

Декоративное Искусство СССР



1973

Ежемесячный журнал Союза художников СССР

2¹⁸³

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. 2(183). 1973
Год издания семнадцатый

В номере

1—2 Предсъездовская трибуна

Б. Смирнов
Б. Тальберг
У. Джапаридзе
Учить и воспитывать
Еще о проблеме молодежи
Подводя итоги
3

Н. Воронов
Работы становятся проблемными

10—23

Художественное стекло заводов РСФСР

11

Художники о своем творчестве
Анкета «ДИ СССР»

16

Н. Василевская
Творчество и производство

22

Н. Степанян
Эксперимент в художественной
промышленности

24

М. Мильчик
Архитектура в древнерусской живописи

29

К. Рудницкий
Два спектакля Головина

33

Л. Монахова
В поисках новой модели жилища
(Выставки «Визиона»)

35

В. Аронов
Социальный дизайн Ги Бонсипа

36

Ги. Бонсип
Дизайн в Чили

38

В. Савицкая
Мастерская гобеленов в Варшаве

41—50

Хроника

51 Страница коллекционера

И. Дзуцова
Шарманки

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 Б. 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. Курбатов Ю. К.
Главный художник	Лифатов С. А.
Художник номера	Штейнер Л. М.
Худ.-техн. редактор	Шорсткина И. А.
Корректор	Кочетов Г. И.
Фотохудожник	Балодис Л.
Фото	Вахрамеева М. В. Гильгендорф И. Н. Мезенцев М. В. Мильчик М. И. Намсон К. Почаев В. И. Тартаковский С. А. Хейфец А. Ш. Якобашвили Д. В.

На обложке:

На 1-й стр.
Ю. Жульев
Вокалы «Салют».
Стекло. Завод «Восстание».

4 стр.
А. Курилов
Кувшины для вина
«Вакханалия».
Хрусталь, гравировка.
Фрагмент.

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

A01538 24.I. 1973
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Заказ 2947. Тираж 26 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская. 21.

Какие проблемы волнуют деятелей изобразительного искусства накануне IV съезда художников СССР? Редакция нашего журнала предоставляет свои страницы делегатам съезда для ответа на этот вопрос.

Б. Смирнов

Учить и воспитывать

Формирование молодого художника, воспитание в нем высокой культуры и специфического мышления — одна из ведущих задач Союза художников. Не следует думать, что я имею в виду вмешательство в педагогический процесс. Но странно было бы полагать, что работа по воспитанию полноценного художника должна начинаться только тогда, когда он придет в Союз. В важнейший в жизни молодого человека период окончания вуза и становления его как художника Союз художников ничего не знает о нем и совсем не воспринимает его как творческую личность. А как было бы ценно, если бы члены Союза совместно с членами педагогического коллектива оказывали идейную и творческую помощь этому совсем еще неопытному художнику, а со вступлением его в Союз эта забота обрела бы другую форму: права и ответственности.

Но это общий вопрос. Есть и частный, относящийся к художнику декоративного искусства, работающему для промышленности.

Промышленность испытывает огромную потребность в высокопрофессиональных художниках, которые своим новаторским творчеством участвовали бы в формировании предметной среды. Такие художники не только своим талантом, но и своей специфической, эстетической культурой сумели бы дать нужное направление промышленности и обеспечили бы самое высокое художественное качество ее изделиям.

Однако в наших специальных вузах уровень профессиональной подготовки не удовлетворителен, то есть очень мало соответствует современным требованиям.

Причины, как ни странно, по своему существу элементарны. Из них главные: крайне примитивное оснащение мастерских и лабораторий; отсутствие постоянной тесной связи с производственными предприятиями, а отсюда и такие учебные программы, которые сегодня опираются преимущественно на ремесленный, кустарный труд. Соответственно складывается и мышление учащегося, будущего художника, часто не понимающего задач художественной промышленности в организации современной среды. Вопрос о воспитании художника для промышленности может решаться в двух направлениях: 1) через молодежные комиссии Союза художников, которые поддержат учащихся вузов в становлении их творческой личности; 2) в Министерстве Высшей школы, которое должно пересмотреть программы (со всеми вытекающими отсюда последствиями) специальных художественно-промышленных учебных заведений для воспитания высокопрофессиональных мастеров прикладного искусства и художественной промышленности.

Б. Тальберг

Еще о проблеме молодежи

Третий съезд художников, уделил много внимания работе с молодежью — прежде всего организационным формам этой работы. Тогда, в связи с отменой института «кандидатов», были созданы «молодежные комиссии» при правлениях союзов художников, введено гарантированное авансирование, приняты решения о периодических молодежных выставках и т. д.

Работа, проведенная за эти четыре года, дала огромные результаты. Свидетельство тому — молодежные выставки последних лет. Однако можем ли мы сегодня, подводя итоги этой работы, сказать, что проблема исчерпана? Видимо, нет — и не только в творческом, но и в организационном отношении. Не секрет, что различные, наблюдаемые в творчестве молодых тенденции вызывают столь же различные толкования и споры как в критике, так и в среде художников.

И не случайно: ведь тенденции, с наибольшей остротой проявляемые в творчестве молодых, являются, на мой взгляд, общими для нашего изобразительного искусства.

Например, так называемое увлечение «формотворчеством» — что это? Не проявляется ли в нем стремление найти новые (сравнительно с предыдущим этапом) средства художественной выразительности? Увлечение фактурой, структурой, формой произведения может быть очень полезно, как стремление восстановить в правах «эстетическую полноценность» и «пластическую завершенность» — то есть те критерии искусства, которые временами почти совсем исчезали из нашего лексикона.

Издержки этого процесса, наблюдаемые крайности, эклектичность поиска — все это, на мой взгляд, в какой-то степени связано с состоянием нашей художественной школы. Если, как мы подчас наблюдаем, учебная программа направлена на воспитание профессионала, владеющего изобразительными средствами, но не средствами художественной выразительности, то нечего удивляться, что молодой художник, предоставленный сам себе, захлебывается в море недифференцированной информации о современном состоянии мировой изобразительной культуры.

Другое явление, замечаемое в творчестве молодых художников, — это отказ от стереотипных тем, обращение к внешне незначительным, но лично пережитым мотивам, восстановление внимательного отношения к вещам как зеркалам, отражающему мир творческой личности.

Наблюдая эти тенденции, мы часто склонны упрекать молодых в недостатке гражданственности, общественной активности, в нежелании поднимать большие и актуальные темы современности. Но так ли это? Ведь, с одной стороны, вынося свое суждение, мы не должны сбрасывать со

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОСТИНИЦА
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

СТ. ПЕРВОТА
3. ВРА 1. 12. 01
17 У ДН

счетов небольшой жизненный опыт, профессиональную неуверенность, нежелание говорить то, что многократно сказано другими. С другой стороны, тематическое однообразие и узость проблематики нашего изобразительного искусства — это актуальная тема разговора на предстоящем съезде.

Я думаю, что с трибуны съезда следовало бы обсудить следующие вопросы:

1. Состояние художественной школы, соответствие ее программ сегодняшним требованиям изобразительного искусства.
2. Усовершенствование организационных форм работы с молодежью, создание широкой и долговременной системы материального стимулирования молодых.
3. Совершенствование методов идейно-творческой работы с молодыми художниками — методов, которые должны содействовать взаимопониманию художников разных поколений. Необходимо рассмотреть вопрос об организации дискуссий, периодических обсуждений, широких общений, творческих контактов.

Только в том случае, если мы будем исходить из факта, что вопросы, которые ставятся молодыми художниками, являются общими для нашего искусства, для его будущего, — только тогда «проблема молодых» будет снята как творческая проблема и сведется к чисто организационным вопросам.

У. Джапаридзе *Подводя итоги*

Художники Грузии постоянно помнят слова Ленина о том, что литература и искусство являются делом не одной личности, а делом всенародным. Искусство отражает правду жизни, и поэтому его надо оценивать только в широкой, всеохватывающей связи с жизнью, с трудом, с идеалами нашего народа. Съезд художников СССР предоставляет нам такую возможность широко и многопланово оценить работу всех художников, подвести итог пройденному пути. Съезд дает нам всем дополнительный стимул сообща решать наши художественные задачи.

В дружной семье грузинских художников сегодня активно работают русские, армяне, азербайджанцы, осетины, дагестанцы. Взаимно обогащая друг друга художественными традициями своих народов, они ярко и достойно олицетворяют собой советское искусство. Грузинские художники тесно сотрудничают с русскими художниками. Тбилиси и раньше был городом, в котором сосредоточивалась художественная жизнь деятелей культуры разных национальностей. Что же говорить о сегодняшних достижениях искусства Грузии! На мой взгляд, особенно естественно именно перед съездом говорить об успехах художественных исканий многонационального коллектива художников Грузинской республики. Всего лишь несколько

лет назад в Грузии начали осваивать технику витража, которая так традиционна в прибалтийских республиках. Несомнен успех грузинских прикладников, которые сумели вписать интересные по замыслу и исполнению витражи в современный грузинский интерьер.

Достигли значительных успехов грузинская живопись, скульптура, монументально-декоративное искусство, в которых музыкальность и пластичность древнегрузинской культуры органично слились с современной тематикой. Высокого уровня достигло монументальное искусство. Декоративно-прикладное грузинское искусство стало широко известно благодаря многочисленным республиканским, всесоюзным и зарубежным выставкам. И, конечно, в предверии съезда мне хочется еще раз сказать о возрожденном в наше время древнем искусстве чеканки.

Мне особенно приятно перед съездом перечислить достижения грузинских художников, потому что наши успехи — это часть успехов всего советского искусства. И задачи грузинских художников совпадают с задачами всех художников Союза ССР — еще плодотворнее работать, претворять в жизнь светлые идеалы коммунизма, правдивее и полнокровнее отражать героический труд советского человека.

Процесс постоянного обновления жизни требует от нас, деятелей искусства, все более зрелого, целенаправленного отношения к обязанностям художника нашей советской страны. Мы работаем в атмосфере общего понимания, всеобщего отклика на все явления художественной практики. Дело художников — создавать образ нашего замечательного времени, образ нашей действительности. И только благодаря единой социалистической направленности всех жанров искусства мы имеем сегодня картину культуры небывало мощной, небывало развитой и богатой.

Работы становятся проблемными

Н. Воронов

В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ НАШЕ монументальное искусство стало значительно разнообразнее. Расширился круг объектов, диапазон приемов и используемых материалов.

Наиболее же знаменательным представляется то, что многие новые работы вынуждают искать новые критерии и точки отсчета для своего восприятия и формулирования отношения к себе. Работы становятся проблемными, причем все более многогранно и не стереотипно решается основной вопрос монументального искусства — вопрос синтеза, связи с архитектурой. Но на этом пути есть и некоторые потери.

Отнюдь не претендуя на полноту и завершенность, хочется рассмотреть несколько работ последних лет и попытаться выявить причины, вызвавшие их появление, ибо только понимание этих причин может привести к правильной оценке рассматриваемых произведений.

В последнее время в монументальных работах все чаще стало проявляться новое качество, становящееся одной из содержательных особенностей нашего монументального искусства. Это качество — переосмысление символов, использование традиций так, что они открываются перед нами совсем иными, непривычными своими сторонами.

Эта черта, например, проявилась в скульптурах, украшающих театр в Туле, о чем недавно подробно писалось в журнале. Железные фигуры, парящие в воздухе, говорят о том, что перед нами — театр. Здесь, благодаря использованию традиционной символики, очень четко выражена коммуникативно-семiotическая роль искусства. Стремление к предельной выразительности сейчас все усиливается: так, в частности, произошло со второй недавней крупной работой А. и И. Васнецовых — металлическими фигурами на здании музея Боевой комсомольской славы им Ал. Матросова в Великих Луках. Здесь так же были взяты столь типичные для XVIII века аллегорические фигуры Славы и Победы. Сваренные из листов черного металла, они трубят в фанфары и словно парят в воздухе. Здесь вся композиция гораздо более выдержана в канонах классики. Лишь ее материал и способ соединения со стеной подчеркивают время создания произведения. И все же, несмотря на высокое мастерство художников, несмотря на смелость и талантливость замысла и исполнения, такой прием невольно низводит произведение до

роли дополнительного знака на здании.

*

Увлечение символикой, характерной для многих последних работ, идет рука об руку с превращением этих работ в знаки.

По-видимому, эта тенденция является наиболее ощутимым недостатком складывающейся в настоящее время ситуации. И в Туле, и в Великих Луках художники имели дело с уникальными зданиями, созданными по индивидуальным проектам. Гораздо чаще монументалистам приходится иметь дело с типовыми проектами. На этих стандартных зданиях нужно создать неповторимое художественное произведение. И не потому ли ряд монументалистов переходит сейчас на конструкции из металла или объемные бетонные детали, навешиваемые на подобные здания? Ведь их роль на типовых объектах сведена к опознавательному знаку. Закономерно, что многие художники действительно относятся к подобной работе, как к проектированию знака. Но когда эта задача осознана и художник не маскирует ее, а решает откровенно, то и в этом направлении могут получаться интересные вещи, отвечающие своей функции. Такова, например, работа М. Алексеева и Е. Прохорова для здания комбината «Кременчугстрой». На пустой стенке выстроенного здания размещена объемная металлическая конструкция. В ней есть изобразительные элементы — звезда, лучи. А рядом — чисто конструктивные пересечения плоскостей из нержавеющей стали, создающие сложную орнаментальную пространственную пластику. Стена здания является для этого знака лишь фоном. Любопытно то, что по своим масштабам, манере, материалу, ритму она может существовать только с архитектурой и в то же время она с ней никак не связана. Эта композиция современна, созвучна архитектуре и, вместе с тем, она безразлична к ней, как зачастую сама архитектура, особенно в ее типовых проявлениях, безразлична к среде. В подобных произведениях, все-таки стоящих на грани оформительства, есть какая-то обнаженность задачи создания уникального монументального украшения типового здания. Получается, что архитектура и изобразительное искусство ищут сейчас синтеза каждое «внутри себя», идя рядом друг с другом по непересекающимся дорогам.

*

Итак, один из путей — знаковость монументального искусства, неиз-

бежно связанная с безразличием к архитектуре. Другой возможный вариант решения задачи — попытка «преодолеть» архитектуру, найти синтез внутри одного монументального произведения. Интересный пример этого дает роспись цветными цементами И. Лавровой и И. Пчельникова в помещении учебного комбината Главмосстроя.

В противовес знаку, который всегда помещен «на» чем-то, художники здесь, так сказать, «врезают» в стену, зрительно «разрушают» ее, с тем чтобы получить впечатление необходимой им пространственности. Они прибегают к нарочито резким перспективным сокращениям предметов, чтобы подчеркнуть эту кажущуюся глубину. Правда, рядом с этим существуют и перспективные «шутки»: столб, кажущийся в своей верхней части написанным в плоскости росписи, вдруг, снижаясь, уходит в глубину ее.

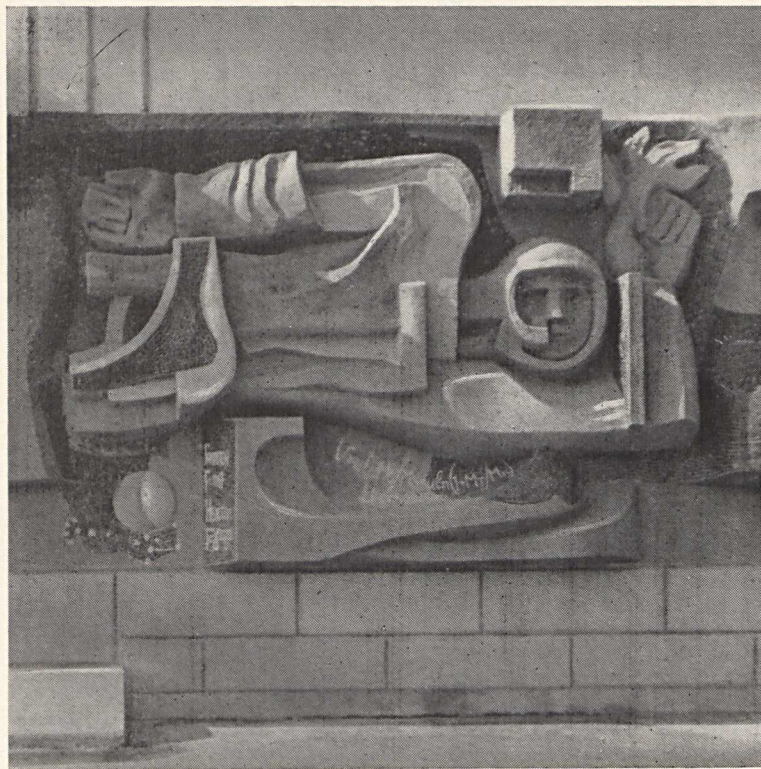
Понимаешь, что все это нужно художникам для того, чтобы удерживать стену, чтобы, изобразив пространство, не оторваться совсем от плоскости. Авторы вводят рельеф, то есть создают движение взгляда не только вглубь, но и из глубины навстречу зрителю. Вводят в произведение скульптурный, материально-пластический элемент, которого им не дает сама плоскостная архитектура. Таким образом, все чаще пробивает себе дорогу обогащенный, синтетический подход к монументальной вещи, когда внутри нее синтезируются плоскость и рельеф, живопись и скульптура, пространственность и плоскостность, а архитектура изображается в архитектуре, потому что в реальности она не дает ни пластики, ни цвета.

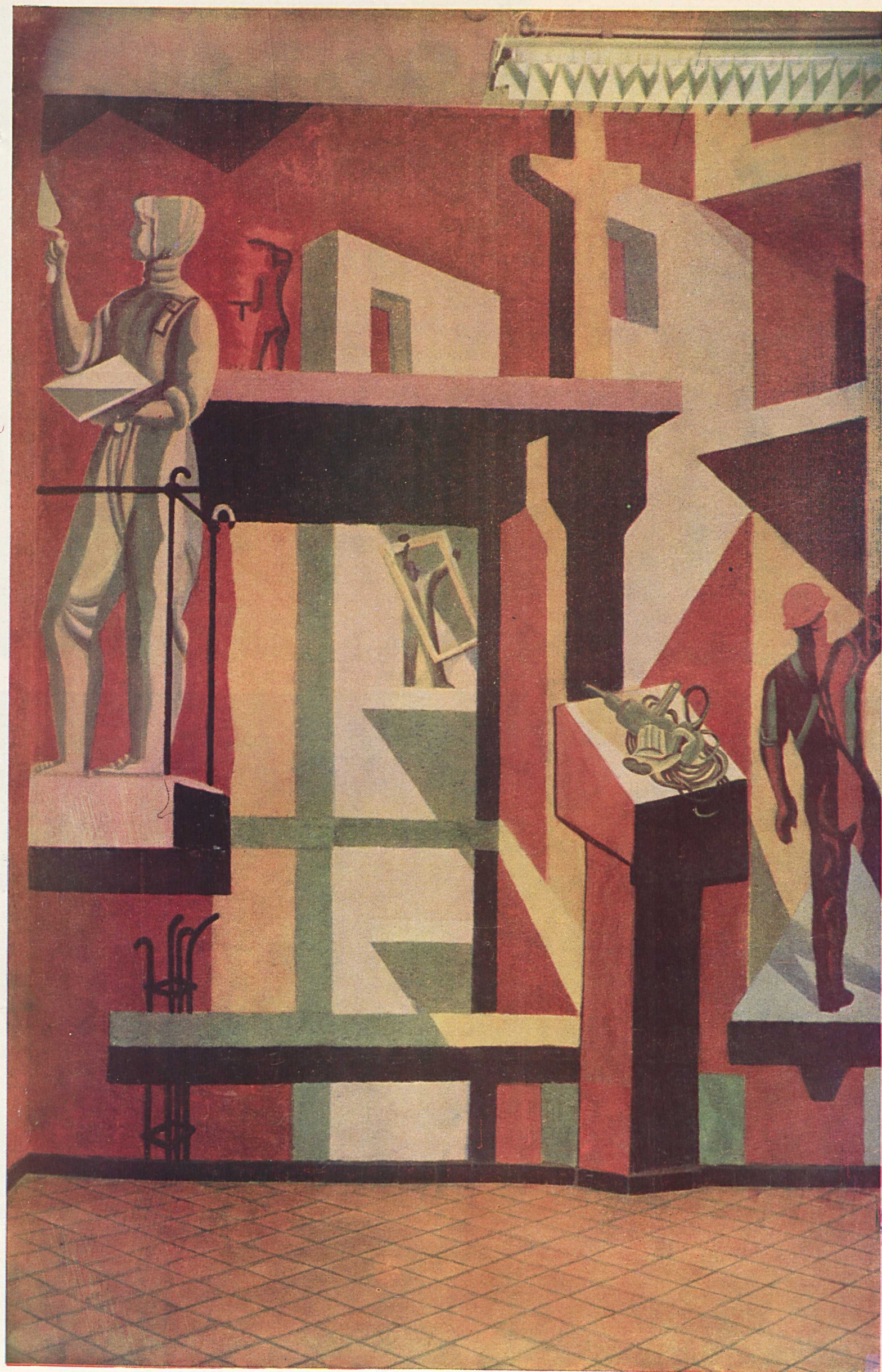
Еще более решительно по пути «внутреннего синтеза» пошли В. Васильцев и Э. Жаренова, выполнившие два рельефа, фланкирующие вход в Институт электронной техники на проспекте Мичурина в Калуге. Эти рельефы выходят на фасад здания, затем поворачивают почти под прямым углом по откосам портала, проходят сквозь витраж дверей и заканчиваются в интерьере вестибюля. Таким образом, они сами превращаются в сложный архитектурный организм, связывающий экстерьер и интерьер здания. Мощный, очень развитый горельеф обработан по бетону белым цементом и обогащен мозаикой отдельных поверхностей, выполненной в ярких локальных цветах — красном, желтом, синем и черном. Кое-где белой смальтой выложены наиболее известные физические



В. Васильев, Э. Жаренова
Декоративная композиция
на здании Института
электронной техники
в Калуге.
Рельеф. Бетон, мозаика

И. Лаврова, И. Пчельников
Роспись в помещении
учебного комбината
Главмосстроя в Москве.
Цветные цементы







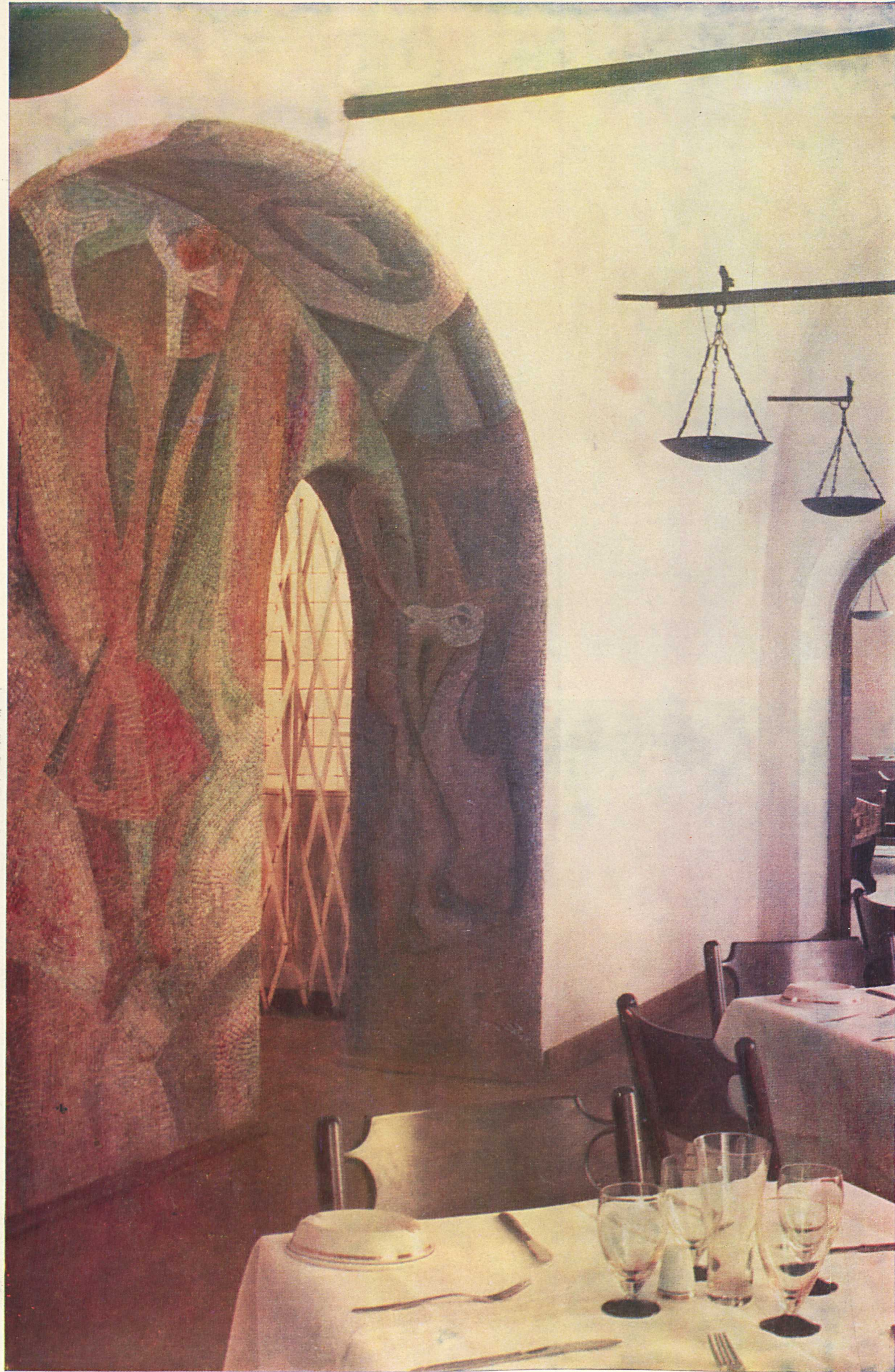
М. Алексеева, Е. Прохоров.
Декоративная композиция
на здании комбината
«Кременчугстрой».
Металл

Ю. Королев
Роспись интерьера
Автовокзала в Москве
Мозаика

И. Пчельников
Роспись «Скоморохи»
в ресторане «Садко»
в Москве. Мозаика

А. и И. Васнецовы
«Победы» на здании
Музея боевой
комсомольской славы
в Великих Луках





ские формулы и имена: Галилея, Ньютона, Циолковского... Фасадные рельефы включают в себя изображения людей — ученых (слева) и космонавтов (справа). Рельефы портала и вестибюля составлены из сложных геометризованных форм и выглядят чище и цельнее, чем рельефы фасада. Авторы пользуются достаточно сложной символикой форм, передающей неоднозначность, усложненность и многоструктурность современного научного здания. И контрастом к этим пластичным, имеющим сложное пространственное развитие формам служат простые и четкие формулы, словно написанные мелом на аспидной доске. Мысль о сложности и, одновременно, о единстве мира, о наличии в нем основополагающих законов, по которым строится многообразие вселенной, здесь выражена достаточно четко.

Что касается вопросов связи произведения с архитектурой, то в этом произведении выражается еще более наглядно противоречие: плоскостная, почти без пластической и цветовой игры архитектура, и на ней монументальное произведение, вынужденное выполнять не только идейно-смысловую роль, но и дополнять эту архитектуру теми формально-художественными средствами, которые в ней отсутствуют — богатой рельефной пластикой и локальным, чисто архитектурным по приему использования цветом. Любопытно, что даже применяемые материалы все чаще тоже берутся из арсенала средств зодчего: у Лавровой и Пчельникова — цветные цементы, у Жареновой и Васильцева — бетон, мозаика, белый цемент... Расширение и обогащение средств приносит значительную пользу монументальному искусству, оно становится разнообразнее, сложнее и богаче по приемам, значительно интереснее развивается его пластика, ярче выявляются индивидуальные манеры художников. Несомненно, что это обогащение языка в итоге углубит и идейно-образное содержание монументальных произведений.

*
Наконец, пример синтеза, в котором архитектура приобрела иное лицо, — недавно открытый в центре Москвы ресторанчик «Садко». Были здесь когда-то обыкновенные помещения в доме, построенном на рубеже нашего и прошлого столетий. И вот архитекторы Ю. Гальперин и Б. Климов создали здесь очень симпатичный интерьер. Обработали прямые потолки в виде древнерусских сводов, протянули «настоящие» чугунные связи, окна завесили решетками, расставили деревянные столы и лавки, повесили на цепях металлические светильники. Короче говоря — встроили в живую архитектуру очень добротную и из настоящих материалов выполненную стилизацию. Такая специально трансформированная архитектура, несомненно, связалась с тоже иконописно-стилизованными мозаиками И. Пчельникова «Живописец», «Скоморохи», с кованым металлом. Художник работал после завершения архитектурного проекта на

оставленном ему авторами пространстве и в стиле задуманного архитекторами решения. Здесь есть интересные находки — живописец, например, изображенный на одной стене, дан в такой позе, как будто он пишет икону на примыкающей боковой нише. Образ, сам по себе очень выразительный и умело сделанный, но в данном случае чуждый среде. Этой интересной работе вредят серьезность и обстоятельность, с которыми она выполнена. Для ресторанной стилизации надо, наверное, побольше легкости, театральности, шутливости не только в мозаичных композициях, но и в убранстве интерьеров. А здесь помещения больше подходят для музейной экспозиции русской материальной культуры XVII века.

Получается, к сожалению, что на почве стилизации единство достигается легче, возможно, потому, что в стилизации уже есть набор выработанных приемов и правил и ей не мешает разобщенность художника и архитектора, как это часто бывает в современной архитектуре.

*
Однако положение не так уж мрачно. При проектировании некоторых уникальных объектов архитекторы предусматривают более прочную связь монументальной живописи с архитектурой. А тогда синтез идет не только по линии «внутреннего» единения глубины и плоскостности, цвета и рельефа и т. д., но по принципу тематическому, содержательному. Здесь надо отметить мозаику С. Щербининой и Л. Полищука в новом здании общества «Знание» в Ташкенте, о которой уже писали. В ней есть переплетение вселенских, космических картин науки и искусств, которое останавливает внимательного зрителя и приводит его к размышлению о путях развития мировой культуры, преемственно связанной с сегодняшним днем.

Другой пример — мозаика Ю. Королева в новом московском Автовокзале у станции метро «Щелковская». Занимая большую торцовую стену в интерьере зала второго этажа, имея интересную точку обзора с разных уровней, благодаря встроенным открытым внутренним лестницам и балконам, эта мозаика связана с архитектурой не только образно, но и некоторыми формальными чертами, в частности, приемом вертикальных и горизонтальных членений, сразу же вводящим нас в ритмы сегодняшней архитектуры, в том числе и архитектуры данного объекта, тоже выдержанной в строгих вертикально-горизонтальных членениях.

В этих точно расчерченных прямоугольниках Королев дает несколько изображений. Фигура солдата возвращает зрителя к дням Отечественной войны и, одновременно, она дана так, что это может быть и сегодняшний воин. Владимирский лев и Нередица говорят о тех местах, куда ведет дорога с Автовокзала. Далее привычный для Королева космонавт. Токующий глухарь — символ природы. Еще два изображения: женщины и дети среди колышущегося русского поля. В их спокойных позах превос-

ходно переданы темы семьи, Родины, человеческого тепла. Строй этих чувств еще более поддержан небольшой центральной мозаикой с изображением буханки хлеба и кринки молока.

Хорошо подобранная спокойная цветовая гамма вполне соответствует духу изображений, подчеркивая их лиризм и некоторую, обычно сопряженную с дорогой нотку особой «грусти-радости». Художник выразил здесь и то переносное значение слова «мозаика», которым мы часто пользуемся, — перед нами действительно мозаика отдельных, на первый взгляд, мало связанных друг с другом изображений. Но все это спаяно в сложном содержательном синтезе, и получается единый образ русской земли, Родины, с ее географической и временной протяженностью от владими́ро-суздальских полей до полетов космонавтов.

Интересно отметить, что и у Полищука-Щербининой, и у Королева, по сути, использован очень традиционный для русского искусства прием, о котором мы часто забываем. И в том и в другом случае из символов создается повествование — некий, построенный на ассоциациях рассказ, который как раз характерен для древнерусского монументального искусства, для храмовой росписи, которая всегда была повествовательной. Таким образом, здесь использованы традиции, порожденные и формальным и образным единством с архитектурой.

Поэтому и сегодня подобная синтетичность художественного мышления — как в его формальных, так и в идейно-смысловых проявлениях — становится одной из ведущих черт монументального искусства. Конечно, приход этого нового понимания синтеза в искусстве — знамение времени. Но, несомненно, что многие особенности сегодняшней архитектуры обнажили и ускорили процесс поиска «внутреннего синтеза» в масштабе одного произведения, и он, этот синтез, принес немалую пользу нашему искусству.

Единство с архитектурой необходимо — в этом нет сомнения. Но достижение единства зависит и от монументального искусства, и от архитектуры. Сейчас, когда в искусстве в целом усиливается процесс индивидуализации, существует реальная опасность стилистического, образного разноречия монументального искусства и архитектуры.

*
Основной вывод из рассмотренных работ, очевидно, тот, что художники-монументалисты настойчиво и разнообразно ищут путей синтеза с современной архитектурой. Но они не могут его искать одни. Им нужно, чтобы архитекторы шли им навстречу. Тогда художники могли бы меньше думать о специально знаковой функции, о необходимости обогащения плоского и однотонного фасада здания и т. д., а больше сосредоточиваться на идейно-образных сторонах произведения. И от этого выиграли бы и архитектура, и монументальное искусство, и зритель...

Художественное стекло заводов РСФСР

М. Грабарь
Комплект «Тишина».
Хрусталь. Дятьковский
хрустальный завод

Выставка «Художественное стекло заводов Российской Федерации», которая демонстрировалась в Москве, в залах Академии художеств СССР, в августе-сентябре 1972 года, была большим событием в нашей художественной жизни. Она представила творчество большого коллектива художников ведущей области советского декоративного искусства — стекла, она раскрыла художественные лаборатории 20-ти ведущих стеклозаводов страны и показала образцы, предназначенные для массового производства.

Перед зрителем развернулась панорама советского художественного стеклоделия: живая пластика и неповторимые цветовосчетания сульфидного стекла В. Шевченко, безупречная чистота линий и форм хрустала М. Грабарь с Дятьковского завода; оригинальный и смелый по рисунку, торжественный и нарядный хрусталь коллектива Ленинградского завода; тонкие и изысканные изделия из простого стекла Ю. Жульева с завода «Восстание» из Чудова; хорошо продуманные и своеобразные бытовые предметы Б. Юхвеца и А. Простакова с завода им. I КДО; цветная прозрачная пластика В. Муратова,

лирические ансамбли Е. Рогова, мастерская графика А. Курилова из Гусь-Хрустального; свежие решения молодых художников Л. Кучинской, А. Новикова, Э. Иыги с «Красного мая» и многие, многие другие интересные произведения как уже известных и заслуженных мастеров стекла, так и молодежи, недавно пришедшей на производство.

Выставка «Художественное стекло заводов РСФСР» — первая в ряду показов, которые были намечены на совещании «Художник и производство», состоявшемся в 1970 году в Академии художеств СССР (см. «ДИ СССР» № 9, 1970).

При подготовке выставки большая работа была проведена творческими союзами, Министерством культуры РСФСР и Министерством промышленности строительных материалов РСФСР, которая завершилась хорошо организованной экспозицией.

Выставка наглядно раскрыла главные тенденции развития советского художественного стеклоделия, показала его сегодняшние достижения, заставила задуматься о еще не решенных задачах. Эти вопросы затрагиваются в выступлениях участников выставки, отвечающих на «Анке-

ту «ДИ СССР»; им же посвящены статьи искусствоведов Н. Василевской и Н. Степанян.

Общий вывод из публикуемых материалов: художники стекла достигли зрелого мастерства, они смело и уверенно решают разнообразные задачи современного декоративного искусства. Больше внимания художники стали уделять бытовым, массовым предметам и постепенно завоевывают свое место в промышленности.

Но проблема внедрения новых художественных образцов в массовое производство по-прежнему остается нерешенной. По-прежнему человек, восхищенный произведениями из стекла на выставке, тщетно ищет высокохудожественные изделия в магазинах. Когда же естественная потребность людей окружить себя красивыми вещами в быту будет удовлетворена? Когда же, наконец, стеклозаводы будут выпускать серийными и массовыми тиражами изделия, в которые так же, как и в выставочные экспонаты, вложены труд и фантазия художников?

Этот вопрос редакция «ДИ СССР» адресует Министерству промышленности строительных материалов РСФСР.



Художники о своем творчестве

Анкета «ДИ СССР»

Адольф Курилов.
Гусевский хрустальный завод.

Светлана Бескинская. **Борис Смирнов.**
Москва. Ленинград.

Акнуний Аствацатурьян.
Ленинградский завод художественного стекла.

1. Художественное стекло сегодня стало одной из интереснейших областей декоративного искусства. Какие возможности Вы в нем видите? Каково его место в формировании окружающей нас предметной среды?

1. Стекло можно резать, лепить, гранить, травить, выдувать, гравировать, склеивать, скалывать, спекать с керамикой. По стеклу можно писать кистью и рисовать победитовым карандашом, как по медной пластине штихелем. Оно может быть и глухим, и прозрачным, и цветным. Не знаю, какой еще материал обладает такими возможностями. В окружающую нас среду стекло вторгается так же смело, как дерево, металл, керамика. Это не только посуда, рюмка или оконное стекло. Это целые стены, это целые небоскребы стекла.

2. Какие задачи Вы ставите перед собственным творчеством? Удавалось ли Вам добиться желаемого результата в показанном на выставке произведении?

2. Жизнь любого художника делится на какие-то периоды. В каждый из них я ставлю перед собой задачу, иногда несколько. Подчас поставленная задача занимает год, а иногда и больше, как, например, освоение гравировки. А поиски новой архитектурной формы, новой фактуры — это обязательная и бесконечная задача творчества.

3. Как вы совмещаете работу над уникальными произведениями с проектированием образцов для массового производства? Как складываются Ваши взаимоотношения с производством?

3. Изготовление образцов для массового производства — это работа, а уникальные произведения — это то, о чем душа поет. Когда не о чем петь или просто не поется — делаешь «массовку». Но бывает, что приходится обрывать начатую работу над уникальным произведением в пользу массового, если этого требует само производство.

4. Ваши творческие мечты, планы, проекты.

4. Мечтаю о витраже.

1. Безграничные. Главное.

2. Донести до людей свои мысли и чувства. Передать средствами стекла свое состояние, но это часть задачи. Другая — создание предмета, посуды из стекла.

3. Это единый неразрывный процесс. В работе над уникальным произведением нахожу новые решения для массовой вещи. Работа над массовой вещью — необходимый тренаж для творчества, жесткость условий производства дает зарядку мысли, активизирует ее. Производство считаю лучшей и единственной базой для настоящей закалки художника.

4. Завершить работу над композициями «Цветы луны», «Цветы земли» и «Цветы солнца». Кончить раз и навсегда спор о взаимосвязи уникального и массового.

1. Мне думается, неверно выделять роль стекла, как и любого другого материала, в формировании окружающей нас среды. Место материала определяется его отношением к человеку: человек должен быть всегда «над ним».

2. Для меня более всего интересна работа с мастером-выдувальщиком. Она представляет исключительную возможность непосредственно и естественно вносить в профессиональный художественный замысел элементы осмысления его мастером — осмысления наивного и свободного, не тронутого хаосом информации из самых разных областей, освободиться от которой художник-профессионал не имеет никакой возможности. Такое творческое сочетание для меня необходимо не только в стекле, но и в проектной работе в дизайне.

3. Мое искусство обращено к современнику, перенасыщенному сложными впечатлениями века науки. Я хотел бы вовлечь его в мои авторские переживания, чтобы он смог полнее постичь мой замысел. Самой интересной темой для меня является человек — его «сегодня» и его «завтра». Из своих последних работ наиболее удачной пока считаю «Солярис».

4. Боюсь, что не сумею изложить свои творческие мечты, прежде всего потому, что не планирую их. Их очень много, и они очень разнообразны. Это и вещи, и архитектура, и графика — станковая, книжная и промышленная. Это и статьи, и еще книга.

1. Стекло — удивительный поэтический материал. Оно всегда живет, в какой бы форме и в каком бы состоянии оно ни было.

Современные поиски стеклощиков и уже найденные технологические, пластические и художественные средства выражения позволяют решить одну из основных задач современного декоративного искусства: синтез с архитектурой.

2. Лично мне всегда хочется проектировать вещи строгие, сдержанные, внутренне динамичные при наименьшем количестве изобразительных средств. Мне кажутся удачными (простите за нескромность) следующие работы: штоф «Петровский», декоративная ваза «Нептун», декоративная ваза «По ленинским местам», декоративные композиции «Полет», «Электрон» и «Галактика». При наличии некоторых недостатков, направление, взятое в этих вещах, считаю правильным.

3. Взаимоотношения художников нашей лаборатории с производством строятся на глубоком понимании задач, стоящих в генеральном плане нашего завода.

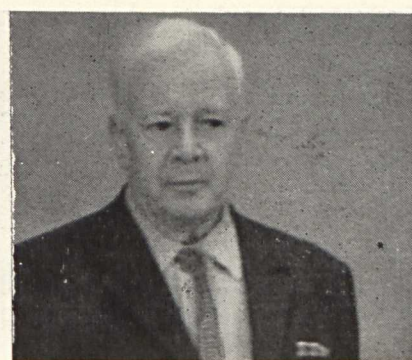
4. Я уверен, что художественное стекло должно выйти из камерной колыбели и стать одной из составных частей современной архитектуры.

В. Муратов, Е. Рогов, В. Корнеев

А. Остроумов

Б. Смирнов

А. Аствацатурьян



Художники о своем творчестве

Анкета «ДИ СССР»

Лейда Юрген.

Ленинградский завод художественного стекла.

Виктор Шевченко.

Дятьковский хрустальный завод.

Владимир Филатов.

Москва.

Степан Моисеенко.

Завод «Восстание».

1. Художественное стекло сегодня стало одной из интереснейших областей декоративного искусства. Какие возможности Вы в нем видите?

Каково его место в формировании окружающей нас предметной среды?

2. Какие задачи Вы ставите перед собственным творчеством? Удалось ли Вам добиться желаемого результата в показанном на выставке произведении?

3. Как вы совмещаете работу над уникальными произведениями с проектированием образцов для массового производства? Как складываются Ваши взаимоотношения с производством?

4. Ваши творческие мечты, планы, проекты.

1. Я не вижу границ для художественного стеклоделия — от ювелирного искусства до монументальных форм. И мне кажется, что стекло во всех своих разновидностях занимает прочное место в формировании окружающей человека среды. Думаю, что современные проблемы стеклоделия не могут быть решены без привлечения всего отряда специалистов — художников, архитекторов, искусствоведов, технологов и т. д., и важно, чтобы их влияние и взаимопомощь были возможно более эффективны. Только тогда стекло как жанр декоративного искусства будет жить, процветать и приносить радость человеку.

4. Мое стремление — работать для конкретного адреса и видеть свое творчество в синтетическом ансамбле всех искусств. Хочу также найти гармонию композиции и форм. Считаю, что это придает произведению большую силу и красоту.

1. Стекло с его богатыми возможностями пластических решений и самыми разными сферами применения — от рюмки до скульптуры, от стакана до декоративного оформления интерьера — все более широко вторгается в окружающую человека среду.

2. Использование и творческое осмысление этих возможностей является для меня главным в работе. Достиг ли я желаемых результатов в данный период? С позиций требований времени — нет. Что же касается частных проблем — то сульфидцинковое стекло с его высокими декоративными качествами помогло мне решить некоторые из них.

3. Работу над уникальными произведениями и над образцами для массового производства, мне кажется, нельзя разделять. Думаю, что художник делает и то, и другое с одинаковой затратой творческой энергии, только задачи стоят перед ним разные. Всегда стараюсь найти нужные взаимоотношения с производством. Считаю, что художник, находящийся в плохих «взаимоотношениях» с производством, не в состоянии решить простейшую творческую задачу.

4. По возвращении на завод: 1) получить задание на разработку образцов для механизированного производства, 2) получить заказ на декоративное оформление интерьера театра.

1. Прозрачность, цвет, пластика и оптические свойства — это природа и естественные возможности стекла. Вопрос в том, насколько оригинально, неожиданно и талантливо реализуются эти возможности. Важны новизна творческого замысла и грамотность его воплощения. Художественные возможности стекла — это талант и культура художника.

2. Время, опыт, общие проблемы искусства меняют задачи творчества, вернее, постоянно ставят новые. Сейчас, к примеру, для меня важно уйти от традиционного представления о стекольной форме лишь как о сосуде. Хочется говорить свободно о пространстве, об объемах, о цвете, комбинации форм, о создании ансамбля, в котором гармония этих компонентов решала бы образ. С другой стороны, в работе над бытовым стеклом хочется освободиться от декоративизма, найти меру сочетания красоты и пользы.

3. Желание поработать над массовым ассортиментом, особенно для пресса огромно. Отношения художника с производством необходимо строить на взаимном уважении, понимании интересов, целей и нужд. Срывы с той или другой стороны всегда болезненны.

4. Мечтаю стеклом организовать пространство, заставить его звучать, пронизать светом. Создать особую атмосферу в архитектуре, эмоционально насытить ее и объединить путем цвета, пластики и оптических средств стекла.

1. Художественные возможности стекла огромны и разнообразны.

Не говоря уже о бытовой стеклянной посуде, которой человек пользуется ежедневно, он встречается с произведениями из стекла в зданиях кинотеатров, Домов культуры. Хотелось бы, чтобы стекло в своих крупных декоративных формах шире входило в архитектуру и приносило радость людям.

2. Перед личным творчеством ставлю самые общие задачи — ищу новизну в стекле, добиваясь большего совершенства формы и декора, как в изделиях уникальных, так и массовых. Возможности работы в стекле неисчерпаемы и удовлетвориться созданным никак нельзя. Хочется сделать еще больше и лучше.

3. То, что сегодня считается уникальным, завтра может быть серийным, массовым. И работая над уникальным произведением, все время думаешь: как было бы хорошо, если бы это изделие стало достоянием не только выставки или музея, но и вошло в повседневную жизнь советского человека.

4. Работать! Искать! Дерзать!

В. Шевченко

Л. Юрген

В. Филатов

М. Грабарь, Л. Юрген, Д. Пущканов



Художники о своем творчестве

Анкета «ДИ СССР»

Михаил Маршумов.
Калининский
стекольный завод.

1. Стекло — материал фантастический. Его богатейшие пластические свойства, его текучесть, способность принимать любую форму, его прозрачность и, вместе с тем, необычайно сочный цвет, его способность волшебным образом отражать мир и концентрировать в себе одновременно свет и тьму — завораживают и художника, и зрителя. Стекло — материализованный идеал чистоты.

2. Основная задача: чтобы холодное стекло согревало душу и будоражило воображение. В густом стекле я стараюсь использовать его массивность и динамичность, а также активный цвет (например, композиция «Пробуждение»). В стеклодувной работе меня, наоборот, привлекает воздушность, почти полная прозрачность материала. По сути — это игра с воздухом, создание микропространства причудливой формы, отделенного стенкой тонкого прозрачного стекла. Форма эта решается таким образом, чтобы заключенному в ней воздуху было удобно располагаться. Отсюда и подчеркнутая «дутьость» вещей.

3. Я внутренне настолько сросся с предприятием, что конкретная деятельность для производства воспринимается мною как осознанная необходимость. Для уникальных работ времени и возможностей достаточно — были бы идеи.

4. Мечтаю поработать в керамике, а также над сочетанием керамики со стеклом. Это может натолкнуть на новые мысли.

М. Маршумов

Хелле Пыльд.
Ленинградский завод
художественного
стекла.

1. Стекло и хрусталь могут быть в равной мере использованы как в бытовых, так и чисто декоративных предметах. Мне кажется, хрусталь можно и нужно шире применять для декоративных целей, для оформления интерьеров, где он радовал бы людей, а не прятался в домашних буфетах.

2. Пока мне не удалось получить желаемых результатов в архитектуре, потому что это требует работы вместе с архитектором для определенного интерьера. Иначе предлагаемое хрустальное произведение может стать непонятным.

3. Высокохудожественные, уникальные произведения совместить с массовыми никак нельзя. Массовые изделия всегда имеют большой тираж, что диктует определенные условия, например: симметричную разметку рисунка, максимально обработанную поверхность, определенную высоту и т. д. Возможностей здесь так мало!

4. Мои творческие мечты — ввести хрусталь в интерьер!

Л. Смирнова

Владимир Муратов.
Гусевский хрустальный
завод.

1. Стекло как декоративный материал имеет большое будущее. Художники, по сути дела, только еще приглядываются к нему. Его прозрачность, цветность, яркость, способность преломлять и фокусировать свет не имеют себе равных. И именно в архитектуре, в витражах, в пластике оно раскроется во всем своем блеске. Да и сама современная архитектура заставляет художника мыслить «стекольными категориями».

2. Работать по возможности шире, то есть пробовать свои силы во всех жанрах, подвластных стеклу. На данной выставке удалось, по моему мнению, неплохо показать пластику — я имею в виду композицию «Воспоминание о Венеции» и скульптурную серию.

3. Для меня нет разницы в этом понятии, то и другое одинаково трудно. Самое главное — быть честным в своем творчестве и чтобы твои задачи не расходились с планами завода.

4. Наряду с созданием образцов для массового тиражирования хотелось бы поработать в архитектуре. Планов, задумок много.

С. Бескинская

Мирона Грабарь.
Дятковский
хрустальный завод.

1. Хрусталь в наши дни, как и прежде, вызывает у человека восторг и восхищение — будь это витраж или хорошо сервированный стол.

2. Моя главная задача — минимальными средствами формы и декора наиболее полно выявить качества этого материала. Я удовлетворена комплектом предметов «Сияние» и декоративным ансамблем «Королевский», показанными на выставке.

3. Высокие художественные качества вещи являются единым и основным критерием при работе как над образцами для массового производства, так и над уникальными произведениями. Знание технических возможностей производства улучшает взаимоотношения с ним.

4. Я хотела бы своими работами радовать людей.

А. Курилов

Юрий Жульев.
Стеклозавод
«Восстание».

1. Художественное звучание стекла, как и любого материала, используемого в искусстве, зависит от творца. Плохих немодных материалов нет. Мера способностей, талант художника определяют диапазон возможностей стекла как материала искусства. Дальнейшее развитие художественного стеклоделия мне видится в активном выходе его в архитектурное пространство, где стекло может быть как главным, так и подчиненным, благодаря его способности синтезироваться с любым материалом природы.

2. Главной задачей считаю — работать. Все показанное на этой выставке не конечный результат — это скорее процесс. Процессом я доволен.

3. Разницы в работе над уникальными и массовыми произведениями не вижу. Вопрос лишь в том, надо ли уникальное делать массовым? Мои взаимоотношения с производством как будто родственные.

4. Работать.



Художники о своем творчестве

Анкета «ДИ СССР»

Екатерина Яновская.
Ленинградский завод
художественного стекла.

Елена Шапова.
Стеклозавод
«Восстание».

Юрий Бяков.
Ленинградский завод
художественного стекла.

Юрий Колов.
Иванищевский
стекольный завод.

1. Художественное стекло сегодня стало одной из интереснейших областей декоративного искусства. Какие возможности Вы в нем видите?

Каково его место в формировании окружающей нас предметной среды?

2. Какие задачи Вы ставите перед собственным творчеством? Удалось ли Вам добиться желаемого результата в показанном на выставке произведении?

3. Как вы совмещаете работу над уникальными произведениями с проектированием образцов для массового производства? Как складываются Ваши взаимоотношения с производством?

4. Ваши творческие мечты, планы, проекты.

1. Сейчас очень многие считают, что хрустальные изделия скоро потеряют утилитарные функции и будут иметь только декоративные, а предметы сервировки стола художники будут проектировать из простого стекла и даже из пластмассы.

Мне кажется, что такой «настоящий» материал, как хрусталь, всегда будет с человеком и, встречаясь с друзьями, мы будем поднимать хрустальные бокалы.

2. Настоящий художник никогда не бывает доволен собой. На обсуждениях выставки мне, как главному художнику завода, не понравилось, что авторов нацеливают на создание уникальных произведений. Массовой продукции надо уделять больше внимания.

3. Уникальные произведения делаются массовыми, когда для этого есть необходимая производственная база. И художники должны все время ставить перед инженерами технологические задачи, иначе не будет движения вперед. Дело художника — создавать прекрасные эталоны, а инженеров — осваивать эти образцы. На опыте нашего завода мы убедились, что усилия всего коллектива рабочих, инженеров, технологов являются необходимым условием для освоения в массовом выпуске предложенных художника.

4. Я начала искать новый способ получения цветного рисунка меж двух стенок изделия. Хотелось бы довести пробы до конца, потому что они дадут совершенно новый декоративный эффект.

1. Стекло настолько вошло в жизнь людей, что мы его часто не замечаем. Оконное стекло, оптика, стакан — такие предметы не останавливают нашего внимания. Когда же вместо простого оконного стекла человек видит витраж, а вместо примелькавшегося стакана — новый, более совершенной формы, он начинает ощущать стекло как самостоятельный материал.

2. Поскольку я работаю в промышленности, главной своей задачей считаю создание новых форм, которые могли бы безболезненно для производства встать на массовый конвейер. Каждая завершенная работа для меня — как новая ступень, с которой пройденное уже не кажется совершенным.

3. Работа над уникальными произведениями и образцами для массового производства, как рельсы, должна идти параллельно. Пока производство меня учит правильно понимать стекло. Мое желание — в будущем научить производство ценить эстетические качества изделий.

4. Делать хорошие вещи.

1. Стекло способно воздействовать на человеческие чувства даже в состоянии «хаоса», еще не приведенное в некоторый порядок волей художника или мастера. Свойство этого материала — вызывать эмоции у зрителя своим постоянно меняющимся внутренним миром — позволяет активно использовать его в формировании среды.

2. Основная задача — поиск оптимальных эмоционально-пластических решений для выявления функции вещи. Иду от простых вариантов к более сложным. Расчленив и упрощая задачу, стремлюсь дать ответ.

3. Для меня нет никакой разницы в подходе к уникальным и массовым вещам. Любая работа художника на современном предприятии должна, на мой взгляд, проводиться методами дизайна (в самом широком его понимании). Неопределенность статуса художника на заводе и неорганизованность его труда мешают доверию и доброжелательному отношению к нему исполнительского коллектива. Надеюсь, что эти трудности скоро будут преодолены.

4. Хочется идти дальше по своему пути, радоваться находкам товарищей; хочется видеть и сознавать, что тебя понимают, что твоя песня услышана. Хочется, чтобы наш многоголосый хор пел, не фальшивя, песню на «языке» того великодушного материала, с которым мы работаем и благодаря которому мы общаемся с миром.

1. Стекло обладает способностью быть прозрачным, отсюда вытекают многие его художественные возможности, не свойственные другим материалам. Эти качества художник может использовать каждый раз по-новому, учитывая особенности стиля своего времени.

2. Всегда быть искренним в своем творчестве. Говорят, что художника развивает и двигает вечная неудовлетворенность своим творчеством. Это чувство мне очень знакомо.

3. Работа над уникальными произведениями и создание образцов для массового производства — это процесс взаимообогащающий. Мои взаимоотношения с производством, если их выразить графически, точно совпадают с кардиограммой сердца.

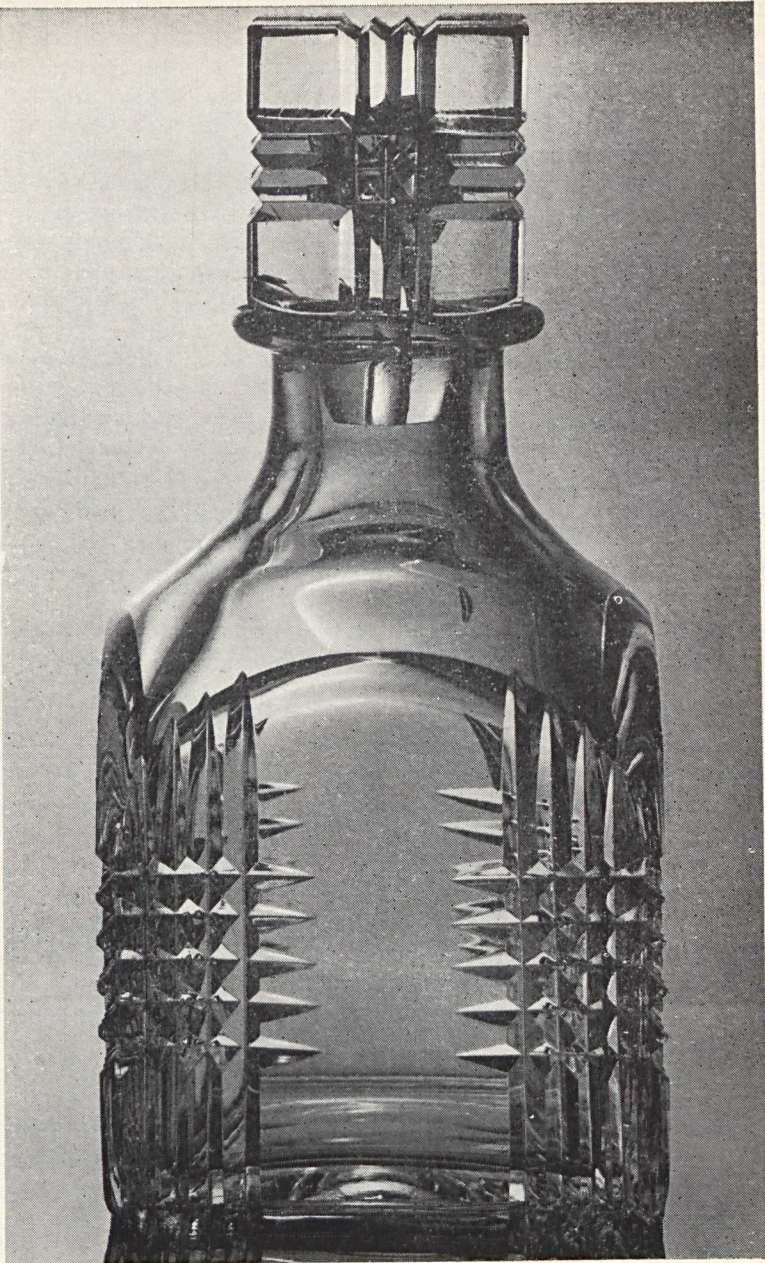
4. Мои творческие мечты всегда объемны, воздушны и бесконечны. Планы — кратки и жестки, а проекты, как правило, несут в себе отражение того и другого.

Л. Юрген, Е. Яновская

Ю. Бяков, О. Гушин

Ю. Колов

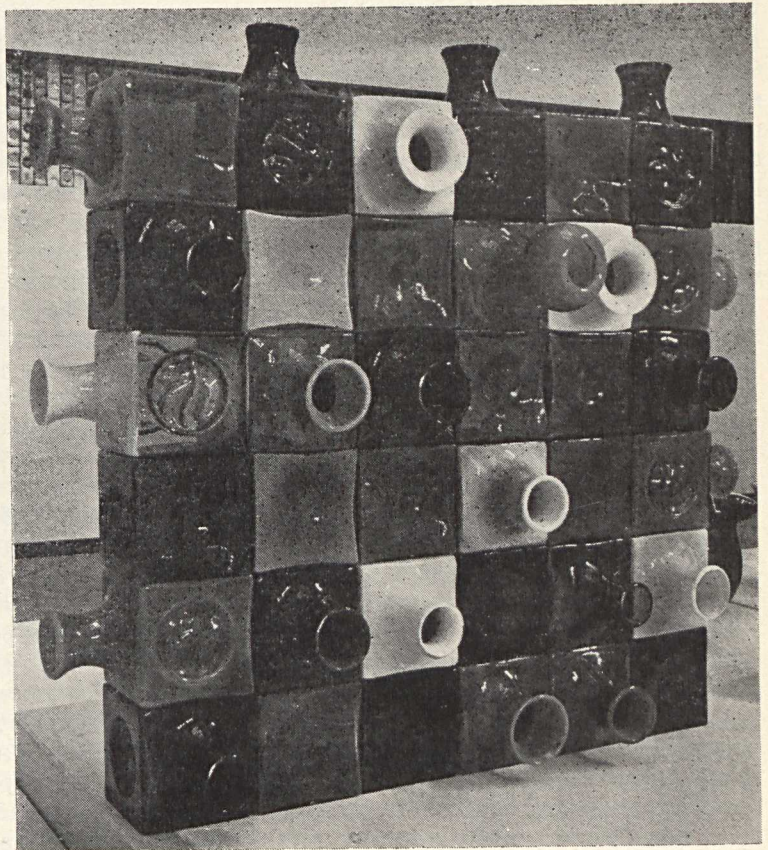




М. Грабарь
Штоф «Электрон».
Хрусталь. Дятьковский
хрустальный завод

В. Шевченко
Декоративная композиция
«Единство»
Сульфидциновое стекло.
Дятьковский хрустальный
завод.

Б. Смирнов
Композиция «Солярис».
Хрусталь. Ленинградский
завод художественного
стекла



Творчество и производство

Н. Василевская

ВЫСТАВКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА заводов Российской Федерации была задумана как демонстрация единства творчества и производства. Она должна была наглядно подтвердить принципиальное положение о неразрывности цепи «уникальное — серийное — массовое», которое лежит в основе современного промышленного искусства.

Но несмотря на все усилия организаторов, выставка не могла скрыть сложившейся в нашей художественной промышленности реальной картины — большой разницы художественного уровня уникальных декоративных произведений и массовой потребительской продукции.

Выставка подтвердила, насколько значительный шаг вперед сделало наше декоративное искусство и как мало изменился облик массовых изделий, как далек еще их уровень от передовых художественных идей современного промышленного производства.

Весь блеск, взлет, успех выставке придали декоративные авторские произведения. Ничего равного или хотя сколько-нибудь приближающегося к ним по мастерству, фантазии и современности массовое производство не смогло показать. И это при том, что одни и те же художники создают уникальные и массовые образцы, что работают они в той и другой области с равным творческим накалом, что каждый художественный коллектив охватывает все звенья цепи промышленного искусства. И все же по-прежнему, рассуждая о сегодняшнем дне советского стекла, приходится делить его на «творчество» с его проблемами и тенденциями и «производство» с его трудностями и оргвопросами.

Что же показало «творчество»?

В последние годы среди различных видов декоративно-прикладного искусства стекло лидировало. Оно первым объявило войну украшательству (правда, чуть перегнув палку с «бездекорностью»), первым встало на путь поисков в формообразовании, первым заявило претензии на выход в пространство, в среду. И в стекле, как неизбежно вытекающее следствие быстрого движения, возникали острые художественные проблемы. Одна из них — соотношение массового, утилитарного с уникальным, декоративным — оказалась наиболее значительной и волновала умы критиков и художников более двух лет. Спорящих собственноручно тревожило не превалирование декоративных произведений в общем потоке прикладного искусства, но исчезновение са-

мого предмета и появление лишь его изображения.

Время поставило все на свои места. Декоративность пышно расцвела, однако она не покусается на исконные утилитарные формы, а образует свои звучные сюиты — «рассветы», «волнения», «рапсодии»...

Создавая декоративные формы и целые композиции, художники все чаще стремятся выразить в них общие представления и переживания. В пластических образах произведений из стекла звучит абстрагированное обобщение, большей частью не привязанное ни к какой-либо функции, ни к сюжету. Что это, снова угроза предметному миру?

Стремление художников-прикладников создавать сейчас вещи не только определенные по назначению и сюжетной мотивировке, но служащие выражению мыслей, настроений, идеалов — закономерное явление времени. Эпоха, когда личное и общественное, земное и космическое, сегодняшнее и историческое тесно переплелись в сознании каждого, властно диктует и новую образную структуру пластических искусств.

Так, мы являемся свидетелями стирания четкой границы между монументальностью, с ее обращением к широкому общечеловеческим темам, и станковостью, имеющей более частный, личностный характер. Не отличаются сейчас четкостью и жанры изобразительного искусства: в натюрморте усиливается роль окружающей среды, портрет часто слит с пейзажем и т. д. Однако этот взаимовлияющий художественный процесс в настоящее время имеет исключительно целостный характер.

Мы видим сегодня, как настойчиво проникающая в декоративное искусство станковость приобретает качественно новые черты. Это уже не бездумное перенесение на шкатулки, вазы, гобелены популярных сюжетов, какое мы видели в 50-е годы. Отличается нынешняя станковость и от недавних экспериментов с утилитарными формами, в которых также проявлялась тенденция привнесения постулатов изобразительного искусства в декоративное.

Сейчас декоративные формы и композиции, не связанные с прямым функциональным назначением, все более отражают размышления художника, его отношение к своему времени. И именно в этом прежде всего их современность, их актуальность, а не в лаконичной форме, скупом декоре, четком силуэте и прочих формальных признаках, по которым мы любим определять стиль произ-

ведений наших дней. Острый интеллектуализм характерен для многих декоративных решений. Перед ним привычная схема анализа этого искусства: материал — форма — тектоника — декор отодвигается на второй план.

Как уложить, например, в обычное восприятие произведений прикладного искусства композицию С. Бескинской «Весна»? Манит ли нас к этой работе совершенство пластики? Она капризна здесь и кажется не во всем доведенной до совершенства. Хочется ли думать о пространственной среде, которую подчинит это произведение или сольется с ней? Не очень. «Весна» «работает» прежде всего настойчиво вызываемой ассоциативностью. И не просто с ранней холодной весной. Это слишком «беллетристично» для такого остроимпульсивного художника, как Бескинская. В этих льдистых выростах — какая-то щемящая тоска, врывающаяся вдруг в жизнь при ярком небе и зеленых листьях. Такому эмоциональному накалу нужен вокруг, наверное, только свет.

Серьезны на выставке работы А. Аствацатурьяна «Полет» и «Электрон». Выбранные темы как будто обязывают к монументальному решению. Но художник остается в границах декоративного искусства. Отказываясь от традиционной формы вазы, он создает такую своеобразную композиционную структуру, которая раскрывает особенность образного мышления современного художника — слитность его личностных чувствований, его земных дел с всечеловеческими заботами. Декоративный поиск цветовой выразительности (контрастные шары внутри бесцветного цилиндра в композиции «Полет», бесцветный и синий хрусталь в «Электроне») не играет самодовлеющей роли. Он подчинен здесь глубокому внутреннему содержанию.

От четких, собранных и несколько рационалистических работ Аствацатурьяна хочется по контрасту перейти к беспокойным, напряженным произведениям В. Шевченко. Если один стремится пластически выразить свои размышления, то другой — скорее чувства, волнения. Напряженно звучала его новая форма в композиции «Цветение». Художник смело соединяет, казалось бы, противоречащие тектонике объемы; насыщенные красный и зеленый тона вдруг переходят в белый и снова внутрь, вглубь уходит цветность. Так сложно-отвлеченными средствами художник вызывает целый рой ассоциаций. Композиция «Зима» со-

стоит как будто из обычных шевченковских «бутылей». Но в цветовой интерпретации и в достаточно уточненной сюжетности форм — ощущение крепкого мороза, а с ним лихости, бодрости... Художник настойчиво увлекает вас в образный мир своих переживаний.

Две вещи А. Остроумова — соединенные, каннелированные цилиндры и завихренная посредине, двойная конусная форма — образуют единую композицию. В замысле ее сложная тема — движение. Здесь все по-остроумовски серьезно: логичная тектоника сочетается с выразительной пластикой. Что же заставляет задерживаться у этой композиции? Хочется варьировать свои домыслы о многоликости заложенного здесь понятия — от извечного механистического противоборства динамики и статики до тонких душевных переливов. И поставит ли Остроумов объем на объем, добавит ли цветной шарик или соединит два цилиндра — это будут только сюжеты. Покоряющая особенность его работ состоит в том, что при кажущейся ясности и исчерпанности пластического претворения замысла всегда остается недосказанное, приглашающее зрителя быть непременно соучастником раздумий автора, а в каждом движении шайбы, среза, повороте резца — молчаливая сосредоточенность на глубинном смысле.

«Волнение» Л. Юрген мы видим впервые. В цветных рифленных формах, в их нервном ритме еще два года назад обозначилось стремление талантливой художницы выразить нечто большее, чем обычную предметность. Комплект «Рассвет» на выставке дополнил эти искания. И мы незаметно вовлечены в атмосферу противоречивых, не всегда логичных, искрящихся, радостных эмоций.

В соприкосновении граней двух родов искусства — декоративно-прикладного и изобразительно-пластического — не с целью приоритета одного над другим, но для равноправного согласия видится тенденция, не менее значимая для дальнейшего развития стекла, чем «чистая форма», глубинный цвет, конструктивность декора и прочие определения. Совершенно особое место на выставке занимает яркая, талантливая работа Ю. Жульева «Русь». Большой набор, состоящий из кубков, чаш, вазочек бесцветного, опалового, красного и крытого серебряной амальгамой стекла по интерпретации хочется сравнить с «Праздничным столом» Б. Смирнова. Но если там все шло от стихии чувств и сочная, ярмарочная декоративность была как яркий всплеск настроения, то здесь автор как бы заявляет: «Я чувствую осознанно». Элегантность форм точно рассчитана, тонкий изыск тектоничен, в украшениях — сдерживающая мера.

Но деятельность Жульева направлена не столько на создание уникальных, выставочных образцов, сколько на отыскание оригинальных приемов, которые «освежили» бы массовые утилитарные изделия и могли бы широко тиражироваться. Ножки-во-

ронки, ручки-ножки, налепы-ручки, использование стеклянного пузыря для формирования сосуда и другие подобные приемы лежат в основе большинства его работ. Художник стремится внедрять, тиражировать не отдельное уникальное произведение, но разумно найденный прием. Для проектирования современного массового стекла Жульев — серьезная надежда.

Но представляет ли работа Жульева лицо одного из наших больших заводов массового ассортимента? На сегодня нет. Хотя приемы, названные здесь, были найдены в сервизах «Легенда» и «Дачный» уже два-три года назад, но так и остались «выставочными».

Здесь хочется перейти к другой части наших рассуждений — к массовым изделиям, к практическим задачам. Эксперименты и поиски существенно не влияют на «массовку». У последней выработался какой-то свой, фатальный ход развития. И каким бы теоретически логичным ни казался путь промышленного искусства от экспериментального уникама до массового производства, на практике это «третье звено» все более «заедает» преysкурant, стандарт, штамп.

Ни декоративность сульфида, которым мы так гордимся, ни чистые формы гладкого хрусталя, ни ярчайшие индивидуальные работы художников не изменяют массового ассортимента заводов, а стало быть, и не доводят до самых широких слоев народа тех стилистических изменений, тех «линий» и «тенденций», о которых бурно дискутируют в кругах специалистов. Более того, предметное, бытовое искусство, которому на роду написано не просто быть, но жить рядом с человеком, радуя его и эстетически обогащая, остается разнохарактерным, часто устарелым и безликим.

Не умаляет ли это заявление достоинства и достижения декоративного искусства, не нивелирует ли его искания? Подобная тревога высказывалась и в период острых столкновений сторонников утилитарного и декоративного.

Оговоримся сразу, никто не ратует за уменьшение декоративности или припоровливание уникального к широкому тиражированию. Наоборот, речь идет о возможности «освобождения» декоративного искусства от привязанности его к машине. Вопрос встает еще более остро: единственно ли возможный путь — создание «рукотворного» уникама в качестве образца для массового производства? Индустриальный способ тиражирования выдвигает свои требования. Одно из них — максимальное использование самой машины, ее усовершенствование.

Как пример активного использования машины можно привести новый пресс на Ленинградском заводе. Его особенность заключается в том, что стальная форма изготавливается методом точного литья, тогда как во всех ранее применявшихся прессах рисунок в форме прочеканивался и неизбежны были потери в авторских

эскизах. Теперь же задуманный рисунок повторяется полностью, и художник уже не боится, что при широком тиражировании он не узнает своей модели. Таким образом выпускают сейчас великолепный комплект Л. Юрген «Резеда», блюда Л. Смирновой «Кораллы» и «Медуза», пепельницу «Кипень» и многие другие вещи.

К сожалению, преимущество этой технологии недостаточно заметно в общем потоке массовой продукции в силу того, что Ленинградский завод выпускает свои изделия лишь небольшими сериями. Надеемся, что применение этой машины на более массовых заводах — дело недалекого будущего.

Бесспорно положительным фактом можно считать вакуумную установку на заводе «Восстание». Однако, если бы эта установка была новой, усовершенствованной, позволяющей делать ножку любой длины, верится, что Жульев удивил бы нас в обычной рюмке утонченностью вкуса не менее, чем в своем бокале «Гранд». Уже почти столетие машина «вторгается в искусство». Но каждый временной период рождает свое к ней требование. Сейчас машины основательно «поумнели». И подчинение их эстетической воле художника требует нового подхода с современных творческих позиций. Это накладывает на художника большую ответственность. От его эрудированности, интеллекта, от его способности к эксперименту и новаторству будет много зависеть в этом «единении» человека и машины. Но первостепенная роль в массовом производстве пока остается за промышленностью.

Прессование без ручной доработки, новые вакуумные установки, работа с силикатами в цеховых условиях — эти и многие другие инженерные и технологические достижения — не просто подспорье художнику, а первооснова, база, на которой может родиться новый, машинный образец для массового производства.

Задумывается ли серьезно над этим руководство промышленности или, упоенное славой своих талантливых художников, оно всю заботу переносит лишь на то, чтобы к концу пятилетки выдать обещанные 867 млн. штук, — тревожный вопрос. Но и художникам нашим, виртуозам ручного труда, время готовиться к встрече с новой технологией, с современным в полном смысле слова методом индустриального производства многотиражной продукции.

Игнорирование этих проблем может привести к тому, что «массовка» все более будет уходить из-под власти художника и народу будет предлагаться штампованный эрзац искусства.



С. Бескинская
Композиция «Весна».
Хрусталь.
Ленинградский завод
художественного стекла

Ю. Колов
Ваза «Байкал». Хрусталь.
Гравировка. Иванищевский
завод

А. Остроумов
Композиция из декоратив-
ных ваз. Хрусталь.
Ленинградский завод
художественного стекла

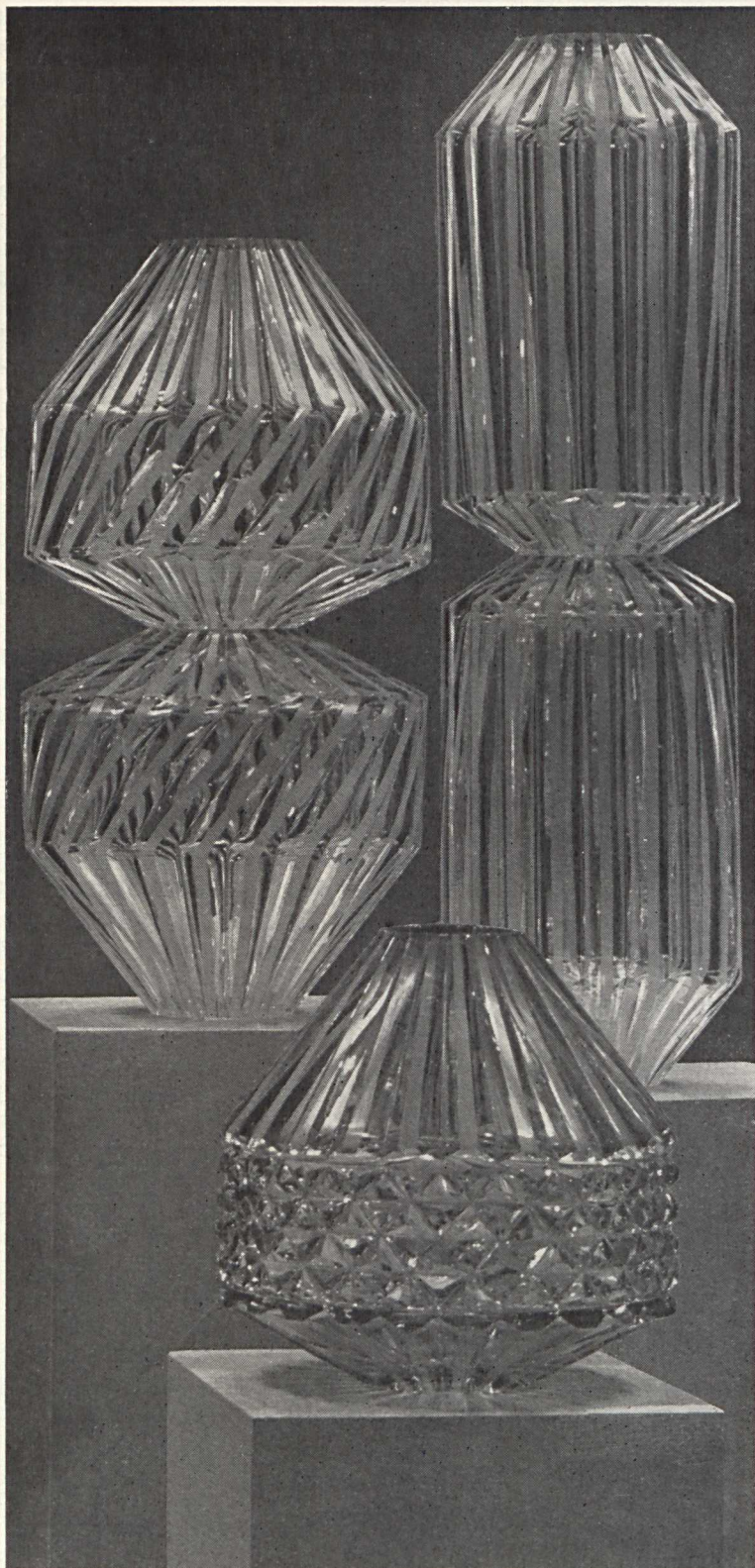
Э. Ийги
Набор хозяйственной
посуды. Стекло.
Завод «Красный Май»

И. Маршумова
Лев. Стекло, роспись.
Калининский стеклозавод

А. Новиков
Столовый прибор.
Хрусталь. Завод
«Красный Май»

Е. Рогов
Декоративный комплект
«Лето». Хрусталь.
Гусевский
хрустальный завод

В. Самошкина
Сервиз «Кружевной».
Стекло, гравировка.
Стеклозавод
«Восстание»







В. Филатов
Декоративная композиция
«Каскад». Хрусталь.
Гусевский хрустальный
завод

Б. Юхвев
Прибор для вина и
конфетница. Стекло.
Стеклозавод им. I КДО

В. Шевченко
Ансамбль декоративных
ваз «Морские». Сульфидцинковое стекло.
Дятьковский
хрустальный завод

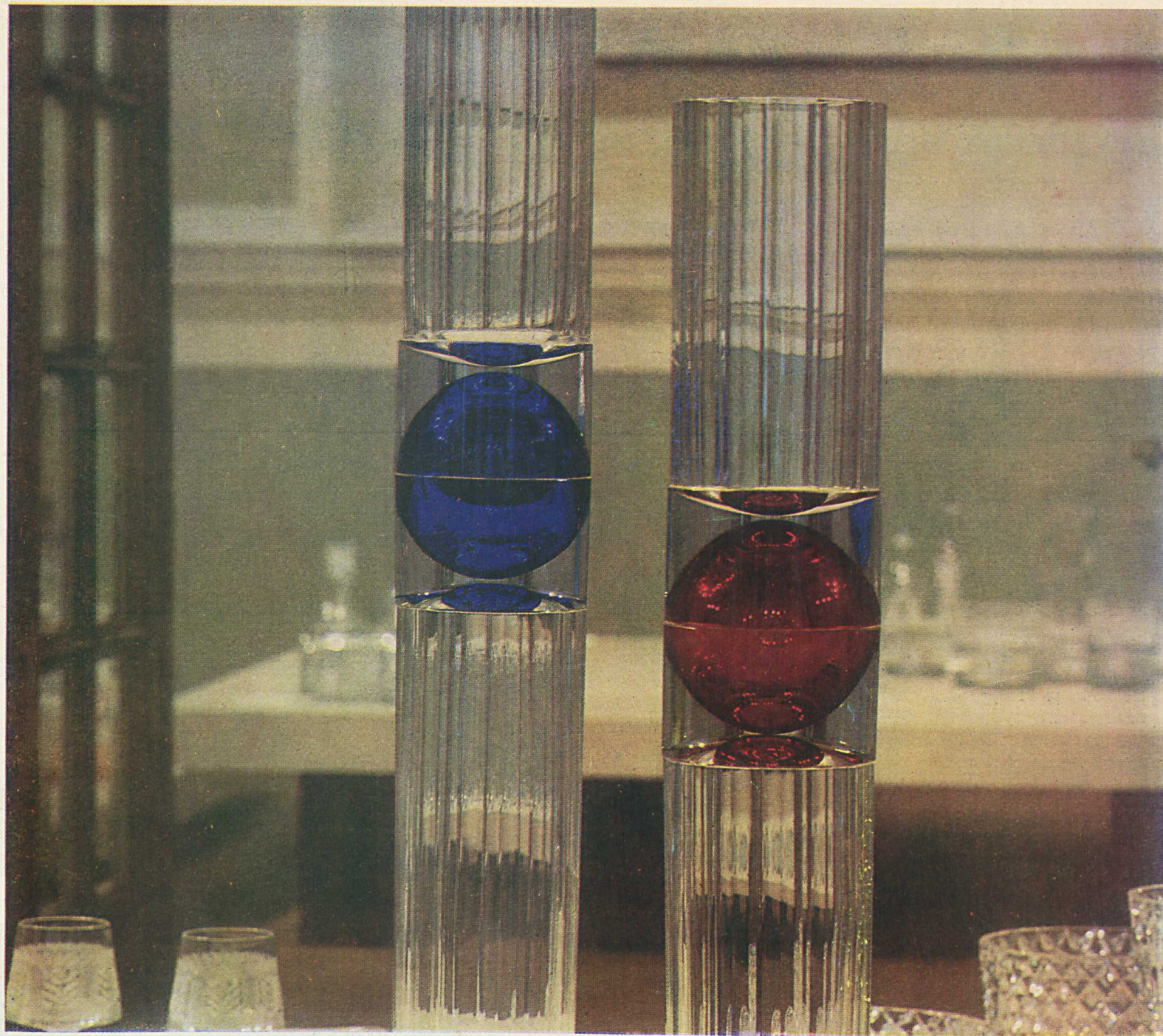
А. Бякова
Декоративные вазы
«Ботанический сад». Хрусталь. Ленинградский
завод художественного
стекла

Ю. Жульев
Часть ансамбля «Русь». Стекло.
Стеклозавод «Восстание»

на стр. 21
А. Астацатурьян
Декоративная ваза
«Полет». Хрусталь.
Ленинградский завод
художественного стекла.

В. Шевченко
Ансамбль
декоративных ваз
«Цветение». Сульфидцинковое стекло
Дятьковский хрустальный
завод





Эксперимент в художественной промышленности

Н. Степанян

РАЗМАХ ВЫСТАВКИ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО ЗАВОДОВ РСФСР» позволяет обсуждать самые различные вопросы современного состояния нашего декоративного искусства, увидеть весь объем существующих поисков, весь диапазон приложения творческих сил в этой области.

На выставке были показаны уникальные произведения декоративного искусства, рассчитанные на архитектурное пространство; в своей дальнейшей жизни они должны составить образные доминанты уникальных общественных интерьеров. Были показаны декоративные предметы, которые заводы выпускают «малыми сериями», их будущий адрес — типовой общественный и жилой интерьер. Наконец — массовый заводской ассортимент посуды из стекла, изделия, не находящиеся постоянно перед глазами, но выходящие на свою «сцену», — накрытый стол и уходящие затем «за кулисы» — в шкаф, буфет,

А. Курилов
Прибор для вина
«Вакханалия».
Хрусталь, гравировка.
Гусевский
хрустальный завод

Массовая посуда
М. Грабарь
Стаканы.
Л. Смирнова,
Е. Шувалов,
Р. Аксенов
Рюмки.
Ленинградский,
Дятьковский
и Гусевский
заводы



горку. Современное понимание предметной формы, таким образом, выступило в различных областях, в зависимости от поставленных задач, от той роли, которую предмет должен играть в жизни. И кажется особенно интересным проследить движение новой пластической идеи от уникама в массовое промышленное изделие.

Единство эстетических качеств массового ассортимента и экспериментального произведения декоративного искусства приобретает сегодня особое значение, особый смысл. Идея создания целостной, эстетически осмысленной пространственной среды, единого, отмеченного печатью художественности предметного мира, переходит из области желаемого в практику: проблема ансамбля стала на повестку дня. На каких основах она должна решаться сегодня?

Вспомним (упрощенно, в виде схемы) этапы понимания ансамблевого единства с той поры, когда в привычный состав искусств вошел поток вещей, создаваемых промышленностью.

Начиная с середины XIX века «высокое искусство» в том виде, в котором оно существовало, то есть станковое искусство различных форм, «накладывалось» в виде изображения на серийный предмет.

Промышленная продукция включалась в эстетическую систему времени таким способом. Но эклектичность этого способа быстро стала очевидной, хотя проблема сочетания изобразительного (или иного) декора и машинной предметной формы не снята. Добавлю — не только потому, что любая серьезная проблема не «решается», а вновь и вновь переживается творческой практикой, но и потому, что у нас в стране она была почти обязательным условием работы художников-прикладников в конце 30-х и в начале 50-х годов.

В первые десятилетия XX века, с развитием механизированного производства, были эстетически освоены его собственные требования и принципы, возможности машины осмысливались как эстетические. Осуществление программы функционализма приводило к единству предметного мира на основе типового сходства. Декоративное искусство впитывало в себя черты и принципы индустриального производства, и уникальный предмет того времени всем своим видом выражал идею массовости. Снята ли эта программа с повестки дня сегодня? Думается, что нет. Как объединение предметного мира на основе сходства с изобразительными искусствами, так и создание единства на основе высоких промышленных стандартов (восстановленное в своих правах в конце 50-х годов) будет постоянно привлекать художников.

Все остается в сфере творческих интересов, но их острота направлена сейчас в новые, еще не изведанные области. Эксперимент движется вперед, он раскрывает возможности для такой программы действия, где ансамблевое единство предметной среды возникнет на новой основе. Я бы назвала это ансамблем, возникающим на основе внутреннего, образ-

ного родства современной архитектуры, монументального и станкового искусства, уникальных предметов декоративного искусства, изделий, выпускаемых художественной промышленностью, и шире — всех промышленных изделий, все более и более охватываемых художественным конструированием.

В этом новом типе ансамбля каждой из областей декоративного творчества — уникальным произведениям, малой серии и массовым изделиям — принадлежит своя роль. Какое же место в художественной культуре займет каждая из них? Конечно, упрощая и оговариваясь, что резкой грани между разделами нет и не может быть, можно сделать следующее заключение: уникальное произведение из стекла осмысливается теперь как произведение пластического искусства. Его предметно-утилитарные основы отходят на второй план, а на авансцену выходят свойства пластической и цветовой выразительности как таковой, в многочисленных своих связях с поисками современных скульпторов, живописцев и графиков и шире — со зрелищными искусствами, театром, еще шире — со всем поэтическим и духовным миром человека наших дней. Современное уникальное произведение декоративного искусства нередко выступает в той же роли, что и картина, скульптура, фреска, оно по-своему содержательно и эмоционально-образно, оно так же способно одухотворить пространство, придать ему значительность. Более того — можно заметить, что искусства станковые и монументальные развиваются, во многом учитывая формальные достижения мастеров декоративного искусства, они тоже ищут единства друг с другом и с архитектурой. Такова роль уникального декоративного произведения. Роль малой серии — размножить программу, заложенную в экспериментальном произведении, сблизить ее с миром вещей, окружающих человека, сделать привычной для глаза. Если уникам тяготеет к связи с архитектурным пространством, то серийная вещь более непосредственно связана с человеком. Но и тут предмет не рассматривается в аспекте узкобытового употребления. Да, ваза, бокал, блюдо, но осмысленные художником как произведения искусства, которые вносят в интерьер свой духовный климат, свое настроение, как цветы приносят свежесть и аромат.

Наконец — массовая продукция. Лавина предметов, вовсе не сразу реагирующая на новые тенденции творчества. Но именно потому, что и она находится в сфере профессиональных интересов художников, под неусыпным их контролем, есть возможность и тут провести в жизнь линию пластического, образного единства. Массовый предмет несет отблеск экспериментальных поисков в области формы, через них он связан с общим движением искусств. А кроме того, на нем лежит и другая роль — связующего материала между декоративными искусствами и миром остальных промышленных изделий.

Вспомним зал массового ассортимента прошедшей выставки. Как важно для промышленности, что образцы для тиражирования создают мастера, фантазия которых обнимает все пространство, мастера, видящие в бытовом предмете и конкретной задаче слепок больших декоративных форм и общеархитектурных задач. Наиболее совершенные, отточенные изделия массового ассортимента принадлежали ленинградцам Л. Юрген, Л. Смирновой, молодым художникам с завода им. I КДО Б. Юхвецу и А. Простакову, художникам завода «Красный Май» Л. Кучинской, Э. Иыги, Т. Сажину и Л. Фоминой. Выделялись два «стола» гладко-белого стекла М. Грабарь (ДХЗ) и Ю. Жульева (стеклозавод «Восстание»). Анализ этих работ неизменно обнаруживал одно и то же — они вытекали из экспериментальных и малосерийных произведений этих же авторов. Аранжировка излюбленной формы, цвета, приема, их обобщение и совершенно новая жизнь ясно проявлялись в этих наборах рюмок, кружек, кувшинов, баночек для специй... В многоплановости работы современного художника, постоянно связанного с производством, залог искомого единства предметной среды. Предметная форма живет с одинаковой «мерой серьезности» в разных жанрах, выполняя разные общественные функции, видоизменяясь в зависимости от своего предназначения. Так, декоративные вазы А. Остроумова и В. Шевченко, выпускаемые малыми сериями на Ленинградском и Дятьковском заводах, сходят с цоколя и превращаются в бокалы; не теряя своей красоты, они становятся предметами быта, придавая привычным действиям значительность. В настоящее время очень важно подчеркнуть особое значение экспериментального произведения декоративного искусства для развития нашей художественной промышленности. Это произведение пластического искусства, оно заведомо никогда не станет тиражным, оно одно, у него иные функции, свое место в жизни. Но при всех этих обстоятельствах именно эксперимент, как и всегда, толкает производство к обновлению. Не поощрять сегодня экспериментальную работу — значит затормозить развитие массовой продукции, не уследить за ней, и она тут же станет «рвать» любое задуманное эстетическое единство, разрушать своим присутствием всякую возможность создания целостной по своим эстетическим качествам среды.

Художественная промышленность расширяет область своего контакта с людьми, в ее орбите сегодня не только потребление и быт. На заводах создаются произведения, выходящие в пространство зданий, постоянно созерцаемые людьми, формирующие общественные вкусы. Как видим, на промышленность легла огромная и новая ответственность, не нашедшая еще должного обоснования в конкретных планах предприятий, но уже осознанная заводскими художниками как задача чрезвычайной общественной важности.

Архитектура в древнерусской живописи

М. Мильчик

Средник иконы «Богоматерь Боголюбская с жителями
Зосимы и Савватия». 1545. Успенский собор
Московского Кремля.

на стр. 25
Вид Соловецкого монастыря на фронтисписе
лицевого жития Зосимы и Савватия. 1623.
Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина.
Ленинград.

Средник иконы «Зосима и Савватий с житием».
Первая четверть XVII в. Калужский областной
художественный музей.

НАСКОЛЬКО В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ реально существовавших сооружений подчиняется каноническим требованиям? Иначе говоря — какова степень их условности? Этот вопрос одинаково волнует как историков искусства, так и реставраторов древней архитектуры. Но вряд ли на него есть однозначный ответ. Всякий раз он будет разным не только для каждой эпохи и сюжета, но и для каждого произведения. В то же время несомненно, что в развитии архитектурного пейзажа можно проследить и проявление общих закономерностей, свойственных всему древнерусскому искусству в целом. На его ранних этапах иконописцы определенным знаком указывали лишь место действия. Так, град — это почти всегда стена с башнями по углам, иногда же город обозначала лишь въездная башня — важнейшая часть крепостных сооружений. Однако с XIV века становится важной не простая констатация факта, выраженная предельно обобщенно, а достоверность, затем даже точность изображения, вызывающая зрительные жизненные ассоциации¹. Теперь град или монастырь — это храм, окруженный стенами, а в XVI веке в их замкнутое пространство нередко переносится и само действие. Когда же оно, согласно сюжету, происходит на Руси, притом в определенном месте, художники стремятся



изобразить и реальные постройки с их характерными особенностями². В результате знак града, сохраняя свои основные исходные элементы, в течение веков преобразуется, усложняется, начинает варьироваться. Наступает эпоха зарождения нового видения в средневековом сознании, в котором, наряду с характерным стремлением к художественному абстрагированию, все отчетливее усиливаются попытки передать черты реальной действительности. Академик Д. Лихачев применительно к литературе пишет об этом так: «Абстрагирование вызывалось попытками увидеть во всем «временном» и «тленном», в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, «духовного», «божественного»... В разные эпохи и в разных жанрах абстрагирование сталкивалось с другими тенденциями — с тенденциями к художественной конкретизации — и вступало с ними в различные сочетания»³. Особенно наглядно их взаимодействие в живописи проявилось при изображении реально существовавших построек.

Иконы и миниатюры XVI — начала XVIII века, запечатлевшие знаменитый Соловецкий монастырь, в полной мере отразили эти противоречивые тенденции. Возник он в XV веке на Белом море, и одной из первых икон, на которой мы можем увидеть этот далекий форпост Русского государства, была икона 1545 года «Богоматерь Боголюбская с житием Зосимы и Савватия» — основателей монастыря, находившаяся ранее на Соловках и лишь недавно раскрытая в музеях Московского Кремля⁴. Эта икона дает нам начальные элементы иконографической схемы, которая станет впоследствии традиционной: монастырь показан на фоне острова со стороны бухты Благополучия, откуда и открывались Соловки всем, кто подплывал к ним. Однако архитектура храмов передана по иконописному условно. Достаточно сказать, что в то время на острове высились не каменные здания, какие мы видим на иконе, а деревянные. В то же время взаиморасположение их вполне соответствует реальному. Кремлевская икона, созданная вскоре после пожара 1538 года, как бы представляла прообраз будущего монастыря, к строительству которого как раз в это время и приступал деятельный игумен Филипп Колычев.

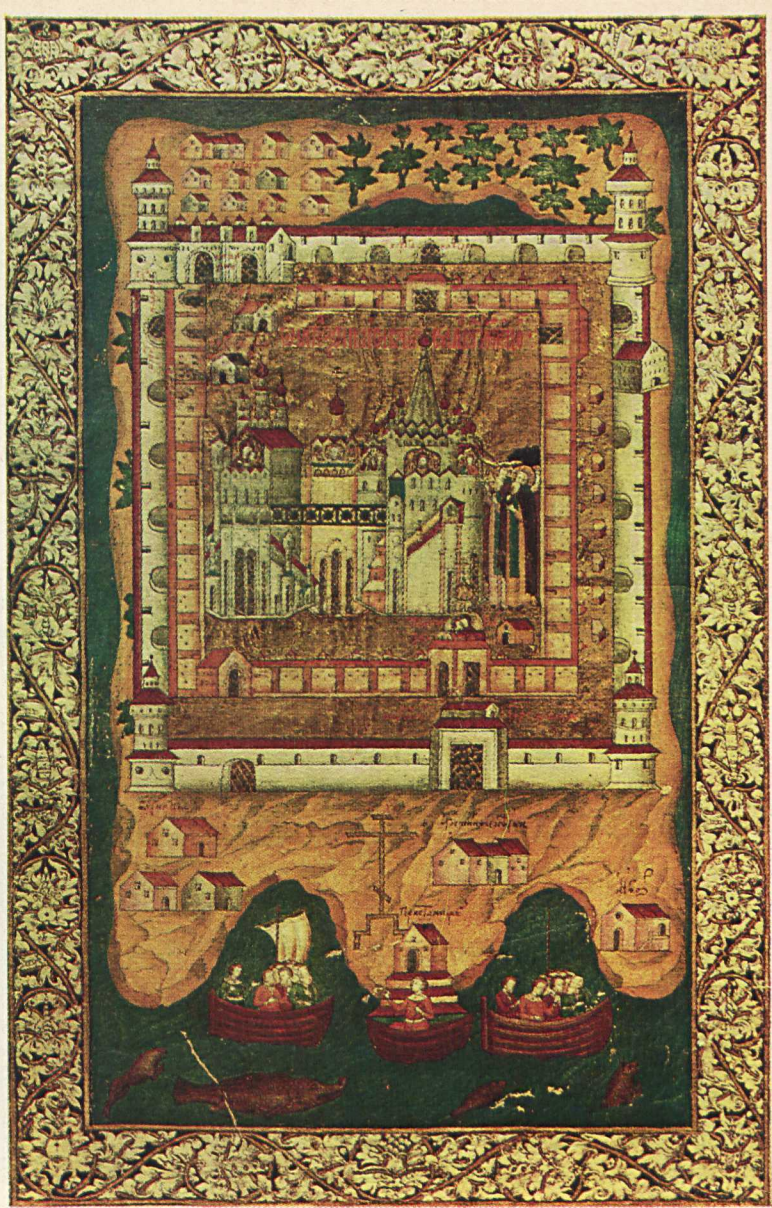
В нескольких клеймах другой житийной иконы Зосимы и Савватия из Русского музея, относящейся ко второй половине XVI века, монастырь показан с той же стороны. На первом плане — высокая деревянная стена. Известно, что ее рубили в 1578 году, и икона не могла быть выполнена раньше этого года. За первой стеной — вторая, составленная из ряда деревянных келий, а над ними возвышаются уже каменные храмы, действительно возведенные в 50—60-х годах. Правда, их облик на иконе еще ничем не напоминает подлинный, и все же житийные клейма закрепляют складывающуюся иконографическую традицию в изображении монастыря.

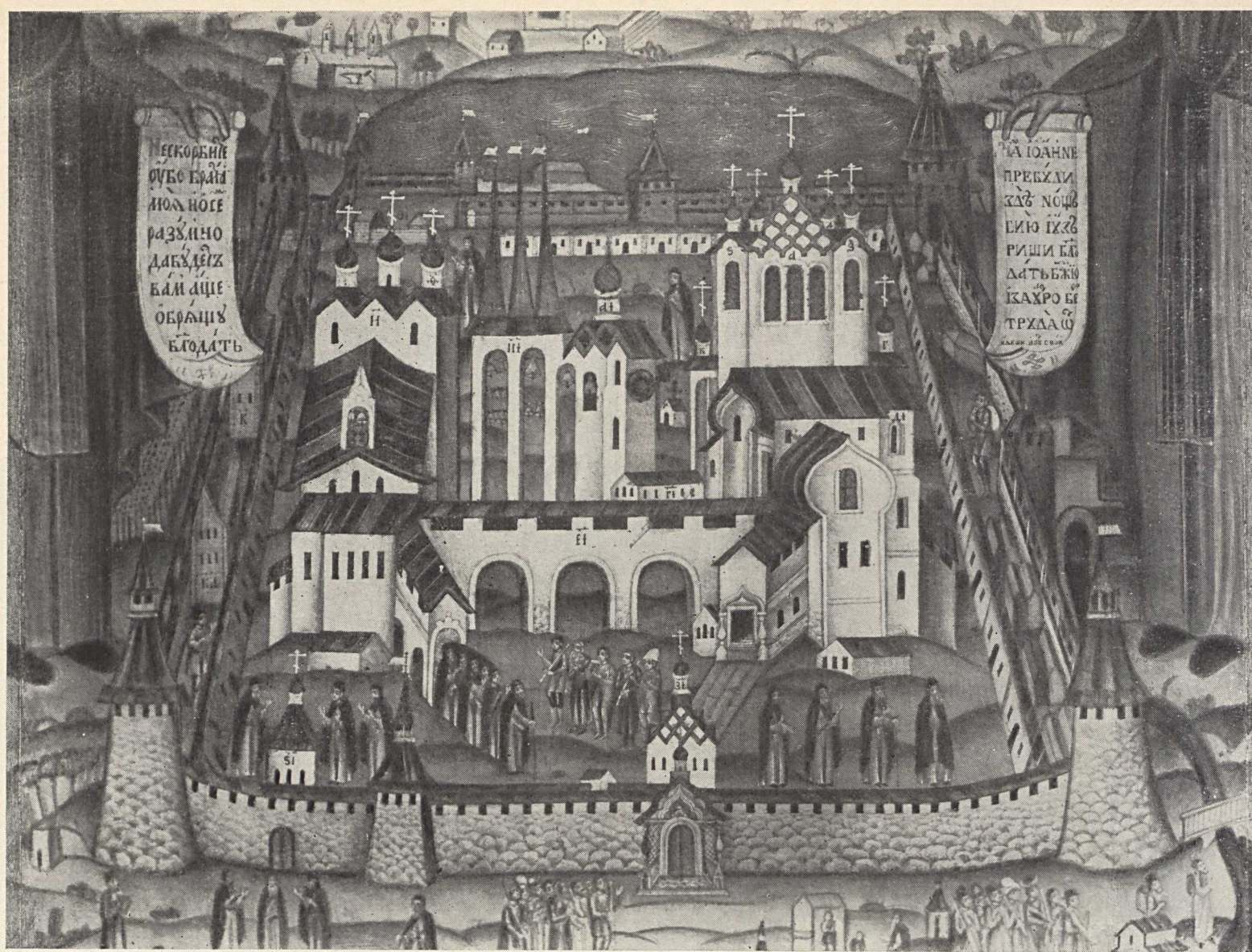
Проходит не более двух-трех десятков лет, и царские мастера создают две исключительные по своему художественному значению лицевые рукописи жития соловецких «начальников», впервые дающие относительно достоверную панораму монастыря. Одна — из бывшего собрания Вахrameева, другая выполнена по заказу келаря Троице-Сергиевой лавры Александра Булатникова в 1623 году специально для Соловецкого монастыря⁵. Фронтиспис каждой из рукописей занят миниатюрой, на которой изображен Соловецкий монастырь, как и на иконе 1545 года, на фоне прямоугольного острова, со стороны бухты Благополучия. Внизу листа — море, по его волнам плывут лодии с людьми. Однако деталей и подробностей здесь несравненно больше, чем на предшествующих иконах, в частности — каменная монастырская стена, затем — ряд изб-келий, образующих как бы вторую, внутреннюю стену, за ней — храмы. Следует заметить, что реально существующая стена, построенная в 1582—94 годах, имеет в плане вид пятиугольника. До 1621 года она обладала шестью башнями. На наших же миниатюрах показаны только четыре угловых башни. Лишь слегка нарушает строгую симметрию трехэтажное белое здание сушила, нарисованное входящим в толщу стены примерно в том месте, где на пизоме южного прясла уже стояла Белая (Сушильная) башня.

Итак, пятиугольные в плане стены монастыря получают на миниатюре вид квадрата. Это можно объяснить характерным для всякого средневекового живописца стремлением к упорядоченности форм, к уравновешенности всех частей композиции. Но, кроме того, в данном случае миниатюрист был вынужден считаться с прямоугольной формой книжного листа и его вытянутым форматом. Он подчеркнул широкой орнаментальной рамкой, которой, в свою очередь, вторят прямоугольные очертания острова. Этой же форме подчинены монастырские стены и монашеские кельи. Таким образом, «предопределенность» композиции и заставила миниатюриста изменить в своем произведении подлинный облик монастыря. Но это не помешало художнику передать в миниатюре ряд вполне реальных подробностей: например, глухие арки, устроенные с внутренней стороны стен и сохранившиеся поныне. Соответствуют действительности количество и приблизительное расположение ворот.

Храмы изображены в центре, на золотом фоне, «в полный рост», как бы обрамленные стенами и кельями. Это означало, что храмы находились за монастырскими стенами, а их верхи всегда рисовались на фоне неба. Сами же церкви весьма походят на действительно существовавшие. Например, к Успенской церкви примыкает трапезная с небольшой звонницей на крыше, расположение и количество глав точно соответствует подлинному. Преображенский собор стоит «на потребах» — на подклете, здесь довольно высоком. Все три храма соединены висячим мостом, который, вполне вероятно, существовал до возведения в 1602 году каменных переходов.

Что же послужило оригиналом для изображения монастыря в лицевых рукописях? Скорее всего, это была нерасчищенная икона из Успенского собора Московского Кремля, очень близкая к иконе 1545 года; она могла быть написана для церкви Зосимы и Савватия, сооруженной на Митрополичьем дворе в 1566 году соло-





векким игуменом Филиппом в связи с поставлением его в митрополиты. Ко времени же создания Вахrameевской рукописи, то есть к началу XVII в., на Соловках уже возвышались каменные постройки, и миниатюрист, как мы видели, учел это при создании панорамной композиции для лицевого жития. Хочется думать, что несколько позднее наряду с миниатюрой та же икона Успенского собора послужила оригиналом для иконы Зосимы и Савватия с двадцатью семью житийными клеймами из Калужского областного художественного музея. В середине ее изображен большой скалистый остров с монастырскими постройками. Знакомая нам композиция: явление богоматери Боголюбской соловецким чудотворцам и братии, а по сторонам ограды — житийные сцены, разграниченные линиями гор. Остров омывается морем, на котором множество судов с богомольцами, некоторые из них даже терпят бедствие. Надутые белые паруса, причудливые очертания ладей, отдаленно напоминающие водоплавающих птиц, барашки волн создают ощущение праздничности и одновременно передают впечатление иконописца, воображение которого захвачено картинами морской стихии.

Монастырь снова изображен в виде прямоугольника, на который мы смотрим одновременно сверху, спереди и справа. В этом проявилось прежнее стремление сохранить множественность точек зрения на предмет, а расположение боковых стен под углом есть первый, еще совсем робкий шаг к передаче прямой перспективы. Храмы, размещенные так же, как на панорамном изображении в рукописях, тем не менее несколько отличаются новыми деталями: Успенская церковь показана трехглавой, что вполне соответствует действительности, так как в 1605 году к церкви был пристроен придел, которому и соответствует третья глава. На Калужской иконе появилась монастырская звонница, имеющая трехшатровое завершение. Проемы же бывшей звонницы, примыкавшей к Никольской церкви, заложены. В одном из них устроены часы.

Преображенский собор с первого взгляда вызывает некоторое недоумение: верх его мало походит на то, что было в миниатюре, и уж, конечно, он совсем не похож на то завершение, которое собор получил в XIX—начале XX века. Рассмотрев другие изображения монастыря, мы вернемся к этому загадочному вопросу.

Ясно, что иконописец внес ряд «поправок» по сравнению с предполагаемым оригиналом, и это дает возможность уточнить время написания иконы: она не могла появиться ранее 1602 года — времени постройки каменных переходов «на сводных арках», соединяющих вместо деревянного моста все храмы, и вряд ли позже 1621-го, когда восточная стена была укреплена так называемым пристенком с двумя новыми башнями, здесь никак не показанными. Предположения относительно датировки иконы подкрепляются и историей Казанского Богородицкого монастыря Калуги, откуда происходит это интересное произведение. Мона-

стырь возник в начале царствования Михаила Федоровича, по указу которого в той обители была построена церковь и написаны местные иконы, среди них и наша, а потому она могла быть создана в первой четверти XVII века царскими мастерами, естественно, видевшими храмовый образ церкви Зосимы и Савватия, а также лицевую рукопись патриаршей библиотеки, украшенную незадолго до этого.

Однако было бы ошибочным во всех изображениях монастыря искать конкретные постройки. Уже говорилось о наличии двух тенденций в изображении архитектуры. Ко второй половине XVII века появляется немало произведений, в которых то одна, то другая тенденция становится ведущей. Створка складня из Архангельского краеведческого музея — пример решения панорамы Соловецкого монастыря в плане фантастическом. Как и всегда в таких случаях, элементы архитектуры вполне реальные: бочкообразные завершения храмов, шатровые башни, повалы и т. д. По-прежнему иконописец рисует монастырь, омываемый морем, не забывая даже показать Святое озеро за его стенами; сохранено знакомое нам расположение храмов, о посвящении которых можно узнать благодаря изображенным на них святым и сцене Преображения на соборе, кстати, здесь пятиглавым. В то же время облик построек причудливо фантастичен. Иконописец особо подчеркнул ось симметрии, превратив звонницу в высокую трехъярусную колокольню, расположенную вместе со Святыми воротами посередине всей композиции. И все же, как бы условно ни изображали иконописцы Соловки, мы всегда находим на иконах основные слагаемые сюжета, благодаря которым зритель сразу узнавал его среди десятков других. С началом XVIII века на соловецких иконах словно раздвигаются тесные стены монастыря, внутри которого открываются целые площади. Возросший интерес к реальному миру, богатой событиями действительности приводит к тому, что знакомая композиция «обрастает» множеством бытовых подробностей, становится своего рода «панорамным описанием», видом или, если можно так выразиться, видовым планом монастыря. Пример тому — вологодская икона 1709 года из собрания Вологодского областного краеведческого музея, в которую введена экспликация монастырских построек, что еще больше сближает икону с топографическим чертежом, превращая ее в документальный источник для изучающих историю и архитектуру Соловков.

В этой иконе мы находим и элементы жанровой живописи: иконописец Иван Григорьевич Макаров изобразил монахов, выходящих из трапезной палаты, грузчиков, разгружающих суда, богомольцев, рыбаков. Хотя позы и жесты их еще скованны, художнику нельзя отказать в известной наблюдательности, сдержанной пока традиционно-иконописным канонам.

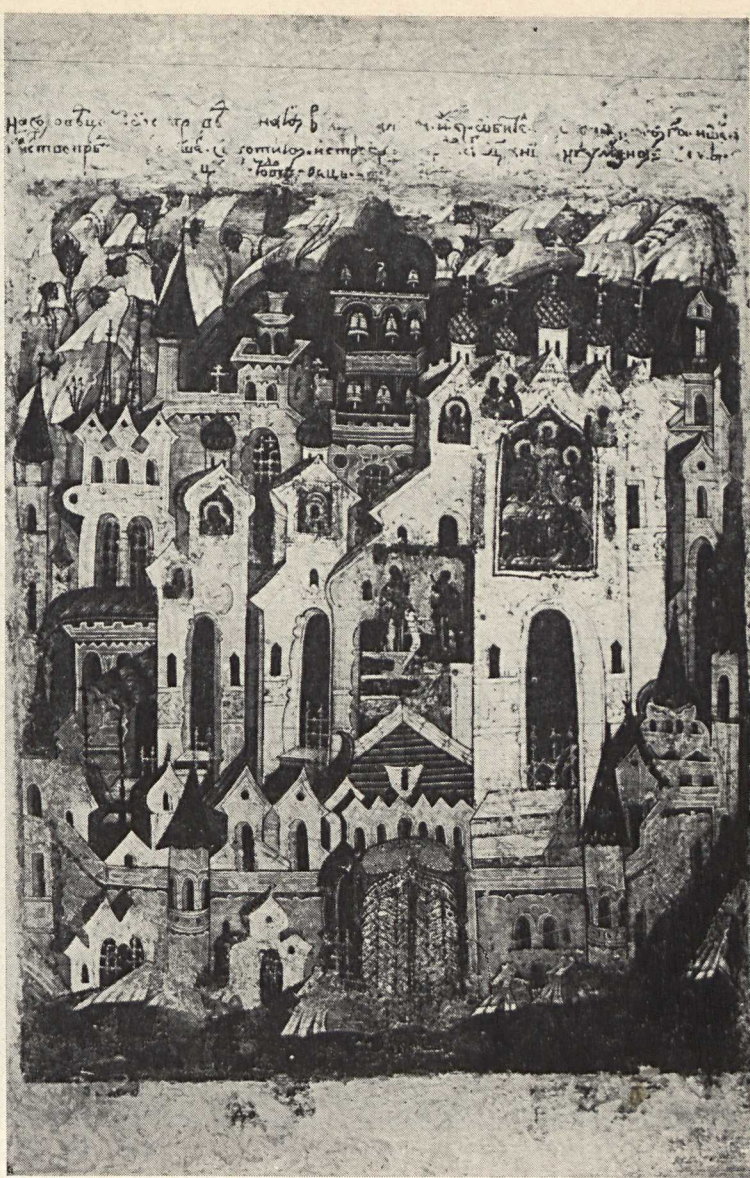
Но при всей точности изображения деталей, иконописец все же подчиняет монастырскую ограду плановому квадрату, а не пятиугольнику, вытянутому вдоль бухты, как это есть на самом деле. Правда, место излома южной стены отмечено Сушильной



Соловецкий монастырь на иконе Зосимы и Савватия. 1709. Вологодский областной краеведческий музей.

Клеймо иконы «Зосима и Савватий в житии». Вторая половина XVI в. Гос. Русский музей.

Соловецкий монастырь на створке складня. XVII в. Архангельский областной краеведческий музей.



(Белой) башней. Кроме того, иконописная традиция проявилась и в том, что две стены можно видеть с внутренней стороны. Вообще, как это свойственно и другим иконам переломной эпохи рубежа XVII—XVIII веков, старозаветная и новая живописные традиции все время вступают здесь в спор друг с другом. Так, например, крепостные башни переданы объемно, видна даже их кладка из валунов, однако сооружения монастырского комплекса, неомоги на легкие притенения, кое-где положенные по форме, воспринимаются плоско. Причины этого — наличие элементов обратной перспективы, равновеликость главных построек второго и третьего планов и, наконец, ровно закрашенные локальным цветом плоскости стен, который не изменяется по светосиле и в постройках дальнего плана. Можно предположить, что некоторые из отмеченных особенностей изображения связаны не только с не преодоленными до конца древнерусскими иконописными традициями, но и с непосредственным влиянием на вологодского иконописца миниатюры Булатниковской рукописи и других панорам, построенных по той же, весьма распространенной схеме.

Таким образом, если лицевые жития стоят где-то у истоков возникновения первых вариантов или изводов в изображении Соловецкого монастыря, то Вологодская икона завершает процесс их развития в иконописи.

Изучение разновременных изображений монастыря позволяет вернуться к вопросу о первоначальном завершении Преображенского собора. Известный палеограф М. В. Щепкина, основываясь на Вахрамеевой рукописи, в 1945 году высказала предположение о существовании шатрового верха у собора. Мы уже отмечали, что авторы Калужской, а затем и Вологодской икон с максимальной возможностью для своего времени точно стремились передать возможное в облике монастыря, фиксируя при этом все происходившие перемены. Так, если Успенская или Никольская церкви не претерпели существенных изменений на протяжении ста лет, то на всех изображениях монастыря, отмеченных стремлением к достоверности, эти постройки были показаны одинаково. В таком случае нет оснований сомневаться и в правдивости передачи облика Преображенского собора. Тем более, что шатровый верх у него мы находим и на ряде других икон XVII века, которые, вероятно, восходят к более старым образцам.

Архитектура Преображенского собора, до конца еще не исследованная, оригинально совместила в себе особенности столпообразного купольного и шатрового храмов. Его шатер можно в некотором смысле рассматривать как конусообразный барабан центральной главы. Вероятно, этим можно объяснить тот факт, что автор Калужской иконы подчеркнул столпообразный характер архитектуры (вполне возможно, что он не видел в натуре собора), а миниатюрист — шатровый (тут уместно вспомнить, что Булатников, постриженник Соловецкого монастыря, конечно, отлично помнил монастырские постройки). Иными словами,

одни видели Преображенский собор столпообразным, под куполом, другие — столпообразным шатровым храмом. Вероятнее всего, верх собора был перестроен после подавления знаменитого соловецкого восстания 1668—1676 годов, то есть как раз в то самое время, когда церковные власти начинают запрещать шатровые покрытия на храмах. После снятия шатра остались ярусы кокошников, бывшие прежде у его основания; теперь как бы непосредственно из них и вырастала глава. Новый вид собора запечатлели Вологодская и ряд других икон. Сопоставление разновременных икон и миниатюр с видом монастыря дает нам возможность не только проследить, как постепенно складывался иконографический канон в изображении соловецкого ансамбля и проявлялось взаимодействие двух основных тенденций в древнерусском искусстве XVI—XVII веков, но и использовать эти своеобразные панорамы для уточнения датировок произведений древнерусской живописи, а также и для гипотетической реконструкции первоначального облика монастыря, занимающего исключительное место в истории и архитектуре Северной Руси.

¹ Е. Я. Осташенко. Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIX в. Сб. «Древнерусское искусство». М., 1970, стр. 287.

² О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических летописей. М., 1965, стр. 166.

³ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 109.

⁴ Н. А. Маясова. Памятник о Соловецких островах (серия «Публикация одного памятника», вып. 7). Л.

⁵ Вахрамеевская рукопись находится в Гос. Историческом музее. По мнению М. В. Щепкиной, она была создана в конце XVI в. по заказу царя Федора Ивановича, а затем принадлежала патриарху Филарету. Вахрамеевская рукопись послужила оригиналом для второго манускрипта, заказанного А. Булатниковым (хранится в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина).



Два спектакля Головина

К. Рудницкий

В 1829 ГОДУ В РОССИИ ВЫШЛО В СВЕТ забавное издание, которое называлось: «Букет, карманная книжка для любителей и любительниц театра». Автор книжки утверждал, что все театральные декорации могут быть разделены на два вида — «на необходимые и служащие великолепию». Если воспользоваться терминологией «Букета», надо признать, что Головин всегда «служил великолепию».

Пышность. Роскошество. Праздничность. Эти три слова чаще всего встречались в рецензиях, посвященных спектаклям, которые оформлял А. Я. Головин, а затем перешли в монографические статьи и книги, посвященные искусству Головина. И правда, Головин был мастером богатого, эффектного убранства сцены. Сценический мир воспринимался художником как сфера волшебных превращений, как особая, отделенная от повседневной будничной жизни «зона красоты». И в этой зоне он, живописец и костюмер, создавал свою собственную реальность, всегда готовую вступить в спор с реальностью, окружавшей театр. Более того, он, декоратор, творец и повелитель яркого и пестрого сценического мира, словно бы победоносно и свысока поглядывал на скучную, бескрайнюю жизнь, где люди, как говаривал еще Чехов, «едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки...» К слову сказать, пиджаков Головин не любил и побаивался, он избегал пьес, персонажи которых «носят

пиджаки», а когда ему все же приходилось такие пьесы оформлять, рецензенты либо ужасались, либо смеялись. Головину интересны были ушедшие времена и моды прошлых столетий. Он любовно имитировал мотивы крито-микенской эпохи в постановке «Электры» Рихарда Штрауса, воссоздавал эпоху «короля-солнца» Людовика XIV в «Дон Жуане» Мольера и изощрялся в стилизации под Ван-Дейка, когда оформлял «Стойкого принца» Кальдерона. Даже в «Грозе» Островского он лукаво уклонился от изображения «темного царства» и сотворил, по выражению критика А. Кутеля, «царство берендеев».

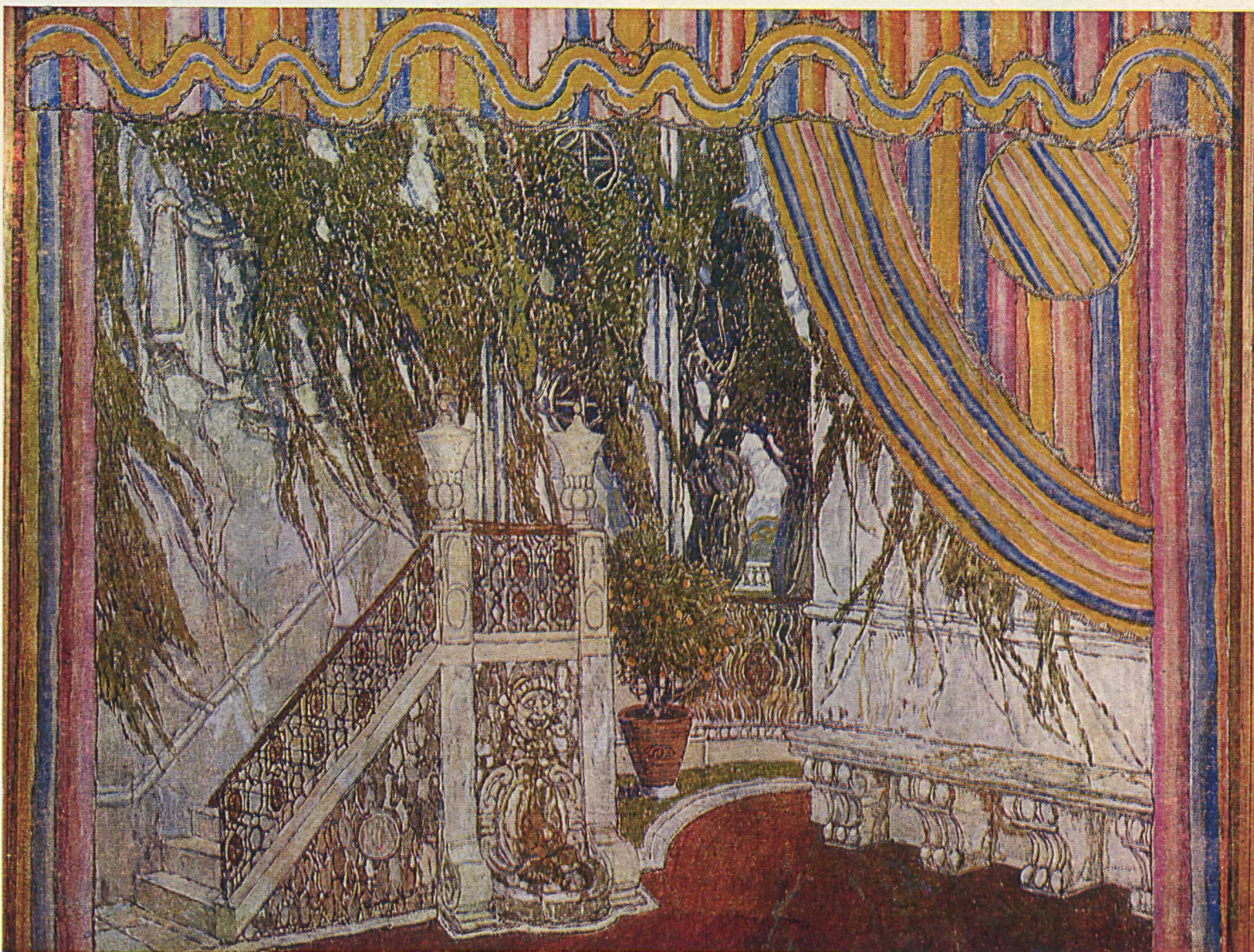
Почему же некоторые театральные творения этого художника вступали в чрезвычайно острые и нервные, содержательные и подвижные отношения с современностью?

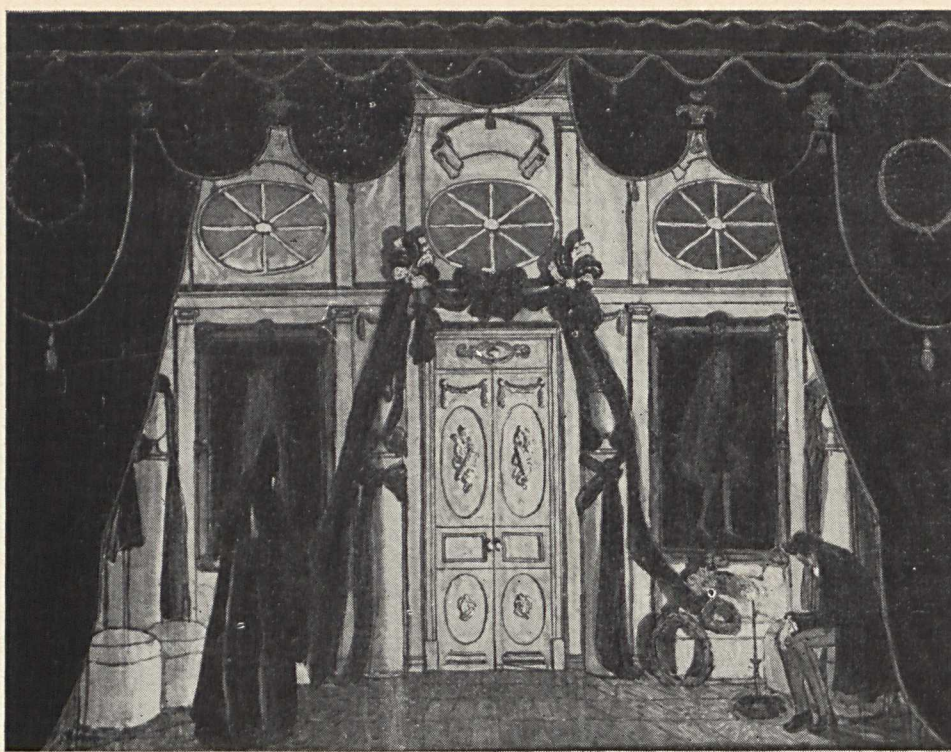
Сейчас предметом нашего внимания станут две работы Головина — «Маскарад» и «Женитьба Фигаро». Ибо оба эти спектакля являют собой пример острого соприкосновения со своим временем. Но они еще интересны и тем, что только Головин — он один! — оказался художником, способным сотрудничать и со Станиславским, и с Мейерхольдом настолько успешно, что в обоих случаях итогом сотрудничества режиссеров и художника стали бесспорные шедевры. Если вспомнить, что имена Станиславского и Мейерхольда воспринимаются — не без оснований — как имена великих антагонистов, то

«Маскарад».
Сцена с картежниками

«Маскарад».
Основной занавес

«Женитьба Фигаро».
Сцена с балконом





«Маскарад».
Траурный зал

«Женитьба Фигаро».
Костюм барабанщика
на свадьбе

«Женитьба Фигаро».
Костюм солидной дамы

«Маскарад».
Костюм неизвестного

«Женитьба Фигаро».
Костюм Бартоло



тем более знаменательным покажется нам феномен Головина, художника, сумевшего не просто «угодить» и Мейерхольду, и Станиславскому, но — выразить самые заветные их сценические идеи в форме, одновременно и мощной и изящной.

Головин начал работать в театрах в то самое время, когда облик их изменился: в залах, кулуарах и на сцене зажгло электричество. Биограф Головина А. И. Бассехес писал, что художник застал театр «в унаследованной от прошлого оправе золотобархатных лож, в излучениях недавно введенного электричества» и что эта смесь «стародавнего с наиновейшим», это «сверкающее озарение живописи прожекторами»¹ навсегда заворожили декоратора. Когда Головин повстречался с Мейерхольдом, того как раз больше всего занимали именно самые острые и неожиданные смеси «стародавнего с наиновейшим».

Все эскизы в отдаленные эпохи сопровождалось новаторскими сценическими решениями. Прежде всего, безусловно новаторской была идея стилизации, выдвинутая Мейерхольдом и Головиным и сменившая рас пространенный ранее принцип музейного воспроизведения стиля эпохи.

Идея стилизации была связана со стремлением показать отнюдь не внешние черты того или иного стиля, воссозданные с примерной точностью, как это делали, например, при постановках исторических пьес в Художественном театре. Стилизация содержала в себе претензию дать своего рода эссенцию стиля, раскрыть его суть, — причем не «объективно», но глазами современного художника.

Прошлое эстетизировалось в знак неприятия настоящего, разлад с буржуазной действительностью обнаруживался в стремлении уйти от этой действительности, от ее цинизма и уродства, подальше — в мир гармоничной и притягательной красоты минувших лет. В то же время стилизация возникала и как непосредственное продолжение символистских исканий режиссеров и художников и требовала создания символа ушедшей красоты. В идее стилизации была заключена ностальгическая печаль по исчезнувшей красоте, которая уже никогда не вернется, но которую театр, силой своего волшебства, способен на один вечер вдруг возвратить публике. Вот почему совместные работы Вс. Мейерхольда и А. Я. Головина (как и работы М. Добужинского на сцене МХТ) никогда не прикасались к «грязи прошлого», вот почему из «Грозы» Мейерхольда и Головина совершенно исчез мотив «темного царства».

Праздничное в театральных декорациях Головина той поры несло с собой острый привкус гибельности, великолепное казалось мимолетным и даже массивное — избыток, неустойчивым. И Головин, и Мейерхольд, сами подчас того не сознавая, во всех своих совместных работах выражали общее трагическое ощущение гибнущей цивилизации. Отсю-

да — характерные для их тогдашних работ мотивы «пира во время чумы». Самая монументальная и самая значительная из совместных работ Головина и Мейерхольда — «Маскарад» М. Лермонтова — своевременно и знаменательно завершила тему. Премьера «Маскарада», над которым режиссер и художник работали несколько лет, состоялась в дни февральской революции и символически совпала с гибелью российского самодержавия. Название лермонтовской драмы — «Маскарад» — расшифровывалось огромной, охватывавшей все действие с начала и до конца, метафорой: маскарад целой эпохи, всей сложной и витиеватой жизни империи, якобы подлинной, а на самом деле — притворной, якобы могущественной, а на самом деле уже готовой превратиться в прах. Фигура Неизвестного (которому Головин дал белую маску с острым птичьим клювом, лиловый балахон, отороченный черными кружевами) вступала в спектакль словно из мира бутафोरной символики, воспринималась как образ неумолимого Рока, как предвестие неизбежного трагического финала. В движении же самого маскарада, в его причудливой и пестрой игре маски, любовно и с неиссякаемой, грандиозной фантазией придуманные Головиным, обозначали обманность, двусмысленность бытия, хамелеонство, неразгаданность всех и каждого. Реальность оказывалась призрачна во всей своей грозной и внушительной красоте. Петербург, воспроизведенный с блеском и лоском эффектнейшей и обстоятельной, но не претендующей на историческую достоверность ретроспекции, был фантазмагоричен — город-фантом. Монументальная державность, поданная с тревожной переизбыточностью роскоши головинских декораций и костюмов, с завораживающей рефренностью круговых мейерхольдовских мизансцен, была сдвинута к краю катастрофы. Прошлое метилось знаком смерти, небытия.

Общая композиция постановки была структурно проста. Мощный бело-золотой лепной портал сцены, затем — просцениум, выдвинутый вперед, огражденный двумя лестницами и этими же лестницами связанный с оркестровой ямой, далее — матовые зеркала, стоявшие по бокам, смутно отражавшие зал и тем самым как бы отменявшие линию рампы, наконец, сложная и подвижная система спускных занавесов. Эти знаменитые занавесы Головина на всем протяжении спектакля вели свою зловещую игру, бесшумно и мгновенно меняя облик сцены, внезапно и удивительно преобразая ее.

«Маскарад» был воспринят — и справедливо — как своего рода итог совместных исканий Мейерхольда и Головина. Они дружно работали на протяжении целого десятилетия, за Головиным закрепилась репутация «художника Мейерхольда». И хотя в послереволюционные годы, в Москве, Мейерхольд, который еще недавно вместе с Головиным так пышно и так нарядно «одевал» свои петербургские спектакли, вдруг ударился

в другую крайность и реализовал программу «раздевания театра» и теперь больше не был заинтересован в Головине, — все же приглашение Головина в «другой лагерь», в Художественный театр к Станиславскому, было воспринято поначалу как своего рода курьез. Между тем, очень скоро выяснилось, что Станиславский проникательно и верно понял духовные запросы своей аудитории, замышляя «Женитьбу Фигаро», и что он был тысячу раз прав, приглашая для этой работы именно Головина. В свою очередь, и Головин без колебаний принял приглашение Станиславского, хотя театральные художники вообще-то побаивались чудовищной требовательности великого режиссера.

Если в начале 20-х годов ситуация в искусстве в целом была неблагоприятна ни для Станиславского, ни для Головина, то в середине 20-х годов положение заметно изменилось. Театральный конструктивизм, пройдя через полосу своих шумных триумфов (самым значительным был «Великодушный рогоносец» Л. Поповой у Мейерхольда), уже выдыхался. Период аскетической театральности оставался позади — об этом свидетельствовали громкие успехи праздничных и нарядных постановок вроде «Принцессы Турандот» у Вахтангова или «Принцессы Брамбиллы» у Таирова.

Наблюдательный критик в середине 20-х годов констатировал: «За последнее десятилетие утверждается один из важнейших принципов театра как зрелища — экономия изобразительных средств. Зритель не должен шмыгать взглядом по бесчисленному множеству предметов, его взгляд не должен задерживаться на мелочах бутафории. Подлинная красота одарена талантливой бережливостью, она дает только самое необходимое». Казалось, тут высказано было прямое отрицание принципов «Маскарада», спектакля, для которого Головин сделал более 4 тысяч рисунков костюмов, предметов мебели и бутафории: зрителю «Маскарада» поневоле приходилось именно «шмыгать взглядом» с предмета на предмет. Однако, указывая на господство принципов экономии и конструктивной динамики, тот же критик продолжал: «Было бы печально, если бы пресловутая динамика сцены и «левизна» декораций стали обязательным явлением, применяемым при всяком удобном и неудобном случае. Либерализм формы иногда обманывает возлагаемые на него ожидания. Нельзя отказываться от иных стародавних приемов, если за ними чувствуется веяние животворящего духа»². Животворящий дух Головина должен был по-новому себя обнаружить в новых общественных обстоятельствах.

В свою очередь, Художественный театр, который долго пребывал как бы в стороне от преобразившейся реальности, вдруг энергично выступил вперед, на авансцену театральной жизни, и «Дни Турбиных» и «Горячее сердце» сразу завоевали утраченное было внимание широчайшей

аудитории. Станиславский, ощущая новый прилив интереса публики к искусству МХАТ, решил ставить «Женитьбу Фигаро» потому, что почувствовал глубокое внутреннее «созвучие» (как тогда говорили) этой комедии духу восторжествовавшей революции. «В пьесе, — писал Станиславский Головину, — грань между высшим и низшим сословием проведена ярко, и при современных условиях не приходится эту грань ступивать, а напротив, надо ярко вычерчивать»³.

Соотношение между «Маскарадом» Головина и «Женитьбой Фигаро», которую ему предстояло сделать со Станиславским, могло быть определено до наивности просто: «Маскарад» был спектаклем надвинувшейся ночи, подступившей смерти, он весь дышал предчувствием неизбежной гибели, «Женитьба Фигаро» замыслилась как спектакль утренней свежести, тут все было заранее окрашено молодостью, надеждой на будущее. Фаталистической обреченности «Маскарада» противостояла оптимистическая, полная веры в человека, в безграничные его возможности идея спектакля «Женитьба Фигаро». Если в «Маскараде» горестно звучали траурные хоры, то в «Женитьбе Фигаро» должны были громко зазвенеть праздничные литавры. Склонность Головина к «великолепию» здесь оказывалась отнюдь не лишней, напротив, она-то и была нужна Станиславскому, ибо к этому времени он был уже твердо убежден, что пришла пора «во что бы то ни стало возвратить художника в театр».

Весь жизненный и творческий путь Головина ведет к «Женитьбе Фигаро», облик его в этом спектакле окончательно проясняется. Мрачные подтексты, которые давали о себе знать в предреволюционных работах художника, тут полностью исчезают, декоративное решение обретает легкую нарядность, пышность становится праздничной, откровенная театральность кипит и пенится, сопровождая дерзкую интригу Фигаро и Сюзанны, аккомпанируя фривольным шалостям и озорству Керубино. Существенно, однако, и то, что в союзе с Головиным Московский Художественный театр доказал свою способность вырываться за пределы стихии психологического реализма, сумел выразить в энергичных и мажорных ритмах «Женитьбы Фигаро», в цвете ликующем, интенсивном и броском — победительное мироощущение, горячий и страстный темперамент. Нередко нынешние исследователи из длинных и обстоятельных писем Станиславского Головину, в которых режиссер с увлечением рассказывал о своем замысле, выхватывают одну только фразу о «свадьбе горничной в кухне, а не, как обычно, в парадных комнатах» — и хотят уверить читателей, будто эта «бедная свадьба» задавала тон спектаклю. Видели бы они эту бедную «свадьбу на кухне», это пиршество красок Головина и затейливую, полную остроумия и блеска мизансценировку Станиславского!.. О, нет, не

«бедность», а великолепие было законом и торжествовало в «Женитьбе Фигаро». Великолепие, которое внутренне соответствовало бьющей через край энергии Фигаро и неистощимой изобретательности Сюзанны, великолепие, которое словно было отображено театром у изысканного, эlegantного, несколько расслабленного графа Альмавивы, отобрано и отдано Фигаро и Сюзанне — в их полное распоряжение.

Спектакль был выстроен Головиным на сценическом круге, открытое — на глазах у зрителей — «верчение» которого впервые применялось в драматическом театре. По мысли Головина, весь спектакль был как бы нанизан на ось «безумного дня» комедии. Зритель видел поочередно парадные комнаты (спальню графини, кабинет графа), переходы, подвалы и сады замка Альмавивы, а в финале сценический круг, украшенный цветными фонариками, падурами и веселыми ламбрекенами, приходил в движение. И персонажи в ярких, роскошных костюмах, все ускоряя свой бег, мчались навстречу этому движению круга. Сохраняя верность стилю и духу эпохи, Головин во всех костюмах сумел сделать легкие, но неизменно ощутимые комедийные акценты — точно так же, как во всех, в том числе и в откровенно маскарадных костюмах лермонтовского спектакля ощущалось веяние трагедии.

Надо сказать, что при всей роскоши «Маскарада» Мейерхольда, «Женитьба Фигаро» Станиславского в каком-то смысле была еще наряднее, еще пышнее. Ибо «Маскарад» со всей его немислимой и тяжеловесной роскошью был вписан Головиным в репрезентативный зал Александринского театра и завершал длительные совместные попытки Головина и Мейерхольда объединить убранство сцены с убранством зрительного зала императорского театра — слить сцену и зал в одно сверкающее целое. А «Женитьба Фигаро» вступала с оформлением зрительного зала Художественного театра в иные отношения, строившиеся не по закону согласия и слияния, а по закону контраста и отрицания. Спектакль дерзко и шумно возражал намеренной и тихой скромности зрительного зала, перед которым он разыгрывался, спектакль непочтительно спорил с чинной строгостью его рядов, с кабинетной интеллигентностью мебелировки, с неяркостью освещения. Поэтому он и звучал «громче».

Тревожная, закатная роскошь «Маскарада» возникла как итог и предел многолетних поисков Мейерхольда и Головина именно в сфере пышного «великолепного» спектакля. Это была красота крушения, «девятый вал» многолетней феерии, и чувствовалось, что когда он схлынет — откроется зрелище величайшего разрушения. «Женитьба Фигаро», напротив, возникла в противовес аскетичности сурового десятилетия. После торжества конструктивизма в «Великодушном рогоносце» и сатирического балагана в «Лесе» роскошная красота «Женитьбы Фигаро» звучала

дерзко, в ней была вызывающая храбрость, решительность отрицания, но в ней же была — и составляла главное ее эмоциональное содержание — энергия и упругость надежды. «Маскарад» говорил о катастрофе, «Женитьба Фигаро» — о возрождении.

Со времени создания декораций «Маскарада» прошло более пяти, а декораций «Женитьбы Фигаро» — более четырех десятилетий. Оба спектакля Головина оказались необычайно живучими. Его «Маскарад», созданный на Александринской сцене в 1917 году, просуществовал — с неизменным и даже все нарастающим успехом — до 1941 года, пока в дни ленинградской блокады декорации не были уничтожены взрывом бомбы. Его «Женитьба Фигаро», впервые показанная в 1927 году, в последний раз возобновлялась на сцене Художественного театра всего лет пять тому назад и, вполне вероятно, будет возобновлена еще не однажды.

Сравнительно недавно «Маскарад» был поставлен в двух московских театрах — в Малом Л. В. Варпаховским и в театре им. Моссовета Ю. А. Завадским. В обоих случаях такие разные художники, как Э. Стенберг и Б. Волков, не избежали влияния работы Головина: в декорациях Стенберга явственно ощущался головинский мотив холодной, надменной красоты, в декорациях Волкова развивалась тема призрачности, фантомности, мнимости бытия, существенная для спектакля Мейерхольда. Точно так же и в декорациях В. Левенталю к «Женитьбе Фигаро» Театра сатиры чувствовалось головинское пристрастие к великолепию, к праздничности, воспринятой в данном случае, конечно, иначе, чем в знаменитом спектакле Станиславского (пожалуй, с большей долей иронии), но снова поданной эффектно и с вызовом.

Подлинные сценические шедевры обладают силой воздействия, легко одолевающей время.

¹ А. И. Бассехес. Театр и живопись Головина. М., «Изобр. искусство», 1970, стр. 16

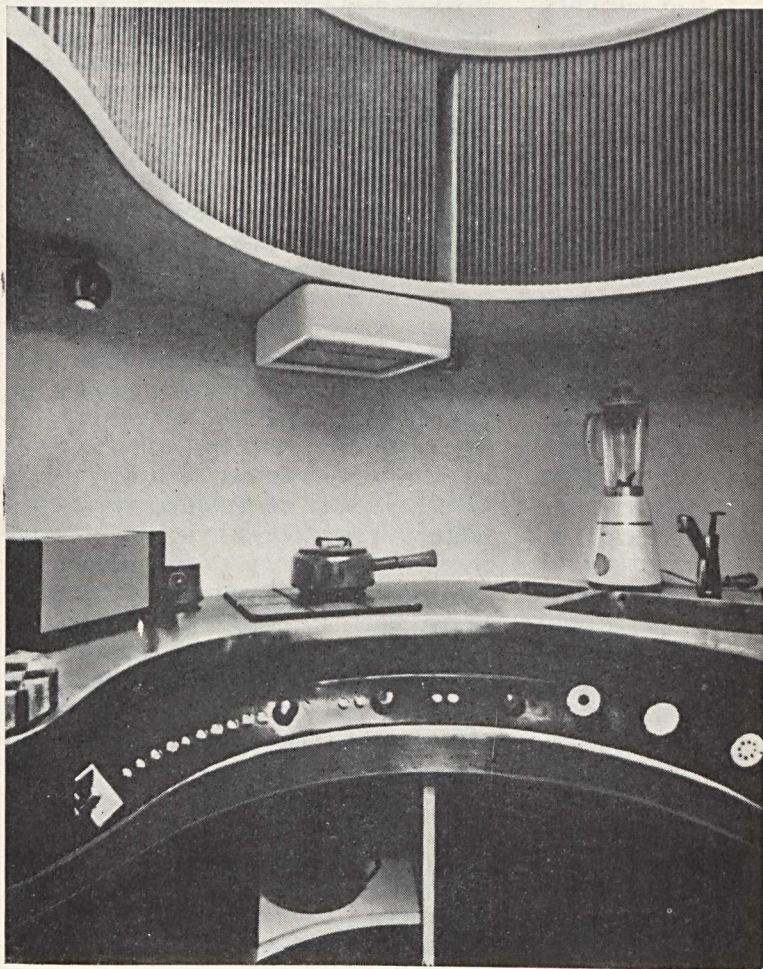
² Э. Голлербах. Театр как зрелище. В сб. «Театрально-декорационное искусство в СССР, 1917—1927». Л., Изд. ком. выст. т.-дек. иск., 1927, стр. 17—54

³ К. Станиславский. Сочинения, т. 8. М., «Искусство», 1961, стр. 151

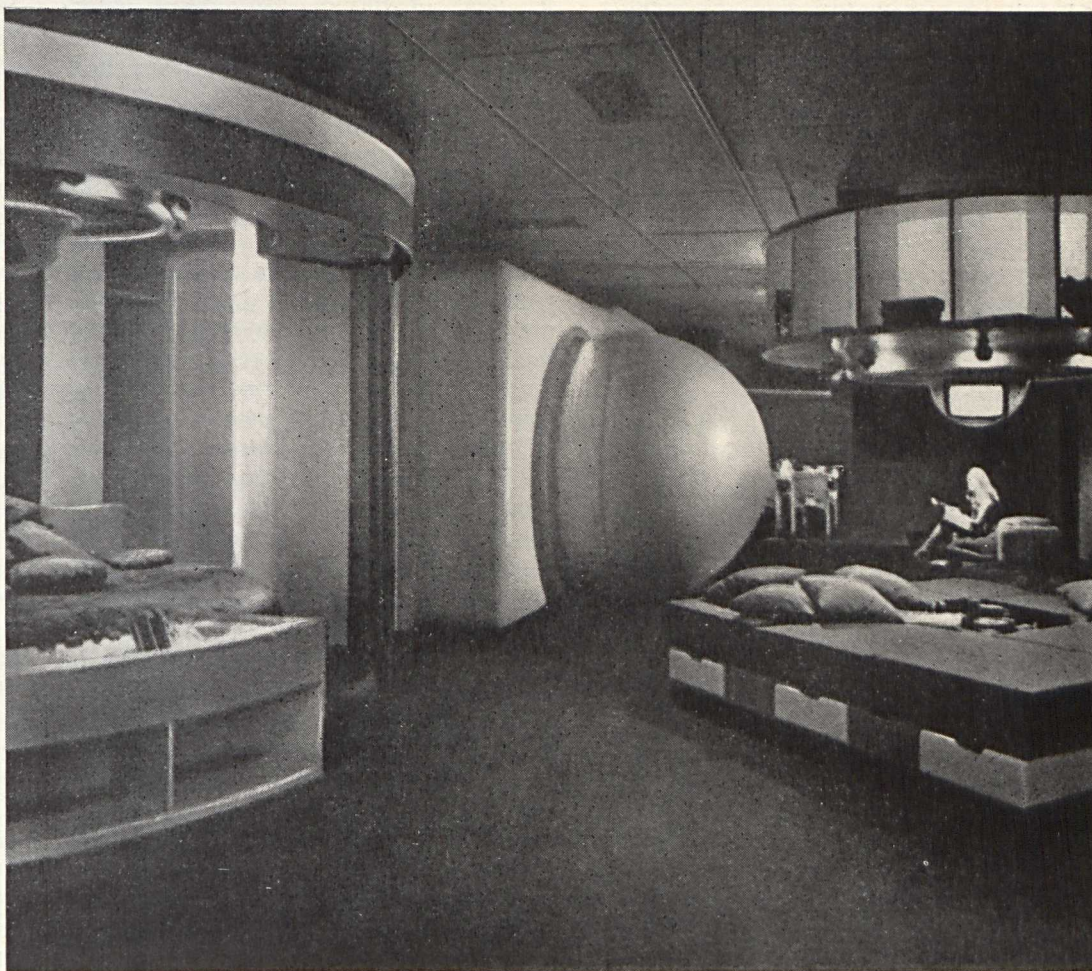
В поисках новой модели жилища

Выставки «Визиона» *

Л. Монахова



Фрагменты выставки «Визиона-1».
Дизайнер Джозеф Коломбо.
Кельн, ФРГ, 1969



* «Визиона» является
экспозицией фирмы
«Байер АГ», производящей
синтетические материалы
для строительства

Вопросы перспективного проектирования и прогнозирования жилища будущего являются сегодня актуальными для архитекторов, дизайнеров, теоретиков архитектуры и искусствоведов, социологов и специалистов по прогнозированию науки и техники. Им посвящено уже множество самых разных статей, в том числе и в «ДИ СССР». Экспериментальные жилые ячейки будущего оказываются центральными экспонатами на всемирных «ЭКСПО», специализированных выставках по архитектуре и строительным материалам.

Модели «Визиона», о которых идет речь в статье Л. Монаховой, отличаются качественно новым подходом к этим проблемам. Он характерен для развития дизайна рубежа 60—70-х годов. Здесь в основу был положен противоположный подход — от вещной, комфортной среды к архитектуре-оболочке, от специфики восприятия окружающей среды к конкретным предметным формам. Л. Монахова не просто сравнивает три решения крупнейших дизайнеров Италии (Д. Коломбо), Дании (В. Пантон) и Франции (О. Мурге), тесно связанных с национальными эстетическими традициями, а показывает сложную зависимость поисков художественного образа современной жилой среды и его материально-технического воплощения. Выставки «Визиона» — одно из направлений в таких поисках, которые год от года все более расширяются и детализируются.

НА ЕЖЕГОДНЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ярмарках мебели в Кельне ведущие западноевропейские дизайнеры — итальянец Джое Коломбо в 1969 году, датчанин Вернер Пантон в 1970 и француз Оливье Мурге в 1972 году выступили с новыми вариантами решения современного жилища, экспозиции которых из года в год шли под общим названием «Визиона».

Необычность интерьеров, превращенных во всех трех случаях просто в среду, целиком выплывающую из синтетических материалов*, отказ от традиционной мебели и мебельных гарнитуров сразу же обратили на себя внимание. Три варианта «Визиона» получили детальный разбор на страницах почти всех архитектурных и дизайнерских журналов.

Этот интерес был вызван не только необычностью экспозиций. Он объяснялся прежде всего тем, что за многие годы дискуссий о современном жилище и его будущем, которые ведутся социологами, градостроителями, специалистами в области жилища — «Визиона» практически впервые дала вполне наглядные и ценные своей законченностью модели современного или будущего жилища, которые позволяют реально оценить все достигнутое.

Уже с первого взгляда на модели «Визиона», даже у неискущенного зрителя не могут не возникнуть ассоциации с обстановкой и устройством космических кораблей. Проектирование жилища, комфорт которого уподоблен комфорту автомобиля, кабины пилота и которое представляет собой систему капсул или блоков, направленных на четкое выполнение своих функций (обеспечить лучший отдых, сон, приготовление пищи и т. д.), сейчас увлекает многих дизайнеров, и «Визиона» в этом случае не составляет исключения. Однако, хотя «космический флот» несомненно определяет образный

строй мышления современных мастеров интерьера, сама идея квартиры — благоустроенной капсулы во многом вызвана и задачами дальнейшей индустриализации строительства, развитием полносборного домостроения и необходимостью создания комфортабельного жилища, целиком изготовленного в заводских условиях. В своих представлениях авторы «Визиона» как на что-то само собой разумеющееся опираются на перспективные разработки в самой архитектуре и, прежде всего, на те идеи мегалополисов, в которых жилье — это готовая, целиком оборудованная ячейка или капсула (именно так и называют его теперь), которая подвешивается или как ящик вставляется в одну из «сот» структуры города-дома. Эти идеи воспринимаются как бесспорные. При различных решениях, все варианты «Визиона» выразили общее стремление переосмыслить функции жилища, вернуться к тем основам жилья, с которых когда-то и началось его формирование. Не случайно поэтому автор «Визиона-3», француз Оливье Мурге, говорит о том, что в своей модели интерьера ему важно было добиться той непосредственности восприятия предметов, которой сейчас обладают только дети, не считаясь с традицией форм и функций. Этому же принципу следует в целом и автор «Визиона-1» — Джое Коломбо. Представляя свое жилище как сумму размещенных в нейтральном пространстве «функциональных целл», как они называются по-немецки, или — кабин, блоков по-русски, он, прежде всего, заботится о способности предметного окружения наилучшим образом обеспечить основные требования человека к жилищу — создать идеальные условия для сна, отдыха-общения, приготовления и приема пищи, гигиены. Каждую из этих функций выполняет свой блок-целла. Всего их четыре.

Такая принципиальная ориентация привела авторов «Визиона» (особенно первых двух) к тому, что они полностью смогли отказаться от традиционной мебели, которая регламентирует общение с предметным окружением и стесняет непосредственность поведения человека. В интерьерах «Визиона», наоборот, все направлено на то, чтобы достичь максимума свободы, создать среду, приближенную к самой основе поведения и жизни человека в доме, и найти ту инвариантную систему предметного окружения, в пределах которой и совершается все многообразие жизненных ситуаций, протекающих в стенах квартиры.

Тенденция создания инвариантных основ жилища существенно отличается от стремления к многофункциональности предмета, традиционно понимаемой как его возможность выступать в различных качествах: шкафу быть одновременно столом, кофеварке — кофемолкой и т. д. Сейчас изучаются не столько предметы и потребность в них, сколько само поведение человека, исторически сложившиеся формы его в связи с предметным окружением. На их ос-

нове современные дизайнеры пытаются создать свою жилую среду, максимально освободив ее от обилия предметов.

Символом предмета, системы обслуживания, к которым сейчас стремятся современные дизайнеры, вполне могла бы стать деревенская, причем русская печь. Она одновременно может варить, обогревать, на ней могут спать, под ней — держать цыплят, а внутри — даже мыться, — и все это сочетается в одном предмете и, главное, в одной форме. Печь — это сейчас идеальный образец предмета, которому пробуют подражать не только в принципе, но и по форме и образу. Сооружение, подобное такой «печке», можно видеть, например, и в интерьере Оливье Мурге («Визиона-3»), где оно служит «квартирой» ребенка, позволяя все «должное» превращать в игру.

С особой откровенностью интерес к таким изначальным «протофункциям» жилья выразился в модели «Визиона-70» Вернера Пантона. Современное жилище представляется им как лабиринт разнообразных по форме и объему пространств, названных по-немецки «раумволлен», то есть — пустоты, дупла, норы, которые могут служить диванными, столовыми и т. д. Устраивая свое жилище, Пантон стремится создать среду, которая была бы и нейтральна ко всем конкретным ситуациям быта и одновременно до предела универсальна и полностью приспособлена ко всему, что определяет необходимость в доме.

Из всех трех вариантов «Визиона-70» — самая фантастичная утопическая модель жилища, и именно к ней больше всего подходит определение экспозиций «Визиона» как проектов жилища будущего. Более приемлема и приближена к современным проблемам третья «Визиона» 1972 года. Ее создатель Оливье Мурге, автор мебели для французских павильонов на международных выставках в Монреале и Осака, не бросается в крайности «автомобилизации» и абстрагирования, к которым тяготели Коломбо и Пантон. Его идеал скорее всего определяется желанием перевести все достоинства индивидуального загородного жилища в условия типовой городской квартиры многоквартирного жилого дома.

Иллюзия обладания всеми благами, которые предоставляет загородный дом, создается и светлой — в целом зеленой по колориту — общей гаммой интерьера, и ворсистой поверхностью ковровых покрытий, напоминающих луг, и «квартирным» бассейном, детской кабиной — «печью», и вообще обилием свободного места, которое можно использовать по собственному усмотрению.

Стремясь к свободной вариантности жилища, Мурге выступает с идеей «коллективного пространства». Как и во многих случаях, его квартира не расчленена на комнаты и лишена перегородок. На площади в 115 квадратных метров располагаются различные функциональные зоны, вид которых достаточно привы-

чен: здесь есть столы и мягкая мебель, и традиционная для современного интерьера модульная система. Однако он идет еще дальше — единому модулю подчиняются и плиты, которые укладываются в сетку архитектурной конструкции, и вся мебель, которая вставляется в пазы, образуя почти «литую» единую систему.

Хотя в интерьере Мурге обычное и необычное уравнивается, ему все же удается добиться изменения бытовой характеристики интерьера. Для семьи, которая будет жить в его квартире, идеал — уничтожение изнуряющего и оглушающего домашнего труда. Его кухня, например, это не обособленная «аппаратная» комната, а небольшая открытая зона, в меру снабженная бытовыми механизмами, непосредственно примыкающая к месту, где можно пользоваться столом, удобно разместившись на диванах. Привлекательная картина быта, нарисованная французским дизайнером, рассчитана на демократичное решение проблем домашнего хозяйства и, конечно, на высокоразвитое бытовое обслуживание вне дома.

При всем различии вариантов, «Визиона» выразила, прежде всего, стремление к сугубо новому и стерильно современному типу оформления жилища. Она продолжает ту политику в области интерьера, которая возникла в 50-е годы и обозначила полный разрыв с нормами бытующего интерьера и его различными традициями. В своем тяготении к абсолютной новизне «Визиона» представляет как бы следующий этап развития модульного стиля, который, однако, несмотря на то, что совершенствуется почти 20 лет, вызывает все более критическое отношение. От его одобрения публика, и особенно элитарная, уже давно стала переходить к полному разочарованию, обратив свои симпатии к старым, традиционным, хаотичным и обжитым формам. Объективных причин было достаточно. Новый тип интерьера не понравился своей утомительной стерильностью, не допускающей случайностей. Его принципиальная статичность проявлялась в жесткой, заранее predetermined системе интерьера, не способной принять какие-либо изменения.

И хотя все претензии быстро замкнулись на увлечении антиквариатом, превратившимся в моду, все же здесь была заявлена своя особая программа. Она выражала не просто стремление сохранить «связь времен», но и отстаивала возможность естественного развития интерьера, его подвижность и в целом функциональную многоплановость. Логическим продолжением этих тенденций явилось более внимательное отношение к реальным бытовым ситуациям, традициям и заведенным порядкам. Несмотря на их кажущуюся случайность, стихийность и необоснованность, их начинают воспринимать как ту единственную правомерную среду, изучение закономерностей которой представляет особо ценный материал для современного проекти-

рования. Эти позиции составляют сейчас существо социальных исследований в области архитектуры, возглавляемых, например, известным французским этнографом, историком культуры и социологом Шомбаром де Ловом, или определяют зарождающееся в ФРГ движение за пробуждение инициативы масс в проектировании жилища. Их влияние ощутимо и в современном декоративном искусстве, где, несомненно, в связи с критикой утилитаризма возникла сложная ситуация, связанная с усилением интереса художников к созданию декоративных вещей. Раскрывается сложная и многоплановая связь предметов с жизнью. Они все больше становятся разнородными по своей бытовой функции: одни из них превращаются в сугубо подарочные, другие — в чисто утилитарные, третьи — в украшающие, создающие эмоционально-образный характер среды и т. д. Возникает свой круг предметов современного быта. Одновременно в декоративном искусстве усиливаются и тенденции, которые вызваны необходимостью разработки стилистических основ предметного единства, отвечающих новой функциональной программе. Именно это составляет сейчас существо его развития и имеет прямое отношение к формированию конкретного облика современного предметного окружения. Без внимательного учета и анализа этого плана творческих исканий, которые идут в повседневной практике различных видов современного предметного творчества, разработка перспектив современного жилища не может вестись нормально. И только взаимодействуя с ним, реагируя на него, намеченное, перспективное может стать реальным.

При оценке выставок «Визиона» можно обратить внимание и на то, какое значение они приобретают на страницах архитектурных и дизайнерских журналов. Из конкретного, вполне реального экспоната фирмы «Байер АГ», производящей синтетические материалы для строительства, выставки «Визиона» превращаются в исходный материал для сложных теоретических обобщений, столь характерных для современных журналов типа «Domus», «Design», «Architektur und Wohnwelt» и т. д., которые стараются перейти от отвлеченных построений к конкретности собственно художественной проблематики. Постепенно экспозиции «Визиона» становятся своеобразным символом выставочного решения. Их даже включают в другие выставки. Так было, например, сделано на «Евродомус-4» (Турин, 1972), где интерьеры Мурге были показаны еще раз. Там они демонстрировались и как конкретное решение, и как новый принцип модели современного жилища.

Социальный дизайн Ги Бонсипа

«Чилийский эксперимент» Ги Бонсипа, начатый им в январе 1971 года, чилийским летом, привлекает сегодня внимание дизайнеров всего мира. И не только потому, что Бонсип, подобно Томасу Мальдонадо, работающему в Италии, Клодту Шнайду, перешедшему в Институт окружающей среды в Париже, пытается еще раз, но в иных условиях продолжить и проверить начатое ими в Ульмской школе. Да, их всех объединяет одно — резкая социальная направленность в дизайне, протест с помощью проектных сил дизайна против хаоса форм и несправедливости распределения продуктов в «обществе потребления». Особенностью сегодняшней работы Бонсипа является то, что он хочет применить выработанные методы проектирования в условиях социального обновления хозяйства в Чили. Насколько реальна эта задача, есть ли какие-либо достижения (ведь высказано и декларировано этой группой людей очень много), — таковы вопросы западных дизайнеров, сопровождающие сообщения о «чилийском эксперименте».

И вот в конце 1972 года, почти одновременно, в ряде журналов по дизайну была напечатана статья Бонсипа «Дизайн в Чили», где он обосновывает свое понимание проблемы. Интересно, что она во многом корректирует и уточняет его же положения, высказанные им в книге «Дизайн в развивающихся странах», где он имел в виду «третий мир» как некое отвлеченное понятие. Если там главное внимание было уделено абстрактным вопросам сохранения окружающей среды, роли дизайнеров в переходе слаборазвитых стран к ультрасовременному техническому производству, то здесь на первое место выступает конкретная цель — проектировать в исключительных условиях Чили, когда в результате выборов 4 сентября 1970 года к власти пришло правительство народного единства Сальвадоре Альенде и были провозглашены принципы социального преобразования страны.

Если в своей книге Бонсип с горечью отмечал: «Роль дизайна в капиталистическом обществе подобна роли Красного Креста в военное время. Он способен исцелить некоторые болезни капитализма, но отнюдь не самые серьезные. Он ставит себе целью завуалировать и приукрасить отдельные частности; поднимая настроение, он продлевает существование капитализма, подобно тому, как

Красный Крест продлевает войну», — то теперь перед дизайном открывается иная альтернатива: борьба с пережитками капитализма в условиях власти народного единства. Бонсип всегда отличался радикализмом по отношению к чисто художественным вопросам. Сам занимаясь проектированием, будучи художественно одаренным человеком, он боится вплотную затрагивать художественные проблемы, очевидно, во многом из-за дискредитации самого понятия искусства на Западе. Это он в 60-х годах наиболее четко сформулировал лозунг Ульмской школы, говоря, что она «придает большие значения рассмотрению отношения дизайна к науке, нежели вопросу отношения дизайна к искусству». Он не раз подчеркивал, что дизайнер не имеет права пытаться отразить свою индивидуальность в произведении дизайна, ибо у него тогда не останется сил и возможностей для борьбы за функциональное и общественное назначение изделия. Конечно, с таким отрицанием ведущей силы художественного творчества нельзя согласиться. Вряд ли такая самоликвидация искусства идет на пользу дизайну. Почему же тогда его теории и работы могут представлять интерес в искусствоведческом плане? Вероятно, потому, что такое «фрондерство», скорее всего, рассчитано на тех, кто понимает, о каком искусстве в капиталистическом обществе идет речь. В публикуемой ниже статье Бонсипа подчеркнута политэкономическая тематика. На первый взгляд, она еще дальше от художественных проблем дизайна, чем в его предыдущих работах. Но это не так.

Социальный заказ художнику, разбираемый Бонсипом на примере Чили, как бы вынесен за скобки тех центростремительных художественных усилий, которые необходимы для достижения поставленных целей. Именно эта синтезирующая сила, присущая подлинным художникам, позволяет выполнить то, что он уже отмечал в книге «Дизайн в развивающихся странах»: использовать опыт изготовления товаров, привезенных туда из развитых стран, учесть все особенности местного производства, приспособить разбираемые образцы для конкретных нужд страны и, наконец, создавать собственные проекты на основе консолидации национальных и лучших международных тенденций в дизайне. Конкретная работа Бонсипа в Чили заключается в следующем: группа из восьми человек при Исследовательском технологическом институте в Сант-Яго (Бонсип, Г. Капдевила, Г. Синголези, П. Доманчич, Ф. Шультц, Р. Валькер и В. Земп) стала разрабатывать проекты изделий, рассчитанные на большие тиражи и предназначенные для широких слоев населения. Среди них мебель «Базiskonsum» — предельно простой формы из местных пород дерева — по заказу министерства жилого строительства. Задача сводилась к снижению себестоимости, облегчению технического исполнения и соз-

данию грамотной, чистой композиции на основе последних достижений мирового дизайна. Далее идут пром-графика и визуальные символы, в которых чувствуется влияние Ульмской школы и современных тенденций к лаконичным, мягким по очертаниям формам. В проектах посуды из керамики им удалось 25 элементов формы свести к 9 элементам — при сохранении эстетической выразительности всего набора, что удешевило сервиз и очистило его внешний вид от ненужных излишеств. Сюда же можно добавить и набор игрушек для детей («парк» самых разных машин из дерева), а также «серьезные» проекты для сельского хозяйства, например, сеялки с расчетом на реальные возможности чилийской промышленности. При этом Бонсип подчеркивает, что весь проект был выполнен и внедрен всего за 10 месяцев.

Хотелось бы отметить также, что в публикуемой статье Бонсип пытается разобраться в движущих основах дизайна, прямо говорит о необходимости заинтересовать в проекте самих исполнителей — рабочих, стремится к созданию теории дизайна, свободной как от схематизма абстрактных построений, так и от легковесности вкусовых предпочтений. Она представляет собой яркий образец литературы по вопросам дизайна, адресованной прежде всего художественным кругам, которым автор объясняет некоторые основные положения своей профессии.

В. Аронов

Дизайн в Чили

Ги Бонсип

Истоки альтернативы

Как совершить многотрудный переход от общества, обезображенного шрамами капиталистического прошлого, к его гуманистической противоположности? Это возможно, если практика и основные цели промышленного дизайна будут ориентированы по новому пути. Отсюда очевидно, что сегодня в Чили любая дизайн-политика должна быть подчинена не просто каким-то восстановительным задачам, а тесно увязана с общехозяйственной и социальной политикой. В качестве решающих для нее можно выделить четыре фактора:

1. Правительственные меры по уравниванию различных групп населения с целью преодолеть экономическое неравенство членов общества (повышение зарплаты при одновременном замораживании цен).
2. Перевод важнейших предприятий тяжелой и перерабатывающей промышленности в сектор общественного производства.
3. Коренные политэкономические изменения, то есть, насколько возмож-

но, ликвидация господства коммерческих интересов в пользу самого потребления.

4. Введение новых способов распределения продукта при сокращении обычного, рыночного способа (например, бесплатная раздача школьникам обуви и одежды).

То, что изложено в третьем пункте, ведет к серьезнейшему перевороту в современном дизайне. Чтобы пояснить его, разберем некоторые теоретические положения о связи потребительской и меновой стоимости.

Пропась между потребительской и меновой стоимостью

«В меновой стоимости потребительская выступает уже только как наживка» (В. Ф. Хауг «Критика товарной эстетики»).

Гегель называл буржуазное общество системой потребностей. На антропологическом уровне ей соответствует система таких явлений, которые физически могут удовлетворить эти потребности, а на уровне политэкономии — система товаров, особых транспортных средств для реализации капитала. Как только встречаются владелец средств производства и торговец-потребитель, сталкиваются совершенно противоположные интересы, и продукт, в качестве товара, распадается на две составляющие: потребительскую и меновую стоимость. Согласно железному закону рынка, владелец средств производства стремится поднять меновую стоимость, а торговец-потребитель — понизить ее. И под сенью этих плюса и минуса нечто подобное происходит и с потребительской стоимостью. Такова логика товарной системы.

Двойственность в формообразовании изделий

«Автомобиль: суть эргономическая, а форма основана на психосексуальных мотивациях человека» (С. Беер «Операциональные исследования как открытие»).

В 20-е годы фирма «Дженерал Моторс» совершила почти коперниковский переворот, выдвинув лозунг «стилизация прежде всего», сыгравший решающую роль в создании потребительской стоимости. Так они выиграли битву у конкурента Генри Форда, следовавшего лозунгу «инженерия прежде всего», который постоянно улучшал все одну и ту же стандартную черную модель.

Если формулу экономического успеха считать критерием правильности подхода, то «Дженерал Моторс» была права. Раздробление проекта на две составляющие — нечто «техническое» и «эстетическое» — лишь усиливает противостояние того, кто добивается увеличения потребительской стоимости, и тех техников, которые распространяют на продукт «язык потребительской стоимости» (В. Ф. Хауг). Итак, они — именно те техники, с помощью которых возникают формы изделий, производящие оглушительное впечатление, необходимое для мотивировки покупки. В капиталистическом обществе любые эстетические новшества имеют отношение только к внешней оболоч-

ке товаров. Правда, существуют и другие формы вмешательства. Но их нельзя использовать столь же активно. И вот почему.

Эстетические нововведения дешевы, вероятно, это самый дешевый вид нововведений. Вводя вкусовые факторы — не слишком обременительные хлопоты — и используя их, в конце концов, достигают пышных результатов, не очень-то мобилизуя остальные силы.

В соответствии с новыми потребностями в обществе переходного периода эстетика больше не испытывает давящего господства коммерческих интересов и обретает реальную основу в стремлении к новому, имея дело непосредственно с потребительской стоимостью. Здесь проявляется основное различие между эстетикой, подчиненной росту меновой стоимости, и эстетикой, направленной на улучшение самого продукта. В этом суть связи эстетики и политической экономии.

Героические устремления функционализма самых разных видов сводились к провозглашению с необычайной последовательностью в теории и этике дизайна эстетического в самой основе продукта. Их тезис был: оптимальная функциональность, насколько она вообще возможна, обязательно приводит к удовлетворению эстетических потребностей. Поскольку эстетическое связывали с соответствующим функциональным содержанием (это понятие в технических кругах представляет собой нечто аналогичное понятию потребительской стоимости в политической экономии), иногда высказывали опасения, что эстетическое, застряв на экипировке потребительской стоимости, может подпасть под диктат коммерческих интересов. И сегодня становится ясно, что неправильно выводить эстетическую ценность только из соответствующих принципов целесообразности. Такие попытки найти точку опоры для дизайн-эстетики справедливы лишь в сфере потребительских ценностей.

Потребление вообще — Потребление — Конкретное потребление

Список человеческих потребностей страдает довольно серьезными недостатками: в основном они сводятся к потребностям и устремлениям, не соответствующим хозяйственным и технологическим ресурсам, необходимым для их удовлетворения. Экономист Ф. Хинкельаммерт предложил определение, охватывающее их в целом — это основное потребление, связанное со всеми имеющимися и активно используемыми ресурсами страны. Согласно его определению, это такое потребление, которое промышленность может обеспечить для населения. Итак, с одной стороны, объединим все продукты — так называемые «канаста популяр» (совокупность основного потребления), а с другой стороны, выделим элементы потребления, включая сюда потребление безработных, пролетариата и сельскохозяйственных рабочих. При этом речь идет о продук-

тах первой необходимости, не говоря уже о питании; предметы роскоши, благодаря их высокой стоимости, составляют высшую сферу потребления. Говоря о продуктах первой необходимости, мы имеем в виду мебель, предметы домашнего обихода, упаковку, архитектурно-строительные элементы, средства транспорта и одежду.

Возникают два способа деления: во-первых, продукты, проектируемые по определенному количественному принципу, который можно выразить так: «важнее не **что** это, а чтобы на всех хватило»; во-вторых, виды потребления, планируемые и развиваемые для удовлетворения класса, владеющего промышленностью и в целом лучше удовлетворяющего большинство населения.

Благодаря контролю над важнейшими сферами тяжелой и перерабатывающей промышленности второй путь становится более реальным. Конечно, проектные резервы в стране очень малы. Чтобы был эффект, надо добиваться, чтобы рабочие на предприятиях сами включались в процесс проектирования того продукта, который они изготавливают.

Еще одна сторона основного вида потребления

Параллельно с проектированием продуктов первой необходимости остается и в будущем останется проектирование предметов роскоши. На первый взгляд, кажется странным, что в стране, намечающей переход к социализму, будут способствовать узкоклассовому потреблению, вместо того чтобы развивать четкую единую программу, рассчитанную на всех. Критика максимализма представляет здесь собой двоякую критику проявлений реформизма и мелкобуржуазного оппортунизма. У них действительность подменяется схемой, созданной на основе чистой теории. Бескомпромиссная стратегия вступает в противоречие с современными возможностями. Проектирование и выпуск предметов роскоши — это плата за многоклассовую систему, в которой высшие покупательные силы оставляют себе любую лазейку или возможность для этого. Кроме того, существует и изготовление продуктов на экспорт, особенно в пределах так называемого «андского рынка» (своеобразный общий рынок, куда входят Чили, Боливия, Перу, Эквадор и Колумбия).

Копировать в дизайне?

Наряду с уже описанными двумя группами продуктов существует и третья группа: выпуск изделий со старыми капиталовложениями. Большое количество производимых продуктов подчиняются правилам, выработанным в процессе долгого развития и мобилизации крупнейших финансовых сил. Чтобы быстрее освоить необходимые технические возможности и средства, самым простым, на первый взгляд, представляется копирование импортных изделий. Однако вскоре становится ясно, что такая стратегия оборачивается химерой. Стратегия подражания основана на

двух неверных предпосылках: во-первых, смешивают производственные и технологические факторы (например, известно, с какими трудностями сталкиваются при соблюдении необходимых допусков в деталях механизмов, на какие идут издержки); во-вторых, обожают заграничную продукцию, думая, что она олицетворяет техническое совершенство и соответствует потребностям страны. Но заграничные товары созданы в иных условиях и для других надобностей, чем те, которые характерны для подражающей им страны. Кроме того, существует и техническая трудность точно и удачно скопировать заграничный образец (имеющиеся в распоряжении материалы, парк механизмов, рабочая сила, качество исполнения и т. д.).

Отсюда следует, что надо придерживаться другой стратегии технологического приспособления. Оно может быть двояким:

1. Заграничные изделия всячески приспособляют к технологическим возможностям осваивающей их страны: их модифицируют, делают пригодными для выпуска с помощью имеющихся ресурсов. В действительности это ведет к развитию так называемого ре-дизайна, с помощью которого и можно добиться тех или иных отклонений.

2. Заграничные изделия должны отвечать специфическим требованиям потребления, вытекающим из условий страны, то есть особому критическому анализу должны быть подвергнуты их функциональные особенности, соответствие функциональным требованиям, пригодным для этой страны. В обоих случаях заграничное изделие выступает только в качестве исходного пункта, и его нельзя просто копировать как нечто конечное.

Организационные предпосылки для развития дизайна

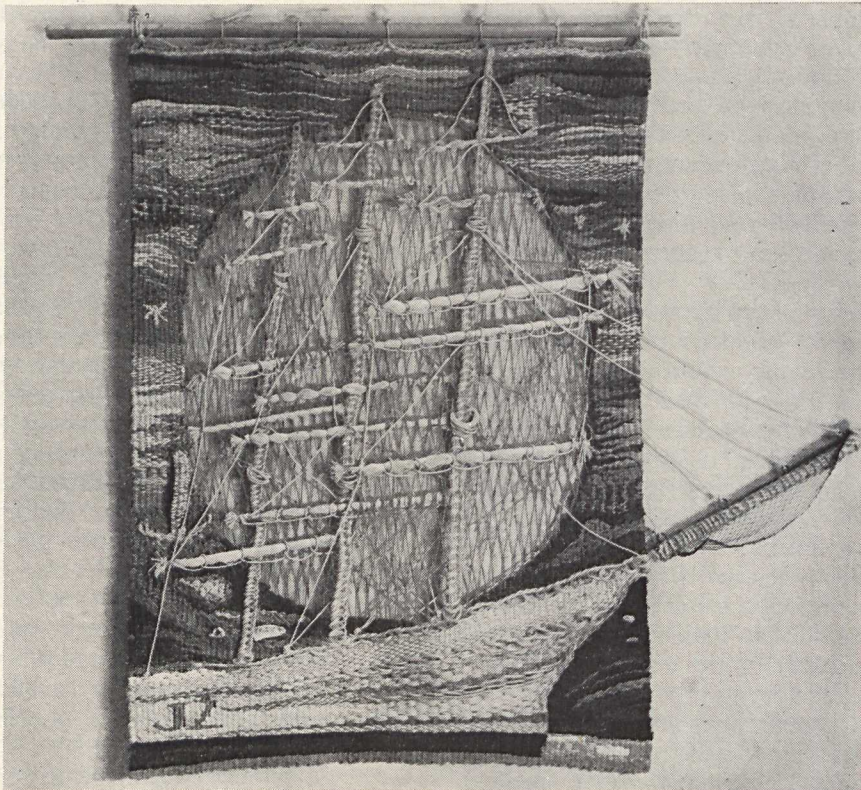
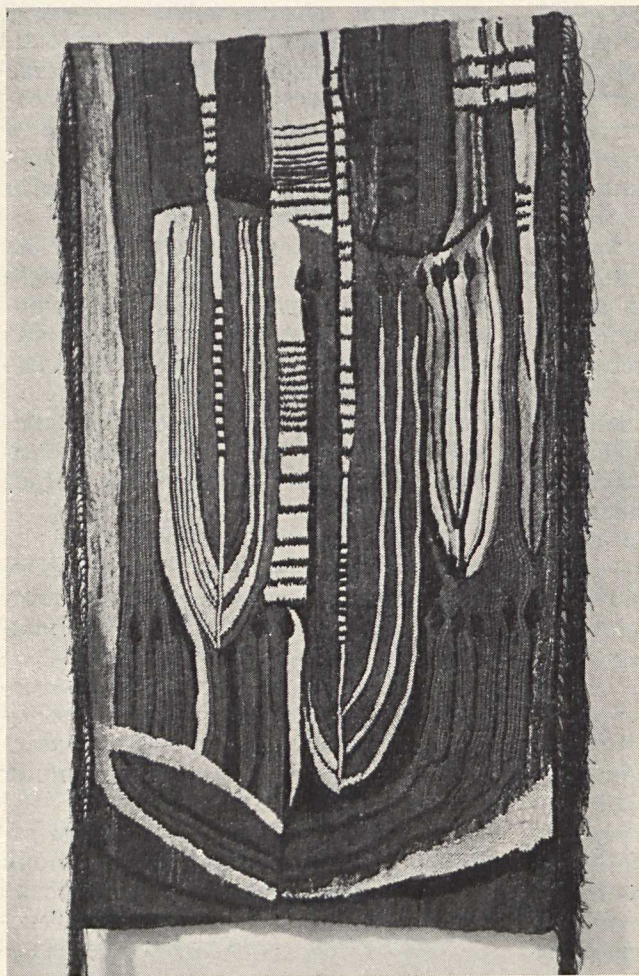
В январе 1971 года при Исследовательском технологическом институте в Чили была организована группа промышленного дизайна для проектирования изделий, выпускаемых прежде всего на государственных предприятиях или таких, которые должны перейти в общественную собственность. Со временем в группе стало работать восемь дизайнеров и инженеров.

Некоторые из проектов уже выполнены. Сейчас проектируются следующие: пластмассовая тара для транспортировки рыбы, стереоприемники для экспорта, портативные проигрыватели для внутреннего рынка, приспособления для приготовления молока из порошка (по программе, согласно которой ежедневно 800 тысяч семей будут бесплатно получать молоко для своих детей).

Из тех теоретических соображений, которые были здесь высказаны, ясно, что центральным аспектом в дизайне становится повышение потребительской стоимости продукта, а не его рыночной цены.

Журнал «Form», № 2, 1972.

Перевод В. Аронова



Мастерская гобеленов в Варшаве

В. Савицкая

ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ СТОЛЬ же стремительно и энергично вывело на международную арену польскую школу гобелена, как предшествующее — польскую школу плаката. При всем своеобразие и непохожести этих жанров здесь можно усмотреть несомненную закономерность. Ведь оригинальная художественная школа — это всегда высокий профессионализм мастеров, вобравших лучшие достижения прогрессивного международного опыта, плюс крепкая традиция национальной культуры.

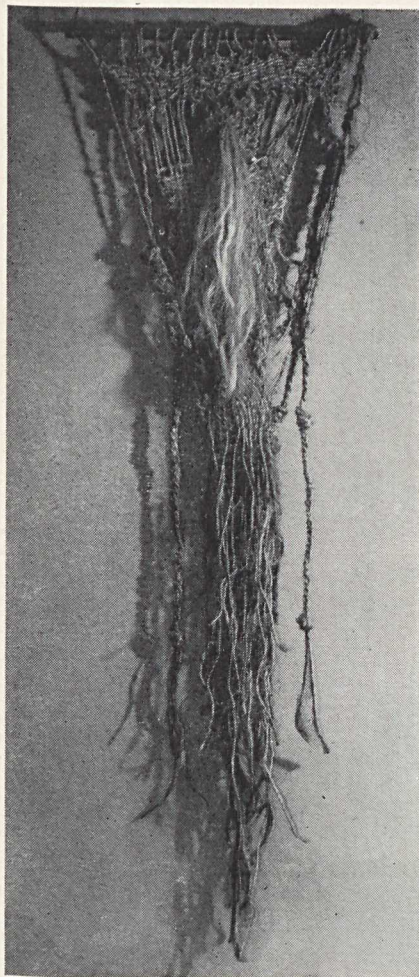
«Хотя польские плакаты часто выходят за пределы своей страны, они всегда остаются исключительно польскими и никогда не следуют тому безликому стандарту, что распространен ныне во многих странах мира». Таким увидел польский плакат представитель другого жанра и другой яркой национальной школы Жан Пикар Леду, один из крупнейших художников современного французского гобелена. Продолжая его наблюдения, мы могли бы заметить известные родственные черты, отмечающие и плакат, и гобелен Народной Польши: безграничную щедрость фантазии, монументальную крепость построения целого, динамику цвета и, главное, особый метод видения сущности явлений, одновременно драматичный и поэтический. Это — общее, то, что входит в достояние национальной школы. Если же попытаться найти определение специфики польского гобелена, то наиболее краткое будет, пожалуй, и наиболее точным: синтетичность пластического образа. За этой краткостью — десятки и сотни эксперимен-

тов, которые всегда ставятся очень широко и ведутся параллельно в нескольких планах: живописные искания постоянно вступают в сложное взаимодействие с фактурными, а внимательное изучение приемов народного ткачества ничуть не мешает созданию дерзких пространственных конструкций, обнаруживающих бесспорное знакомство с самыми современными архитектурными концепциями. И все это — итог упорного труда большого коллектива польских художников гобелена.

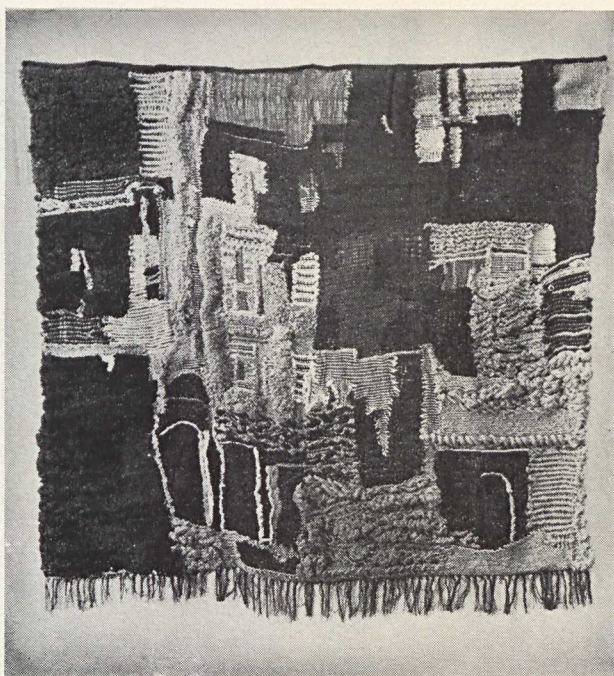
Деятельность польских художников гобелена сосредоточена в основном в трех городах — Варшаве, Кракове и Лодзи. Летом прошлого года московские зрители имели возможность познакомиться с экспозицией польских гобеленов*, авторами которых были представители наиболее активного художественного центра — Варшавского округа. Почти каждый из этих художников или, точнее, художниц (из 31 экспонента лишь один автор — мужчина, что, кстати, показательно для этой области творчества в Польше) уделяет гобелену не все свое время. Многие преподают в художественных школах и вузах, некоторые работают дизайнерами и лишь немногие имеют собственные мастерские. Тем не менее, «одна, но пламенная страсть» каждого из них — именно гобелен, и в него вкладывается весь талант и творческая мысль. Надо сказать, что, как правило, они выполняют свои гобелены собственноручно, и здесь на помощь приходит Союз польских художников, предоставляющий им для этого государственные мастерские (сырье художники добывают сами).

* Выставка была открыта в июле-августе на Кузнечком мосту, 20

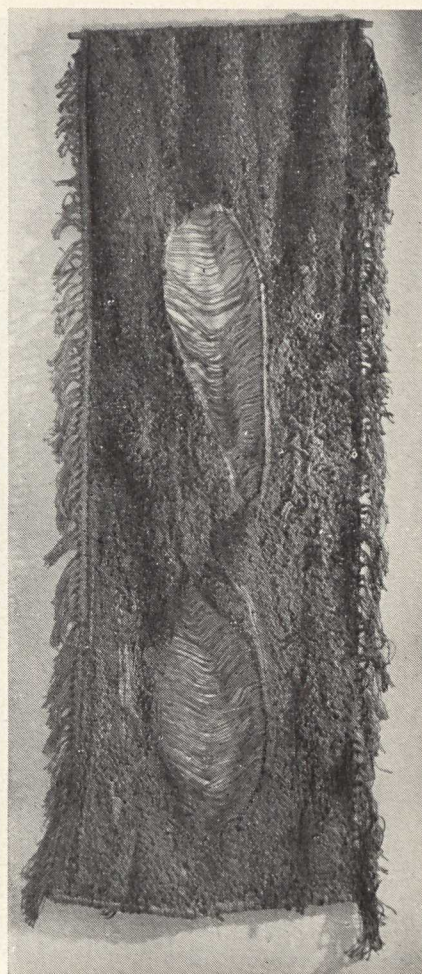
Е. Стефан
«Повелитель моря»



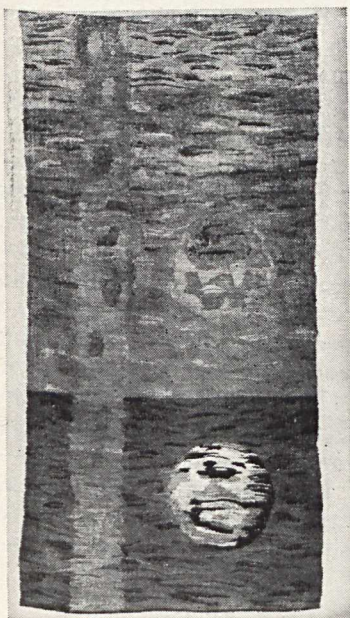
Б. Познаньская
«Темный пейзаж»



М. Пивоварская
«Волнение»



З. Матушак
«Цыганский идол»



На основе этого сотрудничества и возникла Экспериментальная мастерская художественного ткачества Варшавского округа при Союзе польских художников, отмечающая в этом году 25-летие своей деятельности. За четверть века члены творческой группы, объединяемой мастерской, неоднократно выставляли свои работы на персональных и групповых выставках в Варшаве, Вроцлаве, Лодзи, Сопоте и многих других городах Польши, а также за рубежом. На V Биеннале гобелена в Лозанне в 1971 году в числе призеров этого почетного международного смотра была и Алиция Седловская-Вишневская, одна из активнейших художниц этой мастерской.

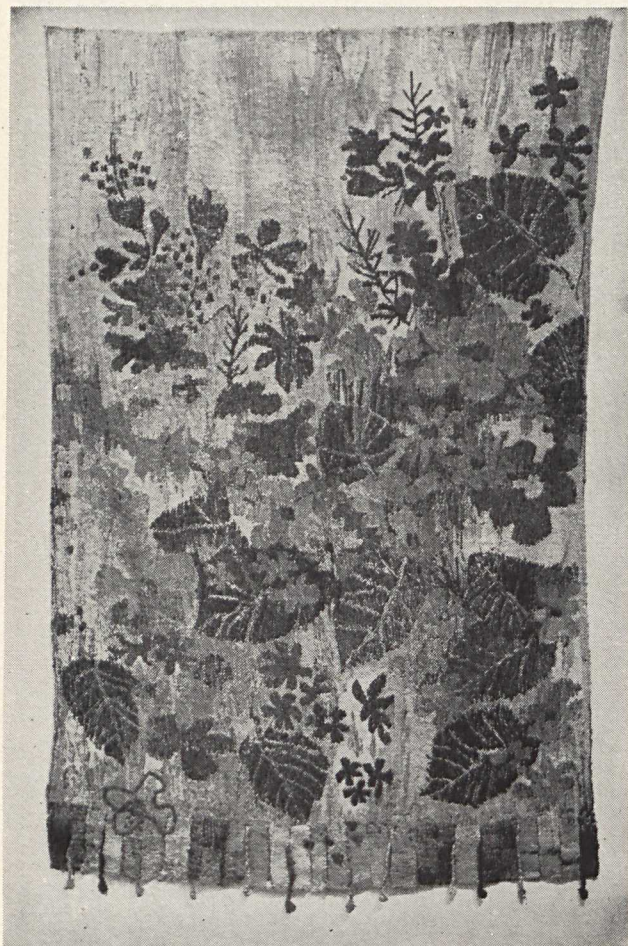
Большинство участников московской выставки — и, соответственно, самой творческой группы — составляют выпускники Варшавской Академии художеств, представляющие все поколения: и старшее, и среднее, и молодежь. Есть здесь и такие известные, пользующиеся широкой и заслуженной популярностью мастера, как Алиция Седловская-Вишневская, Мария Хойнацкая, Крыстына Пентковская-Бродская, и только начинающие свой творческий путь, как Агнешка Шафраньская-Рушчинская или Ева Стефан. Однако и самым искушенным, и самым юным нельзя отказать в избытке индивидуальной неповторимости: каждая из художниц сумела найти особую, только ей одной присущую творческую манеру, и каждая выражает свое восприятие мира самостоятельно, иначе, чем ее старшие или младшие коллеги.

Среди выставленных экспонатов были работы очень разные. Были панно, ма-

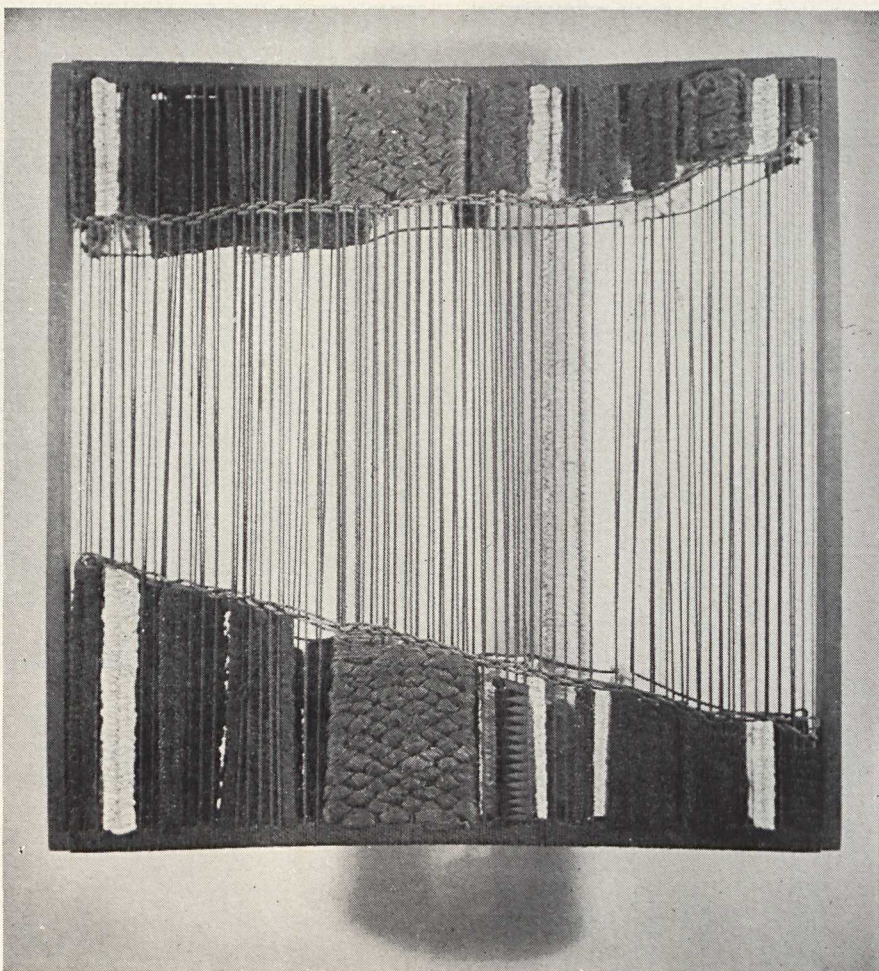
стерски выполненные в классических техниках художественного текстиля, близкие к совершенству по законченности композиции, колористической и фактурной изысканности («Карта Польши» Марии Хойнацкой, «Дар Поморья» Ядвиги Заневицкой, «Идол» Зофьи Цыганьской). Были эксперименты, временами очень далеко выходящие за рамки привычных представлений о текстиле, но всегда привлекающие внимание остротой и оригинальностью заложенного в них дерзкого открытия («Красные тени» Крыстыны Поличковской, «Солнце» Моника Пивоварской, композиции Агнешки Рушчинской и Евы Стефан). Но при всем различии оценок, было в этих гобеленах главное, объединяющее их достоинство: декоративные панно, рожденные сразу на ткацких кроснах, на основе лишь самых общих предварительных эскизов, сохраняют всю свежесть авторского замысла и всю непосредственность творческого процесса. И поэтому каждая из этих работ всегда остается уникальным произведением искусства, несущим печать руки художника. Даже если гобелен станет впоследствии образцом для серий (разумеется, малых), то все они будут разными — по колористике, деталям, рисунку. И в этом, несомненно, одна из самых сильных сторон творчества польских художников гобелена.

Заинтересованный зритель мог заметить на выставке, что буквально каждому из ее участников подвластны самые разные виды технологии ткачества: гобелен, ковер, сумах, килим, жаккард, ремизное ткачество, ткань двухполотная и броше, смешанная техника, ажур, аппликация, наконец, текстильный коллаж. Так мастерство ткача становится не преградой

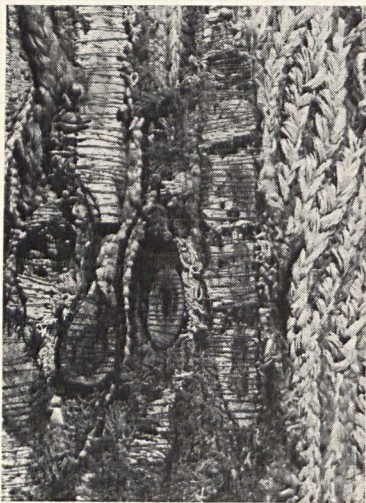
Я. Травинская
«Цветы»



К. Поличковская
«Красные тени»



А. Седловская-Вишневская
«Лесная фантазия»
(фрагмент)



на пути творческой мысли автора, а послушным инструментом, помогающим ее осуществлению. Это не совпадение и не счастливая случайность, а плоды превосходной профессиональной подготовки, полученной варшавскими художниками в стенах столичной Академии художеств. Счастливый случай, правда, все же имел место, и воплотился он в деятельности тонкой художницы и превосходного педагога Элеоноры Плютыньской, которая на протяжении многих лет была бессменным профессором Варшавской Академии художеств на кафедре художественного текстиля. Страстно влюбленная в народное творчество, Плютыньская всю свою жизнь посвятила двум благородным целям: неуклонному изучению народного ткачества и воспитанию молодых художников-текстильщиков. «Старинная техника ткачества, которая когда-то была распространена в древнейших государствах Мексики и Перу, и поныне бытует в деревнях северо-восточной Польши. Там я и выучилась этой технике, а потом передавала свои знания моим ученикам из Варшавской Академии», — часто повторяла художница. Именно Плютыньской обязаны своими успехами и бывшие воспитанники, вспоминающие свою наставницу с неизменным теплом и благодарностью. И те, чьи работы приносили триумф на международных выставках (как гобелены Иоланты Овидзкой), и те, чей более скромный, но столь же подвижнический труд экспериментатора создавал среднестатистический «высокий уровень мастерства» польской школы гобелена, — все они прошли школу Плютыньской. А главным ее достижением и гордостью был ее собственный метод,

основанный на изучении опыта крестьянских ткачих: «По отношению к обычным методам обучения пришлось все в корне переиначить. Прежде всего, вначале — работа в материале, руками, компоновка на ткацком станке. И только после того, как уже знаешь, что делаешь, берись за бумагу и карандаш».

Талантливому педагогу удалось осуществить великое дело своей жизни. Плютыньская сумела не только обучить своих воспитанников всем формальным приемам и навыкам профессионального мастерства, но и передать им живую традицию национального наследия, которую сохранило народное творчество. В творческой силе этой живой преемственности — источник блистательных сегодняшних побед и залог будущих удач. Ибо, как вспоминает Мария Хойнацкая, профессор Плютыньская часто говаривала: «Основа ткачества — это ряд правил. Как дерево: чтобы расти, оно должно иметь корни; ведь если ветку просто воткнуть в землю, она вскоре завянет...»

За рубежом

Югославия

Польша

ТРАГИЧЕСКОЕ ЗЕМлетрясение, уничтожившее в 1963 году столицу Македонии Скопле, имело широкий резонанс во всех странах мира. Под патронатом ЮНЕСКО был организован и проведен ряд международных мероприятий по восстановлению города. В разработке планов застройки возрожденного города принимали участие архитекторы и строители всех стран. Недавно в Скопле было закончено строительство здания Музея современного искусства, воздвигнутого по проекту трех крупнейших польских архитекторов — Вацлава Клышевского, Ежи Мокшиньского, Эугениуша Вержбицкого. Этот авторский коллектив широко известен в Польше своей творческой активностью: за плечами каждого из авторов десятки побед на отечественных и международных конкурсах, множество оригинальных, новаторских проектов и уже

построенных зданий, прочно вошедших в историю современной польской архитектуры. Место для Музея современного искусства в Скопле выбрано очень продуманно, поэтому оно превосходно вписывается в ландшафт. Здание мраморно-белой доминантой возникает на вершине холма над рекой Вардар, невольно заставляя вспомнить акрополи Древней Греции. Ниже по склону холма теснятся красные крыши, купола и минареты старого города, по другую сторону реки раскинулась обширная территория новостроек. Гармоническая связь архитектуры с ландшафтом — главная исходная позиция, от которой отталкивались в своей работе архитекторы. И извне, когда смотришь на музей с разных точек в самом городе, и изнутри здания, когда бетонные опоры первого этажа здания кажутся современ-

ными рамами далеких перспектив старого и нового Скопле — всегда очень ощутима неразрывная связь здания со всем городом. Принцип пространственной архитектурной формы доминирует и внутри здания. Цокольный этаж почти весь сквозной, лишь часть его застеклена; здесь разместились экспозиция скульптуры. Цокольный этаж соединен с первым этажом, где находится галерея живописи и графики. Это постоянная экспозиция музея, сосредоточенная в основной части здания. Архитекторы делают акцент на этой функциональной части здания, составляющей его главный объем. Входная часть подчеркнута отделена от него — здесь находится зал сменных выставок и подсобные помещения. Как и во всяком музее, есть здесь и лекционно-просмотровый зал, и уютные уголки, где по-

хроника

выставки

Юбилейная
выставка
А. Паулана

В МУЗЕЕ ИСТОРИИ Латвийской ССР была открыта персональная выставка известного мастера латвийской народной керамики Андрея Паулана в честь его 75-летия. Паулан происходит из могучего рода народных гончаров Латгалии, который в последних трех поколениях дал этой области творчества двадцать мастеров. Двадцатые годы — пора художественного становления А. Паулана. Он научился готовить хорошую посуду для домашнего обихода, то есть тому, что умел делать его отец и самые известные окрестные гончары. Однако время требовало новых форм керамики. Нужны были декоративные вазы, подсвечники, сервизы. А. Паулан работал напряженно и самозабвенно. За год он делал десять-одиннадцать обжигов, закладывая всякий раз в печь по 700 сосудов, среди которых не было и двух одинаковых.

Неиссякаемая фантазия керамиста, поиск и создание новых форм и декора, колорита и глазури выдвигают его в число ведущих мастеров народной керамики. В 30-е годы в полной мере раскрывается пластическая выразительность его искусства. Изделия латгальского гончара появляются на местных выставках, а также за рубежом — в Севре, Хельсинки, Брюсселе, Париже (на Всемирной выставке 1937 года он получил золотую медаль), Берлине, Лондоне, Лейпциге. Они находят путь не только в музеи Риги, но также в знаменитые хранилища керамики в Севре, Дублине, Женеве. Пример мастера побуждает к новым творческим исканиям и многих его коллег — керамистов Латгалии. В середине 50-х годов были решены юридические и организационные вопросы, касающиеся деятельности народных керамистов. В эти го-

ды А. Паулан создает лучшие свои произведения, сохраняя преданность классическим традициям народного творчества, чувство стиля и художественный вкус. Взяв за основу формы посуды домашнего обихода и объемно трактуемые элементы геометрического орнамента, художник создал классические типы латгальских ваз, форм которых присущи ясность, целостность, характерная для глины мягкость. Наиболее значительным по объему и декоративной выразительности изделием латгальской керамики всегда считался подсвечник со множеством развилин. Для подсвечников А. Паулана характерны ясность композиционного построения, выразительность силуэта и монументальность форм. Наиболее ярко это проявляется в конусообразных подсвечниках типа «кровельки», где число развилин, распо-

сетители могут немного отдохнуть и подкрепиться. Думая о функциональности, прочности и комфорте, авторы не забывали и об изяществе. Ослепительная белизна гладкого, блестящего мрамора стен, видных издалека, вступает в сложную взаимосвязь с суровой шероховатостью бетонных опор, а широкое использование алюминия и специальных сортов стекла свидетельствует о чрезвычайно высоких стандартах исполнения. Небезынтересно заметить, что весь архитектурный комплекс музея, площадь которого свыше 30 тыс. м², был построен и сдан в эксплуатацию всего за 20 месяцев. Фонды музея были созданы главным образом благодаря дарам и пожертвованиям художников разных стран мира. Таким образом, этот прекрасный символ международной солидарности получил не менее великолепное архи-

тектоническое воплощение на земле Югославии.

*

НА ПРОТЯЖЕНИИ последних лет Всепольское общество культуры ведет планомерную комплексную работу по изучению быта польской деревни. Сезон 1970—71 годов был назван Годом искусства, итоги которого были подведены в специальном сборнике докладов, сделанных в Познани участниками симпозиума осенью 1972 года. Этот сборник-рапорт должен стать своего рода платформой для обстоятельного разговора с компетентными лицами об урбанистическом будущем польской деревни. Этот симпозиум — первое мероприятие такого масштаба и профиля в Польше. Участие в нем дало возможность художникам непосредственно познакомиться с насущными нуждами современной деревни в области урбанистики

и архитектуры. И, разумеется, симпозиум позволил завязать непосредственные контакты между художниками, дизайнерами и архитекторами Воеводской проектной мастерской, с одной стороны, и руководителями воеводства в области сельского хозяйства — с другой. Работа симпозиума состояла из трех частей. Вначале был прочитан ряд докладов, после чего участники симпозиума ознакомились с состоянием и перспективами развития нескольких крупных сельскохозяйственных комбинатов воеводства. Вторая часть включала серию исследовательских работ, проведенных дизайнерами — участниками симпозиума. Проблемы были поставлены самые разнообразные: анализ элементов сельского пейзажа; особые черты деревенского быта, характерные для данного воеводства; рельеф местности, зелень, вода,

план застройки деревни; хозяйственные комплексы (функциональная и эстетическая сторона); элементы, из которых komponуется жилое пространство; организация сферы услуг в деревне; труд и отдых. Результаты этих исследований нашли отражение в третьей части симпозиума, которой стала выставка проектов и фотодокументация. Итоги симпозиума свидетельствуют о том, что все проводившиеся до сих пор мероприятия в области урбанистики и архитектуры польской деревни носили неорганизованный и случайный характер, были лишены комплексного метода и рациональной концепции. Сплошь и рядом без всяких поправок в деревню переносились заведомо несовершенные, устаревшие проекты застроек небольших городков или предместий больших городов, что нередко приводит к полно-

му уничтожению естественной среды. В связи с этим возникает необходимость немедленно начать систематическую и постоянную разработку комплексной модели современной, социалистической польской деревни. Участники симпозиума предложили создать соответствующий научный центр или лабораторию, сотрудники которой занялись бы проблемой формирования материально-культурной среды в деревне. Такой центр или лаборатория могли бы быть созданы при какой-либо Академии художеств или при одном из научно-исследовательских институтов Министерства сельского хозяйства. Можно предполагать, что итоги первого подобного симпозиума, проведенного на высоком научном уровне, станут исходным пунктом для проведения широкой кампании за новую польскую деревню.

хроника

Ваза. Керамика.



Свиштулька. Керамика



*

ВОЕВОДСКИЙ СПОРТИВНЫЙ ЗАЛ в Катовицах — огромный объект общей кубатурой в 350000 м³. Он имеет три зрительных зала: главный зал, вмещающий от 5700 до 10700 зрителей, закрытый каток на 2500 мест и гимнастический зал на 400 мест. Кроме того, в здании имеются гостиница на 90 мест, ресторан, клуб, сауны, бассейн и помещение для лечебной физкультуры. Главный зал, диаметр перекрытия которого равен 126 метрам, размещен на территории, где ведется подземная добыча угля, что при подобных габаритах здания является исключительным событием в мировом масштабе. От всякого рода неприятных неожиданностей, которые могли бы возникнуть из-за такого расположения, здание «страхует» оригинальный метод кладки фундамента, восприимчивого к деформации грунта

и в то же время не переносящего эту деформацию на остальные конструкции здания. Авторы проекта — архитекторы Мацей Гинтовт и Мацей Красиньский, конструкторы Анджей Журовровский, Александр Влодарж и Вацлав Залевский, М. Гинтовт и М. Красиньский являются авторами многих серьезных проектов и лауреатами многих конкурсов; в частности, они получили первые премии за упомянутый спортзал в Катовицах, за универмаг в Лодзи, крытый каток в Гданьске (строится) и сельские комбинаты бытового обслуживания. Кроме того, М. Красиньский является также одним из соавторов варшавского «Суперсама». «Воеводский спортзал в Катовицах — единственный объект такого масштаба и назначения, выстроенный на территории Польши. Самым важным элементом

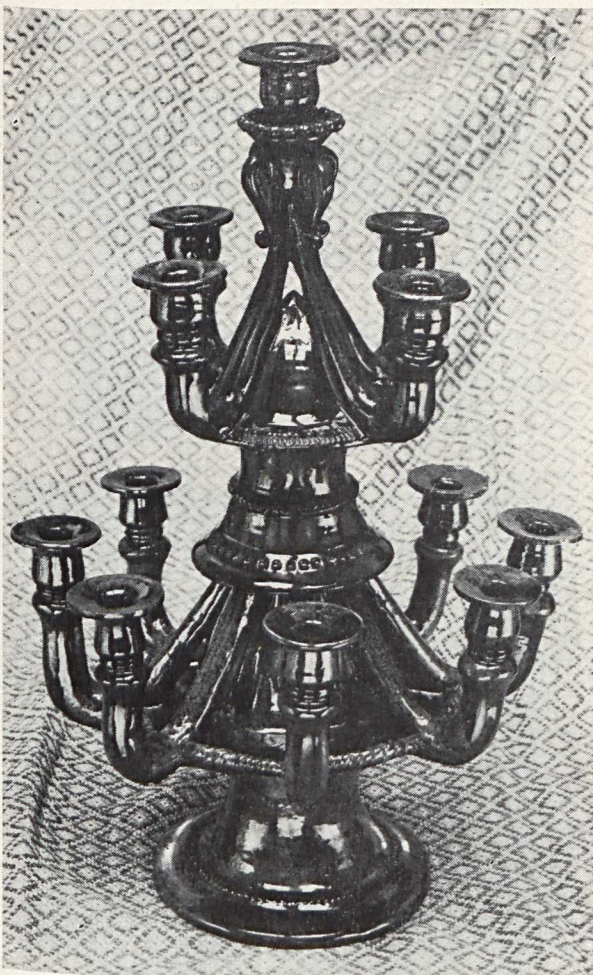
ансамбля является главный зал. Он спроектирован так, чтобы в зависимости от обстоятельств в нем можно было организовать самые разнообразные зрелищные мероприятия: спортивные игры, просмотр кинофильмов, эстрадные и цирковые программы, театральные спектакли; а в случае необходимости здесь же можно было бы провести съезд или конгресс, устроить выставку или ярмарку и т. д. Одно из важных условий трансформации зала — превращение в ледяное поле для хоккейных матчей. Эти необходимые предпосылки послужили отправным моментом для анализа требований, которым должно было отвечать оборудование зрительного зала. Ведь каждое из упомянутых зрелищ требует иного размещения мест в зрительном зале для того, чтобы все происходящее на арене было видно зрителям наилучшим

образом. Спортивные игры или цирковые программы одинаково хорошо просматриваются из любой точки зала, тогда как эстрадные концерты, спектакли и просмотры кинофильмов, так же, как конгрессы и съезды, требуют вполне определенного угла зрения. Приступая к работе над проектом, мы тщательно проанализировали наиболее характерные из уже существующих либо проектируемых комплексов подобного рода. В нашем проекте мы попытались сочетать достоинства амфитеатра круглого и прямоугольного, по мере возможности старались устранить их недостатки. Поэтому за основу был взят амфитеатр круглый, центрический в плане, в то время как прямоугольник арены опоясывает кольцо трибун. Трибуны для зрителей образуют перевёрнутый усеченный конус, который пе-

резрезывается плоскостью покрытия зала под некоторым углом к оси конуса. Благодаря этому приему сохраняются все достоинства и преимущества амфитеатра, не имеющего направляющей оси, и в то же время зрительный зал получил ощутимый акцент на определенном направлении. Таким образом, конфигурация главного зала стала решающим исходным пунктом решения основной массы здания. Форма и функция интерьеров также оказались подчинены основному архитектурному принципу. Сегодня, после окончания строительных работ и после проведения первых состоявшихся здесь программ, можно сказать, что мы шли правильным путем в наших поисках».

Хроника

Подсвечник. Керамика



ложенных в несколько ярусов, приближается к трем десяткам. Ручная работа здесь органично объединена с точением на гончарном круге. В керамике Паулана узоры стилистически выдержаны и в обобщенных формах несут отдаленные отзвуки миропонимания, присущего народному земледельцу. Однако Паулан создал импровизации этих узоров, легко процарапанная, свободно и плавно скользит по поверхности изделия, образуя неповторимую игру графических ритмов. Его геометрический рельефный орнамент берет начало в пластических свойствах глины. Он мягок, рельефно выразителен, игриво свободен. Часто в нем просматривается легкое прикосновение пальцев мастера. Весьма часто Паулан украшает свои работы, особенно вазы и кувшины, рельефными фигурками — уточками и лошадками,

собачками и зайчиками, создает сюжетные бытовые или сказочные сценки. Тут мастер дает полную свободу своей творческой фантазии, выразительно, но с оттенком гротеска повествует о народной жизни и делится наблюдениями за повадками животных. Тонкое чувство стиля помогает ему органично соединить фигурные композиции с формой посуды. Покой замыслов этих фигурных композиций сами по себе вызывают столь интересные и выразительные, что стремятся отделиться от предмета и превратиться в самостоятельные произведения декоративной малой пластики: мотивы народных сказок и бытового жанра — толоки, свадьбы, игры и танцы. Покрытые крестьянскими тягловатыми фигурами, вовлеченные в общее движение, становятся очень выразительными. К этим произведениям А. Паулана при-
мыкают также свис-

тульки — многоголовые лошади с былинными всадниками в седле, олени, уточки и другие домашние и лесные животные. В свое время эти свистульки-фигурки служили заставкой для детишек. Колорит работ, созданных А. Пауланом, декоративно звучен тонально нюансированными, живописными потоками. Неравномерное распределение красящего пигмента при относительно грубом его помоле, покрытие сухими глазуриями создают богатую структуру поверхности, раскрывают неисчерпаемые возможности интересных вариаций в колорите. Свой опыт и неиссякаемый жар сердца замечательный художник отдает молодой смене народных керамистов. Жизнь и керамика, искусство и правдивость для А. Паулана понятия неразделимые.

Я. Пулат

Т. Беспалова-Михалева
Декоративная ваза.
Фарфор. 1968



ВЫСТАВКИ

Два мастера фарфора

В ЛЕНИНГРАДЕ, в залах Елагина дворца в прошлом году состоялась выставка двух крупнейших художников Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова Т. Беспаловой-Михалевой и М. Моха. Эти мастера старшего поколения начали свой творческий путь в 30-е годы, когда мотивы строительства, развивающейся индустрии, народных праздников властно вторгались в прикладное искусство. Сервизы Мохы «Металл», «15 лет Октября» отражают в графически четкой, монументальной форме напряженную поступь эпохи. Эти традиции не забыты. Об этом говорят парадные вазы обоих художников, посвященные юбилейным датам последних лет: 50-летию Великого Октября и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Несмотря на общность истоков, постепенно складывается своеобразное художественно-образное виде-

ние авторов. Беспалова-Михалева любит передавать в фарфоре радость цветения, красочное богатство растительного мира. Тему многих ее произведений можно назвать «Баллада о цветке» (так художница обозначила один из сервизов). Такое ликующее цветение природы, тонкое изящество каждого цветка может передать лишь художник, который перенес все тяготы войны, блокаду Ленинграда и всем смертям назло продолжал трудиться, участвовать в выставках и защищать своим искусством жизнь. Поэтому среди большого количества Всесоюзных и Международных выставок (в Париже, Монреале и т. д.), в которых она участвовала, самые дорогие те, что состоялись в дни героической обороны нашего города. Искусство Беспаловой-Михалевой прежде всего жизнеутверждающее, оно приносит людям радость. За 40 лет на заводе

М. Валк
Декоративная скульптура.
Шамот



ВЫСТАВКИ

Прикладное искусство Эстонии в Москве

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ эстонских прикладников, которая была открыта в зале на Кузнецком, 20, продемонстрировала москвичам небольшую, но выразительную коллекцию, четко показавшую новые тенденции в декоративном искусстве Эстонии. В текстиле, бижутерии, керамике эти процессы не идентичны. Мастера гобеленов тяготеют к ослепительно-яркому локальному цвету, в истоках которого можно без труда узнать колорит вышивок острова Муху. Этот колорит более соответствует нашему стереотипному представлению о южном декоре, чем традиционным убеждениям в том, что северным искусствам подобает быть сдержанными в цвете. Миралда Паюмаа представила гобелен «Древний», пылающий красными, пурпурными, оранжевыми и малиновыми красками, в своей категорической яр-

кости сопоставимый с яростным колоритом полотен Рериха; аналогия подтверждена сюжетом — древний раскаленный корабль под алыми парусами плывет по огненному морю. Ювелиров, напротив, все более увлекает графика бижутерии, где архаичность сочетается со строгим и жестким геометризмом. В почти необработанных камнях акцентирована их природная «дикая» форма, в металле подчеркнута его холодность. Впрочем, есть и иное направление бижутерии: часть ювелиров отдает дань пышным и массивным украшениям прежних эпох. Художники, работающие с кожей, сейчас стремятся извлечь из своего материала романтический эффект, их шкатулки и переплеты книг и альбомов украшают ворох выпуклых цветов или неопределенный рельеф, напоминающий наплывы на коре

Т. Беспалова-Михалева
Сервиз «Букет».
Фарфор. 1970

М. Мох
Сервиз «Металл».
Фарфор. 1930



Т. Беспалова-Михалева
Блюдо «Кот в сапогах».
Фарфор. 1934.



Хроника

Л. Линнакс
Декоративные сосуды.
Алюминий, эмаль

Т. Ласс
Вазы. Шамот



Уголок экспозиции:
М. Мянни. Гобелен «Белеет парус»
М. Валк. Декоративная скульптура. Шамот
Х. Хуги. Декоративные скульптуры. Шамот



им. Ломоносова она создала много уникальных ваз, тарелок и сервизов и, кроме того, всегда увлеченно работала над образцами для массового производства. Удивительно изящными кажутся ее сервизы последних лет: «Доброе утро», «Букет», «Росинка», и даже не верится, что некоторые из них будут тиражироваться, пусть в небольшой серии, настолько уникально и изысканно их исполнение. В Беспаловой-Михалевой соединяются качества графика-рисовальщика и живописца. Представленные на выставке работы раскрывают многогранность ее творческого почерка: от красочности сервизов «Дачный поселок», «Чайпей» до сложной графики декоративных ваз по карельским и северным сказочным мотивам. Творчество Моха с начала 40-х годов связано с графикой, с оформлением книги. Мотивы древневосточ-

ных миниатюр стали появляться в его рисунках — иллюстрациях пером к книгам И. Орбели, Б. Пиотровского и восточному эпосу. Свою интерпретацию восточные мотивы получили и в сервизах «Весна», «Лани», «Ветвистый олень», отмеченных наградами на ВДНХ и Международной выставке в Брюсселе в 1958 году. В последних работах Моха восточная орнаментика временами сменяется русскими народными узорами. Иногда они сливаются в единую фантастическую, графически четкую и декоративно насыщенную роспись в сервизах «Русская гармонь», «Иван-да-Марья», «Русские напевы». Оба художника находятся в расцвете своих творческих сил, о чем говорят работы, выполненные в 1970—72 годах. Достижения этих мастеров старшего поколения показательны для всей школы ленинградского фарфора в целом.
И. Чиждова

рецензии

«Вязаные изделия»

Исследование К. Консина * сегодня выходит за пределы этнографии, поскольку в художественной жизни республики оно обретает большую ценность для прикладников и мастеров народного творчества. Традиции старинного орнамента возрождены в работах мастериц-вязальщиц Художественного фонда республики, производственных комбинатов и объединения народных мастеров «Уку». Появление такого систематизированного и основательного труда, дающего возможность не только ознакомиться с материалом (в альбоме содержится 170 черно-белых и цветных иллюстраций), но и узнать толкование первоначального смысла узоров, их исторический путь

* Калью Консин. Серия «Эстонское народное искусство» (на эстонском, русском и немецком языках). Таллин, изд-во «Runst», 1972

и трансформацию, зональное распределение — южная, северная, западная Эстония и острова, — важно и актуально. Автор книги, научный сотрудник Государственного этнографического музея в Тарту, использовал в основном материалы музея, в фондах которого хранится 3650 различных вязаных изделий из разных районов республики — узорчатые носки, варежки, чулки, наколенники, шарфы, куртки, шапки. К. Консин дает общую характеристику самобытному народному творчеству, отмечает его локальные особенности и художественную ценность композиций и цветовых решений. В эстонском вязании (ранние сохранившиеся образцы относятся ко второй половине XVII в.) преобладают геометрические узоры — полоски, ромбы, кружки. В изделиях XIX и XX вв. встречается раститель-

хроника

старого дерева. Что же касается эстонской керамики, то она рассталась с разумной утилитарностью, которую наследовала от бытовой вещи крестьянского обихода, и ринулась в декоративизм, пышный и праздничный. Наиболее характерно эта тенденция выражена в группе керамических сосудов с керамическими цветами Саймы Сымер. Сочетание крупной и цельной массы сосудов с живой и дробной структурой декоративных цветов (особенно сосудов и цветы, выполненные в полве цвета бронзы) создает впечатление роскоши и великолепия. Но «роскошь» и «великолепие», пришедшие вдруг в эстонскую керамику, корректированы все-таки строгим вкусом, который всегда отличал эстонских прикладников. Хенриете Тути и Мали Валк по-прежнему увлечены скульптурой, но сей-

час их произведения обрели большую монументальность при форме все более сложной и причудливой. Достойны особого внимания и монументальные белые вазы Тийу Ласс, декорированные графическим, очень красивым узором, напоминающим тщательные иллюстрации в книгах прошлого века, посвященных природе. Этот перечень тенденций в современном прикладном искусстве Эстонии не полон. Путь реминисценций, поиски соответствия новых форм формам, созданным в иные эпохи, в русле иных стилей, явственно ощутим в этой коллекции.
И. У.

находки

Находка в Меншиковском дворце

...ПОД МАССИВНЫМИ СВОДАМИ все выше поднимался холм строительного мусора, смешанного с голубой глиной, органическими и неорганическими остатками, с истлевшими костями и обломками штофов, с осколками керамики и кусками ржавого металла. Наконец лопата наткнулась на твердое основание, после тщательной зачистки которого обнажилась алая глянцевитая поверхность пола, расчерченного на квадраты и шестиугольники. Так было сделано одно из открытий в реставрируемом сейчас в Ленинграде первом монументальном здании города — Меншиковском дворце (1710 г.). Всего два вида кирпичей составляют рисунок. Четыре продолговатых шестиугольных кирпича замыкают кирпичный же квадрат. Многократно повторяясь, он создает оригинальную по рисунку декоратив-

ную поверхность кирпичного ковра. С раскрытием этого кирпичного пола на глубине до 70 см (а также первоначального уровня земли перед зданием — на глубине полутора метров от современной отмостки) изменились представления о нижнем этаже Меншиковского дворца: в начале XVIII века это был полноценный этаж с высотой помещений более трех метров; недаром в старинных документах он назывался не подвалом, а «первым апартаментом», в отличие от остальных — второго, третьего и четвертого. Встречался ли в истории архитектуры подобный по рисунку пол? Где, когда, из каких материалов? Многие месяцы кропотливых поисков привели к неожиданным и весьма любопытным результатам. Во время археологических раскопок Десятинной церкви в Киеве, построенной

ный орнамент, очень редко и зооморфные мотивы. Используя сравнительно небольшое количество орнаментальных элементов, народная фантазия создала бесконечное разнообразие узоров на изделиях различного назначения, в том числе на свадебных подарках. В сильно модифицированных, но устойчивых мотивах орнамента (волнистая линия, восьмиконечная звезда, петельчатый четырехугольник), а также в названиях и истолкованиях узоров, несомненно, нашли отражение древние магические верования и мировоззренческие концепции угро-финнов. Однако, фиксируя эти связи, автор не развивает вопросы семантики узоров и, очевидно, исходя из общей направленности издания, ограничивается описанием локальной специфики узоров и композиций. Об изделиях из текстиля у нас пишут

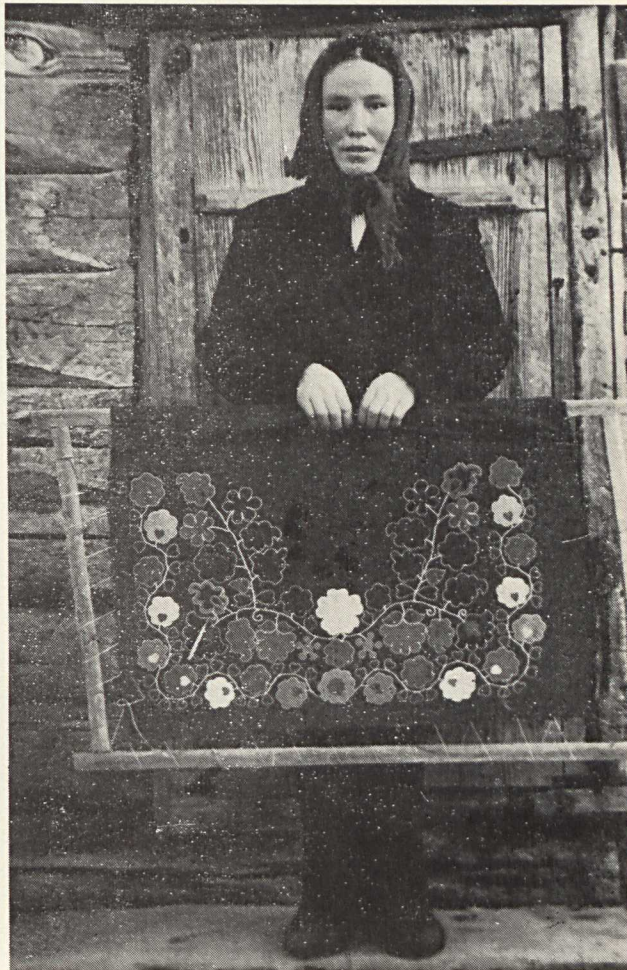
не часто. Еще реже обращаются к вязаным изделиям, да и то в плане практических пособий. А между тем, вязание — один из распространенных и интересных видов творчества у многих народов, оно отличается своими художественными особенностями, формами изделий и узорами. Вязаные изделия часто являются составной частью национального костюма, тесно связаны с его обликом. Что же касается костюма, созданного нашими модельерами, излишне напоминать еще раз, какое большое место в нашей одежде занимают вязаные вещи — шарфы, чулки, свитеры, жилеты, шапки, платья. В частности, именно таллинский Дом моделей дает поучительный пример того, как принципы народного вязания могут быть творчески переосмыслены и по-новому интерпретированы в одежде современного человека.

Н. Шкаровская

публикации

Башкирский тамбур

Мастерица тамбурной вышивки Рая Вильданова из дер. Ашаево Белокатайского района. 1971



хроника

После раскопок в Меншиковском дворце. Ленинград



в 996 году и впоследствии разрушенной татаро-монгольским нашествием, экспедиция профессора М. Каргера раскрыла фрагменты богатейших мозаичных полов разнообразного рисунка. Наиболее простым из них был пол, ячейка которого состояла из квадрата, замкнутого четырьмя шестиугольниками. Рисунок этого древнейшего на территории нашей страны каменного пола почти совпадает с полом Меншиковского дворца. Чем же он отличается? Во-первых, масштабом и пропорциями. Ячейка пола Десятинной церкви равна 20 см по диагонали, тогда как в Меншиковском дворце этот размер составляет 50 см. Шестиугольники пола киевской церкви по ширине приближаются к размеру стороны квадрата, а в ленинградском дворце квадратный кирпич в полтора

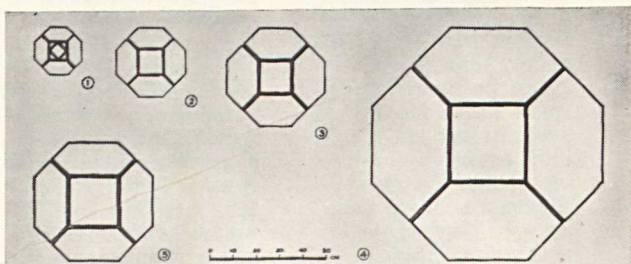
раза шире шестиугольного. Во-вторых, в квадрат мозаичной ячейки одного цвета вписан по диагонали квадрат другого цвета. Вслед за Киевом мозаичный пол подобного рисунка был обнаружен академиком Б. Рыбаковым при раскопках Благовещенского собора 1186 года в Чернигове. Ячейки черниговского пола еще более мелкие: всего 13,5 см по диагонали. Они состоят из небольших кусочков смальт разного цвета. Размер материала обуславливал и мелкий масштаб рисунка каменных полов из искусственных смальт и шифера в Киевской Руси. Пол подобного рисунка встречается и за границей. Так, в Венгрии, в мастерской майолики города Буды, около 1485 года был изготовлен изразцовый пол с размером ячеек 30 см по диагонали. Квадратные и шестиугольные плитки этого пола, покрытые свинцовый

Х. Сибгатов. Свадебная наволочка. дер. Кирикеево, Белокатайский район. 1956



хроника

Сравнительная схема ячеек фигурных полов в Киеве, Будде, Москве, Веймаре и Ленинграде



глазурью, были расписаны эмблемами короля Матиаша и Беатрисы Арагонской. В Германии предпочитали естественный камень. Это видно на известных нам гравюрах зала штуртартского замка 1553 года и дворцовой церкви XVII века в городе Веймаре. Более умеренных размеров ячейки составляют рисунок кирпичного пола галереи Покровского собора (храма Василия Блаженного) в Москве, построенного в 1555 году. По сравнению с полом Меншиковского дворца пропорции ячейки пола Покровского собора более примитивны, хотя в обоих случаях применен кирпич и использован один и тот же рисунок — квадрат, замкнутый шестиугольником. Объясняется это тем, что в Покровском соборе всего один типоразмер кирпича (28×14×6 см),

ЭКСПЕДИЦИИ ГОС. БАШКИРСКОГО художественного музея им. М. В. Нестерова систематически пополняют коллекцию искусства, основанную пятьдесят лет назад. В этом собрании — узорные ткани, деревянные бытовые изделия, ювелирные украшения, одежда. В последнее время собрание музея по народному искусству заметно увеличилось. Приобретены наиболее характерные произведения XIX — начала XX века — ювелирного искусства, вышивки, ткачества. Проведена большая работа по изучению современного состояния народного искусства в республике. Выявлены художественные центры, мастера, связанные с традиционным творчеством. Одним из таких центров оказались районы северо-восточной Башкирии (Дуванский, Кигинский, Белокатайский), где еще живо мастер-

ство ручной тамбурной вышивки. Ее выразительность, традиционность не умещаются в рамках только этнографии и говорят о том, что это значительное явление в современном башкирском народном искусстве. Традиции тамбурной вышивки башкир восходят к глубокой древности — они являются одним из звеньев общей культуры и искусства тюркоязычных народов нашей страны. Об этом свидетельствует не только единство технологических приемов в исполнении вышивки, но и стилистическая близость характерного для тамбура цветочно-растительного орнамента. Ближе всего черты башкирской тамбурной вышивки смыкаются с татарской. Не случайно районы ее распространения являются наиболее близкими к Татарии. Традиционная тамбурная вышивка

из которого изготовлялись и шестиугольники, и квадраты. В Меншиковском же дворце мастера применили два типоразмера, используя для шестиугольников продолговатый (36×14×6), а для квадратов — нестандартный большемерный кирпич (21×21×6). В результате были получены более стройные по пропорциям ячейки с вытянутыми шестиугольниками по периметру крупного квадрата. Так незначительное изменение пропорций внесло оживление в традиционный рисунок пола. Московский архитектор Е. Караулов видел такие полы в средневековых зданиях Югославия и в келье XVI века Кирилло-Белозерского монастыря на русском Севере, а по свидетельству ленинградского архитектора А. Драги, точно такие же полы были в Образской церкви

XVI—XVIII веков в Пскове... Этот традиционный рисунок использовался не только для полов, но даже для оконных переплетов. Такие окна можно видеть на картинах Якоба Иорданса «Концерт по окончании завтрака» (середина XVII в.), Вермеера Дельфтского «Уличка» (ок. 1658), Адриана ван Остаде «В мастерской живописца» (1663). В XVIII веке подобные каменные полы исчезают. Фигурный пол Меншиковского дворца можно считать последним образцом такого рода работ. Ю. Трубинов

Праздничный фартук.
дер. Ашаево,
Белокатайский район



Тушельдрек — нагрудник.
Деталь. Образец тамбурной
вышивки начала XX в.



башкир, угасшая в конце 20-х годов, вновь возродилась в послевоенные годы усилиями только самих мастеров. С наступлением мирной жизни возникло естественное желание одеваться наряднее, красивее. Но для села тогда не хватало простых тканей с цветочным рисунком. Стали шить одежду, предметы домашнего убранства — скатерти, салфетки, полотенца — из однотонных материалов (сатин, ситец), декорированных вышивкой. Невесты вышивают подарки для женихов: рубашку, кисеты, наволочку, украшенную цветными кисточками. Во время свадебных выездов на саях невеста кладет жениху за спину подушку в этой нарядной наволочке, кисточки которой «оберегают» его от сглаза. В центре наволочки часто вышивают дату выхода замуж. Именно с украшения женской одежды, особенно праздничных

свадебных платьев и фартуков девушек, началось возрождение вышивки. Применительно к ней возникла вновь и сама декоративная система, построенная на богатых традициях цветочно-растительных узоров, бытовавших в искусстве народа в прошлом.

Башкирские мастерицы, исходя из своих представлений о нарядной одежде, создали целый ансамбль, ярко и богато декорированный вышивкой. В этом ансамбле они удачно и умело соединили две активные декоративные формы — платье и фартук, каждая из которых в отдельности интенсивна по цвету и украшению.

В орнаменте такой вышивки, создаваемой на цветном фоне, используются яркие локальные цвета. Сам узор обычно графичен и четко прорисован контуром. Он, как правило, выполняется светлыми нитками

хроника

рецензии

Античные камей

КНИГА «АНТИЧНЫЕ КАМЕИ», выпущенная издательством «Аврора», на Всемирной выставке книги в Лейпциге получила серебряную медаль. Она была названа там «одной из красивейших в мире».

Эта книга имеет двойную ценность. Прежде всего — как первая публикация великолепной коллекции античных камей, хранящейся в Государственном Эрмитаже. Коллекция, основанная Екатериной II, уже тогда насчитывала свыше 10 тысяч гемм. С тех пор она увеличилась вдвое. По своему значению эта коллекция уступает лишь венскому и парижскому собраниям. Такие камей, как, например, камей Гонзага, относятся к шедеврам

* О. Неверов. Античные камей в собрании Государственного Эрмитажа. Л., «Аврора», 1971. Художник Ю. Кириллин. Фотограф И. Николаев. Редактор Н. Василевская. Художественный редактор А. Шиллов.

мирового искусства. Второе качество книги — ее внешняя привлекательность. С первого взгляда на строгий черный футляр, из которого неожиданной белизной светится переплет, ощутив в руках удобный небольшой фолиант, понимаешь, что внутри — драгоценность, нечто такое, что нужно рассматривать внимательно и любовно. Таков и сам материал — ювелирные камей, из которых иные, как написано в тексте, резались столько лет, сколько нужно, чтобы построить собор. Раскрыв книгу, мы обнаруживаем вступительную статью, за ней — каталог (автор Олег Яковлевич Неверов). Приглушенного теплого тона бумага, скромный титульный лист, характер текста, сдержанного, незатейливого, — думается, это не случайный эффект: он задуман авторами с той целью, чтобы сберечь энергию

читающего для восприятия самих камей. Альбомная часть — главная в книге. Каждая из камей воспроизводится дважды: в виде черно-белой репродукции в натуральную величину и в виде увеличенной цветной. Благодаря высокому качеству полиграфического исполнения цветные отпечатки передают не только мельчайшие детали резьбы, но и тончайшие оттенки и прозрачность слоев камня. Фотоувеличение позволяет наглядно увидеть пластическое совершенство античной глиптики. Но не теряется ли при этом главное очарование камей — их ювелирность? К сожалению, не всегда удачен выбор фонов. Их цвет иногда съедает окраску самих камей. Ленинградскому издательству «Аврора» ставят порой в упрек недостаточную научность его публикаций. В самом деле, издательство делает ставку скорее на зрительную привлека-

тельность книги, чем на научную ее глубину. «Античные камей» — пример такой именно книги. Это книга с широким адресом, книга для любителя искусства, хотя она может быть полезна и знатоку. Нужны ли такие книги? Конечно же, да. Подобными публикациями «Аврора» лишь отвечает потребностям времени, поскольку расширяется сама функция книги. Она все более превращается в предмет, необходимый в сегодняшнем интерьере, наряду с другими произведениями декоративного искусства. Культура показа художественных предметов в книге важна не меньше, чем их анализ. Надо приветствовать такие издания, которые не только пропагандируют искусство, но сами являются художественными произведениями.

М. Остроумова

по темному фону. Благодаря контуру легко прочитывается направленность, движение, ритм орнамента. Умение рисовать свободно, на глаз, от руки, в рамках традиционного стиля позволяет мастерице бесконечно разнообразить формы. Даже в процессе работы над готовым узором она при необходимости изменяет его детали. Цветы и листья в вышивке настолько стилизованы и обобщены, что в этих мотивах уже трудно обнаружить первоисточник. Но в рисунке узора, его цветовом и композиционном решении выдержан основной характер живого растения. Цветочно-растительное богатство узоров башкирского тамбура характеризуется культурой ритмики, чувством симметрии и пропорций, пониманием фактурной красоты материалов, использованных в вышивке. Слегка выпуклый, рельефный

узор, вышитый шерстяными нитками или мулине, сопоставляется с плотной, матовой фактурой фона — сатина. Материалы дополняют и обыгрывают друг друга, выявляя характер орнаментированной поверхности. Изучение принципов этого живого явления народного искусства может внести практический вклад в работу профессиональных художников декоративно-прикладного искусства, в моделирование современной одежды по национальным мотивам.

А. Янбухтина

Новые лауреаты Государственных премий РСФСР

Государственные премии РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1972 года присуждены художникам декоративного искусства:

Аракчаа Раисе Ажиевие, Байынды Байыру Сарыговичу, Тойбухаа Хертеку Каштайовичу, Хертеку Мижит-Доржу Сегбейовичу — за создание высокохудожественных произведений народного искусства из камня. Андреевой Анне Алексеевне, Архангельской Ирине Павловне, Бобковой Зое Васильевне, Балагуровой Нине Сергеевне, Елецкой Надежде Николаевне, Жовтис Наталье Моисеевне, Заславской Суламильф Александровне, Подъяпольской Анне Николаевне, Скворцовой Елене Николаевне — за создание высокохудожественных образцов тканей для массового производства.

Редакционная коллегия и редакция журнала «Декоративное искусство СССР» поздравляют лауреатов Государственной премии РСФСР имени И. Репина и желают им новых творческих успехов.

хроника

выставки

Народное творчество на выставке в Киеве

В ЧЕСТЬ 50-ЛЕТИЯ образования Советского государства в ноябре-декабре 1972 года в Октябрьском дворце культуры в Киеве была открыта республиканская выставка произведений мастеров народного творчества и самодеятельных художников; на основе этой выставки проведен Всесоюзный семинар изометодистов. На выставке экспонировалось более 1600 произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, художественной фотографии. Очень широко было показано народное переплетное и челночное ткачество, свидетельствующее о распространении и сохранении его традиций в различных районах Прикарпатья. Традиционную черную «торбину» с яркими красными розами представила К. Стратийчук, колхозница из Черновицкой области. Такая сумка могла бы дополнить современный ансамбль молодежной одежды, как и пояса, с большим мастерством

вытканые М. Наладий (Черновицкая обл.), Г. Восиянчук (Ивано-Франковская обл.) и другими. В то же время платья, выполненные О. Верес из тканых полотен, нельзя отнести к числу творческих удач. Соотношения гладкого фона и цветных полос, их пропорции и масштаб вещи в целом не найдены автором. В ансамбль современного костюма могут органично войти вышитые женские блузы и мужские сорочки. Вполне современно выглядели такие изделия, как кинталь из белой замши, украшенный кожей, металлом, аппликацией и вышивкой (мастер П. Билак из Черновицкой области) и изысканные гуцульские постолы (мастер М. Винтоняк из Ивано-Франковска). На выставке было очень много вышитых рушников, дорожек, подушек, салфеток. Эти вещи могли бы украсить современный жилой интерьер. Керамика была представлена произведениями народных мастеров

М. Пошивайло (Полтавская обл.) — сосуды в виде стилизованных львов и баранов; М. Кикотя (Ивано-Франковская обл.) — многофигурные тематические композиции на историко-революционные темы; Ю. Иллюка — калачи и «горнятки» с характерной косовской зеленой, коричневой и желтой росписью по теплему белому фону. Крепкой по пластике формой отличаются утилитарные сосуды известного замкарпатского керамиста М. Галаса, мастера В. Архимовича из Львовской области, мастерицы из Хмельницкой области О. Пирожок. Значительно скромнее были представлены на выставке изделия из стекла и дерева, в основном отдельные работы известных мастеров. В отделе металла, рядом с традиционными изделиями были показаны самодеятельные произведения в технике чеканки. Многие из них по своей тематике и характеру

решения приближаются к станковым композициям (часто нарушая при этом специфику жанра). Ряд авторов, обращаясь к украинской тематике, механически переносит на свои работы стилизованные решения нелучших образцов грузинской чеканки. Вряд ли целесообразно было включать в экспозицию изделия из корней, которые не являются результатом творческого процесса, а также многие сувениры из оргстекла и пластмассы из-за их низкого художественного уровня. Однако еще более нецелесообразно было объединять народное традиционное искусство и самодеятельное творчество в одной экспозиции, о чем последнее время говорят и пишут специалисты и, в частности, говорилось на обсуждении Украинской выставки в Центральном выставочном зале в Москве (см. статью К. Макарова «Профессиональное. Народное. Самодеятельное» в «ДИ СССР» № 9, 1972).

З. Шеренговая



Н. Пироманашвили
Органщик

В белом духане
Шарманка рыдает,
Кура в отдаленье
Клубится...

Т. Табидзе

Страница коллекционера

Шарманки

СЕЙЧАС ШАРМАНКУ редко увидишь и еще реже услышишь. Нам, современникам электронных и других новейших музыкальных инструментов, приходится открывать для себя шарманку. Побывав у старого тбилисца Аркадия Васильевича Ревазишвили, можно согласиться, что «собирачество редкостей это не причуда, а акт служения людям, тем более собирачество предметов, в которых сконцентрировано музыкальное творчество народов и хитроумное умение мастеров-художников».

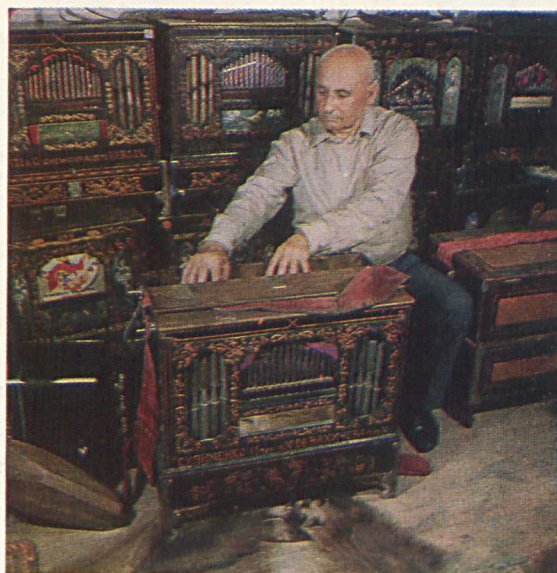
Когда-то отец Аркадия Ревазишвили — кахетинский крестьянин — запрещал сыну заниматься музыкой. Но не вышло из Аркадия земледельца; он играл на многих музыкальных инструментах, руководил местным струнным оркестром, так и не став профессиональным музыкантом. А потом он становится охотником-звероловом. «Его» медведи выступают в цирке под руководством В. Филатова, А. Гладилицкова, Э. Эльвороти, и вместе со своими питомцами А. Ревазишвили ездит по городам нашей страны и мира. А разъезжая, собирает шарманки: французские, русские, немецкие, итальянские.

За сорок лет их набралось

свыше тридцати. В коллекции шарманки весом от 30 килограммов до 2-х тонн. Четыре шкафа — оркестроны трехметровой высоты, заменяющие духовой оркестр. Есть карусельные, механические и ручные и даже портативная, похожая на музыкальную шкатулку. В «музыкальном павильоне» тбилисского коллекционера можно услышать музыку разных времен и народов. Полное смешение стилей и вкусов! Знакомые звуки «Марсельезы» играет «Бонапарте», купленный хозяином в 30-е годы под Парижем, мелодии заморских салунов и рестораций проигрывают «Тоника» и «Атлантик». Давно забытые, а то и вовсе неизвестные мотивы воскрешают русские шарманки производства Нечады на Балхонской, 191, в Одессе.

Шарманка пришла в Россию из Западной Европы в первой четверти XIX века, а позднее попала в Грузию. Небольшие переносные органы особенно полюбились бродячим музыкантам вместе с популярной французской песенкой «Шарман Катрин». Ласково и чуть пренебрежительно окрестили шарманки в честь очаровательной Катрин. Где только ни звучали зазывные звуки шарманки: из богатых домов и усадеб они пришли на го-

родскую окраину. Без них не обходились народные празднества, ярмарочно-балаганные гулянья и застольные пиры. Сегодня мы достаточно подготовлены для того, чтобы понять эпоху и вкусовые пристрастия провинции и городской окраины конца XIX — начала XX века, традиционной принадлежностью которой стала и шарманка. В то время любили все яркое, блестящее и пестрое в вещах, одежде, манерах. Эта любовь к украшательству, не допускающая чистого пространства, коснулась и шарманки. Дерево музыкального ящика тщательно полируется, инкрустируется орнаментальными и сюжетными композициями, обрамляется узорными накладками из серебра. Неумелая, но искренняя рука и здесь создавала свои трогательные композиции или просто рисунки. На некоторых шарманках А. Ревазишвили — пейзажи с плавающими лебедями, пышные дивы-танцовщицы, полусказочные-полуреальные цветы и птицы. На рисунке одной шарманки старый тбилисский кинто жарит шашлык, а под рисунком надпись: «Да здравствует кутеж!». Может быть, эта шарманка веселила и надрывала душу завсегдатаев «Белого духана» или духана «Не уезжай, голубчик мой!»



На этой странице
показаны шарманки
из коллекции
А. Ревазшвили



К «вульгарной» шарманке обращалось за состраданием и высоким искусством. Нико Пироманашвили, с большим поэтическим чувством рисовал «Органчика» в черном костюме и сапогах, играющего на шарманке с желтыми бляхами. Большой знаток старого Тбилиси Кирилл Зданевич вспоминал, что «нехитрый инструмент в руках виртуоза Шалико звучал необыкновенно». Органчик был одним из чудес «Эльдорадо» — увеселительного сада в пригороде Тифлиса.

После трехлетних поисков А. Ревазишвили приобрел в Гданьске шарманку за номером 192 и с надписью: «В память 30-летия существования мастерской И. И. Стененко». Поиски этой шарманки он начал после знакомства с сыном Ивана Стененко, известного русского мастера карусельных шарманок. От него и узнал тбилисский коллекционер, что Иван Стененко был учеником первого в России органного мастера Архипа Тарасовича Пивоварова, незаурядного музыканта и столяра. За свою жизнь, вплоть до 1943 года, Иван Стененко изготовил 192 русских карусельных органа. Последний и стал гордостью коллекции тбилисского собирателя.

Надо сказать, что коллекция эта известна как в Тбилиси, так и во многих городах нашей страны и мира. Сюда приходят поэты и композиторы, артисты театра и цирка, любители старины — все те, кто надолго сохраняет в памяти «веселые шарманочные

напевы, которые пробуждают в человеке лучшие, добрые чувства». Однажды коллекцию просили для съемок интерьера комнаты Егора в фильме «Егор Булычев и другие», а из Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки прислали письмо с просьбой передать экспонаты для раздела «Механические инструменты». Но страстно влюбленный в родной город, глубоко благодарный ему, Аркадий Ревазишвили завещал коллекцию шарманок Государственному музею Грузии. А сегодня двери музыкального павильона на старой тбилисской улочке открыты всем гостям, каждому искреннему и открытому сердцу.

И. Дзуцова

