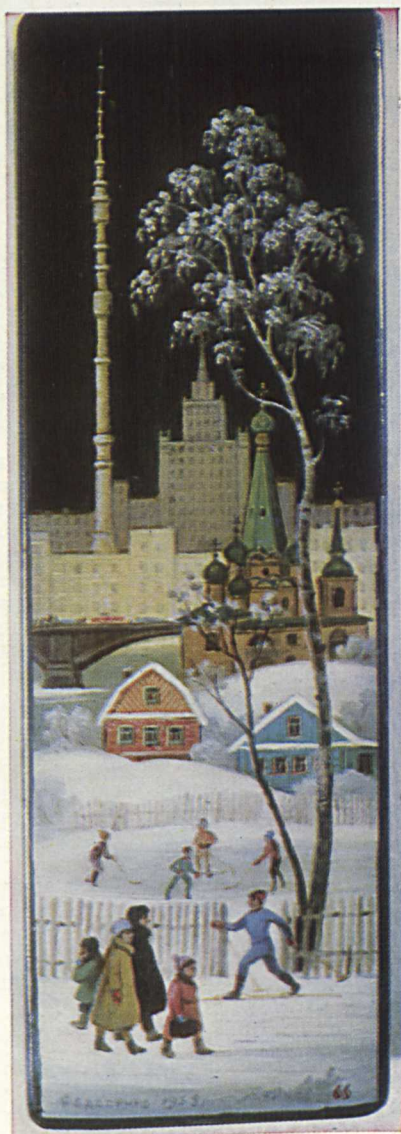
Деревенский танец.
XIX в.

В. Лавров.
«Тройка». 1953

Федоскинская фабрика миниатюрной живописи на папье-маше отметила свой юбилей. Это большое событие в нашем декоративно-прикладном искусстве. Не многие из существующих художественных производств могут похвалиться столь длительной историей — изученной, каталогизированной и воспетой. Федоскино по старинке числят среди промыслов. Но архаичность такого взгляда давно уже очевидна. В популярной литературе с упорной снисходительностью федоскинских живописцев называют умельцами (термин, вызывающий недоумение искусствоведов), тем самым принижая их до уровня ремесленников. В сложной классификации явлений искусства трудно однозначно и для всех убедительно отнести Федоскино к какой-либо рубрике. Это вновь показала юбилейная выставка, открытая в конце прошлого года в Москве, в Выставочном зале Союза художников РСФСР на улице Горького, где можно было увидеть и старые лукутинские изделия, и главным образом произведения советского времени, а также работы учеников профтехшколы. Экспозиция выставки, хотя и не давала полной картины развития федоскинской миниатюры, показала, что сегодня Федоскино идет своим

путем, ищет новый стиль, органичный нашему времени. Нам до сих пор приходится слышать об исконной традиционности лукутинской, вишняковской, наконец, федоскинской живописи, несмотря на то, что ряд исследователей показал ее изменчивость и умение мастеров приспособиться к новым требованиям потребителя. И не случайно так часто Федоскино относят к промыслам: этим подчеркивают, что оно должно быть в первую очередь традиционным. Но в наши дни Федоскино смело экспериментирует. И это главное, хотя в его искусстве не изжиты еще некоторая слащавость и манерность, особенно в массовых изделиях. Современный федоскинский художник чувствует, что потребителю лаковой миниатюры, эстетически весьма грамотному

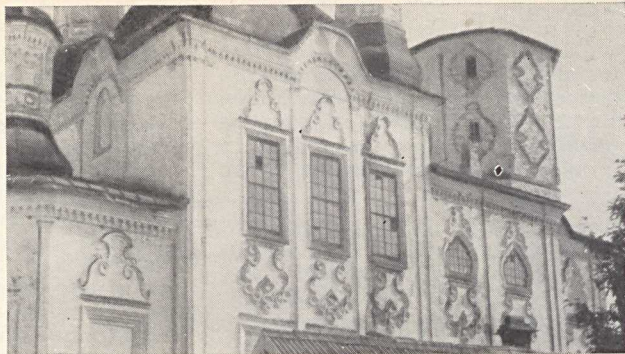
тинские и вишняковские мастера, вышедшие из крестьян. Достаточно посмотреть на «Осенние листья» М. Чижова, чтобы понять, что такое произведение мог создать лишь художник, прекрасно знающий не только творчество прямых предшественников миниатюристов, но и изобразительное искусство во всей его сложности и многогранности. Но есть у Федоскина и свои проблемы, и главная из них — условия творческие. В 1926 году в статье, посвященной 15-летию Федоскинской артели, С. Афанасьев сообщал, что федоскинцы сохраняют старый порядок — работать по вдохновению. «Бывало, — рассказывает он, со слов старых мастеров, — работы много, но выпал снег, живописец берет ружье и идет на охоту»*. В наше время об этом даже не меч-



мало сувенирных троек «в старинном духе». Эти тройки он ценит как один из стереотипов «национально-русского». Но он хочет видеть и яркое выражение индивидуальности художника в рамках стиля нашего времени. Главное же — сам федоскинский художник этого хочет, так как давно осознает себя не работником на поставщиков художественного товара и не «умельцем», а творцом искусства, принципиально не отличающегося от профессионального городского. Показательно частое обращение федоскинских живописцев к графическим решениям как наиболее соответствующим стилю эпохи. И силуэт, внесенный в лаковую живопись стараниями художников Московского кустарного музея в начале нашего века, вновь, в современной трактовке, привлекает федоскинцев своей выразительностью. Современный живописец Федоскина обладает той очевидной культурой, которой не могли похвалиться луку-

тают. Несоразмерно растет план, и, если несколько лет назад один человек расписывал 20—25 вещей в месяц, то теперь норма — 40. Это одна из главных проблем сегодняшнего Федоскина. Юбилейная выставка на базе двух великолепных коллекций — фабрики и училища — показала достижения и возможности федоскинцев. Дальнейший шаг — организация музея федоскинской живописи. Творчество федоскинских живописцев — достояние нашей культуры. Признание этого факта отразилось в присуждении двум из них — И. Страхову и М. Чижову — Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина за 1970 год.

* С. Афанасьев. Федоскинская артель (живопись по папье-маше). Журн. «Кустарь-кооператор», 1926, № 2, стр. 32—37.



Ступив на улицу лесной вологодской деревни, попадаешь в царство геометрии. Дерево как материал торжествует в линиях, управляет движением глаз, головы. Доски крыш сначала удивляют длиной, долбленные желобки на «курицах» вылетают, будто журавли из-за леса, треугольник за треугольником. У окошек шести, обвитые хмелем, кажутся ладонью, прикрывающей глаза мастера от прямого солнца. Город Тотма расположен на север-



ном берегу Сухоны в глубине лесного района. Появление здесь в начале XVIII века кирпича в строительстве можно сравнить с изобретением письменности для языка. То же наивно-восторженное увлечение новыми возможностями, та же всесильность азбуки.

Жители Тотмы оказались изобретательными порядовщиками—формовщиками кирпича. Кроме параллелепипедов, образуемых в бездонных формах-пролетках, они изготовляли фигурный подпятный кирпич, глина для которого вдавливалась в подонную форму пятою ноги, а не бесчувственной деревянной ступой. Кирпич обжигался в домашних печах и поступал на строительство в виде вкаладов от крестьянских дворов. Этим, очевидно, объясняется некоторая его разнокалиберность. За короткий период, начавшийся в конце 30-х годов XVIII в. (тотемский краевед и археолог Н. А. Черницын ограничивает этот период 15-ю годами) в городе возникла своеобразная провинциальная школа зодчества. Описывая ее, П. А. Тельтевский* справедливо подчеркнул приоритет местных каменных построек перед аналогичными сооружениями других северных городов. Одной из четко выраженных особенностей этой школы стал архитектурный декор из долговечного фигурного кирпича—тотемские картуши, подобные узорчатым росчеркам увлеченного пера.

* П. А. Тельтевский. «Архитектурное наследство», № 14.

Дерево научило любить высоту и длину. Узкие торцы церквей усиливают их высотность и придают им башнеобразный вид в направлении движения солнца, а в направлении юг—север, под прямым углом к течению реки, здания подобны плывущим в небесах парусникам. Архитектор К. С. Мельников однажды заметил, что некоторые огромные здания с конусообразным завершением удивляют своей ущербностью — или нехваткой материала, или выветренностью, или бессилием перед пространством. Силуэты церквей Иоаннопредтеченской (1738 г.), Троицкой на Зелени (1772 г.) и Рождественской (1793 г.) избавлены такого прочтения. Издалека они туманно просвечивают в неярких лучах солнца сквозь широкие окна и растворяются в небе узорными очертаниями барабанов и маковок, и тогда кажется: они пронизывают низкий северный небосвод. Иногда, высвеченные так, храмы представляются повернутыми вертикально лдынями весеннего паводка.

Больше всего сказанное относится к церкви Иоанна Предтечи. Утопический циркуль проявил здесь размах и чуткость. Как-то не пристало рассматривать этот провинциальный феномен в туристических ботинках. Искусствоведческий анализ преобразует систему «автор — произведение — зритель» в систему, где третьим звеном является «идеальный воспринимающий» и, таким образом, усиливает действие обратной связи, стремится к полному раскрытию двух других звеньев. Этот еще несуществующий «идеальный воспринимающий», «психофизиологические механизмы» которого способны прочесть всю содержащуюся в произведении информацию, должен суммировать и интегрировать огромное количество описаний и констатаций. А пока мы замечаем: «окна «утоплены» на глубину, равную высоте картушей». Зодчий не пользуется возможностями нового материала, не выходит из плоскости стены.

На близость тотемских каменных церквей к деревянной архитектуре указывает больше черт, чем может показаться сначала: характерная высотность, граненые апсиды и барабаны, расходящиеся марши входных лестниц. Их можно дополнить незначительной толщиной стен и типом оконных проемов. Но это уже не окошки, похожие на лдынки, плывущие по равномерной ряби бревен. Окна господствуют на поверхностях стен, слегка возмущенных невысокими рельефами. Коэффициент освещенности основного пространства здания (отношение площади пола к площади окон), по-видимому, весьма высок.

Картуши покрывают все крупные поверхности стен. Их динамическая узорность выразилась в отказе от иллюстративности (венка, щита, недораскрытый свиток) и мелкотемья арабесок. Она предполагает продолжительные движения глаза между фиксируемыми точками. В согласии с общим обликом здания картуши не напоминают самоценных украшений, наряда по случаю вечного праздника. Возможны их ассоциации с высокими и легкими облака-

ми — предвестниками светлой погоды. Иногда силуэтом они напоминают рамы «десюдепортных» (наддверных) картин, повернутых то вертикально, то горизонтально. Контурные картуши больших размеров словно разглаживают и увеличивают поверхности стен и иногда создают эффектное обрамление для маленького солярного знака или крестика из такой же формованной и обожженной глины.

Во внешнем убранстве тотемских церквей нет лепки. Декор — это кладка, барочное «узорочье» из кирпича цвета темностепольной сосны или ели. В «наборе» каждой церкви не более 10 элементов. Их размерная неточность и отклонения в конфигурации связаны с особенностями кирпичного производства. Следует подчеркнуть, что у тотемских зодчих были определенные веские основания для использования декоративной кладки: картуши избавили каменные стены от сухости и холодности, которые резко контрастировали с живой теплотой деревянных построек.

Теперь уже не разбираются на кирпич старинные здания, как это случилось в прошлые годы. Пришла пора подправлять и приводить эти здания в «божеский» вид. Раньше всего в консервации нуждается Иоаннопредтеченская церковь — шедевр русского северного зодчества XVIII века. Слишком расточительны оказались «рачительные» хозяйственники, которые в 30-е годы в буквальном смысле добывали золото из ее иконостаса и уничтожили замечательный памятник резьбы по дереву. Не менее расточительным является использование уникального здания под высокорентабельный винный завод.

Совершая небольшую экскурсию по городу и окружающему ландшафту, мы не отвлекаемся от темы. Синестезия восприятия требует «разминки». К тому же картуши удивляют своей неизолированностью от всего городского облика, от изгибов речных долин. Прекрасно смотреть на город с высокого бугра за речкой Песь-Еденгой, когда идешь по дороге от Рыбачьей слободы к Спасо-Суморинскому монастырю. Отсюда храмы, как и их отражения, по которым ходят мальчишки и собирают раков, кажутся невредимыми. Отражение подсказывает зеркальную фразу: и картуши пишут раки. Обнаруживая новые углы зрения и разглядывая храмы на фоне широких пространств, убеждаешься, что памятники архитектуры не нуждаются в стеклянных колпаках. Старое творчество поразительно актуализируется, если оно не лежит в руинах. Гармония старинных зданий не нарушается в гармоничной современности.

В заключение отметим, что в любом обширном собрании элементов русского архитектурного декора тотемские картуши могли бы занять одни из самых интересных страниц.

В. Хромов

«Мы не хотим чистой Красоты
Мы не хотим софизмов Абсолютного.
Мы любим плодородную красоту здоровых
женщин.
Мы любим силу рабочих рук».

А. Боннар

«Круг коней».
Цветная литография. 1955



Эта строфа Андре Боннара могла бы стать девизом творчества Ганса Эрни, швейцарского художника и общественного деятеля, о котором рассказывает книга И. Сапего *. Читателю представляется возможность проследить полную противоречивых поисков творческую эволюцию Эрни — от первых эпигонских стилизаций разнообразного толка (а-ля Дюфи, Ван-Донген, Матисс, Пикассо, Брак и др.) к собственно Эрни — художнику и интеллигенту, творчество которого, подчиненное принципу равновесия, наполнено страстной верой в Человека.

Ганс Эрни предстает перед читателем не только как Художник, но и как Культуртрегер с оптимистичной уверенностью «в перспективах совместных действий людей, в осмысленности человеческой истории» (стр. 41). Его взгляды на взаимоотношения человека, общества и природы можно воспринимать критично, но, безусловно, они заслуживают уважения. Более того, они ценны тем, что их сочетание с продуктами его деятельности как

носителя культуры придает этой деятельности особую значимость. Именно поэтому Жан Габюс назвал фрески Эрни для Музея этнографии в Невшателе «стеной веры в человека». Именно это дало право И. Сапего сопоставлять творчество Эрни с творчеством мастеров Высокого Возрождения.

Автор отмечает, что художник «заботится о красивом зрелище» (стр. 53). Приведенные иллюстрации вводят читателя в этот красивый мир. Кажущаяся статичность композиции, метафизика чувства в сюжете обманчивы. Эрни не преподносит зрителю застывший в образе акт, он подталкивает своего собеседника и судью на мыслительное действие, «помогая зрителю не только разобраться в происходящем, но и «предвидеть» путь к будущему» (стр. 64).

Можно, проникшись эстетствующим крохоборством, скрупулезно выискивать промахи, недомолвки, всяческие несоответствия в любом критическом тексте. Более того, можно достичь ощутимых результа-

тов на этом поприще. Вряд ли это уместно. Однако следует упрекнуть автора в некоторой непоследовательности. Утверждая в начале книги, что Эрни — художник, «чье творчество не отмечено печатью величайшего таланта», который «оказывается интересным благодаря тому, что в его деятельности с наглядной ясностью предстают некоторые общие свойства большого движения в искусстве» (стр. 6), автор всем дальнейшим ходом своей мысли весьма последовательно разрушает эту сомнительную конструкцию.

Эрни — большой мастер монументальной живописи, и мы убеждаемся в этом, прочитав книгу И. Сапего.

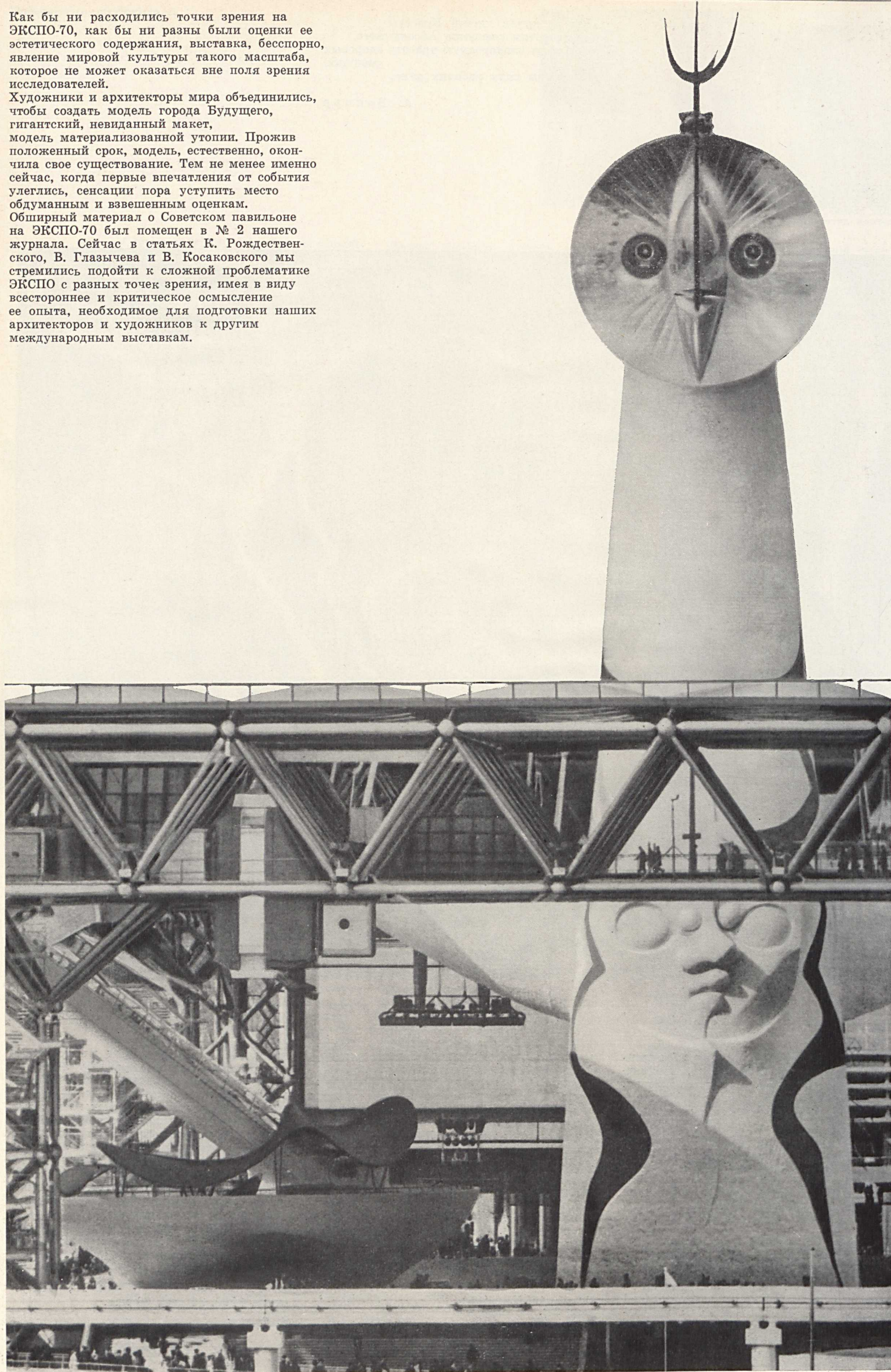
И. Г. Сапего. Ганс Эрни. М., «Искусство», 1970, 96 стр., 69 илл.

А. Гагкаев

Как бы ни расходились точки зрения на ЭКСПО-70, как бы ни разны были оценки ее эстетического содержания, выставка, бесспорно, явление мировой культуры такого масштаба, которое не может оказаться вне поля зрения исследователей.

Художники и архитекторы мира объединились, чтобы создать модель города Будущего, гигантский, невиданный макет, модель материализованной утопии. Прожив положенный срок, модель, естественно, окончила свое существование. Тем не менее именно сейчас, когда первые впечатления от события улеглись, сенсации пора уступить место обдуманым и взвешенным оценкам.

Обширный материал о Советском павильоне на ЭКСПО-70 был помещен в № 2 нашего журнала. Сейчас в статьях К. Рождественского, В. Глазычева и В. Косаковского мы стремимся подойти к сложной проблематике ЭКСПО с разных точек зрения, имея в виду всестороннее и критическое осмысление ее опыта, необходимое для подготовки наших архитекторов и художников к другим международным выставкам.



Экс — перимент. Экс — порт. ЭКСПО

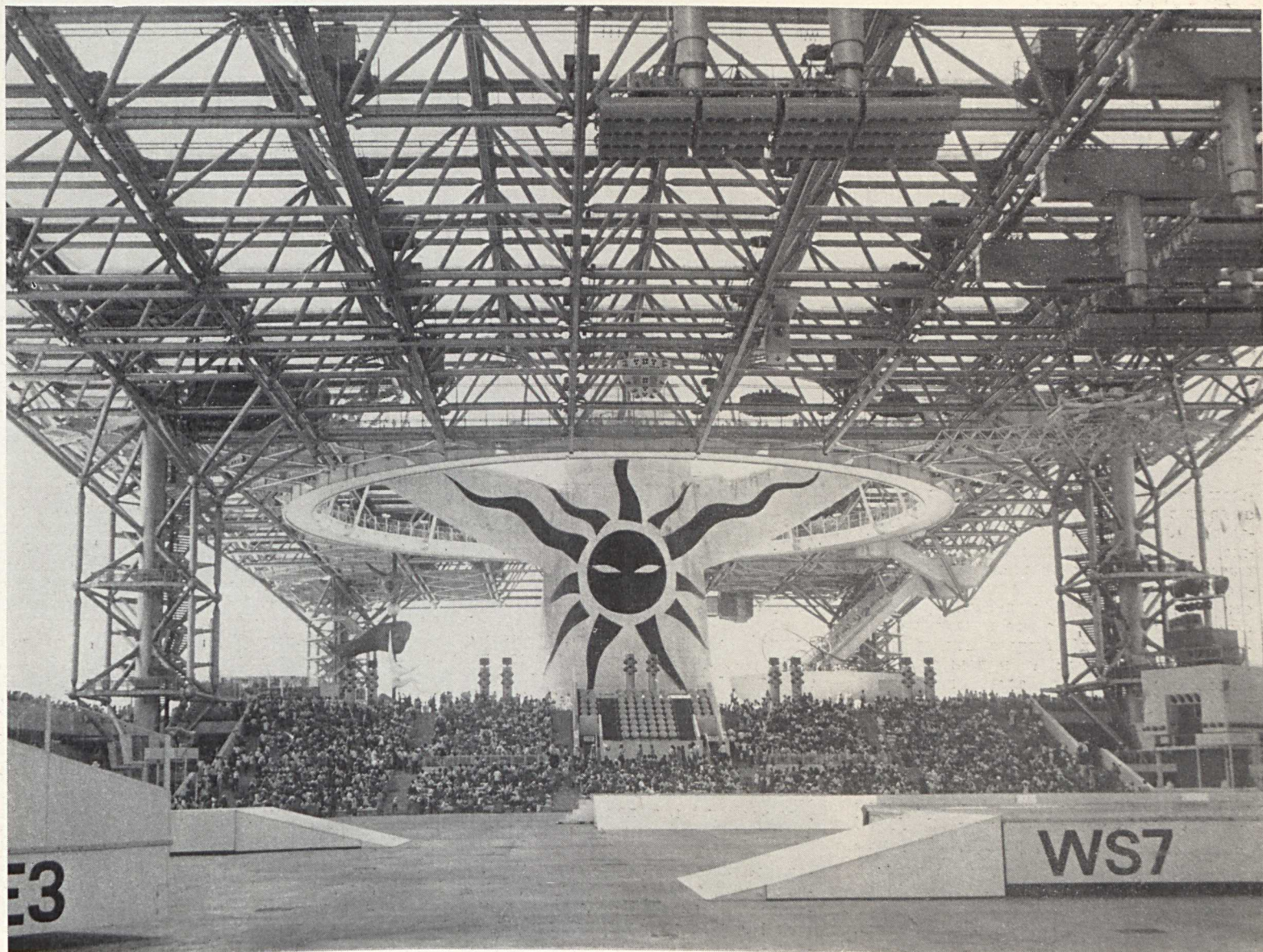
В. Глазичев



Есть разные карты. Одни, географические, четко показывают, где какая страна и какого размера. Другие, экономические или демографические, предлагают нашему вниманию действительные соотношения между разными странами — великими, средними, малыми и крошечными. Но есть еще и психологические карты, существующие в массовом сознании людей, вычерченные прихотливыми зигзагами развития культуры. Здесь своя география — две трети взрослых американцев путают Копенгаген с Краковом, не говоря уже о Бухаресте и Будапеште, твердо зная местоположение лишь нескольких столиц: Лондон, Париж, Москва, Рим. Достаточно посмотреть австралийские учебники истории, чтобы убедиться: до Австралии была только Англия. Все карты такого рода строятся по одному принципу: в центре собственный дом, дальше ближайшие соседи, еще дальше — только столь гигантские вещи, что не заметить невозможно. Но для привычных карт есть общее: центром мира является Европа, все остальное — равномерно удаляющаяся

Башня Солнца

Фестивальная площадь

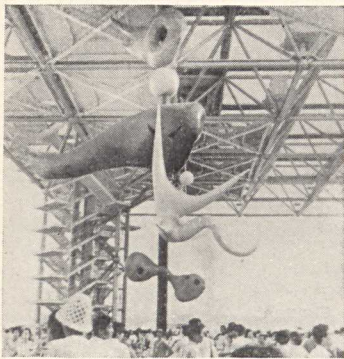


провинция. Ничто не могло поколебать эту «птолемеевскую систему». В политике, правда, от нее пришлось, скрепя сердце, отказаться — мир стал больше и сложнее. Но только не в культуре.

От удара, который нанесла Осака по этой картографии, европейцы оправятся не скоро. Оказалось, что есть другая: в центре мира страна восходящего солнца, на запад и восток от нее два гиганта — СССР и США, а где-то там, невообразимо далеко, размытое пятно Европы, культурная периферия. Французы, итальянцы, англичане, посетившие Осаку, не могут в себя придти: чинными группами маршировали сквозь павильоны японцы, вежливо удивлялись — оказывается, там у них, в Европе, тоже есть цветное телевидение, ванные комнаты из пластика и компьютеры. Японцы собираются в 1990 году выйти на первое место в мире по всем показателям и поэтому соразмеряют себя только с гигантами — при экономической политике такого масштаба остальные почти не в счет. ЭКСПО-70 называлась всемирной

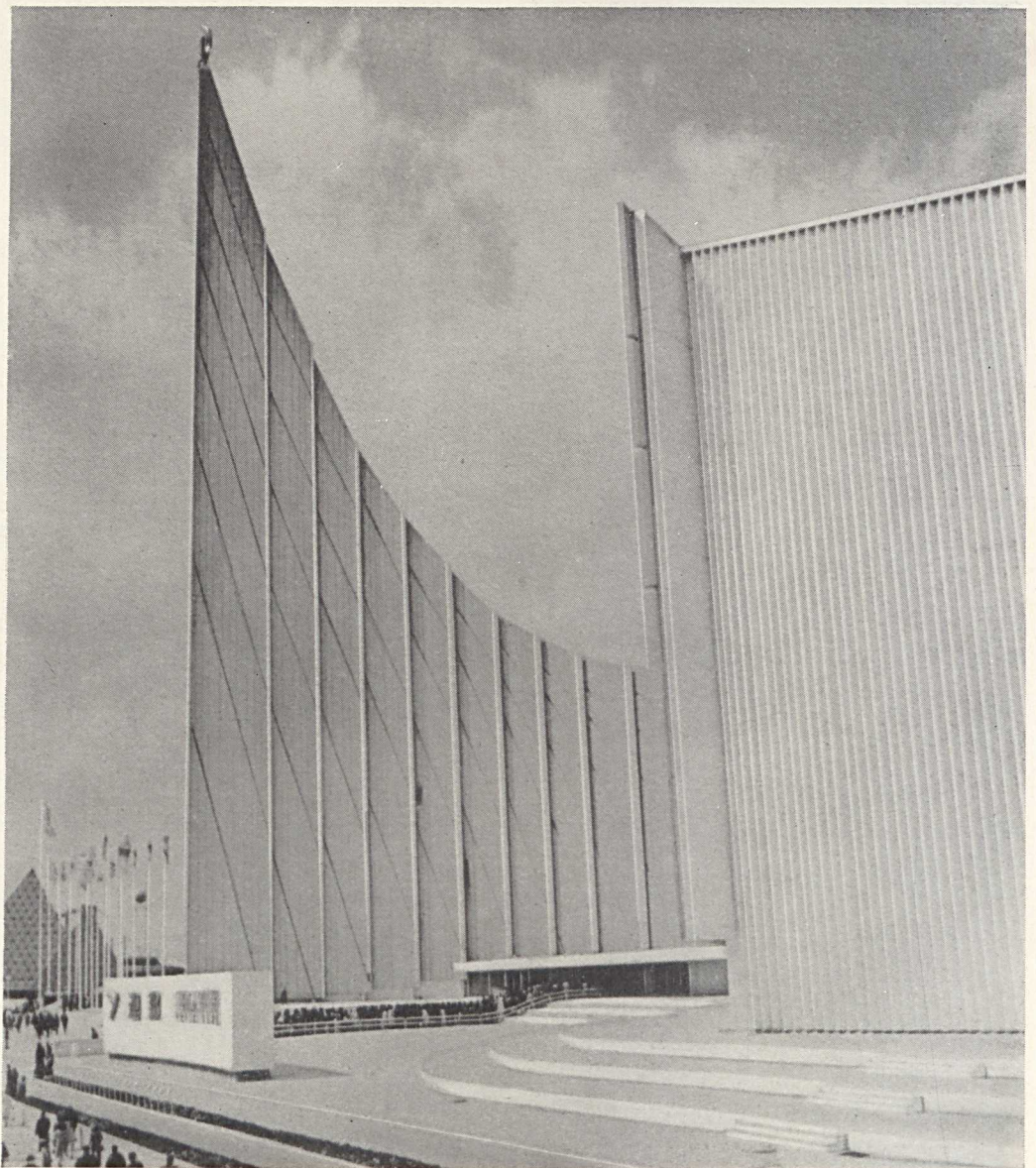
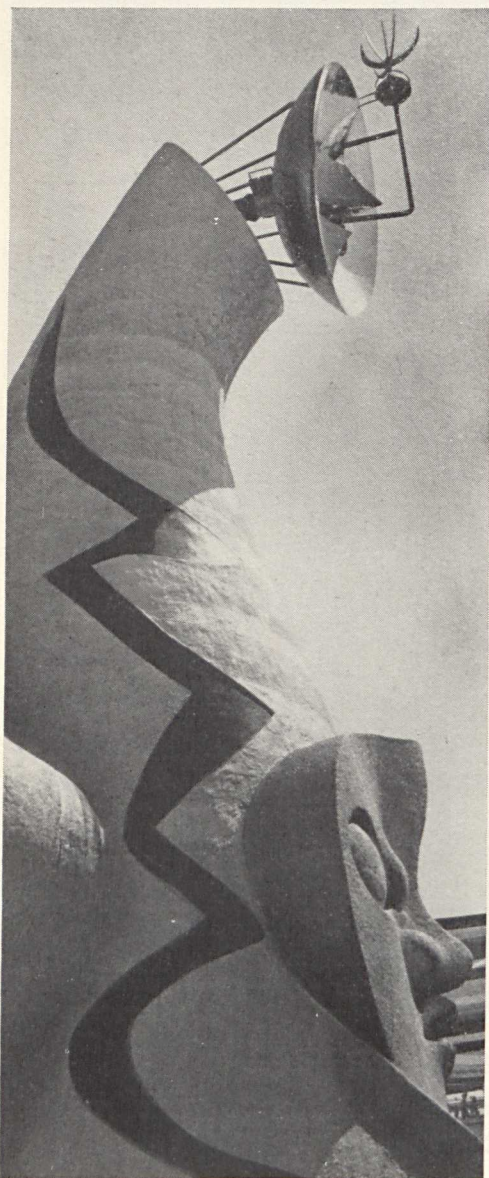
выставкой, но была фактически японской выставкой, поводом для общенациональной ассамблеи невиданных масштабов. Поэтому выставка имела адресатом номер один самих японцев: доказать им обоснованность претензий на фоне достижений всего мира; адресатом номер два — Юго-Восточную Азию: доказать свое право на экономическое и политическое лидерство в том районе мира, где живет две трети его населения; адресатом номер три — западный мир: впервые так мощно заявить о возникновении новой культурной географии. Девизом выставки была гармония. Гармония с большой буквы — и в шутку (для интеллектуалов), и всерьез, потому что японцы первыми сумели превратить гармонию из цели в средство достижения цели, из ценности духовной в ценность практическую, из предмета эстетики в средство обучения рабочих высочайшей квалификации, в средство организации производственных отношений (на европейском языке это называется патернализм в соединении с высшей технологией).

Мучительные попытки понять, что такое Япония, у каждого начинаются по-своему. У одних с дуэлей самураев в фильмах Кurosавы: застывшие фигуры, безмолвие, доля секунды ослабленного внимания и единственный удар — жуткий, начисто лишенный салонности балет. У других с открытия того, что на выпускном экзамене в школе нужно назвать «по именам» 220 цветов — в старояпонской символике, новой кодировке и во французской системе обозначения — и безошибочно различать их. У третьих с размышления над тем, что японцы снесли до основания с огромным трудом созданную в пятидесятых годах сталелитейную промышленность и построили ее заново. У четвертых с попыток постичь японскую систему рационализаторства, при которой не существует представления об авторстве, процесс требует участия каждого, а анонимный результат есть достижение всех. Социологи, политические обозреватели, экономисты трудолюбиво вскрывают специфику японского капитализма, источники экономичес-



Башня Солнца

Вид на Советский павильон



кой мобильности, развитие классовых конфликтов. В каждой области отдельно достигнуто определенное знание. Но никто не может с полной ответственностью сказать, будто понимает, что такое современная культура Японии, если ее рассматривать как неделимое целое — чем она и является в действительности. Два года назад на Токио выпал красный дождь, разъедавший глаза и нейлоновые рубашки — это попробовали сжечь свалку полимерной упаковки. И в то же время здесь под заповедниками занят самый высокий в мире процент территории. Общую планировку территории ЭКСПО разработал Кендзо Тангэ, может быть, крупнейший из ныне живущих архитекторов мира. На оборотной стороне визитной карточки печатают схему — без нее не добраться, потому что улицы не имеют названий, а дома — номеров. Уже в этом году фирма «Сони» бросает на мировой рынок телевизионные кассеты. Это позволит создать библиотеки визуального материала, где за цену карманной книжечки можно будет иметь дома весь Лувр

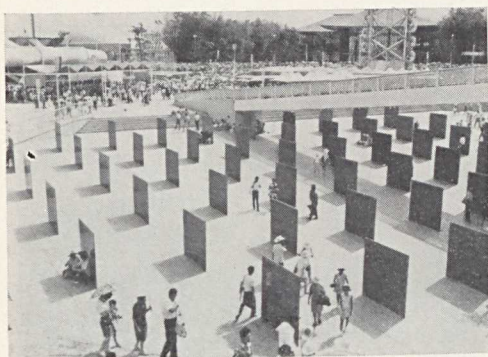
или чемпионат мира по футболу на экране цветного телевизора. Это изобретение всеми экспертами приравнивается к изобретению книгопечатания с предположительно тем же или большим воздействием на культуру. И в то же время основным модулем для архитектуры остается татами — мат для спанья. Все это и еще тысяча и один факт хорошо известны, но это не означает, что они понятны.

В этот чудовищный котел брошен камень ЭКСПО. Уже выставка в Монреале была прежде всего выставкой Канады и для Канады — важной картой в игре, которую ведет «канадский кеннеди» Пьер Эллиот Трюдо, выдвинув лозунг создания первой в мире двуязычной культуры. Уже там было все непросто. Но непонятность Канады — ничто по сравнению с неизвестностью Японии. Только осознав это, мы можем почувствовать, какой сложности задача стояла перед создателями национальных экспозиций, какое значение приобретала точность самой постановки задачи. Японским архитекторам, дизайнерам, худож-

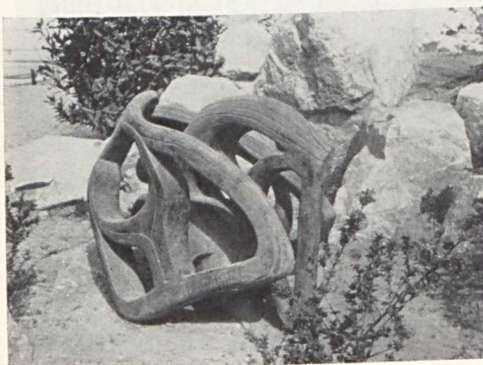
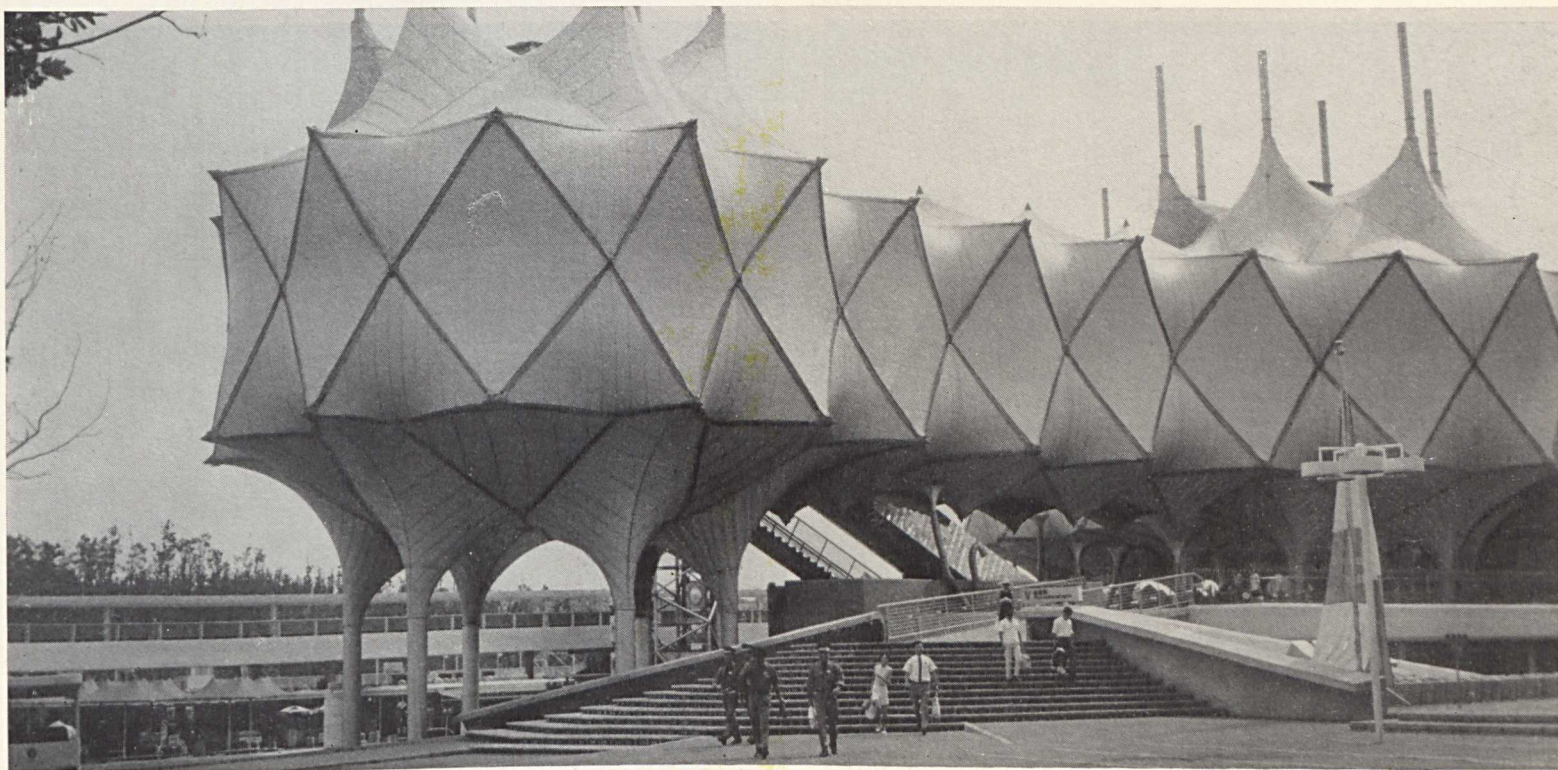
никам было гораздо легче: задачи (в перечисленном выше порядке) предельно четки, и знание психологии восприятия по всем типам потребителей близко к совершенству — со времен революции Мейдзи, в течение ста лет японские эксперты изучают мир, тогда как обратный процесс был всегда прерывист, случаен, односторонен.

Полным провалом были попытки показывать технику. Хотя это можно было понять уже в Монреале, ряд стран засмотрелся в традицию европейских выставок, уходящую в прошлое. Рядом с техникой, показанной японцами, недавние «чудеса» смотрелись скучно и даже провинциально. Выигрывали те, кто понял, что японцев интересует экзотика. Но что их мир, такой привычный и естественный, может восприниматься как экзотическая культура, что пропорции могут переворачиваться — поняли немногие. Подводит традиционная картография.

И здесь мы сталкиваемся с сугубо профессиональной проблемой, погружающей художника в новое для него состояние.



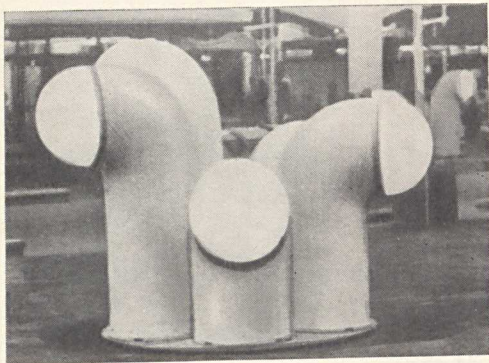
Площадь Четверга
Павильон «Телекоммуникации»
Скульптура перед павильоном Греции



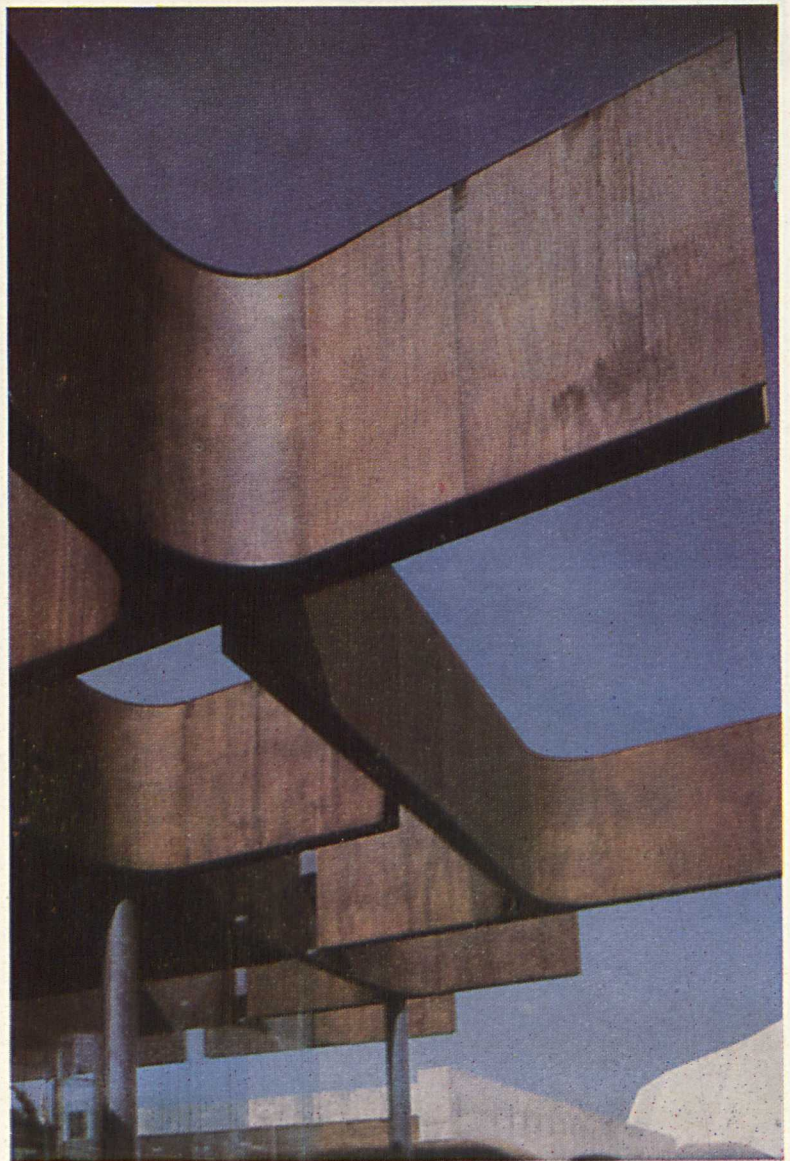
Со времен экспозиции в лондонском Кристалл-Паласе предполагалось, что всемирная выставка есть еще и всеобщая выставка, зрелище для всех. Но в полном соответствии с эстетическими представлениями девятнадцатого века (известно, что в тогдашней педагогике дети упорно трактовались как недоразвитые взрослые, все неевропейцы—как дети и т. д.) считалось, что массовые вкусы должны копировать вкусы культурной элиты, разве что с примесью вулгарного балагана. Как ни странно, несмотря на все потрясения прошедшего столетия эта традиция оказалась удивительно устойчивой—всемирные выставки стали экспериментальной лабораторией современной архитектуры, современного дизайна. С каждой следующей выставкой—от Брюсселя до Осаки—взвинчивалась отчаянность пластических решений. В самом деле, еще так недавно удивлявший «Атомиум» превратился по сравнению с «павильонами» ЭКСПО-70 в неуклюжую игрушку. Павильоны взяты в кавычки, потому что все ярче видно, что главная задача—по-

казать самих себя. Немало павильонов были почти пусты, некоторые совсем пусты, а сооружения, прославлявшие коммерческий, технический и художественный гений японских монополий, вообще нельзя классифицировать: архитектура—это скульптура или, как принято сейчас говорить, «объект» (искусства, разумеется)? Архитектура слилась с сверхсовременными инструментами построения сверхзрелищ—цветовых, звуковых, кинетических. Возникла, наконец, возможность создания супербалагана невиданной силы воздействия, атакующего человека, лишаящего его минимального оставленного ему прессой и телевидением критицизма. ЭКСПО с особенной яркостью предъявляет существование параллельных систем оценки—для себя и на экспорт, для профессионалов и для потребителя. Французский павильон, сделанный добротно и квалифицированно, мог тем не менее задержать внимание японского зрителя лишь на полминуты—минуту. Восхищение европейских посетителей материализованной в современных материалах

художественной фантазией японцев, которое прорывается во всех профессиональных журналах, имеет своим источником прежде всего то, что это были в основном профессиональные посетители—художники, критики, рецензенты. Осака—это массовая выставка прежде всего для японцев, причем не тех, для кого анализ зрелища—профессиональное занятие, а для десятков миллионов людей, для которых семейная поездка на ЭКСПО—самое крупное впечатление в жизни. У этих миллионов посетителей есть выработанные традицией и образованием критерии эстетической оценки, которые чрезвычайно трудно полностью понять профессионалу, чье мышление сформировано европейской культурой. У них особое, символическое чтение формы и цвета, и европейцы мучительно пытались понять, почему посетители их павильонов долго и серьезно рассматривали нечто, что им самим не представлялось важным, что-то вычитывали из этого нечто и, скользя взглядом, проходили мимо экспонатов, задуманных как «бестселлеры».



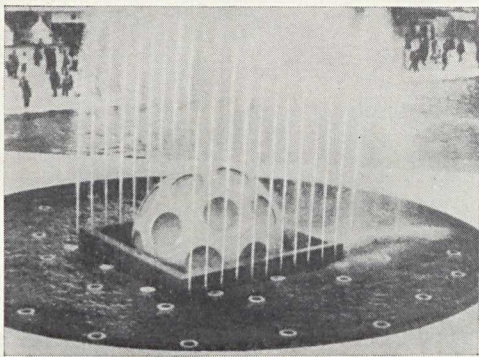
Осветительное устройство
Жан Стурса. «Победитель».
Чехословацкий павильон



Миллионы посетителей интересовались экзотикой обыденной жизни, экзотикой чужой истории, экзотикой чужой морали и чужого быта. Эти миллионы стояли длинными очередями перед входами в советский и американский павильоны, потому что нет сейчас на земле человека, не понимающего, что жизнь и будущее зависит во многом от этих гигантов. Они проходили через две идеологии, два проекта будущего, два разных представления о гармонии, имея возможность непосредственно сопоставить два зрительных выражения контрастных содержания. Специфика выставки в том, что при этом они проходили два заполненных предметами пространства, насыщенные изображениями и надписями, построенные вокруг известных всеми миру символов. Американцы, как известно, вопреки ожиданиям и в отступление от первоначального проекта, вообще отказались от художественного эксперимента и ограничились технологическим, натянув огромное стеганое «одеяло» над свободным от опор пространством-гульбищем.

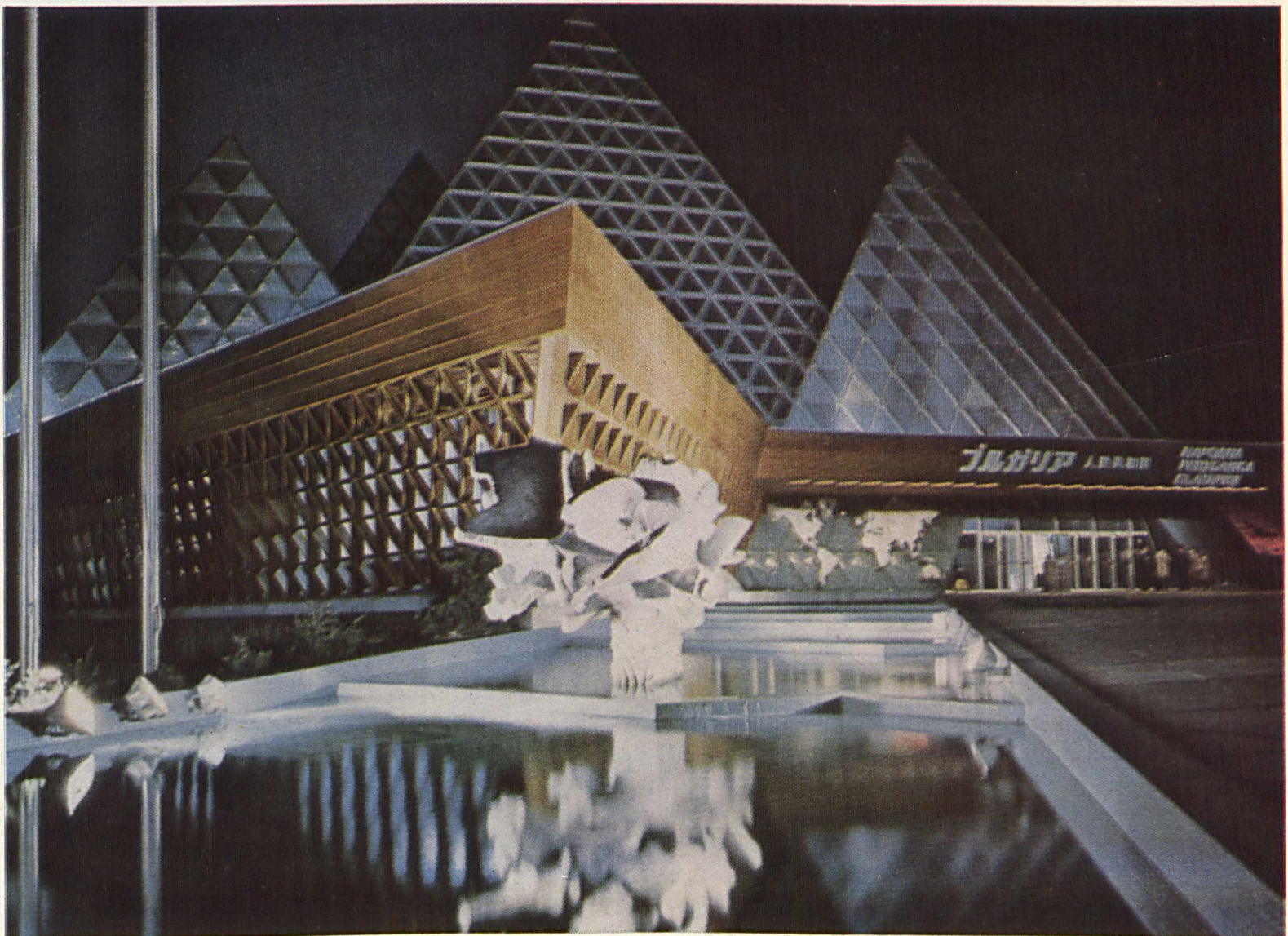
Простой набор символов, преимущественно превратившихся в стереотипы, известные даже техасским фермерам, почти любая форма их составления—и именно это оказывается наиболее эффективной формой передачи содержательной задачи национальной экспозиции. Художественная выдумка, сверхсовременность композиционных предметов и аудиовизуальных средств создания зрелища оказываются вроде бы ненужными, а может быть, даже мешали бы чистоте восприятия. Мы оказываемся перед действительно профессиональной проблемой: главная задача экспозиции лежит за пределами эстетических критериев, в области идеологии и социальной психологии массового восприятия, и, вопреки представлениям о единстве «современного», требования к решению в каждом случае оказываются принципиально различными. Фактически на первый план выходит профессионализм особого проектного типа, в котором художественное становится особым средством решения задач, строго дозируется в соответствии с этими

задачами и подчас требует отказа от художественных амбиций во имя правильного решения каждой отдельной специальной задачи. Это не значит, конечно, что в принципе нельзя добиться соединения двух типов профессионализма, соединения эстетических и тактических критериев построения решения и его оценки. Ясно лишь, что это чрезвычайно трудно сделать, что это требует выработки новых знаний и нового умения, потому что это качественно новый уровень художественно-проектного творчества. Образ мира, создаваемый ЭКСПО, заманчиво-прекрасен и лжив, а среди посетителей не слишком много одиссеев, требующих привязать их к мачте. Самый девиз выставки — Гармония с большой буквы—кошунствен: он прикрывает голод, кровь и страдания мира флером реликтовых надежд в научно-технический прогресс. Образ ЭКСПО кошунствен как прекрасный город Ауровилль, сооружаемый сейчас над Бенгальским заливом на пожертвования богатых стран. «Город рассвета», прибежище свободного духа, олицетво-



Фонтан

Скульптура перед павильоном
Болгарии

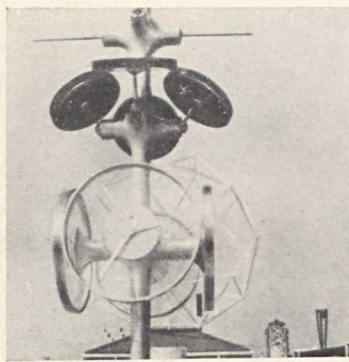


ряемого религиозно-философской сектой, основанной Шри Ауробиндо. Испытательный полигон для французских урбанистов. Город моно-рельсов, движущихся тротуаров, покрытых мозаиками улиц, святилищ индийской философии. Утопия Кампанеллы, реализуемая на пожертвования, и рядом, в Бомбее,—миллион ночующих на тротуарах. Традиция ЭКСПО создана буржуазной культурой Запада. Не мы сочиняли правила организации этой ярмарки тщеславия, но мы не имеем права на ней отсутствовать, мы должны использовать эти правила для общепонятного выражения собственных идей, фактически глубоко чуждых самому духу выставки. Но ведь восприятие любого сообщения зависит не только от его содержания и не только от знаний, уже имеющихся у воспринимающего,—оно зависит и от выразительности языка, на котором передается сообщение. До сих пор этот образный, выразительный язык складывался интуитивно, и этого было достаточно. Но контраст между ним и языком наших идеологических оппонентов на всемирных зрелищах от раза к разу

усиливается. То, что он усиливается — хорошо. Хуже, что это недостаточно осознанный контраст. Успех нашей экспозиции в Осака радует и настораживает одновременно. Выставка только что закрылась, но уже сейчас необходимо начать подготовку к следующей. Это, как минимум, три типа исследований: место проведения будущей выставки и типы ее посетителей, полный анализ работы профессионалов в Осака, обсуждение стратегии и тактики художественно-проектной организации массового зрелища. На территории ЭКСПО-70 зарыли «капсулу времени» (эта традиция создана не нами, а людьми, отождествляющими понятия «культура» и «буржуазная, западная культура»), адресованную в 6970 год. В нее положили камешек с Луны, пленку с записью уличного шума и еще 1600 следов прошедшего года—все, что комитет японских экспертов признал важным для человечества. Это уже третья капсула. Вторую закопали в Нью-Йорке, в 1965 году, тоже на выставке, и первую в Нью-Йорке на выставке—еще в 1938 году. Список вещей, запакowanych в

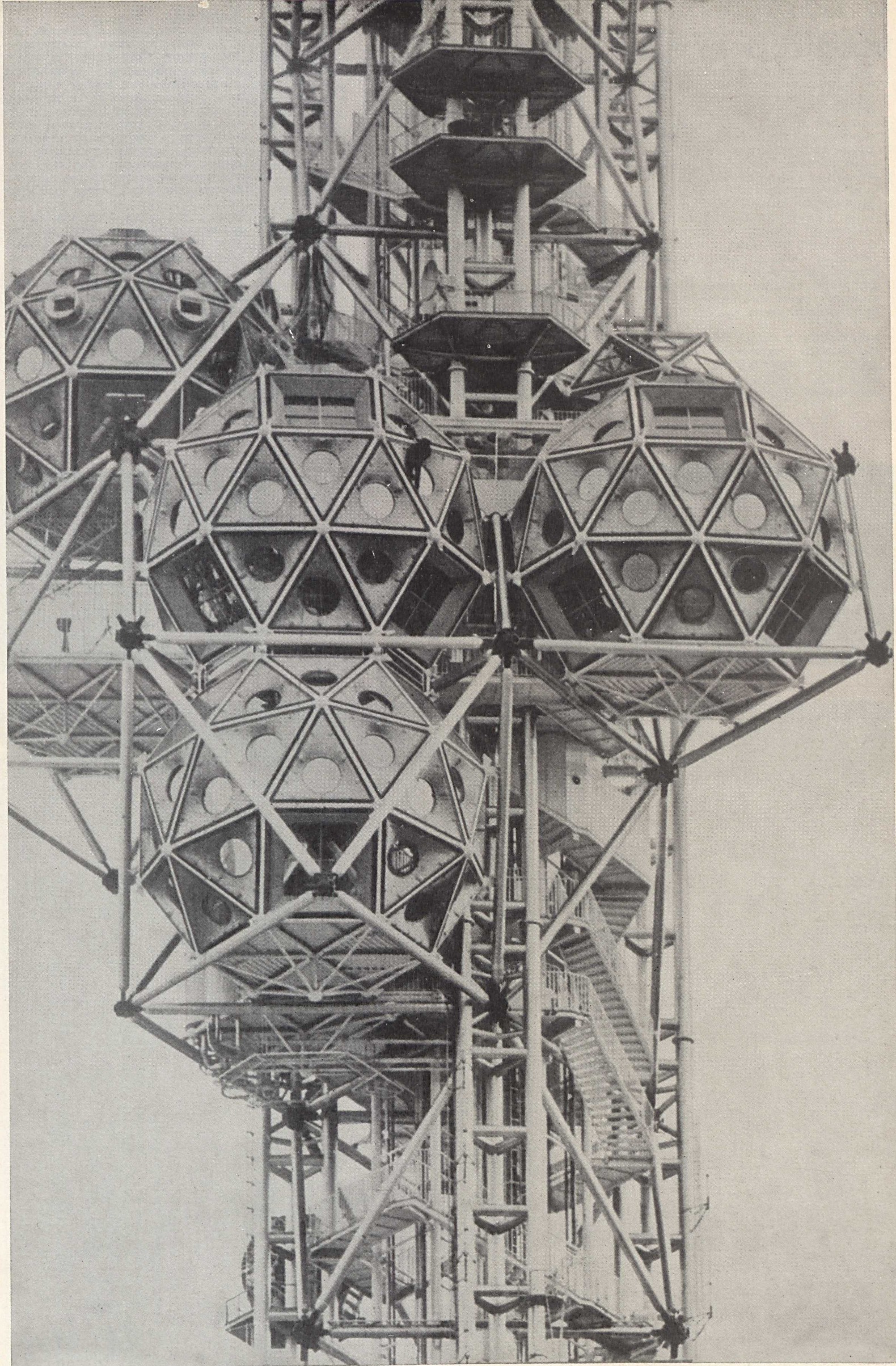
ее двухметровый цилиндр, занял бы много страниц: там была и молитва «Отче наш», переведенная на 300 языков, и обращение Томаса Манна и Альберта Эйнштейна к потомкам: «...Мы научились летать и пересылаем друг другу любые известия... Но производство и распределение благ совершенно не организованы, так что каждый должен жить в страхе перед нехваткой всего... Кроме того, через нерегулярные промежутки времени люди убивают людей, живущих в других странах, так что и по этой причине все, кто задумывается над будущим, живут в страхе и тревоге».

Предметное содержание «капсул времени» изменилось невероятно, но полностью сохранились чувства, выраженные или замаскированные вещами,—страх и надежда. Поскольку на выставках мы выражаем прежде всего волю, то, перематывая образы ЭКСПО-70, сопоставляя их мысленно с прежними, нужно суметь увидеть за формами все порождающие их смыслы и понять наше место среди этих смыслов. Это тоже профессиональная задача художника.



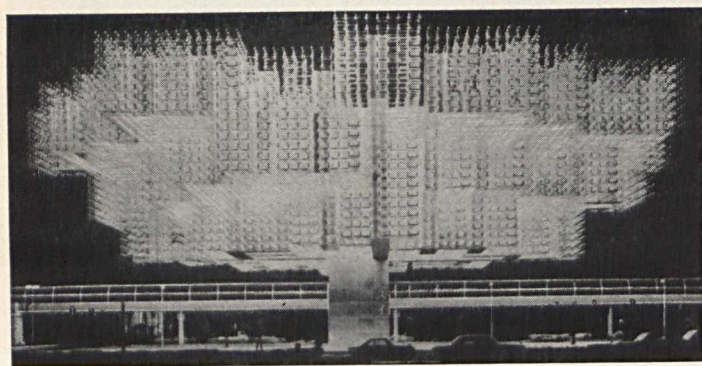
Осветительное устройство
Павильон ООН
Смотровая башня (стр. 37)





О некоторых тенденциях на ЭКСПО-70

К. Рождественский

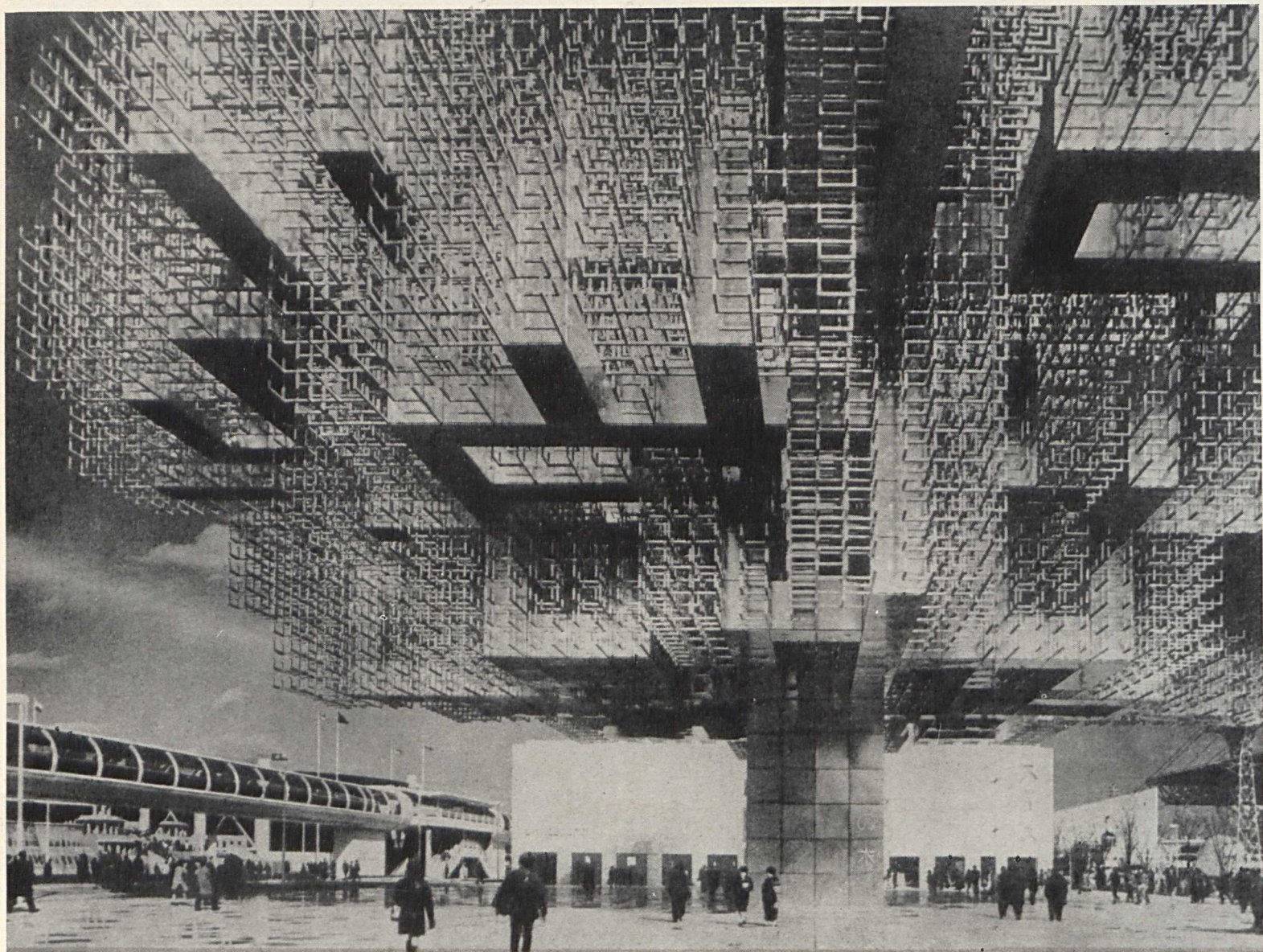


ЭКСПО-70 представляла собой фантастический, причудливый выставочный город. Блеск металла, яркий цвет, ажурные конструкции поддерживают стеклянные и металлические полусферы; качающиеся цветные надувные башни и цилиндры, извивающиеся среди металлических конструкций цветные резиновые трубы. Силуэт старинной японской пагоды соседствовал с вращающимся в воздухе зеркальным цилиндром-павильоном. Все это переплеталось эскалаторами, на которых непрерывно плыл поток посетителей.

Море света, цвета. Меняющаяся окраска павильонов. Каскады воды самых причудливых форм, цветные облака водяной пыли. Феерия из воды, света, цвета, огня, музыки: плавающие эстрады, неожиданные контрасты традиционной национальной архитектуры и современных сооружений, вершиной которых является грандиозный тематический центр, созданный по проекту японского архитектора Кендзо Тангэ. Иногда архитектурная конструкция — одновременно и скульптура. Скульптура

Павильон Швейцарии

«Древо жизни» —
скульптура перед павильоном
Швейцарии

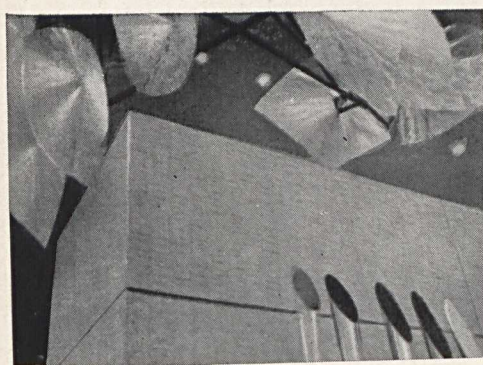


перерастает в архитектуру. Павильоны в своих формах использовали принцип органических природных формообразований, напоминая кристаллы или огромных насекомых — своеобразная бионика в архитектуре. Древние национальные скульптуры Индонезии соседствовали с грудой металлического лома — образцами современной «скульптуры». Лифты причудливой формы, вмещающие сотни людей ходили среди разнообразных конструкций. Архитектурный ансамбль выставки был необычайно богат. Некоторым это разнообразие даже представлялось полным хаосом. Другие видели в нем прообраз города будущего. Город будущего нельзя представить как стилистическое единство всех архитектурных сооружений. По-видимому, это будет система художественных сопоставлений архитектурных ансамблей разных исторических эпох. Ведь город будущего, если он не строится сразу весь заново, формируется как дальнейшее развитие и реконструкция существующего, и потому он будет включать в свою художественную структуру

архитектурные шедевры прошлого. ЭКСПО-70 дает пример создания единого художественного ансамбля путем контрастного сопоставления различных — традиционных, национальных и современных — архитектурных решений, взаимно оттеняющих художественные особенности каждого и объединенных одной художественной волей. В таком ансамбле контрастирует цвет, форма, архитектурный объем, целые художественные концепции, различные национальные культуры. Архитектурный ансамбль государств Ближнего Востока на фоне современных зданий музея и театра ЭКСПО смотрелся, как причудливый средневековый город. Колышущиеся резиновые оболочки павильонов соседствовали с отчеканенными металлическими архитектурными объемами. Большие зеркальные плоскости стен павильона разрушали привычные представления об архитектуре, растворяли ее в отражающейся природе и ломали реальное пространство. Распластанные паруса над входами на выставку полностью повторяли конструкцию павильона

ФРГ в Монреале. Японцы говорят, что они не изобретатели, а хорошие ученики. Они не изобрели ни радио, ни спутника, но повторяя, часто превосходят своих учителей. ЭКСПО-70 подтвердила это. Сколько в ней художественных и архитектурных решений, элементов и цветных композиций, дословно взятых с других выставок! Движущиеся тротуары в белых длинных трубах-тоннелях несут встречные потоки посетителей, круглые прозрачные кабины плывут над павильонами, монорельсовые дороги, эстакады переброшены через шоссе. Яркая толпа посетителей, восточные одежды, парча, шелк, школьники в цветных шапочках, крестьяне в скромных одеждах, небрежно одетая «модная» молодежь. И над всем этим кипучим, ярким, фантастическим городом главенствовал взметнувшийся вверх Павильон СССР*. Он был виден за много кило-

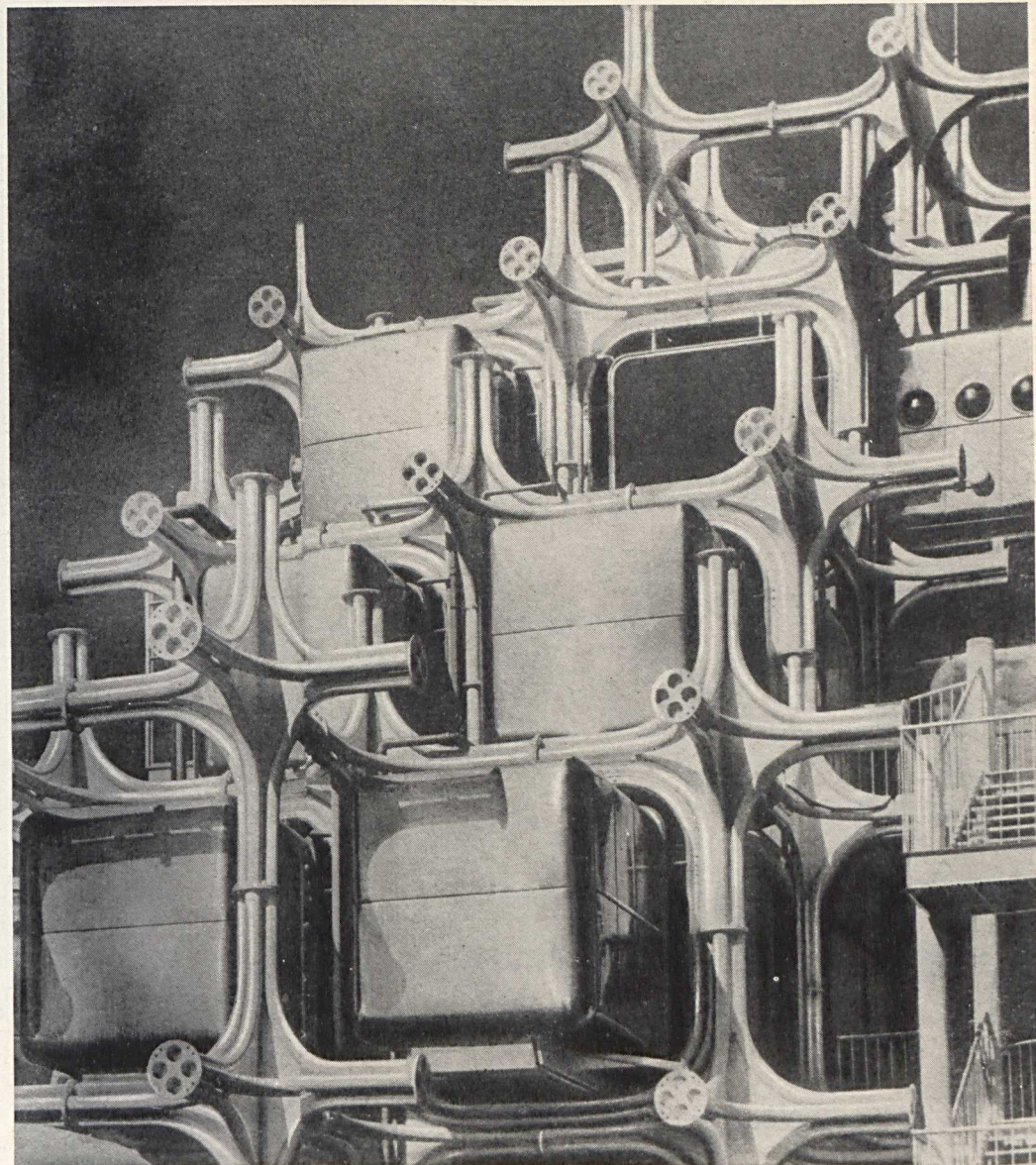
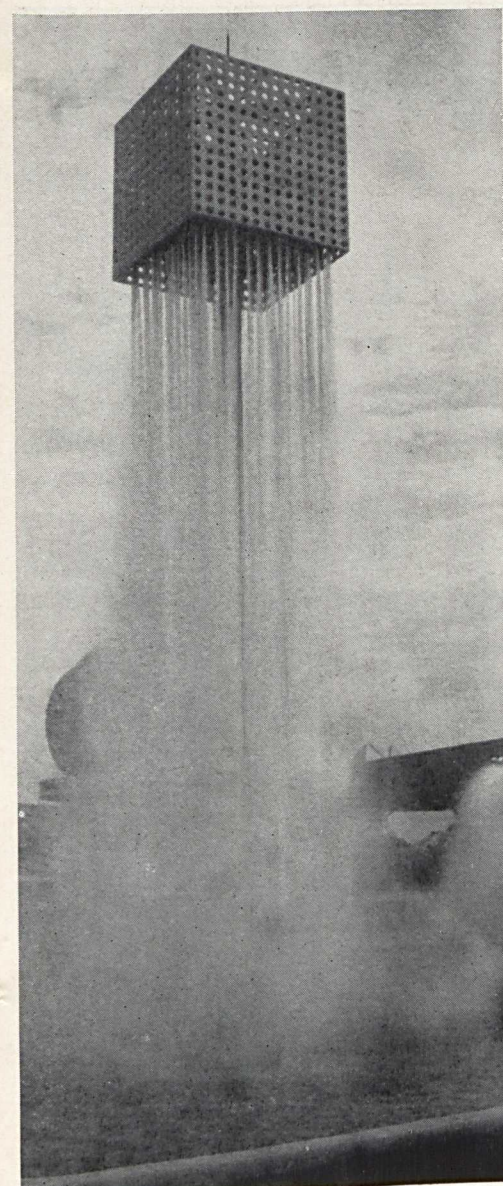
* В № 2 «ДИ СССР» в конце статьи К. Рождественского «Ленинский ансамбль на ЭКСПО-70» в составе авторского коллектива пропущена фамилия художника Е. Завирилина.



Музыкальная скульптура

Фонтан

Павильон Токара Белутилон



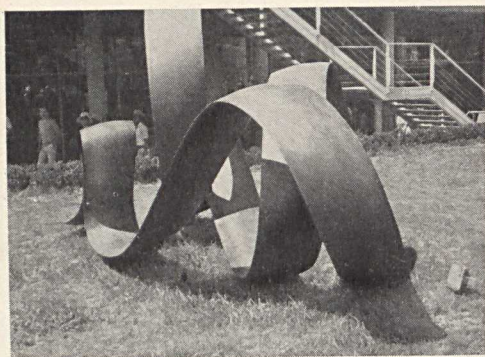
метров. В самолетах японские стюардессы шутили: «В Японии две вершины—Фудзияма и Советский павильон».

*

ЭКСПО-70 состояла из нескольких зон: тематический центр с фестивальной площадью, государственные павильоны, павильоны японских фирм, японский сад и зона развлечений. Выставка была расположена в окружении гор, как бы помещена в чаше, в центре которой площадь фестивалей с Башней Солнца, окруженная павильонами фирм. Помимо «чаши» располагались государственные павильоны. Фирменные павильоны составляли значительную часть выставки. По своему архитектурно-художественному и техническому решению это наиболее интересная, неожиданная выставочная архитектура, продемонстрировавшая возможности современной японской строительной техники, конструкторской мысли и направление архитектурных поисков. Обычное наше представление о выставочном павильоне не соответствует тому, что мы встречали на

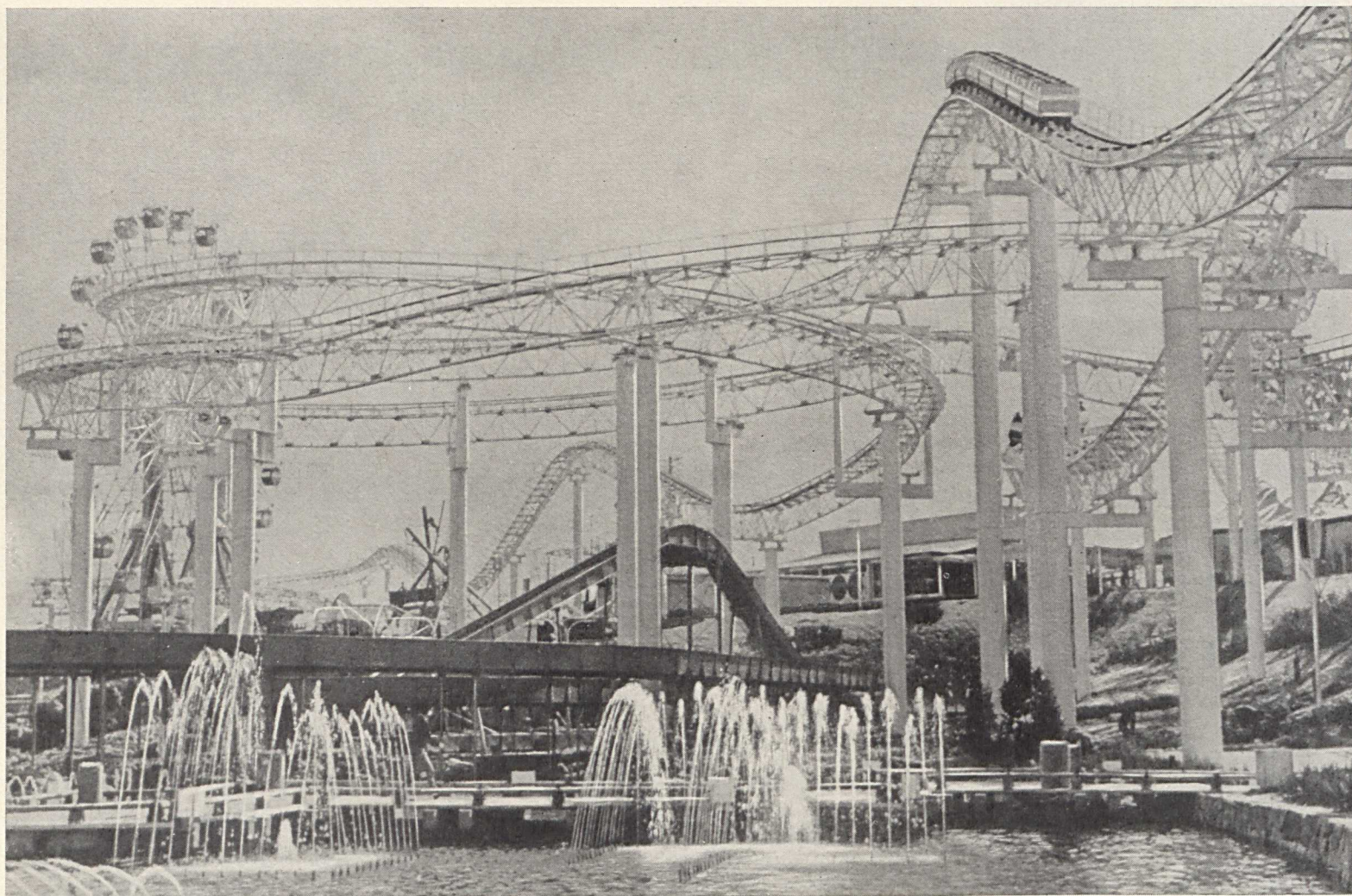
ЭКСПО-70. Прежде всего вспоминается павильон Филиппа на ЭКСПО-58 в Брюсселе (арх. Корбюзье, худ. Пикассо), который открывал новые возможности. Этот брюссельский эксперимент во многом определил направление работы японских проектировщиков. Архитектура павильона Филиппа представляла пространственное выражение звуковой волны. В павильоне не было экспозиции, ее заменял своеобразный кинорассказ из Всемирной истории, отрывочно разбросанный по стенам павильона в сопровождении вспышек света и нарастающего шума «космической» конкретной музыки. НА ЭКСПО-70 фирмам не разрешалось рекламировать свою продукцию. Фирменные павильоны были посвящены какой-либо теме, так или иначе связанной с девизом выставки. Павильон Сантори — вода, Мицубиси — будущее Японии, Сумитомо — детские сказки, Фудзи — мир сегодня и т. д. В экспозиции павильонов японских фирм была широко использована и продемонстрирована современная электронная, оптическая, стереофоническая, строи-

тельная техника Японии, это тоже было рекламой. Экспозиция большинства фирм Японии сделана по одной схеме — это кинозрелище. Комбинация на стене, на полу, на потолке, а иногда и в воздухе экранов разных форм и размеров. Фильмы — обо всем и ни о чем. Захватывающие кадры из жизни народов, природы и животного мира. От Севера до Юга, от Запада до Востока. Никаких социальных проблем. Только в павильоне Фудзи документальный фильм заканчивается впечатляющей схваткой рабочей демонстрации с полицией Японии. Иногда на экранах в течение 30 минут демонстрируется беспредметная игра цветовых ритмов. Все это сопровождается грохотом и скрежетом конкретной музыки, иногда ослепляющими вспышками и цветовыми оптическими эффектами. Посетитель выходил из павильона ошарашенный, усталый от каскада обрушившихся на него различных средств воздействия и разочарованный, так как не получил пищи для размышлений. Посетители и пресса постоянно утверждали,



Скульптура перед павильоном
Италии

«Роликовая дорога» —
большой аттракцион
«Дайдаразаур»



что павильоны японских компаний бессодержательны, похожи друг на друга и только утомляют. Японские фирмы в своих павильонах иногда, кроме кино, создавали своеобразную объемную экспозицию — чисто зрительную, остроумную эквилибристику оптических и пространственных комбинаций форм, цвета, света, которая не несет никаких нагрузок, кроме декоративных, не содержит ни функций, ни идей. Действительно, большинство экспозиционных эффектов вызваны желанием поразить зрителя, а не стремлением раскрыть какую-то мысль. Быть может, вся экспозиционная техника и эффекты, продемонстрированные в японских фирменных павильонах, послужат лишь экспериментальной основой для дальнейшей разработки и осмысленного их применения. Возможно, они подтолкнут на создание новых экспозиционных форм (подобно тому, как в Монреале в павильоне «Лабиринт» поставленные один вертикально, другой горизонтально, два киноэкрана дали толчок и породили на ЭКСПО-70 серию всевозмож-

ных новых форм кинозрелищ, где экраны располагались в сложнейших пространственных композициях).

Кино на ЭКСПО-70 использовалось чрезвычайно широко. Большинство павильонов превращено в кинотеатры, иногда с элементами театра: на фоне экрана всплывают площадки с актерами. На выставке были продемонстрированы разнообразные формы кинозрелищ. От павильона Астрорама, где изображение покрывает не только стены круглого зала, но и весь купол, до комбинации вертикальных, горизонтальных и висящих в воздухе двусторонних экранов.

Варио- и полиэкраны, совмещение кино со слайдовым показом, проектирование на воду, на непрерывно движущийся дым, на вращающиеся шары, на гигантские маски было использовано с большим эффектом. Можно сказать, что кино главенствовало на выставке. Открыты новые технические возможности. Нужно подчеркнуть блестящую работу кинооператоров. Весь мир мелькал на экранах. Некоторые павильоны

сделали попытку создать тематический фильм. В павильоне Сантори демонстрировался интересный фильм «Вода в жизни человечества». Автомобильный павильон создал фильм «24 часа в сутки», в котором шутивно показывается, к чему приведет ускоряющийся темп жизни человека; павильон ИБМ — мультфильм на тему древних сказаний Японии.

При входе в павильон скандинавских стран посетителю выдавались маленькие картонные экраны размером приблизительно 30×30 см, на которых посетитель, гуляя по темному павильону, видел изображения, проектируемые с потолка. Это выставка без экспонатов.

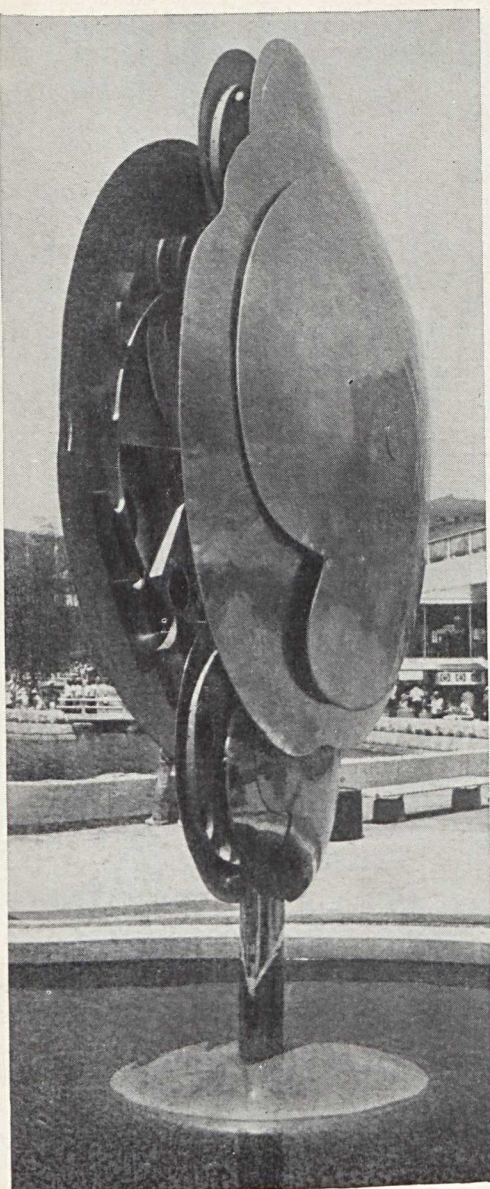
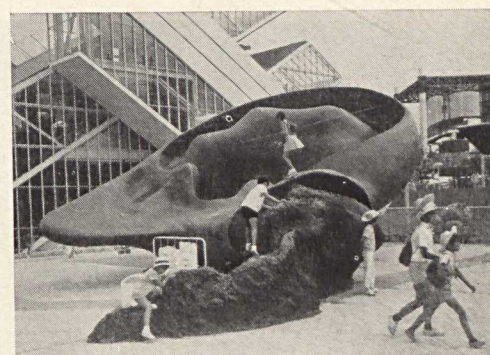
ЭКСПО-70 подняла две новые проблемы.

Первая — о специфике всемирных выставок. Выставка нередко подменяется кинозрелищем. Выставка лишилась экспонатов, материальные экспонаты отсутствуют. Но натуральный, материальный экспонат, как известно, более весомо, чем любое изображение, будь то кино, слайд, фотография, представляет и

Парковая скульптура

Парковая скульптура

«Чертовое колесо» в Зоне отдыха



раскрывает материальную и духовную культуру страны. Посетитель хочет не по подсказке газет, журналов, радио и кино, а сам увидеть, узнать, оценить и самостоятельно сделать выводы о жизни, культуре страны, в павильон которой он пришел. А это он может сделать только на основании материальной экспозиции. Если выставку превратить в массовое кинозрелище, то нет необходимости устраивать всемирные выставки. Значительно проще киноленты разослать по странам. Кинопавильоны, как бы они интересны ни были, не могут заменить выставку.

Вторая проблема связана с пропускной способностью павильонов выставки.

В послевоенные годы на всемирных выставках происходит демократизация состава посетителей. Уже брюссельская выставка 1958 года показала, что основной контингент посетителей составляет трудовая интеллигенция, учащиеся, студенты, рабочие. То же самое наблюдалось на ЭКСПО-70. Здесь, кроме того, огромный процент посетителей составили

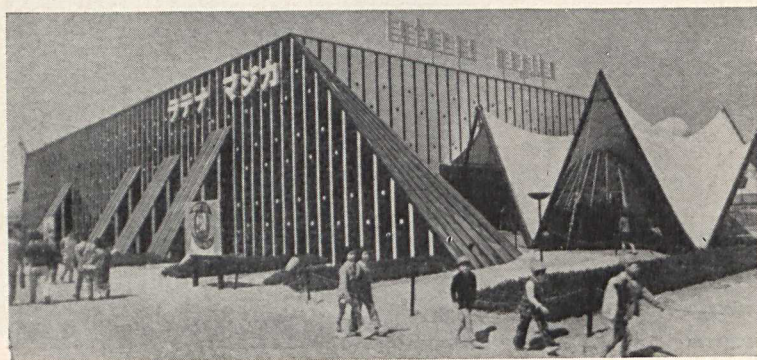
крестьяне. Это уже не те богатые люди, для которых поездка на всемирную выставку сочеталась с приятным времяпрепровождением. Новый посетитель на выставке ищет ответа на жгучие вопросы современности, которые волнуют его.

Нужно думать, что в дальнейшем, по мере роста общей культуры и самосознания народов, демократизация состава посетителей будет расти. Отсюда, как следствие, будет нарастать число посетителей. На ЭКСПО-70, например, 5 сентября находилось более 835 тыс. посетителей. Выставка превратилась в гигантский город с населением около 1 млн. человек на небольшой площади в 330 гектаров!

С другой стороны, сама организация выставки, принципы выставочной архитектуры большинства павильонов и организация экспозиции не учитывают колоссального наплыва публики. Выставки начинают утрачивать свойственный им природе демократический, народный характер. Некоторые павильоны оказываются недоступными для большинства посетителей. Эта тенденция

проявилась уже в Монреале. На ЭКСПО-70 она приобрела более ясные черты.

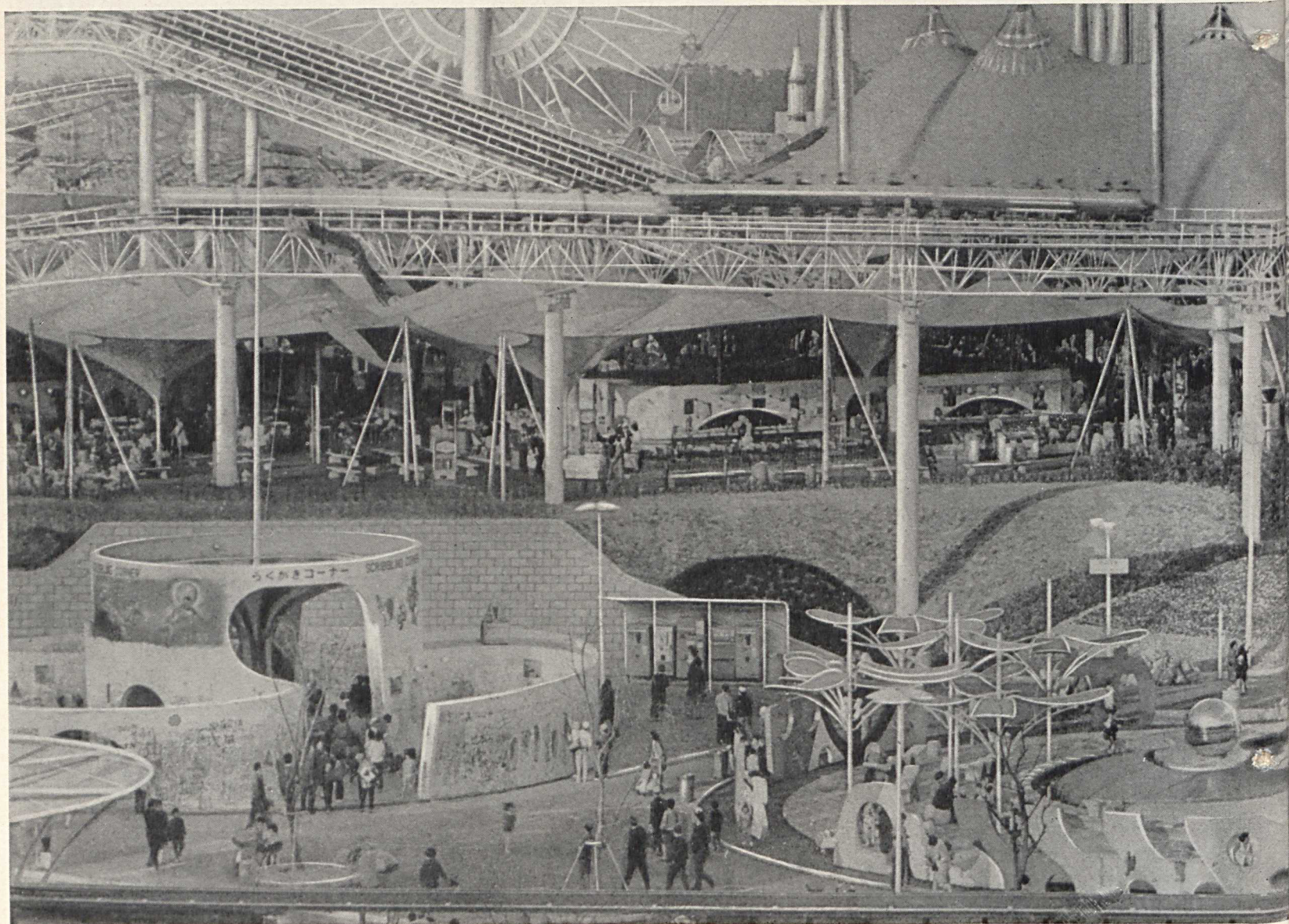
В Монреале были павильоны, в которые шла предварительная запись за неделю. В других павильонах проводилась предварительная запись на демонстрацию наиболее интересных экспозиционных комплексов, и с утра выдавалось ограниченное число билетов, так как пропускная способность не позволяла большего. Что в таких условиях может увидеть человек, приехавший на выставку на 3—4 дня? Выставка в своей наиболее интересной части оказывается доступной для счастливых и для наиболее почетных гостей. Выставочная Ассоциация ЭКСПО-70 не была подготовлена к такому наплыву, и посетители мучительно долго простаивали в очередях, бесполезно теряли время. Ассоциация ошиблась в прогнозах более чем на 50%; рассчитывали на 30 млн. посетителей, а их оказалось более 60 млн. Советский павильон на ЭКСПО-70 мог одновременно вмещать до 15 тыс. посетителей. В некоторые дни через него проходило



Павильон «Латерна Магика»

Сцены из представления
«Латерна Магика»

Парк XXI века



более 250 тыс. человек. Это было в масштабе, в пропорциях наплыва посетителей. А что делать, если павильон одновременно вмещает только 500 или даже 100 человек и показ идет сеансами?

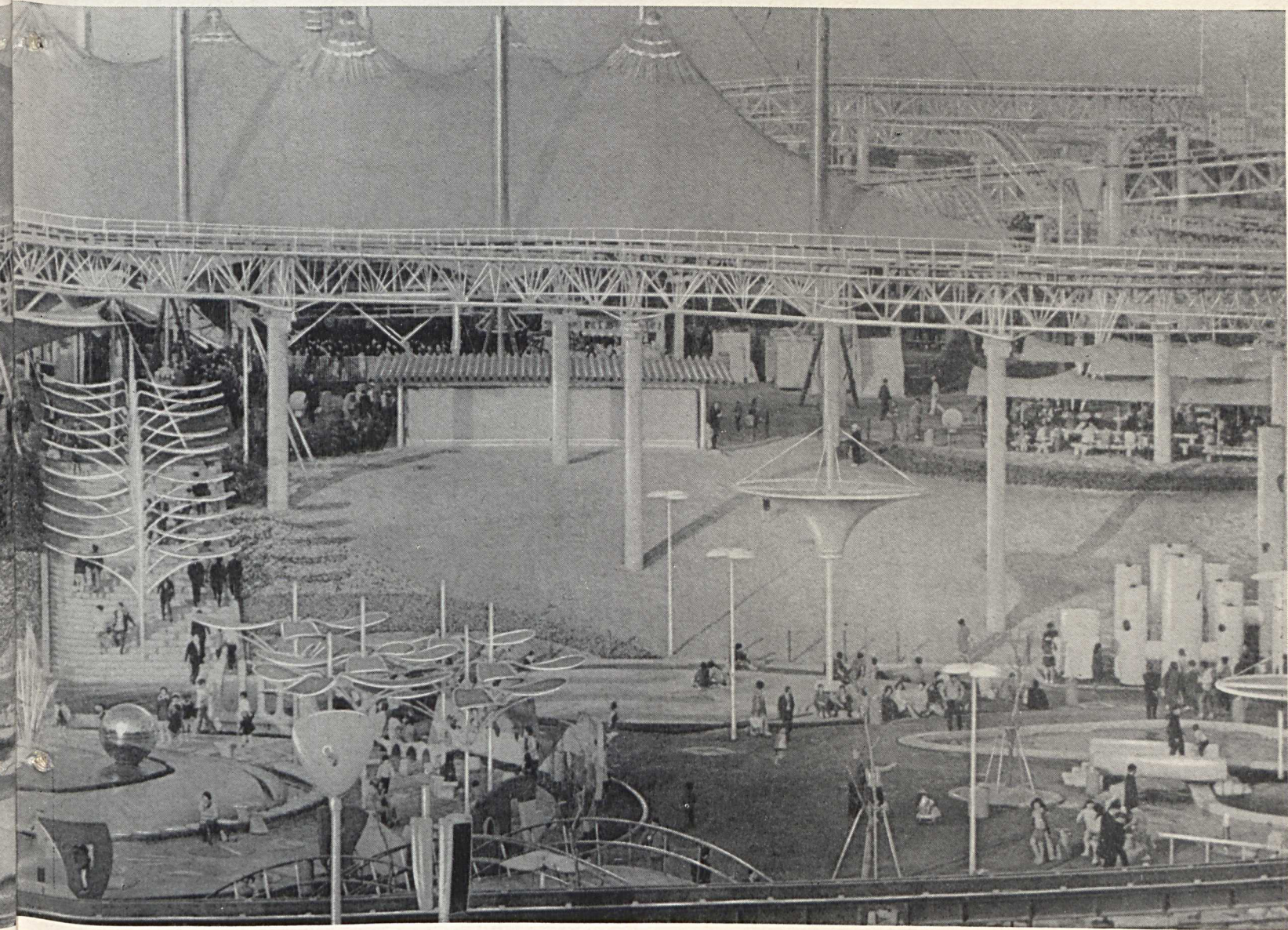
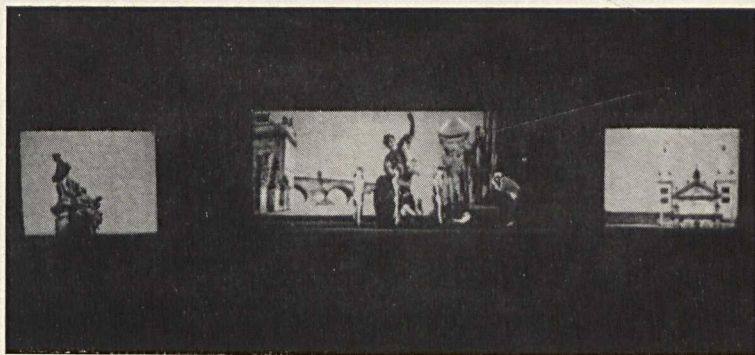
Очевидно, назревает время для пересмотра всей системы организации выставки в целом. Нужны новые идеи, новые формы. Весь будущий выставочный комплекс должен строиться с учетом демократического характера выставки и все нарастающего потока посетителей.

Павильоны будущего, если это будут павильоны, а не какие-то новые демонстрационные сооружения и площадки, должны строиться на иных пространственных и динамических принципах, совершенно иных масштабов и неожиданной формы, с принципиально новыми методами экспонирования, с применением современной техники, оптики, увеличивающих масштабы экспонатов и сохраняющих их подлинность.

Можно предположить, что деятельность дирекции или Ассоциации выставки приобретет новые черты.

Сейчас на выставке посетитель предоставлен самому себе, дирекция не влияет на организацию осмотра павильонов.

Посетитель часами простаивает в очереди у одних павильонов, в то время как другие павильоны нередко пустуют. Быть может, в самом недалеком будущем при входе на выставку посетитель получит от электронно-счетной машины наиболее экономичный график осмотра выставки с указанием времени, когда он должен входить в тот или иной павильон. На ЭКСПО-70 на больших табло и планах, расставленных по территории выставки, красным высвечивались павильоны с большим наплывом посетителей. Но благодаря яркому южному солнцу Японии подсветка была мало заметна, а планы—мало эффективны. Но в целом в широком применении на ЭКСПО-70 электроники в организации и в сфере обслуживания можно усмотреть зачатки новых тенденций выставок будущего.



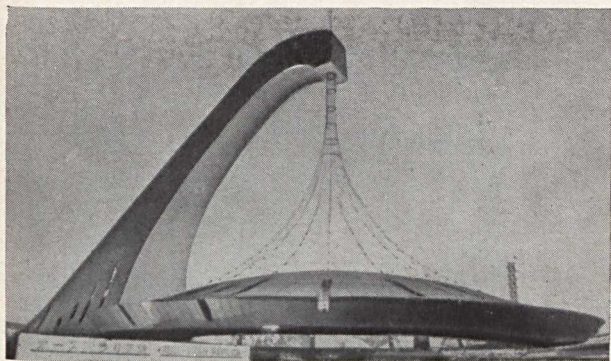


Архитектура выставки

В. Косаковский



Общий архитектурный замысел всемирной выставки в Японии отражал две идеи, заложенные в девизе выставки: в основу планировочной структуры была положена модель «дерева», во-первых, и модель «города будущего» — во-вторых. ЭКСПО-70 была расположена между холмами Сэнри близ Осаки. Холмы использовались как фон выставки: их называли «Выставкой холмов», в отличие от самой ЭКСПО — «Выставки воды». С севера выставка замыкалась японским парком, а с юга, по другую сторону от основной транспортной линии, питающей выставку, была расположена зона «штаба обслуживания» (здание ассоциации, пресс-центр, офисы полиции и т. д.). Здесь же был расположен Эксполенд, являющийся как бы почвой, питающей дерево. Окружающие выставку холмы, японский парк, центральный пруд, другие водоемы, а также озеленение должны были отразить идею необходимости связи с природой. В действительности построение «дерева» не ощущалось. Структура экспозиционной части выставки скорее напоминала построение города с площадями, улицами и кварта-



Деталь крыши над Фестивальной площадью (стр. 44).

Павильон Австралии

Тотемный столб (американский парк)

Павильон ФРГ. Вид сверху



лами застройки. Вряд ли, однако, города будущего: наличие главной и второстепенных площадей, удобное решение улиц и транспортных линий — не новость в современном градостроительстве. Хотя в ряде сооружений выставки идеи города будущего все же были заложены. Это, в первую очередь, сооружения фестивальной площади и зоны символов, башня ЭКСПО и ряд японских павильонов. Сюда же можно отнести павильоны, демонстрирующие достижения в конструкциях, а также движущиеся тротуары и электрокары. С точки зрения обслуживания посетителей общее решение ЭКСПО можно считать удачей устроителей выставки, но модель города будущего едва ли совместима со структурой международной выставки.

«Кварталы» города были застроены павильонами, которые решались совершенно самостоятельно «индивидуальными застройщиками» — странами-участниками. Если центральная часть выставки — это целостный ансамбль, то весь городок ЭКСПО такого ансамбля не представлял. Не было ансамблей групп павильонов, не было ансамблей пло-

щадей. Не было и выразительного силуэта выставки. Не чувствовалось какой-либо системы размещения павильонов, ни архитектурной, ни тематической, ни географической. Лишь японские павильоны были сгруппированы, но и они разделились на две группы, и в этом разделении и в выборе для них места системы не чувствовалось.

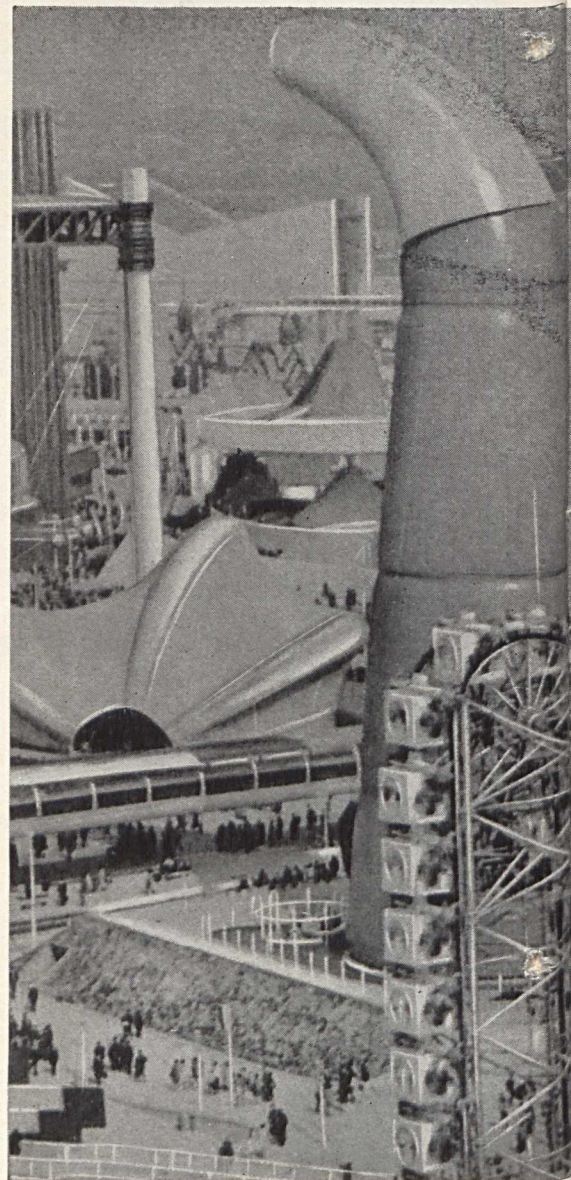
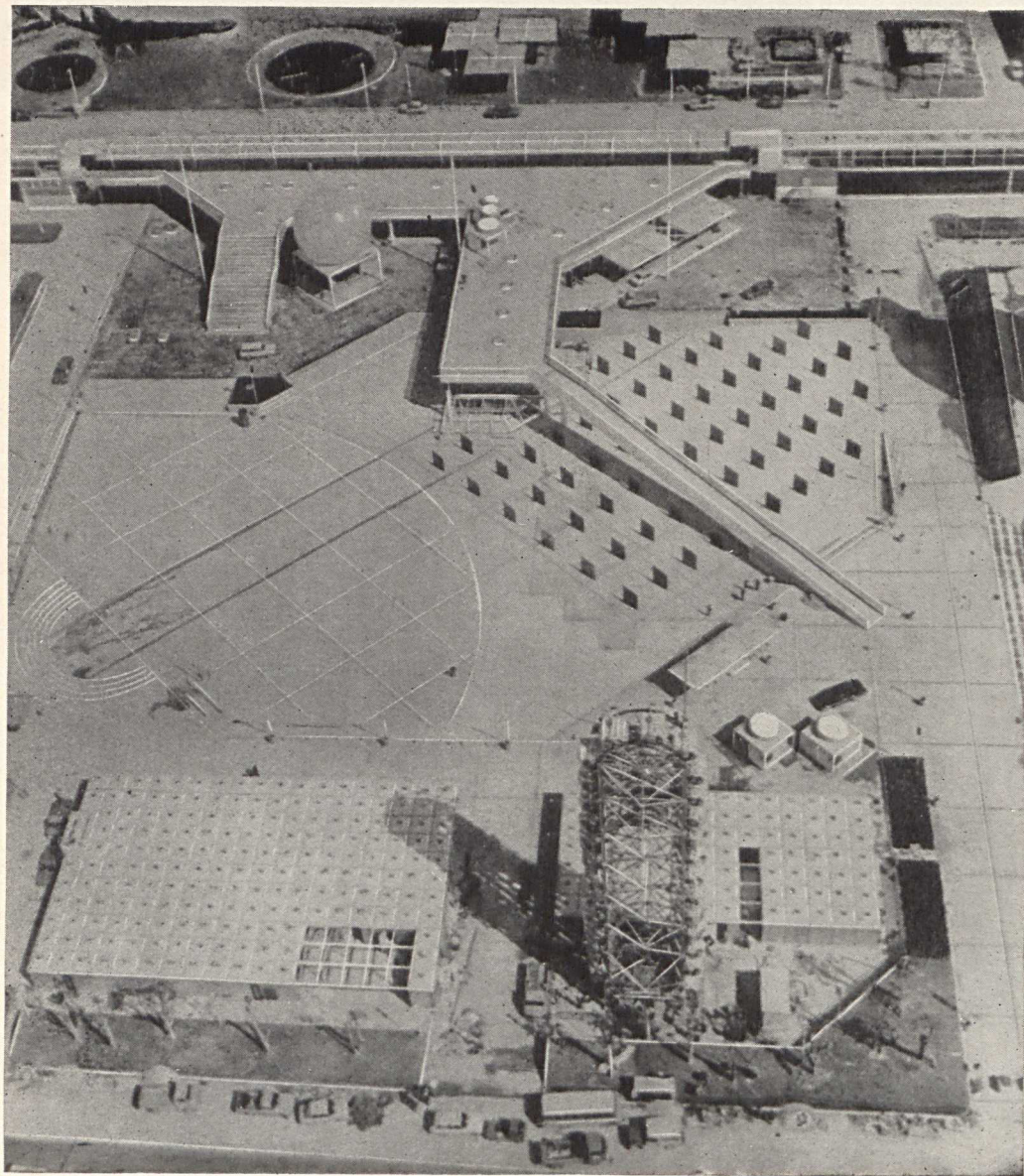
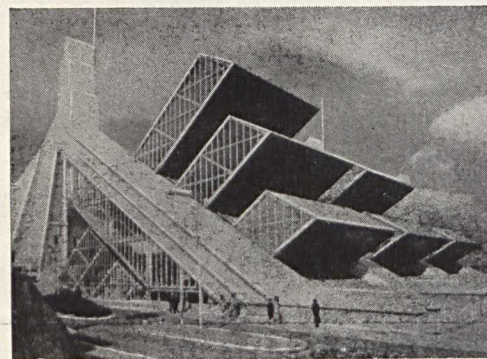
Это не означает, однако, что на выставке не было удачных мест, что выставка была незначительной с точки зрения архитектуры. Были очень интересные по архитектуре павильоны, интересные уголки и перспективы (главным образом у бассейнов с их фонтанами), не говоря уже о прекрасном ансамбле центральных сооружений выставки. Центром выставки, ее сердцем, была «Зона символов» — сооружение, представлявшее собой гигантскую крышу над символической зоной и фестивальной площадью, «общая крыша всех народов» — символ необходимости объединения людей всех стран, различных рас и национальностей в единую семью — человечество. Легкая и изящная конструкция перекрытия с поддерживающими ее рамно-трубчатыми опорами

свободно перекрывает огромное пространство, не отграничивая его от выставки.

Наряду со своими прямыми функциями символическая зона демонстрирует структуру, которая может быть использована для размещения надземного слоя города будущего. Ее рамы, расположенные на высоте 30 метров, могут служить макроструктурой, в которую могут быть вписаны сменные (по мере надобности) ячейки жилья, общественных помещений и т. д. Таким образом, архитектура этого сооружения является и экспериментальным воплощением идей, разрабатываемых для города будущего, и экспонатом достижений архитектурного творчества и современной техники. В этой зоне размещался главный символ выставки — Башня Солнца: Солнце — свидетель развития человечества — его прошлого, настоящего и будущего.

Башня ЭКСПО — маяк выставки, возвышающийся на 120 метров над 70-метровым холмом — изящное сооружение, служащее также площадкой обозрения и антенной для радиосвязи. В решении башни заложена та же идея модели

Панорама ЭКСПО
Павильон Италии



сооружения для города будущего, как и в сооружении символической зоны. В каркасе башни — образце макроструктуры башенного типа — встроены ряд элементов наполнения в виде многогранных объемных блоков.

У северной части символической зоны располагалось здание Экспо-холла — своеобразного театра многоцелевого назначения, в котором проводились выступления самых разнообразных коллективов многих стран. Перед главным фасадом Экспо-холла в сторону фестивальной площади находилась плавучая сцена посреди водоема с управляемыми подсвечиваемыми фонтанами, снабженными звуковыми башнями. Эта сцена также использовалась для выступления многочисленных ансамблей, а также для представлений свет — вода — музыка. И плавучая сцена, и фестивальная площадь могли быть объединены в единый комплекс, если раскрыть сцену-экран, отделяющий сцену холла от плавучей сцены.

К Экспо-холлу примыкало здание музея искусств, уходящее уступами главного фасада. Ступенчатое построение крыши этого здания позво-

ляет использовать для освещения интерьера и экспонатов естественный свет. Ступени и остекление задерживают прямой солнечный свет и ультрафиолетовые лучи.

Оба здания — Экспо-холл и музей, замыкающие с севера фестивальную площадь, были решены в современных формах, просто, в одном цвете. Их архитектура не вступала в спор с главным сооружением выставки, а напротив, удачно подчеркивала его значение.

Существенным элементом выставки являлась архитектура служебных сооружений — конструкций движущихся тротуаров, павильонов торговли, информации и других служб, в основном сконцентрированных на семи субплощадях и у пяти входных ворот. Служа, согласно замыслу, ветвями и листвою «дерева» выставки, все служебные сооружения решены очень лаконично, чисто утилитарно, что делает их архитектурно нейтральными, не вступающими в спор с архитектурой павильонов, несмотря на большую протяженность и масштабы транспортных сооружений и большое количество павильонов служб.

Что же касается архитектуры наци-

ональных павильонов, то их решение определялось задачами, которые ставили перед собой их создатели. Можно выделить три основных принципа решения национальных павильонов:

1. Павильоны, сохраняющие традиции национальной архитектуры. Несомненно, в их архитектуре, как правило, можно найти выражение характерных для данной страны черт, то есть наличие индивидуализация архитектуры павильонов.

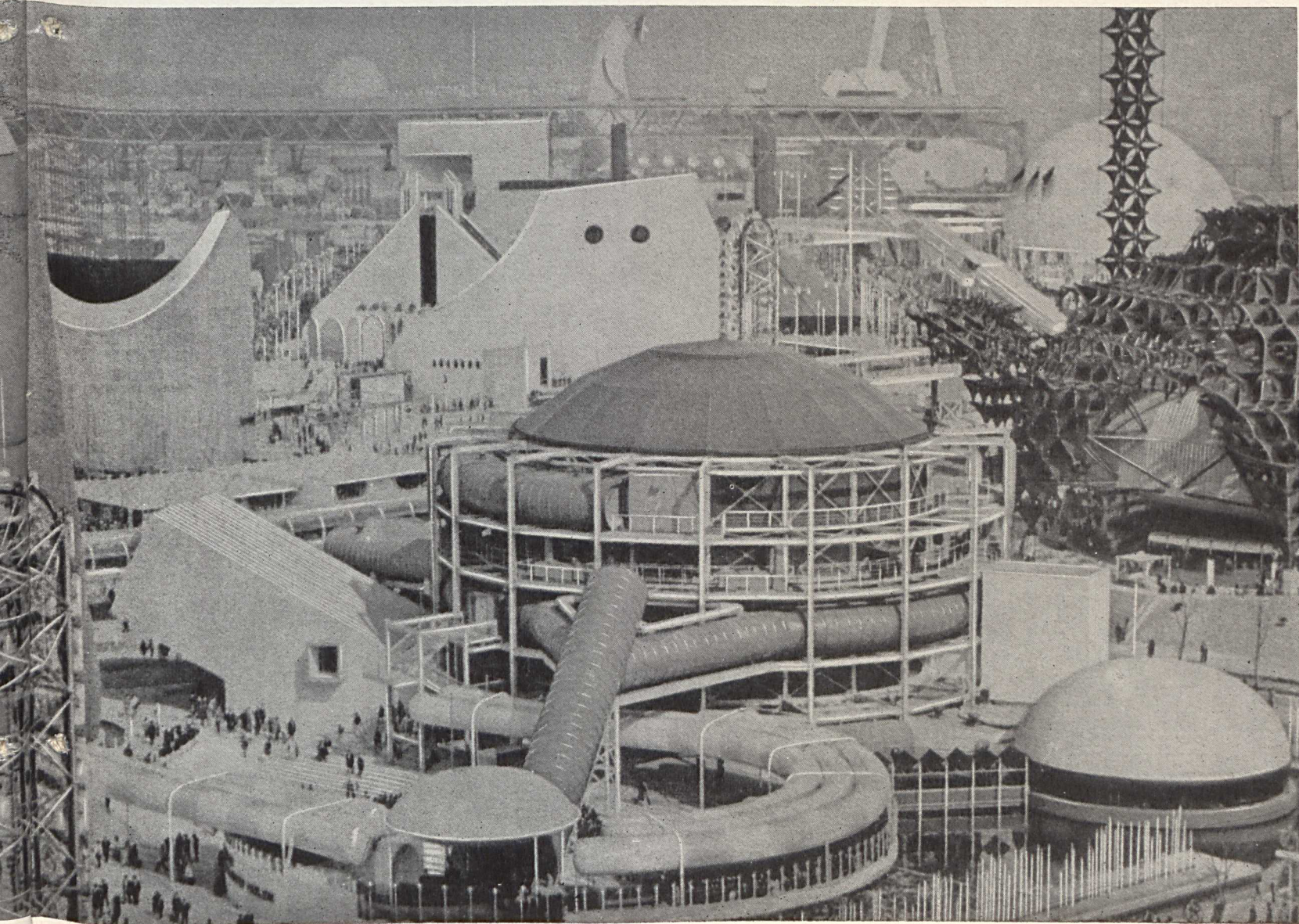
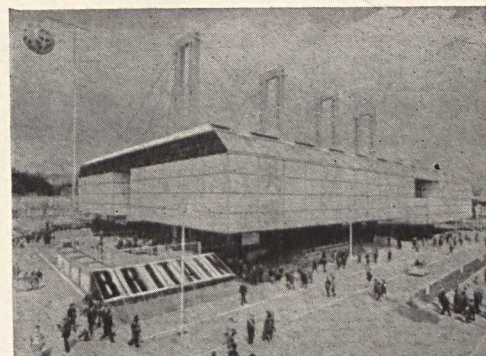
2. Павильоны, у которых темой для архитектуры взяты другие показатели, характеризующие страны: их географическое положение, направление развития экономики, социальный строй.

3. Павильоны, определенное число павильонов представляют собой просто современные сооружения, не претендующие на какие-либо социальные или национальные нагрузки. Следует оговорить, что деление это условно, в ряде случаев мы встретились с сочетанием, смешением этих принципов в архитектуре одного павильона.

К первому типу относятся павильоны стран Юго-Восточной Азии, архитектура которых обычно восходит

Павильон Великобритании

Павильон Мицун

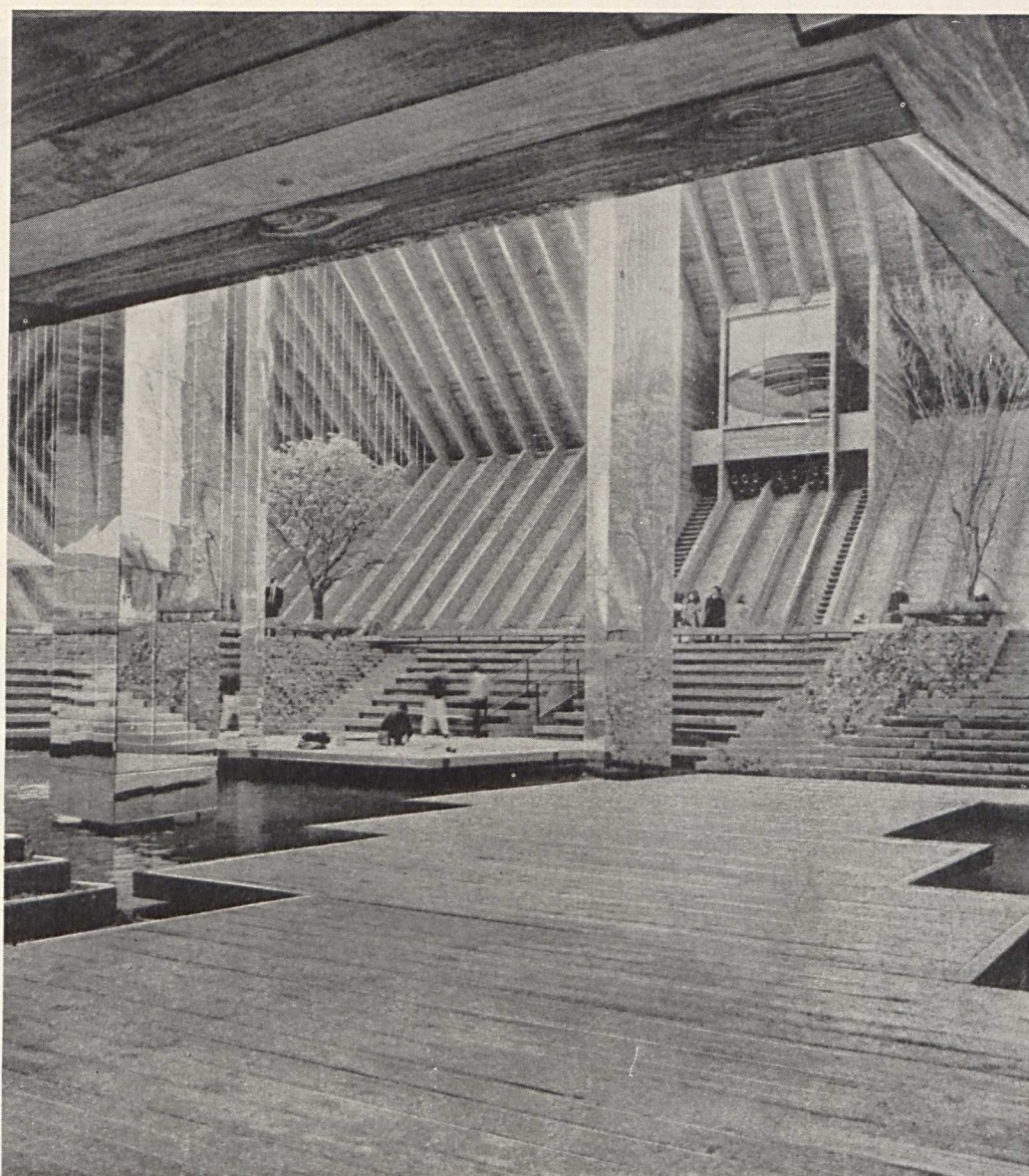
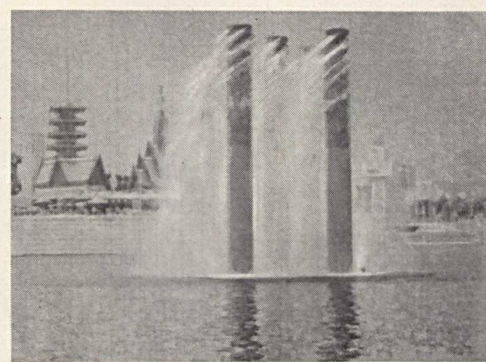
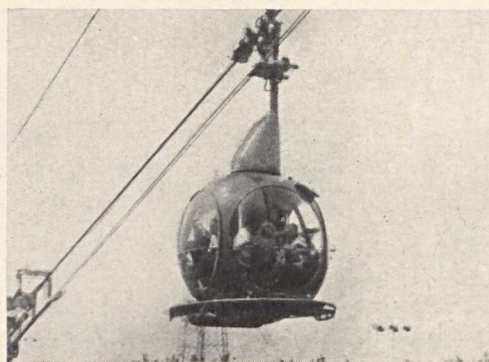


к временам расцвета национальной культуры. Павильон Непала представляет собой репродукцию буддийского храма. Характерные черты буддийских построек повторяют павильоны Южного Вьетнама, Лаоса и Таиланда. Расположенный на воде павильон Бирмы с богатой золоченой резьбой многочисленных карнизов многоэтажной крыши и фигурами драконов имеет форму огромной королевской баржи древних времен. Общие формы павильона Саудовской Аравии выдержаны в традициях исламского арабского стиля, однако в исполнении его деталей чувствуется современная обработка. В некоторых павильонах традиционные формы даны в условном изображении; или эти формы сочетаются с современными элементами. Такие сооружения, как правило, носят явно выставочный, павильонный характер. Таковы павильоны Мексики с условно изображенными пилонами древних алтарей, Камбоджи, где традиционная крыша сочетается с современным заполнением торцов, ОАР в виде пирамиды с нарочито декоративной трактовкой швов. В павильонах Бельгии, Португалии и ряда стран Африки, решенных по-

разному, видны реминисценции на тему национальной архитектуры. В бельгийском павильоне — красная крутая фламандская крыша, в португальском — тяжелый романский средневековый дух сооружения, в павильонах Нигерии, Центральной Африки, Ганы, Уганды угадываются черты защищающих от палящего солнца традиционных африканских сооружений. Несколько иное сочетание нового и традиционного наблюдается в павильонах Алжира и Цейлона. Здесь — удачный синтез современной архитектуры с национальными традициями. В алжирском павильоне глухая (массивная на вид) стена, защищающая от солнца и жары, с национальным орнаментальным рисунком, в цейлонском несмотря на сплошное остекление появляется ощущение открытой ветру легкой постройки влажного тропического климата. На выставке встречаются также примеры сочетания современных сооружений павильона с элементами, придающими всей композиции своеобразный характер. Таковы, например, павильон Эфиопии с шатром, стоящим рядом с основным

цилиндрическим объемом, павильон Афганистана с юртой перед ним, Чили с крупной древней скульптурой и другие. Ко второму типу относятся, в первую очередь, павильоны Австралии и Бразилии. Павильон Австралии демонстрирует интересную подвесную конструкцию, где крупная форма круглого объема висит на причудливо изогнутом кронштейне (названным здесь «навесным крюком»). Очертания опоры и подвесной части напоминают исполинское допотопное животное, держащее в зубах висящий вниз огромный объем (может быть, континент?). Павильон США снова, как и на ЭКСПО-67 в Монреале, демонстрировал уникальные конструкции — на этот раз громадное (142×83 м) эллиптическое пологовыпуклое пневматическое покрытие, перекрывающее все пространство павильона. Снаружи это необычное сооружение не производит впечатления павильона. Тяжелая темная фиолетово-коричневая нижняя часть павильона завершается белым стеганым покрытием. Размеры сооружения скрадывают его небольшую высоту; огромного пространства павильона, разме-

Павильон Бирмы
Подвесная дорога
Фонтаны
Павильон Канады



щенного отчасти под землей, не чувствовалось. Темный цвет основания и решение трапециевидных отверстий входов по двум углам производило мрачное впечатление.

Павильон Великобритании с четырьмя красными узкими мостовыми рамами опор и подвешенными на них прямоугольными объемами — ультрасовременное индустриальное сборное сооружение. Пространство под подвешенными объемами павильона оставалось свободным для прохода, что создавало впечатление легкости.

Павильон Нидерландов характером легких металлических ограждений, сочетавшихся с индустриальными формами, отдаленно напоминал надстройки современных океанских кораблей, как бы подчеркивая важность моря и судоходства для этой страны.

Павильон Болгарии, представлявший собой несколько разновысоких зелено-синих разграфленных и рифленых пирамид, символизировал зеленые склоны Балкан.

Широкие деревянные обрамления перекрытий и легкие декоративные типично восточные паруса и разноцветные флажки на многочислен-

ных мачтах павильона Гонконга изображали парусные суда, подчеркивая первостепенное значение судоходства для этого торгового порта. Павильон Британской Колумбии и по форме и по содержанию — гимн лесу и лесоперерабатывающей промышленности. Взмывающий вверх обелиск из исполинских бревен разной длины создавал весьма интересный образ.

Более сложными были ассоциации, вызываемые павильонами Канады и Индии. Канадский павильон, один из наиболее удачных на выставке, представлял собой вертикально прорезанную с четырех углов и срезанную сверху зеркальную пирамиду. Зеркальные грани всегда отражали небо, напоминая массы льда и воды, которыми столь обильна природа Канады. Через прорези пирамиды внутри просматривались яркие разноцветные вращающиеся диски, возвышавшиеся над бассейном с площадкой для выступления артистов, как бы подчеркивая, что суровая страна живет, развивается.

Усеченный белый конус основного обелиска индийского павильона вызывал ассоциации с заснеженными вершинами Гималайских гор, арча-

тые полукружия со стекающей по стенам водой создавали представление о существовании древней высокоразвитой архитектуры.

Национальный павильон Японии имел в плане форму цветка сакуры — эмблемы ЭКСПО-70. Однако форма цветка могла читаться разве только с вертолета, посетителям павильон представлялся индустриальным зданием. Тяжелые крупные формы серых цилиндров подчеркивались также крупным рисунком ребер. Однако, по вечерам, при подсвете цилиндров различными цветами, с мягкой переменной цвета по кругу, павильон приобретал легкость и становился более интересным.

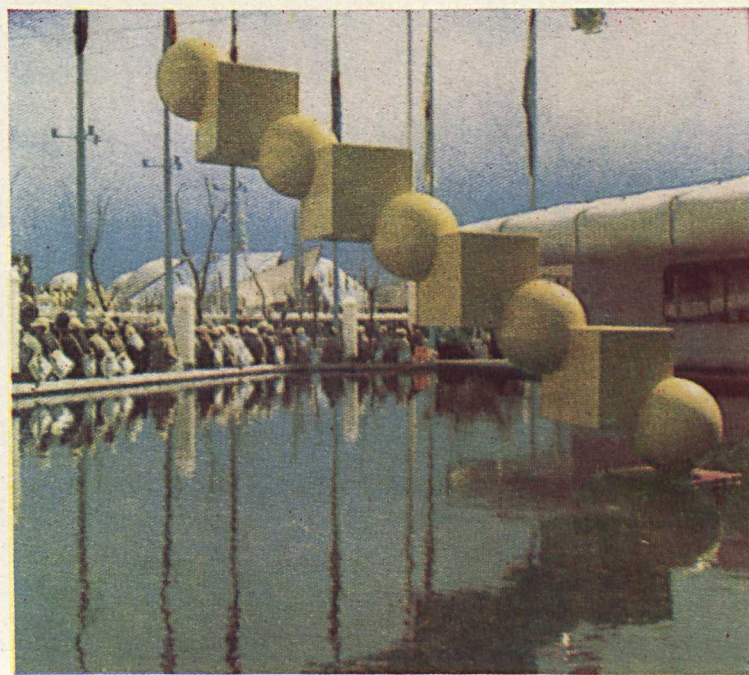
К третьей группе следует отнести павильоны Скандинавии, стран Латинской Америки, Пакистана, Монако, Кипра, Габона, Танзании и некоторых других стран.

Были еще павильоны, впечатляющие своей фантастичностью и неожиданностью ассоциаций. Так, в павильоне Франции угадывались ассоциации с мотивами кинофильма «Красный шар», в котором поэтически описан мир ребенка, а в сферах павильона находили аналогии гигантским мыльным пузырям, за-

Декоративное устройство перед входом в павильон Канады

Павильон Нидерландов

Скульптура перед павильоном Нидерландов

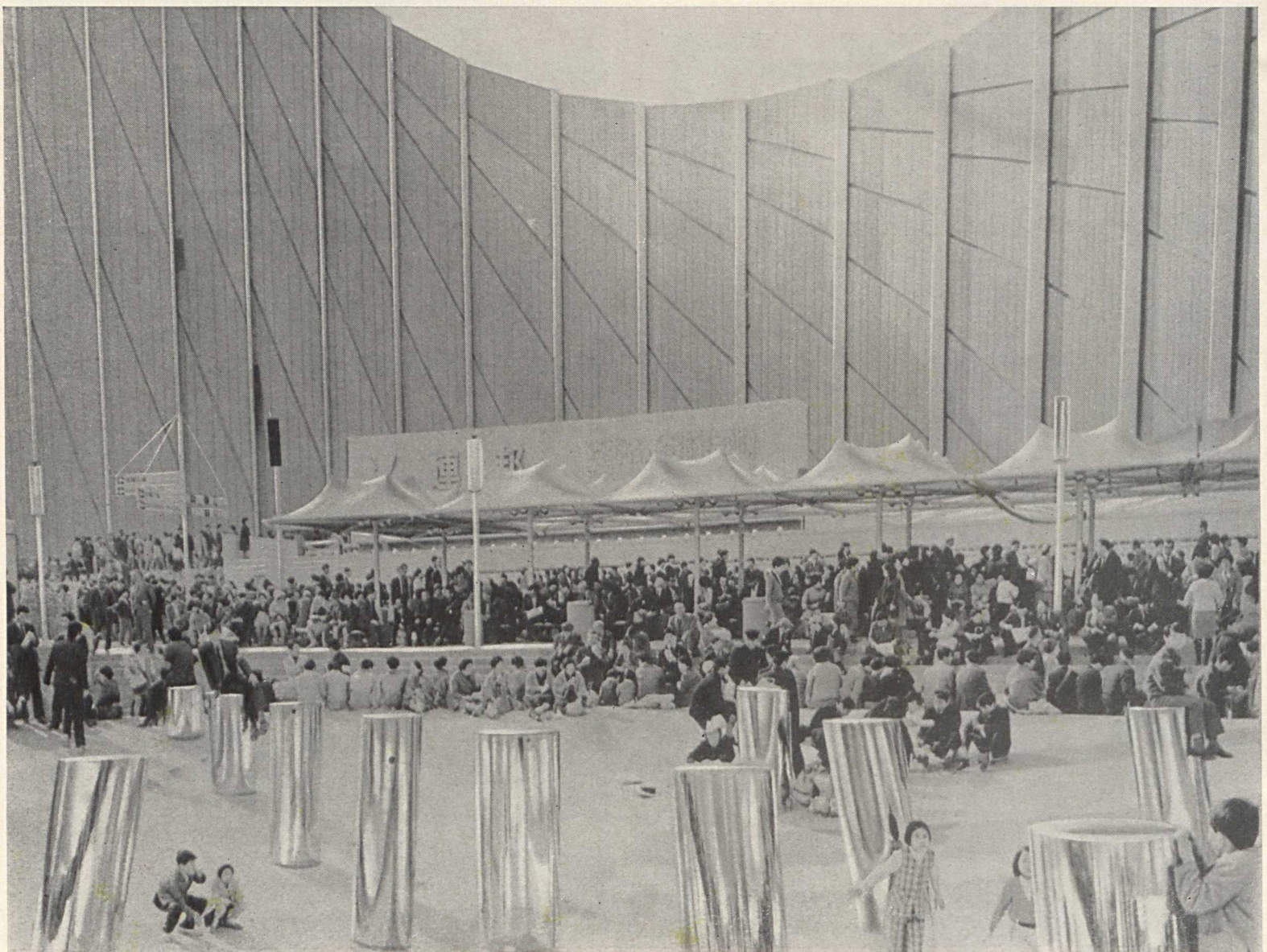
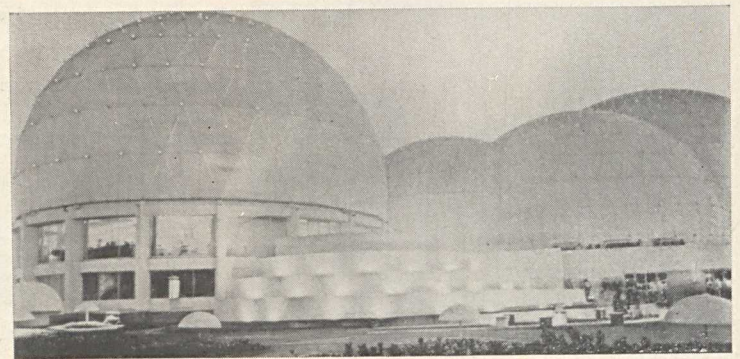


ключающим в себе волшебный мир. В аскетически строгих абстрактных формах павильона, состоящего из 4 полусфер, скорее проглядывал технизм, индустриальность, современность, поддержанные и характером решения экспозиции павильона. Это впечатление усиливалось условными изображениями людей в виде плоских изогнутых фигур. В павильоне Италии, где наклоненные в двух противоположных направлениях остекленные объемы создавали сложный индустриальный характер ультрасовременного сооружения, видели новое решение темы падающей Пизанской башни. В павильоне Кубы сложная композиция металлических остекленных и неостекленных рам, не втискивающихся в обычные формы стандартных конструкций опор, должна была символизировать стремление к свободе. Чехословацкий павильон — «дворец стекла» — подчеркивал одну из популярных во всем мире отраслей чехословацкой промышленности. Что касается группы различных японских павильонов, некоторые из них получили формы национальных японских сооружений. Аналогично

решены были павильоны Маусита и Саньо. Они имели традиционную форму крыши и общий характер решения зданий при сплошном остеклении стен. Павильон Фурукава имел вид 7-этажной пагоды. На месте священных реликвий древних пагод здесь были помещены электронные устройства, символизирующие изменение характера и уровня развития страны. Некоторые павильоны все же отражали в известной степени характер отрасли промышленности, тип продукции. Это павильоны Химии, Кодака, Электричества, Сантори, Фудзи. Белоснежная легкая структура верхней части павильона «Химия и жизнь», состоящая из стандартных элементов необычной формы, представляла огромную модель молекулы, сооруженную без каркаса, целиком из продуктов химического производства, с целью показать возможности химии в жизни. В павильоне Кодака рядом со стеклянным многогранным объемом, как огромные коробки с пленкой, стояли два желто-красных параллелепипеда. Павильон Электричества, напоминавший гигантский причудливый трансформатор, должен был демонстри-

ровать «таинственность природы электричества и его возможности». Павильон Сантори, известнейшей в Японии фирмы, производящей алкогольные напитки, условно изображал огромный кусок срезанного стебля бамбука, из которого в древности делали сосуды для воды. Некоторые японские павильоны дополняли одну из основных тем выставки — тему технического прогресса и прообраза будущего. Наиболее интересным с этой точки зрения представляется павильон Токара Белутилон, поддерживавший тему центральных сооружений выставки — тему сооружений города будущего. В павильоне Тосиба Иси была применена весьма оригинальная архитектурная форма, основанная на использовании четырех видов стандартных элементов для поддерживающей части, имеющей структуру замысловатой решетки. Эта решетка, представляющая собой жесткую пространственную конструкцию, опиралась на 6 точечных опор, расходясь треугольниками, от которых вырастала вся причудливая ее форма. На этой раме висел купол с оборудованием и расположенными по кругу экранами. Из

Павильон Франции
Площадь Четверга

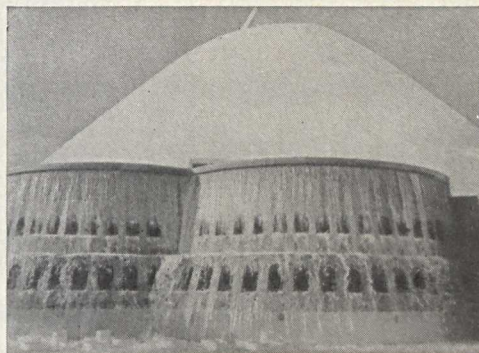


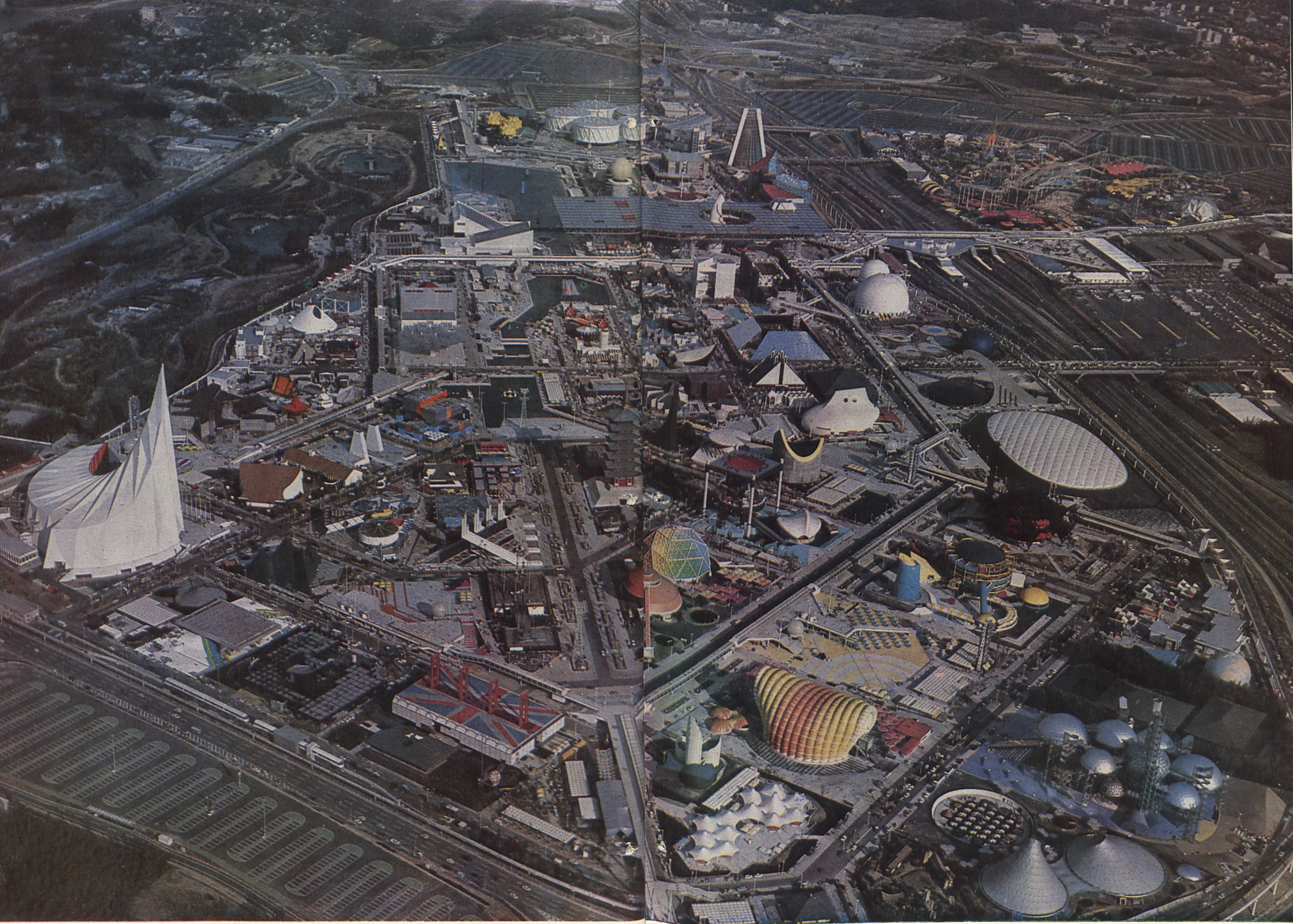
тех же стандартных элементов была выполнена стоящая рядом башня. Необычные конструкции, необычная форма, контраст цвета темных решеток и ярко-красного объема купола зала создавали вид какого-то космического сооружения. Возможности надувных пневматических конструкций демонстрировал павильон «Фудзи групп», все ограждения которого, перекрывающие огромную площадь, были выполнены из соединенных изогнутых аркой надувных баллонов-труб. Громадные размеры, резкая желто-оранжевая окраска поверхности и необычная форма делали павильон Фудзи заметным сооружением выставки. Подвесные конструкции демонстрировали павильоны Кубота и Автомобильный. Оба показывали интересные архитектурные приемы. Срезанные наклонно конуса автомобильного павильона, яркая площадка с электромобилями создавали запоминающийся образ. «Космическую архитектуру» с чечевицеобразными объемами, напоминающими легендарные летающие тарелки, парящие на легком каркасе, представлял павильон Сумитомо. Общую композицию дополняли

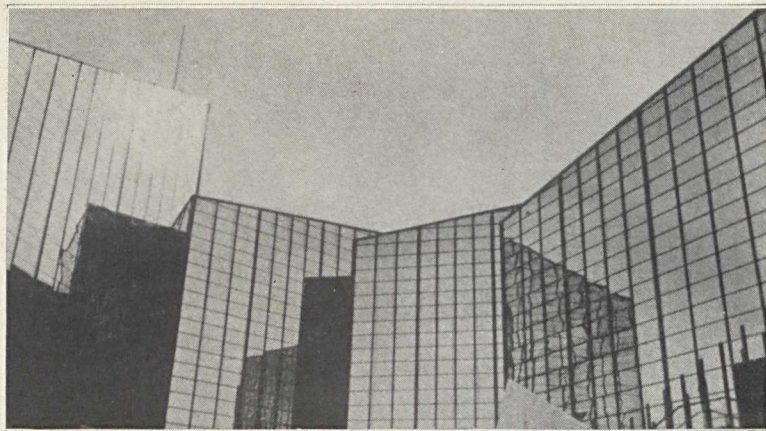
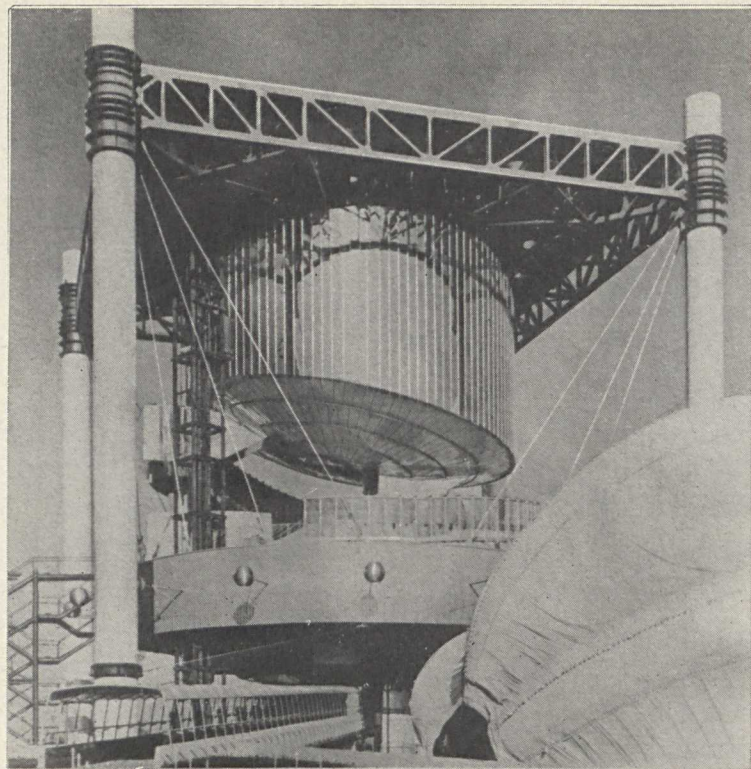
ажурные лестничные башни и линии эскалаторов. Несколько странное впечатление вызывал павильон «Текстиль»: над белой изогнутой крышей простого по объему здания выступал купол, оформленный в виде строящегося сооружения, с декоративными лесами и фигурами строителей — все это темно-красного цвета, резко контрастирующего с белой поверхностью купола. Все эти павильоны в большей или меньшей степени «работали» на перемещение посетителей в обстановку XXI века. В двух японских павильонах была использована символика, призванная дать максимальную информацию или вызвать юмористическое отношение. В павильоне «Газ», который своей необычной формой также вызывал ассоциации с космосом или будущим, три отверстия с одной стороны отдаленно напоминали смеющееся лицо. Тема информации в павильоне «Ригон» была решена посредством 25-метрового воздушного шара в виде огромного глаза, вглядывающегося в окуляр основного объема павильона. В ряде японских павильонов самых

разнообразных конструкций трудно было определить связь формы с содержанием выставки, с темой-девизом. Некоторые из них имели довольно сложные объемы (например, павильон «Телекоммуникации»), другие, напротив, простые, почти индустриальные (Стали, Местного правительства, Мицубиси). Трудно говорить об успехе или неуспехе архитектурного решения того или иного павильона. Однако следует отметить, что абстрактно решенные павильоны, не несущие в своих формах ни социальных идей, ни элементов экспозиции, представляли меньший интерес. Наиболее интересными были сооружения, в решении которых были проведены определенные замыслы. От таланта архитектора и от того, насколько интересны были идеи, и зависела, в конечном счете, архитектурная значимость павильона.

Надувная конструкция
над павильоном США
Павильон США







Павильон «Электроэнергия»

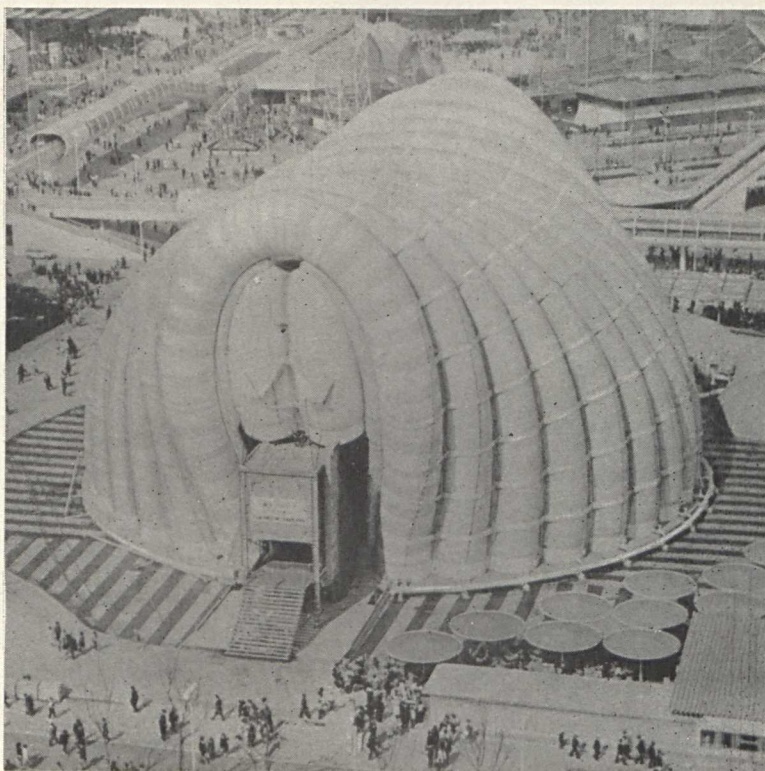
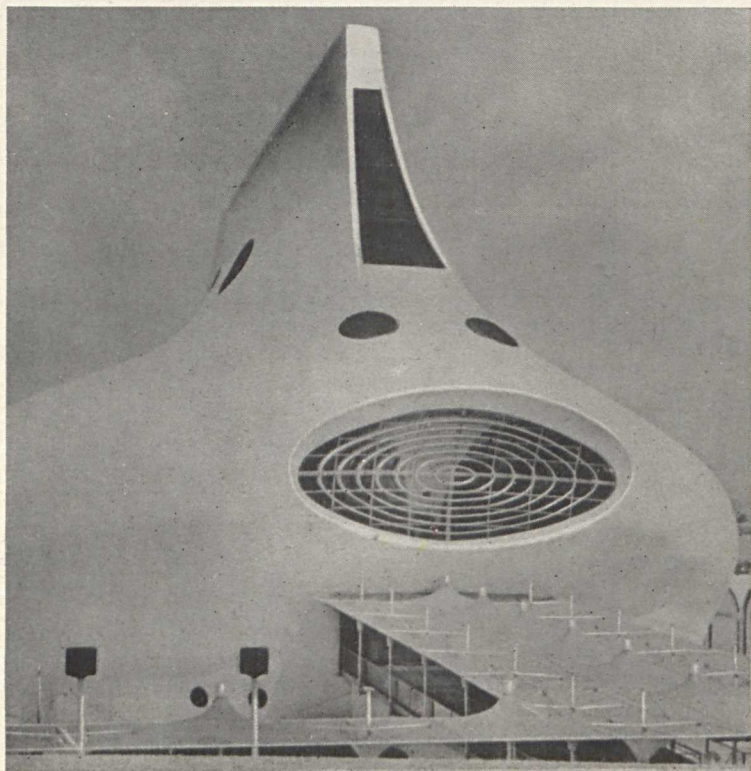
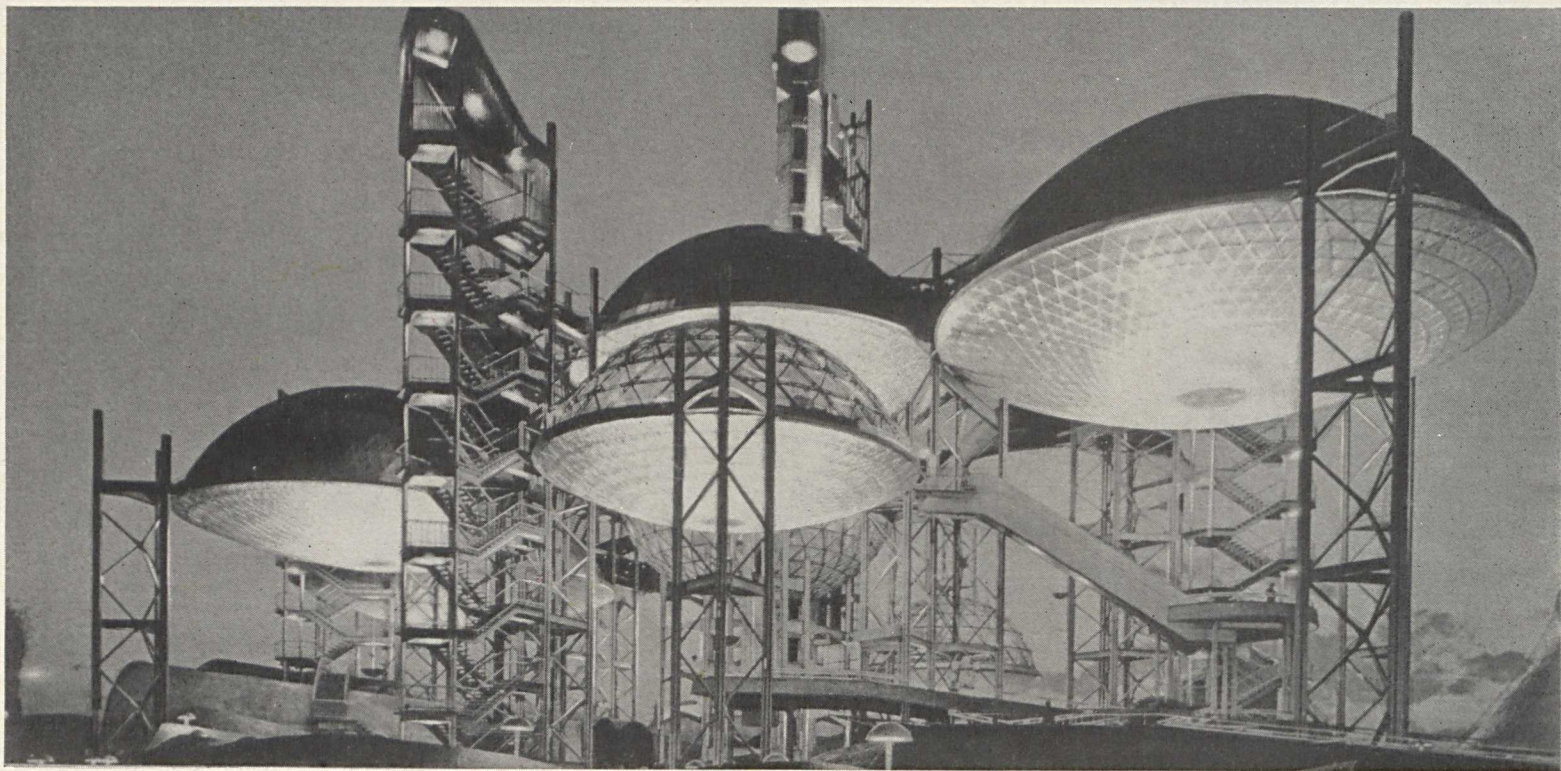
Павильон Мицубиси

Павильон Сумитомо

Павильон «Газ»

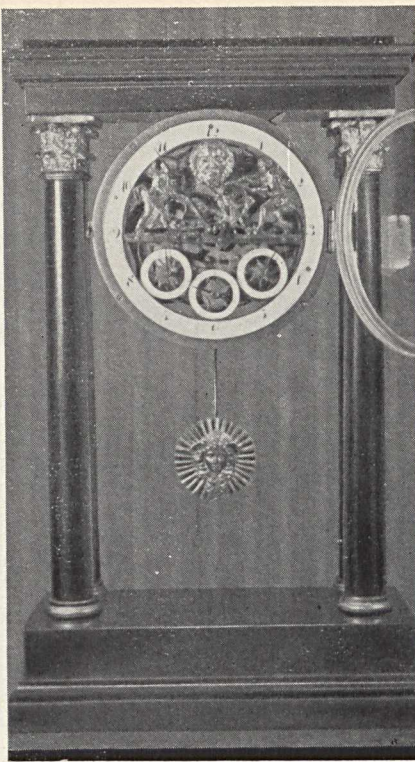
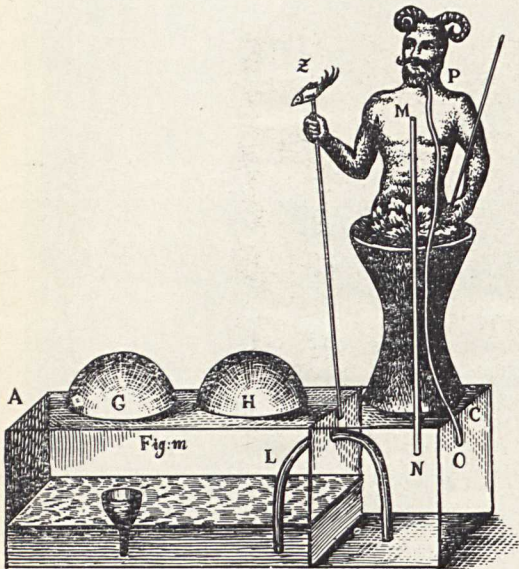
Павильон синтетического
волокна и резины

Павильон Тосиба

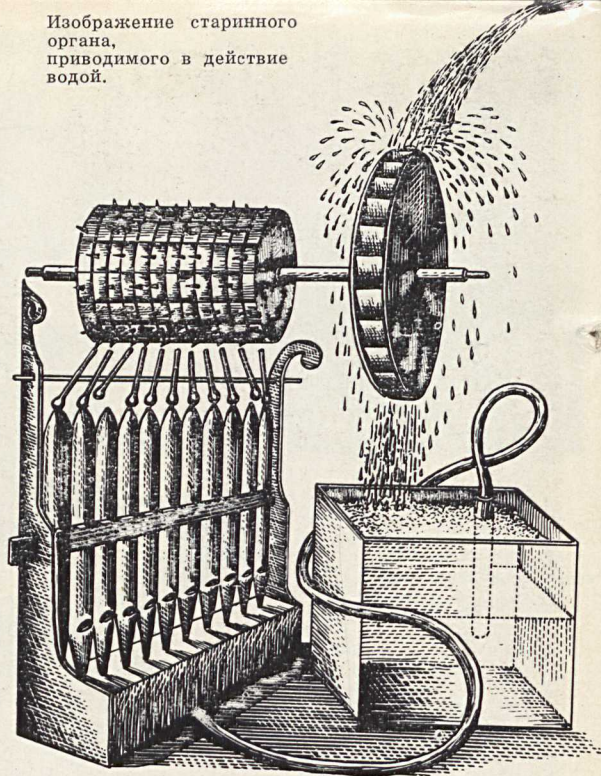




Изображение старинного автомата, действующего под влиянием солнечных лучей



Изображение старинного органа, приводимого в действие водой.



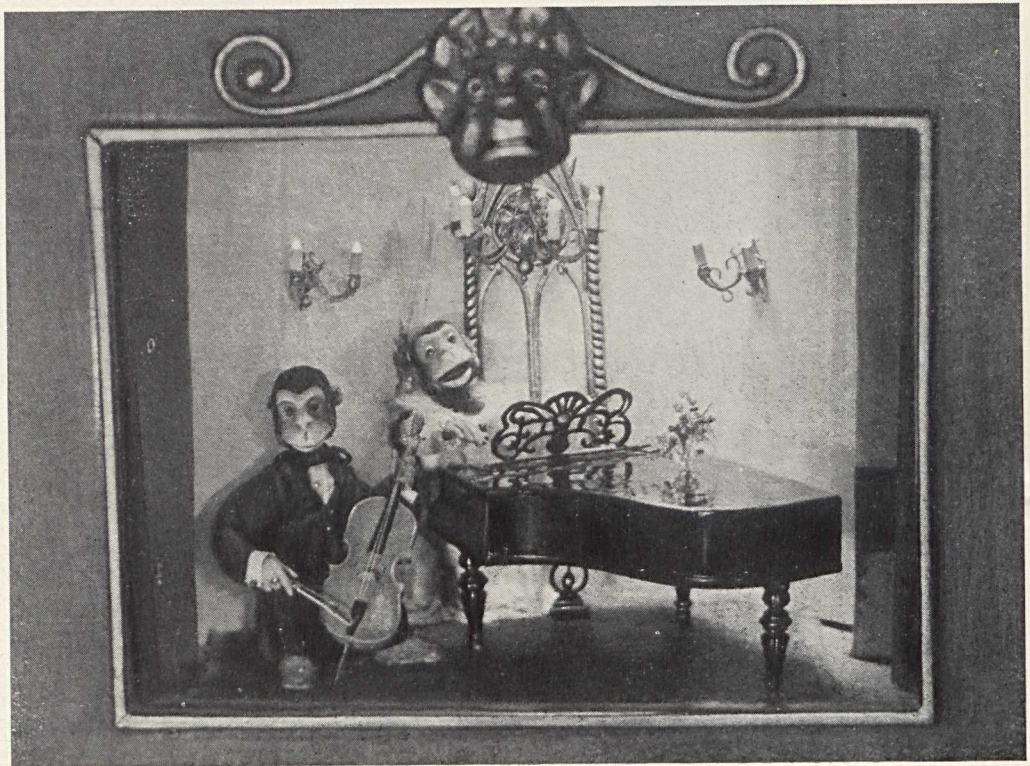
Кто не помнит замечательную сказку Андерсена о заводном соловье или фантастические сказки Гофмана, где рассказывается о заводных, искусно сделанных куклах, которых принимают за живых людей.

Сегодня в век кибернетики и спутников, эти истории кажутся наивными и немного смешными сказками далекого детства, а создатели кукол-автоматов чудаками, людьми «не от мира сего». Но заводные куклы-автоматы существовали не только в сказках. Еще в далекие времена люди пытались оживить металл или дерево, заставить изображения животных, птиц и людей двигаться и издавать звуки. В древности эти автоматы приводила в действие переливающаяся из одной части механизма в другую вода или ртуть. В средние века использовали тяжесть гири и колеса. Изобретение пружины в XVI веке дало новые возможности в устройстве часов и обычно связанных с часами автоматов. В XVIII веке автоматы могли воспроизводить движения человека и животных в мельчайших подробностях.

И. П. Кулибин, кроме общеизвестных изобретений, конструировал и заводные игрушки, изображающие танцы придворных. Французский механик Жак де Вокансон (1709-1782) считался «кукольным королем». Он создал, в частности, утку в натуральную величину. Она кричала, клевала зерно, хлопала крыльями и «переваривала» пищу. Им же были сделаны две фигуры в человеческий рост, производившие впечатление живых; одна фигура изображала флейтиста, другая — барабанщика. Эти автоматы много лет демонстрировались по всему миру в «кабинете чудес и искусств» профессора Бейрейса, восхищая зрителей.

Швейцарский часовщик Пьер Жаке Дроз (1721-1790) и его сын Анри-Луи (1752-1791) создали всемирно известный пишущий автомат. За столом сидел «ребенок» натуральных размеров, который обматывал перо в чернильницу, стряхивал лишние капли, писал текст и рисовал. В конце строки он делал перенос, а закончив предложение, ставил точку; иногда он заглядывал в раскрытую книжку, откуда списывал текст. С помощью смены профилированных дисков можно было менять текст или рисунок. Они же сделали куклу, играющую на клавесине: после каждой пьесы она вставала и раскланивалась. Эти автоматы сейчас выставлены в Невшательском музее в Швейцарии.

Но все эти изобретения затмил «кабинет автоматов», открытый в 1770 г. венгром Вольфгангом фон Кемпеленом (1734-1804), где самым интересным экспонатом был «шахматист». Автомат изображал турка в чалме в человеческий рост, перед которым был ящик с шахматной доской. Перед демонстрацией автомата Кемпелен разде-



О. Масаинов.
«Обезьяний театр». 1948. Москва.

вал турка, чтобы зрители могли убедиться, что это механическая кукла. Позже выяснилось, что в автомате сидел человек. С «кабинетом автоматов» Кемпелен объехал все страны мира. С «турком» играли Фридрих II, Екатерина II, Наполеон I. Собрание пятидесяти партий, сыгранных автоматом, было издано в Лондоне в 1820 году.

Все эти автоматы были уникальны. В наше время игрушек-автоматов становится все меньше. Многие из них заняли место в музеях, а некоторые погибли. В разных местах и в разное время мной были найдены вещи в очень плохом состоянии (фотографии некоторых из них вы видите). Мне удалось их восстановить, и вот вновь они живут и радуют всех тех, кто смотрит мое собрание. Во многих домах еще сохранились часы с кукушкой. Они имели разнообразные корпуса, иногда очень строгой формы, а иногда покрытые сложной резьбой. Встречаются часы, на передней стенке которых помещалась живопись (иногда целый рассказ) обычно на жести. Иногда сюжет имел смысловое отношение к кукушке.

Существовали также часы, где одновременно находилась кукушка и перепелка. Каждую четверть часа открывалась двер-

ца, и появлялась перепелка, когда должен был час, из второй дверцы выскакивала кукушка.

В XVIII веке делали часы в виде цветущего дерева, на котором сидят птицы, слева под деревом грот. По желанию птицы могут «ожить». Две из них перепрыгивают с ветки на ветку, сидящая в гнезде настороженно смотрит по сторонам. На самом верш помещается птица, машущая крыльями, а на земле другая «пьет» воду из грота. Воду изображает вращающаяся стеклянная палочка.

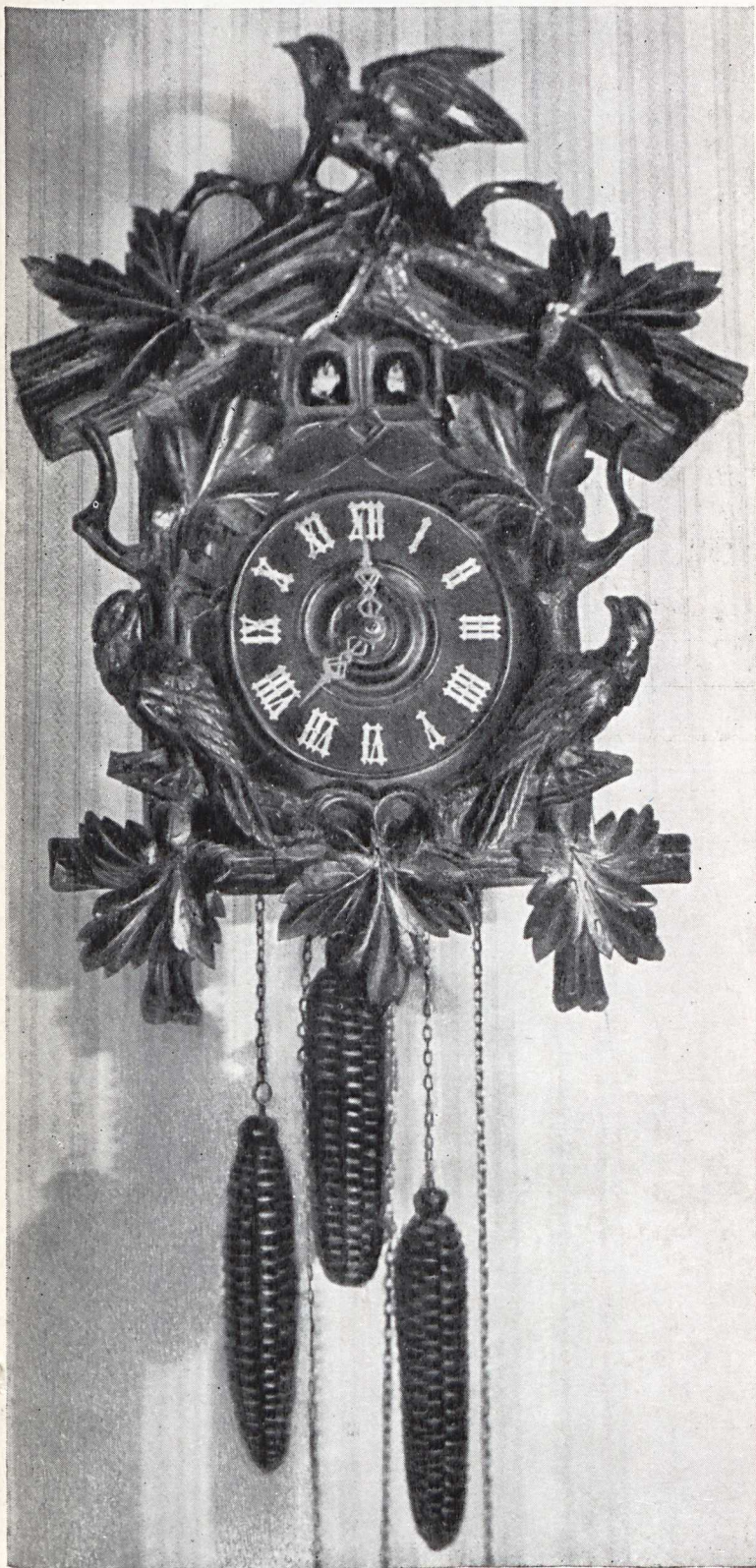
Часы-календарь интересны тем, что на циферблате укреплен маска Кроноса. Его глаза одновременно с маятником движутся вправо и влево. По обе стороны маски находятся амурчики. Каждые четверть часа амурчики «оживают»: правый затачивает стрелу, раскручивая ногой точило, а левый бьет по наковальне молотком.

В XIX веке делали табакерки с «казусом». Показывая такую табакерку, хозяин незаметно нажимал на рычажок, тогда из табакерки появлялась маленькая птичка; она поворачивалась влево и вправо и пела, открывая клюв и шевеля крылышками и хвостиком. В это же время изготовляли птиц в клетке: они двигались и пели, как настоящие.



Играющий скрипач.
Конец XVIII в. Россия

Заводная табакерка.
XIX в. Швейцария



В маленьком зале сидят две обезьянки, одна за роялем, другая с виолончелью — это «Обезьяний театр», сделанный мною. Медленно зажигается свет, раздается музыка и обезьяны «оживают». Они играют на музыкальных инструментах, открывая рты и моргая глазами. Эти куклы приводятся в движение электромоторами.

Мною создан и «Французский театр», изображающий костюмированный бал. В театре 13 деревянных фигурок, высотой по 4 см, среди них Полишинель, Коломбина, Паяц, балерина, музыканты. Все фигурки начинают двигаться и танцевать, если вращать ручку на передней стенке сцены. Восстанавливая эти музыкальные автоматы и создавая свои, я познакомился со многими удивительными механизмами, и это помогает мне в моей основной работе — художника-кукольника мультипликационных фильмов.

О. Масаинов

Часы с кукушкой и перепелкой.
Конец XIX в.
Германия

Часы в виде цветущего дерева.
XVIII в.
Франция

На обороте:
Циферблат
часов-календаря
(см. стр. 56)

