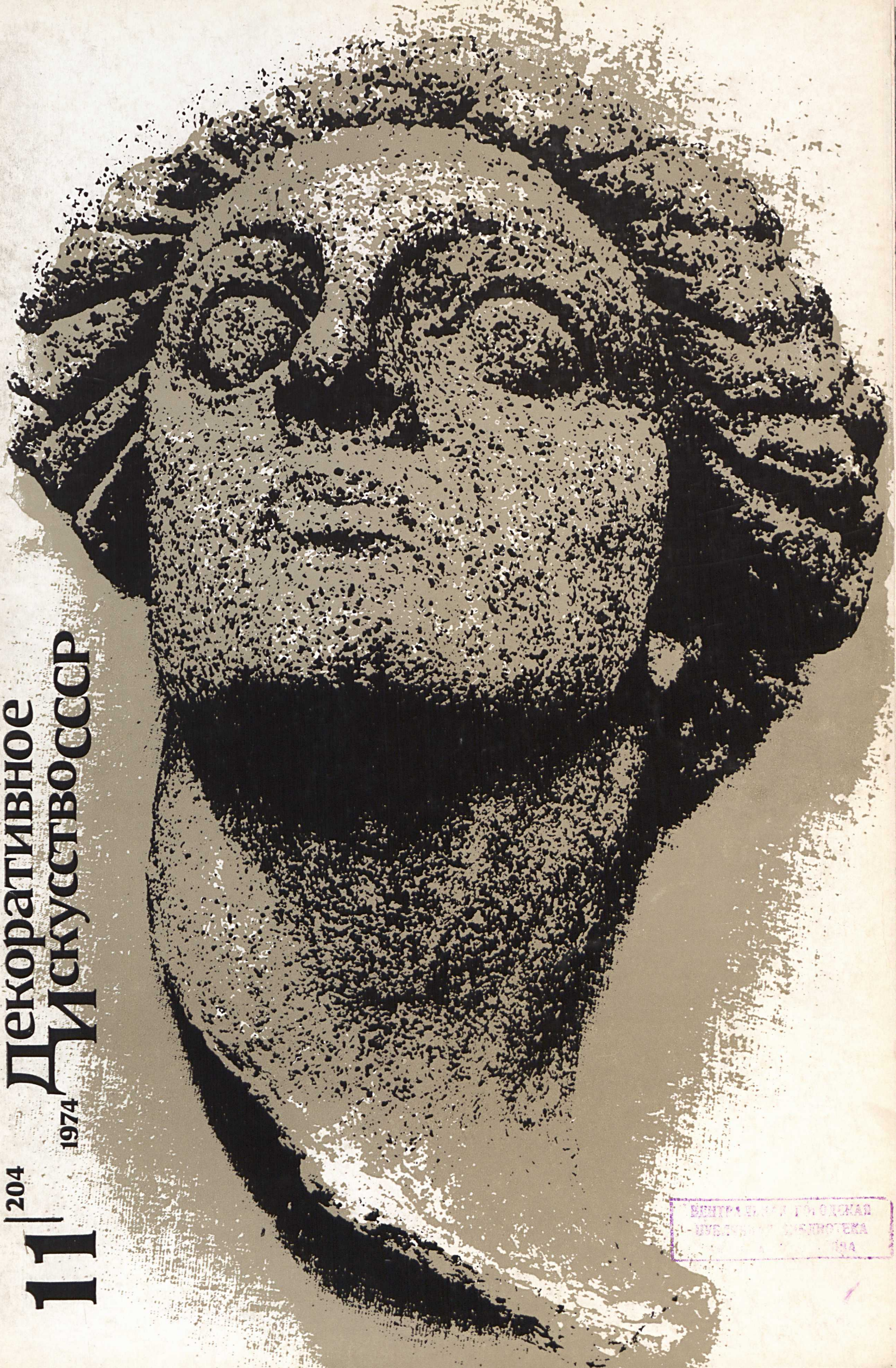


11²⁰⁴

Декоративное
Искусство СССР
1974



БИБЛИОТЕКА ГОР. ОРКНАН
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
1974

Так бы хотелось, чтобы наша Москва,
да и все другие города были веселыми,
радостными, солнечными,
чтобы везде и всюду кипела жизнь...

Надо, чтобы и улица воспитывала
широкие массы,
приобщая их к культуре,
а для этого и улицы должны быть
красивыми и нарядными.

В. И. ЛЕНИН

Великий Октябрь и монументальное искусство

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

Произведения искусства, архитектурные сооружения, библиотеки, служившие господствующим классам, благодаря победе социалистической революции были возвращены их истинному творцу и хозяину — народу. Отныне они стали всеобщим достоянием, источником дальнейшего культурного развития нового общества.

Глубоко закономерно, что вместе с осуществлением декретов об охране памятников культуры и искусства как народного достояния была начата работа по «снятию памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработка проектов Российской социалистической революции». Согласно озаглавленному так декрету Совнаркома от 12 апреля 1918 года, принятому и настойчиво проводимому по инициативе и под непосредственным наблюдением В. И. Ленина, следовало незамедлительно приступить к «снятию с площадей и улиц памятников монархического режима, не представляющих интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, а также мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать дни Российской социалистической революции»¹.

Социалистическая революция позволила поставить перед художниками эту задачу как практическую и первоочередную. Излагая Луначарскому план монументальной пропаганды, В. И. Ленин подчеркнул, что мысль Кампанеллы о стенах города, покрытых фресками, которые служат делу образования и воспитания новых поколений, далеко не наивна и с известными изменениями могла бы быть нами усвоена и осуществлена теперь же. В декрете Совнаркома от 12 апреля 1918 года выражается желание, чтобы уже через две недели, то есть к Первомайскому празднику 1918 года, были сняты «наиболее уродливые истуканы» и «выставлены первые модели новых памятников на суд масс».

Как говорил Луначарский на открытии Петроградских художественных мастерских в октябре того же года, «явилась потребность как можно скорей видоизменить внешность городов, выразить в художественных произведениях новые переживания, отбросить массу оскорбительного для народного чувства, создать новое в форме монументальных зданий, монументальных памятников — эта потребность огромна»². Нужно было привести окружающую среду в соответствие с теми социальными переменами, которые в корне изменяли жизнь, но далеко не всеми осознавались тогда в их исторической масштабности. Здесь должно было сказать свое слово искусство, вышедшее на улицы и площади революционных городов — туда, где кипела ключом общественная жизнь. Искусство помогало делать реально ощутимыми для народных масс идеалы и устремления социалистической революции и тем самым как бы приближало грядущее. Само обращение к средствам монументального искусства, желание поставить на службу созидательных сил Революции его художественные возможности весьма знаменательно. Это означало, что победоносный пролетариат Советской России даже в разгар жестоких классовых битв распознал в монументальном искусстве такие важные качества, которые с успехом могли служить интересам народа в новых условиях: обращенность к народным массам, дух гражданственности, способность объединять мысли и чувства многих людей, спланировать их общей идеей, настроением, подымать и воодушевлять на исторические деяния. Задача состояла в том, чтобы поставить на службу социализму утверждающую и убеждающую силу монументального искусства, заключенную в его героических возвышенных образах. Идея монументальной пропаганды, выдвинутая

В. И. Лениным, имела основополагающее значение для советского монументального искусства не только на первых этапах его становления, но и в последующие годы. Она была органическим звеном разработанного партией большевиков плана строительства социализма в стране, частью развернувшейся после победы Октября культурной революции.

Ленин не уставал повторять: без критического освоения старой культуры (куда он относил всю технику, науку, искусство) невозможно построить новую, социалистическую культуру.

Пути к решению проблем народного образования и воспитания он видел самые разные — от ликбеза до привлечения всех форм художественного просвещения.

«...Было бы величайшей и худшей ошибкой, которую может сделать марксист, думать, что многомиллионные народные (особенно крестьянские и ремесленные) массы... могут выбраться из этой темноты только по прямой линии чисто марксистского просвещения».

К массам, говорил Владимир Ильич, «необходимо подойти и так и эдак для того, чтобы их заинтересовать... встряхнуть их с самых различных сторон, самыми различными способами»³.

Понятно, почему наглядным формам пропаганды, в частности, изобразительному искусству, уделялось такое внимание. Причем, не элитарному, не «авангардистскому», а именно такому, которое было бы доступно и близко «многомиллионным народным массам».

Н. К. Крупская говорила: нужно «из искусства создавать своего рода резонатор, усиливающий все коммунистическое»⁴.

В условиях огромной, преимущественно крестьянской страны, наглядная агитация, путь к сознанию через наглядный образ, через художественную эмоцию был особенно действенным и доходчивым. При этом дело просвещения и образования В. И. Ленин всегда мыслил тесно увязанным с задачами социальной революции, интересами пролетариата.

«Мы по всей линии своей просветительской работы, — говорил Владимир Ильич на совещании политпросветов, — не можем стоять на старой точке аполитичности просвещения, не можем ставить просветительскую работу вне связи с политикой»⁵. Вот почему и в плане монументальной пропаганды В. И. Ленин подчеркивал, что память о деятелях прошлого необходимо отчетливо связывать с нашей революцией и ее задачами. Называя свой план «монументальной пропагандой», Ленин отнюдь не сводил задачи изобразительного искусства к роли пассивного иллюстратора политических доктрин. Говоря о пропаганде, он подразумевал при этом обращенность художников к широким народным массам, а называя эту пропаганду «монументальной», подчеркивал, что содержанием и целью ее является утверждение средствами искусства «наиболее длительных, коренных принципов... марксизма».

В этом никогда раньше не встречавшемся словосочетании — «монументальная пропаганда» — отражено пришедшее вместе с победой социалистической революции понимание новой общественной функции искусства, в частности монументального, стремление объединить в решении общих идейно-воспитательных задач формы воздействия собственно художественные и агитационные, создавать произведения искусства непреходящего исторического и художественного значения, которые одновременно могли бы служить утверждению новых социальных основ жизни и помогать массовой политико-просветительской и воспитательной работе. Выдвигая свой план в апреле 1918 г., В. И. Ленин имел



Открытие памятника К. Марксу
и Ф. Энгельсу в Москве,
на Театральной площади
(временный вариант).



Л. Кербель
Памятник Карлу Марксу
в Карл-Маркс-Штадте
(ГДР).

в виду конкретную обстановку в стране. После заключения Брестского мира с кайзеровской Германией молодая республика Советов получила, наконец, возможность приступить к созидательной деятельности (вскоре, правда, прерванной начавшейся интервенцией и гражданской войной). При всех тревогах и тяготах тех дней это было светлое и радостное время — первая весна социалистической России, начало осуществления заветной мечты многих поколений революционеров. Не случайно именно в то время, когда В. И. Ленин выдвинул идею монументальной пропаганды, он разрабатывает перспективный план научно-технических работ в стране, выслушивает отчет о работе агитпоездов, заботится о развитии кино, беседует с архитекторами о реконструкции столицы.

Согласно ленинскому плану, следовало немедленно приступить к проектированию и торжественному открытию в Москве, Петрограде и других городах республики новых памятников, призванных увековечить образы «предшественников социализма, его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки и искусства, которые, хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры». Кроме того, в разных местах на стенах или специальных сооружениях Владимир Ильич Ленин предложил «разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные, коренные принципы и лозунги марксизма, а также крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию»⁶. В этом сказалось ленинское понимание роли культурного наследия человечества в строительстве новой социалистической культуры.

В. И. Ленин принимал непосредственное участие в уточнении того круга исторических деятелей, которым предполагалось поставить памятники. Список этот отличался широтой охвата — этим утверждалась идея, что пролетариат, взявший власть в свои руки, является законным наследником всего лучшего в истории человечества.

В. И. Ленин говорил, что в нашем климате вряд ли возможны фрески, и потому особые надежды возлагал на скульптурные монументы — «бюсты, фигуры, может быть, группы». «Пока мы должны все делать скромно, — говорил В. И. Ленин Луначарскому, — о вечности или хотя бы длительности я пока не думаю... Важно, чтобы они (памятники) были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза»⁷. Лучшие традиции монументального искусства нужно было поставить на службу революции, чтобы они участвовали в формировании нового человека и окружающей его среды.

Этой стороне ленинского плана — его роли в преобразовании жизненной среды — не всегда уделяют должное внимание. Между тем, наряду с задачами агитационно-просветительскими и мемориальными, градообразующая функция монументального искусства тоже была заложена в ленинской идее монументальной пропаганды и по мере развития нашего общества приобретала все более важное значение.

«Так бы хотелось, — говорил В. И. Ленин, — чтобы наша Москва, да и все другие города были веселыми радостными, солнечными, чтобы везде и всюду кипела жизнь...» И подчеркивал при этом: «Надо, чтобы и улицы воспитывала широкие массы, приобщая их к культуре, а для этого и улицы должны быть красивыми и нарядными»⁸. И в другой связи, касаясь роли новых памятников в городе, говорил: «Благоустроенный город должен иметь много такой скульптуры». По свидетельству Луначарского, в монументальной пропаганде В. И. Ленин видел для художников «самое прямое служение искусству, потому что здесь искусство сливается с массами, получая благородные цели».⁹

Уже к первой годовщине Октябрьской социалистической революции в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды приняли участие не только скульпторы, но и художники, архитекторы, поэты, театральные деятели — практически почти все профессиональные работники искусства, не говоря уже об огромной массе пролетарской художественной самодеятельности.

Наряду с первыми скульптурными монументами и мемориальными досками Москва, Петроград и другие города в дни революционных празднеств украсились

огромными живописными панно на темы революции, были воздвигнуты красочные триумфальные арки, пропилеи, обелиски, башни.

В дни Октябрьских торжеств 1919—1921 гг. на центральных площадях Петрограда устраивались массовые театрализованные представления с участием тысяч зрителей, где в обобщенно-символических формах воспроизводились революционные события прошлого и современности.

Так рождались основы невиданного прежде единения искусств — архитектуры и театра, живописи и музыки, скульптуры и пантомимы. Это были ростки того «большого синтеза», к которому идет искусство коммунистического общества. Цель такого синтеза — объединение творческих усилий ранее разъединенных и замкнутых отраслей эстетической деятельности, органическое слияние искусства с жизнью, соединение индивидуальных устремлений каждого из художников, посвятивших себя служению революции, с историческим творчеством самих народных масс.

Революция разбудила в каждом честном художнике, связанном с судьбами своего народа, жажду творческого поиска новых форм для выражения тех исторических перемен, которые совершались у него на глазах. «Революция, — говорил В. И. Ленин, — освободила художников от гнета весьма прозаических условий существования».¹⁰ Но и перед художниками революция поставила никогда не виданные прежде задачи непосредственного участия в жизни общества, в строительстве новой жизни. «Каждый из нас, — рассказывал архитектор И. И. Фомин, много и успешно работавший в те годы, — с первых дней революции хотел творить не так, как раньше, а как-то по-новому».

«Ленинский план был созвучен нашим творческим помыслам. Мы давно мечтали о большом синтетическом искусстве не для уютных комнатшек, а для улиц и площадей», — вспоминал живописец П. В. Кузнецов, активно участвовавший в оформлении революционных празднеств.

«Победа восставшего народа означала для нас, художников, победу героического начала в искусстве, героических тем и образов, — писал о том времени

П. Д. Корин. — Жизнь, окружавшая нас, была прекрасной и трагической. Она звала нас к искусству, которое отвечало бы ей, к искусству мужественному, патетическому и страстному — искусству монументальному».

Стремясь ответить на веление времени, скульпторы, художники и архитекторы, включившиеся в осуществление плана монументальной пропаганды, по-разному подходили к этой задаче. Одни искали решение новых творческих проблем в рамках тех художественных традиций и форм, в которых они работали раньше. Другие желали решительно порвать со своим дореволюционным художественным прошлым, найти для революционной эпохи и ее новых чувствований столь же необычный язык образов, какие-то невиданные прежде формы выражения.

Дух отрицания всяких традиций охватил довольно значительные круги радикально настроенной творческой интеллигенции, примкнувшей к революции. В этом сказались сугубо эмоциональное, порой анархическое понимание революции как стихийной, всеразрушающей силы.

Что касается тех художников, которые пытались выразить новое революционное содержание на основе опыта и традиций прошлых эпох, то они нередко привносили в революционное искусство многое из того, что было свойственно декадентским течениям предоктябрьской поры. Для выражения революционных идей они часто прибегали к языку традиционных аллегорий и символов, к различного рода стилизациям, которые казались им созвучными духу времени. Этим объясняется пестрота и противоречивость художественно-стилевых решений в революционном искусстве первых лет Октября. Эпоха властно требовала своего художественного выражения, а язык революционного искусства еще только рождался в столкновении старого и нового. Процесс этот А. В. Луначарский выразил в формуле: «Если революция может дать искусству душу, искусство может дать революции ее уста». Никто из художников не «держал в кармане» готовую истину нового искусства, но все хотели ее найти,

и увлеченно искали — на разных путях и, разумеется, с различной степенью успеха. Причем каждый, кто активно участвовал в художественной жизни страны, вносил определенный вклад в процесс становления нового искусства, даже своими творческими неудачами обогащая коллективный опыт, помогая другим найти более верный и плодотворный путь.

В ту переломную пору монументальному искусству приходилось начинать почти на пустом месте. Конечно, и в дореволюционные годы работало немало талантливых скульпторов, живописцев, архитекторов, время от времени открывались новые памятники, создавались интересные росписи, майоликовые панно, предназначенные обычно для особняков богатых промышленников или созданные под их попечительством для городов. Такие зрелые мастера, как А. Щусев, А. Таманян, И. Фомин, Н. Андреев, С. Меркуров, С. Коненков, А. Голубкина, А. Матвеев, И. Шадр, Е. Лансере, К. Петров-Водкин, Б. Кустодиев и другие, принесли в советское искусство свое мастерство и опыт, опирающийся на традиции отечественного и мирового искусства. И все же следует признать, что в целом преемственная связь с высокими завоеваниями монументального искусства классических эпох была слаба или, вернее сказать, фактически прервана. Памятники, созданные в России в конце XIX — начале XX века, — причем не только официальные и академические, но и такие самобытные, как «Пушкин» А. Опекушина и «Н. В. Гоголь» Н. Андреева, — не несли каких-то существенно новых черт. Лучшие из них исходили из реалистических традиций станковой скульптуры второй половины XIX века, развивая в искусстве скульптурного монумента линию психологической портретной статуи интимного характера.

В монументальной живописи предоктябрьской поры также, а может быть, еще явственнее, чем в скульптуре, проявились тенденции демонументализации образа человека, тяготение к декоративно-стилизаторским решениям. Эти черты можно проследить даже в таких произведениях, как майоликовое панно М. Врубеля «Принцесса Грёза» для гостиницы «Метрополь», в росписях вокзалов, гостиниц и частных особняков, выполненных А. Бенуа, Е. Лансере, П. Кузнецовым, К. Коровиным и другими. В качестве общей тенденции для монументально-декоративных росписей предреволюционной поры характерен отрыв от жизненных социальных проблем.

Тем более разительным был тот перелом, который обозначился в сфере монументального творчества с победой Октября.

«Я жду от влияния революции на искусство очень много, — говорил А. В. Луначарский, — попросту говоря, спасения искусства от худшего вида декадентства, от чистого формализма; революция должна возратить искусство к его настоящему назначению, мощному и заразительному выражению мыслей и великих переживаний»¹¹ Он не устал повторять в те годы, что «наше время устремлено к искусству монументальному».

Ленинская идея монументальной пропаганды сыграла в этом процессе основополагающую роль, она определила творческую судьбу многих советских художников, пронесших через всю жизнь верность важнейшим общественным темам нашей эпохи, героическим утверждающим образам революции, задачам социалистического переустройства жизни. В монументальных произведениях этого начального периода, таких, как обелиск Первой Советской Конституции (архитектор В. Осипов, скульптор Н. Андреев, 1918—1919 гг.), мемориальная доска на Красной площади (С. Коненков, 1918 г.), мемориальный ансамбль Жертвам революции на Марсовом поле в Петрограде (архитектор Л. Руднев, 1918—1920 гг.), в проектах и осуществленных памятниках монументальной пропаганды А. Матвеева, Л. Шервуда, С. Меркурова, В. Синайского, Т. Залкална, К. Зале, И. Фомина, А. Бабичева, И. Кавалеридзе, в живописных монументальных панно и росписях К. Петрова-Водкина, С. Герасимова, П. Кузнецова, Н. Кочергина, Е. Лансере и многих других мастеров были заложены существенно важные качества советского монументального искусства, раскрывшиеся позже.

Мы имеем в виду плодотворные поиски нового героя,

истинного творца истории — человека труда. Речь идет также об интересных опытах создания архитектурно-художественных ансамблей мемориально-героического характера, дающих новое содержание привычной повседневной среде города.

Безграничные творческие возможности, открывающиеся перед художниками с победой социалистического строя, уже в первых произведениях монументального искусства получили четкую идейно-художественную реализацию, стали неотъемлемой частью общенародного дела борьбы за утверждение нового, социалистического строя жизни. Это было время гениальных прозрений, страстных поисков и открытий во всех сферах общественной жизни, время интенсивной переоценки нравственных и эстетических ценностей. Некоторые наиболее чуткие творческие натуры уже тогда сумели заглянуть в прекрасное коммунистическое будущее, которое в ярких зарницах революции казалось совсем близким и легко достижимым...

Со времени ленинского декрета «О памятниках республики» прошло более 56 лет. За эти годы в городах Советского Союза было сооружено множество монументов, памятников, мемориальных ансамблей в честь важных исторических событий и выдающихся деятелей. При этом принципиальные положения ленинской идеи монументальной пропаганды и поныне сохранили свою актуальность и действенность.

За прошедшие годы монументальное искусство в нашей стране развивалось не только количественно, но и качественно, обретая на каждом этапе все новые и новые формы. Великая созидательная энергия советского народа выразилась в рождении целого ряда новых типов сооружений, характерных для социалистического общества. Монументальное искусство различных видов и жанров вошло в ансамбли гидроэлектростанций и каналов, промышленных и административных зданий, станций метрополитена и вокзалов, рабочих клубов и Дворцов культуры, театров и домов пионеров, выставочных павильонов, памятников и мемориальных ансамблей, посвященных воинскому героизму советских людей в годы гражданской и Великой Отечественной войны, доблести в освоении космического пространства, труду на заводах и колхозных полях, в научных лабораториях. Эти сооружения олицетворяют собой великие социально-исторические завоевания социализма, являются памятниками нашей советской эпохи. В. И. Мухина сказала однажды, что «жизнь нашего народа дойдет до потомков со всеми ее великими страданиями и великими победами прежде всего в произведениях искусства... По ним потомки судят об эпохе».

Опыт советского монументального искусства, добытый трудом нескольких поколений талантливых художников, вместе со всем народом прошедших нелегкий путь первопроходцев, имеет особую ценность и актуальное международное значение. «Советское искусство, — говорится в тезисах ЦК КПСС к 50-летию Октября, — отображает исторический путь советского народа, его героические деяния и борьбу за построение коммунизма. Сложился новый тип художника, который видит свое гражданское призвание в том, чтобы быть участником строительства нового мира».

¹ Декрет СНК РСФСР от 12 апреля 1918 г. (см. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 36, стр. 692 и «Собрание постановлений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства» (№ 31, 15/2 апреля 1918 г., стр. 391).

² А. В. Луначарский, Речь на открытии Петроградских свободных художественно-учебных мастерских 10 апреля 1918 г. Пгд, 1918 г., стр. 27.

³ В. И. Ленин, О значении воинствующего материализма. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 26.

⁴ Н. К. Крупская, Педагогические сочинения в 10 томах, т. 7, М., 1959 г., стр. 86.

⁵ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 41, стр. 399.

⁶ А. В. Луначарский, Ленин о монументальной пропаганде. В. И. Ленин о культуре и искусстве. Л.—М., «Искусство», 1938 г., стр. 123 или А. В. Луначарский, Воспоминания и впечатления. М., 1968, стр. 198—199.

⁷ Там же.

⁸ См. «Воспоминания о Ленине». М., «Молодая гвардия», 1955, стр. 117—118.

⁹ А. В. Луначарский, Об архитектурно-художественном оформлении Москвы. — журн. «Строительство Москвы», 1934, № 6.

¹⁰ К. Цеткин, Воспоминания о Ленине. — в сб. «Ленин о литературе и искусстве». Изд. «Худ. литература», М., 1969, стр. 664.

¹¹ А. В. Луначарский, Статьи об искусстве. М.—Л., «Искусство», 1941, стр. 498.

Массовые представления

От редакции

С каждым годом все большее распространение получает в нашей стране форма народных праздников, массовых представлений на открытом воздухе и театрализованных концертов на больших сценических площадках. Журнал «Декоративное искусство СССР» на протяжении ряда лет публикует статьи и выступления, посвященные проблемам режиссуры и оформления этих праздников. В № 1 за 1973 год была опубликована статья режиссера А. Д. Силина, посвященная проблемам зависимости формы массового представления от места действия, соотношения документальных и театрализованных компонентов в представлении и т. д. В своей новой статье автор говорит о некоторых специфических вопросах работы режиссера и художника массовых театрализованных представлений.

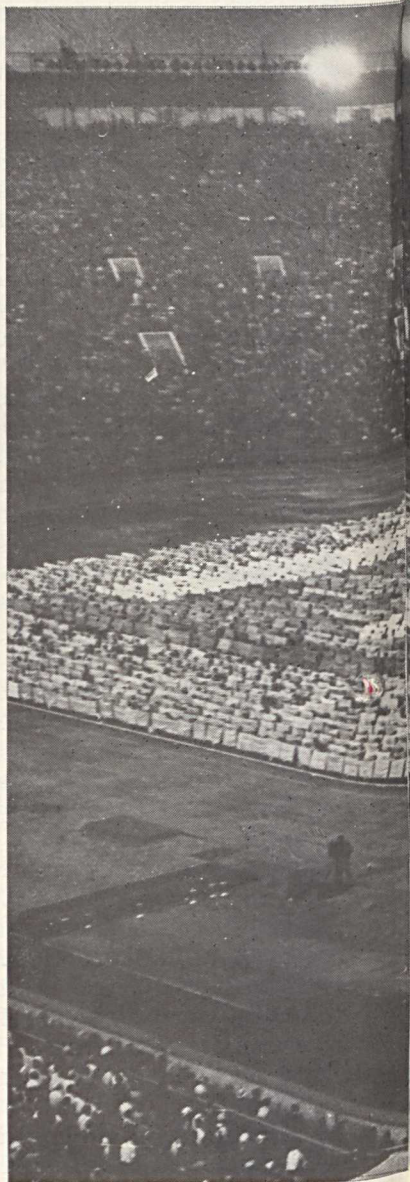
1. Создание «окружающей среды»

Сам по себе термин «окружающая среда» в достаточной мере нов и пришел в театр из совершенно иной области — из области экологии. Однако это модное определение как нельзя более удачно отражает ту работу по подготовке и оформлению места действия массового театрализованного представления, которую уже ни «декорацией», ни даже «сценографией» не назовешь и которая включает в себя целый ряд качественно новых по сравнению с традиционным театром моментов.

Во-первых, создание «окружающей среды» предусматривает некое глобальное оформление всего места действия, включая все подходы к нему, с целью погрузить зрителя в определенную, необходимую для данного представления атмосферу. Этой же цели частично служит световое и звуковое оформление. В традиционном театре сама архитектура зала, его интерьер и т. д. несут в себе некую привычную атмосферу праздничного зрелища, настраивающую зрителя на соответствующий лад. В условиях массового представления, происходящего на площади или на поляне в лесу, на берегу реки или в парке, атмосферу именно данного праздника призваны создать режиссер и художник. Примером создания праздничной атмосферы посредством специальной «окружающей среды» (хотя в те годы такого термина еще и в помине не было) может служить Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 года в Москве (главный режиссер — И. Туманов, главный художник по оформлению Москвы — М. Ладур). С годами, как правило, эмоциональное звучание первого впечатления приглушается, уступая место анализу, воспоминания подергиваются дымкой, и остается лишь общее ощу-

щение того или иного события, бывшего в свое время подлинным открытием. Но красочность, яркость, образность оформления фестивальной Москвы просто невозможно забыть. В связи с фестивалем были соответствующим образом трансформированы и оформлены не только те стадионы, залы и даже площади, где происходили представления, митинги, соревнования, гуляния и т. п., но все пароходы, поезда и самолеты, которые везли делегатов в Москву; все вокзалы, порты и аэропорты; все улицы и переулочки города; мало того — все окна и балконы всех домов столицы! В создании необходимой атмосферы были использованы самые разнообразные средства художественной выразительности — от гигантских плакатов и иллюминации до маленьких значков, эмблем и сувениров. Это был подлинный праздник молодости, романтики и фантазии.

Вторая задача — создание специальной сценической площадки для массового представления. В обычном театре с его традиционной сценой-коробкой и присущими данному театру техническими возможностями (вращающийся круг, система плунжерных подъемов, транспортеры, занавес и т. д.) режиссеру и художнику приходится лишь приспособляться к условиям и использовать те средства, которые имеются в наличии. При постановке массового представления в зависимости от его типа и места действия есть множество способов решения сценического пространства. Может быть построена специальная сцена, состоящая из целой системы больших и маленьких площадок для переброски места действия с одной на другую; может быть множество сцен, расположенных на некотором расстоянии одна от другой, по принципу симультанной декорации, так, что зрители переходят с места на место; может быть, наоборот, создана группа движущихся сцен-платформ, которые проезжают перед зрителем, стоящим (или сидящим) на месте и т. д. Очень интересные и оригинальные многоплановые комбинированные сцены создал художник Б. Кноблок для фестиваля в Алжире (к сожалению, сам фестиваль так и не состоялся) и для концерта советских артистов во Дворце спорта в Париже. В 1973 году в Москве проходили заключительные мероприятия Всесоюзного фестиваля советской молодежи, и в их числе — театрализованный митинг «Слава труду» (на территории ВДНХ). Учитывая тему митинга, место его проведения (открытая



площадь возле скульптуры «Рабочий и колхозница»), а также возможности ВДНХ (наличие на выставке различных самодвижущихся экспонатов — образцов техники), мы предложили следующее решение «окружающей среды». Вся площадь была обрамлена большими машинами — образцами новейшей советской строительной, промышленной и сельскохозяйственной техники: кранами, экскаваторами, комбайнами, пане-

возами и т. д. и т. п. Каждая машина была соответствующим образом декорирована и украшена лозунгами, транспарантами и т. п., символизируя одну из ударных комсомольскихстроек, на которой данный тип машин представлен в наибольшей степени. Каждая такая машина была своеобразной сценической площадкой-трибуной для представителей этихстроек. Зрители находились в центре. В результате мы решили

На больших комбинированных сценах эти задачи, как правило, решаются переносом света с одной площадки на другую, отвлечением внимания зрителей интермедийным действием, происходящим в другом месте, чаще всего в проходах зрительного зала, и т. д. Часто используются также различные суррогаты привычной для нас «одежды сцены» — занавеса и кулис. Это могут быть легкие передвижные ширмы на роликах

Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве, 1957 г.
Стадион имени В. И. Ленина.
Театрализованное выступление гимнастов



разом целый ряд задач: монтировку сценических площадок, которые можно было легко доставить на место действия и которые были достаточно высоко подняты над головами зрителей; ограничение замкнутого пространства для участников митинга; создание особой эмоциональной атмосферы «гимна труда», в которой солировала символическая скульптура В. Мухомой в обрамлении реальных образцов техники. При создании сценической площадки необходимо также заранее учесть возможность быстрого появления и исчезновения массы исполнителей (допустим, сводного хора или танцевального коллектива), а также легкой и динамичной смены номеров.



На стр. 8—9
Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве, 1957 г.
Прощальный бал в Кремле
Праздник огня

(прием, впервые использованный В. Э. Мейерхольдом в спектакле «Д. Е.») или большие знамена, которые время от времени проносят вдоль рамп участники в униформе (спортсмены, воины), перекрывая перестановку номеров.

Для огромного театрализованного концерта в Париже, посвященного 50-летию образования СССР, И. Туманов и Б. Кноблук придумали особый задник из лент так называемой «корсажной резины» красивого голубого, розового и желтого цветов. Будучи натянута, лента еще и переливается в лучах прожекторов, так как начинает проглядывать серебряная оплетка резиновых нитей. Ленты, смонтированные вплотную одна к другой и соответственно подобранные по цвету, создают удивительно изящный перламутровый фон, который хорошо принимает свет и цвет и может служить экраном.

Аналогичную «одежду сцены» мы применили в эти же дни на большом театрализованном представлении, которое происходило во Дворце спорта в Ростове. Для этого представления была сконструирована специальная сцена, состоящая из шести площадок разного размера, лестничных маршей и пандусов-переходов, а также трех движущихся ступенчатых фур. Из резиновых лент было смонтировано пять задников-экранов; на каждый из них могли быть сделаны фото- и кинопроекции, которые отвлекали внимание зрителя от перестановок или создавали фон для номера. Кроме того, экраны подсвечивались цветным светом, на них проектировались тени и т. п. Но главное достоинство этого задника — возможность мгновенного появления и исчезновения массы исполнителей. Для этого достаточно было только раздвинуть две соседние ленты и, сделав шаг, выйти на сцену. Натянутые ленты сами смыкались за спиной, мгновенно превращаясь вновь в сплошной экран. Таким образом, большая группа исполнителей могла невидимо для зрителя подготовиться к выходу за экранами, а затем вдруг разом появиться на всем пространстве сцены...

Возможности задника из корсажной резины поистине огромны и пока еще, конечно, совершенно недостаточно использованы. Как один из частных случаев, могу привести такой пример. На сцене идет марш-парад участников сводного танцевального коллектива, одетых в национальные костюмы народов СССР, а по всему периметру задника на самой разной высоте, «проткнув» перламутровые экраны, вдруг появляются сверкающие трубы, тромбоны, саксофоны, кларнеты и валторны сводного духового оркестра (самих музыкантов не видно, они расположены на лестницах за экранами и лишь выставили на $\frac{3}{4}$ свои инструменты), которые в ритме марша, поворачиваясь то вправо, то влево, то вверх, то вниз, играют как бы сами... Наконец, создание «окружающей среды» предусматривает организацию мест для зрителей — проблема, с которой также не приходится иметь де-

ла традиционному театру. Как расположить зрителей: будут они стоять, сидеть или передвигаться; как их легко и быстро привести и увести с места действия, избегав при этом давки и столпотворения (ведь на массовых представлениях присутствуют, как правило, десятки тысяч людей), то есть продумывание специальных трасс движения, разметка их, установка указателей, ограждений, линейных — все это также входит в за-

дачи организации «окружающей среды», является спецификой работы художника и режиссера массового представления.

2. Выбор выразительных средств

В массовом театрализованном представлении отдельно взятая, даже удачно найденная образная деталь не «сыграет», ее попросту не будет видно. Специфика этого вида зрелища требует использования либо од-



ного какого-то очень крупного выразительного элемента, либо огромного множества мелких, но однотипных, когда синхронное их использование приводит к переходу количества в качество (например, маленькие разноцветные флажки в руках многотысячной толпы: одновременный взмах флажками одного цвета может превратить людское море в море огня, в море пшеницы, в море воды...). Обычно режиссер и художник пользуются обоими видами выразительных средств в их совокупности и различных сочетаниях.

При постановке в закрытых помещениях, оснащенных необходимой аппаратурой (дворцы спорта, большие концертные залы и т. п.), большой эффект дает применение всякого ро-

да проекций. Неподвижные (фото) проекции заменяют отсутствующие декорации, то есть определяют место действия номера, фон, настроение и т. п. Но в последнее время они используются все меньше, их заменяют более динамичные и выразительные кинопроекции. Приемы использования кино в массовых представлениях очень разнообразны. Это может быть просто широкий экран (еще лучше широкий формат), создающий дви-

жущийся фон для номера. Например, на концерте в Париже И. Туманов очень удачно использовал стремительно проносящуюся на экране панораму весенней степи как фон для Ансамбля киргизских музыкантов, которые были одеты в подлинные старинные народные костюмы и сидели не на стульях, а в высоких покачивающихся седлах, украшенных серебром и тиснением. Очень часто встречается прием ис-

пользования кадров из художественных кинофильмов в качестве своеобразного пролога к появлению на сцене знакомого актера.

Значительно больший эффект дает применение полиэкрана, то есть прием одновременной проекции на 3, 5, 7 и более экранов. Тот же Туманов на одном из торжественных концертов в Кремлевском Дворце съездов прекрасно сумел использовать этот прием: на шести экранах, закрывающих всю сцену (только в самом центре осталось небольшое «окно»), были показаны документальные кинокадры идущих солдатских ног — в сапогах и в обмотках, в валенках и босые, они месили глину и снег, брели по песку и по траве, печатали шаг на параде и бежали в атаку, а в центре на приподнятой площадке, диафрагмированной экранами, стояла маленькая на этом фоне фигурка женщины в белом до пят платье и в черном вдовьем платке — Ирина Архипова пела: «Вот солдаты идут...»

Во всех этих случаях использовались кинокадры из готовых фильмов. Но если представляется возможность снять специальные ролики, то, естественно, степень выразительности приема еще более усиливается. К примеру, можно снять актера или актрису (скажем, балерину) крупным планом, в разных ракурсах, с применением современной киносъемочной аппаратуры, а затем совместить непосредственное исполнение номера с кинопроекцией. Это будет тот исключительный случай, когда в массовом представлении можно будет показывать не кордебалет, а всего лишь одного солиста — тогда полиэкранный синхронно покажет зрителям руки танцующей балерины, ее лицо, глаза...

При постановке большого театрализованного концерта для участников Всесоюзного слета студентов мы использовали такой прием: на широкоформатном экране шли цветные кинокадры фильма «Широка страна моя родная», а в центре было скашировано окно размером чуть уже обычного экрана, и в это окно проецировались с другого аппарата, оснащенного специальным объективом, черно-белые документальные кинокадры, по нашему заказу снятые накануне студентами ВГИКа на самом слете и за ночь проявленные и отпечатанные. Причем цветной фон был слегка не в фокусе, «размыт», а центральные кадры подчеркнута контрастны. Таким образом достигались и эффект полиэкрана, и ассоциативное ощущение причастности делегатов слета к жизни всей страны, и, наконец, своеобразный эффект присутствия — зрители узнавали на экране самих себя, вновь имели возможность увидеть вчерашние волнующие события. Все это очень воодушевило аудиторию.

В последнее время при постановке массовых театрализованных представлений все чаще начинает использоваться прием «Латерна магии», то есть актёр, выступающий на сцене, «переходит» на экран, за-

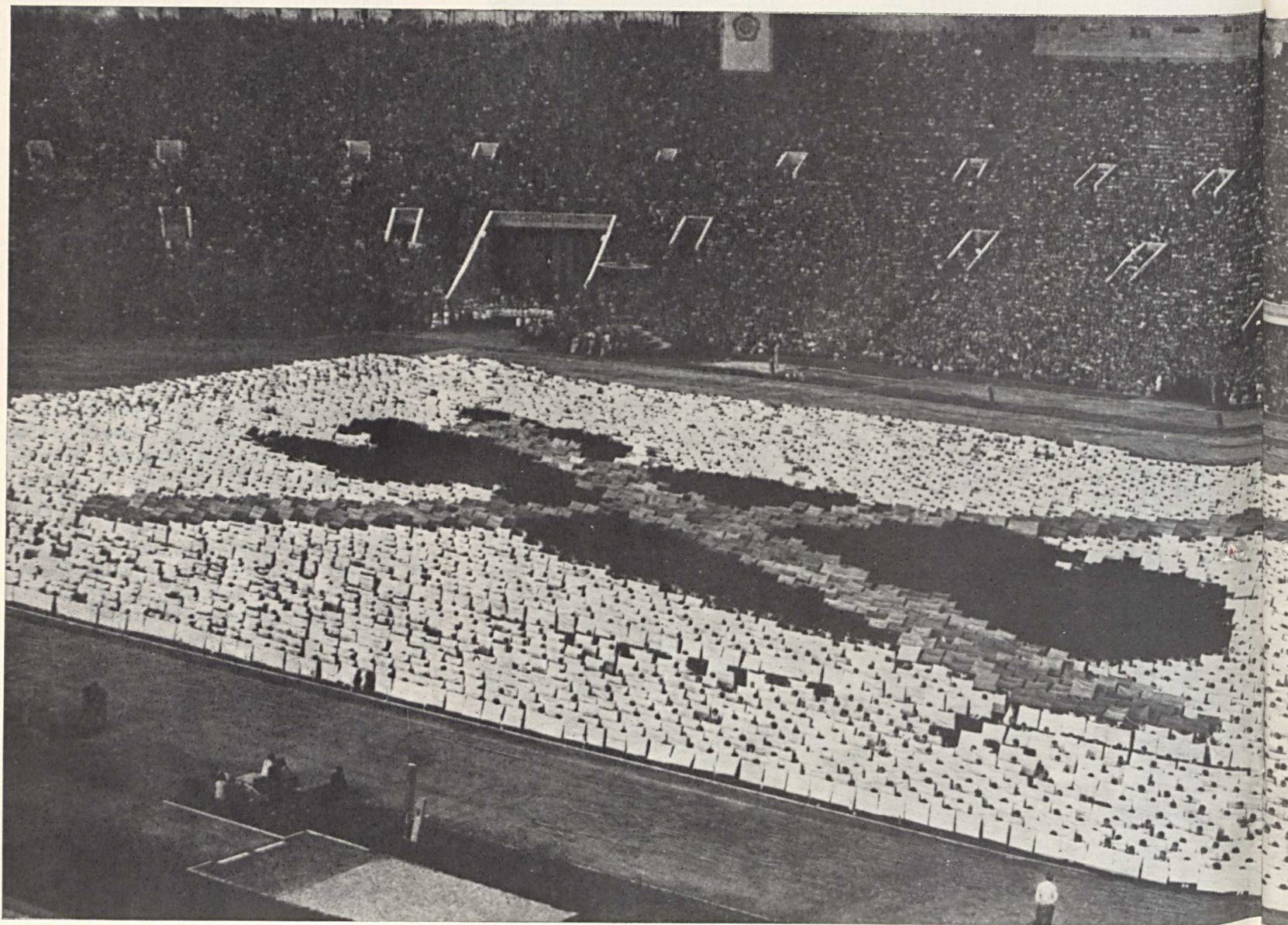


тем «сходит» с него обратно, общается с кинопартнером, находящимся на экране и т. д. Этот эффект удачно используют в своих театрализованных постановках режиссеры ленинградского Большого концертного зала «Октябрьский».

Однако и кинопроекция — не предел мечтаний, как говорится. Сейчас уже стало технически вполне возможным использовать телепроекцию, то есть смонтировать задник — огромный телеэкран и, установив в разных точках зала (а возможно, и за его пределами) телекамеры, синхронно передавать на экран, как на монитор, крупные планы актера, лица зрителей, заранее отснятые кинокадры, наконец, пря-

мую трансляцию из другого места действия. В этом случае монтаж будет осуществляться непосредственно в момент представления, и режиссер, сидящий за пультом, сможет как бы дирижировать различными проекциями, добиваясь максимальной выразительности. За границей, в частности в ЧССР, такие опыты уже ведутся.

Однако все вышеперечисленные приемы годятся только для закрытых и технически хорошо оснащенных помещений. А какие средства художественной выразительности можно использовать в представлениях на открытом воздухе? Здесь возможности еще больше. В принципе, все то, что невозможно в обычном те-



Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве. 1957 г. Стадион имени В. И. Ленина. Театрализованное выступление гимнастов



атре и на что даже не отвлекается никогда фантазия режиссера и художника, может быть использовано в данном случае — практически неограниченные массы людей, всевозможная техника, животные и птицы (например, часто в представлении, посвященном гражданской войне, показывается конная атака; в представлении, посвященном борьбе за мир, выпускают в небо сотни живых голубей), наконец, даже стихии — вода или огонь.

В качестве примера расскажем вкратце об одном представлении, где основным выразительным средством стало использование огня. Оно посвящено 25-летию Всемирной федерации демократической молодежи (1970 год)

и проходило на территории Международного лагеря отдыха «Спутник» на берегу Волги. И хотя некоторые факты и кое-какие места дикторского текста кажутся сегодня уже устаревшими, но сама форма его при некоторых заменах конкретных примеров на более злободневные может быть использована и сегодня.

Итак, поздний летний вечер. Зрители сидят амфитеатром на крутом берегу реки, а действие происходит внизу, на узкой полосе пляжа. После музыкального пролога на площадке появляются трое юношей — белый, черный и желтый — с горящими факелами в руках. Они исполняют танец «Свобода, равенство и братство», на какой-то момент застывая в

скульптурной мизансцене — эмблеме ВФДМ. Танец заканчивается тем, что юноши одновременно поджигают факелами концы бикфордова шнура, уложенного на земле в специальную канавку. Огонь бежит по шнуру, воспламеняя горючую смесь, и на земле вспыхивают цифры и буквы: «1945 — ВФДМ — 1970». Одновременно звучит дикторский текст (фонограмма):

— В 1945 году впервые в истории был зажжен факел организованного молодежного движения борьбы за мир, демократию и социализм. С того дня минуло четверть века. И из искры возгорелось пламя!..

(От последней цифры огонь бежит по шнуру дальше, и вот в самом центре площадки вспыхивает громадный костер. Звучит «Марш демократической молодежи мира», и на фоне мелодии продолжается дикторский текст).

—... В этом пламени закалялась и крепла юность планеты, искры этого пламени — в сердцах молодых патриотов Вьетнама и юных докеров Франции, студентов США, сжигающих свои призывные повестки, и молодых квакеров, публично сжигающих себя в знак протеста против агрессии... Ибо в противовес очищающему пламени борьбы за свободу враги человечества вновь пытаются раздуть смрадный огонь войны, ненависти и расизма. Воду не заливают водой, но грозный пожар войны можно потушить огнем юных сердец — нашим встречным палом!.. И сегодня, в день 25-летия ВФДМ, мы символически предаем огню возмездия все, что сеет на земле ненависть, страх, смерть!

(Барабанная дробь. Группа молодых солдат несет над головой гигантскую бутафорскую свастику).

—... В огне второй мировой войны, на полях сражений и в печах крематориев сожжены десятки миллионов наших сверстников. Мы предаем огню символ фашизма, эмблему угнетения и рабства!.. (Свастика летит в костер. А с другой стороны площадки уже движется колонна молодежи в национальных костюмах разных народов мира. Они несут громадную цепь).

...Тысячелетиями держали в угнетении людей всех народов и рас цепи религии, цепи мракобесия, цепи покорности. В огонь!... (В костер летит цепь, и уже подходит третья колонна — девушки в белых одеяниях. Они несут макет атомной бомбы).

...В августе 1945 года в огне атомного пожара были сожжены мирные японские города — Хиросима и Нагасаки. Пепел двухсот тысяч стариков, женщин, детей, сгоревших заживо, стучит в наши сердца. «Нет!» атомному пожару!..

(Бомба тоже летит в костер. Идет отряд молодых бойцов Фронта освобождения Южного Вьетнама. Они несут макет стратегического бомбардировщика «В-52»).

...В огне напалма горят больницы и школы, храмы и пагоды, заживо горят люди. Мы помним, что такое война, мы с тобой, Вьетнам! В костер огнедышащего дракона, в ко-

стер символ империализма и агрессии!..

(Самолет бросают в костер. Появляется группа негров. Они несут высокий крест с надетым на него балахоном Ку-клукс-клана).

...Горящими крестами усеян путь Ку-клукс-клана, минитменов общества Джона Бэрча. Это они стреляют из-за угла в борцов за свободу и гражданские права негров, это они подбрасывают бомбы в школы и церкви! В огонь символ расизма!..

(Балахон тоже летит в огонь, а к костру уже подходит колонна детей — мальчишек и девчонок в пионерских галстуках. Они несут громадное чучело Войны — скелет в сапогах, в каске, в противогазе и с автоматом).

...И, наконец, сегодня мы хотим предать огню сам символ Войны!.. Поджигатели войны всегда начинали с того, что сжигали на площадях книги — наследие всех прошлых веков, они всегда кончали тем, что заживо сжигали детей — надежду всех будущих веков! Так пусть навсегда сгинет Война!..

(Чучело тоже летит в костер. Барабанная дробь вновь сменяется мелодией «Марша демократической молодежи». На его фоне продолжает звучать дикторский голос).

— Во имя отцов, которых мы не дождалось с полей сражений!

Во имя братьев, погибающих под бомбами, от голода и напалма, от снарядов и пуль!

Во имя детей, которые еще не родились и перед которыми мы в ответе!

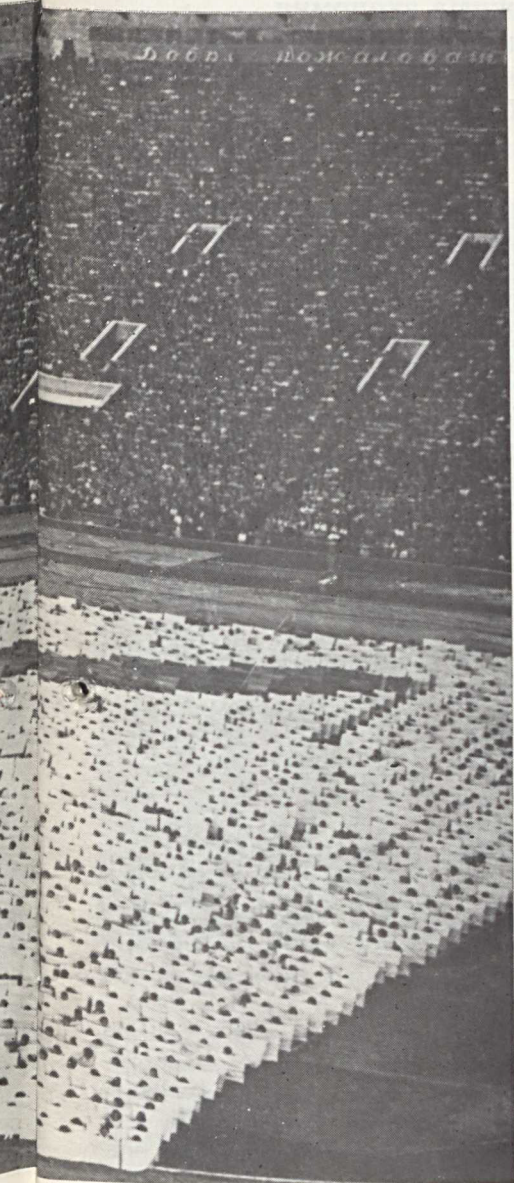
Клянемся не допустить, чтобы погас в наших сердцах священный огонь борьбы за мир.

Все: Клянемся!

(И на склоне реки вспыхивают тысячи маленьких факелов — это все зрители одновременно зажгли свернутые в трубку газеты. И, пока они горят, звучат последние слова диктора).

...Пусть над землей сияют только мирные огни — огни мартинов и новостроев, лампочки Ильича и неоновые рекламы, праздничные иллюминации, пионерские костры и новогодние свечи...

(И над всем берегом в небо взмывают сотни воздушных шаров с привязанными к ним горящими бенгальскими огнями. Они летят над рекой, и веселые огоньки рассыпаются искрами, тысячекратно дробясь и отражаясь в темной воде...). В этом представлении было еще много всевозможного использования огня — и ночное шествие со свечами к братской могиле воинов, погибших в годы войны, и ритуальное зажигание «Вечного огня», и фейерверк. Но, конечно, все выразительные возможности все равно не были исчерпаны. Наверное, они и неисчерпаемы. Надо лишь постараться отойти от привычных приемов традиционного театра, дать волю своей фантазии и — дерзать!..



Наглядная агитация на промышленном предприятии

**„...ЦК КПСС отметил,
что рабочие, инженеры, техники
и служащие Московского
автомобильного завода
им. И. А. Лихачева
под руководством партийной
организации
с большим воодушевлением
трудятся над выполнением
поставленных XXIV съездом
КПСС**

и декабрьским (1973 г.)

Пленумом ЦК

**задач по дальнейшему
повышению**

эффективности производства.

**Партийные комитеты,
партийные организации**

**и профсоюзные органы
предприятий объединения ЗИЛ**

**проводят большую
организаторскую работу**

**по усилению роли
каждого работника**

**в техническом перевооружении
производства**

и увеличении

мощностей для выпуска

**продукции высокого качества,
мобилизации трудящихся**

на повышение

производительности труда,

укрепления

хозяйственного расчета

и режима экономии“.

„Правда“, 5 сентября 1974 г.

Мы посетили Московский автозавод им. И. А. Лихачева как раз в те дни, когда партийная печать известила страну о высокой оценке, данной трудовой инициативе его коллектива Центральным Комитетом КПСС. В эти дни на территории завода можно было встретить людей, приехавших сюда из различных республик — учиться. Перенимать опыт. Опыт мобилизации сил на техническое переоснащение производства, на повышение производительности труда, на укрепление хозрасчета и режима экономии... Среди мероприятий, которые в этих целях проводятся на ЗИЛе, немалую роль играет наглядная агитация

1

Перенять опыт наглядной агитации, обучиться ее организации — значит овладеть сложной областью деятельности, куда входит и детальная разработка идейно-тематического сценария (а это сотни призывов, обращений, цитат), и методико-педагогическая работа с художниками-исполнителями, и даже практическое распределение тысячи заданий на изготовление деталей оформления (например, праздничного) по производственным участкам, — и все это при условии, что наглядная агитация должна постоянно обновляться, быть все время сегодняшней, новой.

Обучиться ей трудно, потому что крупное промышленное предприятие, каким является ЗИЛ, — это, кроме всего прочего, еще и «город», с «населением» 70000 человек, со своей структурой «микрорайонов», с собственным автобусным маршрутом и службой ГАИ... Одних столовых здесь больше, чем в ином областном центре.

Обучиться делу наглядной агитации трудно еще и потому, что, в отличие от обычного города, этот — насквозь функционален: ни в структуре его, ни в оформлении не может быть ничего такого, что не было бы направлено к общей цели — выпускать как можно больше автомобилей как можно лучшего качества.

А потому специфику заводской наглядной агитации мы до конца поняли, может быть, только оказавшись у главного конвейера ЗИЛа, где на наших глазах постепенно возникал и обрисовывался знакомый автомобиль. Мы были захвачены царившим здесь неспешным, но расторопным ритмом, атмосферой сосредоточенности и спокойной деловитости. Мы поймали себя на том, что давно видим стенд производственных показателей (ради которого, собственно, и пришли), но не осознаем его отдельно, не можем посмотреть на него как на предмет оформительского искусства — как привыкли смотреть в художествен-

ной мастерской или на выставке. Здесь, в цехе, он был неотделим от сложного технического оснащения, нас окружавшего, от хитросплетений арматуры, трубопроводов, подъемников, узлов; он был как бы частью цехового оборудования, работа которого, наравне с трудом рабочих, оставалась на съезжающем с конвейера грузовике.

Возможно, что такой нашей догадке способствовала сама форма стенда: усилиями художников он оказался похож на что-то вроде панели сложного измерительного прибора или отсека диспетчерского пульта. Однако, такое решение не казалось случайным и произвольным. Ибо цветные индикаторы и светящиеся шкалы цифровых показателей на стенде говорили нам, что «измерение» хода социалистического соревнования и уровня культуры производства в цехе — дело, включенное в

людей, стимулируя сам труд, воспитывала посредством труда, а не «в обход» его.

Мы поинтересовались, кто придумал так понравившуюся нам «приборную» доску показателей.

— Не могу сказать, — ответил Владимир Клементьевич. — И думаю, что ответить на этот вопрос сегодня вообще невозможно. Обычно такие решения возникают стихийно. А когда идея уже ясна, никто не помнит, кому она пришла в голову первому. Еще совсем недавно мы рисовали такие доски «от руки». Информация на них перемежалась с изображениями и лозунгами — ну, в общем, как обычно. Разглядывание их требовало сосредоточенности. А тут все показатели сконцентрированы на световом табло. На наш взгляд, это не только облегчает «чтение», но и меняет сам характер восприятия: «электронный» вид табло подчерки-

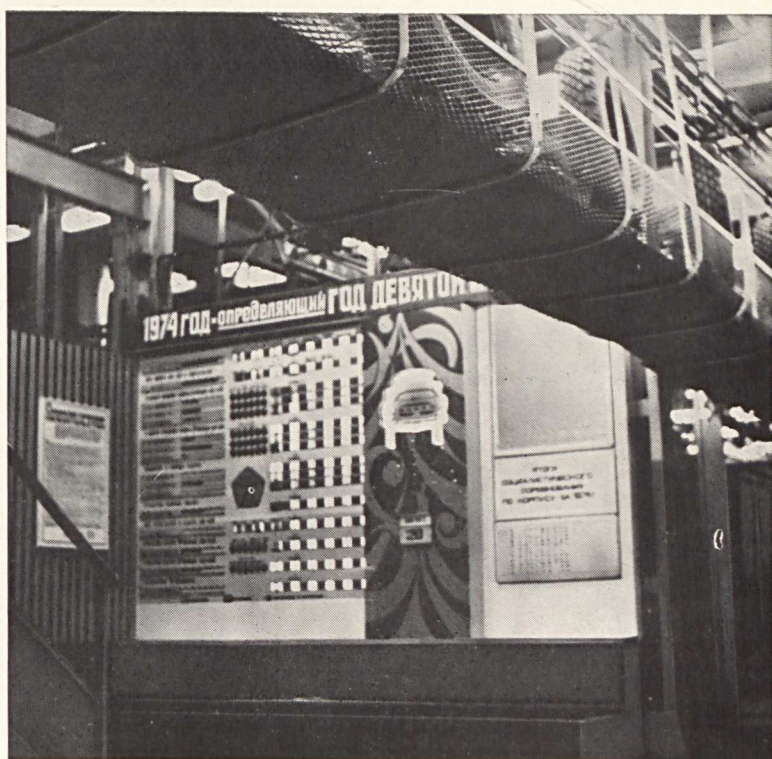
этого чувства формирует образ площади, даже когда она пуста).

Между такими крайними точками лежит громадное поле наглядной агитации, которая обращается к человеку в иные моменты его жизни на предприятии.

Она обращается к руководителю и к рабочему, к мужчине и к женщине, к ветерану и к новичку, только сегодня пришедшему на завод, — она ко всем обращается на «ты».

Она обращается к человеческому глазу в самых разнообразных формах, монументальных и оформительских, графических и словесных.

Ее цель в принципе та же, что у собраний, политической и экономической учебы и других форм партийной работы с массами. Но достигается эта цель особыми средствами: все пространство предприятия, вся его территория, вся «среда» должна быть преобразована так, чтобы стать идео-



программу технического обновления производства, и если этих показателей никто теперь не «рисует», а доска-прибор «сама» их «научно» измеряет, то это происходит потому, что изменился сам характер соревнования: оно стало объективной потребностью социалистического производства.

— Как видите, здесь все подчинено задачам чисто производственным, — сказал сопровождавший нас руководитель художественного бюро ЗИЛа В. Жук. — Ничего лишнего. Когда молодой художник впервые попадает в цех, у него глаза разбегаются: вот где развернуться!

А оказывается, что все тут «работает» — и оборудование, и само пространство. И первое требование цеха к художнику — чтобы наглядная агитация была скромной, деловой, подчеркивала рабочий характер помещения, чтобы она воспитывала

вадет деловой, а не показной тон информации. Сейчас такие табло есть уже во многих цехах, и скоро общезаводская доска показателей тоже будет заменена на «электронную». Это знаете где? — У главной проходной, на Площади митингов...

2

Рабочее пространство цеха и Площади митингов — это как бы две крайние точки интенсивной жизни трудового коллектива. Наглядная агитация может быть сведена тут к самой лаконичной и символической форме — реальной цифре производственного показателя, потому что в первом случае она встречается с человеком в момент труда (направленного на изменение этой цифры), а во втором — на многотысячном собрании, когда человек осязательно, физически слит с коллективом (след

логически активной, политически насыщенной, «действенной»).

И для этого вовсе не нужно перегружать ее изображениями и текстами (что может привести лишь к обратному результату — к ее зрительному «загрязнению»), нужно художественно «зарядить» ее, сделать ее обращенной к человеку таким образом, чтобы в его сознании были постоянно слиты он сам, его завод и его страна. Чтобы он все время чувствовал себя «зиловцем».

Осуществляется это посредством комплексного, продуманного и детально разработанного плана-сценария наглядной агитации. Он совершенствуется и реализуется все время, изо дня в день. Вся территория завода, все его пространственные особенности учтены в этом плане для использования в агитационных целях («Есть на заводе зеленая зона — мы используем ее как свиде-

тельство заботы о человеке на производстве, — говорит главный архитектор завода Г. Егоров. — Ибо убеждает не только лозунг. Как говорится, жизнь сама по себе достаточно убедительна»).

Этот план разворачивается последовательно и детально (вот мемориальный комплекс, вот доска почета, вот стенд «Творчество молодых»); различные темы продуманы в нем так, чтобы все участки заводской жизни нашли отражение в цифрах, сообщениях и фотографиях; но главное — чтобы они были даны в тесном переплетении друг с другом, чтобы любой стенд, любое панно вовлекало человека во всю систему жизни коллектива, каждую ситуацию (труда, учебы, отдыха) вписывало в целостную картину предприятия, представляло личное трудовое задание каждого в свете завтрашних перспектив всего народа и государства.

ном оформлении завода, но это лишь понятные и поддающиеся искусствоведческому анализу случаи). И тут мы подходим к той «сверхзадаче», которая стоит перед художником наглядной агитации. Здесь, как и вообще в искусстве, момент перехода от простого изображения к художественному образу почти неуловим. Конечно, лозунг должен быть красив, шрифт удобочитаем, все это так, но образ должен включать в себя еще нечто, чего «не выразишь словами», что содержится во всех словах, а может быть, за ними — в самой интонации, в самом голосе, который их произносит: это сам дух принятия обязательств и отчета об их выполнении. Все, что выражено в отдельных мыслях, отдельными предложениями (таковы уж законы словесного жанра), художник должен синтезировать в одно, в тот образ, который выражает все

лать ее идеологически активной — вот задача партийного работника и художника, которые решают ее вместе.

3

Отправляясь на ЗИЛ, мы, конечно же, представляли себе, что наглядная агитация на таком крупном предприятии — дело сложное, трудоемкое, вовлекающее в себя много людей и даже «производственных мощностей».

Однако при практическом знакомстве с этой деятельностью на нас произвели впечатление даже не столько ее масштабы, сколько методы организации, делающие ее при довольно скромных, как оказалось, людских ресурсах самостоятельной «индустрией» предприятия.

Как и на основном производстве, здесь сложилась собственная хорошо поставленная служба проектирова-

Монумент зилотам, погибшим в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.



Кто бы ты ни был по возрасту и профессии, когда ты идешь по Главной аллее завода, ты просто «зиловец», и, обращаясь к тебе языком оформительского и монументального искусства, наглядная агитация рассказывает о производстве, о коллективе, связывает твои личные задачи с общегосударственными, формулирует главный призыв дня. И незаметно интонация отражения жизни завода перерастает в интонацию торжественного отчета предприятия, его коллектива, каждого его члена — перед партией, народом, перед государством. (Как это происходит, даже трудно сказать. Конечно, во внешнем оформлении фасада каждого цеха угадывается эта торжественность отчета — выражение пафоса труда, царящего там, внутри, и выходящего сюда, наружу, чтобы торжественно заявить о себе, что он радостен. То же самое можно сказать и о наруж-

многообразие тем, примеров и фактов, который доносит до нас идейно-тематическое содержание еще до прочтения текста, делает нас иными еще до осознания содержания призыва, заранее наполняет готовностью стать сопричастными всему, что нас окружает.

— Воздействие наглядной агитации на человека, — говорит председатель Совета по наглядной агитации В. Бедрин, — происходит не в простой форме, как мы себе обычно представляем: висит лозунг, прохожий его читает — и связь осуществилась. Лозунги и тексты прочитываются, конечно, и сами по себе, но этим их воздействие не исчерпывается: они должны быть средством активизации всей среды, которая благодаря лозунгу или панно начинает быть идеологически действенной. Зарядить среду напряжением политико-воспитательного содержания, сде-

ния наглядной агитации, отвечающая всем требованиям современного КБ.

Подобно главному конвейеру, выпускающему машину за машиной, ее исполнительская служба безостановочно выдает оформительскую продукцию: детали, фрагменты, блоки, непрерывно обновляющие облик наглядной агитации завода.

И как при выпуске основной продукции последней рабочей операцией является оттиск знакомой всем эмблемы качества, каждое панно, лозунг, стенд, витрина подвергаются придирчивой экспертной проверке.

Мы делимся впечатлениями с секретарем парткома завода по пропаганде и агитации В. Никитиным: — Ну что ж, можно и так сказать. Есть у нас и КБ, и конвейер, и ОТК по наглядной агитации. Она ведь требует постоянного обновления. Призыв только что вывесили, а обя-

зательства уже пересмотрели — нужен новый! А новый-то и своим содержанием и внешним видом должен показать, что старый — перекрыт, значит, и решение нужно другое. Ведь надо, чтобы завод каждый день выглядел чуть-чуть иначе, чтобы взор каждого идущего на смену не скользил машинально по знакомому, а улавливал в его облике отпечаток прошедшей трудовой вахты. Вот в общих чертах задача для проектной деятельности.

— Вы хотите сказать — «художественно-проектной»?

— Нет, — возражает Виктор Сергеевич, — ей предшествует большая работа: обстоятельная и подробная разработка идейно-тематического содержания наглядной агитации.

Как доходчивее разъяснить идею? Как точно определить масштабы лозунга? Вот фасад цеха — как правильно совместить в его оформлении

ставлен весь коллектив завода — туда входят представители партийного и профсоюзного комитетов, комитета комсомола, главный архитектор, руководитель Художественного бюро, художники цехов, представители заводской администрации, КБ и отдела научно-технической информации, лучшие люди завода.

Совет — это оперативный штаб наглядной агитации: здесь разрабатывается перспективный план системы наглядной агитации для завода в целом и для каждого цеха в отдельности; сюда стекаются и здесь анализируются все сведения о новых факторах в области наглядной агитации.

Это руководитель всей художественной деятельности завода. Совет проводит методико-педагогическую работу с художниками: разъясняет им идейно-тематические задания парткома. Он выполняет функцию худо-

Учитывая эту загрузку мы бы очень не хотели, чтобы дальнейшие размышления о перспективах и резервах наглядной агитации прозвучали хоть каким-то укором этим людям, которые работают действительно не покладая рук.

Но знакомясь с наглядной агитацией на производстве, мы должны все время помнить о том внимании, которое уделил этой форме партийно-воспитательной работы ЦК КПСС, отмечая в своем постановлении, что наряду с немалыми успехами в ней есть и неиспользованные резервы, привлечение которых может и должно повысить ее действенность и эффективность. Анализ наглядной агитации на ЗИЛе, передовом предприятии столицы, привел нас к заключению: да, такие резервы есть.

Они не в «количественном факторе»: дело не в том, чтобы наглядной агитации было на заводе больше (ибо



Наглядная агитация на Главной аллее — основной магистрали завода

первоочередные задачи — с перспективными? Вот Главная аллея — как связать несколько тематических стендов общим содержанием? А в отдельном стенде — как найти правильную пропорцию общественно-политической тематики и производственной?

Все это предварительно разрабатывается в парткоме завода. Затем методисты заводского отдела научно-технической информации превращают тематические разработки в конкретные тексты. Так возникает идейно-тематический сценарий наглядной агитации. И вот теперь — задание художнику: облечь его в зрительные формы.

— А как формулируется такое задание?

— При нашем парткоме действует специальный коллегиальный орган — Совет по наглядной агитации завода. В его составе, можно сказать, пред-

жественного совета, выражая мнение заводского коллектива. Наконец, через Совет выявляются и привлекаются к творческой работе все, кто хочет принять в ней участие...

4

Мы не получили полного представления об объеме наглядной агитации, даже обойдя весь завод: она распространяется далеко за пределы предприятия. Оформление прилегающих улиц и площадей, зон отдыха и пионерских лагерей, выставок на ВДНХ и стадиона «Торпедо» — таковы будни наглядной агитации. А праздники! Кто помнит заводскую колонну демонстрантов на Красной площади, у того есть хороший масштаб для воображения... И всю эту художественно-проектную работу делают, в основном, заводские художники — а их всего 10 в Художественном бюро и по одному в каждом цехе.

тогда, как уже было сказано, мы столкнемся с проблемой зрительного перенасыщения среды).

Они не в идейно-политической программе тематического построения наглядной агитации: на ЗИЛе она разработана широко, подробно и комплексно.

Наконец, они и не в организационной стороне дела: она поставлена образцово.

Эти резервы, на наш взгляд, имеются именно в художественной области, и вскрытие их, видимо, должно идти по трем линиям. Один из источников повышения эффективности наглядной агитации — это более точный и обоснованный учет психологии восприятия текстов и изображений. Еще не во всех случаях это делается правильно. Не всегда учитывается дальность зрительного действия, адрес действия, некоторые тексты порой слишком повествователь-

ны (вместо того, чтобы быть четкими, эмоциональными), другие, наоборот, «лезут» в глаза, когда этого совершенно не нужно. В нашей стране уже давно ведутся художественно-проектные и научные исследования в этой области (психологи изучают читаемость шрифта, восприятие изображений), эти исследования используются в дизайне и в оформительском искусстве (например, в области выставочного проектирования), но заводские художники, по видимому, о них еще не знают.

Другой источник резервов повышения действенности наглядной агитации, на который хотелось бы обратить внимание заводчан, — это ее художественная форма и даже не столько качество этой формы (которое зависит от таланта), сколько ее современность, эстетическая новизна. Наглядная агитация ведь делается для всех, в том числе и для людей

указать, находится как раз в той области, о которой говорил нам секретарь парткома завода: наглядная агитация действует не только «впрямую», не только самим текстом и изображениями, но «через среду», которую она делает всю насквозь идеологически активной.

Все это так. Но всегда ли это практически и осознанно делается? Всегда ли задание художнику формулируется с учетом такой особенности действия наглядной агитации? Не получается ли порой, что художника просят только более или менее грамотно решить стенд, панно, плакат — без всякого требования к комплексному решению среды?

Все эти вопросы кажутся нам тем более актуальными, что правильная постановка задачи перед художником является если не гарантией, то во всяком случае предпосылкой ее решения на профессиональном уровне.

чтобы перенести этот опыт в область наглядной агитации.

Повторяем, все эти проблемы поставлены сегодня хорошим уровнем организационной работы в области наглядной агитации на производстве; решение их зависит не от заводских художников, а от совместных усилий художников-оформителей страны.

*

В этом году Союз художников СССР принял широкую программу действий в области наглядной агитации. Осуществление этой программы означает наступление по всему фронту наглядной агитации, здесь —

и конструктивно новые проекты решения наглядной агитации для крупнейших строек пятилетки,

и практическая разработка лучшими художниками-оформителями страны проектов наглядной агитации для предприятий, колхозов, городов и сельских центров,



Информационная установка
на одной из площадей завода

молодых, которые ходят после работы в модных костюмах и смотрят на выставках новейшую живопись. Любой зрительный образ — таковы уж законы восприятия — помечен для них «маркой года». И хотя на производстве все время ставится задача обновления наглядной агитации, это обновление происходит, в основном, в рамках того художественно-стилистического стандарта, который сформировался к середине шестидесятих годов. Для сравнения можно привести работу советских художников в другой области — в области выставочной деятельности, где формы и приемы экспозиции и подсветки, шрифта и графики постоянно обновляются. Заводские художники уже сегодня могут использовать этот опыт.

Наконец, еще один источник повышения эффективности наглядной агитации, на который здесь хотелось бы

не. Комплексное проектирование наглядной агитации не может быть результатом интуитивных поисков. Сегодня это — разработанная система художественно-проектных приемов и методов.

И если, как мы говорили, идейно-тематический сценарий является уже не просто набором фактов, цифр, положений, если он выражает как бы само мировоззрение в целом, — то художественное решение должно быть образом взаимосвязи всех слагаемых этого сценария. Художник должен подходить к системе наглядной агитации как к единому экспонату, решать каждый объект — стенд, панно, плакат — как элемент целого.

Профессиональное художественно-проектное творчество уже накопило значительный опыт комплексного проектирования в практике праздничного оформления городов и выставочных интерьеров. Задача в том,

и консультативная помощь партийным органам в работе по повышению уровня агитационно-массового искусства,

и методическая помощь художникам на местах,

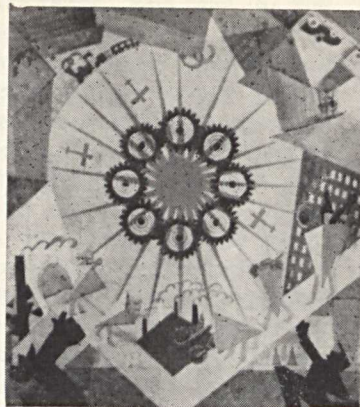
и, наконец, разработка идейно-теоретических, художественно-творческих и организационных проблем, в решении которых должны принять участие наши теоретики и критики. Можно не сомневаться, что осуществление этой программы даст хороший материал для продолжения разговора о дальнейшем использовании скрытых резервов наглядной агитации и предоставит в распоряжение как заводских художников, так и партийных работников предприятий новые эстетические ориентиры для увеличения действенности наглядной агитации, ее роли в дальнейшем повышении эффективности производства.

В мастерской художественного
бюро завода



И. Петрова

Художник театра и тема революции



В. Маяковский
«Мистерия-буфф».
1919

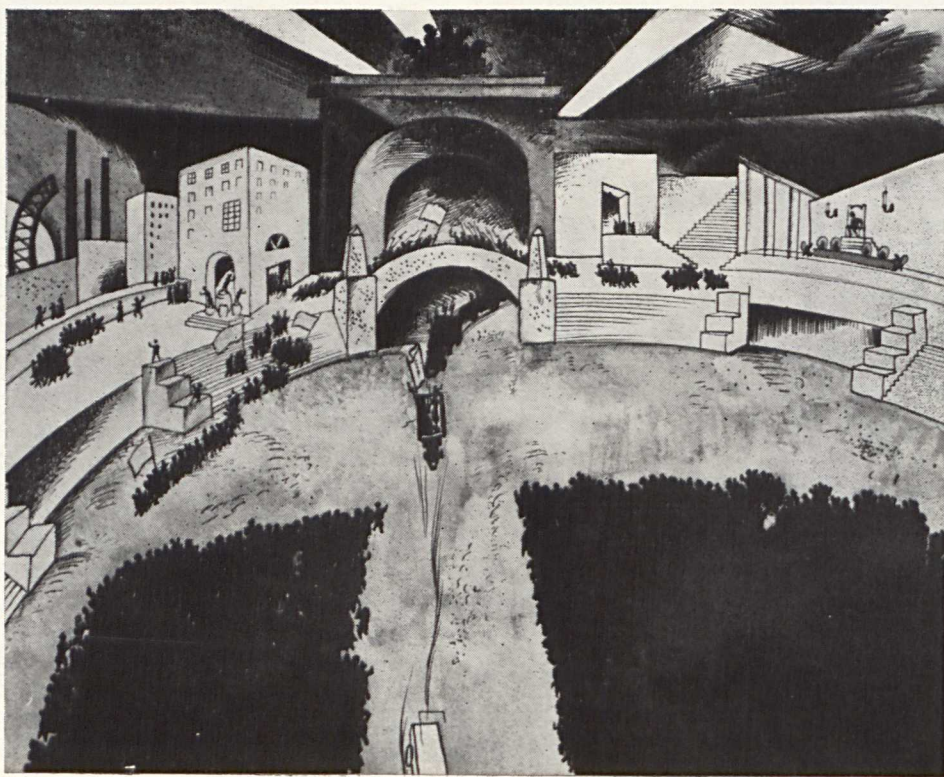


Ю. Анненков — художник, снискавший популярность в десятые годы в области книжной графики, в 1920 году предложил проект оформления Дворцовой площади для массового праздничного действия.

Площадь становилась грандиозной сценой, декорации — в размер зданий, целиком заслоняющие многоэтажные дома. В глубине «сцены» приходилась натуральная арка Генерального штаба, и Анненков оставил ее, как есть, не прикрыв декорацией (впоследствии Мейерхольд, а позже — Любимов будут также использовать настоящую кирпичную стену сценической коробки). Справа от арки должна была стоять декорация, изображающая некий Белый город, слева — Красный. Архитектура Белого города тяготела к классическим пропорциям, напоминает мертвые античные руины, жизнь покинула их, они — прошлое: здесь должны были разыгрываться сцены, посвященные концу империи, краху старого мира.

Красный город наполнен солнцем и жизнью. Красно-оранжевая архитектура должна напоминать кирпичное фабричное предместье. Но здесь еще заложен и образ города коммунистического будущего. Крепко поставлены функциональные коробки жилых домов, перед ними — красные ступени, залитые оранжевым солнцем и люди с красными флагами.

Анненков остался верен изяществу своей кисти. Площадь, на которой стоят декорации Белого и Красного



Д. Шлепянов
«Мой друг»
1932

Ю. Анненков
«Взятие Зимнего дворца»
Эскиз декорации
массового действия
на Дворцовой площади
1920

вия все лишнее, оставляя лишь впечатляющие, «работающие» детали. Они перестанут делить пространство на экстерьер и интерьер, обращая все в единую среду, и тогда Белый город Ю. Анненкова, где во внешний облик архитектурного ансамбля вписан кусок интерьера, «вывернутый наружу», окажется решенным так, как решают художники нашего времени.

Во-вторых — и это самое важное, — отношение художника начала двадцатых годов к искусству и жизни: площадь, где происходили реальные исторические события, могла стать театром, объектом искусства. В иные времена такой подход к живой истории мог бы показаться недостаточно серьезным, но только не в те годы. Искусство воспринималось как могучая и преобразующая мир сила. Люди послереволюционного Петрограда и Москвы получали по карточкам черный хлеб, топили венскими стульями самодельные железные печ-

ки и из театра шли пешком по темным улицам, не было ни света, ни городского транспорта. Но в театре они видели «Мистерию-Буфф» Маяковского и его огромную декорацию — изображение «Земли обетованной», где Маяковский не пожалел розовой краски для счастливого мира. Мирные аэропланы летали меж солнечных лучей, веселые новые дома возносились ввысь, из труб фабрики валил кудрявый дым, по широким дорогам шло изобилие — в огромных бумажных кулях шагали грядущие продукты: сахар, яблоки, вино, белый хлеб и сдобные калачи.

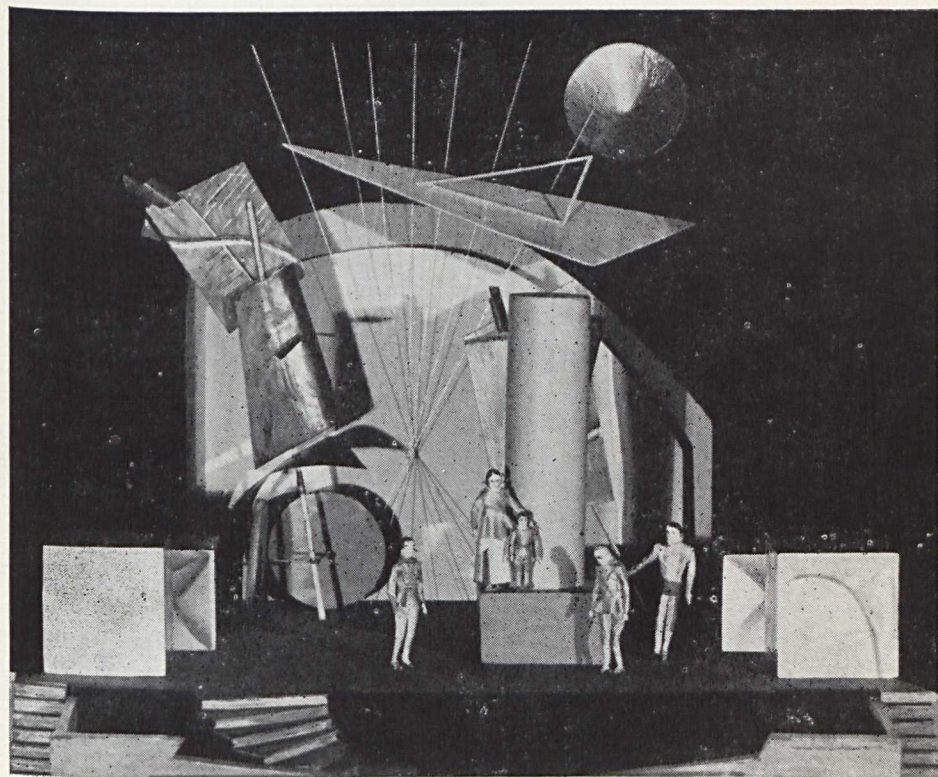
Мир еще состоял из архитектурных и вещных форм своего времени, но художник Родченко в театре выстраивал для героев новую функциональную мебель — вещи будущего.

В 1921 году в Москве, в театре РСФСР Первом, в знаменитых «Зорях» Верхарна, Вс. Мейерхольд и художник В. Дмитриев отменили узнаваемый облик окружающего мира, в котором проступали контуры будущего железобетонного века. Конструкция к «Зорям» была еще своеобразным хаосом, но в нем можно было угадать структуру будущего космоса.

Практически почти каждый художник, бравшийся оформить вполне конкретную по времени и месту пьесу, переводил действие в масштабы земного шара.

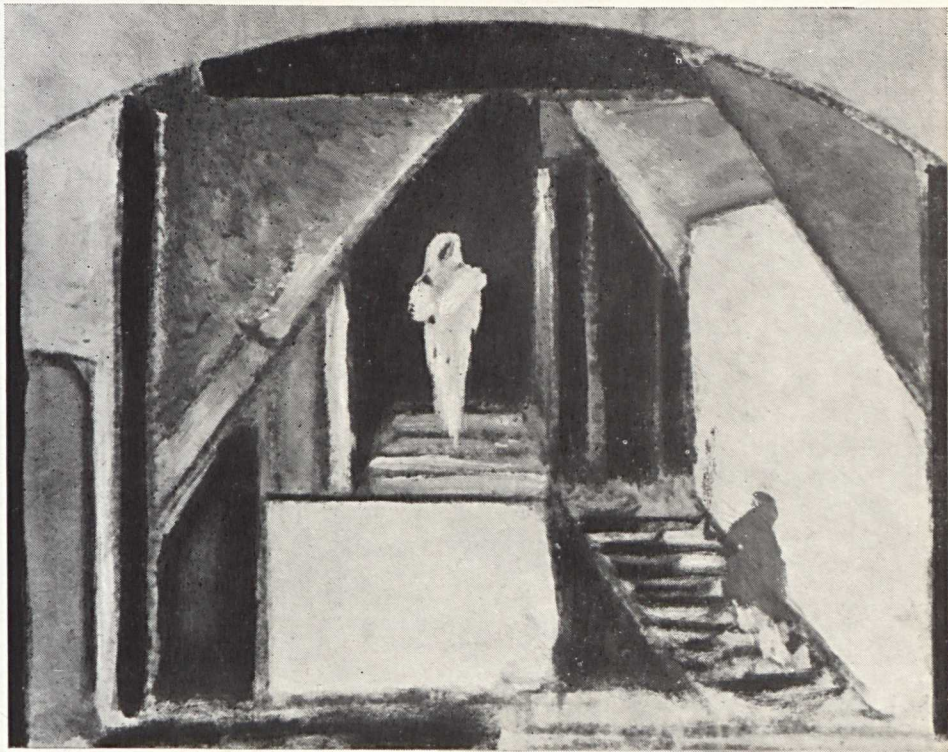
Революция была фактом человеческой истории, но художник вырывал ее из историко-политических координат. Политический взрыв воспринимался как космический переворот, как очистительный всемирный потоп из «Мистерии-Буфф», после которого должно было начаться совершенно новое бытие для новых людей в обновленной жизни.

Тема революции затрагивает глубинные пласты русской культуры, импульс, данный искусству 20-х годов, зарождался в русской культуре в 10-е годы. В среде русской интеллигенции начала века назревала уверенность в том, что преобразование всего сущего необходимо и неизбежно: и жизни, и самого человека, и социальных форм его существования,



города, залита нежным серебристым цветом, который любили живописцы начала века. Чувство классических пропорций и композиционные законы старого искусства принес Анненков в свою декорацию. Большую культуру, унаследованную от ушедшего века, он ставил на службу массам, штурмующим Зимний. Эта декорация не сыграла особой роли в советском искусстве, но запомним ее, ибо в ней сосредоточено много существенного. Во-первых, тут в «разбавленном» виде присутствуют тенденции, которые впоследствии узнает советская сценография. Робкий урбанизм Красного города — предтеча мощной конструктивно-архитектурной тенденции, ворвавшейся в 20-е годы; общий подход к площади — подход живописца к полотну, близкие к тому живописные решения прочно утвердятся в советском театре в 40-е и 50-е годы.

А в 60-е и позже художники будут стремиться убрать из места дейст-



крепла убежденность в великой преобразующей миссии нового искусства, а более всего — театра: театр подготовит нового человека, человека-титана, равного титанам эпохи Возрождения, трудолюбивого, талантливому, образованному, мудрого, восприимчивого к искусству и свободного от житейских слабостей. Утверждалась вера в искусство, которое откажется идти на поводу у публики, публика не будет потребителем, она станет объектом преобразования, материалом, из которого нужно формировать и лепить человека грядущей эры. В декорациях двадцатых годов содержится реализация этих идей в пластическом образе, уточненном конкретной эпохой.

Преобразующий импульс нового искусства, рожденного революцией, ощутим не только у художников театра Мейерхольда, но и в глубоком и последовательном созидании нового эстетизма в театре Таирова и Вахтангова.

Сколь бы ни были самобытны, своеобразны и декларативны художники, — всех их объединяет могучий импульс преобразования, внутренняя динамика, которую один театралный

художник назвал «веселым и грозным ветром революции».

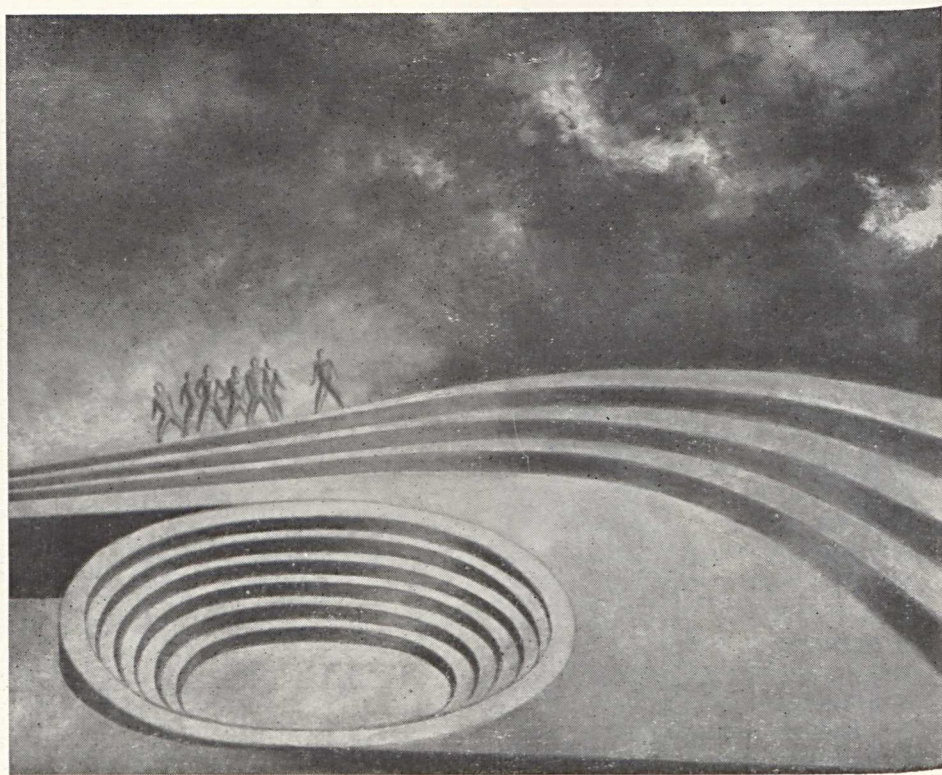
Тридцатые годы отчасти сохранили романтические принципы предыдущего десятилетия, хотя оно ушло из сферы острых и внезапных решений. Реалистическое отображение действительности, более близкое к описательной прозе, чем к романтизированной поэтичности, вступало в свои права и утвердилось на сцене на долгие времена.

На сцену еще не спешили внести вещи, равнозначные бытовым, но урбанистической конструкции театра Мейерхольда и конструктивному балласту «Турандот» уже не было места. Эстетическое новаторство покидало театр Таирова. Сцена пустовала. Наиболее явно на рубеже двадцатых и тридцатых годов это проявилось в установке В. Рындина к классической советской драме — «Оптимистической трагедии» В. Вишневского (1933 г.). По опустошенному пространству параллельно рампе шли

ступени, их линии натягивались, напрыгались до отказа. Ступени, подобные им, закручивались замкнутой воронкой, образуя малый амфитеатр. В крайней напряженности линий, в непривычной грозной пустоте сцены выстраивался героико-романтический спектакль.

«Оптимистическая трагедия» стоит особняком ото всего — от новой стилистики Камерного театра, от предыдущего и последующего творчества Рындина, от традиции тридцатых годов, когда закладывался фундамент прочного, стабильного декорационного здания, которому надлежало стоять крепко на долгие времена. Складывалась устойчивая декоративная форма, трезво соотносимая с формами окружающей жизни. Конкретность места действия становится чрезвычайно важной для раскрытия революционной темы.

В 1932 году для «Театра Революции» Ю. Шлепянов создает декорацию к пьесе Н. Погодина «Мой друг». Здесь сочетаются элементы реального внетeatрального мира и того явления искусства, которое в двадцатые годы называли «фантастической реальностью». На первом плане письменный стол с тумбами и стулья из обычного учреждения, на втором плане — вместо стены — прозрачное полотнище, сквозь которое виден новый город. Это не «голубые города» будущего, как их называли, не «Город солнца» Корбюзье и Мельникова — это вполне реальная новостройка тридцатых годов, такие строились на вновь освоенных землях около заводов, их нельзя было практически увидеть из окна того учреждения, которое показывает Шлепянов на первом плане, сближенность этих двух точек фантастична. Там же, за проницаемой стеной, возвышается гигантский прозрачный силуэт В. И. Ленина. Хотя элементы фантастичности в сочетании всех этих образов имеют место, зритель тридцатых годов воспринимал такую декорацию, как реалистическое отражение жизни. Со-



Н. Дмитриев
«Кремлевские куранты»
1942

В. Рындин
«Оптимистическая трагедия»
1933

эскиз полуживописной-полуобъемной декорации города, по которой можно изучать не только географию исторических событий, но и судить о пристрастии Дмитриева к гармонии архитектурных ансамблей. Здесь же установлена алая, «огнедышащая» скульптура, напоминающая изломы красного полотнища на ветру, по замыслу Дмитриева, очевидно, поставленная каким-то «крайне левым» и крайне молодым скульптором.

Красная скульптура в «Кремлевских курантах» напоминает не столько монумент, сколько флаг, обретший на ветру причудливые очертания человеческой фигуры. В дальнейшем флаги и знамена начнут играть видную роль среди пластических средств в советской сценографии. В сороковые, в пятидесятые годы наряду с канонической обстановкой строго определенных и сразу узнаваемых интерьеров знамена, гиперболизированные по отношению к другим элементам декорации, выступают как

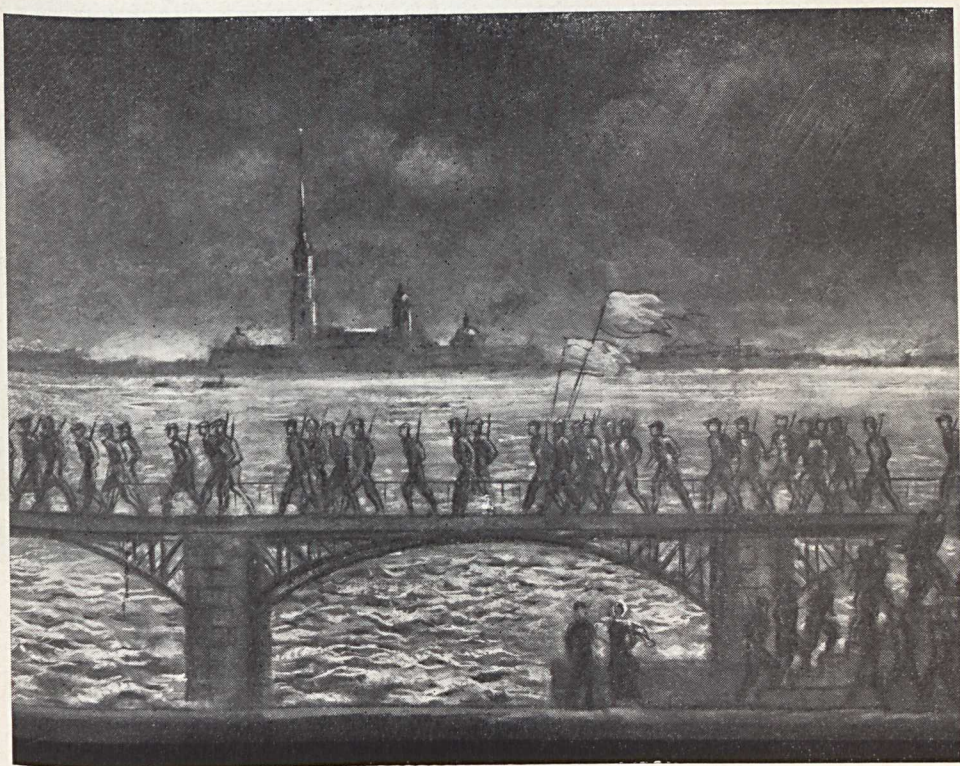
устойчивый характерный символ, с помощью которого можно создать практически любое место действия, где разворачиваются революционные события. Если бы знакомая нам идея оформления «Оптимистической трагедии» возникла в пятидесятые годы, в воронке, образованной ступенями, было бы установлено красное знамя.

В шестидесятые годы и в начале семидесятых пластические средства, разработанные в предыдущий период, сохраняются в опере. В драматический театр приходят новые революционные пьесы, где обостренная эмоциональность, бурное движение событий и стремительная кинематографическая смена мест действия уже не умещаются в русле традиционной декорации.

К этому времени в театре появилось новое поколение художников. По законам соотношения времени и искусства, оно было готово к новым формам драматургии и к новой кон-

В. Рындин
«Октябрь»
1964

В. Рындин
«Мать»
1957



диалистический реализм, который уже становится основным направлением искусства, создает свое мироздание, в котором прогнозируемое завтра не менее реально, чем сегодня, где сдвигаются пространственные точки, и в котором идеи материализуются в узнаваемые образы, а узнаваемые образы воспринимаются, как символ идей.

В дальнейшем в пьесах, посвященных революции, будет одерживать победу та тема, которую заложил Ю. Шлепянов в разработке первого плана декорации к пьесе «Мой друг». Почти в натуральную величину, почти в натуральном убранстве воссоздаются кабинеты Смольного, люди в настоящих шинелях с доподлинными винтовками совершают революцию.

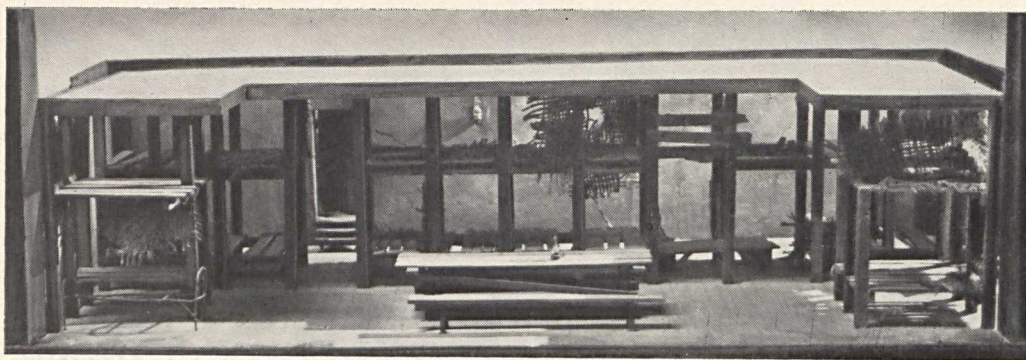
В. Дмитриев в «Кремлевских курантах» (МХАТ, 1942, постановка Вл. Немировича-Данченко) тоже соблюдает реалистическую верность в описании места действия. Перед нами —



Более последовательным и принципиальным было оформление спектакля по роману Горького «Мать», где художник Д. Боровский тоже оставил открытой сценическую коробку с кирпичной стеной, с железными лестницами и металлическими каркасами колосников. Сценическая коробка не осталась нейтральной. Зритель находил здесь образ фабрично-заводской среды, здесь формировалось отношение зрителя к событиям пьесы, направленное волей художника. При фактическом отсутствии оформления художник присутствовал в спектакле, его мировосприятие постоянно ощущалось зрителем.

В Кишиневе, в молодежном молдавском театре «Лучафэрул», рижский художник М. Китаев оформлял спектакль «Сильнее любви», инсценированный по рассказу Б. Лавренева «Сорок первый». Волнообразные станики, затянутые тонированным холстом, изображали барханы, в небе

Д. Боровский
«На дне».
1966



цещии, которые выдвигал театр в решении исторических сюжетов.

Спектакль в театре на Таганке — инсценировка по книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» — был принципиально нов по отношению к традиции революционного спектакля, прочно утвердившегося в театре в предыдущие десятилетия.

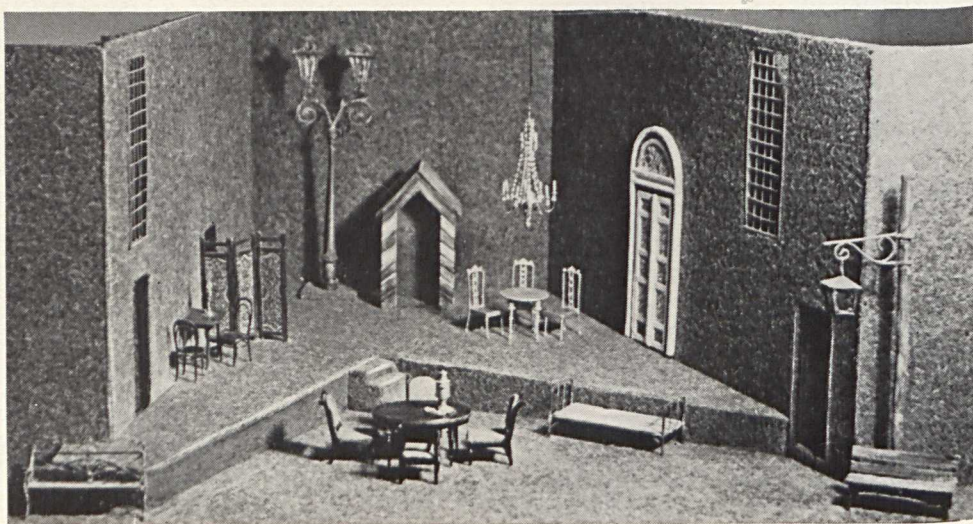
Режиссер Ю. Любимов и художник А. Тарасов сделали все, что могли, стремясь включить активность зрителя шестидесятих годов в события тысяча девятьсот семнадцатого года. У входа в театр зрителей встречали красноармейцы в длинных шинелях, билет накалывали на штык — театр начинался не «с вешалки», а с улицы; театр словно стремился вернуть в свои стены дыхание того времени, когда зритель был непосредственным участником политспектакля, когда режиссер и художник относились к спектаклю как к силе, способной активно вторгаться в революционное преобразование мира. На сцене не было декораций, будто бы время такое — не до театра, не до бутафории — горячее время. Далее эффект непосредственного включения зрителя в события стремительно сменялся другими эффектами — они давали возможность относиться к спектаклю и как к пантомиме, и как к скетчу, зритель получал сразу множество точек зрения, множество способов подхода к теме, его восприятие находилось под давлением разных и разнородных впечатлений.

висели куски полиэтиленовой пленки с разорванными, спекшимися краями. Полиэтиленовые лохмотья производили впечатление облаков, но не обычных: как будто где-то произошел мощнейший взрыв или извержение, и облака деформированы, видоизменены, несут в себе жар взрыва. В опаленной пустыне возникал мираж, на облаке появлялось отражение — осколки взорванного мира: кусок голубого безмятежного неба, маковка захолустной церкви... Художник добился ощущения громадного сейсмического сдвига, после которого жизнь так или иначе должна начаться заново.

Художник М. Френкель в Киевском ТЮЗе оформлял пьесу И. Шведова «Его еще никто не знал», посвященную юношеским годам В. И. Ленина. В павильоне, глухо обшитом «жандармским» сукном, вместились отдельные элементы интерьеров и улиц: уличный фонарь, полицейская будка, диваны, ширма и люстра, роскошная дверь стиля ампир и тюремное окно. Элементы декорации фактографически точны, из них собрана единая среда, дающая представление об укладе целой державы, против которой восстанет герой.

Мироощущение художника начинает вторгаться на сцену все более энергично. Если в двадцатые годы художник ощущал себя преобразователем мира, а позже — своего рода летописцем событий, то сейчас художник — создатель собственной эстетической и философской системы, где историческое событие отражается в отвлеченной форме. Система тяготеет к документальным доказательствам, к острым решениям, в ней прочитывается опыт жизни и искусства, накопленный за половину столетия.

М. Френкель
«Его еще никто не знал»
1971



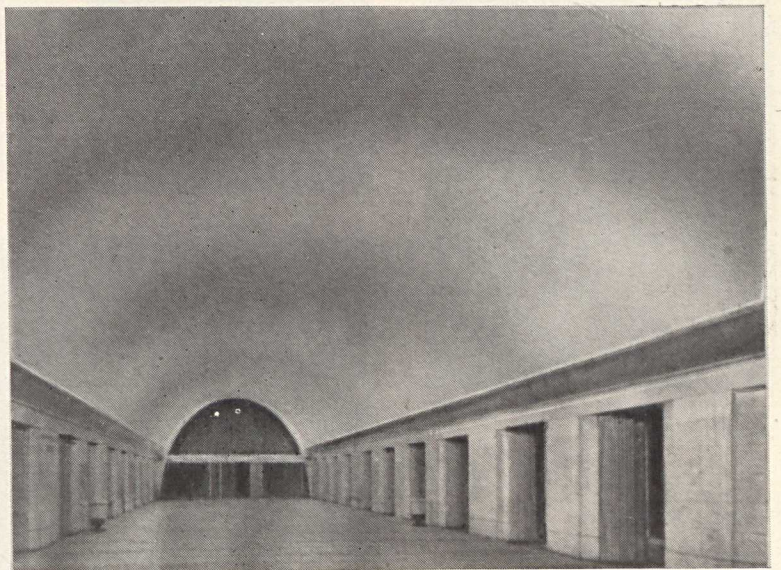
Синтез искусств в Московском метро

(Конференция
в Академии художеств СССР)

От редакции:

Каждый этап в развитии синтеза искусств имеет свои закономерности и специфические особенности. Сегодняшний подход к проблеме взаимодействия различных видов искусств в архитектуре подземных сооружений характеризуется следующими принципами: метро, пешеходные и транспортные тоннели, подземные кинотеатры, кафе и магазины (такие сооружения уже проектируются) формируют новую подземную городскую среду и требуют такого синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и дизайна, в котором функциональный смысл внутреннего пространства, произведения искусства, отделочные материалы и информационные ус-

ройства были бы объединены общим замыслом. Сегодня художник не может работать, ограничивая свои задачи созданием отдельных произведений, а должен участвовать в художественной организации подземной среды. Особого внимания от художника требуют те сооружения, которым придается уникальное общественное и композиционное значение. Публикуя (с сокращениями) материалы конференции, которую провел Художественный совет Академии художеств СССР по синтезу искусств в современном градостроительстве на тему «Проблемы синтеза искусств в строительстве Московского метрополитена» и статью специалиста по подземным коммуникациям кандидата архитектуры Г. Е. Голубева «Архитектура метрополитена и задачи художника», редакция надеется, что критический анализ накопленного опыта в создании сооружений Московского метро и правильная постановка новых, все более сложных задач поможет не повторять просчетов прошлого, найти правильное решение проблемы единства инженерно-технической мысли и искусства. Новое метро должно быть достойным образцового коммунистического города, каким станет столица нашей Родины Москва.



А. Ф. Стрелков,
главный архитектор института
«Метрогипротранс»

Среди бесчисленного количества построенных в нашей стране сооружений Московский метрополитен является одним из самых популярных, самых любимых. Он по праву стал предметом национальной гордости, национальным достоянием. Несмотря на свою относительную молодость — 39 лет — Московское метро стало объектом изучения, образцом для подражания и даже местом паломничества советских и иностранных туристов.

Первый советский метрополитен выбрал в себя не только самые передовые научно-технические идеи из мировой практики метростроения, но и коренным образом изменил эту практику. Широкое использование художественного творчества народа и активное участие в создании этих сооружений лучших мастеров советского изобразительного искусства — вот отличительные черты нашего метро. В результате вместо унылых подземок, построенных в столицах крупнейших капиталистических стран, в Москве был создан удивительный подземный ансамбль, поражающий своей жизнерадостной силой, неповторимостью образов, красотой ритмов и гармоническим слиянием в единое целое достижений инженерной мысли и художественного творчества.

В создании первых линий Московского метро принимали самое активное участие выдающиеся зодчие и художники: И. Фомин, А. Щусев, В. Щуко, И. Жолтовский, А. Душкин, Л. Поляков, Д. Чечулин, а также скульпторы и живописцы: Е. Лансере, В. Фаворский, А. Дейнека, М. Мани-

зер, Е. Вучетич, Н. Томский, Г. Мотовилов.

В соответствии с основными положениями Генерального плана развития и реконструкции Москвы, сеть метрополитена к 2000 году намечено увеличить более чем в два раза и довести длину линий метро до 320 км (вместо 150 км в настоящее время).

При колоссальных затратах материалов и дефиците некоторых изделий для тоннельных конструкций тенденция к максимальной экономии средств и трудовых затрат будет постоянно возрастать. Сравним некоторые показатели: материалов, затраченных на возведение «Маяковской» или «Комсомольской-кольцевой» было бы достаточно для того, чтобы построить две такие станции, как «Площадь Ногина». Однако это не означает, что одновременно с необходимой и неизбежной экономией материалов, из которых делаются основные несущие конструкции станций и перегонных тоннелей, будет проводиться такая же жесткая политика и в отношении художественного облика сооружений, их отделки, монументального и декоративного искусства. Московский метрополитен доказал всему миру, что красота важна и необходима в такой же мере, как и функциональность этого массового транспортного средства. Ведь неслучайно, что опыт москвичей повлиял на мировую практику метростроения. Сегодня новейшие линии Нью-Йорка, Мюнхена, Праги, Будапешта, Сан-Паоло и других строят и проектируют с активным участием архитекторов и художников.

Использование элементов типовых сборных конструкций есть следствие индустриализации строительных процессов, обеспечивающее снижение трудовых затрат.

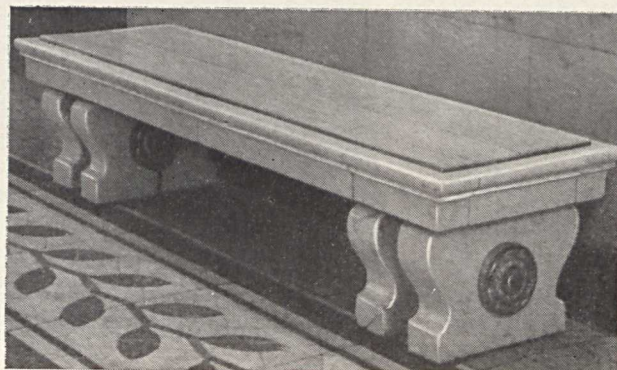
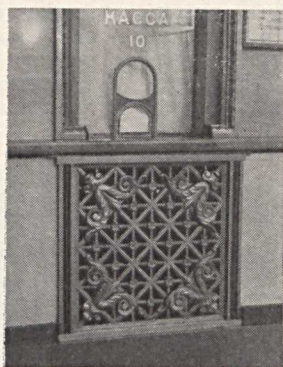
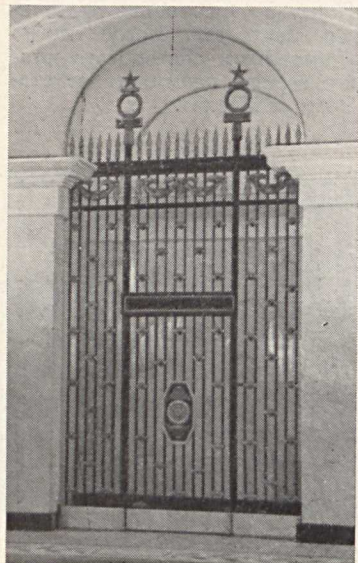
В развитии облика сооружений советских метрополитенов заметны как бы две тенденции: художественно-образная и функционально-аскетическая

Станция «Октябрьская» — архитектор Л. М. Поляков, скульптор Г. И. Мотовилов;

Станция «Парк Победы» в Ленинграде — архитектор А. Р. Андреев.

На ранних этапах развития архитектуры станций и вестибюлей советских метрополитенов внимание уделялось пространственно-композиционному решению интерьеров, тщательной разработке деталей.

Детали отдельных станций III—IV очередей



верно. Станция «Маяковская» пользуется такой популярностью, какая присуща только выдающимся сооружениям, на платформе этой станции постоянно толпятся иностранные и отечественные туристы, раздаются восторженные разноязычные возгласы, трещат кинокамеры. Возгласы удивления, проявления восторга... Значит, плафоны оправданы, значит, они нужны.

Разве произведение монументального искусства всегда должно быть безмерно активно, как это сейчас часто бывает? Нет, работа художника может окрашивать интерьер тем или иным настроением, но не бросаться в глаза пассажиров, не мешать им.

Подлинный синтез рождается, как правило, тогда, когда архитектура и живопись или архитектура и скульптура достигают очень высокого художественного уровня. В противном случае это становится либо излишеством, либо халтурой.

Каковы перспективы применения монументальной живописи в метрополитене сегодня? Этот вопрос нельзя решать в отрыве от путей развития и характера как архитектуры, так и самой живописи. Для того чтобы наметить дальнейшие пути развития синтеза в Московском метрополитене, проследим пройденный этап, опыт более чем 30-летнего развития.

Начнем с «Площади Революции». Скульптуры этой станции довлеют над архитектурой, им тесно в отведенном им пространстве, и они мешают пассажирам. Представляется, что первоначальный замысел А. П. Душкина был правильным (он предполагал установку барельефов, а не крупных фигур).

Спорны бронзовые фигуры станции «Бауманская» (скульптор В. А. Андреев). Фигуры, изображающие защитников Родины и тружеников тыла, установлены на невысоких пьедесталах; малый масштаб придает им декоративный, а не героический характер.

Непременным условием при создании скульптурных и других композиций на станциях метрополитена является обеспечение пассажирам максимальных удобств для движения. Это правило часто нарушалось. Так, скульптурная группа «Партизаны Белоруссии» в пересадочном зале станции «Белорусская» не только не масштабна, но — неуместна!

Неоднократно при движении плотной людской массы обламывался наган в руке матроса на станции «Площадь Революции»...

Для преодоления однообразия и безликости сооружений, основанных на типовых элементах, архитекторам и художникам предстоит пройти трудный путь.

Произведения монументальной живописи (они представлены на 22-х станциях столичного метро) являются действенным средством раскрытия идейного замысла сооружений.

Но, применяя в метро фрески, архитекторы и художники не учли специфики эксплуатации метрополитена: эти произведения, созданные в подавляющем большинстве до 1953 года, подверглись испытанию временем в буквальном смысле этих слов. Многомиллионная масса пассажиров по пылинке вносит тонны пыли, которая, втедаясь во фресковые росписи, лишает их красочного звучания и ставит перед работниками службы тоннельных сооружений метрополитена трудноосуществимые задачи по сохранению и содержанию этих произведений искусства.

Произведения монументальной живописи, выполненные в смальтовой и флорентийской мозаиках, более стойки, поэтому переделкам подвергались крайне редко. Впервые смальтовые плафоны были созданы по эскизам художника А. Дейнеки на станции «Маяковская». Мозаика отличается жизнерадостностью, она красочна и современна. Невидимые издали и различимые только при специальном рассматривании, они играют роль приятного сюрприза. Постоянно в течение 37 лет возникает один недоуменный вопрос — нужны ли они! При такой постановке вопроса легко ответить — не нужны, так как может показаться, что коэффициент полезного действия мозаик мал. Однако такое мнение не только поспешно, но и не-



Из геральдических произведений необходимо отметить как удачные рельефы станции «Семеновская», исполненные группой скульпторов под руководством В. И. Мухомовой.

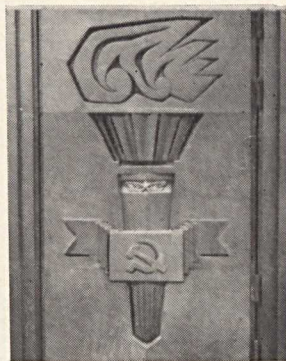
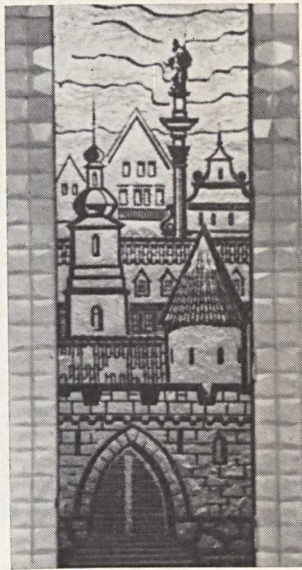
Монументальные произведения созданы в последнее время на станциях «Коломенская» и «Беговая» (скульптор Э. М. Ладугин).

Самому строгому и взыскательному критику трудно найти погрешности и диссонансы «оркестрового исполнения» в таких сооружениях, как, скажем, станции «Электровзводская», «Октябрьская», «Курская», «Добрынинская», «Автозаводская», «Маяковская», и ряде других, потому что в них пространство, его характер, ритмы и пластика находятся в гармоническом сочетании с элементами скульптуры и монументальной живописи.

Нельзя убрать с пилонов «Электровзводской» барельефы Г. И. Мотовилова, как нельзя даже представить себе станцию «Октябрьская» без барельефов того же автора на входе в метро. И в том и в другом случае эти барельефы, являясь вспомогательными элементами композиции, выявляют и раскрывают идейную сущность всего произведения. «Слава труду» — тема рельефов первой, «Слава победителю!» — тема второй.

В тех случаях, когда скульптуре или живописи отводится солирующая роль, следует проявлять особое внимание к выбору темы, к выбору средств и места, так как большая часть неудач связана с ошибками в определении темы и места произведений. В целях создания высокохудожественных сооружений нам необходимо позаботиться об условиях для совместного творчества архитекторов, скульпторов и живописцев. Только совместная работа творцов-единомышленников при участии инженеров и благосклонном внимании заказчика может гарантировать создание совершенных произведений искусства.

Госгражданстрой издал перечень объектов, для которых разрешается разработка индивидуальных проектов. Метрополитен не включен в этот список. Мы просим Совет по синтезу искусств в современном градостроительстве о поддержке в решении этого вопроса как о необходимой предпосылке, которая будет способствовать расцвету синтеза не только в Московском, но и других метрополитенах страны.



В сооружениях метро последних лет, решенных в основном по одной пространственно-конструктивной схеме, робко включенные декоративные элементы почти не участвуют в создании целостного ансамбля.

Станция «Варшавская»; отдельные фрагменты станции последних очередей.

М. А. Ильин,
доктор искусствоведения
профессор МГУ им. М. В. Ломоносова

А почему вы не используете цвет в архитектуре? Взяли серо-зеленоватый мрамор и применяете его с небольшими вариациями. Приходится констатировать, что цвет исчез из архитектуры. Это один из самых серьезных недостатков.

Нужно организовать конкурсы на проекты каждой новой станции. Раньше на Первомайские и Октябрьские праздники эти проекты выставлялись на улице Горького для всенародного обозрения и обсуждения. Думаю, что к этому нужно вернуться.

Хочется остановиться еще на одном моменте — на совместной работе художника и архитектора. Надо, чтобы архитектор и художник с самого начала работали рука об руку.

Не надо делать панно на потолках: метро все-таки для того, чтобы ехать. Это не картинная галерея, здесь нельзя ходить, задрать голову: либо тебя с ног сбьют, либо ничего не увидишь.

Ю. Д. Колпинский,
доктор искусствоведения,
член-корреспондент
Академии художеств СССР, профессор

Станции не могут отличаться пестротой, но возможны пространственные вариации. Единство не есть единообразие. При сохранении общего возможны ритмические



видоизменения, придающие образность интерьерам метро. Если при этом использовать изобразительное искусство, то мы получим нужный нам результат — идеальную связь станций со смысловым содержанием соответствующих им районов города.

Метро должно отражать наш дух, наш характер, нашу жизнь и наши идеи. Человек находится на станции каких-нибудь пять минут, но за это время он должен получить ощущение цельного художественного образа, способного активно воздействовать на сознание людей.

Когда мы говорим о синтезе, мы не можем говорить только о метро. Проблемы синтеза встают перед нами в масштабе всего города. Мы говорим о Москве как о городе коммунистического завтра, который мы создаем не только в соответствии с инженерно-техническими достижениями, но и по законам красоты. Наша столица должна быть прекрасна творческой красотой свободного труда, поэтому в том, что мы делаем, должно быть больше человечности — больше внимания к Человеку!

Н. М. Щепетильников,
начальник управления благоустройства
и озеленения ГлавАПУ г. Москвы

В Париже есть станция «Лувр», строители которой использовали московский опыт. Они поняли, что синтез искусств в метро — это очень важно и нужно.

Наши старые станции отличаются высоким идейно-художественным уровнем. Сейчас вопрос заключается в том, сохраняем ли мы эти ценные хорошие традиции, это отличие нашего метро от зарубежного. Приходится признать, что мы постепенно теряем эти традиции. И это заметно не только нам, но и людям посторонним. Приведу слова мэра Стокгольма, сказанные им после знакомства с Москвой. «Вы знаете, — сказал он, — московский метрополитен бесподобен, но у меня сложилось впечатление, что раньше у вас были оригинальные станции, а теперь они становятся похожими друг на друга».

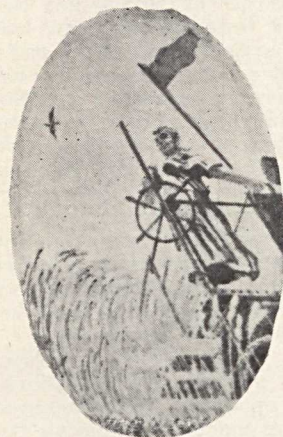
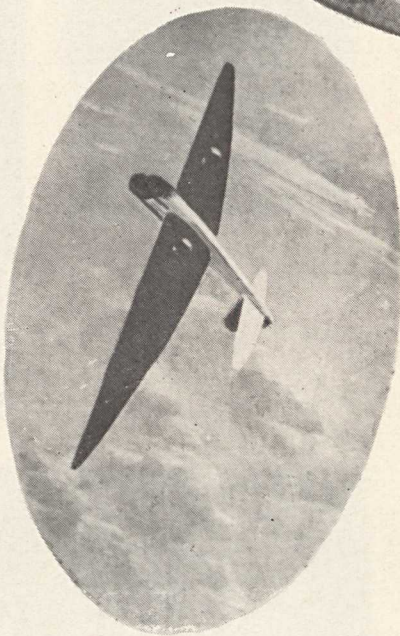
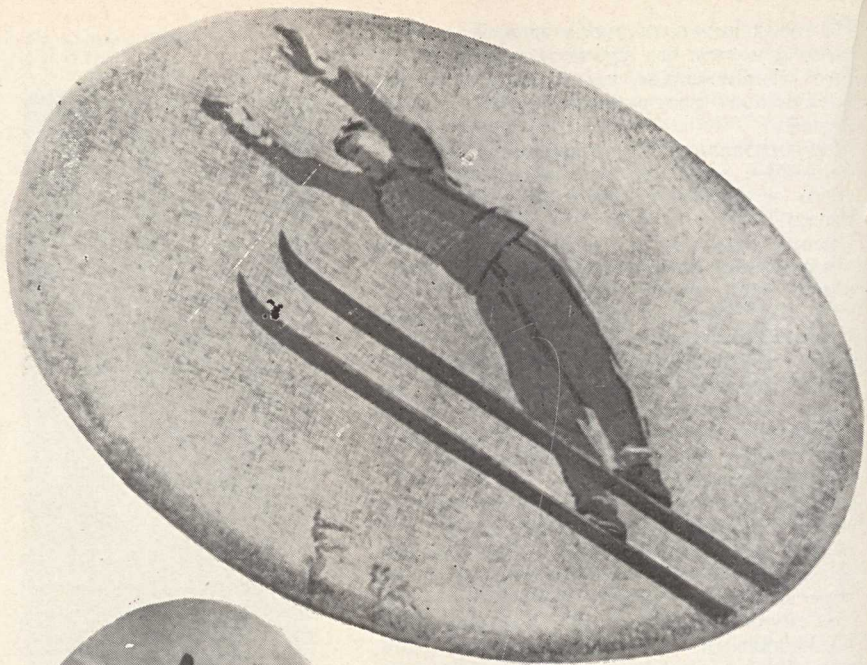
В. С. Кеменов,
доктор искусствоведения,
вице-президент
Академии художеств СССР

Существует ли принципиальная разница между нашим метро и метро зарубежных государств? Это отличие, бесспорно, имелось. Теперь оно постепенно начинает исчезать. В чем заключалось это отличие? Был совершенно определенный курс на эстетическое совершенство станций, в которых царил бы атмосфера праздника. Но всем известно, что в послевоенный период изобразительное искусство стало подменяться оформительством. Создавалась видимость синтеза, а по существу его почти не было.

Для развития синтеза искусств на новом этапе его строительства необходимо критически осмыслить накопленный нами опыт, извлечь из него те ценные качества, которые позволили бы утверждать гуманистические идеи советской архитектуры. В нашем опыте есть, что взять, и есть, что отбросить. Мы за такое метро, в котором сочетаются функциональные и художественные требования. Сегодняшнее совещание Совета следует рассматривать как первый шаг на пути к большой работе.

И. И. Ловейко,
заслуженный строитель РСФСР
постоянный член Градостроительного
совета, руководитель мастерской № 7

Архитекторы, особенно архитекторы старшего поколения, всегда мечтают о синтезе, они не представляют себе архитектуру без искусства. Настоящий архитектор



иначе не может мыслить. Мы с самого начала работы над проектом мечтаем о синтезе — это своего рода метод мышления архитектора. Но в конечном счете все отбрасывается. Нередко можно видеть стремление сделать архитектуру чисто функциональной.

Мы построили в Москве «целые города», но искусства в них чрезвычайно мало — даже памятников, особенно в новых районах, почти не поставили. И все потому, что мы недооцениваем значение этого дела.

Вернемся к вопросу о метрополитене. Раньше мы строили прекрасные станции, они нравились народу. А сейчас метро стало схематичным, превратилось в чисто инженерное сооружение.

Экономить на искусстве в метро — это все равно, что художнику ограничивать размер полотна или количество красок! На станцию «Маяковская» специально приходят люди посмотреть. Мы работаем рядом, пройдешь вечером по станции, и у тебя поднимается настроение. Значит, сделанное на «Маяковской» — это то, что человеку нужно, что отвечает его духовной потребности.

Отказ от изобразительного искусства в архитектуре, который мы наблюдаем сегодня, приводит к появлению некачественных, антихудожественных и, я бы даже сказал, вредных произведений архитектуры.

Н. А. Алешина,
архитектор института
«Метрогипротранс»

Быть архитектором — это значит не просто строить новые дома, а создавать новую, радующую человека среду. В метро наша задача — не просто строить новые станции, а продолжать ту славную традицию, которая была заложена уже в первые годы строительства Московского метрополитена.

Сейчас нас во многом связывают надуманные нормативы. Мраморное покрытие, например, мы должны делать не выше, чем на 1,2 метра — как плитку в кухнях современных домов. Раньше нам привозили мрамор, бронзу — все было доступно. А сегодня на метрополитен отпускается (и то в ограниченном количестве) три сорта мрамора (три цвета) — и делай, что хочешь. До тех пор, пока на синтез искусств в метро будет планироваться 0,17% от общей стоимости работ, достигнуть высокого художественного уровня будет просто невозможно.

П. П. Ревякин,
заведующий кафедрой живописи
Московского архитектурного института
профессор

Я хотел бы подчеркнуть, что для решения вопросов синтеза большое значение имеет воспитание архитектора. Мы сейчас принципиально переделываем планы и программы института. Дело в том, что, например, программа по проектированию включает в себя все, но не содержит требований к художественному образу сооружения.

Д. Н. Чечулин,
народный архитектор СССР
член Градостроительного совета,
руководитель мастерской № 16

Речь идет не только о метро. Мы должны создавать под землей залы приемов, магазины, рестораны и т. п. Но давайте поднимемся наверх — в городе огромное строительство, но здания похожи друг на друга, как близнецы: везде стекло, мрамор, бетон в более или менее разных комбинациях. И получается скучно.

Материал подготовлен Е. Егорьевой

Г. Голубев

Архитектура метрополитена и задачи художника

Характер и область приложения труда художника, работающего над объектами метрополитена, существенно отличались в различные периоды. Еще со времени разработки проектов первой очереди Московского метро выявились глубокие различия в подходе к решению архитектуры подземных сооружений в нашей стране и за рубежом.

К началу строительства в Москве метрополитены различных типов эксплуатировались во многих крупных городах Западной Европы и США. Однако, несмотря на все многообразие этих сооружений, ни одно из них не могло быть принято в качестве эталона для первого советского метрополитена. В особой мере это положение относится к архитектурно-художественному облику метро, решавшемуся на Западе в то время подчеркнуто утилитарно и с полным подчинением коммерческим интересам строительных и эксплуатационных фирм. Впервые в мировой практике метростроения все станции и вестибюли Московского метро проектировались с учетом не только технических и эксплуатационных, но и высоких художественно-эстетических требований.

Лучшие проекты для первой очереди, как известно, были отобраны в результате большого открытого конкурса. Этот конкурс позволил выявить такие гуманистические особенности архитектуры советского метро, как стремление к преодолению средствами искусства ощущения «подземности», превращение станций и вестибюлей в своеобразные, по выражению А. Куприна, подземные «хрустальные дворцы», являющиеся как бы естественным продолжением городской наземной архитектурной среды. Благодаря такому подходу окончание строительства первой очереди Московского метро ознаменовало собой не только ввод в эксплуатацию первоклассного технического сооружения, но и стало значительным событием в развитии советского монументального искусства. Участие архитекторов, художников и скульпторов в разработке проектов станций и вестибюлей, начиная с самых ранних стадий проектирования, оказалось чрезвычайно плодотворным. Хотя объем выполненных монументальных работ первоначально был относительно невелик, в целом сооружения первой очереди были по настоящему новаторскими и стали новым явлением в развитии всего современного метростроения.

На последующих очередях строительства Московского метро развилась тенденция к индивидуализации облика отдельных станций и вестибюлей в зависимости от их наземного окружения или принятой тематики их оформления. Достаточно напомнить о таких различных по характеру станциях, как «Маяковская», «Аэропорт», «Сокол». Каждая из них отличается и по своей пространственно-конструктивной схеме, и по художественно-пластической организации. Так, на «Маяковской» — первой в мире колонной станции глубокого заложения — это декоративные мозаичные панно в плафонах, которые выполнены по эскизам А. А. Дейнеки, носят декоративно-повествовательный характер. На станции «Аэропорт» о теме авиации напоми-

На стр. 30

В наиболее удачных станциях Московского метро функция, пространство, цвет и образ взаимосвязаны и образуют целостный ансамбль.

Станция «Маяковская» — архитектор А. Н. Душкин, художник А. А. Дейнека

нают очертания свода перонного зала и рисунок его облицовки, ассоциирующийся не то с лучами прожекторов, не то со стропами парашютов. На станции «Сокол» элементов изобразительного характера почти нет. Такая дифференциация степени использования декоративного искусства в зависимости от роли и места расположения отдельных станций представляется правомерной и эстетически оправданной.

При строительстве третьей и четвертой очередей в Москве прогрессивные особенности отечественного метростроения получили дальнейшее развитие. Примером может служить пластическое решение одной из лучших в Москве станций — «Электрозаводской» (архитекторы В. Г. Гельфрейх и А. Е. Рожин), в которой мраморные рельефы Г. И. Мотовилова являются неотъемлемыми элементами принятой архитектурно-художественной композиции. Еще одним примером синтеза искусств может служить станция «Автозаводская» (архитектор А. Н. Душкин), где в торце эскалаторного зала размещено мраморное панно «Русские богатыри» художников В. Ф. Бордиченко и Е. Д. Машковцевой. Выполненное в технике флорентийской мозаики, панно является здесь своеобразным кульминационным аккордом, которому подчинено пластическое и декоративное решение и вестибюля и самой станции.

В послевоенном строительстве сооружения метрополитена наряду с высотными зданиями превращаются как бы в демонстрацию возможностей декоративного и монументального искусства. Такими являются станции «Комсомольская-кольцевая», «Октябрьская», «Курская-кольцевая», «Павелецкая».

На «Комсомольской-кольцевой» архитекторы во главе с А. В. Щусевым и художники во главе с П. Д. Коринным создали величественный ансамбль. К сожалению, в богатых и праздничных интерьерах станции не всегда виден тот положительный опыт, который был заложен в творческом содружестве художника и архитектора. По-иному решена задача синтеза архитектуры и монументального искусства на станции «Октябрьская» — без живописи, но с богатой пластической проработкой сводов станции и вестибюля. Такое решение базируется на традициях русского классицизма.

Монументальное искусство в различных его формах использовано и на «Курской-радиальной», и на «Краснопресненской», и на «Киевской-кольцевой».

Советский опыт получил определенный отклик за рубежом: так, станция «Гентс-Хилл» — одна из лучших в Лондонском метро — по словам английских архитекторов, была выстроена под влиянием архитектуры первого советского метрополитена. В послевоенном строительстве, как это отмечается во Франции, в новых станциях Парижского метро, например, на скоростной трассе «Восток—Запад», также использован опыт советских строителей и художников.

Архитектурно-художественный облик метрополитена, естественно, не может эволюционировать вне общего развития всей советской архитектуры. Органичные в принципе тенденции индивидуализации образа отдельных сооружений, преодоления ощущения «подземности», создания на станциях и вестибюлях метро ощущения комфорта и даже определенной праздничности в первые послевоенные годы перерастают в стремление к подчеркнутой представительности, к созданию подземных дворцов, являющихся как бы своеобразными мемориальными сооружениями, «памятниками эпохи».

Повсеместное и некритическое использование композиционных приемов и форм архитектуры прошлого в начале 50-х годов распространилось и на строительство метро и нередко сопровождалось определенным пренебрежени-





ем к так называемой «технологии», то есть к самому содержанию и эксплуатационным качествам сооружения.

Перестройка всей практики архитектурного проектирования, начавшаяся в стране после 1954—1955 гг., не могла не отразиться и на декоративном убранстве метрополитена. В качестве главных задач в эти годы, как известно, были поставлены требования решительного сокращения стоимости и сроков строительства, что могло быть достигнуто только при условии его типизации и индустриализации и решительной ликвидации всех архитектурных и других излишеств.

При этом были разработаны и новые типы станций и вестибюлей. В Москве весьма органичный для метрополитена тип колонной станции мелкого заложения (архитекторы С. М. Кравец, В. И. Алешина, Г. Е. Голубев) был повторен в общей сложности около двадцати раз на Калужском, Горьковско-Замоскворецком, Покровском, Ждановском и других радиусах. Попытки разнообразить облик отдельных объектов цветом облицовки, системой освещения или даже скромными вставками на путевых стенах (как, например, на станции «Варшавская») большого успеха их авторам не принесли. Станции стало труднее узнавать. Более того, развилась тенденция таких решений, при которых пассажир, последовательно проезжающий ряд перегонов, из окна вагона попросту не может увидеть станции («Парк Победы», «Площадь Александра Невского», «Маяковская» в Ленинграде, на которых в целях экономии боковые перонные залы были исключены). В конце 60-х — начале 70-х годов тенденция к определенному обеднению новых сооружений по сравнению с объектами тридцати-сорокалетней давности стала все чаще подвергаться критике в печати. Некоторым специалистам стало казаться, что истина лежит где-то между «старой», богатой и несколько декоративной архитектурой и «новой», более органичной, но внешне невыразительной. Это, конечно, далеко не так.

Выступая в печати по столь сложной и многоплановой проблеме, как облик сооружений метро, нельзя не отметить того, что развитие метрополитена неотделимо от развития общества, развития городов и все более заметных социальных и научно-технических преобразований, выражающихся прежде всего в росте цены времени и повышении частоты, продолжительности и дальности передвижений.

Чтобы разобраться в перспективах развития архитектуры метрополитена и связанных с этим задачах художника, следует еще раз возвратиться к вопросу — в чем существо и основное назначение современной городской электрической подземной железной дороги?

Ответ однозначен: оно раскрывается в самом названии комплекса сооружений, называемых метрополитеном. Следовательно, главное — скорость, надежность и комфортабельность любых передвижений, минимальные затраты времени на подходы, удобные и короткие пересадки с городского транспорта на рельсовый и обратно, высокий уровень так называемого попутного обслуживания и, конечно, привлекательность облика всех сооружений, связанных с движением пассажиров.

Очевидно, что в современных условиях архитектурно-художественный облик сооружений метро не может не быть многообразным. не может быть решен по единому, даже самому апробированному рецепту. Несмотря на это, главные, наиболее общие принципы архитектурно-художественного проектирования сооружений метрополитена обязательно должны быть ясно сформулированы.

Задачи четкой организации движения и сокращения затрат времени пассажиров непосредст-

венно относятся к деятельности и архитектора и художника. Здесь речь идет прежде всего о градостроительно-планировочной организации различных комплексов и средствах визуальных коммуникаций, которые организуют движение пассажиров на всем пути от остановок общественного транспорта до вагона метрополитена. В тех случаях, когда это сделано заранее — налицо несомненный успех. Например, тоннельные переходы и входы в метро на Ленинградском шоссе в Москве совмещены с легкими остекленными павильонами на остановках городского транспорта. Здесь каждый узел предельно компактен, продумана даже система освещения и развески указателей, установлены удобные для пассажиров скамьи. Перед павильонами проезжая часть уширена. Троллейбус или автобус, подъезжающий к остановке, не мешает транзитному движению.

Компактные решения узлов «станция метро — городской транспорт» известны в современной зарубежной практике. Так, в Мюнхене (ФРГ) между обоими входами на станцию метро «Олимпиацетрум» расположена автобусная станция, перекрытая общими для пассажиров метро и автобусов навесами. Обе станции

венно осмысленной организации всей городской подземной среды. Здесь речь идет в первую очередь о таком развитии пространств и их членении, которое позволяло бы создать различные зоны — от участков наиболее интенсивного движения до участков, предназначенных для кратковременного отдыха и ожидания. С задачей дифференциации внутренних пространств, выявлением главных и второстепенных элементов в принятой композиции тесно связаны используемые конструктивные схемы и те или иные строительные материалы.

Сооружения метро, как известно, имеют двойной характер. С одной стороны, они являются как бы прямым продолжением городских улиц и площадей; с другой стороны, они имеют обычно несколько камерный, как бы интерьерный характер внутренних пространств — почти все их элементы воспринимаются с очень близких расстояний. Эти соображения вызывают специфические требования к качеству, фактуре и цвету используемых материалов. Они должны быть не только долговечными, но привлекательными.

Специфической в подземных сооружениях является система искусственного освещения. Тот



решены, по существу, как единое сооружение. Последовательное, четкое и эстетически оправданное развитие всей системы зрительной информации — и текстовой, и цветовой, и типа условных знаков-пиктограмм можно считать одной из первоочередных задач художника, работающего в любом транспортном сооружении, в том числе и в метро. В современных условиях с повестки дня не могут быть сняты, казалось бы, второстепенные в метро вопросы рекламы. Хорошо освещенные витрины в переходах и вестибюлях (как, например, у перехода между ГУМом и площадью Революции) не только украшают соответствующие сооружения, но и могут быть успешно использованы для воспитания художественно-эстетических вкусов населения.

Задачи художника тесным образом связаны с необходимостью функционально и художест-

В создании уникальных станций метрополитена на самых ранних стадиях проектирования выступали в содружестве крупные архитекторы и художники. Однако богатство и праздничность интерьеров несколько мешают оценить положительный опыт такого содружества. Станция «Комсомольская-кольцевая» — архитектор А. В. Щусев, художник П. Д. Корин

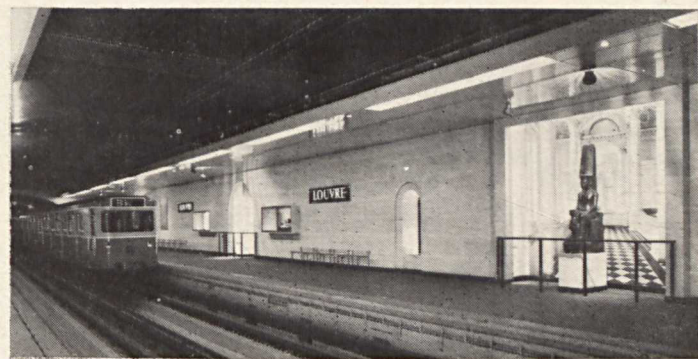
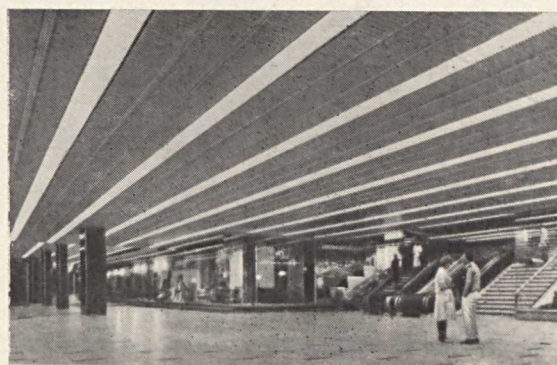
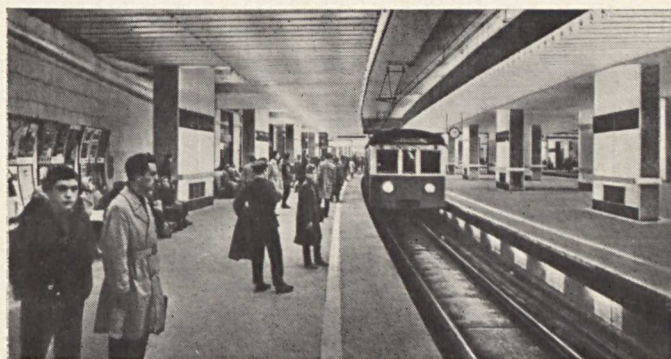
Отличительной чертой архитектуры лучших станций метрополитена первых очередей является индивидуализация облика, достигнутая за счет архитектурно-пространственного, цветового и светового решения; и сегодня эти станции мы узнаем не только по названиям, но и «в лицо».

Станция «Кропоткинская» — архитекторы А. Н. Душкин, Я. Г. Лихтенберг; станция «Аэропорт» — архитекторы Б. С. Виленский, В. А. Ершов

или иной вид освещения — скрытый, рассеянный, с неожиданными световыми акцентами или, напротив, празднично-блестящий позволяет буквально преобразить внутреннее пространство станции и во многом способствует снятию неприятных ощущений от спуска под землю.

Обязательным для любых замкнутых помещений, предназначенных для движения интенсивных потоков пассажиров, является устройство принудительной приточно-вытяжной вентиляции или даже кондиционирования воздуха. Требования многократного воздухообмена приводят к необходимости устройства больших вентиляционных решеток. И этот элемент должен быть использован как органичная часть общего композиционного замысла. Традиционное устройство литых декоративных решеток на пилонах отнюдь не является единственно возможным приемом.

Новыми для нашей практики являются задачи акустической защиты пассажиров от шума поездов. Это может быть достигнуто устройством звукопоглощающих и звукорассеивающих ограждений и пластин, подвесных потолков, которые также могут быть с успехом использованы в интерьере.



Современная зарубежная практика строительства метрополитенов использует искусственное освещение, средства акустической защиты, средства зрительной информации, рекламу.

Станция Лондонского метрополитена.

Станция «Сьрудмесье» подземного железнодорожного диаметра «Восток-Запад» в Варшаве.

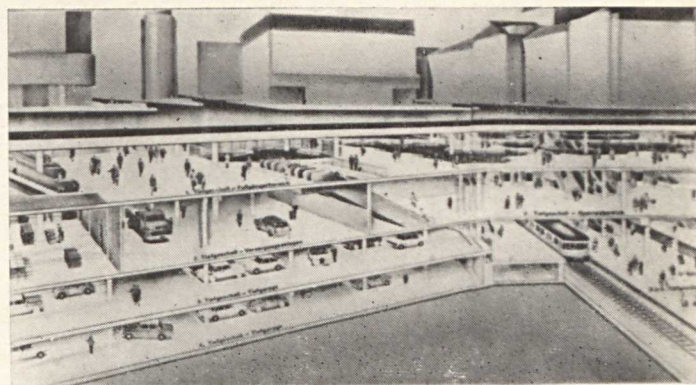
Интерьер подземного зала — конкорса станции «Зюдтиролерплац» в Вене.

Фрагменты станции «Лувр» Парижского метрополитена.

Общий вид подземного многоуровневого узла «Штахус» на площади Карлсплац в Мюнхене, включающего торговый центр, универсальные магазины, подземные автостоянки и подземную железнодорожную станцию.

Упомянутые здесь, казалось бы, инженерные задачи организации искусственного освещения, приточно-вытяжной вентиляции, акустической защиты и др. не могут быть решены художником, оперирующим только красками, они непосредственно связаны с областью художественного конструирования. Положительные примеры таких решений уже известны.

Например, при реконструкции подземной платформы «Сьрудмесье», на городском железнодорожном диаметре «Восток-Запад» в Варшаве звукопоглощающие устройства были установлены на потолках, стенах и даже под платформой. Все работы по освещению, акустике, цветовому решению, надписям и указателям были выполнены в едином комплексе сотрудниками Академии художеств под руководством художника-конструктора Ежи Солтана, специалиста в области технической эстетики. Пото-



лочные люминесцентные светильники скрыты за рассеивающими алюминиевыми решетками, являющимися одновременно звукопоглотительными устройствами. Радиоинформация осуществлена «по системе шопота», при которой даже негромко произносимые объявления отчетливо слышны благодаря установке по специальному расчету большого числа слабых громкоговорителей (460 шт.) вместо обычной практики установки двух-трех мощных динамиков, создающих оглушительный, но неразборчивый шум. В указателях введено понятие ведущего цвета. В одном характере, по единому проекту выполнены такие, казалось бы, второстепенные элементы интерьера, как кассы, скамьи (установленные на одном ряде опор, что облегчает влажную протирку пола), керамическая мозаика и реклама.

Весьма важным является повышение уровня удобств, предоставляемых пассажирам в сооружениях метрополитена. Здесь речь идет о необходимости установки на станциях мелкого заложения не только лестниц, но и эскалаторов, о создании в узлах, характеризующихся особо напряженными потоками пассажиров, движущихся тротуаров, а также сети «точек» так называемого попутного обслуживания. Те большие средства, которые выделяются на развитие современного городского хозяйства — транспорта, торговли, общественного питания, бытового обслуживания — должны быть использованы с учетом планового развития всех элементов города. Пока этому мешает медленное преодоление ведомственной ограниченности.

Известно, что многие пассажиры метро пользуются торговыми киосками по продаже книг, газет и журналов, кондитерских и аптекарских товаров, вод и соков, театральными билетными кассами и телефонами, установленными в сооружениях метро. Однако этих устройств на последних очередях почти нет — все они как бы вытесняются наружу. В результате многие вестибюли метро буквально обрастают конгломератом случайных, разнохарактерных, зачастую кустарно выполненных ларьков, киосков и павильонов, уродующих облик города. Между тем даже в условиях безудержной конкуренции и хаоса в планировании в ряде зарубежных городов — Стокгольме, Лондоне, Риме, Вене и других — все эти торговые «точки» решаются в комплексе с архитектурой узла, встраиваются в виде крупных блоков или пассажей. Например, в Лондоне отдельные наземные вестибюли метро окружены сплошным кольцом встроенных магазинов-киосков с нарядными витринами.

Интересным примером комплексного решения общегородских переходов, входов в метро и остановок общественного наземного транспорта может служить ряд подземных сооружений Вены, в которых в едином ансамбле решены специфически транспортные, градостроительные и эстетические проблемы, вплоть до таких «мелочей», как рисунок пола и подшивных акустических потолков, реклама, местные и междугородные телефоны, небольшие магазины и кафе-буфеты. Эти переходы решены в виде одно- и двухъярусных подземных залых помещений с минимальным количеством опор и специально созданными конструкциями перекрытий, со встроенными панелями освещения и акустической защитой. Переходы «Шоттентор», «Беллария», «Бабельбергерштрассе», «Зюдтиролерплац» и др. оборудованы эскалаторами для подъема пешеходов, принудительной вентиляцией, отоплением, а в отдельных случаях включают в себя двухъярусные станции трамваев, объединенные станции метро и подземного трамвая, транспортные тоннели и т. п. Красочно оформленные и хорошо освещенные витрины превращают подземные переходы в своеобразные городские пассажи.

В Стокгольме почти весь промежуточный этаж между уровнем платформы станции «Хеторгет» и поверхностью отведен под магазины и предприятия бытового обслуживания (включая парикмахерские, фотоателье, туалетные, почту и телеграф, кафе-автоматы и т. п.). Это продиктовано коммерческими и рекламными соображениями, но вместе с тем удобно для пассажиров. Площадь подобных вестибюлей-магазинов достигает 1500—2000 кв. метров. В сооружениях последних лет для сообщения мезонина с уровнем платформы, начиная от высоты 3,5—4,5 метра применяются эскалаторы, большей частью одноленточные, предусматривающие только подъем пассажиров.

И в наших условиях нельзя считать излишествами торговые киоски, небольшие кафе и ателье, хорошо поставленную службу информации. Все эти устройства не только соответствуют интересам населения, но и в высшей степени рентабельны. Очевидно, что продуманное решение всех этих и других необходимых для города «мелочей» является назревшей задачей и в конечном счете обеспечивает не только художественно-эстетическую композиционную цельность застройки, но и общегосударственную экономию.

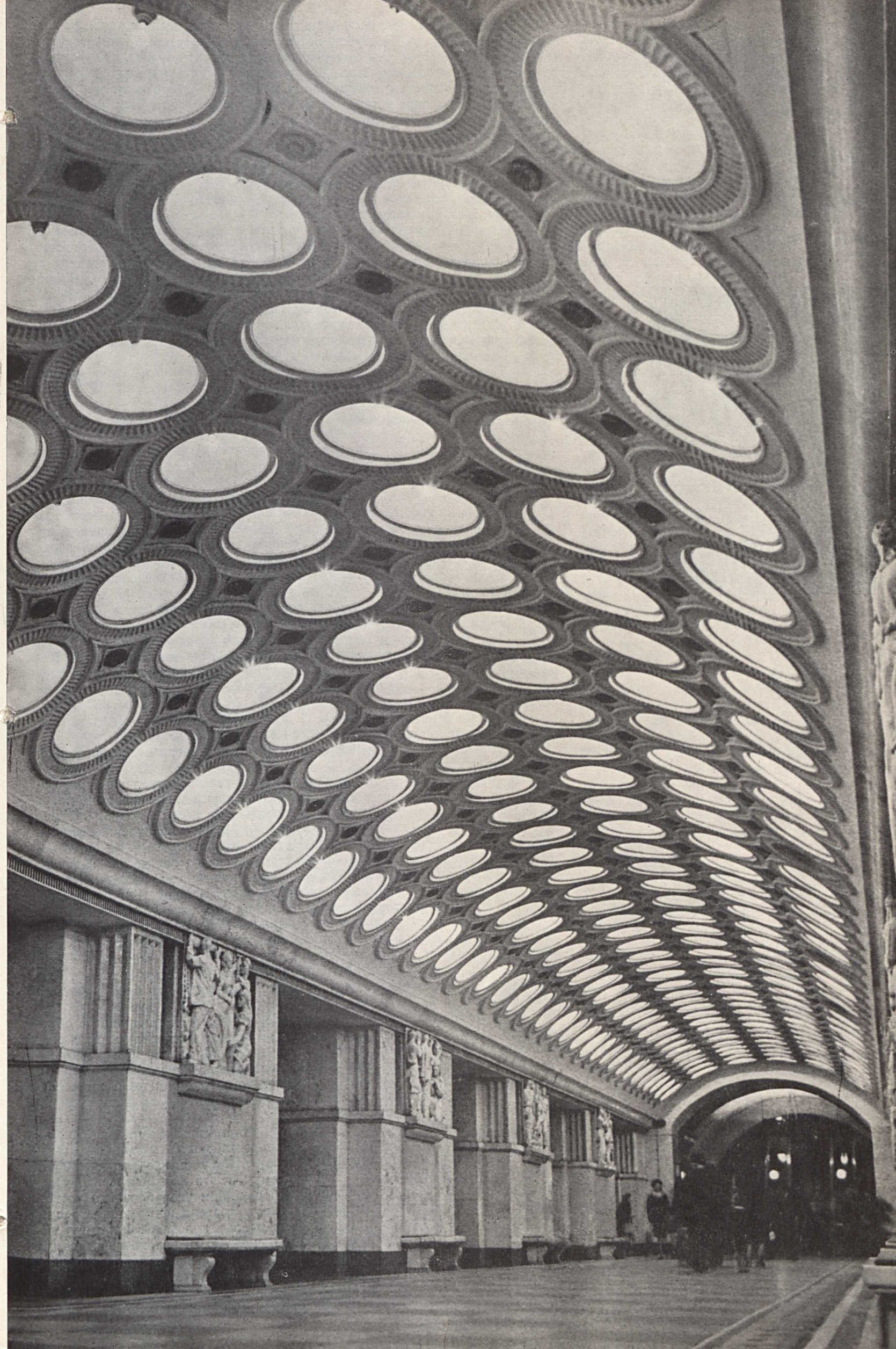
Кратко рассмотренные здесь наиболее общие вопросы отнюдь не исключают возможностей использования самых разнообразных приемов пространственной и художественно-композиционной организации сооружений метрополитена. В зависимости от совокупности конкретных условий могут быть оправданы станции глубокого или мелкого заложения, с ограниченными или развитыми системами входов, отдельные наземные и подземные участки, как это имеет место, например, в Москве на станции «Ленинские горы» или в Киеве на станции «Днепр». Накопленный опыт уже делает возможной и необходимой разработку определенной партии решений не только отдельных станций, но и целых линий или даже всей сети метрополитена. Очевидно также, что сделанный в статье акцент на известную функционализацию архитектурного облика метро отнюдь не исключает возможностей раскрытия общественного значения отдельных объектов средствами монументального искусства и позволяет программировать соответствующие «контрапункты».

Переход к новому, более высокому этапу развития архитектуры метрополитена связан с решением очень многих не только технических и творческих, но и организационных вопросов — например, порядка согласования и утверждения проектов, проведения конкурсов, действительного авторского надзора.

Архитектура — синтез техники и искусства, а синтез предполагает гармоничное развитие всех составляющих. Следовательно, не только техника должна диктовать, но и искусство должно иметь право предъявлять свои требования технике. Только комплексное решение функционально-технических, экономических и художественно-эстетических задач позволит добиться максимальных успехов в строительстве метрополитенов. Это непосредственно связано с необходимостью создания обстановки подлинно творческого соревнования в процессе проектирования и надзора за строительством, решительного повышения в большом коллективе проектировщиков роли авторов — архитектора и художника.

Синтез искусств в современном его понимании — это не создание отдельных произведений, а решение всех элементов подземного интерьера: его пространства, тектонической системы, монументального искусства, освещения, отделочных материалов, которые обусловлены общественной ролью и композиционным значением данного сооружения в городе.

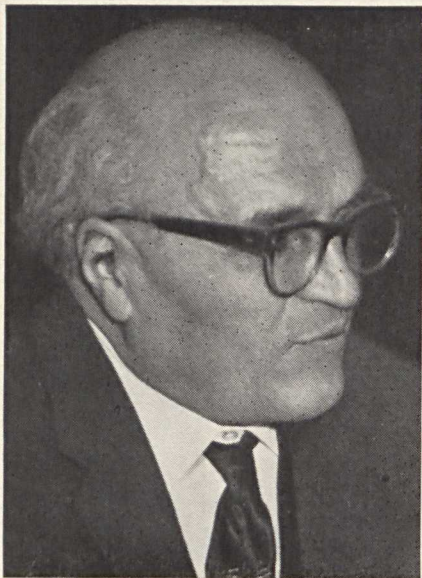
Станция «Электровозовская» — архитекторы В. Г. Гельфрейх, И. Е. Рожин, скульптор Г. И. Мотовилов



Михаил Ладур

Спичечная коробка

(Из заметок художника)



Какой интерес и какую цену могут представлять воспоминания почти полувековой давности? И вообще воспоминания — чем они продиктованы? Тайной надеждой выискать в описываемых событиях черты или факты, полезные сегодня. Может быть, из устарелых «событий» можно сделать выводы, позволяющие заглянуть хотя бы на мгновение в искусство завтрашнего дня. Мне показалось, что сегодня в увлечениях и творческих исканиях на театре есть эти черточки, и я решился рассказать о делах давно минувших дней.

Поэтому и появились эти заметки.

— Ну, здравствуй!

— Здравствуйте, Игорь Герасимович!

— Значит, это с тобой мне придется работать?

— Да, если Вы не будете возражать.

В Одесский украинский драматический театр был приглашен на постановку ленинградский режиссер Игорь Герасимович Терентьев. Я в этом театре проходил так называемую практику. А проще говоря, «входил» в театральный организм, будучи еще совсем зеленым художником. И вот непостижимое счастье: моя первая работа в профессиональном театре, о которой даже трудно было мечтать. Чем руководствовались дирекция театра и ее главный режиссер, «укрепляя» таким образом художественный фронт деятельности ленинградского гостя, сказать трудно, но я был счастлив, безмерно счастлив.

— Пьесу прочел? (Я мямл в руках творение Афиногенова «Чудак», которое мы должны были ставить.)

— Да, прочел, а как же?

— Хорошо, хорошо, понял?

— Ну, конечно, я же грамотный.

— Вот и отлично. Значит, можно начинать. Придешь через неделю и принесешь свои мысли. Нет, не эскизы, а графически выраженные свои мысли о «Чудаке».

— Хорошо, — сказал я растерянно. Игорь Герасимович сжалился.

— Ладно, приноси все, что посчитаешь нужным.

У меня чуточку отлегло от сердца. Боже, что это была за неделя! День и ночь и все пытался выразить свои мысли о «Чудаке». Этому сверхталантливому человеку я старался показать все, на что я был способен. А что Игорь Герасимович талантлив сверх меры, я убедился, побывав на его первых репетициях.

— Ну, показывай, что ты тут сделал с Афиногеновым.

Я протянул ему десятка полтора листиков с «мыслями».

— Ну что же, неплохо, да. А это вот совсем хорошо...

Я рос с каждой похвалой, и моя гордость росла вместе со мной. Перелистав мои бумажки и не сделав ни одного замечания, Игорь Герасимович пытливо, очень пытливо посмотрел на меня. У меня что-то дрогнуло сердце.

— У тебя спички есть?

И я и он не курили и поэтому спичек не оказалось.

— Пойди, достань коробочку спичек. Ну, а теперь садись поближе, будем разговаривать.

Он взял коробку двумя пальцами и еще раз посмотрел на меня. Сегодня, естественно, все те истины, которые раскрыл мне Терентьев, могут вызвать улыбку (а может быть, и нет).

— Да, так вот, ты, вероятно, забыл, что всякое явление в жизни, а в искусстве особенно, имеет объем. Вот как эта коробочка, — и он ее повертел достаточно энергично, — а все твои эскизы на плоскости. Ты более или менее прилично увидел место, где разворачиваются события. Но где же философия авторская, и как ты относишься к ней? Или к тому огромному подтексту, который так щедро дарит нам автор?

Фраза за фразой — и от моих листочков только клочья остались. Через несколько минут я был покаутирован. Все? Нет, я был безмерно счастлив. Это был час рождения мысли, вернее, ее раскрепощения. А для меня начало самого прекрасного процесса, умение, хотя бы относительное умение размышлять по-новому. Этот день разгрома моей работы я считаю счастливейшим днем жизни.

— Ты не обольщайся, ведь мало того, что ты раскомпануешь в объеме твой замысел, появится сложность взаимодействия и взаимовлияний твоего «многогранного» детища. А вообще тревожит меня твоя радость.

Странный это был спектакль. Он появился на сцене театра стараниями режиссера Игоря Терентьева, композитора Кашницкого и автора заметок. Он был буквально забит талантливыми и не очень талантливыми выдумками и неожиданностями.

Сейчас многие из этих театральных сюрпризов кажутся наивными, но сорок лет назад, да еще на фоне малороссийских ремесленных постановок (а их было немало в нашем театре)... Нам всем казалось, что наша работа — удар по банальности и по штампу, и эта фантастическая увлеченность захватывала все больший и больший круг работников театра. Этой волне способствовала и неосторожность театральной администрации. Репетировались одновременно две пьесы, наша и художественного руководителя театра. Но так как, естественно, сцена была занята репетициями основной, то в наше распоряжение было щедро предоставлено самое просторное фойе, и Терентьеву приходилось репетировать на глазах почти у всего театра. Репетиции вызвали бурный интерес каждого, кто случайно или намеренно был их свидетелем. Я помню, как актеры, закон-

чив репетицию на сцене, как замороженные, стояли и сидели вокруг нашего «Чудака», стараясь постичь тайну театральности и «сложность» творческих импровизаций режиссера. Обаяние Игоря Герасимовича и удивительная корректность в обращении с актерами держали в плену каждого, кто попадал на эти репетиции-размышления.

Откровенно говоря, процесс подготовки этого спектакля оказался интереснее, чем его конечный результат. В общем, это театральное чудо продолжалось в репертуаре театра один сезон и успеха у широкого зрителя не имело. Мы извлекли из пьесы чудные образы, но драматургия Афиногенова, своей бесхитростной «сложностью» сама затрагивала какие-то струны в эмоциональной сфере зрителей и совсем не нуждалась в дополнительном эстетическом и тем более философском обогащении. Наша же троица нажала в полную силу все рычаги воздействия на зрителя и усложнила все до непонимания.

Я пишу критические строчки о моей первой работе. Но вот что странно: за всю последующую жизнь я сделал порядочно разных работ и добрую половину, пожалуй, и не вспомню. А эти «смелые» дни помню до самых мельчайших деталей. Причину не могу установить. Лучше я расскажу, как выглядел труд художника в этой полусумасшедшей, но все же любимой мною постановке.

Театральный занавес обычного терракотового цвета был подсвечен тревожным рубиново-красным светом прожекторов. У порталов сцены располагались два куба с размером грани примерно один метр, укрепленные на кронштейнах. Три цвета граней — белый, серый и черный должны были сделать их значительными (так, пожалуй, считал художник). Кубы были укреплены на кронштейнах на одной из вершин и медленно вращались. Они вращались с разной скоростью, подчеркивая драматизм происходящих событий, и только в сцене смерти Симы Мармер кубы эти — символы жизни — останавливались, обращаясь к зрителям черной траурной своей гранью.

Комната Волгина — главного героя пьесы. Луч прожектора высвечивает «фрагменты». На обычном окне с форточкой надпись «окно», на столе — «стол», на стуле — «стул». Когда на обсуждении спектакля автору этих строк был задан вопрос, что это и зачем? — он, не смущаясь, пояснил: Волгин человек будущего и потому в том времени, в котором он будет жить, в преображенном быту, зрители без надписей не узнают, какой была жизнь и обстановка «когда-то».

Речка, в которой утонула Сима Мармер, конечно, была черной, «волны» черного бархата во всю сцену «дышали» роковой символикой. Зато вне всякой символики была «пьяная улица», по которой, как по струне, шел под такую же пьяную музыку Васька-Кот. Пьяно качались в пространстве какие-то непонятные плоскости. Уличные фонари в перспективе с помощью нехитрой театральной техники «троились», а потом под синкопированную музыку опять становились «нормальными». На публику это действовало ошеломляюще.

Кульминацией спектакля и его декоративного оформления была картина смерти героини. Почти треть центральной части сцены занимал портрет Симы Мармер. Представьте себе большой планшет, состоящий из горизонтальных узких подвижно соединенных щитков. На нем был написан портрет. Музыка бушевала, кубы яростно вращались, черная «роковая» речка составляла фон картины. Когда погибла Сима Мармер, планшеты планшета сдвигались, портрет разрушался. Два куба вращались все медленнее, медленнее и останавливались, а на косом пригорке лежала мертвая Сима. Ее вытащили из реки. В тишине замирал еле слышный скрипичный аккорд, да звук капель, падающих с ее мокрых волос...

Как я писал раньше, у широкого зрителя спектакль успеха не имел. Только верные болельщики ходили в театр несколько раз.

... Прошло много лет. Мне повезло, с 1933 года я в Москве, и во всех моих работах незримо присутствовала спичечная коробка, ставшая моей. Хорошо это или плохо, я просто не знаю, но так мне легче работать. Мне не удалось посвятить свой труд только театру. Я оформлял павильоны, физкультурные парады, их было много, они требовали энергии и времени, в работе шли дни, ночи, годы. И вдруг — стук в дверь. И на пороге — Игорь Терентьев, мой учитель и, смею сказать, мой друг. Радость необычайная, ведь мы не виделись лет десять — двенадцать. Драматически сложилась судьба этого талантливейшего режиссера. Несколько лет он проработал на Беломорско-Балтийском канале, где оказался по наветам «добрых людей», но вернулся, и даже с двумя орденами. Приехал он, чтобы встретиться со свидетелями его молодости. Привез сценарий фильма, который он должен был снять — сценарий по повести Ивана Ле, украинского писателя. Были набраны артисты, и съемки должны были развернуться в местах революционных событий в Крыму. На станции «Москва-Товарная» стояли вагоны с оборудованием.

Он читал нам свой сценарий. Чтение затянулось почти до утра. И вот на середине сценария во мне что-то дрогнуло. Сначала мне показалось, что я ослышался. А маленькая идейная трещинка разрасталась. Что делать? Как поступить? Мы вышли на берег Москвы-реки встречать солнце. И я решил. Он сразу уловил осторожный намек. Ситуация была драматична, от волнения я едва не потерял сознание.

Его искали всюду, ведь киноэкспедиция не может быть вечно на запасных путях Московской товарной станции. А режиссер разбирал,

разрушал, переделывал сценарий, утвержденный всеми инстанциями. Подвиг художника, не растерявшегося в критической, весьма критической ситуации, был наглядным житейским уроком.

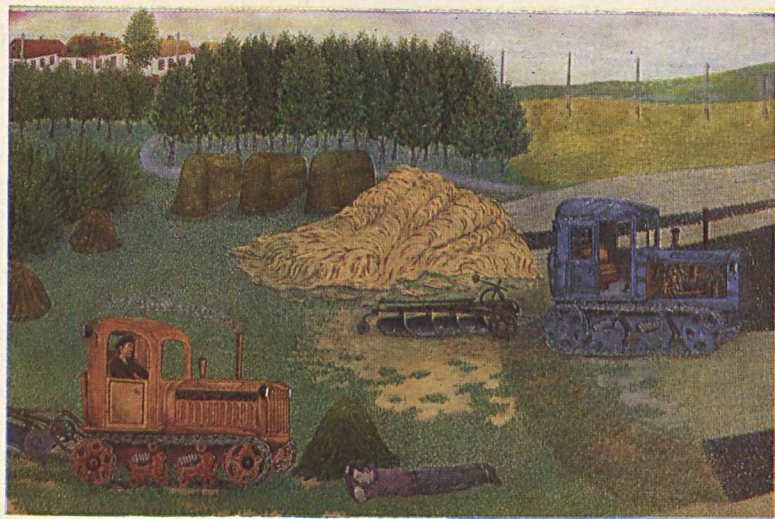
А как же со спичечной коробкой самого Игоря Терентьева? Не знаю...

Мне кажется, что у каждого настоящего творческого работника есть свой талисман, что ли. Он связан с тем заветным и часто трудно ощутимым понятием, которое обобщенно, а может быть, и несколько упрощенно называют словом «талант». Но если расчленишь это монолитное слово и заглянуть в его сокровенную сущность, мы обнаружим некое зерно — зерно доброй мысли, требовательной и строгой. У меня есть коллеги, которых кто-то когда-то назвал талантливыми, и это было бы справедливо, если бы некоторые из них не превратили это слово в кличку и не пользовались им как голубой броней от критики и от самокритики. Меня же больше привлекает непроизвольное проявление дарования, когда я всей своей сущностью погружаюсь в такую атмосферу чистоты и обаяния, которая возвращает мне молодость. Я глубоко сожалею, что мне не все удалось сделать в жизни, на что я был, по-видимому, способен.

Я в «Театре на Таганке» смотрю и слушаю мой любимый спектакль «А зори здесь тихие...» Меня до дна души моей потрясла работа режиссера, художника и актеров. Я смотрел этот спектакль шесть или семь раз. Низкий поклон всем создателям этого спектакля, в том числе и моему молодому талантливому коллеге художнику Давиду Боровскому...

...Простые деревянные щиты на сцене приходят в движение, декорация преображает место действия, живет, дышит. И я почему-то вспоминаю вращающиеся кубы — мой первый спектакль! Со дня премьеры «Чудака» прошло свыше сорока лет, мне семьдесят один год, и я понимаю наивность наших усилий.

И уже автоматически я опять начинаю вертеть свою спичечную коробку...



Сверху вниз:

С. Степанов,
плотник
«Памяти
тракториста
Г. Твердохлебова».
К., м.
Оренбургская
обл., РСФСР

В. Конечных,
рабочий
«Мать».
К., м.
Бурятская АССР

Б. Кривицкас
пенсионер
«Уборка картофеля».
Х., м.
Капсукас,
Литва

И. Лысенко,
зав. клубом
«Праздник урожая».
Дерево, м.
Черкасская обл.,
Украина

Сверху вниз:

Л. Трохалева,
служащая
«Дорога в Вильнюс».
Х., м.
Гродненская обл.
Белоруссия

А. Твердохлебов,
пенсионер
«Строительство цеха».
Х., м.
Краснодарский
край, РСФСР

А. Коровкин,
стеклодув
«Привет с Урала».
Дерево, м.
Свердловск,
РСФСР

Г. Попов,
оформитель
«Праздник».
Х., м.
Вологодская обл.,
РСФСР



Самобытные художники на выставке «Слава труду»

От редакции

Всесоюзная выставка «Слава труду» проходила с 30 мая по 15 июля в Центральном выставочном зале Москвы (б. Манеж). В ней участвовало более тысячи двухсот самодеятельных художников, представивших около трех тысяч произведений. Эти работы были отобраны из двухсот семидесяти тысяч, представленных на выставках по всей стране и на Всероссийском смотре сельской самодеятельности (см. «ДИ СССР», 1974, №№ 5, 6).

Выставка в Манеже отразила всю сложность, стилистическую разнохарактерность, а подчас и противоречивость самодельного искусства.

Авторы двух статей в этом номере журнала — Н. Шкаровская и В. Вольпина, основываясь на материалах выставки, пытаются выделить в сложном организме творческой деятельности группы и разновидности с их особыми свойствами, художественными источниками и тенденциями.

Необходимость искать для каждой группы самодеятельных художников особые характеристики не противоречит тому, что все самодеятельное творчество в конечном счете подчинено общим законам искусства; речь идет только о том, что эти законы должны быть очень четко дифференцированы и конкретизированы в применении к отдельным разновидностям самодеятельного творчества. Само это искусство внутренне подвижно, оно, в сущности, живой процесс, художественные и культурно-социологические контуры его изменчивы. Подготовка и проведение выставки «Слава труду» с новой остротой показали, насколько недостаточно разработана теория самодеятельного искусства, как нечетки художественные критерии и принципы систематизации.

Осмысление общих закономерностей самодеятельного творчества на современном этапе необходимо в связи с организацией многочисленных выставок, увеличением числа студий, развитием заочного обучения и новых форм самодеятельных объединений — клубов художников-любителей.

Частные, на первый взгляд, вопросы сводятся к проблеме специфики самодеятельного искусства, его сложных взаимосвязей с искусством профессиональным, то есть в конечном счете к необходимости самосознания самодеятельного творчества в системе современной социалистической культуры.

Всесоюзная выставка «Слава труду» начиналась, как и все подобные показы, с районных, областных и республиканских смотров. Ручейки народного творчества слились в одну могучую реку. Девиз выставки не сузил ни тематики, ни разнообразия творческих почерков, ни жанров искусства.

Главным достоинством экспозиции явился широкий показ различных художественных явлений и форм художественной деятельности, которые не только увеличивают разнообразие художественных впечатлений, но и обогащают культуру нашего общества.

Яркая, насыщенная выставка в Манеже убедительно показала, что современное самодеятельное искусство — это уже не только студии и кружки, но и все художественное творчество непрофессионалов — и рабочих, и колхозников, и служащих. По словам искусствоведа Т. Зубовой, искусство непрофессионалов самых различных культурных слоев, взятое во всей его полноте, можно считать современным народным творчеством¹.

Различные формы изобразительной самодеятельности — от изостудий, кружков заочного обучения до самоучек-любителей — лишь раз доказывали, что оно увлекает в нашей стране сотни тысяч людей возможностью заниматься искусством параллельно своей основной профессии, что существование шедевров мирового искусства не уничтожает потребности в собственном творчестве.

Успеху выставки «Слава труду» во многом способствовали представленные на ней произведения наивных художников (мы называем их иногда народными, самобытными, примитивистами, инстинктивными и т. п.)² В наш век научно-технической революции, урбанизации и стандартизации предметного мира мы особенно ценим непреходящие общечеловеческие духовные ценности, яркую самобытность в творчестве, искренность и непосредственность переживания.

Выставка в Манеже как нельзя лучше показала своеобразие современного наивного искусства на примере произведений художников разных национальностей, возрастов, профессий и социальной принадлежности, имеющих в искусстве излюбленные темы и приемы. Они привлекли внимание многочисленных зрителей, в том числе профессиональных художников, и своей стилистикой и разнообразием взаимосвязей с окружающим миром. Зрители как бы вновь открывали красоту и гармонию природы, сложную простоту народной мудрости, их покояла искренность творческого взгляда на мир.

На картинах, в скульптурах наивных художников запечатлена жизнь в ее радостях и горестях, переданы сюжеты обыденные: трактор пахнет в поле (С. Степанов), рыбаки привезли улов (Я. Наливайкене), люди чтут память павших (В. Руденский), колхозники празднуют золотую свадьбу (Т. Черватюк), кузнецы работают у наковальни (И. Ужкурнис). Но этот обыденный, знакомый художнику мир словно остановлен в миг движения, опозитизирован им, поднят до эпического звучания.

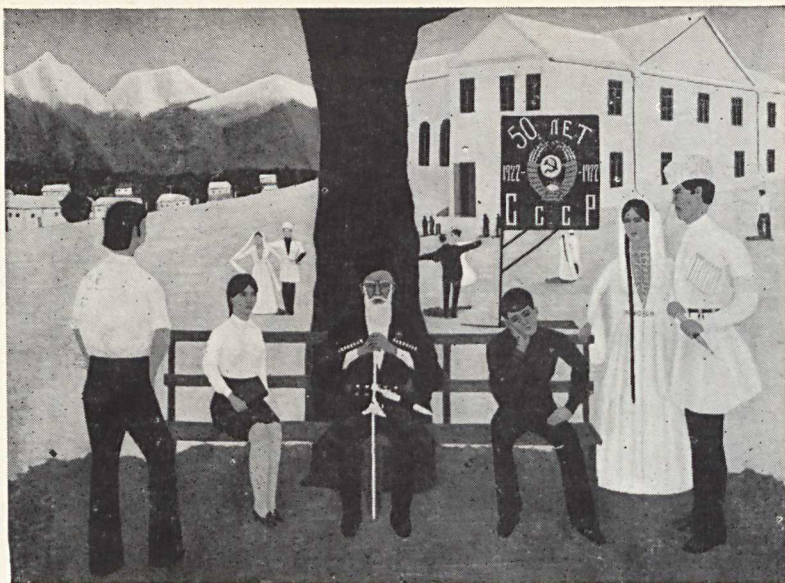
Утверждение жизни, понятия добра и зла, красоты опираются здесь на выверенное в веках народной эстетикой мировосприятие и выражаются в определенных художественных формах и красках. В искусстве наивных художников, наделенных своеобразным творческим мышлением, находит наиболее яркое выражение потребность в художественной деятельности.

Наивное искусство возникло не сегодня, оно существовало очень давно, исторически менялось, соотносясь с зарождением и становлением национальных художественных школ. Однако в каждый период своего раз-



Ю. Ляуданскис,
народный мастер,
пенсיוпер
«Пусть всегда
светит солнце».
Камень. Кельме. Литва.

С. Дусчанов,
оформитель
«Завтрак».
Х., м. Ургенч, Узбекистан



М. Воздингов,
колхозник
«Рассказ старого партизана».
Х., м.
Чечено-Ингушская АССР



А. Оганесян,
кузнец
«Генерал». Базальт.
Кировакан, Армения

вития оно по-своему отражало окружающий мир, отличалось художественными приемами и социальным составом мастеров. В силу ряда причин (мы не будем на них останавливаться из-за отсутствия места) больше всего оно было связано с народной средой. Его черты мы встречаем и в бытовом крестьянском творчестве (хотя последнее и не знало станковых форм искусства, выработало свой декоративно-плоскостной стиль в украшении бытовых предметов) * и в искусстве городских демократических слоев ³, использовавшем жанры и виды «чистого» (не бытового) искусства (лубок, мещанские и купеческие портреты, картины с изображением пейзажа, бытовых сцен, а также росписи, вывески и т. п.).

В своей интересной статье о внестилиевых течениях художественного творчества Латинской Америки и Балканского полуострова, В. Полевой справедливо

пишет, что здесь находят себе место и навыки перспективно-видового рисунка, и опыт жанрово-этнографического изображения, и сентиментально-романтическая отзывчивость к экзотике, а также течение, которое произрастает из фольклора...» ⁴ Разные формы наивного искусства определены общественными условиями и различием народных традиций.

Наивное творчество, рождаясь в среде самого потребителя искусства (чем предопределена его «изначальность» и так называемая «неумелость» по отношению к искусству профессиональному), по-своему реагирует на окружающие эстетические ценности, но оно не повторяет уже высказанное, а выражает собственное к ним отношение. Находясь вне правил профессионального искусства, наивное творчество по-своему использует его жанры, приемы, получаемые от него навыки и впечатления и, желая проникнуть в эти правила, по-своему их осваивает. В результате этой художественной потребности рождаются иные ценности.

Некоторые художники, испытавшие профессиональные влияния, в той или иной степени владеют перспективой, цветовой разработкой, знают анатомический рисунок (например, В. Морозов — «Старое и новое», «Берега соединились», П. Баранов — «На берегах Витьбы», А. Фомина — «Отдых после уборки», М. Бецияну — «Строительство города» и т. д.).

* Как известно, многие искусствоведы все крестьянское творчество в противоположность профессиональному искусству считают искусством примитива (но не примитивности). Так, в частности, считал А. В. Бакушинский. Он характеризовал его отсутствием восприятия подлинного пространства, утверждением плоскостности и лишь попытками преодолеть пространственность, стремлением к чистому, открытому цвету и т. п. В. М. Василенко в этом «высоком» примитиве выделяет пласты наиболее «примитивные», например, русскую северную деревянную игрушку XIX в. и т. п.

Но для многих других наиболее привлекательной изобразительной категорией является плоскостность, идущая от непосредственно понимаемых цвета и линии.

Таковы, например, плоскостные композиции — пейзажи и бытовые сцены — Сергея Степанова, плотника совхоза из Оренбургской области, просто и непосредственно открывающие горожанину мир современной сельской жизни — труд на полях, обезд лошадей в степях, мощь города селу, освоение целины.

Среди картин самобытного художника Виктора Конечных, железнодорожного рабочего из Бурятии, наиболее привлекали портреты родных. В своей обобщенной застылой форме, исключая психологическое переживание, они отразили нормы народной эстетики в понимании и отображении образа человека.

Идеал штукатура Петра Леонова из Казахстана — гармония техники и природы. Сюжеты его экспрессивных фантастических полотен навеяны современными проблемами индустриального мира и охраны природы. Хотя они «заворожены» плоскостностью, но стремятся к освоению пространства.

Все эти как будто взаимоисключающие особенности художественного языка находили себе место и в работах самобытных художников на выставке в Манеже. Но как бы ни разнились между собой эти произведения, они имеют общие черты, присущие им вне индивидуальных характеристик.

Прежде всего наивного художника привлекает четко выраженная предметность окружающего мира. Его более интересует «что», а не «как», «каким образом» он изображает. Непосредственное восприятие предмета изображения определяет в большой степени и особенности подхода к нему художника.

Когда мы говорим о непосредственности творчества С. Степанова и других подобных ему художников, мы имеем в виду непосредственную, как в детском искусстве, приверженность к плоскостности, декоративность, понимаемую в широком плане, переживание ими цвета и формы, совпадающее с чувством реального мира, с народным мироощущением бытия.

Наивному искусству (с основным постулатом «что») оказывается чуждой стилизация в прямом смысле этого слова. Именно эта особенность позволяет назвать такую форму художественной деятельности «наивной», выделяя ее из всей системы самодеятельного искусства. Самодеятельный художник, работающий в студии или самостоятельно, стремится, сколь возможно, постигнуть и изучить приемы и правила профессионального мастерства в отличие от наивного реалиста, для которого изображаемый им предмет обладает наибольшей притягательностью и является основным отправным объектом для открытия собственного художественного мира. Это ведет к «овеществлению» самого процесса «делания» произведения (выписанность, ритм мазков и т. п.).

Неумение заметить и разделить эти различные по характеру и сущности творческие тенденции еще в недавнем прошлом отрицательно влияло на деятельность руководителей студий, которые пытались нивелировать индивидуальные особенности художников путем обязательного для всех обучения изобразительной грамоте, не искали иные методы воспитания самобытных творцов. При всей выразительности трактовки художественного образа, присущего наивному искусству, он оказывается в той или иной степени однозначным или, вернее, статичным, что сближает творчество этих мастеров с более ранними периодами искусства. Наивные художники не отображают сложных ситуаций и противоречивых чувств, не ищут некоего глубинного подтекста, а в первую очередь добиваются «предметности» и выразительности изображаемого. И, пожалуй, в этом заключается особая притягательность наивного искусства, возвращающего нас к истокам художественного творчества. Эту бесхитрость творческого взгляда на мир можно усмотреть и в искусстве ранних эпох, и в народном творчестве, и даже в детском рисунке, на что, в частности, указывал А. В. Бакушинский.

Отмеченные особенности находят выражение и в самом характере подхода наивных художников к натуре. Законы построения их композиций рождаются в самом процессе взаимоотношения художника с изображаемым. Отсюда — их видимая простота, стремление показать фигуры и

предметы с наиболее выгодной стороны — в фас или в профиль, некоторая статичность поз, как бы вырванных из контекста движения в кульминационный момент.

Подход к перспективе определяется не «знанием» ее законов, а изобразительной задачей, поставленной перед собой мастером. Предметы располагаются либо прямо на плоскости, без перспективного сокращения, либо каждый план подается в той или иной степени условно. Пейзажные мотивы, изображения фигур и строений второго и третьего планов кажутся иногда слишком сокращенными. Однако в данном случае мастер стремится к наибольшей определенности, показывая эти объекты целиком с сохранением общих форм и характерных деталей. Не менее важно желание наивных живописцев соединить в одной композиции несколько взаимосвязанных сюжетных ситуаций или последовательное развитие одной сюжетной линии.

Ясно выраженная порой повествовательность является стремлением всесторонне раскрыть изображаемое, детализировать предметы, которые в общем контексте наивного искусства не кажутся ни нарочитыми, ни излишними.

Сильный и остро прочувствованный цвет создает и особую декоративность работ наивного художника, является источником художественной выразительности, так привлекающей зрителя. Локальный цвет используется как основной, определяющий признак предмета — «красная рубашка», «синяя шляпа» и т. д. Появление полутонов объясняется сложным влиянием профессионального искусства. В самой трактовке образов, даже при наличии портретных черт, наблюдается стремление к обобщению, сведению индивидуальных черт к всеобщим признакам — «чернобровый», «синеглазый» — явление, характерное и для поэтического фольклора.

Важнейшей особенностью наивного творчества является его современность, злободневность. Это искусство, связанное с интересами самой широкой среды трудящихся, непосредственно переживает свои сюжеты, какими бы фантастическими или, наоборот, обыденными они ни казались. Оно схватывает и перерабатывает по-своему все — от непосредственных впечатлений, запомнившихся снов, сказок до великих событий современности. Произведения живописцев-профессионалов, фотографии в журналах, плакаты, сюжеты кинофильмов являются таким же источником и объектом творческой переработки, как и сцена, наблюдаемая на улице, или изображение дикого зверя, известного по школьному учебнику. Формальная сторона такой переработки оказывается разнообразной, и в ней трудно увидеть единые черты, кроме самых общих, отмеченных нами.

Эти закономерности, присущие творчеству наивных реалистов, однако диктуются не какой-либо общностью заранее выработанных приемов, а самим отношением художников к окружающему, их видением мира и особым, индивидуальным соотношением частных и главного. (В своей дальнейшей эволюции, с изменением видения путем обучения и «постижения» пространства, художник может переходить границы «наивности».)

Но было бы неверно отрывать его совсем от большой художественной традиции, связь с которой особая, воспринятая не посредством какой-либо школы. Приметы художественной среды выступают в их творчестве по-иному, чем в творчестве профессионалов. Но этот вопрос еще требует своего исследования. Дальнейшее изучение особенностей творчества наивных поможет нам подойти и к его оценкам. Но пока этого нет, главным критерием, по словам М. Алпатова, был и остается талант, проявленный в творчестве: «произведение наивного художника хорошо не потому, что он не учился, а потому, что свое дарование сумел проявить в творчестве»⁵.

Запомнилась на выставке Александра Тяпкина, показавшая серию нарядных натюрмортов и «ковровых» цветочных композиций, вызывающих в памяти народные коврики, буйство красок крестьянских лоскутных одеял. Свой талант она проявила в творчестве, а стремление к самообразованию привело ее в Заочный народный университет искусств. Преподаватель, заметивший декоративный дар своей ученицы, помог не только сохранить, но и развить его.

Встреча с работами Н. Северцовой, выросшей в среде интеллигенции, — это знакомство с галереей образов, созданных большим дарованием, искренностью и твор-



Сверху;
В. Ильмяре,
токарь
«Мастера старой Эстонии»:
«Официант», «Кондитер», «Портной».
Медь, чеканка. Таллин, Эстония

А. Аладашвили (1909—1974)
«Сбор винограда».
Х., м. Тбилиси, Грузия

Я. Наливайкене (1897—1969)
«Окончание жатвы».
К., м. Вильнюс, Литва

ческим темпераментом художника, имевшим свое, очень заостренное видение и миропонимание.

Замечательной колористкой была литовская художница Ядвига Наливайкене, начавшая рисовать в 20-х годах. На выставке были представлены ее красочные «ковровые» полотна.

Всего несколько дней не дожидаясь до получения премии выставки замечательный художник из Грузии Александр Аладашвили, прирожденный живописец, певец родной земли. В начале 30-х годов с картинами Аладашвили крестьяне ходили на демонстрации. На выставке в Манеже было представлено восемь полных очарования полотен художника, изображающих различные сцены из жизни грузинского села. В них ярко раскрылись те особенности его творчества, которые привлекают в произведениях других художников-самоучек: декоративность звучного колорита, любовь к плоскостности, непосредственное восприятие формы и цвета.

Неживописные виды наивного творчества, имеющие свои отличительные характерные черты, дополняли на выставке общую картину его бытования и развития. Экспозиция этого раздела давала интересный материал на примере пластики Литвы, России, Латвии, Украины, Армении.

Выставка «Слава труду» показала, что не каждый человек, отдающий досуг искусству, создает самостоятельные

эстетические ценности, но она еще раз подтвердила тот непреложный факт, что творчество помогает раскрыть талант любого человека в разных формах художественной деятельности, помогает ему постигнуть область прекрасного на современном этапе. Это отвечает поставленным Коммунистической партией задачам нравственного и эстетического воспитания народа, формирования всесторонне развитой гармонической личности. А это значит, что искусство будет для трудящихся более понятным, близким и необходимым.

¹ Т. Зубова, О границах понятия народного искусства. «ДИ СССР», 1973, № 8.

² См. публикацию материалов «Досуг и творчество» и статью Н. Шкаровской «Заметки о самодеятельности», «ДИ СССР», 1974, № 3.

³ Г. С. Островский, О природе русского городского изобразительного фольклора, Ж. «Советская этнография», 1974, № 1.

⁴ В. М. Полевой, Романтизм и фольклор, исторические параллели в искусстве Латинской Америки и Средиземноморья 1-й половины XIX в. В сб. «Советское искусствознание — 1973». Изд-во «Советский художник», М., 1974, стр. 185.

Следует отметить, что многие выводы автора статьи выходят за рамки искусства рассматриваемых регионов и глубоко верны по отношению к анализу наивно-поэтического творчества вообще.

⁵ См. выступление М. Алпатова в «ДИ СССР», 1974, № 3, стр. 29.

В. Вольпина

Пути к творчеству

Ю. Белов,
служащий
«Слава труду»
Часть триптиха.
Медь, чеканка.
Московская обл.,
РСФСР



Из выступлений участников семинара на выставке «Слава труду»
Июнь 1974

О. Балдина,
старший сотрудник НИИ
культуры РСФСР,
кандидат искусствоведения

Художественная самостоятельность в нашей стране приобретает миллионы трудящихся к восприятию и пониманию искусства. Вовлекая в процесс познания и художественного отображения мира, она служит важным средством нравственного и эстетического воспитания трудящихся, решает одну из главных задач коммунистического воспитания народа.

Художественная самостоятельность является также и формой организации творческой работы художников-любителей и мастеров декоративно-прикладного искусства, звеном, которое связывает миллионные массы с искусством. Самостоятельные художники и мастера прикладного искусства учатся в студиях и в кружках, проходят заочное обучение (ЗНУИ), а также работают индивидуально.

Часть самостоятельных художников ориентируется на профессиональное искусство: художники пользуются его формами, но переосмысливают их. Иногда в их творчестве подсознательно присутствуют элементы народного искусства или городского фольклора. Работы других можно назвать самобытными, инстинктивными. В них при разнообразии манер существует единство стиля. Эти работы просты, искренни. В них встречаются несколько преувеличенные образы городского фольклора.

Работы третьих можно назвать промежуточными: их авторы имеют своеобразную точку зрения в передаче образов природы и человека.

Самостоятельное творчество можно рассматривать как «третье» искусство по сравнению с «ученым» и народным традиционным, как современное народное искусство.

Выставка самостоятельного изобразительного искусства «Слава труду» была значительным событием нашей художественной жизни. Она радовала размахом и представительностью, трогала искренностью и эмоциональной открытостью поистине народного художественного творчества. Ощущение праздника было не рассчитанным экспозиционным эффектом, а проявлением внутреннего свойства творчества художников-любителей. Жизнерадостность, оптимистичность, светлое миропонимание были идейным и художественным стержнем выставки, определили ее цельность. Эта цельность тем более поразительна, что экспозиция объединила очень разнохарактерный и разномасштабный материал: произведения, присланные из национальных республик и областей, из больших городов и далеких поселков, работы наиболее интересных студийных коллективов и клубов художников-любителей, произведения наивного творчества, картины, пластика и графические листы самостоятельных художников, много лет самостоятельно занимающихся искусством; особый раздел составили работы выпускников изобразительного факультета ЗНУИ (Заочно-го народного университета искусств).

*

Пути, приводящие самостоятельных художников в искусство, разнообразны, на первый взгляд — случайны. Сами художники в своих рассказах о начале творчества обычно даже подчеркивают «чисто случайный» характер возникновения своих первых работ. Но за разнообразием поводов удается уловить основные, притом немногочисленные, типы причин, характеризующие в известном смысле и типы творческих индивидуальностей, стилевых групп самостоятельного искусства. Поводы указывают только на видимый момент «кристаллизации» (на основе общей художественной одаренности, присущей данному человеку).

Работы самостоятельных художников, экспонированные в Манеже, давали возможность разделить их на четыре группы по принципу отношения к художественной традиции, к профессиональному искусству и по осознанности художественного творчества как такового.

Среди участников выставки, пожалуй, на-

более многочисленны авторы, находящиеся под влиянием профессионального искусства и в разной мере интерпретирующие в своем творчестве его стилистические тенденции. Как правило, эти художники-любители с детства интересуются искусством. Многие из них в своей основной работе стараются быть ближе к искусству, становятся гримерами, заводскими оформителями, декораторами и т. д. К своему творчеству они относятся осознанно, стремятся развивать свое художественное мышление; там, где это возможно, посещают студии (некоторые из них со временем переходят в профессионалы). Однако их «школа» имеет фрагментарный и случайный характер; они не могут отдавать творчеству так много времени и энергии, как профессиональные художники. Подражание профессиональному искусству, его художественным приемам неизбежны в их творческом развитии.

Преодоление этой несамостоятельности творчества, художественные успехи самостоятельных художников связаны с доскональным и точным знанием сути изображаемого, с внутренней длительной связью с ним. Убедительно сказать «свое» художник-любитель может о близком, выношенном. Поиск самостоятельного смыслового, образного решения оказывается более важным, более формирующим художественное мировоззрение, чем овладение оригинальным изобразительным языком. Экспозиция «Слава труду» была богата такими произведениями. С подлинным знанием изображаемого мира и любовью к нему написаны картины из сельской жизни слесаря В. Мельникова из Ярославля, улицы старого Тбилиси профессора Ш. Бебиашвили, заводские дворы конструктора московского завода «Станколит» В. Лобанова, пейзажи Чимганского хребта плотника из Газалкента Р. Ниязбаева. Некоторые работы подчеркнуты скромны, иногда даже по-своему «академичны» в выборе изобразительных средств; свое право на участие в выставке они завоевали особой художнической зоркостью, проникновением в образ. Портрет чабана-орденоносца С. Цыденова, выполненный Д. Баторовым из Улан-Удэ, экспонировался во ввводном зале не только потому, что помогал зрителю ощутить географическую

Г. Недошивин,
зав. сектором НИИ
истории искусств
Министерства культуры СССР,
доктор искусствоведения

С начала 60-х годов художественный метод социалистического реализма развивается и обогащается, включая в себя и пласты традиций, и новые тенденции.

Современный этап отмечен изменением в структуре сюжетосложения, особой интенсивностью художнического отношения к предмету. Происходит обострение эмоциональных аспектов художественной формы, активизация формальных приемов.

Самодетельное искусство несет ренессансную любовь к предметному миру, отвечает потребности «вернуться к предмету». Но это не «игра в детство», не «мода на примитивизм», которыми увлекаются некоторые профессиональные художники.

К примитиву отношение должно быть дифференцированным; следует отличать наигрыш профессионала от искренности самодетельного автора. У самодетельного искусства свои функции и своя аудитория.



И. Ужкурнис,
плотник
«Кузнецы».
Дерево. Вильнюс, Литва



Б. Зандерсоне,
учительница
«Ансис в цветах».
Терракота. Рига, Латвия



А. Ватлецов,
конструктор
«Хлеб — всему голова».
Рельеф. Дерево, резьба.
Пермь, РСФСР

и тематическую широту выставки. Художник подчеркнул значительность образа традиционными средствами — придвинув поясное изображение к самой раме картины и даже слегка выдвинув его. Столь же традиционным средством монументализации является и светлый пейзажный фон с высоким горизонтом. Не менее резко и выделение лица и рук косым резким бликом света. Зритель уже готов пройти мимо, настолько привычны приемы и общий облик вещи. Но остановило что-то значительное в мимике лица, в выражении глаз и губ. И тогда внимательному взгляду открывается сложность и немногословная мудрость этого человека, его принадлежность к тысячелетней духовной культуре его народа; в этот момент по-новому осмысливается непритязательность живописных средств художника, намеренно не уводящих от сути образа. Такой же внутренней серьезностью при скромности художественного языка привлекала чеканка московского инженера

М. Дьяконова «Человек, конь и солнце». Тишина ощущается как образная доминанта вещи. Она рождается из спокойных поз человека и коня, из неторопливого всматривания в каждый изгиб и поворот пластической формы. Низкий рельеф выстроен скупой и точно; фактура — мелкозернистая поверхность проржавленного железа — ассоциируется с песками пустыни, под солнцем которой живут человек и его конь. М. Дьяконов не стремится быть точным в деталях — руки преувеличены в пропорциях, узловатые пальцы сродни сухой виноградной лозе, горному кустарнику, всю жизнь боровшемуся за свое существование. Они вызывают в памяти изображение других рук — труженицы Ефимьи Емельяновны на замечательном портрете свердловчанина рабочего Ю. Борноволокова.

Вопрос о творческой самостоятельности особенно важен для городских самодетельных художников; возможность более близкого знакомства с выставками и художественными музеями, большая доступность «художественной информации» представляют постоянный соблазн вольного или невольного подражания. Между автором и его замыслом встает заслон из «насмотренных» произведений. Иногда кажется, что это подлинное творчество; но в этих «вторичных» работах происходит подмена творческого открытия радостью «делания», как бы «симуляция» художественного акта. Так, многие чеканки на выставке, по выражению члена выставкома скульптора Г. Распопова, кажутся «взятыми напрокат у грузинских художников», например, чеканка Н. Панина «Рожденный в поле». Керамическое панно Б. Зандерсоне «Ансис в цветах» напоминает о творчестве художницы Зиле, а композиция А. Животова «На границе» заставляет вспомнить известную народную картинку XVIII века — лубок «Охотник медведя колет, а собаки грызут».

Здесь таится одно из коренных противоре-

А. Домаркене,
пенсионерка
«Машинистка».
Дерево. Клайпеда,
Литва

А. Болтенков,
оформитель
«Бабка Анисья».
Рельеф. Дерево,
резьба. Орск,
Оренбургская
обл., РСФСР



Ю. Чернев,
рабочий
«Лесозаготовки».
Панно. Дерево.
Брест, Белоруссия



Я. Фрумгарц,
руководитель народной студии
изобразительного искусства
Дворца культуры
текстильщиков (Ташкент)

Наша студия на трудности не может жаловаться. У нас все есть — и материалы, и помещение, и помощь. Это потому, что мы помогаем текстильному комбинату, а он — нам. Мы оформляем территорию и цехи, украшаем их к праздникам. Делаем на комбинате выставки прямо в цехах.

К нам в студию идут рабочие комбината, например, участник выставки «Слава труду» В. Щурков. Студия имеет тесный контакт с руководством предприятия, профсоюзной организацией и с Дворцом культуры. Мы поняли, что найдем помощь и отклик, если не будем замыкаться только в своих студийных делах.

чий самодеятельного, в основном городского искусства, особенно остро проявляющееся в студийных работах. Самодеятельные авторы обычно дорожат возможностью быть в своей художественной работе самостоятельными. И искусствоведы усматривают основное своеобразие их творчества в непосредственной личной интонации. Однако же очень значительная часть любительских работ носит следы явного или скрытого подражания. Обретение самостоятельности, которой, казалось бы, самодеятельный художник должен обладать изначально, для очень многих любителей оказывается трудным и медленным, далеко не всегда приносит плоды. Это в равной степени касается и студийцев, и «одиночек», и, в особенности, — городских прикладников.

По всей видимости, подражание — необходимый и неизбежный этап в творческом росте большой категории самодеятельных художников. «Вторичность» изобразительных приемов может сочетаться с искренностью и теплотой общего подхода. Гораздо огорчительнее, когда встречаемся с вторичностью содержания. Жанровые сценки, выполненные в поливной керамике А. Нарышкиной, фотолаборанткой из

Ставрополя, поначалу кажутся интересными, но при внимательном взгляде отталкивают недоброй карикатурностью женщин и детей с одинаковыми одутловатыми лицами, а сюжеты сценок словно вычитаны из плохой книжки про «пионера Петю». Полученный из вторых рук сюжетный ход оборачивается стереотипностью художественного содержания. Подражательность и внешняя иллюстративность несколько снижают и качество технически совершенных поливных глиняных фигурок В. Щуркова (Ташкентская студия Дворца культуры текстильщиков). Подобная несамостоятельность, «цитатность» художественного смысла представляет опасность для творческого развития художников-любителей.

Тенденции, характерные для значительной части самодеятельных художников, особенно четко проступают в художественной жизни студий. Невольно может влиять на студийцев и творчество руководителя, и художественные поиски товарищей, и систематическое изучение художественного наследия. Однако студийные удачи имеют более устойчивый и последовательный характер. Перед студиями, как и перед художниками-самоучками, в первую очередь стоит задача творческого самоосознания, формирования гармоничной личности.

В студиях постоянно решаются проблемы, связанные с методикой преподавания: чему и как учить, и всех ли вообще надо учить; как перенести в студийной работе акцент с обучения изобразительным приемам на воспитание художественного кругозора.

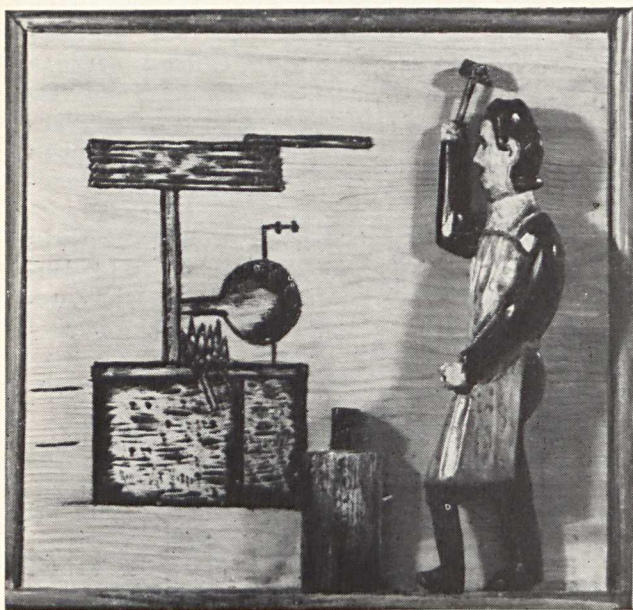
Представленные на выставке в Манеже две скульптурные студии, московская и рижская, в известной мере отразили два разных подхода, разных понимания задач самодеятельным коллективом. На первый взгляд, работы студии Дома культуры и техники Министерства промышленности строительных материалов (руководитель

С. Бык,
служащий
«Пасечник».
Дерево.
Гродненская обл.
Белоруссия

В. Щурков,
слесарь
«Музыкант».
Керамика поливная.
Ташкент,
Узбекистан



Б. Кривуцкас,
пенсионер
«Кузнец».
Рельеф. Дерево,
резьба.
Капсукас, Литва



Г. Распопов,
скульптор, член Комиссии
по самодеятельному
творчеству СХ СССР

Скульптура на выставке «Слава труду» отразила национальные традиции, народный дух в широком понимании. Большинство произведений покоряют чувством правды, позитивностью, возвышенным отношением. Такие скульптуры, как «Буденновец» и «Колхозница» Н. Сапронова (Воронеж), привлекали духовностью, непосредственностью, искренностью. Высокими художественными достоинствами отличались работы мастеров Литвы, представивших во многом традиционную, естественную для этой республики деревянную пластику. Это не бытовая скульптура, но обобщенные образы, серьезные и значительные, связанные с историей и духом народа.

О. Яновский) ничем не поражают. Ни изысканных изобразительных приемов, ни больших композиций. Студийцы обращаются к простым сюжетам — гладильщица, каменщик, старушка на завалинке. И главное, что характеризует направленность работы студии, — портреты. Лица, люди. Портреты различны по пластическим манерам, выполнены в разных материалах (терракота, тонированный гипс, песчаник, мрамор), но все они вдумчивы и серьезны. Внимательная заинтересованность в характере и личности модели проявляется пластической и образной точностью, срастанием оболочки и сути образа.

Студия Дворца культуры Рижского государственного электромеханического завода им. В. И. Ленина (ВЭФ) под руководством Я. Карловса представила яркие, выполненные в бронзе, граните, керамике произведения. Художники берутся за монументальные задачи, которые обычно не под силу самодеятельности. Эта студия —

активно живущий, хорошо организованный коллектив. И все же в работах слишком ощущается ориентация на образцы профессионального искусства; некоторая нарочитая помпезность и приподнятость подменяет индивидуальное своеобразие художественного поиска.

Подражаний почти совсем избегают художники-«самобытники». Их искусство, как правило, связано с народным творчеством в его содержательном, мировоззренческом плане. Особую группу самостоятельных авторов, широко представленную на выставке «Слава труду», составили художники, а вернее, мастера, выросшие на почве традиций народного искусства.

Подчас бывает очень трудно провести черту между народным мастером и самостоятельным художником. Да это и не всегда нужно. Крепостью и цельностью, унаследованными от народного искусства, покорили каменные скульптуры армянских художников и деревянная резьба Литвы. Народная традиция в этих работах имела яркое национальное выражение — и в образном строе, и в понимании материала.

Литовские мастера деревянной пластики показали на выставке «Слава труду» изображения косарей, жнецов, кузнецов, пекарей. Труд в этих произведениях понимается как неотъемлемая принадлежность и суть жизни, а трудовые процессы приобретают спокойную торжественность праздничного обряда. В «Окончании жатвы» и «Кузнецах» замечательного художника И. Ужкурниса и в работах других литовских резчиков фигуры решены обобщенно, но жесты рук, позы, повороты тела, увиденные в процессе труда, переданы точно и подробно. Мастера подчеркивают не индивидуальный, а родовой признак: не «этот» человек, но — косарь, пахарь и т. д. В данном случае таким родовым признаком является принадлежность человека определенной профессии.

Такое понимание образов делает более



В. Вейгас,
мастер-надомник.
«Рыбак».
Дерево.
Скуодасский район, Литва.



И. Сиектиньш,
конструктор.
«Красные латышские стрелки».
Медь, чеканка.
Рига, Латвия



Э. Юргайтис,
пенсционер
«Герой Социалистического Труда
тракторист К. Гвазджаускас».
Дерево. Вильнюс. Литва.

П. Апатченко,
председатель клуба
художников-любителей
«Весна»
при Дворце культуры
им. К. Маркса
Юго-Восточной железной
дороги
(Воронеж)

Наш клуб существует пять лет. Здесь объединились более 100 художников-самоучек, существует студия молодых художников-прикладников. Мы вместе обсуждаем работы, советуем друг другу, даже вместе ездим на этюды, организуем выставки (их было несколько десятков, в том числе и зарубежные), чтобы показать свои рисунки и картины, заинтересовать зрителей искусством. У нас большие возможности способствовать эстетическому воспитанию трудящихся. Наш клуб — новая форма творческого объединения художников-любителей. И наши трудности — это трудности становления и роста. Очень трудно с помещением, сложно с материалами; сейчас мы существуем при Дворце культуры, но в нашем объединении, кроме нас самих, никто не заинтересован. И мы не знаем, правильно ли мы работаем. Какая организация должна помогать нам в устройстве выставок? Ведь никаких общих правил или уставов любителей пока нет. Важно также, чтобы эти объединения оставались живыми родниками творчества, не заштамповались, не обезличились.

сущностной, не внешней их связь с темой выставки. В то же время, обобщенное, «родовое» понимание образа человека свойственно традиции народного искусства.

С народным миропониманием связана и особая поэтическая условность некоторых образов. Э. Юргайтис изображает Героя Социалистического Труда К. Гвазджаускаса. Тракторист в современном костюме сидит за рулем трактора; но звезда на его груди — огромна, а трактор процвел розаном.

Черты импровизационности в построении образов, индивидуальный отпечаток в решении формы определяют принадлежность резьбы литовских мастеров уже не к традиционному народному, а к современному самодеятельному искусству. И только в понимании материала, в передаче угловатой пластики и плотной слитности дерева живет традиция исконного крестьянского уважения к материалу. Самодеятельные художники и народные мастера Литвы уверенно находят свое место в современной культуре. Многие литовские резчики — участники выставки — были в числе создателей замечательного мемориала жертвам фашизма в Аблинге.

Четвертую группу произведений, за неимением лучшего термина, называют «чисто самодеятельной», «нетрадиционной». «Пожалуй, эти произведения наиболее трудны для оценки, они отражают влияния и «ученого» искусства, и городских вкусов, в них «утверждение личного», «индивидуального» нередко влечет за собой утрату художественности». (См. статью О. Балдиной «Всероссийская сельская», «ДИ СССР», 1974, № 5). Произведения этого «нетрадиционного типа» чаще всего встречаются в декоративно-прикладном искусстве и мелкой пластике. Это деревянные резные изделия — шахматы, кубки, шкатулки, мозаичные панно, инкрустации и росписи, вышивки, кружевные вещи. И

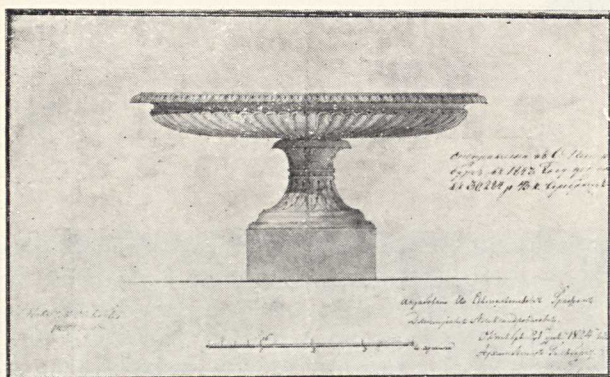
вот здесь-то, по словам О. Балдиной, как только мастера-прикладники «отходят от привычных мотивов и форм изображения, они обнаруживают качества, которые обычно приписывают ряду самодеятельных авторов — некая упрощенность, дробность форм, композиционные погрешности, перегруженность декором, увлечение аппликацией, привлечение дешевых и доступных ненатуральных материалов и т. п.». Из-за своей жанровой неопределенности подобные работы почти не попали в экспозицию Манежа, да и вообще, как правило, на выставки они попадают нечасто. Но без них картина самодеятельного творчества будет неполной.

Кроме того, именно эти «нетрадиционные» работы оказываются очень существенными в изучении самодеятельного искусства, помогают ощутить его глубинные свойства. Особенно интересны и показательны начальные этапы возникновения таких «чисто самодеятельных» работ, выявление побуждающих стимулов и причин. Проблемы самодеятельного творчества сегодня вышли за пределы обсуждения в узком кругу ценителей и художников. Жизнь такой значительной выставки, какой была «Слава труду», — это показатель культурного уровня общества, в недрах которого рождаются художники и их творчество.

Искусство художников-любителей начинает играть все большую роль в нашей жизни. Все чаще приходится слышать не только о воздействии профессионального искусства на самодеятельное, но и о взаимовлиянии. Сама возможность влияния самодеятельного творчества на профессиональное — не лучшее ли это свидетельство тех художественных ценностей, которыми располагает это искусство?

Царица ваз

В Ленинграде, в Государственном Эрмитаже, уже более ста лет экспонируется колоссальная ваза из темно-зеленой полосатой ревневской яшмы. Около нее никогда нет равнодушных зрителей: одни восторгаются формой, другие любят красноту камня, из которого она создана, и все бывают удивлены ее гигантскими размерами. Эта ваза — монолитный довольно плоский эллипсоидный бассейн, размером в пять с лишним метров по большому диаметру, на сравнительно тонкой ножке, покоящейся на массивном кубообразном основании. Борт чаши покрыт резным орнаментом из акантовых листьев, а низ ее по всей поверхности — рельефными «ложками». Силуэт чаши, пластика, прорисовка деталей ее характерны для камнерезных произведений 1-й половины XIX в. До последнего времени история создания этой вазы была известна только по надписи, высеченной на



Лист из альбома с проектом вазы, подписанный архитектором И. Гальбергом

Декоративная ваза. Ревневская яшма. Выс. 258 см. Д diam. 6. 506 см. 1824—1843 гг. Государственный Эрмитаж

План цеха обработки «колоссальных вещей» Колыванской шлифовальной фабрики (на стр. 47)



плите у ее основания, в которой, в частности, сообщается: «Чаша сия сделана на Колыванской шлифовальной фабрике из ревневской яшмы по рисунку архитектора Мельникова... Камень добыт в 1829 году унтер-пихтмейстером Колычевым и обсекался на месте два года, чаша совершенно окончена в начале 1843 г...» Такие короткие сведения не могут раскрыть всей истории создания этого замечательного произведения. Да и не все верно в них.

Оказывается, история создания колоссальной вазы начинается значительно раньше, чем это указано на пояснительной доске, и имеет много любопытных страниц. Из анализа архивных материалов явствует, что для создания художественных изделий из камня в России в XVIII—XIX веках привлекались крупнейшие архитекторы и художники: Ч. Камерон, Д. Кваренги, А. Воронихин, К. Росси, И. Гальберг и другие. Эти мастера проектировали дворцы, оформление интерьеров, по их же эскизам часто выполнялись и предметы внутреннего убранства. Участие ведущих архитекторов в разработке рисунков декоративных изделий способствовало не только получению великолепных произведений прикладного искусства, но и достижению полного художественного единства всего убранства интерьеров, органической связи отдельных вещей с помещениями, для которых они предназначались.

По тем же архивным материалам — авторским чертежам, рисункам и документам — можно воспроизвести процесс создания изделий из камня и проследить последовательность творческих и производственных этапов такой работы. Это и сделано нами в отношении гигантской эрмитажной вазы.

В начале 1800-х годов на каменоломнях Колыванской

фабрики научились добывать «штуки» твердого камня, пригодные для вытачивания ваз и чаш размером в полтора, два метра и более. О каждой такой находке с гордостью сообщали в Петербург.

В 1815 году на Ревневской каменоломне пробовали расчистить из-под «верховой наносной земли» целый утес зелено-волнистой яшмы, от которого были отделены камни, пригодные для того, чтобы «надежно сделать чашу по чистой обработке круглую в диаметр трех, или эллипсисной фигуры четырех аршин, высотой от 8 до 12 вершков»¹. Среди этих же листов-обмеров сохранилось две зарисовки камня, добытого там же в 1817 и 1822 годах, примерно одинакового размера, с текстом под последней: «...в нынешнем же 1822 году добыта № 3 нерегулярная штука длиной 9, шириной от 3¼ до 5, толщиной от 1½ аршин, коя по крепкосложности может быть употребительна по величине ее на вещь значительной величины...»² В другом документе — письме директора шлифовальной фабрики, с приложением рисунка-абриса и деревянной модели камня, уже сообщается и о возможности обработки его: «...подает надежду на сделание из оной какой-либо колоссальной вещи, тяжестью оной по примерному расчету около 6000 пудов»³. Какова же судьба этих яшмовых гигантов? Известно, что из более плоского блока, добытого в 1817 году под руководством И. Колычева, было решено выточить ко-

лоссальную чашу, а монолит 1822 года около тридцати лет находился на каменоломне без использования. (Только в 1850 году «по высочайшему повелению» было предложено вырубить из него огромную 9-аршинную скульптуру лежащего тигра по специально разработанному архитектором К. А. Тоном рисунку. Но проект этот так и не был осуществлен).

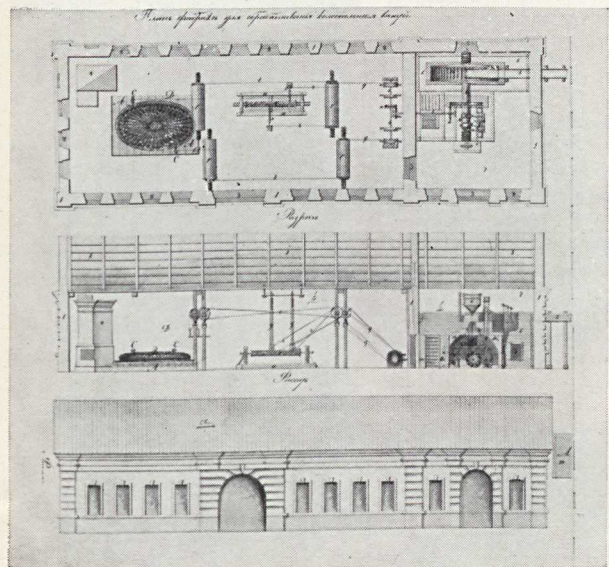
Для создания гигантской вазы Кабинет Двора заказал придворным архитекторам соответствующий рисунок. Кто был автором этого проекта? На пояснительной мраморной доске у чаши значится имя архитектора Мельникова⁴. Нам не известно, на каком основании авторство рисунка приписывается ему, ибо оно нигде не встречается среди проектировщиков камнерезных изделий. Пояснительная доска была выполнена на основании справки, присланной Колыванской шлифовальной фабрикой не ранее 80-х годов XIX века. И в этом документе нет ссылки на проектировщиков. Академик А. Е. Ферсман указал, что автором ее был знаменитый архитектор Д. Кваренги. Однако эта мысль также не подтверждена архивными материалами (Д. Кваренги умер в 1817 г.).

Среди многих сохранившихся старинных рисунков изделий Колыванской шлифовальной фабрики, собранных в четырех альбомах и хранящихся в настоящее время в Государственном Эрмитаже, имеется профессионально выполненный, по всей вероятности, оригинальный проект данной чаши, подписанный архитектором И. И. Гальбергом⁵. На нем изображена в двух проекциях овальная плоская чаша с тщательно прорисованными деталями: по тулову ее — выпуклые «ложки», а на ножке — рельефные акантовые листья. Помимо личной подписи, на листе имеется запись его же рукой: «апробировано Его

Сиятельством графом Дмитрием Александровичем. Октябрь 21 дня 1824 года» и другим почерком: «утверждено 21 октября 1824 года», «получено 5 ноября 1827 года», «отправлена в С.-Петербург в 1843 году, ценою в 30 284 руб. 43 коп. серебром».

Эта запись и подпись еще не могут служить безусловным аргументом для утверждения об авторстве, ибо Гальберг, будучи архитектором Кабинета Двора, иногда подписывал своим именем копии с проектов других авторов, подготовленные для отправки на камнерезные фабрики. Однако все эти пометки безусловно говорят о дате исполнения рисунка и о подлинности его (или копии того времени с первоначального проекта). Кроме того, по манере и тщательности исполнения он очень похож на многие сохранившиеся в архивах гальберговские проекты каменных ваз. Выполненная же в ревневской яшме колоссальная чаша также находит свои аналогии в меньших его чашах из белорецкого кварцита и коргонского порфира. Все эти данные, вместе взятые, а также понимание материала, плоскостная трактовка форм, наконец, многие прорисованные детали силуэта и рельефа эрмитажной вазы дают основания утверждать, что автором ее проекта был И. И. Гальберг.

Что же касается времени получения фабрикой рисунка (1827 г.), то здесь имеется неточность, ибо в это время уже была прислана гипсовая модель чаши, а проект



доставили на фабрику еще в 1824 году, сразу же после утверждения его Кабинетом⁶. Каменную глыбу начали обрабатывать на карьере сразу же по получении проекта. Девять, а иногда и пятнадцать «бергайров» под беспрерывным руководством Ивана Колычева вплоть до лета 1831 года вырубали ее «киюрною и долотною обтескою». Несмотря на обнаруженные в камне трещины, ее обсекали в предусмотренных проектом размерах. И вот наступило время, когда грубую каменную заготовку чаши понадобилось переправить из карьера для дальнейшей обточки на фабрику. Перетаскивали ручным способом. Для этого заблаговременно расширяли, расчищали и выравнивали тридцативерстную дорогу, заготавливали катки и канаты. Со всех рудников и приисков Змеиногорской конторы «отрядили» на Ревневскую каменоломню около 600 рабочих. С неимоверными трудностями, преодолевая горные перевалы, в течение двух недель (по 2 версты в день!) волокли 1150-пудовую громадину в «колоссальный» цех Колыванской шлифовальной фабрики.

Добыть такой камень, хотя бы грубо обтесать и перетаскать его на фабрику представляло в ту пору большие сложности, а выточить эллипсоидную форму, с ювелирной точностью вырезать ложкообразные каннелюры и другой рельеф на тулове до сих пор является трудно исполнимым делом. Разгадать секрет выполнения чаши помогли нам сохранившиеся архивные документы и чертежи фабрики, датированные 1835—1837 годами⁷. Так, на плане и разрезе «колоссального» цеха досконально изображены монолитная чаша в стадии обработки и применявшиеся для резьбы по камню механизмы и приспособления. Этапы изготовления аналогичных каменных изделий ручным способом на Колыванской фабрике мож-

но проследить по сохранившимся описаниям.

Фабричная обработка грубой каменной заготовки началась с выравнивания верхней плоскости ее. Этой отшлифованной поверхностью блок укладывался на деревянный стол, по форме и размеру соответствующий наружному абрису чаши. Следующий этап — обработка гладкой поверхности нижней части ее, с проверкой точности шлифовки по нескольким опорным точкам; затем — разметка и резьба «ложек», шлифовка и полировка всей поверхности этой стороны ее. Последний этап — аналогичная обработка верхней части чаши. Резьба рельефных орнаментальных деталей осуществлялась так называемой «надносною машинкою», сконструированной еще в начале XIX столетия известным алтайским камнерезом Ф. В. Стрижковым (она напоминает современную шлифовальную бормашину с гибким валом).

Окончательный вес основной детали — чаши составил около 650 пудов (более 10 тонн), а всего изделия — 1200 пудов (около 20 тонн). Руководил обработкой этого каменного колосса потомственный алтайский камнерез И. М. Ивачев — ученик Ф. В. Стрижкова. Ивачев руководил обработкой многих алтайских ваз и вошел в историю Колыванской фабрики как первый ее художник. В описываемой вазе колыванские камнерезы достигли необыкновенного мастерства в обработке гигантских каменных блоков и в тщательности их отделки.

Прошло 26 лет со времени добычи каменной глыбы для рапорта Колыванской шлифовальной фабрики о готовности чаши к отправке в Петербург; понадобилось целых 19 лет изнурительного труда царских крепостных мастеров-камнерезов, чтобы воплотить в вечном материале замысел петербургских архитекторов.

Сложным оказалось и найти место и установить необыкновенную вазу. Где поставить ее? Основной царской резиденцией, в которой устраивались торжественные и пышные приемы, был Зимний дворец. Эта ваза, видимо, и предназначалась для его украшения. Но как установить ее там? Ведь размер и вес вазы не позволяли поместить и, тем более, поднять ее на парадный второй этаж помещения. Этажные перекрытия не выдержали бы такого веса. Даже для того, чтобы просто втащить чашу, хотя бы в помещение первого этажа, нужно было проламывать кирпичную стену здания.

Только в 1845 году окончательно решили украсить этой колоссальной алтайской чашей соседний с Зимним дворцом Новый Эрмитаж, строительство которого заканчивалось в это время. Для размещения ее выбрали свободный проезд в здание со стороны Старого Эрмитажа. Ваза оказалась столь тяжелой, что на месте размещения ее пришлось сооружать особый фундамент, а для перетаскивания основной монолитной детали — семиаршинной чаши от набережной до зала и установки на место потребовалось 770 рабочих. После окончания работ был заложен кирпичом проем наружной стены и ваза, таким образом, оказалась внутри помещения⁸.

В истории культуры не известно другой такой гигантской вазы из твердого камня. Ни Древний Египет, ни античная Греция, ни Рим с их колоссальными каменными постройками не создали ничего подобного. Поэтому мы с полным правом можем назвать ее «царицей ваз».

¹ ЦГИАЛ, т. 485, оп. 5, д. 663, л. 1. «Чертеж утеса, состоящего из зелено-волнистой яшмы № 296. Соч. 1815 года... сочинял унтер-шихтмейстер Иван Колычев».

² Там же, л. 7, повторение — д. 664, л. 25.

³ ГААК, ф. 1, оп. 2, д. 2178, л. 281—283. Письмо директора Колыванской шлифовальной фабрики Лаулина от 5 декабря 1822 г.

⁴ Очевидно, в данном случае речь идет об архитекторе А. И. Мельникове (1784—1854), профессоре перспективного класса Академии художеств, проектировавшем, наряду с крупными архитектурными сооружениями, памятники и фонтаны.

⁵ Гос. Эрмитаж (отдел рисунков), альбом Колыванской шлифовальной фабрики № 3, стр. 49.

⁶ Подтверждением этому являются несколько писем из Кабинета на Алтай, в том числе — от 24 октября 1824 года об отправке рисунка чаши «Еллипсической фигуры» и от 21 сентября 1827 года — об отправке модели вазы. ГААК, ф. 1, оп. 2, д. 2130, л. 41 и л. 100.

⁷ ЦГИАЛ, ф. 485, оп. 5, д. 851, л. 2, «План фабрики для обработки колоссальных вещей».

⁸ В Гос. Эрмитаже (отд. рисунков, инв. № 13192) сохранился проект установки чаши с обозначением фундамента и перекрытий для нее, с критическими замечаниями известного русского архитектора В. П. Стасова. Первоначально предлагалось на этом месте пол опустить примерно на 1 метр, чтобы можно было обозреть внутреннюю поверхность чаши.

Выставка декоративно-прикладного искусства социалистических стран

Участники и награды

С 5 июля по 11 августа 1974 года в г. Эрфурте (ГДР) проходила I выставка (Квадриеннале) декоративно-прикладного искусства социалистических стран. Решение о проведении таких выставок принято по инициативе Германской Демократической Республики на совещании министров культуры социалистических стран, проходившем в Варшаве в 1973 году.

В первой эрфуртской выставке приняли участие художники ГДР, Советского Союза, Демократической Республики Вьетнам, Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии и Чехословакии.

По условиям, на выставку представлялись произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные за последние 3 года. Советская коллекция, сформированная Министерством культуры СССР и Союзом художников СССР, состояла из 170 произведений. В нее входили фарфор, фаянс, стекло, хрусталь, gobelены, изделия из кожи, ювелирные украшения.

Советскому Союзу было предоставлено право показа двух ретроспективных экспозиций, куда вошли работы художников Петра Леонова (Московская обл.) и Владимира Городецкого (Ленинград). В дальнейшем это право будет переходить к другим странам.

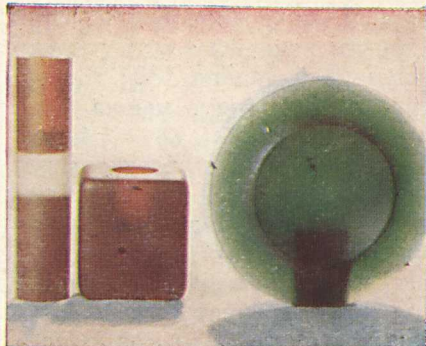
В трех выставочных павильонах парка «Ига» (Международной выставки цветов) разместилось более двух тысяч экспонатов.

Перед открытием выставки были проведены заседания Международного жюри, которое выработало условия награждения. Первых премий удостоились произведения, наилучшим образом отражающие черты современного состояния искусства данной страны. Вторые премии присуждены за работы, наиболее ярко выражающие связь с национальными традициями, или произведения, отличающиеся высоким мастерством исполнения и выявлением свойств материала.

Международное жюри в составе: К. Рождественский (СССР), В. Гедов (НРБ), П. Мистаковский (ПНР), Г. Пушан (ВНР), Х. Хорсия (СРР), Ле Куок Лок (ДРВ), Р. Рихтер и Г. Майер (ГДР), И. Соуккуп (ЧССР), возглавляемое доктором Ф. Кэмпфером, директором Музея прикладного искусства в г. Лейпциге, присудило следующие премии и награды.

Первые премии — Д. Уметов и В. Шевченко (СССР); А. Урбанович-Кроваска (ПНР); Э. Стефания (ВНР); К. Бадеа и Т. Моисеску-Стендл (СРР); Р. Рихтер и А. Шедель (ГДР); Ф. Визнер (ЧССР).
Две коллективные премии были присуждены экспозициям Болгарии и Вьетнама.

Вторые премии — Д. и Л. Шупкановы и Э. Вигнере (СССР); З. Хорбов и М. Чоунаска (ПНР); М. Полонски и И. Соуккуп (ЧССР); А. Конзова и Н. Николов (НРБ); Ж. Гулас и Л. Шороу (ВНР); Д. Банцила и О. Буба (СРР); Ле Куок Лок и Бу Ван Ви (ДРВ); К. Рибензам и У. Виттих-Гроскурт (ГДР).



Чехословакия
Ф. Визнер
Вазы и блюдо.
Стекло, пескоструйная
обработка

Венгрия.
Л. Горка
Ваза.
Керамика.

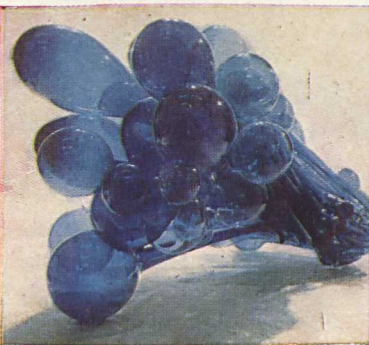
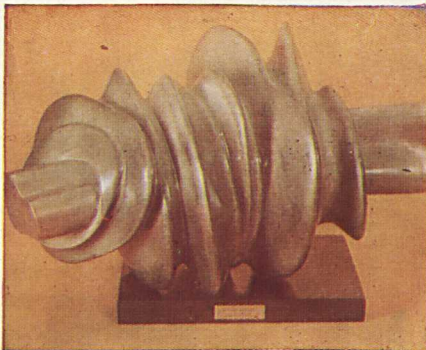
ГДР
К. Рибензам
Пластина «Берлин-Москва».
Эмаль.



Румыния
К. Бадеа
Керамика

Румыния
Д. Банцила
Декоративное стекло.

Польша
М. Хойнаука
Гобелен.
Сизаль.



Румыния
Т. Моисеску-Стендл
Гобелен.
Шерсть

ГДР
А. Шедель
Вазы.
Стекло, венецианская нить

Плакаты выставки,
СССР.



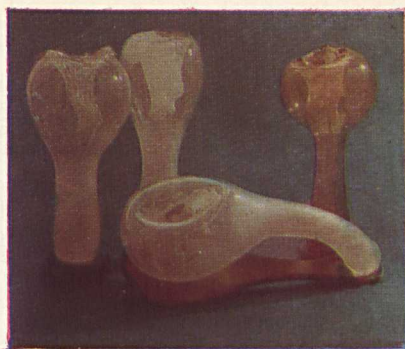


Польша.
Л. Качура.
Вазы «Армстронг»
Гутное стекло



СССР
В. Шевченко
Вазы «Зима».
Сульфидцинковое стекло.

Румыния
Д. Банцила
Декоративное стекло.



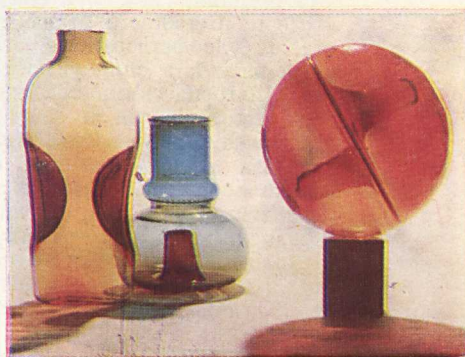
ДРВ
Мин Мьян
Фигурки.
Керамика



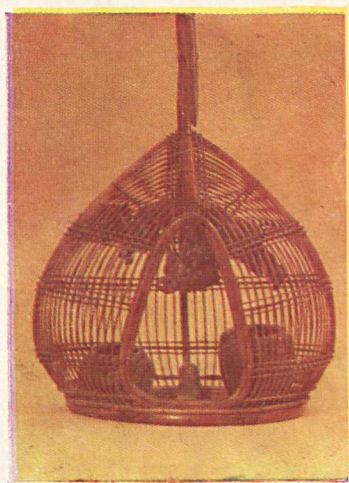
ДРВ
Хуанг Вин Тьен
Клетка для птиц.
Бамбук



СССР
Л. и Д. Шушкановы
Вазы.
Гутное стекло



Чехословакия
П. Глава
Композиция «Космос».
Стекло



ГДР
У. Виттих-Гросскурт
Подсвечник.
Керамика



СССР
Э. Вигнере
Гобелен «Урожай».
Шерсть, сизаль

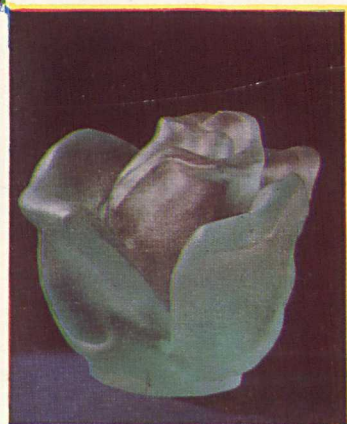
Чехословакия
Й. Соукуп
«Роза».
Стекло, пескоструйная
обработка



ДРВ
Би Ван Вей
Коробка.
Лак, роспись



Болгария
Н. Николов
Изделия из кожи



Чехословакия
М. Полонский
Панно.
Керамика



Румыния
Т. Моисеску-Стендл
Живопись на стекле.



Венгрия
А. Чековски
«Колесница».
Керамика.

Высшими почетными дипломами были награждены советские художники П. Леонов и В. Городецкий.

Кроме того, Международное жюри присудило 30 дипломов группе художников из разных стран. Среди них советским художникам: Б. Смирнову (стекло), О. Катерлиню и Х. Раадик (ювелирные украшения), Э. Восс (изделия из кожи). За национальное многообразие и высокое качество произведений Министерство культуры и Союз художников ГДР присудили особую высшую премию экспозиции Советского Союза.

Сразу же после открытия выставки состоялся симпозиум на тему «Декоративно-прикладное искусство и его место в социалистическом обществе». В докладах представителей разных стран были рассмотрены вопросы: задачи декоративно-прикладного искусства в социалистическом обществе, его место в ансамбле других видов изобразительного искусства, роль эксперимента и использования наследия, проблемы дальнейшего развития. От Советского Союза с докладами выступили К. Рождественский и Л. Андреева.

На заключительном заседании было принято решение, что Эрфурт будет постоянным местом проведения Квадриеннале декоративно-прикладного искусства социалистических стран. Очередную выставку намечено провести в 1978 году.

Л. Романова

Условия и задачи.

Первые итоги

Прошедшим летом в городе Эрфурте была заложена новая традиция — состоялась Первая выставка декоративно-прикладного искусства социалистических стран. По примеру Биеннале живописи в Венеции и Триеннале декоративного искусства в Милане она получила название Квадриеннале художественного ремесла социалистических стран. Эрфурт станет постоянным местом этих экспозиций, их периодичность — раз в четыре года.

Как это нередко бывает при организации международных выставок, различное толкование специальных терминов и их неадекватный перевод приводят вначале к некоторым недоразумениям. Случилось так и на этот раз. Профиль выставки оказался не четко сформулированным в ее программе. Принятый в немецком языке термин «Kunsthandwerk», в переводе означающий «художественное ремесло», давал возможность предполагать, что выставка будет посвящена кустарным промыслам и народному искусству. Так поняли ее условия, например, организаторы болгарского раздела, представившие главным образом изделия кустарной промышленности. Однако причины разночтений крылись не только в неточности перевода. Различным оказалось содержание самого понятия, исторически сложившееся по-разному в разных странах. Так, для болгарского искусства и поныне художественное ремесло — по преимуществу крестьянское творчество, тесно связанное с обиходом дома. Для немецкого же художественное ремесло уже более четырех столетий назад стало неотрывно от городского цехового мастерства. Эрфуртские Квадриеннале, как свидетельствует первая, только что прошедшая выставка, — это показ профессионального декоративно-прикладного искусства. В основу их положены два основных принципа. Первый — предпосылки художественного единства искусства социалистических стран ищутся и исходят из основ социальной общности. Второй — в условиях кризисной ситуации, которую переживает сейчас европейский промышленный дизайн, «художественное ремесло» отделяется от его обширной сферы. Руки человека,

творящие предметную форму, избраны эмблемой выставки в Эрфурте. Это обстоятельство само по себе вносит существенный корректив в представление об общественном назначении декоративно-прикладного искусства в социалистических странах и является одним из наиболее существенных признаков вновь учрежденной выставки. Принятый аспект неминуемо выдвигает на первый план при отборе экспонатов задачи специфически художественные.

Первая эрфуртская выставка художественного ремесла социалистических стран была традиционна по структуре и жанру. Она состояла из восьми национальных разделов, знакомивших с наиболее характерными видами декоративно-прикладного искусства отдельных стран.

Небольшой масштаб выставки при широте охвата материала не мог гарантировать полноты показа. Однако в отличие от двух «отраслевых» выставок — керамики и стекла в Яблонце (1973 год, Чехословакия) и gobелена в Лодзи (Польша) выставка в Эрфурте смогла дать представление о соотношении отдельных видов и жанров художественного ремесла в пределах национальных школ, что само по себе показательно для развития культуры.

На выставке невозможно было проследить преобладание какой-либо одной стилистической тенденции. Не столько потому, что разделы формировались самими странами-участницами, сколько в силу характерности для нынешнего этапа не однородности, а множественности стилистических устремлений, в силу увеличившихся связей с историческими традициями разного рода, оттеняющими не общность, а разнообразие путей развития. Между тем в пределах всей экспозиции было немало общего в «художественных ремеслах» социалистических стран, обусловленного как параллелями в исторических судьбах, так и сходным в ряде случаев отношением к так называемым «современным» тенденциям, связанным с общемировыми процессами.

Преимущественно кустарным ремеслам была посвящена экспозиция Вьетнама, поскольку эта форма художественно-промышленного творчества остается там преобладающей. Традиционные лаки, фигурки из дерева и керамики были созданы в трудных условиях послевоенного времени. Лишь воспитанная веками традиция усерднейшего и любовного ручного труда помогала сохранить техническое и художественное качество вещей.

Одной из наиболее полных и интересных оказалась экспозиция организаторов выставки — художников ГДР. Она охватывала все виды декоративно-прикладного искусства и наряду с традиционными методами обработки (изощренная венецианская нить и цветные включения в стекле, ювелирные эмали и пластика в дереве) демонстрировала смелый эксперимент, рассчитанный на введение стекла, эмалей и дерева в архитектуру. Новые фактуры деревянных поверхностей, интенсивная цветность эмалей и световоздушная активность цветного клееного стекла позволяли увидеть в работах немецких художников своего рода «футурологические» опыты в «художественном ремесле», несомненно связанные с повышением его роли в пространственной среде.

Высокий профессионализм отличал экспозицию декоративно-прикладного искусства Румынии. Он позволил преодолеть характерную противоречивость, идущую от стремления совместить традиционно-национальные формы с «авангардными» пластическими поисками. В керамике, в gobелене, в живописи по стеклу национальные темы, цветовые гаммы, композиционный строй оказывались пронизанными новой ритмикой. Неизобразительные формы в текстиле и особенно в керамике воспринимались как своего рода пространственный орнамент в архитектурной среде.

В коллекции Чехословакии ведущими закономерно оказались художники стекла — Ф. Визнер, И. Соукуп и П. Глава. Историей и успехами чешского стекла определялось и возрождение в ювелирном деле искусства глиптики (поскольку гравированная миниатюра — один из отличительных признаков старого богемского хрусталя).

Неуверенность в профиле новой выставки повлияла на характер экспозиций Польской и Венгерской Народных Республик. Хотя акцентированы были обе линии — более традиционная и тяготеющая к пластическим исканиям XX века (в Польше особенно близким к экспрессионизму), вещи, основанные на опыте народного мастерства, выглядели более убедительными. Советская экспозиция была едва ли не самой представительной. Она демонстрировала в стекле, декоративном ткачестве, фарфоре и украшениях то, что было создано лучшего за последние годы. Принятое по уставу выставки право одной из стран показать творчество двух виднейших художников в ретроспекции было предоставлено на этот раз нашей стране и позволило широко показать фарфор Петра Леонова и Владимира Городецкого.

Первая премия была единогласно присуждена киргизскому художнику Д. Уметову за войлочные кошмы «Хозяин гор» и «Танец», имевшие исключительный успех у членов жюри и посетителей выставки. Структура художественной формы, обусловленная традиционной образностью, оказалась в них близка современным представлениям о декоративности. Первая премия была присуждена также В. Шевченко за ансамбль ваз из сульфидцинкового стекла, вторые — Л. и Д. Шупкановым (стекло) и Э. Вигнере за gobелен «Урожай». Первая выставка декоративно-прикладного искусства в Эрфурте была успешным началом. У художников появилась еще одна важная и реальная возможность сопоставить свой путь, свои поиски с тем, что делают их коллеги, ощутить себя в ряду мастеров «художественного ремесла» социалистических стран.

Л. Андреева



Б. Петросян
Декоративное блюдо.
Металл, чеканка

Д. Бабалян
Декоративные фигуры.
Керамика

Г. Габулян
Гобелен «Натюрморт».
Гладкое ткачество

Выставки

Выставка в Ереване

Летом в Ереване, в Выставочном зале Союза художников, была открыта выставка декоративно-прикладного искусства Армении. Она привлекла широким показом многих жанров искусства, разнообразием творческих поисков и индивидуальных манер, обилием новых имен. Адресом большинства работ была архитектура — внешнее пространство города, общественный и жилой интерьер, но наряду с декоративной пластикой и панно из металла и керамики, гобеленами, декоративным хрусталем здесь были представлены изделия бытового назначения, ювелирные украшения из серебра.

По-новому прозвучала на выставке керамика, самая старая область армянского декоративного искусства. Наряду с работами заслуженных мастеров — Р. Симонян и Р. Шавердяна, выступившими, как обычно, в декоративной пластике, связанной с народным сосудостроением, здесь были показаны большие композиции из шмота: «Маски» А. Бдеяна, предназначенные для строящегося здания кинотеатра «Россия»; декоративные полусферические блюда К. Шатворяна, по-новому использующие эффекты восстановительных глазурей, как бы покрытые золотой чешуей; своеобразные керамические «Куклы» Э. Берояна с их несколько проницательным прочтением этнографических типов.

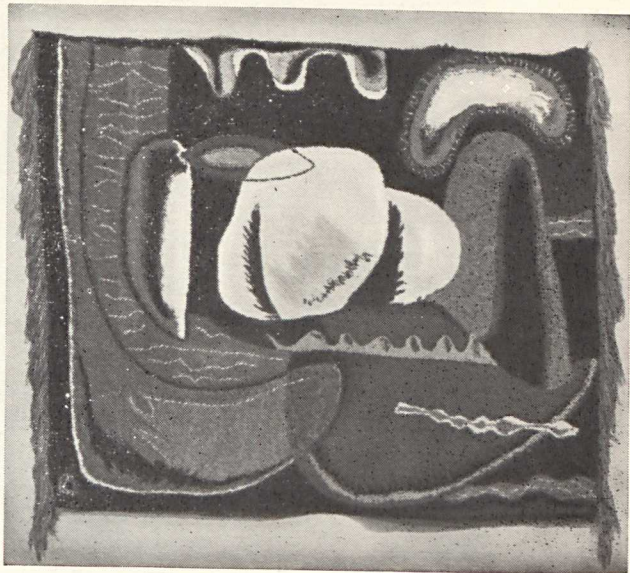
Обращают внимание декоративные скульптуры В. Согомоняна, Д. Бабаляна, И. Бабяна. Они кажутся мо-

делями больших композиций, их легко представить в зелени парков, перед домами.

Интересует художников и проблема организации интерьера с участием декоративных произведений — иногда это панно, блюда, подсвечники, иногда — свободная пластика. Среди работ подобного плана хочется особо выделить чеканные рельефы Д. Бабаляна, керамические рельефы с легкой «акварельной» росписью К. Мкртчяна, латунные панно А. Хачатуряна. Эти молодые мастера, обращаясь к разным материалам, а зачастую комбинируя их в острых сочетаниях, используют возможности, заложенные в самом материале и в различных техниках. Многие из них «закрепили» за собой два материала: так, С. Шавердян выступает в керамике и батике, Д. Бабалян — в керамике и металле, Г. Габулян — в керамике и гобелене. Сама тяга к освоению нескольких материалов кажется естественной — мастера хотят «просмотреть» интерьер в различных аспектах, освоить его, провести художественную идею через все оформление пространства.

Среди декоративных произведений, обращенных к воображаемому интерьеру, хочется выделить большие чеканные блюда-щиты Б. Петросяна. Особенно хороша «Женщина с дудкой перед гранатовым деревцом». Широко распространенный в античном искусстве, сюжет получил тут новую трактовку, он трогает ассоциациями с буколиками и вместе с тем — свежестью.

Из молодых керамистов следует от-





М. Паремузян
Гобелен «Улочка».
Смешанная техника

метить Нонну Габриелян. Художница работает сериями, варьируя прием или мотив в нескольких произведениях и тем самым представляя их в разных аспектах. Таковы группы оригинальных по форме ваз, представленных в двух разных по характеру росписях, таковы шамотные пласти с силуэтами птиц, как будто созданные для интимного интерьера.

В нашей республике, имеющей глубокую традицию в области искусства ворсового ковра, современный гобелен, тканое панно — дело новое. На выставке было показано несколько работ этого жанра, заслуживающих внимания. Это два больших гобелена К. Егиазаряна, предназначенные для больших залов общественного назначения, «Натюрморт» Г. Габукиана, маленькие пейзажные гобелены М. Паремузян, «Рыбка» А. Паронян, панно «Бой быков» Л. Григорян, выполненное в технике аппликации из меха.

Интереснейший раздел выставки — серебряные украшения. Он совершенно очевидно делится на две части — традиционные национальные изделия и более свободные, ориентированные на современный костюм. Мастерски выполненный комплект Ж. Чулояна «Радуга» безусловно связан с восточной традицией в области женского украшения. Он яркий, цветной, пышный, но вместе с тем не кажется устаревшим, в нем есть новизна прочтения старой композиции, он подкупает интересной комбинацией различных ювелирных техник. В других работах Чулояна, таких, как «Ара Прекрасный», «Лесная песня», «Свадебный», есть творческий поиск иного рода: за ними стоят образы природы, конкретный женский облик, они очень интересны и элегантны в лучшем смысле слова. Среди других ювелиров заслуживает упоминания Ж. Мазлумян, работающий в более современном плане.

Нельзя не отметить и молодое стекло Армении, представленное на выставке работами художников, связанных с заводом хрусталя в Арзни. Попытки С. Гаспаряна и К. Погосяна использовать в хрустале орнаментику средневековой армянской резьбы по камню дали неожиданный эффект — хрусталь, имеющий сходство с камнем и обрабатываемый, как

камень (буры, алмазные круги, полировка), принял эти орнаментальные композиции; уложенные определенным образом на предметные формы, они приобрели новое звучание.

Конечно, к выставке в целом могут быть и определенные претензии: республиканская выставка декоративного искусства могла бы иметь более интересную экспозицию, предметное творчество нуждается в особом решении пространства зала, особой подаче каждого экспоната. Нужно специальное современное оборудование, подиумы, щиты, выгородки. Можно упрекнуть и за некоторую перегруженность экспонатами — работ слишком много, отбор мог быть более строгим. Вряд ли правильно было показывать рядом мастеров-профессионалов и художников, связанных с Домом народного творчества.

Впрочем, этот последний недостаток вполне объясним: выставки декоративно-прикладного искусства в Армении устраиваются не часто, желание художников показать многое из созданного за последние пять лет вполне естественно. Выставки такого рода нужно устраивать чаще, по крайней мере — в два года раз! Это тем более необходимо, что зрители проявляют к ним острый интерес, в них нуждаются и художники, и общественность.

Л. Закарян

В. Согомонян
«Бык».
Шамот

А. Бдеян
Маски.
Шамот



С 28 мая по 10 июня 23 страны мира демонстрировали в Москве, в Сокольниках, свои достижения в области здравоохранения, медицинской техники и лекарственных препаратов. Наиболее масштабно были представлены достижения нашей страны, экспонировавшиеся под девизом «Охрана здоровья народа — одна из важнейших задач Советского государства».

Экспонаты, включенные в изобразительное пространство (группа художников под руководством художника-архитектора Борисенко решила его с чувством специфики экспонируемого материала), стали «персонажами» развернутой картины советского здравоохранения, гуманистическую сущность которого призваны были подчеркнуть плакаты, транспаранты, фотопанно.

Традиционно экспозиция советского раздела была размещена в Купольном и Веерном павильонах, а также на открытом пространстве между павильонами. Прологом к советской экспозиции стала аллея перед Купольным павильоном, по обе стороны которой были симметрично расставлены черно-белые стенды-плакаты с диаграммами, таблицами, информационным материалом.

Купольный павильон использовался для передачи обобщенного образа советской медицины. Экспозиция была построена таким образом, чтобы подчеркнуть грандиозность, общегосударственность задач, решаемых системой советского здравоохранения. Коллектив художников попытался также создать в Купольном павильоне достаточно мощный и выразительный аккорд к теме «Здоровье человека» — ведущей теме всей международной выставки.

Для демонстрации экспонатов, в подавляющей части малогабаритных и даже «микрогабаритных» (инструменты), потребовалось создать особый «микроклимат» в зоне их показа, сомасштабный самим экспонатам. Для этой цели в главном павильоне с его огромным (57 м в диаметре) купольным пространством был создан масштабный ряд, с помощью которого осуществлялся переход от пространства купола к малогабаритным элементам экспозиции (приборы, элементы оборудования и пр.). В верхнем ярусе по всему периметру павильона были размещены 10 больших круглых декоративных панно с красочными символическими изображениями на медицинские темы. Ниже круговых панно располагался черно-белый фриз с тематическим фотохроникальным репортажем. Под этим фризом на высоте 2,5 м от пола находилась собственно зона экспонатов. Здесь все было соразмерно человеку и объекту показа.

Активно развивающемуся по вертикали (приборы — фотофриз — круговые панно) решению периметра

«Здравоохранение-74»



Купольного павильона было противопоставлено партерное решение всей средней части павильона. Здесь масштабный ряд включал криволинейные ленточные стенды, собранные из люминесцентных светильников, на которых размещался весь материал этих разделов, представленный фотографиями, диаграммами, таблицами и пр. Так строилась пространственная композиция Купольного павильона. Замысел ее

был четко выражен и легко читался при входе в павильон. Купольное пространство не противопоставлялось задачам выставочной экспозиции, а привлекалось к решению этих задач.

Художники стремились к насыщению эмоционального костяка реальными элементами информации и средствами эмоционального воздействия, весьма разнообразного. Средняя часть павильона трактовалась как зеленая лужайка с вписанными в нее площадками-микроразлами. Таким образом создавалась доходчивая, убедительная образная ассоциация: человек — здоровье — природа (среда). Люминесцентные светильники, смонтированные на вертикальных стойках, являлись плакатами-витринами, которые несли конкретную информацию и одновременно являлись источниками света, составляли как бы светящиеся «рощи» и тем подкрепляли ассоциацию с темой природы.

Система показа веерного павильона отличалась деловитостью. Масштабы его очень велики (площадь павильона 4520 м²). Экспозиция включала в себя медицинское оборудование, лекарственные препараты, медицинскую технику. Активная роль отводилась цвету — он призван был обобщать многообразие экспозиции. Все наружные стены павильона были темно-синего цвета, средняя разделительная стена — белая с оранжево-желтыми пятнами витрин для инструментов, столы-подиумы для приборов — того же цвета. В разделе медицинского оборудования и мебели стены были расписаны «под обои», и нанесенные на них «окна» создавали прорыв в пространство, в природу. В этом павильоне удачно сочетались чисто деловой крупномасштабный контур с декоративными «вставками», которые зачастую служили средствами переключения внимания, создания интервала, отдыха, паузы. Таковы вставки с гравюрами С. Красаускаса в ленточной витрине первого зала, графические криволинейные стенды художницы С. Донской в разделе лекарственных препаратов, графические вставки-витражи художницы Т. Белотеловой в разделе «Медицинская книга», рисованные окна с пейзажем художника А. Катина в разделе медицинской мебели.

Недостатки советского раздела связаны с избыточным числом экспонатов, что не позволило в некоторых отделах создать выразительную композицию с эмоциональным акцентом, и групповая демонстрация экспонатов сводилась к простому их «перечислению».

В целом же картина советского здравоохранения получилась информативной, красочной и впечатляющей.

М. Мекшенкова



Под знаком соембо

26 ноября 1974 года монгольский народ, а вместе с ним и все его друзья отметили большой праздник — полувековой юбилей со дня провозглашения Монгольской Народной Республики. Рожденная в огне революции 1921 года под водительством Сухэ-Батора, Народная Монголия 26 ноября 1924 года на Первом Великом Народном Хурале приняла первую в истории страны конституцию, провозгласившую Республику.

Новое государство, опираясь на исторические традиции, взяло для герба старинную эмблему соембо, которая существует с незапамятных времен. Значение соембо сложно. Верхняя часть эмблемы — огонь, то есть процветание, возрождение и подъем, а также продолжение рода, благополучие семьи, поколения и нации. Три языка пламени соответственно означают процветание народа в прошлом, настоящем и будущем. Под огнем помещены солнце и луна — древние символы монгольского народа. Таким образом, верхняя часть эмблемы гласит: «Пусть живет и процветает монгольский народ». Два треугольника вверху и внизу означают: «Смерть врагам народа». В фольклоре прямоугольник символизирует честность, справедливость, благородство. Два прямоугольника в верхней и нижней части эмблемы равносильны призыву: «Пусть все, что внизу и вверху, честно служит народу».

Рыба — существо, которое, по народным поверьям, никогда не спит, символизирует бдительность, а две рыбы в центре соембо олицетворяют мужчину и женщину, ум и мудрость. Таким образом, этот элемент соембо прочитывается так: «Пусть мужчины и женщины, то есть народ, будут мудрыми и бдительно стоят на страже своей Родины».

Два вертикальных прямоугольника по сторонам эмблемы означают крепостные стены, укрепления и выражают ту мысль, что два друга сильнее, чем каменные стены: «Пусть люди будут дружны и едины и тогда никакие враги не будут им страшны».

В настоящее время изображение эмблемы соембо находится в верхней части государственного герба, на знамени МНР и на многих орденах и медалях МНР. Впервые эмблема соембо была изображена на ордено Боевого Красного Знамени МНР, который был учрежден в 1926 году. Орден Трудового Красного Знамени МНР, основанный в 1926 году, и орден «Полярная звезда» 1937 года также несли в центре изображение эмблемы соембо. Знаки орденов с этим рисунком теперь уже не выдаются — они стали достоянием истории и хранятся в музеях и в семьях награжденных.

С развитием Монгольской Народной Республики менялся и герб страны и рисунки некоторых орденов. На гербе, принятом в 1961 году, эмблема соембо находится в верхней части, в центре пятиконечной красной звезды.

1-й ряд

Старинная эмблема соембо

Медаль
«Мы победили»
1945

Медаль
«50 лет
Монгольской народной армии»
Учреждена в 1970 г.

Медаль
«50 лет
Монгольской народной
революции»
1970

2-й ряд

Орден
Боевого Красного Знамени
Учрежден в 1926 г.

Орден
Трудового Красного Знамени
1926

Медаль
«50 лет
Монгольской народной милиции»
1971

Медаль
«За боевые заслуги»
1943

Почетная трудовая медаль
1943

3-й ряд

Орден
«Полярная звезда»
1937

Орден
Боевого Красного Знамени
(третий тип)

Медаль
«Дружба»
(первый тип)
1967

Орден
Сухэ-Батора
1941

Медаль
«Золотая звезда
Героя МНР»
1945

4-й ряд

Орден
«За боевые заслуги»
1945

Орден
«Полярная звезда»
(второй тип)

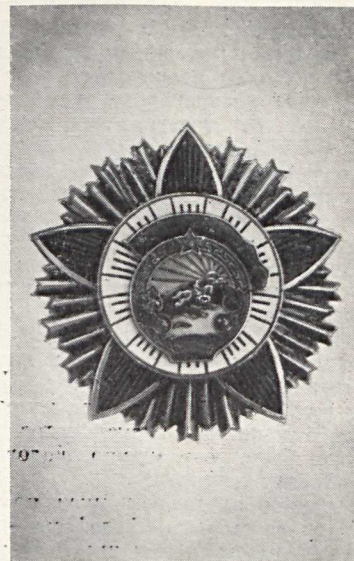
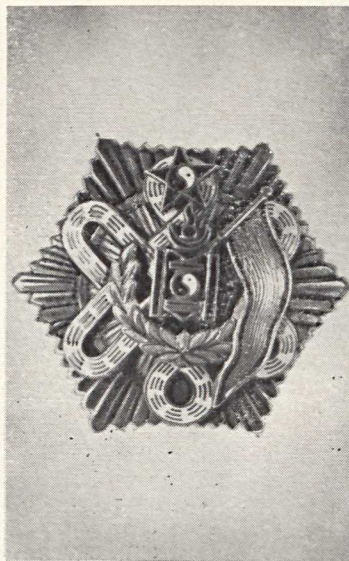
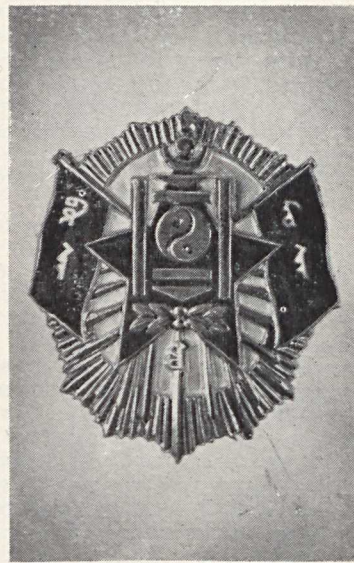
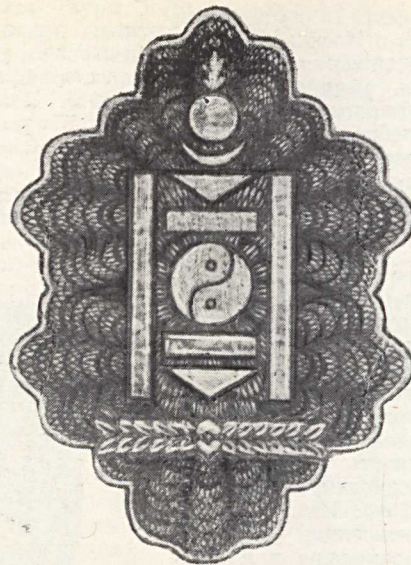
Медаль
«40 лет
Монгольской революции»
1960

Знак
«Халхин-Гол»
Август 1939»
Герб МНР
1961

Медаль
«XXX лет
Халхингольской победы»
1969

В 1961 году, эмблема соембо находится в верхней части, в центре пятиконечной красной звезды.

Интересно отметить, что наградная система МНР складывалась при благотворном влиянии и с использованием опыта СССР в этой области. Первые ордена МНР были изготовлены вручную в Москве, в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), о чем свидетельствует клеймо на оборотной стороне ордена Боевого Красного Знамени 1926 года.





Сейчас эмблема соембо есть на высшей медали «Золотое соембо» Героя Труда МНР, учрежденной в 1957 году, на знаках орденов нового типа Боевого Красного Знамени, Трудового Красного Знамени, ордена «За боевые заслуги» 1945 года, ордена «Полярная звезда», а также на медалях «За самоотверженность», учрежденной в 1957 году, «Мы победили» («За победу над Японией») 1945 года, «50 лет Монгольской Народной Армии» и других.

Учрежденные в 1943 году медаль «За боевые заслуги» и «Почетная трудовая медаль» украшены древним монгольским орнаментом «алхап хээ» («молотковым», известным в Европе как «меандр»).

В центре медали «Дружба» (1967 г.) изображена часть старинного монгольского орнамента «улзий хээ» («вечная нить счастья»), обозначающая счастье, добро, благополучие. Высший орден Монгольской Народной Республики — орден Сухэ-Батора (1941 г.). В центре круглого медальона — портрет Сухэ-Батора, осененный красным знаменем. Высшая медаль страны, даваемая за исключительный героизм, «Золотая Звезда Героя МНР» (1945 г.), медали: «25 лет Монгольской Народной революции» (1946 г.), «40 лет Монгольской Народной революции» (1961 г.), «XXX лет Халхингольской победы» (1969 г.), знак, приравненный к правительственным наградам) «Халхин-Гол. Август 1939» (1939 г.) и медаль «50 лет органов государственной безопасности МНР» (1971 г.) цветом эмали и цветом лент также связаны с традициями монгольского орнамента.

В Монголии не любят полутонов, не любят цвета, переходящие один в другой. Основными цветами у монголов считаются красный, синий, белый, желтый, зеленый. Каждый из этих цветов имеет свою символику. Красный цвет обозначает победу и радость; синий (голубой) — вечность, постоянство, верность; белый — чистоту и благородство; желтый (золотой) — ум и любовь, выдержавшую все испытания; зеленый — процветание, благополучие. Все эти цвета были использованы художниками — проектировщиками при создании орденов и медалей МНР.

К сожалению, несмотря на поиски, пока не удалось найти фамилии художников, которые были авторами проектов рисунков орденов и медалей Монгольской Народной Республики.

Наградная система МНР, сложившаяся за пять десятилетий, является яркой страницей в истории монгольского народа.

Р. Шейн

Примеч. редакции. Автор статьи «Под знаком соембо» Р. В. Шейн — зав. фондами Бакинского филиала Центрального музея В. И. Ленина, известный коллекционер орденов и медалей; ему принадлежит ряд работ по фалеристике, в том числе (совместно с И. П. Головенко) «Каталог орденов и медалей МНР (1924—1969)» по существу, первое в истории этой республики научное описание ее наград.

Только факты

Москва. Секретариат правления Союза художников СССР обратился ко всем художественным коллективам страны, ко всем советским художникам с призывом поддержать инициативу художников Российской Федерации по культурному обслуживанию строительства Байкало-Амурской магистрали. Важной задачей направляемых на строительство БАМ творческих групп художников — станковистов, оформителей, плакатистов является художественное оформление объектов строительства средствами оформительского искусства и наглядной агитации. Секретариат правления СХ СССР призывает: направлять на строительство БАМа литературу по изобразительному искусству, произведения художников в качестве безвозмездного дара строителям, оказывать постоянную помощь самодеятельным художникам, работающим на строительстве, проводить силами искусствоведов и художников пропагандистскую работу на встречах и беседах со строителями, на передвижных выставках произведений советских художников.

Тбилиси. В помещении Грузинского общества дружбы и культурных связей с зарубежными странами была открыта персональная выставка Алды Какабадзе, доцента кафедры керамики и стекла Тбилисской Академии художеств. А. Какабадзе — выпускница этой же академии, с 1958 года активно работает как художник-керамист. На ее выставке — сосуды для вина, декоративные блюда, кружки для пива, выполненные в фарфоре, из огнеупорной шамотной массы, красной глины, чернелощенные. А. Какабадзе — участник многих международных выставок и конкурсов.

Палех. В Государственном музее палехского искусства прошла выставка известного мастера лаковой миниатюры Павла Дмитриевича Баженова в связи с 70-летием со дня рождения. Он был первым учеником заслуженного деятеля искусств РСФСР Ивана Ивановича Голикова. В музее показаны рисунки Баженова, эскизы декораций, шкатулки, расписанные на сюжеты сказок Пушкина, исторические и сказочные темы. П. Баженов погиб в 1941 году, в первые дни Великой Отечественной войны.

Москва. Подводя итоги Всесоюзной выставки самодеятельного изобразительного искусства «Слава труду», Президиум ВЦСПС, Коллегия Министерства культуры СССР и секретариат Правления СХ СССР наградили большую

группу участников выставки денежными премиями. Рекомендовано приобрести лучшие работы с Всесоюзной выставки для оформления культурно-просветительных учреждений, мест массового отдыха трудящихся и для сувенирного фонда на общую сумму до 20 тыс. рублей. Культурно-массовому отделу ВЦСПС и Управлению культурно-просветительных учреждений Министерства культуры СССР поручено рассмотреть вопрос об организации постоянно действующей выставки произведений самодеятельных художников. Секретариат Правления Союза художников СССР отметил большую шефскую работу с самодеятельными художниками, проведенную организациями Союза художников, и их активность в подготовке региональных выставок. Первых премий выставки удостоены В. Лобанов, В. Мельников и Н. Сапронов. Среди награжденных дипломами Союза художников СССР москвичи Н. Северцова-Габричевская (посмертно), Е. Котляревская, Л. Иванов, Г. Багдасарян, П. Богдзевич.

Полтава. В конце августа Полтавский художественный музей и областное Управление культуры провели юбилейную научно-теоретическую конференцию «Искусство Полтавщины XVIII—XX вв.», посвященную 800-летию Полтавы. Доктор искусствоведения профессор П. Белецкий (Киев) сделал доклад об иконостасе Преображенской церкви в селе Великие Сорочинцы XVIII в. Опираясь на анализ памятника и некоторые документы, ученый считает возможным назвать руководителем живописных работ и главным художником росписей полтавчанина Василия Реклинского. С интересным докладом о народной картине Полтавщины XVIII—XX вв. выступил директор Полтавского художественного музея К. Скалацкий. Он коснулся истории ее развития и поднял ряд принципиальных вопросов, касающихся терминологии, структуры, оценок художественного качества народной живописи (деревенских «богомазов», кустарей-ремесленников, самодеятельных художников). На конференции были также прочитаны доклады: Г. Брагилевской — о творчестве художников И. Зайцева и В. Волкова в Полтаве; кандидатом искусствоведения Б. Пианидой (Киев) — о полтавском периоде жизни и творчества Г. Мясоедова; В. Ханко — о художественной жизни Полтавы 20-х годов; С. Таранушенко — о церкви Покрова в Ромнах постройки 1764 года. С воспоминаниями об основателе Полтавского художественного музея и его первом директоре М. Рудинском выступила его сестра Е. Рудинская.

Владимир. Здесь создан первый в СССР Государственный объединенный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Помимо Владимира, Суздаля, Боголюбова, села Кидекши, церкви Покрова-на-

Нерли, заповедник объединяет ряд городов и районных центров Владимиро-Суздальской земли. В Юрьев-Польском, где жил и умер Багратион, в музее будет создана экспозиция, посвященная Отечественной войне 1812 года, в Вязниках откроется музей творчества народных мастеров (резьба по дереву, старинная одежда, изделия из металла). В Мстерском музее основными экспонатами станут произведения местных миниатюристов и вышивки.

Генеральным директором нового Государственного заповедника назначена А. Аксенова.

Ереван. Выставка «Промышленное искусство» была открыта в Доме архитектора. Свои дипломные работы показали художники-конструкторы — выпускники факультета промышленного искусства Ереванского художественно-театрального института. Среди них «Автомобиль-дача» М. Гукасяна, «Трактор электрической тяги» Г. Тер-Месропьяна, «Рабочий стол дизайнера» С. Атанесян, «Справочное бюро центрального аэровокзала» Н. Аслания, «Детские игровые площадки» Ф. Паронян и Л. Зильман. Художники-промграфики представили на выставку проекты новых упаковок и оформления сигарет, игрушек, грампластинок, конфет, прохладительных напитков.

Москва. Во время дней румынской культуры в СССР в конце августа в выставочном зале МОСХа на Кузнецком мосту была открыта выставка гобеленов и деревянной скульптуры Румынии. Для произведения румынской школы художественного ткачества характерны изящество и строгость, простота и богатство форм. Деревянная скульптура также опирается на богатые традиции, но ищет новые формы и новые символы.

Вильнюс. Райком партии и райисполком Ново-Вильни — быстро растущего промышленного района столицы Литвы — подписали договор о сотрудничестве с Союзом художников Литовской ССР — его комиссией по работе с молодыми художниками, которую возглавляет заслуженный деятель искусств республики К. Моркунас. Молодые художники оказывают постоянную помощь производственникам Ново-Вильни в оформлении клубов, заводов, создании наглядной агитации, благоустройстве среды. В ноябре проведена выставка-конкурс работ молодых художников на темы жизни Ново-Вильни. В комиссию по оценке работ вошли художники, представители Ново-Вильнского райкома партии и райисполкома, заводов, общественности.

Москва. В залах павильона «Советская культура» на

ВДНХ СССР было представлено искусство Киргизии в связи с 50-летием образования республики и Компартии Киргизии. Организаторы выставки — Министерства культуры и Союзы художников СССР и Киргизской ССР. В экспозицию вошло около 300 работ — произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства: ковры, вышитые изделия, поделки из кожи, ювелирные украшения, чеканка, керамика.

Кишинев. В Выставочном зале в парке Победы состоялась выставка декоративно-прикладного искусства, посвященная 50-летию образования Молдавской ССР и Компартии Молдавии. Более 500 произведений показали мастера объединения художественных промыслов Министерства местной промышленности и художники предприятий легкой промышленности республики. Большинство экспонатов выставки станут образцами для серийного производства.

Калуга. Художественный совет Министерства лесной и деревообрабатывающей промышленности СССР одобрил недавно рисунки художницы Н. Юрьевой — «Калужские изразцы», серию рисунков художника А. Шубина, посвященных 20-летию первой в мире атомной электростанции в Обнинске. Интересны иллюстрации Н. Собиной на тему «По ленинским местам», серии рисунков «Русское народное творчество», «Русская зима», юбилейный набор «Калуге 600 лет».

Москва. По решению Министерства культуры РСФСР в Суздале, в б. Спасо-Ефимьевском монастыре, будет открыт Музей самодеятельного творчества Российской Федерации. Экспозиция музея представит все жанры и виды самодеятельного изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Образована комиссия по созданию музея.

Палех. Здесь, в Палехском отделении Союза художников РСФСР, в конце августа состоялся «круглый стол» редакции журнала «ДИ СССР», посвященный 50-летию палехского промысла лаковой миниатюры. На встрече присутствовали известные палехские художники, преподаватели местного художественного училища, молодые мастера. Разговор коснулся проблем современного палехского стиля, развития традиций старых мастеров, принципов обучения в училище, экономических вопросов. Материалы «круглого стола» будут опубликованы в № 12 «ДИ 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. 11(204) 1974

Основан в 1957 году

В номере:

1

В. Толстой Великий Октябрь
и монументальное искусство

6

А. Силин Массовые представления

12

Наглядная агитация
на промышленном предприятии

18

И. Петрова Художник театра и тема революции

23

Синтез искусств в Московском метро

27

Г. Голубев Архитектура метрополитена
и задачи художника

34

М. Ладур Спичечная коробка

37

Н. Шкаровская Самобытные художники
на выставке «Слава труду»

41

В. Вольпина Пути к творчеству

46

С. Буданов Царица ваз

48 Выставка декоративно-прикладного
искусства социалистических стран

Л. Романова Участники и награды
Л. Андреева Условия и задачи. Первые итоги

51—53

Хроника

54 Страница коллекционера

Р. Шейн Под знаком соембо

56

Только факты

Редакционная коллегия

И. о. гл. редактора Горяинов В. В.
Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кума Х. Р.
Ладур М. Ф.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

И. о. зам. гл. ред. Базазянц С. Б.
Ответств. секретарь Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.
Шкаровская Н. С.
Курбатов Ю. К.

Главный художник Салахутдинова Д.
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.
Корректор Емельянова Т. Д.
Фотохудожник Кочетов Г. И.
Фотографы: Буланов Г. П.
Волков А. А.
Житников В. Д.
Селиверстов И. А.
Хейфец Л. Г.

На обложке:

Скульптор Н. Андреев
Обелиск Первой Советской
Конституции. Фрагмент

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

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

Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 10.VIII. 1974
Л 10311 15.X-74
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Печатных листов 7
Учетно-издательских листов 9,2
Зак. 5978. Тираж 26.700
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва.
Мало-Московская, 21.



В этом номере:

Великий Октябрь и монументальное искусство

Массовые представления

Наглядная агитация на производстве

Художник театра и тема революции

Синтез искусств в Московском метро

Спичечная коробка

Пути к творчеству

