



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 11 (180).1972
Год издания шестнадцатый

В номере:

1

К.М.К.

Интернационализм
советского искусства
5—11

5—11

МОСКВА, «ЭЛЕКТРО-72»

5

В. Дмитренко

Размышления на выставке

6

Е. Розенблюм

Комментарий художника

12

И. Азиян

Световая композиция города

22

Ю. Герчук

Классики плакатного искусства

24

Н. Черкашин

Воинская эмблематика

28

В. Березкин

Сценограф и вещь

32—36

Панорама молодых

37

Л. Новикова

Самоосознание профессии

41—46

Хроника

47

Вал. Шабров

Значки-сувениры

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	Кантор К. М.
Редакционная коллегия:	Бескинская С. М.
	Бородай В. З.
	Василенко В. М.
	Иконников А. В.
	Королев Ю. К.
	Крюкова И. А.
	Кума Х. Р.
	Левашова А. А.
	Леонов П. В.
	Литанишвили О. А.
	Луппов Н. А.
	Обух В. А.
	Рахимов М. К.
	Рождественский К. И.
	Розенблюм Е. А.
	Смирнов В. А.
	Толстой В. П.
	Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазянц С. Б.
	Невлер Л. И.
	Есаян С. А.
	Крамаренко Л. Г.
	Уварова И. П.
	Шкаровская Н. С.
Главный художник	Курбатов Ю. К.
Художник номера	Крючков В. А.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Шореткина И. А.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото	Мороз Л. С.
	Мязметс Б.
	Найшуль В. Б.
	Хейфец А. Ш.
	Онанов С. И.

На обложке:
«ЭЛЕКТРО-72».
Линия электропередач
на открытой площадке
Советского павильона.

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

А 11623. 19.X.1972
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9.
Условных печатных листов 3.49
Печатных листов 6
Заказ 2544. Тираж 22500
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

Интернационализм советского искусства

Прежде чем образовался Советский Союз и сложилась новая историческая общность людей — советский народ — со своей великой единой многонациональной художественной культурой, должна была произойти Октябрьская революция.

В ней, в ее идеях и свершениях, в новой, порожденной ею организации жизни — без помещиков и капиталистов, без рабов и господ — уже содержался и СССР, первое объединение освобожденных от эксплуатации трудящихся всех наций бывшей Российской империи; и современное содружество наций социалистического лагеря; и та будущая федерация республик всей планеты, которая непременно возникнет как результат завершения того мирового революционного процесса, который начался в России в Октябре 1917 года.

Лучшие представители человечества на протяжении столетий мечтали «о временах грядущих, когда народы, распри позабыв, в единую семью соединятся». Но только люди особого склада, начиная от Маркса, Энгельса и тех, кто пошел за ними (сначала только десятки и сотни, потом десятки и сотни тысяч), только коммунисты, те, для кого марксистское учение стало их мировоззрением и мироощущением, определили тип человеческих взаимоотношений и поступков, впервые в истории явили миру истинный образец интернационального братства.

А после, благодаря Октябрьской революции, осуществленной под руководством Ленинской Коммунистической партии, марксистско-ленинское учение стало идеологией не только коммунистов, но и беспартийных граждан первого многонационального государства рабочих и крестьян. Интернационализм стал образом мышления и жизненной практикой советских народов.

История доказала (а современная действительность ежедневно подтверждает это каждым событием международной жизни, каждым поступком отдельного человека, каждым произведением искусства или художественной декларацией), что подлинного интернационализма нет и не может быть без коммунистической убежденности, без последовательной пролетарской революционности, без практической борьбы за воплощение в жизнь марксистско-ленинских коммунистических идеалов во всей их полноте и богатстве.

Только утвердив принцип пролетарской классовой борьбы на место принципа «монолитности национальных культур» (состоявших на деле, как это показал Ленин, из «двух культур» — демократической и социалистической, с одной стороны, и буржуазно-помещичьей, с другой), можно было рассчитывать на реальное объединение народов в единую семью, а их прогрессивных культурных достижений — в интернациональную общечеловеческую культуру. Ни о каком общечеловеческом объединении наций, в которых еще не устранены классовые антагонизмы, между которыми нет, в силу этого, ни формального, ни фактического равенства, не может быть и речи. Непременным условием создания единой общечеловеческой цивилизации является доведение до конца классовой борьбы, полная победа социализма над капитализмом. Условие это, несомненно, суровое. Не случайно буржуазным либералам («тоже» радателям за всемирное братство) оно кажется неприемлемым, противоречащим своей цели.

Не понимая и не принимая сложной диалектики исторического решения этой проблемы, современные либералы, разуверившись в силе благих пожеланий, призы-

вов следовать в международных отношениях «простым» законам морали, «перемещают» (подобно английскому историку А. Тойнби¹⁾) «всечеловечество» в трансцендентальную «универсальность потустороннего мира».

И эта точка зрения почитается в буржуазно-либеральных кругах «прогрессивной», ибо существует немало других «трезвых», безрелигиозных буржуазных концепций, утверждающих обреченность различных наций и рас Земли на взаимообособленность, враждебность, некоммуникативность «на вечные времена».

Для коммунистов неприемлемы ни те, ни другие. Мы уверены, что в «этой» жизни возможно достижение всечеловеческого единства. И Советский Союз, рожденный Октябрем (и советская художественная культура), есть первое историческое доказательство этому!

А если единство национальных культур достигнуто пока не в общечеловеческом масштабе, то отнюдь не потому, что буржуазные нации представляют собой культурные «монолиты», а потому, что они до сих пор «возглавляются» эксплуататорскими классами и государствами.

Только классовая борьба и социалистическая революция, только революционное коммунистическое обновление планеты ведет к тесному сближению народов, к их материальному и духовному взаимообогащению, их последующему слиянию в свободное коммунистическое человечество. А вместе с освобождением классовым и национальным происходит освобождение и человеческой личности, становится возможным ее всестороннее развитие.

Социалистическое содружество советских народов неотделимо от пролетарского интернационализма, подобно тому, как Октябрьская революция неотделима от мирового революционного процесса, началом которого она является. В Октябрьской революции воплотилось не только русское, но и всемирное, общечеловеческое содержание. В конкретно-исторических формах русского и, еще шире, российского революционно-освободительного движения на протяжении всего XIX и XX столетий (особенно начиная с конца XIX, когда во главе этого движения стал российский пролетариат), в особенных национальных формах получило свое наиболее полное, можно сказать, классическое выражение то, чему суждено было стать содержанием новой эпохи всемирной истории. Решая свои национальные революционно-освободительные задачи, русский народ и другие народы Российской империи, вместе с тем, решали задачи всемирно-исторические, ибо уже к концу первой четверти XIX столетия Россия начала превращаться в ключевую страну европейских и мировых социальных коллизий; она впитала в себя и, переработав по-своему, обогатила опыт передовых стран Европы и в экономике, и в науке, и в искусстве, и в революционной идеологии, и в организации революционной борьбы.

Историческая жизнь страны, национальная по своим формам, приобретала все более и более универсальное общечеловеческое содержание. Все, что в ней совершалось — как собственно революционное движение, так и высшие достижения художественной, научной и философской мысли, — имело значение не только для самой России, но и для всего человечества. Неудивительно, что вся Россия жила ощущением всемирности своего дела.



...Два молодых советских гиганта возносят серп и молот,
и мы слышим, как из их груди льется героический гимн,
который зовет народы к свободе, к единству и поведет
их к победе.

Ромен Роллан

В различных социальных слоях это ощущение принимало различные, порой превратные, мистические формы. Не зная, не подозревая даже, что в России исподволь концентрируются противоречия всемирной истории, делающие ее историческое существование, ее внутреннюю революционно-освободительную борьбу делом всего человечества, Достоевский отражал этот объективный процесс в идеях об исконной всечеловечности, всемирной отзывчивости русского народа как его характерной национальной черте. Даже реакционные славянофильские идеи о коренном отличии русской истории и культуры от западноевропейских, о мессианстве и избранничестве, при всей их идеалистичности и исторической ограниченности, были искаженным отражением в буржуазно-помещичьей идеологии объективного процесса перемещения центра мирового революционного процесса в Россию.

И только Ленин (еще в начале века) научно, без мистики, идеализма и мессианства, с поразительной силой научного предвидения (полностью подтвержденного временем), объяснил глубинный смысл этого процесса:

«История поставила теперь перед нами ближайшую задачу, которая является **наиболее революционной** из всех **ближайших** задач пролетариата какой бы то ни было другой страны. Осуществление этой задачи, разрушение самого могучего оплота не только европейской, но также /можем мы сказать теперь/ и азиатской реакции сделало бы русский пролетариат авангардом международного революционного пролетариата. И мы вправе рассчитывать, что добьемся этого почетного звания, заслуженного уже нашими предшественниками, революционерами 70-х годов, если мы сумеем воодушевить наше в тысячу раз более широкое и глубокое движение такой же беззаветной решимостью и энергией». Все лучшее, что дала Россия в XIX и XX веках, — человеческое благородство, самопожертвование ее лучших людей в революционно-освободительной борьбе, величайшие откровения русской литературы, прогрессивная гражданственность и антиэстетизм демократической живописи, дерзновенный космизм русской научной и философской мысли — все это было рождено мировым революционным процессом, эпицентром которого становилась и стала Россия. Всемирность, гуманность, интернационализм и интернациональное значение передовой русской литературы, искусства, философии, науки проистекают от всемирности, интернационализма, гуманности той коммунистической революции, начало которой всем сложным ходом всемирной истории подготавливалось здесь.

Реакционный писатель Василий Розанов, не принявший Октября, с упреком и чуть ли не с раскаянием (как будто и он был к этому причастен) заявил однажды, что «виновником» революции в России является русская литература. Что ж, великая демократическая художественная литература действительно внесла свой бесценный вклад в революцию. А вместе с ней и русское изобразительное искусство. Но ведь и литература и живопись сами еще в большей степени были обязаны революционно-освободительному движению.

Величие русской литературы и искусства XIX—XX веков — в величии революционно-освободительного движения, на которое они оказывали влияние лишь потому, что сами были его порождением и художественным отображением. Революционно-освободительное движение, всемирное по своему значению, сформировало и ту прекраснейшую черту русской литературы и искусства — интернационализм, — которая столь совершенно воплощена в творчестве и облике Пушкина. Когда Пушкин писал: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой и назовет меня всяк сущий в ней язык...» — это было выражением уверенности не только в собственной посмертной славе, но и в просвещающем, объединяющем, сплачивающем все народы России воздействии русского свободолюбивого и демократического искусства; это было предчувствием культурного — на Пушкинские высоты! — подъема ранее отсталых народов, поэтическим предвосхищением сегодняшней единой многонациональной социалистической культуры.

Опираясь на традиции реалистического русского ис-

кусства, искусства всех народов СССР, мирового прогрессивного искусства, советское искусство отразило в своем содержании и форме те революционные перемены, которые произошли в жизни всех советских народов, и потому явило собой нечто принципиально новое в мировой истории искусства.

Все наше общество представляет собой многонациональный коллектив, спаянный единством глубочайших жизненных интересов. Строй нашей практической жизни, наших мыслей и чувств — социалистический, коллективистский. И высшими ценностями для советского искусства являются наше социалистическое общество, советский образ жизни, советский патриотизм и интернационализм. Советский художник не отделяет себя, свое творчество, свою судьбу от судьбы народной. Революцией рожденное, всемирное по своему значению своеобразие советского искусства состоит в том, что оно изобразило новый тип человека как такую личность, источник силы которой заключен в силе коллектива, а, следовательно, прежде всего в **единстве** коллектива, исключающем какое-либо противопоставление индивида обществу, одной нации другой. В советском искусстве нет ни конформизма, ни неконформизма, столь характерных для искусства современного буржуазного общества с его господством частного интереса и надстраивающимися над ним фиктивными формами коллективности государственно-монополистического капитализма.

Индивидуалистическая установка сознания не может быть преодолена волевым решением. Она — порождение буржуазных социальных отношений и сохраняется, пока сохраняются последние. Она-то и лежит в основе буржуазной критики советского искусства, которая оценивает его по творчеству отдельных авторов, конечно, вполне «по-своему» выделяя «достоинейших» и противопоставляя их всему остальному искусству. У советского искусства немало прославленных мастеров, оно не безлико — но, вместе с тем, оно коллективистично. Советское искусство богато творческими индивидуальностями — но оно не индивидуалистично. Оно самое богатое по многообразию национальных форм — но оно не националистично. И, следовательно, меркой буржуазного искусства и эстетики мерить его нельзя.

Ленинский принцип партийности стал органическим принципом советского искусства не только потому, что Коммунистическая партия воспитывала деятелей искусства в духе этого принципа и осуществляла руководство искусством на его основе, но и потому, что весь строй нашей жизни, самый тип социальных отношений делает партийность характерной чертой сознания и поведения советского человека.

Партийность в советском искусстве определяет не только художественное творчество, но и художественное восприятие. Здесь, в этом основном пункте, между читателем и писателем, между художником и зрителем существует полное единство и взаимопонимание. Партийность искусства в условиях развитого социалистического общества совпадает с народностью, с коммунистической идейностью, с реализмом.

Массовый отклик и всенародное признание получают у нас только те произведения, которые партийны в том значении этого слова, которое придал ему Ленин. Искусство в нашей стране, как это предвидел Владимир Ильич, стало составной частью организованной, планомерной коммунистической партийной работы, не теряя при этом своей специфики. По словам Ленина, искусство «всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством».

*

Различные виды искусства развиваются неравномерно. Архитектура и связанные с ней декоративное и монументальное искусства служат, как правило, утверждению идеалов существующего миропорядка; они не приспособлены для «работы» критической, им противопоказано несимволическое, неидеологизированное изображение действительности. Вот почему с конца XVIII и особенно в XIX веке, когда начался процесс революционного разложения старого миропорядка, архитектура, монументальное и декоративное искусства

в России приходят в упадок, на первое место выступает литература. Лишь в станковых полотнах можно было в XIX веке решать критические задачи, созвучные литературе критического реализма. Для этого и сама живопись должна была стать «литературной». И только после победы Великой Октябрьской социалистической революции, выдвинувшей на первый план задачи созидания, утверждения нового общественного и государственного строя, его коммунистических идеалов, сложились условия, благоприятные для расцвета, наряду с литературой и станковой живописью, архитектуры, монументальной живописи и скульптуры, художественного проектирования, — словом, для расцвета всего декоративного искусства. До Октября официальное декоративное и монументальное искусства были «художественным оплотом» самодержавной государственности, византийско-эстетическим средством возвеличения монархии. Этому служили дворцовая архитектура, памятники в честь царей и их слуг, государственные гербы, эмблемы и весь вообще «символярий» царского самодержавия, который проникал во все поры государственного и частного быта. «Подумайте, — говорил Ленин, — о том влиянии, которое оказывали на развитие нашей живописи, скульптуры и архитектуры мода и прихоти царского двора, равно как вкус и причуды господ аристократов и буржуазии». Новой народной власти надо было немедленно освободиться от декора свергнутого режима и выработать новые символы, выражающие социально-классовую природу новой рабоче-крестьянской государственности. Эту задачу и должно было выполнить советское декоративное искусство.

В подписанном Лениным Декрете Совета Народных Комиссаров о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции наряду с решением организовать широкий конкурс для выработки проектов памятников и постановки их первых моделей «на суд масс» специальной комиссии поручалось «спешно подготовить декорирование города в день 1-го Мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России». Подписание Лениным этого декрета было часом рождения советского декоративного искусства.

Разрабатывая советскую государственную и партийную эмблему, широко используя ее в праздничном оформлении городов, в новом декоре зданий и интерьеров, оформительское искусство прочно определило свое место в строю советских искусств. Оно стало средством прямого и непосредственного художественного выражения государственных, партийных, общественно-политических форм жизни советского народа — съездов, конгрессов, заседаний, собраний, митингов, демонстраций, праздников, фестивалей, выставок, встреч. Оно стало художественным знаменосцем советской интернационалистической идеологии. Оно выработало свой простой, доходчивый выразительный язык; оно поистине слилось с теми проявлениями государственной, партийной, общественно-политической жизни советского народа, которые оно оформляет, повышая эмоциональный тонус массовых действий, выявляя их праздничность, торжественность, помогая более полно осознать политическое значение события, пережить чувство сопричастности общему делу. Здесь, в этих формах жизни, декоративное искусство уже теперь достигает своей внутренней цели, выступая не как простое отражение жизни, а как ее собственное качество; здесь оно сливается с другими искусствами — с искусством слова, с музыкой, театром, кино в синтетическое целое. Произведения этого вида декоративного искусства не живут долго. Они, как газета, отсчитывают секунды истории. Но это не умаляет их значения. Оно громадно. Актуальные лозунги партии — вот что составляет основу идейного содержания этого искусства. Оформительское искусство можно назвать художественным агитатором Коммунистической партии, в то время как монументальное искусство — ее художественным пропагандистом. Именно так и определил последнее В. И. Ленин в известной беседе с А. В. Луначарским: «Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной про-

пагандой». И далее, разъясняя свое понимание социальной функции монументального искусства, форм партийно-государственного руководства им, Ленин определял идеологическую направленность монументального творчества, идейные принципы включения его в городские ансамбли. В ленинском замысле героями монументальной пропаганды должны были стать не только гениальные учителя пролетариата, герои пролетарской революционной борьбы, но и светочи «философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры».

Ленинский план монументальной пропаганды — немеркнущий образец интернационализма в художественной политике, какого не знало ни одно государство в истории.

Вся мировая культура в облике ее живых носителей, представителей самых различных наций Земли, должна была, по мысли Ленина, стать средством пропаганды научного коммунизма, воспитания в коммунистическом духе новых поколений, ибо научный коммунизм, марксизм, возник, как говорил Ленин, из всей суммы человеческих знаний. Список тех, «Кому пролетариат ставит памятники» — так называлась статья в «Известиях», где он впервые был опубликован² — список, который корректировал и утвердил Ленин, действительно содержал в себе имена подлинных героев не только русской, но и мировой культуры.

В ленинском плане монументальной пропаганды уделялось внимание и процессу создания памятников, их идейному содержанию, художественной форме, и «жизни» этих памятников после того, как они установлены. Ленин уделял внимание не только процессу художественного творчества, но и условиям художественного восприятия. Он не полагался на традиционно сложившиеся стереотипы созерцания монументальных творений, считая, что и постановка памятника, и дальнейшее его пребывание в реальном времени и пространстве городской культуры должно порождать отвечающие смыслу монументов формы насыщенного социального общения.

Поэтому он говорил: «Особенное внимание надо обратить и на открытие таких памятников. Тут и мы сами, и другие товарищи, может быть, и крупные специалисты могут быть привлечены для произнесения речей. Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды, маленьким праздником, а потом по случаю юбилейных дат можно повторять напоминание о данном великом человеке, всегда, конечно, отчетливо связывая его с нашей революцией и ее задачами». Именно так происходило открытие памятников, поставленных по плану монументальной пропаганды.

Примером тому может служить открытие памятника Тарасу Шевченко 29 ноября 1918 года на улице «Красных зорь» в Петрограде. Перед открытием памятника всем присутствующим раздали листовку Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, посвященную Шевченко. На торжество прибыли почетные караулы от Красной Армии со знаменами и оркестрами военной музыки. Торжество открылось «Интернационалом». Затем краткое слово произнес А. В. Луначарский. «Он указал, — отмечалось в газетном отчете, — что открытие памятника украинскому поэту совпадает с радостными известиями, идущими к нам с Украины. Там снова революция, которая может закончиться только братским соединением Советской Украины с Советской Великобританией». Подробную характеристику Шевченко как поэта и борца дал Д. И. Лещенко. Под звуки «Интернационала» с памятника спала красная завеса. И возобновились агитационные выступления.

Идея художественной пропаганды коммунизма, которая составляет самую душу ленинского плана, определила становление всего советского искусства.

Развиваясь в глубоком единстве со станковой живописью, в единстве с литературой, музыкой, театром, кино, архитектура, монументальное и декоративное искусства выступают сегодня как яркие проявления интернационального содружества народов Советского Союза, как зримое предметное воплощение коммунистических идеалов Великого Октября.

К.М.К.

¹ № 2, «ДИ СССР», 1969, № 11.

² См. о нем в «ДИ СССР», 1972.

Эмблема советского раздела выставки



Каждого, кто попадал на выставку «ЭЛЕКТРО-72» в Сокольниках, прежде всего поражало невиданное ранее богатство форм и цвета линий электропередач (ЛЭП), трансформаторов и других механизмов, стоящих под открытым небом, как диковинные скульптуры. Как все-таки красива техника — таково было единодушное мнение впервые увидевших эти экспонаты самих устроителей выставки, открывавших ее как бы неожиданно для себя, и художников-оформителей, сознательно поставивших перед собой такую задачу.

«ЭЛЕКТРО-72» — одна из самых необычных среди почти двадцати международных промышленных выставок в Сокольниках. Она открылась в год празднования 50-летия СССР и была посвящена актуальной теме, имеющей огромное общественное значение, — электрификации всей страны. В результате эта промышленно-торговая экспозиция стала важным событием не только для электротехников, но и для всех советских людей, в том числе и для представителей художественной культуры. Ведь выставка продемонстрировала решение сразу нескольких художественных проблем — создание выставки как яркого, запоминающегося зрелища и демонстрация ее сложного научно-технического и общественного содержания; она показала взаимовлияние электротехники и дизайна, а также двух подходов в оформительском искусстве (достижение образности за счет использования самого предметно-пространственного решения и за счет иллюстративных средств). Их разбору и посвящены комментарии В. Дмитренко о связи содержания и формы на выставке и художника Е. Розенблюма о специфике профессионально-художественных замыслов и их реализации при решении советского павильона «ЭЛЕКТРО-72». Они продолжают традиционный для журнала разговор об искусстве современных выставок.

Размышления на выставке

В. Дмитренко

Первая всемирная электротехническая выставка состоялась в 1900 году, тоже в Москве. Если сегодняшний посетитель «ЭЛЕКТРО-72» увидел бы все ее тогдашние экспонаты — блестящие металлом и краской древности, они, несомненно, поразили бы его своим художественным эффектом. Действительно, генераторы и приборы времен А. Лодыгина, П. Яблочкова, Т. Эдисона были одними из тех важнейших элементов материальной культуры XX века, которые сильно повлияли на развитие новых эстетических представлений. Именно отсюда брали свое начало концепции формообразования П. Беренса и Л. Корбюзье, который писал: «Машина сверкает перед нами полированными стальными дисками, сферами, цилиндрами. Все детали сделаны с безукоризненной, теоретически рассчитанной точностью, которую природа нам никогда не показывает. Это зрелище вызывает в нас душевное волнение, и одновременно в нашем сознании возникает множество ассоциаций: эти диски и сферы чем-то напоминают нам божества древнего Египта или Конго».

Но, может быть, такое обостренное художественное восприятие технических форм характерно именно для начального периода их освоения художниками и архитекторами? Теперь же, когда нас окружает более 80 тысяч различных изделий и комплексов, предназначенных для электровооружения всех сфер трудовой деятельности человека и его быта, новизна и связанное с ней удивление обликом «ноосферы» несколько приглушается? «ЭЛЕКТРО-72» еще раз подтвердила, что это не так. Проблемы соотношения современной материальной культуры и художественного сознания становятся еще острее и глубже.

Начнем с двойственного характера выставки. Она, прежде всего, техническая и коммерческая. Ее задачей было показать успехи электрификации нашей страны, итоги совместных действий стран-участников СЭВ в области сильноточной электротехники и электроприборов, завязать контакты с западными фирмами (электротехника — одна из важнейших статей экспорта в зарубежные страны). Но, как всякая выставка подобного масштаба (на 12 тыс. кв. м около 1000 фирм разместили 5 тыс. экспонатов, производимых в 23 странах), она стала гигантским красочным зрелищем, привлекая к себе внимание многих неспециалистов. Да и для электротехников она сразу же оборачивалась общечеловеческой, социально-культурной стороной. Этому и были подчинены организация потоков зрителей, архитектурная павильонов, неожиданные смещения масштабов, где

человек как бы повторял основные коллизии Гулливера, попадая то в мир лилипутов, то в мир гигантов (там были изделия от 1 мм до 12 м).

Зрелищность становилась здесь, подобно многим современным выставкам, тем необходимым общим знаменателем, при помощи которого перед зрителями были развернуты и сопоставлены многие сложные проблемы выставки.

Ее главное содержательное ядро — итоги и развитие электротехники в современную эпоху. Это содержание было тесно связано с осознанием темпов материального и общественного развития, которые были намечены планом ГОЭЛРО в 1920 году. Ровно полвека назад была пущена знаменитая Каширская ГРЭС. В те годы Б. Шоу писал, что первым государственным деятелем, увидевшим в электричестве больше, чем чудо, был русский — Ленин. В. И. Ленин мечтал тогда о генераторе в 12 тысяч киловатт. На выставке была показана модель отечественного турбогенератора на миллион двести тысяч киловатт. Таковы цифровые темпы роста. На выставке попытались перевести их на визуальный язык, но не путем прямого сравнения «было — стало», а комплексным показом увеличения потенциальных возможностей электротехники. Эта тема сразу же захватывает зрителя — от алых букв «СССР» через красно-белые экспонаты на открытом воздухе до изделий, выставленных в павильонах.

С этой темой тесно связана тема широты охвата, как в географическом плане, так и в плане различных областей производства и быта. Масштабы тут поистине поразительны. Достаточно сказать, что 75 процентов энергетических ресурсов нашей страны размещены к востоку от Урала, а 80 процентов всего потребления сосредоточено к западу от него. Это ведет к созданию мощных ЛЭП. Если восемь лет назад между Волгоградом и Донбассом вступила в строй линия постоянного тока на 800 квт, то теперь уже на очереди линия в 1500 квт, которая соединит Казахстан с центром европейской части. Эти линии, так повлиявшие в свое время на восприятие художниками современного пейзажа, тянутся на тысячи километров. В них применяются совершенно новые кабели с изоляцией сжатым высокопрочным газом, им на смену идут уже криогенные и сверхпроводящие кабельные линии. Так что полотна Г. Нисского с линиями передач кажутся теперь уже архаикой. Каждое нововведение вызывает в электротехнике новые формы, предугадать которые не может даже самая изощренная фантазия человека. Такой вывод

невольно возникает при встрече с сооружениями, которых мы обычно не видим.

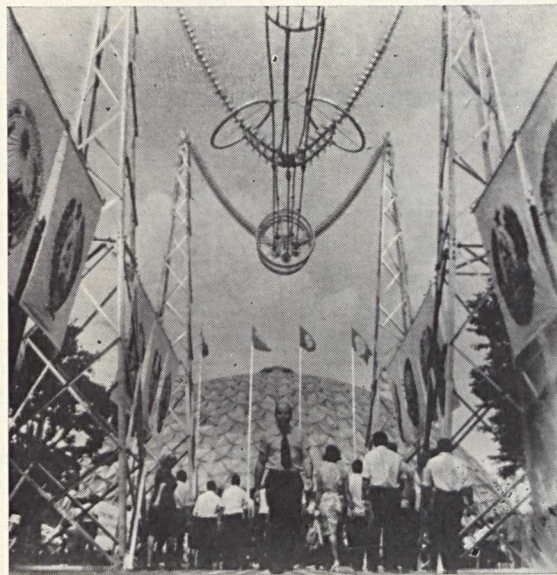
Третья важная тема заключается в том, что развитие электротехники неотделимо от социальных изменений. И не только потому, что электричество приносит с собой новые формы жизни. Еще Ф. Энгельс писал: «В действительности же это колоссальная революция... Совершенно ясно, что благодаря этому производительные силы настолько вырастут, что управлять ими будет все более и более не под силу буржуазии»*.

Революционное значение электрификации оказалось значительнейшей общественной доминантой выставки. И она была четко выражена в советском павильоне с помощью как умелого подбора и расстановки экспонатов (их представили 20 министерств и ведомств, 300 предприятий из 142 городов всех 15 республик), так и соотношения их с окружающей средой, в которой они открывались зрителям. Благодаря этому они из технических предметов стали объектами сильного эмоционального переживания. Здесь в полной мере было использовано архитектурно-пространственное воздействие выставки на человека. Вместе с тем, создавался и необходимый образ постоянного развития научно-технического и социального прогресса. И, наконец, последнее. Промышленное формообразование, как уже говорилось, родилось вместе с электротехникой. Тут оно добилось и своих лучших результатов. Моторы и пульта управления, электрооборудование и инструменты для производства и быта всегда были в центре внимания технической эстетики. Все это еще раз подтвердила данная выставка. Новые схемы и материалы требуют тщательной и продуманной формы. Серьезность эксплуатационных условий в сфере сильноточной электротехники априори предполагает неукоснительное исполнение законов инженерной психологии и сгармонизованности предметных форм. Вместе с тем, выставка не была посвящена собственно роли художника в мире электричества. Все, что сделано художниками в разных странах, выступало скорее как вполне объективный результат самого научно-технического прогресса, и очень трудно было провести грань между изделиями, сознательно проработанными с точки зрения формообразования, и стихийно сложившимися формами. Хорошо это или плохо? Во-первых, при внимательном профессиональном разборе композиционного размещения оборудования для металлургии, нефтяной и газовой промышленности, транспорта,строек, самих электростанций, конечно, надо признать, что для художника тут еще очень много работы. На выставке было представлено разнохарактерное оборудование. В советском павильоне оно было обелено чисто декоративными средствами — покраской в условный общий цвет (оранжевый, белый, красный и др.). Это скрывало многие недостатки в деталях. Но, во-вторых, выставка дала блестящий повод для серьезного пересмотра нередко нигилистического отношения к технике со стороны представителей художественных профессий, когда считается, что без участия художника не может быть современной, «правильной» формы. Ошибочность такого взгляда чувствовалась на открытых площадках советского павильона предельно ясно. В мире электричества, где многое подчинено точнейшему расчету и взаимосвязям, есть такие имманентные закономерности формообразования, которые, будучи выявлены и художественно осознаны, могут сегодня дать новый толчок для дизайна, повторяя на новом этапе то взаимодействие техники и искусства, которое бросается в глаза при обращении к началу XX века. Только не стоит забывать, что реальные условия, в которых функционирует техника, и выставочное окружение не тождественны друг другу. Образ, созданный художниками-оформителями выставки, включает в себя нечто большее, прежде всего общественный пафос электротехники. Это было одной из «сверхзадач» при создании «ЭЛЕКТРО-72».

Комментарий художника

Е. Розенблюм

Вводная аллея советского раздела



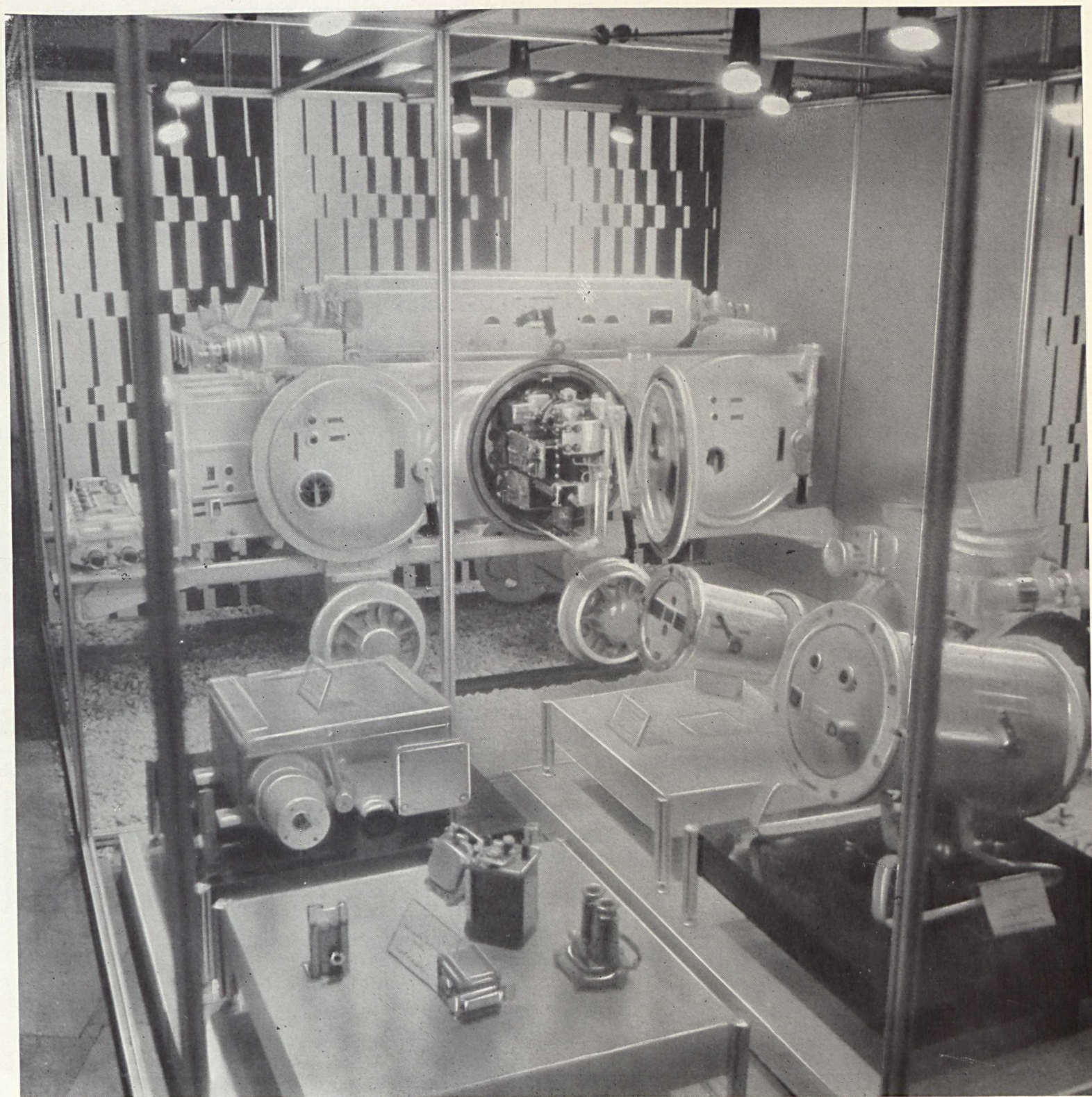
Продолжая тему о сдвигах, происходящих внутри профессии художника-оформителя, о формировании этой профессии как собственно художественной деятельности, как существенной части социалистической художественной культуры, мы вновь возвращаемся к проблеме образа как стержневому вопросу профессионального мастерства.

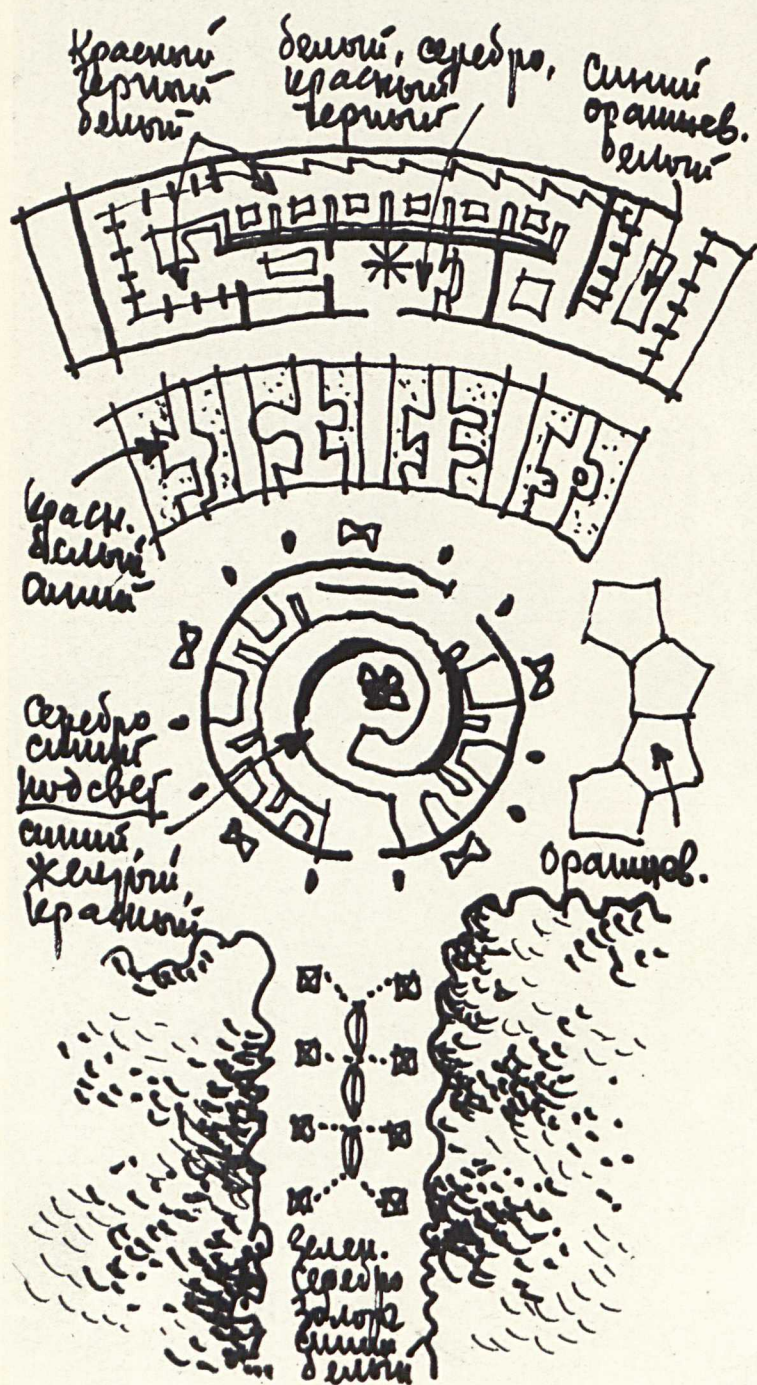
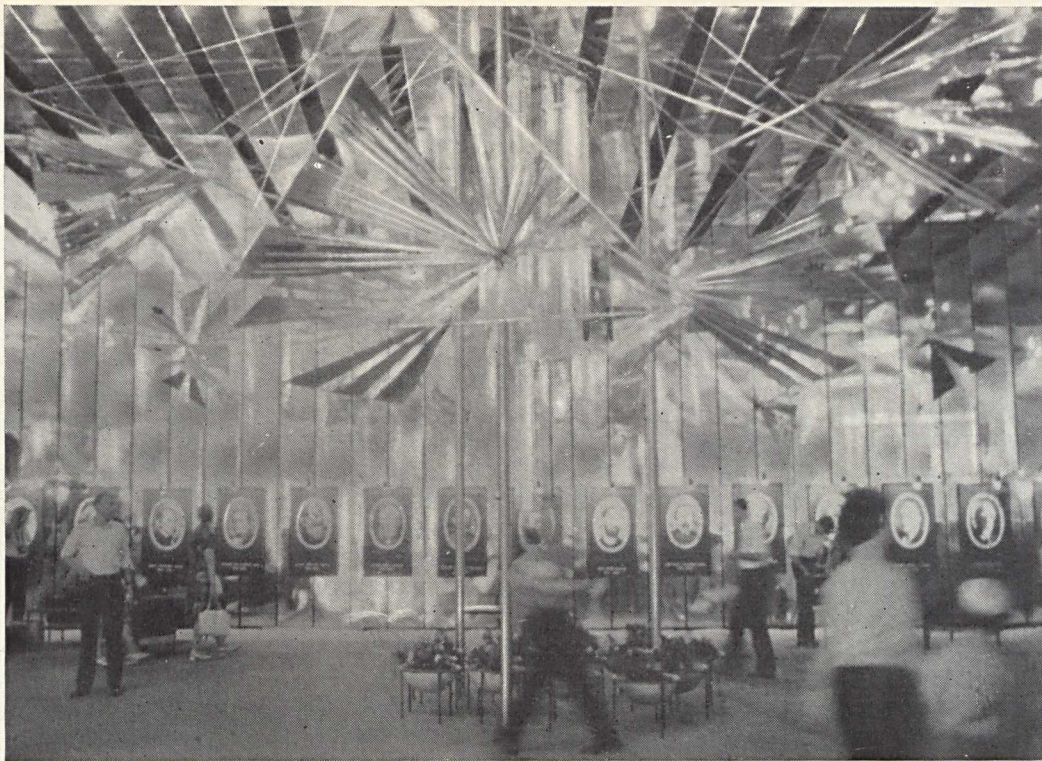
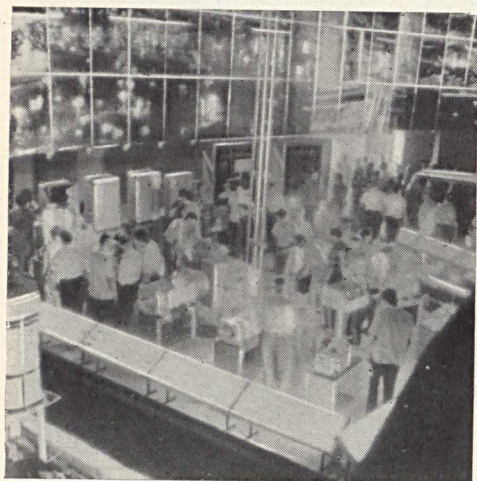
Когда художник работает над созданием выставки или музея, — какая бы тема при этом ни экспонировалась, — он обязан создать содержательное, идейное, образное и эмоциональное зрелище. В этом смысл экспозиционного искусства как особой активной формы современных массовых коммуникаций. Выполнить эту задачу нельзя без пристального изучения средств построения художественного образа экспозиции, без глубокого анализа практики работ советских и зарубежных художников-оформителей. Мне представляется крайне важным предостеречь художников, а еще больше — научных сотрудников и методистов, от концепции, которая отводит форме пространства выставки и его цветовому решению подсобную роль. В практике это неизбежно приводит к столкновению содержания и формы экспозиции, к тому, что случайная форма (нейтральная или стилизованная под сверхмодную) искажает восприятие экспозиции и каждого экспоната. Это неизбежно, потому что специфика зрительного восприятия такова, что человек сначала читает пространство в целом и лишь затем, под влиянием этого прочтения, постигает элементы пространства. Советский раздел выставки ЭЛЕКТРО-72¹ дает основание поставить вопрос о создании экспозиционной образности и способах достижения этой цели. Образность экспозиции может быть достигнута за счет более или менее удачно подобранных или специально заказанных художественных произведений. Этот путь вообще характерен для начального периода развития экспозиционного искусства. Подобно тому, как кино на первых этапах своего развития, не осознав еще в полной мере собственных возможностей, пользовалось средствами театра или воспринималось как чисто технический феномен; подобно тому, как телевидение до сего времени пользуется в основном средствами театра и кино, — так и искусство экспозиции использует в своих целях произведения и средства других искусств. Прием этот правомерен, вспомним хотя бы «Каменный век» Виктора Васнецова в московском Историческом музее или росписи Ганса Эрни в Этнографическом музее в Берне.

Большим и заслуженным успехом пользовались построенные в развитие этого принципа экспозиции советских павильонов на международных выставках в Париже (1937) и в Нью-Йорке (1939). Конечно,

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 27, стр. 289.

сейчас росписи дополняются фотопанно и киноэкранами, скульптурные группы соседствуют со специфической символической скульптуро-архитектурой самих выставочных сооружений. Примером построения экспозиционного образа за счет активного применения музыки и полиэкрана диафильмов может служить павильон фирмы Филиппс, выполненный Ле Корбюзье на международной выставке 1958 года в Брюсселе. В павильоне шел восьмиминутный диапозитивный фильм с музыкальным и световым сопровождением. Корбюзье сам составил сценарий и подобрал все диапозитивы. Музыка написали Эдгар Варез и Янне Ксинакне, последний был и автором расчета конструкций павильона, архитектура которого не только зримо ассоциировалась со звуковыми волнами, но и действительно участвовала в формировании пространственности звучания музыки. В том же принципиальном ключе, хотя и на совершенно иных формальных основах, была выполнена



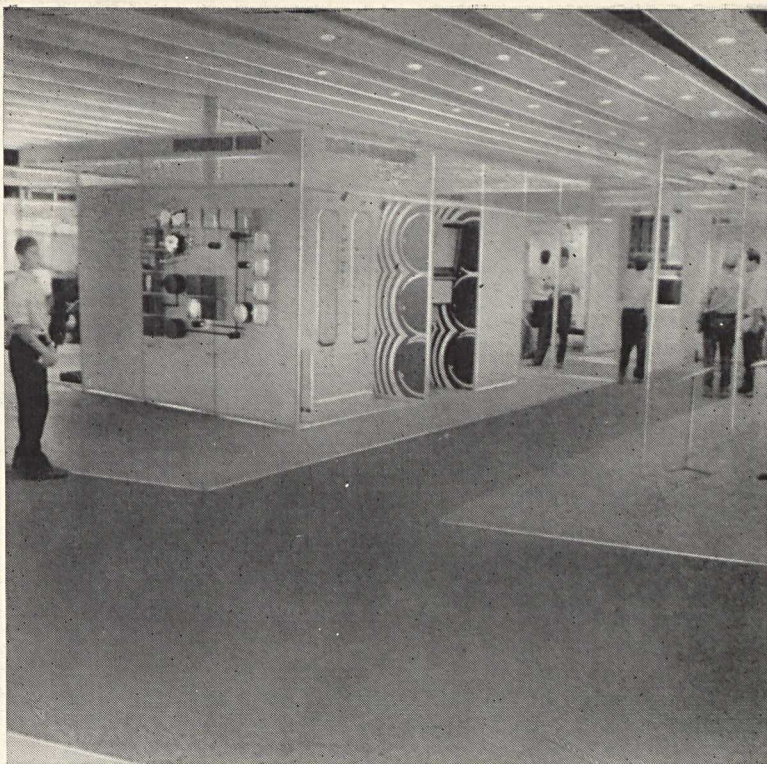


Нельсоном экспозиция фирмы Крейслер на автомобильной выставке 1964 года в Нью-Йорке. «Зоопарк» с фантастическими животными, выполненными из автомобильных деталей, должен был иллюстрировать неограниченные возможности современной автомобильной промышленности. Этот путь характерен и для многих павильонов ЭКСПО-70 в Осаке. Экспозиция этих павильонов превратилась в своеобразное пространственное киночудо². Однако утверждать, что во всех приведенных примерах образ был достигнут исключительно за счет применения произведений различных видов искусства, не совсем правильно. Очевидно, правильнее сказать, что во всех названных примерах основной образного построения были изобразительное искусство, кино или музыка, лишь усилившие силу своего воздействия за счет целенаправленных построений пространственной системы экспозиции. Вычленив в этих случаях образную, эмоциональную роль собственно пространственной структуры экспозиции достаточно трудно. Трудно доказать возможности образности и эмоциональности собственно пространственного построения и силу их воздействия. С этой точки зрения и интересен анализ советского раздела ЭЛЕКТРО-72.

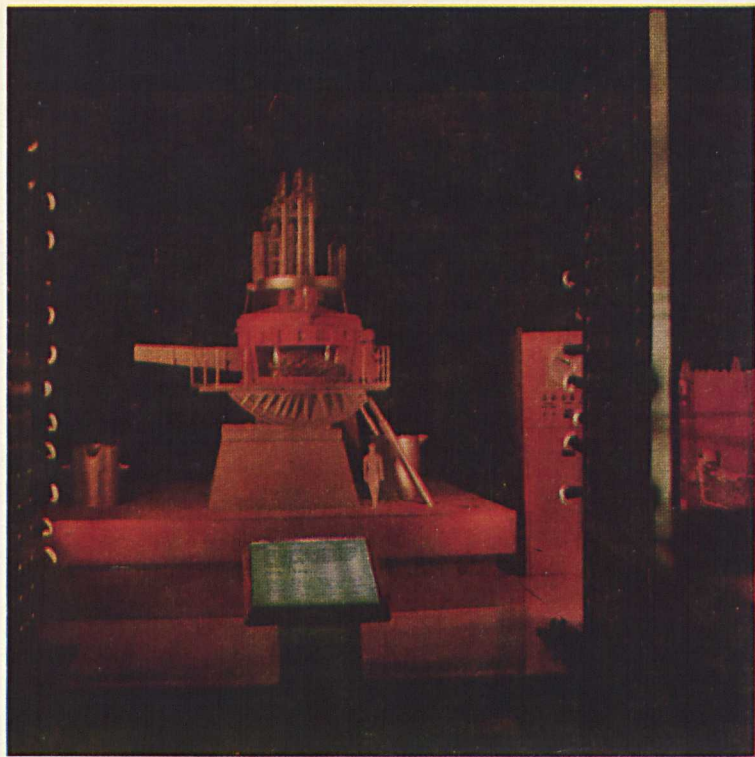
ЭЛЕКТРО-72 — торговая выставка. Экспонат — ее основная тема, и экспонату должна быть отведена ведущая роль, но это не снимает с художников задачи создания эмоционального, образного зрелища, насыщенного глубоким идейным содержанием. Художники стремились к этой цели, хотя, очевидно, не достигли уровня вышеуказанных выставок. Эмоциональное напряжение, содержательность и образность экспозиции достигаются целенаправленным построением выставочного пространства, цветовой и световой конструкцией экспозиции, неразрывно связанной с экспонатом. Восприятие суммы экспонатов обобщено, обобщение обретает социальный пафос, при этом не исчезает конкретизация современной техники, ее обыденность в жизни современного человека — творца и потребителя этой техники. Уже главный вход на выставку построен на экспонате — линии высоковольтных электропередач, но экспонат трактован как архитектура, как фантастические пропилеи выставочной территории; он взял от архитектуры ее монументальность, по нему, как сказал Маяковский о Бруклинском мосте, можно «воссоздать дни настоящие».

В первом купольном павильоне советского раздела выставки движение организовано по поднимающейся спирали пандуса. Посетитель начинает осмотр с уровня расположения экспонатов, и каждый экспонат рассматривается как самостоятельная тема. Постепенно посетитель поднимается на высоту 3-х метров,

с этой точки он воспринимает все экспонаты вместе, как единую тему достижений современной советской электротехники. Это впечатление, созданное пространственным построением павильона, еще усиливается его световой и цветовой конструкцией. Серебряные экспонаты расположены на синем ковре, на фоне синих же стен и пандуса, их перекрывает золотистый купол, объединяющий в единую эстетическую систему экспонаты и экспозиционное пространство. Подсвет купола, сложный, многопрограммный, напоминает нам о фантастических возможностях современной советской электротехники. В тот момент, когда зритель достиг высшей точки пандуса и над его головой разыгрывается электронный спектакль, а внизу располагается веером экспозиция сложнейшей аппаратуры, он ощущает свое величие — величие советского человека, хозяина века научно-технической революции. (Расположенная в центре зала символическая фигура гиганта с молнией в руках, по сути



дела, дублирует уже сложившийся образ, ничего не добавляя к нему, ничем его не обогащая.) Затем спираль пандуса вновь опускается, и посетитель выходит на открытую площадку. Здесь целостность восприятия, социальное обобщение темы достигнуты за счет умелого, лаконичного цветового решения. Экспонатов очень много, самых разных по размерам и формам, найти связывающую их пространственную, структурную тему сложно, потребовались бы специальные работы по преобразованию в этих целях самого пространства площадки. Красно-белая окраска всех экспонатов открытой площадки остро контрастирует с окружающей ее синевой неба и зеленью парка. Но главное — красные буквы «СССР» — образная доминанта экспозиции, объединяющая все экспонаты в целенаправленную систему показа достижений советской электротехники. Следует отметить удачное включение текстового сопровождения в световую и цветовую системы



построения экспозиции во всех частях советского раздела выставки. Цвет текстов и широкое применение светящихся указателей связаны с основным решением темы и четко объединяют средства информации. Авторы советского раздела «ЭЛЕКТРО-72» щедро пользуются разнообразными средствами пространственных построений выставочной экспозиции. Купольный павильон решался, в основном, за счет подъема посетителя на уровень, обобщающий восприятие элементов экспозиции в единую экспозиционную тему. Целостность восприятия экспонатов открытой площадки достигалась цветовым решением ее пространства. Во втором павильоне экспонаты разъединены, они никогда не смотрятся вместе, каждый из них акцентирован пучком света и выделен выгородками, как рамой. Но выгородки не только разъединяют экспонаты, но и образно объединяют экспозицию. Полумрак зала (экспонаты освещаются только местным подсветом) пересекают пилоны-выгородки, просеченные светящейся перфорацией. Зал воспринимается как гигантский пульт управления, суперэлектронный центр, где посетителю показывают поразительные элементы, из которых составляется единая фантастическая по своим масштабам советская электротехническая промышленность. Но и в данном случае нельзя не отметить бесцельность иллюзорного дублирования образа. Кинетическая установка в аванзале второго павильона, выполненная из серебряной фольги с пучками мигающих «елочных» лампочек, по силе воздействия не может идти ни в какое сравнение с перфорированными пилонами и сложнейшими натурными экспонатами. Более того, она снижает пафос образа, демонстрируя экспозиционный фокус. К этому можно добавить ненужные фотоувеличения графических орнаментов, изображения старинных люстр, которые тоже лишь дублировали эффект, достигнутый иными средствами. Важно, чтобы все элементы построения синтетического художественного образа любой экспозиции дополняли, конкретизировали, а не повторяли или, что еще опаснее, не исключали друг друга. Анализируя возможности разных средств построения экспозиционного образа, я отнюдь не хочу утверждать прерогативу каких-либо из них. На примере советского раздела выставки «ЭЛЕКТРО-72», в целом удачного, мне хотелось подчеркнуть возможности и значимость образного, эмоционального воздействия пространственного и колористического решения экспозиции. Можно лишь упрекнуть авторов экспозиции «ЭЛЕКТРО-72» в том, что они зачастую не верят в собственные силы.

¹ Москва, Сокольники 1972. Авторы: Р. Фаерштейн, М. Коник, Р. Матюшин, С. Шухман.

² «ДИ СССР» №№ 1, 4, 1971.

Экспозиция купольного павильона
с разными цветовыми вариантами
подсветки купола.



Световая композиция города

И. Азизян

Москва. Проспект Калинина
Москва. Кремль

Функции света в архитектурно-пространственной среде

Естественный свет всегда был значительным, хотя часто неосознанным фактором архитектурного проектирования.

С развитием современных источников света искусственный свет, как и естественный, стал неотъемлемым элементом проектирования. Свет стал управляемым элементом, легко доступным проектировщику как адаптирующее средство.

Основная проблема проектировщика — не просто обеспечить свет в интерьере или городском пространстве (это относительно легко), но, скорее, видоизменять источники света, чтобы установить визуальное окружение, оптимально соответствующее определенным функциям или роду деятельности, а также психологическим, эмоциональным и интеллектуальным потребностям человека.

Следовательно, к утилитарным функциям искусственного света (световые знаки, сигналы, реклама)

присоединяются функции эстетические: создание определенного психологического светового климата, создание светового образа здания, ансамбля или города.

Свет — формообразующий фактор

Подлинный переворот в технике искусственного освещения — гигантское развитие электрической осветительной техники, создание люминесцентных, газосветных и других источников света и электронной аппаратуры автоматического управления освещением — дает сегодня возможность архитектору получить в любой точке среды освещение любой интенсивности, любой цветности, с любым характером теней. С помощью искусственного освещения сегодня можно вызвать впечатление формы и цвета там, где их нет, и уничтожить это впечатление там, где оно фактически есть.

Понимание искусственного освещения как важного формообразующего фактора начало складываться в 20-х годах нашего столетия. С 1926 года к понятию «архитектурное освещение», емкость которого ограничивается выявлением с помощью света архитектурного замысла, присоединяется понятие «световая архитектура», подразумевающее создание специфического зрительного образа архитектурного произведения, который возникает при искусственном освещении и исчезает вместе с ним.

Постановка проблемы

Основной теоретический тезис настоящей статьи: искусственный свет есть интегральное, неотъемлемое и существенное средство построения архитектурного





образа, художественного формирования современной архитектурно-градостроительной среды. Раскрытие и доказательство этого тезиса логически требуют анализа архитектурно-градостроительной композиции, вернее, ее зрительного образа в условиях искусственного освещения.

Светопанорама ночного города

Подъезжая к Еревану в вечернее время по разным автомобильным дорогам, много раз наблюдала я незабываемую картину. Неясное свечение пейзажа превращалось постепенно в сплошное зарево, затем в совокупность огней, заполняющих собой часть Араратской долины, то сгущающихся, то разрежающихся, то усиливающих рисунок яркостей, то оставляющих в тени обширные пространства. Въезжая в город, уже по количеству и качеству света ощущаешь себя в современной, достаточно комфортной, урбанистической среде, начинаешь улавливать пластику естественного ландшафта города, окружающие его возвышенности, отмеченные огнями то телевизионной вышки, то монумента жертвам геноцида, то террасной жилой застройки. Магистралей, освещенные светильниками на высоких опорах, светящийся пунктир разделительной полосы и переходов, широкие тротуары и пешеходные аллеи с высокими и низкими торшерами, подсвеченными цветами, кустарниками, перголами, водоемами. Благодаря обилию и концентрации света в обширной центральной части, столичный город предстает, несмотря на довольно большое движение, как исключительно пешеходный город, город, в котором господствует не машина, а человек.

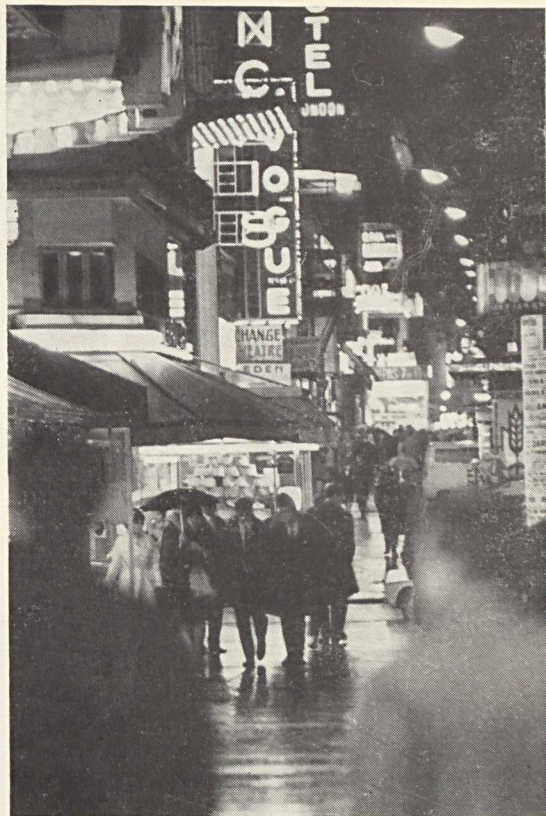
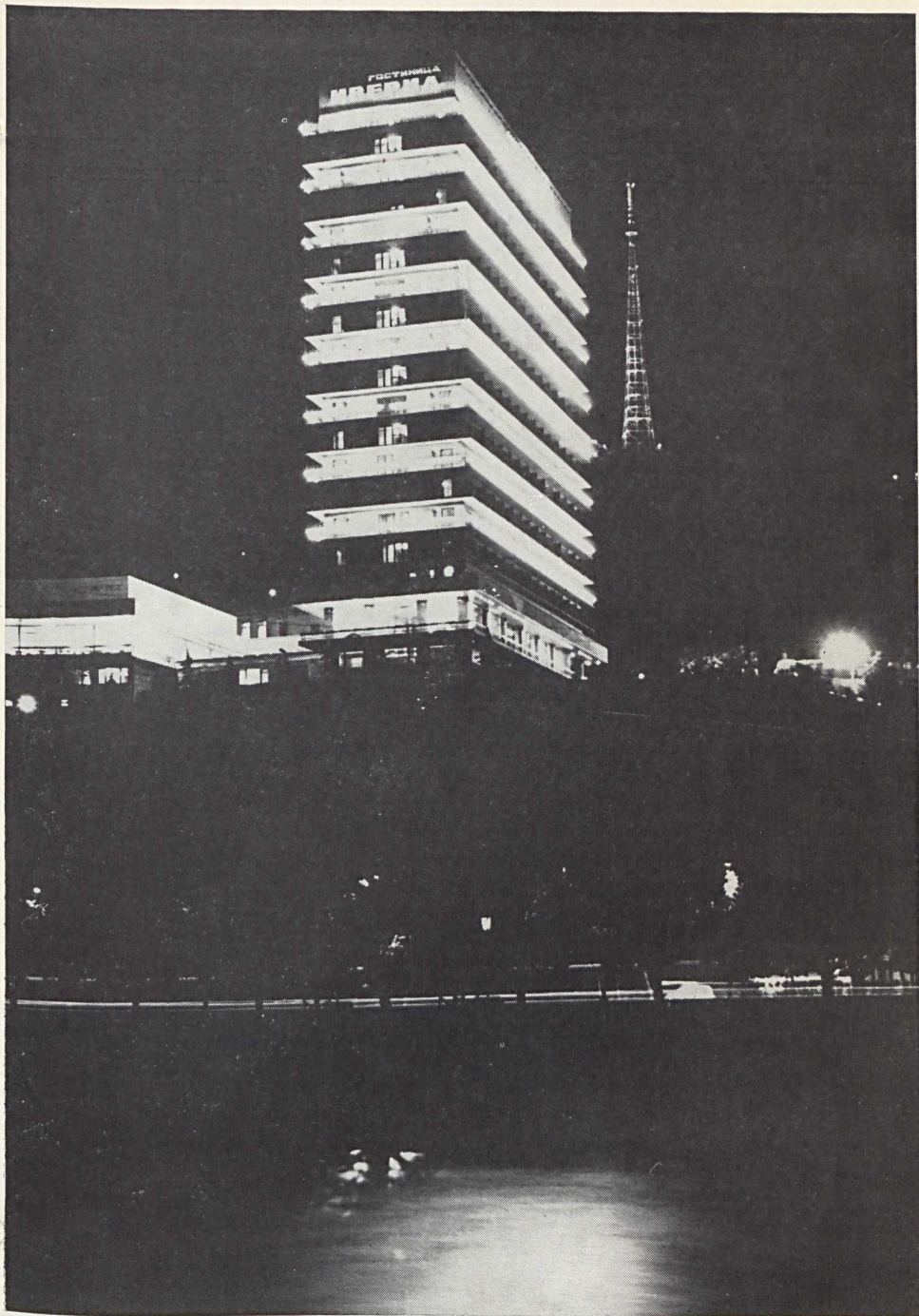
В городах, расположенных на сложном рельефе с большими перепадами отметок, светопанорама открывается с одной или ряда наиболее высоких точек рельефа. Так, в Ереване она открывается и с холма Цицернакаберд, на котором сооружен памятник жертвам геноцида, с моста Победы и Киевской улицы, с проспекта Азатутян, продолжающего Тбилисское шоссе. В Тбилиси светопанорама хорошо видна от верхней станции фуникулера или пантеона на горе Мтацминда, с гребня Сололакского хребта, где возвышается скульптурная фигура, символизирующая Тбилиси, — Картлис Деда (Мать-Грузия).

В Москве традиционным местом паломничества туристов и горожан, желающих увидеть город в целом, являются Ленинские горы. Новая видовая площадка, расположенная на высокой отметке, — ресторан и смотровые площадки нового Телецентра.

Очевидно, что световой образ ночного города в целом совершенно иной, чем дневного. И второе.

Этот зрительный образ неповторим в каждом отдельном случае. Если отдельный объект, здание или пространство, могут и при искусственном свете довольно легко получить зрительный образ, близкий к дневному, — в отношении панорамы города это невозможно. Купол неба — существенный компонент панорамы — несмотря на самое интенсивное городское освещение остается все-таки темным. Городская среда в своей неосвещенной части (например, зеленые клинья, переходящие в пригороды, плохо освещенные окраины) сливается с внегородской средой и с темнотой неба. Город предстает как относительно определенный рисунок яркостей. Динамика изменений этого рисунка зависит от количества программ основного уличного





Тбилиси. Гостиница «Иверия»

Париж. Ритмический ряд
рекламных надписей

Кура — стержень световой
композиции города (стр. 14)

на стр. 16

Метехский храм и гора
Мтацминда ночью

Мцхета. Собор Светицховели

Вид на старую часть Тбилиси
и крепость Нарикала

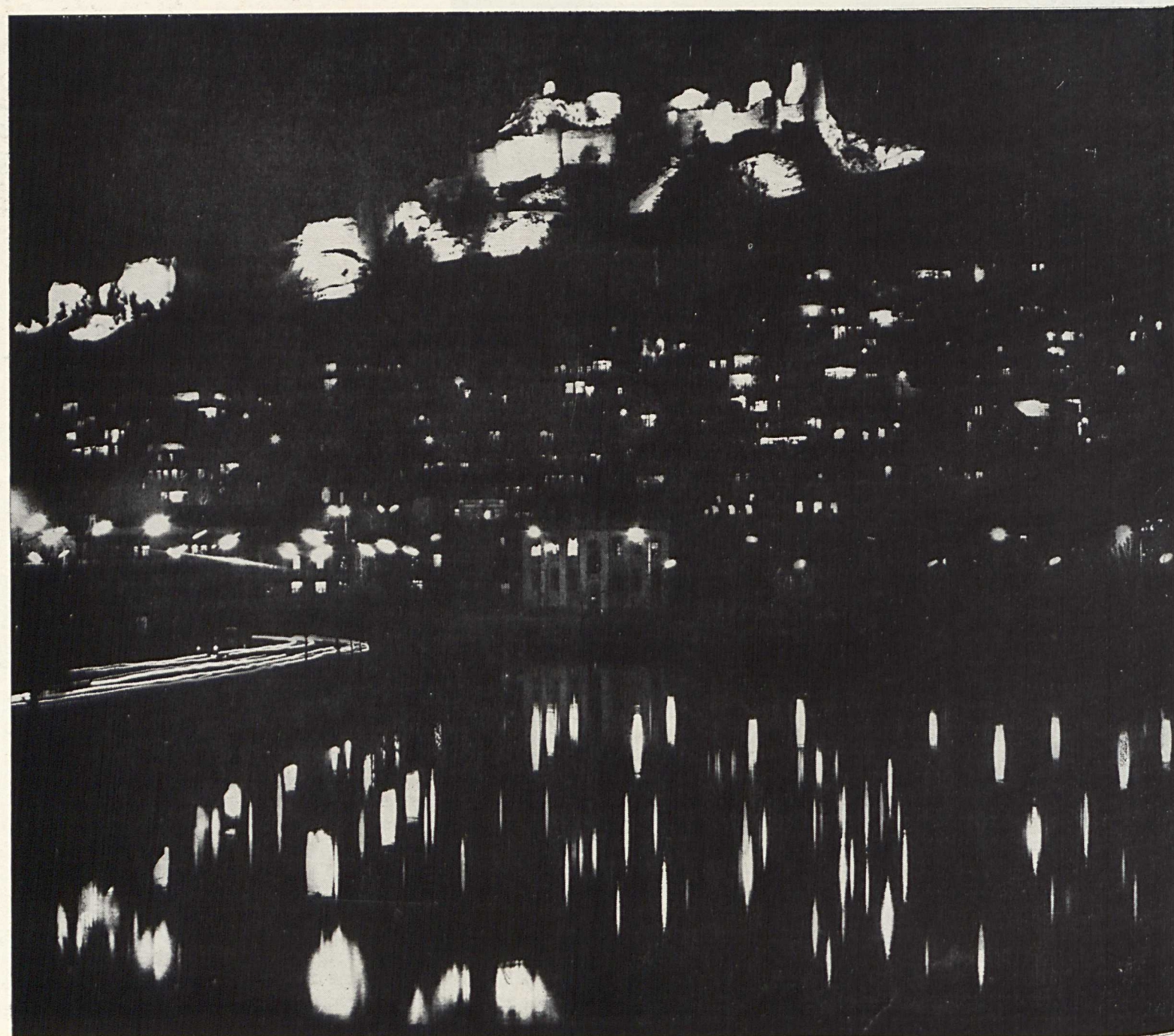
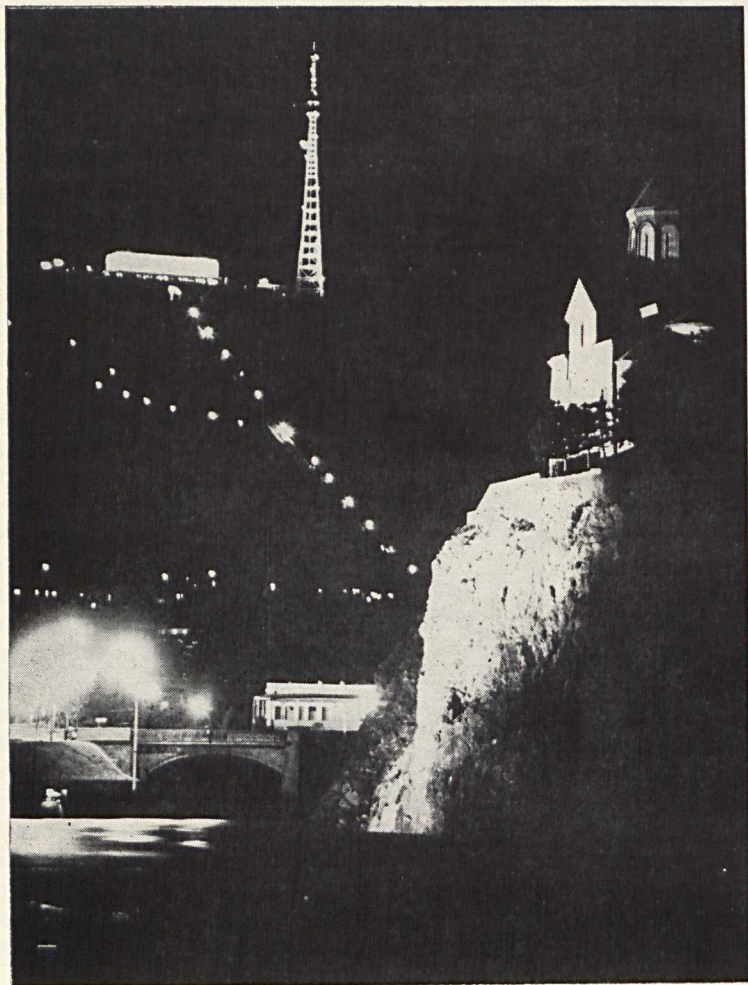
на стр. 17

Символ Тбилиси — Картлис-Деда

Париж. Площадь Оперы

освещения и архитектурно-художественного освещения общественных зданий и пространств, а также от конкретного часа суток. Здесь необходимо сразу внести существенные ограничения, налагаемые реальной практикой. В отечественной и зарубежной практике сегодня господствуют хаос и бессистемность рисунка яркостей в градостроительном пространстве. Запрограммированная система освещения города в целом, имеющая свой зрительный образ в виде световой панорамы, — предмет исследования и проектно-экспериментальной работы (например, по Москве, Тольятти) и уникальных в мировом масштабе реализаций (освещение Будапешта, центра Парижа, система городского освещения Тбилиси). Однако и в случаях незапрограммированной архитектурно-художественной системы общегородского освещения при анализе практики можно обнаружить ряд композиционных закономерностей общегородского рисунка яркостей, возникающих спонтанно. Эти закономерности обязаны то чисто функциональному освещению основных магистралей и их пересечений, которые в исторически сложившихся городах еще сосуществуют с общественными функциями в пространстве городских площадей, то освещению отдельных городских монументов или крупных общественных зданий, занимающих опорные, с композиционной точки зрения, места в городском ландшафте, то выявлению светом основного градообразующего ландшафтного элемента. Анализ и обобщение обширного, но разрозненного опыта проектирования и реализации современного городского освещения послужили основой проектирования системы освещения Тбилиси, осуществленной к празднованию в 1958 году 1500-

летней годовщины основания города. Главный стержень, на который нанесено планировочное решение города, — река Кура с мостами, прилегающие к ней кварталы и разветвленная сеть улиц, расположенных на различных уровнях. Выявление этой структурной схемы и ее стержня, собственно реки Куры, стало первоочередной задачей архитекторов, градостроителей и светотехников, программирующих систему освещения города в целом. Реализация этой задачи в системе освещения набережных, мостов, ряда отдельных зданий и комплексов (в том числе исторических), непосредственно примыкающих к Кура, выявила неисчерпаемые декоративные качества света в синтезе с эффектами отражающего зеркала поверхности воды. Существенной особенностью структурного построения градостроительной ткани Тбилиси является террасность его застройки и организации общественных пространств. В специфических условиях городов, расположенных на сложном рельефе, устройство вечернего и ночного освещения приобретает особое значение. Городское наружное освещение в этом случае выявляет структуру построения пространств и пластику городского ландшафта в целом — интегральные составляющие градостроительной концепции. Можно считать, что в данном случае целостной запрограммированной системы городского освещения искусственный свет выявил основную концепцию градостроительной композиции — схему ее построения, основные пространственные ориентиры и доминанты. **Прерывность и непрерывность световой композиции городского пространства** Специфической особенностью композиционного единст-





собой, в свою очередь, единство прерывности, которую можно классифицировать как прерывность второго порядка. Каждое звено прерывности первого порядка представляет собой непрерывность по отношению к прерывности яркостей отдельных источников света. Таким образом, непрерывность прерывности складывается в специфическое художественное качество световой композиции пространства города в целом и его отдельных комплексов.

Фокусные центры общегородского рисунка яркостей и световая концепция города

Световая картина современного ночного города представляет собой хаос то загорающихся, то исчезающих, то скрепляющихся огней. Впечатление хаоса может быть снижено укрупнением общегородского рисунка яркостей и увеличением яркостного контраста фокусных центров этого рисунка по отношению к его фону. Световая концепция города в целом зависит от того, что становится фокусными центрами общегородского рисунка яркостей. Первая, принципиальная тенденция в решении этой проблемы — интеграция световой концепции с концепцией градостроительной — анализировалась нами на примере освещения Тбилиси. Яркое и очень последовательно проведенное решение проблемы интеграции световой и градостроительной концепции — световое решение центра Парижа. Задача, поставленная перед искусственным освещением, — максимально выявить пространства ансамблей всего многокилометрового центра Парижа. Доминантой светового центра стали Елисейские поля, фокусом яркостей которых является арка на площади Звезды. В пределах общего светового стержня Парижа соз-



ва ночной светопанорамы города, по сравнению с его дневной картиной, является единство прерывности. Непрерывность развития градостроительной структуры в темное время суток из категории визуальной переходит в категорию умозрительную. Прерывность световой композиции города в целом и его отдельных комплексов и даже зданий диктуется не только экономическими и техническими соображениями, но собственно художественными. Сегодняшний город — исторически сложившийся, реконструируемый или вновь построенный — отнюдь не представляет комплекса, все составляющие которого гармоничны, идеальны, прекрасны. Визуальное окружение предстает перед нами в течение дня постоянным потоком стимулов — возбуждающих или угнетающих, радостных или не вызывающих симпатий. Ночью, по крайней мере, в построении визуально воспринимаемой картины, может быть применен подход избранности. Требования безопасности и удобства вызывают определенное количество обязательного света, однако по отношению к обширным пространствам, зданиям, памятникам, зелени всегда может быть выбор: осветить или оставить в темноте. Отправной точкой является дневной внешний вид городских пространств. Задача искусственного освещения заключается в том, чтобы «открыть» город, привлечь внимание ко всем его лучшим ансамблям. Именно «избранность» объекта освещения создает в целом прерывную световую картину. Эта прерывность светящихся городских пространств может быть классифицирована как прерывность первого порядка. Каждое из этих освещенных пространств в случае точечных источников света представляет

даны тонкие модуляции яркостей. Цельность светового решения обеспечивается белым цветом света и собственно пространственным единством прекрасных ансамблей исторического центра, переходящего в крупные современные архитектурные комплексы.

Вторая тенденция связана со стремлением сделать фокусными центрами общегородского рисунка яркостей наиболее ценные в художественном отношении памятники архитектуры прошлого, которые днем теряются в смешанной застройке города. Эта световая концепция отчасти сливается с первой.

Наиболее чистой реализацией второй концепции световой архитектуры города является ночной Рим, где свет становится своеобразным путеводителем по городу-музею. Центральным светопространством ночного Рима становятся древние римские форумы, освещенные мягким светом. В памятники как бы вдыхается новая жизнь. Использование неравномерной яркости создает эффект глубины пространства.

Третья тенденция светового решения города в целом связана с акцентированием современного центра, его общественного и политического значения. В этом случае световой образ города строится на резком контрасте яркостей центра и прилегающей жилой застройки. Последняя «читается» фоном и служит полем адаптации, с наступлением вечера подчеркивая общественно-политическое значение центра.

Все три тенденции светового решения города характеризуются определенностью художественной концепции, которая правомерно может быть названа световой концепцией города.

Проблемы создания гуманистической световой среды вечернего города

Проблемы создания индивидуального запоминающегося светового образа города и формирования современной городской световой среды — не аналогичны. Это два основных аспекта световой градостроительной композиции. И если первая проблема применительно к Москве находится в состоянии общего проектного разрешения с частичными планомерными реализациями (освещение Кремля, высотных зданий), то вторая проблема ни теорией, ни практикой не рассматривается как актуальная и имеет лишь некоторые реализации в области рекламного и витринного освещения предприятий торговли на некоторых городских магистралях (пр. Калинина, ул. Горького, ул. Кирова и др.).

Все московские улицы освещаются в вечернее время в целях безопасности движения транспорта и пешеходов. Однако городская среда в вечернее время включает и обширные пространства новых жилых комплексов, темные и полутемные дворы плотной жилой застройки центра Москвы в пределах Бульварного кольца. Она включает обширные зеленые пространства бульваров, скверов, парков. Вся эта среда либо вообще не освещается, либо освещается случайным светом соседних уличных установок, временным свечением изнутри жилых зданий. В результате в ранние вечера дети уходят с темных детских площадок и гуляют близ витрины или входа в магазин.

Задача архитектора состоит в создании единой и одновременно дифференцированной световой среды

города, принципы организации которой могут быть унифицированы для различных городов, но в сочетании со световой концепцией каждого города дадут неповторимый облик вечерней комфортной и эмоционально насыщенной, действительно образной среды современного человека.

Масштабные трансформации городских пространств искусственным светом

Из композиционных аспектов формирования городского светопространства наиболее значителен для светового образа в целом и одновременно наиболее подвержен изменению под влиянием света масштаб пространства.

Экстремальные состояния пространства с точки зрения масштаба — это пространства монументальные и пространства интимные. Между ними лежит ряд масштабных градаций: от «бесконечных» по горизонтали светопространств магистралей и дорог, «бесконечных» по вертикали общественных пространств, акцентируемых высотными зданиями или сооружениями (в том числе и монументами) до световых микропространств улицы близ рекламно-газетного щита, у автобусной остановки или скамьи в парке под подсвеченным шатром листвы.

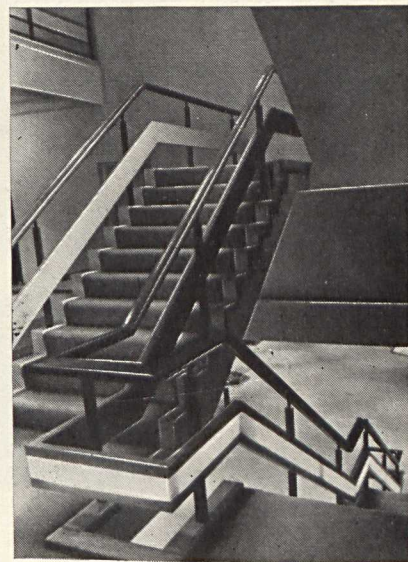
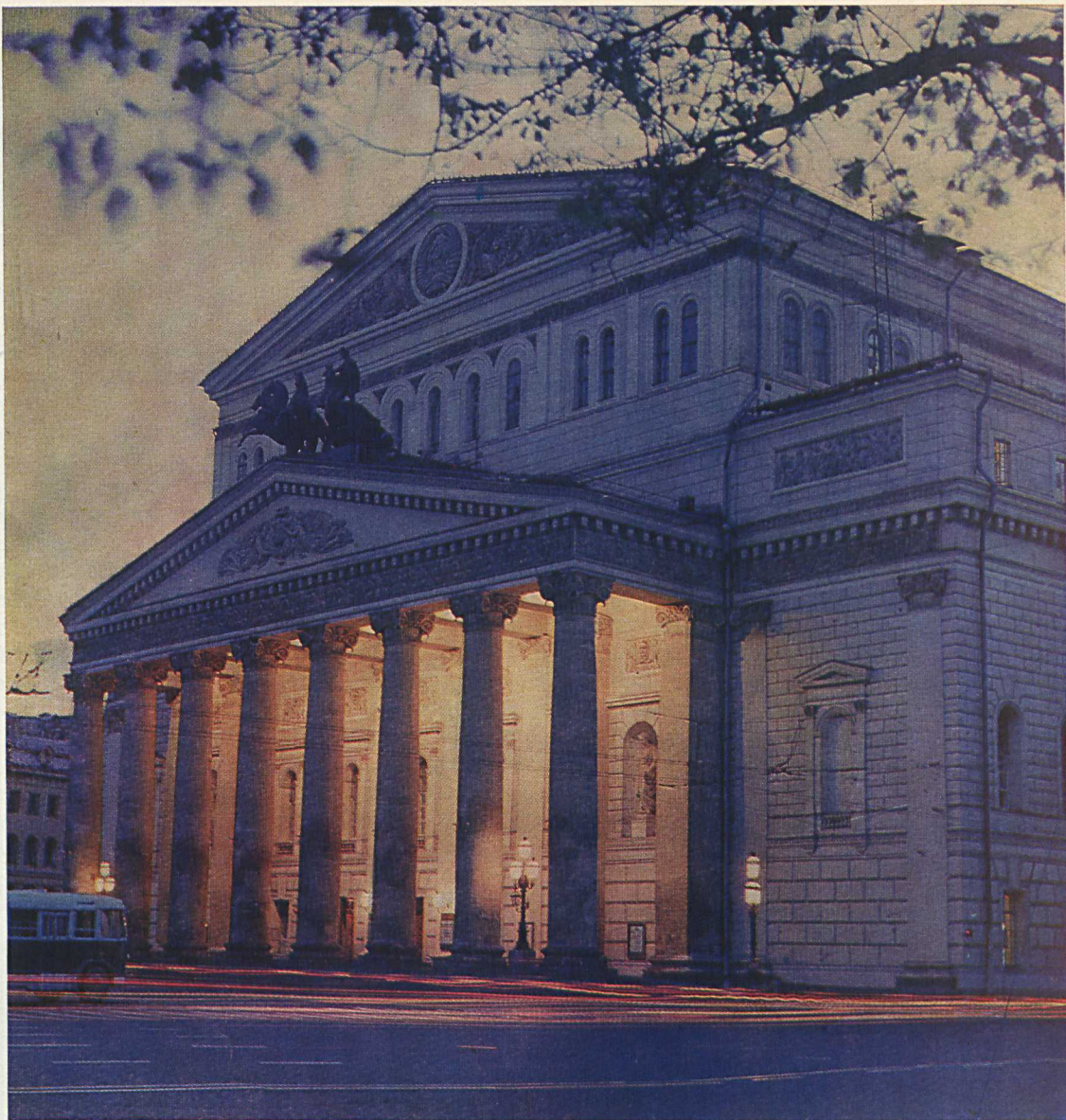
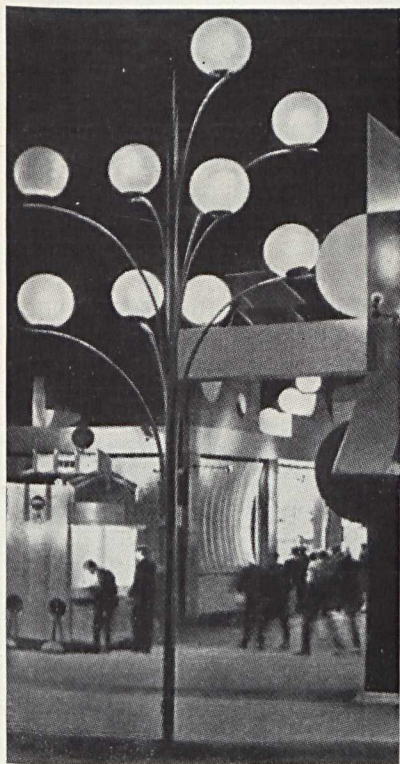
Если для исторически сложившихся или малых городов расстояние между масштабными пределами сравнительно невелико, для современных и будущих урбанизированных структур разрыв между пространственным масштабом целого, макропространства и человеческим масштабом микропространства огромен. Задача архитектора состоит в том, чтобы увязать соотношение яркостей функционально необходимого



Световая реклама

«Фонтан света»

Рим. Новый район Эур



Монреаль. ЭКСПО-67.
«Дерево света»

Москва. Большой театр

Нидерланды. Световой барьер
лестницы, Гранд Отель де Кокань

Баку. Кафе

освещения (например, свечение изнутри сверхкрупных объемов или свечение пространства многоярусного городского транспортного пересечения) со специальными архитектурно-световыми средствами организации микропространства.

Некоторые из таких средств уже упоминались в начале статьи в связи со спецификой освещения Еревана. Это, во-первых, светильники-торшеры разнообразных видов. Самый распространенный из них в отечественной практике — венчающий светильник со специальным коническим колпаком-отражателем. Торшер этот чаще всего применяется в парках, однако с неменьшим успехом он может создавать чрезвычайно гуманные светопространства и в районах жилой застройки внутри кварталов. Освещая лишь пространство ближней зоны, его нижнюю горизонтальную границу и плоскостные и объемные элементы в пределах 1—1,5 этажей, торшеры как бы создают верхнюю коническую границу пространства, своего рода темный потолок. В этом визуальном ощущаемом пространстве появляется чувство безопасности, спокойствия, уюта.

Торшеры разнообразной формы одновременно являются самостоятельным декоративным пластическим мотивом, своеобразной функциональной светящейся скульптурой. Примером живописно-декоративного освещения части городской среды посредством разнообразных торшеров является архитектурно-световое решение сквера около здания Оперы и Филармонии в Ереване.

Гуманистическая суть освещения состоит не только в создании более близких воображаемых границ пространства (ограничение светопространства темно-

той сверху и с боков), но и в выявлении реальных архитектурных и ландшафтных элементов ближней зоны и в более близком освещении человеческой среды.

Одним из средств обнаружения нижней горизонтальной поверхности пространства — земли служит пунктирно-точечный подсвет пешеходных переходов, обеспечивающий безопасность горожанина при пересечении улицы. Этот прием был также проработан в Ереване (переходы на проспекте Ленина и др.). Со службой комфорта и безопасности связан еще один прием гуманизации масштаба пространства светом. Это прием освещения разного рода ограждений и парапетов мостов, набережных, лестниц, освещение самих лестничных ступеней, различных входных дверей. Человеческие пропорции и масштаб этих архитектурных элементов ясно выражают зависимость формы от функции непосредственного служения человеку. При проектировании дневного вида (условно назовем дневной вид первым аспектом формы) элементы эти являются единицей масштабной шкалы всей архитектуры. Освещение или свечение такого архитектурного элемента приводит любое гигантское пространство к масштабу человека.

Особую роль в гуманизации городского пространства играют монументально-декоративная скульптура, различные памятники, мемориалы, памятные знаки и доски, декоративные стенописи, полихромная декоративная пластика. Если при проектировании первого аспекта формы все эти элементы архитектурно-пространственной среды несут конкретно-историческое и художественное сообщение и одновременно служат масштабным и пластическим посредником между ур-





Световой барьер пространства
«ближней зоны»

Будапешт. Пешный мост через
Дунай и старинный дворец
в Буде
(стр. 20)

Ленинград. Ресторан «Ленинград»



Канберра. Мост Королевской
авеню. Парящее освещение

Сочи. Гостиница «Магнолия»



банизированной структурой, человеком и природой, то в условиях искусственного освещения гуманизирующее значение всех пластических искусств возрастает. Так, подсвет скульптуры Г. Мура перед муниципалитетом Торонто (архитектор В. Ревелл), изогнутые вертикальные пластины которого являются доминантой светового решения макроструктуры центра, придает всей общественной платформе человеческий масштаб, что чрезвычайно важно для площади — места социальных контактов.

Следует отметить, что пластическая и масштабная модуляция пространств и объемов в этом классическом произведении современной архитектуры совершается чрезвычайно тонко и изысканно. Микроансамбль со скульптурой включает в себя крупный водоем правильной прямоугольной формы, через который перекинуты три арки. Находясь на довольно значительном расстоянии от комплекса зданий муниципалитета, микроансамбль образует самостоятельное пространственно-пластическое ядро, уравнивающее, несмотря на свои относительно скромные размеры, высотную композицию Ревелла.

В другом крупном современном комплексе — дворце Президента в Бразилиа декоративная двухфигурная композиция скульптора Альфредо Чеччиатти помещена в непосредственной близости к зданию. Если в солнечное время суток скульптура ярко освещена и проецируется на темный фон сплошного остекления, в вечернее время она читается темным силуэтом на фоне ярко освещенного изнутри здания. Световая композиция не имитирует дневного вида форм и их взаимосвязи, но дает «негативное» решение, сохраняя и даже усиливая степень яркостного контраста. В

этом комплексе, так же как и в предыдущем примере, используется эффект удвоения светопространства и светопластики с помощью зеркала воды.

Естественный рост и изменения городов, программируемые или спонтанные, изменяют масштабные отношения между исторически сложившимися и вновь появившимися элементами городской среды. Церковь или собор, ратуша или конный памятник, в прошлом значительные композиционные фокусы окружающего пространства, вытесняются, принижаются надвигающимися постройками следующих веков, в том числе современными техницизированными структурами зданий и сооружений. В этих условиях искусственный свет является уникальным средством в руках архитектора, который хочет воссоздать величие монументальных произведений прошлых веков или архитектурный образ во всей его полноте.

Масштаб здания, сооружения, пространства — чрезвычайно мобильное композиционное качество. Изменяя лишь частично окружение, мы можем изменить, нарушить все масштабные соотношения. Однако архитектор может оставить вечером в темноте элементы, изменяющие масштаб пространства и памятника архитектуры. Сам же памятник, освещенный ярким, заливающим светом, вырывается из темноты и выглядит крупнее, значительнее, чем он есть на самом деле. Некоторая гиперболизация архитектурно-художественного образа способствует преодолению в сознании зрителя-горожанина дневного стереотипа — зрительного образа здания вместе с окружающей средой, далеко не всегда тактично сформированной по отношению к памятнику архитектуры или скульптуры.

Классики плакатного искусства

Ю. Герчук



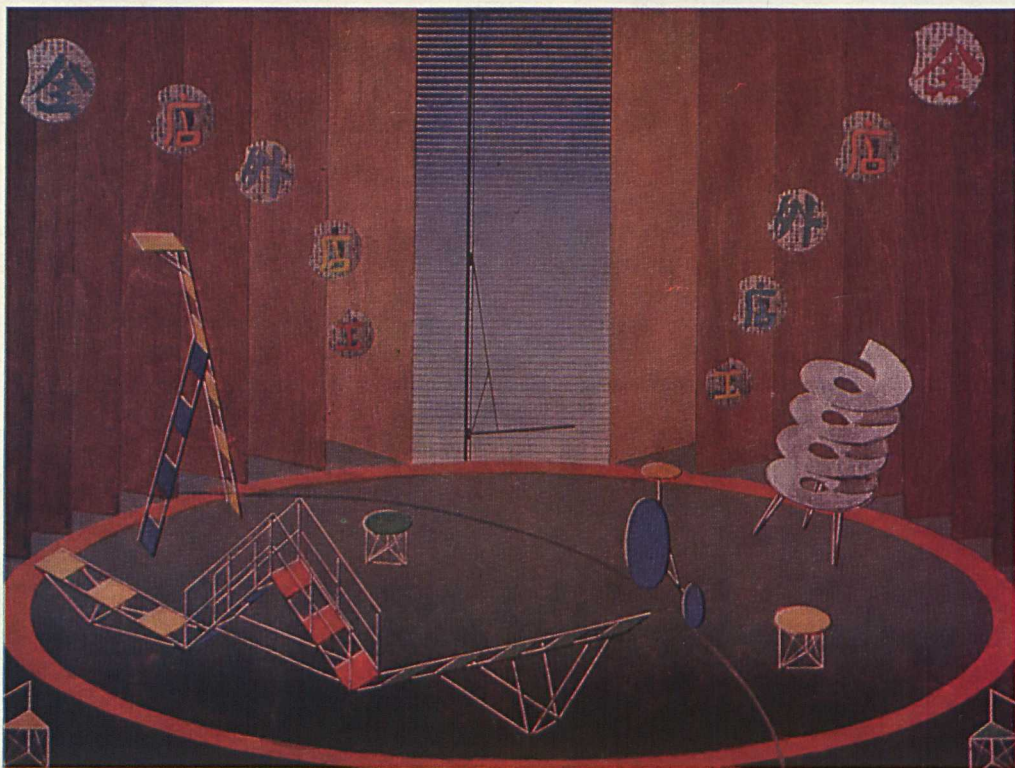
Стены небольшого помещения мастерской прикладной графики московского Комбината графического искусства редко пустуют. Одна выставка сменяет другую. С показами работ, созданных непосредственно в мастерской, чередуются экспозиции произведений, ставших уже классическими.

...Пожелтевшие, потрепанные плакаты времен немого кино — знаменитые работы братьев Владимира и Георгия Стенбергов. Они и сегодня сохранили свои рекламные качества — после выставки очень хочется посмотреть все эти забытые фильмы. Плакаты Стенбергов необычайно многообразны. Они поражают своей свободой, не связанностью никакими композиционными, цветовыми или сюжетными штампами. Их общее лицо, очень четкое, создается не повторением приема, а единым ощущением материала, тем, что можно назвать «чувством кино». Фотографическая достоверность актера и схематичная динамика действия, столь характерная именно для старого, немого кино, нашли удивительно точное соответствие в изобразительном и ритмическом строе стенберговских плакатов. Их анализ — прекрасная школа и для сегодняшнего художника (при всех отличиях от стилистики и образного строя современного плаката). Вот почему появление этих плакатов на стенах мастерской имеет, надо думать, и практическое значение.

Рядом с плакатами были показаны театральные работы В. и Г. Стенбергов, активно и остро работавших для знаменитого Камерного театра.

Обсуждение этой выставки незаметно перешло в своеобразный вечер воспоминаний об искусстве и художниках 20-х годов. Один из создателей этих произведений — Владимир Августович Стенберг много рассказывал и о создании первых киноплакатов, и о работе с братом в «Окнах РОСТА». В его воспоминаниях были интересные факты, кажется, не дошедшие пока до историков советского искусства. Так, он говорил о рассылавшихся по стране трафаретах, по которым на местах плакаты можно было «набивать» на заборы или кирпичные стены.

Эти воспоминания, как и сами произведения В. и Г. Стенбергов, хотелось бы сохранить и сделать доступными всем, кому интересна история нашего искусства.



«Человек с киноаппаратом». 1928

«Симфония большого города». 1928

Оформление спектакля
«Желтая кофта». 1922

«Кумир публики». 1929



Плакат «Марионетки Соколова»
(нарисован к вечеру художника).
1922

«Мертвая петля». 1928

«Земля». 1927

«Две встречи». 1931

Плакат к кинофильму
«Октябрь». 1927

Воинская эмблематика

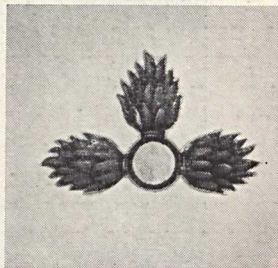
Н. Черкашин

Воинская эмблема — металлический значок в петлице форменной одежды, на погонах или нарукавных знаках — своеобразный «цеховой» герб, обозначающий принадлежность солдата, сержанта, офицера к тому или иному виду, роду войск, службе, специальным частям.

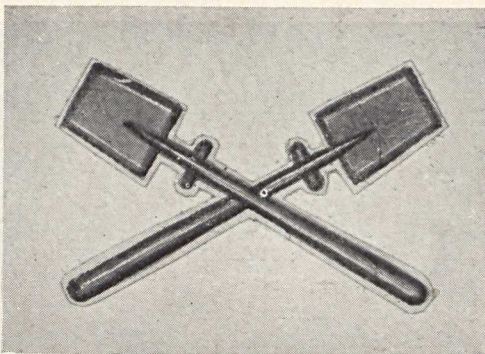
В классической геральдике понятие военной эмблематики гораздо шире. Оно включает в себя все те элементы сословных, родовых и государственных гербов, которые взяты из военного обихода: мечи, рыцарские шлемы, гранаты, щиты и т. д. О том, какое значение они имели, да и сейчас имеют в науке о гербах, писал в свое время составитель «Русского геральдического словаря» В. Белинский: «Военные эмблемы — заимствованные из военного мира, весьма многочисленны; это вполне понятно, если принять во внимание, что сами рыцари, давшие начало гербам, были военными людьми, а турниры, на которых сложились правила геральдики, — были военными упражнениями» *. Эмблемы в русской армии — их называли «гербы» — появились в 1700 году. Носили их на головных уборах, на пуговицах, на патронных сумках, поясных бляхах, иногда на воротниках мундиров и очень редко — на погонах. Большинство гвардейских и армейских «гербов» было построено по всем правилам классической геральдики с учетом сословного признака — чем привилегированней полк, тем пышнее его «герб». Варьировались в основном четыре традиционных элемента — двуглавый орел, пылающая «граната» (граната), щит и андреевская звезда (4). На их фоне или же за ними размещались скрещенные пушки (артиллерия) (6), топоры (саперные части), якоря (морской гвардейский экипаж).

Собственно, особой нужды в эмблемах еще не было, так как рода войск и даже отдельные полки различались, главным образом, по фасону мундиров, выпушкам, цвету петлиц, погонов, кантов, околышей, лампасов. Пышно, картинно, эффектно, но неудобно. Тенденция к облегчению, упрощению «гербов»-эмблем наметилась вскоре после окончания Отечественной войны 1812 года и продолжалась до последних лет существования

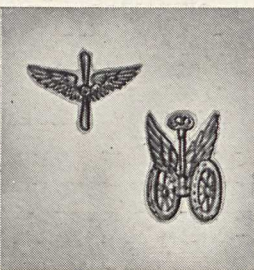
1



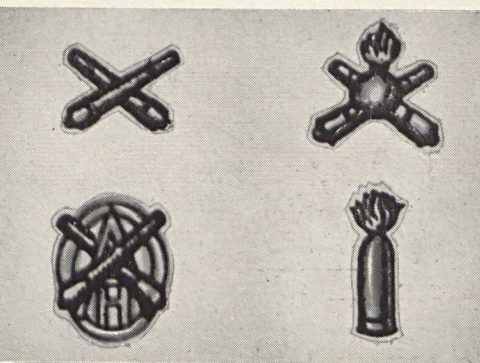
3



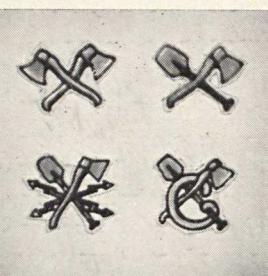
5



7

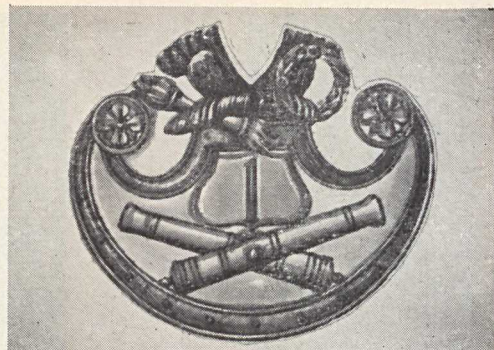


9

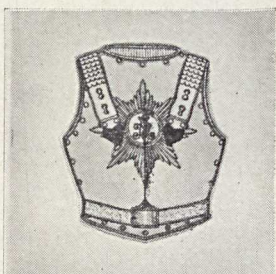


1. Эмблема гренадеров
2. Артиллерия гвардейских кирасирских полков. 1833
3. Военно-рабочие роты. 1817
4. Эмблема 2-го лейб-гвардейского драгунского полка. 1911
5. Авиация. 1913
Самокатные части. 1913
6. Армейская артиллерия. 1881
Армейские саперы. 1881
7. Общеартиллерийская эмблема.
Тяжелая артиллерия
Артиллерия особого назначения
Гаубичная артиллерия
8. Стрелковые войска. 1922

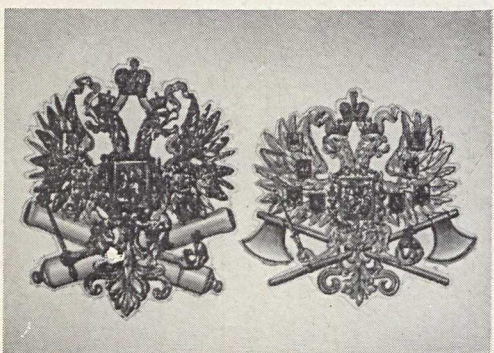
2



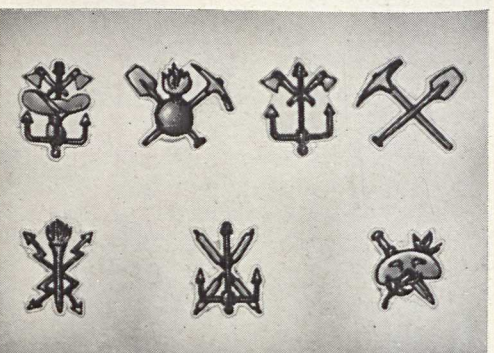
4



6



10



9. Эмблема военно-инженерных управлений округов и армий
Дорожно-мостовые батальоны
Дивизионные электроосветительные станции
Военно-инженерные склады
10. Транспортные моторно-понтонные отряды
Учебно-подрывные батальоны специального назначения
Понтонные батальоны
Отдельные саперные роты и батальоны
Отдельные прожекторные роты
Минно-понтонные отряды
Маскировочные роты

* «Русский геральдический словарь». Сост. В. Белинский. Т. I. СПб., 1912, стр. 39.

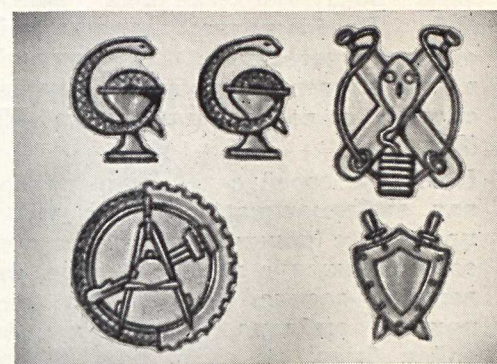
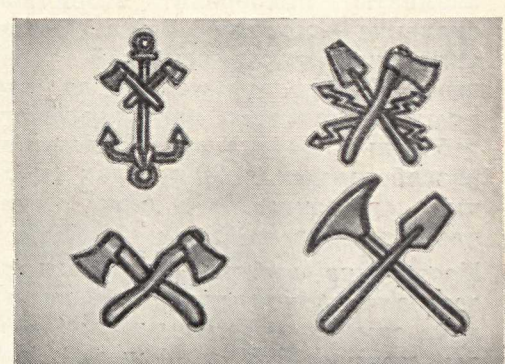
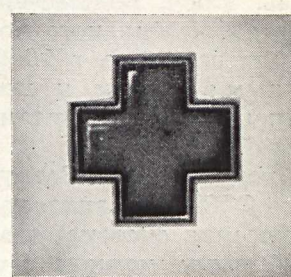
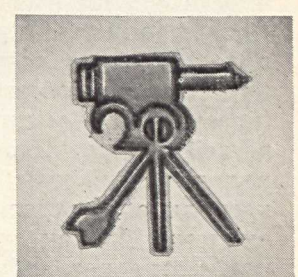
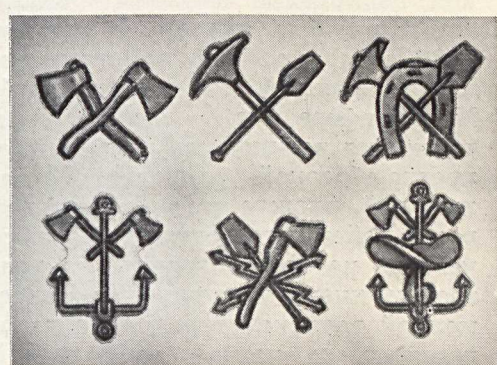
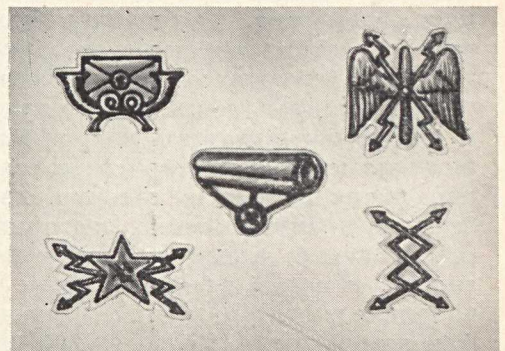
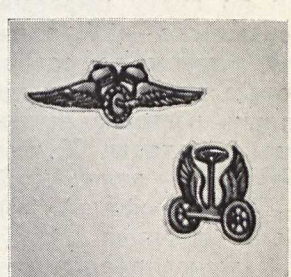
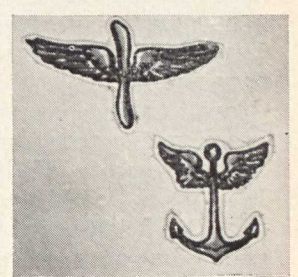
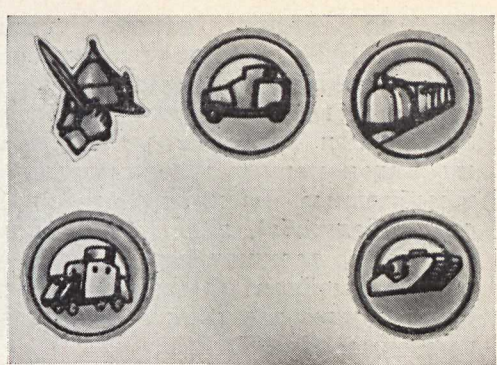
царской армии. Идя именно по этому пути, художники-геральдисты начала XIX века создают прообразы современных эмблем, такие, как «гербы» артиллерийской артиллерии, военно-рабочих рот (3). Предельно четкая композиция эмблемы гренадер (1).

В начале нынешнего века, когда появилось новое оружие и методы ведения войны стали более изощренными, последовало изменение форменной одежды. Она стала более удобной для боя, защитной по окраске, дешевой в массовом производстве. Декоративные элементы сводились в ней к минимуму (в значительной мере они сохранялись в парадной одежде), и потому их информативность, их различительная функция выросла во много раз. Чтобы отвечать этим требованиям, «гербы»-эмблемы должны были стать лаконичными, выразительными, броскими.

В 1919 году приказом Реввоенсовета республики были утверждены первые образцы обмундирования всех родов войск Красной Армии, а вместе с ними — и очень разнообразная, разветвленная система отличительных знаков родов войск и специальных служб. В 1922 году она насчитывала 41 эмблему. Некоторые из них (автомобильные, артиллерийские, авиационные и др.) были взяты из эмблематики старой армии (5) (так же, как это делалось, например, со знаками почтовой оплаты — марками: на старом российском гербе ставилась соответствующая надпечатка, и марки пускались в оборот). Но в большинстве своем эмблемы армии Революции были новыми, самобытными, отражающими дух времени и происшедшие перемены.

3 апреля 1920 года приказом Реввоенсовета для личного состава РККА были введены нарукавные знаки родов войск (21—24). На суконых нашивках (уже своим контуром символически представлявших род войск: в форме подковы — кавалерия, в виде снаряда — артиллерия и т. д.) крепились: металлические, золотистого цвета скрещенные винтовки — пехота, пушечные стволы — артиллерия, шашки — кавалерия, серебристые топор и лопата — инженерные войска. Эмблему авиации — крылья со звездой, а под ними горизонтальный пропеллер — вышивали. Все вместе — нашивки и значок — составляло почти натуралистическую картинку: из-за зеленого поля, на котором размещено то или иное оружие, восходит красное солнце, отмеченное звездой. Такая эмблема как нельзя лучше способствовала восприятию неискушенных в геральдической символике бойцов рабоче-крестьянской армии: кто из них не наблюдал в поле сквозь составленные в «козлы» винтовки восход утреннего солнца?

Эта демократическая тенденция наметилась в геральдике еще в предреволюционные годы. Вышеупомянутый В. Белинский в своде



11. Штабной и командный состав бронетанковых войск
Личный состав броневиков
Личный состав бронепоездов
Личный состав бронепоездов
Личный состав бронедрезин
Танковые части
12. Авиация
Служба привязных аэростатов
13. Автомобильно-транспортные отряды
Автомобильные войска и военно-дорожные части
14. Почтовые станции и отдельные эскадроны летучей почты
Радиотелеграфные войска
Фельдъегерский корпус

- Управления связи и склады войск связи
Учебные подразделения связи
15. Эмблема военно-инженерных инспекций
Отдельные саперные роты и батальоны
Саперные эскадроны
Понтонные части
Электротехнические батальоны
Минно-понтонные батальоны
16. Эмблема пулеметчиков
17. Медицинская служба. 1922 г.
18. Понтонные части
Электротехнические части
Саперные части в других родах войск

главнейших требований, которые предъявляет геральдике современность, отмечал: «Здравый смысл и логика сменили теперь прежнюю фантазию и разные увлечения геральдиков»

С этой точки зрения, система эмблем, введенная пятьдесят лет назад приказом РВСР от 31 января 1922 года, дает исследователю богатейший материал. Прежде всего бросается в глаза то, что в традиционную ампирную военную эмблему привносится масса новейших элементов, рожденных бурным развитием технического прогресса и революционным сознанием художников-геральдистов: плуг и молот, бронедрезина и броневики, автоматы и унитарные патроны, якоря-кошки и головки цилиндров внутреннего сгорания (13). Однако все эти новшества сплошь и рядом комбинированы с каноническими венками, мечами, факелами, свитками, молниями, пылающими гранатами, крыльями, представляя порой несуразные сочетания, например — головки цилиндров внутреннего сгорания вместе с птичьими крыльями (13). Детали орудий труда и оружия почти начисто вытеснили геральдических животных и растения (кроме змеи у медиков и лавровых ветвей у пехотинцев) (8). Исчез геральдический щит; правда, спустя несколько месяцев он появился в эмблеме бронечастей и наружном знаке ревтрибунальцев. Некоторые древние геральдические элементы приобрели вторичное значение — молнии Зевса стали символизировать искровой телеграф. Именно эти молнии да еще крылья оказались наиболее употребительными в знаках различия, разработанных в 20-х годах (молнии встречаются семь раз, крылья — восемь).

Построение эмблем, в основном, оставалось прежним: предметы либо симметрично скрещены (стволы, шашки, топоры, факелы), либо переплетены (молнии), либо наложены друг на друга.

Некоторые из эмблем при этом были излишне схематичны (эмблема артиллерийских звукометристов), другие — маловыразительны, натуралистичны (скрупулезно воспроизводили бронепоезда, бронедрезина и автомобили, танки) (11), иные — слишком архаичны (так, значок бронечастей представлял рыцарский щит с изображением десницы с карающим мечом, оплетенным молнией). Однако в большинстве своем эмблемы были предельно лаконичны, состояли из двух-трех элементов, композиционно увязанных, четко и броско смотрелись на расстоянии.

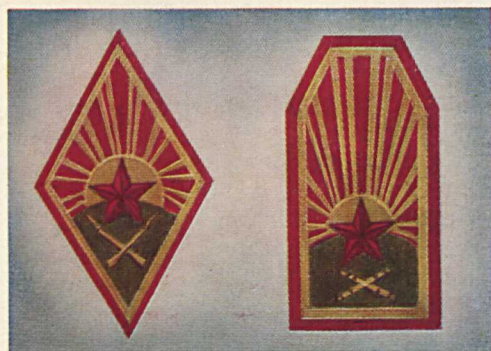
Существенный недостаток системы родовых знаков различия 1922 года — чрезмерная разветвленность, громоздкость. Многие эмблемы не только обозначали род войск, но и выражали организационное строение его. Так, артиллерия и бронечастей имели по 5 эмблем, инженерные войска — 12 (!). Поэтому

му во время реконструкции РККА (1924 г.) коренные изменения претерпела и военная эмблематика: номенклатура сократилась почти вдвое, отдельные знаки видоизменились (авиация, автомобильные, маскировочные войска, ветслужба), в петлицах пулеметчиков, военных музыкантов и красноармейцев саперных эскадронов появились свои отличительные символы (15, 16).

В 1935 году, в связи с введением в армии персональных воинских званий, в системе советских войсковых знаков различия произошла четвертая по счету реформа. Их стало еще меньше — 17, однако это уже во многом те самые эмблемы, которые носят и поныне в войсках связи, военные музыканты, юристы, авиаторы. У танкистов в петлицах — золотистый контур танка БТ (в профиль) (20). Всего несколько месяцев просуществовала в железнодорожных войсках далекая от их традиционной атрибутики эмблема — топор, скрещенный с якорем. В августе 1936 года она была заменена новой, дошедшей до наших дней. Метаморфоза эта — яркий пример тяготения военной эмблемы к конкретно-образной символике, отражающей, прежде всего, специфику рода войск или службы. Исключением из этого правила, но подтверждением тенденции в современной воинской геральдике к лаконизму, к четкой графической манере является история эмблемы военно-хозяйственного состава (19). Очень усложненная и громоздкая — в ней пять элементов: каска, циркуль, ключ, полшестерни и половина автомобильного колеса, — она была заменена в 1942 году скрещенными серпом и молотом с наложенной на них пятиконечной звездой.

Радикальные изменения в Вооруженных Силах СССР отразила новая эмблематическая система, введенная в 1955 году: исчезла эмблема кавалерии, появилась эмблема воздушно-десантных войск (34). Изображение легендарной «тридцатьчетверки», развернутой в три четверти, заменило силуэт снятого с вооружения танка БТ (32).

При всей своей современности новая эмблематика не была безупречной с точки зрения правил, сложившихся в ходе развития советской военной геральдики. Например, эмблема мотострелковых войск была, по сути дела, общевойсковой и к моторизованной пехоте ни одним своим элементом не привязана (26). То же можно сказать и об эмблеме военно-топографической службы, тогда как эмблема инженерных войск, напротив, включала в себя чуть ли не весь инструментальный строительный набор — бульдозер, дисковую пилу, якорь-кошку, электрические молнии (29). Выразительная эмблема воздушно-десантных войск повторяла в своих очертаниях характерный перекрест авиационных



21



22



23



24



25

- Инженерные части
19. Медицинская и ветеринарная службы (серебристый цвет)
Химические войска. 1926 г.
Военно-хозяйственный и административный состав. 1935 г.
Военно-юридический состав. 1935 г.
20. Бронетанковые войска. 1935 г.
21. Пехота. Артиллерия. 1920
22. Инженерные войска. 1920
Кавалерия. 1920
23. Авиация и воздухофлот. 1970
24. Артиллерия. Бронечастей. 1920
25. Технические войска. 1970
Войска связи и радиотехнические войска

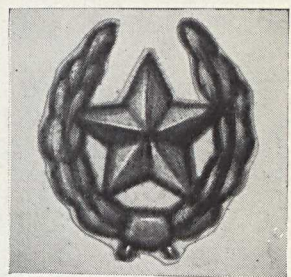
крыльев и пропеллера. Различать их затруднительно, так как обе они крепились и крепятся на одном и том же (голубом) фоне.

Нынешняя система эмблем, определенная приказом министра обороны от 1971 года, включает в себя все то лучшее, что накопила и выработала советская военная геральдика за 50 с лишним лет своего существования. Являясь ветвью декоративного искусства, она вполне соответствует главнейшим требованиям современного графического знака: броская выразительность, лаконичная композиция элементов, четкая логика символов.

Геральдический каталог Советской Армии только за последние несколько лет пополнился тремя новыми эмблемами — трубопроводных частей, инженерных и химических войск. К сожалению, новая инженерная эмблема громоздка, утяжелена обилием деталей (35). В прямом смысле слова, схематична эмблема химических войск (30): на ней изображена схема распада радиоактивного вещества. Петличный значок военных химиков, разработанный в 1926 году, в сравнении с нынешним видится гораздо более интересным (19). В числе первых заповедей «Русского геральдического словаря» есть и такая: «Все факты и мнения в области геральдики должны проходить через осмысленную научную критику». К сожалению, творческие поиски современных художников-эмблематистов выпали из поля зрения критиков-искусствоведов. Как-то забыли, что эмблема — важная деталь армейской одежды, свидетельствующая о принадлежности к определенному роду войск.

Эмблема — условный знак, заменяющий понятие, иероглиф его — должна быть непременно ясна и проста. Зритель должен видеть в ней то, что ему хотели сказать. Это требование, выраженное в старой русской энциклопедии, остается в силе и поныне. С особым успехом реализовано оно в родственной военной эмблематике отрасли — графике товарных знаков, являющихся, по сути дела, гербами-клеймами промышленных предприятий.

У советской военной эмблематики богатое историческое наследие, давние и самобытные традиции. Ее дальнейшему успешному развитию во многом могут способствовать закрытые конкурсы, которые, несомненно, привлекли бы и молодых художников, и опытных мастеров графики, чеканки, медальерного искусства.

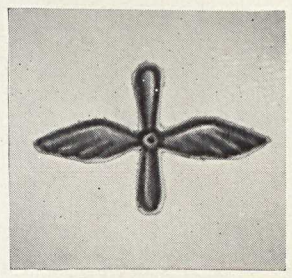


26



27

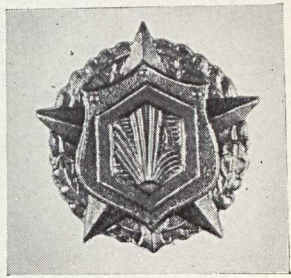
28



29



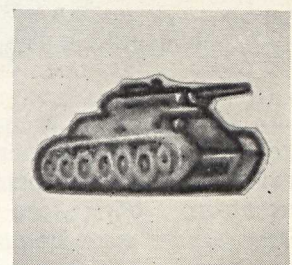
30



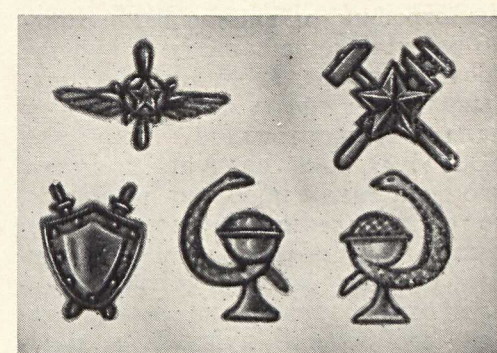
31



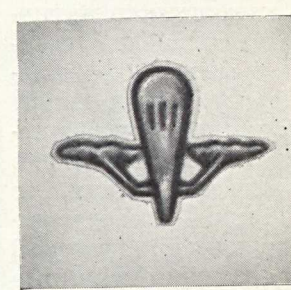
32



33



34



35



- 26. Мотострелковые войска
- 27. Железнодорожные войска
- Автомобильные войска
- 28. Авиация
- 29. Военно-оркестровая служба (1922, 1924, 1935).
- Инженерные войска и зенитно-прожекторные части
- Железнодорожные войска
- и служба военных сообщений
- Общартиллерийская эмблема

- 30. Химические войска
- 31. Трубопроводные части
- Военные строители
- 32. Бронетанковые войска
- 33. Инженерно-техническая служба в авиации
- Военно-топографическая служба
- Военная юстиция
- Медицинская и ветеринарная службы
- 34. Воздушно-десантные войска
- 35. Инженерные войска
- Военно-оркестровая служба

Сценограф и вещь

В. Березкин

«Мать» М. Горького

«А зори здесь тихие...»
А. Васильева (стр. 29)

Публикацией статьи В. Березкина мы продолжаем тему «Художник театра и вещь», которая неоднократно освещалась на страницах «ДИ СССР», поскольку она представляет интерес для нашего журнала. Но в какой степени проблема «вещь на сцене» является сегодня ведущей для театра, каков ее «удельный вес» среди иных сценографических решений — вопрос дискуссионный.

Два спектакля, созданные в театре на Таганке режиссером Ю. Любимовым вместе с художником Д. Боровским, — «А зори здесь тихие...» и «Час пик» — явились важными вехами и для театра, и для режиссера, и для художника. Большая золотая медаль Пражской квадриеннале, присужденная за оба спектакля, пришла к Боровскому в разгар их совместной работы — уже после Праги был создан «Гамлет». В «Гамлете», в «Зорях» и «Часе пик» была своеобразно разрешена проблема «вещь на сцене», которая является центральной для современной мировой сценографии, и вполне закономерно различные ее аспекты в течение последних лет неоднократно оказывались в сфере внимания журнала «Декоративное искусство СССР». Однако следует помнить, что если такая проблема возникла, то ее появление обусловлено не только самостоятельными течениями сценографии, но и требованиями самого театра на новом этапе — его острой нуждой в документальных доказательствах правды, излагаемой режиссером*.

Такая обусловленность, бесспорно, относится в первую очередь к театру, в котором Ю. Любимов каждым спектаклем, темпераментным, яростным, и остросовременным, добивается контакта с залом.

К тому моменту, когда скрестились творческие пути Ю. Любимова и Д. Боровского, художник уже обрел опыт виртуозного воссоздания того жизненного пространства на сцене, где возникает мощный пластический образ, сплавленный из элементов вещного мира, окружающего прототипа героя в его обычной жизни, но эти элементы,

перейдя в сферу искусства, обретают новые качества — качества мощного образного обобщения. Этот опыт как нельзя более был необходим режиссеру Любимову. Отношение Любимова к сценографии всегда было очень определенным и, в принципе, неизменным: он требовал от художников активности всей декорации и деятельности каждого элемента оформления. Однако сценография в театре находилась в подчинении у режиссуры. Менялось лишь понимание проблемы сценической вещи, ее характер и ее облик — в соответствии с общей эволюцией советской сценографии, однако изменчивые моды и веяния сценографии полного доступа на таганскую сцену не имели. Когда в других театрах разворачивались роскошные живописные полотна во всю сцену, а бутафоры по эскизам талантливых художников создавали шедевры; когда декорация становилась едва ли не самостоятельным произведением искусства — в спектаклях Любимова декорации по-прежнему были скромны и на первый план не вырывались. Они всегда сохраняли признаки некоего пластического аскетизма, который сопутст-

вует любому театру в пору молодости. Юношеская угловатость и суровая нетерпимость к пышному благодатному антуражу декларировалась первым, еще студийным спектаклем Ю. Любимова «Добрый человек из Сезуана» (художник Ю. Бланк). Когда «Добрый человек» перешел из вахтанговской студии в театр, он сохранил наивную лапидарность оформления.

Отчасти эта студийность сохранилась в спектакле «10 дней, которые потрясли мир» по Д. Риду (1965), где художник А. Тарасов абсолютно обнажил сцену, предъявив зрителю сценическую коробку в «чистом виде», с ее задней кирпичной стеной, срабочими лестницами и софитами, не задрапированными никакими падугами. Однако здесь все же присутствовала иллюстративность, достаточно откровенная — в виде проекции на кирпичную сцену, а также графика живых теней. Обнаженная сцена, синтезированные образы, создаваемые пластикой актеров и игрой света и тени, — все это соответствовало духу исканий художников первой половины 60-х годов. Но здесь в помощь образу спектакля



* Можно предположить, что проблема вещи на сцене стала столь существенной для современного театра потому, что на данном этапе театр потребовал от декорации максимальной активной деятельности, а это требование во все времена ассоциировалось с активностью именно вещи (вспомним «стреляющие» вещи комедии «дель арте», мейерхольдовские трансформирующиеся вещи в «Смерти Тарелкина» и др.).

Любимов двинул силы из иных арсеналов. Атмосфера десяти революционных дней, потрясших мир, — возбуждение и приподнятость — была создана не привычными способами оформления сцены, но переносилась в фойе, где ходили актеры в матросских клещах и накалывали входные билеты на штык, выплескивалась на улицу, отчего посещение театра становилось участием в массовом народном празднике.

В брехтовской «Жизни Галилея» Любимов, кажется, впервые допустил на свою сцену массивные и крупные «вещи» — две стены, которым художник Э. Стенберг придал большую мобильность, соорудив их из подвижных металлических каркасов. Но, попав в спектакль Любимова, вещь начала терять свои устойчивые признаки: Стенберг облицовал стены бумажными рельефными подносами, в которых продают яйца в гастрономах, умышленно отыскав фактуру, легко узнаваемую сегодня, у которой было два достоинства: признаки аксессуара нашего быта, иронически осовременившие происходящее, и предельная открытость в перемещении функции вещи, угодившей на сцену. Стенберг и Любимов, очевидно, долго искали эту облицовку, чтобы вечности, с которой ассоциируются стены, противопоставить нечто наиболее характерное из изменчивого мира вещей-однодневок.

Стенберг обладает гибкостью и умением построить спектакль в стилистическом ключе, заданном режиссурой, и одновременно — в ключе, заданном направлением сценографии к моменту создания спектакля. Он оказался крайне полезен театру на Таганке в ту пору, когда сценическая вещь формировалась фантазией художника. Строительным материалом поэтического представления «Послушайте!» по В. Маяковскому Э. Стенберг сделал большие кубики-

буквы, из которых актеры весело и энергично складывали простейшие конструкции.

Эстетический принцип оформления в театре оригинально трансформировался в связи с требованием синтетической сценографии в спектакле «Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Художники М. Аникст и С. Бархин развернули галерею старинных портретов, на которых изобразили всех персонажей комедии. Иронизируя над жеманной манерой портретной живописи времен Мольера, художники написали портреты героев на узких раздвигающихся резиновых лентах. Портреты оживали: в прорезы просовывались лица, руки, ноги актеров в тех же костюмах, что и на портретах. Актеры соединяют портреты рамами, легко передвигают их в рисунке мизансцены; портреты падают в обморок, портреты смеются и плачут. Виртуозно стилизованный, ироничный «Тартюф» как бы завершил первый этап поисков театра на Таганке. Однако за два года до «Тартюфа», в 1967 году, Ю. Любимов создал спектакль «Путачев» (по С. Есенину), в котором проявились иные тенденции: здесь звенели тяжелые стальные цепи, холодный металл настоящих топоров с размаху втыкался в стену. Это была первая попытка театра дать свой специфический вариант использования средств воздействия на зрителя абсолютной подлинностью фактур и предметов. В качестве художника Любимову помогал Ю. Васильев. Его работа, в сущности, ограничилась сферой реквизита. Каждый предмет воспринимался прямо функционально: цепи приковывали, топоры рубили.

Для того чтобы сделать следующий шаг — к созданию на основе подлинных вещей сложных и емких структур сценической образности, Любимову нужен был Боровский.

В первой постановке Боровского

на сцене театра на Таганке — в «Матери» по М. Горькому (1969) — проявилось стремление художника решить в принципе новую для этого театра проблему создания образа сценической среды, атмосферы времени и места действия. В полной мере раскрылся дар Боровского добираться до самой сущности сценического образа данного спектакля. Эта сущность воплощается художником свободно и сильно, она построена на максимально возможной для театра физической достоверности, натуральности предметного мира и театральной условности, по законам которой, при взаимодействии с актерами, этот предметный мир только и проявляется как образная структура.

В «Матери» сценическое пространство снова замыкалось кирпичной задней стеной театра. Но на сей раз стена активно вовлекалась в игру: на ее почерневшей от копоти, обшарпанной поверхности, на кирпичных порталах виднелись следы содранных листовок. Два унылых фонаря создавали своего рода перспективу. Это тускло освещенное кирпичное пространство с металлическими мостиками создавало образ и рабочей слободки, и завода, и улицы.

В «Часе пик» по Е. Ставлинскому (1970) точный образ места деформировали реальные сетки ограждений лифтовых шахт, заржавевшие украшения с характерными металлическими завитками. За этой горизонтальной сеткой поперек сцены время от времени медленно проезжала кабина лифта с муляжными фигурами служащих, с черным котом, с корзиной цветов и похоронными венками, наконец, в финале — совершенно пустая. Хлопающие дверцы лифтов,двигающиеся кабины, мелькающие рекламные огни, бегающие, вспыхивающие, гаснущие лучи прожекторов — все создавало образ города, живущего в стремительном





ритме нескончаемого часа пик. В «Гамлете» в атмосферу эпохи зрителя вводили обшитые старыми досками, как английские дома шекспировского времени, белые порталы и задняя стена сцены, к которой прислонены черные мечи, а на длинной горизонтальной поперечной доске висят кожаные перчатки, подготовленные для финального боя Гамлета с Лаэртом. Из верхнего окошка левого портала будет выскакивать натуральный петух и, отчаянно хлопая крыльями, кричать: «ку-ка-ре-ку». Боровский обнаруживает в этих подлинных предметах огромный образный потенциал, который исчерпывающе (иногда даже чрезмерно) использует Любимов. В спектакле «Час пик» в центре сцены спускался огромный круглый готический циферблат — материализованная предметная метафора образа времени. Циферблат стал основным действенным

элементом, символической вещью. Почти все главные персонажи в тот или другой момент своей сценической жизни впрыгивали на цифры и раскачивались — стремительно или задумчиво, резко разрезая пространство поперек или медленно, вопреки обычному ходу времени, откатываясь назад, в прошлое, и возвращаясь вперед, когда возникала лирическая тема любви пани Божевской... В сущности, Боровском всегда было приращение это стремление сделать сценическую вещь активно действующей. Его можно обнаружить в прежних, долубимовских спектаклях. Складывались и растягивались ширмы в «Исповеди молодого человека», запутывая героя в лабиринте сценического пространства; в кульминационной сцене спектакля «Хочу быть честным» герой, согнувшись под тяжестью огромного газового баллона, медленно

«Гамлет» В. Шекспира

«Час пик» Е. Ставинского

«Час пик» Е. Ставинского
(стр. 31)

поднимался по лестнице до верхней площадки, лестница вдруг опускалась, как качели, верхняя площадка становилась нижней, возникал новый пролет. Сценическое пространство и зрительный зал спектакля «Большевики» М. Шатрова (1967) Боровский закрутил в единый стремительный красный кумачовый смерч. Кумач резко разрывался, когда на сцену вбежала М. И. Ульянова с известием о покушении на В. И. Ленина. В результате всех этих поисков Боровский открыл богатейший источник качественно новой мощной образной энергии, которому именно Любимов нашел наиболее эффективное применение, осуществленное в спектаклях «А зори здесь тихие...» и «Гамлет».

Из всевозможных примет военного лета 1943 года Д. Боровский отобрал лишь одну, имеющую совершенно конкретное отношение именно к данным героям, к их быту. Это был военный грузовик — полуторка МХ-16-06 с дощатым кузовом, покрытым брезентом от дождя и ветра. Грузовик оказался разложен на элементы, из которых был создан образ спектакля. Брезент — заляпанный мазутом, со следами шин, местами порванный — перекрывал сценическое пространство и порталы. Для того чтобы войти в зрительный зал, нужно было чуть наклониться и отодвинуть кусок брезента. Так художник заставлял каждого зрителя в какой-то момент вступать в ненавязчивое, но неизбежное физическое соприкосновение с подлинной фактурой того сурового времени, о котором рассказывал спектакль.

На самой сцене стоял дощатый прямоугольник кузова — без колес, без кабины, без каких-либо других подробностей, только один кузов прямо на планшете — в нем ехал отряд девушек-бойцов. Кузов превращался в дом, чуть приподнятый над полом, становился забором бани, на откинутых бортах растягивались загорающие девушки... Перед нами возникал походный военный быт, который создавался в момент передышки между боями, создавался в самых разнообразных условиях из имевшихся под руками средств.

В середине спектакля происходил резкий поворот действия. Ритмический и пластический его слои сдвигались. Спокойная горизонтальная композиция прямоугольника кузова грубо разрушалась. Спустившиеся на сцену фашистские десантники раздирали бывший кузов на отдельные доски, которые становились вертикалями голых лесных стволов. Между этими стволами пробирались старшина Васков с шестью бойцами-девушками. Опущенные верхними концами почти до уровня планшета,

доски-стволы становятся узкими, качающимися полосками хлюпающей, ненадежной земли среди бескрайнего болота. В мгновение гибели девушек, когда в их угасающем сознании возникают эпизоды довоенного времени, дощатые вертикали поворачиваются, открывая на своей оборотной стороне лаконичные вещественные атрибуты мирной жизни. А в финале дощатые вертикали стволов кружатся в сумасшедшем трагическом вальсе...

За эту работу Д. Боровский выдвигнут на соискание Государственной премии. Его имя было названо рядом с именами Ю. Любимова и исполнителя главной роли, актера В. Шаповалова. Эти имена в спектакле действительно неразделимы. Та высочайшая степень правды сценического бытия, правда «жизни человеческого духа», пути к которой прокладывал своими поисками великий Станиславский и которая потрясает у В. Шаповалова, во многом predetermined абсолютной подлинностью материальной среды, созданной Боровским. Натуральная, взятая из повседневной жизни вещь, будучи поставлена художником в активнейшее взаимодействие с актерами, делает невозможной какую-либо актерскую фальшь. И в то же время — это настоящий театр, сотворенный на основе органичного синтеза достоверности и условности, причем условность не соединяется механически с достоверностью, а из нее извлекается. В этом видится одна из главных стилистических черт поэтики нового сценического реализма, к которому стремятся — каждый по-своему — ведущие художники советского театра.

В «Гамлете» художественные принципы Боровского и Любимова держали экзамен на классику. Давно в нашем театре не было шекспировского спектакля, прочитанного так свежо, глубоко и независимо. С точки зрения интересующей нас проблемы, в этом спектакле Боровский создал сценическую вещь — огромный, крупной грубой вязки сложный абстрактного рисунка занавес, который действовал, в полном смысле этого слова, наравне с актерами. В самом начале представления занавес вдруг возник откуда-то справа и неумолимо двинулся к центру сцены, сметая, как марионеток, всех, кто оказывался на пути, — метафора судьбы, символ рока. Метафора разворачивается во времени и пространстве: занавес по-разному, вдоль и поперек, стремительно или медленно пересекает сцену, сбивая с ног, вытесняя персонажей, преследуя их, поворачивается вокруг своей оси, представляя оборотной стороной со свисающими концами вязки. Занавес делит сцену, давая возможность режиссеру прибегать к приему монтажа и параллельного действия — например, во время монолога «Быть или не быть...». Занавес образует

коридоры воображаемого замка, становится стеной тронного зала, в котором нет никаких тронов, а король и королева, садясь, вминаются прямо в вязаную плоскость и держатся, как за подлокотники, за шпаги, просунутые сзади невидимыми слугами. В другой сцене в полотнище занавеса закутаны Офелия и Гертруда, образуя подобие современной текстильной скульптуры. Для Гамлета занавес — нечто враждебное, таящее за своей плоскостью всевозможных соглядатаев клавдиева королевства, колышущееся от движений невидимых шпионов, присутствие которых обнаруживается только по пальцам, просовывающимся сзади, вцепившимся в вязку занавеса.

Но занавес как сценическая вещь проявляет себя не только в качестве действенного элемента спектакля, его емкой, динамически развивающейся метафоры. Это еще и декоративно красивая вещь, воздействующая своей фактурностью и способностью преображаться с помощью разного освещения. Будучи так или иначе освещенной, она превращается то в фантастический витраж, то в старинную гравюру. А теневая проекция, которая, естественно, образуется от сложного рисунка освещенной спереди, в лоб, вязки на задней белой стене театра, является незапланированной, само собой возникшей поразительно красивой графической композицией, неуловимой и загадочной, видимой только откуда-то сбоку, из-за края занавеса, движущейся вместе с ним и тут же исчезающей, как только занавес уходит из-под луча переднего света.

В спектаклях Любимова и Боровского созданы образы действенной сценографии, к которой разными путями идет современный театр. В основе поэтики искусства театра на Таганке — сценическая вещь, взятая в ее подлинности, нату-

ральности, неподдельности, сохранившая аромат бытовой достоверности и выявляющая в спектакле, в условиях театрального инобытия свои скрытые образные возможности. Сценическая вещь у Боровского — это прежде всего вещь подлинная, взятая из нашего повседневного быта. Будучи отобранной путем бескомпромиссного отсека всего случайного, такая вещь воплощает самое существо создаваемой художником сценической среды — образа места действия. В этом смысле Боровский продолжил традицию повествовательной декорации, но преобразовал ее решительно и энергично, сохранив и развив главное ее качество — критерий правды социальной, психологической, бытовой. Естественно, что этот путь поисков действенной сценографии не единственен.

Вслед за Боровским и одновременно с ним аналогичные поиски ведут и другие художники. Интересные сценические композиции из подлинных предметов и фактур, взятых вне их бытово-жизнеподобных взаимосвязей и соединенных в новые, порой парадоксальные сочетания, сочиняли и М. Китаев в макете к инсценировке «Униженные и оскорбленные», и Э. Кочергин — в спектакле «Насмешливое мое счастье» Л. Малюгина, и П. Белов — в «Портрете» Н. Гоголя, и Д. Лидер — в «Ярославе Мудром». Сегодня это целое направление в советской сценографии, по-своему трактующее и разрабатывающее проблему сценической вещи, стремящееся к сотворению материальной среды, предельно достоверной и одновременно остро-театральной, пластически выявляющей скрытые за повседневным бытом ассоциативные взаимоотношения человека с окружающим его вещественным миром.

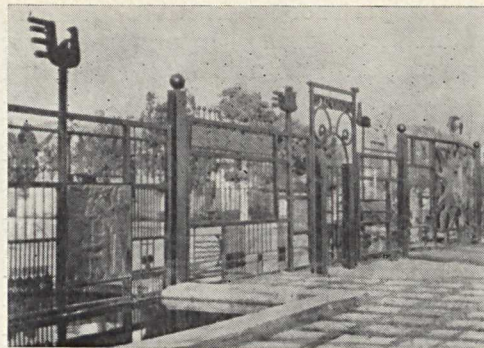


Ю. Козлова

Владимир Бондаренко в 1963 году закончил отделение монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. Мухомовой и был принят на работу в Севастопольское отделение Художественного фонда СССР.

Здесь он создал одну из наиболее интересных своих работ — решетку, оформляющую въезд в совхоз «Солнечная долина». Линии узора решетки просты и четки. Их строгая графика подчеркнута материалом — черной вороненой сталью.

Центральный въезд украшает чеканный лик языческого солнца, вызывающий в памяти изображения на найденных здесь древних монетах, напоминающих о прошлом этих мест. На панно изображены сцены сбора винограда и приготовления вина. Фигуры представлены как на древнеегипетском рельефе: голова в профиль, туловище в фас и ноги в профиль.



В. Бондаренко
Решетка у въезда в совхоз
«Солнечная долина».
Крымская обл.

Панно на здании комитета
ДОСААФ. Симферополь

Архаические элементы в силуэтах фигур, в их трактовке усилены цветом патинированной меди. Чеканные панно создают точный и выразительный образ осященного веками, старого, как мир, действия — приготовления вина. В этом произведении обращение к древним истокам кажется естественным и оправдывает себя.

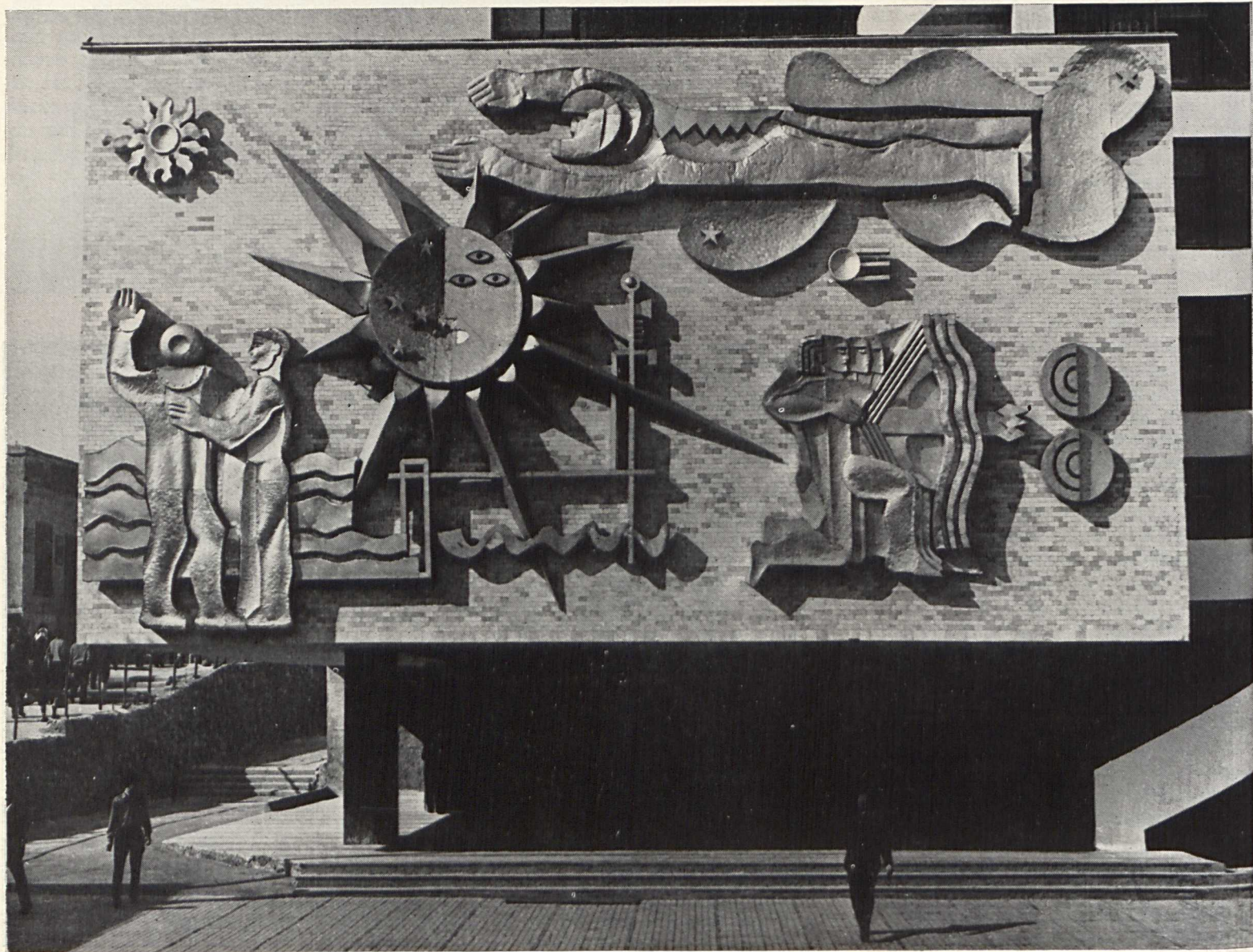
Создавая чеканное панно для здания Городского комитета ДОСААФ в Симферополе, художник объединил в одной композиции фигуры водолаза, космонавта и древних лучников, придав тем самым романтическую приподнятость образному строю панно. Оно гармонирует с архитектурой здания: горизонтальные ритмы находят продолжение и развитие в линиях чеканных фигур.

Совсем недавно Владимир Бондаренко закончил витраж «Море» для столовой лабораторного корпуса завода «Парус» в Севасто-

ле. Оформление столовой — это только начало работы по комплексному художественному оформлению всего завода в целом.

Работа художника на промышленном предприятии имеет большое воспитательное значение. Об этом так говорил Фаворский: «Монументальное искусство организует наше жилое пространство, пронизывает его ритмом, создает в нем содержательные моменты, руководящие нами».

Работа на заводе «Парус» только начинается, она займет несколько лет. Проектом предусмотрено художественное оформление цехов и украшение заводской территории декоративной скульптурой и бассейнами. Впереди у Владимира Бондаренко и его товарищей годы интенсивного труда. Пожелаем им успеха в новом трудном деле.



Г. Чабров



Художник Александр Кедрин является представителем молодого поколения керамистов Узбекистана. Он родился в Ташкенте в 1940 г. в семье известного графика В. Н. Кедрина. Художественное образование получил в Ташкентском художественном училище. Учителем его был старейший керамист республики, народный художник Мухид Рахимов.

Молодой художник работает в прекрасно оборудованной им самим керамической мастерской, разрабатывая собственную технологию. Он — участник многих республиканских и всесоюзных выставок и керамических конкурсов, где неоднократно отмечались его работы.

В творчестве А. Кедрина можно проследить два направления. Первое — следование традициям народной керамики, с неизбежным упрощением и осовремениванием свойственных ей композиционных приемов. На многих созданных им блюдах явно прослеживается воздействие таких локальных школ узбекской керамики, как риштанская, гиждуванская, хорезмская, и других центров среднеазиатской керамической «классики». Одновременно художник идет по пути исканий, непосредственно не связанных с наследием народной керамики. Он вдохновляется хорошо ему знакомыми мотивами археологических деко-

ративных росписей, образами среднеазиатской миниатюры.

Художник создает большое количество блюд прямоугольной формы, разрабатывая особый жанр «монументального сувенира» и делая в этой области бесспорные успехи. Яркие по колориту, нередко даже с использованием золота, декоративные блюда наполнены богатым и разнообразным миром образов: тут мчатся согдийские всадники, на скаку поражая цель из лука, движутся изысканно изогнутые фигуры музыкантов и танцоров, изящные пары влюбленных. Эти сюжеты навеяны миниатюрной живописью.

Удачно использованные арабские надписи подчеркивают орнаментальность композиции. Есть и чисто декоративные, не изобразительные мотивы, композиционное и цветовое решение которых очень разнообразно.

Показателем общественного признания мастерства художника служит то, что его керамические блюда включены в оформление интерьера чайханы на ВДНХ в Москве и размещены в залах «Дворца искусств» в Ташкенте. Значительны успехи Кедрина в монументально-декоративном жанре. В 1970—1971 годах им выполнены крупные декоративные вазы для аэропорта «Ташкент-2», вазы-фонтаны для бара гостиницы «Ташкент» и для кафе «Голубые купола». В аэропорте это комби-

нация трех объемов, из которых верхний является источником, а два нижних — водоемами для стекающей воды. В баре гостиницы это композиция из громадных расписанных блюд. А в кафе — уже не блюда, а вазы; их простая и четкая орнаментация удачно контрастирует с прямыми линиями декора стены. Пропорции ваз и их объемы органично увязаны с мотивами декора.

Отмечая энергичные поиски Кедрина и его большой опыт, хотелось бы пожелать, чтобы молодой художник добивался более гармонических композиционных решений и более лаконичного колорита. Думаем, ему можно было бы испытать эффектный прием классической керамики древнего Ирана: объемные решения фигур в композиции некоторых декоративных блюд.

Надеемся, что его новые искания окажутся успешными.

А. Кедрин
Декоративное блюдо. Керамика

Фонтан у кафе «Голубые купола»
в Ташкенте



М. Лазарев



У Людмилы Сошинской счастливая судьба. Ее многоцветные рельефы, похожие на большие экзотические раковины, сразу привлекли внимание на выставках. Их трудно было не заметить. Эти странные, не входящие в границы ни одного привычного вида искусства произведения могут очаровать, оставить равнодушным или вызвать приступ раздражения. Но они существуют самобытно и серьезно и, видимо, не очень нуждаются в комментариях критика. Рельефы Сошинской не относятся к тому типу прикладного искусства, которое вот уже больше десяти лет «прикладывается» к «современному интерьеру». В отличие от него, действительно работающего только в диалоге с архитектурой, керамика Сошинской обладает своим собственным сложным миром, в котором, как и в жизни, переплетается радостное и грустное, плохое и хорошее.

Одним из недостатков можно было бы назвать иногда неумеренное пользование цветом, но стоит ли судить художника? Наверное, эта пронзительная нота необходима как антитеза тому элегическому настроению, которое навевают эти

рельефы. Ведь в них есть и другое — озорство, шутка, розыгрыш. Нам ощутимо не хватает искусства сложного и многозначного, произведений, которые прочитывались бы не беглым взглядом, а в процессе внимательного рассматривания. Керамика Сошинской всем своим композиционным строем располагает к этому. Ее нужно смотреть так, как читают книжную страницу, образ за образом, предмет за предметом. Каждый из них в отдельности всего лишь отвлеченно красив. Распределенные по поверхности рельефа в порядке своей значимости, все вместе они звучат как влекущая поэтическая или музыкальная фраза. Кажется, что основные элементы слагаются в композицию так, как возникали в сознании художницы. Материализуясь в керамике, они рожают свободную форму рельефов, напоминающих барочные картуши. Это близко современной скульптуре, где также появилась свободно развивающаяся в пространстве форма, как будто заимствованная из органического мира.

И вот проходят перед нами пышные натюрморты и цветы, тихие улочки и уютные домики, старин-

ные усадьбы и парки, неожиданные театральные персонажи и звери. Они могли бы стать иллюстрациями к сказкам, если бы не одно обстоятельство. Сошинская осталась в круге явлений обыденных, и никакое волшебство ее не захватывает. Это психология типичного городского жителя, который хочет бежать от суеты и шума, но не может жить без города.

В каких далях ретроспективизма родилась ее романтическая греза, чем вдохновляется художница — определить трудно. Это могут быть балаганские подмостки, утонченность лиможских эмалей или поэзия жестокого романа. Быть может, прелесть вещей этой художницы и заключается в неопределенности чувств, обуревающих ее? Живой трепет человеческой души всегда привлекательней расчетливого саморегламента.



Л. Сошинская
Декоративные рельефы.
Керамика

Х. Кума

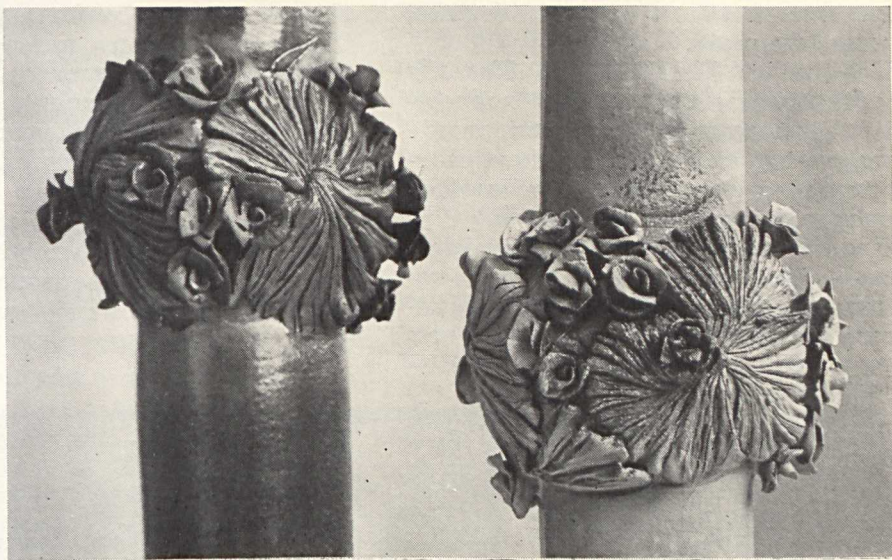
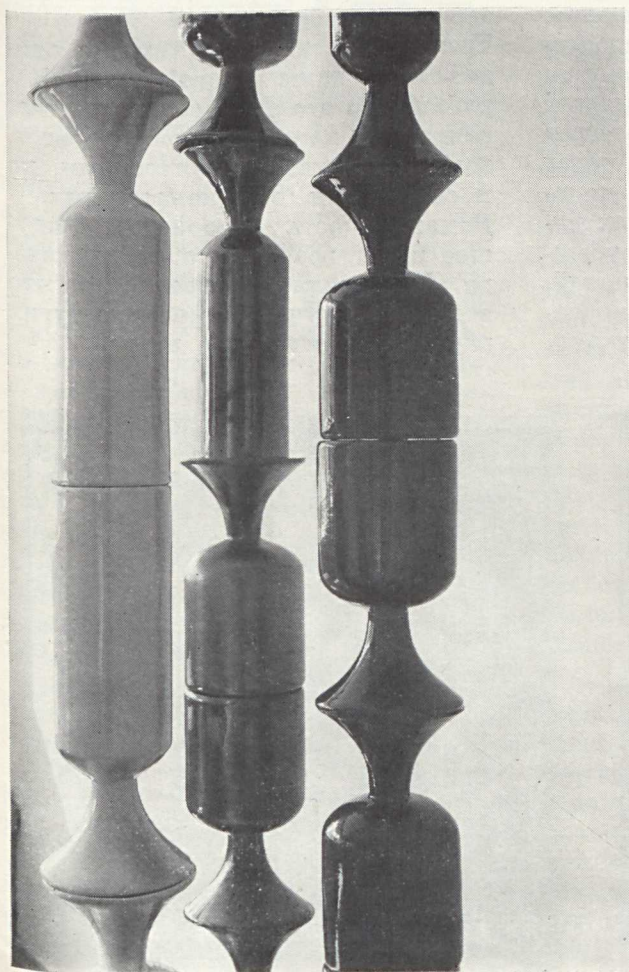


А. Ранк-Соанс
Декоративная керамика

Знакомство с глиной и керамическим производством состоялось у Ану Соанс еще задолго до поступления в институт, сначала в скульптурном кружке таллинского Дворца пионеров, затем в керамическом цехе Таллинского завода стройкерамики. В Государственный художественный институт ЭССР на кафедру керамики Ану поступила уже как стипендиат вышеупомянутого завода. Институт она закончила в 1967 году с отличием. После окончания она стала работать художницей в Симустском цехе керамики Таллинского завода стройкерамики, а затем в Пярнуском цехе той же системы. За годы самостоятельной творческой деятельности Ану Соанс завоевала широкое признание и как художник-керамист, и как промышленный художник-дизайнер в широком понимании этого слова. На заводе Ану обновила ассортимент выпускаемой бытовой и декоративной посуды. Для изделий, спроектированных художницей, характерны строгость и простота в решении силуэта, ясная и рациональная конструкция формы. Примером таких работ может служить ваза с цилиндрическим ту-

ловом и конусообразной шейкой. Ваза приятна и удобна, даже несколько цветов выглядят в ней красивым букетом. Если вазу перевернуть вверх дном, то перед нами бокал, хорошо скомпонованный и отточенный в пропорциях. Эта форма не теряет выразительности даже при неоднократном повторении. На персональной выставке Ану Соанс (совместно с М. Йорген), которая проходила весной 1971 года в Таллине, из таких ваз и кубков была набрана декоративная перегородка, конструктивно и архитектурно выразительно вписавшаяся в интерьер. Так одна и та же форма используется то в качестве вазы или бокала, то как элемент декоративной перегородки. Здесь лаконизм формы как бы стимулирует разнообразие функций применения. В своих свободных, не связанных с задачами производства работах Ану Соанс много внимания уделяет пластической лепке формы и различным фактурным приемам. Ее декоративные вазы часто покрыты оригинальным рельефом, напоминающим цветы или листья. Чем выразительнее и иллюстративнее такой рельеф, тем проще

форма самого сосуда. В другом случае фактура вносит лишь большую живописность и как бы растворяется в пластике формы. В этих сосудах Ану Соанс делает сложным сам точенный на круге объем, свертывая или раскрывая его, как лепестки цветка. Она придает форме такую пластическую выразительность, которую познаешь только при полном вращении предмета, разглядывая его со всех сторон. Автор всегда сохраняет в своей керамике следы рабочего процесса: свежесть формовки или зажимов, следы точения на гончарном круге. Оригинальность формы перекликается с оригинальностью цвета. Ану Соанс работает только в низком обжиге, поэтому ее палитра значительно более насыщена в цвете, чем у остальных эстонских керамистов. Уже более трех лет Ану активно участвует в творческой жизни республики. Ее произведения демонстрировались на многих республиканских выставках, промышленных, художественных. В 1971 году работы Ранк-Соанс входили в экспозицию керамики Советского Союза на Международной выставке-конкурсе в Фаэнце (Италия).



Л. Кельман



Конечно же, определяющие черты характера Ирины — искренность и непосредственность. Естественным образом эти свойства переходят на то, что она создает, и на то, как она говорит о своих работах. А говорит она так: «Платок про корабли», «Панно про сказку», «Ткань про готику». Уже в самой этой милой неправильности, которую и подчеркивает и снимает живая интонация, — тепло и к сказке, и к кораблям, и к архитектуре — к тому, что составляет суть и содержание ее творчества.

Вот наиболее значительные вехи художнической биографии Ирины: 1962 год — окончание Московского текстильного института, 1971 год — вступление в МОСХ.

С первой датой совпадает начало работы на Щелковской (в Подмосковье) фабрике головных платков. Между датами — множество поездок по стране и за рубеж, зарисовки с натуры, копирование в музеях, акварельные этюды.

Очень плодотворной была командировка во Францию в 1965 году в составе группы художников-текстильщиков. Знакомство с текстильными предприятиями «законодательницы мод» помогло нашим художникам разработать пастельную гамму красок, расцветки тканей стали тоньше, нежнее, «женственнее».

Поездки в Прибалтику, Польшу и Чехословакию ввели в творчество Трофимовой «архитектурную» тему — на тканях и платках появились готические здания, изображения старинных витражей.

Платок, который так и называется — «Витражи», приводит на память стрельчатые окна знаменитого Домского собора. Зритель как

бы находится внутри здания, и в таинственном золотистом полумраке почти вьвая видны столбы солнечного света с пляшущими в них пылинками. Такое ощущение возникает от сочетания серо-коричневого колорита «стен» и чудесного золотисто-охристого цвета «стекла». Это Б. Пастернак, переведенный в зрительный образ:

...Проникло солнце утром рано
Косою полосой шафрановою...

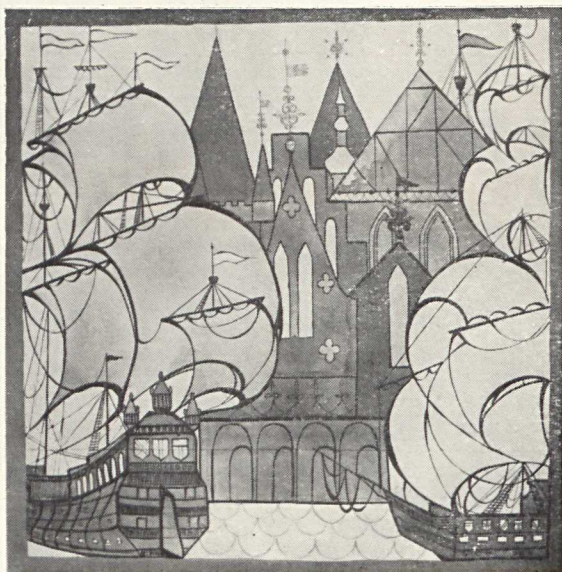
Ткань представляешь себе в общественном интерьере, где она умеряла бы летнюю жару не только чисто функционально, но и психологически — своей «витражностью». Да и квартиру она могла бы сделать уютнее.

Для очередной выставки молодых художников Москвы (июнь — июль) — последней из многих, в которых она участвовала, — Трофимова сделала несколько панно на тему «Цирк», опять романтическую, и, конечно же, платки с любимыми парусными кораблями. Но Трофимова — художник не только выставочный, и главная ее ипостась — как раз вторая, производственная: она не мыслит себя вне фабрики. Видимо, очень важно иметь возможность сказать себе: «Смотри, вон идет твой платок, он делает женщину краше». Очень важно быть внутри процесса воплощения твоего замысла, когда эскиз проходит длинный путь превращения в вещь — через калькировочную мастерскую, через пробный стол, где автор сам колорирует свой платок, из многих вариантов выбирая лучший и убеждаясь подчас, что первоначальный, тот, что возник на бумаге, не самый удачный; через живую ткань,

наконец. Рисунок должен не только быть технологичен (поскольку от этого зависит выполнение фабрикой плана), но и учитывать характер ткани: плотность шерсти, легкость шелка, прозрачность капрона. Можно сказать, что художник по текстилю — профессия синтетическая: он же химик, и технолог, и колорист. Оценки, которые получают работы Трофимовой, говорят о том, что сочетание получилось удачным. Но еще более наглядное свидетельство, — конечно, сами работы.

Беспорядочно перекрещенные ванты и рей, особенно светлые на тревожном темном квадрате фона, создают ощущение беспокойства и неустроенности. Пространство другого платка организовано четко, почти геометрично. Подробно выписанные деревянные корпуса кораблей, спокойный ритм туго надутых парусов, готические здания на заднем плане — картинка мирной «андерсеновской» гавани. Наконец, платок, быть может, несколько многословный — здесь и корабли с поднятыми парусами, и «розы ветров», и старинные фонари, и якорь в центре композиции, — но всем своим романтическим строем напоминающий о Грине и в этом смысле сделанный интересно и убедительно.

Три работы на одну тему, с одинаковым даже названием — «Корабли», но это три разных платка, решенных каждый своими средствами, не только техническими, но и образными, эмоциональными. Романтичность — свойство, идущее не от возраста, а от характера. Это вселяет уверенность, что в данном случае пожелание тугих парусов не останется втуне.



И. Трофимова
Головные платки.
Фуляр, фотофильмпечать

Самоосознание профессии

Л. Новикова

Потребность в профессиональном самоосознании характерна для зрелого мастерства. Свидетельством тому — «Дневник» Делакруа, «Письма» Ван-Гога, публицистика Ле Корбюзье.

Самоанализ творчества художника, если за ним стоит большой опыт и искренность, представляет не только громадный профессиональный интерес, связанный с непосредственным обменом опытом, но имеет и большое научное значение. Он позволяет посмотреть на специфику искусства изнутри профессии, сформулировать некоторые общие закономерности творчества, переходящие в конкретный метод, уловить тенденции, нюансы, которые придают художественному творчеству неповторимые черты уникальности, то есть позволяет не только сформулировать сложившиеся правила языка, но и уловить живую речь. Потребность профессионального самоосознания ощущается и в декоративном искусстве и особенно остро — в связи с переломом, обусловленным влиянием на него современного промышленного производства. В отличие от теоретических работ, где эта задача решается на абстрактно-логическом уровне, книги мастеров сохраняют непосредственность живого опыта. В этом специфика жанра и его достоинство. За книгой «Ансамбль и экспозиция» К. Рождественского стоит большой творческий путь художника. Очевидно, это определило широту исторической перспективы автора книги, позволило ему поставить вопрос о предмете оформительского искусства, о специфике его языка в ряду других видов искусства, о его функциях в системе эстетической культуры нашего общества. Книга К. Рождественского — живое свидетельство очевидца и участника рождения нового декоративного искусства, которое явилось ответом на потребности общественного и культурного развития советского народа. С выходом нашей страны на международную арену на оформительское искусство была возложена ответственная миссия — утверждать перед всем миром достижения и перспективы развития страны, строящей социализм. Работая непосредственно в организации международных выставок, автор книги «Ансамбль и экспозиция», естественно, раскрывает прежде всего это направление оформительского искусства. Но профессионализм не

заслоняет от него сложного комплекса проблем, стоящих перед оформительским искусством в целом и возникающих вновь по мере поступательного развития нашего общества. Однако выдвижение искусства выставочной экспозиции на передний план имело по отношению к жанру оформительского искусства в целом определенный положительный смысл. Организация международных выставок — это экспозиция экспозиции. Здесь профессиональная специфика жанра проявляется в наиболее чистом виде. Именно в этой области происходит разработка художественного языка жанра, формируется синтаксис художественной композиции. Именно здесь, на международных выставках, задолго до дизайна были заложены принципы целостности (ансамбль), перспективного проектного мышления и активного соучастия зрителя. Но только выделение дизайна как особого вида эстетической деятельности привело к осознанию этих принципов, их включению в метод творчества. И не случайно книга К. Рождественского, казалось бы, говорящая о частной проблеме декоративного искусства — ансамбль и экспозиция, имеет особый раздел, посвященный художественному проектированию.

Выделение дизайна, таким образом, является важным этапным моментом в развитии декоративного искусства. Оно способствовало самоопределению декоративно-оформительского искусства, самоосознанию его социальных функций и функций внутрихудожественных. Дизайн освобождает декоративное искусство от многих функций. Но это не обедняет декоративное искусство, напротив, обогащает его специфически эстетические функции.

Художник-оформитель, как это раскрывается в книге К. Рождественского, проектирует, закладывает пространственно-предметную модель, структуру определенных социально значимых ситуаций, в которых разворачиваются коллективные формы деятельности людей, создает с помощью выразительных средств эмоциональную атмосферу, обеспечивающую единство настроений и действий. Праздничный парад, торжественный мемориал, памятник старины, условные формы современных кафе и ресторанов, спокойная торжественность метро задают определенную эмоциональную установку, настроенность и набор правил, которые направляют и корректируют социальное поведение людей.

В этой общей задаче выставочная экспозиция выполняет функцию опережающей проектной деятельности, которая позволяет спроектировать модели различных типовых ситуаций в идеальной, совершенной форме. Выставочная экспозиция предполагает вовлечение зрителя в эти ситуации в качестве судьи и соучастника. Это позволя-

ет посетителям выставки открыть для себя реализованный идеал вероятностных жизненных ситуаций, сформировать свое отношение к ним, смоделировать соответствующие ситуации, поведение и заранее проиграть его. «Выставка — это праздник, это зрелище, а не читальный зал и не статистический отчет», — замечает художник. — Выставка должна быть для посетителя в какой-то степени открытием, то есть открытием нового, неведомого и малознакомого ему мира, мира идей, чувств, реальных достижений». К решению этой задачи искусство подошло не сразу, а по мере выявления и осознания собственного языка и средств художественной композиции.

Особенность языка оформительского искусства — в сочетании пространственной и временной динамической композиции. Каждый раскрывающийся план должен составлять единую законченную мысль, и в то же время он должен составлять единое целое с другим планом, имеющим иное содержание и эмоциональную тональность, переходить в него. Это двойное измерение композиционного построения оформительского искусства и характеризует само понятие — экспозиция. Выставочная экспозиция представляет идейно-эмоциональный замысел художника в развернутом виде. Она объединяет, связывает смену различных планов исходной ситуации, фиксированной в теме выставки. Повествование же ведет сам посетитель выставки.

Решение этой задачи чем-то сближает искусство выставочной экспозиции с театральным искусством и массовыми народными зрелищами. И не случайно оно обращается к традициям и языку этих видов деятельности. Однако в организации выставочной экспозиции принципы режиссуры, в отличие от театральной, распространяются на публику. Художник-оформитель, создавая предметные мизансцены, декорации предстоящего действия, предлагает публике играть определенную роль в разработанной им партитуре. При этом хороший художник всегда предполагает в зрителе своего партнера, оставляет ему свободу для импровизации и интерпретации происходящего. Автор книги, главный художник многих всесоюзных и международных выставок, исходя из собственного опыта и задач социалистического искусства в целом, обосновывает и отстаивает свободно направляющий план экспозиции, утверждая его достоинства по сравнению с принудительным планом (павильон Ватикана на Брюссельской выставке 1958 г.), который навязывает зрителю готовое мнение, и по сравнению со свободным планом, когда публика, предоставленная самой себе, остается в плену ходячих представлений (американский павильон на той же выставке).

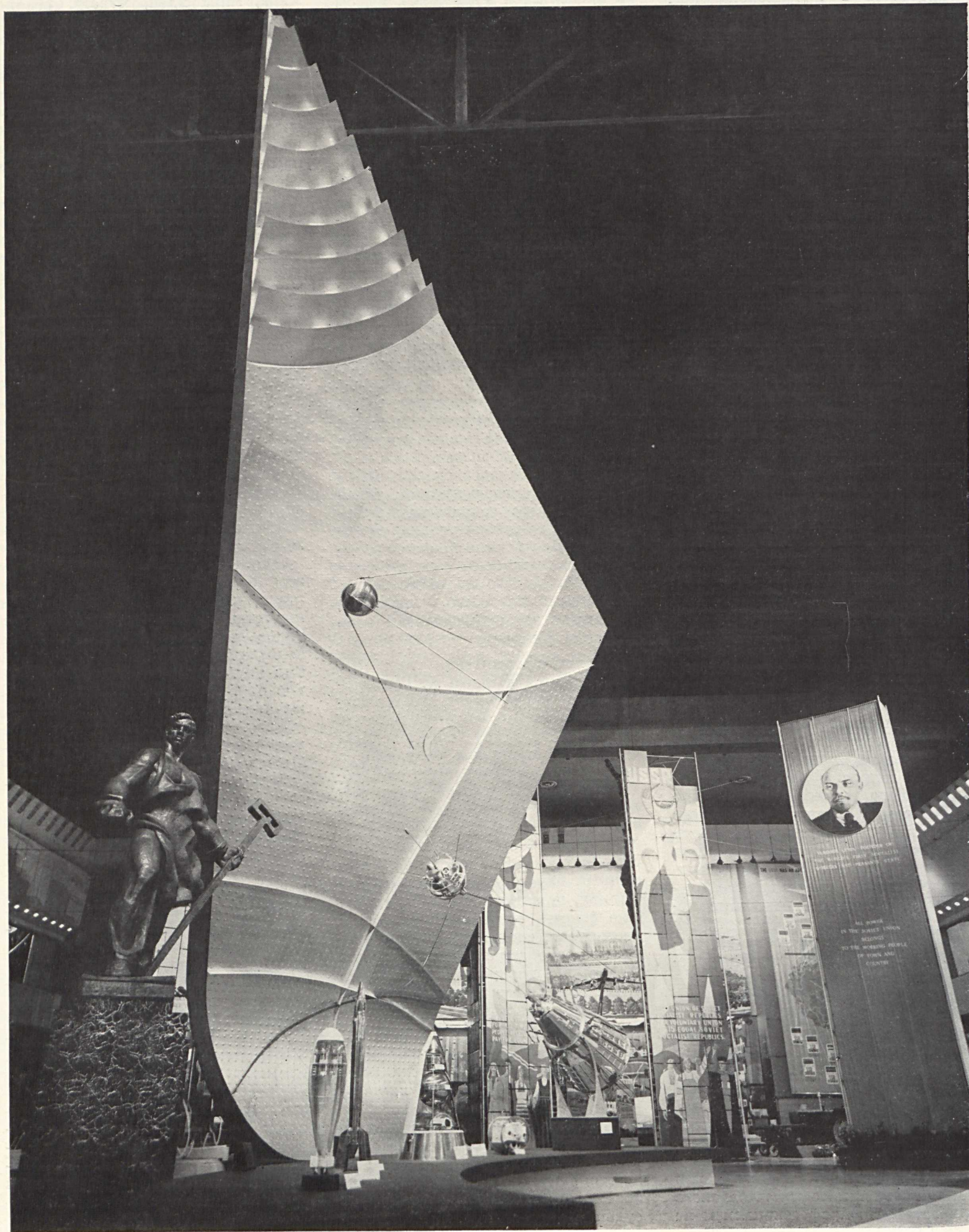
Основой выставочной экспозиции, ее структурой является организованное пространство, его развертка, которая осуществляется на основе синтеза реального и условного, изобразительного пространства. Для достижения композиционной целостности и визуального единства пространства в его динамике художник-оформитель переводит реальные физические объемы в средства пространственной компо-

зиции. «Экспонаты павильона — станки, машины, ткани и т. д., — замечает К. Рождественский, — мы рассматриваем как разнообразные пространственные конструкции, как своего рода скульптуры, обладающие формой, материалом, фактурой. Такое понимание давало возможность включить их (на принципе контраста) в общую художественную композицию интерьера и достичь единства, не прибе-

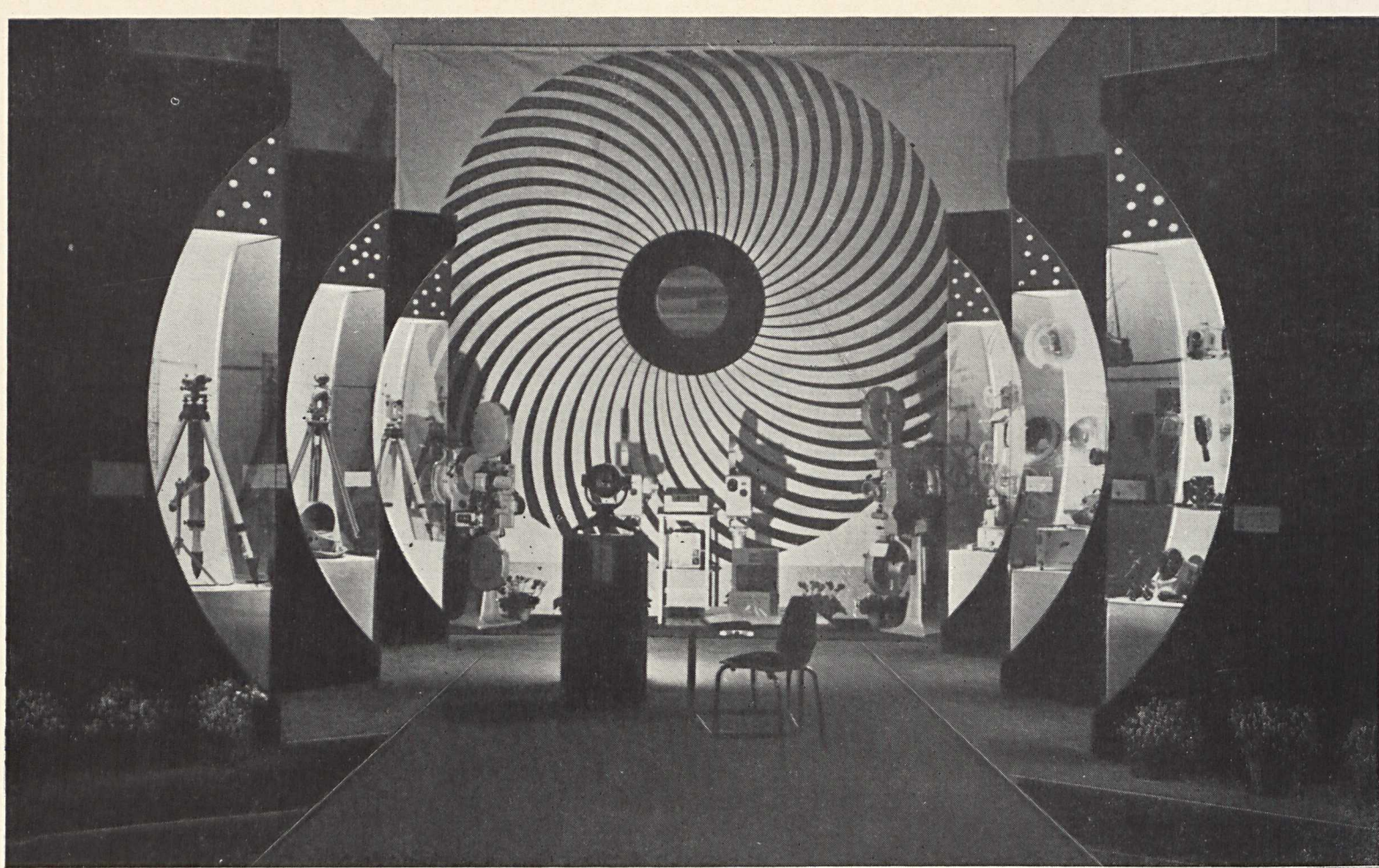
Советская национальная выставка в Нью-Йорке. 1959

Советский павильон на ЭКСПО-70. Осака. 1970 (стр. 39)

Советская промышленная выставка в Копенгагене. 1965. Раздел оптики. (стр. 40)







гая к декоративному украшению. Позднее уже другими средствами художник вернет этим вещам жизнь, но уже в форме ценности, подчиненной целому. В результате первоначальная пространственная композиция потеряет свою абстрактную стерильность и геометризм и заживет наполненной содержательной жизнью».

В организации художественной композиции оформительское искусство использует как общие ее принципы (метроритм, метафора, оппозиция, развертка), так и более частные приемы отдельных видов искусства (монтаж, контрапункт, режиссура). Это дает основание отнести его к синтетическим видам искусства. Всем материалом, собранным в книге, К. Рождественский показывает, что такая характеристика, будучи правильной, недостаточна. Она оставляет в тени специфику языка оформительского искусства, вытекающую из его функции, ее семантику.

Специфическим языком выставочной экспозиции, наделяющим абстрактные пространственные формы реальным смыслом, является язык вещей. И, кстати, семантика этого языка, раскрытая искусством выставочной экспозиции, широко используется в других видах искусства (в живописи, скульптуре, рекламной графике, в кинематографе, театре).

Вещь, представленная на выставке, уже самым этим фактом демонстрирует не себя, а тот многочисленный ряд вещей, которые она представляет. Бывают вещи, сами по себе имеющие знаковую символическую ценность: первый советский искусственный спутник Земли, луноход, квантовый генератор.

Художнику остается лишь достойно и корректно представить их. Но бывают вещи незаметные, примелькавшиеся, смысл которых стерт повседневным бездумным употреблением или скрыт за отчужденной функцией. В этом случае задача художника — выявить имя вещи, проявить ее лицо, определить место в ряду предметных форм.

Оформительское искусство не только использует готовые вещи в качестве единиц своего языка, но и создает специальные вещи-знаки, которые не выполняют никакой утилитарной функции, но играют лишь знаковую роль, помогающую выразить, продемонстрировать возможности научно-технического прогресса или какую-нибудь абстрактную идею. Примером тому может служить Атомium на Брюссельской выставке. Вещи, вырванные из своего утилитарно-функционального контекста, введенные в иной, знаковый ряд, подчиняются его грамматическому строю, синтаксису, который определяет систему правил, позволяющих связать языковые единицы в развернутое целостное сообщение.

Синтаксические правила художественного языка не могут быть написаны или заданы заранее. Они рождаются из живого опыта художника, на основе преодоления ограничений, налагаемых материалом искусства. Эту мысль художника можно проиллюстрировать его же примером.

Одним из объективных условий и технических средств выставочной экспозиции является свет. К. Рождественский показывает, как постепенно, шаг за шагом, художник-оформитель приходит к осознанию выразительных возможно-

стей этого средства. Свет позволяет приглушить, заретушировать излишнюю информативность объекта. Свет может стать средством организации ночного ирреального пространства, которое разворачивается в реальном, придает ему новое измерение.

Раз найденное и «сработавшее» выразительное средство оседает в методе как правило. Вот почему школой художественного мастерства является весь предшествующий опыт искусства. Однако эти же правила метода, будучи освоены, оборачиваются для начинающего художника системой ограничений, подсказывая ему определенный способ деятельности, толкая на путь подражания и штампа. «Художник, особенно молодой, — замечает по этому поводу автор книги, — должен знать и понимать все, что происходит в современном ему искусстве. Должен знать не для того, чтобы подражать, а для того, чтобы осмысленно преодолевать».

Он формируется не только школой, обществом, но и собой. Книга К. Рождественского, как и другие книги этого жанра, позволяет понять прогресс искусства как процесс превращения индивидуальных открытий мастера, уникального в его творчестве, в норму художественного мастерства, норму, которая входит в фундамент современной художественной культуры и которая одновременно становится отправной точкой путешествия в неведомое.



Хроника

РСФСР

Комиссия по архитектуре общественных зданий правления Союза архитекторов и секция общественных зданий правления МОСА организовали обсуждение проектов Дома мира и дружбы народов (авторы М. Посохин, П. Покровский), Государственного литературного музея (авторы М. Бурдин, В. Тальковский), Дома ТАСС (авторы В. Егоров, А. Шайхет). В обсуждении приняли участие представители архитектурной общественности.

В Москве в Центральном выставочном зале прошла Всесоюзная выставка произведений молодых художников, посвященная 50-летию образования СССР. Выставка собрала 1500 работ молодых живописцев, графиков, скульпторов, художников декоративно-прикладного искусства из всех союзных республик. Впервые участвовали художники-конструкторы, оформители интерьеров, художники-проектировщики.

В Центральном салоне Государственного фонда СССР в Москве состоялась выставка-продажа изделий народных ремесел из всех союзных республик. Представлены были молдавская, азербайджанская, литовская, среднеазиатская керамика, тканые изделия и платки из Узбекистана, ковры Прибалтики и Азербайджана, туркменские кошмы, резьба по камню из Тувы и ювелирные украшения из многих республик.

Под Москвой, на 46-м километре Минского шоссе, строится на площади более гектара ресторан «Иверия» в грузинском национальном стиле. Проект разработали архитекторы грузинского филиала Института «Центросоюзпроект» во главе с Л. Мвшкудиани и Н. Гогоришвили. Комплекс зданий включает магазин по продаже грузинских сувениров. В оформлении примут участие лучшие художники Грузии. Этот комплекс будет первым из четырнадцати (по числу республик) подмосковных ресторанов с национальными кухнями.

В залах Академии художеств была открыта выставка художественного стекла заводов

Российской Федерации. Выставлялось свыше 700 работ 40 авторов всех наиболее известных предприятий стекла во главе с Гусь-Хрустальным и Дятьковским заводами.

Полуразрушенные сооружения XVIII века в Царицыне специальным решением переданы Академии художеств СССР. Уникальные здания, построенные архитекторами В. Баженовым и М. Казаковым, будут восстановлены.

В Государственном Бородинском военно-историческом музее-заповеднике к 160-летию со дня битвы открылась выставка, включившая новый материал. Это старинные гравюры, графика, наградные медали и ордена, скульптурный портрет Наполеона.

В Москве, в бывших Хамовниках, в сквере по улице Б. Пироговская открыт памятник Л. Толстому. Авторы: московский скульптор А. Портянко и архитекторы В. Богданов и В. Соколов.

На углу Б. Девятинского переулка и ул. Чайковского в Москве начались работы по реставрации дома Грибоедова — московского особняка в стиле русского классицизма.

Начинается реконструкция Ленинградского вокзала в Москве, построенного одновременно и по единому проекту с Московским вокзалом в Ленинграде. Будет восстановлен ансамбль двух исторических вокзалов первой русской железной дороги.

На ВДНХ СССР прошла выставка-смотр предметов народного потребления. Все союзные республики прислали более 20 тысяч образцов изделий легкой промышленности, товаров культурно-бытового назначения и предметов домашнего обихода.

Экспериментальный художественный комбинат «Русский сувенир» предполагает открыть серию фирменных магазинов в Москве, Ленинграде, Новгороде, Горьком и других городах центра России. Средства от продажи су-

вениров пойдут на восстановление памятников истории и культуры.

Построен филиал Дятьковского хрустального завода. Теперь это самое крупное предприятие хрустальных изделий в стране. Художественное бюро завода расширяет свою деятельность.

Завод стекла в Саратове начал выпускать хрустальные изделия: салатницы, сахарницы, кувшины. До этого завод был известен листовым качественным стеклом, которое пошло, в частности, на окна Дворца съездов, Бородинскую панораму, здания Нового Арбата.

Куйбышевский завод строительной керамики освоил выпуск посуды. Художники завода разработали несколько образцов ее, в том числе юбилейный кофейный сервиз «Подарочный».

В Донской степи, у села Б. Салы открыт памятник советским артиллеристам, погибшим здесь осенью 1941 года. Памятник представляет собой обелиск, который венчает артиллерийское орудие.

Областной краеведческий музей Калуги устроил выставку знамен, боевого оружия и воинских реликвий.

В Алапаевске состоялась первая на Урале выездная выставка-семинар по изучению народной росписи по дереву. Были выставлены копии, эскизы и зарисовки художников, а также подлинные образцы народной росписи на прялках, стенах домов, на дверях и ставнях.

В Хабаровском крае создано производственно-экспериментальное объединение художественных промыслов. Строится фабрика художественной керамики. Кроме того, 10 цехов в лесных хозяйствах будут делать из древесины обиходные вещи и сувениры.

В вестибюле мемориального вокзала станции Волочаевка, сооруженного в честь 50-летия освобождения Дальнего Востока от интервентов, установлены два больших мозаичных панно. Их автор — художник-монументалист Н. Долбилкин, известными многими работами на Дальнем Востоке.

В Южно-Сахалинске создана фирма «Сахалинские сувениры». Несколько филиалов ее, расположенных в разных пунктах острова, выпускают изделия из шкуры нерпы, оленьего меха, рога, шьют

национально — орнаментированные костюмы народов Севера.

Выставка национального прикладного искусства, посвященная 50-летию СССР, прошла в селе Владимировка (Хабаровский край), там, где живет небольшой народ негидальцы. Среди экспонатов выставки — ковры-камаланы из шкурок зайца, перчатки и меховые унты, богато украшенные орнаментом. Мастерицы села Е. Соловьева, Е. Казарова, Е. Никифорова — участницы многих выставок.

Украина

В районном центре Саврань Одесской области в торжественной обстановке был открыт мемориальный комплекс в честь партизанского отряда, действовавшего здесь в годы Великой Отечественной войны.

На Бережанском стеклозаводе в Тернопольской области, известном своим цветным стеклом, создается художественный музей стекла.

В залах Государственного музея этнографии и художественного промысла АН УССР во Львове прошла областная выставка декоративно-прикладного искусства.

В Шевченковском Гае во Львове будут открыты региональные музеи, посвященные разным районам Прикарпатской Украины, — «Львовщина», «Полесье», «Волинь», «Гуцульщина», «Покутье».

Белоруссия

В Минске прошла республиканская выставка плаката, посвященная 50-летию образования СССР.

В Белоруссии, недалеко от границы с Литвой, по решению правительства двух республик будет установлен памятник партизанам, действовавшим здесь во время Великой Отечественной войны. Авторы монумента — литовские скульпторы К. Киселис и Р. Казлаускас.

Ленинградский проектный институт № 3 закончил проектирование строительства в Добруше фарфорового завода. Это будет первое крупное предприятие республики по изготовлению столовой и чайной посуды.

В областном выставочном зале Гомеля прошла выставка народного художника БССР Н. Пушкаря, на которой демонстрировалось более 100 керамических фигур.

Узбекистан

В столице республики на пересечении проспекта Дружбы, Большого Узбекского тракта и ул. Чавхар будет возведен комплекс зданий нового автовокзала и гостиницы с рестораном и проектным Институтом автотранспорта. Главный архитектор проекта — В. Неровня.

*

На одной из площадей г. Чимбая накануне празднования 50-летия Узбекской ССР будет возведен памятник борцам за установление Советской власти в Каракалпакии. Авторы его: скульптор Л. Рябцев и архитектор Е. Ефремов. Экспериментальный скульптурно-производственный комбинат республики приступил к отливке памятника.

*

Перед фасадом недавно построенного Дворца культуры «Фархад» в городе Навои установлена скульптурная композиция, давшая имя дворцу — «Фархад». Автор — ленинградский скульптор Б. Свинин.

★

Казахстан

В городах республики открываются фирменные магазины «Сувениры». В магазине в высотном здании в центре города Петропавловска продаются изделия уральских камнерезов, поволжских гончаров, вятских мастеров дерева, а также работы семипалатинских кожевников и художников алма-атинских мастерских. В магазине города Аркалык имеются изделия из кости.

*

Близ Целинограда вступил в строй новый фарфоровый завод, который специализируется на выпуске чайной посуды, пиал, ваз и сувениров.

*

На центральной усадьбе совхоза им. Кирова Кокчетавской области открыт обелиск воинам, погибшим в Великой Отечественной войне.

*

В колхозе им. Д. Джабаева Джамбулской области к 125-летию со дня рождения Джамбула открыт памятник великому поэту Казахстана.

*

В областном краеведческом музее г. Павлодара прошла выставка «Советский политический плакат 1926—1972 гг.».

★

Грузия

В Музее искусств Грузии была открыта выставка «Грузинский архитектурный орнамент». Коллекция состояла

из каменных изваяний, статуй, барельефов, орнаментированных камней разных эпох — всего 1000 экспонатов.

*

«Грузингипрогорстрой» разработал генеральный план застройки курорта Кобулет. Главный архитектор и автор проекта — Р. Хатиашвили, авторы проекта: К. Джавахишвили, Ш. Тадумадзе.

★

Азербайджан

В Сумгаите на одной из центральных площадей сооружен торговый комплекс, рассчитанный на обслуживание 80 тысяч жителей. Он состоит из универсама, продовольственного магазина, комбината бытового обслуживания, крытого и летнего рынков, ресторана, кафе; в недалеком будущем войдет в строй 10-этажная гостиница. В отделке интерьеров применены стекло, естественный камень, дерево, чеканка по меди. Авторы — архитекторы «Азгоспроекта» А. Саламов и Ю. Толстоногов.

*

Бакинский фаянсовый завод начал — наряду с другой посудой — выпускать обеденные сервизы из 34-х предметов, изготавливаемые из цветной глазури с ярким национальным орнаментом.

★

Литва

В центре литовского колхоза им. З. Ангартиса сооружен памятник литовскому революционеру, именем которого назван колхоз. Автор — скульптор В. Плечкунас.

*

В литовском поселке, выросшем на месте сожженной немцами деревни Аблинга, открылся мемориальный ансамбль памяти жертв фашизма. 30 скульптур из дерева, вырезанных из стволов дубов, созданы народными резчиками Литвы. Среди них В. Майорас, И. Ужкурнис и другие.

*

В музее янтаря города-курорта Паланга прошла выставка художницы Р. Андриенуте. Экспонировались медальоны, браслеты, кольца.

★

Молдавия

«Молдгипросельстрой» завершил разработку чертежей наиболее практичного и современного проекта сельского Дома культуры (главный архитектор Н. Кривченко и инженер Ю. Грибанов). Культурный комплекс-центр объединяет под одной крышей театр, кинотеатр, библиотеку, музей, спортивную и танцевальную школы, зал-павильон.

Таджикистан

Объединение местной промышленности республики «Таджикмехзаводы» освоило более тридцати видов традиционных ремесел и среди них — производство металлических куманов. Объединение является единственным в Средней Азии предприятием, изготавливающим национальную посуду.

*

Сувенирная фабрика в Душанбе «Армугон», освоившая производство игрушек и сувениров из дерева, выпустила серию новых работ мастера чеканки Р. Зайнулина.

★

Латвия

В Риге, в так называемых «погребках» Музея искусств, прошел летний вернисаж «Скульптура-1972». На ней было представлено 240 скульптур: монументальных и малой формы, выполненных в камне, дереве, терракоте и шамоте. Участвовали мастера Москвы, Ленинграда, Литвы, Латвии и Эстонии. Были отмечены работы А. Каалепы, А. Каазика.

*

В Лиенае была открыта выставка произведений народных мастеров обработки янтаря. Выставлялись также естественные куски янтаря разных оттенков. Были представлены работы Е. Пумпуре, в которых янтарь сочетался с металлом. Броши, бусы, кулоны экспонировали Г. Крастыня и другие мастера.

*

Комбинат «Максла» в Риге завершает работу над заказом Московского метрополитена. Рижские художники Х. Рысин и Д. Бодниекс создали проект художественного оформления станции метро Баррикадная.

★

Туркмения

В Ашхабаде состоялся пленум Союза художников республики, посвященный подготовке туркменских художников к празднованию 50-летия образования СССР. Были обсуждены прошедшие за год выставки, а также две сентябрьские экспозиции, открытые к международной конференции ЮНЕСКО в Ашхабаде.

В заново отстроенном Доме художников Туркмении одна из выставок демонстрировала достижения республики за 50 лет, другая познакомила с богатым декоративно-прикладным искусством народов Средней Азии.

★

Киргизия

Подведены итоги республиканского конкурса на лучший эскизный проект здания Киргизского музеяобрази-

тельных искусств. По решению правительства республики, дальнейшую разработку проекта поручили институту «Киргизгипросельхоз», получившему вторую премию на конкурсе (архитекторы Д. Ырыскулов, В. Назаров, Ш. Джекшембаев).

★

Армения

Начато строительство монумента Славы, посвященного памяти восьми тысяч ленинканцев, погибших в годы Отечественной войны. Памятник воздвигается на возвышенности между рекой Ахуран и ущельем. Его высота — 40 метров. Автор проекта — скульптор Ара Саркисян. Вокруг памятника разбит парк, и от шоссе к памятнику будет вести лестница из 120 ступеней. У подножия памятника — могила Неизвестного солдата.

*

В Доме художника Армении прошла выставка народного художника республики, мастера политического плаката С. Арутчяна.

*

Филиал Картинной галереи Армении открылся в городке-курорте Джермук. Здесь прошла выставка, посвященная 50-летию образования СССР и приуроченная к открытию филиала.

★

Эстония

По предложению Министерства культуры и Союза художников Эстонии, организуется мемориальный музей художника Адамсона-Эрика. Музей будет филиалом Государственного художественного музея ЭССР.

*

Открыт памятник, посвященный 100-летию Кренгольмской стачки в г. Нарве. Памятник выполнен из бронзы и доломита. Авторы: скульптор К. Рейтель и архитектор Б. Калакин. Памятник состоит из барельефа, изображающего группу рабочих, и фигуры женщины, устремленной вперед. Вокруг памятника разбит сквер.

*

Состоялась республиканская выставка работ, выполненных художниками легкой промышленности во время их творческих командировок по республике. Были представлены орнаменты, эскизы, рисунки, этюды, чеканка, образцы тканей. Производится отбор работ эстонских художников и дессинаторов для всесоюзной выставки.

По следам наших выступлений

В связи с письмом из Тулы о судьбе филимоновской игрушки (см. «Декоративное искусство СССР», 1972, № 6) редакция получила ответ из Главного управления народных художественных промыслов и производства сувениров Министерства местной промышленности РСФСР: «В соответствии с Постановлением Совета Министров РСФСР «О мерах по восстановлению и дальнейшему развитию народных художественных промыслов» в 1967 году на Крапивенском обзном заводе (с. Филимоново Одоевского района Тульской области) восстановлен участок по выпуску этих изделий.

Для обеспечения квалифицированного руководства производством изделий филимоновской керамики на должность мастера этого участка был направлен художник, окончивший Абрамцевское художественно-промышленное училище.

Для оказания практической помощи Управлению местной промышленности Тульского облисполкома в развитии народных художественных промыслов в 1971 году в Тульскую область были командированы работники Главного управления народных художественных промыслов и производства сувениров, Научно-исследовательского института художественной промышленности и Министерства торговли РСФСР.

В результате командировки разработаны мероприятия по восстановлению художественных промыслов ручного ткачества, кружевоплетения, художественной обработки металла и других, а также по увеличению выпуска, улучшению качества и расширению ассортимента изделий филимоновской керамики.

В соответствии с этими мероприятиями Управлению и был установлен план производства художественных изделий на 1972 год в сумме 100 тыс. рублей.

Научно - исследовательским институтом художественной промышленности разработана и внедрена технология росписи изделий филимоновской керамики красителями на основе шеллачного лака и разбавителя взамен красителей, разводимых водой и неустойчивых к перемене температуры и влажности, что вызывало массовый брак изделий при транспортировке и хранении на торговых складах, в результате чего торгующие организации отказывались от их реализации.

Проектно - конструкторским бюро Управления местной промышленности Тульского облисполкома разработана проектно-сметная документация на строительство в пос. Одоево цеха по производству художественных керамических изделий на сумму 150 тыс. рублей в год.

Главное управление народных художественных промыслов и производства сувениров считает нецелесообраз-

ным передачу участка филимоновской керамики в ведение Художественного фонда РСФСР, так как этот опыт уже имел место до 1967 года и не дал положительного результата.

Начальник Главного управления
В. А. Артемов».

Комментарий редакции.

Все материалы, которые были напечатаны и о судьбе филимоновской игрушки и о судьбе других художественных производств, в данном случае говорят об одном: в Тульской области необходимо создать Объединение народных художественных промыслов. В это объединение войдут гончары, ткачи, кузнецы, плетельщики лозы и другие мастера из Филимонова, Белёва, Одоева, Тулы. Такие попытки уже делаются: в Филимонове построена мастерская с печью, в Одоеве запланировано строительство мастерской, в которой будут работать мастера разных специальностей. Она начнет выпускать изделий на 150 тыс. рублей. Но все делается в области медленно, как бы с неохотой. Областное Управление местной промышленности как будто не понимает значения Объединения для решения не только задач экономических, но и культурных. А может быть, оно и не ставит себе этих задач?

В решении проблем тульских художественных промыслов не должен остаться в стороне и Тульский художественный музей. Музей должен и собирать и пропагандировать местное народное творчество, в том числе путем продажи изделий посетителям.

Ответ тов. Артемова, с одной стороны, как бы и обнадеживает: вот что-то делается, а с другой — настораживает: хотя для строительства мастерской в Одоеве разработана проектно-сметная документация, но не собраны еще мастера, не решены вопросы ученичества; по-прежнему тревожит торговля. Проблемы Филимоновского промысла, как в капле воды, отражают проблемы художественных промыслов в целом. Их надо решать, и решать по-государственному.

Конференция в Русском музее

В середине этого года в Государственном Русском музее состоялась научная конференция, уже пятая за последние 15 лет. Она была посвящена специально проблемам изучения народного искусства. В честь юбилейной даты — 50-летия образования СССР — тематика докладов отразила проблемы развития не только русской, но также национальных культур некоторых автономных республик РСФСР — Удмуртии, Мордовии, Татарии, Чувашии, Якутии и Эстонской ССР.

Многогранность народного искусства как явления культуры обусловила интерес к нему ученых разных специальностей. Участие в конференции историков, археологов, этнографов и искусствоведов

наглядно показало пользу контактов специалистов смежных наук и актуальность комплексного метода изучения народного творчества.

На конференции присутствовали мастера народных промыслов из Палеха, Жостова, Федоскина, Вологды, Кирова, Рязани, Скопина, Горького. Анализируя труды основателя Отдела народного искусства Русского музея Л. А. Динцеса, И. Богуславская (Ленинград) показала актуальность его методики в изучении народного творчества с широких позиций всеобщей истории искусства, в сложных связях и контактах с так называемым ученым искусством и различными областями народного творчества. Эта методика, разработанная Динцесом еще в 1930—40-е годы, до сих пор определяет направление научной работы в Русском музее.

Доклады кандидата исторических наук Т. Крюковой (Ленинград), В. Семенова, С. Виноградова (Ижевск), В. Мартынова (Саранск), А. Трофимова (Чебоксары) были посвящены сложным вопросам народного орнамента — его истокам, путям развития, семантике, терминологии, узоров и т. д. Большую помощь ученым в решении этих проблем сегодня оказывают археологические материалы, позволяющие исследовать происхождение и ранние этапы развития орнамента, а также процессы перемещения мотивов из одних видов искусства в другие, например, из металлических нагрудных украшений в вышитую и тканую одежду — в Удмуртии, в резьбу по дереву — в Мордовии.

Важную тему взаимовлияний на примере творчества народов Сибири поднял доктор исторических наук С. Иванов (Ленинград). Докладчик и выступавшие в прениях отметили двойственность этих процессов, с одной стороны, обогащающих местное искусство, с другой — иногда нивелирующих его национальное своеобразие.

Народное искусство не было изолировано от воздействий извне, по-своему воспринимало городскую моду, влияния официального искусства. Своего рода иллюстрациями того, как сложно освоение народными мастерами больших стилей архитектуры и прикладного искусства XVIII века, явились сообщения о деревянной скульптуре Моршанска (Н. Мальцев, Ленинград) и кованых оградах Москвы (А. Горпенко, Москва).

Программа конференции была составлена так, что, кроме принципиальных теоретических проблем, были обсуждены конкретные виды народного искусства: архитектурная и бытовая резьба и роспись по дереву, керамика, орнаменты вышивки, ткачества и набойки, украшения народной одежды, например, малоизученные бисерные украшения русских крестьянок (В. Фалеева, Ленинград), эволюция эстонских украшений от археологических памятников до современных фибул и ювелирных комплектов (А. Воолмаа, Тарту).

В последнее время внимание

многих исследователей привлечено к изучению русских прялок, районов их распространения, форм и особенностей декора. О. Круглова (Загорск), занимаясь полевыми обследованиями, установила границы производства и бытования прялок Вологодской и Ярославской областей. Л. Калмыкова (Загорск) выявила не известные ранее типы прялок в Калининской области. Интересное открытие было сделано М. Званцевым (Горький). Он доказал, что сюжеты знаменитых горюдецких инкрустированных донцов, изображающие сцены барского быта, как считали почти все исследователи до сих пор, имеют более древнее происхождение и связаны с крестьянскими свадьбами, выездами и т. п. В одеждах персонажей этих прялок нашли своеобразное претворение формы местного праздничного крестьянского костюма и нижегородского ополчения 1812 года. Н. Тарановская (Ленинград) впервые проанализировала резные донца из средней и южной полосы России.

Сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности (Москва) ознакомили собравшихся с новыми очагами народного искусства, открытыми экспедициями в районах Московской, Ульяновской и Владимирской областей (кандидаты искусствоведения Т. Разина и Л. Гончарова, Е. Хохлова). В докладах Г. Григоренко (Владимир), Н. Ивановой, Н. Григорьевой (Ленинград) было проанализировано творчество ведущих художников мастерской лаковой миниатюры, декоративной росписи Жостова, скопинской керамики.

Некоторые доклады, выходящие подчас за пределы затронутой темы, вызвали оживленные дискуссии. Острый спор возник в связи с публикацией журналом «Творчество» (№ 4, 1972) статьи В. Гуляева о росписях на прялках А. Селяниной из Вологды. Специалисты отмечали, что любое явление народного творчества в широком смысле должно выдерживать критерии художественности. Неработанность в теории понятий «народное искусство», «профессиональное искусство», «самодеятельное творчество» («любительское»), неопределенность границ между ними приводит иногда к неверному, ненаучному толкованию и явлений, к спорной оценке произведений.

Было высказано пожелание продолжить в Русском музее традицию подобных конференций, делать их более узкими и конкретными по проблематике, включать в их программу вопросы состояния и развития некоторых современных народных промыслов.

И. Богуславская

Экспедиция в пермский край

Сотрудники Государственного Эрмитажа — крупнейшего хранилища шедевров мирового искусства — систематически ведут работу по сбору и изучению памятников русского народного искусства. В 1971 году экспедиция Эрмитажа обследовала верховья Камы в Пермской области. Этот район привлек сотрудников музея тем, что здесь, начиная с XI века, шел основной торговый обмен между разными народами. В г. Чердыни — древнейшем городе Прикамья (XV в.) — постоянно бывали купцы из Холмогор, Новгорода, скандинавских стран, Средней Азии, из Армении, Индии, Персии. Через этот город шли за Урал, в Сибирь (только в XVI веке был найден более короткий путь в сибирские земли через Соликамск к верховьям Туры).

Во многих городах и селениях края участники экспедиции встретили остатки народных ремесел — гончарства, резьбы, ткачества, набойного дела. Удалось сделать ряд интересных приобретений.

Развитие местной промышленности и строительства в этом крае связано с купцами Строгановыми, основавшими на Каме Орел-городок вблизи Соликамска, немало средств вложившими в строительство самого Соликамска, а также в освоение сибирских земель восточного Приуралья (Верхотурье). Многие памятники архитектуры Верхнего Прикамья — в Усолье (резиденция Строгановых), в Соликамске и других местах сохранили следы стиля строгановской школы искусства XVII — начала XVIII века. Членам экспедиции удалось купить поливные усольские изразцы — цветные (XVII в.) и кобальтовые (начало XVIII в.): ими украшали и фасады зданий и интерьеры.

О деревянных скульптурах Пермского края, собранных в верховьях Камы в 1920—30-х годах Н. Н. Серебренниковым, достаточно известно. Менее известно высокоразвитое искусство русских мастеров-резчиков XVII—XVIII и XIX вв., сохранившееся в крестьянской среде традиции резьбы бытовых предметов. Об этом говорят выразительные охлупни и курицы на избах, домашняя утварь, подчас решенная как скульптура малых форм. В селе Покча вблизи Чердыни, где строились речные суда и работали резчики по дереву, сотрудники Эрмитажа приобрели для коллекции музея некоторые предметы домашнего обихода.

В старой заречной части Чердыни, в доме Лопатиных, экспедиция Эрмитажа совместно с сотрудниками Соликамского музея обнаружила остатки набоечной мастерской — десятки набоечных досок с разнообразнейшими геометрическими и растительными узорами для тканей и платков, многие из которых, видимо, выполнены в XVIII



Изразец с цветной росписью.
Конец XVII в. Соликамск



Кубовая набойка.
XIX в. с. Пянтег, Чердынский район



Солонка-уточка. XIX в.
с. Покча, Чердынский район



Изразец с кобальтовой росписью.
Начало XVIII в. Соликамск

Кокошник.
Конец XVIII—начало XIX в.
с. Вильгорт, Чердынский район



веке. На отдельных досках узор рельефный, но монтирован на деревянных шипах. Лишь на рубеже XVIII—XIX веков появляются медные шпеньки, постепенно вытеснившие резные деревянные орнаменты.

В селах Пянтег и Амбор экспедиция Эрмитажа приобрела образцы полосатой набойки, из которой шили мужские порты; кубовая набойка с желтыми и белыми растительными узорами шла на сарафаны и платки, а также на тканые мужские и женские пояса-покромки сложных геометрических переплетений из цветных нитей. Их носили поверх рубах и сарафанов. Узоры покровов строго геометричны, но не столь замысловатой конфигурации, как на коми-пермячках.

Обработка металла для населения Приуралья была столь же типичным занятием, как варка соли, как обработка древесины. Чердынские и соликамские кузнецы работали с XVII века в Москве, Таганроге, Петербурге. И по сей день в крестьянском обиходе Чердынского района можно встретить кованые светцы различных форм: напольные, подвесные, для втыкания в скамью, пол или деревянную чурку. Экспедиция приобрела для музея все варианты железных кованых светил с изысканными развилками-держателями для лучины.

Своеобразны прялки Чердынского района. В округе с. Пянтег обнаружены прялки-коренухи с очень скупым декором; их лопасти и ножки в виде зубчатых или волнистых вырезов создают фигурный, пластически проработанный силуэт. Другой вариант — прямоугольная лопасть с зубчиками по краям расписана грубоватыми цветочными мотивами по черному и сине-зеленому полю. Прялки конца XIX века имеют ножку в виде балясины, обработанную на токарном станке.

Особо следует выделить женский головной убор — кокошник, приобретенный экспедицией в с. Вильгорт на Колве, притоке Камы. Кокошник сделан из грубого холста, украшенного набивным узором несколько расплывчатого рисунка в виде краснокиричных круглых пятен (горошин?). Рисунок примитивен, выполнен явно с деревянной матрицы, и это, как, впрочем, и цвет краски, позволяет предположительно датировать его концом XVIII — началом XIX века. В этнографической литературе подобный тип убора именуется коми-пермяцким. Однако еще в начале XX века А. Ф. Теплоухов в своем исследовании женских головных уборов коми-пермяков Верхнего Прикамья отметил не только своеобразие, но сходство их с русскими уборами, напомнив при этом о письменных свидетельствах 1501 и 1714 гг. За два столетия произошло освоение местным населением (пермяки, зыряне, марийцы, удмурты, коми) не только русского костюма, но и целого ряда обрядов и приемов строительства и украшения жилых построек.

И. Уханова



Рецензия

«Мария Примаченко»

Имя Марии Авксентьевны Примаченко хорошо известно в художественной среде. За последнее десятилетие почти на всех выставках украинского искусства были представлены ее декоративные композиции. Они много раз публиковались в различных журналах нашей страны и за рубежом, изданы в открытках.

В конце 1971 года издательство «Мистецтво» выпустило многокрасочный альбом, посвященный творчеству М. Примаченко (составитель Г. Местечкин, автор текста В. Данилейко). В альбоме опубликованы и ранние произведения художницы, относящиеся к середине 30-х годов (к сожалению, составитель обошел очень ценные и менее известные работы), и произведения 1966—68 годов, цикл которых «На радость людям» был удостоен украинской республиканской премии им. Т. Г. Шевченко. Альбом хорошо издан.

Автор текста В. Данилейко рассказывает о живописи Примаченко, называет основные этапы ее творческого пути и биографии, показывает, на какой почве возникло искусство Марии Примаченко. Действительно, на Украине наиболее известными художниками стали те, кто был связан с декоративным оформлением народной архитектуры и бытовых предметов (например, мастера Петриковки) или с традиционными видами лубка и народной картины. Традиция украинских народных картин XVII—XIX веков нашла в творчестве современных мастеров народных росписей яркое и своеобразное преломление. Однако самое важное, но недостаточно акцентированное автором положение состоит в том, что индивидуальные особенности их творчества были ведущими по сравнению с традиционными приемами. И декоративная живопись М. Примаченко, особенно после-

военных лет, имеет необычайно широкий тематический диапазон, которого не знало не только прикладное народное искусство, но и народная картина прошлого.

Сказочные и современные образы М. Примаченко привлекают как колористической гаммой, так и ярким композиционным талантом, активным, проникновенным отношением крестьянки-художницы к жизни. Мир ее композиций связан с деревенской жизнью, с поэтичностью украинского фольклора, с традиционно — патриархальными представлениями. В то же время творчеству М. Примаченко нельзя отказать ни в подлинной монументальности в подходе к решению композиции и цвета, ни в глубине знания материала. Мария Примаченко создала мир удивительных росписей-сказок, росписей-символов с фигурами фантастических зверей и птиц, покрытых орнаментальным узором. Этот мир опозитивированной действительности полон многочисленными ассоциациями, отражает собственные взгляды художницы на добро и зло.

В. Данилейко говорит и о самобытном письме М. Примаченко, и о некоторых ее индивидуальных особенностях, но тем неожиданнее звучит его вывод: не примите непривычный стиль М. Примаченко за народный примитив или «традиционный копизм». Ее творчество, — говорит он, — нужно судить по его же законам, специфичным для народного «миротворения»; примитивность народного изобразительного языка — не что иное, как своеобразная художественная манера, выработанная и апробированная тысячами мастеров (?!). В таком подходе есть определенное заблуждение, отражающее односторонний взгляд на такие понятия искусства, как традиционное крестьянское творчество, самодельное и профессиональное искусство.

Между тем, творчество М. Примаченко и многих других таких же художников (но не тысяч мастеров), хотя и ис-

ходящих порой из традиционного «факта», но занимающихся самостоятельной художественной деятельностью, основано на сильном и непосредственном ощущении изображаемого, на индивидуальной художественной интерпретации явлений окружающей жизни. Это пограничное явление искусства получило у нас название «народный примитив», «наивный реализм», (а на Украине — народное станковое искусство, что не совсем точно), и судить его нужно именно по законам последнего.

Особенности творчества таких художников диктуются не общностью заранее выработанных приемов (традиция), а самим отношением к окружающему, видением мира и особым индивидуальным соотношением частного и главного в творчестве, которые не были присущи логике традиционного крестьянского мастерства.

Выход мастеров традиционного народного творчества на широкую дорогу самостоятельной изобразительной деятельности — явление не сегодняшнего дня, его трудно не заметить и нельзя не сказать о нем.

Н. Шкаровская

Музей ковра

Музей азербайджанского ковра и народного прикладного искусства открылся недавно в Баку. Он размещен в здании Джума мечети, памятнике XVIII века, в Ичери Шехере — крепостной части города. В Азербайджане ручное ковроткачество является одним из древнейших видов народного искусства. Ковры Азербайджана XVI—XIX веков показаны в музее по школам: Куба-Ширванская, Гянджа-Казахская, Карабахская и Тебризская. Типы изделий каждой школы, размещенных на отдельных стендах, оставляют впечатление необычайного композиционного разнообразия, орнаментальной кра-



Сарпуш. Медь, гравировка.
XIX в. Нахичевань.

Ковер ворсовый «гобустан».
Куба — Ширванская школа.
XIX в.

Кулон с драгоценными камнями.
XIX в. Закатала.



сочности. Все эти произведения и составляют общее понятие «азербайджанский ковер». Выделяются в собрании безворсовые ковры, известные под названиями палас, килим, джеджим, шадда, варни, зили, сумах и т. д. Среди экспонатов музея — знаменитые традиционные азербайджанские вышивки, исполненные в различной технике и относящиеся к XVIII—XIX векам. Это вышивка гюлебетин (золотошвейная), пилэ (с блестками), мунджуклу (с бисером), сайа (гладью), такалдуз (тамбуром) и другие. Медночеканные изделия также вошли в раздел народного искусства. Они с древнейших времен получили широкое распространение на территории Азербайджана. Плав-

ные обтекаемые формы медной утвари украшает четкая, ритмичная и легко читаемая орнаментальная гравировка. Посетители музея по достоинству оценивают прекрасные женские и мужские украшения из драгоценных металлов — пояса, ожерелья, браслеты, серьги, кольца, женские свадебные короны, кинжалы и другие традиционные произведения мастеров-ювелиров. Изделия из керамики, камня, дерева, кости — своеобразные памятники искусства и материальной культуры ушедших эпох. Хорошо оформленная экспозиция музея дает наглядное представление о самобытных видах национального искусства азербайджанского наро-

да. Однако она далеко не исчерпывает всего многообразия традиционного искусства республики. Здесь не показаны образцы национальных костюмов, художественные ткани, изделия гончаров и металлостов некоторых центров, тиснение на коже и многие другие виды народного искусства. Но несмотря на эти недостатки, надо надеяться, временные, открытие нового музея — большое и радостное событие в культурной жизни республики. Азербайджанский музей ковra и народного прикладного искусства, несомненно, станет центром не только изучения национального народного искусства, но и его широкой пропаганды.

М. Тарланов

Монумен- талисты из Ташкента

Декоративная живопись на торцах жилых зданий — явление весьма распространенное. Потребность в ней объяснить нетрудно. Жилая застройка по принципу микрорайонирования создает монотонный повтор одних и тех же типов зданий на довольно большой городской территории. При такой планировке торцовые стены домов активно включаются в композицию микрорайона. Это характерно и для новых ташкентских микрорайонов. Интересно, по-своему преодолели монотонность архитектурно-строительных повторов молодые художники — монументалисты братья П., А. и Н. Жарские, предложившие оригинальный способ декорирования новых построек. Они работают на Ташкентском домостроительном комбинате № 2 и в условиях индустриального производства создают красочные композиции. Торцовые блоки стандартных домов покрываются керамическим узором непосредственно в цехах завода и приобретают вполне законченный вид при монтаже дома на строительной площадке. Цветовая палитра этих панно разнообразна, подчас довольно активна; чаще других используются сочетания черного и коричневого цветов. Композиции наиболее близки по характеру к орнаменту, где рисунок узора почти всегда симметричен. Логика его ритма находится в строгом соответствии с характером архитектуры. Ташкентский пример — один из наиболее удачных в этом роде, потому что выполняет локальную задачу на высоком профессиональном уровне. Художники Жарские поняли, что архитектура, с которой им приходится работать, лишена объема. Конечно, речь идет не о буквальной утрате объема, а о впечатлении. И потому такая архитектура не выдерживает монументальных фресок или мозаик.

Неуместны они в жилых кварталах и в силу целого ряда иных причин. Поэтому художники избрали путь открытого декорирования архитектурной плоскости, не претендуя на роль «монументальных пророков». Функция, которую обычно выполняет изобразительная «комбинаторика» в стиле «Атом-миру», в данном случае успешно осуществляется орнаментальным коллажем. И делается это с тактом и профессиональным мастерством. Этим и поучителен скромный ташкентский опыт Жарских.

С. Б.

В. Питев.
Из серии «Под знаменем Ленина»

В. Погорелов.
Из серии «Ключи Московского Кремля»



Нагрудный знак, «значок», приобретает все большую популярность. Он рассказывает о важных событиях нашего времени: о всенародных праздниках и юбилеях, о трудовых победах, о фестивалях искусств, о научных конгрессах и спортивных соревнованиях.

Значки украшают лацканы пиджаков и головные уборы, их собирают в коллекции, ими обмениваются. Значок — это и сувенир, память о путешествии, о городе, о событии, о знаменательной дате. Все это множество функций, которые несет миниатюрный металлический знак, — его коммуникативность, его способность играть роль маленького памятника, отмечающего крупные события, — осуществимо только при наличии пластического совершенства, эстетической цельности и символической общности.

В развитии искусства нагрудного знака видную роль играет Экспериментальный творческо-производственный комбинат ХФ РСФСР (ЭТПК). Под руководством главного художника ЭТПК Ж. Каганской еще в 1967 году был разработан общий тематический план, начались поиски новых путей и форм работы, стал выявляться почерк комбината как экспериментальной творческой организации. К работе над нагрудными знаками была привлечена большая группа художников — прикладников и пром-графиков.

Тематика знаков стала шире и разнообразнее. Целые серии посвящены историко-революционной теме. Такова, например, серия «Под знаменем Ленина» художника В. Питева. Рельефы значков, несмотря на сдержанность цветового решения, создают почти монументальный эффект.

Над знаками, посвященными историческим датам, работает большинство художников

комбината. Они создали серии: «100-летие со дня рождения В. И. Ленина», «Успехи советской науки», «Город-герои», «50 лет ВЛКСМ», «Столицы союзных республик» и многие другие. Выпускаются знаки для участников различных конференций, симпозиумов, фестивалей, а также по заказам предприятий и организаций. При работе над такими знаками перед художником стоит задача средствами современной графики лаконично и точно выразить главную идею, создать символ-эмблему.

Самая большая группа знаков посвящена культурно-исторической тематике — памятникам архитектуры, произведениям народного искусства, фольклорным мотивам, природе нашей Родины.

О памятниках архитектуры рассказывает серия В. Умнова «Москва XVII века». Это не протокольно-фотографическое изображение памятников, а их образ. Общая композиция каждого знака четкая и завершена. Обрамленный надписью, архитектурный силуэт в ее центре удачно сочетается с рисунком. Во все знаки введен маленький герб Москвы, объединяющий серию. Автор умело использовал декоративные возможности анодированного алюминия. Гравированный рисунок, покрывающий плоскости фасадов, заставляет вспомнить старинную обработку драгоценных металлов.

Создаль, его архитектурные памятники — тема знаков художников Л. Рабичева и В. Шумиловой. Знаки сдержанны по цвету, их объемно-пластическое решение, своеобразное сочетание рельефа с плоскостью создают впечатление глубокого пространства, взаимосвязи объемов архитектуры с окружающей средой. Эта серия внесла свою ноту в звучание традиционной темы.

Серия знаков «Старинные кареты из собрания Оружейной палаты» — часть темы «История средств передвижения», разрабатываемой разными авторами. Л. Мирский остроумно решил знаки в орнаментике стиля барокко. Форма карет для каждой кареты найдена своя, это дает возможность подчеркнуть своеобразие и нарядность старинных экипажей.

Интересна серия Т. Александровой «Театр кукол». Художница, много лет работавшая в кукольном театре, тонко чувствует специфику этого древнего искусства. Ее герои — Петрушка, куклы театра марионеток, теневого театра, бибатто.

Над темой спорта работает художник В. Абрамов. Его серии посвящены Олимпийским играм, возрождают образы античной Греции. Эти силуэтные рисунки близки стилистике изысканной античной вазописи, передают острую динамичность рисунка в сочетании со статуарной пластичностью позы, столь свойственные греческому искусству. Такая серия — хороший подарок коллекционерам и любителям спорта, особенно в олимпийском году. Создание этих знаков требует от художника обостренного чувства стиля, владения мастерством миниатюры, умения ориентироваться в сложностях знаковой символики. Но проект на бумаге — это еще не знак. Знак требует точного воплощения в металле, значит замысел художника может быть реализован только трудом целого коллектива. Поэтому так называемые производственные вопросы столь же существенны, как и творческие. Очень важно, чтобы штамповщики, эмальеры, гальваники понимали этот замысел, были не просто исполнителями, а сотворцами.

О граверах разговор особый.

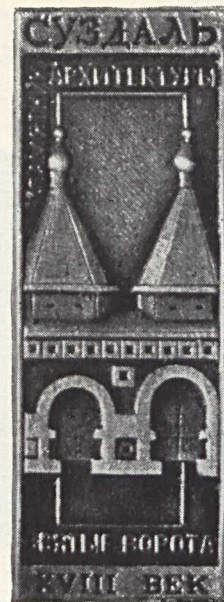
Перевод эскиза в металл — процесс не механический, и хороший гравер, по существу, соавтор художника. В ЭТПК работает большая группа граверов — мастеров своего дела: В. Пронькин, Ю. Круглов, Т. Новикова и другие, работы которых отличаются высоким профессионализмом и художественным вкусом.

Не менее важно и освоение новых техник и материалов. Изготовление знаков из алюминия с применением холодной эмали — пока основная технология на комбинате. Но она, конечно, далеко не универсальна. Очевидно, стоит использовать и другие техники, обладающие богатыми декоративными возможностями: горячую эмаль, чернение по меди, серебру, мельхиору, томпаку. Это расширит палитру художников и позволит повысить качество изделий. ЭТПК стал выпускать знаки не только поштучно, россыпью, но и освоил изготовление специальных упаковок для тематических серий. Это не просто улучшает так называемый товарный вид изделий, «собирает» знаки, но и придает сериям большую завершенность, являясь, тем самым, дополнительным средством воспитания вкуса собирателей.

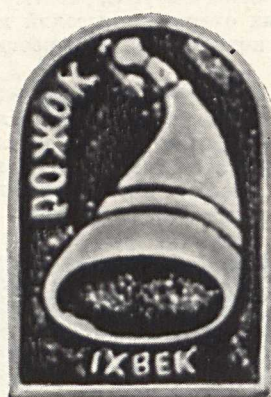
Сегодня знак — это уже самостоятельный вид прикладного искусства, имеющий свою характеристику, свой стиль и развивающийся по своим законам. Во многих крупных экспозициях, в частности, на последних выставках «Советская Россия», знаку был посвящен специальный раздел. Это дает основание надеяться, что и впредь нагрудный знак будет представлен «на равных» с другими видами декоративно-прикладного искусства.

Вал. Шабров





Л. Рабичев, В. Шумилина.
Из серии «Суздаль»



Л. Мирский.
Из серии «Народные
музыкальные инструменты»

Ф. Кузнецов.
Из серии «Русские самовары»



В. Абрамов.
Из серии «Владимир XII в.»

В. Еремин.
«Альбрехт Дюрер»



В. Умнов
Из серии «Москва XVII века»



Л. Мирский
Из серии «Кареты Оружейной палаты»



А. Фомина.
Из серии «Цирк»

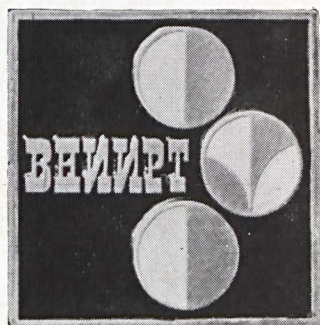




В. Абрамов.
Из серии «Спортлото»



В. Абрамов.
Из серии «Советские железные дороги»



В. Абрамов.
Институт радиационной техники



В. Абрамов.
Завод «Хроматрон»



В. Абрамов.
Институт радиационной техники



В. Абрамов.
VIII всемирный нефтяной конгресс



В. Абрамов.
Институт радиационной техники



А. Шабанов
2-я математическая школа



М. Лозутов
Политехнический институт в Кабуле

Т. Александрова.
Из серии «Театр кукол»



