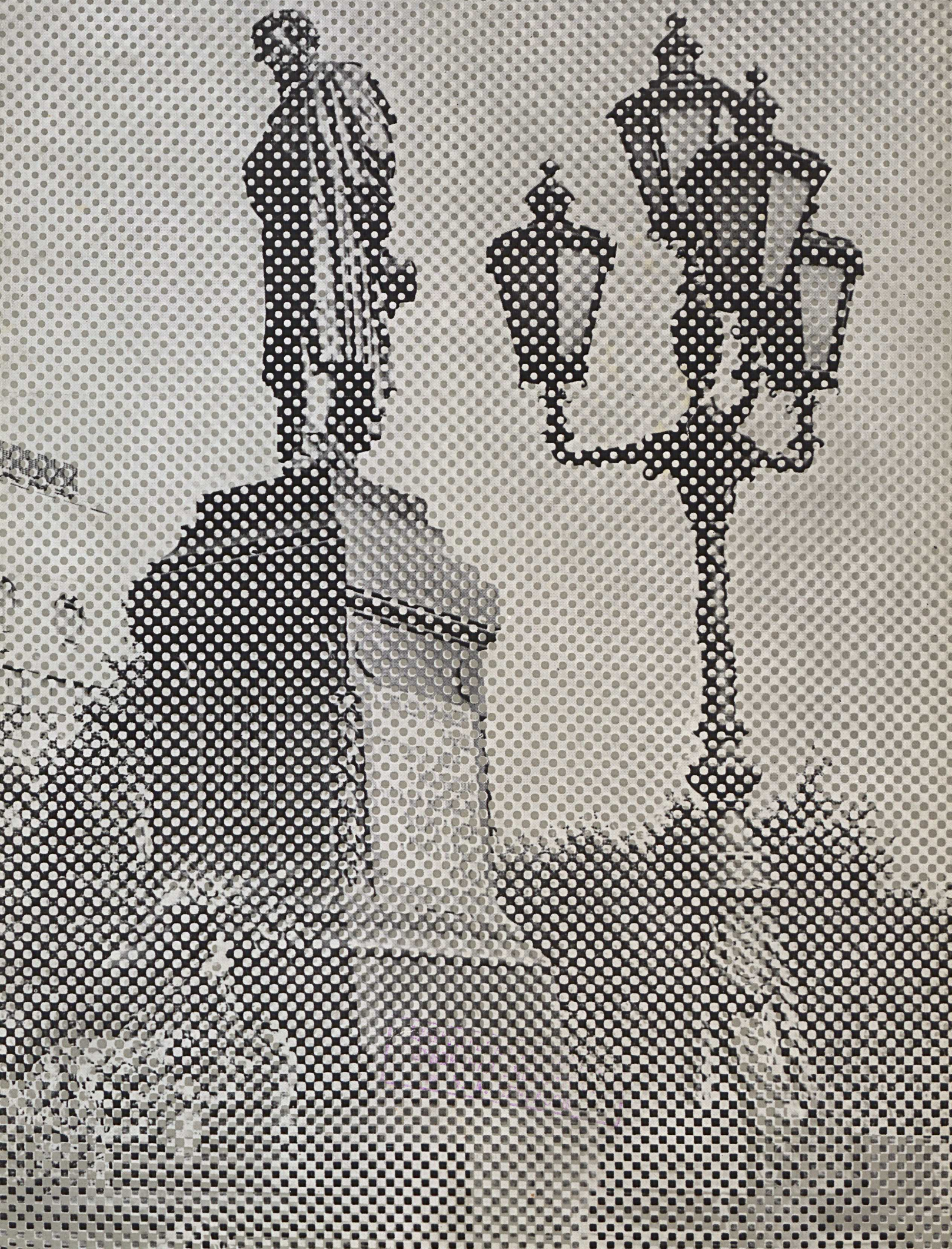


4 | 209

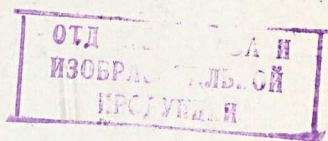
1975

Декоративное Искусство СССР





Гуманистическая миссия искусства



Мысль о гуманистической миссии искусства в век научно-технической революции не может не волновать художника. Ведь наше время показало, что в урбанизированной среде роль искусства отнюдь не уменьшается, а все возрастает, что именно художественному творчеству предназначено сегодня выступить посредником между технизированной средой и человеком. Архитектура, живопись, скульптура, декоративные искусства очеловечивают, смягчают, наполняют определенным смыслом окружающий нас предметный мир. Заботой о человеке проникнуты решения ЦК КПСС о повышении эстетической выразительности социалистических городов и сел, о создании в них атмосферы, отвечающей возросшим духовным потребностям современного советского человека, всемерно содействующей его гармоническому развитию. «Не менее важен для нас,— сказал, выступая перед избирателями Бауманского избирательного округа Москвы, Леонид Ильич Брежнев, — каков, если можно так выразиться, внутренний облик города, его душа». Нам, деятелям советской культуры, необходимо постоянно помнить эти слова.

Хорошее искусство создает особенную атмосферу города, задает тон его нравственному облику, накладывает отпечаток на всех его жителей. Особенно это видно на примере Ленинграда, города, насыщенного замечательными произведениями искусства. Дворцы и набережные, колонны и барельефы на зданиях, решетки и мосты, лестницы и шпили, памятники и статуи — все это создает особую духовную атмосферу города, среду, воздействующую на каждого. Говорят, ленинградцы отличаются особенной вежливостью, подтянутостью, умением вести себя. Не потому ли, что красота наших ленинградских ансамблей дает людям соответствующий настрой? Я думаю, поэтому.

В период активизации массового жилого строительства, когда в борьбе с архитектурными излишествами некоторые горячие головы, казалось, готовы были выбросить вместе с излишествами и саму архитектуру и все изобразительные искусства сразу, я был среди тех, кто говорил, что так нельзя, что жить в городе, лишенном искусства, невозможно.

Особенно невозможно это в нашей стране, где художники всегда с большим вниманием относились к проблемам эстетического воспитания народа, где интерес к вопросам нравственности испокон века пронизывал культуру насквозь. Жить без красоты для нас невозможно. А что такое красота? Наверное, одним из самых счастливых дней для меня как для художника был тот, когда моя мать, увидев модель памятника Пушкину, сказала:

«Как красиво!»

Истинная красота всегда духовна. Рассматриваем ли мы тарелку с народным орнаментом, рубленую избу в северной деревне или статую Петра I, — мы всегда можем увидеть в них портрет творца и слепок времени. Произведение искусства, если оно подлинно прекрасно, всегда несет в себе и опыт, накопленный народом, и оценку этого опыта.

Я скульптор, и потому для меня самый интересный объект творчества — человек и его душа. Чем сложнее характер, тем труднее и интереснее работать над портретом. Чем больше человек, тем больше ответственность художника, его изобразившего. Я не умею выразить и никогда не смогу рассказать, сколько пережил по этому поводу тревог и волнений. Вы только вдумайтесь: «И долго буду тем любезен я народу, что чувства добрые я лирой пробуждал...» Эти строки особенно близки мне. Ведь главная и самая благородная задача художника, а особенно художника советского, пробуждать «чувства добрые».

Сейчас я работаю над памятником в честь подвига, совершенного ленинградцами в Великой Отечественной войне. Это мемориальное сооружение будет воздвигнуто на площади Победы, на пересечении Московского проспекта и Киевского шоссе. Конечно, такой памятник должен быть обобщенным, аллегоричным и символическим. Но все-таки я попытался придать всем своим героям индивидуальные черты. Мне хотелось бы, чтобы наши дети, наши внуки и правнуки увидели, какими же все-таки были они — этот солдат и этот матрос, этот ленинградский рабочий и студент, этот крестьянин, будущий партизан; эта девушка-сталева, которые в первые дни войны пришли в военкомат и сказали: «Запишите меня, я хочу на фронт». Очень простые, трудолюбивые, мирные и добрые люди. Не было среди них сверхчеловеков, жестоких людей. И потому они у меня не стреляют, не рубят, не колют. Они непреклонны, но среди них нет злых. Даже народные мстители и снайперы показаны в тот момент, когда подбежала к ним испуганная девочка.

Суровые, отвыкшие от проявления чувств мужчины глядят на незнакомого ребенка задумчиво; чуть-чуть растерянно кто-то прикрывает его руками. Может быть, они эту девочку и не поцелуют и не погладят, чтобы успокоить, но они ее защитят.

Я старался показать мужество, героизм и стойкость тех, кто воевал, и погиб, и выстоял, и победил, *«не ради славы — ради жизни на земле»*. Слова эти принадлежат Александру Твардовскому. Когда я читал его «Теркина» во время войны, то как-то мало обратил на них внимания. А вот теперь, работая над памятником в честь подвига Ленинграда в минувшей войне, вспоминаю их непрестанно.

Нам, деятелям советского искусства, повезло. Мозаика в общественных интерьерах Москвы, архитектурно-скульптурные ансамбли нового города в пустыне — Навои, витражи и декоративные скульптуры в городе автомобилестроителей Тольятти, ансамбль района Лаздинай в Вильнюсе, курортные комплексы Кавказа и Крыма, радующие своей красотой, — все это прямое свидетельство того, что современный художник — активный творец той среды, в которой живет и работает советский человек.



Н. Давыдова

Эволюция образа в монументальной живописи

За последние годы неизмеримо возросла роль монументального искусства в жизни общества, расширилась область его влияния, ошутимее стало его участие в формировании мировоззрения современного человека и его нравственных убеждений. Значительные перемены произошли и в характере деятельности монументалистов, в постановке задач и в средствах их реализации. Естественным следствием процесса гуманизации и духовного осмысления материальной среды современного города является заострение интереса художников к теме человека, которая сегодня становится центральной темой в монументальном творчестве. Еще недавно, в период 50-х — начала 60-х годов, в связи с кардинальной перестройкой архитектуры развитие монументальной живописи было связано с художественными исканиями в области синтеза

искусств. В условиях перестройки основ художественного творчества и ломки утвердившихся ранее эстетических представлений такая направленность интересов мастеров искусства была вполне закономерна. Обращение к образу человека касалось в этот период преимущественно верхних пластов этой многозначной проблемы, связанных с нахождением такой монументальной формы, которая соотносилась бы с формами новой архитектуры. Стремление к единству формообразующих принципов архитектуры и живописи привело к ограничению средств художественной выразительности. Отсюда популярная в те годы триада: лаконично, плоско, масштабно.

Требование обязательного соблюдения этих норм распространялось на все жанры монументального искусства без учета конкретной темы и задания. Решение темы в произведениях монументальной живописи оценивалось прежде всего с позиций взаимодействия изображения с плоскостью, архитектурой и окружающей средой. При этом образ человека нередко

обеднялся.

Там, где сохранялось соответствие формы и содержания и где функциональные требования синтеза находили опору в художественном замысле, как это, например, можно видеть в мозаике С. Тер-Григоряна «Солдаты революции», там рождались подлинные удаchi. Лаконичные, строгие формы изображения этой мозаики хорошо согласуются с характером архитектуры и требованиями «работы» его в данных условиях. Аскетизм художественных средств здесь оправданно вытекает из идейно-тематического задания и его образной интерпретации, которая в иных формах (даже эстетически более обогащенных) многое утратила бы в выразительности своего звучания и многомерности участия в архитектуре.

Иное наблюдаем мы в аналогичной по

Гуманизм искусства

Говорят
художники,
архитекторы,
писатели

П. Вегин,
поэт (Москва)

«Город — асфальтовый друг»

«Город — асфальтовый луг, на котором табун небоскребов пасется...» Эта строчка пришла ко мне в самолете, когда под крылом бежали, кренясь, новостройки московских окраин. Сверху стандарт массовой архитектуры показался прекрасной декорацией. Но каким бы я ни был урбанистом, мне неуютно и неинтересно в новых кварталах. Коробки домов — прилизанные строфы посредственного поэта. А город — это антология архитектуры, чередование лирики и эпоса: особняка и высотного здания. Вспомним кардиограмму Риги или Таллина. Этим городам можно не бояться архитектурного инфаркта! Но взгляните на Москву — какая аритмия и частые исчезновения пульса! Мы наследовали немало волшебных уголков Москвы — и уют арбатских переулков, и

ная стыковка стилей, но никак не дисгармония со старым городом. Прекрасно решено пространство, небо — ведь все, что остается незастроенным, тоже деталь городского ландшафта. Здесь хочется жить. Здесь наверняка из гонящихся мяч ребят вырастут интересные люди: они с детства не попадают под общий знаменатель стандарта.

Отсутствие индивидуальности опасно во всяком творчестве. Но опасней всего — в массовой архитектуре. Массовость и индивидуальность — понятия не взаимоуничтожающие. Жилые дома Калининского проспекта — массового назначения, типовые проекты. Но решено это удачно. Может быть, когда появятся новые — Кировский, Таганский проспекты, Калининский не будет выглядеть так сиротливо. Обычно современная улица утомляет. Не обилием народа или машин — однообразием. Почему Казаков или Росси в своих постройках делали окна каждого этажа разными — окна первого этажа были меньше окон второго, но больше окон третьего? Зрительное восприятие человека, тем более на ходу, во время езды, не утомляется и не ослабевает благодаря и этой смене ритмов оконных проемов. Уже не говоря о



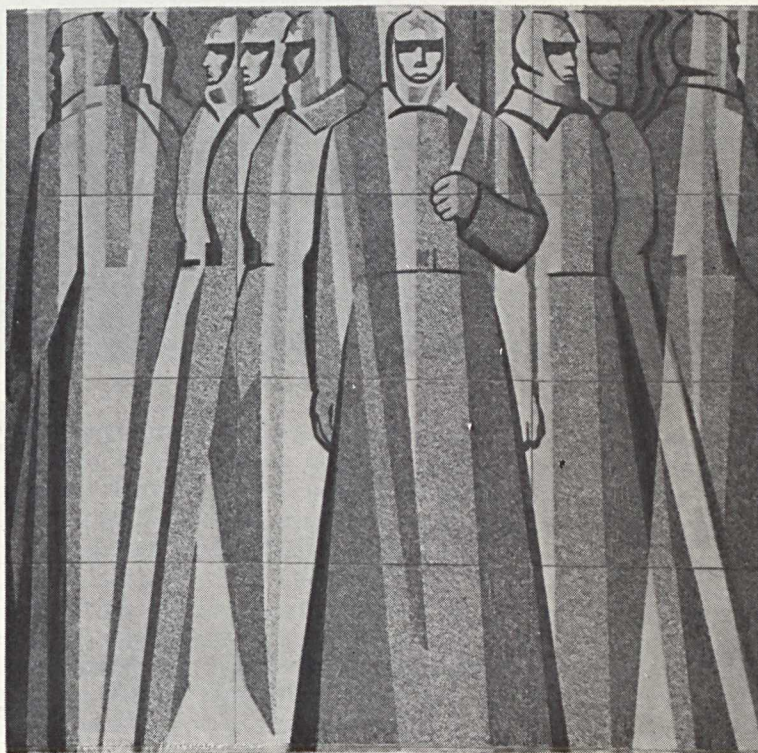
Городской пейзаж.
г. Вильнюс

зеленый прилив бульварного кольца. С какой неохотой переезжают жители этих районов в Тропарево, Свиблово, Тушино! Кроме стандарта, удручает и отсутствие исторического, культурного пласта, который не успел еще образоваться в этих новых районах. У Замоскворечья и Арбата его не одолжишь, не перевезешь. А расти этот пласт начинает с названия улицы, района. Всегда ли умеем мы давать имена своим новым улицам, если одних Парковых у нас — пятнадцать? Архитекторам Таллина удалось решить проблему: их новый университетский городок — средоточие всего современного в архитектуре, удач-

ритме колонн, важен был ритм соседствующих зданий, создавался ритм самой улицы. От ритма улицы зависит настроение, ощущение человека. Если он живет в районе, являющем собой не просто скопище зданий, радостней будет с утра его походка. Ежедневно проходя мимо красивых зданий, человек не обретет привычки поверхностно скользить взглядом по окнам, витринам, фасадам — к талантивому не привыкают. И если еще и небо над его головой будет не просто голубым зеркалом, а ритмическим завершением улицы, то он воспримет город, как музыку, и сможет сказать: «Город — асфальтовый друг!».



Н. Игнатов
«Песнь о Грузии».
Роспись. Пицунда



С. Тер-Григорян
«Солдаты
революции».
Мозаика.
г. Лисичанск
Фрагмент
и общий вид

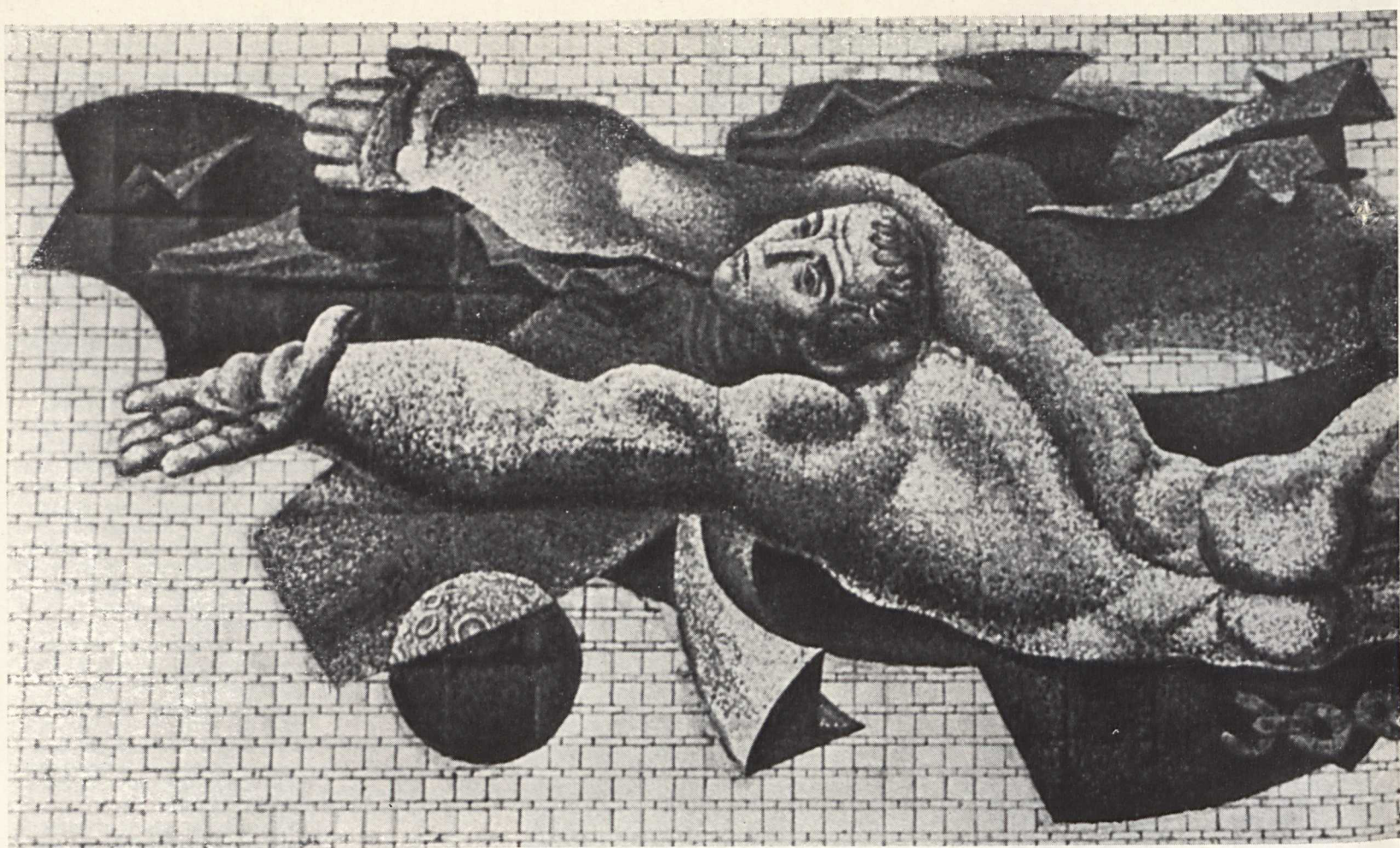


Ю. Швердяев,
архитектор (Москва)

«На помощь архитекторам
должны придти художники»

Для архитектора проблемы гуманизма особенно актуальны — хотя бы потому, что мы в нашей деятельности соприкасаемся с человеком очень близко. Город — плод нашего труда — окружает его повседневно и ежечасно утром и вечером, на улице и в помещении, на работе и дома. Чтобы быть гуманистами, мы обязаны проектировать и строить так, чтобы сделать жизнь горожанина удобной, а облик города красивым. Причем неизвестно, какие из наших ошибок приносят самые горькие плоды: плохо ли сделанные ограды, ступеньки и навесы или же ужасающего вида «произведения искусства». Моральный урон — он же не приводит к физической травме и потому прямому учету не поддается. И наоборот, замечательный мемориальный комплекс «Саласпилс» или работа художника Игнатова на Пицунде играют огромную роль и роль благородную, я в этом уверен, в формировании нравственного облика современника.

Однако пока что с эстетикой городской застройки у нас дело, по-моему, обстоит неважно. И тут на помощь архитекторам должны придти художники. И хотя я считаю, что архитектура сама по себе вовсе не является безликой и обладает полным набором средств для того, чтобы формировать полноценную городскую среду, монументальное искусство является весьма действенным средством, с помощью которого можно усилить эмоциональное воздействие архитектуры и более конкретно раскрыть заложенные в ней идеи.



Б. Тальберг
«Освобожденный человек».
Мозаика. Свердловск

средствам изображения мозаике В. Зарецкого «Молодогвардейцы» в музее «Молодой гвардии» в Краснодаре.

Григорян раскрывает эту тему в «поименно не названных» образах, в единстве своем составляющих реальную силу, характеризующуюся суровой волей, мужеством и героизмом. Обращение художника к неохарактеризованным по отдельности персонажам, которые, однако, вместе дают убедительный по психологической и эмоциональной окраске образ

В. Зарецкий
«Молодогвардейцы».
Мозаика. г. Краснодар

Улица старого Тбилиси →

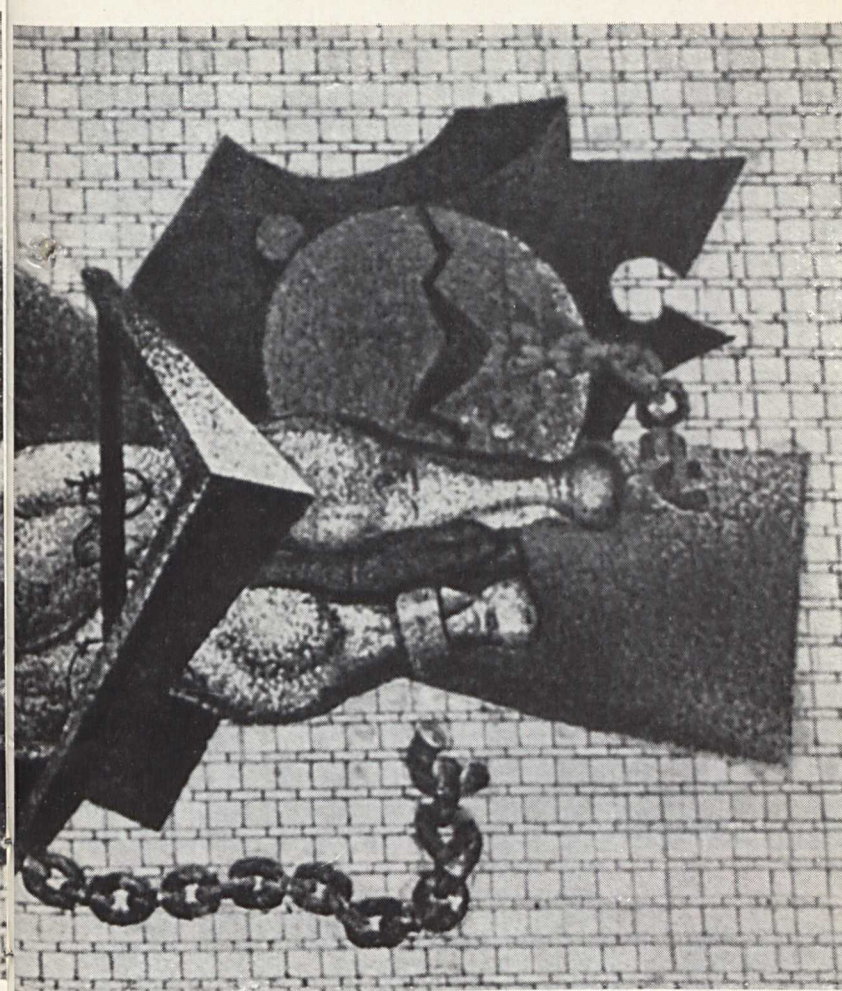
солдат революции, в данном случае правомерно.

Здесь в основе замысла лежит желание средствами монументального искусства раскрыть идею монолитности сил сопротивления.

Мозаика в Краснодаре выполнена в тех же правилах изображения на плоскости, которые были приняты в искусстве прошлого десятилетия, но ввиду несоответствия этих средств и приемов характеру темы результат здесь получился обратный тому, какой мы видели у Тер-Григоряна. Автору предстояло передать тему подвига на примере совершенно конкретного исторического факта в образах, знакомых и любимых зрителем, в сложности человеческих характеров. Эта конкретность жизненного материала не была принята во внимание художником, который решил героическую тему через гиперболизацию форм и агрессивность жестов.



Из-за того, что художник оставил без внимания богатство материала, который давали ему реальные герои, тема подвига не получила глубины и жизненной убедительности. Не случайно же, например, А. А. Фадеев в «Молодой гвардии» — произведении эпического звучания, близкого строю монументального искусства, постоянно выделяет и акцентирует человеческие качества своих героев, справедливо видя в них истоки совершенного подвига и особую его нравственную



красоту. Конечно, неверно было бы требовать от художника прямого копирования литературного образа: у монументального искусства имеются свои средства выражения. Но образы монументального искусства не имеют права быть эстетически невыразительными и духовно обескровленными. В прямолинейности предложенных здесь характеристик видится боязнь выйти за рамки специфики монументального жанра, этого «прокрустового ложа» в том узком его понимании, которое укоренилось в искусстве предшествующего десятилетия. Просчеты подобного плана дают пример того, что, как бы ни был велик «эффект синтеза», без духовного начала связь между произведением и зрителем недолговечна. В отличие от предыдущего периода в работах последнего времени отчетливо проступает стремление художников углубиться в постижение духовных ценностей человеческой личности, передать все многообразие его эмоциональной жизни. Все чаще встречаются работы, ведущие повествование о человеке в самых различных интонациях, в которых отчетливо проступает авторский интерес к «предмету» своего разговора. Драматично звучит голос М. Савицкого (Белоруссия), рассказывающего в своих произведениях о событиях войны, о мужестве выстоявшего народа; нетороплив и обстоятелен рассказ И. Богдеско (Молдавия) о простых людях села Кицканы; с шуткой,

юмором и грустью говорит о человеке Н. Игнатов (Грузия). В этих произведениях образ убедителен и емко, он решается с учетом архитектурных условий, с найденным соотношением плоскостного и объемного, условного и конкретного, индивидуального и имперсонального. В росписи Дворца культуры химиков в городе Днепропетровске художник В. Ламах использует известную композиционную схему: он объединяет несколько не связанных единым действием челове-

О. Литанишвили,
архитектор (Тбилиси)

«Проектировщик должен
создать на улицах интерьер
не менее красивый, чем его
собственная квартира...»

Гуманизм для меня — это прежде всего доброта человеческих отношений. У нас всегда очень сильны были традиции соседской взаимопомощи и взаимовыручки. Да и сама архитектура города располагала к тесному людскому общению. Город состоял как бы из системы замкнутых дворов, в которые выходили открытые галереи и балконы. Население такого двора невольно образовывало одну большую семью. Невозможный в таких условиях соседский контроль дисциплинировал личность. В нашем дворе никогда не было драк, воровства, злостного хулиганства. Люди разного общественного положения и образования как бы проходили общую школу культуры поведения, подчинялись одним и тем же моральным нормам. Помню и вовсе трогательный случай. Приезжаю домой из Сухуми, где я работал, и застаю маму в слезах. «Что с тобой?». Она в ответ показывает какую-то бумажку. А случилось вот что. В нашем дворе рос мальчик-сирота, ко-



торый считался сыном всего дома. Мальчик вырос, оперился, женился и оказался первым человеком в нашем доме, которому поставили ванну. Тогда он составил список, по каким дням и кто из жителей дома будет купаться в его ванне. Получила этот список моя мама и расплакалась. Конечно, когда мы проектируем массовое жилье для того, чтобы обеспечить каждого человека отдельной благоустроенной квартирой, мы ре-

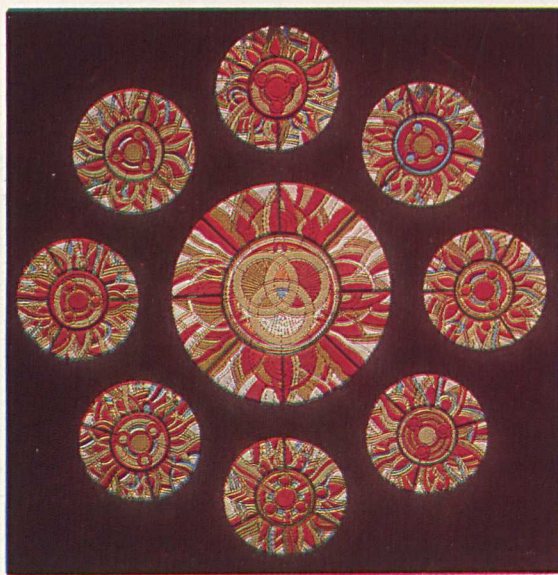
шаем задачу гуманную саму по себе. Однако мы должны сделать все возможное, чтобы в жизни нового города сохранились старые прекрасные народные обычаи. А для южного города, где население привыкло жить наполовину на улице, поскольку климат это позволяет, проблема соседского и вообще человеческого общения — проблема весьма важная. Именно в таком городе, как Тбилиси, проектировщик обязан предусмотреть создание центров общения. Станут ли такими центрами скверики, подземные переходы или дворы и парки, сейчас сказать трудно. Ясно одно — они необходимы.

Мне кажется, что художники-монументалисты не подключены еще в полную силу к работе архитекторов. Ведь для того, чтобы человек не сидел дома, как улитка в раковине, чтобы он захотел в свободное время покинуть свой телевизор в индивидуальной квартире, градостроитель должен создать на улицах «интерьер» не менее красивый и удобный, чем его собственная квартира. К сожалению, мы, архитекторы и художники, пока еще явно уступаем некоторым домашним хозяйкам, которые умеют сделать свой дом красивым, уютным и оригинальным.

Так что для меня гуманизм городской среды определяется ее способностью обеспечить горожанину возможность жить интенсивной духовной жизнью, приобщить его к идеалам красоты и наполнить благородными мыслями и добрыми чувствами.



Памятник В. И. Ленину в Ашхабаде



Г. Ващенко
Витраж в Доме кино.
г. Минск

Г. Ващенко
Роспись в ДК химиков.
г. Светлогорск

Г. Ващенко,
художник (Минск)

«Сохранить образ человека живым и теплым в мире космических скоростей...»

Отношение свое к проблемам гуманизма художник выражает в творчестве. Для меня гуманно все то, что несет с собой или в себе тепло человеческого сердца и рук. Сюжеты со временем исчезают или забываются — страсти вечны. Страсть, воплощенная в Революции, — это благо народа, то, что несет революция человечеству.

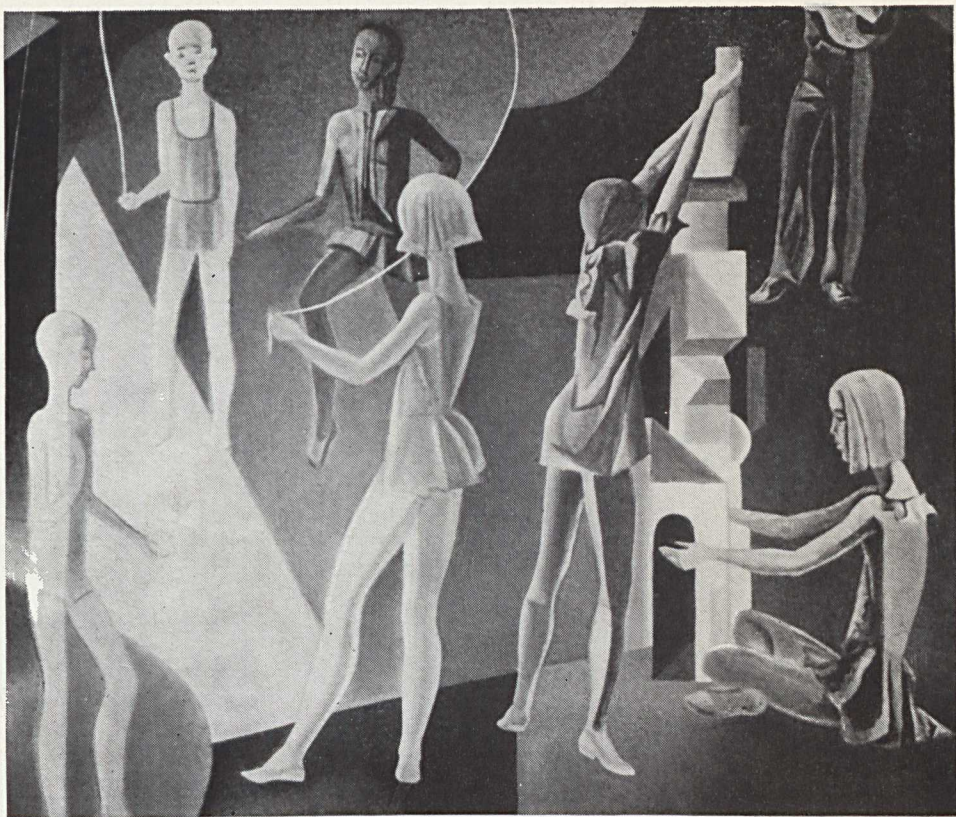
Мать, оплакивающая сына, юноша на пороге жизни, хлеб, дающий жизнь, прекрасная женщина — вот вечные темы настоящего искусства. Я люблю наполнять свои картины старыми, обжитыми предметами.

Наверное, поэтому мне нравится повторять в монументальных работах темы своих станковых работ: натюрморт из яблок и цветов, хорювод журавлей и т. д. Для меня гуманизм — это способность искусства сохранить образ человека живым и теплым в мире космических скоростей и новых открытий. Наверное, поэтому так важно было для меня подчеркнуть мягкость форм и теплоту женской фигуры в росписи «Земля Светлогорская».

Г. Раджабов,
художник (Баку)

«Меня греет мысль, что внуки будут ходить по улицам, украшенным их дедом...»

У нас в Азербайджане говорят, что человек должен за жизнь непременно успеть сделать три дела: построить дом, вырастить детей и посадить дерево. Тебя не станет, но будут трудиться на земле твои внуки и правнуки, и по-прежнему будет давать тень выращенное тобой дерево. Для художника его работы — те же деревья. Меня греет мысль, что внуки будут ходить по улицам, украшенным работами их деда. На вопрос об отношении к гуманизму мы отвечаем творчеством. Если условные птицы и звери с моих мозаик и каменные кружева витражей будут греть душу и радовать долго, значит мне дано было приобщиться к гуманистическим запросам времени. Все мы, советские художники, конечно, стремимся быть гуманистами, а как нам это удалось, покажет время.

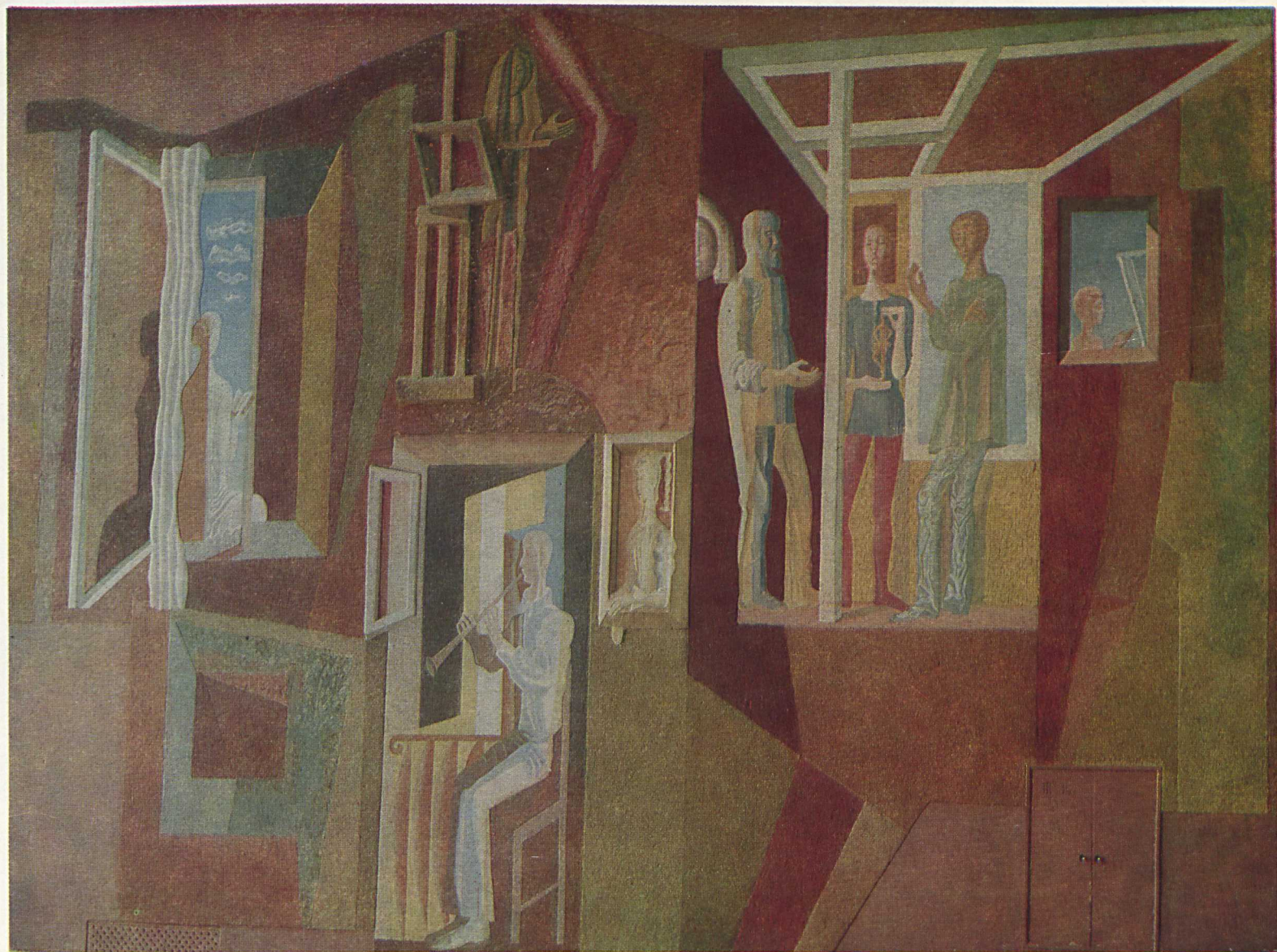


Б. и В. Неклюдовы.
Роспись в школе № 318.
г. Москва

ских групп, каждая из которых олицетворяет определенное понятие в общей цепи замысла. Не нов и принцип орнаментально-плоскостного размещения росписи на стене. Но трактовка образов имеет здесь некоторые новые качества. Отличительной чертой росписи Ламаха является активизация в ней роли отдельных персонажей, повышение их пластической самостоятельности. Здесь вместо надуманно-условных фигур зритель видит жизненно-достоверные образы современников, показанных за работой или на отдыхе. Сквозь жанровую описательность проступает совсем небытовой смысл; персонажи получают множественность значений, придающих образу символическое звучание. Однако символ здесь не отвлеченный, он наполнен реальным и эмоционально насыщенным содержанием. Художники Б. и В. Неклюдовы в росписи в московской школе № 318 тоже используют метод монтажного совмещения разновременных событий из жизни школьников, но находят иные приемы пространственного построения росписи, избирают иную меру соотношения условного и конкретного. Градации этих соотношений у них постоянно меняются. Мера про-

работанности каждого отдельного персонажа определяется назначением фигуры в общем строе росписи. Образно-эмоциональная нагрузка распределяется неравномерно — одни персонажи необходимы художникам, чтобы подчеркнуть конструктивную основу композиции, другие — выявляют психологическую сущность героев, функция третьих состоит в пространственной организации росписи. Образы Неклюдовых отличаются большой

И. Лаврова, И. Пчельников.
Роспись ДК металлургов
г. Темиртау



естественностью и психологической убедительностью, множественностью эмоциональных состояний: здесь есть и легкая грусть, и сосредоточенное внимание, и увлеченность игрой.

Стремление монументалистов мерить правду искусства правдой реальной действительности дает им возможность уйти от безликих умозрительных изображений. Показательна в этом плане роспись художника Г. Мятелева в одном из институтов в Свердловске, где делается попытка обогатить символическую структуру образа чертами, наблюдаемыми в жизни. Здесь каждый герой вносит свои штрихи в общее содержание росписи, окрашивая композицию новыми эмоциональными оттенками. Обогащая символический образ конкретным содержанием, Мятелев апеллирует к человеку, пытаясь в нем самом найти прообраз символической идеи. Это уже не освобожденный от всего человеческого образ-обозначение, а личность, в характере и облике которой много убедительного и достоверного.

Сочетание обобщенного и условного с конкретно-реальным составляет знаменательную для монументального искусства сторону современной творческой практи-

тики. Синтез этих двух взаимосвязанных начал дает возможность освободиться от одноплановости образных решений, помогает художнику полнее и глубже раскрыть человеческие характеры и отношения.

Убедительное подтверждение этому находим в росписи О. Филатчева в кафе «Сармат» в Новочеркасске. В основе

замысла этой росписи лежит желание художника показать многообразие человеческих взаимоотношений, многомерность его связей с миром. Сегодня эта тенденция заметна во многих произведениях монументальной живописи, но в данной работе она претворяется в форме, от которой два десятилетия тому назад монументалисты полностью отказались, считая ее не отвечающей специфике жанра.

Избранная Филатчевым форма композиции потребовала сосредоточенного внимания к образу изображенного в ней человека.

Совершенно оправданным здесь оказалось обращение художника к индивидуальным человеческим характерам и намеренное акцентирование их личностных особенностей. Все персонажи росписи портретны, и каждый сохраняет присущие ему особенности психологического рисунка. С вниманием вглядывается автор в лица своих героев, бережно удерживая неповторимые черты их облика. В каждом образе и в каждой отдельной, даже самой малой детали проступает живая заинтересованность автора, не оставляющая и зрителя равнодушным к изображаемому, вызывая в нем ответное чувство. Между росписью и зрителем

возникает тот эмоциональный контакт, который располагает к длительному общению, вызывает желание еще и еще раз вернуться сюда, всмотреться в работу.

Роспись Филатчева дает еще одно подтверждение, что понятие монументального образа имеет многомерную структуру, которая складывается из идейно-символических, эмоционально-психологических и формальных факторов, составляющих вместе нерасторжимое един-



Г. Мятелев
Роспись в Институте
повышения
квалификации в
г. Свердловске

О. Филатчев
Роспись в кафе «Сармат».
г. Новочеркасск
На стр. 11 — Фрагмент







А. Кищенко,
художник (Минск)

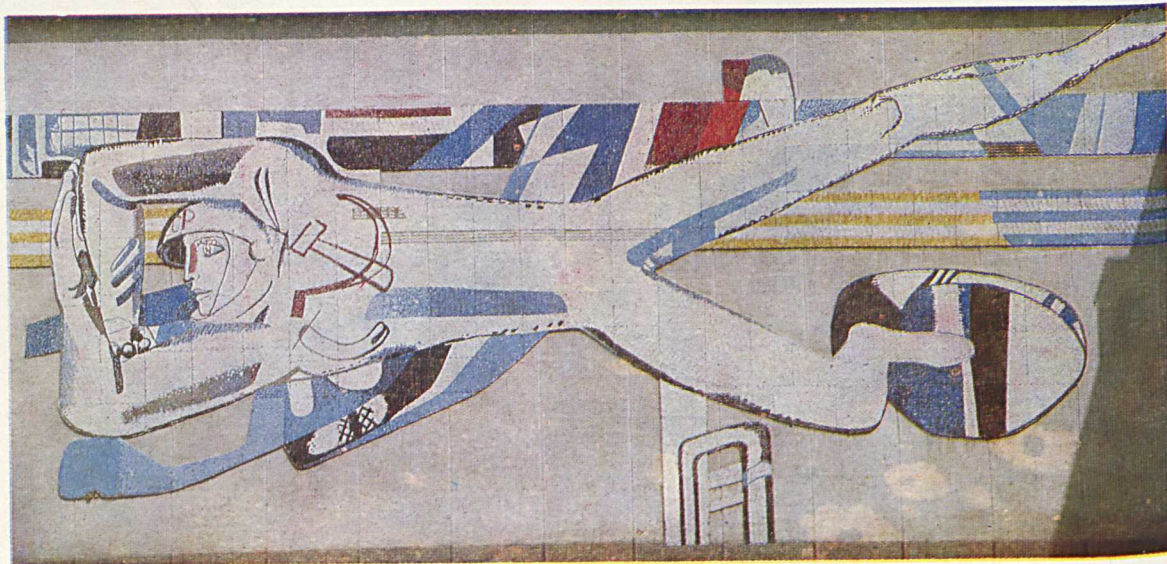
«Моя муза не носит лирического платья»

В искусстве я прежде всего ценю человеческую страстность. Искусство для меня всегда партийно, всегда революционно — лозунг, а не лирический вздох. Я ищу борьбу, конфликт; гармония и умиротворенность — не для меня. Моя муза не носит лирического платья, украшенного ромашками, она всегда одета в «черное с красным». Красные знамена развеваются во всех моих работах. Я стремлюсь познать материю, космос, вечность и заразить, увлечь зрителя своими идеями, своим видением мира. В своих работах я всегда активен. Активное искусство требует напряженной формы. Меня нередко упрекают в грубости, в излишнем упрощении человеческой фигуры. Но круглые головы моих партизан (мозаика «Партизаны»), над которыми висят геометрическая сетка окон современного здания, не только головы, но и символы планет, летящих в пространстве. Ведь я стремился запечатлеть их героизм навечно в надежде, что они не позволят забыть о подвиге народа нашим потомкам. Активно решал я и мозаику «Октябрь». Панно построено по законам театральной перспективы. Люди, идущие по площади, видят его, как зрители из разных рядов театрального зала. Композиция построена на противоборстве масс и объединена сквозной темой: люди уходят на борьбу и возвращаются к родному очагу с победой. Я стремился запечатлеть подвиг Октября, я работал для того, чтобы этот подвиг не забыли никогда. Так решается для меня проблема гуманизма в искусстве.



К. Тугевольт
«Спорт».
Мозаика на здании
института физкультуры,
Москва

В центре —
Фрагмент

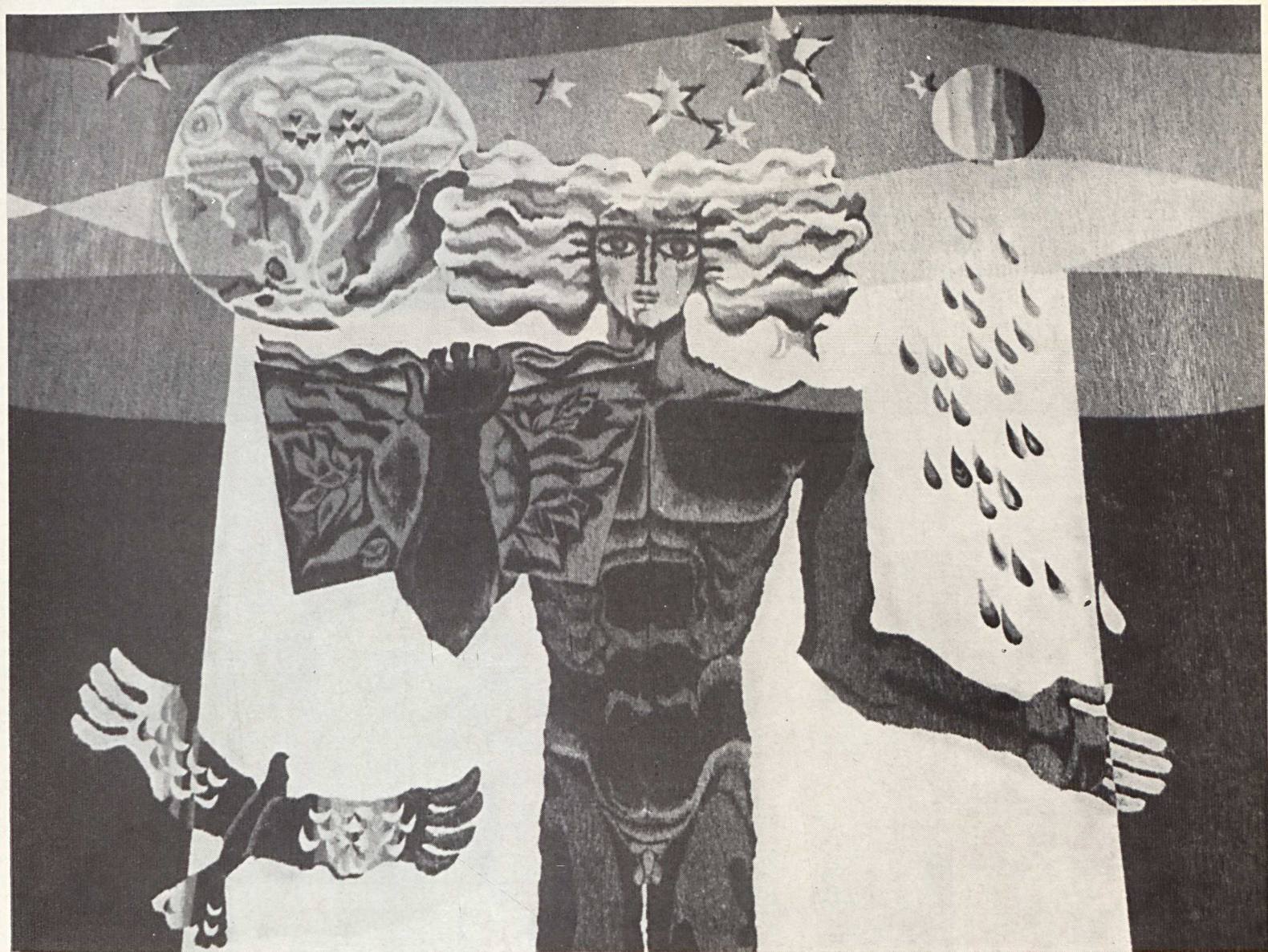


Б. Миллюков
«Космос».
Мозаика на ДК металлургов,
г. Темиртау



Дворец культуры
им. В. И. Ленина,
Алма-Ата

А. Кищенко
«Молодость». Гобелен
Минск



Т. Досмагомбетов,
скульптор (Алма-Ата)

«Я сделал памятник...»

Настоящее искусство всегда гуманно, и потому художник сознательно или стихийно всегда оказывается сопричастен идеям гуманизма. В этом смысле мне повезло, я сделал в Кокчетаве памятник замечательному казахскому просветителю и демократу XIX века Чокану Валиханову. Ученый, путешественник, поэт Валиханов воплощал собой тип передового интеллигента своего времени. Находясь на службе в царской армии, он собрал ценнейший материал по истории и этнографии Северного Туркестана, Казахстана и Киргизии и первый познакомил Россию и Европу с замечательным фольклором и историей своего народа, как бы перекинул первый мостик между русской и нашей культурой. Труды его еще при жизни были переведены на французский, немецкий и английский языки. Научное наследие Валиханова изучают до сих пор. Мне кажется, что образ Валиханова очень близок нам. Его романтическая и самоотверженная преданность науке, его глубокий подлинный интернационализм, отвращение к расизму, стремление установить дружбу между разными народами близки и дороги советским людям.

ство. Соотношение их может быть различным, но отсутствие одного из них влечет за собой разрушение этого единого организма. Воплощая или раскрывая в произведениях монументальной живописи сложность мысли и богатство чувств современного человека, художники стремятся восстановить ту художественную глубину образа, без которой нет подлинного искусства.

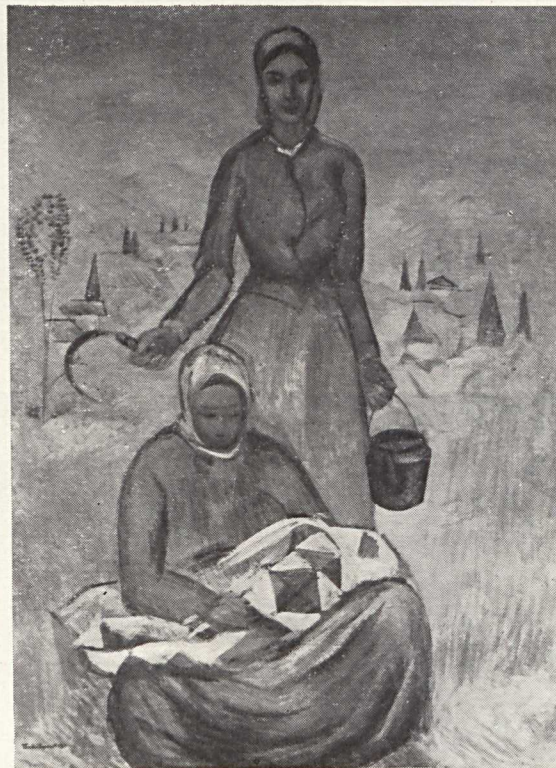
За последние годы в сферу монументальной живописи вошло множество новых человеческих образов и типов, раскрылись новые грани личности современного человека. Наряду с образами человека труда сегодня монументалистов привлекают изображения детей — как в росписи Неклюдовых в московской школе или в росписи В. Лузанова и Е. Сальникова в музыкальной школе в Липецке; образы молодежи, например, в росписях с рельефом во Дворце культуры в Свердловске художников И. Лавровой и И. Пчельникова, в мозаиках и росписи В. Кулакова и Б. Неклюдова в Музее комсомольской славы имени Лизы Чайкиной в Калинин.

Все чаще в монументальных росписях появляются попытки найти образное выражение человека науки, что отражает действительный рост ее значения в современном обществе. В одном случае, как в росписи Мятелева в Свердловске, эта задача решается через обобщение сложившихся представлений о типе научного работника, в другом — через обращение к конкретным ее представителям, как в монументальном панно Ю. Королева с портретным изображением Главного конструктора. Продолжаются поиски новой интерпретации образа космонавта, примером чему можно назвать мозаику Б. Милюкова в Темиртау. Разнообразнее и динамичнее решается тема спорта, например, в мозаике К. Тугеволя на здании Института физической культуры в Москве. Такого типологического многообразия образа человека не знало искусство предшествующего десятилетия. Сегодня в монументальной живописи складывается интересный и многогранный образ нашего современника, формируются черты прообраза человека коммунистического бу-



В. Фаворский
Роспись в музее Охраны
материнства
и младенчества.
Москва, 1933

П. Кузнецов
Роспись «Крестьянки»
(альсекко).
1926



А. Дейнека
Эскиз росписи
для Наркомзема.
1934



В. Обух,
художник (Кишинев)

«Художник ни в коем случае не должен допускать агрессии в отношениях со зрителем...»

Советское искусство гуманно по своей природе, поскольку оно отражает наше отношение к человеку и к жизни. Я думаю, что нет такого советского художника, который отходил бы от принципов гуманизма преднамеренно. Особенно явно гуманистический настрой советского искусства отражается в монументальных произведениях, которые всегда воплощают в себе, пусть не прямо, какие-то большие социальные задачи и идеи, волнующие общество. Однако добрые намерения не всегда равнозначны конечной ценности произведения. В некоторых работах прекрасная идея выражается так, что она превращается в собственный антипод. Яркий тому пример — гигантомания в памятниках, которая процветает в Молдавии.

Мне кажется, что в наше время следует вести разговор со зрителем не с некоей директивной высоты, а беседовать с ним на равных, как с другом и единомышленником. Нельзя забывать, что памятник, мозаика, фреска, интерьер общественного здания должны создавать у зрителя вполне определенное настроение. И для того чтобы достичь такой цели, художник ни в коем случае не должен допускать агрессии в отношениях со зрителем. Недопустимо командовать и давить на человека. Монументальная форма не должна быть слишком активной, ей должна быть присуща некоторая мягкость. Кстати, это очень хорошо понимали древние наши мастера. Возьмем икону. Вот где мастер умел передать напряжение не физическое, но духовное. Мне кажется, что мы не всегда умеем творчески освоить опыт наших предшественников. А для нас он очень важен — ведь художник-монументалист воздействует на зрителя косвенно, передает ему свое настроение и мироощущение не столько литературным сюжетом произведения, сколько ритмом, строем образов, композицией. В последней своей работе в мозаиках на вокзале г. Бессы я постарался отойти от стандартной монументальной формы. Вся мозаика состоит из нескольких жанровых сцен — встреча, проводы, пикник, — объединенных в одну систему. Я постарался сделать отдельные сцены как можно более человечными, заинтересовать зрителя, заставить его улыбнуться. Фигуры людей небольшие, не более двух метров. Меня упрекали в том, что они мелкие. В таких замечаниях был свой резон, поскольку отход от мозаики велик. Однако мелкий масштаб фигур заставляет, если у пассажира есть время, подойти поближе, рассмотреть сцену внимательно. Он как бы втягивает зрителя в зону общения. Не знаю, насколько удалось мне выполнить свой замысел, но я попытался «побеседовать» со зрителем дружески.



В. Обух
Мозаика в автовокзале
г. Бессы

В. Ламах
Роспись в ДК
г. Днепропетровск



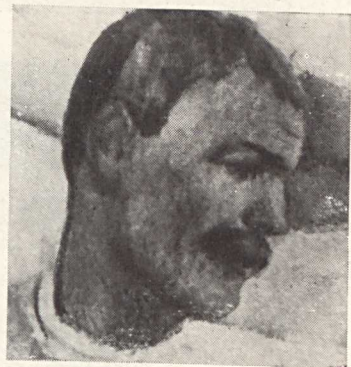
душего. Каков он будет, этот новый человек, предугадать нельзя, но уже сегодня мы можем говорить об образе человека в монументальной живописи 70-х годов. Каждая новая эпоха, каждое новое состояние мира «персонифицируется» в некоем человеческом типе, не похожем на человеческие образы иных времен. Если мы сравним образы монументального искусства последних лет с героями произведений монументальной живописи 20—30-х годов, то сможем увидеть, как за этот небольшой отрезок времени об-

разная структура персонажей монументального искусства претерпела существенные изменения, обусловленные действительными переменами в психологии современного человека. Эпоха первых послеоктябрьских десятилетий оставила в память последующим поколениям целый ряд прекрасных примеров в произведениях художников В. А. Фаворского, П. В. Кузнецова, Е. Е. Лансере, А. А. Дейнеки, А. Н. Самохвалова, О. Т. Павленко и др. При всей несхожести этих мастеров и героев их

произведений есть между ними что-то, что сближает их между собой и позволяет говорить о некоем едином герое в искусстве данного времени. С революцией начался в стране массовый процесс перестройки и формирования нового человека, затронувший самые глубинные основы человеческой личности. Художники первыми обратились к исследованию этого сложного и исторически важного процесса. В своих произведениях они стремились реализовать те представления о социально новом человеке, в котором эта действительность испытывала нужду. Наряду с уже сформировавшимися чертами, подмеченными в реальной жизни, эти представления неизбежно включали в себя черты, заимствованные из общечеловеческих представлений об идеале гармонично развитого человека вообще. «Жила в нем огромная, не сравнимая ни с каким другим желанием жажда нового, прекрасного, сильного и доброго человека», — эти слова А. А. Фадеева о главном герое его романа «Разгром» с равным основанием могли бы быть отнесены и к названным нами художникам.

Умением органично объединять в изображении человека условное с действительным, вымысел со вниманием к конкретному, чутко реагировать на запросы и изменения эстетических норм и социальных требований времени, не теряя специфики монументальной формы, эти художники оказываются близки тенденциям современного монументального искусства. Однако сегодня монументалистам приходится в своем творчестве решать больший комплекс задач, чем это могло

быть в 20—30-х гг.; изменились масштабы работы, углублялось понимание синтеза искусств. Не ограничиваясь рамками отдельной стены как некоей «картинной плоскости», художники задумывают свои произведения в единстве с градостроительной средой в целом. Усложнилось сегодня и отношение к проблеме героя монументальной живописи. Идеалом современного общества является личность, сочетающая в себе высокие нравственные качества, интеллектуальную глубину и общественную активность. Сегодня художников интересует человек не сам по себе, но

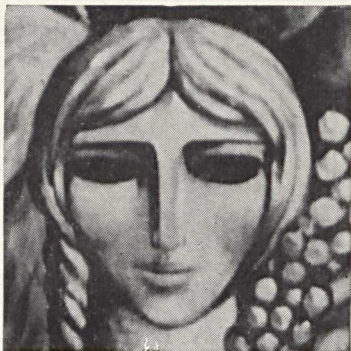
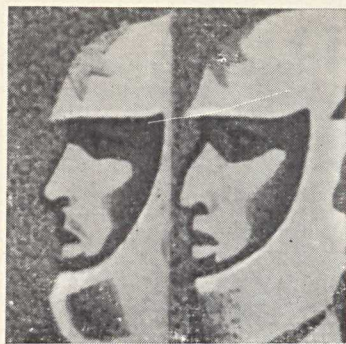


Ю. Ряшенцев,
поэт (Москва)

«Есть необъяснимая прелесть
в чисто городских картинах...»

Я горожанин, люблю город, и он для меня в лучших своих образцах отнюдь не противостоит природе, а скорее наоборот — ее часть, гениальная догадка человека о том, что естественно: экзамен, удачно сданный человеком природе. Хорошо сложившийся город со своими горожанами естественен, как тайга с таежниками, горы с горцами, приморье с поморянами. Да, он, город, затаивая в себя, кружит нас в своем запутанном интерьере, не пускает к тем явлениям, которые мы в обиходе называем природой. Но и тайга не отпускает таежника к морю, а море не отпускает горца в тайгу. Почему город при своей относительной молодости должен быть менее ревнивым, чем самые древние явления на земле? Но, конечно, чем больше другие стихии врываются в стихию города, тем больше выигрывают город и горожанин. Горы, покрытые снегом и естественно входящие в городской пейзаж, формируют настроение и облик жителя Еревана или Фрунзе; или море, без которого немислима Одесса и одесситы... Но есть необъяснимая прелесть и в чисто городских картинах: в раннем фонарном рассвете, в последних, желтых в темноте, окнах, в особенной городской весне. Думаю, что новый город не может, по вполне естественным причинам, конкурировать в душе человека со старым, давно сложившимся, ибо лишен всего сложного полифонического обаяния, объясняющегося, между прочим, и культурными, историческими и личными причинами. Должен сказать, что я без отвращения (столь распространенного среди моих знакомых) отношусь к такой улье, как, скажем, Новый Арбат. Но как вспомнишь старый... Новое поколение — мне скажут — не знает старого Арбата. Но это не значит, что оно не стало беднее от его уничтожения. А вот если бы Новый Арбат возник в Черемушках, то и Черемушки, небось, выиграли бы (при своем-то, говоря мягко, однообразном облике), и старая Москва не потеряла бы безвозвратно то, чего уже не вернуть. Вообще ломать надо острожно, думая о компенсации, не то получится, как у многих авторов современного русского верлибра — свободного стиха: рифмы и размер, столь важные для чувственного воздействия, разрушены, а взамен ничего не предлагается; строчки растут и неглубокие, оправданные благородными устремлениями ко всеобщему благу, а поэзии нет, что, как ни говори, уменьшает гуманистическую их ценность.

На стр. 16
А. Дейнека
«Оборона Петрограда».
Фрагмент. 1927



в многогранности его взаимоотношений с окружающей действительностью. Человек предстает в произведениях последних лет в различных отношениях к истории, труду, борьбе, подвигу, что способствует более полному раскрытию человеческих характеров.

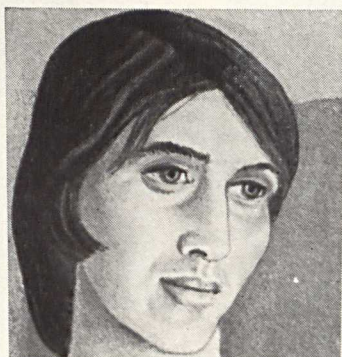
Новые связи рожают и новых героев. Эмоционально-психологическая структура человеческого образа обогатилась новыми состояниями и ощущениями, стала сложнее и многомернее. В духовном мире современного человека возрастает

интеллектуальное начало личности. Все очевиднее стремление монументалистов углубиться в структуру человеческого характера и его психологию, что утверждает интерес к конкретизации образа, к выявлению его индивидуальных особенностей, возвращает художников к работе с натурой. Жизненный материал трансформируется в одухотворенную, красочно-пластическую картину мира. Проблема образа человека и новое к ней отношение сегодня не является узко специфическим вопросом одного жанра или формы живописи. Процессы углуб-

ленного проникновения в сферу человеческих характеров нашего современника в той или иной степени переживают все области творчества: художественная литература, киноматограф, станковое искусство. Все это свидетельствует о важности данной проблемы в настоящее время и необходимости комплексного ее исследования.

Сложность человеческого содержания раздвигает диапазон выразительных возможностей монументального искусства

и увеличивает возможности его контактов со зрительской аудиторией, расширяя его общественный адрес и воспитательное значение.



В. Аксенов,
писатель (Москва)

«Артистизм в городскую жизнь
приказом не внедришь»

В одном из рассказов Хемингуэя (не помню сейчас, в каком) герой говорит, что всякий раз, проезжая через такой-то район города, он испытывает непонятное угнетенное состояние. Оно проходит тут же, как только этот район исчезает за окнами автобуса (трамвая?). Должно быть, каждый испытывал нечто подобное. Чаще всего мы, конечно, не очень-то и обращаем внимание на то, как у нас «чуть-чуть» улучшается настроение, когда вдруг ряды одинаковых домов обрываются, и мы оказываемся на перекрестке, где есть, скажем, и высотная башня, и стеклянная плоскость кинотеатра, и вывеска кафе, надписи разной высоты, разной яркости, и угол старинного дома, предположим, в стиле «сецессии», и начало бульвара, и памятник какой-нибудь, и киоски со всякой всячиной, словом, где есть неожиданности, где есть глубина, объем, цвет, жизнь, литературные ассоциации, память, лирика и так далее — то, что я очень условно назову здесь «артистизмом».

«Ах, Арбат, мой Арбат, ты мое призвание, ты и радость моя и моя печаль»... Вряд ли поэт обратил бы такие слова к Хорошевскому шоссе или к Профсоюзной. Конечно, лучший артист — это время, история, и настоящий глубокий волнующий «артистизм» возникает в исторически сложившихся городах, там, где чувствуется связь времен. Москва — один из таких городов, я имею в виду ее центральную часть внутри Садового кольца. Или вот Париж. Любимой мало-мальски культурный человек, попадая в Париж, не чувствует себя в нем отчужденным, одиноким, он пребывает во власти исторического парижского «артистизма». Однако историю городов создают люди и, сооружая огромные жилые массивы или так называемые путепроводы, мы должны помнить не только о плановых блоках или о гигантской поточной «наглядной агитации», мы должны помнить, что эти массивы должны, по идее, пережить своих создателей, остаться в наследство потомкам, передать им память, очарование и «артистизм».

Особенно важны перекрестки. Когда на перекрестке торчат обыкновенные равноэтажные и ничего не говорящие сердцу дома, возникает уныние. Любимый перекресток — нервный центр города, любой перекресток должен запоминаться, отличаться от другого. В создании образа перекрестка должен, конечно, в первую очередь участвовать архитектор, но не только он — и киоскеры, и милиция, и торговцы, и, конечно, парни, что шляются вечерами по этому перекрестку, и все, кто живет вокруг. К сожалению, много у нас инертных людей, которые ничего не делают сами, пока им не прикажут, а «артистизм» в городскую жизнь приказом не внедришь, только лишь самоактивностью, только лишь инициативой, только лишь «артистизмом».

Неужели у нас мало молодых людей, которые хотели бы, чтобы Олимпийская Москва предстала перед всем миром в своем особом очаровании? Вдохновляет пример Лондона. Долгое время он считался чопорным и скучным. Молодежь способствовала тому, что за ним укрепилась теперь веселая кличка *swinging*, что значит примерно «пританцовывающий, подкручивающий».

Несколько ярких букв, необычная витрина могут создать образ перекрестка. Быть может, следует директорам магазинов или кафе вывешивать над входом свои фамилии, как это прежде делали владельцы. Фамилии или имена. «Кулинария Пелагеи Трофимовны». «Гастроном Никанорова». «Кафе Наташи».

Ну, в общем, тут предложений могут быть сотни. Одно надо помнить. Как сейчас человечество обеспокоено проблемой загрязнения среды обитания, так через десять или двадцать лет оно будет обеспокоено проблемой ускущения среды обитания.

Не только смелость строит города, как утверждает популярная оптимистическая песня. Одна смелость вам делает такое, что и жить в этом городе не захочется. Монотонность — вот антигуманная среда обитания. «Артистизм» даже в малой дозе преобразует город, артистом может стать каждый горожанин. Даже если вы зайдете в магазин и скажете товарищу Никанорову: «Помилуйте, любезнейший товарищ Никаноров, как бездарно оформлена ваша витрина», — вы уже артист!

О. Аболс,
художник (Рига)

«Только художник может внести гармонию...»

Сейчас, в век массового жилого строительства, очутившись в огромных массивах, составленных из домов заводского производства, среди прямых линий и четких углов, в обстановке, лишенной искусства, человек теряется и часто не находит себе места. Недаром психологи и социологи все время говорят о стрессах, возникающих под воздействием современной индустриальной среды.

Эту опасность хорошо ощущают художники. Правда, в борьбе с всеобщей стандартизацией и геометризмом они иной раз пересаливают. Так, австрийский художник Хундертвассер предлагает горожанину по возвращении домой взять ведро, развести в нем гипс и начать мазать стены и углы в своей комнате, чтобы придать ей более приятную, естественную форму. Это, конечно, шутка.

По моему мнению, только художник может и должен внести в индустриальный пейзаж гармоничные объемы и формы, которые смогут очеловечить, а следовательно, сделать более гуманным «интерьер» современного города.



Г. Ястребенецкий,
скульптор (Ленинград)

«Задаче гуманизма должны быть подчинены все средства выражения»

Я хотел бы остановиться только на одном аспекте, связанном с проблемой гуманизма. Я это сделаю на примере одной из моих последних работ — памятнике В. И. Ленину в Дрездене. Естественно, что, если автор ставит перед собой задачу создать монументальное произведение, несущее идеи гуманизма, то этой задаче должны быть подчинены все средства выражения. Основная идея памятника В. И. Ленину для Дрездена — «Ленин — вождь мирового пролетариата». В трехфигурной композиции, изображающей В. И. Ленина, ротфронтовца и современного рабочего, я стремился подчеркнуть ощущение единства вождя и народа, без которого трудно представить себе деятельность В. И. Ленина. Все три фигуры поэтому располо-

жены на одном уровне и вырублены как бы из одного гранитного блока.

Учитывая, что памятник будет установлен на очень оживленной пешеходной трассе, мы вместе с архитекторами С. Михайловым и В. Волонсевичем решили расположить скульптурную часть памятника на широкой и невысокой гранитной плите таким образом, чтобы фигуры памятника как бы сливались с народом, находящимся на площади, жили с ним единой жизнью.

Очевидно, что памятник, несущий идеи гуманизма, не должен подавлять людей ни размером, ни высотой pedestal, ни ложным пафосом. Он должен быть естественным и простым.

Проблема установки памятника в городской среде имеет, на мой взгляд, самое непосредственное отношение к проблеме гуманизма. К сожалению, зачастую памятники «привязываются» только к архитектурным сооружениям, которые с каждым годом

становятся все выше и грандиознее, к гигантским площадям, а человек, для которого в конце концов и создается монумент, остается забытым. В этом случае, какими бы благородными и гуманными идеями ни насыщал автор свое монументальное произведение, результат будет обратным.

Г. Ястребенецкий
Памятник В. И. Ленину.
Гранит. г. Дрезден (ГДР)

А. Битов,
писатель (Москва)

«Город — это стихия человеческого»

Я не урбанист. Если уж на то пошло, то, являясь представителем «городской» литературы и считая, что именно она может современно выразить проблему современного человека (что не мешает мне быть искренним поклонником прозы, скажем, Г. Матвеевского и В. Белова), в жизни я разделяю, скорее, взгляд «деревни» на «город», то есть некоторую оторопь и ужас. Родившись и прожив жизнь в городе своих дедов и прадедов (в Ленинграде, причем в старой, петербургской его части), проведя несколько лет в новостройках, побывав в десятках старых и новых городов Союза, я уже давно и обреченно мечтаю о побеге из города, хотя это невозможно. Не только потому, что это трудно обеспечить практически, но и потому, что сам я до мозга костей и до корней волос другой человек, чем тот, кто мечтает об иной жизни. Я — городской человек. Жизнь в городе, я разделяю этот взгляд, противоречит биологической природе человека. Но, с другой стороны, город это такое порождение и воплощение именно человека! Город — это не просто искусственное образование, это — стихия человеческого. Именно он гуманен. Все его ужасы — это гиперболизированные стороны именно человеческой души. Город — тоже природа. Я писал уже о современном строительстве в повестях-эссе «Уроки Армении» и «Выбор натуры». И все сказал там. Я по-прежнему убежден, что современный мир создает вещи, в лучшем случае удобные, практичные, даже эстетичные, но не такие, которые можно любить. В них нет отпечатка человеческой души. В них есть их назначение и профессионализм исполнения, учитывающий, может быть, большее число параметров, чем способен учесть кустарь, то есть они более удобны, но комфорт этот чисто плотский. В новых вещах можно любить лишь их принадлежность себе — то есть себя и любить. С их помощью трудно подлюбить жизнь, человека, общество. Они служат, служат лучше, чем когда-либо, но не объединяют людей, не сообщают нам дыхание предшествующей и будущей жизни, которое можно ощутить лишь как тепло конкретной, одной, личной жизни, связанной с твоей невидимо живыми нитями искусства, природы и любви. Вряд ли, думая о людях вообще, а не в частности, можно угадать индивидуальную потребность человека. Я живу сейчас в Теплом стане. Он обещает быть хорошим новым районом. Третий год мы не здороваемся с соседями, прекрасно зная друг друга в лицо, и считаем это признаком интеллигентности. Через год я обнаружил, что в моем подъезде живет мой старинный знакомый. Зашел однажды к нему за спичками. Он живет в точно такой квартире, в его кабинете стоит тот же гарнитур, который я с таким трудом достал... Мы с ним больше не ходим друг к другу, сохраняя таким об-



Городской пейзаж.
Минск

З. Церетели
Бассейн. Мозаика.
г. Ульяновск

разом иллюзию индивидуальности собственного жилища. Стандарт, обобщая людей по потребностям, неизбежно разъединяет их в их изначальной, естественной общности. Люди сейчас смыкаются в индивидуальном и разъединяются в общем. Наверное, меня спросит читатель: что же вы предлагаете? Я не специалист в этих вопросах. Я ничего не могу прибавить к своей человеческой и «поэтической» позиции, уже выраженной в моих (кустарных, личных, индивидуальных) вещах. Я прекрасно понимаю, что людей будет еще больше, что поэтому строили и будут строить, что экономический и производственный принцип довлест и будет довлеть. Может, я хотел бы пожелать, чтобы строители и архитекторы воспитывались не только узкоспециально, но широко гуманитарно, чтобы этика, эстетика, философия были для них не всего лишь вузовскими зачетами, а складывали их мировоззрение. А что такое мировоззрение? Это когда человек иначе не может, чем убежден и верует. Может, я бы хотел, чтобы какая-нибудь тройная, многоступенчатая, безумно бюрократическая комиссия решала вопрос о сносе любого курятника, про который практически мыслящий ум так уж уверен, что он ни к чему... Ибо, если удобных вещей в этом мире становится пусть больше, а любимых — меньше, то надо помнить, что не только дети, но и внуки должны на чем-то воспитать в себе чувство любви. Для этого им должно хватить природы и индивидуальных и естественных творений рук человеческих, принадлежащих им хотя бы в виде памятников культуры. Еще конкретнее?.. Я же не профессионал. Ну, могу еще предложить в новых геометрических, как детские кубики, микрорайонах планировать как можно более мощное озеленение, причем не симметрично-сквериковое (чуть не обмолвился «скверное»), а более садовое, что ли, буйное, беспорядочное. Это очень поможет. Какой-то умный человек засеял в Теп-

лом стане между домами луга, а не газоны. Летом в этом даже что-то есть, какая-то особая красота, не виданная в старых городах. Ветер, сильнее небо, редкие дома, высокая трава... Архитектура ведь проявляется потом, потом... Когда проходит ее время. Вот и высотные дома в Москве, еще недавно корбившие вкус, начинают приобретать что-то рядом с СЭВом и Новым Арбатом...

Мемориальная
стела. Ереван

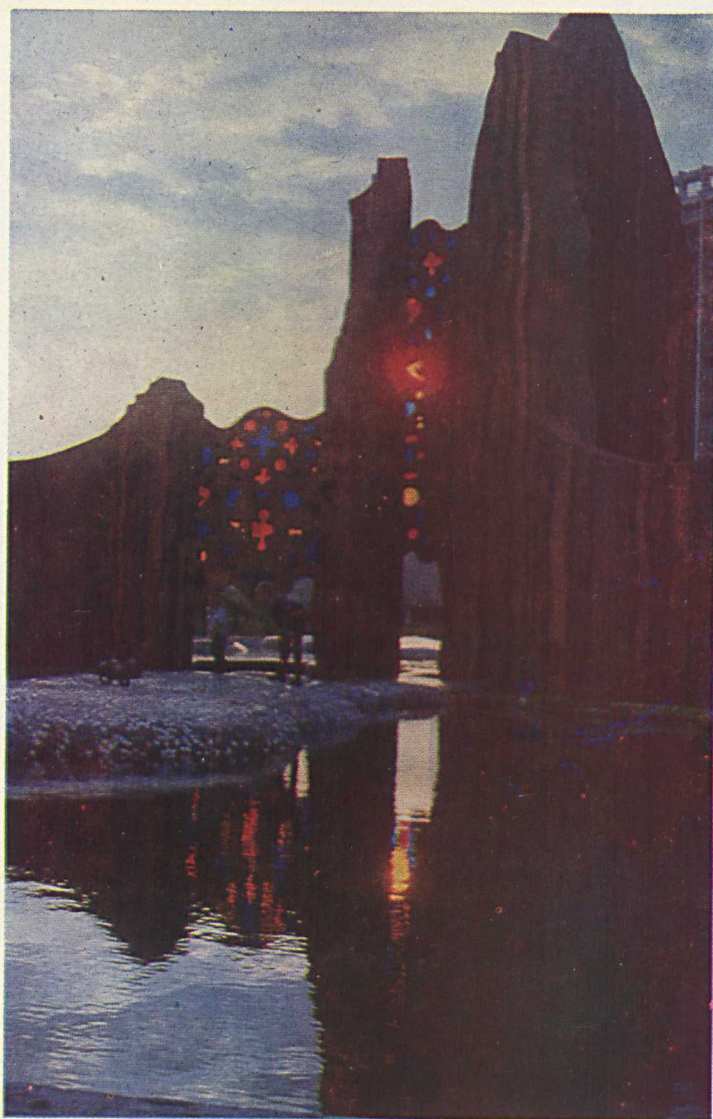
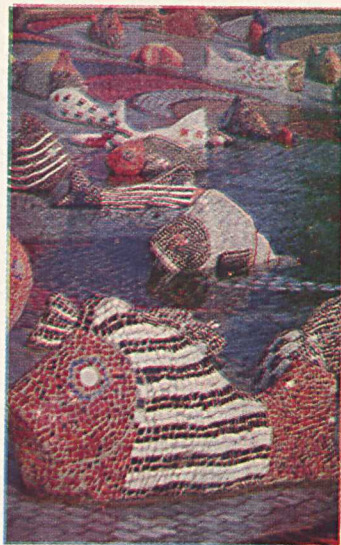




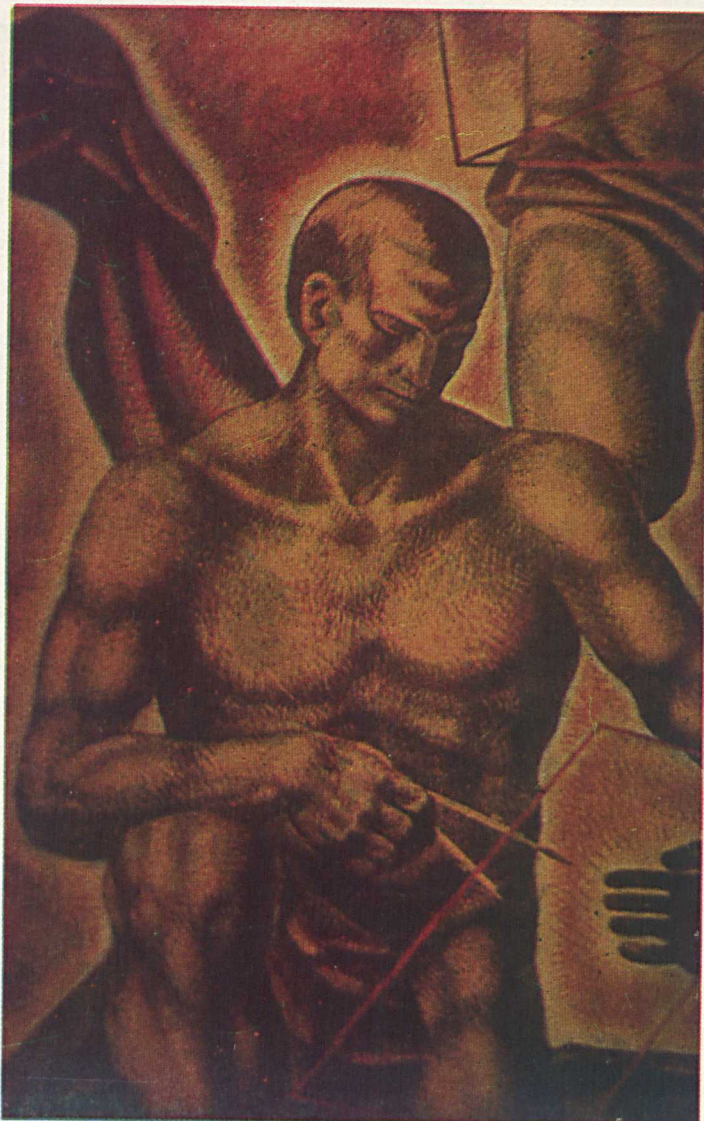
З. Церетели, художник (Тбилиси)

«Я мечтал принести детям радость...»

Для меня гуманна лишь та среда, которая организована художником, в которой чувствуется рука человека-творца. Это не значит, конечно, что повсюду обязательно должны стоять скульптуры и висеть картины. Мне рассказывали, что при проектировании аэропорта «Орли» в Париже специально пригласили участвовать художников-дизайнеров, которые рисовали подъездные пути и развязки дорог, чтобы они красиво смотрелись с воздуха при посадке и взлете самолетов. Вот такой подход к делу я считаю гуманным и



мечтал бы сам принять участие в работе подобного рода. Художник-монументалист особенно тесно связан с архитектурной средой и потому может пользоваться самыми разными средствами в своей работе. Скажем, Н. Игнатов во фреске «Памяти Пиромани» дает живописно-декоративное решение, Ю. Королев в эскизах для музея В. И. Ленина в Москве раскрывает свой замысел через сюжетное изображение, я в своей последней работе над пансионатом в Адлере избрал скульптурно-живописные средства. Но все мы, хотя и по-разному, решаем одну задачу — задачу формирования среды. Естественно, что из моих работ более всего связанной с идеей гуманизма я считаю работу в детском городке курорта «Адлер». Когда я делал там сказочный лабиринт, плескательный бассейн с рыбами, черепаху, композицию под названием «Коралл», — я мечтал, чтобы работа моя принесла детям радость. Отсюда и насыщенный цвет, и активная форма, и мажорное звучание всех выразительных средств в целом.



С. Кюркчан, архитектор (Ереван)

«Мы стремимся насытить наш город произведениями искусства»

Для меня, архитектора, проблема гуманизма практически оказывается связанной с вопросами городского благоустройства. А в этом смысле нашему городу Еревану повезло. Здесь на многих улицах и площадях ощущается присутствие заботливой человеческой руки. Это и питьевые фонтанчики, и переходы, и детские площадки возле торговых центров, где мама может оставить ребенка, пока она занимается покупками, и плиты-барельефы с названием улиц и пояснительным текстом к названиям. Это размер и ритм малых форм, созвучных человеку. Мы стремимся насытить наш город произведениями искусства. В последнее время Министерство культуры решило выставлять на улицах произведения, закупленные у художников, а не хоронить их в подвалах запасников. И вот теперь открывается новая улица или площадь, а они уже украшены скульптурой, или рельефом, или мозаикой. Вот такой подход к оформлению городского интерьера кажется мне по-современному гуманным.

З. Церетели. «Рыбы». Декоративная композиция на курорте. Адлер

З. Церетели. Общий вид пансионата

З. Церетели. «Коралл». Декоративная композиция комплекса пансионата. Адлер

К. Тугеволев. «Спорт». Мозаика. Институт физкультуры. Москва

В. Глазичев

Анатомия интерьера

То-то была бы прелесть, когда б между словами о художественных намерениях и результатами художественной воли, воплощенной в предметах искусства, была прямая связь. Так бывает, и тогда плодом связи слова и действия вызревает произведение художественного умения. Так бывает, но чаще суждения о городе для людей, о среде для человека, о чувствах художника и напряжении мысли остаются благими намерениями. Тогда определенное пространство человеческого существования в доме, на вокзале, в кино-театре, магазине или парке заполняется своего рода ватой художественного (по намерениям) действия.

Как ни парадоксально, но несложное это суждение требует подтверждения документируемым фактом.

Среда досуга! Тома заполнены реверансами в ее адрес, но реальная среда действительного досуга как некое пересторженное прекрасное целое существует только в устной и писаной литературе. Это полезная рабочая абстракция — не более и не менее. Реальная среда действительного досуга — это тот парк и это кафе, или тот вон ресторан, или вот этот: новенький.

Живое пространство общения людей апатизировать трудно — много слоев прочтения, и при отделении их друг от друга что-то весьма существенное немыслимо исчезает. Но кто сказал, что все пространства общения живые? Снимем первый слой — созданное архитектором каркасное решение пространства. Художник еще не появлялся, и претензий к нему быть не может, его и не звали еще, и имя его — тайна.

Скелет как скелет: тянутое по оси, по-заборному простое пространственное тело, пропорциями тождественное кирпичу удвоенной длины. Эстрада и танцпятачок в дальнем от входа торце зала — значит, ровно половина сидящих за столами их не видит. Пол — горизонтальная плоскость и потолок — горизонтальная плоскость. Одна боковая стена в окнах-щелях (пропорции 1:4 по вертикали) приоткрывает вид на здание напротив, но и только — организованного, продуманного зрелища сквозь рамы окон усмотреть не удастся. Другая стена взгофрена нишами-карманами одного размера, тоже вытянутыми по той же оси.

Архитектор-анатом на сем свою работу завершил, уступив поле деятельности архитектору-физиологу, призванному облепить пространственный скелет плотью. Здесь впервые является миру художник (тот же архитектор или другие персонажи — не существенно), готовый создать собственно интерьер. И создает его, что позволяет нам скальпелем приподнять второй слой реального фрагмента действительной среды досуга.

Ряды столиков умножают исходную про-

порцию 1:4 многократно, рассекая брус пространства на параллельные полосы: столики в нишах — проход — столики — проход — столики — столбы — проход — столики — стена, иссеченная щелями окон.

Это означает, что из любой точки зала, включая «кабинетную» (из ниши) позицию, я вижу, вынужден видеть, не могу не видеть, отведя глаза от визави и не отводя (боковым зрением), более 24-х лиц и еще 24-х спин. В условиях рабо-



Ресторан «Белград»
Интерьер

На стр. 24

Ресторан «Белград»
Композиционный анализ

ты — в учреждении, лаборатории, в хорошо спланированном заводском цехе подобная ситуация была бы признана нетерпимой. Поэтому в лаборатории, цехе и конторе ищут выход, создавая хоть какие-то зрительные барьеры цветом, знаками, ширмами, светом, вентиляционными трубами, стремясь создать ощущение приятного, своего пространства.

А здесь ресторан.

Среда досуга — это прежде всего отдых: расслабление и, главное, переориентация внимания. А здесь — поле зрения напряженнее, чем в конструкторском бюро. Но не просто напряженное, ведь среда досуга — отдых через переориентацию на новые, в идеале сгармонизированные стимулы. Значит напряженность можно и повысить, если при этом нарастает другая характеристика — разнообразие внутри поля зрения. С разнообразием в нашем случае скупо.

Пятиполосной в плане схемой дело отнюдь не ограничивается. На нее накладывается прямоугольная сетка швов между акустическими плитками потолка, на нее накладывается шахматная сетка светильников, свисающих с перекрестий паутинных швов. У всякой равномерной сетки та же пехитрая особенность (у сетки паркетных плиток она тоже есть) — в силу своей нейтральности сетка усиливает базисную характерность пространства: круглое скругляется, квадратное становится квадратнее, длинное еще удлиняется. Итого уже восемь продольных тяг через пространственный брусок.

На ту же схему накладывается еще и то, что простенки между окнами, и стенки ниш, и стенки преград между ними располосованы горизонтальными швами между досками деревянной обшивки. На столбах, правда, швы вертикальные, но столбы и сам-то тонки, да к тому же при верхнем свете горизонтальный шов, разумеется, куда ярче вертикального. И этого мало: над нишами (надо пола-

гать, дабы не утратилась «цельность») сделана во всю длину зала еще одна мощная тяга — вертикальные доски на ребре. Но у такой тяги тоже есть нехитрая особенность: если вертикальных досок множество, если их высота в десятки раз короче длины поперечно-полосатой ленты, то зрительно работает опять-таки одна лишь лента — длина.

Отбросим как мелочи, хотя они и не мелочи вовсе, что над столиками у стены (что со щелями) выпучились из стены мини-бра в горизонтальный пунктир. Отбросим и то, что дирекция ресторана, сходу вписываясь в жесткую пространственную располосованность (и чтобы тише было, и чтобы наряднее — понять оба желания нетрудно), в проходы между столиками укладывает еще ковровые дорожки. Отбросим мелочи — и десяти продольных тяг с лихвой хватит, чтобы получить однозначный эффект. Не правда ли, знакомая схема? Ну, конечно же, вылитая новая стандартная станция метрополитена мелкого заложения, только столики внесены и стулья.

На сцене появляется художник-оформитель (тот ли персонаж, другие ли — роль от замены не меняется ничуть), и мы можем подцепить ланцетом еще один слой, обнажив нервы локального проявления среды досуга.

Художник-оформитель заполняет нервной активностью костяк пространства, обтянутый мышцами и кожей, придает пространственному каркасу жестикуюляцию, мимику — выражение.

Стол, как стол, стул, как стул, — мягкий, прелой вишни, плюс белизна скатертей и тарелок, отблеск стандартных приборов, плюс дерево, настоящее или не очень — скорее, не очень, плюс светлая серость потолка и желтые блики на анодированном металле светильников, плюс пестро-красные дорожки на полу, плюс гобелен (один). Все. Это принято вежливо называть «сдержанным колористическим решением» — как в метро, только вот стулья еще и скатерти.

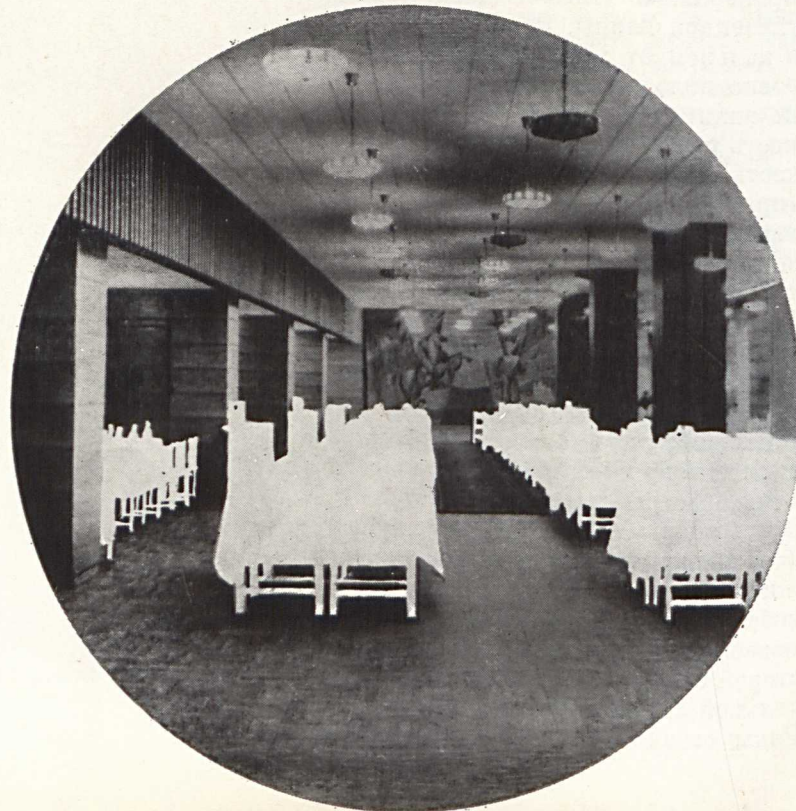
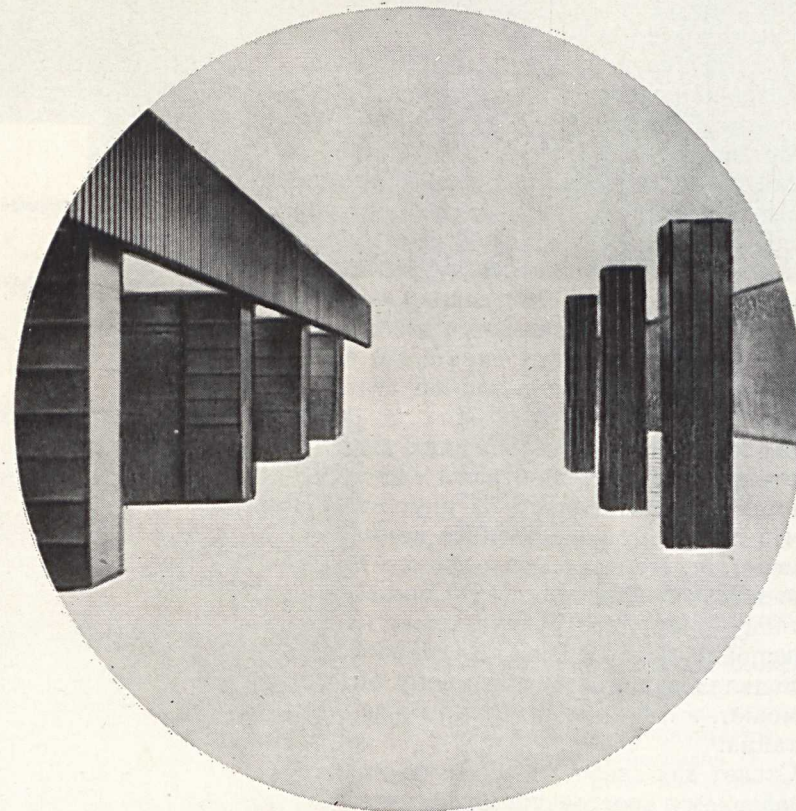
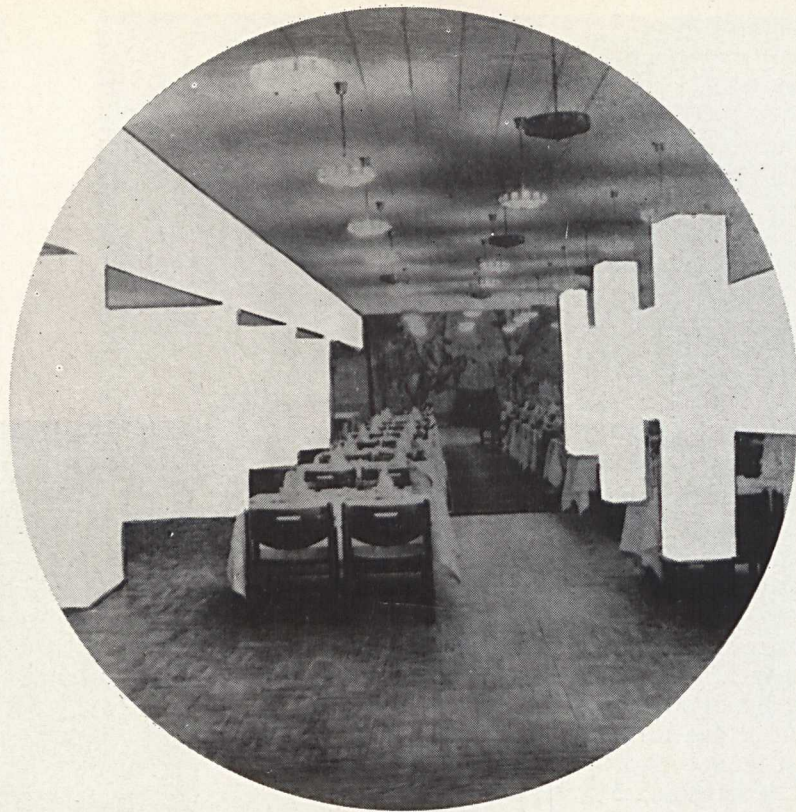
Светильник, как светильник, по каталогу, — настольная лампа, подвешенная к потолку за погу: жестяной обод, по которому подпущено хрусталем (штампованным), диаметр — на глаз — сантиметров тридцать пять. Настольная лампа и есть! Только после внимательного досмотра замечаешь, что в «кабинетах» (их ничто не отделяет от зала, поэтому кавычки необходимы) светильники самую малость иные. Диаметр чуть меньше, хрусталинки в жестяном ободе чуть другие — очевидно, следующий номер по каталогу. Все. Нет, еще бра над пристенными столиками — жестяные «мельницы» с хрустальными подвесками. Эстрада для музыкантов оформлена сдержанно.

Вход в ресторан из лестничного холла — стекло, забранное в толстенный алюминиевый переплет, окна-щели — тоже в алюминии, потоньше, двери во внутренний холл — тоже.

Ни к перебору разнообразия материалов, ни к перерасходу фантазии претензий быть не может.

В торце зала, что направо от входа, и далеко — по прямой — от эстрады висит гобелен. То, что на нем сюжетики 1812 года, меня смутило, потому что милитарные сцены вряд ли удачный тип сюжета для среды досуга. Ныне это принято называть: декоративный акцент.

Сидя в центре зала, несмотря на стопро-



центное зрение, с трудом домысливаю, что там происходит на периферии гобелена. Его серо-зелено-голубо-охристая гамма сама по себе мила, но уж во всяком случае требует острого света, а не полутьмы. Как-то, листая тома «Мастера искусства об искусстве», наткнулся на записочку почти ничего не писавшего пером Рембрандта. Он очень внимательно растолковывал заказчику, где непременно следует висеть картине, чтобы «заискрилась». Те, кто литературой занимались больше, об этом тоже писали больше: Писсарро, Ван Гог, Матисс — многие. Не зря писали — напрасно их редко перечитывают.

Две центральные фигуры на гобелене: всадник и крестьянка, не связанные друг с другом композиционно (в полном соответствии с исторической действительностью), фланкируют трехрядную картину. В верхнем ряду много кого-то конно, в среднем — нечто напоминающее бал у Ростовых, в нижнем — что-то из чьей-то еще жизни — не запомнилось. Выражение мужественного лица Багратиона разглядеть невозможно — как ни стань, его голову непременно закроет один из светильников. Вилы в нежных руках крестьянки служат, по всей видимости, защитой от другого светильника. Слева от крупа Багратионова коня опять кто-то скачет — либо русские, либо французы. Рассмотреть трудно, да, честно говоря, не очень и хочется: все сразу ясно, все сразу понятно, все исторические схемы обрели свои пластические шаблоны. Эскизы к фильму Бондарчука были — это доказуемо — пластически богаче и уж во всяком случае экспрессивнее. По технической классификации, изобразительное искусство относится к «горячим» формам коммуникации между людьми, но этот гобелен явно прохладен.

Больше аспектов нет. Мог бы быть еще один — зрелище, которое образуют собой, не думая об этом, люди. Но в этом зале такого быть не может: поведение людей вписывается в организацию пространства автоматически — на перекрестии взглядов с дальних и ближних столиков как-то сами собой серьезнеют лица «принимающих пищу» и пригасает в ровном, не ярком, но и не мягком свете смех. Тихо. Что может сказать по этому поводу критик?

Список того, что могло бы (без особых затрат и без фантастических усилий) в этом зале «иметь место», но не имеет его, составил бы, по скромным подсчетам, страниц тридцать плотного текста. И не входит, к тому же, в задачу досужего критика проектировать вместо тех, кому положено по штату. Конечно же, подумай наши специалисты о «костях», «коже» и «жестикуляции» среды досуга, о создании этой самой среды не где-то вообще, а здесь, в новом с иглолочки отеле в центре Москвы, было бы иначе. Что могло бы быть — говорить бессмысленно, это не литература, это надо не говорить, а делать. Но было бы иначе.

Сейчас зал есть, возможность, сидя за столом, перекусить есть, а вот пространства, насыщенного взаимоотношенностью живых людей, нет как нет. Все есть, но идти сорок шагов до эстрадного пятачка пехорошо, но видеть одно и то же все время — пехорошо, но видеть нимб из светильников далеко и высоко над головой собеседника — пехорошо, и превратить кабинет в нишу на два чужих друг другу стола — тоже пехорошо.



В. Эльконин
Гобелен в интерьере
ресторана «Белград»

Все есть, и среда поэтому есть — холодная, безрадостная, унылая, где люди теряют обаяние, не приобретая ничего. Нехорошо — получился из среды досуга муляж.

Не в том даже дело, что нелеп светильник или неуместен гобелен — это мелочи по сравнению с главным. Главное же — отсутствие простой доброжелательной, профессиональной заинтересованности по отношению к людям, присутствие которых в пространстве превращает его в среду. Странно как-то. Все упорядочено, в струнку, никакой хаотичности — уныло, если взглядеться. Потому, наверное, и не вглядывается, довольствуясь возможностью часок посидеть за столом. Конечно, по сравнению с самообслуживаемой «стекляшкой» преимущество немалое, но искусство тут ни при чем, и утешение поэтому слабое.

Странно, ведь делают же иначе: хорошо или средне, самовыражаясь или пускаясь в эксперименты подчас сомнительного вкуса, решая задачи всерьез — в Ашхабаде, Пензе, Ленинграде, Харькове. (Вот пара фотографий в доказательство.) Хотя при этом, чтобы людям в пространстве досуга было хорошо, уютно, необычно, занятно, забавно, наконец, чтобы возникла доброжелательная атмосфера этого места — среда. Но, увы, бывает и не так, и экспозиция особого «музея восковых фигур», собрание «чучел среды» пополяется почти в том же ритме, что стенограммы высказываний о полноценной, то есть, как минимум, живой среде.

Л. Жадова

Палитра французских городов

«Франция — это цвет» называлась выставка французских художников-полихромистов, демонстрировавшаяся весной 1974 г. в Лондоне. Насколько своевременным оказалось задание «ДИ СССР» познакомиться с работами французских дизайнеров — консультантов по цвету, занимающихся полихромией городов, жилищ и общественных зданий, участвующих вместе с архитекторами в художественном проектировании среды, я убедилась в первый же день пребывания в Париже, направляясь в ССИ — Центр промышленного творчества, чтобы организовать задуманные встречи. Общеизвестно, что во Франции сфера дизайна, связанная с полихромией и цветоведением, развивалась наиболее успешно. Меня ожидали открытия. Путь пролегал по району Парижа, которым ныне

расположенный по соседству на бульваре Севастополь, — здесь будут его выставочные помещения, а также Музей и Галерея современного искусства, библиотека и все необходимые службы информации. Я шла по огромной строительной площадке. Как будто все было, как везде и как всегда: площади и улицы, перерывные канавы и ямами, горы песка, щебня, камня... Но все это выглядело неожиданно ярко и весело. Многочисленные заборы, досчатые мостки и переходы, все обычные атрибуты большого строительства пестрели синими, желтыми, зелеными красками — их вертикально полосатая окраска насыщала все пространство вокруг динамичными цветовыми ритмами. А торцы оставшихся по соседству домов, обычно ободраных, ждущих лучшего будущего, были покрыты огромными расписными панно. На одном — экзотический пейзаж в духе детских рисунков (художник Р. Бертоло), на другом — безудержно-полихромная декоративная композиция (художник Ж. Фамери с учениками), на третьем — удивительное панно в духе поп-арта, орнаментально воспроизводящее следы автомобильных шин (скульптор Цезар с учениками). Заворачиваю в один из тупичков и оказываюсь в красочном море. Тротуар под ногами расписан огромными цветовыми формами. В этом тупичке-цвето-пейзаже несколько из множества традиционно любимых парижанами ресторанчиков вокруг рынка получили свою ар-среду. Кстати, пространство это, оформленное небольшим фонтаном, песочницей и несколькими скамейками, днем используется как детская площадка. Очевидна попытка освоить строительство как особую среду, придать ей черты современного праздничного зрелища — своего рода балагана.

Недавно на совместном совещании московских художников, архитекторов и искусствоведов на тему «Художник и город» А. Стригалева теоретически сформулировал положение о трех временных уровнях современной ар-среды: 1) среды «вечного уровня», приобщающей к истории, — мемориальные ансамбли; 2) повседневной среды — жилищ и т. д., художественное оформление которой во многом направлено на снятие отрицательных факторов повседневности: монотонности, стандарта, удаления от природы, от общественных центров; 3) среды «краткосрочного уровня»¹.

В качестве примера последней приводилась выставка. Но если подумать, то «краткосрочная» среда — это не только выставки. В нее, по существу, превращается каждый город в районах, где идет строительство. Оно идет непрерывно — то тут, то там и всегда зрительно разрушает, деформирует городской пейзаж. Французы превратили строительство в «краткосрочный» пейзаж-зрелище, что никому еще не приходило в голову. Причем педагоги и студенты художественных вузов неожиданно получили здесь поле для учебно-экспериментальной деятельности, соединив, как говорится, приятное с полезным.

Цвет, полихромия и проблема художественного проектирования среды — явления настолько прямо и близко связанные, что, может быть, само это их соотношение определяет особую пышную активность художников-консультантов по цвету.



целком владеют строители. На месте бывшего «чрева Парижа» — рынка, удаленного за пределы столицы, возводится новый культурный центр «Бобур», в котором будет помещаться ССИ, временно

Ж. Фиасье

Например, Ж. Фиасье на мой вопрос, что и как изменилось в сфере французского дизайна, связанного с полихромией и цветоведением за те годы, которые прошли с момента нашей последней встречи в 1967 году², отвечает: «Перемены громадные. И прежде всего в том, что идеи полихромии теперь широко осуществляются практически». Фиасье и Лассюс в 1957 году основали Французскую Ассоциацию консультантов по цвету (АФСС) — первую в мире организацию такого рода. С большим трудом они пробивали дорогу новой деятельности. С явным удовлетворением Фиасье перечисляет последние работы, осуществленные им совместно с молодым художником Лемонье: промышленный район около Гавра, нефтехранилище в округе Бордо, атомный центр Фессонгейм на берегу Роны, аэропорт «Шарль де Голль», крупнейший сейчас в мире новый аэропорт, станция метро «Этуаль» в Париже...

Фиасье, еще в 60-х годах получивший известность в дизайнерских кругах, благодаря разработанной им системе окраски нефтехранилищ, рассчитанной на гармонию с пейзажем, придает принципиальное значение своим работам в промышленных зонах: «Очень много говорят о художественном качестве промышленной продукции. Но чтобы действительно добиться его, необходимо в первую очередь создать художественно-качественную среду на самих промышленных предприятиях...»

Сформулировано, может быть, слишком категорично, но с той покоряющей увлеченностью, без которой не делается ни одно новое творческое дело.

Осматривая мастерскую, останавливаю взгляд на разноцветно-причудливой скульптуре. Хозяин поясняет, что это объемный колориметр — «цветовое тело». На горизонтальном основании — шкала цветов, а пластическая структура, криволинейные плоскости которой переходят одна в другую, делает наглядным, как возникает каждый из них путем совмещения соседних. С первых шагов в 50-х годах практические работы Фиасье и Лассюса по полихромии архитектуры сопровождаются теоретическими работками и экспериментами, являющимися питательной средой современного цветоведения — науки о закономерностях цвето-формообразования.

В профессиональной среде Фиасье известен и как создатель практических пособий по полихромии — «гармонизаторов цвета» для жилищ и промышленных зданий³. Продолжением работы явился недавно созданный «Политон» («Polyton») — универсальный интегратор цвета, то есть прибор для создания цветовых тонов. Это осуществляется с помощью набора разноцветных дисков (24 базовых цвета, 12 градаций белого цвета, 20 секторно-варьированных черных дисков), приводящихся во вращение специальным устройством. Используется свойство нашего зрения воспринимать при вращении смешение цветов как новый цельный цветовой тон. С помощью блестящих, матовых, металлизированных дисков «Политон» позволяет набирать огромное разнообразие цветовых тонов.

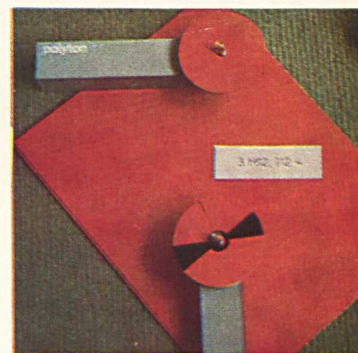
Как мне уже приходилось писать на страницах «ДИ СССР», французские

дизайнеры, равно как и прогрессивные дизайнеры всего мира, выдвигают сейчас концепцию дизайна среды⁴. Конечно, в целом дизайнеры Запада эту концепцию осуществлять не имеют возможностей.

Ж. Фиасье.
Роспись нефтехранилищ



Они сами отдают себе в этом отчет. Однако специфические качества и способности цвета к формированию цветоклимата в архитектуре хотя бы частично направляют их устремления в нужном направлении. Вместе с тем внутри самой этой ситуации возникает любопытное явление, на первый взгляд как бы ей противоречащее. Практическая ориентация на проектирование среды заставляет дизайнеров выходить за пределы пластики цвето-формы, даже отрицать ее самостоятельность, обращаться к более широкой палитре художественных средств.

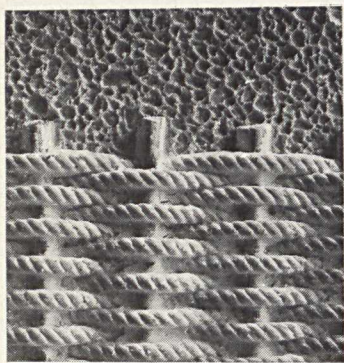
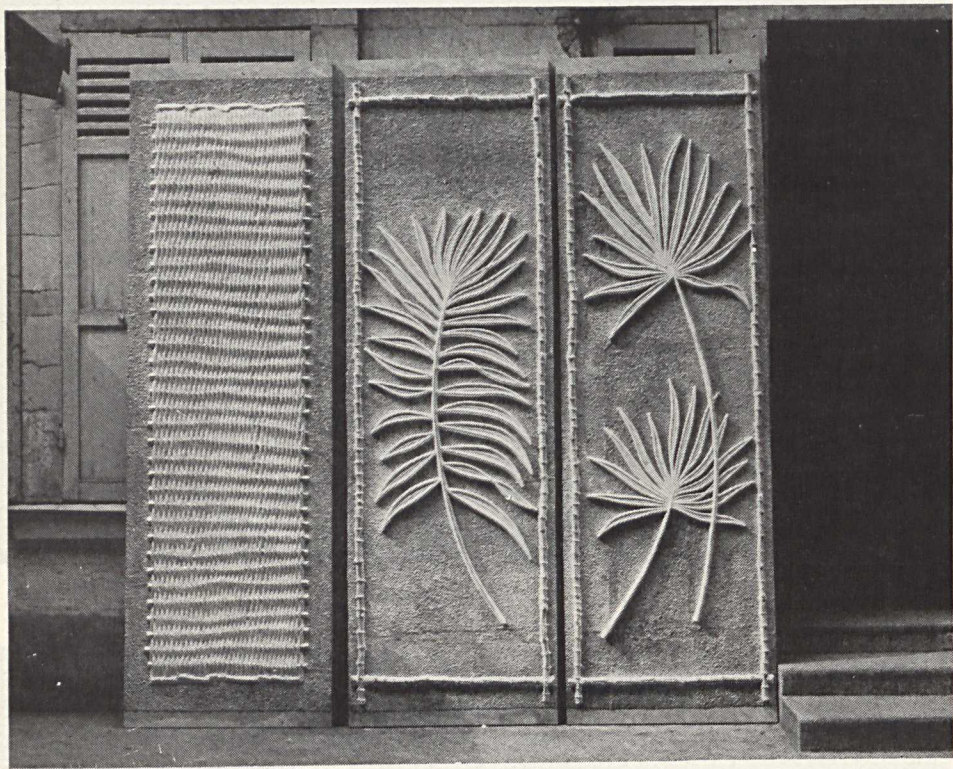


Ж. Фиасье
«Политон»

Б. Лассюс

На первых порах при встрече с Б. Лассюсом для меня было полной неожиданностью его заявление: «Цвет как самостоятельная пластическая проблема для меня больше не существует. Идея красочно-полихромированного города — утопия. Цвет — лишь один из элементов комплексного проектирования среды».

Как бы извиняя меня за мой, с его точки зрения, несколько отставший от жизни вопрос, он мягко и самокритично поясняет: «Конечно, значение цвета как фактора чувств и эмоций в мире сов-



Б. Лассюс
Рельефные и фактурные
бетонные плиты.

ременной техники чрезвычайно велико и его надо широко использовать. Но ошибочно считают, что цветом можно решить все проблемы одухотворения современной городской среды. И я сам ошибался: например, в Кетиньи под Дижоном я использовал только цвет. Теперь я думаю по-другому, — с новым приливом энтузиазма продолжает экспансивный Лассюс. — Городская среда должна отвечать потребностям всех человеческих чувств; она должна быть эстетически содержательна и в своих пространствах, и в своих объемах, и в своих красках, и даже в звуках и запахах. *La ville sensible* (то есть город, воспринимаемый всеми чувствами) — вот теперь моя программа. Меня очень интересует ваш советский архитектор Н. Ладовский. Он первый поставил теоретически и проектно-практически проблему пластической выразительности архитектурных форм в связи с психофизиологией человеческого восприятия». Я в ответ замечая, что у нас в 20-х годах была поставлена проблема и выразительности и изменяемости цветоформы в связи с особенностями психофизиологии ее восприятия человеком. Это делалось в Отделе органической культуры Ленинградского ГИНХУКа, руководимом М. Матюшиным. Им и его учениками даже был создан в 1932 году один из первых в мире гармонизаторов цвета — «Справочник по цвету»⁵. И, добавляю я, как раз Ладовский придавал огромное значение пластике цвета в современной архитектуре. И именно ему и его коллегам по АСНОВЕ — Ассоциации новых архитекторов — принадлежит проект полихромии Москвы (1925), в котором предполагалось окрашивать одним цветом не дома, а целые улицы и тем самым придать единство разнообразной застройке⁶. — Да я ведь тоже за цвет, — поддерживает меня Лассюс, — я только утверж-

даю, что он не может быть единственной пластической доминантой в городской среде. Я против агрессии цвета, против его абсолютизации, так как человеческое восприятие обладает определенным порогом, за которым обилие цвета перестает воздействовать. Цвет, как бы он ни был ярок, просто перестает восприниматься. Как это ни парадоксально, но тотальная полихромия может в результате привести к такой же серости и бесцветию, как и ее отсутствие. Невольно вспоминаю остроумное эссе Честертона, где он пишет, что беда XX века не в цветовом голоде, а, наоборот, в рекламной инфляции цвета, в его духовном обесценивании. А у старых мастеров цвета драгоценны, как золото или сапфир. «Надо не упиваться цветом, а восторженно экономить его. Если XX веку это удастся, он почти догонит XII»⁷ — запомнилась мне концовка эссе.

Однако вернемся к Лассюсу.

— Я участвую сейчас как художник-консультант в проектировании нового города в долине Марны и предлагаю совершенно новую систему организации художественной среды. Разнообразие ее, индивидуализация в различных частях — одна из главных задач.

Я предлагаю в разных районах собственные пластические доминанты.

В одном случае цвет — полихромия; в другом — свет, точнее, цвето-светополихромия; в третьем — материал: облицовка зданий пластически проработанными бетонными плитами; в четвертом — «зеленая архитектура»: цветы и зелень как главное художественное средство.

Декоративное искусство, цветовая и световая архитектура, «зеленая архитектура» становятся у Лассюса средствами создания ар-среды. Он показывает многочисленные рисунки, эскизы, фотографии, макеты пробных бетонных плит. Куски их прислонены к стенам мастерской. Это и чисто фактурные рельефы, и рельефы с изображением листьев и веток. Проводятся опыты по созданию рельефов из окрашенного бетона.

Кстати, художник очень интересуется сейчас рельефами Татлина, его работой с материалами.

Но, как видно, «любимым детищем» Лассюса в данный момент являются его проекты «зеленых фасадов», оформленных живой зеленью и цветами, для чего могут использоваться и лоджии и особые структуры для размещения цветов, снабженные специальной системой полива.

Вспоминаю, что идея «зеленого фасада» далеко не нова. Герань в окнах — обязательный компонент традиционного оформления русской народной архитектуры, а вьющаяся по стенам зелень украшает дома на юге и России, и Франции. Однако Лассюс, пожалуй, впервые осознанно и целенаправленно вводит зелень в пластическое оформление современного архитектурного фасада. Причем на утверждение этой идеи, по его собственным словам, понадобилось семь лет. «Французские архитекторы очень консервативны, — замечает он, — до сих пор большинство из них считает «зеленый фасад» чем-то несерьезным, легкомысленным».

Думаю, совсем неспроста Лассюс так «болеет» «зеленой архитектурой». Ведь

она, может быть, более всех других компонентов среды необходима для благоприятного человеческого существования.

Средства цветоцветовой пластики еще почти не разработаны у Лассюся. Идея полупрозрачных окрашенных экранов, закрепленных на стенах под углом и отбрасывающих меняющиеся в течение дня цветные тени, пока остается на уровне проектных эскизов.

В области полихромии Лассюся придерживается принципов, выработанных им в 60-е годы, когда на основе изучения естественных цветоцветовых эффектов природы, исторического наследия архитектурной полихромии, открытий современной живописи он пришел к выводу, что окраска искусственно создаваемой среды может строиться наподобие естественного цветоцвета, по принципу контраста к нему, а также по принципу цветовой динамики и, конечно, на сочетании всех этих принципов⁸.

Лассюся своей сегодняшней деятельностью развивает, углубляет, разрабатывает высказанную им в 60-х годах идею о «глобальном пейзаже», в котором гармонично сливаются зоны труда, жилья и отдыха, мир естественной и искусственной природы.

Ж.-Ф. Ланкло

С Ланкло я встретилась в первый раз. Среди французских художников-консультантов по цвету его положение необычно. В отличие от Фиясье и Лассюся он работает не в собственном независимом ателье, а с 1965 года руководит бюро «дизайна и графики» при фирме Готье, производящей краски для окраски зданий. Начав с создания колоритного, фирменного стиля, прежде всего с торгового знака и «упаковки» — цветографики банок для краски, Ланкло, казалось бы, самым своим положением при фирме красок предназначен заниматься цветом и только цветом как самостоятельным средством пластики. Однако послушаем его самого.

— Семь лет у меня ушло на то, чтобы добиться от фирмы организации научно-исследовательской лаборатории по цвету. Это очень важно, так как я вижу проблему полихромии гораздо глубже и шире той ограниченной программы, которую задает фирма. Цвет зданий для меня — это цвет города, это цвет всей жизненной среды. Наша лаборатория вела систематическую работу по изучению цвета архитектурных пейзажей Франции, таких различных в зависимости от климата, культурных традиций, местных строительных материалов... Мы создали как бы словарь цветов и цветовых отношений для каждого региона нашей страны. В журнале «La maison française» с весны 1974 года началась публикация этих разработок.

Невольно думается, как близок Ланкло к той же проблематике «глобального пейзажа», как по-своему оригинально он ее ставит и пытается решать. Цвет, полихромия важны для него как активно действующие факторы издавна сложившегося цветопейзажа городской среды. Ланкло рассматривает цвет в его культурных значениях и традиционных связях, в его эстетически-пейзажных пропорциях, в его эмоционально-пси-

хологических и конструктивных ценностях.

Сходный подход к полихромии волнует и наших дизайнеров. Вспоминаю статью «Какого цвета Москва?» М. Коники⁹ и говорю о ней Ланкло. Он радостно удивлен.

Ланкло — молодой мастер. Он художник по воспитанию и духу творчества, дизайнер по масштабам и многогранности деятельности. Он график и полихромист, исследователь и цветовед, автор руководств по колористической гармонизации и педагог, читающий курсы цветоведения в архитектурной школе. Ланкло — художник международного класса. Окончив Высшую парижскую школу декоративного искусства, он в начале 60-х годов несколько лет работал в Японии, в том числе в мастерской Кендзо Танге. Центр колористического планирования в Токио поручил ему анализ цветовой палитры города. Художник столкнулся с невероятным цветовым хаосом, обусловленным смешением традиционной и новой архитектуры.

Методику работы, впервые опробованную в Японии, Ланкло развивает и углубляет на родине. Поставив себе целью, по его собственным словам, показать людям, что в современном хаосе можно организовать гармонию, он упорно ищет средства для этого. Его аналитические исследования — база конструктивных творческих предложений и новых программ.

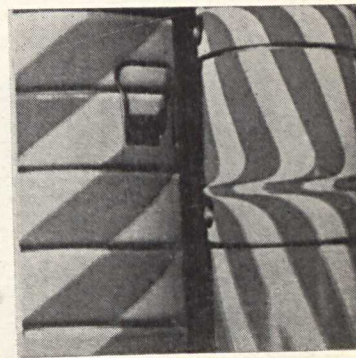
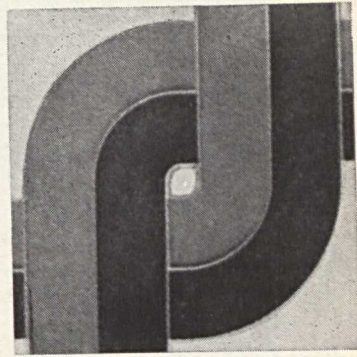
Ланкло и его коллеги собирают по всей Франции образцы местных строительных материалов — гранитов Бретани, туфов Турени, глин Севёра, придающих неизбежаемые цветовые тона местным постройкам, и стремятся транспонировать, перевести их в краски, найти им цветовой эквивалент в искусственно изготавливаемых промышленностью материалах.

Ланкло создает и практические руководства — цветовые гармонизаторы по полихромии зданий. Построены они, казалось бы, элементарно: за основной берется цвет стен, за дополнительный — цвет оконных рам, ставень, дверей, балконов. Однако эта простейшая ситуация предстает в руководствах Ланкло во множественном богатстве разнообразных местных культурно-содержательных вариантов.

Ведь за ней — методично проведенный по всей Франции анализ архитектурного пейзажа. «Он никогда не включает больше двух-трех основных цветов, — рассказывает Ланкло. — Отсюда хроматическое единство, свидетельствующее о простоте и сдержанности цветовых отношений — ключе хроматической гармонии французских городов».

Может показаться, что вся работа Ланкло направлена лишь на сохранение традиционного французского пейзажа. Конечно, это уже само по себе немало. Угроза разрушения сложившейся архитектурно-пейзажной среды, прославленной во всем мире, становится во Франции все более ощутимой.

Однако Ланкло слишком творчески активен и молод, чтобы быть традиционалистом-догматиком. И это очевидно в тех проектах полихромии новостроек, которые он осуществляет или предлагает. Например, цветовой пейзаж парижского предместья «Новый Кретеи» определяется



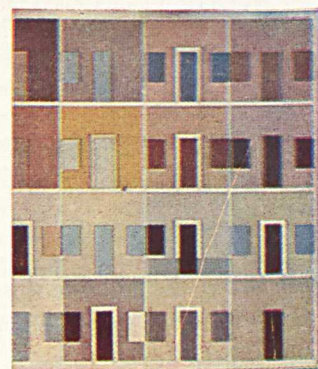
Ж.-Ф. Ланкло
Образцы раскраски бавок.



Ж.-Ф. Ланкло
Школа в Обerville

Анализ архитектурного
пейзажа Франции.
Примеры традиционной
полихромии

Предлагаемая палитра
раскраски стен
и наличников



энергичным диагональным ритмом. По цветовой гамме единая с архитектурным пейзажем округи, эта окраска построена на использовании оптических иллюзий восприятия. Она придает плоской сов-

Риети считает, что мозаики на стенах полихромированного города не могут расцепиваться как самостоятельные произведения монументального искусства. Вместе с полихромией они создают



Ж.-Ф. Ланкло
Образцы цветогрунта.

Ж.-Ф. Ланкло
Цветоматериалы

Ж.-Ф. Ланкло
Завод АГА под Парижем.

ременной архитектуре пластичность. Ланкло так и назвал ее — «Цвет-объем». А окраска школы в Обервилле или завода АГА под Парижем, как бы интегрирующая в себе монументальную суперграфку и большие плоскости цвета, безусловно, внесит принципиально новые колористические ценности в пейзаж.

Ф. Риети

С Риети знакомлюсь впервые. Это молодой итальянский художник-полихромист, с 1966 года работающий во Франции. Он получил известность в сотрудничестве с архитектором Э. Айо, работая над художественным оформлением города Ля Гранд Борн¹⁰.

С начала 1960-х годов пользуется признанием станковая живопись Риети. И особо обращает внимание его программная приверженность к фигуративному искусству. Риети, как и его соотечественники Гуччоне и Торпабуони (недавно у них была совместная выставка живописи в Москве), — художник, выступивший против «диктатуры абстрактного искусства»¹¹.

По-другому, но менее неожиданно для меня, чем Лассюсь, Риети начинает с того, что о цвете как самостоятельном пластическом факторе речь идти не может. «Дело же не в цвете, как таковом, дело в поэзии. Цвет для меня всегда продолжение образа, фигуративного или не фигуративного, но именно образа. Так осуществлена полихромия в Гриньи. С моей точки зрения, необходимо говорить об образе, — повторяет он, — точнее, цвет должен концентрировать, развивать образ. Необходимо, чтобы стены разговаривали, вели диалог с обитателями города, тогда это будет не внешняя декорация, а истинная полихромия. Вы помните Гриньи? — продолжает Риети. — Например, на площади Астролябии вертикальные цветковые полосы в ритмическом повторении как бы отсчитывают ход времени. Цветовое решение здесь — своего рода идеограмма. В других случаях оно идет еще дальше и конденсируется в образ: на стене появляются яблоко, груша, голова ослика и даже портрет А. Рембо».

как бы единый, динамично развивающийся цветопространственный пейзаж-климат, насыщенный многообразными образными значениями и эмоционально-психологическими характеристиками. С его точки зрения, только при такой концепции цвет действительно может овладеть объемами и пространствами, которые предлагает художнику архитектор. Цвет может перепроектировать, может раздвинуть маленькие пространства своими тонами. Цвет может заставить сиять целые моря света в архитектурных объемах и пространствах. Цвет может преодолеть затененность северных фасадов и излишнюю высветленность южных.

Риети показывает проект полихромии школы, свою последнюю работу. Это — сплошь покрывающая стены ярко-зеленая роспись, изображающая деревья и кусты. Вспоминаю, что полихромия как сюжетно мотивированная роспись появилась у Риети уже в прошлом году в проекте полихромии нового башнеобразного города Нантерра. Но, как видно, в его творчестве тенденция полихромии, насыщенной конкретными образно-смысловыми значениями, нарастает.

Раздумывая о современной ситуации во французском дизайне, связанном с полихромией и цветоведением, замечаешь любопытный процесс. Полихромия когда-то вычленилась из живописи, провозгласив пластическую самостоятельность цветоформы. Теперь же, когда ее независимость утвердилась, художники-консультанты по цвету перестают настаивать на ней, осознавая свою деятельность как элемент сложной художественной интеграции, организующей предметную среду. Различные художники, естественно, осознают цвет как элемент разнотелости. Но несомненно, что все эти лично многообразные подходы свидетельствуют о зарождении начатков интегрального проектирования художественной среды.

¹ См. А. Стригалева. Художник и город, ж. «Творчество», 1974, № 6.

² Л. Жадова. Встречи с французскими дизайнерами. «ТЭ», 1967, №№ 8—9; о Флаксее — № 9, стр. 23—25.

³ «Гармонизатор цвета для полихромии промышленных зданий» до сих пор, к сожалению, не издан.

⁴ Л. Жадова. Встречи с дизайнерами Франции, «ДИ СССР», 1974, № 1.

⁵ М. Матюшин. Закономерность изменения цветоточечных сочетаний. Справочник по цвету. М.—Л., 1932.

⁶ «Дома или улицы?» (Открытое письмо Моссовету). Известия АСНОВЫ. 1926, № 1.

⁷ Д. Честертон. Разбитая радуга. «Литературная газета», 19 апреля 1974 г.

⁸ «ТЭ», 1967, № 9, стр. 26.

⁹ М. Коник. Какого цвета Москва? «ДИ СССР», 1971, № 1.

¹⁰ Л. Жадова. Ля Гранд Борн в Гриньи. «ДИ СССР», 1970, № 11.

¹¹ См. Каталог выставки «Пьеро Гуччоне. Фабио Риети. Лоренцо Торпабуони». М., 1974.

Дома и краски

В последние несколько лет в крупных специальных художественных журналах мира появляются публикации и статьи, посвященные новому явлению в монументально-декоративном искусстве — живописи на городских стенах. Авторы этих росписей, равно как и графики-дизайнеры, создающие «одежду города» (рекламу, афишные тумбы, скамейки, указатели и т. п.), вносят значительный вклад в формирование предметно-художественной среды и влияют на изменение облика города в целом.

Интересно, что и эта ветвь декоративного искусства не осталась без внимания самодельных художников во многих странах. Настенная живопись, как и творчество художников-любителей, распространившееся на декоративное решение маленького «личного пространства», примыкающего к дому или даже балкону или окну, о котором рассказывают в своей статье «Человек украшает свой дом» И. Громов и П. Уваров*, имеют общие глубокие социальные истоки и могут быть отнесены к ряду явлений одного порядка — протеста человека против условий бездуховного существования в рамках обезличенной механистической буржуазной культуры.

Как это происходит со многими идеями, для воплощения которых пришел свой черед, настенная живопись возникла почти одновременно в разных городах мира. Но если можно назвать город, в котором она зарождалась, — это скорее всего Нью-Йорк. Здесь в 1967 году Аллан Д'Арканджело впервые расписал торец жилого дома в Ист-Сайде, не получив за это ни гонорара, ни общественного признания. Вскоре его примеру последовали Джейсон Крам, Роберт Виганд и другие. Их деятельность началась в бедных кварталах города. А в 1969 году эти художники образовали бесприбыльную организацию «Сити Уоллз», которая служит посредником между художниками и владельцами зданий, дает консультации, помогает техническому воплощению авторских замыслов. С помощью этой группы энтузиастов расписано уже более 60 стен в разных уголках города. В районах негритянских гетто начала свою деятельность группа «Смоутхаус», работающая по тем же принципам и с меньшим успехом.

Буржуазная критика, констатируя появление нового направления в монументально-декоративном искусстве, видит в настенной живописи извечное стремление художника к покорению крупного физического пространства для реализации своего творческого кредо, к воздействию на мир, каким бы этот мир ни был в каждый конкретный момент и какими бы проблемами ни был отмечен каждый период в развитии искусства.

Отмечая тяготение к крупномасштабно-

му творчеству в 60-х годах, американская художница Ингрид Виганд пишет о деятельности группы «Сити Уоллз»: «Художник вновь обратился к стене, но уже по-новому». Новое здесь — это перенос живописи с холста на стену дома, укрупнение физического размера произведения и отсутствие социального заказа: «Впервые художник, а не какой-либо институт выбрал городскую стену в качестве объекта для творчества, и эта стена не принадлежит никакому институту». «Сегодня, — пишет она, — это явление достигло кульминации с появлением настенной живописи высотой во много этажей в различных странах света». Итак, факт рождения настенной живописи установлен. Но только ли в постижении процесса крупномасштабного творчества цель современного художника-монументалиста? Это скорее заявление о том, что художник, желающий таковым остаться, должен вынести свое творчество из салонов элиты на улицу, ибо прямое обращение к зрителю — один из способов существования в условиях отчужденной буржуазной культуры.



Пример росписи в примитивной манере. Эрих Грамс, немецкий шахтер, расписал стены дома в Карлсхаузене-на-Эйфеле (ФРГ)

И не только это. Подлинная новизна явления настенной живописи в наши дни обусловлена не отсутствием прямого социального заказа. Напротив, на творческие искания современных западных художников оказывает воздействие скрытый социальный заказ, существующий в условиях противоборства живого творчества и истэблишмента в капиталистическом обществе. Тем не менее корни этого явления различны и, должно быть, сходны с корнями других видов искусства, обращенного к массам как в прошлом, так и в настоящем. Не случайно австрийский художник Хундертвассер в телевизионной программе для многомиллионной европейской аудитории, рассказывая о настенной живописи,

называет городскую стену идеальным полем для массовой визуальной коммуникации.

Несколько лет назад, во время предвыборной кампании, в Чили появлялись красочные политические лозунги, которыми были заняты почти все свободные стены и заборы: огромные светящиеся надписи, знаки, корявые рисунки в традициях поп-арта. Это работы групп молодых прогрессивных художников-профессионалов и любителей, сделанные в большинстве случаев под покровом ночи, когда полиция спит.

Произведения подлинного живого искусства, выразительные и декоративные, недолго украшали стены чилийской столицы. Оппозиция делала все, чтобы как можно скорее убрать их, залить краской. Но снова на стенах появлялись смелые, яркие картины и лозунги, призывающие к свободе, миру, борьбе.

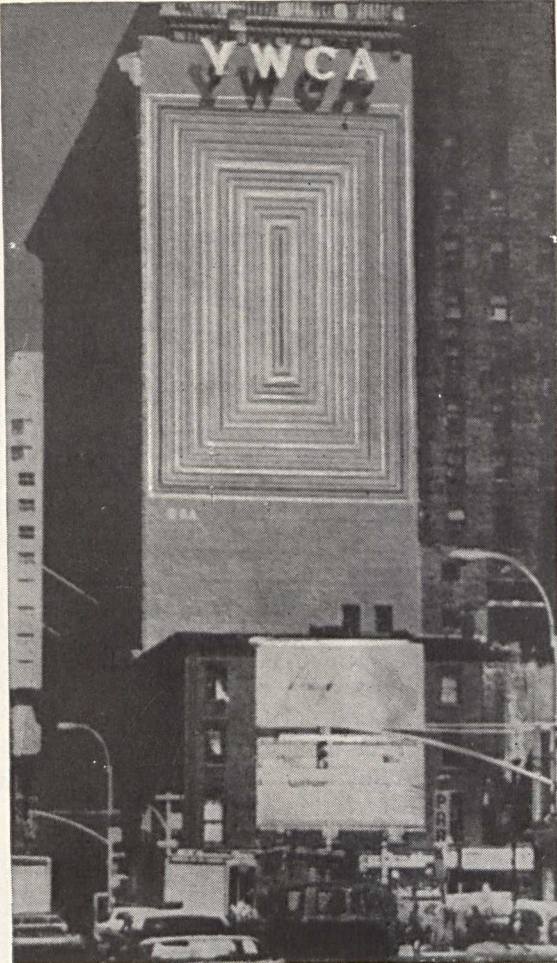
Политическая борьба, возросшее общественное и духовное самосознание художников, противодействие условиям социального неравенства, антигуманным, зачастую злонамеренным, преступным действиям капиталистического общества — вот еще ряд аспектов, обусловивших появление в разных частях света живописи на стенах городских зданий. Настенная живопись существует еще и как одна из разновидностей народного творчества. Пример тому — дом, который любовно расписал немецкий шахтер Эрих Грамс, выразив на всех его четырех стенах и свое мировоззрение, и свой жизненный опыт, и свои эстетические устремления. Трудно сказать, какая сила заставила шахтера взяться за кисть. Может быть, это попытка приблизить средствами живописи оторгнутую городом природу или притягательность «белого листа», возбуждающего творческие задатки человека (ведь человек редко отказывается от соблазна так или иначе украсить голую стену в интерьере).

Но при всем том, что эта тема нуждается в пристальном изучении специалистов, можно расценить такой род творчества как «реакцию на безжалостную, обезличенную архитектуру» и объединить его с творчеством самостоятельных художников, украшающих маленькие участки «личного пространства» всеми подручными способами, которое французский архитектор Бернар Лассюс называл «новым фольклором», «самостоятельной культурой, противопоставленной культуре официальной».

В ряде случаев вслед за профессиональными художниками коллективно разрабатывают проект и расписывают стены жители одного дома или целого рабочего квартала. Нередко они преследуют чисто декоративные цели, но чаще всего в природе творчества сомневаться не приходится, поскольку объектами изображения



Мел Пекарски
Роспись в Нью-Йорке.
Настенная роспись на
Карнати-стрит
в Лондоне.



Ричард Анушкевич
Настенная роспись
административного
здания в Манхеттене. 1969.
В 1971 г. закрыта
построенным рядом
небоскребом.

Нью-Йоркские дома
с росписью.



становятся политические и профсоюзные лидеры, рисуются символические сцены, прославляющие героев, указывающие противника, пишутся лозунги. Это уже не пассивный, неосознанный протест против бесцветного существования, обезличенности и всеобщей отчужденности личности в буржуазном обществе, но и политическая пропаганда.



От редакции

В последние годы на многих выставках самодеятельного творчества стало появляться все больше картин, плакатов, графических листов, где рядом с фамилией автора стояли «загадочные» буквы — ЗНУИ. Заочный народный университет искусств (так расшифровывается название этого учебного заведения) не имеет ни своего дома, ни учебных классов, ни выставочных залов, а только скромные тесные комнаты изофакультета, где трудятся коллектив педагогов-энтузиастов.

За 40 лет существования через Заочный народный университет искусств прошли свыше 50-и тысяч художников-любителей. Ежегодно на факультете занимается свыше 8 тысяч учащихся. Более 70-и художников-педагогов и методистов работают с ними.

За эти годы ЗНУИ сумел добиться признания и поборол известный скептицизм к своим методам обучения искусству.

Почему же в истории заочного обучения самодеятельных художников так много внимания уделяется методике обучения?

Прежде всего потому, что оно имеет дело с громадной аудиторией, с великим разнообразием индивидуальностей. Это люди, которые своими руками строят новое общество, воспевают его, нередко опираясь на такие самобытные средства изобразительности, которые по той или иной причине не нашли еще окончательного методического обоснования. Не по всем правилам системы рисования был выполнен во время Великой Отечественной войны рисунок солдата-заочника (натюрморт из предметов военного снаряжения прямо на краю окопа), но правда чувства, правда документального свидетельства оказались сильнее школьных правил.

Творческий импульс таких художников, их гражданские побуждения настолько велики, что они требуют не только простого внимания к их системе пластического мышления, но и определенной системы обучения.

40-летний юбилей ЗНУИ и его изофакультета редакция отмечает статьей, рассказывающей о системе заочного обучения самодеятельных художников.

Р. Закин

«...Для любителей искусства»

«Существует в Москве такое учебное заведение специально для любителей искусства — Заочный народный университет искусств. Он делает благородное и очень нужное дело, обучая множество самодеятельных художников...»

Б. Иогансон «О самом главном»*

В конце 20-х годов и особенно в 30-е годы забота о самодеятельном художнике в нашей стране становится необходимостью. Общество художников-самоучек (ОХС), изобразочей молодежи (Изорам), движение изобразков, специальные консультации при редакциях и впоследствии при Всесоюзном доме народного творчества — таков неполный перечень действенных форм существования изосамодеятельного творчества тех лет. По свидетельству прессы тридцатых годов, самодеятельное искусство масс являлось «растущей базой творческой революции в искусстве».

Первая всероссийская выставка работ колхозных самодеятельных художников, открытая в январе 1935 года, не только подводила итоги развития художественного творчества народа, но и утверждала неиссякаемые и разнообразные его формы. Поэтому вполне закономерным явилось рождение первых в мире Заочных курсов при Центральном доме народного творчества им. Н. К. Крупской. Возникли курсы в 1934 году, а уже в 1935 слушатели этих курсов приняли широкое участие на Первой всероссийской выставке работ самодеятельных художников-колхозников.

В те годы в стране не хватало студий, кружков. Не всегда условия жизни и труда строителей фабрик и заводов, дорожников, транспортников, геологов, домашних хозяек и т. д. позволяли им посещать изокружки в определенные дни и часы. Вот почему в изоотдел Центрального дома народного творчества начали обращаться любители с просьбой создать такие условия обучения, которые дали бы возможность каждому самодеятельному художнику в свободное от работы время заниматься рисованием, живописью и т. п.

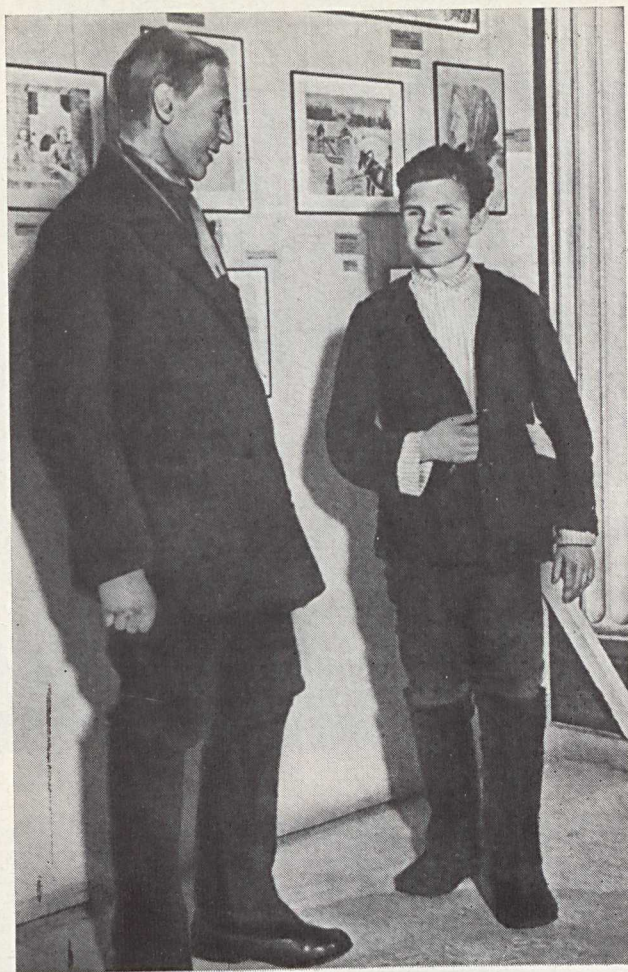
Группа энтузиастов — московские художники и искусствоведы Ф. Рогинская, Ф. Гоцук, Г. Назаревская, Е. Зонненштраль, Е. Потехина и др. — начала составлять первые заметки для регулярных заочных занятий изобразительным искусством. Не было никакого опыта, на который можно было опираться, никакой методики — полная целина. Собственно, традиции профессиональной художественной школы и опыт изокружков послужили первой опорой методики заочного обучения. Кроме того, она выросла постепенно из практики тех консультаций, которые от случая к случаю проводились в Центральном доме народного творчества.

Первое совещание произошло уже



Плакат Всероссийской выставки работ колхозных самодеятельных художников на Музее Нового западного искусства (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). 1935

Экспозиция работ Первой всероссийской выставки колхозных самодеятельных художников. 1935



Участники выставки колхозных самодеятельных художников Труштуин и Орехов. 1935

после нескольких месяцев работы Заочных курсов, осенью 1934 года. Разговор о планах и новой методике обучения был проиллюстрирован выставкой учебных работ сорока заочников. Опыт был поддержан профессиональными художниками Москвы и Ленинграда. Заочное обучение не противоречило задачам профессионального искусства. Напротив, существовала внутренняя связь с ним, и она осуществлялась в различных формах. Судьба Заочных курсов, становление обучения были известны многим мастерам советской живописи, которые с большой симпатией относились к этому доброму делу.

Возникали в обучении и своеобразные противоречия. Например, как отнестись к работе художника-любителя, если он увлеченно рисует окружающих его людей вместо «отдельных предметов» и «простых натюрмортов», предписанных очередным заданием педагога, или пишет маслом, еще «не пройдя» тональные отношения в карандашном рисунке. По мере роста числа заочников и постепенного приобретения опыта работы с ними возрастала и необходимость в постоянной коррекции программ, учебных планов, в созда-



нии методических пособий, их формулирования и изложения на бумаге в письменной консультации педагога так, чтобы они были понятны и убедительны для всех учащихся.

В 1960 году Курсы заочного обучения (КЗО) были реорганизованы в Заочный народный университет искусств (ЗНУИ), а отделение рисунка и живописи стало факультетом изобразительного искусства. Становилось все яснее, что многочисленная армия художников-любителей представляет собой явление куда более сложное, живое и подвижное, чем казалось до сих пор. Повседневная учебная работа наталкивала на сопоставления привычного понимания учебного процесса и реальных творческих возможностей заочников. Сравнение это оказывалось не в пользу системы обучения. По-видимому, так было не только в работе с заочниками, многие звенья художественной самодеятельности, в том числе изостудии, могли испытывать подобные трудности. Но у ЗНУИ была и своя особая сложность.

Большое количество учащихся*, соответственно и большой коллектив художников-педагогов, заочная система, требующая тщательного учета писем и работ учащихся, ответов педагогов, а значит — достаточно полного штата методистов и административно-технических работников, необходимость создания сравнительно массовых пособий, учебных планов и всей документации — все это создавало особые трудности для серьезных и быстрых изменений, для утверждения творческих, педагогических и организационных принципов процесса обучения.

Поначалу были попытки как-то классифицировать разных учащихся, чтобы найти различные подходы к ним. Это привело к довольно упрощенной схеме, в которой учащиеся делились на несколько типичных категорий, определяемых по различным критериям: имеющих какой-то опыт или учебную подготовку и не имеющих их; тяготеющих к постижению общеизвестных, канонизированных принципов профессионального обучения и необычных («чудаков», «самобытников», как их тогда называли), ни на кого не похожих. Потом пытались классифицировать по характеру способностей: колористы, рисовальщики, пространственники, плоскостники, декоративисты и т. д. Но эта схема не решала множества очень важных вопросов. И один из них (к середине 50-х годов) — как преодолеть несамостоятельность или прямую подражательность большинства работ учащихся?

Постепенно становилась очевидной необходимость индивидуализации обучения. Особой проблемой было сочетание индивидуального обучения каждого учащегося с обязательным освоением профессиональных основ. Нужно было заинтересовать учащихся натурой, привить любовь и уважение к ней. На этом пути виделось возникновение у

* Статистика роста изофакультета ЗНУИ характеризуется следующими цифрами: к началу Великой Отечественной войны было около 1000 заочников, в 1956 г. — 3,5 тысячи, в 1960 г. — 4,5 тысячи, а начиная с 1962—1963 гг., — 8—9 тысяч.

Обсуждение выставки. Докладчик Ф. Рогинская. На переднем плане (справа) художники И. Бродский, К. Юон, 1935

Участники на обсуждении выставки. 1935

На семинаре ЗНУИ
в Волоколамске. 1973
Семинар ведет зав.
факультетом А. Гаврин
(на заднем плане)

каждого заочника индивидуально-го отношения к природе и к процессу своей работы, чтобы в сознании учащихся рождался не испуг перед неведомыми «правилами» изображения, а какой-то творческий, созидательный процесс выстраивания вещи, опирающийся на собственный контакт с природой, с жизнью, а не на безразличные восприятия или литературно-повествовательные реминисценции. Поэтому все пособия, учебные планы и программы были направлены на решение этой задачи*.

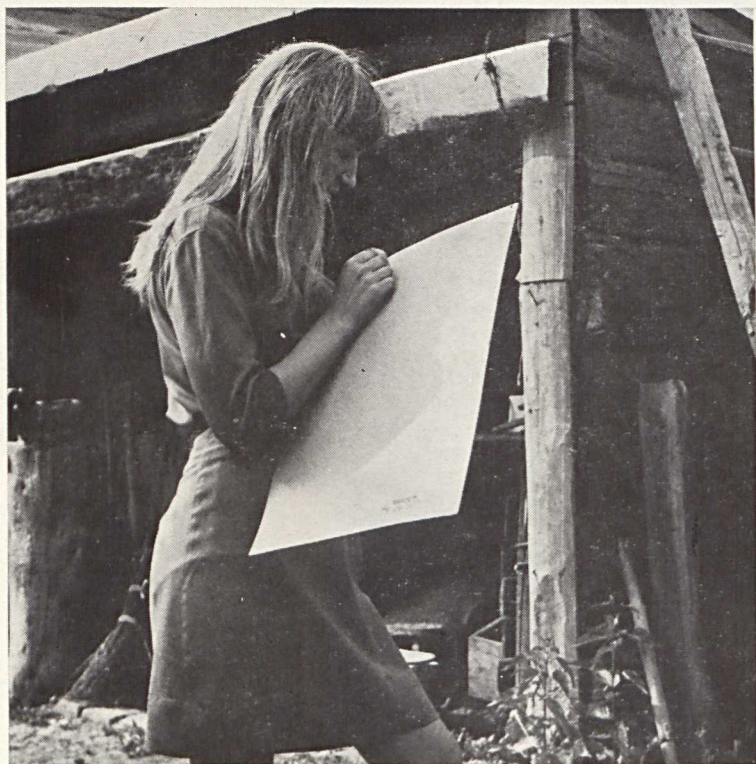
Основной фигурой индивидуальной системы обучения становился педагог. Письменная консультация педагога должна была быть емкой по содержанию, доходчивой, эрудированной и эмоциональной. По существу, она заменяла живое общение, непосредственный разговор. Пристальное изучение работ учащихся убеждало в наличии богатейшего запаса творческих возможностей, часто потенциальных и нами не всегда еще понятых. Это проявилось особенно наглядно на выставках работ заочников в 1956 году (в ЦДРИ) и в 1959 году (в клубе фабрики им. Бабаева). Зрители познакомились тогда с совершенно различными по характерам дарований и творческим интересам авторами, например, с печником из Кемеровской области И. Селивановым — очень талантливым и самобытным художником, ярко проявившим свою творческую индивидуальность при явной (хотя и неосознанной) опоре на народные художественные и эстетические нор-

* Нет необходимости перечислять всю методическую литературу факультета, но двухтомник «Рисунок и живопись» (Изд-во «Искусство», 1961) для самодеятельных художников снискал популярность не только среди учащихся ЗНУИ.

Педагог В. Буйначев
с учащимся А. Кириным
(пенсионер, г. Ульяновск)

Учащаяся Т. Иванова
(токарь, Курск)

Учащаяся Н. Нежметдинова
(ткачиха, г. Воскресенск,
Московская обл.)





Обсуждение работ учащегося
А. Кушнера
(плотник, Чукотский
национальный округ)

Самостоятельный художник
А. Тяпкина у своих работ
(домохозяйка, г. Чита)



мы. Впоследствии И. Селиванов стал постоянным участником всех выставок, его работы привлекали всеобщее внимание.

Совершенно иной характер дарования и стремлений сказывался в рисунках домохозяйки из Кабардино-Балкарии Э. Левандовской. В ее работах проявилось скорее тяготение к профессионально-академическим традициям. Большие способности и серьезное отношение к занятиям дали возможность Левандовской заметно вырасти за годы обучения. Она стала работать профессионально в книжной иллюстрации и была принята в СХ СССР. И Селиванов в своей самобытности, и Левандовская в своем стремлении к принятым профессиональным формам искусства вовсе не одиночки. Неотложной становилась задача поиска верных путей педагогической помощи каждому из них. А тем временем число учащихся факультета продолжало расти, количество присылаемых работ множилось чрезвычайно быстро, соответственно увеличивался и коллектив педагогов. Уже никто не называл чужаками заочников, не «втискивавшихся» в жесткие рамки учебно-академических норм; уже было ясно, что нельзя считать талантливыми и способными только тех, кто успешно в эти рамки входит.

Так возникало и формировалось иное понятие «обучение художника». Оно неразрывно связано с задачей формирования творческой личности, и, следовательно, на всех этапах с самого начала занятий не может быть «чисто учебных» задач, изолированных от художественных, творческих.

Методические установки обучения должны основываться на жизненных, перспективных принципах, отвечающих внутренним потребностям людей, стремящихся заниматься художественным творчеством, а не только получить известный минимум специальных знаний и навыков. Эти принципы можно приблизительно сформулировать: в искусстве не существует отдельно обучения и творчества, это единый процесс, всегда нераздельный с самых первых шагов; нет смысла учить только «правильно» рисовать, компоновать, писать неизвестно для чего, надо учить творческому отношению к жизни и к своей работе, учить быть художником, только тогда умение станет служить искусству; нельзя сразу учить результату, минуя все сложности художественного процесса, поэтому недопустим рецептурный метод категорических указаний на способы выполнения благополучного рисунка или этюда, надо приучать к тому, что процесс работы важнее частного результата, что активный, интересный ход работы серьезнее конечной удачи или неудачи.

В 1966—1967 годах был разработан учебный план двухгодичного основного курса, обобщающий предшествовавшие поиски. В нем устранены границы жанров и объектов изображения, заочник получил возможность выбирать в окружающей

Один из основателей
факультета Ф. Гоцук на
обсуждении работ в ЗНУИ.
1974

жизни то, что его по-настоящему может заинтересовать. В выбранном им самим жанре, предмете изображения и материале художник-любитель стремится решить те художественные и технические задачи, которые ему сейчас важны. Это активизирует его занятия, заставляет искать, думать и чувствовать ответственность.

Такая методика занятий проверена опытом последних восьми лет и дала очень хорошие плоды. Творческая активность, заинтересованность, близость к жизни в работах заочников становятся все очевиднее. Интереснее и смелее раскрываются различные способности людей, ярче проявляется личность каждого. И это совершенно не мешает постигать основы профессиональной художественной культуры, хотя этот процесс происходит у всех по-разному.

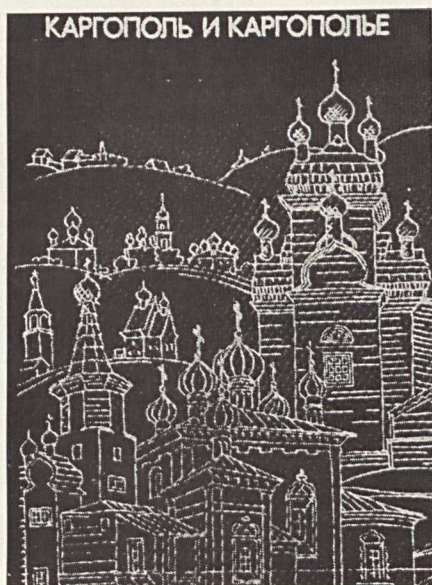
Правильность и жизнеспособность этих методических принципов подтверждалась неоднократно успехом и высоким процентом участия (примерно до 40—50%) заочников и выпускников изофакультета во всесоюзных и всероссийских выставках: в 1965 и 1967 гг. в ЦПКиО им. Горького, в 1974 г. в Центральном выставочном зале — «Слава труду», а также выставкой работ учащихся в 1970 г. в Измайловском ПКиО (Москва).

Значение Заочного народного университета искусств, проявляющееся в консолидации самостоятельных сил, обучении основам художественной практики, в приобщении к эстетической культуре, трудно переоценить. Но у ЗНУИ были и существуют свои трудности. Нет помещений для работы педагогов, имеющих дело с большим количеством присылаемых рисунков и этюдов, для хранения их, перепечатки консультаций, зала для демонстрации огромного количества творений любителей...

Надо отдать должное заведующему изофакультета Алексею Васильевичу Гаврину, который с 1958 года ведет большую и трудоемкую организационную работу и остается принципиальным руководителем факультета в вопросе последовательного проведения в жизнь методики, выработанной нынешними педагогами-энтузиастами. Среди них есть люди, которые работают более 20 лет: Ф. Кригер, М. Левидова, Ю. Аксенов, И. Шмелева, С. Манисер, В. Грохотов, Г. Касторская, В. Митурич, А. Айзенман, И. Зеленецкий, Н. Берковская, Л. Титова, А. Лукашевкер и много других опытных педагогов. Принимают активное участие в работе факультета Ф. Гоцук (один из первых организаторов изокурсов), Р. Гараева (17 лет работы на факультете) и автор этих строк (25 лет работы).

Жизнь идет, меняется отношение к самостоятельному художественному творчеству, взгляды на его задачи и пути, а значит — и на систему обучения.

Рецензии



«Каргополь и Каргополье»

Русскому Северу, его самобытной культуре посвящено немало книг, статей, очерков. Особое внимание было уделено деревянной архитектуре. Однако углубленное изучение культурного наследия отдельных северных земель только начинается, если, впрочем, не считать Карелию, о родчестве которой существует ряд обстоятельных работ. Поэтому выход книги Г. Алферовой*, впервые рассматривающей всю архитектуру Каргополя, оказалась вполне своевременным. Неслучайно это издание, адресованное прежде всего специалистам, было сразу раскуплено. Автор собрал большой и разнообразный материал: тут и архивные документы, и более 250 фотографий, и объемные чертежи, выполненные во время многочисленных поездок. Впервые в литературе о северном зодчестве подробно рассмотрена замечательная культура архитектуры XVIII—XIX вв. Ее значение до последнего времени явно недооценивалось, а поэтому большинство публикуемых памятников этого периода даже не взято на государственную охрану. Тем не менее архитектура провинциального классицизма представляет немалый интерес благодаря своеобразному переосмыслению традиционных ампирных форм и использованию некоторых приемов народного зодчества. На страницах книги мы знакомимся с рядом памятников, часть из которых ранее не была известна, а часть и вовсе не сохранилась до наших дней. Говоря о самом Каргополье, Г. Алферова намечает основные этапы его градостроительной истории, выявляет причины цельности и живописности городского ансамбля, что необходимо учесть именно теперь, когда разрабатывается генеральный план застройки этого старинного города. Но своей главной задачей автор считает выявление особенностей так называемой каргопольской архитектурной школы¹. Однако почти все указанные автором ее особенности встречаются на Севере повсеместно и никак не могут считаться присущими исключительно Каргополью. Да

и сама Г. Алферова отметила, в частности, что для анализа местных черт шатровых храмов нет достаточного материала (стр. 127). Более того, вызывает большое сомнение даже сама постановка такой задачи, по крайней мере на основании известных нам памятников. Можно ли в данном случае вести речь об архитектурной школе, то есть о ярко выраженном комплексе художественных и конструктивных приемов, закреплённых строительной культурой Каргополя? И еще. Автор априорно ставит знак равенства между административными границами огромного Каргопольского уезда, простиравшегося в XVI—XVII вв. от Онежского озера до Северной Двины, от озера Лаче до Белого моря, и границами каргопольской художественной школы (стр. 7), само существование которой, как только что говорилось, остается недоказанным. Подобный подход привел, например, к тому, что среди каргопольских памятников оказалась и группа беломорских храмов Вирмы, Пурнемы, Нижнеозера, а Крестный монастырь на Кий-острове тем не менее не попал в раздел монастырей и представлен одним планом (стр. 187). При характеристике ансамблей деревянных погостов автор совсем не дает планов, ограничиваясь большими и общими замечаниями вроде таких: «ансамбли были рассчитаны на различные видовые точки...» или «на характер ансамбля большое влияние оказывал и ландшафт...» (стр. 164, 165). Даже при подробном анализе планировочной структуры Ошевенской волости остается совершенно невыявленной для нее роль монастыря, погоста и часовен, то есть важнейших компонентов пространственной организации данного куста селений. Говоря о том, что церковь села Семеновского (дата ее не указана) повторяет в меньшем масштабе знаменитый Преображенский собор Соловецкого монастыря, автор не дает никаких серьезных доказательств в подтверждение этого вывода (стр. 159), что, конечно, необходимо было сделать, так как сравнение планов этих памятников не позволяет найти в них черты сходства.

Автор обращается к иконам как к историческому источнику, ожидая от них почти фотографически точного изображения архитектуры, что неминуемо приводит исследователя к ошибочным выводам. Так, отметив расхождение панорамы Каргополя на известной иконе Бориса и Глеба с документальными данными², автор в одном месте утверждает, что на ней дан собирательный образ города вообще (стр. 17), в другом же — что там изображена не крепость на Валушках, а укрепление посада (стр. 21), хотя о существовании последних нет никаких архивных или натурных данных. Между тем задолго до выхода книги ленинградский археолог О. Овсянников убедительно доказал, что на этой иконе показана деревянная крепость именно на Валушках³. Ни в этом, ни в другом подобном случае (стр. 173) автор, к сожалению, не считает нужным сделать соответствующие ссылки. Систематизация памятников Каргополья, их датировка, краткое описание были бы, несомненно, полезны и могли бы стать основой для их дальнейшего углубленного изучения. Однако вторая глава книги скорее напоминает черновой реестр, нежели научную публикацию: в одних случаях даты построек нередко вовсе не указаны, в других отсутствуют их названия, иногда даны и вовсе ошибочные сведения: церковь Поржинского находится не на берегу Кенозера (стр. 151), а на берегу Поржинского озера, строи-

* Г. Алферова. Каргополь и Каргополье. Стройиздат, М., 1973.

тельство Успенской церкви Ошвенского монастыря было закончено не в 1707 г. (стр. 174), а в 1758 г. Попутно укажем и на некоторые другие неточности: на рис. 118 перепутаны названия храмов, на рис. 179 и 180 — подписи; на рис. 90 показана река Свидь, а не Свирь; неверно указаны все места хранения икон (стр. 17, 172, 173); «Платежница» и «Сотная перепись» введены в научный обиход вовсе не автором (стр. 96), а опубликованы в Северном археографическом сборнике. Обидно, что в этой прекрасно изданной книге иллюстрации мало дополняют или проясняют текст. В подписях почти нет названия построек, иногда там названо только посвящение храма, иногда — лишь его тип; почему-то часть памятников представлена на рисунках, хотя некоторые из них целы и теперь, часть же — на фотографиях, причем среди последних немало дореволюционных, что, к сожалению, никак не оговорено. Снимки иконостасов существуют как бы сами по себе, так как нигде не говорится ни о времени их создания, ни о художественных особенностях, если не считать эпитетов «интересный», «изысканный» и т. д. Да и вообще подобные «характеристики» слишком часто заменяют как описание, так и анализ памятников (стр. 71, 122, 146 и др.)

«Каргополь и Каргополье» — итог многолетнего труда Г. Алферовой. Однако, если бы она не стремилась сказать непременно обо всей архитектуре края, строже отнеслась к отбору и проверке публикуемого материала, не подчиняя его заранее заданной концепции, то читатели получили бы добротное издание, которое могло стать заметным вкладом в изучение истории русской архитектуры.

М. Мильчик

¹ Для каменного зодчества автор называет следующие признаки: контраст между монументальностью объемов и декоративностью деталей, несоответствие членения фасадов расположению внутренних столбов (стр. 39), у каждого окна или портала особый облик (стр. 68). Для деревянного — это связь архитектуры с ландшафтом (стр. 122), ограниченность многоглавия девятью верхами (стр. 125), у шатровых церквей — куб, на котором находится восьмерик, завершающийся шатром (стр. 127), наконец, покрытие алтарных прирубов сложной системой бочек (стр. 149).

² Г. Алферова считает, что, в отличие от иконной панорамы, в действительности на Валуйках никогда не было каменных построек. На самом же деле там в XVII в. существовали белокаменный храм и палата. Обе постройки были недавно открыты в ходе археологических раскопок (О. В. Овсянников, В. А. Булкин, В. А. Назаренко. Раскопки в Каргополье. Археологические открытия 1972 г. М., 1973, стр. 30—31).

³ О. В. Овсянников. Из истории северного оборонного зодчества. «Советская археология», 1971, № 4, стр. 204—210.

Рецензии



«Сучасна українська майоліка»

Книга о современной украинской майолике * напечатана по постановлению Ученого совета Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Т. Рильского. Автор работы В. Щербак сделал попытку выявить основные тенденции развития украинской декоративно-бытовой посуды, скульптуры малых форм и архитектурно-декоративной майолики.

Рассматривая и оценивая творчество художников-профессионалов, мастеров промыслов и отдельных деревенских мастеров, автор подходит к ним с одних и тех же позиций, с одними и теми же мерками. Отсюда и понятно, почему В. Щербак видит народные традиции только в тех произведениях, где они «лежат на поверхности», и упрекает львовских художников в отходе от традиций. Однако работы лучших львовских керамистов говорят о том, что художники берут от старой украинской керамики ее конструктивные особенности, ее глубинные художественные принципы, и на этой базе создают современные национальные произведения.

Почти не коснулся автор книги тех проблем и трудностей, которые сегодня стоят перед художественными промыслами, а ведь их доля в общем производстве майолики остается еще значительной. В целом развитие украинской майолики представлено в работе как явление, изолированное от развития и взаимодействия других видов искусства (стекла, фарфора, бытового интерьера и т. д.). Наиболее слабой частью работы оказалась глава об архитектурно-декоративной майолике, которая не связалась органично с предыдущим материалом. Ничего нового не сказал автор об известных всем сооружениях (автовокзал и Дворец пионеров в Киеве), не затронул вопросов о взаимосвязи интерьера и экстерьера в сооружениях общественного характера, об ансамблевости в архитектурных застройках и роли декоративной майолики в них. Неудачные примеры использования майолики в архитектуре (фото на стр. 137, 138, 142, 143) оценены автором как положи-

тельные. Некоторые места в этой главе вызывают недоумение. Так рассказывая об одной из композиций на фасаде дома в Киевском академическом городке, автор пишет: «Особенно хорошо композиция связывается с небом, когда на нем есть оставленные самолетами белые полосы, которые художественно взаимодействуют с майоликовыми полосами произведения» (стр. 175, (!?). В книге встречаются азбучные истины и такого рода: «В декоративном искусстве и особенно в майолике иллюзорно-правдивое моделирование формы, анатомическая точность, такое как в природе пропорциональное соотношение предметов, не могут дать должного художественно-декоративного эффекта» (стр. 120). В других местах художественный анализ изделий из майолики часто заменен их простым описанием. Многочисленные разъяснения технологических приемов утомляют и дробят текст, мало помогая выявлению художественно-стилевых особенностей произведений. Оставляют желать лучшего художественное оформление книги и подача иллюстративного материала.

К сожалению, хорошей книги о современной украинской майолике не получилось.

В. Яиченко

Выставка в Тобольске

Исполнилось 100 лет со дня основания Тобольской фабрики художественных костерезных изделий. В городском музее в конце 1974 г. открылась юбилейная выставка. Искусство резьбы по кости было известно в этих местах задолго до прихода русских в Сибирь, в XVI веке. Им занимались мастера из народов ханты и манси.

В 1874 году в Тобольске губернский землемер, любитель археологии и этнографии И. Е. Овешков открыл костерезную мастерскую. С этого времени и ведет отсчет русский костерезный промысел в Западной Сибири.

На выставке в Тобольске представлено более ста произведений миниатюрной круглой скульптуры. Здесь работы начала XX века одного из первых мастеров промысла П. Г. Терентьева; многофигурные композиции, выполненные в 30-е годы мастерами В. И. Денисовым, В. И. Лопатыным, С. И. Трегубовым: «Выборы в Верховный Совет СССР в тундре», «Изучение Конституции СССР в ненецком колхозе», «Школа в тундре»; произведения 40-х годов Т. С. Пескова, П. М. Третьякова и других известных мастеров-костерезов.

Представили свои работы и современные мастера: В. Синицких — «Мужичок с ноготок», Г. Кривошеин — «Ненец с нерпой», В. Обрядова — «Песня тундры», главный художник фабрики, заслуженный художник РСФСР Г. Хазов — «Русская тройка», «Спортивный праздник», а также многие другие.

Тобольские мастера — участники многих международных выставок, обладатели золотых и серебряных медалей, почетных дипломов и грамот. За заслуги в развитии советского декоративно-прикладного искусства, успешное выполнение производственных заданий и в связи со 100-летием со дня основания Президиум Верховного Совета СССР наградил Тобольскую фабрику художественных костерезных изделий орденом «Знак Почета».

В. Корытова

* В. Щербак. Сучасна українська майоліка. «Наукова думка», Київ, 1974.

Пленум в Коканде

29 сентября — 4 октября 1974 г. в г. Коканде (Узбекская ССР) проходил выездной пленум секции народного искусства Комиссии по декоративному, народному и оформительскому искусству Правления Союза художников СССР. Он был посвящен вопросам сохранения и развития традиций народной керамики в Узбекистане и других республиках Средней Азии. В составе участников пленума были члены комиссии Правления Союза художников из Москвы, РСФСР, Украины, Молдавии, Грузии, Эстонии, народные мастера из различных керамических центров Средней Азии.

Пленум проводился совместно с Союзом художников Узбекской ССР при участии Совета по декоративно-прикладному искусству Академии художеств СССР, а также Союзов художников Таджикистана и Туркмении, Художественных фондов этих республик. В его работе приняли участие представители ЦК КП Узбекистана, Ферганского обкома партии, Кокандского горкома партии и горисполкома.

Подготовка к пленуму велась на протяжении трех лет. Было проведено исследование положения мастеров-керамистов в Ферганской долине. На места для оказания методической помощи выезжали члены секции И. Жданко, Г. Дервиз, Д. Митянский, З. Шеренгов.

Проведение пленума вошло в круг мероприятий, связанных с празднованием 50-летия Узбекской ССР и Компартии республики.

Пленум открыл председатель секции народного искусства Комиссии Правления Союза художников СССР Ю. Халаминский. С приветственным словом выступил председатель Правления Союза художников УзССР Р. Азмедов. Основной доклад о принципиальных вопросах развития народного искусства сделал секретарь Правления Союза художников СССР К. Рождественский.

— Забота о народном искусстве — святая обязанность Союза художников. Об этом записано в его Уставе, — сказал в своем докладе К. Рождественский. Но все усилия, направленные на развитие народного искусства, будут плодотворными только при поддержке широкой общественности и живом участии партийных органов и государственных учреждений. На современном этапе искусство народных мастеров и промыслов рассматривается как важная культурная и народнохозяйственная задача. Это и идеологическая, то есть политическая проблема, имеющая непосредственное отношение к развитию национальных культур.

В народном искусстве всех народов раскрываются и воспеваются лучшие черты человеческого характера — смелость, преданность долгу, родине, честность, гуманность, оптимизм. Народное искусство всегда влияло на формирование национального самосознания, на воспитание подрастающего поколения, пробуждало лучшие черты народного характера. В народном искусстве реализуется художествен-



Народный художник УзССР
М. Рахимов, мастера-керамисты
А. Мухтаров, У. Умаров, А. Музафаров

Встреча узбекских и таджикских мастеров

Керамика таджикского мастера
Б. Мавлянова



ный гений народа. Оно является фундаментом национальной художественной культуры.

Предметы быта, предметы декоративного искусства должны нести глубокое содержание и быть источником эстетических переживаний, эмоций, открытий. Как музыка и живопись, они должны пробуждать и формировать в человеке чувства, подчас неосознанные. В этом призвание искусства. Вот почему так важен вопрос содержательности современного декоративного искусства.

Вот почему в решениях XXIV съезда нашей партии так четко поставлен вопрос об эстетическом качестве всей продукции. Это вопрос идеологический — вопрос воспитания культуры чувств, эмоциональной культуры человека социалистического общества.

Сейчас мы наблюдаем, как предметы народного творчества приобретают новое художественное звучание в современности. Например, керамика замечательных народных мастеров Узбекистана, Таджикистана, Туркмении вошла в современный жилой интерьер Москвы и Ленинграда, Баку и Тбилиси, Tallina, Риги и Праги как произведение искусства, как стусок человеческой радости, как восторженное праздничное понимание мира и жизни. Быть может, современная архитектура еще долгое время будет решать лишь «пространственную организацию» человеческой жизни, а всю внутреннюю, духовную, эмоциональную нагрузку ее будут определять другие виды искусства. В том числе декоративно-прикладное, и прежде всего народное искусство — через вещи и предметы, которыми человек окружает себя согласно своим понятиям и чувствам. Самого внимательного изучения заслуживает опыт народных мастеров Средней Азии, где по ряду исторических, социальных, географических причин сохранилась традиционная преемственность народного искусства.

К сожалению, есть еще сторонники теории отмирания народного искусства в социалистической культуре. Они утверждают, что деятельность народных мастеров всегда являлась частью кустарной промышленности. Кустарная промышленность неизбежно вытеснится современным машинным производством, и с ее смертью, якобы, неизбежно отомрет деятельность кустарей — народных мастеров, отомрет народное искусство. О чем, собственно, беспокоиться? Все исторически предопределено. Но все это не так.

Представим себе жизнь без народного искусства — без резьбы, керамики, чеканки, ковров, вышивок, расписных сундуков, цветных ковров, полотенец, народного костюма, больше того — без песен, плясок, сказок. Насколько обеднела бы и потускнела жизнь!

Сейчас у нас в стране предпринимаются серьезные меры, направленные на поддержку и дальнейшее развитие народного искусства. Определены огромные капиталовложения на реконструкцию и строительство новых предприятий художественных промыслов. В связи с этим возникает кардинальный вопрос — как соединить возможности и требования современной техники с искусством и художественным творчеством.

Научно-техническая революция, новая техника внесли много нового в труд художника. Она освободила его от многих технических подсобных операций. Но новая техника несет и ряд опасностей, ограничений для художника, и если не принять соответствующих мер, то может появиться механическое производство мертвых, нехудожественных изделий.

Творческая рука мастера придает художественную жизнь вещи. Это нельзя забывать. Нужно найти пути использования всех преимуществ новой техники и не утерять искусство мастеров, которые создают творческие изделия.

Нередко работа народного мастера рассматривается как обычная производственная деятельность без учета специфики творческого художественного труда, а произведение народного мастера — не как произведение искусства, а как промышленная продукция. Это приводит к ежегодному увеличению плана, а значит — к спешке в работе мастера, к упрощению изделия, к снижению художественного качества. Особенно пагубно для искусства народных мастеров расщепление единого творческого процесса на отдельные операции, передаваемые отдельным исполнителям. Так нечисто вытраивается из работы мастера творческое начало. Мастер превращается в ремесленника, исполнителя отдельной детали, не может проявить ни выдумки, ни фантазии, ни своего творческого темперамента.

Также противоречит природе творческого художественного труда стремление к механизации самого процесса творчества (а не только подготовительных работ).

Нельзя предложить единого рецепта решения проблемы «техника и художник». На каждом предприятии сложилась своя практика и свои условия. Нужно считаться с ними. В Риге, например, следует талантливых мастеров, сохраняющих высокие художественные принципы народного искусства, привлекать к созданию эталонов, образцов, которые будут в тираже воспроизводить исполнители, а не ждать эти образцы из Москвы, Ташкента и других городов.

Следует развивать традиционную форму работы народных мастеров — надомничество. Многие потомственные народные художники, владеющие тайнами мастерства, работают дома. Это огромный творческий резерв развития народного искусства. Необходимо, чтобы труд народных мастеров, работающих на дому, получил правовую, экономическую и моральную поддержку. В развитии надомничества должны быть заинтересованы колхозы, о чем говорится в постановлениях правительства. Нужно предоставить мастерам широкое право организации ученичества. Только личный пример талантливого мастера, а не почти механическая работа в цехе, может пробудить в молодом человеке художника.

Народное искусство нужно всем, — сказал в заключение К. Рождественский, — и нам вместе следует решить, как помочь его дальнейшему развитию.

Действительный член Академии художеств СССР **Б. Веймар** напомнил собравшимся мысль В. И. Ленина, что строить социалистическую культуру невозможно без изучения и переработки всего лучшего, что создано человечеством. Сегодня мы видим, какие огромные, невиданные в истории результаты дала ленинская национальная политика партии и советского государства во всех областях нашей жизни, в том числе и в искусстве. Лучшие произведения народных мастеров братских республик составляют национальную гордость своего народа и вместе с тем являются художественным достоянием всего советского народа.

Декоративное искусство народов Средней Азии, разнообразное в своих национальных и региональных школах, представляет собою глубоко самобытное, оригинальное явление мировой художественной культуры.



Мастер-игрушечник из Таджикистана
Г. Халилов



Мастер из Хорезма Р. Матчанов

Председатель Союза художников Узбекистана Р. Ахмедов и старейший мастер К. Хайдаров среди участников совещания

Керамика Б. Мавлянова



Вместе с тем характерной чертой духовной культуры социалистического общества является то, что национальные художественные школы развиваются не изолированно, а в постоянном творческом контакте.

Опираясь на программные высказывания В. И. Ленина, развитые в наши дни в ряде партийных документов, докладчик приходит к выводу о принципиально новом качестве многонациональной художественной сокровищницы народов СССР, которая вбирает в себя прогрессивные традиции и передовой опыт национальных искусств, отражающих своеобразие исторического пути каждого народа, специфику его культуры. Таким образом, национальное своеобразие, которое само постоянно обогащается под влиянием глубоких сдвигов в духовной жизни народных масс, не препятствует превращению национального искусства в достояние всех народов СССР.

Иначе говоря, расцвет и сближение социалистических культур — это не механическое соединение неких неизменных национальных и будто бы существующих в готовом виде интернациональных художественных черт и особенностей, а сложный диалектический процесс, в котором интернациональное не есть нечто наднациональное, а само национальное в его высшем, наиболее прогрессивном, социалистическом выражении.

Вот почему все лучшие произведения художников и народных мастеров социалистических наций становятся в нашей стране интернационалистской художественной ценностью, отвечающей эстетическим идеалам всех советских людей.

Заведующая сектором Института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР **М. Некрасова** подчеркнула, что искусственно вводимые повсюду опасны, а порой и смертельны для народного искусства. Истинно новое создает живые формы, а не подобие форм, только когда не отрывается от традиции, несет традицию и само становится традицией. В частности, — сказала М. Некрасова, — на культуре народного мастерства отрицательно сказывается широко практикуемая отливка керамики вместо ее лепки. Казалось бы, отливка посуды в формах облегчает труд мастера, а на деле — разрушает контакт мастера с вещью. Руки мастера как будто освобождаются, а ценность искусства исчезает! Одна из главных, важнейших целей в художественной и организационной политике в области народного искусства — сохранить и развивать национальную культуру ручного творческого труда.

Заведующий сектором Института истории Академии наук Таджикской ССР **Н. Ершов** сделал доклад о гончарных промыслах Таджикистана. Он обратил особое внимание на лепное гончарное производство, сохранившееся только в этой республике. Отметив, что женская лепная керамика пользуется большой популярностью и в нашей стране и за рубежом, докладчик призвал сохранить очаги ее производства. Мы все, — сказал он, — должны стать посредниками между потребителями произведений народного художественного ремесла и производителями этих предметов народного искусства. В докладе председателя секции прикладного искусства Союза художников УзССР **М. Рахимова** были рассмотрены вопросы технологии традиционной народной керамики Узбекистана.

На пленуме также выступили: заведующая творческо-производственным отделом Художественного фонда СССР **З. Шеренговая**, член Прав-

ления Союза художников Туркмени А. Амангельдыев, народный мастер-керамист У. Мелиев, заведующая отделом НИИ художественной промышленности Н. Королева, заместитель директора ордена Ленина совхоза имени В. И. Ленина Н. Абдурахманов, члены секции народного искусства комиссии по декоративному, народному и оформительскому искусству Правления Союза художников СССР Г. Дервиз, Б. Алимов.

В своем выступлении Б. Алимов говорил о неправильном руководстве промыслами со стороны местной промышленности. Завышая план, административными методами утверждая ассортимент, количество и качество изделий, местная промышленность безответственно относится к дальнейшей судьбе народных промыслов, все более превращая их в чисто сувенирную промышленность.

Многие выступавшие говорили о важности сохранения художественных особенностей традиционных центров народной керамики Узбекистана — Риштана, Шахрисабза, Ургенча, Каттабага. Подчеркивали необходимость облегчить труд мастеров при подготовке производственных материалов — глины, глазури. Высказывались критические замечания в адрес Художественного фонда СССР и республик, не полностью выполняющих постановления о содействии работе мастеров.

К открытию пленума была подготовлена выставка произведений мастеров народной керамики Узбекистана, Таджикистана и Туркмени. Представленные на ней материалы позволили сделать ряд конкретных выводов. В частности, они выявили значение системы надомничества, помогающей сохранить художественные особенности традиционных керамических центров. Эта система может стать одной из эффективных форм работы с народными мастерами при условии соединения ее с четкой организацией, получением систематических заказов на изготовление керамики, своевременным вывозом готовой продукции и реализацией ее через магазины Художественного фонда, а также государственные магазины сувениров, особенно в туристических центрах республики.

Участники пленума выезжали в ряд керамических центров и на Риштанский керамический завод. К их приезде было приурочено открытие при Риштанском заводе музея керамики, который при дальнейшем пополнении образцами старых традиционных и лучших современных произведений станет школой мастерства молодых керамистов.

Во время работы пленума его участники чествовали народного художника Узбекской ССР резчика по дереву Кадирджана Хайдарова в связи с его 75-летием. В 1923 г. мастер Хайдаров привез В. И. Ленину дар от трудящихся Узбекистана — созданный им резной столик.

Пленум завершился торжественным вручением дипломов Союза художников СССР сорока семи мастерам народной керамики Узбекистана, Таджикистана, Туркмени. Итоги выездного пленума были рассмотрены секретариатом Правления Союза художников СССР.

Отметив в своем Постановлении большое значение народного искусства, секретариат поручил правлениям союзов художников союзных республик улучшить и активизировать работу с народными мастерами.

Художественному фонду СССР и Союзу художников Узбекистана поручено организовать при Кокандских художественно-производственных мастерских вспомогательный производственный участок для оказания практической помощи в работе народным мастерам-керами-



Мастера из Гурумсарая Х. Саттимов и М. Турапов

Базар в Исфаре

На стр. 45.
Фрагменты экспозиции керамики в Коканде

Базар в Исфаре
Исфаринский ковер



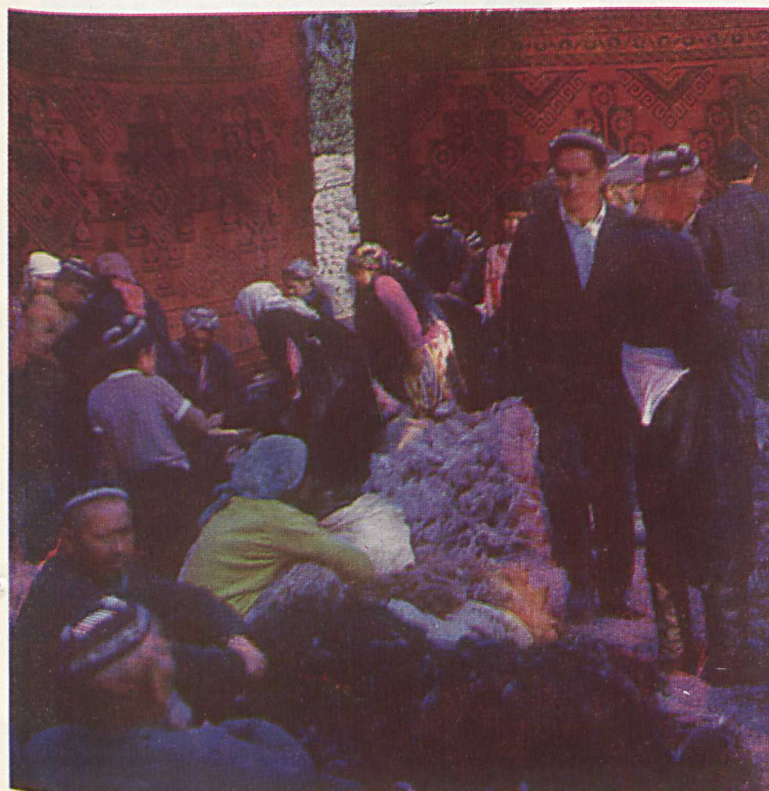
стам Ферганской долины. Особое внимание обратить при этом на восстановление утраченных традиционных приемов изготовления и использования ишкоровой поливы. Изучив практику работы с народными мастерами Самаркандской и Ургенчской художественно-производственных мастерских, организовать вспомогательные производственные участки: при Самаркандских мастерских — для группы мастеров Ургута, Шахрисабза, Джизака, Гиждувана, Уба, Денау; при Ургенчских — для группы мастеров Ургенча, Хивы, Ханки, колхоза им. Оваза Утара, Кошкучыра, Хазараспа. В Постановлении секретариата предусмотрены меры по организации системы заказов и реализации изделий народных мастеров. Для содействия развитию традиций народного искусства секретариат поручил Союзу художников Узбекистана создать комиссию по народному искусству; ежегодно в рамках недели изобразительного искусства проводить День гончара «кулола» с организацией выставок народной керамики, широкой продажей изделий народных мастеров, открытыми творческими соревнованиями мастеров в традиционных керамических центрах; регулярно, один раз в 2—3 года устраивать республиканские выставки произведений народных керамистов; совместно с Художественным фондом Узбекской ССР организовать ученичество при народных мастерах в керамических центрах.

Особое внимание в Постановлении секретариата обращено на улучшение художественного уровня изделий Риштанского керамического завода, входящего в систему местной промышленности республики. Как отмечается в Постановлении, на этом заводе «целесообразно использовать для массового производства эталоны, создаваемые местными мастерами на основе риштанской художественной традиции». Целесообразно также организация на заводе, наряду с существующими цехами массовой продукции, творческой мастерской, в которой народные мастера могут создавать уникальные художественные произведения и эталоны для производства. Секретариат Правления Союза художников СССР особо подчеркнул необходимость сохранения традиций народной керамики Шахрисабза (А. Музафаров, М. Рахматов), Ургенча (А. Якубов, М. Искандеров), Каттабага (колхоз им. Оваза Утара — А. Матьякубов, А. Бекчапов, Р. Досчанов).

По предложению заместителя директора ордена Ленина совхоза им. В. И. Ленина (Наманганская обл., село Гурумсарай) Н. Абдурахманова Союз художников СССР принял шефство над создаваемыми в Гурумсарее художественными мастерскими народной керамики.

Выездной пленум секции народного искусства проводился впервые. Он стал важным практическим шагом в деле подъема народных промыслов национальных республик. Успешное его проведение было обеспечено помощью партийных и советских органов Узбекистана, Ферганской области, Коканда. От поддержки местных органов зависит теперь во многом и реализация решений пленума и секретариата Союза художников СССР.

Материалы совещания обработал и подготовил В. Гуляев



Н. Буданова

Художники

Т. и Е. Головастовы

В экспозиции выставки Таисии и Евгения Головастовых, устроенной Московской областной организацией Союза художников РСФСР в 1974 году, были показаны декоративные жаккардовые ткани, ковры, ткани и панно ручной росписи, чеканка, ювелирные изделия, проекты мозаик и витражей, фото монументальных композиций и отдельных декоративных изделий, выполненных в натуре в интерьерах и экстерьерах общественных зданий. Их удачно дополняли многочисленные наброски, рисунки, графические листы и живописные полотна, отмеченные поэтичным и «декоративным» видением мира. Они родственны работам этих художников в области прикладного искусства и неразрывно связаны с ним. Таисия и Евгений Головастовы начинали как художники текстиля. В 1958 г. они окончили Московское художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина, а затем художественный факультет Московского технологического института. Сегодня это зрелые художники широкого диапазона. Как правило, они собственноручно выполняют свои композиции в материале, знают различные техники обработки. Например, комплект украшений «Луна», кольцо «Космос», кольцо «Лава» и ряд других произведений Головастовых были отобраны выставочкомом для Международной выставки ювелирного искусства в г. Яблонец (Чехословакия).

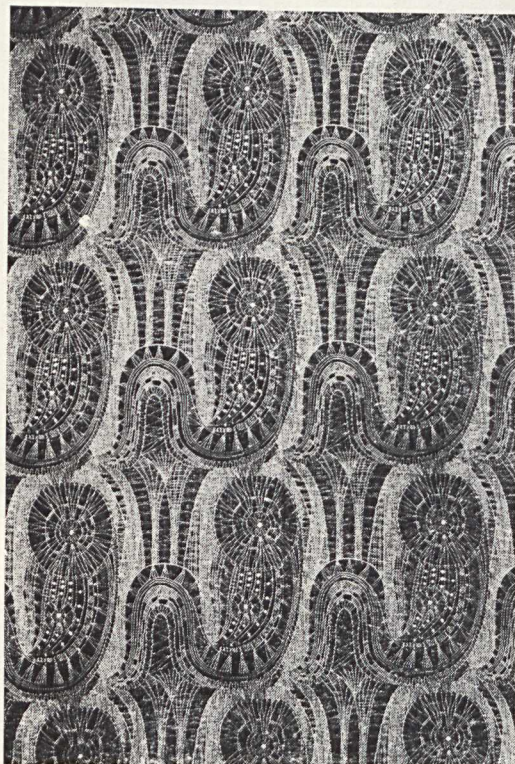
И все-таки главное в их творчестве — художественный текстиль. Вот уже пятнадцать лет работают художники Головастовы на ткацком производстве — на Митрохинской ткацко-отделочной фабрике * Куровского меланжевого комбината. Быть может, именно многолетняя повседневная работа на производстве и для производства, совершенное знание его технологии дали им свободу в решении текстильных композиций — уникальных или для массового выпуска, помогли выработать блестящее владение орнаментальным рисунком. И сейчас, когда многочисленные произведения художников были собраны вместе и выставлены для обозрения рядом, нам трудно решить, чему отдать предпочтение: уникальному расписному панно «Торжество планеты» из серии «Космос», такой же уникальной расписанной вручную ткани «Цветы» или тканям массового тиража «Спираль», «Завиток», «Ракита», «Город», «Березка», «Кружевная» и некоторым другим. При всей скромности и ограниченности возможностей Митрохинского производства ткани Головастовых удивляют обилием разнообразных решений, их красотой и гармоничностью, умением извлечь из простейшего сырья и примитивной технологии максимум декоративной выразительности и эмоциональности.

Сюжетных композиций создано художниками совсем немного. Их мир — это мир орнамента. Любая мысль, тема, почерпнутое в жизни наблюдение, любой образ превращается в орнамент. Их орнамен-



Т. Головастова
Ткань декоративная «Березка»
Х/б., жаккардовое ткачество
1969

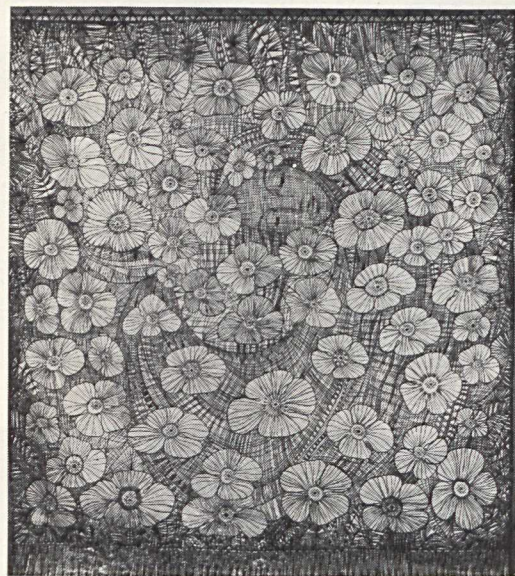
Т. Головастова
Ткань декоративная
«Космическая птица»
Х/б., жаккардовое ткачество



Т. и Е. Головастовы
Декоративное панно
для столовой Красноярского
машиностроительного завода
Алюминий, чеканка.



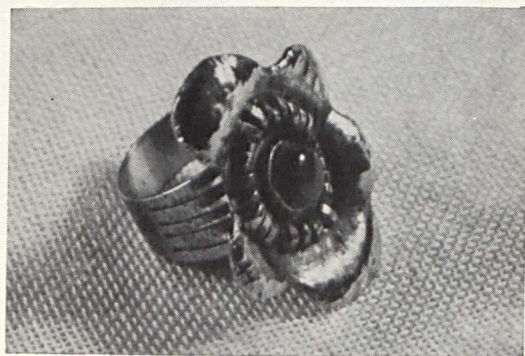
Т. Головастова
Панно «Лен»
Лен, ручная роспись
1969

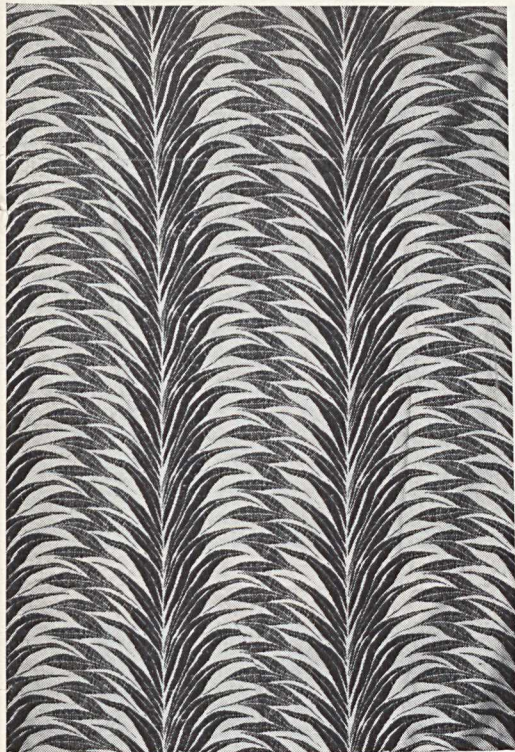


Т. и Е. Головастовы
Кольцо из комплекта
украшений «Лава»
Мельхиор, малахит, чеканка
1973



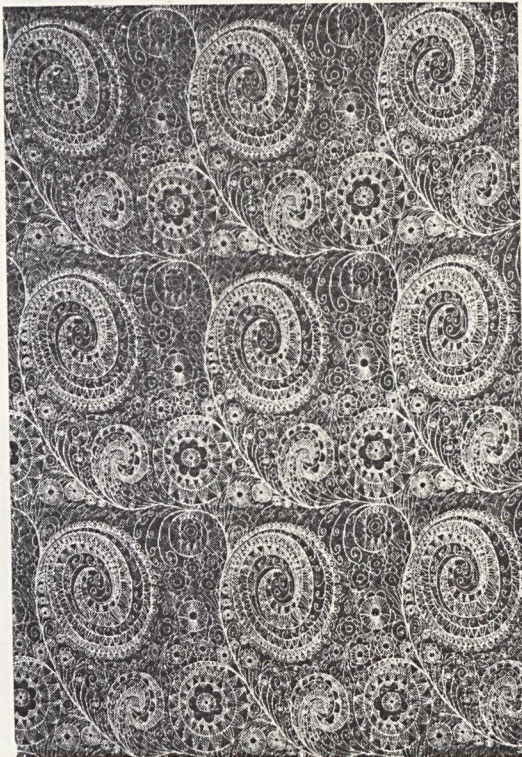
Т. и Е. Головастовы
Кольцо «Цветок»
Мельхиор, малахит
1974



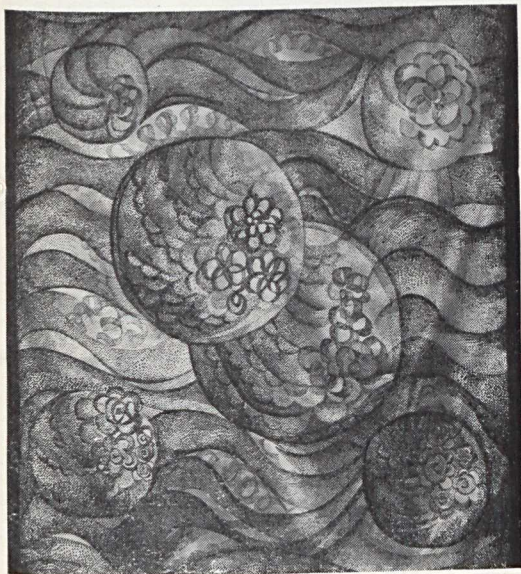


Т. Головастова
Ткань декоративная «Ракита»
Х/б., жаккардовое ткачество
1971

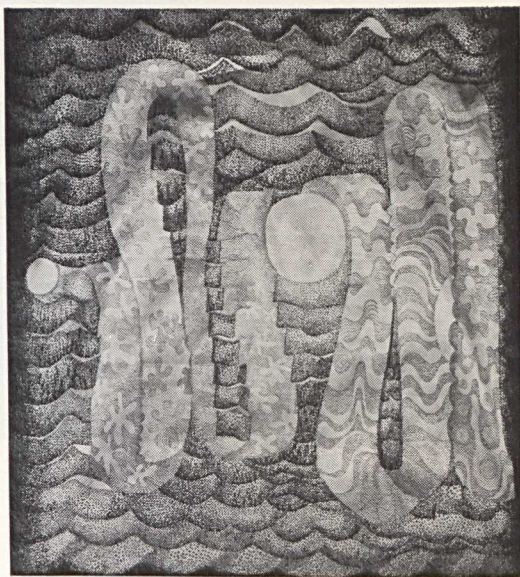
Т. Головастова
Ткань декоративная «Спираль»
Х/б., жаккардовое ткачество
1971



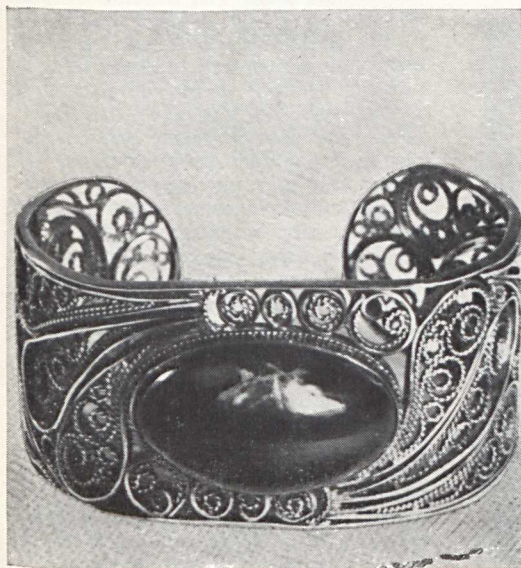
Т. Головастова
Панно «Торжество планеты»
Шелк, ручная роспись
1973



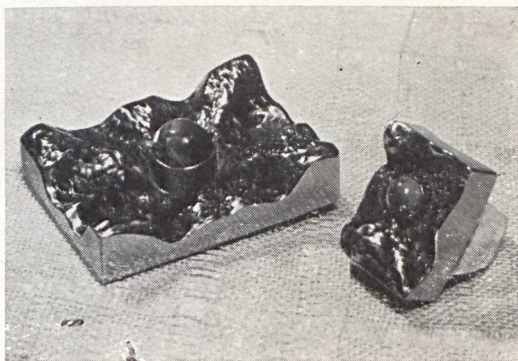
Т. Головастова
Панно «Тайна»
Шелк, ручная роспись
1973



Т. и Е. Головастовы
Браслет «Вечерний»
Мельхиор, лазурит, фиангр. 1972



Т. и Е. Головастовы
Гарнитур «Луна»
Мельхиор, малахит, чеканка.
1974



тальные композиции — выражение серьезных мыслей, сильных чувств. Одна из центральных тем в их творчестве — космос. Она привлекает внимание художников постоянно с апреля 1961 г., когда под впечатлением первого полета человека в космос они создали в течение нескольких дней ткани «Человек в космосе» и «Полет в космос». Последние из работ Т. Головастовой на эту тему, сделанные ручной росписью по шелку: «Торжество планеты» и «Тайна». Панно выполнены графически, одним цветом (черным по серому фону).

Графичность рисунка — одна из особенностей почерка Головастовых. Таковы их жаккардовые ткани, где рисунок образуется переплетением двух цветов; графичны и росписи. Но в отличие от более ранних росписей в этих последних панно на космическую тему Т. Головастова сумела достичь богатства тональных и светотеневых отношений.

Таисия и Евгений работают, как правило, вместе. И тем не менее не исчезает, не сглаживается присущий каждому из них яркий индивидуальный почерк.

Орнаментальные композиции Евгения Головастова строгие и сдержанные. Их ритм нетороплив, скуп и ясен. В его работах преобладает геометрический орнамент. Он часто вводит в свои композиции изобразительные элементы, которые становятся наиболее крупными и значительными деталями орнамента.

Е. Головастов много работает над созданием ювелирных украшений. Они разнообразны. В его последних изделиях драгоценная вставка и металлическая оправа поданы в нетрадиционном отношении. Здесь подчеркнута большая масса фактурно обработанного, иногда многопластового металла, таящая мерцающую в глубине маленькую драгоценную сердцевину: то небольшой камень, то красочную федоскинскую миниатюру на перламутре (автор Ю. Карапаев). В таких комплектах, как «Лава», «Луна», «Прилив», брошь «Сказка», художник приближается к созданиям самой природы.

В работах Таисии все заплетено в единый узор, все объединено единым движением. Каждый раз неповторимый орнамент в тканях, чеканке, мозаике свободно и непринужденно заполняет плоскость, претворяя в фантазию самые обычные вещи: птиц, рыб, цветы, вазы, кувшины, музыкальные инструменты, деревья, городские дома. И в то же время представление о космической тайне, о небесных планетах неразрывно связано с цветением, с россышью красивых земных цветов.

Выставка подвела итог работе художников. Но это — итог небольшого отрезка пути. Радостно сознавать, что у Таисии и Евгения Головастовых все еще впереди.

* Бывш. артель Роспромсовета.

Н. Воронов

Керамика

Рены Цузмер

Ревекка Цузмер пришла в керамику уже сложившимся художником. Это было в середине 1950-х гг. Практически в те годы той декоративной керамики, которую мы теперь привыкли видеть на выставках, не было. Не было и тех многочисленных керамических сервизов для кофе и чая, которые стали обычными в магазинах и салонах: Союз художников только начал прилагать усилия, чтобы развить в стране искусство декоративной керамики. Именно тогда ею начали заниматься Г. Кретов, И. Лясс, Л. Никитина, В. Ольшевский, В. Орехова и другие художники, создавшие определенный стиль советской керамики 60-х годов. В их числе была и Рена Цузмер, которая впервые поехала с группой художников на керамическую базу СХ СССР в Ригу в 1956 году.

Среди разнообразия индивидуальностей, создавших нашу керамику 1960-х годов, лирический голос художницы выделялся довольно явственно. Он не был громким. Ее не привлекала яркость и броскость цветных глазурей, как не занимало и создание новых форм. Художница воплощала в керамике свои живописные искания. Пожалуй, редко встретишь среди мастеров искусства предметного мира таких художников, у которых их живописно-графические опыты столь тесно соприкасались бы с творчеством в избранном материале — текстиле, дереве, керамике. Рисунок и живопись для всех служат, во-первых, школой мастерства, во-вторых, средством накопления материала, фиксации идей и т. д. У Рены Цузмер гуаши и масло кажутся продолжением керамических опытов, а росписи блюд — перенесением в другой материал ее натюрмортов и пейзажей.

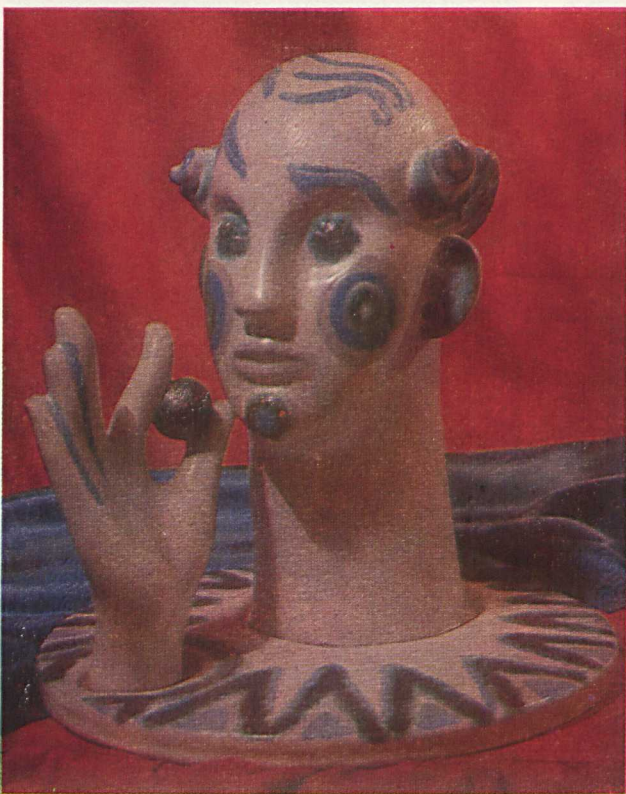
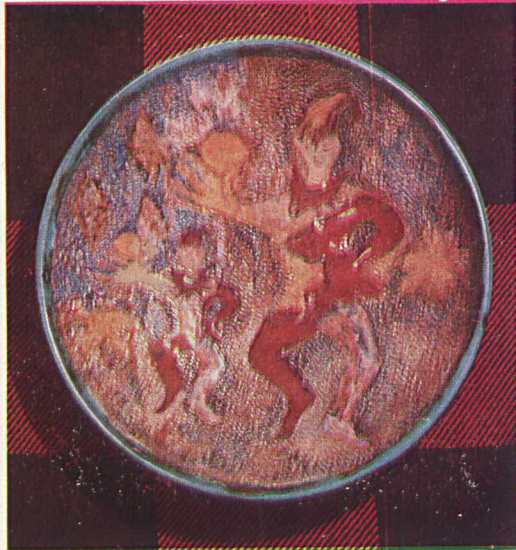
Вероятно, именно поэтому для нее с самого начала излюбленной формой стало большое блюдо, иногда почти плоское, на котором шли живописные пробы, год от года все более тонкие и сложные по цвету. Казалось даже, что в самой сюжетике она вполне идет по общему руслу, не стремясь быть оригинальной. У кого, действительно, не было сюиты «Времена года», или кто из керамистов 1960-х годов не отдал дань клоунаде и цирку или портрету? Но каждый это делал по-разному. Свой почерк достаточно быстро выработала и Цузмер. Это очень умеренно стилизованная живопись, построенная, как живописи и полагается, на тонких нюансах и переходах, с явным преобладанием пейзажных тем. Словно ощущая какое-то исконное родство керамики с землей и природой, художница чаще всего изображает цветы, ветви, деревья, иногда городской пейзаж, но тоже обычно с деревьями и кустами.

И в одном из последних своих скульптурных опытов художница вновь обращается к теме дерева, пытается воспроизвести с помощью камней и керамики что-то вроде уголка природы, скорее фантастической, чем-то напоминающей японские «сады камней», среди которых растет керамическое дерево.



Р. Цузмер
Блюдо «Тяжеловес»
Керамика. Эмаль.
1964

Блюдо «Клоуны»
Керамика. Эмаль.
1965



«Клоун». Керамика.
1971

Блюдо «Мой город»
Керамика. Эмаль.
1971



Откровенно говоря, мне не очень по душе это керамическое дерево. Несмотря на грубоватую фактуру, оно кажется несколько надутым, как резиновая игрушка. Однако другой скульптурный опыт конца 1960-х годов представляется весьма удачным. В «Миме» наряду с хорошей скульптурностью и современным подходом есть та смелая, но сдержанная декоративность и чувство материала, которые сразу выделяют эту вещь, сообщают ей оригинальность и серьезность большого искусства.

В работах Цузмер есть одно определяющее для всей керамики 60-х годов качество, и, может быть, оно выражено даже несколько нагляднее, чем у других художников.

Дело в том, что керамика примерно до середины 50-х годов была прикладной — нередко весьма густо орнаментированной, иногда даже по назначению декоративной, но все равно бережно хранящей утилитарную основу и соответствующую форму. С конца 1950-х — начала 1960-х годов ей на смену пришла керамика, в которой первенствовали требования красоты и решались задачи живописные, графические, пространственно-изобразительные и т. д., но не задачи керамики как материала. С 1970-х годов начался второй этап этого же периода, но вместо построенных графически-живописных на первое место выдвинулись задачи пластическо-пространственные, скульптурные. Однако об этом — чуть позже. Я хочу лишь напомнить, что Рена Цузмер вместе с Г. Кретовой, И. Лясс, В. Ореховой была в свое время в первых рядах нового живописного направления в декоративной керамике.

Ясно видно, что она komponует свои изображения на блюдах по законам изобразительного освоения пространства, а не орнаментального его заполнения. Она вообще с орнаментом не в ладах. Посмотрите на блюдо «Тяжеловес» — орнамент на борту до наивности примитивен, потому что он просто не нужен художнице. Он для нее — совершенно второстепенный, незначительный элемент произведения, тогда как для предыдущего поколения «прикладников» он был основой и смыслом произведения. И, может быть, именно потому, что Цузмер была и есть не керамист, а прежде всего художник, в ее работах это «станковое» начало весьма ощутимо.

Здесь важно подчеркнуть, что речь идет именно о подходе, об основах художественного мышления, а не об узкопрофессиональном мастерстве, потому что почти за 20 лет работы художница, конечно, уже вполне освоила все «секреты» материала, и с формально-профессиональной точки зрения ее вещи

вполне «керамичны», технологичны и т. д. Но подход — не как к вещи, а как к произведению — остался.

Эта столь наглядно выраженная в работах Цузмер черта есть вообще важнейшая особенность керамики 60-х годов. Сегодня живописное направление сменяется скульптурным — в работах В. Космачева, Л. Сошинской, К. Петрова, И. Афанасьевой, Т. Ган, В. Малолеткова и многих других. Хотя работы этих авторов часто индивидуальны в подаче, но слишком общи концептуально и по приемам, и мы нередко видим в них гораздо больше общего, чем различного.

А что же те, с кого начиналась новая художественная волна? Что же Рена Цузмер? Такие ее недавние работы, как «Мим» и «День рождения», показали, что художница не чужда сегодняшних вея-



ний, что она пытается живописный подход сочетать со скульптурно-пластическим. Может быть, в чем-то она идет пока еще несколько робко, и выработавшийся стереотип мышления мешает ей чувствовать себя более свободно. Может быть, в работах Рены Цузмер и ее сотоварищей нащупывается какой-то новый синтез живописного и скульптурного начала. Во всяком случае сегодня ее последние работы не производят впечатления перепадов и не выглядят старомодными. Сегодня они помогают утверждению разнообразия в нашей керамике. Ее лирическая живописность удачно оттеняет ту пространственность и смелую выдуманность, которая есть в керамике молодых, так же как и их работы помогают острее почувствовать интимность и человеческую теплоту ее более традиционных работ.

Наша художественная керамика слишком многим обязана поколению 1960-х годов, ветеранам обновления этого искусства. Будем же им благодарны. Пожелаем им и дальше не покидать ряды первопроходцев, оставаться неутомимыми искателями новых путей.

Блюдо «Портрет»
Керамика. Эмаль.
1971

Рецензии

ФЕДОР ШЕХТЕЛЬ



«Федор Шехтель»

Об архитекторах периода модерна Людвиг Мис ван дер Роэ писал: «Они были наиболее талантливые люди — таких больше не было в мире...» Это было поколение художников, стремившихся создавать «новые дома, новые костюмы, новые ложки, новую жизнь», поколение, без которого искусство XX века было бы иным. Но в нашей литературе мастерам модерна не повезло. Книга «Федор Шехтель», если не считать альбома-монографии о Ф. И. Лидвале, вышедшего шестьдесят лет назад, первая в этой области.*

Книга принадлежит перу Е. Кириченко, наиболее плодотворно работающей в последние годы над изучением архитектуры конца XIX — начала XX века. Неслучайно и ее обращение к творчеству Ф. О. Шехтеля (1859—1926) — крупнейшего мастера русского модерна, стоящего в одном ряду с основоположниками новой архитектуры на Западе. Автор связывает творчество Шехтеля с кардинальными проблемами развития архитектуры переломного периода. Краткие, «отжатые» характеристики модерна и ретроспективизма отличаются глубиной и точностью формулировок.

Произведения Шехтеля рассматриваются в системе «среда — архитектурный объект — человек», в диалектическом единстве «полезного» и «прекрасного». Под этим углом зрения раскрывается сущность новаторских поисков модерна. Одна из основных тем исследования — пространственная среда, интерьер. У Шехтеля «центр тяжести перенесен внутрь здания», процесс проектирования идет от внутренней организации пространства. В эмоционально-возвышенных интерьерах Шехтеля архитектурные детали органично переходят в мебель, стилизованные конструкции — в линии орнамента.

Первая глава посвящена ранним работам зодчего (1880—1890-е годы), созданным в приемах «русского стиля» и «готики». Е. Кириченко справедливо называет «готикой» Шехтеля «русским вариантом перехода от эклектики к модерну»

(стр. 41). Отметим, что подобную роль сыграл и живописно-сказочный «русский стиль» художников абрамцевского круга. Анализ особенно 3. Г. Морозовой — лучшей постройки Шехтеля в формах «готики» — устанавливает связи между самим сооружением и окружающим пространством, которые уже не независимы друг от друга. Главное внимание исследователя уделено периоду модерна (вторая и третья главы). Наиболее подробно рассмотрены этапные произведения Шехтеля: выставка в Глазго, особняки Рябушинского и Державинской, Московский Художественный театр, торговый дом Московского купеческого общества.

Шехтель, примыкая к национально-романтической ветви модерна, создает принципиально новые структурные формы (различные для особняков, торговых и конторских зданий). Он первым в России дал художественное выражение каркасной конструкции. Здесь рождалась архитектура индустриального века (глава «Рационализм»).

Особый интерес представляет вопрос о художественном методе стилизации. Именно в искусстве модерна совершился переход от изобразительности к декоративной стилизации, а затем — к абстракции, когда фактура, линия и цвет обрели самостоятельную выразительность. В архитектуре это был переход от изобразительной тектоники или декоративной перегруженности к стилизации конструкций и материалов, предшествовавшей их органичному эстетическому осмыслению.

Анализ произведений модерна не имел традиции в нашей литературе. Однако Кириченко находит стиль изложения, близкий образному строю модерна. Порой она исходит не из фактических данных, а основывается на ощущении, интуиции. В небольшой по объему заключительной главе автор называет и разбирает проекты и постройки 1910—1920-х годов. Зодчий не стал последовательным ретроспективистом. Мотивы исторических стилей вводились им в новые структурные решения. С поворотом Шехтеля к ретроспективизму наступает спад его исканий. Но и в эти годы зодчий создает ряд значительных произведений.

К сожалению, автором книги слишком бегло написаны последние страницы, посвященные работам советского периода, общественной деятельности и общей характеристике творчества мастера.

Недостаточно ясно, на наш взгляд, определена роль Шехтеля в развитии русской архитектуры. Трудно согласиться с утверждением автора, что «готика обязана своим возникновением только ему» (стр. 15): ведь по тому же пути шли В. А. Шретер, К. К. Шмидт, позднее — В. И. Шенер и др. Не отражены опыты возрождения синтеза искусств на формально-стилевой основе модерна (с Шехтелем работали Врубель, Корovin, Голубкина, Ваулин, Фролов и др.). Непонятно, почему многие крупные постройки Шехтеля датируются не промежуточком лет между их проектированием и строительством, а одним годом (составления проекта?). Правда все это можно объяснить ограниченным объемом книги и теми конкретными задачами, которые стояли перед автором. Сосредоточив внимание на узловых проблемах, на программных, новаторских произведениях, Е. Кириченко написала свежее, яркое и содержательное исследование, которое можно причислить к самым интересным работам по истории архитектуры последних лет.

Б. Кириков

* Е. Кириченко. Федор Шехтель. М., Стройиздат, 1973.



«Народная деревянная скульптура русского Севера»

За последние годы издано много монографий, посвященных искусству Севера, но почти все они имеют альбомно-подарочный характер. Небольшие вступительные статьи содержат общие слова, поясняющие иллюстрации и в лучшем случае уточняют географию размещения промыслов или называют фамилии отдельных искусных мастеров прошлого.

На этом фоне книга А. К. Чекалова*, в которой не текст поясняет иллюстрации, а иллюстрации подтверждают теоретические положения автора, явилась блестящим исключением. В книге впервые прослежено искусство резьбы по дереву от языческих времен до наших дней.

Автор сознательно отказался от модного сейчас, особенно среди археологов и этнографов, прямолинейного реконструирования древнейших образов народной резьбы. Не стараясь он также найти прямых аналогов изобразительным образам в устном творчестве крестьян, справедливо отмечая, что «в памятниках народной скульптуры XVIII—XIX веков мы не встретим, пожалуй, ни одного образца, который бы целиком отражал древние языческие представления. Живые верования давно уже иссякли, осталось только множество обрядов и пережитков... но все они уже тесно слились с элементами нового времени. Извлечь первоначальный, древнейший прообраз в каждом конкретном случае не представляется возможным. Он может быть скорее обнаружен при сравнительном рассмотрении целой группы, определенного типа мотивов, форм» (стр. 12). Исходя из этого, автор нашел методологически верный ход исследования. Очень важна первая глава — «Тотемы и идолы». Без нее читатель не смог бы понять истоков и природы народного образного мышления, структуры его поэтического языка, взаимозависимости образного и конструктивного в крестьянском бытовом искусстве. В этой главе, изобилующей интересными свидетельствами самых различных авторов,

мы узнаем о многочисленных обрядах и поверьях, связанных с лесом и деревьями, деревянными постройками, идолами и бытовыми предметами. «Идол,— пишет А. К. Чекалов,— по-видимому, долго сохранял двойственный характер, обусловленный тем, что в нем почиталось одновременно и священное дерево, и мистическое существо» (стр. 29). Это предположение автора перекликается с мыслью Б. А. Рыбакова по поводу палеолитических Вепер, вырезавшихся из бивней мамонта¹. Образная символика в бытовых предметах сосуществовала с их утилитарным назначением. «Священный символ в изобразительном творчестве почти всегда также — закрепленный формальный прием» (стр. 38). Благодаря этому весь предметный мир крестьян приобрел особую духовную наполненность и значимость. Иногда сам предмет рождал образ, иногда форма заготовки давала толчок творчеству — предметы из корней и развилков сучьев. Одним словом, как очень точно сказал П. Флоренский, «таинственное вырастает в обиходе, обиход делается частью таинственного».

Вторая глава книги вводит читателя в круг производственных отношений северных резчиков. На обширном фактическом материале (таможенные книги, торговые записи, подряды) автор показал, как развивалось ремесло с момента его зарождения, как оно выделилось из натурального домашнего хозяйства, несмотря на то, что в глухих районах Севера вплоть до начала XX века сохранялась архаическая система ремесла и хозяйства. Третья, самая большая глава — «К истории ремесла в XVIII—XIX веках» содержит наряду со сведениями чисто историческими и этнографическими художественно-стилистический анализ обширного вещественного материала. Прослеживается эволюция стили художественной резьбы на протяжении времени, когда «совершается постепенный переход от средневековых форм ремесленного производства к фабрично-заводской промышленности в городах и кустарным промыслам товарного типа в деревне» (стр. 67). Впервые дана четкая стилистическая классификация типов резных изделий различных центров Севера. В этой главе высказана очень важная мысль о причине упадка художественности крестьянского творчества. «Все меньше над мастером довлеет образец, все более вольно решается скульптурный образ до тех пор, пока не наступает какой-то упадок, оскудение фантазии, утрата художественности» (стр. 74). То есть упадок наблюдается тогда, когда личное творчество начинает преобладать над коллективной традиционной основой, ибо, как пишет автор во введении, «в народном творчестве, строго говоря, никогда не было никакой непосредственности. Все преломлялось через призму воспринятого опыта, образца, все было основано на трюизме, на общеизвестном и общедоступном, подобно зрелищу церковной службы» (стр. 7). Это особенно важно учитывать в современной практике работы с народными мастерами. Заканчивается глава анализом деревянной игрушки, и это не случайно, поскольку «к игрушке, как к последнему шансу выжить... обратились бывшие посудники, иконостасники, резчики пряничных досок».

С искусствоведческой точки зрения наиболее важной является заключительная глава книги «Художественные особенности северной деревянной скульптуры».

В начале главы предлагается, пожалуй, единственно правильное де-

ление всей народной скульптуры на две группы: «Первая группа — пластика бытовой, обиходной вещи, постройки, украшения дома... Вторая группа, в отличие от заземленности первой, обладает пластической самоценностью идеи, обращенной к глубинам и высотам духа» (стр. 133). Исходя из этого деления, А. К. Чекалов дает великолепный художественно-стилистический анализ предметов, отличающийся необычайной точностью наблюдений. Язык образно-лаконичен, смок по содержанию. Анализируется не только вещь сама по себе, но и ее место в пространстве — в интерьере, в бытовой среде. В книге впервые дан искусствоведческий анализ церковной скульптуры и ее эволюции на протяжении двух столетий. В последней главе А. К. Чекалов обобщил накопленные наблюдения и знания. Это позволило ему расставить по своим местам (в смысле художественной ценности) и простейшие «кривулины», и «храмы-памятники» и показать их взаимосвязь. Профессиональному искусству северных крестьян автор справедливо противопоставляет «самodelки» любителей; в них, по его словам, «...есть расхолаживающая бесцельность и необязательность пластического мотива, который не вступает с материалом в полный смысла поединок, но остается на поверхности, как внешний декоративный прием оформления» (стр. 136). Профессионализм сохраняется до тех пор, пока «в народном искусстве воплощено коллективное хоровое начало, связанное с идеей рода, а не личности» (стр. 150).

Выход книги А. К. Чекалова «Народная деревянная скульптура русского Севера» — большое событие в нашем искусствознании.

А. Фрумкин

¹ Б. А. Рыбаков. Происхождение и семантика орнамента. В сб. «Труды НИИХП», вып. 5. М., 1972, стр. 130.



«История народного искусства Тувы»

До появления монографии об искусстве тувинского народа большинству искусствоведов было очень мало известно о бывших кочевниках, живущих в самом центре азиатского материка. Теперь это знакомство состоялось благодаря книге «История народного искусства Тувы»* доктора исторических наук С. И. Вайнштейна — автора многих работ по археологии и этнографии Тувы.

* А. К. Чекалов. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., «Искусство», 1974.

* С. И. Вайнштейн. История народного искусства Тувы. «Наука», М., 1974.

Искусство тувинцев в значительной степени продолжает и сегодня быть народным, профессиональные художники появились сравнительно недавно. Большая часть книги рассказывает о современном художественном творчестве, которое представлено обработкой металла, дерева, кости, войлока, кожи и т. д. Охарактеризована скульптура малых форм, известная у нас и за рубежом — это фигурки животных и людей, вырезанные из мягкого камня агальматолита. Особое внимание автор уделит проблеме сложения тувинского орнамента. Иллюстративные материалы и сводные таблицы должны подкрепить основной вывод автора, что точка зрения о восточноазиатском происхождении всех особенностей тувинского орнамента является ошибочной. «В тувинском орнаменте могут быть выделены три основных последовательно развивавшихся историко-генетических слоя: докочевнический, раннекочевнический, позднекочевнический».

Действительно, кое-что в почти неизменном виде тувинцы унаследовали от предков. По мнению автора, восьмеркообразные серьги, иногда изготавливаемые и сейчас, ведут родословную от скифской эпохи. Оттуда же происходит и мотив головы грифона, идентичный которому зафиксирован на роговых украшениях современного тувинского седла в Каа-Хемском районе.

Более тысячи лет назад на территории Тувы появились монументальные изваяния. О них до сих пор идут споры в среде ученых. Многие фигуры снабжены тяжелыми поясами, высеченными в камне. Подлинные пояса, с литыми, чеканными, резными бляхами и подвесными пряжками, аналогичные изображенным, этнографы встречали в аалах и стойбищах еще в XIX в., а археологи находят их теперь в неграбленных курганах, насыпанных над телами воинов в эпоху катанатов.

Бросается в глаза совершенно иной характер оформления тюркской художественной фурнитуры и бижутерии по сравнению, скажем, со скифской эпохой. О причинах резкой перемены вкусов кочевников в монографии, к сожалению, ничего не говорится. Впрочем, такие вопросы редко ставятся и в других археолого-этнографических работах. С. И. Вайнштейн, правда, в заключении пишет, что в наибольшей мере были подвержены изменениям и моде те декорируемые вещи, которым придавалось особое престижное значение, и изготовлявшие их мастера могли знакомиться с поступающими к кочевникам импортными аналогами этих изделий.

В рамках скифского «звериного стиля» безмянные мастера со смелостью, ограничиваемой только их фантазией, закручивали тела пантер, оленей, медведей, пернатых в диковинные орнаментальные композиции. Апофеозом такой способности, пожалуй, является бронзовая литая бляха, найденная недавно М. Грязновым в аржанском «царском» кургане в Туве (жаль, что она не воспроизведена в цвете). Стоит подчеркнуть, что ведь антропоморфизм скифских «оленьих камней», которым автор посвятил несколько страниц, зашифрован зооморфными сценами. Напротив, в эпоху Бильге и Тоньюкука образ человека занимает центральное место. Вспоминаются еще раз каменные изваяния (в Туве их едва ли не самое большое количество из всех территорий древнетюркского мира). Но не только. Можно утверждать, что антропоморфизм в стилизованной форме определяет характер многих украшений воинского убранства,

начиная от костяных пряжек — схематических ликов, языки которых пронзают ременные отверстия, и до мотивов человеческого сердца, доминирующих в подвесных лировидных бляхах — символах доблести и знатности героя. В одной из своих последних работ М. Артамонов, говоря об утрате скифо-сибирским искусством содержательного значения образов, резюмировал: «Поэтому искусство становится чисто декоративным, то есть таким, в котором формы постепенно абстрагируются от содержания, и, превращаясь в орнамент, лишь по традиции, по неясным воспоминаниям сохраняет еще в течение какого-то времени смутное культурное значение». С. И. Вайнштейн проследил и более поздние эпохи формирования тувинского искусства, которые также внесли свои черты в декоративное оформление многих изделий. Мотивы восточноазиатского происхождения проявляются особенно ясно именно в среде поздних кочевников, в частности, вместе с ламаизмом — локальным ответвлением буддизма. К этому времени относятся и возникновение многоцветной росписи на деревянных сундуках, которые и сейчас скотоводы используют для хранения вещей во время летних перекочевков.

Многие элементы тувинской национальной традиции могли бы сейчас войти составной частью в современное декоративное искусство древнего края. Это явилось бы естественным продолжением развития организма народной культуры, обращенного и в прошлое, и в будущее.

В своей книге о тувинском искусстве С. И. Вайнштейн впервые собрал воедино и проанализировал огромный разрозненный материал. Автор книги — не искусствовед, но, может быть, это обстоятельство и определило бесспорное достоинство содержательного издания — в нем подведен итог кропотливой работы полевых исследователей, в том числе и самого С. И. Вайнштейна на территории Тувинской АССР; работа разрешила и по-новому осветила спорные историко-культурные проблемы и теперь поставила новые, о которых еще предстоит подумать ученым, в том числе и искусствоведам.

Б. Шишло

Совещание архитекторов и монументалистов

Совещание на тему «Состояние и творческие задачи развития синтеза монументальных и декоративных искусств в градостроительстве» было организовано Правлением Союза архитекторов и Союза художников по инициативе творческих комиссий по синтезу СА СССР и комиссий по монументальному искусству и скульптуре СХ СССР. В нем приняли участие художники, скульпторы, искусствоведы и архитекторы из 25 городов Советского Союза.

На совещании присутствовали гости Союза художников СССР — делегации из ГДР и НРБ.

XXIV съезд КПСС и последние постановления партии и правительства в области градостроительства поставили перед советскими художниками и архитекторами задачу — объ-

единить свои усилия в поисках лучшего архитектурно-художественного решения современных социалистических городов. Со своей стороны художники и архитекторы проявляют все больший интерес к проблемам взаимодействия искусств, в частности, к проблеме синтеза. Сейчас во многих городах страны принимаются попытки сформировать целостную художественно-организованную городскую среду. Этот сложный и мало исследованный процесс требует пристального внимания и глубокого профессионального анализа. Поэтому в течение последних двух лет в ряде республик (БССР, УССР, УзССР, АзССР, ЛитССР и др.) и в крупнейших городах Советского Союза (Москва, Ленинграде, Волгограде и др.) прошли совещания, посвященные обсуждению различных вопросов синтеза искусств. Совещание в Москве явилось закономерным итогом большой подготовительной работы. Цель совещания состояла в критическом рассмотрении практики последних лет в области синтеза искусств в градостроительстве, в обмене мнениями о направленности его дальнейшего развития. С докладами о состоянии и основных задачах развития синтеза архитектуры и монументального искусства в строительстве новых и реконструкции существующих городов выступили секретарь Правления СА СССР Б. Р. Рубаненко и секретарь Правления СХ СССР Ю. К. Королев. Б. Р. Рубаненко дал широкий обзор советской архитектуры последних 10—15 лет и отметил органическую потребность в развитии синтеза искусств для социалистического градостроительства.

Ю. К. Королев обратил внимание совещания на тот факт, что надо рассматривать не только процесс эволюции архитектуры, но и изменения, происходившие в то же время в монументальном искусстве. В докладе была поднята очень важная проблема о влиянии изобразительного искусства, главная задача которого — разработка художественного образа, на образный строй других искусств и, в частности, архитектуры.

Теоретическому аспекту разработки проблем синтеза искусств в социалистическом градостроительстве были посвящены доклады архитектора А. А. Стригалева и кандидата искусствоведения В. П. Толстого.

А. А. Стригалева коснулся некоторых градостроительных вопросов в связи с проблемой синтеза искусств. В. П. Толстой главной темой своего доклада сделал определение понятия синтеза искусств. Он убедительно показал, что синтез не является простой суммой разных видов искусств, а рождается в результате их органического объединения. Кроме 4-х основных докладов, на совещании были заслушаны 28 выступлений представителей архитектурной и художественной общности из многих городов Советского Союза. Они рассказали о творческой практике в области синтеза монументальных и декоративных искусств в градостроительстве советских республик.

Совещание приняло рекомендации, в которых нашли свое отражение наиболее значительные проблемы, поднятые участниками совещания. В их числе: необходимость государственного планирования и координирования работ, связанных с синтезом искусств в градостроительстве; необходимость учреждения должности главного художника города; необходимость расширения творческо-производственной базы Художественного фонда СССР; необходимость расширения исследований теоретических проблем синтеза на основе современной практики.

М. Терехович

«Советский Север-74»

IV зональная выставка «Советский Север-74», разместившаяся в конце прошлого года в стенах древнего Вологодского кремля, предваряет, как и другие ей подобные, V выставку «Советская Россия» 1975 года. Особенностью экспозиции «Советский Север-74» являлся обширный раздел декоративно-прикладного искусства. Оно было представлено уникальным профессиональным, промышленным, народным и самодельным творчеством. Художники Архангельской, Вологодской, Кировской, Мурманской, Новгородской, Псковской областей, Карельской и Коми АССР показали 1093 произведения: стекло, фарфор, керамику, гобелены, батик, коллаж и изделия из металла, ювелирные украшения, модели одежды. Значительную часть выставки заняли работы народных мастеров и художественных промыслов. Ведущие художники новгородских заводов художественного стекла и фарфора «Восстание», «Возрождение», «Пролетарий» показали образцы промышленного искусства. Безграничные возможности стекла продемонстрировал Ю. Жульев в задуманных для современного интерьера декоративных композициях «Молодость», «Праздник», «Мечта». Авторы изделий из цветного и гутного стекла — С. Моисеенко и Е. Шапова; столовой посуды, подарочных и декоративных изделий из фарфора — И. Колонистов, З. Алексеева, А. Горина, В. Смоляр, Т. Гаврилова и др. Э. Фокина из Архангельска прислала на выставку фарфоровый сервиз «Травушка-муравушка» (подглазурная роспись солями), набор «Крестьянский» (глина, поливы).

Гобелен также нашел свое место на этой зональной выставке. Наиболее интересными были работы вологодской художницы Т. Рыбаковой — «Петух» и мурманской художницы Т. Черномор — «Тундра цветет». Гобелены Г. и С. Добряковых (Сыктывкар) не отражали специфику жанра.

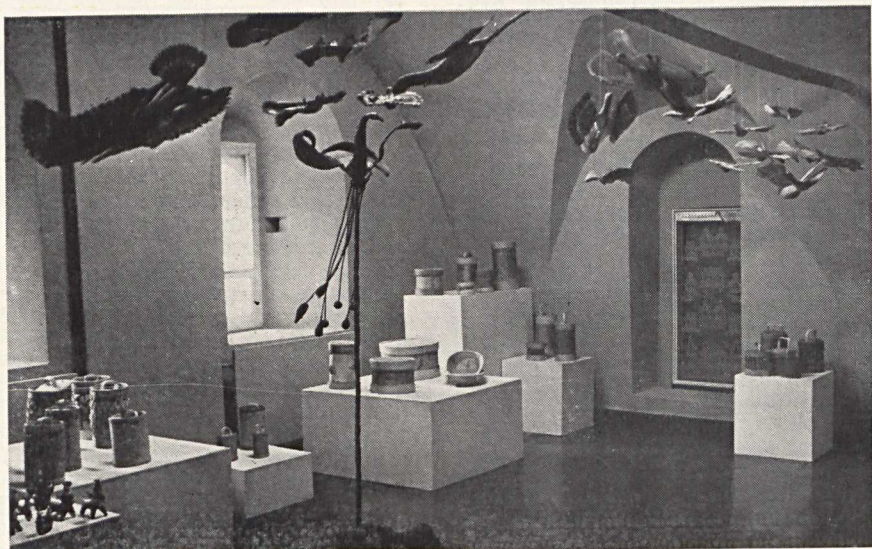
«Поющая птица» (кованое железо) псковского художника В. Смирнова являет собой творческую переработку лучших традиций русского металла. Художницы из Петрозаводска Г. Григорьева, Л. Коловангина, С. Сорокина — авторы ювелирных изделий.

Русский Север, являясь сокровищницей народной художественной культуры, имеет большие возможности развития современного народного искусства. В Архангельской области сегодня проводится работа с мастерами-надомниками с целью возрождения и развития традиционных ремесел. Некоторые из них вошли в экспозицию выставки: берестяные тисненые туеса мезенского мастера М. Фатьянова, туеса с прорезным орнаментом и декоративной оплеткой, щепные птицы мастеров Петуховых, глиняная игрушка известной каргопольской мастерицы У. Бабкиной. Многие архангельские художники-прикладники обращаются в своем творчестве к традициям народного искусства. Выразительны берестяные комплекты и наборы Л. Фатьяновой, составленные из бурачков, туесов, лукошек с прорезным и тисненым орнаментом; меховые куклы Л. Татарниковой и З. Кисляковой. Выставка показала, что не все благополучно на известных художественных промыслах великоустюжского чернения по серебру, холмо-



Экспозиция
дымковской
игрушки

Экспозиция
народного
искусства



Ю. Жульев
Набор из стекла



Т. Рыбакова
Гобелен «Петух».
Вологда.

Ю. Жульев
Композиция
«Молодость».
Цветное стекло
г. Чудово,
Новгородской обл.



горской резьбы по кости. Гравировка черневых изделий Е. Тропиной, А. Чернова, В. Шорохова ассоциируются со станковой графикой. Резная кость В. Просвирнина, Г. Осипова недалеко ушла от изделий так называемой массовки. Счастливым исключением в этом разделе составили произведения холмогорского костереза Н. Буторина, в прошлом художника костерезной фабрики им. Ломоносова. Совсем не были представлены вологодские промыслы шемогодской бересты, мороза по жести, олонечкой вышивки «по письму» из Карелии, национальные меховые изделия Коми АССР и Ненецкого национального округа. Кировский промысел капо-корня, инкрустации соломкой прислал не лучшие образцы изделий своих мастеров и художников.

Украшением экспозиции явились вологодское кружево и дымковская игрушка. Здесь участвовали целые творческие коллективы, художники старшего, среднего и молодого поколений, демонстрировали свое искусство мастерицы лауреаты Государственной премии им. И. Е. Репина.

Выставка «Советский Север-74» отразила вклад художников-прикладников и мастеров народного искусства в современную культуру Севера.

Л. Бесслеева

Игрушки из ГДР

В дни празднования 25-летия ГДР в Москве прошла выставка немецкой игрушки.

Игрушка — яркое явление национальной немецкой культуры. Еще в XV столетии в лесах Тюрингии и в районе Рудных гор возникли кустарные промыслы игрушки. «Игрушечной коробкой» называли Зейфен, родину знаменитых рождественских щелкунчиков и разной кустарной деревянной мелочи. Показанные на выставке игрушки XIX века из папье-маше открыли посетителю одну из важных страниц «игрушечной» истории. Папье-маше — технология, примененная впервые Ф. Миллером в середине прошлого века и почти забытая сегодня, позволила тогда сделать первые шаги к промышленному освоению игрушки.

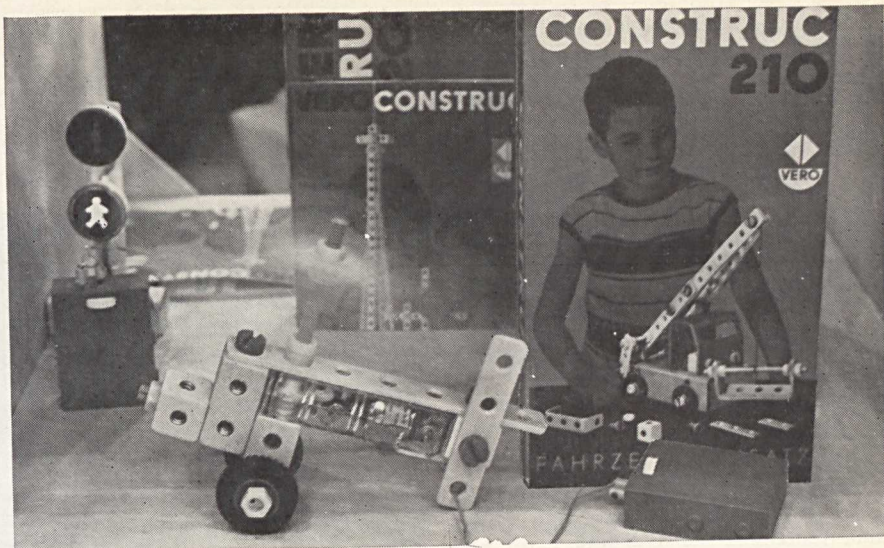
Экспонаты из музея игрушки в Зоннеберге напомнили зрителю любопытный факт из истории куклы: долгое время она изображала лишь дам и только в 1851 году на зоннебергской фабрике Э. Линднера появились первые куклы-«беби», вытеснившие остальные кукольные типажи.

В 1959 году правительство ГДР приняло специальное постановление о производстве игрушек, проект которого разрабатывался под личным руководством Эриха Хонеккера, ныне Секретаря ЦКП. Современная игрушечная продукция, выпускаемая промышленностью, пользуется заслуженным международным признанием.

ГДР — одна из немногих стран, где существует отработанная система профессиональной подготовки в проектировании игрушки. Высшая школа формотворчества в Халле и Бург-Гибихенштайне и специальная школа по изготовлению игрушек в Зоннеберге готовят будущих игрушечников. Необходимую оценку функционального и эстетического качества выпускаемых образцов дает Управление стандартизации, мер и проверки качества товара в Эрфурте и Управление промышленного формотворчества в Берлине. Разнообразные группы игрушек были представлены на юбилейной выставке. Мягкие игрушки и куклы, наборы для коллективных игр, технические игрушки, конструкторы и игрушки для труда — все для физического и духовного развития ребенка.

В технических игрушках, конструкторах и строительных наборах особенно четко прослеживается динамика: от простого — к сложному, от игры — к знанию, от бесхитростных кирпичиков и кубиков — к электроуправляемым механизмам и моделям самолетов и спутников.

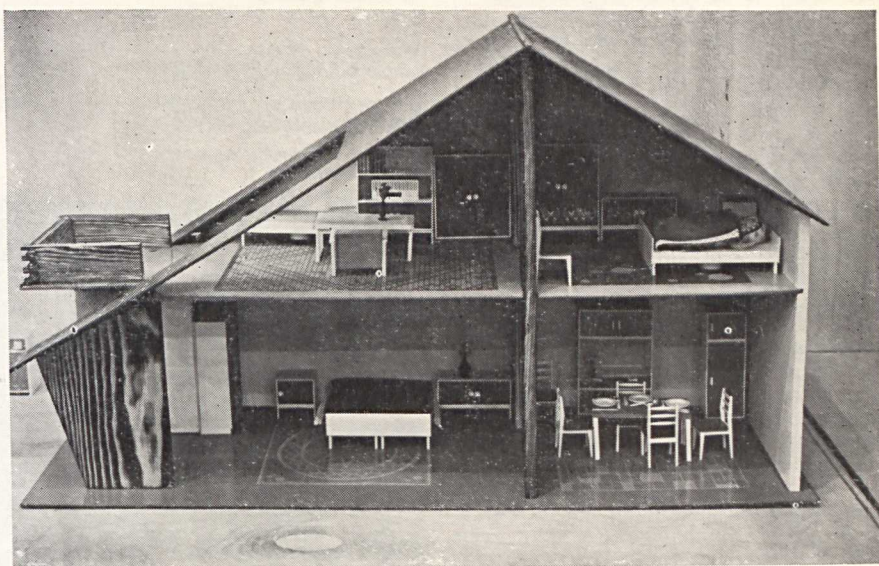
Игрушки для труда преследуют те же воспитательные цели. Наборы для вышивания, ткацкие станочки, швейные машинки позволяют девочкам в процессе игры перенимать навыки женского художественного рукоделия, связанные с искусством создания бытовой вещи. Эта группа игрушек тесно соприкасается с любимой детьми куклой и ее игровой средой. Показанный на выставке кукольный дом, продолжая давнюю традиционную игрушку, и сегодня воспитывает в ребенке любовь к домашнему очагу и уюту. Больше половины детей в ГДР посещают детский сад, идея создания которого принадлежит немецкому педагогу первой половины XIX века Ф. Фрёбелю. Естественно, игрушкам для коллективных игр придается особое значение.



Большую педагогическую ценность представляла на выставке группа крупногабаритных подвижных игрушек, используемых в детской терапии. Они обладают особыми тактильными и визуальными качествами. Их мягкая тяжесть, приятная шершавость фактурной поверхности, округлость форм и способность к деформации — все это соотносилось с восприятием и поведением больного ребенка.

Немецкие художники, преуспевшие в создании технических игрушек, по мнению устроителей выставки, далеко не исчерпали свои творческие возможности в проектировании образных игрушек, призванных взять на себя другую, не менее ценную сторону духовного воспитания — эмоциональную. Декоративный схематизм и излишняя натуралистичность многих игрушек из ГДР нередко превращают игрушечные образы в стандарт и сухой штамп. Поиски новых декоративно-пластических решений образных игрушек — будущая и, несомненно, плодотворная работа художников и конструкторов из ГДР.

Г. Дайн



Электротехнический сборно-разборный конструктор. Дерево, пластмасса.

«Терапевтические» игрушки для больных детей. Ткань, кожа.

Кукольный дом. Дерево, пластмасса.

Лев. Мягкая текстильная игрушка.

Печи древнего Пскова

Орнаментальные изразцовые печи занимали одно из главных мест в оборудовании и убранстве интерьеров древнерусских жилых зданий. Без них трудно представить дворцы и палаты русских городов. На фоне спокойных светлых, кремовых, чуть розоватых стен и сводов особенно ярко выделялась блестящая полива печей. Ряд графических изображений русских печей XVII века, помещаемых на этих страницах, воссоздан Ю. П. Спегальским.

Юрий Павлович Спегальский (1909—1969) — неутомимый исследователь гражданского зодчества, истории, быта, культуры северо-западной Руси. Первым среди ученых Ю. П. Спегальский подошел к пониманию общих закономерностей развития псковской архитектуры. Он же дал и первую популярную сводку того, что известно об архитектуре древнего Пскова. По словам академика Д. Лихачева, «Ю. П. Спегальского отличало не только глубокое знание истории древнерусской архитектуры, но и серьезная эрудиция в области истории древнерусской культуры, быта, прикладного искусства, письменности... Ю. П. Спегальский был в этом отношении явлением исключительным». Реконструкции Ю. П. Спегальского и макет одной из реконструкций печей, выполненный ученым в материале в натуральную величину, дают реальное представление об их высокой художественной ценности, о богатой фантазии и декоративном даре художников и мастеров-керамистов, работавших в Пскове.

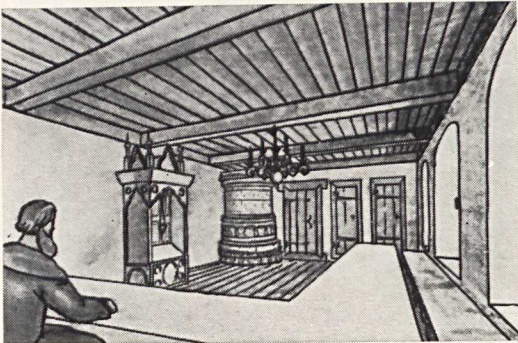
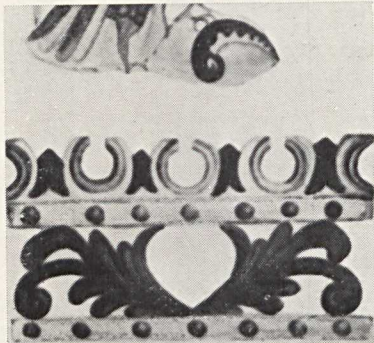
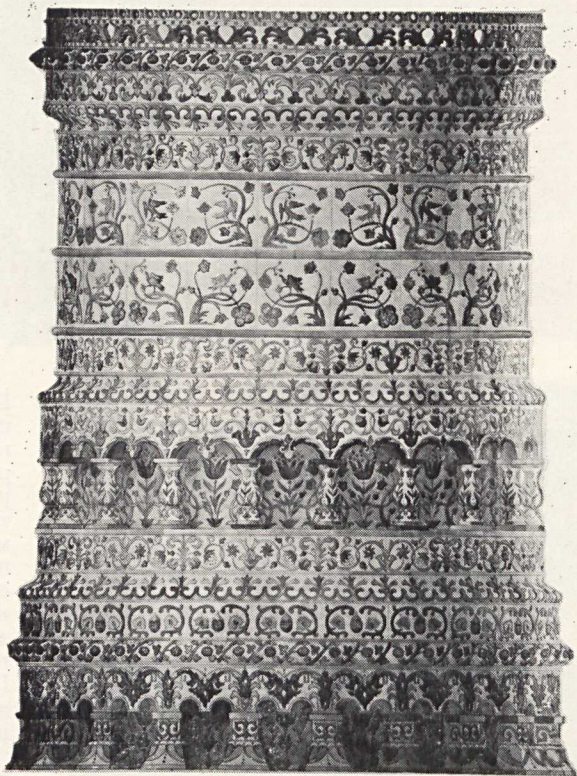
Из найденных в Пскове в жилых домах Трубиных, Печенко*, в палатах Гурьева, Поганкиных, вторых палатах Меншиковых остатков печей XVII века особое место по богатству и изяществу декора принадлежит изразцовым печам, украсившим парадные помещения «дома Печенко», который состоял из 2-х частей: старой — 60—70-х гг. XVII в. и пристроенных на 15—20 лет позднее.

Столовая палата. Круглая печь. Необыкновенно красивые орнаменты ее выписаны на белом, слегка розоватом фоне. В декоре изразцов птицы, клюющие ягоды с каких-то диковинных растений. Такие мотивы на печных изразцах редко встречались в самом Пскове и совсем неизвестны в других городах древней северо-западной Руси. Поливы, подобные тем, что на круглой печи «дома Печенко», — бледно-зеленые, как бы сильно разбеленные, изумрудного оттенка и темносиние, — встречаются еще в изразцах печей палат Поганкиных. В их палитре, кроме сочетания этих двух цветов, можно увидеть также глазури лимонного оттенка на темносинем фоне. Яркие цвета и крупный рисунок орнамента составляли декоративное убранство таких изразцовых печей.

«Веселая» палата «дома Печенко». В ней печь была еще более нарядной и праздничной. Но здесь она прямоугольной формы. Основной фон печи — нежно-бирюзовый. На этом общем фоне выделялись два горизонтальных белых пояса, охватывающие только верхнюю и нижнюю части печи, на которых нарисованы узоры из фантастических растений и птиц. Еще одна интересная деталь печки «веселой» палаты. Орнаменты, разделяющие фон, окаймлены желтыми закраинами. Они не дают ему

Круглая печь в столовой палате «дома Печенко» (реконструкция Ю. П. Спегальского)

Изразцы круглой печи

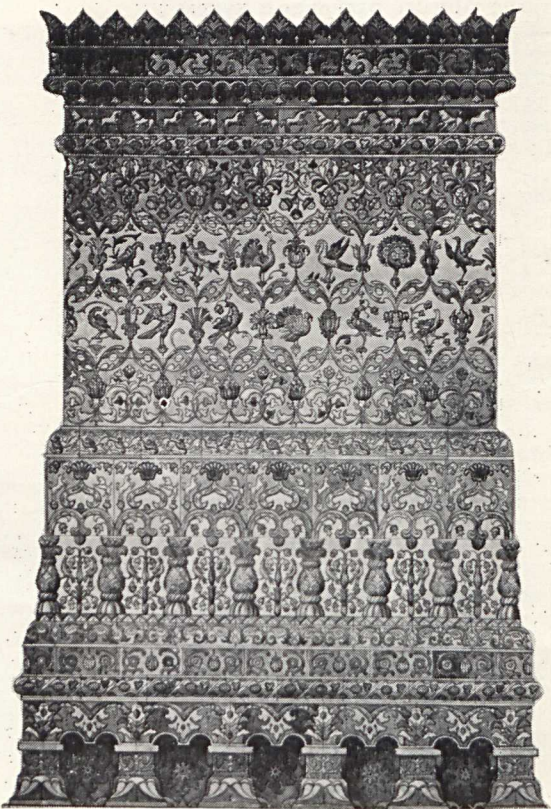


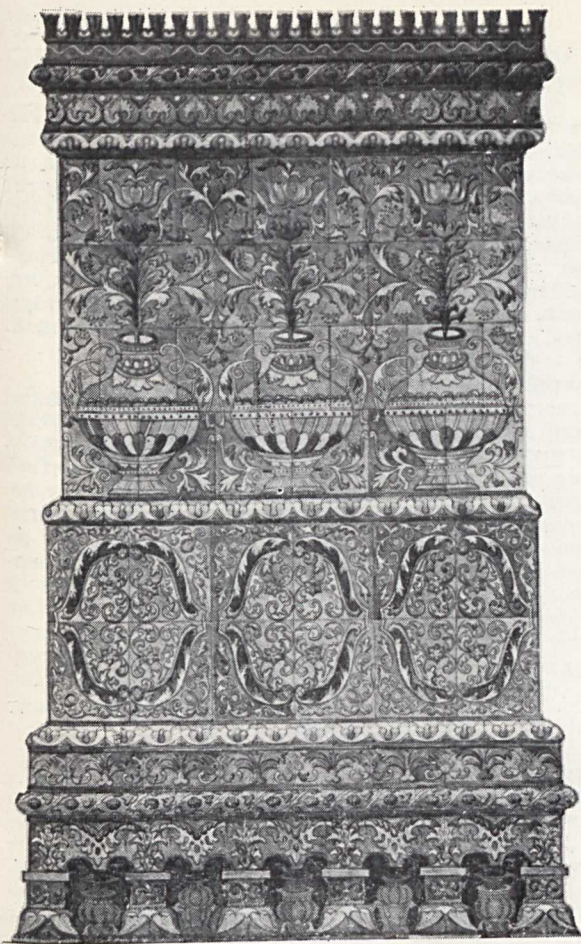
Столовая палата в новой части «дома Печенко»

«Веселая» палата в новой части «дома Печенко»

Изразец печи из «веселой» палаты «дома Печенко»

Печь в «веселой» палате «дома Печенко» (реконструкция Ю. П. Спегальского)

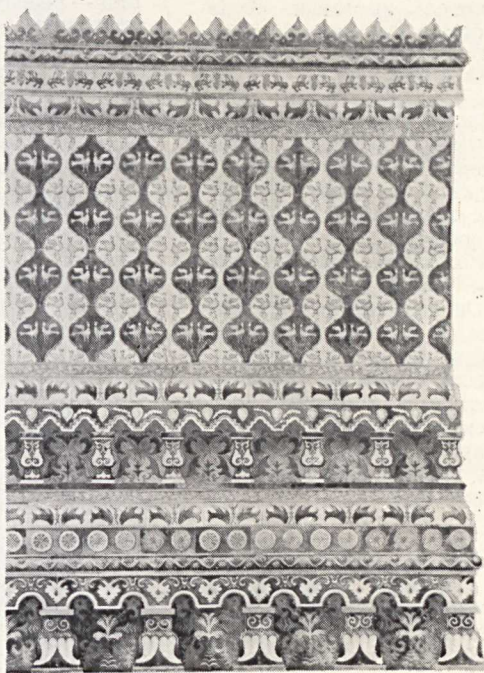




Печь в комнате хозяйки
«дома Печенко»
(реконструкция
Ю. П. Спегальского)

Печь в Поганкиных палатах
(реконструкция
Ю. П. Спегальского)

Изразец печи
в Поганкиных палатах



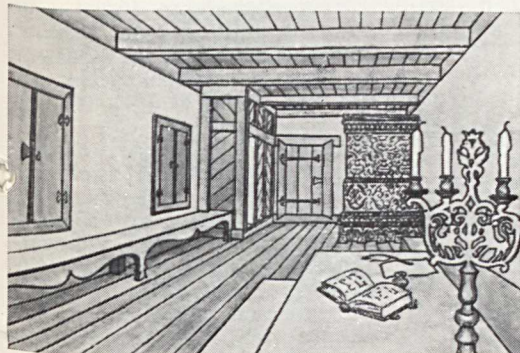
сливаться ни с белым, ни с бирюзовым фоном. Такой прием выделения орнаментального пояса фоном, отличающимся от общего фона печи, был использован в одной из «веселых» палат Меншиковых. В этом здании XVII века печь имела общий фон белый, а фон поясов с птицами — бирюзовый. Вся роспись печи в «веселой» палате «дома Печенко» была выполнена яркими разноцветными поливами. Здесь и бирюзовый, и желтый, и синий, и коричневый, и белый цвета. По фризу печь украшали изразцы со знаками Зодиака — единорогами и львами. Печь в столовой и печь в «веселой» палате были сделаны по-разному не случайно. Здесь тонкий расчет зодчих связан с разными интерьерами палат. «Богатое убранство праздничного стола в палате для широв, — пишет Ю. П. Спегальский, — чрезвычайно выигрывало от яркого освещения и, предстывая во всем блеске, выступало на первое место, оттесняя все остальное. Печь столовой палаты, при всей ее изысканной красоте, не слишком отрывалась от общего фона и не мешала восприятию главного. В «веселой» палате основное внимание сосредоточивалось на людях, наполнивших ее, их одеждах. Тут было желательное освещение рассеянным мягким светом, не дающим резких теней. Печь в этой палате входила в ее праздничную картину на равных правах с людьми, одетыми в яркое изукрашенное платье, и могла соперничать с ними цветистостью своего убора».

Наконец, еще одна печь «дома Печенко» — в комнате хозяина. Ее украшали изразцы с изображением ваз и растений изысканного рисунка. Если основной фон печи был изумрудно-зеленого цвета, то изразцы расписывались темно-синим, желтым и белым с розоватым оттенком.

Остатки печи были найдены Ю. П. Спегальским и в старой части «дома Печенко». Она была необычна по расцветке, броскому рисунку рельефа. Печь украшалась орнаментом — единственным и не повторявшимся нигде ни по общему замыслу, ни по характеру исполнения. Вот как описывает эмали и росписи этой печи Ю. П. Спегальский: «Красная — крапلاкового цвета, густого и в то же время яркого с малиновым оттенком и со слабым люстром цвета червонного золота; зеленая — сероватая, неяркая, бархатистого тона, в которой можно заметить множество мелких изумрудных и охристых крапинок; синяя — блестящая, как стекло, очень красивого глубокого индигового цвета, не встречающаяся на других псковских изразцах».

На основании фактических материалов исследования Ю. П. Спегальский сделал предположение, что полива изразцов печей изготовлялась из тех цветных кварцевых песков Пскова, которые слоями залегают на правом берегу реки Великой, за Снятной горой. Эти пески представляют собой мельчайшую кварцевую пыль, окрашенную окислами металлов, — почти готовая полива. Псковская полива замечательно соединялась с керамической плиткой, изготовленной из легкоплавкой глины. Связка получалась удивительно долговечной. Она выдержала испытание временем. Псковские печные изразцы остались замечательным и неповторимым памятником декоративного искусства Древней Руси.

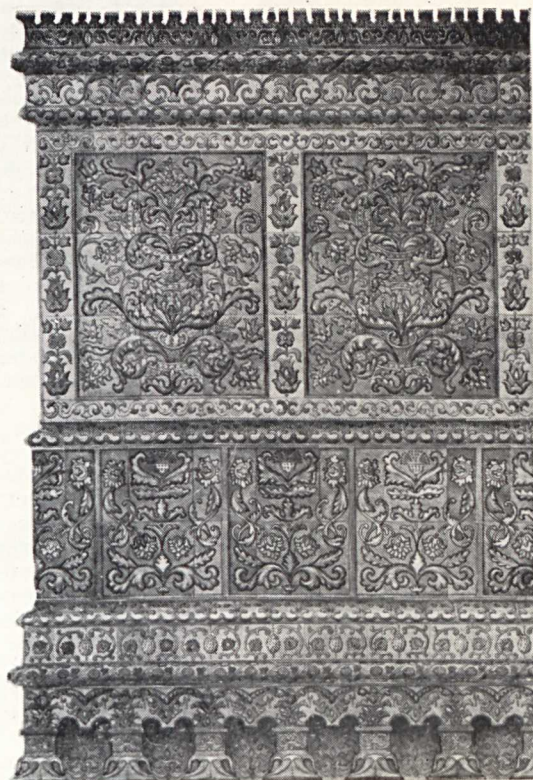
С. Грибанов



Кабинет хозяина
(«дом Печенко»)

Изразцы печи
в старой части
«дома Печенко»

Печь в старой части
«дома Печенко»
(реконструкция
Ю. П. Спегальского)



* Название памятнику — «дом Печенко» — дано по его последнему владельцу в XX в.

Только факты

Москва. В павильонах «Советская культура» и «Советская печать» ВДНХ СССР в январе открылась Первая все-союзная выставка лучших образцов наглядной агитации. Организаторы выставки — Государственный комитет Совета министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Министерство культуры СССР и Союз художников СССР.

Выставка проходит под девизом «Планы партии — планы народа». В павильонах показано более двух тысяч лучших образцов наглядной агитации из союзных республик, краев и областей страны. Среди них — плакаты, диаграммы, транспаранты, панно, доски почета и трудовой славы, стенды, таблицы, карты, витражи, световые газеты, фотовитрины. Большое место в экспозиции отведено техническим средствам наглядной агитации: различным установкам, типовым, выставочным, стационарным и передвижным конструкциям, а также современным оформительским материалам. Широко показана печатная продукция ведущих издательств страны, посвященная наглядной агитации. В программе работы выставки — семинары, встречи, обсуждения, консультации для посетителей.

Лучшие экспонаты будут отмечены дипломами и премиями Госкомиздата, Министерства культуры СССР и Союза художников СССР.

Москва. В Союз архитекторов СССР пришло сообщение Международного союза архитекторов о том, что советские архитекторы И. Орлов и Н. Симонов удостоены международной премии имени Патрика Аберкромби за проект и реализацию городов Навои и Шевченко, за создание комплексных городских ансамблей в сложных природных условиях. Международное жюри отметило, что советские зодчие сделали «успешную попытку гуманизации традиционного городского пейзажа путем озеленения и обводнения городской территории». Премия И. Орлову и Н. Симонову будет вручена в мае на XII конгрессе Международного союза архитекторов в Мадриде.

Вильнюс. Во Дворце художественных выставок в конце 1974 года прошла республиканская выставка «Художественные изделия», организованная дирекцией ВДНХ Литовской ССР.

В четырех залах было представлено более 1600 работ — керамика, янтарные и металлические украшения, хрусталь, изделия из дерева, кожи, текстиль, игрушки, промышленная и книжная графика. Среди участников выставки художники комбинатов «Дайле» Художественного фонда республики из Вильнюса, Каунаса и Клайпеды, народные мастера объединения «Дова-

на», студенты Государственного художественного института, педагогического института им. К. Прейкшаса в Шяуляе, техникума прикладного искусства в Тяльшяе и Каунаского техникума им. Жукаса, художники экспериментального художественно-конструкторского бюро ММП Литовской ССР, издательств. Оформительные выставки «Художественные изделия» архитектор В. Визгирда.

Котовск. В этом городе Молдавии открыт памятник герою гражданской войны комбригу Григорию Котовскому. Скульптурная композиция в бронзе аллегорически повествует о подвигах героя. Центральная фигура монумента — Котовский. Он возвышается на пьедестале. У основания памятника фигуры тех, кто поднялся вместе с ним на борьбу с угнетателями. Памятник создал скульптор Л. Дубинский, архитектурная разработка — Е. Вулых, Г. Калашиников.

Хабаровск. В центре Нанайского района Хабаровского края создан производственный участок народных промыслов, который объединил более ста мастериц и мастеров-надомников из национальных сел Приамурья, где живут нанайцы, ульчи, нивхи и другие народности. Они изготавливают вышитые халаты, коврики из оленьих шкур, торбаса, варежки, шапки, берестяные туеса.

Махачкала. Терекли-Мактебская детская художественная школа открыла свои филиалы в аулах Карагас и Кунбатор, где расположены центральные усадьбы овцеводческих совхозов им. К. Маркса и «Кунбаторский». Под руководством выпускников Дагестанского художественного училища Зейнуллы Копашова и Магомеда Мангаева здесь обучается 40 детей чабанов и доярок.

Таруса. Тарусская фабрика художественной вышивки отметила свое 50-летие. В связи с этим предприятие награждено почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР. Изделия с народной калужской вышивкой «цветной перевитью» экспонировались на международных выставках в Чикаго, Париже, Брюсселе, Монреале, Осаке, Милане и были удостоены почетных призов. В развитии промысла немалая заслуга заслуженного деятеля искусств РСФСР Маргариты Николаевны Гумилевской, много лет проработавшей главным художником предприятия, лучших работников — А. Суходольской, Н. Романовой, А. Поповой и многих других. Замечательное искусство вышивки продолжает талантливая молодежь.

Ашхабад. Здесь на площади имени Карла Маркса открылся мемориал борцам революции. Составная часть мемориала — музей. У мемориала зажжен Вечный огонь. Руководитель творческого коллектива — архитектор А. Ахмедов. Среди авторов Н. Погосян (Ереван), Д. Джумадурды (Ашхабад).

Вильнюс. Во Дворце художественных выставок в ноябре прошлого года была открыта выставка промышленной графики художников Экспериментального художественно-конструкторского бюро Министерства местной промышленности Литвы. На стендах экспозиции — красочные этикетки и бандероли, коробки для кондитерских изделий, сувениров, игрушек, бутылок с литовскими напитками, фирменные знаки предприятий, рекламные издания — всего около 500 работ. Их создали художники бюро для различных ведомств и предприятий не только Литвы, но и других республик страны. Над рекламной литературой и упаковкой изделий в бюро работают Р. Шмургинайте, Р. Микнявичюс, И. Катинене, М. Урманавичюте, А. Жилинскайте; товарные знаки проектируют художники К. Швейкаускас и К. Гвалда.

Гори. По проекту архитектора Владимира Цинцадзе здесь построена детская художественная школа. Весь первый этаж — выставочный зал. На втором находятся классы, третий этаж — колоннада, где ребята могут писать с натуры вид на Атэское ущелье и долину реки Куры. В новой школе сто учеников. Они занимаются живописью, рисунком, композицией, чеканкой, изучают литературу и историю.

Загорск. 90 изделий народных мастеров из Загорского историко-художественного музея-заповедника отобрали представители токийского музея Саптори для выставки в Японии. В прошлом году этот музей показал в Москве экспозицию «Искусство быта». Японские зрители познакомятся с предметами обихода из различных областей России XIX — начала XX вв. Особое внимание японских искусствоведов привлекла коллекция русских прялок музея — одна из лучших в нашей стране.

Тбилиси. Здесь в конце 1974 года состоялось всесоюзное научное совещание «Световое оформление городов», проведенное Центральным и грузинским Республиканским правлениями НТО энергетики и энергетической промышленности, грузинским Республиканским советом НТО. Об архитектурном освещении и световой композиции города говорили В. Царьков, Н. Гусев, В. Макаревич, Н. Шепетков (Москва), В. Паниев (Тбилиси); о проектировании светового оформления — В. Петров (Ленинград); А. Матвеев (Москва) сделал доклад о роли цвета в декоративном архитектурном оформлении города; А. Дамский, Т. Сидорова (Москва) рассказали о роли освещенных витрин; Б. Бороздин, Н. Волоцкий, Р. Пашковский — об освещении историко-революционных памятников Ленинграда; А. Петров — о комплексном газосветном оформлении центральных площадей и улиц Москвы. Специалисты из Тбилиси, Риги, Еревана, Киева рассказали о практике и перспективах

светового и декоративного оформления этих городов.

Москва. На доме № 8 по Петровско-Разумовской аллее, где жила и работала с 1965 по 1971 год член-корреспондент Академии художеств СССР, народный художник СССР, скульптор Екатерина Федорова Белашова, открыта мемориальная доска. Ее авторы А. Белашов, В. Воскресенский.

Ленинград. В Государственном музее этнографии народов СССР была открыта выставка «Чешское народное искусство» из фондов Моравского музея. Для выставки отобрано почти 700 вещей от XVIII века до наших дней — художественные изделия из фарфора и фаянса, предметы из железа, резьба по дереву, ткани, кружева, вышивки, народные музыкальные инструменты, фигурки из теста мастеров Визовице.

Москва. К Неделе Марокко в СССР в залах Государственного музея искусств народов Востока в конце 1974 года была открыта выставка «Искусство Марокко». Представлены ковры, ювелирные изделия, резьба по дереву, вышивки серебром и золотом марокканских мастериц. Здесь показаны также экспонаты из Этнографического музея — архитектурные детали дома из древнейшего города Фес — и национальной библиотеки.

Таллин. На заводе «Тарбеклаас» создан экспериментальный участок. Заводские художники получили возможность работать над уникальными и малосерийными изделиями, обогащать палитру стеклянной посуды и ее ассортимент. Национальное искусство обработки стекла, начатое более трех десятилетий назад профессором Художественного института Максом Роосма, успешно развивается.

Львов. В Олесском замке, построенном галицкими князьями Андреем и Львом примерно в XIII в. (он находится в нескольких десятках километров от Львова), после тщательной реставрации открыт музей-заповедник XVII—XVIII вв. Реставрацию проводили областной отдел архитектуры и межобластные научно-реставрационные мастерские. Музей «Олесский замок» — филиал Львовской картинной галереи. В музее-заповеднике находится около 500 произведений живописи, скульптуры и прикладного искусства XVII—XVIII вв., нигде ранее не экспонировавшиеся. Создатели нового художественного музея — директор Львовской картинной галереи заслуженный работник культуры УССР Б. Возницкий, его заместитель Е. Рипко, кандидат искусствоведения В. Овсейчук, реставраторы Е. Кормачков, В. Мокрый, Л. Волкова. Авторы скульптурной композиции у ворот замка — М. Санич, Н. Посикира.

Редакционная коллегия

И. о. главного 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.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. П.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

И. о. зам. гл. ред.
Ответств. секретарь
Зав. отд. редакции:

Базазьянц С. Б.
Кельман Л. М.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. П.
Смирнов Л. М.
Уварова П. П.
Шкаровская Н. С.
Курбатов Ю. К.

Главный художник

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Корректор
Фотохудожник
Фотографы:

Троянгер А. Т.
Штейнер Л. М.
Емельянова Т. Д.
Кочетов Г. П.
Буланов Г. П.
Грибанов С. В.
Донин С. В.
Онанов С. П.
Фабрициус
Халаминский Ю. Я.
Яровой Б. М.

На обложке: фото
А. Жиликова

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 13.II.1975
А04637.12.III.1975
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 7
Зак. 6344. Тираж 29 500
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР 4(209). 1975
Основан в 1957 году

В номере:

1—22

Говорят художники, архитекторы, писатели

Гуманизм искусства

1

М. Аникушин

Гуманистическая миссия искусства

4

Н. Давыдова

Эволюция образа
в монументальной живописи

23

В. Глазычев

Анатомия интерьера

26

Л. Жадова

Палитра французских городов

32

О. Едзаев

Дома и краски

36

Р. Закин

«... Для любителей искусства»

40—41

Рецензии

42

Пленум в Коканде

46

Профили

Н. Буданова

Художники Т. и Е. Головазовы

48

Н. Воронов

Керамика Рены Цузмер

49—53

Рецензии. Хроника

54

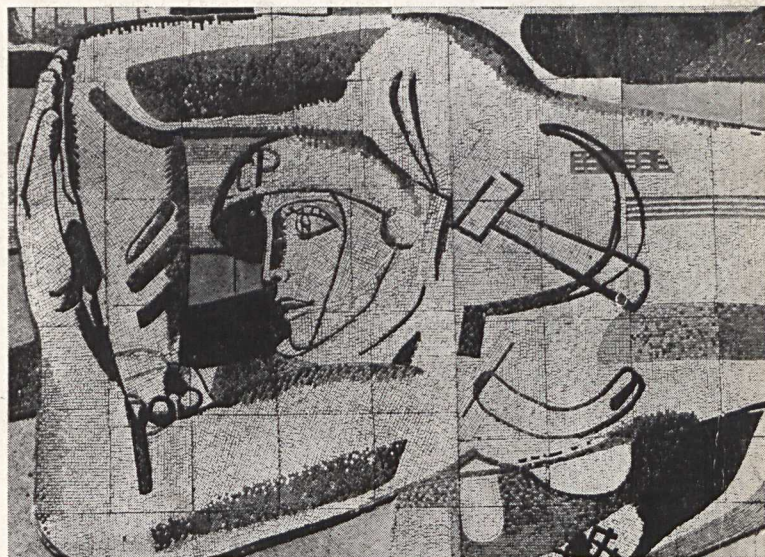
Страница коллекционера

С. Грибанов

Печи древнего Пскова

56

Только факты



В номере:

Говорят художники,
архитекторы, писатели

Гуманистическая
миссия искусства

Эволюция образа
в монументальной живописи

Анатомия интерьера

Палитра французских городов

Дома и краски

«...Для любителей искусства»

Пленум в Коканде

