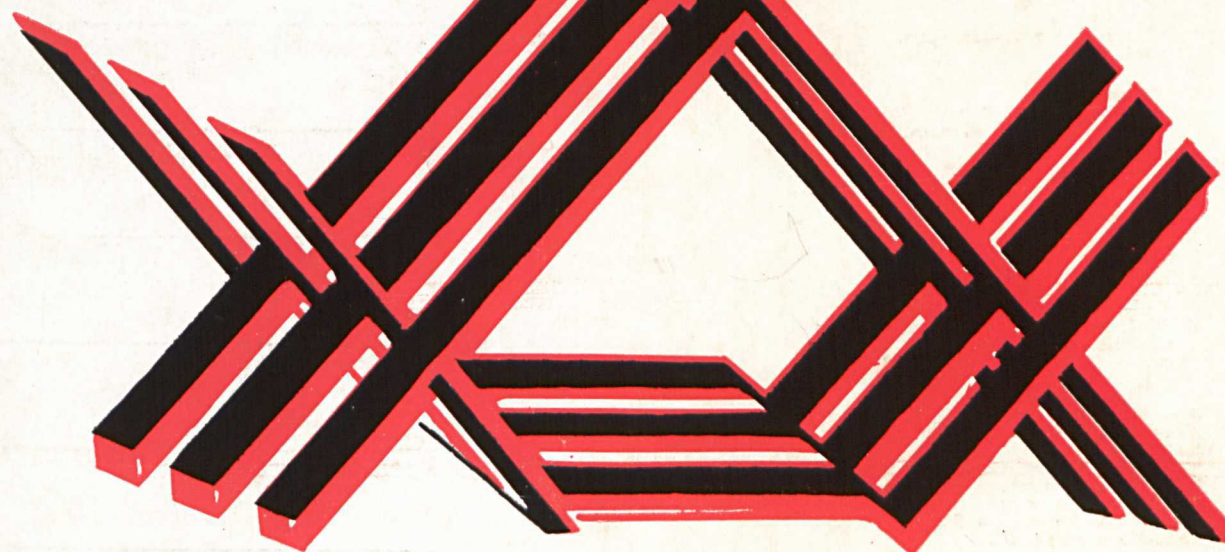




**„Уделять
свое рабочее
время
теорети-
ческой
подготовке,**

**изучению
научной
органи-
зации
труда“.**

Ленин.



Клуцис.

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. 5(162). 1971
Год издания пятнадцатый

Главный редактор Ладур М. Ф.

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

Зам. главного редактора Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Крюкова И. А.
Кума Х. Р.
Левашова А. А.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

Ответств. секретарь Кельман Л. М.

Зав. отд. редакции: Баазабянц С. В.
Барабанов Е. В.
Глазычев В. Л.
Есаян С. А.
Крамаренко Л. Г.

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

Художник номера Герчук Ю. Я.

Техн. редактор Штейнер Л. М.

Фотохудожник Кочетов Г. И.

Фото: Белоус Д.
Горбачев Н.
Жданович В.
Михайлов И.
Михайлова Т.
Селиверстов И.
Тарасевич А.

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

На 1-й стр. обложки:
Г. Клуцис.
Проект «Вращающейся установки
для лозунга
«Пролетарии всех стран
соединяйтесь!»
к IV Конгрессу Коминтерна.
Москва, 1922

На 4-й стр. обложки:
Г. Клуцис.
Проект «Вращающейся
информационной установки».
1922

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

А 09716. 16.IV. 1971
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Зак. 300. Тираж 21890
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

В номере:

1	Художник и быт
2	Сенеж — школа художественного проектирования
5	Размышления о микрорайоне
8	В московском СХКБ
11—14	Панорама молодых
15	Проектирование книги
19	Альбомы по искусству
20	Искусство книги
21	Рудольф Арнхейм и проблема формы в дизайне
24	На выставке Д. Горлова
28	Несколько слов о Палехе
29	Канон в народном творчестве
32	Структурный анализ художественной формы
34	Художник-агитатор
38	Грязовецкие прялки
41—52	Хроника
52	Страница коллекционера
	Граммофоны

Художник и быт

В театре или в кино, на выставке картин или в зале Консерватории мы отключаемся от быта, входим в иную — небудничную — атмосферу искусства. И даже когда это искусство покорно приходит к нам домой, когда, не отодвинувшись еще от чайного стола, мы глядим на мерцающий экран телевизора, когда мы читаем книгу или слушаем музыку, записанную на черном диске, мы должны невидимой гранью отделить себя от окружающего — иначе и музыка, и книга пройдут мимо нас неслышанными.

Но наш журнал занимается иным искусством, не только не противопоставленным быту, но вросшим в него, в нем находящим свои задачи и оправдание. Его воспринимают за тем же чайным столом — но не вопреки и не в ущерб чаепитию. В самом деле, оно способно простому бытовому процессу потребления чая придать какой-то иной — человеческий, культурный смысл, превратить его почти в действо. Переключение повседневной суеты во что-то высшее и осмысленное — не в этом ли задача и Чайника, и Блюда, и не здесь ли пролегал разрыв между ними и, скажем, пылесосом, разрыв, не заполненный до сих пор, несмотря на героические усилия дизайнера придать и этому предмету эстетическую значимость? Вероятно, разрыв этот может заполниться лишь тогда, когда не прибору, а самому процессу уборки удастся придать человеческую содержательность — почти обрядовую значительность не докучной обязанности, но радостного очищения, обновления дома...

В хлопотливом быту, превратившемся в обслуживающий, вспомогательный процесс поддержания жизненной энергии, которая должна проявиться где-то вне этого быта, — в таком быту нет места для искусства, даже для прикладного. И все-таки прикладное искусство решит лишь ничтожно малую часть своей задачи, если (как порой предлагается) осчастливит своим сиянием лишь праздники, оставив торопливые будни увязать в хаотическом беспорядке кое-как поддерживаемого жилища... Может быть, в преодолении этой энтропии быта, в возвращении быту его законных прав — прекрасной и важной части человеческого бытия — и состоит задача художника, взявшегося придавать форму тарелкам или стульям. И потому ждать от художника-производственника следует в первую очередь не успехов в расширении производства или сбыта (хотя и в этих успехах он тоже косвенно участвует), но воплощения в создаваемых им вещах живого и острого ощущения реального быта.

Как бы ни был прозаичен и скромен бытовой предмет, создаваемый художником, его формирование — всегда художественная, образная задача. От продукта «простого», нехудожественного труда этот предмет отличает его избирательность — заложенное в его форму ожидание определенного человека, определенного темперамента, характера, уровня культуры и вкуса, которому может служить именно такая, а не другая, сходная по назначению вещь. Этот образ Потребителя всегда немножко идеален, всегда поднимает человека над собой, обобщает и концентрирует присущие ему качества. Но он должен быть

в то же время достаточно земным и конкретным, чтобы вещь в самом деле могла войти в живой, непридуманный, естественно сложившийся дом.

Сколько сложностей ставит все это перед художником, как трудна оказывается жизнь произведения, вышедшего из рамки или сошедшего с пьедестала, чтобы встать на обеденный стол, чтобы войти самостоятельной и все же подчиненной целому частью в большую семью порознь, с разными задачами создававшихся вещей, наполняющих жилую комнату! Тут-то и подстерегает нас искушение обойти эти сложности, сделав вещь только праздничную (праздник — тоже род рамки или пьедестала, выключаящих отданную им вещь из потока повседневности) или даже откровенно выставочную, заранее отделенную от притязаний возможного потребителя полированным стеклом витрины... Мы много спорили о праве художника на декоративность, на стилизацию, на отход от утилитаризма. И хотя споры эти не были бесплодными, они несколько увели нас в сторону от старой, но вечно актуальной проблемы — художник и сегодняшний быт, роль искусства в формировании духовного строя повседневности. Вернемся к этой проблеме — и сразу встанут важнейшие и до сих пор далеко еще не решенные нами вопросы: — Каково лицо сегодняшнего советского прикладного искусства — не выставочных красотей, а реального, массового или малотиражного, но практически доступного потребителю круга художественно-бытовых предметов? Что несет оно человеку, какой стиль и строй жизни утверждает и пропагандирует, какой образ хозяина вещей (а вернее — какой диапазон таких образов) в него заложен и как он соотносится с реальным диапазоном потребительских потребностей и вкусов?

— Каковы должны быть, по нашему мнению, эти достаточно сложные социально-эстетические взаимоотношения между художником, промышленностью и потребителем? Как далеко простирается право художника навязывать потребителю свой, пусть самый изысканный и новомодный вкус, формировать его быт, осуществляя свое собственное понимание сущности и целей чужой жизни? Каковы права творческой воли художника по отношению к вещам, реально воздействующим на строй жизни миллионов людей? Не рискуем ли мы порой вырядить эту жизнь в вовсе не свойственные ее природе маскарадные одежды — все равно, традиционно-национальные или дизайнерски-рационализированные?

— Каковы, с другой стороны, права потребителя по отношению к производству и работающему в нем художнику — должны ли мы все шить на его сегодняшний заказ, только по самим им предложенной выкройке, не рискуем ли мы при этом оказаться в плену уходящих форм, вкусов и отношений, не окажемся ли поставщиками средств мещанского самоутверждения?

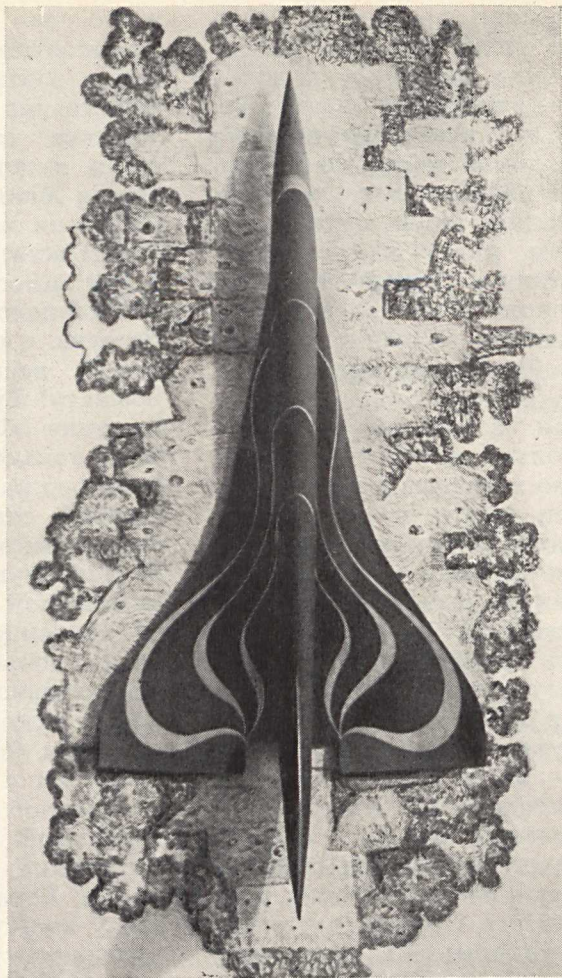
— И какова, наконец, судьба созданной художником вещи в реальном быту? Как она переосмысливается жизнью, в какие новые отношения там вступает?

Отвечать на эти вопросы и должна, как нам кажется, повседневная работа нашего журнала.

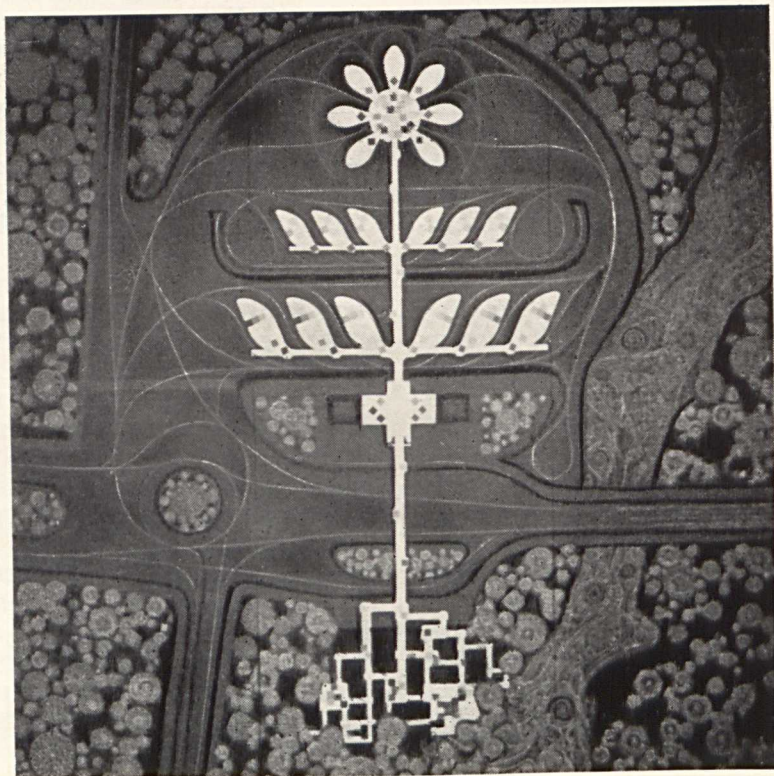
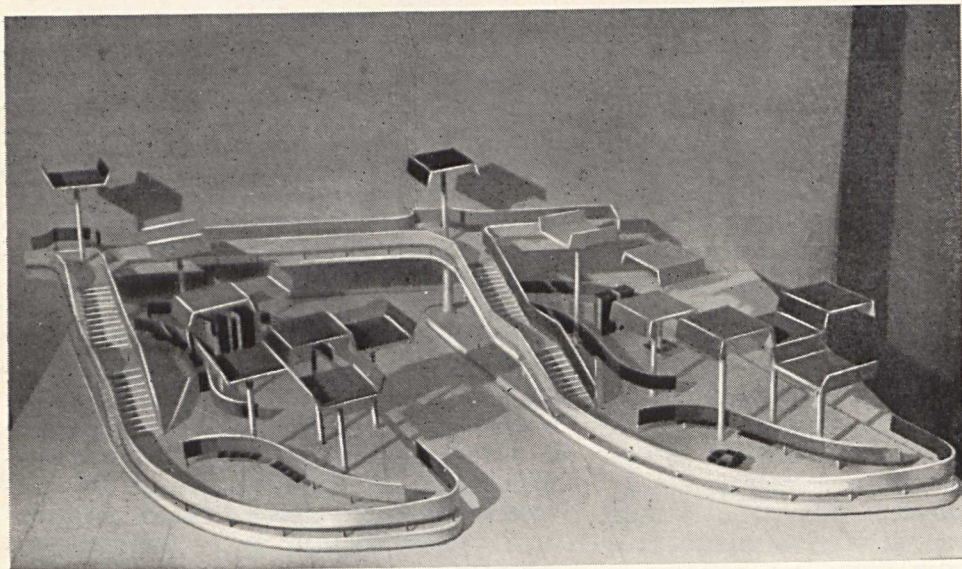
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

Л. Бурман.
Колористика экстерьера
перспективного самолета.
Консультант Е. Розенблюм



Г. Куценко, Н. Козан,
В. Степанов, В. Федоровский.
Реконструкция автовокзала.
Фрунзе.
Консультант В. Глазачев,
консультант по цвету
М. Кониц



Сенеж — школа художественного проектирования

Н. Титова

Этот эксперимент еще не завершен. Может быть, конец эксперимента вообще невозможен. Открытие, родившееся в результате его, — только почва для новых поисков. Однако всегда полезно оценить то, что было сделано. Сенежский эксперимент имеет свою историю.

Январь 1965 года — первый семинар Союза художников СССР с художниками оформительского и промышленного искусства в Доме творчества «Сенеж». Апрель 1967 года — создание на базе сенежских семинаров Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР (ЦУЭС).

Ноябрь 1967 года — начало работы первого набора Высших курсов по промышленному и оформительскому искусству.

Январь 1971 года — окончание четырехгодичной работы первого набора курсов, первый выпуск.

В ноябре—декабре 1971 года слушатели курсов защитят свои дипломные проекты, и тогда будет необходим серьезный творческий разговор. Сейчас же мы хотим поставить ряд проблем в порядке предварительного подведения итогов. В чем заключался Сенежский эксперимент?

Во-первых, в формах организации самой Студии, семинаров и всего педагогического процесса, проводившегося под ее руководством. Во-вторых, в методике проектирования, разрабатываемой Студией. В-третьих, в методике преподавания.

Студией была избрана система очно-заочного обучения. Ежегодно слушатели курсов собирались на очередной двухмесячный семинар, привозя отчеты о проектах, самостоятельно выполненных за год, и новые темы для работы под руководством консультантов Студии. При всей важности очной части программы большая роль отводилась и заочной. В этот период художники, проектируя самостоятельно, имели возможность творчески осмыслить те задачи и принципы, которые были выдвинуты Студией при совместной работе. Так же самостоятельно они приводили к воплощению генеральные решения, разработанные во время семинаров. Этот момент четко фиксировал уровень овладения основными проектными принципами и умение сохранить чистоту общей проектной идеи в момент привязки некоторого идеального решения к конкретной ситуации, складывавшейся на месте из сотен самых разнообразных факторов. Слушателями курсов были художники, уже имеющие специальное художественное образование, часто с большим опытом работы в своей сфере искусства.

Педагогическая практика строилась не

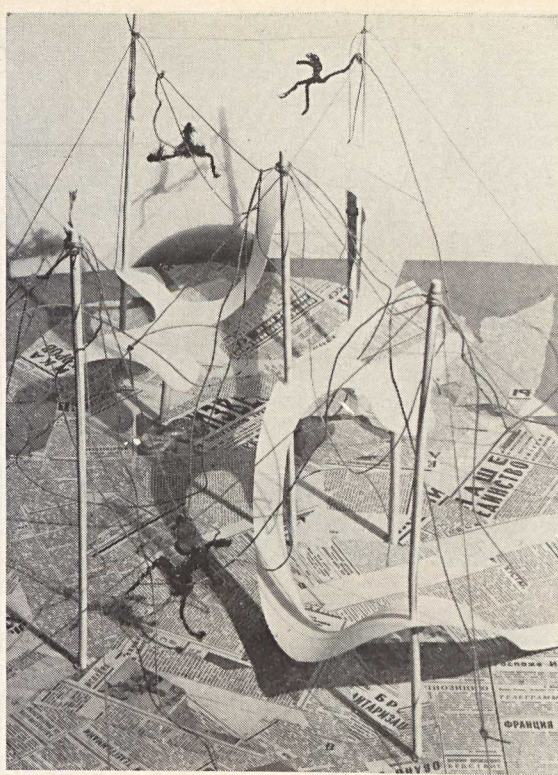
на академическом освоении тех или иных предметов (рисунок, живопись, композиция и т. д.), а в ходе непосредственной работы над проектным заданием по принципу совместного проектирования и самостоятельного выполнения ряда упражнений, вытекающих из проектной темы. Это позволяло максимально уплотнить процесс передачи опыта и мобилизовать творческую активность художника. Такая организация педагогического процесса создала возможности для сближения методики преподавания и методики проектирования.

Методика проектирования базировалась на максимальном использовании художественного мышления, особой художественной логики, исходя из того, что современное художественное проектирование для плодотворного развития не может просто ассимилировать отдельные достижения науки, техники, искусства, а должно быть продуктом культуры в широком смысле слова. Именно поэтому работы, созданные в Студии, могут рассматриваться и как функциональные системы, и как определенные эстетические ценности. Глубина и гуманистичность поднимаемых социальных проблем позволяет рассматривать эти проекты как серьезные явления современной культуры.

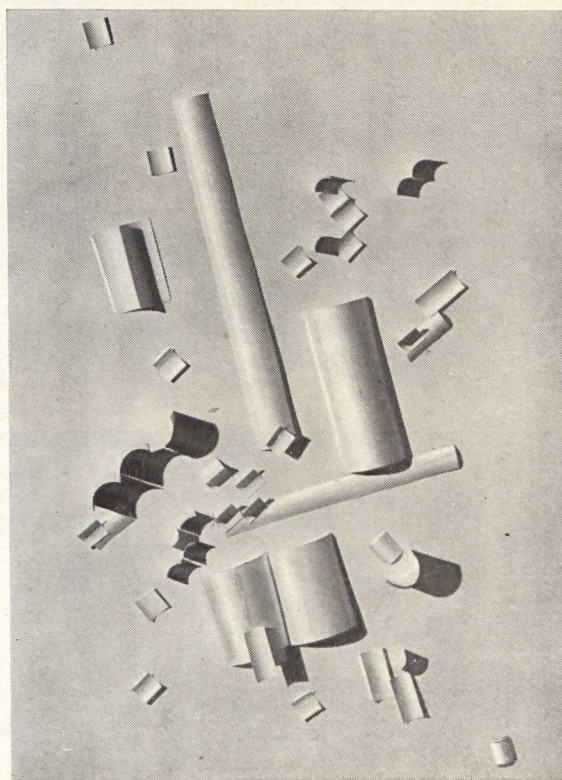
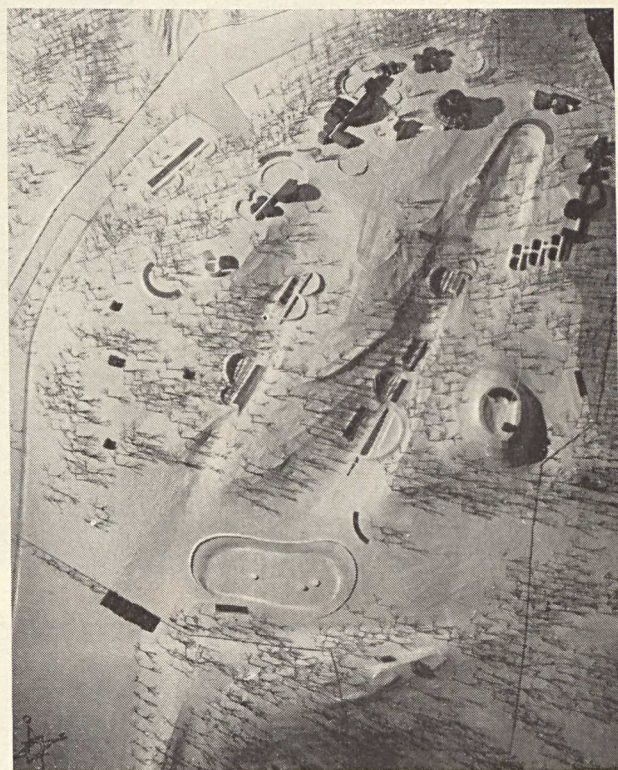
Исходя из суммы этих условий строились и лекционные занятия. Не предпринималось попыток делать традиционные экскурсии в историю или эстетику. Лекционный курс преследовал цель раскрыть перед художником существо современных проблем теории искусства, эстетики, социологии, культурологии, теории проектирования и т. д. Педагогическая деятельность Студии направлена на развитие общей и художественной культуры художника, его творческой инициативы, обогащение мышления художника на уровне современных достижений науки и искусства. Так к настоящему моменту сформулировались основные принципы работы семинаров Студии и задачи эксперимента.

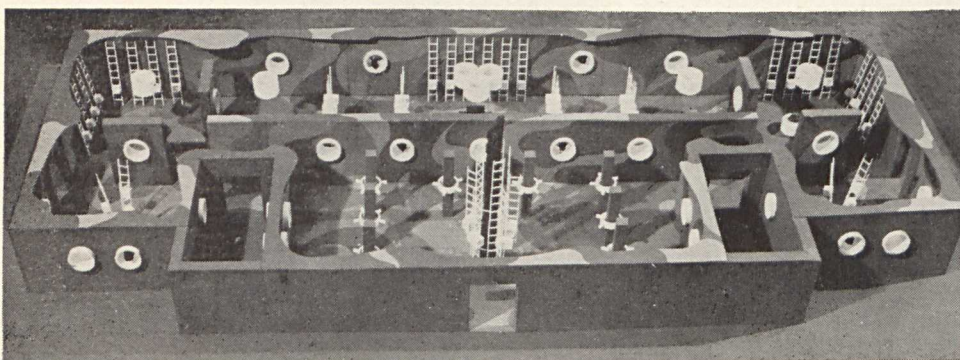
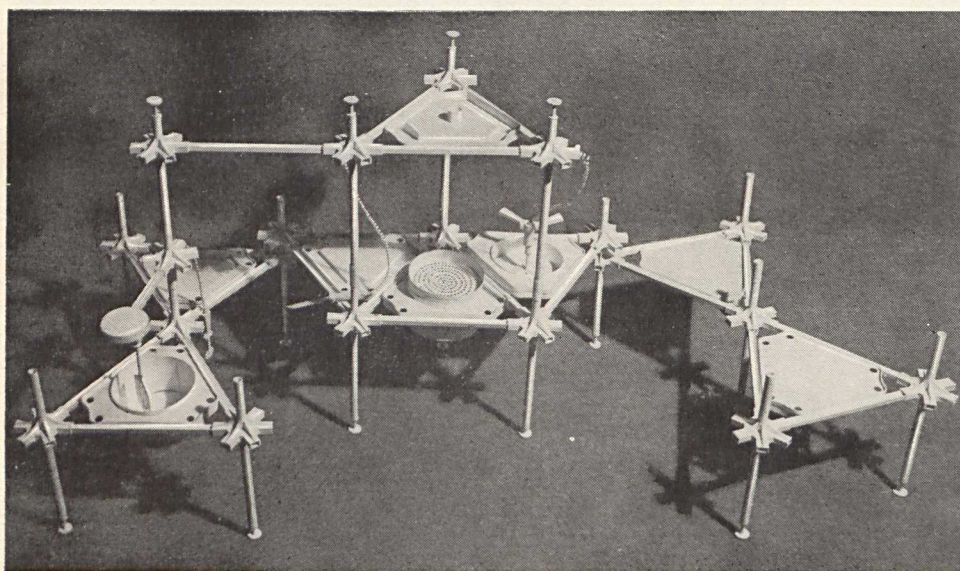
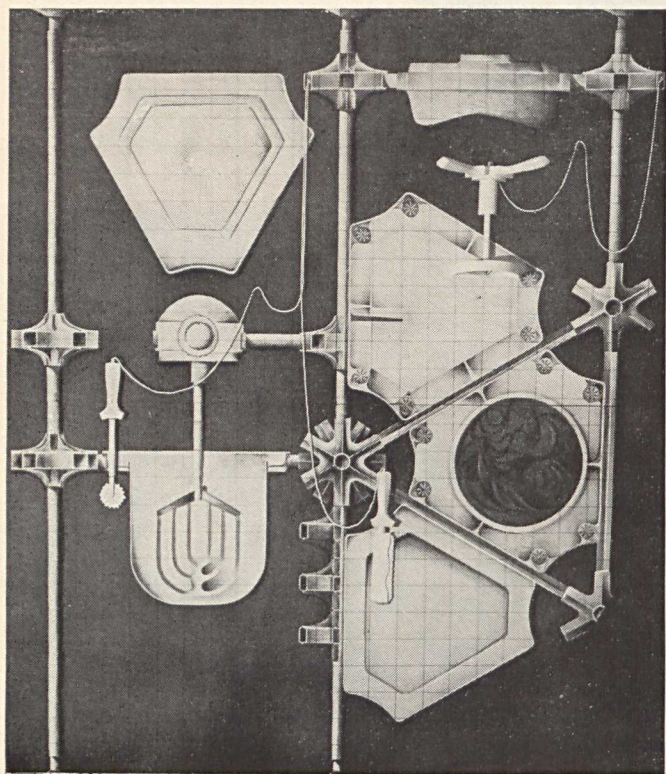
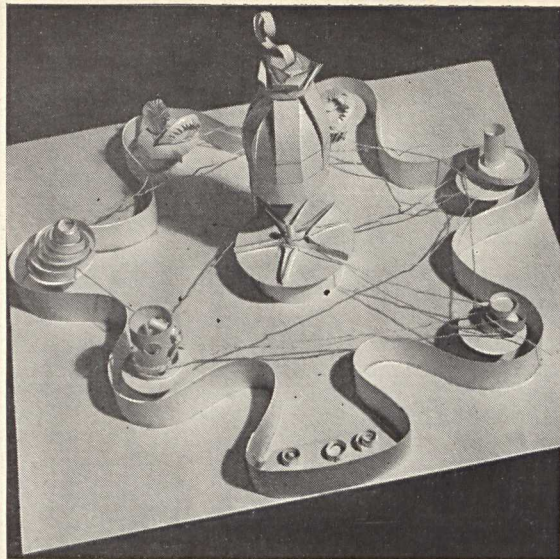
Внешний результат этой работы может быть наглядно выражен в цифрах: 25 слушателей этого выпуска выполнили на семинарах Студии 60 проектов, 40 из которых демонстрировались на выставках работ Студии в Варшаве и Бухаресте. Среди них такие, частично уже известные читателям журнала проекты: экспозиция музея-заповедника деревянного зодчества русского Севера (И. Архипов, А. Гусаров, В. Капустин, О. Шелепугин), зона отдыха в Архангельске (И. Архипов, А. Гусаров, Ю. Талдыкин, О. Шелепугин), кислородная установка для Свердловского кислородного завода (В. Степанов), установка по очистке газа для Искитимского механического завода (Г. Куценко, Г. Якубовская), производственные интерьеры цехов металлозаготовительного, штамповочного и сварки каркасов Львовского автобусного завода (Л. Бурман, А. Даннэ, Я. Златопольский), цехов Новосибирского приборостроительного завода (А. Юзинас).

Студия не снабжает своих слушателей рецептами или особыми приемами работы. Она внедряет новые принципы проектирования, основанные на закономерностях искусства и специфике творческого мышления.



Я. Златопольский,
Е. Кашковский, Р. Химяк,
А. Юзинас.
Зоопарк. Львов.
Консультант В. Глазычев,
консультант по цвету
М. Коник





При первом знакомстве с работами участников семинаров часто отмечают внешние черты схожести. Это естественно. Выполненные под руководством одного творческого коллектива — коллектива Студии, эти проекты носят отпечаток единой художественной концепции, единого отношения к проектным задачам.

Одна из отличительных черт проектов студийцев, выражающая общую гуманистическую тенденцию, — стремление включить зрителей, потребителей, всех непосредственных участников технологического процесса, от инженера до рабочего, в совместный творческий процесс. Это создает новые взаимоотношения между людьми, между автором и потребителем, между потребителями внутри производства, между предметами и идеями.

За прошедшие четыре года, помимо проектов, выполненных на семинарах, были спроектированы и уже осуществлены или находятся в стадии осуществления такие серьезные разработки, как установка для тушения пожаров на нефтяных скважинах и нефтерезервуарах (С. Пирогов, А. Угримов, А. Юзинас), гамма-пескомет (А. Угримов), пожарная установка для тушения газовых фонтанов (С. Булатов, А. Волков, Ю. Катаев, А. Угримов), бетоноукладчик для дорожных работ (Ю. Соломатин), производственные интерьеры и территория Ходоровского сахарного комбината (Л. Бурман, А. Даннэ, Я. Златопольский), Бурштынской ГРЭС (Я. Златопольский, Е. Кашковский), НИИ электроники (Г. Якубовская), и много других. Промышленный образец азотной станции АЖ-002, разработанной при участии художника В. Степанова, демонстрировался на выставке «Химия-70» в Москве.

Ряд проектов, выполненных участниками семинаров, составил специальные разделы на художественных выставках в Красноярске, Львове, Свердловске, Новосибирске, Кемерове.

Многие студийцы — художники К. Оразнепесов, И. Архипов, А. Гусаров, К. Миргалимов, А. Угримов, С. Федоровский, Г. Куценко, А. Чистяков, В. Степанов, О. Шелепугин, Г. Якубовская и другие — участвовали в республиканских, зональных, областных художественных выставках к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, всесоюзных и республиканских молодежных выставках своими работами в области станковой и промышленной графики, плаката, театральной декорации, живописи.

В. Новиков, К. Скирдаков.
Перспективное оборудование
общественной кухни.
Консультант В. Глазычев

Л. Бурман, А. Угримов.
Музей-кабинет пожарной
охраны. Пятигорск.
Консультант М. Коник

Размышление о микрорайоне

В. Глазычев

Е. Архипов, Л. Бердников,
А. Гусаров, О. Шелепугин.
Микрорайон. Архангельск
(Генеральный план).
Консультант А. Ермолаев

1. Проект есть проект, а жизнь — это жизнь, им никогда не встретиться? И есть ли меж ними связь? Есть, конечно, но в том-то и парадокс культуры (один из многих), что это опасные связи, а встреча происходит на далеком меридиане.

Все зависит от проекта. Один — это готовый набор приемов, тягучих, как жевательная резинка, хоть сейчас в руки прорабов. Другой — идея, отчаянная и дерзкая, которую реализовать невозможно или не нужно. И опять все не просто.

Дерзкая — по какому счету? По сравнению с обыденностью, с другими идеями, в профессиональном гамбургском счете? В ряду с Арзамасом или Ауровиллем, с работой энского ЗНИИЭПа или хотя бы Бурль Маркса?

Реализовать невозможно — в каком смысле? Нельзя, потому что и подумать страшно, что можно? Или потому, что некому работать экскаватором, как резцом, а грейдером — как шпателем? Или потому, что красок не хватает?

Несть числа риторическим вопросам, и нет на них единого ответа — каждая творческая задача умирает в одиночку. 2. Микрорайон выдумали американские прагматисты. Этакая новая община, племенная стоянка XX века, и чтобы соседи возлюбили ближнего своего, а конфликтов и одиночества не стало, и чтобы сделать все это просто: недорого и уютно.

Микрорайон радостно подняли на щит наши градостроители в пятидесятых годах, предварительно подвергнув, разумеется, идею критическому переосмыслению: утопизм выкинули, прагматику оставили. До школы — 1000 шагов, до неведомого центра невиданных общественных процессов — 1000 шагов, до остановки автобуса — 500 шагов. В статье А. Рябушина (см. «ДИ СССР», 1971, № 3) об этом хорошо сказано, можно не повторять.

3. Оделись микрорайонами земли — северские, галицкие, задонщина и дикое поле, творчески перерабатывая характерную для передвижной живописи тему: всюду жизнь. Жить, однако, хочется красиво, всем хочется, и ничем этого иррационального хотения из мыслей не вытравить. А красиво — во всяком случае для тех, кому не все равно, — это везде по-своему. И хотя потребность жить обязательно по-разному отнюдь не входит в число фундаментальных законов природы, есть такое человеческое убеждение.

4. А как по-разному и из чего разнообразие взять — непонятно. В строчку дома поставят — одинаково, беленькие макеты в рисунок «фантази» уложат — опять одинаково, искусство там-сям расставят или развешат — снова одина-

ково. Ясно, вроде, что на место и его характер надо опереться, а как это сделать — опять же неизвестно, и в СНИПах об этом не сказано ничего.

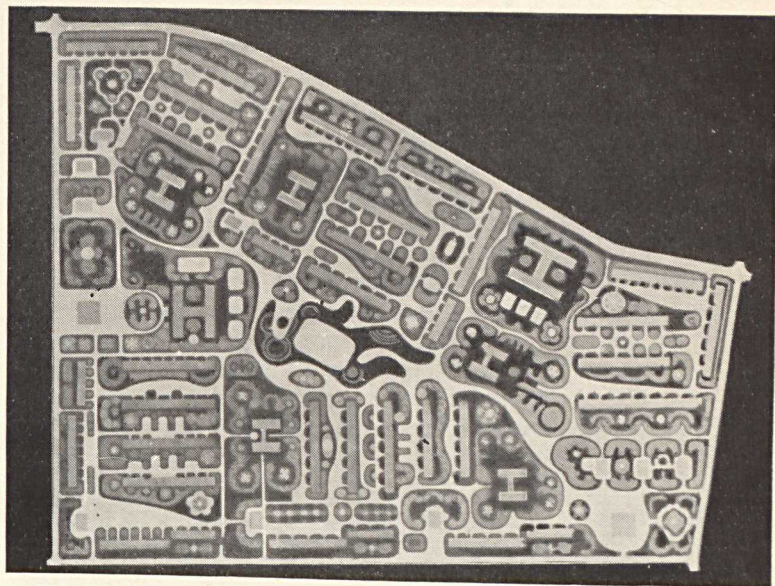
5. Архангельск — город старый, а микрорайон новый, хотя дома устарелого типа. Ни церкви, ни погоста, чтобы сначала сломать, а потом восстанавливать. И леса не видно. И река в стороне. Кусок деревушки рядом (у реки, конечно, — зря изб не рубили) — для живописи на тему «старое и новое». Традиций у места нет, или их никто не знает, что то же самое. Задача называется: «озеленить и благоустроить».

Полная свобода творчества, а, как известно тем, кто в творчестве всерьез, нет ничего горше полной свободы. Из всех сил начинает тогда человек искать, чем бы себя ограничить, и бегство от свободы — главный критерий, по которому можно любой меры талант отличить от гениальности из породы солнцеловов, которая не знает страха перед свободой. 6. Для людей квалифицированных есть три типа ограничений, позволяющих вообще говорить о проектной задаче и оценивать решение.

— Современный уровень профессионализма с его правилами игры.

— Собственные знания и способность к творческому произволу.

— Те характеристики места, которые



можно считать объективными, данными сознанию художника как факт. Они не исчезают от того, что о них не думают, хотя придавить их можно довольно успешно.

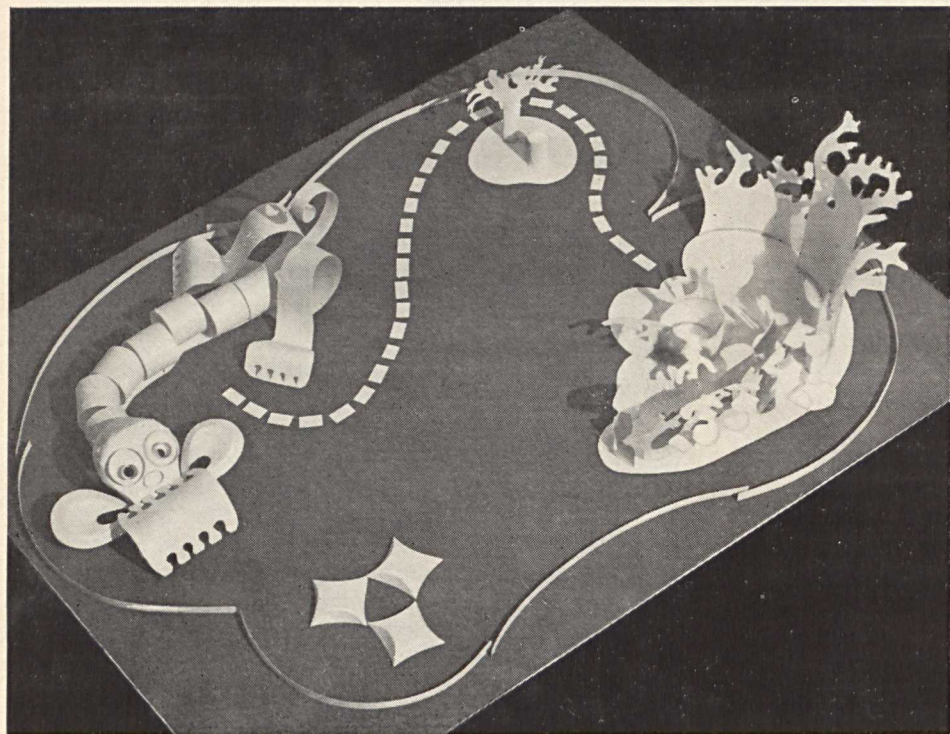
Первое легко сводится к нескольким «простым» установкам: пространственность, внутренняя сложность, непредугадываемость детали по целому, открытость к изменению и разному восприятию, цветность, включение человека как формы среди форм и как соавтора си-

стемы форм, включенного в ее жизнь самодеятельностью.

Второе (мы говорим о профессионалах, дилетантизм не в счет) должно совпадать с первым плюс умение выбрать цель и двигаться прямо, надев шоры на время решения задачи. Плюс смелость взять на себя право выбора из равновозможного.

Только вхождение в третье дает ключ к первым двум.

7. В самом деле, полностью соблюдая



перечисленные выше правила, можно по-разному добиться снятия обыденности, вывертывания ее наизнанку, без чего нет разрушения стандарта.

Можно, уничтожив сантехническую логику микрорайона, заменить ее внутренней логикой цветного мира, построить в пространстве сложную систему развития цветовых пятен, растяжек, контрастов и нюансировки (с учетом широты, долготы, локального колорита по временам года и всего прочего). Для этого нужно проходить цветом по архитектуре, не обращая на нее внимания, раскрашивая землю, дороги, зелень и небо (нет ничего проще, если использовать прозрачные экраны), скамейки, людей и кошек.

Можно, перечеркнув все, что расположено выше партера, как несущественное, создать развернутую систему переходов, мостиков, площадок, залов — огромный насыщенный интерьер в масштабе кносского дворца или форумов. Можно расчленив пространство микрорайона на автономные интерьеры со своими законами использования и пластического построения, создав еще особую магистральную связь между ними. Можно густо насытить единое пространство десятками оазисов разного назначения и облика.

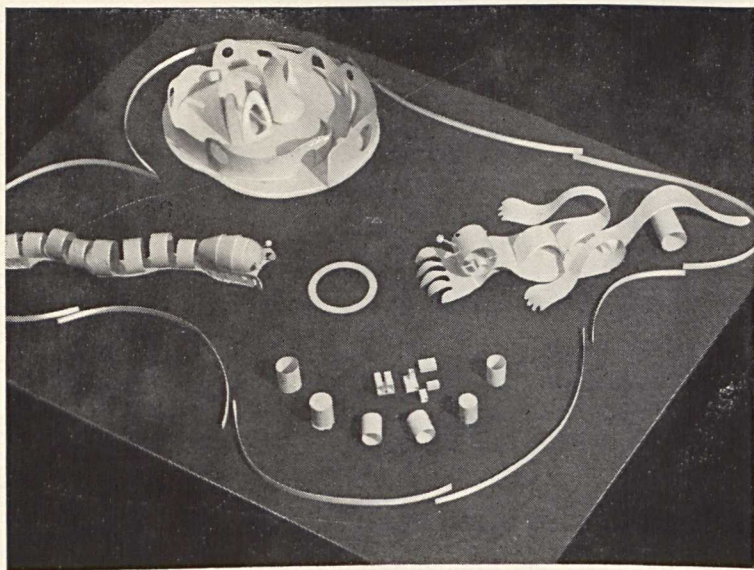
Можно еще многое — нужно, выбрав, быть последовательным. Но в любом случае возникает опасность заменить одну монотонность, созданную зданиями и разрывами между ними, другой монотонностью, одно типовое — другим. Можно, конечно, представить себе великолепную пространственно-цветовую, живописно-объемную систему, сделанную чисто формально и лишенную при

этом внутренней монотонности. Однако сделать ее даже только в виде проекта гораздо сложнее, чем вообразить: монотонная упорядоченность упорно лезет в окна. Создать обладающий внутренним смыслом хаос способны или гении вроде Гауди, или сама хаотическая в столкновении конфликтных целей массовая деятельность людей.

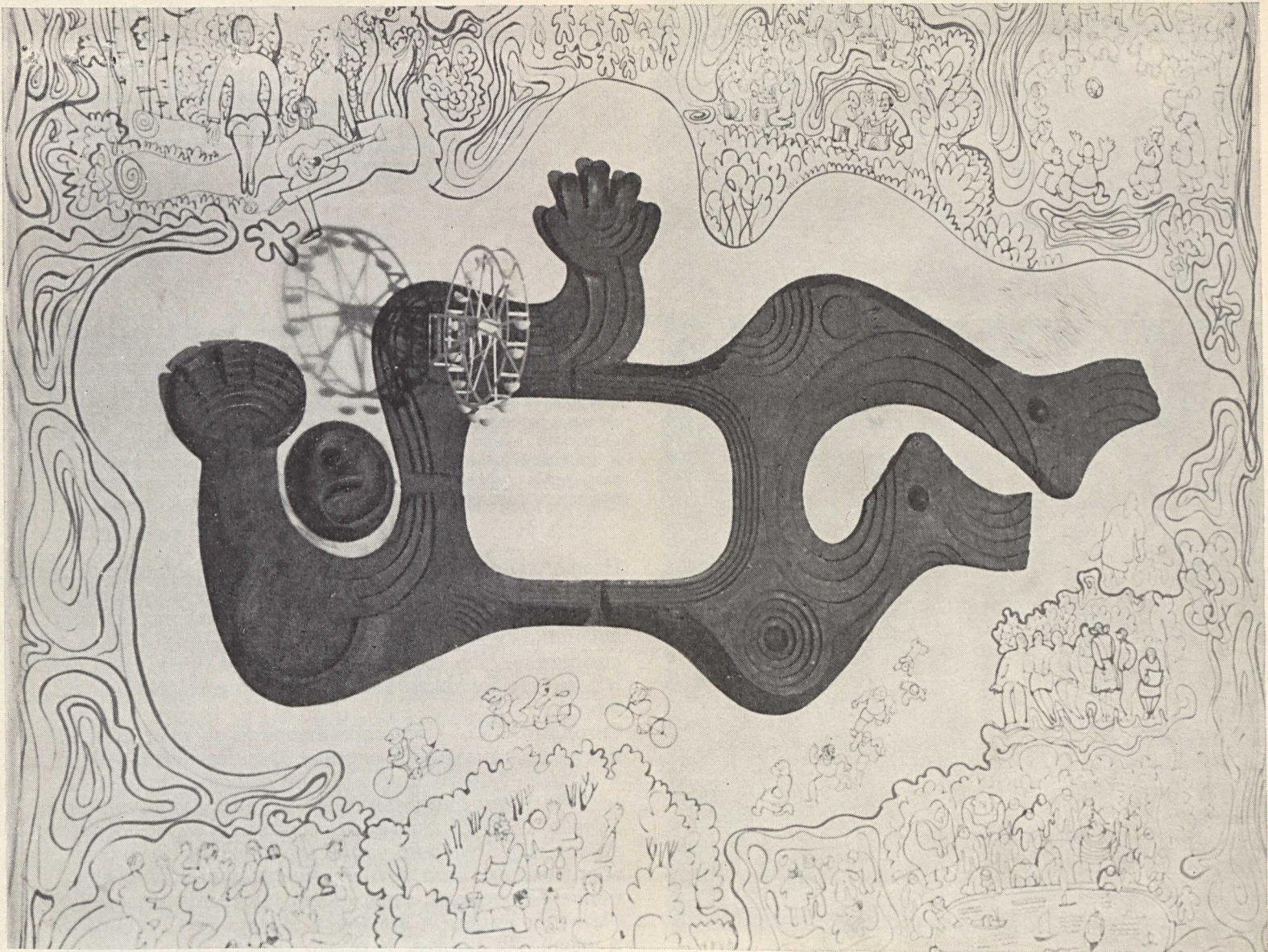
8. Отсюда в сенежском проекте возникло стремление войти в смысловой уровень объективных характеристик места, войти в него профессиональным языком графики. Отсюда многие десятки рисунков, изображающих типы новоселов в характерных ситуациях, во всем их поддающемся осмыслению разнообразии. Пенсионеры, трактующие приподъездное пространство как завалинку, — особая насыщенная жизнь наблюдателей и мемуаристов. Дети, которые везде похожи, но к которым везде относятся по-разному, и от этого они становятся разными сами. Конкурирующие группы современных менестрелей, и их потребность в декоративном самопроявлении. Бабушки, коляски и прочее. Каждая такая ситуация обростает (по необходимости уже в рисунке) требованиями к масштабности, цветности, разреженности, зрелищности окружающей микросреды.

9. Когда собраны и осмыслены типы нужных пространств и их пластики, можно вернуться к началу — как собрать их в единое целое, соответствующее профессиональным правилам игры. В сенежском проекте избран необычный ход и очень традиционный одновременно. Можно разработать центр микрорайона так, чтобы в любом ракурсе, с любой дистанции он был главным. В античных Помпеях не было зелени, но каждая улочка упиралась в зеленый склон, создавая эффект присутствия зелени. Здесь нужно создать эффект при-

Микрорайон.
Фрагмент



сутствия центра в любой точке микрорайона. Значит, центр должен обладать развитой пластичностью, лишенной монотонности. Начисто лишены монотонности лишь формы живого. Авторы проекта уложили на место центра огромную человеческую фигуру — отдыхающего атлета, Голема из земли и камня, кустов и деревьев. Эта фигура вместила все типы необходимых ситуаций, это скульптура, в которой живут.



Центр

10. Голема можно увидеть только с птичьего полета, то есть его нельзя увидеть. Зачем он тогда? Это лишь особое проектное средство, лишь способ организации (один из способов) целостности разнородных пространственных задач, это особая проектная игра, потому что проект — это не слабая копия будущей жизни, а особая творческая реальность.

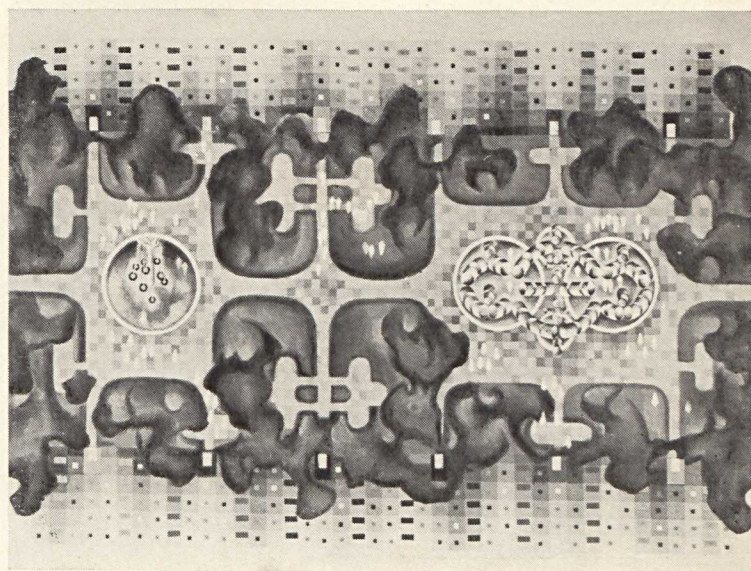
В процессе пластической конкретизации уже внутри проекта Голем стал терять жесткую определенность, местами сливаясь с фоном. В отличие от недавно реализованного под Парижем района, где полупроявленная человеческая фигура отлично играет роль катальной горки, оставаясь собственной скульптурой, Голем — не скульптура, а скульптурный метод организации пластической целостности. Это не подражание льстецу, который предлагал Александру превратить в скульптуру гору Афон, вложив в ее ладонь город Александрию. И не подражание одинокому труженику, динамитом превращающему отрог Скалистых гор в галерею портретов великих американцев. Это один из возможных проектных методов.

11. Голем стянул на себя содержание проекта: преобразование внутреннего пространства перепланировкой дорог для машин в дороги для людей; слияние партера с первыми этажами зданий и растворение лежащих выше этажей в небе (цветом); включение оставшихся на берегу изб в ткань в виде живого музея и т. д. Необходимые мелкие пластические единицы детских площадок, беседок, бассейнов и прочего не нужда-

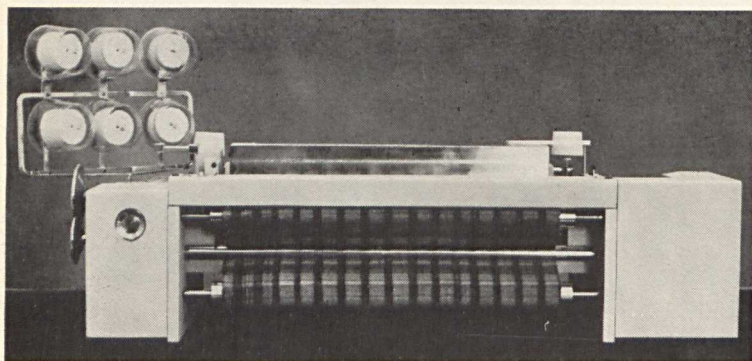
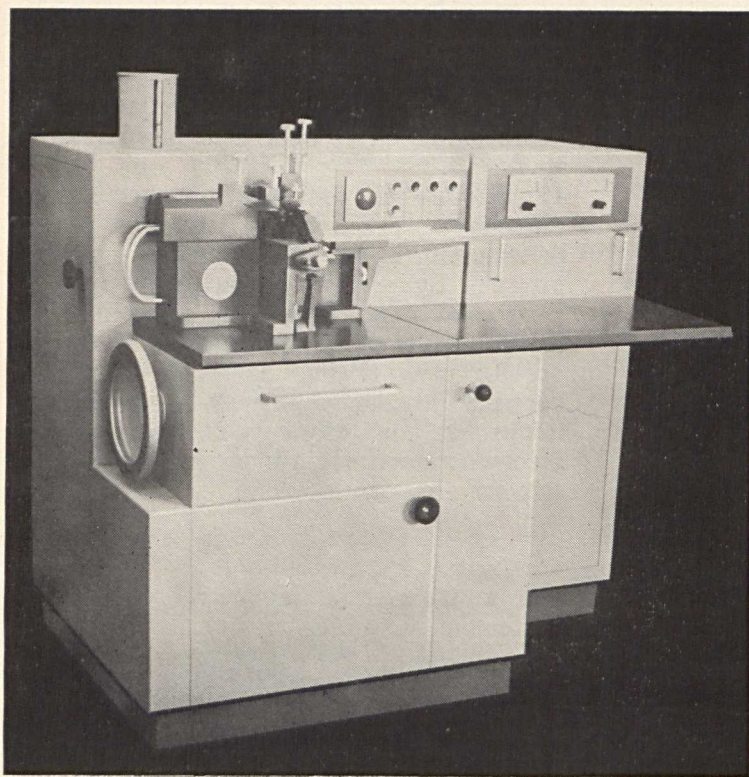
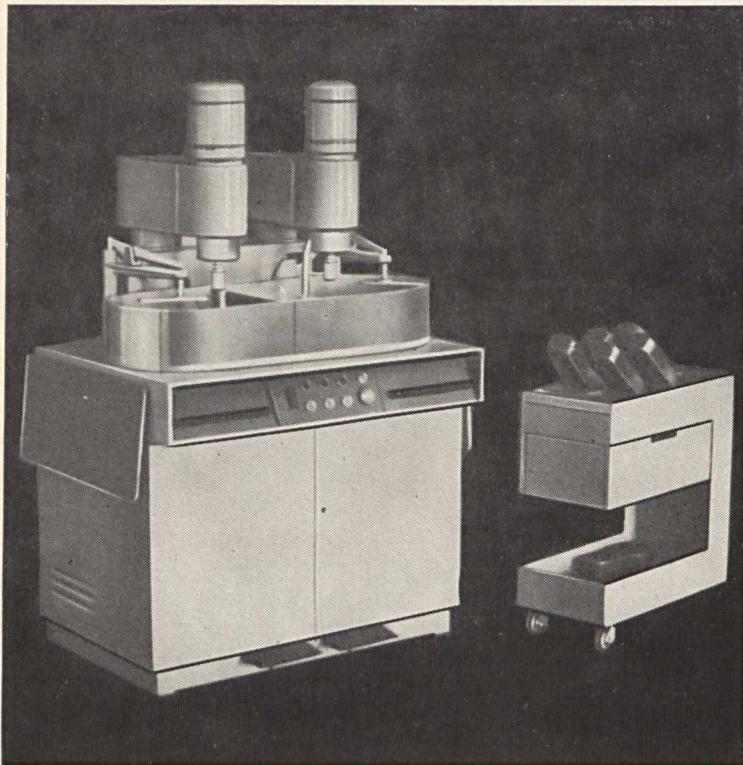
ются уже в острой образной индивидуализации — они всегда видны на фоне сложной пространственной скульптуры, обогащаясь за ее счет и подчеркивая ее масштаб.

12. Спорно ли решение? Вопрос лишен смысла — бесспорным решение может быть лишь при невозможности принять другое. Будет ли реализован проект? Безусловно, но по-иному, косвенно, через развитие в конкретизации. Проект — особая реальность, а метод — только тогда метод, эксперимент — тогда эксперимент, если они есть основа для множества практических результатов, а не одного единственного.

Структура решения



Ю. Кузнецов



Организации в наше время развиваются быстрее, чем люди, иногда и старятся быстрее. Сам возраст организации мало что говорит. Поддержав основанное в 1962 году Московское СХКБ (Специальное художественно-конструкторское бюро), «ДИ СССР» отмечало, что делать прогнозы его развития еще рано. Время проверит правильность высказанных программ*. Теперь, спустя восемь лет, редакция снова обратилась к творческим руководителям Бюро с просьбой проанализировать художественную сторону накопленного опыта. Такой самоанализ, как кажется, позволяет лучше понимать специфику развития дизайна в нашей стране.

Направление в творчестве художников-конструкторов во многом зависит от особенностей заказов, которые они получают. Если в первые годы работы в Бюро говорили, что художник делает все — от иглой до самолета — это было преувеличение. Речь шла лишь о том, что художественных тем может быть очень много.

Сегодня СХКБ — это сложившаяся организация. Пять лет специализации в системе Министерства легкой и пищевой промышленности и бытовых приборов (с 1966 года) определили ее характер, непохожий на другие СХКБ. Влияние этого опыта уже не сотрется: за эти годы сделано около двух тысяч проектов оборудования для легкой, текстильной, пищевой, полиграфической, стекольной промышленности, бытовых машин и приборов, интерьеров, упаковки и товарных знаков. И около тысячи уже внедрено в производство.

Это означает не только приспособление к требованиям промышленности, но и формирование определенного типа мышления художника-конструктора.

Практика показывает, что по характеру работы Московское СХКБ можно сравнить с крупными, частично специализированными дизайнерскими бюро, получившими немалое распространение в мировом дизайне (это — консультативный дизайн, свободный от конкретной программы отдельных предприятий, но в то же время тесно связанный с промышленным производством). Но такое сравнение не может быть прямым. В условиях социалистической экономики эта связь складывается из множества прямых связей с научно-исследовательскими институтами, конструкторскими и технологическими организациями. Они основаны на конкретных проектных заданиях или сериях проектных разработок, что происходит все чаще. В них нет скрытой коммерческой конкуренции, губящей творческие возможности художников Запада. И здесь полное знание технологических возможностей предприятий и конструкторских бюро, перспектив развития отрасли на пятилетку, открытое обсуждение трудностей и первоочередных задач помогает действительно серьезной работе над художественно-конструкторскими проектами. Можно отметить даже, что нередко творческая задача оказывается шире, чем ее могут решить еще довольно молодые художники-конструкторы.

Не случайно поэтому, что начиная с участия в модернизации текущей промышленной продукции и все еще выполняя значительную часть подобных работ, художники бюро постепенно переключаются на разработку новых промышленных изделий.

В начале 60-х годов теоретики, говоря о становлении дизайна в нашей стране, нередко считали единственной творческой задачей художественно-конструкторскую разработку абсолютно новых или перспективных изделий. В действительности все значительно слож-

* См. «ДИ СССР», 1963, № 11, стр. 6—21.

В. Панфилов, Е. Новиков,
В. Иванов.
Машина для мойки
столовых приборов. 1968

О. Кологривов.
Промышленная мясорубка.
1968

К. Скирдаков, В. Шпак.
Пневмомеханическая
пряделная машина. 1967

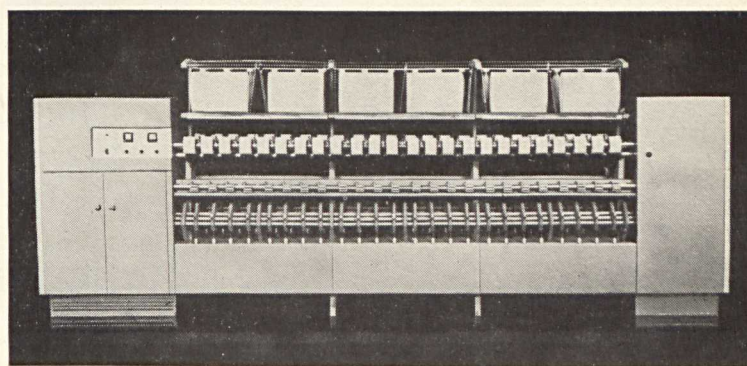
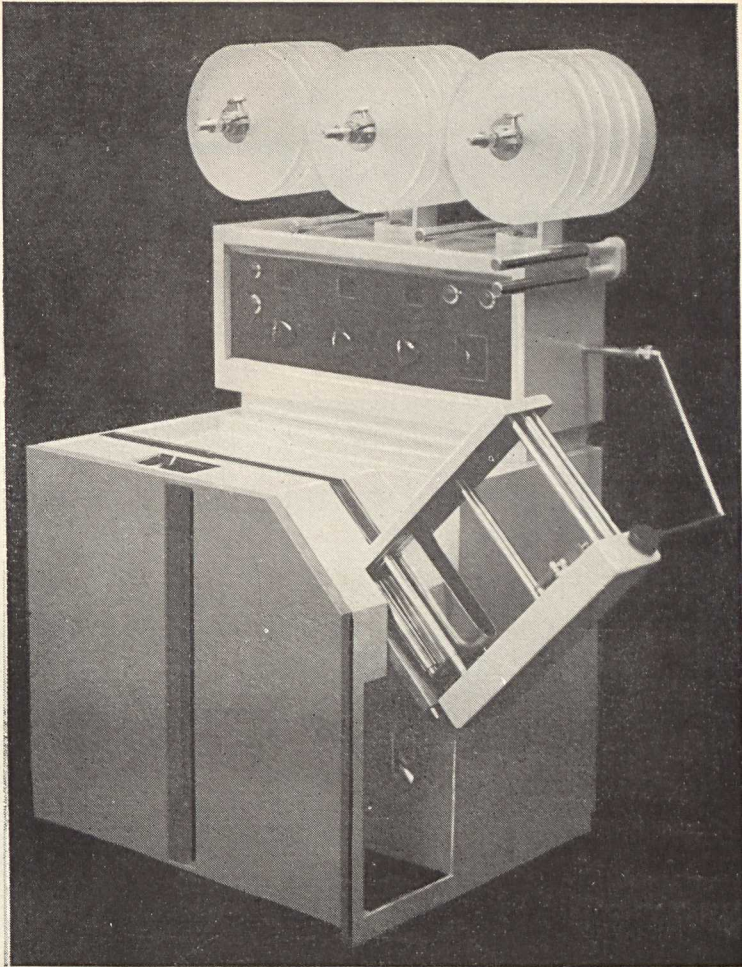
нее. Практика показывает, что для этого необходима большая подготовительная работа, что право на постановку новой задачи еще нужно завоевать. Частично оно уже завоевывается. Совместно с ВНИИЛТЕКМАШ разработан ряд машин для текстильной промышленности — отрасли, еще недавно считавшейся многими едва ли доступной для художника-конструктора в силу технической сложности. Сегодня ткацкие станки, разработанные при участии художников бюро, получают международное и всесоюзное признание. Так, пневмораспирный ткацкий станок АТПР-120 был отмечен в 1969 году золотой медалью на международной промышленной выставке в Пловдиве, а в этом году — серебряной медалью на III Всесоюзной выставке художественного конструирования (золотая медаль выставки присуждена Московскому СХКБ за автомат для контроля колец подшипников КА-17).

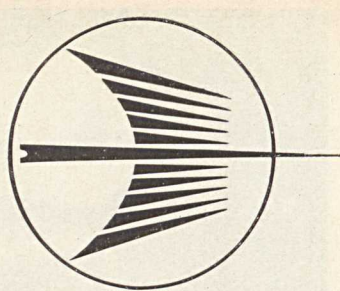
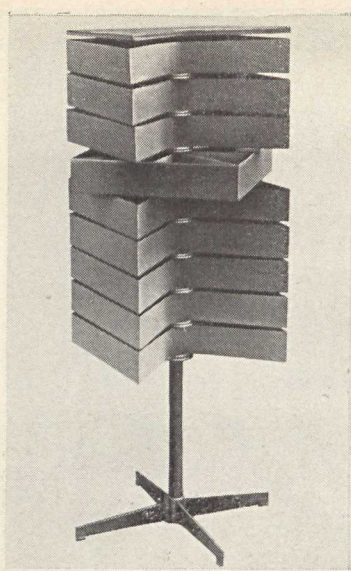
Сотрудничество с ВНИИП позволило создать серию машин для переплетно-брошюровочных цехов с единым стилистическим решением. Мы не говорим здесь об их удобстве в работе, потому что это подразумевается в любом художественно-конструкторском проекте.

Для пищевой промышленности, торговли и общественного питания выполнен целый ряд проектных разработок машин и оборудования, преобразующих ручной труд и обладающих патентной новизной объемно-пластического решения. В этих и аналогичных работах (кухонный блок для общежития завода в Тольятти, унифицированная гамма электроутюгов, ряд холодильников и т. п.) легко заметить все яснее проступающий переход от разработки единичных изделий к рядам и сериям, гораздо полнее осуществляющим упорядочивающую функцию художественного конструирования по отношению к промышленному производству в целом.

Сегодня бюро уже не только делает машины, но и показывает их на специализированных международных выставках, подчеркивая с помощью специальной экспозиции их качества и новизну. Разработанная нами экспозиция советского раздела «Торговые автоматы» на ИНТОРГМАШ-71 является такой школой художников-конструкторов, которая заслуживает, наверное, отдельного разговора. Относительная зрелость творческой организации наступает тогда, когда ее опыт приобретает формы, пригодные для передачи другим. Поскольку силами только бюро невозможно существенно повлиять на повышение уровня продукции всех отраслей Министерства, в его системе организовано около сорока художественно-конструкторских подразделений. Таким образом, СХКБ принимает на себя функцию методиста, консультанта по отношению к подразделениям на предприятиях. Специалисты бюро читают лекции, проводят консультации, организуют всесоюзные семинары. Это новая сторона деятельности художника-конструктора. Но, начав учить, начинаешь по-настоящему учиться и сам.

Формально методика работы Московского СХКБ мало чем отличается от принятой: как правило, художник привлекается к проектированию уже на стадии технического задания, созданию проекта предшествуют детальные предпроектные исследования. Однако, как известно, при формальном тождестве методических схем конечный результат оказывается существенно различным. Дело в том, что за формальной методикой скрывается разная интер-





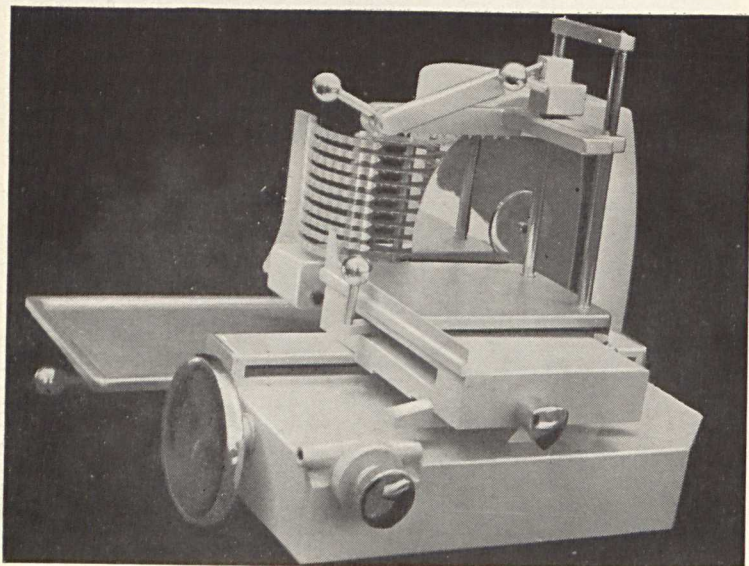
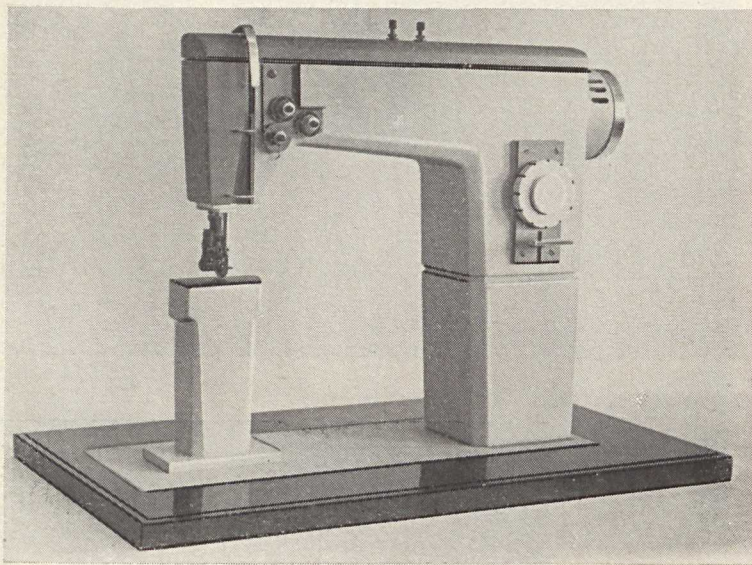
Б. Мастеров.
Вращающийся стеллаж. 1967

В. Иванов.
Товарный знак

О. Кологривов.
Швейная машина для
обувной промышленности.
1967

Л. Гаврилов, Л. Поликарпова.
Дрожжеровочная машина. 1966

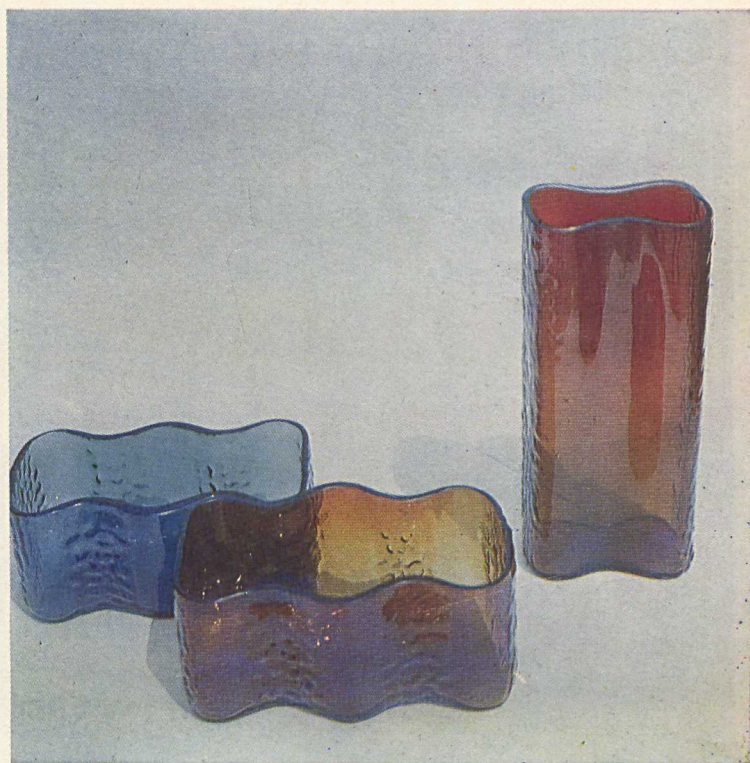
В. Панфилов, Е. Новиков.
Машина для нарезки
гастрономических
продуктов. 1968



претация творческой задачи: создание образной, эмоционально выразительной формы, поиск связи будущей вещи с окружающей средой, ее место в ряду других вещей постоянно рассматривается как первостепенная задача — не на словах, а в каждом проекте.

Поэтому нельзя не сказать отдельно о третьей черте, без которой нет профессиональной зрелости: организация творческой деятельности — это организация деятельности художников при развитии их творческой индивидуальности, а не вопреки ей. За годы работы бюро произошло формирование многих первоклассных специалистов: Ю. Наумов — интересное сочетание рационализма и эмоциональности, их конфликт в каждой работе, результатом которого выступает сдержанность и строгость решений; В. Коновалов — постоянный поиск пластичности, тонкой светотеневой проработки поверхности, формы в целом; М. Зырянов — тонкий стилист, первоклассный рисовальщик, автор множества промышленных сувениров, не уступающих произведениям декоративного искусства; Е. Новиков — серьезная и глубокая отработка композиционных решений, отказ от поверхностной красоты. Скирдаков, Моисеенко, Стольников, Садковкин, Мешков и многие другие — это уже зрелые художники-конструкторы, отличающиеся видимой легкостью владения дизайнерским профессионализмом, за которой скрыт большой и упорный труд. В этом году в бюро была проведена первая персональная выставка — выставка художественно-конструкторских работ В. Голикова. Раньше, говоря о бюро, мы писали о нескольких удачных проектах, сейчас на художественно-технических советах уже нелегко выделить самые лучшие проекты года из многих удачных разработок.

Зрелость творческой организации — это выработка единства критериев оценки работ, где нет и не может быть четких числовых показателей, где умение быстрой оценки существа решения приобретает первостепенное значение. Это единство достигается не сразу, не легко — в результате работы художественно-технического совета. Именно совет является не только инстанцией, принимающей или отвергающей проект, но прежде всего постоянной школой творческого опыта, повышения профессиональной квалификации. Споры, длительные и подчас острые дискуссии, возникающие на совете, позволяют вырабатывать единство творческого направления. Все больше проектов получают «Свидетельства на промышленный образец». Сейчас их уже около ста пятидесяти. Однако это не означает, что большинство проектов соответствует требованиям к профессионализму, оформляющимся уже сегодня, необходимым завтра. Это — необходимость развертывания творческого поиска, пересмотра художественно-конструкторских программ. Ускорение темпов научно-технического прогресса только в том случае включит в себя художника-конструктора (не формально, а по существу), если он сам сможет в сегодняшней работе мыслить категориями завтрашнего дня. Главное направление обозначается сейчас как развитие разработок серий и комплексов, как переход от отдельных изделий, отдельных интерьеров или товарных знаков к целостной художественно-конструкторской разработке. Сейчас можно говорить об относительной готовности творческого коллектива бюро к решению этих задач, стоящих на уровень выше по отношению к уже отработанной практике. Задача на сегодня — превратить готовность относительную в готовность абсолютную через разработку крупных поисковых, экспериментальных работ.



Керсти Вакс закончила Государственный художественный институт Эстонской ССР в 1966 году и вскоре поступила на стекольный завод «Неман». Первые год-два она стремилась работать в рамках унаследованных ею традиций эстонской школы художественного стекла, где преимущество отдавалось холодной обработке. Изделия ее были несколько суховаты по форме и нарочито геометризированы. Предпочитая графические решения в стекле, она использовала технику травления, гравировку алмазной иглой, пескоструйную обработку и роспись золотом по бесцветному стеклу.

Особым изяществом декора и своеобразием формы отличаются ее наборы из хрусталя «Весна», «Орнамент» и блюдо «Юность», украшенные гравировкой алмазной иглой. Применяя старинную технику графического рисунка, характерную для европейского стеклоделия конца XVII—XVIII веков, Керсти в формах кубка сохраняет исторические ассоциации. Это придает гармонию форме и декору изделия. Особенно удачны три ее бокала «Валентина», «Ольга» и «Кристина», в оформлении которых включены портретные изображения. В цвете она предпочитает полутона или тонкие переходы одного цвета в другой.

Постепенно Керсти начала интересоваться и гутной техникой в стекле, характерной для стекольного завода «Неман» в последний период. Дань местной традиции чувствуется уже

в форме и цвете «Петровских кубков», в формах набора для вина «Барокко», в декоративном наборе «Народный». Художница успешно справилась с новой для нее гутной техникой и стала использовать яркие, насыщенные тона стекла. Интенсивно красным и синим цветом светятся чаши «Петровских кубков», контрастируя с бесцветными ножками и стопами. В них есть та полнокровная цветовая насыщенность, которая характерна для народного стекла. Сейчас Керсти занимается поисками и разработкой декоративных решений стекла, изготавливаемого тиходутым способом. В этой технике ее привлекает возможность получить различную фактуру поверхности сосудов. Таким приемом исполнен комплект декоративных ваз и прибор для вина «Древний». Керсти Вакс много экспериментирует и над формой сосудов. Формы ее изделий чрезвычайно оригинальны и конструктивны, утонченны по силуэту. Так, декоративные вазы с волнистой поверхностью как бы повторяют в своей форме это волнообразное движение. Они построены на контрасте горизонтального и вертикального объемов, что придает им некоторую монументальность и связывает с формами современной архитектуры. Оригинальный почерк Керсти Вакс вносит интересную струю в традиции неманского стекла.

«Петровские кубки»
Цветное стекло, гутная техника

Декоративные вазы.
Цветное стекло

Бокал «Валентина».
Хрусталь, гравировка

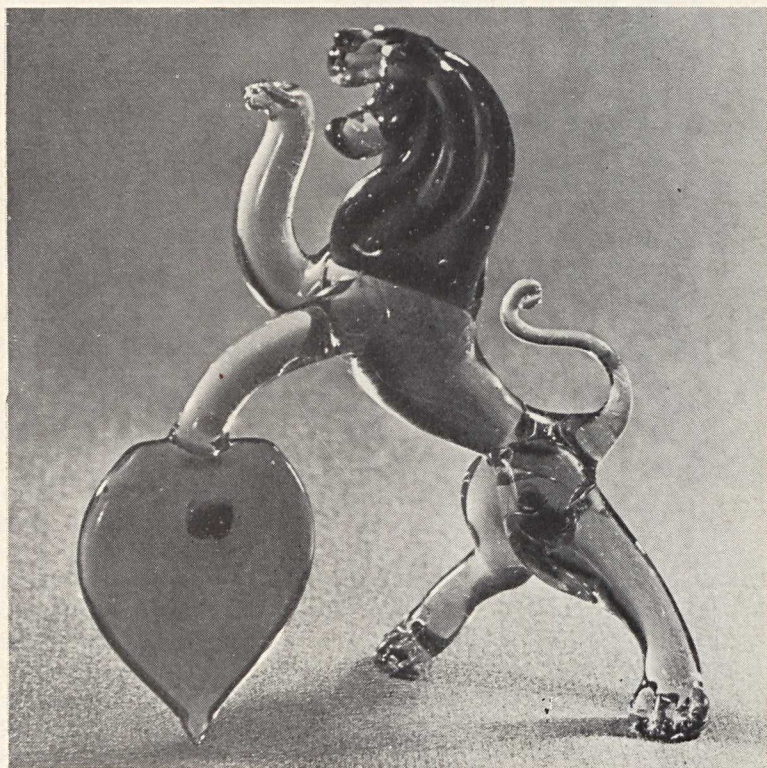




«Казак Мамай».
Стеклянный дрот

Геральдический лев.
Стеклянный дрот

«Стеклодув».
Стеклянный дрот



Первые статуэтки из стекла художника и инженера львовской фирмы «Радуга» Виталия Гинзбурга появились на выставках лет десять назад; тогда это были едва ли не уникальные работы в этом жанре. С тех пор Гинзбург создал около двухсот скульптурных миниатюр из стекла. Многие из них сейчас выпускает специальный производственный участок мелкой пластики фирмы «Радуга», который работает под руководством автора. Художник получил несколько премий на всесоюзных конкурсах сувениров, участвовал на многих всесоюзных и республиканских художественных выставках; его произведения видели посетители международ-

ных и советских промышленных экспозиций более чем в двадцати странах.

Естественно обращение В. Гинзбурга к анималистическому жанру: в его «зоопарке» грациозные олени и лопухие щенки, зубастые крокодилы, круторогие козлы и павлины с пышными радужными хвостами, цапли, кенгуру, пеликаны, дымчатые лоси, целый табун коней, словно сошедших с древних русских икон, многоглавые драконы и семейство динозавров, просто «звери» и еще «страшные звери», навеянные образами народного искусства. Хорошая наблюдательность автора сочетается с умением «очеловечить» свои модели, согреть эти статуэтки юмором и мягкой ироничностью. При этом В. Гинзбург все дальше отходит от куцевого натурализма; он не чуждается условности и стремится скульптурными средствами, путем специфического обобщения формы подчеркнуть и самое характерное в своей модели, и ту особенную, «течущую» пластичность, которая отвечает стеклу как материалу скульптуры.

Кроме анимализма, В. Гинзбург ищет и находит иные сюжеты. Так появляются озорной «Мальчиш-Кибальчиш» и красноразветные всадники, балерины и девушки на пляже, запорожские казаки с пиками или бандурами, космонавты около своих ракет или «в состоянии невесомости», гуцульские чабаны и плотгоны, жницы, рыбаки, лесовики,

черти, русалки, сражающиеся кентавры и даже совсем загадочные существа. Нередко художник создает многофигурные композиции, подчиненные единому замыслу и пространственно-ритмической структуре. Среди наиболее удачных следует назвать «На полонине», «Коломыйки» и особенно «Стеклодув».

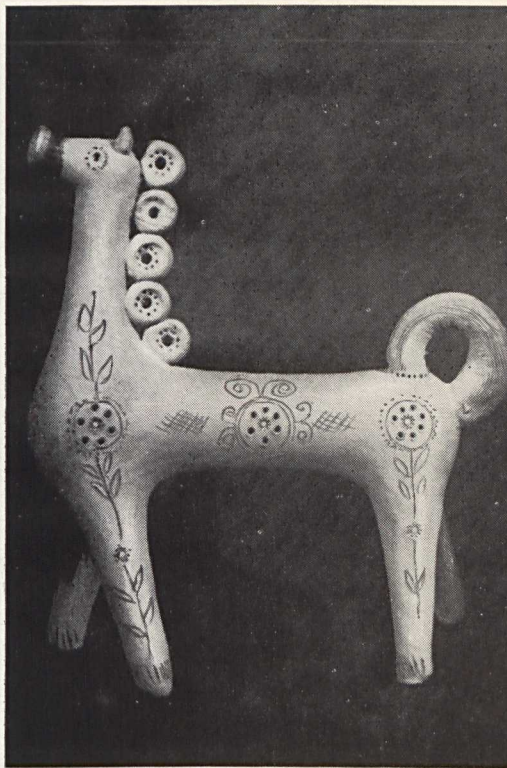
Сегодня в «палитре» художника не менее сорока-пятидесяти оттенков, переходов одного цвета в другой. Но особенно разительны изменения в стилевом, пластическом решении. Раньше, в первых своих работах В. Гинзбург исходил прежде всего из «строительного материала», «первоосновы» — стеклянных прутьев и стержней, что вело к подчеркнутой простоте, конструктивности, граничившей порой с некоторой сухостью и схематичностью. Сейчас, когда уже накоплен немалый опыт, а мастерство становится зрелым, художник стремится к более сложным и богатым решениям, более живой и наполненной форме, разнообразным «переливам» ее и вариациям. Рационалистичность уступает место свободной и естественной радости формообразования. Надо полагать, что в мелкой стеклянной пластике возможны десятки других, не менее плодотворных направлений, но вряд ли можно оспорить, что в лице Виталия Гинзбурга этот вид искусства имеет одаренного, серьезного, ищущего мастера.



Скульптура из серии
«Добрые черти».
Терракота

Скульптура на фольклорный
сюжет. Терракота

«Дед с внучкой».
Керамика глазурованная



Они работают в керамике более десяти лет. И все годы вместе — Мария и Анатолий Курочки. Начinalи в Киевском художественном училище. Затем, окончив его, преподавали в Косове. А через три года сами снова взялись за учебу, поступив в Львовский институт декоративного и прикладного искусства. Со студенческих лет работы художников привлекали к себе внимание выразительным лаконизмом композиции, умением выявить природу материала. Изделия молодых художников экспонировались на многих выставках и тиражировались на Львовской керамико-скульптурной фабрике Художественного фонда УССР.

Декоративная и бытовая посуда — фляги, штофы, бутылки, «плесканки» говорят о склонности авторов к традиционным для Украины формам посуды. Во флягах и штофах узнаются прообразы старого искусства гончаров. Они просты, обобщены по форме, их объемное решение определяется массивностью материала: глины, каменной массы. Оба художника внимательно изучали гончарство центральных районов Украины, Гуцульщины, Закарпатья. День за днем работали они рядом со старыми мастерами, под их добрым присмотром. И как итог этого «хождения в гончары» — редкое среди художников-профессионалов умение точить изделия на гончарном круге.

Мария и Анатолий любят свой ма-

териал и, подобно старым гончарам, не скрывают его под ангобами, не закрывают поливами. Глина у них дышит, живя естественной жизнью. В каменной массе их привлекает контраст матовой бархатистой поверхности фона и блестящей фактуры декора, выполненного эмалью. Цветные росписи линейны, непринужденны по рисунку, логично связаны с формой.

Палитра глазурей, с которыми работают львовские керамисты, широка, но Курочки предпочитают материал в его естественном цвете. Они считают: ничто не может сравниться с прелестью и богатством оттенков терракоты. Именно в этом материале создают они свою скульптуру обычно малых форм. Она посвящена фольклорно-этнографическим сюжетам, которые свежо и по-своему аранжированы авторами. Склонность к импровизации — одна из черт пластики художников — нашла проявление в серии скульптур «Добрые черти». Эти маленькие фигурки очень забавны.

В скульптуре молодых художников многое идет от народной игрушки из сыра, широко бытующей сегодня на гуцульщине: некоторая статичность, фронтальность композиций, удлинённость пропорций. Но в поисках своего декоративного языка они постоянно отходят от канонических традиций. Обобщённость формы авторы сочетают с выразительной утрировкой деталей.

Немало трудностей в творческой ра-

боте молодых керамистов. Изделия их не всегда безупречны по вкусу, порой сказывается поспешность. Но авторы по-настоящему требовательны к себе, не ведают равнодушия к своему делу и знают силу эксперимента. Потому и верится: впереди у них новые дерзания и творческие успехи.

...Вот так и идут они по жизненному пути рядом — художники, друзья, супруги.





Платок. Деталь.
Шелк, ручная роспись

Платок «Критский орнамент».
Шелк, ручная роспись

Платок «Новогодний».
Шелк, ручная роспись



Марине Ключкиной повезло — она выросла в семье художников. По окончании школы Марина два года работала в художественной мастерской 1-й Ситценабивной фабрики, где продолжают традиции русского текстильного рисунка и бережно хранят ценные художественные пособия дореволюционных лет. Окончив в 1968 году факультет прикладного искусства Московского текстильного института, она посвятила творчество росписи платков. Марина любит ткань — скользкую упругость шелка, легкую матовость фуляра — и старается извлечь из нее максимум «природных» декоративных эффектов.

У Ключкиной своеобразная манера

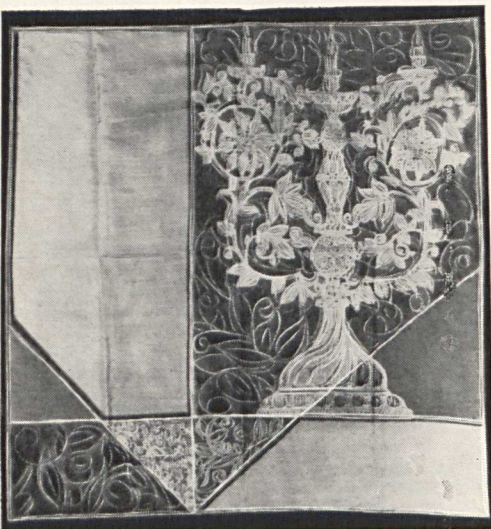
письма. Она пишет очень быстро, так быстро, что краска на совершенно непропитанной ткани просто не успевает растечься. Тампон легко и безошибочно скользит по поверхности; малейшая неуверенность, дрожание руки, ненужные остановки — все это тут же было бы зафиксировано на ткани, но нет ни одного затека, ни одного нажима, слой краски чрезвычайно ровный, почерк четкий и чистый.

Ей только двадцать пять лет, но уже можно кое-что обобщить, выделить характерные черты ее платков. Прежде всего, это густое заполнение плоскости платка рисунком — фона почти не видно — укрупненный масштаб узора и бьющая через край энергия цвета. Марина Ключкина дерзко обходится с цветом, и он открывает ей свои бесконечные возможности. Художница умеет гармонизировать приглушенные тона с крайне резкими, а совершенно не гармонирующие она зрительно связывает общим тоном. Она не разделяет цвета тонкой графической линией, как стало принято в последнее время, а позволяет им соседствовать и любитесь результатом этого соседства. В колористических упражнениях художницы очень большая доля импульсивного, непосредственного. Но в том и достоинство композиций Ключкиной, преподносимых с большой эмоциональной убедительностью.

Этот живой эмоциональный напор ощутим не только в цвете; он — в настоящей калейдоскопичности форм, что особенно ярко проявилось в вариациях на темы восточного орнамента. На выставку, посвященную 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, Марина Ключкина представила ткань «Самарканд». От центральной розетки, как круги от брошенного в воду камня, расходятся кольца узоров, узоров фантастических, каждый раз новых. Но в этом бесконечном разнообразии художница не отступает от восточного характера форм.

Цветовые эффекты, которых добивается Ключкина, сами по себе великолепные, часто выходят за рамки платка. Без особых технических хитростей, одним только смешиванием красок художница добивается своеобразного звучания цвета. Белый фуляр приобретает серебристый блеск, желто-зеленый тон просто светится в темноте, а фиолетово-серые оттенки имеют радужный отблеск. Благодаря этому колористическая гамма приобретает большую «дальность действия», и невольно думаешь, как все это было бы кстати в занавесах витражного типа, в настенных панно.

В комбинате прикладного искусства и на выставках Марина Ключкина была замечена с первых же росписей платков. Но мы надеемся услышать еще о многих произведениях художницы в других жанрах.



Проектирование книги

И. Рюмина

С 12 января по 2 февраля в Комитете по печати при Совете Министров СССР была проведена отчетная выставка издательства «Искусство». Были представлены образцы изданий последних пяти лет, которые продемонстрировали определенные достижения в книгоиздательской культуре. Эти достижения явились результатом большой организационной и методической работы издательства, выявившего основные типы изданий и обозначившего для каждого из них круг тематических, проблемных и художественно-оформительских задач. Литература, охватывающая различные области искусства, разнообразная по жанрам, характеру изложения, построению повествования и сюжетике вызвала к жизни и новый метод оформления книжной продукции, обеспечивающий наиболее достоверное выражение в материале книги ее текстовых и изобразительных особенностей. Текст, исследующий предмет искусства, часто представляет собой сложную структуру, содержащую многообразный аппарат аналогий, ссылок и фото-иллюстраций, который нуждается в дифференцированном к нему отношении. Здесь встречаются интересы художника книги и читателя. Правильность восприятия читателем книги во многом зависит от того, насколько **точно оформление книги соответствует идейному замыслу ее автора.** Из ряда визуальных композиционных задач, с какими обычно сталкивается художник книги, обособляются задачи смыслового и логического конструирования, которые коренятся в самом ее содержании. Формат издания, формат полосы набора, ее соотношение с полями, кегль и гарнитура шрифта, характер акциденции, принцип верстки текстового и изобразительного материала трактуются как зримо-образная система, которая определяет отношение читателя к книге.

Проблема книги как зрелища не снимается. Но на первый план выдвигается проблема книги как целостной художественной формы. Поэтому деятельность художника протекает в русле этой концепции оформления, которую можно охарактеризовать как художественно-проектную и отличить ее (но не противопоставить!) от художественно-изобразительной.

Методика художественного оформления книжной продукции в издательстве «Искусство» подчинена требованиям определенных типов изданий, и их соблюдение является необходимым условием при проектировании оформления книги. Художник осуществляет свою деятельность между издательством, программирующим книгу, и полиграфическим производством, реализующим эту программу в тех или иных формах. Поэтому его художественное мышление должно развиваться в плане определенных ограничений, существующих объективно. Содержание книги, с одной стороны, условия технологичности и экономичности издания — с другой, контролируют деятельность художника. Критерием хорошей книги становится не мера участия художника в ее оформлении, а **формы этого участия**, выявленные как целесообразная необходимость.

Художник книги, исследующий или популяризирующий искусство, не рассматривается как уникум, способный неповторимым дарованием своей личности **украсить** воспроизведение явлений искусства большими художественными ценностями, чем заложены в них самих. Для того, чтобы читатель не воспринимал явления искусства через призму видения художника книги (а это нередко бывает), чтобы восприятие их было более объективным или чтобы

более наглядно прочитывалось авторское отношение к ним, нужен художник иного типа. Это художник с развитым аналитическим мышлением, вдумчиво и последовательно исследующий предмет своей работы. Это художник, одаренный богатой фантазией и изобретательностью, способный находить точные, в полном смысле слова «остроумные» решения. Эти решения могут подчас казаться парадоксальными тому, кто просматривает книгу, но понятные и естественные для того, кто ее читает, — с той мерой серьезности и глубины, с какой она написана. Это художник, тонко понимающий специфическое пространство книги, материал ее возможностей и воссоздающий в модели книги ощущение причастности к явлению искусства с гаммой чувств, приближающейся к реальной.

Художник может запроектировать в книге непрерывное течение фотовоспроизведения со страницы на страницу во времени, синхронное созерцанию самого объекта. Он может создать конструкцию книги, приближающуюся к пространственному строю сложных зрительно-пластических комплексов монументального искусства, постигаемых зрением сразу или фрагментированно. Он может попытаться овесть в книге некую пластическую идею, которая, пусть отдаленно, но роднит книгу с архитектурой. Именно с этих позиций можно оценить достоинства книги «Фрески Ферапонтова монастыря» (художник Н. Калинин, художественный редактор М. Жуков). В основе ее конструкции лежит четырехчастное членение (четыре стены собора, четыре свода, четыре столба, столбы квадратные). Образ «четырех» становится основополагающим. В модели книги он позволяет читателю-зрителю, хотя бы в миниатюре, ощутить то движение дионисиевских росписей, о котором пишет автор текста И. Е. Данилова: «...впечатление изменения, движения, нефиксированности изображений усиливается благодаря особенностям решения самих композиций. Даже построенные симметрично, они не замыкаются вокруг центра, а, напротив, как бы разлетаются, выходя за пределы отведенных им архитектурных поверхностей». Два книжных блока объединены одним переплетом. Их можно листать одновременно (левый влево, правый вправо) или поочередно. Но в соответствии с замыслом художника-конструктора (иначе не назовешь здесь художника книги) читатель-зритель попадает в поле унисонного воздействия четырех книжных полос одновременно. Перед ним возникают фрески, то пронизывающие все полосы насквозь, то объединенные двумя параллельными разворотами, то сразу четыре самостоятельных изображения на всех четырех полосах одновременно. В книге есть недочеты: затрудненность прочтения текста, неполное использование всех возможностей четырехполосной верстки, низкое качество черно-белых фотографий и неудачная фрагментация, снижающие целостность восприятия. Однако несомненные достижения этого издания очевидны. Оно расшатывает уже ставшее традиционным отношение к книжному блоку, как к незыблемому стандарту, утвержденному возможностями машины. Оказывается, что в пределах этих возможностей для художника существует почти нетронутая область воплощения его замыслов через обогащение конструкции книги как предмета. Художник книги включает возможности производства в систему своего образного мышления. Это приводит к рождению такого своеобразного метода, который условно можно было бы назвать реалистическим. Этот метод позволяет раскрыться индивидуальности художника через композицию текста и иллюстрации и выявление их функциональной взаимосвязи.

Структура книги в зависимости от специфики может быть реализована в различных моделях, обнаруживающих, однако, единый принцип формообразования. В пределах выбранной модульной системы, сложность которой пропорциональна структурной сложности самого материала книги (как текстового, так и изобразительного), типоразмеры иллюстраций, их верстка в книге соотносятся со смыслом текста и уточняются по законам комбинаторики. При этом, безусловно, продумываются и уточняются те пространственно-

Фрески
Ферапонтова
монастыря

The frescoes
of St. Pherapont
monastery

Фрески
Ферапонтова
монастыря

The frescoes
of St. Pherapont
monastery

Фрески
Ферапонтова
монастыря

Автор текста
И. Е. Данилова

The frescoes
of St. Pherapont
monastery

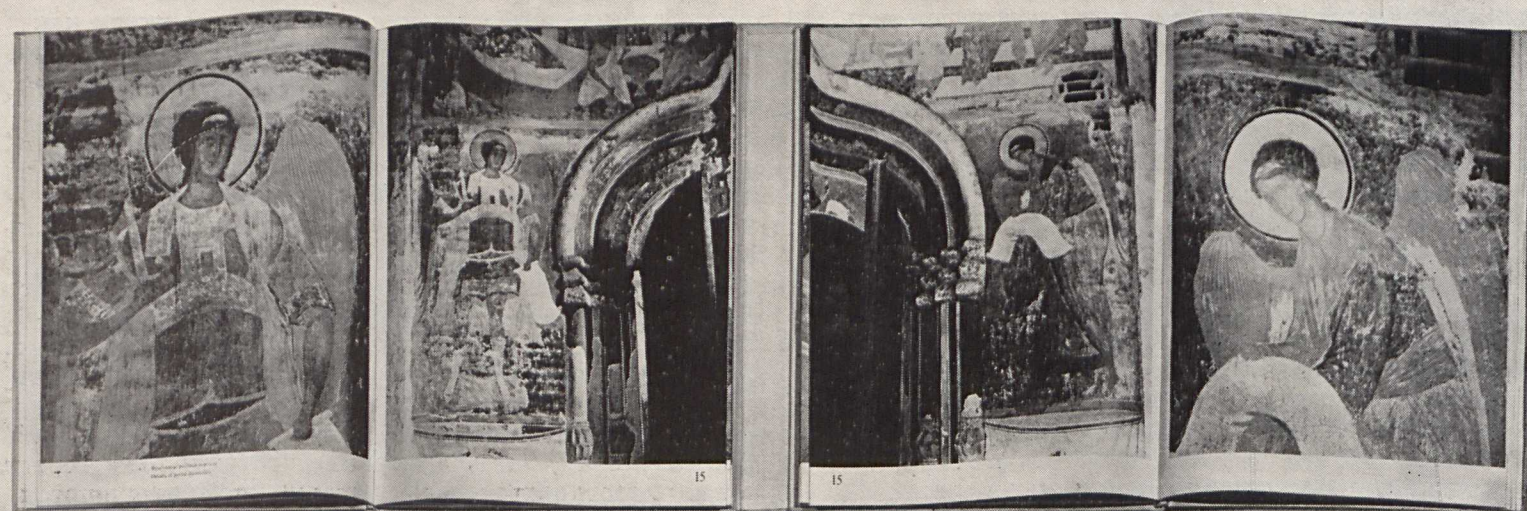
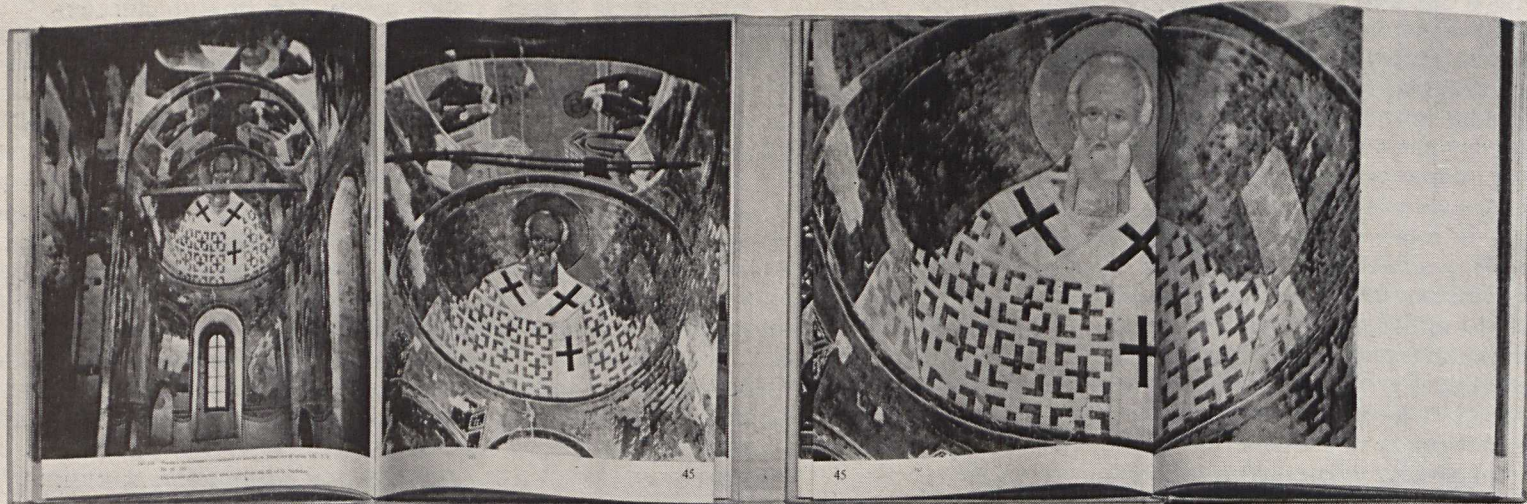
Text by
Irina Danilova

Фрески
Ферапонтова
монастыря

Фотографии
А. Г. Симонова
и Э. И. Стейнберга

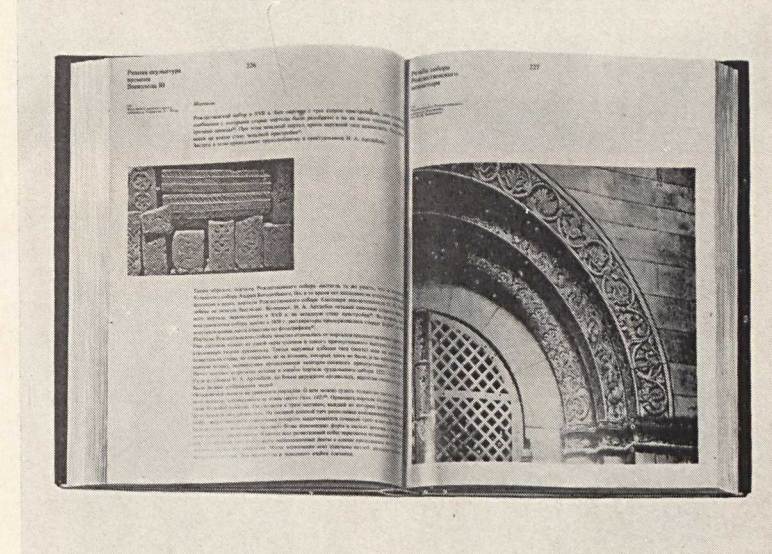
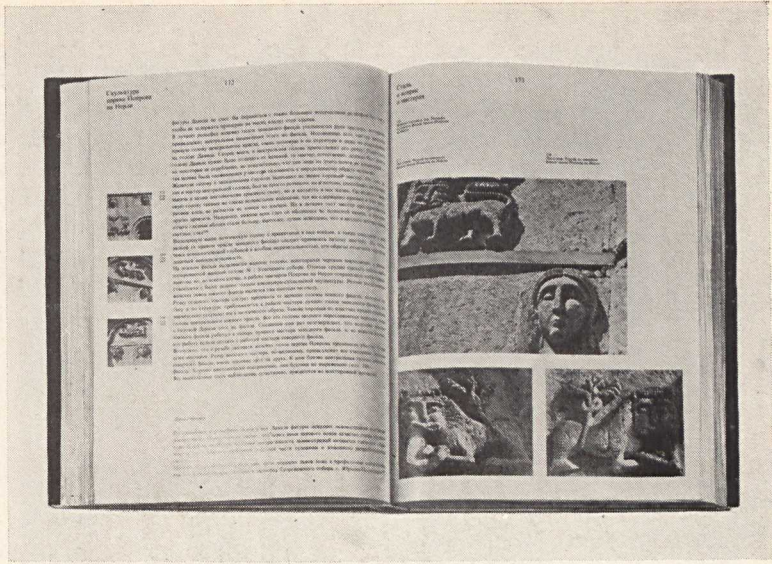
The frescoes
of St. Pherapont
monastery

Photography by
A. Simonov, E. Steinert

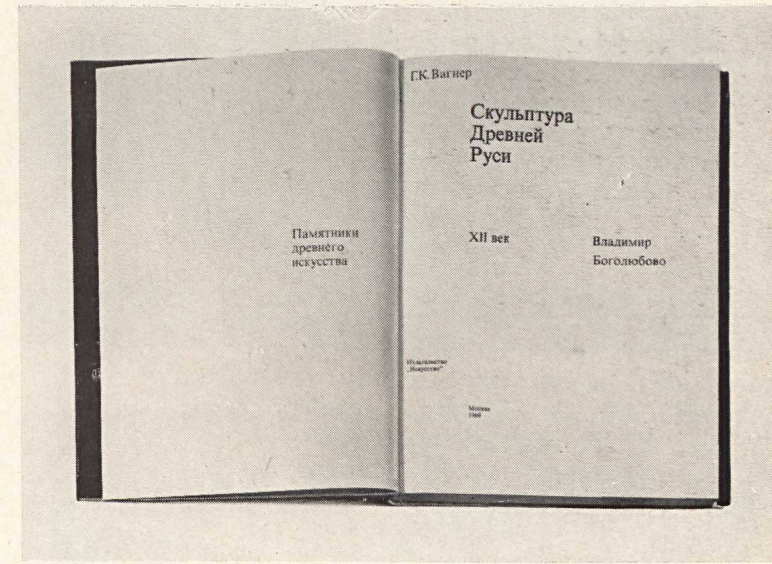
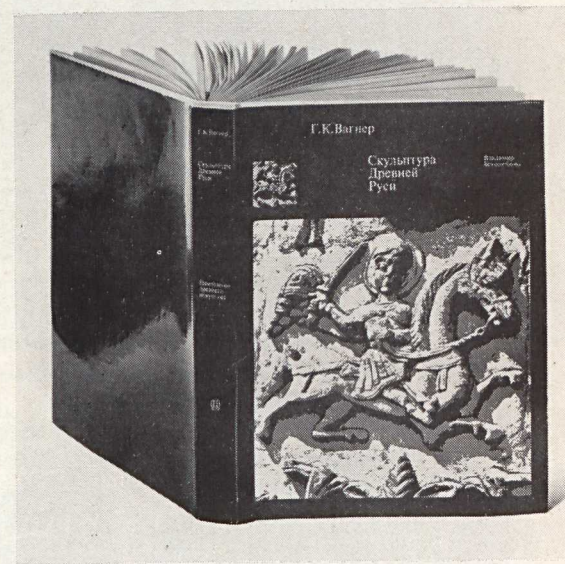




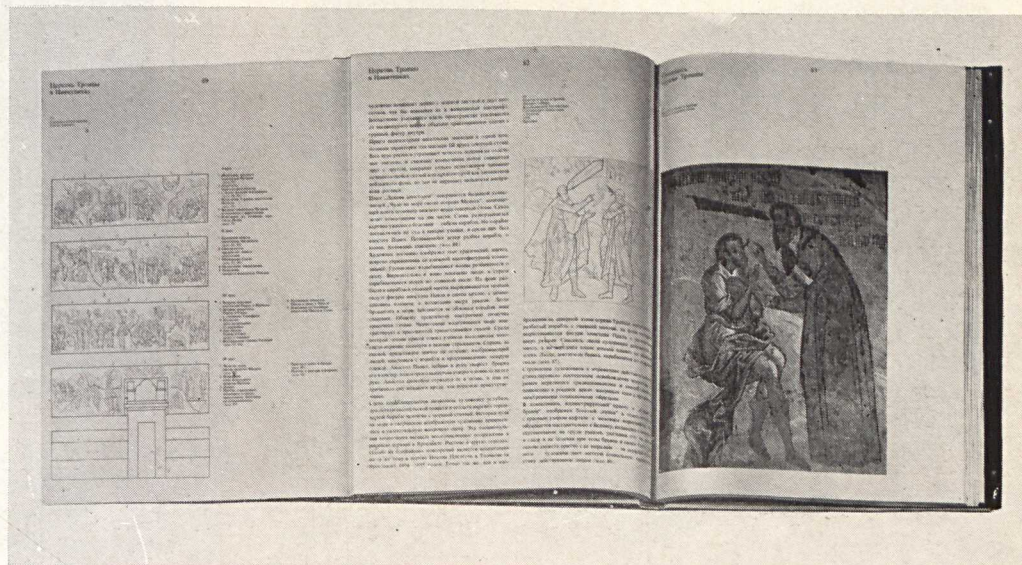
М. Жуков, А. Троянker.
Суперобложка, разворот книги
Е. С. Овчинникова «Церковь
Троицы в Никитниках».
М., «Искусство», 1969



←
На стр. 16:
Н. Калинин.
Переплет, титульный разворот,
развороты альбома
И. Е. Даниловой «Фрески
Ферапонтова монастыря».
М., «Искусство», 1970



А. Троянker.
Суперобложка, титульный
лист, развороты книги
Г. К. Вагнера
«Скульптура древней Руси».
М., «Искусство», 1969

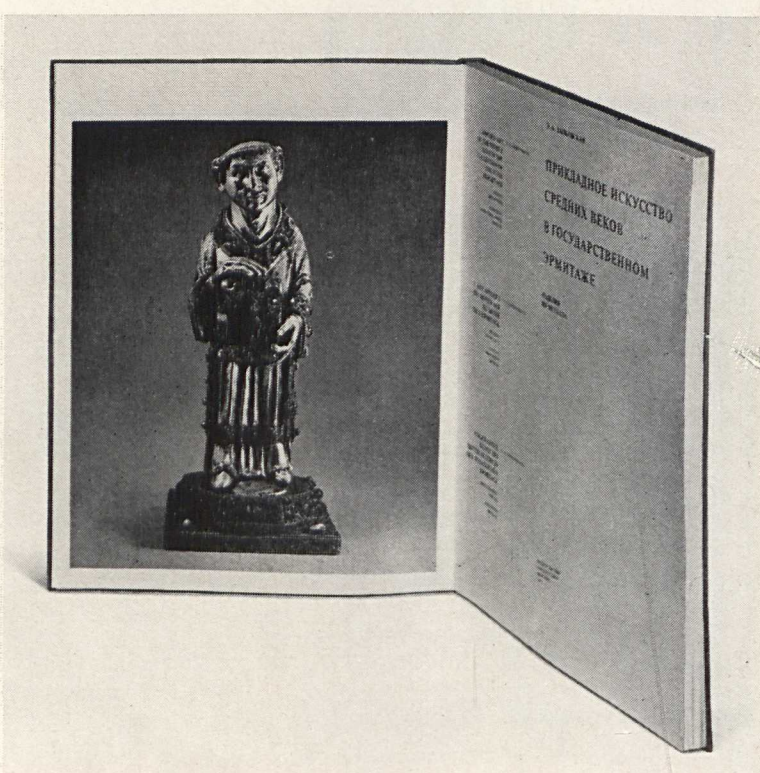
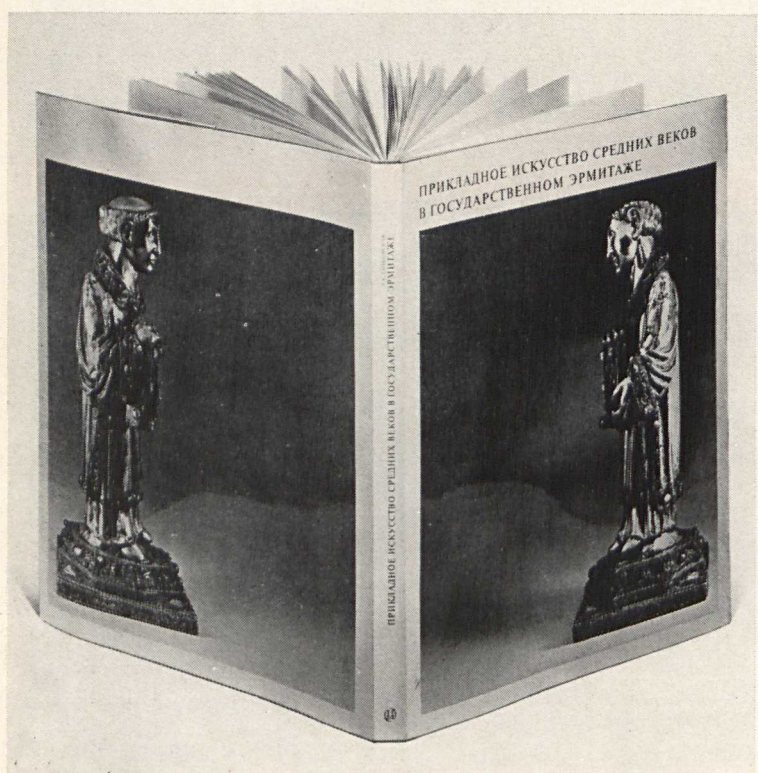
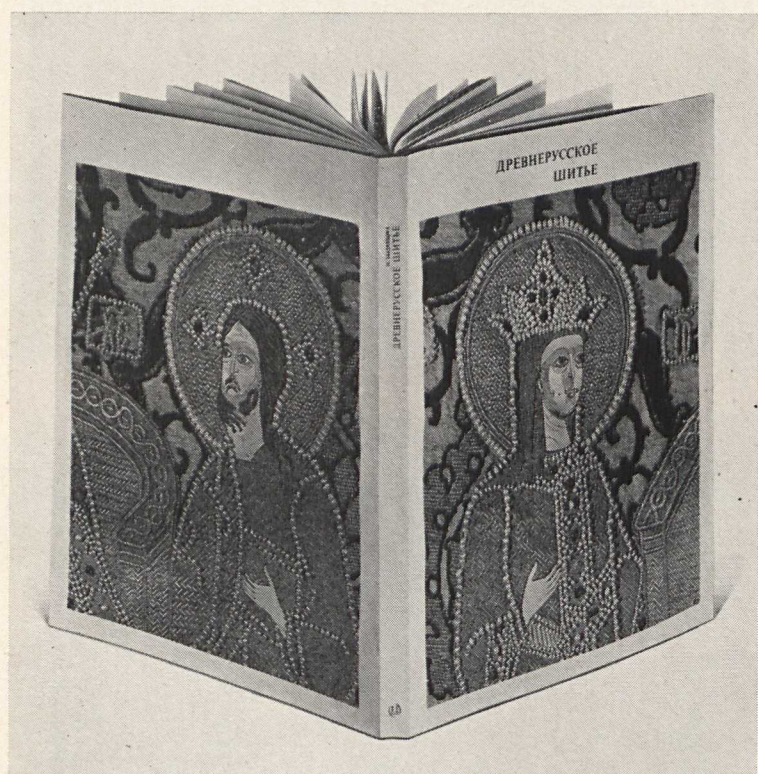
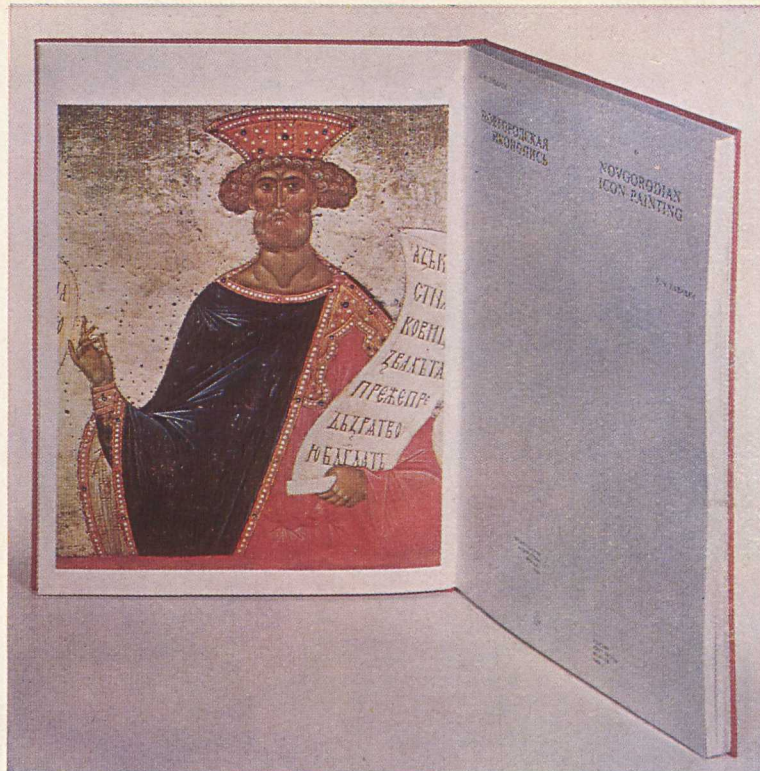
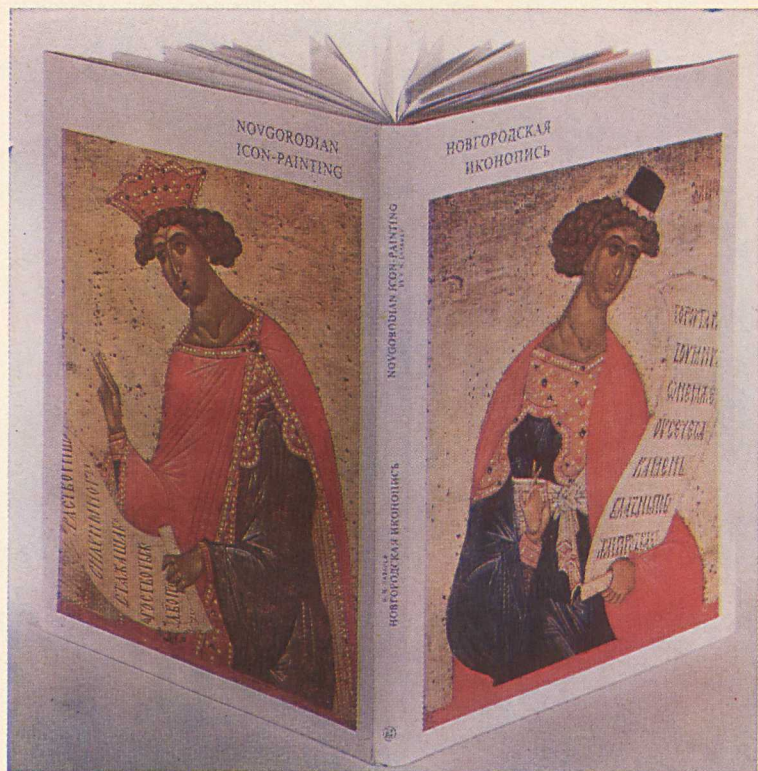


На стр. 18:
М. Жуков.
Суперобложки и титульные
развороты книг:

В. Н. Лазарева
«Новгородская иконопись».
М., «Искусство», 1969

Н. Я. Маясовой
«Древнерусское шитье».
М., «Искусство» (в печати)

Э. А. Лапковской
«Прикладное искусство
средних веков
в Государственном Эрмитаже»
М., «Искусство» (в печати)



Альбомы по искусству

Г. Бочаров

образные связи и отношения внутри макетной системы, которые возникают в соответствии с авторским замыслом книги (или объективным характером материала). Поскольку текстовые структуры разнообразны, разнообразна и их ориентация в модульной системе. Даже в серийных изданиях, объединенных по каким-либо преобладающим признакам (тематическим, проблемным и т. д.), выраженным в единстве формата и в принципе внешнего оформления, существуют композиционные различия, не выходящие, правда, за пределы единой для данной серии модульной системы. Таковы, например, обе книги, уже вышедшие в серии «Памятники древнего искусства» (художник серии А. Троянкер).

Главной композиционной особенностью первого выпуска серии — книги Г. К. Вагнера «Скульптура древней Руси» (художник А. Троянкер, художественные редакторы Д. Белоус, М. Жуков) — является наличие трех зрительных рядов: основной ряд — фотографии собственно произведений древнерусской скульптуры (иллюстрации, помещаемые в развороте с текстом на отдельных полосах), вспомогательный ряд — аналогии (верстка иллюстраций в тексте с выходом в боковое поле) и ряд ссылок (верстка иллюстраций в боковом поле вдоль текста). Такое разграничение всего иллюстративного материала на группы в соответствии с авторским текстом получает строго зафиксированное положение в конструкции книги. Масштаб изображения, его координация в полосе срабатывают как смысловой сигнал для зрителя. Каждый узел структуры текста получает логически закономерное выражение в визуальной форме.

Иной композиционный строй в книге Е. С. Овчинниковой «Церковь Троицы в Никитниках» (художник М. Жуков, художественный редактор Е. Смирнов). Здесь ритм задается двухколонным набором с энергичными паузами откидных клапанов. Прорисованные аналогии даются по тексту на развороте с основной иллюстрацией.

На уровне строго функционального оформления художник книги осуществляет некую «игровую ситуацию». Для художественного мышления она становится источником эстетической радости, какую может рождать только творческий процесс. Принцип «игры», создания неких правил, правомочных только для определенных моделей книг, нетрудно обнаружить в книгах со сложными текстовыми и иллюстративными структурами. Иногда «игра» с изображением становится признаком серийности. В альбоме В. Н. Лазарева «Новгородская иконопись», открывающем серию альбомов-публикаций (художник М. Жуков, художественный редактор Н. Калинин), сторонки суперобложки и фронтиспис, трактованные как единая трехчастная композиционная система, несут на себе фрагменты трехчастного же изображения («Пророческий чин»), помещенные в соответствии с органическими пространственно-композиционными особенностями суперобложки (профильные фрагменты) и фронтисписа (фас). Этот прием комплексного решения суперобложки и фронтисписа разрабатывается и варьируется в оформлении других выпусков той же серии, находящихся в печати (книги Н. Я. Маясовой «Древнерусское шитье», Э. А. Лапковской «Прикладное искусство средних веков» и т. д.).

Таким образом, деятельность художника в книге становится качественно иной. Его самовыражение подчиняется объективным требованиям определенных типов изданий и специфическим требованиям материала отдельных книг. Однако это не снимает глубоко индивидуальной организации внутреннего пространства книги и ее внешнего убранства. Труд над книгой понимается художником как обязательная необходимость выявить содержание книги в форме, доступной пониманию. И поэтому серьезность и ответственность его работы не зависят от того, трудится ли он над книгой массовой или специальной, популярной или научной, дешевой или дорогой.

Не претендуя на всесторонний анализ, мы попытались поближе рассмотреть некоторые особенности оформления книжной продукции в издательстве «Искусство», которые расширяют представление о роли художника в книге.

В последнее время появилось множество книг, альбомов, проспектов, посвященных декоративному искусству. Как правило, хорошо оформленные, с интересным макетом, отмеченные высоким качеством полиграфического исполнения, они привлекают внимание не только специалистов.

Устойчивый и постоянный читательский спрос заставляет издателей повышать тиражи альбомов и книг, стремиться к лучшему их оформлению, а порою и превращать их в роскошные подарочные издания. Однако путь, который проходит книга или альбом от сдачи рукописи до выхода в свет, не всегда прям и усеян не столько розами, сколько терниями и шипами. Нередки еще случаи, когда издание, мыслившееся с самого начала как строго научное, спешно превращается в популярное — своеобразное приложение к набору иллюстраций или наоборот, популярный очерк пытаются оснастить массой научных фактов и сведений, практически для данного вида литературы не нужных. В этом плане альбом «Городецкая живопись» * занимает особое место. В нем, как в зеркале, наиболее полно отражаются противоречия, свойственные альбомным изданиям по искусству последних пяти лет. Альбом этот — плод многолетних трудов известной художницы Татьяны Алексеевны Мавриной, хорошо знающей и чувствующей народное искусство, своеобразно и точно интерпретирующей его в своем творчестве. Она автор текста, макета, ею же проведен отбор произведений для репродуцирования. Такое триединство определило как сильные, так и слабые стороны издания. Наиболее примечательная и положительная часть альбома — его макет. Он составлен с размахом и фантазией, в чем-то близкими к манере самой городецкой живописи, и вместе с тем современно, на уровне передовых тенденций книжного оформления.

С большим уважением и любовью говорится в нем о мастерах городецкой росписи, сведения о них даны и в подписях и в аннотации. «Подписи» самих мастеров тщательно скопированы (входят в текст аннотаций). Добротные, научно выверенные аннотации хорошо поддерживают иллюстративную часть альбома, хотя даты произведений в ряде случаев могли бы быть более точными. (Аннотации составле-

* Т. Маврина. Городецкая живопись. «Аврора». Л., 1970.

ны по материалам, представленным бывшим сотрудником ГИМа Ю. Черняховской.) Однако излишнее увлечение фрагментами, не всегда дающими представление об общем характере воспроизводимой вещи, порой лишает документальности весь этот интереснейший материал. Да и вступительный текст не очень связан с иллюстративной частью альбома. Споры нет, сам текст, насыщенный поговорками, прибаутками, интонациями народного говора, самобытен и оказывается вполне созвучным цветным иллюстрациям Т. Мавриной «Балахна» и «Городец», размещенным во введении. Но поскольку альбом посвящен городецкой живописи, то хотелось бы видеть в нем некоторые сведения об ее истоках, стилистическом развитии росписи, узнать, какое место она занимает в истории русского декоративного искусства и т. д.

Пытаясь говорить о некоторых свойствах городецкой росписи языком, максимально приближенным к самой живописи, автор порой излишне стилизует язык, уснащая его различными в ряде случаев чрезмерно сложными словесными фиоритурами.

Альбом «Городецкая живопись» еще раз заставляет вернуться к вопросу — «каким быть альбому?» Не совпадающий с иллюстративной частью издания текст наносит вполне определенный ущерб альбому.

Такой недостаток присущ и недавно вышедшему альбому «Русские прялки» (авторы текста Н. Тарановская и Н. Мальцев).

Небольшой вступительный текст претендует на научное освещение предмета, тогда как иллюстрации (публикуются вещи только Государственного Русского музея) воспроизводят в основном типы прялок, известные еще по альбомам А. А. Бобринского «Русские народные изделия» 1910-х годов.

Хорошо освещен материал о прялках с Белого моря и Кен-озера, но более традиционным для науки расписным прялкам с Северной Двины уделено меньше внимания. Отсутствие же сносок на использованную литературу и слишком краткая библиография во многом снижают и отменные достоинства текста. Излишнее пристрастие оформителей книги к цветным фонам неприятно анилиновых тонов, которые нередко «убивают» публикуемые изделия.

Другой случай — когда макет, иллюстрации и полиграфическое их воспроизведение вступают в спор с добротным, тщательным и интересным текстом, как это произошло, например, в альбome «Суздаль» (М., «Искусство», 1969, текст Г. Вагнера, макет и оформление С. Бархина и М. Аникста).

Положенную «набок» архитектуру буквально «режет» корешок переплета, а размещение памятников и ансамблей «один над другим» приводит к тому, что одни памятники, скажем, более массивные, зритель-

но «давят» более легкие. Полиграфическое же воспроизведение икон и шитья (цветные) зачастую прямо противоположно тому, что говорится об их колорите в тексте.

Распространившаяся в последнее время «гигантомания», стремление передать отдельные предметы или их фрагменты в масштабе, превышающем размеры натуры, свойственная, в частности, ряду альбомов серии «Публикация одного памятника», также приносит вред, поскольку искажает представление об истинных размерах произведения. К тому же такая подача произведений нередко не дает правильного понятия о художественном достоинстве вещи. Воспитанные на том, что эффектная подача памятника либо его фрагмента дается в том случае, когда воспроизводится шедевр, мы с той же мерой подходим и к другим публикациям. И здесь-то нередко нас ждет полное разочарование. Так, в альбome «Икона архангела Михаила» (из серии «Публикация одного памятника». М., 1969) ряд крупно воспроизведенных иллюстраций представляет не фрагменты иконописи XV столетия, а «протисненную» реставраторами красочную поверхность XIX века.

К тому же при столь небольшом по объему тексте автор, если только речь идет о произведениях, уже имеющих литературу, вряд ли должен ставить перед собой серьезные исследовательские задачи. Однако в этих альбомах проблемы атрибуции или исследования порой занимают большое место, но в силу ограниченности самого текстового объема и недостаточной аргументации «повисают» в воздухе.

Вероятно, издание альбомного типа должны быть дифференцированы: альбомы, имеющие массовый тираж, рассчитанные на широкие круги читателей, следует снабжать и соответствующим текстом; альбомы, интересующие специалистов или уже подготовленную аудиторию, — соответственно научным текстом. Конечно, все они могут иметь различную структуру и самый разнообразный характер, но главное в таких альбомах — гармония между текстом (желательно научным), художественным качеством воспроизводимых вещей и полиграфией, ибо, перефразируя древних греков, гармония — высшая мера вещей.

Искусство книги

В. Ракитин

Первый выпуск «Искусства книги», посвященный делам 1955 года, запоздал на пять лет. Последний, шестой, «Искусство книги» — 1965 — 1966», тоже на пять. Но это, пожалуй, единственное, что роднит выпуски.

Первый был, по существу, неприятным альбомом с короткими аннотациями. Он мало чем отличался от привычных в 1950-е годы альбомов по материалам Всесоюзных выставок и не предвещал долгой жизни изданию. Историю — а это уже и история — надо начинать все-таки со второго сборника (редакция и составление — Ю. Молок и В. Ляхов). Здесь уже определена структура издания, намечены темы и проблемы, получившие разработку в последующие годы. В нем начали сплаваться воедино заинтересованность критики практикой искусства, пафос исследования и внимательность летописи художественной жизни.

Последний, шестой выпуск (составитель — И. Миланова, редактор — Ю. Герчук), и является как бы развитием прежде заявленных проблем. Но он и решительно обращается к новым вещам, важным и действительно проблематичным для нас. В этом плане интересна статья Ю. Соболева об участии художника в научно-популярной книге. Хотя и редко, но уже выступали на эти темы наши журналы. Но порой загадочность логики науки мистифицировала критику. Обычные критерии здесь часто оказываются непригодными. Работа Соболева, написанная с редкой последовательностью и ясностью, снимает многие недоумения и упреки в адрес художников. Автор вовсе не сталкивает и не противопоставляет направленчески различные системы. Важнее четкое определение их особенностей и оптимальных вариантов применения.

Не устарела и перепечатанная из журнала «Искусство» острая и бескомпромиссная статья Ю. Молока о взаимоотношениях графики и книжного искусства. Связь ослабевает, и теряют обе стороны. Станковое творчество было и остается лабораторией и экспериментальной площадкой всех пространственных искусств.

Небольшая рецензия Е. Муриной на книги о Фаворском тоже без натяжек может быть причислена к жанру проблемной статьи. Разговор о шкале оценок, о методе сов-

(Продолжение см. на стр. 31)

Рудольф Арнхейм

и проблемы формы в дизайне

В. Самохин

В последнее время в исследованиях по теории дизайна все чаще и чаще предпринимаются попытки рационального осознания процессов художественного творчества и, прежде всего, процессов художественного формообразования. Однако в них рассматривается только один, хотя и очень важный, аспект исследования — что создано дизайнером, почему его интересовали такие-то стороны и явления в промышленном объекте. Но как создается промышленное искусство, каковы закономерности при создании и восприятии продукта дизайна, его эстетически значительной формы — все это отодвигается на задний план. Восполнить этот пробел в какой-то мере помогают многочисленные исследования современного американского эстетика, психолога и художника Рудольфа Арнхейма*. Он анализирует проблематику творчества на материале живописи, скульптуры, архитектуры, киноискусства. Но самые интересные выводы он делает на материале дизайна, где свои исследования он сосредоточивает вокруг проблемы эстетически выразительной формы.

По мнению Арнхейма, изучение творческого процесса по созданию эстетически значимой формы продукта дизайна и ее восприятия не может стать успешным без привлечения данных психологической науки. «Все видимое, убежден он, существует в царстве психолога, и никто еще не рассматривал процессы творчества или другие вопросы художественной практики, не привлекая психологию».

Считая, что основополагающее значение в изучении процессов художественного творчества и эстетического восприятия принадлежит психологии, Р. Арнхейм свою эстетическую концепцию строит, опираясь в основном на учение и конкретно психологические разработки гештальтпсихологии. «Эксперименты, которые я привожу в качестве примеров, и принципов моего психологического мышления базируются, в основном, на теориях гештальта. Вот уже на протяжении пятидесяти лет своего развития гештальтпсихология показывает сходство своего предмета с искусством». А немного дальше он продолжает: «И хотя искусство только имплицитно затрагивается гештальт-психологами, в их работах художник может чувствовать себя, как дома». И это действительно так. Тот факт, что все психологические теории восприятия своими корнями в той или иной форме уходят в гештальтпсихологию, является в настоящее время общепризнанным. В своем обзорном исследовании другой крупный психолог — Д. Харрис приходит к выводу, что «качественный предметный феномен искусства наиболее полно и удовлетворительно выражен гештальтпсихологией, с ее акцентом на целом, организации и общей структуре. Поэтому не удивительно, что психологи, которые обращаются к искусству, или теоретики искусства, ищущие сближения с психологией, обращаются главным образом к гештальтпсихологии».

Возникнув на рубеже 20—30-х годов в Германии, эта концепция в качестве основного объясняющего принципа психологии выдвинула целостное объединение элементов психологической жизни — «гештальт». Термин «гештальт» в переводе на русский язык означает «целостный образ», «структура»,

«форма», но в силу специфичности содержания употребляется обычно как неперебиваемое выражение. «Гештальт» был провозглашен целостным образованием, которое не может быть получено только из свойств составляющих его частей. Напротив, элементы, в него входящие, сами подчинены законам целого. Согласно взглядам гештальтпсихологов, психологические процессы представляют собой не простое объединение элементов и связь частей, основанную на простом сосуществовании одной части рядом с другой, а «являются структурами» (гештальтами), то есть такими целыми, которые обладают своими специфическими свойствами, характеризующими их именно как целые и не выводимые из свойств частей». Эта идея целостности реализуется в гештальтпсихологии как целостность динамической ситуации и ее формальной структуры. «Взгляд художника на действительность вынужден был напомнить ученым, что большинство явлений природы нельзя адекватно описать, если их рассматривать по отдельным кусочкам. Осознание того, что целое не может быть достигнуто путем сложения отдельных частей, не было какой-то новостью для художника. В течение многих столетий ученые могли высказывать ценные сведения относительно реальной действительности, не выходя за относительно простой уровень аргументации, который исключил бы сложность организации и взаимодействия. Но ни в какие времена произведение искусства не может быть создано или хотя бы понято разумом, не способным воспринимать и осознавать интегрированную структуру целого».

Свойство гештальта и его особую роль в эстетическом воспитании удачно выразил советский психолог Л. Выготский. «Точно так же, — пишет он в «Психологии искусства», — как художник, рисуя дерево, не выписывает вовсе, да и не может выписывать каждого листочка в отдельности, а дает то общее суммарное впечатление пятна..., точно так же и писатель, отбирая только нужные для него черты события, сильнейшим образом перерабатывает и перестраивает жизненный материал».

Форма в работах Арнхейма — понятие полисемантическое. То это понятие выступает в роли инструмента познания: форма любого эстетического объекта и ее восприятие «есть не что иное как средство наблюдения и оружие познания на службе жизненно важных потребностей». То как фактор, являющийся основным выразителем эстетической, функциональной и любой другой познавательной информации в произведении искусства. «Представления людей о том, чем являются те или иные предметы и как они функционируют, посредством свежих восприятий и наблюдений черпаются из мира удивительно колоритных, зрительно воспринимаемых форм». Поэтому можно говорить о двух характерных тенденциях рассмотрения эстетической формы американским ученым. Во-первых, это интерпретация формы как элементарной единицы визуального восприятия, в том числе и эстетического. Во-вторых, его учение о форме и закономерностях формообразования.

Удачно объединяя эстетическую теорию с использованием в ней экспериментальных методов современной психологической науки, Арнхейм исходит из того, что представление о восприятии эстетических объектов в виде некоторых целостных форм, структур, имеет непосредственное значение для теории и практики дизайнерского искусства. В современном, информационно перенасыщенном мире человек, по его мнению,

* Р. Арнхейм (р. 1904) — крупный американский (немец по происхождению) эстетик и психолог, доктор наук, профессор, преподает общую психологию и психологию искусства в «Сара Лоуренс колледж» (Бронксвилл, штат Нью-Йорк). До недавнего времени возглавлял «Американское общество эстетики».

в предложенном ему эстетическом сообщении оперирует «целостными структурами», «образами» предметов, являющимися элементарными уровнями понимания. «В любом виде искусства элементарные формы несут основную суть значения».

Обладая своей собственной структурной организацией, эти «элементарные формы» дают прочную основу для понимания зрителем информации, заключенной в объектах природы, произведениях искусства и предметах искусственно созданной среды. «Я смотрю на предмет, — рассуждает Арнхейм, — я вижу мир, который меня окружает. Что подразумевают эти высказывания? Для целей повседневной жизни видение (зрительный процесс) есть, в сущности, средство практической ориентации. В этом смысле в процессе видения человеческий глаз замечает, что определенные предметы находятся на определенном месте. Отсюда в определенном отношении видение детерминировано человеческим глазом. Это есть опознание по самым незначительным признакам... в принципе для ориентации требуется всего лишь слабый намек, самый минимум зрительных стимулов». На основе законов артикуляции зрительные стимулы группируются в определенную структуру и таким образом создается тот или иной осознанный образ («имедж»), являющийся своеобразным импульсом для дальнейших ассоциаций и для дальнейшего процесса познания. В рамках рассмотрения вопросов о форме как элементарной, оперативной единице эстетического восприятия прослеживается попытка Арнхейма показать огромную роль эстетической формы как катализатора процесса художественного познания. В современных условиях перед человеком все время возникает необходимость опознания предметов при минимальных затратах времени. Другими словами, стоит проблема ускорения процесса опознания или, говоря в более обобщенной форме, процесса познания материально-предметного мира. В роли катализатора данного процесса и выступает эстетическое восприятие.

«Эстетическое восприятие есть опознавание по самым незначительным признакам», — пишет Арнхейм. Эстетическая информация, поступающая к человеку при восприятии вещи, актуализирует всю ту информацию, которая была получена по другим каналам — в научной или практической деятельности: «Эстетическое восприятие и воспоминание формы не есть изолированный процесс. Они открыты для влияния бесчисленных следов памяти, которые являются потенциально активными в сознании воспринимающего субъекта. Поэтому в каждой данной ситуации человек не повторяет весь путь познания заново. Эстетическое восприятие включает в процесс познания весь опыт и знания человека. На восприятие человека в данный момент всегда оказывает воздействие — помогая или, наоборот, затрудняя — тот факт, что он видел, думал и знал до этого момента». Таким образом, эстетическое восприятие — растянутый во времени процесс — есть в то же время акт проникновения в сущность предмета, минуя логический анализ. Форма в данном случае позволяет в каждой конкретной ситуации не повторять весь путь познания, а оперировать на уровне структур, имея уже непосредственное дело с внешним обликом предмета, с его образом.

Удачно выявив эту психологическую особенность человеческого восприятия (восприятие целого опережает восприятие частей), Арнхейм предлагает художникам учитывать ее в своем творческом процессе создания нового художественного объекта, в первую очередь, продукта дизайна. Для придания большей эстетической выразительности будущему художественному изделию дизайнер должен помнить, что в эстетической форме должна быть смоделирована не только определенная потребность, но и структура опознания этой потребности, другими словами, речь идет о воспроизведении в форме предмета структуры эстетического восприятия. «Научный рисунок или технический чертеж создается для передачи перцептивных, зрительно-воспринимаемых характеристик с тем, чтобы дать информацию о соответствующих физических особенностях изображаемых предметов. Художник использует те же самые перцептивные

характеристики для целей, позволяющих воспринимать субъекту самому пережить и постичь на собственном опыте экспрессивные, выразительные качества структуры визуальных сил».

Эта психологическая особенность присуща, по мнению Арнхейма, вообще созидательному, творческому акту художника при создании нового произведения. И это действительно так, потому что процесс преобразования любого объекта — а проектирование в дизайне является именно таким процессом — возможен только в полном соответствии с его законами. Но, чтобы действовать в соответствии с законами объекта, человек должен их знать. Он должен воспроизвести в своем мышлении закономерности структуры объекта, на который направлена его практика, спроектировать путь перестройки объекта в соответствии с закономерностями его структуры. В связи с этим проблема эстетического восприятия в концепции Арнхейма органически переплетается с вопросами психологии творчества и особенностями формообразования эстетического объекта. Для него характерно деление всех форм образования эстетического объекта. Для него характерно деление всех форм на природные и сотворенные руками человека. Дизайнер, разрабатывающий новую форму промышленного изделия, должен, согласно Арнхейму, уметь различать и, соответственно, учитывать в процессе своего творчества различные возможности и впечатления, получаемые от красивых форм в природе и красоты форм, созданных самим художником. В природе внимание Арнхейма привлекает не чистая притягательность богатства форм и заманчивость красок. Одно лишь очевидное доказательство целесообразности в растительном и животном мире его не впечатляет. Под красотой он подразумевает порядок и гармонию, уравновешенность и пропорциональность, единство и цельность.

Многие художники (Пикассо, Сикейрос, Салливан, Райт) основным достоинством красоты природной формы всегда считали простоту и лаконичность ее контура. В отличие от них Арнхейм отмечает, что свойства простоты и лаконичности присущи не самим объектам природы, а являются основной закономерностью эстетического восприятия. Эта закономерность показывает нам, что любая эстетическая форма «воспринимается таким образом, что результирующая структура в данных условиях будет наиболее простой».

Интерпретация Арнхеймом процессов восприятия эстетической формы под углом зрения структурности и целостности страдает противоречиями, свойственными всей идеалистической эстетике в целом.

Структурная упорядоченность свойственна материальным объектам как таковым, а не только привносится в них усилиями познающего ума, как это хочет показать Арнхейм.

Появление же той или иной формы в промышленном или прикладном искусстве (мэн-мейд форм) обусловлено уже целым комплексом сил. В соответствии со взглядами Арнхейма их можно разбить на две большие группы: это совокупность требований функционального порядка и целый ряд психологических факторов, проявляющихся при эстетическом восприятии формы и в творческом процессе ее создания. Поэтому анализ этих форм приводит к иным результатам. «Не говоря о функции, которая в той или иной мере зависит от опыта и воображения художника, на формирование объекта оказывает сильное воздействие характер его производителя и его потребителя. Этот характер представляет из себя целый комплекс (а в нашей цивилизации в особенности) довольно неустойчивых детерминант: традиционных предпочтений, обучений, личных потребностей, неопределенное чувство перцептивной уместности и противоречия социального воздействия и влияния. Результирующая сила, контролирующая решение художника, оказывается непостоянной и ненадежной».

Арнхейм, в отличие от ряда западных теоретиков, выделяет роль личности художника, богатства его жизненного опыта. «Способ восприятия художника и его трактовка внешнего вида объекта (то есть

придание эстетически значимой формы этому объекту. — В. С.) окрашены личными чувствами, потребностями и отношениями». К психологическим факторам Арнхейм относит также и «область мотиваций», сил, объективно побуждающих создавать именно данную форму, а не какую-либо другую. Сюда он относит влияние личного стиля художника или стиля фирмы, в которой он работает. На творческий процесс по созданию эстетически значимой формы оказывают влияние веяния времени и конъюнктуры рынка. Другими словами, американский психолог убежден, что «подлинно художественная деятельность... является прямым и непосредственным способом ответа на насущные жизненные проблемы».

В действительности все эти факторы взаимодействуют друг с другом, а результатом такого взаимодействия является создание новой эстетически ценной и художественно выразительной формы: «Психологические силы, определяющие и обуславливающие художественную форму, действуют, по существу, в зрительных процессах восприятия, в сфере мотиваций и в сфере «особенностей художника как личности». С целью анализа эти факторы могут быть рассмотрены по отдельности. В реальной же действительности они находятся все время во взаимодействии».

Стараясь подчеркнуть активность самого художника, Арнхейм считает, «что, по существу, создание эстетической формы обуславливается четырьмя определяющими факторами: 1) структурой образов внешних объектов, отражаемых нашим глазом; 2) формативной силой органов зрительного восприятия; 3) потребностью организма к наблюдению, отбору и пониманию; 4) нашим отношением к объекту, нашим настроением, темпераментом, различного рода внутренними противоречиями и так далее».

Все четыре определяющих фактора появления эстетически значимой формы, на которые указывает Арнхейм, рассматривались в теории и практике искусства и до него, но часто весьма односторонне. Заслуга американского эстетика в том, что все эти факторы, обуславливающие творческий процесс художника и проявление эстетически ценного объекта, он рассматривает в их интеграции, в их взаимной обусловленности. Иными словами, к творческой проблеме эстетического формообразования он подходит диалектически, постоянно помня, что в действительности все эти психологические факторы находятся в состоянии взаимодействия: «Если мы хотим понять отношение между зрительно воспринимаемой формой и организмом вообще, мы должны рассмотреть сложное взаимодействие многих сил, которые делают человека социальной личностью».

Исходя из своей основной, принципиальной позиции — рассмотрение формы как целостной структуры восприятия, Арнхейм подходит и к другой фундаментальной проблеме в теории дизайна — к вопросу о функциональности формы. В своей эстетической концепции он исходит из того, что «функциональность», то есть соответствие предмета, его пригодность неэстетической цели входит в область искусства благодаря способу визуального выражения».

В этой связи он вынужден рассматривать проблемы красоты и выразительности, выразительности и соответствия объекта какой-либо цели. Другими словами, он исследует проблему отношения между этими категориями, но рассматривает ее исключительно под углом зрения зрительной воспринимаемости.

Все то, что мы видим, утверждает Арнхейм, есть выразительное поведение визуальных сил той или иной модели. Эта модель связана с материальными силами, которые составляют функцию объекта. Но эта связь не обязательно будет простой и непосредственной. Соответствие оказывается всегда неполным.

«Внешняя форма выбирает для зрительного представления (для визуальной презентации) и интерпретации только некоторые из действительных физических особенностей объекта. Совсем не обязательно, чтобы эти особенности отражались досконально, — в одних случаях они могут быть усилены, в других, наоборот, ослаблены». При превращении

этих особенностей в зримую форму художник может воспользоваться полной творческой свободой, которой он обладает. В действительности внешний вид может отражать характерные особенности, физически не содержащиеся в данном объекте. В таких случаях зритель относит внешне воспринимаемую динамику за счет объема объекта восприятия в целом, а не сводит ее лишь к внешней оболочке. Объект воспринимается как твердый и цельный не только пространственно, но также и динамическим путем. Готическое здание действительно стремится ввысь, а тело несущегося гоночного автомобиля благодаря силам, образующим его внешность, смотрится как одушевленное. Иначе говоря, «то, что происходит в процессе восприятия функционального объекта, не сводится лишь к внутренним силам, которые якобы проявляют себя как внешние. Напротив, то, что происходит в процессе восприятия, есть внешне воспринимаемые силы, которые отражаются затем, чтобы внешний вид объекта отражал физическую, материальную функциональность в должной степени и надлежащим образом». Арнхейм разграничивает понятие функциональности формы в смысле физической практичности и функциональности в смысле зрительного выражения функции, ее наглядности. Для разъяснения своей мысли он приводит простой пример — человеческое тело. Тело человека покрыто кожей, своеобразной оболочкой, которая скрывает многие его функции. «Подобное обтекание, известное в среде дизайнеров под названием стайлинг, несомненно является функциональным в том смысле, что это очень удобно и практично. Но одновременно оно является не функциональным в смысле визуального обнаружения функции». Таким образом, логика его высказываний приводит нас к выводу о том, что эстетическое в продукте дизайна предполагает сочетание целесообразности функции с визуальной целесообразностью, с целесообразным приспособлением в эксплуатации и с психофизиологической целесообразностью восприятия, а не заключается лишь в рамках утилитарности.

Нам представляется вполне закономерным вывод Арнхейма о невозможности дать полный анализ эстетической формы, если рассматривать ее безотносительно к восприятию человека. Ведь то, что кажется нам продиктованным лишь целесообразностью с точки зрения законов физиологии восприятия глазом, в действительности является результатом выработанного психологического отображения логики вещей, логики закономерных структур.

Психологический анализ эстетически значимой формы дает нам возможность вскрыть и осознать закон, который положен в ее основу, через который она действует. Только сознательное моделирование психологических закономерностей при создании новой эстетически выразительной формы сделает ее не только эстетически значимой, но и легко воспринимаемой. Другими словами, художественная форма должна отвечать требованиям чисто эстетическим, но в ней с целью легкости и «комфортабельности» восприятия должно быть целесообразно смоделировано и само восприятие.

Необходимость учета психологических закономерностей восприятия эстетической формы в сфере изучения общих свойств художественного мышления и законов творческой деятельности художника, развиваемая в ряде работ Арнхейма, становится сейчас все более очевидной. Сознательное использование этих закономерностей в сфере проектного искусства может и должно способствовать оптимизации условий визуальной деятельности человека. Применяя эти законы, дизайнер в значительной степени управляет восприятием зрителя: акцентирует его внимание на тех или иных деталях, предопределяет временную последовательность обзора различных участков изображения, влияет на стратегию восприятия в целом. Заостренная, не свободная от внутренних противоречий концепция Арнхейма крайне любопытна, заслуживает внимания и изучения. Критическое переосмысление его выводов может дать равно много и практике, и теории художественно-проектной деятельности.

На выставке Д. Горлова

Л. Георгиева

В ноябре прошлого года на московских улицах появилась необычная афиша, которая сразу переносила зрителя из городской сутолоки и осеннего ненастья в светлый и спокойный простор украинских степей. Это ощущение вызывал не только изображенный пейзаж, но, главное, фигура художника с альбомом в руках, сосредоточенного на своих рисунках и вросшего в этот пейзаж так же, как и тот древний памятник, который служил предметом его студии. Афиша приглашала на выставку Дмитрия Владимировича Горлова. И действительно, в залах зрителя сразу окутывало светлое и радостное чувство общения с природой, с миром ее внутренней жизни, на которую открыто и восхищенно смотрят глаза художника. Именно такое впечатление создает творчество Горлова — скульптора-анималиста, игрушечника, керамиста и иллюстратора детских книг.

На выставке 1970 года творчество Горлова было представлено достаточно широко, от самых первых его иллюстраций 1923 г. к книге Э. Сетон-Томпсона и моделей игрушек 30-х годов, керамики и фарфора 50—60-х годов до декоративно-монументальных скульптур и рельефов в дереве, выполненных в канун выставки. Каждая из этих серий представляет определенный этап в становлении творческого почерка автора и одновременно отражает общие тенденции развития нашего декоративного искусства, которые неизбежно оказывали воздействие на художественный труд Горлова. Отказавшись от последовательного рассказа об этой эволюции, мы хотим лишь отметить наиболее характерные индивидуальные черты творчества Дмитрия Владимировича, которые на выставке, приуроченной к 70-летию художника, кажутся наиболее интересными с позиций сегодняшнего зрителя.

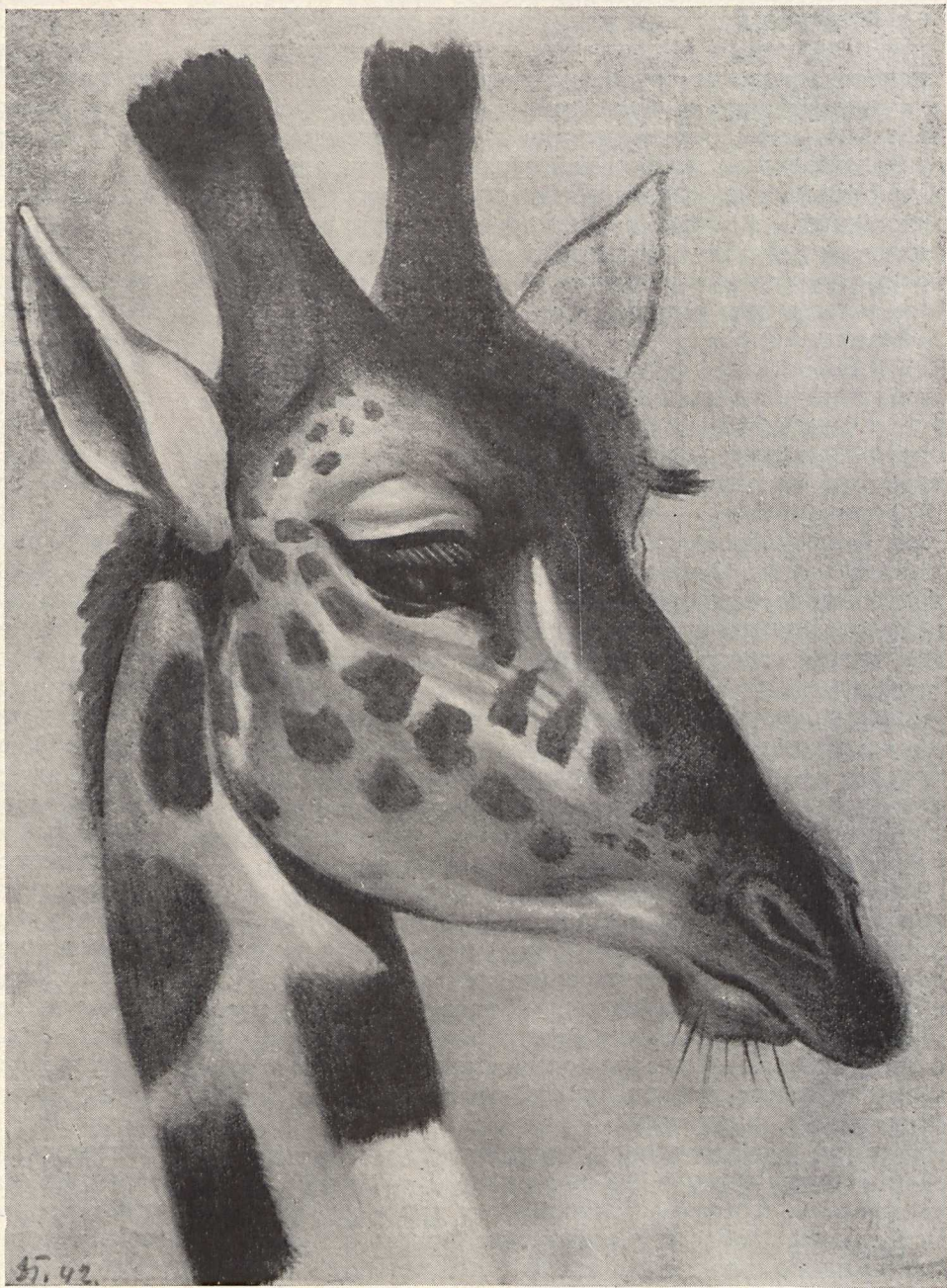
Талант Горлова — мягкий, лиричный, с лукавой улыбкой — во многом отражает личность художника. Любовь к уединенной жизни на лоне природы, тесное общение с миром животных, «товарищеское» к ним отношение породили то понимание характера и психологии зверя, которое мы видим в лучших скульптурах и рисунках Горлова. Разумеется, все анималисты знают и любят животных, но ведь у каждого из них свой подход к изображаемому — глубокая психологичность у Ватагина, лаконичная сила формы у Цаплина, басенная ироничность у Воробьева, декоративное богатство у Кожина...

У Горлова животные большей частью трогательны, изящны и забавны. Обычно это звериный молодец. Когда Горлов показывает нам медвежонка, волчонка или антилопу, он словно сам становится их собратом. Поэтому его зве-

Рысенок. Фарфор. 1956

Голова жирафы.
Монотипия. 1942

Зубробизон. Фарфор. 1958





Белый медведь. Фарфор. 1959

Барсуки. Книжка-картинка
«По следам». Бум., гуашь.
1920



ринные малыши на рисунках и в скульптуре неуклюжи и озорны, словно дети, а жирафа очаровательно-женственна. Умение видеть особую красоту форм и движений животного, уловить изящный поворот, передать мягкость и блеск шерсти отличает Горлова-анималиста. Это относится прежде всего к его графическим листам — рисункам, акварелям, иллюстрациям. Например, как настороженно-грациозны антилопы-канны на его акварельном листе, какие плавно-гармоничные формы у барсуков в иллюстрациях, как горделива голова жирафы. Красота изображения достигается тонкой, изысканной формой графики — особенно в книжках-картинках 30-х годов, где на слегка тонированной бумаге легкими красочными пятнами нарисованы животные в свободных движениях, а пейзаж слегка намечен двумя-тремя штрихами. Листы эти оставляют впечатление прозрачности, воздушности.

Особенной легкостью и точностью графики отличаются акварели «Про птиц и зверей» 1946 года, где изображение трав, цветов, насекомых достигает ботанической точности, но сохраняет свежесть и прозрачность рисунка, подобно старинным атласам или зарисовкам растений Ф. Толстого. Внимательный, влюбленный взгляд художника чувствуется в том, как нарисован медвежонок, попавший в муравейник, суесящиеся черные муравьи или пушистые красногрудые комочки снегирей и каждая травинка и веточка пейзажа.

Интересно, что именно в наши дни, когда искусство прошло через период подчеркнутого обобщения формы и стилизации, внимательное отношение к натуре, зоркость глаза и точность руки, которые проявил Горлов в этой серии акварелей, оказывается особенно привлекательной для зрителя.

Горлов всегда с большим увлечением работает в разных материалах — дереве, керамике, фарфоре, папье-маше, пытливно изучает их пластические и декоративные свойства, радуется каждой удачной находке.

Начать с игрушек 30-х годов. Конь-тяжеловоз, ярко-красный с голубовато-серым хвостом и гривой, обобщенными формами отражает довольно упрощенные приемы пластики и раскраски, возможные в папье-маше (хотя он по-своему и выразителен). Слононок из резины подвижен и упруго-мягок. Вырезанный из бумаги крокодил ощерился острыми зубами, а страус распушил свой бумажный хвост. Так даже для бумаги Горлов нашел свойственные ей изгибы и прорезы, что послужило выражению натуры зверя.

В последние годы Горлов обращается к дереву и грубой шамотной керамике для создания более крупных декоративных фигур. В дереве форма становится особенно упругой, плотной, следы резца скульптора подчеркивают внутреннее сопротивление материала. Горлову удалось облагородить даже такой дешевый материал, как пенопласт, для которого он находит свои приемы графического плоского рельефа с кружевом мелкой резьбы и легкой подцветкой. И на небольшом панно возникает уголок заснеженного леса с парой куропаток.

Для каждого материала Горлов выбирает именно то животное, чья пластика

тела наиболее близка его свойствам. «Рысенок», «Зебра», «Ослик», «Жираф» (1956—58 годы) стали почти классическими образцами современной фарфоровой скульптуры. И действительно, например в «Рысенке» компактная масса керамического материала, смягченные линии и детали прекрасно передают напряженное тело хищного зверька, сжавшегося в комок перед прыжком. В скульптуре хорошо выражена и мягкость форм рысенка, и агрессивная натура маленького хищника. Легкое тонирование фарфоровой поверхности, редкие пятна цвета создают иллюзию пятнистой шкуры и в то же время сохраняют дыхание фарфора.

Более обостренно решает Горлов форму в 60-е годы, когда он граненым объемом старается подчеркнуть конструкцию тела зверя и выбирает при этом более сухой, без блеска, материал — неглазурованный фарфор (бисквит). Например, волчонок с худой вытянутой мордой и торчащими ключицами. Или подобный ледяному торосу белый медведь: две черные бусины глаз и треугольник носа сразу преображают белый фарфор в шкуру, и глыба оживает.

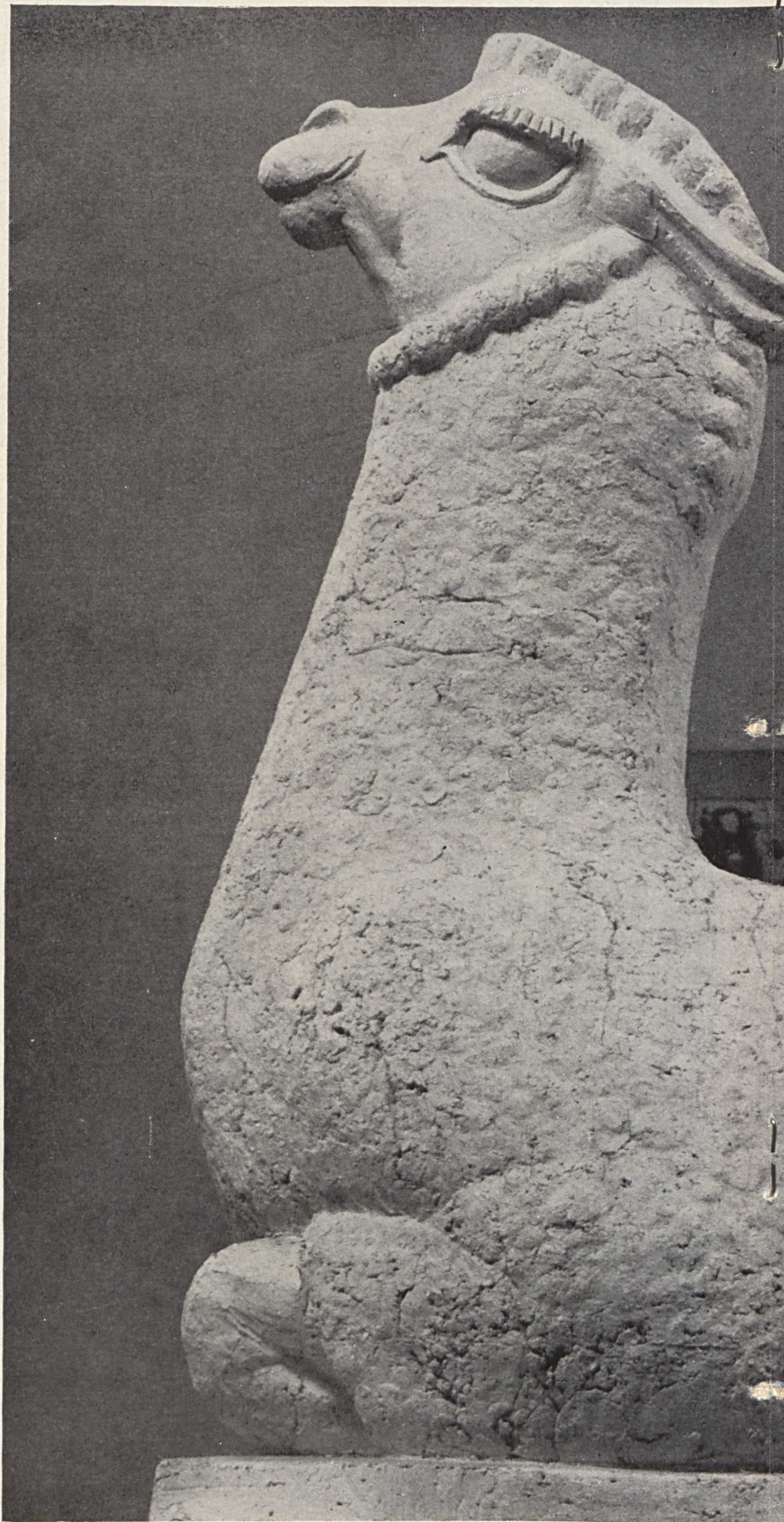
Искусство Горлова по строю образов и манере исполнения в основном искусство камерное; как его мелкая пластика, так и графика рассчитаны на близкое, интимное общение со зрителем. Но руке Горлова принадлежат и несколько крупномасштабных работ и проектов декоративных скульптур, рассчитанных на обозрение в природе и городском ансамбле. Это рельефы на темы басен к памятнику И. А. Крылова в Калининe, рельефы, посвященные жизни животных в заповеднике, декоративная решетка для выставочного павильона и другие работы.

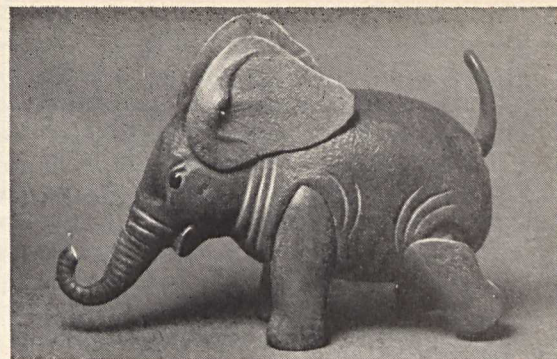
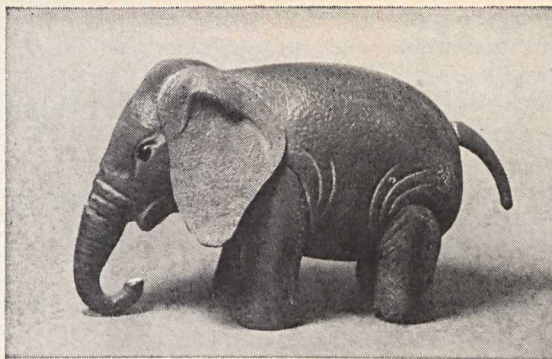
Но особо хочется отметить декоративную скульптуру Горлова 1969—70 годов, которая была показана на выставке и в которой сказалось незаурядное мастерство его в области крупной декоративной формы. Выделим «Ламу альпаку»; могучая горделивая фигура этого животного в трактовке Горлова выглядела подобно египетскому сфинксу. Цельный объем тела венчала небольшая голова с архитектурно-четким рисунком глаза, носа, гривы. Выразительная монументальная пластика этой фигуры позволяет представить ее памятником в степном ландшафте.

Несколько неожиданным в лирическом творчестве Горлова выглядит рельеф «Волк», вырезанный в деревянной колоде. Зверь идет прямо на зрителя, пристально глядя на человека узкими злобными глазами. Используя необычный и сложный для плоскостного рельефа ракурс, укрупняя волчью голову и лапы, художник добивается сильного эмоционального впечатления. И проявляет снова и снова тонкое чувство материала, искусно используя природную текстуру и окраску дерева для создания декоративного решения.

Радостно отметить, что, имея за спиной почти 50-летний опыт работы и заслуженно признанные художественные завоевания, Дмитрий Владимирович Горлов продолжает искать новые приемы и образы в анималистической скульптуре.

Лама альпака. Терракота.
1969





Несколько слов о Палехе

В. Василенко



И. Вакуров.
Шкатулка «Легенда Крыма».
Роспись на папье-маше. 1932

И. Голиков.
Шкатулка «Битва».
Роспись на папье-маше. 1928



Конференция в Палехе показала, что в наши дни вновь усилился интерес к промыслам, работающим на папье-маше. За последние годы в Палехе обострилось отношение к традиции, к «наследию» самого Палеха. Как нужно понимать традицию? Как следовать ей? Как сочетать ее с современностью? И надо ли это делать? Эти вопросы затронуты в статьях В. Гуляева («ДИ СССР», 1971, № 3) и М. Некрасовой. Некрасова права, полагая, что нужно ценить и беречь традицию Палеха, то есть то искусство Палеха, которое сложилось в советское время. Но в то же время новый Палех не может и не должен слепо, внешне воспроизводить прежние формы. Но нельзя и отказываться от «своего» искусства. Где же выход? М. Некрасова видит его в живом отношении к традиции, в самом творчестве. Но творчество должно, и фактически так и происходит в лучших произведениях, считаться с традицией, даже вступая иногда и в борьбу с нею. Это и есть бережное отношение к ней и одновременно поиски «своего» в искусстве Палеха, движение к новому через развитие лучшего, что было и есть в Палехе. Возможно и привнесение чего-то, что не содержится в наследии Палеха. Так, по существу, работали палешане, например И. Голиков, когда он смело обращался к искусству Боттичелли или Рафаэля, но извлекал из них те аккорды, которые были созвучны и близки ему. Руководило старыми палехскими мастерами всегда живое чувство действительности. Во всяком искусстве имеется особый круг приемов, помогающих творчеству. Эти требования и приемы отнюдь не статичны и потому могут (это мы видели в Палехе и в Мстере) превратиться в совершенно новое явление. И потому по сути дела нет твердого канона. Статья В. Гуляева содержит интересные сведения о работе выдающихся ученых и художников с Палехом, но ряд мыслей автора представляется дискуссионным. Например, то, что художественная форма палехских работ в значительной мере регулировалась спросом со стороны интеллигенции и зарубежных любителей экзотики, направлявших палехских мастеров на сохранение творческой манеры, принципиально отличной от той, в которой работали «ученые» художники города. Искусство Палеха хотя и было поддержано профессионалами, но возникло в результате подъема творческих сил народных художников в советское время. Это было то, что в народном искусстве рождалось новым отношением к жизни. Такие ученые, как А. В. Бакушинский, помогали Палеху глубже подходить к вопросам создания нового стиля, сильнее и более прочно ощутить то «свое», что было в Палехе, но, главное, было в самом творчестве художников.

Если многие современные работы, подражающие (часто внешне и манерно) Голикову, Маркевичу и другим, содержат несомненную стилизацию, то искусство «великих палешан 20-х и 30-х годов» трудно да и справедливо ли называть стилизацией? Здесь, нам кажется, очень уместно вспомнить верные мысли А. Бакушинского о том, что «события Революции, разметаив прежние, веками слагавшиеся экономические и социальные устои, оказали мощное воздействие и на психику иконописцев. Происходит крутое изменение этой психики, зарождение и оформление нового творческого сознания». Мы надеемся, что публикация указанных статей будет содействовать дальнейшей дискуссии вокруг Палеха, Мстеры, Холуя и других лаковых производств.

Канон в народном творчестве

М. Некрасова

Художественная деятельность Палеха сегодня не без оснований вселяет тревогу. Если Хóлуй, приближаясь к Палеху, порой очень свежо переосмысляет его опыт, а Мстера, сосредоточив главный поиск на изучении иконы, нередко теряет живое чувство мира, воспринимаемая иконописность внешне, то Палех осторожно, я бы сказала, скрупулезно, собирает растерянное им в период господства в промысле станковизма и натурализма. Вина в последствиях этого периода лежит не только на палешанах, но и на «вдохновителях» их, на критике того времени, на общем состоянии искусства.

Тщательно хранимые черты стиля палешане склонны консервировать. Состояние это естественно после пережитой ломки, однако оно слишком затянулось. Живая целостность традиций значительно утрачена. Пассивное собирание черт стиля не может стать развитием традиций.

Вопрос мастерства — сейчас главный вопрос. Новое в искусстве коллективном, связанном традициями, как Палех, формируется в границах определенного канона. Осознание этих границ есть, по существу, осознание средств данного вида искусства, его специфики. Чем ярче, чем сильнее это осознание, тем органичнее, живее проявляется новое, постепенно закрепляясь и в новую традицию. В коллективном народном творчестве движущей силой поэтому может быть только традиция.

Часто возникает мнение, влекущее за собой и действия; почему бы не писать на лаках так, как хочется? Почему не почувствовать себя свободным от условностей — вот тогда-то и появится новое. Но, как мы знаем, «новое» именно тогда-то и не появляется.

Новое, очевидно, лежит не в отрицании традиций, а рождается в углубленном постижении их, в постижении средств того или иного вида искусства. Мерой таланта определяется яркость и сила постижения, новизна жизни традиций. Мастерство предполагает овладение канонами.

Сами материалы искусства определяют известные границы в использовании художественных средств.

И это не только краски, техника, но и характер поверхности, на которой работает художник-миниатюрист. Далеко не сразу старейшие палехские мастера нашли материал — черный лак, способный выявить все богатство иконописной техники. Черная лакированная поверхность папье-маше определила чисто вещественную природу той плоскости, с которой стал иметь дело художник. Заменить ее оказывалось не так уж просто, ибо это вело ко всякого рода другим изменениям, к потере всего того, что по праву делает лаковую миниатюру уникальным видом творчества. К сожалению, до сих пор эту уникальность мы ценили мало и обращаться с ней не умеем. Я хочу подчеркнуть, что сама лаковая поверхность имеет не только не случайное значение и не только техническое, но в значительной степени и стилистическое. Проявления этого могут быть богаты и разнообразны. Палешане, возвращаясь сейчас к миниатюрности письма, к предметности своего искусства, правильно оценили значение черного фона. Но при этом стали абсолютизировать его. Роль черного фона понимается как бы вне самой плоскости. Появилось своего рода табу: фон — не записывать! Но не записать еще не значит осмыслить его как средство. Поэтому фон в миниатюрах смотрится часто дырками или безразличными просветами, не соотношенными с цветовыми пятнами,

их формами; фон ритмически не организован в композиции, что очень обедняет миниатюру, ее образ. В пассивном восприятии черного фона сказывается непонимание качеств плоскости как средства пластического, значение черного не уравнивается силой цветового пятна. Между тем свойства лаковой поверхности определяют отношение к краскам, к способу их нанесения постепенным наращиванием слоев. Старейшие мастера умели выявить строением красочной поверхности качества самой плоскости: ее гладкость, блеск, отражаемость света, глубину. Важно черный фон не охранять, а постигнуть его формообразующую силу, понять его как средство искусства.

В миниатюре, когда она становится произведением истинного творчества, все свойства поверхности как бы увеличиваются, усиливаются, заостряются в самой структуре произведения, проявляются в красочном слое, в системе живописного образа. Вспомним, как в миниатюрах Баженова черный фон входит в композицию эмоционально-остро; как в серебристо-нежных цветовых пятнах миниатюр Баканова сосредоточивается, как бы концентрируется блеск, свет гладкой зеркальной поверхности лака. И если в миниатюрах Баженова звучание черного имеет известную остроту холодного блеска, то сколько мягкости, теплоты и глубины в звучании черного в миниатюрах Маркичева. Густая черная глубина лака выдвигает весомые насыщенные цветовые пятна. И как пластичен черный фон у Вакурова, который вводит его как цвет в изображение. Но самое главное, что черный фон у старых мастеров никогда не гасил цвета, как это происходит теперь, не дробил цветовую композицию, чем страдают миниатюры последних лет. Если палешане сейчас очень мало вникают в достижения старейших палехских художников, то, напротив, мстерский художник Л. Фомичев довольно внимательно изучает палехские произведения. Следы этого заметны во многих его миниатюрах, в частности, в «Битве», «Слове о Полку Игореве». Художественный опыт палешан помог этому художнику в преодолении бесцветности колорита его более ранних миниатюр, в поисках цветовых решений. Палешане же в этом направлении пока продвинулись мало. Их перегруженные композиции не решены в цвете, не решены пространственно. Техника письма слабо связана с пластическими задачами. Темперами краскам присуща светоносность, глубина, выявляющая и усиливающая качества лака. В Федоскине эта светоносность достигалась подкладкой перламутра или металлического фона. Этот технический прием родился именно из понимания природы плоскости лака, из стремления извлечь из нее источник выразительности. В Палехе особое свечение достигается плавлением цвета в цвет. Самоценная красота красочного пятна, приковывающая взгляд к миниатюре, и породила сравнение с самоцветами. Однако значение цветового пятна сейчас слабо понимается палешанами. Художник не мыслит цветом, не строит цветом форму.

Строгая последовательность в наложении краски на лаковую поверхность тесно сопряжена с самой системой миниатюрной живописи. А это, в свою очередь, предполагает и определенную систему художественного мышления. Пространство развивается в цветовых планах, в последовательности от темного к светлому, где объем условно лепится через просветление формы, в белильной оживке и в пробелах золотом. Как и в древнерусской живописи, образ возникает не из нанизывания частей, а строится сразу в целостный организм, что очень важно понять как систему.

Пробелка золотом как последний этап является необычайно характерной чертой палехской миниатюры, всей ее системы. Золотые пробела выдвигают вперед освещенные поверхности, придают особую жизнь, красоту пятну, заостряя, концентрируя его свет, как бы поворачивая форму в пространстве, создавая ее внутреннюю линию. Но все это лишь в том случае, если пробелка золотом как прием воспринимается в концепции всей системы, как средство выражения образа. К сожалению, теперь пробелка

золотом нередко самодовлеет. Оно оказывается безразличным к другим компонентам, украшательски заковывает форму, лишая ее пространственности. Содержание искусства и в известной степени предопределенность характера художественного образа, даже его внутренний ритм зависят в миниатюре от характера, материала, техники, ее приемов. Миниатюра рассчитана на разглядывание, она — уникальная драгоценность. Как бы мы ни хотели усилить реалистичность миниатюры в приближении к жизненному правдоподобию или, напротив, повысить орнаментальность внешней изощренностью приемов, что имеет место в настоящее время, мы не достигнем движения вперед. Только путь новых открытий в самих средствах этого искусства может привести к его развитию.

Таким образом, творчество. Я подчеркиваю — творчество, потому что может быть и другая плодотворная и нужная деятельность — копирование на высоком уровне лучших произведений миниатюрной живописи. Это требует от художника внутренней предрасположенности к миниатюре. Для новых поисков художнику важно открыть в самом себе способность переживать образ именно в средствах искусства миниатюры. Если он их не понимает, не чувствует и не стремится понять, то лучше, честнее искать себя в других видах творчества.

Если мироощущение художника натуралистическое, то даже рассудочное стремление попасть в лад со средствами искусства миниатюры приводит к обедненному их восприятию. Как правило, в таких миниатюрах краски грязные, линия вялая, композиция шаблонная. Система образа, изобразительные приемы миниатюры, ее художественные средства в известной мере определяют способ видения мира. В этом кроется содержательный смысл канона. В коллективном творчестве значение канона огромно. Чем уникальнее искусство, чем возвышеннее его строй, тем дальше оно от повседневности, тем больше фантазии оно требует. А одновременно и сосредоточенности на каноне.

Однако означает ли утверждение канона, которое я все время подчеркиваю, отрицание поиска? Думать так — значит, на мой взгляд, не понять значения канона как жизни искусства, как основы его развития. Смысл развития как раз в том, что канон постоянно оживает через видение художника. Вспомним Голикова, Маркичева, Баженова и всех других старейших палехских мастеров. Как будто одни и те же приемы в их творчестве, а служили они задачам разным, выражали содержание различных образов. Теперь и приемы как будто разные, а впечатление от миниатюр почти одинаковое.

В этом важно не только знание традиционного, но и постоянное обогащение своего чувства жизни, наблюдения. Голиков видел свои тройки в вихрях метели. Дыдыкин, Вакуров, Зубков, Маркичев, Зиновьев, несмотря на всю фантастичность их произведений, многие формы и мотивы своих композиций черпали в жизни. Не говоря уже о том, что ощущение образа было удивительно современным. Из него и родились динамические ритмы голиковских миниатюр, которых не было в иконописи. **Только поэзия современности, поэзия живого чувства способна оживить канон, традицию.** И это безотносительно к тому — тема сказочная, или тема современная.

За последнее время мстерские художники очень пристально изучают икону. Это хорошо. Было время, когда привлечь внимание художников-миниатюристов к наследию удавалось с большим трудом. Но обращение к традициям, к богатейшему наследию древнерусского искусства не может состоять в том, чтобы раздирать икону на части и переносить их в миниатюры с современным сюжетом, как это делают нередко мстерские художники. Древнерусская живопись — искусство совсем иного видения, чем может быть миниатюра сегодня, других представлений о мире, другого мировоззрения.

В миниатюрах Шишакова «Арест пропагандиста», «В годы подполья» или в миниатюре, посвященной Ленину, не только фигуры подчеркнуты иконописные, как бы списанные с икон, но и целые сцены,

как в «Аресте пропагандиста», списаны с фресок. Такое списывание древнерусской живописи позволяет достичь известной цветности, что, возможно, и подкупает многих. Но в этом нет творческой искренности, нет подлинного овладения традицией. Цвет не принадлежит сюжету художника, его образу. По правде сказать, делается досадно, глядя на такие вещи. Копировать икону очень важно. Но в этом копировании необходимы свои постижения. Много ищет другой мстерский художник — Л. Фомичев. Он несомненно сделал большой шаг от своих разбеленных миниатюр к завоеванию цвета. Положительно его стремление овладеть крупными цветовыми массами в миниатюре. Но и в его обращении к иконе не все благополучно. Утрачено очень существенное в понимании иконных средств, они теряют в произведениях Фомичева пространственную выразительность, становятся уплощенными, что лишает образ подлинной художественной жизни. Крупные массы цвета не понятны в плоскости объемной вещи, они лежат глухо, однообразно на маленьких поверхностях. А это уже само по себе находится в противоречии с искусством миниатюры, имеющей свои законы восприятия. Миниатюра, бросающаяся на первый взгляд своей цветовой контрастностью, компактностью, разочаровывает при ближайшем рассмотрении.

Я думаю, что достижения старейших мстерских мастеров Клыкова, Котягина, Морозова, И. Фомичева не по праву забыты. И успех нарочитой иконности в миниатюрах Мстеры во многом объясняется сейчас модой, а также известной необычностью, еще не успевшей приестся. Повести по этому пути коллектив было бы опасным и неверным. В то же время сама целеустремленность исканий художников, характер их художественного дара требуют внимательного отношения.

Обращение к иконным традициям, которое наблюдается сейчас в мстерском искусстве, чревато не меньшей опасностью, чем известная консервация некоторых черт стиля палешанами. В сущности, это явления одного порядка — внешнего восприятия традиций. Как и в Палехе, в Мстере это явление слишком затянулось. Дело в том, что **обращение к традиции** — это всегда и борьба с ней. Если бы не было этой борьбы, то не было бы творчества Рублева, преодолевшего византийские схемы, не было бы и многих других замечательных явлений мирового искусства. Не родились бы и палехское, и мстерское искусство, и другие наши лаки. Важно, чтобы приемы и средства искусства, произведения жили бы чувством внутренней правды и человечности, чтобы само отношение к традициям было емким, а не скользящим по поверхности. В этом смысле очень ответственна задача подготовки мастеров-миниатюристов в училищах. Необходимо, чтобы наряду с техникой миниатюрной живописи в училищах была хорошо поставлена работа, целенаправленная на определенные художественные задачи, работа с натуры, по композиции живописи, которая могла бы воспитывать понимание плоскости, объема, пространства, цвета, линии.

Эти задачи, важные в перспективе дальнейшего развития лаковой миниатюры, необходимо решать, начиная с училища, очевидно, в двух направлениях. Первое: в целях повышения уровня самого ремесла широко ввести копирование лучших произведений миниатюрной живописи, оценивая этот труд соответственно качествам оригинала достаточно высоко. В училище преподавание техники палехской живописи основывать также на большем копировании старых мастеров, выполняя копии не на картоне, а на лаковом предмете. При этом важно прикреплять учеников к хорошим художникам, которые могли бы передать свой опыт мастерства.

Второе: необходимо учебные программы и задания строить так, чтобы они активизировали способности учащихся, прививали будущим мастерам-художникам художественную культуру, соответствующую уровню системы миниатюрной живописи. Художественная культура должна стать почвой для осмысленного, живого понимания канона.

ременного искусствоведения и парадоксальном смещении в наших работах стремления к новому со штампами и стереотипами мышления, с отсутствием культуры мышления болезненно насущен. Невольное подтверждение тому — и некоторые материалы прошлых выпусков. В силу этого, как ни парадоксально, часто менее всего связанными с практикой воспринимаешь статьи, казалось бы, непосредственно трактующие поток сегодняшней продукции. Иное еще звучит актуально. Видишь реальные результаты разговора, когда перечитываешь, к примеру, статьи М. Климовой об издании книг по искусству (4-й выпуск) и В. Ляхова об оформлении учебников (5-й выпуск). Другое же существует уже лишь как отчетно-информационный материал, небезынтересный, однако не волнующий.

Правда, многие статьи других разделов как бы восполняют неизбежную «амортизацию» некогда спорных, но оказавшихся сиюминутными общих разговоров. Трактат Фаворского о графике как основе книжного искусства (2-й выпуск) и Конашевича о детской книге (2-й выпуск), энциклопедически фундаментальные при сжатости размеров публикации Н. Харджиева о Родченко (2-й выпуск), Эль Лисицком (3-й выпуск), Н. Гончаровой и М. Ларионове (5-й выпуск), знакомство с книжной графикой Пикассо и Матисса... Здесь нетрудно провести аналогии и сопоставления. Традиция выступала как злободневное и очень активно формирующее стиль многих художников начало.

Искусствоведческие портреты разных мастеров, от В. Бехтеева и Ю. Васнецова до Б. Маркевича, как куски мозаики, складываются в нечто единое и цельное при всем различии качественных уровней очерков. Вместе получается как бы панорама развития и сегодняшней жизни искусства книги. Портрет А. Тышлера, «исполненный» Ю. Молоком, и особенно портрет Л. Збарского у Ю. Герчука в 6-м выпуске — убедительное доказательство прав жанра эссе в нашем искусствоведении, жанра, имеющего блистательные традиции — критическое творчество А. Эфроса.

Две статьи об эстонской графике говорят о стремлении более детально, рельефно показать искусство книги союзных республик. Прежде оно давалось скорее общим планом. Однако обзор редко предоставляет

возможность почувствовать индивидуальность отдельных мастеров. Так же как прекрасные «штрихи» из практики зарубежной книги не передают всех главных направлений, бытующих в ней. Впрочем, в продолжающемся издании всегда должна оставаться возможность развития, должна быть некая неисчерпанность перспективы.

И два материала о зарубежной книге, как бы связанных по контрасту, вносят новые поправки в наши сложившиеся, хотя и без должного знания материала, представления. Я. Чихольд был одним из пионеров функциональной книги. Ныне он пытается нас уверить, что все уже было сделано в XV и XVI веках и нечего переворачивать новым рычагом мир. Главное — сделать не хуже.

Ле Корбюзье, «варяг», случайный гость в книге (статья В. Аронова). Но в каких-то вещах, в частности в своих разработках модуля современной архитектоники, он оказывается близок и к дизайну наших дней. Впрочем, почти полное отсутствие в выпусках материалов, связанных с этой концепцией книги, как бы косвенно подтверждает мнение одного из авторов о том, что «развитие дизайна в оформлении нашей книги находится еще в самом зачатке».

Действительно, по-настоящему продуманных образцов современного моделирования книги, к сожалению, у нас еще немного. И в то же время некоторые издания начинает захлестывать стилизация под дизайн. Его иные воспринимают как моду, а это во многих сферах искусства книги уже практическая необходимость. Давно пора отбросить кулуарный миф о противоречии строго рационального решения и артистизма, проявления индивидуальности. Дизайн вовсе не представляет угрозу иллюстрации, как иногда мерещится. Более того, твердые принципы монтажа могли бы помочь и по-новому включить в строй книги и саму иллюстрацию, усилить ее эмоциональное звучание, подчеркнуть смысл. Но говорить надо о нем по самому высокому счету, не столько в плане технического, а как о системе художественного решения книги. И никакие стилизации, очевидная или замаскированная профанация, не должны заслонять существа дела.

Теория по традиции отстает от практики, хотя порой она могла бы выступать и в роли прорицательницы. Но уже сама констатация

последнего выпуска (художники М. Жуков и А. Троянker) говорит о том, что шаг в этом направлении сделан. Строй книги ясен и прост. Это визуальная книга, решаемая как путеводитель в пространстве. Ритм четко рассчитан и размерен. Шрифт, полоса набора — один из важных моментов организации пространства. Разговоры о «воздухе» становятся при этом реальностью. Разнородный иллюстративный материал не вносит пестроты в книгу. Очень удачна игра контрастов — плоскостных иллюстраций с объемно снятыми (великолепно снятыми!) Д. Белоусом книгами. В его съемке ощущаешь вещественность существования книги, ее плотность и весомость (таковы и его фотографии к статье И. Рюминой «Проектирование книги» в этом же номере журнала).

Может быть, решение, предложенное художниками, воспримется иными критиками и как излишне рациональное и стабильное, даже несколько суховатое. Но в этом есть своя эстетика. Сам выдвинутый принцип очень гибок. Он позволяет свободно варьировать материал в рамках заданной системы, не внося элементов хаотичности и непреднамеренной случайности. Они в книге обычно ассоциируются с дилетантизмом и любительщиной. Может быть, хотелось бы большей остроты сопоставлений, более динамичного пластического развития. Но и в том виде, в каком получил издание читатель, оно представляет один из самых интересных опытов в новом направлении. В свое время оформление Б. Маркевичем второго выпуска определило во многом и стиль оформления последующих. Хочется, чтобы и проект М. Жукова и А. Троянкера не остался без продолжения.

Нередко разорванные в «нехудожественном» издании искусствоведение и оформление книги сливаются в нечто целое, воспринимаются как единое искусство книги. Вот эту традицию выпусков и следует сохранять. В производстве 7-й. Может быть, хотя бы с него начнет сокращаться роковой пятилетний срок опоздания?

Структурный анализ художественной формы

М. Сиверцев

Методические средства построения художественной формы существенно изменяются в эпоху научно-технической революции. Дифференциация внутри предмета эстетического исследования неизменно влечет изменение структуры и методов собственно исследовательской деятельности. Прежде всего подобный процесс касается разнообразия средств, с помощью которых проводится анализ некогда традиционных категорий эстетики. Обособляясь от смежных пластов научной культуры, эстетика устанавливает одновременно более явные, более выраженные связи с иными сферами человеческого мышления. Традиционное мышление эстетика-аналиста могло и не осознавать себя в качестве отвлеченного от этики или философии способа деятельности. Однако трактаты типа «О природе комического», «О красоте» и т. п. носили специфический характер и только весьма опосредованно объединялись с философской или натурфилософской проблематикой.

В противоположность более ранним ступеням развития исследований художественной формы современный искусствовед, отделяя достаточно четко свою сферу исследования от смежных, тем не менее постоянно и вполне оправданно пользуется категориями иных пластов культуры. И если проводить четкое разграничение собственно художественной формы, методов осущестления художественного замысла и способов анализа художественной формы, то процессы, вызванные научно-технической революцией, касаются прежде всего двух последних сторон художественной деятельности. Безусловно, деление, и даже более дробное, в рамках традиционного искусствознания существовало, но все три составные части — художественная форма, метод реализации, исследование художественной формы — мыслились синхронно, как нечто жестко зависимое одно от другого. Медленное развитие и становление отдельных жанров и стилей сопровождалось столь же медленной, неторопливой эволюцией категориального строя, в котором осознавались процессы художественной практики. Равновесие, медлительность исключали появление резких диспропорций в указанной триаде, что, в свою очередь, обеспечивало безболезненное взаимопроникновение всех трех элементов в рамках единого художественного комплекса.

Научно-техническая революция вызвала появление новых выразительных средств в современной художественной практике. Традиционная форма пришла в соприкосновение с необычными средствами реализации художественного замысла.

В процессе развития и усложнения выразительных средств отождествления технических и содержательных задач, решаемых в процессе создания художественной формы, становится недостаточным. Явления типа раннего конструктивизма и функционализма в архитектуре могли возникнуть только в относительно простой в техническом отношении среде. В этом случае структура содержательной проблемы сравнима по сложности со структурой технической реализации. Однако само по себе настойчивое приглашение со стороны конструктивистской эстетики к отождествлению формы и пространственного выражения функции указывает на неочевидность подобных установок и возможность иных оценок между собственно художественной формой и методами ее овеществления.

То, что в традиционном искусстве, за исключением, быть может, последовательного романтизма, было нормой, само собой разумеющимся явлением, становится чем-то, к чему следует стремиться и что не всегда достижимо. Изменение материала, в котором решалась традиционная художественная тематика, явно утилитарный характер этого материала — например, жилые или производственные интерьеры — создали дихотомию замысла и воплощения, не известную более ранним культурам. Форма и материал вступают в такие отношения, когда внешняя тождественность провоцирует исследователя на перенесение определенных черт, свойственных технической стороне воплощения, на собственно художественную проблематику.

Причем диспропорции, возникшие неожиданно между художественным содержанием и выразительными средствами, значительно облегчают взаимное проецирование этих весьма различных сфер художественной деятельности. Подобная ситуация обостряется системой понятий, в которой осознается художественная практика. Традиционное искусствоведческое эссе, неявно отталкивавшееся от слитного представления формы и выразительных средств, воплощавших форму, относилось к категории типа «трагическое», «комическое», «прекрасное» и т. п. к разряду внутренне присущих художественной практике свойств, позволяющих воплотить некий внешний замысел. Шиллеровская теория игры является законченным образцом подобного рода взглядов. Однако эволюция структурного анализа в рамках требований, предъявляемых содержательными проблемами искусства, вызывает необходимость четкого различения формальных и содержательных проблем искусства. Опасность сме-

шения этих сторон проявляется в исследованиях, современными средствами анализирующих художественную практику. Дело в том, что системно-логический анализ, необходимый в исследовании технических проблем современного искусства, представляет искусствоведческий аналог экспансии выразительных средств, порожденных научно-технической революцией, в область художественной практики.

Происходит вполне закономерное расщепление технических средств и содержательных проблем, что, в свою очередь, требует осознания и фиксирования границ структурного анализа в аналитической работе искусствоведа.

Диссоциация формы и средств воплощения, неосознанная или определяемая традиционным искусствоведением в терминах внешнее — внутреннее, вызвала в условиях лавинообразного зарождения новых видов выразительности появление взглядов, отстаивающих почти непосредственный перенос научно-технической терминологии, возникшей в последние десятилетия, в сферу художественной формы.

В этой связи интересно остановиться на некоторых особенностях структурного анализа, на специфической смысловой окраске, которая неявно проникает вслед за инструментарием в содержание исследуемых вопросов. Структурные модели, применяемые в практике современной научно-технической революции, ориентированы прежде всего на фиксацию непрерывных изменений, происходящих в индустрии наших дней с целью управления. В отличие от потребностей художественного мышления структурные модели менее всего направлены на выявление преемственности и традиций, свойственных искусству.

В качестве примера можно сослаться на монографию А. Моля — обстоятельное исследование, оперирующее новейшими достижениями теории информации. В используемых автором моделях прозрачно определяется не столько содержательная проблематика, сколько те способы мышления, которые постоянно воспроизводят специфику именно инженерно-технической проблематики, но не художественной формы.

Диспропорция между консервативной и традиционной формой, с одной стороны, и динамичными темпами порождения выразительных средств, реализующих эти формы, создают иллюзию крушения, изменчивости собственно художественной формы и соответствующие формы осознания этой иллюзии — структурно-логические методы исследования формы. Иными словами, структурность методов переплещивается в область формы, где процесс взаимодействия структуры и художественной формы приобретает более сложные и неожиданные проявления.

Диффузия структурно-логических

методов в искусствоведческую практику — безусловно не случайное явление. Рост технической оснащенности современного искусства, его синтетические формы — радио, телевидение, кино, дизайн — порождают специфические средства выразительности, существенно отличные от традиционных. Если традиционный художественный продукт содержал усилия одного мастера, то индустриальное производство таких видов современного искусства представляет организацию взаимодействия многих людей и сложнейшей техники.

Оказавшись на пересечении инженерного и художественного мышления, новые средства выразительности порождают свой специфический язык, используя который, трудно разделить собственно содержательные проблемы художественной формы и способы ее технической реализации. В достаточно развитых технических средствах художественной выразительности, о которых говорилось выше, возникает проекция специфически инженерной, технической терминологии на художественные проблемы.

В самом деле, практическое функционирование синтетических видов современного искусства требует взаимного проникновения инженерных и художественных задач. Трудно, например, достаточно ясно указать, где кончается режиссерский план телевизионной инсценировки и начинается работа трактового инженера, или разделить в съемочной ситуации сценариста и оператора.

Таким образом, постоянное соседство с техникой, решающей собственные задачи на своем специфическом языке, неизбежно вводит современное искусствоведение в искусство использовать инженерные методы рассуждения. Этому способствует маскировка граней, отделяющих качественно различные пласты культуры инженерного и художественного мышления.

Каким же образом можно именно в период научно-технической революции определить степень применимости и границы системного анализа в искусствоведении? Выше отмечалось, что ранний структурализм не вызывал сомнений именно в силу своей простоты. Расшифруем это утверждение. Когда выразительные средства обладают сложностью, сравнимой с содержательной проблематикой произведения искусства, то невозможно корректно различать их по степени сложности. Форма и содержание тождественны не только в силу исторической обусловленности определенного жанра, например, эпоса, но и в силу простоты структуры.

Классическим примером может служить «морфология сказки» В. Я. Проппа. Методика структурного анализа в своей прозрачной завершенности применяется автором в материале волшебной сказки. Сравнительному морфологическому анализу подвергается значи-

тельный по своему текстуальному разнообразию материал. Исходные тексты расчленяются на определенный набор элементарных ходов, получающих далее свое название в общей классификационной системе автора. Эмпирический материал перекодирован в виде зашифрованной последовательности строго регламентированных ходов. И в зависимости от формально определенного типа появляется тот или иной вариант конкретной сказки. С этой точки зрения волшебная сказка представляется прежде всего реализацией некоторого сюжетного мотива, осуществленного сказочными персонажами, также расклассифицированными по определенным типам. Хотя структура выявляется автором на основании анализа волшебной сказки, но эти же методы применялись и к мифологическим комплексам и, что самое существенное, их применение к широкому комплексу искусствоведческих задач не представляет принципиальных затруднений.

Наиболее интересным для наших целей результатом типологического исследования Проппа является установление простой линейной структуры для необычайно богатого и разнообразного в содержательно-историческом смысле фольклористического материала. Свойственная волшебной сказке эпическая тождественность содержания и формы затрудняет дифференциацию технических методов воплощения определенной художественной формы. Более того, само разделение на форму и содержание, осознанное в довольно поздних пластах человеческой культуры, не может служить в качестве рабочей гипотезы в анализе сказочного материала, если этот материал не есть результат сознательной стилизации. Однако формальное исследование, выполненное средствами структурного анализа, выявляет, по существу, именно структуру технической реализации, а в исключительном случае своеобразного эксперимента истории — тождественности сказочной художественной формы и выразительных средств — структуру содержания, являющегося одновременно выразительностью. Здесь мы сталкиваемся с граничной ситуацией. Структурно-функциональный анализ как способ осмысления не художественной формы, а способов ее реализации принципиально не может работать в исследовании материала волшебной сказки именно в силу эпической тождественности формы и способов технического воплощения.

Последовательный и завершенный опыт Проппа в материале сказки выявляет простую, тождественную для всех рассматриваемых сказок структуру. Но именно простота полученной структуры демонстрирует сферу содержательных проблем искусства. Именно бедность структуры, полученная при непосредственном применении структурных методов для анализа худо-

жественной формы, выявляет границы использования этих методов в области художественной формы. Обычно ограниченность какого-либо метода исследования определяется уровнем предмета исследования, на котором его сложность превышает потенциальные возможности метода. Инструмент, постоянно усложняя собственный способ существования, наконец исчерпывается, насыщается. Но возможна и обратная ситуация. Метод исследования и конструктивный метод построения аналогичных объектов, как, например, в случае с волшебной сказкой, порождает неожиданно простые, чтобы не сказать тривиальные, образования. Возможность содержательного разделения в типологии художественной формы элиминируется в материалах, где художественная форма выступает в наиболее очищенном от технического плана реализации виде. Представление о структурно-функциональном анализе как способе осмысления не художественной формы, а технических средств воплощения не мог возникнуть в материале классического искусствоведения в силу структурно-организационной простоты реализации замысла.

В условиях развития сложных средств выразительности, требующих современного технического оборудования, выявляется недостаточность простого переноса методических средств современного инженерного мышления в область художественной формы, где основную роль играют художественные традиции, обладающие, как это ни парадоксально, весьма бедной структурой.

Структурный анализ применим прежде всего к технической реализации, технологии художественной формы. Применение к специфически художественным формам создает структуры весьма простые сравнительно с задачами техники, в рамках которых эти методы возникли. И создается представление о художественной форме как продукте определенных технических средств исследования и воплощения.

Именно благодаря специфической традиционности художественной формы, ее преемственности и разумной консервативности удается решать проблемы художественной практики. Структурно-функциональный анализ предполагает конкретную техническую постановку задачи и ее же техническое решение, то есть проблема традиций и преемственности совершенно естественно выпадает из поля исследований структурализма.

По существу, в сложных видах современного синтетического искусства проводится не структурный анализ художественной формы, но структурный анализ систем технического воплощения художественного замысла, представляющего образование существенно иного порядка сравнительно с функционально-структурным уровнем.

Художник-агитатор

Л. Огинская

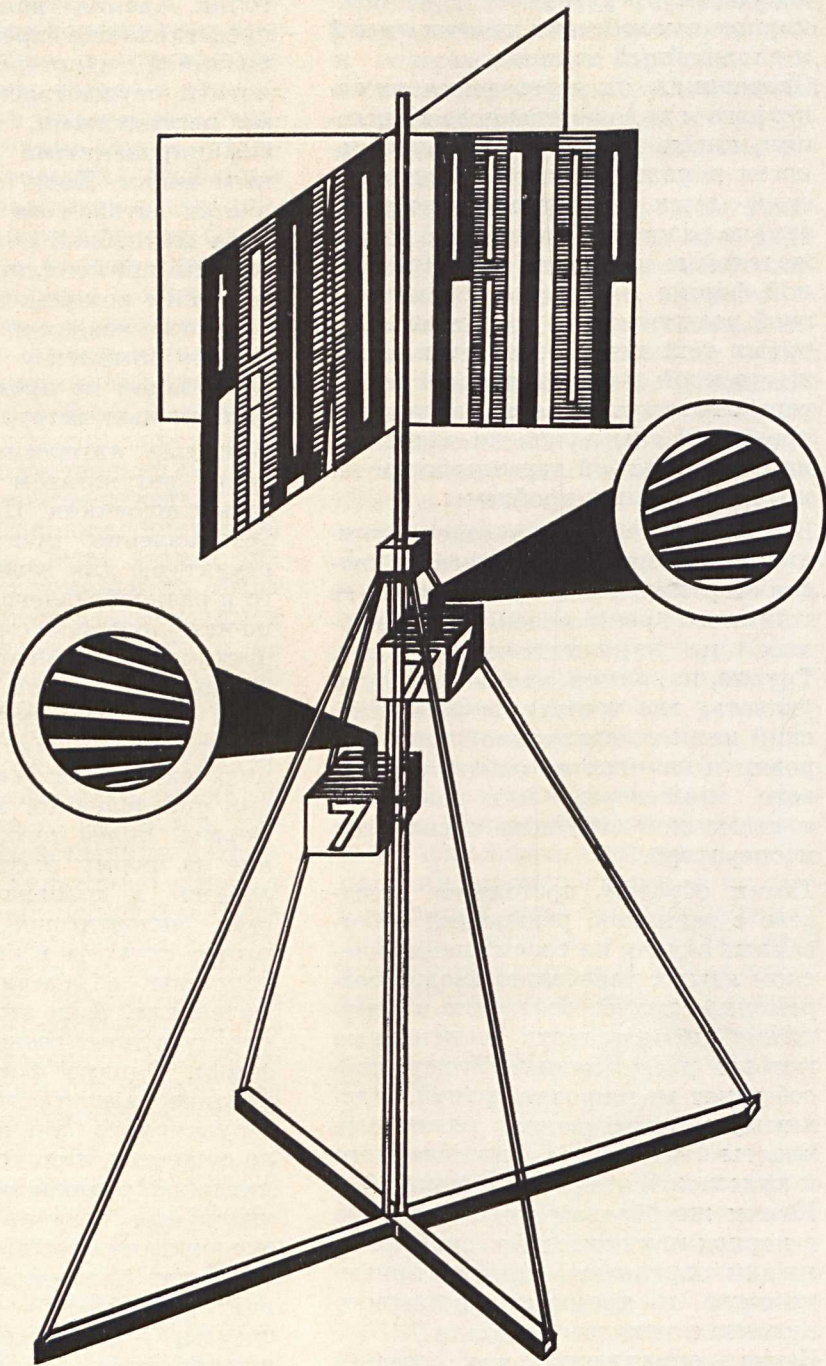
Монографическая выставка Густава Клуциса¹, посвященная 75-летию со дня рождения, была открыта 20 ноября 1970 года в Государственном художественном музее Латвийской ССР в Риге². Имя Клуциса — художника, стоявшего у истоков революционного искусства, прочно вошло в историю развития советской художественной культуры³. Густав Клуцис занял почетное место рядом с В. Маяковским, С. Эйзенштейном, Вс. Мейерхольдом, Дзигой Вертовым, В. Татлиным, братьями Веснины-ми, Эль Лисицким, А. Родченко. Художник-коммунист Густав Клуцис принадлежал к числу новаторов, для которых поиски новой революционной формы означали стремление служить «не верхним десяти тысячам», а «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущее» (В. И. Ленин).

Таковыми современными формами для Клуциса стали художественное конструирование и фотомонтаж как новый метод изобразительного искусства, вошедшие в плакат, полиграфию, оформительство. Уничтожая извечную грань между «чистым» станковизмом и «нечистым» прикладничеством, Клуцис участвовал в открытии новых сфер художественного воздействия, поднимая понятие декоративного до значения высшего искусства. Используя технические достижения в области цветовых, фактурных и пространственных решений, он приходил к утверждению новых гармонических структур и современной эстетики, лаконичных форм и целесообразности.

На выставке в Риге была представлена лишь часть богатого наследия Г. Клуциса — 250 работ, отобранных из архива Латвийского музея (его передала жена художника В. Кулагина), из Государственного Музея Революции СССР, Государственной Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, а также из частных собраний⁴. Основные разделы выставки — плакат, книжная графика, пространственные композиции, живопись, акварель, рисунок — отражали главные этапы творческой деятельности художника. Простые, броские лозунги, четкие формы, чистые цвета — красный, белый, черный, синий как бы переносили посетителей выставки в атмосферу первых революционных лет.

Стена просторного зала художественного музея вместила около 30 больших цветных фотомонтажных плакатов. Они образовали единую современную фреску, с которой смотрели на зрителя и двигались «вперед и выше» знакомые лица современников — металлургов, шахтеров, летчиков, комсомольцев — строи-

телей нового социалистического государства. Художник назвал эту серию плакатов «Борьба за пятилетку». Пафос документальности и героических будней повседневности объединил ее в монолитный образ «марша времени». Новаторский характер лучших политических плакатов Клуциса конца 20-х — начала 30-х годов определяют конструктивный метод композиции, новое решение проблемы движения и времени по принципу разномасштабности, прием



Проект «Радио-оператора». 1922

развернутого пространства, который знали лучшие мастера русской живописи и который так близок народному восприятию картины, сочетание объемной (трехмерной) документальной фотографии с плоскостным решением перспективы.

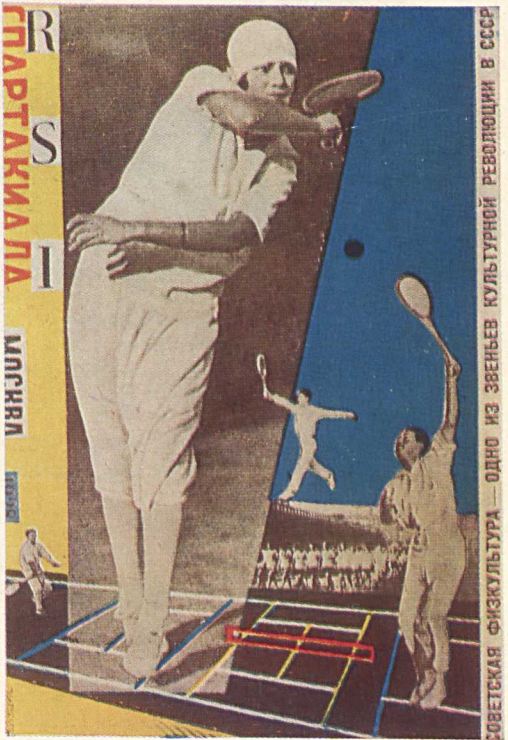
Сохранились лишь некоторые оригиналы: «Ленин и социалистическая реконструкция» (к., темпера, фотомонтаж, 29,8×21,7), «Социалистическая реконструкция» (к., темпера, лак, фотомонтаж 29,8×21,7 (1927), «Больше угля, нефти, металла» (к., фотомонтаж, 45×33).

Но и они, размещенные рядом с эскизами книжных иллюстраций, раскрывают лабораторию фотомонтажа, умение в немногие фотослова вложить большую мысль. Лучшие из них: обложки книг

Обложка журнала
«Пролетарское студенчество».
1923, № 5. Оттиск. Государственный
музей В. В. Маяковского.
Москва



«Динамический город»
(дер., м., 84,5×48).
Собственность Г. Костаки.
Москва. Публикуется впервые



Почтовые открытки
к Всесоюзной спартакиаде:
«Ласточки», «Бег», «Теннис».
1928, Москва

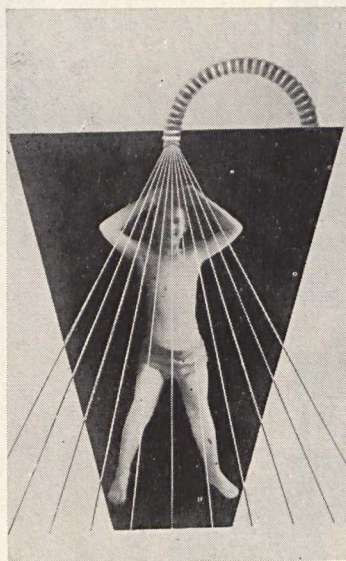
Н. Вигилянского «Комсомолия» (использована для обложки каталога выставки в Риге) и А. Безыменского «Партбилет 224332», журналы «Горн», «Культурное строительство», «Строительство Москвы» (1929), а также серия открыток к Всесоюзной спартакиаде 1928 года, «отражающая бодрость нашей советской физкультуры» (как писала газета «Комсомольская правда»). В этой серии Клуцис впервые применил пластичность и ритмичность форм и многоцветие в фотомонтаже⁵. Художник писал: «Фотомонтаж создал новый тип революционной открытки». Соединение одновременности и многоплановости рождало первые опыты полиэкрана в миниатюре.

Всего двумя рисунками из одиннадцати представлен Клуцис как первый иллюстратор поэмы Маяковского «В. И. Ленин» (1925): «Засеченный вымычал негр», «Чтоб чернее были, чем я во сне», но и они — монтаж документального образа и цветовых элементов, несущих смысловую нагрузку — передают накал произведения поэта.

В большом количестве (около ста вещей) были показаны на выставке живописные работы художника, рисунки и акварели, начиная с первой живописной вещи «В Кремлевском саду» (1918), к акварелям «Пейзаж» (1932) и «Березы» (1935), от них — к прекрасному пейзажу «Хоровод деревьев» (1937). Но очень важные разделы, объявленные в каталоге, на выставку не попали: «Ленинская серия» (фото-лозунго-монтаж, 1924), «Художественное оформление газеты «Правда», «Проекты внутреннего оформления» (1927).

На выставке Клуцис предстает художником многогранным, вписавшим своими работами собственную страницу в историю советского искусства. Особый интерес вызвали работы молодого Клуциса с цветом, линией, пространством

«Душ». Иллюстрация к детской книге В. Горного «Петяш». 1926

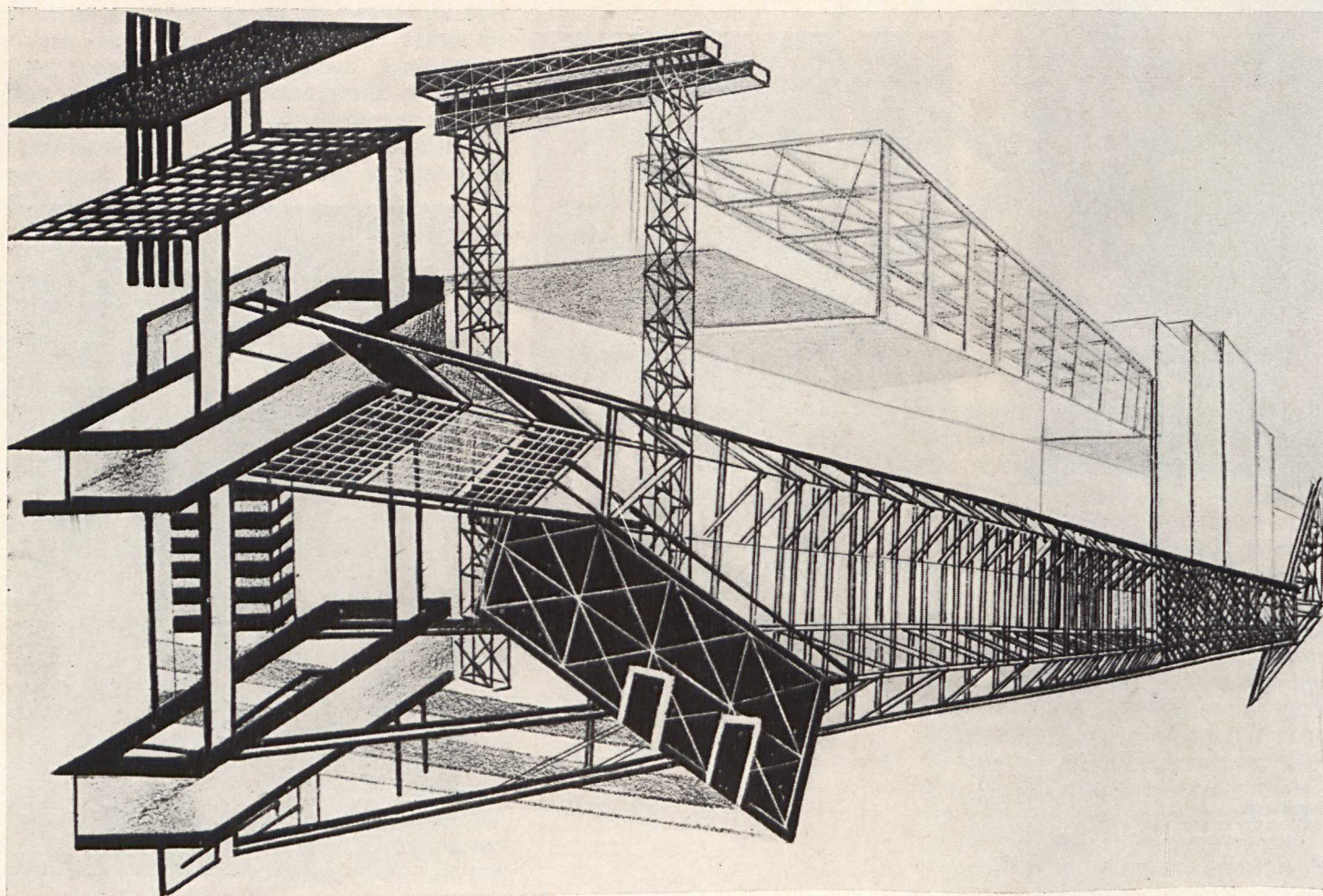


Конструкция. Литография. 1922. Собственность В. Кулагиной. Москва

в период поисков «новых форм для настоящего». В них были заложены те принципы, которые легли в основу будущих достижений Клуциса в плакате и в монументальной графике. Они несли свою идею, свой индивидуальный почерк, наконец, свой стиль.

Плоскость, куб и сфера, объем и цвет, лак, краски, тушь, фактурные наклейки — не самоцель художника, а средство для повышения квалификации на пути к образным, действенным формам партийного искусства, к открытию новых принципов гармонии, изобретательства и простоты. Определяя главное в своем пути, Клуцис писал: «Потрясающая работа. Поиски новых средств. Плоскость. Пространство. Конструкции. Фотомонтаж». На выставке пространственные композиции⁶ и конструктивные проекты художника расположились на двух противостоящих стенах. Между ними можно было протянуть зримые нити от найденных чисто живописных решений к их практическому образному применению.

Находясь на передовой линии фронта искусств, Клуцис стремился к конкретному применению открытий, добытых опытом и мастерством. В разгар экспериментального периода он создает этапное для своего творчества произведение — «Динамический город». Художники «отряда» Маяковского увлекались урбанизмом, проектировали необыкновенные города, вращающиеся здания, раздвижные стены. Одним из первых Клуцис применил термин «динамический» к понятию «город», как бы переключаясь со словами поэта: «город в ней стоит на одном винте весь электро-динамо-механический». В настоящее время известны три работы под названием «Динамический город»: две — Клуциса: графический рисунок на бумаге с фотомонтажом и живопись (масло на дереве) и третья — литография, выполненная



его женой, художницей В. Кулагиной (1923).

Клуцис неоднократно датировал «Динамический город» 1919 годом. Имея в виду графический вариант, он отмечал в нем первые зачатки фотомонтажа («Автобиография»), акцентировал внимание на принципах пропорциональности и подвижного равновесия, на принципах решения сферического пространства цветом, фактурой, плоскостью и опубликовал с ремаркой «рассматривать со всех сторон» (сб. «Изофронт». Октябрь 1931).

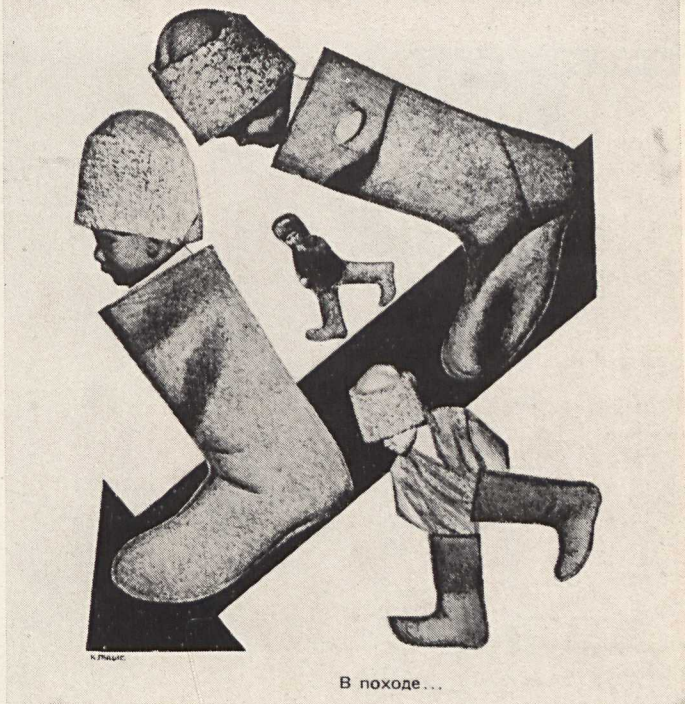
В «Списке работ» художник относит «Динамический город» (по-видимому, «масло») к 1919 году⁷. Создание объема цветовыми созвучиями и контрастами, серая гамма от белого до черного, гармония симметрии и асимметрии, движение, глубина находят в этой вещи концентрированное живописное решение. Утопическая идея города будущего созвучна сегодняшним идеям космических спутников-городов, моделям межпланетных гигантских кораблей. Архитектурные проекты, быть может, самый дальний прицел Г. Клуциса в искусство будущего. От «Динамического города» идут нити к тому, что развивалось потом в художественном конструировании, в оформлении, в работах с цветом и в плакате.

Внутренняя логика в развитии искусства вела художника от академизма к анализу изобразительных средств, от формотворчества к предмету, от конструктивной «вещи» к созиданию вещей. Клуцис писал: «После периода беспределничества, окончившегося в 1920 — 1921 гг., линия моего дальнейшего развития есть линия искусства агитационного». Он был среди тех «художников-конструктивистов», которые в знаменательную зиму 1921 года выбросили «производственное знамя». Если прежде он называл свои работы: «Построение», «Композиция», то теперь: «Конструкция», «Проект», «Модель».

Пространственные композиции названы в каталоге «конструктивными эскизами». Слово «эскиз» не свойственно художникам нового направления. Они «организовывали» материал, произведение искусства называли — «вещь». Нельзя объединить «пространственные композиции» с проектами радио-трибун, архитектурных сооружений, прозодежды⁸.

Значителен вклад Клуциса и в создание пространственно-динамических конструкций как средств наглядной агитации. Клуцис разработал проекты праздничного оформления к 5-й годовщине Октября, к IV Конгрессу Коминтерна: «Рупор революции», «Радио-оратор», «Речь Ленина», «Экран-трибуна-радиокiosk» и другие установки, которые имели подвижные кинофотоэкраны, вращающиеся экраны, громкоговорители, витрины. Проекты установок получили широкое признание уже в момент их создания. Они публиковались в журнале «Леф» как иллюстрации к статье Б. Арватова и как отдельные литографированные издания. Одна из них сантенной и прожектором — «Интернационал» — была установлена в Москве на здании гостиницы на Тверской ул. (дом Нирензее), где жили делегаты IV Конгресса Коминтерна. Конструктивная реальность проектов была воплощена и

Шурка Бураков.



«В поход».
Иллюстрация к книге И. Лин
«Ленин и дети». 1925. Оттиск.
Государственный музей
В. В. Маяковского. Москва

в наши дни, когда к 50-летию Октябрьской революции по инициативе активного пропагандиста советского искусства польского искусствоведа Шимона Бойко был сконструирован и демонстрировался для зрителей «Радио-оратор».

Возможность посмотреть экспозицию в Риге была ограниченной. Было бы хорошо показать ее в Москве и Ленинграде, сделать выставку передвижной.

Недавно (февраль—март 1971 г.) работы Клуциса участвовали на выставке «Искусство в революции» в Лондоне. Персональную выставку художника намечает Стаделик Музеум (Нидерланды).

Творческое наследие Г. Клуциса привлекает внимание всех тех, кого волнуют проблемы взаимопроникновения науки и искусства, образования новых отношений между изобразительным и декоративным искусством.

¹ В 1961 году в Государственном музее В. В. Маяковского в Москве состоялась первая посмертная выставка Г. Клуциса. Ее устроителем и организатором был Н. Харджиев.

² Организаторами выставки в Риге были: директор музея К. Андреев, заместитель по научной части И. Нефедова и составитель каталога и автор вступительной статьи к нему Н. Лапидус.

³ См. в журнале «ДИ СССР» статьи А. Эглита (№ 11, 1961) и Л. Огинской (№ 4, 1970); в журнале «Техническая эстетика» — статью Л. Марц (№ 1, 1968).

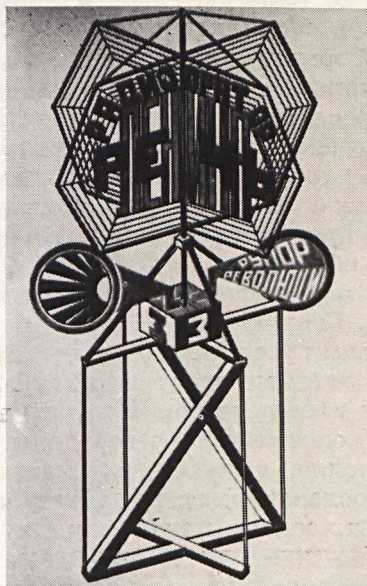
⁴ Из коллекции москвичей В. Кулагиной и Г. Костаки.

⁵ В каталоге эта серия ошибочно названа «Рекламные открытки».

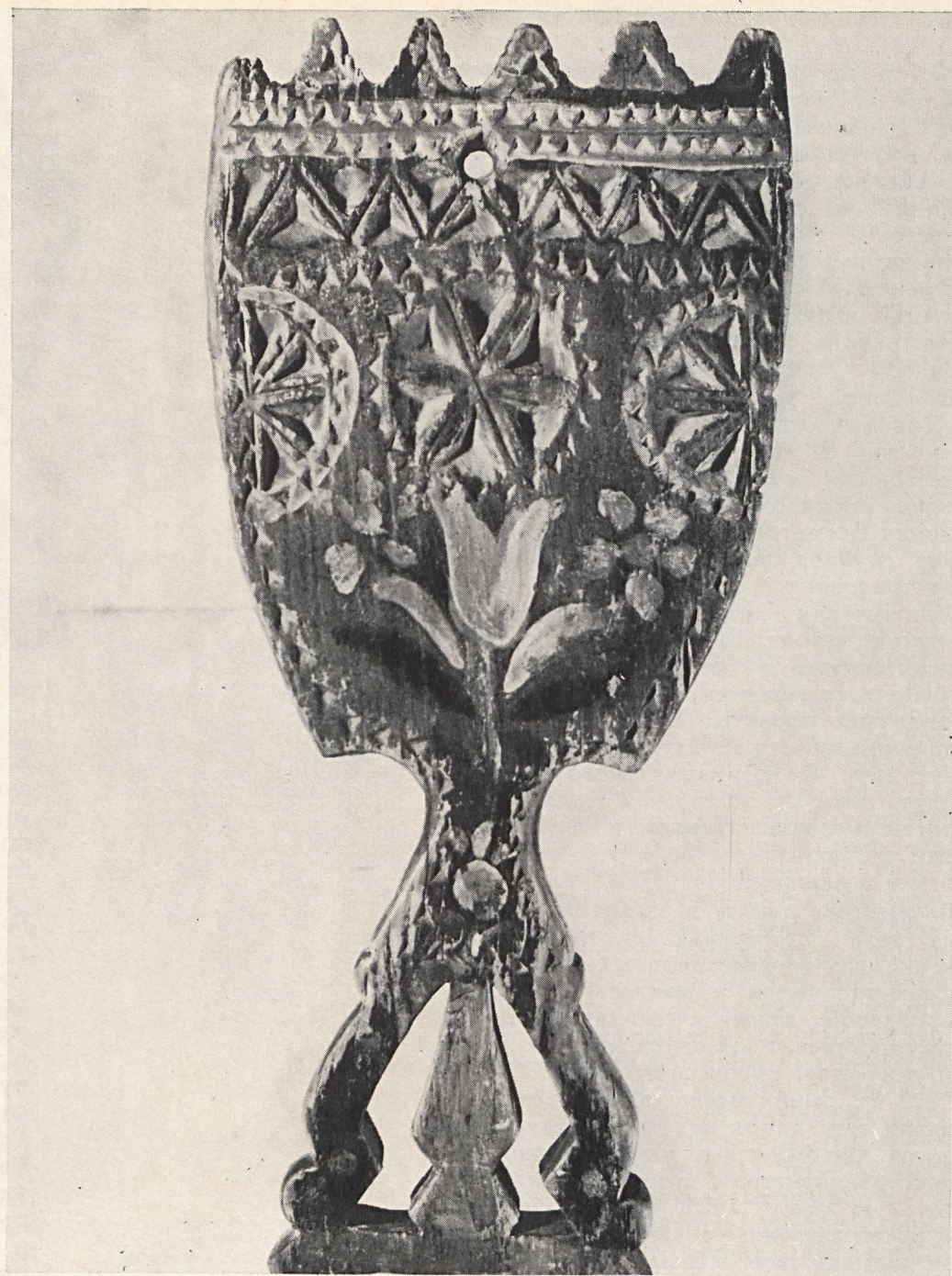
⁶ Раздел «Пространственные композиции» несправедливо объединен в каталоге одной лишь датой — 1922 год.

⁷ Живописный вариант этой работы ошибочно отнесен в каталоге к 1924 году. На самом деле он создан не позднее 1921 года.

⁸ Помимо указанных, в каталоге есть еще несколько досадных ошибок: «Красный человек» (х., м., 84,5×45,5) относится не к 1919, а к 1918 г.; одна из иллюстраций к поэме В. Маяковского «В. И. Ленин» названа «Эскизом театрального костюма» (!); Фотомонтажный плакат «Ленин и дети», где рядом с В. И. Лениным стоит М. И. Ульянова, ошибочно назван «Ленин и Крупская с детьми: сборник «Памяти погибших вождей» 1927 года отнесен к 1924 году.



Проект «Радио-оратора». 1922



Грязовецкие прялки

О. Круглова

В 1969 году Вологодский областной краеведческий музей и Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник показали выставку северных прялок.

Жители Вологды впервые познакомились с прялками такой необычной формы — вместо тонкой ножки широкая доска, идущая сразу от корневого донца до гребня. Впервые эта новая форма нанесена и на карту прялочных промыслов русского Севера. Она занимает весь Грязовецкий район Вологодской области.

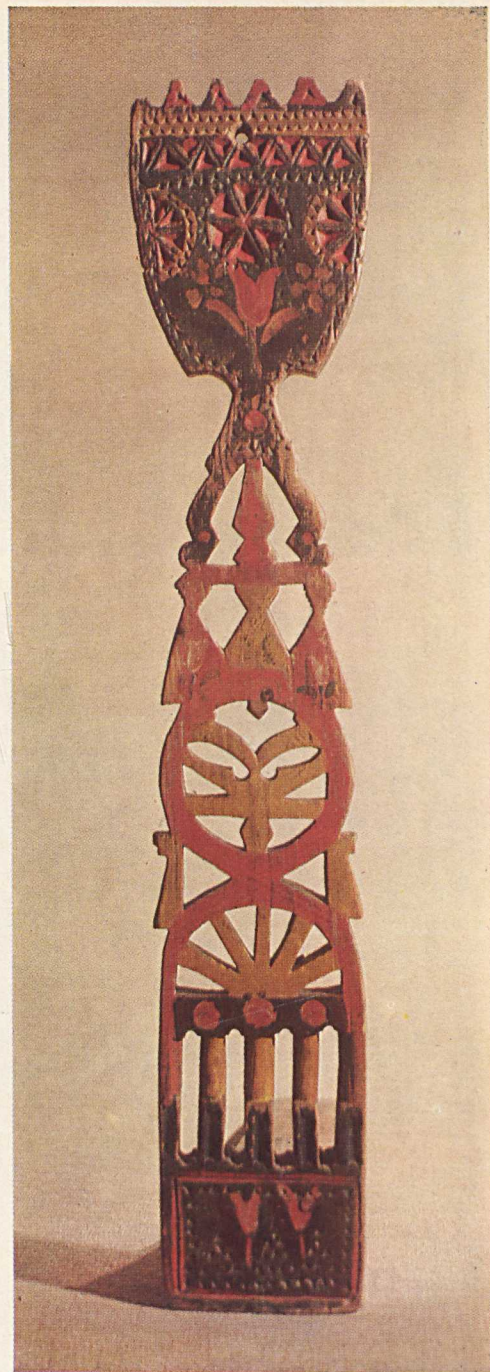
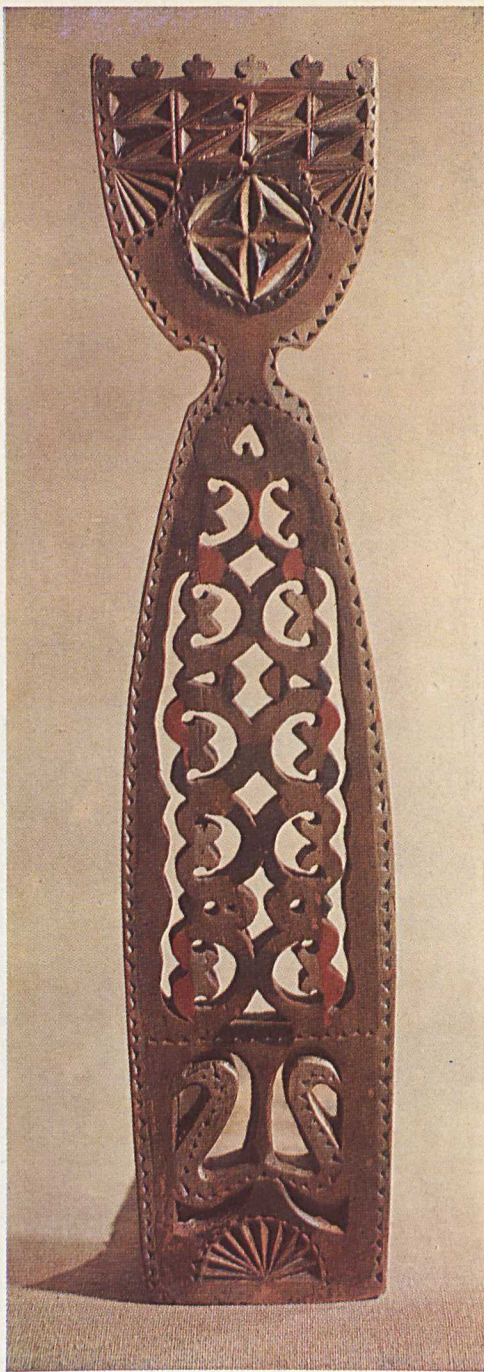
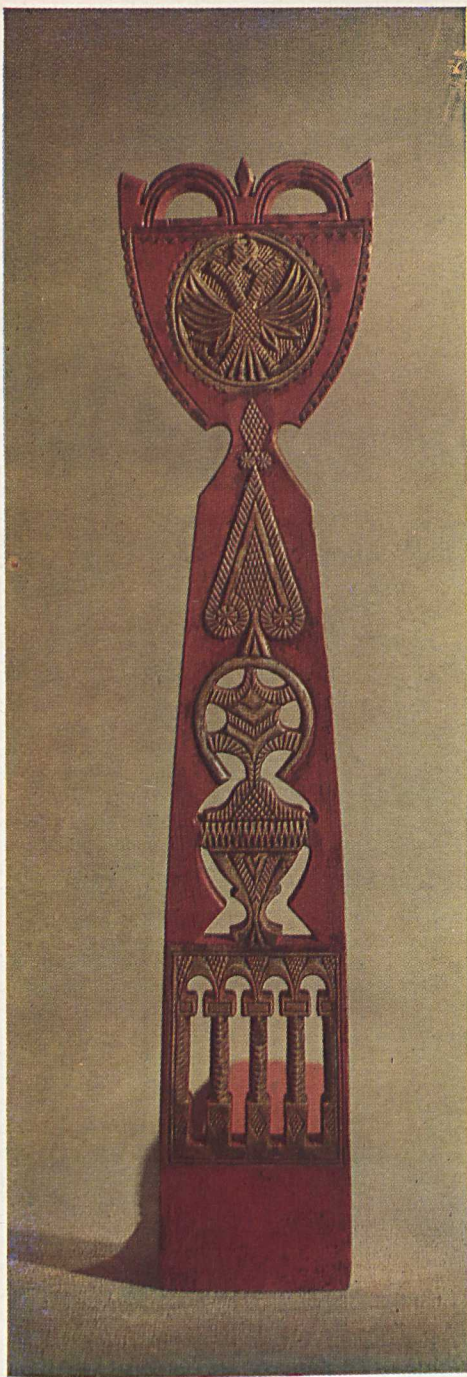
Еще до Революции, в 1910 году, А. А. Бобринский в альбоме «Народные русские деревянные изделия» впервые делит русские прялки на восемь типов. Шесть из восьми (вологодские, северодвинские, мезенские, поморские, тверские и ярославские) он выделяет по географическим признакам, а два типа — лишь по технике, так как не имел данных для определения даже приблизительно их географических границ. Прялки одного из них Бобринский назвал «прорезными» и отнес их к шестому типу. Им и была посвящена экспозиция первого зала выставки.

Трудную и не всегда благодарную

работу по установлению точных границ распространения различных видов прялок, а также их форм и орнаментов систематически проводит Загорский музей-заповедник. За пятнадцать последних лет музей организовал около пятидесяти экспедиций, которые заполнили многие белые пятна на карте русского народного искусства. Именно таким белым пятном до последнего времени было и место бытования «прорезных» прялок. Летом 1968 года экспедиция Загорского музея-заповедника, работавшая на стыке Ярославской, Костромской и Вологодской областей, выяснила место бытования прялок шестого типа. По месту изготовления в Грязовецком районе Вологодской области их и называли грязовецкими.

Первый адрес был найден еще летом 1966 года, когда Загорский музей проводил сбор и изучение произведений народного искусства Ярославской области, где распространены известные теремковые прялки с контурной резьбой.

В дневнике экспедиции того года во время работы в деревне Макарово, расположенной на древнем Вологодском тракте, севернее города



Данилова, записана беседа с Александрой Михайловной Водополовой. Водополова рассказала, что на ее родине, в Грязовецком районе, прядут не на «копылах» (так часто называют ярославскую теремковую прялку), а на «пряселках» иной формы, которые украшены сквозной резьбой. Она показала «пряселку» мастера из деревни Обериха (в 20 километрах от Грязовца) Федора Александровича Коновалова, на которой она пряла в молодости.

Донце (часть прялки, на которой сидит пряха) сделано из корневища дерева, а ножка с гребнем, вырезанная из ствола, является его естественным продолжением. Это говорит о северном происхождении прялки. Ножка в виде широкой массивной доски несколько сужена в верхней части (как плечи) и вся украшена сквозной резьбой. Именно из-за этой техники А. А. Бобринский и назвал такие прялки «прорезными».

Гребень (завершение прялки, куда привязывался лен) в нижней своей части зеркально повторяет округлую форму верхней части ножки и украшен круглой розеткой. По верхнему горизонтальному срезу

гребня идут небольшие городки-зубчики. Форма этой прялки тяжеловесна, в ней ничего нет от изящного изгиба ножки ярославской теремковой прялки и ее изящного остроконечного завершения гребня. Но эти два типа очень близки, они соседи и даже родственники. Пусть без изгиба, но ножка повторяет форму теремковой прялки, а гребень словно потерял остроконечное завершение, хотя основную форму сохранил. Эту первую прорезную прялку Александра Михайловна подарила Загорскому музею.

Но вопрос бытования шестого типа прялок пока оставался без ответа. Большую удачу принесла экспедиция 1968 года, которой удалось выяснить, что территория распространения пропильных прялок шестого типа очень обширна. Она идет почти от Вологды, занимая весь Грязовецкий район, и граничит с тремя северными районами Ярославской области, где бытуют ярославские теремковые прялки, форма которых, как уже говорилось выше, имеет много общего с вновь открытыми грязовецкими прялками.

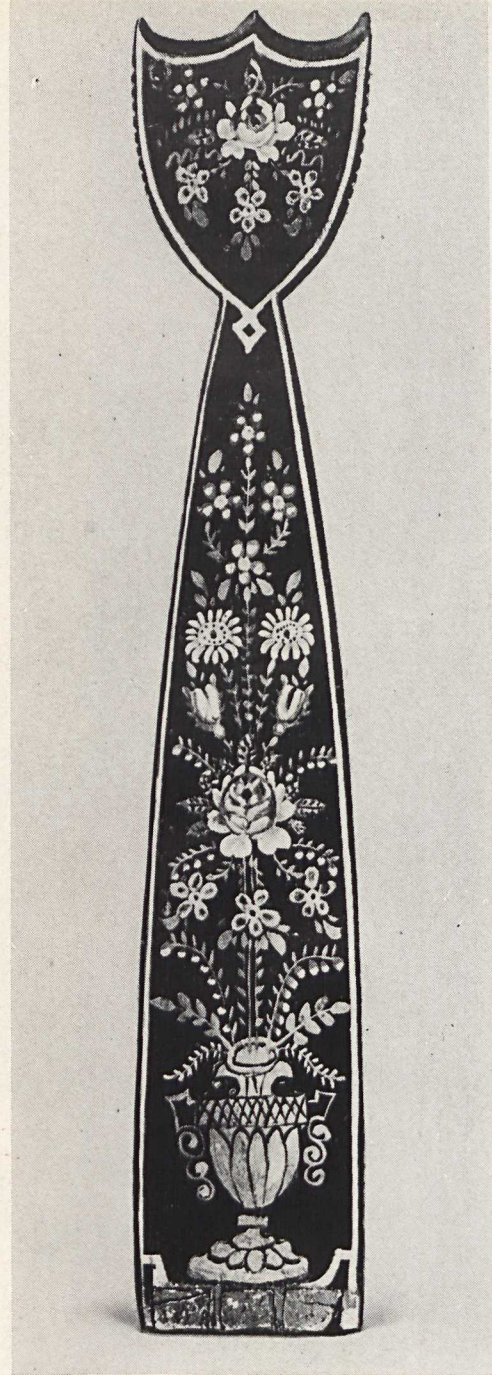
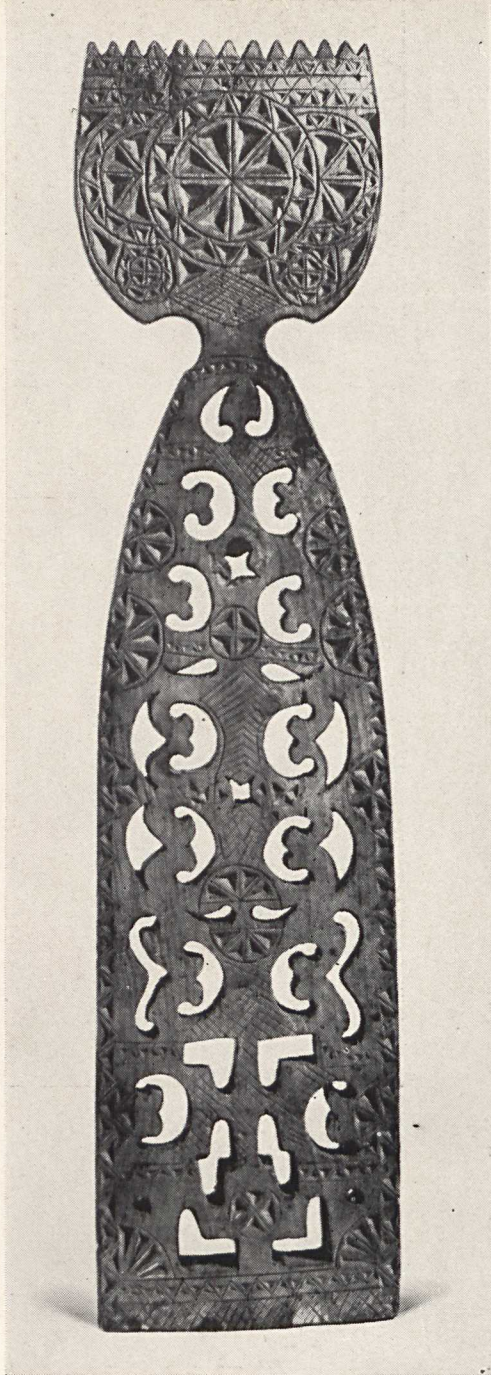
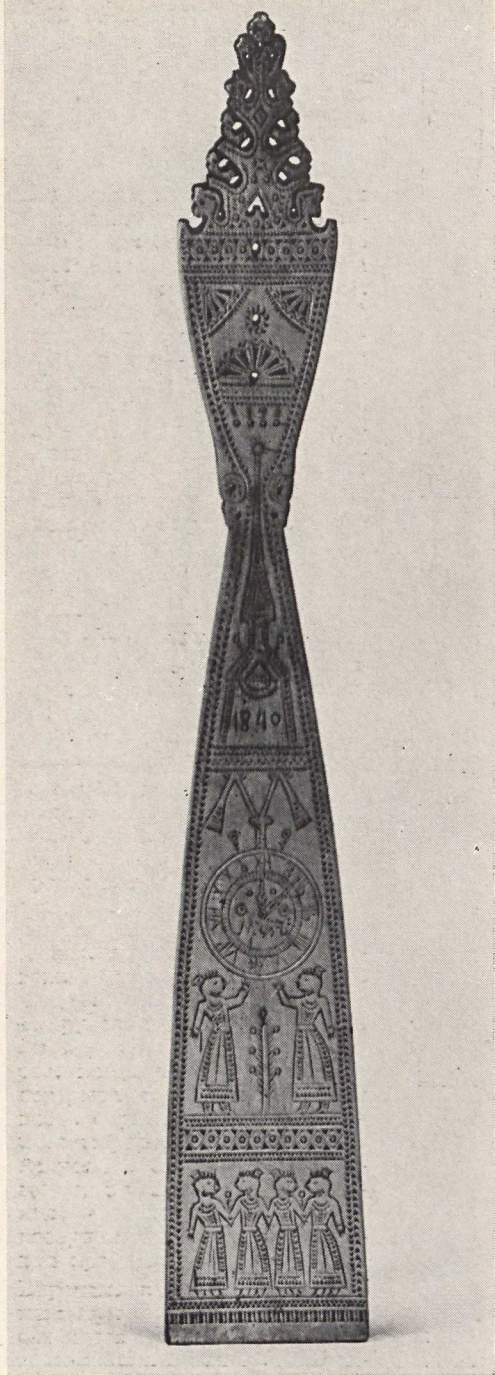
На востоке, там, где Грязовецкий район граничит с Буйским районом Костромской области, грязо-

вецкая прялка постепенно переходит в новый тип — в буйскую прялку, отличительной особенностью которой является трехзубчатое завершение гребня. Буйский тип прялок в альбоме Бобринского при первоначальной классификации русских прялок выпал совсем и был впервые зафиксирован экспедицией Государственного Исторического музея под руководством С. Жегаловой в 1957 году.

Все эти новые данные, собранные различными экспедициями за последние годы, дают нам сейчас возможность говорить о большой территории, на которой распространены три близкие по форме типа северных прялок — ярославских теремковых, буйских и вновь открытых грязовецких.

И все же, несмотря на общие истоки форм этих прялок, несмотря на их единое северное происхождение, для каждого типа характерна своя, давно установившаяся форма, техника резьбы, свой круг сюжетов и орнаментальных композиций, свои принципы колористического решения, свои законы компоновки узора на плоскости ножки, и гребни прялок.

Реже всего в украшении русских



прялок использована техника сквозной резьбы, лежащая в основе декора вновь открытых грязовецких «пряслиц». Часто сочетание самых простых элементов — полукругов, завитков, ромбов создает впечатление необычного богатства узора, в котором большое значение имеет игра ярко освещенной плоскости дерева рядом с воздушностью пропиленного узора, окаймленного густой тенью бокового среза резьбы. Но, очевидно, «прорезная» техника, которую Бобринский положил в основу характеристики всего шестого типа русской прялки, — поздняя. Об этом говорит наличие большого количества узоров на этих же прялках, исполненных более древней техникой трехгранновыемчатой резьбы. Мотивы резьбы на грязовецких прялках очень разнообразны, и многие из них, по-видимому, относятся к самым древним временам. К таким элементам языческой культуры нужно отнести розетку, цветущее древо, ладью с парными головами гусей.

Особую декоративность придает грязовецким прялкам нарядная, яркая роспись, нанесенная по резьбе; в некоторых образцах это про-

сто раскраска, исполненная с большим чувством декоративности, в других — размашистая, смелая по технике, очень тонкая и благородная по колориту кистевая роспись цветочного характера.

На многих образцах коллекции грязовецких прялок, собранных Загорским музеем, имеются даты, написанные вместе с росписью. Все они относятся ко второй половине и к концу XIX века.

Среди ярко раскрашенных грязовецких прялок второй половины XIX века выделяется своей строгостью и монументальностью форм несколько прялок, чистое дерево которых совсем не тронута росписью. Среди них и та первая грязовецкая прялка, которая указала экспедиции музея район бытования «прорезных» прялок. И несмотря на то, что она исполнена, как и все расписные прялки, во второй половине XIX века, хочется думать, что именно так выглядела древняя грязовецкая прялка — монументальная, устойчивая и грубая по форме, резьба которой поражает нас своей простотой, сдержанностью, своеобразием, а все произведение в целом — гармонией формы предмета и его декора.

Таким образом, рядом с давно признанной вологодской прялкой заняла свое законное место новая, грязовецкая прялка, форма которой говорит о ее более древнем происхождении.

По-видимому, именно эта, самая простая, устойчивая и самая естественная форма корня и идущего от него широкого, сначала, вероятно, мало обработанного массива ствола дерева, являлась исходной и для корневых прялок широко известного вологодского типа.

Члены экспедиции 1966 года: зав. отделом народного искусства О. Круглова и студентка Института им. И. Е. Репина Г. Дайн.

Члены экспедиции 1968 года: зав. отделом народного искусства О. Круглова и старший научный сотрудник А. Терещенко.

Прялка «терем»,
Любимский район,
Ярославская обл.

Грязовецкая прялка,
Вологодская обл.

Прялка из дер. Телешево,
Буйский район,
Костромская обл.

В Киеве состоялась 1-я республиканская выставка художников легкой промышленности Украинской ССР, организованная республиканским домом ассортимента в тесном сотрудничестве с Киевским отделением Союза художников СССР. Выставка расположилась в просторных залах нового здания Торговой палаты. На ней демонстрировалось более 1300 образцов текстильных, швейных, трикотажных изделий, фарфоровой, стеклянной и керамической посуды, обуви, платков, изделий из кожи. Рядом с натуральными экспонатами были показаны 560 произведений живописи и графики, созданные художниками, работающими в промышленности. Этот отчет легкой промышленности республики, рассказ о ее трудовых буднях, о вкладе художников в массовое производство, о народных корнях украинской культуры был посвящен 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Говоря об общем, самом главном отличии прикладного искусства сегодняшнего дня, необходимо подчеркнуть большую образность изделий, увеличение сюжетных тематических решений. В этом плане интересны изделия Будянского фарфорового завода: кружки-сувениры художников Г. Черновой, Г. Клумбицкой, большая серия тематических блюд для интерьеров общественных и жилых зданий.

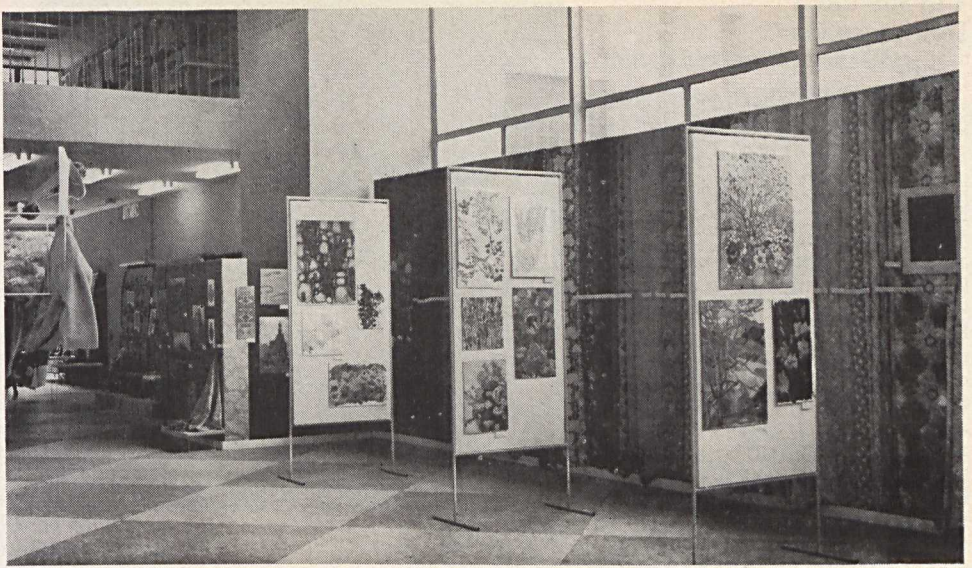
Художники Киевского шелкового комбината и Дарницкого ордена Ленина шелкового комбината представили целый ряд работ, решенных в смелой декоративной манере, с большими плоскостями цвета и своеобразной графикой. Многочисленные зарисовки цветов и этнографических материалов, сопровождавшие натурные экспонаты, наглядно продемонстрировали творческий процесс создания текстильных рисунков.

Художники промышленности в своей работе широко используют традиции народного искусства Украины. В этом отношении характерна продукция Херсонского ордена Ленина хлопчатобумажного комбината, выпускающего декоративные и мебельные ткани, радующие разнообразием рисунков, красочностью колорита. На Богуславской суконой фабрике впервые на Украине освоен новый ассортимент изделий из ангорской шерсти «мохер» — палантины, шарфы, пледы.

Многолетняя творческая дружба связывает текстильные комбинаты республики с домами моделей одежды, которые разработали и показали на выставке интересные совместные предложения: комплекты для отдыха и спорта из тканей «компаньонов» — женские летние пальто из дублированной хлопчатобумажной ткани Херсонского комбината, костюмы и пальто из тканей, выработанных Черниговским, Луганским, Харьковским комбинатами.

Экспозиция текстиля

Экспозиция фарфора и фаянса



Сейчас главенствующее место в одежде занимает трикотаж. Авторам приходится здесь значительно труднее, потому что работа художника-трикотажника протекает буквально «от пряжи до пуговицы». Он задумывает общий облик костюма и начинает его создание с разработки переплетения полотна. Богатством переплетений, щедростью красок и сочетаний, хорошей формой отличались модели художника Г. Митрохиной. Лиричной образностью и красивым цветосочетанием выделялась серия больших вечерних туалетов для эстрады, созданная Л. Шедриной, Р. Будкевичем. Молодые специалисты с высшим и средним образованием ежегодно пополняют коллективы текстильных комбинатов. Благодаря усилиям молодежи продукция Ровенского льнокомбината стала известна в стране и пользуется теперь доброй славой. Скатерти, декоративные салфетки, декоративные и мебельные ткани, в которых современные приемы оформления удачно сочетаются с национальными традициями, были отмечены в числе лучших экспонатов выставки.

Художники Житомирского льнокомбината показали украинские «настильники», разработанные в характере украин-

ских рушников с использованием элементов народной вышивки. Большое количество этюдов, зарисовок с натуры, набросков, эскизов представили молодые художники этого комбината, среди них ярко индивидуально прозвучали работы В. Кныша «Автопортрет», «Натюрморт с самоваром», «Зимний дворик», В. Шпаковского «Белый день», «Кактус», «Дождь».

Изделия сувенирного характера — это та проблема, которую нам еще надо решать. Все более настойчиво напоминает о себе сувенирная игрушка, игрушка национального характера, которую охотно дарят детям, друзьям, знакомым. Над созданием этих имеющих большой внутренний смысл игрушек работают талантливые художники и скульпторы. Множеством забавных зверюшек, кукол порадовали нас художники Т. Грибанова, Т. Светлицкая, Ю. Рубан и другие из Центральной лаборатории игрушек Киева, а также художница И. Мулер, представившая коллекцию кукол-цветов и несколько живописных натюрмортов — «Цветы и фрукты», «Баклажаны», «Осенний букет».

Создавая выставку «Искусство — в промышленности», Союз художников и республиканский Дом ассортимента ставил

своей целью не только показать наши достижения и познакомить население с работами художников промышленности, но главное — организовать встречу художников всех отраслей промышленности, собрать их вместе для творческого обмена мыслями, предложениями, поисками, утвердить искусство сложившихся художников и поднять молодые художественные кадры.

Во время двухнедельной работы выставки проходили семинары и лекции по всем отраслям промышленности. Проблематика семинаров, доклады главных художников творческих коллективов различных предприятий, лекции приглашенных специалистов сделали работу выставки по-настоящему творческой, живой и интересной.

Во время обсуждения было высказано много добрых пожеланий и напутствий в адрес художников. Все участники выставки пришли к единодушному решению, что такие и подобные им выставки должны быть периодическими и узаконенными так же, как выставки декоративного искусства, ибо эти выставки оказываются не менее полезными.

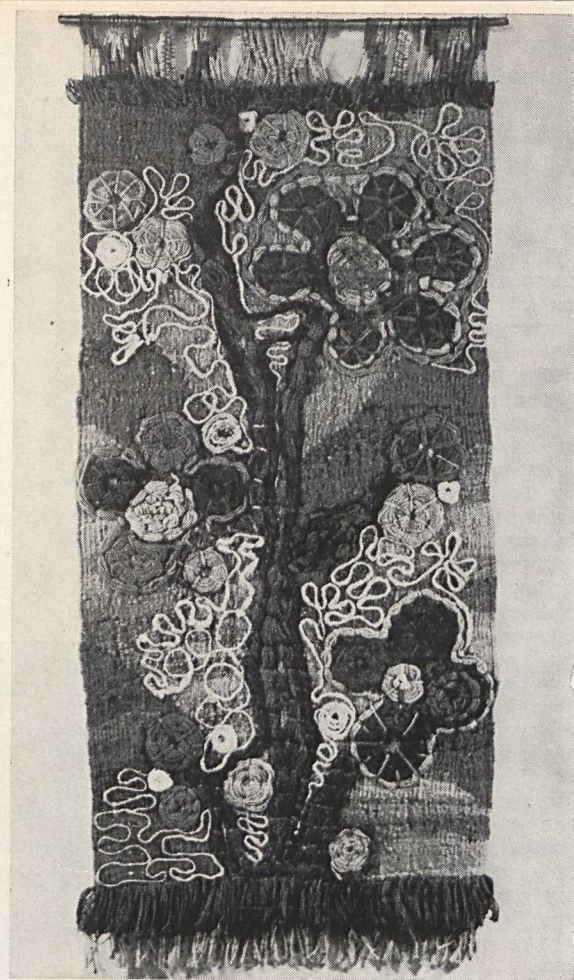
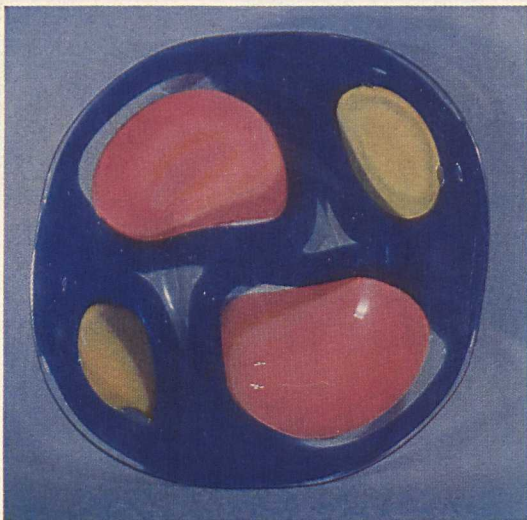
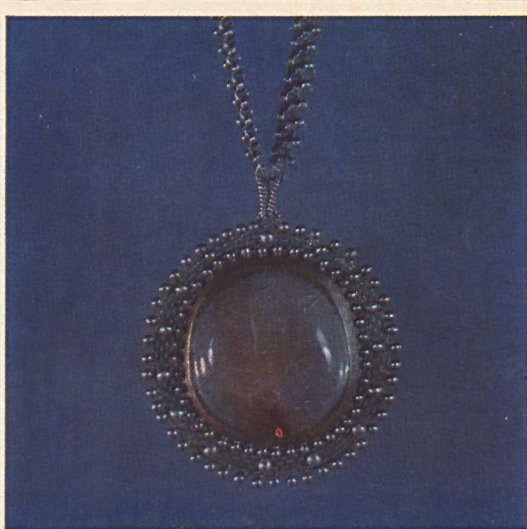
Н. Гассанова

В декабре прошлого—первых числах января нынешнего года в залах Союза художников СССР была открыта выставка «Художники Подмосковья». Посетители оставили в книге отзывов весь спектр оценок—от жеманно-одобренных («Выставка оставляет приятное впечатление. Мастерство и вкус являются ведущими компонентами экспозиции. Спасибо организаторам выставки за тонкую экспозицию») до язвительно-критических («Все это уже 1000 раз было и перебивало! Поэтому ремесло и невысокого уровня. Кто не верит—посмотрите книгу «Русская кустарная выставка 1900—1912 гг.»). Если быть объективным, надо признать, что истинно, как часто бывает, находится посредине между этими крайними точками зрения.

В самом деле, здесь можно было заметить нечто общее с выставками начала нашего века, а именно сходство в направлении художественных поисков. Это прежде всего разработка национальных форм и тем, иногда в виде открытой работы под старину, чаще же в виде стилизации «в русском духе». Это было бы хорошо несколько лет назад, когда после длительного перерыва многие художники вновь обратились к изучению и интерпретации народного искусства. Это неплохо и сегодня, но все же преобладание «сувенирного» подхода воспринимается как повторение пройденного.

Впрочем, в искусстве народных промыслов такой подход считается почти единственно возможным. Здесь требуют неспешного развития стили в твердо установленных границах (даже если эти границы возникли не естественным путем, а были в свое время установлены профессиональными руководителями промыслов). И мастера жостовской росписи, абрамцево-кудринской резьбы, загорской росписи с выжиганием показали, что они эти границы прекрасно знают и умеют соблюдать. Характерно поэтому появление такого анахронизма, как огромный деревянный ковш ворносково-резьбы—повторение выставочных экспонатов «а ля рюс» начала века. Приходится пожалеть, что рядом не были показаны федоскинские работы (их экспонировали на отдельной выставке, посвященной юбилею фабрики). Ведь в лаковых производствах сейчас ощутимы поиски новых выразительных средств, и практика федоскинцев показывает возможности промыслов, ищущих новые пути. Жостово также занимает не последнее место в этих поисках, но на выставке нашло отражение только сугубо традиционное направление его искусства.

Нас всегда радуют попытки возродить технику забытых промыслов, и можно только приветствовать миниатюрную резьбу из самшита Н. Саламкина, хотя художник еще не нашел своего выразительного языка, соответствующего особенностям материала. Обраща-



А. Голиков.
Кулон «Ажурный».
Кварц, мельхиор.

Р. Исаковская.
Гобелен «Земля цветет».
Шерсть, пенька, ручное ткачество

Н. Матушевская.
Блюдо. Гутное стекло

А. Харитонов (роспись),
Ю. Ганрио (форма).
Декоративный набор
«Кузнецы». Фарфор,
роспись



О. Карандашова.
Серьги «Плетенка».
Абсидиан, серебро, филигрань.
Н. Ганф, Е. Жигалкина.
Декоративный набор «Север».
Сульфидное стекло
М. Смирнов.
«Кузнец и царь Петр».
Богородская деревянная
игрушка.



ют на себя внимание попытки перенести в индивидуальное творчество традиции промыслов игрушки. В принципе здесь нет ничего плохого, но удач эти попытки пока не дали. Это особенно относится к игрушкам загорского художника Н. Денисова, работающего «под Филимоново», и О. Кривошековой — «под Каргополь». Они плохи по цвету и легке и производят впечатление каких-то ненастоящих, придуманных, искажают образ традиционного оригинала. Поражает разнообразие техник, в которых работает О. Чеснокова. Здесь и стилизованные под народную керамику сосуды «кудряши», и деревянные матрешки, и плетеная из мочала с веревкой декоративная рогожа, нарочито грубая по фактуре (и красиво, и «в крестьянском стиле»). Нарочито грубые материалы использует в гобелене «Земля цветет» также Р. Исаковская. Но она противопоставляет им изощренность линий, благодаря чему ее композиция приобретает особую эффективность.

Следуя за оценками зрителей, мы начали наши заметки с промыслов и работ индивидуальных художников, близких промыслам. Однако центральное место на выставке занимал фарфор художников Подмосквы. Тот же «сувенирный» подход чувствуется в нем весьма сильно. При этом здесь немало удач. Например, в росписи в палехском стиле декоративного набора «Кузнецы» А. Харитонов (форма Ю. Ганрио). Лаконичный цвет и графически выразительный рисунок хорошо сочетаются с белоснежным фоном предметов, заставляя вспомнить подобные работы на фарфоре палехских мастеров 20-х—30-х годов.

По-настоящему пластичны решения с большой мерой обобщения, мягкие в цвете скульптурки (не хочется говорить «статуетки») К. Поповой. Как всегда ровно и хорошо выступила Л. Азарова. Есть удачные работы и в стекле. Совсем небольшое по размеру декоративное блюдо Н. Матушевской, думается, стало одним из интереснейших экспонатов выставки. В нем привлекает несколько неожиданное для наших представлений о возможностях стекла решение, соотношение цветовых пятен, дающее подлинный декоративный эффект, наконец, изящная форма.

Мы вновь встречаемся с умелой подачей недорогих камней и металлов, которые облагораживает труд художника (например, в работе Л. Васильевой). А. Голиков прекрасно умеет подчеркнуть красоту необработанного самоцветного камня.

Итак, скептик, написавший сердитый отзыв, неправ: «Художники Подмосквы» — хорошая выставка. Но он не совсем неправ: за редкими исключениями, художники Подмосквы спокойно плывут по течению, работая в стиле привычном, принятом, ставшем нормой еще несколько лет назад.

В. Гуляев

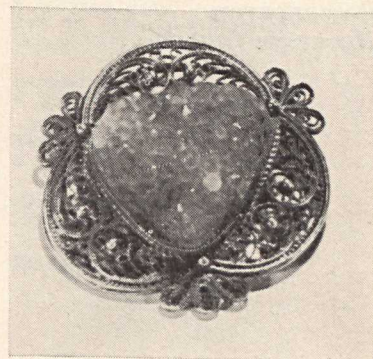
Юбилей Калининского училища

Свой полувековой юбилей отметило недавно Московское художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина. Созданное в крайне тяжелое для страны время, училище стало одной из важных опор той политики возрождения и развития народного искусства, которую советское государство проводило с первых дней своего существования. Училище готовит мастеров-художников для народных художественных промыслов, способных сочетать профессиональное мастерство в его традиционных формах с чутким пониманием запросов и требований современности.

За прошедшие 50 лет училище неоднократно меняло свои организационные формы, статус и права, но всегда сохраняло неизменно высокий уровень профессиональной и общехудожественной подготовки своих выпускников. Более четырех с половиной тысяч специалистов дало оно народным художественным промыслам; многие из них сделали ведущими мастерами и завоевали широкое признание и известность в нашей стране и за рубежом. Достаточно назвать имена заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР Е. Ефремовой, лауреатов Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина известных художников из Вологды — кружевниц Э. Хумала и В. Веселовой, вышивальщиц из Мстеры Т. Дмитриевой и В. Носковой и многих других. С деятельностью выпускников училища тесно связано развитие таких промыслов, как хохломская роспись, холмогорская резьба по кости, миниатюрная живопись Федоскина, Холуя и Мстеры. Калининцев можно видеть в мастерских Вологды и Ельца, Кирова, Горького, Тобольска — всюду, где существуют народные художественные промыслы.

В настоящее время училище готовит художников многих специальностей: ткачей и ковровщиков, вышивальщиц и кружевниц, мастеров художественной росписи по дереву, папье-маше, металлу и финифти, художников-резчиков по дереву, кости и камню. К их услугам многочисленные, прекрасно оборудованные мастерские, лаборатории и кабинеты, богатая библиотека и музей лучших образцов творчества народных художников и работы выпускников училища. Те достижения, итог которым подводит полувековой юбилей училища, позволяют надеяться, что и в дальнейшем ему удастся сберечь заслуженный авторитет одного из крупнейших учебных центров народного художественного производства нашей страны. В связи с юбилеем были открыты две выставки: в самом училище — студенческих работ, в Музее народного искусства — выпускников училища разных поколений.

Е. Иванова



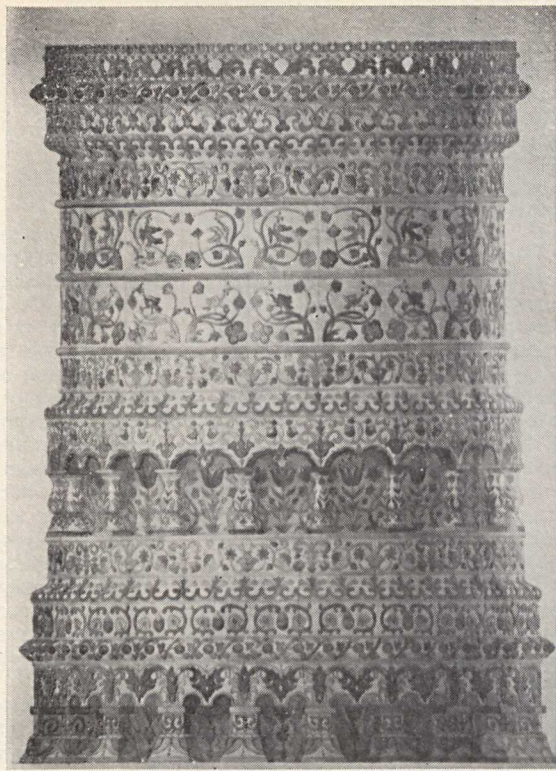
Работы выпускников училища:
Г. Леонтьева.
«Лев с дрессировщиком».
Эмалевая пластина

Л. Сапегина.
Панно «Из-под коклюшек
выходят звезды и птицы».
Шерсть, тамбурная вышивка
шелком

Е. Виноградова.
Брошь из ювелирного
гарнитура. Серебро, аметист

А. Алексеев.
«Иконописцы».
Эмалевая пластина





Реставратор Древнего Пскова

В начале года в Поганкиных палатах Псковского историко-художественного архитектурного музея-заповедника открылась посмертная выставка работ ученого, архитектора и художника Юрия Павловича Спегальского, известного большой серией исследований, посвященных проблемам реконструкции, реставрации и консервации памятников Пскова. Чертежи, кальки, рисунки составляют основу экспозиции. По-прежнему представляет интерес для реставраторов система архитектурных заповедников, определенная Спегальским в первые послевоенные годы. Тщательность проектов реконструкции гражданских, церковных и военных построек, внимание к силуэтообразующим зонам заслуживают пристального анализа, сегодняшних художников и реставраторов, работающих над реконструкцией памятников средневекового Пскова. В соединении с подготовленным незадолго до смерти ученого перспективным планом реставрации города проект архитек-

турных зон представляет цельный и завершенный документ. Тем более важный, что касается он эстетической и практической цели реставрации — создания жестко организованной системы, комплекса памятников — не набора шедевров, но живого организма с хорошей соразмерностью частей.

Ю. П. Спегальский многие годы посвятил изучению гражданской архитектуры древнего Пскова. Она стала темой его кандидатской диссертации. Исследователь справедливо отмечал: «Научное значение сохранившихся в Пскове остатков гражданских зданий чрезвычайно велико. В столь большом количестве они не дошли до нашего времени ни в одном из других старых русских городов... При всем своеобразии их местных архитектурных особенностей они могут сыграть весьма существенную роль в деле изучения культуры не только древнего Пскова, но и всей Руси в целом».

На выставке представлены

проекты реконструкции наиболее совершенных гражданских памятников. Но кроме этих, уже известных специалистам работ, есть и другие, не менее важные для постижения духа и смысла XVII века листы реконструкций печей, совершенных функций и декором, некогда отоплявших и украшавших большие палаты состоятельного псковского купечества — Поганкиных, Ямских, Трубинских. Юрий Павлович делал множество карандашных набросков парадного интерьера XVII века — потешных палат и палат для пиров, пытаясь понять их ритмические и конструктивные законы. Комплекс этих проектов и рисунков, соединенных рамкой одной темы, позволяет посетителю выставки составить достаточно цельное представление о богатом псковском жилище XVII века, а при небольшом воображении — и о его духовной жизни и психологических закономерностях, им управляющих. Впоследствии академик Д. С. Лихачев напишет об

Проект реконструкции
церкви Николы со Усохи —
восточный фасад
(3 фото в нижнем ряду):

конец XVIII в.;

конец XIX в.;

середина XVI в.





этих листах, литографированных автором в 1957 году: «По своему значению графические реконструкции древнего Пскова работы Ю. П. Спегальского равняются тому, что было сделано А. Васнецовым для старой Москвы». Доктор архитектуры В. И. Пилявский писал об этом же цикле: «Ю. П. Спегальский воссоздает изначальный вид многих строений, жилых палат, храмов, воплощает свои изыскания, которые позволили ему выступить с оригинальной и теперь общепризнанной концепцией псковского жилища — деревянного на каменных этажах».

Все, кто знаком с книгой Спегальского «Псков (художественные памятники)», в которой собран и классифицирован накопившийся к началу 60-х годов обширный материал по истории и архитектуре древнего Пскова, встречаются на выставке с оригиналами многих реконструкций, отличающихся высокой культурой исполнения и глубиной знания материала. На примере

церквей Николы со Усохи и Одигитрии на Печорском подворье архитектор век за веком проследивает судьбу памятника в больших цветных листах, показывая, как постепенно гложет архитектура к концу XIX века и как обретает теперь первоначальное лицо. Это не только интересная часть экспозиции, это наглядный урок исторически и эстетически профессионального видения.

Небольшой раздел выставки отведен прикладным работам архитектора. Воспитанный в семье строительного рабочего-лепщика, знавший высокое ремесло каменщика, Юрий Павлович всю жизнь работал с самыми различными материалами и был замечательным рукодельным мастером. Его рубленные и расписные люстры оригинальны и органичны в стилистике современного интерьера.

Радуют в экспозиции многочисленные пряничные доски, пробуждающие прекрасные воспоминания детства. Вот такой пряник, прикинувшийся

либо нахохлившимся ямщиком, либо нарядной бабой с полными ведрами, учил нас светлому веселому взгляду на мир и был нашим начальным шагом к эстетическому освоению мира. А есть еще расписные завесы, шкатулки, броши и множество других талантливых работ...

Выставка Ю. П. Спегальского познакомила нас с ученым, глубоко и точно знающим историю псковской архитектурной школы времен ее великолепного расцвета, с архитектором, много сделавшим для возрождения памятников гражданского и церковного зодчества...

В. Курбатов

В верхнем ряду:
Дом на Никольской улице.
Псков. XVII в. Автолитография

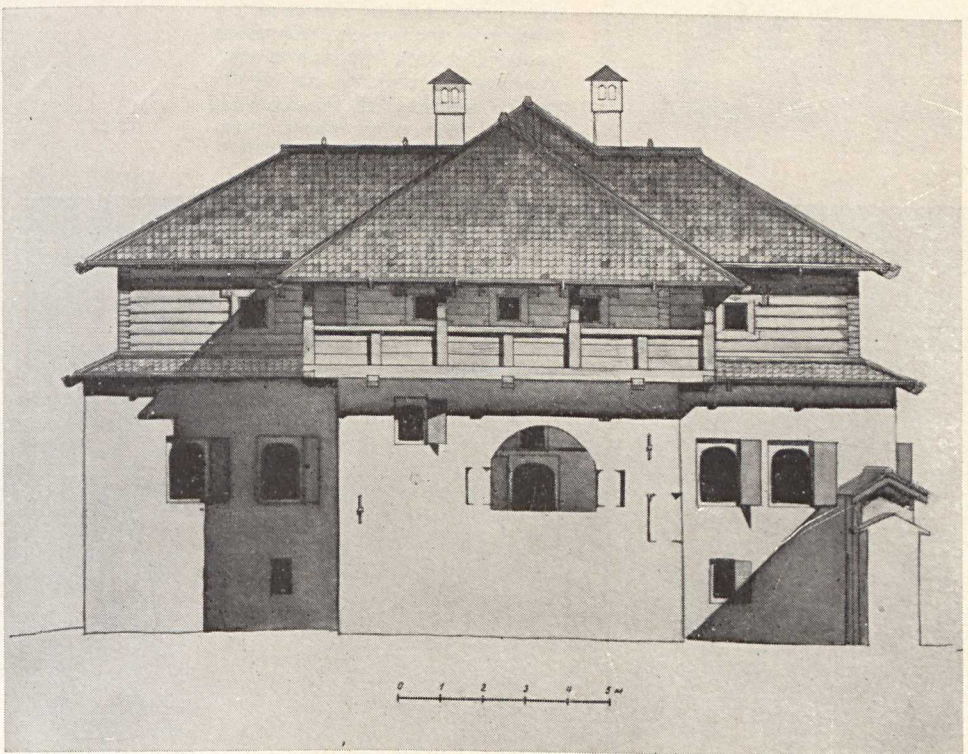
Реконструкция печи
в доме Печенко. Общий вид

Реконструкция печи
в доме Печенко. Фрагмент

Люстра деревянная расписная.
1959

Пряничная доска

Палаты у Соколей Башни.
Проект реконструкции
(внизу справа)



Художник кино и театра

В выставочном зале Дома актера ВТО в Москве прошла итоговая выставка московских театральных художников (см. ст. «Итоги сезона», «ДИ СССР» 1971, № 3). Столько индивидуальностей, столько вдохновения, что от просмотра выставленных работ, выполненных в самых различных манерах и фактурах, дух захватывало!

А вслед за нею открылась скромная, бесхитростная выставка, и, казалось, после такого изобилия эмоций трудно воспринимать выставку, автор которой отнюдь не претендует на амплуа законодателя мод и дерзких новаций. Выставка старейшей художницы театра и кино заслуженного художника РСФСР Лидии Ивановны Наумовой привлекла к себе большое внимание простотой, вкусом и высокой изобразительной культурой. На торжественное открытие выставки собрались артисты, режиссеры, художники, деятели искусств, друзья театра.



Автопортрет

Это был подлинный праздник. И действительно, выставка Наумовой — плод продолжительного и упорного труда, напряженных творческих поисков и открытий.

В 1924 году Лидия Наумова оканчивает ВХУТЕМАС с дипломом художника-постановщика. Она занимается журнальной и книжной графикой, пробует свои силы в плакате и оформлении празднеств, расписывает декоративные панно, много рисует и пишет (ее любимые жанры — пейзаж и натюрморт), принимает активное участие в экспозиции музеев и первых советских выставок за рубежом, в частности оформляет советскую выставку печати в Кёльне; в Музее Революции Наумова оформляет зал под рубрикой «Народная воля», участвует в экспозиции к I и II съездам Коминтерна.

В конце 30-х и начале 50-х гг. она работает в театре. Начиная с 40-х годов, постоянно участвует в создании кинофильмов как художник по костюму. Творческая судьба Наумовой сложилась и просто и сложно. Ей повезло — она работала с такими мастерами, как С. Эйзенштейн, М. Ромм, М. Калатозов, И. Пырьев и др. Сложно потому, что совместная работа с сильнейшими режиссерами советского и мирового кино требовала большого эмоционального напряжения, ответственности, вечных сомнений и огромной отдачи творческих сил. Наумова прошла у них суровое и прекрасное испытание на пробу своего таланта. И, нужно сказать, с честью выдержала эк-

Царь Иван.
«Иван Грозный».
«Мосфильм». 1942

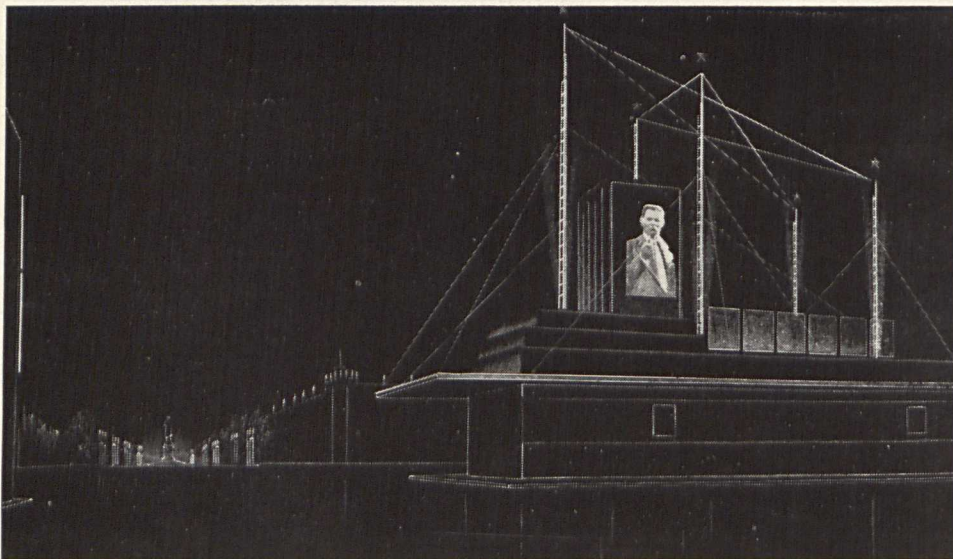


Малюта Скуратов.
«Иван Грозный».
«Мосфильм». 1942

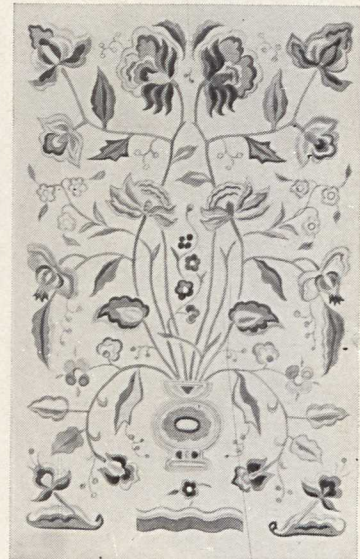


«Разоренный».
Спектакль «На бойком месте»

замен. Работы Лидии Ивановны к фильмам «Иван Грозный», «Летят журавли», «Убийство на улице Данте», «Идиот» занимают достойное и почетное место на персональной выставке и в истории нашего декорационного искусства. На выставке экспонируются эскизы декораций, костюмов, портреты, натюрморты, пейзажи. Работа Наумовой в театре представлена эскизами декораций к спектаклям «Три сестры» А. Чехова, «Опасный поворот» Д. Пристли, «Романтики» Э. Ростана, «Мещане» М. Горького, «На бойком месте» А. Островского, «Воскресение» Л. Н. Толстого. Работы над пьесами А. Островского перекликаются с традицией русской жанровой живописи второй половины XIX в., с ее любовью к бытовым подробностям и деталям, глубоким проникновением в характер действующих лиц. Театральные работы Наумовой раскрываются через гармоническое цветовое решение сценической картины, через сочетание



Панно.
Роспись
по шелку.



Проект оформления площади Пушкина в Москве к празднованию 17-й годовщины Октября

станковой утонченности восприятия с декоративной широтой. Художница стремится передать в эскизах поэтическое восприятие среды, подробно и обстоятельно раскрыть социальную остроту темы. Интересно решены эскизы декораций к спектаклю «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Они выполнены в выразительной, полновзвучной и вместе с тем сдержанной коричневой цветовой гамме. Центральное место на выставке занимают, конечно, виртуозно и мастерски сделанные эскизы костюмов к спектаклям и кинофильмам.

Наумову интересует не только бытовая историческая законченность, в первую очередь ее интересует пластическая форма образа, психология характера, судьба персонажа. Хочется хоть немного остановиться на одной из классических работ, которая привлекла внимание зрителей, художников, искусствоведов. Речь идет о костюмах к фильму «Иван Грозный». Эта работа прошла проверку гением Эйзенштейна и временем. Большая серия эскизов, выполненных в черной акварели и карандаше, сдержанных и напряженных по цвету, полных динамики и темперамента, раскрывает некую фантастичность персонажей, решенных почти гротескно. Вместе с тем здесь глубокое знание истории государства Российского. Образы Грозного, Пимена, Басманава, Колычева, Анастасии созданы на основе художественного анализа эпохи. В этой работе Наумова — скорее поэт эпохи Грозного, чем летописец. Исключителен по психологической насыщенности эскиз самого Грозного, «трагический излом» его фигуры. Образы портреты Ефросиньи и слабоумного Владимира Старицких поражают удивительной точностью характеристики. Страшен костюм и грим Пимена «в ризах белых, с темным пламенем фанатика в глазах». «Хуже дитяти он. Умом прискорбный», — говорит Ефросинья Старицкая о своем сыне Владимире. В костюме претендента на престол Владимира Наумова подчеркнула его неполноценность, инфантильность. Просты и выразительны костюмы сподвижников царя, крестьян. В них дается социальная и личная характеристика, полностью отвечающая душевным склонностям, вкусам и привычкам персонажей. У Наумовой костюм



непременно играет вместе с актером, помогая ему глубже проникнуть в создаваемый образ.

Наумова — художник с пылким воображением, неиссякаемой фантазией, умеющий остро и внимательно наблюдать и видеть действительность и претворять ее в яркие образы.

Все, что было на выставке, отмечено печатью особого свойства. Как ни странно, оно, это свойство, встречается совсем не так часто, как можно было бы ожидать. Это искренняя любовь к театру и кино, которая порой вынуждает художника отказаться от эффектного и безапелляционного утверждения своего «я», если этого требуют интересы спектакля или фильма, если это диктуется общим творческим замыслом режиссера.

Р. Коржув



Русские прялки

В январе в Тульском музее изобразительных искусств открылась выставка «Русские прялки» из коллекции Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Собрание прялок Загорского музея в настоящее время насчитывает более 500 образцов. За последние двадцать лет Музей провел 50 экспедиций по сбору произведений народного искусства, в том числе и прялок. На выставке представлены прялки Горьковской, Костромской, Ярославской, Калининской, Новгородской, Вологодской, Архангельской областей и Карелии.

Во время экспедиций, кроме комплектования коллекции музея, проводилось картографирование русских прялок. Экспедициями Загорского музея были найдены центры северодвинской росписи и открыты впервые прялки Ракулки. Уточнены районы и границы бытования «теремковых» прялок и прялок «согжанок» в Ярославской области, «золоченок» в Вологодской. Найдены центры производства знаменитых ярославских «столбчатых» прялок. Открыты на севере Костромской области прялки Совети. Хорошие результаты дали исследования Вологодской области; найден, наконец, район и определены границы бытования «прорезных» прялок, названных сейчас грязовецкими (см. стр. 39), впервые экспонировались прялки с рек Печенги и Толшмы, а также прялки Междуреченского и Сокольского районов. В глухих районах Калининской области экспедиции Загорского музея впервые открыли районы бытования «сплошных», очень архаичных по своей форме прялок, которые в корне изменили представление исследователей о прялках Тверской земли.

Все эти новые материалы дали возможность представить на выставке в Туле разнообразные формы русских прялок и четко выделить в экспозиции два крупных раздела: прялки русского Севера и прялки, форма которых — донце с гребнем или стояком — характерна для районов, связанных между собой Волгой и ее притоками.

Всего на выставке экспонировалось более ста образцов лучших прялок из коллекции Загорского музея.

О. К.

Гончар из восьмого «б»

Вот уже два года старший сын известного в Самарканде гончара члена Союза художников СССР Абдурахима Мухтарова четырнадцатилетний Зариф приходит после школы в мастерскую отца и с увлечением лепит из глины игрушки. Небольшие глиняные фигурки, сделанные руками этого мальчика-гончара, выразительны и трогательны: добрая растерянная овца, веселый теленок, задир-козел, и нет ни одного повтора в образном решении этих скульптур малых форм.



Зариф продолжает творческую линию своего отца и это естественно: в Узбекистане до сих пор сохраняется передача традиций художественного ремесла от отца к сыну, потерявшая, разумеется, обязательный характер. В Шахрисабзе одиннадцатилетний сын гончара Мусы Рахматова старательно дорабатывает узоры отца, нанося на блюда характерные для этого района орнаменты; в Китабе сын гончара Файзул-



лы Абдуллаева делает интересные по форме кувшины; в Ургуте старшие сыновья Махкама Облакулова Намоз и Таштемир знают весь процесс производства и работают почти наравне с отцом.

К сожалению, творчество детей из семей потомственных мастеров художественного ремесла до сих пор не привлекало внимания общественности и мало известно. Лишь Зариф Мухтаров был участником нескольких художественных выставок, в том числе и республиканской юбилейной выставки в Ташкенте в 1970 году.

А. Соколова

Анастасия.
«Иван Грозный»
«Мосфильм». 1942

Князь и дамы.
«Дядюшкин сон»
«Мосфильм». 1965

Фрески Сапарского монастыря

Сапарский монастырь расположен в ущелье реки Уравели, в десяти километрах от районного центра г. Ахалцихе (Грузинская ССР). Кроме своеобразной архитектуры Сапара привлекает внимание сохранившимися на стенах ее зданий росписями, особенно в главном из них—Святосаввинском храме. Он построен в конце XIII века, в эпоху кровавого нашествия монголов на Грузию, и поэтому стенопись храма св. Саввы в известном смысле является уникальной. В нижнем регистре южного рукава изображены ктиторы храма. Это владетели южной Грузии, исторической Месхети, или Самцхе-Саатабаго, влиятельнейшие феодалы своего времени—Джакели. С именем одного из них—Саргиса I связан факт отделения от Грузии в 1266 году ее значительной южной части—Самцхе-Саатабаго и передачи под непосредственную юрисдикцию монгольского хана, то есть «хасинджу». Какими бы мотивами ни руководствовался Саргис Джакели, объективно его поступок расценивается как измена объединенному государству, игравший на руку монгольским захватчикам. К 1285 году в связи с болезнью Саргис I отходит от политической деятельности, и место владетеля Самцхе зани-

мает его сын Бека I. Именно Бека I Мандатуртухуцеси построил между 1285 и 1308 годами в летней резиденции Джакели—Сапаре храм св. Саввы для постригшегося в монахи отца. В это время Святосаввинский храм был полностью расписан (в дальнейшем он неоднократно переписывался).

Храм расписан по распространенной в то время схеме (разновременные переписи также следовали общей схеме). В куполе—изображение «Вознесения Спасителя», в барабане купола—восемь пророков с развернутыми свитками в руках, на парусах—евангелисты в круглых медальонах, в апсиде—«Деисус», «Евхаристия» двумя видами и святительский фриз с дьяконами, в своде вимы—орнаментальный крест в круглом медальоне, на стенах и подкупольных столбах—сцены из жизни Христа, «Страшный суд», «Чудо Евстафия Плакиды», ктиторский групповой портрет, «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину», «Древо Иессево», изображения св. Воинов.

Фреска с изображением «Чуда Евстафия Плакиды» помещается в среднем регистре западного рукава. Снизу и сверху ее обрамляют каменный карниз и часть западного окна. Изображение святого всадника сопровождает надпись древнегрузинским церковным заглавным шрифтом «асомтаврили»—св. Евстафий; в медальоне с Христом греческие инициалы IC XC. Св. Евстафий в зеленом плаще восседает на скачущем коне, пресле-



«Даниил во рву львином». Рельеф в алтарной апсиде Сапарский монастырь.

Часовня св. Георгия, церковь Успения Богоматери X в.

«Древо Иессево». Фреска.

«Чудо Евстафия Плакиды». Фреска.



дую оленя. У ног оленя нарисованы колючие растения с красными цветами. Между массивными рогами помещена фигура благословляющего Христа со свернутым свитком в левой руке. На втором плане фрески по диагонали тянется изображение горного склона. Фон над горным краем светло-синий. Вся фреска проникнута сильнейшей экспрессией.

Фреску исполнил весьма опытный рисовальщик. Все фигуры он обвел контурной линией, точно передающей форму, мастерски работал со светотенью, пространственные ощущения передавал при помощи цветовой дифференциации: например верхняя часть склона красновато-коричневая, нижняя же—зеленая. Сюжет фрески не особенно распространен в эпоху зрелого феодализма в восточно-христианском мире, но в Грузии встречается несколько аналогичных.

Академик Г. Чубинашвили в 1921 году обнаружил в Давид-Гареджийских пещерных монастырях рельеф со сходным сюжетом и идентичным движением фигур. Даже хвост коня завязан одинаково на обоих памятниках. Рельеф находился в притолоке входа церкви Иоанна Крестителя в монастыре Натлисмцемели¹.

Очевидно и у мастеров из Натлисмцемели и из Сапары был общий образец, который они перерабатывали в соответствии со своими задачами. Ряд параллельных изображений приводят в своих работах Д. В. Айналов², П. С. Уварова³, Д. П. Гордеев⁴, Н. П. Кондаков и Дм. Бакрадзе⁵, В. Н. Лазарев⁶. Хронологическим пределом этих памятников ученые считают VIII век. Тем более интересен факт появления в XIV веке столь грандиозной фрески в Сапаре. Второй очень интересный сюжет на фреске с изображением «Древа Иисеева». Фреска помещается на южной стороне северо-западного подкупольного столба. Ствол «Древа» оформлен в виде четырех фигур, стоящих одна над другой. От них ответвляются круглые медальоны-нимбы. В свое время каждое изображение имело надписи; из них явствует, что первая фигура ствола «Древа»—Давид. Он в красной царской одежде, с короной на голове. В руках развернутый свиток (надписи на нем почти погибли). Над Давидом фигура стоящего во весь рост Соломона, также в царской одежде и с короной, с развернутым свитком в руках. Над Соломоном едва различимые очертания еще двух фигур.

Направо от вертикальных фигур—изображение Элеазара Уног Соломона Иосафат Аса и Иоатам. В самой вершине «Древа» женское изображение с надписью—Асария. Кроме того, на стене едва виднеются еще девятнадцать портретов. Как известно, изображения «Древа Иисеева» были весьма популярными в XIV—XV вв.⁷ К примеру, стенные росписи в церкви Кинцвиси в Грузии (XIII в.), церкви Благовещения в Москве, расписанной Феофаном Греком в 1405 г., Панагия Пантанасса в Македонии (1289 г.), церковь Петра и Павла в Тырново в Болгарии (XIV в.). Од-

нако в данном случае нас интересует тот факт, что этот сравнительно редкий сюжет в восточно-христианском искусстве⁸ появляется в XIV в. в столь развитом виде.

И еще одна замечательная фреска—«Явление архангела Михаила Иисусу Навину» помещается в нижнем регистре северо-западного подкупольного столба, на восточной его стороне.

Архангел изображен во весь рост, с мечом в правой руке, в развевающемся плаще и с золотистым нимбом из двух кружков. В левой руке украшенные красными лентами ножны. Перед архангелом коленопреклоненный Иисус Навин с боевым шлемом и в кольчуге.

Фрески из Сапарского Свято-саввинского храма являются оригинальными художественными произведениями. Их создатель был высокообразованным человеком, неплохо знающим церковную литературу. В этом нас убеждает поразительное сходство последнего из указанных нами сюжетов (плащ архангела, кольчуга, меч, изображение Иисуса Навина) с миниатюрой со сходным сюжетом Ватиканского свитка (VII в.), с рукописью Григория Назианзина Парижской библиотеки (880—886 гг.), с рукописью Василия II Ватиканской библиотеки (ок. 986 г.). Кроме того, фреска с Иисусом Навином находит прямые параллели в грузинских росписях в Зарземе (XIII в.) и Ипрари (XI в.)⁹.

И еще одна деталь: в Свято-саввинском храме хранится рельеф с изображением «Даниила во рву львином». Подобный сюжет встречается в древнейшей живописи каткомб.

Свято-саввинские росписи свидетельствуют о том, что в разных уголках христианского мира велись напряженные художественные искания и на этом пути работы отдельных школ, конечно же, имели точки соприкосновения. Средневековая Грузия создала свои первоклассные произведения, которые явились вкладом в общечеловеческую культуру.

¹ Г. Н. Чубинашвили, «Пещерные монастыри Давид-Гареджи», Тбилиси, 1948, стр. 31—32.

² Д. В. Айналов, «Некоторые христианские памятники Кавказа», журнал «Археологические известия и заметки», 1895, № 7, стр. 239—240.

³ П. Уварова, «Кавказ. Путевые заметки», ч. I, 1887, стр. 41—42.

⁴ Д. П. Гордеев, «Отчет о поездке в Ахалцхский уезд в 1917 году. Росписи в Чуле, Сапаре и Зараме», «Известия» Кавказского историко-археологического института в Тифлисе, т. I, Петроград, 1923, стр. 51.

⁵ Н. Кондаков, Дм. Бакрадзе, «Опись памятников древности в некоторых храмах Грузии», СПб, 1890, Саккос № 35.

⁶ В. Н. Лазарев, «История византийской живописи», тт. I—II, М., 1947—48 гг.

⁷ Н. П. Кондаков, «Иконография Богоматери», том II, Петроград, 1915, стр. 233.

⁸ Ф. Шмит, «Рецензия на публикацию Вифлеемской базилики», «Журнал Министерства народного просвещения», XLVI, 1913, 2 отд., стр. 318.

⁹ Ш. Я. Амирашвили, «История грузинской монументальной живописи», том I, Тбилиси, 1957, стр. 137, табл. 129.

Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, «Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии», Тбилиси, 1966, стр. 25.

Г. Хуцишвили

К столетию импрессионизма

В издательстве Альбера Скира (Женева) вышла книга*, изданная к столетию импрессионизма. В предисловии говорится: «Искусство живописи—тема неисчерпаемая, потому что каждое новое поколение открывает свою острую манеру трактовки. В настоящей книге читателю предлагается рассмотреть живопись французских импрессионистов конца XIX столетия под новым углом зрения, в свете революционных опытов нашей эпохи. Тогда он увидит в импрессионистах не столько группу талантливых художников, а скорее составную часть великого социального переворота, потрясшего Францию ровно столетие тому назад, самым ярким выражением которого была революция с парижскими баррикадами—Коммуна 1871 года. Безжалостно подавленное проявление народного недовольства было одним из аспектов глубокой эволюции, которая внесла перемену во все отрасли французской жизни. В области живописи, до того времени находившейся под самой строгой опекой правительства Наполеона III, появились новые возможности, и вместе с ними появилась плеяда молодых художников, которые были столь же революционны в своей совершенно новой технике, как и в выборе сюжетов для своих произведений, взятых из самой жизни народа. Показать, каким образом Манэ, Монэ, Дега, Ренуар, Писсарро и другие импрессионисты вошли в великое движение к республиканской демократии,—является главной задачей этой книги».

* Journal de L'impressionnisme. Le centenaire de l'impressionnisme. Par Maria et Godfrey Blunden et par Lean-Luc Daval. Editions Albert Skira. 1970—1971. Genève, 270 pages de luxe. Format книги 30,5×35 см; 390 иллюстраций, из которых 165 репродукций в красках, 20 страниц словаря-указателя по импрессионизму.
В. С.

«Фонд Корбюзье»

В Париже на Сквере доктора Бланш есть два смежных дома, построенных в 1920-х годах Ле Корбюзье для его друга, коллекционера кубистической живописи Рауля де Ла Рош и для своего брата Альберта Жаннре. Вилла Ла Рош особенно полно воплощает знаменитые принципы архитектуры Корбюзье: ее легкий, чистый объем поднят на тонких столбах, пронизан светом, наполнен торжествующей полихромией. В этих зданиях разместились ныне «фонд Корбюзье»—организация, предназначенная хранить и пропагандировать наследие родоначальника современной архитектуры.

Сам зодчий, как рассказывал в своем интервью газете «Юманите» его многолетний сотрудник, архитектор Андре Воженски, говорил, что плоды его 60-летнего труда не должны рассеяться после его смерти. Кроме многочисленных чертежей и рукописей, в Фонде хранятся ныне 73 блокнота, в которые Корбюзье заносил с 1914 года свои заметки о людях, об искусстве, градостроительстве, а также свои идеи, наброски и эскизы. Одним из первых дел Фонда будет факсимильное издание этих блокнотов и альбомов с эскизами. Фонд будет хранить наследие зодчего и способствовать его изучению. Но наиболее актуальной задачей Фонда, безусловно, является пропаганда идей Корбюзье и связь их с современным развитием архитектуры. Здесь будут устраиваться выставки, проводиться дискуссии и конференции. Наконец, Фонд будет охранять здания, построенные по проектам Корбюзье.

М. Домшляк

Рецензии

«Дизайн в машинной цивилизации»

К известным монографиям о дизайне, написанным Н. Певзнером, Г. Ридом, В. Браун-Фельдвегом, теперь добавилась книга итальянского теоретика архитектуры Э. Фрателлиса «Дизайн в машинной цивилизации»¹. В ней последовательно излагается смена художественных программ западного дизайна—от эстетики раннего функционализма, американского стайлинга до так называемой «Линии Италии» 50-х годов. Автор разбирает символические и функциональные значения предметных форм, различия между «анонимным», подчеркнuto технизированным и ярко художественным дизайном. На две трети книга состоит из иллюстраций, демонстрирующих станки, средства транспорта, мебель, посуду, фирменные знаки, разработанные художниками западной Европы и США.

Синтез искусств возможен

Этот вывод заключен почти во всех статьях известного финского архитектора и дизайнера Алвара Аалто, которые вышли в виде отдельной книги под названием «Синописис. Живопись, архитектура, скульптура»². Она иллюстрирована работами самого Аалто. В предисловии к ней швейцарский теоретик Б. Хёзсли отмечает, что подобная форма самоанализа творчества видным современным художником во многом помогает понять специфику внутреннего стилизованного единства внешне различных работ Аалто. Эта книга—одна из целого ряда изданий, подготовленных отделением истории и теории архитектуры Высшей технической школы в Цюрихе.

¹ Enzo Frateilis, Design e civiltà della macchina, Editalia, 1969.

² Alvar Aalto, Synopsis. Malerei, Architektur, Skulptur, Basel—Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1970.



Симпозиум керамистов в Венгрии

В области Бараньи на юге Венгрии, в старинном городке Шиклоше, летом прошлого года работал Международный симпозиум керамистов. Участниками симпозиума были керамисты разных школ — художники Австрии, Венгрии, Норвегии, Польши, СССР, Финляндии, Чехословакии, Швеции.

В их распоряжении были различные керамические массы, пригодные для формовочных и гончарных работ и для выполнения значительных пластических объемов, — от красной глины до пирогранита и некоторых видов фарфора, а также превосходная лаборатория, богато оснащенная всевозможными химикатами и красителями, пробная печь и отдельная мастерская для подготовительных работ.

На Шиклошском симпозиуме не разбирали никаких теоретических вопросов, работа была только практическая.

Венгерские хозяева показали материалы предыдущего симпозиума, который состоялся в Бихенеке (Чехословакия) в июне — июле 1970 года. Председатель симпозиума Имре Шраммель и его заместитель Шандор Хорват внимательно и заботливо следили за ходом работы симпозиума.

На мой вопрос, что наиболее существенно сегодня в проблемах керамики, известный венгерский керамист, представитель молодого поколения Шраммель ответил: «Связь керамики с архитектурой». На вопрос, кого он считает ведущим художником в симпозиуме, Шраммель назвал шведского керамиста Андерса Лилифорша. Лилифорш показал диапозитивы уже законченных керамических работ — они выглядели довольно интересно и экзотично. На белой полированной каменной стене автор разместил контрастные пятна. В интерьере общественного здания в стену вставлены выжженные темно-коричневые глыбы пирогранита, декорированные пятнами солей и глазури.

Чехословацкий керамист Вацлав Шерек выводил на гончарном круге спирали; матери-

ал — глина, шамотная масса. Автор компоновал их обычно на плоскости четырехугольника. Швы соединения деталей разных форм художник не очищал, как бы выявляя фактуру керамической массы и показывая архитектуру керамической композиции.

Чешский керамист также выполнил несколько декоративных сосудов, где смело соединил две свободные формы. В этих работах созвучие глазурей гармонично связывалось с керамической формой. Молодые австрийские керамисты супруги Курт и Герда Спурей — опытные мастера своего дела. Декоративные детали, которые они выполнили для архитектуры, — упругие формы. Мощные формы спиралевидных плоскостей логичны и скомпонованы по четкому рисунку. Австрийские керамисты технически безупречно выполнили эти сложные по рисунку детали.

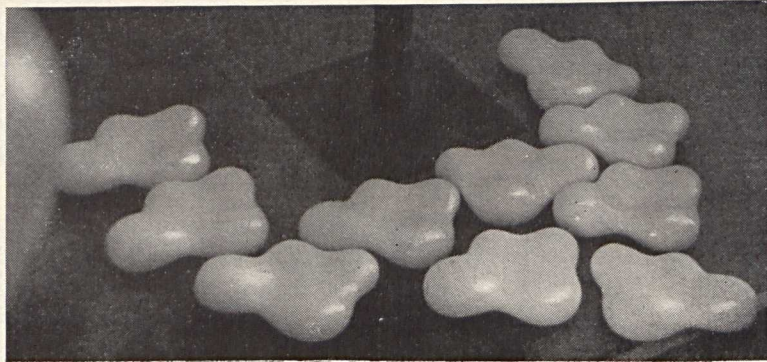
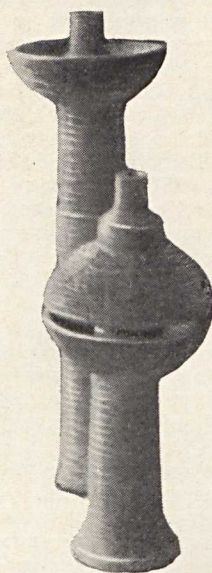
Катарина Кайандер работает художником на фарфоровом заводе на юге Финляндии. По ее рисункам создаются удобные обиходные формы для массового выпуска.

Польская керамистка Кристина Цыбинска делала лепные декоративные формы в виде сосудов. Формы приятные, пластичные.

В конце симпозиума была устроена выставка в специальном зале Шиклошского замка, где экспозиция оставлена до следующего симпозиума.

Работы всех участников симпозиума будут постоянно экспонироваться в Музее современной керамики в городке Шиклоше.

А. Какабадзе



Поздравляем
с наградой!

Серебряными медалями Академии художеств СССР награждены:

Мавлянов Бободжон,
Мелиев Усман,
Сабиров Тахир,
Сохибов Сайфетдин,
Сохибов Сафар
(Таджикистан) —

за керамические изделия, экспонированные на Всесоюзной выставке-конкурсе произведений декоративно-прикладного искусства самодеятельных художников и мастеров народного творчества;

Хеймратс Р. К. (Рига) — за гобелен «Труд».

Дипломами Академии художеств СССР награждены:

Башков В. И. (Ленинград) — за росписи в общеобразовательной школе Василеостровского района г. Ленинграда — «Строительство Петербурга»; Какабадзе А. Г. (Тбилиси) — за серию керамических произведений;

Скрипков Я. Н., Казаков Б. И. (Москва) —

за мозаично-рельефный фриз на фасаде Дворца пионеров в г. Ульяновске — «Трудовая и боевая слава Пионерии».

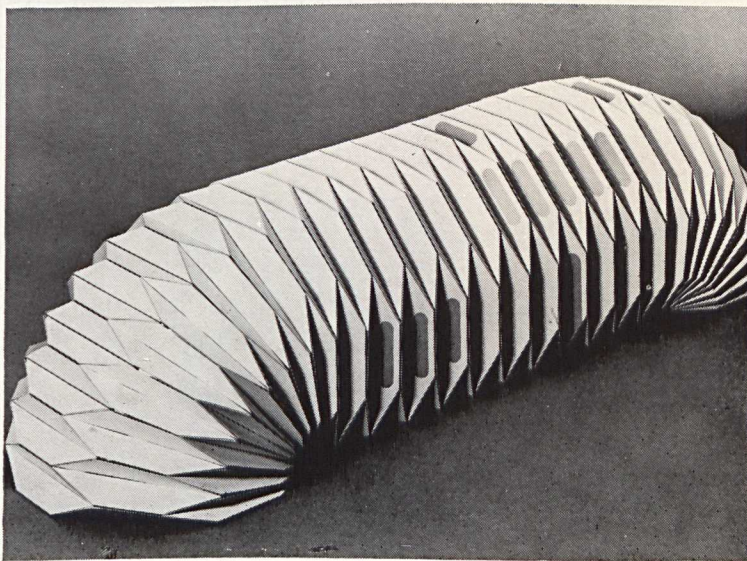
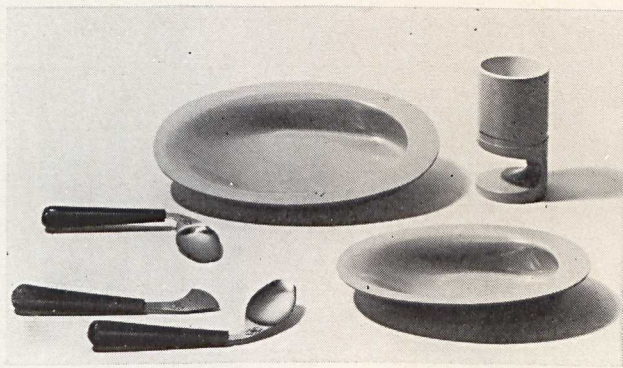
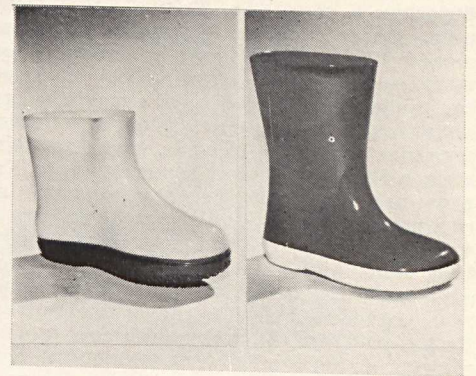
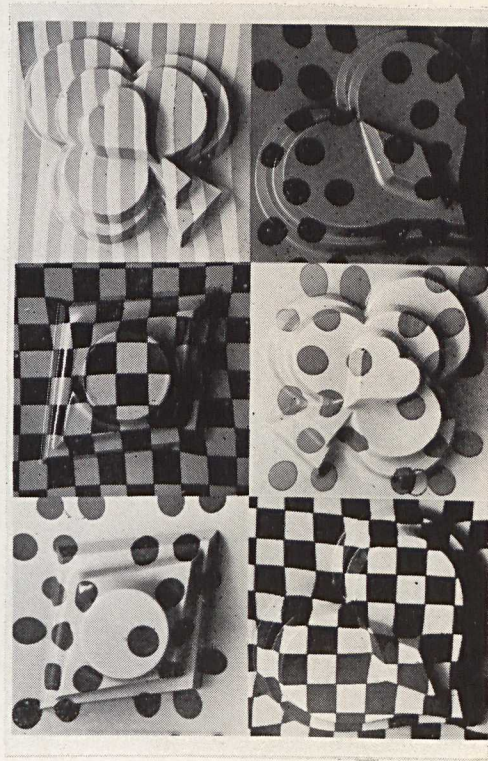
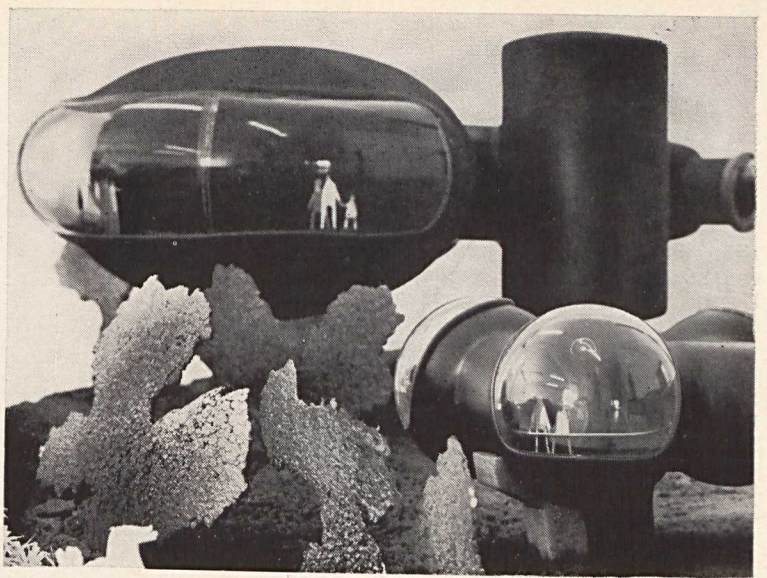
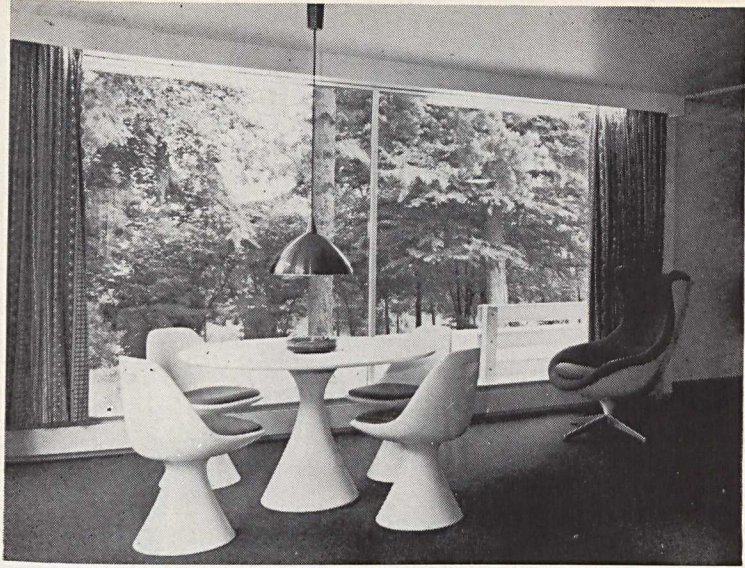
Пластики будущего

В Дизайн-центре в Лондоне в прошлом году была открыта интересная выставка на тему «Дизайн в пластмассах».

Потенциальные возможности пластмасс и изделия из них показали студенты-дизайнеры из Королевского колледжа искусств в Лондоне и некоторых английских училищ искусства и дизайна.

В экспозиции соседствовала одежда космонавтов, охлаждаемая водой, и яркая полупрозрачная водонепроницаемая обувь для детей, столовая посуда новых форм и столовые приборы специально для инвалидов. Посетители выставки увидели огромные канализационные трубы из пластмасс и прозрачные трубочки для подсчета денег в банках, мешки долгосрочного пользования, разнообразные яркие рельефные покрытия для стен. Экспозиция «Дизайн в пластмассах» убедительно показала, как широко распространились пластмассы. До сих пор специалисты умели в пластмассе имитировать природу или копировать формы, существующие в других материалах. Изделия выставки «Дизайн в пластмассах» выявляли самобытность самого материала, одним из главных достоинств которого является легчайший вес. Предметы, показанные на выставке, трудно или почти невозможно представить сделанными в других материалах.

Фелисити Эшби (Лондон)



«Иерихонская» труба огласила начало нашего столетия бравурными звуками военных маршей и итальянским бельканто. Песенки Ивет Гильбер слушали в России, а англичане могли наслаждаться шалопинским басом. Граммофон стал своеобразным разносчиком, механическим «коробейником» музыки. Так же, как гравюры с картин (хотя гораздо точнее), гравированные шеллачные диски разносили по свету музыкальные сокровища и музыкальные шлягеры своего времени. Вот они стоят в доме московского коллекционера Я. Петришина — смолкнувшие свидетели начала технической эры. Трубы без орнамента и с орнаментом, ящики с накладочками из бронзы (на одном даже портрет Вагнера), прекрасные механизмы.

Можно проследить недолгую эволюцию внешности аппарата. От эдисоновского фонографа, лишенного какой-либо красоты, от очевидности делания звука, от незакрытых винтов, валиков и рычагов до футляра в виде греческого храма, облик которого никак не связан с функцией аппарата.

Дизайнер времен Эдуарда VII был механик. Он совершенствовал мотор и аккуратно ладил винты и втулки. Он прятал его в мебель с коринфскими капителями, думая, что это красиво. Но дань восхищения мы отдаем трубе. Особенно хороша никелированная труба, лишенная всяких бороздок и каннелюр. Можно представить себе, что ее лекальные формы были для людей 1900-х годов как бы многообещающим воплощением технического прогресса, привнося в интерьеры «модерна» дополнительную выразительность. Особое значение трубы понимаешь, когда ставишь диск с Вальцевой или Сарматовым, с Карузо или Паниной. Звук, исходящий из глубины механизма, как бы расширяется, и направление его «материализуется» трубой, оставляя у слушателя незабываемое ощущение весомости музыки. И тут слушатель становится еще и «зрителем» звука. Разумеется, это ощущение не имеет ничего общего со звуковым иллюзионизмом современных стерео (совершенствование проигрывающих инструментов шло по пути совершенствования звука). Граммофонная труба недолго украшала фонографы¹, зонофоны и виктролы². Мембраны француза Патэ слишком быстро вытеснили ее (заметьте, что и патефоны, которые, казалось бы, совсем недавно были почти в каждом доме, стали редкостью). Граммофоны отправляются в чуланы и на чердаки. Они становятся «натурщиками» кинематографа и экспонатами политехнических музеев мира. Заманчивый вид музыкального ящика с пышным цветком трубы уже никого не привлекает и не вводит в заблуждение...

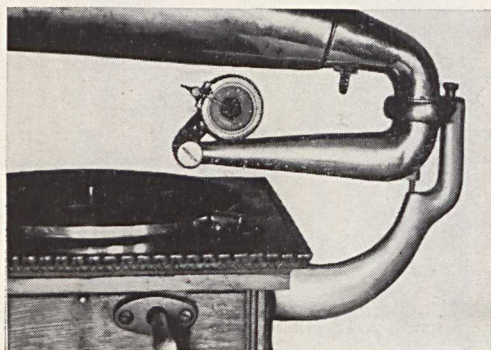
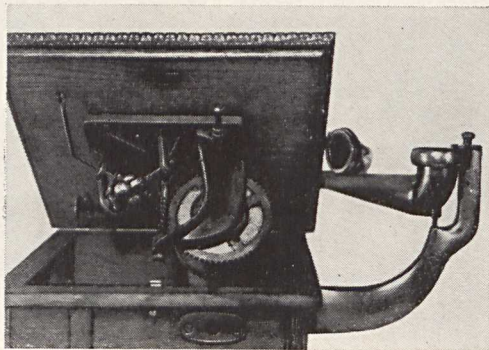
В собрании Петришина можно увидеть и богатый набор конвертов для пластинок — оригинальные образцы зарождающейся промграфики. Это ангелочки, слушающие пластинку, и дамы в бакстовских нарядах, держащие слово «ГРАММОФОНЪ», пресловутая собачка, уставившаяся в граммофонную трубу и роскошные ундины, вращающие ручку музыкального ящика.

Забывтая музыка, графический ширпотреб «модерна», сами аппараты, никель и позолота труб — стиль совсем недавно исчезнувшей эпохи.

¹ Д. Б. Пристли в своей книге «The Edwardians» пишет, что в Англии 10-х годов XX века граммофоны назывались фонографами.

² В собрании Я. Петришина «Виктрола» представляет собой шкатулку красного дерева с вмонтированной в нее деревянной трубой.

С. Есаян



Певица Е. Грин
поет дуэтом
с записью
собственного голоса.
1902 (3-я стр.
обложки
справа сверху)

Граммофоны
и детали
механизмов

Конверты
пластинок.
Начало XX века



