

1974 Декоративное Искусство СССР



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. 3(196). 1974
Основан в 1957 году

Редакционная коллегия

Главный редактор Зам. главного редактора	Ладур М. Ф. 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. Лупшев 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 Зав. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазянц С. Б. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотографы:	Маркарова И. П. Штейнер Л. М. Емельянова Т. Д. Кочетов Г. И. Бахарев О. Н., Буланов Г. П., Онанов С. И., Селиверстов И. А., Тартаковский С. А.

На обложке:
Г. Собачко-Шостак
Панно «Красный май». 1919

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ГРУППЫ

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

Адрес редакции
журнала: 103003
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 7.I.1974
А04656 13.II. 1974
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Печатных листов 7
Учетно-издательских листов 3,2
Условных печатных листов 8,49
Зак. 4800. Тираж 28 000
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.

В номере:

1	
С. Базазянц	«Критиковать» — значит «иметь суждение»
4	
Н. Воронов	Монументальная живопись в городах Армении
9	
М. Айвазян	Фрески Оганеса Минасяна
13	
Ю. Филенков	Визуальная информация в городе
18	
Ю. Платонова	Керамические фантазии Татьяны Ган
21	Панорама молодых
Г. Капелян	Ситцы Людмилы Успенской
23	
Г. Демосфенова	Тема конгресса — «Роль художника в формировании среды»
24	
Е. Ракитина	От конструкции — к театральному зданию (к столетию Вс. Мейерхольда)
29	
	Досуг и творчество (Всесоюзная научно-практическая конференция в Москве)
32	
Н. Шкаровская	Заметки о самодеятельном творчестве
39	
О. Ширяев	Дизайнер Генри Дрейфус
43	Письмо в редакцию
В. Микучанис	Повысить требовательность к памятникам и монументам
44	
Е. К. Канаев	Керамика Южной Калифорнии
46	
Л. Линнакс	Эксперименты с эмалями
48	
А. Симонова	О бригадах наглядной агитации в Чили
49	
Н. Гогоберидзе	Грузинские народные игрушки
52—54	
	Хроника
55	Страница коллекционера
Л. Кельман	Печной прибор

«Критиковать» — значит «иметь суждение»

С. Базазьянц

На вопрос о нынешнем состоянии и путях развития архитектурной критики вряд ли возможен однозначный ответ. За последние годы появились и новые имена критиков, и новые статьи и книги. Расширился диапазон критических интересов. Наши периодические издания по архитектуре стали достаточно многочисленны: «Архитектура СССР», «Строительство и архитектура Москвы», «Строительство и архитектура Киева», «Строительство и архитектура Ленинграда», «Строительство и архитектура Узбекистана, Литвы, Латвии и других республик, вкладка к «Строительной газете» под названием «Архитектура» и т. п.

Все больше внимания архитектурной критике уделяют «Литературная газета», «Вечерняя Москва», «Известия». К архитектуре обращаются и такие журналы, как «Москва», «Новый мир», «Искусство», «Декоративное искусство СССР», «Творчество». Пишут об архитектуре по-разному: о ней рассказывают, ее показывают, ее предсказывают... Картина пестра — попробуем в ней разобраться.

Недалеко ушло то время, когда само понятие «архитектура» было почти заменено всеобъемлющим словом «строительство». В те годы страна решала жилищную проблему, создавала индустриальную базу для современного домостроения, архитекторы осваивали принцип стандартизации, боролись с ложной «фасадностью» и «украшательством». Это было время, когда и архитекторы, и строители решали близкие задачи. Главным было — дать людям комфортабельное жилье, перейти на посемейное расселение, ликвидировать бараки и подвалы. Задумайтесь только — за годы Советской власти жилищный фонд Москвы, например, увеличился почти в шесть раз. И в основном за последние двадцать лет.

Если мы перелистаем архитектурные журналы тех лет, то увидим, что о новых зданиях или комплексах говорили описательно, заостряя внимание на экономических показателях или на технических достижениях, вопросы художественного качества почти не затрагивались. Сегодня многое изменилось. Наступает новый этап массового преобразования материально и морально обветшалых районов во многих старых городах на основе новейших достижений градостроительной науки, научно-технического прогресса и возросших экономических возможностей страны.

Сегодня не только архитектор, но и художник, и дизайнер — участвуют в формировании материально-предметной среды советских городов и сел.

Ведущей тенденцией художественного творчества наших дней является тенденция к самому широкому синтезу, включающему, помимо архитектуры, монументального искусства, массовых промышленных изделий также произведения живописи, скульптуры и графики.

А такая постановка проблемы потребует от архитектурной критики не только обостренного внимания к эстетическим аспектам творчества, но и более тесного контакта с критикой художественной.

Прошло немного времени с тех пор, когда анализирующий метод считался главенствующим в критическом жанре. В последнее время картина выглядела совсем иначе: в критике по изобразительному и декоративному искусству наступило «время обобщений»: разрозненные звенья аналитических исследований сводятся воедино, выкристаллизовывается главное направление, от выявления различий критика перешла к синтезу характерных особенностей. Но и на этом этапе есть свои трудности: интеграция точек зрения ни в коем случае не должна отождествляться с примирением к чуждым взглядам, к уравниванию позиций и

сглаживанию противоречий. Тенденция к обобщению требует от критики заостренности в постановке проблем, дискуссионной мобильности и четкости в построении выводов.

Диалектичность процесса состоит в том, что от интегрированного мышления критика неминуемо возвращается к потребности в новых аналитических исследованиях, в новом рывке вперед. Значение Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» заключается в том, что, обобщив завоевания минувших лет, оно обнажает потребность в новых теориях, концепциях, конструктивных идеях, дающих основания для дальнейшего развития.

В решение новой задачи не может не включиться и архитектурная критика как одно из средств формирования художественной культуры. Потребность в критике назрела. Сегодня архитектурная критика призвана выполнять ту же роль в социалистическом обществе, что и критика художественная. Говоря словами Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», она «должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам». Сегодня писать об архитектуре так, как это делали в 50-е годы, нельзя: описательные, добродушные статьи, в которых отсутствует должная взыскательность в оценке художественного качества произведений архитектуры, никого не удовлетворяют.

Один из самых больших недостатков архитектурной критики — ее нескритичность. Серьезный, взыскательный разговор о новом архитектурном произведении дается критике все еще с большим трудом. Мы научились строить свои рецензии и выступления, статьи и доклады, ловко обходя и недостатки идейно-образного содержания и пороки градостроительной концепции. Об этом знает каждый, кто профессионально занимается архитектурой. Ход критического мышления в таких случаях строится по уже не раз описанному принципу. Не судить строго новичка потому, что у него мало опыта, и ему следует помогать. Не подлежит критике и зрелый мастер, за плечами которого десяток построенных зданий. Маститому зодчему неудобно делать замечания...

Нельзя не сказать и о другом недостатке нашей критической литературы. Нередко высокую оценку получают работы, отвечающие лишь среднему уровню архитектурного проектирования. Захваливаются не в меру и произведения талантливые. Если исходить из того, что роль критики заключается только в оценке явлений, в установлении «сортности» произведения, то в этом нет ничего плохого. Если же мы исходим из иного принципа, то все становится гораздо сложнее. Советский человек не так прост, чтобы не быть в состоянии отличить хорошую архитектуру от плохой, сильное от слабого. Гораздо важнее объяснить ему произведение, уточнить идейное звучание, разобрать содержание и форму, образ, художественные приемы.

Если мы обратимся к глубоким и серьезным критическим работам, то увидим, что оценка и «прочтение» в них всегда неразрывны. Или, точнее, прочтение всегда включает в себя элемент оценки. В данном случае под «прочтением» мы понимаем не описание явления, а его глубокое и всестороннее толкование.

Наряду с критикой оценочно-констатирующей в последнее время стала заметна и другая тенденция — к сужению понятия о ведущем направлении советской архитектуры. Видимо, коренные градостроительные и сти-

листические характеристики не следует конструировать таким образом, что двум разноплановым сооружениям в них не вписаться. Ведь выразителем коренных особенностей или, как принято говорить, «магистрального направления» является тот архитектор, который способен чувствовать задачи времени, потребности советских людей и возможности технического прогресса.

Дорога поисков и открытий — это очень широкая дорога, и выбирает ее лишь тот, кто способен не только рождать новые художественные концепции, но и проводить свои идеи в жизнь, кто умеет соизмерять шаг сегодняшний с поступью завтрашнего дня. Дорога открытий создавалась и создается многими архитекторами и непохожими друг на друга художественными приемами и средствами. Стремление навсегда закрепить за архитектурой то сторонников строгого конструктивизма, то «певцов» национальной стилизации, то борцов за новаторское «обновление во что бы то ни стало», ничего, кроме вреда, принести не может.

Призыв к тому, чтобы было больше поэтов «хороших и разных», не следует понимать в переносе на градостроительное дело, что все архитекторы без исключения «хорошие и разные», — эти слова вовсе не отменяют строгих художественных критериев. Они не отменяют и бескомпромиссной борьбы с чуждыми влияниями и идеями, так же, как и непримиримости к художественной серости. Их смысл в том, чтобы выразить принцип многообразия нашего искусства, противостоять скудости и ограниченности художественных вкусов.

О мастерстве критика сказать что-либо обобщающее трудно. У каждого свой метод работы над темой, каждый по-своему решает поставленные перед ним задачи. Один критик известен остротой постановки актуальных проблем, полемической страстностью своих публикаций. В другом нас привлекает гражданственный подход к вопросам архитектурного творчества, умение связать воедино социальный анализ и эстетические суждения. Наша критическая литература не мыслится и без основательных, пусть даже несколько тяжеловесных исследований, в которых сила убеждения и логика фактов ведут читателя за собой. Привлекают внимание и работы, написанные в живой манере. Важно только, чтобы в красотах стиля не растворилось содержание. Но эти разные манеры общения с читателем, эти творческие индивидуальности только тогда представляют общественный интерес, когда их работы пронизаны глубиной мысли, активностью, эстетической содержательностью и цельностью. И прав был А. Толстой, когда утверждал, что оценка художественного произведения — это «творчество на творчество».

Некоторые думают, что мастерство критика проявляется только в умении умно интерпретировать архитектурное сооружение или комплекс. Однако дело обстоит не так просто. Критику почти всегда необходимо ответить на три взаимосвязанных вопроса: архитектура и жизнь, архитектура и современный градостроительный процесс, архитектура и автор. Но мы замечаем, что часто критик ограничивает свой труд ответом только на первый вопрос. Место архитектурного произведения (здания, комплекса, ансамбля) в творческой биографии архитектора и, в особенности, место сооружения в современной архитектурной панораме остается не проясненным.

В журналах и сборниках совсем мало статей обобщающего характера. Почти нет даже сколько-нибудь серьезных попыток просто обозреть вновь построенные сооружения.

А результат? Результат тот, что активно практикующие зодчие отвыкли от простейшего критического анализа своих произведений, и появление таких статей на страницах газеты или журнала воспринимается как событие. В то время как критический разбор нового фильма или спектакля давно уже стал делом самым обычным и никого не смущает, критическая статья по вопросам архитектуры вызывает какие угодно, но только не собственно профессиональные толкования.

У архитектурной критики как бы два адреса. Она должна активно вмешиваться в градостроительный процесс и направлять, формировать отношение читателя к тому или иному факту, явлению архитектуры. Но это отнюдь не означает, что она существует «при» архитектуре или «при» читателе. Она — самостоятельный жанр творчества и ее состояние и положение соизмеряется с задачами социалистического общества в целом, с особенностями времени. Только решив эти задачи, она «выплатит» то, что задолжала читателям и архитекторам.

Один современный советский писатель заметил: «Любой из литературных жанров пользуется той мерой уважения, которую он заслужил». Это же можно сказать о критике. Но что надо сделать, чтобы архитектурная критика повысила меру своего влияния?

Один из первых шагов в этом направлении был сделан на совещании-семинаре по архитектурной критике, организованном Союзом архитекторов СССР в конце прошлого года в Суханове.

Совещание показало, что совершенствование архитектурной критики должно стать предметом постоянных забот архитектурной общественности. И критики, и научные работники, и журналисты (активно откликнувшиеся на предложение участвовать в семинаре) затрагивали такие фундаментальные вопросы, как: выполняет ли критика свои обязанности перед архитектурой? к каким вопросам текущего градостроительного процесса обращаются критики охотнее всего? как развивалась критика в последние годы и решала ли она стоящие перед ней задачи?

Выступавшие подчеркивали, что состояние архитектурной критики пока еще нельзя признать удовлетворительным. Однако уже сегодня видны перемены, наступившие после опубликования Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: за последний год критика стала гораздо активнее бороться за эстетические качества архитектуры, за ясную функциональность, за четкое понимание проблемы национального и интернационального. «Сегодня все мы недовольны состоянием дел в архитектурной критике», — сказал

О. Швидковский, — но совершенствование критики — не самоцель. Активная, идейная, требовательная и бережная критика — средство профессионального общения, обмена мнениями, выработки общей точки зрения, это средство движения вперед. И в этом смысле очень поучительны слова Л. И. Брежнева, когда он говорит о том, что много проблем связано с самим нашим ростом. Мы движемся вперед, старый опыт уже не советчик, а до нового еще нужно дорабатываться».

«Проблема архитектурно-художественного облика наших городов никогда не стояла так остро, как сегодня», — отметил докладчик. — Как бы мы ни ценили роль техники в архитектуре, она стоит на втором плане хотя бы потому, что ее вопросы уже успешно решаются. Внимание критиков должно быть сосредоточено на архитектурной композиции, которая связывает в себе и художественные и функциональные начала». Говоря об общественной функции критики, Швидковский привел слова Белинского:

«Критика должна быть гувернером общества. Она должна в простых формах объяснять людям сложные истины».

Современная наука внесла во все области знания новые методы, которые необходимы и архитектурному анализу, и архитектурной теории. Поэтому столь актуально прозвучало выступление Г. Недошивина, который остановился в своем выступлении на некоторых общетеоретических и методологических вопросах науки об искусстве.

«Уже давно в художественной критике, — сказал он, — борются два основных принципиальных подхода к явлениям искусства: критика провозглашается делом субъективным и вкусовым, и ей противопоставляется наука». Однако научный анализ, объективный, научный подход к искусству, подчеркнул докладчик, являются основой не только научно-исследовательской, но и критической деятельности. Сейчас время сближения этих двух начал, время их тесного взаимодействия.

Недошивин подчеркнул, что следование методу еще не гарантирует высокого качества произведения. Приводя параллели из истории русского искусства, он показал, что проявление метода критического реализма можно иллюстрировать живописью и Горюшкина-Сорокопудова, и Репина. Но сколь различно место этих художников в истории культуры! Следовательно, оценивая сегодня произведения архитектуры, критик должен прежде всего исходить из художественного уровня того, что сделано, а не считать качество прямым следствием избранного метода.

Далее Г. Недошивин остановился на вопросе о литературной форме критической статьи. Не только ясность критериев, научная объективность и знание материала должны быть свойственны критическим работам. Очень важно и такое их качество, как доступность, убедительность. Подчас, чтобы добиться выразительности, авторы прибегают к жанру эссе, получившему в последнее время широкое распространение. Здесь, в своеобразной, изящной форме автор рассуждает об искусстве. Иногда этот стиль соскальзывает на жеманность и любование красотами собственной души. Слабость такого рода критики в том, что она чуждается теоретических определений. За эссеизмом забываются порой и методологические, и теоретические основы, на которых должна строиться наша критика.

Особое внимание обратил Недошивин на толкование таких понятий, как «правдивость» и «правда художественного идеала» (как пример правды художественного идеала докладчик назвал «Гернику» Пикассо).

Выступление Н. Былинкина отличалось пафосом гражданского отношения к роли критики в обществе. Оно было посвящено теме «Критическая статья и ее жанры». Отметая неверные толкования, сводящие роль критики к «судейству», «бичеванию», «руганию», докладчик напомнил, что понятие «критиковать» означает «иметь суждение», «разгадывать», «видеть»... Показав на примерах, что основным пафосом русской критики всегда была высокая гражданственность, умение связать частное с общим, то, что есть, с тем, что было, настоящее с будущим, Былинкин призвал советских критиков архитектуры достойно продолжить эту традицию.

Докладчик остановился и на классификации критических работ. Статья-информация требует ударности формы, лаконичности и не допускает вялости и растянутости. Статья, рассказывающая о каком-то новом явлении, — это суждение о частном. Такое суждение должно быть

звеном, связующим настоящее, прошлое и будущее: читатель должен «увидеть», «понять», «почувствовать», ему должна быть предоставлена возможность сравнить, поставить данное явление в ряд сходных и т. д.

Критик может обратиться к рассмотрению группы явлений. Тогда необходимо найти общие и отличительные черты элементов этой группы, дать характеристику каждому. (Возможны и другие ходы, но только не аморфное описательство.) Не всегда критик должен писать «впрямую»: «подтекст» может работать сильнее, чем прямое указание на недостатки.

Особую область советской критики представляют статьи о мастерах: крайне необходимо, утверждал докладчик, обратить внимание на роль личности в сложном градостроительном процессе. Есть авторы, которые умудряются оперировать только названиями организаций и ведомств. В таких работах «нет человека», творца, мастера, который думал, страдал, вынашивал, боролся. Критику необходимо уметь показать этот творческий процесс, привести интимные суждения автора, его думы и чаяния.

Много внимания уделил докладчик и вопросам печати. Главный недостаток в этой области — в том, что не всегда чувствуется линия редактора журнала или сборника. «Читателю всегда интересно знать, как думает товарищ Редактор, — сказал Былинкин, демонстрируя № 10 журнала «Декоративное искусство СССР». — Этот номер не только говорит о трудностях работы художника на производстве, он доискивается до причин, дает возможность не только читать диалоги, но и приглашает читателя принять в них участие».

Очень много верного говорилось участниками семинара и о роли личности критика, и о теоретической базе критики, и о необходимости пропагандировать достижения советской архитектуры. В докладах и выступлениях рассматривались методы архитектурного анализа (А. Раппопорт, Б. Сазонов), история отечественной критики (Е. Кириченко), статьи в профессиональной печати (Ю. Яралов).

Заключительная дискуссия отличалась особой критичностью. В числе еще не преодоленных «болезней» многие выступавшие назвали отсутствие высокой требовательности, заниженные и расплывчатые критерии художественных оценок и т. п. Все это дезориентирует общественное мнение, справедливо заметили участники симпозиума.

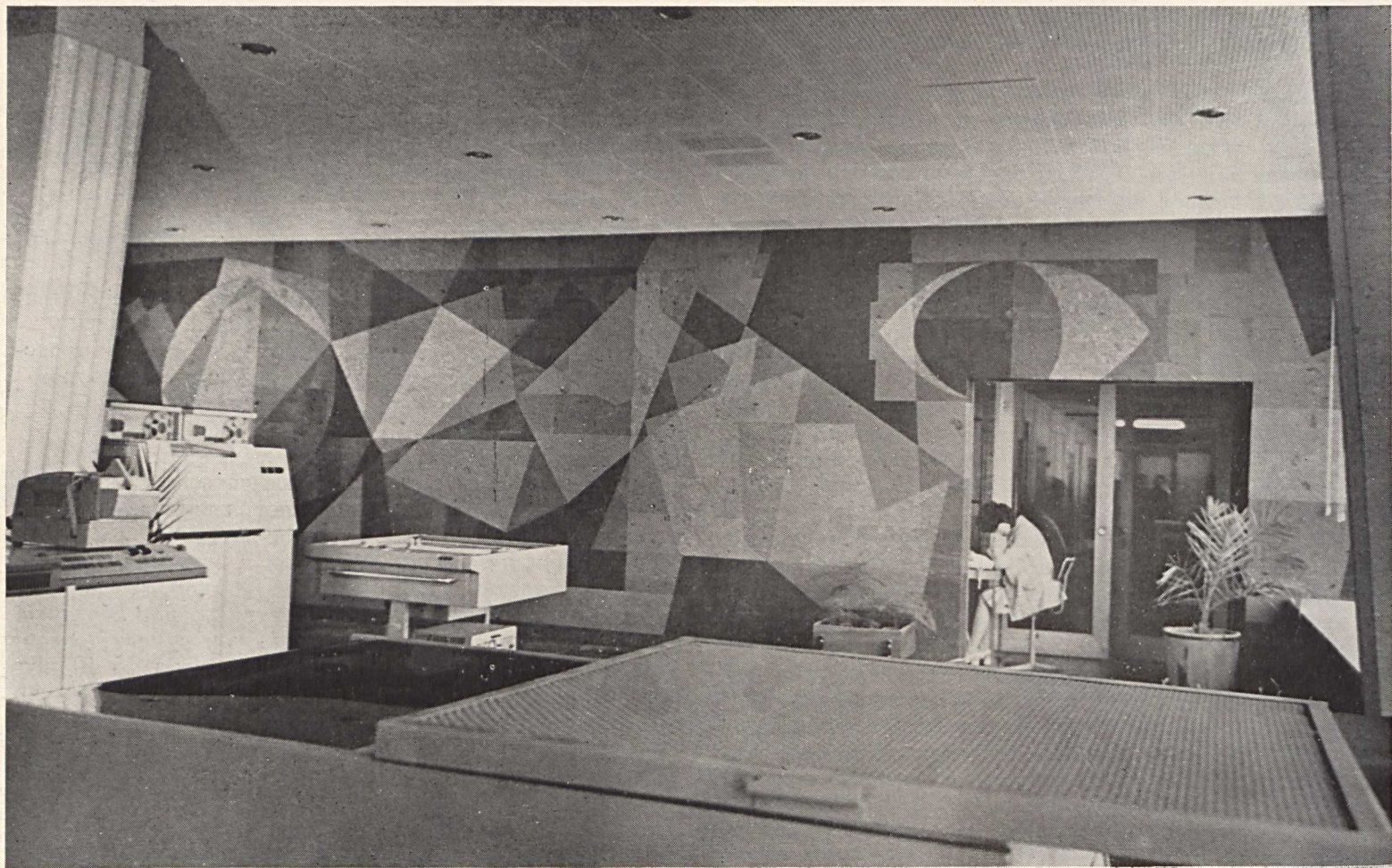
Подводя итоги семинара, можно выразить уверенность, что недостатки, на которые указали его участники, должны быть исправлены прежде всего дружной работой самих критиков. И совещание-семинар по архитектурной критике дает основания считать, что такая работа началась.

Главная задача работников критического цеха — поднять идейно-теоретический уровень критики, добиться, чтобы она еще активнее боролась за развитие советского искусства и архитектуры.

Монументальная живопись в городах Армении

Н. Воронов

причем последние имели, в основном, характер архитектурного декора. И до сих пор каменная пластика, как объемная, так и рельефная, развита относительно шире, чем настенная живопись. Любопытно, что и в городском памятнике преобладает в качестве материала камень, а не бронза. Представляется, что эта особенность наложилась свой отпечаток и на собственно материальную структуру монументальной живописи. Как увидим ниже, материалом для нее часто является не темпера по лев-



Художник
О. Минасян,
архитектор М. Грдян,
инженер Ю. Карапетян.
«Геометрическое простран-
ство». Мозаика, туф

Художники Э. Бероян,
Г. Бадалян
«Триумф Армении». Шамот.
Вычислительный центр
Академии наук Армении.
Ереван



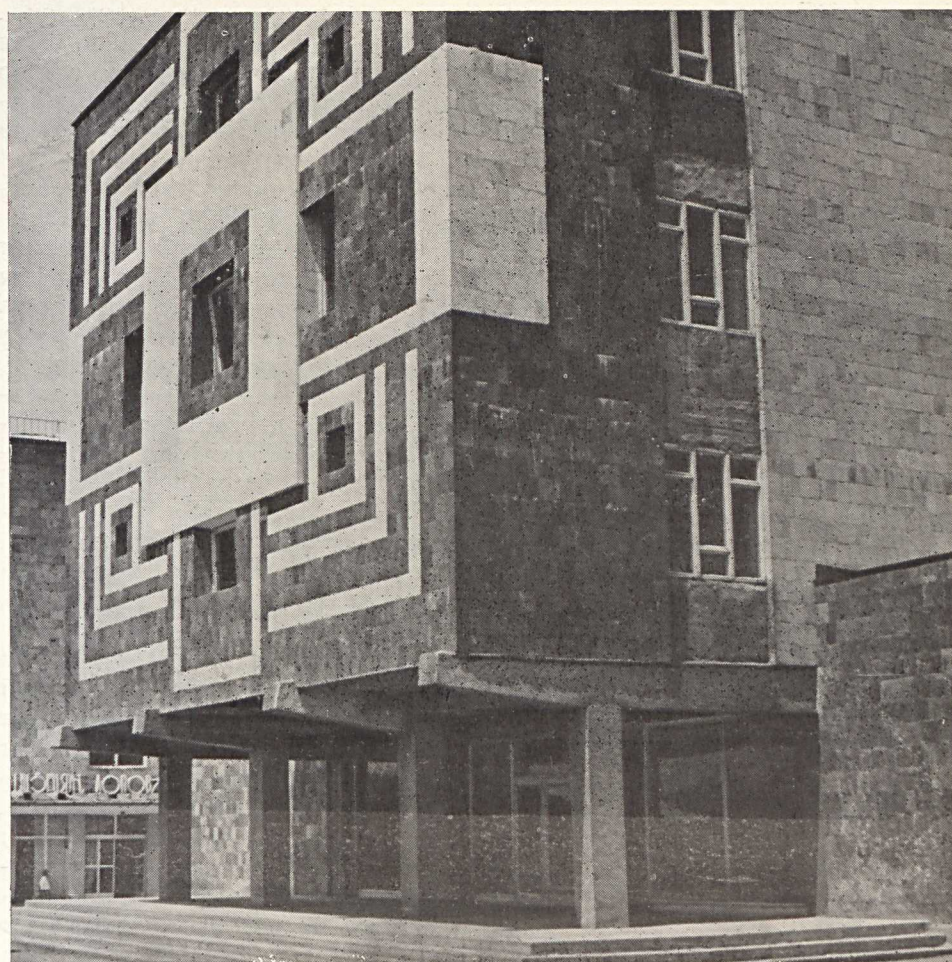
Искусство монументальной живописи в Армении имеет ряд особенностей. Начнем с того, что оно развито относительно слабее, чем другие близкие ему искусства — монументальная скульптура и станковая живопись. В чем причина этого? Конечно, существуют свои объективные трудности — нет собственного производства цветных смальт, явно недостаточны кадры художников-монументалистов. Но это скорее следствия, а не причины. Раз мало кадров, очевидно, не ощущалась потребность в них. А не ощущалась потребность, несмотря на широкое развитие строительства, вероятно, из-за каких-то давно сложившихся традиций. Монументальное здесь издавна воспринималось и материализовывалось, главным образом, в формах архитектурных и скульптурных,

касу и не смальта, а цветной туф. Кроме того, монументальная живопись в Армении как-то удивительно «архитектурна» по самой своей природе. Речь в данном случае идет не о том или ином удачном ее «вхождении» в архитектурную среду по обычным критериям синтеза искусств, а о том, что, даже не обладающая высокими художественными достоинствами, эта живопись необычайно крепко «врастает» в архитектуру. И это достигается во многом единством материала — каменного или керамического, который уже сам по себе «архитектурен». К тому же эта живопись из-за особенностей материала нередко имеет небольшой рельеф, который вернее считать фактурой. Наличие материальной фактуры, «зернистости», шероховатости тоже сближает

Художник К. Егиазарян
«Росток и солнце». Мозаика.
Институт биохимии Академии
наук Армении

Художник К. Егиазарян
«Мольба о мире».
Ковер, шерсть. Ереван.

Художник В. Хачатурян
Оформление торца здания
музыкальной школы
им. Спендиарова. Туф

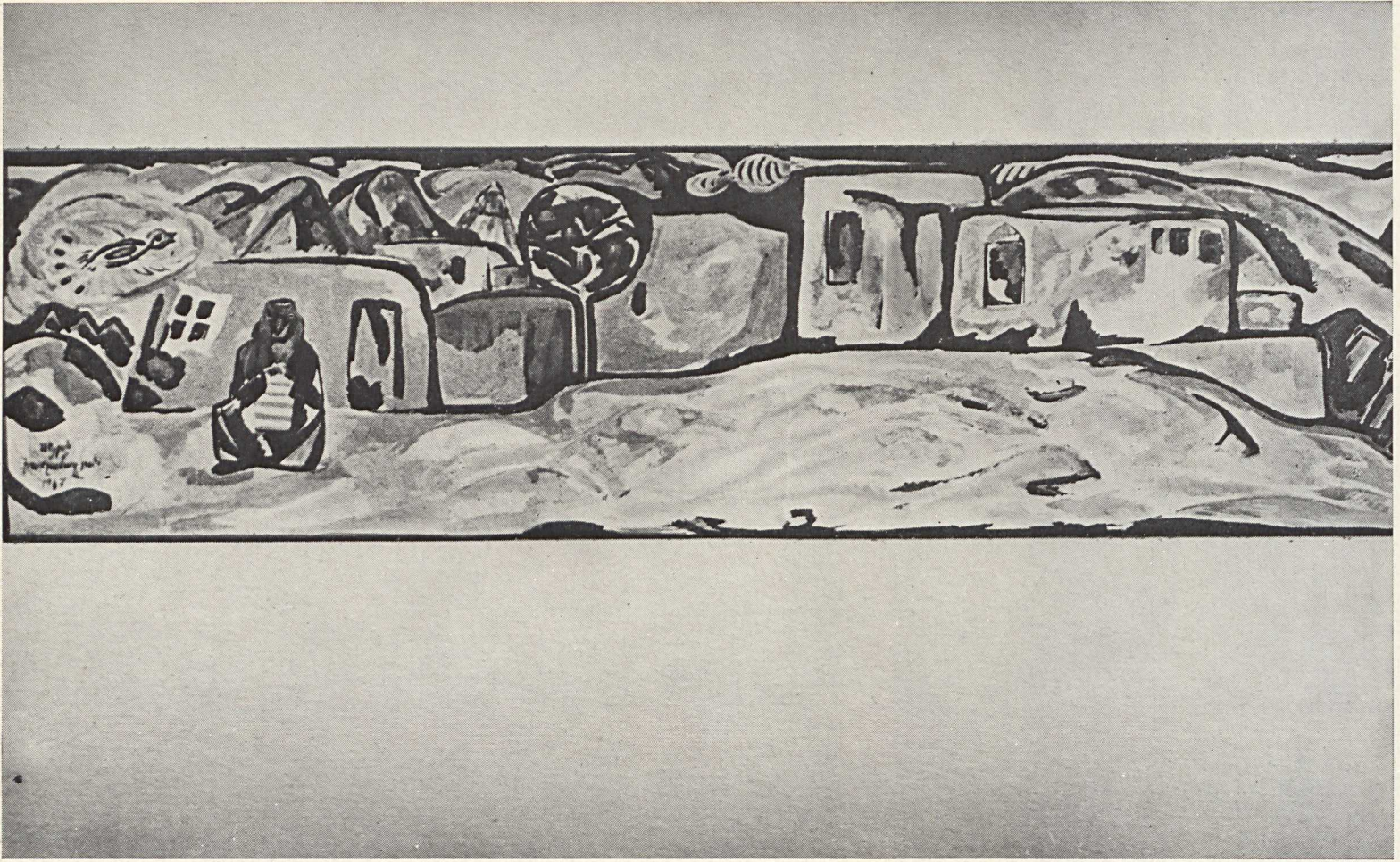


многие произведения монументальной живописи с каменной кладкой, с различными видами обработки строительного камня — «под «шарошку», «под бучарду» и т. д. И это качество тоже помогает более цепкому и органичному вхождению каменных и керамических мозаик в архитектуру.

Вместе с тем, особенность монументальной живописи, выполняющей кроме идейно-образных задач и роль архитектурного декора, естественно, не очень способствует ее самостоятельному развитию. Круг задач этого искусства как бы несколько ограничивается, а его специфика становится несколько односторонней. Очевидно, в этой необычной заторможенности развития монументальной живописи частично повинен, как это ни странно,

тот значительный расцвет, который переживает в Армении живопись станковая. Наличие здесь Музея современного искусства, где представлены все без исключения художники республики, широкая выставочная деятельность, мощные, только что сложившиеся традиции сарьяновской школы — все это способствует разнообразному и углубленному развитию сегодняшней станковой живописи армян, поглощающей основные силы художников, а главное, дающей возможность ре-

превосходно увязана с архитектурой здания как цветофактурно, так и своей общей орнаментально-плоскостной системой изображения. Сам же рисунок, пожалуй, излишне антропоморфен и неизбежно ассоциируется с худосочным человечком, тянущемся к солнцу. Кроме того, центральное изображение растения, набранное из более темного камня, сильно контрастирует с общей тонкой и теплой как бы гуашевой гаммой мозаики. Для города Абовяна К. Егиазарян в 1971—1972 го-



Художник С. Хатламаджян «Армения». Роспись в здании Комитета молодежных организаций Армении. Ереван

шать содержательные, колористические, пространственные и иные специфически художественные задачи внутри самого станкового искусства, не прибегая к помощи монументального, как это часто бывает в других республиках.

Комплекс этих причин, условий и особенностей делает армянскую монументальную живопись во многом отличной от той, что развита, например, в России или Грузии. Несмотря на немногочисленность образцов мозаичного искусства, оно несет яркие черты своеобразия и самобытности, позволяющие говорить хотя и о медленном, но несомненном становлении собственной национальной школы монументального искусства, отличной по материалу, технике и образному строю от общераспространенных образцов мозаики. Как уже говорилось, камень и керамика распространены здесь значительно шире, чем смальта.

К. Егиазаряну принадлежит несколько мозаик и гобеленов. Мозаика «Росток и Солнце» (1969 г., 160 кв. м.) украшает здание Института биохимии Академии наук Армении. Она выполнена из разноцветного туфа, наколотого как смальта, достаточно крупного модуля. Общая «пастельность» цвета с мягкими и тонкими переходами тонов, каменная шероховатая фактура материала способствуют «ковровости» и «стенности» мозаики. Она

дах выполнил мозаику «Абовян» (11×25 м), интересную тем, что здесь наряду с цветными туфами использованы чеканные изображения. Следует признать, что этот новаторский опыт оказался довольно удачным. По цвету и по фактуре металл вполне увязался с туфом и необходимая целостность произведения достигнута. В отношении использования специфического языка монументального искусства, то есть разных масштабов рисунка, совмещения на одном поле разновременных и происходящих в разных местах событий, Егиазарян оказался здесь вполне в русле традиций, отойдя от прежних своих опытов, когда на поле мозаики он соблюдал единство места, времени и действия, что характерно скорее для станковой картины. Несколько длинна и «геометрична» по силуэту правая рука Абовяна, а это не на пользу произведению. К. Егиазарян специализировался в ЛВХПУ по ковровому искусству. Сейчас он работает над гобеленом «Джангюлум», посвященном весеннему празднику цветов. Из выполненных им работ наибольший интерес представляет ковер «Мольба о мире» (1968 г.), где художнику удалось очень органично сочетать изобразительный язык с традиционным орнаментально-декоративным построением ковра. Это, несомненно, один из лучших у нас образцов сюжетного ковра. Сущест-

ование таких работ лишний раз убеждает в том, что язык и приемы декоративного искусства при правильном, тактичном и, конечно, талантливом их использовании, не только не снижают идейной образности и сюжетной содержательности произведений, но, наоборот, усиливают их, делают более действенными.

Среди немногочисленных интерьерных мозаик следует отметить работу Э. Берояна и Г. Бадаляна «Триумф Армении» в зале Вычислительного центра Академии наук Армении. Здесь применен шмот с небольшим рельефом, покрытый ангобами и глазуриями и в некоторых местах чуть подкрашенный. Общий тон — теплый, с преобладанием коричневых и красных оттенков, а также темно-синих, охристых, зеленоватых и т. д. В целом мозаика кажется несколько темноватой, может быть из-за недостаточности освещения. Она охватывает три стены зала, идя по ним широким фризом. Художники изображают здесь великих ученых, поэтов, художников Армении — математика Аниания Ширакаци, представлявшего себе Вселенную в виде огромного яйца, в котором Земле соответствовал желток, ее атмосфере — белок, а небу с иными мирами — скорлупа. Составленный им лунный календарь является одним из самых точных. На правой стене, кроме цвето-пластического рассказа о Ширакаци, помещено также изображение Месропа Маштоца, создателя алфавита, заставлявшего свой народ учиться грамоте, прибегая даже к достаточно жестким военным мерам, ибо он считал, что сохранение единого языка обеспечит сохранение нации. Далее по торцовой стене идет дальнейшее изложение истории культуры Армении в лицах — Хоренаци, армянский Герадот, отец истории, поэт Нарикаци, и на левой стене — миниатюрист Торос Рослин, Комитас и поэт Египше Черенц.

Наиболее трудным было сохранить единство художественного языка и стиля панно при изображении, с одной стороны, почти легендарных персонажей, от которых не сохранилось никакой иконографии, а с другой — почти современников, таких, как Комитас или Е. Черенц. В первом случае авторы были вполне свободны в передаче внешнего облика героев, но должны были снабдить их легко узнаваемыми атрибутами деятельности. В последнем — следовало уделить особое внимание портретному сходству и меньше обращать внимание на атрибуты. Здесь важнее было передать дух творчества композитора и поэта, а не признаки их деятельности. К чести авторов, они справились с этой задачей. Претензии к ним, и достаточно обоснованные, могут быть высказаны только в отношении цвета, особенно некоторых соседствующих сочетаний, выполненных не всегда гармонично и не на должном уровне вкуса.



Художник К. Егиазарян
«Писатель Абовян».
Мозаика, г. Абовян.

Росписей и фресок в Армении тоже немало. Среди не известных читателю работ нужно отметить небольшую роспись С. Хатламаджана «Армения» в помещении Комитета молодежных организаций. Это пейзажная фризная фреска станкового характера, играющая чисто служебную роль в помещении и показывающая, несмотря на скромные размеры, незаурядный талант рисовальщика и колориста. Значительный интерес представляет работа М. Аветисяна — фреска в Ленина-

орнаментальных облицовках из туфа торцовых стен зданий. Художник утверждает, что орнаментальная кладка из черного и белого туфа встречается на барабанах древних церквей, в частности, в Аптараке. Фотографии это подтверждают. Но там орнамент значительно более мелкий, однообразный по рисунку и ритму. В. Хачатурян своими яркими и мощными масштабными облицовками внес в архитектуру города новые динамичные и современные ритмы. Они подчеркивают гео-



кане, в столовой Конденсаторного завода — «Рождение Тороса Рослина» — великого армянского художника-миниатюриста XIII в. (1972 г.). Столь свойственная для Аветисяна лирическая интонация проникновения не столько в форму, сколько в дух древнего армянского искусства, помноженные на яркий интенсивный цвет, свойственный школе Сарьяна, — все это отразилось в работе художника, посвященной художнику. Особенно примечательна в этом произведении его мгновенно воспринимаемая «фресковость», превосходное выявление техники и материала, сказавшееся не только в статичном построении, неторопливости ритма, общей сдержанности поз и движений, но и в самой фактуре произведения, в структуре его живописной поверхности. В головном платке коленопреклоненной фигуры, повязанном почти как нимб, видно излишне прямое следование иконописной традиции, без которого художник вполне мог бы обойтись, ибо он достиг главного — передачи атмосферы и эстетического строя древних росписей. Эта буквальная деталь-цитата концентрирует на себе внимание и не идет на пользу тонкому и цельному произведению. И последнее — работы В. Хачатуряна представляют собой пока совершенно уникальное явление, наблюдающееся только в Армении. Речь идет о цветных

метризм массового строительства, его четкость и точность. Они повелительно требуют его качества. Этот орнамент украшает город, придает стандартной архитектуре «необщее» выражение, а городу — печать индивидуальности. Из выполненных на сегодня интересными представляются облицовки на улице Саят-Нова у гостиницы «Ани» (1967 — 1968 гг.), на здании музыкальной школы им. Спендиарова (ул. Ханджяна, 1971 г.) и рельеф из красного и черного туфа на здании спортивного комплекса в Цахкадзоре. Вместе с тем, нельзя не предостеречь от опасности некоторого стилистического единообразия этих облицовок. По-видимому, сохраняя масштабность, следует более смело варьировать орнаментальные структуры. Приведенный обзор не полон. Но он говорит о значительном развитии и разнообразии монументальных работ в последнее время, о расширении диапазона тем и сюжетов, применяемых средств и подходов к решению задач. Это постепенно открывающееся богатство, проявляющееся на разнообразных уровнях, как содержательных, так и формально-эстетических, — залог несомненного дальнейшего успешного развития монументальной живописи. И в это развитие Армения сейчас вносит яркий, весомый и самобытный вклад.

М. Аветисян
«Рождение Тороса Рослина».
Фреска в столовой
Конденсаторного завода.
Ленинакан.

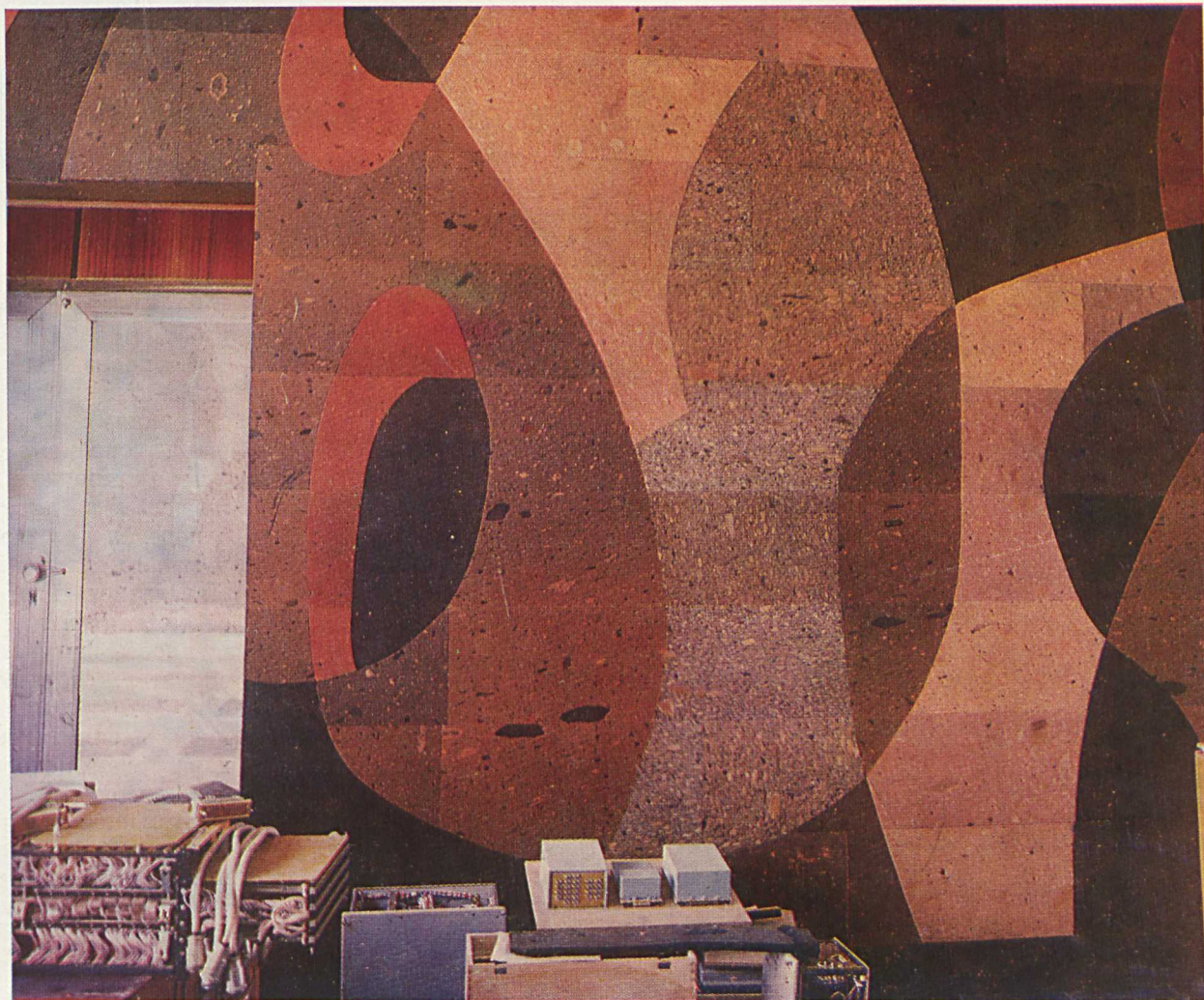
Фрески Оганеса Минасяна

М. Айвазян

Рано оборвалась жизнь заслуженного художника Армянской ССР Оганеса Минасяна. Советская армянская монументальная живопись потеряла мастера, с чьим творчеством были связаны многие перспективы ее развития. Но и за короткий промежуток времени, насчитывающий одно десятилетие, О. Минасян сумел создать значительные произведения, которые обогатили многонациональное советское монументальное искусство.

Художник О. Минасян, архитектор М. Грдян, инженер Ю. Карапетян «Замкнутые кривые». Туф. Зал ЭВМ ЕрНИИММа.

Художник О. Минасян при участии Г. Мамяна «Прославление армянской письменности». Фреска, роспись мемориала в честь основоположника армянской письменности Месропа Маштоца. с. Ошакан.

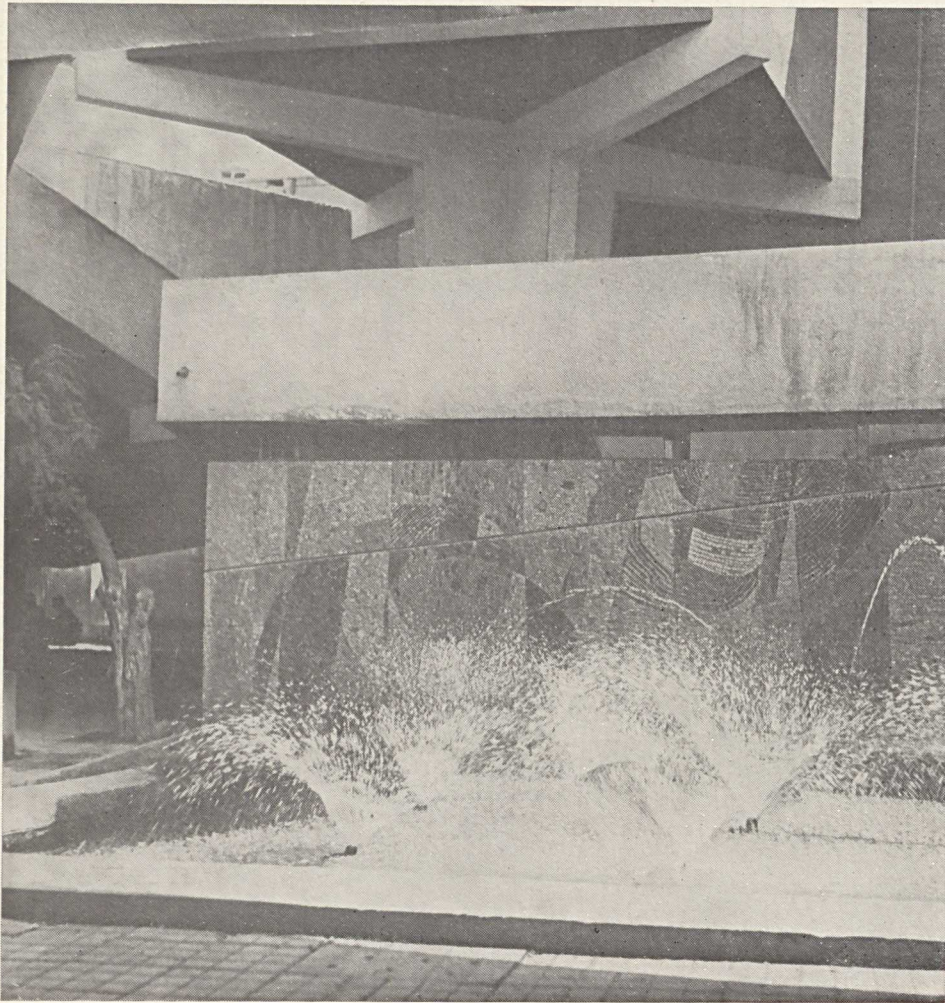


Армянская монументальная живопись с середины 1950-х годов начала входить в органическую связь с современной архитектурой. В этот период вместе с другими представителями младшего поколения армянских художников вступил на самостоятельный творческий путь Оганес Минасян. Талантливый живописец, человек широкой эрудиции, он явился одним из пионеров практического осуществления монументальной живописи в республике в ее подлинных формах.

Оганес Мартirosович Минасян (1928—1972) окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде. Он начал свой творческий путь с создания произведений станковой живописи. Во второй половине 1950-х годов О. Минасян получил признание успешными выступлениями на выставках в Ленинграде, Ереване, Варшаве.

В ряде работ молодого художника намечается отход от станковых форм живописи к монументально-декоративным. В последних умело сочетается архитектурная построенность композиции с декоративной организацией холста, четко выявляется логика ритмического и цветового решения. Эти черты особенно ясно видны в триптихе «Времена года» (1960, холст, темпера), явившемся серьезной реализацией творческих исканий художника. Ор-

границей потребности в обобщении тем и образов, емком, более богатом и звонком выражении содержания способствовали аллегорическому характеру образов «Времен года». Части сюиты названы художником: «Весна» («Пробуждение»), «Осень» («Плодородие»), «Лето» («Жатва»). В них в гармоническом единении человеческих образов и родной природы художник раскрывает свои раздумья о жизни и созидательном труде современников. Это своеобразный гимн труду человека.



Художник О. Минасян
«Ваагн-Вишапнаборец».
Художник О. Минасян
«Ритмы». Мозаика.
Кинотеатр «Москва».
Ереван.

Сюита «Времена года» — произведение монументально-символического звучания. С этого времени художник ясно осознает дальнейшие задачи своего творчества, ответственные задачи монументалиста. Главной мечтой, целью его искусства становится расширение сферы воздействия живописи, ее выход из выставочных залов в новые общественные здания, решение сложных вопросов синтеза. В результате целенаправленной работы художника, преодоления многих организационных трудностей, ему удается практически осуществить ряд капитальных произведений — росписей, фресок, мозаик. И здесь в монументальной живописи индивидуальное творческое лицо О. Минасяна выявляется ярче и полнее. Именно в ней реализуются замыслы художника, его высокая исполнительская культура, страстность и увлеченность делом, умение с большой ответственностью доводить задуманное до конца. Нужно отметить также, что в О. Минасяне удивительно сочетались артистичность натуры с требовательностью неустанного труженика. Это качество помогало ему преодолевать многие трудности, связанные с практическим исполнением монументальных произведений в заданных материалах и технике. Первой подлинно монументальной работой О. Минасяна явилась роспись темперой



«Хоровод» (1961—1962) для фойе во Дворце культуры химкомбината имени С. М. Кирова в Ереване.

Идея произведения навеяна мотивами армянских празднеств, уходящих своими традициями в глубь веков. Но звучит она очень современно, так как воспользовавшись национальным мотивом, художник не пошел по линии его иллюстрирования, а передал чувство бурной радости жизни, высокого оптимизма.

Пространственная протяженность росписи, четкая ритмичность композиции, обобщенность фигур, ясность и плавность их силуэтов, светлый интенсивный колорит способствуют мажорному звучанию этого произведения, которое тонко увязано с характером интерьера, с его пространственным ритмом.

Повышенная монументальность образов, усиление живописных качеств и связи с интерьером находят еще более сильное выражение в последующей работе О. Минасяна, фреске «Свирель» (1963—1964). Она связана с оформлением рабочей столовой завода шлифовальных станков в г. Ленинакане, в котором участвовали с О. Минасяном художник А. Мелконян и скульптор Р. Петросян. Горный пейзаж, огромное дерево на первом плане, юноша-пастух, играющий на свирели, пасущееся стадо, изображенные на фреске, вызывают ощущение мира, светлой радости жизни.

В оформлении столовой использованы также растительные, животные мотивы, натюрморты, которые выполнены в разных материалах (камень, расписной кафель, цветная штукатурка).

Если в «Хороводе» О. Минасян добивался активного воздействия росписи на зрителя, то в «Свирели» прежде всего он стремился создать «тихий аккомпанемент» среды, «еле слышимый», для того, чтобы пришедший в перерыве от работы мог бы отдохнуть. Поэтому живописное решение всего пространства интерьера и фрески «Свирель» — светлое, нежное. Применение различных материалов в оформлении способствует богатству живописной игры. Монументально-статичный характер композиций подчеркивает еще более «поэтическую среду» интерьера.

Новые и еще более сложные задачи — идейные, образно-пластические, композиционные и технологические — предстояло решить О. Минасяну в следующей своей капитальной работе, связанной с интерьером церкви в селе Ошакан. Здесь находится могила создателя армянской письменности и алфавита Месропа Маштоца.



Трудоемкая работа над Ошаканскими фресками была начата в 1962 году и завершена через три года при участии художника Г. Мамяна.

Ошаканские фрески «Прославление армянской письменности» посвящены созданию армянской письменности в IV веке — величайшему историческому событию, сыгравшему огромную роль в борьбе армянского народа за свободу, национальное единство и независимость, за сохранение многовековой культуры.

Фрески покрывают все внутренние стены здания. Но основной идейный замысел раскрывается в монументально-статичной трехчастной композиции, расположенной на западной стене и частично северной и южной стенах. В центральной части фресок изображена встреча ликующего народа с создателем армянской письменности Месропом Маштоцем. Окно, находящееся в верхней части западной стены, изобретательно включено художником в композицию. На окне сверкают буквы армянского алфавита, что усиливает идейный замысел и впечатление величественности и торжественности сцены. Еще более способствует этому своеобразная композиция с разномасштабными фигурами и теплый золотисто-коричневый колорит с акцентами приглушенных красных, синих, зеленых и фиолетовых пятен.

Две боковые фрески дополняют и обогащают идейное содержание центральной фрески. На северной стене воплощена картина мира, цветущей земли, единение человека с природой; на южной — в образах армянских лучников выражена идея защиты Родины, всех культурных ценностей, созданных народом.

Неотъемлемой составной частью всего живописно-декоративного решения интерьеров являются многочисленные надписи на древнеармянском языке (грабаре) — изречения историков и просветителей Египсе, Хоренаци, Корюна и др. Надписи являются не только компонентом декоративного решения интерьера. Они несут огромную смысловую нагрузку. Это мысли о великой ценности знания, о высокой чести жить и умереть во имя идеи, о радости созидания на мирной и свободной земле. Обращение художника к этой традиции армянских мастеров — архитекторов, строителей, резчиков — не случайно.

В решении композиционного образно-пластического строя фресок художник использует также национальные традиции живописи и пластики. Он обращается к средневековой миниатюре и ахтамарским барельефам. Это способствует национальной окрашенности фресок, их глубокой идейно-эмоциональной выразительности. Фрески, органически связанные колоритом с

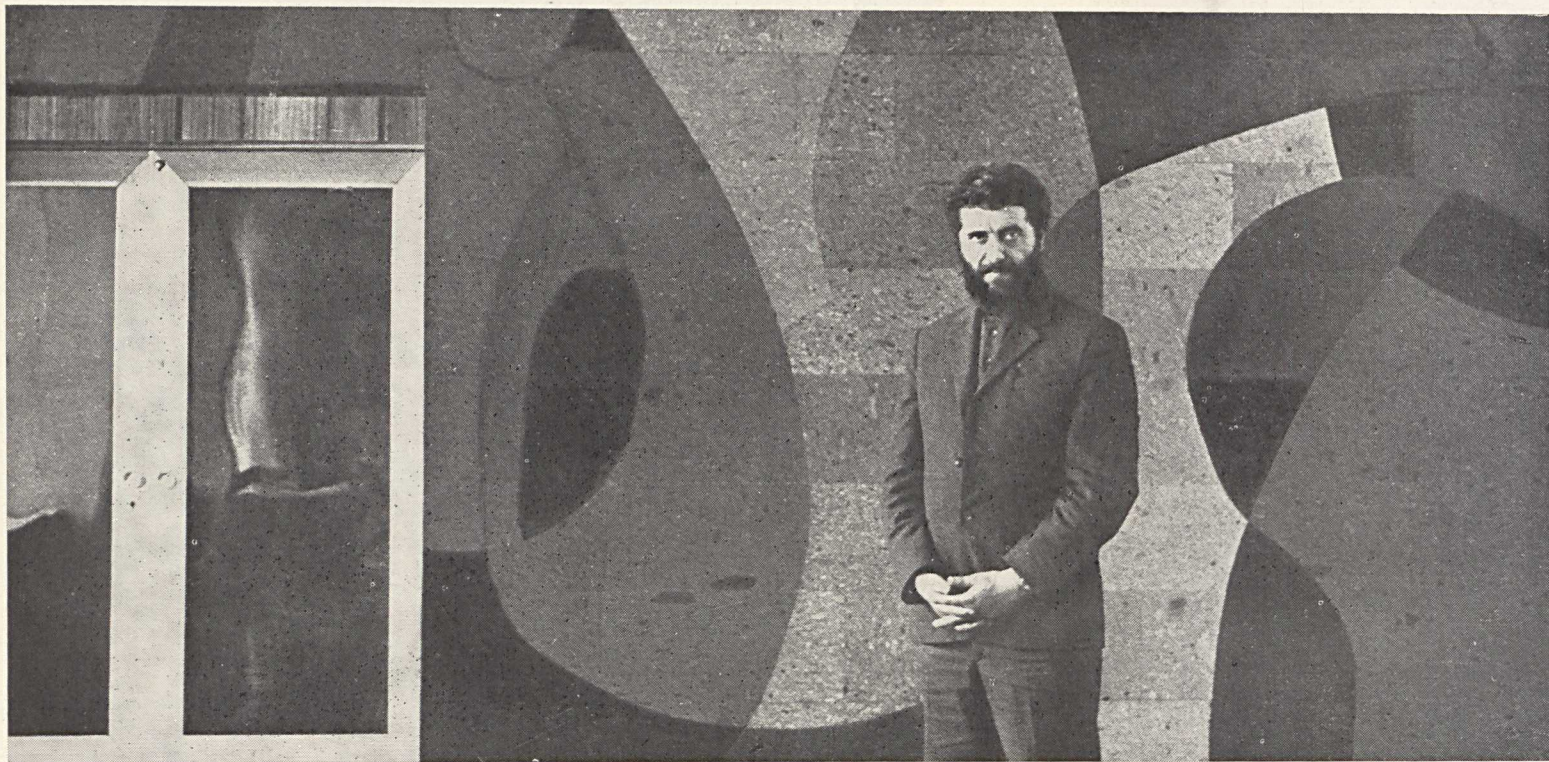
Художники О. Минасян, А. Мелконян, скульптор Р. Петросян «Свирель». Фреска. Завод шлифовальных станков. Ленинакан.

Художник О. Минасян «Хоровод» во Дворце культуры химкомбината им. С. М. Кирова. Роспись. Ереван.

«каменным» интерьером (стены без штукатурки), сообщают ему возвышенное торжественное звучание.

Ошаканские фрески О. Минасяна и выполненные в дальнейшем мозаики в Вычислительном центре Ереванского научно-исследовательского института математических машин явились значительным творческим достижением художника в области монументальной живописи.

Прелюдией к созданию интересных мозаик ЕрНИИММа можно было бы назвать мозаику из цветных камней «Ритмы» (1966), находящуюся в экстерьере летнего кинотеатра «Москва» в Ереване. Мозаичная стена, установленная перед бассейном с небольшими фонтанами, как будто вбирает в себя прохладу ажурных струй фонтанов.



Эскиз оформления Дома кино. Ереван.

Художник Оганес Минасян на фоне своей мозаики в зале ЭВМ.

Последняя, завершенная монументальная работа О. Минасяна — это мозаика из туфа в Вычислительном центре ЕрНИИММа (1968—1970). Тщательно знакомясь с научной деятельностью сотрудников ЕрНИИММа, в поисках художественного эквивалента смысла их труда, художник пришел к решению нефигуративной композиции мозаик «Замкнутые кривые» и «Геометрическое пространство», как бы «оматериализовав» в них абстрагированный язык математики.

Мощный ритм композиции, ее динамика, красота цвета, фактуры материала, разномодульность составляющих частей мозаики способствуют их повышенному эмоциональному настрою, который распространяется на всю окружающую среду.

Выбор туфа обусловлен в первую очередь его богатыми живописными и декоративными свойствами и вместе с тем необходимыми для работы точнейших машин звуко- и пылепоглощающими качествами. О. Минасян был влюблен в этот камень. Для создания мозаик ЕрНИИММа он объездил семь карьеров Армении, тщательно выбирая туф разных фактур и разных расцветок, от светло-желтых, кирпично-красных до коричнево-черных.

Мозаики расположены на двух противоположных стенах зала, каждая по 36 кв. м. Они неназойливо красивы, они фор-

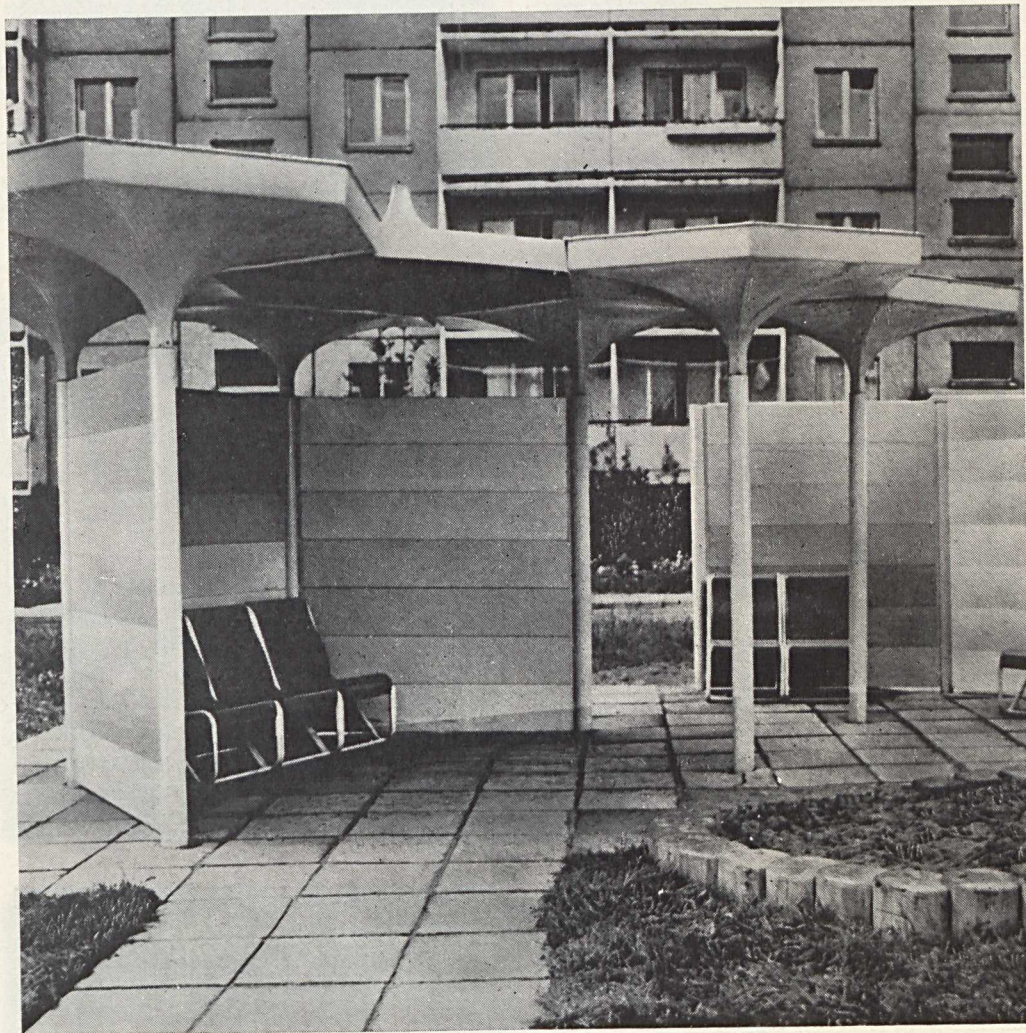
мируют «атмосферу», в которой ежедневно работают научные сотрудники института.

После окончания мозаик ЕрНИИММа О. Минасян начал подготовительную работу для оформления здания Дома кино, строящегося в Ереване. Остались многочисленные варианты решений, в которых центральное место уделено мифологическому образу Ваагна-Вишапаборца, одному из самых любимых художником образов, к которому он обращался неоднократно в своем творчестве. Для Минасяна — это символ огромной жизненной энергии народа, его возрождения.

Многого не успел сказать Оганес Минасян. Но его творчество, насыщенное высоким оптимизмом и гражданским пафосом, устремленное к созданию «большого» искусства, его неустанные поиски, бескомпромиссность при встрече с трудностями являют собой яркий пример советского художника-монументалиста, глубоко понимающего свой долг перед народом и временем.

Визуальная информация в городе

Ю. Филенков



Оборудование территории микрорайона в Минске. Разработка БФ ВНИИТЭ. Авторы В. Бачков, З. Говорова.

Указатели на скоростной автодороге Вильнюс—Каунас. Автор Р. Гуашене.

Указатель направления на вокзальной площади в Минске. Разработка БФ ВНИИТЭ.

Глядя на фотографию любого города, почти всегда безошибочно можно датировать ее. Это относится даже к тем из них, где архитектура как бы застыла, сохраняя на протяжении столетий свою первозданность. Что же помогает определять время застройки?

Современный город многолик. Это не только его архитектура, но и характерный для него транспорт, торговые киоски, разнообразные средства ориентации человека, уличные часы и фонари, телефоны-автоматы, почтовые ящики, светофоры и многое другое — все то, что является сферой деятельности современного дизайнера. Вместе с архитектурой объекты дизайна создают неповторимый облик города.

Темпы современного технического прогресса и рост благосостояния населения связаны с более требовательным отношением советских людей ко всему, что их окружает. Объекты дизайна дополняют стабильную городскую структуру, придают ей масштабность и определенную динамику в соответствии с современными потребностями человека. Этот процесс уже стал привычным. В самом деле: старые жилые дома оборудуются лифтами, обновляются рекла-





Указатель местоположения остановки общественного транспорта в Вильнюсе. Автор Р. Гуашене.

Обозначение улиц в районе Мустамяэ г. Таллина.

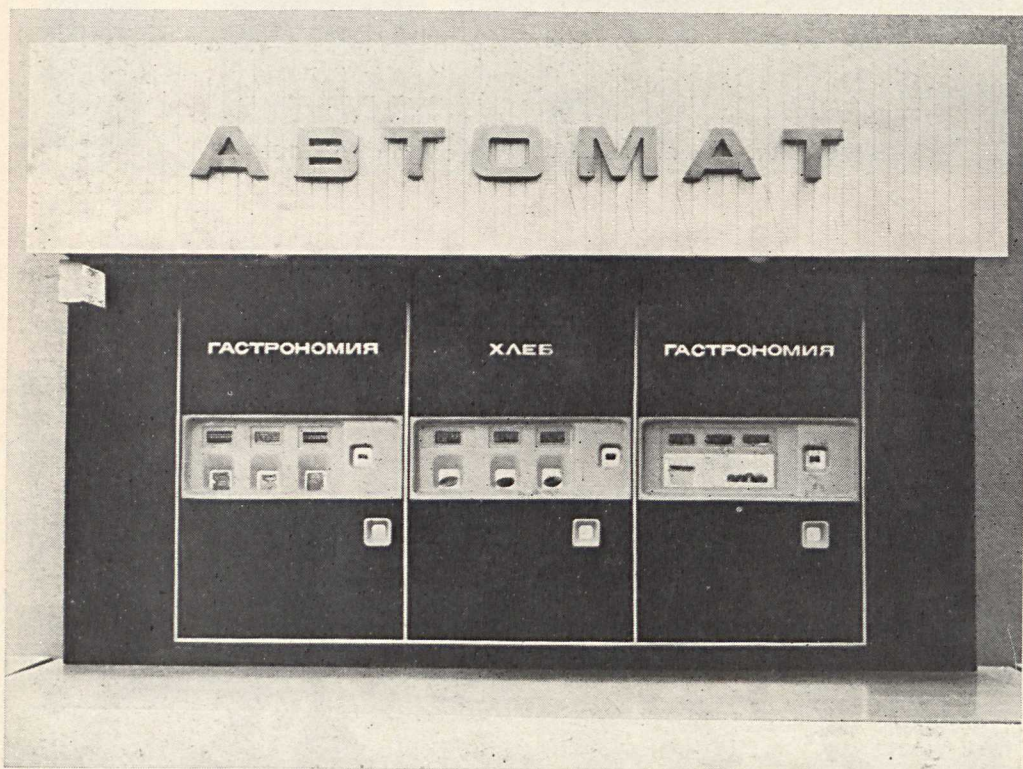
Указатель остановки общественного транспорта в Тбилиси.



ма и витрины магазинов, во многих городах страны получают все большее распространение торговые автоматы. Обилие стекла, воздушность и прозрачность современной архитектуры раскрыли на улице интерьеры магазинов, библиотек, кафе, столовых и многих других общественных зданий с их мебелью и оборудованием, которые также влияют на художественный облик наших улиц и площадей.

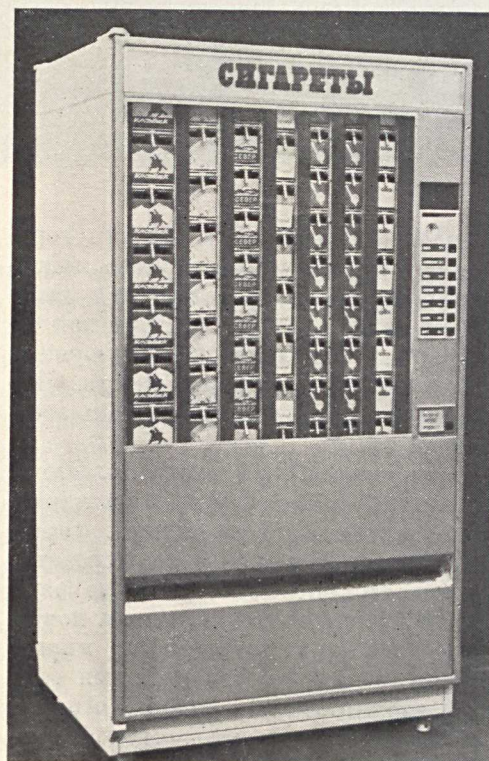
Стремительный рост числа автомашин уже сегодня требует корректировки градостроительных принципов, что, в свою очередь, изменяет эстетический облик городов и порождает новую для них проблему: обеспечение безопасности движения. С этой

Конечно, количественный рост объектов дизайна сам по себе еще не является критерием оптимальности. Мы знаем, что жители больших городов все сильнее ощущают на себе груз возросшего потока информации. «Информационный шум» вовсе не такое безобидное явление. Снять его — значит дать людям дополнительные резервы для восприятия нужных и полезных им знаний. Однако растущий поток информации реально остается неуправляемым. Каждое учреждение города на свой вкус создает необходимые ему указатели, вывески и другие обозначения. Специальных норм и правил в этой области нет, процветает самодетальность.



Фасад «витромата»
Разработка Московского СХКБ.
Авторы: В. Новиков,
В. Оковалков, А. Мешков,
Ю. Семенов
Автомат для продажи
табачных изделий.
Ю. Семенов, В. Лозница,
К. Нагапатьян

целью используются, в частности, различные дорожные знаки и указатели, а также ведется проектирование автоматического регулирования уличным движением, например, для Москвы. Таким образом, продукция дизайна, с одной стороны, заставляет переосмысливать современную практику градостроительства; с другой — она же позволяет найти конкретные решения вновь возникающим проблемам развития и благоустройства современных городов.



Взгляните критически на оформление наших магазинов. Их много, часто они размещены близко друг от друга. Их вывески начинают соревноваться в яркости и броскости. Вместо ранее скромной и статичной рекламы все чаще появляется крупная и динамичная. Вполне понятное желание выделить информацию об объекте ведет в конце концов... к дезинформации.

Возникает вопрос. Всегда ли оправдано многообразие существующих

форм информации и ориентации человека? Не пришло ли время подумать о разумной унификации?

В настоящее время повсеместно внедряется международная система дорожных знаков и сигналов. Использование одних и тех же обозначений во многих городах различных стран мира ни в коей мере не умаляет их национального авторитета и не лишает художественного своеобразия, но вместе с тем снижает число дорожных происшествий, помогает человеку. Таким образом, реальный выигрыш от внедрения унификации налицо.

Теперь, когда все шире развивается сеть «универсамов» — магазинов с однотипным ассортиментом това-

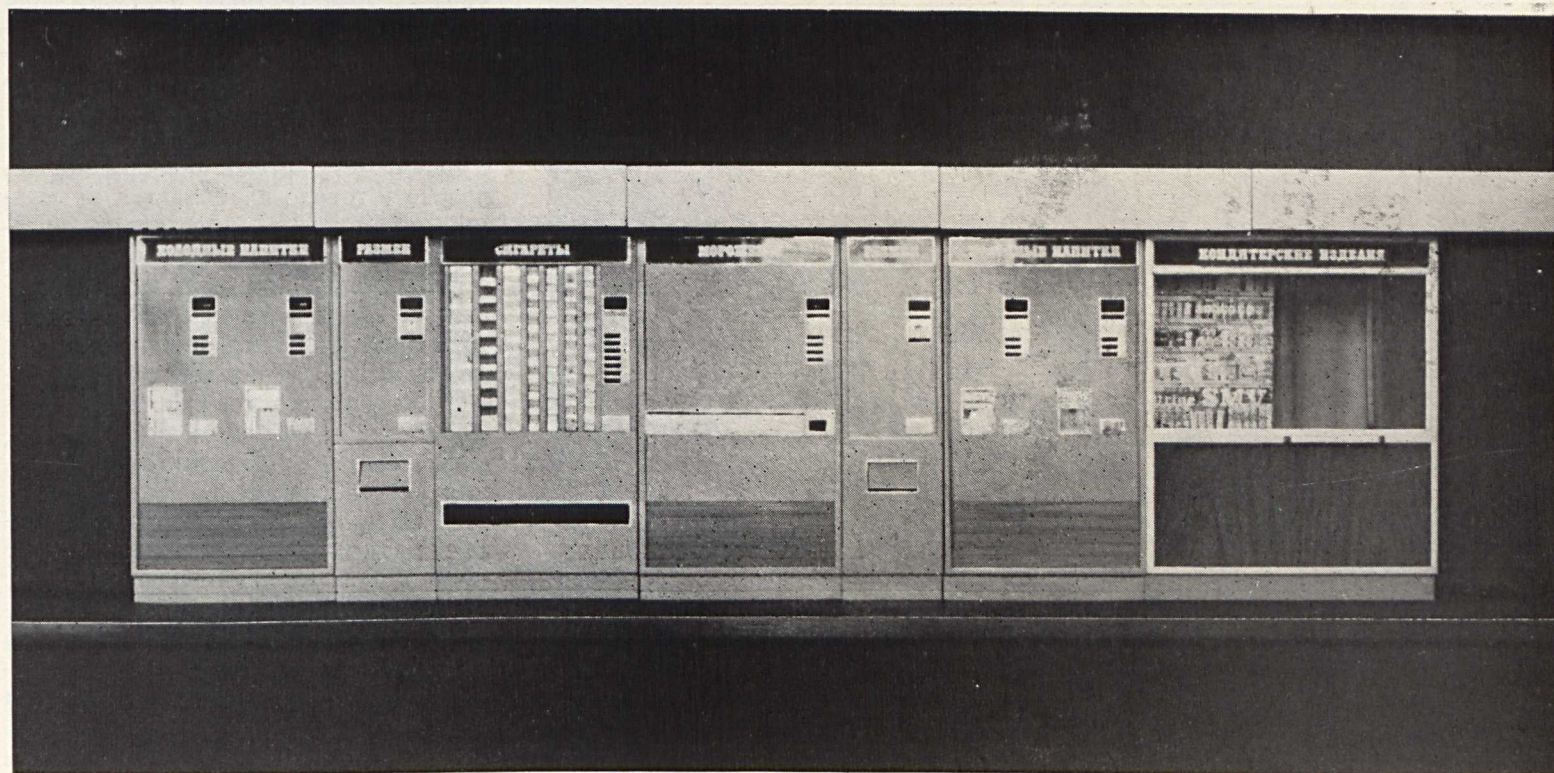
дожников-оформителей, перейти к научно обоснованной «визуальной коммуникации», понимаемой нами как система знаков, использующая преимущественно графические средства. К визуальной коммуникации, которая имеет международное признание, относятся, в частности, упомянутые дорожные знаки. Такой же статус, по всей вероятности, должен быть установлен для информации пассажиров в международных аэропортах, для знаков и указателей международного туризма, всемирных выставок, олимпиад и пр. Подобные системы визуальной коммуникации должны применяться повсеместно без изменений.

Другие системы информации рас-

Интерьер торгового зала магазина, выполненного с использованием унифицированных конструкций

Графическое разнообразие одноименных указателей — условие для порождения «информационного шума» в городе.

Унифицированный ряд торговых автоматов, разработанных Московским СХКБ. Авторы: Ю. Семенов, В. Лозница, И. Лепехина



ров, — именно «фирменное» их оформление становится наиболее оправданным и не только в масштабе одного города, но и всей страны. Это в равной мере относится также к автозаправочным станциям, к транспортным сооружениям, аптекам и ко многим другим зданиям массового строительства в сфере общественного обслуживания человека. Настало время от создания указателей и пиктограмм, рожденных фантазией ху-

пространяются в пределах государства. В качестве примера можно указать на «фирменное» оформление учреждений и служб Аэрофлота или распространенную у нас окраску спецтранспорта милиции.

Отдельные обозначения имеют республиканское или территориальное распространение. Именно так в настоящее время решаются остановки общественного транспорта в Литве и Грузии. Такое же республиканское

распространение получила система цветовой индексации молочных продуктов в бутылках. Однако, в Москве белые крышки на бутылках обозначают молоко, в Таллине — пахту, в Баку — мацони. Оправдано ли это? Существуют и многочисленные группы визуальной коммуникации местного значения, действующие в пределах города, предприятия, учреждения или группы товаров. К сожалению, в настоящее время никакого контроля за стабильностью обозначений в пределах той или иной сферы их распространения не существует. Вместо единых для данного уровня визуальных обозначений в результате бесконтрольности существует множество «микросистем», близ-

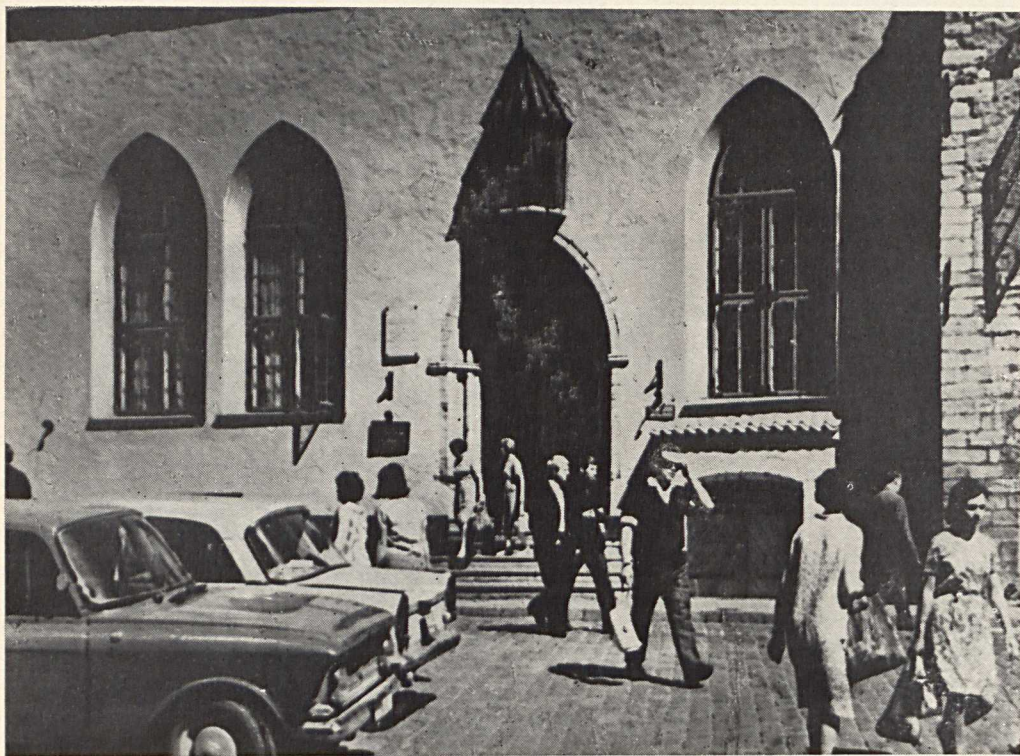
ких между собой, но не идентичных. Это, в частности, и порождает тот «информационный шум», о котором уже говорилось.

Следует отметить, что широта распространения той или иной системы может со временем изменяться. Местная система визуальной коммуникации может получить республиканское и даже государственное распространение. Примером такого распространения визуальной коммуникации могут служить обозначения остановочных пунктов общественного транспорта в Вильнюсе, распространяемые теперь по всей республике. Тенденция к распространению зарекомендовавших себя знаков — одна из характерных особенностей современного этапа развития.

В условиях современного крупного города оптимальное решение визуальной коммуникации особенно актуально. Роль и значение дизайнеров и художников в этом вопросе трудно переоценить. Если ответственность за пространственную организацию и структуру города лежит на архитекторах, то взаимодействие человека с предметным окружением и средой решает дизайнер. Следовательно, от них ждут решения не только формообразования отдельных изделий и комплексов, но и продуманную «режиссуру» взаимодействия человека с предметным окружением и даже гуманизацию ее в интересах человека. К сожалению, невнимание к отдельным вопросам такой «режиссуры» встречается довольно часто. Иногда это просто неряшливость, выражающаяся в том, что после очередной покраски фасадов закрашенные номера и названия улиц не расчищаются. В других случаях — это отсутствие четкой системы информации человека.

Ущербоность системы ориентации человека в городе проявляется не только в тех случаях, когда она недостаточна, но и при ее перенасыщенности. Примеры подобного рода встречаются даже в Москве, когда одно и то же предприятие называется то как столовая, то как пашлычная. Но, пожалуй, особенно нечетко дается информация о работе мелких мастерских бытового обслуживания. Обилие разнообразных и трудночитаемых надписей часто безобразят фасады зданий и в то же время не дают точной информации человеку.

Интересная работа была предпринята в Сочи по улучшению визуальной коммуникации в городе. Она предусматривала организацию системы ориентации человека во всем городе. Однако, новые предложения выполнены только на главном проспекте. Тем самым эта работа, по существу, превратилась лишь в «оформление» проспекта. Главная ее задача — улучшение ориентации человека в городе — оказалась невыполненной. Недостатки существующей практики во многом объясняются тем, что проблема визуальной коммуникации до сих пор остается вне поля зрения специалистов и служб, отвечающих за художественный облик и благоустройство городов. Именно это и порождает возможность «соседства» мно-



Внешнее оформление «универсама» в Сочи

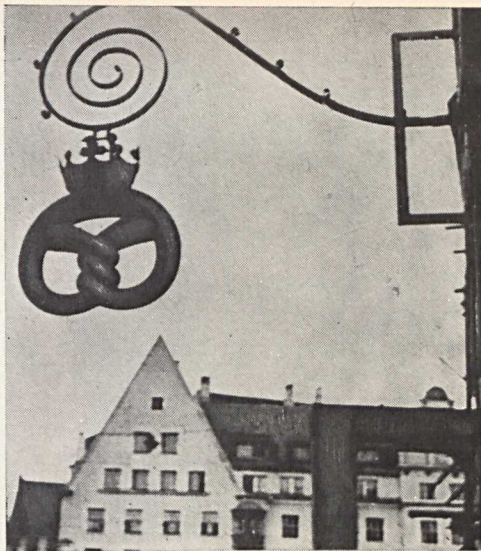
Фрагмент старого города. О времени съемки говорит одежда прохожих, знаки, машины и пр.

жества вариантов однотипных обозначений.

Отсутствие четкой системы ориентации человека в городе является серьезным дефектом его благоустройства. Чтобы устранить его, необходимо прежде всего разработать и внедрить системы визуальной коммуникации в наиболее массовых сферах обслуживания человека таких, как общественный транспорт, торговля и пр. Конечно, немалое значение имеет также подготовленность человека к восприятию визуальной коммуникации. Сегодня умение быстро разбираться в существующем потоке информации становится важной стороной образования. Чтобы ликвидировать существующий в этой области пробел, по крайней мере, школа должна начать прививать своим ученикам систематизированные навыки восприятия визуальной коммуникации. Художники и дизайнеры в этом вопросе могут активно помочь школам, разработав свои предложения. До сих пор речь шла, главным образом, о графическом дизайне. Однако, деятельность художников в городе не замыкается только на этом. Активно включившись в преобразование предметно-пространственной среды, они существенно влияют и на предметное насыщение городов, и на организацию сферы общественного обслуживания человека, и на динамику изменения эстетического облика городов, и даже участвуют в решении остросоциальных проблем городского развития.

Оборудование территории микрорайонов является существенным элементом городского благоустройства. Оно привносит в стабильную структуру жилой застройки необходимый уют, человеческий масштаб и позволяет четко дифференцировать территорию на различные функциональные зоны в соответствии с потребностями жителей. Таким образом, наряду с художественными задачами при работе над оборудованием приходится решать и сложные социальные проблемы. Так, например, художники-конструкторы Белорусского филиала ВНИИТЭ свою работу подкрепили специальным анкетным опросом жителей. Запроектированное ими оборудование, установленное в одном из микрорайонов Минска, существенно обогатило его урбанистический пейзаж. Не менее важно и то, что оборудование территории способствует обогащению «пятого фасада» города (вида сверху), который становится все более значительным для восприятия города вследствие роста этажности его застройки.

Практика организации современной торговли все больше склоняется к укрупнению и универсализации магазинов. В связи с этим непосредственно возле жилья появляется определенный вакуум розничной торговли. В какой-то степени ликвидировать его могут торговые автоматы. В направлении их создания большая работа уже проделана специалистами московского Специального художественно-конструкторского бюро (СХКБ) Минлегмаша, разработавших целую серию торговых автома-



Характерный прием решения визуальной коммуникации в старой части Таллина.

тов на базе единой унифицированной основы. Предложенные ими разработки предусматривают различные варианты цветового оформления автоматов, применительно к различным условиям размещения, а также возможность их установки не только порознь, но и в ряд в самых различных сочетаниях.

Художники-конструкторы СХКБ решают свою задачу в тесной увязке с реальным архитектурным окружением, активно дополняя его новым содержанием. Технологическое торговое оборудование, разработанное ими, не просто сопутствует архитектуре, но в ряде случаев и синтезируется с ней. Именно таким проектом является, в частности, предложенный ими «витромат», то есть система автоматов, встроенных в витрины магазинов. Однако, «витромат» это не только новое место их расположения. Это прежде всего удобства для покупателя, который, не заходя в магазин и сведя до минимума затраты своего времени, может приобрести нужные ему товары; это и возможность обслуживания автоматов на круглогодичный период; и, наконец, возможность организации розничной торговли некоторыми видами товаров круглосуточно. В условиях дефицита работников прилавка подобные возможности решают не только художественно-конструкторские, но и большие социальные проблемы. Отрадно, что дизайнеры уже вносят в их решение свою существенную лепту.

Аналогичным примером решения той же социальной проблемы является созданный ими проект киоска-автомата по продаже табачных изделий. Дополнение традиционного киоска (с его ручной формой продажи) секцией торгового автомата позволяет увеличить его товароборот и в интересах потребителя торговать не только в часы работы киоскера, но и круглосуточно.

Можно привести еще целый ряд

удачных примеров работы дизайнеров. Однако, нужно сделать еще больше. Вспомним привокзальные площади наших городов. Обилие разнохарактерных торговых киосков, появляющихся как грибы после дождя, разрушает ансамбль их застройки, так как в процессе проектирования не предусматривалась возможность их развития. В настоящее время на смену архитектурной статичности и незыблемости в разнообразных объектах художественного конструирования проявляются черты «мобильности». «Гибкость» и вариантность конструктивного решения позволяют обеспечить приспособляемость этих изделий к реальным потребностям эксплуатации. Учитывая это, в последнее время наметился определенный переход от проектирования «штучных» изделий к созданию целых серий оборудования из унифицированных узлов и деталей. Их конструкция такова, что они могут видоизменяться в соответствии с реальными потребностями эксплуатации и тем самым удлинить срок морального старения изделий. Однако на пути реализации этих проектных предложений возникают большие трудности: отсутствует необходимая для этого индустрия. У нас в стране, где создана мощная база индустриального домостроения, от нее серьезно отстает уровень производства по изготовлению оборудования для города, поэтому оснащение детских площадок, зон отдыха, навесов для ожидания общественного транспорта и пр., как правило, отстает от современных темпов домостроения и тем самым снижает общий уровень благоустройства городов. В результате такого положения осуществление комплексной застройки, предусматривающей удовлетворение функциональных и эстетических запросов человека, растягивается на многие годы. Выход из такого положения — создание наряду с домостроительными комбинатами специальных проектно-производственных объединений по изготовлению необходимого ассортимента оборудования и малых архитектурных форм для благоустройства городов.

Чем активнее будет разворачиваться работа по переоборудованию городов, тем больше придется их главным архитекторам и художникам уделять внимания изделиям дизайна. Это требует особой профессиональной подготовки. По всей вероятности уже настала пора, когда аппарат городских архитекторов необходимо пополнить специалистами, прошедшими специальную подготовку в области дизайна. Именно на них можно будет возложить профессиональный контроль за благоустройством наших городов средствами дизайна и за качеством решения визуальных коммуникаций. Надо думать и о подготовке таких специалистов. Она требует большого внимания со стороны Высших художественно-промышленных училищ и художественных институтов страны, которые еще недостаточно уделяют внимания работе в этом направлении. А ведь это во многом будет определять будущее городов.



Керамические фантазии Татьяны Ган

Ю. Платонова

Керамика Татьяны Ган — это целый мир чудесных образов, ярких поэтических фантазий. Ее расписные блюда и лепные изделия сначала поражают изобилием красок: здесь густо-зеленый, малахитовый и нежно-изумрудный, черно-фиолетовый и сапфировые брызги кобальта, прозрачно-голубой и пламенеющий алый. Вслед за первым зрительным впечатлением возникают многочисленные ассоциации, отвлеченные мотивы конкретизируются в представления, в реальные проявления действительности. В причудливой декоративности цвета видишь отражение земного мира с прелестями летних ночей, с жаркими всполохами закатов, свежестью росистых утр, слышишь приглушенный шум морских волн, пение птиц, вдыхаешь ароматы цветов. Щедрый живописец Ган переводит в богатые красочные симфонии свои эмоции, свое видение прекрасного.

Постепенно обнаруживаешь и другую грань дарования художницы — смелое владение пластикой. В рельефных композициях основная роль отводится форме, ее взаимодействию с пространством. Сочинительство Ган в пластике не менее многообразно, чем в цвете. Она воздвигает из глины целые города, создает свой театр и цирк, строит летательные аппараты, сочиняет сказки. Татьяна Ган — приверженец выдумки, ее привлекает метафора, поэзия. Ее герой — это мечтатель и романтик. Исключая иллюстративность, подробность, жанровость, художница ведет нас в мир возвышенных чувств и сильных эмоций.

Татьяна Ган много работает в архитектуре. Повышенной экспрессивностью пластических акцентов она стремится смягчить аскетизм современного сооружения. Выполняя экстерьерные композиции в основном из однотонных материалов, она добивается выразительности прежде всего контрастным сопоставлением форм и линий, светотеневыми эффектами, введением контрбъемов, противопоставлением фактур.

Пример подобного решения — рельеф на здании Ялтинского горисполкома (бетон с мраморной крошкой).

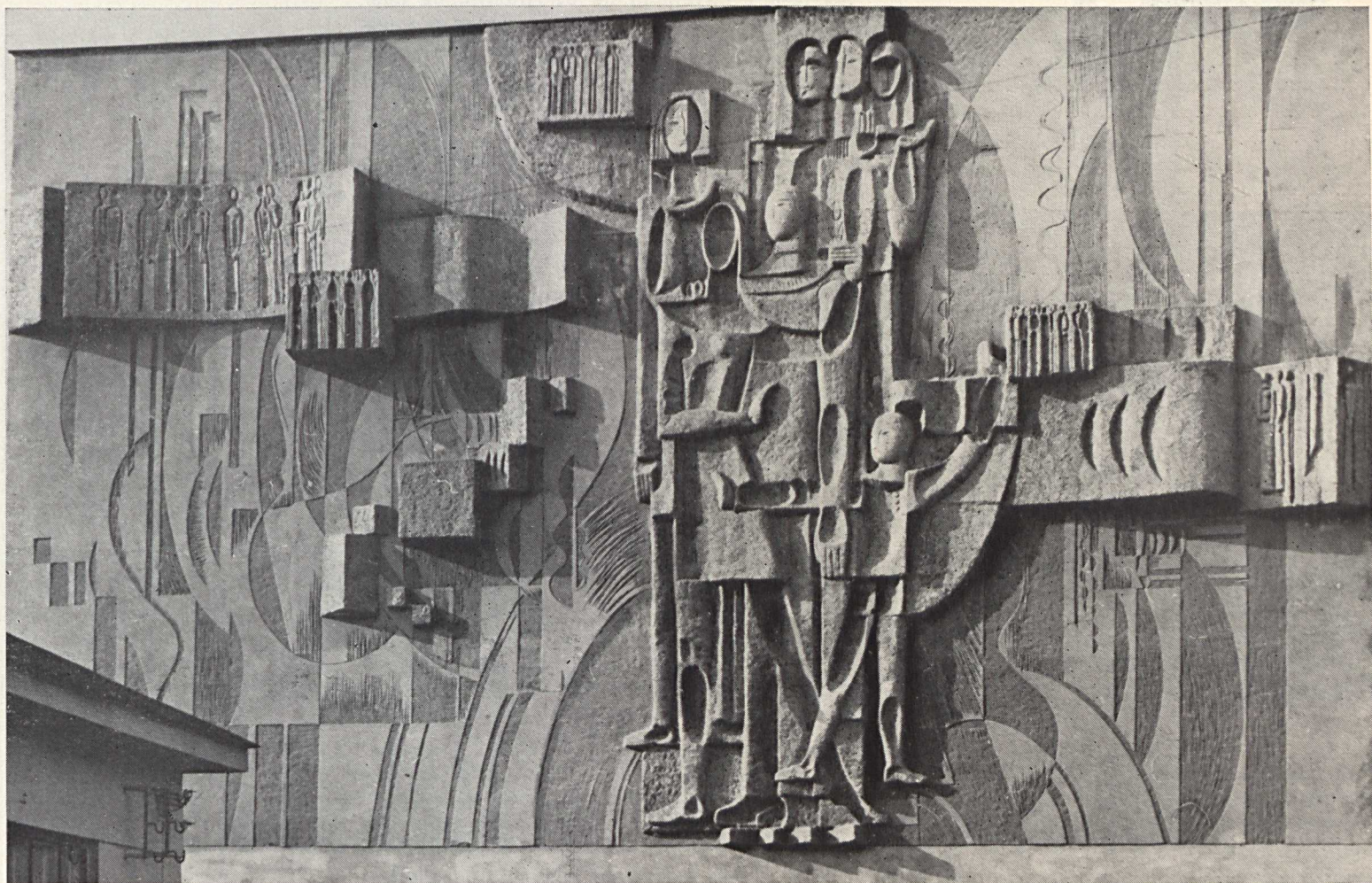
Сложную тему «Развитие СССР» она решает символически; в строгих формах чередующихся полукружий серпа и молота и современного спутника воплощает художница динамичный характер эпохи. Нарастающий ритм пронизывает геометрические формы, плотно заполнившие горизонталь рельефа.

Барельеф на кинотеатре санатория «Запорожье» (бетон) построен на противопоставлении как основных компонентов — плоскости стены, выполненной в технике



Т. Ган
«Сказка».
Из серии декоративных
вставок для пансионата
в Алуште. Керамика.

«Мargarита,
летящая над городом».
Керамика.



сграффито, с системой отдельных объемов, так и самих форм, прорезанных контр-рельефами. Музыкальный каскад линейных и пластических элементов связывается в мелодию под названием «Ритм».

В целом в монументальных работах Ган гораздо сдержаннее, а порой и суше, чем в интерьере. Видимо, заданность формы и темы, очевидная зависимость рельефа от архитектуры сковывают ее художественный темперамент. В камерных вещах она чувствует себя непринужденнее, больше ищет, смелее экспериментирует.

Увлечение керамикой, начавшееся около десяти лет назад, стало важным в ее творчестве. Первоначально художница выяснила для себя цветовые и фактурные возможности глины — отсюда пошла серия разноцветных блюд с радужным сиянием красок.

Искания идут и в пластике. Чашечки соцветий и странные растительно-животные организмы, причудливые космогонические

формы воссоздаются в глине, которая под покровом красок или введений кусочков ткани часто теряет свой привычный облик. Постепенно интуитивное ощущение материала сменяется его постижением.

Татьяна Ган подходит к новому этапу — лепной керамике. Практика в монументальном деле помогла ей в интерьерных работах избежать дробности, литературности, научила мыслить широко и образно в искусстве малых форм.

В наивно-юмористическом, лубочном ключе выполняет она серию керамических клеев «Сказка» для крымского пансионата в Алуште. «Летательная тематика» трактуется ею как в откровенно сказочных образах — «Карлсон», «Гуси-лебеди», — так и в забавно вылепленных реалиях первого самолетостроения. Рельефы, ярко расцвеченные чистыми красками, то углубляясь, то вырастая из шамотной стены, создают праздничную игру цветных объемов на гнутой поверхности, воспринимае-

Т. Ган
Рельеф «Ритм» на
кинотеатре санатория
«Запорожье» в Ялте.
Бетон, сграффито.

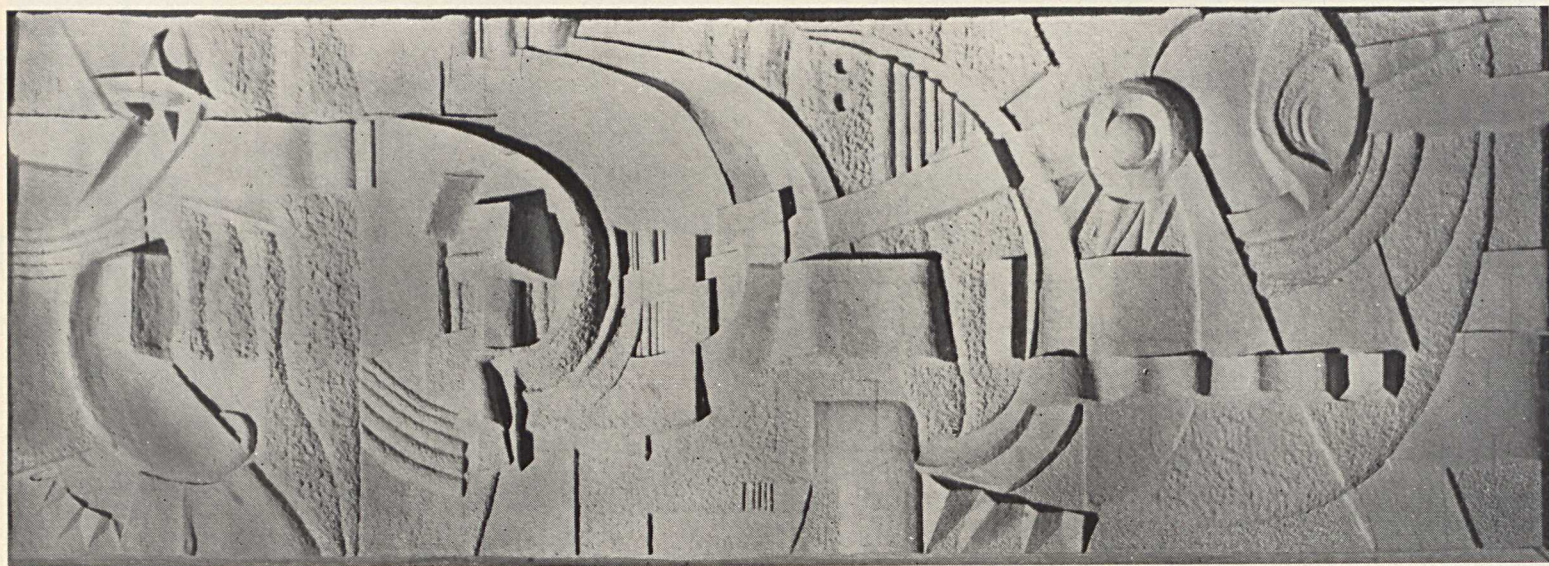


развитие объемно-пространственных построений. Решая эти рельефы как «пластическую» картину, сохраняя принцип рама-полотно, она разворачивает действие не только на поверхности, но и в глубину. В обеих вещах большое значение отводится движению. В первом случае динамика очевидна — воздушный вихрь, несущий Маргариту, развеивает ее одежду, сгущается облаками, валит дома и шпили соборов. В «Хоре» же, на первый взгляд статичном, взрывной заряд заложен внутри — его сила прорывается лишь в музыкальном экстазе увлеченных певцов.

Стремление овладеть пространством приводит Т. Ган к круглой скульптуре и свободно трактованным рельефным формам. Сильные прорывы формы неожиданно разрывают массу, вносят в нее напряженность и тревогу. Кажется, художница испытывает материал на прочность, на разрыв, она как бы исследует форму движением. Для импровизации на тему современности (цикл «Город», 1973) подобная трактовка скульптурных масс оказалась как нельзя более подходящей. Гроздьями

Т. Ган
«Мечта». Керамика.

Рельеф «Развитие СССР»
на здании Горисполкома
в Ялте. Бетон с мраморной
крошкой.



мой как составная часть общего пространственного построения интерьера. Элемент стилизации намерен. В традиционную сказочность сюжета это вносит ноту легкой ироничности, лукаво-мягкой усмешки над «добрыми старыми временами».

«Музыканты» (1970), «Цирк» (1970, 1971), «Маргарита» и «Хор» (1973) — пластические интерпретации излюбленных художницей тем. Варьируя один и тот же сюжет, например, «Цирк», она ищет разные изобразительные ходы. В первом варианте Ган избирает форму четырехугольных панно, помещая в центре портрет-маску клоуна. Тонкие терракотовые пласти заворачиваются складками жабо, сморщиваются шутовской гримасой. Автор с блеском демонстрирует технические возможности глины.

В «Цирке» 1971 г. белая густая полива с голубыми подцветами полностью скрыла исходную массу, превратив ее в плотный фаянс. Высокий рельеф головы, лишившись обычного прямоугольного обрамления, трансформировался в самостоятельную пластическую композицию, в которой круг арены и живописные вставки смотрятся отдельными элементами единой скульптурной группы.

В работах «Маргарита, летящая над городом» (по М. Булгакову) и «Хор» Ган продолжает разработку планов, углубление и

громоздятся друг на друга коробки зданий, живописными вставками врываются синие глади озер, зеленеют купы деревьев, голубеет весеннее звонкое небо. А над городом парит любимый гановский герой — это художник, артист, циркач, с ним его мечтания, видения, воспоминания. Это и действительность и мечта вошли в город, чтобы расцвести его геометризмом волшебными искрами поэтической фантазии, чтобы напоить его живой водой романтики. Последние произведения Т. Ган — это уже чистая скульптура. Выполненные из однотонной, белой, кое-где подцвеченной массы поясные изображения молодых мужчин и женщин характерны строгой пластикой обобщенных форм. Плавные переходы текучих объемов, классическая уравновешенность композиционных решений, четкая ритмика скульптурных элементов декорируется подчеркнуто конкретными деталями предметного мира.

Изменяя, варьируя формы, вводя в них живопись, орнаментику, Татьяна Ган следует по пути исканий, так характерному сейчас для московской школы керамики. Ее отличие в том, что она и в камерном искусстве остается художником-монументалистом как по своему отношению к материалу, к форме, так и по своей приверженности к большим серьезным темам.

Ситцы Людмилы Успенской

Г. Капелян

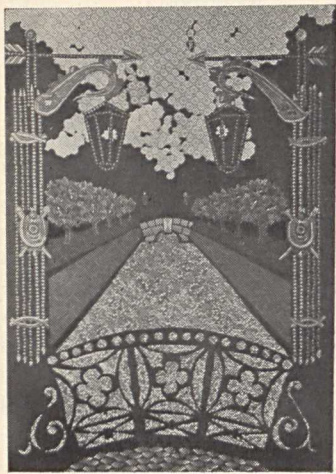
Искусство, кроме общеизвестных видов, укладывающихся в устоявшиеся рамки каталожных разделов (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство), постоянно обогащается такими изобретенными самими художниками видами изобразительной продукции, которую, пожалуй, не сразу отнесешь к той или иной категории. И только потому, что вещь выполнена в материале, роднящем ее с определенной областью художественного труда, ее и относят к этой самой области.



Л. Успенская
Декоративное панно
«Дикие звери».

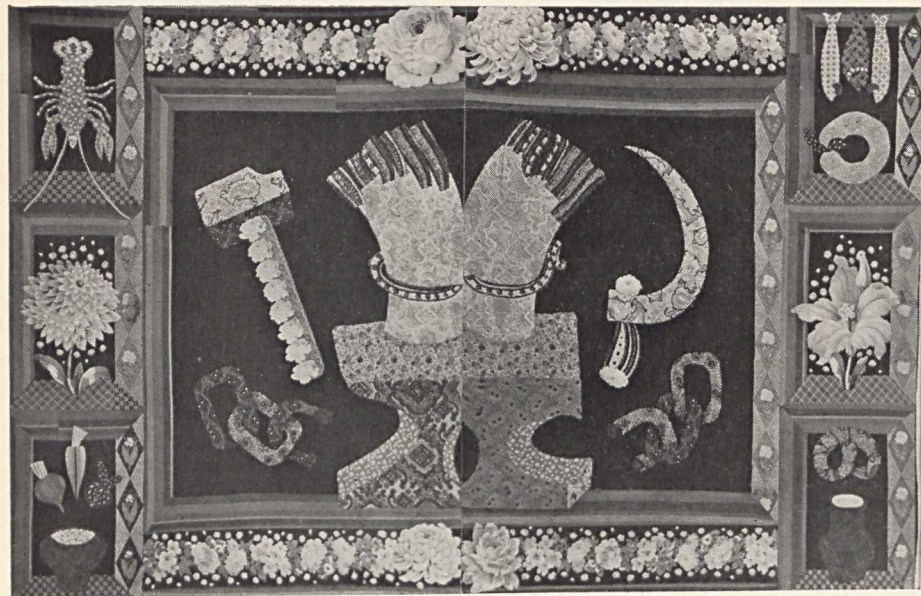
Л. Успенская
Декоративное панно
«Птицы». Фрагмент

Л. Успенская
Декоративное панно
«Натюрморт». Ситец,
аппликация



Л. Успенская
Декоративное панно
«Лебязья канавка».

Л. Успенская
Декоративное панно
«Труд».
Ситец, аппликация.



Л. Успенская

Так и с ситцевыми панно Людмилы Успенской, которые на выставках принадлежат разделу декоративно-прикладного искусства благодаря материалу, из которого они сделаны. Можно согласиться с этим определением, но можно допустить также и то, что изображение на плоскости, предназначенное для украшения стены, следует попросту называть картиной. Картиной в широком, народном понимании этого слова.

Более точно, исходя из техники, эти работы молодой ленинградской художницы можно называть аппликациями или коллажами. Материал Успенской — лоскуты фабричных ситцев, которые она наклеивает на ровный, преимущественно темный фон какого-либо простого текстиля.

Для иного художника круг образов, тематика или особая трактовка форм являются тем, что открывает ему и его зрителю новый, своеобразный мир. Для Людмилы Успенской сама техника исполнения полотен открыла путь к созиданию этого собственного мира, пусть небольшого, но своеобразного.

Текстильные панно, или попросту «ситцы», Успенской различны как по своей тематике, так и по настроению: это разнообразие тем как будто выдает желание автора апробировать избранную технику в решении разных задач, в изображении разнороднейших предметов. В первых ее вещах, таких, как «Натюрморт» (1969) или геральдическая композиция «Труд», преобладает игра, всегда сопутствующая первоначальному распознаванию возможностей новоизбранной техники. Эта свежесть ощущения материала, эта внезап-

ность открытия того факта, что механический узор обладает способностью передавать свойства предметов, чрезвычайно отдаленных от этой лоскутной стихии, испытанные художником в работе, непосредственно передаются зрителю. И он тоже радуется открытиям автора и включается в переживание уже состоявшегося творческого действия.

Коллажи Успенской — почти всегда иронические парафразы на темы народного, наивного искусства. Трогательно-шутливо выглядит, например, композиция, где молот с наковальней, эти железные, тяжелые предметы вырезаны все из того же ситчика. Своей непосредственностью, безыскусственностью эти панно напоминают самодельные знамена и штандарты первых лет революции. Может быть, цветочки на наковальне — с рубахи кузнеца или с сарафана жницы, вязавшей эти снопы? Во всяком случае, именно ситец намекает на присутствие этих героев, о которых мы ведь недаром вспомнили...

Вслед за этими вещами — пока единственная, но вполне удавшаяся попытка применить аппликационную технику в пейзаже. Казалось бы, классические петербургские перспективы никак не вяжутся с такой палитрой, пригодной разве что для изображения старой русской провинции. Однако и здесь Успенская мастерски овладела своим отнюдь не аристократическим материалом, заставив рябой лоскут вдруг засветиться ртутным блеском Лебязьей канавки в белую ночь.

В чем же суть того особого очарования, которое захватывает зрителя при встрече с произведениями Людмилы Успенской?

Помимо простой радости от сопоставления умело подобранных цветовых кусков, помимо ощущения неожиданной звучности, которую приобретает банальный или даже скучный серый кусок материи, помимо всего этого, зрелище, развернутое перед нами, не только праздник, но и работа для взгляда.

Нейтральный фон из полос черной и серой ткани делает коричневые и рыжие лоскуты чуть ли не натуралистическим изображением хрустящей корки хлебного карава. То тщательный подбор цветовых соответствий с реальностью (желтая тряпица светится действительно, как пиво в кружке), то откровенно народная условность — лесной зверь в мелкий цветочек, а то вдруг ситец после всех метаморфоз играет роль самого себя, если потребовалось, к примеру, изобразить сельский костюм (панно «Деревенский магазин»).

На глазах у зрителя происходят многообразные перевоплощения куска материи без малейшего изменения его внешнего вида подкрашиванием и дорисовками, лишь в силу условий, в которые этот кусок поставлен художником. Зритель вовлечен в эту игру условностей, где материал, оставаясь самим собой, дает себя истолковать самым неожиданным образом. Эта мимикрия «турецкого огурца», при которой он безо всякого усилия становится то цветком, то когтями зверя, то свеклой, то хвостом русалки, а иногда, с особенным удовольствием, самим собой, — это и есть главный, сам по себе содержательный прием, которым пользуется Л. Успенская. Пользуется с юмором и изобретательностью, благодаря чему рассмотрение ее работ становится увлекательной интеллектуальной игрой, праздником и работой для взгляда.

Тема конгресса — «Роль художника в формировании среды»

Г. Демосфенова

В последнее время проблемы среды активно обсуждаются специалистами различного профиля на множестве симпозиумов, совещаний, конгрессов. Но особую остроту обсуждение этих проблем приобретает у представителей проектных профессий, чья деятельность непосредственно связана с созданием материального окружения человека. Это прежде всего архитекторы, дизайнеры, художники.

Сравнительно недавно прошел Международный конгресс Ассоциации архитекторов, посвященный проблеме организации среды для отдыха; в октябре 1973 года заседал конгресс ИКСИД в Японии, где обсуждалась тема «Природа и люди»; незадолго перед этим, в мае 1973 года, в Варне прошел конгресс Международной Ассоциации пластических искусств (АИАП), который был посвящен теме «Художник и его роль в формировании среды».

Если конгрессы архитекторов и дизайнеров носили характер конкретной практической работы над проблемами, то конгресс художников оказался интересен прежде всего с точки зрения широты постановки самой проблемы. Надо сказать, что проблемы, затронутые художниками, оказались наделены специфической художнической остротой. Участники конгресса, представляя среду как образную целостность среды естественной и искусственной, тему «художник и среда» рассматривали как тему «художник и все». Художник и космос, художник и природа, художник и город, художник и общество, художник и потребитель, художник и технология, художник и архитектура, художник и дизайн, художник и его собственное творчество — все эти связи мыслились равно реальными, и лишь степенью нашей сиюминутной дальновидности определялась их иерархия. Желания обсуждать свои специфические профессиональные проблемы, не выходя за рамки повседневной художнической практики, почти ни у кого не было. Физическая и психологическая опасность для человечества, все более теряющего связь с природой, нагромождение, несогласованность, информационный хаос, с одной стороны, и, как противоположный полюс, — унификация, безликость, грозящие миру из-за стандартизированных промышленных способов строительства, утрата национального облика городов и индивидуального облика архитектуры — все это констатировалось на конгрессе неоднократно. Потеря чувства единства технического и природного мира, несогласованность действий творцов среды — инженеров, архитекторов, дизайнеров, художников, — неподготовленность представителей любой из этих профессий к главенствующей роли в создании гуманной среды — таковы общие вопросы, волновавшие всех и определившие атмосферу конгресса. На этом фоне основные доклады делегаций социалистических стран, особенно советской делегации*, выгодно отличались комплексной постановкой вопроса и обилием информации о реальных мерах по созданию условий для проектирования гармоничной среды. Центральная идея конгресса отчетливо прозвучала в выступлении генерального секретаря АИАП Д. Маршалла-Малаголы: «Художник не имеет права отрываться от законов, связанных с его главным призванием, и быть отключен от общих проблем, отчужден от общественной деятельности». О том, что «художник должен вникнуть в социальные функции своей деятельности» говорил В. Ангелов (Болгария) и многие другие. Социальный аспект проблемы «художник и среда», как основной, ощущался почти

всеми делегатами конгресса. Суть вопроса мыслилась не только в отношении художника к внешней среде и ее проектированию, но в отношении к обществу прежде всего, ибо искусство только тогда может выполнить свою основную функцию, когда оно провозглашает ведущие прогрессивные идеи своего времени. В рамках этой единодушно поддержанной позиции участники конгресса формулировали задачи, стоящие перед художниками сегодня. Наша задача — «охватить все сферы жизни человека — работы и отдыха, использовать возможности, которые дает сегодня технический прогресс для развития эстетического воспитания, развития творческих возможностей людей», — сказал представитель ГДР К. Дитель.

Другие участники конгресса формулировали эту задачу так: «Создание красоты, моделирование мира по ее законам» (П. Шиго, Франция), «Создать больше художественных, эстетических возможностей для рядового человека» (К. Ульбергер, Швеция), «Создать эстетический климат» (И. Левиев, Болгария), «Ликвидировать разлад между творцом и применением его сил» (П. Лер, Франция); отмечая опасность инфляции роли художника, доктор Р. Ван Лир (Голландия) говорит о необходимости для художника «понять и поднять свою роль в обществе, ибо общество формирует художника, и он в свою очередь влияет на общество. Художник хочет быть включенным в жизнь общества, но он хочет сохранить свободу и инициативу». Ван Лир связывает эту проблему с проблемой сотрудничества архитектора и художника, до сих пор не решенной, хотя «общество хочет видеть индивидуальное творчество художника включенным в архитектурную среду».

К. Лукачи (Румыния) и И. Левиев подчеркнули важность единства художника и архитектора, и не только организационное сращивание архитектуры и монументального искусства, но и включение станкового искусства как полноправного элемента этой целостности, активно влияющего на общее звучание интерьера и создающего не только эстетический, но и идейный климат. Надо сказать, что вопрос о сотрудничестве архитектора и художника дискутировался, пожалуй, наиболее эмоционально — до категорических утверждений типа: «приоритет в оформлении среды надо отдать художникам» (Жермен, Швейцария), «архитектура умерла и задача художника — осмыслить «пустые места» (Дж. Смедли, Англия).

Много внимания было уделено обсуждению способа и возможностей творческого контакта художника и архитектора. Скульптор К. Лонге (Франция) говорил о диалектике связей между художником и архитектором, Р. Ван Лир — об историческом изменении форм их сотрудничества. Много произносилось и критических речей в адрес архитекторов. «Города ухудшаются, это идет от технологии строительства и от поспешности, с которой застраивается, например, Тегеран. Несоответствие современной архитектуры климату и пейзажу, отсутствие разницы между севером и югом делает облик нового города безликим», — сказала иранский искусствовед г-жа С. Кубан. «Наша задача — воспитание и оказание помощи архитекторам, если они нам эту возможность предоставят. Ведь архитектор не художник. Можно говорить даже о роли художника в воспитании архитектора», — почти иронизирует Я. Роеде (Голландия). Ему возразили сразу несколько человек, взявших архитекторов под защиту. М. Месарош (Венгрия) отстаивал художническую натуру архитектора, М. Беттен (Англия) говорил: «Мы неизменно приписываем архитекторам роль каких-то разбойников. Они не такие уж плохие люди. Просто они очень регламентированы в своем творчестве». «Половина вины лежит на архитекторах, а половина на нас, — замечает скульптор Г. Нагель (ФРГ), — не так просто изменить их точку зрения на окружающую среду. Надо больше аргументировать образами, чтобы их убедить».

О прогнозировании, о синтезе искусств в будущем интересно говорил румынский искусствовед Д. Акицей, а венгерский художник М. Месарош предложил в каком-либо уголке мира на средства ЮНЕСКО сконструировать и построить модель-эталон города буду-

* Д. Шмаринов. Роль художника в формировании среды. «ДИ СССР», 1973, № 9.

От конструкции — к театральному зданию

(к столетию Вс. Мейерхольда)

Е. Ракитина

От редакции:

В нынешнем году исполняется 100 лет со дня рождения замечательного режиссера, одного из создателей советского театра — Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874—1939). Этот юбилей очень широко отмечается как у нас в стране, так и за рубежом. В формировании режиссерской системы Мейерхольда огромное значение имела его работа с художниками по созданию нового сценического оформления. Среди «художников Мейерхольда» — Н. Сапунов, С. Судейкин, Н. Ульянов, А. Головин, В. Дмитриев, Л. Попова, Эль Лисицкий, В. Степанова, А. Родченко, В. Шестаков, И. Шлепянов, Л. Чупатов...

Тема «Мейерхольд и художники» может рассматриваться во многих аспектах, например, в связи с проблемами условности, историей символического театра, возрождением старинных театральных систем и т. д. Но наиболее важный — рождение традиций современной функциональной декорации. Предлагаемая вниманию читателей статья Е. Ракитиной является как бы продолжением статьи «От квадрата к торшеру» («ДИ СССР», 1969, № 4). Автор стремится к комплексному анализу одной из линий развития декорации XX века в связи с ее генетическим зарождением в русле пластических идей изобразительного искусства, в связи с их воздействием на характер режиссуры и игру актеров и как вывод — с их влиянием на архитектуру, объем и пространство театрального здания. Театр в таком рассмотрении становится своего рода «опытной площадкой», моделью «новых форм» взаимоотношения человека и предметно-пространственной среды. Понимание уроков функциональной декорации послереволюционного времени тем более актуально, что они оказали мощное влияние на судьбы всего искусства сценографии и получают дальнейшее развитие в сегодняшней практике советского театра.

Отношения Всеволода Мейерхольда с изобразительным искусством не носили характера случайных связей или необдуманных увлечений. Не сводились они (хотя бывало и так) к чисто утилитарным намерениям — найти художника на спектакль, который бы просто реализовал придуманное великим маэстро. Не было у Мейерхольда той плавной постепенной эволюции, как скажем, у Таирова, который выжидал следующий шаг художника и шел за ним. Но при всей кажущейся непоследовательности, при всех головокружительных и вроде бы не поддающихся объяснению поворотах Мейерхольд принципиально постоянен в своих отношениях с изобразительным искусством. Фундамент самого театрального театра не был бы заложен, не обратился Мейерхольд за помощью к художнику.

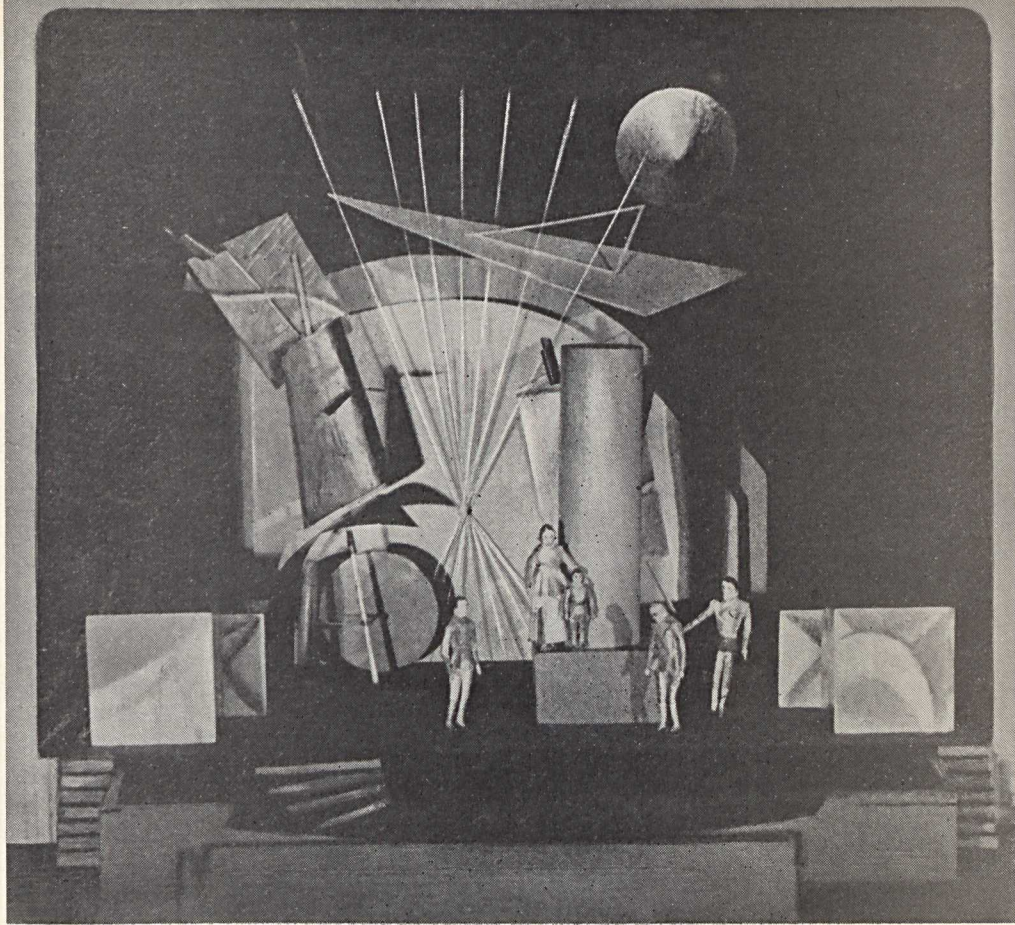
Режиссер ищет в живописи не украшения уже готовой формы, не обрамления, в которое можно задвинуть спектакль. Он ищет истоки метода, учится искусству композиции. Его подход к пластике сугубо аналитический — как сделано, как выстроено. Режиссер был вполне открыт: «...наш театр всегда свои построения на сцене делал не только по законам театра, но и по законам изобразительных искусств»¹. «Мы все время заимствуем у других искусств — у музыки, у живописи, скульптуры, архитектуры. Театр все берет от них. Нам нет нужды открывать давно открытые Америки»². Эти высказывания 1930-х годов — как бы обобщение многолетнего опыта. И не случайно приглашение новых художников всегда совпадало с новым этапом в творчестве мастера.

С нарастающим интересом следил Мейерхольд за развитием пластики, сознавая, что она более подвижна, чем театр, в стремительных поисках новых методов построения произведения искусства. Приглашая в театр станковистов, способствуя их популярности едва ли не в большей степени, чем любой выставочный зал, Мейерхольд преследовал свои цели. Даже тогда, когда казалось, что он записывался в прямую кабалу к живописцам (период театра на Офицерской, 1906—1907 гг.) и актеру грозили неподвижность, подчинение живописному панно. И тогда, когда по общему мнению, он вообще отказывался от услуг художника («Великодушный рогоносец»). Актер был главным в театре, который создавал Мейерхольд. Но именно поэтому его и занимала декорация — окружение актера на сцене,

то, что могло помочь или помешать ему. Несоизмеримость актера и декоративного плоскостного панно была выяснена сразу же после первых опытов с живописцами. Однако от условных приемов постановки Мейерхольд не отказался, считая лишь, что живописный прием выражения должен быть заменен на зодческий³. Не трудно заметить близость этого вывода, сделанного в 1907 году, гораздо более поздним высказываниям мастера, например, программному для него заявлению 1920 года: «Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам... Мы строим и они строят... Для нас фактура значительно узорчиков, разводчиков и красочек»⁴. Другое дело, что все эти годы, разделяющие оба высказывания, он продолжал работать с А. Головиным. Мейерхольд доводил до уровня соответствия этим задачам свое собственное театральное мастерство, исследуя старинные театральные системы, находил основания новой театральной техники. В рамках декоративности Головина на сцене императорского Александринского театра он подходит к решению многих проблем, которыми будет заниматься и в послереволюционную пору. Именно тогда начинается преодоление ренессансной сцены-коробки, обращается внимание на просцениум, делаются попытки связать зрительный зал со сценой («Маскарад» с А. Головиным).

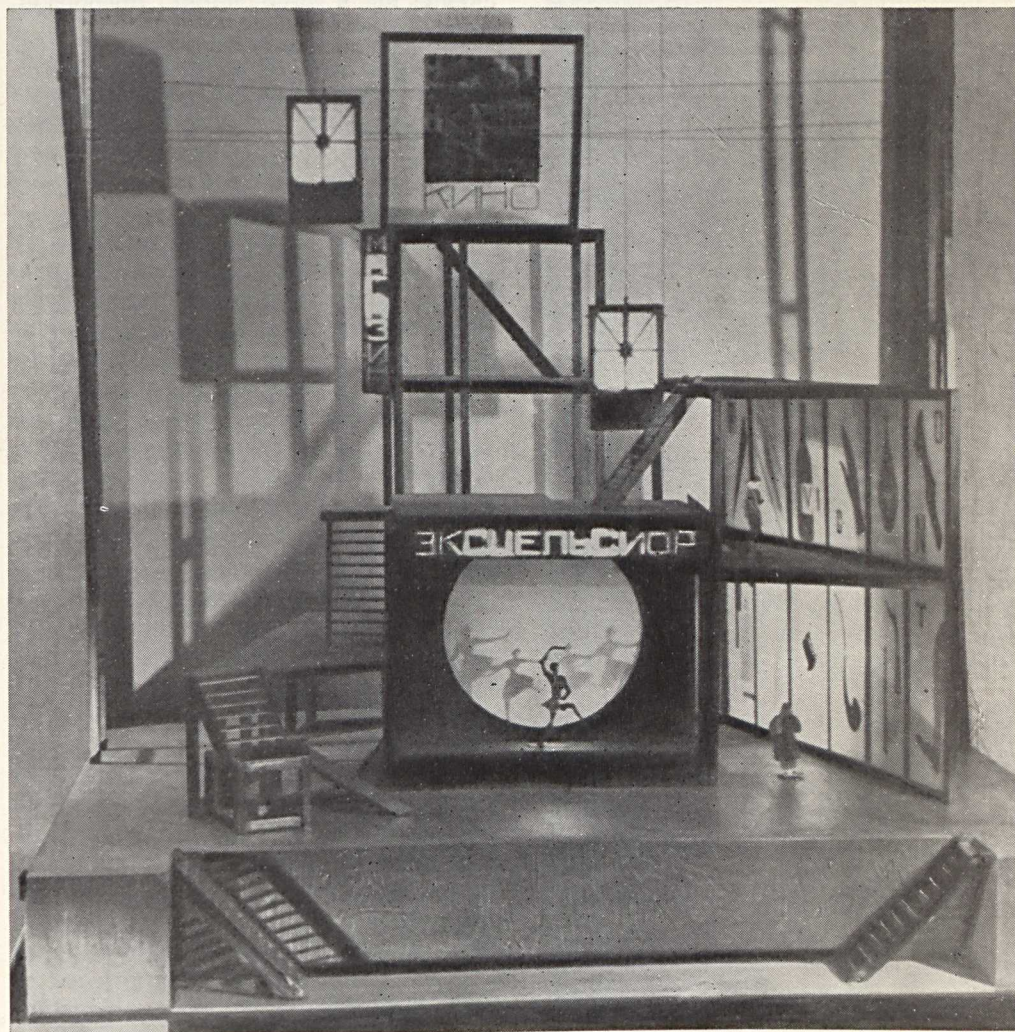
Встреча Мейерхольда с конструктивистами произошла в 1922 году, который стал годом «Великодушного рогоносца». Л. Попова и Мейерхольд заявили новые начала сценического оформления и создали спектакль, справедливо воспринятый как манифест. Потом были «Смерть Тарелкина» с В. Степановой, где впервые пробовали «сыграть» декорацию с помощью вещей и «Земля дыбом» с Л. Поповой — там монтаж и игра вещей приобретали законченность и целенаправленность, в декорацию вторгались кино и фотография как документы реальности⁵.

Это время, когда Мейерхольд утверждал биомеханику — новую систему актерской игры, открытия новых законов построения спектакля. И вот в этот самый важный момент в создании нового театра, как и в пору условного театра, он целиком рассчитывал на художника. Доверие было следствием знания пластики. Понимание какой художник нужен новому театру пришло прежде, чем он, побывав на выставке «5×5=25»,



Э. Верхарн
«Зори». Театр РСФСР.
Первый. Москва. 1921.
Художник В. Дмитриев

Молодой Дмитриев, ученик Петрова-Водкина, растерялся перед открывшимися возможностями ввести в театр современное изобразительное искусство. В «Зорях» не было последовательности. Контррельеф в глубине не имел отношения к конструктивистским решениям, а использовался как панно.



А. Файко
«Озеро Люль».
Театр революции. 1923.
Художник В. Шестаков

«Озеро Люль» — начало своеобразного театрального урбанизма. Конструкцию стали использовать как «изображающую» декорацию, что вызвало упреки в натурализме: «все это русское дерево начинало содрогаться всеми пульсациями европейских и американских небоскребов, кафе и магазинов».

пригласил Л. Попову преподавать вещественное оформление спектакля в театральных мастерских. «В наше время наиболее культурным являлся живописец, он умеет формировать, он умеет обращаться с любым материалом, он может явиться прекрасным организатором»⁶, — говорил Мейерхольд еще в 1921 году. 1922 год — удивительный эпизод в истории нашего театра, недолгая пора самых дерзких планов, экспериментов и опытов. Уже отошла суровая эпоха военного коммунизма и не наступил еще «угар нэпа». Искусство гражданской войны многослойно, стилистически разнородно потому, что необходимо было действовать конкретно, сейчас же, не только новыми, но и теми средствами, которые имелись. Теперь театр сознательно искал новые формы, способные выразить «вулканизирующую современность». Многим интерес к фарсу Кроммелинка «Великодушный рогоносец» казался недостойным и попросту компрометирующим коммуниста Мейерхольда. Но именно этот спектакль не только выразил время, но и наметил пути в будущее. Современным был не сюжет, но метод построения. Пьеса превращалась в своего рода сценарий, канву, на которой театр творил свое собственное действие. И то, как он это делал, было самым главным. Действие само становилось сюжетом. Театр менее всего зависел от слова. Он расчленил и анализировал свою собственную материю, исследуя каждый ее элемент. Действие провозглашалось основной стихией театра, актер — его творческим началом. Театру необходим был художник, который мог бы участвовать в организации этого действия. Чисто эстетические цели встречи с новыми художниками были завуалированы для свидетелей происходящего, да в немалой степени и для самих участников, интенсивной «производственной» окраской. Идеи производственного мастерства, возникнув в среде живописцев, распространились и на театр. Театру, по мнению производственников, оставалось протянуть не так уж долго⁷. Он должен был выйти на улицу и слиться с массовым действием. Эту позицию, казалось, разделял и сам Мейерхольд. Его деятельность вполне располагала к подобным выводам. Производственников привлекал анализ его работы, интерес к исследованию отдельных элементов театральной материи. В этом они видели предпосылку для нового строительства — не искусства, а жизни.

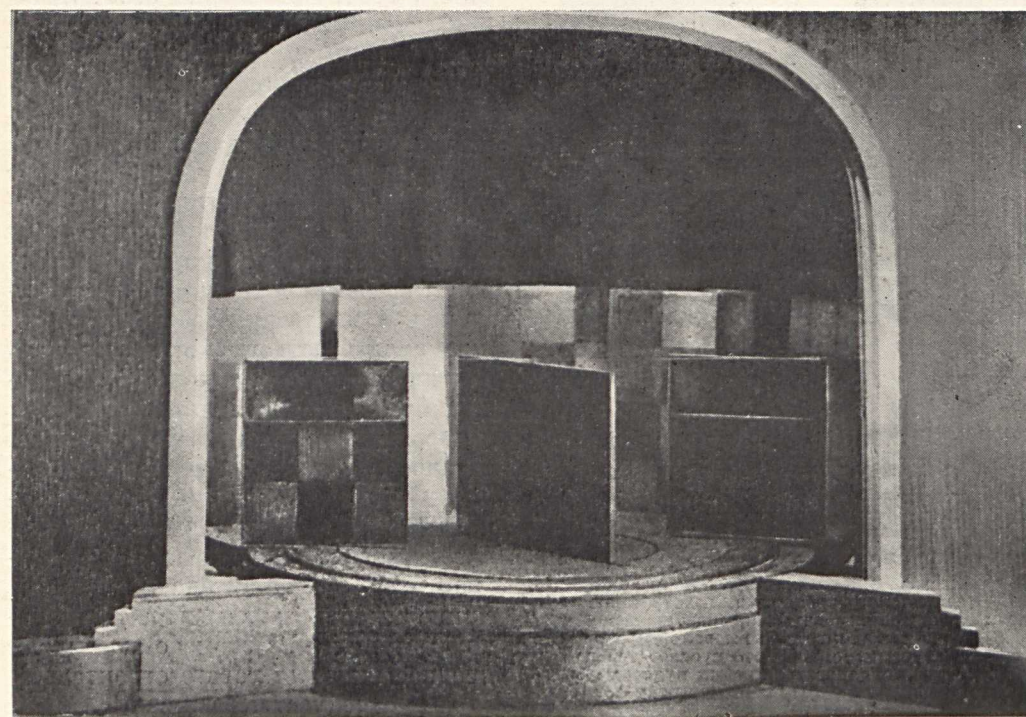
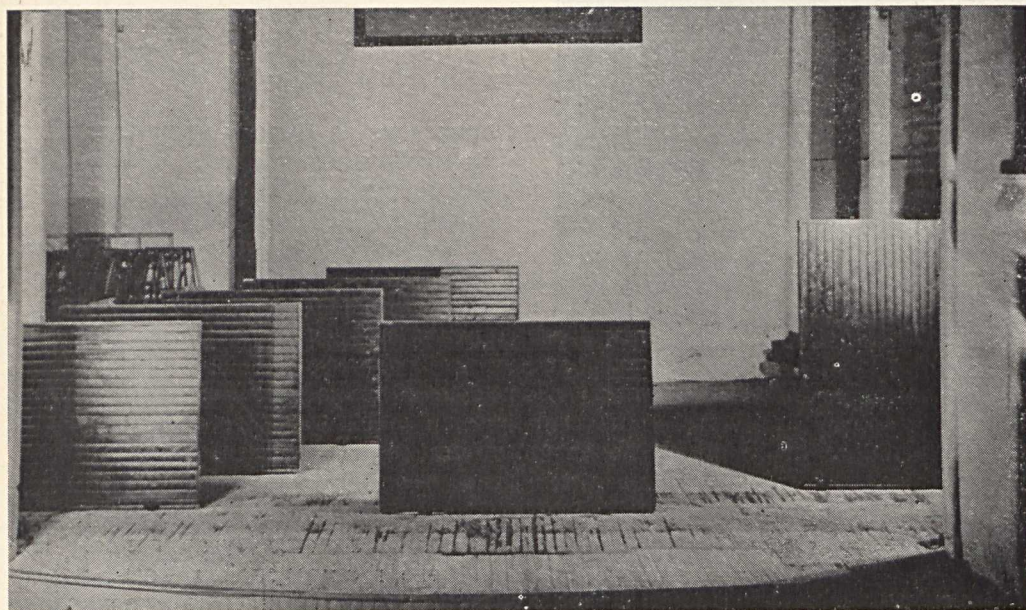
«ДЕ» по И. Эренбургу
и В. Келлерману
Театр им. Вс. Мейерхольда.
1924. Оформление
Вс. Мейерхольда и
И. Шлепянова.

(верхнее и нижнее фото)

В «ДЕ» пространство каждого эпизода мгновенно менялось при передвижении щитов по сцене. Эффектность молниеносных перемен была такова, что критики писали о воскрешении «умершего и давно забытого искусства машинерии».

А. Файко
«Учитель Бубус»
Театр им. Вс. Мейерхольда.
1925. Оформление
Вс. Мейерхольда и
И. Шлепянова.

Бамбуковый занавес в «Учителе Бубусе» — тоже не что иное, как «аппарат для игры». Он может быть не только занавесом, но и превратиться в четкую систему дверей, которые открывает лакей.

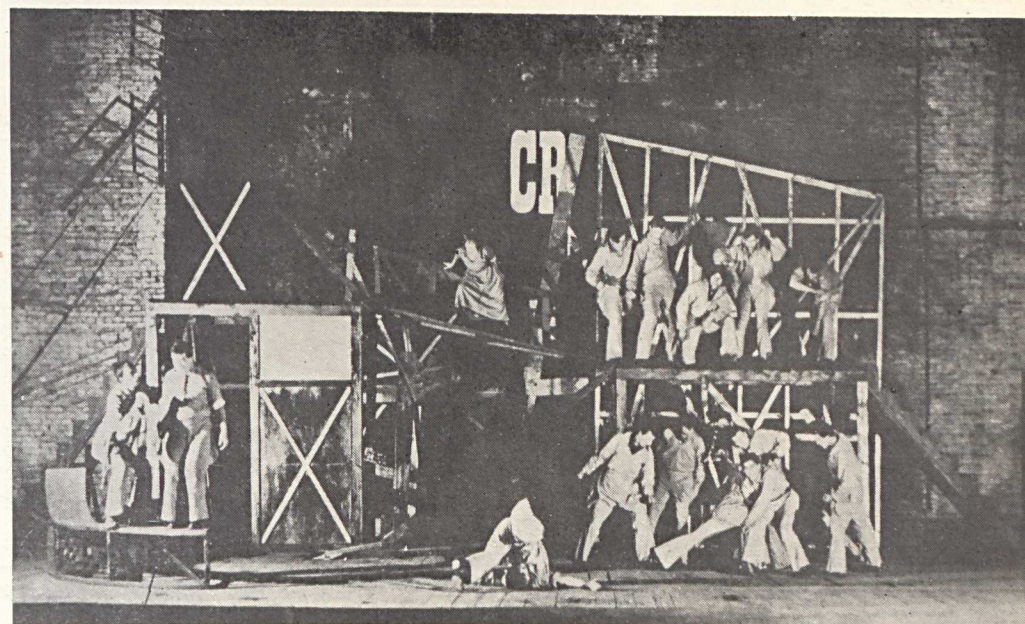
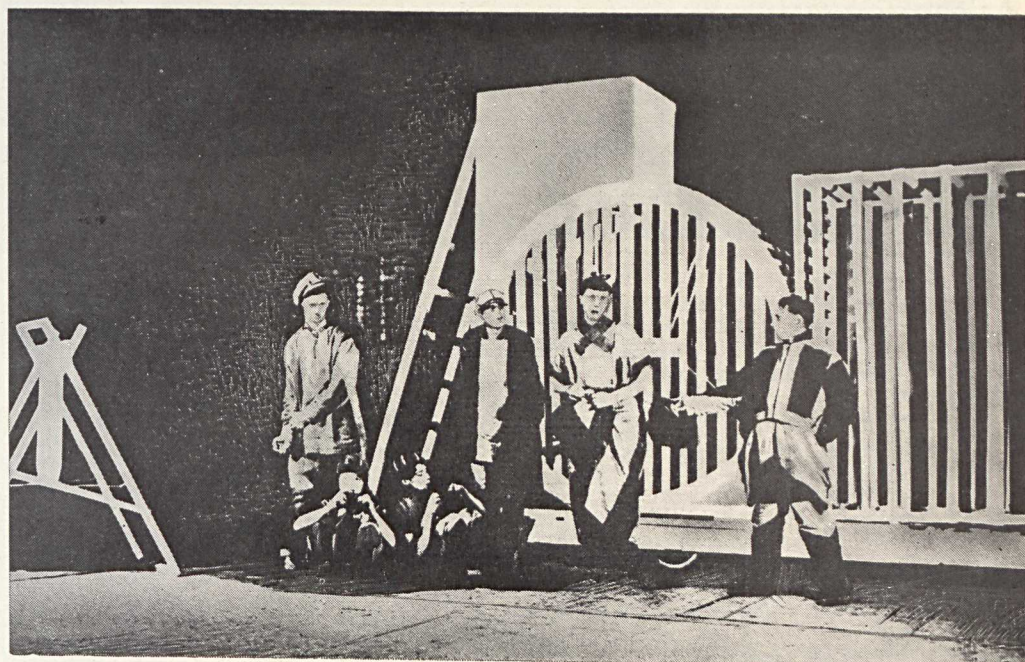
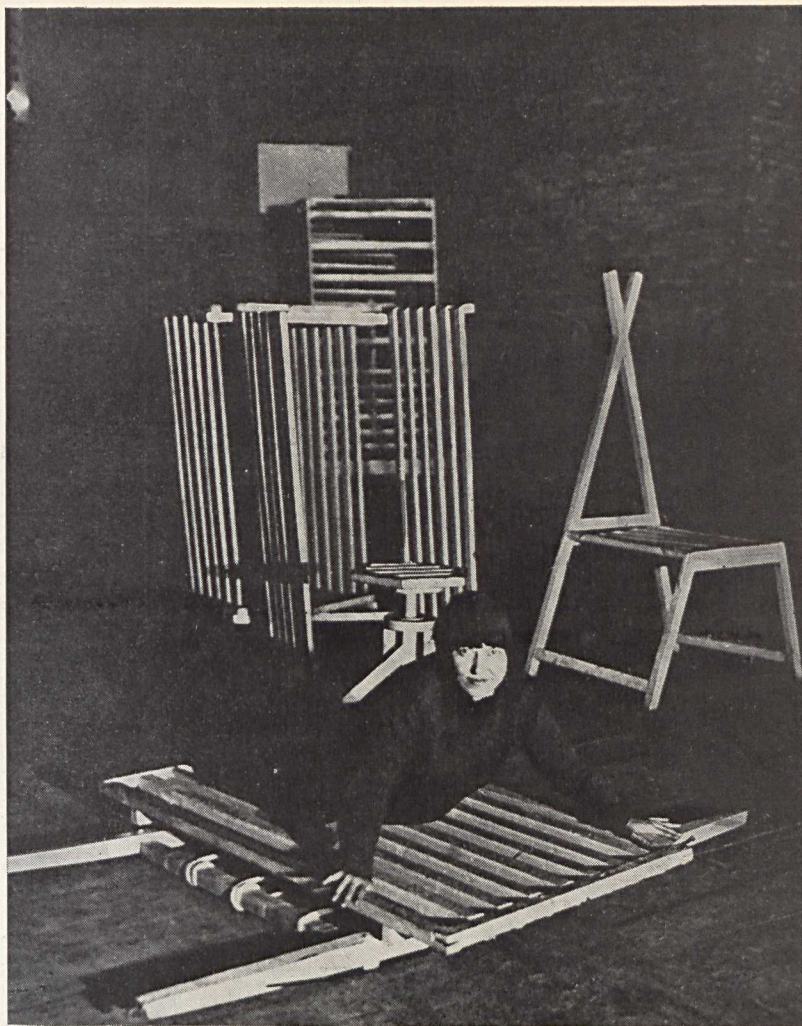


Поскольку театр собирался покинуть театральное здание, говорили о «сборах в дорогу», об «укладывании чемоданов», и эти сборы вызвали особую форму конструкции, не связанную с порталом сцены; ее можно было вынести (что и делалось неоднократно) в любое другое место. Сцена превращалась во временное пристанище, снимали всю одежду сцены, обнажая кирпичные стены. Разрушить театр было невозможно. Это стало ясно довольно скоро. Но удалось найти новые формы развития искусства театра. Мейерхольд не оправдал надежд производителей. Если он и шел с ними, то лишь до определенной черты, пока не кончился для него период аналитизма. Начиная с 1924 года ортодоксальные критики левого фронта чаще всего не одобряют его деятельности. А это в свою очередь незаметно влияло и на оценки критиков в целом, которые считали, что конструктивизм на театре Мейерхольда был временным увлечением, простым подражанием архитектурным, машинным формам, не вызванным эстетическими потребностями театра. Подменяя понимание конструктивизма только радикальными выводами, сделанными из него художниками, стремившимися сейчас же и немедленно преобразовать страну в соответствии с программой, провозглашенной Октябрем, не понимали до конца важных моментов — ни внутренней логики зарождения принципов конструктивизма, ни их значения для дальнейшего развития театра. Конструкция была формулой нового метода, но отнюдь не формой, пригодной для всех спектаклей. Предназначенная для актера и только для него, в условиях сцены-коробки она привлекала к себе постоянное внимание зрителя. Не заметить ее было невозможно, «растворить» в спектакле того труднее. Разрывая цепь привычных ассоциаций, очищая действие от быта, этнографии, истории, она реальным бытием своей формы рождала иные ассоциации — с современностью, с новым строящимся миром. Разрушая среду, она как бы создавала ее заново. По сути конструкция была как бы моделью театра, первоначальным кристаллом, прообразом будущих подмостков. Но в начале 20-х годов конструкция Поповой в театре Мейерхольда вовсе не вызывала размышлений о ее генетической роли, о сущности впервые примененного метода. Она просто положила начало новой моде на театре. Конструкция воспринималась как своего рода очередной декоративный момент. Конструкцией искренне считали «навороченные под конструктивизм, неудобопроходимые площадки»⁸. Использование конструкции становилось как бы паспортом революционности постановки. Попытка сделать массовый скачок от банальнейшего натурализма к последним достижениям авангарда не могла увенчаться успехом. Подражали готовой, несобственным усилиям найденной форме. Сам же метод зачастую оказывался недоступным. В результате не прошло и двух лет пос-

А. Сухово-Кобылин
«Смерть Тарелкина».
Театр ГИТИС,
мастерская Вс. Мейерхольда.
1922. Художник В. Степанова.

Спектакль «Смерть Тарелкина» строился как монтаж аттракционов — на пересечении игры актеров с игровой вещью. Декорация как бы разделялась на отдельные предметы, с которыми играл актер и которые играли сами.

ле «Рогоносца» как был сделан вывод — конструкция изжила себя. «Она стала навязчивей крашеного задника, сукон и павильонов»⁹. Пафос конструктивиста — в изобретении каждый раз новой пространственной формы в зависимости от конкретной задачи, поставленной перед ним, от конкретного материала. Широко понятая функциональность обеспечивает действенность декорации в спектакле. Чем сложнее задача, тем изощреннее и разнообразнее средства, которыми пользуется художник. Но при этом он действует сознательно, планомерно, мыслит конструктивно, принцип подхода к материалу сохраняется. Поэтому при всех внешних отличиях, усложнении структуры оформления спектаклей Мейерхольда в двадцатые годы можно говорить о развитии единой линии пространственных решений. Но критика обычно противопоставляла конструктивные тенденции первых лет театра Мейерхольда и архитектурные тенденции последующих лет. Повод для такого водораздела — «конструктивизм в театре — это проблема инженерного порядка. Архитектурное оформление — это проблема образа, стиля, то есть художественно идеологического порядка. Конструктивизм на сцене сооружает «установку» для игры; архитектурность создает «постановку» игры»¹⁰. Вряд ли с этим можно согласиться. Приводя примеры вроде бы уже архитектурных «образных» построений в «Бубусе», «Мандате», «Д Е», «Ревизоре», Н. Тарабукин не учитывал, что образность в этих спектаклях создают не сами по себе элементы архитектурного оформления пространства, а работа с этими элементами, игра вещей. То есть, точнее говорить не о сценической архитектуре в том смысле, как она обычно понимается в литературе о декорации (наиболее яркий пример И. Рабинович), а о конструировании функциональной декорации. Конструктор, хотя его теперь чаще называют архитектором — все тот же художник театра. Он по-прежнему создает наиболее подходящий «плацдарм» для действия, ищет форму площадки, обусловленную спектаклем, добивается ее трансформации и подвижности. С точки зрения театральной функциональности эти «архитектурные» декорации в еще большей степени действенны, растворимы в спектакле и сами по себе не представляют самодовлеющей ценности. Мейерхольд и его художники стремятся сделать «аппаратом для игры» всю сцену. Режиссер не примиряется со

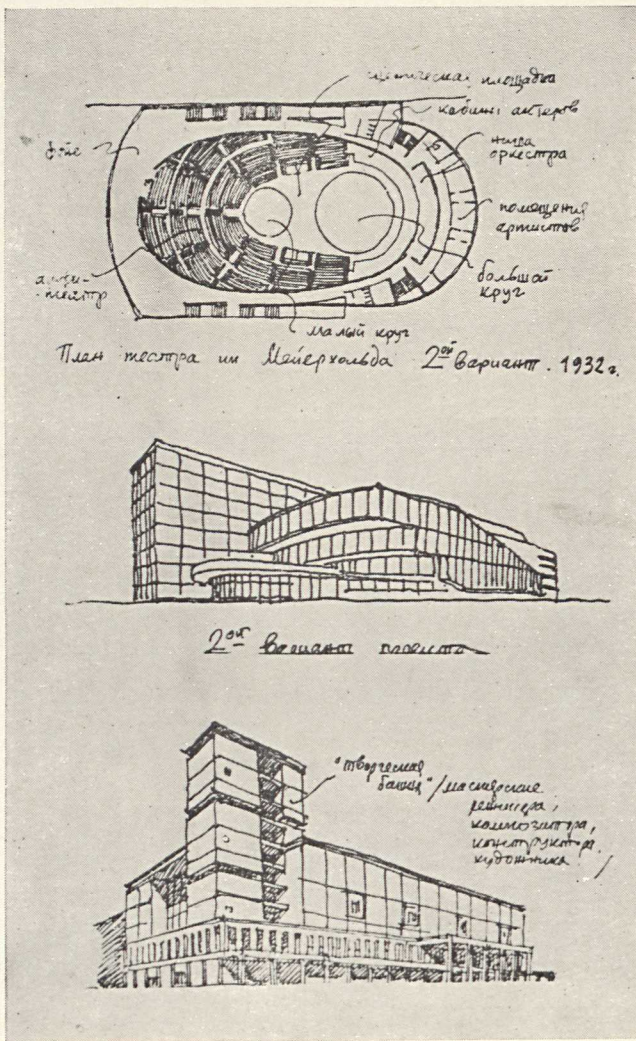
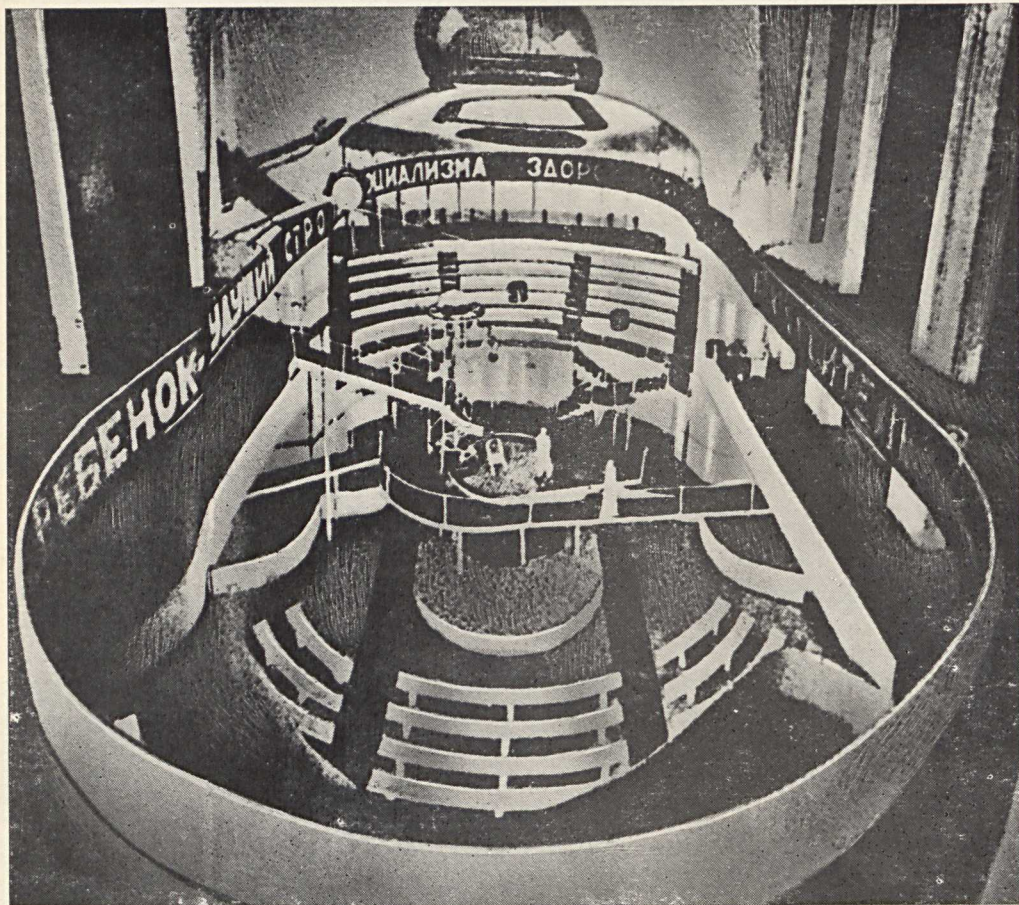


На стр. 27 (нижнее фото)
Ф. Кроммелинк
«Великодушный рогоносец».
Театр им. Вс. Мейерхольда
1922. Художники Л. Попова,
В. Люце.

Спектакль «Великодушный рогоносец» современники называли шедевром театрального конструктивизма как комплекса актерской игры, режиссуры и оформления. Он был подлинным открытием.

С. Третьяков
«Хочу ребенка».
Театр им. Вс. Мейерхольда.
1927. Оформление
Вс. Мейерхольда,
Эль Лисицкого.

Конструкцию спектакля «Хочу ребенка» можно было воспринимать как театральное здание. Мейерхольд говорил: «Места на сцене будем продавать, а часть передавать тем организациям, которые примут участие в дискуссии во время или после спектакля».



Проект нового театра.
М. Бархин, С. Вахтангов
28

сценой-коробкой, а, наоборот, стремиться к тому, чтобы она не замечалась, чтобы не было того положения сцены на сцене, которое создавалось конструкцией. Конструкция «взрывала» старую сцену, но еще оставалась в ней. Теперь пресловутой коробки просто не существует. В условиях старой сцены вырастал новый театр. Совместная работа художника-конструктора и режиссера подготавливала его появление.

И по-своему образцовым макетом нового театра явился проект оформления (неосуществленный) Эль Лисицкого к постановке пьесы С. Третьякова «Хочу ребенка». Спектакль хотели строить на диалоге актеров и зрительного зала. Сцена и зал слились в одно целое, единый театр. Это достигалось единством ритмов — сцена мыслилась центром общей композиции. Определяющее значение приобретало движение. Актер оставался один на один со зрителем, ему не надо было координировать свои ритмы с ритмами декорации, ритм был единым. «Вновь рожденный театр разрушил старое здание театра», — писал Лисицкий и, понимая это, попытался занять как можно большую кубатуру сценой и «сценическими местами для зрителей, чтобы заставить забыть о старой планировке театра»¹¹. От этого спектакля уже недалеко и до проекта театра Мейерхольда, разработанного М. Бархиным и С. Вахтанговым. Занавес, рампа, оркестровая яма сознательно упразднялись ради единства сцены и зала. Сцена, намеренно вынесенная в зал (но не являющаяся центром его), с трех сторон обрамлялась местами для зрителей. Игровые площадки могли перемещаться в разные участки зала и на разную высоту. Актеры могли бы выходить на сцену прямо из своих уборных, запрятанных в полукольце четвертой стены. Театральное чудо рождалось в заговоре с театром...

Реформа декорации, связанная с реформой всего театра, логично и неизбежно привела к необходимости нового театрального здания.

¹ Вс. Мейерхольд. Статьи. Письма. Беседы. М., 1968, часть 2, стр. 361.

² То же, часть 2, стр. 445.

³ То же, часть 1, стр. 137.

⁴ То же, часть 1, стр. 16.

⁵ О работе Л. Поповой и Вс. Мейерхольда более подробно см.: Е. Ракитина, Л. Попова. Искусство и манифесты, сборник «Художник. Сцена. Экран». М., 1973; о работе с вещью см. Е. Ракитина, От квадрата к торшеру. «ДИ СССР», 1969, № 4.

⁶ Значение художника в современном театре. На понедельник «Зорь». «Вестник театра». М., 1921, №№ 80—81, стр. 17.

⁷ См., например, сборник «О театре». Тверь, 1922.

⁸ Сергей Юткевич, Искусство театра, или Шопен с «лампадрицей». «Зрелища», М., 1923, № 56, стр. 6.

⁹ Вадим Шершеневич, Предлагаю для дискуссии (Мои тезисы). «Зрелища», М., 1924, № 76, стр. 2.

¹⁰ Николай Тарабукин, Зрительное оформление в Гостиме. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 139.

¹¹ Цит. по: Эль Лисицкий, Книга с точки зрительного восприятия — визуальная книга. Искусство книги. 1958—1960. Вып. 3, М., 1962, стр. 168.

Досуг и творчество

(Всесоюзная научно-практическая конференция в Москве)

«Социализм не только открыл трудящимся массам широкий доступ к духовным ценностям, но и сделал их непосредственными творцами культуры. Одно из ярких свидетельств того — необычайный размах художественного народного творчества».

Л. И. Брежнев,
«Отчетный доклад ЦК КПСС
XXIV съезду Коммунистической
партии Советского Союза»

Б. Пенелус
«Трубоч». Резьба по дереву.
Брянская обл.
РСФСР, 1972

Т. Черватул
«Письмо с фронта». Х., м.
Украина, 1969



В прошлом году Министерство культуры СССР и ВЦСПС устроили Всесоюзную научно-практическую конференцию по основным проблемам развития художественной самодеятельности. С докладом о состоянии и задачах развития самодеятельного искусства в свете решений XXIV съезда КПСС выступил зам. министра культуры СССР Г. Владыкин. О роли профсоюзов в развитии художественной самодеятельности трудящихся говорила секретарь ВЦСПС Л. Земляникова. Она подчеркнула, что количественный и качественный рост самодеятельности выдвигает новые организационные и творческие проблемы, требует от творческих союзов более серьезной помощи. Президент Академии художеств СССР, Герой Социалистического Труда, народный художник СССР Н. Томский свое выступление посвя-

тил теме «Изобразительное искусство как средство эстетического воспитания народа». Зам. министра культуры РСФСР В. Стриганов коснулся некоторых проблем развития сельской художественной самодеятельности. Роль художественного творчества в жизни молодежи посвятили свои выступления секретарь ЦК ВЛКСМ Л. Матвеев, зам. министра просвещения СССР М. Кондаков, зам. председателя Гос. Комитета Совета Министров РСФСР по профессионально-техническому образованию В. Тищенко и другие. На заседаниях секций изобразительного и декоративно-прикладного искусства, музыкально-хоровой, театральной, хореографической выступали работники ЦК профсоюзов, руководители республиканских домов народного творчества и художественной самодеятельности, клубных учреждений, са-

модеятельных коллективов, искусствоведы. Во всех этих выступлениях прозвучала подлинная забота о творческом росте самодеятельности. Ниже мы публикуем сокращенный текст стенограммы заседания Секции изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Д. Б. Рябичев, председатель комиссии СХ СССР по работе с самодеятельными художниками, заслуженный художник РСФСР, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР.

Все существующие у нас формы повышения эстетической культуры народа и вовлечения его в творчество, тяготеют к самодеятельности как к своему высшему проявлению. Необъятность нашей цели не только оправдывает использование всех серьезно зарекомендовавших себя средств, но и прямо требует их сочетания и дальнейшего развития; это — поиск форм поистине массового охвата, заочного по преимуществу, развитие издательского дела, использования диапозитивов и кинофильмов, бесед и консультаций по телевидению, методические пособия более высококачественные, чем мы имеем сегодня. Поэтому нам необходимы серьезная разработка общетеоретических основ самодеятельности, осознание и использование ее социальных и эстетических функций.

Выполнение этих задач по эстетическому воспитанию, определенных в директивах XXIV съезда КПСС, возможно при координации усилий организаций и ведомств. Изосамодеятельность не так массова по масштабам, как хоры, танцевальные коллективы, театры, поэтому нам надо преодолеть ее недооценку, которая, к сожалению, все еще имеет место. Комиссия по работе с самодеятельными художниками свою роль видит в выработке и проведении правильной эстетической линии для самодеятельного изобразительного творчества, в оценке развития современного народного искусства.

М. В. Алпатов, действительный член Академии художеств СССР, профессор Института им. В. И. Сурикова. В нашей стране прилагается много усилий к тому, чтобы художественная самодеятельность во всех видах искусства, как непосредственное выражение творчества масс, получила широкое распространение. Благодаря выставкам за последние годы были выявлены многие одаренные художники-самоучки не только в центрах, но и на самых далеких окраинах.

Однако нельзя сказать, что эти художники нашли безоговорочное признание. В среде художников-профессионалов до сих пор распространено мнение, что самодеятельные художники нуждаются в опеке и их необходимо обучать искусству совершенно так же, как принято обучать молодежь в художественных школах и институтах. Мнение это порождено лучшими намерениями художников-профессионалов поделиться с самоучками багажом своих знаний и творческого опыта. Однако на практике оказывается, что по-

пытки обучать самоучек профессиональному мастерству нередко приводят к утрате некоторыми из них главных своих достоинств. Это заставляет относиться бережно и осторожно к развитию их творческих способностей.

В истории искусств известны мастера, которые не учились ни в академиях, ни в мастерских художников-профессионалов, а между тем стали классиками искусства. Следовательно, биография художника не может быть критерием его отношения к профессиональному или самодеятельному искусству. По-видимому, критерий заключается в самом характере творчества, например, при характеристике в искусстве приращенной непосредственности, необычности художественно-образных конструкций мы предпочитаем термин «наивный реалист» термину «самодеятельный художник», объясняя это тем, что решающее значение имеет не творческая биография, а сам характер творчества. Впрочем имеются случаи, когда художник, не получив специального образования, достигает такой виртуозности, что его творчество кажется профессиональным (например, югослав И. Генералич). Некоторые профессиональные художники современности стремятся вернуть своему творчеству непосредственность и непосредственность взгляда на мир.

На чем основываться при эстетической оценке произведений художников наивного реализма? Многие считают, что главные их достоинства в том, что они не заучили традиционные приемы и условности искусства профессионального. Однако такое заключение может привести на ложный след и даже привести к фетишизации антипрофессионализма. Основной оценкой творчества — будь то профессиональные или наивные художники — служит одаренность, талант. Произведение наивного художника хорошо не потому, что он не учился, а потому, что он одарен и свое дарование сумел проявить в творчестве. Другими словами эстетическая оценка искусства наивных и ненаивных художников, очевидно, должна исходить из общих принципов художественности, хотя в работах профессионалов и непрофессионалов эти принципы проявляются по-разному.

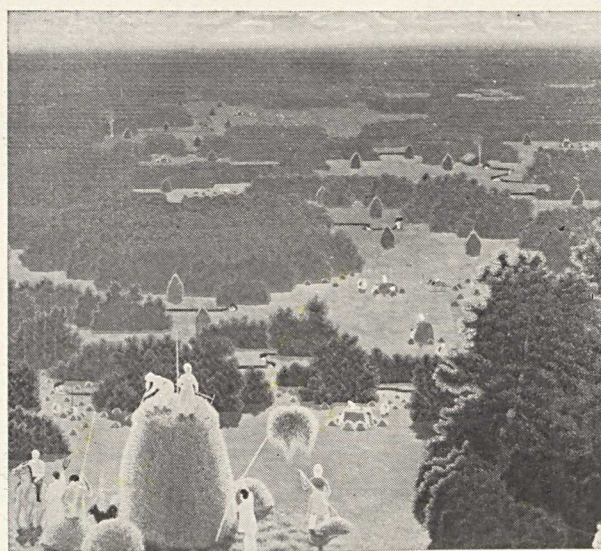
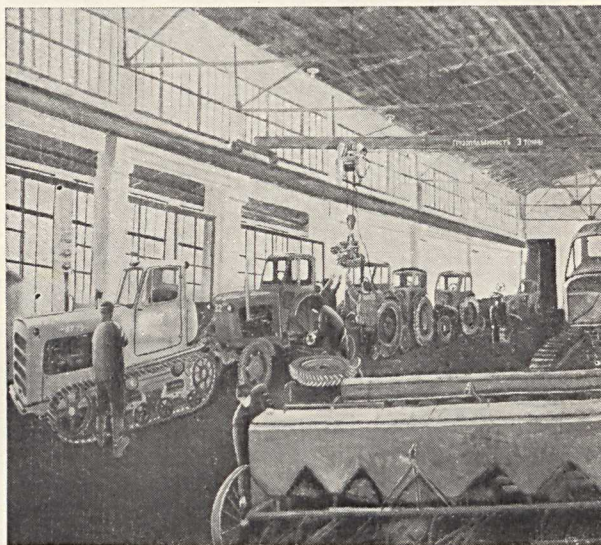
К. А. Макаров, старший научный сотрудник НИИ теории и истории Академии художеств СССР, кандидат искусствоведения.

Сегодняшняя практика выставок дает очень пеструю картину состояния декоративно-прикладного и изобразительного искусства. В народном и самодеятельном все смешалось. Но одно дело народное, базирующееся на традиции, определенной школе, системе, другое — самодеятельное. Тут совпадение лишь в ряде отдельных моментов, но не в целом. Самодеятельное искусство многослойно: одни работают еще в традициях крестьянского искусства, здесь они как народные мастера; другие — в области городского примитива, чисто самодеятельного искусства. Возможен сплав крестьянского и городского элемента. Мир деревенских образов может преломляться сквозь призму городской жизни. Третья группа — особенно пестрая, рукоделье, к примеру, целая стихия самодеятельного творчества. Четвертая группа стремится создать вещи на уровне профессионального искусства — станкового или декоративного. Мы видим, как ремесло поднимается иногда до степени искусства. Но всегда ли по такой мерке можно его оценивать? Далеко не всегда. Самодеятельное творчество в большей степени явление культуры, чем искусства. Надо характеризовать самодеятельное искусство не с позиций самого ис-

кусства, а с культурно-исторической точки зрения, как форму творческой жизнедеятельности масс. Цель народного искусства — создание произведений искусства. Цель самодеятельности не менее благородная — пробудить в человеке творческое начало, воспитать всесторонне развитую личность. А для этого не обязательно создавать произведения искусства.

Люди приходят в студию, чтобы научиться рисовать, лепить, резать. Результат налицо. Но работу учащегося и следует рассматривать как учебную работу, работу студийца, и выставлять ее надо на выставке

Д. Толчеев
«Ремонтный цех».
Х., м. Липецкая обл. РСФСР. 1972



Г. Попов
«Сенокос». Х., м. Вологда, РСФСР.
1972

учебных работ. Гуманное значение студий в эстетическом воспитании здесь трудно переоценить. Что же касается выставок самодеятельных художников, то здесь действуют критерии общественно-значимых оценок. Здесь отбор должен идти не по признаку достигнутого в учебе, а по признаку того, насколько самодеятельный художник как всякий художник участвует в открытии мира, несет свое новое слово. Ибо дважды и трижды повторенное в искусстве никому не нужно.

В. И. Циммерлинг, скульптор, член комиссии по самодеятельному искусству СХ СССР.
В прошлом году Министерство Морского Флота обратилось к Союзу

художников с просьбой помочь в организации плодотворного досуга моряков. Наши корабли бороздят океаны мира, рейсы их занимают по полгода. У людей складывается колоссальный досуг, который надо превратить в активный и плодотворный. Мы посетили ряд кораблей, флотов — в частности Балтийский. Стало ясно, что сложившаяся на флоте картина есть модель общенародной ситуации. Для сотен миллионов людей необходим лирический комментарий к переживаемой ими действительности. Существование шедевров Микеланджело и Рафаэля, всей сокровищницы мирового искусства не уничтожает потребности в собственном творчестве.

Индивидуально необходимое преобладает в нем над общественно-значимым, в этом и заключается его значение для всестороннего развития личности. Такие творцы нуждаются в квалифицированной помощи, и наша задача — помочь им. Конечно, при воспитании прививается общая норма к первоначально несхожим возможностям, происходит нивелировка их проявлений. Но эти плоды неизбежно пожирает и система профессионального образования. Мне кажется, что некоторые из нас не совсем правильно противопоставляют профессиональное и самодеятельное искусство. Профессиональная подготовка в вузах — примета нового времени. В прошлом целый ряд выдающихся художников достигли мастерства путем, который мы сейчас вынуждены были бы охарактеризовать как самодеятельный. Принципиальность различия между профессиональным и самодеятельным художником в том, что для профессионала его творчество является специальностью, со всеми социальными и материальными последствиями, а вовсе не в разнице уровней профессиональной подготовки. Искусство неделимо. Рассматривая определенное явление, следует решить — искусство это или не искусство, и скидок в критериях быть не должно. В связи с понятием эстетического критерия следует сказать и о «примитивах». Под этим собирательным термином подразумевают произведения, примитивные лишь с одной точки зрения — передачи правдоподобия явлений, отражения в надлежащей полноте их реального устройства. Но способность таких произведений оказывать огромное эмоциональное воздействие, передавать тончайшее содержание, их пластическая энергия и фантастичность наводят на мысль о неполноте применяемого ныне и к профессиональному искусству эстетического критерия, связанного с обязательной передачей правдоподобия. Неискушенного, начинающего любителя как раз привлекает, интригует в искусстве эта сторона. Искусство для него часто равнозначно «умению» воссоздать правдоподобие, и его стремление приобрести академическую грамотность является стремлением приобщиться к соответствующей тайне.

Какие же средства, формы и методы мы можем привлечь для раскрытия богатства человеческих душ?

Кружки и студии проделывают очень ценную работу, но такая форма, как студия, не обеспечивает установку на массовый охват и высокое качество преподавания. Важно использовать возможность заочного обучения. Опыт ЗНУИ очень ценный опыт. Многие сомневались — мыслимо ли вообще заочное обучение искусству. Эти опасения необоснованны. Благодаря сложившейся системе обучения многие слушатели ЗНУИ сумели стать значительными художниками. Такой метод имеет большое будущее, в особенности в наиболее современной и эффективной его форме: огромную пользу нашему делу принес бы курс по теле-

видению. Именно этим путем мы могли бы предложить миллионам потенциальных творцов продуманную, последовательную, плодотворную эстетическую помощь».

В. Б. Вольпина, зав. изотделом Московского городского Дома художественной самодеятельности, руководитель семинара самодеятельных художников декоративно-прикладного искусства.

Объединение самодеятельных художников декоративно-прикладного искусства, которое около семи лет существует при Московском городском Доме художественной самодеятельности, мы называем семинаром, хотя и сознаем, что название это перестало отражать суть явления. Резчики по дереву, чеканщики, стеклотуды, ювелиры, вышивальщицы и создатели вещей «оригинального жанра» еженедельно собираются, чтобы совместно обсуждать свои работы и слушать лекции по истории художественных стилей. На конкретном материале, анализируя и критикуя свои произведения, самодеятельные авторы постигают основные эстетические закономерности, учатся понимать специфику декоративно-прикладного искусства в ряду других искусств. Главное же в наших занятиях — это поиск и осознание своего места «на пути к искусству» и места самодеятельного искусства в системе современной культуры. Люди разных возрастов и очень неодинакового культурного уровня единодушны в своем стремлении к творчеству, но крайне разнородны по своим художественным тенденциям. В семинаре с таким разнородным составом очень важно помочь авторам понять свою творческую индивидуальность, дифференцируя задания, рекомендации и методику консультаций.

При множестве оттенков, весь поток участников семинара можно разделить на несколько групп: довольно значительную группу составляют люди, чье творчество находится под влиянием профессионального искусства. Вторую группу характеризует более вольное обращение с художественной традицией, свободный выбор материалов и их комбинаций. Именно в этой группе чаще всего сталкиваемся с самобытными, подлинно «самодеятельными» решениями. Основная задача в работе с этой частью самодеятельных художников-прикладников — научить в необычном материале находить его собственные выразительные возможности, собственный художественный язык и строить адекватный избранному материалу образ.

Художники этой группы интересны не только своей творческой непредвзятостью и искренностью, но и тем, что выражают вкусы и запросы широкого слоя людей современного большого города, те вкусы, которые подчас не находят удовлетворения ни в «большом» (и подчас недоступном) искусстве выставок, ни в массовой фабричной продукции. Третью существенную группу в семинаре составляют авторы, тяготеющие к традиционному народному искусству (и обычно связанные с ним какими-либо жизненными корнями). Думается, что тенденции, существующие в московском самодеятельном декоративно-прикладном искусстве, существенны вообще для городского самодеятельного искусства наших дней.

О. Д. Балдина, старший научный сотрудник НИИ культуры Министерства культуры РСФСР, кандидат искусствоведения.

Само явление самодеятельного изобразительного искусства до сих пор не осмыслено до конца. Дело здесь не столько в том, что художественная самодеятельность представляет достаточно сложное и слабо изучен-

ное социально-культурное и художественное явление. Главная причина скрывается в сомнениях относительно творческих возможностей художников-любителей, занимающихся искусством только в свободное от основной работы время. Вопрос о творческой функции изосамодеятельности, о художественном своеобразии работ художников-любителей, о их специфичности — один

А. Руденков
«Катание с гор».
Б., м. Амурская обл. РСФСР. 1968



М. Тебетев
«Лохотокрут» в 30-х годах.
Х., м. Тюменская обл. РСФСР.
1972

из сложных и «трудных», но, думается, немаловажных. Ответ на эти вопросы, по-видимому, следует искать в природе художественного образа. Художник-любитель так же, как профессионал, раскрывает индивидуальные художественные образы, сущность событий жизненных ситуаций, общественных отношений, характеров и переживаний людей, совершает образное открытие жизненной правды. Однако понятие художественного образа применительно к самодеятельности не есть что-то неизменное и застывшее; ему присущи внутренняя динамика и стадийность развития. Самодеятельные художники чаще всего (в силу особых условий жизни и художественного видения) осваивают первую стадию художественного

образа, которая может быть названа стадией «непосредственной жизненной правды». Образ, создаваемый на этом «уровне», неизменно волнует зрителя — он ярок, эмоционально заразителен, импульсивен и непосредствен. Вторая стадия художественного образа именуется как «высшая» — это стадия мастерства и закрепления приобретенных навыков, знаний. Следовательно, мы можем отметить в работах любителей не отсутствие художественного качества, а наличие своеобразного художественного образа. «Второе призвание» также способно создавать эстетические ценности.

А. Кирилене (Литва), методист республиканского Дома народного творчества.

Все создаваемое вне сферы профессионального искусства в наше время в Литве относится к современному народному искусству, а лиц, занимающихся художественной деятельностью вне системы художественного образования, мы называем мастерами народного искусства. Выставки прикладного самодеятельного искусства и самодеятельной живописи проводим отдельно. В настоящее время советская Литва в СССР единственная республика, где мастера объединены не при Союзе художников, а в собственной организации — Обществе народного искусства.

Для нашего времени характерен расцвет декоративного искусства и изготовление сувениров. Появляются работы народных мастеров на современную тематику. В народной керамике увеличивается число скульптурных решений, в скульптуре — динамичные композиции, в текстиле — ковры с рисунком. То есть создатели современного народного искусства стремятся к тому же, что и профессионалы, экспериментирующие в разных областях искусства. Между тем самая большая путаница в контернях опечки именно в современном народном искусстве, где скашивается отсутствие теоретических и методических основ.

М. В. Давылова, старший научный сотрудник Института истории искусств Министерства культуры СССР, кандидат искусствоведения. В развитии социалистического общества роль самодеятельности сводится, прежде всего, к широкому вовлечению трудящихся в творчество. Эта тенденция будет способствовать тому, что художественное начало окрасит и производственную деятельность человека. Наша изосамодеятельность развивается неравномерно, имеет много форм бытования. Одна из них — студия, отражает то, что происходит во всем искусстве. Это дает основание видеть в профессиональной организации самодеятельного искусства средство улучшить положение самодеятельности. Самодеятельное искусство становится отчасти резервом профессионального. Другая группа — это любители-одиночки. Среди них много крупных мастеров, которых называют примитивистами. Они создают произведения, поражающие неожиданным взглядом на мир, то переданного со скупчивлено-зоркой остротой, то увлекающие радостно-бесмятежной фантазией. Наивно-стихийной способностью отображения мира может быть наделен и рабочий, и инженер, и колхозник, и научный работник. Это особая форма творческого мышления. Очень важно бережно и осторожно подходить к этому творчеству. И студии и творчество одиночек, на мой взгляд, грани единого богатого стилистического процесса в развитии культуры нашего общества.

Заметки о самодеятельном творчестве

Н. Шкаровская

Развитие самодеятельного творчества — одна из важнейших проблем культуры современного социалистического мира. Все более освобождается свободное время от необходимого обществу труда, являющееся, по словам К. Маркса, «как временем досуга, так и временем для осуществления более возвышенной деятельности...»¹ (научной, художественной и пр.). Как одна из форм такой деятельности самодеятельное искусство наиболее отвечает этим задачам.

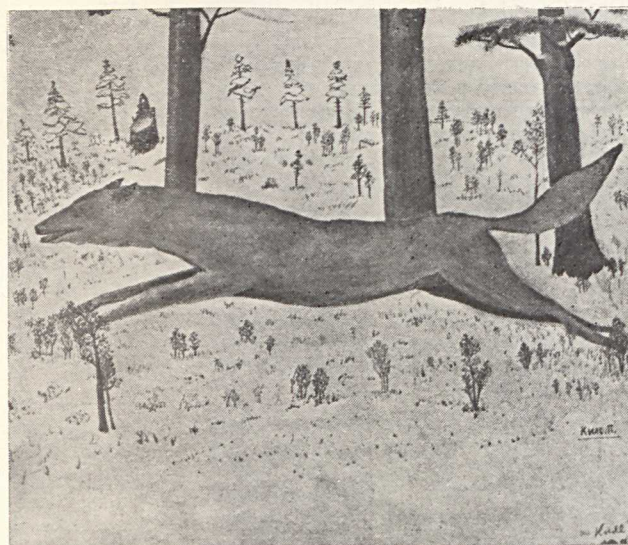
Новый взгляд на роль искусства в жизни самых широких народных масс и новое отношение к его наиболее демократическим формам принесла Октябрьская революция. Вдохновленные идеями новой эпохи, мастера народного творчества выступают с произведениями, хотя и традиционными по форме, но необычными по силе личных переживаний. Так в 1917 году известная украинская мастерица Ганна Собачко-Шостак пишет яркую эмоциональную композицию «Красный Май», а в 1919 году ее красочные панно входят в праздничное первомайское убранство революционного Киева и украшают открывшуюся в то же время выставку «Современное творчество украинского села». Рядом с народными росписями показывают свои работы гончары, вышивальщицы, резчики.

Наряду с мастерами народного традиционного творчества заявляют о себе и художники-самоучки, выходцы из рабоче-крестьянской среды. Уже первые декреты новой власти выразили программу эстетического воспитания трудящихся в новых агитационных и массовых формах художественного воздействия. Просвещение масс, в том числе и просвещение художественное, являлось в тот период одной из центральных задач рабоче-крестьянской власти. «Художественное просвещение, — писал А. В. Луначарский, — имеет две, связанные между собой, но, тем не менее, отличимые друг от друга стороны. Одной его задачей является широкое ознакомление масс с



М. Вознесенский
«Молотья».
Х., м. Московская обл.
1935

Аксенов
«У завода». Х., м. 1930



Я. Мазин
Панно «Ясли
в колхозе».
Дерево, роспись.
Горьковская обл.
1935

Киле-Пячка
«Волк».
Б., карандаш.
Хабаровский
округ. 1934

Статья печатается в порядке обсуждения журналом проблем самодеятельного изобразительного и прикладного творчества.

Екатерина Белокур. 1949

Владимир Зазнобин
с ветряком. РСФСР. 1971

Г. Собачко-Шоста
Панно «Красный май».
Б., гуашь. Украина. 1919

искусством, другою — стремление вызвать из них самих единицы и коллективы, которые сделались бы художественными выразителями народной души»². В десятках городов России были организованы бесплатные свободные школы и показательные художественные мастерские для тех, кто желал изучать искусство и развивать свои художественные наклонности.



Преимущество отдавалось выходцам из рабоче-крестьянской среды. Эти же мастерские для цели самообразования посещали рабочие — граверы, столяры, декораторы, формовщики, печатники. Открылись художественные школы для рабочих и их детей в фабрично-заводских районах Петрограда, изостудии — для моряков Красного Флота и для красноармейцев —



в клубах и частях Красной Армии.

По сохранившимся каталогам тех далеких лет можно судить о том, что работы художников-самоучек отражали самые важные аспекты жизни государства и общества — новые стройки, движение кооперации, выборы в Советы, ликвидацию неграмотности, борьбу за пролетарскую дисциплину на произ-

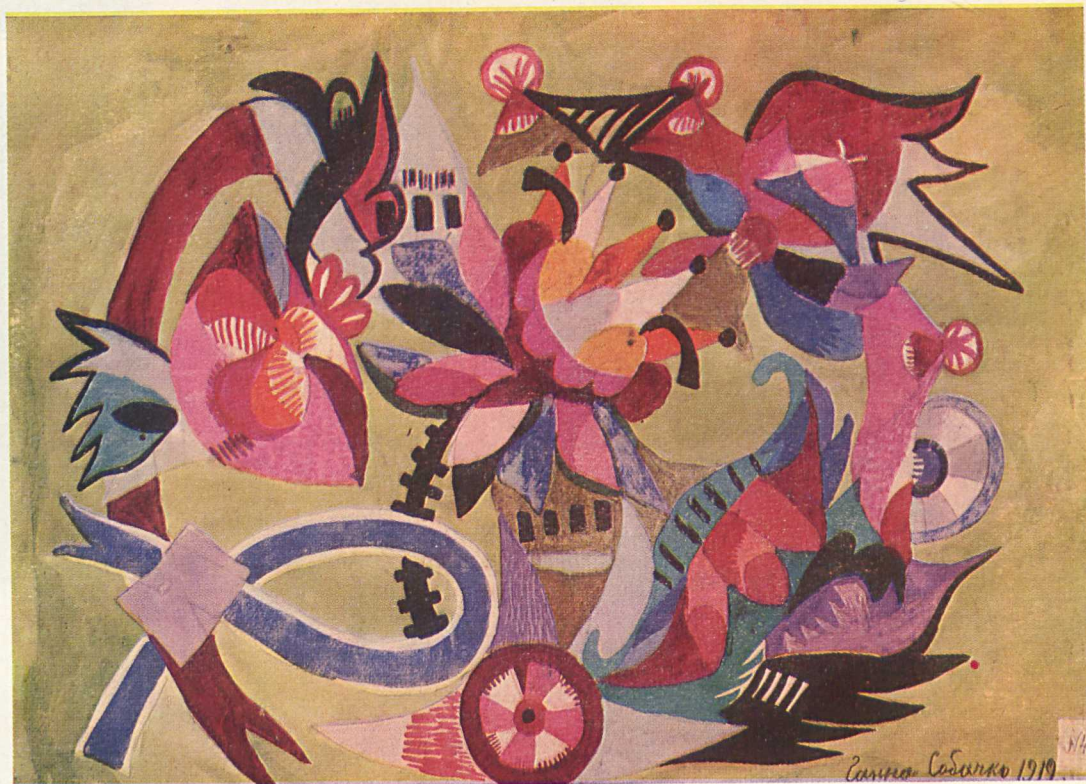
водстве и в быту. Они писали картины, полные серьезной назидательности, рисовали карикатуры в стенгазетах, вывешиваемые в красных уголках и в клубах, в сельских избах-читальнях.

Это не всегда было художественно, но всегда искренне и продиктовано убеждением, что именно с помощью искусства можно бороться с пережитками, с носителями социального зла.

Самодельные художники в России, на Украине и других республиках совместно с профессиональными мастерами и под их непосредственным руководством приняли участие в работе по массовой художественной агитации. Они писали декорации для самодельных театров, расписывали и вышивали знамена, рисовали транспаранты, эмблемы и знаки

1919 года отделом ИЗО Комиссариата народного просвещения во Дворце искусств (бывший Зимний дворец) в Петрограде была организована первая из таких выставок, основанная на совершенно новых принципах: отсутствие жюри и освобождение художников от всяких материальных затрат. В ней приняли участие почти все петроградские художественные группировки. Подробные извещения и приглашения к участию на выставке были посланы во все профессиональные союзы и рабочие организации. И хотя работ рабочих-самоучек в этой экспозиции было очень мало, сам факт имел прогрессивное, революционное значение и сыграл на дальнейших выставках в других городах свою роль.

Большинство самодельных живописцев 20-х — начала 30-х годов имели связь с патриарха-



профессиональных союзов для торжественных шествий, оформляли заводы и улицы к революционным праздникам, украшали рабочие и сельские клубы. Некоторые из художников-самоучек были привлечены к работе по росписи агитпоездов и агитпароходов, агитвагонов, вагонов-кино и вагонов-читален, совершавших рейсы по стране в 1918—1924 гг. Немало революционных памятников начала 20-х годов, в большинстве не сохранившиеся, было поставлено в городах и селах скульпторами, не имевшими профессионального образования.

Передовые художники поддерживали движение, направленное на показ творческих индивидуальностей из народа. Ища контакта с художниками-самоучками и пролетарским зрителем, они устраивали совместные выставки. Еще в начале

льно-крестьянской средой или были выходцами из нее и отражали ее мировосприятие и эстетический идеал. В художественном рассказе о событиях, вызванных революцией, они использовали приемы, близкие народной декоративной росписи, всему духу «лубочности» старого крестьянского творчества. Другая часть самоучек обращалась к классической художественной традиции или к городскому фольклору. Последнее нередко приводило к появлению работ дилетантского толка, но иногда представляло своеобразные открытия в духе наивного реализма. Однако попытки теоретического осмысления новых явлений в художественном творчестве народа в 20-х годах не были свободны от вульгаризации. Из всей массы художников того времени мы, несомненно, выделяем не толь-

ко тех, кто был отмечен талантом, но и тех, кто создавал произведения, отражающие собственное осмысление окружающего мира, собственную художественную философию его.

В конце 20-х — начале 30-х годов движение самостоятельности, связанное с профсоюзами, приняло широкий размах.

В январе 1935 года в Москве открылась Первая всероссийская выставка работ колхозных самодеятельных художников, вскрывшая новые мощные пласты художественных сил, поднимавшихся к активному строительству новой социалистической художественной культуры. В экспозиции было отобрано 657 работ 214 художников из русских областей Российской Федерации, национальных республик Поволжья, Кавказа, Крыма. Здесь были и живопись маслом и рисунок карандашом, гравюра на дереве и плакаты, стенгазеты и эскизы оформления празднеств, отражавшие сцены из колхозного быта, события советской жизни, композиции на темы гражданской войны, Красной Армии, портреты, пейзажи, натюрморты. На этой выставке заявили о себе художники-любители из автономных национальных республик. Их работы выделялись по трактовке сюжетов, построению композиций, своеобразному колориту. Но особый интерес по своему исключительному мастерству вызвали работы малых народностей Севера — ненцев, эвенков, нанайцев — резчиков и живописцев, часть из которых была в то время студентами Института народов Севера ВЦИК СССР в Ленинграде. Отмечая работы талантливые, самостоятельные, полные экспрессии, критики, тем не менее, приходят к выводу, который отразил доминирующую тенденцию и требования середины 30-х годов: содействовать пополнению рядов профессиональных художников из талантливых любителей, для чего нужно помочь росту художников, овладению ими художественным мастерством, техникой рисунка и живописи, работе с натурой, наладить дело с заочной учебой, то есть обучать художественной грамотности.

Желая добра художнику-любителю, обучая его основам ремесла, руководители студий постепенно направили свои усилия не на развитие художественного восприятия и творчества, а на обязательное для всех обучение изобразительной грамоте. Профессионализм, понятый однопланово, стал главным мерилом оценки самодеятельности. В студиях и кружках при дворцах и домах культуры работа переориентировалась на овладение основами профессионального мастерства.

Так, из многих форм самодеятельности предпочтение стало отдаваться только одной, что впоследствии сказалось на общем уровне изосамодеятельности.

Самодавляющее личностное творчество, не укладывавшееся в рамки профессиональных критериев, начало терять ценность. Постепенно у многих руководителей изосамодеятельности росла внутренняя убежденность в том, что любительское искусство вторично по отношению к профессиональному и тем самым заслуживает снисходительных оценок. Среди многочисленных произведений любителей, появившихся в конце 30-х — середине 50-х годов на выставках, лишь немногие отличались оригинальностью замысла и художественного выражения.

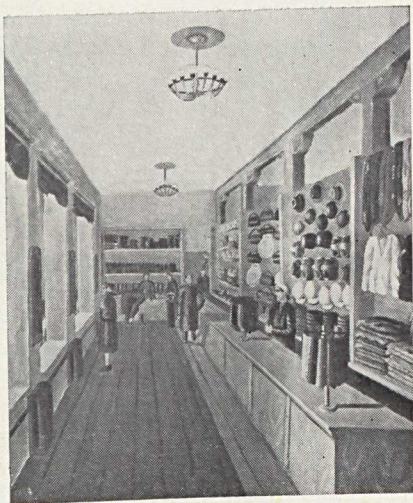
Поставленным Коммунистической партией на современном этапе более широким задачам нравственного и эстетического воспитания народа и приобщения масс к искусству, формирования всесторонне развитой личности, уже не соответствующим методы и принципы развития самодеятельности прошлых лет. Крупные значительные выставки последних лет с участием художников-любителей свидетельствовали о том, что положение существенно изменилось. Такие экспозиции как Всесоюзные, посвященные 50-летию Советского государства — в 1967 г., 100-летию юбилею В. И. Ленина — Выставка-конкурс народных мастеров и самодеятельных художников и Выставка заочного народного факультета искусств — в 1970 году, Всероссийская выставка сельской самодеятельности 1973 г. и скоро открывающаяся в Москве — «Слава труду» вызвали огромный общественный интерес и значительные дискуссии в прессе, связанные с местом самодеятельности в общем художественном развитии страны и соотношении ее с другими видами творчества — крестьянским, ремесленно-промышленным и особенно с профессиональным искусством.

В новых условиях социалистического общества одним из резервов его художественных сил становится самодеятельное творчество самых широких народных масс. Оно рождается на селе в окружении крестьянского искусства, рождается на заводах, находит своего зрителя на больших выставках. Творцов этого искусства иногда у нас называют народными художниками, а их искусство — «народным искусством» или «народным декоративным искусством», открывая поистине безбрежные горизонты для вмещения различных проявлений не только не профессионального, но и



П. Михайлов
«Сельский пейзаж».
Б., тушь. Воронежская обл.
РСФСР. 1972

М. Бичюнене
«А ну, послужи».
Х., м. Литва. 1969



профессионального художественного творчества. Например, грузин Нико Пиросмани, украинские художницы Екатерина Белокур и Мария Примаченко, туркмен Бяшим Нурали прошли «по ведомству» народного и даже профессионального творчества, благодаря чему получили известность. Творчество таких художников, конечно, имеет общие элементы с крестьянским народным искусством, может черпать и черпало из его сокровищницы, но оно имеет другие импульсы и действует в другой сфере.

Первую наиболее серьезную попытку разобраться в этом сделал в 1936 году один из видных ученых профессор А. В. Бакушинский, чьи взгляды не потеряли значения и сегодня. Исследуя на уровне передовых знаний своего времени художественные особенности детского творчества, он выдвинул ряд интересных положений, касающихся его формальных связей с творчеством взрослых любителей, а также связей последнего с крестьянским искусством. Так, в 1936 г. он говорил:

«Очень важно шаметить границы между народным творчеством традиционным и тем народным творчеством, которое связано с самодеятельным искусством. Между этими двумя категориями есть сходство — проявление инициативы не к ремесленной, а к творческой переработке. Различие же — самодеятельное искусство — это искусство дилетантское (любительское), хотя оно и становится в наши дни все прочнее. Народное искусство имеет в основе эти свойства дилетантизма, но все же оно имеет главным образом профессиональный характер»³.

Если народное искусство в самом общем значении родилось как искусство села, то искусство самодеятельных мастеров, о которых мы говорим, в значительной степени порождение города. С ликвидацией различий в образе жизни города и села между этими видами искусства будет появляться все больше и больше точек схода. Крестьянское искусство имеет древнее происхождение, сильно вековым коллективным опытом, выраженным в каноне, поэтому отличается высоким профессионализмом по традиции, его можно оценивать по художественному результату, как и произведения профессионального мастерства. Создания крестьянского искусства, как бытовые вещи, определяются не только художественностью, но и функцией; хотя с проникновением в деревенскую жизнь города, в различных видах крестьянского и посадского изобразительного творчества, связанных с определенным стилевым и исполнительским канонам (роспись и резьба бытовых изделий, изразцы, вышивка), в нем все более проявляются и индивидуальные черты, присущие работе того или иного мастера.

В самодеятельном творчестве это единство красоты и пользы нарушается. Одним из главных факторов творческого процесса все более становится эстетическая функция. Современное самодеятельное творчество не анонимно и связано с традицией и национальными особенностями постольку, поскольку еще традиция пронизывает современную жизнь. Это искусство современников, связанное со сферой творческого досуга, в котором действуют представители разных социальных слоев. В процессе творчества в нем могут проявляться и черты традиционного крестьянского искусства (например, элементы народной декоративности) и черты городского фольклора и подражание профессионалам — классикам и современным художникам, причем нередко одухотворенные личностным отношением. Если порою оно исхо-

дит из какого-либо традиционного «факта», характерным для него остается не это, а различные способы самостоятельной изобразительной деятельности. Художественная самодеятельность развивается сегодня в нескольких формах, обогащая, наряду с профессиональным искусством, культуру общества. Это прежде всего сфера организованной самодеятельности, то есть творчество тех, кто, реализуя свои духовные запросы, занимается под руководством педагогов в студиях и кружках учреждений культуры живописью, скульптурой, графикой, резьбой по дереву и камню, чеканкой, вышивкой, плетением и многим другим, заинтересованно осваивая приемы профессионального искусства. Эта форма самодеятельного творчества, до сих пор вызывающая споры критиков своей относительной художественной ценностью, выполняет свою важную социально-культурную функцию воспитания эстетически развитой личности и самоцельного художника. Некоторые из работ учащихся по своему характеру и уровню мастерства выходят за рамки студийных задач и приближаются к уровню произведений художников-профессионалов, а их авторы переходят в профессиональное искусство.

Самообразование в искусстве путем заочного обучения — интересная и перспективная своей массовостью форма работы с любителями. Она последовательно осуществляется в Заочном народном университете искусств (ЗНУИ), созданном в 1934 году. Для тех, кто ставит себе сложные задачи овладения профессиональной грамотой, опытные художники-педагоги разработали одну программу. Совсем иной подход к тем, кто являет феномен своеобразного художественного мышления, у кого свой круг образов и сложившаяся живописная манера. Организованные формы самодеятельности отвечают на волнующий сегодня художественную общественность вопрос, что учить художников-любителей можно и во многих случаях нужно. Гораздо сложнее сказать: как и чему учить, на какие традиции опираться. Это проблемная задача сегодняшней самодеятельности, касающаяся и работы с художниками-одиночками.

Среди различных проявлений художественной самодеятельности ярко выделяется совершенно самобытное творчество живописцев и скульпторов, которые в силу особой формы творческого мышления идут в искусстве собственным путем. Из этой среды вышли большие художники XX века: Анри Руссо, Нико Пиросмани, Иван Гене-

ралич, Иван Рабузин, Иван Никифоров и многие другие.

Для обозначения этого вида художественной деятельности существует обширная терминология. Определение «наивный реализм» при отсутствии более точных терминов представляется наиболее приемлемым для характеристики своеобразного наивного мировосприятия, по существу иного типа эстетического сознания, из которого возникают поэтическая непосредственность творчества и необычные художественно-образные конструкции.

В наше время творчество наивных художников соотносится с проблематикой XX века; именно в этом виде индивидуально-творчества наиболее компенсируются многие нереализованные способности. Интерес к этому творчеству вызывает и та часть художников, которая ищет новые изобразительные системы и средства художественного выражения. Для художника-профессионала оказывается очень привлекательным поэтический взгляд наивного реалиста на природу, его устойчивое ощущение бытия, восприятие целостности мира, глубина и искренность чувства. Это не только «наивное» воззрение, но целая система взглядов, привлекательная для ученого художника.

Многие работы наивных реалистов показывают, что они могут быть не только полезны профессионалу, но и сами по себе представляют значительно большее, чем проявление наивности, явление в искусстве — по трактовке тематики, живописным или пластическим качествам, по выражению силы личного восприятия. Творчество наивных художников, утверждающее общечеловеческие непреходящие духовные ценности (дружбу, любовь к Родине, поэзию труда, родство человека с природой, любовь к животным) и защищающее индивидуальность человека, его искренность, самобытность и возможность проявления личностных качеств — само является одной из таких человеческих ценностей, затрагивающей самые корни искусства, его первоначальную сущность. В работах наивных художников отражена жизнь, оживает быт с его подробностями. В непосредственности и непредвзятости выражения и детализации быта — стремление тематически сделать свое творчество близким окружающим. Для творца этого искусства характерно изображение мира, обращенное не ко всему миру или государству, а к себе, к своей семье, своим соседям.

В работах пожилых или одиноких, а их много среди самоучек, обратившихся к искусству в зрелом возрасте, оживают да-

С. Степанов
«Мать и дочь Степановы».
Б., гуашь. Оренбургская обл.
РСФСР. 1972

Г. Хачатурян
«Музыкантши».
Х., м. Грузия. 1969

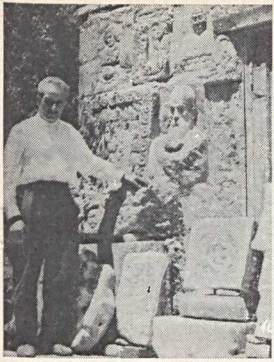
В. Зазнобин
Карусель. Дерево, роспись.
Ярославская обл. РСФСР. 1972



ские времена детства и юности, любимые пейзажи, родной дом, сны и фантазии, часто декоративные полотна, поэтичные декорации, которые могут быть сродни лубку, декоративной народной картинке, детскому рисунку или расписной игрушке, но иные могут отражать безвкусицу и дилетантизм, идущие от мещанских вкусов и простого неумения рисовать, или фантазии, вызванные сложным психологическим состоянием и потоком непроработанной информации.

Процесс творчества, несомненно, всегда связан с эмоциональным импульсом, с душевными переживаниями, стремлением к активному самовыражению, наполняющего человека душевной радостью. Из многообразия реального мира творец выбирает объекты наиболее ему близкие и строит свой собственный мир в формах и красках. В процес-





Шалва Марадшвили
у своего дома.
Горийский район, Грузия, 1970



С. Едзиев
Фигурные навершен-
ные резных деревянных посохов-
ладзгов.
Северо-Осетинская автономная
обл. РСФСР. Конец 1940-х гг.



М. Галушко
«Корова». Глина, глазурь.
Украина. 1970



се творчества он отражает в художественном изображении формы и линии, основанные на собственном опыте переживания действительности. Но его личный опыт всегда связан с подобным отношением к этим формам и линиям группы или класса, к которым он принадлежит. Таким образом его творчество отражает не только субъективное, но и групповое, коллективное мировоззрение. Поэтому, например, у многих самодеятельных художников, связанных с крестьянским мировосприятием, мы видим отражение тех постоянных тем крестьянского искусства, которые определялись неизменным образом жизни крестьянина, его душевным складом.

Между способами восприятия мира и художественной формой выражения существуют определенные функциональные связи. Чем богаче социальный и житейский опыт, развитие эмоции и восприятие и чем сложнее, непривычнее для нас логика связей вещей и явлений, тем интереснее и содержательнее информация, получаемая нами о предмете изображения.

В соответствии со своим индивидуальным складом наивные художники способны создать множество эстетических творений, соответствующих различным аспектам человеческой личности.

У одних художников мы видим более развитую форму образного мышления, сочетающую реальные представления с образами подсознания, то есть воображения, фантазии. Содержание их картин часто полно сложных метафор или символов, выражающих внутреннюю эмоциональность, большую активность личности. У других — взгляд более субъективен, образ мышления связан с народным восприятием мира, искренним и «незамутненным» как у детей. Формальные средства их произведений имеют связь с художественным творчеством детей, хотя истоки творчества детей и наивных художников различны. Третьих занимает конкретный объект, наглядная реальность чувственного мира, изображаемая, однако, с определенной поэтизацией. Художник скрупулезно выявляет сущность объекта, образ человека, зверя или растения может уподобиться гигантскому созданию, подниматься до значения символа.

Другие, неживописные формы наивного творчества, делают картину его развития более полной. Деревянная скульптура любителей, там, где она не стремится подражать профессиональной пластике, в большой мере еще связана с крестьянским творчеством изготовления предметов быта, домового резбой, скульптурных изображе-

ний, резных крестов, колод для пчел, пугал, скворечников, или же иногда с культовой пластикой. Но если в изготовлении предметов быта и скульптуры, мастер следует определенным условностям традиции, то при резьбе изделий индивидуальных форм остается свободным в их выборе. Это дает ему большой простор для соединения реальности и творческой фантазии, идущей от жизненных наблюдений. У этой скульптуры также свои определяющие признаки. Она строится по законам крестьянского творчества: симметрии, фронтальности, предельного обобщения, отражая состояние изображаемого.

Одним из важных остается вопрос критерии оценок этого искусства. В начале века успех таких художников зависел от качества, действовал суровый выбор, по отношению к нему были те же критерии, которые применялись и к искусству профессиональному. Успех наивных в современном мире не зависит только от хорошей живописи. Тут играют роль и личность художника, и мода, и «забавное» в его творчестве. Нам кажется, однако, что среди других видов художественной деятельности оценка всех качеств творчества наивных может быть дана на фоне достижений профессионального искусства, то есть мы должны оценивать творческие достижения таланта, потому, что мы не можем не учитывать, что даже очень серьезная живопись или скульптура наивных реалистов наивна по отношению к искусству профессиональному. Проблема творчества художников-самоучек еще не разработана нашей теорией искусства. Поэтому трудно обосновать необходимость специального выделения их творчества среди других проявлений непрофессиональной художественной деятельности. Очевидно необходимо определить общие черты, присущие произведениям этих художников вне конкретных индивидуальных характеристик (но это уже тема другой статьи). Однако без развития всех форм самодеятельного искусства, без внимания, которого они заслуживают, само решение проблемы всестороннего гармоничного воспитания трудовых масс было бы неполным или лишенным в той или иной степени ценной перспективы.

¹ К. Маркс. «Царство свободы и материальный труд». Из неопубликованных рукописей. Немецкая идеология. Сочинения, т. III. В сб. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, изд-во «Искусство». М., 1957, стр. 263—264.

² А. В. Луначарский. «Об изобразительном искусстве», т. II, «Советский художник». М., 1967, стр. 73.

³ Запись беседы с А. В. Бакушиным хранится в архиве доктора искусствоведения В. М. Василенко.

щего, который смог бы ответить на все эстетические и духовные запросы человека. «Даже несовершенный, такой город был бы нам примером». М. Месарош считает, что осуществление такого проекта получило бы огромную материальную, духовную и творческую поддержку.

Придя ко всеобщему признанию необходимости и важности участия художника в проектировании среды в качестве обязательного участника творческого коллектива, а порой и решающего основной образный характер будущего города, делегаты конгресса, естественно, обратились к вопросу о том, насколько серьезно сегодня подготовлен художник к выполнению этой миссии, готов ли он к ответственности, возлагаемой на него.

И. Левиев, констатируя реальную опасность технизации среды, обратил внимание и на идущую от самих художников опасность гипертрофированной субъективности. Среда предназначена для всех, а «произведение для всех требует ответственности художника. Может ли быть коммуникативным произведение, являющееся символом его субъективности? Это большая опасность для среды... Искусство должно помочь человеку приобщиться к среде, а не отчуждать его». Коммуникативность, связь художника и потребителя интересовали и В. Ангелова (Болгария), и Д. Акицей, и особенно искусствовед П. Лера. «Дело художника должно быть осмыслено многими. Надо видеть в каждом человеке представителя «элиты», — сказал он, коснувшись проблемы элитарного искусства. Далее, говоря о необходимости изменения существующих традиционных способов подготовки архитекторов и художников, он рассказал о специальной школе совместного обучения архитекторов и художников, созданной в Марселе. Обучение проходит в процессе совместной работы над выполнением заказов городских властей, что гарантирует практическую направленность и их осуществление. Обстановка творческого содружества и взаимовлияния обогащает творчество и архитектора и художника. Присутствие в школе студентов из разных стран делает эти связи еще более плодотворными, а эксперимент более интересным. Вопрос о готовности художника к участию в выполнении проектных задач, а также проблема эстетического воспитания потребителя, его подготовки к восприятию красоты и смысла предложенной ему пространственной симфонии возникли в общем контексте вполне органично. Об этом много говорил и И. Левиев, и г-жа С. Кубан. Особое внимание конгресса занял вопрос о сохранении национального своеобразия и индивидуального облика города в условиях современного стандартизованного проектирования.

Об охране памятников старины говорил делегат из Югославии В. Стоич; советский искусствовед В. Толстой посвятил свое выступление проблеме совместной работы художника-монументалиста и архитектора.

Он показал ряд современных комплексов, в образном решении которых старая архитектура органично включается в современную среду. Пожалуй, это было единственным выступлением, где были продемонстрированы практические решения синтеза старого и нового.

Тревогой пронизаны были выступления делегатов стран Востока. «Стандарт и цивилизованная безликость все больше определяют вид восточных городов. Исчезает их своеобразное обаяние и неповторимость. Причем далеко не всегда старую архитектуру можно упрекнуть в техническом несовершенстве — например, система вентиляции в старых иранских постройках была весьма эффективна и дешева. Проблема современного существования национального своеобразия — очень серьезная эстетическая проблема», — сказала г-жа Кубан. Аналогичную мысль высказал и делегат из Ирака И. Аль-Шейкли, который обратил внимание на новое для культур Ислама противопоставление труда архитектора, строителя и мастера-декоратора. Ранее все эти аспекты соединялись в труде ремесленника, поэтому так поража-

ет единое, сливанное звучание этих элементов в старинной архитектуре Ислама.

Вопрос единства, органичности включения в окружающую среду архитектуры и пластических искусств был рассмотрен в ряде теоретических выступлений. Конкретным проблемам монументального искусства уделили внимание Д. Акицей и К. Ульбергер.

Было уделено внимание и такому специфическому виду искусства, как реклама. Проф. А. Обретенов (Болгария) обратил внимание на различие природы рекламы в социалистических и капиталистических странах и на необходимость борьбы с засорением среды «потребительским искусством». Акицей и Месарош также уделили этому внимание.

Но наиболее интересно прозвучало выступление А. Стригалева (СССР), который дал теоретическое осмысление проблемы времени в организации среды, выделив три уровня временного аспекта: создание комплексов, рассчитанных на века; создание произведений, соотносящихся с современностью; создание комплексов-однодневок, скажем, оформление праздника.

В конце заседания, при обсуждении вопроса о приглашении на следующий конгресс архитекторов и дизайнеров, неожиданно острую полемику вызвал вопрос о контакте с дизайнерами. В ряде выступлений (Обретенова, Шмаринова, Дителя, Демосфеновой) поднимались вопросы о месте дизайна в проектировании среды и о связях его с пластическими искусствами, а также говорилось о существовании специальных дизайнерских организаций в СССР и Болгарии, их включенности в проблемы проектирования среды и, главное, о высоком профессиональном уровне постановки проблем. Как оказалось, довольно большое число участников конгресса не представляет себе, насколько крупной силой, определяющей облик среды, является профессиональный дизайнер и насколько велика общность проблем, волнующих сегодня как дизайнеров, так и художников.

Сами дизайнеры формулируют содержание своей профессии как «проектирование среды», причем это понятие в последнее время расширено далеко за пределы чисто вещной среды. Тем более актуальной проблемой для конгресса, посвященного теме «Художник и среда», должен был явиться вопрос о взаимосвязях и отношении друг к другу проектных профессий, в частности художника и дизайнера, и о характере их сотрудничества. Это сотрудничество в наши дни носит очень часто спонтанный характер. Несмотря на очевидную родственность, дизайн и пластические искусства на уровне практической деятельности во многом разобщены и даже противопоставлены. Поэтому и на конгрессе оказалось, что у большинства художников отсутствует представление о деятельности международной дизайнерской организации — ИКСИДа и о проблемах, стоящих сейчас перед дизайном. Возможно, что противопоставление двух видов деятельности — художника и дизайнера оказалось еще острее, чем в случае с архитекторами. Как бы там ни было, в адрес дизайна, как и в адрес архитектуры, прозвучал на конгрессе упрек в обезличивании на рационально-функционалистской основе (Смедли). Возражая Смедли, Ангелов говорил о чересчур узком понимании понятия «функция», с которым и связывал недостатки дизайна в некоторых странах. Он отметил необходимость учитывать и социальную, и эстетическую функцию вещи. Об этом говорилось и в моем выступлении.

Пластические искусства в своем созидательном движении не просто сосуществуют рядом с дизайном. Они являются в некотором роде плацдармом отработки эстетических норм. Как природа, так и окружающая человека рукотворная среда эстетически осмысливаются через произведение художника. Именно при посредстве пластических искусств отрабатываются законы пластической гармонии и уже потом, в виде эстетических норм, используются дизайном, с тем, чтобы опять попасть, но уже в новом качестве, в сферу внимания художника. Наше время — время осознанного сближения архитектуры, дизайна и пластических искусств. Все труднее в окружающей нас среде выделить «пластические» и «технические» формы. Задача создания единой, гармоничной, гуманной среды представляет нам будущее как единство этих сторон вещного мира, а процесс проектного творчества — как процесс, идентичный творчеству художника.



Дизайнер Генри Дрейфус

О. Ширяев

«Вы скажете, что будильник и телефонный аппарат на этих снимках похожи на те, что выпускаются сегодня, — пишет в книге о работе фирмы Дрейфуса Гилберт Силдс. — Это действительно так, но в 30-х годах, когда они проектировались, часы и телефонные аппараты еще так не выглядели, эти были первыми и заложили стилевую основу в своей области на многие годы. То, что сегодняшние — похожи, говорит об огромной жизнеспособности дизайна этих повлиявшего не только на вкусы миллионов современников, но и на следующие поколения потребителей»*.



От редакции:

Американский дизайнер Генри Дрейфус (1904—1972) был лидером одного из прогрессивных направлений современного художественного проектирования и внес значительный вклад в его теорию и практику.

Своими творческими методами он обогатил промышленный дизайн, расширив и углубив представление о функциональности, а как практик создавал эстетически совершенные вещи. Однако задача данной публикации не ограничивается ознакомлением с творчеством Генри Дрейфуса, статья не претендует на исчерпывающее освещение его творческого облика и написана не искусствоведом: ее автор О. Ширяев — инженер, заместитель главного конструктора Волгоградского тракторного завода.

Отмечая широту подхода и аналитическую содержательность статьи, мы в то же время хотели бы, чтобы читатель увидел в ней не просто проявление «хобби» специалиста в тракторостроении, а нечто более важное — творческий дух и культурный уровень профессионального сознания целой отрасли технического знания.

Нам кажется глубоко симптоматичным сам факт появления такой статьи, указывающий на осознание нашими современными промышленными конструкторами важности обращения к прогрессивным сторонам мирового опыта художественного проектирования, на актуальность включения его достижений в арсенал их профессиональных средств.

Гуманизм дизайна — самая высокая и ведущая его идея. Став убеждением большинства дизайнеров, эта идея постоянно проявляет себя через защиту потребительских интересов. Концепция преобладания качеств формы и отделки изделий, равно как функционально-конструктивной сущности их, над остальными свойствами способствовали коммерции не меньше, чем технологии.

Эпоха Возрождения возвеличила человека духовно. Охарактеризованная Якопом Буркгардтом как «открытие человека и природы», она означала утверждение человеческой личности и освобождение человеческого сознания.

Всеобъемлюще «открытие человека» как понятия анатомического, физиологического и социального, как надежного и гибкого элемента индустриальной системы произошло лишь в наше время. Один из основателей массового дизайна, признанный глава американской школы художественного конструирования Генри Дрейфус раньше других осознанно выдвинул к технике требование «человечности». Утверждая свое творческое кредо «человек прежде всего», он настойчиво внедрял в общественное сознание мысль о первичности фактора человеческого присутствия

в любом изделии, любой машине, добившись тем самым обязательного посредничества художника-конструктора между производителем и потребителем.

Профессор Калифорнийского технологического института, Дрейфус в наиболее важной своей работе «Антропометрия. Человеческий фактор в проектировании» объективно установил параметрические оптимумы взаимодействия любого человека с любым предметом или с организуемой средой. Это было одно из первых обширных исследований, имевшее целью установление соответствия геометрических параметров разнообразных рабочих поз минимальным расходам мышечной энергии на их поддержание. «Работая над каким-либо изделием, — говорил он, — мы имеем в виду, что на нем будут ездить, его будут разглядывать, включать его, управлять им — каждый человек в отдельности или все вместе. Если контакт человека с изделием переходит в конфликт, значит дизайнер потерпел неудачу. Если людям обеспечена безопасность и комфортабельность, если контакт с изделием вызывает у них желание приобрести его, повышает эффективность их труда или просто делает их счастливыми, значит работа дизайнера была успешной»¹.

Бывший президент Американского общества дизайнеров, Дрейфус ответственно ставил перед собой самые широкие и универсальные задачи: «Я планирую оставить детали конструирования другим, а сам займусь критикой дизайна, как велит мне совесть. Однако я предполагаю, что «Словарь Символов» займет половину моего времени»². Первоначально предпринятая для символической записи операторской информации на сельскохозяйственных машинах «Джона Дипра», эта работа по своим масштабам привлечения материала и принципам его классификации вышла далеко за рамки узкоотраслевого значения и может послужить основой для разработки универсальной системы графических обозначений.

Дизайнер-практик, Дрейфус стремился уменьшить утомление человека в каждом контакте его с изделием. Во внешнем виде произведений дизайнера выражена их вещная сущность, установлена их связь с окружающей природой и предметной средой, выявлен характер производимой ими работы. Наконец, они обладают своей собственной, присущей только им красотой.

Непрофессионалу почти невозможно подобрать какие-либо общие или хо-

* В подписях к иллюстрациям работ Дрейфуса были использованы книга Дрейфуса «Designing for people» (New York, 1966) и выступления на собрании, посвященном его памяти, опубликованные в «Industrial design» (1973, № 2).

тя бы групповые признаки для многочисленных изделий, созданных Дрейфусом за сорок лет: манера и стиль в смысле зрительной устойчивости отсутствуют. И тем не менее, всему многообразию изделий, различных между собой по назначению и непохожих на подобные себе по исполнению, присуща однозначность дизайнерского подхода. Лишенные формальных признаков стиля, они наделены свойствами адаптации соб-

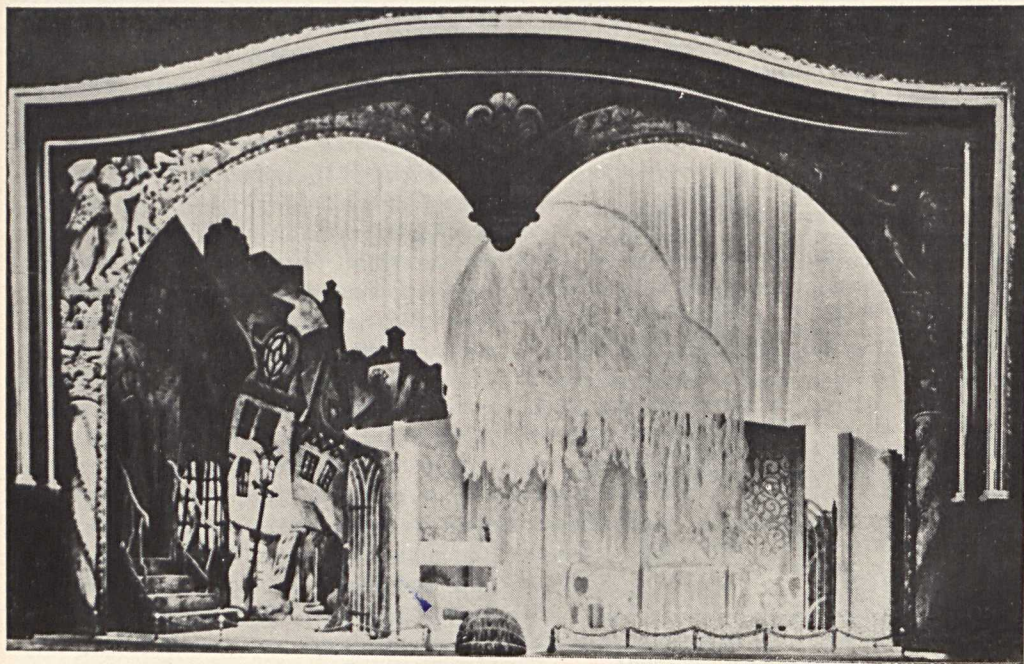
ственной формы к окружающему их миру и, в первую очередь, к человеку.

Их стиль — это человек!

В этом состоит главная идея его концепции, в этом ключ ко всему его творчеству.

Его концепция формы исключает следование общепринятым стилевым штампам и их эклектическим трансформациям. В известной степени этому способствовало предпочтение, ко-

Известный американский дизайнер Джордж Нельсон говорил о его работах: «Генри никогда не делал ничего «из ряда вон выходящего», он вообще не видел в этом никакого смысла, он старался проектировать вещи такими, чтобы они были удобны — для людей, промышленности, и для других вещей. Сколько из вещей-выскачек не смотрится уже на следующий день, а вещи Генри по-прежнему убедительны и все больше «вырастают» из многих и многих вещей, окружающих нас дома и на работе».



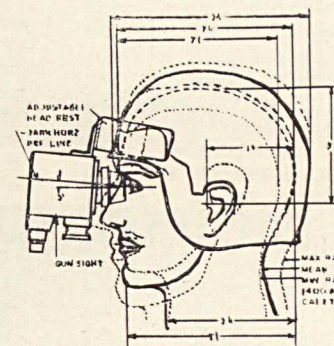
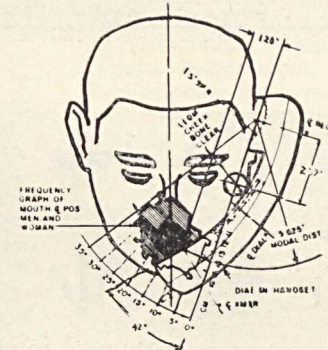
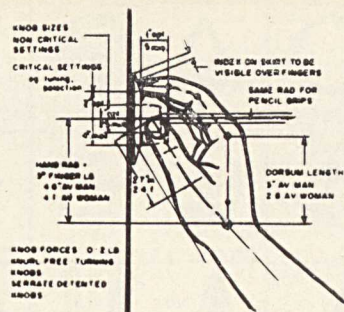
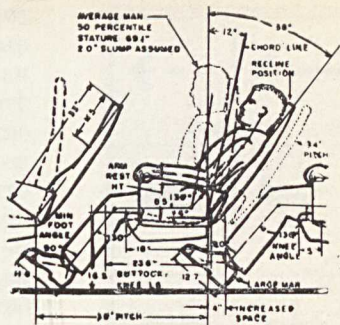
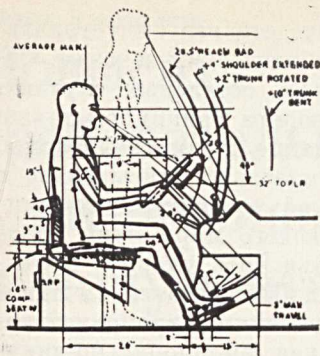
Предметы, которые изображены на снимках, принадлежат к столь далеким между собой сферам творчества, что обычно и делаются разными по профессии людьми.

Игривую декорацию к изящному мюзиклу Керна и автопогрузчик, способный манипулировать семью тоннами крупногабаритного груза, объединяет то, что у них один автор. Промышленный дизайнер Генри Дрейфус начинал как театральный оформитель. Хотя такой путь, как признает сам Дрейфус, даже характерен для дизайнеров, по отношению к нему этот диапазон — показатель его творческих принципов.

К художественной форме он предъявлял жесткие функциональные требования — «в театральной декорации, как и в любом потребительском изделии все технические требования должны быть удовлетворены и каждая деталь должна работать», — а внешний вид промышленного изделия относил к эстетической сфере — «сильная, устойчивая и простая по своим техническим операциям машина должна такой и выглядеть, на ней должны быть «написаны» ее функциональные качества».

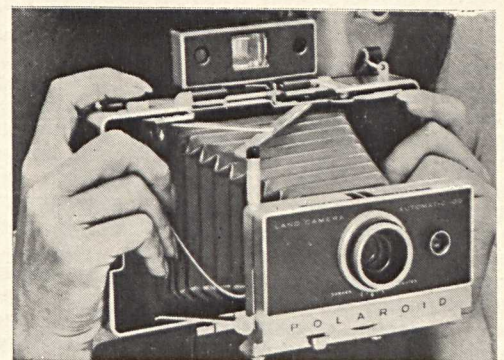
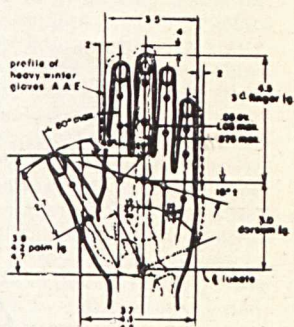
→

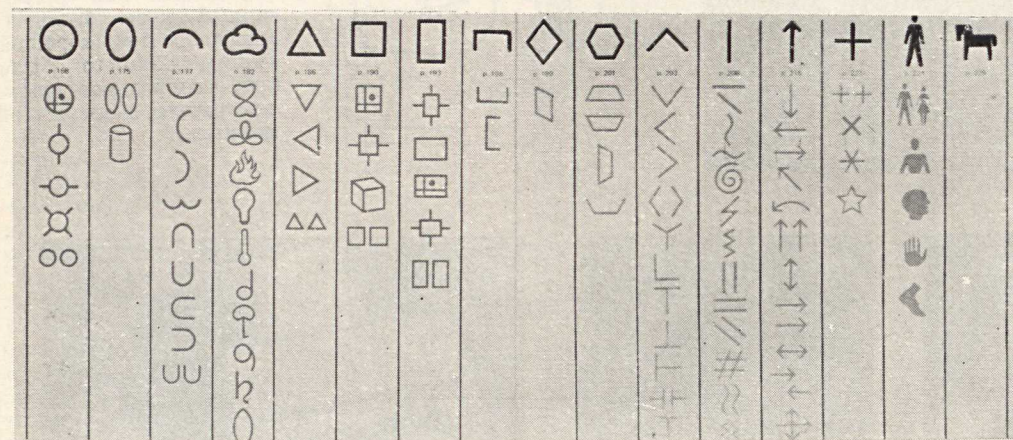
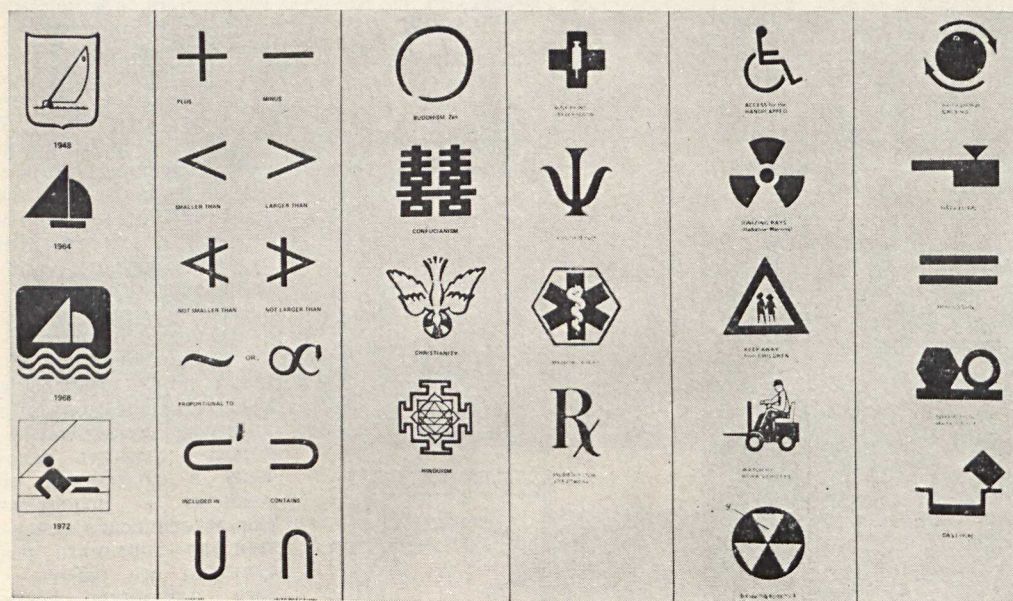
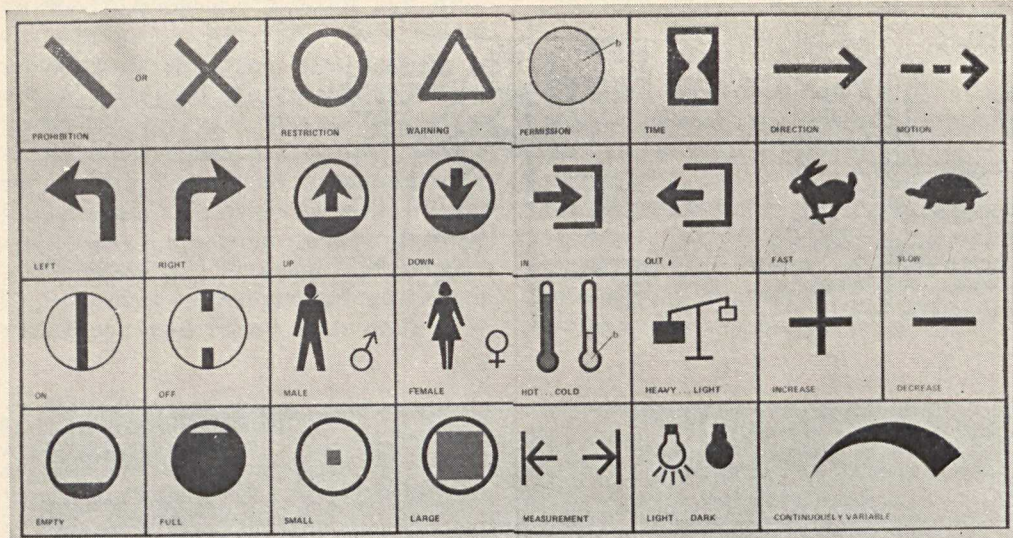




ными, но и удобными для человека, долгие часы работающего на ветру и под палящим солнцем. Мы делаем машину, пригодной для человека, потому что мы не верим в то, что человек должен приспосабливаться к машине». Вильям Хевит, председатель правления фирмы «Диир», для которой Дрейфус разработал серию сельскохозяйственных и дорожных машин, на собрании памяти Дрейфуса, отмечая этот сугубо функционалистский метод проектирования — «Его творческая концепция ставила человека вперед, машина для Генри была прежде всего рабочим инструментом, дело которого — служить человеку в отведенной ей области» — подчеркивал эстетическое совершенство конечного результата его работы — «его интуицию вещи можно приблизительно определить как «изысканный вкус». Он видел идеальное в хорошей форме. ...У него было профессиональное чувство красоты экономичной формы».

«С чего мы начинаем проектирование? — задает вопрос Дрейфус в своей книге «Проектирование — для человека» и отвечает: — С человека, который будет пользоваться нашей вещью — мужчины, женщины, подростка. Мы впитываем все сведения о нем из всех областей знания: его анатомические данные, границы способности видеть, слышать, чувствовать в процессе различных видов деятельности и разных условиях окружающей обстановки, пределы нагрузок, умственных и физических. На основе этих сведений мы выявляем оптимальные антропометрические параметры и конструируем модель типичного потребителя будущей вещи и она становится «человеческой» мерой, определяющей ее характер. Работая над серией сельскохозяйственных машин, мы стремились сделать их не только практически эффективными, простыми и проч-





Последней крупной работой Дрейфуса, так и оставшейся незавершенной, была попытка построить систему универсальной знаковой коммуникации. В своей книге «Введение в систематизацию графической символики» Дрейфус изложил результаты почти тридцатилетней работы по собиранию и классификации изобразительных знаков информационно-инструктивного характера, употребляемых в различных областях общественной жизни во всех странах мира. Суть систематизации заключается в выявлении из собранных им знаков универсальных по своему начертательно-содержательному характеру

обозначений, типа быстро-медленно, мужчина — женщина, большой — маленький, которые должны стать основой для графической разработки знаковых форм (он и назвал эту группу основополагающей — см. табл. 1), разработке номенклатуры обозначений по различным областям общественной деятельности типа отдых, математика, религия (табл. 2) и сведения очертаний всех знаков к определенному количеству основополагающих графических элементов, которое позволяет создавать знаки любого содержания и любой области на едином графическом принципе (табл. 3).

торое Дрейфус отдавал индустриальным, непотребительским заказам. Однако и во всех остальных случаях, формообразующим принципом также остается создание предметной формы, которая бы идеально вписывалась в отведенную ей «экологическую нишу» окружающего мира. Этим вполне можно объяснить упорное противодействие Г. Дрейфуса таким однобоким направлениям современной архитектуры, как эмоционально-динамическая «скульптурность» или рационально-упрощенная «технологичность» внешнего облика. Не отдавая предпочтения какой-либо из этих полярных тенденций, он в принятии конкретных стилиобразующих решений исходит из имманентных свойств изделия. «Правда моих фигур не была поверхностной, а как бы вырастала из глубины, как сама жизнь»³. Эти слова Родена мог бы сказать о себе Дрейфус.

Истоки творческого кредо Дрейфуса следует искать в демократическом духе американского реализма. «Основная сила этого реалистического искусства была в том, что ее ведущей, основной и постоянной темой был человек»⁴. Творчество Рокуэлла Кента, Эндриу Уайеса и их выдающегося предшественника Уинслоу Хомера, хотя и в ином выражении, способствовало кристаллизации тех же принципов. В их творениях индивидуальное предстает обобщенным, образы человека достигают эпической монументальности.

Органичное вращение всего, что создается в его дизайн-бюро, в материальную структуру быта и самой жизни, будь то предметная среда жилища или природное окружение, всякий раз оказывается возможным благодаря утверждению «срединного» статуса формы. Визуально форма организуется как промежуточное связующее звено между человеком, с одной стороны, и городским, индустриальным или сельским пейзажами, с другой.

Свойство медиальной стабильности этих форм в сложном и подчас антагонистическом мире окружающих их вещей является основным достижением Дрейфуса в формообразовании. Наряду с концепцией «человекоцентризма», которая проявляется в зависимости от степени человеческого участия во всем, что делает Генри Дрейфус, его «мед-форма» является важнейшим и пока еще мало исследованным явлением практического дизайна.

Внешнему виду изделия Дрейфус отдавал последнее место в своих декларациях. Однако анализ большинства его работ лишний раз подтверждает старое английское правило: «Последний по счету, но не по важности».

¹ Industrial design, 1961, № 10, p. 73.

² Industrial design, 1968, № 8, p. 10.

³ «Мастера искусства об искусстве», т. 5, I, «Искусство», М., 1969, стр. 334.

⁴ А. Чегодаев, Искусство США, «Искусство», М., 1960, стр. 50.

Повысить требовательность к памятникам и монументам

За последние годы в нашей стране значительно увеличилось количество памятников и монументов, и наряду с известными мастерами в творческую работу включился большой отряд молодых скульпторов и архитекторов. Создано немало по-настоящему хороших произведений монументального искусства, лучшие из них заслуженно отмечены Ленинскими и Государственными премиями.

Однако в таком потоке творческих исканий не всегда все получается хорошо. Бросаются в глаза некоторые, на наш взгляд ошибочные тенденции — стремление к гипертрофированным размерам пластики; довольно часто появляются скороспелые решения. Появилось даже мнение, что преувеличенным масштабом монумента можно лучше отразить значимость события или личности героя. Такая тенденция кажется нам неоправданной. Правда, масштаб городов становится сегодня иным — дома больше и выше, а окружающие их пространства свободнее и шире; если исходить из градостроительных перемен XX века, может быть, мы и найдем некоторые оправдания укрупнению масштабов монументов. Однако, как бы быстро ни происходили в наш век изменения в обществе, культуре и среде, человек с присущими ему физиологическими свойствами существенно не меняется. Закономерности визуального и психологического восприятия остаются «человеческими».

Гипертрофированных скульптур появилось за последние годы немало. По-прежнему предлагаются гигантские фигуры на конкурсах. Иногда большие открытые пространства сбивают авторов с правильного пути и они пытаются «овладеть» этим пространством соответствующей композицией монумента или ансамбля, поддаваясь гигантомании и забывая известную истину, что величина и величие вещи разные.

Большие пластические формы не всегда могут претендовать на глубокое психологическое и эмоциональное воздействие, потому что контакт между человеком и монументом создается по законам зрительного восприятия, а большой монумент может быть воспринят только с большого расстояния. Находясь далеко от монумента, мы воспринимаем его лишь силуэтно и объемно; находясь же вблизи «гиганта», воспринимаем только массу и получаем информацию о материале и его фактуре. Поэтому складывается впечатление, что в большеобъемных памятниках и монументах забывается человек и важнейший измеритель — «человеческий масштаб», — в то время, как известно, что не только комплексный учет всех факторов среды, но и учет закономерностей восприятия и общения с человеком дают правдивое решение монумента или памятника. В этом нет ничего нового, это доказано опытом многих поколений скульпторов и архитекторов.

Известны примеры, когда памятники создавались и сооружались на больших открытых пространствах, но авторы руководствовались «человеческим масштабом», например, Э. Фальконе, создавая всем известный замечательный памятник Петру I. Окружающая его застройка появилась после его сооружения. Высота монумента 14 метров, а какая сила эмоционального воздействия, какое точное соотношение с человеком, и в результате — какой образ!

В том же Петербурге скульптором М. И. Козловским и архитектором А. Н. Воронихиным был создан замечательный памятник А. В. Суворову. Его высота 7,5 м. А ведь он был сооружен на большом открытом пространстве, в центре Марсового поля (лишь потом был перенесен ближе к Неве, где он находится теперь). Это лишний раз доказывает, что эмоционально-психологическое воздействие монумента на человека производит не масса, а пластически раскрытый и концентрированный художественный образ. Разумеется, монумент должен быть заметным. Но если необходимо, чтобы он воспринимался с дальних точек, то для этого существуют давно испытанные архитектурные

средства, а вовсе не один «сверхчеловеческий» масштаб. Для примера можно указать на мемориал в Саласпилсе: среди просторного поля возвышаются символические бетонные фигуры; несмотря на их сравнительно большие размеры, они не производят впечатления громоздких, так как авторы держат зрителя на соответствующей дистанции; обобщенные формы не кажутся грубыми.

Другим недостатком современных монументальных комплексов является многотемность и многословность, в которой, как показывает опыт, растворяется основная мысль монумента. Этим мы не хотим утверждать, что следует отказаться от подчиненных элементов в ансамбле, но необходимы согласованность, такт и сдержанность.

Поучительным примером может служить проект монумента Октябрю в Ленинграде, где право быть создателями монумента оспаривали в трех турах конкурса около 300 коллективов. Из-за сложности программы и буквальной ее трактовки авторы в двух первых турах представили сложнейшие многоэлементные и многофигурные композиции, и ни один из проектов не был принят. В третьем туре конкурса был принят к реализации проект скульпторов П. Якимовича, Л. Торича и архитектора А. Пребульского, представляющий собой фигуру рабочего, разбивающего молотом тяжелые цепи. Может быть по своей идее мысль и не столь оригинальна, но заслуга авторов в том, что они сумели сложную тему выразить в монументальной и динамичной форме — скульптурным символом Октября.

Наконец, третьим весьма распространенным недостатком наших мемориальных комплексов следует считать относительную недолговечность как художественного образа, так и материала: слишком многие из них не выдерживают экзамена времени.

В книге И. М. Елатомцевой «Монументальная летопись эпохи» рассказывается о большом опыте скульпторов и архитекторов. В последней главе («В поисках нового») автор разбирает около пятидесяти, главным образом, мемориальных памятников, сооруженных в 60-х годах в республике. За исключением нескольких хороших и известных произведений, он иллюстрирует главу весьма посредственными, даже откровенно слабыми работами. И пишет: «Несмотря на то, что все сооружения выполнены из недорогих материалов, в короткие сроки и не все в равной степени совершенны (некоторые из них напоминают работы оформительского характера), но они сыграли важную роль в утверждении новаторского подхода к проектированию мемориальных сооружений...» (стр. 117). Спрашивается, о каком образе и художественном и материальном качестве может идти речь, когда те же авторы проектировали и реализовывали по 3—4 памятника в год? С количественной стороны такой подход может быть и является новаторским, но только не с качественной.

...Каковы же причины?

Мне кажется, что главная из них — поспешность, которая не может дать хороших результатов в творческом процессе, что отражается на содержании, образе и выразительности монументального искусства, недостаточном учете окружения, неправильном подборе материалов и низком качестве работ. Главное — недостаточная ответственность авторов за свое произведение и недостаточная требовательность контролирующих и утверждающих проекты органов.

За годы Советской власти создана большая галерея памятников и монументов, мемориальных комплексов, которые твердо вошли в историю.

И все же, когда идет разговор о неудавшемся памятнике или монументе, часто можно слышать специалистов, дающих своеобразную индугенцию довольно серому произведению: что оно, мол, сделано на общественных началах или на средства колхоза, и колхоз, мол, не город, или не было квалифицированных исполнителей и т. п. Вряд ли подобные «объективные» причины возможно увековечить в самих монументах для объяснения поколениям.

Если нет конкретных возможностей для создания соответствующего монумента, лучше ограничиться до лучших времен постановкой небольшого памятного камня. Нужно также пересмотреть соревновательный метод по количеству памятников между городами и селами, сделав упор на качество. Нужно добиться того, чтобы каждое новое произведение монументального искусства было достойным нашей эпохи.

Профессор В. Микучанис,

г. Вильнюс

Керамика Южной Калифорнии

(Беатриса Ууд, Джон Мейзон,
Эста Джеймс, Гонзало Дюран)

Елена Карина Канавье (США)

Казалось бы, что под влиянием выдающихся керамистов, работающих в одной и той же местности, должен был образоваться некий единый своеобразный местный стиль. Но, как ни странно, только одна черта объединяет керамистов Южной Калифорнии — разнообразие стилей в сочетании с прекрасным знанием материала. Разнообразие стилей можно объяснить тем, что в Калифорнии издавна проявляют терпимость и доброжелательность к самым различным мировоззрениям и образам жизни — не это ли отражается в творчестве художников?

Калифорнийский художник чувствует себя вправе вырабатывать собственные модели и критерии, поскольку здесь не существует никаких объективных критериев оценки произведения искусства, кроме одного — насколько удачно оно отражает его личное восприятие окружающего мира. Такая раскованность весьма своеобразно сказалась на характере произведений. Все они в определенной мере автопортретны, личность художника, его индивидуальность, его внешность и его конституция отпечатываются в керамике. Так, Джон Мейзон, физически сильный человек со сложением боксера, считает естественным пользоваться огромными глыбами глины и лепить грубые монументальные скульптуры, демонстрируя пластические свойства материала и свое физическое воздействие на него. Автор же статьи предпочитает лепить хрупкие тонкостенные сосуды, которые обладают большим сходством с их создателем. Мейзон, создавая скульптуры, выражает себя через физическое действие и столкновение художника с глиной, мне же органически ближе формы, как бы не сделанные человеческими руками.

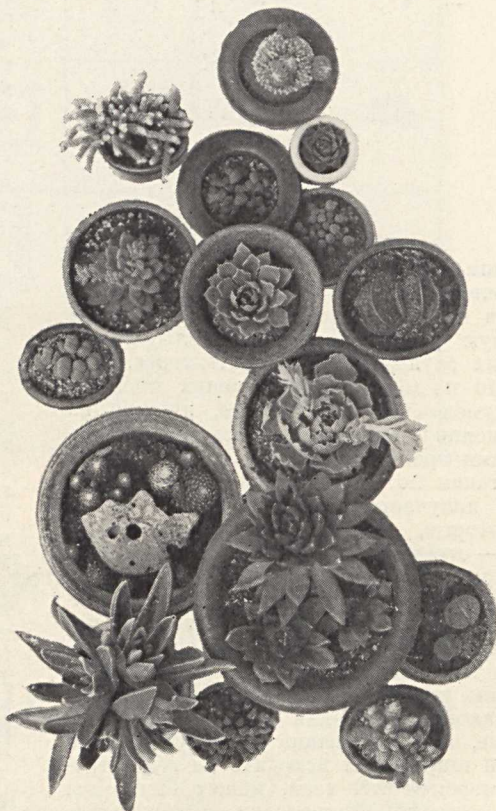
Разнообразие стилей южнокалифорнийских художников можно еще отчасти объяснить тем, что они очень хорошо знакомы с техническими приемами керамического искусства и мастерски владеют ими. В районе Лос-Анжелоса в общеобразовательных и специальных художественных школах существуют керамические отделения с хорошим оборудованием; здесь находится множество крупных и мелких предприятий, производящих керамические изделия в коммерческих целях.

Сегодня дети получают навыки работы с глиной, начиная с детского сада, а потом и в кружках при парках отдыха и музеях. В большей части школ, государственных колледжей и университетов находятся прекрасно оборудованные керамические отделения. Работа студентов с керамикой поощряется, и им создается возможность пользоваться оборудованием и мастерскими как во время занятий, так и после них.

Этот огромный интерес к керамике возник в Калифорнии после второй мировой войны. Керамика внезапно очутилась в поле зрения широких масс. Керамика была доступным хобби в военное время и открывала возможности для товарного производства. Производство керамических изделий стало процветать в Южной Калифорнии во время войны, так как здесь уже существовала кирпичная и черепичная промышленность и производство посуды, а, кроме того, в качестве горючего для печей можно было использовать натуральный газ, который всегда был в избытке.

Многие европейские керамисты во время войны переселились из Германии в США. Маргалита Вильденхайн и Гертруда и Отто Натцлеры очутились в Калифорнии.

Эста Джеймс
Кашпо (3 фото)



С этими мастерами появилось и новое отношение к керамическому делу, как к крайне изысканному и глубоко личностному виду экспрессивного искусства. Их философский подход и технические навыки влились в живой поток керамического творчества Южной Калифорнии. После войны идеи Баухауза, скандинавского мебельного дизайна и японской архитектуры произвели революцию во всех видах дизайна США. Их влияние отразилось и на керамике.

В 1950 году в Калифорнии стали осуществлять широкую программу строительства государственных высших учебных заведений для военного поколения, которое нуждалось в высшем образовании. В новых зданиях институтов были установлены огромные газовые горны для обжига, дающие высокие температуры и позволяющие производить постепенный обжиг; были также получены гончарные круги, работающие от электродвигателей, оборудование для нанесения глазури и все то, о чем керамист может только мечтать, включая просторные помещения для работы.

Возникло много крупных фирм, специализировавшихся в продаже материалов для этих школ. Косвенным образом, это явилось благотворным для керамистов, работающих в собственных мастерских. Такой легкий доступ к материалам позволяет художнику, работающему индивидуально в собственной мастерской, свободно экспериментировать, создавая новые составы глины и глазури.

Значительную роль в воспитании художников-керамистов Лос-Анжелоса сыграла промышленная керамика.

Беатриса Ууд, старшая из группы художников, чьи работы показаны здесь, пользуется мировой известностью за свои неподражаемые глянцевые глазури. Она лепит на гончарном круге простые пиалы и сосуды спокойной формы с минимумом украшений, чтобы лучше подчеркнуть цвет и переливчатость полив. Строгие сосуды Беатрисы Ууд напоминают прекрасные урны Древней Греции и стеклянные кувшины Египта, как бы отполированные временем и землей до блеска, переливающегося всеми цветами крыла бабочки. Помимо этой серьезной работы Беатриса Ууд вот уже много лет лепит веселые керамические фигурки.

Джон Мейзон известен в Соединенных Штатах благодаря своим барельефам и большим керамическим скульптурам архитектурного масштаба. Его творчество достигает такой монументальности и силы, которая до него была неизвестна керамической скульптуре. Мейзон любит плотные, бугристые, металлические, сухие поверхности не покрытой глазурью кремнистой глины, обожженной при высоких температурах восстановительным обжигом; по этой причине он для большинства своих произведений отвергает использование красителей или глазури. Эста Джеймс делает из кремнистой глины и фарфора на гончарном круге и вручную горшки для цветов, причем каждый из них делается с учетом того растения, которое будет в нем жить. Можно по достоинству оценить работы Эсты Джеймс только, если рассматривать горшок и растение как одно эстетическое целое.

Эста Джеймс нашла для себя приятное убежище в Калифорнии, где население очень глубоко чувствует пейзаж и понимает керамику. Эста Джеймс пришла в керамику из пейзажного дизайна: будучи первоначально дизайнером экстерьеров, она постоянно сталкивалась с чувством неудовлетворения, когда ей приходилось искать для определенных растений подходящие сосуды. Желая получить именно такие сосуды, какие ей были нужны, Эста Джеймс занялась керамикой, чтобы самой делать горшки. В результате всего этого она полностью погрузилась в керамику и бросила пейзажный дизайн.

Гонзало Дюран, молодой живописец и ремесленник Лос-Анжелоса мексикано-американского происхождения, создает скульптуры из кремнистой глины горячего обжига, сочетающие в себе богатые мотивы мексиканского народного искусства с творениями, порожденными его собственным фантастическим миром.

Елена Карина
Капавье



Джон
Мейзон

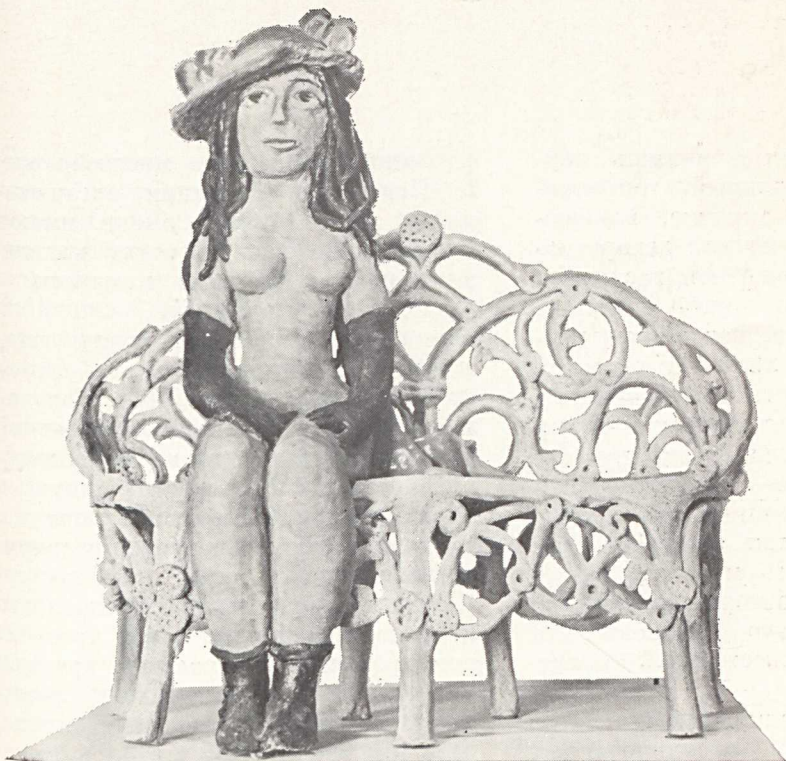


Гонзало Дюран
Скульптура



Беатриса Ууд
Сосуды

Беатриса Ууд
Жанровая скульптура



Он подвергает свои слегка примитивистские, стилизованные фигурки и скульптуры зверей восстановительному обжигу, что придает им коричневый, как бы обгорелый, колорит, хорошо гармонирующий с современной архитектурой и с дизайном интерьеров в Калифорнии. Гонзало Дюран предпочитает не скрывать естественного цвета глины под слоем цветной глазури и использует ее очень скупое, исключительно для нанесения линий, необходимых для графического выделения фигур. Дюран лепит сначала свою скульптуру из глины, используя скрученные, плоские куски, а некоторые детали он лепит отдельно на гончарном круге, а затем он возвращается к своей уже затвердевшей работе и обрабатывает поверхность, придавая ей определенную фактуру. Гонзало Дюран не просто скульптор-керамист; он делит свое время между занятиями живописью, керамикой и писанием прекрасных больших шрифтов. Я подхожу к керамике с позиций изящных искусств. Себя я считаю керамистом благодаря тому, что я посвятила последние десять лет своей жизни интенсивному экспериментированию с глазурями, глинами и новыми процессами лепки.

Эксперименты с эмалями

Л. Линнакс

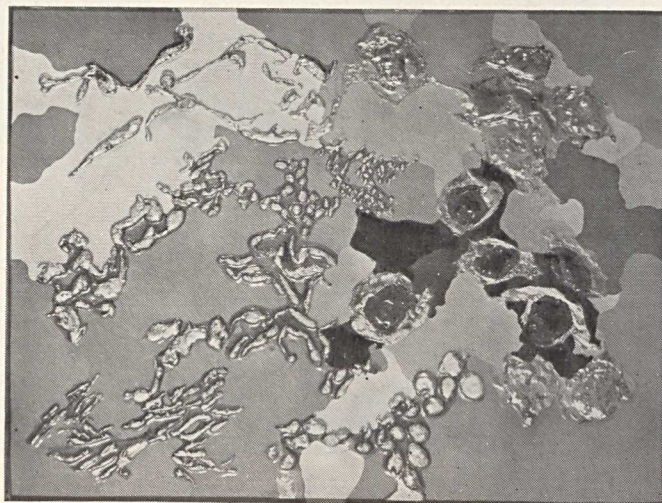
За последние годы одной из многообещающих новинок в искусстве стал алюминий. Начиная с 1963 года, в этом материале работает ряд художников: Эде Куррель, Вальдис Альберт, Казис Валайтис, Ираклий Очаури, Дмитрий Кишпидзе, автор данной статьи и другие. И число их все возрастает. Произведения многих художников характеризует творческая самостоятельность, мастерство, многообразие творческих почерков. Однако большинство работ выполнены в традиционных техни-

и окрашиванием. Этот метод опирается прежде всего на специфическое свойство алюминия — адсорбционную способность его оксидной пленки. Этим качеством не обладают другие, наиболее часто применяемые в искусстве металлы. Светло-серую окраску, относящуюся к основным визуальным свойствам алюминия, стоит подчеркнуть. Такую возможность создает применение травления. Травление усиливает выразительность мягкого металла, придает ему большую эмоцио-



1

2



Л. Линнакс
Ваза «Пинк».
Алюминий, неорганическая
эмаль.

Настенное украшение
Алюминий, органическая
эмаль.

От редакции:

Среди художников декоративного искусства сейчас заметно возрос интерес к технологическим новшествам в обработке материалов. Особенно разнообразны приемы горячей и холодной обработки металлов, расширяющие декоративную палитру мастеров. Некоторые из них сохраняют секрет найденных эффектов, другие — охотно делятся своими находками с коллегами.

Публикуемый рассказ эстонской художницы Лилиан Линнакс о своем опыте применения эмалей на алюминии представит несомненный интерес для художников, работающих с металлом.

ках чеканки и литья и лишь подчеркивают натуральный тон алюминия. По моему мнению, все возможности алюминия как декоративного материала еще не раскрыты. Алюминий, как и другие металлы, поддается чеканке, ковке, выдавливанию, резанию, литью и т. д. Но в своей тональности он не может с ними соревноваться. Алюминий нуждается в специальной отделке поверхности, которая бы обогородила его, улучшила внешний вид, выдвигая на первый план специфические особенности самого металла. Исходя из этого, автором статьи разработано несколько методов для обогащения художественной палитры алюминия.

1. Художественная обработка алюминия травлением, оксидированием

нальность и цветовое многообразие. 2. Покрытие алюминия органическими эмалями (эти эмали имеют относительно низкую точку плавления и поэтому их часто называют «холодными эмалями»).

Специальная эмалевая паста тщательно (в течение нескольких часов) смешивается с лаком УВЛ. Готовая эмаль наносится кистью, пипеткой или пульверизатором на механически и химически подготовленную и обезжиренную поверхность предмета или детали. Следует предварительная сушка при температуре 120°C. Окончательное прогревание производится до 200°C. (В процессе эмалирования испаряются вредные для здоровья, ядовитые газы, поэтому оно должно обязательно проводиться в вытяжном шкафу.)

Уже несколько лет многие заводы применяют эту технологию для изготовления штампованных значков, пудрениц и других галантерейных изделий из алюминия. Однако область ее применения пока весьма ограничена. Данная технология имеет предпосылки для более широкого художественного использования. Выполнив несколько работ с применением органической эмали, я пришла к выводу, что при этом следует учитывать ряд технологических особенностей обработки.

зом можно получить множество новых цветовых вариантов.

Органические эмали можно обжигать и несколько раз покрывать слоями, получая при этом легкую рельефность.

3. Эмалирование неорганическими эмалями.

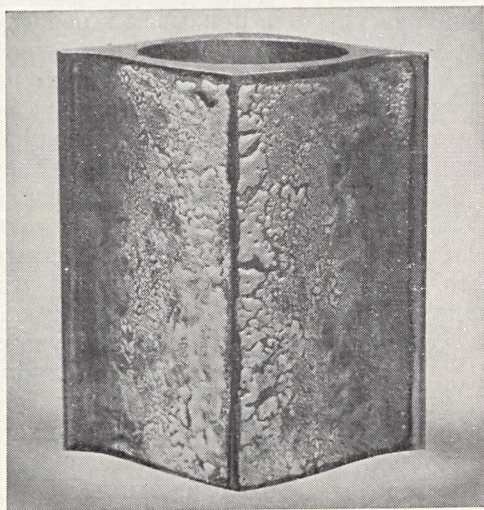
Эти эмали разделяются на несколько групп: свинец-содержащие, бессвинцовые, силикатные и фосфатные. Автор использовал для эмалирования бессвинцовые эмали (изготовленные на базе олова). По сравне-

же слабые кислоты (органические и неорганические).

Однако следует иметь в виду, что при подготовке поверхности предмета нельзя использовать сильнощелочные растворы, поскольку они быстро растворяют пленку окиси алюминия.

Неорганическая эмаль представляет собой стекловидный сплав, который необходимо довести до порошкообразного состояния. Размолотая эмаль смешивается с водой и рисунок наносится на предмет вручную

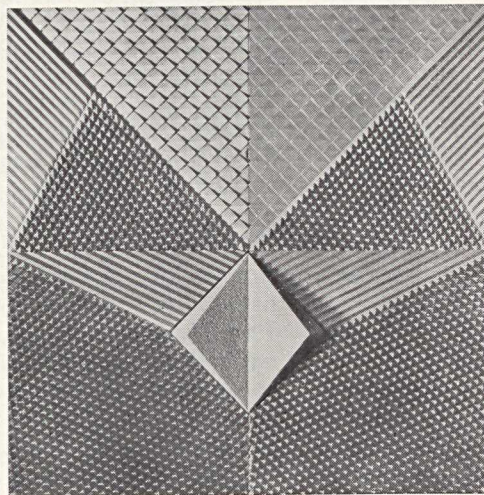
3



5



4



Ваза «Град».
Алюминий, литье,
неорганическая эмаль.

Настенное украшение.
Алюминий, фрезерование,
органическая эмаль.

Ваза.
Алюминий, неорганическая
эмаль.

Органические эмали в основном жидкие и поэтому легко плавятся. Они годятся для горизонтального покрытия поверхностей, особенно для заполнения углублений или возвышающихся краев. Например, в декоративном панно, показанном на фото № 4, фон фрезерован равными каналами, которые образуют геометрический рисунок. Полученные при фрезеровании углубления частично заполнены эмалью. А в работе, изображенной на фото № 2, заполнены эмалью отдельные углубления для получения «пейзажного» декора. Степень прозрачности органических эмалей разнообразна: встречаются как хрустально-прозрачные, так и непрозрачные. Эмали с различными цветовыми оттенками легко смешиваются друг с другом, и таким обра-

нию с органическими эмалями они имеют относительно высокую точку плавления 600°—620°С и поэтому их часто называют «горячими эмалями». При эмалировании «горячими эмалями» важное значение имеет выбор основного материала.

Для этой цели пригодны марки АВ1, АОО (содержащие 99,9—99,7% чистого алюминия), а также более дешевые и менее дефицитные сорта, содержащие 99,5—98,0% чистого алюминия. Очень важное значение имеет подготовка изделия под эмаль. Необходимо провести тщательное обезжиривание и обеспыливание предмета. Обезжиривание обычно производится в слабощелочном растворе.

Для предварительной обработки предмета можно использовать так-

или пульверизатором. Иллюстративным примером может служить ваза «Пинк» (фото № 1). Ваза эмалирована в горизонтальном положении. Эмалевый слой специально сделан относительно толстым с крупной фактурой, чтобы выявить технологические возможности эмалей на сферической поверхности.

Автор питает надежду, что данная статья окажет техническую помощь художникам, послужит импульсом их творческих исканий и будет стимулировать дальнейшую работу по декоративной обработке алюминия.

¹ Подробное описание технологии этого метода приведено в диссертации автора «Алюминий в современном прикладном искусстве», Москва, 1967.

О бригадах наглядной агитации в Чили

Теперь это прошлое, но настолько недавнее, что очень трудно и горько ставить глаголы в прошедшем времени: «были», «писали», «обсуждали»... Газеты и радио каждый день приносят все новые известия о терроре чилийской хунты.

В материалах, предлагаемых вниманию читателей «ДИ», речь идет о деятельности чилийских молодежных бригад имени Рамоны Парра, девушки, погибшей в Чили от руки реакционеров в 1949 г. Ее имя стало символом для тех художественных бригад, которые в годы, предшествовавшие фашистскому перевороту 11 сентября, под руководством Компартии занимались настенной агитационной живописью в поддержку правительства Народного единства.

Впервые настенные росписи появились в сентябре 1969 года во время марша протеста из Вальпараисо в Сантьяго. Ребята из организации «Коммунистическая молодежь» расписывали лозунгами поддержки знамена и стены домов.

После окончания избирательной кампании они объединились в группы, работавшие в поддержку кандидатуры Сальвадора Альенде. Эти группы стали называться бригадами имени Рамоны Парра (БРП). Во время избирательной кампании БРП занимались писанием только политических лозунгов. Они работали тайком, в основном ночью и в очень быстром темпе, чтобы успеть окончить работу до прибытия полиции или стенописцев, поддерживавших другие партии. Обычным явлением были аресты юных художников и грубое обращение с ними представителей закона (под предлогом обвинений в порче общественной и частной собственности). Приверженцы правых группировок нападали на членов бригад и стирали или перерисовывали их лозунги. В те времена на стенах домов в Чили шла своего рода война лозунгов. В таких условиях было решено взять подпольные клочки и носить каски. И то и другое сохранялось и при правительстве Альенде, хотя теперь деятельность бригад получила официальную поддержку. Бригады состояли максимум из двенадцати человек: молодых рабочих, учащихся средних школ и колледжей. Именно столько людей плюс огромные пятидесятигаллоновые банки с краской влезало в старые разбитые грузовики, которыми пользовались бригады. Именно столько народа необходимо было, чтобы расписывать одновременно одну длинную стену. В бригадах работали и девушки, и юноши; чаще всего им

было лет по семнадцать, но некоторым только недавно «перевалило» за десять. Ребята выбирали вожжа, который поддерживал связь с Компартией и получал от нее инструкции, связанные с текущими политическими задачами. Все бригады работали под эгидой национальной комиссии по пропаганде. В работе бригад многое планировалось заранее, особенно то, что касалось содержания росписи (выбор темы, текст лозунгов, тип рисунка), намечались будущие места росписей, при этом учитывалось, насколько доступно это место для работы и как она будет видна оттуда. После окончания работы устраивалось обсуждение росписи.

В Чили очень много стен, оград, заборов, пригодных для росписи: и в центрах городов, и на окраинах, и в деревнях, и вдоль дорог. В городах стены расписывали, никого не спрашивая, а в деревнях члены бригад обязательно объясняли местным жителям и содержание росписи, и ее назначение; убеждали их, что цель их работы вовсе не в том, чтобы «запачкать чужие стены», как утверждала оппозиционная печать.

Все работали одновременно, и в очень быстром темпе: одни выводили контуры букв и силуэты рисунков, другие заполняли их краской, третьи расписывали фон и т. д. Краска употреблялась домашнего производства, на казиновой основе.

Ребята писали самые различные лозунги, хотя все они служили одной цели. Наиболее часто встречался лозунг, ставший девизом Бригад Рамоны Парра: «Бороться, работать и учиться для родины». Часто использовали как лозунг заголовок из газеты: «И рудники были национализированы»; или обещание на будущее: «И будет работа для всех». Лозунгами становились строчки из стихотворений Пабло Неруды, поэзия которого стала частью национального самосознания. Фразу «Дети рождены, чтобы быть счастливыми» придумал одиннадцатилетний мальчик, работавший в одной из бригад. Встречались антирасистские лозунги: «Свободу Анджеле Дэвис...»

Бригады Рамоны Парра превратили улицы в «грифельные доски для народа». Эти огромные лозунги можно было рассматривать и как новый стимул к завоеванию всеобщей грамотности, так как крестьянин, как бы мало ни было его образование, вряд ли стал бы каждый день проходить мимо огромных букв, не пытаясь понять их значение.

Сразу после избрания Сальвадора Альенде БРП начали наряду с ло-

зунгами делать рисунки. Первая живописная роспись появилась через два дня после победы правительства Народного единства. Если раньше задача заключалась главным образом в призывах к поддержке на выборах, то теперь надо было выражать идеи, программу и дух народного правительства, отражать основные тенденции самого революционного процесса. Иллюстрируя лозунги живописью, БРП могли передавать еще больше информации в форме, мгновенно привлекающей внимание каждого. За два года во всех уголках Чили возникло сто пятьдесят бригад. Они бы не завоевали уважения огромного большинства чилийцев, если бы не создали системы образов, понятной для всех трудящихся.

Вначале их рисунки были слишком отвлеченными. С целью добиться нужного воздействия, члены бригад, не имея художественного образования, использовали язык простейших универсальных образов, символизирующих мир, работу и силу коллектива: голуби, цветы, руки, сжатые в кулаки, лица, флаги, звезды, колосья, заводские трубы, серп и молот. Серп и молот, изображавшиеся особенно часто, стали политическим символом. Рассказать о стиле росписи бригад можно на примере одного из грандиознейших их творений — фрески Рио Мапочо, сделанной в 1971 году тридцатью художниками за пятнадцать дней. В этой росписи была изображена история Чили, начиная с дней Рекабарена и по наши дни¹. Эта волна красок и форм высотой в десять футов и длиной в четыреста футов протянулась от моста к мосту вдоль реки Мапочо, текущей посреди Сантьяго. Указывая на флуги, люди в ожидании жестикуют, протягивая усыпанные звездами, зелеными кольцами, руки к стихотворной строчке Неруды. Фабричный рабочий с закопченным знаменем, голова с упрямым выражением лица, за которой поднимается огромный кулак, держащий знамя, обвиняющееся в своем движении вокруг головы, и все это стремится к стихотворной строчке Неруды. Рабочие горняки с гаечными ключами вместо рук поднимают вверх серп и молот. Головы людей, склоненные так, что они напоминают зерна в колосьях. Сжатые кулаки — символ борьбы. Опять серп и молот. Берег моря, земля, фабрика, деревья, лес, колеса, волны, звезды. Цифра 50 (дата существования Компартии). Мир, Дерево жизни, буквы БРП.

Образная система обязана своим происхождением многим источникам:

Грузинские народные игрушки

Н. Гогоберидзе

кроме очевидной дани Пикассо и европейской традиции плаката, можно легко увидеть влияние Диего Риверы и Сикейроса, а через них — доколумбова искусства (одна из лучших росписей Сикейроса находится в библиотеке мексиканской школы в Чили, в городе Чильяна). В работах БРП было что-то от героических масштабов знаменитых мексиканских росписей, от их символической силы, хотя они и не так сложны и эмоционально богаты, как эти великие образцы.

Но есть существенная разница: мексиканцы создавали произведения искусства, предназначенные для долгой «жизни», тогда как смысл и назначение искусства бригад было в немедленном воздействии. Члены бригад и сочувствующие называли свою работу «зависящим от обстоятельств искусством». Они имели в виду, что их живопись вызывают к жизни определенные социальные обстоятельства и ситуации, вместе с которыми она живет и умирает. Если менялись обстоятельства, росписи стирались или оставались на разрушающую волю ветра и дождя. Росписи БРП были заведомо недолговечны. Роль их заключалась не в создании искусства, а в обеспечении «социального тела» политической пиццей, облеченной в художественную форму.

Еще одно отличие: росписи мексиканцев расположены как правило в интерьерах или в открытых дворах зданий и заполняют собой внутреннее архитектурное пространство, заключенное между стенами. А уличные росписи в Чили действовали на все пространство, доступное взору человеческого глаза. Четырехсотфутовая роспись Рио Мапачо была видна с расстояния почти в милю. А подойдя поближе, можно было увидеть, как живописные формы повторяют и развивают мотивы и структуру грубого камня, использованного на постройку стены.

Мексиканские монументалисты провозглашали в своих манифестах коллективное творчество, относительно анонимное, и пробовали проводить этот принцип в жизнь. Однако все их фрески являют собой по существу индивидуальные замыслы, выполненные небольшой группой художников, обычно работавших под прямым руководством одного из выдающихся мастеров.

Под чилийскими росписями можно найти единственную подпись: буквы БРП. Это искусство творческих коллективов, в которых, правда, иногда

принимали участие художники с яркой индивидуальностью.

Например, один из известнейших художников-сюрреалистов Роберто Матта, чилиец по происхождению. Он родился в 1912 году в Сантьяго, а в 1933 году покинул Чили и уехал в Европу. Живя в Италии и во Франции, он тем не менее внимательно следил за политическими событиями на родине. Когда к власти пришло правительство Альенде, Матта приехал в Чили, выражая свою солидарность с властью народного единства. В ноябре 1971 года, обращаясь к студентам Школы изящных искусств, он говорил: «Теперь я пытаюсь облагородить материалы, кажущиеся другим вульгарными... Давайте будем писать бригадами, основными цветами, с помощью больших кистей — на домах крестьян, на стенах фабрик. Это то, что делают БРП и их подростковое искусство». Старый художник стал членом одной из бригад наряду с подростками и участвовал в ее работе. Однако Матта и бригады представляли собой совершенно несовместимые элементы. Единство их политических убеждений не привело к единству формы выражения. Поэтому так резко непохожа на остальные росписи бассейна в рабочем пригороде Лагранха, сделанная Матта вместе с членами бригад. Она подписана БРП, но в ее маленьких абсурдных фигурках со спутанными, вырастающими друг из друга руками и ногами можно безошибочно узнать руку Матты — художника-сюрреалиста.

Что теперь с этой росписью, с росписями в Рио Мапачо, в Кильото, с другими, менее известными или совсем неизвестными? Скорее всего, почти наверняка, все они уничтожены, стерты, разрушены руками сторонников пришедшей к власти хунты, руками фашистов. Какова судьба членов бригад? Многие из них, вероятно, погибли, другие ведут борьбу в подполье. Как бы то ни было, сделанное ими за три «длинных и коротких» года чилийской революции не прошло впустую. Их росписи были первым шагом в создании нового искусства Чили, одной из первых страниц его истории, и они станут вехой в его дальнейшем развитии в дни, когда в Чили к власти снова придет народ.

Материал подготовила А. Симонова

Детские игры и игрушки, встречающиеся в археологических раскопках Грузии, отражают различные стороны древнего хозяйственного быта, материальной и духовной культуры, социального строя и религиозных верований. Так, например, среди погребального инвентаря эпохи неолита ученые находят и детскую глиняную посуду, свидетельствующую о том, что уже в те далекие времена дети знали игрушку. Глиняным погремушкам (внутри которых для звонкости клали камушки и глиняные шарики), глиняной игрушечной посуде, игральным бараньим и бычачим альчикам по тысячи лет. Они найдены в Мцхета — древней столице Грузии. Все эти предметы имели магическую и игровую функции. В погребении пастушка мцхетская земля сохранила нам также свирель, сделанную из кости лебедя.

На ранней ступени развития культуры игрушка имела культовое значение. Со временем, утерев свой первоначальный смысл, она превратилась в предмет забавы. Например, найденные в эпоху энеолита глиняные скульптурные изображения животных (быка, барана и других), являвшиеся культовыми предметами, впоследствии превратились в любимые игрушки. Так родились незатейливые глиняные свистульки в виде разных птиц и животных, так лук и стрелы, перестали быть действенным боевым и охотничьим оружием, сохранились в качестве игрушки во всех уголках Грузии.

Пережитки исторического быта населения Грузии, особенно ее горных областей, дают немало материалов и для изучения игрушки. В детских развлечениях отражена народная система воспитания, когда из мальчиков готовили полноценных воинов, а из девочек домохозяек и работниц. Дети с раннего возраста приобретали навыки ремесленного труда, самостоятельно изготовляя свои игрушки; при этом они не только подражали взрослым, но и творили в соответствии со своей фантазией.

Любимыми игрушками грузинских мальчиков в первую очередь надо назвать лук и стрелы, с которыми они играли уже с пяти-шестилетнего возраста. При упражнениях в стрельбе из лука мишенью обычно являлись камень или древесный лист. Иногда мишенью служила шапка мальчика, не смогшего попасть стрелой в цель. Устраивались и более сложные состязания: строили два «села» (из пней, досок, камней и комьев земли): с «башнями» внутри и, две группы забрасывали стрелами эти

¹ Рекабарена — один из основателей Компартии Чили.



Вверху:
Хевсуры.
Шерсть, дмотканая одежда,
вышивка бисером. с. Гомбори.
1960-е гг.

Тушинки.
Шерсть, дмотканая одежда,
серебряные украшения.
Тушетия. 1900-е гг.

Н. Браилашвили (художник)
«Грузинские красавицы».
Бархат, шелк, ситец, вата.
Тбилиси. 1950-е гг.



сооружения. Проигрывала та группа, чье «село» разрушалось сильнее. С луком и стрелами дети также охотились на птиц.

Оружием для метания камней—пращей особенно увлекались мальчики-пастухи. В горном уголке Сванетии до сих пор можно встретить редкий, но интересный вариант пращи: в расщепленный кусок дерева вкладывают камень и метают его дальше, чем даже стрелу из лука. Мальчики соревновались в метании камня на расстоянии, использовали пращу для сбивания с дерева орехов или диких груш, а также для охоты на птиц. Любимейшим спортивным упражнением детей, особенно в Хевсуретии, было фехтование с мечами и щитками. Мечи мальчики изготавливали из веток ивы, так как она белая и блестит как сталь, а щитки плели из тонких гибких прутьев и покрывали древесной корой.

Среди «военных» игрушек можно назвать и ружья — «топи»; их делали, в основном, из стволов черной бузины, выковыривая мякоть. В такой ствол втыкали палку соответствующей толщины, обложенную тряпками. При сильном и быстром нажатии на палку, сжатый воздух издавал громкий звук. Создавалась иллюзия выстрела. Иногда в ружье вкладывали пули — круглые семена можжевельника, размоченные кусочки шпа-

гата или бумаги, шарики шиповатых растений и т. д. В наше время в этих «топи» используются гвозди, спички, резина и т. д.

Дети играли и с «воздушными» ружьями, сделанными из ствола борщевика, а в качестве пуль пользовались ягодами рябины, выталкиваемыми из ствола выдуванием.

Было распространено и такое метательное орудие: из палки орешника выковыривали мякоть, и в одном конце пробивали небольшое отверстие. С другого конца в полость вводили тонкую палочку, кончик которой был обмотан кусочком ткани. Таким образом, образовывался поршень, при помощи которого вода сначала всасывалась в полость, а затем выталкивалась в виде сильной струи, обливая «противника». Все перечисленные выше виды «оружия» использовались детьми, в основном, для игры в войну.

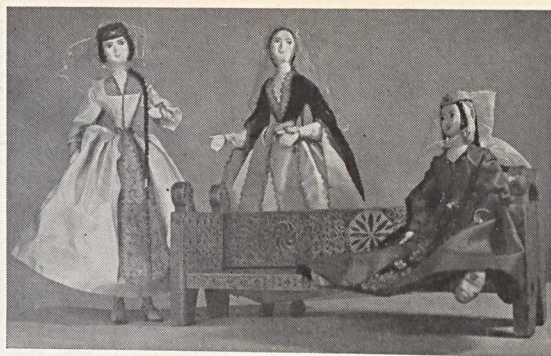
Распространенными в старину были также мячи. Их делали из тряпок или валеной коровьей шерсти. Мастерили дети и «бэриалы» (волчки), разные ловушки и силки для птиц, мельницы, домики, усадьбы. Из глины лепились игрушки, фигурки лошадей, коров, быков, овец, сельскохозяйственные орудия, а также предметы домашней утвари, характерные для данного района.

Любимой игрушкой девочек и гор и

равнины до сих пор остались куклы. Девочка лелеет свою самодельную куклу, как «родное дитя», зорко подражая своей матери и тем самым постепенно входит в сферу настоящей жизни, готовясь к неизбежным материнским обязанностям и вырабатывая первые соответствующие навыки. Таким образом, игра в куклы довольно точно отображает определенные стороны семейного быта.

Подобные куклы-фигурки, изображающие людей, существовали с незапамятных времен. Небольшие идолы, грубо вылепленные из глины, встречаются среди предметов древних погребений, в росписи древних сосудов и других предметов, но среди них нет человекообразных кукол. Однако на протяжении веков, вплоть до последнего времени, куклы некоторых типов использовались у разных народов при исполнении определенных ритуальных действий или обрядов. Так и в Грузии сохранились куклы, у которых женщины вымаливали плодородность и исцеление от болезней, куклы, «приносящие» дождь в засуху или, наоборот, сухую погоду во время длительного ненастья. Их делали из глины, из палок или из лопаты и одевали в костюм невесты. Женщины ходили с такой куклой по селу от двора ко двору, произнося текст моления о ниспослании желаемой погоды. Некоторые куклы имели





Внизу
Грузинские крестьянки.
Дерево, шерсть, сатин, ситец.
Гудамарское ущелье
(Западная Грузия). 1900-е гг.

И. Кавтарадзе (пастух)
Движущиеся куклы.
Дерево. Пасанаурское ущелье.
1950-е гг.

М. Палавандишвили (педагог)
Карталинская пара.
Вата, домотканая одежда.
Восточная Грузия. 1960-е гг.

Тушинец с орудиями труда.
Дерево, домотканая одежда.
Тушетия. 1900-е гг.

и чисто хозяйственную функцию. Например, пугало («сапртхоли»), отпугивающее птиц от садов и огородов, и «огородная кукла», которую ставили в огородах по окончании посева овощей, и умоляли «смотреть за ними, защищать их». В некоторых местах ставили «пастыря посевов» — куклу мужского рода.

«Куклу от насморка» делали из палочек, пуговиц и нарисованной ткани, а затем выбрасывали подальше от дома.

Кукла — изображение человека (божества) очень долго сохраняла магическое значение и лишь не так давно стала использоваться в играх.

Куклы для игры делались из палочек, кусочков доски, ткани, глины, щепок, соломы, козуры, кукурузного початка, цветов и т. д. Иногда куклы выпекали из теста. Бывали случаи, когда куклы делали из тыкв. Остов куклы обычно представлял собой одну прямую палочку, обтянутую тканью, или же две перекрещенные палочки. Иногда куклы были сделаны целиком из ткани. Для головки и лица куклы, которые представляли из себя плоский «мячик», набитый шерстью, скатывали тряпки, или же затягивали тканью монеты и пуговицы.

В некоторых горных уголках девочки делают куклы в основном из листьев разных трав, любовно называ-

емые ими «швилика» (дитя). Часто вместо лица у куклы вышивали крест. Этот мотив может быть связан с теми временами, когда некоторые картвельские племена представляли своих богов с пестрым телом, солнцеликой головой, имеющей астральный символ в виде креста. Впрочем, народ уже давно не связывает указанный мотив с символом высшего существа, а считает его элементом внешности куклы.

Своим внешним видом куклы могут сказать много о физическом облике, costume и причёске жителей тех областей страны, откуда они происходят. Все это очень наглядно можно проследить в разных уголках Грузии. Играющие девочки всегда снабжают своих кукол мебелью, а к свадьбе даже приданым. Колыбель изготавливают из кусочков досок, щепок, тыквенной коры, глины. Против «дурного глаза» на люльке вешают «бусы от сглаза», для развлечения младенца — разноцветные бусинки.

Отдельную группу составляют куклы движущиеся, марионеточного типа — «дзидзи-кала». Некоторые из них приводились в движение шпагатом, привязанным сверху к головке. Иногда же шпагат привязывали к правой руке человека, играющего на струнном инструменте «пандури», который таким образом ловко соразмерял движения марионетки с танце-

вальными ритмами, наигрывавшими-ся им же. На весеннем празднике ряженых игра в «дзидзи-кала» считалась одним из привлекательнейших зрелищ. Интерес к движущимся куклам был настолько велик, что в ряде областей Грузии (Тушетия, Самегрело, Хевсуретия, Кахетия) сформировались своеобразные марионеточные театры.

Несмотря на то, что дети теперь развлекаются, в основном, покупными игрушками, традиция изготовления самодельных игрушек все же существует. Часто можно встретить мальчиков или девочек, которые с удовольствием создают народные игрушки. В горных районах традиции в изготовлении кукол держатся дольше, там больше сохранилось кукол древнего типа. В то же время игрушки, происходящие из близлежащих городов сел, подвержены городскому влиянию — в моде одежды, причёсках, использованных материалах.

Народные игрушки собраны сейчас в Государственном музее Грузии им. С. Джанашиа, находятся в экспозиции Музея игрушки Министерства просвещения республики.

Народная игрушка продолжает существовать и в творчестве художников, использующих ее лучшие качества для создания новых, современных произведений.



Летом 1973 года в Чехословакии, в городе Яблонце-над-Ниссой, состоялась Первая международная выставка стекла и фарфора. Она дала возможность всем странам-участницам продемонстрировать свои достижения и обменяться опытом в формировании эстетической культуры промышленных изделий.

Выставка утверждала значимость художественных свойств бытовой вещи, важность их сохранения и развития при современных условиях производства.

Такие выставки будут проводиться раз в три года и можно быть уверенным, что они приобретут значение важных международных встреч и будут способствовать постоянному сотрудничеству художников промышленности и популяризации этого вида деятельности.

Первая выставка, открывшаяся в год празднования 25-летия победы социалистического строя в Чехословакии, была событием особой важности. Промышленность стекла и фарфора ЧССР широко демонстрировала свои успехи, достигнутые благодаря коренной перестройке работы на социалистической основе. Чехословацким изделиям был предоставлен отдельный павильон, показ носил очень широкий характер и отражал самые выдающиеся достижения мастеров чехословацкого стекла и фарфора последних лет.

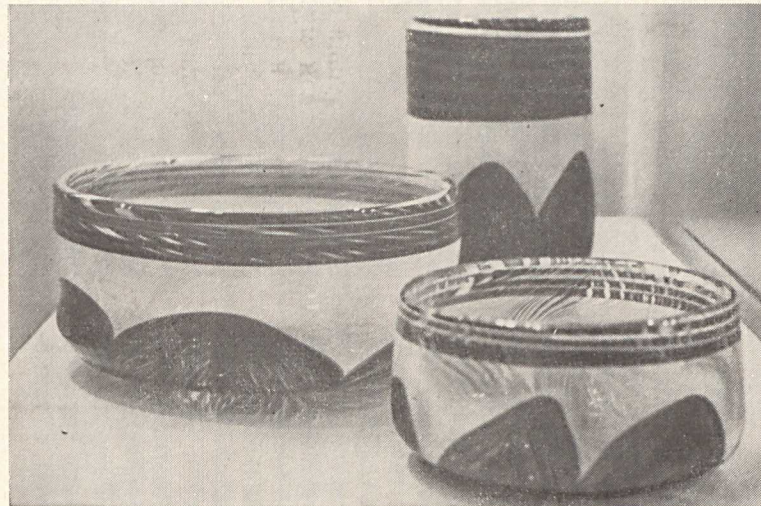
Художники ЧССР получили две высшие награды и 12 медалей. Высшей оценкой отмечена группа изделий из прессованного стекла П. Главы и комплект из прессованного стекла Р. Юрникла.

Изделиям советского раздела были присуждены: одна главная премия за комплект изделий из гутного стекла «Цветок» А. Федоркова и три медали. Их получили Л. Юрген за



набор «Серебро» из прессованного хрусталя (Ленинградский завод художественного стекла), художники Калининского завода И. и М. Маршумовы за серию скульптур из прозрачного полого дота и В. Жохов за декоративную композицию «Цветы» (стеклозавод «Неман»). Главной премии удостоены также бокалы «Мопарт» австрийского художника К. Риедель; медали получили работы художников ФРГ, Польши, Австрии и Дании. Разделом советского стекла и фарфора открывалась экспозиция зарубежных стран — участниц выставки. В нем были представлены Гусевский и Дятковский хрустальные заводы, стеклозаводы «Красный Май», «Неман», Калининский, Ленинградский и Киевский заводы художественного стекла, Львовская фирма «Радуга». Фарфоровые изделия показали Дулевский и Дмитровский заводы. Состав участников и экспонатов был определен объединениями «Разноэкспорт».

В целом нашу экспозицию от-



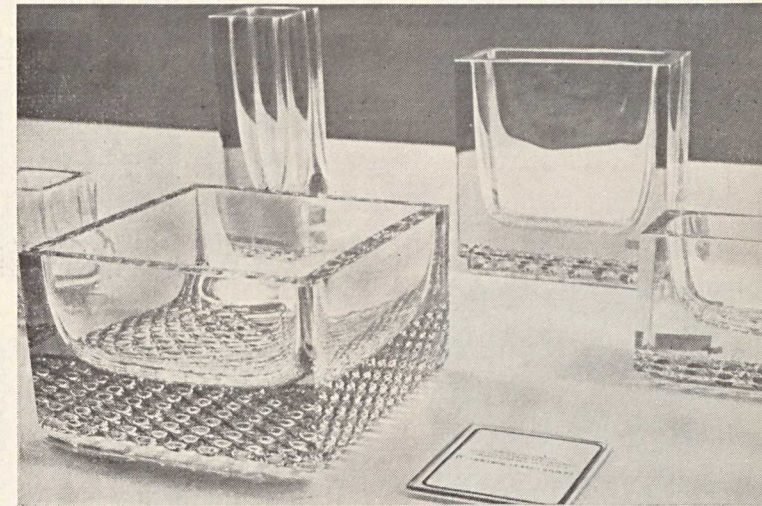
личала повышенная декоративность и эмоциональность, сочность цвета, разнообразие приемов ручной, особенно гутной, работы в стекле, умелое использование народных основ стеклоделия. Это отмечали посетители и специалисты, в этом была самая активная сторона воздействия большинства изделий, это определило в основном и выбор работ для награждения.

Сразу отмечу, почему при этом предпочтение было отдано стеклу. На выставке оно преобладало не только количественно. Фарфор скорее спокойно вписывался в созданный стеклом настрой и характер экспозиции, чем требовал особого к себе внимания. Сложилось впечатление, что коллекция изделий Дулевского и Дмитровского фарфора была ближе к показам продукции на торгово-промышленных ярмарках. Ей не хватало акцентирующих начал, которых у стекла оказалось больше. Сочность пластики и фантастичность образов в скульптуре В. Муратова сменялись юмо-

ром сюжетных композиций тонкой воздушной скульптуры Маршумовых. Разнообразен был хрусталь, оригинальны формы и характер гранения в работах М. Грабарь, А. Остроумова, Е. Рогова.

Но наряду с этим встречались работы, в которых эксперимент и подлинная художественная культура подменялись поверхностной трактовкой народных мотивов, формальным использованием отработанных приемов ручного ремесла.

Надо признаться, что эту «формальную народность» не так легко было распознать, тем более, что на фоне аскетичного и холодного функционализма, присущего изделиям некоторых других стран, наша экспозиция в целом представляла привлекательное и живое зрелище. И все-таки именно это формальное переложение фольклорного материала и перепев давно знакомых нам образов и приемов мешали увидеть и по достоинству оценить сложную и интересную работу ленинградцев с хрустальным прессом, поиск



и риск экспериментов Виктора Шевченко в сульфидно-цинковом стекле. Это крайне досадно.

Анализируя сегодня причины, породившие такую ситуацию, нельзя не заметить, что процесс освоения нашего богатого наследия у ряда художников затянулся и превратился в самоцель. Художники словно боялись оторваться от «колыбели» и шагнуть в трудную самостоятельную жизнь поиска, в то время как промышленность, переживающая сегодня процесс активной перестройки производства на основе индустриализации, ждет от художника действенной помощи.

Именно показ успехов в создании массовых изделий и популяризация работы художников в этом направлении являются предметом Международной выставки в Яблонце. Поэтому так важно задуматься, что покажут советские художники на Триеннале стекла и фарфора в 1976 году.

Из работ, представленных другими странами, следует отме-

тить изделия из стекла и фарфора западногерманской фирмы «Розенталь» и австрийской «К. И. Риедель». Их отличали глубокое уважение и интерес художников к технической культуре, к новым методам производства. Вывявление достоинств и красоты самого материала, любование тонкостью и белизной фарфора, прозрачностью стекла составляло основу композиционного строя и облика большинства изделий.

Лучшие примеры воплощения этого принципа можно видеть в работах финского художника Таппио Вирккала. Он представил их от фирмы «Розенталь», которая часто привлекает лучших европейских художников к выполнению проектов. Комплекты фарфоровых изделий Т. Вирккалы «Блэк-Уайт» и «Полигон» (последний опубликован в «ДИ СССР» № 10, 1973), удостоенные медалей выставки, отличает ясность и лаконизм форм, чистота декоративного приема и безупречность пропорций. Несомненно, предметы техно-

логичны и выполнимы в условиях производства, определенных заданием фирмы. Ясна их функция, безусловно удобство пользования и комплектация вещей. Но все это не само по себе. Такое впечатление, что художник давно переболел «детской болезнью» функционализма и свободен от ее диктата. То же и с производственными параметрами.

Но нельзя сказать, что такая свобода отличала авторов других разделов. Нередко функция и техницизм, их чрезмерное культивирование лишали изделия теплоты образа, эмоциональности, которые так нужны бытовому вещи.

Следует отметить успешное выступление на международной выставке польских художников, особенно в стекле, и фарфор Копенгагенской королевской фабрики, изделия которой отличала высокая культура материала и работы с ним.

Международная выставка стекла и фарфора, организованная Чехословакией, несомненно, важное и нужное дело. Оно объединяет усилия художников промышленности и всей промышленности в целом в работе над повышением культуры изделий, над формированием общих художественных принципов, определяющих бытовую среду современного человека. Нет сомнения, что выставка приобретет авторитет и значение важного международного форума, завоеует широкую популярность.

В. Филатов



М. Маршумов
Скульптура из полого дрота.
СССР.

А. Федорков
Комплект «Цветок».
Гутное стекло. СССР

П. Глава
Комплект посуды.
Прессованное стекло. ЧССР

В. Долейи
Кофейный сервиз.
Фарфор. ЧССР

Я. Габрель
Бокалы. Хрусталь. ЧССР

Пятнадцать лет назад в тихий литовский поселок Моседис, затерянный между мягких зеленых холмов, полей и темных перелесков, приехал молодой специалист — Вацис Интас, только что получивший диплом врача.

С самого начала работы он завоевал доверие и признание односельчан колхозников, но едва ли кто из них мог подумать, что то, что он сделает для них, будет гораздо больше того, что может дать его профессия.

Уже тогда в свободные часы, бродя по пыльным улицам своего поселка, он вынашивал идею сделать здесь прекрасный сад — гармонию тенистой зелени деревьев, гладь вод в прудах и обыкновенного камня, оставшегося от ледниковой эпохи на ближних полях, болотистых лугах или уже беспорядочно сложенного по обочинам дорог.

Интас изучает геологию, минералогию, исторические и современные труды по садово-парковой архитектуре, практику обращения к камню как к декоративному компоненту городских ансамблей и садов в Скандинавских странах и на Востоке. Представление его о камне распирается.

Страсть коллекционера ведет его в дальние походы, где он отыскивает необходимые образцы камней. Приезжающие к нему пациенты часто указывают места, где находится чем-либо замечательный камень — будущий экспонат. Вацис отправляется для осмотра и, если камень кажется ему необходимым, ставит на нем коллекционный номер. С помощью колхозников и правления колхоза (председатель Кветкаускас Аполинарас), которых он сумел увлечь своими планами, в свободные от работ дни камни постепенно перевозятся на небольшое пространство сада у бывшей больницы,



которое явилось как бы эскизом будущего сада. С помощью друзей-энтузиастов и, главным образом, неустанным трудом собственных рук, были вырыты небольшие пруды определенной, задуманной конфигурации, вокруг которых в сложных сопоставлениях расположились группы камней. На поверхности прудов выращены розовые, голубые, фиолетовые, красные и оранжевые лилии, на берегах посажены водолюбивые растения, привлекающие оригинальным строением соцветий или изысканным силуэтом листьев. Деревья и кустарники вошли как фон или как существенный элемент в пейзаж, скомпонованный из камня, цветка, дерева. В прудах плавают декоративные породы рыб.

Теперь уже создана целая каменная аллея, соединяющая опытный сад доктора с поселком, — продуманное сочетание высоких тенистых лип и многообразных по форме и цвету валунов, фланкирующих аллею с обеих сторон.

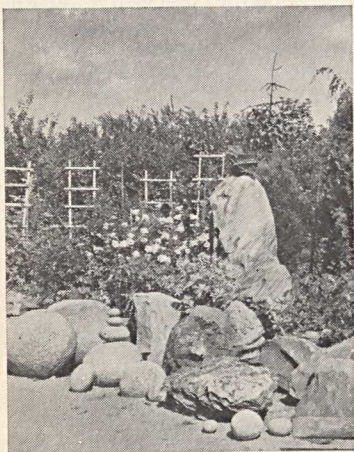
Так постепенно открывается всем поэзия камня, его неизменная и неуявляющаяся красота в беспредельном многообразии формы, не имеющей повторов, в цветовых оттенках, в контрастах блестящих поверхностей и глубинных теней, в искристых переливах или в единстве плотного сплошного пятна, иногда нарушаемого цветными прожилками и, каждый раз в особенной фактуре поверхности. Этот сотворенный руками человека пейзаж рождает у пришедших состояние покоя, чувство освобождения от суеты повседневности, вливает бодрость и энергию для завтрашних дел.

Односельчане учатся у него видеть по-иному каждый камень. Нет ни одного дома, который не украсил бы свой фасад крупным валуном или небольшим, изысканной формы и цвета камнем. Вместе с возрастающим интересом к роли камня в окружающей среде, как художественной самоценности, культивируется обращение к нему на «функ-

циональной» основе, жители все чаще используют необработанный камень для опорных столбов калиток и ворот. Ведь еще искони в Литве применяется камень не только для фундаментов, но и для кладки стен, как об этом свидетельствуют сохранившиеся древние каплицы XVII—XVIII веков, или просто старые деревенские сараи. Строители при кладке стен из неотесанного камня всегда были внимательны к его конфигурации и свойствам поверхности, к ритму расположения камней на плоскости стены.

«Сколько же Вами уже собрано или помечено камней?» — Вацис с восторгом показывает свои каменные сокровища: «Уже более пяти тысяч и самых разнообразных — от крохотных до огромных, напоминающих о скалах, утесах, горных массивах».

Все нынешнее собрание камней перейдет в будущем в геологический сад-музей на открытом воздухе, имеющем и научное и эстетическое наз-



Ленинградские художники — детям Севера

Адрес нового театра кукол — город Мурманск. Дети этого города любят свой театр и относятся к нему бережно. У входа в раздевалку висит плакат: «Дорогие зрители, просим приносить с собой сменную обувь».

Слова К. С. Станиславского о том, что театр начинается с вешалки, оправданы здесь вполне. Полированное дерево с латунной отделкой хорошо сочетается с темно-красной (сделанной из текстильниги под кожу) обивкой скамеек. Цвет обивки создает атмосферу тепла и уюта. На проволочных нитях, очень изящных по рисунку, повешены плоскости вешалок. Даже крючок, на который вешают пальто, красиво изогнут и заканчивается поблескивающим латунным шариком. Едва переступив порог своего театра, дети чувствуют себя празднично.

Такой подарок юным мурманчанам сделала группа ленинградских художников по проекту А. Скрягина.

Основной исполнитель работ, сумевший во всех деталях воплотить задуманное в проекте, создатель основных элементов декоративно-прикладного оформления — М. Ивеницкий. У каждого — свои законы. Основной задачей художников было перевести «кукольные» традиции, живущие веками, в синтез архитектуры с декоративно-прикладным искусством. В основу проекта были заложены сказки. Это рождало форму яркую, насыщенную стремительным действием, фантастическую и немного смешную.

Сказочный мир уже в раздевалке манит ребят, потому что сквозь входные решетки они видят первое фойе, кусочек зрительного зала и совсем вдали яркую стену второго фойе. В этот влекущий и многообещающий юный мир зритель попадает с остановками. Первая остановка у Гулливера, который является

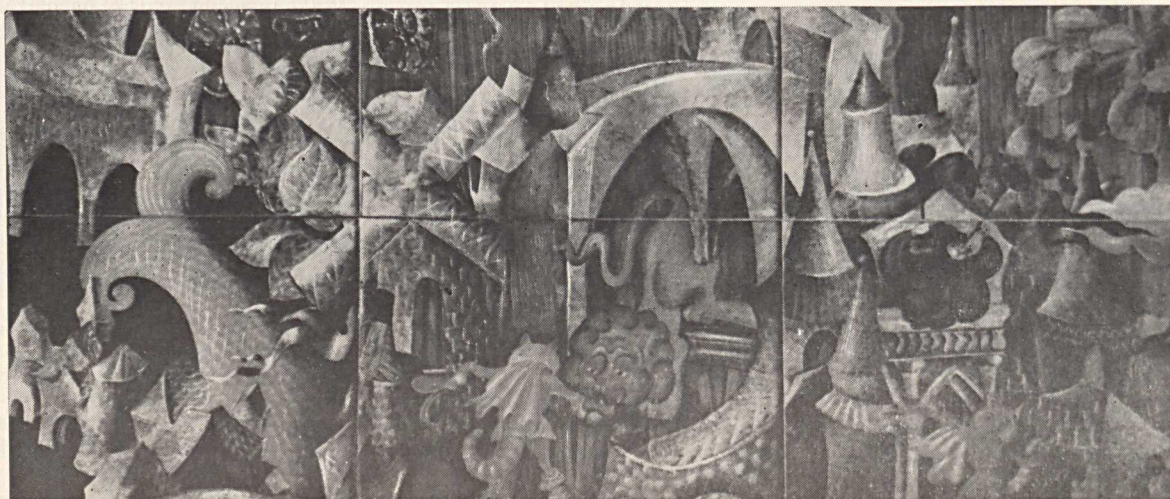
неотъемлемой частью ворот (художник А. Скрягин). Он такой монументальный и приветливый, что на него нельзя не обратить внимания. Легкие декоративные двери-решетки (зачерненная сталь с латунью) пропускают в первое фойе. Здесь нельзя не задержаться у легких занавесей с персонажами из известных кукольных спектаклей (художник М. Ивеницкий) и у деревянных фигурок, висящих на стене и изображающих героев сказок Андерсена (художники В. Ставицкер, В. Сиваков). Слева виднеется декоративная стена буфета, но о нем мы поговорим в антракте. А теперь все устремляются в открытые двери зрительного зала и рассаживаются на расположенных амфитеатром скамейках, обитых той же темно-красной искусственной кожей. Все смотрят на занавес, тканый gobelen в приглушенных тонах, близких по колориту к северной природе (художники Н. Моисеева, Н. Еремеева, М. Ганько, И. Рахимова). На живописном фо-



не изображены герольды-скороходы, трубящие о начале представления. В кульминационные моменты в спектакле вместе с музыкой появляется свето-цветовое оформление.

В антракте фантастически прекрасный мир, в который уже включились дети, не разрушается. Те, кто возвратился в первое фойе, видят в глубине широкого коридора на торцевой стене декоративную керамику М. Ивеницкого и Д. Голдобина. На коричневых полированных квадратах асимметрично расположились тарелки, кубки, чайники, фи-

гурки птиц, зверей и рыб. Интересно их композиционное расположение и решение в цвете с преобладанием кобальтовых тонов. Широковатая шамотная фактура контрастирует с полированной стеной. Общее освещение, чуть приглушенное, дают настенные светильники-свечи на латунных подставках. Несколько пониженная буфетная стойка не занимает много места и поэтому даже такая сугубо-функциональная часть помещения, как буфет, не выпадает из системы общего образного решения.



В. Ставицкер, В. Сиваков
Декоративное оформление на тему сказок Андерсена входа в фойе Мурманского театра кукол. Дерево.

М. Ивеницкий, Д. Голдобин
Панно на стене фойе Мурманского театра кукол. Живопись.

Часть зрителей проникает во второе фойе, яркую стену которого было видно из зрительного зала. Рассмотрим эту стену поближе (художники М. Ивеницкий, Д. Голдобин). На фанерованных ореховых щитах, соединенных тонким латунным каркасом, — персонажи любимых детских сказок: «Конек-Горбунок», «Старик Хоттабыч», «Золушка», «Кот в сапогах» и другие. В гармонии с яркой красочностью панно сделана для этого помещения специальная детская мебель: стулья и столы с металлическими ножками (художники А. Скрягин, Г. Галумов).

Запресованный пластик дает возможность для создания свободной росписи. В данном случае авторы написали гуашью на белом фоне бумаги яркие букеты цветов. На столе лежат интересные детские журналы и книги. В этом «познавательном» фойе находятся и специальные шкафы для кукол, которые не покидают детей и во время антракта...

На здании трудно сделать специальную рекламу, потому что театр помещается в первом этаже Центральной городской библиотеки. Поэтому о нем предупреждает постоянная рекламная установка (художник М. Ивеницкий), связанная по своему решению со стилем всех интерьеров театра. «Мальчиш-Кибальчиш», «Золотой петушок» и другие персонажи, изящно «нарисованы» в металлическом литье.

И. Чижова

начение. Проект строительства утвержден. Колхоз выделил для него десять гектаров площади, непосредственно примыкающей к поселку.

«Каменный сад» — он еще весь в будущем, но уже сейчас колхозный поселок Моседис (1800 жителей) Скуодаского района Литовской ССР становится местом паломничества, желающих познакомиться с идеей строительства «каменного сада» или скорее парка, судя по его будущим масштабам, и встретиться с человеком, кто, в буквальном смысле, заложил для этого дела первый камень.

К. Кравченко

Печной прибор

Герой одного древнего стихотворения «выхлывается» перед самим князем Владимиром: Ой ты, гой еси, Владимир князь!

Печи у тебя биты глиняны,
А подкики кирпичные,
А помелечко мочальное
В лохань обмакивают.
А у меня, Дюка Степановича,
А у моей сударыни матушки
Печи биты муравлены,
А подкики медные,
Помелечко шелковое
В сыту медяну обмакивают,
Калачик съешь, больше
хочется¹.

Печь на Руси издавна была не только источником тепла, но и приметной деталью жилища. В богатых домах ее «зеркало» украшали изразцами, облицовывали кафелем; в так пазываемый печной прибор — чугунные дверцы, заслонки, вьюшки — стали вводить детали из латуни и даже из позолоченной бронзы. Четыре десятка печных дверец XIX и 1-й трети XX века — коллекция московского художника по интерьеру В. Резвина.

Разнообразно представлена здесь печная «классика»: широко распространенная квадратная, колесница, управляемая наездницей в развевающейся тоге, всадники, грации. Однако неформально началом коллекции в отступление от хронологии можно считать дверцу, изготовленную на чугунолитейном заводе в Дубне (Тульская губ.) в конце XIX века: на ней изображен момент заливки чугуна в опоку — своего рода «автопортрет» производства. Динамичная поза литейщика с тяжелым ковшем в руках, жест его подручного, смахивающего пот со лба, тщательная прорисовка деталей, наконец, лаконичный, но своеобразно решенный орнамент, — все говорит о мастерстве художника. Вообще изображения на печных дверцах свидетельствуют о том, что этот вид декоративного искусства в прошлом столетии достиг в России высокого художественного уровня, и дверцы из чугуна стали настоящими архитектурными украшениями печи. Показательна в этом смысле дверца первой трети XIX века, самая старая в коллекции, с изображением трех граций — строгостью и ясностью композиции, реалистичностью женских фигур и непринужденностью их поз. Эта дверца была отлита на одном из первых предприятий по изготовлению деталей печного прибора, основанном в 1755 году, — чугунолитейном и железодельном заводе в г. Выкса (Ардатовский уезд Нижегородской губернии). Владелец завода Иван Баташов, из семьи известных промышленников, так хорошо наладил дело, что изделия не раз отмечались премиями и дипломами на международных выставках, а сам он был высочайше пожалован дворянством².

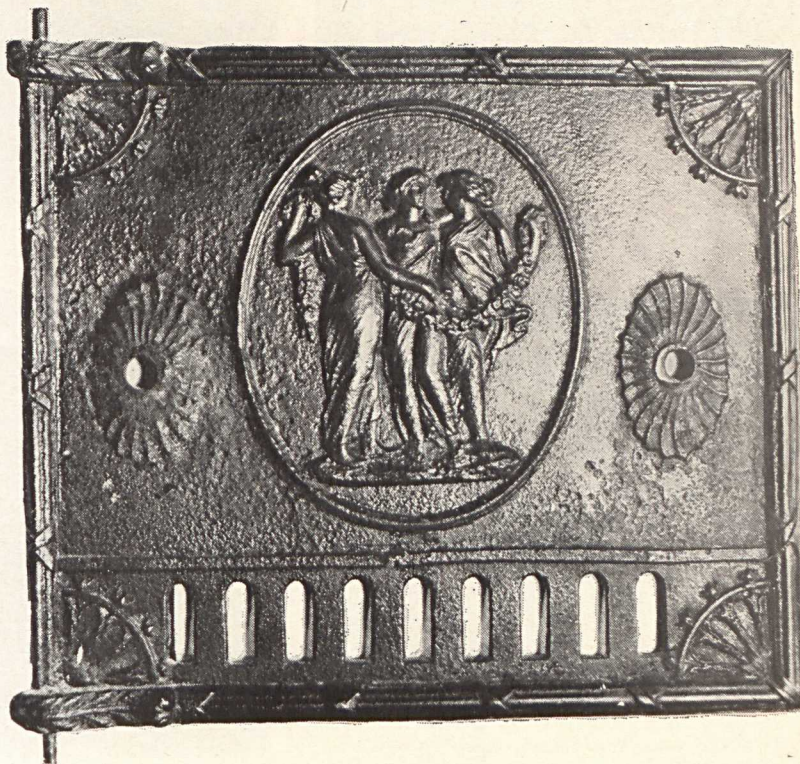
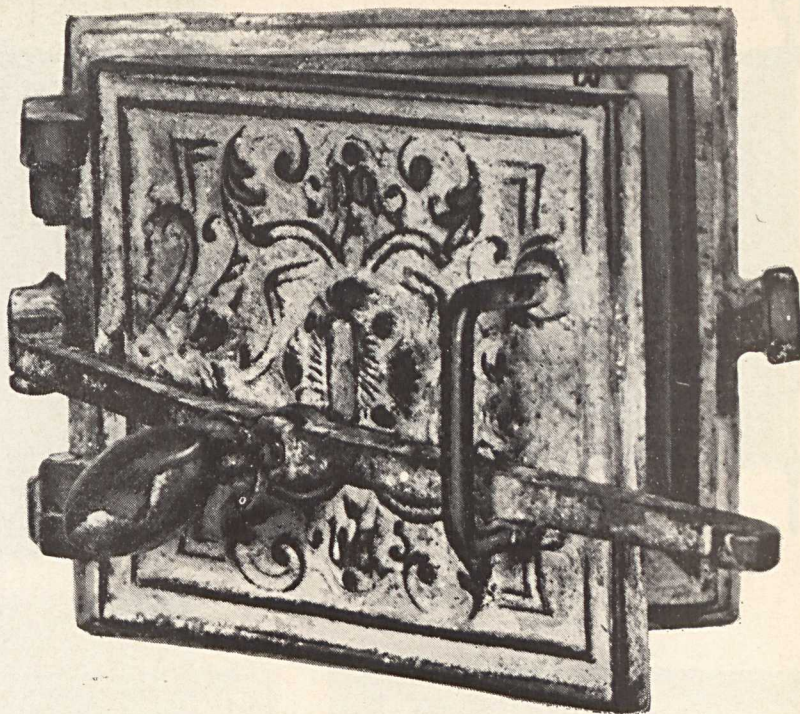
На дверцах встречаются рисунки, близкие по почерку, позволяющие предполагать одного автора. Таковы, например, большая дверца с всадником и малая — с конькобежцем и санками. На первой тщательно выписаны палаш на боку всадника, детали конской сбруи, круп лошади (рисовальщик был несомненно хорошим анималистом); рисунок на второй гораздо обобщеннее: коньки кавалера и муфта его дамы, сидящей в санках, — вот и все подробности. Но сходство композиции и особенно растительного орнамента очевидны.

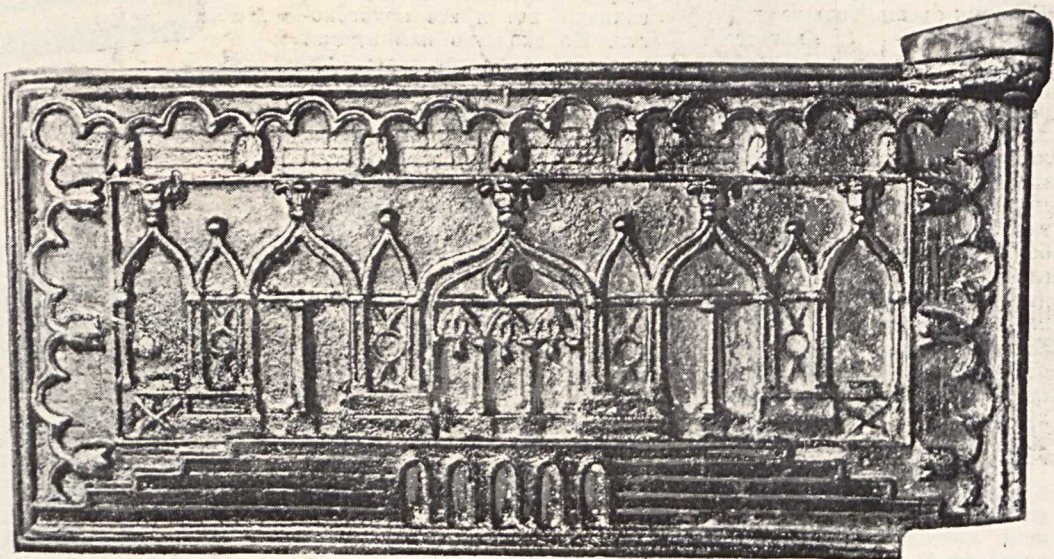
Дверцы с орнаментами, в первую очередь растительными (иногда, впрочем, стилизованными до чисто условных), а также с геометрическими и даже архитектурными (в коллекции есть две такие дверцы явно из одного прибора — малая и вьюшечная — с хорошо читаемой «кирпичной кладкой»), были широко распространены наряду с сюжетными.

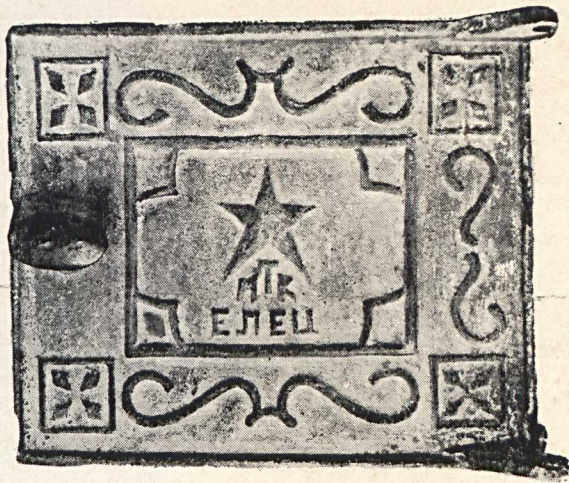
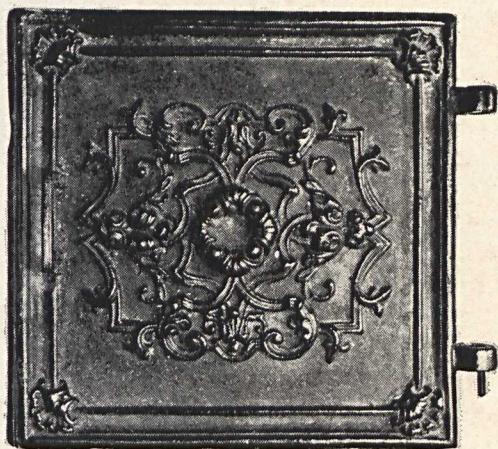
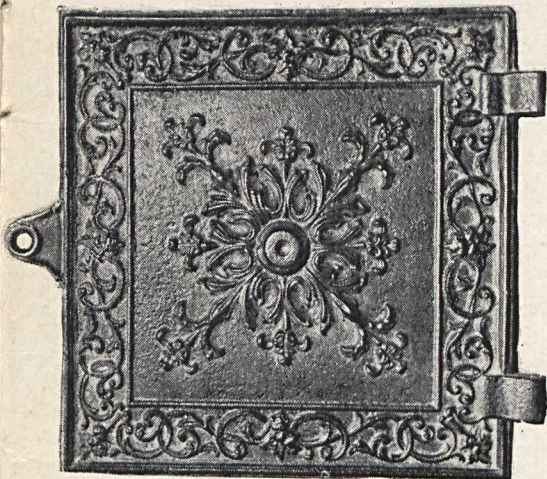
Иногда дверцы имели изображения с обеих сторон. Например, на оборотной стороне изделий Сан-Галли (у него был завод в Петербурге, на Лиговке, и большой фирменный магазин в Москве, на Кузнецком) изображен двуглавый орел и надпись «Ф. Санъ-Галли С. П. Б.» — атрибуты поставщика двора³. Это было технологически сложно, поскольку приходилось изготавливать двухстороннюю отливную форму, и, конечно, ухудшало качество литья.

В коллекции В. Резвина есть дверца с античной квадратной — «жертва» тиражирования. Популярность ли сюжета виновата или огромная российская потребность в печных дверцах, но заводчик использовал отливную форму до тех пор, пока она основательно не износилась. Даже там, где коллекционеру не удалось до конца отскоблить, очистить известку, все равно видно, как оплыли, сгладились детали изображения.

Коллекция включает и дверцы знаменитого Каслинского завода. «Поставленный» в 1747 году на берегу озера Большие Касли купцом Коробковым, завод перешел затем в собственность Демидова; он перевел сюда с другого своего уральского завода, Кушвинского, крепостных литейщиков и отдельных мастеров своего дела, для «внедрения» художественного литья. От них-то и пошла слава Каслей. Следует отметить, что если в большинстве случаев авторы рисунков анонимны, то имена художников этого завода сохранились. Это профессионалы Е. А. Лансере и А. Д. Канав, талантливый самоучка из рабочих В. Ф. Торочкин (он изготавливал большую часть моделей). Более того, доподлинно известно, кто рисовал некоторые конкретные сюжеты. Заслуживает, например, внимания большая дверца с воен-







ными «арматурами», изготовленная по рисунку Лансере. Благодаря точному и тщательному рисунку «арматур» — ружья, лядунки, пашки с темляком, шлема — и четкой компоновке деталей дверца стала интересным архитектурным украшением печи. Не вызывает сомнения, что и явно парная с этой малая дверца с военной же тематикой (сигнальная труба с кистями), с таким же стилизованным растительным орнаментом и композицией сделана тоже по его рисунку.

Завершают эту коллекцию дверцы советского времени. Не исключено, что первая из них — конца 1920-х годов, на которой нет никакого декора, кроме пятиконечной звезды, — изготовлена на заводе «Свободный сокол», который превратился ныне в «липецкую Магнитку» — мощный Новолипецкий металлургический завод.

В 1930-е годы лапидарность, даже суровость оформления, свойственные дверцам предыдущего десятилетия, несколько смягчаются, появляется вычужденный орнамент; иногда средняя часть дверцы, прежде занятая изображением, целиком заполняется каким-нибудь информационным текстом.

Развиваясь, как и другие виды архитектурных украшений, в русле основных стилевых направлений архитектуры, печной прибор познал свои взлеты (так было, например, в эпоху классицизма). Но печная дверца — в то же время и функциональная деталь. И хотя печей у нас в стране все еще немало, полное их «угасание» неизбежно и закономерно. А вместе с ними естественно исчезнет и печной прибор.

Л. Кельман

На стр. 55
Выщечная дверца. Конец XIX в.

Большая дверца с изображением процесса заливки чугуна. Конец XIX в.

Большая дверца «Три грации». Конец XIX в.

Большая и малая дверцы. Конец XIX в.

Большая и малая дверцы с архитектурным орнаментом. 1900-е гг.

Большая дверца с военными «арматурами». По рис. Е. А. Лансере. Конец XIX в.

Малая дверца. По рис. Е. А. Лансере (?). Конец XIX в.

Лицевая и обратная стороны большой дверцы завода Ф. Сан-Галли. Конец XIX в.

Большая дверца. 60—70-е гг. XIX в.

На 3-й стр. обложки. Малая дверца. 70-е гг. XIX в.

Большие дверцы. Конец XIX в.

Большие дверцы. 1930-е гг.

¹ Из удалой жизни Дюка Степановича. Древние русские стихотворения, собранные Киршей Даниловым. 1818.

² Материалы Музея истории г. Горького.

³ Всеобщий календарь на 1915 год. Петроград, изд. Сойкина.

