

Модель Декоративное
Искусство СССР

В. МАЯКОВСКИЙ



МОСКВА
АВМОИЗДАТЕЛЬСТВО «АВИАОХИМ»
1925

1973 Ежемесячный журнал Союза художников СССР
6 | 187

Декоративное Искусство СССР

Редакционная коллегия

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	Кантор К. М.
	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.
	Крамаренко Л. Г.
	Невлер Л. И.
	Уварова И. П.
	Шкаровская Н. С.
Главный художник	Курбатов Ю. К.

Художник номера	Маркарова И.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Кузьмичева Н.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото	Кондратьева Е. В.
	Мильчик М. И.
	Мезенцев М. В.
	Онанов С. И.
	Пальмин И. А.
	Селиверстов И. А.

На обложке
Г. Бернадский
Обложка поэмы
«Летающий пролетарий»

Издательство
«Советский художник».
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45
Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 12.IV.1973
А06412. 1. VI. 1973
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7
Бумага мелованная
Зак. 3532. Тираж 25 800
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6(187). 1973
Основан в 1957 году

В номере:

1 IV съезд художников СССР

Советский художник — активный участник
строительства коммунистического общества
(Отчетный доклад первого секретаря
правления Союза художников СССР
Н. А. Пономарева)

3

Беляева Е.

Городская среда: простота или
сложность?

8

Давыдова Н.

Монументальная живопись
Павла Кузнецова

15

Василенко В.

«О крестьянском искусстве»

18

Глазычев В.

Постановление IV съезда
художников СССР

20

Громов И.,
Уваров П.

Человек украшает свой дом

23

Шкаруба Л.

Сберечь деревянную
архитектуру Томска!

28

К 80-летию Вл. Маяковского

29

Огинская Л.

«Он был одним из больших
художников-полиграфистов»

38

О выставке В. В. Маяковского
«20 лет работы».

Интервью с К. Симоновым

39

Жадова Л.

Театр Маяковского
Страницы истории

44

Богусловский С.

Школьный музей В. Маяковского

46—55 Хроника

56

Страница коллекционера

Хабарова М.

Эмаль Великого Устюга

Советский художник — активный участник строительства коммунистического общества

Отчетный доклад первого секретаря правления
Союза художников СССР Н. А. Пономарева

С 15 по 18 мая в Кремле проходил IV съезд художников СССР. В выступлениях делегатов и гостей съезда звучала единая, главенствующая мысль о высокой миссии советских мастеров изобразительного искусства, о гражданской ответственности и роли художника в строительстве коммунистического общества и воспитании нового человека. В ответ на слово партии, прозвучавшее с трибуны XXIV съезда КПСС, — повысить идейно-творческий уровень искусства — весь многонациональный коллектив советских художников заявляет о стремлении принять партийный призыв как первейший принцип своей работы. Форум художников прошел под знаком глубочайшей заинтересованности советских мастеров изобразительного искусства не только в чисто профессиональных вопросах, но и в тех проблемах и задачах, которыми сегодня живет вся страна. И это лишний раз подтвердило священный для каждого советского художника принцип: быть гражданином своей великой Родины, отдавать все творческие силы современности. В этом номере мы публикуем выдержки из отчетного доклада первого секретаря правления Союза художников СССР и Постановления съезда.

В условиях развитого социалистического общества в новом свете раскрывается проблема создания эстетической среды, окружающей советского человека. Самые крупные задачи решает здесь монументальное и монументально-декоративное искусство. Это могучее средство формирования духовного климата социалистических городов и сел, оружие монументальной пропаганды, а не только способ организации материально-пространственного окружения. В произведениях этих видов искусства воплощаются высокие общественные идеалы, воспитывающие миллионы людей, запечатлеваются образы героев и событий, которые навечно сохраняет народная память. В последние годы происходит подъем монументального искусства. Значительно увеличился объем монументально-декоративных работ, проводимых в стране. Одной из решающих причин этого послужил гигантский размах градостроительства. Новые города возникают в разных краях нашей Родины. Создаются новые районы в старых промышленных центрах. Ведется социалистическое переустройство наших сел. И повсюду возникает потребность в труде художника — монументалиста-скульптора и мастера настенной росписи и мозаики.

Здесь перед творчеством художника открываются захватывающие перспективы. Он получает возможность создавать совместно с архитектором художественный образ социалистического города. Такие задачи встают перед живописцами и скульпторами в новых городах Тольятти и Набережные Челны.

Принципиально важной чертой развития монументального искусства стала его расширившаяся география. С участием художников многих союзных республик был создан ленинский Мемориальный центр в городе Ульяновске, преобразивший облик города, новые памятники В. И. Ленину воздвигнуты в Ленинграде (скульптор М. Аникушин), в Каунасе (автор статуи Н. Петрулис, авторы стелы — Р. Антинис, Ю. Кедайнис, К. Шважас), в Красноярске (скульптор Б. Пинчук), в Горьком (скульптор Ю. Нерода), в Саратове (скульптор А. Кибальников), в Новосибирске (скульптор И. Бродский), в Макеевке (скульптор В. Полоник), в Севастополе (скульптор П. Бондаренко), в Москве (скульптор Г. Иокубонис). Мемориальные комплексы и памятники, запечатлевшие героические подвиги советского народа, созданы во многих городах и селах страны. Лучшие из них получили широкую известность и завоевали любовь и признание народа, отмечены Ленинскими и Государственными премиями. Среди них — ансамбль в Волгограде (скульптор Е. Вучетич, архитектор Я. Белопольский), мемориальные ансамбли в Саласпилсе (скульпторы — Л. Буковский,

Я. Заринь, О. Скарайнис, архитекторы — Г. Асарис, О. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутманис), памятники 26 Бакинским комиссарам в Баку (скульпторы — И. Зейналов, Н. Мамедов, архитекторы — Г. Алескерев, А. Гусейнов) и Красным латышским стрелкам в Риге (скульптор В. Алберг). Наши художники успешно работают и за рубежом. Они создают памятники, которые служат великому делу идейного сплочения народов социалистических стран. Здесь в первую очередь надо назвать памятники В. И. Ленину в Берлине (скульптор Н. Томский) и Карлу Марксу в Карл-Маркс-Штадте (скульптор Л. Кербель).

Во всех республиках, в самых разных точках необъятной территории СССР создаются произведения монументальной живописи. Они украшают собой такие крупные общественные сооружения, как Музей боевой славы имени Александра Матросова в городе Великие Луки (авторы — А. и Н. Васнецовы, Б. Тальберг), автовокзал в Москве (автор Ю. Королев), Дворец культуры химического комбината в Днепропетровске (авторы — В. Ламах, Э. Катков), институт востоковедения в Ташкенте (автор Ч. Ахмаров), привлекает внимание монументальное панно О. Савастюка и Б. Успенского «Защитник Родины».

Широко нарастающее развитие монументального и монументально-декоративного искусства выдвигает ряд творческих и организационных проблем, которые требуют к себе самого пристального внимания. Одним из главных здесь является синтез изобразительного искусства и архитектуры. Мы имеем в виду объединение творчества как полноправных, взаимодополняющих начал, способных совместно создать произведения такой идейно-художественной силы, какой они не могут достичь каждое в отдельности. Речь идет о единых архитектурно-художественных ансамблях, в которых скульптура и монументальная живопись раскрывали бы в полную меру свои возможности наглядно-образного воплощения больших общественных идей.

Плодотворность синтеза архитектуры и изобразительного искусства подтверждена самой жизнью. Зодчие и художники прекрасно осознают целесообразность совместной работы. И все же многое в этой области остается ненадежным. Нередко синтетическое решение подменяется у нас случайными поделками. Это бывает и роспись, механически добавленная к фасаду зданий, и мозаика, поспешно выполненная на торце постройки, и скульптура, появляющаяся в неподходящем для нее месте. Иной раз создается прекрасное сооружение, основанное на современной строительной технике и современной архитектурной мысли, но потом оно наполняется случайными произведениями станкового и декоративно-прикладного искусства, никак не связанными с интерьером здания. Известны даже случаи, когда благородным желанием трудящихся украсить свой клуб или увековечить память земляков, павших на полях Отечественной войны, злоупотребляют лица, не имеющие ни профессиональных, ни моральных прав на выполнение ответственных художественных работ.

Все это вызывает глубокое беспокойство. Мы ощущаем настойчивую необходимость в установлении стройной системы, определяющей порядок ведения работ в области синтеза архитектуры и изобразительного искусства, системы, которая регламентировала бы финансирование таких работ, обеспечивала сотрудничество архитектора и художника, начиная с самых первых стадий проектирования, и предусматривала авторитетный кон-

троль за идейно-художественным качеством всех создаваемых в стране монументальных и монументально-декоративных произведений.

Разумеется, вопрос о качестве памятников и монументов, росписей зданий и их скульптурного убранства прежде всего обращен к нам самим — художникам и нашему творческому союзу. В последние годы сделано немало для подъема идейно-художественного уровня монументального искусства. Творческие поиски ведутся здесь широко.

В работе над памятниками и монументами скульпторы плодотворно используют и конкретно-образные пластические решения, и символические образы. Здесь можно вспомнить работы ленинградских скульпторов, входящие в «Кольцо Славы», монументы грузинского скульптора Э. Амашукели, памятник советско-польскому боевому содружеству в поселке Ленино (скульптор В. Цигаль) и другие произведения.

Поддерживая многообразие поисков, мы должны усилить требовательность к идейно-художественному качеству новых монументальных работ. Надо признать, что мы подчас миримся с однообразием и шаблонностью, превращающими памятники в подобие близнецов, которые волею случая расселились по разным городам страны. Иной раз мы бываем готовы согласиться с безвкусной аллегорией или напыщенной претенциозностью только потому, что они выглядят нешаблонными. В некоторых памятниках мы проявляем терпимость к символике, настолько отвлеченной от реального события и человеческого смысла, что такие памятники можно было бы ставить в любом месте и по любому случаю, а лучше вообще не ставить.

Мы не можем забывать и о закладных камнях, стоящих на площадях и улицах городов. Это немой упрек художнику. На месте многих из этих камней должны появиться монументы, проникнутые такими величественными идеями, которые требуют подлинно творческого открытия.

Наш долг — всемерно помочь художникам-монументалистам совершить эти открытия. Здесь предстоит немало сделать для успешного проведения конкурсов на лучшие проекты памятников и монументов, а также для их общественного обсуждения. Необходимо шире развернуть экспериментальную и исследовательскую работу в области монументального искусства, значительно расширить круг художников, привлекаемых к работе над памятниками и другими произведениями монументального искусства, принять все меры для создания живой, подлинно творческой обстановки.

Декоративно-оформительское искусство представляет собой многостороннюю и разветвленную область художественной деятельности.

Огромный отряд художников ведет работу по оформлению предприятий, общественных и административных зданий, торговых помещений. Они создают праздничное оформление городов, оформляют многочисленные выставки в СССР и за рубежом, развивают работу по наглядной агитации.

В этой области достигнуты заметные успехи. Так, например, в советском павильоне на Всемирной выставке 1970 г. в Осака (главный художник К. Рождественский, главный архитектор М. Посохин) совместными усилиями архитектуры, оформительского искусства, кино, фотографии, композициями реальных предметов был создан содержательный образ, наглядно воплотивший созидательную атмосферу советской действительности. Всемирная выставка в Монреале (главный художник советского павильона Р. Кликс), а также советские

выставки в Швеции, Италии, Сирии, Австралии и в других странах мира служили тем же высоким целям утверждения идеалов нашего общества.

Но многое в декоративно-оформительском искусстве ускользает от требовательного идейно-художественного контроля. Мы полагаем, что активную роль здесь призваны играть главные художники городов, авторитетное слово которых должно воздействовать на качество оформительских работ. Ответственность за эту область творчества лежит на всем Союзе художников. Ведь если что-либо в нашем окружении режет глаз своей безвкусицей, то это в известной степени значит, что наше творчество в целом не достигло еще нужного уровня. Между совершенством изобразительного искусства и эстетическим качеством предметной среды существует глубокая внутренняя взаимосвязь.

В последние годы заметно укрепилось значение декоративно-прикладного искусства. Возрос авторитет его мастеров. Свидетельством тому является присуждение Государственных премий и премий Академии художеств СССР ленинградским художникам фарфора, московским и ивановским художникам тканей, вологодским кружевницам, тувинским резчикам по камню, миниатюристам Палеха и Мстеры, дагестанским ювелирам, мастерицам дымковской игрушки.

Несомненны успехи художников стекла, мастеров гобелена и ювелирного искусства, а также художников-керамистов, которые в 1972 году провели в Вильнюсе свой первый международный симпозиум. На крупных выставках последних лет мы встречались с произведениями таких известных мастеров декоративно-прикладного искусства разных республик страны, как И. Адамонис, Г. Антонова, С. Бескинская, В. Городецкий, А. Дудова, А. Забелина, С. Заславская, Н. Кирсанова, П. Леонов, И. и М. Литовченко, Л. Митяева, И. Очиаури, Х. Раадик, М. Рахимов, Э. Резметс, А. Силицкий, Р. Симонян, Б. Смирнов, Д. Уметов, Р. Хеймратс, В. Шевченко, Л. и Д. Шушкановы и другие художники. В то же время некоторые виды декоративного искусства в силу организационных причин, а иногда и известной творческой инертности художественных сил той или иной республики развиваются слабее и медленнее.

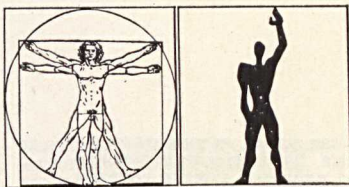
Опыт развития нашего декоративно-прикладного искусства позволяет считать, что потребности трудящихся в произведениях этого вида творчества и эстетически качественных промышленных изделиях могут быть наиболее успешно удовлетворены только при условии гармоничного распределения сил для работы над художественно полноценной массовой продукцией, малосерийными изделиями и уникальными произведениями. Перекос в какую-либо одну сторону ведет к ошибкам. Увлечение ряда художников декоративно-прикладного искусства работой только для выставки углубляет разрыв между высокохудожественными образцами и массовой продукцией. Пренебрежение же экспериментальными, перспективными поисками отрицательно сказывается на общем уровне профессиональной культуры декоративно-прикладного искусства, порождает рутину и застой.

Учитывая эти обстоятельства, Союз художников должен принять все необходимые меры для поднятия авторитета художников на промышленных предприятиях, где научно-технический прогресс открывает для мастеров искусства новые творческие возможности. Нам представляется важным определить положение художника на производстве, закрепляющее его право, обеспечивающее его активное воздействие на эстетическое качество про-

Продолжение на стр. 17

Городская среда: простота или сложность?

Е. Беляева



Здания-башни бережно поставлены в естественном ландшафте. Затесненность пространств, ажурная тень от близко расположенных старых деревьев создают зрительное разнообразие и необходимую сложность.

От редакции

Статья Е. Беляевой «Городская среда: простота или сложность?» является продолжением ее статьи, опубликованной в № 5 «ДИ СССР»

ГРОМАДНЫЙ РАЗМАХ СТРОИТЕЛЬСТВА во всем мире, его стандартизация, необходимость быстро создавать жилые районы и города привели к упрощенности окружающей человека архитектурно-пространственной среды. Чрезмерная упорядоченность и примитивность решений рождает всего лишь несколько типов зрительно воспринимаемых ситуаций городской застройки.

В большинстве градостроительных проектов преобладает упрощенность, четкость и простота, понимаемая как однозначность композиции. Эмоциональное восприятие новой застройки обедняется, а это ведет к утрате интереса человека к окружающей среде.

Все это предвидел Ле Корбюзье, когда писал: «Простота велика и благородна... только потому, что по самому определению своему она является синтезом сложного, богатого, развитого. Она — объединение, сжатие сложного». И еще: «Было бы очень прискорбно, если бы мы впали в моду простоты, — стали бы увлекаться простотой только, как модой... А между

тем, мы очень близки к этой опасности»¹. Понимая опасность упрощенчества и примитивизма, связанных с кажущейся легкостью утилитарно-рационалистического проектирования в архитектуре, Ле Корбюзье видел в простоте концентрацию, кристаллизацию богатства идей и технических средств. Но если, писал он, «это — убожество, которое приняло новые формы, как раньше оно выражалось в форме запутанных украшений, тогда нет никакого достижения, никакого прогресса»².

Исследования последних лет по психологии указывают, что человеку необходимы чувственные восприятия сложного и незавершенного характера.

Современные архитекторы также пришли к выводу, что без сложности и противоречивости в окружающей архитектурно-

Узкая улица исторического города. Замкнутость перспективы, сложный контур силуэта, пластическое и цветовое разнообразие архитектурных сооружений разных эпох.

заклученное в многозначности визуального восприятия, определяющего сложность современной жизни.

Сейчас еще трудно определить нормативно ту степень богатства впечатлений, к которому мы стремимся, так как для этого необходимы более широкие знания о психологически оптимальных нормах восприятия и их физических эквивалентах. Однако можно выявить и указать на те композиционные средства, которые ведут к усложнению и обогащению зрительной картины окружающей среды.

Панорамные точки зрения могут быть обогащены сложными построениями контурной линии застройки. Запланированные и продуманные разрывы в застройке дадут возможность увидеть одновременно ближние и дальние планы, создадут многослой-



пространственной среде обойтись невозможно.

Так, Роберт Вентури³ говорит: «Я люблю сложность и противоречивость в архитектуре (имеется в виду не бессистемность или хаотичность, характерная для слабых архитекторов, и не манерная изысканность и вычурность). Я понимаю это шире и серьезнее, то есть тот род сложности и противоречивости, который необходим для обогащения окружающей среды».

Дж. Саймондс⁴ считает, что план, который можно понять сразу, как правило, статичен, и будучи раз увиден, перестает вызывать интерес. Это перекликается с высказыванием другого современного архитектора, Поля Рудольфа⁵: «Мы не всегда понимаем, что гораздо более интересным является решение, которое не открывается перед зрителем сразу и не воспринимается им непрерывно». В качестве примера он приводит Акрополь как систему меняющихся точек зрения, неожиданно открывающихся зрителю картин. Для архитекторов стало ясно, что должно быть осознано и использовано разнообразие,

Многоэтажные здания на месте бывшей усадебной застройки. Живописные группы деревьев контрастируют с лаконичными объемами. Прихотливость рисунка пешеходных дорожек зависит от расположения групп деревьев.



ность, многоплановость зрительной картины. При этом следует учитывать способ и скорость передвижения. При пешеходном движении и вообще движении с малой скоростью требуется гораздо большая сложность, чем при быстром автомобильном движении, когда достаточно простых визуальных моделей.

Сложность ближней зоны при пешеходном движении создают различные малые формы, взаимопроникновение интерьеров и внешних пространств, остекление первых этажей и сквозные проходы под домами на опорах и др.

При восприятии с движущегося транспорта даже незначительные отклонения трассы движения от прямой линии создают замкнутость видимого пространства (фронтальные точки зрения). Такая замк-

Пластика пространства, сформированного криволинейным зданием, усиливается живописной зеленью и богатой светотенью фасадов.

нутость придает пространству динамичность, привлекает внимание зрителя. Продолжение трассы движения подразумевается им, хотя визуально и не фиксируется; это заставляет предугадывать ту картину, которая появится в поле зрения в следующий момент. Смена видовых кадров, появляющихся по мере продвижения зрителя по такой трассе, создает впечатление разнообразия. Объемно-пространственное разнообразие боковых точек зрения, их пространственно-временной ритм — средство достижения определенной сложности воспринимаемой человеком окружающей среды.

Сеть пересечений дорог в разных уровнях обеспечивает большее разнообразие точек зрения, чем дорожные трассы в одной плоскости. Создаются разные условия об-



Ритм зданий-башен рассчитан на восприятие с транспортной магистрали. Застройка пешеходной трассы не создает необходимой сложности зрительных впечатлений.



зора застройки в зависимости от направления движения и позиции наблюдателя. Возникает возможность проектировать зоны восприятия не только по горизонтали, но и по вертикали. Так, зона восприятия, расположенная на повышенных уровнях дает возможность увидеть архитектурно-пространственную ситуацию в новых ракурсах, обогащенную включением плоскости земли как зрительно воспринимаемого композиционного элемента окружающей среды.

Из психологии известно, что интерес зрителя зависит также от новизны или привычности воспринимаемой картины. Для возбуждения интереса необходимо нечто незнакомое, требующее дополнительного узнавания. Это положение психологии реализуется в градостроительном проектировании, когда предусматриваются постоянные элементы и изменяемые, гибкие. Сезонные либо рассчитанные на различное функциональное использование временные сооружения, дополняя постоянные и неизменные, создадут необходимую новизну зрительных впечатлений.

Назначение и использование пространства может меняться в различные отрезки времени (дня, сезона), что будет стимулировать интерес (многоцелевые зоны, частичное совмещение пространств, изменение функций в зависимости от времени дня). Визуальная сложность, ведущая к обострению интереса человека к окружающей среде может быть и результатом неопределенности воспринимаемой картины.

В качестве примера можно привести описание пути через средневековый Париж, во время которого путешественник воспринимает мимолетные отрывочные впечатления от Нотр Дам: «В средневековом городе человек не мог видеть собор во всей его полноте — поэтому каждый видел его по-своему, не так, как другой. В силу самого характера средневекового города наблюдению каждого человека были доступны лишь отдельные детали, части (собора), что позволяло получить лишь неполное впечатление и вызывало стремление к более полному охвату, и это впечатление бесконечно менялось по мере перемещения наблюдателя, заставляя последнего мысленно соединять наблюдаемые элементы, чтобы получить цельное впечатление. Фасад в целом... являлся как бы тайной, вещью в себе»⁶. Из этого не следует, что только средневековая городская среда дает наилучшие условия для оптимальной нормы восприятия, но качества, подобные вышеописанным, которые создают сложность и неопределенность, могут быть целенаправленно использованы при создании современной городской среды.

Возможности более разнообразных и сложных решений пространственной среды заключены также в самом принципе развития города. Можно указать на два таких основных принципа — постепенное, в процессе исторического развития, строительство города и единовременное, по одному плану, создание больших городских районов и даже целых городов.

Города, которые возникли более или менее стихийно, в течение многих лет, принято называть «естественными» городами — в противоположность городам, которые были созданы проектировщиками сразу, по единому проекту.

Жизненно важно открыть свойства старых городов, делающие их живыми, и наделить этими свойствами такие спроектированные города. Необходимо найти тот теоретический организующий принцип, которым обладали города прошлого и который еще не найден современными проектировщиками. Видимо, постепенное формирование материальной среды — это именно то, что характерно для исторически сложившихся городов. Статичность и однообразие современного спроектированного города заключается, как это ни парадоксально, в его цельности, абсолютности и бесспорности. Возникает вопрос, необходимо ли при современной системе единовременного возведения больших городских массивов полностью и до конца проектировать окружающую среду или в чем-то она должна быть незавершенной, незаконченной, чтобы дальнейшая разработка являлась результатом постепенной деятельности в процессе обживания, «по месту»? Вероятно, некоторая степень свободы при проектировании городских комплексов позволит в дальнейшем их корректировать, вносить необходимые изменения. Новый, только что выстроенный микрорайон всегда напо-

Сложность графического рисунка пересекающихся дорог создает подчеркнута урбанистический пейзаж и увеличивает количество точек зрения, открывающихся с разных уровней.



минает своей безликостью мебельный гарнитур, выставленный в витрине магазина. Пройдет какое-то время, и стандартный микрорайон приобретет качество «обжитости». Газетная витрина у остановки общественного транспорта, скамья у дерева, дающего тень, или рядом с будкой телефона-автомата, информация о погоде в виде декоративного термометра, навес от дождя и снега, афишные тумбы, указатели, помогающие ориентироваться, даже заботливо положенное мощение по протоптаным в необходимом направлении газонам (а не проволока и надписи «По газонам не ходить!») — вот некоторые приметы «обжитости» пространственной среды жилого микрорайона, которые вносятся постепенно, иногда самими жителями и подчас неумело. Ведь даже выбрать место для каждой из этих «мелочей» — это уже художественная задача, ждущая своего квалифицированного решения. Задача состоит в том, чтобы найти различные принципы проектирования основополагающих, стабильных элементов окру-

жающей среды и гибких, изменяемых, создаваемых постепенно, по мере возникновения потребностей. Именно это и создает то многообразие функциональных связей, которые определит пространственное богатство и сложность зрительных впечатлений. Произведения монументально-декоративного искусства также внесут необходимую сложность в зримую картину архитектурных объемов и пространств. Пластическое и цветовое богатство живописи, контрастируя с прямолинейными в основном монохромными зданиями, создаст ту оптимальную сложность, которая насыщает эмоциональное восприятие человека. С помощью скульптурной графики можно организовать своеобразные кулисы, разделяющие и в то же время объединяющие пространства. Декоратив-

ные стенки и экраны, вазы и цветочницы направляют движение, членят и разделяют улицу или сквер, создавая сложные отношения сомасштабных человеку камерных зон внутри более обширных, сформированных многоэтажными зданиями. Декоративная скульптура, расположенная на переднем плане и в силу этого успешно конкурирующая в зрительном кадре со значительно более крупными, но слишком лаконичными архитектурными объектами, возбуждает интерес человека в окружающей среде.

Произведения декоративного искусства, как и другие элементы городской среды (зеленые насаждения, объекты дизайна, реклама и указатели и т. д.), в основном проектируются вместе с архитектурой. Однако не менее (а иногда и более) органично впишутся в среду те из них, которые создает художник непосредственно в натуре, ощущая все своеобразие архитектурного ансамбля. Он точнее найдет место, масштаб, образную и композиционную структуру декоративного произведения, которые на стадии разработки архитектурного проекта не могут обрести живую конкретность.

Постепенное усложнение, насыщение городской среды, членение и дифференциация ее пространств придадут ей качество естественного роста и развития. Статичная, раз и навсегда созданная среда станет развивающейся в процессе обновления и приспособления к новым потребностям.



Функциональная и визуальная перегруженность городской среды. Обилие вывесок, рекламы и пестрая толпа на узкой улице старого города создают впечатление затесненности.



Возникшая постепенно, незапланированная «обжитость» окружающей среды — это дополнительный комфорт, отдых, покой.

¹ Ле Корбюзье. Новая эпоха в архитектуре. В книге «Архитектура современного Запада» под ред. Д. Аркина. М., 1932, стр. 63

² Там же

³ Robert Venturi. Complexity and Contradiction in Architecture. N.—Y., 1966

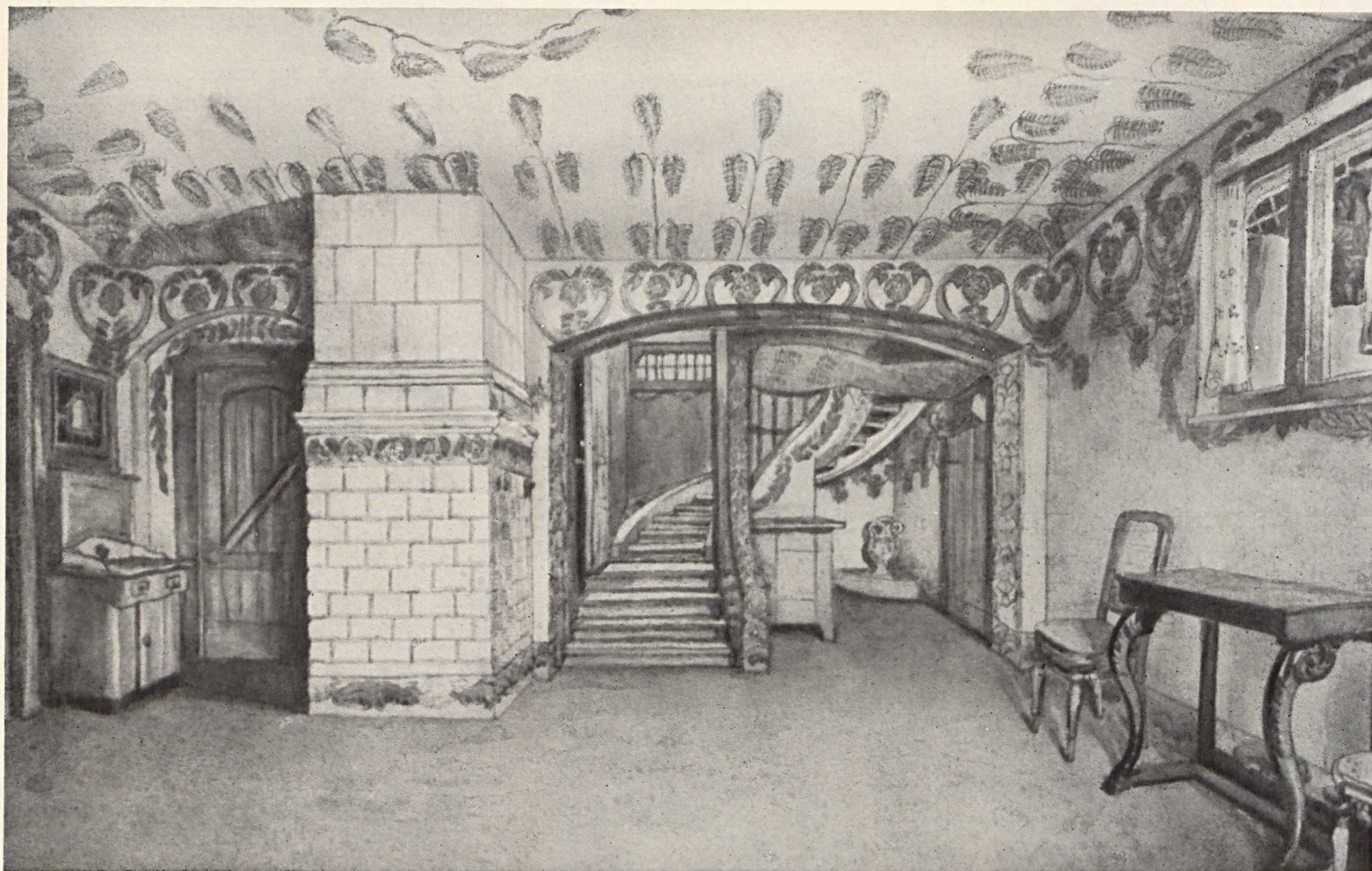
⁴ Дж. Саймондс. Ландшафт и архитектура. 1965

⁵ The Canadian Architect. 1959. vol 4, № 3, p. 48

⁶ Allan Temko. Notre Dame de Paris. N.—Y., 1959, p. 159

Монументальная живопись Павла Кузнецова

Н. Давыдова



П. Кузнецов
Роспись дачи Я. Е. Жуковского
в Крыму. 1908 г.
(акварель П. Уткина,
ГРМ, отдел рисунка).

ДЛЯ ПРОЯСНЕНИЯ МНОГИХ ПРОБЛЕМ монументального синтеза небезынтересно творческое наследие Павла Варфоломеевича Кузнецова. Он является одним из первых в ряду художников, успешно решавших такие проблемы, как соотношение, сосуществование и взаимообогащение монументального и станкового в стенной росписи.

До сих пор эта сторона деятельности П. Кузнецова недостаточно известна из-за односторонней оценки его как художника сугубо камерного, тонкого лирика и колориста.

Действительно, голос Кузнецова негромок и рассчитан на доверительную беседу двух лиц, понимающих друг друга с полуслова. Его полотна невелики по размерам, а чистотой и свежестью своих красок, будто пронизанных солнечным светом, они напоминают этюды «рожденные лирическим трепетом творчества» (А. Эфрос). Кажущаяся легкость и непосредственность исполнения дала повод некоторым критикам толковать его картины как результат пассивного, бездумного созерцания природы. Ими остались незамеченными прису-

щие полотнам художника совершенство декоративной организации холста, логика ритмического и цветового решения, архитектурная построенность композиции — черты, свидетельствующие о незаурядных потенциальных возможностях П. Кузнецова как мастера монументально-декоративной живописи. Известно также, что в дореволюционные годы художник неоднократно работал непосредственно в этой области.

С 1919 года он возглавляет отделение монументальной живописи во ВХУТЕМАСе, а в 20—30-е годы продолжает свои монументально-декоративные искания в небольших картинах, написанных на холсте, но в технике фресковой живописи (альфреско и альсекко).

Становление творческой зрелости Кузнецова проходило в пору, когда стирались четкие границы между жанрами и формами искусства, начиналось их интенсивное взаимное влияние. Художники, не удовлетворяясь возможностями станкового искусства, мечтают о «великом искусстве» монументальной живописи.

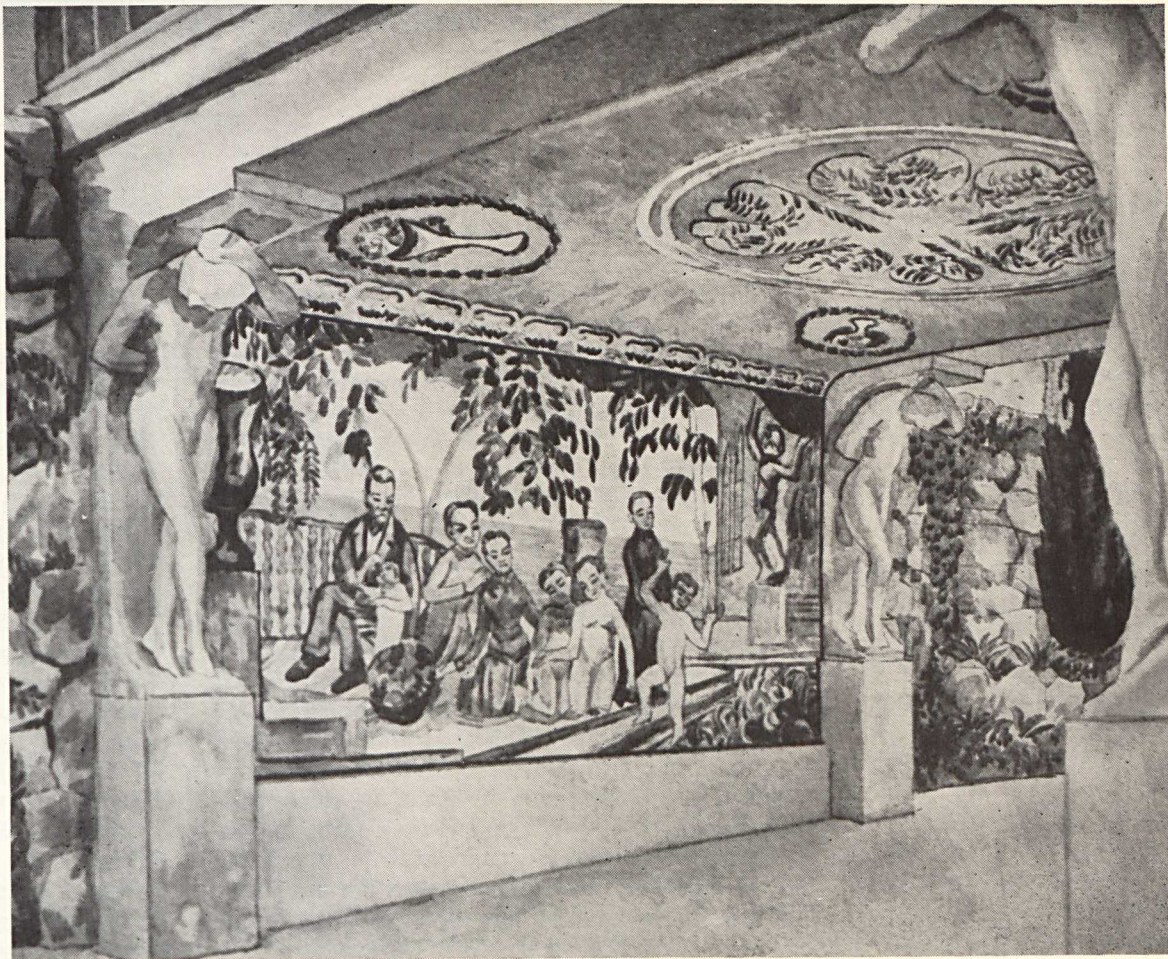
Для многих из них начальной ступенью



на пути к монументальному искусству была станковая картина, представлявшая тогда единственную возможность реализации их творческих исканий и претерпевшая при этом значительные изменения. В рамках ее ставились и решались многие из тех задач, которые способствовали рождению монументально-декоративной живописи как самостоятельной формы творчества. Таковы полотна Борисова-Мусатова «Водоем» и «Изумрудное ожерелье», античный цикл работ и некоторые портреты Серова, «Купание красного коня» и «Девушки на Волге» Петрова-Водкина. Но нередко в работах подобного рода, не имеющих прямого «адреса», смешивались задачи чисто декоративные с задачами станкового искусства, что приводило к двойственности их и появлению целой группы произведений, давших повод С. Маковскому назвать данное явление в русском искусстве «ложным декоративизмом».

С другой стороны — росписи в архитектуре (немногочисленные в то время) страдали непреодоленными чертами станковой живописи. Характерным примером может служить и первая роспись П. В. Кузнецова в саратовской церкви Казанской Божьей Матери — «Христос и грешница» (1902 г.). Роспись не сохранилась, но по воспоминаниям видевших ее можно предположить, что в ней художник вслед за Борисовым-Мусатовым развивает декоративные принципы шпалеры. Однако здесь присутствовали и элементы «станковизма»: несогласованность с характером архитектуры и условиями размещения в ней росписи, стилевая изолированность ее от живописи остальных участников этой работы. Укоренившуюся зависимость от «станкового» мышления, непонимание самых основ стенной живописи ощущал и сам автор. Все чаще в поисках опоры своим исканиям он обращается к опыту монументальной живописи разных эпох.

П. Кузнецов
Роспись дачи Я. Е. Жуковского
в Крыму. 1908 г.
(акварель П. Уткина,
ГРМ, отдел рисунка).



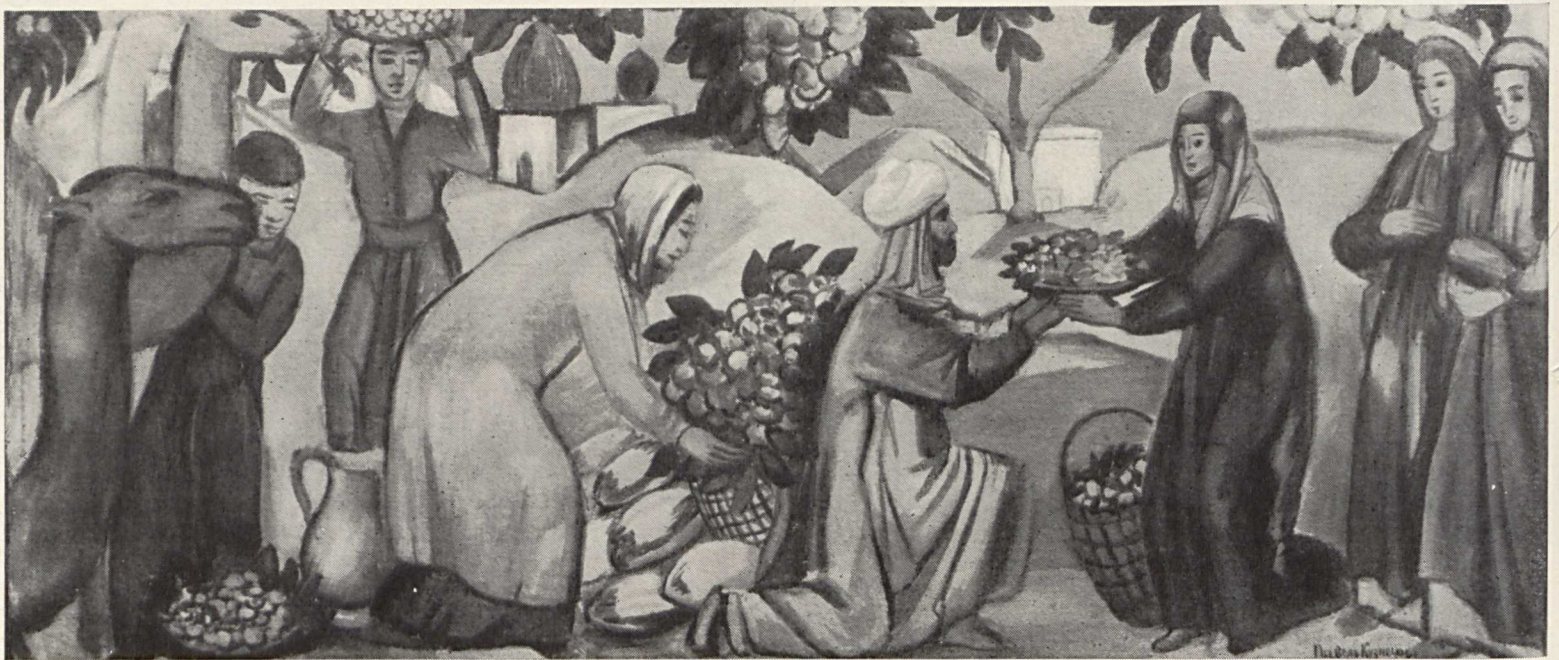
П. Кузнецов
Роспись с изображением
семьи Сергеева на даче
Я. Е. Жуковского в Крыму.
1908 г. (Акварель П. Уткина,
ГРМ, отдел рисунка).

Новые черты наметились в работах П. Кузнецова на даче Я. Е. Жуковского в Крыму в 1908 г. Здесь им были исполнены мозаики на торцовых фасадах дома и росписи нескольких комнат, решенные в орнаментальном плане с использованием растительных и морских мотивов. На одной из стенок перехода в парке художник изобразил семью Сергеева (одного из совладельцев дачи), а на другой — резвящийся вокруг бассейна хоровод путти. В первой из этих работ, известной по воспроизведению П. Уткина, Кузнецов вновь использует принцип «ковровой» организации композиции, но теперь она получает более усложненные взаимоотношения со стеной и менее прямолинейно следует декоративным принципам гобелена. Можно сказать, что сходные процессы пронизывают все творчество П. Кузнецова тех лет. Многими чертами роспись в парке близка его станковым полотнам «Киргизской серии», и связь между ними носит обоюдный характер. Несколько жанровое решение темы, значительная доля конкретизации и задачи

Роспись П. Кузнецова на даче Жуковского наглядно подтверждает возможность использования в стенописи при определенных условиях некоторых качеств станковой живописи.

В приемах декоративной организации изображения можно отметить некоторые отдаленные аналогии с изобразительной структурой произведений Боттичелли, одного из самых «шпалерных» художников кватроченто. Правда, влияние его носит здесь скорее опосредованный через влияние Борисова-Мусатова характер, чем осознанное обращение Кузнецова к опыту мастеров итальянской живописи.

В следующей работе Павла Кузнецова — эскизах росписей для Казанского вокзала в Москве (1912 г.) мы встречаемся с совершенно обдуманной и намеренной отношением его к художественным традициям монументального искусства прошлого. Трактовка Кузнецовым эскиза «Сбор плодов» отдаленно напоминает сцену «Поднесения даров» (или «Поклонения волхвов») в росписи Джотто капеллы дель Арена. С живописью итальянского Воз-



П. Кузнецов
Роспись Казанского вокзала
в Москве.
«Сбор плодов». 1912 г. Эскиз.
(Собрание И. В. Михайловской.
Москва).

портретного сходства, которые ставил перед собой автор, отнюдь не заслонили от художника декоративного назначения росписи. Найденной мерой индивидуального и имперсонального, склонностью к статической завершенности движения как бы «предстоящих» перед зрителем персонажей изображение несомненно отвечает качествам монументально-декоративного произведения и условиям его «работы» в пространстве. Жанровая раскованность, некоторое отступление от монументального канона здесь допустимы благодаря размещению фрески на отдельной стене вне жилых помещений, со слабо выраженным функциональным назначением ее. Приблизительно в те же годы были выполнены Кузнецовым и декоративные панно в холле виллы Рябушинского «Черный лебедь». Использование им здесь сходного мотива детских игр у воды, не оправданное характером и назначением помещения, оказалось малоубедительным, доказывая тем самым, что один и тот же прием в разных ситуациях приобретает различную степень ценности и необходимости.

рождения этот эскиз сближает и целый ряд формальных приемов, которые более отчетливо обнаруживают себя при сопоставлении «Сбора плодов» с эскизом «Азиатский базар». Общий характер композиционного построения «Азиатского базара» развивает принципы средневековой «ковровой» организации, что нетрудно проследить в расстановке фигур (параллельно плоскости стены), в нефигурованности пространственной удаленности второго плана, ритмической соподчиненности всех элементов изображения, в использовании «обратной» перспективы. Более определенное указание на источник художественной концепции эскиза «Азиатский базар» дает сходство одной из его фигур (юноши с корзиной) с некоторыми образами русских ярославских фресок XVI—XVII вв.

Иной характер имеет изобразительная структура «Сбора плодов». Объемная пластика форм и пространственная построение его противоположна линейно-иконописной плоскостности «Азиатского базара». Фигуры в «Сборе плодов» увеличены



в масштабе и обладают особой земной весомостью и пластической самостоятельностью, тогда как во втором эскизе они составляют лишь узловые акценты орнаментального узора. Живопись его отличается повышенной интенсивностью цветовой гаммы, а действие — особой монументальностью звучания. Продолжая начатое сравнение, можно сказать, что композиция «Азиатского базара» строится из расчета утверждения живописью стеной плоскости, тогда как в «Сборе плодов» она ориентируется на ее сохранение. В первом случае пластические качества живописи нивелируются ради выявления ее декоративной сущности. Усложненный характер взаимоотношения росписи со стеной в «Сборе плодов» допускает их большую активность.

Усиление в данном эскизе пространственных и живописно-пластических качеств, реалистическая убедительность раскрытия темы, повышенная монументальность образов несомненно вызваны к жизни художественной концепцией, заложенной Джотто и развитой его последователями



в XV и XVI столетиях. Основанная на идее самоценности росписи с точки зрения ее специфических живописно-изобразительных качеств, она оказалась близка художнику XX века, воспитанному на достижениях станкового искусства нового времени и потому высоко ценящему живописные качества произведения. В этом убеждают и последующие работы П. Кузнецова, выполненные им уже в советское время и дающие пример дальнейшего развития живописных принципов, заложенных в реалистическом искусстве Джотто.

Работы Кузнецова дореволюционного периода, показывая развитие исканий художника в области монументального искусства, вместе с тем отражают и более общие процессы в русском искусстве рубежа двух эпох. Как правило, искания его ограничивались отдельным панно или стеной, безучастными к пространственной интерпретации интерьера. Внимание художника акцентировано на декоративных качествах живописного произведения, и в этом направлении им были достигнуты

значительные успехи. Общим недостатком его работ дореволюционного периода, заложенным объективными условиями развития русского искусства, следует отметить их идейную ограниченность, отсутствие тем общественного звучания.

После победы Октября П. Кузнецов активно включается в общественную и художественную жизнь молодой советской республики. Как и огромное большинство художников, он уже в 1918 году принимает участие в оформлении первых советских празднеств. Его живописное панно «Степан Разин на стругах отбивает наступление контрреволюционеров», украсившее стены Малого театра, наметило новый поворот в творчестве Кузнецова на пути к темам реальной советской действительности, к образу нового человека — борца и творца нового мира. Новым моментом являются поиски оптимального решения живописного строя панно из расчета восприятия его с больших расстояний. Художник ограничивается минимумом деталей, акцентируя внимание зрителя на основных сюжетных моментах.

П. Кузнецов
Декоративное панно
в холле виллы
Рябушинского
«Черный лебедь»
в Петровском парке в Москве.

П. Кузнецов
Роспись Казанского вокзала
в Москве «Азиатский базар»
1912 г. Эскиз. (Собрание
И. В. Михайловской. Москва).

В последующее десятилетие отсутствие заказов вынуждало художника продолжать свои монументально-декоративные искания, представлявшие своеобразные лабораторные опыты в небольших полотнах. Характеризуя этот его творческий период, А. Эфрос писал в 1929 году: «Черты стенной живописи были у Кузнецова всегда, но они были в зачаточном или скрытом состоянии; сейчас же «фреска», задача овладения стеной плоскостью стала открытой и программной, монументализм — сознательным, все приемы собранными в одном направлении»¹.

В 1926—1928 годах П. Кузнецовым была создана целая серия работ этого плана: «Табачницы», «Работница», «Крестьянки». Как правило, это одно- или двухфигурные композиции, где все внимание сосредоточено на изображении человека, образ которого получает необычную монументальность, пластичность, аллегорическую обобщенность выражения. Завершает эту серию произведений картина «Мать», которая воспринимается фрагментом стеной росписи. Эпической величавостью веет от могучей фигуры матери, ее сильных натруженных рук, держащих ребенка. Взгляд ее полный открытой доброжелательности обращен непосредственно к зрителю. Человек здесь воспринимается не как объект созерцания, а как идеал своего времени. В этом образе достигнуто такое ощущение монументальности, какого не знала еще живопись художника. В формальном решении полотен этого цикла преобладает живописно-пластическая трактовка образов, развивающая принципы эскиза «Сбор плодов». Красочный материал становится в руках художника необычайно гибким инструментом, исполняющим различные функции в картине. Цветом Кузнецов лепит объемы, строит пространство. В различные моменты цвет то обретает материальную весомость и фактурную осязаемость, то рассеивается в глубине, интенсивно-звучным аккордом утверждает архитектурную конструкцию композиции.

П. Кузнецов смело нарушает устоявшееся мнение, будто живописность и пространственная глубина противопоставлены монументальной росписи. Он опровергает это мнение высокими художественными достоинствами своих работ.

В последующих произведениях этого времени монументальные искания художника усложнены задачами сюжетно-тематической разработки темы. Он создает ряд произведений на темы труда — «Жатва», «Крымский колхоз», «Сбор винограда» и др. Но, как и прежде, свои натурные наблюдения Кузнецов подчиняет задачам декоративной организации стеной плоскости. Своеобразие монументально-декоративных приемов П. Кузнецова наглядно выступает в его картине «Сбор винограда» (ГРМ)². В отличие от предыдущего цикла работ здесь использован новый прием организации холста. Художник отказывается от деления композиции линией горизонта, проецируя изображение ввысь, чем достигается необходимая плоскостность, его распластанность по всей поверхности холста (стены). При этом присутствует здесь та же пространственная протяженность изображения, что и в прежних его работах. Основной акцент переносится на цветоживописную организацию пространства, которое строится из расчета скрытой динамики световоздушной среды.

В мироощущении П. Кузнецова всегда преобладало живописное видение мира. Он от природы был наделен удивительной чуткостью к тончайшим нюансам цвета. Глубинность пространства полотна «Сбор винограда» строится на ритмичном чередовании пятен синего цвета с постепенным ослаблением их красочной яркости. Синяя кофта женщины на переднем плане и бледно-голубое пятно силуэта работницы в глубине намечают границы пространственной зоны. Вибрацией тончайших желто-розовых оттенков создано ощущение присутствия световоздушной среды. Розовый и желтый, из ряда теплых по тону, словно пронизывают всю пространственную структуру холста и, благодаря заложенному в них качеству зрительного приближения, нейтрализуют глубинную активность масштабного сокращения фигур, приближая их к поверхности стены (холста). В общем красочном звучании «Сбора винограда» выделяются элементы импрессионистической живописи.

Сходными качествами в полной мере наделено и небольшое полотно из ГРМ «Отдых пастухов», над которым художник работал в 1927—1934 годах и которое, по мнению М. В. Алпатова, дает «понятие о том, чем может стать современная стенопись»³. При кажущейся простоте и незамысловатости его композиция обладает логической завершенностью построения и лаконичной формой выражения, свойственные поэтическому произведению.

П. Кузнецов органично объединяет здесь глубину и простор пространства с декоративным размещением изображения на плоскости, символично-метафорическое обобщение — с конкретностью и вещно-

П. Кузнецов
«Сбор винограда».
1928. Х., м. ГРМ.



стью пластического решения образов, согретых теплотой живого человеческого чувства. Свежесть пленерных ощущений сочетается с требованием «работы» росписи на расстоянии. Богатство цветовой палитры и непосредственность натуральных впечатлений здесь профильтрованы через опыт монументального искусства прошлого и обогащены профессиональной зрелостью художника-монументалиста.

Одной из последних работ П. Кузнецова в этой области было его панно «Колхозное поле» на международной выставке 1937 года в Париже⁴. Оно было выполнено в теплой красочной гамме, пронизано солнечным светом, словно переливающимся в радужном многообразии красок. Панно отличается повышенная ритмическая пульсация и особая жизнерадостность



П. Кузнецов
«Степан Разин на стругах
отбивает наступление
контрреволюционеров».
Панно на здании Малого
театра в Москве. 1918 г.

настроений. Однако с точки зрения специфических качеств монументального произведения «Колхозное поле» значительно уступает предыдущим полотнам. В нем заметно усиление станковых принципов организации холста, снижение монументальности образов, что является отражением тех изменений, которые наметились в советском искусстве тех лет.

Оценивая монументально-декоративное наследие Павла Кузнецова, следует напомнить очень верное высказывание В. Прокофьева о том, что «монументальное искусство XX в. не может не учитывать опыт пятивекового предшествующего развития станкового искусства» и что «необходимы процессы сложного взаимообогащения двух этих потоков развития пластических искусств»⁵. В этом плане монументальные искания П. Кузнецова, до сих пор не получившие должного внимания, могут служить достаточно убедительным примером. Полотна Кузнецова расширяют границы наших представлений о монументальном искусстве как искусстве неизменно плоскостном, героико-патетическом,

живописно обедненном. Возможно, что наряду с подобным решением темы широкое применение может найти и «лирический монументализм» живописи П. Кузнецова. Приемы живописной метафоры, разнообразных форм реалистической условности звучания темы и широкий диапазон колористических модуляций — все это должно войти в арсенал изобразительных средств современной монументальной живописи.

¹ А. Эфрос. Прогулки по выставкам. 1-ая. «Литературная газета», 1929, № 6, с. 3.

² Картина написана маслом на холсте, но среди других станковых картин ее выделяют и непривычно большие размеры, и приглушенная тональная насыщенность масляной живописи, максимально приближенная к технике фресковой росписи, и собственно композиционные качества построения ее в соответствии с задачами монументального искусства.

³ М. В. Алпатов. Светлое искусство. «Творчество», 1965, № 4, стр. 19.

⁴ Панно «Колхозное поле» удостоено на выставке серебряной медали.

⁵ В. Прокофьев. Монументальное и станковое. «Творчество», 1971, № 5, стр. 11

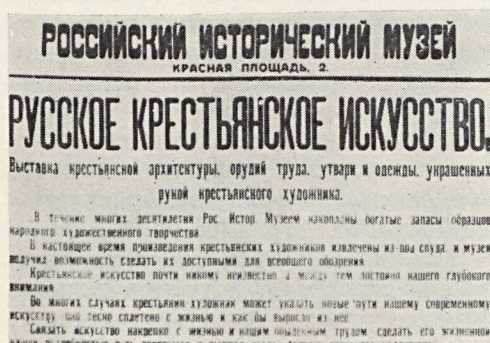
П. Кузнецов
«Мать»
(холст, альсекко,) ГТГ,
1932—1955.

П. Кузнецов
«Отдых пастухов»
(холст, масло, альсекко),
ГРМ, 1927—34 г.



«О крестьянском искусстве»

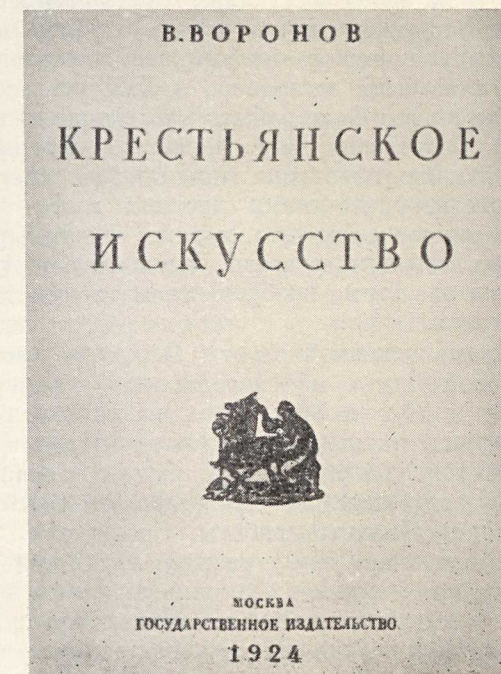
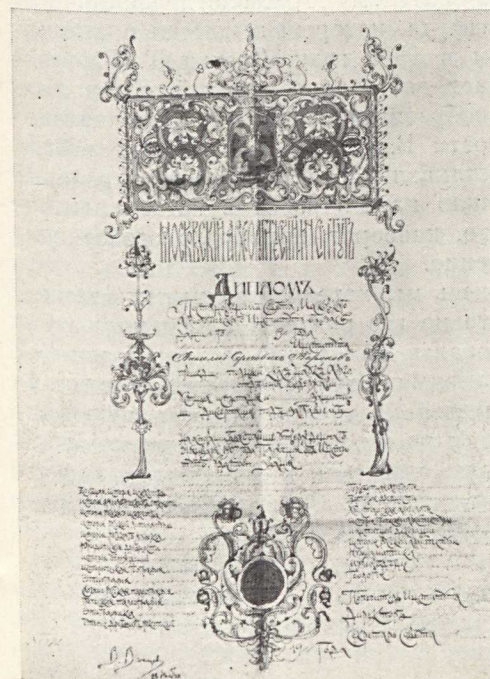
В. Василенко



В. С. Воронов и сотрудники
Российского Исторического
Музея готовят
выставку 1921 года
Афиша этой выставки

Н. Пискарев
Обложка книги
«Крестьянское искусство»
Госиздат, 1924

К. Осоловский
Суперобложка книги
«О крестьянском искусстве»
«Советский художник»
1972



Диплом В. С. Воронова
об окончании
Археологического института.
Рисунок художника
В. Василенко. 1918

ТАК НАЗВАНА КНИГА, ИЗДАН-
НАЯ в 1972 г. «Советским художни-
ком». В ней собраны статьи самого
выдающегося знатока крестьянского
искусства Василия Сергеевича Воро-
нова. Перу В. С. Воронова принадле-
жит немного работ, но все они значи-
тельны по содержанию, в них наука
тонко сочетается с искусством лите-
ратора. Яркий, образный слог, мет-
кость и точность художественных
характеристик, увлекательность, с
которой написаны все статьи, рас-
крывающие перед читателем много-
образный и значительный мир рус-
ского крестьянского творчества, дают
представление о В. С. Воронове как
о наиболее видной фигуре в науке
о народном искусстве 20 — 40-х го-
дов.

В. С. Воронов был, по существу, ос-
новоположником науки о крестьян-
ском искусстве. Глубоко любя его,
он сумел понять и подлинно зорким
взглядом ученого и художника уви-
деть то главное, что характерно для
крестьянского искусства. До В. С. Во-
ронова не было ни одной работы
(осмелимся сказать — и позднее,
вплоть до наших дней), где бы так
четко и ярко были обрисованы раз-
личные особенности крестьянского
мастерства. В. С. Воронов подходит
к изучаемому им материалу прежде
всего как к явлению большого и глу-
бокого искусства.

В основу книги В. С. Воронова изда-
тели положили его лучшую работу —
«Крестьянское искусство», вышед-
шую в 1924 году и предопределив-
шую во многом дальнейшее разви-
тие науки о крестьянском искусстве.
Воспроизведя ее полностью, они
сделали большой подарок читателю,
так как издание это давно стало
библиографической редкостью и, что
самое важное, очень мало устарело.
В этой работе В. С. Воронов дал пре-
восходные характеристики крестьян-
ского искусства в целом, а также его
разновидностей («направлений» и
«школ») и в то же время остано-
вился на раскрытии тех художествен-
ных черт, которые превращали бы-
товое изделие крестьянина в произ-
ведение искусства. Перед читателем
проходит целая серия образов, но
еще больше фантастических, тех,
что легко и незаметно входят в мир
сказки. В. С. Воронов во всех стать-
ях подчеркивает особую силу деко-
ративности, присущую народному
мастеру, его понимание красоты ма-
териала, сложившиеся в его искус-
стве глубокие навыки, определяю-
щиеся началами коллективного
творчества — традицией — и часто из-
меряемые целыми столетиями. Из
этой книги читатель узнает о том,
что представляют собою разные виды
плоской резьбы по дереву, рельеф-
ная резьба, контурная и скобчатая
(почти все названия и определения
были впервые даны В. С. Вороно-
вым); познакомится с основными
художественными «школами» север-
ной нижегородской росписи, с иг-
рушками, выполненными из дерева
и глины, с искусством обработки ме-
талла и великолепием крестьянской
вышивки, ткачества, набойки и кру-

жева. В. С. Воронов дает свои оценки разным видам крестьянского творчества, говорит и о том, когда сложились те или иные образы или мотивы орнамента, часто указывая на их глубокую старину.

Не со всем мы можем согласиться теперь, так как со времени выхода первого издания книги прошло много лет, но основное, что сказано им тогда, не утратило и, несомненно, не утратит своего значения. В. С. Воронов писал, что древние циклы изображений «каждой чертой своей говорящие о глубочайшей старине, еще совершенно не изучены со стороны своего внутреннего содержания, не разгадана их взаимная связь; не установлена их идейная сущность» (стр. 114). Сегодня в этих «древних изображениях», отмеченных исследователем, мы замечаем целый ряд наслоений. Ни одно из этих изображений, хотя и восходящих к старине, не дошло до нас в первоначальном виде. Говоря о народной росписи, В. С. Воронов отмечал появление в ней, наряду с символическими образами, многочисленных бытовых тем и сюжетов. Он писал, что «узоры художника перенесли с геральдических и мифологических изображений животных на яркие и знакомые сцены бытовой повседневности» (стр. 74). Верно отметив интерес к быту, ученый, к сожалению, еще не видел в этих образах символики, стремления к своеобразной магии, которая и делала столь устойчивыми ряд сцен. Мы знаем теперь, что большинство бытовых изображений были связаны с темами свадеб, в них отражались пожелания благополучия; вот почему получил такое распространение образ сирина — символ счастья в крестьянском искусстве.

Вопросы содержания мало еще затрагивались в работах В. С. Воронова. Он говорил о том, что «крестьянское искусство почти наглухо изолировано как от влияний городской художественной культуры высших социальных слоев, так и от производственных воздействий чужеземных образцов» (стр. 110). Вряд ли можно согласиться теперь с таким категорическим утверждением. Слишком расплывчато суждение о том, что «геометрическую резьбу крестьянского искусства, несомненно, следует рассматривать, как первичные символические картины природы древних художников».

Трудно согласиться и с мнением, что «изгладилась в сознании народа всякая память о тех древнейших культах и обрядах, обычаях и веро-

ваниях, о которых с неотразимой убедительностью говорят строгие, четкие, выразительные узоры вышивок на бытовых тканях (полотенца, подзоры, ширинки и пр.)» (стр. 112). Фольклор говорит, что кое-что все же еще оставалось в XIX веке, что не все было забыто крестьянами. И, безусловно, они, вешая на свои божницы полотенца с вышитыми на них изображениями древних мифологических божеств, все же что-то о них помнили и знали. Это и обеспечивало этим изображениям новую жизнь.

Кроме основной работы Воронова, в новой книге напечатаны изданные им в 20-х и 30-х годах различные статьи, также посвященные народному искусству.

Большой интерес представляют неопубликованные работы. Среди них до сих пор не утратила научного значения статья «Русские прялки», в которой дана четкая классификация прялок по их художественным разновидностям. Выделив прялки, В. С. Воронов верно увидел в них наиболее яркую по своей декоративно-орнаментальной насыщенности группу изделий, может быть, самую «наименее бытовую», скажем сейчас мы. Он указал на типичность прялок и на то, что в них отразилась вся полнота народной художественной культуры. Прялки В. С. Воронов разделил на резные и расписные, с определенными четкими художественными разновидностями. Его описания и характеристики образны и четки, дают полное представление не только о предмете, но и о художественной группе, к которой он принадлежит.

Значительна работа «Пряничные доски». Она интересна еще и тем, что пряничная резьба до сих пор не изучена. В статье В. С. Воронова говорится о технике и приемах резьбы, ее типах, о характере изображений, о связях с лубком, о разнообразии мотивов орнамента. Его деление пряничных досок на штучные, фигурные, наборные, почетные и городские типы интересно, хотя, может быть, не всегда исходит из художественной основы. Принятый им «видовой» признак приемлем и в наше время. Очень верно подмечено В. С. Вороновым медленное, но неуклонное движение мотивов в пряничной резьбе, смена дряхлеющей, как он пишет, символики более новыми и свежими образами.

Интересны и другие его статьи, среди них небольшой очерк о народном мастере Н. В. Вепреве, затем о М. П. Чиркове, воспринимаемые как

образцы художественных характеристик народных мастеров. Сюда же относятся и очерки о народном живописце И. А. Мазине и о современниках В. С. Воронова — братьях Ворносковых.

Заканчивается книга статьей о проблемах изучения народного искусства.

Свою книгу «Крестьянское искусство» В. С. Воронов завершил словами: «В овладении, разработке и культуре новых начал народной жизни, в художественном оформлении основ его нового социального быта безусловно выразятся все прекрасные и высокие традиции этого векового крестьянского искусства, которому не стало места в дряхлом социально-экономическом строе России, но которое ожидает несомненный расцвет в грядущую эпоху русской жизни» (стр. 128).

В. С. Воронов предугадал те большие возможности, которые открывались в новую, советскую эпоху перед народным творчеством. Верно понимая, что этот расцвет уже недалек, В. С. Воронов все же должен был бы отметить, что крестьянское искусство в том его виде, в каком оно было тогда, в начале XX века, явление уходящее; но народное искусство, которое возникло, было уже выражением новых художественных начал, хотя многое и заимствовано из прошлого.

Книге «О крестьянском искусстве» предпослана статья о трудах В. С. Воронова и биографический очерк об ученом, написанные Т. М. Разиной. К сожалению, в нем пропущены сведения о том, что Василий Сергеевич Воронов не только окончил Строгановское училище, но и был вольнослушателем Археологического института, который закончил с отличием в 1918 году. Статья Т. Разиной дает достаточно полный обзор разнообразных сторон научной деятельности В. С. Воронова, но не всегда останавливается на том, что уже ушло из его работ в наше время и что, наоборот, приобрело особое значение.

Здесь мы хотели бы отметить также, что не все разделы книги иллюстрированы достаточно полно: думается, например, что крестьянская скульптурная посуда, а также северодвинская роспись во всех ее разновидностях, глиняная и деревянная игрушки могли бы быть даны шире и разнообразнее.

Советский художник — активный участник строительства коммунистического общества

Окончание. Начало см. на стр. 1

дукции и предусматривающее необходимые условия для творческого роста.

В целях повышения уровня профессионального мастерства художников, работающих в промышленности, для расширения обмена опытом союз предполагает и впредь развивать систему творческих семинаров, проводить конкурсы на лучшие образцы и проекты, предназначенные для широкого внедрения в производство, организовывать выставки производственных работ художников по всем этим специальностям.

Мы полагаем необходимым всемерно расширить выпуск изделий декоративно-прикладного искусства малыми сериями, используя для этого предприятия Художественного фонда, где работает большое число профессионально подготовленных художников, а также создавать условия, позволяющие художникам декоративно-прикладного искусства, независимо от места их работы, систематически участвовать в художественных выставках, представляя на них творческие экспериментальные образцы, от своевременной разработки которых зависит завтрашний день этих видов искусства.

Особого внимания требуют к себе традиционные народные художественные промыслы. Нас не может не волновать вопрос о будущем народного искусства, представляющего собой важную часть многонациональной советской культуры. В последние годы союзы художников провели большую работу по изучению состояния народных промыслов. По нашему мнению, многое в организации и планировании труда народных мастеров не соответствует специфике их творческой индивидуальной и коллективной деятельности. Следует полагать, что организация производственно-творческих объединений народных промыслов могла бы способствовать разрешению назревших здесь проблем.

В свое время выдающийся русский критик В. Стасов справедливо заметил, что настоящее изобразительное искусство возможно только там, где проявляется постоянная забота о художественном достоинстве каждой вилки, ложки, любой вещи. В своем безмерно расширившемся объеме эта забота должна быть постоянной для всего нашего творческого союза.

Отчетный период характерен подъемом театрально-декорационного искусства в республиках нашей страны.

Наряду с художниками, уже не одно десятилетие работающими в театре, — А. Васильевым, С. Вирсаладзе, А. Лапиным, Ф. Ниродом, В. Рындиным, Е. Чемодуровым, С. Юнович — талантливо выступают Д. Боровский, Н. Золотарев, Г. Исмаилова, Г. Земгал, М. Китаев, Э. Кочергин, Б. Мессерер, Э. Стенберг, В. Левенталь, М.-Л. Кюла и многие другие.

Можно отметить изменение характера работы художников театра. Раньше преобладал интерес к условности декорации, понимаемой часто как набор определенных приемов, как чуть ли не обязательный для всех лаконизм. Сегодня художник ищет более сложных построений, разнообразит средства художественной выразительности. Вместе с тем при общем росте профессионализма театрально-декорационного искусства мы встречаемся также с поверхностными и эклектическими решениями.

Несколько ослабел в последние годы приток в театр молодых художников. Видимо, к этой области надо шире привлекать и лучших художников-станковистов. Подводя итог краткому обзору состояния и перспектив развития видов и жанров нашего искусства, я считаю нужным сказать, что главной задачей, которую решаем мы, советские художники, остается задача образного осмысления нашей действительности, борьба за новый подъем искусства социалистического реализма. Мы ви-

дим свой долг не только в том, чтобы запечатлеть огромные свершения, свидетелями которых мы являемся.

Мы своим искусством обязаны влиять на жизнь, быть активными участниками коммунистического строительства. Наш великий долг — раскрывать в произведениях искусства образ нашего современника, в котором концентрируются лучшие нравственные и идейные качества.

Рассматривая тенденции развития различных видов и жанров современного советского изобразительного искусства, мы можем отметить, что сегодня все они — живопись, скульптура, графика, монументальное искусство, весь комплекс декоративно-прикладных и декоративно-оформительских искусств — стали развиваться, взаимно дополняя друг друга.

Мы и впредь не должны забывать, что Союз художников является не корпорацией отдельных цехов, лишь изредка встречающихся в одном выставочном зале. И было бы праздной затеей устанавливать преимущества одного из видов художественного творчества перед другим. У каждого из них есть свои социально-эстетические возможности, проистекающие из единых целей искусства, служащего советскому народу. Всемерная поддержка всех видов художественного творчества — такова принципиальная линия, которой руководствовались Союз художников СССР и его правление.

Однако вопрос не сводится к равномерности развития отдельных видов искусства. Художественное творчество в нашей стране связано со всем, что создается трудом человека. Оно широко объемлет собой общественное и личное бытие человека, включая сюда высшие проявления его духовной жизни. Нет такой отрасли народного хозяйства, не существует такой области жизни в которых не находил бы себе применения труд художника.

На наших глазах реализуется положение Программы КПСС о том, что «художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека». А это значит, что, с точки зрения широких запросов жизни, перед нами раскрывается задача создания целостной эстетической среды, создания синтеза всех видов искусства, охватывающего духовную и материальную жизнь нашего общества и органически включающего в себя глубинно-содержательные явления художественного творчества. Раскрывая в образной форме большие социальные идеи, искусство способствует развитию коммунистического сознания человека, оказывает на него мощное воспитательное воздействие.

Эта задача становится насущной именно сейчас, в условиях развитого социализма, когда подъем производственных сил сопровождается ростом уровня культуры и заинтересованности народа в искусстве. Никогда еще у нас не проявлялась такая забота об удовлетворении непрерывно растущих эстетических запросов, о повышении активной роли искусства в формировании убеждений и чувств наших людей.

И все мы, художники, независимо от того, каким видом творчества занимается каждый из нас, ответственны за красоту и эстетическую содержательность мира, в котором живет и трудится советский человек. Ответственны не только за само искусство, но и за то, как оно входит в жизнь и воспринимается народом.

Постановление IV съезда художников СССР

IV съезд художников СССР подвел итоги работы Союза художников нашей страны за четыре года. Этот период ознаменовался вдохновенным трудом советских людей, претворяющих в жизнь величественную программу строительства коммунизма, которую принял XXIV съезд КПСС.

Весной 1970 года все прогрессивное человечество отметило 100-летие со дня рождения великого Ленина, вождя пролетарской революции и мирового коммунистического движения современности. Празднование ленинского юбилея продемонстрировало монолитную сплоченность советского народа вокруг ленинского Центрального Комитета Коммунистической партии.

В документах XXIV съезда КПСС уделено исключительное внимание вопросам советской художественной культуры, отмечена все возрастающая роль литературы и искусства в жизни развитого социалистического общества. Коммунистическая партия бережно направляет развитие советского искусства, последовательно решая всемирно-историческую задачу приближения искусства к народу и народа — к искусству.

Следуя ленинским заветам, советские художники укрепляют связь с жизнью трудящихся масс, стремятся правдиво передать в своих произведениях мысли и чаяния советского народа, воплотить яркий образ нашего современника. Метод социалистического реализма открывает перед художниками широчайшие возможности для творчества в различных видах и жанрах изобразительного искусства, способствует развитию индивидуальных манер и стилей, ведет к глубокому художественному познанию и отражению жизни. На этом пути советское искусство уже достигло значительных успехов. Ленинской заботой о развитии советской социалистической культуры проникнуто постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Оно направлено на дальнейшее повышение идейного и художественного уровня советского искусства, укрепление его принципиальных позиций в борьбе с проявлениями буржуазной идеологии.

Советское изобразительное искусство, следуя ленинским принципам партийности и народности художественного творчества, участвует в воспитании советского человека как активного и сознательного строителя коммунизма.

Всенародным трудовым подъемом встретила наша страна 50-летие образования Союза Советских Социалистических Республик — великого содружества наций и народностей, знаменующего торжество ленинской национальной политики. За годы советской власти создан новый социальный мир, выросло могучее советское государство — оплот миролюбивых сил и национально-освободительных движений во всем мире, утвердилась новая историческая общность людей — советский народ.

Изобразительное искусство сегодняшнего дня, как и вся советская художественная культура, характеризуется дальнейшим повышением идейно-художественного уровня произведений и ростом профессионального мастерства художников различных национальных школ, взаимообогащением творчества мастеров всех республик. Все виды и жанры советского искусства развиваются в русле единой многонациональной советской художественной культуры.

Съезд считает, что все советские художники, в какой бы области искусства они ни работали, должны утверждать своим творчеством высокие идеалы нашего общества, советский образ жизни, ярко показывать великие достижения социализма.

Ясная гражданская позиция художника, социальная заостренность и образное богатство его произведений являются основой успехов советского изобразительного искусства. Мы обязаны воспитывать в художнике чувства советского патриотизма и пролетарского интернационализма.

Съезд отмечает необходимость дальнейшего развития станковых форм творчества, являющихся прочным фундаментом изобразительной культуры. Съезд призывает живописцев, скульпторов и графиков еще полнее и глубже отражать в своих произведениях образ нашего современника, величие его дел и свершений, богатство его духовного мира.

Союзы художников призваны всемерно содействовать развитию новых форм связи художника с жизнью народа, более эффективно и действенно участвовать в формировании высоких нравственных и эстетических ценностей.

Развитое социалистическое общество выдвинуло перед нами принципиально новые задачи по эстетической организации общественно-бытовой среды социалистического города и села. Осуществляя Программу КПСС, советские художники сделают все для того, чтобы художественное начало одухотворило труд, украсило быт и облагородило человека.

Съезд отмечает назревшую необходимость решения вопроса о государственном планировании монументальных и монументально-декоративных работ в синтезе с архитектурой и о координации усилий архитекторов, строителей и художников. Все виды монументального и декоративного искусства должны быть широко привлечены к решению грандиозных задач социалистического градостроительства, к реализации на современном этапе великой идеи В. И. Ленина о монументальной пропаганде средствами изобразительного искусства.

На XXIV съезде КПСС была поставлена задача: превратить столицу нашей Родины — Москву в образцовый коммунистический город. Прекрасными и удобными, достойными общества, в котором мы живем, должны стать все города и села нашей страны. Именно поэтому советские художники, как никогда, ответственны за формирование полноценной в идейном и художественном отношении среды, окружающей человека. Мы должны вести последовательную и принципиальную борьбу со всеми проявлениями антихудожественности, которые уродуют облик наших городов и сел, наносят ущерб идейно-эстетическому воспитанию народа.

За последние годы декоративное искусство и художественное проектирование заняли полноправное место в советской художественной культуре. Художественное начало широко входит в быт советского человека.

Создаются не только уникальные произведения декоративного творчества, но и высокохудожественные образцы для массового промышленного тиражирования.

Съезд вместе с тем отмечает, что большие возможности наших художников, работающих в промышленности, реализуются не полностью, их влияние на художественную и экономическую деятельность предприятий все еще недостаточно. Съезд художников обращает внимание на необходимость принятия нового Положения о правах и обязанностях художника в промышленности, чтобы повысить его ответственность за качество массовой продукции. Одновременно съезд поручает республиканским Союзам художников всемерно содействовать дальнейшему развитию всех видов и жанров декоративно-прикладного, оформительского искусства и художественного проектирования.

Сегодняшнее состояние традиционных центров народных

Расширение производства художественного стекла

художественных промыслов и ремесел, существующая тенденция заменить индивидуальный ручной труд народного мастера методами массового промышленного производства вызывают тревогу художественной общности. Съезд считает, что необходимы государственные решения, обеспечивающие сохранение и дальнейшее развитие очагов народного искусства и создание государственного объединения народных промыслов.

XXIV съезд КПСС поставил задачу активной пропаганды достижений нашего общества, советского образа жизни. Важная роль в ее выполнении принадлежит мастерам плаката, наглядной агитации, оформительского искусства. Художники обязаны повышать свое мастерство и средствами высокого искусства пропагандировать достижения социализма и идей мира.

Большое влияние на духовную культуру советских людей оказывает искусство кино, театра и телевидения. В формировании синтетического художественного образа этих сценических искусств активно участвует изобразительное искусство. Перед художниками театра и кино стоят большие творческие задачи создания произведений, отвечающих идейно-художественным требованиям, которые предъявляют партия и народ к этим массовым видам искусства.

Съезд обращает внимание на существенный разрыв между качеством массовой книжно-журнальной продукции и художественным достоинством оформления специально подготовленных, так называемых «улучшенных изданий». Все еще плохо оформляются и иллюстрируются школьные учебники. Необходимо создавать подлинно художественные иллюстрированные книги, особенно для юношества и школьников. Съезд поручает правлению Союза художников СССР совместно с Государственным Комитетом Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли усилить внимание к вопросам художественной образной иллюстрации и к оформлению массовой книги, учитывая их значение в идейно-эстетическом воспитании всех поколений читателей.

Развитие искусства невозможно без творческих дискуссий и обсуждений, без углубленного теоретического осмысления процессов, происходящих в современной художественной культуре. Большой коллектив советских искусствоведов призван в своей творческой практике проводить в жизнь постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», способствовать развитию и повышению роли искусствознания и профессиональной художественной критики в нашей художественной жизни. Высокую принципиальность и требовательность в оценке художественных произведений наша критика должна сочетать с бережным отношением к творцам художественных ценностей.

Решая коренные вопросы теории, критики должны быть еще ближе к практике советского искусства, к жизни народа. Наше искусствоведение обязано вести бескомпромиссную борьбу с любыми проявлениями враждебной нам идеологии.

Культурные связи Союза художников СССР с художественными организациями зарубежных стран содействуют осуществлению величественной программы мира, принятой XXIV съездом КПСС. Съезд считает важной задачей последовательное укрепление связей с творческими коллективами художников социалистических и развивающихся стран, с прогрессивными мастерами мирового искусства, расширение взаимных творческих обменов между художниками и искусствоведами.

Съезд обязывает правление Союза художников СССР неустанно совершенствовать методы и формы организационно-творческой работы Союза художников. Она должна быть направлена на развитие творческой активности художников, совершенствование профессионального мастерства, на углубление связи искусства с жизнью, на повышение роли искусства в жизни нашего общества. Все должно быть подчинено высокой миссии воспитания нового человека — строителя коммунизма. Съезд призывает многотысячный отряд художников Советского Союза всех возрастов и всех национальностей еще теснее сплотиться вокруг Коммунистической партии, быть ее верными помощниками в осуществлении заветной мечты человечества — коммунизма.

Редакции отвечает Министерство промышленности строительных материалов РСФСР.

В опубликованном в № 2 «ДИ СССР» материале, посвященном выставке «Художественное стекло заводов РСФСР», содержался не только художественно-стилистический анализ экспонатов, но и говорилось о необходимости расширения массового производства бытовых изделий из стекла и хрусталя и внедрения в производство лучших художественных образцов. Эти вопросы были адресованы Министерству промышленности строительных материалов РСФСР.

В дополнительном письме в Министерство редакция просила сообщить конкретные данные о развитии стекольной промышленности Российской Федерации в ближайшие годы. Ниже мы публикуем ответ заместителя министра Николая Павловича Кабанова.

Основные задачи по увеличению выпуска и расширению ассортимента сортовой посуды на 1973 и последующие годы определены постановлениями Совета Министров СССР от 24 ноября 1969 г. и ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 15 сентября 1971 г.

В соответствии с постановлениями предусмотрены реконструкция предприятий и ввод в действие новых мощностей; выделение для этих целей капитальных вложений; доведение объема выпуска сортовой посуды в 1975 г. до 134 млн. рублей; увеличение выпуска хрусталя в 2,5 раза. В связи с уменьшением капитальных вложений на реконструкцию предприятий по сравнению с ранее запланированными Министерством разработано дополнительные мероприятия, которые предусматривают значительное увеличение производства сортовой посуды за счет подключения большего числа предприятий, повышения степени механизации труда, внедрения новых, более эффективных технологических процессов и др. В 1971—1972 гг. введены новые мощности по производству сортовой посуды из стекла и хрусталя в объеме 26,55 млн. рублей (из них на Дятьковском хрустальном заводе — на 8,2 млн. рублей, Уршельском — на 6,0 млн. рублей, Саратовском — на 5,6 млн. рублей, Ленинградском заводе художественного стекла — на 1,8 млн. рублей).

Проведенные мероприятия позволили перевыполнить план по сортовой посуде в 1972 году на 5 млн. рублей, предусмотреть в плане текущего года выпуск сортовой посуды на 113,5 млн. рублей вместо 102 млн. рублей, а хрустальных изделий — с увеличением в 3 раза по сравнению с 1970 годом, то есть выше, чем планировалось на 1975 год в соответствии с постановлением Совета Министров СССР. В текущем году освоено производство закаленной посуды и будет выпущено 62 млн. штук изделий.

В 1973—1975 гг. будут получены и установлены три бельгийских линии по производству изделий на ножке, более 10 венгерских линий по выпуску выдувных стаканов и несколько механизированных установок для нанесения на стеклоизделия рисунков алмазной грани и многоцветной печати.

Предприятиями Министерства уделяется большое внимание вопросам расширения ассортимента и улучшению качества продукции. Осваиваются и внедряются новые составы стекол, новые методы декорирования изделий.

Ежегодно внедряется в производство более 200 новых видов продукции. Проводится работа по увеличению выпуска высокохудожественных изделий. С этой целью Ленинградский завод художественного стекла переведен в основном на выпуск сувениров и подарочных изделий из хрусталя; на большинстве заводов созданы художественные лаборатории и школы по подготовке мастеров-выдувальщиков и шлифовщиков.

Проводимые Министерством меры позволят в ближайшие годы значительно увеличить выпуск бытовых изделий из стекла и хрусталя, а также лучших художественных изделий.

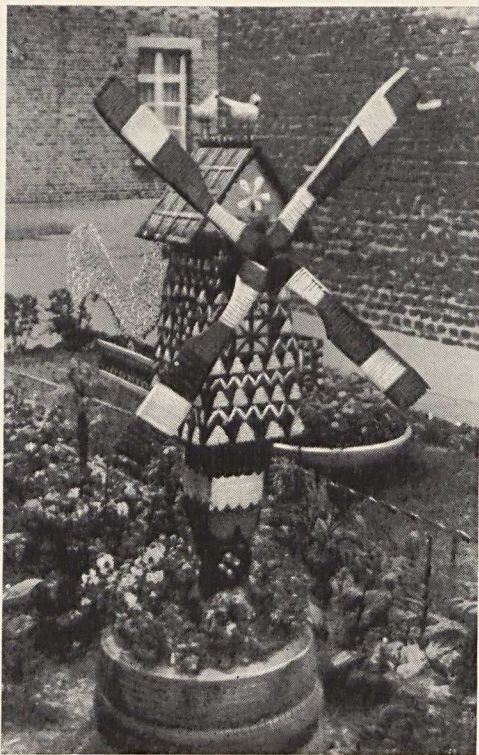
Заместитель министра Н. Кабанов

Человек украшает свой дом

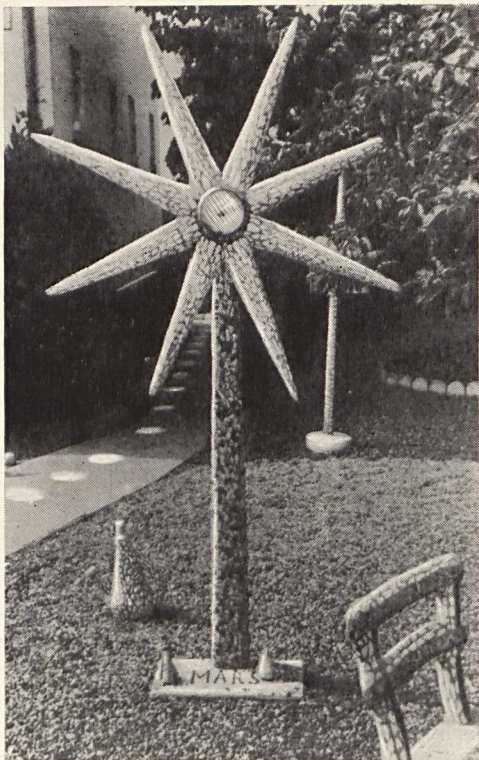
И. Громов, П. Уваров

ОТ РЕДАКЦИИ

Самодетельное творчество, распространившееся на декоративное решение маленького «личного пространства», примыкающего к дому или даже балкону или окну, представляет специальный интерес как одна из побочных ветвей искусства, ставшая в наши дни предметом искусствоведческого исследования. Французский архитектор Бернар Ласюсс, собравший обширную коллекцию фотографий, отражающих активный процесс самодетельного творчества, который можно наблюдать сейчас во Франции, расценил его как реакцию на «безжизненную», обезличенную архитектуру. Как архитектор, он пытается решить проблему массового строительства таким образом, чтобы оставить человеку возможность для свободного проявления вкусов и склонностей индивида. С нашей точки зрения, его позиция утопична и наивна, трудно согласиться с тем, что с помощью «личного» творчества может быть снята проблема всестороннего отчуждения личности — корень ее не в недостатках архитектурного проектирования, а в противоречиях современного капиталистического общества.



Оформление пригородных домов и решение среды вокруг домов (Франция. Фото из собрания Б. Ласюсса)



БЕРНАР ЛАСЮСС, УЧЕНИК ЛЕЖЕ, — специалист по цвету в архитектуре. В 1965 году он сделал в Загребе выставку по приглашению «Новой тенденции», затем регулярно экспонировал произведения на выставках кинетистов.

Его жизнь и творчество всегда подчинялись обширной экспериментальной программе; она воплощалась в его уникальных произведениях и разворачивалась в реальной жизни — в интерьерах, пейзажах и ансамблях. Это была урбанистическая программа. Бернар Ласюсс тщательно оберегал островки живой природы, уцелевшие при агрессивном наступлении города¹. Но он также еще и разрабатывал проблему цвета в современной урбанистической среде, ища цветовые соотношения в ансамбле, определяя цвет экстерьера и гамму интерьера, разработанную в мельчайших подробностях, вплоть до цвета оконных занавесок. Подобно многим архитекторам нашего времени, решающим задачи типового строительства, Бернар Ласюсс исходил в своем творчестве, в повседневной работе из идей современной архитектуры и из тех потребностей, которые может иметь современный человек, — потребностей бытовых и эстетических.

Однако в 1967 году в творческой биографии Ласюсса произошло событие, на первый взгляд незначительное, которое перевернуло его программу и заставило коренным образом пересмотреть собственную концепцию современного человека и среды. Будучи уполномоченным Центра по изучению среды, со специальным поручением от министра жилищного строительства — изучить цвета домов на Корсике, Ласюсс обнаружил в одном частном дворике самодельную бетонную змею и дракона. Были ли они красивы или уродливы — для него не имело значения, ибо он понял главное: хозяин этого дворика испытал потребность в том, чтобы создать свой собственный пейзаж. Освобождаясь от обступившего со всех сторон типового города, от засилия техники, он дал полную волю своему воображению на нескольких квадратных метрах собственной лужайки.

Это любительское произведение легло в основу тщательного исследования, которому Ласюсс посвятил свою дальнейшую деятельность. Он исследует отношения между «вещами конструктивными и вещами живыми». В пригородах Парижа, по всей Франции, в крупных городах

Других стран и в сельских местностях он отыскивает дворики, фасады, балконы — их «все больше и больше с каждым годом, — говорит он. — Я снова и снова нахожу их в районах, обследованных мною ранее. Они представляются мне новым фольклором, какой-то самостоятельной культурой, противопоставленной культуре официальной».

Собранная им документация — 15 тысяч цветных фотографий — стала материалом изучения, организованного генеральной комиссией по научно-техническим исследованиям.

Эти фасады коттеджей, украшенные раковинами и наклейками от бутылок, балконы типовых домов с жардиньерками из сложенных шин, за-

средствами, создающими комфорт, и степенью «одушевленности» этих средств. Все это — полная противоположность современной архитектуре. Внешний вид наших зданий выражает лишь способы строительства; это интересно с точки зрения техников, но жители скорее всего хотят другого. Они хотят, вероятно, ярких красок, игры света и тени, образов, привлекающих глаз, форм, изменяющихся в зависимости от освещения, иллюзий. Они хотели бы, наверное, иметь возможность высказаться, проявить инициативу в своем собственном интерьере, но в тысячах стандартных квартир все детали заранее предусмотрены архитекторами. Они выдают жильцу уже

Будучи архитектором, способным тонко прочувствовать специфику национальной традиции в соотношении дома и окружающей среды, Ласюсс столкнулся со стихийными и наивными явлениями, глубоко поразившими его.

Дом начинается с ограды, и если ее решетка украшена гигантскими бабочками, ясно, что она не означает только «Вход воспрещен»! Устройство сада готовит посетителя к переходу в дом. Чтобы обеспечить этот переход, жители-«пейзажисты» прибегают к таким рафинированным приемам, как замедленный контраст (этот прием, кстати, был использован в Версале). В самом начале осмотра посетитель входит в «лес», он



Оформление пригородных домов и решение среды вокруг домов (Франция. Фото из собрания Б. Ласюсса)

боры с оптическими обманами, лужайки с мельницами, драконами, гномами и белоснежками (тут «культурные» люди пожимают плечами: «какой плохой вкус») стали предметом пристального внимания, потому что здесь спонтанные усилия индивидуального творчества сталкиваются с заботами специалистов по благоустройству современного города. Жители современного цивилизованного мира сверх ожиданий архитекторов и вопреки прогнозам социологов обладают более сложными потребностями, чем принято считать. Эти дворики, балконы и лоджии — своеобразный протест индивидуальности против стандартизации современного мира.

В течение нескольких десятилетий, — говорит Ласюсс, — строились лишь огромные однотипные архитектурные ансамбли, где однообразие, безликость и серость были объявлены добродетелями и где полностью игнорировались зрительно-чувственные потребности жителей. Мы абсолютно забыли, что в век телевидения для людей, живущих в основном зрительными образами, существует, вероятно, связь между

законченный вариант жилища, и всякая инициатива с его стороны, порой ограничивающаяся скромным цветочком на балконе, категорически отмечается, как нестандартная. Кто хозяева этих участков? Часто это ремесленники на пенсии или рабочие, проводящие свободное время на участке, в саду. Это люди, располагающие досугом и кусочком пространства, испытывающие потребность выразить свой эстетический идеал на языке пластики.

Реакция окружающих различна. Иногда жена не одобряет садоводческие затеи своего мужа, а соседи укоризненно пожимают плечами. Или же наоборот, вся семья участвует в работе, вызывая восхищение у соседей. Часто происходит настоящая цепная реакция. Появление такого дворика в каком-нибудь квартале стимулирует творческую активность соседей. Если я нахожу какой-то интересный участок, проезжая по пригороду на машине, то при более близком знакомстве с этой и соседними улицами я обязательно нахожу несколько таких же. В воскресные дни решетками этих участков любуется несколько десятков прохожих.

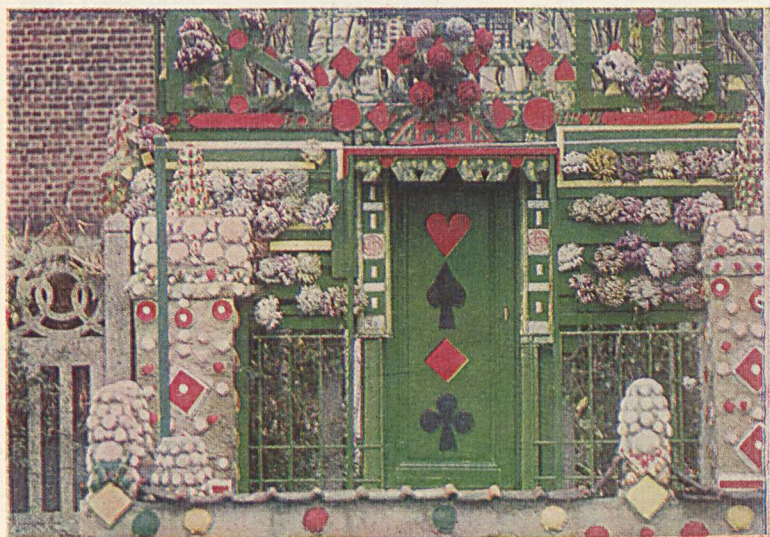
видит сначала дикие деревья, затем геометрически подстриженные кустарники и, наконец, попадает в каменное здание. Но вот что удивительно — простой шахтер из Нормандии, не подозревая об этом, пользуется «версальским приемом», когда во дворике, между стеной из грубого серого камня и железной оградой ярко-красного цвета он помещает столб из красного камня. Таким образом, красный цвет сглаживает переход от железа к камню. Некоторые хозяева рисуют на стене дома какой-нибудь сказочный лесной пейзаж. Получается аналогичный переход от деревьев, посаженных вокруг дома, к самому дому, через нарисованные на его стене деревья. Открытие Бернара Ласюсса вызвало большой интерес. Польский журнал «Проект» подключился к его собирательской деятельности и предложил вниманию читателей несколько характерных примеров, найденных в других странах. Мы обнаруживаем поразительную общность стиля, раскрепощенного, свободного и чрезвычайно смелого, с наивной отвагой берущегося разрешить любую сложную пластическую задачу.

В английском журнале «Art and artists» опубликована статья Стефана Банна, который и расценивает деятельность Бернара Ласюсса как одно из значительных открытий нашего времени.

Анализ Ласюсса представляется его английским коллегам ценным исследованием, устанавливающим взаимоотношения общественного и личного, искусственного и естественного на материале архитектуры. Эта тенденция к свободе личного творчества вообще чрезвычайно популярна сейчас. В Мюнхене, в Париже на больших площадях, на стендах и на стенах домов прикрепляют белые листы, предлагая всем желающим заполнить их. Желание заполнить

ды», — заявляет Ласюсс, признавая, что проблема современного урбанизма не решена.

И все же, будучи архитектором-практиком, он пытается найти выход в рамках архитектурных проблем, предлагает задумывать отныне здание как движущуюся форму, которая могла бы дать жителям больше свободы, чтобы она легко трансформировалась согласно его воле. «Я, конечно, не требую замены коллективных жилищ индивидуальными, — говорит Бернар Ласюсс, — но я считаю, что можно найти равновесие между архитектурными планами и личной инициативой жильцов».



Оформление пригородных домов и решение среды вокруг домов (Франция. Фото из собрания Б. Ласюсса)

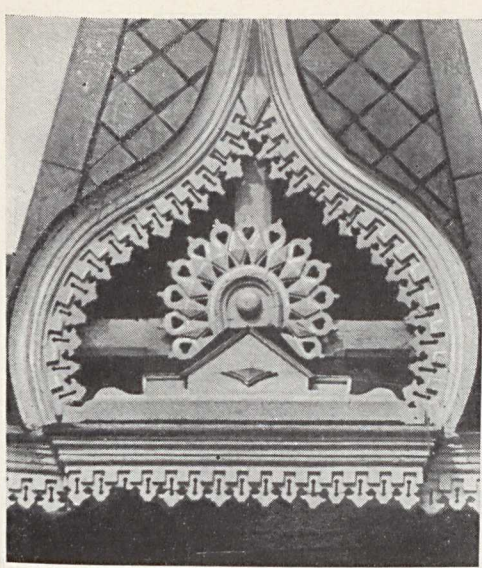
лист охватывало всех, равно умеющих и не умеющих рисовать. Ласюсс эту тенденцию современного человека к «заполнению белого листа» уловил.

Однако социальная сторона этого исследования гораздо глубже. Ласюсс пришел к выводу о том, что процессы, в результате которых появляются здания, выражающие только логику урбанистического строительства, по сути своей аномальны. Потому, анализируя изменения, которые вносят жильцы в свою среду, Ласюсс отдает себе отчет в том, что все это — попытка компенсировать безжалостную цивилизацию. «Никто не решит проблему примирения ансамбля и индивидуальной свобо-

¹ Ласюсс всегда дорожил национальной традицией находить равновесие между строением и внешней средой — равновесие на французский манер; его знаменитый «Ансамбль-14» специалисты сопоставили с молочной фермой Марии-Антуанетты, построенной Ю. Робером в замке Рамбуи.

Сберечь деревянную архитектуру Томска!

Л. Шкаруба



Деталь крыши.
Ул. Белинского, 19

Деталь крыши.
Ул. Красноармейская, 71

Окна. Ул. Трифонова, 10

«Солнышко». Ул. Гагарина, 36

Окна. Ул. Шишкова, 14

НА ФОНЕ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ не утратили своей эстетической ценности деревянные постройки. Об этом говорит устойчивый интерес к очагам деревянного зодчества Севера, Поволжья, Сибири, благодаря которым во многом сохраняется связь «архитектурных» времен. Чем дальше уходит время, тем ценнее становятся элементы этой связи.

Старинный сибирский город Томск (основан в 1604 году) богат деревянной архитектурой. Об этом убедительно говорят цифры: в городе насчитывается 23 деревянных дома на уровне памятников государственного значения, 152 постройки представляющие архитектурную ценность. Лучшее всего сохранились вошедшие в золотой фонд томской архитектуры здания начала XX века, когда город застраивался большими двухэтажными домами, похожими на деревянные дворцы.

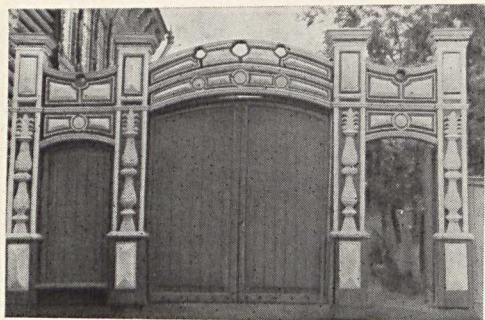
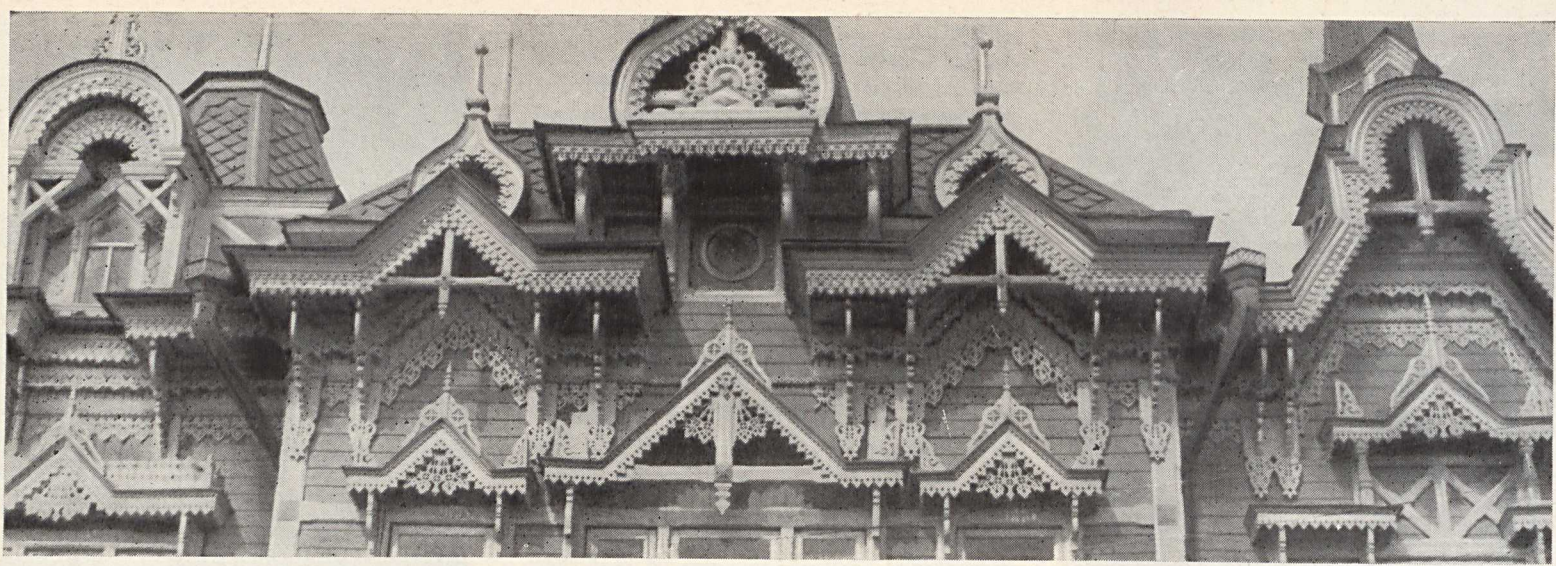
Художественная выразительность деревянных построек Томска складывается из формы и вида рубки, цвета, больших выносов кровли или балконов, эркеров; усиливает ее разнообразная по мотивам и технике резьба.

Стены деревянных зданий покрывались изящной обшивкой (ул. Шишкова, 10; ул. Пушкина, 40) или оставались необшитыми, подчеркивая суровый ритм бревен (ул. Шишкова, 14). Углы обшитых домов выделялись пилястрами с изящными полуколонками, плоскость стены прорезалась часто поставленными большими окнами (ул. Шишкова, 10), которые украшались пышной резьбой. Особый интерес представляют двух- и трехчленные окна, восходящие к народной архитектуре (ул. Пушкина, 38; ул. Красноармейская, 67-а).

Сочные фризy с арабесками выделяют памятники Томской архитектуры начала XX века. Выразительные кронштейны создают плавный переход от фризy к завершению. Карнизы высокого выноса (он подчеркивался изящными водосточными трубами) украшены ажурной бахромой резьбы.

Зодчие уделяли большое внимание завершению зданий. В завершениях, как справедливо отмечает Э. И. Дрейзин, с одной стороны, «остро про-





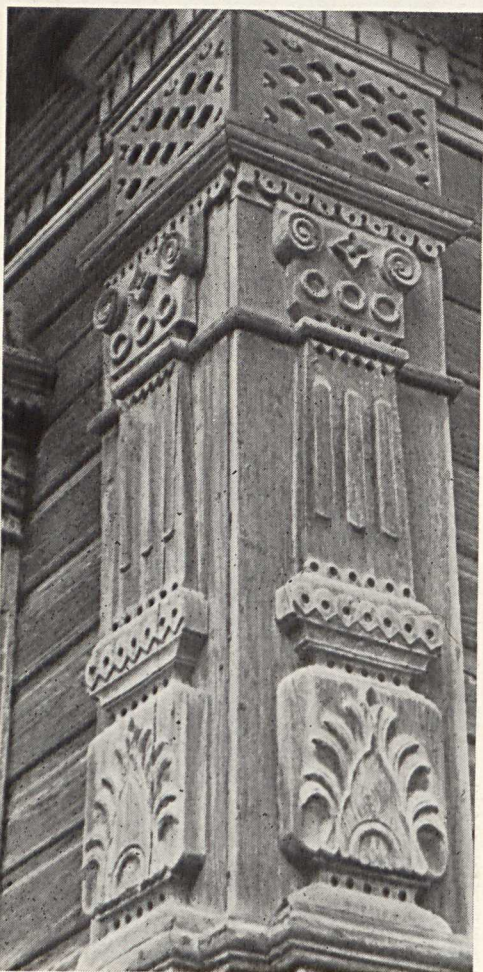
Дом. Ул. Белинского, 19
Ворота. Ул. Шишкова, 14
Дом. Ул. Красноармейская, 71

Угловая колонна.
Ул. Татарская, 2

Часть дома.
Ул. Красноармейская, 67-а



Дом. Ул. Красноармейская, 67-а
(внизу)

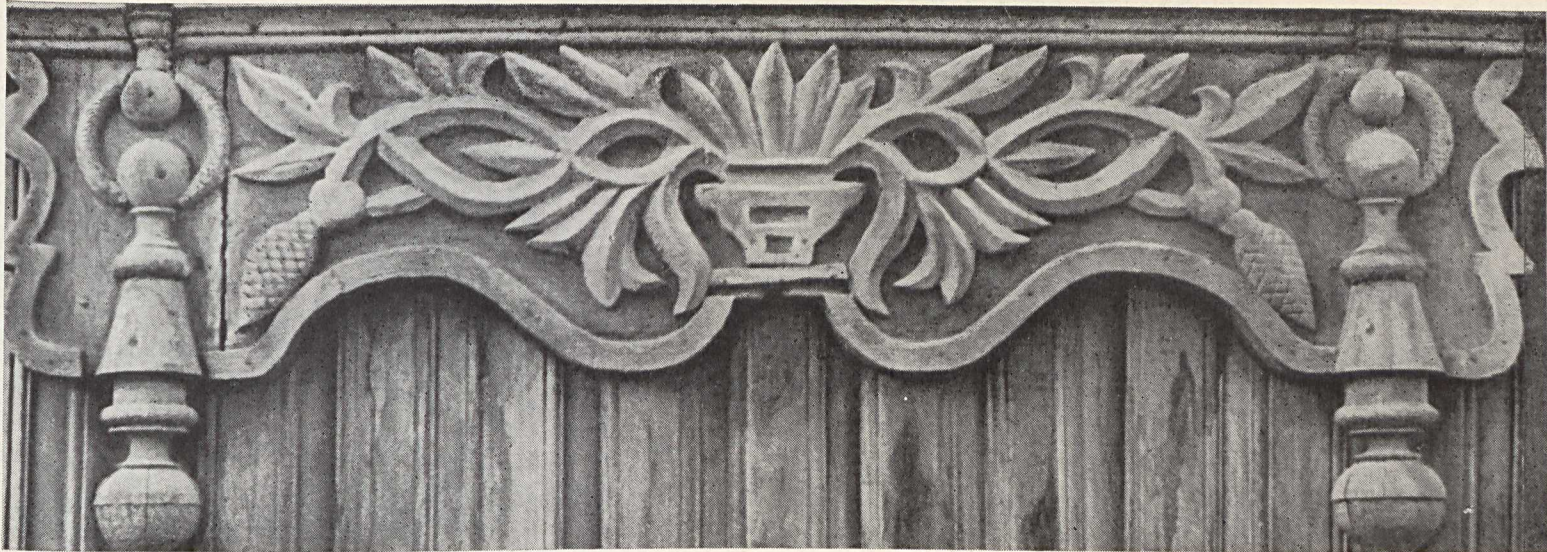


являются особенности русского деревянного зодчества XVI—XVII веков, с его многоглавием, силуэтной живописью», с другой — «не меньшее влияние оказывает строгость венчающих карнизов классических форм»¹. Лучшие образцы завершений представляют композиции треугольных или полукруглых фронтонов, украшавших не только уличные, но и дворовые фасады (ул. Гагарина, 46). Поля фронтонов оживлялись ажурными «солнышками» (ул. Гагарина, 36).

Четкий объем здания нередко обогащался эркерами. (ул. Красноармейская, 67-а), лоджиями (ул. Шишкова, 10). Единое целое с домом составляли ворота (ул. Шишкова, 14). Выразительное резное деревянное «кружево», украшавшее томские постройки, восходило в большинстве случаев к традициям русского деревянного зодчества. В декоративном наряде зданий резчики широко применяли ажурную, накладную, пропиленную и глубокую резьбу (ул. Красноармейская, 67-а; ул. Татарская, 6; ул. Шишкова, 10; ул. Пушкина, 38). Мастера по дереву широко вводили в орнамент местные си-

¹ См. предисловие к альбому «Деревянная архитектура Томска». Томск, 1963, стр. 8.

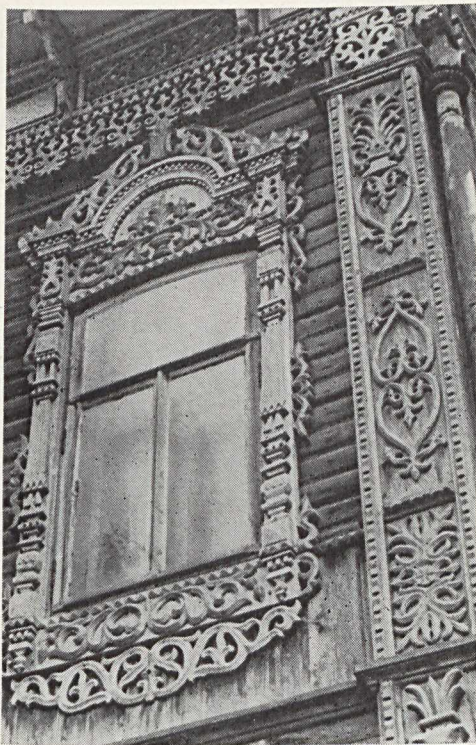




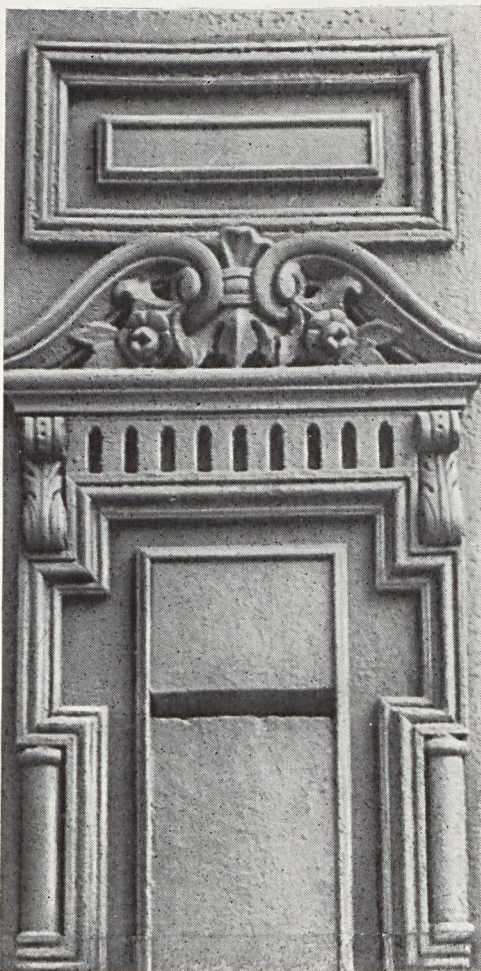
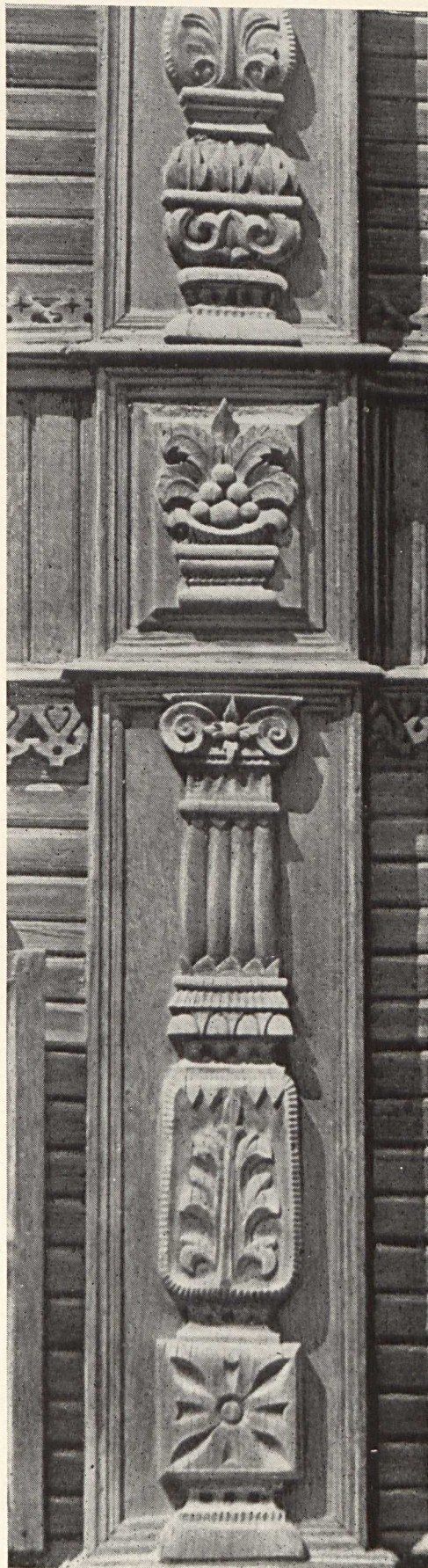
Элемент окна.
Ул. Трифонова, 10

Окно. Ул. Татарская, 46

Элемент двери.
Ул. Шишкова, 10



Колонна. Ул. К. Маркса, 32



бирские мотивы, например, изображения шишек (ул. Трифонова, 10). Особый интерес представляют мотивы орнамента, навеянные бытом старого Томска, многие жители которого занимались извозом: оконные обрамления, углы украшались резьбой, воспроизводящей элементы упряжи — кисточки, кольца (ул. Трифонова, 10), веревки (ул. Татарская, 6).

Следует также отметить, что многие деревянные дома старого Томска радовали глаз яркими красками контрастных сочетаний. Удивительно к лицу старинному сибирскому городу было это драгоценное деревянное ожерелье!

Некоторые меры по охране памятников деревянного зодчества уже приняты. Намечено сделать ул. Краснойармейскую и Татарскую музейными зонами. Градостроительная конференция, прошедшая в Томске в 1972 году, уделила большое внимание проблеме сохранения памятников и включения их в новые ансамбли. Создан и работает реставрационный участок. Талантливые резчики-реставраторы Н. Третьяков и А. Бойко возвращают деревянным памятникам прежнее очарование. Но у общественности Томска нет

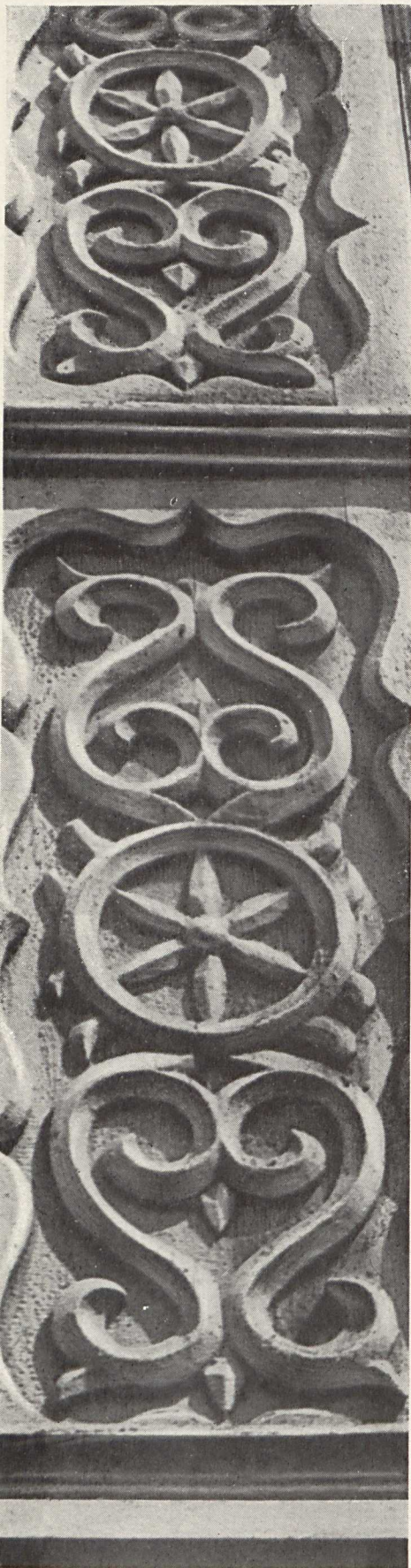


Деталь окна.
Ул. Красноармейская, 67-а

Угловая колонна.
Пер. Сухозерный, 13

Накладная резьба.
Ул. Красноармейская, 67-а

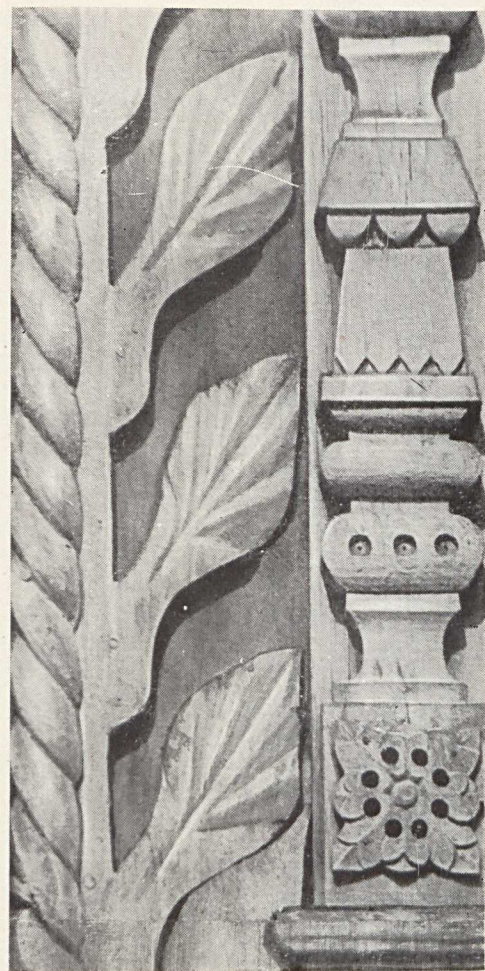
Колонна.
Пер. 1905 года, 6

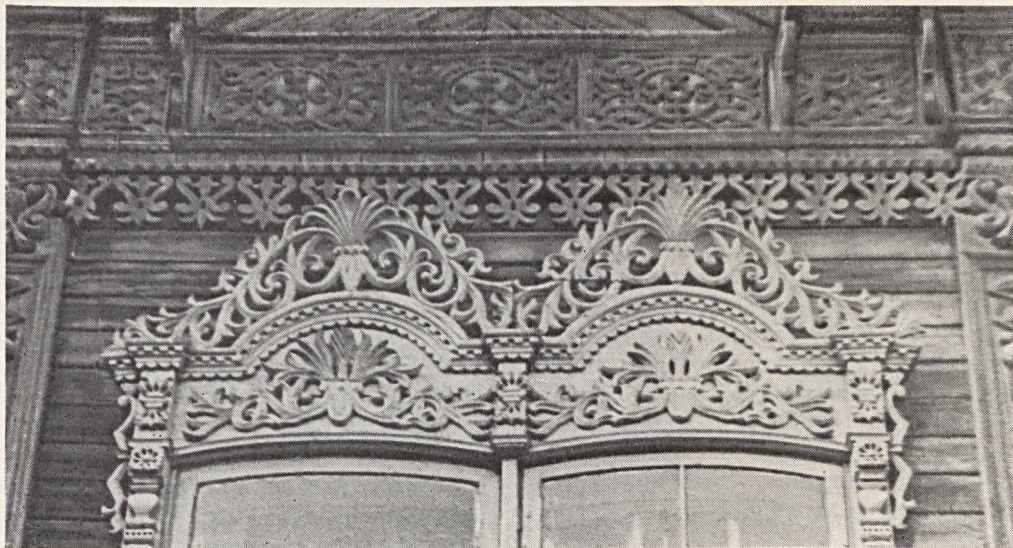


полной уверенности в том, что все постройки, взятые на учет, будут сохранены. В памяти томичей еще свежа память о печальной судьбе базарных рядов — памятника архитектуры государственного значения, снесенных без ведома Совета Министров СССР. Нет гарантии, что такое не повторится!

Реставрация памятников далеко не всегда ведется на том уровне, которого они заслуживают. Более или менее удачно реставрированы только два памятника (по ул. Шишкова, 10 и 14), на которых восстановлена резьба и, что очень важно, покраска. Примеров неудовлетворительной покраски — больше. Так, три дома (ул. Красноармейская, 67-а и 71; ул. Белинского, 19) покрашены совершенно одинаково и плохо; покраска дома 21 по улице Дзержинского уничтожила все очарование этого памятника.

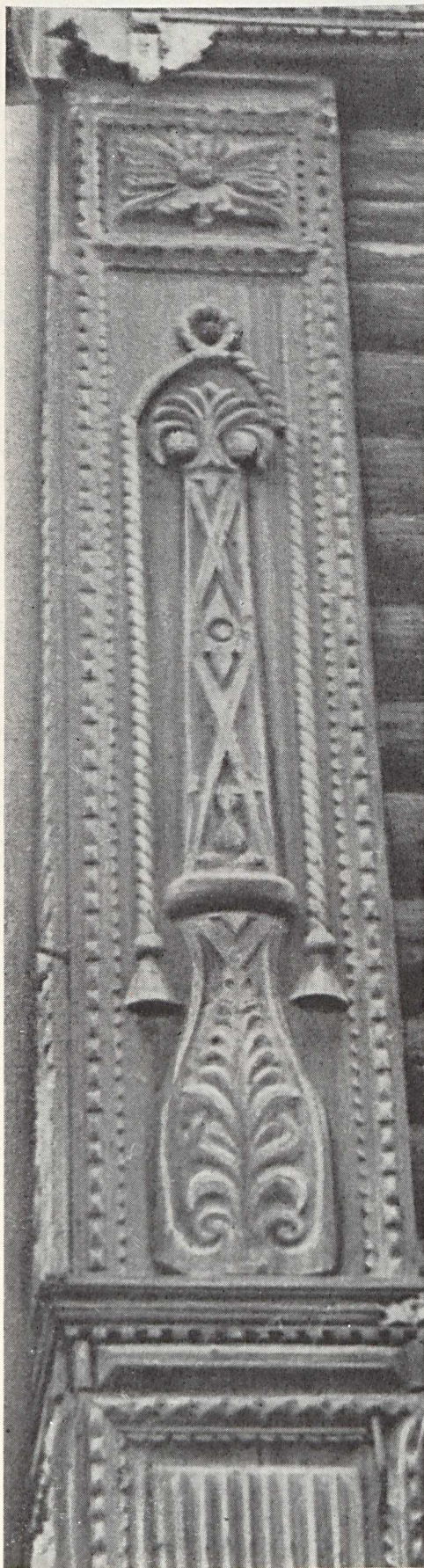
Проблема покраски деревянных построек при их реставрации имеет для Томска особое значение. Дело в том, что многие деревянные дома радовали глаз удачными соотношениями цветов (очень часто красилось все здание, о чем свидетельствуют многочисленные следы краски на фасадах). Для того чтобы восстановить оригинальное лицо старого Томска, нужно покрасить дома хотя бы на «музейных» улицах (Красноармейской и Татарской). Здесь тре-





Деталь двойных окон.
Ул. Пушкина, 38

Колонна.
Ул. Татарская, 6



Угловая колонна.
Ул. Татарская, 6



буется большая подготовительная работа художников, участие художников-реставраторов.

До сих пор не проведена паспортизация памятников деревянного зодчества, не взяты на учет дворовые постройки, очень долго утверждаются в качестве памятников государственного значения лучшие здания. Говоря о проблемах охраны деревянного зодчества, мы не должны забывать о таких аспектах, как патристическое и эстетическое воспитание подрастающего поколения через приобщение его к архитектурным ценностям. В Томске создан и действует клуб любителей архитектуры, членами которого является главным образом молодежь. Работа клуба строится во многом на изучении богатейшего наследия, оставленного томскими мастерами деревянного зодчества. Но, к сожалению, в целом отношение к памятникам в Томске оставляет желать лучшего.

Томское отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры далеко не всегда встречает понимание со стороны местных властей. А ведь и все жители Томска, и областное отделение Общества охраны памятников, и местные власти должны сохранить для потомков уникальные образцы деревянного зодчества.

К 80-летию Вл. Маяковского

О СЛОЖНЫХ ОТНОШЕНИЯХ МЕЖДУ ИЗОБРАЖЕНИЕМ и словом написано много. Однако «тайна» их притяжений и отталкиваний все-таки до конца еще не раскрыта. Сопряженность слова и пластики, звука и цвета, ритма стиха и ритма рисунка, пространственной структуры словесного образа и архитектурно-предметной среды Маяковский чувствовал безупречно. У него был «абсолютный глаз» на форму, объем, линию, цвет, как у музыканта бывает «абсолютный слух». «Весомость и зримость» стихов Маяковского возникала из его опыта художника, его активного участия в художественных исканиях своего времени.

Творчество Маяковского и в словесном, и в изобразительном проявлении — это, может быть, одно из самых безупречных в XX столетии воплощений внутреннего единства изобразительного и словесного искусства. Маяковский остается человеческой и творческой «задачей» для всех творцов искусства, ибо это «задача» высокой гуманитарной, философской и общехудожественной культуры, не допускающей цеховой ограниченности в искусстве и самого искусства, «задача» творческого освоения культурного наследия и индивидуально своеобразного, революционного, коммунистического его приумножения. Было время, когда, поверив запальчивым словам юношеских, а порой и зрелых деклараций поэта (но отказываясь или не умея вникать в его собственное творчество), Маяковского обвиняли в культурном обскурантизме, во вражде к высокому искусству, к содержательной, идейной изобразительности (к станковой живописи в особенности). Полемические выпады против буржуа и мещан, против *потребительского* отношения к искусству, против пошлости, прикрываемой внешним почтением к классике, принимали за творческую исповедь, доказывая этим мещанскую невосприимчивость к поэтической гиперболе, к иронической метафоре.

Теперь это время миновало. А все-таки нет-нет да и наткнешься на затаенное недоброжелательство, на полудамеки или снисходительное умолчание о якобы антистанковистских, техникстских «грехах» Маяковского.

Почему такое встречается? Не потому ли, что действительная позиция Маяковского еще не до конца понята и разъяснена? Мы в данном случае говорим не о художническом, теоретическом и организационном вкладе Маяковского в производствен-

ное искусство, в художественное проектирование, в советский дизайн. (Об этом уже писалось в «ДИ СССР»), а о понимании им античной скульптуры, средневековой живописи и архитектуры, народного искусства, возрожденческой и современной станковой картины. Маяковский никогда — вчитайтесь внимательно в его собственные слова, берите их в контексте всего его творчества, во всей сложности его эстетических взглядов — никогда не противопоставлял современное изобразительное искусство — великому изобразительному прошлому, производственному — станковому, машину — скульптуре, ситец — картине, вообще, ценности материальные — духовным.

Требования Маяковского к живописи были очень высоки. Он признавал картины такие, чтобы *«хотелось стать перед вещью надолго и, может быть, любя, может быть, негодую, смотреть, смотреть и смотреть»*.

Какая живопись, кто из живописцев прошлого нравился Маяковскому? Не раз как *идеал портретиста* он называл Веласкеса и Рембрандта. А более всего он ценил *«древнюю русскую иконопись безвестных художников, равную и Леонардо и Рафаэлю»*.

А из новейших русских художников? Любил Валентина Серова. А еще? Гончарову, Ларионову, Машкову, Лентулова. За что? За то, что эта плеяда молодых русских художников *«начала воскрешать настоящую русскую живопись, простую красоту дуг, вывесок, древнюю русскую иконопись»*.

Еще до Октября Маяковский призывал *«найти, наконец, искусство, характеризующее Россию», «открыть живописную душу России»* и для того, отказавшись от копирования западных образцов, *«вернуться к изучению народного искусства. Идти от жизни, а не от картины»*.

А как он знал, понимал и точно оценивал современную ему западноевропейскую живопись!

О Пикассо он писал: «Это самый большой живописец и по своему размаху и по значению, которое он имеет в мировой живописи». Но живописный формализм Пикассо не удовлетворял Маяковского. Он считал, что Пикассо *«уже дошел до предела формальных достижений»*, он хотел идейности. Маяковский не мог знать еще «Герники» и других социально значимых картин, в которых Пикассо содержательно реализовал свои живописные открытия. Рядом с Пикассо Маяковский ставил Татлина, автора проекта памятника III Интернационалу.

Признавая лидерство французских художников — гениального Пикассо, Матисса, Брака — в живописном формотворчестве Маяковский с гордостью отмечал несомненное влияние на них русских художников. «Когда смотришь последние вещи Пикассо, удивляешься красочности, каким-то карусельным тонам его картин, его эскизов декораций. Это несомненное влияние наших красочников Гончаровой и Ларионова.

«Самое большое, самое приятное впечатление» произвел на Маяковского

Леже. Живопись его он называл значительной. Радовали в нем «эстетика индустриальных форм», «мастерское отношение к краске», «отсутствие боязни перед самым грубым реализмом».

Но как точно Маяковский заметил, что «красочный антиэстетизм» Леже в салоне *«выглядит просто живописной манеркой»*. Живопись, которая создается для архитектуры, утрачивает присущую ей силу, когда экспонируется на выставке, как станковое полотно. Маяковский остро чувствовал невозможность подмены станкового искусства декоративным и монументальным и, агитируя за монументальное, вместе с тем оберегал принципы станкового.

Маяковский говорил: «Время выдвинуло вопрос о существовании общества, удовлетворяющегося художественной культуркой украшения салона».

О чем тут идет речь? Об искусстве Леонардо, Микеланджело, Рафаэля, Гольбейна, Рембрандта, Андрея Рублева, Веласкеса, об искусстве Сезанна, Ван-Гога, Серова, Чекрыгина; Дейнеки.

Нет, речь у Маяковского идет о той презрительно именуемой их «художественной культурке», для которой характерен либо самодовлеющий формализм (смену «измов» агонизирующего буржуазного формализма Маяковский назвал *«деятельной летаргией»*), либо бюрократический фотореализм подхалимствующих Бельведонских. («На модель надо смотреть, — говорил этот персонаж «Бани», — как утка на балкон. У меня только снизу вверх получается вполне художественно».) Не удовлетворяется изобразительным, предназначенным *только* для выставок, еще не значит отрицать станковое, выставочное искусство, если оно подлинное.

Полемически заостряя идею более широкого проникновения изобразительного искусства в жизнь, Маяковский писал: *«Не к салонам надо прикладывать свои открытия, а к жизни, к производству, к массовой работе, украшающей жизнь миллионов»*.

Сегодня, когда декоративные искусства, дизайн распространились повсеместно, для нас особенно важна мысль Маяковского, что внедрять в жизнь надобно именно *искусство*, а не его суррогаты, что производственная, массовая работа художника должна опираться на высокую живописную и пластическую культуру.

*

Отмечая 80-летие Маяковского, «ДИ СССР» продолжает свой рассказ о воздействии поэта на развитие декоративного искусства, в частности трех его видов:

1) искусства книги, 2) декоративного искусства, 3) искусства выставочной экспозиции.

В Москве, в ЦДЛ, будет восстановлена выставка «20 лет работы», сделанная еще самим Маяковским при участии художника В. Горяева. В связи с предстоящим открытием выставки редакция «ДИ СССР» взяла интервью у К. М. Симонова.

(Интервью см. стр. 38)

«Он был одним из больших художников-полиграфистов»

Л. Огинская

А. Родченко
«Разговор с фининспектором
о поэзии». Фотомонтаж.
Тифлис. Изд. Закнбига,
1926

ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ ФОРМА произведений Маяковского, которые «получили право на отдельный оттиск» и увидели свет при его непосредственном участии, не отделима от новаторской сущности его поэзии. Масштаб таланта, преданность идеям Октября, соизмеримость творений с будущей их судьбой, поставили Маяковского во главе тех процессов, в которых нарождалось революционное искусство.

«Лесенка» поэта неразрывно слилась с пластикой его стиха, как плакатная броская обложка с агитационным содержанием поэзии. Средством для решения новых задач «высоко политической активной формы» была новая полиграфия.



Витрины магазинов заполняла новая революционная продукция:

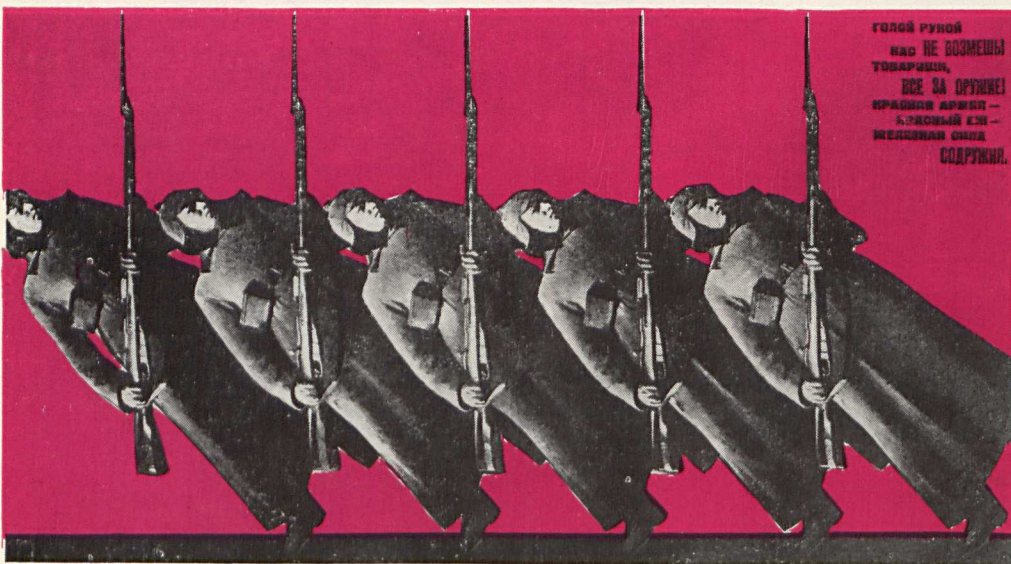
Книга —
та, по-моему,
которая
худощава с лица,
но вложены
в страницы-обоймы
строки
пороха и свинца.

В. Маяковский

(«Лучше тоньше, да лучше», 1928)

Совершался переворот в эстетике книжной индустрии, утверждалась красота современных форм простоты и целесообразности. «Книжицы» Маяковского и его соратников сыграли в этом перевороте главную роль. Яркая красочность обложки, четкий графический рисунок, крупный прифт бросали вызов украшательскому эстетизму дореволюционных изданий.

Неожиданная «внешность» появилась у самых ранних поэтических книжек Маяковского. Новый подход



В. Степанова
Разворот третьей стороны
обложки книги
«Грозный смех».
Госиздат. 1932

к понятию «искусство книги» тесно связан с особым вниманием современной поэзии к «слову», его начертанию, его «фонической стороне» (Маяковский).

Установка на слово «слышимое» легла в основу новаторства Маяковского в области поэтики — разговорная и ораторская речь, обогащенная рифма, интонационно-тоническое стихосложение. Усиленный интерес к графической стороне слова открыл богатство возможностей его зрительного воздействия. Первая книга стихов Маяковского «Я» (1913) была экспериментальной, полностью литографированной; рисунок черно-желтого банта на обложке принадлежал Маяковскому, текст написан рукою художника В. Чекрыгина. Несмотря на малый тираж, это были не роскошные «фолианты», а дешевые переплетенные тетрадки, которые возрождали традиции лубка, рисованной книги с картинками. Книга «Я» стояла в ряду провозвестниц предстоящего



переворота одномоментного воспроизведения слова и изображения в печати, была первым проникновением Маяковского в искусство производства книги.

После революции вершиной своеобразного полиграфического дизайна Маяковского была книга «Советская Азбука» (1919). Задуманная как азбука революции, полностью рисованная, она, тем не менее, по условиям полиграфии тех лет не могла быть напечатана ни в одной типографии. Маяковский «взвалил» издание ее на собственные плечи: сочинил на каждую букву алфавита частушечные двустишия, перевел текст на камень, отпечатал около трех тысяч оттисков, раскрасил вручную каждую страницу, сброшюровал и раздал красноармейцам, отправляющимся на фронт. Книжку читали в теплушках, в окопах, носили в вещевых солдатских мешках. Теперь она стала музейной редкостью.

«Советская Азбука» — гордость Маяковского, была предшественницей «Окон РОСТА», родоначальницей будущих агитпоэм и хозяйственных агиток. Однако не уникальность «ручной работы» ценил в ней Маяковский, а значение агитации и пропаганды художественным словом. Вспоминая позднее, что «огромное количество нашей работы мы вели кустарно, вели вручную», Маяковский иронизировал по поводу иллюстраций и «авторисунков», которые в Париже делались трафаретным письмом. «То, что мы делали с голуду, Европа делает с жиру, ведь машина под рукой». Пропагандист технического прогресса, Маяковский неизменно обращал свои взоры к печатной машине, связывая ее возможности с прогрессом полиграфического производства.

Неоднократно предпринимал Маяковский попытки организовать самостоятельное издательство. В начале 1918 года в издательстве Асис (Ассоциация социалистических искусств) вышли две его книги: «Облако в штанах» (второе издание без



«МЮД»

Двадцатилетний люд —
выше знамена вздены:

Сегодня
праздник МЮД,

МИРА
ЮНОШЕЙ

ДЕНЬ

Жалуются —

Октябрь отгудел.

Нэповский день —

тих.

А нам

еще много дел —

и маленьких,

и средних,

и больших.

В. Иванова
Наборные страницы
стихотворения «МЮД».
М.-Л. ГИЗ. 1930

М. Ларионов
Иллюстрация и «заголовок»
к стихотворению
«Солнце»
«Круг». М.-П. 1923

М. Ларионов
Обложка к книге
к стихотворению «Солнце».
М.-П. «Круг», 1923
(внизу)



цензуры, как указано на обложке) и новая поэма «Человек». Единственным сотрудником издательства был Маяковский. Есть основание предполагать, что идея набора названия «Человек» в виде креста с именем «Маяковский» — образ «распятия» — принадлежит автору поэмы. В издательстве ИМО (Искусство молодых) при поддержке Наркомпроса Маяковский издал в 1919 четыре свои книжки. Общеизвестны его рисунки к обложкам «Мистерии-буфф» и сборнику «Ржаное слово».

Стремясь осуществить коренные изменения в подходе к процессу производства книги, Маяковский и его друзья опирались на отдельные опыты, начатые еще до революции. Своеобразной лабораторией расширения возможностей слова, набранного машиной, было издание трагедии «Владимир Маяковский» (М., 1914). Среди многочисленных экспериментов тех лет по усилению экспрессивности типографского шрифта, «Трагедия» занимает особое место, ибо опыт проводился с ней на что до тех пор не похожими «настоящими» стихами. Фонетическая фактура слова опиралась на графически разорванное начертание букв. Усложненная семантика, метафорические и синтаксические построения находились в глубоком взаимодействии с приемами расположения печатного текста. Законодательная фактура помогала проникновению в необычный смысл лирического монолога поэта. Графический рисунок набора позволял рассматривать стихи наряду с иллюстрациями. Книжное дело стало для Маяковского тем первым производством куда направили он и его соратники свои реконструктивные устремления. Книга строится материалом самой книги, а не украшается одним из лозунгов



...
при
ключе
ние, быв
шее со мн
ой, с Влади
миром Владими
ровичем Маяковск
им, на даче,—станция
Пушкино, Акулова гора,
дом Румянцевой, 27 верст
от Москвы, по Ярославской ж. д.

Д. Бурлюк
Рисунок. Заставка
к книге «Солнце»,
Нью-Йорк. 1925

→

М. Ларионов
Рисунок к стихотворению
«Солнце». (Фрагмент).
М.-П. «Круг». 1923
(внизу)



В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара,
жара плыла —
на даче было это.

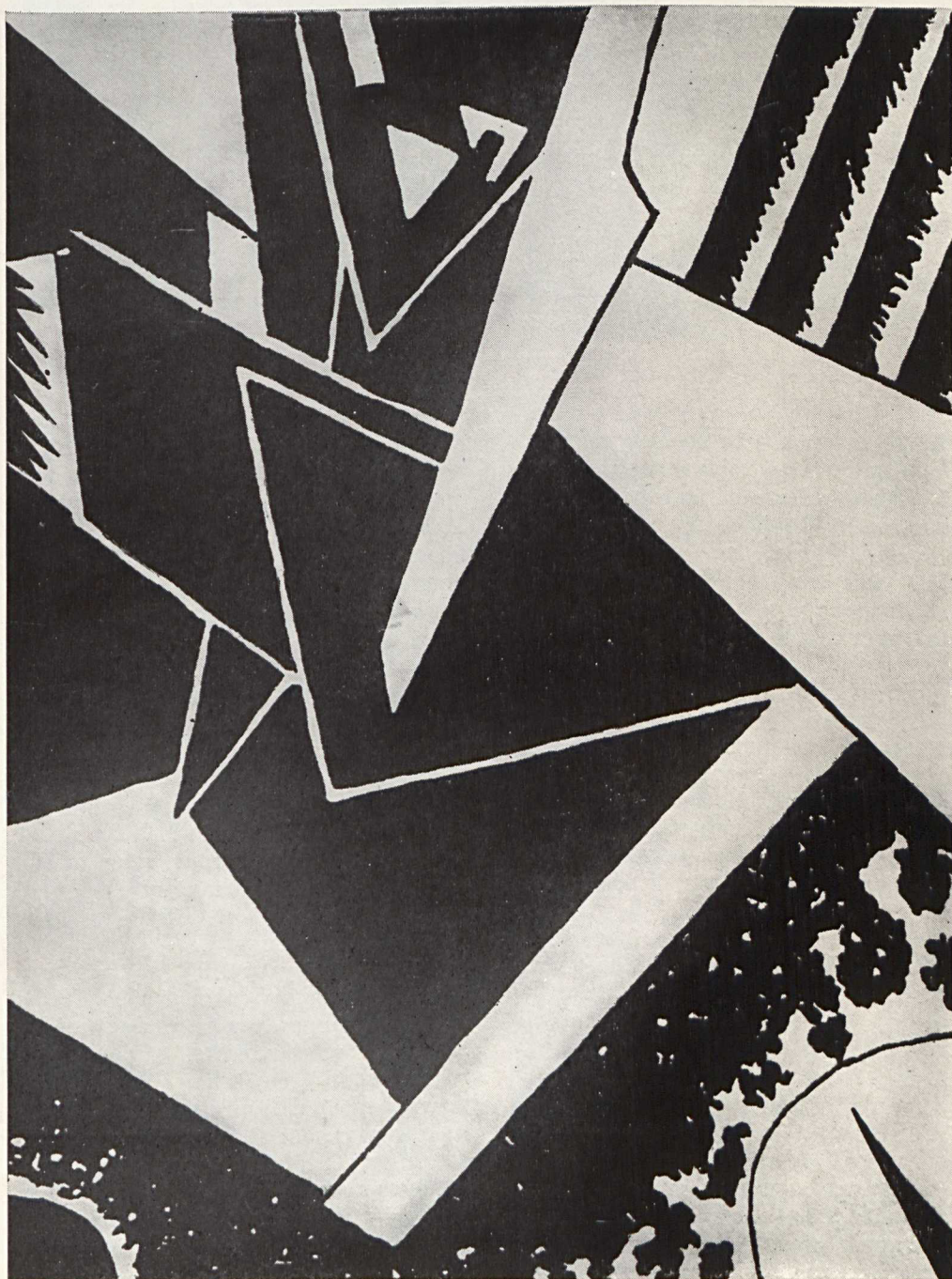
Я крикнул солнцу:
«Погоди!
послушай, злотолобо,
чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!»

В окошки,
в двери,
в щель войдя,
ввалилась солнца масса,
ввалилось;
дух переводя,
заговорило басом:

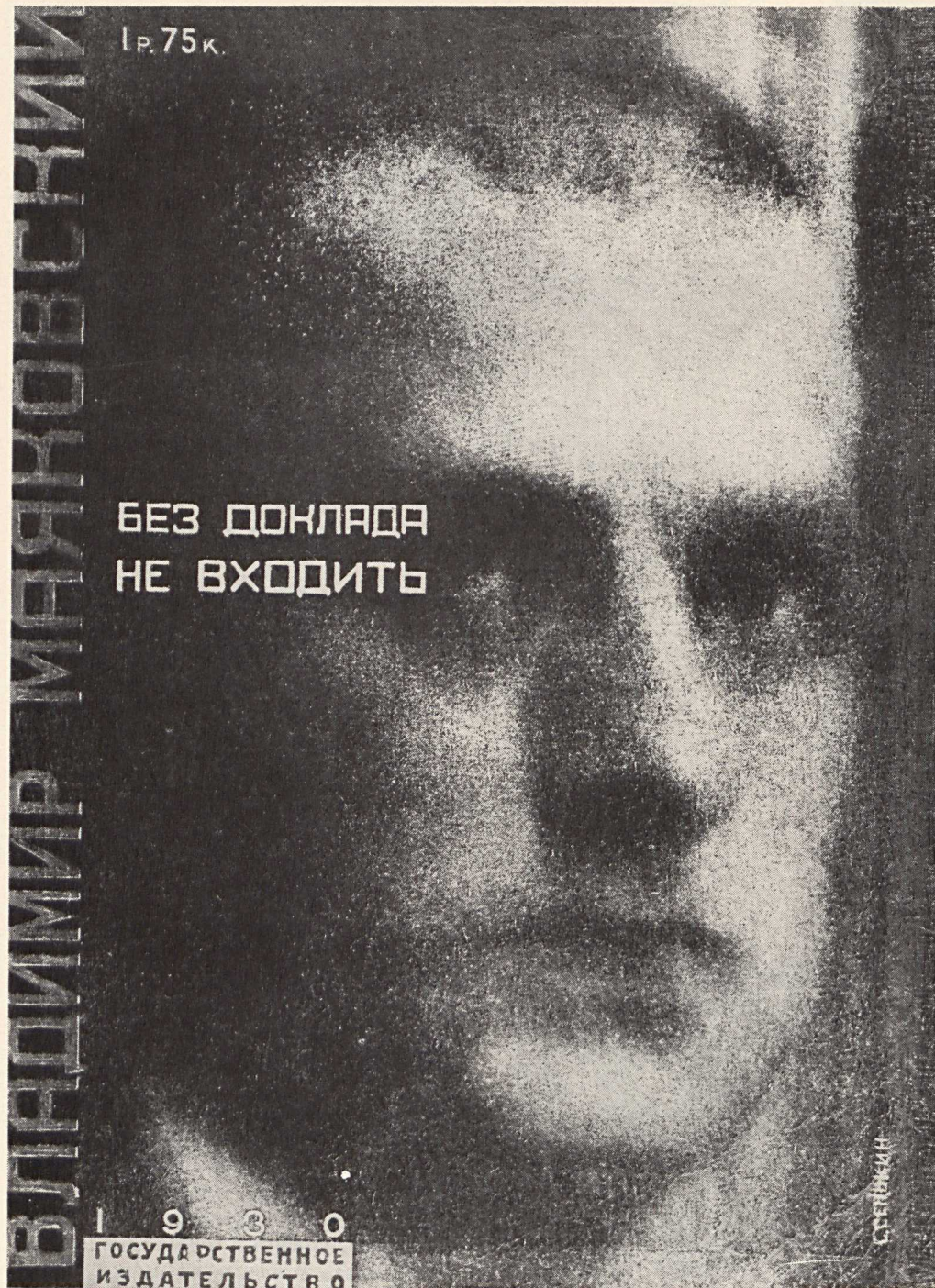
И скоро,
дружбы не тая,
бью по плечу его я.
А солнце тоже:
«Ты да я,
нас, товарищ, двое!
Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое,
а ты — свое, стихами».

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

В. Маяковский.



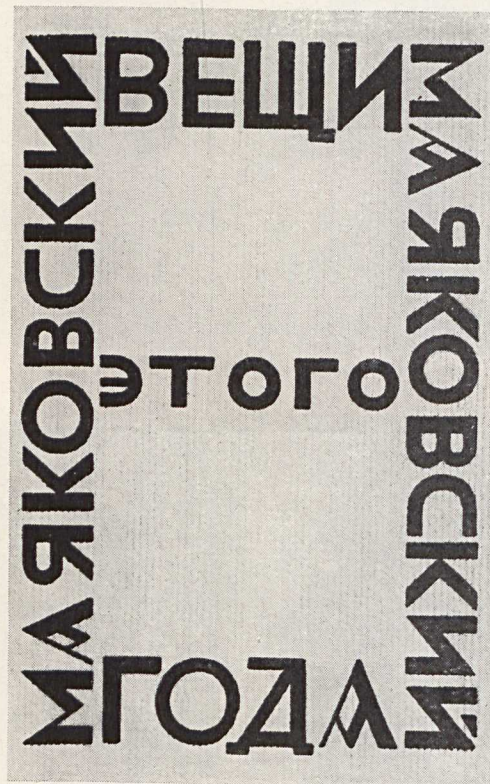
производственного искусства. Коренным образом изменялась роль художника в процессе производства книги: он становился конструктором книги, и в его задачу входило объединить художественный (композиционный) и технический (практический) монтаж. В типографиях и издательствах стали создаваться рабочие группы конструкторов книги. Советская книжная графика одерживала убедительные победы на международных выставках в Европе. Главой этого движения следует считать Эль Лисицкого, давшего такие образцы полиграфических работ, как сборник стихов Маяковского «Для голоса» и обложку обоих прижизненных изданий «Хорошо!». В феврале 1939 года Лисицкий рассказывал историю создания книжки, к которой и сегодня обращаются полиграфисты многих стран мира: «Осенью 1922 года, во время поездки за границу, Маяковский сообщил, что Госиздат хочет напечатать его книжку в Берлине и предложил оформить ее. Назначение этой книги было чтен-декламатор. Мне пришла мысль — чтоб быстрее находить стихотворение, применить принцип регистра, то есть сделать алфавит. Владимир Владимирович одобрил. Обычно наши издания делались в больших типографиях. Главный техред Скамони нашел для нас маленькую типографию. Он сказал: так как это рискованное дело, работайте в маленькой — вас будут слушаться. Наборщик был немец. Он набирал механически. Я делал эскиз каждой страницы. Он думал, что мы сумасшедшие... В процессе работы все руководство типографии и наборщик увлеклись этой необыкновенной книжкой и, понимая, что содержание так



БЕЗ ДОКЛАДА
НЕ ВХОДИТЬ

С. Сенькин
Обложка книги
«Без доклада не входить».
М.-Л. 1930

Обложка «Вещи этого года».
Изд. акц. о-ва «Накануне».
Берлин. 1924



оригинально оформленной книги тоже должно быть необычным, просили объяснить его. И я им переводил стихи»².

После выхода книги в свет в ряде газет и журналов Германии и Франции были напечатаны фотографии отдельных страниц. Лисицкий получил приглашение вступить в члены общества им. Гутенберга. Маяковский высоко оценил работу Лисицкого: «В Берлинском издательстве РСФСР выпущена книга: «Маяковский. Для голоса» (конструкция художника Лисицкого), являющаяся исключительной по технике выполнения графического искусства». Через пять лет по просьбе Маяковского Госиздат обратился к Лисицкому с предложением оформить поэму «25 октября 1917 года». Эпической монументальности даты художник нашел графический эквивалент в крупном красном шрифте, лирическому пафосу — в наборе слова «хорошо», проходящего сквозь цифры и поле обложки, ритму марша «вставайте, вставайте, вставайте, работники и батраки» соответствовал ритм черно-красных полос на последней странице обложки. Подводя итоги определенным дости-

жениям советской полиграфии в статье «Книга с точки зрения зрительного восприятия визуальная книга 1927 года, Лисицкий писал: «Книга находит путь к мозгу через глаз, не через ухо: по этому пути волны несутся значительно с большей быстротой и большим напряжением, чем путем акустическим! Устами мы можем только изъясняться, выразительные возможности книги многообразны».

«Глазастая обложка» была наиболее доступным и распространенным приемом оформления книги в 20-е годы. «Вывеска» книги, как называли тогда обложку, изменяла ее внешность. Не корешком, а обложкой выставлялась книга напоказ.

Смелые приемы выразительного монтажа на обложках книг, вышедших в издательстве «Круг» в 1923 году — «Лирика Маяковского» (художник А. Лавинский) и «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается» (художник А. Родченко) — резко выделялись на фоне книжной продукции тех лет. Особенно необычным хотелось видеть Маяковскому «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче...»

Во время первого семидневного пребывания в Париже Маяковский договорился с художником М. Ларионовым об иллюстрировании «Солнца». 29 ноября 1922 года Ларионов писал поэту: «Милый Владимир Владимирович. Посылаю тебе два портрета: один в ресторане, другой — вообще, хотя и имеет вид наброска, но я за него стою очень, он передает Маяковского в Париже, один заголовок, одну концовку и шесть иллюстраций, из которых одна в два цвета, изображающая солнце. Все эти вещи к «Солнцу», на каждой написано карандашом, к чему что»³. Хотя автор рисунков предусмотрительно сообщал в письме, «что к чему», его указания издательством «Круг» не были полностью выполнены.

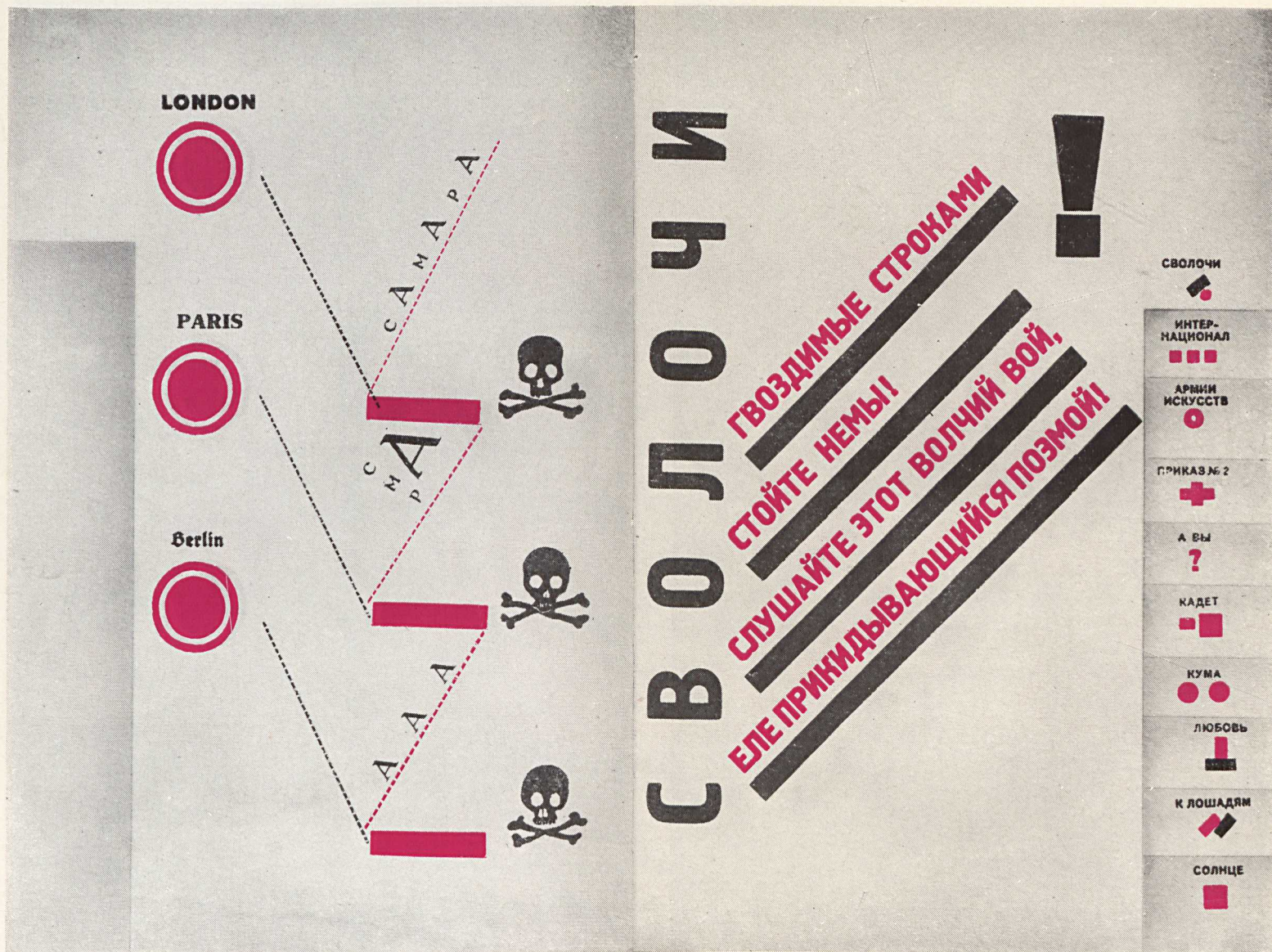
Быть не литературным комментатором, а равноправным изобразительным интерпретатором ставил своей задачей иллюстратор. Средствами живописных символов пояснялось поэтическое содержание. Подобный прием разъяснения рисунком стихотворения был излюбленной формой иллюстрирования Маяковским собственных книг, реклам и плакатов. Маяковский шел путем реализации в рисунке поэтических метафор:

Эль Лисицкий
Разворот страницы
стихотворения «Сволочи»
в книге «Для голоса».
Госиздат. Берлин. 1923

К. Зданевич
Рисунок в книге
«Что ни страница, то слон,
то львица».
Тифлис. Закнига. 1928

самогон» (издание «Красная Новь», 1923, 20 000 экз.).
А. Дейнека вспоминал, что Маяковскому было чуждо пренебрежительное отношение к «кустарной форме изображения» — рисунку и карикатуре. О работе Маяковского-художника рассказывал А. Родченко: «Он не любил чертить и вымерять, а делал все от руки. Нарисует сразу карандашом, без пометки, после обведет тушью и раскрашивает. Видно было, что дается это ему легко и орудовать кистью ему приятно»⁴. Художник С. Адливанкин верно подметил, что Маяковский «не признавал статичного рисунка даже тогда, когда изображал статичные моменты» и всегда добивался «сплошной четкой

линии от головы до пятки». Фактически большинство прижизненных изданий создавались при его непосредственном участии и руководстве. В издательских документах сохранились письменные свидетельства художников Родченко, Лавинского, Адливанкина, Левина, Куприянова, что свои иллюстрации они выполняли «по эскизам», «по замыслам» и черновым наброскам Маяковского». С. Адливанкину он говорил: «Вы похожи на Гросса. Это дух времени. Художники перестраиваются, отбрасывая все лишнее... и стараются быть острыми, легко воспринимаемыми». Маяковскому нравились иллюстрации Адливанкина к «Рассказу о



«солнце» коммуны, перечеркнутый старый мир — скрещенное название «Мистерии-буфф» на земном шаре, «ржаные» колосья искусства, «жирные» круглые буржуи, «красные» пролетарии. Его рисунки просты, выразительны, динамичны. Он оформил девять собственных книг (не считая журнала «БОВ» — «Боевой отряд весельчаков» и сборника «Ржаное слово»), сделал множество иллюстраций к периодическим изданиям и рекламным печатным плакатам. Огромными для своего времени тиражами вышли агитпоэмы: «Рассказ о дезертире» (М., ГИЗ, 1921, 200 000 экз.), «Ни знахарь, ни бог, ни слуги бога крестьянину не подмога», «Обряды», «Вон



том, как узнал Фаддей закон, защищающий рабочих людей» (написано совместно с С. Третьяковым). Приписываемые Маяковскому рисунки к «Рассказу о Климе, купившем заем, и о Прове, не подумавшем о счастье своем» выполнены А. Левиным (как указал сам художник). Заклучая договор с незнакомым издательством «Вестник воздушного флота» на издание книги «Авиапоэма», поэт указывал, что «художественная внешность (обложка) выполняется при его содействии». Замечательная конструктивная обложка поэмы «Летающий пролетарий» была выполнена художником-графиком Г. Бершадским и блестяще развивала традиции Маяковского. Стройная

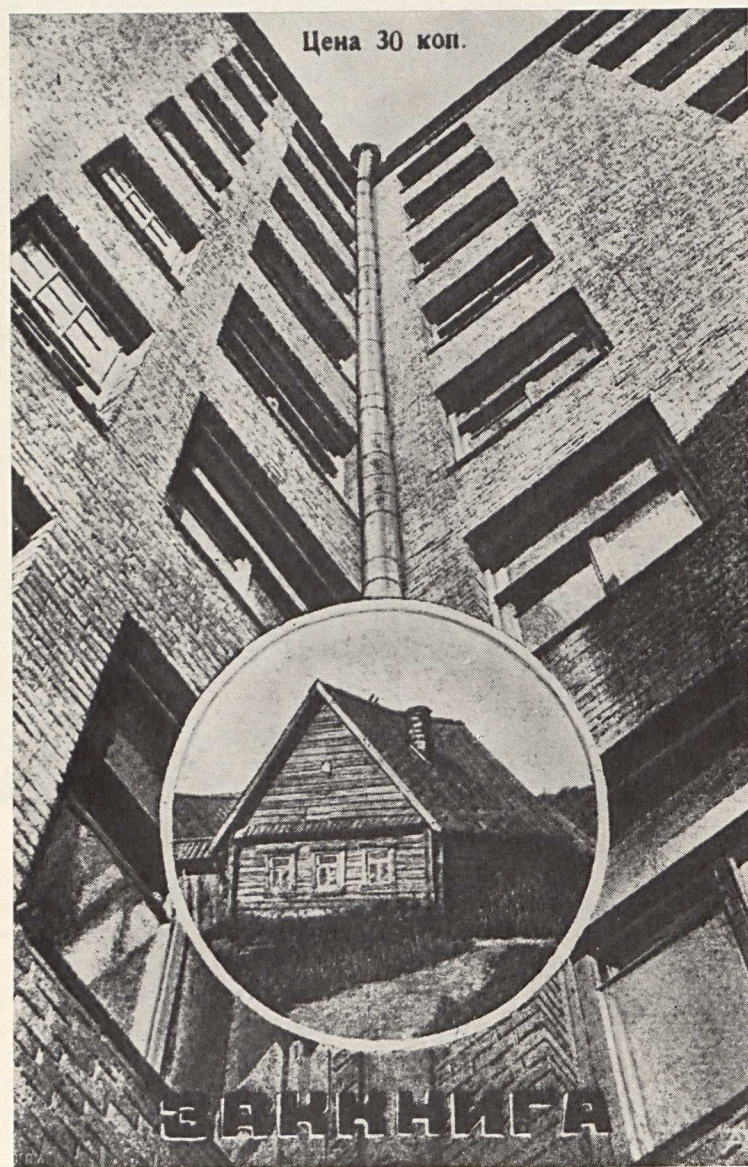
композиционно — земной шар и голубое небо в звездах, — она остроумно обыгрывала образ круга-лица, глаз-самолетов, вызывала ощущение полета в пространство.

В типовой договор с издательством «Накануне» (Берлин, 1923) Маяковский ввел дополнительный пункт, что формат и внешний вид книги определяются «в согласии с автором». В этом издательстве были выпущены две книги: «Избранный Маяковский» и «Вещи этого года».

Влияние Маяковского на художников-иллюстраторов его произведений было очень велико. Не стесняя авторской самостоятельности, он требовал от них, чтобы рисунок в книге был броским, динамичным, понят-

возлагал на него большие надежды. Первая иллюстрированная средствами фотомонтажа поэтическая книга была «Про это» с монтажами А. Родченко, с которым Маяковского связывала многолетняя дружба. Тринадцать широко известных и популярных книг Маяковского проиллюстрированы Родченко, в том числе «Париж», «Открытие Америки», «Клоп» и Собрание сочинений. Эстетически фотомонтаж трудно уживался на одной странице со шрифтом, набранным машиной. По технике воспроизведения он требовал отдельного листа или иного способа печати. Фотомонтаж чаще всего был обложкой, вкладкой, листовкой. Так оформлялись «Разговор с фининспектором»,

Маяковский сдал рукопись в издательство «Заккнига» в 1926 году. Книжка вышла в Тифлисе в 1928 году на русском и грузинском языках. Лучшее из того, что было достигнуто в методах современного монтажа различных шрифтов, цвета и красочного рисунка нашло применение в этой книге «для детков». Книга предназначалась не только для чтения, для разглядывания картинок, а для рассматривания каждой страницы, каждой строчки стиха. Она была замечательным образцом занимательного чтения. По большим буквам можно было учиться читать, играя размером шрифтов, переставляя, примерять слова. Символично, что на первой странице, где написано



ным без слов, без всякой подписи. А. Дейнека, работавший вместе с Маяковским в журналах «Смена», «Даешь», вспоминал, как поэт «до мелочей вникал в кухню производства книги, сидел в типографии, монтировал шрифты. Он был одним из больших художников-полиграфистов. Но мозг, переполненный «гениальными впечатлениями» раньше или позже должен был прийти к самоограничению. «Мне некогда рисовать, я должен писать стихи», — говорил Маяковский С. Адливанкину. Тем не менее поэта продолжали интересоваться выразительные возможности книги, современные способы и методы воспроизведения. Маяковский приветствовал фотомонтаж и

«Сергею Есенину», «Сифилис» (Тифлис, Заккнига, 1926) «исключительным» Родченко в «25-копеечных книжках», как не преминул заметить Маяковский в статье: «А что вы пишете?» (1920). Монтаж фотографии со шрифтом использовали в иллюстрациях к Маяковскому С. Сенькин, Г. Клуцис, В. Степанова, Дж. Хартфильд, Ю. Рожков⁵.

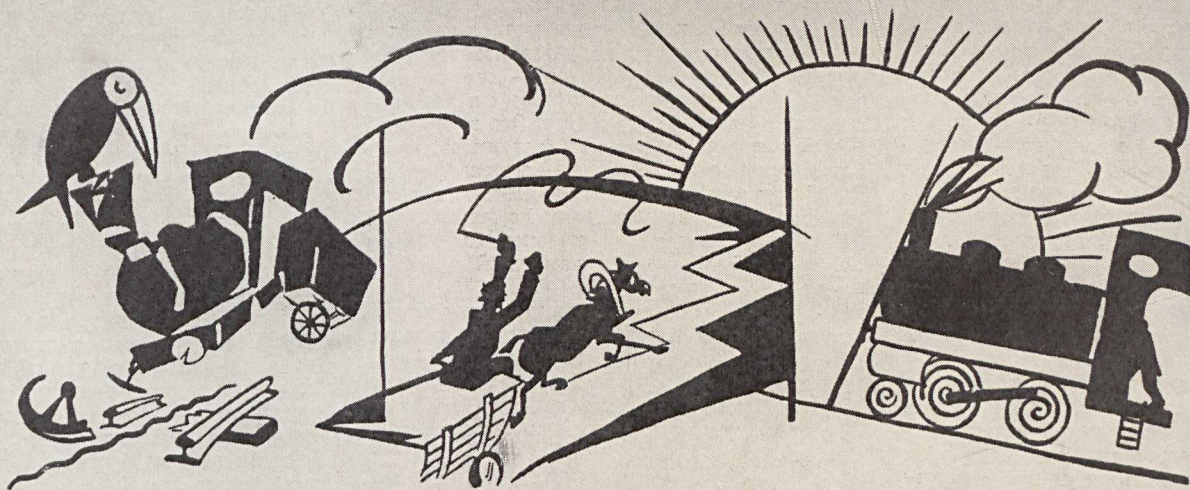
Среди иллюстраторов детских книг Маяковского следует назвать Н. Покровского — «Это книжечка моя про моря и про маяк», П. Алякринского — «Прочти и катуй в Париж и Китай», Л. Попову — «Конь-огонь». Нельзя не остановиться на иллюстрациях К. Зданевича к книжке «Что ни страница, то слон, то львица».

А. Родченко
Четвертая страница обложки
книги «Сергею Есенину».
Фотомонтаж. Тифлис.
Изд. Заккнига. 1926

Ю. Рожков
Фотомонтаж поэмы
«Рабочим Курска, добывшим
первую руду, временный
памятник работы Владимира
Маяковского»
(для выставки
«20 лет работы»). 1930

«Льва показываю я», нарисован «дя-
дя Маяковский» в манере условного,
примитивного, но очень «похожего»
детского рисунка, а в руках у него
книжка «Для голоса».
«Скоро сделанное нами станет не
творимой, а разучиваемой азбу-
кой», — говорил Маяковский.
Сегодня количество изданий поэта
приближается к тысяче. В лучших
из них художники книги обращают-
ся к принципам, которые Маяковский
считал «параллельными основным
политическим и хозяйственным ло-
зунгам партии»: против беспринцип-
ности вкусов, против индивидуализма
оценок, в борьбе за качество, за
индустриализм, за целесообразность
и экономию в искусстве.

¹ О создании нового типа целиком лито-
графированной книги см. в ст. Н. Хард-
жиева «Памяти Наталии Гончаровой
(1881—1962) и Михаила Ларионова (1881—
1964)», в кн. «Искусство книги», вып. 5,
«Книга», 1968, стр. 306—318
² Беседа с художником Лисицким в 1939 г.
Государственный музей В. В. Маяковского.
³ Письмо М. Ларионова опубликовано
Н. Харджиевым в ж. «30 дней», 1939, № 7,
стр. 85
⁴ Здесь и далее воспоминания и отзывы
художников о Маяковском цитируются по
ж. «Искусство», 1940, № 3
⁵ На выставке «20 лет работы» был пред-
ставлен единственный экземпляр худо-
жественного фотомонтажного панно, соз-
данного художником Ю. Рожковым с пол-
ным текстом поэмы «Рабочим Курска...»



Сказка для шахтера-друга, про шахтерки, чуни и каменный уголь.

Раз шахтеры
Шахты близ
Распустили нюни.
Мол, шахтерки пропались,
Обносились чуни.
Мимо шахты шел шептун,
Втерся тихим вором.
Нищету увидел ту,
Речь повея к шахтерам:
«Большевистский этот рай
Хуже — доскаты — ала;
Нет сапог, а уголь дай;
Бастовать бы надо!

Что за жизнь, — не жизнь, а гроб!...
Вдруг
Забойщик ловкий
Шептун
С помоста сгреб,
Вниз спустил головкой.
Слово мне позвольте взять:
Брось, шахтер, надежды!
Если будем так стоять —
Будем без одежды.
Не сошьет сапожки бог,
Не обует ноженьки.
Настоишься без сапог,

Помощь ждя от боженьки.
Чтоб одели голяков,
Фабрик нужен ряд нам.
Даль для фабрик угольков,
Будешь жить нарядным.
Эй, шахтер,
Куда ни глянь,
От тепла
До света,
Даже пища от угля —
От угля все это.
Даже с хлебом будет туго
Если нету угля:

Нету угля —
Нету плуга.
Пальцем вспашешь луг ли?
Что без угля будешь есть?
Чем еду посолишь?
Чем хлеба и соль привезь?
Без угля изволишь?
Вся страна разорена.
Где-ж работать было,
Если силой всей она
Вражьи силы била?
Быты белые в боях.
Все за труп!



За пользу!
Эй, рабочий,
Русь твоя!
Возроди и пользуй!
Все добудь своей рукой —
Сапоги,
Рубаху!
Так махни ж, шахтер, рукой —
Бей по углю с маху!
И призыв горячий мой
Не дослушав даже
Забывать пошли — забой,
Что ни день — то сажень.

Сгреб отгребщик уголь вон,
Взбил крепежник клетку,
А по штрекам
Коногон,
Гонит вагонетки.
В труд ушедши с головой,
Вагонетки эти
Принимает стволовой,
Нагружает клетки.
Выврав тыщей дружных сил
Из подземных сводов,
Мчали уголь по Руси,
Черный хлеб заводов.

Встал от сна России труп —
Ожила громада,
Дым дымит с фабричных труб,
Все творим, что надо.
Сапоги для всех, кто бос,
Куртки всем, кто голы,
Развозил электровоз
Чрез леса и доли.
И шахтер одет,
Обут,
Носом в табачишке.
А еды! —
Бери хот пуд —

Всякой снеди лишки.
Жизнь привольна и легка.
Светит уголь,
Греется.
Все у нас,
До молока
Птичьего
Имеется.
Я конечно, сказку сплел,
Но скажу для друга:
Будет вправду это все,
Если будет уголь!

В. Маяковский.



Рис. В. Маяковского.

О выставке

В. В. Маяковского

«20 лет работы»

На вопросы
редакции «ДИ СССР» отвечает
КОНСТАНТИН СИМОНОВ

Вопрос. Как и почему вам пришла в голову мысль восстановить выставку «20 лет работы?»

Ответ. Очень просто. И не мне одному. Я уже, наверно, двадцать семь лет регулярно хожу, чуть не всякую неделю, мимо тех комнат, где была устроена выставка Маяковского. Потому что она была в том самом здании, где помещается наш Союз писателей. Мы сотни раз говорили о нашей литературе, в том числе и о Маяковском, именно в том самом помещении, где был главный зал этой выставки и где сейчас наш конференц-зал. Этот самый зал. Этот самый дом. Этот самый подъезд. У этого подъезда когда-то, в дни выставки, стояла его «реношка». У входа во двор с улицы Воровского был прибит плакат, на котором было написано: «Выставка — 20 лет работы В. В. Маяковского». Мы все это, конечно, знали, но как-то слишком давно привыкли к этому.

И вот, когда возник вопрос о праздновании 80-летия Маяковского, многие люди, я в том числе, вспомнили об этом и подумали: а что если здесь, именно в этих комнатах, попробовать восстановить ту выставку. Ведь, к счастью, все сохранилось — и эти стены, и окна, и двери! Сохранились даже лепные амурчики на фризах во второй и в третьей комнатах, на которых Маяковский шутливо навесил красные галстуки из глянцевого бумаги. Так возникла идея.

А когда она возникла, стали думать о том значении, которое имела выставка. Думая о Маяковском — вспоминаешь эту выставку; вспоминая выставку — думаешь о Маяковском, о его отношении ко всему им сделанному, начиная от «Хорошо» и «Про это» и кончая «Лучше сосок не было и нет. Сосал бы их до старости лет», о синтезе всего этого в его творчестве; о плакатах «РОСТА», которые занимали один из трех залов выставки, о том что Маяковский был и художником, и поэтом. О том, что он сам делал свою выставку. И эта работа была тоже на грани работы художника и поэта. А где-то в этом было еще и отношение рабочего человека к своему делу, которое он хочет показать как следует — во всем объеме и во всей красе.

Вопрос. А почему не возникло мысли в этом же месте сделать новую выставку?

Ответ. Прежде всего потому, что старая была очень хороша! На ней действительно было показано двадцать лет работы; и при этом закреплён собственный взгляд Маяковского на свою работу. Конечно, мы не собираемся восстанавливать совершенно буквалистски. Да это и невозможно сделать. Невозможно сегодня делать то, что Маяковский делал тогда — скажем, прищипливать кнопками его рукописи, которые представляют сейчас гигантскую ценность, или записки, присланные ему на вечерах. Но, дополнив какими-то новыми компонентами, все-таки в общем исторически воссоздать именно эту выставку, отдаленную от нас сорока с лишним годами взглянуть на нее заново через сорок лет, по-моему, очень интересно. Об этом думают художники, работающие над выстав-

кой, и они, наверно, могли бы рассказать об этом лучше меня.

Вопрос. Правильно ли мы поняли вас, что этой выставкой самим поэтом был подведен итог работы?

Ответ. И правильно, и неправильно. Трудно с категоричностью судить об этом. Есть и разные высказывания современников; и на воспоминания о выставке наложили некоторую печать последующие события. Не уйдя Маяковский из жизни через несколько месяцев после выставки «20 лет работы», думается, она воспринималась бы скорее как стремление оглянуться на все сделанное, чем как подведение итога жизни. Когда происходит такая трагедия, как с Маяковским, — это накладывает свой отпечаток на воспоминания; люди задним числом начинают все по-особому воспринимать. Какие-то слова — вспоминать как предчувствие, грипп — как предсмертную болезнь, тяжелое настроение — как предвидение смерти. А выставку «20 лет работы» — как заранее задуманное подведение итога жизни.

Но, конечно, потребность подвести итоги двадцати годам работы у Маяковского была. Двадцать лет работы — это вообще дата. А для человека, которому всего тридцать семь лет — тем более. Это во-первых. А во-вторых, за плечами остались какие-то важные этапы жизни — дореволюционный, революционный, годы НЭПа, восстановительного периода, начало пятилеток... Ведь и в нашем историческом ощущении тридцатый год — это заметный рубеж в жизни общества.

Ощущение начала нового этапа в тридцатом году было в самом воздухе страны. И я не сомневаюсь, что Маяковский это чувствовал. И это чувство совпадало с двадцатилетием его собственной работы... Так что тут не может быть однозначного ответа.

Вопрос. А что нового вы хотите внести в эту выставку?

Ответ. Она будет открыта в здании Союза писателей всего десять дней — с 18 по 28 июля этого года. И мы задумались, как же продлить ее. Как все-таки сделать ее передвижной, хотя уникальность подлинников не позволяет этого сделать? Новое связано с ответом на этот вопрос.

Мы знаем, как относился Маяковский к кино. Он снимался в фильмах. А как бы он относился к телевидению, если бы оно тогда было? Мне странно представить Маяковского, который, живя сейчас, не считал бы главной площадкой для своих выступлений телевидение. И мне, оглядываясь назад, странно представить себе, что во время Великой Отечественной войны он писал бы только плакаты РОСТА, а не выступал бы на всю страну по радио! Он был человеком, далеким от архаического мышления!

И вот мы подумали — нет ничего страшного в том, что эту выставку нельзя сделать передвижной.

Нельзя, а мы сделаем! Снимем на телевидении, снимем в хронике и в научно-популярном кино, создадим документальную киноэкскурсию по выставке. И таким образом сделаем и через телевидение и через кино практически передвижной по всем школам Советского Союза — вот это будет современная реальность, это будет по-Маяковски!

Вход на выставку предшествует обширный вестибюль. Чем же, спрашивается, его лучше всего заполнить?

Думается, что если на выставке «20 лет работы» самим Маяковским были собраны все прижизненные издания его книг, — то в вестибюле целую стену от пола до потолка займут книги, вышедшие после его смерти, начиная с седьмого тома его прижизненного Собрания сочинений, шесть первых томов которого он успел дать на выставку, и кончая последней, вышедшей к июлю 1973 года книгой.

Дать целую стену; по-маяковски оформить ее, дать все, что издано и у нас, и

по всему миру. И на этом написать: «Все сто томов моих партийных книжек!» Это идея не моя. Сделать такую стену книг нам посоветовали в Комитете по делам печати, думается, очень правильно посоветовали. А вдобавок еще и взялись помочь!

При таком аккомпанементе в тысячи книг сама выставка «20 лет работы» прозвучит с двойной силой — прозвучит как предвидение, а не только как самооценка. Ну, и еще раз повторю, выставка должна шагнуть из своих трех залов — в телевидение и кино.

Я понимаю, что посещение выставки создает особую силу восприятия — я за выставку; и за то, чтобы продлить ее еще на какое-то время в залах Литературного музея. Но дальше ее надо «передвигать» при помощи телевидения и кино.

Мы уже прекрасно знаем по фильмам о живописи, что кино и телевидение дают нам возможность фрагментарно-подчеркнутой подачи картин во всех их деталях. Так можно сделать и с выставкой, с плакатами «РОСТА», с афишами, с оформлением книг Маяковского. Я представляю себе прекрасный фильм, который можно сделать даже об одной книжке, скажем, «Маяковский для «Голоса». Разобрать ее, проанализировать на глазах у зрителя так, как не проанализируешь ни на какой выставке.

Развивая эту мысль, я в принципе представляю себе, что у нас могут быть и киновыставки и телевыставки. Вы приходите в кино или смотрите телевизор — и видите выставку. Не репортаж из залов выставки, а саму выставку, которую вам показывают профессионально, используя для этого все средства кино и телевидения, выделяя фрагменты крупным планом, останавливая ваше внимание на самом интересном, повторяя, сравнивая, возвращаясь от стенда к стенду, подчеркивая сходство, разницу, контрасты... То есть это будет тоже экскурсия, которую ведет по выставке экскурсовод, но экскурсия не для двух-трех десятков, а для миллионов людей.

Мне кажется, что у художников-оформителей, экспозиторов открывается в кино и в телевидении новая форма деятельности. Надо подумать над этим способом.

Тем более, что мы все чаще говорим об ограниченности наших возможностей для еще более массового, чем сейчас, посещения музеев и уникальных коллекций. Давно уже существует и еще одна проблема — музейных запасников. И дело не только в том, что мы, наверно, кое-что зря держим в запасниках — это особый вопрос, — а главная проблема в том, что все наши музейные богатства просто-напросто не помещаются в экспозициях. А ведь можно создать несколько кино- и телеэкскурсий по одному и тому же музею, с привлечением всякий раз новых материалов из запасников. Это не потребует ни переноса, ни перетаскивания экспонатов. Все это можно делать очень просто и без больших затрат.

По-моему, этим стоит заняться и продумать это и теоретически и практически, собрав художников-экспозиторов совместно с музейными работниками и специалистами кино и телевидения — режиссерами научно-популярных фильмов и телефильмов.

А если вернуться к тому, с кого мы начали — к Маяковскому — то надо помнить одну простую вещь: Маяковский всегда старался пользоваться всей наличной техникой тех дней. Он никогда ее не фетишизировал, но за нею он видел ее пропагандистские демократические возможности.

И восстанавливая выставку «20 лет работы» примерно в том виде, в каком она была, но при этом желая показать ее как можно большему числу людей, надо дать себя продумать: как бы Маяковский, — давайте представим себе, что он жив, — как бы он сам двинул эту собственную выставку в массы, располагая всей той техникой, которой располагаем сейчас мы с вами?

Театр Маяковского

Страницы истории

Л. Жадова

А. Лентулов
Эскиз декорации к спектаклю
«Владимир Маяковский». 1914



От редакции

Театр Маяковского — это не только пьесы «Мистерия-буфф», «Клоп» и «Баня», ставшие классикой советской драматургии. Понятие «Театр Маяковского» включает в себя и раннюю драматургию, и творчество Маяковского-художника, его эскизы, его понимание конструкции театрального костюма и пространства сцены, его режиссуру и актерские работы. Трудно сейчас провести границу между всеми этими сторонами его дарования. Трудно отделить его, драматурга, художника и актера — от художников, оформлявших его пьесы. В творческой лаборатории, где режиссер, композитор и художник создавали спектакли совместно с Маяковским, сложилась эстетическая система театра Маяковского. Л. Жадова рассматривает декорации ранних спектаклей, которые не только тесно взаимосвязаны со всей эстетикой театра Маяковского — в какой-то мере они дали импульс к развитию тенденций творчества Маяковского, выходящих за пределы театра.

ОСОБО ВАЖНОЕ МЕСТО в художественной программе нового русского искусства начала XX века, стремившегося к универсальности, занимал театр. Он был наиболее общественно действенным и по существу — единственно доступным по тем временам подлинно синтетическим видом искусства. Большинство представителей новых течений — Ларионов, Гончарова, Кончаловский, Кузнецов, Сарьян, Экстер, Лентулов, Татлин, Малевич, Якулов — связали свои имена с театральной декорацией. Однако поначалу левых близко не подпускали к сцене, где царили Бенуа, Бакст, Головин и Сапунов — «чародеи пышных красочностей балета»¹. Естественнo, что первые шаги левых на

ник Ю. Бонди ввели помост, который на глазах у публики собирали «слуги прощения». «В этом смысле «Незнакомка» в тенишевском училище оказалась той малой свечкой, от которой впоследствии вспыхнул пожар конструктивизма»², — пишет историк театра Мейерхольд Н. Волков.

Действительно, как многие конструктивистские новации Мейерхольда двадцатых годов нельзя понять до конца, не изучив студийные истоки этих исканий, заложенные в десятилетиях, не помня о его увлечении синтетической эстетикой площадного театра, точно так же трудно осознать особенности послереволюционного театра Маяковского, его пьес «Мисте-

театрально-декорационном поприще были сделаны в спектаклях студийных, экспериментальных, полуофициальных и едва ли не любительских*.

Режиссер Императорских театров Вс. Мейерхольд еще продолжал работать с Головиным, но в своих студийных опытах под именем доктора Дапертутто шел на конструктивные эксперименты. Особо отметим блоковскую «Незнакомку», поставленную в зале тенишевского училища весной 1914 года, где Мейерхольд и худож-

рия-буфф», «Клоп», «Баня», игнорируя те специфические новаторские искания в области сценографии, которые сыграли большую роль в формировании эстетики Маяковского — художника и драматурга.

1. «Владимир Маяковский»

Для того, чтобы понять как и когда начинался театр Маяковского, следует обратиться к обстановке, в которой возник первый спектакль Маяковского — трагедия «Владимир Маяковский», к 1912 году — времени возникновения идеи нового театра, принадлежавшей Крученых, Малевичу, Матюшину, к проекту театра «Будетлянин»³. Близкий этому движению Ле Дантю называл новый театр действенным зрелищем, видя в синтезе выразительных сценических актерских средств со стилем живописи декоратора залог совмест-

* Так, Спандиков, Школьник, Гауш, Ле Дантю, Сагайдачный в 1914 году оформили «Хорошие действия — Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф» — русскую народную драму, поставленную в 1911 году обществом художников «Союз молодежи». К постановке «Царя Максимилиана» в Москве декорации и костюмы писал Татлин.

ного влияния на зрителя не пассивно, а с участием зрителя. Этот проект в основных чертах совпадает с другими проектами театра будущего, которые щедро создавались в начале века, с их программой активного воздействия на общество, с их миссией обновить как искусство, так и человечество, с их обращением к опыту народных театров, к театру масок, протеска и балаганного чуда.

Специальная декларация поэтов и художников предлагала обширную программу театра «Будетлянин»⁵: опера Крученых «Победа над солнцем», «Железная дорога» Маяковского, «Рождественская сказка» Хлебникова и другие. Спектакли не были осуществлены так, как предполагалось в декларации. Однако некоторые постановки состоялись. 2 и 4 декабря 1913 года в театре «Луна-парк» была поставлена трагедия «Владимир Маяковский».

Этот театр был — уличная и площадная трибуна; театр-протест, театр — отрицание мирискуснического роскошного живописного декоративизма. Богемная дерзость отрицания всего и вся, паясничанье, экстравагантность и бреттерство до абсурда соседствовали в кубофутуристических спектаклях с творческой смелостью и изобретательностью, зарождающейся публицистичностью, устремленностью в будущее, у Маяковского уже тогда социально окрашенной.

Трагедия в двух действиях с прологом и эпилогом «Владимир Маяковский» исполнялась самим поэтом, вы-

ходившим на сцену в прославленной желтой кофте. Сам себе режиссер, поэт сыграл трагедию поэта в городе, который «одинок, как последний глаз у идущего к слепым человека». Он одинок, потому что окружен людьми, изуродованными до такой степени, что они превратились в своего рода гротескные маски — «человека без уха», «человека с растянутым лицом», «человека без головы», «человека без глаза и ноги», «человека с двумя поцелуями», «женщину со слезками и слезищами». Как гласят афиша и программа, эти трагические маски-костюмы делались по эскизам Филонова. (Сохранились только две копии рисунков Школьника «Женщин со слезинками и слезищами»). Декорации к прологу и эпилогу писал также Филонов, к первому и второму действиям — Школьник.

«Погас свет, и вот поднялся занавес. Началось представление. Полумистический свет слабо освещает затянутую коленкором или сукном сцену и высокий задник из черного картона, который, в сущности, один и составляет всю декорацию. Весь картон причудливо разрисован. Понять, что на нем написано, я не могу, да и не пытаюсь. Какие-то трубы, перевернутые снизу вверх дома, надписи прямые и косые, яркие листья и краски... Быть может, ребенок, который прогуливается по шумному современному городу, потом, когда заснет, именно во сне увидит такой картон, такие краски; увидит окна вверх ногами, пирожки или пирож-

ные на крыше домов, и все вместе будет уплывать куда-то... И все как будто так легко можно снять и взять; а утром снова — свет, гул, шум и стук, рожки автомобилей, фрукты, пирожки, бутылки, солнечные лучи, извозчики, трамвай, солдаты. Все это будет пугать, оглушать, развлекать, восхищать и радовать маленький слабый детский мозг...», — вспоминает Мгебров⁶.

«Чрезвычайно сложные по композиции «плоскостные» костюмы Филонова, написанные без предварительных эскизов им самим лично, прямо на холсте, затем были натянуты на фигурные по контуру рисунка рамки, которые передвигали перед собой актеры», — пишет Жевержеев⁷. Актеры не просто преображались — они как бы гротескно удваивались. «Из-за кулис медленно дефилировали одни за другими действующие лица: картонные живые куклы. Публика пробовала смеяться, но смех обрывался. Почему? Да потому, что это вовсе не было смешно, это было жутко. Мало кто из сидящих в зале мог бы осознать и объяснить это. Если я пришел требовать зрелища, непременно забавного, непременно смешного, если я пришел издеваться над паяцом и вдруг этот паяц серьезно заговорил обо мне, — смех застынет на устах...» — читаем у того же Мгеброва⁸.

Постановка трагедии проектировалась в 1914 году и в Москве. Она не состоялась, однако сохранилось воспроизведение эскиза декорации Лен-



7.8 НОЯБРЯ %.

МЫ ПОЭТЫ, ХУДОЖНИКИ, РЕЖИССЕРЫ И АКТЕРЫ
ПРАЗДНУЕМ ДЕНЬ ГОДОВЩИНЫ

ОКТАБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Революционным спектаклем,
нами будет дана:

IV КАРТ.
БЕЛЫЕ И
ЧЕРНЫЕ БЕ-
ГУТ ОТ КРАС-
НОГО ПОТОПА.

I КАРТ. КОВЧЕГ.
ИСТЫЕ ПОЛЕС-
ЫВАЮТ НЕЧИ-
ТЪМАРЬСКО-
ВЪЗДУХ. СЛОЖИ-
ТЕ ИДИТЕ ЧТО
ЭТОГО ПОПЫ-
МЕТСЯ

II КАРТ. АД
В КОТОРОМ
РАБОТНИКЕ СЯ-
НОГО ВЕЛЪЗ-
БУЛА К ЧЕРТЯМ
ЮСАЛИ

IV КАРТ.
РАЙ. КРУ-
НЫЙ РАЗГ-
ВОР БАТРАК
С МАФУСАЙЛО!

III КАРТИНА. КОИ
МУНДЫ СОПНЕ-
НЫЙ ПРАЗ-
НИК ВЕЩЕ
И РАБОЧНИ

РАСКРАШЕ-
НА ДА ВЕЩЕ
ПОСТАВЛЕН
МЕЖДОУЗД
В МАКОСКОМ
РАЗЫГРАНО ВОЛ-
НЫМИ АКТЕРАМ

!МИСТЕРИЯ БУФФ!

ГЕРОИЧЕСКОЕ, ЭПИЧЕСКОЕ И САТИРИЧЕСКОЕ
ИЗОБРАЖЕНИЕ НАШЕЙ ЭПОХИ, СДЕЛАННОЕ

В. МАЯКОВСКИМ.

Билеты от 7-х и 5-х копеек в кассе ЦЕНТРАЛЬНОГО БЮРО.

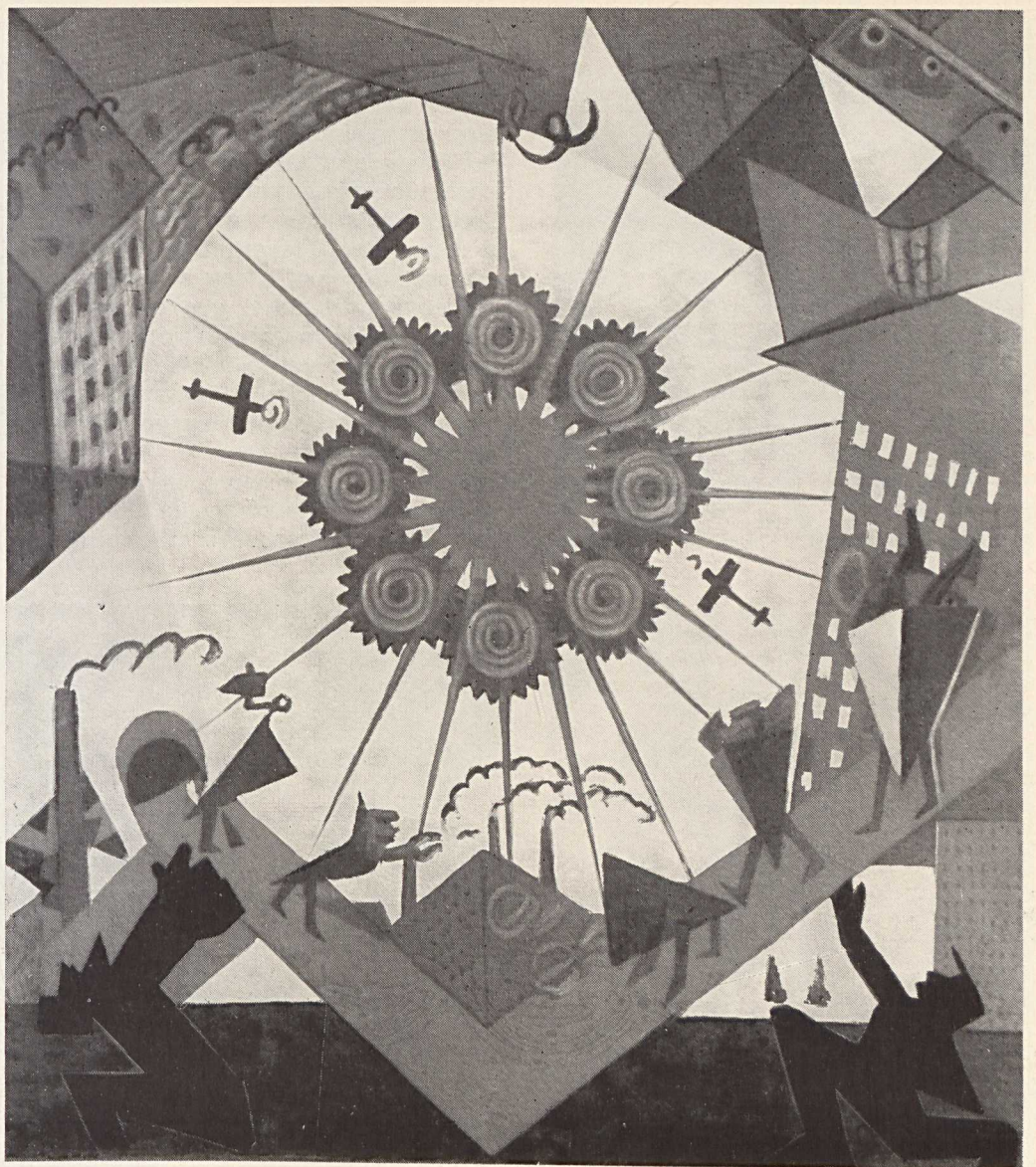
9-го ноября «Мистерия-буфф» — открытый спектакль.
НАЧАЛО В 8 ЧАС ВЕЧЕРА.

К. Малевич
Афиша спектакля
«Мистерия-буфф». 1918

В. Маяковский
Эскиз декорации к спектаклю
«Мистерия-буфф», 1919

В. Маяковский
Эскизы костюмов
«Семь пар чистых»
к спектаклю
«Мистерия-буфф». 1919

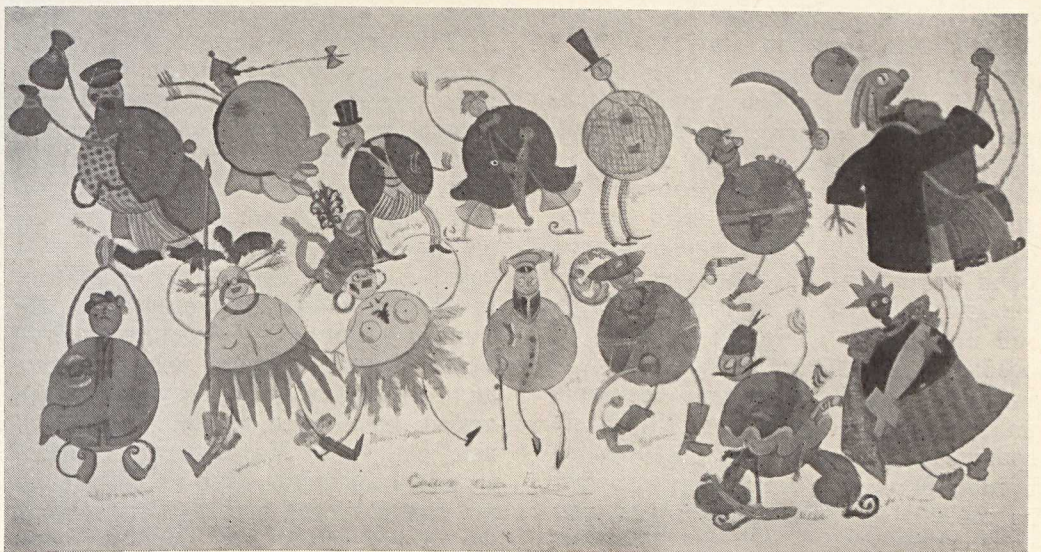
на стр. 40
С. Животовский
Рисунок с натуры во время
спектакля Владимир
Маяковский — «Трагедия»



тулова, приглашенного Маяковским оформлять спектакль. «Чтение произвело на меня сногшибательное впечатление. Я прилетел домой и стал сочинять эскизы. Надо было изобразить площадь города. Маяковский должен был сам играть поэта. Трагедия построена на монологе. Здесь он нашел специфическую форму, не имеющую никаких аналогий в мировой литературе. Это был какой-то «утопический реализм», какая-то мечта о новой жизни. Поэтому город представлялся нам не просто благоустроенным населенным пунктом, а почти фантастической картиной», — так сам Лентулов вспоминал об этой работе⁹. Художник решил преобразить в фантастический город саму Москву. Арки разноцветных радуг он перекинул прямо над крышами Большого театра, над всей Театральной площадью.

II. «Мистерия-буфф»

В 1918 году Маяковский и Мейерхольд приступили к работе над «Мистерией-буфф», о которой Луначарский в статье «Коммунистический спектакль» (газета «Петроградская правда») за два дня до премьеры 5 ноября 1918 года писал, что это «...единственная пьеса, которая задумана под влиянием нашей революции и потому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую»... Оформлять первую коммунистическую пьесу Маяковский пригласил Малевича. Выбор художника не был случайным. Театральные работы Малевича

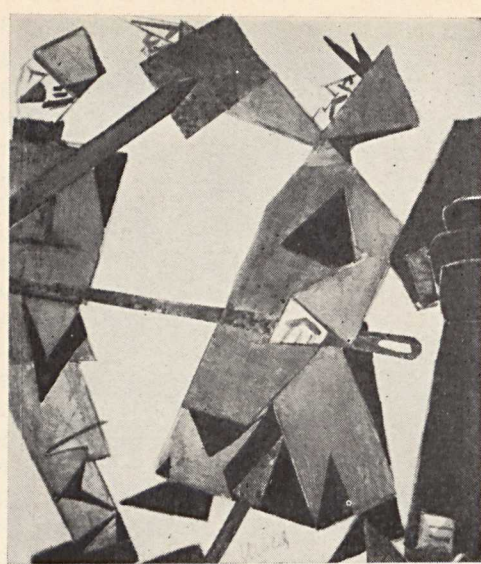


произвели на Маяковского сильное впечатление, еще в 1913 году, когда в «Луна-парке» следом за трагедией «Владимир Маяковский» была представлена «Победа над солнцем» (опера Крученых, музыка Матюшина), где музыка, и либретто как бы отступили перед размахом и новизной художественного оформления Малевича.

«Занавес взвился, — вспоминает Мгебров, — и зритель очутился перед вторым, из белого коленкора, на котором тремя разнообразными пероглифами изображался сам автор, композитор и художник. Раздался первый аккорд музыки, и второй занавес открылся надвое. Появился глашатай и трубач. Он стал читать

пролог... Пролог кончился. Раздались странно-воинственные оклики, и следующий занавес снова разодрался надвое... С высоты спустился картон, который был весь проникнут воинственными красками... Теперь началось действие. Самые разнообразные маски приходили и уходили. Менялись задники и менялись настроения. Звучали рожки, гремели выстрелы...»¹⁰.

«Малевич написал великолепные декорации, изображавшие сложные машины...»¹¹, — вспоминает Матюшин — один из соавторов оперы. Декорации, изображавшие «сложные машины», не сохранились; из двенадцати эскизов уцелело только три. К сожалению, сейчас трудно пред-

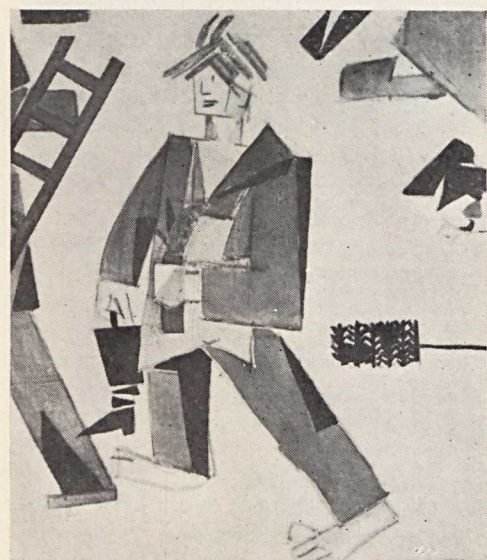


ляньских людей — силачей, победивших солнце дешевых видимостей и зажегших свой свет внутри себя»¹³. Один из персонажей оперы — человек, вернувшийся из XXIV века. Будетляньские силачи, по замыслу авторов, воплощали силы мирового прогресса. Они символически начинали и заканчивали спектакль. К слову сказать, Малевича так волновала тема «будетляньства», что он написал несколько декоративно-монументальных панно с изображением «будетляньских силачей», в которых пророчески угадал облик современных космонавтов.

На сцене надо было создать пространство, в котором одновременно могли быть и действовать «Нерон-Кали-

но утверждали новое направление в сценографии, судя по кратким заметкам ассистента Мейерхольда В. Соловьева¹⁴ (1930 г.) и более обширным описанием Февральского, сделанным на основе личных бесед автора с Малевичем в 1932 г., декорации отчасти представляли собой реализацию на сцене космических идей живописного супрематизма. Вероятно, именно в театральных декорациях супрематические элементы впервые получили объемно-пространственное архитектурное решение.

«В первом действии на фоне горизонта фигурировала ультрамариновая объемная полусфера — «шар земной». Разрез был сделан по вертикали, параллельно линии рампы. Таким



ставить себе декорацию в целом. Между тем, отсюда протягивается ниточка к декорации «Земли обетованной», тоже изображавшей машины в первом спектакле «Мистерии-буфф» Маяковского в 1918 году.

Представьте себе и необычную для того времени цвето-световую атмосферу спектакля. «Из первозданной ночи щупальцы прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь. С «феерическими эффектами», практиковавшимися на тогдашних сценах, это никак не сравнимо. Новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании света, как начала, творящего форму... Принципы, утвердившиеся в живописи еще со времени импрессионизма, переносились в сферу трех измерений. Но импрессионизмом в работах Малевича и не пахло. Если с чем и соседствовала она, то, пожалуй, со скульптурным динамизмом Боччони, в пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия»¹². Малевич выступал в театре как современный художник-универсал: и декоратор, и костюмер, и бутафор, и осветитель.

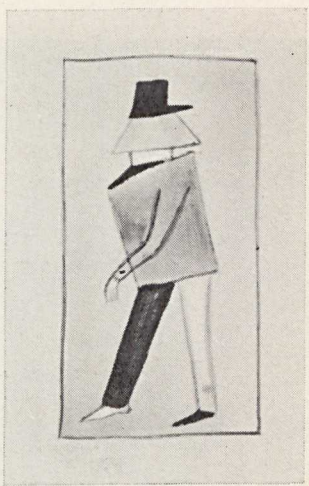
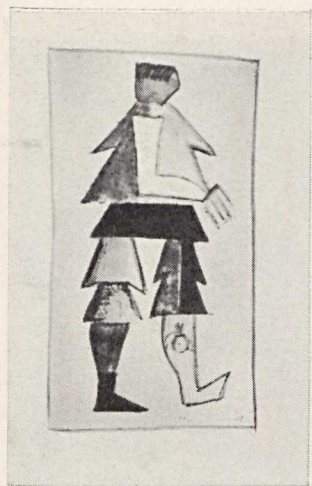
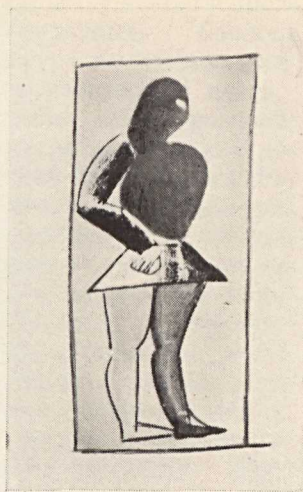
На спектакле разразился, по словам Матюшина, «циклопедический скандал». «Половина публики была «за», половина «против». Так властно и мощно выявились декорации и будетляньские люди, еще нигде не виданные, так нежно и упруго обвивалась музыка вокруг слов, картин и будет-

гула», и «человек, вернувшийся из XXIV века», и будетляньские силачи. Сейчас такое пространство представить легко — после театра Мейерхольда, после театра Брехта и их художников; однако тогда в поисках средств для оформления такого универсально-космического пространства, вероятно, и появился задник с черно-белым квадратом — первым протоэлементом супрематизма. На фоне его могли происходить любые, самые фантастические действия, могли сталкиваться и сосуществовать любые времена и эпохи... Рисованные декорации Малевича по существу аперспективны. Они не обыгрывают пространство сцены, как комнату без единой стены; они, наоборот, разрушают ее. Каждый задник — самостоятельное трехмерное кубическое пространство. При быстрой смене, может быть, возникало впечатление как бы единой кубической «проникающей» формы. На сцене живописно конструировалось новое пространство. Оно приобретало многомерность. Это был как бы самостоятельный мир, в который активно втягивался зритель.

Оформление «Победы над солнцем» знаменовало рождение нового типа универсальной пространственной декорации, в которой, как покажет история, будут применяться и живопись, и архитектура, и скульптура, и графика, и самые разнообразные декоративные искусства.

Декорации к «Мистерии-буфф» мощ-

образом, у зрителя создавалось впечатление глобуса. Сзади же, на месте отсутствовавшей половины глобуса, были сооружены ступени, поднимаясь по которым, исполнители ролей эскимосов появлялись на «Северном полюсе». Ковчег во втором действии был дан при помощи объемной установки корабля, нос которого был обращен к публике. Это действие строилось на разнообразии цветовых отношений. Не было гармонии цветов, а был как бы бой их... Мизансцены картины «ада» строились на выходах из люка вверх на сцену. «Черти...» были одеты в костюмы, состоявшие из двух половин — красной и черной. «Ад» был представлен в виде красного с зеленым готического зала, похожего на некую сталактитовую пещеру... Для «рая» были выбраны серые тона; облака изображали анилиново-розовые, голубые, малиновые «пряники», по выражению К. С. Малевича, — тошнотворные по сочетанию цветов. В картине «земли обетованной» фигурировало супрематическое полотно, а наряду с ним — большая бутафорская машина. Колорит был разрешен в тональностях стали, железа, дававших ощущение металлов... «Нечистые» проходили под аркой в город будущего, который художник пытался дать в динамическом состоянии. Эта картина в декоративном отношении вышла наименее удачной»¹⁵. Характерно представление Малевича о цвете будущего, как о цвете металла. Культ металлов, машин, техники в



на стр. 42
В. Маяковский
Эскизы костюмов
«Семь пар нечистых»
к спектаклю
«Мистерия-буфф», 1919

К. Малевич
Эскизы костюмов
к спектаклю
«Мистерия-буфф», 1918

искусстве были знаком рождающийся индустриальной эстетики. Эскизы первых декораций к «Мистерии-буфф» не сохранились, однако в известной мере о них можно создать представление по эскизам декораций и костюмов самого Маяковского. Они были показаны в апреле 1919 г. на «I-ой Гос. своб. выставке произведений искусства» в Зимнем дворце. Исследователь живописного творчества и поэзии Маяковского Харджиев пишет, что в них «сказалось сильное воздействие Малевича, оформителя первой постановки пьесы...»¹⁶.

Очевидно стилистическое сходство эскизов Маяковского и с эскизами костюмов Малевича к «Победе над солнцем», хотя персонажи «Мистерии-буфф» вполне конкретные социальные типы.

Говоря о театральных работах Маяковского и их истоках, необходимо помнить, что они оказались благодатной почвой для дарования Маяковского-плакати́ста и карикатуриста, создавшего самостоятельный стиль политической карикатуры «Окон РОСТА».

«Мистерия-буфф» в первые годы революции обошла многие театры. Над оформлением ее работали Якулов, Лавинский, Храковский, Ермолаева, Стржеминский, Киселев и множество художников в провинции, фамилии которых неизвестны. Собирались писать декорации Татлин¹⁷. Однако эскизы самого Маяковского до сих пор остаются наиболее сохранившимся из дошедших до нас художественным документом о первых спектаклях первой советской пьесы.

¹ «Камерный театр и его художники», 1914—1934. Введение А. Эфроса, М., 1934, стр. 16

² Н. Волков. «Мейерхольд», т. II. Берлин, 1925, стр. 337

³ ЦГАЛИ, ф. 792, оп. 1-я, ед. хр. 1-я

⁵ Журнал «За семь дней». Спб., 1913, № 28; см. также ст. Н. Харджиева «Из материалов о Маяковском», журн. «30 дней», 1939 г., № 7. Первые четыре пункта декларации посвящены вопросам языка

⁶ А. Мгебров. «Жизнь в театре», т. II, М.—Л., 1935, стр. 276—277

⁷ Л. Жевержеев. «Воспоминания» «Маяковскому». Сб. воспом. Л., 1940, стр. 135

⁸ А. Мгебров. Цит. соч., стр. 278. Описание представления трагедии Маяковского, кроме цитировавшейся выше книги Мгеброва, дано также в книге Б. Лифшица «Полутораглазый стрелец», Л., 1933 и в кн. Н. Волкова «Мейерхольд».

⁹ Цитируется по книге «Художник Аристарх Лентулов». Воспоминания М. Лентуловой, М., 1969, стр. 28—29.

¹⁰ А. Мгебров. Цит. соч., стр. 282—283

¹¹ М. Матюшин. «Творческий путь художника». 1-я часть (дооктябрьский период) написана в сотрудничестве с Н. Харджиевым; 2-я часть (послеоктябрьский период) — в сотрудничестве М. Эндер. Рукопись начала 30-х годов, частный архив.

¹² Б. Лифшиц. «Полутораглазый стрелец». Л., 1933, стр. 187—188

¹³ М. Матюшин. «Футуризм в Петербурге». I-й журнал русских футуристов. М., 1914, №№ 1—2.

¹⁴ В. Соловьев. «Мистерия-буфф», «Стройка», Л., 1930, т. II

¹⁵ А. Февральский. «Мистерия-буфф». Опыт литературной и сценической истории пьесы. «В. Маяковский». Материалы и исследования. М., 1940, стр. 195—196.

¹⁶ Н. Харджиев, В. Тренин. «Поэтическая культура Маяковского». М., 1970, стр. 24. Мнение Харджиева — серьезный аргумент против утвердившейся в литературе легенды о том, что декорации Малевича не понравились Маяковскому и потому он создал сам эскизы к предполагавшейся в 1919 г. в Москве, но так и не осуществленной постановке «Мистерии». См. цит. соч. Жевержеева, Февральского, Рудникова

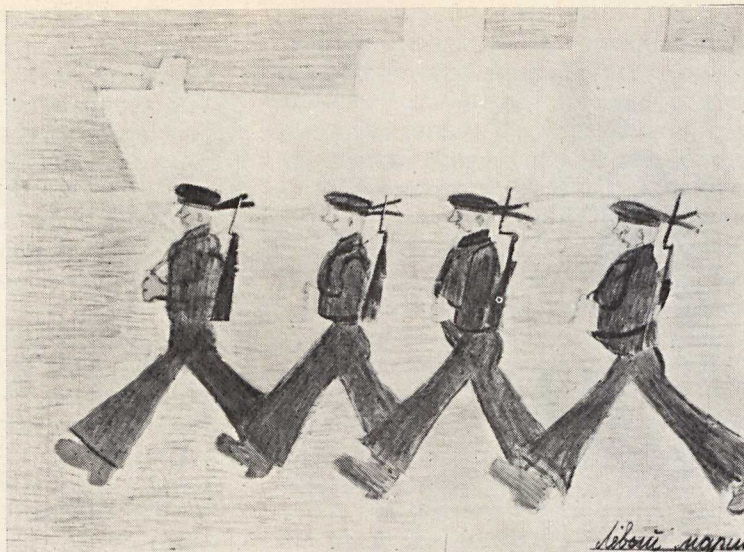
¹⁷ См. А. Февральский. «Первая советская пьеса». М., 1971

Школьный музей В. Маяковского

С. Богуславский,
директор школы

Алеша Кулемин
«Левый марш»

Интерьер школьного музея



Каждый, переступающий порог спецшколы № 79 г. Москвы, видит прежде всего силуэт Маяковского и над ним слова:

«Ненавижу
всяческую мертвечину!
Обожаю
всяческую жизнь!»

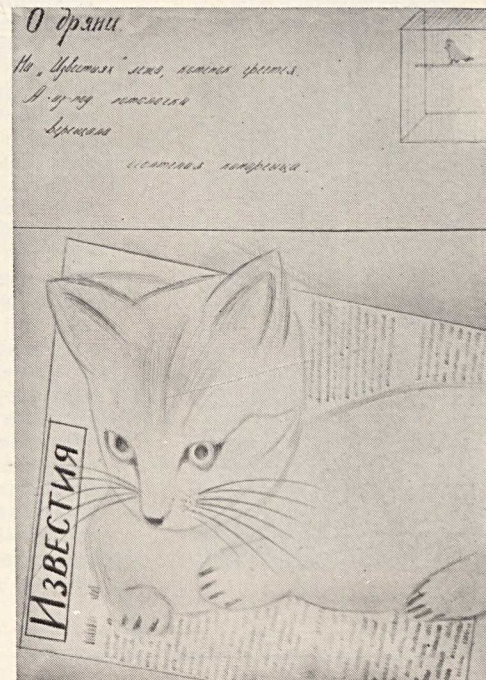
Это — не только украшение интерьера. Это — девиз нашей школы, ее учеников и учителей. И Маяковский здесь не случайно: вот уже семь лет в школе существует музей-клуб великого поэта революции. Для школьного дела этот срок — немалый. Не так-то просто в течение многих лет поддерживать, сохранять и развивать у ребят интерес и любовь к школьному музею. Недолговечных начинаний сколько угодно. Может быть, и у нас бы ничего не получилось, если бы не Маяковский... Маяковский — неисчерпаем, интересен, зажигателен. Он из тех, кого нельзя любить чуть-чуть, «не слиш-

ком, но слегка». Одна девочка, перейдя в нашу школу из другой, написала в сочинении: «Наш учитель очень хочет, чтобы я полюбила Маяковского. Но разве можно заставить полюбить?» Я ей тогда сказал, что любить Маяковского ее никто не заставляет, это вовсе не обязательно, но мне будет жаль ее, если все, что мы делаем в музее, пройдет мимо нее. Потом она заинтересовалась, стала экскурсоводом и ушла из школы, как она сама сказала, «с Маяковским». Когда я попросил ребят-десятиклассников написать сочинение на тему: «Мой Маяковский», один мальчик (впрочем, юноша!) написал так: «В стихотворении «А вы могли бы?» заключена важная для меня самооценка Маяковского, в нем задается вопрос, который проходит через всего моего Маяковского. Он, Маяковский, смог «смазать карту будня», прочесть «звон новых губ». А смогу ли я вырваться из сетей повседневности, смогу ли сделать что-то новое,

свое? Вот вопрос, который мне задал Маяковский и на который я должен ответить». Это не восторженные «ахи» да «охи», а программа жизни. Горячих поклонников Маяковского было много еще при жизни поэта. Выставка «20 лет работы» сплотила группу энтузиастов — пропагандистов творчества Маяковского, получившую потом название «бригады Маяковского». Шли годы, сменялись поколения, а бригада жила — более двух десятилетий звучали на собраниях стихи любимого поэта. Наш школьный музей Маяковского — среди «долгих дел» поэта, продолжение тех славных традиций, которые начали энтузиасты-маяковцы. Музей — это 26 стендов и 10 витрин, размещенных в коридорах двух этажей, и комната фондов с редкими экспонатами. На третьем этаже — выставка о жизни и творчестве Маяковского: Маяковский о Ленине, Маяковский и Октябрь, Маяков-

ский — сатирик, художник, драматург, Маяковский и кино, и музыка и т. д. Все сделано руками ребят. Фонды насчитывают около трехсот экспонатов. Есть подлинные вещи; фотографии рукописей Маяковского, прижизненные издания его книг, книги поэта на 36 языках из разных стран; множество плакатов, афиш; фонотека; материалы переписки с экипажами теплоходов «Владимир Маяковский», «Теодор Нетте», «Иоганн Махмасталь», с маяковцами из других городов; портреты поэта: мозаичный (художник А. Осмоловский сделал его для теплохода «Теодор Нетте» и повторил для нас); вышитый третьеклассниками в сельской школе на Урале зимой 1941—42 го-

мера литературно-художественного альманаха «Маяковцы». Трижды проводился конкурс на лучшую иллюстрацию к произведениям поэта. Иллюстрации ребят самые разнообразные. Они интересны тем, как дети понимают стихи Маяковского. Революционного поэта мальчишка рисует в красной рубаше и со звездой на пряжке. Метафора порой понимается буквально, и на рисунке появляется бесформенная туша бюрократизма, в которую вгрызается волк. Или рисуется облако, стоящее в самых обыкновенных красных штанах. Печатают шаг матросы революции («Левый марш»), литейщик Иван Козырев вселяется в новую квартиру. Тематика самая обширная...



дов; барельеф — подарок скульптора О. Мануиловой (такой же барельеф ее работы установлен на пике Маяковского на Памире).

На четвертом этаже — новая экспозиция, посвященная поэтам, погибшим в Великой Отечественной войне. Стенды о Мусе Джалиле, Михаиле Кульчицком, Павле Когане, Николае Майорове, Всеволоде Багрицком и Борисе Смоленском. В перспективе — мемориал 417 писателей, погибших на войне. Новая экспозиция означает неразрывную связь павших поэтов с Маяковским и героическую преемственность советской поэзии. За семь лет музей посетили две с половиной тысячи гостей; ребята провели около трехсот экскурсий. В числе посетителей — писатели, художники, композиторы, актеры, литературоведы, журналисты, учителя, школьники. Совет музея, куда входят как учащиеся, так и педагоги, ежегодно проводит конкурс на лучшего чтеца стихов Маяковского, вечера и диспуты. Вышло четыре по-

В 1972 году школу окончил 61 ученик. Каждый из них заполнил анкету: участвовали в работе музея-клуба — 55, знают не менее десяти стихов Маяковского наизусть — все, рисовали иллюстрацию к произведениям Маяковского — 38, смогли бы провести экскурсию по музею — 39, любят поэзию — все, Маяковский — любимый поэт у 48.

Для чего все это? Наверное, не только для того, чтобы занять ребят в свободное от уроков время. Важно ребят увлечь, сориентировать их на будущую, взрослую жизнь.

Кем станут наши дети и кем они уже становятся? Если иметь в виду профессию — неважно. Главное — чтобы они стали настоящими патриотами, чтобы они понимали и любили искусство, чтобы они стали такими читателями, зрителями и слушателями, о которых мечтают писатели, художники и композиторы. И чтобы они всегда чувствовали и понимали: без Маяковского, без Владимира Небоходимыча, им не обойтись...

Марина Козлова
«Что такое хорошо и что такое плохо»

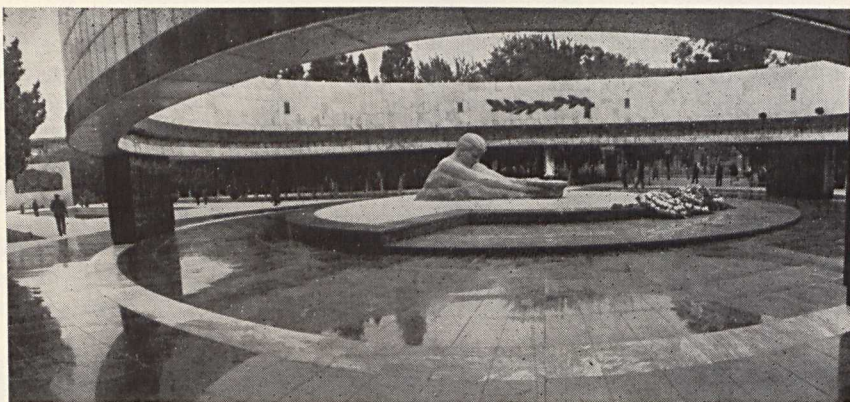
Ира Маркелова
«Ешь ананасы»

Сергея Ивлева
«Я волком бы выгрыз бюрократизм»

Ира Козлова
«О дряни»

Мемориал в Баку

С именем 26-и бакинских комиссаров связаны самые яркие страницы в истории борьбы за установление Советской власти в Азербайджане. Бессмертные имена С. Шаумяна, М. Азизбекова, А. Джапаридзе, И. Фиолетова и других большевиков стали символом подлинного интернационализма. Выражением всенародной любви к бесстрашным ленинцам — 26 бакинским комиссарам — является нескончаемый людской поток у их мавзолея. Расположенная в центре города площадь, куда в 1920 году были перенесены останки комиссаров, долгое время не имела законченного архитектурного выражения. Проводившиеся до этого времени конкурсы (1921, 1928 гг.) и частичные изменения самой площади не давали желаемых результатов. В 1965 году был объявлен очередной конкурс на лучший проект мемориального ансамбля 26-и бакинских комиссаров в Баку. Жюри единогласно присудило первую премию автор-



скому коллективу в составе архитекторов Г. Алескерова и А. Гусейнова и скульпторов И. Зейналова и Н. Мамедова. Авторам удалось создать не только оригинальное решение мемориала, но и бережно сохранить существующие на площади памятники разных лет. Центральный вход на площадь со стороны проспекта Кирова открывает перспективу на весь комплекс. В центре его на небольшой гранитной основе на месте захоронения комиссаров воздвигнут мавзолей. Он

состоит из круга — символа вечности, в середине которого находится скульптура рабочего. Мавзолей — центр композиции всей площади. Расположение площади между четырьмя магистральями использовано авторами так, что площадь и мавзолей хорошо обозреваются со всех сторон. В создании архитектурно-скульптурного комплекса получили развитие существенно новые, принципиальные черты. Новизна инженерно-конструктивной части не могла не повлиять на пла-

стику и формы скульптуры. В символически решенном скульптурном портрете в центре мавзолея авторы его сумели прийти к образному и пластическому созвучию с архитектурой. Сквозь пламя вечного огня хорошо обозревается открытое мужественное лицо нашего современника, бережно держащего на вытянутых руках чашу с вечным огнем над прахом комиссаров. Все это зрительное напряжение дополняется прекрасной мелодией композитора Кара Караева, специ-

Л. Евзикова,
архитектор Л. Синельников
«Материнство». Известняк

Скульптура
выходит в город

В поисках путей совершенствования художественного облика Москвы Управление внешнего благоустройства ГлавАПУ решило использовать контакты с Союзом художников, Министерствами культуры СССР и РСФСР, Художественным фондом СССР для безвозмездного получения готовых скульптурных произведений с выставок и из запасников. Эти контакты дали хорошие результаты. В Москве установлено свыше сорока произведений декоративной скульптуры в бронзе, ковальной меди, керамике: например, около плескательного бассейна в детском парке у Покровских ворот — скульптура «Материнство» (авторы Л. Евзикова и архитектор Л. Синельников); скульптурная группа «Сталевары» — на бульваре по Краснокурсантскому проезду (авторы народный художник Белорусской ССР А. Грубе и Э. Яворский). О композиции «Материнство» следует сказать отдельно. Гипсовая модель, экспо-

нировавшаяся на выставке в Манеже, была выполнена для парка в известняке. Авторы нашли удачное сочетание скульптуры с водной гладью бассейна. Композиция покоится на гранитном постаменте, включенном в борт бассейна, облицованного гранитными плитами и керамикой. Чистота скульптурной формы, мягкость силуэта придает произведению тонкую, лирическую одухотворенность. В Ленинском районе столицы недавно открыта двухфигурная композиция «Первые комсомольцы» (авторы скульптор Ю. Нерода, архитектор Е. Стамо). Фигуры четырехметровой высоты, выполненные в ковальной меди, стоят на светлосером гранитном пьедестале в центре площадки из квадратных полированных гранитных плит с травяными швами между ними. На боковых гранях пьедестала — бронзовые доски со стихотворными надписями. Масштаб скульптуры, ее выразительный силуэт находят в полном един-

ально написанной для мемориала; она звучит в начале каждого часа. Пройдя по широкой главной аллее из роз, невольно замедляешь шаг перед мавзолеем. Склоненная голова скульптуры, ее низкая посадка эмоционально воздействуют на зрителя и заставляют его склонить голову перед памятью бесстрашных комиссаров.

Перспектива площади завершается стеной с барельефами четырех руководителей бакинских комиссаров — С. Шаумяна, М. Азизбекова, А. Джапаридзе и И. Фиолетова. Чеканные рельефы служат как бы заключительным аккордом мемориала. Эти героические образы и историчны и современны. Авторы, сохраняя черты портретного сходства в каждом рельефе, в то же время создали обобщенный образ революционера. Величественный монументальный мемориал в центре Баку является достойным памятником коммунарам и увековечивает их легендарный подвиг. Это по праву

один из лучших ансамблей города, созданных в последнее время. Комплекс удостоен Государственной премии СССР за 1972 год.

М. Тарланов

Деревянная пластика М. Смирнова

Произведения скульптора Михаила Николаевича Смирнова демонстрировались в Москве, в выставочном зале на Кузнецком мосту, 20. Почти все его работы выполнены в дереве, это излюбленный материал скульптора. Создавая в нем свои произведения, Смирнов стремится быть правдивым и выразительным. Правдивость образов, их реалистическая убедительность вызваны к жизни удивительной способностью художника наблюдать жизнь, людей, события во всей их противоречивой достоверности. Выразительность, запоминающаяся яр-

кость его произведений связаны с образно-пластическим методом скульптора.

Его пластический язык разнообразен: то документально точен, то поэтичен, то гротесково заострен. Точность в воспроизведении натуры, умение проникнуть в духовные глубины портретируемого с достаточной определенностью выражены в портретах.

Поэтическая метафора отличает композицию под названием «Амазонка». Это современное истолкование античного сюжета, ничего общего не имеющее с традиционной «встречей с древностью». Для художника наследие — не окаменевший канон, не догма, но великий творческий пример достижения гармонического идеала. Смелый ракурс, свободное размещение фигуры в пространстве создают ощущение взлета, свободного парения. Естественно, что такой замысел с легкостью можно было осуществить в металле, который вы-

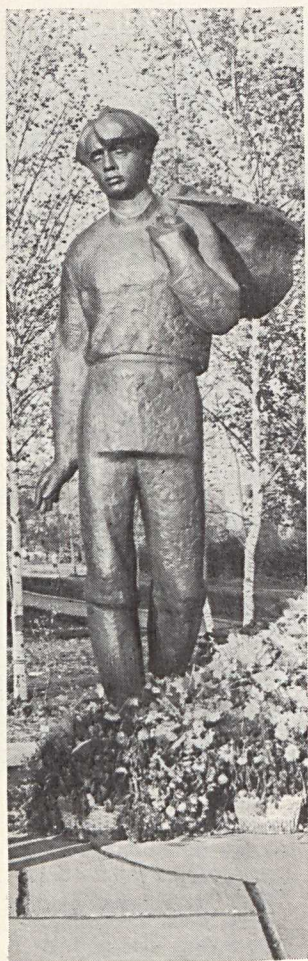
зывает ассоциации, связанные с полетом. Но скульптор создает свою статую в дереве, теплом, чуть золотистом клене. Образ амазонки пронизывает радостное утверждение молодого порыва и счастья свободы. Заостренно и броско строит Смирнов образную характеристику скульптуры «Веселая доярка». Жизнерадостный, крепкий, полный неутомимой деятельности персонаж наделен художником той силой декоративной выразительности, которая делает небольшую скульптуру самостоятельной и монументальной. Пластическая форма этой вещи напряженная, крепкая. Цветная подкраска усиливает пространственную активность произведения.

В этом же ключе выполнен Смирновым «Мим», символизирующий концентрированную энергию перед действием. Здесь напряженность пластической формы достигает предельной силы, все в нем дышит готовностью



хроника

В. Цигаль
архитекторы С. Вахтангов
и Ю. Юров.
Памятник С. Есенину
в Москве. Бронза



стве с постаментом. Напряженность эмоциональных персонажей, точность в характеристике образов отличают эту работу. Скульптура удачно размещена на бульваре Университетского проспекта, вблизи проспекта Вернадского, внутри стройной шеренги елей.

На территории Дворца пионеров на Ленинских горах установлена бронзовая скульптура «Мальчиш-Кибальчиш» (авторы скульптор В. Фролов, архитектор В. Кубасов). Фигура героя книги Аркадия Гайдара включена в архитектурно-планировочную систему Дворца пионеров и удачно дополнила этот известный всему миру комплекс.

В этом же районе на открытой террасе гостицы «Университетская» установлена анималистическая композиция «Пеликаны». Авторами этого интересного произведения, исполненного в черном металле, являются скульптор П. Фролов и архитектор Н. Шевченко. Волгоградский район обогатился интересным

произведением монументальной пластики: на Есенинском бульваре в торжественной обстановке открыта скульптурная композиция «Сергей Есенин» (авторы скульптор В. Цигаль, архитекторы С. Вахтангов и Ю. Юров).

С. Б.

Новые интерьеры Салона Художественного фонда

К 50-летию образования Союза ССР Художественный фонд решил переоборудовать свой Центральный салон на Украинском бульваре в Москве. Работники салона пригласили архитектора-декоратора Э. Грибанова, известную по оформлению интерьеров кафе «Молодежное», Дома дружбы с народами зарубежных стран, интерьеров Комитета советских женщин, Дома Союза художников СССР и Всесоюзного ин-

ститута легких сплавов. В очень малые сроки, используя уже имевшееся оборудование и почти не произведя крупных переделок, она сумела создать интересную и своеобразную экспозицию.

Художественный салон на Украинском бульваре представляет собой пять вытянутых прямоугольных помещений, разделенных на два нефа колоннами и связанных между собой узкими переходами. Торговля в этих залах велась по «гумовской», если так можно выразиться, системе: посетитель шел как бы по коридору, с одной стороны которого — зеркальные окна витрин, а с другой, за колоннами — прилавки. Центральное пространство залов практически не использовалось.

Э. Грибанова поставила себе задачу соединить выставку и продажу, то есть создать художественный салон. Чтобы сломать устоявшийся типично «торговый» график движения посетителей, она предложила изменить расположение

прилавков, разместить их в центре, вокруг колонн. В каждом зале есть теперь центральный обход, а стены, практически не использованные ранее, превратились в экспозиционные плоскости. Во всех залах разработан «путь» движения посетителей, которые могут подробно и внимательно рассмотреть каждую вещь.

Композиция зала эстампов наиболее проста. Вокруг прилавков обычный круговой обход. Пространство зала замыкают П-образные выставочные плоскости стен, фанерованные деревом тона мореного дуба; они являются и прекрасным фоном для эстампов и гравюр, и стендом для их продажи. Тот же принцип применен и в зале тканей. Торговля ведется в центре зала, а по периметру — выставка товаров.

В зале ювелирных изделий художница использовала имевшиеся уже стеклянные шкафы-витрины для создания выставочной композиции из современных ювелирных



М. Смирнов
«Песня». Дерево

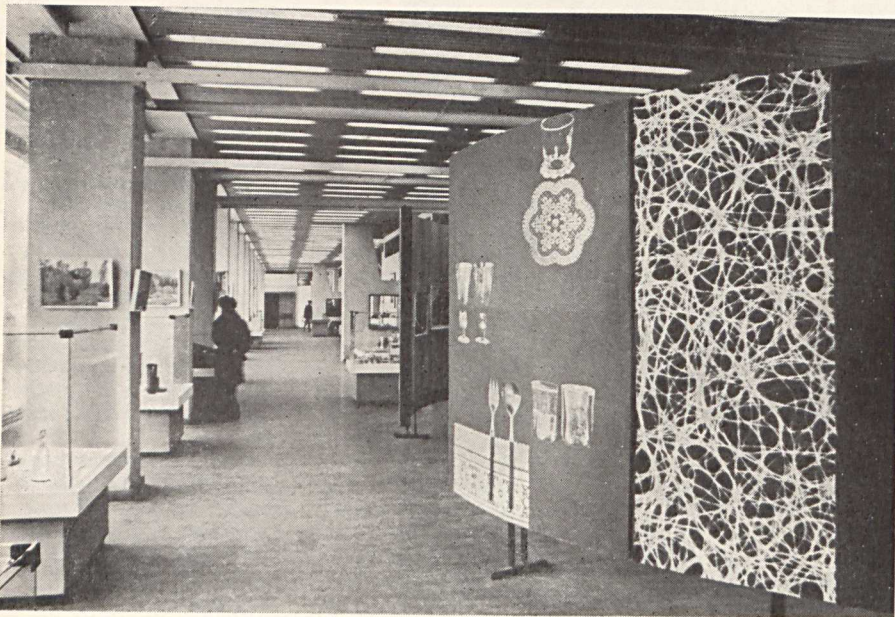
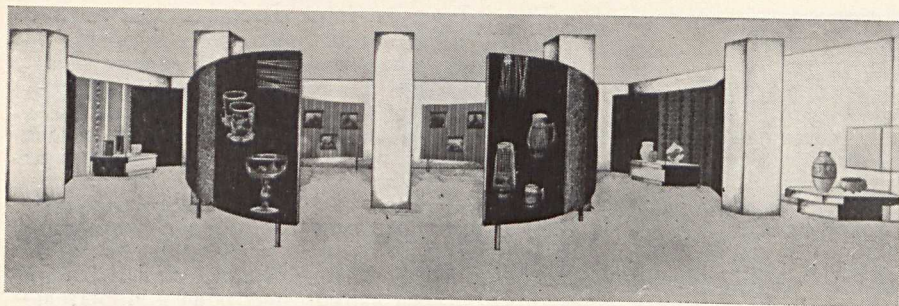
к творческой самоотдаче. Как «камерный монумент» высилась в залах на Кузнецком мосту композиция «Песня». Она выполнена в стиле, заставляющем вспомнить троичную игрушку или композицию С. Т. Коненкова «Степан Разин со своей дружиной». Ощущение от композиции очень сильное, кажется что скульптор умышленно стремится передать силу русской песни не через изобразительную конкретность, а с помощью статичных скульптурных масс. Дерево здесь как бы отяжелело, приобрело черты монументальной значительности и всей своей массой выражает внутреннее напряжение песни. В скульптуре полностью отсутствует плоскостность, графичность изображения: объемные формы, лапидарно обобщенные, решительно преобладают в произведении и составляют основу ее подлинно монументального пластического языка. В «Песне» получили новое развитие конен-

ковские традиции. Фигуры высечены из цельного древесного блока, но в отличие от Коненкова Смирнов не офактуривает древесную поверхность. Здесь человеческий образ возникает «из», он полностью освобожден от власти дерева, которое стало лишь покорным и податливым материалом для воплощения идеи. Сюжеты Смирнова удивительно жизненны, его скульптуры не имеют и налета поверхностной иллюстративности, унылого, ограниченного «документализма». Выхваченные из гущи жизни сюжеты служат для скульптора лишь отправной точкой для создания образов, которые вобрали в себя многие важнейшие черты жизни народа. Выставка Михаила Николаевича Смирнова убедила зрителей в том, что замечательные традиции русской деревянной скульптуры живы и находят свое новое воплощение в работах современных советских скульпторов. С. Базазьянц

хроника

Э. Грибанова
Проект интерьера
зала для экспозиции
и продажи картин
и предметов
декоративного
искусства

Интерьер торгового зала (внизу)



изделий. Фоном для выкладки служит плотная темного тона красная ткань, сама экспозиция подсвечена. Наиболее интересный зал — выставочный. Он предназначен для самых разнообразных экспозиций — ювелирных изделий, стекла, керамики, чеканки, живописи. В этом зале предложено наиболее сложное конструктивное решение, в основе которого — та же идея индивидуального графика движения посетителя. В центре расположена выгородка, создающая самостоятельное пространство для экспозиции картин и имеющая вид двух разомкнутых полуovalов с четырехгранной колонной в центре. Торговля ведется в боксах, образованных остальным пространством зала. Такая планировка предполагает сложное движение по залу, рассчитана на длительный осмотр и как бы заставляет посетителя вновь и вновь возвращаться к заинтересовавшим его объектам. Такой тип торговых за-

лов можно признать удачным. Для экспозиционных плоскостей Э. Грибанова применила новые фактуры. Вместо привычных белых или сурового полотна фонов она использовала фотоувеличения отобранных ею фрагментов старинных обоев и шелковых штофов. Вполне обоснован, на наш взгляд, показ того или иного произведения декоративного искусства на фактуре, близкой к жилому интерьеру, для которого их и покупают. Такие фоны выразительны, и в то же время они не забывают предметы, которые на них выставляются. Наиболее полно эта идея была осуществлена художницей в выставочном зале. На внутренних частях полуциркулярного центрального стенда расположились данные в фотоувеличении полосатые обои, как бы перенесенные из квартиры прошлого века в интерьер художественного салона, выставочного зала, отчего сама фактура, измененная в масштабе, становится

охрана памятников

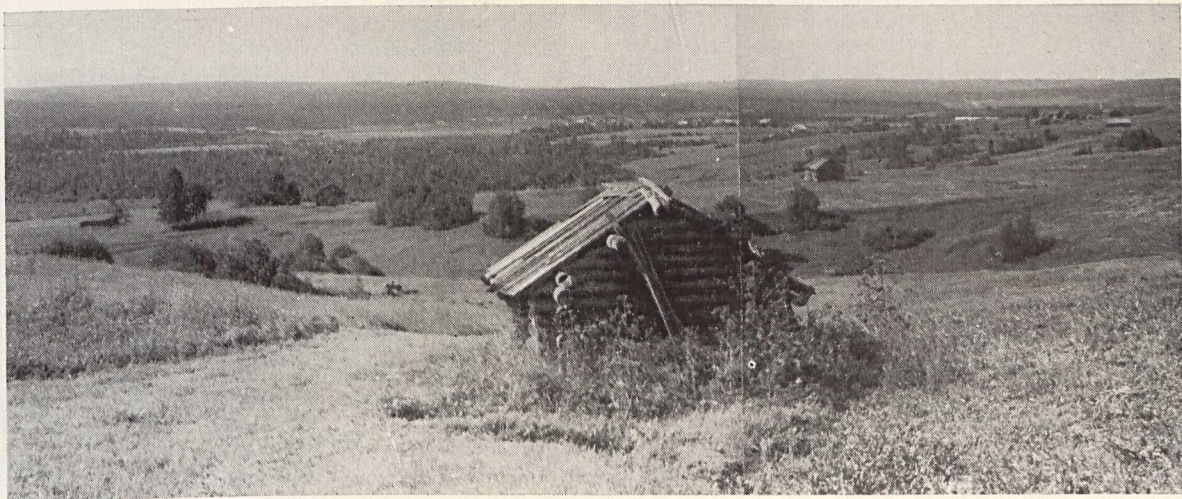
«Вершины» и музеи под открытым небом

Очерк С. Тартаковского в № 9 «ДИ СССР» за 1971 г., посвященный редкому памятнику северного деревянного зодчества, заканчивался так: «Вершининская церковь находится на грани гибели, и это следствие не столько весьма почтенного возраста, сколько людского равнодушия и технической безнадзорности». По проницательности судьбы в то время, когда печатался тот номер журнала, Георгиевской церкви уже не существовало. Одна-

ко расскажем все по порядку. В августе 1971 года наш самолет летел от районного села Верхняя Тойма к лесному поселку в верховьях Тоймы, недалеко от которого мы и надеялись увидеть один из последних шедевров северодвинской архитектуры XVII столетия. Высокий шатер — прекрасный ориентир, он должен был быть замечен издали. Однако, к изумлению наших соседей — местных жителей, его не было.

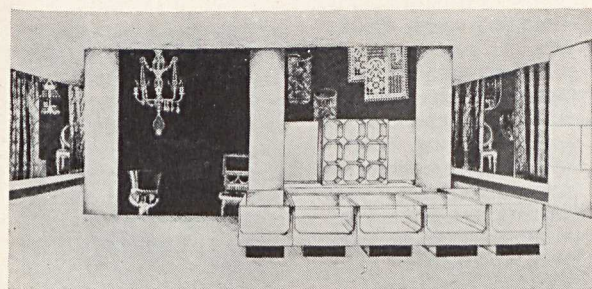
А когда часа через два мы подходили к Горке — центру Вершининского сельсовета, то уже знали, что церкви там нет, что ее только что «раскатали», чтобы перевезти в музей под Архангельском. Так почти на наших глазах исчез памятник, относящийся к древнейшему типу культовых построек, — восьмериковая от земли или, как говорили в старину, круглая церковь. Горечь и разочарование охватили нас при виде штабелей бревен, трух-

лявого лемеха и груды дров — остатков Георгиевской церкви, тем более, что именно об этом памятнике архитектор Архангельской научно-реставрационной мастерской А. Гребенев писал весьма оптимистично в «Правде Севера»: «В итоге остается порадоваться, что музей-заповедник деревянного зодчества в Малых Карелах пополнился еще одним уникальным экспонатом...». Главное обоснование необходимости перенесе-



Вершины.
Вид на Горки, где стояла
Георгиевская церковь

хроника



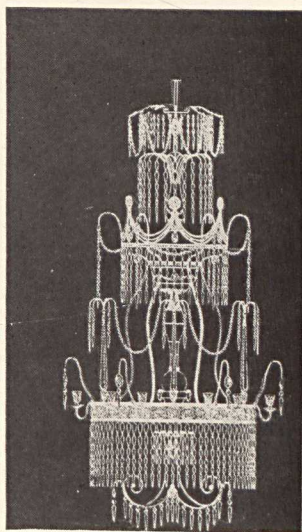
Э. Грибанова
Проект интерьера
зала тканей

Интерьер торгового зала

условной. На фоне полосатых обоев в первую очередь экспонируются картины. Такое применение новых фактур для экспозиционных плоскостей очень благоприятно для предметов и элементов декоративного искусства. В ходе работы над выставкой у Э. Грибановой возникла еще одна проблема. Надо было найти такой прием оформления экспозиции, который объединил бы все торговые залы салона и одновременно работал как реклама для предметов, продающихся в том или ином зале. В качестве такого объединяющего элемента художница использовала фотомонтажи произведений декоративного-прикладного искусства, сделанные по принципу выворотки (белое изображение на черном фоне в фотоувеличении). Черно-белые плоскости сразу же привлекают внимание среди цветового изобилия, глаз задерживается на них, и они становятся уже не просто элементом оформления, но настоящими реклам-

ными плакатами, работают как крупная графика, в то же время не вступая в столкновение с произведениями декоративного искусства, стоящими на прилавках, так как обладают иной структурой построения художественного образа. Одновременно эти плакаты являются средством сопоставления реальной вещи на стенде и вещи, уже живущей в другом измерении — в фотоувеличении, иллюстрируя и дополняя натуральную выкладку товаров. Наиболее полно эта идея сопоставления нашла выражение в зале ткачества, где большие вертикальные черно-белые панно, сделанные на основе старинных декоративных элементов и предметов декоративного искусства прошедших эпох (люстры, мебель, посуда), расчлениают экспозицию тканей, становясь элементом самой архитектуры зала. Представляя в обобщенном виде красоту, историю и сам смысл декоративного искусства, эти фотомонтажи стя-

Э. Грибанова
Фотомонтажный
плакат в интерьере
зала тканей (деталь).



гивают всю экспозицию к кульминационной точке — полукруглым стендам выставочного зала, на внешней стороне которых показаны все виды декоративного искусства в комплексе. Они вносят тот необходимый элемент обобщения, который и дает возможность объединить всю экспозицию; они также дают временную точку отсчета искусству современных декораторов.

В. Мелаид

Георгиевская церковь
в Вершинах. 1672



После разборки
памятника.
Август 1971

ния памятников — спасение их от разрушения. И это справедливо, когда речь идет о затоплении территории или о совершенно безлюдных районах. Но почему, скажем к примеру, нужно было перевозить знаменитую колокольню XVI в. из Кулиги Дракванной? Ведь Кулига находится всего в восьми километрах от стоящего на берегу Северной Двины села Пермогорья, в свою очередь известного деревянной церковью и старинной прялочной росписью. В Кулигу с удовольствием прошли бы по красивой лесной дороге даже те туристы, которые совершают поездки на экскурсионных теплоходах по Двине. Не лучше ли средства, отпущенные на перевозку, было употребить на реставрацию самой колокольни и прекрасной клетской церкви XVIII в., около которой она и стояла? Вправе ли мы лишать целые районы памятников их истории, которые могут и должны стать предметом гордости за свою землю, за своих дедов

в прадедов? Однако это лишь одна сторона вопроса. Переноса деревянное сооружение на новое место, его, естественно, перебирают заново, реставрируют. В результате от первоначальных бревен едва ли остается половина и перед нами предстает не деревянная постройка, а скорее ее макет. Но сказанное вовсе не означает, что музеи под открытым небом не нужны. Большая познавательная ценность этнографических

музеев, созданных, например, в республиках Прибалтики, очевидна. Но следует отметить при этом, что они составлены почти исключительно из рядовых крестьянских построек, в интерьерах которых развернуты экспозиции народного быта. Иногда слышишь такое возражение: какой же это музей без выдающихся произведений? Как знакомиться с архитектурой только на рядовых постройках? Прежде всего скажем, что отно-



хроника

за рубежом

Биеннале керамики в Валлорисе

VALLAURIS



3^{ème} BIENNALE INTERNATIONALE
DE CÉRAMIQUE D'ART 1972
CONCOURS NATIONAL DE LA JEUNE CÉRAMIQUE
JUILLET - AOUT - SEPTEMBRE

Плакат Биеннале
керамики в Валлорисе
с изображением блюда
Пикассо.

В южной части Франции, где расположен город Валлорис, население с древних времен занималось гончарным производством, чему благоприятствовало наличие прекрасной глины. Эта традиция сохранилась и до настоящего времени. С 1930-х годов для привлечения внимания к керамическому производству Валлориса здесь стала проводиться ежегодная выставка керамики. После 1945 года в Валлорисе начал работать Пикассо, и интерес к керамике этого города и приток туристов значительно возросли, создавая необходимый рынок сбыта. В 1968 году была организована I Международная Биеннале керамики, в которой приняло участие около 20 стран. С этого времени в Валлорисе регулярно проводятся с июля по сентябрь международные выставки керамики, привлекая большое количество посетителей. Валлорис и приморский город Гольф-Жан — одна коммуна, где преобладает трудовое насе-

ление, в отличие от расположенных вокруг богатых курортных городов Лазурного берега. Городское управление во главе с мэром коммунистом Полем Деригоном создает все необходимые условия для успеха Биеннале. Когда въезжаешь в Валлорис, без объяснений ясно, что это город керамистов. Все улицы — это сплошные лавочки, торгующие керамикой. Рано утром можно наблюдать, как семья керамиста выносит изделия и расставляет их перед входом в лавочку на тротуаре. Керамика продается самая разнообразная по стилю и по манере исполнения. В одной лавочке преобладает красный цвет, в другой — благородная серая гамма, и все находит своих покупателей. Выставка III Биеннале была расположена в специально переоборудованном просторном спортивном зале, на ней были представлены работы 160 художников из 25 стран. Одновременно проходил национальный конкурс моло-

сительно серьезное знакомство с архитектурой, конечно же, никак не может ограничиться музеем, а кроме того — и это главное — на территории создаваемых музеев могли бы находиться копии в натуральную величину тех первоклассных памятников деревянного зодчества, которые оставлены на своих исконных местах. Появление копий тут вполне закономерно. Кто же тогда будет видеть шедевры в труднодоступных местах, да и

как сохранить их там? Весьма перспективным, на наш взгляд, будет создание на местах наибольшего скопления ценных памятников сел-заповедников. В таком случае отдельные постройки останутся в своей естественной среде, а все оставшееся не будет обречаться на постепенную гибель. Северное старинное село — результат многовекового отбора всего лучшего в строительном искусстве Руси, часто весьма поучительного и для сего-

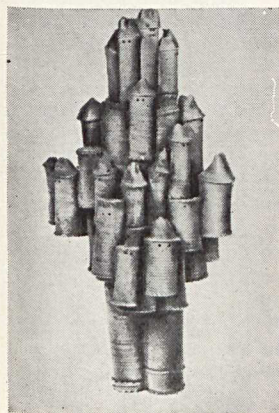
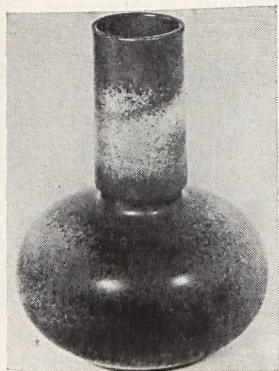
дняшней архитектурно-строительной практики. Разработка новых туристских маршрутов, организация баз и пансионатов вблизи заповедных сел, восстановление на их основе народных ремесел могло бы в конечном счете не только окупить затраты, но и открыть для многих тысяч любознательных людей скрытые пока архитектурные богатства Севера. Только в тесной связи с перспективой развития туризма могут решаться

нелегкие вопросы о целесообразности перенесения памятников деревянного зодчества. Однако вернемся к Вершинам. Можно смело сказать, что после разборки Георгиевской церкви Верхнетоемский район многое потерял с точки зрения развивающегося туризма. Церковь являла собой центр бывшего погоста и не случайно стояла так, что хорошо была видна из многих деревень, расположившихся вокруг нее по холмам.

Не следует забывать, что здесь, в церкви, в прошлом судили, собирали налоги, хранили земские документы, пировали. Иными словами, храм был не только религиозным, но и мирским центром. Теперь же на месте Георгиевского храма осталась пустая площадка, на которую смотрят окна домов, расположившихся полукругом. А в музее памятник стал лишь «еще одним уникальным экспонатом». При этом надо еще заметить,



хроника



А. Ховисаари
Финляндия.

Тарас Левкив.
СССР.

дых керамистов Франции. Советский отдел на выставке небольшой, всего шесть авторов — Х. Ку-ма, Т. Левкив, П. Мартинсон, Б. Петров, С. Сулханишвили, В. Цыганков. Выставлено по одной работе каждого автора. Но впечатление от нашего отдела живое и самобытное. Ясно, что все советские авторы ставили задачи художественные, тогда как многие другие работы на выставке демонстрируют лишь совершенство технологий. Прежде чем охарактеризовать основные творческие тенденции участников Биеннале, хочется сказать о значении этой выставки в жизни небольшого городского городка. В организационный комитет Биеннале входят представители городского управления — мэра, его заместитель, а также художники-керамисты Валлориса. Двое из них — Марсель Жиро и Александр Костанда — являются генеральными комиссарами. Содействие выставке оказывают про-

фессора университетов, хранители музеев страны, представители коммерческих, строительных, архитектурных и других общественных организаций, многие влиятельные люди, которые заботятся о развитии керамики во Франции и творческих связях художников разных стран. Пикассо также входил в организационный комитет и жюри Биеннале. Он подарил III Биеннале серию своих неопубликованных гравюр, они экспонируются в том же здании и стали внушительным завершением экспозиции. На афише Биеннале — блюдо работы Пикассо. В произведениях, представленных на Биеннале 1972 года, можно отметить несколько основных тенденций: поиски новых, чисто абстрактных форм; декоративно-архитектурное направление; работы, в большей или меньшей степени отразившие влияние сюрреализма; вещи, отличающиеся необыкновенной технической сложностью. Особняком стоят сосу-

ды простой и почти традиционной формы, доведенные в исполнении до совершенства; они без росписи, с поливами неяркими, накрепко спаянными с черепком. Кроме того, есть работы, выходящие за пределы материала — похожие на металл, дерево, камни, горки песка и т. п. Это направление не ново, подобные опыты были на предыдущих выставках. «Гран-при Валлориса» были удостоены произведения финских художников. Среди них можно видеть как чисто архитектурные решения — например, керамическая стенка с цветной фактурой (автор Рут Брюк), так и абстрактную форму (автор Поль Энвалдс). Вся группа японских авторов получила общую премию. Многие их работы не были уникальны, как того требовали условия выставки, но общий уровень японской керамики настолько высок, что была премирована вся коллекция в целом. В ней есть работы всех

выше упомянутых направлений. Новым можно считать сочетание керамики с кожей в работе Тоихиро Шибаяма. Такое же сочетание материалов в работе индийской художницы Примулы Пандит, награжденной серебряной медалью. Примером сложных произведений, словно сотканых из паутины, могут служить работы чешской керамистки Индрижки Радовой, награжденные золотой медалью. Интересно произведение турецкого керамиста Атилла Галатали — большой пласт в форме чаша со строгим рельефом. Оно получило первую премию Ассоциации французских акционеров искусства. Из итальянских керамистов награжден золотой медалью Панос Тсолакос, чья вещь носит чисто абстрактный характер и напоминает работы Генри Мура. Из советских керамистов почетные дипломы III Международной Биеннале в Валлорисе получили Тарас Левкив (Львов) и Сулхан

что Вершининская церковь стояла на старинном тракте, шедшем с Северной Двины к верховьям Пинеги, по которому в будущем смог бы пройти один из интереснейших маршрутов Архангельской области. Да и сам Вершининский куст деревень, несомненно, привлекал бы туристов своей редкой живописностью, старинными домами, кое-где сохранившими росписи на фронтонах, близостью лесов, рекой и озерами. Предполагаемое решение проблемы, безусловно, дело сложное. И все же так ли уж прав С. Тартаковский, считающий, что «все эти благие рассуждения не имеют над собой ни экономической, ни деловой почвы»? Ответ на этот вопрос наметило Всероссийское научно-методическое совещание о принципах создания архитектурно-этнографических музеев под открытым небом, прошедшее летом 1972 года в Архангельске. Его участники по предложению покойного И. В. Маковецкого еди-

нодушно записали в своих решениях: «Памятники архитектуры, оторванные от своей естественной среды и перевозимые на территорию музеев, теряют в значительной степени свои эмоциональные и художественные качества. Сохраненные же на месте своего возникновения, они составляют неотъемлемую часть пейзажа, архитектурного ансамбля, отражают конкретные исторические события, местную строительную школу... Признать наиболее целесообразной формой охраны памятников деревянного зодчества... сохранение их на месте в естественных природных условиях и исторически сложившейся окружающей среде... Считать возможным в случае необходимости установку в музеях под открытым небом макетов в натуральную величину уникальных памятников архитектуры, сохраняемых на месте или утраченных...» Такие решения обнадеживают.

М. Мильчик

рецензии

«Русское народное искусство»

Книгу-альбом «Русское народное искусство» * (автор-составитель О. С. Попова) с удовольствием берешь в руки. Начиная с очень корректного, строгого переплета из сурового полотна с красными орнаментальными оторочками и оттиснутым золотом заглавием, с узорной суперобложки, на которой воспроизведен фрагмент мстерской народной вышивки работы известной мастерицы В. Носковой, — все внешнее оформление книги как бы сразу вводит читателя в красочный мир народного декоративного искусства. В числе воспроизведенных в альбоме 182-х предметов русского

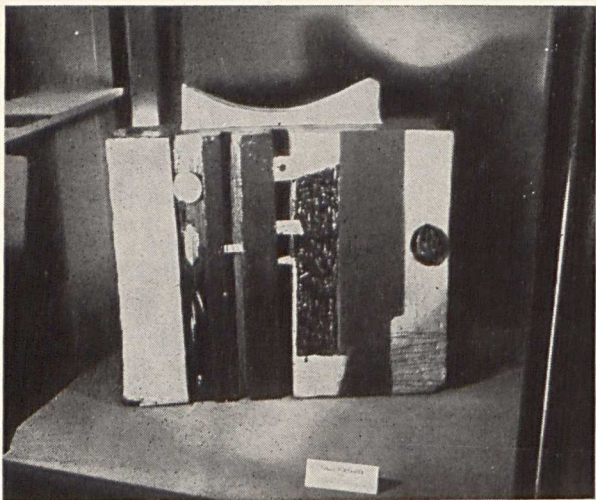
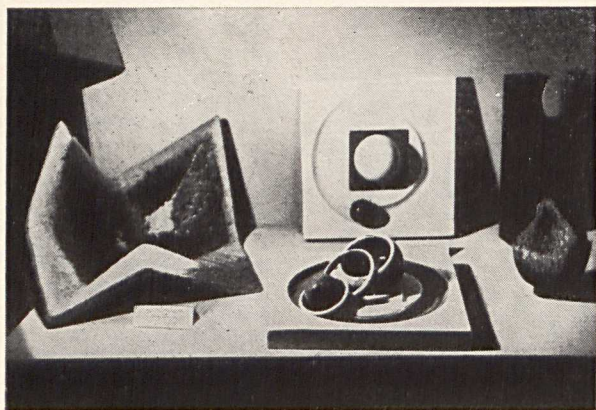
* О. С. Попова. «Русское народное искусство». М., «Легкая индустрия», 1972

народного искусства из коллекций Музея народного искусства есть редкие, недавно приобретенные и никогда еще не публиковавшиеся памятники, например, деревянная доска для набойки XVII в. с изображением Богоматери (рис. 41), женские костюмы и головные уборы (рис. 80—89); есть произведения последнего десятилетия: резной холмогорский кубок из мамонтовой кости работы А. Гурьева и бокал из того же материала работы Н. Буторина, кружевное вологодское панно «Москва» А. Кораблевой, воспроизведенные в цвете деревянные украшения с хохломской росписью, миниатюра М. Чиждова «По долинам и по взгорьям» (Федоскино). Надо сказать, что цветные воспроизведения, которых, к сожалению, всего 20, вышли в большинстве своем хорошо, без искажений цвета. Художник А. Семенов, оформивший книгу, внимательно отнесся не только к

хроника

Марчелло Фантони,
Гастон Примен. Италия.

Жильберт Портанье.
Франция.



Сулханишвили (Тбилиси). Как известно, жюри Биеннале производит окончательный отбор произведений для выставки, и нам было чрезвычайно важно узнать, какими критериями руководствовались члены жюри в своих оценках. Мы выяснили, что оценка произведений производится по следующим категориям: 1) новизна формы; 2) технология, соответствующая условиям данной выставки; 3) безукоризненное техническое качество; 4) связь формы с декором. Темой данной выставки была работа с эмалями. Этого не учли авторы из многих стран, по этой причине ряд интересных произведений не попал на выставку из-за нарушения технологических условий. Следует отметить, что работ, где значительное место занимала бы роспись, почти не было. Очевидно требование — связь формы с декором — предполагало, что роспись должна совершенно слиться с

формой, ее нельзя перенести на иной объем. Свободные росписи падают скорее на плоских пластинах, а не на сосудах. Очень большое значение придается техническому качеству исполнения. Принимается во внимание абсолютно все: качество обработки дна, внутренней поверхности сосуда и т. д. Это и не может быть иначе в городе, где товарные требования к керамике исключают технический брак. Может показаться странным, что в Валлорисе, где подьему керамики способствовал Пикассо, художник, для которого важнее всего задачи свободного, никакими технологическими заботами не огороженного творчества, требования Международной Биеннале керамики жестко технологические. Но на вопрос, как жюри отнеслось бы к работам Пикассо, нам ответили, что произведения знаменитого художника не прошли бы на Биеннале, прежде всего по технологи-

ческому несоответствию задачам выставки. Ответ знаменательный. Думая о дальнейшем участии советских керамистов в Биеннале в Валлорисе нам нужно помнить об этих технологических требованиях. Но, конечно, главная задача — делать свое дело как можно лучше, не стремясь походить на кого-либо. Наша керамика сложилась как искусство эмоциональное, содержательное. Так, например, русская керамика всегда тяготела к свободной росписи. Таким методом работали мастера изразцов и гжельских кувшинов. Украинцу также трудно представить без красочных росписей ангобамп. Все же не перечислить. Одно ясно — советская керамика может быть представлена на международных выставках богато, разнообразно и по-своему.

К. Рождественский
М. Фаворская

Внешнему ее виду, но и к расположению материала, в частности, цветных таблиц. Монохромные таблицы, сгруппированные в два основных раздела — исторический и советский, прерываются как бы двумя изобразительными цезурами, на одной из которых мы видим «Кружевницу» В. А. Тропинина в сопровождении слов В. С. Воронова, посвященных народному искусству; на другой — руки мастерицы, расписывающей деревянный хохломской сосуд, и, соответственно, цитата из работы А. В. Бакушинского о рождении и развитии художественной традиции. Во вводной статье дана яркая, хотя и лаконичная характеристика искусства русских народных художественных промыслов как в их историческом прошлом, так и в современности. Листая книгу, нельзя не согласиться с автором, что «при рассмотрении конкретных произведений народного творчества, будь то резьба или роспись по дереву, изде-

лия ювелиров, узорное ткачество, гончарная посуда, глиняные игрушки, созданные в традиционных центрах, нас почти в каждой вещи поражает необычайная ясность построения формы и узора, убедительная образность пластики, гармоническое соотношение цветов, красота пропорций...» Обогащают альбом, его чисто научную, познавательную ценность подробные аннотации на каждую воспроизведенную в нем вещь. Несмотря на то, что за последние годы на книжном рынке появилось немало книг и альбомов, посвященных близким или даже однотипным материалам, книга «Русское народное искусство» по праву займет среди них достойное место.

Н. Чумаченко

«Хахульский триптих»

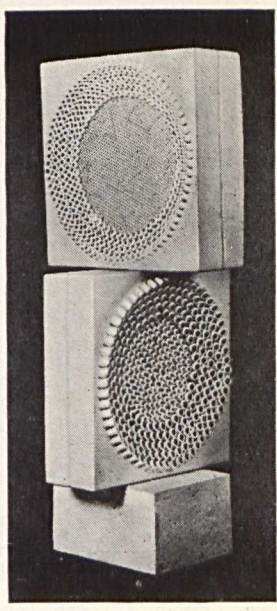
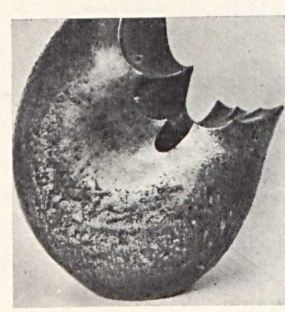
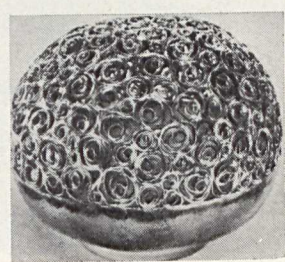
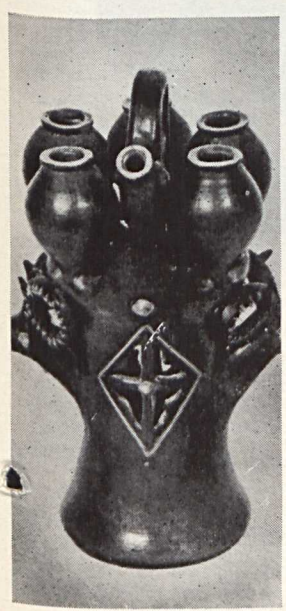
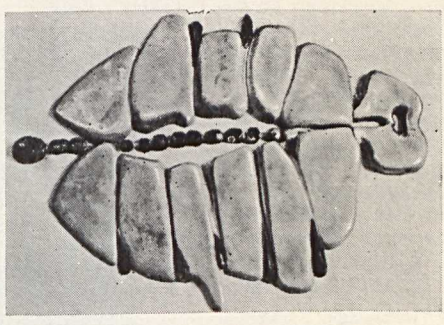
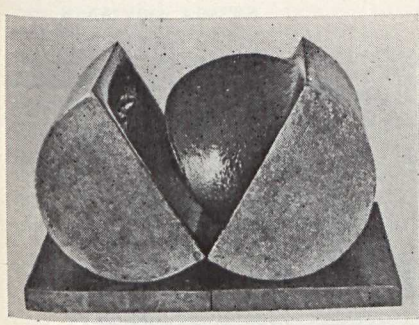
Тбилисское издательство «Хеловнеба» выпустило альбом-моногра-

фию «Хахульский триптих»*. Публикацией этой книги оно начинает издание серии «Памятники грузинского искусства». Автор книги член-корреспондент Академии наук СССР, академик Академии наук Грузии Ш. Амиранашвили анализирует прославленный шедевр грузинского средневекового декоративного искусства — Хахульский триптих, рассказывает об искусстве изготовления эмалей на золоте в ту эпоху в Грузии. В монографии подробно освещается тот исторический фон, на котором создавался Хахульский триптих, те превратности судьбы, которые выпали на долю этого шедевра. Ныне он хранится в Государственном музее искусств Грузинской ССР, куда был доставлен из Гелатского монастыря в 1952 году. В Гелатский монастырь его перенес из Хахульского храма Давид Строитель.

* Ш. Я. Амиранашвили. Хахульский триптих. Изд-во «Хеловнеба», Тбилиси, 1972

Хахульскому триптиху и прежде посвящались исследования, но в этом труде известного грузинского ученого впервые рассмотрены в целом и чеканные работы и эмали, а также «биографические» данные триптиха. Блестящий образец грузинского средневекового чеканного и эмальерного искусства, Хахульский триптих, — представляет собой складень, выполненный из червонного золота, сплавов серебра и золота, состоит из эмалевых пластин с сюжетными композициями. В книге подчеркивается, что, несмотря на то, что каждую из частей складня создавал другой мастер в своеобразной манере чеканки, цельность и единство его декора не нарушены. В этом одно из главных художественных достоинств триптиха. В центральной части триптиха расположена композиция деисуса, все эмали, которой по стилю и технике являются византийскими. Несомненно, указывает автор монографии, их привезла с собой в Грузию в

1072 году Мария, дочь грузинского царя Баграта IV. Но подавляющую часть эмалей триптиха составляют грузинские перегородчатые эмали, которые, в свою очередь, по стилю и манере исполнения, а также и хронологически, делаются на отдельные группы. Ш. Амиранашвили считает, что «византийские традиции в искусстве изготовления эмалей в XI в. были вполне освоены и переработаны грузинскими мастерами» и что «часть своей оригинальности они извлекли из местных первичных материалов... При этом глубокие корни связывали их с эпохой средней бронзы». Ш. Амиранашвили уточнено также, что фигура на эмальерном медальоне, которую прежде принимали за изображение царя, принадлежит одной из царей. Здесь есть также и другие изображения. Это, утверждает ученый, царя Мария, мать Баграта IV, и византийская царица Елена, жена царя. Книга Ш. Амиранашви-



Панос Тсолакос
Италия.

Ядвига Янус.
Польша.

Сулхан Сулханишвили.
СССР.

Яндриска Радова
Чехословакия

Шигео Савада
Япония.

Виктор Янак
Венгрия.

Выставка искусства и ремесел в США

Огромным успехом пользовалась американская ретроспективная выставка, осветившая развитие искусства и ремесел в Америке с 1876 по 1916 г. Экспозиция представила мебель, керамику, стекло и произведения полиграфического искусства, созданные в русле «нового течения», захватившего художников, ремесленников и промышленных художников на рубеже веков. Эти 295 экспонатов, которые в свое время демонстрировались на выставках обществ искусства и ремесел, расцветших к началу нашего века, представлены сейчас как обзор истоков современного дизайна. Представители «нового течения» проповедовали возврат к ручным ремеслам, к воскрешению более простых методов ремесленной техники. Возвращение к средне-

ли ценна своим историко-художественным анализом, доказывающим, что прямых аналогий и повторений триптиха нет, и подробной характеристикой его как выдающегося образца средневекового искусства: по технике перегородчатых эмалей, по рисунку чеканки, по резьбе драгоценных камней и гемм.

И. Дзуцова

«Э. Амашукели»

Книжку-альбом «Э. Амашукели» отличает удивительно теплое, а бы даже сказала, трогательное отношение автора текста к творцу известных грузинских монументов.

Начиная с первых строк книги, когда Никита Васильевич Воронов коротким лирическим рассказом вводит читателя в атмосферу творческой мастерской скульптора, и кончая строгим критическим анализом графических работ Амашукели, вся книжка пронизана живым интересом автора к творчеству художника.

Повествование начинается с момента работы над одним из последних созданий скульптора — памятником Вахтангу Горгасали. Далее очерчиваются грани и определяется диапазон творчества Амашукели, устанавливается его место в современном грузинском искусстве. И это очень важно, так как ни

один художник, как бы одарен он ни был, не может существовать изолированно, в отрыве от общего хода развития искусства своей страны. Амашукели является одним из представителей той группы молодежи, которая окончила Тбилисскую Академию художеств в середине и второй половине 1950-х годов. Среди них такие имена, как М. Мерабишвили, И. и Г. Очиаури, М. Бердзенишвили, К. Гурули. Воронов определяет место художника в художественной жизни республики.

Что представляется наиболее важным и этапным в творчестве Амашукели и как оцениваются особенности его творчества? Такие монументы, как «Мать-Грузия», «Вахтанг Горгасали» (Тбилиси), «Раненный орел» (Зестафони) проект памятника Пиросманишвили, Воронов считает принадлежностью не только грузинской культуры. Это новое направление в нашей скульптуре, истоки которого следует искать

в мухинском понимании монументализма, которое так блестяще проявило себя в «Рабочем и Колхознице». Найденные Амашукели композиционные приемы, детали и жесты уже прочно вошли в нашу скульптурную практику, к сожалению, пока что в виде почти прямых заимствований.

Но не только в этом видит Воронов значение произведений Амашукели — оно и в умении грузинского мастера работать в трудных урбанистических условиях. Он упорно трудится над созданием именно городских памятников, находит такие художественные средства и формы, что его памятники превосходно уживаются и со старой и с новой застройкой, где они производят несомненно большее эстетическое и идейно-воспитательное воздействие на людей, чем среди полей и перелесков.

Сегодня проблема включения монументальной пластики в городские ансамбли становится все более трудно разрешимой. Ведь не случайно,

что лишь немногие памятники последних лет мы можем называть удачными с точки зрения их градостроительного размещения. Наиболее интересные монументы последнего десятилетия обычно находятся вне городской среды. В условиях природы, тишины и покоя легче создать необходимую для восприятия «зону внимания». Этим следует объяснить то обстоятельство, что мастера-монументалисты, работающая на природе, чаще добиваются успехов. Учитывая все эти обстоятельства, автор книги особо отмечает плодотворную деятельность Амашукели в области городской монументальной скульптуры.

Очень хороши в книге анализы отдельных произведений. Так, например, ярко написаны страницы, посвященные Горгасали. Слабее анализ памятника «Мать-Грузия»: излишней в данном случае кажется попытка автора во что бы то ни стало дать высокую оценку этому произведению. В том и состоит задача критики,

хроника

вековой технике, по убеждению Уильяма Морриса, восстановит достоинство человека, работающего в области промышленности. Ибо по средневековым нормам обезличенное впоследствии понятие «ремесленник» соответствовало иному: «художник», «творец». Впрочем, выступая против машинной техники, Моррис был достаточно практичен и время от времени выполнял заказы для новейшего машинного производства.

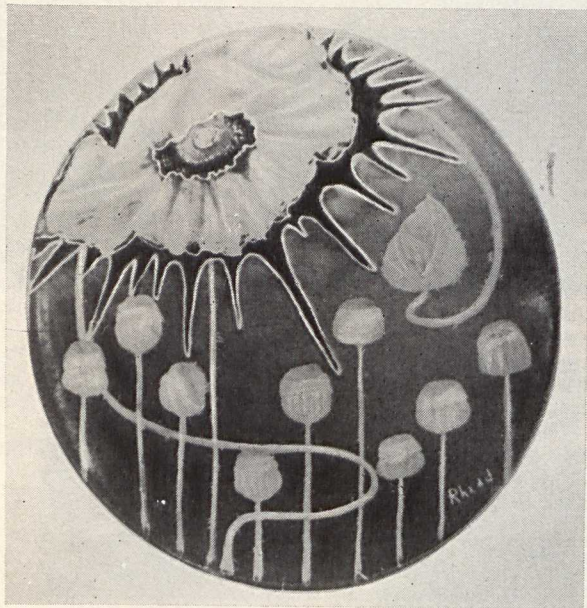
Реформаторы второй половины XIX века вдохновлялись шедеврами декоративного искусства дворцовых интерьеров от Ренессанса до империи Наполеона. Но более всего ценили они раннюю готику, функциональность ее форм и умение сочетать грубый материал с виртуозным декором; развитие современного искусства, по их мнению, могло вобрать в себя продуктивный опыт готической архитектуры и ремесла. В вещах второй половины XIX века мы обнаруживаем сильное влия-

ние экзотических мотивов востока, и сдержанного японского офорта, и роскошной пышности византийской орнаментики. Так, мебельщики приспособили японскую ширму, отлично ужившуюся в интерьере, а керамисты вводили в керамику, мотивы которой восходили к декору Ближнего Востока. Но к концу XIX века увлечение Востоком пошло на убыль, и в поисках нового источника вдохновения новаторы обратились к Западу — к Древней Греции, к кельтской Англии и к Скандинавии эпохи викингов. В обращении именно к этим источникам сказалось сильное веяние времени: все более актуальными становились функциональные, строгие формы.

И хотя они не противоречили ни виртуозному изяществу отделки, ни тонкости украшений, их рациональная сущность подчиняла себе свободный полет творческой фантазии художника. Орнамент сводится к минимуму, четкие контуры предмета стремятся к прямым линиям. Основ-

ное внимание обращено на фактуру. Несмотря на то, что отголоски мощной пышности Ренессанса все еще чувствуются в новой форме, к концу XIX столетия в американском дизайне был период, когда художники приблизились к простоте сурового функционализма двадцатых годов грядущего века. Именно к этому времени американские искусствоведы относят зарождение принципов современного дизайна.

Критики высоко оценили эту выставку, назвав ее документальным подтверждением вклада американских художников в развитие современного искусства. Журнал «Craft Horizons» особо отмечает работы двух выдающихся реформаторов начала века — Элберта Хаббарда и Густава Стикли, сохранивших верность моррисовской медиевистской ориентации и доказавших преимущества простых конструктивных форм. К их произведениям можно присоединить также и мебель Франка Ллойда



Райта и чикагского архитектора Джорджа Майера, выдержанную в тех же принципах, на развитие которых уже в то время возлагали большие надежды, отчасти оправдавшиеся в далеком будущем.

В. Данилин

С. Веллер
«Удовольствие».
Глина, стекло.
1902—1904
Частная коллекция

На VII Конгрессе по эстетике в Бухаресте

чтобы уметь исходить в оценке явления не из сложившихся представлений, а из живого движения искусства, из возможностей автора произведения. Можно было бы рассказать и еще о нескольких авторских просчетах. Но дело не в них. Важно, что о прекрасном, своеобразном художнике написана яркая, увлекательная книга. Не менее важно, что написана она не как итог деятельности, а тогда, когда Элгуджа Давидович Амашукели полон творческой энергии, замыслов, планов.

Не первый год издательство «Советский художник» выпускает серию книжек о мастерах советского изобразительного искусства. Их уже более 20. В конечном счете библиотечка таких изданий составит довольно полную картину творчества живописцев, графиков, скульпторов, художников декоративного искусства. Все, о ком повествуют эти книжки, — наши современники, люди, активно творящие в наш сложный XX век.

Писать о творчестве художников, часто являющихся друзьями и знакомыми авторов-критиков очень трудно. Иное дело — исследовать работы тех мастеров, чей творческий путь не только полностью сформировался, но создалась определенная дистанция времени, когда на явления культуры критик может смотреть не несколько со стороны, оценивая путь, пройденный художником во всей его противоречивой сложности.

Книжка Воронова — творческий портрет современника, который будет первым и наиболее пристрастным ее читателем. Это испытание для художника, и для автора критического очерка. Возникает много трудностей: с одной стороны — необходимо довести до читателя своеобразие творческого метода мастера, увидеть в нем то, что отличает данного художника от других, и объяснить тенденции развития; с другой стороны — никак нельзя переоценить явление, подойти к нему односторонне, предвзято или рассматривать творчество без учета личности художника, его пристрастий и увлечений. Н. Воронов их успешно преодолел.

Одним из показателей практической направленности современной эстетики является глубокий интерес к проблемам окружающей среды и экологии.

На VII Международном конгрессе по эстетике (Бухарест, 1972) этим вопросам была посвящена работа отдельной секции.

С точки зрения участников Конгресса, эстетика должна рассматривать среду прежде всего как визуальную-информационную систему, сосредоточиваясь на той ее социокультурной роли, которая связана с семиотической функцией среды в системе культуры.

Зарубежные исследователи почти единодушно отмечают изменение семиотического строения среды в связи с урбанизацией и другими процессами современной цивилизации, причем обычно оценивают это изменение отрицательно, видя здесь важнейшую социальную, культурную и экологическую проблему, в разрешении которой эстетика должна принять самое непосредственное участие в качестве теоретического источника программ для практической деятельности.

Видный итальянский ученый Джилло Дорфлес полагает, например, что многие социальные и урбанистические проблемы порождены хаотичной семиотичностью современного города, точнее, — амбивалентностью его семантики. Элементы городской среды, по его мнению, стали двусмысленными, а их однозначная идентификация — затруднительной. Это порождает внутренние, психологические конфликты, связанные с утерей определенной, стабильной ценностной ориентации. Средства решения урбанистических проблем Дорфлес видит в ресемантизации элементов городского ландшафта и среды в целом, в наделении их комплексом значений, способствующих сохранению психической целостности и личностной определенности индивида.

В этом же русле были выдержаны выступления О. Перэвса (США), Ж. Фо (Франция) и некоторых других участников конгресса.

У некоторых западных эстетиков исследования урбанистической среды превращаются в базу для социального утопизма в духе Герберта Рида (который считал все беды современного капиталистического общества производными от якобы имеющего место в настоящее время отрыва смыслового содержания концептуальных структур науки и технологии от системы чувственной информации, придающей человеческому бытию чувство непосредственной достоверности и укорененности в реальном).

Таким образом, основные обвинения, которые зарубежные специалисты по эстетике предъявляют материальному окружению современного человека, состоят в том, что оно, в силу своей нестабильности, не способно играть роль смысловых координат, в которых осуществляется психологическая ориентация индивида. Плюралистичность знаковых систем, в которых кодируется существенный для индивида смысл, постоянная смена знаков, выражающих одно и то же содержание или, наоборот, переосмысление одного и того же знака сбивают обитателя современного города, утомляют его внимание и перцепцию.

Проблемы семиотического и информационного анализа среды (в особенности, урбанистической) представляются чрезвычайно важными и с точки зрения ученых социалистических стран. В условиях господства планового начала эстетические прогнозы в этой сфере могли бы сравнительно легко получить выход в практику.

Я. Свечимский (Польша) изложил на Конгрессе некоторые результаты информационно-семиотического анализа определенных конкретных элементов городской среды (научных музеев), проведенного

группой краковских ученых.

Стремление к решению новых задач и повышению практической эффективности эстетики вызывает потребность в точной методике исследования, которую стремятся найти не только в семиотике и теории информации, но и в психологии, социологии, антропологии и других частных науках.

Некоторые исследователи при этом выражают неудовлетворенность традиционным концептуальным аппаратом эстетики, в частности, пытаются переосмыслить понятие искусства и функции художника. Это связано с идеей перерастания традиционных форм эстетической деятельности во всеобщее «искусство среды», то есть в такую форму художественного творчества, материалом которой становится вся окружающая человека среда, переделываемая в гигантское зрелище, не обозримый полностью, но целостный эстетический феномен, внутри которого разворачиваются жизненные процессы индивидов. Такая гипотетическая форма эстетической деятельности получила на Западе название «суперискусства», или «пост-искусства».

Ф. Поппер (Франция) рассматривает некоторые виды современной эстетической практики (оп-арт, кинетическое искусство и другие в качестве переходных ступеней к «искусству среды». Эти виды художественной практики, по его мнению, последовательно обогащают арсенал художественных средств и материалов, помогая эстетически освоить все новые виды предметов, которые можно применять в качестве элементов тотальной эстетической организации среды. В частности, кинетическое искусство использует движущие механизмы, свето-звуковые эффекты и т. п.

Естественно, такая трактовка искусства несовместима с традиционным определением статуса художника. В представлении ее идеологов художник — это не человек, практикующий определенного рода технологию (называемую художественной), а просто наиболее чувствительный индивид, который делает объектом своего творчества весь окружающий мир (причем последний трактуется иногда не только как предметный, но и как социальный). В том виде, в каком идея «искусства среды» понимается некоторыми западными художниками и искусствоведами, чьи взгляды были только что изложены, она носит зримую печать социального утопизма и, как отмечает один из ее критиков, вполне укладывается в идеологическую систему «общества потребления»; воротилы этого общества обладают теми техническими средствами, на которые претендует художник, и могут поэтому диктовать ему свою волю. Не удивительно, что предпринимавшиеся в русле идей «искусства среды» эксперименты некоторых художников так и остались «игрушкой для взрослых».

Гораздо более плодотворной и реальной кажется развиваемая некоторыми авторами (в том числе и советскими) идея взаимного влияния и переплетения форм человеческой деятельности: решение проблем среды может (при определенных социальных условиях) находиться в сфере компетенции экономики, социологии, биологии, экологии. Однако эстетическая теория и практическая деятельность художника, архитектора, дизайнера могут и должны быть компонентами этого решения.

А. Андреев

Эмаль Великого Устюга



С Великим Устюгом обычно связывается представление о традиционном промысле — черни по серебру. Произведения талантливых мастеров-ювелиров черного дела находятся сейчас в витринах наших лучших музеев. В тех же витринах, но уже гораздо реже, только в разделе XVIII века, мы встречаем отдельные экземпляры чаще всего белой, реже цветной эмали с серебряными или золотыми накладками. На обороте некоторых из них надпись: «УВФРАСП». Это клеймо легко расшифровывается: «Устюг Великий, фабрика Афанасия и Степана Поповых».

Купцы братья Поповы в 1761 году решили основать фабрику, которой «доныне никем заведено не было», и объединить мастеров серебряных дел из Сольвычегодска и Великого Устюга. Близилось открытие Ирбитской ярмарки, и перенесение торгового пути в Великий Устюг обещало наладить спрос на изделия, развить прибыльную торговлю. Дело быстро пошло, но век его был короток. На шестнадцатом году существования фабрики огромный пожар уничтожил ее. Купцы разорились и уж больше не помышляли о своей затее, а ремесленники Великого Устюга, отстроившись вновь, вернулись к традиционному промыслу: стали наводить чернь на серебро.

Вот за этот короткий период существования фабрики Поповых, который едва ли знает время расцвета и

упадка и который не называть историей промысла, одновременно с чернением по металлу удалось наладить производство эмалей с металлическими накладками. Созданные в XVIII веке, необычные вещицы новой фабрики тяготели к веку минувшему. В XVII веке в росписях на эмали сольвычегодских мастеров встречаются накладные вставки из серебра, изображающие звездочки, фигурки зверей, птиц. Прием введения металлических накладок для красоты и весомости был известен в искусстве издревле. Дорогие оклады икон, разнообразные дробницы в древнерусском шитье, просечное железо на сундуках и шкатулках... Но если в XVII веке в усольской финифти роспись была основным элементом, а металлические вставки случайны и незначительны, то в XVIII веке вся поверхность эмалевых изделий украшается металлическими накладками. Иногда еще и сами накладки покрывали прозрачными эмалями ярких традиционных усольских цветов: зеленого, желтого и красно-фиолетового.

Изделия с металлическими накладками порой называют эмалями елизаветинского времени. И действительно, в них сказались вкусы того времени. Здесь еще нет тяжелой барочной пышности, зато как привлекают причудливо изломанные формы с накладками изящных завитков картуша.

Излюбленными сюжетами остаются галантные, мифоло-

гические и библейские сцены, потерявшие свою назидательность. Появляются пейзажи крепостей и городов. Халаты, пагоды, веера отражают увлечение Востоком. Большинство предметов невелики по размерам. Это табакерки, всевозможные туалетные корбочки, подносики, чарки, чайницы, кубки, стаканы. Накладки выделяются совершенством, миниатюрностью и рассчитаны на внимательное рассматривание. Это тоже одна из характерных черт века — вещь надо было подержать в руках, полюбоваться ее замысловатостью. Накладки из серебра или золота силуэтно выделяются на однотонном фоне. Покрытые цветом, они создают впечатление нарядности и яркости. Но общая черта всех изделий — кажущаяся легкость. Она достигается и формой, и линией накладки, и белым цветом эмали. Белый цвет присущ и усольской финифти. Это было время торжества фарфора. «Фарфоровость» проглядывала не только в изделиях ремесленников, но и в портретной живописи (головки светских «куколок» напоминали о фарфоровых красавицах). Неудивительно, что прикладной товар «а ля фарфор» незамедлительно находил покупателя. Поэтому не редкость встретить в эмалях рисунки росписи знаменитых сервизов, в частности, таких, как «Собственный» и «Эгоист».

Известно, что эмаль и глазурь приготавливаются совершенно одинаково. Разница

лишь в том, что фарфоровый черепок обливается жидкой глазурью, а эмаль наносится на медное или серебряное изделие густой кашицей. Металлические накладки из золотой или серебряной фольги, тиснутые на матрице, обжигались вместе с эмалью, навечно соединяясь с ней. Такой прием давал возможность для многочисленных повторений одних и тех же деталей на разных предметах.

Излюбленными изображениями были гербы. Гербу в XVIII веке придавалось особое значение. Ему отводилось центральное место не только в архитектурном оформлении зданий, но и в предметах прикладного искусства. Лев, держащий в зубах стрелы, а в поднятой лапе лук, двуглавый орел, львы, увенчанные короной, — все это символы власти, славы, победы. Обычно герб помещался в вензеле на поле среди букетов тюльпанов, роз и цветов подсолнуха, порой с надписью «виват».

Повторение накладок иногда приводило к потешным нелепицам. В картуше, где положено быть гербу, появлялся слуга с бокалом или танцующий амур. Играющий на лире мужчина, которого слушает собака, оказывался осколком большой композиции с Орфеем, очаровывающим своей игрой птиц и зверей. Знаменитый елизаветинский герб «лейб-копаний» повторялся в самых невероятных деталях и даже в перевернутом виде. В выборе сюжета мастера-ремес-



ленники использовали народные картинки и западные образцы. Указ Мануфактур-коллегии по случаю открытия фабрики Поповых гласил, что следует делать «вещи, какие из заморья вывозятся». Но к концу XVIII века изменилась мода, сменились вкусы. Фарфор завоевывал рынки сбыта. Он становился доступным для широкой массы купцов и мещан. Эмаль была вытеснена, а пожар на фабрике Поповых и вовсе прекратил ее производство.

М. Хабарова



Изделия из эмали с металлическими накладками. Завод Поповых. XVIII в.

