

Декоративное Искусство СССР

1973

Ежемесячный журнал Союза художников СССР

11 | 192

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 11 (192). 1973

Основан в 1957 году

В номере:

1

Г. Стернин Пути художественной критики

4

И. Пронина Цвет в ансамбле города

8

Ш. Аскарлов Первые памятники В. И. Ленину
в Средней Азии

В. Рафаенко, В. Гуляев Искусство народов Крайнего Севера
и Дальнего Востока

19 Новые формы древнего искусства

23

В. Глазычев Язык и метод художественного
проектирования

26 Панорама молодых

Ю. Платонова Валерий Малолетков

28

И. Работнова Вопросы изучения народного искусства

30

В. Аронов Искусствоведческая линия «Домуса»

34

О. Васькова Эстетика городского комплекса Японии

36

М. Коник Курс композиции на Сенеже

40

В. Тихонов Коммунальное Зазеркалье

45

В. Данилин Керамика Кубы

48—51

Хроника

52 Страница коллекционера

И. Дзуцова Дагестанские женские украшения

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. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С.
Главный художник	Курбатов Ю. К.
Художник номера	Глазычев В. Л.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Кузьмичева Н. К.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото	Буланов Г. П. Маслов А. Д. Найшуль В. Б. Пурцхванидзе Т. А.

© 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 10 IX-73 г.
А 12259. 5.XI-1973
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Зак. 4304. Тираж 24 800
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21.

Пути художественной критики

Г. Стернин

Говоря о художественной критике, хочется с самого же начала употребить понятие, которое в моих глазах суммирует ее профессиональную и гражданскую ценность, ее практическую действенность и общественный пафос. Речь идет о *духовном потенциале* критики, делающем ее самостоятельным и высокозначимым фактом нашей художественной культуры. В зависимости от конкретных задач этот потенциал может реализовываться в придирчивой аналитической работе или в общих наблюдениях над крупными чертами художника, в пристальном разглядывании частных явлений или в широких размышлениях о путях и перепутьях искусства. Но в любом случае он, этот духовный потенциал, служит главным аргументом в пользу существования художественной критики в качестве необходимого вида профессиональной деятельности.

В этой статье я хотел бы рассмотреть (под указанным углом зрения) связь художественной критики и ее методологии с идеями, рождающимися в смежных областях науки, с одной стороны, и с проблемами, возникающими в процессе развития самого искусства, — с другой. Моя задача состоит в том, чтобы, не углубляясь в историю далее последних десяти-пятнадцати лет, обратить внимание на некоторые закономерности, здесь выявлявшиеся.

Оглядываясь назад, на рубеж 50-х и 60-х годов, интересно сейчас наблюдать, как в творческой практике и художественной критике выявлялись тогда схожие взгляды на задачи пластических искусств и на проблемы его истолкования. Усиленное внимание живописцев, скульпторов и графиков к художественным традициям начала века — от «Союза русских художников» до сезаннизма и Петрова-Водкина — сопровождалось столь же пристальным интересом искусствоведческой науки и искусствоведческого фольклора к категориям формы и пространства в изобразительном искусстве, к содержательно-пластическому смыслу декоративности, к внутренним закономерностям исторического развития пластических систем и т. д.

Конечно, очень важным импульсом для всех этих искусствоведческих размышлений были наблюдения над творческими исканиями художников, попытки взвесить их и оценить с точки зрения дальнейших перспектив развития советского искусства. В этом смысле складывавшийся аналитический аппарат художественной критики был прямым отражением того, что происходило в те годы в нашем искусстве. Но этим отнюдь не исчерпывались взаимоотношения между двумя сторонами нашей художественной жизни. Достаточно вспомнить, например, то очень большое влияние, которое оказывали в ту пору на методологию критической деятельности теоретические взгляды В. А. Фаворского, влияние, шедшее если и не помимо самого искусства, то, во всяком случае, параллельно с ним.

Следует признать, что усиленное, порою форсированное освоение традиций прошлого иногда вносило в искания и художников и критиков известный «потребительский» момент, и это давало некоторое основание скептически настроенным наблюдателям для сакраментального упрека — «это уже было». Кстати сказать, то же обстоятельство значительно усилило в самой художественной критике специфический интерес к распознаванию «музейных источников» и образцов искусства прошлого, следы которых обнаруживались в работах тех или иных современных художников. Такие занятия не требовали от специалистов ничего, кроме паметанного глаза и эрудиции, и вне самих себя не имели, на мой взгляд, серьезного значения.

Однако уже тогда было ясно, и еще яснее становится теперь, что скептики, видя в творческих исканиях искусства и критики той поры одну лишь ретроспекцию, упускали из виду существеннейшие стороны духовного потенциала этих исканий и их место в поступательном развитии советской художественной культуры. Между тем, самое, быть может, значительное в отмеченных поисках научной методологии искусствознания заключалось как раз в том, что в плане профессионально-критической деятельности она представлялась тогда (и в значительной мере действительно оказалась) системой критериев, могущих оценить и стимулировать идейную емкость искусства, его жизненно действенную и, стало быть, общественно активную роль. Как и во многих живописных, графических и скульптурных работах, в критических статьях тех лет часто явственно ощущался *гражданственный пафос*, и за пристальным вниманием к формальным проблемам крылось постоянное стремление активизировать духовно-творческое начало искусства. Впрочем, был еще один путь, по которому шло воздействие этой методологии на духовный потенциал критической и, шире, искусствоведческой деятельности. Усиленный аналитический, а не декларативный интерес к многонациональным традициям советского искусства, к эволюции творчества таких мастеров старшего поколения, как Сергей Герасимов, Фаворский, Пластов, Сарьян, Голубкина, Кончаловский, Коненков, Матвеев, Машков, Петров-Водкин, выявлял путь развития идейно-содержательных и пластических задач искусства как важную часть духовной культуры нашего народа, как его большое и ценное художественное наследие. Проходившие в ту пору одна за другой большие персональные выставки многих крупнейших советских мастеров старшего поколения делали это наследие живым участником современной художественной жизни.

Тогда же определилась еще одна очень существенная сфера интересов нашей художественной мысли, выявившая себя, правда, не столько в художественно-критических статьях, сколько в работах проблемно-теоретического, эстетического характера. Я имею в виду постановку вопроса об эстетической природе синтеза пространственных искусств в настоящем и будущем советского общества и тесно связанной с этим проблемы соотношения разных видов изобразительного творчества. Методологические принципы художественной мысли имели в данном случае свои характерные отличия, будучи основанными прежде всего на некоторых системно-прогностических посылах, на попытках создать некую обобщающую модель исторически нового типа художественной культуры.

Всем памятно, что некоторые связанные с этим взгляды и в первую очередь те, которые решительно выдвигали на первый план монументальное искусство и доказывали его неоспоримое главенство в структуре изобразительного творчества наших дней, стали в то время предметом длительных споров и дискуссий. Теперь, в перспективе прошедших лет, имея перед глазами творческий опыт советского искусства 60-х годов, можно спокойно, без полемического запала, рассмотреть подобные концепции, по-деловому разобраться в аргументах их защитников и в контраргументах оппонентов.

Не собираясь здесь подробно заниматься этим, замечу лишь, что сторонники приоритета монументального искусства, конечно же, меньше всего руководствовались злонамеренным желанием дискредитировать станковые виды творчества, и делавшиеся иногда попытки приписать им такого рода намерения нельзя считать основательными. Ход мысли этих специалистов, как я уже ска-

зал, был совершенно иным, они искали ответа на широкие общественные проблемы, выдвигавшиеся историческим развитием нашей художественной культуры. Но правда и то, что последующая художественная жизнь внесла существенные коррективы в некоторые из этих прогнозов, в частности, тех, которые касались судеб станковой картины, доказав ее жизненность, ее общественную необходимость и в ряде случаев ее ведущую роль в постановке художественных задач.

Творческая практика советского искусства последних лет, а также все более расширяющиеся формы бытования искусства в жизни выдвинули и продолжают непрерывно выдвигать новые, очень серьезные проблемы, заставляющие художественную критику в целом вновь задуматься над своей методологией, над своим аналитическим аппаратом, над смыслом и содержанием своего духовного потенциала. И здесь мне хочется перейти от недалекой истории к некоторым методологическим вопросам современной искусствоведческой мысли.

Сознательно упрощая суть одной из главных таких проблем, вставших перед критикой и искусствознанием, я сформулировал бы ее следующим образом: стремясь проникнуть в художественные процессы прошлого и настоящего, и искусствознание и критика чаще, чем прежде, стали склоняться к тому, чтобы рассматривать искусство не как монолог, а как диалог художника со зрителем, в котором каждая из сторон активно воздействует на другую. Поначалу показательнее всего в этом смысле оказалась, на мой взгляд, та область художественной критики, которая имела дело с прикладным искусством. Обладая уже к тому времени опытом исследования проблемы человека и окружающей его предметной среды, их взаимодействия друг с другом, она именно с этой стороны могла достаточно органично подойти к вопросу, имеющему много точек соприкосновения с этой проблемой и касающемуся взаимоотношений между художником и зрителем, между творческим сознанием и художественными потребностями и т. д.

Правда, можно вспомнить, что как раз в сфере художественно-критических взглядов на прикладное творчество в это время возрождаются концепции, также имевшие в виду социологические аспекты, но разрабатывавшие иную аналитическую систему изучения материала. Беря за основу функциональные, точнее, утилитарные стороны прикладного искусства и часто их абсолютизируя, эти концепции стремились утвердить для материальных видов творческой деятельности совершенно особые жизненные связи между художником и потребителем искусства. Однако даже самые убежденные сторонники подобных взглядов довольно скоро стали от них отходить, все более и более ориентируя свои методологические принципы на общую для всей современной советской художественной культуры эстетическую и социологическую проблематику. И, если разуместь указанную область критических интересов в целом, если вспомнить многие интересные материалы, публиковавшиеся в последние годы, например, на страницах журнала «Декоративное искусство СССР», то можно уверенно констатировать сказавшуюся здесь плодотворность научно-методологических установок.

Последующее изложение мне кажется важным предварить небольшой оговоркой. На мой взгляд, в любом значительном выступлении критика всегда содержится опыт формулирования способов и форм общественного восприятия искусства в данный момент, независимо от того, ставит критик перед собой эту задачу сознательно или нет. Иными словами, в нем содержится материал, по которому художник может судить не только о качестве своего искусства, но и о том, как оно общественно функционирует, каким образом воздействует на зрителя. В этом смысле критические споры обычно имеют, кроме всего прочего, социологический аспект, отражая в явном или скрытом виде многообразие художественных потребностей и вкусов в пределах социально определенного круга идей, чувств, настроений, общественной психологии.

Идея изучения искусства в связи с историческими формами его социального бытия, способами его общественного функционирования сама по себе, конечно, не нова, в частности, она привлекала к себе внимание советской художественной мысли уже в 20-е годы. Сейчас практический и теоретический интерес к этой идее часто вы-

ступает в виде более сложных и строгих научных представлений, вобравших в себя и богатый опыт последующего развития советской художественной культуры, и новые методологические принципы, рожденные различными областями знаний. Художественно-критическое и историческое рассмотрение материала в системе «художник — зритель», «художник — читатель», «художник — слушатель» поэтому нередко приобретает теперь много новых и важных сторон.

В доказательство того, что интерес ко всей этой проблематике в последнее время значительно усилился, можно было бы привести достаточно много аргументов. Если иметь в виду сферу академической науки и, в частности, литературоведение, стоило бы, скажем, сослаться на все чаще проявляющуюся склонность исследователей, анализируя искусство прошлого, «вписывать» его в контекст всей духовной жизни эпохи и обращать гораздо больше внимания на особенности его восприятия именно теми, кому оно непосредственно адресовалось. В связи с этим можно было бы отметить и такую любопытную деталь: если лет десять тому назад из авторитетов зарубежного искусствознания чаще других в нашем обиходе встречалось имя Вельфлина, то потом больше интереса стал вызывать Панофский с его «иконологическим» методом, с его аналитической системой истолкования произведений искусства в непосредственной связи с конкретно-историческими формами общественно-философского, нравственного, художественного мышления людей той эпохи, когда эти произведения были созданы.

Еще на одном примере, хорошо известном и чрезвычайно показательном, мне хотелось бы остановиться несколько подробнее.

Интерес нашей искусствоведческой мысли последних лет к семиотическим трудам, в частности, к работам Тартуской школы фиксируется без особого труда. О нем свидетельствуют некоторые исследовательские, главным образом историко-художественные работы, специальные статьи и даже целые дискуссии, в которых обсуждалась возможность применения структурного анализа к области пластических искусств.

Сразу же оставим в стороне как не относящиеся к делу те, к сожалению, не такие уж малочисленные случаи, когда воздействие этой аналитической системы сказывалось главным образом в увлечении новой терминологией, скрывавшей вполне традиционные методы подхода к материалу. В статье общего характера нет возможности доказательно говорить и о тех, по меньшей мере, спорных попытках прямого перенесения принципов структурного анализа на язык пластических искусств, которые также можно встретить в нашей искусствоведческой литературе последних лет. Гораздо существеннее, на мой взгляд, подумать о причинах, вызвавших значительный интерес искусствоведов к семиотическим исследованиям, интерес, который, конечно же, никак нельзя свести просто к желанию следовать моде.

Рассуждая в искусствоведческой среде о методологических идеях, реализующих себя в структурном анализе, его сторонники нередко подчеркивают способность этого анализа к строгой научной фиксации различных элементов изобразительного языка искусства и их объективной роли в пластическом строении картины, статуи, рисунка. В этих пристрастиях легко угадываются прежние и, естественно, остающиеся поныне стремления нашей художественной мысли глубже проникнуть во внутренние закономерности различных пластических систем, дать их стилистическую «типологию» и т. д. Однако в моих глазах гораздо более существенными и знаменательными именно для теперешнего времени являются основные методологические принципы, прямо и непосредственно связанные с постановкой вопроса об искусстве как коммуникационной системе, обеспечивающей общение между людьми. Напомню, что этот аспект получает, скажем, в трудах Ю. Лотмана характерное развитие, приводя автора, например, к выводу о том, что «видимо, следует говорить не об одном исключительном (моральном или философском) истолковании» художественных произведений, «а о совокупности допустимых истолкований» и что «подобный взгляд заставляет с гораздо большим вниманием взглянуть на историю рецепции текстов в читательском сознании».

Если теперь, после всех этих примеров, взглянуть на критику последних лет, в ней можно найти много сход-

ных свойств и методологических установок, еще более открыто ориентированных на проблему искусства и зрителя, искусства и читателя и т. д. По вполне понятным причинам нагляднее всего в этом смысле стало поведение критики, связанной с наиболее массовым видом искусства — кинематографом. Я не буду здесь говорить о многих профессионально-критических рецензиях, учитывающих мысли и настроения зрителя, пришедшего в кино-театр. Напомню лишь такую широко распространенную форму общественной оценки кинопродукции (к сожалению, почти полностью отсутствующую в нашей области), как открытое и мотивированное сопоставление двух или больше различных истолкований, двух или больше способов восприятия одного и того же фильма, одни из которых вовсе не обязательно отрицают другие, но все вместе свидетельствуют о сложной и многообразной форме сопряжения структуры художественного произведения со структурой зрительского восприятия.

Схожие тенденции нетрудно констатировать и в литературной критике последних лет. Ограничусь одним свежим примером. Не так давно на страницах журнала «Вопросы литературы» состоялся спор по поводу романа А. Хейли «Аэропорт» и причин его успеха у читателя. Характерно, что спор шел в двух плоскостях — он касался и существа самого романа и особенностей современной читательской психологии. Точнее говоря, он выяснял, условно выражаясь, линию пересечения этих двух плоскостей. Участник дискуссии литературный критик В. Ковский писал, на мой взгляд, совершенно справедливо: «Восприятие произведения в условиях массового приобщения людей к культуре все больше входит в его художественную «стоимость» в качестве объективной эстетической величины». В подтверждение своей мысли критик ссылался на Романа Роллана, на его известное письмо к Е. Кибрику, в котором он подчеркивал: когда произведение рождается, «оно только начинает быть. Оно развивается, оно живет дальше, проходя сквозь толпу читателей, оно обогащается их сущностью...» *.

В критике художественной, имеющей дело с изобразительным искусством, особенно с его станковыми формами, этот методологический аспект исследования привлекает пока гораздо меньше внимания, и я думаю, что одна из существенных задач заключается как раз в том, чтобы шире, значительно шире использовать в своих профессиональных и общественных целях подобный подход к материалу.

Разумеется, было бы по меньшей мере смешно делать это только ради того, чтобы походить на своих коллег, и любые ссылки на смежные области науки и критики могут быть убедительными лишь в том случае, если в самом нашем изобразительном искусстве, в формах его общественного бытования выдвигаются проблемы, требующие для своего осмысления схожих методологических идей и принципов. Я убежден, что дело обстоит именно так, и некоторыми своими соображениями по этому поводу мне бы и хотелось закончить.

До сравнительно недавней поры наши искусствоведческие построения очень часто основывались на одной посылке, казавшейся почти аксиомой. И в художественно-критических, и в популяризаторских работах много усилий тратилось на то, чтобы доказать естественность процесса сменяемости одних исторических форм пластического мышления другими. Хочется всячески подчеркнуть: для своего времени эти усилия были совершенно необходимы и дали важные результаты и для изучения истории искусства (особенно XX века), и для осмысления современных художественных процессов. Однако уже тогда возникла опасность появления некоторых альтернатив, абсолютно оправданных в пределах каких-то конкретных исследовательских и критических задач, но вне их приобретавших порою черты нормативности и, я бы сказал, искусствоведческой предвзятости. Поясню это на одном примере.

В ту пору очень распространенным аналитическим приемом критики стало противопоставление так называемого иллюзорного пространственного решения картины (при этом обычно имелась в виду картина XIX века) живописно-пластическому построению пространства, свойственному искусству нового времени. Это противопоставление могло иметь, а могло и не иметь оценочного смысла. Но в любом случае оно предполагало происшедшую необратимую перемену в пластическом мышлении худож-

ника и становилось если не основой, то некоторой предпосылкой прогнозов на будущее. В то время эта аналитическая система, доведенная иногда до высокой степени мастерства, имела твердую опору и в творчестве многих крупнейших советских художников старшего поколения, и в работах большой группы молодежи, пришедшей в наше искусство в конце 50-х — начале 60-х годов. Она апеллировала к этим примерам, опиралась на них и казалась поэтому достаточно универсальным критическим инструментом. Те, кто пользовался ею, как я уже говорил выше, умели тогда связать свой углубленный интерес к проблемам формы с очень острым чувством духовного содержания искусства, с ясным пониманием его высокой предназначенности в общественной жизни.

Между тем, развитие нашей художественной культуры стало выявлять новые художественные симпатии и пристрастия, причем, что очень важно, обнаруживалось это одновременно и в творческих исканиях, и в эстетических вкусах зрителей. К примеру сказать, прошедшая сравнительно недавно с большим успехом выставка Н. Н. Ге очень ясно обнаружила на историко-художественном материале, что отнюдь не всегда сферу духовных интересов нашего современника можно документировать структурной трансформацией искусства, осмыслением путей и форм его внутренней эволюции. Выяснилось, что для понимания художественной ситуации по крайней мере не меньшее значение может иметь точный научный учет новых прочтений, новых истолкований прежних художественных структур. Напомню в подтверждение того же обстоятельства о том большом общественном внимании, которым начинает в это время пользоваться в кино и театре русская и не только русская классика — от Шекспира до Александра Островского.

Чтобы не создалось впечатления, будто я занимаюсь подменой понятий и говорю о художественных потребностях, а не о самом искусстве, сошлюсь непосредственно на многие картины, появившиеся на наших выставках во второй половине 60-х — начале 70-х годов, в которых нетрудно было видеть возрождение прежней, условно говоря, предметно-иллюзорной концепции живописи. Частично с этим были связаны те тенденции нашего изобразительного искусства, которые совершенно справедливо были обозначены критикой как стилизационные. Не занимаясь сейчас их оценкой, замечу лишь, что критика оказалась, на мой взгляд, не до конца подготовленной к их научному анализу. Часто не до конца учитывалось, что главное в стилизационном творчестве — это не «органика» самой живописи, но апелляция к совершенно специфическому кругу зрительских эмоций, сознательное желание заставить зрителя сопоставить несопоставимые в обычной жизни представления и чувства. Было бы чрезвычайно интересно попытаться наметить связь поисков новой методологии с процессом быстрого развития национальных школ в советском искусстве и приобретением нашим искусством интернационального характера. Но это — большая специальная проблема. Я был бы огорчен, если моя статья будет воспринята кем-нибудь как скрытый призыв заменить искусствоведение и художественную критику социологией. Суть проблемы совершенно в другом.

* «Вопросы литературы», 1973, № 2, стр. 145.

Цвет в ансамбле города

И. Пронина

Москва, Проспект Калинина.
Мозаика кинотеатра
«Октябрь» (Художники:
Н. Андронов, А. Васнецов,
В. Эльконин) Доминирующий
здесь красный цвет — один
из 3-х цветовых компонентов,
формирующих колористиче-
ский образ проспекта в
целом

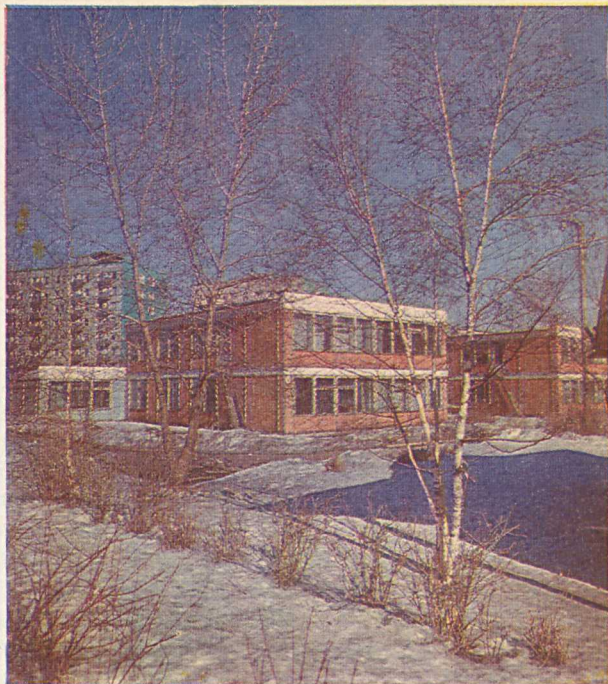


Проспект Калинина.
Общий вид. Колористическое
лицо проспекта формируется
тремя цветами зданий — се-
рым, черным (облицовка
плитой) и красным (мозаика
«Октябрь»). Более мелкая
разделка цветом витрин рас-
считана на ближайшее рас-
смотрение

Цвет лоджий
играет определяющую
роль в пластическом
осмыслении
поверхности здания

Цвет подчеркивает
горизонтальные ряды лод-
жий, способствует гармо-
ничному слиянию красок
природы и архитектуры

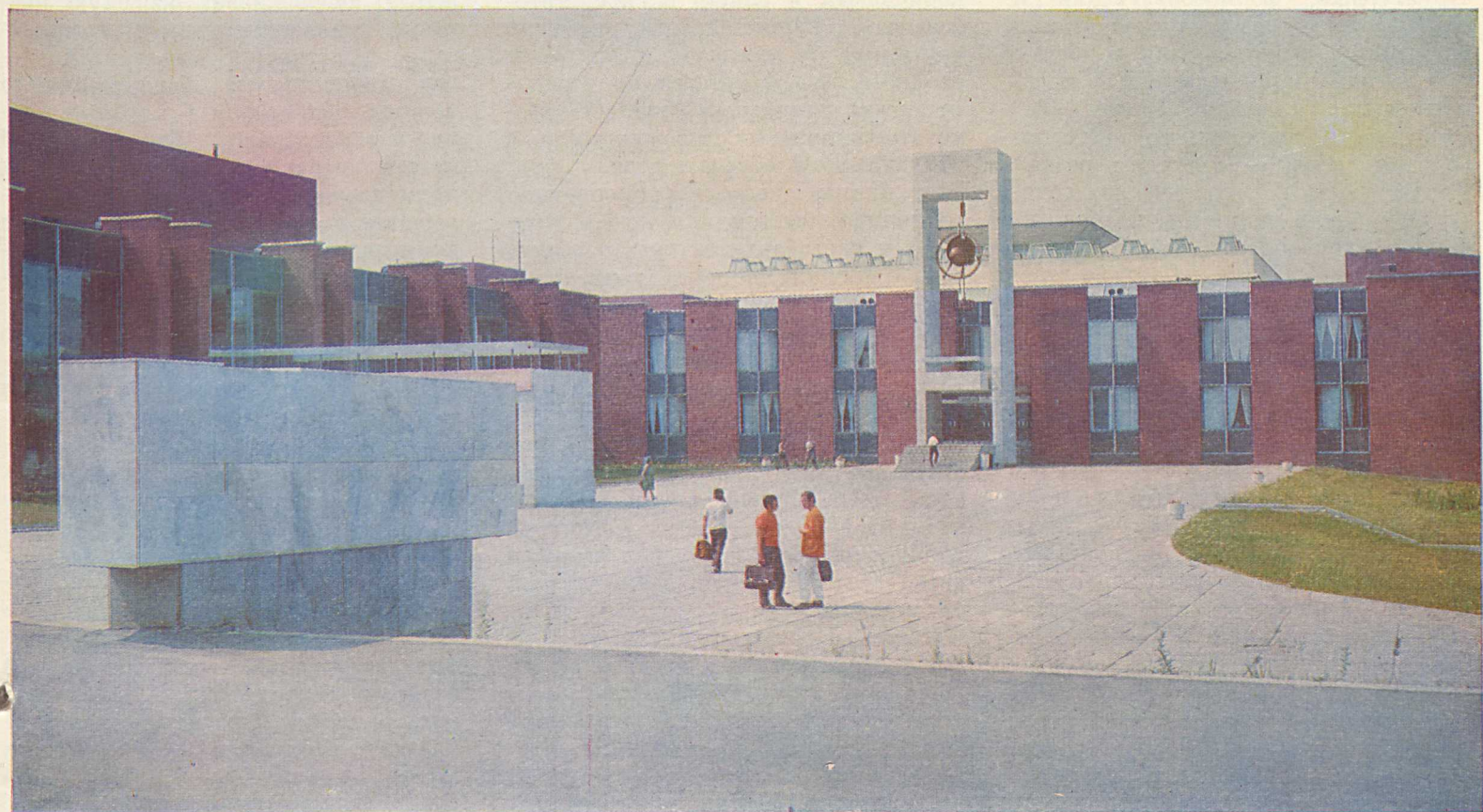




Московский Кремль.
Использование традиционного
для Руси красно-белого
колорита

Окраска здания
эффектно контрастирует
с зеленью деревьев

Зеленоград.
Ансамбль МИЭТа. Белый
мраморный портал с куран-
тами из красной меди
(В. Тюлин, С. Чехов).
Красно-белый колорит иг-
рает определяющую роль
в настроении пространст-
венной композиции, подчёр-
кивая основную цветовую
композиционную ось ком-
плекса (вертикаль портала
с курантами, горизонталь
беломраморного балкона,
беломраморная стена)



Здание Моссовета.
Традиционный вишневый
цвет в окраске здания
в какой-то мере напоми-
нает о своем древнем со-
держательном значении,
символизирующем государ-
ственность

Активное цветное
пятно торца здания
органично включается
в ансамбль
окружающей природы

Научно-техническая революция XX века намного усложнила пространственно-предметную среду городских ансамблей. Возникла необходимость упорядочить и гармонизировать связи человека с городской средой, дать ему возможность четче и оперативнее ориентироваться в городе. В связи с этой задачей значительно возросла роль цвета как активного эмоционального средства информации.

Цвет может выступать как элемент структурный, формообразующий и как деструктурный, разрушающий привычные представления о форме и о связях людей и вещей в предметном мире городской среды.

Особенности современного цветового видения мира — яркость, резкая контрастность колористических сопоставлений или, напротив, колористическая утонченность, изысканность гармоний — связаны не только с социально-психологическим обликом современного человека, но и с достижениями химии, с открытием новых пигментов и красителей, с распространением новых синтетических материалов.

Для нашего времени характерна семантическая, аллегорическая роль цвета, становящаяся самостоятельным смысловым акцентом композиции. Вспомним содержательный подтекст традиционного вишневого цвета в окраске здания Моссовета или роль черного цвета — цвета нефти — в световом окне-витраже Ю. Королева, выполненном для постпредства Азербайджанской ССР в Москве. Сейчас формообразующая, конструктивная и информативная роль цвета гораздо явственнее проявляется в организации городской пространственной среды и в решении отдельных ансамблей. Отвечая двуединой эмоционально-смысловой и утилитарно-конструктивной роли цвета, колорит города заключает в себе одновременно и его содержание, и его форму. Цвет, наполняющий город, — это и цвет отдельного сооружения, и колористический комплекс парка или детской площадки, это цвет улицы и ее заполнения красками транспорта и одежды людей, наконец, это цвет рекламы, витрин, вывесок и других форм городского благоустройства. Это и особый цветовой эмоциональный климат всего города.

В современной архитектуре, оперирующей большими плоскостями, художники вынуждены вводить цвет для оживления поверхности. Сильным художественно-пластическим средством является декорирование цветом лоджий. Благодаря цвету здание получает новое качество. Цвет может нарушить однородность по-

верхности, расчленив ее или, напротив, объединить отдельные объемно-пластические элементы здания в более крупные по масштабу — в горизонтальные фризы или вертикальные ряды, охватывающие значительные части фасадов. Именно так воспринимаются цветные ряды лоджий в линии четырнадцатэтажных башен в Пятом микрорайоне Зеленограда. Декоративность красочного эффекта строится на контрастном сопоставлении зеленого с красновато-коричневым и синего с сиреневато-бежевым. Гармония эта особенно изысканна в соседстве с массивом хвойного леса, в котором подчеркнуто звучит природный контраст красновато-коричневых стволов сосен с приглушенной зеленью хвои.

Этот пример позволяет говорить о гармоническом слиянии красок природы и цвета архитектуры, о взаимном усилении цветовых контрастов, наполняющих особым эмоциональным строем окружающее пространство, которое сохраняет свое декоративное воздействие на большом расстоянии.

Цвет в объемной форме проявляет столь же активную формообразующую роль, создавая впечатление асимметричности объема, организуя тот или иной его центр или выделяя определенный ритмический строй объема.

Формообразующая функция цвета — это и действие его в пространственной форме. Здесь цвет может способствовать выявлению или смягчению глубинности пространственной формы, организации определенного колористического центра, объединению отдельных компонентов пространственной формы.

Эти функции цвета нашли свое яркое образное выражение в комплексе зданий «Ангстрем» и МИЭТ в том же Зеленограде. Организуя среду единой эмоциональной атмосферой, цвет строит пространственный образ улицы, основанный на звучном контрастном ударе двух гамм — холодной и теплой, взятых «крупным планом».

Горизонтально вытянутые голубые плоскости зданий «Ангстрем» резко противостоят помещенному напротив зданию Московского института электронной техники, облицованному красным кирпичом, перебиваемым черными вертикалями и белыми горизонталями ограждающих конструкций. Черный цвет как архитектурный элемент стал здесь частью целого. Он будто рассекает архитектурную массу кирпича, становясь элементом самой архитектуры, определяя ритм основного композиционного мотива объемной формы — вер-

тикалей красных пилонов. Красный цвет связывает обе стороны улицы в единый эмоциональный узел, составляя декоративную гамму с голубым, желтым и черным. Своеобразная «архитектура цвета», таким образом, начинает формировать здесь пространство улицы.

В композиционном замысле ансамблей новых сооружений Зеленограда цвет играет определяющую роль. Белый мраморный портал с курантами из красной меди в ансамбле зданий МИЭТ подчеркивает основную цветовую композиционную ось комплекса, контрастируя с выдвинутой вперед горизонталью беломраморного балкона над входом в клубный корпус и перекликаясь с беломраморной стелой, несущей бронзовые буквы наименования института. Стела завершает цветовую пространственную композицию, решенную в традиционном для русской архитектуры красно-белом колорите.

Цвет в качестве композиционного элемента в организации пространственной среды широко применялся также при создании градостроительной структуры квартала № 69 в районе Фили-Мазилова и в кварталах 32—35 на Юго-Западе Москвы, в Невском районе Ленинграда, в районе «Агенскалские сосны» в Риге. Конструктивная роль цвета, объединяющего те или иные группы зданий, акцентирующего наиболее важные сооружения, использована и в градостроительном опыте города Навои. Единство колористической композиции комплекса девятиэтажных зданий на центральной площади Навои подчеркивает крупный масштаб градостроительной композиции в целом.

Выступая в роли конструктивного элемента градостроительных композиций, цвет проявляет большую пространственно-динамичную активность. Отчетливо ощущается это, в частности, и в Торговом центре Зеленограда. Интерьер и экстерьер Центрального универмага «перетекают» один в другой благодаря пластически и колористически осмысленному пилону, объединяющему эмоциональное пространство интерьера и экстерьера не только по горизонтали, но и по вертикали. Мозаичные желто-оранжевые и коричневые вставки на серой рельефной поверхности пилона (внутри здания и снаружи) эмоционально организуются затем колоритом круглого бассейна-фонтана, находящегося на площади перед зданием.

Цвет как бы движется в пространстве, разрабатывая теплую гамму пилона в радужных лентах мозаичной поверхности бассейна. Обраща-

ясь к примерам наиболее развитой функциональной роли цвета в решении последних советских градостроительных ансамблей (в частности Зеленограда), хотелось бы вместе с тем отметить характерную для них некоторую фрагментарность в решении объемно-пространственной цветовой композиции города, состоящей как бы из нескольких достаточно цельных и композиционно осмысленных, но вполне самостоятельных цветных «островков», почти не связанных единым эмоционально-пространственным колористическим видением. Даже принимая во внимание необходимость чередовать цветные эффекты с более обычными архитектурными решениями и более спокойными картинами природы, все же нельзя назвать цвето-пространственный замысел городской среды Зеленограда до конца продуманным. Еще более отчетливо эта фрагментарность, своего рода «станковый» подход к решению вопроса, проявился в сложении колористического образа проспекта Калинина в Москве. Общее цветовое лицо проспекта формируется тремя цветами зданий — серым, черным (облицовка керамической плиткой) и красным (мозаика кинотеатра «Октябрь»). Это цвет, воспринимающийся издали, при движении в транспорте.

Довольно активными цветовыми акцентами являются и два «островка» кафе-мороженых, своеобразные сочные пятна магистрали, также воспринимающиеся с определенной дистанции. И, наконец, более мелкая «разделка цветом» витрин, рассчитанная на ближайшее рассмотрение и почти теряющаяся при взгляде с противоположной стороны улицы. Даже нависающий над тротуаром сильно вынесенный вперед к проезжей части проспекта второй этаж магазинов с манекенным рядом смотрится с противоположной стороны слишком размельченным, чтобы играть роль цветового акцента улицы.

Для пешехода эмоциональный настрой пространства улицы, помимо цветной толпы и транспорта, организуется также цветом витрин — своего рода «фасадных» реклам магазинов. Большинство из них — статичные, как бы «станковые» картины улицы. Параллельный ряд выносных витрин расчленяет пространство улицы, наделяя его ритмическими, часто меняющимися цветовыми акцентами.

В оформлении ряда зданий Калининского проспекта цвет дан в общем-то довольно скупо, лишь на протяжении «витринной» линии выделяясь кое-где более яркими пят-

нами, например, в выносных витринах магазина «Подарков». Два «зонтичных», функционирующих на открытом воздухе кафе-мороженых, собирают цвет в массу, в яркое динамическое скопление.

Рациональные черты цветового оформления проспекта Калинина проявились прежде всего в учете воздействия цветовых разномасштабных эффектов, рассчитанных на самые разные точки обзора, на динамичное и статичное восприятие, на организацию среды, удовлетворяющей и пешехода, и отдыхающих на скамейке. Безусловно, проявились они и в учете эффектов, рассчитанных на переключение внимания и эмоций человека.

Вместе с тем, принцип колористического оформления Калининского проспекта сохраняет определенную статичность в поведении цвета. Он не учитывает ансамблевой связи красочного движения, не сочетает строгой тональной гаммы интерьеров Калининского проспекта с цветодинамикой транспорта и людской толпы. Несомненно, во всем этом колористическом «интерьерно-экстерьерном» ансамбле есть большой процент стихийного, ежеминутно меняющегося сотворчества толпы, транспорта и пр., которое почти невозможно учесть художнику.

Для активного овладения пространством современному цвету, видимо, не хватает особой динамической пластики развития, которая может организовывать эмоционально-подвижную среду, создавая единый цветовой ансамбль.

В некоторых европейских туристских центрах непринужденность движения и цветовая пестрота почти стихийно вырываются в открытое пространство через распахнутые двери и веранды кафе, располагающихся на тротуарах, через стеклянные витрины магазинов, обнажающие его «нутро» или броско кричащие о нем. Это цветовое движение подхватывается красочными полосатыми или локальными по цвету навесами над витринами и динамично трепещущими на ветру зонтиками беспрерывной линии кафе, наконец, полотнищами флагов и знамен различных корпораций ремесленников, что весьма характерно для городов Бельгии и Голландии. Подхваченное пестротой уличной толпы и цветным вихрем автомобильного движения в вечернее и ночное время оно передается цвето-световой рекламе, размножаясь в бесконечно многообразных вариантах отсветов и рефлексов. Безусловно, нашим городам не может быть созвучен стихийный характер формирования городов западного

мира. Речь должна пойти лишь о возможном творческом переосмыслении этого принципа динамичного движения цвета, заполняющего пространственную среду.

Цветовое заполнение городской среды во многом формируется малозаметными на первый взгляд колористическими акцентами фирменных и рекламных знаков, вывесок, плакатов, указателей, стендов, афиш, транспарантов, указателей и станций городского транспорта, киосков и т. п., хорошо воспринимающихся издали. К сожалению, в этой области цветового оформления элементов благоустройства городской среды в Москве мы можем наблюдать лишь первые пробы одиночных решений. Серьезной проблемой на сегодняшний день остаются и вопросы цветодинамики города. Сюда относится цветовое оформление празднеств и спортивных игр, поиски колористического образа различных состязаний, физкультурных парадов, аттракционов в городских садах и парках, цветодинамика уличной толпы, вторгающейся в современное пространство, наконец, цветодинамика транспорта.

Несомненно, что движущиеся красочные пятна, наложение цвета на цвет, изменение колористических масс и форм, статичные скопления цвета на перекрестках, вся цветодинамика транспорта должны сыграть в будущем далеко не последнюю роль в завершении эмоционального образа города.

Решение колорита города неизменно связано с учетом постоянных изменений цвета в открытом пространстве в зависимости от времени года, от погоды, от времени суток, от скорости движения, от взаимодействия со звуком, от соседства другого цвета, наконец, от искусственного освещения, от природной зелени, создающей целую систему дополнительных цветовых рефлексов.

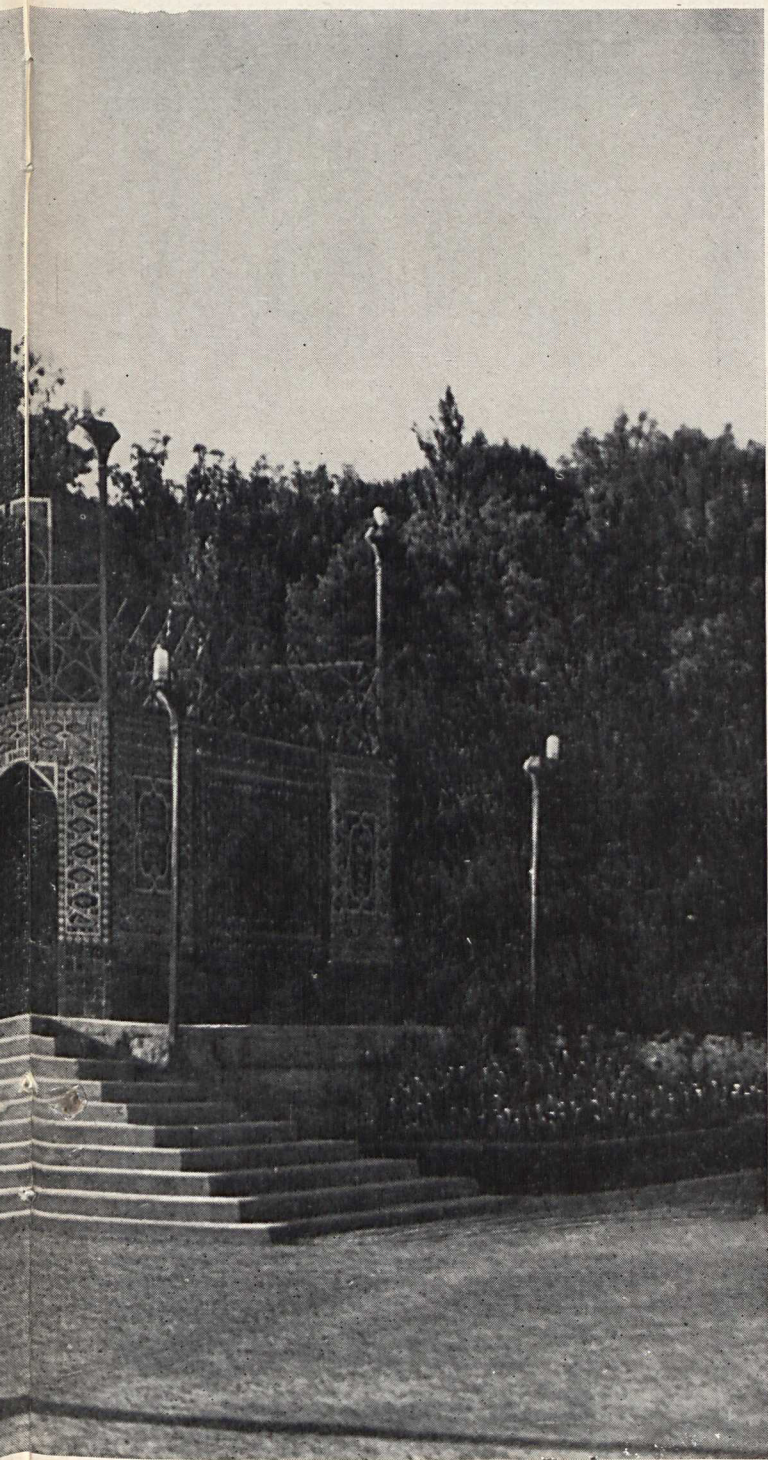
Использование цвета как фактора формирования эмоционально-пространственной среды предполагает учет законов контраста, эффектов неожиданности, нарастания ритма, равновесия, правильного членения пространства, масштабности и соразмерности отдельных его частей. Наконец, предусматривается принцип повтора или мимолетность впечатлений, чередование впечатляющих эффектов с паузами или интервалами. Так рождается целая цепь «микро-» и «макро-» пространств, имеющих свою динамичную гибкую внутреннюю связь. Органичное соотношение между этими пространствами и определяет художественную выразительность целого.

Первые памятники В. И. Ленину в Средней Азии

Ш. Аскарлов



Архитектор А. Карелин,
скульпторы В. Козлов
и Е. Трипольская
Памятник В. И. Ленину
в Ашхабаде.
1924—1927 гг.



Каждый этап истории монументальной Ленинианы отмечен интересными поисками новых граней неисчерпаемого образа вождя Октябрьской революции и мирового пролетариата.

Сегодня мы по праву гордимся такими произведениями советской монументальной пластики, как памятники В. И. Ленину Н. Томского в Берлине, М. Аникушина в Ленинграде и Г. Йокубониса у завода «Серп и молот» в Москве.

Достойное место в скульптурной Лениниане занимают памятники В. Пинчука в Кремле, В. Стамо в Симферополе, Ю. Лаховинина и Л. Родионова в Херсоне, А. Чернецкого в Даугавпилсе, А. Портянко в Пятигорске...

Работа над образом В. И. Ленина вдохновляла художников всех народов нашей многонациональной страны. Последние годы были наполнены большим творческим трудом в связи с подготовкой и осуществлением крупнейших всесоюзных выставок, посвященных 50-летию Октябрьской революции, 50-летию комсомола, 25-летию разгрома фашизма, 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и 50-летию образования СССР. В эти годы, наряду с проявлением новых черт нашего искусства, определился и новый, более глубокий и многосторонний подход к образу В. И. Ленина.

За каждой из современных работ на ленинскую тематику — более чем десятилетняя история художественных поисков. Вполне понятно поэтому стремление в искусствоведческом исследовании скульптурной Ленинианы проследить шаг за шагом, начиная с самых первых монументов, как советское искусство творчески росло в историческом процессе работы над образом Ленина. Каждое новое свидетельство, каждый новый факт, описание неизвестных или малоизвестных произведений имеют неоценимое значение. Тут ничего не должно быть упущено или забыто. Содействовать созданию истории художественной Ленинианы — одна из важнейших задач советского искусствоведения и художественной критики.

В статье Ш. Аскарора речь идет о созданных 50 лет назад памятниках В. И. Ленину в Ташкенте и Самарканде, Бухаре и Карши. Близкие им по духу, по стилистике работы создавались в эти же годы в Москве и Ленинграде, Киеве и Харькове. О них мы расскажем в последующих наших публикациях. Пусть первые памятники В. И. Ленину не столь профессионально совершенны, как памятники последних лет, пусть в них не всегда достигается единство пластического образа и архитектурного постамента — они интересны как первые опыты нашего монументального искусства по воплощению образа Ленина. Примечательно, что в их создании принимали участие не только профессиональные скульпторы, но и рабочие. **Они дороги нам как памятники, выражающие безграничную любовь советского человека к Ленину.**

Весь ход развития советского монументального искусства свидетельствует о его неуклонном поступательном движении.

На первом памятнике В. И. Ленину в Средней Азии мы читаем:

«Ленинизм жив. Идеи Ленин — ленинизм — для нас тверды и непоколебимы, как эта скала, на которой мы увековечили память Ильича. Мы выполним заветы Ленина». 19 сентября 1924 года — в день открытия памятника в Самарканде — рабочие, железнодорожники, красноармейцы города поклялись «закончить осуществление мировой коммуны».

Общественные собрания, демонстрации и митинги, организуемые у первых монументов, были одной из форм приобщения масс к идеям нового социального строя. Памятники ставились в районах старой застройки (Бухара и Ташкент, 1925), на

наивны, их композиция складывается всего из двух элементов: бюста или фигуры и пьедестала. Часто авторы ограничивались только скульптурным портретом. Например, портрет Ленина ленинградского скульптора Матвея Харламова, присланный как подарок рабочих города Ленина пролетариату Бухары, послужил основой для памятника в этом городе.

В Бухаре — тогда столице Бухарской Народной Советской Республики — намечался большой объем работ по строительству и благоустройству города. Сооружение памятника В. И. Ленину было одной из первостепенных задач. В мае — июне 1924 года, согласно договору, художник-скульптор А. М. Ровинский составляет проект па-



Памятник В. И. Ленину
в Хореге. 1927 г.

оживленной площади перед вокзалом (Самарканд, 1924), на улице (Душанбе, 1928), на центральном перекрестке горного кишлака (Хорег, 1927), на заводской площади (Ташкент, 1924), в совхозе (Янгиюль, 1935). В этих первых памятниках взаимосвязь монумента с городом носила чисто условный характер. Проблема взаимосвязи памятника и среды была сформулирована в Средней Азии лишь в 1934 году — в конкурсном задании на проект оформления площади имени В. И. Ленина в Ташкенте. На ранних же этапах монумент понимался как самостоятельный элемент градостроительной структуры.

Памятники этих лет очень просты, подчас

мятника. Интересны строки договора, где говорится о том, как памятник должен выражать значение В. И. Ленина для народов Востока. Глубоко символично, что напротив бывшей эмирской цитадели Арк, среди зелени нового сквера поднялся строгий монумент, смысл которого — утверждение принципов новой эпохи человеческих взаимоотношений:

«Старому миру — миру национального угнетения, национальной грызни рабочие противопоставляют новый мир — единства трудящихся всех наций, где нет места ни для одной привилегии, ни для малейшего угнетения человека человеком».

В те трудные годы сооружение памятника

было событием. Даже скромным скульптурным портретам народ находил достойное место. В 1927 году в далеком горном Хороге для небольшого бюста Ленина сооружают оригинальный постамент. Решив его, авторы умело вписали памятник в природное окружение.

Интересен и памятник В. И. Ленину, сооруженный в 1924 году в Красновосточных мастерских Ташкента (ныне Тепловозо-вагоноремонтный завод имени Октябрьской революции). Этот уникальный в советском монументальном искусстве памятник создан по проекту начальника кузнечного цеха товарища Резуненко. Он, оперируя деталями паровоза, стремится выразить идею мировой революции. Сим-

плане образует пятиконечную звезду. Таков символический смысл памятника. Ленинские монументы первых послереволюционных лет являются примерами самовыражения народных масс. Эти памятники, хотя и далекие от совершенства, в необычной форме, страстно и убежденно выражают солидарность с идеями нового строя. Они ценны для нас как приметы далекого, но дорогого для нас времени. Стремление воплотить идею бессмертия ленинизма продиктовало создателям первого памятника В. И. Ленину в Самарканде использовать в качестве пьедестала саму природу — скалу Нуратинских гор. Памятник рождался в год самоопределения Узбекской Республики, когда начина-



Скульптор А. Ровинский.
Памятник В. И. Ленину
в Бухаре.
1924—1925 гг.

волическая пространственная композиция получила оригинальную, пусть и несколько наивную трактовку.

От красной звезды—центра композиции,—на которой установлен бюст, расходятся пять рычагов, как бы передающих двигательную силу пролетариата — идеи ленинизма. Движение регулируют кулисы. Положение каждой из пяти кулис различно — они символически отмечают темп борьбы пролетариата в разные периоды и в различных странах. Темп борьбы мирового пролетариата передается поршням — двигателям партии и рабочего класса. И, наконец, движение вращает колеса паровоза революции, мчащегося по земному шару. Расположение рычагов в

ло складываться национальное самосознание и определялись национальные формы культуры. Видимо с этим связаны робкие попытки авторов придать архитектуре национальные черты.

Для увековечения памяти В. И. Ленина в Туркменской ССР (1924 г.) было решено соорудить памятник из местных материалов в «духе Востока». Центральная комиссия при ЦИК Туркменской ССР по увековечению памяти В. И. Ленина утвердила проект, разработанный академиком А. Карелиным, в котором акцент делается на сугубо туркменских традициях народного искусства. Постамент предполагалось облицевать керамикой, в которой имитировался бы орнамент те-

кинских ковров. Это должно было, по мысли автора, приблизить идеи нового социального строя к сердцу каждого туркмена. Чтобы лучше ознакомиться с местным искусством, Карелин и технический руководитель работ инженер Петров в течение шести месяцев проводили исследования в мечети Аннау. Для композиционного построения памятника был избран принцип пирамиды. Ее образуют все компоненты: широкая 10-ступенчатая лестница, подступающая с трех сторон к арочным дверям помещения музея, крестообразный объем на крыше музея и, наконец, сам пьедестал со скульптурой (скульптор Е. Трипольская).

Проект клуба имени В. И. Ленина для Союза строительных рабочих города Фрунзе (выполнен в 1927 году техником Управления строительного контроля при СНК Киргизской ССР, фамилия которого неизвестна) является примером синтеза традиционных приемов и новых средств художественной выразительности советской архитектуры. В решении главного фасада клуба ощущается влияние второго временного Мавзолея В. И. Ленина (1924—1929 гг.), выполненного по проекту А. В. Щусева.

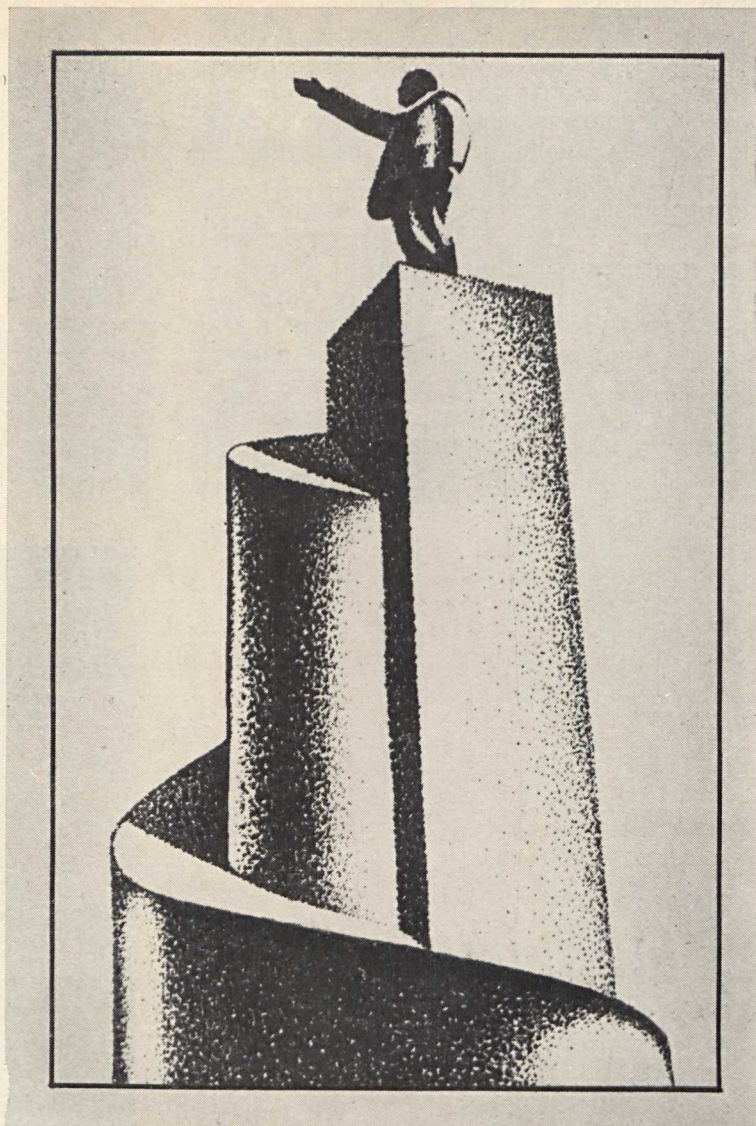
В монументе В. И. Ленину для Ашхабада Е. Трипольская использовала скульптуру В. Козлова в Смольном, придав ей новый смысл. В этой трактовке вождь предстает перед зрителями говорящим о путях развития народов Востока.

Одной из задач, которые ставили перед собой создатели первых в Средней Азии ленинских монументов, было воплощение образа вождя как символа нового общества. Выражению этой идеи подчинены и поиски новых выразительных средств. Так, пьедестал памятника В. И. Ленину в Душанбе (1928 г., скульптура В. Козлова) содержит некоторые кубистические элементы: два куба, поставленные один на другой и верхняя плита даны в спиралеобразном смещении.

Принцип архитектурной интерпретации закона социального развития по спирали, использованный В. Татлиным, несомненно, вдохновлял автора памятника В. И. Ленину в Карши (1934 г.). В композиции пьедестала этого памятника мы узнаем ту же направляющую поступательного движения и выразительные повороты спирали вокруг нее. Каршинский пьедестал выполнен (в отличие от проекта В. Татлина) в материале, предполагающем иную статику, поэтому формы его более обобщены, и композиция строится почти вертикально.

Только год отделяет памятник в Карши от построенного в 1935 году памятника В. И. Ленину в янгильском совхозе. В этом небольшом памятнике для выражения той же идеи спиралеобразной эволюции авторы прибегают к решению, напоминающему уникальный в культовой архитектуре Востока минарет аль-Мальвий (то есть «витая, закрученная») в Самаре. Традиция получает новую жизнь. Пропаганда бессмертия ленинизма — такова идея среднеазиатских памятников В. И. Ленину 20-х — начала 30-х годов. Что же касается средств художественной выразительности, то они черпаются из следующих истоков: архитектура и скульптура революционной России, традиции восточной архитектуры и народного искусства.

Такова история первых ленинских монументов в Средней Азии.



Памятник
В. И. Ленину
в Карши.
1934 г.
Рисунок
Ш. Аскарлова



Памятник
В. И. Ленину
в Самарканде.
1924 г.

Искусство народов Крайнего Севера и Дальнего Востока

В. Рафаенко, В. Гуляев

От редакции

Более 400 экспонатов, работы 200 народных мастеров — ненцев, коми, иганасан, долган, хантов, манси, якутов, эвенков, эвенов, чукчей, коряков, удэгейцев, нанайцев, ульчей — разместились на выставке «Искусство народов Крайнего Севера и Дальнего Востока» в залах Научно-исследовательского музея архитектуры им. А. Щусева в Москве. Эта выставка, организованная Министерством культуры РСФСР, была открыта в июле — августе нынешнего года.

Произведения, показанные на выставке, созданы в основном в последние три—пять лет и дают довольно полное представление о состоянии и отличительных особенностях декоративно-прикладного искусства малых народов, населяющих Крайний Север и Дальний Восток. Работы привезены из отдаленных стойбищ и поселков Чукотки, Якутии, Ямала и Таймыра работниками краеведческих музеев, Домов народного творчества и отдельными энтузиастами народного творчества. Выставка показала жизнеспособность и перспективность развития искусства малых народностей Крайнего Севера и Дальнего Востока и те трудности, которые оно переживает в наши дни.

Для многих народов Крайнего Севера и Дальнего Востока, не имеющих и сегодня некоторых развитых форм изобразительного искусства, музыки, театра и литературы, прикладное творчество является одним из средств эстетического освоения действительности. Искусство этих народов — создавших определенный круг утилитарно-декоративных предметов для быта — насыщено большим духовным содержанием, аккумулирует социальный и художественный опыт многих поколений. В его основе — циничное миропонимание. Не поняв особенностей этого искусства, некоторую необычность его образов, нам сегодня будет трудно претворить в современных произведениях его художественные традиции. Черты этого искусства, его содержание сложились в основном в период родового строя. Этому искусству свойственна исключительная близость природе, преобладание непосредственного чувственно-образного познания природы, окружающего мира.

Материал играет в этом искусстве настолько главенствующую роль, что позволяет нам говорить о равном значении как зрительных, так и осязательных ощущений от предмета. Через них возникали ассоциации, обогащающие и углубляющие образ: мягкий, ворсистый мех — это тепло, уют, благополучие. Часто материал — мех, кора, кость — максимально приближает нас к животному образу: капор — головной убор ненки Малоземельской тундры — это шкурка, снятая с головы олененка-пешки, причем места глазниц, рогов и рта акцентируются цветными жгутиками; корякская сумочка — это лапка птицы с сохранением ее когтей; ковер — головки зверей, подобранные в определенном ритме. Орнамент, видимо, и возник на этой основе первичного простейшего повтора природных элементов — головок зверей, шеек уток, копытцев новорожденных оленят и т. п. Повтор — самое первичное обобщение. Причем методология создания образа в начатках других видов искусств в это время была единой, то

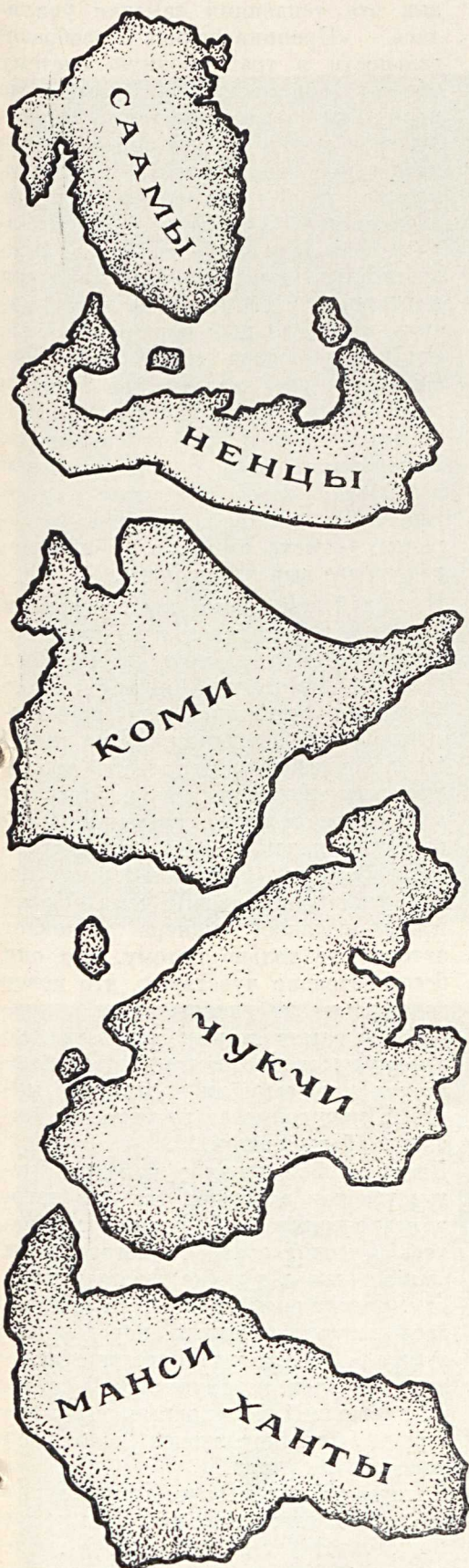
есть единый метод пронизывал все виды творчества: в устном фольклоре — бесконечное повторение одинаковых фраз, кусков, сюжетов, в танце — повтор однообразных движений, в музыке, песне — несколько нот, бесконечно воспроизводимых исполнителем. Это метод. А содержание — в своеобразном представлении о прекрасном. Нравственно-эстетический идеал этого искусства тесно связан с непосредственным восприятием природы, и, прежде всего, животного мира. «Священно первоначально то, что мы переняли от животного мира»¹.

Формы предметов сравнительно однообразны, отработаны временем и подчеркнута утилитарность: одежда, мешки для хранения домашнего скота, некоторые предметы для хранения продуктов и приготовления пищи. Эти изделия покрывались орнаментами, но и он имел определенное практическое назначение, так как был тесно связан с магическими представлениями человека.

Не останавливаясь сейчас на магическом, обрядовом значении орнамента, мы хотели бы подчеркнуть, что он является формой художественно-образного отражения действительности. Человек в то время не знал и не мог знать всех свойств и черт предмета, явления. Деталь, частное, наиболее бросающееся в глаза олицетворяло для него целое: заячьи ушки, крылья чайки, рога оленя, лисий след, зубы щуки обозначали соответствующее животное. Это примитивное, первичное обобщение «по сильному признаку» и было гносеологической основой орнаментального искусства периода родового строя.

Существенный отпечаток на разные виды деятельности человека накладывало родовое сознание. Личность не существовала вне родовой общности, животное — вне группы себе подобных. Орнаментальный мотив, созданный на основе главного, «сильного» признака, выражал род явления, группу предметов². Таким образом, весь строй орнаментального искусства определялся условиями существования человека и уровнем его мышления. Сегодняшний орнамент — это только осколок прежней формы художественного познания. Орнаментальная художественная культура родового общества, которое просуществовало на Севере и Дальнем Востоке вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции, была более ранней ступенью развития искусства по отношению к современному изобразительному и декоративно-прикладному искусству. Это старое прекрасное искусство в силу исторической обусловленности было ограничено в возможностях. Однако оно не застыло в своих формах и в новых условиях подверглось существенным изменениям.

С конца XIX века, с развитием капитализма, в отдаленные районы стали попадать промышленные материалы. Они довольно естественно включились в образную систему местного прикладного искусства и даже значительно обогатили его в тех случа-

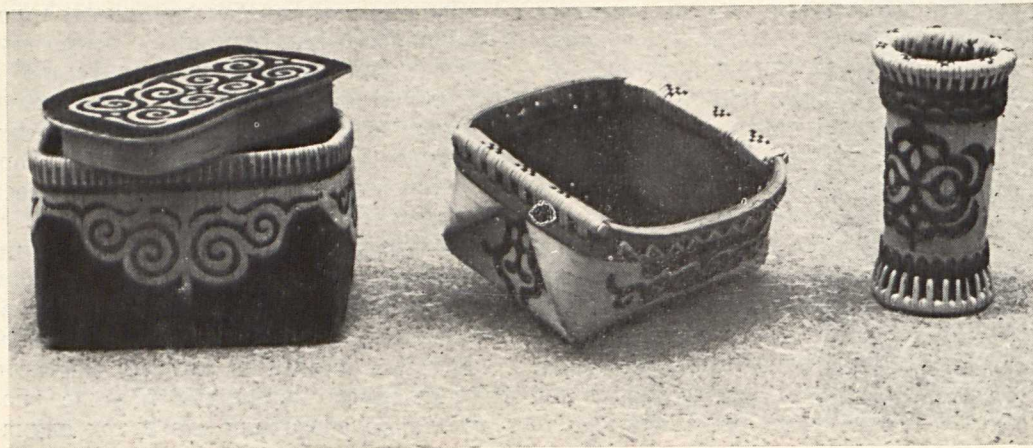
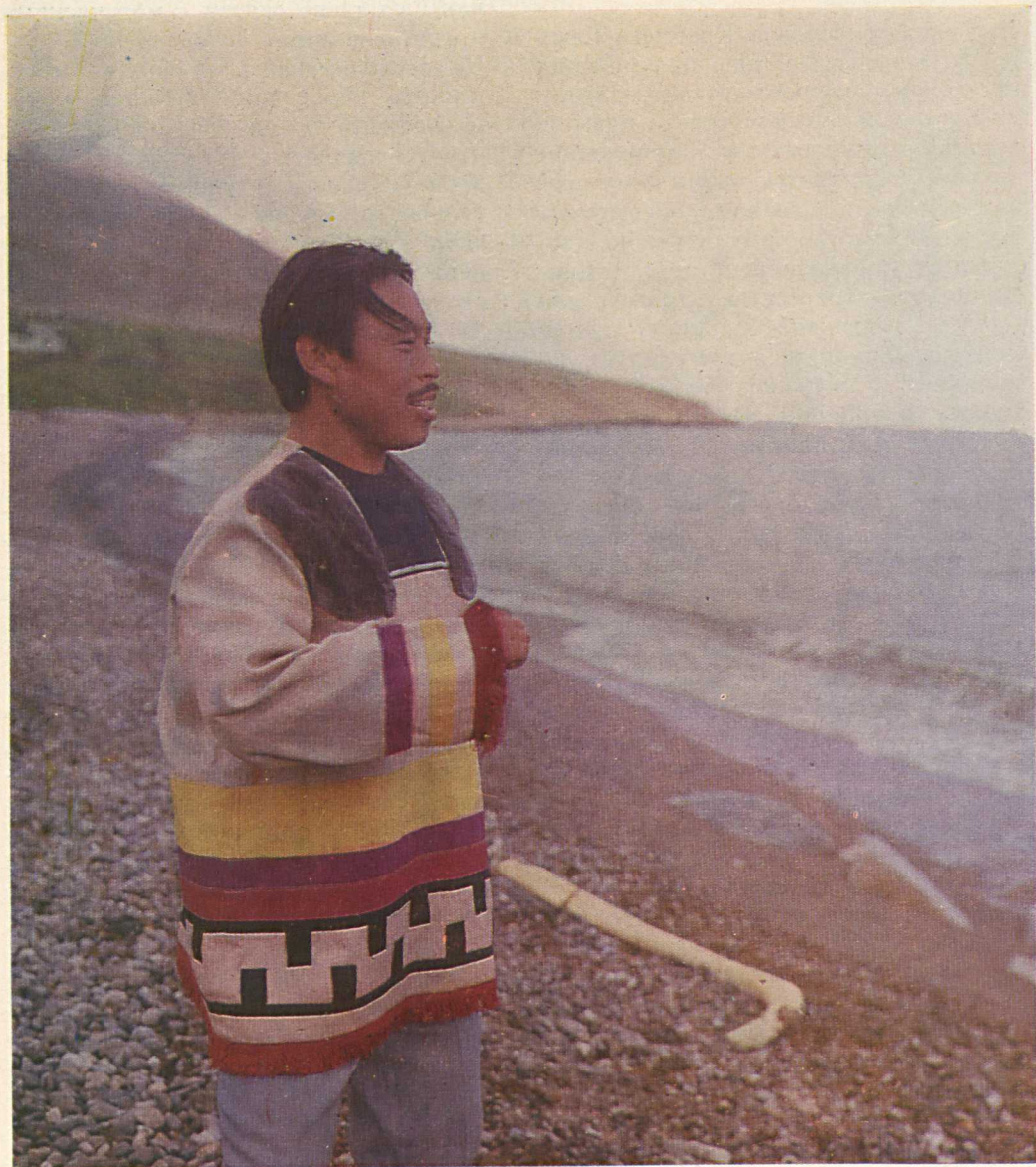




Часть экспозиции.
Летняя женская одежда
хантов и манси.
Сукно, мех

Эскимос-зверобой
М. Иллютак.
Село Нуныма. Чукотка

Берестяные изделия.



ях, когда новое приходило на смену себе подобному. Например, бисер, видимо, прижился там, где прежде в украшении костюма участвовали раковины, перламутровые кружочки; на место оленьей замши — ровдуги пришло сукно, близкое ей по фактуре и именно тех цветов, которые были в какой-то степени сходны с традиционными.

В дальнейшем стремительное разрушение старого уклада изменило самое мышление мастера-художника. Огромное количество новых впечатлений, уже не связанных только с природой, только с животным миром, окружающим человека, требовало новых форм выражения в искусстве. Мастер не мог более удовлетворяться звериным или растительным орнаментом. Все чаще и чаще он стал прибегать к изображению. В наши дни эта тенденция заметно усилилась. «Проникновение» изобразительности в традиционную систему образов орнаментального искусства происходит очень различно. Неумело, если мастер эклектично соединяет новые и традиционные элементы, как это делает, например, хантыйская мастерица Е. Костеркина в коврике с изображением спутника. Исключительно красиво, поэтично, как в коврике А. Федосеевой (Эвенкийский национальный округ) «Олень», где нас поражает виртуозность графического рисунка, чувство цвета и композиции. Но в этой второй работе нет ничего от старого орнамента. Внутренняя связь с традиционным искусством здесь в тонком, одухотворенном чувстве природного материала — меха оленя, в умении передать его выразительность.

В нанайском доме мы встречаем коврики, исполненные в технике аппликации и вышивки, в которых центром композиции является изображение спутников или кремлевских башен. Мастерицы и не пытаются стилизовать их в духе традиционного орнамента; они используют в качестве образцов рисунки из газет и журналов. И показательно, что эти работы они выполняют для себя, для украшения своего дома. Новая изобразительная манера увлекает авторов не только потому, что они бессознательно чувствуют, что новое содержание не укладывается в привычные рамки старого искусства, но преимущественно потому, что изменилось уже само их восприятие мира. А мышление стало более развитым и обогащенным.

Древнее, фольклорное народное искусство как в устной, так и в декоративно-прикладной форме развивалось в тесной связи с многовековым социальным и художественным опытом. Сегодня мы должны рассматривать искусство малых народов как сумму результатов творчества отдельных мастеров, в значительной степени порвавшей те духовные связи, которые были порождены условиями родового общества.

Интереснейшие процессы происходят на наших глазах. О них во многом свидетельствует выставка. Она показывает, как орнаментальное искусство сменяется изобразительным, об-



Женская зимняя одежда
хантов (справа),
ненцев (слева).
Олений мех

Кисет и сумки эвенов.
Вышивка бисером. Якутия.

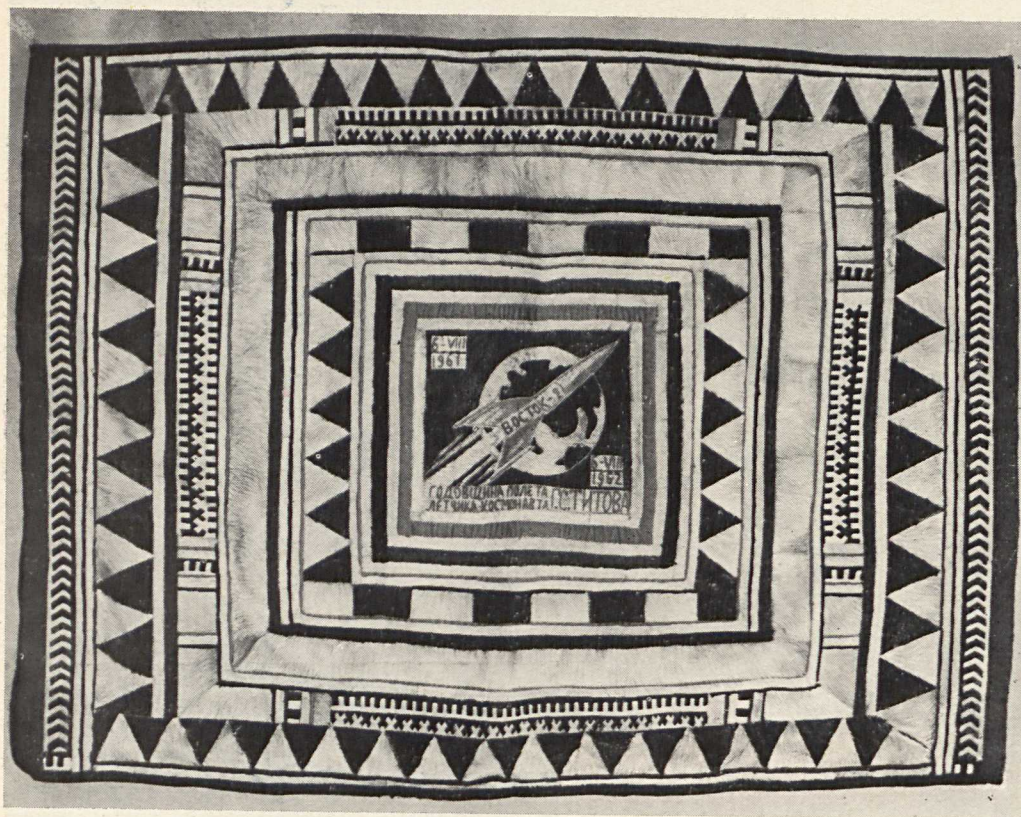
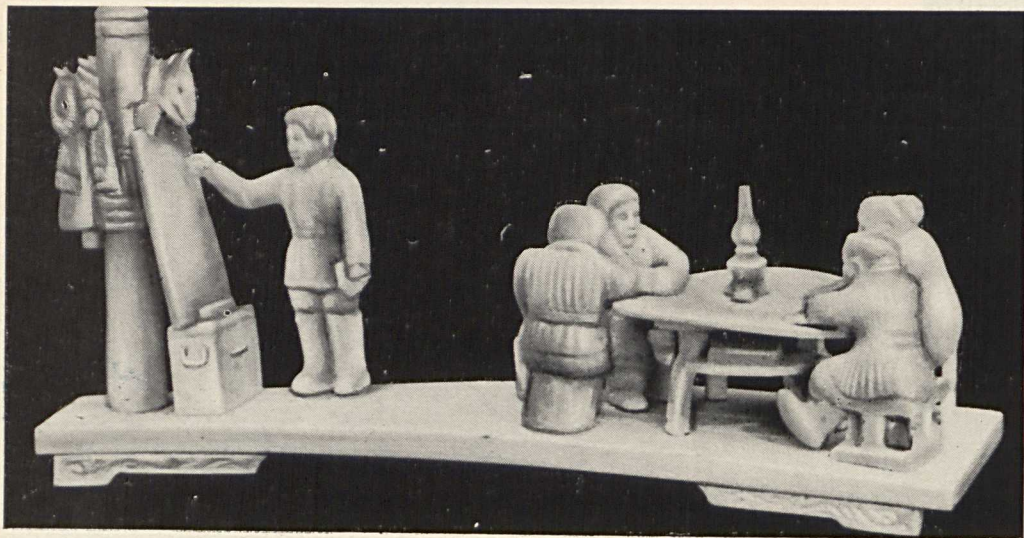
Жительницы села Манилы
Камчатской области
показывают старинный
обряд,
связанный с забоем медведя



Зимняя женская
и детская
одежда нганасан.
Олений мех, ровдуга.
Таймыр

Ненецкие сумки и капор.
Олений мех, мех нерпы,
металлические подвески.
Архангельская обл.





Т. Теютина
Сказка «Куке-Левит».
Гравировка по моржовому
клыку. Чукотка

К. Герасимов
Скульптура «Ликбез».
Мамонтовая кость. Якутия

Е. Костеркина
Коврик. Олений мех, ровдуга,
вышивка нитками.
Ханты-Мансийский
национальный округ

Н. Оленко
Туфли комнатные.
Замша, аппликация.
Хабаровский край

ретаая самостоятельную жизнь. Наряду с широким распространением домашнего ремесла, преимущественно на Таймыре, на Ямале и на Камчатке, складываются творческие коллективы профессиональных художников-прикладников. Мы называем их так не потому, что они получили соответствующее профессиональное образование, а в силу того, что искусство стало для них основной сферой профессиональной деятельности. Это прежде всего имеет отношение к мастерам якутской малой пластики, чукотским граверам и резчикам по моржовой кости. Чукотка и Якутия в значительной степени уже прошли путь к профессиональному декоративно-прикладному искусству. Якутская скульптура из мамонтовой кости — значительный и содержательный раздел советского декоративно-прикладного искусства. При внимательном рассматривании в якутской пластике раскрывается большая художественная выразительность: красота силуэта малорасчлененной и отсюда особенно монументальной формы, мастерство орнаментальной проработки деталей, умение подчеркнуть красоту поверхности материала. Но это касается главным образом формальных элементов. А в содержании — это взволнованный, искренний и глубокий рассказ о самых значительных событиях жизни народа.

Чукотская гравировка по моржовому клыку — это своеобразный раздел традиционного северного искусства. В наши дни его содержание и его форма существенно развились и обогатились.

Наряду с мастерами старшего поколения — В. Эмкуль, Е. Янку и другими — сегодня интересно работает молодежь: М. Генауге, Г. Тынатваль, Т. Печетегина, Л. Теютина и Т. Теютина — уже второе поколение мастеров, выросшее при советской власти. Гравюры, которые они создают на моржовом клыке, стали более повествовательны, более декоративны, богаче по цвету. Они интересны живыми наблюдениями современного быта, конкретностью и особой сюжетной насыщенностью. Несмотря на то, что художники еще молоды, у каждого свой индивидуальный творческий почерк. Опыт Якутии и Чукотки, а также довольно большое



количество удачных работ из других районов свидетельствуют о том, что многообразное и разнохарактерное народное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока путем естественной эволюции, но сохраняя традиционную основу, усиленно развивая изобразительное искусство, оставив область прикладной деятельности профессиональному декоративному искусству.

В настоящее время в организационном плане это искусство «опекают» три ведомства. Во-первых, Художественный фонд РСФСР, который в последние годы предпринимает поистине героические усилия для выявления народных мастеров Севера и Дальнего Востока и активизации их деятельности. Но из благородных и искренних побуждений сохранить то, что обладает максимальной национальной спецификой, нередко консервируют некоторые архаические черты народного творчества, не принимая во внимание реальные изменения, которые это искусство претерпело в советское время.

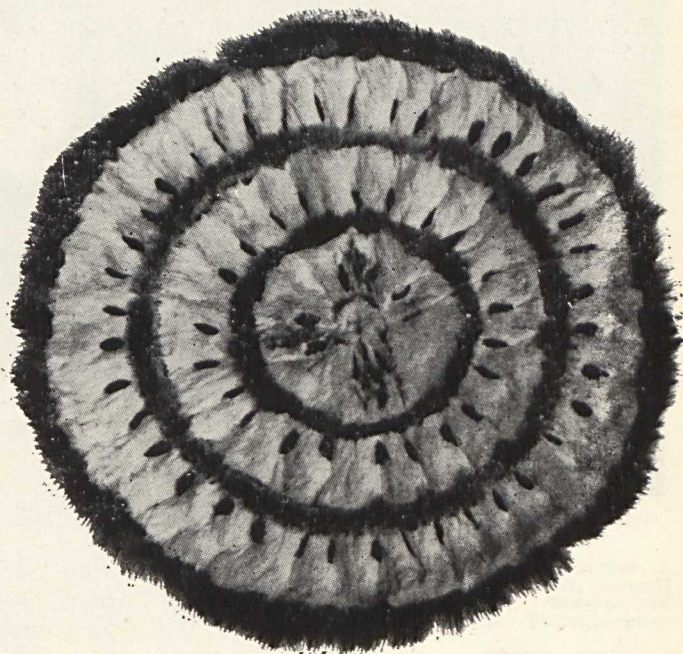
Во-вторых, Министерство местной промышленности РСФСР. Оно рассматривает искусство малых народов Севера и Дальнего Востока как основу для создания на местах промышленных предприятий. В этом деле уже имеется печальный опыт работы якутской фабрики «Сардаана», в ассортименте которой есть все, что угодно, вплоть до байковых лыжных костюмов, но только не произведения искусства. Аналогичный пример — Нарьян-Марский комбинат. Вершина «творчества» этого комбината — кожаные тапочки с кроличьей опушкой. Похоже, что местные органы хладнокровно согласились с угасанием богатейшей художественной культуры. Никаких предложений, никаких шагов по поддержанию народного искусства Ненецкого национального округа!

Наконец, в-третьих, дома народного творчества и краеведческие музеи Министерства культуры РСФСР. Краеведческие музеи — серьезные организации. Но, к сожалению, не везде: некоторые из них заняты собирательской деятельностью, дают заказы мастерам, устраивают выставки. Как весьма положительный пример хотелось бы упомянуть работу Воркутинского, Анадырского, Хаба-

Л. Телютина
«Ярмарка в прошлом
и настоящем».
Гравировка по моржовому
клыку. Чукотка

Е. Казаров
Коврик. Мех.
Хабаровский край

А. Молданова
Кузовок. Береста
Ханты-Мансийский
национальный округ





А. Федосеева
Коврик «Олень». Олений мех.
Эвенкийский
национальный округ

ровского, Красноярского краеведческих музеев. Этого явно мало. Дома народного творчества большей частью относятся к местному народному прикладному искусству как к самодельному, применяя к нему те же методы и те же критерии. Не желая сказать ничего плохого о самодельности как таковой, мы хотим, однако, подчеркнуть, что любительская работа в свободное время не поможет решить проблему сохранения местной художественной культуры народа.

По существу, ни одна из перечисленных организаций не имеет достаточных прав для решения кардинальных вопросов развития искусства малых народов. Здесь, очевидно, необходимы усилия многих специалистов — художников, социологов, искусствоведов, этнографов.

В последнее время эти специалисты в достаточной степени разобрались в проблемах развития народного искусства на Крайнем Севере и Дальнем Востоке теоретически; многое прояснила данная выставка, укрепив нас во мнении, что этот процесс, о котором спорили в научной среде, сегодня протекает стремительными темпами: появились и развиваются на традиционной основе современные виды изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Видимо, настало время переходить к практическим мероприятиям, осуществление которых позволило бы преодолеть переходный период с минималь-

ными потерями традиций и мастерства.

Два вопроса возникают в этой связи: материальная база и художественное образование. Вопросы снабжения материалами, организации мастеров и реализаций изделий не сложно решить при внимательном и заботливом подходе на местах к проблеме развития художественной культуры малых народов.

Что касается образования, то здесь должна быть разумная организация на всех его ступенях, особенно на низшей и средней. Мы имеем в виду художественные школы и училища. Нужно отдать себе отчет в том, что сегодня передача молодежи художественного опыта старыми мастерами затруднена, так как условия жизни на Севере и в Приамурье сделали необходимым воспитание детей, как правило, в школах-интернатах, где затруднено естественное усвоение национальной культуры, навыков изготовления предметов быта.

Уроки труда, которые кое-где посвящены народному искусству, приносят, к сожалению, сегодня не меньше вреда, чем пользы, так как проводятся преподавателями, лишь приблизительно знакомыми с народным искусством.

Воспитывать мастеров народного декоративно-прикладного искусства, равно как и изобразительного творчества, необходимо в специальных художественных учебных заведениях. А в школы-интернаты на уроки труда нужно обязательно приглашать опытных мастериц, может быть, и не имеющих педагогического

образования, но зато в тонкостях знающих народное прикладное искусство. Эта проблема не только не решена, но и не ставится всерьез. Малые народы Севера и Дальнего Востока имеют большую художественную культуру, и их вклад в общее дело развития искусства нашего социалистического общества может быть намного больше, если будут созданы необходимые условия для творческой деятельности народных мастеров.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XXIV, стр. 598.

² Теория первичного художественного обобщения разработана в трудах ряда советских философов и фольклористов. Прежде всего необходимо назвать работы С. Л. Рубинштейна «Исследования по психологии восприятия». Сборник статей. М.—Л., 1948; «Бытие и сознание. О месте явлений материального мира». М., 1957; и др. А также работу К. С. Давлетова «Фольклор как вид искусства». М., 1966

Новые формы древнего искусства

Л. Букатова

Коренные жители Приамурья — нанайцы, ульчи, нивхи, удэе и другие малые народности — имеют высокую древнюю художественную культуру, восходящую к эпохе неолита. Основа этой культуры — богатый красочный орнамент, отражающий в образной форме все многообразие природы Дальнего Востока. Край, где пихта и кедр растут рядом с бархатным деревом и диким виноградом, где в таинственной непролазной чаще зревает легендарный жень-шень, где водятся соболь и горностаи, уссурийский тигр и гималайский медведь, — этот край породил причудливые и сложные орнаментальные формы, буйную мощь и звенящие контрасты цвета. Ажурное кружево этого орнамента подобно переплетающимся побегам лиан и колючих кустарников дальневосточной тайги, среди кото-

рых распускаются цветы и порхают бабочки всех цветов спектра. Завитки незаметно переходят в изящные фигурки оленей и белок, в гибко изогнутое тело лосося, прыгающего через перекаты горной реки, в извивающиеся кольца змей и взметнувшиеся крылья фантастических птиц. Все это составляет роскошный орнаментальный ковер, где ни один изобразительный элемент, ни один завиток не нарушает равновесия целого, той спокойной и величавой гармонии, которая отличает подлинно народное искусство.

Советская власть способствовала возрождению малых народов, обреченных на вымирание в условиях царизма. Электричество, радио, благоустроенные дома, достижения современной науки и техники шагнули в стойбища таежных охотников и рыбаков Амура. Отошли в прошлое голод, эпидемии, долговая кабала у приезжих купцов.

Изменившиеся условия жизни повлекли за собой изменение мировоззрения. Это не могло не отразиться на домашнем ремесле, обслуживавшем все нужды несложного старого быта. Современная одежда вытесняет национальный халат, фабричные посуда и утварь вытесняют самодельную. Вместе с шаманством вымирает культовое искусство.

Но не исчезает стремление народа к прекрасному, и народное творчество, воплотившее вековые представления о красоте, мечты о богатстве и счастье, продолжает жить, изменяться и перестраиваться. Жизнь подсказывает новые сферы применения народного искусства, мастера сами находят новые его формы, соответствующие современному быту. Так наряду с народным творчеством стала существовать художественная самодеятельность, выделяющая авторское «я», так среди народных мастеров распространилось производство уникальных художественных изделий для выставок и в качестве сувениров. Особого внимания заслуживают новые формы изделий, созданные в настоящее время самими мастерами. Это настенные ковры из тканей в технике аппликации и аппликации с вышивкой у нанайцев и ульчей, отчасти — у нивхов; это мягкие комнатные туфли — у всех народностей края. Их выполняют из оленьей замши — ровдуги и тканей, с вышивкой, аппликацией и меховой оторочкой. Это, наконец, различные женские сумочки, портмоне, шкатулки и другие мелкие вещи из бересты, меха, тканей и ровдуги. Встречаются также покрывала, портьеры и наволочки на диванные подушки с аппликацией и вышивкой. Националь-

Статья написана в связи с выставкой «Искусство народов Крайнего Севера и Дальнего Востока».



А. Оненко
Халат женский
свадебный.
Деталь

ным орнаментом начинают украшать современную одежду европейского покроя и народные мастера, и краевой Дом моделей, и некоторые ателье Хабаровска.

Однако подобные эксперименты далеко не всегда бывают удачны (связанные с этим вопросы требуют особого рассмотрения, что не входит в задачу настоящей статьи). Следует лишь отметить, что сам процесс введения народного орнамента и некоторых традиционных форм покроя в современную одежду имеет инте-

лий; обогащение их новыми орнаментальными мотивами и композициями; упрощение некоторых орнаментальных форм и техники исполнения.

Первая тенденция имеет довольно большую историю. В древности всю одежду и утварь делали из природных материалов: кожи и меха животных, рыбьей кожи, бересты, дерева, кости. Естественный цвет этих материалов господствовал в изделиях, причем преобладали молочно-белые, желтоватые или оттенка слоно-

вышивка шелком вытеснила роспись. Мягкая гармония светлых тонов уступила место яркому контрасту цветных тканей, блестящим переливам шелка. Народ создал новые приемы украшения, соответствующие декоративным свойствам тканей, создал искусство, поражающее своей сочностью, нарядностью, богатством форм. Это усиление декоративности, красочности изделий продолжается и в наши дни. Так, например, в конце 60-х и в начале 70-х годов мастерицы стали предпочитать для основно-



ресные перспективы. Это позволяет разнообразить стандартные формы костюмов и сообщает им неповторимый местный колорит. Не случайно уже сейчас удачные образцы таких вещей пользуются большим успехом у населения.

Народное искусство Приамурья переживает в настоящее время сложный переходный период. В нем можно отметить три основные тенденции: усиление декоративности изде-

Т. Бельды.
Халат женский. Х/б ткань, вышивка.

А. Калундзюга
Куртка мужская. Шелк, вышивка. Хабаровский край

вой кости тона рыбьей кожи, ровдуги и бересты. Изделия украшали росписью самодельными красками неярких пастельных оттенков, или аппликацией с такой же окраской. Все это создавало мягкую сдержанную гамму светлых теплых тонов. В искусстве некоторых народностей Дальнего Востока, например, удэге, этот древний колорит сохранялся вплоть до конца XIX века.

Ткани и шелковые нити, широко распространившиеся у малых народов в прошлом веке, внесли свои изменения и в искусство. Ткань вытеснила в одежде самодельные кожи,

го фона изделий яркие разноцветные ткани вместо черных. Еще раньше начали использовать в искусстве росписи акварельные и анилиновые краски, окончательно вытеснившие самодельные. В некоторых случаях это увлечение многоцветием ярких новых материалов приводит к пестроте и перегруженности декором. Но большинство изделий народных мастеров в умелом подборе гармоничных цветовых сочетаний сохраняет чувство меры. Современные изделия обогащаются и новыми орнаментальными композициями. Для них мастера создают новые комбинации тради-

ционных мотивов, соответствующие их форме. Этот процесс связан также с изменением мировоззрения народа. В настоящее время полностью утрачена связь народного искусства с религией. Забываются культовые запреты, разрушаются канонические типы композиций; изображения таких животных, как змея, ящерица, лягушка, связанные в прошлом с шаманством, входят в бытовую орнамент. В новых изделиях появляются и невиданные, запретные прежде мотивы. Например, в работах известной нанайской мастерицы Ольги Бельды еще в 30—40-е годы встречалась орнаментально трактованная морда тигра. Современная нанайская мастерица Анна Оненко ввела в свой круглый коврик женские фигурки в национальных халатах. Выполненные в технике аппликации, как и весь коврик, они удачно найдены по композиции: словно водят хоровод

вокруг коврика. Правда, нарисованы они слишком мелко, с обозначением черт лица и деталей костюма. Такое исполнение фигурок стилистически не связано с окружающим орнаментом, вносит досадный диссонанс в это красивое и по форме, и по цвету изделие.

К новым орнаментальным мотивам в искусстве Приамурья относится и советская эмблематика. Пятиконечная звезда, советский герб, серп и молот особенно часто изображаются в настенных коврах работы нанайских мастериц. Эстетические достоинства этих вещей не одинаковы и, как правило, находятся в зависимости от умения мастерицы связать эмблему с национальным орнаментом. Мастера вводят в орнамент Приамурья также новые мотивы, заимствованные из русского и украинского искусства и переработанные в национальном духе.

Упрощение некоторых орнаментальных форм и техники исполнения тесно связано с появлением новых видов изделий, а отчасти — с использованием новых материалов и приемов их обработки. Народное искусство, создавая новые формы, стремится приспособиться к изменившимся условиям быта, новым вкусам и потребностям. Однако сложные мотивы национального орнамента, сплошным ковром покрывающего традиционные изделия, не всегда соответствуют современному стилю интерьера и одежды. Например, унты, тапочки, женские сумки и т. п. лучше смотрятся, когда они украшены сдержанно и по цвету и по орнаменту. Это относится и к созданию современной одежды, использующей национальный декор.

Имеются упрощения и другого рода: мастерицы отказываются от сложных, трудоемких композиций и тех-



А. Кялундзюга

Пояс с ножнами.
Берестяные изделия.
Хабаровский край

Перчатки и рукавички.
Ровдуга, вышивка

На стр. 22
Коврики меховые.
Хабаровский край

нических приемов ради ускорения работы. Это тоже неизбежный процесс, связанный с современным ритмом жизни, который пришел в далекие поселки вместе с электричеством, телевидением, книгой. К счастью, это не всегда приводит к потере качества. Нередки случаи, когда сложные традиционные формы орнамента в новых изделиях словно расправляются в свободном беге и возникает произведение нового стиля, не менее изящное и прекрасное, чем древние образцы. Примерно так воздействовала на искусство Приамурья швейная машина. Она способствовала замене трудоемкой техники закрепления аппликации вышивкой по настилу — простой машинной строчкой или кантом из белой ткани. Это явление было отмечено у нанайцев еще в начале нашего века известным русским исследователем И. А. Лопатиным.

В настоящее время белый кант, пристроченный на машинке по краю аппликационного узора, чаще всего применяют ульчи обычно для украшения настенных ковров и других больших изделий. Белый кант подчеркивает их цельность, единый ритм и своеобразную монументальность крупных сочных пятен ульчского орнамента. Пристроенные на машинке окантовочные полосы цветной ткани различной ширины можно увидеть в настоящее время в изделиях у всех народностей края. Они везде естественно сочетаются с национальной вышивкой, обогащая изделие дополнительным цветом.

Хорошо приживаются в народном искусстве края (конечно, если используются в меру и не в разрез с

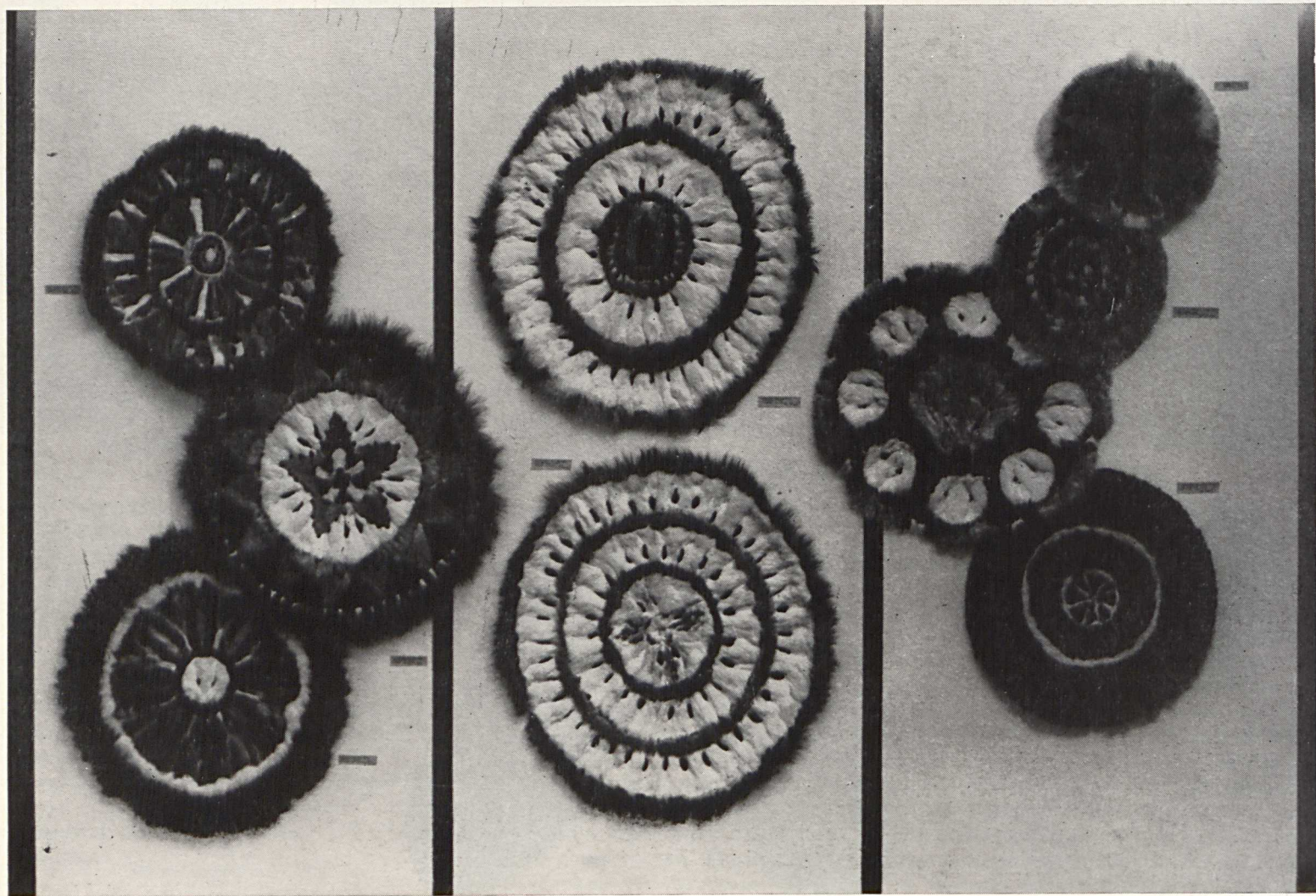
национальными традициями) и такие новые для этого искусства материалы, как фабричная тесьма, кружево и нитки «мулине». Однако как показывает опыт искусства народа Приамурья, применение искусственного меха, различных кожазаменителей и особенно цветной клеенки вместо натурального меха и ровдуги резко отрицательно сказывается на качестве изделий. Применение этих несвойственных народному искусству материалов обычно приводит к огрублению, безвкусице, к упрощению орнамента до такой степени, что он неузнаваемо деформируется и даже исчезает вовсе, уступая место аляповатым цветочкам. Таким вещам, разумеется, не должно быть места не только на выставках — их не должно быть и в быту. Но само их появление симптоматично и внушает тревогу за судьбы народного искусства.

На сложном современном переходном этапе народное искусство края нуждается в большом внимании и поддержке местных организаций, в тонком и умелом художественном руководстве. Здесь много разных нерешенных проблем, и особенно остро стоит вопрос о преемственности традиций. Художественными традициями владеют мастера в основном преклонного возраста, а молодежь их почти не знает. Это угрожает полным исчезновением прекрасного народного искусства уже в недалеком будущем. Сейчас это искусство существует и продолжает развиваться, несмотря на большие потери (например, почти полное исчезновение художественной обработки дерева). Как видно из всего сказанного, опы-

ты по созданию новых форм изделий, соответствующих современным условиям, не всегда дают положительные результаты. На наш взгляд, это вполне закономерно, так как создание нового — исключительно сложный процесс, требующий от мастера большой одаренности и творческой инициативы. Ведь весь багаж традиционных навыков оказывается подчас бесплодным перед новой формой, с которой требуется связать традиционный декор.

Несмотря на все трудности и неудачи, все же очевидно, что именно новым видам изделий, новым современным формам народного искусства принадлежит будущее. Как ни прекрасен национальный халат и другие традиционные изделия, они неизбежно уходят из жизни, занимая место в музеях или в художественной самодеятельности. Но остаются и украшают современный быт модернизированная национальная обувь, настенные ковры, берестяные шкатулки и т. п. изделия.

Для того, чтобы эти прекрасные вещи, которые восхищают нас на выставках, обрели новую жизнь, видимо, мало поддерживать творчество отдельных мастеров, создающих уникальные традиционные изделия. Необходимо, чтобы эти богатые древние традиции были подхвачены молодым профессиональным декоративно-прикладным искусством края, которое только начинает развиваться. Но его благодатный источник — это традиционное наследие. Только используя его, можно возродить прекрасное искусство малых народностей Приамурья в новых формах.



Язык и метод художественного проектирования

В. Глазычев

Композиция —
исходный уровень
формирования языка
проектирования.
Отработка структуры
промышленного агрегата

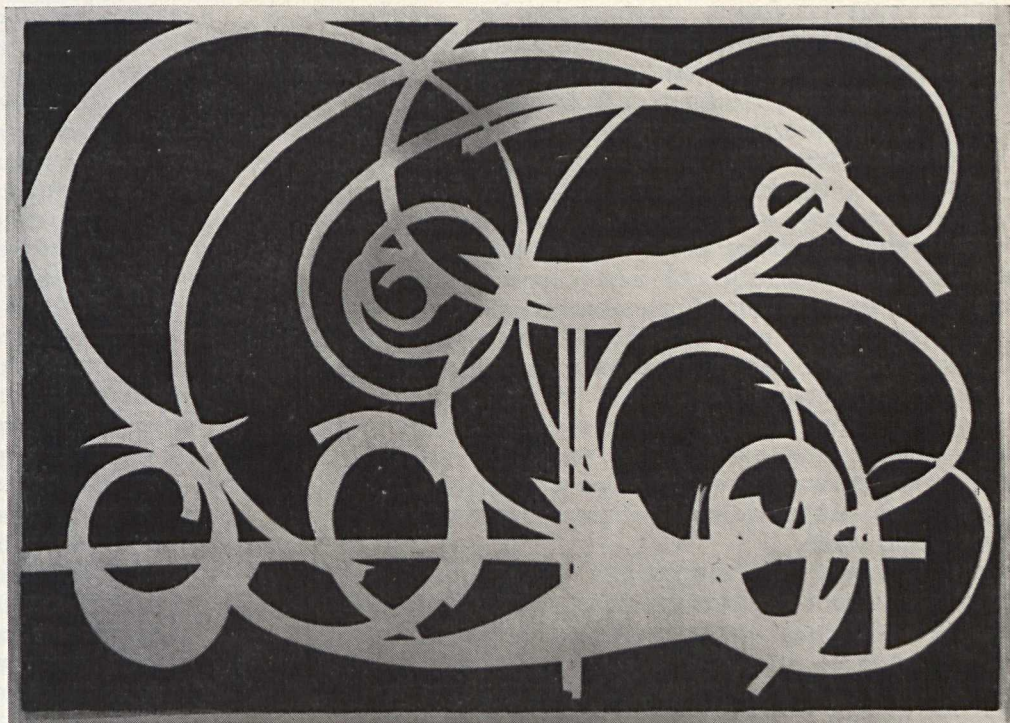
От редакции

В нашем журнале в течение многих лет ставятся проблемы методики художественного проектирования (см., например: Е. Розенблюм, «4 дизайна», 1966, № 1; «Открытая форма», 1969, № 8; О. Генцаретский, «От метода к теории», 1968, № 12; Л. Новикова, «Художественное проектирование в системе дизайна», 1972, № 8).

Из этих публикаций известно, что в течение нескольких лет дизайнеры-практики, педагоги и теоретики развивают художественное проектирование как школу дизайна, в которой практика, художественный эксперимент и их теоретическое осмысление не отделяются друг от друга.

Однако неизбежно наступает момент, когда количество накопленного опыта не поддается только прежней форме осмысления: происходит обособление собственно методологических исследований от непосредственной практики.

Редакция обратилась к специалистам в области методики художественного проектирования В. Глазычеву и М. Конику (см. стр. 36) с просьбой рассказать об этом процессе.



Формирование дизайна в нашей стране вызвано в большей степени культурными, чем экономическими причинами. Задачей дизайнера по-прежнему остается: приводить предметно-пространственное окружение человека к его, человека, ожиданиям, представлениям, вкусу.

Эта по видимости простая задача, превращаясь в профессиональную, оборачивается рядом вопросов: какого человека? что такое его предметно-пространственное окружение? с какой целью приводить? какими средствами?

Субъективные ответы на любой из этих вопросов — творческая концепция; объективные (когда их удастся получить) — это научная теория. Перечисление вопросов уже содержит разные типы знания о дизайне.

В этой статье собственные попытки автора разобраться в решении конкретных проектных задач приняли форму рабочей гипотезы. Краткость статьи заставляет максимально сжать изложение гипотезы, отказаться от обоснований, от иллюстрирования примерами.

1. Лет восемь назад, интуитивно утверждая существование «художественного проектирования» (арт-дизайна) как особого вида творческой деятельности, мы получили достаточное основание для развития экспериментального проектирования — для делания арт-дизайна, но не его изучения.

2. Исследовательская задача осложняется тем, что, интуитивно утверждая наличие **особого метода**, мы (столь же интуитивно) утверждали общность композиционных средств между арт-дизайном и собственно искусством. Более того, развертывая опыт художественного проектирования, мы исходили из убеждения, что композиционные средства вырабатываются в «чистом» искусстве, а лишь затем заимствуются из него и преобразуются арт-дизайном в один из элементов общего фонда художественно-проектных знаний.

3. Однако, как показала практика художественного проектирования, формирование метода арт-дизайна приводит к выработке его особых средств, не связанных с искусством (по крайней мере, прямо) и используемых только в деятельности дизайнера. Наша первичная схема только тогда приобретает необходимую полноту, когда включает наряду со средствами искусства, средствами дизайна, методом дизайна еще и принципы арт-дизайна. Именно принципы определяют собой формирование метода, характер и полноту использования средств искусства и выработку собственных средств. Очень важно заметить, что принципы формируются как идейно-творческая программа **вненаучным образом** — так же, как вненаучным образом определяются цели в научных исследованиях. Нам здесь достаточно констатации, что в школе художественного проектирования эти принципы есть и собственно исследовательская и конструктивная теоретическая работа начинается после их четкого сведения в форму творческого кредо.

С этого момента и только при условии его осознания и отделения от «технического» содержания деятельности открывается возможность проведения исследований внутреннего строения «мира», построенного в соответствии с принципами арт-дизайна.

4. Итак, есть набор принципов как систематизированное кредо, есть средства искусства, есть некоторые средства дизайна, выработанные в процессе экспериментального проектирования и его осмысления, есть интуитивно ощущаемый метод — как упорядоченный способ использования средств в зависимости от типа задачи. Есть интуитивно очевидное отличие метода арт-дизайна от других проектных методов.

Теоретическая задача заключается в замещении **интуитивной очевидности** знанием, которое может передаваться в виде текстов и демонстрационных методик. Важно видеть, что между выделенными выше абстракт-

циями метод дизайна — средства дизайна — средства искусства должно устанавливаться определенное формальное взаимодействие, как минимум, логически непротиворечивое. Но реальный эквивалент этого взаимодействия не может осуществляться в вакууме.

Поле взаимодействия лишь тогда и постольку является реальностью (взаимодействие может действительно осуществляться), если удастся выявить носитель взаимодействия. Мы имеем основания предположить, что носителем взаимодействий между принципами, методами и средствами в ткани художественно-проектной деятельности является **особая языковая реальность**.

5. Мы не можем еще сегодня добиться полной ясности понимания природы языковой реальности художественного проектирования (и сомнительно, что когда-либо сможем этой полноты достичь), но уже то, что удалось выявить, позволяет провести строение художественно-проектного «мира» по крайней мере достаточно последовательно.

Художественное проектирование — деятельность, осуществляемая в языковом поле, образуемом, во-первых, словами («форма», «доминанта», «образ» и т. д.) и, во-вторых, — визуальными образами (сюда входит увиденное на улице, в журнале, в кино, на выставке). Все это вместе — особая реальность; ее материал и структура принципиально поддаются специальному исследованию.

Первый слой такого исследования образуется рефлексивным анализом, то есть работой самого проектировщика по осознанию и систематизации собственных шагов в решении проектной задачи. Такая рефлексия неполно и иллюзорно отражает действительность мыслительных процессов, и этот безжалостный закон мышления обойти невозможно. Но она решительно необходима, поскольку другого исходного материала для исследования здесь просто нет — продукт деятельности (внешне воспринимаемая изобразительная форма проекта) является лишь поверхностным и резко искаженным отпечатком деятельности, действительно приводящей к его появлению. Глубина «чтения» проекта, проникновения в методику проектирования зависит от уровня и направленности профессионального знания «дешифровщика» — она так или иначе замыкается на индивидуальном знании своего профессионального «я».

Второй слой — это уже конструктивная работа по преобразованию материала рефлексии средствами методологии. Иначе говоря, дизайнер-исследователь (методист) составляет «картотеку» языковых средств (каковыми являются слова и «картинки») и раскладывает свои «карточки» до тех пор, пока между их группами не проявятся структурные взаимосвязи.

Третий слой — подключение средств логики «рефлексивных игр», с помощью которых удастся описать ту особую деятельность, где дизайнер, например, проектируя радиоприемник, поочередно пытается вообразить себя в роли заказчика, инженера, покупателя, критика — во всех возможных ситуациях. Уже сейчас не подлежит сомнению, что всякое описание художественно-проектной деятельности средствами только формальной логики, без анализа сложной рефлексивной игры внутри проектных процедур, обречено на неудачу.

6. До настоящего времени нам удалось несколько продвинуться еще только во втором слое исследований, то есть выявить несколько «диалектов», непосредственно связанных с **группами операций** художественного проектирования.

Сейчас уровни объективной разработанности этих

«диалектов» существенно различны, а взаимосвязи между ними пока еще удастся наметить весьма условно.

Блок средств арт-дизайна, являющихся заимствованными и переработанными средствами искусства, обслуживается «языком» чистых композиционных моделей, где движение смыслов осуществляется без прямого посредства понятийного аппарата дизайна (художник художнику может изобразить вопрос и получить ответ в рисунке, объемной или плоскостной композиции, не прибегая к помощи слов). Формальный анализ, формальный синтез, формальные преобразования осуществляются здесь **по видимости** непосредственно в **изобразительном языке** композиционного моделирования ситуаций.

Значит ли это, что такой изобразительный «язык» действительно независим от понятийного мышления?

С нашей точки зрения, нет. Здесь можно сослаться на принятую сегодня в лингвистике гипотезу «метаязыка», согласно которой смысл, заключенный в словах и образах, не сводится ни к словам, ни к образам, а лишь переносится ими, существуя в особой мыслительной реальности. Так и у нас: в каждом единичном случае каждый шаг решения композиционной задачи автоматически, неосознанно подключается к оперативным блокам некоего «художественно-проектного метаязыка».

Однако дизайнер не ограничивается в своей деятельности только чисто художественными языковыми средствами. Он подбирает к ним определенные эквивалентные понятия, используя слова быденного языка, искусствоведческие термины и научные категории. Все это вместе можно описать как особый «язык 2».

В настоящее время он тоже не имеет проявленной упорядоченности и скорее представляет собой набор профессиональных символизаций: знаки средств (модульная сетка, например), знаки операций и их составных шагов (выявление доминанты, соподчинение композиционных слоев и т. п.), знаки целостных композиционных систем, обладающих внутренними закономерностями (к примеру, «театр» — что означает отношения между зрителем и действием, пространственно отчужденным от зрителя).

Как показывает опыт, несмотря на недостаточную упорядоченность (в сравнении с «языком 1», выращенным композиционной культурой искусства), при достижении известного минимума профессиональной культуры и в рамках проектной школы оказывается возможным «замещать» решение композиционной задачи в «языке 1» ее «переводом» на «язык 2».

Есть основания полагать, что этот «перевод» (по сути, построение параллельного «текста») становится возможным благодаря установлению обратной связи «1—2» через метаязыковой уровень арт-дизайна. В пределах сохранения тождественности смысла принципиальные решения композиционных задач могут осуществляться в словах, так как понятия «языка 2» аккумулируют проектный опыт.

Иной вопрос, что это принципиальное решение еще должно быть снова переведено на «язык 1» для его разработки в проект, композиционной и формальной конкретизации в средствах проектной графики.

7. Следующий «диалектный» слой порожден тем, что арт-дизайн ни в коей мере не может быть сведен к чисто композиционной деятельности. Языки «1, 2» вместе с синкретическими языковыми формами быденного сознания достаточны для деятельности в чистом искусстве, но не могут обеспечить профессиональное проектирование. В нем художественная задача может вообще не ставиться непосредственно,

возникая уже в ткани проектирования как следствие движения в композиционном «языке 1». В проектную игру включены несколько ролей: дизайнер, заказчик, потребитель; затем вторичные отражения этой картины в сознании каждого из участников игры и (говоря уже только о дизайнере) отражение этого отражения в проектном мировоззрении в целом и конкретной проектной ситуации в частности.

Это обстоятельство включает в языковое поле взаимодействия, с одной стороны, «обыденно-технический диалект», в котором формулируются задания, а с другой — обыденный естественный язык потребителя. Это постоянно заставляет дизайнера обновлять особый «язык», который можно назвать **оперативным** диалектом, так как именно в нем осуществляется коммуникация с заказчиком, конструктором, потребителем. Это особый «язык 3», через который диалекты заказчика и потребителя замыкаются на метаязыковой уровень арт-дизайна и уже через него — на языки «1; 2».

8. Таким образом, на первичной стадии анализа мы можем выявить, по крайней мере, пять диалектных горизонтов, которые в совокупности образуют материал «поля» художественно-проектных взаимодействий. Мы говорим о «диалектах» потому, что они не приобрели необходимой степени грамматической упорядоченности и используют слова обыденного языка для выражения собственных специфических смыслов.

9. Обсуждая проблематику языкового поля художественного проектирования, мы получили возможность на новом уровне ответить на два принципиальных вопроса: о методе арт-дизайна и о различиях между ним и художественным конструированием.

Мы можем отличить инженерию форм (художественное конструирование в понятиях «технической эстетики») по преимущественному использованию обыденно-технического диалекта с частичным использованием языков «1» и «2».

Арт-дизайн в своей высшей профессиональной форме осуществляет операции в «языках 1—2», разрабатывая решение в «языке 3» — языке психологических операций. В реальности, в силу того, что еще не приходится говорить о строгой профессионализации дизайна, арт-дизайн охватывает все языковые горизонты, минимально затрагивая обыденно-технический «диалект».

Мы получили возможность представить рабочее определение метода художественного проектирования как направленную «челночную» рефлекссию (вообразим себе названные языковые горизонты как нити основы, между которыми сует «челнок» — **смысл**) в нескольких слоях.

Это **направленная** рефлексия, так как художественно-проектная деятельность в каждом единичном случае носит целеполагающий характер. Это «челночная» рефлексия, так как решение целостной художественно-проектной задачи строится из нерархизированных макроопераций и спонтанных микроопераций, каждая из которых охватывает как минимум пару языковых слоев, названных выше.

10. В нашу задачу не входит обсуждение здесь самих средств художественного проектирования. Что касается действительного движения по «языковым слоям», то не исключено, что их взаимная подчиненность устанавливается в ткани конкретной проектной задачи.

Необходима специальная работа по упорядочению языковых слоев, по перекристаллизации аморфного словаря арт-дизайна в ряды взаимосвязанных понятий. Сейчас известны лишь отдельные очаги такой кристал-

лизации. Ясно, например, что движение должно осуществляться с двух сторон одновременно: от уровня «3» к уровню композиционных операций «1» и обратно.

11. По мере разворачивания понятийных рядов в соответствии с языковыми слоями могут открываться категории, отработка которых имеет принципиальное значение для профессионального становления арт-дизайна. Только после завершения мы получим возможность на новом уровне вернуться к вопросу о методе художественно-проектной деятельности. Это, впрочем, отнюдь не означает паузы, бездействия. Само по себе оформление и упорядочение художественно-проектной методологии имеет конструктивный смысл: оно дает экспериментальному проектированию методический каркас, задает ему внешние по отношению к глубинному содержанию деятельности нормы и правила проектной игры.

Метод художественного проектирования отрабатывается в спорах — по традиции на лестнице Дома творчества «Сенеж»



Валерий Малолетков

Ю. Платонова

Валерий Малолетков, недавний выпускник МВХПУ (б. Строгановское) — приверженец «первозданной чистоты» керамики. Он работает в шамоте и фарфоре без глазури, сдержанно вводит цвет — в основном как дополнение, развивающее и выявляющее скульптурные качества, подчеркивает природу крупнозернистой или гладкой и хрупкой массы. Грубоватый шамот он переводит в обобщенно-лаконичные, округлые изображения, пластично-тягучий, податливый, быстро застывающий фарфор лепит в приеме *à la prima*. Устойчивая статика материальных форм шамота противопоставляется неожиданной динамике изделий из фарфора. Тонкие фарфоровые пласты заворачиваются складками плаща, полями треугольной шляпы, раскрываются растресками валторн. В «Хоккеистах» сама масса вспенилась энергичными объемами сильных тел, передавая накал спортивной хватки. В своих первых работах, построенных на противопоставлении свободного однотонного рисунка гладкому фону, — в изразцах «Новые и старые города Волги» для Дворца пионеров в Калинин (диплом), в сериях тарелок «Музыка», «Цирк» В. Малолетков более склонен к графическому, чем к живописному решению. Выявляя характер материала, он постепенно приходит к подчеркиванию фактурных особенностей керамики в своих пластических композициях.

Увлекаясь историей, архитектурой, музыкой, художник обращался и к соответствующим цитатам гончарного искусства — русской керамики, майолики Врубеля, древнегреческой вазописи, сюжет и его воплощение были откровенной реминисценцией прошлого.

Это пристрастие к «вещному миру» позже привело Валерия к созданию своеобразных керамических натюрмортов, героями которых стали старый бабушкин утюг, керосиновая лампа, уютные мягкие кресла, громоздкий рояль, изысканно вытянутые скрипки. Вплавленные в вогнутую форму блюда или плоскость листа, эти обыденные вещи реальны и одновременно выдуманы. Подобно действующим лицам андерсеновских сказок, они одухотворены и персонафицированы, как производные человеческих характеров и судеб. Покой вещей лишь мнимый, при внимательном рассмотрении они оказываются пронизанными движением — порыв ветра вздыбил занавеску, покачнулись стенные часы, чья-то невидимая рука сдвинула стул, сбросила покрывало. Чье-то присутствие постоянно аранжирует предметы, варьируя одни и те же компоненты в различных сочетаниях. Разрозненные детали обстановки в результате соединяются в образ человеческого бытия, немислимого без этого движения.



В. Малолетков
«Хоккеисты». Фарфор

В. Малолетков
«Натюрморт». Фарфор, шамот



В. Малолетков
«Полночь. Метро». Шамот

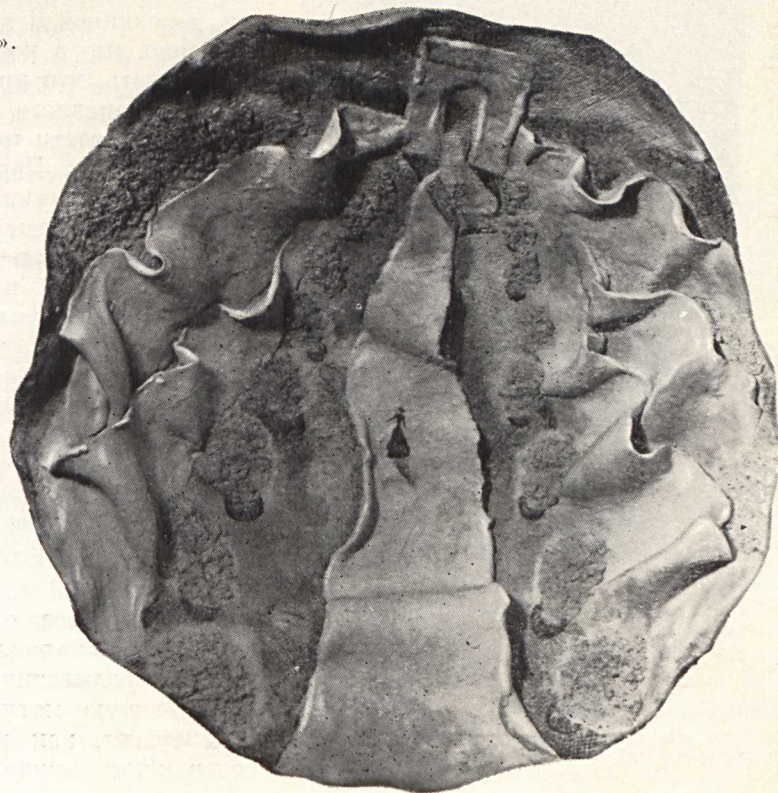


Романтик вещи, он и в портретном жанре продолжает эту линию, предпочитая возвышенных персонажей из литературы и истории. Изображая их в контексте со средой — предметным миром или пейзажем, он сочетает историческую достоверность костюма и интерьера с явной выдуманностью облика «портретируемого». Так возникают несколько стилизованные картины прошлого — хрупкие белые рельефы-портреты, где убранство не менее многозначно, чем изображаемое лицо. В современности привлекает Малолеткова острота и нежность человеческих взаимоотношений. Жанровые композиции «Трамвай», «В метро», серия «Воспоминания» (о солдатской службе) — это лирические рассказы о жизни современника. Панно «Трамвай» — четверостишие, закомпонованное в виде фигурного изразца.

Контрастом к интерьерам и натюрмортам воспринимаются динамичные, смело завязанные спортивные и урбанистические композиции В. Малолеткова. Круглые тарелки и прямоугольные плиты превращаются в обширные пространства, перерезаемые лентами дорог и движущимися фигурками («Лыжная гонка», «Скачки»). Порой рельефы переходят в круглую скульптуру, в сложные пространственные построения, резко выделяющиеся на плоскости стены. Распластан причудливым гигантским цветком купол парашюта с приросшим к сердцевине спортсменом — единый организм в стремительном полете («Парашютист»). Сталактитом вырастает из серой глины город — объемные массивные сооружения, плотными скалистыми уступами сомкнулись дома, расступившись аркой-пролетом; неторопливо идут по мрамору пола в глубь метро двое влюбленных, и женщина, как добрый слугитель, приоткрыла занавеску в чью-то молодость и любовь («Полночь. Метро»). Эта, как и многие другие последние работы Валерия, разворачивается не на плоскости, а в пространстве. И до этого он строил действие в глубину, лишь криволинейной поверхностью блюда или плоскостью листа с загнутыми краями ограничивая перспективу. Ясно обозначалась сценическая площадка, замкнувшаяся стеной. Теперь от рельефа и горельефа Малолетков приходит к круглой пластике. Роспись по-прежнему только акцентирует формы и перспективные сокращения (серия «Аэрофлот»). Здесь пока еще не все органично — порой излишняя литературная подробность дробит изображение, иногда живопись дисгармонизирует со скульптурными элементами. Но художник настойчиво продолжает искать оптимальное выражение мысли в материале. Он говорит: «В основе современной керамики должна лежать не отвлеченно декоративная красота предмета. Сейчас поиск идет в глубину, в психологию, в образ». Трудная задача, которую поставил перед собой Валерий, не может решиться быстро. Но его счастливая неуспокоенность — залог дальнейших успехов.

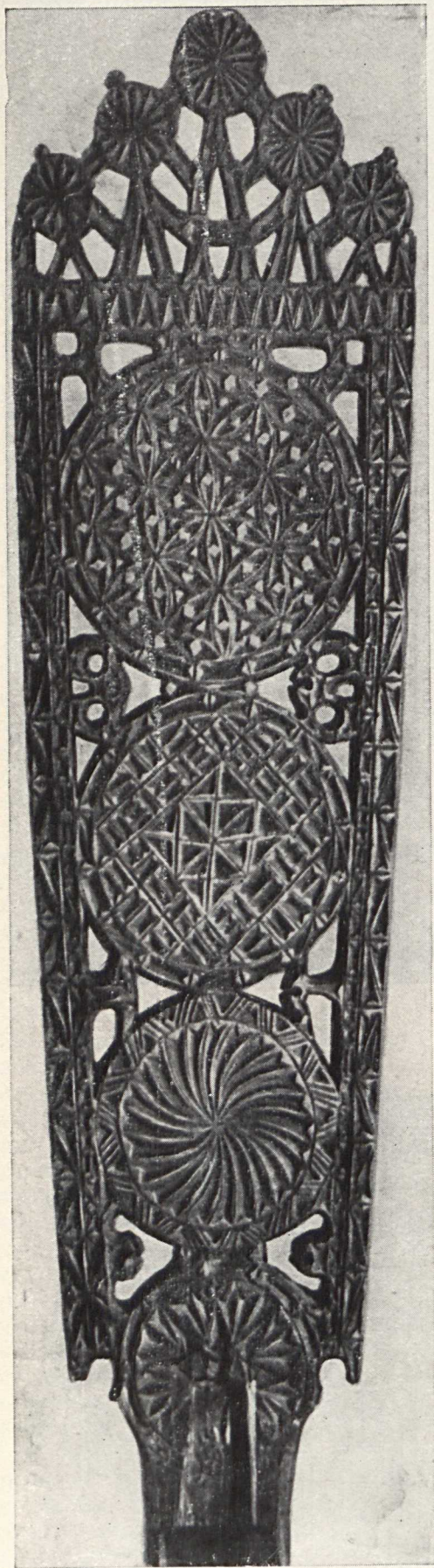


В. Малолетков
«В парке». Фарфор, шамот



В. Малолетков
«Триумфальная арка». Фарфор, шамот

Многозначность содержания



У некоторой части ученых существует мнение, что вопросами семантики народного искусства до сих пор занимаются только археологи и этнографы, они почти не изучены нашими искусствоведами, и во всем, что касается генезиса и смыслового значения архаических мотивов русской народной вышивки, историки народного искусства опираются исключительно на дако-сарматскую теорию В. А. Городцова. Но древние мотивы, дошедшие до нас в узорах русской народной вышивки, далеко неисчерпываются только трехчастными сценами с центральной женской фигурой и всадниками по ее бокам, о которой преимущественно говорил Городцов в своей работе «Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве»¹. Архаические мотивы русского народного орнамента имеют гораздо более глубокие корни.

К настоящему времени ученые разных стран проделали огромную работу по выявлению первоначального смыслового значения, магического в своей сущности, таких основных, широко известных в орнаменте разных народов мира, элементов и мотивов, как ромб, круг, волнистая линия, женская фигура, древо жизни, птицы, кони, всадники, олени и т. п. Эти мотивы, когда-то отражавшие представления древних народов о могущественных силах природы, В. С. Воронов образно назвал «озими народного искусства». Они-то и образуют основной первичный пласт сюжетники русской народной вышивки, узорного ткачества, резьбы по дереву, деревянной и глиняной игрушки. Конечно, ни в коем случае нельзя утверждать, что происхождение всех образов народного искусства XIX века можно свести только к этому древнему пласту. Народное творчество постоянно обогащалось новыми мотивами и изображениями, отражало изменения в эстетических идеалах создавшего его народа. Однако в народном орнаменте XIX века продолжали жить и отзвуки седой древности так же, как в народных песнях, сказках, обычаях и поверьях. Работы археологов — это тот фундамент, без использования которого не может строиться ни одна серьезная работа искусствоведческого характера по русскому народному искусству.

Однако в вопросе о том, какой смысл вкладывали народные мастера XIX века в орнаментуку своих изделий, включающую мотивы древнего происхождения, как понимали они их содержание, существуют большие

расхождения. Л. А. Динцес и В. А. Фалеева ограничиваются констатацией: «Да, древние мотивы дожили в народной вышивке до XIX века»². Б. А. Рыбаков и целый ряд других ученых считают, что магические функции архаических мотивов орнамента уже давно исчезли, а мотивы эти продолжали существовать в застывшей традиционной форме или переосмысливались в жанр³. Такого же мнения придерживался и В. С. Воронов: «Живой реализм пришел на смену мертвому символизму и чистой формальности»⁴. И. Я. Богуславская в докладе на VII Международном конгрессе антропологии и этнографии и в книге «Русская народная вышивка» также утверждает, что первоначальный смысл архаических мотивов давным-давно забылся и они трансформировались в сторону чисто орнаментального узорочья, в сказочные или бытовые сцены⁵.

И, наконец, в высказываниях М. А. Ильина и в неизданной работе Н. Т. Климовой о сюжетах русской народной вышивки, на которую он ссылается («ДИ СССР» 1973, № 7), проводится мысль о том, что русское народное искусство XVIII—XIX веков есть порождение только этих столетий, никаких связей с прошлым оно не имеет и источником его мотивов является природа и непосредственные впечатления от окружающих крестьянскую женщину событий. Конечно, то, что Климова проследила отражение в ряде сюжетов народной вышивки различных обрядов и праздников, бытовавших в старой русской деревне, — ее несомненная заслуга. Примеры конкретного сходства отдельных элементов народного орнамента с теми или иными видами растений, а также поиски отражения различных видов городского костюма XIX века в одежде женских фигур на вышивках представляют большой интерес, но подчас сводят задачи народного искусства к «портретированию» действительности, что значительно обедняет его содержание.

Ближе всех к раскрытию содержания народного русского искусства подошел в одной из своих последних работ В. М. Василенко⁶. В противовес апологетам народного искусства как чистого узорочья Василенко говорит, что «народные крестьянские вещи выделяются своей наполненностью содержанием. Под ним понимается не столько внешний сюжет или тема, сколько внутренняя суть произведения искусства, раскрывающаяся при его восприятии». Причем он правомерно относит это не только к изображению, но и к геометриче-

скому орнаменту: «Декоративные образы народного искусства проникнуты для крестьянина большим и серьезным смыслом. Украшая, они одновременно говорят ему о многом и «привлекают» счастье, обещают «защиту», помогают в жизни». Василенко безусловно прав, когда утверждает, что в народном искусстве надо искать не реализм изображения, а реалистичность, правдивость настроения.

О том, насколько древние космогонические образы были в чем-то еще близки и понятны русским крестьянам не только в XIX, но даже и в XX веке, говорят нам материалы и наблюдения В. М. Вишневской, многие годы изучавшей искусство русского Севера. Объясняя содержание старинных тотемских и устьянских прялок с трехгранномычатой резьбой, местные жители называли их, ставшие для данной техники классическими, композиции — «солнце со светилами», «солнце над волнами», «солнце с городами». Во время моей поездки в Псковскую область в одной деревне хозяин ни за что не хотел продать уточку-солоницу, потому что без нее «дом оскудеет».

Что же касается вышивки, то тут, на первый взгляд, многие из упомянутых выше исследователей оказываются правы. Прямое первоначальное значение старинных узоров оказывается забытым. Деревенские жительницы обычно затрудняются объяснить содержание тех или иных сюжетов и мотивов или дают им случайные названия, часто разные в различных районах. Только ромбические узоры они кое-где называют «круговыми» (ромб, как и круг, — древний символ солнца), что зафиксировано в целом ряде этнографических материалов и подтверждено моими личными наблюдениями.

Однако, вышивая традиционные узоры, мастерицы все же отчасти верили в их заклинательную силу, в то, что они приносят счастье и благоденствие. Чем же иначе можно объяснить постоянную приверженность деревенских вышивальщиц к определенному кругу мотивов и неизменное повторение этих мотивов, особенно на предметах, связанных со свадебными обрядами? Почему на вышивках никогда не изображались такие животные, как корова, кошка, собака, с которыми крестьянки постоянно встречались в своей повседневной жизни? Почему вместо хорошо известных им домашних животных, а также медведей, волков, зайцев они изображали сказочных пав, сиринов, барсов, единорогов? Очевидно, для этого была какая-то причина.

Конечно, и окружающий пейзаж, и жизнь, непосредственно наблюдаемая мастерицами, в какой-то степени находили свое отражение в сюжетике их произведений, в трактовке тех или иных мотивов. Старое уживалось в народном искусстве с новым, причем не только с его внешней, изобразительной стороны, но и с его глубинным содержанием.

Еще 100 лет назад, при зарождении науки о русском народном искусстве, В. В. Стасов писал: «У народов древ-

него мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии, каждая черточка тут имеет свое значение... это связанная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также для ума и чувства»¹. Эта мысль Стасова вполне может быть принята и сейчас.

Орнамент древних был синкретичен и многофункционален, а его содержание весьма многогранно. В древности заклинательная функция орнамента не исключала функции эстетической, познавательной и воспитательной. В то время, когда не существовало письменности, орнамент, так же как первобытная архитектура, служил средством закрепления и передачи потомкам складывающихся представлений об элементарных геометрических фигурах, понятий о верхе и низе и т. п. Об этом очень хорошо говорит Б. А. Рыбаков: «Ежедневный ритм основной земледельческой работы создавал представления о движении вперед и назад, влево и вправо, к которому добавлялось представление о постоянных географических координатах... Принцип четырех сторон был важной вехой в познании мира, и неудивительно, насколько долговечность как самих представлений, так и тех графических форм, в которые древние земледельцы сумели облечь свои новые представления о пространстве».

Не всегда эти представления отвечали действительности. Так, например утвердившаяся в древности трехъярусная картина мироздания с верхней небесной сферой, средним поясом цветущей земли, где живут люди и животные, и нижним поясом воды с рыбами или земли с корнями, известная еще в энеолите и дожившая до XIX века в орнаменте русских резных прялок, а также вышивок, сейчас воспринимается нами как красивая легенда или сказка.

Однако, если взять наследие древних культур в целом, то некоторые их памятники поражают нас своей удивительной научной точностью. Таков, например, знаменитый круговой мегалитический комплекс Стоунхенджа в Англии, построенный в период между 1900 и 1600 гг. до н. э., долгое время считавшийся только местом ритуальных церемоний и погребений. Английский ученый Дж. Хоккинс доказал, прибегнув к помощи электронно-вычислительной машины, что Стоунхендж являлся также астрономической обсерваторией, в которой благодаря определенному расположению огромных камней были зафиксированы все важнейшие точки восходов и заходов Солнца и Луны. Лунки, выкопанные в земле вокруг этих камней, позволяли вести календарный счет дням и точно предсказывать наступление солнечных и лунных затмений². Титанические сооружения, где были закреплены астрономические знания древних людей, настолько поражающие своей точностью современного человека, что он склонен иногда приписывать их создание пришельцам из других миров, известны и в других странах. Анализ орнамента древних народов,

а также ряда произведений народного искусства более поздних времен, поможет вскрыть одну из малонизученных сторон его содержания, уходящего своими корнями в глубь веков. Значительная работа уже проделана в области исследования древнерусской иконописи для выявления в ней математических закономерностей и применения, казалось бы, чисто формальных средств для углубленной передачи их многогранного содержания. По отношению к произведениям народного искусства XIX века с их устоявшимися, традиционными, выверенными множеством поколений композициями, такая работа, по существу, еще и не начата. Правда, не эта сторона народного искусства является определяющей для его произведений, относящихся к последним двум столетиям. Доминанта его содержания — сконцентрированное выражение радости бытия, причем утверждение не только эстетического, но и этического идеала. Лучшие произведения народного искусства прошлого — это восторженная ода обо всем самом прекрасном и добром, что есть на земле. Обо всем этом мастер говорит символически и метафорически, используя и геометрический, и сюжетный, а в конце XIX — начале XX века особенно охотно жанровые композиции и растительные узоры. Самое удивительное, что это главное содержание народного искусства не умирает и в современности. Оно живет, например, в искусстве Полховского Майдана и Крутца, хотя и выражено там подчас очень наивными средствами. Не довольствуясь отображением идеи цветения и радости на своих «тарарушках», мастерицы углубляют их содержание, включая в роспись такие, ставшие значительными и понятными всему человечеству образы-символы, как голубь мира и кремлевские башни.

Новые времена создают и новые символы. Но, с другой стороны, из глубин народного искусства пришли на выставки современных ученых художников и опять стали лейтмотивами их произведений — ковров, gobelенов, панно, керамики — вечные мотивы цветущего дерева и солнца, по-новому интерпретированные, но по-прежнему выражающие все те же идеи благоденствия и счастья людей всего мира.

¹ В. А. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. Труды ГИМ, вып. 1, М., 1926.

² Л. А. Динцес. Древние черты в русском народном искусстве. Сб. «Культура Древней Руси», т. II, АН СССР, М.—Л., 1951.

³ В. А. Фалеева. Русская народная вышивка. ГРМ, Л., 1949.

Б. А. Рыбаков. Древние элементы в русском народном творчестве. Ж. «Советская этнография», 1948, № 1.

⁴ В. С. Воронов. Крестьянское искусство. Избранные труды. «Советский художник», М., 1972, стр. 118.

⁵ И. Я. Богуславская. Русская народная вышивка. «Искусство», М., 1972.

⁶ В. М. Василенко. О содержании в русском крестьянском искусстве. Сб. «Русское искусство XVII — первой половины XIX в. «Искусство», М., 1971, стр. 143, 183.

⁷ В. В. Стасов. Русский народный орнамент. Вып. I. Шитье, вышивка, кружева. СПб., 1872.

⁸ Дж. Хоккинс, Дж. Уайт. Разгадка тайны Стоунхенджа. «Мир», М., 1973.

Искусствовед- ческая линия «Домуса»

В. Аронов

От редакции

Публикуя рецензии на журналы по декоративному искусству и дизайну, «ДИ СССР» не только знакомит с их структурой и основными проблемами, но касается и методологических вопросов художественной критики. Развитие практики искусства, а вместе с ней и принципов ее исследования позволяет обращаться к одним и тем же явлениям неоднократно и каждый раз по-новому. В данном случае речь идет о милайском журнале «Домус», издаваемом Джо Понти. Семь лет назад («ДИ СССР», 1966, № 9) в рецензии на него подчеркивался проектный подход к художественному анализу предметно-пространственного окружения.

Поводом для новой публикации о «Домусе» послужила большая ретроспективная выставка этого журнала в парижском Музее декоративных искусств (май — сентябрь. 1973), где были показаны развитие его принципов и основные материалы за 45 лет. «ДИ СССР» возвращается к «Домусу», чтобы выделить в нем профессиональный искусствоведческий аспект, характерный для периодического издания, посвященного взаимосвязи архитектуры, дизайна и предметно-пространственных искусств. Статья В. Аронова является и продолжением начатого разговора о «Домусе», и входит в общий методологический анализ современных исследований материально-художественной культуры.

«Домус» — журнал о современном художественном творчестве. Он посвящен главным образом синтезу архитектуры, декоративного искусства и дизайна. В принципе таких журналов много. В международном «Арт-индекс» подробно расписываются статьи более ста периодических изданий на эту тему. Здесь «Домус» стоит в ряду аналогичных журналов — «Дизайн» в Англии, «Крее» во Франции, «Касабелла» в той же Италии. Можно сказать, что он богаче их с полиграфической точки зрения. В нем много цветных иллюстраций, разворотов, бумага разной фактуры, глубокий черный цвет выгодно отличает тоновые иллюстрации, которые часто даются во всю полосу. Объем иллюстраций его много раз превышает в нем объем текста, что позволяет говорить о его иллюстративно-информационном характере, схожем с французской «Современной архитектурой». Но там больше внимания уделяется конкретным постройкам, деталям, а здесь художественному подходу, принципу эстетического восприятия. Иначе говоря, «Домус» хоть и один из многих журналов, но единственный в своем роде. Его программу, провозглашенную Джо Понти еще в 1928 году, трудно спутать с какой-нибудь другой. Она принципиальна с методологической точки зрения и выходит далеко за рамки простой подготовки ежемесячных выпусков журнала. «Домус» активно участвует в художественной жизни страны, в выставках, конкурсах, а начиная с 1966 года, проводит международные дискуссии вокруг специальных экспозиций «Евродомус». Нередко они подготавливаются для дальнейшего или даже одновременного обсуждения в журнале, используются как искусствоведческий прием. Наиболее ярким примером последних лет может служить выставка «1928/1973. Домус: 45 лет. Архитектура, дизайн, искусство», открытая в павильоне Маран (Луврский дворец) Музеем декоративных искусств.

Что представляла эта выставка? В ней было 10 разделов. У выхода было установлено электронное считывающее и фотокопирующее устройство 3М 500 «Пейдж сэч». С его помощью посетители выставки могли заказать копию любой из 30 тысяч страниц журнала за все 45 лет. Для этого в устройстве было закодировано 9 тысяч имен в соотношении со 100 тысячами перфокарт на различные публикации. Единственное условие — назвать себя. Редакция «Домуса» подчеркивала: «Мы практиковали такой вид опроса постоянно и прилежно, месяц за месяцем, в первые годы, начиная с 1928 года, то есть со времени выхода в свет первого номера. По случаю выставки мы повторяем концентрированный опрос, стараясь выявить картину тех или иных предпочтений».

Экспозиция в центральном нефе павильона была построена по двум принципам. Первый из них — исторический. Он включал в себя пять

разделов: 1928—1940 — довоенный, 1940—1945 — война, 1945—1955 — послевоенный период, 1955—1965 — зрелость века, 1965—1975 — наше время и тенденции его развития. Каждый раздел был посвящен тем произведениям архитектуры, дизайна и искусства, которые были наиболее интересны для журнала тех лет. Он демонстрировал также политический и общественный климат, в котором редакция вела свою работу. В отдельных помещениях было музыкальное сопровождение в стиле 40-х, 50-х или 60-х годов.

Второй принцип — методический, касающийся искусствоведческой информации и проблем визуальной коммуникации. Для этого были показаны все 522 обложки «Домуса» и эволюция форм рекламы и наиболее популярных предметов обихода — радиоприемников, автомобилей, кофеварок и мебели (стулья, кресла). По мнению редакции, они должны были символизировать «динамизм» форм окружающего мира и его самого.

Итак, темой выставки были: «Домус» как элемент итальянской художественной культуры середины XX века и его влияние на материально-художественное творчество. Используя материалы выставки и самого журнала, попробуем определить искусствоведческую линию «Домуса» за этот период. Еще в 1925 году, на Международной выставке декоративных искусств в Париже, Италия была представлена эклектичным по форме павильоном в духе рекламных «палаццо». Между тем, Корбюзье построил тогда свой павильон журнала «Эспри нуво», продемонстрировав слияние проектного мышления и эстетического кредо журнала. Считается, что парижская выставка явилась толчком в поисках нового стиля в Италии. Этому способствовали и Триеннале декоративных искусств в Милане (с 1922 года). Условия для появления нового журнала были подготовлены.

Инициатором и главным редактором «Домуса» стал известный архитектор и художник-прикладник Джо Понти. В первых номерах он публиковал произведения, близкие ему по стилю и, конечно, свои собственные (мебель, фарфор, ткани, изделия из серебра). В луврской экспозиции 1973 года отмечалось, что с самого начала интересы журнала были направлены именно на жилище и его оборудование, на так называемые малые, «декоративные и промышленные направления современного искусства». В этой сфере сильное влияние оказывают женщины, основные потребители продукции «малых» искусств. Исходя из этого, новый журнал и был рассчитан на то, чтобы воспитывать их вкус, не опускаясь при этом до конкретных рецептов по созданию домашней обстановки. «Хитрость» Джо Понти заключалась в том, что журнал таким образом проникал в разные слои общества. Его отвлеченно гуманистическая программа была близка для того широкого

На стр. 31
Рекламная графика
студии «Милан»

Портрет Джо Понти, главного
редактора журнала «Домус».
1973, № 522

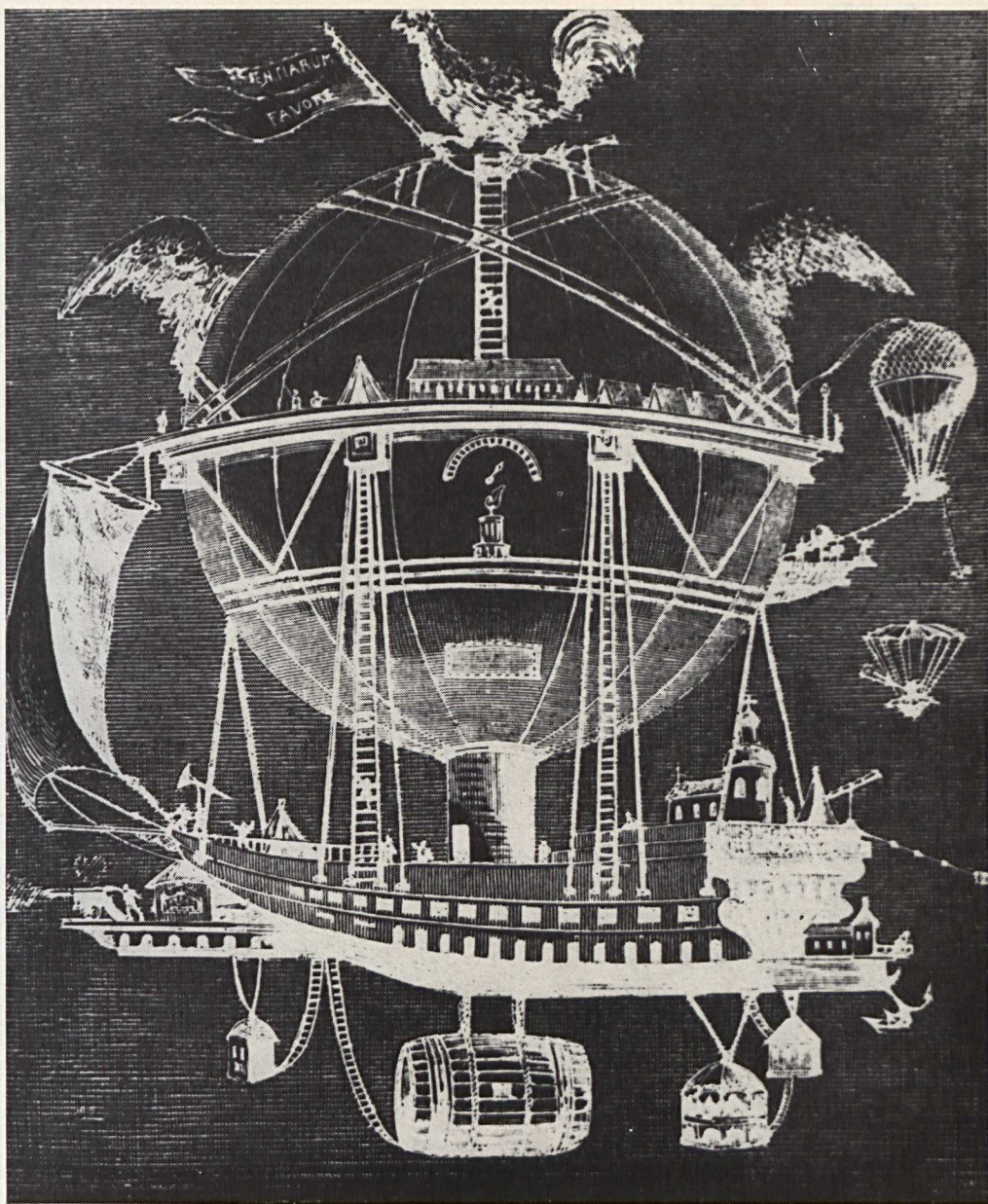


круга читателей, которых не интересуют специальные статьи в архитектурных журналах и издания, посвященные только домашней обстановке.

«Домус» резко критиковал не только устаревшую моду, но и модернистские выверты, не связанные с заранее запланированным творческим экспериментом. Так, в редакционной статье 1933 года Понти писал: «Творческое вдохновение... не следует смешивать с причудливой изменчивостью... Задача архитектора — отыскивать новые пути, но всему есть предел; вкус — это не все искусство, а лишь часть его, хотя и весьма значительная».

Основным приемом журнала стал показ сочетающихся друг с другом, но различных по решению предметных форм. Общественная ситуация в Италии предвоенных лет была очень сложной для развития культуры, и подчеркнутая внеполитичность «Домуса» оказывалась для Понти средством «локализации культуры в произведениях искусства», причем прикладных, далеких от отражения официальной жизни времени Муссолини. Понти печатает репродукции картин Джорджо Моранди, рисунки архитектора-утописта Антонио Сант-Элиа, проекты Пьетро Луиджи Нерви, предметные формы Алвара Аалто и дизайнерские произведения Пьетро Чиеза. Во время войны руководство журналом перешло к Мельхиорре Бега, которому помогали М. Монтемпелли, Д. Ульрих и Д. Пагано. Устроители луврской экспозиции старались подчеркнуть моральные проблемы искусствоведческого издания по вопросам предметной среды в военные годы. Недаром они создали контраст фотографий разрушенного Милана, поднимающегося гриба атомного взрыва и произведений Рихарда Нейтра, Корбюзье, Леже Нерви и др. В 1946—1947 годах руководство журналом принадлежало Эрнесто Н. Роджерсу. В своей первой передовой статье («Дом человека») он писал: «Необходимо формировать вкус, технику, мораль как термины одного порядка, необходимо всеми средствами строить общество». Это был поворот от довоенного неприятия социальных проблем к новой культурологической программе, связанный с тем, что итальянская архитектура после 1945 года развивалась под сильным воздействием идей национального освобождения и реконструкции всей культуры.

Второй особенностью журнала был отход от ориентации на читателей, интересующихся современным стилем и движением за искусство в быт. А. Пика в статье, посвященной луврской экспозиции, писал: «Постепенный отказ от прямолинейных позиций и слишком пристального внимания к обоям, столовым сервизам, «будуарам» и «туалетам» быстро превратил журнал «дома» в журнал «архитектуры» и придал ему более оживленные и постоянные международные связи». Здесь важно напомнить еще, что миланские архитектурные круги



в первые послевоенные годы активно обсуждали проблемы сборных конструкций, стандарта и подчинения рационализму строительства всей предметной среды. Поэтому неудивительно, что Э. Роджерс в первом же номере подробно остановился на «пяти пунктах неотложной помощи современному жилищу, пострадавшему от войны», апеллируя к созданной в 1945 году миланской ассоциации архитекторов «Движение изучения архитектуры».

В «Домусе» тех лет было выдвинуто два лозунга: «от ложки к городу» (он утверждал единую методику проектирования от малого к большому) и «дизайн больше является следствием пользы, чем красоты». При этом понятие красоты трактовалось как результат художественных экспериментов, основанных на изучении математических закономерностей. В «Домусе» крупнейшим теоретиком в данной области считался швейцарский художник Макс Билл, будущий создатель Ульмской школы. По словам Витторио Греготти, в «Домусе» Э. Роджерса проповедь стандарта произносилась больше с позиций социально-эстетических, нежели социально-производственных, и этим он резко отличался от журналов США, Англии, ФРГ. Интересно, что искусствоведческий анализ с точки зрения рационализма, который распространился в дизай-

нерских журналах 50-х годов, а в начале 60-х годов привился и у нас, был введен в первые послевоенные годы именно в «Домусе». Потом он раньше, чем где-либо, уступил место иным тенденциям.

1948 год стал поворотным для журнала — руководство снова перешло к Джио Понти. Именно тогда он занялся широкой архитектурной практикой и дизайном, отражая интересы и Понти, который вслед за Жаком Вьено тоже сделал поворот от прикладного искусства к дизайну. Наиболее известными работами Понти конца 40-х годов считаются экспресс-кофеварка для кафе «Павони», швейная машина «Визетта», сверхлегкий стул «Кассина». Он часто использовал криволинейные формы, полированный металл, но без символики «аэродинамического» стиля. Для программы Джио Понти тех лет характерна попытка сохранить в проектировании связи между конструкторским поиском, несмотря на его тягу к стандартизации, и художественной основой ремесленничества с его уникальным подходом к каждой задаче, с очень ярким, конкретным восприятием предмета. Когда в 50-е годы в Италии стал развиваться собственно «промышленный дизайн» и на Х Триеннале в Милане проходили дискуссии о функционализме, «Домус» стоял несколько в стороне, занятый прежде

«eurodomus symposium»

30 Aprile / 15 Maggio 1966

prima mostra pilota della casa moderna nella selezione ispirata da Domus, per la produzione industriale ed artigianale dell'arredamento di disegno moderno

Quale è il fine che si propone Eurodomus e quanti vi partecipano? Una individuazione dello stile moderno nei termini culturali del « disegno », in quelli di una impeccabile produzione in atto, industriale ed artigianale, in quelli della presenza sul mercato in prezzi competitivi, in quelli di una destinazione per la vita moderna. Eurodomus è una manifestazione di qualificazione stilistica che si presenta in un'area di mercato. Essa si rivolge al pubblico, agli

operatori economici, ai rivenditori si rivolge alla produzione nazionale ed internazionale del mobile, delle attrezzature e degli oggetti per l'abitazione moderna che ha inteso il significato di Eurodomus. Domus ringrazia l'Ente Fiera Internazionale di Genova che si rivolto ad essa, ed elenca qui sotto le produzioni che, avendo avuto fede nel programma di Eurodomus, hanno contribuito a assolvere l'impegno espressivo questa manifestazione.

eurodomus

Arflex
Ars Arredamenti Sabatino
Artek Oy AB
Studio Artemide
Artigianato Ligure
Askon Tehtaast Oy
Bazzani
Boffi
Pierantonio Bonacina
Vittorio Bonacina
Candle
Figli di Amedeo Cassina
CAVA Ceramiche Artistiche Vietri
Centro Fly Casa
Centro Italiano Produzioni d'Arte
Fede Cheti
Cinova
Comfort
Cucchiarelli
D'Agostino
Elam
Fontana Arte
Kurt Freygang
Gabbianelli
Gavina
F.lli Guzzini
Haimi Oy
Fritz Hansen

Ideal Standard
Kerhula Iittala
Imago
Interlùbke
ISOLA
Italbed
Ceramica Joo
Manifattura Jsa
Kartell
K.G.S.
Knoll International
Labor
La Linea
La Muffola
Lyda Levi
Lindshammarsglasbruk
Cantieri Magugliani
Martinelli Luce
F.lli Mascheroni
Ceramica Melotti
Herman Miller
M.I.M. International Benelux
Ada Montanari
Giuseppe Moretti
O. Luce
3P Passano
Pattono
La Permanente

Pirelli S.p.A.
Poltrona Frau
Poltronova
Ceramiche Franco Pozzi
Proposte Domus in Laminato P
Richard Ginori
Riedel Tiroler Glashütte
Rosenthal
Giuseppe Rossi
Saint Frères-Becchis
Saporiti
Schiffini
Sculponia
Seguso
Società Generale Immobiliare
Sodimac
Società Italiana Superior
Sormani
Stildomus
Textital
Thonet
Tilane
Venini
VIS
Vistosi
Xilografia Milanese
Zanussi S.p.A.

всего «укреплением поэтической основы итальянского искусства», «становлением современного языка форм» и поисками места Италии между США и скандинавскими странами. Его обособлению значительно помогло открытие нового журнала по дизайну «Промышленный стиль», который взял на себя функцию непосредственного критика технических форм.

Сложный период поиска собственных путей на рубеже 40—50-х годов «Домус» представил на стендах луврской экспозиции в виде высказываний Макса Билла, Поля Клее, Ренато Гуттузо, Корбюзье, Тапио Вирккала, Конрада Ваксмана, Марко Занузо и других художников.

А идею поисков новой выразительности — в виде фотографий работ Матисса, Леже, Райта, Пикассо, Кальдера, Мура, Кандела и др.

С 1955 по 1965 годы возник, развився и получил признание «классический стиль», связанный с понятием необарокко. Он создавался с помощью специально подобранных выставок, проделок «новых реалистов» с реальными памятниками скульптуры (они укутывали их в мешковину и обвязывали веревками, чтобы всячески подчеркнуть идею постоянного обновления, незаконченности и т. д.), сложных простран-

ственных и цветовых композиций с перетеканием одной формы в другую. Журнал «Домус» стал графически, цветом, набором статей узкими колонками в разбивку, выделенными заглавиями подчеркивать изменения в восприятии окружающей среды.

Он давал информации о визуальных экспериментах так называемой «школы Нью-Йорка», экспериментальной технологии Ковальского, о попытках визуальной переструктуризации окружения без изменения его материальных форм. Образцом дизайнера становятся проекты Марко Занузо и Этторе Соттсасса (параллелепипедные формы со скругленными углами и мягкой обработкой плоскостей), здания фирмы «Пирелли» Джини Понти, капелла Роншан Корбюзье, аэропорты в Нью-Йорке и Вашингтоне Эро Сааринена.

Основой журнала становится визуальный язык искусствоведческого подбора материала (минимум текста и максимум визуальных рядов со сложной структурной разворотом). В журнале подчеркивается не описательный, а зрительный, проектный подход, свойственный скорее художникам и архитекторам, чем искусствоведам. Это позволяло связывать вместе разные по задачам, технологии и результатам предметно-пространственные формы, которые ока-

зывались равны при их общем визуальном восприятии. А. Пика определяет это направление «визуального искусствознания» как междисциплинарную программу. Он подчеркивает, что сегодня «рядом со статистическими отчетами, строительной техникой, описанием нового способа литья под давлением, применением слоистых пластиков можно найти репродукцию какой-нибудь картины, критическую статью об искусстве или отрывок из литературного произведения». Это характерно для современных итальянских журналов. «Но,— продолжает он,— ради справедливости следует отметить, что эта формула нашла свое применение на много лет позже, когда «Домус» уже тщательно отшлифовал ее».

Начиная с середины 60-х годов «Домус» занимается анализом развития пластического начала в окружающей среде. Именно ему он посвящает свои выставки и дискуссии «Евродомус», отдавая им с 1966 года почти целиком по несколько номеров (см. «ДИ СССР», 1973, № 3).

Смысл обозрений «Евродомус» выходит далеко за рамки обобщенной информации о тех одновременных поисках предметно-пространственных решений, которые ведутся в разных странах. Собирая вместе экс-

The Reti shop of candles in Vienna. The position of the shop, in the Kohlmarkt, one of the most elegant streets in central Vienna, its exiguous dimensions and the quality of the product it sells, (only candles — indeed, only an elite of candles — candles of new designs, the renewal of a precious tradition), needed a particular kind of appeal, which has been attained by purely architectural means.



CANDÈLE A VIENNA

nel Kohlmarkt, il negozio di candele Reti, disegnato da Hans Hollein, arch.

Durante i lavori per l'allestimento del negozio Reti, nell'antica e famosa via del Kohlmarkt, il cartellone sull'impalcatura era già un richiamo per il pubblico, per i passanti. Il negozio stesso, in verità, è stato ed è un episodio viennese. Una piccola acrobazia stilistica, esemplare per controllo e continuità.

La posizione del negozio, in una delle vie più eleganti del centro di Vienna, le sue esigue misure, e la qualità del prodotto che vi si vende (solo candele, anzi solo una

élite di candele, candele di nuovo disegno, rinnovamento di una tradizione preziosa) esigeva una particolare forma di richiamo; che è stata raggiunta, attraverso un puro procedimento architettonico.

Senza alcuna scritta, e senza alcuna insegna, l'intero portale per la sua dimensione e sagoma è un richiamo, è un simbolo in scala architettonica: riconoscibile da lontano (sopra il continuo flusso di macchine che corre nella strada) e staccato, per proporzioni

proprie, dal ritmo e dall'aspetto della facciata. È una superficie chiusa, tagliata al centro da una prospettiva profonda e sottile che invita ad avvicinarsi e guardare dentro: la vera vetrina, in verità, è la vetrina luminosa interna che sta in fondo alla prospettiva, e in fondo al negozio.

L'infilata prospettica e la simmetria (proprie, del resto, a tutta l'architettura del giovane Hollein) (1) qui creano il senso della cerimonia: fanno di questo ambiente — perfettamente finito, com-

piuto ed ordinato, differenziato negli spazi successivi — una specie di piccola cappella della candela, cosa appropriata al tema. Prezioso ed esatto, lo spazio è lavorato come un oggetto massiccio, come un volume, dentro e fuori, con unità di disegno e di materiali (tutto alluminio all'esterno; e, dentro, alluminio e seta).

(1) Hans Hollein, nato a Vienna nel 1934, è uno dei giovani architetti più vitali della giovane generazione in Austria, diplomatosi a Vienna, ha poi studiato negli USA e lavorato in Roma. Nel 1962 ha tenuto a Vienna una mostra "Architektur e progetto" da Joseph Schuch, Redige la rivista "Bau".

жеп нигилистическому отказу от стилей прошлого, характерного для начала века.

Единственное исключение «Домус» делает для утопических проектов жилой среды будущего (дома в виде вагончиков, сот, «перекати-поле», целые «парящие города»). Но и они интересуют «Домус» как выражение гипотетических устремлений, характерных для сегодняшнего дня. Он воспринимает их скорее как памятники визуальной культуры современности, нежели проекты будущего. Важной стороной искусствоведческой линии журнала является широкая информация о происходящих событиях. Однако эта информация почти не дает конкретных представлений о персоналиях, событиях художественной жизни, а целиком показывает создание той атмосферы, которая окружает человека, давая ему возможность беспрепятственной эстетической ориентации.

«Домус» является неотъемлемым элементом современной буржуазной культуры. Но он находится в оппозиции к ней, правда, своеобразной — в виде постоянной самокритики, сознательной незаконченности выводов, неожиданного превращения их в альтернативу. Он не приводит отрицательных примеров, но и в положительных не видит безусловной истинности. Единственное непреложное качество, по мнению «Домуса», это соответствие конечной формы провозглашенному замыслу.

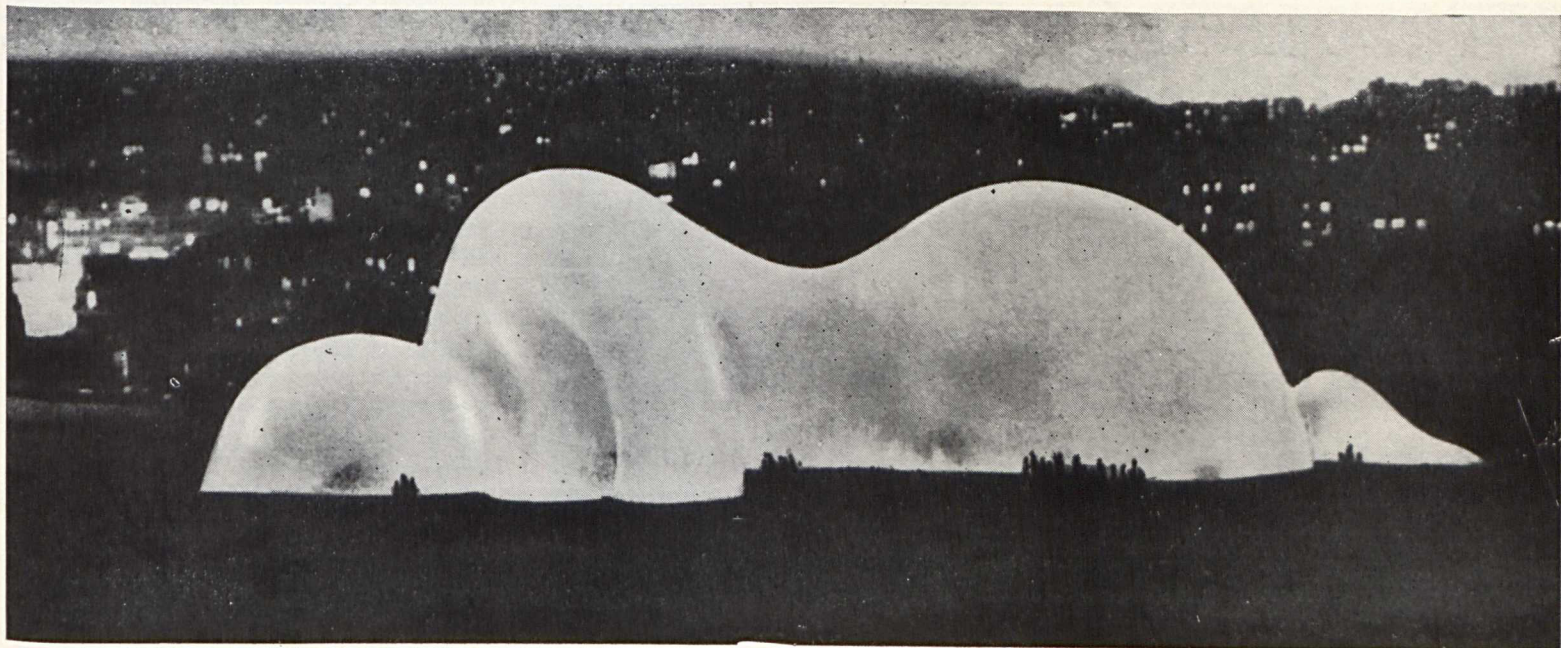
Объясняя свою линию, «Домус» напоминает в луврской экспозиции: «Относительная «узость пространства» принудила нас к строгой экономии в выборе материала, ее следствием является необычайная ясность выражения и лаконичность журнала».

«Домус» — один из примеров визуального искусствознания, заменяющего пространные умозрительные описания динамичным, дизайнерским синтезом слова и образа, взаимно дополняющих друг друга.

Разворот журнала «Домус». Материалы первой выставки. «Евродомус» 1966 года (1966, № 438).

понаты, показанные на уже прошедших других выставках, «Домус» выделяет в них один, общий аспект — как новые формы могут быть привиты, приспособлены к реально существующей окружающей среде. Такой подход противополо-

Бернард Кеунтин
Конструкция из полимерных материалов



Эстетика городского комплекса Японии

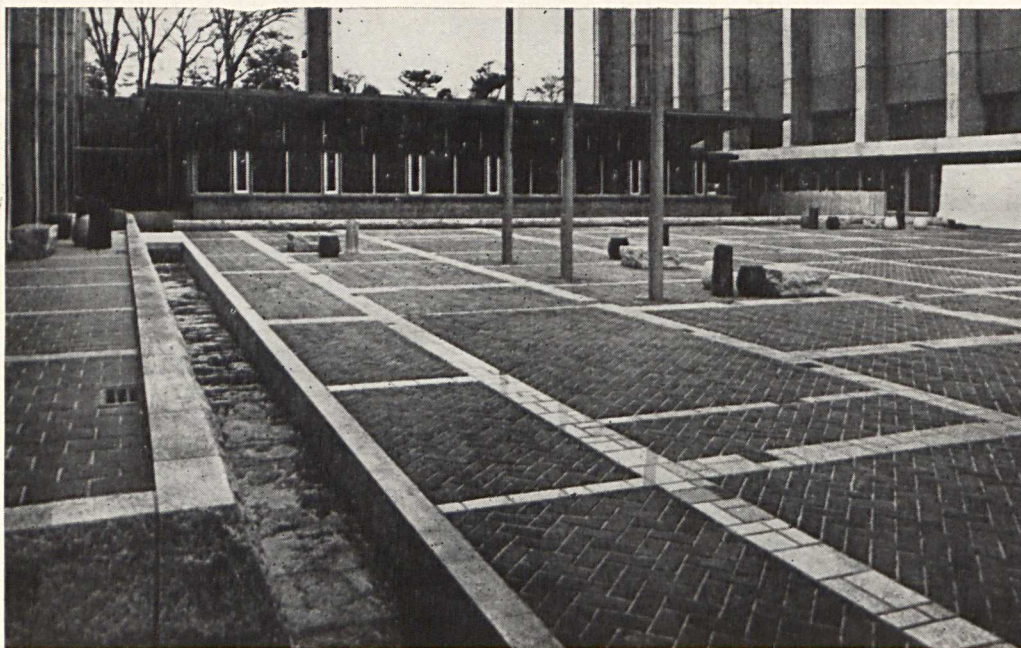
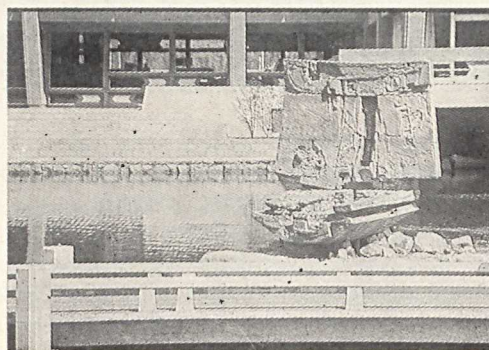
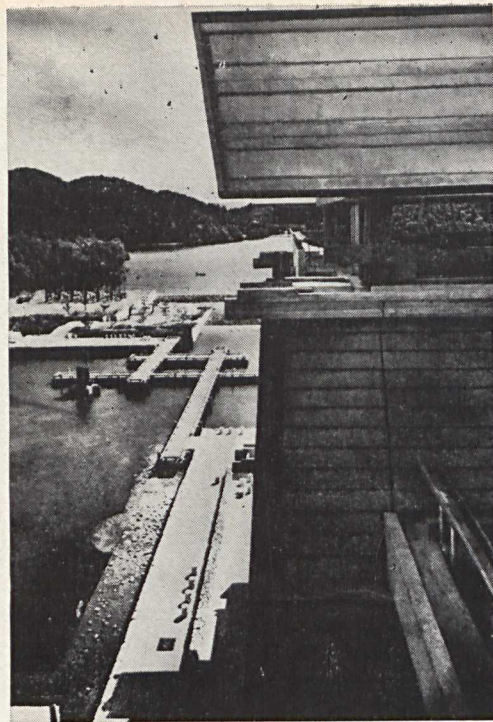
О. Васькова

Эстетическая выразительность внешнего пространства городского комплекса, всех его элементов и компонентов, постоянно и непосредственно влияет на ощущения и восприятия человека. Поэтому роль благоустройства — завершающего этапа формирования внешней пространственной среды комплекса — в повышении художественного облика городов

приобретает все большее значение как одна из сторон общей проблемы градостроительства.

В связи с этим актуальным становится изучение передового зарубежного опыта. Известно, что в традиционной архитектуре Японии внешнее пространство комплекса всегда планировалось с огромным мастерством и тщательностью. И сегодня территории большинства общественных, научных и деловых зданий, построенных в последние годы, отличаются высоким уровнем благоустройства. Поэтому большой интерес представляет собой опыт современных японских архитекторов, чьи творческие достижения также характеризуются пониманием ценности пространства, заключенного между зданиями.

Особое внимание уделяется его масштабности, гармонической согласованности размеров пространства с масштабом человеческого восприятия. Например, архитектор И. Аси-



хара в результате своих исследований и экспериментальных построек приходит к выводу, что размеры отдельных частей внешнего пространства приблизительно в 8—10 раз больше размеров соответствующих объемов внутри зданий и сооружений. Этот вывод он назвал «теорией одной десятой». Согласно этой теории, минимальное внешнее пространство, в котором люди могут общаться друг с другом непринужденно, видя выражение лица каждого собеседника, приблизительно равно 72—90 м²; максимальные размеры, при которых люди различают действия друг друга, 50 на 140 м.

В тех случаях, когда по тем или иным причинам возникает необходимость создания внешнего пространства, превышающего максимальные размеры, происходит нарушение масштаба человеческого восприятия. Для его восстановления И. Асихара предлагает использовать модульную единицу 24—25 м — предельное расстояние, на котором можно узнать человека в лицо.

Эта модульная единица положена им в основу композиции аванплощади Олимпийского парка Комадзава в Токио, размеры которой составляют 100 на 200 м и превышают оптимальные. Здесь через каждые 24 м центральная ось площади отмечена зелеными пятнами цветников, в которых установлены светильники и скамейки. С помощью такого ритмического расположения элементов благоустройства пространство аванплощади приближено к масштабу человеческого восприятия. Стремительная

Дворец международных конференций

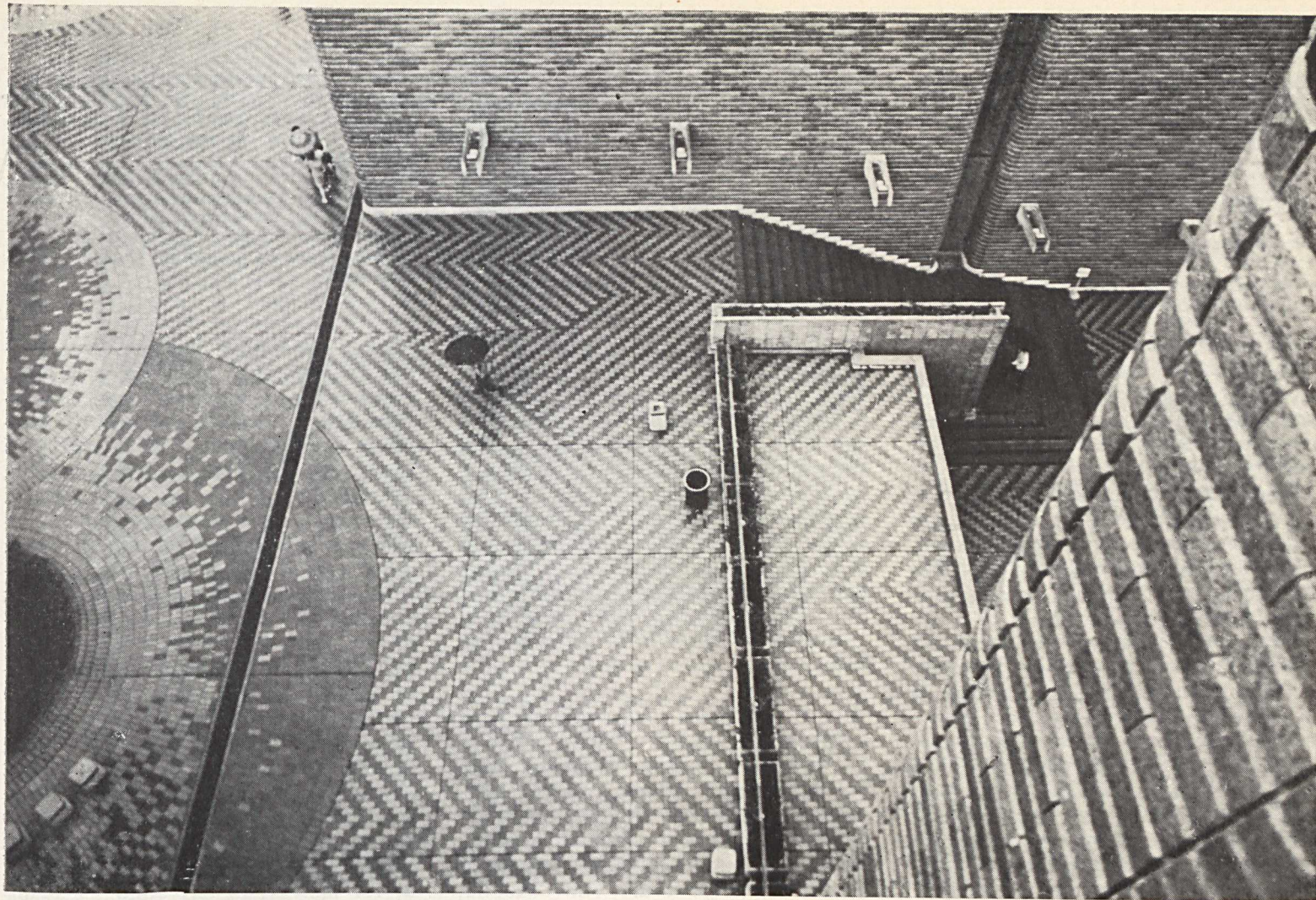
Примеры малых форм благоустройства:

1, 2, 3 — внутренний двор школы искусств Согецу, г. Токио
4 — декоративная скульптура на территории Дворца международных конференций

Площадь культурного центра Ибараки

На стр. 35

Общественный и культурный центр Ураве



вертикаль декоративной башни преодолевает горизонтальную ритмическую ось зеленых квадратов и завершает композицию площади. Диагональные блоки покрытия из темно-серого гранита, объединенные в квадраты, уложенные на красновато-буrom грунте, усиливают ее художественную выразительность.

Иные декоративные приемы тот же автор использует для придания художественной выразительности площади культурного центра префектуры Ибараки в городе Мито. Здесь в основу также положен масштаб человеческого восприятия. Но учитывая небольшие размеры площади (25×30 м) и ее замкнутый «интерьерный» характер, автор уделяет большое внимание фактуре горизонтальных и вертикальных поверхностей как самой площади, так и переходов из экстерьера в интерьер. Строгий геометрический рисунок покрытия выполнен из красного кирпича и серого гранита. Яркие цветные пятна керамической мебели расположены свободно и ненавязчиво. Посетитель площади, постепенно постигая красоту фактур и цвета (красного кирпича, полированного и неполированного серого гранита, темно-синей керамической плитки), именно в этом процессе испытывает чувство эстетического наслаждения, что и являлось главным художественным замыслом автора.

Затесненность и ограниченность территорий, отводимых под строительство различных комплексов — распространенное явление в японских городах. Интересным примером орга-

низации внешнего пространства в таких условиях является общественный и культурный центр Ураве в префектуре Сайтама, выполненный архитектором К. Маекава. Функциональная насыщенность объемов на незначительном участке повлекла за собой решение внешнего пространства в виде перпендикулярных друг к другу террас-эспланад, расположенных выше уровня земли на крышах объемов. Единство близких по своим декоративным свойствам облицовочных материалов объемов и покрытия эспланад в значительной степени способствует созданию общей атмосферы ансамбля. Выразительность рисунка усилена живописно решенным цветом покрытия эспланад. В переливах золотисто-коричневых тонов общего фона четко вырисовываются переплетающиеся узоры концентрических кругов с яркой зеленью в центре. Оставаясь верным рисунку покрытия, архитектор еще раз подчеркивает его композиционным расположением экстерьерной мебели.

Интересен декоративный прием построения пространства аванплощади перед комплексом административных зданий, примененный архитектором Мурано. Здесь напряженному ритму вертикальных членений объемов зданий противопоставлено золотисто-голубое мозаичное панно площади. Лестница ведет ко рву-каналу, который окружает здание и отделяет площадь от него. На водной глади канала располагаются скульптурные группы струйных фонтанов и небольшой символический сад. Введение

водных поверхностей в архитектурно-декоративную композицию внешнего пространства — распространенный прием в арсенале художественных средств японских мастеров.

Часто на площадях современных комплексов устраиваются вышеупомянутые рвы-каналы, окружающие здание целиком или отдельные его части. Иногда рвы имеют вертикальные или наклонные стенки, облицованные камнем. Декоративная выразительность многих аванплощадей усиливается введением в их композицию водоемов со скульптурной группой из камней. И, наконец, в ряде случаев водная поверхность — основной декоративный прием формирования внешнего пространства. Например, аванплощадь Дворца международных конференций Киото представляет собой водную поверхность с узором мостков-переходов.

В заключение необходимо отметить, что в данной статье, посвященной творческим достижениям японских архитекторов в организации внешнего пространства комплекса, рассматривались главным образом уникальные сооружения, которые, разумеется, ни в коем случае не могут быть показателем уровня массового строительства. Выбор этих произведений объясняется тем, что именно они прежде всего определяют направленность профессиональных поисков ведущих архитекторов Японии и представляют интерес для советских архитекторов и мастеров декоративного искусства, участвующих в создании внешней пространственной среды городских ансамблей.

Курс композиции на Сенеже

М. Кони́к

Любая творческая деятельность предполагает наличие языка и средств, ее конструирующих, дающих основания для обучения этой деятельности. И если в науке эти средства выделены и «отчуждены» от самой деятельности, то в искусстве, где индивид как бы «сращен» и с деятельностью и с ее средствами, в той же степени вычленив и обьективировав последние, представляется сложной проблемой.

Весьма специфическое решение эта проблема нашла в методике дизайнерского образования, особенно в том его направлении, которое получило название художественного проектирования. Появление дизайнера с его лозунгом «искусство — техника — новое единство» выдвинуло задачу создания особого типа обучения. Для того чтобы это новое единство «могло заговорить», понадобился оперативный инструментальный, своего рода диалект языка изобразительного искусства. Им стал специальный предварительный курс обучения, обычно в практике именуемый пропедевтическим (от лат. *prope*devitk — предварительное обучение), как способ передачи системы художественных средств для овладения языком художественного проектирования. Сама его функция указывает на то, что язык художественного проектирования вторичен по отношению к языку изобразительного искусства: подобно Антею, он плодотворен до тех пор, пока сохраняет корневые связи с искусством. Точкой их соединения и является пропедевтический курс. Он аккумулирует языковое богатство изобразительного искусства. Он трансформирует визуальное содержание искусства в определенные языковые закономерности, превращая их в оперативный словарь. Курс передает этот дидактический материал студенту. Через историю и эволюцию пропедевтического курса от «ориентации на индивидуальность и интуицию» к «пространственному структуризму» и «синтетизму» и далее вплоть до поисков «грамматики дизайна» * разворачивается сложная картина соотносительности курса с «новым единством».

И если первые две функции пропедевтики, скажем, в Баухаузе, являются собой блестящий пример создания словаря средств, то третья функция — трансляция, связь языка со всем кругом специальных дисциплин, формирующих специфическое проектное мышление, почти во всех учебных заведениях осуществляется крайне редко.

Методика преподавания профессиональных дисциплин в такой сравнительно молодой области, как художественное проектирование, существует пока еще на уровне индивидуального и практического опыта, она еще не имеет общепринятого языка выражения.

Предлагаемая статья заместителя художественного руководителя Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР М. Кони́ка посвящена изложению опыта студии в преподавании одного из самых трудных и методически наименее разработанных разделов учебного курса — пропедевтического.

В самом принципе поочередного овладения знаниями нет ничего дурного, но в данном случае в форме предварительного курса задается не что иное, как язык, на котором и посредством которого в дальнейшем осваивается специальность. В Баухаузе одновременно с первыми упражнениями в материале и с инструментами начиналось обучение проектированию. Это идеальная форма методики обучения, когда язык организует проектное содержание, обеспечивая развитие и того, и другого.

Но в практике образования она встречается редко. Чаще: полгода обучения языку в форме пропедевтического курса, затем обучение специальности, где основной формой мышления становится понятийная, а не визуальная, образная форма. Приобретенные же знания, как всякий язык без употребления, забываются, давая, впрочем, стойкую иллюзию освоенного, понятого и пройденного материала. Подобная ситуация очень быстро отражается в практике дизайнера по той причине, что при языковой бедности продуктов дизайнера беднеют и критерии их оценки.

«Если вы, не зная законов цвета, способны создавать шедевры, то ваш путь заключается в этом незнании. Но если вы, не зная эти законы, не способны создавать шедевры, то вам следует позаботиться о получении соответствующих знаний» (И. Иттен).

Курс композиции и колористики, сжато изложению которого посвящена данная статья (речь идет о семинарах Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР), может представлять методический интерес уже потому, что, продолжая и развивая первые две функции пропедевтики, он по-иному реализует третью — функцию трансляции, органично включая ее в процесс проектирования.

Любопытно, что в проектной студии курс композиции и колористики был сначала спроектирован, а в разработке становилось все более очевидно, что он «проектирует себя сам». Включая элементы обычной пропедевтики, курс поставлен в такие методические условия, где сознательно исключено его использование как предварительного, предшествующего проектированию.

Что такое семинар? Встреча. Что с чем встречается?

Интуитивный художественный опыт, реализуемый в разных уровнях свободного формообразования, встреча-

ется с проектной задачей. Атмосфера свободного формообразования, параллельная процессу проектирования, вступает с ним в контакт, включаясь внутрь процесса, создавая в свою очередь ограничения для него, трансформируя его на всех этапах. Пропедевтика в ее традиционном понимании отсутствует. Предполагается (как методическая предпосылка) достаточно высокий уровень владения средствами изобразительного искусства. Отработка частных задач внутри проекта и сам проект как их совокупность осуществляется в языке изобразительного искусства всем аппаратом его средств.

Курс в целом и отдельные задания по решению композиционных и колористических упражнений занимает несколько позиций по отношению к проекту:

1. Из проектной ситуации вычленивается частная (она может быть определяющей) композиционная задача. Затем в форме упражнений с четко выставленным заданием (но уже внутри содержания самой формы) «проигрываются» ее изобразительные варианты. Результат после обсуждения «возвращается» в проект, трансформируя его содержание.

2. Вышеописанная схема приобретает столь частый ритм, что весь ход проектирования рассматривается как последовательная целенаправленная серия упражнений на формообразование и колористику. Проектное содержание в этом случае как бы зашифровано на все время проектирования и дешифруется только на последнем этапе, где формообразующие элементы и их связи получают проектные «имена».

3. Полученный результат (в первой позиции) выглядит настолько содержательным, что он целиком определяет смысл проекта.

Первый этап. Развертывание. Тема — «идеальный проект». Основание — проектное задание. Форма выражения и материал — любые. Цель — ознакомление с творческим потенциалом, общей и профессиональной культурой, индивидуальностью студента.

Второй этап. Приведение интуитивных фрагментарных художественных знаний в целостную систему и предъявление ее как суммы выделенных из языка изобразительных искусств формализованных средств.

Третий этап. Композиционный (плоскостной или пространственный), колористический, тоновый, фактурный анализ проектной ситуации. Параллельно обсуждается проектный замысел, его культурное и функциональное содержание.

Четвертый этап. Поиск оснований для композиционно-проектной процедуры. Практика работы выявляет три типа оснований:

а) Выявление структуры объекта проектирования там, где эта структура не про-

смаатривается явно, то есть происходит уточнение перевода с языка понятийного на язык образный и наполнение его конкретным проектным содержанием.

б) Объект сам обладает явно выраженной структурой формы. В этом случае осуществляется развитие и уточнение «схваченной» темы или, напротив, ее преодоление.

в) Объект не визуализирован вовсе. В этом случае композиционные процедуры направлены на визуализацию самого существенного аспекта проектного задания.

Пятый этап. Тема упражнений (часто уже проектных планшето) получает как бы два плана. Первый — свободное формоцветообразование в соответствии с поставленной задачей, второй — окончательное выявление сетки проектных ограничений (размеры, материалы, типы конструкций и пр.). Оба плана «двигутся навстречу», уточняя, но не подменяя друг друга. В двух этих планах проходит и оценка полученного результата, где решающий фактор — острота и богатство образного содержания, логика построения композиционно-цветовой темы, адекватность результата поставленной задаче. Особенность этого этапа: плоскость или пространство проекта трактуется как плоскость станковой картины или пространство станковой скульптуры; в угоду образно освоенной теме трансформируется и подчиняется проектное содержание.

Подобная взаимосвязь заданий внутри темы помогает студенту углубиться в языковую реальность выбранной темы, сконцентрировать внимание на ее особенностях и потенциальных возможностях, осознать тот простой факт, что он может трансформировать любую визуальную реальность.

Тема I. Студенту предъявляется понятие и образы «хаоса» как активной акомпозиционной темы в трех аспектах.

а) самостоятельный акомпозиционный образ, невозможность его прочтения;

б) богатейшая языковая реальность, где смена масштабов рассмотрения, неожиданные точки зрения при анализе хаоса дают материал для извлечения новых композиционных ценностей;

в) объект, на который радикально выстроен весь аппарат средств (композиция, цвет, свет и т. д.) для его упорядочения, что и составляет смысл проектной деятельности.

Второй предъявляемый полюс этой темы: понятие и образ «системы», в которой «нечего читать» из-за ее бедности, регулярности.

Затем предъявляются промежуточные стадии между «бедной» системой и хаосом. В этой теме задания по композиции и цвету отсутствуют, ибо сам проект будет выражением ее понимания, демонстрацией умения найти позицию художника между хаосом и системой. Форма обсуждения этой темы — совместный анализ «хаотических» композиционных фраз на материале дидактических таблиц.

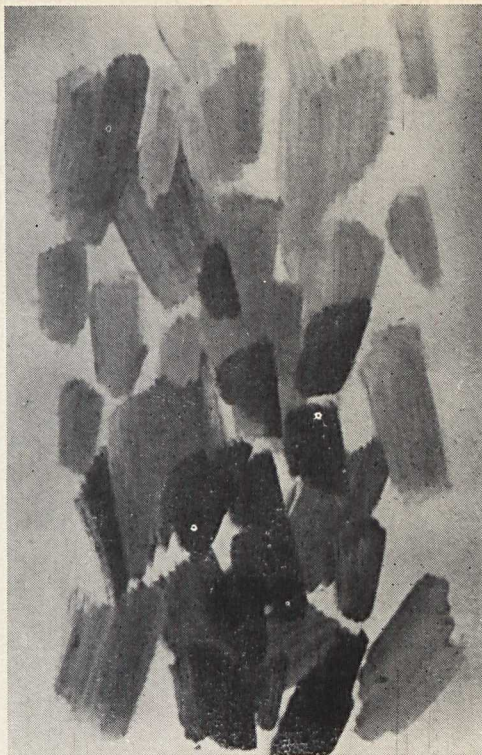
Тема II. Предъявление механизма возникновения первичных графических элементов и их типов.

Тема III. Силуэт и поле. В этой теме анализируются взаимоотношения одного элемента и фона в порядке усложнения и напряжения их взаимоотношений. Форма анализа — упражнения, организующие плоскость одним графическим элементом, последовательно выявляющие следующие отношения негативного и позитивного пространств:

а) силуэт неконтактен с полем; б) силуэт обнаруживает векторные связи с полем; в) силуэт стремится к «выбросу» за поле; г) силуэт стремится к «отслоению» от поля (сначала «к нам», затем «от нас»); д) ритмизация контура силуэта с задачей получить при его «считывании» малую скорость прочтения, большую скорость прочтения.

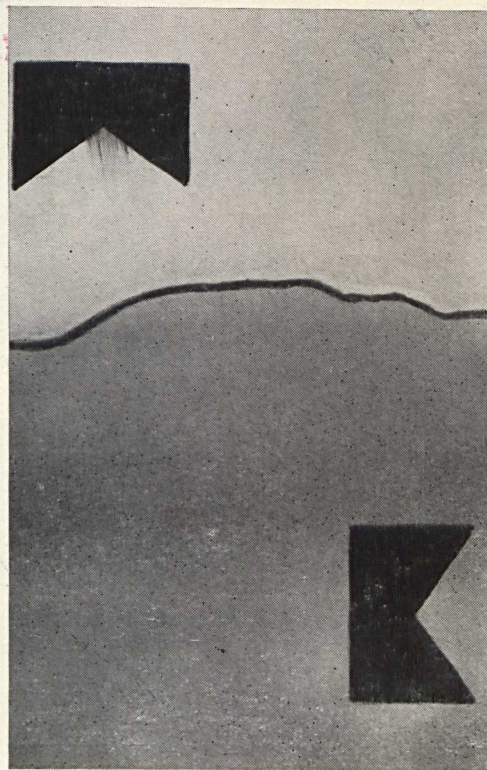
Тема IV. Взаимоотношения элементов. Анализ типов композиционных связей. Тождество — нюанс — контраст как способы построения композиционной целостности.

Тема V. Организация подобных и тождественных элементов. Связи подобий. Элементарные гармонии. Анализируются образы подобий и тождеств — от простейших орнаментально-метрических (сопря-



Композиционное упражнение на тему «Асимметричная фраза»

Композиционное упражнение на тему «Организация плоскости подобными элементами»



женных с той или иной модульной сеткой) до сложных систем, где развернут весь аппарат художественных средств.

Тема закрепляется в форме упражнений:

1. Организовать плоскость подобными или тождественными элементами с задачей получить композиционную фразу орнаментального типа с открытыми рядами во всех направлениях.

2. Трансформируя найденную в предыдущем упражнении основу, сообщить элементам «движение-направление-скорость» их прохождения через плоскость.

3. Вводя размерную или тоновую нюансировку, добиться иллюзии пространственного расслоения плоскости.

4. Трансформируя основу (цветом, фактурой или их «суммой»), получить образ доминанты.

5. Трансформировать регулярность найденных композиционных связей, организуя композиционное состояние «сгущения — разрежения» элементов; пользуясь теми же средствами, придать плоскости характер сначала замкнутого, затем открытого состояния. Прodelать необходимые процедуры для придания плоскости статичного состояния, затем динамичного.

6. На основу «нанести» второй композиционный слой элементов, вторую композиционную фразу, контрастную к основе по пластике элементов, ее составляющих, и подобную или нюансную к основе по своим внутренним связям.

7. На основу «нанести» второй слой элементов, контрастный по пластике составляющих его элементов и контрастный к основе по связям (к примеру, первая фраза определяется едионаправленным ритмом, вторая тяготеет к центричному освоению плоскости).

Тема VI. Предъявляет студенту способы акцентирования в рядах подобий или тождеств.

Тема VII. Контрасты, контрастные связи и способы их выражения. Анализ типов композиционной целостности, построенной на противопоставлении форм и цветов. Предъявление словаря контрастных форм (в его основе 14 контрастных пар из курса композиции и 7 контрастов по цвету из курса цвета Иттена). Каждый из семи цветовых контрастов «обрабатывается» в форме упражнения отдельно, если проектная ситуация выстраивается на этой теме. Часто анализ колористической ситуации объекта проектирования требует перевода на язык цветовой конструкции (когда «цветовой климат» объекта не прочитывается ясно или с ним невозможно оперировать из-за его чрезмерной сложности).

1. Организовать плоскость листа контрастной фразой, реализованной через следующие противопоставления:

а) размерный контраст; б) контраст форм; в) контраст фактур; г) контраст по цвету; д) контраст светотеневой; е) контраст дополнительных цветов; ж) контраст горячих и холодных цветов; з) симультанный контраст; к) контраст насыщения; л) контраст распространения; м) одновременное контрастирование.

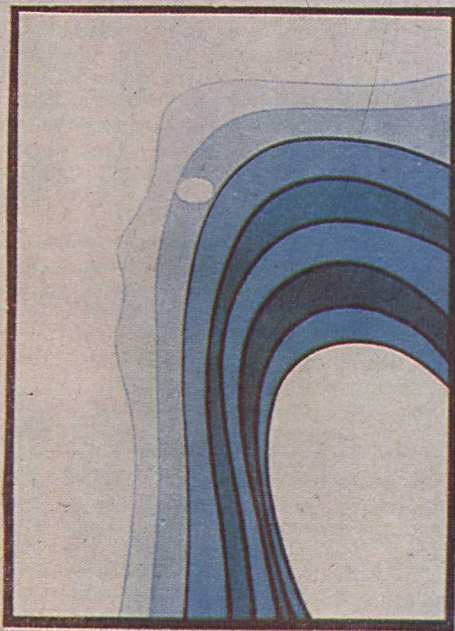
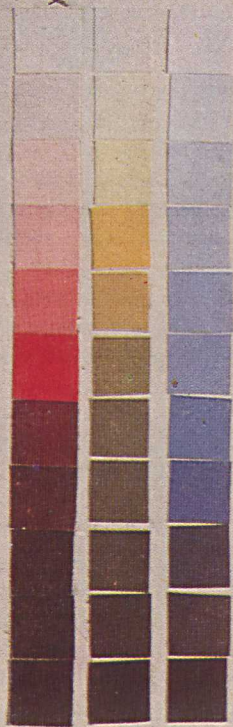
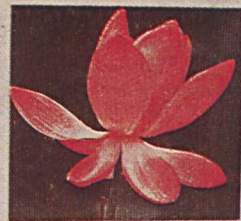
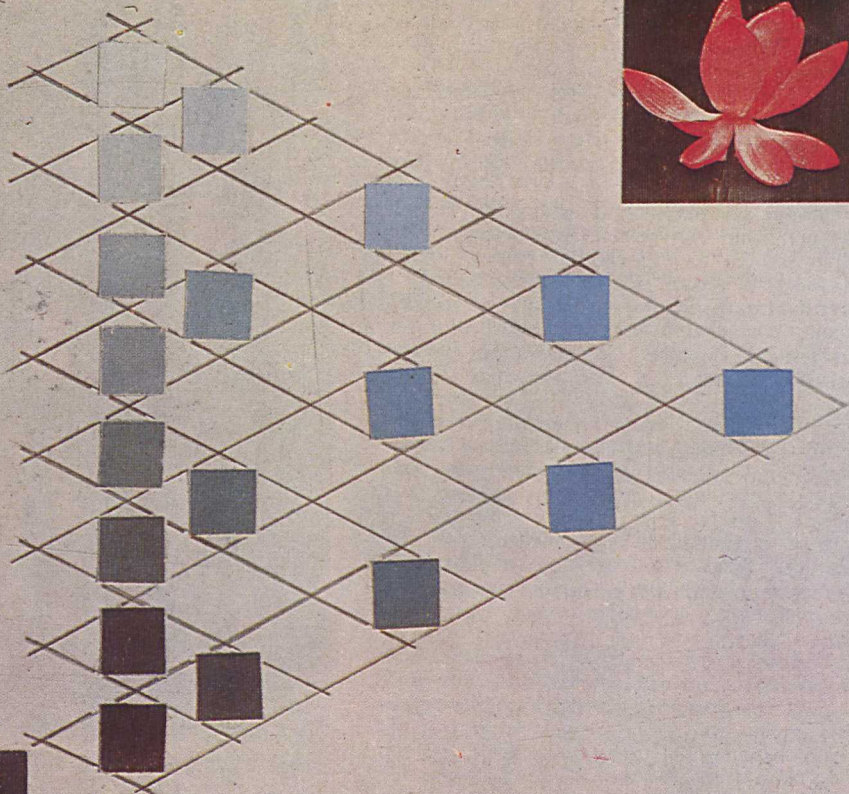
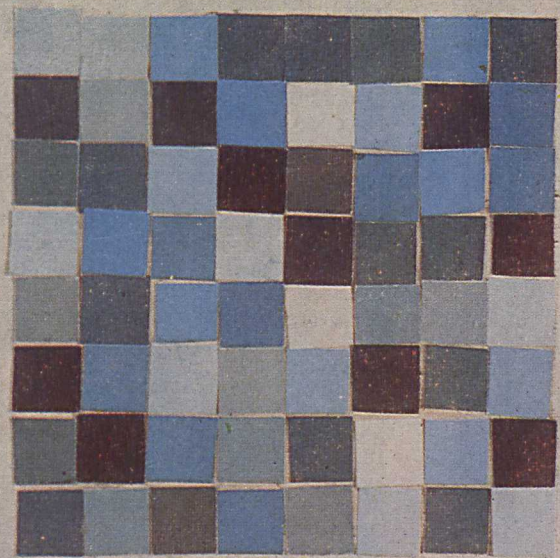
2. Тоном или цветом трансформировать лист «размерный контраст» с задачей переакцентировать расстановку контрастных сил.

3) Тоном или цветом трансформировать лист «контраст форм» с задачей: а) снять контрастную «агрессию» форм; б) изменить характер связей между элементами.

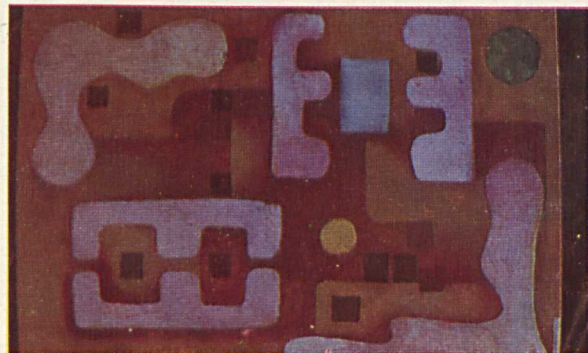
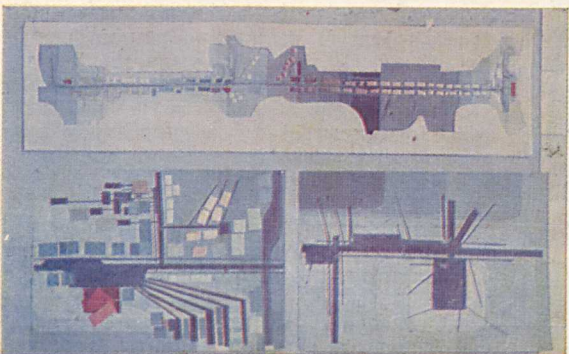
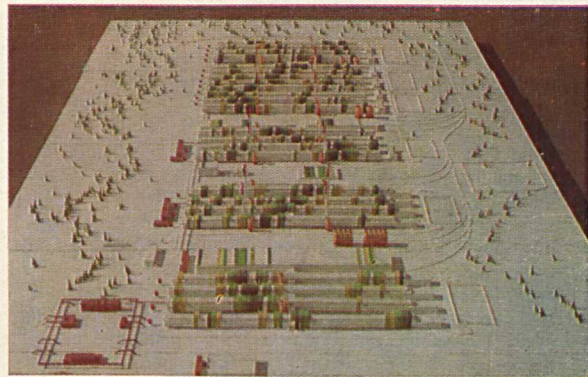
4. Трансформируя цвето-тоновое содержание в листах «контрасты по цвету», добиться в каждом его виде следующих состояний: а) усиление контрастных отношений (по сравнению с цветовой конструкцией «основы»); б) ослабление этих отношений; в) приведение цветовой конструкции «основы» в состояние единой тональности; г) выявление доминирующего цвета; д) в «основе» цветовой конструкции или ее фрагменте «растянуть» холодно-горячее содержание каждой цветовой единицы; е) ту же процедуру проделать для светотеневого содержания каждой цветовой единицы.

Тема VIII. Доминанта. Анализ образа доминанты, способы выражения его как элемента, способного подчинить себе любую систему элементов. Упражнения этой темы:

1. Организовать плоскость листа с задачей получить образ доминанты, реализов-



Olympische Spiele München 1972



ванный через размер, форму, фактуру, цвет, одновременное доминирование перечисленными средствами.

2. «Основу» найденного образа доминанты, реализованную через любую из названных качеств композиционно: а) усилить; б) ослабить.

Тема IX. Центр. Анализ композиционного образа центра как символа равновесия сил, композиционной энергии и композиционных связей.

Тема X. Симметрия — асимметрия. Анализ образов симметрии как равновесия композиционных сил и полярных образов асимметрии — образов неустойчивых, экспрессивных.

Тема XI. Анализ механизмов возникновения в композиции, образов движения, его причины (ритм), его следствий (направленность).

Тема XII. Анализ композиционных состояний, в которых могут пребывать те или иные композиционные образы по отношению к плоскости. Это состояние «сгущения-разрежения» элементов, «замкнутое-открытое», «динамичное-статичное».

Эти бинарные противопоставления обладают собственными композиционными характеристиками, собственной языковой реальностью.

Тема XIII. Членение плоскости. Эта тема, не выходя за круг уже перечисленных образов, все же имеет свою специфику. В ней анализируются способы создания количественных отношений и пропорций посредством членения плоскости. В числе этих способов как простые отношения (модульные), так и более сложные (иррациональные), но всегда дающие гарантию построения композиционной целостности, основанной на логике геометрических построений, где динамика их внутреннего развития задается цифровыми показателями, выбранными в зависимости от той или иной пластической стратегии автора проекта.

Из описания курса нетрудно заметить, что задания в совокупности имеют целью формирование у студента проектного сознания, навыков к первичным средствам проектирования, способности к активному, осознанному умению формировать или трансформировать любую композиционную и цветовую (а значит, и проектную) ситуацию. Включение курса в процесс проектирования помогает пройти мимо Сциллы и Харибды пропедевтики, то есть, с одной стороны, превращения пропедевтики из средства в самоцель, с другой — избежать положения, когда наработанная курсом фразеология «повисает в воздухе», не обретая конкретного проектного содержания, а проектирование проходит как деятельность «без средств», определяющих его как художественное.

* Формулировки из программ наиболее известных пропедевтических курсов художественного проектирования, осуществлявшихся в разное время в «Баухаузе»

На стр. 38

Дидактическая таблица
«Контраст насыщения»

Цветовая концепция
выставочного пространства

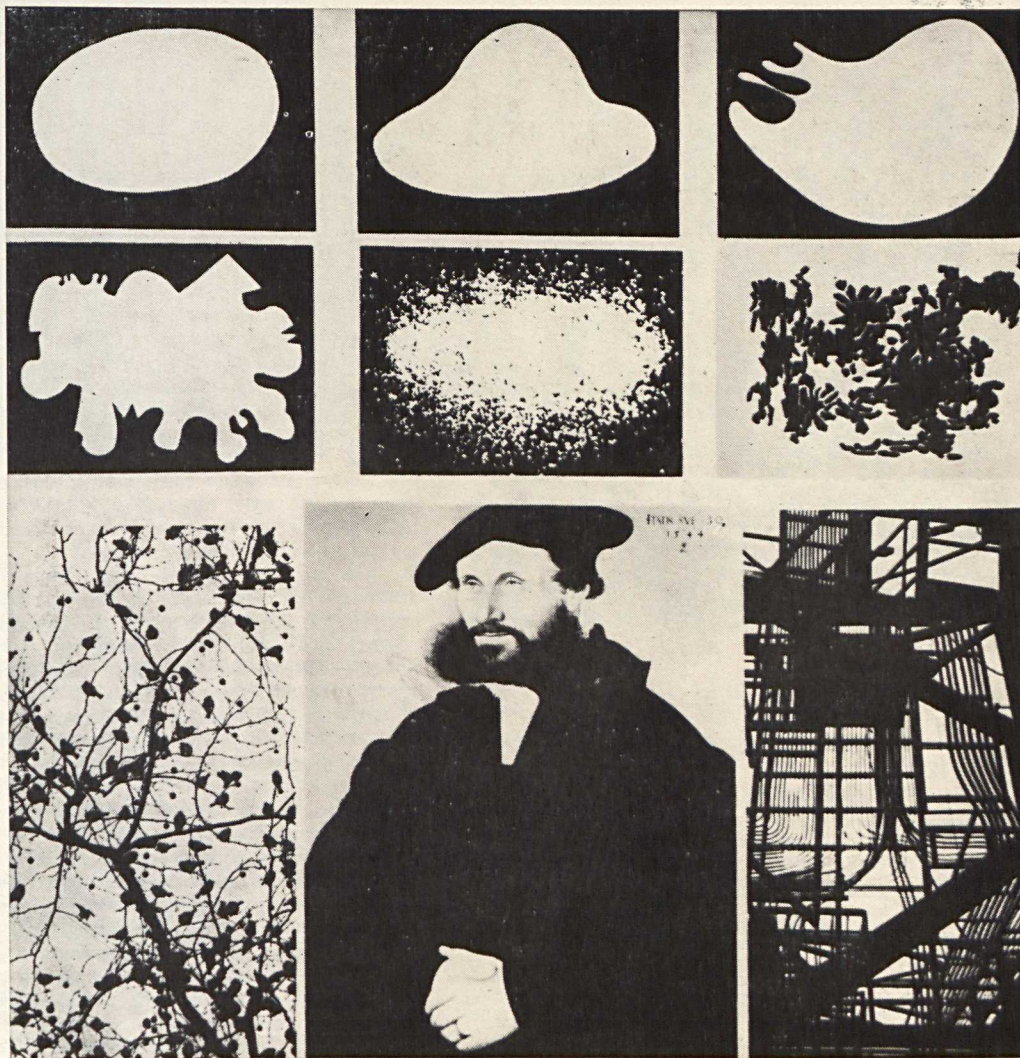
Проект колористического
решения городского проспекта

Проект колористического
решения промышленного
комплекса

Композиционное упражнение
на тему
«Замкнутое состояние»



Дидактические таблицы
«Силуэт и поле»



Коммунальное Зазеркалье

В. Тихонов



Крупномасштабный «мир людей» менее всего приспособлен как раз для человеческой жизни. Нью-Йорк сверху...

Иллюстрации из журналов «Верк», «Баувельт», «Дойче Бауцайтунг» и каталога выставки «Италия: новый домашний ландшафт», состоявшейся в Нью-Йорке летом 1972 года

От редакции

За последние годы внимание советских исследователей культуры Запада не раз обращалось на злободневные «контр-культурные» выступления молодежи, являющиеся своеобразным идейным и духовным отражением углубления общего кризиса капиталистической системы. Нынешний этап характеризуется, в частности, резким снижением престижа частнособственнической идеологии, обесценением ее моральных догм и идеалов. В этих условиях широкое распространение получили многочисленные концепции псевдосвободного образа жизни, якобы выводящие западного «массового» человека из тупика социальных противоречий. Философы, социологи, эстетики социалистических стран, да и взыскательные исследователи на Западе убедительно показали, что «бунтарская» субкультура «несогласных» на деле функционирует как связанное и надежное звено буржуазного мира.

Социальные отношения изучаются марксистско-ленинской наукой не в отрыве, а в связи с той предметной обстановкой, в которой они получают отчетливое выражение. Если «левые баррикады» 1968 года не стали обитаемой предметной средой на сколько-нибудь длительный срок (парижский «май-68» вызвал содержательные нововведения разве в одной предметной области — оснастке полицейских), то тем большего внимания заслуживает сравнительно продолжительный «коммунальный эксперимент», осуществляемый последние десять лет в США и многих странах Западной Европы. В настоящее время это движение уже прошло свой «пик», оно идет на убыль. Но именно в период спада мы имеем возможность рассматривать его как исчерпанное и определившееся.

Некоторые радикальные западные авторы описывали этот эксперимент как многообещающую «архитектурную альтернативу» буржуазной системе. На деле речь идет о той предметной среде, которая на какое-то время стала для «несогласных» жилым и даже уютным убежищем.

На протяжении истории Соединенных Штатов люди не раз покидали насиженные места, чтобы в том или ином виде организовать свою жизнь в условиях относительной самостоятельности. Только с 1842 года по 1858 возникло свыше сорока фаланстеров по социальным проектам интерпретаторов Ш. Фурье. Обреченность локальных попыток «снятия отчуждения» в эпоху развитого капитализма обосновал К. Маркс. Лишь три американских фаланстера просуществовали дольше двух лет¹.

Далеко не первой, но важной причиной брешности «утопических коммун» всегда была их умозрительность: схема жизни не оформлялась в образ жизни, так и оставаясь невыразительной калькой социальной доктрины. Высокую живучесть — иногда свыше трех сотен лет — обнаруживали лишь некоторые религиозные сообщества, когда-то принужденные покинуть наш континент: их убогое существование в замкнутой среде закреплялось предельной отчетливостью незамысловатой сектантской идеологии, выраженной в устойчивых ритуалах и формах поведения.²

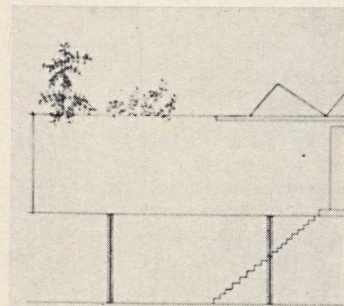
Современный «эскейп» (бегство, исход, спасение) в коммунальный образ жизни уже не обнаруживает основательной устойчивости. Однако и десятилетней длительностью эксперимент обязан тому, что «коммуны» не столько существуют, сколько символизируют свое существование, то есть образуют новый стереотип образа жизни, функционирующий в общей системе капиталистического мира.

В 1971 году редакция «Нью-Йорк Таймс» организовала обследование в 34-х штатах; было обнаружено 2000 «коммун» со средним числом обитателей от 5 до 15 человек, в общей сложности — 30000 людей. Сами «коммунары» считают, что их гораздо больше и всех охватить переписью невозможно. Вудстокский фестиваль 1969 года собрал полмиллиона участников — действительных и потенциальных обитателей «коммун».

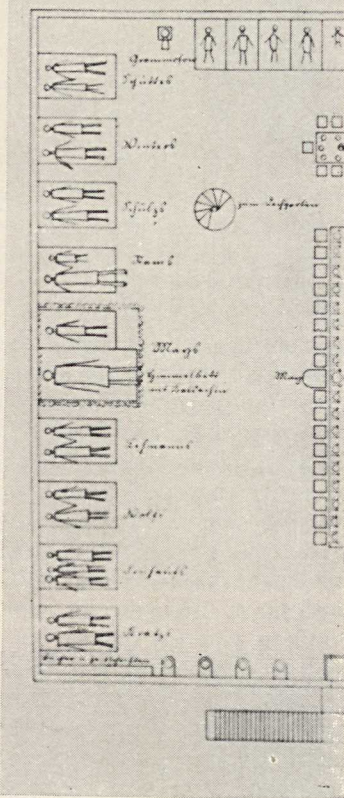
В Европе движение тоже было заметно. Во всяком случае, кантональные власти Швейцарии предупредили общественность, что «новые левые» приступили к реализации «дьявольского плана тотальной деструктуризации общества». Прочитав газету, реализаторы разрушительной затеи наверняка выросли в собственных глазах. По мнению Элизабет Ванделер, привлекательность «коммунальных» экспериментов возникает «из осознания людьми того, что их потребности уже никак не могут быть удовлет-



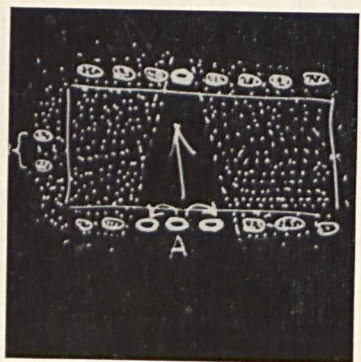
В раздраженном воображении «несогласных» обычная комната — тюремная одиночка с мебелью, вросшей в пол. Спасительное пространство «нового интерьера» (справа) обретается в уединении сообща



Walter Schwagenscheidt: Entwurf zu einem

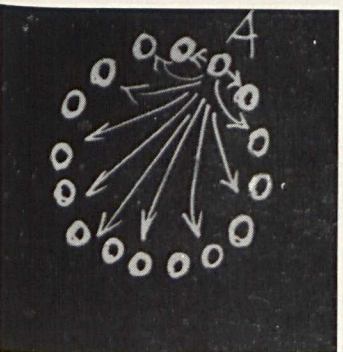
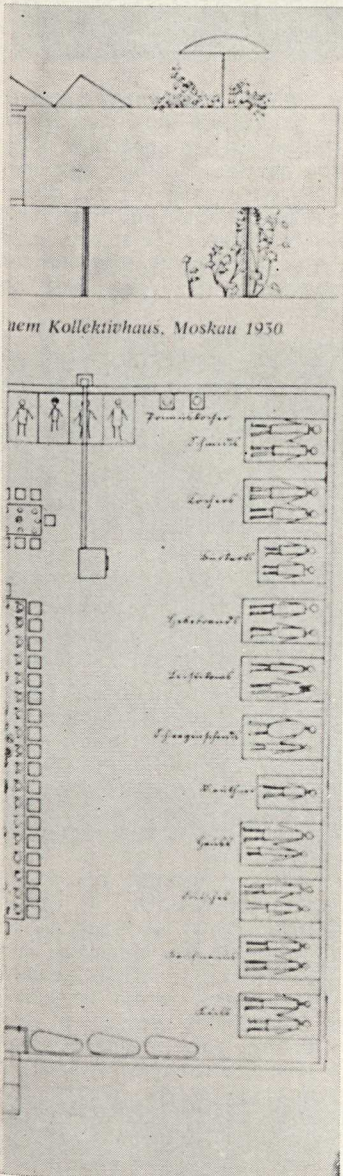


В 1930 году один из эмигрировавших в Москву сотрудников Баухауза разработал шуточный проект коллективного жилища для своих коллег. Архитектурная шутка пережила в наши дни драматическое возрождение на Западе



Справа:

Одно из купольных сооружений в коммуне «Каньон» в окрестностях Сан-Франциско. «Круг людей» уединяется под свое соизмеримое «небо» стоимостью 245 долларов.



«Буржуазное застолье» (слева) олицетворяет для «беглецов» закрепленное через внешние признаки ролевое отчуждение. В «кругу людей» (сверху) устанавливается мнимое равенство и непринужденность

ворены, а их человеческие интересы не могут быть сформулированы в наличной системе отношений³. К общей жизни людей побуждает желание вырваться из изоляции и одиночества в условиях сверхсистематизированной организованности капитализма («Мы пытаемся разделять друг с другом жизнь и идеи, создавая атмосферу тепла и доверия»⁴); разумеется, такое единение людей отмечено чертами товарищества по несчастью.

Тяга к совместной жизни «людей, помогающих людям» — есть такой лозунг — находит внешнее выражение в различных формах сообществ и соответственной организации жилой среды. Это: «жилые кооперативы» студентов; «городские коммуны»; «коммуны-фермы».

Для рассмотрения предметной обстановки «коммунальной» жизни наибольший интерес представляет последний тип коммун, однако для полноты картины начнем с первых двух.

*
«Жилые кооперативы» создаются при крупных университетах, например, в Беркли, в Йеле и т. п. Объединяясь в группы от 5 до 20 человек, студенты покупают или снимают жилье. Боль-

цей». На деле основными функциями таких коммун являлось укрытие военнообязанных, поддержка наркоманов, основание «центров здоровья», издание «подпольных газет», устройство «левых» книжных лавок, «домов реформ», «хранилищ творчества и энергии» и т. д.⁵ Под «кооперативы» в Европе переоборудованы отдельные старые дома. Прежняя мастерская или магазин на уровне улицы превращается в полуоткрытое помещение для «посетителей, друзей или обитателей сообщества»: «улица входит в дом, дом открывается в улицу». Стена между коридорами и лестничной клеткой снесена, лестница освещена и отапливается, к площадкам пристроены балконы — опять-таки для полного контакта лестницы, улицы и двора. Комнаты на этажах тоже открываются в общую зону в качестве гостиных, причем все это komponуется вокруг «жилой квартиры для всех», с библиотекой местами для купания и т. д.

Перечисленные типы «коммун» еще сегодня встречаются и в США, и в Европе. Как правило, содержательное «архитектурное» проектирование ограничивается созданием внутреннего общего пространства; правда, иногда на фаса-



шинство видит в этом нечто более важное, чем материальную выгоду от сокращения затрат на квартплату, газ, телефон. Пытаясь всерьез выработать коммунальный стиль жизни, они вместе готовят пищу, делят домашние заботы, устраивают по вечерам дискуссии. И заявляют о себе: «Мы пробуем выяснить, что такое в действительности группа людей». Они настойчиво предлагают университетской администрации планы архитектурной реконструкции интерьеров существующих общежитий: изъять большую часть перегородок, чтобы зоны личного уединения открылись в общее жилое пространство, а не в нежилой проходной коридор; пробить проемы в межэтажных перекрытиях, что обеспечит возможность еще одной аудио-визуальной коммуникации...

«Городские коммуны» предназначены «для жизни в соответствии с общими идеями, для осуществления общих политических и социальных

ды — особенно облюбованы «викторианские» — наносят (в процессе хэппенинга) из краскопультов желтую, красную, голубую, зеленую краски...

Лишь собственноручные сооружения в «коммунах-фермах» явственно выражают снаружи намерения участников коммунального эксперимента.

Гораздо легче, чем в Европе, основать «коммуну на природе» в США: здесь еще много недорогих земельных участков и, например, в Миссури, Арканзасе, Мейне можно приобрести землю от 12 до 250 долларов за гектар. Дешевая земля, конечно, неплодородна, удалена от хороших дорог, часто здесь нет электричества и чистой питьевой воды⁶ — однако и «коммунары» декларируют не хозяйственное, а сугубо чувственное отношение к земле, граничащее скорее с возделением (вспоминается «земляное искусство»), чем с любостыжанием. Раздаются призы-



вы к «освобождению земли» от частнособственнической тираннии. Свое 32-акровое ранчо фермер Лу Готтлиб предоставил в распоряжение всем, кто захочет у него поселиться, — возникла коммуна «Утренняя Звезда». Готтлиб пояснил свой поступок в листовке: «Исключительное владение землей — естественный грех, переходящий в смертный, когда человек начинает кромсать сладкую грудь Матери-Земли, чтобы покупать и перепродавать вещи». Билл Уилер на свой капитал купил 320 акров (128 га) дорогой калифорнийской земли и тоже пригласил всех желающих жить у него, назвав свою «коммуна» в честь избавления от гнета частного владения «Освобождение Уилера». Иногда здесь жило до 500 человек, в одиночку или группами они возводили собственные жилища. Внутренние связи в коммуне Уилера эпизодичны и не форсируются, ограничиваясь праздничными встречами и скорее буколическими литургиями, чем работой в коммунальном саду.

Уже основание коммуны отчетливо запечатлено не на языке политической или социальной практики, а в иррациональных терминах субкультуры. Это акт личного подвижничества, ил-начальный миф, образующий культурно-смысловую среду для дальнейшей «героики». Так в эпо-се боги и герои отвоевывали клочек земли для «мира людей» у неподатливой природы. Здесь «кусочек природы» отторгают от бесчеловечного «мира людей».

«Оа-исы природной жизни» налаживают взаим-ные связи с тем же эпическим величием, с ка-ким легендарный конунг Онунд проложил меж-ду островками «мира людей» тропы в непрохо-димом лесу: Готтлиб приезжает в гости к Уиле-ру. Столь же символическое значение придает-ся состоявшимся в Нью-Мексико и Колорадо опы-там натурального обмена продуктами с целью «достижения независимости от буржуазной хо-зяйственной системы».

«Мать-Земля» образует первое предметно-чувст-венное измерение среды коммунальной жизни: второе — «Дом». Еще раз подтверждая свою ис-торическую отрешенность, сельские «коммуна-ры» непринужденно и в любых сочетаниях воз-водят все воображаемые виды жилища: хижины, мазанки, эскимосские иглу, кочевые юрты, блоч-ные и обычные деревянные дома, индейские вигвамы, землянки, палатки и шалаши. Однако наиболее подходящей и единодушно апробиро-ванной считается купольная система Б. Р. Фул-лера, применяемая в бесчисленных вариациях. Отка- от традиционной стилистической и орто-доксальной структуры жилья реализуется в од-новременно произвольно пластической и строго геометризмованной организации пространства. Это двойной «эскейп» из среды «мира людей». С одной стороны, нацеленная на предел геометриза-ция формы в архитектуре устойчиво связана с идеологической претензией на вневременность, вечность и сиюминутность сразу: не бывает «ранних» и «поздних» додекаэдров, нельзя «по форме» датировать пирамиды в Гизе, не «ста-реет» элементарно геометризмованная продукция арт-дизайна последнего десятилетия. С другой стороны, текущие формы купола возвращают ес-тественный масштаб и образ пространству лич-ных отношений в группе: «круг людей» уединя-ется под свое «небо», оставляя «миру людей» с его нечеловеческим масштабом небесный свод. Под куполом течет особое, уже не поясное вре-мя, часы же здесь повесить некуда (тем более, что часы для «хипстера» — символ буржуазных отношений, он их не носит: те же наручники). Даже английское название купола — «дом» — для «коммунаров», по-видимому, сопряжено с разговорным значением «башка» (русский экви-валент — кумпол) — черепная коробка для раз-мышлений сообща, — а в лозунгах западной «культурной революции» как раз манифестиру-ется «выработка нового сознания и чувстви-тельности».

В полном соответствии со своей архитектурно-конструктивной концепцией признанный пат-риарх движения Б. Фуллер призывает в левых листовках: «Подлинным занятием человека дол-жно стать размышление о том, о чем он думал прежде, чем кто-то к нему пришел и сказал, что он должен зарабатывать себе на пропита-ние».

В 1966 году Фуллер получил специальную пре-мию «Dymaxion-prize» за «поэтические, хозяйст-венные и конструктивные достижения в Дроп-Сити», одной из первых «образцовых» коммун⁷. Занимательно, что одни и те же пространст-венные решения оказываются равно употребитель-ными и для лояльного прославления буржуаз-ной системы на Всемирной выставке в Монреа-ле, и для выражения мировосприятия «новых левых», якобы катапультировавшихся из «гни-лого общества»! Есть над чем подумать.

Хижина «новых пионеров», беглецов из урбанизированного ада, в коммуне «Лама».

Зал собраний в коммуне «Лама». Здесь собирается от 15 до 30 человек. Высота купола — 9,5 м.



М. Беллини.
Интерьер автомобиля «Кар-а-сутра». Среди хвалебных определений этой машины есть и такое: «подвижное человеческое пространство для сновидений»

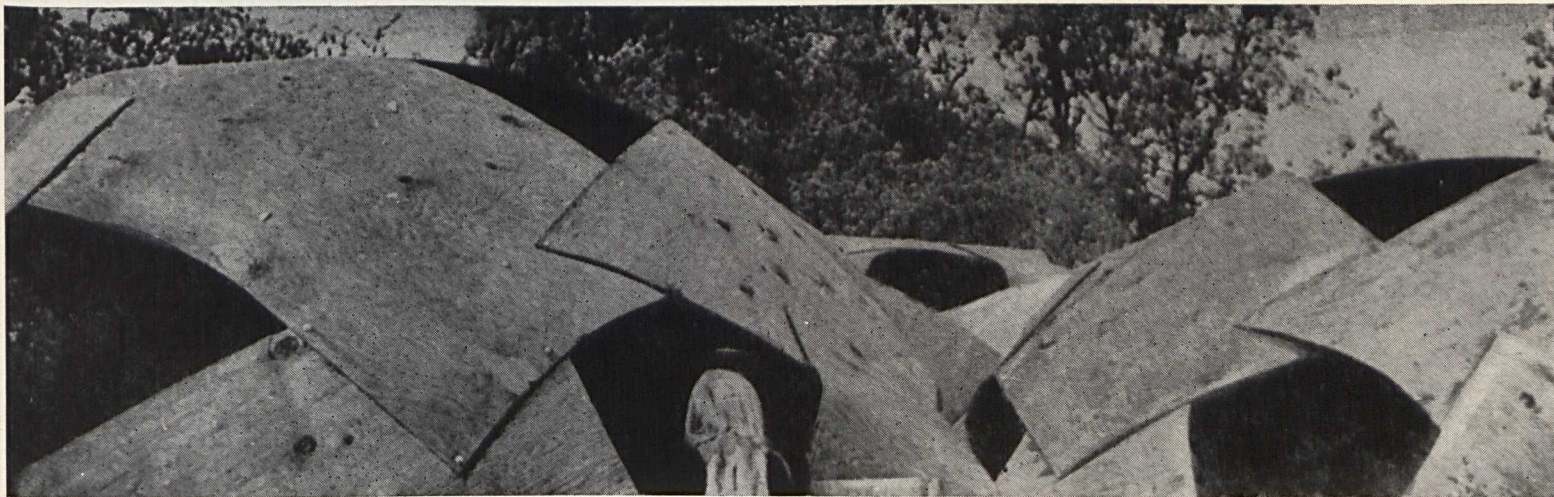
Внизу:
Автомобиль в пути

При всей «размытости личной психики»⁸, культивируемой в поведении членов «коммуны», не следует удивляться сноровке, с какой они возводят свои сооружения, требующие трезвого расчета и строгой последовательности действий. В преломленном виде сохраняются навыки рационального техничного поведения, приобретенные в культуре «урбанизированности». Под рукой ясные типографские инструкции, где и за какую цену доставать старые автомобильные крышки, как по лекалам вырезать из них геодезические элементы, что и как клепать... Иное дело, что строительство превращается в ритуал, а пунктуальностью «коммунары» напоминают египетских жрецов. Составители инструкций знают цену цену: все стройматериалы — отходы и отбросы живущего полной жизнью «потребительского общества» (обитатели Дроп-Сити, например, питаются непроданными продуктами супермаркета близлежащего города Тринидада).

Людей и материальный «выбросы» получили точку пересечения. И хотя многие «коммунары» осознают себя «как образец, созерцающий остальное общество поймет: вот лучший путь», — думается, что их существование не столько излучается наружу в качестве примера, сколько сгущено внутри, и человек туда проваливается. Обследовав ряд западноевропейских «коммун», Серж Головин заключил, что изначальным безличным и глубинным выражением коммунальной жизни в архитектуре служит интерьер. И в самом деле, исчерпывающую чувственную очевидность субкультура получает на уровне кланового общения в замкнутой среде (пещеры? шалаша?...)

Итак, квинтэссенция «новоориентированной жи-

становится центром, а просто способствует, чтобы колесо катилось вперед». В этой обстановке «новая чувствительность» превращает любую половую подстилку в «ковер-самолет из «1001 ночи»: она становится декорацией «большого путешествия коллективной души». В центре «круга людей» горит свеча или гудит по вечерам кипятильник под котелком с чаем: «вокруг него так хорошо рассказывать истории или просто молчать, размышляя сообща»¹¹. Разумеется, путешествие не всегда возможно без «спида» (ускорителя) — наркотиков. Однако их употребление переосмысливается в контексте коммунального существования: курят «ради ритуала в целом». Один «коммунар» сказал: «Гашиш для меня лишь точка над «и». На вопрос о двух-трех желательных вещах, заданный 37 обитателям коммун, ни один не назвал стула, радио, телевизора: 14 пожелали очаг, 18 — ванную (популярен «водолейский» культ), 22 — печь, 25 — «желательно более широкую лежанку», 35 — «по возможности хороший проигрыватель». Полицейские удивляются, встречая в «примитивных балаганах хиппи» дорогое стереофоническое оборудование. Распространена осветительная техника, допотопные «волшебные фонари», кинопроекторы для показа «подпольных» фильмов, причем вся эта «техника» используется повседневно. Игра света усиливается музыкальной атакой, вибрирующими отражениями в зеркалах и блестящих станиоловых пленках, которыми оклеивают стены и потолок; наверху развешивают звезды и знаки Зодиака для создания собственных свободных небес. Примечательна навязчивая «культурологическая» мотивация всех мелочей «новой жилой среды». В то же время в качестве почти «классовых врагов» заклеены не только столы и



Фанерные купола в коммуне «Каньон»; здесь обитало одновременно около 180 человек всех возрастов.



лой культуры» — замкнутое постановочное пространство со своими декорациями и реквизитом, где разыгрываются четыре «революции»⁹ из «левого» репертуара, часто всамделишные трагедии для участников, доигрывающих в психиатрических лечебницах.

У «культурной революции» — свои драматурги¹⁰, режиссеры, поэты, композиторы и провизоры, поставляющие пестрый инвентарь для «плодотворных оазисов внутренней сверхжизни и внутреннего освобождения от наложенных отношений принуждения». Они формулируют доктрины новой жизненной среды: «Квартира, где встречаются, — это автомобиль, в котором дальше едут вместе, это наше пространство-корабль».

В общем, как справедливо заметил гоголевский Городничий, Александр Македонский герой. Но зачем же в «привалах», «зеленых коммунах», в «лабораториях сознания» уцелело едва ли по стулу, и то лишь «для сохранения деловых связей с людьми, еще не посвященными в новый образ жизни, которым не по себе или трудно сидеть на полу»? Та же участь постигла столы и кровати. Оказывается, «стол и стулья утверждают пирамидальную иерархию людей. Точное место каждого делает очевидным его статус в мировом устройстве».

Что же взамен? «На полу, на ковре, на шкурах, на подушках попросту нет выраженных через внешние признаки ступенчатых отношений». «Все сидят в кругу, равно близко или далеко один от другого; ничего не надо документировать наружу; кто хочет быть центром, должен быть ровней. Разговор в кругу от человека к человеку — движение точки соприкосновения колеса с дорогой. Обращаясь с речью, человек не

стулья (под столом, добавим, возможны еще скрытые интриги вроде нажиманий на ногу и толчков коленом), но и стены. Картины и полозья обоев — утверждение и прославление стен дома, где «буржуа-единоличник укрыт от всех ударов бытия». «Комфортабельная квартира» в целом оценивается как «старомодная тюрьма с мебелью, вросшей в пол и предписывающей все движения и позы», как «идеальнейшее извращение всей жилой культуры, созвучной «организованному хаосу» больших городов». Что же предлагается?

Жилище строится, как в старину, — «от костра к костру», «от оазиса к оазису», «от круга к кругу». При этом все равно, где жить: наличная архитектура вся на одно лицо и от нее нечего больше ждать, кроме защиты от холода и сырости. Собственный жизненно необходимый мир — внутренний — привносится вместе с коврами, зрелищем света, музыкой, «психеделическими ландшафтами грез». Лишенная мебели комната расширяется, и пол становится тем, чем раньше был шкаф: все немногие, зато необходимые и любимые вещи всегда на виду и под рукой. Стеновые покрытия из станиола или алюминиевой амальгамы открывают для восприятия зрителя глубину своего «внутреннего духовного ландшафта»... В зыбком дребезжащем мареве отражается размытое Коммунальное Зазеркалье со своими уже неразличимыми жителями. Когда-то персонажи Дж. Д. Селинджера рассуждали в повести «Выше стропила, плотники» о жилищном строительстве. «Маленькая дочка Берков сказала, что она ненавидит одинаковые дома — она говорила про те длинные ряды стандартных домиков, какие строят по плану. Зуп сказал, что они очень милые. Он сказал, что

было бы очень мило прийти домой и оказаться не в том домике. И по ошибке пообедать не с теми людьми, и спать не в той кровати, и утром со всеми попрощаться, думая, что это твое семейство. Он сказал, что ему даже хотелось бы, чтобы все люди на свете выглядели совершенно одинаково. Тогда каждый думал бы, что вон идет его жена, или его мама, или папа, и люди все время обнимались бы и целовались без конца, и это было бы очень мило.

Многие западные архитекторы уже давно ощутили кризисное состояние пространственной среды буржуазных отношений. К. Александер прямо сказал: «Нововведения, заключающиеся во введении личных отношений, имеют больше смысла, чем изобретение нового здания»¹². В обстановке систематической принудительной бесчеловечности жажда «родных» межличных отношений, если и может быть удовлетворена, то лишь в местной культурной мистификации свободного общения — в форме личного самоотвержения в первобытное блаженство «неразличимых».

Безличное натуральное единство индивида с группой в родовой организации носило социальный характер и диктовалось общим трудом в неосвоенной природной среде. Сейчас в качестве «нежилой» обнаруживает себя нынешняя среда буржуазных отношений. Слепая антисоциальность гасится в локальном слиянии с «антикультурой» — не осваиваемой, а как попало поглощаемой вавилонской кашей урб-культуры, где и функционирует преобразованный стереотип родовых отношений.

И именно здесь обнаруживалась самая последовательная из осуществлявшихся на Западе художественно-проектных программ формирования

Не повсюду участники коммунального эксперимента дошли до последней «точки над «и» в оформлении замкнутой изолированной среды жилых культурлагерей свободного общения. Это и неудивительно: при всей своей культурной внятности и доходчивости явление представляет «короткое замыкание» социальных напряжений в «культуру», и чуткие носы уже давно уловили витающий в воздухе едкий чад паленой синтетической изоляции.

¹ В докапиталистических формациях возможен «пространственный» перенос более развитой формы общения из сложившейся обстановки, где она «еще обременена интересами и отношениями, унаследованными от прошлых эпох», в новую. К. Маркс вспоминает Карфаген, греческие колонии, Исландию, бегство крепостных в города. С наступлением «универсального состояния» подобная мера уже не действительна (К. Маркс, Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 3, стр. 70—78), что и подтверждается, в частности, историей утопических коммун XIX века (L. und O. M. Ungers, Utopische Kommunen in Amerika 1800—1900, Werk 71-4).

² Например, о гуттерианских общинах статья в Werk, 71-6.

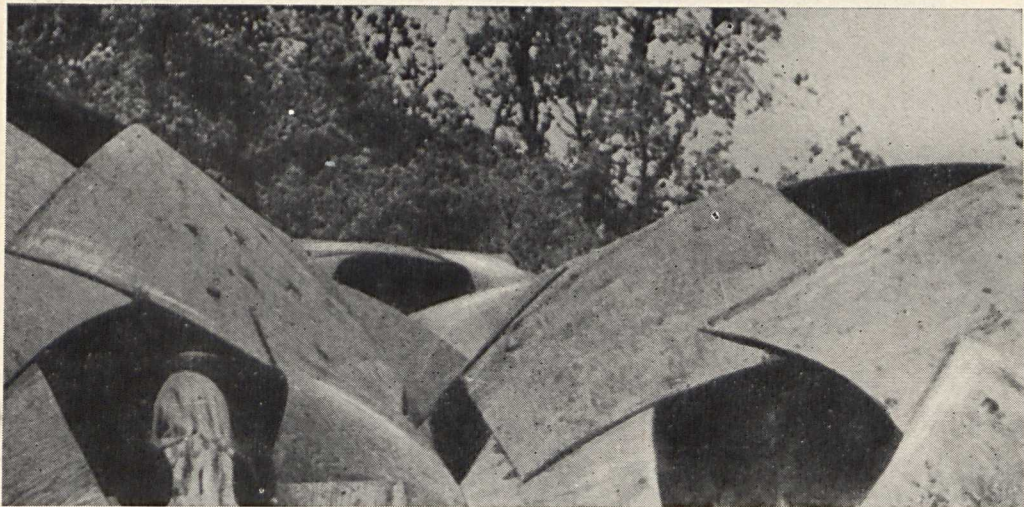
³ E. Wandeler, Leben und Wohnen in Gruppen, Werk, 72-7.

⁴ L. und M. Ungers, Neue Kommunen in USA, Werk 71-9.

Здесь и далее высказывания «коммунаров», выдержки из листовок и обращения цитируются по текстам статей в западных архитектурных и дизайнерских изданиях.

⁵ Городские «коммуны» существуют на средства от случайных заработков, пожертвований, на

Ксилофон из обрезков труб в коммуне «Либре» (Нью-Мексико).



«жилой» среды обитания: от «философских концепций» до «психеделических лабораторий», построенных самими подопытными по ненавязчивым рецептам архитекторов и дизайнеров. Участие проектировщиков в «эксперименте» — одна из эпизодических и обреченных попыток приобретения общественной ангажированности в дегуманизированном проектном механизме Запада. Даже привлечение современного художественно-проектного арсенала не излечит движение от утопического схематизма и умозрительности. В конце 60-х годов одним из самых популярных изданий в США был выходящий каждые полгода «Полный Земной Каталог», постоянно обновляемая энциклопедия «коммунальной» жизни: в день в среднем расходилось до 1000 экземпляров. В каталоге — исчерпывающая библиография, описание инструментов, материалов и способов «формирования собственной личности с одновременным созданием созвучной среды», описание форм освобождения от «принуждений учреждений институтов и коммерческой эксплуатации»: здесь можно прочесть, как самому изготовить себе обувь, вырастить на подоконнике «траву» (марихуану), как прожить в лесу с подружкой на 10 долларов в неделю...

Как-то прокурор округа Новый Орлеан Д. Гаррисон предупредил: «Мы не станем строить свои «даху» и «освенцимы»: хитрая манипуляция средствами массовой информации создает духовные концлагеря, которые обещают стать гораздо более эффективными в контроле за населением. Так что мы не проснемся в один прекрасный день и не обнаружим, что нужно отправляться на работу гусиным шагом да еще в серо-зеленой форме»¹³.

средства состоятельных родственников. Некоторые коммуны финансируют себя за счет собственного легального предпринимательства.

⁶ На природу бегут от «опустошающего душу комфорта потребительской жизни». Даже электроэнергию рекомендуется получать от собственноручно сооруженных ветряков.

⁷ W. Gerischer, Neue Umwelt—neues Bauen, db 72-6.

⁸ «Кроткие беглецы» с трудом запоминают границы своих «оазисов». Заметив на своей территории голых людей, фермеры иногда открывают по ним беглый винтовочный огонь.

⁹ О четырех революциях: «сексуальной, электронной, художественной, психеделической» — можно прочитать в статье Ю. Давыдова «Мистика потребительского сознания». «Вопросы литературы», 1973, № 5.

¹⁰ Коммуна «Дубы-Близнецы» в Виргинии существует по сценарию ученого-людоеда Б. Ф. Скиннера. В «коммуне» строгие правила приема новых членов; действует кодекс сексуальных отношений; для сглаживания возникающей напряженности практикуется система «открытого взаимного критицизма».

¹¹ Не от хорошей жизни идеализируется простое чаепитие. Как писал Н. Лесков: «Стакан чаю, самовар и домашняя лампа — это прекрасные вещи, около которых мы группируемся».

¹² C. Alexander, An Exchange of ideas, Progressive Architecture, 67-11.

¹³ М. Сагатеян. «Кто же убил Джона Кеннеди?». М., 1972, стр. 134.

Перед нами прошел ряд мизансцен коммунального спектакля.

«Как эти люди узнают друг друга?» — спрашивает американский публицист Г. Снейдер и отвечает — «Не всегда по усам, длинным волосам, голым пяткам или цепям на шее. Истинные приметы — непременно кроткий взгляд, несомненный покой и непринужденность в поведении...» (цит. по статье С. Головина «Канун новых кочевников: архетип — интерьер», Werk, 71-5).

Рассмотрение предметной обстановки коммунальной интермедии неопровержимо убеждает в обратном. «Канун новых кочевников» не затянута бы без внешнего реквизита и декораций. Социальное содержание эксперимента бесперспективно и относится к тому, что К. Маркс называл «суррогатами коллективности».

Керамика Кубы

В. ДАНИЛИН

Фантастическая композиция,
сочетающая морские мотивы
с кубинским фольклором



Кубинская керамика вступила на путь развития относительно недавно. Ранее она не была широко распространена, хотя и в столице, и в провинциях работали отдельные художники и мастерские, выполнявшие заказы чисто утилитарного назначения. После революции 1959 года развитие керамики стало частью общей культурной политики; даже в напряженной военной обстановке, в мае 1967 года, по инициативе политического управления армии были учреждены курсы изобразительного искусства, в которые вошла и керамическая группа.

Сейчас едва ли не наиболее важную роль в формировании школы кубинской керамики играет Кубанакан — художественный центр вблизи Гаваны, представляющий собой экспериментальную лабораторию. В поместьи, некогда принадлежавшем сахарному магнату Тарафа, расположенная школа искусств и мастерские кустарных промыслов, гончарные изделия которых пользуются популярностью в стране и находят признание за рубежом. Мастер из Кубанакана керамист Кальво получил серебряную медаль на Всемирной Биеннале керамики, проводившейся во Франции в 1971 году.

В другие центры, например, в Нуэва Херону (столицу острова Пиноса — второго по величине после собственно Кубы), направляются специалисты, расширяется производство.

Возникают новые очаги керамической культуры со своими коллективами мастеров, часто из местных жителей, обладающих необходимым дарованием. Таким образом, попутно решается задача формирования кадров, работающих в области ку-

старного производства, и региональных школ искусства. Тут работа ведется под руководством профессиональных художников. Намечается тенденция организовывать подобные объединения в местах, где существуют или планируется создание туристических комплексов. Так обстояло дело с туристическим комплексом «Деревня таинов Гуама», к оформлению которого была привлечена скульптор Рита Лонга, художник, пользующийся большим авторитетом.

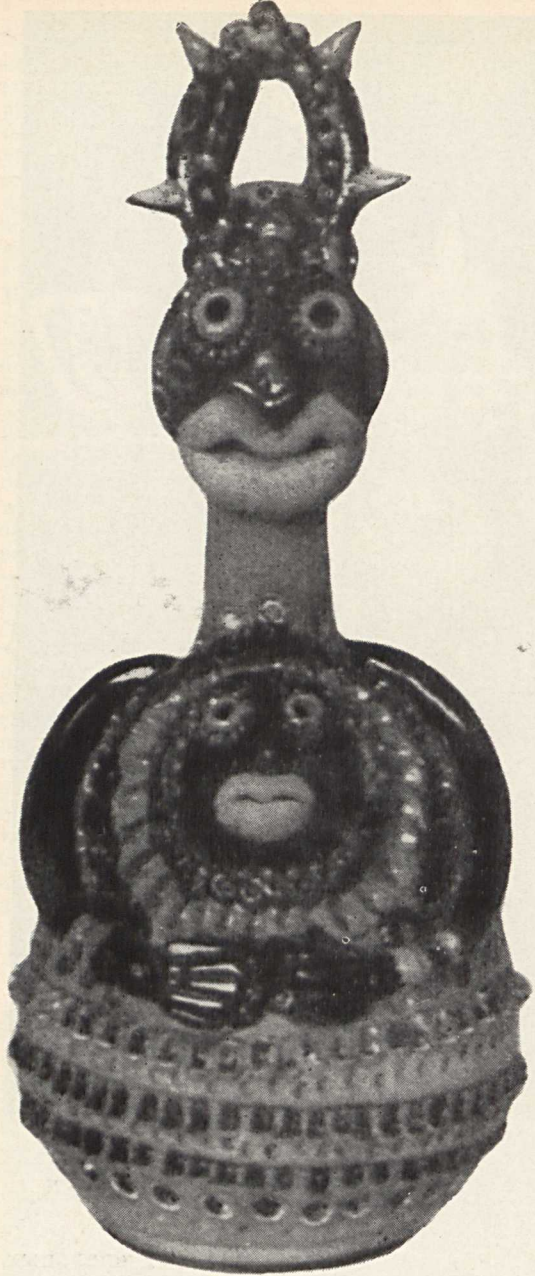
Керамическое искусство завоевывает все более широкие слои населения. Из двух километров залов и коридоров бывшего Национального Конгресса, а с 1964 года — нового «Музея Филипе Поэй» (находящегося в ведении Академии наук Кубы и представляющего собой синтез исторического, искусствоведческого и политехнического музеев) обширное место отведено керамике. Дар зарубежной художницы Алисии Бустаманте, передавшей кубинскому народу коллекцию народной перуанской керамики, выставившуюся ею ранее в столицах Европы и Латинской Америки, обсуждался как значительное событие культурной жизни страны.

Часть художников, работающих в области декоративно-прикладной керамики, придерживается фольклорной тенденции, другая группа стремится средствами керамики отражать явления реального мира в отвлеченных образах. Последние пользуются техническими приемами, широко принятыми в странах западного мира. Однако следует отметить, что обе тенденции в значительной степени опираются на традиции кубинского фольклора. Культурное наследие кубинцев чрезвычайно бо-

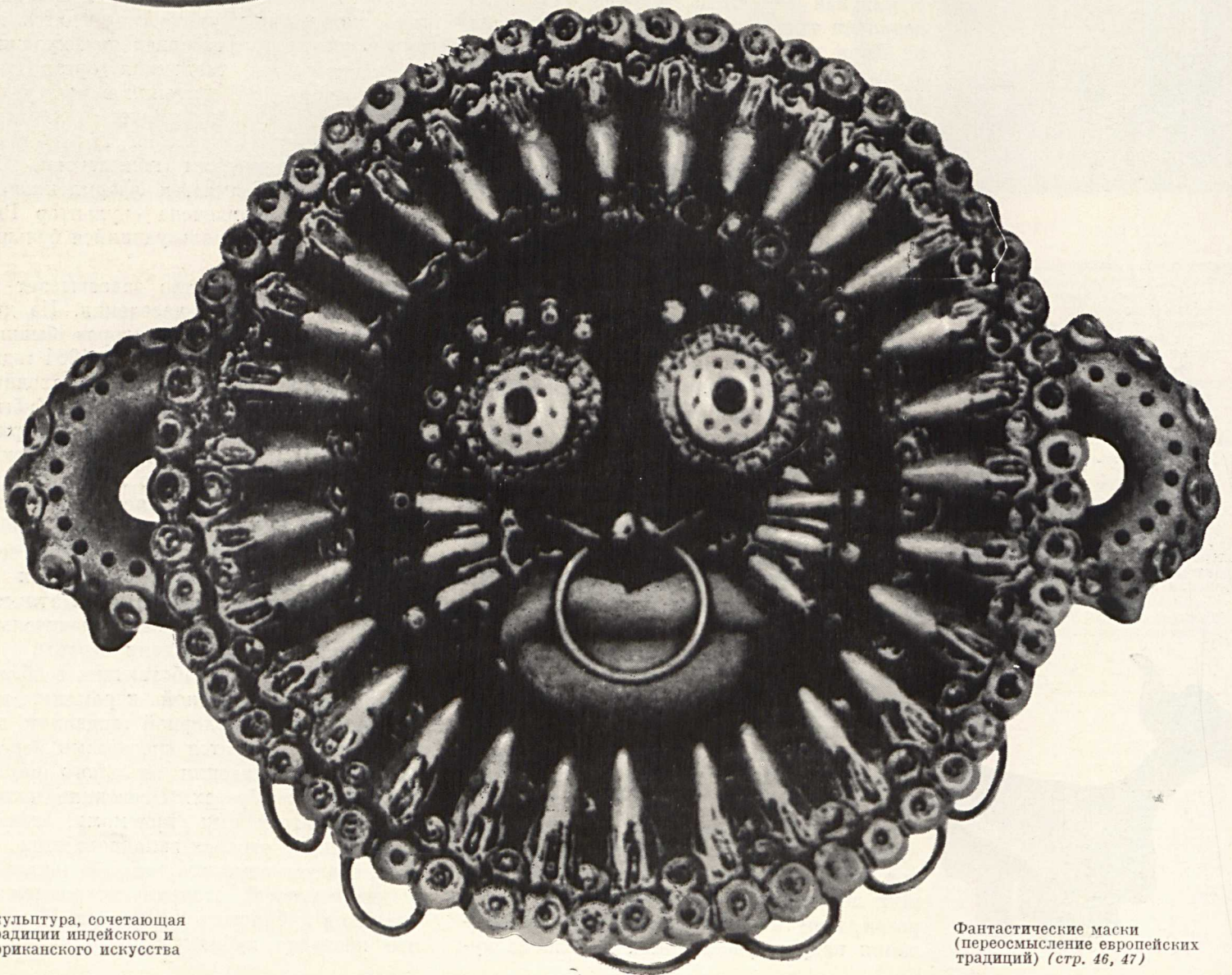
Модернизированная
характерная
кубинская керамика



гато и разнообразно по своим источникам; здесь и возрожденная, сохраненная в народной традиции струя творчества древних обитателей доиспанского населения острова, в основном таинов; образы и технические приемы, принесенные переселенцами из Испании, объединившие богатство как собственно иберских народов, так и мавров, а также вкусы и мироощущения выходцев из Тропической Африки. Испано-африканский сплав явно превалирует и носит название афрокубаны. Традиционные в кубинском фольклоре персонажи — «дьяблитос» и «геррерос» воплощаются в глине. Они занимают немалое место в творчестве известного мастера Кубанакана — Ромеро. Художники создают обобщенные произведения, переосмысленные согласно духу ремесла, материала и эпохи. Таковы конические вазы с элементами броской карнавальной одежды, декоративные тарелки в виде масок. Фантазия и мастерство художников настолько пластичны, что, глядя на готовые изделия, трудно догадаться, что является определяющим — замысел или «воля» материала, хотя во многих случаях связь с конкретными образами прослеживается достаточно ясно. Это можно сказать о фигурках Фустера, напоминающих тотемные столбы; в пользу свободного поиска говорят его же покрытые глазурью дикийвинные создания, двухголовые звери, как будто вышедшие из кубинских сказок. В кубинской керамике сохраняются традиционные утилитарные формы. Так, до наших дней дожили порроны — небольшие кувшины для воды, которые крестьяне и батраки брали с собой на плантации.

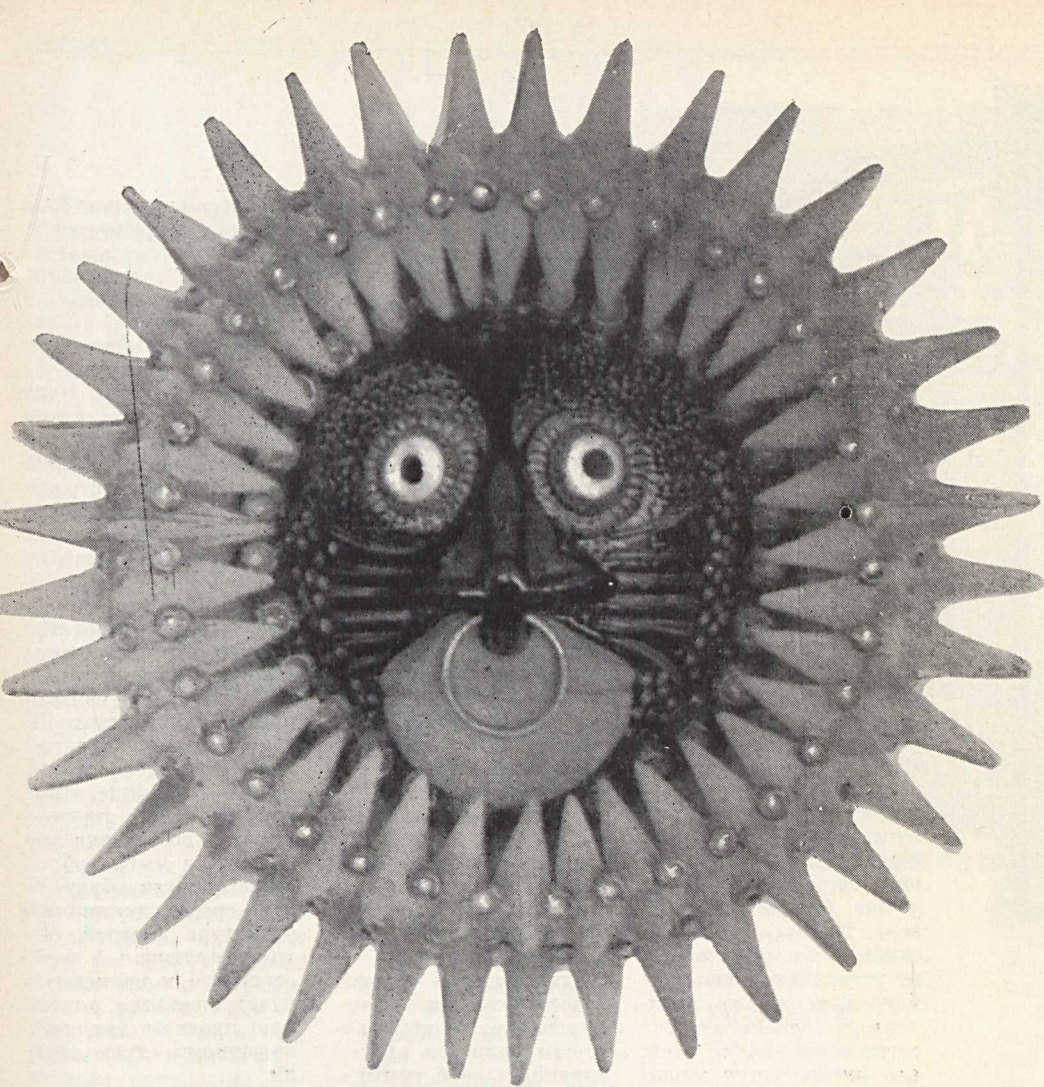


«Короли карнавала», созданные по африканским мотивам (Стр. 46, 47)



Скульптура, сочетающая традиции индейского и африканского искусства

Фантастические маски (переосмысление европейских традиций) (стр. 46, 47)



По-прежнему используются и, казалось бы, давно ушедшие в прошлое типы более крупных гончарных изделий. Тинахоны — гигантские, но изящные сосуды — прямые потомки андалузских емкостей для хранения оливкового масла и правнуки греческих пифосов, превратившиеся в декоративный элемент, характерный для уютных двориков старинного города Камагуэя, продолжают употребляться его жителями и для практических целей, в том числе и первоначальной — сбора воды.

Однако утилитарные изделия, изготавливаемые художниками декоративно-прикладного направления, подвержены влиянию народной фантазии. Это в полной мере относится к кувшинам с обтекаемыми контурами работы уже упоминавшегося Кальво, его примитивно-изящным вазам, вызывающим в памяти старинные кубинские, андалузские и античные амфоры. Немалое место в творчестве керамистов занимают изделия, которые не находят буквальных аналогий в действительности и представляют собой образную интерпретацию мира художниками. Богатую пищу для этих интерпретаций дает причудливая тропическая природа.

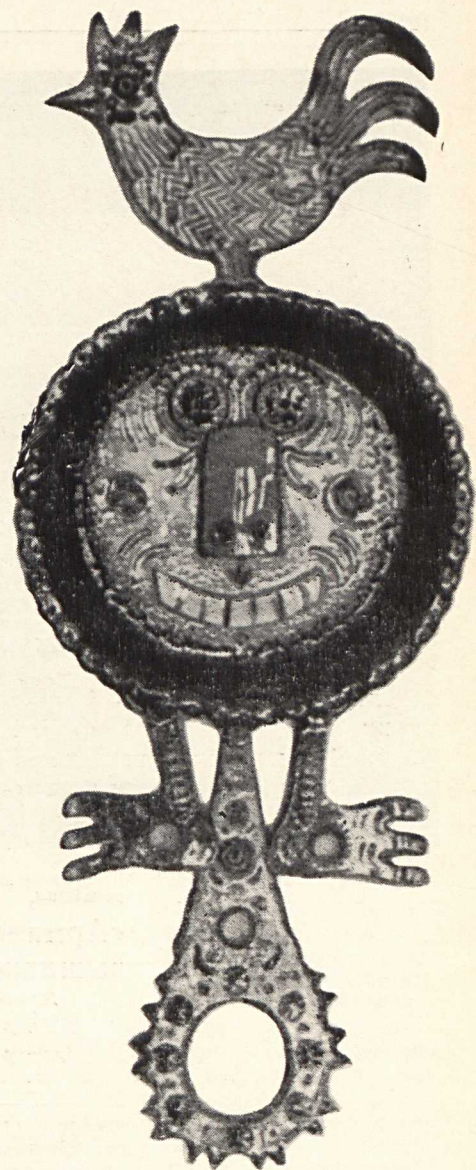
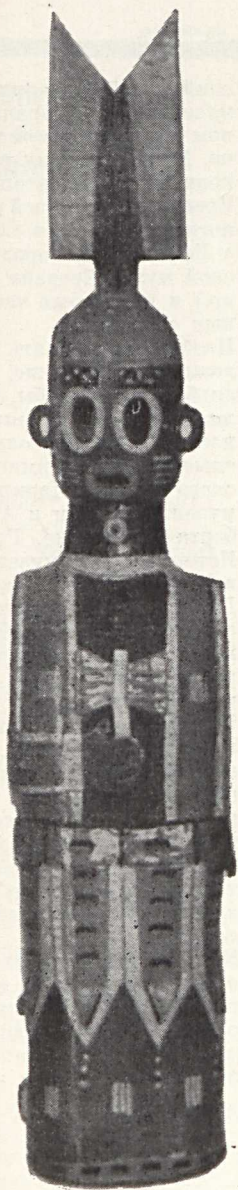
Но в поисках наиболее выразительных средств и впечатляющих образов, будь то на путях так называемого современного искусства или в глубинах народной фантазии, кубинские керамисты вносят дух окружающей действительности. Среди элементов старинных карнаваловых мистерий встречаются и приметы наших дней — наряду с масками, как будто скопированными с глиняных работ таинов или африканцев, мы видим черты современных жителей острова. В поисках нетрадиционных средств воздействия, стремясь преодолеть привычную специфику керамики, мастера «активизируют» фактуру, приближая ее к фактурам дру-

гих выразительных материалов. Некоторые изделия напоминают бронзовые отливки. Цилиндрические вазы похожи на стволы затонувших пушек, заросших водорослями. Первые статуэтки керамиста Консуэгра сродни железным идолам тропической Африки. Возникают стаканы, вазы, кувшины, наощупь напоминающие скорлупу кокоса или плетенку из травы. Неистощимое разнообразие морского мира вдохновляет гончаров. Потому появляются подсвечники, подобные ветвям огромных кораллов, пепельницы, имитирующие раковины и морские звезды.

Все большее место в последнее время занимает возрождаемое творчество древних обитателей Кубы, в основном наиболее развитых из них — таинов. Маски, рельефы на декоративных вазах, фигурки, подобные изделиям таинов, пользуются большой популярностью. Однако керамика не только воспринимает специфику других искусств и ремесел, но и оказывает влияние сама, в частности, на резьбу по дереву.

Надо сказать, что тенденция «перевода» в другие материалы образцов народного творчества наблюдается не только на Кубе, но и в других странах Латинской Америки, например, в Эквадоре. Копируются глиняные изделия, ткани и сладости, носившие ранее ритуальный характер (например, художник Гуайасамин).

Кубинские керамисты пытаются создать синтез фольклорных традиций с новейшими течениями в мировом искусстве. Их усилия находят все большее признание.



Интерпретация ритуального африканского значка



рецензии

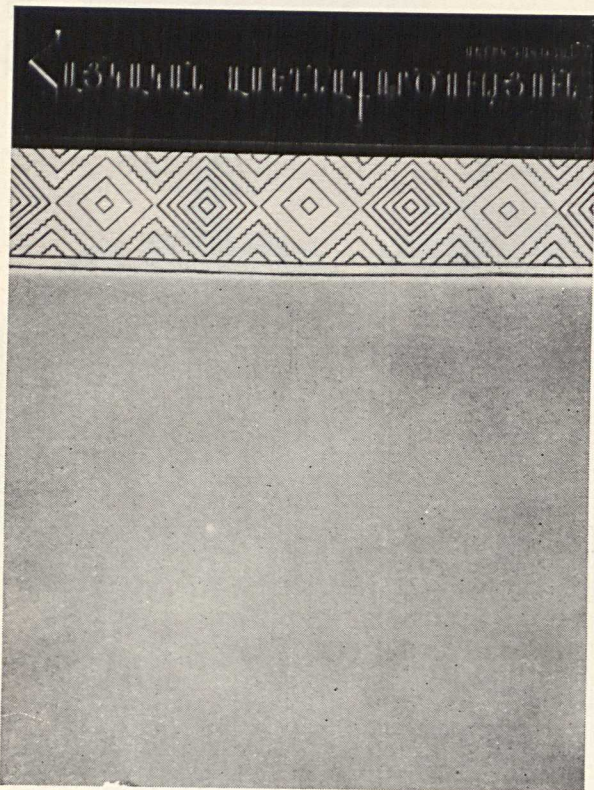
Книга о будущем жилища¹

Исследования будущего ведутся обычно в обобщенных формах. Стало своего рода традицией мыслить в глобальных, а то и космических масштабах. Первичная молекула человеческого жилища чаще всего оказывается мало различимой в грандиозных проектах перспективного расселения. Она остается практически вне поля зрения даже в тех нечастых случаях, когда заходит речь о собственной жилищной проблематике (как правило, внимание футурологов сосредоточивается на вопросах взаимодействия жилища с обслуживанием). Рецензируемая книга выгодно отличается от этого стереотипа. В ней исследуется именно жилая среда, ближайшее предметное окружение будущего человека. Поэтому книга, по самому своему существу узко специальная, близка не только архитектору, дизайнеру, художнику, но и всем, кто интересуется жилищем, его сегодняшним и завтрашним днем.

Подкупает емкость этой в общем-то не очень объемистой книги. Развернута широкая панорама мирового опыта прогностического осмысления жилой среды, проектно-поисковые зондажи ближайших и отдаленных рубежей его развития. Теоретическая часть работы насыщена и обширна. Авторы преодолели присущее обыденному сознанию восприятие предметного окружения лишь как нейтральной рамки, в которой разворачивается повседневная жизнь, но которая тем не менее практически не влияет на эту жизнь и не играет существенной роли в структуре человеческих отношений. Жилая среда трактуется не просто как физическая совокупность внешних материально-пространственных элементов, а как социальный феномен. В понятие среды вводится человек, целенаправленное формирование личности которого является актуальной задачей коммунистического строительства.

Развиваемая в книге концепция среды находится в русле гуманистических устремлений архитектурно-художественной мысли, восходящих к утопическим мечтам Морриса, творчеству Райта, Корбюзье, Гропиуса. Авторские позиции непосредственно связаны с грандиозными жилищестроительными замыслами советских «производственников» и «конструктивистов». В то же время в книге преодолены многие издержки еще недавно господствовавшего у нас² (и прямо связанного с вульгарным социологизмом 20-х годов) аскетического понимания жилища. Привлекательна и, по-видимому, достаточно реалистична мысль об «эластичности» будущей среды, динамичная структура которой, «пульсирующая в пространстве и времени», будет адекватна, по мнению прогнозистов, динамичному строю жизни. Весьма важной представляется мысль о

Хроника



рецензии

«Армянская вышивка»

* «Армянская вышивка». Составитель альбома и автор текста — С. С. Давтян. Вступление М. С. Сарьяна. Изд-во АН Армянской ССР, 1972

Издательство АН Армянской ССР выпустило в 1972 г. альбом С. Давтян «Армянская вышивка».* Этот труд восполняет пробел в истории прикладного искусства Армении, являясь первой монографией об армянской вышивке. Охват материала в рецензируемом альбоме грандиозен: от ранних вещей из раскопок Ани (XIII в.) до изделий вышивальщиц и кружевниц начала нашего столетия. Круг поставленных и разрешаемых исследовательницей проблем широк. В работе фигурируют историко-литературные свидетельства о развитии вышивального искусства в Армении, выделены центры этой отрасли художественного производства и наиболее характерные памятники, определены их стилистические особенности, охарактеризована орнаментика, воспроизведены надписи с многих произведений, рассказано о технике выполнения. Исходя из художественно-технических особенностей и учитывая историко-территориальные признаки произведений, С. Давтян группирует их по школам: Ван-Васпураканская, Ширак-Каринская, Сюникская,

Арагатская, Киликийская (включающая Кипр, Каппадокию и прилегающие области Малой Азии), Тифлисская (Тбилиси), Константинопольская (Стамбул); при этом она выделяет ряд центров в колониях армянских переселенцев в Европе и Азии. Каждая из школ довольно полно охарактеризована и убедительно проиллюстрирована. Особо следует подчеркнуть, что разнообразный материал светского и религиозного назначения представлен исследовательницей как одна из сторон быта страны, он рассматривается на историческом фоне в общей линии развития армянской культуры. Это позволяет воссоздать среду, в которой создавались и бытовали памятники и, что особенно важно, уловить единство различных областей армянского искусства. Армянская вышивка — огромный, поистине неисчерпаемый материал для изучения. Памятники художественного шитья, набойки, кружева разных эпох хранятся во многих музеях мира. С. Давтян включила в свою работу произведения из наиболее крупных советских хранилищ (Историче-

ский музей Армении, музей при кафедральном соборе в Эчмиадзине, Музей древних рукописей им. Маштоца в Ереване, Гос. музей этнографии народов СССР в Ленинграде, Городской музей Еревана и др.) и некоторых частных собраний. Необъятного объёма невозможно, и все же альбом выиграл бы, если бы на его страницах нашли место первоклассные вещи из Армянского музея в Париже, музея Виктории и Альберта в Лондоне, Гос. Исторического музея в Москве, музея Новой Джувольфы. Приходится сожалеть, что в альбоме отсутствует список работ, посвященных армянской вышивке. Исследование написано на армянском языке, но четкое резюме и список иллюстраций на русском языке позволяют без особого труда ориентироваться в материале и людям, не владеющим армянским языком. Новое издание несомненно заинтересует широкий круг лиц — этнографов, искусствоведов, историков, художников, любителей старины.

А. Каковкин

необходимости развертывания особого рода «концептуального проектирования», которое позволяет распатать стереотипы и развернуть веер вариантов «возможного будущего» — для выбора оптимальных направлений текущей практики. Можно, конечно, отметить огрехи и недоработки. Например, трудно понять логику общего построения книги. Некоторые авторские положения слабо аргументированы и, по сути дела, выводятся «сами из себя». Широта рассмотрения кое-где оборачивается скороговоркой (это не только результат нехватки места). Обращает на себя внимание несколько одностороннее техницистское видение будущего (не случайно собственно эстетические вопросы оказались отодвинутыми на второй план). Очень низок полиграфический уровень издания. Впрочем, не эти и подобные им недочеты должны определять оценку этой по самой своей сути первопр-

ходческой работы. Книгу неправомерно было бы рассматривать с точки зрения ее «практического вклада». Авторы сами подчеркивают, что в их задачу не входила разработка сиюминутных рекомендаций, теряющих актуальность слишком быстро. Что касается проектных разработок авторов, то вряд ли их основное назначение — практическая реализация; они имеют служебный характер — всего лишь как средство опережения теоретических идей.

А. Гольдштейн

- ¹ А. Рябушин, Е. Богданов, В. Паперный. Жилая среда как объект прогнозирования. ВНИИТЭ, М., 1972
- ² А. Рябушин. Жилище нового типа. «ДИ СССР», 1963, № 2



рецензии

«Русская народная картинка»

Издательство «Молодая гвардия» выпустило в свет монографию О. Балдиной, с большим количеством иллюстраций, посвященную самому популярному на протяжении более двухсот лет в народе искусс-

ву — лубку. Художник А. Бобров нашел замечательный принцип оформления книги, строго выдержанный от начала до конца, здесь даже вернее сказать — «от доски до доски». Он использовал прием оформ-

рецензии

«Советская скульптура наших дней»

Сборник «Советская скульптура наших дней» состоит из серии очерков о новых произведениях, созданных советскими скульпторами в 60-е годы. Именно эти годы явились временем подготовки и осуществления крупнейших всесоюзных выставок, посвященных 50-летию Советской власти, 50-летию комсомола, 25-летию разгрома фашизма, 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Многие произведения этих лет определили новые черты нашего искусства, которые требуют профессионального разбора и осмысления.

«Советская скульптура наших дней». Изд-во «Советский художник», М., 1973.

В сборник включены статьи пятнадцати авторов, рассказывающих о новых памятниках и станковой пластике 9 республик: Российской Федерации, Украины, Латвии, Литвы, Эстонии, Грузии, Армении, Киргизии и Казахстана.

Естественно, что материалы сборника не исчерпывают всех проблем новой скульптуры. Такой задачи не стояло перед авторами. «Скульптура наших дней» — емкий оперативный отчет скульптурной комиссии Союза художников СССР, изданный на высоком полиграфическом уровне. Можно с уверенностью сказать, что эта книга не залежится на полках магазинов — она необходима и скульпторам, и критикам как источник профессиональной информации, она интересна всем, кто любит скульптуру. Статьи сборника окрашены пафосом причастности к процессу создания художественных произведений, их отличает стремление осмыслить творческий процесс в движении, оценить и найти новые тенденции по их первым проявлениям. Последнее особенно важно,

если учитывать многонациональный характер советского искусства, его многоликость и разнообразие. Материалы сборника очень ценны при изучении творчества художников союзных республик. Формирование национальных школ в республиках Средней Азии совпадает по времени с началом формирования социалистических наций. Здесь процесс кристаллизации национальной культуры происходит на глазах исследователя, требует от него вдумчивого и внимательного отношения. Обмен опытом, учет достижений и знание ошибок способствуют движению искусства вперед. Книга помогает разобратся в одной из наиболее актуальных проблем советского искусства — эволюции национальных традиций в условиях социализма. На основе изучения творческой практики наших республик делается верный вывод: собственными национальными традициями в скульптуре имеют нередко меньшее значение, нежели наследие всей культуры советского народа. Статьи из сборника разнохарактерны. Одни из них преследуют чисто

информационные цели (И. Шмидт, «Скульпторы Москвы»; О. Комов, «Актуальные вопросы творчества российских скульпторов»), другие отличаются глубиной анализов (И. Светлов, Г. Шкловский, «Скульптура Армении 60-х годов»), третьи — умением оперировать широким историческим материалом и на основании художественной практики прошлых эпох делать выводы, актуальные для современной практики. Так, автор очерка «Монументально-декоративная скульптура в городских пространствах» А. Стригалева убедительно доказывает, что нормативные эстетические критерии нельзя воспринимать как нечто всеобъемлющее и универсальное. Например, представление о том, что подлинно художественное произведение отличается особой цельностью, что к такому произведению невозможно что-либо добавить или что-либо отнять, не испортив его при этом безнадежно, оказывается не таким уж несомненным. Архитектурная среда развивающегося города находится в состоянии непрерывного изменения, так было всегда, наше время лишь резко

увеличило темп перемен — таков вывод автора очерка о скульптуре в городе. Интересно читается заключительная статья, написанная С. Валериус. Рассматривая основные проблемы и новые тенденции современного советского искусства, автор подчеркивает, «что в 60-е годы четко обозначилось стремление к большей общественно-философской значимости не только монументальных, но и станковых жанров с одной стороны, и драматизация монументальной скульптуры — с другой». Очень важен и еще один вывод, сделанный Валериус: «...новаторство в художественном творчестве стало объективной необходимостью, обусловленной историческими процессами нашего времени». Значительный интерес сборника связан с тем, что он дает возможность сопоставить советскую скульптуру с работой прогрессивных художников в буржуазных странах, особенно в сфере поиска современной реалистической пластики. На основе материалов этой книги можно сделать нужные и полезные для развития советской пластики выводы.

ления народных картинок. Обложка книги и оборот, повторяя друг друга, как бы напоминают о системе обратной печати лубочных листов с деревянных досок. Размещение картинок в тексте, масштабное соотношение текста и иллюстраций на отдельных разворотах, характер легко читаемого шрифта как нельзя более соответствуют стилю лубочных картинок XVIII века. Они размещены так, что сохраняют самостоятельность отдельного листа, а авторский текст смотрится как продолжение, разъяснение изображений. Увидев книгу, хочется раскрыть ее. Рассматривая картинки, невольно обращаешься к написанному. Народные картинки (лубок) на протяжении более двух веков были своеобразной школой для огромной массы полуграмотного населения России. Для нас же они являются бесценным историческим документом, из которого мы узнаем, «чему и как учился русский человек... что

читал; какое место занимала в доме его женщина, чему он верил и где молился; как веселился и пировал», — писал известный собиратель лубка Д. Ровинский. Его издания народных картинок и их описания, бесспорно, до сих пор являются лучшим и среди трудов, посвященных лубку. Д. Ровинский и другие собиратели лубочных картинок в прошлом веке отдавали предпочтение гравюрам, выполненным профессиональными граверами, или хорошим копиям с иностранных оригиналов. О ремесленной гравюре на дереве (деревянном лубке) XVIII века, послужившей предметом исследования О. Балдиной, они были весьма невысокого мнения.

Д. Ровинский, разделив все картинки по «пошибу и характеру рисунка» на шесть «отделов», писал о ремесленном лубке: «Многие из этих последних картинок весьма оригинальны и сделаны по рисункам доморощенных мастеров; есть из них и



такие, которые представляют некоторое художественное достоинство». Лубки же именно этого «отдела» имели наибольшее «хождение» в народе и представляли собой высокохудожественные образ-

цы наивного творчества русских ремесленников. И это убедительно доказала О. Балдина, сделав глубокий художественно-стилистический анализ народной гравюры на дереве XVIII века. Специалистов в

области лубочных картинок немного. При этом большинство из них являются скорее знатоками, способными дать точную атрибуцию листов по едва заметным неспециалисту глазу штрихам или во-

Скульпторы, искусствоведы и архитекторы — авторы этой книги — не только описывают яркие произведения или отдельные явления искусства, но и пытаются выделить прогрессивные тенденции, имеющие жизненно важное значение для развития советской скульптуры наших дней, для определения ее перспектив. Одной из таких тенденций они считают пространственный синтез искусств, без которого невозможно создание художественно полноценной среды для жизни человека.

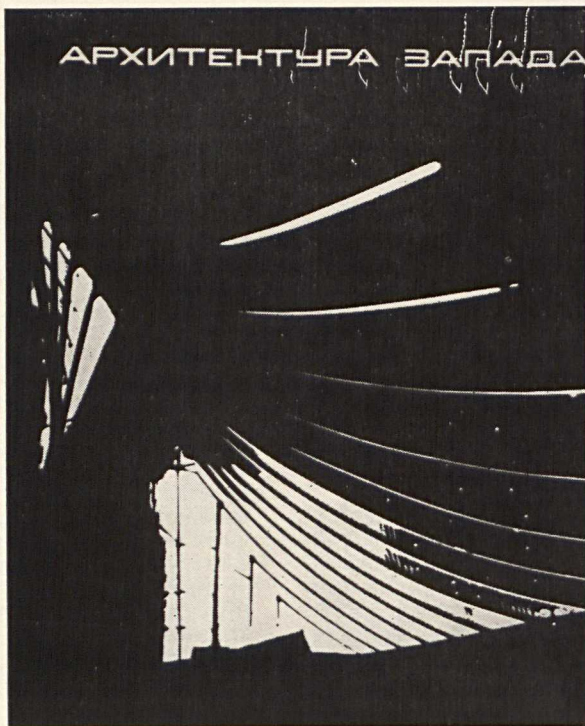
На примере рецензируемой книги следует сделать и еще один вывод: художественная критика доказала, что при правильной организации дела она может не только констатировать или описывать явления, но и вторгаться в самую суть творческого процесса. Мы уже отметили оперативный характер книги «Скульптура наших дней». Быть может, именно со стремлением сделать книгу действительно о скульптуре наших дней, а не о работах давних и устаревших, связаны и некоторые ее недостатки. К их числу можно отнести разнохарак-

терность очерков, их неравную научную ценность. Хотелось бы, чтобы язык статей был более образным, чтобы яркость и острота анализов не подменялись сухой наукообразностью.

Еще несколько замечаний, связанных с работой редактора над иллюстративным материалом книги. Хорошо, что книга напечатана на мелованной бумаге, хорошо, что работы в ней представлены крупно; но подписи к этим работам составлены поспешно и недостаточно профессионально. Не всегда указываются фамилии архитекторов, отсутствуют названия материалов, не уточнены даты создания произведений.

Когда делается большая работа, недочеты неизбежны, но не они главное. Главное, что «Скульптура наших дней» пользуется успехом не только у специалистов, она вызвала интерес широкого читателя. Хочется пожелать, чтобы отчеты творческих комиссий Союза художников СССР всегда принимали такую форму.

С. Базазьянц



рецензии

«Архитектура Запада» *

Советские архитекторы, вообще говоря, хорошо знают произведения современной зарубежной архитектуры. Но все же отдельные личные впечатления и разрозненные материалы журналов не обобщают картины, не сплавляют

факты в те связанные процессы, современниками которых мы являемся. Поэтому с большим удовольствием берешь в руки книгу «Архитектура Запада», где обильный фактический материал не только собран, но и организован в последовательную связную систему. Она построена по двум признакам. Один — становление творческого лица 12-ти крупнейших мастеров, биография каждого — самостоятельная

глава книги; другой — становление творческих проблем, процесс идейно-художественных исканий, достаточно интенсивный в наше время, отдельные этапы которого воплотились в произведениях названных мастеров. Главы написаны разными авторами, но по довольно стабильной схеме: несколько слов об историческом моменте, социально-экономических условиях страны, ситуации в мировой архитектуре; начало биографии мастера; наиболее крупные его работы, их описание и анализ; кредо, кратко изложенное автором главы (часто изложение подкреплено личными высказываниями самого автора); в заключение — характеристика его вклада в мировую архитектурную мысль. Построение глав по единому принципу дисциплинирует изложение, сообщает книге методическое единство, которое чувствуется при всех различиях литературного стиля авторов сборника. В статьях видно стремление объективно осветить творчество каждого из архитекторов, учитывая, разумеется, что на нем сказываются социально-экономиче-

дным знакам бумаги, на которой печатались картинки. Лучшим среди них, бесспорно, является С. Клепиков. В искусствоведческом плане серьезно занимается народной гравюрой А. Сакович, о чем можно судить по ее небольшим, но содержательным и глубоким статьям в журналах.

В последнее десятилетие были организованы выставки и изданы альбомы русского лубка, привлекая к себе внимание самой широкой публики. Поэтому выход монографии О. Балдиной более чем своевременен.

Народная картинка дает широкие возможности для описания, так как, помимо своих замечательных художественных качеств, наполнена увлекательным содержанием. О. Балдина пошла по пути создания серьезного искусствоведческого исследования, написанного увлекательно, читающегося с большим интересом. Ее книга состоит из 4-х глав и освещает три стилистических периода.

Благодаря этому можно проследить постепенное развитие художественного сознания народных мастеров. В первой главе читатель узнает, как под влиянием сложных сплетений традиций древнерусского искусства, искусства западного, проникавшего в Россию через Украину, и новейших достижений официального, «ученого» искусства сложился новый вид творчества городских ремесленников. Далее читатель видит, как это искусство развивается.

Более свободным становится рисунок и яркая лаковая роспись, обогащается и заостряется содержание листов. Очень важна последняя глава книги, в которой автор впервые в искусствоведческой литературе выясняет место лубка в декоративно-прикладном искусстве России. Показывает взаимовлияние и взаимопроникновение отдельных изобразительных сюжетов разных видов народного искусства. Такое сопоставление проливает свет на проис-

хождение многих мотивов, удержавшихся в народном искусстве вплоть до XX века. Художественно-образный искусствоведческий анализ, проведенный О. Балдиной, помогает увидеть народную картинку по-новому. Обычно на лубок смотрят, как на яркое декоративное пятно с занимательной фабрикой, даже искусствоведы редко рассматривают его внимательно. Автор книги верно замечает: «Искусство лубка трудно объяснить словами — картинки надо рассматривать. И в них открывается столько интересного» (стр. 8). Именно поэтому О. Балдина подробно описывает не только построение композиций, но и мельчайшие детали рисунка. Творцы этих картинок, как справедливо написано в книге, чуть-чуть реагировали на моду и события политического и экономического порядка. Отмечая все эти изменения, автор как бы заставляет читателя рассматривать лубок глазами людей того времени. В этом

безусловное достоинство исследования.

В книге очень много точных сравнений и объяснений отдельных изобразительных приемов народных мастеров. «Книжные иллюстрации и лубочные картинки как бы дополняют и обогащают друг друга. Те и другие развивались в едином потоке народного изобразительного фольклора» (стр. 47).

О. Балдина справедливо пишет: «Народные картинки не знают нарушения форм только ради их нарушения или в погоне за новизной впечатлений. Мастера изображали мир так, как воспринимали и оценивали, — иначе изображать его они не умели. В подобной искренности и скрывается тайна неуязвимой красоты их творений» (стр. 131). В книге отмечен театральный характер композиционного и смыслового построения картинок, часто сопровождавшихся словесным диалогом. Да и сама продажа лубков была своеобразным представ-

лением, поскольку сопровождалась живыми и остроумными репликами офеней. Бесспорно интересны для специалистов те места в книге, где автор рассказывает, как живописные полотна с изображениями всадников, украшавшие Москву в дни триумфальных шествий, и развившееся в то время искусство портрета живо и непосредственно повлияли на иконографию многочисленных лубочных всадников и портретных изображений. Все эти сведения, как и точные художественные анализы, делают популярную книгу о русском лубке научно значимой.

Издание подобных содержательных, прекрасно оформленных и в то же время недорогих книжек, а надо надеяться, что она не последняя в издательстве «Молодая гвардия», принесет большую пользу популяризации народного искусства.

А. Фрумкин

ские антагонизмы той капиталистической страны, где работает данный мастер (США, ФРГ, Бразилия, Япония и др.). Зодчие, представленные в сборнике, отбирались тщательно, значение их для темы сборника взвешивалось всесторонне. Вместе с тем, в таком сборнике закономерно было бы сказать об О. Нимейере и, может быть, о Р. Вентури и супругах Смитсон, творчество которых подкрепило бы имеющийся в книге тезис о пестроте архитектурных направлений Запада.

В сборнике достаточно иллюстраций как для пояснения текста, так и для того, чтобы просто перелистать сборник для обновления в памяти облика выдающихся произведений архитектуры того периода, который еще не получил общего названия (если не считать «новейшие архитектурные течения», как сказано в предисловии и заключении), но который по прочтении книги и делая вывод из прочитанного, можно было бы назвать периодом «постфункционализма».

Даже кратко пересказать содержание глав, разумеется, невозможно.

Они содержательны по фактическим сведениям и способам активизировать мысль читателя в отношении актуальных творческих проблем. Некоторые статьи более строги и сухи (о Зерфюсе), другие живее; с настоящим вдохновением описаны здание Филармонии в Западной Берлине и произведения Э. Сааринена.

Из числа многих вопросов, заслуживающих особого внимания, скажем о двух.

В предисловии указано на «калейдоскопическую смену мод», пестроту и противоречия, свойственные «сегодняшней архитектуре» упоминаемых стран. Однако закрываешь книгу с впечатлением, что «течения» и «концепции» стремятся представить себя более различными, чем есть на самом деле, и что не следует им в этом смысле «верить на слово».

Почти каждый автор главы противопоставляет творчество «своего» зодчего в первую очередь функционализму, который якобы пережил кризис, не отвечает требованиям времени и т. д. Конечно, если видеть в функционализме (рационализме) только

стиль, сводящийся к преобладанию прямых линий, прямых углов, прямолинейного утилитаризма, то естественно, что такой «стиль» мог быть только временным явлением и должен быть благодарен судьбе уже и за те десятилетия, которые он просуществовал, за те обширные районы мира, которые он охватил.

Но если вспомнить, что функциональный метод проектирования наиболее глубоко понимавшими его зодчими, в первую очередь советскими конструктивистами — бр. Весниными, Гинзбургом, Леонидовым, Барцем и некоторыми другими — всегда рассматривался как синтез стилей вообще, как творческий метод, способный к развитию, представляющий идеологическую категорию более мощную, плодотворную и прогрессивную, чем категория стиля, тогда кажущаяся пестротой направлений — это только новые ответвления, отростки и побеги того же функционализма. Странно было бы думать, что столь логичный в своем развитии Ле Корбюзье вдруг отказался от метода, позволившего ему решить столько проблем, и, пе-

реродившись, создал капеллу Роншан. Гораздо правильнее считать, что он доказал мощь метода решением новых проблем, раскрыл еще один лик функционализма: как-никак, капелла очень приспособлена к выполнению своих отнюдь не прямолинейных функций. В здании западноберлинской Филармонии удивительно тонко учтены функции зала для восприятия инструментальной, прежде всего оркестровой музыки, скомпонован асимметричный, отвечающий движению потоков слушателей план, с редкой последовательностью определены внешние формы, образ здания, учтены физические и психологические аспекты архитектуры. Чистейший функционализм! Замечания о функционализме как творческом методе есть, хотя и не в очень отчетливом виде, в заключительной главе книги. Эта интересная глава отчасти как бы полемизирует с предисловием, однако без явного противопоставления. Мирное сосуществование в одном сборнике нескольких разных точек зрения при методическом единстве также относится к достоинствам книги.

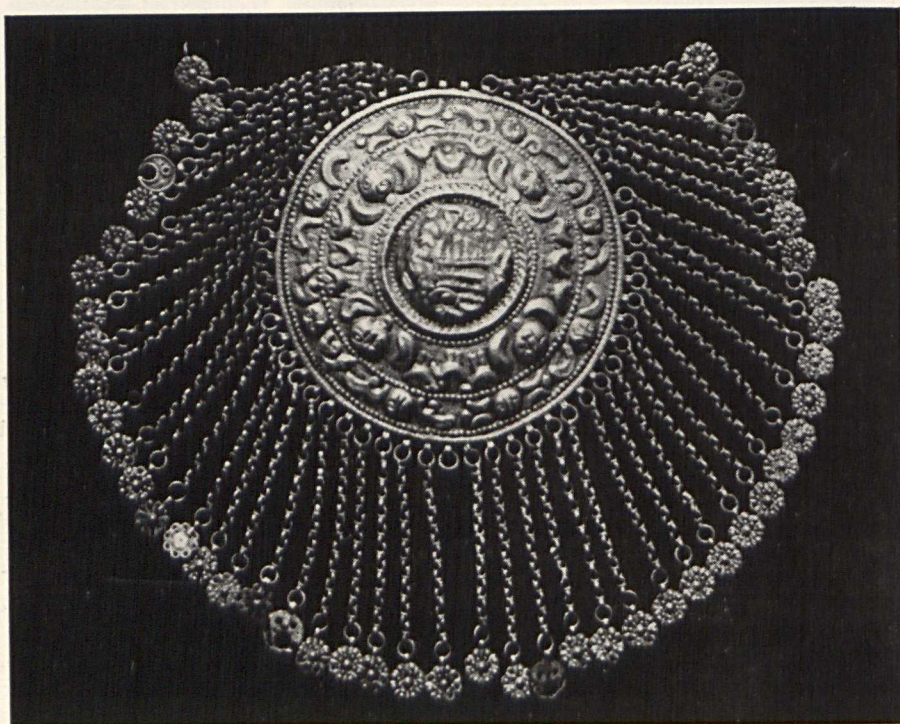
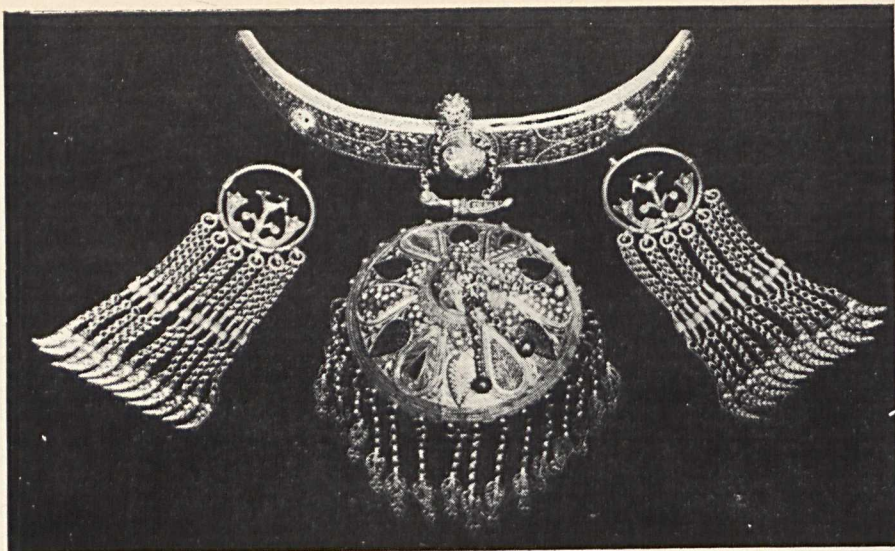
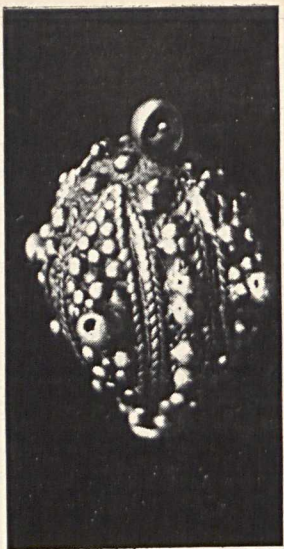
Проблема теории как стимулятора творческого новаторства (пускай даже не вполне соответствующего теории), встает как важная современная проблема со страниц сборника.

Читая сборник, обращаешь внимание, что большая часть мастеров (Бакема, Танге, Сааринен, Джонсон, Кан, Шарун, Микелуччи) активно работает в теории, даже в философии. Те, кто меньше занимается теорией (Зерфюсс, Вильянуэва, Рейди), все же в статьях, интервью или устных выступлениях склонны теоретически сформулировать свое чисто творческое кредо, показывая этим, что они мыслят не только в производственном, деловом, но и в теоретическом плане, что за произведениями стоят раздумья об общих принципах творчества, своих и чужих.

Книгу «Архитектура Запада» берешь в руки с интересом и закрываешь с благодарностью всему коллективу авторов.

Н. Соколов

* «Архитектура Запада. Мастера и течения». Сборник статей. Отв. ред. С. О. Хан-Магомедов. Стройиздат. М., 1972



Дагестанские женские украшения

Художественные изделия дагестанских мастеров, в частности украшения, без которых не обходилась ни одна женщина, уже давно стали предметом восхищения, специального изучения и коллекционирования.

В собрании тбилисского театроведа А. Чхеидзе представлены почти все основные типы женских украшений Дагестана, различные по технике обработки металла, по рисунку орнаментов. В коллекции есть образцы работы даргинцев (знаменитый аул Кубачи), аварцев, лакцев, лезгинов. Кубачинские украшения в большинстве своем серебряные, иногда медные, позолоченные, их отличает богатый орнамент, драгоценные и полудрагоценные камни, цветные стекла. В собрании А. Чхеидзе есть несколько колец, исполненных в технике эмали по серебру («миналя аче»). Появление ее в Дагестане относят к середине XIX века и связывают с подражанием восточным и западным эмалям, хотя эмальерная техника композиционно и стилистически всегда связана с местными приемами обработки серебра (как это можно проследить в кольце мастера Гасана).

Традиционные приемы обработки серебра, например, накладную филигрань, можно видеть на массивных браслетах «кулаха», перстнях, нагрудных женских украшениях. Сквозная филигрань применена на пуговицах, бусах, брошах и на миниатюрной декоративной чашечке второй половины XIX в. балхарского мастера Калантарова.

Широко представлены в коллекции украшения, исполненные техникой гравировки, чеканкой, насечкой по металлу, чернью. На подвесках XVII века довольно необычной формы использована скань, зернь, чеканка в сочетании с рубинами. Здесь, на первый взгляд, количество деталей нарушает чувство меры, но таков замысел мастера: сделать украшение богатым, необычным, для торжественных праздничных случаев.

Все предметы, представленные в коллекции, можно разделить на несколько групп (в зависимости от способа ношения и назначения). В первую входят украшения женского головного убора, налобные и височные подвески, серги. Во вторую — нагрудные подвески, броши, ожерелья из монет, бусы, пуговицы. Следующую группу составляют браслеты и кольца, затем пуговицы, сборные кожаные и матерчатые пояса с нанизанными серебряными пластинами и массивной пряжкой.

Некоторые из украшений — бусинки, подвески или сережки — играли роль талисманов или амулетов. Девушку, готовя к замужеству, одевали богаче и наряднее. На ее яркое парчовое платье ряды нашивали подвески и броши, головной убор отделывали кусочками парчи и золотыми нитями, обшивали маленькими подвесками, талисманами и другими серебряными украшениями символического значения. На шею девушки надевали тяжелые ожерелья из серебряных бус, на руки — множество колец и браслеты. Наряд довершали

налобные и височные подвески и праздничный (иногда позолоченный) пояс с нарядной филигранной пряжкой. Серебряные украшения берегли и передавали из поколения в поколение. Ценность этих изделий, как, впрочем, вообще дагестанских ювелирных предметов, не в дорогих камнях и материале, а в мастерстве и высоком искусстве их создателей, в выразительности, монументальности и, конечно, в содержательности: в древности каждое украшение имело символическое значение, определенную «магическую» силу.

Почти во всех украшениях дагестанцев встречаются изображения птиц, зверей, домашних животных, людей, кресты, звезды, полумесяцы, но уже утратившие первоначальный смысл и вид, схематизировавшиеся в композиции настолько, что часто не поддаются расшифровке. Возможно, некоторые из них восходят к древнейшим племенным или родовым эмблемам. В этом смысле интересен головной убор, на котором изображены бараньи морды, человеческие лица, фигурки птиц, «элементы» космоса — звезды и полумесяцы, цветы — символы плодородия, цветения жизни. Все эти древнейшие символы добра и благополучия, конечно, органичны и понятны на украшениях свадебного наряда.

На другом праздничном головном уборе аварской работы орнамент растительный. Здесь использована техника чернения и филигрань в сочетании с бирюзой. Именно бирюза, так же, как сердолик, кораллы, рубины, широко применяемые в ювелирных украшениях дагестанскими мастерами, имели когда-то магическое значение и оберегали от «сглаза» детей и взрослых.

Для большинства женских украшений дагестанцев характерны крупные орнаментальные формы и изображения полумесяца со звездой, которые встречаются в Дагестане не позже начала XIX века. В украшениях более позднего времени крупная зернь и крупный орнамент встречаются реже, чаще — кубачинская глубокая гравировка, чернь и мелкий чеканный узор. Но и в предметах середины и конца XIX века прослеживается преемственность от бронзовых украшений древности — витых браслетов, височных колец, изображений птицы на декоративном фоне, не претерпевших никаких изменений с VI—VII вв.

Коллекцию дагестанских серебряных украшений хорошо знают в Тбилиси художники, студенты Академии художеств, искусствоведы: она была экспонирована в Ленинграде в Государственной театральной библиотеке имени А. В. Луначарского в 1970 г., а в 1971 г. — в Художественном институте имени И. Е. Репина, показана по Грузинскому телевидению.

Реставратором многих поврежденных украшений является сам А. Чхеидзе; с помощью сохранившихся фрагментов старых вещей он создает по своим эскизам и новые ювелирные произведения.

И. Дзуцова

Бусина. Серебро. Зернь, скань. Кубачи. 2-я половина XIX в.

Серги. Серебро, гравировка. Украшение головного убора. Серебро. Кубачи. Конец XVIII—начало XIX в.

Мастер Гасан. Кольцо. Серебро, эмаль, бирюза, цветное стекло. Скань, зернь, филигрань. Кубачи. XIX в.

Пуговицы. Серебро, цветное стекло, бирюза. Филигрань, зернь, чернь, глубокая гравировка. Кубачи. 2-я половина XIX в.

Серга. Серебро, позолота, жемчуг. Зернь, филигрань. Кубачи. 2-я половина XIX в.

Застежка. Серебро, позолоченная красная медь. Скань, зернь. Кубачи. 2-я половина XIX в.

Подвески. Серебро, бирюза, кораллы. Скань, литье. Кубачи. 2-я половина XIX в.

Украшение женского головного убора. Серебро, чеканка, филигрань, зернь. Кубачи. XIX в.

