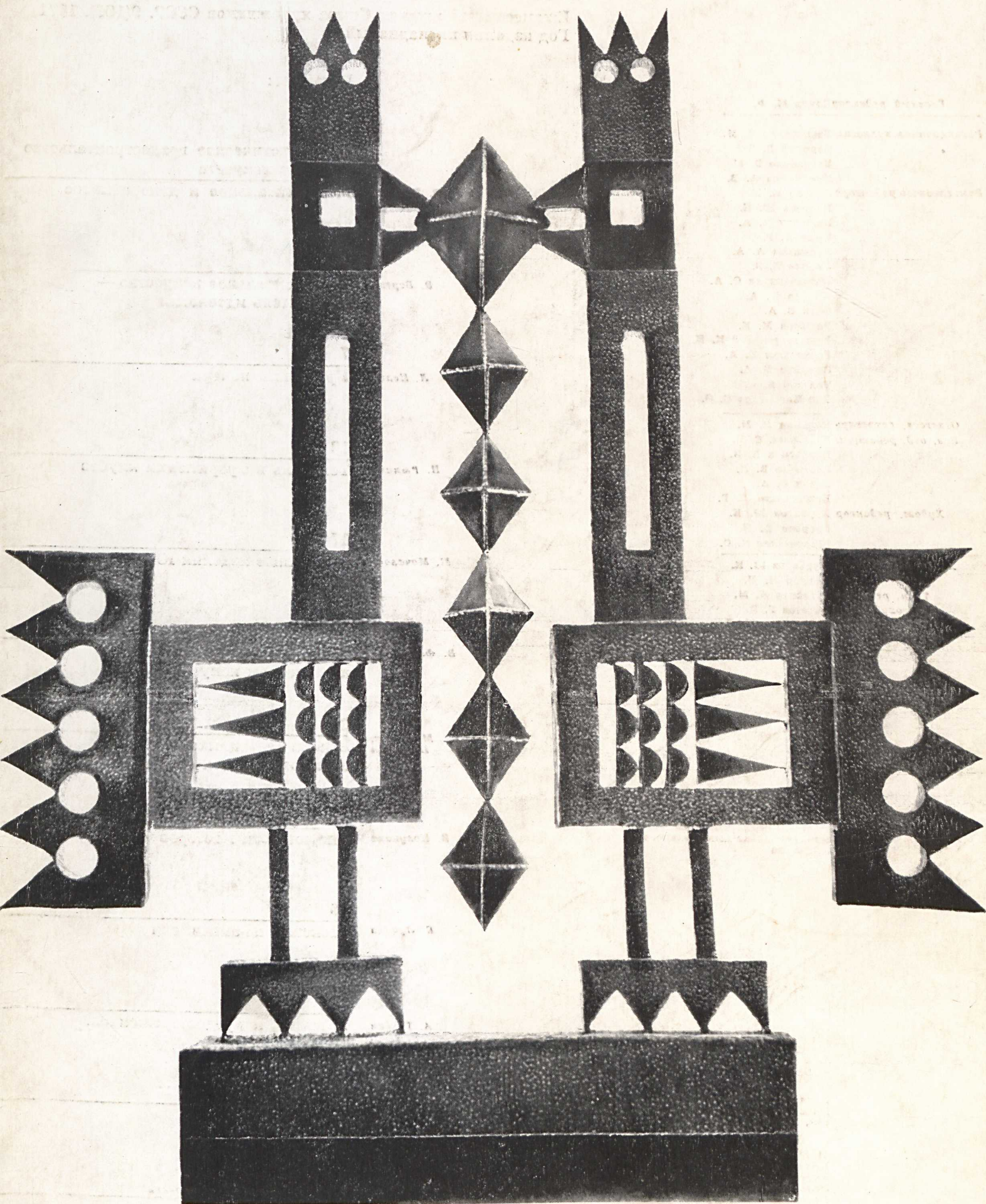




Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 9(166). 1971
Год издания пятнадцатый

Главный редактор *Ладури 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: *Базазьянц С. Б.*
Барабанов Е. В.
Глазычев В. Л.
Есаян С. А.
Крамаренко Л. Г.

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

Художники номера *Курбатов Ю. К.*
Невлер Л. И.

Техн. редактор *Штейнер Л. М.*

Фотохудожник *Кочетов Г. И.*
Фото Кропивницкий Л.
Петренко Г.
Полис Ю.

На обложке:
В. Жуков.
«Петухи». Парковая скульптура.
Первая Свердловская выставка
монументально-декоративного
искусства

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

А 10418. 19/VIII-71 г.
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Заказ 857. Тираж 20 730
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Мало-Московская, 21.

В номере:

1	Социалистическое градостроительство и синтез искусств
<i>В. Толстой</i>	Монументальное и декоративное
4	Монументальное искусство — выразитель идеологии
<i>Э. Бартке</i>	
7	Уральский почерк
<i>Л. Нелин</i>	
13	Текстиль в оформлении клубов
<i>И. Рюмина</i>	
17	Кузнечные изделия Южного Урала
<i>М. Мочалова</i>	
20	Образ в пространственном и словесном искусстве
<i>В. Фаворский</i>	
24	Школа созерцания и любования для всех
<i>М. Коник, П. Сири</i>	
31	Рисуют дети мастеров
<i>В. Полунина</i>	
36	Шекспир по-английски
<i>Е. Луцкая</i>	
42	И вызов, и предостережение...
<i>А. Товбин</i>	
46—52	Хроника
52	Страница коллекционера
<i>Л. Кропивницкий</i>	На грани двух эпох

Социалистическое градостроительство и синтез искусств

М. Аникушин
Памятник В. И. Ленину.
Ленинград



От редакции:

В № 8 нашего журнала опубликованы материалы совместного симпозиума Союза художников СССР и Союза художников ГДР, посвященного теме «Социалистическое градостроительство и синтез искусств».

В этом номере мы продолжаем публикацию. Доклады печатаются в сокращенном виде.

Монументальное и декоративное

В. Толстой (СССР)

Смещение функций монументального и декоративного искусства, стирание границ между ними мешает плодотворному осуществлению задач синтеза в современной архитектуре и градостроительстве. Ведь настоящий архитектурно-художественный ансамбль возникает тогда, когда взаимодействуют партнеры, вносящие нечто качественно новое в синтез искусств.

Мы знаем немало случаев, когда серьезное монументальное произведение в архитектуре, в сущности, выполняет только декоративные функции, из-за чего значительно снижается сила его идейно-художественного воздействия. Часто где-нибудь на торцах жилых зданий, вдоль оживленной магистрали, художник разворачивает в сложных символично-повествовательных композициях большие философские темы: мир, наука, космос, революция. Но неудачное расположение этих работ и отсутствие необходимой психологической атмосферы для их восприятия ведет к тому, что, если даже это хорошие вещи, они, в сущности, «не работают» как монументальное произведение. В лучшем случае они смотрятся как более или менее удачное украшение здания, как красочное пятно, оживляющее фасад. А от монументального произведения мы ждем гораздо большего.

И монументальные, и декоративные произведения одинаково имеют право на существование в современной архитектуре. Их содержание и художественная трактовка определяется местом в архитектурной среде и практическим назначением данного сооружения. Но художественные средства у декоративного искусства несколько иные, чем те, которыми пользуется художник при создании монумента-

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
КНИЖНОСТИ



В. Беляев, Д. Венкербец.
«Урал — кузница оружия».
Панно для зала Свердловского
краеведческого музея. Копия.
Темпера

тальной сюжетно-тематической композиции, и идеологическая нагрузка в ансамбле у них разная. И в том, и в другом с равным успехом может работать один и тот же художник, коль скоро он понимает требования архитектуры и специфику каждого жанра. Это доказывает опыт многих наших монументалистов.

Сейчас все яснее становится, что создание монументального произведения в синтезе с архитектурой и выполнение декоративной росписи, керамического рельефа или металлической чеканки как части архитектурного декора — это существенно различные творческие задачи, относящиеся к двум разным видам пластического искусства: с одной стороны, изобразительного, с другой — декоративного.

Вот почему возникает настоятельная потребность уточнить и дифференцировать эти понятия и термины. Из-за слишком расширительно-

го толкования они часто теряют всякую определенность.

На мой взгляд, термин «архитектурный декор» хорошо определяет относящийся к нему круг явлений: это не только декоративные жанры скульптуры и живописи, но и все другие произведения декоративного искусства, участвующие в архитектурном синтезе. Критерием здесь не могут быть просто изобразительные или неизобразительные решения, или определенный сюжетно-тематический репертуар, или та или иная художественная трактовка, хотя все это в известной мере характеризует особенности декоративного и монументального искусства. Главным же является образный строй данного произведения и его роль в архитектурном ансамбле. Монументальное произведение — это высочайший и сложный вид изобразительного искусства, несущий образы большого содержания и обобщения, то есть обла-

дающие качеством монументальности. Монументальные произведения, как и декоративные, неразрывно связаны с данным сооружением, это аксиома. Но при этом они всегда являются в нем главным идейно-художественным акцентом. Под монументальными мы понимаем такие произведения, которые не только являются неотъемлемой частью архитектурного сооружения, не только украшают и эстетически облагораживают ту среду, к которой относятся, но при этом выполняют важную воспитательную и идеологическую роль, насыщая архитектуру конкретным историческим содержанием, прославляя, возвышая и увековечивая в памяти человечества определенные идеи и представления. Для монументального искусства характерны не столько новизна и разнообразие сюжетов, сколько стремление сосредоточиться на определенном круге главных тем, дающих воз-

возможность выразить основные идеи времени.

Сейчас перед нашими художниками стоит задача — овладеть всем историческим опытом социалистического реализма, накопленным в различных видах и жанрах искусства. Без этого не справиться со специфическими задачами монументального искусства в том понимании, о котором говорил В. И. Ленин.

Разумеется, речь идет о развитии и приумножении истинных художественных завоеваний искусства, а не о ремесленном, нетворческом повторении раз и навсегда найденных приемов и решений, что ведет лишь к штампам и шаблонам, несовместимым с истинно творческими поисками пластического художественного выражения нашей эпохи.

Исторический отбор наиболее существенных и характерных для нашего общества тем и образов и кристаллизация их в устойчивых «изобразительных формулах» — вполне закономерный процесс. Ведь под этим мы разумеем абсолютную найденность «поэтической формулировки», точность выражения содержания в данной пластической форме. Попытки отойти от коллективно вырабатываемых форм художественного выражения во имя индивидуальной неповторимости и оригинальности бессмысленны и утопичны. Они являются, в сущности, отзвуками борьбы, которая

происходит в мире между индивидуалистическим и коллективистским художественным сознанием. К задаче всесторонней художественной организации среды мы еще только подходим. Для того чтобы добиться художественного единства всех разнородных компонентов, которые составляют ныне большие архитектурно - градостроительные комплексы, нужна твердая направляющая рука, способная правильно распределять акценты, выявлять функцию каждого элемента в ансамбле.

Однако из этого было бы неправильно делать вывод, что настало время строгой стиливой регламентации. Попытки предусмотреть далеко вперед не только характер архитектуры и формы будущего расселения, но и «запрограммировать» все жизненные функции общества и потребности отдельного индивида утопичны и опасны. Ведь каждая эпоха, каждое новое поколение будут неизбежно вносить свои изменения в окружающую среду, приспособлявая ее к своим, быть может, еще неизвестным нам потребностям. Хотелось бы надеяться, что наши потомки будут делать это, не уничтожая, а продолжая все, что было сделано до них. Вместо рационалистической и античеловеческой в своей основе замкнутой системы, которую предлагают подобные теории «глобального проектирования», нужна более гибкая «открытая система», позво-

ляющая нашим городам и селам развиваться во времени так же органично и естественно, как растет всякий живой организм, который, видоизменяясь, все же остается самим собой.

Архитектурный синтез — это лишь часть всеобъемлющей проблемы XX столетия — проблемы сохранения и эстетического преобразования среды нашего обитания, в которой должны соединиться в гармоническом единстве природа и дела человеческих рук. Строя все то, что является необходимым для нашего общества, реконструируя старые города или проектируя новые, сооружая гиганты индустрии и общественные здания, мы создаем не только материально-техническую базу коммунизма, но одновременно вписываем новые страницы в величественную «каменную летопись» человечества. Эти сооружения рассказывают о нашем времени и его идеалах; служа сегодняшним нуждам, они в то же время связывают нас с грядущими поколениями, с прошлым и будущим человечества.

В. Грачева.
Композиция. Медь, чеканка





В. Грачев.
Мемориальный памятник
«Павшим за власть Советов».
г. Карпинск. Бронза.

Монументальное искусство — выразитель идеологии

Э. Бартке (ГДР)

Монументальность — это особый способ художественного обобщения, который позволяет тому, кто смотрит на произведение искусства, восстановить свою связь с историческими процессами. Показать историю как деяние человека — это и есть задача искусства.

Эта постановка вопроса имеет и другой аспект, очень важный для монументального искусства. Принципиально новое отношение человека социалистического общества к истории приводит к другому мышлению, к другим структурам. Мысль человека в истории перестала быть чем-то статичным, на веки веков данным и остающимся без перемен. Те изменения, которые происходят на протяжении жизни одного поколения, породили сознание динамики исторического процесса, возможности воспринять этот исторический процесс. Исторический процесс стал жизненным опытом людей настолько, что от-

сюда возникли совершенно новые возможности ассоциаций, а также рационального и эмоционального восприятия, соединения в будущем настоящего и прошлого.

Совершенно ясно, что эти изменения в мышлении и восприятии человека повлияли и на восприятие человеком произведения искусства. Особенно важно это для монументального искусства, ибо как раз воздействие этого искусства основывается на том, что человек может воспринять и понять свое место в истории, осознать свою миссию в историческом процессе.

Особенность монументального искусства заключается в том, что творения этого искусства могут быть абсолютными, то есть они должны фиксировать что-то вечное, непреходящее.

Характер обобщения в монументальном искусстве допускает возможность сделать абсолютной относительность человеческой жиз-

ни, то есть выразить в абсолютном относительное начало человеческого существования, сделать какое-либо событие вечным и бессмертным. В монументальном произведении жизнь может окаменеть и стать вечной в камне.

И насколько интересным получается воздействие художественного произведения, если это художественное произведение является составной частью архитектурного ансамбля или деталью этого ансамбля. Иными словами, если это монументальное произведение включено в ансамбль, который позволяет выразить вечность и непоколебимость какой-то государственной идеи, причем эта идея особенно подчеркивается: она как бы ставится на пьедестал, находится на определенной высоте.

Я поставил вопрос именно исторически о функциях и значении мемориального искусства для того, чтобы еще раз подчеркнуть, что это

имеет огромное значение для нас сегодня. Так, например, для развития социалистического реализма в ГДР в общем и целом было весьма важно определить путь, по которому должно идти монументальное искусство в наши дни.

В начале истории развития монументального искусства в ГДР были созданы такие произведения, которые имели большое идеологическое и художественное значение. Таковы монументы-памятники мемориалов Бухенвальда и Равенсбрюка. Для нас было очень важно узнать, что в значительных монументальных произведениях Советского Союза применяется тот же художественный принцип.

Когда мы говорим о деталях того или иного памятника, мы можем придерживаться различных точек зрения. Но самым главным, мне кажется, здесь является то, что выросли новые революционные принципы нового образа человека и это — основа монументального искусства в наши дни. Это как раз замечательное достижение, которого мы добились, и этим мы приведем монументальное искусство к дальнейшему развитию.

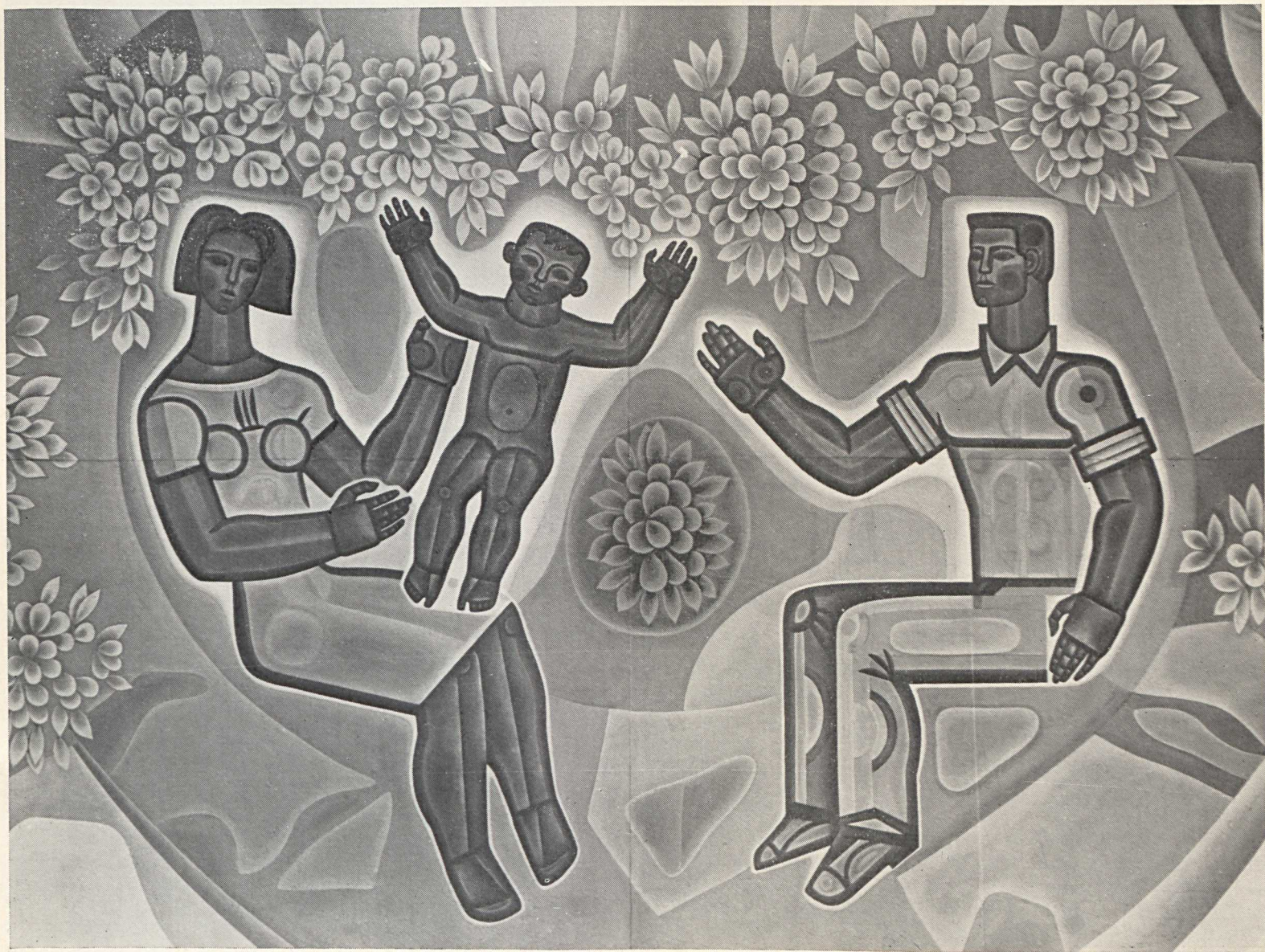
Все, что я здесь излагаю, основывается на анализе архитектурных ансамблей, которые посвящены одному событию, — я имею в виду мемориальные памятники. Конечно, многое из того, что было сказано по этому вопросу, можно перенести и на искусство в городских

масштабах. Но в городе искусство выступает несколько иначе, потому что произведение искусства здесь находится в окружении, которое этому произведению не подчинено — город не подчинен произведению искусства, будь это жилой квартал или центр города. Все равно это, так сказать, область, которая предназначена для жителей города. Здесь и вопросы снабжения, транспорта, и другие играют роль. Поэтому очень часто обсуждается вопрос — должно ли произведение искусства включаться безраздельно в общий тон города, улицы и т. д., или же оно возвышается над городом — пусть это будет памятник или настенная живопись, фреска. Нужно создавать определенную атмосферу, определенную ситуацию. Этот вопрос всегда должен решаться архитекторами, и это необходимая предпосылка для дальнейшей работы художника, например, вопрос о том, является ли эта часть города общественно важной и нужно ли ее приподнять. Где этот вопрос решен, там дело обстоит хорошо, но во многих случаях он остается нерешенным. И надо сказать, что в последнее время мы сделали в этой области некоторые ошибки. Например, произведения искусства, которые очень хороши в идейном и художественном плане, включены в ансамбли с очень оживленным движением транспорта, находятся на улицах, которые и без того доста-

точно загружены, и люди уже не могут воспринимать эти художественные произведения.

Несмотря на все достигнутые успехи в области индустриализации строительства, мы все-таки находимся на начальных ступенях развития. Ясно одно, что художественное оформление города мы еще недостаточно осознали. Мы еще недостаточно осознали то обстоятельство, что изменения социального порядка, которые возникли в эпоху строительства социализма, вместе с научно-технической революцией привели к коренным, радикальным изменениям и в архитектуре. Я думаю, что эти изменения настолько глубоки, что они до сих пор в истории не были известны, и поэтому новая архитектура нами должна восприниматься как искусство, далеко уходящее не в прошлое, а в будущее, как искусство, которое и в будущем будет изменяться. Это не значит, что мы должны зачеркнуть или не использовать результаты нашей работы сегодня. Но необходимо предъявлять все большие и большие требования к художникам, которые должны выполнить свою общественную миссию в архитектуре, которая будет жить и завтра!

Н. Золотухин.
Фрагмент росписи в фойе
Дома культуры в г. Красно-
уфимске. Темпера





Л. Нелин

На стр. 6

В. Грачева.

«Это мой братец, а не козельчик».

Тиражная парковая скульптура

В Свердловске с успехом прошла первая областная выставка монументально-декоративного искусства. Она показала, как много в этом городе художников, имеющих желание и возможности реализовать на практике свои представления о синтезе архитектуры и изобразительного искусства. В залах городской картинной галереи было экспонировано 170 произведений 53 авторов. «...Свыше 20 работ свердловских художников, — с гордостью сообщала местная пресса, — отобрано для предстоящей выставки... Факт этот знаменательный: в 1969 году в Москве проходила первая Всесоюзная выставка монументально-декоративного искусства. На ней Свердловск был представлен единственной работой — панно «Урал» В. Беляева и Д. Венкербеца»¹.

Одновременно выставка показала, сколь незавершенными порой оказываются сами представления монументалистов о синтезе искусства и архитектуры.

Основные экспонаты выставки — эскизы и копии росписей — были представлены как станковые картины, вне всякой связи с архитектурной средой. Даже в тех случаях, когда натурная фотография, по которой можно было бы судить, как располагается произведение монументального искусства в пространственной среде, на выставке присутствовала, она, как нарочно, висела не рядом с росписью, а где-то совсем в другом зале.

Мало того: организаторы выставки, видимо, для привлечения зрителя, «обогатили» экспозицию разнообразными прикладными изделиями и скульптурками из стволов и корней, какие мы привыкли видеть на выставках «Природа и фантазия». Не удивительно, что книга отзывов сразу запестрела восторженными записями об этих корнях и чеканках: не имея необходимых указателей для восприятия специфических экспонатов монументальной выставки, посетитель естественно начинал ориентироваться с помощью привычных эстетических представлений.

Иначе говоря, первая свердловская выставка монументально-декоративного искусства, при немалом количестве серьезных работ, оказалась спорной с концептуальной, так сказать, программно-теоретической точки зрения. Если бы такой результат был сознательно замыслен, к нему следовало бы отнести как к возможному аргументу в разговоре о «синтезе»; если бы он был совсем случаен, его можно было бы рассматривать как недоразумение. Но, судя по тщательно составленному каталогу выставки (где помещены программные высказывания основных участников), ничего подобного в намерения ее организаторов не входило, а вот была ли проявившаяся в характере экспозиции тенденция совсем случайной, — об этом мы сможем судить лишь на основании анализа самих экспонатов.

Главенствующее место среди них занимали работы ведущих свердловских монументалистов В. Беляева и Д. Венкербеца. Для понимания специфической направленности творческих усилий этих художников следует, на наш взгляд, не упускать из виду, что В. Беляев и Д. Венкербец работают в этом городе в качестве первых дипломированных монументалистов с 1956 года, то есть, приблизительно с того времени, каким мы датируем начало ломки «украшательских» тенденций в архитектуре. Бессменно находясь в авангарде борьбы за «условные», «лаконичные», «плоскостные» и прочие приемы монументально-декоративного оформления, В. Беляев и Д. Венкербец формировались как самостоятельные художники именно под

влиянием этой борьбы и своей роли на местном ее участке. Пафос освоения новых приемов выполняет в их творчестве эстетическую функцию. Это значит, что когда мы, например, замечаем в одной работе композиционный принцип «мексиканской» стенописи, в другой — каноническую схему «иконостасной» компоновки и т. д. — мы не должны делать вывод о несамостоятельности авторского почерка: ведь авторы и не ставили перед собой задачи быть «самостоятельными» в этом смысле. Их интересует другое: опробовать разнообразные традиции, чтобы определить, что в них пригодно, а что непригодно для нашего монументального искусства. Основным стимулом их поиска состоит, следовательно, не в том, чтобы однажды найти язык, позволяющий до конца раскрыться собственной индивидуальности, а в стремлении открыть приемы и принципы, пригодные для других. Отсюда их постоянная склонность к конструированию символов и аллегорий, к воспроизведению схематических атрибутов типового образа.

Панно «Урал» принадлежит к числу уже «старых» работ. На выставке оно экспонировано как станковая картина, и потому провоцирует желание сравнивать его с ранее виденными образцами: Сикейрос! Но мы посмотрим его в натуре, во Дворце культуры Курганского машиностроительного завода, где оно целиком (7×12 м) занимает стену фойе. Здесь каждый может на себе испытать эффект воздействия монументального искусства: психологическая функция синтеза не в том, чтобы «нравиться», а в том, чтобы впечатлять. Панно «Урал» физически, телесно включает в поле своего действия любого человека, находящегося в интерьере, уже тем, что нижние фигуры, начинаясь от пола, написаны почти в человеческий рост. В двойном композиционном сплетении (по прямой и синусоиде одновременно) здесь располагаются клейма, воспроизводящие хрестоматийные, всем сразу и до конца понятные сцены: пробуждение революционного сознания, марксистские кружки, война, формирование уральского танкового корпуса, — все это написано непретенциозно, как в учебнике. Если бы художники ограничились изображением этой истории в картинках, зритель перестал бы замечать панно примерно через две минуты; если бы они дали фигурам оригинальную стилистическую интерпретацию, зрителю потребовались бы дополнительные умственные усилия и время на их узнавание.

Особый «эффект синтеза» производят, следовательно, не отдельные компоненты произведения, а специфический способ их взаимного соотношения: хрестоматийные сцены — посредством столь же схематично изображенных атрибутов военной и мирной истории — завязываются в динамическую, огнедышащую композицию, и над всем этим бурлящим варевом людских деяний, вырастая из него, пребывает предельно уравновешенная гигантская фигура рабочего с симметрично распростертыми руками. В одной руке — символ покоренной энергии (ядро, удерживаемое за пучок молний), в другой — символ жизни. Это Большой Урал, аллегория высшего социального начала, преобразующего хаос борьбы и деяний в марксистски интерпретированную историю, имеющую структуру, цель и смысл. Космогонический эффект, вызываемый образом этого верховного аллегорического существа, таков, что зритель сразу чувствует, не может не чувствовать, себя включенным в изображенный и подчиняющий себе все пространство интерьера мир деятельности масс; в этот момент он



психологически и телесно причащается к той идеологической модели истории, которая ему давно и глубоко знакома, но которую он теперь заново ощущает как реальность, растворяющую мелкие события каждодневной жизни, этой модели противоречащие. Иначе говоря, тут мы испытываем на себе действие той «функции синтеза», о которой недавно писала искусствовед Е. Мурина: «Монументальный образ приобретает для всякого человека, вступающего с ним в соприкосновение, значение подлинной, но гармоничной, организованной реальности... Таким образом, благодаря синтезу снимается извечное противоречие между картиной мира, складывающейся в сознании человека, и тем миром, который его окружает и в строительстве которого он участвует»².

Следует особо заметить, что этот гипнотизирующий эффект превращения монументального полотна в «четырёхмерное явление искусства, наиболее адекватное реальному миру по характеру присущих ему пространственно-временных связей»³, осуществляется независимо от того, нравится зрителю произведение или нет. Что касается панно «Урал», то по мере отдаления от времени его создания мы начинаем относиться к утверждаемым им формально-декоративным принципам все более критически, однако это вовсе не снижает силы его воздействия, потому что суждение индивидуального вкуса сказывается слабее, чем психологическое воздействие произведения синтеза. Мы специально остановились на анализе этого воздействия, чтобы пояснить, что именно уходит из более поздних произведений В. Беляева и Д. Венкербеца, чего нет в других экспонатах свердловской выставки, т. е. почему ни одно из сделанных здесь за последние годы произведений, при всех их несомненных достоинствах, не может быть без оговорок зачислено в реестр «монументальных».

Панно «Урал — кузница оружия» и эскиз мозаики «Современники» показывают два противоположных пути, по которым направились В. Беляев и Д. Венкербец в поисках иного, чем у Сикейроса, принципа орга-



На стр. 8
В. Зуев, Д. Лепихин.
«Я — земля».
Мозаика на заднем
фасаде Дворца культуры
им. Лаврова в г. Свердловске.
Уральский поделочный камень,
смальта, керамическая плитка

В. Беляев, Д. Венкербец.
«Урал». Панно в фойе Дома
культуры в г. Кургане. Темпера



Г. Метелев.
Эскиз росписи «Театр». Масло

В. Грачев, В. Грачева.
Декоративный указатель для
Свердловского краеведческого
музея

низации монументального образа. Первая работа — вполне станковое произведение в тяжелой алюминиевой раме, функционально осваивающей традиции чеканного оклада. Набор изображаемых компонентов аскетичен, как в эмблеме: две фигуры — солдат и рабочий, два предмета — молот и меч, и больше ничего, кроме несколько хаотичного пейзажного фона. Композиция симметрична и неподвижна; заключенный в ней потенциал мощности выявляется лишь несколько механической пластикой внутреннего устройства тел и особой сосредоточенностью взглядов, в которых прочитывается общая идея, вторично, психологически объединяющая фигуры, симметрично расположенные по обе стороны меча. Панно не демонстрирует зрителю ни портретов, ни событий, оно скорее приобщает созерцающего его человека к священным для социалистического сознания ценностям: труд и борьба за мир. И все же при всей видимой монументальности найденного символа панно остается станковым плакатом. В основу другой работы В. Беляева и Д. Венкербеца «Современники» (эскиз фасадной мозаики) положен принцип иконостасной композиции: три фигуры на центральной горизонтали (снова аллегория Урала с расставленными руками: слева — Южный Урал, справа — Северный) и двенадцать фигур сверху и снизу. Это — современники, одежда и позы которых позволяют зрителю узнать представителей различных профессий. Вся композиция геометрична и орнаментальна, каждая фигура самостоятельна и связана с остальными лишь положением на плоскости. Однако именно тут обнаруживается ограниченность того метода умозрительного конструирования символического образа, каким привыкли работать художники. Конструктивной попыткой художественно осмыслить такого героя декоративной росписи представляет собой работа более молодого выпускника Мухинского училища Н. Золотухина — оформление фойе Дворца культуры в Красноуфимске. Мир Золотухина последовательно орнаментален, т. е. не подчинен ни законам тяготения, ни законам перспективы. Каждая вещь



ортогонально проецируется на плоскость, она словно выражает свою сущность, становясь орнаментом. В этом легком и красочном мире живут плоскостно-аппликативные персонажи, как бы вырезанные из картона на манер актеров теневого театра. Но будучи откровенно декоративными, они зажили собственной жизнью, потому что художник выявил их конструктивное устройство. Несколько иначе пользуется подобным методом В. Чурсин. Его роспись буфета Дома культуры г. Пышма — это не условное изображение реального мира, а конструирование условного мира аппликативных изображений.

Однако такие попытки конструктивного осмысления сущности героя декоративной росписи на выставке единичны. В монументальных работах их вообще нет. Гораздо чаще (и большим достоинством свердловской выставки надо считать тот факт, что подобные работы представлены на ней не в полном составе) зрителю преподносится стандартная серия тиражных персонажей, в лучшем случае нарисованных в стилистике иллюстраций журнала «Юность», в худшем — в духе с детства знакомых картинок из учебника немецкого языка на тему «Анна унд Марта баден». Вовсе не претендуя на указание глубинных психологических причин функциональной бессмысленности такого рода «монументального синтеза», отметим, однако, что эмоциональная выхолощенность и отсутствие какой бы то ни было художественной воли делает эти изображения просто «невидимыми» с точки зрения зрителя, не обязанного специально оценивать их. Стремление показать зрителю героя, который действует и чувствует сам, погрузить нас в мир индивиду-

альных переживаний отличает творчество другой пары свердловских монументалистов, скульпторов Владимира и Валентины Грачевых.

Первая работа В. Грачева, мемориальный памятник «Павшим за власть Советов», была установлена в г. Карпинске в 1966 году. Легкая наружная стилизация отмечает время ее создания, но внутренняя экспрессия делает эту стилизацию практически незаметной и несущественной. Посетитель городского парка обнаруживает фигуру неожиданно: монумент установлен в глухом леске, на перекрестке восьми дорожек.

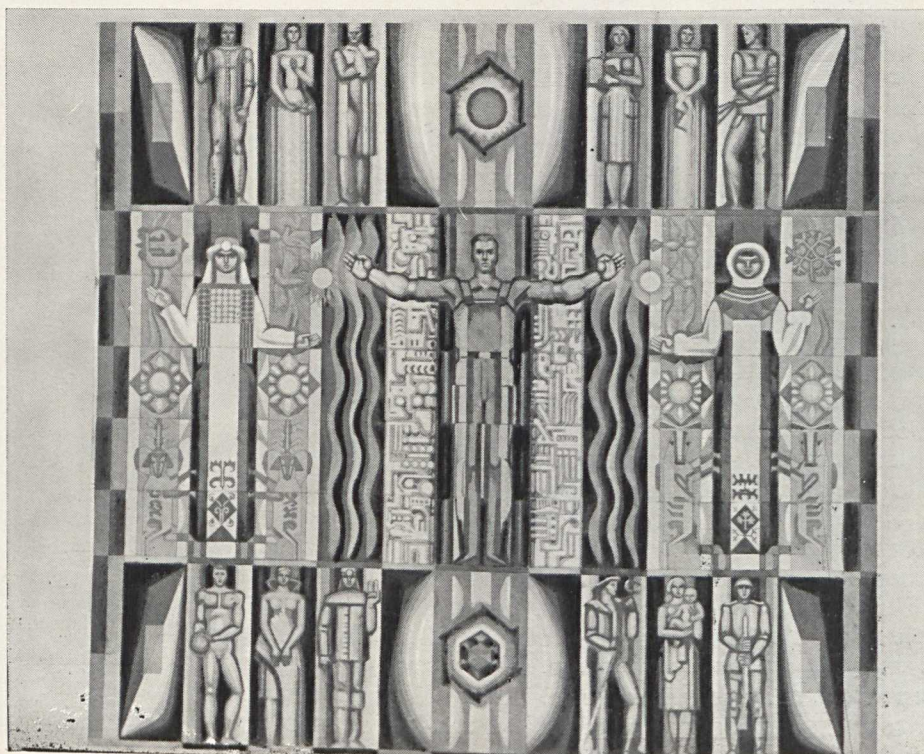
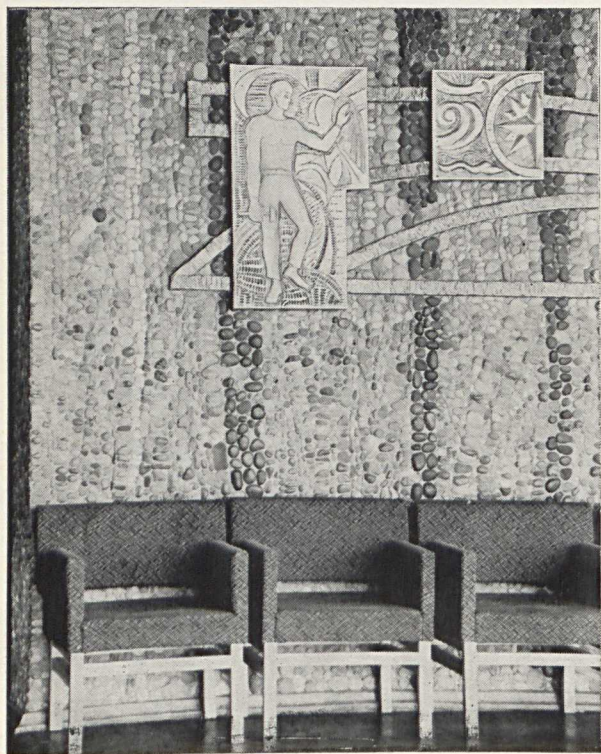
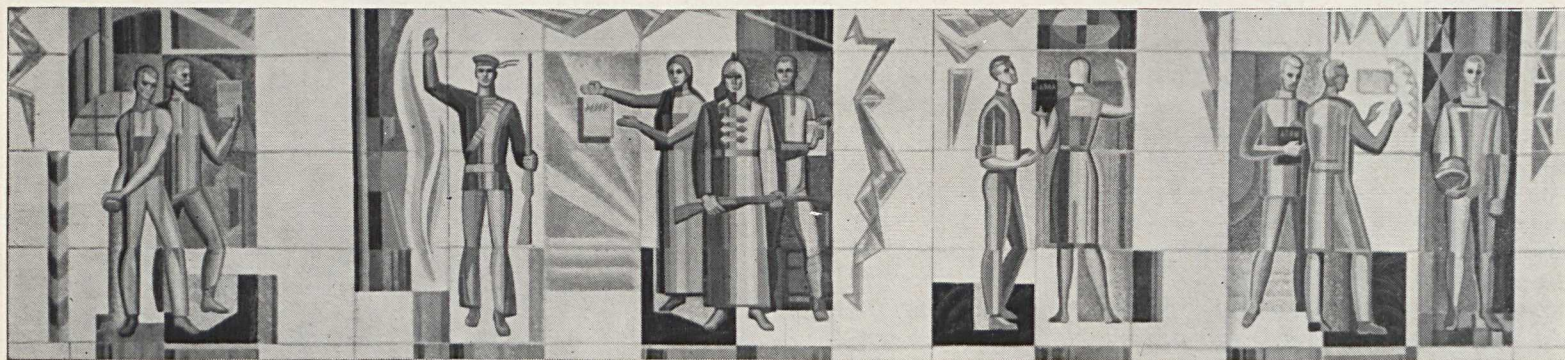
На низком постаменте лежит бронзовый человек, сляясь подняться. Смерть уже наполовину раздела его и омыла, она ощутимо, физически вдавливает человека в землю, но руки красноармейца с безумной силой упираются в камень, и хотя отяжеленные солдатскими ботинками ноги уже не слушаются его, у нас нет ощущения, что мы присутствуем при агонии и поражении, потому что окружающие деревья хоровой устремленностью вверх поддерживают последнее напряжение воли солдата.

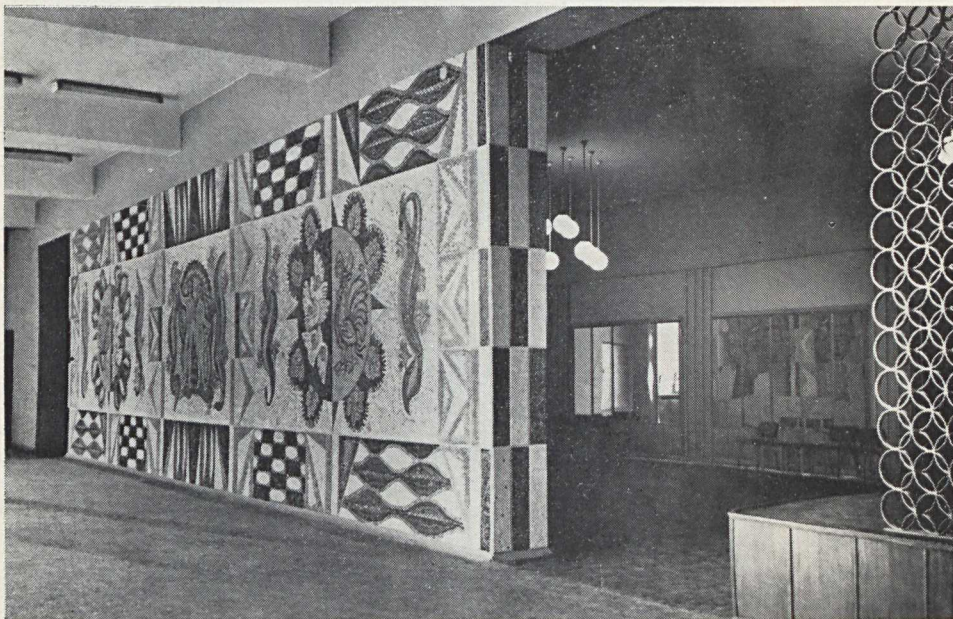
По силе экспрессии этот монумент не имеет себе равных на свердловской выставке. Однако он относится к числу «старых» работ. В дальнейшем творчество Грачевых обнаруживает все большую тенденцию к декоративности, задачи, которые их увлекают, становятся все более «профессиональными»: выявление материала, орнаментика поверхности, взаимодействие стены с интерьером. Постановка таких задач позволяет скульпторам быть вполне «современными» с точки зрения общепринятых норм и вкусов, но,

В. Зуев, Д. Лепихин.
Эскиз мозаики в фойе библиотеки
в г. Челябинске. Темпера.

В. Зуев, Д. Лепихин.
Фрагмент рельефа в фойе Дворца
культуры им. Лаврова
в г. Свердловске. Чеканка.
Фрагмент.

В. Беляев, Д. Венкербец.
«Современники». Эскиз мозаики
на фасаде Дома культуры
в Каменск-Уральском. Темпера.





В. Чурсин.
Эскиз росписи буфета
в Доме культуры г. Пышма.

В. Беляев, Д. Венкербец.
Оформление танцевального зала
и зала бракосочетания во Дворце
культуры Курганского машино-
строительного завода.
Керамическая плитка, латунь.

А. Сосновская, Е. Савицкая.
Доска для столовой пионер-
лагеря «Соколенок». Дерево.

вопреки собственной воле, они остаются глубоко «старомодными», потому что не могут пожертвовать интимными переживаниями героев во имя отчужденной эстетики формы. И если, в зависимости от поставленной профессиональной задачи, их герои превращаются то в каменных, то в чеканных, они продолжают вести самостоятельную жизнь и чувствовать то, что чувствовали бы люди в этом новом для себя состоянии. Вопреки требованиям модной эстетики, они иногда «оживают» и разговаривают со зрителем обыденным человеческим, а не формально-декоративным языком. «Это мой братец, а не козельчик», — написано на постаменте тиражной парковой скульптуры. Объяснение дается не авторами, а Аленушкой; ее печальное, как у живого человека, а не как у скульптуры, лицо, ее стиснутая от бессилия и вытянутая от ожидания фигурка молчаливо застыли не потому, что она не умеет говорить (она умеет), а потому, что сказать тут больше нечего.

По степени эмоциональной насыщенности с работами Грачевых может сравниться лишь одно произведение, экспонированное на свердловской выставке: эскиз росписи «Театр» художника Г. Метелева. Стремясь погрузить зрителя в сложнейший, многонаселенный организм театра, Г. Метелев не упрощает этот запутанный мир человеческих судеб и творческой деятельности, не низводит его до уровня примитивной схемы, а лишь укладывает в предельно читабельную планиметрическую структуру: светлый квадрат сцены («Слуга двух господ» в постановке свердловского театра Юного зрителя) вписан в темный, кишася страстями и деятельностью, напряженно взвешенный

между славой и тщаславием квадрат «кулис». Мы не знаем, будет ли принята эта работа: она является встречным предложением художника театру в связи со строительством нового здания, но ее существование в качестве проектного предложения уже оправдано выставкой, той пользой, которую приносит художникам такой взаимный обмен экспериментальными идеями, тем интересом, какой они вызывают у зрителя.

*

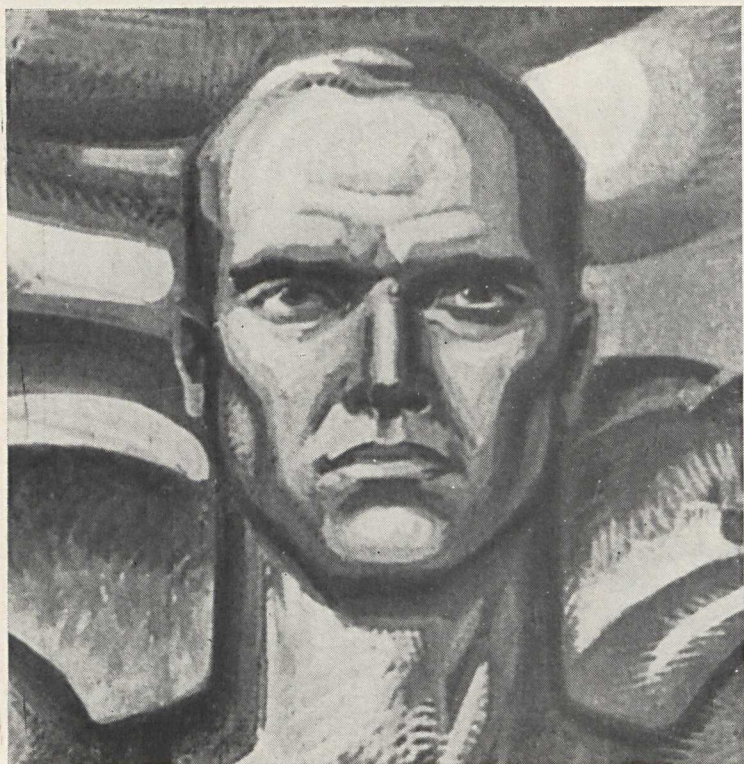
Не очень давно, завершая обзор монументального раздела юбилейной московской выставки, журнал «Декоративное искусство СССР» писал: «Программа прошедшего десятилетия, игнорирующая многие средства выражения, уже устарела... Арсенал броских аппликативно-условных приемов, образов, символика которых предельно однозначна и узка, исчерпан. И вот на МОСХовской выставке мы видим попытку (пусть еще не вполне зрелую) разговаривать со зрителем не языком телеграммы, а просторной обстоятельной речью, не чурающейся сложностей душевных движений и человеческого бытия... Видимо, настало время для поэтики иного монументального образа, развивающегося в целостное и сложное действие...»⁴. Завершая обзор первой свердловской выставки монументально-декоративного искусства, мы считаем уместным повторить эти слова.

¹ Газ. «Вечерний Свердловск» от 8 июня 1971 года.

² «Декоративное искусство СССР», 1970, № 8, стр. 25.

³ Там же.

⁴ «Декоративное искусство СССР», 1970, № 4, стр. 28.



Слева

В. Беляев, Д. Венкербец.
«Урал». Роспись в фойе
Дома культуры Курганского
машиностроительного завода.
Фрагмент.

Справа

В. Грачев, В. Грачева.
Горельеф на фасаде Пищевого
техникума в г. Свердловске.
Фрагмент.

Б. Зуев, Д. Лепихин.
«Я — земля». Мозаика на заднем
фасаде Дворца культуры
им. Лаврова в г. Свердловске.
Уральский поделочный камень,
смальта, керамическая плитка.
Фрагмент.

В. Грачева.
Композиция. Фрагмент.

Н. Золотухин.
Росписи в фойе Дома культуры
в г. Красноуфимске. Фрагмент

В. Зуев, Д. Лепихин.
Эскиз мозаики на фасаде
концертного зала музыкального
училища в г. Кургане. Фрагмент.



Текстиль в оформлении клубов

(Из опыта московских художников)

И. Рюмина

В совместной работе архитекторов и художников комбинатов декоративного и прикладного искусства наметилась тенденция комплексного оформления общественных интерьеров. При этом большая роль в формировании художественного образа среды отводится текстилю. В Комбинате прикладного искусства МОХФ три года назад была организована текстильная группа, художники которой специализируются по тканям для общественных интерьеров. Эта группа возникла на базе групп ткачества и росписи, занимающихся в основном изготовлением расписных платков и шалей, тканых юбок и покрывал — так сказать, предметов широкого потребления. Организация текстильно-интерьерной группы лишней раз подтверждает то изменение понятий о конкретной пользе, которую мы начали видеть в эстетической организации предметно-пространственной среды и способах ее духовного обогащения. В задачу художников группы входит создание уникальных изделий из текстиля с учетом специфических стилевых и предметно-пространственных особенностей архитектуры. За время существования группой осуществлено более 30 работ. Это текстиль для крупных промышленных предприятий, научно-исследовательских институтов, театров, домов отдыха, но в основном для дворцов культуры. Разнообразие функций помещений дворца культуры позволяет создать некую обобщенную модель интерьеров общественного здания, выделить общие характеристики и различия в тканях в зависимости от специфики конкретного помещения.

Общественное здание включает место торжественных и праздничных собраний — актовый или зрительный зал, прилегающие к нему кулуары, помещения делового назначения — конференц-залы или лекционные залы, помещения, предназначенные для приема пищи. Специфичность каждого выделенного типа помещения очевидна. И поэтому очевидно, что ткань, предназначенная для зрительного зала, будет существенно отличаться от ткани для буфета, например. В свою очередь разнообразны и функции самого текстиля в интерьере. Текстильное изделие может быть:

1. Элементом, разделяющим пространство (например, сценический занавес).
2. Мерой пространственной связи интерьера с экстерьером (занавесы на окнах).
3. Мерой пространственной связи внутри самого интерьера (занавесы на дверных проемах).
4. Самостоятельным средством выражения (шпалеры, гобелены).

Наиболее распространенными являются сейчас первые две функции текстильного изделия. Рано говорить о российских

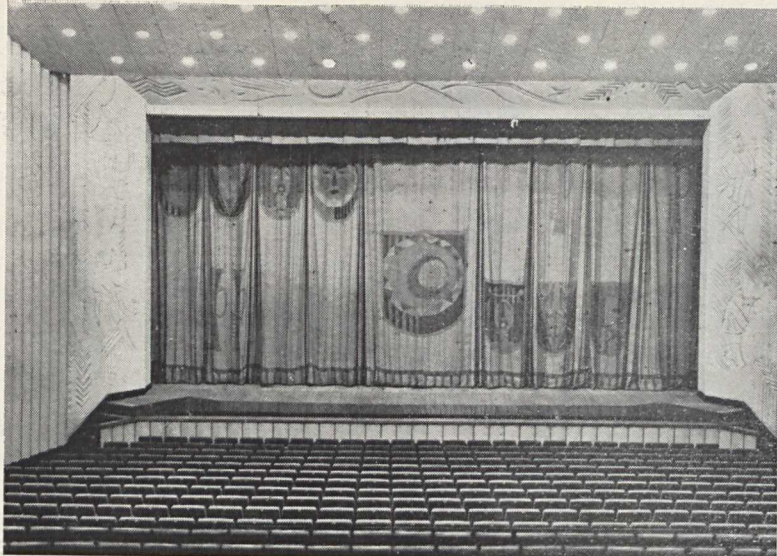
гобеленах, которые в основном являются выставочным экспонатом и еще не находят широкого применения в интерьерах. И уже неуместно говорить о занавесах на дверных проемах, не имеющих сейчас распространения в силу стилистических особенностей современного интерьера.

Текстиль как элемент, разделяющий пространство, некогда служил стенами внутри помещения. Теперь эта функция текстиля вытеснена архитектурной формой. Однако необходимость создать внутри одного помещения изолированную микросферу выражена, например, в назначении сценического занавеса. Художественное решение сценического занавеса становится важным средством эстетического формирования пространства.

Оформление зрительного зала Дворца культуры «Урал» Свердловского электромеханического завода (архитекторы Я. Лившиц и К. Курбатовский) создает атмосферу праздничной приподнятости. Оно построено на контрасте белого и красного (красная обивка кресел и белые, от портала до четких створок дверей, стены). Вертикальное гофрирование белых, обтянутых искусственной кожей стен создает эффект игры светотени. Белый цвет стены превращается в чередование белых (свет) и серых (тень) вертикалей. Их строгий линейный ритм через свободные линии резьбы, оформляющей портал сцены, трансформируется в мягкие складки серо-серебряного сценического занавеса, выполненного художницей В. Платоновой. Занавес как бы развивает тему «белого» в зале. Понимая поставленную архитектором задачу, художник не вводит в занавес цветовых акцентов. Даже изображения эмблем-масок он решает в монохромной охристо-золотистой гамме. Для выявления изобразительного мотива Платонова использует выразительные свойства фактуры. Фактура занавеса, ровная и спокойная в основной его массе, активизируется и становится рельефной в изображениях масок, соответствуя, таким образом, общему строю зала. Занавес подчеркивает цветовое и пластическое решение зала, но не противостоит ему.

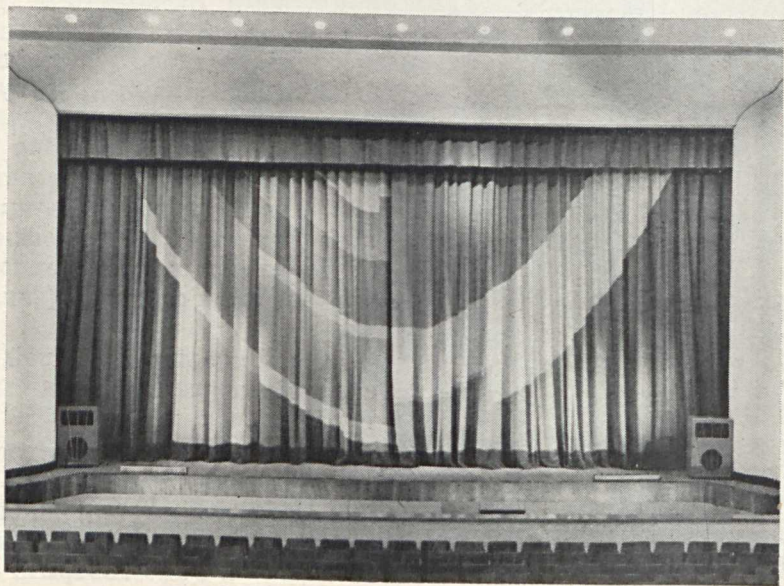
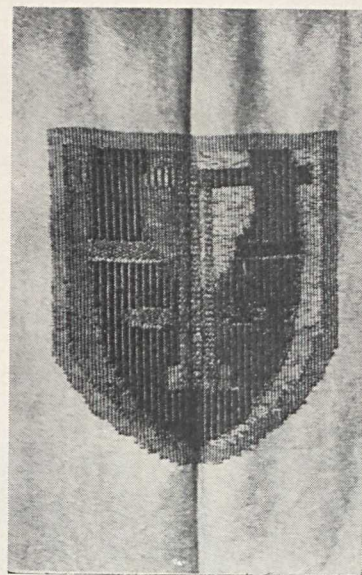
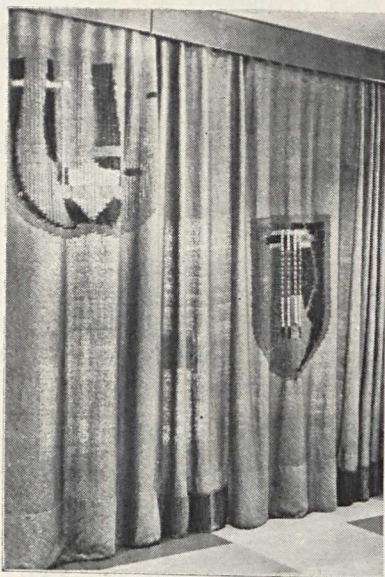
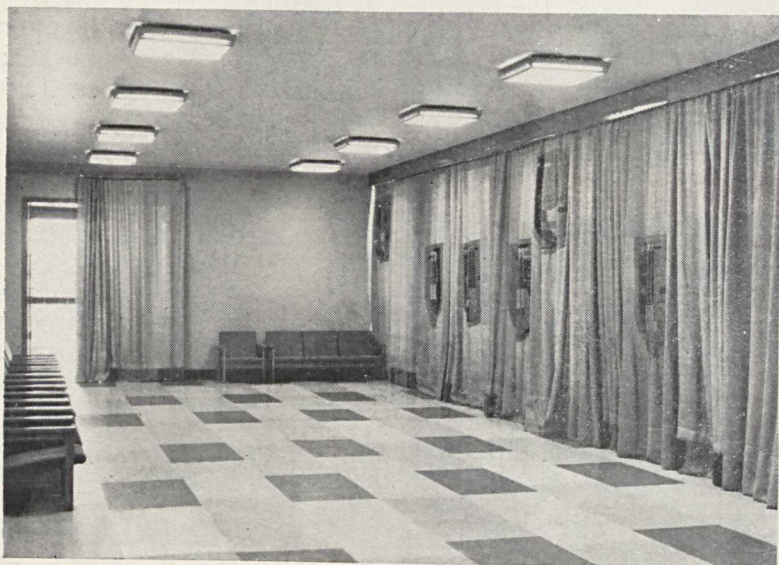
То же понимание задачи текстиля в создании образа интерьера показала и художник В. Латонина в сценическом занавесе для Дворца культуры Стерлитамакского химического завода (архитекторы Я. Лившиц и К. Курбатовский). Волнообразная линия цоколя белых стен и портала сцены сгущается в складках сценического занавеса. Каскадный ритм освещения также подчеркивает устремленность всего пространства зала к сцене. И здесь, на сцене, в золотисто-желтом искрящемся занавесе, залитом ярким светом юпитеров, возникает тема восходящего солнца. Огромный солнечный полукруг, смело прочерченный через всю плоскость занавеса, как бы охватывает зал, притягивая к себе всеобщее внимание. В отличие от занавеса в Свердловском дворце культуры, занавес В. Латониной становится эмоциональной доминантой помещения.

Иные возможности у текстильного изделия, регулирующего пространственную связь интерьера с экстерьером. Это самая распространенная функция в интерьере, которая определяется конкретными требованиями разных типов по-



мещений. Для кулуара, прилегающего к зрительному залу Дворца культуры Свердловского электромеханического завода (упоминавшегося выше) художник В. Платонова выполнила занавес, закрывающий всю стену с оконными проемами. Иная функция помещения (оно предназначено для кратковременного отдыха в антрактах) накладывает свои особенности на художественное решение ткани. Занавес на окнах сохраняет колористический и композиционный принципы сценического (серый цвет основного полотна, характер декора, густо красный цвет эмблем, вторящий красному цвету в зале). Через несколько разреженную структуру занавеса сквозит дневной свет, обогащающий светотеневой эффект ткани и придающий текстильной массе легкость, полупрозрачность, благодаря чему пространство интерьера становится разомкнутым. Ансамблевое решение тканей для зрительного зала и прилегающего к нему фойе подчеркивает взаимосвязь этих двух архитектурных пространств. Функционально необходимый текстиль становится важным средством формирования художественного образа среды. Иное назначение у ткани в Малом зале того же Дворца культуры. Занавес должен обеспечить не только трансформацию лекционного зала в кинозал, но и создать некую замкнутую среду вокруг сосредоточенного человека. Занавес, выполненный художником Н. Кирсановой, представляет собой плотную структуру, закрывающую полностью стену с экраном и продольную стену с окнами. Серый цвет занавеса сливается с серым цветом стен и кожаной обивки кресел. По-деловому спокойный зал лишен цветовых контрастов. И только крупный декоративный орнамент, выполненный в технике фотопечати по полотну ручного ткачества, ложится четким рисунком на вертикальные белые полосы. Он создает достаточно нейтральный орнаментальный фон, но вносит в атмосферу зала ненавязчивое оживление. Смело взятый масштаб изображения разрежает герметичность небольшого пространства зала.

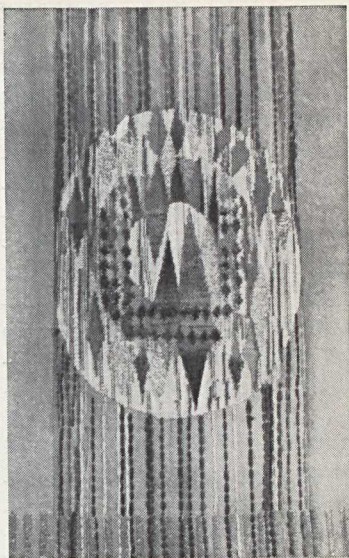
То же понимание специфического качества орнаментального рисунка как наиболее нейтрального декоративного элемента в решении тканей для лекционных помещений продемонстрировала и художник Н. Абрамова в своей работе для Малого зала Дворца культуры Стерлитамакского химического завода (ар-



Архитекторы Я. Лившиц,
К. Курбатовский.
Дворец культуры «Урал»
Свердловского электромехани-
ческого завода

Дворец культуры «Урал».
Зрительный зал.
Автор занавеса В. Платонова

←



→
Фрагмент занавеса библиотеки
дома творчества «Челюскинская»
Авторы занавеса
Л. Соколова, Е. Конева

Дворец культуры Первоуральского
новотрубного завода.
Конференц-зал.
Автор занавеса Н. Кирсанова

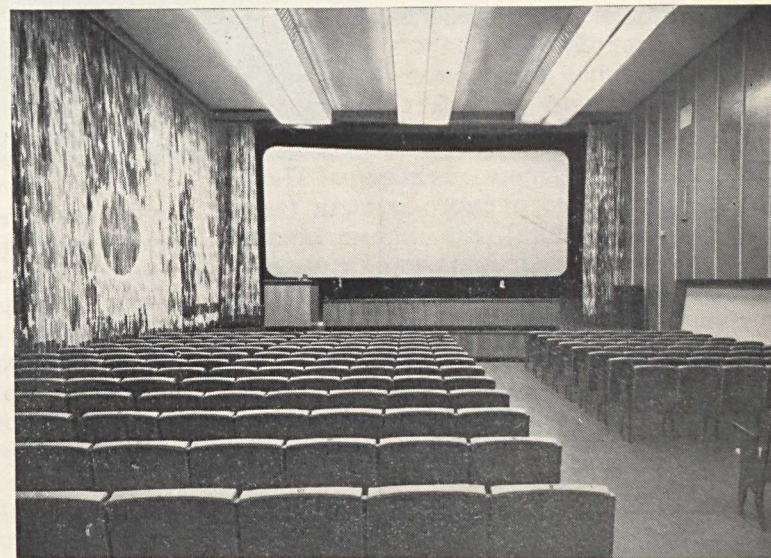
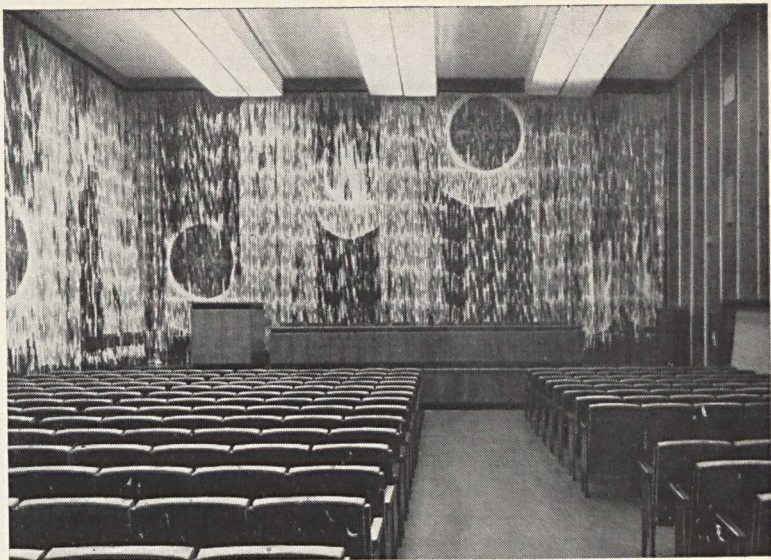


Второй ряд слева направо
Кулуар зрительного зала.
Автор занавеса В. Платонова

Дворец культуры
Красноярского алюминиевого
завода
Автор занавеса И. Кулакова

←

Конференц-зал, трансформирован-
ный для кинопросмотра.
Автор занавеса Н. Кирсанова →



Третий ряд слева направо
В. Платонова.
Занавес кулуара. Фрагмент

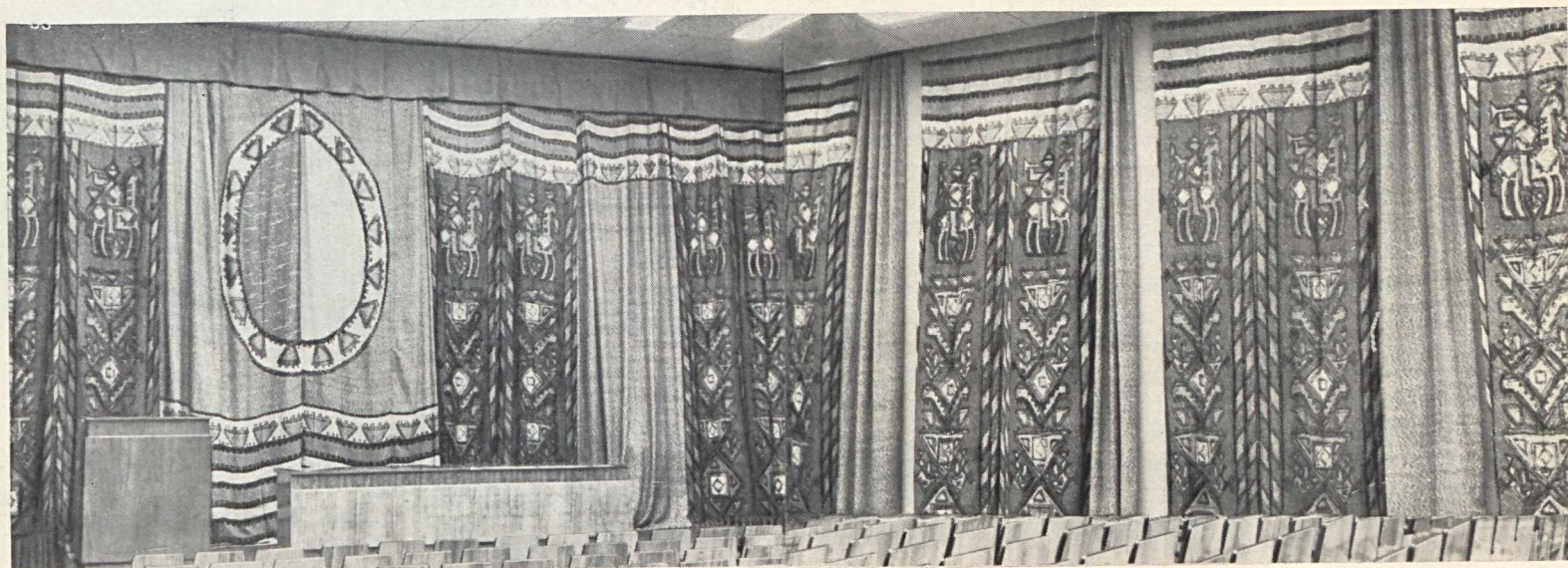
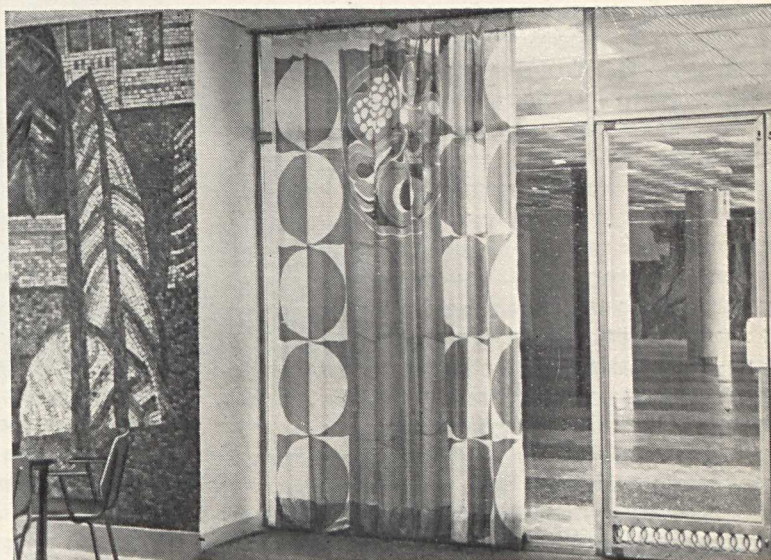
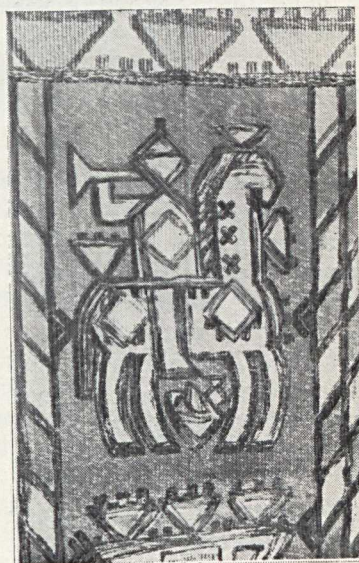
В. Платонова.
Занавес кулуара. Фрагмент

Фрагмент занавеса Н. Абрамовой

Дворец культуры «Металлург»
Каменск-Уральского металлурги-
ческого завода. Буфет.
Авторы занавеса И. Колчина
и З. Афасижева

Четвертый ряд слева направо
Дворец культуры
Стерлитамакского химического
завода. Зрительный зал.
Автор занавеса В. Логонина

Дворец культуры Стерлитамак-
ского химического завода.
Конференц-зал.
Автор занавеса Н. Абрамова



хитекторы Я. Лившиц, К. Курбатовский). При монументальности (300 кв. м) занавес решен без раппортности. Закономерность сюжетного повтора здесь задана архитектурой самого помещения, ритмом его окон. Чередование разнообразных по оттенкам гладкотканых и набивных орнаментальных полотен завершается в центральной части большим полотном с изображением солнца-луны фольклорным башкирским мотивом.

В работе над тканью художники учитывают двойственный характер ее функции. Во-первых, ее архитектоническое назначение в интерьере, с которым связаны структура и фактура материала. Во-вторых, характер изображения, который неразрывно связан с ее материальными качествами и который вместе с ними способствует созданию определенной атмосферы помещений — камерной, лирической, торжественно-приподнятой, спокойно-нейтральной или веселой. Малейшее изменение функции помещения влияет на выбор художником тех или иных средств выражения.

Малый зал Дворца культуры Первоуральского новотрубного завода (архитектор Я. Лившиц), где, кроме лекций, кинопросмотров, проводятся и выступления камерных оркестров, определил выбор художника Н. Кирсановой. Импрессионистический штрих рисунка выполнен в технике фотопечати по репсу. Легкость и плотность ткани соответствует не только характеру рисунка, но и специфике помещения.

Атмосферу гражданственного пафоса в Зале трудовой славы Дворца культуры Каменск-Уральского металлургического завода (архитектор Ю. Миронов) поддерживает эмблематический рисунок шелковой ткани, закрывающей оконные проемы. В оформлении интерьера художники И. Колчина и З. Афасижева эффективно используют возможности фотопечати по шелковой ткани. Материальные качества шелка таковы, что нанесенное изображение одинаково просматривается с обеих сторон тонкой, прозрачной ткани. И поэтому шелковые ткани в интерьере — элемент не только внутреннего пространства помещения, но и экстерьера. Эмблематическое изображение на оконном занавесе в зале трудовой славы становится символом помещения, легко прочитываемым с улицы. Эта особенность шелковой ткани используется теми же художниками в оформлении буфета (изображения натюрмортов) и Н. Протасовой и Л. Поддубовской — в оформлении помещений лыжно-лодочной станции (спортивный мотив). В занавесах Каменск-Уральского Дворца культуры используется еще одна особенность шелка, его зависимость от характера освещения. При дневном свете золотистые тона в ткани для зала трудовой славы работают, так сказать, «на просвет». При вечернем освещении «акварельность» золотистого цвета превращается в плотную бронзу. И наоборот, в шелковых тканях лыжно-лодочной станции плотность цвета при вечернем освещении днем трансформируется в яркое, красочное, «витражное» зрелище. Таким образом, в практике использования шелковых тканей для оформления общественных интерьеров может быть учтена знаковая функция изображения. Изображение на ткани может

быть интерпретировано как реклама или информация о назначении помещения. Художники текстильно-интерьерной группы стремятся к ансамблевому оформлению архитектурного пространства. В различных тканях Дома творчества Союза художников на станции Челюскинская (арх. М. Макашвили) художники Л. Соколова и Е. Конева обратились к образам природы. И поэтому функция текстиля подчинена конкретной задаче архитектуры: максимально приблизить ее к отдыхающему и работающему человеку. В накидных покрывалах видится отсвет темно-зеленой с глубокими синими тенями сосновой кроны, в коричневом с медным отблеском занавесе конференц-зала — мерцающая поверхность соснового ствола. В интерьере библиотеки взаимодействие текстиля с архитектурой достигает декорационного, сценического эффекта. Стена-окно, открытое днем, вечером задерживается занавесом. Но он не отгораживает находящегося в зале человека от природы. Заходящее солнце как бы навсегда запечатлелось на занавесе, и последние лучи его, пробиваясь сквозь высокие стволы сосен, дробятся в мягкой фактуре ткани. Даже в скучные пасмурные вечера образ ткани, ее пушистая фактура и мерцание вплетенной золотой нити сохраняют для присутствующих ощущение тепла и уюта, создают своеобразный микроклимат, успокаивающий человека.

Таким образом текстильное изделие в общественном интерьере становится активным фактором формирования индивидуального образа помещения. Его можно рассматривать как равнодействующий выразительный элемент архитектурного пространства. И поэтому в художественных решениях текстиля все чаще встречаются черты монументального искусства.

Небольшой актовый зал Союза художников СССР (архитекторы Н. Луппов и Э. Грибанова) располагает лишь функционально необходимым занавесом. Но в соответствии с функцией помещения, где проводятся собрания, совещания и семинары всесоюзного значения, художницы И. Кулакова и А. Забелина решают занавес как декоративно-монументальную композицию. Лаконичный рисунок колышащихся в золотом диске солнца знамен выражает идею единства художников всех республик. Колорит занавеса изысканно строг — палевые и охристые тона обогащены вплетением золотой и серебряной нитей.

Практика оформления общественных интерьеров архитекторами и художниками комбинатов декоративно-оформительского и прикладного искусства направлена на организацию такой среды, в которой вещи, функционально необходимые и эстетически значимые, образуют единство пространства и предмета на основе индивидуального проектного решения. Именно на основе такого проекта художник создает уникальное произведение декоративно-прикладного искусства и тем самым способствует формированию образа конкретного интерьера. Вот почему в условиях типового проектирования архитектуры, когда в разных концах страны возникают дома-близнецы, текстиль представляется перспективной формой, придающей своеобразие интерьеру общественного здания.

Кузнечные изделия Южного Урала

М. Мочалова

Разнообразие народного зодчества Южного Урала соответствует его природным контрастам: здесь соседствуют друг с другом скалы, леса, ковыльные степи. В старых селениях северных районов — двухэтажные избы с крутыми тесовыми кровлями и темными крытыми дворами. На юге — низенькие мазанки с почти плоскими земляными кровлями и открытыми кардами — загонами для скота. Творчество народных мастеров Южного Урала разнообразно и связано с народ-



ным зодчеством. Это — резное кружево наличников в Каслях, суровая пластика исполинских бревен миасских изб, декоративные сочетания кирпича с камнем в Юрюзани, щеколды с затейливыми накладками.

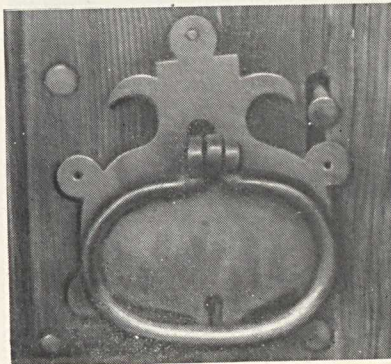
Хорошо известно мастерство южно-уральских литейщиков, а слава каслинских и кусинских мастеров перешагнула в свое время границу России. О кузнецах же мы знаем гораздо меньше, хотя кузнечное дело в Челябинской



Щеколды из
г. Троицка

области было широко распространено. Во многих селениях обязательной принадлежностью усадьбы наряду с банькой была и бревенчатая кузница («кузня», как здесь говорят).

Если даже не упоминать сейчас о кованых решетках ворот и оград, о металлических кронштейнах, поддерживающих балконы и козырьки, — этих атрибутах старинной городской застройки, а ограничиться лишь кустарными изделиями, которые имели самое скромное назначение в народном зодчестве и были исполнены простыми деревенскими кузнецами, то и тогда найдется достаточно свидетельств тому, что кузнечное дело на Южном Урале в XVIII—XIX веках достигло высокого уровня.



Дверное кольцо с накладкой
на калитке, с. Верхний Уфалей

Кто занес сюда это драгоценное умение? Не тульские ли оружейники, слывшие кузнецами-виртуозами? Ведь известно, что основателями многих заводов здесь были туляки (Демидовы, Мосоловы). В далекий необжитый край они везли с собой и мастеров — кузнецов и литейщиков. Одни ехали по уговору, соблазненные посулами, другие — по призыву. Но, может быть, кузнечное ремесло передалось сюда от великоустюжских сундучков? Такие крупные



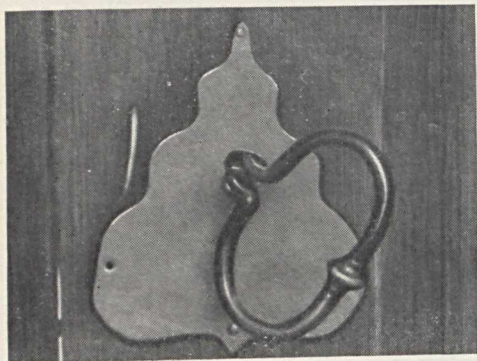
Щеколда, с. Верхний Уфалей

ярмарки, как, например, Макарьевская, Троицкая, немало содействовали взаимопроникновению мастерства. Ибо здесь встречались не только различные товары (в их числе и великоустюжские сундуки с фигурной оковкой), но и мастера, изготавливающие их.

Прикладное искусство было развито и у местных народов, населявших Южный Урал, в первую очередь у башкир, среди которых выделялись мастера кузнечного и ювелирного дела. Знаменательно, что кузнечное ремесло башкир развивалось здесь вопреки запрещающим царским указам.

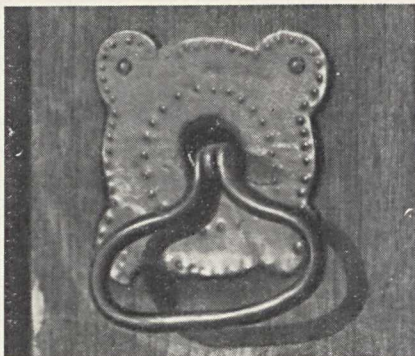
Образцы кузнечного ремесла Южного Урала показывают все многообразие оформления утилитарных элементов народного жилища — от простейшей грубо откованной накладки под кольцо до многослойной ажурной аппликации из прорезного железа. Они поражают декоративной смелостью, художественной законченностью. В Челябинской облас-

ти довольно распространен тип щеколды, которая поднимается простым нажатием на рукоятку. В этом случае, поскольку отсутствует кольцо, которым поднимают щеколду и стучат в закры-

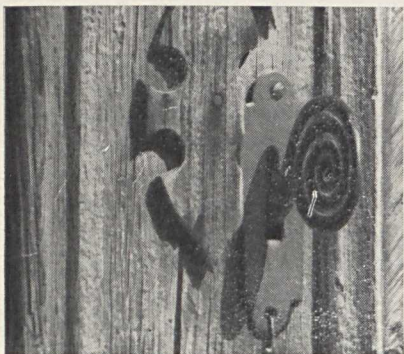


Кольцо с накладкой.
с. Нижний Уфалей

тую дверь, размеры накладок небольшие, и высекали их обязательно из толстых листов жести сечением до 3—4 мм. При этом самое щеколду изготовляли в виде массивного рычага с уп-



Кольцо с накладкой.
с. Верхний Уфалей



Щеколда, г. Миньяр

ругим завитком вместо ручки. Нередко и другой (дворовый) конец — с зубом — также увенчан завитком. И тогда тяжелая, со множеством шероховатостей, пластина принимала певучие очертания.

Несравненно большее распространение получил запор для калиток с поворотной щеколдой. Подобные запоры нередко сопровождалась пружинным устройством хитроумной конструкции, разумеется, тоже ручнойковки. Поднимали



Кольцо с накладкой.
г. Нязепетровск

такие щеколды поворотом ручек. Таков, например, бронзовый дверной прибор из г. Касли. Небольшой по размерам, он изящен в рисунке каждого своего элемента: сочный силуэт накладки, упругая, точно найденная линия рычага, удобная, с едва заметной вогнутостью, опорная пластинка — все говорит о незаурядном мастерстве кузнеца.

Другой образец (тоже из Каслей) — пример еще более утонченной формы и больше других наводит на мысль о бли-

зости и даже соприкосновении кузнечного и ювелирного искусства. Все свидетельствует о совершенстве этой маленькой вещи: и небольшие остролепестковые пальметки на оковке, пришедшие сюда из башкирского орнамента, и наредкость тонкий (по рисунку и по сечению) упругий рычажок; особой чистотой работы отличаются здесь и крохотные кованые гвоздики, с помощью которых устанавливалась накладка. Весьма удачно выполнена безы-

мянным дизайнером и сама нажимная плашечка, подогнутые края которой и легкая вмятинка посередине прямо таки приглашают положить на нее ладонь и убедиться в функциональном удобстве ее формы.

Встречаются более «программные» и даже весьма курьезные по рисунку образцы накладок, своеобразные символы гостеприимства, зазывающие войти во двор. Например, накладка из Катав-Ивановска изображает спешащего масте-

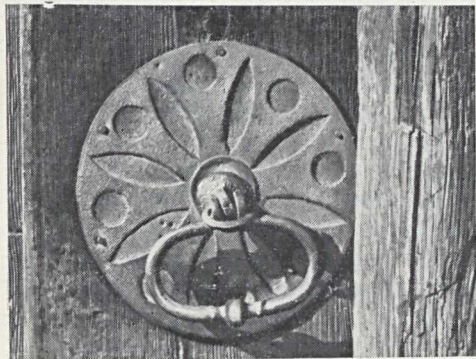


Улица в г.
Миньяре.
Челябинская обл.

рового (празднично одетого, в сапогах!), снявшего картуз для приветствия. Рукоятка щеколды здесь массивная, в виде удобного рычага, типичная фаль — ручка лаконичной формы. Поверх накладки вокруг отверстия набита маленькая круглая розеточка с чеканкой. Такие всюду встречаешь на улицах этого старинного городка — бывшего горного завода.

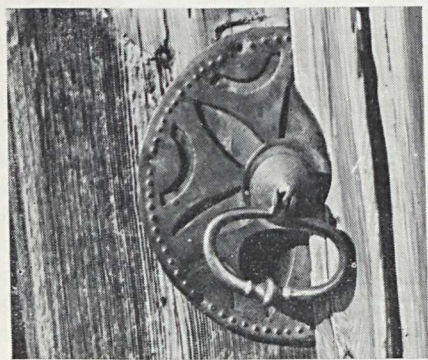
В других селениях, например в Верхнем Уфалее, в Нижнем Уфалее, было принято поднимать щеколду с помощью кольца. Иногда перед нами простейшие по форме дверное кольцо и накладка под ним, как в представленном образце из села Шемаха Нязепетровского района, где сделана лишь слабая попытка заострить очертание на-

кладки снизу и, дополнив ее ромбовидным «черенком» сверху, уподобить изделие березовому листочку. В большинстве же случаев кованое кольцо бывает более усложненной формы.



Деталь калитки.
г. Нязепетровск

Накладки под кольцо имеют множество разновидностей. Их можно разделить на одинарные и многослойные. Накладки первого типа высекались преимущественно из толстых металлических листов, обычно из жести (медные встречаются как исключение). Наружные очертания их весьма выразительны; нередко узор насквозь просечен. Среди одинарных накладок выделяется группа с точечной чеканкой. Они лаконичнее предыдущих по абрису; но



Кольцо с обрамлением
из прорезной жести.
г. Нязепетровск

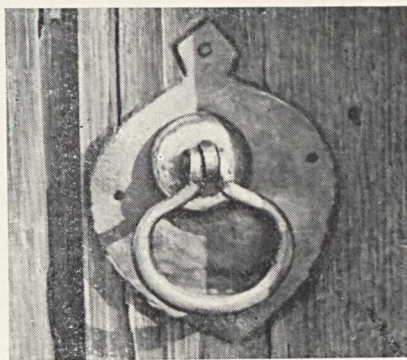
эта простота силуэта как бы возмещается каймой из бусинок — точечной чеканкой по краю накладок, которая невольно ассоциируется со старинным приемом «оживки», стилизованным в иконах, в городецкой росписи по дереву. Для оковок с чеканкой употреблялись более тонкие железные листы. Образцы этой группы не лишены своеобразной прелести.

В иных местах Южного Урала, в Нязепетровске, например, чаще встречаешь двухслойные накладки. Используя прорезь несложного геометрического рисунка, особенно в сочетании с простейшей чеканкой, народные мастера-уральцы достигали большой выразительности. И удивительно, как при явной однотипности этих изделий вы не найдете в селении двух одинаковых.

Поражают художественное чутье и сметка народных мастеров в таких сугубо утилитарных вещах, как щеколды, дверные скобы, навесы для дверей, ворот. Даже навесам, этим откровенно подсобным и «по долгу службы», как правило, тяжелым и грубым изделиям, уральский кузнец уделял внимание. И вот мерцающая насечка наивного орнамента — скобочки, кавычки, вилушки, звездочки, а иногда рассеченное и витое кованое железо уже скрадывают грубоватость тяжелых навесов и в то же

время подчеркивают их надежность, их конструктивную силу. А подчас искусство мастера превращает их в изящное украшение дверей.

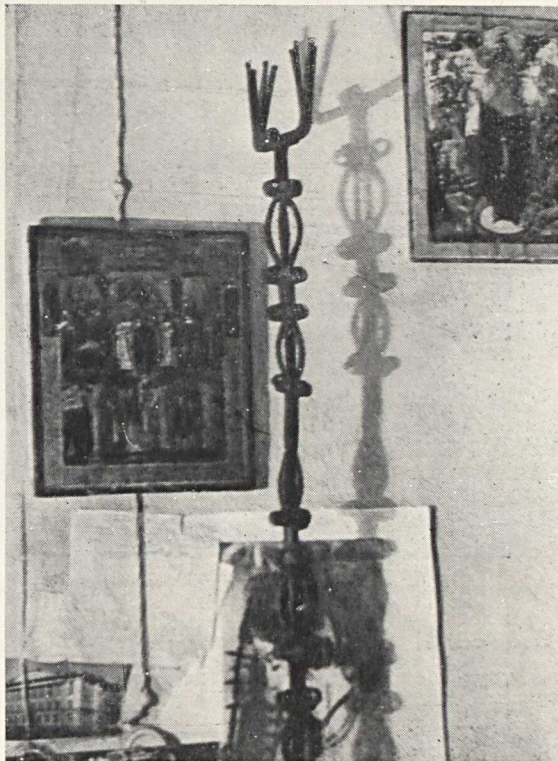
К таким образцам можно отнести дверные навесы из г. Катав-Ивановска, личины амбарных замков из Уфалея, а также замечательный светец из Юрюзани, где проявлены безошибочное ощущение масштаба и чувство меры, свойственные талантливым уральским мастерам. Трудно поверить, что такие ху-



Дверное кольцо и накладка.
с. Шемаха, Нязепетровского
района

дожественные вещи сделаны в дымной темноте крохотных деревенских кузниц. Кованые изделия Южного Урала подтверждают славу местных кузнецов и свидетельствуют о неисчерпаемых богатствах народного творчества и неисчислимых способах его проявления. Замечательные образцы кузнечных изделий на наружных дверях исчезают с каждым днем, вытесняемые стандартным фабричным товаром.

Однако мы не должны быть безучастны-



Кованый
светец.
XVIII в.
г. Юрюзань.

ми свидетелями этого неизбежного процесса. Наш долг спасти от забвения память о мастерстве кузнецов-художников на Урале и в других местах, которые создавали не только нужные, но и красивые вещи. Поэтому так важно, чтобы сотрудники краеведческих музеев собрали и зафиксировали эти принадлежности народного быта и творчества.

Образ в пространственном и словесном искусстве

В. Фаворский



§ 1. Книга есть изображение пространственными средствами временного литературного произведения. Изображению подлежит прежде всего стиль произведения.

Стиль произведения в пространственном выражении может быть понят как отношение предмета к пространству или шире — как отношение предельного к беспредельному; это есть пространственная тема данного произведения.

Отношение предмета к пространству в литературном произведении выражает определенное мировоззрение; предполагается, что художник тоже имеет мировоззрение и, следовательно, свою предметно-пространственную форму, свой стиль. Книга, таким образом, явится сложным комплексным произведением, где словесный образ становится и пространственным и где одно мировоззрение понимается и выражается другим, одно реалистическое предметно-пространственное понимание апробируется другим предметно-пространственным пониманием.

§ 2. Для того чтобы все это выяснить, необходимо прежде всего указать на следующее: книгу можно понимать как технический, условный рассказ и передачу содержания без всякой реалистической образности. Но это будет не полное понимание, и, кроме того, практически всякое техническое и условное изображение в силу нашего реалистического отношения к действительности обязательно переходит в художественное, образное. Форма, только техническая и условная, не будет выражать мировоззрения. Форма же художественная, образная, в которую пытается перейти всякая форма в нашем восприятии, мировоззренчески активна. Отсюда мы всякую книгу и всякое литературное произведение, а не только художественную литературу, можем считать либо художественным, либо у нас под руками, в нашем отношении могущее стать художественным (летопись, хроника, трактат, очерк), конечно, кроме антихудожественного произведения, которое только через художественное отрицание, то есть через сатиру, может стать художественным произведением.

§ 3. Чтобы разобраться во всем этом, мы должны проанализировать процесс изображения. Возьмем, положим, изображение скульптурное человека в дереве. Дерево как материал само по себе имеет форму. В процессе работы мы, с одной стороны, имеем идею (человека), с другой стороны — кусок дерева, положим, ствол; как то, так и другое мы осознаем как пространственно выразительные и типичные формы и получаем цельное произведение, но при этом ни идея человека, то есть мысль и чувства о нем, ни форма дерева не уничтожаются, а как бы человек воплощается в дерево и наоборот — дерево все свои пространственные свойства отдает идее человека. Можно сказать: изображение че-

ловека деревом. Идея и материал не уничтожаются, а как бы встречаются в произведении и, выявляя богатство и качества друг друга, с одной стороны, дают типичность произведению, с другой — дают ему материальную конкретность.

Деревянный человек не совпадает с живым человеком, во-первых, потому, что он типичнее (цельнее) всякого частного человека, с другой стороны, потому, что он материально реален и его реальность обоснованно выраженная и всегда, во всякое время нам методически доступна.

То, что мы сказали сейчас о скульптурном изображении, верно относительно всякого — и живописного, и графического, и архитектурного и, по-видимому, словесного также. Но встречаются изображения, которые берут материал либо только технически, либо только иллюзионистически, его уничтожая. В реалистическом изображении материал тематически — пространственно осмысливается, в иллюзионистическом — материал как реальность уничтожается. Так как произведение пытается дать подмену действительности, обмануть зрителя и, если даже дает, положим, идею человека, то дает ее чисто пространственно-механически, не возводя в тип и в форму и не давая ей доступного искусству реального существования в материале и, следовательно, не будучи в состоянии дать реальность действительного человека.

Итак, есть реалистическое изображение и есть нереалистическое — иллюзионистическое изображение. Последнее особенно опасно тем, что подойдя к теме механически, а к материалу — технически, не заинтересовано в форме, идею имеет всегда обнаженной. Поэтому такое изображение для многих может сходить за действительно полное идейное искусство.

§ 4. Теперь, если мы возьмем литературное произведение, словесный образ, то и там мы находим подобную же структуру изображения.

У Гёте в первой части «Фауста», в прологе изображается солнце, и это солнце изображается звучащим. В самом слове «солнце» заключена его функция — сияние, но нам этого недостаточно, мы воспринимаем это как идею, но материально не воплощенную, не имеющую конкретности, и вот, нам дается совершенно неожиданный материал — звук: материал другой области чувств, из которого и согласно с формой которого мы должны создавать форму солнца и его функцию — сияние. От этого, как мне кажется, мы получим изображение исключительно конкретное и реалистическое. То же самое мы сможем наблюдать и в других словесных образах: например, девицы, у которой во лбу звезда блесит — есть тоже такой словесный образ, который звездой и луной пытается передать красоту данной девицы, что должно усиливать конкретность данного образа.

Кроме этих примеров можно привести целый ряд других.

Тютчев:

И сладкий трепет, как струя
По жилам пробежит природы,
Как бы горячих ног ее
Коснулись ключевые воды.

*

Вдруг животрепетным сияньем
Коснувшись персей молодых
Румяным, громким восклицаньем
Раскрыла шелк ресниц твоих.

*

В ночи лазурной почивает Рим
Взошла луна и овладела им,
И спящий град, безлюдно величавый
Наполнила своей безмолвной славой.

Хлебников:

Свободы песни снова вас поют
От песен пороха народ зажегся.

*

Волги синяя овчина
На плечах богатыря...

*

Кувшин на голове печальнооких жен
с медлительной походкой.

Все эти примеры в сущности не что иное, как метафоры, и суть этих метафор состоит в том, что идея, подлежащая изображению, и конкретная форма, которой изображается идея, сливаясь в цельный образ, в то же время как бы существуют раздельно, обмениваясь друг с другом ценностями.

§ 5. Но теперь, если мы вернемся к «звучащему солнцу», то мы здесь увидим нечто особенное: солнце — форма зрительная, изображается звуком, доступным слуху, что это нам дает? Возможно ли изображение слуховое только или только зрительное, или только осязательное?

Попытки такие, по-видимому, были: хотя бы перспективное изображение есть попытка дать только пространственное изображение; но, конечно, всякое реалистическое изображение будет претендовать на различные области чувств сразу, на различные методы восприятия, и реализм его будет повышаться в своей реальности, если мы, как в данном изображении солнца, дадим ему и зрительное и слуховое существование сразу. Действительность мы получим как бы состоящую из противоречий: она мыслится нами и видится, она внутри и снаружи, она зрительна и осязательна, она предметна и пространственна, непрерывна и прерывна. Реализм произведения, дающего временному — пространственное, осязательному — зрительное и т. п. существование, конечно, повышается, но и здесь мы не имеем простого слития, в котором мы не различаем границ этих различных существований. Наоборот, мы все время чувствуем противоречивость пространственной и временной формы, осязательной и зрительной, и эта кажущаяся несовместимость того и другого дает нам реальную разносторонность. По-видимому, воспринимая действительность, мы последовательно меняем установки на восприятие и, таким образом, не сразу, а постепенно воспринимаем действительность. Когда мы воспринимаем, положим объем — мы забываем о цвете, в какой-то мере о функции, о пространстве; — все эти моменты отходят в некото-

рый запас, откуда во всякое время могут быть взяты. В то же время, как сказано выше, они как бы противоречат друг другу. Хотя бы человек в фас и человек в профиль; все тот же человек, но совсем разный, не сливающийся и в то же время дополняющий друг друга; или сосуд и его нутро, переплет и внутренность книги, внешность архитектуры и интерьер и т. п. У каждой области чувств есть свой метод восприятия, свой строй, своя цельность; непосредственно сливаясь, они нарушают форму и превращают действительность в хаос, в беспорядок. И только комплекс методов дает форму всей полноте действительности. Методы соединяются в одну систему, становясь в определенную зависимость друг от друга и в определенную последовательность, связываясь друг с другом и относясь, но не сливаясь.

На этом как раз базируется сотрудничество различных искусств, «синтез искусств», и поэтому только в таком сотрудничестве мы получаем высшее реалистическое изображение, в сущности, недоступное ни одному из искусств отдельно. С этим не согласен иллюзионизм в искусстве и в отдельном и в соединении нескольких; здесь просто хотят подменить действительность и поэтому не изображают ее через что-либо, через какой-либо материал, а при помощи совсем другого материала, чем в действительности, пытаются буквально воспроизвести оптическую форму вещей.

Если мы возьмем слово, то полную реальность оно получает в устах оратора или в книге; так и живопись получает полную реальность в архитектуре, когда она конструктивно связана с нами, с нашим пространством и мы имеем методический подход и к слову и к живописи.

Минимальным наличием внешнего архитектурного пространства в живописном произведении будет рама. Поэтому всякое пространственное изображение должно быть оформлено рамой или пьедесталом и т. п., определяющим его положение относительно нас в нашем пространстве или же должно принять нас физически в свое пространство, с возможностью все свои чувства использовать, как это позволяет, например, архитектура. Иллюзионизм не делает ни то, ни другое. Он пытается показать нам пространство, которое мы должны принимать как настоящее, при отказе использовать все свои чувства, кроме зрения, и то в урезанном, чисто фотографическом виде.

Примером неправильного слияния искусств, иллюзионистического влияния может быть опера, часто театр, панорама и т. п. Например, панорама соединяет скульптуру и живопись с тем, чтобы они изображали близкое как объем, а дальше как чистую оптику и тем самым дали бы иллюзию бесконечного пространства, и для этого допускают полную неразличимость того и

другого. Отсюда — уничтожение метода и скульптурного, и живописного и недостижение реальности художественной ни в том, ни в другом.

Но соединение скульптуры и живописи с сохранением их методов возможно: например, хотя бы рама и картина, причем, здесь сохраняется как раз и выражается диалектически противоположность этих двух моментов: осязательной вещи и зрительного пространства.

Положительным примером синтеза искусства будут древний театр, отчасти театр Мейерхольда, древние религиозные действия и обряды и современные массовые действия и шествия; здесь все искусства соединяются, не сливаясь, и в своем уже соединении строят диалектическую форму мира.

Примером синтеза искусств является и книга, с ее словесной и пространственной формой.

§ 6. Обращаемся теперь к книге, как изображению словесного произведения. Мы должны сразу же учесть следующее: есть мнение, которое иллюстрацию считает совершенно излишней, мешающей восприятию литературного произведения. Слово дает образ, зачем тут еще пространственное искусство с его непосредственно-зрительным материалом?

Такое мнение будет совершенно правильным, если мы к искусству подходим чисто иллюзионистически. Действительно, тогда иллюстрация будет помехой только, и часто может приводить ко всяким комическим результатам: спору о носе героя или чему-либо подобному. Но если мы примем, что реализм всякого искусства обуславливается и его материалом, и что синтез искусств повышает доступный нам реализм, то тогда иллюстрация и все пространственное оформление в книге должно и может в своем материале, своим методом подавать то, на что слово только намекает. Та же тема, уже данная в слове, должна быть дана в книге: в скульптуре (переплет), в архитектуре (макет), в графике (шрифт), в цвете (иллюстрация). Все это должно дать теме большую реальность.

Таким образом, книга будет примером такого комплекса искусств, где зрительно-пространственное искусство изображает ту же тему, что и словесное, дает ее в различных материалах, идя от самых отвлеченных моментов, выражающих сознательную мысль, и доходя до фактур бумаги, краски, переплета, форзаца, где мы имеем уже чисто под-сознательное выражение какой-либо стороны данной темы. Таким образом, привлечение различных материалов дает нам множество различных материальных метафор, относящихся к различным областям чувств и тем; во-первых, сильнее выясняется связь данного произведения искусств с нашей практической действительностью и с нами, как реально существующими; во-вторых, тем самым все

больше выявляется диалектический строй мира.

§ 7. Теперь произведем анализ литературного произведения и рассмотрим, какие формы оно может иметь.

Можно, как мне кажется, наметить три формы: форму натуралистическую, реалистическую и иллюзионистическую. Натуралистическая берет материал и изображаемый и изобразительный, как нечто сложное, но, правда, неясное, но уже выявляющее некоторую структуру, выражая это в движении, в ритмах, в фактурах. В таком произведении еще не выявлена определенная конструкция действительности, но есть вера в сложность и прежде всего обнаруживается однородность, например: все есть свет, или все есть фактура, или все есть звук. Это потому, что натуралистическое искусство как бы специализируется по областям чувств.

Такое произведение может быть изображено книгой, причем здесь главным моментом изображения будут те теплые материальные метафоры, которые скорей всего могут быть переданы строем книги, шрифтом, орнаментом, но и, наконец, форзацем. (Здесь надо указать еще на то, что зрительный натурализм и в литературе, и в пространственном изображении аналогичен, в отличие от осязательного или двигательного.)

Затем рассмотрим иллюзионистическое литературное произведение. Такое произведение, по большей части, имеет идею, фабулу, сюжет, и все это рассказывает какими-либо средствами более или менее живо, но все это, будь это действие или психология, идея или приключение, не получает своего материального воплощения и своей пространственной формы.

Для иллюзионизма характерна нематериальность и смешение различных областей восприятия, различных методов восприятия в хаос, который, якобы, соответствует действительности. Например, внутренний мир героя есть нечто, имеющее свой масштаб; его внешнее действие, связанное с этим внутренним пространством, имеет тем не менее свой масштаб. Они как бы друг друга исключают и друг с другом не связаны. Если мы забрались в его душу и роемся в ней, то мы забываем о его действительности, она получает совсем другое выражение. Словом, разные области изображаемого, каждая из которых имеет свой масштаб. И эти области в нашем восприятии не существуют одновременно в равной силе, а, подчиняясь друг другу, стоят друг с другом в связи.

Иллюзионистическое произведение не обращает на это никакого внимания и все это дает единым, смешивая все вместе и считая это преимуществом своего метода, потому-де, что в жизни ведь так: бегущий человек тоже думает. Но совершенно ясно, что когда мы заняты его мыслями, его движение как бы бе-

рем в скобки, берем его в запас, из которого мы его возвращаем, как только оно становится центром нашего внимания. И перед искусством стоит задача соединить эти моменты, но не смешивать их в одну кашу.

Для иллюзионистического произведения характерен только сюжет, причем этот сюжет, не получая конкретного материала, слова, не становится событием для нас, событием чувственно реальным; мы его не переживаем ни в каком действии и поэтом оформлением по существу и невозможно, а возможно только иллюстрирование в узком смысле слова, передача рассказа рисунком.

Перейдем теперь к реалистическому произведению. Для него характерно и ощущение материала и сюжет, но важнее всего то, что и материал рассматривается онтологически и сюжет возводится в мировое событие и, таким образом, получается третий момент, объединяющий эти два, а именно: тема, стиль, ритм произведения. Углубляя материал и сюжет, мы доходим до строя действительности, мы обнаруживаем ее диалектическое строение и, как там, так и тут, в материале и в сюжете, мы обнаруживаем диалектику предмета и пространства, отношение предметного к беспредметному, что и составит ритм, стиль данного произведения и что, в сущности, и выразит основной момент мировоззрения данного автора.

Стиль можно определить как изображение в художественном произведении мирового строя, мировой формы, а последняя выразится в своеобразном отношении, связи и противоречии предмета и пространства, что со своей стороны будет менять содержание предмета и пространства.

Литературное произведение в своей основной структуре и во внешнем словесном оформлении дает нам уже определенное отношение предмета к пространству, грубо говоря, с одной стороны мы имеем героя и его пространство действия, среду и т. п., затем и героя самого, его нутро мы можем понять как пространство, и идея, или мысль, или сгустки чувствований становятся тем новым предметом, который строит это внутреннее пространство. С другой стороны, само произведение, подобно живописи или скульптуре, может получать различную раму более или менее предметную, различной формы, различного стиля.

Для первого момента, для перехода от внешнего рассмотрения героя к внутреннему, интересна в литературе проблема двойника. Он появляется и у Гофмана, и у Гоголя, у Диккенса, у Достоевского, причем, у последнего он в конце концов переходит во внутренний диалог героя, где герой разговаривает сам с собой и возражает сам себе. Чтобы яснее был момент внешнего словесного оформления литературного произведения, стоит рассмот-

реть несколько начал. Возьмем «Повести Белкина», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Униженные и оскорбленные».

У Достоевского герой начинает говорить о своем нутре, о настроении, о вкусах, о болезни. Он вводит в свое пространство свои нравственные переживания.

Пушкин иначе: он делает крайне объемные скульптурные рамы: это предисловие издателя, ответ наследницы, письмо друга и т. д. Тонкая ирония делает все это предметнее. Этим Пушкин «опредмечивает» весь предмет наружу и тем активизирует повести, делает их предметно действенными, — где отношение предмета к пространству определеннее и в то же время сложнее. Можно говорить здесь об ампире, причем Пушкин как бы увлекается его стройностью и ясно-стью, и в то же время тонко иронизирует.

У Достоевского начало сразу вводит меня в пространство чувств героя. Все произведение тем самым оказывается нравственно-пространственным, где герой то предмет, то пространство, мы то во внешнем, то во внутреннем мире героя, но главным образом во внутреннем. И отсюда явное желание субъективизировать героя. Или это Достоевский или это я, читатель, чего совсем нет у Пушкина.

У Гоголя началом является бекеша, нарочитый предмет; мы можем сказать, что начало Гоголя натюрмортно и в то же время лично. Это и характерно для натюрмортного восприятия. Вот вещи — берите их сами, и Гоголь их сам видел и рассказывает нам непосредственно. Предметность доведена до предела: «Николай Чудотворец, угодник божий! Почему у меня нет такой бекеши!».

Мне кажется, что на этих примерах можно выяснить, что предметно-пространственная форма произведения очень сложна и разнообразна и в своей цельности дает нам стиль и мировоззрение автора и эпохи. Стиль греческого искусства, стиль готики, ампира, барокко, — разве это не мировоззрение и разве это не предметно-пространственная форма, отношением предмета к пространству выражающая мировоззрение.

О стилевых типах можно сказать следующее: эпос с профильным изображением героя и с двухмерным бесконечным пространством рока, судьбы, несоизмеримой с героем; рационалистическая повесть, роман со скульптурно-объемными героями — предметами, живущими в пустоте пространства, оформленного только предметами, и его действием, его активностью создающий фабулу, приключение, действие.

Романтический роман с героем, живущим в своем характерном для него пространстве, часто как бы продолжающем или отражающем его внутренний мир, или противоречащем ему пространству, имею-

щем свой строй, оформленный не только предметами, но и своей структурой, своим тоном, своим настроением, своеобразными волнами, причем, герой в центре его и борется с ним.

Возможен натуралистический уклон, где пространство становится средой, даже погодой, а предмет пятном на этой погоде, ступком атмосферы, или где нутро героев становится психологической массой, как внешнее ощущение автора, и мы имеем как бы искусство фактуры. Может быть тип, где предмет и пространство в конечном решении уравновешены, где предмет, не теряя предметности, становится пространственным, и где пространство, не теряя своей непрерывности, не пустота и не масса, а строй, имеющий масштаб. Это классика. Пушкин, Пуссен. И, наконец, можно наметить тип крайне предметный, где мы подводимся к самому предмету: с нами разговаривают, к нам обращаются, перед нами сидят, как это бывает при рассказывании, «не люблю, не слушай, а врать не мешай» и сам герой, персонифицированный в рассказчика.

Перейдем теперь к книге.

Следовательно, в реалистической книге стилевая тема данного произведения и будет тем, что в первую очередь должно быть изображено всей книгой, шрифтом, макетом и иллюстрацией. Тот строй, который скрывается в самой фразе произведения в отношении подлежащего к сказуемому, выражается пространственным искусством, как предметно-пространственный строй.

§ 8. Теперь перейдем к практическому вопросу, какие случаи изображения литературного произведения мы имеем:

1) Мы можем встретиться с нехудожественным произведением, с прозаическим, например, философским трактатом, статьей по научным, хотя бы экономическим вопросам, хроникой, очерком и т. п. Тогда перед нами может стать задача художественно их изобразить, но отнюдь не в украшенческом порядке, что является только помехой для чтения. По-видимому, вскрывание мировоззренческого момента в подобных произведениях и дает нам основу для построения стиля, выражающего данное произведение. Поэтому только мировоззренчески активное и выраженное может получить стиль и художественное изображение. Все остальное может быть только внешне приведено в порядок. Мне кажется, что всякое мировоззрение в своей цельности будет иметь скрытый, свой предметно-пространственный строй.

2) Мы можем иметь другой случай, когда мы, имея перед собой художественное словесное произведение, как бы копируем его в другом материале. Но копия может быть механической и может быть художественной, где, анализируя конструкцию копируемого произведения, поняв его художественную

суть, поняв, конечно, по-своему и с ударением на том, что для нас сейчас понятно и реально, мы эту суть и передаем.

Такую копию мы встречаем в художественном мире, например, копии Мане с Веласкеза, Рубенса с Микеланджело и другие. Но особенно аналитична такая копия, особенно она раскрывает художественную структуру копируемого произведения, когда мы копируем в другом материале, например живопись — в гравюре черным и белым, живопись в скульптурном рельефе и т. п. В книге как раз мы имеем такой случай, когда стилевую форму литературную мы воспроизводим пространственной формой.

Копия особенно интересна в отношении к классикам. Здесь формы художественные могут быть таким методом особенно интересно вскрыты, с новой стороны, в новом аспекте. И как раз в воспроизведении классиков мы очень часто встречаем пассивную копию, которая пытается механически воспроизвести стиль и тем самым этот стиль совершенно убивает. Стилизация по большей части раскрывается в своем неорганическом отношении к материалу, совершенно не соответствующем воспроизводимому стилю.

3) В-третьих, может быть произведение, которое, обладая современным жизненным сюжетом, имея определенную социальную цель и обладая определенным стилем, то есть произведение, выражающее своей основной формой мировоззрение, иллюстрируется современными художниками, сочувствующими стилю и цели произведения. Тогда перед художником стоит задача всеми доступными пространственному искусству средствами дать пространственное существование слову и расширить область темы. Тогда макет и шрифт передают основные ритмы произведения, фобзац, виньетка — тот фон, ту почву, на которой все происходит; иллюстрация в тексте — развитие идеи, фабулы, движения; фронтиспис чисто пространственный, чисто зрительный синтез всего временного произведения в целом, как бы взгляд вдоль линии движения.

Словом, именно в таком случае мы получаем осуществление синтеза искусств и осуществление его реалистической темы.

4) Наконец, мы можем иметь случай, когда антихудожественное произведение может быть подвергнуто синтетической обработке в книге и, как я уже сказал, через художественное отрицание получает художественное существование. Тут, по-видимому, сатира должна прежде всего коснуться предметно-пространственного момента. Вот типичный случай!

На этом разрешите мне кончить. Я совсем не коснулся вопроса жанра, но это за недостатком времени. Конечно, необходимо и жанры учесть в их влиянии на книжную форму.

Школа созерцания и любования для всех

«Страна, в которой учили бы рисовать так же, как учат читать и писать, превзошла бы вскоре все остальные страны во всех искусствах, науках и мастерствах».

М. Коник, П. Сирип

Д. Дидро



Цвет — та художественная данность, вне которой трудно понять, чему и как учат детей в японской школе и почему на художественное образование в этой стране столь значительное влияние оказал и оказывает Институт цвета. При этом цвет не столько одно из художественных средств (хотя он, разумеется, таков и в японской традиции), сколько самостоятельная реальность визуальной культуры. Мир цвета в Японии суверенен. Достаточно самого простого знакомства с художественной жизнью этой страны, чтобы понять, что цвет составляет в ней самое стихию и существенность визуальных искусств. Цвет образует основу личной духовной полноты, цвет наполняет собой все в этом мире.

В европейском художественном сознании цвет вторичен, произведен от света, это — замутненный свет. Первичным значением в нашей культуре обладала философия и мистика света. Отсюда свет — все, свет — всецветен, он абсолютная полнота, разлагающаяся в отношении разных цветов, как одна правда и двенадцать полуправд. Далее наш свет делится не на распространенность и цветность, а на множество тел в пространстве и множество цветов. На этом понимании основана практика художественного мышления, состоящая в абстрагировании пространственно-телесной и цветовой структур художественного произведения. На нем же была построена и европейская академическая система художественного образования.

В Японии не то: здесь первичен сам цвет, и он не разлагается на цветность и пространственность-телесность. Он сам — существенность и сущность художественного дела, мира. Переживание цветности — одна из экзистенциальных основ художественной культуры Японии.

Влияние Института цвета на становление и содержание японской системы художественного образования — следствие высокой культурной традиции цвета.

Деятельность Института заслуживает безусловного внимания.

Его теоретические исследования по анализу природы цвета имеют явно выраженный системный характер, причем без обычных недостатков, сопровождающих этот метод. Сложность и гибкость проработки цветовых систем таковы, что исключают упреки в излишней жесткости практических выводов из теоретических построений. Определяющим фактором, на которые ориентируются исследователи, является авторская стратегия колориста — практика, логика развиваемых им колористических конструкций. Системность лишь средство, помогающее воплотить цветовой замысел в любой сфере практической деятельности — в архитектуре, декоративном искусстве, дизайне и т. д.; воплотить без потерь, обычных на этапе реализации замысла.

Институт уделяет много внимания подготовке преподавательских кадров для школы. Он снабжает школу необходимыми методическими материалами, осуществляет контроль над их производством, координирует работу детского телевидения, выпуск учебных фильмов и детской литературы. Институт выпускает различную литературу, освещающую проблемы колористики: от методических пособий и учебников до колерных книг (220 цветов, 395 цветов), набора колерных бумаг (98 цветов) и набора цветных перфорированных бумаг для изучения оптической смеси цветов.

Связи Института цвета с различными государственными, частными и общественными организациями не только организационные, но и художественно-эстетические. Деятельность Института и то, как она разветвляется по различным организационным руслам, показывает, как в Японии поддерживается художественно-эстетическая целостность культуры, которая ранее была лишь традиционной, а теперь должна быть социально организована. Эта связь равно касается и чисто вещественных, и чисто человеческих сторон художественно-эстетической структуры: первым занимается прикладная наука и промышленность, вторым — школа, а вместе они объединены в одно целое.

У некоторых наших коллег, познакомившихся с японской системой художественного образования, возникло вполне обычное для нас сомнение — о художественной индивидуальности человека, подвергнутого столь разбросянному и регламентированному обучению. Не происходит ли тут горе от ума?

Коль скоро включение в культуру происходит посредством школы, художественное образование — неотъемлемая часть общественной художественной связи, предпосылка постоянства художественного содержания культуры. Индивидуальность ведь не беспредметна, она содержательна. В данном случае ее содержание образует художественно-эстетическая структура жизни, в формировании которой сегодня столь много творческого, а не традиционного. Если бы не было такой именно системы образования, никакой содержательной индивидуальности и быть не могло бы, и была бы не индивидуальная свобода, а произвол художественно бессодержательной стихии. Школа — фундамент художественной индивидуальности, содержательно соответствующей современной художественно-эстетической структуре общества.

Суть дела.

Итак, основу художественного образования в японской школе составляет цвет. Цвет понимается здесь как основное средство художественной экспрессии, выражения индивидуальности ребенка, как богатейшее языковое средство. Еще в начальной школе выявляют-

ся колористические «болезни», то есть отсутствие какой-либо части спектра в работах ученика. Затем восприятие доводится до овладения всем цветовым кругом как основой гармонического видения. «Гармония в цвете — гармония в душе — гармония в жизни» — такова сверхзадача педагога на этом этапе. Любопытно, что колористические пристрастия, понимаемые на Западе как одно из проявлений художественной индивидуальности, принимаются в японской школе как недостаток. Мир познается прежде всего через цвет, и начальная японская школа реализует этот посыл в различных формах. Одна из них — уроки любования и созерцания, а через них — познания природы, ее закономерностей (ссылки на цветовые явления постоянно применяются на уроках по химии, биологии, природоведению).

Содержание образовательной системы во всей ее полноте раскрывается лишь в составе той художественной деятельности, которой заняты дети в процессе обучения; в последовательности и системе учебных заданий, выполняемых ими; в тех способах и средствах обучения, к которым прибегают педагоги согласно установленной системе.

На разных этапах обучения достигаются различные педагогические цели. 1-й и 2-й класс начальной школы — это этап интуитивный. Задача педагога — выявление индивидуальных наклонностей и недостатков восприятия. Здесь применяется сравнительный анализ работ мастера и ученика. Педагогические предпосылки: максимальная свобода в выборе темы и способов ее выражения. Лозунг: «от созерцания к практике».

Общие задачи 3 — 4-го классов начальной школы: довести творческое начало до целенаправленного, осознанного действия; выявить отстающих (критерий — осознанность деятельности); первые размышления о гармонии; вводятся колористические ограничения как основа симультанного восприятия. Смысл руководства на этом этапе: «Эмоции ученика должны получать ясное выражение».

5—6-й классы начальной школы. На этом этапе появляется тенденция отображать не только личный опыт: «некоторые задумываются над творческими картинами». Возникает критическое отношение к собственному творчеству. Педагогическая предпосылка на этом этапе: «руководство формированием творческих процессов».

1—2—3-й классы средней школы. Педагогические задачи на этом этапе: повысить способность восприятия гаммы художественных ощущений, дать почувствовать радость самовыражения через эффективную реализацию своих замыслов; через создание объектов дизайна воспитать способность к выявлению красоты жизни, создавая тем самым гармонию социаль-

ных условий; повышая все эстетические и художественные способности, выработать отношение к поведению на практике (этический момент). Особое внимание на этом этапе приобретает законченность творческого замысла.

1—3-й классы повышенной средней школы. На основе более глубокого проникновения и осознания искусства рафинируется восприятие. В связи со значительной ролью дизайна вводится теория цвета в применении не только к изысканным искусствам, но и к промышленной эстетике. «Творчество невозможно, пока знания по колористике не дойдут до совершенства» — так формируется общее положение этого этапа обучения. И еще одна цель декларируется на этом этапе: «выработать понимание тенденций в традициях своей и зарубежной культуры, а также уважение и любовь к произведениям искусства и культуры».

В состав учебного предмета в японской школе входят: живопись (пастель, гуашь, акварель), графика (гравюра на бумаге, дереве, гипсе, картоне, монотипия, литография, коллаж), скульптура (глина, мягкий камень, дерево), дизайн (макет, коллаж, дерево), прикладное искусство (керамика, металл, дерево, ткань, бумага).

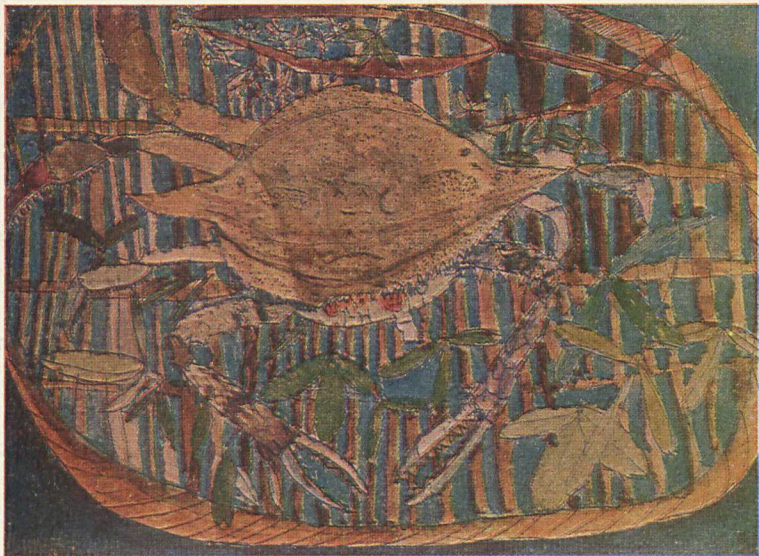
Чтобы проще описать многообразие учебных заданий, мы объединим их в 10 групп сообразно 12 годам обучения (6 классов — начальная школа, 3 класса — средняя школа и еще 3 класса — повышенная средняя школа).

1. Живописная, графическая, скульптурная интерпретация событий, ситуаций, фактов, чего-то услышанного, рассказанного, прочитанного, нафантазированного, сна. Пример: 1-й класс начальной школы — нарисуй «испытанную радость», 4-й класс — тема «цветы и птица» (на основе увиденного и фантазии).

2. Экспрессивная интерпретация на той же основе, но с введением ограничений: сюжетных, композиционных, колористических, временных, функциональных, пространственных, техники исполнения. Примеры колористического ограничения — из цветового круга вычлениваются несколько цветов, и школьник оперирует только ими.

3. Созерцание, фиксация природных форм и delicate операции по развитию схваченной темы. Задание усложняется по тонкости операций, а также путем расширения круга объектов. Пример: 1-й класс начальной школы: объект — корень, камень, тема — развитие схваченного образа; 1-й класс средней школы: «оживите природную форму», — дается камень и схема его обработки.

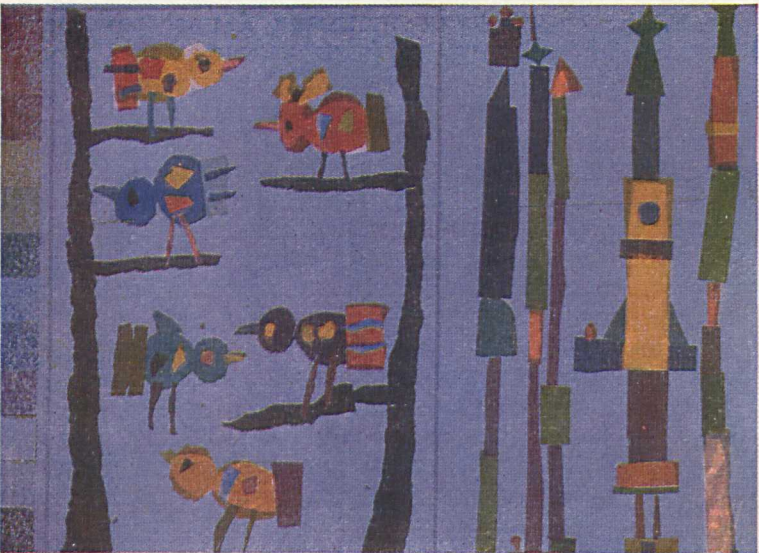
4. Группа заданий, вводящих в понятие материала и его свойств. Задания этой группы последовательно усложняются. Примеры: 1 класс начальной школы — разрыв, скручивание бумаги; 4 класс — упражнения с бумажной лентой (склады-



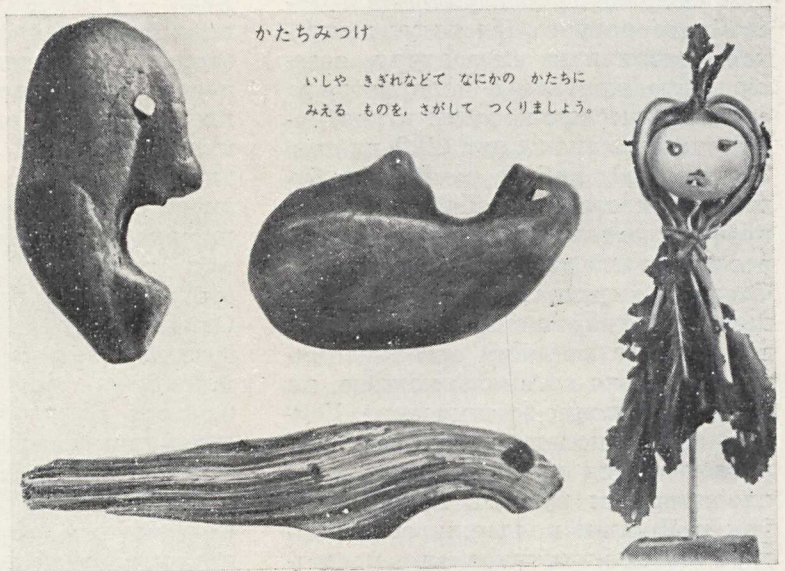
Группа заданий № 1.
Живописная интерпретация
факта — «портрет краба»



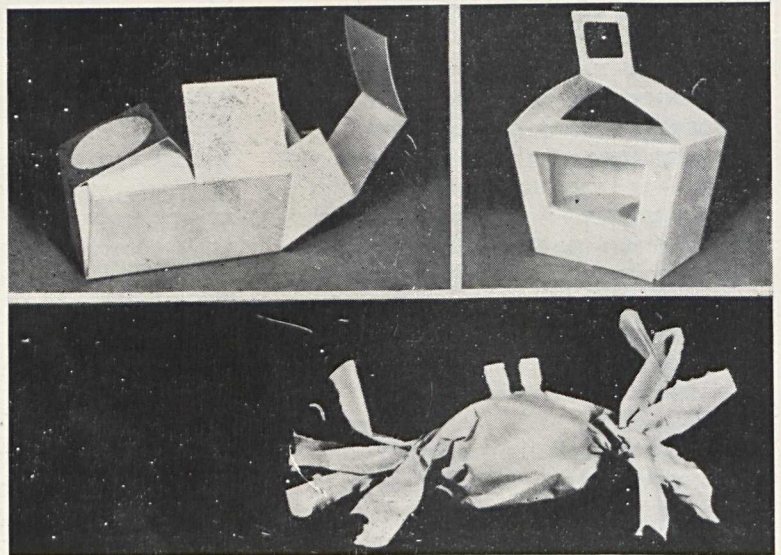
Группа заданий № 2.
Живописная интерпретация
прочитанного
и нафантазированного



Группа заданий № 2.
Композиция с заданными
колористическими ограничениями



Группа заданий № 3.
Фиксация природных форм
и развитие схваченной темы



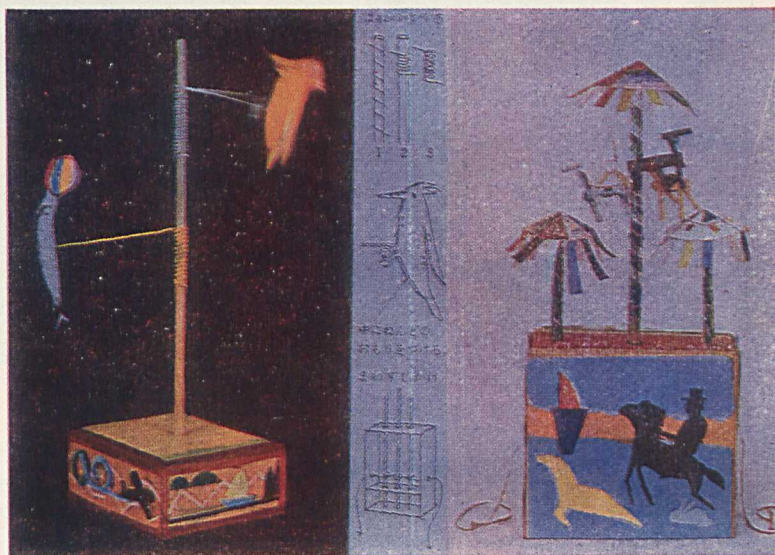
Группа заданий № 4.
«Сделай структуру упаковки
для конкретного предмета»

Группа заданий № 5.
«Сделай игрушки, чтобы они
висели»

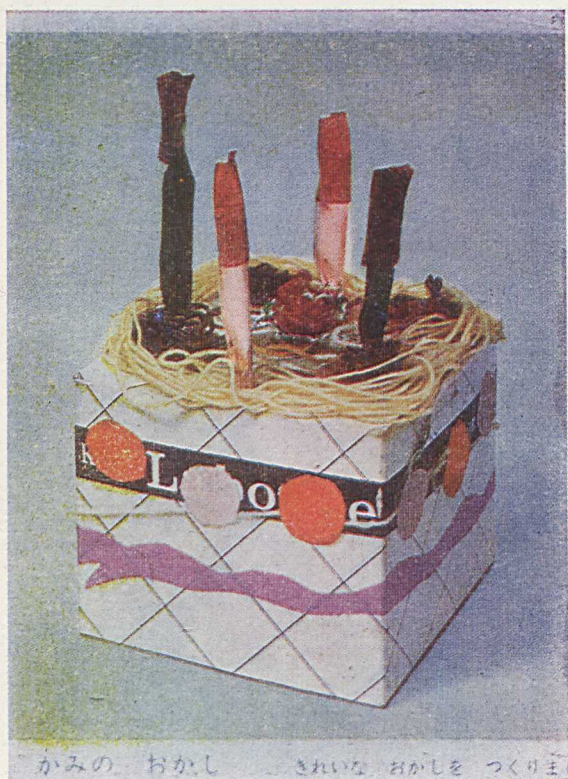




Группа заданий № 6.
«Слушай звуки капель дождя
и нарисуй»

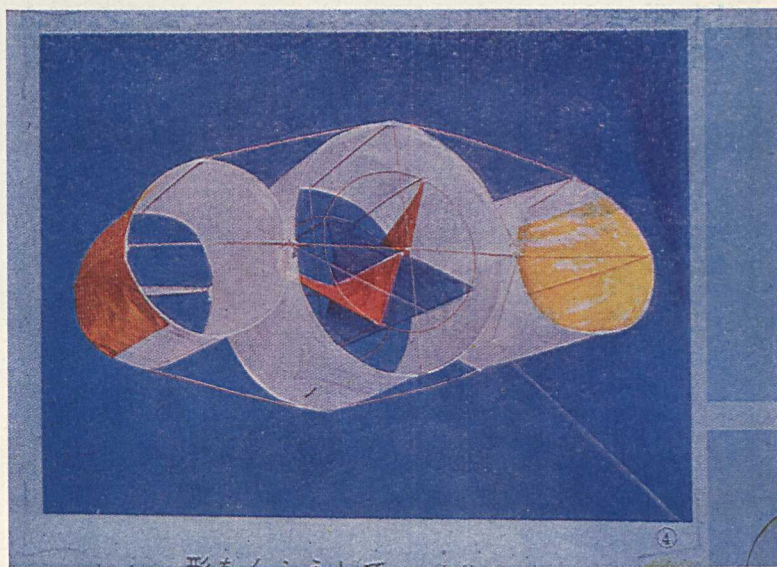


Группа заданий № 7.
Виды движения — «птичка
на пружинке» и «карусель»



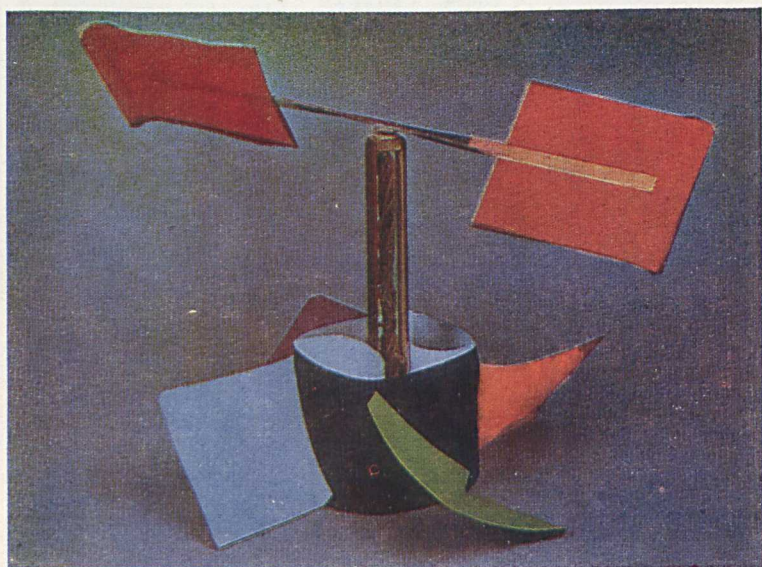
かみの おかし ... きれいな おかしをつくりま

Группа заданий № 6.
«Сделай вкусное из бумаги»



Группа заданий № 8.
«Подумайте над формой
воздушного змея и запустите его»

Группа заданий № 8.
«Сделай маски и играй»



Группа заданий № 7.
Виды движения — «ветряк»





Группа заданий № 10.
Тема «Сила и жизнь».
Нахождение и содержание
ее в природе



Группа заданий № 10.
Тема «Сила и жизнь».
Нахождение и содержание
ее в природе



Группа заданий № 10.
Тема «Сила и жизнь».
Нахождение и содержание
ее в природе

вание, прорез, сгибы); 2 класс средней школы—сделайте структуру упаковки для конкретного предмета и т. д.

5. Группа заданий, развивающих проектное мышление (пространственные и конструктивные способности). В этой группе задание для 1 класса, к примеру, выглядит так: «сделай средства транспорта из коробок», «сделай игрушки, чтобы они стояли или висели»; 2 класс: даны те же висащие игрушки и нужно «найти центр тяжести»; 2 класс средней школы: «подумайте над закономерностью изменений в пространственной структуре»; 5 класс: «сделай макет города» (с выявлением конструктивного принципа — вантовые «оттяжки», к примеру).

6. Группа заданий, направленных на развитие способности переноса качеств одних вещей на другие, обострения видения заложенных в предметах качеств там, где они явно не просматриваются. 1 класс начальной школы: «сделай вкусное из бумаги». 4 класс: «слушай звуки капель дождя и нарисуй» (звук+цвет+ритм). 1 класс средней школы: на примерах природных форм изучается их структура (раковина улитки, апельсин, перец), затем формируется их изобразительная структура и переносится на предметы искусственные.

7. Группа заданий на развитие изобретательских способностей. Рассмотрим усложнения внутри этой темы. 1 класс начальной школы: «движущиеся игрушки», тема — элементарное горизонтальное движение. 2 класс начальной школы: «ванька-встанька», тема — центр тяжести и баланс. Или тема «птичка на пружине» (выявить «пружинящее движение»). 4 класс: «движущаяся игрушка — пловец» с резиновым заводом, тема — иной характер движения. 5 класс: «клюющие цыплята», «ветряк», тема — движение вращения. 6 класс: «штангист», «вертикальное колесо», тема — передача сил.

8. Группа заданий, развивающих режиссерские и организаторские способности. 1 класс начальной школы: «сделай маски и играй», «украсьте свой двор». Здесь два вида деятельности: подготовка и игра. 6 класс начальной школы: «сделайте кораблики и запустите их». 2 класс средней школы: «подумайте над формой воздушных змеев и запустите их»; или театр теней; или: «сделайте шапки и кимоно и играйте».

9. Группа заданий на выявление и развитие коммуникативных способностей (через изображения и текст, личные и коллективные знаки). 2 класс начальной школы: «Письмо в картинках». 3 класс начальной школы: «сделайте путеводитель-приглашение: «приезжай ко мне на рождество». 4 класс начальной школы: «сделай флажки своего класса» (развитие коммуникативных способностей, визуального мышления). 6 класс: визуальные знаки для школы — «место для

зонтиков», «мой руки перед библиотекой», «здоровайся»; рекламная установка, стенд, создание визуальных коммуникаций. Комплекс графических работ для праздника культуры.

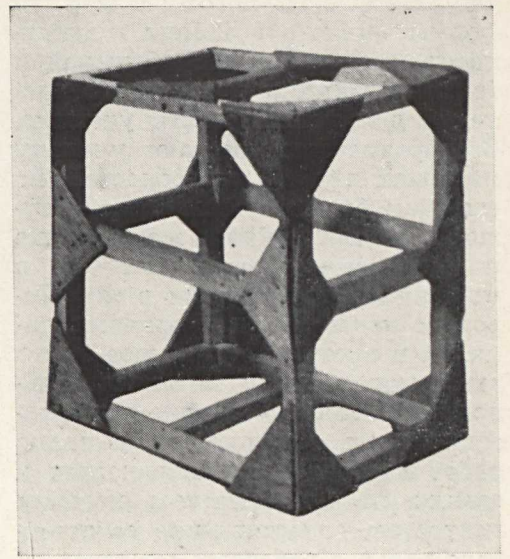
10. Группа заданий на любование и созерцание объектов (природных и рукотворных) с их анализом. Через эти группы заданий вводятся понятия, связанные с композиционными и колористическими закономерностями. 5 класс начальной школы: показывается образец мастера и спрашивается: «Что выразил художник — испытай это!» 6 класс начальной школы: показывается образец мастера, говорится: «Что вы испытали? Какое место вам понравилось? Можете ли вы так? Давайте поговорим».

1 класс средней школы: а) показываются образцы мастеров и объясняются способы их создания, черты, объединяющие эти образцы с другими образцами (ими могут быть композиционные, колористические экспрессивные и другие параметры), выделяются черты, присущие именно этому образцу; б) тема «Сила и жизнь» — нахождение и созерцание ее в природе (корни, скалы). 2 класс средней школы: «любование памятниками архитектуры». 3 класс средней школы: на образцах мастеров через созерцание и любование вводятся понятия адекватности цветового выражения у разных мастеров, индивидуальности выразительных средств, конкретности и абстрактности выражения, акцентирования каких-либо сторон предмета, структуры картины; 1 класс повышенной средней школы: собирая коллекции плакатов и картины — любование, созерцание, затем анализ.

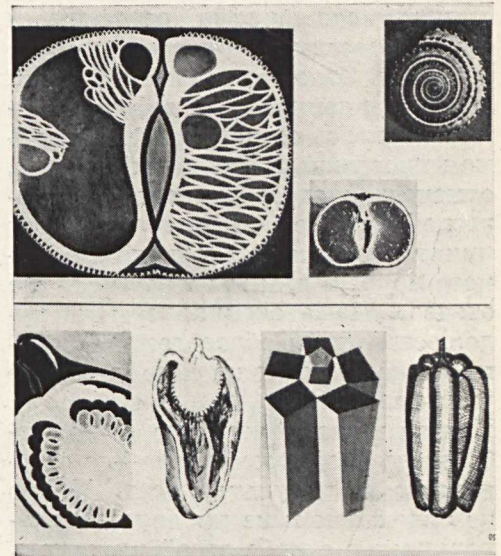
Особенности.

Замечательно в японской системе то, каким образом вся ее заданность и сложность совмещается со свободой и простотой личного действия ученика. Чем больше сложность заданного, тем труднее превратить заданное в осознанную личную активность. На этом соображении и были основаны сомнения наших коллег в индивидуальности человека, прошедшего такую сложную и регламентированную систему, как японская. Индивидуальность учащегося измеряется способностью к инициации и осознанию своих действий как действий личных. Сохранение личной индивидуальности возможно в условиях сколь угодно сложной учебной системы, лишь бы она предоставляла учащемуся средства осознания и инициации такой же мощности, как сама система. Помимо выполнения основных заданий, учащиеся должны быть включены в особую деятельность или игру, в которой бы учебно усвоенное превращалось в сознательно и активно освоенное. Вопреки нашим сомневающимся коллегам японские учащиеся имеют такую «игру».

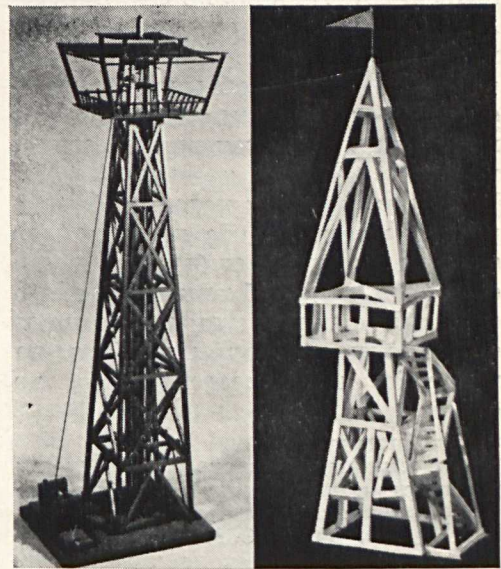
Сосредоточие, созерцание, любова-



Группа заданий № 5.
«Подумай над закономерностью изменений в пространственной структуре»



Группа заданий № 6.
Перенос природной структуры на предметы искусственные



Группа заданий № 5.
«Подумай над закономерностью изменений в пространственной структуре»

ние, открытость новому и есть те формы личного сознания и активности, которые в силу большой и тонкой традиции оказались в числе тех дел, коими заняты ученики. Все прочие занятия дают ученику материал для его способностей, но еще как бы со стороны, это — чужое-для-меня; личное же сознание и активность превращают его в мое-для-меня или просто в «я». Наряду с названными сторонами занятий в программе большое место занимают занятия интеллектуально-аналитические и элементарно-социальные, групповые. Анализ работ мастеров, принадлежащих к самым разным пластам истории искусства, сопоставление собственных работ с работами мастеров и, наконец, разбор собственных работ ориентируют учащихся на осознание собственной художественной деятельности. Для традиционалистских обществ, к числу которых обычно относят японское, в высшей мере характерно соединение личного содержания сознания и его экспрессии в ближайшем кругу общения. Связь интеллектуальных, личных и социальных сторон художественного сознания, формируемая программой японской школы, отмечается здесь нами как интереснейшая ее особенность. Этот пункт заслуживает самого серьезного изучения, и мы надеемся, что отечественные специалисты по художественному образованию и воспитанию обратят на него должное внимание.

Нельзя не заметить еще одну особенность этой программы—ее осознанную поликультурность. И это не эклектизм и не проявление равнодушия к судьбе своей культуры. Напротив, ничто так не служит делу действительного культурного самоопределения, как сознательное отношение к материалу иных культур, в процессе которого своя культура и обогащается, и определяется в понимании своих действительных, а не мнимых отличий от иных культур. Таков, однако, лишь сознательный традиционизм, определенно знающий свою традицию и уже умеющий воспроизводить ее; и он ничего общего не имеет с тупым культурным тщеславием, не знающим по сути ничего, кроме пустого «я — есть, я — все».

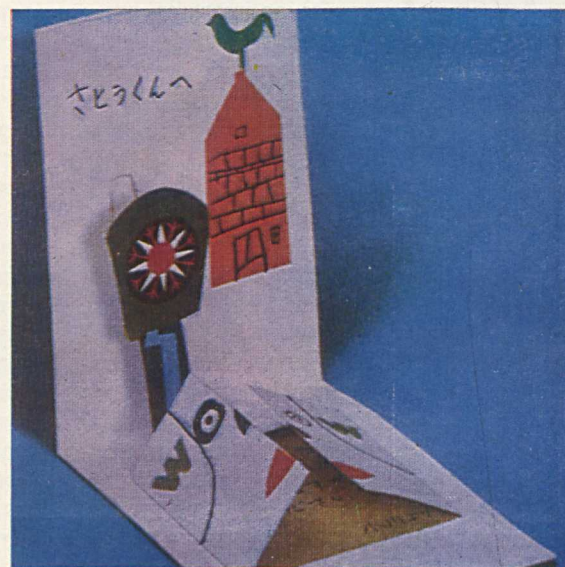
В заключение нам хотелось бы выразить надежду, что не один раз еще мы станем свидетелями неспешного и углубленного разбора системы общего художественного образования в Японии, разбора, на который мы претендовать не смеем*.

* Этот материал неоднократно освещался художественным руководителем Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР Е. А. Розенблюмом на совещаниях по художественному образованию и в докладах.

Группа заданий № 9.
Личные и коллективные знаки



Группа заданий № 8.
«Сделайте шапки и кимоно
и играйте с ними»



Группа заданий № 9.
«Письмо другу в картинках»

Рисуют дети мастеров

В. Полунина



Дымковские фигурки.
Лепила Светлана Кошкина 6 лет.
Кировская область.

Дымковская мастерица Кошкина
со своей внучкой Светланой
Кошкиной. Кировская область.

Детский рисунок из с. Полхов-
Майдан. Горьковская область

Небольшая группа художников и педагогов, среди которых, кроме автора этих строк, были Евгений Николаевич Куприков и Елена Михайловна Добрынина, по заданию молодежной секции Всероссийского общества по охране памятников старины выезжала в прошлом году в сельские районы, чтобы помочь подготовить и провести конкурсы среди деревенских ребят к выставке «Отечество».

Эти поездки значительно расширили «географию» экспозиции детского творчества, пополнив ее работами детей из тех сел и деревень, которые вошли в маршрут «По местам народных промыслов». Так стали участниками выставки «Отечество» ребята из деревни Филимоново Тульской области, слободы города Кирова — Дымково, села Александрово-Прасковинка Рязанской области, села Полхов-Майдан Горьковской области.

*

В село Полхов-Майдан мы привезли краски, бумагу, кисти. Часа через два в сельской школе собрались дети. Вскоре на подоконниках, партах буйным цветом заиграли матрешки, птицы, кони, расписанные мастерами этого села. На столе запестрели баночки с гуашью, а по полу рассыпались разноцветные листы бумаги.

Шестилетним малышам мы предложили выбрать бумагу понравившегося цвета и положить на лист «самые красивые» краски. Ребята постарше сами готовили себе цветные фоны.

Яркие игрушки, краски, цветная бумага, наконец, платочки, в которых приходили даже самые маленькие девочки села, — все это наполнило бревенчатый класс звуковой радугой цвета.

«Цветы и птицы» называли мы тему этого дня. «Рисуйте ковер», — уточнили задание. Все остальное решали ребята самостоятельно, выполняли увлеченно, в каком-то стремительном темпе. Дети расписывали свои цветные листы, выбирали краски, смешивали их, не принимая советов. Иногда казалось, что каждый из рисующих доподлинно знает, видит свою работу целиком и изменять ничего не хочет, потому что все уверены: изменить нельзя. Один за другим ложились на пол листы удивительных декоративных композиций.

Все это радовало, волновало ощущением встречи с настоящим, высоким творчеством. В Москву мы привезли около ста работ...

Рабочий день был по-настоящему деревенским: от зари до зари. Когда же сумерки выгоняли из школы наших юных живописцев, мы отправлялись по избам смотреть, как работают мастера. Игрушки в Полхов-Майдане делают всей семьей. Токарную работу выполняет глава семьи, а «узоры наводят», «красят» и «лачат» женщины: мать и дочери с одиннадцати-двенадцати лет.

Удивляло нас, как по-разному расписывают игрушки в каждом доме. Мастера же говорили: «А смотря где продавать будем, в мордовскую деревню или в Сибирь повезем, так и делаем. В Ленинграде, например, больше берут, когда только черным контуром расписано, без цвета».

Женщины охотно раскрывали свои сундуки, показывали старые костюмы: сарафаны-китайки, юбки-поньки, кокошники с «подзатыльниками», рога, сороки... Незаметно изба заполнялась ребятишками, соседями. Иногда вспыхивала песня, как будто вызванная этим живописным разноцветьем, которое вместе с нами как-то по-новому начинали чувствовать и дети. Мы едва успевали отобрать наряды, в которых наутро обещала придти в наш рисовальный класс хозяйка, как уже соседка приглашала зайти к ней посмотреть ее богатства. Так и переходили из избы в избу. Однажды—это было в день праздника «Русалии»—в костюмы старого времени нарядились больше десяти женщин. Они пели «бывалошные» песни, плясали под гармошку...

Мы заметили, что вся цветовая гамма костюма: и сарафана-китайки, и роскошных вязаных поясов, и чулок—полностью сохраняется в игрушках, которые делают сегодня. И еще удивило нас, что все это буйное многоцветье особенно звучит на ярком солнце. С тех пор я решила показывать своим московским ученикам игрушки вместе с костюмом не в музее, а на обычном рынке, куда каждую весну привозят их мастера Полхов-Майдана. Именно там, на рынке, залитые солнцем широкие прилавки с игрушками вызывают ощущение праздника, нарядной, шумной ярмарки... (А природа в окрестностях села тихая, скромная: луга и пашни, редкие перелески. И зима долгая, и осень дождливая... Откуда же это сказочное цветенье?!)

И думалось, что непростительное равнодушие взрослых в конечном итоге накажет нас самих—ведь многое сегодня зависит от такого, казалось бы, нелепого факта, что у детей народных мастеров, известных всему миру своими росписями, нет красок, кистей, бумаги, нет педагога-наставника, умело и бережно развивающего ту одаренность детей, с которой нам посчастливилось встретиться, наставника, который сумел бы внушать детям уважение к работе отцов и дедов, прославивших село.

И кто знает, может быть, на фаб-

рику пришли бы ученики, а у старого знаменитого мастера Сентюрева и его дочери Любы появились, наконец, ученики, которым захотелось бы делать трудоемкие, не всегда выгодные в продаже, но такие талантливые вещи!

*

Рисунки детей мастеров народных промыслов влились в экспозицию передвижной выставки «Отечество», путешествующей сейчас по городам нашей страны; шестнадцать работ разместились в Каминном зале дома Союза художников СССР, где проходил советско-японский симпозиум по эстетическому воспитанию детей; часть рисунков составила небольшую выставку в редакции журнала «ДИ СССР», некоторые пополнили методический фонд по декоративному рисованию школьного музея народного искусства детской художественной школы № 4 Москвы.

Разные люди смотрели и оценивали эти работы по-разному. Бесспорным же казалось одно: искусство народных мастеров таит в себе живой и плодотворный заряд такой художественной силы, который способен побудить наших детей к творчеству, сыграть значительную роль в их художественном и нравственном воспитании, научить чуткому и трепетному отношению к природе; а знакомство с неповторимым своеобразием крестьянского творчества может пробуждать в детях художников.

Мы обязаны познакомить детей с этим искусством на уровне самых современных знаний. В первую же очередь мы обязаны сделать это для детей в очагах народного искусства, где началом могло бы стать обсуждение плана работы народных мастеров с детьми на совместном совещании заинтересованных представителей партийных и общественных организаций района, промысла, школы.

Между тем, в существующих ныне программах общеобразовательных и художественных школ отсутствуют задания по декоративно-прикладному искусству. И каждому преподавателю, начинающему работу по воспитанию детей средствами прикладного искусства, приходится проделывать почти самостоятельно весь нецелесообразно долгий путь: от составления программ, подбора и искусствоведческого осмысления произведений, поиска интересных и доступных форм работы до исследования возрастных особенностей восприятия, методики наблюдения за индивидуальными особенностями развития ребенка. Словом, весь комплекс, который под силу лишь целому коллективу профессионалов-методистов, искусствоведов, психологов. При этом даже в Москве нет места, где учитель мог бы узнать о счастливом или горьком опыте своих товарищей, услышать дружеский совет художника-прикладника, искусствоведа, получить консультацию ученого-психолога, с тем чтобы более творчески выпол-



Дымковская фигурка.
Лепила Елена Безденежных.
Кировская область

Дети выполняют задание



Девочка из с. Полхов-Майдан. Горьковская область

Детский рисунок из села Филимоново. Тульская область

Крестьянки в национальных костюмах из села Полхов-Майдан. Горьковская область



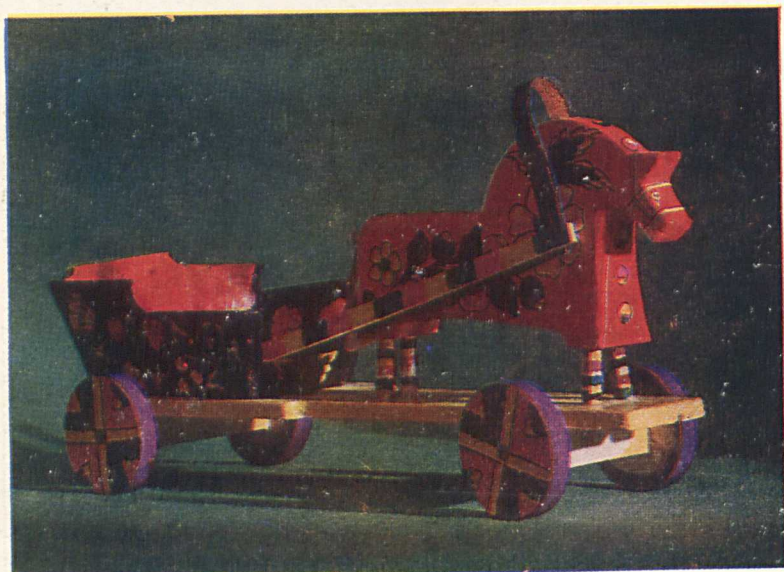
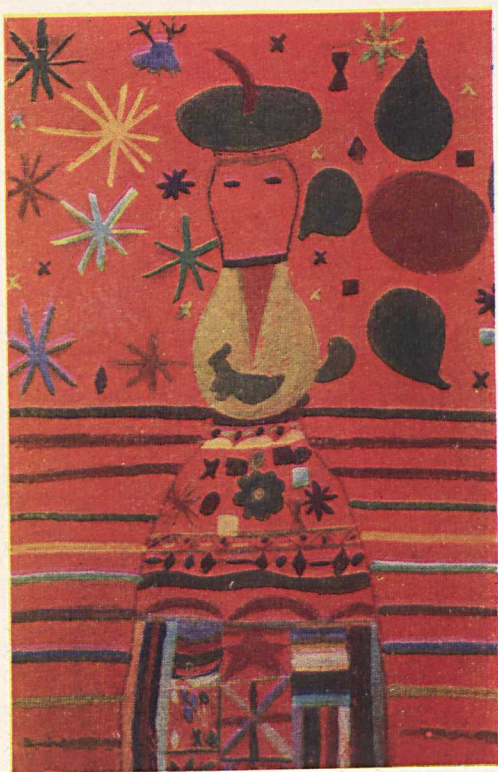


Сарафан-китайка
Детский рисунок из села
Филимоново. Тульская область

«Матрешки и повозка».
Рисовала Тамара Монахова, 9 лет.
с. Полхов-Майдан. Горьковская
область

М. и Л. Сентюревы.
«Упряжка». Дерево, роспись.
Село Полхов-Майдан.
Горьковская область

Рисуют дети мастеров
народных промыслов.
Село Полхов-Майдан.
Горьковская область



нять свою роль посредника между искусством, наукой и детьми. В какой-то мере этой работе по воспитанию детей средствами декоративного искусства помогли диссертации Т. Шпикаловой, Ю. Максимова, Л. Пантелеевой и других. Но подчас учителю трудно подняться над разными точками зрения на народное искусство; в таких случаях ему необходима помощь специалиста. В правильном решении проблемы «народное искусство и дети» — залог верного направления в работе с детьми Москвы и других городов, а главное, там, где еще живы народные промыслы и где детям предстоит продолжить дело отцов. О детях мастеров и следует позаботиться в первую очередь.



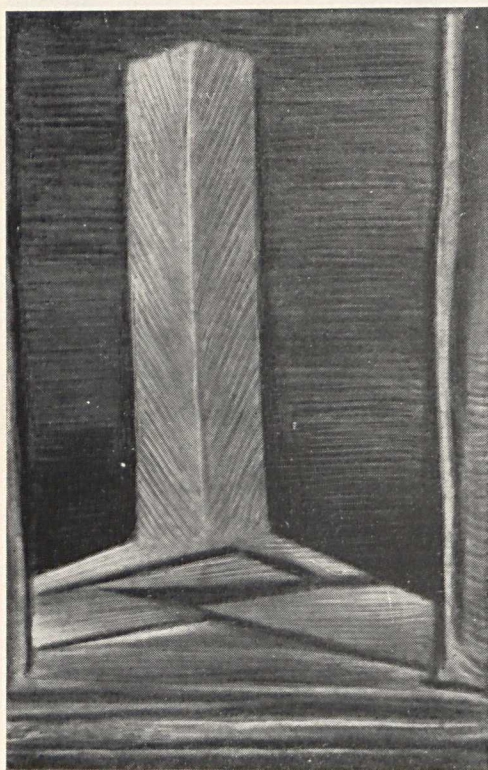
Шекспир по-английски

Е. Луцкая

В огромных залах знаменитого лондонского Музея Альберта и Виктории среди персидских миниатюр и французских гобеленов, среди мебели всех времен и народов, среди сказочного изобилия фарфора, бронзы, хрусталя, собранных здесь с чисто британским умением скупать самые ценные творения человеческого таланта, затерялась выставка Гордона Крэга.

Вы внезапно переноситесь в театр, поражающий своей сдержанностью, молчаливостью, сосредоточенностью. Быть может, именно здесь, в окружении записных книжек Крэга, фотографий сцен из его постановок (сначала — более чем традиционных), его довольно-таки любительских гравюр и рисунков, сделанных явно «для души» в часы недолгих досугов, его блистательных набросков будущих мизан-

близкая «Лизистрате» Рабиновича: так верно предсказаны тут весь ход, вся структура мышления художников театра первой половины двадцатого столетия), или макет декораций «Гамлета», — формотворчество Крэга не только не затеняет мысли, но, напротив, укрупняет ее. В мире мейнингенской достоверности, в мире реставрационно-дотошной точности воспроизведения различных исторических памятников Крэг первый взрывает установленные каноны, провидит новые веяния, новые тенденции современной режиссуры, первый пытается реализовать приемы, которые много десятилетий спустя станут абсолютно привычными. Как всякий открыватель, он принадлежит не одной лишь своей родине, но общей истории мирового театра. Но прежде всего опыт Крэга



Гордон Крэг.
«Макбет».
Эскиз единой установки

Жорж Ваккевич.
«Гамлет». Декорации.
Труппа «Теннент». 1955

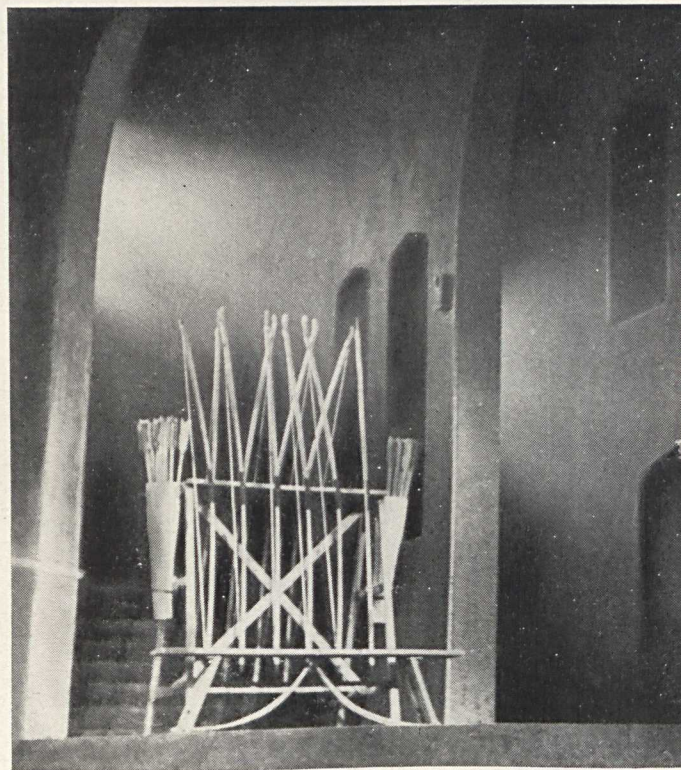
Питер Брук.
«Король Лир». Декорации.
Мемориальный шекспировский театр. 1964

На стр. 38—39.
Сестры Мотли.
«Ромео и Джульетта». Декорации.
Мемориальный шекспировский театр. 1958.

Питер Брук.
«Король Лир». Декорации.
Мемориальный шекспировский театр. 1964

Джон Уикхэм
и Клиффорд Уильямс.
«Комедия ошибок».
Эскиз костюма. Мемориальный шекспировский театр. 1963—1964

Джон Уикхэм
и Клиффорд Уильямс.
«Комедия ошибок».
Эскиз костюма. Мемориальный шекспировский театр. 1963—1964



сцен, странно схожих с эйзенштейновскими раскадровками, личность мастера становится, как никогда прежде, понятной в многосторонних связях с поколениями предшественниками и последующими. Преимущественно к ним, тем, кто наследовал Крэгу, обращены мечты и планы этого режиссера и художника. Его мысль, его фантазия обращены в будущее. Долгое, очень долгое время искания Крэга (даже при робком признании их эстетической ценности) считались преимущественно формальными. Между тем, к какой бы работе вы ни обратились, будь то дерзновенный проект театрального оформления «Страстей по Матфею» или идеальная декорационная установка, смакетированная по тезисам, изложенным в крэговском трактате «Сцена» (установка, в принципе

га принадлежит национальной школе, английской сцене. Естественно, главный объект их внимания — Шекспир. И Гордон Крэг сложно опосредствованными путями возвращается к изначальным приемам шекспировского театра. Все его соображения, зафиксированные графически, объемно или словесно, основаны на знании принципов «Глобуса», на глубоком современном постижении этих принципов. Бытовой антураж излишен, заявляет Крэг своими макетами. И не оттого вовсе, что целый ряд пьес Шекспира не дает возможности воспроизвести хотя бы с относительным жизнеподобием окружение героев. Монументальные обобщения крэговских декораций, их подчеркнутая вневременность, кристалличность их композиции под-

стать трагедийным страстям и характерам шекспировских героев. Абстрактны ли эти декорации? Нет, ни в коей мере. Две уходящие в перспективу белые плоскости. Меж ними удлиненная вертикаль — тоже плоскость, тоже белая. Слева низкий некрупный горизонтальный белый станок. В сугубо условном построении присутствует, неизменно заявляя о себе, точная, образная формула средневековой архитектуры. В пропорциях ли, в цвете ли, в самой фактуре белых поверхностей — строгость, аскетизм, композиционные соотношения романского зодчества. Из декораций изъят элемент повествования, который неизбежно переводит в иной план динамический ритм событий шекспировской трагедии. Обобщенное, философское выражение эпохи при абсолютном отказе

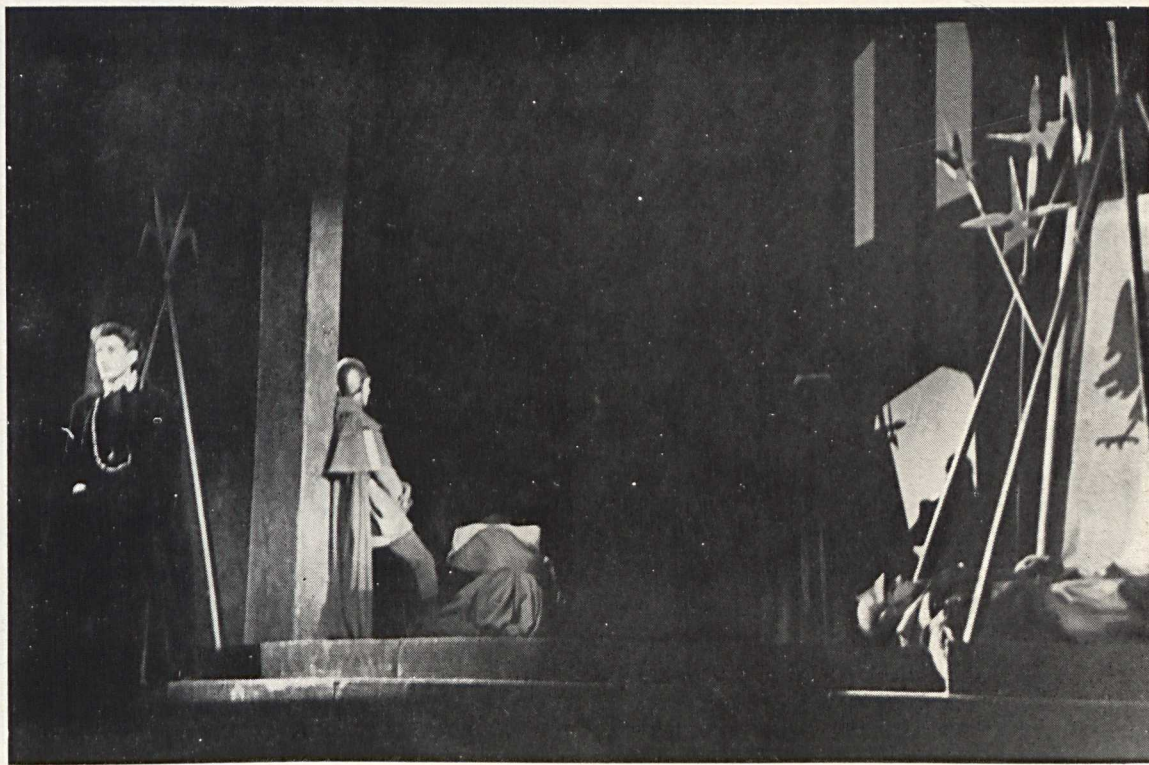
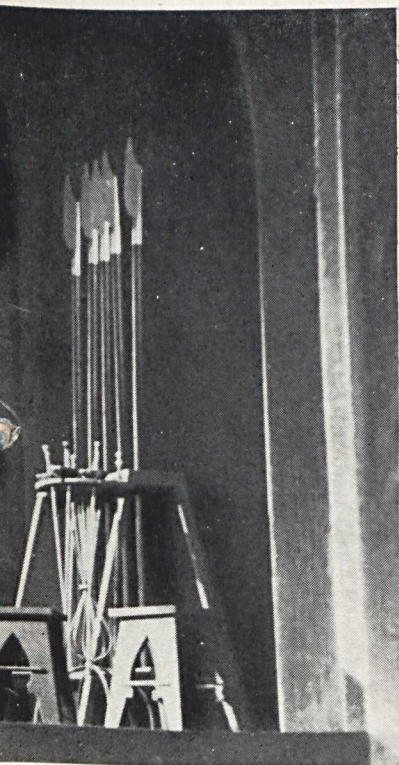
удивительными сочетаниями перламутровых тонов — отказался от самой привлекательной стороны своего таланта.

Его цвет характеризуется преднамеренной скупостью — только глухой серый тон камня, изредка дополненный холодной, блеклой бирюзой осколков неба, видных сквозь бойницы. Сами линии установки подчинены тому же скупому расчету. Основа конструкции — диковинный архитектурный фрагмент-свод, его пропорции вдруг меняются, становясь то более приземистыми, то более вертикальными в зависимости от горизонтального или вертикального построения мизансцен, в зависимости от света.

Свет играет здесь ведущую роль, и в этом более всего сказалось крэговское начало. Плотные, почти весомые лучи проникают в узкие,

что лишь в самых недавних постановках «Короля Лира» и «Макбета» реальная бытовая вещь получает, наконец, свой сценический, образный эквивалент, перестает спорить с подчеркнутой обобщенностью декораций. Эта же эволюция относится и ко всей емкой, многосложной сфере работы над костюмом. Но о том речь впереди. Пока заметим лишь, что «Гамлет» Ваккевича в значительной мере оказался произведением программным.

Ваккевич предпочитает конструктивно-объемный способ оформления. Сестры Мотли оказались склонны к живописи. Но их живопись не имеет ничего общего с традиционной иллюзорной сценической перспективой (стратфордская постановка «Гамлета»). Некоторые пытались даже усмотреть



от исторически-бытовых подробностей — таков смысл заветов Крэга своим преемникам, художникам английской сцены. Все они вместе довольно единодушно осуществляют «у себя дома» крэговскую программу.

Последние десять-пятнадцать лет основательно познакомили нас с английской традицией изобразительного прочтения Шекспира. Пожалуй, пример Ваккевича особенно разителен. И не только оттого, что ему принадлежали декорации и костюмы первого привезенного в Москву «Гамлета». Примечательно прежде всего, как легко Ваккевич, художник великопейной колористической фантазии, истинный поэт театрального цвета во всем — от пламенеющего красками французского «Сида» до американского балета «Поединок» с

заглубленные окна, расположенные на разных уровнях свода. Они то объединяются в огромные световые снопы и стремительно перекрещиваются, то минуют друг друга и каждый сам по себе уходит в «никуда», в пространство зала. Свет объединяет людей. Или разделяет их. Свет настораживает. Или, напротив, снимает излишнее напряжение. Свет живет и действует на протяжении всего спектакля.

Ваккевич, правда, не решил чрезвычайно сложной проблемы сочетания конструкции с предметами реквизита, отнюдь не безразличными именно в шекспировском спектакле. Вопросы сценичности, выразительности, антибытовой сути предметов явно в равной степени волновали всех художников, показавших после Ваккевича свои шекспировские спектакли. Любопытно,

там признаки беспредметности. Справедливее увидеть почти не скрываемые авторами реминисценции с пейзажными фантазиями столь чтимого англичанами Тернера. На этих мирах, в тревожном хаосе оттенков то золотистого, то туманно-сизого тона, аккомпанирующих спектаклю, довлеет ничем не замаскированное желание вывести действие за пределы времени и пространства, поместив все события в среду ультраусловную. Сестры Мотли в данном случае попытались быть «католической папы», от противного продемонстрировав, насколько непросто и нерецептурны крэговские приемы. Не все отвлеченное — образно. Не всякое обобщение — жизнеспособно. Недаром от своих «космических» живописных композиций Мотли решительно переходят к куда боль-

шей определенности в декорациях «Ромео и Джульетты». Двухъярусные станки одеты художницами в архитектурный наряд, детали и пропорции которого почти не скрывают первоисточников — знаменитых зданий Брунеллески и его коллег — зодчих итальянского Возрождения.

Должен был минуть не один сезон, прежде чем появились спектакли, где проблема сия либо решена, леко не всегда такая «многоумеренности». Такой вехой бесспорно стал «Король Лир». Питер Брук является тут и художником. Далеко не всегда такая «многоумеренность» постановщика идет во благо спектаклю. Во всяком случае, за исключением акимовских постановок, трудно назвать спектакль, удачно и профессионально оформленные самим режиссером... Но в

даже при известном количестве примет сходства дают куда больше признаков полной противоположности), художники, встречаясь с «Королем Лиром», так или иначе импровизируют на темы памятников дольменной архитектуры, пытаясь сочинить некую «правдоподобную архаику».

Брук категорически отказывается от этого пути. Вещи в его «Короле Лире» отнюдь не сочинены: обыкновенные столы, обыкновенные табуреты. Но все чуть циклопично по размерам. Гиперболизация масштаба сразу превращает житейскую вещь в сугубо театральный элемент — в декорацию. Манера исполнения такова, что в нарочитой грубости, примитивности, незатейливости отделки высказана мысль о примитивности легендарных времен действия «Лира». Примитив-

Для англичан — художников шекспировского театра вещи существуют только и исключительно в своих взаимосочетаниях, во взаимодействиях. Каждая из них подчеркнута заурядно, лишена какой бы то ни было броскости, привлекательности, совершенно отрешена от своей бытовой сути. Эта вещь, как бы конкретно она ни выглядела, столь же условна, как таблички-ремарки шекспировского «Глобуса».

Отметим, как Джон Бьюри и Энн Кертис решают своего «Макбета». Казалось бы, они скупаются на образность, запросто граничащую с аллегорией. Разве не аллегория этот цвет спекшейся крови на вдруг выхваченных светом последних планах декораций, на половиках, так по-разному и так страшно открывающих светлую, еще не зали-



данном случае соединение в одном лице власти режиссера и художника весьма симптоматично. Из наследия Крэга все вычитывается глазами режиссера.

Питер Брук ввел в оформление подвешенные на тросах листы старого, изъеденного ржавчиной железа на фоне горизонта, прописанного холодными голубоватыми тонами. Мизансценируя якобы на пустой, свободной от станков сцене, Брук заставляет сами вещи, сами многочисленные детали обстановки играть роль станков, расчлняя пространство отчетливо, пластически-точно, в строгом соответствии с пластикой каждой мизансцены.

За редкими исключениями, вроде уникальной работы Тышлера (сопоставления нашей и английской традиции оформления Шекспира

ности, разумеется, с точки зрения благ цивилизации и прелестей комфорта.

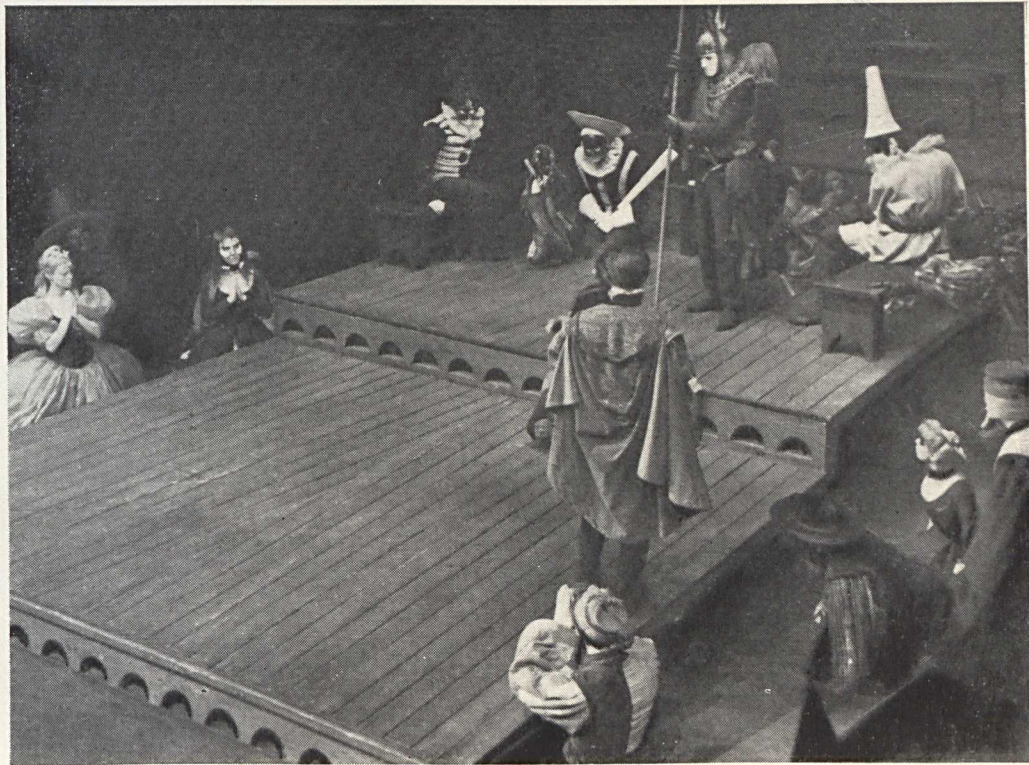
Брук выводит на сцену некие «правещи», словно говоря этим, как бесконечно давно случилось все, что здесь происходит. Но хитрость его как режиссера и художника заключена в том, что он демонстративно отказывается уточнять, когда именно все это произошло. Он, собственно, ничуть не мешает вам думать о вероятности подобных событий и ситуаций сейчас, сегодня, рядом. Таков двойственный смысл декораций, помноженный на столь же демонстративную простоту кожаных костюмов. Они вроде бы вполне первобытны, а в общем-то сделаны из той самой кожи, что возникла на горизонтах моды именно в период постановки «Лира» Питером Бруком.

тую кровью поверхность планшета? Конечно же аллегория, к тому же откровенно подчеркнутая элементами «театра ужасов» — руками, вымазанными кровью, жутким гримом призрака Макдуфа, насаженной на копье мертвой головой и прочими «ужасательствами», столь неожиданными у таких сдержанных и неизменно респектабельных мастеров, как англичане. Но именно детали — все эти кубки, блюда, вся эта пиршественная утварь — здесь преднамеренно лишены и аллегорического смысла, и житейской физиономии. Сначала поверхностный взгляд мог бы принять их за формы, изготовленные в бутафорском цехе и за нехваткой времени оставшиеся непокрашенными. Затем становится ясным и в данном контексте абсолютно убедительным намерение художников.

Предметы сохраняют свою изначальную, правда, подчеркнутую строгую, особо откristаллизованную форму, утрачивая связь с натурой, становясь в конечном счете не менее, а более условным элементом, чем декорации спектакля. Поиски в деталях, в костюмах, в бутафории, в реквизите соответствия общему и обобщенному характеру декораций — такова линия развития художниками английского театра наследия Гордона Крэга. Эта линия совсем несродни опыту изобразительного прочтения Шекспира советскими театральными художниками. В сравнении со своими зарубежными коллегами они выглядят совершенно иными, «говорливыми» даже в самых лаконичных построениях. Несмотря на то, что и у нас с ходом концепция шекспировского спектакля

ной сцены. Но английские художники верны крэговской программе не по букве пользования единой установкой, а по духу монументального решения шекспировской трагедии, свободного от украшения, от псевдоготических и псевдороманских стилизаций. Зато, ревностные приверженцы национальной традиции, они сторицей вознаграждают себя за столь последовательно утверждаемую суровость и за жертвенную готовность быть почти незаметными (самое трудное искусство, по которому можно судить о таланте художника). Если не изжили себя проблемы специфики жанра, вот где даны образцовые примеры понимания одной специфики. Англичане (в этой области, пожалуй, у них больше общего с нашими мастерами) пока-

рого робах: мужчины в джинсах и свитерах, женщины в свитерах и длинных репетиционных юбках; их мгновенное преображение... Как бойко сочинили в «Комедии ошибок» Джон Уикхэм и Клиффорд Уильямс «исторические костюмы», в которых детали незамедлительно меняли облик исполнителей, отделяя их от зрителя личной персонажа. Карнавальное, приплясывающее веселье, веселье линий, красок, обманных переодеваний, розыгрышей, безмятежная уверенность в том, что все недоразумения разрешатся наисчастливейшим образом, — работа художника оказывалась тем камертоном, по которому с первого эпизода настраивалось действие. Трансформация оформления комедийного спектакля — совсем



естественно изменяется, художникам отечественным, как правило, чужд сознательный, почти жертвенный аскетизм английского декоратора. Будь то Дмитриев или Фаворский, Тышлер или Шифрин, Рындин или Акимов, декорации всех вошедших в историю советского театра шекспировских спектаклей всегда являются **развернутым, броским живописным комментарием** к событиям пьесы. Быть может, сопоставление именно с нашей школой, как ни одно другое, окончательно выясняет всю самобытность и устойчивость английской традиции оформления Шекспира. Большинство театров мира абсолютно независимо от темы, жанра, характера, национальных особенностей пьесы давно согласилось, что единая установка чрезвычайно удобна для современ-

зывали у нас весьма не схожие друг с другом комедии. «Двенадцатая ночь», более чем популярная в России; менее популярная «Комедия ошибок»; и, наконец, мало известная у нас комедия «Конец — делу венец». Все три спектакля принадлежат художникам, почти противоположным по своим индивидуальным данным, по своему профессиональному опыту, по своим воззрениям на театр. Но любой из них в общем-то первая фигура в спектакле. И именно художник оказывался «защитой», он первый определял шутливый характер представления. Подмости, наспех сколоченные из плохоньких досок, положенных на бочки, — импровизированная сцена бродячей труппы. Актеры в современно-простых и сценически-красивых по сочетаниям черного и се-

иная по смыслу, нежели таинственно-внезапные чистые перемены трагедий. Тут все не только не скрыто от публики, но нарочно выставлено для всеобщего обозрения. Война в декорациях Тимоти О'Брайена к «Конец — делу венец» — война почти опереточная: вся в хвастливо-алых тонах. Пурпурные мундиры солдат и офицеров, петушиные плюмажи их касок, разукрашенные барабаны, штандарты, бунчуки. И даже финальный выход на поклон, вдруг соединяющий все группы персонажей, так характеристично найденных художником в цвете — глубоком синем, золотисто-палевом, охристо-коричневом, — становится своеобразным маскарадом, прощанием художника с публикой и явно симпатичными ему персонажами. И словно

подсмеиваясь над ревнителями географической точности на подмостках, на самом последнем плане помещает он то и дело видную сквозь портал старинную красиво награвированную карту — мол, можете свериться, все соответствует действительности.

Даже Ли́ла де Нобили, за которой давно утвердилась репутация одного из самых романтических и поэтических в наш интеллектуальный век художников театра, не отказалась от этой возможности в «Двенадцатой ночи». Сама Иллирия — вовсе не фантастичная, а очень даже обыкновенная — не страна, а скорее деревня. И поместье Оливии кажется ничуть не преуменьшенным и не преувеличенным — несколько веселых грядок с подсолнухами, что поместились на заднике.

лосьев. Вы увидите такие и сегодня — в современном жилом доме, и в музейной экспозиции, и в отеле... А Ли́ла де Нобили, художник французской школы, работая над «Двенадцатой ночью», исходит из наследия английской пейзажной живописи. Пусть ее сценические полотна откровенно юмористичны — характер и настроение английского ландшафта, запечатленного маслом и акварелью, в гравюрах и в гобеленах, угадываются тут ощутимо, сильно, ярко.

Как бы условно ни выглядели костюмы комедийных спектаклей, их «местные» корни совершенно очевидны. Понятно, что самые вольные импровизации основаны на глубоких знаниях, притом знаниях, почерпнутых не из увражей, не скомпилированных как бог на душу положит, а полученных «из



Джоселин Хэбэрт.
«Отелло». Декорации.
Национальный театр
Великобритании. 1965

И немедленно одна-две детали сразу определяют национальную принадлежность спектакля. В «Конец — делу венец» деревянные декорации украшены хитро составленными букетами сухих цветов, колосьев, листьев с их острым абрисом, с их изысканной пепельно-серой, серебристой гаммой. Ради обозначения сельского дома художник помещает меж совсем сквозными створками «ворот» подвесные плоские, из которых небрежными прядями ниспадает просто сено.

Но ведь этот прием при всей сценичности непосредственно заимствован из реальности: англичане — обладатели чудесных традиций убранства интерьера. И любимейшая среди этих традиций — составление таких декоративных букетов из сухих трав, цветов, ко-

первых рук» — из знакомства с подлинными, тщательно сохранными костюмами, так великолепно представленными в музее Альберта и Виктории. В том самом, где существует выставка Крэга. В том, где любой художник театра проходит свои университеты, находит богатейший рабочий материал для любых сценических фантазий. За самой смелой, за самой демонстративной театральностью оформления шекспировских пьес стоят самые методичные, самые серьезные знания национальной традиции во всех ее проявлениях.

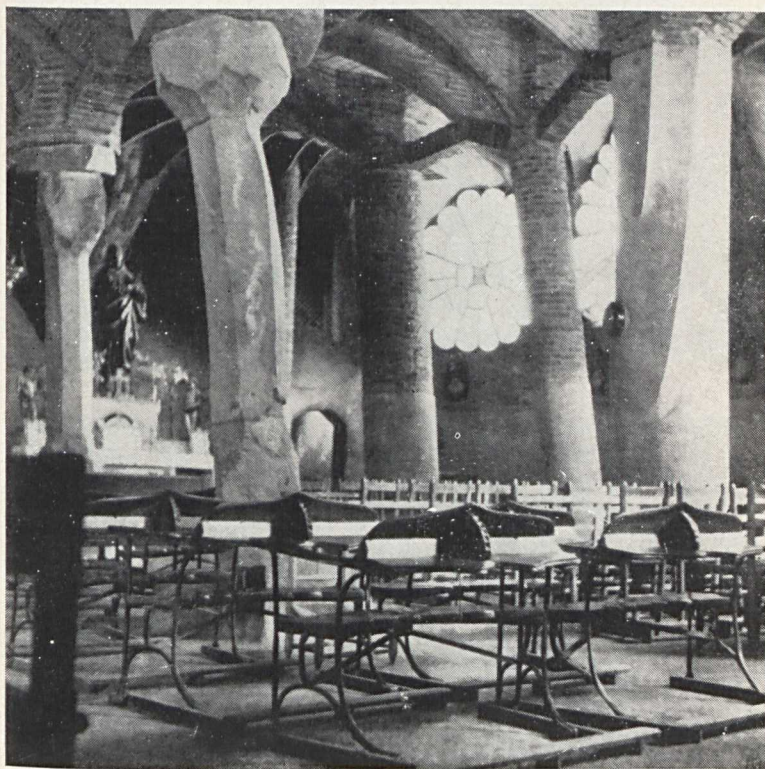
И таких возвышенных, как наследие Крэга.

И таких «земных», как история английского костюма и прочих памятников материальной культуры.

Антонио Гауди

От редакции:

В Испании несколькими изданиями вышел фотоальбом «Gaudi», собравший вместе главные работы архитектора Антонио Гауди (1852—1926). Некоторые фотографии из этого альбома и предисловие к нему, написанное Ле Корбюзье, «ДИ СССР» перепечатывает.



Интерьер крипты. Барселона. 1914

Это было в 1928 году, как раз в то время, когда конкурс на проект Дворца Лиги Наций в Женеве был предметом длительных дебатов. Меня пригласили прочесть лекцию на эту тему в Университетском городке в Мадриде. Из этой лекции вскоре возникла книга «Дом-Дворец».

В Мадриде я получил телеграмму, приглашавшую меня в Барселону, где экспресс из Мадрида в Порт-Боу делает остановку, чтобы без минуты задержки я мог прочесть лекцию где-то в городе. На платформе в Барселоне меня встретили пять или шесть молодых людей, — все низковаты и полны огня и энергии. Лекция получилась импровизированная.

На следующий день мы отправились в Ситгес. По дороге меня заинтриговало современное здание: Гауди. И на обратном пути на Пасео де Грация несколько больших жилых домов и еще дальше «Саграда Фамилия» привлекли мое внимание. Проявился весь феномен Гауди! Мне не надо было слушать других, чтобы глубоко заинтересоваться эмоциональным капиталом 1900-х годов. Это время, когда мои глаза открылись на произведения искусства, и я навсегда сохранил теплое чувство к нему. Поскольку меня считали архитектором «ящиков из-под мыла» (дома Ла Рош и Гарш, вилла Савой), мое отношение удивляло друзей.

Антагонизм 1900 и «ящиков из-под мыла»? Для меня здесь не было вопроса. То, что я увидел в Барселоне, — это работа человека огромной силы, веры и технических возможностей, продемонстрированных его жизнью в каменоломне; человека, на глазах которого по его мастерским рисункам высекались камни. Гауди — Конструктор-1900, профессиональный строитель в камне, железе или кирпиче. Его слава признана теперь на родине. Гауди был великим художником. Только те остаются и будут существовать, кто трогает чувствующие сердца людей, но по дороге им плохо — их не будут понимать, или будут понимать неверно, будут обвинять в прегрешениях против моды дня. Архитектура, значение которой поднимается, когда берут верх возвышенные намерения, торжествующая над всеми проблемами, собранными на линии огня (конструкция, экономика, техника, утилитарность), торжествующая благодаря безграничной внутренней подготовке, — такая архитектура — плод характера, точно выражаясь, это манифестация характера.

Ле Корбюзье

Париж, 30 октября 1957 г.

И вызов, и предостережение...

(Несколько строк о творчестве Антонио Гауди)

А. Товбин



Пионерам современной архитектуры 20-х годов творчество Гауди могло показаться обращенным скорее в прошлое, чем в будущее: что общего с принципами раннего Корбюзье или изысканным рационализмом архитекторов Баухауза? В пылу художественной борьбы тех лет было не до «причуд» безвестного архитектора, строившего в пыльной Барселоне — тогдашнем культурном захолустье на южном краю Европы. Побеждал функционализм; техника властно корректировала представления о красоте и пользе архитектуры.

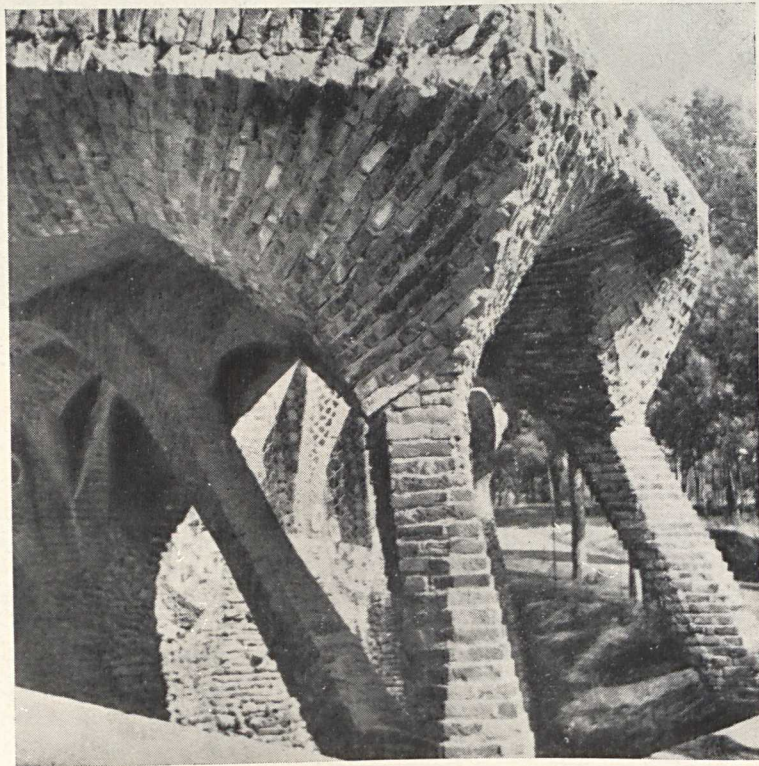
Шло время... Постепенно, начиная с середины пятидесятих годов, признание успехов сменялось разочарованием от безраздельной победы лапидарных параллелепипедов, от их повсеместной и часто поверхностной канонизации. Пуризм — классически строгий, рафинированный у Мис ван дер Роэ — в трактовке бесчисленных эпигонов давал уже скудную пищу эмоциям. Идут новые поиски, растет влияние Райта, Ле Корбюзье строит Капеллу в Роншане. И здесь произошло второе рождение Антонио Гауди — удивительного архитектора, строившего в самом начале нашего века. Художественный мир, как водится, с опозданием открыл нового пророка.

В чем же причина растущей популярности Гауди? Это не случайное поветрие или очередной каприз архитектурной моды, а свидетельство

глубинных тенденций развития, закономерный интерес к непреходящим культурным ценностям. Гауди — удивительно многогранен: Архитектор, Художник, Скульптор, Конструктор. Но пересечение этих граней найти невозможно, настолько слитны разные начала в его творчестве. Дома, соборы Гауди — единство полярных качеств: уверенного почерка профессионала и святой наивности примитива, интуиции и конструктивности; безудержное богатство формы, южная, озорная игра деталей и цвета уживаются со стерильностью белоснежных интерьеров (подстать недавним постройкам Ревелля или Аалто в Финляндии); столкновение разных материалов — суровость и плавность камня, изящество и острота кованого металла, пестрый калейдоскоп керамики.

Творчество Гауди — своего рода воссоздание второй природы: постройки подобны диковинным растениям, растущим по им одним известным законам. Это образцы архитектуры-скульптуры со сложными, живыми поверхностями, словно сохранившими следы нервных пальцев своего создателя.

Уроки Гауди сложны, работы — прибежище интуитивного и подсознательного — субъективны и, как принято считать, противоречивы: завидный и тяжкий удел большого художника, пропустившего через себя противоречивость и сложность действительности. Художни-



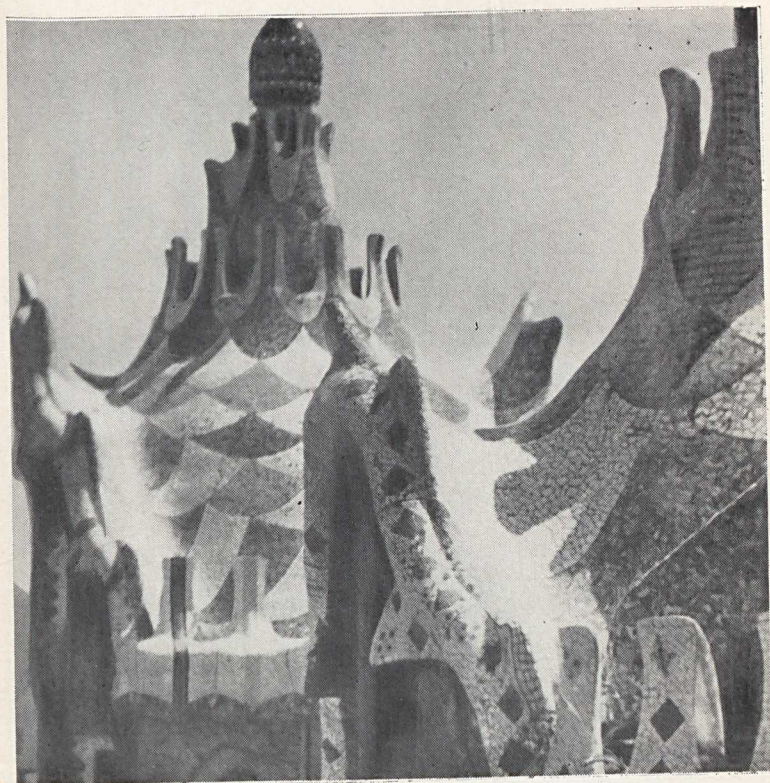
Дымовые трубы дома Мила. 1910

Интерьер капеллы. Барселона. 1914

Чердак дома Батло. 1907

Крыша павильона. Барселона. 1911

Решение сводов дома Мила. 1910



ка настолько яркого, что поверхность, внешнее подражание ему абсолютно бесперспективно. Гауди умер более сорока лет назад. Но сегодня его творчество естественно воспринимается как вызов унылости и заурядности штампов современной (особенно массовой) архитектуры. Для Гауди словно не существовало трудностей, тогда как сейчас даже стремительные темпы развития не исключают, как мы видим, обидного топтания на месте: поиски архитектуры-скульптуры еще только робко популяризируются; многие дискуссии о синтезе архитектуры и живописи покажутся искусственными и схоластичными, настолько убедительны здесь достижения Гауди, никогда не подменявшего выразительность поверхностной аппликацией.

Итак, Гауди невольно бросает вызов нашему мастерству, одержимости, фантазии. Но это не просто дразнящий, подстегивающий вызов, а и своего рода предостережение от опрометчивого лишения архитектуры ее образного языка, легко разрушаемого напором элементарного рационализма и простейшей формализации. Напоминание вечной, но, видимо, впопыхах забытой истины: неповторимость, уникальность архитектуры (в искусной дозировке с другими ее качествами) и «полезны», и духовно необходимы. Только, разумеется, уникальность формообразования

современной архитектуры придет не вопреки технике и технологии, а исключительно благодаря их развитию.

...Всмотритесь в публикуемые здесь фотографии. Если вы видели их раньше, что-то все равно окажется новым и неожиданным. Если же они перед вами впервые, то, скорей всего, уже не отпустит зашифрованная в постройках Гауди тайна — то самое чудо, которое по силам только искусству.

Дымовые трубы на крыше
дома Батло. 1907

Фрагмент крыши. Барселона. 1907

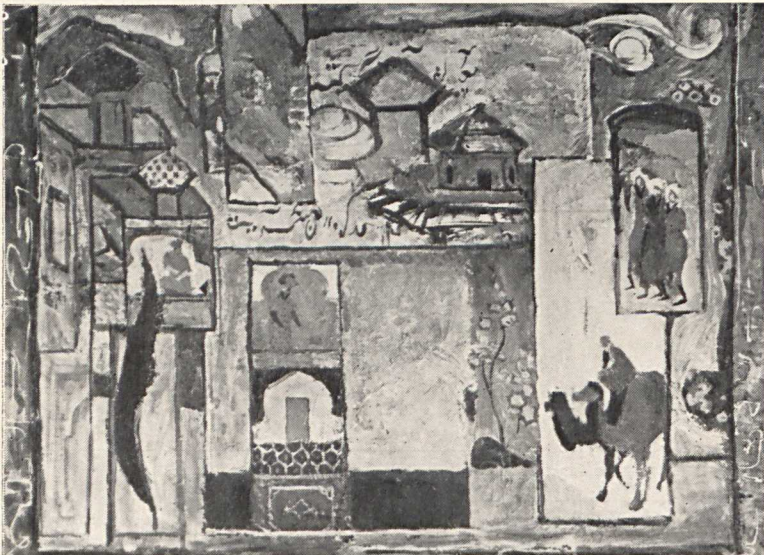
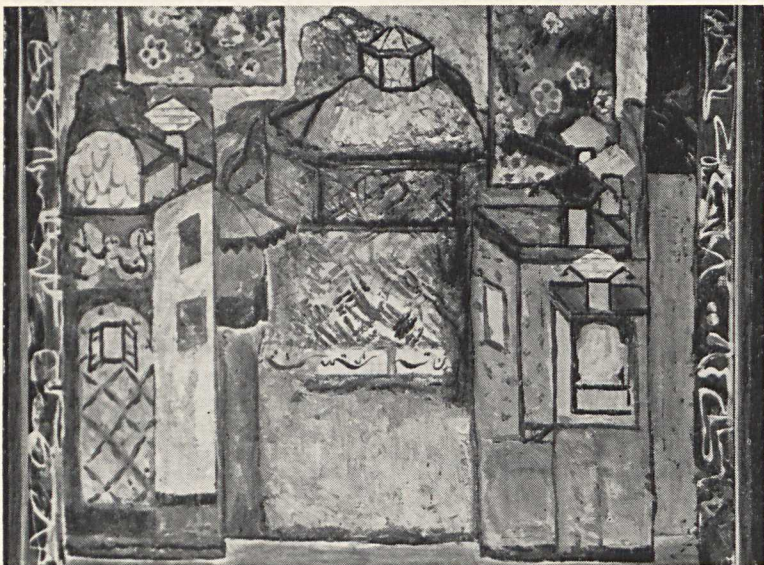


Цветочницы на колоннах
на виадуке. 1911

Портал с наклонными колоннами.
1911







Театральные эскизы М. Плаховой

Поиски национального характера спектакля, национального своеобразия театральных декораций стали сегодня ареной принципиальной борьбы. Процесс этот касается не только декорации, он в равной мере существен и для прикладников, и для монументалистов, работающих в области выявления национальной традиции. Одни художники довольствуются бездумными вариациями отдельных мотивов и образов национального наследия. Стремясь ошеломить зрителя дерзкой эклектикой и бесшабашной яркостью цвета, они подменяют неповторимые духовные ценности искусства того или иного народа мещанским и банальным представлением о национальном колорите. Для художников, вникающих в национальное образное мышление, стремящихся постичь дух, фантазию и мироощущение народа, этот путь неприемлем. Они ищут органическое сопряжение истории, народной легенды, национальной традиции с современностью.

Речь идет о более широком понимании традиции театральной живописи, об активном использовании новых фактур, материалов, цвета в связи с национальным наследием, об одном художнике — Марии Плаховой, об одном произведении — декорациях к балету Кара-Караева «Семь красавиц» в азербайджанском Государственном академическом театре оперы и балета имени Ахундова, которые получили высокую оценку советских зрителей и имели успех на гастролях во Франции.

Ранние декорации Плаховой живописны, отмечены напряжением колорита. Преодолев скованность ранних постановок с их бытовой повествовательностью, Плахова в своих лучших работах обнаружила умение передавать средствами живописи драматическую суть событий. Однако художницу беспокоила, по-видимому, опасность «успокоенных» вариаций, тревожила громоздкость конструкций. Не всегда умела она обуздать свой темперамент живописца-станковиста. После драматических постановок ее манили возможности музыкальных спектаклей. Своеобразный результат этих стремлений и критических переоценок возникает в оформлении балета Кара-Караева.

...Раздвигаются тяжелые драпировки «дежурного занавеса», переливаются и струятся световые блики по занавесу-павлину... Сквозь прозрачную завесу в зеленоватом лесном полумраке проступают контуры развалин, причудливые орнаменты арок на ковре-гобелене. Струится белая лента-

дымка из длинной трубки — хан Бахрам курит кальян... В черной, сгустившейся темноте, под потолком сцены возникают видения семи прекрасных девушек.

Пришло время более свободной эмоциональной интонации и преодоления излишней детерминированной пластики. Главным звеном в реализации новых замыслов стало обращение к богатым возможностям новых фактур и материалов, использованию цвета и света в образовании декоративной структуры, соответствующей современному пониманию музыкального спектакля.

Балет «Семь красавиц» имеет свою историю в советском хореографическом искусстве, свои изобразительные традиции. Великолепная образная музыка Караева с влечением народных мелодий, столкновением тем хана и народа — это сказка, где жизненные коллизии перемежаются с видениями. Достоинство декорационного решения Плаховой — в ясном и образном выявлении главных тем. Для каждой из них найден свой характер решения. Четко определен «изобразительный» конфликт спектакля.

В «одежде спектакля» — оформлении портала и кулис господствует фактура потемневшей от времени, богато орнаментированной чеканки: тема золота, богатства, великолепия — тема хана. Тема природы, чистой и светлой любви Айши, тема народа связана с другой фактурой — с легчайшими тканями, прозрачно облекающими сцену. Легкие, белоснежные шторы-занавеси при необходимости перекрывают «чеканку», мгновенно превращая мерцающее золото ханских покоев в поэтичные пейзажные мотивы. Слабо прочитываемая сквозь ткань фактура чеканки как бы по волшебству превращается в легкое кружево орнамента.

...Есть в Баку дворец Ширвин-шахов — прекрасный памятник архитектуры. Во внутреннем дворе его «судилище» — каменная аркада с нишей-колодцем для пестуника. Из тайников времени извлечены ноздреватые плиты розовато-желтого камня с искусно высеченными, наполовину стертыми орнаментами, символическими фигурами. Этот конкретный материал помог найти пластику спектакля, лег в основу нескольких его ведущих декоративных тем.

Мотив сказочного павлина часто встречается в народных тканях, широко бытует в искусстве Востока. И рождается занавес спектакля — павлин с богато орнаментированными узорами: объемное тело павлина в центре занавеса, будто взлетающего, резко уходит вверх, подтягивая за собой и боковые «веера»-хвосты — сцена открывается. Используя те или иные мотивы азербайджанского искусства — музыки, легенд, танца и архитектуры, — художница искала единый национальный строй оформления. На тканях условно даны и развалины дворца, и белостенный восточный город, и ханский покой, и отягощенные плодами деревья.

Проблемы национального и современного возникают и в

М. Плахова.
Декорации к балету
«Семь красавиц».
Государственный академический
театр оперы и балета
им. Ахундова. Баку

костюмах балета, созданных по эскизам молодой художницы М. Кирилловой. Они выполнены в современных материалах, дающих богатые фактурные возможности и пластически удобных для танцора. Оттеняя пластику обнаженного тела актера, лаконичные детали вводятся в мотив национального костюма. Обнажая ноги, художница одевает исполнителей в трико, вводя у шиколожки встроженные в швы прозрачные уголки ткани, которые при движении актера, разлетаясь в стороны, активно ассоциируются с силуэтом шаровар. Выразительный силуэт костюма, его художественная законченность и точное решение колорита выгодно подчеркивают индивидуальные пластические особенности молодой азербайджанской труппы.

Когда лирическую тему балета вытесняет другая, страстно напряженная тема, на сцену врываются воины хана. Пастельно чистые прозрачно-розовые тона лирических сцен сменяют коричнево-мрачные, бордовые костюмы воинов. Зловещие вспышки золота на их одеждах — это прелюдия к теме дворца... Золото, парча, атлас, металл, тяжесть бархата теснят легкие, прозрачные фактуры. Столкновение фактур и цвета определяет конфликт двух основных музыкальных тем спектакля. Особой образностью отличаются драматические массовые сцены, тема разрушения. Среди плодоносящих деревьев танцует народ... Гобелен — деревья, раскидистые ветви яблонь... В гневе Бахрам наносит девушке удар, Айша падает. Хан сам в ужасе от содеянного. Народ, не приемля злодея, свергает правителя... Огнященные золотыми плодами ветки превращаются в голые черные сучья... На гобелене четко проступают контуры обугленного, мертвого ствола дерева, мертвые корни которого, искривленные и безжизненные, висят в пустоте, лишенные почвы и опоры... Хотя не во всех картинах спектакля есть ясное ощущение меры, убеждающая цельность, у Плаховой появилось ритмическое разнообразие, ценный опыт гибкого использования всего арсенала средств театральной сценической выразительности.

На рубеже 60-70-х годов происходит расширение возможностей искусства театральной декорации, оно в большой мере использует средства декоративности как образное поэтическое начало.

Сегодня, когда театрально-декорационное искусство стремится к образности, к открытиям новой стилистики и пластических идей, каждый настоящий художник ищет в этом движении свое место. Такому художнику надо глубоко пережить необходимость нового. Ему нужно найти свою интонацию среди обогнающих друг друга экспериментов. Размышляя о судьбах жанра, направлениях и, конечно, о пути самого художника, очень существенно увидеть этот момент трудного рождения нового качества.

М. Малкина

Рецензии

«Прикладное искусство Новгорода Великого»

Есть книги, которые должны вылежаться, тогда на них хорошо писать рецензии. Это серьезные и вдумчивые работы, плод длительных и тщательных исследований. К таким относится книга Г. Бочарова, посвященная прикладному искусству Новгорода. Она вышла в издательстве «Наука» еще в 1969 году, но по странному обстоятельству не получила пока ни одного отзыва. Эту несправедливость мы и хотим устранить.

Не все знают, что прикладное искусство второй половины Киевской Руси—Новгорода—изучено мало. Первая причина состояла в том, что произведений сохранилось немного, и лишь недавно, после войны, когда трудами А. Арциховского и Б. Колчина стали в Новгороде вестись раскопки, из земли начали появляться превосходные изделия новгородских ремесленников, выполненные из кости, дерева, металла, стекла.

Г. Бочарову удалось дать в своем исследовании интересную и пока наиболее полную картину большого и замечательного прикладного искусства Новгорода, не похожего ни на творчество мастеров Киева, ни Владимира, ни Рязани, хотя и имеющего с искусством этих центров много общего.

Работа Г. Бочарова, по существу, первое исследование в этом роде. Она охватывает период с 953 по 1478 год, то есть включает всю историю этого великого древнерусского города. Автор тщательно изучил и классифицировал все известные памятники новгородского декоративно-прикладного искусства.

Большие разделы книги посвящены произведениям из кости, дерева, металла, стекла. Следуя за автором, мы постепенно узнаем о характере изделий, знакомимся с их стилем и начинаем понимать, насколько этот стиль своеобразен и подстать великому архитектурному и живописному искусству Новгорода.

Новгородцам была присуща своя точка зрения на прикладное творчество. Например, перегородчатые эмали делались в этом северном русском городе не только цветные, но и сдержанные по цвету. Самым характерным в металле были чеканка, литье, строгие и простые по формам. Поэтому очень интересны те места в книге, где идет речь о «сионах», и о «кратерах» (последние принадлежат мастеру Братиле и Косте). Все эти вещи многократно освещены в литературе, но очень мало изучены в стилевом отношении. Г. Бочаров посвящает анализу этих вещей свои основные усилия. Говоря, например, о «Большом Сионе», автор отмечает индивидуальный характер трактовки фигур апостолов, большую сложность их пластического построения и особую роль гравирования как художественно-линейного языка.

Так же тщательно рассмотрены кратеры. Коста в своей

работе, по мнению автора, в отдельных деталях обращался к традициям резьбы по дереву, тогда как «Братила, также тесно связанный с народными представлениями и вкусами, тем не менее ориентировался на памятники грекофильского типа, что объясняет и своеобразие кратеров и удивительное сходство их орнаментации». Перед нами проходят и другие памятники художественной деятельности новгородских серебренников. Стоит только пожалеть, что в разделе о металле автор совсем не коснулся массовых мелких изделий, в которых сильны связи с местным древнеславянским племенным искусством и с меньшей силой отражены художественные вкусы простых новгородских мастеров по металлу.

Особенно интересен рассказ о новгородском дереве. Находки деревянных изделий Древней Руси — само по себе явление исключительное, а в Новгороде они открыты в больших количествах. Перед нами проходят вещи XII века, полные необычайного своеобразия, —ковши, чаши, ложки, мебель, покрытые резьбой и росписью. Овеянные сказочностью драконы, медведи, кони украшают многие резные изделия, часто соединяясь с плавным текущим плетеным орнаментом.

Рассматривая орнамент, автор выделяет в нем разные типы. Для ранних вещей типичны геометризованный узор, для изделий XII—XIII вв. — «линейно-волнистый», представленный главным образом в плетении. В этой связи много места уделено автором характеристике знаменитой «резной колонны». Он добавляет новые сведения о ней. В «колонне» лишний раз мы встречаемся с доказательством могущества «звериного» стиля, который был характерен для средневекового искусства в целом и нашел свое оригинальное выражение в новгородском памятнике.

В главе о резной кости рассмотрены очень любопытные произведения новгородских мастеров-костерезов: от простых гребней и несложных поделок до богато орнаментированных и сложных композиций, включающих народные образы русалок, драконов, весь круг тем, которые были характерны для «северного города» и отличали его от южного собрата — Великого Киева. С тщательностью рассматривает автор отдельные вещи, стараясь постичь их содержание, не всегда ясное для нас, уловить в них проявления народного мировоззрения. И это ему удается вполне.

Завершается работа разделом о стекле, где речь идет о технике и своеобразии цветовой формы и орнаментальных решений (браслеты, бусы). В конце дана обстоятельная и, по-видимому, пока наиболее полная библиография по работам, связанным так или иначе с вопросами декоративно-прикладного искусства Новгорода.

Однако книга Г. Бочарова, будучи первой, не всегда еще может ответить на все вопросы, которых так много в искусстве Новгорода. Здесь еще немало работы для исследователей.

В. Василенко

«Художественные сокровища древней Молдавии»

Так называется книга известного археолога Э. Рикмана, много лет работавшего в Академии наук Молдавии (издательство «Карта Молдовеняске», Кишинев, 1970).

«Цель предлагаемых очерков, — пишет он, — состоит в том, чтобы сведения о произведениях искусства, извлеченные из специальных научных изданий, сделать достоянием более широкого круга читателей».

Если бы книга, имеющая такую цель, принадлежала перу популяризатора — беллетриста, она стала бы особо завлекательной. Такая манера, вошедшая сейчас в большую моду, не противопоказана и научному материалу. Беда в том, что подобные книги, дразня и возбуждая воображение читателей, смещают акценты, учат искать сенсацию там, где ее нет.

Очерки Э. Рикмана, при всей их популярности, — отрядный пример иного порядка. Они написаны серьезным ученым, привыкшим ценить факт и опасаться сенсационных гипербола. Это тем более ценно, что его самого, археолога-практика, судьба часто баловала счастливыми находками, которые тотчас становились событиями научной жизни.

Читатель очерков проходит из века в век по ступеням истории, по которым когда-то прошел человек, живший на молдавской земле. Археологи находят его утварь, орудия, амulette. Пластика этих вещей может содержать в себе информацию не только о быте и образе жизни древних людей: Рикман склонен искать здесь нечто большее. По отдельным вещам, обломкам, по штрихам, составляющим полустертый узор на черепке, автор воссоздает образы, отражающие эстетические представления древних мастеров, их пластическое восприятие мира.

Особого внимания достойна глава, посвященная трипольской культуре. Обширная исследовательская литература, освещающая этот пласт молдавской археологии, могла бы отчасти облегчить, отчасти и затруднить работу автора. Однако, широко используя исследовательские данные своих коллег, Рикман утверждает самостоятельную точку зрения на место Триполья в общей системе молдавской археологии.

Исторические очерки, повествующие о состоянии прикладного искусства в разные периоды истории, не выявляют пристрастия автора к какой-либо определенной эпохе: «Каждый этап развития древнего искусства представлен на территории Молдавии и ближайших соседних земель произведениями, которые имеют эстетическое значение и в наши дни», — таково резюме автора, данное в заключении книги.

К сожалению, оформление книги более чем скромно.

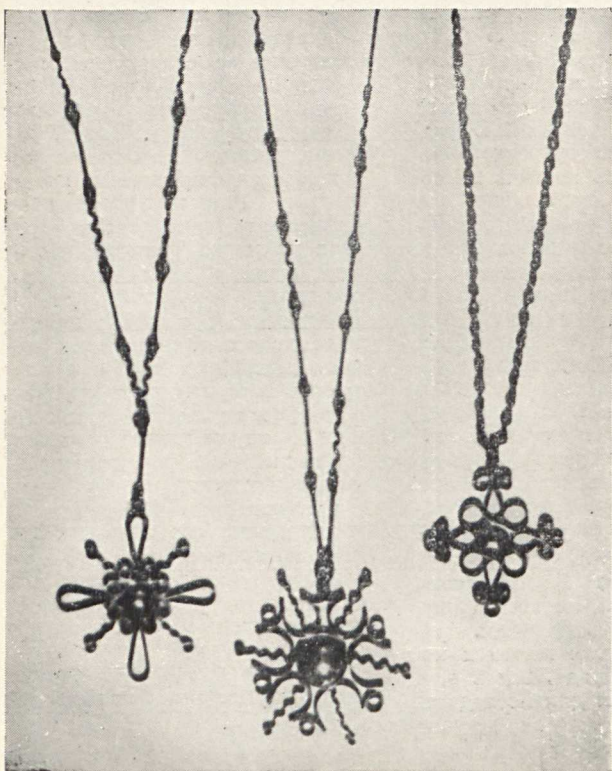
И. У.

Выставка в Музее янтаря

Летом в Музее янтаря в Паланге была открыта выставка украшений, созданных Иреной Пакутинскене и Феликсом Пакутинским. Около восьмидесяти украшений из латуни, меди, мельхиора с янтарем разных оттенков, сделанных за последние два года, показали общее для обоих мастеров направление творческого поиска и индивидуальные черты каждого. Основная особенность, выделяющая их работы среди многих других,—большое внимание к оправе янтаря и тщательное ее выполнение.

Уже несколько лет бытует мнение, что янтарь не нуждается в оправе и что лишь предельно простое обрамление способно по-настоящему выявить свойства солнечного

ринных крестов-«солнышек», возвышавшихся некогда над часовнями, столбами-часовенками и костелами. Тщательно сделанная оправа оттеняет достоинства янтаря, подчеркивает их. Почти в каждом украшении благодаря фантазии молодых художников слегка обработанный природный камень и сложная оправка, созданная с большой выдумкой и мастерством, выгодно дополняют друг друга. Простые и недорогие металлы—латунь, медь, мельхиор—благодаря искусной обработке приобретают вид драгоценных. Ирена Пакутинскене и Феликс Пакутинский используют всю цветовую палитру янтаря: в их украшениях и желтый, и белый, подобный слоновой кости, и зеленый янтарь, но больше всего они любят красный янтарь—прозрачный и пылающий. Этот горящий камень они удачно сочетают и с белым холодным мельхиором, и с теплой неяркой желтизной латуни. Хотя эти мастера работают рядом, советуются и помога-



камня. Поэтому в некоторых современных изделиях из янтаря оправка сделана нарочито примитивно и огрубленно. Ирена и Феликс своими работами спорят с этой точкой зрения и успешно доказывают, что янтарь выигрывает в сложной и искусно сработанной оправе. Они умеют хорошо ковать, чеканить, делать филигрань, стремятся по-современному осмыслить и применить старые приемы художественной обработки металла. Художники нашли новые возможности в древней ювелирной технике скани: при создании сканных узоров не прибегают к паянию, чем достигают особой мягкости и плавности линий.

Высокий профессионализм оправдывает обращение мастеров к не менее высоким традициям литовского крестьянского искусства. Их сканные узоры сродни народным кружевам, сплетенным из суровой льняной нити; мотивы кованых украшений навеяны железными наперщиками ста-

ют друг другу, каждый из них обладает своим стилем и творческим почерком. В произведениях Ирены, создаваемых без предварительных набросков и эскизов, больше стихийного начала, непосредственности, импровизации. В украшениях Феликса ощущается рациональный подход. Он долго вынашивает замысел будущего изделия, иногда делает несколько эскизов к одной вещи.

Выставка в Паланге — не первая экспозиция, где выступают талантливые и трудолюбивые молодые художники Ирена Пакутинскене и Феликс Пакутинский, входящие в пору своего творческого расцвета.

Ю. Козлова

Ф. Пакутинский.
Колье. Медь

И. Пакутинскене.
Колье. Медь, янтарь

И. Пакутинскене.
Колье. Латунь, янтарь

Ф. Пакутинский.
Кулоны. Медь

Детское кафе «Пасака»

В. Ушинскаяйте.
Кафе «Пасака».
Интерьер главного зала



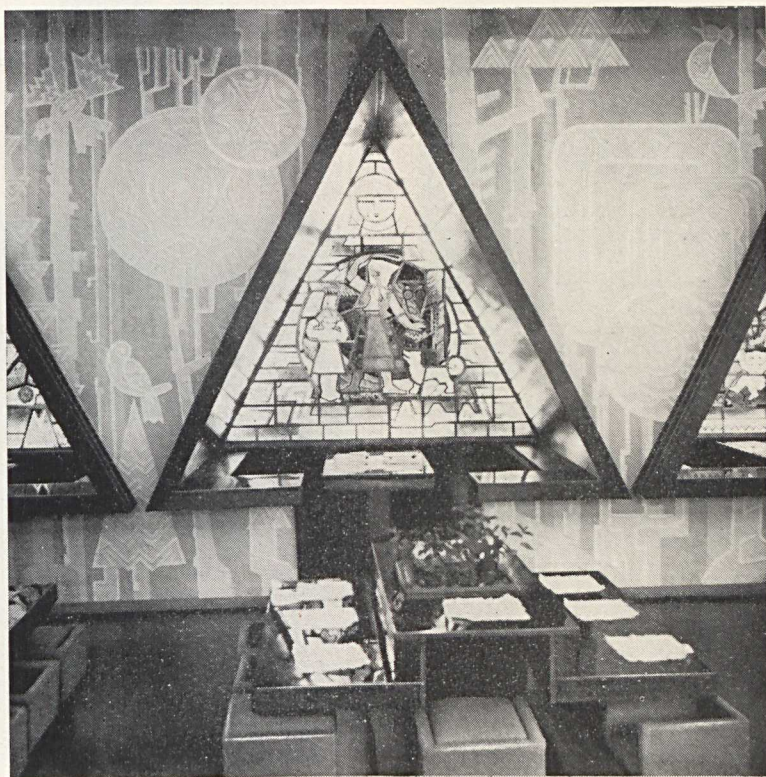
В Каунасе после реконструкции опять гостеприимно встречает маленьких гостей кафе «Пасака» («Сказка»). В старом доме, имеющем простую прямоугольную планировку, архитектор Вида Ушинскаяйте создала веселые уютные уголки для детей. Монотонность прямоугольной формы главного зала нарушена четырьмя глубокими нишами — стилизованными сказочными домиками с двухсторонними крышами и сверкающими всеми цветами радуги витражами, выполненными художницей Филоменой Ушинскаяйте по мотивам «Бабушкиной сказки» известной литовской поэтессы Соломеи Нерис. В этих сказочных домиках может уютно устроиться несколько семейств: в каждом домике восемь мест. Стены зала решены в гамме холодных серо-зеленоватых тонов (масляная матовая техника). Белые рельефные рисунки стилизованных национальных орнаментов на фоне стен создают впечатление «снежинок» заиндевелого леса и вместе с тем хорошо контрастируют с «горящими» витражами и темной мебелью. Потолок усыпан множеством лампочек, создающих впечатление звездного неба. Под этим «небосводом» расположены восемь столов (по два перед каждым домиком), чтобы детям был виден хотя бы один рисунок. Мебель решена так, чтобы за одним столом было удобно сидеть и детям, и взрослым. В центре высокой части стола — цветник, а по краям, перед глазами детей, — гравированные на стекле «морозные» узоры и орнаменты. Их создатель — Юрате Ушинскаяйте. Тумбочки простой формы, обтянутые зеленоватым гобеленом, имитируют замшелые пеньки.

Бар и вестибюль — со стенами темного дерева. При входе с улицы такая отделка кажется не совсем целесообразной. Но когда через вестибюль смотришь в главный зал, он, по сравнению с немногим мрачным вестибюлем предстает особенно сверкающим, праздничным. Бар, напоминающий деревенскую избу, предназначен для взрослых. Прилавок двухсторонний с хорошо просматриваемыми витринами для кондитерских изделий. На потолке зала — сплошной кованный из латуни плафон-люстра, подвешенный на цепях к деревянным балкам. В таком же стиле выполнены четыре декоративные панели. Художница Тию Вайвадене сумела создать нарядные и красивые элементы декора. Для этих интерьеров разработана специальная одежда официанток-принцесс, посуды Деда сказок и т. п.

Ю. Валентуконис

Ф. Ушинскаяйте.
Витраж сказочного домика
на тему «Сирота и мачеха»

Т. Вайвадене.
Плафон-люстра в коктейль-баре.
Чеканка по латуни



Керамика Софьи Раковой

Софья Федоровна Ракова живет в Самарканде. Ее творчество неразрывно связано с Узбекистаном, с его древними культурными традициями, национальным своеобразием быта, особенностями местного колорита и народного искусства.

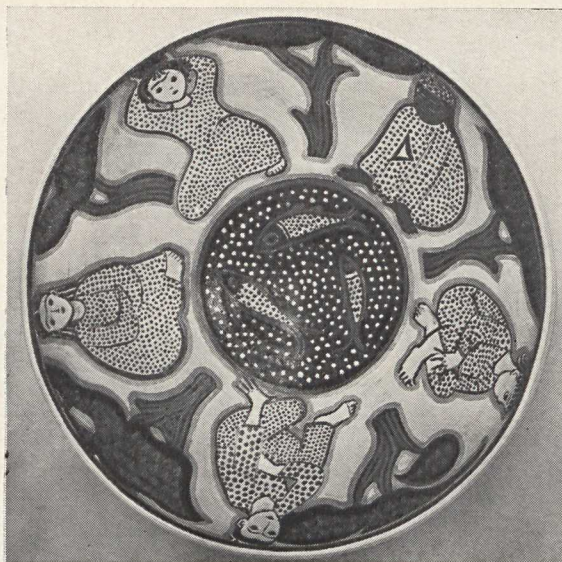
Ракова — художник-керамист. Она успешно работает во многих керамических материалах: фарфоре, фаянсе, гончарной глине, поражая знанием их специфики, технологии, разнообразием средств декорирования. Ее творчество представляет собой яркое, самобытное явление в многонациональном советском искусстве керамики.

Созданные Раковой произведения можно разделить на ряд больших серий — это декоративные произведения (блюда, тарелки, чаши, вазы, мелкая пластика) с тематическими сюжетами, произведения орнаментального характера по мотивам керамики древнего Афрасиаба, керамические изделия с использованием традиционных красителей и приемов народного искусства и, наконец, серия предметов из фарфора, решенных в характере современной массовой посуды.

Предельно просто и в то же время очень нарядно оформлены ее чайные сервизы характерных для восточной посуды форм, а также чаши, пиалы, косы из фарфора и фаянса. Их покрывают точечки, горошки, бодомчики (перец), пятнышки, расположенные по симметрично, то сгруппированные в круги или цветочные розетки. Варианты композиций с этими простыми элементами, характерными для узбекской народной керамики, многочисленны и каждый раз своеобразны. Эти произведения обычно построены на тонких цветовых переходах, на сочетании белизны фарфора с подглазурным кобальтовым от глубокого насыщенного цвета до прозрачного голубого. Ракова часто применяет подглазурные соли, позволяющие достигнуть большой мягкости и тонкости tonальной разработки. Очень жаль, что ее прекрасные изделия из фарфора не внедрены еще в массовое производство в Узбекистане. Открывшийся в 1970 году фарфоровый завод в Самарканде должен стать базой для постоянной творческой работы художницы в материале и выпуска образцов ее посуды.

Несколько лет отдала Ракова изучению керамики Афрасиаба и восстановлению секретов древних красителей. Под влиянием этих прекрасных образцов она создала серию керамических произведений с афрасиабскими мотивами, которая отличается классической изысканностью пластики и орнаментации.

Загадочный бирюзовый цвет изразцов древних архитектурных памятников Самарканда, тот же бирюзовый цвет на старых образцах риштанской, хорезмской керамики много лет не давал покоя художни-



Декоративная тарелка
«Старик за чаем». Керамика

Декоративная тарелка
«У водоема». Керамика.

Блюда «Самаркандские мотивы».
Керамика

«Материнство». Керамика

Декоративная тарелка
«Девочки с косичками». Фарфор



це. Она собрала и изучила разные материалы, которыми пользовались местные мастера, проделала сотни экспериментов. И, наконец, чистейшая бирюза со всеми ее оттенками засверкала на ее керамических изделиях. Они составляют великолепную серию блюд и пиал с самаркандскими орнаментальными мотивами. В этих произведениях проявилось столь глубокое понимание характера народной керамики, органичность формы и декора, что, не будучи повторениями или вариантами, они воспринимаются как подлинные народные произведения.

Но чем бы ни увлекалась художница, какие бы творческие и технологические проблемы ни волновали ее, они неизменно находят выражение в декоративных произведениях сюжетного характера с ярко выраженной национальной тематикой. Начав с сюжетных росписей, близких приемам станкового искусства, Ракова быстро нашла специфику языка фарфора и керамики как в рисунке, цветовом решении, так и в композициях. Темы сюжетной композиции Раковой — окружающая ее повседневная жизнь: материнство, играющие дети, сборщицы хлопка, чаепитие.

Сюжетную роспись Ракова помещает на разнообразных по формам изделиях — блюдах, тарелках, глубоких чашах. Форма и роспись в них всегда слиты в единое целое. Сама форма создает как бы органичную среду для данного решения. Художница дает смелые ракурсы, развороты фигур по формам чаш (чаши «У водоема», «Тюбетечки»), сажает фигурки девушек на борта тарелок, строит горизонтальные композиции на круглых формах (блюдо «Натюрморт»). И они неизменно убедительны по своему решению. Своеобразная выразительная пластика рисунков Раковой, в которых верно схвачено изящество, грация восточных поз и движений, проявилась в произведениях мелкой пластики, правда, пока еще не многочисленных.

В этом году произведения Софьи Федоровны Раковой были показаны на выставке в Москве. Своеобразие ее таланта и национальный характер творчества были высоко оценены московскими зрителями.

М. Соколова

Материал, интересный для художника

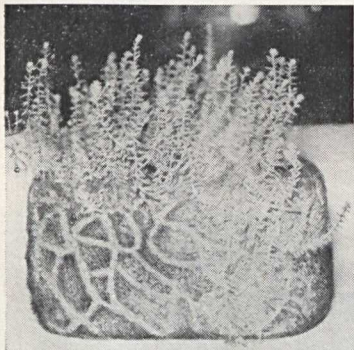
Недавно в г. Кургане успешно прошла выставка «Промышленная эстетика завода «Кургансельмаш». Особый интерес зрителей вызвали на ней декоративные изделия из пенобетона.

До сих пор пено- и газобетон широко применялись в строительстве как теплоизоляционные материалы. Этот дешевый, легко поддающийся обработке искусственный камень сам по себе очень хрупкий и не имеет особых художественных достоинств. Однако новый способ его обработки, осно-

ванный на методе известного ленинградского изобретателя Н. Корсака, сделал этот материал весьма интересным для художника.

Пенобетон можно назвать соперником керамики, порожденным развитием химии и техники. Уже сейчас несомненно, что в оформлении экстерьера зданий керамика не сможет выдержать конкуренции нового материала: пенобетон во много раз легче керамики, для его обработки не нужны громоздкие высокотемпературные печи, что дает возможность делать из пенобетона изделия практически любых размеров. Все колористические и фактурные эффекты в новом материале возникают при изменении режимов обработки. В него можно

донные сосуды для этих растений, получившие названия травниц и моховичков. У каждого автора свой почерк. Л. Подкорытовой свойственно поэтическое мышление. Неправильная и нарочито грубоватая форма ее вазы подчеркивает изящество хрупкого рисунка веточек. В цветочнице мотив растрескавшейся земли, переданный резбой и фактурой, еще более обостряет восприятие сочной зелени травы. Автор хорошо выявляет свойства камня, податливого, тяготеющего к органической неправильности формы. Л. Федоровой близок мир сказки. Ее работы отличает скульптурность решения, например, в вазах «Леший», «Дедушка-привередушка», образы которых проникнуты мягким юмором. О. Гайдаев и Л. Фокина выявляют пластические и колористические возможности пено-



Л. Подкорытова.
Травница. Пенобетон

Л. Федорова.
Травница «Леший». Пенобетон

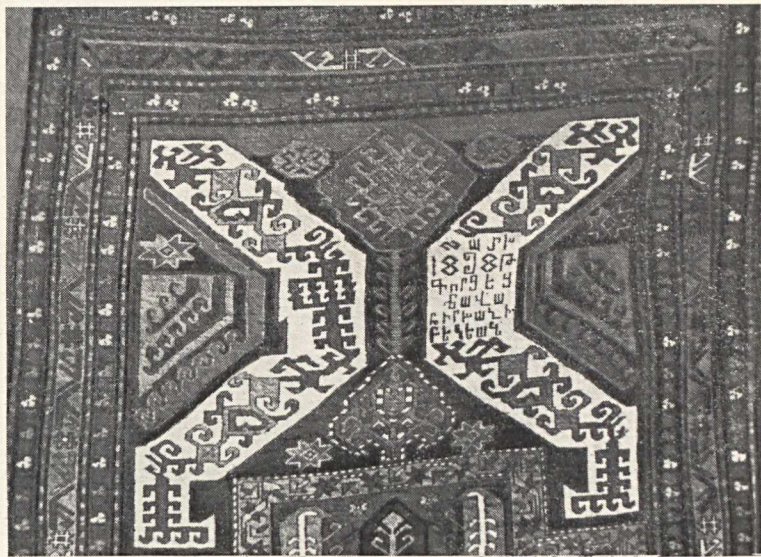


В экспозиции — армянские ковры

В Доме художника в Ереване в мае была открыта выставка изделий армянского прикладного искусства из серебра, дерева, меди, но главным здесь были ковры — безворсовые декоративные ткани, сдержанные по колориту, строгие по орнаменту. Посетители выставки не только познакомились со своеобразием тканей каждого района республики, но благодаря характерным традиционным чертам и характерным цветам узоров в ка-

линии и бывают направлены в одну сторону; они читаются как фрагменты основного узора, их можно встретить и в коврах. Симметричность крючков в самом узоре способствует строгой уравновешенности декоративного мотива, решающую роль в этом играет композиционное построение (устремленность крючков навстречу друг другу). О древности происхождения подобного построения свидетельствует декор бронзового щита Аргишти I (VIII в. до н. э.). Эта взаимосвязь дает возможность говорить о преемственности традиций не только многих мотивов в декорировке произведений прикладного искусства, но и законов их композиционного решения.

Интересно отметить, что по



Мастерица
Джаваир Хагибекян.
Ковер. с. Брнакот,
Сисианский район. 1898

Хурджин.
Ноемберянский район



свободно вплавлять инородные материалы: металл, стекло, минералы, что улучшает его декоративные качества. Пенобетон практически каждый раз дает неповторимое художественное решение. Группа промэстетики «Кургансельмаша» под руководством Л. Подкорытовой успешно работает над созданием декоративных сувенирных изделий из нового материала. В коллектив входят Л. Фокина, Л. Федотова и О. Гайдаев. Художники ориентируются на вкусы и запросы людей, живущих среди природы Зауралья с ее суровыми зимами и недолгим летом. В здешних лесах произрастают многие разновидности мха, клюква, брусника и другие растения со своеобразным рисунком вечнозеленой листвы. Мхи и травы неприхотливы, не требуют света, могут оживить интерьер современной комнаты и общественных помещений, когда земля скована холодом, покрыта снегом. Художники сделали специальные мелко-

бетона. Характерно, что при всем богатстве пластических решений в работе О. Гайдаева всегда ощутимы грани блока камня. Урбанистичность изделий художника резко отличает их от лирических работ Л. Подкорытовой. Он предпочитает чисто геометрические формы, максимально обнажает специфические особенности пенобетона. Л. Фокина — инженер-конструктор, поэтому понятна близость ее творчества архитектуре. Влекая демонстрирует декоративные возможности пенобетона ее плитка «Солнышко». Такие плитки с богатыми фактурно-колористическими эффектами могут быть использованы для оформления современных и жилых помещений. Группа промэстетики завода «Кургансельмаш» только начала художественную обработку пенобетона. Впереди у художников большая работа по овладению профессиональным мастерством. В. Соловьев

кой-то мере получили обобщенный «портрет» армянского коврата в целом. О происхождении многих узоров армянских тканей известно пока мало. Один из них, часто встречающийся в армянских коврах, известен под названием «skorpion, tantell». Его силуэтное изображение характеризуют крючковые зубцы, направленные навстречу друг другу. Края его проходят по прямой линии, огибающей силуэт, то ступенчато, что непосредственно связано с разнообразной техникой изготовления ковров. Количество зубцов колеблется от четырех до шестнадцати и более, размеры их также очень разные. Происхождение этого узора довольно наглядно отражено в ковре 1898 года из села Брнакот Сисианского района, где узор крючковатого ромба непосредственно связывается с характерной крючковатостью лапок и хвоста скорпиона. Нередко крючки располагаются лишь на одной прямой

стилистическим особенностям армянские ковры роднятся с декоративными тканями Трансильвании и Марамуреша (Румыния)*. Значительная часть экспонатов выставки в Доме художника была приобретена армянскими художниками у крестьян. Нет сомнения в том, что художники являются первыми пропагандистами национальных традиций в искусстве. Однако в связи с модой на произведения народного искусства прекрасные изделия — тканые, из дерева и серебра — незаметно уплывают в частные руки, не задерживаясь в музеях. Очевидно, сейчас необходимо не только пополнить фонды музеев образцами крестьянского и ремесленного творчества, но и содействовать возрождению некоторых традиций армянского народного искусства.

* С. Геганян, И. Захария.
Узловые ковры ручной работы.

Выставка «Негритянский художник в графическом дизайне» составлена из произведений негритянских графиков - дизайнеров, иллюстраторов и фотографов. На ней представлены произведения сорока девяти художников негров, работающих в Нью-Йорке или вблизи него. Основная цель выставки — борьба «за признание таланта негритянских художников», их самоутверждение, за равноправное участие в творческой жизни страны. «Да, мы существуем!» — заявляют организаторы и участники выставки. «Мы хотим доказать всем, что мы способны хорошо выполнять свою работу» (Дороти Хэйес).

Стремясь пробудить в негритянской молодежи активность и веру в свои силы, руководители выставки обращаются к студентам-неграм со страстным призывом последовать их примеру. «Мы делаем это. Так можете делать и вы». Тридцатилетние Бойд и Хэйес, ссылаясь на собственный тяжелый опыт, утверждают, что десять-двадцать лет тому назад им приходилось труднее. Как вспоминает Дороти Хэйес, приехав в Нью-Йорк в 1958 году, она «не могла найти братьев и сестер по профессии». Бойд по окончании школы изобразительных искусств в 1960 году целых девять месяцев не мог найти работу по специальности. Дороти Хэйес, преподаватель полиграфии и рекламы в школе, является решительной сторонницей профессионализма.

Чарльз Бойд, художественный директор школы с 1964 года, говорит: «Я не думаю, чтобы дизайнер мог работать без практического знакомства с техникой упаковки, конструированием и материалами».

Дороти Джильберт Акубуиро, помощник художественного директора, частично разочаровалась в графическом дизайне, пришла к выводу, что он не дает возможности индивидуального выражения, и сконцентрировала свою деятельность на фотографии и дизайнерской иллюстрации.

Другого взгляда придерживается двадцатитрехлетний художник Филипп Дрегген. «Даже самый формальный швейцарский графический дизайн с его скрупулезными расчетами и измерениями, — говорит он, — может быть очень теплым и индивидуальным». Единственная причина того, что его находят холодным или стерильным, — трафаретный метод дизайнеров.

«Беда в том, что для многих графиков-дизайнеров их деятельность идентифицируется со службой в агентстве или ателье. Я работаю главным образом для собственного удовлетворения и удовольствия. Это могучая деятельность, способная изменить все направление жизни человеческой личности». В этом и заключается весь смысл и значение выставки.

Г. Калужский

Изображений русского человека первой четверти XVIII века сохранилось очень мало. Небольшое количество портретов, главным образом государственных деятелей, еще меньше народных картинок и совсем немного расписных сундучков, ларцов, поставцов — вот и все источники, по которым мы можем судить о внешнем облике русских людей петровского времени.

Небольшой дубовый ларчик*, попавший ко мне из одного очень старого собрания, привлекает не только своими художественными качествами, не только редкостью общего изобразительного решения, но и тем, что стенки его по всему периметру украшены изображением фигур, дающих разнообразную информацию о внешности человека того времени, о его костюме и косвенно о каких-то сторонах его жизни. Ларчик сделан в традиционной форме сундука с закругленной крышкой и весь поделен ажурными оловянными полосками со старорусским орнаментом на прямоугольные клейма. По верху крышки и боковым ее сторонам идут квадратные клейма. В каждом клейме — изображение цветов. Интересен характер их рисунка. Растительные формы — травный орнамент — всегда были излюбленными в русском декоративном искусстве. Трактованные условно, они лишены всякой связи со своими реальными прототипами. В ларчике намечается отступление от плоскости и стилизованности канонических образцов, правда, в очень небольшой мере. Зато в нарисованных тем же мастером фигурах людей проявил себя с полной определенностью совершенно новый подход к изображению. Фигуры, несомненно, тематически связаны друг с другом и в то же время разобщены, отделенные друг от друга полосой оловянного литья, то есть качественно другим материалом, что усиливает их изоляцию. Фигуры нарисованы на бумаге водяными красками, затем вырезаны по контуру и наклеены на побеленные стенки ларца. Сверху они прикрыты листиками слюды. В рисунке ощущается свобода и уверенность мастера, привыкшего изображать людей, исходя из образного видения реальности.

Персонажи лишены статичности, хотя каждый из них вписан в замкнутую плоскость, казалось бы, диктующую состояние неподвижности и скованности. Но фигуры полны жизни и движения. Все вместе они образуют веселый хор, а каждая из них находится в состоянии действия и общения с другими участниками праздника. Кто занят интересным разговором или спором, кто слушает музыку, кто поднимает бокал. Все изображены в живых позах, позволяющих угадать не только характер действия, но и эмоциональное состояние участников. Это без труда прочитывается благодаря выразительности и непринужденности жестов, естественности

поворотов фигур, специфичности аксессуаров.

Часть изображенных одета в общеевропейский костюм начала XVIII века. Но их одежда лишена многих деталей, встречающихся на портретах вельмож и придающих ей пышность и парадность. Скрамность костюма говорит о невысоком социальном положении моделей. И хотя отсутствие мелких элементов и украшений туалета можно отнести отчасти и за счет неизбежных упрощений рисунка, очевидно, что изображенные в основном принадлежат среднему сословию. Особенно это заметно по тем фигурам, которые одеты в старую, допетровскую одежду.

Время создания ларчика — период приобщения России к общеевропейской культуре. Внешняя сторона жизни была той сферой, где это сказывалось с наибольшей наглядностью. Не нужно повторять, какое принципиальное значение имел в петровское время покров одежды. По-видимому, даже в таком нейтральном предмете, как ларчик, тоже нашли свое отражение какие-то волновавшие всех стороны жизни. Поэтому художник не ограничивается показом лишь тех, кто освоился с европейским костюмом. С удивительным юмором, хочется сказать, с ощущением веселости, рисует он людей в одеждах, к этому времени уже уходящих в прошлое.

Человек с недоуменным выражением лица и жестом смущения по одежде очень напоминает стрелца. Старушка, вся поза которой выражает сомнение и неодобрение, одета тоже отнюдь не по последней моде. Молодой человек в длинном кафтане и красных сапожках наставительно обращается к кому-то, держа в левой руке штоф. Интересны два персонажа, помещенные в соседствующих клеймах на торцовой стороне ларца. Один из них, с бородой, поет, аккомпанируя себе на щипковом инструменте. Его лицо, при всем лаконизме и беглости работы, очень живо и выразительно. Другой, опираясь на массивную клюку, как бы вопрошает кого-то, помогая себе жестом. Обе эти фигуры, в отличие от всех остальных, поставлены художником на какие-то овалы (круги в перспективе). Можно догадаться, что это актеры-скоморохи на условно обозначенных подмостках.

Тот, кто одет в новые, уже европейские костюмы, чувствует себя, как видно, не совсем удобно в них. Движения здесь скованные и однообразные, нет той живости, которой художник наделил персонажей в русской одежде. Нет разных характеров, разных поворотов, разных жестов. Кавалер приглашает танцевать даму, у обоих одно и то же положение рук, одна постановка фигур, позы статичны, лица серьезные. Видимо, автор росписи и сам считает, что такой костюм обязывает к соблюдению этикета.

Ларчик создан где-то на грани двух эпох. В его росписи можно услышать отголоски страстей, пережитых в борьбе против древних устоев.

* О коллекции резного дерева Л. Кропивницкого см. «ДИ СССР», № 8, 1971.
Л. Кропивницкий



Я красна, я пригожа, я хороша, в нарядах знаю вкус, по моде живу.



Когда жил в Казани,
бродил в сарафанах,
прибыл в Шую,
носил козлиную шубу.
Ныне стал богат,
по моде убираюсь,
по моде наряжаюсь



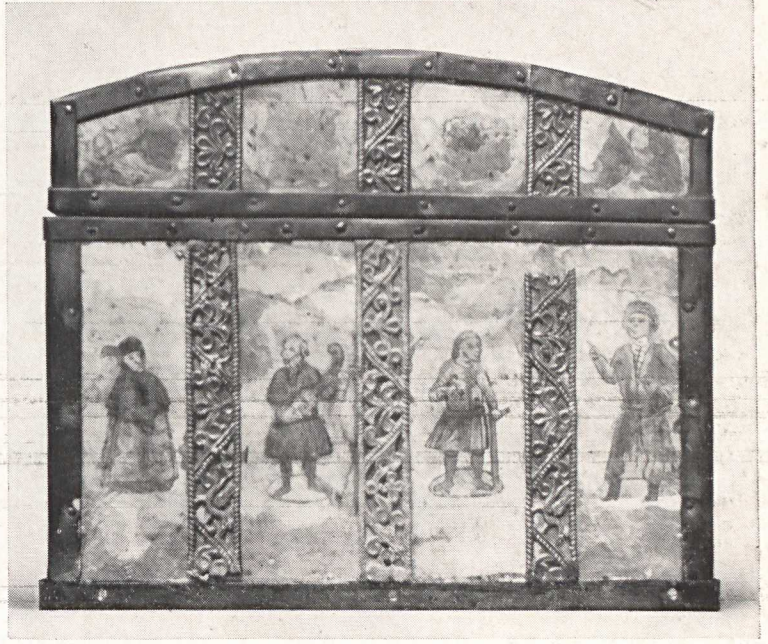
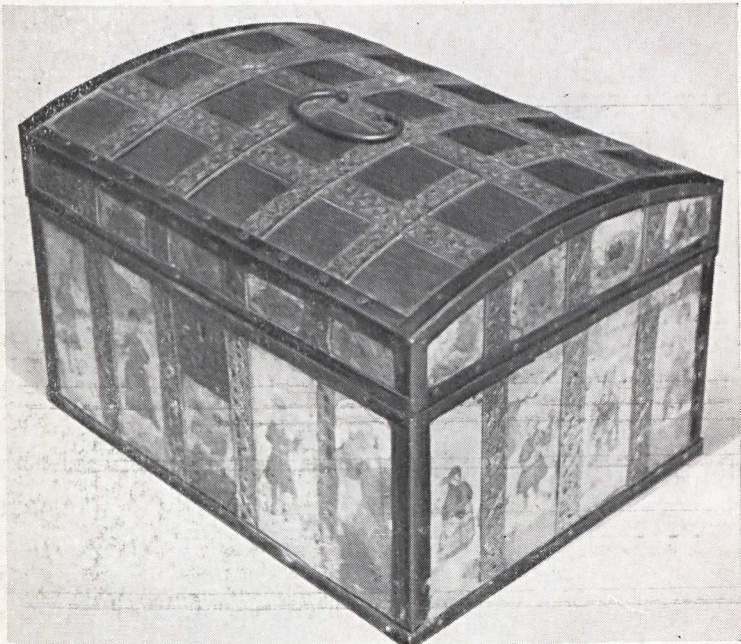
Я пленилася тобой,
мне не скучно быть с тобой



А Филат и рад—не хочет работать,
охочи руками махать



Какая молодница иль хотя девица
моей красоте подивится



Здравствуй, душенька!
Откуда взялась такая
старушенька!

Старичок в гудочек играет,
старушку свою утешает,
а сам подпевает

А теперь требую совета:
уже пришли мои совершенные
лета, хочется мне жениться
и с любезной веселиться

Пьет первую чару с похмелья,
вторую в веселье,
третью в сытость,
четвертую в пьянство



