

1917 - 1971



Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 10(167). 1971

Год издания пятнадцатый

В номере:

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редакционная коллегия:	Бескинская С. М. Бородай В. Э. 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. Розенблум Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазянц С. Б. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Невлер Л. И. Уварова И. П. Шкаровская Н. С.
Худож. редактор	
Художник номера Техн. редактор Фотохудожник Фото:	Лифатов С. Штейнер Л. М. Кочетов Г. И. Кашанов В. Логинов Б. Маркелов А. Селиверстов И.

В составлении
«Панорамы молодых»
принимали участие:
В. Швец,
Т. Блажкова и Т. Целмс,
В. Аронов,
В. Максименко

На обложке:
А. Корольюк.
«За боевые заслуги ВЛКСМ
на фронтах Гражданской войны».
Реверс. 1970

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

А 10511 20.IX.71
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7,0
Заказ 964. Тираж 20 730
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

1	Советская памятная медаль
8—11	Панорама молодых
12	ИНТОРГМАШ-71 Меркурий и дизайн
16	В зеркале бара
18	Фрески Люблина, Вавеля и Вислицы
21	Музей Тропинина
24	Городская среда в Ля Гранд Борн
30	Русский лубок на дереве XVII—XVIII веков
34	Лубочность народных изделий
40	Интерьер русского модерна (1900—1910 гг.)
47—56	Хроника
Страница коллекционера	Терракотовые трубки

Советская памятная медаль

1-я Всесоюзная выставка, посвященная 100-летию
со дня рождения В. И. Ленина

Т. Бельская



Н. Посядо.
Плакетта «Рабочий стол
В. И. Ленина в Кремле».
Одностор. 1969

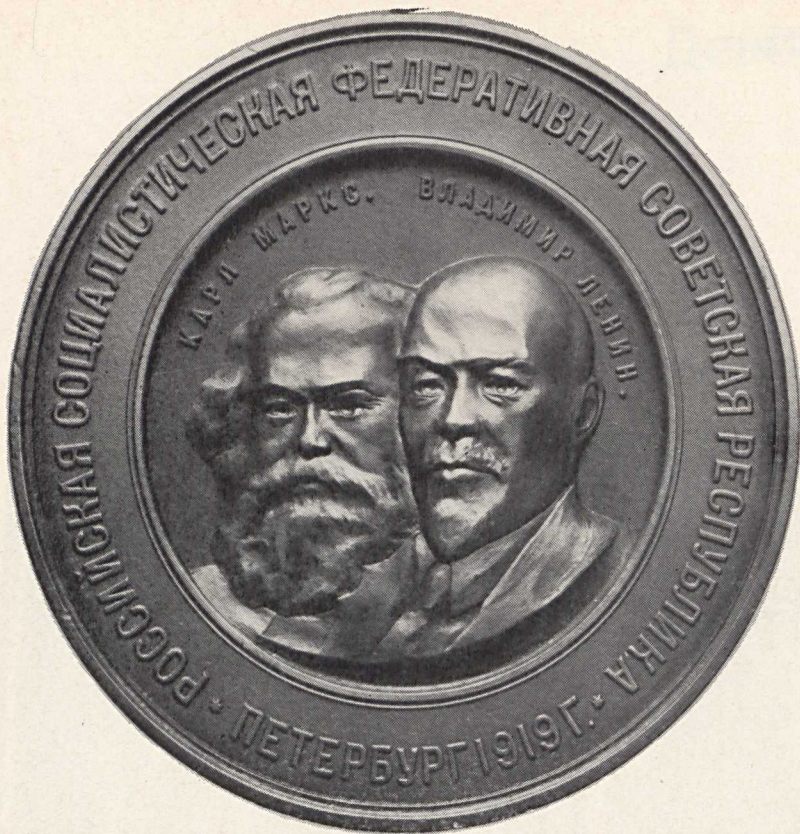
Советская памятная медаль, в которой мы знали отдельные достижения отдельных авторов и о которой почти не говорили, неожиданно предстала перед нами искусством сложившимся и значительным. Впервые перед зрителем развернулась история советской медали — и медальерное искусство развернулось как история страны. Одно это трогало и волновало. Но главным было именно впечатление внезапного открытия медали как искусства. И впечатление это в большой степени порождено произведениями, созданными за последнее десятилетие.

В чем суть этого ощущения новизны медали как особого вида искусства? Какую новую грань открывает сегодня медаль в большом советском искусстве? Каковы основные тенденции ее развития?

Выставка дала основание поставить эти вопросы.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ



Д. Степанов.
«Российская Социалистическая
Федеративная Советская
Республика. Петербург. 1919».
Аверс. 1919

На стр. 3

А. Королук.
«За боевые заслуги ВЛКСМ
на фронтах Гражданской войны».
Ретверс. 1970

А. Королук.
«В. И. Ленин». Аверс. 1969

Идя от первых зрительных впечатлений, мы прежде всего констатируем, что сегодня нашу медаль трудно назвать «пластической миниатюрой». Она утверждает себя скорее как своеобразный вид монументальной скульптуры. Органически слитыми возникли в ней в новом качестве скульптурное и декоративное начала.

Художник не ограничивается разработкой поверхности диска медали. Ощущая медаль как целостный объем, он заставляет всю ее более активно «работать» в пространстве, и рельеф диска медали возникает как результат роста ее объема изнутри. Меняется масштаб форм, уходит натуралистическое перечисление деталей: медаль строится на больших отношениях форм, и детали тщательно отобраны — только «работающие на образ».

Активность скульптурной формы естественно вызывает соответствующие приемы композиционной организации рельефа — отсюда ее приподнятая декоративность.

Таковы основные черты превалирующего сейчас художественного метода, возродившего к жизни и соответствующую технику — литье, — исконную в искусстве медали. Он определился в творчестве русских медальеров, принадлежащих ныне к среднему поколению (И. Дараган, М. Шмаков, Ю. Нерода, А. Королук и др.), а в последние годы очень интересно проявляется и в медали литовской, латвийской, грузинской, украинской, в работах молодежи, объединяя произведения совершенно разными.

Современно своеобразное явление в искусстве медали, и не только советской, — произведения известного литовского скульптора П. Римши. Достигая в диаметре 35—50 см, его медали тем не менее остаются медалями и ничем иным. Ибо сохраненный внутри них масштаб (отношения целого и деталей, роль детали и характер ее пластической

разработки) есть масштаб скульптурной миниатюры. Налицествует в них и некий «макромасштаб», организующий композицию для общего взгляда; но определяет их эстетическую функцию именно «микромасштаб»: содержание этих медалей (очень сложносочиненное, часто символическое) воспринимается только вблизи, их нужно разглядывать. Отдельные произведения П. Римши существуют как в большом, так и в малом (6—9 см) размерах, выдерживая обе формы бытия.

Именно творчество этого медальера натолкнуло организаторов выставки на мысль показать лучшие наши тиражированные медали 60-х годов также в двух «формах бытия» — не только в штампе, но и в литье, в размер авторской модели (обычно 20—25 см). Показ получился интересным, многие произведения тоже вполне «выдержали», продемонстрировав свои новые качества и, как результат последних, — так сказать «обратную взаимосвязь» обеих форм: сегодня и малую медаль определяет монументальный масштаб, она приобрела новые эстетические функции, присущие большому памятнику, — пространственность, предметность; ее содержание выражено лапидарно и воспринимается целостно, сразу; разглядывание может углубить увиденное только при наличии ассоциативного восприятия, а это зависит уже от данных зрителя.

Условно употребленные здесь термины «микро» и «макро» лишь помогают определить проблему масштаба в медали. Не углубляясь в эту проблему, подчеркнем, что, по нашему мнению, и медаль-миниатюра отнюдь не потеряла права на существование; но тенденции монументальности чрезвычайно обогатили наше медальерное искусство.

Настроение — если не бояться этого слова и трактовать его, в приме-

нении к искусству, с реалистических позиций — есть нерв всякого искусства. Но медаль — и настроение? На первый взгляд, «две вещи несовместные». Ибо содержание медали меряется мерою истории, мерою эпохи, и даже эмоциональное начало в медали мы привыкли воспринимать в формах эпических, а не лирических...

Автору статьи довелось побывать на последней по времени, 13-й Международной выставке медалей, организованной Международной федерацией медалей (ФИДЕМ) совместно с Союзом чехословацких художников в конце 1969 года в Праге и Братиславе.¹

Настроение в медали — и «медаль настроению»: так можно определить наиболее глубоко действующее из новых качеств зарубежного медальерного искусства. Настроение как выразитель субъективного авторского понимания и сугубо личного эмоционального восприятия запечатляемого исторического события или лица. И, как крайнее проявление этой тенденции, — медаль, прямо посвящаемая тому или иному настроению, душевному состоянию, эмоциональному впечатлению, выражающая его, — вне события как такового, вне конкретного сюжета. Медаль — символ настроения.

Запечатлелись в памяти, например, две испанские медали — «Тавромахия» Лоренцо Гоньи и «На улице» Эсперанцы Парада. В медали Л. Гоньи удивительно сильно выражено настроение фатальной гибельности корриды, ассоциирующееся и с испанским фольклором, и с поэзией Гарсиа Лорки, и с испанскими страницами Хемингуэя. Односторонняя медаль Э. Парада посвящена одиночеству в городской ночи. Сгущенность этого настроения, как и манера рисунка, заставляют вспомнить Ван-Гога и — странным образом — блоковские стихи «Ночь, улица, фонарь, аптека...».



Думается, что эти вещи запомнились среди многих и очень разных «медалей настроения» потому, что они, на наш взгляд, являются пределом «возможного допуска» лиризма, субъективных эмоций в искусстве медали. Их существование оправдано, если можно так выразиться, «масштабом лиризма», масштабом настроения — оно выходит за рамки узко личного и случайного.

В наше время говорить о границах искусства в целом и отдельных его видов и жанров стало очень трудно и сложно. Но говорить нужно, ибо расширение специфики искусства до состояния «без берегов» ведет к обмелению, а затем и к высыханию его русла. Симптомы этого явления очевидны за рубежом и в искусстве медали.

Анализ зарубежной медали отнюдь не является задачей данной статьи. Важно только провести некоторые параллели.

Проявляется ли тенденция настроения, яркой эмоциональной подачи содержания в советской современной медали? Да, но в другом качестве, в другом историческом масштабе. Жизнеутверждающее настроение бурной активности бытия, ощущение торжественной поступи Революции, пафос борьбы и побед, кипение строительства советского государства — вот основная эмоциональная тональность нашей медали. Однако общность настроения совсем не предполагает единообразия его выражения — наоборот, содержательность выставку сделало именно богатство ярко индивидуальных претворений этого настроения, эмоциональных оттенков. Различные по значению и характеру памятные и юбилейные даты дают художнику-медальеру разнообразный материал; но важно, что развитие этого искусства, обретенный в нем диапазон тем и настроений обусловлены именно творческими накоплениями в медали большой советской темы. И найден-

ный в ней эмоциональный строй, питающий ее дух высокой гражданственности и гуманизма по своему модифицируются в произведениях на темы далекой истории, литературы, науки, фольклора.

В нашей медали последних лет исключительно сильно проявились традиции народного искусства. Это обусловило самобытность произведений из союзных республик. К счастью, в медали национальные формы народного искусства еще не канонизируются до архаичности, неизбежно условной, не стилизуются до слащавости. Преломляясь в луче современной композиционной мысли, смелой, напряженной, народное, «фольклорное» начало сохраняет в медали свое обаяние и нередко приобретает особую остроту. Радуют на выставке, например, медали-юморески, порожденные непосредственно народным искусством: очаровательная серия медалей по мотивам латвийского фольклора Я. Пигозниса (Рига), забавные медали «Сокровища народного искусства» А. Белявичюса (Вильнюс), «Ванемуйне. 100-летие эстонских певческих праздников» Ю. Аррака (Таллин). Все они различны по приемам использования традиционных форм, материалов, техники, но объединены «фольклорным» началом. Традиции народного искусства ощутимы в них не столько в заимствованных из фольклора образах — не это главное, — сколько в самом существе, самом строе каждого произведения.

★

Переживание темы, наполненной реальным содержанием событий, которые отделены от художника определенной исторической дистанцией, в искусстве медали воплощается своеобразно. Ибо собственная специфика требует от этого искусства историзма чуткого и объективного и особой конкретности образного мышления: «сегодняшнее» восприятие художника должно так или иначе корректироваться его

чувством стиля воссоздаваемой эпохи, так как его произведение должно вызывать определенные ассоциации времени.

Поэтому термин «стилизация» (к сожалению, достаточно скомпрометированный по причине сложности субъективно вкладываемого в него смысла) в применении к искусству медали представляется вполне уместным — здесь он помогает выявить самое сущность образного претворения художником исторического содержания. В самом деле, чем, как не превосходной, исполненной чувства меры стилизацией являются, например, медали «Альбрехт Дюрер» В. Похалецкого, «Рембрандт» М. Деминой? Дело опять-таки не в прямом использовании мотивов: в первой медали — тонкое проникновение в стиль графических изображений «заданной» эпохи; во второй — характер самой лепки, легчайшая моделировка формы создает игру светотени, ассоциирующуюся с живописью Рембрандта.

Далее — молодые медальеры В. Петров и В. Калашников. Один, прекрасно чувствуя свой редкий для медали материал — фарфор-бисквит, — создает в соответствии с темой, изящные стилизации под XVIII век — «Хрустальный конкурс «ДИ» и другие медали; другой в серии «Зoo», посвященной Всероссийскому обществу охраны природы, остроумно использует иллюстрации раннего научного естествознания, в которых пристальное наблюдение природы наивно и забавно соединено с элементами мифологии. В откровенности юмористического отношения обоих авторов к используемым образцам искусства прошлого раскрывается художник нашего дня.

Но, реабилитируя этот термин, подчеркнем, что стилизация оправдана лишь как прием, сопутствующий более глубоким методам постижения художником духа эпохи. Чем значительнее в сознании художника исторический масштаб содержа-



Ю. Нерода.
«Ференц Лист». Аверс и реверс.
1961



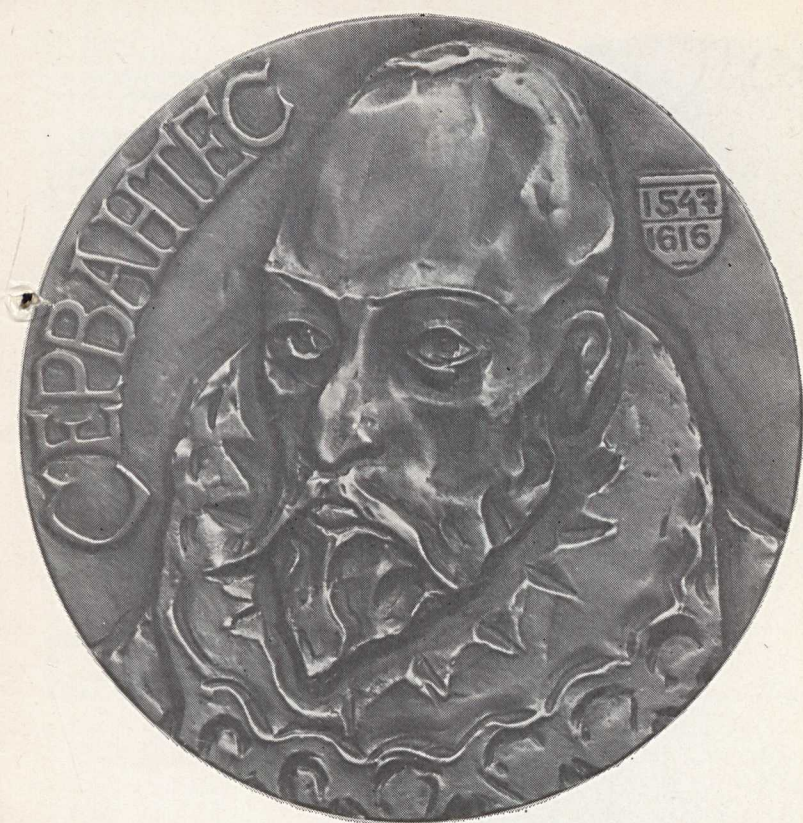
В. Похалецкий.
«Альбрехт Дюрер. 1471—1971». Аверс и реверс. 1970



А. Леонова.
«К. Рылеев». Аверс и реверс.
1969



И. Дараган.
«Микеланджело Буонарротти. 1475—1564». Аверс и реверс.
1964



И. Дараган.
«Мигель Сервантес.
1547—1616».
Аверс. 1966

ния медали, тем сложнее творческие методы проникновения в сущность этого содержания. «Медаль живет среди нас свидетелем прошедших времен. Это делает ее ценной не только для настоящего, но и для будущего»² в очень верном определении социальной функции этого искусства, однако, не вскрыто важное качество его — **оценка**. Ибо современная медаль в лучших ее образцах не беспристрастно свидетельствует, но дает **оценку** событию, личности.

«Сервантес» И. Дарагана, «Ференц Лист» Ю. Нероды, «Матвей Ушаков» А. Корольюка, «Мохаммед Физули» В. Акимускиной, «Андрей Рублев» П. Мельниковой — эти и другие юбилейные медали 60-х годов остаются в золотом фонде советского медальерного искусства потому, что в каждой из них заключена определенная историческая оценка непреходящей общечеловеческой значимости творческой личности юбиляра. И раскрывается эта оценка через целостный комплекс пластических приемов. Здесь отнюдь не выступает на первый план стилизация как таковая, но очень продуманно, в сложном единстве, выявлены и характер творчества юбиляра и стилистические черты породившей его эпохи. Вспомним: до 60-х годов наши исторические медали представляли в некоей вневременной отвлеченности; воссоздаваемая в них эпоха не оживала — ее черты в лучшем случае доносились путем прямого копирования популярной иконографии юбиляра, иллюстрации известного события. Оставалась в тени и личность автора медали, и причастность этой личности своему — нашему — времени.

В сравнении явственнее видны новые качества, новые тенденции в сегодняшнем медальерном искусстве: вызывая конкретные исторические ассоциации и выявляя авторское отношение к содержанию ме-

дали, оно, по-существу, «связывает цепь времен», то есть объективно служит приобщению зрителя ко всем богатствам культуры, выработанным человечеством. Думается, применение этой ленинской формулировки заслужено нашей медалью.

*

С рождения своего медаль призвана быть искусством емким, синтезирующим, глубоко значимое содержание которого заключено в форму сжатую, лапидарную. Поэтому здесь, более чем в других видах искусства, художник для углубления, обогащения содержания всегда старался использовать методы и приемы, вызывающие ассоциативное восприятие зрителя. Во времена давно прошедшие это достигалось просто: аллегорические изображения (реквизит их, как известно, почти не менялся в продолжение нескольких веков, служа всем видам изобразительного искусства) — вот что расширяло содержание медали, и их применение здесь было, может быть, более оправданно (чем хотя бы в живописи) благодаря специфике назначения и пластического языка медали. Но замкнутость, «исчерпаемость» круга вызываемых ими ассоциаций стала давно и заметно тормозить развитие медальерного искусства, хотя это и медленно осознавалось. В качестве популярного метода решения медали аллегорические изображения дожили до нашей эпохи. Произведения первых лет советской власти (А. Васютинского, Д. Степанова) достойны уважения и трогают нас как попытки создания новой, революционной символики. Но первые наши авторы не смогли еще освободиться от пут условно-аллегорического мышления царской Академии художеств, и подлинно революционной символике в советской медали суждено было родиться значительно позже.

Ведущая тенденция развития современной медали заключается в

том, что художник стремится предельно усилить содержательную функцию формы (композиции, рисунка, лепки, фактуры), а тем самым — и материала, выразительные возможности которого не нивелируются, но выявляются со все большей полнотой. Эмоционально-эстетическая нагрузка с иллюстративно выраженного сюжета все более переносится на форму — художник ищет и находит в этом новые пути ассоциативного обогащения содержания медали. Трактовка медали как целостного, растущего изнутри объема — вот начало этого процесса. Отсюда возник иной подход и к решению пространства внутри медали.

Необычайной напряженностью пластического языка захватывают произведения одного из сильных наших медальеров И. Дарагана. Трагическая маска Микеланджело, скорбно ироничная — Сервантеса строятся на удивительно тонких и верных отношениях объема; стелясь по поверхности диска, рельеф одновременно вырастает из самого «тела» медали. Напряжение пронизывает всю фактуру этих произведений. Бронза как бы хранит незапно застывший в ней трепет живой руки скульптора. И каждый мазок, доносящий непосредственность живого прикосновения, органично встроен при этом в цельную декоративную структуру вещи.

Так же, но совсем в ином ключе, воспринимаются и последние медали А. Корольюка «В. И. Ленин» и «За боевые заслуги ВЛКСМ на фронтах Гражданской войны» (из серии «Ордена комсомола»). Сильная, мягкая, свободная лепка — и сама поверхность медалей предстает как некое динамичное вихревое пространство, пронизанное музыкальными ритмами.

Медаль как микрокосм заставляет ощутить мощную стихию этого пространства, почувствовать волевой напор, мажорную романтику эпохи. В. Рогайшис, жестковатый почерк которого обладает своеобразной выразительностью, не столько лепит, сколько будто взрезает самое бронзу, гранями врубается в нее. Ощутимое преодоление поверхности, внедрение в массу материала рождает богатый ассоциативный пластический эффект, приобретающий в удачнейшей его медали «25 лет подвигу панфиловцев» силу высокого эмоционального напряжения.

Представая целостным скульптурным объемом, каждая из лучших наших медалей монументального плана остается медалью: художник не наращивает объем — чем более хочет он его усилить, тем более он освобождает его из глубины, предельно вскрывает пространственные возможности медального диска. Таков принцип решения и произведений М. Шмакова «Ленин», «Пушкин», Ю. Нероды «Семенов-Тяньшанский». И в них напряжение объема, сильно стремящегося из глубины и останавливаемого границей поверхности диска, создает «магнитное поле», порождает



На стр. 6
М. Романовская.
«Международный день защиты
детей». Аверс и реверс. 1970

С. Кецохели, И. Очиаури,
М. Эшба.
«Первый международный конкурс
вин СССР. Тбилиси. 1965».
Аверс и реверс. 1965

Д. Терехов.
«Моцарт». Одностор. 1970

Э. Амашукели.
«Важа Пшавела». Одностор.
1969

С. Шараповас.
«16-я Литовская дивизия».
Одностор. 1969

А. Белявичус.
«Сокровища народного искусства».
Одностор. 1969

Ю. Аррак.
«Ванемуйне. 100 лет эстонских
певческих праздников».
Аверс. 1969

Я. Пигознис.
Медаль на сюжет «Калевалы».
Из серии медалей по мотивам
латышских народных сказок.
Аверс. 1970



М. Демина.
«Рембрандт». Аверс и реверс.
1969

дающее круги эмоционально-насы-
щенных ассоциаций.

Формально интересно реализован
этот принцип в «Дне защиты де-
тей» М. Романовской. Красиво вы-
лепленная, убедительно-предмет-
ная, медаль эта, однако, вызывает
не столь эмоциональные, сколь чув-
ственно-рациональные ассоциации:
пластический прием работает бо-
льше сам на себя, нежели на образ,
неоправданна его одинаковость в
различных по образной сути лице-
вой и оборотной сторонах.

Разумеется, во всяком подлинном
произведении искусства образу-
ющие его качества неразлагаемы,
они выступают только в комплексе,
в органической взаимосвязи. И ана-
лизируя эмоционально-ассоциатив-
ное воздействие медали, нельзя ото-
рвать отдельные пластические при-
емы от самого композиционного
пластического мотива, являющего-
ся зерном образного решения. Как
пример принципиально нового по-
нимания композиционного мотива
приведем одностороннюю медаль
молодого вильнюсского скульптора
С. Шараповаса «16-я Литовская ди-
визия». И смелость и глубина твор-
ческой мысли поражают в этом
произведении, в котором вечная те-
ма вечно живущей в сердце народа
воинской славы своих сыновей воп-
лощена столь по-новому свежо —
и вместе с тем абсолютно «медаль-
но», ибо до высокого символа сгу-
щено здесь чувство вечности. Глав-
ное содержание медали — солдат,
человек; его голова показана напо-
ловину, потому что он выступает
из-за дивизии как одна из образу-
ющих ее частиц — и эта условность
вполне оправдана глубоким смыс-
лом подтекста. Все детали насыще-
ны содержанием, четко работают на
образ — ничего впустую, ничего из
формального профессионального
щегольства, — и каждая несет пол-
ную декоративно-смысловую на-
грузку в нескольких планах, воз-
буждая определенные ассоциации.

Пятиконечная звезда — это и
звездочка на шлеме солдата, и не-
что бесконечно большее: подлин-
ный композиционный центр меда-
ли — символ Советской Армии. Ве-
ликолепно использована вертикаль,
в гармонических пропорциях чле-
нящая медаль: она подчеркивает
строку надписи, и она же — штык
солдата, всегда стоящего на страже
мира.

Думается, эта медаль — большая
удача молодого скульптора.

*

Как искусству синтезирующему,
медали очень помогла определиться
ее двусторонность, унаследованная
ею от породившей ее монеты. Заяв-
ка темы и ее раскрытие, общее и
его конкретизация в частном — со-
держание медали предстает в
неразрывном диалектическом един-
стве ее лицевой и оборотной сторон,
аверса и реверса.

Односторонняя медаль и особенно
плакетта — эти более свободные
формы (получившие настоящее
развитие с конца прошлого века),
казалось бы, расширили границы
медальерного искусства, но вместе
с тем, по нашему мнению, они из-
вестным образом увеличи медаль от
ее специфики, уменьшили возмож-
ности раскрытия содержания, обед-
нили ее как пластический орга-
низм. Двуединство сторон — закон
классического медальерного иску-
ства, заставляющий художника на-
прягать свою творческую мысль в
стремлении создать произведение
интегральной ценности. Однако бы-
ли периоды, когда закон этот ре-
ализовался формально: оборот, ре-
верс медали попросту заполнялся
текстом в строчной надписи или ре-
шался по нехитрому принципу
виньетки, картуши из условно-ал-
легорических элементов. По суще-
ству, образное раскрытие содержа-
ния в реверсе отсутствовало.

Одной из первых медалей, испол-
ненных живого чувства, в начав-
шемся процессе обновления этого

искусства была «Мохаммед Физу-
ли» В. Акимовской. В контрасте
пластического решения обеих ее
сторон выражены и древность поэ-
зии Востока, и вечная юность ее
звучания. Удивительное обаяние
сообщает медали ясный лиризм
реверса.

Лапидарность мышления, чеканно-
строгий рисунок, свойственные
Ю. Нероде, художнику интеллекту-
ального плана, блестяще прояви-
лись в его медали «Ференц Лист».
Здесь предельно лаконичен реверс.
Изображение доведено до всеобщ-
ности эмблемы пианизма — и одна-
ко это именно реверс данной меда-
ли, неразрывно связанный с ее
аверсом композиционно, линейно.
В целостно решенной медали аверс
и реверс всегда известным образом
объединены композиционно и несут
в себе определенное стилевое един-
ство — и одновременно дополняют
друг друга по контрасту пластиче-
ского языка. Контраст строится на
разности высот рельефа, масштаба
изображения к полю медали и т. д.
и т. п. — все это определяется раз-
личием и общностью пластических
мотивов.

*

Никаких канонов, а тем более тра-
фаретов нет в нашем сегодняшнем
медальерном искусстве. Оно наби-
рает силу в творческом многообра-
зии решений, и это радует.

¹ В выставке участвовали и советские ме-
дальеры, организованные Союзом худо-
жников СССР. Кстати, Министерство куль-
туры СССР неоднократно организовывало
участие нескольких ведущих наших ме-
дальеров в ряде таких выставок — в Риме,
Гааге, Афинах, Париже.

² Слова Ж. Бабелона, известного знатока
медальерного искусства, в недалеком
прошлом — хранителя Кабинета медалей
Франции.

Олимпиада Бусыгина,
Людмила Любчик



Олимпиада Бусыгина окончила факультет монументальной живописи ЛВХПУ им. Мухомовой в 1958 году, Людмила Любчик — в 1968 году. Бусыгина живет в Рязани и работает как художник-монументалист. Любчик живет в Пятигорске, работает над мозаиками и рельефами в Карачаевске, росписями в универсаме в Черкасске, создает декоративные блюда и пластику для жилых интерьеров, пишет портреты.

Люди они очень разные по характерам, восприятию мира и привязанностям. Познакомил их случай, а сблизил способность работать самозабвенно, с полной творческой отдачей.

Настоящим творческим успехом стало наиболее крупное произведение молодых художниц — керамические рельефы, украсившие новый кинотеатр «Россия» в Кисловодске. Это здание построено по проекту кисловодского архитектора И. Фриденшталя. Особое изящество сооружению придает ажурная солнцеза-

щитная решетка. Творческое достижение авторов тем значительнее, что местные архитекторы пока еще робко используют в проектах произведения монументально-декоративного искусства. В «России» сделана, по существу, первая на Кавказских Минеральных Водах и, на наш взгляд, интересная, хотя и не во всем удавшаяся, попытка органического синтеза зодчества и изобразительного искусства.

Активно участвует в общем архитектурном ансамбле панно «Творчество», расположенное у входа в кинотеатр на массивных опорах здания. Рельефы как бы подчеркивают конструктивный характер назначения опор. Рельефы из матово-красного шамота выполнены в манере, активно включающей их в архитектуру здания. Фигуры, изображающие представителей различных искусств, статичны и как бы предназначены для того, чтобы принять на себя всю массу сооружения. Здесь общий замысел авторов получил выразительное и пре-

дельно лаконичное воплощение в материале.

В интерьере фойе, в многоцветных майоликовых панно художники разработали темы «Земли» и «Неба», мирного труда на пашне и покорения космоса. В насыщенной по содержанию композиции аллегорически представлены Жизнь, Любовь, Счастье...

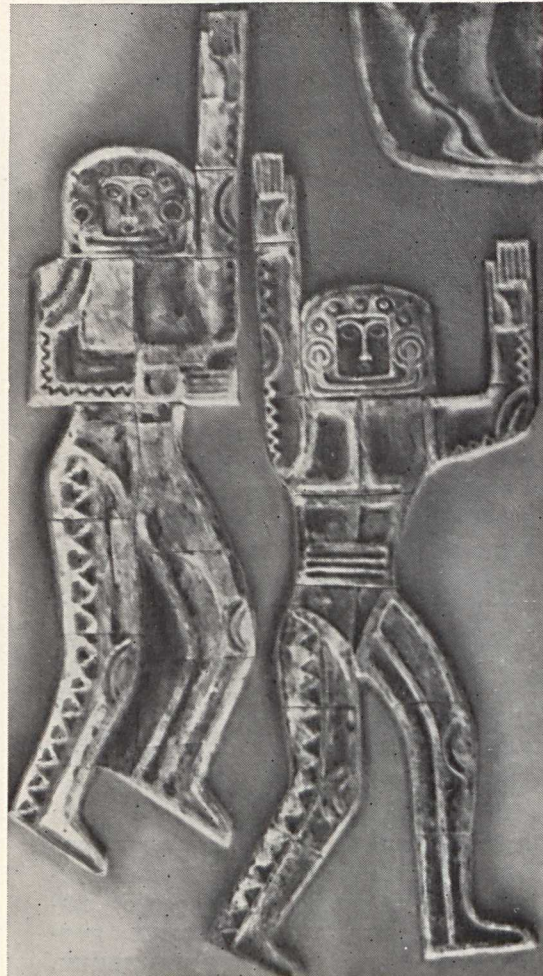
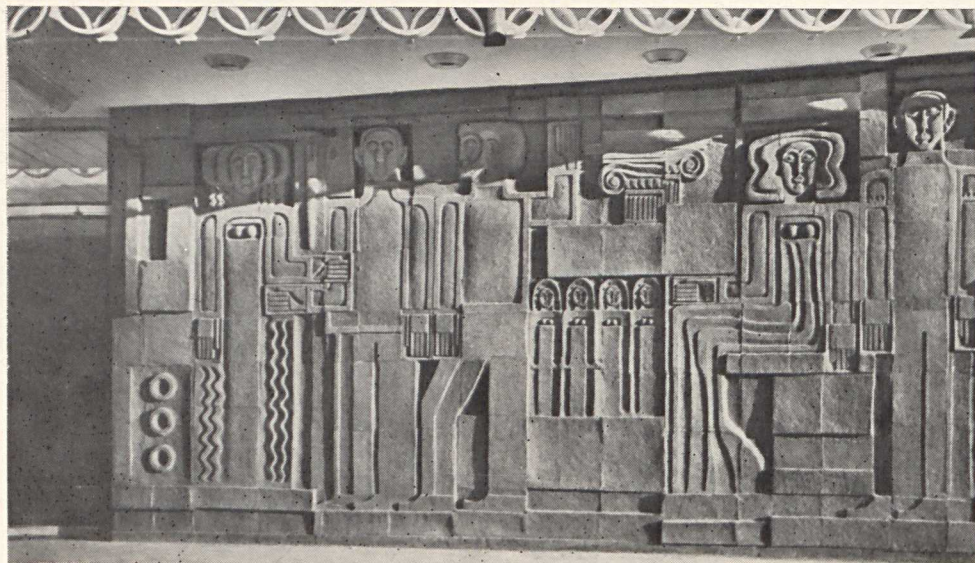
Мягкие по колориту, но несколько приевшиеся по характеру решений образы керамических аппликаций, хотя и производят эмоциональное впечатление на зрителя, однако роль партнера в синтезе искусств выполняют плохо. Стены перегружены рельефами, и каждый из них воспринимается отдельным фрагментом, слабо связанным с другими в единую, ритмически организованную композицию. Однако то, что художницам здесь удалось, может служить залогом их дальнейшей успешной работы.

Архитектор И. Фриденшталь,
художники О. Бусыгина,
Л. Любчик.
Кинотеатр «Россия» в Кисловодске.
Общий вид



О. Бусыгина, Л. Любчик.
Декоративные фрагменты
в интерьере кинотеатра.
Майолика

О. Бусыгина, Л. Любчик.
«Творчество». Керамическое панно



Виктор Бокарев

В болгарском селе Корпинка стоит памятник советскому военному врачу Надежде Розенфельд. Строгие линии фигуры в длинном одеянии исполнены покоя. Ничем не приглушена скорбь, трагедия рано оборвавшейся жизни. Но памятник не подавляет, не отнимает у вас радости бытия, напротив, он утверждает эту радость. Трагическая женская фигура легка, потому что лишена каменной плоти. Камень лишь очерчивает ее, но в его абрисе бушует зелень...

Автор памятника — молодой челябинский скульптор Виктор Бокарев. Мое знакомство с творчеством этого человека началось несколько неожиданно — на окраине городского парка, где временно хранились его работы. Среди фигур протягивал руки-крылья «Прометей». — Разве ж это Прометей? — строго спрашивал директор горсада. — У Прометея огонь должен быть, факел. Я читал, знаю. Так и передайте скульптору: пусть в следующий раз вылепит с факелом.



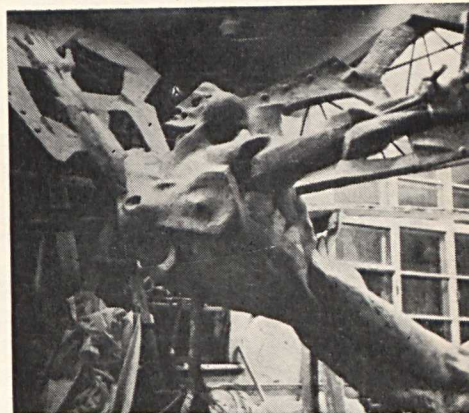
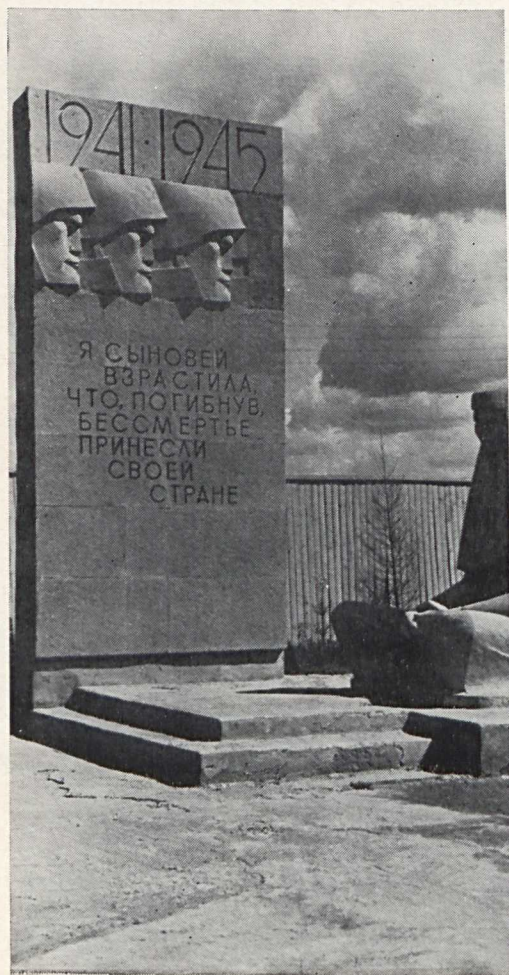
Подобные рекомендации Виктору Бокареву приходилось выслушивать часто. Но этот человек делает не то, что привычно, а идет своей дорогой.

Сначала были «Музыкант» и «Кампанелла». Кампанелла улыбался закрытыми глазами, как бы стыдясь за своих мучителей. Музыкант играл на губной гармошке. Музыка спасала его от мира, давала убежище, но одновременно делала его своим рабом отнимая этот мир.

Вот скульптура вставшего на колени «Демона». Его не заставляли, он встал сам, обратив к людям полное муки лицо, победив гордыню и презрение к ним. Путь к людям нелегок, но без них могущество бессмысленно. Фигура «Демона» показывала мучительность борьбы добра со злом.

После «Демона» скульптор начал работать над фигурой «Раба», стремясь выразить в композиции чувство гордости униженного человека. Вот основные работы художника.

«Люди должны поверить в свои силы, — говорит Виктор Бокарев, — они слабы от неуверенности, потому и ходят по земле, хотя могут летать». К этому призывает скульптор своим «Икаром». Но в «Икаре» не только могущество полета, здесь и конец полета. Достигнутая цель всегда связана с самоуспокоенностью, а она губительна для творчества.



Мемориальный ансамбль в честь погибших воинов, установленный в Уфе

Монументальная композиция. Эскиз. Гипс

«Прометей». Проект скульптуры

Владимир Коновалов

Окончил МВХПУ (б. Строгановское)
в 1961 году

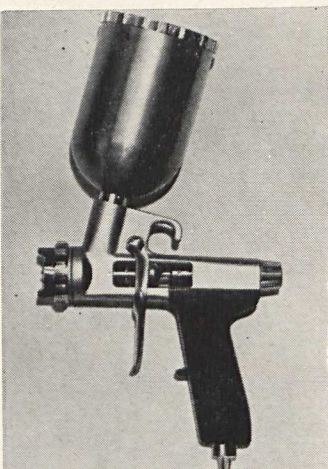
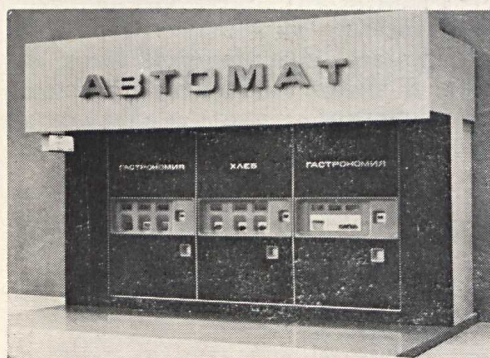
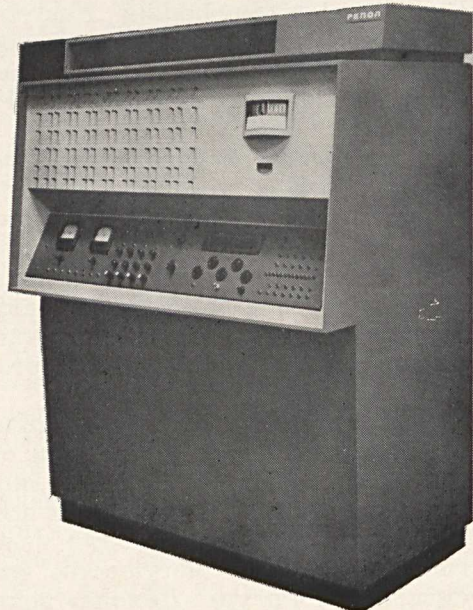
Ефим Новиков

Окончил МВХПУ (б. Строгановское)
в 1964 году



«Личность в дизайне» — одна из самых сложных проблем современного художественного творчества. Ведь, работая для массового производства, настоящий художник-конструктор в последнюю очередь думает о своих проектах с точки зрения будущей персональной выставки. Чаще всего он выступает анонимно — его изделия показывают на промышленных выставках без указания авторства. Так, работы Коновалова можно было видеть на выставке «Инпродмаш-69», а Новикова на выставках «Инторгмаш-71» и т. д.

Художественное конструирование с точки зрения искусства парадоксально: чем тщательнее и рациональнее сделана вещь, тем меньше в ней чувствуется рука дизайнера. На первый взгляд, иной она и не может быть. Между тем, современный художник-конструктор должен представлять своеобразную, творчески богатую личность. По своему типу это художник размышляющий, способный принимать весь комплекс строго ориентированных задач и находить для них оригинальное и неожиданное решение. Причем, чем жестче и, казалось бы, непреодолимее условия, тем интереснее творческий выход. Именно таков художественный путь Коновалова. Начав с дипломного проекта вычислительной машины (первой в нашей стране художественно-конструкторской разработки такого типа), он уже десять лет ищет необычные взаимосвязи между операторским пультом и пунктом. Непосвященному трудно даже уловить разницу между этими словами. Задача состоит в том, чтобы предметные формы панелей управления, кожухи, кнопки, лампочки и съемные механизмы связать с пространственным восприятием оператора; чтобы, начав с предмета, перейти к пространству всего пункта управления. Эта задача была удачно решена в проекте специализированной вычислительной машины БЭСМ-4 (ее серийный образец был на выставке «Инфороргтехника-66»). Правда, в начале 60-х годов подчеркнутая проработка профилей, трапециевидные объемы, тупые углы и скошенные плоскости говорили скорее о том, что художник-конструктор просто принимал существующую систему пространственных членений. Мягкая, эластичная линия Коновалова конца 60-х годов (автоматические устройства управления и регистрации,



В. Коновалов (левый ряд).
Устройство для контроля температуры зернохранилищ. 1965

Наборно-программирующий аппарат. 1967

Пневматический краскораспылитель. 1969

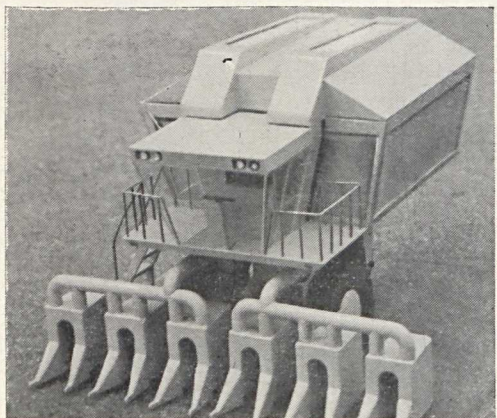
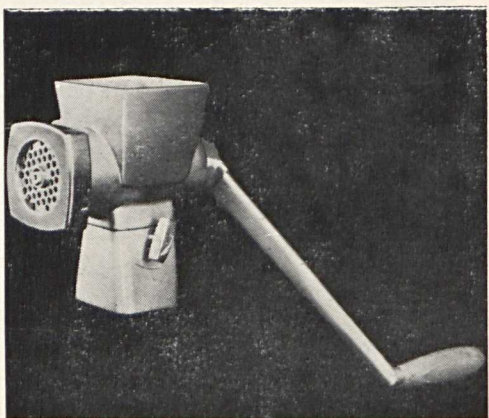
Мясорубка. 1969

Е. Новиков (правый ряд).
Киоск для продажи сигарет. 1970

Витромат для продажи штучных товаров. 1970

Бурильная машина. 1968

Хлопкоуборочная машина. 1970



автоматы считывания геометрических кривых) — это и есть попытка развить новое по типу пространственное решение исходя из главного для оператора предмета — пульта управления.

Так родилась идея вообще перейти от проработки отдельных пультов и мнемосхем к особым помещениям (проект для Подмосковского угольного бассейна) и даже зданиям операторских (пункт управления энергосистемы в местечке «Белый раст»). Композиционные проблемы предметно-пространственного восприятия в данном случае требуют от художника-конструктора сознательного увеличения программы. Вместе с тем Коновалов может профессионально решать и отдельные задачи, будь то краскораспылитель или мясорубка.

Новиков — художник другого склада. Он не вписывает вещи в замкнутые пространства. Его хлопкоуборочные машины, самоходные скреперы, буртоукладчики, торговые автоматы для улиц и открытых

помещений подразумевают совсем иной микрокосм. Его тема — унификация в малом при наибольшей вариантности всего механизма. Такова, например, была тема универсальных приводов для предприятий общественного питания, где к одной части с мотором могли бы пластически равнозначно добавляться насадки мясорубок, шинковок, соковыжималок и т. д. Или автомат для нарезки ломтиками сыра, колбасы, ветчины, который действует на прилавке прямо на глазах покупателей.

Работа Новикова как дизайнера ближе всего к программе **открытой формы**, разрабатывающейся на Сенежском семинаре. И неудивительно, что, проектируя в Московском СХКБ легкого машиностроения (где работает и Коновалов), он принимает участие в учебной программе Сенежского семинара (см. «ДИ СССР», 1971, № 5).

Деятельность художника предполагает свободу выбора. Но художник-конструктор часто не сво-

боден в выборе заказа. Он ограничен планами той организации, в которой работает (в данном случае СХКБ). Он берет из того, что ему предлагают проекты либо аналогичные прежним разработкам (тут исследователь может развивать идею о стиле), либо контрастные, увлекшись новыми возможностями поставить проблему (и дает возможность исследователю вспомнить о стайлинге, если новая проблема решается в том же ключе, или о стайлингах, на поводу у которых якобы идет автор, если решения различны). В любом случае сегодня художник-конструктор находится в еще более невыгодном положении, чем обычный художник, когда дело доходит до творческого портрета. Но, очевидно, он сумеет преодолеть и это препятствие.



Тарас Левкив

В декабре 1970 года в Львовском государственном музее этнографии и художественного промысла АН УССР открылась выставка молодого керамиста Тараса Левкива, студента VI курса Института прикладного и декоративного искусства. Произведения Тараса Левкива начали появляться на выставках с 1964 года — он был тогда студен-

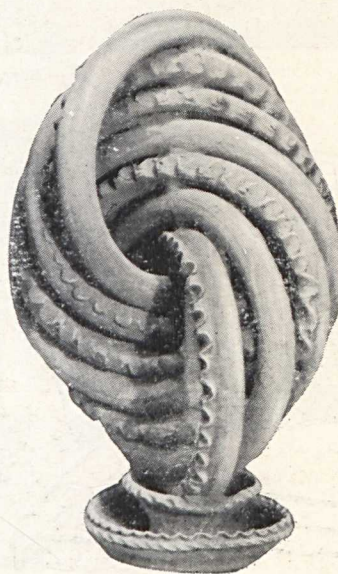
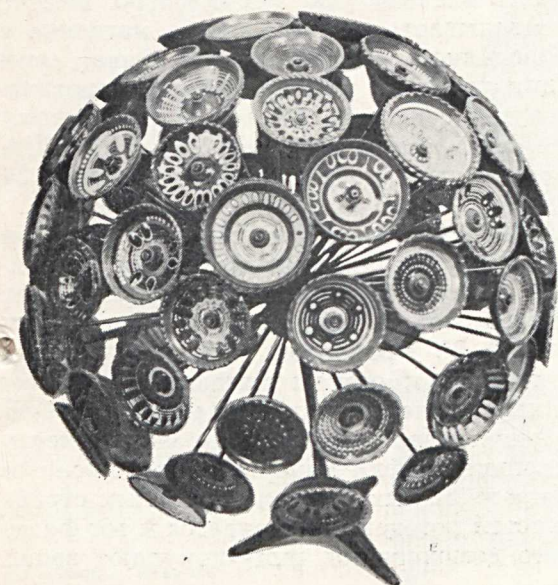
том 2-го курса Львовского государственного училища прикладного искусства им. Ив. Труша. С тех пор его работы побывали в крупнейших экспозиционных коллекциях: на ЭКСПО-70 в Осакэ и на выставках в Москве, посвященных 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

На последней персональной выставке во Львове экспонировано более семидесяти работ, разнообразных, но стилистически единых. Во-первых, тематические скульптурные композиции «Гончар на рынке», «Косари», «Хор», «Козак с литаврой» и другие. Здесь ярко выражены фольклорные мотивы и чисто народное понимание гротеска. Во-вторых, настенные рельефы «Сестры», «Девушка с косою», «Козак и девушка» и «Корабль». Сюда же можно отнести декоративные композиции кораблей, гирлянды, цветы и светильники типа бра. В-третьих, интерьерно-пространственные композиции «Дерево»,

«Ежик», светильники и подсвечники.

Техника его своеобразна. Основную часть будущей скульптуры он делает с помощью гончарного круга, создавая цилиндрическую форму, над которой далее работает как скульптор. Левкива по праву можно считать художником, заново открывшим гончарный круг. Его произведения отличаются простотой, его стилизации никогда не отказывают чувство меры. При обжиге он широко использует температурные перепады, добиваясь тонких живописных эффектов и заставляя глину обретать разнообразные оттенки. В композициях Левкива находят применение дерево, железо и медь.

Выставка Левкива познакомила нас с художником талантливым, оригинальным и острым. Его работы привлекают простотой, обаянием, свежестью образа, фольклорной традицией и искренним чисто украинским юмором.



«Одуванчик». Майолика, металл

Декоративная композиция. Каменная масса

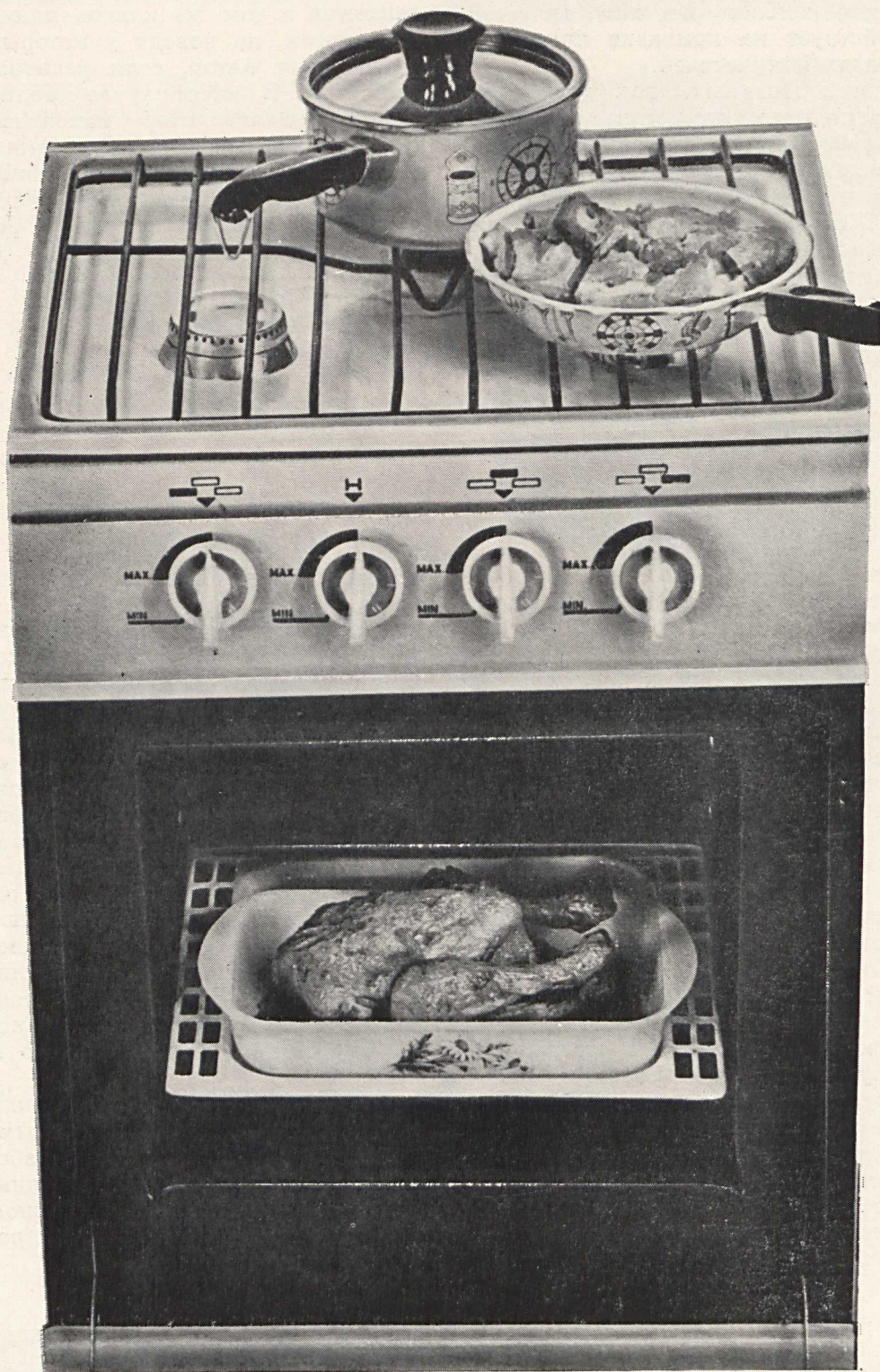
Подсвечник. Каменная масса

«Инторгмаш-71»

Меркурий и дизайн

В. Аронов

Авторы В. Аронов и Е. Егорьева осветили сенсационную международную выставку «Инторгмаш-71» (Москва) с разных точек зрения: В. Аронов затронул психологический и социологический аспекты, открывшиеся на выставке, Е. Егорьева обозревает экспозицию с точки зрения чисто эстетической.



Кухонная газовая плита
«Супер сер». Испания

Тележка «Кадди» для магазинов
самообслуживания. Франция



Дизайн как вид художественной деятельности почти невозможен без торговли. В промежуточном положении товара проверяются и регулируются эстетические свойства вещей. На этом был основан «коммерческий» дизайн 30-х годов, таковы дизайнерские программы последних лет. Но что представляет собой сама сфера торговли как объект художественного проектирования?

Эти закулисные взаимоотношения Меркурия и дизайна известны немногим. Редко в изданиях по технической эстетике встречаются упоминания о торговом машиностроении, об автоматизации процесса «купли — продажи», об отношении к дизайну в этой области. Может быть, дизайнерская окраина компенсируется здесь бурным развитием архитектуры универмагов, супермаркетов, фирменных магазинов и активностью форм самих товаров?

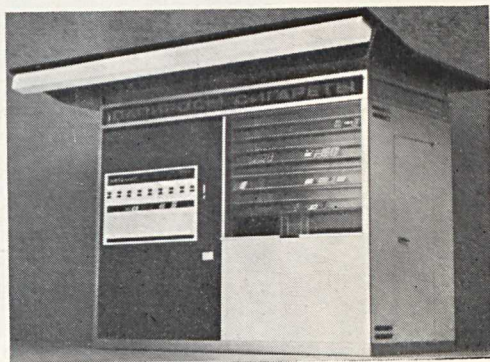
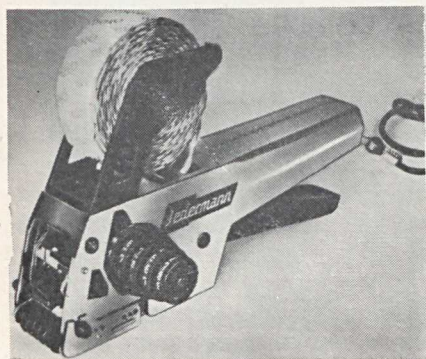
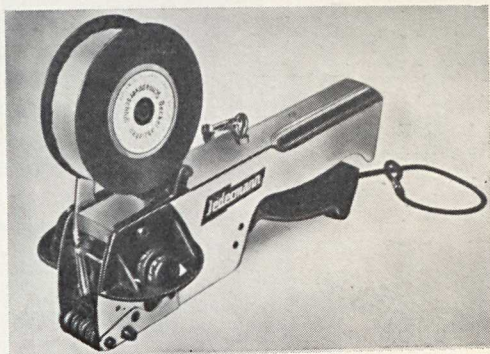
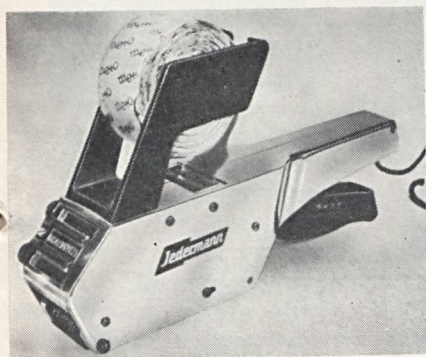
Именно поэтому выставка в Сокольниках «Инторгмаш-71» представляла особый интерес (в ней приняли участие более 700 фирм 23 стран мира). Но сама выставка тоже поставила целый ряд вопросов: о психологии восприятия предметного мира покупателем и продавцом, о новых, еще невиданных тенденциях в развитии дизайна 70-х годов. О них и пойдет речь.

Торговля как объект дизайна

Как известно, торговля не знает границ в предметном мире. Научно-техническая революция, вытеснив натуральное хозяйство, превратила сегодняшний товарооборот не только в средство жизнеобеспечения, но и в вид зрелища, массового общения, психологического камертона, проблему градостроительства и уникальной архитектуры. А буржуазное «общество потребления» готово вообще построить на нем декоративную витрину пресуспевающего мира, стягивая в эту сферу наиболее продуктивных представителей художественной культуры. Сфера торговли — излюбленный аспект буржуазной массовой культуры. Упаковка и подача товаров, проникая в личный быт людей, исподволь подтачивают и меняют его структуру, приближая быт к супермаркету. Это не может не учитывать дизайнерами.

Изучая человека как потребителя, западный дизайнер видит его в особом свете. Это восприятие и показала выставка. Вот несколько профессиональных дизайнерских взглядов на человека как покупателя. Внешняя свобода приобретения в магазине самообслуживания, оказывается, значительно жестче навязывает решение, чем в магазине с продавцом. Это положение имеет сегодня довольно разработанную теоретическую подоснову. Может быть, поэтому за последние десять лет только в США количество супермаркетов выросло с 24 до 39 тысяч.

По подсчетам западных дизайнеров, при правильном решении лабиринта магазина 45 процентов покупателей набирает вдвое больше товаров, чем рассчитывали. А 80 процентов всех покупателей тяготеют к стенам магазина, к движению по периферии. Почему-то особую привлекательность для большинства женщин имеют товары, расположенные справа от них. В числе подобных странностей поведения отмечается и тот факт, что домохозяйки чаще покупают вещь,



Автомат для дозировки мороженого и кремов «Фудич». Италия

Аппараты для механизированной заклейки липкой лентой «Мето». ФРГ

Сигаретный киоск-автомат. СССР

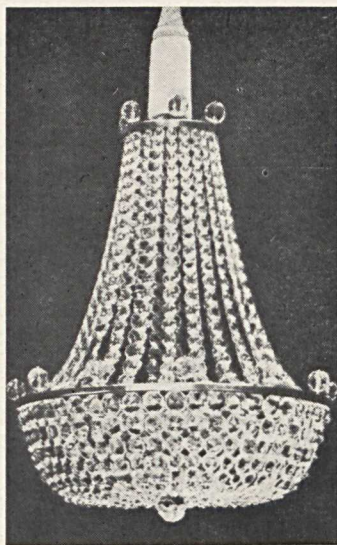
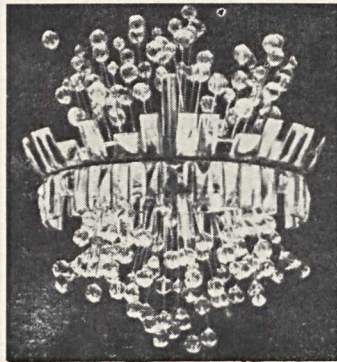
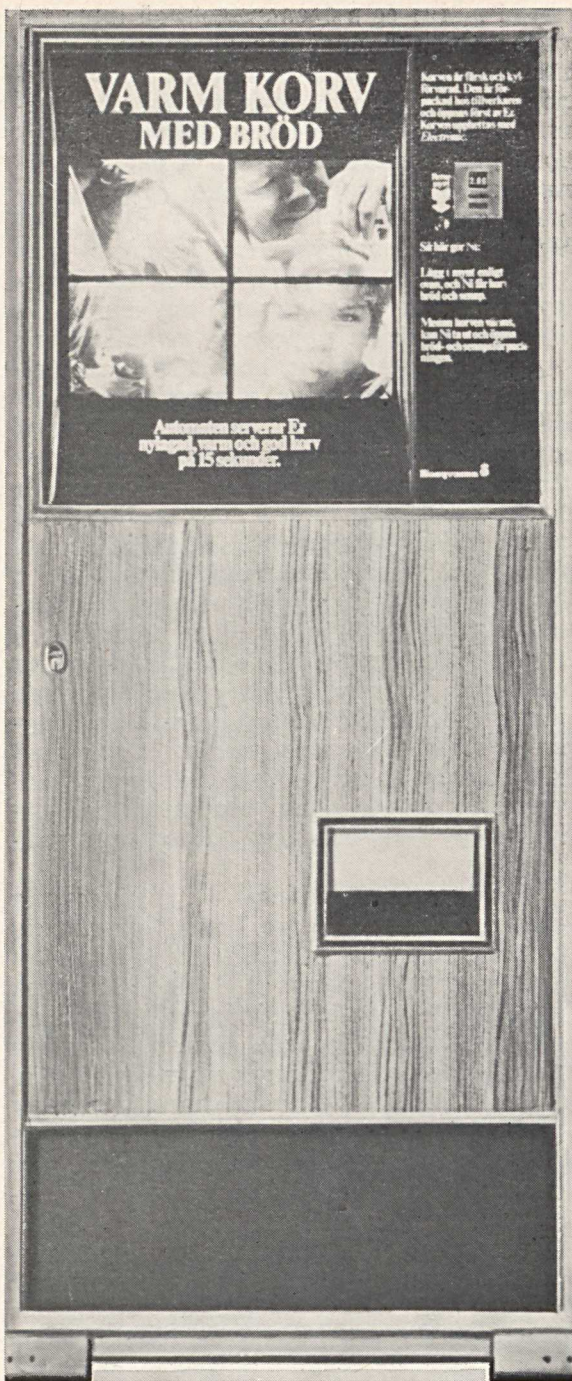
Весы «Макки». Италия

когда видят ее в беспорядочной куче товаров. Специальное исследование американской торговой филиальной цепи Диллон показало, что рекламные объявления, напечатанные типографским способом, увеличивают спрос в 4 раза, а написанные нарочито спешно, от руки, — в 10 раз.

Человек как покупатель незримо для него самого является объектом пристального и постоянного изучения. Во многих центрах торговли используется скрытая телеметрия, поведение покупателей регистрируется с помощью спрятанных микрофонов, делается тайный досмотр покупок при выходе из магазина. В результате время от времени создается меняющийся психологический портрет потребителя. Короче говоря, этот объект дизайна возвращает нас к Маленькому принцу Экзюпери, которого не устраивал никакой нарисованный барашек, но вполне подошла коробка с тремя дырочками, где якобы сидел именно такой барашек, какой ему нужен. Отсюда главная проблема дизайна в торговле — свобода домысливания ситуации потребителем. Она решается по-разному для Швеции, Японии, Франции и т. д.

Второй круг проблем — унификация и многообразие. Если Томас Мальдонадо, проектируя аутентичные магазины для разных городков и городов Италии, рассчитывал на эффект подобию, то английская дизайнерская фирма «Конран Дизайн групп» в модных магазинах «Питер Робинсон Лимитед» делала ставку на постоянную смену отделки и колорита почти каждый месяц. Причем, чем сложнее эта смена, тем вернее действует она на покупателя.

И в первом, и во втором случае решается проблема переживания покупки как события. Вот тут и начинается самое главное. В данном событии не должен принимать участие торговый аппарат. Это значит, что он должен быть, как профессиональный комик, над сюжетом. Отделить незримым психологическим барьером покупателя и продавца — еще одна проблема дизайна. Тут и совершается переход в другую плоскость — дизайн, рассчитанный на сотрудников аппарата торговли. Это совсем иной мир, с другими формами, аргументами и способами подачи. Объектом такого дизайна являются всяческие машины для нарезки, фасовки, взвешивания и упаковки товаров, торговые автоматы и полуавтоматы, подъемно-транспортная техника, вычислительные приборы и т. д. Они выполняются из устойчивых материалов с большим сроком службы, чаще всего хромированного или анодированного металла, легко чистятся, выглядят предельно функциональными. Но за их внешним видом все время есть какая-то недоговоренность, они не те, какими стараются быть. Например, аргументы итальянской фирмы «Омега», производящей весы и автоматы для продажи и упаковки товаров, сводятся к следующему: «Элегантная и современная линия. Корпус полностью хромирован, основание может быть выкрашено в разные цвета». А совершенно непохожая на нее по формам австрийская фирма «Бицерб» отмечает: «Внешне приятная форма гармонирует с окружением и, что важнее всего, с другими приборами». Они умал-



чивают очень о многом. Но принципы их умолчания непохожи на идеи «браунстиля», согласно которым вещь как незримый слуга, исполнив свою роль, должна уйти в тень и стать незаметной. Во всех этих изделиях присутствует элемент игры, однако о нем не упоминают.

Дизайн как запрещенный прием

Такое крайнее утверждение, необычное на фоне долголетних дискуссий во всем мире о его необходимости, довольно принято в среде западных коммерсантов (например, Швеции, Австрии, Голландии). Они не против дизайна вообще, от него ограждается только сам торговый механизм. Высокая техника изготовления приборов, давние традиции делают их вполне конкурентоспособными без дополнительной апелляции к чувствам коммерческих работников.

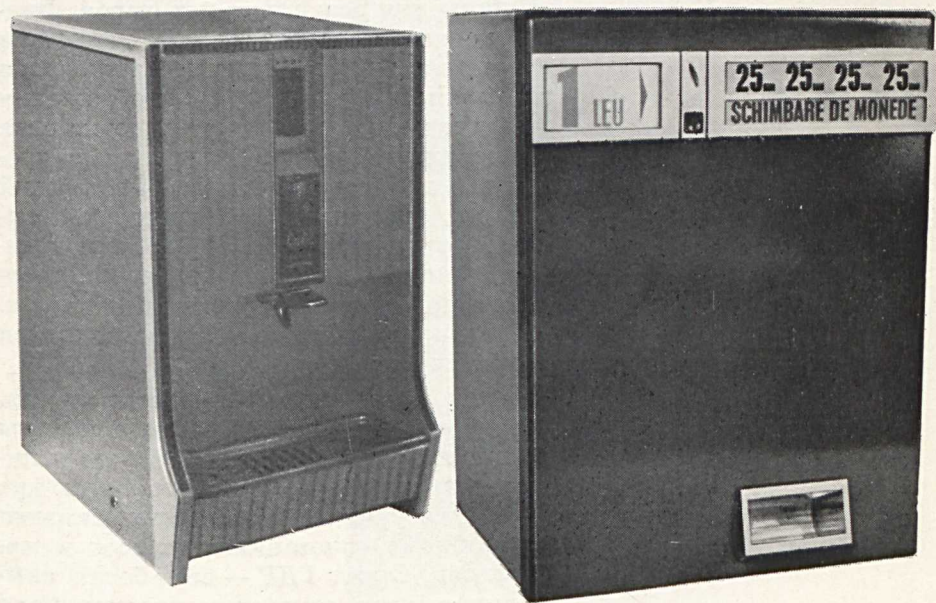
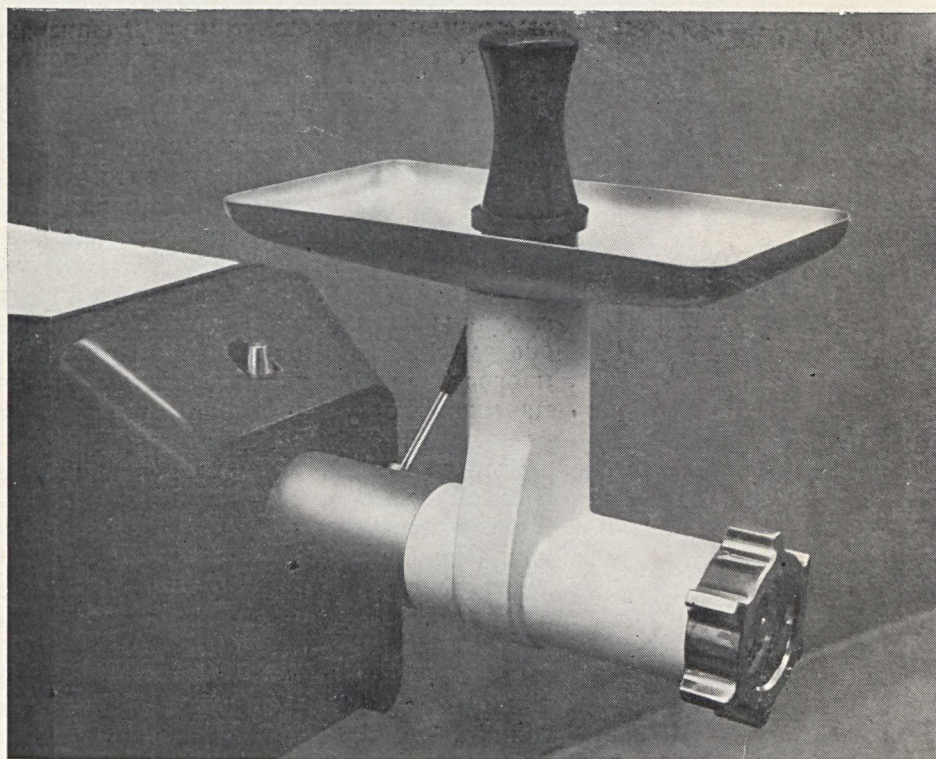
Во-вторых, если одна машиностроительная фирма при весьма насыщенном рынке пойдет здесь по пути дизайна, то вскоре она может получить не менее сокрушающий удар от конкурентов с помощью того же оружия. А главное в том, что от него нет пока защиты. Выдвигая какое-то решение, современные ландскнехты дизайна поддерживают его всеми доступными средствами борьбы. Вытеснить его контраргументами почти нельзя, они вносят дополнительный хаос. Можно использовать лишь механизм последовательной смены форм, моды. Но именно ее больше всего боятся по ту сторону прилавка: она может нарушить профессиональную отчужденность их как устроителей «шоу», как актеров. Все эти сценарии с участием моды, хаоса имеют точный адресат — розничного потребителя. Поэтому о дизайне стараются не упоминать, не трогать его. Опыт фирм «Браун АГ», «Оливетти», «ИБМ», «поставивших» в свое время на дизайн, здесь неприменим.

Вместе с тем рационализация и упорядоченность формы — любимая тайная мечта производителей торгового оборудования. Ведь на место маленьких магазинчиков и почти средневековых развалов сегодня приходят новые формы торговли. Несмотря на то, что «стиль работы розничного торговца еще в 50-е годы нашего века мало чем отличался от стиля торговца XIV или XV века» («Торговля вчера, сегодня, завтра», проспект раздела ФРГ), сегодня положение резко меняется. Появляются торговые центры — рынки товаров широкого потребления, превосходящие по размерам супермаркеты. Их девиз — все товары под одной крышей. Самыми удивительными из них являются сейчас рынок «Верткауф» на окраине Мюнхена и «ЭПА» в Гетеборге (Швеция). Торговый центр в Мюнхене занимает площадь 18 600 м² (обычный супермаркет — в десять раз меньше). Там продается все — от помидоров до самолета стоимостью в 36 тысяч марок. Почти такой же шведский магазин расположен в новом районе Гетеборга. Кроме этого рынка, фирма «ЭПА» имеет в городе еще 9 универсамов, где цены на 10—15 процентов выше. Прибыльность порождается размерами центра. Чем шире искусственный мир универмага, тем глубже и дольше преобразование психики человека, становящегося покупателем, соучастником «хэппенинга». Он на значительно дольше

Автомат «Хускварна» для продажи горячих сосисок с хлебом и горчицей. Швеция

Хрустальные люстры «Штойер» для общественных интерьеров. Австрия

Автоматы по продаже напитков. СССР



время становится просто родителем, любовником или любимым, кем пожелает в мечтах, глаза на товары.

Техника как вид рекламы

Вспоминая о своем детстве, Огюст Ренуар удивлялся, как быстро люди привыкают к переменам. Он приехал в Париж, когда «освещались масляными лампами; воду для стола и мытья развозил водовоз, а те, кто победнее, ходили к фонтану. Овощи выращивали на огородах позади дома или покупали у огородника по соседству. Вино подавали в кувшинах; бутылки считались роскошью. Мясники резали скот у себя во дворе или возле лавки; хозяйки, приходившие за котлетами, оказывались перед жрецами в фартуке и с руками, залитыми кровью». Сегодняшний Париж давно забыл об этом. Крупнейшая французская фирма «Амап» производит специальные электрические машины для резки пищевых продуктов, электронные счетные весы, показывающие на световом экране вес и одновременно точную стоимость. Подчеркнуто сложные, мигающие, возгорающиеся мистическим зеленоватым, красноватым или желтоватым светом приборы привлекают не только покупателей, но и самих продавцов. Это увлекательная тема дизайна. Подчеркнутая технизация и точность оборудования с девизом «смерть торговке» — одна из самых распространенных программ художественного проектирования в торговом машиностроении. Техника в торговле выступает как один из сильнейших видов рекламы.

Статус дизайнера

Связи торговли и дизайна, как мы видели, многообразны. Казалось бы, торговля должна быть поэтому одним из наиболее престижных полей деятельности дизайнеров. Но при первом же детальном знакомстве выяснилось, что большинство представителей фирм стран «классического» дизайна (ФРГ, Италия, Франция, Англия, Швеция) мало и неохотно говорят о дизайнерах. Статус художника-конструктора в торговом машиностроении очень невысок. Как правило, это небольшие группы художников-ремесленников, стоящих на нижних ступенях производственной пирамиды. Консультативного дизайна, связей с большими бюро почти нет. Фирмы не участвуют в дизайнерских смотрах и конкурсах. Заказчикам ближе и понятнее деловой язык, нежели тот, на котором они сами говорят с покупателями.

В заключение остается добавить, что наше художественное конструирование принципиально не приемлет этого пути. В отрасли торгового машиностроения работает Московское СХКБлегмаш, организованы группы технической эстетики во ВНИИ торгового машиностроения, специальном конструкторском бюро торгового машиностроения в Люберцах, на харьковском заводе холодильников и т. д. И работа ведется со всей аргументацией, принятой в нашей технической эстетике.

Весы «Бицерб» со счетно-решающим устройством для определения стоимости покупки. Австрия

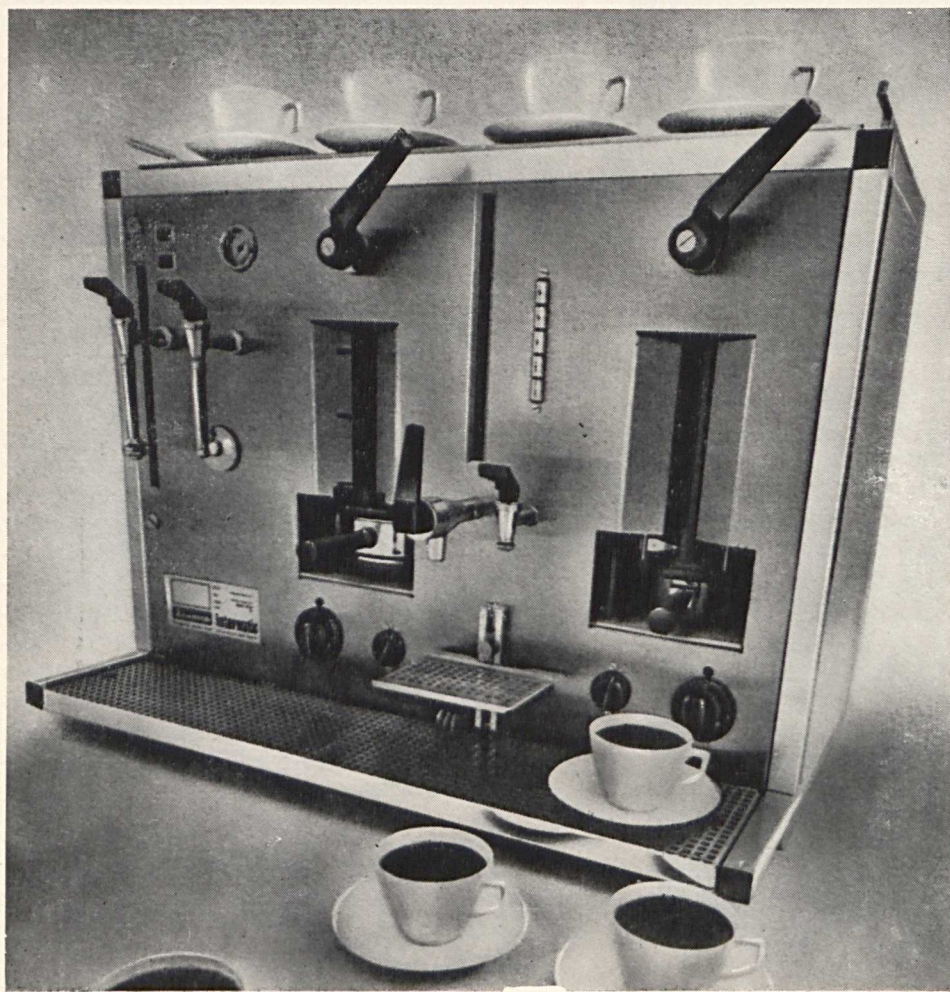
Мясорубка. СССР

Торговые автоматы. СССР

Э. Мане.
Бар Фоли Бержер

Автоматическая кофеварка
«Ровента». ФРГ

Е. Егорьева



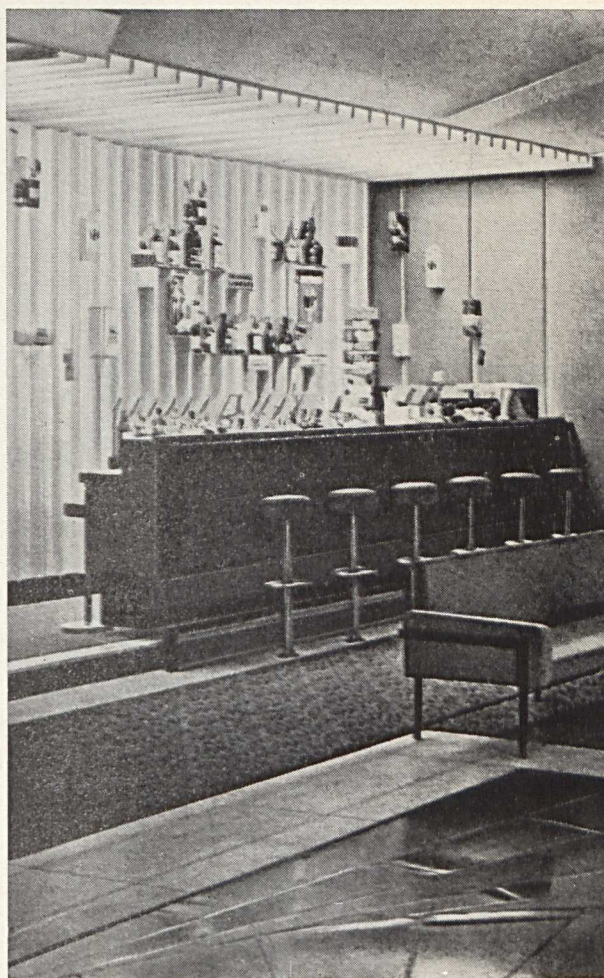
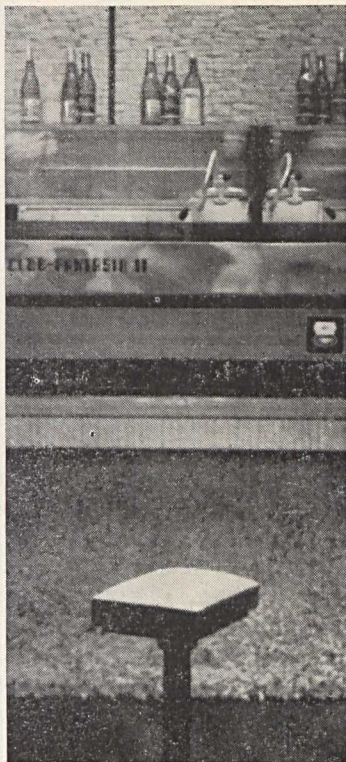
Журналы, кино, радио, телевидение, реклама исподволь приучают человека жить на театре, где город — сцена, а вещи — декорации, а может быть, партнеры по спектаклю, в котором мы заняты ежедневно. Жанр, в котором происходит театрализация жизни, — вовсе не психологическая драма и не комедия, он ближе к древним ритуальным формам, и ритуальным актом становится театрализованное бытовое событие: покупка шубки, принятие пищи, уборка квартиры.

Театрализация такого акта немыслима без декораций. Входя в магазин, в бар, в кафе, просто в столовую, вы уже практически актер на сцене, где вещи подлинны и нет ничего бутафорского. И все-таки эти стойки, эти кресла, эти тележки, эти светильники и прилавки в своей необычайной красоте, элегантности, блеске и величии — все они состоят в тайном родстве с фанерной декорацией, с картонным мечом, крашенным серебряной краской.

Сегодня мастер интерьера, дизайнер и психолог, в сущности, непременно сценаристы и продюсеры, которым надлежит «сделать кассовым» любой спектакль, будь то торговый центр или бар. Декорация не только убажывает зрителя, но и формирует эстетический идеал, а отчасти и нравственный облик современника.

Итак, перед нами стенды, на которых выставили свою продукцию 70 фирм из 23 стран мира. Это прежде всего торговое оборудование и машины — закулисная сторона дела. Стерильные, сверкающие прилавки для торговли, со встроенными холодильниками и автоматическим регулированием температуры; витрины и полки для товаров всех сортов и размеров; взводы хитроумных автоматов для напитков и розничных изделий; всевозможные весы, мощные экструдеры для изготовления макарон и огромные машины для литья пластмассовой тары. Эти сверкающие хромом решетки и стержни, мигающие контрольные лампы, корпуса, сверкающие светлой эмалью, необыкновенно повышают престиж наших завтраков и ужинов. Они будоражат воображение и меняют привычные ассоциации. Отныне при словах «пищевые продукты» мы станем вспоминать мощные технологические линии, работающие в пищевой индустрии, а не дедушкин курятник и грядки. Этот эффект учла французская фирма «Атро», рекламирующая свои машины для резки твердых сыров. Фирма показала разрез самой установки и два ярких панно: одно необыкновенно натуралистическое, где изображения сыров и колбас вызывают аппетит едва ли не активнее, чем натуральные продукты, и второе условное, настоящий коллаж, собранный из этикеток для сыров различных марок. Коллаж напоминает декорацию к исторической пьесе с замком и рыцарями: чертеж — замок, этикетки — штандарты, развевающиеся над рыцарскими отрядами.

Многие страны экспонируют мебель, ковры, светильники и прочие предметы обстановки для мест общественного питания и не только для них. Здесь нас стремятся удивить и обольстить самыми различными сочетаниями красок и материалов. Стенд ГДР — сине-белая симфония столов и стульев на красном фоне



Полуавтомат для продажи пива и прохладительных напитков. Австрия.
Бар с типовым оборудованием. СССР
Бар и кафе. ЧССР.

ковра, аранжированная блеском тонких бокалов и хрустальных ваз с живыми цветами. Финны выставили малиновые и красные стулья вокруг черных столов и стулья, желтые снаружи и изнутри,— эти стенды смотрятся как абстрактные картины, выполненные в трех измерениях.

Три австрийские фирмы показали люстры и светильники для современных дворцов: больших ресторанов, холлов гостиниц, приемных министров и государственных деятелей. Массивные граненые хрустальные фонари похожи на сталактиты сказочных пещер. Затейливые хрустальные подвески, пучки прозрачных светящихся игл напоминают о Шенбрунском дворце и вальсах Штрауса в балльных залах венских магнатов. Строго геометрические конструкции из хромированных стержней и светящихся хрустальных шаров весьма подходят для помещений, где принимают космонавтов. Всего не перечислить.

И как точка приложения всего того, что было показано на выставке «Инторгмаш-71»,—магазины, кафе и бары почти в натуральном виде. Прекрасные натюрморты из зелени, овощей и фруктов, максимум достоверной информации, поскольку современная упаковка позволяет видеть, что человек покупает. Никаких излишеств. Навязчивая реклама и психологический прессинг здесь совсем не нужны.

Вот почему кафе «Русский чай» не соответствует назначению современного интерьера. Небольшое прозрачное здание плотно набито расхожими предметами старорусского быта: расписными прялками, оглоблями, резными полированными скамьями, полотенцами с петухами фабричного производства и самоварами в ассортименте, причем на всем этом лежит печать того, что мы называем «увидеть глазами иностранца». Поскольку русские икра, чай, блины и водка, которые подаются иностранцам в подобных кафе, высоко котируются во всем мире и не нуждаются в дополнительной рекламе, этот массивный удар стилем «ля рюс» носит характер либо ненужной рекламы, либо того искусственного антуража, который, с точки зрения театрализации, не относится к театрам, воспитывающим в зрителе высокий вкус.

Чешское кафе того же типа устроено в откровенно современном здании с обнаженными несущими конструкциями. Славянская природа интерьера выражена несколькими деталями: утяжеленные деревянные кресла, светильники на цепях и посуда в весьма умеренном количестве. Впрочем, мысль о том, что точку общественного питания не следует превращать в пародию на этнографический музей, давно уже превратилась в расхожую истину.

Любая международная выставка преподносит нам, как в зеркале, некий образ мира, в котором мы живем или должны будем жить. Грандиозная «ЭКСПО-70» спроецировала человека на фоне из суперсовременной архитектуры и сложнейших технических сооружений. Скромная «Инторгмаш-71» показала современный городской интерьер в зеркале бара. Картина получилась достаточно репрезентативной.

Фрески Люблина, Вавеля и Вислицы

Г. Логвин

Предлагаемая публикация Г. Логвина продолжает поднятый в статье С. Земцова «Древнерусские живописцы в Польше» (см. «ДИ СССР» 1969, № 10) вопрос об атрибуции и стиле фресок Люблина, Вавеля и Вислицы. Некоторые исследователи (среди них А. Рожицка-Брижек, Л. Бетин и др.) считают, что памятники византийско-русской культуры на территории Польши не представляют собой произведений единой школы.

Печатаемая в порядке обсуждения статья Г. Логвина, редакция хочет привлечь внимание к фрескам, незаслуженно забытым нашими исследователями.

Культура и искусство украинского и белорусского народов во многом определялись особенностями исторического развития и взаимных отношений. Многие важные живописные ансамбли в Серадзской, Краковской и Сandomирской землях, сохранившиеся в современной Польше, были исполнены мастерами из Галицко-Перемышльской земли. Следует отметить, что образование во второй половине XI в. Галицкой и Перемышльской епархий создавало благоприятную почву для возникновения новых иконописных центров, кроме более древних — Черниговского, Киевского и Волынского.

Галицко-Перемышльская земля входила уже во второй половине XIV века в состав Польского, а Киевская, Черниговская и Волынская — в состав Литовского государства. Следовательно, украинским мастерам, чтобы выполнить заказы польских королей в Сandomирской или Краковской землях, не надо было выезжать за границу. Документы, опубликованные впервые еще в 1909 году, констатируют приезд в Краков к королю Ягайло мастеров Владыки и Гайля. Последнему приписываются расчищенные теперь фрески Вислицкой коллегии, исполненные в 1397—1400 гг. Известно, что Гайлю за художественные работы в Польше король дал парафию в Перемышле, что, кстати, подтверждает мнение о его галицко-перемышльском происхождении.

Фрески Вислицкой коллегии сохранились только в огромном алтаре (8×18 м при высоте стен 16 м). Стены прорезаны высокими готическими окнами, а северная — глухая — расчленена нишами. Ниши и окна, расположенные через значительные интервалы, создавали определенный ритм для размещения росписей в три регистра, из которых нижние два заняты сюжетными евангельскими сценами, а верхний — одиночными фигурами. Логичная, ясная и простая система

росписей органически связана с готической архитектурой.

Верхний регистр вислицких росписей состоит из сцен «Благовещение», «Рождество Христово», «Дары волхвов», «Въезд в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Распятие», а на гранях апсиды — «Бичевание», «Заушение», «Перед Каиафой», «Перед Пилатом», «Введение» и «Успение». Нижний регистр — «Рождество богородицы», «Снятие с креста», «Положение во гроб» и «Воскресение» (два последних сюжета почти полностью утрачены).

Живопись ликов в фресках Вислицы уверенна и энергична — плотная зеленая санкирь (охра с сажей), а брови, глаза, губы, уши, носы и руки имеют коричнево-красную окраску. Лица отличаются крупными чертами и большими глазами, удлинёнными овалами. Белильные движения положены резкими мазками и совершенно свободно. Наиболее близкие аналогии живописи мастера «Успения», вероятно, возглавлявшего артель, встречаются в галицких иконах из сел Жогатин и Новая Весь, а также в выходной миниатюре из «Бесед Григория Богослова» из Галицко-Волынской области, на что мы уже обращали внимание в своих исследованиях. В манере мастера «Снятие с креста» замечен своеобразный сплав приемов украинской иконописи и европейской готики.

Мастера вислицких фресок избегают сложных архитектурных фонов, нагромождения лошадок и развивающихся велюмов, а количество персонажей в многофигурных композициях сводят до минимума. Мужественный дух грубоватых, но по-народному выразительных фресок Вислицы убедительно свидетельствует, что идеалы народного искусства проникают и в монументальную живопись.

Ярче и последовательнее эти новые эстетические нормы воплощены в сравнительно хорошо сохранившемся ансамбле фресковых росписей в замковой часовне Люблина. Часовня Троицы в Люблине в плане одноапсидная, однефная, с одним столбом посредине, который, как гигантский стебель, стройно возвышается и, подобно цветку, распускается зонтиком в нервюрах готического свода. Мы имели возможность изучать фрески в Польше, и наши выводы основаны на личных наблюдениях. Сопоставляя манеру письма, типаж и другие признаки, мы пришли к твердому убеждению, что артель мастеров состояла из 10 человек. Иконография



Часовня св. Креста.
«Перед Каиафой».
Бавель

«Радуйся, царь Иудейский».
Фрагмент. Люблин

Часовня св. Троицы. «Моление
о чаше». Люблин

Замковая часовня «Евхаристия».
Фрагмент. Люблин

«Ангел с крестом». Люблин





сюжетов и их состав сохраняют основные черты декорации крестово-купольных храмов, хотя имеют специфические нюансы, связанные с мистическими настроениями того времени.

Главенствующим является христологический цикл со страстями, которые по канонам западного искусства должны быть вынесены в алтарь. Замысел росписей не повторяет какой-либо образец, а является самостоятельным творческим произведением автора, эрудированного как в западной, так и в восточно-христианской иконографии. Страстной цикл особенно распространен на Украине в XV веке в клеймах на иконах, в монументальной живописи, равно как и в литературе, необычайно, к слову, созвучной фрескам Люблина. Поэтому в них, как и в литературе, возникает глубокий интерес к индивидуальному характеру, который отсутствовал в предшествующие эпохи. Многие персонажи не уступают яркостью портрету короля Ягайло.

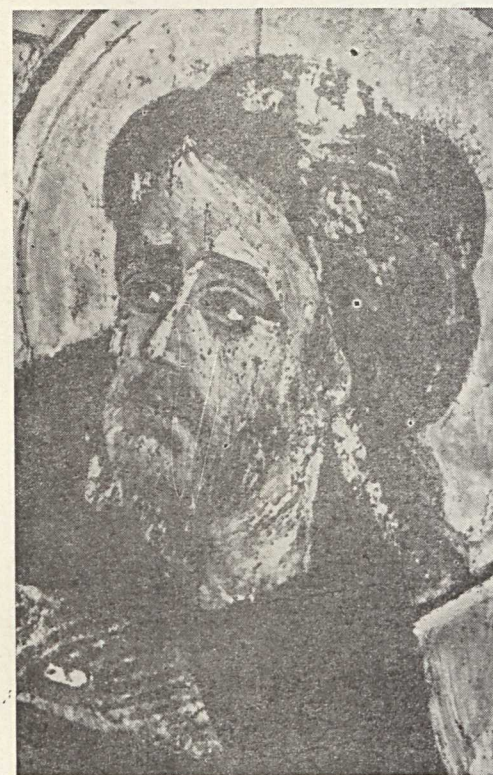
Согласно ктиторской надписи, фрески в замковой часовне в Люблине были исполнены в 1418 году. Надпись была подвергнута филологическому анализу Соболевским. В отличие от предшественников, он правильно прочел дату и пришел к выводу, что по языку Андрей — украинец из Галиции либо Волыни. Огиенко провел основательный и всесторонний анализ, который позволил ему утверждать, что Андрей — волынянин родом, а его правописание характерно для XIV века. Более грандиозным, чем в Вислице и Люблине, был ансамбль фресок в кафедральном костеле города Сandomира. Достаточно сказать, что площадь алтаря в плане 10×24 м. Но сохранились, к сожалению, только сплошь переписанные в 1932—1934 гг. фрески. В современном состоянии они представляют лишь иконографический интерес, особенно «Успение» в киевской редакции. О мастерах и стиле фресок можно будет сказать что-либо определенное только после того, как будут удалены позднейшие записи. Иконография «Бичевания», «Перед Пилатом», форма короны и тип Христа обнаруживают разительное сходство с персонажами тех же сюжетов в Люблине. Возможно, они исполнены мастером люблинского «Бичевания». Это вполне вероятно, ибо Сandomирские фрески написаны не ранее 1420 и не позднее 1430 года.

Интересным памятником последней

трети XV века являются фрески часовни св. Креста на Вавеле в Кракове. Они хорошо сохранились, и почти половина их раскрыта. Они исполнены в 1470 году, как это ясно видно из существующей надписи, опубликованной еще в прошлом веке. Небольшая часовня, предназначенная для интимной молитвы, пристроена к кафедральному собору с западной стороны, поэтому, юго-западный, угловой, и расположенный против стены, разделяющей средний и боковой нефы, контрфорсы оказались в интерьере храма, но это не помешало мастеру удачно разместить росписи.

Иконография часовни разработана, вероятно, киевским художником-эрудитом. В пользу этого говорит изображение киево-печерских святых Антония и Феодосия, весьма популярных на Украине и не встречающихся в псковской и новгородской живописи. Традиционная декоративная система росписей крестовокупольных храмов и здесь была органически соединена с архитектурой интерьера готической часовни. Во фресках Вавельской часовни, как и во фресках Вислицы, мы опять наблюдаем своеобразный сплав приемов украинской живописи с готической традицией.

Об этнической принадлежности мастеров можно судить по языку ктиторской надписи, анализ которой был произведен В. М. Русановским. Язык мастера позволяет с большой точностью локализовать ту область Украины, из которой он происходил; она ограничивается Галицко-Перемышльской землей. Против гипотезы о псковском происхождении мастера, как думают авторы «Истории польского искусства», говорит не только язык надписи, но и стиль фресок, как это теперь отчетливо видно после их расчистки. Ближайшие аналогии стиля живописи часовни находятся именно среди памятников из Перемышльской земли, например «Распятие» из Рыхвальда.



«Рождество Богородицы».
Вислицкая коллегиата. 1397

«Рождество Богородицы».
Фрагмент. Вислицкая коллегиата

«Заушение». Фрагмент. Люблин

Музей Тропинина

Л. Кропивницкий



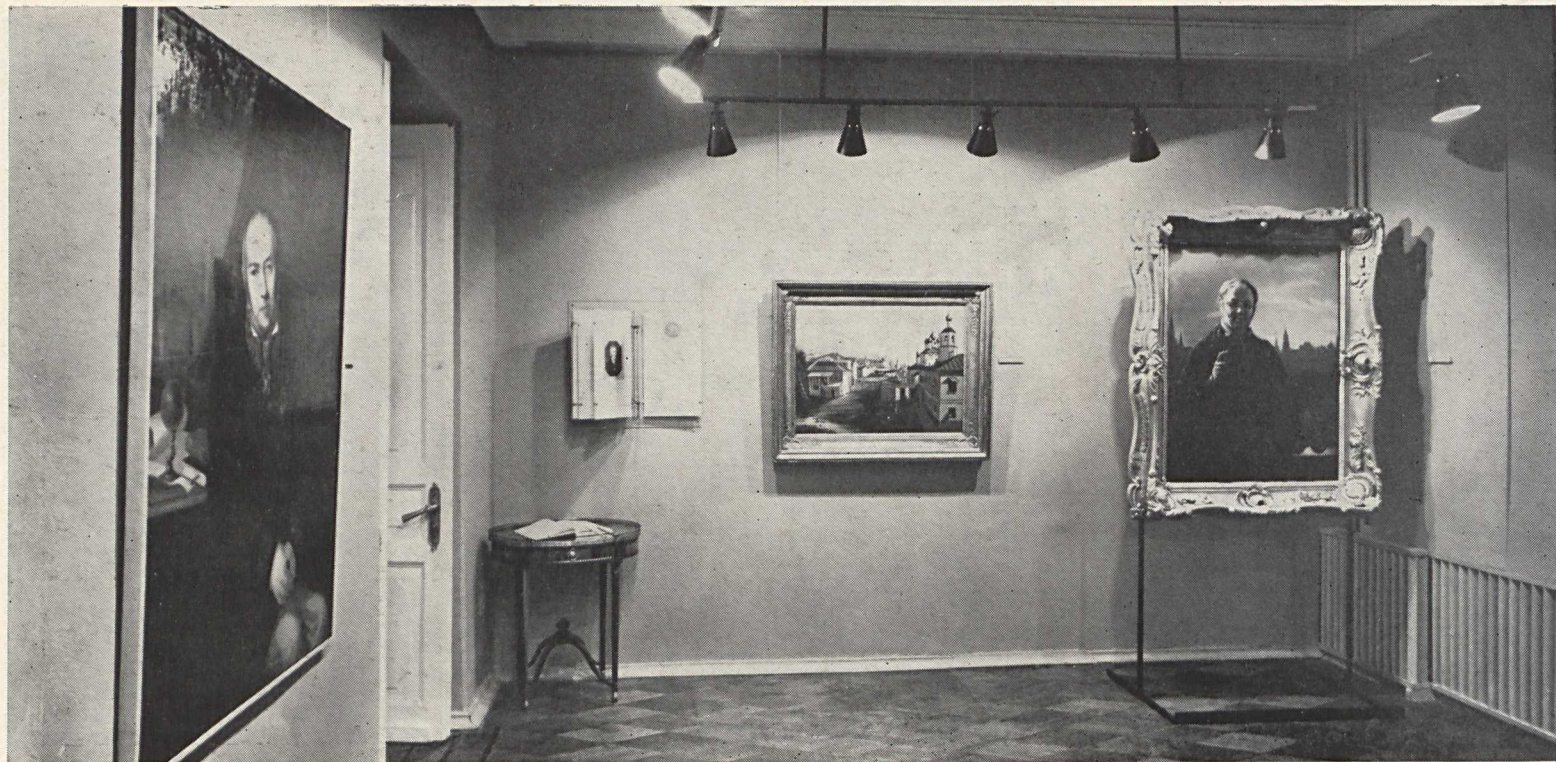
Л. Кропивницкий.
Оформление музея В. А. Тропинина
и московских художников
его времени.
Экспозиция масляной живописи

Принципы современной экспозиции сформулированы достаточно четко. В практике выставок они разработаны почти исчерпывающе. До известной степени это же можно сказать и об экспозиции музейной. Здесь имеется только одно исключение — музеи художественные. В последние десятилетия в Москве почти не создавалось таких музеев. И хотя за рубежом уже намечается какая-то традиция, тем не менее каждый новый музей — эксперимент, в котором отнюдь не все бесспорно.

Для экспозиции музея Тропинина и московских художников его времени предназначался особняк, подаренный Москве вместе с коллекцией живописи известным собирателем Ф. Е. Вишневым. Ни маршрут осмотра, ни наиболее желательные приемы показа не могли осуществляться без приспособления здания к новым функциям. В строгом смысле слова этот дом — не памятник архитектуры, он и не мемориал Тропинина. Но это памятник эпохи. Всякие радикальные перестройки и перепланировки исключались. Выход был найден в органичном симбиозе старой архитектуры здания с современной экспозицией. Получаемое взаимодействие не должно было порождать стилевых конфликтов, напротив — создать ощущение единого организма, а это обуславливалось точностью дозировок разных слагаемых. Сразу, например, стало очевидным, что никакие броские, навязчивые, а тем более экстравагантные выставочные приемы здесь не были бы пригодны. Поэтому не однозначное решение, а поиск меры, чтобы уравновесить одно с другим, — это то, без чего работа над музеем была бы невозможна.

Всякая экспозиция — это прежде всего маршрут. Хаотический комплекс жилых помещений необходимо было превратить в музейные залы, допускающие четкую последовательность подачи материала. И только после этого можно было говорить о переходе к следующей, главной стадии работы — показу экспонатов. Это — основная, в сущности, решающая задача. Показать картину и поместить ее в экспозицию — далеко не одно и то же. Экспозиция рассчитывается отнюдь не на одних лишь зорких и наблюдательных людей. Каждый посетитель должен увидеть каждый экспонат.

Уже сама тематико-методическая подача материала, составляя линию последовательно логического развития, создает препятствие для исключения зрителем экспоната из сферы визуального восприятия. Организация среды, нейтральной по отношению к экспонату и благоприятной для зрителя, завершает решение задачи. Такая среда — прежде всего обособление экспоната, не переходящее, однако, в его изоляцию. Зритель, вступая в контакт с экспонатом, остается с ним один на один и в то же время постоянно





ощущает его смысловую и духовную связь с соседним экспонатом. Он воспринимает экспонат и сам по себе, независимо от всего остального, и одновременно видит его как часть построенного целого — стенда, зала, музея. Таким образом, необходимо найти каждому экспонату точное место. Если это сделано тщательно, то возникает жесткая «конструкция» экспозиции. Тут изъятие или перемещение одной детали сразу разрушает целое. Поэтому, когда характер и значение экспоната, а также его размер, формат, техника, оформление, метод показа, этикетаж и многое другое выяснены и учтены, рождается сложный организм, и никакие изменения в нем не проходят бесследно для его жизнедеятельности.

Одно из наиболее уязвимых мест во всяком музее — этикетаж. Этикетка всегда была проблемой. В Музее Тропинина хотелось бы считать этот вопрос наконец решенным. Во всех залах этикетка всегда справа от экспоната, всегда на высоте оси повески (150 см).

При настенной экспозиции масляной живописи она укреплена еще на «кубике» высотой 10 мм. После осмотра трех-четырех экспонатов глаз рефлекторно ищет ее на уже привычном месте и без усилий находит. Чтобы вызвать у зрителя, входящего в музей, ощущение его контакта с эпохой, вестибюль за счет элементов убранства активно включается в экспозицию. Произведения прикладного искусства — различные осветительные приборы, красочное ампирное зеркало, помимо прямых своих функций, — еще и экспонаты. Даже белая балюстрада и такие же перила, перенесенные из снесенного дома на современную лестницу, — тоже почти экспонаты.

Круглый стенд-подиум в первом зале — смысловое продолжение экспозиции прикладного искусства. Но здесь предметы уже лишены своих функций, оторваны от привычных мест в интерьере — тут их только показывают. В этом зале сделан опыт показа картин без рам. Вынесенный на штангах стенд, где они помещены, объединяет их и тематически — это работы старших товарищей и учителей Тропинина.

Одна из возможностей обособления экспоната с целью задержать на нем более пристальный взгляд посетителя, — установка его на мольберте. Картина отрывается от стены, входит в пространство зала, приближается к зрителю. Этот прием активного экспонирования и организации маршрута использован во втором зале, посвященном творчеству Тропинина. В двух случаях применены легкие, лаконичные мольбертные конструкции из металла; их стилистическая нейтральность, как и всего экспозиционного оборудования музея, подчеркивается окраской в черный цвет.

Акварельному портрету отведен отдельный зал. По его периметру идет сплошная полоса вертикальных

застекленных витрин. Их масштабная соразмерность экспонируемым акварелям и направленный свет помогают зрителю сразу находить оптимальное расстояние для осмотра. Этому способствует и рассчитанная на поглощение света окраска стен. Несмотря на то, что Музей Тропинина можно считать музеем портрета, он не однообразен и не монотонен. Одухотворенные, поэтичные образы Рокотова и артистичные, трезвые работы Соколова создают большой стилистический диапазон. Творчество Тропинина, лежащее на грани уже уходящего романтизма и наступающего реализма, соединяет эти звенья русского искусства.

Экспозиция
одного из залов музея

Круглый стенд-подиум
с экспозицией декоративного
искусства 1-й пол. XIX века

Размещение акварельной
живописи со специальным светом.

Вестибюль музея



Городская среда в Ля Гранд Борн

«Речь идет о городе
человеческого цвета»

Поль Элюар

Главный архитектор Э. Айо,
ассистент архитектора
К. Лукашевич, ассистент по
художественному оформлению
Ф. Риети, художники Ж. Айо,
Е. Лукашевич, Кремонтини,
Л. Фанти.
Архитектурный ансамбль
и художественное оформление
городка Ля Гранд Борн

Л. Жадова



Простые бетонные тумбы спасают этот городок от автомобилей. Мешая стоянке и движению машин, они окаймляют причудливо изгибающиеся дорожки и овальные площади.

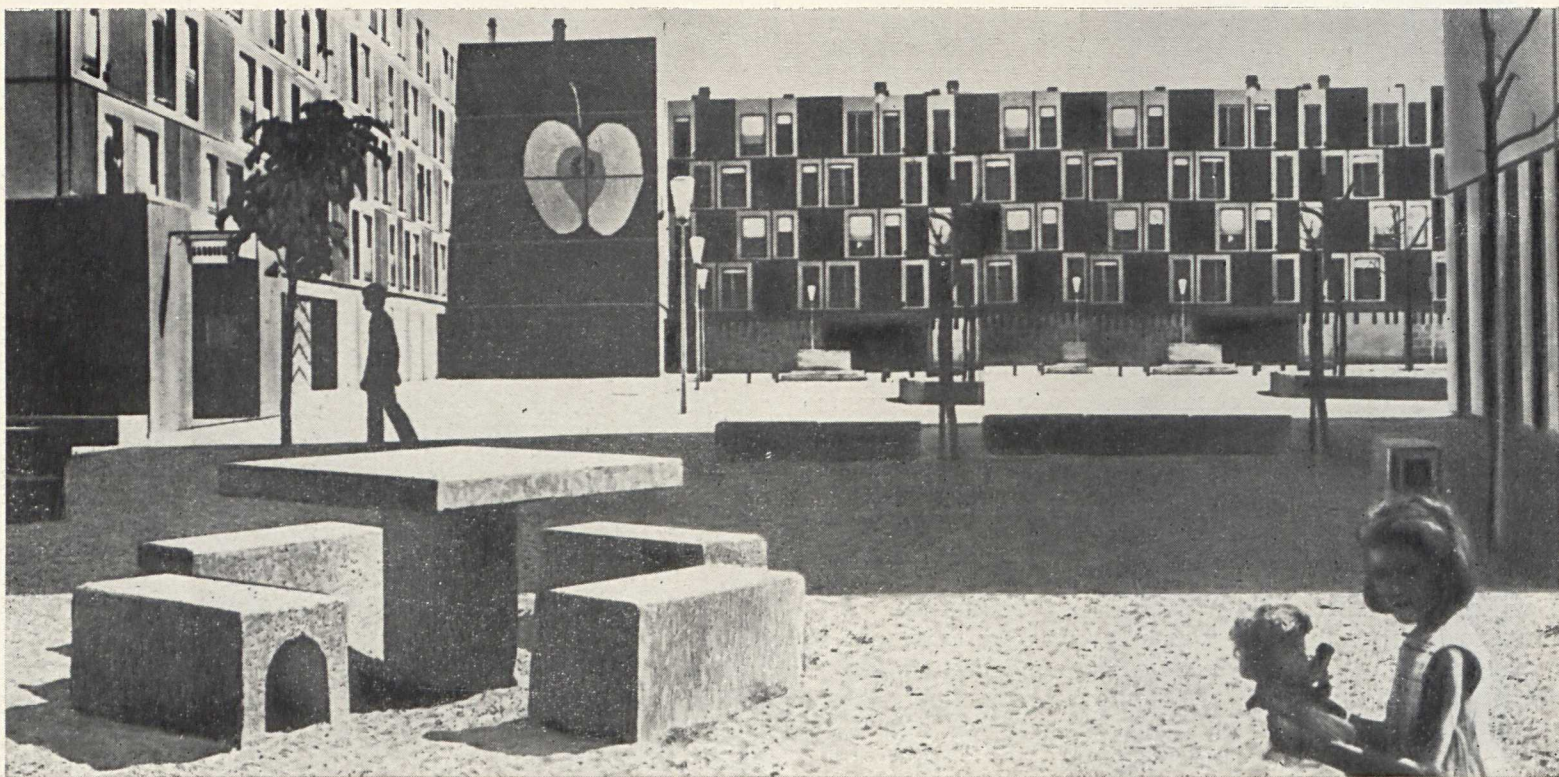
Как видно, не без основания новый городок (1967—1971 гг.) в 25 километрах от Парижа назван Ля Гранд Борн — «Великая Тумба», или «Великая грань, межа, граница».

Как же пытается авторский коллектив (главный архитектор Э. Айо, его ассистент архитектор К. Лукашевич, ассистент по художественному оформлению Ф. Риети, художники Ж. Айо, Е. Лукашевич, Кремонтини, Л. Фанти) отграничить себя, отмежеваться от современного урбанизма с его обезличивающим стандартно-механическим формообразованием.

Ведь как будто городок создавался по довольно ограниченным в средствах программам государственного жилого строительства. Ведь как будто проектировщики располагали теми же системами сборных крупноблочных домов, которые в тех или других вариантах распространены сейчас по всему миру. При строительстве использовано три типа блоков, три модели окон.

Но когда после тесных парижских улиц вступаешь на дорожки Ля Гранд Борн, буквально начинаешь дышать по-другому. Атмосфера улиц и площадей удивительна. И чем же? Прежде всего — полным отсутствием автомобилей¹. Время как будто меняет свой ход; кругом тишина и спокойствие.

Смотря на план города, расположенного на треугольной территории (90 га), удивляешься свободе его форм, непринужденному развитию пространств и объемов. Это не столько план, сколько живописно набросанный своеобразный орнамент, импровизация... И при всем том — это тщательно продуманный, четко построенный организм. На периферию города, вдоль опоясы-



На стр. 24
Оформление площади
«Астролябии». Солнечные часы
Мозаичное изображение
яблока на торце дома—
рекламный знак торгового центра

вающей его территорию автомобильной дороги, вынесены все многочисленные учреждения: школьные и спортивные комплексы, а также торговый центр. В середине располагаются тихие жилые кварталы. Впечатление импровизации, производимое планом, еще более усиливается в самом реальном пространстве. Сколько неожиданностей в архитектурно-природных пейзажах, как здесь все разнообразно и вместе с тем ненавязчиво. Дома, состоящие из одних и тех же блоков, выглядят по-разному в семи кварталах города, расположенных на семи холмах. В квартале «Лабиринт» — это выпукло-вогнутые ленты трехэтажных домов, зрительно образующие как бы бесконечно уходящие вдаль стены. Здесь разыгрываются целые цвето-свето-спектакли. Полихромия города возникает за счет использования почти сорока оттенков цветов. Когда идешь вдоль этих стен, цвет как бы движется вместе с тобой гигантскими мазками от темно-сиреневого до совсем светлого. А может вдруг поразить контрастом холодных синих и горячих красных тонов.

Ф. Леже мечтал о полихромном городе, где одна улица была бы зеленой, другая — синей, третья — красной... Может быть, и не буквально, но в какой-то мере его мечта осуществилась: улицы Ля Гранд Борн разноцветны. Причем краски не кричат здесь, не раздражают глаз пестротой, они мягко переходят одна в другую.

Более привычные прямоугольные формы в виде закрытых и открытых дворов отличают квартал под названием «Высокий город», состоящий из пятиэтажных зданий. Своего рода полуподковы и четвертьподковы домов придают незабываемый живописный облик кварталу «Лучи»². Оригинальна расцветка этих домов с интенсификацией цвета вверх. Благодаря этому зрительно создается впечатление, что над площадью «Яйца», напри-

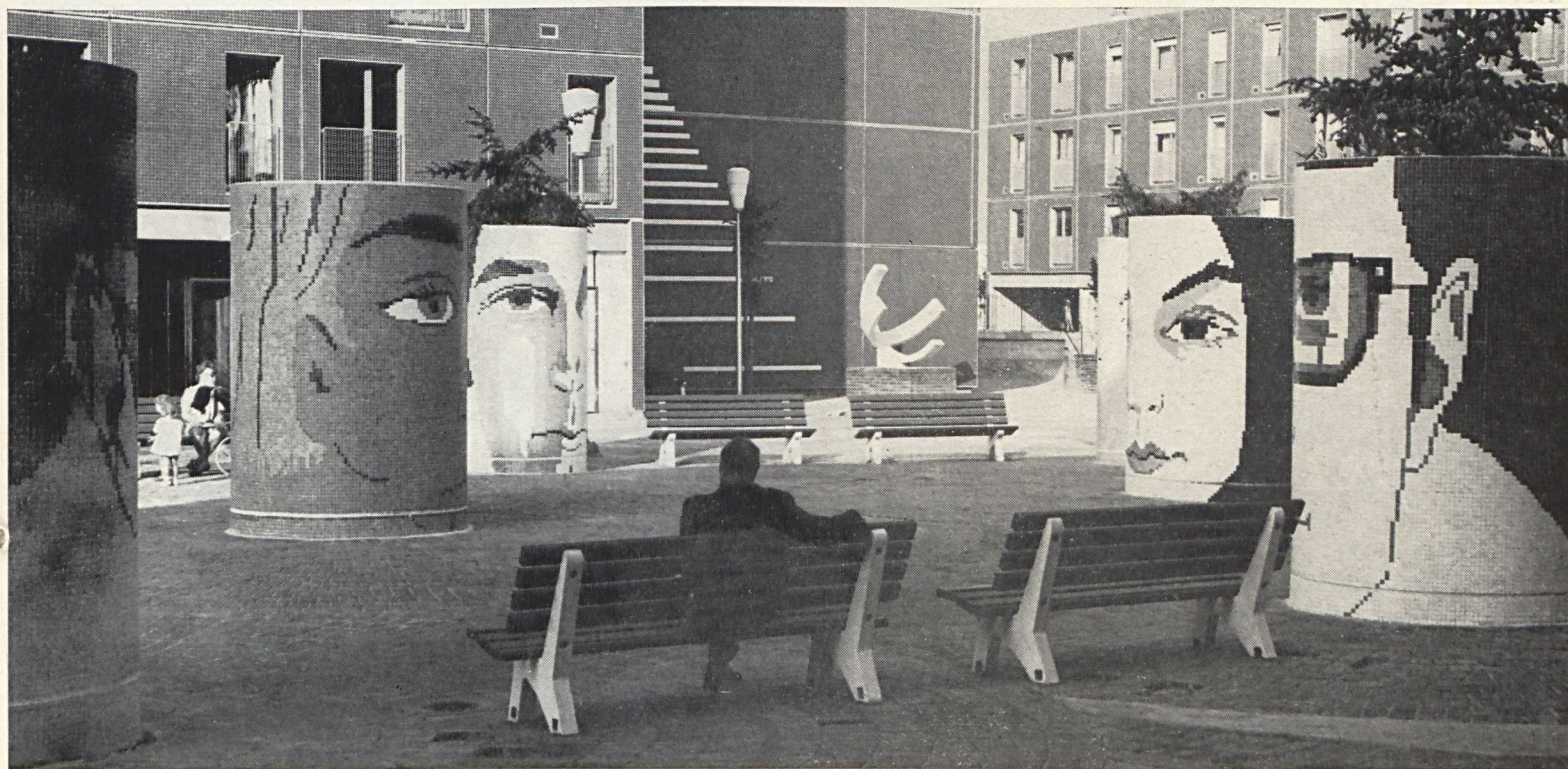
мер, как бы нависает легкий огромный зонт голубого пространства. Как видим, стандарт вполне поглотит художественно-пространственной планировкой и декоративным оформлением.

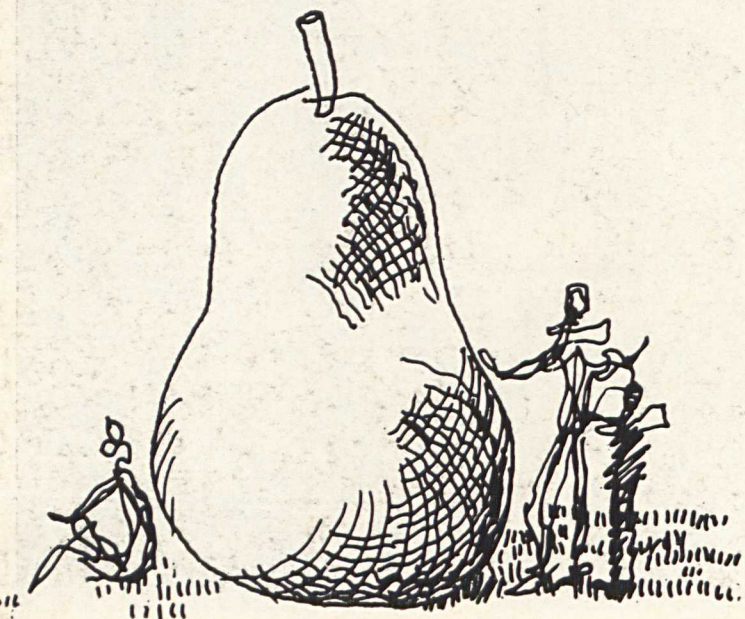
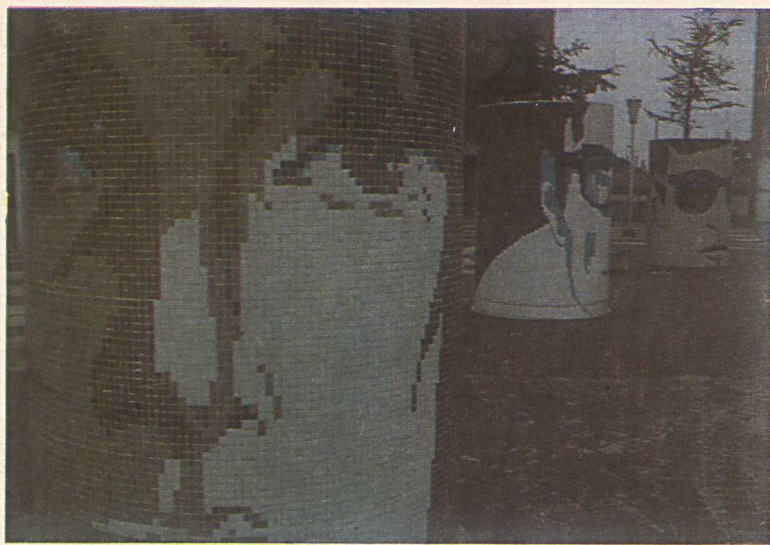
Вспоминая классическую виллу «Савой» Ле Корбюзье, думаешь о том, что ее архитектурные формы создают вокруг здания свое собственное художественное пространство, притягивающее взгляд и заставляющее контрастно воспринимать здание по отношению ко всей окружающей среде. В этом смысле она подобна живописной картине. В Ля Гранд Борн пространство целого городка является как бы своеобразным художественным островом внутри среды, стихийно складывающейся по законам механизированной урбанистики. И поскольку это «новое пространство» пластически развивается на площади в 90 га, оно и «живет» в своем, на свой лад отсчитываемом времени. Здесь как бы возникает свое «новое время». Отсюда и острое состояние исключенности из обычного суматошно-утомительного городского ритма жизни.

Время как свойство новой пространственной пластики города нашло свое отражение в темах декоративного оформления и даже в названиях кварталов и площадей. Трудно сказать, знали ли Айо и его коллеги нашего поэта Владимира Хлебникова, которого называют «Королем времени». Во всяком случае в Ля Гранд Борн невольно вспоминаются стихи Хлебникова, его мысли и мечты о художественном претворении времени.

Внутри кварталов разнообразие поддерживается особой трактовкой каждой площади, имеющей не только свое название, но прежде всего — свою тему декоративного оформления. На одной из них лежит огромная фигура своего рода девушки-гулливерши, полусыпанная песком: детишки играют в песке, а ноги фигуры служат им

Мозаичные портреты деятелей культуры перед Домом молодежи





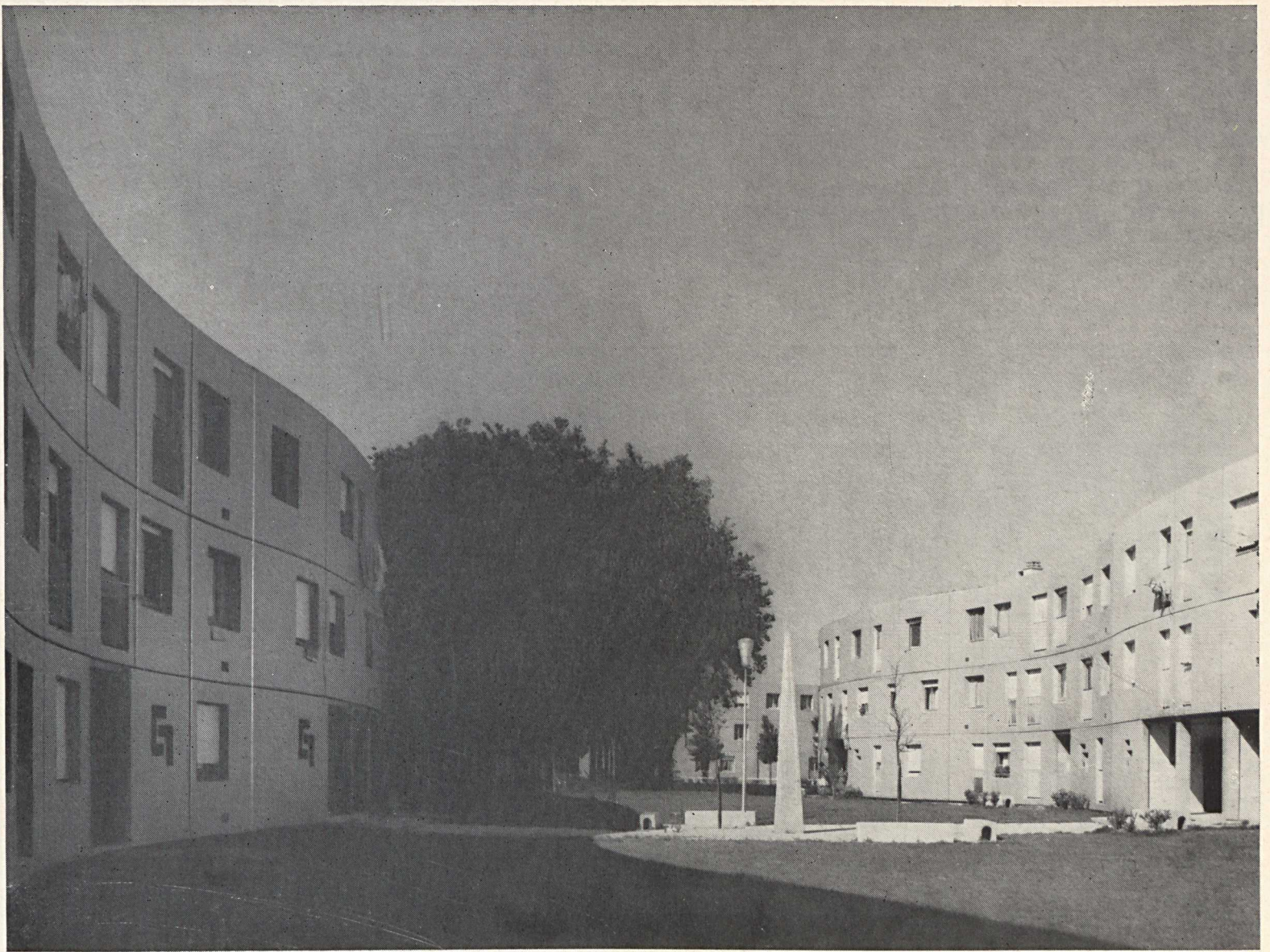
Дома на улицах Ля Гранд Борн разноцветны

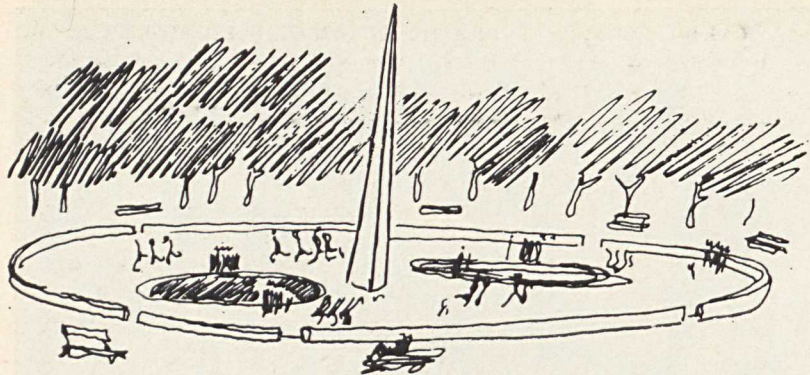
Рисунок игровой скульптуры в форме груши. Эскиз

на стр. 27

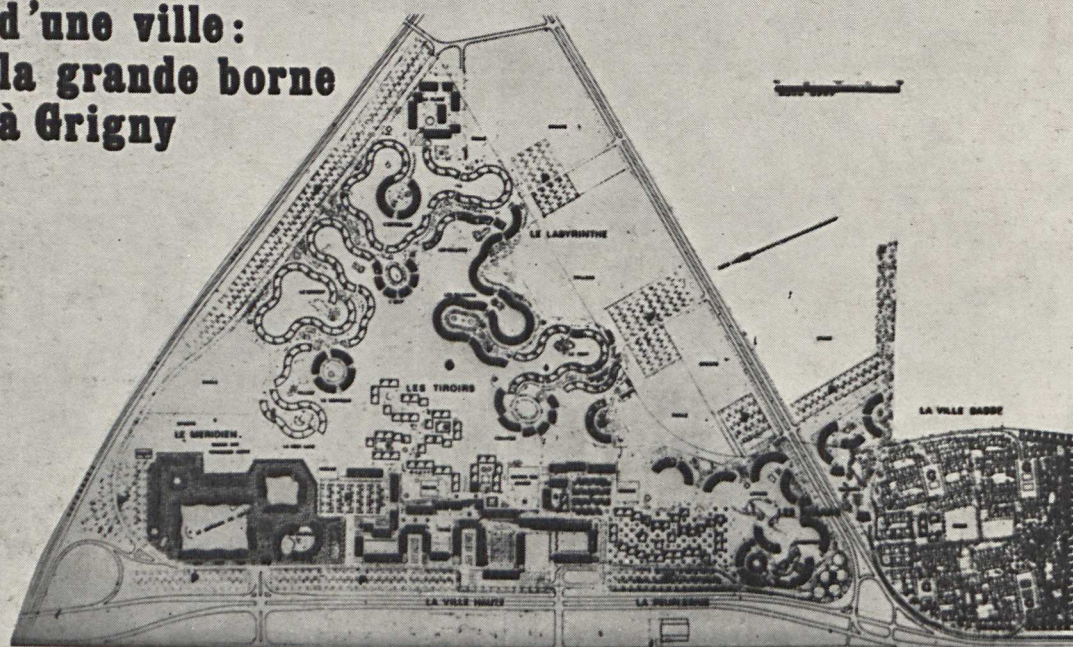
Дома-полуподковы придают кварталу живописный облик

Детская игровая площадка





**description
d'une ville:
la grande borne
à Grigny**



Солнечные часы. Рисунок

Мозаика «Дерево»
на торце здания

Планы городка Ля Гранд Борн

катальной горкой. Можно оспаривать пластические достоинства статуи, но придумано интересно. Вообще дети блаженствуют в этом городе, в котором, кстати, именно они проводят большую часть времени. В их распоряжении множество скульптур-игрушек. Они могут, например, «с риском для жизни» преодолеть вброд болото, населенное огромными бегемотами (вместо воды — песок).

А на другой площади, перед Домом молодежи, — огромные мозаичные портреты наших современников. Они оригинально развернуты на круглых пространственных формах. Высаженные на верху каждой из них елки или кусты смотрятся фантастическими зелеными прическами. Образы современников сказочно-реальны.

На одном из боковых фасадов домов все пространство занимает изображение дерева. Красочно-декоративное, оно в то же время воспринимается как огромная тень тут же стоящего деревца. На другом — портрет Рембо. Огромное яблоко напоминает мотивы поп-арта. Но это и информационно-рекламный знак торгового центра. Мотивы чисто декоративные и мотивы познавательные. Солнечные часы, по которым каждый умеющий читать может определить время в соответствии с графическими надписями и метками на постаменте. То же монументально-графическое разыгрывание темы полуденного меридиана. Японский садик камней. Садик природных деревьев-скульптур... Сколько выдумки в оформлении города! Ни один мотив не повторяется. А ведь денег было — один процент от строительства.

Сами авторы не считают свои работы произведениями монументального искусства. И вместе с тем в чем-то главном они монументальны. Мозаики не кажутся заплатами на фасадах, они композиционно решены в пространстве всей среды. Точно так же и скульптура, кото-

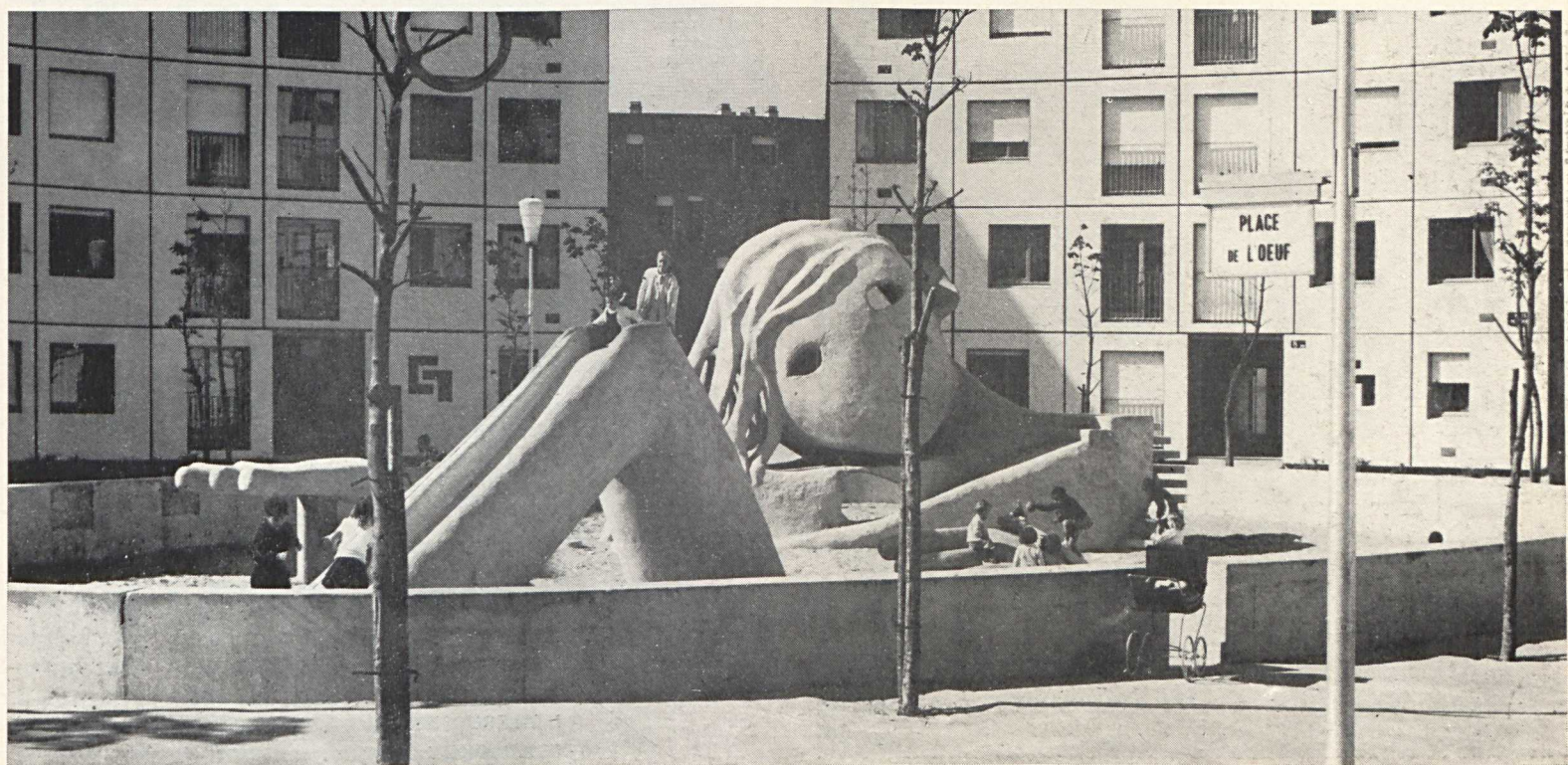
рая не исчезает в архитектуре, но и не стесняет зрителя, не довлеет над ним, не отгораживает пространство от него. Художник и скульптор композиционно организуют свои произведения с позиций архитектурного пространства. Архитектор «воображает», создает это пространство как живописец. По-видимому, они не спорили о приоритете архитектуры или монументального искусства в синтезе, потому что главным для них была и не архитектура, и не живопись или скульптура, а то пространство, та пластическая среда, которую они совместно создавали для людей. Вероятно, много претензий можно предъявить к проектам уличного оборудования — скамейкам, столам.

Ля Гранд Борн имеет своих исторических предшественников. Свободные планировки малоэтажных городских кварталов Берлина и Магдебурга с их яркой полихромией были созданы Бруно Таутом еще в 20-х годах. Ими восхищались Маяковский, Эренбург, Лисицкий... Но Бруно Таута первого и стали обвинять в патриархальности, антиурбанизме, трактовке города как «новой деревни». Те же претензии предъявляют сейчас Айо. У урбанистов есть свои резоны. С другой стороны, социологи говорят, что Ля Гранд Борн феномен, уникальное явление, возможное лишь при специфических условиях — соседстве огромной телестудии, исключочей высотное строительство. Они говорят, что это «идеальный остров» в мире, отнюдь не разрешающий общественных проблем создания гуманной жилой среды.

¹ Машины паркуются на стоянках, расположенных вдоль периферической линии коммуникаций. Этот автопарк является своеобразным зеленым поясом вокруг города (в среднем два дерева на пять машин).

² Три квартала города решены на криволинейных формах, три — на прямолинейных, а один состоит из одноэтажных домиков с отдельными дворами.

Игровая скульптура
«Девочка-гулливерша»



Русский лубок на дереве XVII—XVIII веков

А. Сакович



«Трапеза
благочестивых
и нечестивых».
Москва.
1-я пол.
XVIII в.

Лубок исполнен
в традициях
настенных
росписей
царских
дворцов
и боярских
палат XVII в.



«Шут Фарнос —
Красный нос».
Москва. 2-я чет-
верть XVIII в.

Петруха
Фарнос —
фигура
переходная
от шута
придворного
к скомороху.
Прообразом
послужил
итальянец
Адам
Педрилло —
придворный шут
императрицы
Анны
Иоанновны

За последние двенадцать лет благодаря двум выставкам лубка и ряду популярных изданий русская народная картинка стала широко известна. Лубку подражают, о нем много говорят. Но своеобразие искусства народной гравюры еще не раскрыто, многие тайны ее истории не разгаданы. Для того чтобы их узнать, нужна тщательная профессиональная работа исследователей разных специальностей — историков, искусствоведов, прикладников, фольклористов, диалектологов, палеографов.

Выставка «Русский лубок на дереве XVII—XVIII вв.», открытая в январе—феврале этого года отделом гравюры и рисунка Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, явилась началом такой работы¹. Что же такое русский лубок как явление в искусстве, когда и почему он существовал как высокое национальное искусство графики, как отделить подлинно народные картинки от картинок для народа, русские лубки от украинских, каковы традиции русского лубка, его мастера и различные школы, говоря раздельно о лубке деревянном и лубке медном?

Русскими народными картинками принято называть все оттиски с гравированных досок, которые предназначались для широкого распространения и пользовались уважением и любовью народа (они существовали с XVII века до первой мировой войны). Но как неповторимая форма выражения народного сознания и самобытного искусства гравировки русский лубок существовал только в XVIII веке². Это была самобытная московская школа гравюры и, возможно, близкие ей по духу и традициям школы русского старообрядческого Севера, Поволжья и южной полосы России, противостоявшие официальной петербургской гравюре эпохи Петра и его преемников. Это был русский XVII век с неповторимым по национальному своеобразиему художественным мышлением, который наряду с архитектурой, иконописью и прикладным искусством Севера продолжал жить и отстаивать себя в XVIII веке.

Правде реального мира, провозглашенной Петром, правде разума и точных знаний лубок противопоставил правду чудес, правду вымысла и волшебных превращений; героической трезвой серьезности официальной гравюры петровской эпохи — добрую, радостную и веселую легкость сказки. И в то же время русский светский лубок, где отразился весь многообразный ход современной ему неофициальной жизни и утверждалось право на смех, мог возникнуть только в эпоху Петра, с крахом богословской культуры.

Первые светские лубки на дереве XVIII века («Кот казанский», «Мыши кота погребают», «Яга-баба едет с крокодилом драться») были таким же откровенным орудием политической борьбы раскольников и Петра I, как бумажные иконы XVII века — борьбы религиозной. После Петра деревянный лубок теряет политическую остроту и приобретает законченный сказочно-декоративный и разудалый характер.

В мире деревянного лубка мы видим русских богатырей и героев западноевропейских романов, актеров балагана и придворных шутов, реальных и фантастических зверей и птиц, сцены охоты,



«Охотник медведя колет, а собаки грызут». Москва. 1-я пол. XVIII в.

Близкие картинки встречались в царских потешных книгах XVII в.



Доска гравировальная, липовая, двухсторонняя «Георгий Победоносец». Москва (русский Север?). Середина XVIII в.

На обороте «Распятие с предстоящими Богородицей и Иоанном Богословом».



«Яга-баба едет с крокодилом драться». 1-я пол. XVIII в.

Пародия старообразцев на Петра I и его супругу императрицу Екатерину I

На стр. 30—33 лубки из собраний: Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина,

Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Государственного Исторического музея

першесть и любовной игры. Но почти все эти сюжеты, новые для русской гравюры, уже встречались раньше в иконописной миниатюре, народном прикладном или монументальном искусстве. Смех — принципиально новое свойство русского деревянного лубка, отличающее его в равной мере и от русского изобразительного искусства средних веков и от официального искусства XVIII века; появляется в лубке и ряд сюжетов вольного содержания, «низменные» образы которых противостоят возвышенному образному строю иконы, парадной живописи и гравюры XVIII века. Интересней всего в народной картинке гротескный смех, носителями которого на Руси испокон веку были скоморохи и который был широко введен в жизнь и узаконен Петром, его маскарадами, всешутейными соборами. Этот смех — орудие чудесных превращений, для которого нет невозможного. В лубке сам российский император может стать крокодилом или котом, его супруга — бабой-ягой, а придворный шут обратиться в героя-рыцаря... Убит и царь, и эпический герой, а новый гордо шествует себе на свинье и потешается над всем миром («Шут Фарнос — Красный нос»). Гротеск в народной картинке иногда говорит языком басни («Кот казанский», «Мыши кота погребают»), а порой ниспровергает грозных врагов, сделав их смешными страшилищами: Петра — крокодилом, Екатерину I — бабой-ягой («Яга-баба едет с крокодилом драться»). Петр-кот — это еще басня. Образ сатиричен по смыслу. Внешне это красиво и не смешно. Екатерина I — баба-яга — это уже смешно, зародыш карикатуры. Но жанр карикатуры не мог развиваться в деревянном лубке, так как народная гравюра прежде всего — искусство декоративное. Сатирическую функцию несет в нем почти всегда текст, смысл которого воздействует на нас независимо от изображения, а начертание шрифта имеет тоже декоративный характер. Так же выглядят в деревянном лубке картинки вольного содержания и листы, где новые герои — актер балагана, шут, герой-неудачник и герой-весельчак — должны были потешать народ («Фома, Парамошка и Ерема», «Фома да Ерема два братеника», «Савоська и Парамошка за карточной игрой», «Шут Фарнос — Красный нос», «Отдай мне ведра», «Пан Трык и Херсона»). Лишь очень редко картинка строится на эстетике безобразного («Мужик Пашка и брат его Ермошка»). Но эволюция деревянного лубка от величественного к смешному, совмещение в нем героических и комических черт никогда не делали его мелочным, его графический облик всегда оставался монументальным. Он должен был украсить стену, быть четко видимым издали, что исключало возможность дробных решений и требовало яркой раскраски. Лубок, гравированный на дереве, немногословен и статичен. В нем почти нет текста, а тот, что есть, всегда участвует в композиционном и декоративном решении гравюры (как в иконе, фреске, прикладном искусстве). В рисунке деревянный лубок не балагурит, не мельтешит, не рассказывает взалхлеб со всеми подробностями о происшествии. Он показывает нам мир, событие в целом, че-



«Царь Александр
Македонский».
Москва, 1-я пол. XVIII в.

Сюжет был
распространен
в росписи изразцов.



«Мужик Пашка и брат
его Ермошка».
Москва, 1-я пол. XVIII в.

Герои лубка —
народные шуты



«Баба нити прядет».
Москва, 1-я пол. XVIII в.
Лист, парный
к картине «Мужик
лапти плетет».

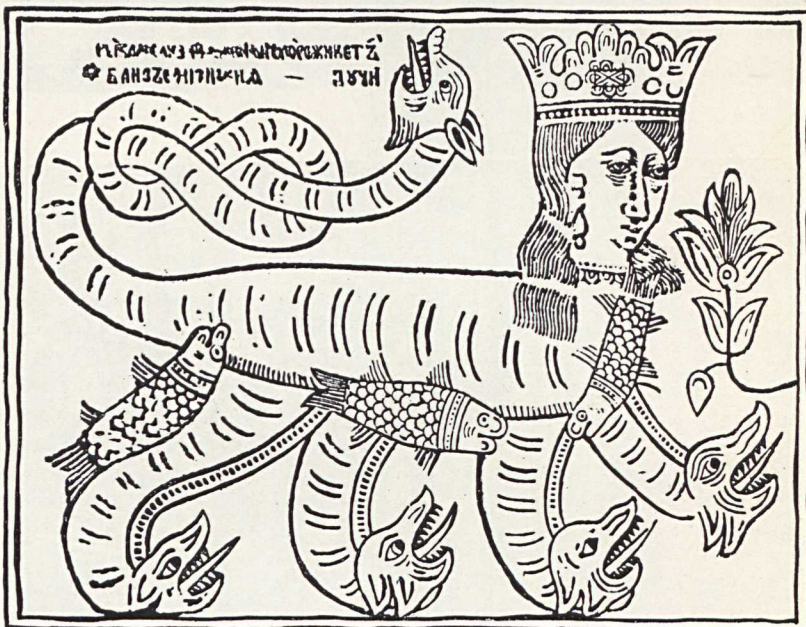
Сюжет встречался
в царских потешных
книгах XVII в.
и в игрушках

ловека, зверя вне временной протяженности, ярко выраженный характер, не проявляющийся во внешнем действии даже в таких лубках, как бой Александра Македонского с Пором или сцены охоты.

Композиция большинства деревянных лубков архитектурно и имеет симметричное построение, соответствующее не только плоскости стены, но и архитектуре здания. Теряют эти свойства за счет свободы и темпа движения только те лубки, основой которых является смех («Мужик Пашка и брат его Ермошка»). Деревянный лубок условен и фантастичен. Знакомые нам вещи понаты и связаны в нем между собой не по физическим законам предметного мира, а по декоративным законам искусства лубка. Все земное пространство превращается в народную картинку в условную плоскость доски, как оградой, замкнутую четырехугольной рамкой, которая удерживает границу мира условного и мира реального. Изображенные в этих пределах земные вещи теряют свои материальные свойства: реальный размер, объем, весомость, плотность и цвет, сохраняя лишь силуэт формы. Активная светлая поверхность бумаги, ясная контурная линия, декоративный штрих и фантастический цвет обладают в лубке редкой самостоятельностью. Поэтому точнее было бы говорить не о потере вещами своих предметных свойств, а о приобретении ими новых, о создании в народную картинку нового мира и новых вещей, где люди, звери, города, цветы, деревья и текст значимы лишь как детали неразрывного целого.

Композиции деревянных лубков большей частью вертикальные (иконный формат) или почти квадратные (пропорции изразцов) и, как правило, «завязываются» в центре. Края доски обычно легче и заполнены набором традиционных деталей (стилизованных цветов, листьев, трав и т. д.). Детали эти расположены на доске в самых разных местах в зависимости от центра тяжести основного изображения, уравнивают его, поддерживают плоскость листа, создают прихотливое орнаментально-ритмическое единство гравюры. Кадрировать лубок невозможно.

Народную картинку раскрашивали так же свободно, целю и фантастично, как компоновали. Цвет клали декоративными пятнами вразброс. Вначале сильный красный цвет, который давал листу яркий колорит. Он был не только самым ярким, но и более плотным (типа гуаши или темперы, тогда как все остальные краски были прозрачны, как акварель). В сочетании с красным обычно давали желтый, и оба эти цвета «заставляли» лубок сиять почти по-иконному. Затем клали менее яркие краски: зеленую, вишневую и серо-лиловую. Дополнительные цвета успокаивали, гасили силу красного и желтого и в то же время своим холодом подчеркивали ее. Порой в цветовую гамму лубка вводили контрастный к красному и желтому — черный или изумрудно-зеленый цвет. Красили лист так, чтобы соприкосновения красок были резкие, звонкие, как бы стучащиеся друг о друга, как на лугу, как в русском костюме. Как всякая вещь, деревянный раскрашенный лубок играл в интерьере роль цветового пятна, был подобен букету цветов.



«Коza и медведь».
1-я пол. XVIII в.

Традиционные персонажи
народных увеселений

«Волшебница Мелузина».
1-я пол. XVIII в.
Волшебница Мелузина — женщина,
осужденная каждую субботу
обращаться в полузмею
за то, что извела своего отца

«Кот казанский».
Начало XVIII в.

Сатира раскольников на Петра I.

Связь с цветом, расчет на раскраску долго сдерживали развитие деревянного лубка как графического искусства, но со временем его мастера научились извлекать из деревянной доски не только эффект орнаментального контура, но декоративного штриха и пятна, так что лубок вполне мог обойтись без раскраски («Царь Александр Македонский»).

Однако главным в решении деревянного лубка всегда оставался сюжет. Деревянный лубок смотрится как декоративно решенный сюжет и никогда как орнамент с сюжетными мотивами. Этим он в корне отличается от росписей предметов прикладного искусства, где сюжет вплетен в орнамент. Фон в лубке всегда чистый, незакрашенный. Чувство белого цвета бумаги — признак графического мышления. Оно еще не вполне сложилось у Корень³, в Библии которого фон закрыт цветом в подражание фреске, а порой цветом дорисовано то, чего нет в гравюре.

Чувство контура, плоскости и цвета бумаги отличает русский деревянный лубок и от лубка украинского, где «плоть» деревянной доски нередко вытесняет из гравюры бумагу. Фон в украинской народной картинке иногда раскрашен.

Расцвет русского деревянного лубка падает на первую половину XVIII века, когда, по словам Н. Забелина, «старая русская жизнь была лишь снаружи заставлена разными немецкими декорациями», когда народное архитектурное творчество было искусственно пресечено Петром, а потребность в нем еще не иссякла, когда мир искусства XVII века, который изгонял из жизни Петр, не хотел уходить и прятаться и открыто защищал себя у всех на виду.

Во второй половине столетия лубок на дереве был постепенно вытеснен медным лубком, хотя в течение всего XVIII века деревянные лубки продолжали печатать со старых досок. Одной из причин упадка русской народной гравюры на дереве послужил Указ о вольности дворянства (1762 г.), когда впервые началось глубокое проникновение в жизнь России западноевропейской цивилизации. Изменились вкусы провинции, возросла грамотность населения, и старый лубок перестал нравиться.

¹ Выставка народной архаической гравюры из коллекции Государственного исторического музея и Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, а также деревянный лубок из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина — первая из ряда экспозиций народной картинки, задуманных отделом гравюры и рисунка Музея им. А. С. Пушкина. Вслед за ней в будущем году будет открыта экспозиция русского лубка на меди XVIII—начала XIX веков.

² Народные картинки XVIII и XIX веков не являются народной гравюрой. Это — картинки для народа, которые резали профессиональные художники (XVII в.) и граверы полупрофессионалы (XIX в.). Они лишены своеобразия художественного мышления, фольклора и в большинстве своем выражают мировоззрение церкви (XVII в.) или вкус и представление о мире городского мещанства (XIX в.). «Народными» их можно назвать лишь по сфере бытования. Лубок конца XIX века полностью утратил и графическую культуру.

³ Василий Корень — автор Библии и Апокалипсиса (1696 г.), первой русской блоковой книги, родоначальник русского светского лубка. Кто был Корень — сказать трудно. Где были сделаны его книги — тоже. Начертание шрифта в них московское, манера подписывать свои доски напоминает украинских мастеров. Думается, Корень был живописцем-монументалистом, пришедшим в гравюру из фресковой живописи.

Лубочность народных изделий

О. Балдина

Проблема интерпретации народного искусства современными художниками — одна из давних и нелегких. Но сложность ее не столько в правомерности художника заимствовать формы из прошлого сколько в его способности познать народное искусство, почувствовать его глубину и в связи с этим понять задачи и возможности собственного творчества. Поэтому здесь хотелось бы вспомнить о «лубочности» произведений русского народного прикладного искусства. И дело здесь не в выяснении значения этого термина, сколько в том, что он позволяет говорить об общности, которая существовала между лубками и изделиями городского и крестьянского искусства уже очень давно и прослеживается в произведениях мастеров и художников-прикладников — наших современников. Эта общность дает нам возможность понять, как мастера прошлого воспринимали традиции и развивали в своем творчестве то новое, что шло от жизни, от окружающего их профессионального искусства. Проследить эти связующие нити — значит открывать и для себя что-то ценное, значит учиться постигать законы фольклора и народного прикладного творчества.

Лубок и произведения народных мастеров представляют сегодня не только музейные сокровища; по сей день они влекут скрытой эмоциональной силой, красотой и совершенством форм, выдумкой. В самой природе народного искусства много условного, народный мастер как будто чего-то не доказывает до конца, оставляя за зрителем право дорисовывать изображение собственной фантазией. Эта особенность народного искусства оказалась близкой современному ассоциативному принципу искусства — давать возможность зрителю самому прочувствовать поэтический строй произведения. Мир народного творчества богат и полон чувств, язык его незамысловат и лаконичен, не загромождает зрителю путь к постижению внутренней сущности произведения. Поистине замечательна способность народного искусства сочетать реальную действительность с миром вымысла и фантазии. Вот почему темы и мотивы, как и сама манера исполнения старых мастеров — незамысловатая, полная восхитительной непосредственности, — совсем не случайно оказались близки современным художникам и стали своего рода стимулом в поисках нового декоративного языка.

Восемнадцатый век принес в русское искусство большие перемены. Точно так же, как условные приемы древнерусской живописи, были вытеснены «светскими западными формами», так и в творчестве народных мастеров происходит обновление старых мотивов и изображи-





На стр. 34

Изразец. XIII в. ГИМ

Часть занавеса.

Набойка. XVIII в. ГИМ

Деталь прялки.
с. Борок Архангельской обл.
XVIII в. ГИМ



На стр. 35

Крышка сундука. XVIII в. ГИМ

Деталь шкафа. XVIII в. ГИМ

Изразец. XVIII в. ГИМ

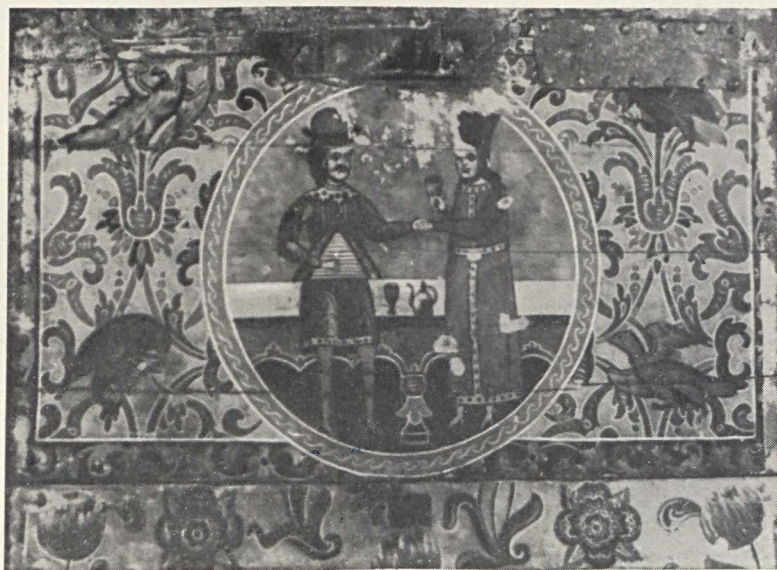
Пряничная доска.
Начало XIX в. (?) ГИМ



тельных форм. Не последнюю роль в этом «ветшании» старого сыграли и народные картинки. Русские народные картинки обладали многими замечательными качествами среди них — понятность изобразительных приемов, ясность повествования, здравая оценка действительности, чувство юмора, смелость в показе жизненных ситуаций. В этом смысле картинки раскрывали безграничный простор для воображения, побуждали к творчеству мастеров, работающих в других видах искусства. Недаром ремесленники, которые изготавливали сундуки-подголовки для дальних путешествий, коробья и поставцы, резали доски пряников, костяные шкатулки и гребни, и даже живописцы и вышивальщицы не могли остаться равнодушными к лубочным картинкам.

Трудно, на первый взгляд, понять, почему пряничные доски именуют «скульптурным лубком». Пряник с давних пор служил лакомством детей, был украшением праздничного стола, свидетельствовал о выражении дружеских чувств. Поэтому в прянике главным была красота формы, особая тщательность узора. Но в XVIII веке пришла своя мода и на сюжеты и изображения в пряничных досках. Устаревшие геометрические орнаменты и незатейливые узоры вынуждены были уступить место новым рисункам. «Прянично-пекари, — как писал собиратель и издатель народного искусства И. Голышев, — перебивали друг друга новыми манерами-рисунками, и резчики изобретали свои выдумки на досках для привлечения покупателей и потребителей». И здесь большую услугу оказали лубки. В пряничных досках появилось символическое изображение вазы с цветами, которое венчала, как и в лубке, надпись — «знак любви» и изображение стола и поставленных на нем рюмок; излюбленным стало изображение всадника, воинов, дам и кавалеров, своеобразного «натюрморта» с лежащей рыбой. В последнем мастер пряничной доски (так же, как и гравёр) поместил в одной плоскости предметы с боковой и верхней точек зрения, все тщательно детализировал. Таким образом, реальные предметы приобретали новую жизнь в форме декоративно-осмысленной и столь же декоративно воплощенной реальности.

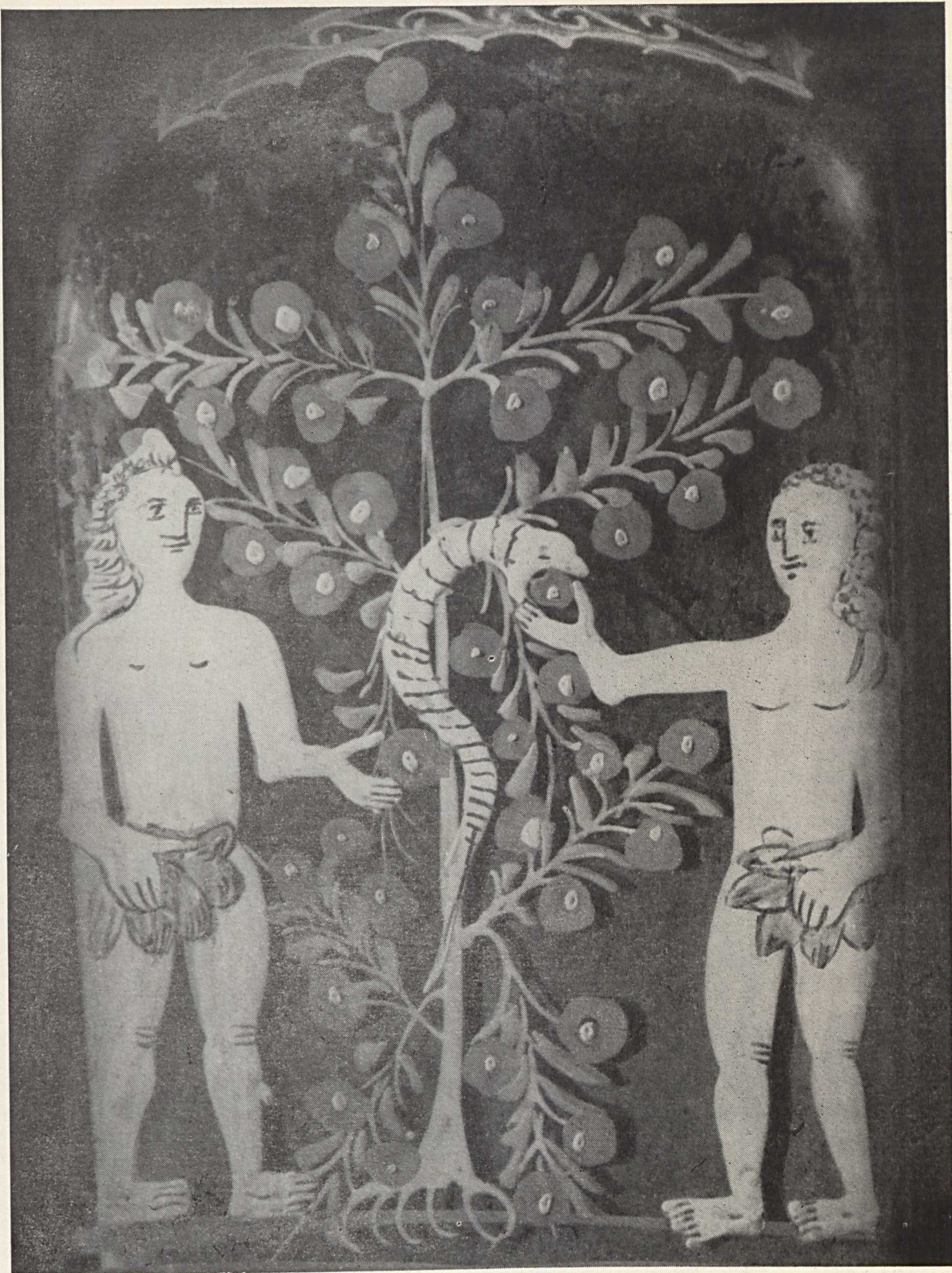
Но означало ли все это, что создатели пряничных досок стали подражать популярным в то время лубочным картинкам? Вовсе нет. Однако новые сюжеты с их особой занимательностью не могли не повлиять на характер и особенности трактовки тем. И как только мастера пряничных досок отказались от привычных образов и тем, они тотчас в чем-то приблизились к создателям лубков. Это сказалось в способе овладения рисунком и новыми средствами изображения, в той особой «лубочной» условности, в которой преобладала повествовательность рассказа. Художественные особенности изобразительного языка, присущие картинкам и пряничным доскам, очевидно были проявлением общности художественного видения мира их создателей, общности этих искусств в стремлении к известной жанровости. И все же, вводя в свои произведения новые мотивы, навеянные реальной действительностью, мастера пряничных досок избегали станковости картинок, так как прекрас-



Изразец. XVIII в. ГИМ

Крышка сундука.
Начало XVIII в. ГИМ

Дверца шкафа. Начало XVIII в. ГИМ



ШТОФ СЪ ИЗЪБРАЖЕНІЕМЪ АДАМА
 И ЕВЫ. СТЕКЛО, РОСПИСЬ.
 СЕРЕДИНА ХVІІІ В. ГИМ



Штоф с изображением Адама
 и Евы. Стекло, роспись.
 Середина XVIII в. ГИМ

Короб лубяной. XVIII в. ГИМ

Ф. Лейбович.
 Панно деревянное с росписью.
 Ленинград, 1969



что понимали задачи своего «пряничного» искусства.

Не менее тщательно, чем пряничные доски, украшались предметы домашнего обихода — вальки и рубели. Мы не встречаем среди них точных аналогов лубку. Однако герои и героини некоторых из них, разодетые в модные платья, очень напоминают дам и кавалеров, которых так часто изображали народные гравёры. В декоре вальков эта тема нашла свое дальнейшее завершение в связи с тем, что эти предметы предназначались в подарок невесте и, возможно, символизировали тот пышный ритуал венчания, который царил лишь в мечтах девушек, — здесь и танцующие тритоны, и медальоны с изображением жениха и невесты, и сама невеста, одетая по последней моде, и кавалер, наряженный в камзол, чулки и ботинки. Эти уникальные произведения, выполненные в технике тончайшей резьбы, роднит с лубком тот же характер изобразительного языка: симметрия, плоскостность и наивность фигур, трактовка лиц и одежды как результат все той же общности художественного видения.

Еще один безымянный мастер-резчик по дереву использовал для украшения тыльной стороны рубеля знаменитую картинку «Как мыши кота хоронили». Из-за нехватки места мастер ограничился только изображением главных персонажей «печального происшествия» — кота, лежащего на санях, мышей в упряжке, мышонка, играющего на свирели, и мышей «из больших питейных погребов». Представленная сценка не получилась изолированной от самого предмета, не приобрела вид наклеенной картинке. «Лубочность» и здесь навеяна не столько желанием как можно точнее воспроизвести сюжет, сколько близким пониманием изобразительных задач. Рамочка из фестонов-рубчиков, обрамляющая края рубеля, узорные сани, ритмически повторяющиеся силуэты мышей, их шерстка в виде горизонтальных штрихов, пластическая округлость силуэтов, умелое расположение фигур (на широком конце громоздкая фигура кота, на сужающейся — вереница мышей), придание композиции своеобразного движения — все это делает рубель вполне самостоятельным, выразительным в художественном отношении произведением.

Когда рассматриваешь расписные деревянные изделия — сундуки, поставцы, коробья, то невольно вспоминаешь лубочные картинки: тот же четкий графический контур, локальная, на редкость смелая раскраска, во многом близкие образы и сюжеты. Это сходство было замечено еще в прошлом столетии известным историком И. Забелиным. Он предположил, что в те времена, когда не было бумаги, лубочные картинки уже существовали на лубяных коробьях. Однако анализ этих росписей показывает, что в их основе лежало художественное творчество, «мудрое своими вековыми традициями», по выражению В. Воронова. В самом деле, рисунок на коробьях отличается от лубочного: контуры его резки, формы геометричны, с неожиданными переходами в плавные, словно завитки орнамента, очертания. Все здесь подчинено прихотливой игре причудливо извивающейся линии.

XVIII век «отменил» традиционную ма-



Л. Нисенбаум.
Декоративное блюдо. Глина,
роспись. Ленинград. 1967

Г. Чистов
Платок. Шелк, ручная роспись.
Москва. 1970

В. Смоляр
Чайник «Скоморохи». Фарфор.
Новгород. 1970

неру письма на коробьях. Вместо загадочных персонажей в высоких боярских шапках появляются хорошо знакомые нам по лубку кавалеры и солдаты, одетые в петровские мундиры, кафтаны и треуголки. Они так же пристально взирали на зрителя своими кукольными глазами, забавно согнув руки в локтях и раздвинув носки модных туфель. Разместившись на крышках и боках коробьев, забавные и веселые, они жили, как истинные герои сказок — воинственные и непобедимые, добрые и немного беззащитные. По народным представлениям они, по-видимому, все еще играли роль оберегов, как некогда в древности символические изображения кентавров и зверей, — недаром в подобных коробьях хранились вещи и драгоценности.

Приблизительно то же происходит и с сундуками и поставцами, которые расписывали мастера-ремесленники. Когда раскрываешь створки одного из таких уцелевших поставцов начала XVIII века, сразу же замечаешь на внутренней стороне дверец женскую и мужскую фигуры. Кажется, что они направляются навстречу друг другу. Надписи поясняют изображение — «девица прекрасная» и «молодец преизрядный». Фигура девицы уже ничем не напоминает былые изображения иконописного характера: она одета в яркое платье покроя петровского времени, на ногах модные башмаки на широких каблуках. Девица словно приобрела земную реальность и полностью, отныне она уже твердо и решительно ступает по земле. «Молодец преизрядный» по своему наряду тоже не уступит девице — на нем кафтан с отворотами из красного сукна и очень забавные узкие в полосочку штаны. В руке у него традиционный кубок, очевидно с вином, глаза обращены на девицу, и весь он устремлен к ней, вот точно так же, как кавалеры на лубочных картинках. Почти в одно время с лубочными картинками в росписях других бытовых предметов горячо почитаемый сюжет «молодца» и «девицы» в древнерусских одеждах уступил место более современному и модному мотиву, который был на редкость непринужденно вплетен в узоры ветвистых растений, украшенных разноцветными листьями, по которым порхали птицы и разгуливали звери.

Особенно близка лубочным картинкам роспись на крышке сундука под названием «Пирушка иноземцев». Два кавалера и дама весело проводят время — поют, играют на мандолине. Дама с всклокоченными волосами и полуобнаженной грудью готова осушить бокал с вином, точь-в-точь, как «гулящая Херсонья» на лубочной картинке. Ведь недаром, по свидетельству одной повести того времени, все в подобных «дамах» должно изобличать легкомыслие и кокетство. Это и старались всячески подчеркнуть создатели лубка и росписи. Не обошлись народные мастера и без прославленного героя — Александра Македонского, издавна столь почитаемого на Руси. Они изображали его, как и в лубке, в царской одежде, в позе воинственной и героической. На одной из росписей крышки сундука Александр Македонский особенно напоминает «Славного витязя Бову королевича». Сходен и рисунок всадников, и позы лошадей. В данном случае мастер, расписывая

сундук, использовал широко популярную лубочную картинку с любимым персонажем русских юношей того времени — Бовой королевичем.

Народные картинки сыграли свою роль и в расширении круга сюжетов на прялках. В XVIII веке на прялках начали появляться сценки с изображением людей, то едущих на санях, то скачущих верхом, то на посиделках, за работой или чаепитием; известны даже сюжеты литературных произведений и народных сказок. На одной из прялок XVIII века изображен выезд на санях молодой женщины в высоком кокошнике. Поза ее необычайно торжественна и величественна. Скорее всего это было какое-то символическое изображение — выезд Весны-красны навстречу Зиме или что-то другое. Но художник очень подробно, по-лубочному наивно, изобразил сани, упряжь, возницу, что кажется он вот-вот соскочит с возка. Жанровые сценки на прялках возникали как примета нового времени, иного образа жизни. Но сюжет в них был по-прежнему уподоблен орнаменту. В этом сказалась особенность художественного мышления крестьянских мастеров, которые любой сюжет вводили в «стихию узора».

Среди других видов прикладного искусства, в той или иной степени испытывавших воздействие лубка, можно назвать и набойку, и изразцы, и вышивку, и изделия из кости и металла. Сопоставление их показывает, что многие мастера народного прикладного искусства обращались в своем творчестве к лубку как одному из самых популярных видов искусства своего времени. Понятие «лубочность», отражая общность мировидения народных мастеров, является широким и многосторонним понятием и может трактоваться как национальный стиль в русском народном искусстве XVIII столетия. В свою очередь, сходство изобразительной системы лубка и произведений прикладного искусства, общность их декоративных принципов позволяют считать лубочные картинки замечательными творениями народного графического искусства. Вот почему в последнее время часто приходится слышать, что произведения современных народных мастеров и художников-прикладников называют «лубочными», желая этим подчеркнуть их наивно-образный строй, яркую праздничность и нарядность.

Интерьер русского модерна (1900 — 1910 гг.)

Е. Кириченко



И. Фомин.
Стулья, 1902—1903

Выставка архитектуры
и художественной промышленности
нового стиля

К концу XIX века старая система интерьера, изжившая себя в художественном отношении, изживает себя и в плане функциональном. Стремление украсить и индивидуализировать каждую вещь начинает приходить в противоречие с прогрессом производства, со все убыстряющимся темпом и деловым стилем жизни. Вдруг обнаруживается, что совсем недавно казавшаяся уютной и покойной мебель трудоемка в чистке и громоздка, что стеганую мебель трудно выколачивать, глубокую резьбу — протирать, что складки портьер служат накопителями пыли, а рельефный декор столов и кресел впирается в тело. Формирование новой пространственной системы интерьера протекает в конце XIX — начале XX веков в рамках стиля модерн.

Модерн рождается под лозунгом неприятия не только эклектики, но и всей постренессансной архитектуры. Анализ стилевой системы эклектики и модерна убеждает в том, что различие между ними является более кардинальным и глубоким, чем между стилями одной эпохи, принадлежащими к одной архитектурной системе, скажем, между классицизмом и эклектикой, классицизмом и барокко, даже эклектикой и барокко.

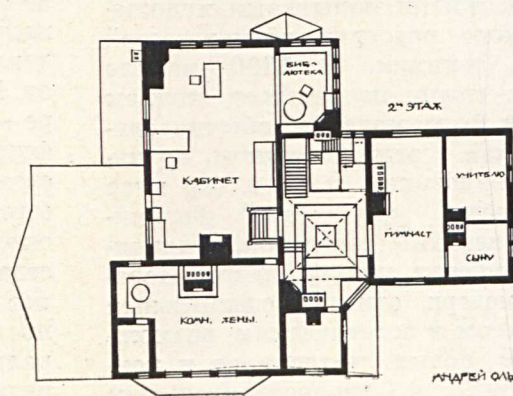
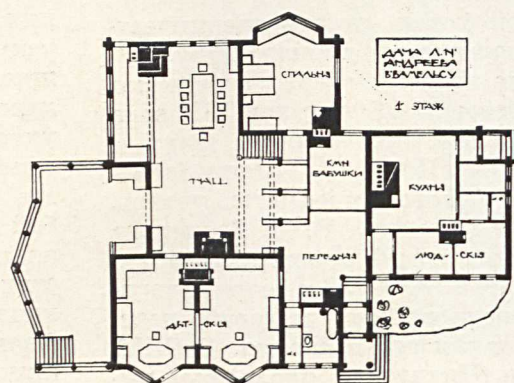
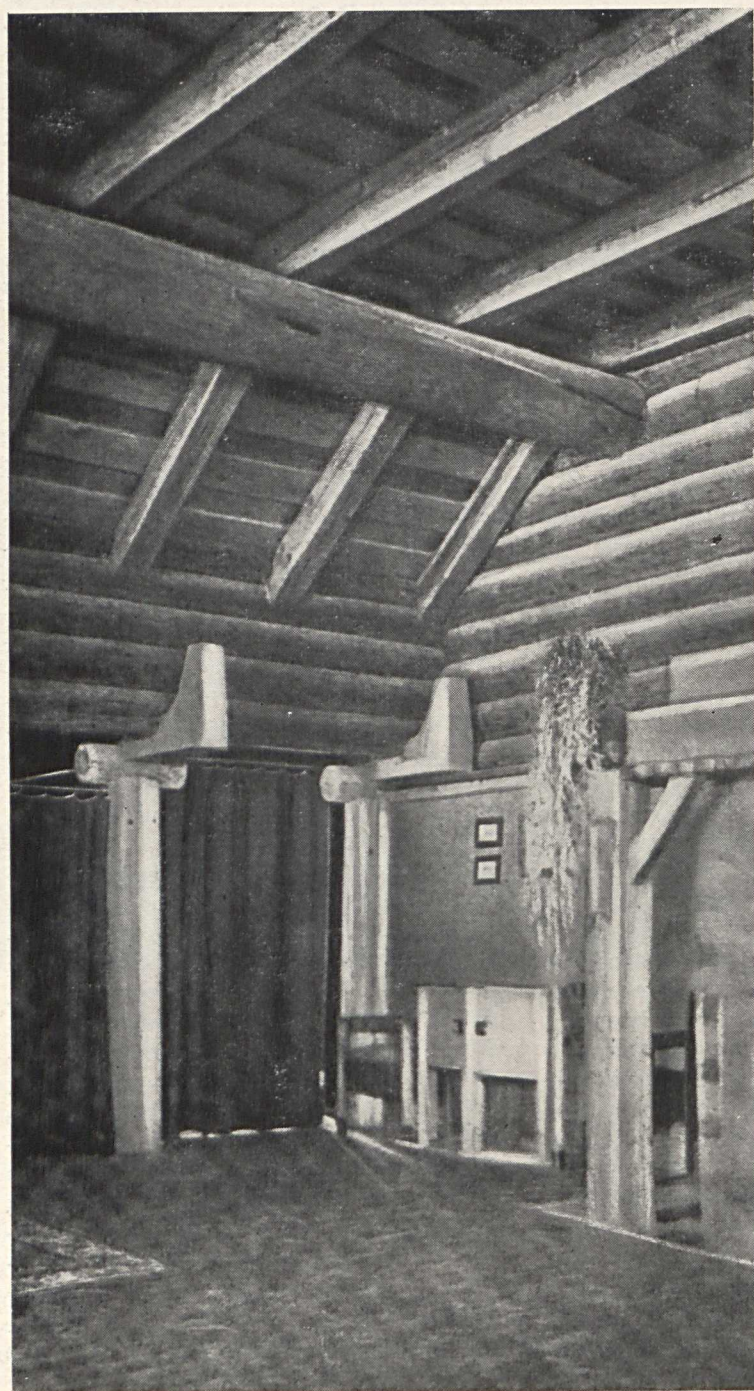
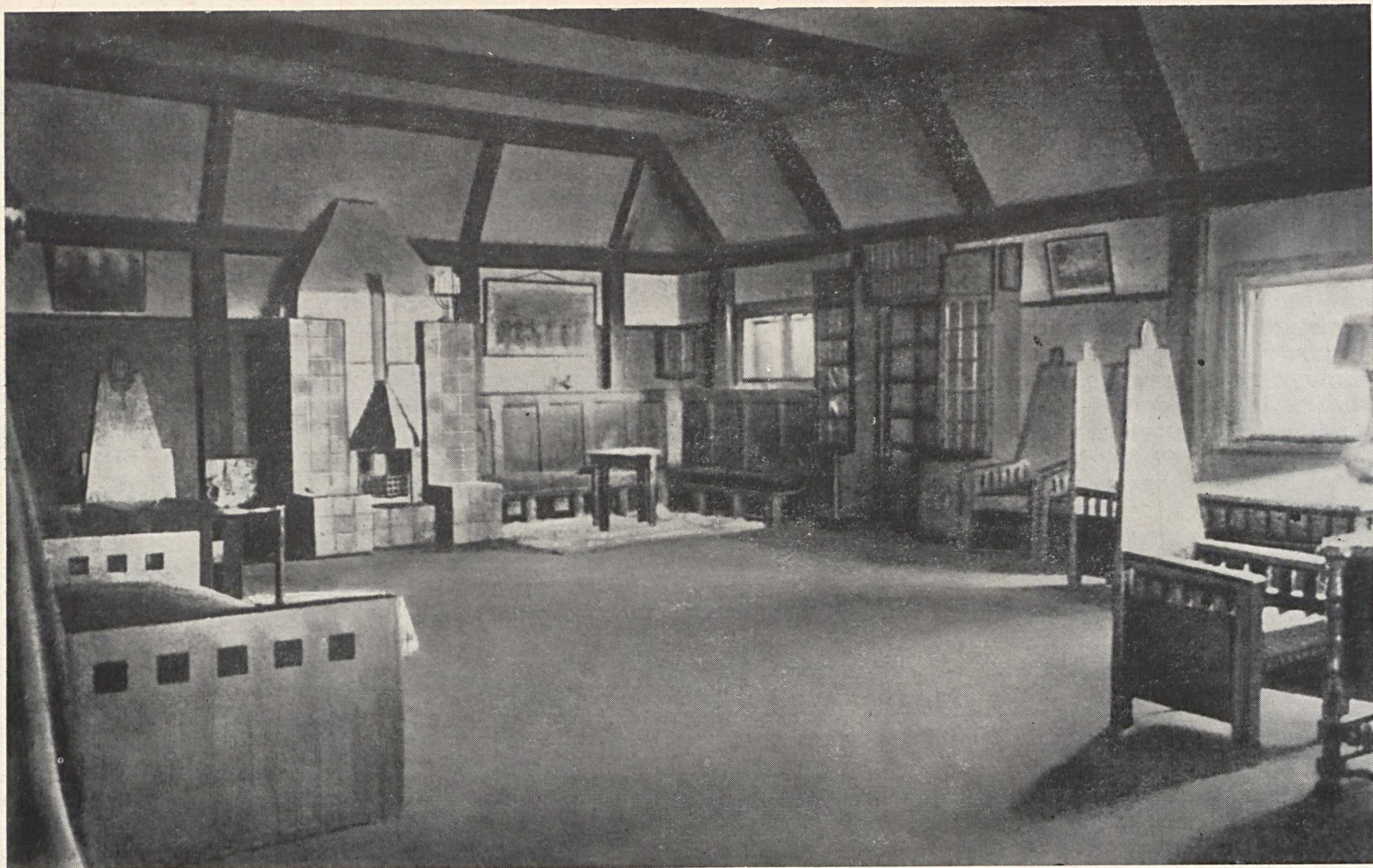
Модерн можно классифицировать не только как новый стиль, но и как первый этап архитектуры новейшего времени. Приблизительно логику развития модерна можно свести к следующей схеме: переход от поисков новой орнаментации, органично связанной с архитектурной формой (функциональной и конструктивной), к целостной архитектурной форме, полезной и прекрасной одновременно, исключаяющей необходимость дополнительного украшения, от программной новизны и уникальности — к столь же программному зрительному рационализму и стандартизации, от стилизации (преимущественно средневековых образов и природных объектов) к неизобразительной форме, от ремесленничества к машинному производству.

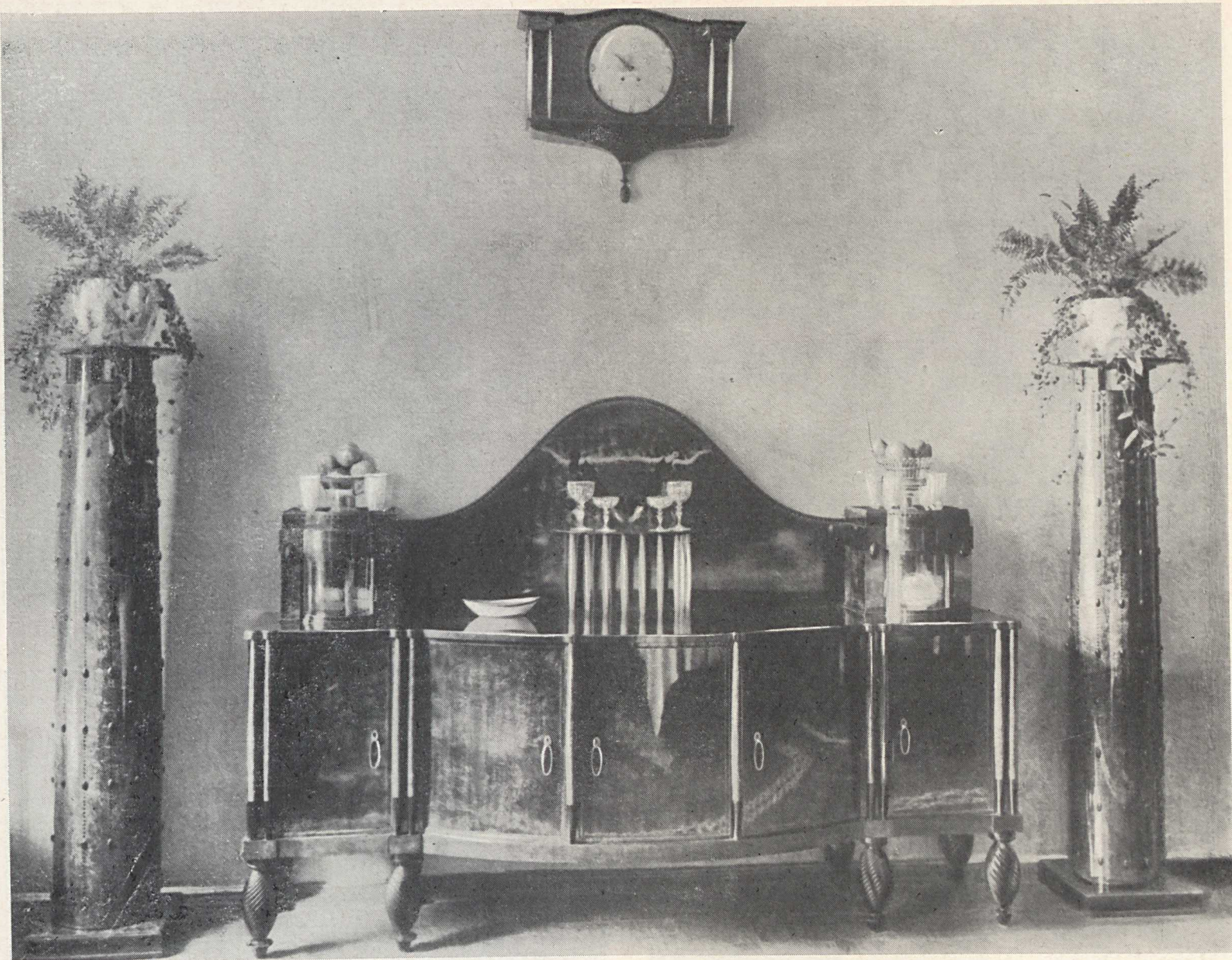
Первые ростки модерна возникают на рубеже 70—80-х годов XIX века в разных точках земного шара — в Англии, Испании, России (декорации, бытовые предметы, утварь, книжная графика В. М. Васнецова и Е. Поленовой) в формах второго после 1820—30-х годов возврата к средневековью и нового переосмысления его наследия. В США модерн (Чикагская школа) был вызван к жизни попытками художественного освоения возможностей новой техники. В 1890—начале 1900-х годов переживает подъем вторая фаза модерна, обычно связываемая с этим термином, ар нуво, югендстилем и т. д. (ар нуво в Бельгии, мюнхенский, берлинский, венский сецессион, итальянский либеоти, школа Глазго). Поздний модерн отмечен специальным интересом к эстетическим возможностям новых материалов и конструкций, к градостроительным

проблемам, проблемам массового жилища и массового производства. Национально-романтическая струя, положившая начало модерну в Центральной Европе, никогда не играла сколько-нибудь значительной роли. Это явление второго плана, поскольку пафос модерна направлен на освобождение от подражательности. Подход к национальной форме далек от единообразия. Для Англии и Голландии национальная форма — не цель, а средство создания современной архитектуры. Напротив, в Испании, на востоке и севере Европы обращение к средневековью связано не столько с поисками современной, сколько национальной формы; в ней видят выражение национального духа, подтверждение факта существования определенной национальной традиции. Национально-романтические тенденции модерна с наибольшей силой выразились в творчестве гениального уроженца Барселоны Антонио Гауди и финна Элиэля Сааринена.

В основу модерна легла концепция самоценности искусства как особого продукта человеческой деятельности, представление о художественности как о специфической категории искусства, диалектическое понятие «нераздельности и неслиянности» (А. Блок) искусства и действительности, философски обоснованное Д. Рескиным, Ф. Достоевским, В. Соловьевым. Суть новой концепции сводится к следующему. Ценность произведений искусств не только в их практической полезности (дом служит жилищем, чаша — для питья, картина расширяет познания о мире), но и в бесполезности, по высшему счету оказывающейся полезной до чрезвычайности. Радость эстетического наслаждения делает человека человеком, облагораживает и возвышает его душу, укрепляет нравственность. Многозначности функций искусства и их неустойчивости соответствует целостность композиционной системы модерна, не знающей деления на формы художественные и нехудожественные, стилеобразующие и утилитарные. Форма чисто декоративная, выполняющая роль украшения, не является в модерне стилеобразующим фактором. Вместе с тем модерн больше, чем любой другой стиль, проявляет специальную заботу о красоте. Это следствие своеобразной полемичности концепции модерна: утилитарная форма может быть красива, в ней акцентируется декоративное начало (в противоположность функционально-конструктивной трактовке декоративной формы в архитектуре от Возрождения); и в той же мере — следствие новых социальных функций искусства, видевшего свою миссию в преобразовании действительности, преобразовании окружающей человека среды средствами красоты. Создавая прекрасное окружение, художник творит прекрасного человека. Происходит радикальная переоценка ценности различных видов искусства. На

первый план выдвигаются искусства, способные продолжительно воздействовать на огромные людские массы, — театр и архитектура. Станковая живопись и скульптура утрачивают былое значение. Возрастает интерес к деланию вещей, к искусствам, непосредственно связанным с жизнью, бытом, его украшением, оформлением, к среде, где эти вещи живут, — к интерьеру. Осуществление грандиозных замыслов преобразования действительности модерн, в полном согласии с учением Рескина, начинает со сферы ежедневного пребывания человека — окружающих его бытовых вещей и интерьера его жилища. Жилой дом, а точнее, городской и загородный особняк — одна из основных архитектурных тем модерна и самое полное воплощение его претензий на создание прекрасного и соответствующего духовным запросам личности окружения. Восстаивая против всех отживших канон, модерн посягал и на каноны социальные. Другое дело, что в условиях буржуазного общества претензии модерна на переустройство окружающей среды смогли получить осуществление прежде всего в особняках миллионеров. Построенный по проекту Ф. О. Шехтеля особняк Рябушинского (1900 год, ныне — музей-квартира А. М. Горького в Москве, угол улиц А. Толстого и Качалова) был охарактеризован современником как «стиль сверхмодерн, стиль миллионов». Аристократизм и демократизм сплетаются в модерне в сложном диалектическом единстве. Вообще ему в высшей степени свойственно единство противоречий. Демократизм модерна иного рода, чем демократизм эклектики, бывший в значительной степени демократизмом парвеню, могущего хотя бы чисто внешне приблизиться к аристократам. Демократизм модерна, так сказать, принципиален. Он мечтает об искусстве для всех, о прекрасном окружении для всех, о всеобщем, всепроникающем, всенародном, то есть массовом искусстве. Но на первых порах эта мечта фатально воплощается в формы нарочито уникальные, неповторимые — в этом видится протест против обыденщины, мещанства, повседневности, возведенных буржуазией в культ. «Новое направление не ставит себе целью выработать определенный идеальный тип жилища. Такая задача как раз противоречила бы основной сущности направления, которое провозглашает принцип индивидуализации форм. Вновь создаваемые формы должны в каждом отдельном случае соответствовать индивидуальным вкусам, привычкам и образу жизни заказчика: в этом соответствии и заключается внутренняя мощь нового направления, неразрывно связывающего себя с жизнью», — писалось в статье «Внутренняя отделка наших жилищ», опубликованной в журнале «Московский архитектурный мир» в 1913 году.





На стр. 42

А. Оль.
Дача Л. Андреева в Финляндии.
Кабинет. 1908

А. Оль.
Дача Л. Андреева в Финляндии.
Холл. 1908

А. Оль.
Дача Л. Андреева в Финляндии.
План 1-го этажа. 1908

А. Оль.
Дача Л. Андреева в Финляндии.
План 2-го этажа. 1908

На стр. 43

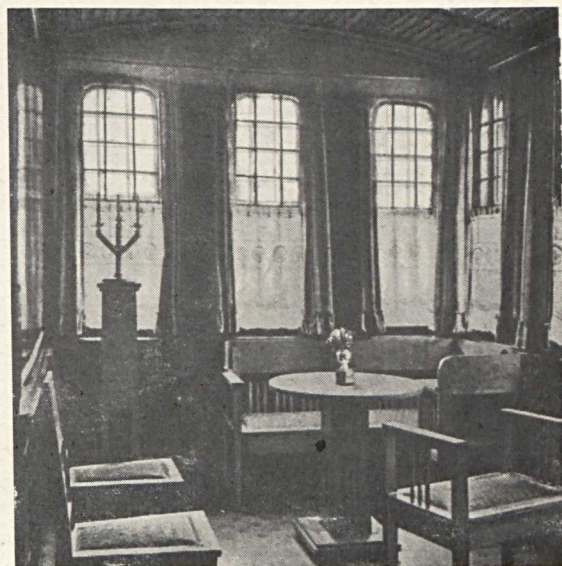
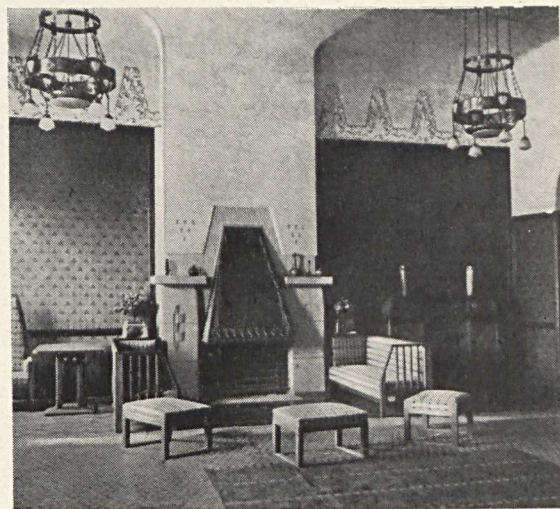
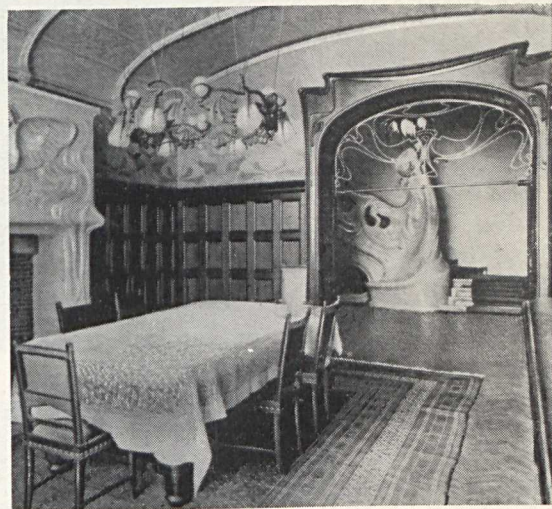
И. Фомин.
Убранство квартиры Поммер.
Столовая. Сервант. 1907—1908

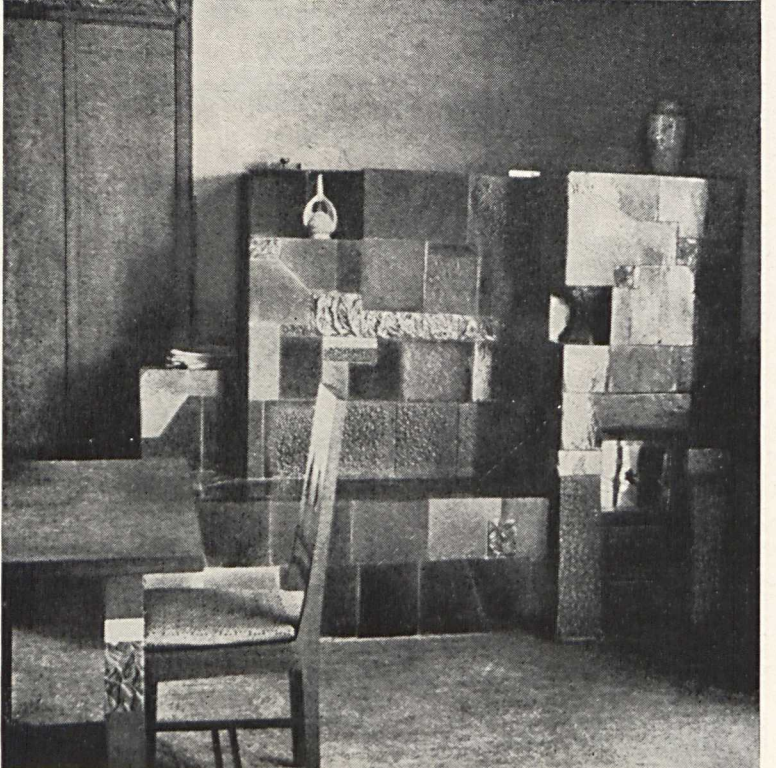
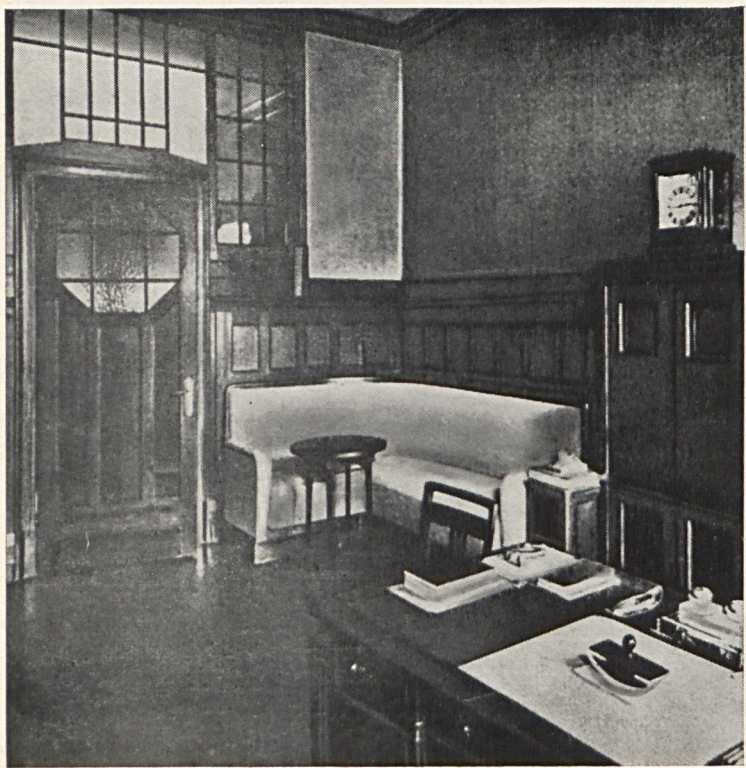
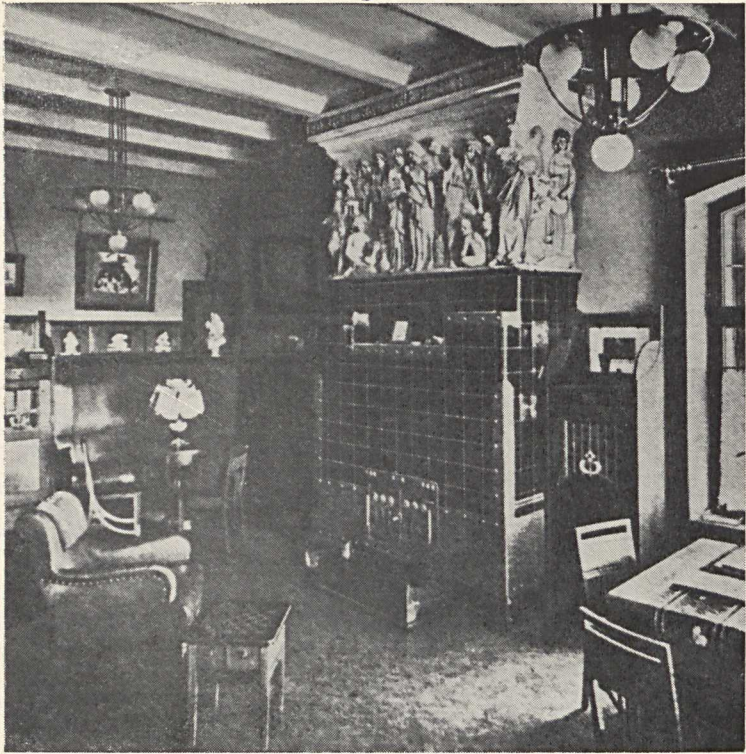
Ф. Шехтель.
Особняк Рябушинского
на М. Никитской в Москве.
Столовая.
Фото начала XIX века

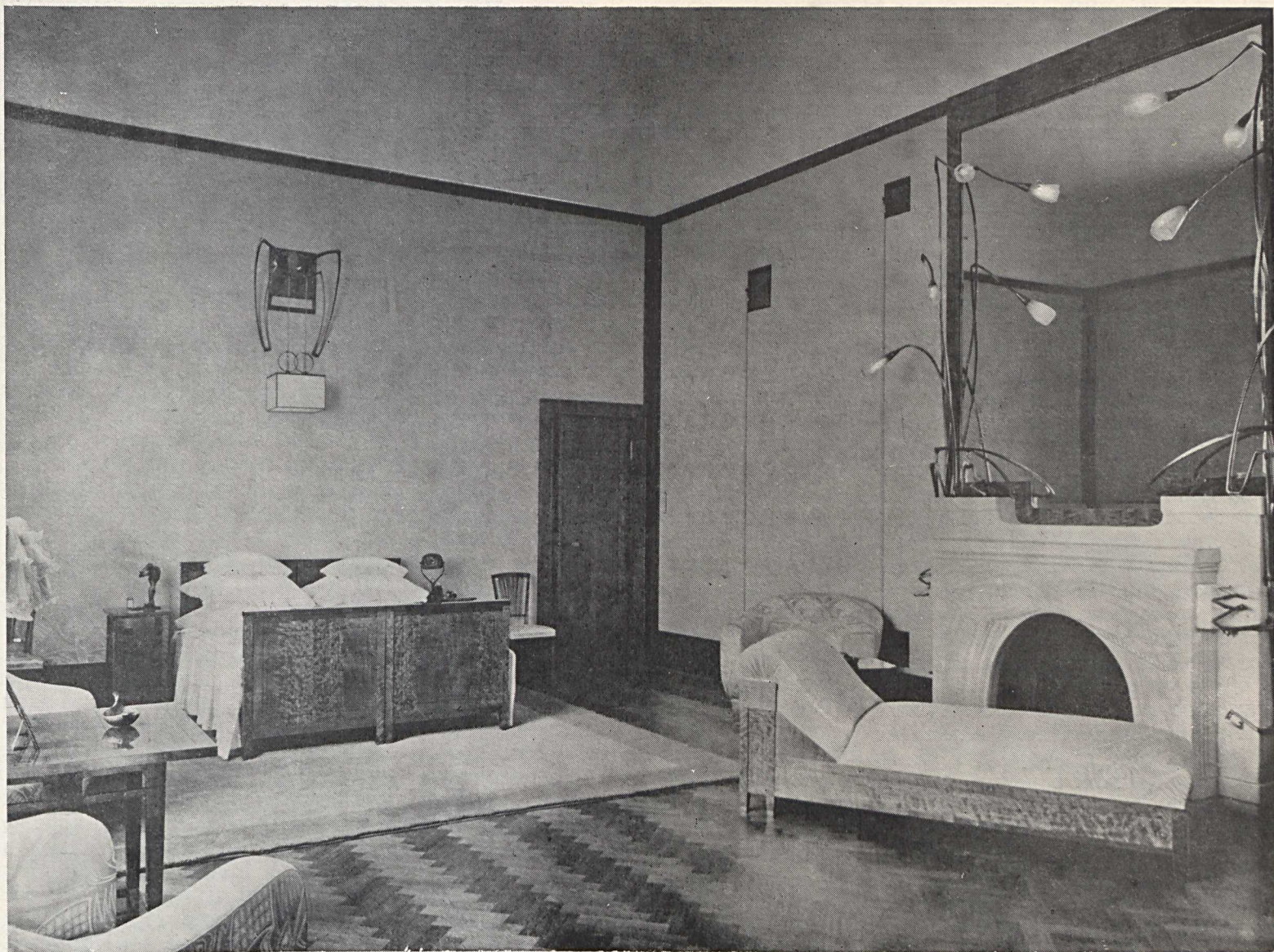
О. Мунц.
Гостиная Екатерининского
собраний. 1906

Р. Мельцер.
Особняк на Каменном острове.
Интерьер. 1900-е годы

Интерьер дачи М. Воронина
близ Райволи. 1909







На стр. 44
К. Шмидт.
Отделка кабинета. 1907—1908

И. Бондаренко.
Дом барона В. Штенгеля в имении
«Хуторок». Спальня.
1900-е годы

Вилла Рябушинского
«Черный лебедь» на Петербургском
шоссе. Холл. 1909

И. Бондаренко.
Дом барона В. Штенгеля в имении
«Хуторок». Кабинет. 1900-е годы

О. Мюллер.
Кабинет в петербургском доме.
1907

В. Симов, Л. Веснин.
Интерьер дачи Носенкова. 1909

На стр. 45
Ф. Шехтель.
Особняк Державиной в Москве.
Спальня. 1902

Ф. Шехтель.
Особняк Державиной в Москве.
Кабинет. 1902.



Наряду с принципом учета индивидуальных потребностей столь же действительны в модерне принципы целесообразности, комфорта. От интерьера требуются не бьющая на эффект роскошь, не обилие вещей и украшений, но разумная экономия и удобства.

Комфортабельность жилых домов (в первую очередь особняков) давала возможность, вкушая блага современной цивилизации, отдохнуть от уже проявившихся пагубных ее сторон — беспокойного быстрого нервного ритма жизни большого города. «Торжествующий американизм» нового века (А. Бенуа) с его бездушием, обезличенностью, антигуманизмом начинает отпугивать призраком полной утраты духовных ценностей в будущем. Все достоинства и возможности современной строительной и санитарной техники, виртуозность и мастерство архитекторов направлены на создание духовной атмосферы, полной изысканной чувственности, тонких неуловимых настроений, лиризма и одухотворенности.

Одухотворенность, поэтичность входят непременно частью в понятие комфорта как комфорт духовный, отождествляемый в равной мере с удовлетворенностью удобствами и уютом планировки и обстановки интерьера и с удовлетворенностью обстановкой, в которой чувствуешь себя приобщенным к далеким от обыденности высотам духовности и красоты. Вдохновляемые этой целью поиски новых форм мебели, предметов обихода, арматуры, оформления интерьеров неотделимы от радикального пересмотра традиционных пространственно-планировочных схем.

Планировка особняков утрачивает последние черты анфиладности, этого рудимента представительного быта дворянства, сохранявшегося в коридорной планировке. Модерн отказывается и от коридорной планировки в пользу своеобразно понятой центрической. Разрабатывается новый тип компактного, тяготеющего к квадрату плана, с такими же преимущественно квадратными комнатами, группирующимися вокруг холла.

В двухэтажных особняках в холле размещалась открытая лестница; для связи подсобных помещений устраивались дополнительные служебные лестницы.

Холл или другое центральное помещение особняка (в небольших постройках или дачах таковым часто бывала столовая) является композиционным центром плана, своеобразным внутренним ядром. Это его неподвижная, статичная ось, с которой связываются все остальные помещения. Именно от этого ядра, от этой пространственной доминанты строится сооружение — изнутри наружу. Жесткость, с которой выдерживается этот принцип, не исключает разнообразия и свободы приемов — асимметрии в расположении отдельных помещений, геометрической неправильности рисунка плана, смещенности холла с гео-

метрического центра и т. д. Но исходный принцип компактной центрической композиции выдерживается неукоснительно. Подчиненность помещений главному подчеркнута и чисто зрительно: холл не только самое большое из них, но и самое высокое.

Подвижность, динамичность пространства интерьеров модерна, сложно сочетающаяся с тенденцией к замкнутости, обусловлена динамизмом своеобразной спиралевидности композиций. Неподвижной осью спирали является холл. Лестницы делаются открытыми и располагаются таким образом, что по мере движения по ним, с каждым новым маршем, с каждым поворотом открываются новые и новые картины и перспективы.

Любимая модерном текучесть, подвижность пространства создается благодаря богатству и многообразию форм проявления пространственных связей между выходящими в холл отдельными помещениями. Под маршами лестницы образуется уютное пространство, сверху открывается живописный вид на помещения верхнего и нижнего этажей: на втором этаже часто создается площадка-галерея, объединяющая комнаты второго этажа. Общие комнаты, выходящие в холл, — вестибюль, столовая, крытая веранда часто не имеют дверей. Их пространство вливается в пространство холла. В холле и других помещениях устраиваются ниши, например широкая ниша-диван в столовой-холле, библиотека в кабинете. Ниши, проемы во всю стену, полупрозрачные перегородки из реек, переломы в графике движения, никогда не идущем по прямой (из передней — в прихожую, из прихожей — в кабинет, столовую, холл, в жилые комнаты) позволяют воспринять одно и то же помещение по-разному, с разных точек. Оно как будто обретает подвижность, изменчивость, многоплановость, поворачивается разными сторонами, становясь видимым во множестве ракурсов.

Центричность пространственного построения, сложное единство и взаимодействие статичного центрального ядра — своеобразной точки отсчета — и динамичности, изменчивости окружающих его помещений отличают постройки Ф. Шехтеля. Особняк Рябушинского представляет классический пример центрической композиции. В других его особняках (Морозовой, Дерожинской) постоянно испытываешь трудно передаваемое словами ощущение соотнесенности каждого помещения с основным, богатство пространственных связей отдельных помещений между собой, сложную, напряженную жизнь этих отношений, одухотворяющих интерьеры, создающих возвышенный, далекий от обыденности мир.

Чтобы ощутить истинное новаторство и своеобразие пространственной системы особняков модерна, следует вспомнить о принципах пространственной организации

дворцов классицизма, особняков и квартир эклектики. Целостность пространства парадных помещений классицизма достигалась с помощью анфилады — особым приемом расположения комнат, как бы нанизанных на проходящую сквозь все здание ось. Пространственное построение особняков модерна обладает единством, основывающимся на более сложной взаимосвязи — не однолинейной и статичной, а пространственной и динамичной, построенной на учете смены перспектив, на своеобразной динамической картинности, на расчете восприятия пространства во времени, тогда как анфилада классицизма не только принципиально однолинейна, но и зрительно статична. Единство интерьеров классицизма до некоторой степени насильственно: каждый их элемент настолько закончен, может быть, даже замкнут в своей законченности, что нуждается в помощи внешнего приема — нанизывается на ось анфилады. Имевшаяся в классицизме опасность превращения интерьеров здания в чисто механическое единство стала действительностью в эклектике. Коридорная планировка ее доходных домов и особняков принципиально атомистична: каждое помещение, будь то коридор или комната, самостоятельно и замкнуто в себе. Изолированности как принципу планировки соответствует и характер убранства комнат, основанный на принципиальной равнозначности этих элементов. Иными словами и в классицизме и в эклектике — в классицизме меньше, в эклектике больше — пространственное единство интерьеров достигается благодаря обязательной и достаточно жесткой геометрической схеме, тогда как модерн не знает изначально заданных форм, неустанно борется против этого.

В том же направлении, что и планировка особняков, эволюционирует планировка доходного дома, хотя изменения ее не так очевидны и радикальны — непреодолимым препятствием остается пока частновладельческий характер землепользования и необходимость максимально доходно застраивать участок. Но архитекторы настойчиво ищут путей улучшения планировки многоквартирного дома, преодоления грани между парадной уличной и непарадной внутриквартирной застройкой, повышают гигиенические качества при сохранении и даже увеличении рентабельности многоквартирного дома. Здание все меньше напоминает случайный конгломерат корпусов. Периметральную застройку с печально знаменитыми дворами-колодцами теснят более гигиеничные и архитектурно более продуманные планировки в виде перевернутой буквы Т и Г, положенной на бок буквы Н, буквы Ш, позволившие значительно уменьшить число негигиеничных и неэкономичных корпусов с однорядным расположением комнат. Сооружается большое число домов с открытым

парадным двором, начинают разрабатываться (особенно в конкурсных проектах) дома с зубчатым, крестообразным, пилообразным размещением корпусов, появляются проекты, предвосхищающие приемы строчной и рядовой застройки, односторонние дома-башни. Сходную с особняками трансформацию переживают городские квартиры, хотя коридорная планировка здесь обнаружила большую живучесть. Сокращается количество комнат и длина коридора, его стараются уподобить холлу особняка, заменив квадратной в плане прихожей, группируя вокруг нее жилые комнаты, также преимущественно квадратные.

Новой пространственной системе интерьеров соответствует новый характер убранства. Специальной заботе об украшенности, роскоши интерьеров эклектики, где всего «достаточно и даже много» модерн противопоставляет заботу о красоте, целесообразности и простоте. Тяга к созданию пространственного единства в интерьерах модерна неотделима от стремления к достижению их зрительного единства. Они словно очистились от ненужного хлама. Мебели сравнительно мало, и она тяготеет к стенам; широко начинает применяться встроенная и комбинированная мебель.

Деревянные панели стен сливаются со стенками встроенных шкафов, получают распространение встроенные диваны, комбайны в виде дивана с примыкающим к нему шкафом-этажеркой и т. д. Как об особенном достоинстве дома № 5 на Фонтанке в Петербурге (архитектор Л. В. Шмеллинг, 1904) журнал «Зодчий» пишет: «Квартиры имеют много удобных хозяйственных приспособлений: нет уголка в коридоре, где не было бы шкапчика, чуланчика, холодильника для провизии и других удобств».

Интерьер модерна ставит целью сделать красивой недорогую, практичную и вдобавок гигиеничную обстановку. Полезно или вредно для здоровья — едва ли не основной аргумент, указывающий на практичность. Необходимость простоты, агитация в ее пользу проходит лейтмотивом через описание всех комнат. Руководства по отделке квартир, рассчитанные на массового потребителя, рельефно отражают процесс переоценки ценностей, разрыв «с гнетущим авторитетом традиции» («Московский архитектурный мир», 1913, вып. II, стр. 109). Подчеркивается, что основным правилом оформления интерьеров является архитектурность. Вместо уютной тесноты, богатой и солидной отделки рекомендуется, начиная с лестницы, делать помещения «возможно просторнее и выше, дабы не получилось темного, гнетущего впечатления, ...навсегда оставить скверную привычку отделять стены в аляповатый и грубый тон фальшивого мрамора и балаганно расписных видов, помня... что простота и скромность являются лучшими украшениями»

(Г. Иоанниси. Мотивы внутренней отделки жилищ). Еще одно — постоянный совет использовать материалы, ранее не использовавшиеся в отделке жилища, а традиционные использовать по-новому. Прежде всего это относится к майолике, изразцам, кафелю, затем к металлу. Мебель становится компактнее, малогабаритнее, проще, совершенно исчезает рельефная резьба. Полы из однотонного паркета или покрытые однотонным ковром, гладкие или с легкой орнаментальной росписью потолки и стены, гладкие деревянные панели стен. В деревянной мебели подчеркнуты конструктивные несущие линии, выявлена каркасность. Мягкой мебели сравнительно немного, но и ее формам придается архитектурность, форма определена и четка, выявлены несущие и несомые элементы, деревянный каркас часто оставлен видимым. Применяются прозрачные и полупрозрачные ограждения, создающие сложное впечатление замкнутости помещения и его приобщенности к внешнему миру — перегородки, витражи, цветное стекло, похожая на аппликацию пропиленная резьба. Гладким стенам, гладким панелям из натурального дерева вторит светлая легкая гамма интерьеров, подчеркивающая впечатление простора и воздушности. Если прибавить к этому неистощимую, постоянную всепроникающую заботу о красоте в вещах, лишенных декора как такового, сведенную к минимуму орнаментацию, постоянное внимание к конструктивности и бытовой целесообразности каждой вещи — станет ясно, какая пропасть отделяет интерьеры модерна от интерьеров эклектики, как во всем чувствуется желание создать «новое, яркое и общедоступное» («Архитектурные мотивы», 1900, № 2, стр. 26).

Очень быстро экономические, гигиенические и эксплуатационные преимущества мебели в стиле модерна были оценены широким потребителем, которому льстила также и «современность» форм нового стиля. К концу 1900-х годов, когда популярность модерна среди богатых заказчиков особняков и дач начала падать, он превращается в стиль массового рыночного производства.

*

Интерес к модерну, возникший с конца 50-х годов, в частности к его интерьеру и бытовым вещам, вначале чисто практический, позволил увидеть в модерне не просто моду, не только предтечу функционализма, но крупное, многоликое, обладающее самостоятельной ценностью явление, к которому сходятся разные нити современной пространственной и архитектурной концепции. Наши современники ищут в модерне то, что соответствует потребностям дня, возвращаясь к нему, как возвращались вновь и вновь к опыту Ренессанса художники нового времени.

Дипломы из Италии

На XXIX Международной выставке-конкурсе в Фаянсе широко выступили советские художники.

По инициативе Союза художников СССР в Италию была послана большая коллекция керамики, в которую вошли новые произведения мастеров Москвы и Ленинграда, художников Прибалтики, Украины и Закавказья. Советская экспозиция имела большой успех, многие работы были отмечены премиями международного жюри.

Золотой медали удостоена Люция Шульгайте, художник из Литвы, за композицию декоративной керамики из шамота. Дипломами международного конкурса отмечены следующие художники: Петр Леонов (РСФСР), Владимир Петров (РСФСР), Валентина Соколова (РСФСР), Николай Гаврилов (РСФСР), Иван Билик (Украина), Леван Кипиани (Грузия), Муртац Абашидзе (Грузия), Николай Лаурзабидзе (Грузия), Жужуна Почхидзе (Грузия), Иосас Адомонис (Литва), Ниоле Лятукайте (Литва), Петерис Мартинсонс (Латвия), Ану Ранк (Эстония), Ану Кеек (Эстония), Лео Рохлин (Эстония), Найма Усталу (Эстония).

Особо отмечены дипломами также керамические предприятия: Дулевский фарфоровый завод, Таллинский и Тбилисский керамические заводы Министерства промышленности строительных материалов СССР.

Сохранился только один экземпляр этого уникального альбома, представляющего собой единое художественное целое — от великолепных гравюр в стиле народного лубка до мягкой серой бумаги, обложки и прошивки из натуральной кожи. Гравюры посвящены легенде «О Ное праведном» в фольклорной интерпретации и вместе с иллюстрациями воспроизводят и ее текст в транскрипции устной народной речи. Текст этой книги взят из сборника «Народные русские легенды», составленного крупнейшим ученым-фольклористом прошлого века А. Н. Афанасьевым. Орывки библейских сказаний соединены в нем с отголоском древних славянских суеверий, с преданиями и сказками. Гравюры в количестве 20 экземпляров были исполнены и переплетены в альбом художницей М. Малаховой в 20-х годах.

Факсимильное повторение такого альбома в небольшой серии сохранило бы для советских людей этот интереснейший памятник народного эпоса и его иллюстрации, сделанные с тонким пониманием народного лубка.

* Простодушно-лукавая народная сказка «О Ное праведном» получила в иллюстрациях М. Малаховой остроумное и талантливое воплощение. Иллюстрации эти по образцу лубочных изданий вырезаны на дереве вместе с текстом, который дан не в литературной обработке, а в фонетической записи, сохранившей сочность и корявость речи рассказчика. Иллюстрации очень своеобразны по своему стилю, и, если искать первоисточник их графического языка, то приходят на память лубочные ксилографии, причем даже не столько русские, сколько болгарские лубки так называемой самоковской школы с их резкими контрастами черного и белого и отсутствием штриховки для полутонов.

И все же это совсем не стилизация. Гравюры М. Малаховой не имитируют сами приемы лубочной ксилографии, а вольно следуют образному строю народной картинки, у которой существуют свои неписанные каноны композиции. Это прежде всего размещение изображаемой сцены у самого переднего края рамы и полное пренебрежение правилами перспективы. И кроме того, согласно логике такого построения, ни одна фигура не должна закрывать другую. Но, оказывается, примитивный графический язык лубочной картинки, этот грубоватый штрих способен передавать такие тонкости, как лукавое выражение на лице Евы при ее беседе с дьяволом, как комически элегантен «дамский» жест бога, подхватывающего одною рукой подол своей ризы, чтобы не выпачкаться в грязи после потопа. Главное же достоинство этих ксилографий в том, что в них достигнуто полное соответствие с текстом и духом сказки, а лукавый народный юмор сбережен и передан художником с замечательным тактом.

Мы знаем по множеству примеров, что иллюстраторами сказок не делаются, а рождаются. Это дар редкий. Тут много званных, но мало избранных. Не всякому открывается «сезам» народной сказки. Нужно сбегать в душе заветный кусочек детства, чтобы получить доступ в царство чудесного. М. Малахова его получила.

Заслуженный деятель искусств РСФСР
Н. Кузьмин



— ИЗ НОЕВА РИБРА СДЕЛАЛ
ГАСПОДЬ ЖИНУ ЕВГУ. «НУ, НОЙ
С ЕВГАЮ ПРАВИДНЫМ! ВСЕ
ПЛАДЫ ЕШТЯ, АДНАВО ПЛА
ДА НИ ТРОГАЙТЯ, ВОН С ТОЙТА
ЯБ ЛЫНКИ!» ЕВГА ГАВАРИТЬ:
«НОЙ ПРАВИДНЫМ! АТ ЧАВО
Ж ЭТА БОГ ТАК ГАВАРИТЬ:
«ВСЕ ПЛАДЫ ЕШТЯ, А С
АДНАВО НИ ТРОГАЙТЯ?» ДА



* РАЗ СЛЕЗ ДРУГОЙ, ТРЕТИЙ СЛЕЗ....
В ЧИТВЕРТЫЙ ПАЛЕЗ. «БРАТ, ГА
ВАРИТЬ ГАСПОДЬ, СКАЖИ: ГОСПЫДИ ИИ
СУС ХРИСТОС!» — СКАЗАЛ ДЬЯВИЛ:
«ГОСПЫДИ ИИСУС ХРИСТОС!» — НЫР
НУЛ В МОРЯ И ВЫТАЩИЛ ЗИМЛИ В
ГОРСТИ С МАКАВЫХ ДВА ЗИРНА,
«ЛЕЗЬ ЖА ИЩО, ЭТАИ ЗИМЛИ МАЛА:
— ПАСТОЙ ЖА, ГАВАРИТЬ САМ СИБЕ
ДЬЯВИЛ: Я ЗАПХАЮ СИБЕ ЗА ДИКУ



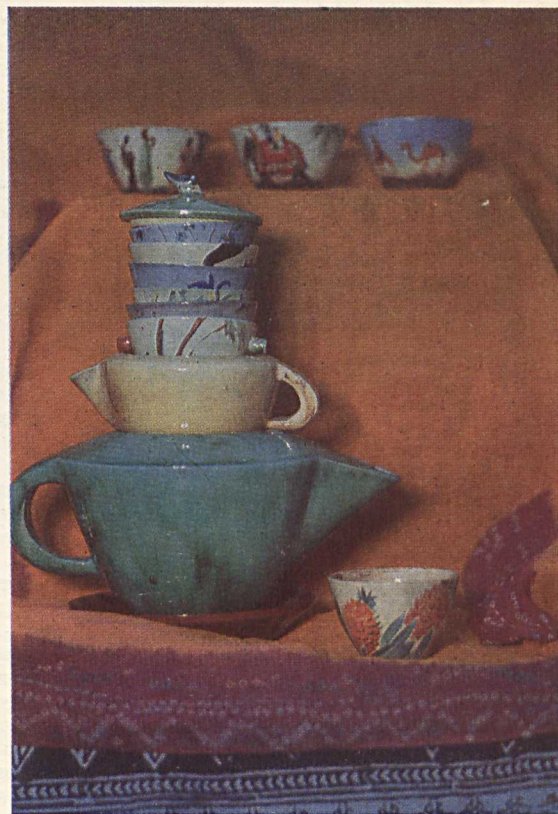
ТРИХОДИТЬ, НОЙ К КАВШЕГ У. УВЕСЬ
КАВШЕГ ДЬЯВИЛ РАЗМЕТАЛ... ЭКАЯ!
ПРИГРЯШИЛ Я ДЛЯ ТИБЕ! ШЕСТЬ
МЕСИЦЫВ ОН ИЗО СЫБРАЛ, НИ ПИМ
ШИ НИ ЕМШИ И ДАМОЙ НИ ХАДИИ
ПРИХОДИТЬ ЖА ГАСПОДЬ: «НОЙ ПРА
ВИДНЫМ САБИРАЙ ЖА ВСЯКИХ ЗВИ
РЬЕВ В КАВШЕГ ПА ПАРЕ, И ДИ
ЧИ. ПЛАДОВ ВСЯКИХ: ЗАБРАЛ ЖА
ОН ЗВИРЬЕВ ВСЯКИХ И УЖОВ И



— ЗАСТАВИЛ ГАСПОДЬ СЛИПОЕ ДЬЯ
БИЗРУКЫВА КАРАУЛИТЬ САД. БИЗРУ
КЫЙ ЯБЛЫК НИ ДОСТАНИТЬ СЛИПОУ
НИ НАЙДИТЬ. ПАСПЕЛИ ЯБЛЫКИ
ПАШЛИ ДУХИ СЛАДКИИ
МАЛЫИ, КАК ЖА НАМ ЯБЛЫЧКА ПАКУ
ШИТЬ? — САДИСЬ ВЕРХОМ НА МИНЕ, А
Я ПЫДВИЗУ К ЯБЛЫНКИ. СЛИПОЙ
УАРВАЛ ПАЗУХУ ЯБЛЫК. БИЗ —
РУКЫМ УЗРИЛ БОГА ДРАГНУЛ ОТ ЯБ



СМАТРЕТЬ, А Я ТИБЕ ДАМ
ШУБУ И НА РУКИ И НА НЫГИ:
ПРИАЕТЬ ЗИМА, ПРИДУТ МОРО
ЗЫ — НИ НАДЫТ ТИБЕ ИЗБЫ.
ДАЛ ДЬЯВИЛ СОБАКИ ШУБУ,
СОБАКА ПУСТИЛА ДЬЯВИЛА ПЫ
СМАТРЕТЬ НОЙ ПРАВИДНЫВА
ДЬЯВИЛ АХАРКЛЫ АПЛИВАЛ НОЙ
ПРАВИДНЫВА. СТАЛ НОЙ СИНИЙ
ЗИЛЕНИИ, ДУРНОЙ ... СТРАННО



Мир своеобразный, мажорный, полный свежести и ярких нарядных красок, мир радостных образов нашей современности, изобилия плодов и фруктов, залитой солнцем южной природы открывается в полотнах, акварелях, керамике народной художницы Армянской ССР Мариам Асламазян, выставка произведений которой успешно прошла в Москве.

Ученица С. Аракеляна, а затем К. Петрова-Водкина по ВХУТЕИНу и ленинградской Академии художеств, М. Асламазян приобщилась к большой школе русского и мирового искусства. Она увлекалась древнерусским и народным искусством, полотнами Гогена и Матисса, но вместе с тем сохранила тот специфический национальный колорит в художественном строе своих произведений, который позволяет безошибочно видеть в ней представительницу армянской живописи.

М. Асламазян вошла в искусство с кругом своих тем и образов, со специфической, присущей ей праздничной красочностью, декоративностью, энергичной, волевой манерой исполнения. «Цвет я очень люблю, — говорит художница, — но колорит для меня всегда диктуется темой». Верность Асламазян раз избранному пути, цельность и острота мировосприятия сообщают лучшим ее произведениям печать яркой индивидуальности.

Эта индивидуальность проявилась в ранних живописных произведениях художницы — «Я и Еран в зеркале» (1939), «Старые тутовые деревья» (1939), «Кудрянка Рахмат» (1940), отмеченных непосредственностью видения, поэтичностью, эмоциональностью цвета и вместе с тем чертами интимности, камерности. С годами в картинах Асламазян нарастают ноты патриотизма, гражданственности. Живопись ее становится полнокровнее, смелее, формы весомее, монументальнее. С жизнью родного народа, его мыслями и чаяниями связаны тематические полотна «Песня героя» (1944), «Возвращение героя» (1946), «Портрет колхозницы Цагик» (1956), «Сестрички из Ленинакана» (1967) и др. Натюрморты «Цветы» (1965), «Изобилие», «Праздничный натюрморт» (1967) раскрывают восторг художни-

цы перед плодами армянской земли. Как символ красочного богатства мира, радостных чувств нашего современника звучит образ красивой молодой армянки, несущей на подносе плоды родного края, в картине «Армения сегодня» (1969).

Интерес к повышенной декоративности цвета, его сильным и звучным гармониям, к ритмичности построения композиции приводит М. Асламазян к работе в керамике. Подобно ряду других больших художников современности, она обращается к созданию различных бытовых предметов, стремится смелее ввести искусство в быт советского человека, сделать его жизнь красивее, радостнее.

В керамические изделия художница переносит темы своих станковых произведений, прежде всего образцы цветущей советской Армении, ее людей-тружеников, прекрасные сочные плоды, цветы, фрукты, мир образов восточных стран, которые посетила художница, — Индии, Японии, Мадагаскара. Но в керамике эти темы получают своеобразное претворение. М. Асламазян тонко сочетает характер и тематику изображения с формой вещи, ее назначением.

Художница ищет новые формы и пропорции чашек, ваз, чайников, создает настенные рельефы-вазочки. Ее колористическое чутье сообщает особую живописность керамике, в которой она использует подглазурную и надглазурную роспись, часто применяет золото. В керамике Асламазян можно обнаружить два направления. В одном — преобладание фигурных композиций строгого и точного рисунка, привнесение арсенала реалистического мастерства в изображение человека. Эта тенденция ощутима в росписи декоративных блюд «Ковровщица», «Абаранская армянка», «Молодая колхозница», покоряющих выразительностью образных решений, точностью деталей, сдержанностью колорита.

Другое направление характерно господством цветового начала, насыщенной красочности. Оно проявляется в блюдах и чашах с цветами и фруктами, с мотивами пейзажей и жанровыми сценками. Слово драгоценностями, сверкают глазури изумрудной зелени, глубоко-лиловые и нежно-розовые тона в блюдах на

индийскую тему — «Индианки» и «Индианки на прогулке».

Пластическая лепка формы, присущая станковой живописи М. Асламазян, получила развитие и в керамике, в этом благодатном материале, который она подчиняет своим замыслам столь же энергично и уверенно, как масляные краски или акварель. Это свойство заметно в исполненных ею настенных рельефах-вазочках. В них обнаруживается и композиционное мастерство, и чувство пластики, и сочный чистый цвет, и изобретательность художницы. В композицию рельефа «Сбор винограда» (майолика, 1960), объединяющую несколько женских фигурок сборщиц винограда волнистыми мягкими ритмами, органично включены их корзинки, они же вазочки для цветов.

С выдумкой и чувством декоративности исполнен индийский чайный сервиз с надглазурной росписью на тему «Индия», в котором ни одна чашка не повторяет другую по рисунку, словно перенесенному художницей из своего путевого блокнота зарисовок.

Творчество М. Асламазян в керамике — один из удачных примеров работы художника-станковиста в области декоративного искусства наших дней. В керамике, как и в станковых работах М. Асламазян, отражается своеобразие индивидуальности художницы, которая в каждом виде творчества стремится нести радость людям.

М. Кузьмина

Настенные вазы-рельефы
«Сбор винограда».
Майолика. 1960

Декоративные блюда
«Ковровщица» и «Индианка».
Майолика. 1959—60

Индийский чайный сервиз.
Фаянс. 1958

Работы московской художницы Ольги Малышевой при внимательном знакомстве привлекают удивительным свойством: они устанавливают со зрителем свой, сердечный контакт. В ее небольших жанровых скульптурах, вазах, фигурках зверей ощущаешь правду и подлинность.

Лиричность и душевная чистота объединяют самые разные создания Ольги Малышевой — от изображения какого-нибудь уличного чистильщика, увиденного на крутой бакинской улочке, до настольной скульптуры верблюда с орнаментальной колючкой на боку, который становится вдруг монументальным символом пустыни. В произведениях Ольги Малышевой — радостная ясность духа, простота и лаконичность формы. Она занимается живописью, графикой, но больше всего керамикой.

Как-то я попросил Малышеву сформулировать принцип своей работы, творческое кредо. Она сказала: «Мне кажется, что в искусстве нужно сохранить непосредственность взгляда, как у ребенка, конечно, соединив ее с мудростью опыта».

Художница сумела сохранить эту романтическую непосредственность восприятия жизни на многие годы. А поселилась она в ее душе еще с детства. Вот где часто лежит ключ к пониманию художника. Педагог Малышева по институту А. В. Куприн говорил: «Я человек богатый. У меня — счастливое детство». Ольга Малышева тоже могла бы сказать так о себе.

Ее детство прошло в Феодосии. Несмолкаемый шум моря, уходящие ввысь Генуэзские башни, сиреневая дымка керченского берега. Сутолока порта, чистый цвет неба и песка, ракушечник во дворе, соленый ветер с моря.

В 1935 году О. Малышева поступает в Московский текстильный институт. Замечательный педагог и художник Куприн говорил студентам: «Не сочиняйте, а комбинируйте». Учил работать цветом и формой.

По окончании института Ольга Владимировна работает в мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры под руководством В. А. Фаворского и Л. А. Бруни. Можно себе представить, как много давало молодому художнику общение с этими крупнейшими мастерами. Они учили Малышеву видеть и воплощать увиденное так, чтобы каждая работа представляла как откровение.

В 1946 году она едет в Ярославль, где ей предстоит сделать копии фресок и изразцов. И тут ее поразила необычайная спаянность формы и цвета, та полнота и свобода, которые она так давно искала. С этого времени работа в керамике стала ее мечтой. Но прошло еще десять лет, пока Малышева занялась собственно керамикой. В 1957 году она принимает участие в Международной выставке керамики в Брюсселе и получает серебряную медаль за вазу «Москва». Ее работа остается в постоянной экспозиции Музея керамики в Женеве, а вариант приобретает Русский музей.

Ольга Малышева любит мир природы, который видится ей возвышенным и прекрасным. Она с вдохновением изображает этот мир, в котором много света, воздуха, тепла. Ей нравятся люди трудового достоинства. И она охотно посвящает им свои произведения.

Малышева хорошо чувствует характеры людей юга, передает их облик экспрессивно. Еще в довоенные

годы она совершила поездку по Азербайджану. Впечатление об этой республике осталось на всю жизнь. Это чудесный, неповторимый край, где «реки льются чище серебра, где все обильем дышит». Аулы, горные дороги, горные речки и люди, люди! Если теперь Малышева видит хоть что-то похожее, она работает с воодушевлением, как в юности. Ее «Чистильщик» потому и привлекает, что в нем оживает ее любимый персонаж. С чувством уважения лепит его Малышева, не боясь подтрунить над ним и улыбнуться.

Керамические рельефы и мелкую пластику Малышевой отличает особая органичность цвета и формы. «Всегда испытываешь интерес к объему, — говорит Малышева, — ведь на него вот-вот должен наложиться рисунок и цвет. Уже в самом процессе лепки задумываешься о том, как это раскрасится».

«Мотогонщик», «Сборщица чая», «Художник». Чем привлекают эти работы, очень скромные на поверхностный взгляд? Может быть, внутренним достоинством, лаконизмом и цельностью пластического образа? Фигурка мотогонщика полна движения. Все здесь условно и в то же время реально. Стоящий в свободной позе спортсмен, которому только что бил в лицо ветер скорости, и мотоцикл, готовый в любую минуту рвануться вперед, спаяны в единую керамическую форму.

Художница часто обращается к темам спорта. Спорт влечет ее закономерностью движений, силой, напористостью. Ей важно схватить неуловимое, передать пластичность игры. Каждый поворот спортсмена, столкновение, скорость — все это для Малышевой не просто тема, а движение самой жизни. Например, фигуры хоккеистов с их ясностью предметной формы и тактичным цветом. Излюбленный цвет ее работ: красный, синий, белый — цвета русской зимы, одежды спортсменов. Для нее спорт — это красота, грация, творчество.

За внешним изображением у Малышевой всегда есть еще нечто, раскрывающее волнение автора. В литературе этот сокровенный внутренний смысл, скрытый за изображением, называют подтекстом. В нем-то как раз и проявляется то, что делает зрителя сопричастным переживанию художника в момент, когда он создавал свою работу.

Ольга Малышева сейчас в расцвете творческих сил. Труд художника для нее — это она сама, вся ее жизнь без остатка. Три года назад на групповой выставке 16 московских художников Ольга Малышева вдруг «открылась» для всех как художник самобытного таланта. Может быть, что открытие произошло с запозданием. Но хорошо, что все же произошло.

Г. Анисимов



«Художник». Керамика

«Мотогонщик». Керамика

«Сборщица чая». Керамика

«Русское народное творчество»

На протяжении уже многих лет в нашей искусствоведческой литературе не появлялось работ, посвященных общим теоретическим вопросам народного искусства. Книга Т. М. Разиной «Русское народное творчество» («Изобразительное искусство», Москва, 1970) — интересная и нужная — вносит определенный вклад в разработку теории народного искусства.

Проникнуть в особенности содержания традиционных образов и специфику народного творчества, попытаться понять главный смысл творчества народа, раскрыть связи искусства с жизнью, бытом и мировоззрением людей, его создающих, по утверждению автора, — одна из главных задач этой книги.

Т. Разина говорит о многих, казалось бы, давно известных вещах (например, что народное искусство тесно связано с бытом, что народное искусство — искусство коллективное и т. д.), то есть о тех вещах, которые исследователи, писавшие о народном искусстве, уже выдвигали, но выдвигали лишь в форме тезиса или даже аксиомы. А между тем эти положения требуют доказательств и уточнений, что и делает в своей книге Т. Разина.

Но все ли в книге так безусловно правильно, все ли безошибочно?

*

В своем предисловии Т. Разина упоминает о том, что к анализу проблем народного декоративного искусства ею привлечен фольклор, и это, по ее мнению, «позволило более полно показать содержание произведений, а также характер их образного строя, связи с жизнью, мировоззрением людей и природой».

Путем параллелей, аналогий, констатации общности образов, идей, художественных приемов фольклора и народного декоративного искусства автору удалось вскрыть глубокие закономерности, присущие народному творчеству в целом. Так, например, интересно решен вопрос о законах построения образа в народном творчестве, о диалектике взаимоотношений индивидуального и коллективного, о роли традиции как канона, побуждающего через вариантность к творчеству, о роли техники и овладения материалом в создании художественного образа.

Столь же четко освещены автором вопросы специфики содержания в народном декоративном искусстве, влияния капиталистических отношений на него, особенности современного состояния. В большинстве случаев теоретические изыскания автора подкрепляет убедительный анализ произведений.

Так рассмотрены, например, вологодские кружева и глухая резьба, росписи северной прялки в сопоставлении с песенным творчеством, вскрывающие закономерности вариантности на основе традиций; исследуется специфика отражения природы в декоративном искусстве. С интересом читаются и страницы, посвященные геометрическому орнаменту как одной из форм художественного обобщения.

Для уточнения анализа различных сторон народного декоративного искусства и объяснения многих образов фольклор привлекли и Г. Л. Малицкий («Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства», Казань, 1923), и В. М. Василенко («Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII — XIX вв.», Москва, 1960), причем делали это весьма убедительно, хотя и ограниченно. Т. Разина, хотя в предисловии и говорит о фольклоре весьма сдержанно, привлекает его как основной метод исследования.

Невольно возникает впечатление, что книга заключает две параллельные темы: фольклора и декоративного искусства. Это несколько нарушает ее композиционную стройность и часто затрудняет усвоение мыслей исследователя. В некоторых случаях налицо явная перегрузка фольклорным материалом и цитатами из различных авторов, суждения которых предлагаются в качестве бесспорной истины. Это последнее относится в особенности к цитатам из трудов академика Б. В. Асафье-

ва, весьма поэтично, но субъективно определяющего песенное и музыкальное творчество (стр. 16, 56), которые едва ли можно признать научными и возможными для анализа некоторых памятников народного декоративного искусства.

Обязательные поиски аналогий приводят Т. Разину иногда к отрицательным результатам, которые снижают достоинства исследования. Так, например, для подтверждения своей мысли о том, что «различные виды народного искусства, возникавшие в одной среде, близки по содержанию и эстетическим принципам» (стр. 10), автор предлагает такие сопоставления: мотивы вышивок — со складом былии, узоры берестяной северодвинской утвари — с песенными мелодиями, образы резной игрушки богородских мастеров или дымковской скульптуры — со сказками, сюжеты черногового серебра — с приключенческими повестями XVIII века. «Очевидна близость между сюжетной росписью городецких мастеров и городской мещанской лирикой, «жестоким романсом». Где же в сюжетах городецкой росписи (а их нельзя рассматривать в отрыве от жизнерадостной живописи) можно найти слезливую сентиментальность, обреченность и безвкусию образов «жесточких» романсов?

Сопоставления эти весьма субъективны, и каждое из них может вызвать возражение, тем более, что положение о близости разных видов народного творчества автор убедительно доказывает в дальнейшем не на поэтических аналогиях, а на конкретных примерах.

Так же обобщенное положение о том, что «типичные черты той или иной местности накладывают отпечаток на все творчество народа...», не убеждает в объективной правильности утверждения автора. По словам Т. Разиной природа средней полосы России определяет «мягкую плавность напевов лирических песен и пластичную округлость, ритмическую ясность орнамента в декоративном искусстве». Но и на Севере лирические песни имеют мягкую плавность, и на Севере можно найти орнамент, обладающий пластической округлостью и ритмической ясностью. Видимо, здесь необходимы другие примеры.

Вызывают сомнения слова автора о том, что «немногословное» декоративное искусство «вызывает эмоции, сходные с впечатлениями от песни и музыки. Поэтому не случайно орнамент часто сравнивают с песней» (стр. 38). Не сравнимы эмоции от орнамента и песни, не сравнимы их средства воздействия на человека, мощные и общедоступные для всех в песне и предусматривающие известную способность восприятия, вкус, степень впечатляемости от декоративного искусства.

Можно найти еще целый ряд просчетов автора. Например, не согласиться со ставшим уже трафаретным определением частушки как обязательно озорного, веселого вида песенного творчества.

Будучи как бы адаптацией лирической песни, частушки отражают самые различные чувства народа. Можно, наконец, усомниться в позиции автора, одобряющего вмешательство художника-профессионала в творчество народных мастеров и необходимость их «умной, квалифицированной подсказки» (стр. 185). Не вызваны ли эти утверждения «цеховыми» интересами автора, работающего в НИИ художественной промышленности, под грифом которого выпущена книга?

И все же эти погрешности не умаляют достоинств книги Т. М. Разиной, взявшей на себя трудную задачу разработки теории народного искусства.

М. Званцев

Гончары — медалисты

Пяти мастерам-керамистам Таджикистана, участникам Всесоюзной выставки-конкурса народного и самостоятельного прикладного искусства 1970 года в Москве, присуждены медали Академии художеств СССР. Имена их хорошо известны в республике — это канибадамцы Бободжан Мавлянов, Усман Мелиев, Тохир Собиров и мастера из кишлака Чорку (Исфара) братья Сафарбой и Сайфиддин Сохибовы. Как известно, в 30—40-х годах гончарное производство в Таджикистане, как впрочем и во всей Средней Азии, по ряду причин пришло в упадок, но в некоторых местах отдельные мастера продолжали работать, сохраняя традиции таджикской народной керамики. В их числе и ныне награжденные гончары.

Долгое время керамика Канибадама и Чорку оставалась не известной исследователям, да и сейчас еще не выяснены ее генетические связи с другими центрами. Несколько лет тому назад произошло, наконец, «открытие» этой керамики. Этнографам удалось собрать в Чорку не только коллекцию великолепных изделий, но и проследить родословную некоторых мастеров. В родословной гончаров братьев Сафарбой и Сайфиддина Сохибовых стоят имена таких талантливых мастеров Чорку, как усто Гоиб, усто Джаббор и усто Каххор. Керамика, созданная их руками, восхитительна. Старинная керамика Чорку позволяет говорить о своеобразной школе, сложившейся в селении. Это сине-голубые изделия с характерными узорами весьма своеобразных и сложных композиций, со множеством самых разнообразных деталей. В работах братьев Сохибовых в последние годы заметен обращение к старым традициям, чему в немалой степени помогли этнографы.

Канибадамская керамика отличается от керамики Чорку меньшей сложностью орнаментов, но имеет с нею и много общего. В изделиях самого старшего из мастеров Канибадама Тохира Собирова преемственность традиций ощутима и в форме сосудов, и в комплексе узоров, и в применении красок, которыми он работает и которые делает сам по старинным рецептам. И в этой непридуманности — главное очарование его работ. Усман Мелиев, сын известного усто Мели Ниязматова — очень одаренный мастер. Как и отец, он хорошо владеет формой, любит точность красок и умеет ее добиваться. Индивидуальностью, чувством ритма отличаются блюда и косы Бободжана Мавлянова. Бободжан хорошо чувствует красоту глины, это очень трудолюбивый и перспективный художник.

Мастера из Канибадама и Чорку сейчас работают на договорных началах в Художественном фонде республики. К сожалению, изделия женщин-керамисток, мастериц из Даштиджума, Файзабада, селения Егид, представляющие значительный художественный и этнографический интерес, по-прежнему остаются вне поля зрения соответствующих организаций.

Т. Мезурнова

Зарубежная информация

В мае 1971 года в Копенгагене состоялась одна из крупнейших мебельных ярмарок скандинавских стран. Дания, Финляндия, Норвегия и Швеция представили свыше 5 тысяч экспонатов. Выставленные вместе, они еще раз продемонстрировали, что скандинавский дизайн в сфере мебельной промышленности обладает собственной художественной программой, основанной на использовании свойств дерева, подвергаемого сложной механической обработке. Обтекаемые линии скандинавской мебели сохраняют свои особенности в отличие от все более распространяющейся «линии Италии», основанной на выразительных возможностях пластических материалов,

и металлических конструкций западногерманской и английской мебели (на ярмарке было показано также свыше 7 тысяч зарубежных образцов).

*

В мае 1971 года в Париже, в Версальском дворце, проходила международная конференция под лозунгом «Торговля как движущая сила градостроительства». Она была организована по инициативе международного общества «Градостроительство и торговля». На конференции затрагивались вопросы взаимосвязи форм предметной среды и современного эстетического восприятия, торговых центров как совокупности новейших урбанистических проблем. Наряду с социологическими и чисто архитектурными проблемами в докладах, посвященных темам «Торговля и город», «Производственное время, свободное время и второй дом», «Торговые центры будущего» и др., отмечалась все усиливающаяся роль художественного проектирования в деле жизнеобеспечения современного городского организма.

*

В 1970 году состоялся второй конкурс лучших дизайнерских проектов на премию фирмы «Браун АГ». Из 149 проектов жюри в составе Ф. Эйхлера, Р. Гутмана и Г. Хирхе (ведущих дизайнеров фирмы «Браун АГ») отметило четыре: электронный аппарат для самообучения (Ю. Йэнерг, А. Линтнер), умывальник с легко трансформирующейся высотой установки (К. Доржа-Фаркас), аппарат для подкожных инъекций и новая разработка кресла (М. Вайс). Интересно, что ни одно из отмеченных изделий не следует сложившемуся «браунстилю», а предлагает свою, более плавную, «открытую» линию, смыкаясь в чем-то с формами современного американского дизайнера и «линии Италии», что было специально отмечено жюри конкурса как положительное явление.

*

Десять крупнейших западногерманских фирм художественной печати по декоративным тканям создали объединенную дизайнерскую студию «Деко+арт». Целью студии является разработка коллекции типологических раппортов (около 60) в четыре цвета, на основе которых можно будет создать более 240 видов декоративных тканей для современных интерьеров. При этом поиск новых раппортов идет в тесной зависимости от общих дизайнерских поисков в современном интерьере и делится на две четкие линии: «Новый романтизм» (с использованием мотивов бидермайера, югендстиля, фольклорных элементов и т. д.) и «Актуальная» (геометрические рисунки по аналогии с формами новой мебели). Студия «Деко+арт» разрабатывает проекты только для тканей из синтетических волокон: долана (полиакрилонитрильное волокно) и тревира (полиэфирное волокно).

Энциклопедия дизайна

В современной мировой литературе по дизайну все чаще стали появляться издания комплексного характера, в которых сочетаются история вопроса, технологические сведения и персоналии. Как правило, они посвящены какому-либо одному узкому вопросу. Наиболее яркими из таких изданий последних месяцев являются книги-альбомы «Искусство фурнитуры» Оле Ваншлера и «Словарь декоративной отделки интерьера» Джозе Вильсона и Артура Лемана*. В первом из них дана типологическая история принципов художественного проектирования фурнитуры и орна-

ментов за пять тысяч лет — от Древнего Востока до работ дизайнеров XX века Финна Джуля, Чарлза Имза, Людвига Мис ван дер Роэ и т. д. Это — фундаментальное исследование (408 стр. текста) с большим альбомом иллюстраций (412 илл.). Во втором издании разобрано более 1400 дефиниций и терминов, характерных для сферы художественного проектирования интерьера от античности до наших дней. Немалое внимание уделено персональным особенностям стиля художников различных эпох (450 илл.). Публикация работ такого типа свидетельствует о постоянном и все более тщательном накоплении фактов из истории материально-художественной культуры, которая становится в последней трети XX века одним из важнейших предметов всеобщей истории искусства.

* Ole Wanschler. The Art of Furniture. N. Y. Reinhold Pub. Ed. 1970. J. Wilson and A. Leaman. Decorating Defined. N. Y. Simon and Schuster, Pub. Ed. 1970.

«Искусство в революции»

Это название выставки в Хейуорд-галерее в Лондоне, организованной Министерством культуры СССР и Советом искусств Великобритании в феврале — апреле. Ее суть — причастность искусства к революции и участие его в ней. При входе в галерею посетителя встречали знаменитые слова Маяковского, вычерченные огромными белыми буквами на красном фоне: «Улицы — наши кисти, Площади — наши палитры».

Из глубины залов доносилась музыка — русские народные мелодии и революционные песни. На трех небольших экранах одновременно показывали три разные киноленты о революции.

Экспозиция была очень динамичной. Большинство стендов напоминало по конструкции театральные декорации экспериментальных постановок 20-х годов. Почти все стенды были окрашены ярко-красным. В таком же эффектном ярко-красном колорите решен макет башни Татлина на внешней террасе.

Окрашенное дерево стендов хорошо контрастировало с большими черно-белыми фотомонтажами, которые рассказывали зрителю о революционных преобразованиях в России.

В отделе, посвященном театру, некоторые макеты были воспроизведены английскими театральными художниками и студентами художественных колледжей. Созвучность оригинальных проектов русских театральных художников и режиссеров двадцатых годов современным поискам английского театра очевидна.

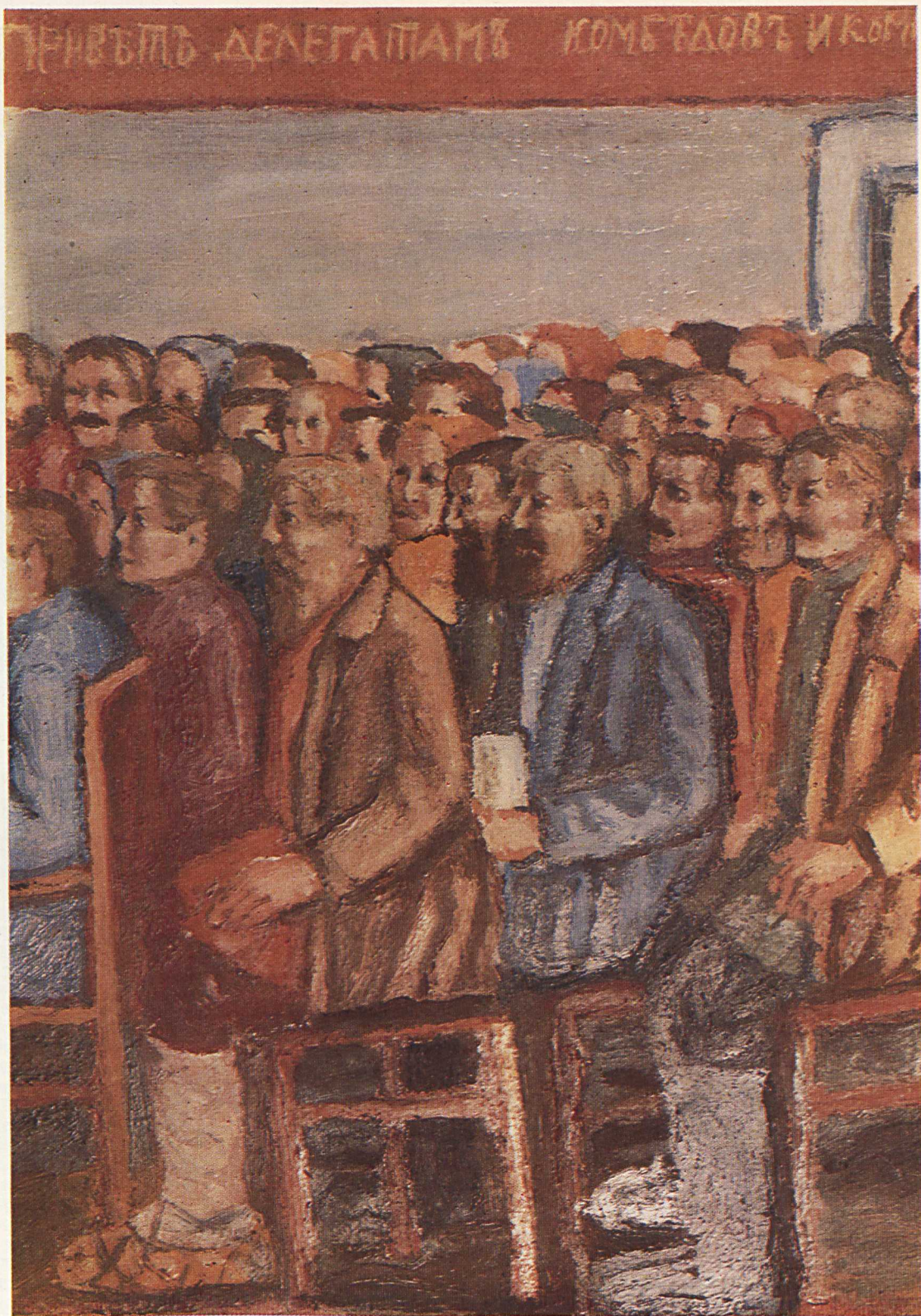
На второй этаж посетитель поднимался среди красно-черных революционных плакатов и лозунгов, которые делали понятным дух самой агитации, ее суть, побуждавшие людей менять свои устоявшиеся взгляды не только на искусство, на его назначение и место в революции, но и на его художественную форму.

Посетитель выставки получал возможность видеть, как идеи революции, воплощенные в форму фотомонтажей, в монументальные росписи, выносились на улицу, на брандмауэры зданий, на стены вагонов агитпоездов.

На втором этаже расположилась экспозиция архитектуры: фото зданий и проектов, часто незавершенных, но до сегодняшнего дня жизненных. Они значительно более интересны, чем то, что построено за последние полвека в разных странах. В контексте сегодняшнего дня показался очень заманчивым подход к содержанию художественного воспитания, выраженный в учебной программе ВХУТЕМАСа. Выставка в целом давала хотя и эскизное, но яркое представление о том волнующем времени, когда творили художники, создавшие искусство революции.

Фелисити Эшби (Лондон)

«Эти картины дали мне жизнь...»
Из рассказа художницы



«Делегаты комбеда».
Деталь. Холст, масло

«Первый трактор».
Холст, масло



«Дан приказ — ему на Запад...».
Бумага, карандаш

«Прощание».
Бумага, карандаш

Сюжет картины, с которой хочется начать короткий рассказ о творчестве художника-любителя Лидии Ивановны Суворовой-Алферовой, тот же, что в давно знакомой песне «Дан приказ: ему — на Запад...» Девушка-медсестра провожает солдата. Во взгляде ее тревога и решимость. Он скрывает волнение, только сжал ее руку, и оба застыли в готовности к неизбежному. Мимо проходят красноармейцы. Сейчас и он уйдет с ними. Ждут эшелоны. Пламенеют кроваво-красные пятна: платок девушки, крест на ее сумке. И сюжет, и эмоциональный строй картины пережиты Лидией Ивановной: это она сама и ее брат. Суворова-Алферова родилась в 1901 году в бедной семье крестьянина-волгара. Впечатления детства и ранней юности неизгладимы: ребенком она работает вместе с матерью на господ, а в 14—15 лет, будучи санитаркой, встречает бесконечные эшелоны с фронтов первой мировой войны с ранеными. В 1918 году Лидия Ивановна ушла добровольцем в Красную Армию. Схватки с врагами за установление Советской власти на Кавказе, борьба с детской беспризорностью, с бандитизмом и вредительством, хлебозаготовки в районах Донбасса — на каждом шагу опасность и высокая ответственность, смерть и легендарная смелость, а главное — счастье первых успехов. Строительство Краматорского металлургического завода, а в 1941 году эвакуация Донбасса, уничтожение заводов и шахт своими руками, руками, которые их создали...

Результат всех этих трудно вообразимых перегрузок был жесток: натура волевая, энергичная, для которой бездействие хуже смерти, оказалась в плену у тяжелого недуга. Она искала и нашла спасение — им стала живопись. «Кто думал, что у меня будут какие-то способности к рисованию? Я и мечтать не могла», — говорит Лидия Ивановна. На пятьдесят девятом году жизни, не имея никакой подготовки, школы, Суворова-Алферова стала рисовать, сначала робко, карандашом и акварелью, словно боясь яркости красок, затем все смелее и энергичнее. Натюрморты, с

которых она начала, быстро перестали удовлетворять ее как тема живописи, они не давали ей возможности высказаться. Лидия Ивановна решительно взялась за тему революции и истории, которая заняла определяющее место в ее творчестве. Помогла исключительная зрительная память, врожденное чувство характерного, композиционное чутье, понимание цвета как мощного средства живописи.

Природа щедро наделила Лидию Ивановну такими качествами художника, которым нельзя научить. В ее работах нет ничего, что было бы сделано ради внешнего эффекта. Нестираемые временем впечатления ее жизни, открытый собственный взгляд на мир, убежденность в идеалах революции, непосредственность творчества неискушенного в искусстве человека определяют образно-пластический язык ее картин и их неповторимую оригинальность. Это роднит ее с искусством народных мастеров. Саратовский художник В. Лопатин, наставник Лидии Ивановны в искусстве, на редкость чуткий человек, дает ей такие советы и такие знания, которые помогают ей расширять диапазон художественного восприятия. Мнение художников, зрителей о своих работах Лидия Ивановна слушает с жадностью, умея отобрать из них нужное для себя, но пишет всегда по-своему. Ее картины убеждают, что не степень академической подготовки определяет наивного реалиста, а внутренний потенциальный заряд творческой энергии, которая при соответствующих природных данных может и без школы реализоваться в изобразительном искусстве.

Многие искусствоведы и художники приходят к мысли, что искусство едино, кто бы его ни создавал, в том смысле, что оно всегда образно, выразительно. Но эта выразительность достигается разными средствами. Яркую творческую индивидуальность художника-любителя Суворовой-Алферовой сложили биографические события. Эти события и чувства были частью жизни всего народа. Они же внесли в картины Лидии Ивановны глубокую одухотворенность в сочетании с жизненной достоверностью и событий, и характе-

ров, и чувств. Общий для всех ее работ эмоциональный настрой сплавляет в единое целое слушающую толпу, как в средней части графического триптиха «За власть Советов», в картинах «Выступление В. И. Ленина перед делегатами комбедов и коммун», «Маевка».

Мысль о великом, новом единении людей — ключ к пониманию большинства картин и акварелей Суворовой-Алферовой. На родной земле, среди цветущих лугов делают люди общее, обыкновенное дело. Вот они косят траву. Единый дружный ритм движений, обобщенность каждой фигуры, жизнеутверждающий радостный настрой придают песенное звучание картине «Косцы».

Та же тема единения людей в труде раскрывается в картине «Первый субботник». Как и во многих других картинах Лидии Ивановны, в этих композициях преобладает статика в изображении движений: часто полная застылость при фиксации движений условными, но выразительными жестами.

Вся живопись Суворовой-Алферовой построена на неожиданной напряженности цветовых отношений. Ликующие желтые, розовые, оранжевые, ярко-зеленые цвета интенсивно светятся в единстве с темными контрастными с ними синими, фиолетовыми, красными. В каждой работе раскрывается богатая, многоголосая полихромия открытых цветов. Художница не боится яркости, в ее живописи почти отсутствуют серые цвета и совсем нет черного.

Картины Суворовой-Алферовой еще раз напоминают нам о многообразии мира и возможностях его художественного познания. Жизнь и живопись едины для Лидии Ивановны. Живопись подняла, всколыхнула и заставила сызнова пережить былое. Темперамент, воля, энергия борца, как бурный поток, прорвавший плотину, вылились в живопись. По словам Лидии Ивановны, «хорошим художником тогда будешь, когда жизнь проживешь».

Действительно, старый коммунист Суворова-Алферова стала художником потому, что сумела пронести через всю жизнь неугасающий факел своего сердца.

Э. Маслякова



Вячеслав Дубинко — фоторепортер по профессии. Он объездил всю Белоруссию, побывал на Камчатке и Курильских островах, на Памире и Кавказе, в Карпатах и на Кольском полуострове. И всегда в рюкзаке или в сумке рядом с фотоаппаратами лежат у него цветная бумага и большие портняжные ножницы. Вячеслав Дубинко по натуре художник и импровизатор, а его искусство — это вырезки из бумаги. Жар-птица, козерогов, леших и павлинов, птицу-феникс и пучеглазую сову в сказочном оперении создала из бумаги его неудержимая фантазия. Под его рукой заново родились и знакомые всем герои: Дюймовочка и Снежная королева, свита дядьки Черномора, сказительница Шехерезада, Али-баба и сорок разбойников, теремок на курьих ножках, андерсеновский город веселых ремесленников...

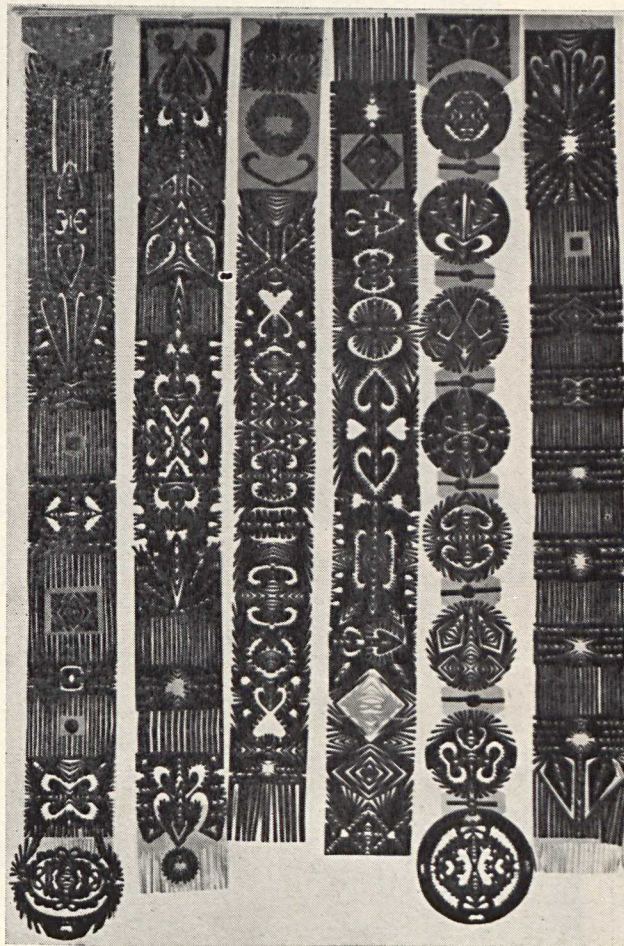
Воспоминания о прочитанных в детстве книгах о Полесье причудливо переплелись в его серии «Полесских картинок» с увиденным во время поездок в этот этнографически интересный и необычный край. Вот сюжеты некоторых «картинок»: чаепитие, мозырская баба, рыжик, дед из Кужеличей, многофигурная композиция «Весна».

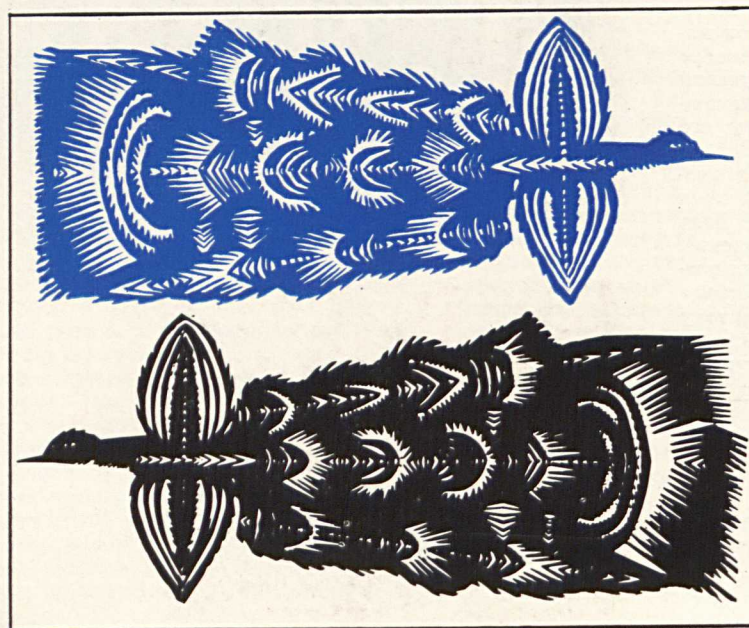
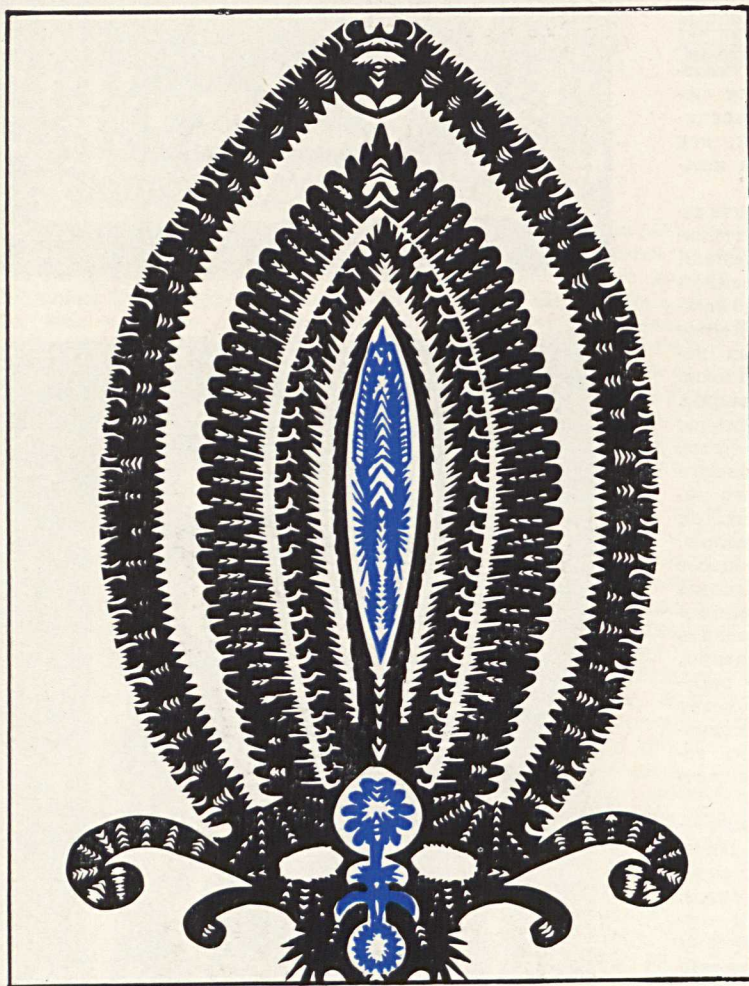
Яркие и эмоциональные орнаментальные вырезки. Растительные элементы чередуются здесь с причудливой геральдикой, атрибутами военной одежды, деталями архаичной домашней утвари. Удачны декоративные пояса по мотивам знаменитых некогда тканых случских поясов. В Слуцке Вячеслав родился и вырос. У Вячеслава Дубинко удивительное чувство композиции. Большинство его работ чисто импровизационного характера, без предварительного наброска. Не всегда, начав резать, он видит уже произведение в целом. Часто сюжет меняется в процессе работы. Бумага — очень пластичный материал, который позволяет многократно и по-разному использовать эффекты симметрии. Собственно, симметрию предполагает уже работа ножницами. И если даже сюжет построен на несимметричном силуэте, внутренняя разработка его ведется все-таки по законам симметрии.

Излюбленная гамма В. Дубинко — черно-красная на белом фоне. Иногда в это классическое цветовое сочетание врывается голубое или желтое. Изредко желтый, красный или черный становятся фоном. Вырезки В. Дубинко не похожи ни на китайские, ни на польские. Они самобытны и по духу, и по сюжетам, и по разработке. До недавних пор Вячеслав Дубинко не показывал свои вырезки на выставках. В декабре прошлого года редакция белорусской газеты «Літаратура і мастацтва» организовала первую выставку его работ.

К сожалению, в журнале нет возможности продемонстрировать хотя бы один оригинал вырезки. Ведь даже в цветном воспроизведении утрачивается значительная доля впечатлений, производимых «живой» вырезкой. Подклеенная к картону лишь в нескольких местах, вырезка сохраняет оригинальную фактуру и, выполненная в прекрасной по четкости линий технике, не становится похожей на линогравюру или рисунок пером.

А. Зинovieв





Терракотовые курительные трубки Закарпатья можно без преувеличения назвать уникальными памятниками народной мелкой пластики. Однако вопрос об их возникновении на территории этого края остается невыясненным.

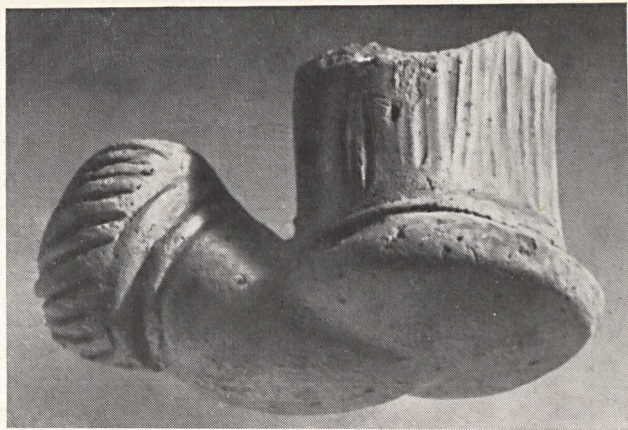
Сами эти изделия не исследованы учеными. Наиболее древние образцы были обнаружены автором под крепостными стенами старинного Хустского замка, владельцы которого жили там с XIII в. до середины XVIII в. Показанные здесь трубки были изготовлены в керамической мастерской замка. (О существовании при Хустском замке керамической мастерской говорит множество найденных вокруг стен терракотовых обломков. Они, очевидно, были выброшены после первого обжига как бракованные). Даже поверхностные раскопки дали около пятидесяти различных образцов. Этнографические данные говорят о том, что дешевые, удобные в употреблении трубки на протяжении нескольких веков были повседневными спутниками мужчин (в пожилом возрасте курили и женщины).

Разнообразный по характеру и технике исполнения декор трубок помогает раскрыть некоторые особенности орнаментальных мотивов, широко использовавшихся закарпатцами-верховинцами в XVII—XVIII вв. Поскольку определить точно время создания этих трубок пока что очень трудно, их можно рассматривать в целом как изделия, выполненные не позднее середины XVIII века.

Из всех обнаруженных трубок только немногие были без орнамента, остальные же украшены узорами, хотя иногда и незначительными по объему. Терракотовые трубки не повторяются ни по форме, ни по размерам, ни по декору. Когда их анализируешь, кажется, что каждый владелец трубки сам изготовлял ее: зачастую их облик очень примитивен, мало тщательности в обработке. Украшения на трубках, найденных в Хустском замке, дали возможность установить аналогии с орнаментальной резьбой по дереву и вышивкой. Например, наипростейший орнаментальный декор, образованный царапинами, вдавленными вертикальными полосками по тулову и «плетеной веревкой» или завивкой по венцу-ободке мундштука, имеет определенные прототипы в резьбе по дереву. Трубки с мелко дробным орнаментальным узором покрыты насечкой (штриховкой) и точечным орнаментом. Подобная трактовка орнаментального мотива встречается и в вышивке.

Наиболее ценны в историческом, художественном, а также семантическом отношении трубки, украшенные круглыми розетками. Подобные мотивы встречаются на всевозможных предметах быта, орудиях труда и культовых сооружениях XVII века. «Солнце» или мотив в виде подсолнуха были излюбленными у закарпатцев. И в более древние времена они возникли на основе своего предшественника—солярного знака. На одной из розеток внутренняя площадь заполнена звездообразным рисунком, а по наружной ее окружности вместо лучей komponуется точечный круг. Этот узор имеет распространение в деревянной резьбе, особенно на сундуках, комодах и балках-сволоках XVIII—XIX веков. Композиционное построение и размещение элементов орнамента на курительных трубках XVII—XVIII веков достаточно свободно. Очевидно, мастера мало заботились о симметрии. Каждый мастер, используя традиционные народные узоры, в их построении следовал своему индивидуальному видению. Вот почему среди хустских терракотовых трубок того времени невозможно найти даже двух совершенно одинаковых.

Я. Пашко



Курительные трубки.
Глина обожженная. г. Хуст,
Закарпатская Украина
XVII—XVIII вв.



