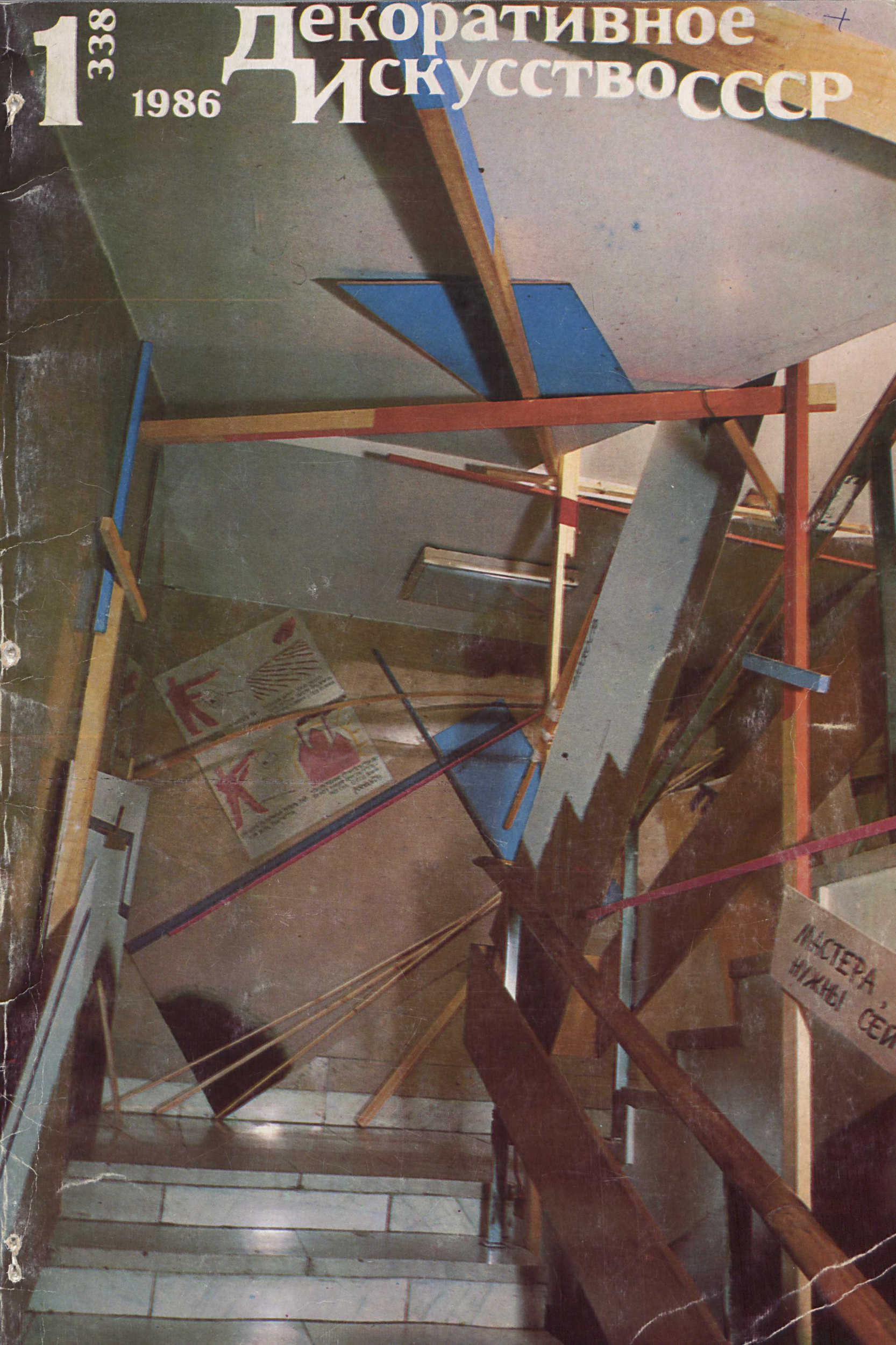


1 338

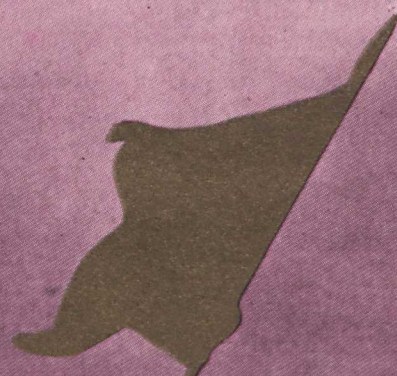
1986

Декоративное Искусство СССР



МАСТЕРА
НУЖНЫ
СЕЙ

XXVII СЪЕЗД КПСС



В РАПОРТ

XXVII

ПАРТСЪЕЗДУ-

НАШУ

ТРУДОВУЮ ПОБЕДУ!

Сегодня, когда советский народ уверенно идет навстречу XXVII партийному съезду, по всей стране развернулось горячее, страстное обсуждение основополагающих предсъездовских документов — проектов новой редакции Программы КПСС, изменений в Уставе КПСС, основных направлений экономического и социального развития СССР на пятилетку и на период до 2000 года. Рабочие и колхозники, инженеры и ученые, преподаватели, врачи и агрономы увлечены неотложными народнохозяйственными задачами, остроактуальными практическими вопросами, связанными с интенсификацией производства, с ускорением научно-технического прогресса, с переменами в социальной жизни.

Ну а мы — художники? Очевидно, сейчас, в канун съезда, самое время и нам, практикам, теоретикам, критикам искусства, задуматься о том, как, в каких формах художественное творчество способно помочь народу подняться на тот качественно новый уровень трудовой деятельности, жизни в целом, к которому зовет партия, который уже сегодня стал осознанной целью миллионов советских людей.

Вопрос этот ясен, но далеко не прост. Он связан с целым рядом проблем, искони являвшихся предметом теоретических дискуссий. Художник и общество, искусство и наука, красота и польза, творчество и потребление, этическое и эстетическое — вот далеко не исчерпанный перечень понятий, которые, если подходить со всей серьезностью, должны с новой остротой войти в круг нашего внимания.

Однако, как говорится, время не ждет. Некоторые наиболее общие соображения можно высказать уже теперь. Тем более, что иногда приходится еще сталкиваться со своеобразной «нигилистической» точкой зрения, согласно которой значение художественного творчества в момент ускорения научно-технического прогресса якобы отступает на второй план и роль «физиков» по сравнению с «лириками» настолько возрастает, что труд наш как бы становится малосерьезным или чисто развлекательным занятием. Думается, нет ничего ошибочнее такого взгляда.

В партийных документах, в докладах и выступлениях Генерального секретаря ЦК КПСС Михаила Сергеевича Горбачева неперестанно подчеркивается значение человеческого фактора как кардинального момента научно-технического прогресса в социалистическом обществе, определяющего условия всего социально-экономического развития страны. Подчеркивается необходимость возрастания индивидуальной деятельности активности, духовного обогащения личности, роста ее культурного, нравственного, творческого потенциала. И здесь роль искусства, непосредственно обращающегося к сердцу и душе человека, трудно переоценить.

Существуют по крайней мере три стороны ничем не заменимого влияния искусства на становление и развитие личности. Первая — его особое идеологическое и морально-этическое воздействие. Создание произведений, пафос которых направлен на утверждение в сознании людей новых форм и принципов общественной и трудовой жизни. Произведений, несущих в себе мощный заряд идейности, гражданственности, уважения к людям труда, в какой бы области они ни работали, к творчеству, к ярким поступкам и глубоким чувствам. Произведений, несущих гневный пафос отрицания тех явлений, которые препятствуют общественному развитию, унижают и дискредитируют высокое звание человека — члена социалистического общества. Произведений, воспевающих красоту человечности, отрицающих смерть и насилие, поднимающих страстный голос искусства против ядерной угрозы, нависшей над планетой, воплощающих великую ленинскую идею — Мир народам! — которая, обретя ныне глобальное звучание, сделалась центром притяжения мировой художественной культуры.

История искусства знает немало примеров, когда духовное воздействие великих художественных произведений на протяжении столетий вселяло убежденность в истинности гуманистических идеалов, вдохновляло на борьбу против зла и позорного равнодушия. Знает и примеры того, как разящее или поднимающее на героический пьедестал искусство властно вторгалось в текущую жизнь современников. Оно помогало ярче, острее, неотразимее воспринять и осознать происходящее, становилось в полном смысле общественным «чувствительным» времени, вселяло в сердце каждого по-новому личное переживание событий. Вспомним творчество Пророкова, Дейнеки, Коржева, плакаты первых лет революции, гражданской и Великой Отечественной войн, сатирическую графику Кукрыниксов, Бориса Ефимова. Искусство может и должно сегодня сказать свое слово, оставаясь, как и всегда, — особенно на крутых, имеющих переломный характер поворотах исторического развития страны — верным помощником партии. Ибо эмоциональное воздействие искусства на человеческую душу обладает особой, только ему свойственной силой. Заменить ее нельзя никакими логическими доводами, и подчас встреча с художественным произведением может ока-

зать на человека большее влияние, чем опыт всей его предшествующей жизни. Об этом писал Глеб Успенский в знаменитом рассказе «Выпрямила».

Вторая сторона — это все то, что относится к созданию эстетически наполненной среды существования и деятельности человека социалистического общества. На эту тему уже много писалось и говорилось, многое уже делается. Но сейчас ответственность художника здесь неизмеримо возрастает. Облик городов и сел страны, интерьеров промышленных и сельскохозяйственных сооружений, санаториев и домов отдыха, спортивных и детских учреждений, многообразных очагов культуры, наконец, вся бескрайняя сфера промышленных и бытовых изделий, изделий специальной художественной промышленности и народных промыслов сегодня в еще большей степени должны стать ареной приложения сил и таланта дизайнеров, монументалистов, скульпторов и живописцев — всего многотысячного, многонационального Союза художников СССР. Необходимо, чтобы все, что окружает советского человека, обогащало его духовно, воспитывало вкус и чувства, способствовало продуктивности, радости труда и полноценности отдыха.

Конечно, рост ответственности, о котором идет речь, прямо сопряжен и с увеличением прав художника во всех областях применения его уникального таланта и особых, только ему присущих возможностей. Нельзя нести ответственность за дело, в котором твоя роль малозначительна. Давно пора, например, сделать решающим голос художника на производстве не только «художественных», но и массовых промышленных изделий народного потребления. Это единственный способ избавиться от затоваривания торгующих организаций изделиями дурного вкуса, естественно, не имеющими спроса у населения, культурный уровень которого постоянно возрастает. Давно пора дать соответствующие права и главным художникам городов. Пора ввести подобную, ответственную должность и в сельской местности, где слишком уж часто необдуманно и антиэстетично ведется строительство непоправимо уродует нашу прекрасную природу — от века достояние народа, во многом формирующее его высокие духовные качества.

Художник в эпоху ускорения социально-экономического развития страны должен и может внести свой незаменимый, творческий вклад в создание оптимальных условий труда и жизни советского человека, в его борьбу за достижение нового качественного состояния общества, в дальнейшее всестороннее развитие цивилизации исторически нового типа, олицетворяемой социалистическим строем.

Наконец третья, может быть, наиболее важная сегодня особенность искусства заключается в его способности мобилизовать сознание людей на собственное творчество в любой сфере личной профессиональной деятельности. Как форма общественного сознания искусство содержит в себе всю совокупность образно-эстетически раскрывшейся человеку реальности. Утверждая и прославляя необходимое людям, отрицая и клеймя то, что противоречит развитию общества, оно деятельно участвует в борьбе за мир и социальный прогресс. В то же время — и в этом важнейшая суть искусства как формирующего начала общественного сознания — оно является вместилищем и генератором той эстетической, духовной энергии, того непреодолимого стремления к красоте, без которых было бы невозможным ни материальное, ни духовное творчество. Ибо все, что влечет нас вперед, все, что мы творчески создаем, представляется нам прекрасным — от первой детской игрушки до величественных космогонических теорий, от летящей в звездном небе мирной ракеты до грядущего коммунистического общества. И хотя было бы несомненным преувеличением утверждение, будто человек, не знающий искусства, не может быть способен к творческому труду, есть все основания сказать, что человечество, не знавшее искусства, не было бы творящим человечеством.

Художественное творчество с первых шагов и по нынешний день, от простейших орнаментов и до высочайших своих вершин, неуклонно пестует великое человеческое стремление к красоте сознательно творимого разумного мира. В этом смысле искусство выступает перед нами в качестве постоянно действующей, ничем не заменимой производительной силы. Силы, оказывающей самое прямое и непосредственное влияние на развитие всех творческих способностей человека.

Сегодня, когда именно творческое начало целенаправленно ставится во главу угла социально-экономического развития нашей социалистической Родины, советскому искусству во всех его видах и жанрах предназначена историческая как никогда ответственная и особенно важная роль. Быть достойным ее — не только дело нашей чести, но и наш общий патриотический долг.

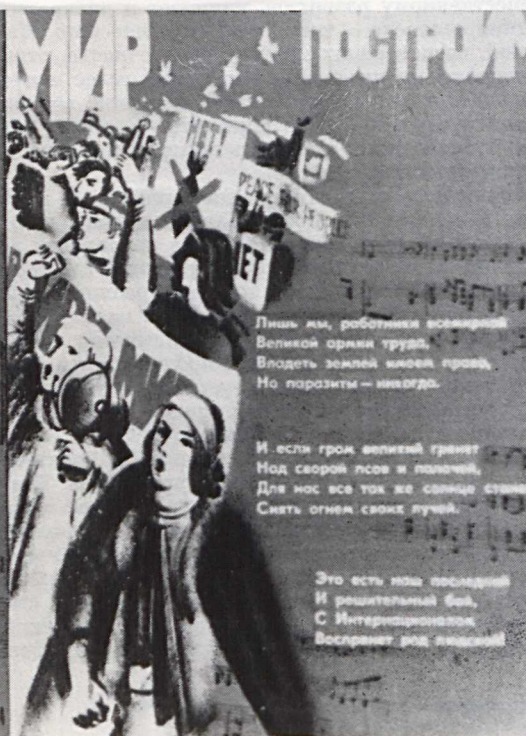
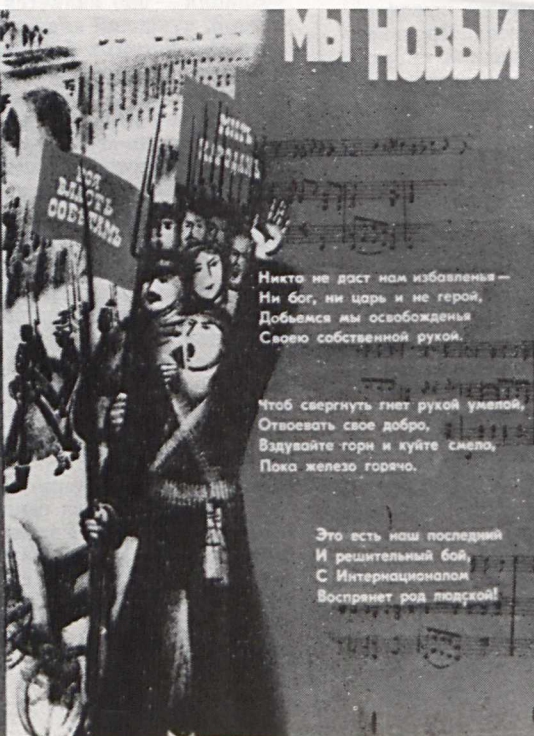
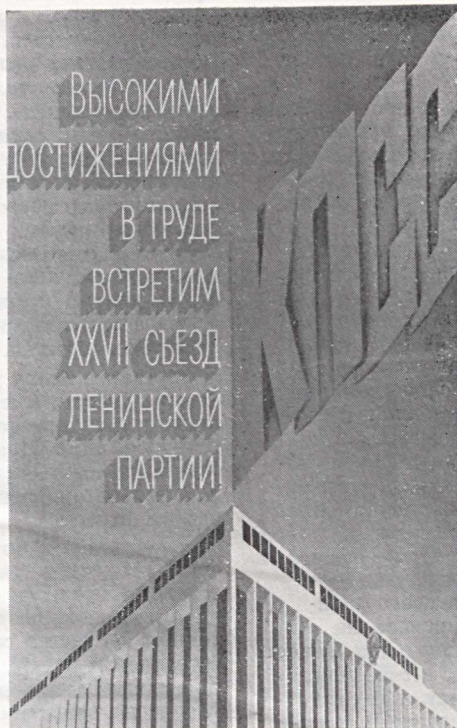
О. Б.



На стр. 2—3

Плакаты
издательства
«Плакат»
к XXVII съезду КПСС

Плакаты художников:
В. Храмова
М. Гетмана
Г. Шуршина
М. Гетмана
А. Кондурова
М. Байракова
М. Погребинского
и Б. Хенкина
А. Ваганова
М. Шестопала



Коммунистическая партия уделяет постоянное внимание идейному и политическому воспитанию советских людей. Развернувшаяся подготовка к XXVII съезду КПСС придает этой работе новый творческий импульс. «Идейно-политическое воспитание во всех его формах,— отмечалось на апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС,— должно быть максимально сопряжено с главной задачей наших дней — ускорением социально-экономического развития страны».

В свете требований КПСС возрастает роль наглядной агитации — боевого идеологического оружия партии. Наглядная агитация, ее основная форма — политический плакат, — обладает могучей агитационно-организующей силой, способностью эмоционального воздействия на умы и сердца людей и, следовательно, эффективного воспитания политически сознательных граждан, активных строителей коммунистического общества.

Большую работу по подготовке к предстоящему съезду партии проводит издательство «Плакат». Оно готовит к выпуску различные печатные средства наглядной агитации, насчитывающие около 350 изданий общим тиражом более 27,5 млн. экземпляров.

Это плакаты, призывающие советских людей встретить новыми трудовыми успехами историческое событие в жизни партии и Советского государства. Среди изданий названной тематики — плакаты художников В. Литвинова «XXVII съезду КПСС — наивысшие достижения в труде!», А. Доброва «Мы беззаветно делу партии верны!», И. Коминарца «Нас партия к новым победам ведет!», М. Гетмана «Бери с коммунистов пример!», «Творческий труд, единство слова и дела, инициатива и ответственность — таково веление времени», Л. Бельского и В. Потапова «Во имя созидания и мира», Б. Решетникова «12-й пятилетке — ударный старт!» и другие.

К XXVII съезду партии выйдут также плакаты-триптихи с образом Владимира Ильича Ленина: «Дорога наша — верная» художника В. Кононова и «Партии Ленина — слава!» художника В. Сачкова, плакаты-триптихи «Высокими достижениями в труде встретим XXVII съезд Ленинской партии» Г. Шуршина, «Наше единство во веки непоколебимо» А. Доброва, «В рапорт XXVII партсъезду — нашу трудовую победу» Л. Тараевой, однолистные плакаты «Партия — бессмертие нашего дела» Е. Добровинского, «У коммунистов ленинской эпохи — учиться жить, работать и побеждать!» М. Гетмана, «Дружбой народов сильна Советская наша страна!» Б. Пармеева и другие.

В плакатах, выпускаемых во время работы XXVII съезда КПСС, найдет воплощение идея нерушимого единства партии и народа, авангардная роль КПСС, ее международный авторитет. Плакаты расскажут о трудовых рекордах, инициативах, рожденных в дни партийного съезда. Самая значительная часть изданий начнет выходить сразу по окончании съезда; они будут посвящены пропаганде решений и материалов XXVII съезда КПСС. Среди них наряду с плакатами большой удельный вес будут занимать наглядные пособия, издания в помощь художнику-оформителю и организатору наглядной агитации, диапозитивы. Плакаты, выпущенные к XXVII съезду КПСС, помогут в создании на предприятиях, в организациях, колхозах и совхозах актуальной по содержанию и выполненной на высоком идейно-художественном уровне наглядной агитации.

Станислав Рошупкин



КРУГЛЫЙ СТОЛ „ДИ СССР“: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВОДСТВО И ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС

Более полно удовлетворять растущие потребности советских людей в разнообразных товарах и услугах.

Способствовать повышению культуры потребления, формированию разумных потребностей, соответствующих социалистическому образу жизни и отвечающих гармоничному развитию личности, возвышению духовных запросов человека.

Из проекта «Основных направлений экономического и социального развития СССР на 1986—1990 годы и на период до 2000 года».

Участники:

Никита Воронов,

доктор искусствоведения, НИИ Академии художеств СССР

Владимир Филатов,

главный художник Минпромстройматериалов РСФСР

Вера Мальцева,

старший инженер, Государственный институт стекла

Елена Борзакова,

главный художник Шелкоткацкого комбината «Красная Роза»



Анна Андреева,

старший художник Шелкоткацкого комбината «Красная Роза»

Наталья Сахарова,

начальник набивного цеха Шелкоткацкого комбината «Красная Роза»

Ирина Годунова,

главный художник Хлопчатобумажного комбината «Трехгорная мануфактура»

Ирина Королева,

зам. главного инженера Хлопчатобумажного комбината «Трехгорная мануфактура»

Нонна Верховская,

искусствовед, ВИАлегпром

Лев Смирнов,

редактор отдела «ДИ СССР»

Леонид Переверзев,

теоретик дизайна, ВНИИТЭ

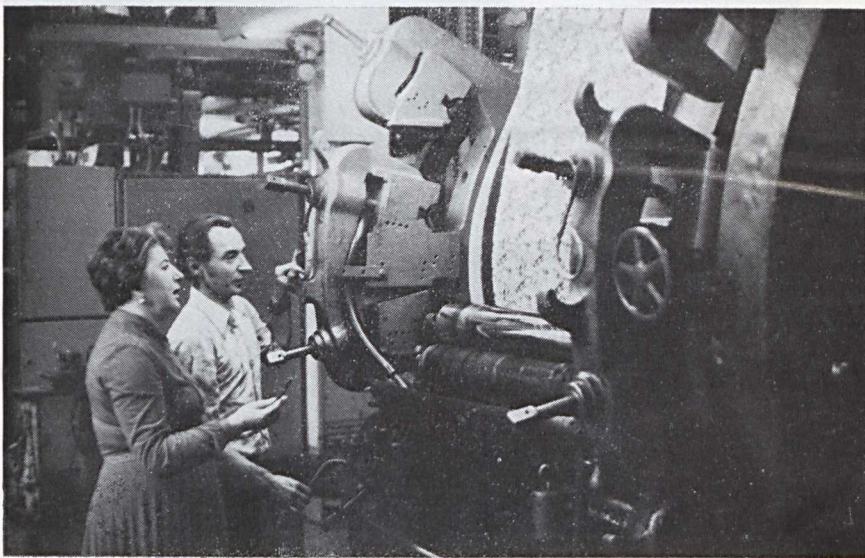
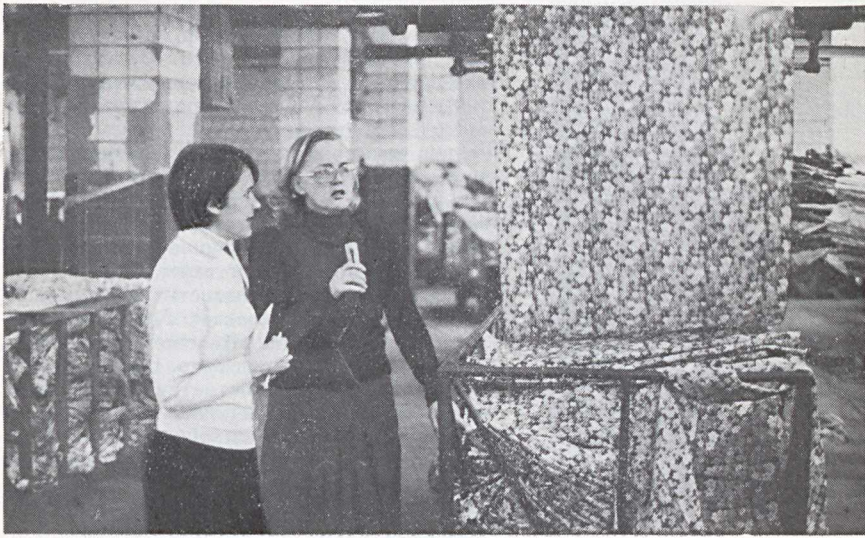
Принятая апрельским (1985 г.) Пленумом ЦК КПСС программа ускорения социально-экономического развития страны на базе научно-технического прогресса определила текущее и перспективное направление работы всего народного хозяйства. «Ускорение научно-технического прогресса партия рассматривает как главное направление своей экономической стратегии, основной рычаг интенсификации народного хозяйства и повышения его эффективности, а значит, и решения важнейших общественных вопросов», — подчеркнул М. С. Горбачев в докладе на совещании в ЦК КПСС по вопросам научно-технического прогресса 11 июня 1985 года.

Использование достижений научно-технического прогресса касается всех звеньев народного хозяйства и будет способствовать решению экономических, общественных и организационных проблем. В равной мере это относится и к проблемам художественной промышленности и прикладного искусства.

На всенародное обсуждение вынесен проект «Основных направлений экономического и социального развития СССР на 1986—1990 годы и на период до 2000 года». В нем подчеркивается, что высшей целью экономической стратегии партии является неуклонный подъем материального и культурного уровня жизни народа, и указываются конкретные пути реализации этой цели во всех областях производства и культурного строительства.

Перед производствами, выпускающими товары народного потребления, в планах на двенадцатую пяти-

летку поставлена задача не только увеличить количественные показатели, но и существенно улучшить качество выпускаемых изделий, их технический и эстетический уровень. Каковы пути ускорения научно-технического прогресса в художественной промышленности; какие меры по реорганизации структуры производства и планирования должны быть приняты с целью повышения художественного качества товаров массового потребления; как удовлетворить разнообразие вкусов широкого потребителя и в то же время вести целенаправленную воспитательную работу по формированию разумных потребностей и социалистической культуры быта; какие новые задачи встают перед художниками промышленности по повышению эстетического уровня изделий массового спроса и что мешает реализации авторских проектов в производственных условиях — этот круг вопросов был затронут в выступлениях участников «круглого стола «ДИ СССР».



Подготовка
«круглого стола»
на производствах

Товары народного потребления, изделия культурно-бытового назначения — за этими официальными терминами скрываются вещи, которые окружают человека, образуют его предметный мир, бытовую обстановку дома. А следовательно, в них духовная сторона играет не меньшую роль, чем материально-практическая. Заметим, что в последнее время литература, кино, монументальное и декоративное искусство — все становится более содержательным, более сложным и одухотворенным. Но в то же время идет закопмерный процесс, разъединяющий людей: мы получаем отдельные квартиры в разных концах города, находимся теперь далеко друг от друга и реже общаемся. Вещи же, переехавшие с нами в другой район, незаметно стали приобретать некое дополнительное духовное содержание — с ними связываются наши воспоминания, переживания. Однако обычно не со стандартными вещами, а с теми, что имеют элемент ручного труда, отпечаток души человека. Вещь стала для нас не только чем-то утилитарным, она наполнилась неким дополнительным «человеческим» содержанием. И при попытке подчинить вещь требованиям стандартизации она теряет в наших глазах эти особые качества духовности или, вернее, душевности. Как же быть? Как сочетать «душевность» вещи и необходимость повышения производительности труда, замены ручного труда машинным? Вероятно, в художественной промышленности пока трудно обойтись без ручного труда — ведь именно он часто создает ценность вещи в глазах потребителя. Предметы, от начала до конца произведенные машинами, пока не обладают духовностью и эмоциональностью в той же степени, как вещи, сделанные рукой мастера. Здесь есть, над чем подумать нашим художникам, дизайнерам и изобретателям — над созданием машин, способных сохранить эту «рукотворность» вещей, отличие каждого экземпляра от соседнего, то есть над проблемой малосерийного, вариантного тиражирования. Пока же этого нет, к художественной промышленности необходим особый подход, отличный от мерок обычного механизированного тиражирования. Художественное производство следовало бы разделить на две части: должны быть участки, где выполнялись бы высокохудожественные вещи (пусть более дорогие) с применением ручного труда, и участки изготовления вещей массового спроса, призванные обслуживать главным образом общественный быт (общепит, транспорт, школы, больницы и т. д.). Эти вещи должны быть удобны, но как бы эстетически незаметны. То же, что создается для индивидуального быта человека, должно сохранять ту душевность, о которой я сказал выше. Индивидуальный вкус удовлетворить трудно. Особенно в связи с тем, что во многом изменилась наша психология: если раньше было стремление сделать все так же, «как у людей», то теперь мы стремимся к чему-то самобытному, стремимся к самовыражению, в том числе и через костюм, обстановку, вещи. Поэтому, еще раз хочу подчеркнуть — интенсификация работы художественной промышленности не может быть сведена исключительно к стандартизированному машинному производству. И еще один вопрос. Все мы знаем нынешнюю неблагоприятную конъюнктуру в художественной промышленности. Она проявляется в постоянном необоснованном повышении количественных показателей и планировании «от достигнутого плюс 3—5 процентов» в упрощении внешнего вида изделий, в неразумной политике по отношению к вечному отставанию от моды из-за бесконечных утверждений и согласований новых образцов и т. д. Но все же, по моему мнению, какая-то часть вины за наш неказистый предметный мир лежит и на художниках. Обратите внимание, ведь они все время приспосабливаются к существующему положению и, в частности, к машине. Они не ведут за собой стиль, а творят в создавшихся условиях. Получается, что художник работает так, как может сегодня работать машина. А ведь цель обратная — научить машину

художник. Поэтому художнику нужно быть не в перманентном конфликте с инженером, экономистом, технологом и не идти за ними, а поднимать их до понимания художественных задач, идти впереди и рядом с ними, работать вместе. Это трудно. И для этого необходимо не только организационное переустройство художественной промышленности, но прежде всего общественное осознание новой ситуации, новых требований дня. И здесь важны слово и дело художника, демонстрация новых образцов, их общественное обсуждение, конкретное указание тех лиц, органов или действующих инструкций, мешающих внедрению нового. Только промышленный художник досконально знает все это, и никто за него эту нелегкую борьбу вести не в состоянии.

Владимир Филатов

Корень всех проблем художественной промышленности, конечно, в планировании. Пока планируются штуки и рубли, но не планируется красота вещи как таковая, трудно рассчитывать на существенное улучшение эстетического качества продукции. Другой вопрос: что, если бы произошло чудо и красоту стали планировать, встали бы сложные проблемы: что такое красота предметного окружения в нашем обществе, каковы ее стилистические черты, социальные аспекты? Как найти правильное соотношение между эстетическими критериями художников и коммерческой красотой, соответствующей вкусам потребителей?

Но пока, как это ни звучит парадоксально, художественной промышленности некогда думать о красоте, она думает о плане, и только о нем. И механизация проводится с одной лишь целью — выполнить план в количественных показателях. Но ведь люди приобретают изделия художественной промышленности за их красоту, следовательно, эстетика выступает как коммерческий фактор и его никак нельзя игнорировать. Именно от нее, как от точки отсчета, следует шагнуть в сторону экономических показателей.

Возникает еще одна нелегкая проблема — стихия потребительского спроса. С насыщением рынка производство попадает в плен неожиданных колебаний массового вкуса, веяний моды, непредсказуемых изменений интереса то к одним, то к другим товарам. Ведь на наших глазах промышленность начала метаться от одного дефицита к другому, то налаживая выпуск роскошных дорогих сервизов с позолотой, то прессуя хрустальные ладьи невероятных размеров и цен, то штампуя бесчисленную чеканку с томными красавицами, и т. п. При таком «учете потребительского спроса» нам сейчас всем миром следует налаживать выпуск «кубика Рубика», а потом с нетерпением ожидать новой импортной диковинки! Так недолго дойти и до китча, который мы все отвергаем с презрением.

А покупатель сегодня отказывается от того, что брал нарасхват вчера, а завтра откажется от сегодняшнего дефицита. Сколько же можно так пассивно и примитивно «учитывать потребительский спрос», не пытаясь разумно и грамотно его формировать, направлять развитие нашей вещевой культуры, целенаправленно создавать моду на тот или иной стиль предметов? Как же можно, не зная перспектив товарооборота, заниматься техническим перевооружением производства? Ведь сначала должен быть создан «кубик Рубика», а потом разработана технология его производства, а никак не наоборот. Всеу этому процессу грамотного целенаправленного формирования ассортимента массовой продукции нужен специалист; этот специалист — художник промышленности. Именно он должен делать моду на товар, придавать ему «фирменность», поднимать коммерческий престиж продукции. Он же должен оберегать коммерческую привлекательность от обывательской безвкусицы, мещанской слащавости, китча. Дело это не простое и тре-



Колонистов
Чашка
Завод
«Пролетарий»

Н. Славина,
И. Олевская
Чашка
«Фиолетовая роза»
Завод им.
М. В. Ломоносова

Р. и З. Махмудовы
Набор для кофе
«Контраст»
Бугульминский завод



Нонна Верховская

Многие художники видят в технике фактор, отрицательно влияющий на развитие художественного творчества. Мне кажется, что отношение к этому вопросу зависит от активности творческой позиции художника. Например, известный скульптор-фарфорист А. Г. Сотников всегда приветствовал новую технику и считал, что она еще до сих пор не выявила всех своих возможностей.

Думается, что на современном этапе для фарфоровой промышленности научно-технический прогресс, и в частности новая техника, является не тормозом развития, а его двигателем.

От современной технической базы, прогрессивных методов технологии зависит решение нескольких важнейших для отрасли проблем: разнообразие ассортимента, развитие формообразования, качество сырья и готовых изделий. Сегодня в понятие «качество» мы включаем целый комплекс требований: актуальность вещи, ее функциональную, конструктивную и эргономическую обусловленность, ее эстетику, художественную значимость и, конечно, физико-техническое качество. А для такого традиционного и недешевого материала, как фарфор, это означает прежде всего повышенную белизну, тонкость черепка, ровную и блестящую глазурь, совершенство отделки и обработки каждой детали формы.

Промышленность порой игнорирует эти моменты и крайне расточительно обращается с фарфором, неэффективно расходует силы мастеров-живописцев, которые тратят свой талант на декорирование толстостенных изделий грубой формы с плохой белизной. Все знают об отставании у нас сферы формообразования. Многие конструктивно-пластические идеи уже долгое время ждут своего осуществления из-за отсутствия литевых линий, медленного освоения автоматов изостатического прессования, позволяющих тиражировать нестандартные изделия, формы сложной



ский прогресс в такой ветви отечественной промышленности, как фарфоро-фаянсовое производство, должен осуществляться не в ущерб художественным достижениям и вековым традициям. Предприятия должны быть четко специализированы на выпуске определенного ассортимента в зависимости от уровня их производственной и художественной культуры. Автоматизацию и механизацию необходимо внедрять лишь там, где это будет способствовать повышению художественного уровня, улучшению качества и товарного вида изделий. Например, на Ломоносовском заводе найден комбинированный способ нанесения рисунков на фарфор, удачно сочетающий в себе механические виды декора с ручной дорисовкой.

Курс на увеличение производства декоративной, взятой промышленностью в последнее время, не должен заслонять остроту проблемы подготовки квалифицированных кадров живописцев для старейших заводов отрасли. Именно на таких предприятиях, как Ломоносовский, Дмитровский и Дулевский фарфоровые заводы, на «мелких их братьях» — Кузнецком и Первомайском заводах нужно расширять специальные участки по выпуску художественных изделий с ручной росписью. Сейчас уже можно сказать, что фарфоровая промышленность ищет пути перестройки в системе производства, в формировании ассортимента и в связях с промышленным искусством в целом. Но нужно делать в этом направлении более решительные шаги.

Елена Борзакова

У нас на «Красной Розе» хороший, активный, по-настоящему талантливый коллектив художников, все работают с большой творческой отдачей. Но производственный процесс становится препятствием на пути между художником и потребителем. Почему так получается? Одна из причин та, что на фабрике устаревшее оборудование,

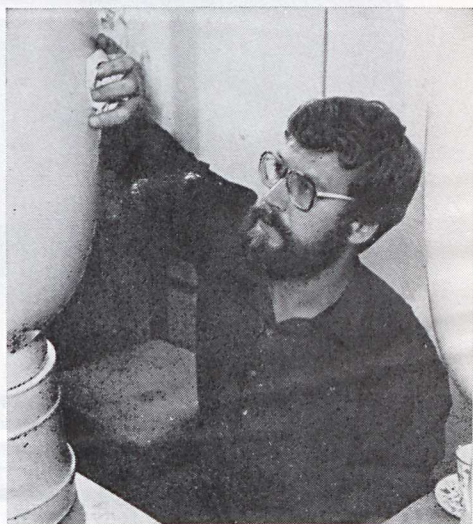


А. Панова
Чашка
Южно-Уральский завод

В. Прокопенко
Буллонка
Конаковский завод

Художник
В. Богданов за работой
Завод им.
М. В. Ломоносова

Р. Махмудов
Набор столовой
посуды
Бугульминский
завод

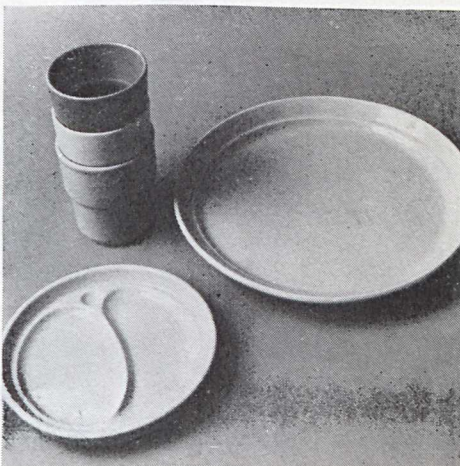


которое не позволяет выпускать современные, модные сейчас рисунки — контурные, с четкой графикой, монохромные, с точной заливкой цвета.

Из-за технических недостатков наши ткани продаются в сравнении с зарубежными. Обратите внимание, какие у них тонкая линия, безупречный контур, чистота цвета, этим они и привлекают покупателей, хотя рисунки зарубежных фирм много хуже наших, часто очень примитивные.

С уверенностью могу сказать, что наши художники создают более интересные разнообразные рисунки, в расчете на новую технологию, но многие из них не видят света, не внедряются в массовое производство. Наше производство или технически не может их выполнить, или они оказываются «невыгодными».

В шелковых тканях, как и во многих товарах народного потребления, вопрос количества решен, теперь главный упор необходимо делать на качество. Но что



платьев? Ведь тут, кроме хорошей печати, еще очень важны модность, разнообразие, быстрая сменяемость ассортимента. А у нас средний тираж одного рисунка — 300 тысяч метров! Для производства нерентабельно выпускать малые тиражи. Из-за этого один и тот же рисунок можно встретить в каждом магазине Москвы, а то и по всей стране. Конечно, ткани морально стареют, падают и начинают затовариваться. А раньше фабрика выпускала по 5—6 тысяч одного рисунка, но сейчас это для нас недостижимо.

Еще раз хочу заверить, что у нас в бюро создается много новых рисунков — даже если назвать цифры — 60—70 рисунков ежеквартально. Среди них есть очень интересные решения, острые, оригинальные, рассчитанные на разные вкусы — и модные молодежные, и сдержанно-элегантные, много графических, геометрических, купонных и т. п. Ведь недаром нас всегда очень высоко оценивают на художественном совете — «Красная Роза» считается ведущим коллективом среди художников шелковой промышленности.

К сожалению, большинство из этих рисунков остаются в папках, даже не становятся выставочными образцами. Для этого у нас сейчас нет условий. Помнится, раньше, в 60-е годы, при художественной мастерской была специальная бригада, работавшая на столах ручной набивки. С помощью этой бригады «подрабатывались» рисунки для производства, выпускались экспериментальные партии, создавались выставочные образцы. Теперь такой бригады нет, рисунок дается в цех «с ходу». Правильно ли это? Новый рисунок требует тщательной доводки до производства, и технической, и колористической, это способствовало бы улучшению массовых тканей.

Здесь же можно было бы выполнять ткани с уникальными рисунками художников, а то нам сейчас и на выставке показать нечего.

Известно, что результаты производственной деятельности сейчас измеряют реализацией продукции. Так что вся наша работа зависит от оптовой ярмарки, на которой товароведы или просто какие-то случайные люди «расписывают» наши ткани на весь год. «Распишут» — не распишут — значит жить рисунку или нет. Однако у нас вовсе нет уверенности, что те, кто решает судьбу тканей, имеют для этого достаточно знаний, опыта, наконец, каких-либо научных данных о спросе, о вкусе потребителей, о запросах завтрашнего дня. Все делается «на глазок», субъективно, с оглядкой на вчерашний день. В результате оказывается: все, что на художественном совете прошло «на отлично», никому не нужно, а нужны только одни цветы, цветы и цветы, да поярче!

Анна Андреева

Я тоже хочу сказать об оптовой ярмарке — это для нас наболелый вопрос. Там почему-то всегда выбирают наименее выразительные, средние рисунки, а все действительно красивое, оригинальное, новое с ходу отвергается. Почему так происходит? Может, рассчитывают на требования каких-то отдаленных уголков страны, а столичные города не принимаются во внимание? Или расписанием занимаются люди неквалифицированные и просто малокультурные? Очевидно, нужна научная классификация потребностей — город, сельское население, национальные республики — все это должно быть учтено и продумано. А ведь художник в ответе и за спрос на свои ткани — поэтому мы стараемся сами изучать вкусы потребителей. Например, весной устроили выставку перспективных тканей «Красной Розы» в ЦУМе с опросом покупателей. Вы знаете, наши ткани вызвали огромный интерес, ни один рисунок не оставил равнодушным, все новое, необычное вызвало у женщин самый живой отклик. Это был очень полезный для нас опыт.

Кроме ярмарки есть у нас еще одна проблема — взаимоотношения со швейниками. Мы от них во многом зависим — ведь 90% наших тканей идет в швейную промышленность. Но нас их работа никак не

без интересных деталей.

Мы заключили договор о содружестве с фабрикой «Женская мода». Но что получается на практике? Модельеры приходят с готовыми моделями и подбирают у нас ткани, а может быть, правильное начинание с ткани и в соответствии с рисунком придумывать модель? По-моему, ткани «Красной Розы» этого заслужили.

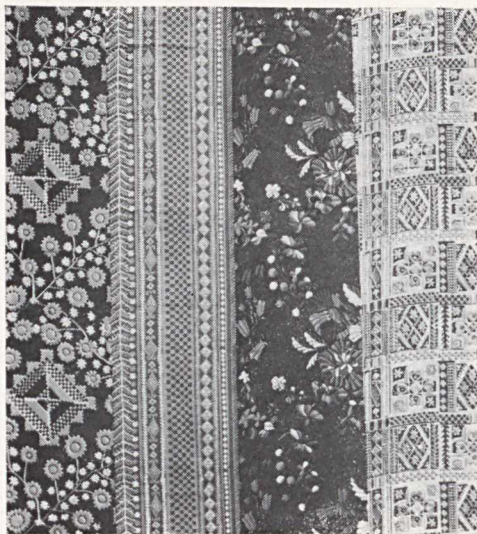
Наталья Сахарова

Все знают, что «Красная Роза» выпускает шелковые ткани. Но за последние годы очень изменился их ассортимент: уменьшилось количество тканей из натуральных волокон, увеличился объем тканей синтетических. А потребитель сейчас настороженно относится к синтетике, она не в моде, поэтому наша продукция нередко залеживается на прилавках. Что тут можно предпринять? Мы стараемся делать новые структуры, более облегченные, полупрозрачные. Надо и дальше в этом направлении работать нашим дессинаторам. Но часто все упирается в некачественное суровье (искусственные волокна), которое приводит к низкой сортности продукции. С художниками у нас, производственников, прекрасные взаимоотношения, мы уважаем их творчество и хотели бы выполнять все их пожелания. Но этому мешают крайне высокий план и большие нормы — машинист у ротационной машины должен дать в смену 6—7 тысяч метров! Он не может просто физически следить за всеми мелочами, от которых зависит качество. И, конечно, такую норму можно выполнить на наиболее простых рисунках. Хотелось бы высказать пожелание, чтобы Госплан пересмотрел планы текстильного производства, несколько снизил тиражи массовой продукции и включил в планы экспериментальные рисунки, пробные партии новых тканей. Это, наверное, вызвало бы интерес покупателей и повысило спрос.

Ирина Годунова

Наш комбинат «Трехгорная мануфактура» занимается исключительно выпуском хлопчатобумажных тканей. А у хлопчатобумажной промышленности, как известно, есть свои особенности. Главное — это значительно большие объемы выпускаемой продукции по сравнению с другими отраслями текстильной промышленности. И чтобы вещь вышла красивой, имела коммерческий спрос и при этом сохранила «духовность», в хлопчатобумажной промышленности, как нигде, нужно иметь очень высокий уровень технологического процесса. К сожалению, у нас этот процесс требует дальнейшего совершенствования. Не всегда на должном уровне бывает и качество поставляемого сырья. Вот и судите сами: всегда ли в результате этого ткань получается такой, какой ее задумал художник?

Наш коллектив работает в тесном контакте со швейными организациями. Достаточно сказать, что именно швейники берут у нас основную часть выпускаемой продукции, что составляет примерно 80% общего объема. Однако наше содружество было бы куда более плодотворным, если бы на художественно-технических советах от швейников присутствовали более компетентные люди, которые при отборе ткани проявляли бы меньше субъективизма. А то, что греха таить, сейчас зачастую основным аргументом у них является: «Это мне нравится, а это — нет!» Думается, что следует вернуть практику, когда на больших советах бывали представители Общесоюзного Дома моделей — тогда значительно меньше было бы серьезных промахов в выборе рисунка ткани. И последнее. Здесь говорилось о необходимости создания на предприятиях участков высокохудожественных образцов. Для нас это тоже актуально, потому что сейчас, когда мы перешли на прямой контакт со швейниками и делаем рисунки только по их заказам, мы потеряли возможность иметь у себя коллекцию специальных выставочных образцов. И ду-



В художественных мастерских и на производстве московских текстильных комбинатов

Художник М. Семченкова за работой

Художник Н. Гуллер за работой

На стр. 9
Э. Меламуд,
Т. Тихомирова
Купонные ткани
для летних юбок

Л. Рубцова,
Э. Меламуд,
Н. Найдич
Ткани для платьев

Т. Тихомирова,
С. Шаблин
Ткани для платьев
(полосатые)

Комбинат
«Красная Роза»



гальной работы может привести к падению художественного уровня тканей и, соответственно — к потере творческого потенциала художника.

Ирина Королева

Я хочу поговорить о необходимости изучения спроса в текстильной промышленности. Эта проблема для нашей отрасли встала чрезвычайно остро. Художники вкладывают много сил, делают рисунки, их утверждает художественный совет, мы их выпускаем в тканях... А потом узнаем, что потребители отказываются от этих тканей. Почему? На художественном совете принято было «на отлично», присвоен индекс «Н», и вдруг — полное равнодушие покупателей.

Думается, что это происходит по многим причинам. И в первую очередь из-за того, что недостаточно глубоко и всесторонне изучается спрос населения в целом и отдельных социальных групп в частности. В этом мы неоднократно убеждались при проведении выставок новых рисунков в магазинах Москвы. Нам так и не удалось ни разу доподлинно установить, будет ли повсеместно пользоваться спросом ткань с тем или иным рисунком — настолько разноречивыми были мнения и высказывания присутствующих на выставках. Да это и понятно: ведь пока еще средства массовой информации слабовато ведут пропаганду моды и культуры одежды — люди зачастую руководствуются только своим вкусом.

Часто ткань не пользуется спросом из-за того, что от момента создания рисунка до его утверждения в ткани проходит слишком много времени. Еще не поступив в

продажу, она «устаревает», то есть становится немодной, а потому и неинтересной для покупателей. К сожалению, все новые рисунки тканей для закупки мы можем показать швейникам лишь раз в году на оптовой ярмарке. А что такое для моды целый год? Это очень и очень большой срок! Видимо, нужно искать какие-то новые пути взаимоотношений промышленности и торговли. Вот, например, в этом году мы начали заранее отправлять оптовым потребителям (а их более тысячи) новые рисунки тканей. И как показал опыт, от этого выиграли все и главное — покупатель.

Вера Мальцева

В стекольной промышленности мы сейчас достигли рациональных норм потребления на душу населения. В связи с этим наступил момент, когда появился избыток некоторых изделий из стекла. Хорошо это или плохо? Для покупателя — очень хорошо, а производству трудно. Перед ним возникает множество проблем: качество выпускаемых товаров и нужный потребителю ассортимент, учет вкусов покупателя и смена моды на разный стиль оформления изделий. Как учесть все эти требования?

В «Основных направлениях экономиче-



ского и социального развития» говорится о том, что нужно перестраивать народное хозяйство на новой базе — внедрения механизации, новой технологии и т. д., с тем чтобы делать больше продукции, дешевле, давать больше прибыли государству. И, одновременно, повышать качество. К сожалению, у нас в стекольной промышленности быстро решить все эти вопросы очень трудно. Дело в том, что мы, стекольщики, по требованию торговли очень развили производство хрусталя. Сейчас доля хрусталя в общем объеме производства в рублях составляет 75%. Но мода, как известно, меняется, прошла она и на хрусталь. Значит заводам необходимо резко менять ассортимент, следует больше выпускать изделий из цветного стекла, по-иному декорировать их, искать и в хрустале более интересные формы и методы украшения.

Сейчас особое внимание уделяется механизации производства. Опираясь преимущественно на ручной труд было бы нереально и в художественной промышленности. Другое дело, что нужно продумать, какую именно продукцию поручить машине.

Например, стакан для общепита. Он должен быть практичным, требования к его эстетике не особенно высокие — его с успехом возможно выпускать механизированным способом. Можно перечислить и другие изделия, которые подходят для автоматов. Иначе говоря, нужно разработать специальный ассортимент для механизированного тиражирования. Больше требований следует предъявить к решению этой задачи нашим художникам, которые пока не слишком охотно работают с машинами.

В стекольной промышленности в основном используется импортное оборудование, а отечественное машиностроение в этой области, к сожалению, пока развито плохо. Следовало бы на базе механического цеха института стекла создавать малыми партиями машины, которые могли бы изготавливать посуду или декорировать ее.

Вот сейчас Гусевский филиал института разработал технологию изготовления деколи на термопластических красках и создал образец оборудования для ее выпуска. Массовый покупатель любит такой способ декорирования, и если бы было налажено производство, повысился бы спрос.

Владимир Александрович Филатов тут говорил, что нельзя идти на поводу у потребительского спроса. А я, много лет наблюдая работу нашей стекольной промышленности, замечаю одну парадоксальную вещь — покупателям чаще всего нравится то, что не нравится художникам, что отвергается художественным советом. Да, мы, конечно, должны развивать вкус у потребителя, но обязаны считаться и с его вкусами. Иначе наши изделия не будут реализовываться.

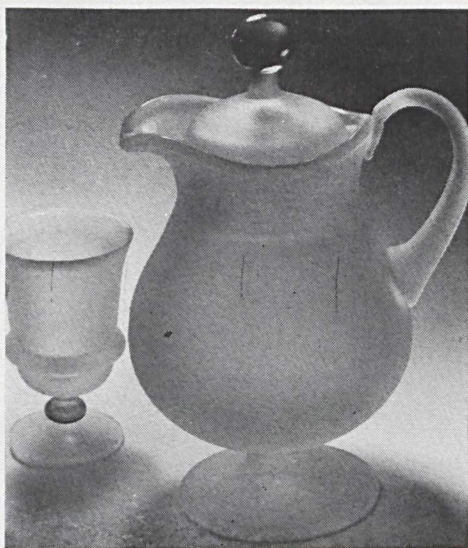
Еще хочу затронуть один, как мне кажется, важный вопрос — это фирменность продукции. Всесоюзный художественный совет уже несколько заседаний посвятил теме развития фирменного ассортимента наших крупнейших заводов, имеющих большие исторические традиции. Мы обсуждали теоретические позиции, просматривали продукцию заводов, рассматривали новые предложения художников, давали свои рекомендации. В данный период, когда идет такая усиленная борьба за качество, фирменные изделия высокого художественного уровня особенно важны. Они определяют лицо завода, его марку. Для их производства нужно выделить на заводах цеха, участки или хотя бы бригады, которые будут выпускать вещи уникальные, высокохудожественные. А для этого необходимо наладить работу так называемых школ мастеров, которые построены на ряде крупных заводов. В этих школах и должны готовиться стеклодувы, граверы, живописцы — то есть исполнители замыслов художников, умеющие делать истинно прекрасные изделия, недостаток которых так ощущается в наш технический век. Конечно, к продаже таких изделий, их рекламе и пропаганде тоже нужно относиться ответственно, не ставить их на полки в любом хозяйственном магазине, рядом с кастрюлями, гвоз-

дами, а продавать в салонах или фирменных магазинах и подавать как подлинное произведение искусства.

Лев Смирнов

В последнее время много говорится о необходимости повысить статус заводского художника, расширить его полномочия, приравнять в правах к зам. директора и т. д. Конечно, это важно. Художнику нужно расширить права, тем самым возрастет его ответственность, его деятельность органичнее сластется с хозяйственно-экономической структурой производства, станет неразрывной его частью. Но при этом, хочу подчеркнуть, поднимается престиж художника только в системе художественной промышленности. И совершенно не учитывается, что для заводского художника был и остается не менее — впрочем, будем откровенны — более значим его престиж Художника в системе художественного цеха.

Как повысить его, ведь, увы, звание «заводской художник» звучит невыгодной



В. Муратов
Кувшин
Хрусталь

Художник А. Курилов
за работой

Вазы
Хрусталь

Стаканы
Хрусталь
Гусевский
хрустальный завод



альтернативой званию просто «художник»? Во всей своей серьезности эта проблема обнажается на выставках изделий художественной промышленности, на которых заводские художники, как бы самоотрицая свой труд, стремятся предстать прежде всего свободными мастерами неповторимых, невоспроизводимых, не подвластных никаким технологическим, экономическим и другим производственным требованиям уникальных изделий. «Вот я на самом деле какой, вот на что я способен, если не наступаю на горло собственной песне» — как бы говорит он нам с гордостью и горечью своими блистательными «антипроизводственными» вещами на выставке.

Поднять престиж производственного труда заводского художника именно в глазах художественного цеха — вот, на мой взгляд, решение проблемы статуса производственного художника, решение не менее эффективное, чем увеличение свободных дней и зарплаты.

Как же это сделать? Ведь традиционная выставочная система — критерий отбора, принципы экспонирования, стереотипы зрительского восприятия — как раз и сориентирована на выявление уникального в искусстве и на стимулирование художника к творчеству уникального. Перестроить эту великолепно отработанную систему в интересах художественной промышленности, наверное, очень трудно, если вообще возможно. Да едва ли и целесообразно.

Нужна принципиально иная система оценки деятельности заводского художника, стимулирующая его не на уникальные выставочные усилия, а именно на повседневное производственное творчество, на труд в системе производства.

Такая система оценки — деятельности в определенных условиях и за определенный отрезок времени, то есть труда в противовес однократному достижению, — уже широко применяется в спорте, напри-

жест, в котором талантливый, талантливый, талантливый, где приоритет отдается не единичному достижению, победе или рекорду, а уровню выступлений в течение сезона, в определенном количестве соревнований определенного ранга и звание лучшего присваивается на основании наибольшего количества набранных очков.

Эта система, получившая название «рейтинг», мне кажется, может быть эффективной при оценке труда заводского художника.

Она может представлять собой иерархию званий и титулов типа «лучший художник завода», «отрасли», «лучшее массовое изделие», «бестселлер года», «самая технологичная форма», «самое рентабельное изделие». Оценка труда художника может складываться из таких показателей, как наибольшее количество внедренных за год проектов, предложения по совершенствованию технологии и т. д. Все их будет венчать высшее звание «лучший художник года», присуждаемое художнику, набравшему большую сумму по всем показателям.

Программа рейтинговой системы оценки должна быть тщательно и детально разработана, особенно по позициям, отражающим эстетические аспекты, а окончательный подсчет очков будет производить компьютер. Такая система оценки может быстро завоевать авторитет, поскольку будет выгодно отличаться объективностью своего метода от вкусового принципа оценки выставочной системы, и может заметно поднять престиж заводского художника в глазах художественного цеха.

Леонид Переверзев

Не буду умножать жалобы на близость продукции легпрома, на ошибки планирования, на устаревшее оборудование, на плохую организацию производства и торговли, на бесправие а также плохую подготовку художников, приходящих на предприятия. Попробую суммировать уже высказанные идеи и предложения, направленные на поиски выхода из сложившейся ситуации. Прежде всего — это изучение



Ю. Сиротин
Набор
«Десертный»
В. Филимонова
Чайный комплект
Стекло
В цехе завода
Н. Ганф, Е. Жигалкина
Набор
«Роза»
Хрусталь
Саратовский завод
На стр. 11
В. Муратов
Набор
«Утро»
Хрусталь
В. Касаткин
Набор «Аэро»
Хрусталь
На стр. 13
О. Козлова
Десертный набор
Стекло
Гусевский
хрустальный завод



ци, в которых может находиться один и тот же субъект.

Так, размышляя о вещах, ценных для нас не только в утилитарном аспекте, но и как память о каких-то милых нашему сердцу событиях минувших дней, Н. В. Воронов наверняка подразумевает человека в возрасте. Молодые, приобретающие одежду, мебель, посуду для себя лично или для только что заведенной семьи, обычно предпочитают образцы, говорящие не о прошлом, а о будущем. Даже ретромода в глазах юного поколения, не очень-то склонного копаться в истории, знаменовала собой «новое» и «современное», а не возврат к старому. Да и среди искушенных знатоков ностальгические реминисценции в стиле «бель-эпок» ничуть не исключают модернизм «хай-тек»: первое может доминировать в праздничном, а второе — в рабочем костюме или комнатном убранстве.

Здесь мы касаемся уже проблемы ассортимента. Широкая гамма стилевых и функциональных разновидностей одного и того же типа изделий — необходимая предпосылка для проявления творческой индивидуальности как художников-проектировщиков, так и их клиентов-потребителей, побуждаемых тем самым к сравнительному анализу, оценке и сознательному выбору. Лишь при таких условиях между дизайнером и публикой может завязаться настоящий диалог, непременным участником которого должен стать и промышленник, берущийся за осуществление не одного, а сразу нескольких проектных вариантов. Не забудем, конечно, и продавца, чья обязанность — показать покупателю товар лицом и в лучшем свете, а не с изнанки и в темноте, как это, увы, частенько делается.

Что нужно для того, чтобы такой диалог действительно состоялся? Нынешние организационные структуры ему отнюдь не способствуют. Возможный выход — развитие сети специализированных магазинов-выставок, где покупатели могли бы встречаться и общаться не только с товарами и продавцами, но и с дизайнерами, плановиками, технологами-изготовителями, производящими изучение потребностей прямо на месте и тут же принимающими соответствующие решения. Лишь тогда дискуссия о художественности промышленных изделий приобретет настоящую содержательность и осмысленность. Лишь имея в своем распоряжении средства, позволяющие реально влиять — пусть и в скромных масштабах — на формообразование тех или иных компонентов нашего предметного мира, можно будет всерьез ставить, решать и подвергать практической проверке проблему сочетания ручотворного и машинного подходов в проектировании и производстве окружающих нас вещей. Покуда этого не будет сделано, все разговоры на подобные темы обречены вращаться по замкнутому кругу в давно избитой колее прописных истин.

Наконец, отвечая на главный вопрос нашего «круглого стола», повторю уже высказанное до меня другими: без нового оборудования, новых процессов обработки, новых материалов, короче — новой техноструктуры художественной промышленности сколько-нибудь заметных сдвигов здесь не произойдет и придумать что-либо оригинальное в данных обстоятельствах не удастся. На старой техноструктуре допустимо лишь воспроизводить, слегка варьируя, уже известные формы и темы. Причем пониженного, сравнительно с прошлым, качества, ибо машины сильно изношены и прежней точности изготовления уже не дают. Долго так продолжаться, конечно, не может: технологическое перевооружение объявлено сегодня важнейшей общегосударственной задачей и рано или поздно она свершится и в легпроме. Однако отсюда вовсе не следует, что высокосовременная, компьютеризованная, способная быстро и гибко перенастраиваться техноструктура автоматически принесет с собой и новые формы, новые образы, новые эстетические ценности предметного мира. Мы уже слышали о том, что и полученное кое-кем современное оборудование осваивается очень медленно, в четверть силы, и используется не для творческого поиска, а для

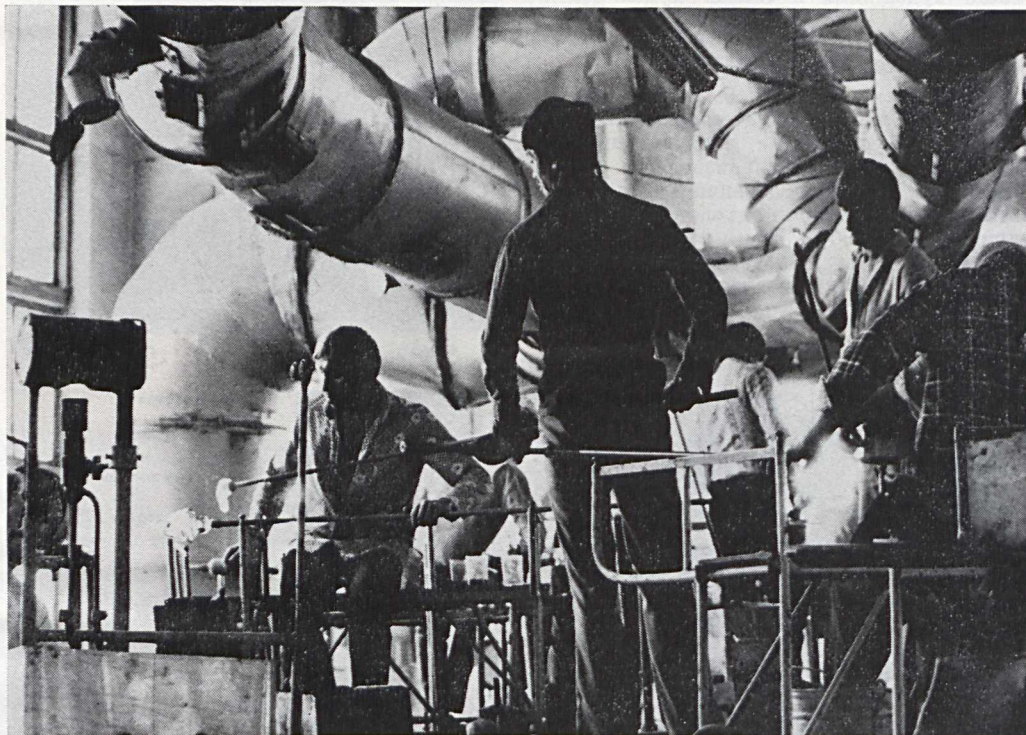
и оперативный учет состава и динамики потребностей, удовлетворять, воспитывать, возвышать которые призваны разбираемые нами промышленные изделия. Здесь равно не годятся ни угодливое «чего изволите», заведомо отрицающее все критерии художественности, ни насильственное навязывание тех или иных эстетических норм, идущих вразрез с чаяниями массового потребителя. Но что мы понимаем под «массовым потребителем»? Было бы непростительно считать его некоей усредненной величиной — отсюда как раз и проистекают анонимность и безликость вещей, спроектированных как бы «ни для кого». Следует, напротив, представлять себе достаточно дифференцированное множество имен и лиц, отличающихся различными склонностями, привычками, стремлениями, ожиданиями, вкусами и запросами относительно одних и тех же предметов, способов их использования и обращения с ними. Нужна типология самих потребителей и разнообразных потребительских ситуа-



выпуска тех же устаревших моделей. Почувствовать, найти, открыть и создать не только новое, но и нужное людям — задача художников, дизайнеров, модельеров, которым предстоит осваивать авангардную технологию. Тот факт, что пока она еще не пришла на каждое производство, не избавляет нас от обязанности думать о завтрашней встрече с ней уже сегодня — иначе мы рискуем оказаться растерянными и беспомощными перед лицом возможностей, требующих от нас гораздо большей широты кругозора, смелости воображения и готовности к риску. Я убежден, что уже пора начать обсуждение связанных с этим перспектив и проблем.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

Художественная промышленность относится к той сфере производства, которая самым непосредственным образом связана с личными потребностями человека, с его не только материальными, но и культурными запросами. Поэтому эстетические свойства, красота являются важнейшей составной частью качества товаров, выпускаемых предприятиями этой отрасли. В настоящее время, когда достигнут достаточный уровень обеспечения населения товарами



ственность определяет в глазах покупателя ценность массовых изделий стекольной, фарфоро-фаянсовой, текстильной, швейной промышленности.

А это значит, что повышение художественного уровня продукции должно стать конечной целью технического перевооружения и организационной перестройки работы предприятий.

Безусловно, большую роль в повышении эстетических качеств изделий играет внедрение достижений научно-технического прогресса. Совершенствование технологии, обновление оборудования, улучшение сырья и красителей, отработка технологических процессов — все это основа качества любой продукции, в том числе художественной. Однако в стекольной, фарфоровой промышленности вопрос о механизированном выпуске бытовых изделий стоит по-особому. Здесь важно, как уже неоднократно отмечалось в журнале, найти правильные методы использования техники, выработать специальный ассортимент продукции, особые способы декорирования изделий. В то же время необходимо сохранить ручной труд в изготовлении вещей повышенного эстетического качества, сберечь ценную традицию художественного оформления изделий, свойственную нашим заводам — особенно когда речь идет о традиционных производствах, имеющих корни в историческом прошлом и сложившийся

почерк советской школы прикладного искусства.

Ответственная роль в нынешних условиях падает на художников промышленности. В их работе наступает новый этап, который характеризуется повышением уровня проектной работы, овладением современными методами научно-практического моделирования промышленных товаров. Художник должен настолько овладеть техникой производства, чтобы не просто «подстраиваться под машину», но программировать ее работу, поставить ее на службу авторскому замыслу. Завоевание внимания покупателей, создание новинок, формирование советской моды и художественного стиля оформления товаров — стоят на повестке дня. Но не менее важно противопоставить стихийному наращиванию ассортимента художественную концепцию проектирования потребительских товаров, в основе которой будут лежать современные представления о ценностных ориентациях советских людей, о культуре быта, о социалистической цивилизованности.

Такая целостная концепция могла бы способствовать не только удовлетворению, но и дальнейшему формированию разумных материальных потребностей населения, утверждению социалистического образа жизни.

Материал подготовлен Л. Крамаренко и И. Мадий



Искусство и НТП — в контексте культуры

Олег Генисаретский



Ян Стен
(1626—1679)
Деталь картины
«Расстроенное
хозяйство»

«игольного ушка» интеллектуальной переоценки ценностей; прогнозировалось в скором времени раскрытие тайны эстетической гармонии и появление искусства, общего для нас и наших электронных собратьев.

Теперь нет нужды доказывать, что попытки такого рода «прогнозирования» искусства творчески бесплодны. Они были квалифицированы нашей общественной мыслью как «технический детерминизм», не считающийся ни с органичностью жизни и культуры, ни со свободой сознания и воли, ни с фундаментальными целями общественного развития; основу и направление которому задают непреходящие ценности социалистического строя — такие, как «забота общества о человеке от его рождения до глубокой старости, широкий доступ к духовной культуре, уважение к достоинству и правам личности»¹. По отношению к этим фундаментальным целям социального развития научно-технический прогресс принято рассматривать как способ их ускоренного достижения,

технической революции входили в повседневный оборот, они воспринимались как модные тогда проекты городов будущего, обещающие не сегодня, так завтра разрешить все проблемы повседневной жизни. Было в них что-то от фантастического Соляриса, способного отобразить в себе и прояснить для нас любой наш помысел. Они обещали одарить нас собратями по разуму в виде музицирующих и пишущих стихи машин, внушали, что все на самом деле есть «информация», «текст», «система», что вещный мир, в котором мы живем, скоро перестроится по образу и подобию кибернетического устройства.

Тогда же появились и теоретические попытки буквального истолкования воздействия НТР на судьбы искусства. Со ссылками на потребности научно-технического сознания объяснялись преимущества «неклассических» форм художественного творчества; говорилось о неизбежном отмирании всего, не прошедшего

тестирования его в контексте необходимости его соединения с преимуществами социализма.

Каждое достижение НТП, каждое открытие и изобретение — это исторический шанс, которым общество, народ могут воспользоваться для укрепления своих непреходящих ценностей, для устройства жизни по их меркам. «Могут» в двух тесно связанных смыслах: во-первых, имея реальные условия для ускорения социально-экономического развития страны, а во-вторых, умея и стремясь опереться на развиваемые наукой техноструктуры для достижения «нового качественного состояния советского общества» в самом широком смысле². Сегодня мы далеки от того наивного взгляда на НТП, когда каждую техническую и управленческую новацию воспринимают лишь в свете ближайших функциональных и экономических выгод. Мы знаем уже немало примеров тому, как промышленный технолизм порой разрывает связи человека с природой, а социально-культурный (организационный) технолизм может отторгать его от культурной среды и истории. Поэтому теперь, когда общество приступает к широчайшей технической реконструкции народного хозяйства, к переводу его на рельсы интенсивного развития, мы понимаем, что речь идет не об одной технике и организации, что интенсивность — это и большая напряженность сил, и большая собранность воли и сознания, готовность и умение брать ответственность на себя; что реконструкции подлежат не только устаревшие технологические линии, но и ценностные ориентации в быстро меняющейся среде, неэффективные приемы мысли и деятельности. Мы понимаем, что инициативность и ответственность, смелость мысли и деловой размах требуются сегодня не в одной только производственной сфере, но и в социальном управлении и обслуживании, в массовых коммуникациях и, конечно, в искусстве; что ускорение общественного развития предполагает расширение зоны ближайших социальных последствий НТП, рост профессиональной и общей культуры, такую «переориентацию общественного сознания, чтобы оно быстрее усваивало новые идеи... решительнее избавлялось от устаревших, отживших взглядов»³.

Нет никаких сомнений в том, что искусство не останется в стороне от всенародных усилий по реализации программы ускоренного социально-экономического развития страны, способствуя своими художественными средствами — формированию среды и совершенствованию образа жизни, воспитанию и распространению тех новых качеств сознания и воли, поведения и личного существования, на которые общество дает социальный заказ. Однако если мы хотим осмыслить близкие и далекие последствия новой стратегии развития для самого искусства, для культуры в целом, нельзя отпираться только от ограниченного, чисто утилитарного понимания их вклада в этот процесс. Нужно помнить, что научно-технический прогресс — не просто инструмент решения хозяйственных задач, но путь, по которому в наше время направилось развитие цивилизации, часть исторической судьбы народа, своего рода «вызов», ответить на который нужно и искусству. Есть два пути творческого реагирования искусства на такого рода кардинальные сдвиги — от «последствий» и от «предпосылок».

В основе первого лежит опознание изменений, вносимых НТП в окружающую нас жизненную среду. Они могут восприниматься не только позитивно, но и как источник неудобств, беспокойств, когда вносят в жизнь повышенную утомляемость, унылое однообразие или другие дисфункции. Тогда обращаются к дизайнеру, художнику-проектировщику, вообще художнику, предлагая им создать образно-переживательное сопровождение технизированной среде, чтобы воссоздать в ней высокий уровень естественности, человеческой оправданности. Или стремятся насытить ее готовыми произведениями искусства, полагаясь на их способность вносить в среду художественный смысл, увеличивать ее эстетическое достоинство.

Но такие предложения возникают, как правило, задним числом, имея привкус обреченности на оставание. И хотя они вполне оправданы, ибо художественно-образная, эмоциональная режиссура действительно может способствовать созданию эстетически насыщенной среды, такие «вспомогательные» усилия нередко имеют налет искусственности, привнесенности извне. Вместо органического вращивания художественных образов в обустроенное пространство происходит их случайное, ничем не мотивированное «размещение» в нем, и в этом случае

привлекательность. Ведь чтобы вносимые художником в среду образы органично формировали ее, они должны рождаться не только в отталкивании от технических решений, а проникать в их ценностную суть. Стремясь художественно восполнить технизированную среду, художник должен прежде всего почувствовать, какие энергии воодушевляли ее создателей, что за блага обещали они людям, каким глубинным потребностям, какому уровню духовной развитости человека отвечают новые технические решения.

А этого нельзя сделать, отправляясь только от выраженных в среде примет НТП. Тут вступает в свои права второй подход, начинающийся с ценностных предпосылок техники и предполагающий прямое попадание художника в тот горизонт культуры, где ценности, вносимые в жизнь НТП, оказываются сравнимыми с ценностями искусства.

Наше повседневное отношение к технике на удивление однобоко. Мы настолько быстро привыкаем к пользе и удобствам, доставляемым ею, что нередко обращаем внимание главным образом на отрицательные последствия технических решений. Занятно, однако, что однобокостью этой мы обязаны самой же технике. Это она обладает способностью придавать видимость естественности самым сложным функциональным процессам, ранее требовавшим большой искусности, многих сил и внимания; это она выводит на подмостки повседневности явления, с которыми без нее мы никогда бы не встретились воочию, — причем выводит, оставляя прикровенными, ускользающими от внимания. Кто, право же, вспоминает о скорости распространения электромагнитных колебаний и о структуре твердого тела, когда смотрит на табло электронных часов или на экран телевизора? Кого волнует механизм образования подъемной силы, когда мы дремлем в креслах воздушного лайнера на высоте 10 тысяч метров? Так оно, видимо, и должно быть: громадная научно-техническая работа, плодами которой мы пользуемся, остается как бы не существующей для нас.

Но стоит нам выйти за пределы чисто потребительского отношения к технике, и мы увидим, что за полезностями сподручных вещей, устройств и услуг проступают ценности, вносимые ими в жизнь, незаметно меняющие сам образ мира, в котором мы живем. Это легче всего проиллюстрировать на примере обычных и всем уже привычных часов.

Как точный инструмент часы появляются в связи с потребностями астрономии и физики. До этого человек жил в мире «приблизительности», не применяя точных мер в своей повседневной жизни. Античная мысль, признавая, что на небесах движение звезд происходит в соответствии с самыми строгими и неизменными законами геометрии, не допускала, однако, возможности, чтобы подобная точность была уместна в нашем подлунном мире. Жизнь протекала между восходом и закатом солнца, подчиняясь привычным биологическим и экологическим ритмам. Четвертью часа или даже часом больше или меньше — значения не имело.

Потребовалось более десяти столетий, чтобы точность, царившая в небесных сферах, снизошла на землю, а астрономическое время стало временем нашего жизненного мира. Изобретением точных часов и распространением нового навыка измерения времени мы обязаны не часовых дел мастерам, превратившим их из предмета роскоши в повседневную вещь, и не мореплавателям, определявшим тогда свое местоположение в море с помощью часов. Как инструмент часы появились в связи с потребностью точного измерения времени, испытывавшейся учеными — астрономами и физиками. Две возникшие здесь проблемы — измерения и хранения времени — были решены Галилеем и Гюйгенсом и решены в целях развития научного знания⁴. Что произошло дальше, всем известно. Это один из ярких примеров рождения новой технологической мысли, изменившей облик повседневной реальности. В окружавший человека мир «приблизительности» посредством спроектированных часов была внесена «точность», причем не только как техническое качество, но и как важнейшая характеристика жизненного мира, а значит и как ценностная ориентация деятельности в нем.

Этот пример хорошо показывает, что значит «ценностное» измерение техники. Когда наука становится производительной, жизнетворческой силой, работа исследователей, до поры сокрытая от досужих глаз в стенах лабораторий и кабинетов, встраивается в технологиче-

производимого мира. Дело отнюдь не только в новых устройствах, уровнях сложности и разнообразии функций, а в изменениях — потерях и приобретениях — на уровне чувствуемых и понимаемых благ жизни, одухотворяющих ее ценностей личного бытия.

К таким жизнетворческим реальностям искусство не может быть равнодушно. Отдельный художник имеет право не замечать вносимых НТП в жизнь ценностных перестроек, настаивая на важности своего отношения к миру или обращая внимание лишь на негативные последствия НТП. Но искусство в целом извещает о своем творческом назначении как всецело положительном, благотворном явлении. Сколько бы ни были окольные пути художественного оживления мира, в какие бы волчьи ямы ни заманивала художника врожденная любознательность, путь его все равно пролегает в «положительном». Поэтому, размышляя об искусстве в эпоху НТП, начинать уместно с тех ценностных качеств новейшей техники, на которые оно творчески реагирует, отражая и очеловечивая их.

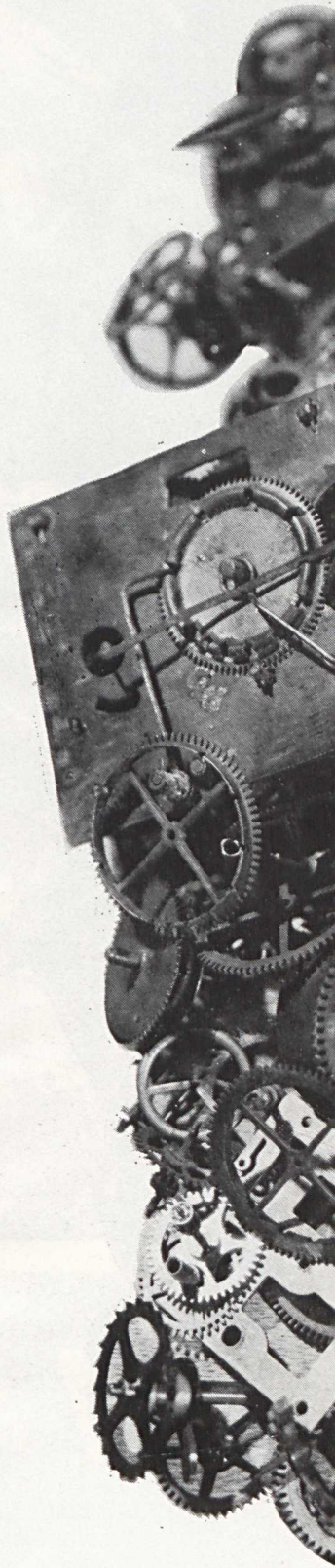
Мы говорили о часах. Но широчайшее распространение микрокомпьютеров, начавшееся в 70-е годы нашего века, будет иметь не менее серьезные культурные последствия. Благодаря микроэлектронике вычислительные машины из достоинства крупных исследовательских и управленческих центров превращаются в вещь столь же доступную, как телефон или телевизор. За рабочие места, оборудованные микрокомпьютерами, в ближайшее время сядут миллионы людей разных профессий. Всем, от рабочего до министра, — как выразился академик Е. Велихов⁵, — предстоит в порядке всеобщего овладеть компьютерным мышлением, алгоритмизировать в какой-то степени свои размышления, более четко организовывать свою работу, чтобы с максимальным эффектом использовать электронные усилители интеллекта. Освоить их как инструмент творчества, развивающий человеческие способности.

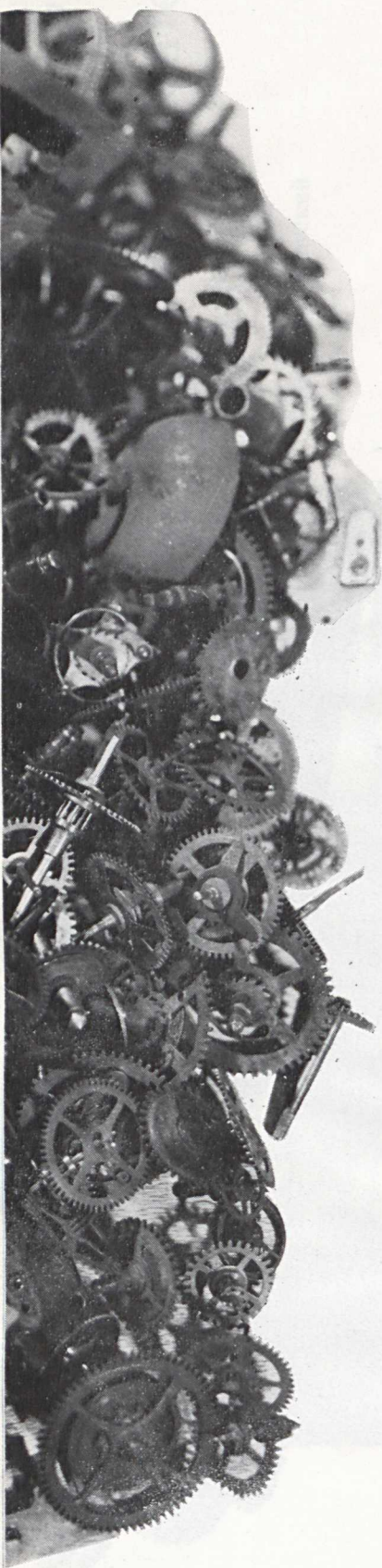
А это означает, что программирование довольно скоро станет второй грамотностью; присущие ему «операционные ценности», такие, например, как ясность, точность и доказательность мышления, по мере превращения его в массовое занятие будут осознаться как ценности не только профессиональной, но и общечеловеческой культуры⁶. Лишь немногие виды деятельности прививают такую привычку к совершенной точности, какая требуется в программировании, где малейшая ошибка может стоить усилий большого количества разработчиков и пользователей, а за каждой секундой машинного времени стоят миллионы операций и единиц обработанной информации. Работа с компьютерными программами требует человека «все додумывать до конца... быть правдивым, точным и строгим, готовым к любой, порой неожиданной и горькой правде. Это постепенно становится школой мышления и поведения»⁷.

Нужно ли еще подчеркивать, что речь идет не только о точности инструментов и машин, измерений и вычислений, но и о качестве мыслей, оценок и решений, о способе жизни и образе деятельности? Что без уважения к этой основоположной ценности НТП все усилия по интенсификации производства способны вырождаться в моду на электронные часы с микрокалькуляторами, ни один из математических знаков которых их владелец часто не может понять?

Точность и отчетливость — противопоставленные смутности и неясности — ценностные символы НТП и современной ему культуры. В том числе точность умных и чувственных художественных образов, про которые наверное знаешь, что только так и не иначе можно было выразить данное движение души или предмет, ею воспринимаемый; когда уверен вполне и до конца, что только это, а не иное «чуть-чуть» делает внутреннее чувство или мысль выпуклыми и неизбежными...

Помимо точности, можно вспомнить еще об одном ценностном качестве, культивируемом НТП, — о чистоте как ясности понимания, выборе средств для достижения целей, о незагрязненности среды, о самой что ни на есть буквальной чистоте рабочих мест и пространств, изделий и жизненных состояний, которые эти изделия затем обеспечивают человеку. Эскалацией чистоты и точности называют сегодня процесс развития микроэлектроники, отрасли, где для получения сверхчистых сплавов используют космическую плавку, а работники сборочных конвейеров по несколько раз в течение рабочего дня принимают душ, так





на качество интегральных схем. Чистота воздуха, чистота воды и других жизненных сред стала синонимом экологически безопасной, жизнеспасающей технологии.

Что это означает для художника? Очень многое. Как первичный источник точности и надежности ученые находят в самом строе научной мысли как таковой, так чистота восходит к аксиоматическому качеству яркости видения, его освещенности светом естественного разума, как говорил Декарт. Символически чистота есть то, что радует глаз при ярком солнечном свете, что прозрачно для понимания и воображения, в чем открывается двуединая высота глубина всякого переживания. Она же — синоним новизны и последнее основание ее самоценности, столь характерной для научно-технической мысли.

Словом, примеры распространения часов и микрокалькуляторов говорят нам, что влияние техники на культуру не ограничивается изменением условий человеческого труда и быта. Оно распространяется на глубинную структуру человеческого сознания. Для строя культуры, который несет с собой НТП, существенней всего ценностные качества мысли и деятельности, подобные рассмотренным «точности» и «чистоте». Это и символы, очерчивающие горизонт современного нам жизненного мира, и своеобразные аккумуляторы творческой энергии, столь необходимой для его обживания.

Мы не станем делать предположений о том, какого рода искусство могло бы соответствовать этим ценностным качествам: как всегда в таких случаях, ответ художника бывает тем точнее, чем неожиданней, тем новее, чем традиционной. Хотелось бы, однако, отметить одно важное качество, вносимое НТП в нашу жизнь и пока до конца, как кажется, не осмысленное художниками. Речь идет о вызываемом развитием техники изменении актуальной ритмики повседневного и исторического времени.

Если до XIX века разрыв между реальным в принципе проектом и его технологической реализацией очерчивается историками в 150—200 лет, то сегодня в микроэлектронике он соответствует примерно двум годам для качественного улучшения производства и десятилетия для перехода на принципиально новую элементную базу. А такой переход от счета столетиями к счету десятилетиями и годами означает качественный сдвиг темпа исторического времени, переход, значимый для ощущения человеком своего пребывания в истории. Масштабы исторического времени все более сближаются с масштабами человеческой жизни. Наши прадеды рождались и умирали практически в одной и той же предметной, архитектурной, технической среде, а деды и отцы за жизнь свою успели увидеть одно-два принципиальных новшеств, не слишком затрагивавших их жизнь. Ныне НТП обещает заметное изменение условий существования несколько раз в течение жизни одного поколения, а в принципе — непрерывное их обновление. Рано или поздно, говорят ученые, всем нам предстоит «признать изменения как образ жизни, а не как тягостное и досадное недоразумение»⁸, научиться непосредственно ощущать качество каждого момента времени, более ясно чувствовать ритм и гармонию жизненного пути, а не «временные отрезки», измеряемые стрелками часов.

Можно было бы назвать и ряд других ценностных качеств, вносимых НТП в жизнь и культуру, но не исключено, что у читателя уже давно зреет вопрос: не есть ли наше рассуждение лишь более изощренная и замаскированная форма того же «технического детерминизма», против которого мы возражали в начале статьи? Думается, тут дело вот в чем. Ценностные качества — а что они действительно таковы, пусть судит читатель — принадлежат уже не технике, а культуре. Говоря словами В. Вернадского, это есть проекция «техносферы» в «ноосферу» — в сферу разума, творчества, культуры. Здесь ценности, которые несет с собой НТП, выступают уже как символы духовной жизни и ее действующие силы; здесь они испытываются в своем гуманитарном достоинстве. Говорить о них как причинах изменений в искусстве можно только в «обратной перспективе», имея в виду свободное принятие художником соответствующих целей и смыслов творчества. Как оно изменится под их воздействием — об этом лучше не гадать, это мы сами рано или поздно увидим вочию. Но есть и другое возражение. Пусть так, — говорят нам те, кто привык видеть в искусстве определенный способ компенсации негативных последствий НТП. — Но разве не свиде-

изначальной противоположности художественного и технического начал в ней? Говоря об искусстве, мы имеем в виду непреходящие ценности, недостижимые образцы художественности. При чем же здесь видеодиски и компьютеры, жидкие кристаллы и пневмокинескопы? При чем здесь вообще ценности техники, где каждое достигнутое совершенство отменяется следующим шагом поступательного развития? Художественное произведение уникально — смысл техники в тиражируемости. Художественное личностно — техническое безлично. И так далее. Здесь не место обсуждать подробно соотношение ценностей, имманентно присущих искусству и технике, но несколько слов по этому поводу хотелось бы сказать.

Действительно, наш мир сегодня — это мир разнообразнейших технологий; смысл же технологии — в воспроизводимости результатов деятельности, в возможности многократно повторить ее в разное время, в разных местах, разными исполнителями. (В частном случае целью такого повторения является массовое производство каких-либо полезностей, снижение себестоимости или обеспечение взаимозаменяемости, согласуемости элементов в окружающих нас системах жизнеобеспечения. При этом часто стандартность массовой продукции оборачивается ее полной похожестью, снижающей экологическую и эстетическую ценность среды и угнетающе действующей на человека.) Именно воспроизводимость ставит предел технологизации человеческого существования. Область применения технологических решений ограничивается тем, что в духовной жизни, напротив, наиболее ценным почитается все самобытное, своеобразное и неповторимое, то, чего нельзя воспроизвести и, в частности, подделать. Причем обаяние подлинности до такой степени не отделимо от мира духовных ценностей, что не раз соблазняло знающих о нем, но не посвященных в его тайны, на поддельную игру в самобытность, на самоуверенное оригинальничанье. И, может быть, именно в порядке самозащиты духовной жизни от навязчивости подобных самозванцев возникло вековое представление о нерукотворности, «нетварности» духовных ценностей, представление, согласно которому эти ценности являются откровениями и даются лишь в чистые руки (а равно уму и сердцу).

Однако новейшая технология выступает в наши дни отнюдь не как враг разнообразия и уникальности: чем выше уровень технологического развития общества, тем больше возможностей индивидуализировать каждый элемент жизненной среды. В микроэлектронике или биосинтезе, например, уже теперь достигнуто такое сочетание массовости и уникальности, которое позволяет практически каждому изделию придать индивидуальные характеристики. Для современной технологии характерен такой взгляд на цели научно-технической деятельности, при котором совершенство решений проявляется «по мере приближения к фундаментальным пределам (заданным физическими константами. — О. Г.), и, соответственно, технологические решения становятся все более однозначными», уникальными⁹, приобретают значение исторической ценности, памятника культуры. Это, в частности, проявляется в практике создания популярных сегодня музеев истории науки и техники, вполне успешно конкурирующих с художественными.

Собственно ценности, о которых у нас шла сегодня речь, — это и есть отдельные, но абсолютно законченные совершенства, достигнутые однажды культурой. Когда мы воспроизводим их, они получают значение примеров совершенства, без вкушения которого жизнь была бы постыдно унылой. И в этом смысле именно сегодня, когда любое вновь найденное решение относительно быстро доводится до предела совершенства, ценностное единство техники и искусства становится очевидностью. С другой стороны, наблюдается встречный процесс. Именно в наше время — время, одной из характеристик которого является НТП, — ценностное отношение культуры к проблеме уникальности претерпевает некоторые изменения. Это хорошо видно на примере наших взаимоотношений с природой, чем мы во многом обязаны экологическому сознанию. Промышленное развитие Нового времени исходило из убеждения в неисчерпаемости основных природных ресурсов. «Брать у природы, ничего не давая ей взамен» — было единственным природным действием «экономического человека». Экологический кризис поставил предел этому скрытому вымогательству. Возникла необходимость не только производить из природы, но и вос-

зация образа жизни основывается на воспроизводственном, охранительном отношении к природе. Считается, что «создание природно-городского синтеза» есть обязательное условие «процесса духовного производства человека»¹⁰. И в тесной связи с этим, именно воспроизведение жизненных и духовных ценностей, обеспечивающее преемственность поколений и осуществляемое традицией, все более осознается сегодня как основа культуры. Утверждается понимание того, что самотворчество и самобытие человека, составляющее суть подлинной культуры, вырабатывается и передается из поколения в поколение также на основе воспроизводимых ценностей. Соотнесение с ними индивидуализирует человека, делает неповторимым и самоценным весь строй его существования. Если же ценности культуры воспринимаются как «недостижимые образцы», что происходит с шедеврами классического и народного искусства, — они служат еще и образцами для живого, творческого подражания, источниками вдохновения и одухотворенности жизни.

Обо всем этом можно, разумеется, спорить, но споры эти будут касаться форм творческого реагирования художника на глобальные ценностные изменения, вносимые НТП в жизнь и культуру. Мы же хотели сказать главное: связь НТП и искусства можно мыслить сегодня как плодотворную и человечески значимую.

Научно-технический прогресс изменяет облик жизненного мира, заставляя нас вновь и вновь приспосабливаться к себе, воспроизводить в новых условиях достигнутые однажды образцы человеческого совершенства. Опорой такого приспособления — как было во все времена — по-прежнему остается обращенность художника к художественному и духовному преданию народа, к той заповеданной им мудрости, которая есть согласие сердца и ума, единство правды жизненной и художественной. Причастность к ней обозначается обычно словами, производными от «блага» и «добра» — как благополучие и благосостояние, добродетель и так далее. Все они именуют один высший уровень художественной и духовно-практической развитости, о котором постоянно напоминают нам недостижимые образцы искусства, — о том исторически достижимом «царстве свободы» (К. Маркс), куда ведет путь возвышения потребностей и способностей людей. Поэтому вопрос о плодотворных и человечески значимых отношениях НТП и искусства, о гуманистической роли техники в современном мире — это в значительной мере вопрос о возможности обратной аксиологической перспективы, о нашей способности взглянуть на привносимое в жизнь НТП из пространств высших духовных ценностей, к которым искусство нас приобщает.

Каковы же границы творческого «ответа» на ценностный «вызов» НТП и какими возможностями располагает в этом плане искусство? Неограниченными — скажем мы, не смущаясь мечтательностью такого суждения. Оно основано на убеждении, что «сила красоты существует несколько не менее, нежели сила тяжести»¹¹, и дело лишь в том, чтобы суметь ею распорядиться. Ведь в конечном счете целью научно-технического прогресса должно быть то, что мы привыкли называть высоким словом «человечность», и разве не к этому во все времена стремилось искусство.



В кабине космического корабля «Союз-19» Томас Стаффорд, Дональд Слейтон, Алексей Леонов.
Фото Валерия Кубасова *



¹ Горбачев М. С. О созыве очередного XXVII съезда КПСС и задачах, связанных с его подготовкой и проведением. — В кн.: Материалы Пленума ЦК КПСС 23 апреля 1985 г. М., 1985, с. 7.

² Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева на октябрьском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС. — Правда, 16 октября 1985 г.

³ Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма. — Правда, 26 сентября 1984 г.

⁴ Койре А. Очерки истории философской мысли. М., Прогресс, 1985, с. 109—127.

⁵ Велухов Е. Фантастика будней. — Литературная газета, 10 июля 1985 г., № 28 (5042).

⁶ Ершов А. П. Выступление на «круглом столе». «Превратим Сибирь в край высокой культуры». — ДИ СССР, 1985, № 3, с. 41—42.

⁷ Полетаев И. А. Человек в мире будущего. — В кн.: Точные методы в исследованиях культуры и искусства. М., 1971, с. 109.

⁸ Брукс Ф. П. Как проектируются и создаются программные комплексы. М., Наука, 1979, с. 14.

⁹ Дорфман В. Ф. О научных основах развития технологии. — Вопросы философии, 1985, № 5.

¹⁰ Образ жизни в условиях социализма. Теоретические и методологические исследования. М., Наука, 1984, с. 83.

¹¹ Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях (рукопись).

* Журнал «Советское фото», № 7, 1976

Городская графика: функция, форма

- Язык современной улицы
- Город говорит с человеком
- Фотокамера видит знак

Задача графического оформления городов, стоящая сегодня перед художниками-оформителями и дизайнерами, приобретает по мере возрастания стандартизации городской застройки все большую актуальность. Графика сегодня уже не ограничивается информационным комментированием городского пространства, но активно участвует в социальном регулировании жизни города, в общественно-политическом и эстетическом воспитании горожанина. Через нее осуществляется диалог города и человека; от нее во многом зависят деятельность горожанина, его самоощущение. Однако само по себе осознание важности графики в городе еще не определяет единого профессионального представления о ее формах и принципах. Это создает предпосылки для концептуальных столкновений, профессиональных споров. Один из таких споров мы выносим на страницы жур-



Язык современной улицы

Игорь Воскресенский

при обсуждении проблем эстетической организации городской среды принято говорить о синтезе архитектуры и монументального искусства, о роли и месте скульптуры в городе, о формах благоустройства и... почти ничего о городской рекламе. Такое исключение ее из этого ряда явлений ничем не оправдано. «Реклама» и «город», хотя и принадлежат к разным областям профессиональной деятельности, тесно взаимосвязаны между собой. Нередко сам облик города, его организация, отдельные градостроительные комплексы или сооружения могут служить целям рекламы. Наиболее яркий пример — ансамбль зданий СЭВ, расположенных в излучине Москвы-реки. Но реклама способна брать на себя решение и градостроительных задач — обогащая силуэт города, внося акценты в его композицию, выполняя роль ориентиров в застройке. Таким образом, реклама не просто «входит» в структуру города, но является одним из важнейших ее звеньев, значение которого с ростом урбанизации постоянно растет. Сегодня уже трудно представить себе жизнь города без рекламы, а образ города — без ее участия. Понятие «рекламы» в ее специфическом значении определяется как «система взаимо-



нала. В первой статье автор высказывает мнение, сложившееся в результате практической дизайнерской деятельности. Вторая — представляет собой попытку сформулировать непосредственный взгляд горожанина, свободный от установок профессионального видения. Обе позиции имеют свои резоны. За каждой — свой опыт, своя правда. А вместе они [как и фото с выставки «Графика в городе», материалы с которой мы предлагаем вниманию читателей в этом номере] по-своему обогащают наше представление о природе городской графики, позволяя по-новому взглянуть на задачи и формы профессиональной деятельности в этой области творчества.



увязанных и целенаправленных приемов по стимулированию продажи товаров и услуг населению, располагающихся на подъездах, территориях и сооружениях города». В широком смысле — она является составной частью средств массовых коммуникаций, осуществляющих функции регулятора форм человеческого общения в городе. Вывески магазинов и учреждений, плакаты и транспаранты, витрины и рекламные афиши, дорожные указатели и другие информационные знаки — обращаются к нам со стен домов, крыш, брандмауэров, заборов и специальных установок, рассказывая, сообщая, приглашая, убеждая, советуя, предостерегая... а в конечном счете помогая ори-



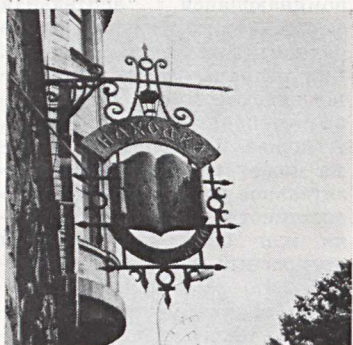
туре городских отношений и городской жизни. Наш глаз отмечает присутствие рекламы постоянно и повсюду, порой независимо от нашего желания. Искусство «быть замеченной», как известно, составляет одно из основных свойств рекламы, а запоминающаяся зрительная форма — одно из условий ее полноценного существования. Вид рекламы определяет наше видение города в не меньшей степени, чем архитектура. А может, и в большей. Реклама может «украсить» невыразительное здание, подчеркнуть достоинства скромной постройки или обезобразить самый прекрасный памятник архитектуры. Но если может «испортить», значит, может и «исправить» — такова сила ее воздействия на образ города, каким он видится горожанину, спешащему, бегущему или спокойно прогуливающемуся по его улицам. Взаимосвязь здесь очевидна, однако значение ее пока недооценивается. До настоящего времени рекламно-художественное оформление не включено в число компонентов, составляющих архитектурно-художественный ансамбль города. По-прежнему преобладает представление о рекламе как о чем-то сверкающем, перебивающем друг друга, хо-

Кратковременное рекламное оформление связано с рекламой каких-либо сезонных мероприятий, кампаний, памятных дат и других проявлений общественной жизни, длительность которых не превышает одного года. Долговременное оформление решает задачи постоянной информации о деятельности или продукции какого-либо предприятия, может быть частью долгосрочной кампании по пропаганде достижений народного хозяйства или передового опыта. Сюда же относятся все формы вывесок и наименований торговых предприятий, учреждений, всех видов бытовых услуг населению и т. д. В зависимости от длительности эксплуатации избираются формы и средства, определяются места расположения рекламы в городе. Наиболее длительной по срокам эксплуатации среди визуальной информации является газосветная реклама — до десяти лет; наиболее кратковременной — до нескольких часов — транспаранты над проезжей частью. Но не только формой различаются оба этих вида. Их главное различие — в принципиально противоположном отношении к городской среде и решению проблемы синтеза искусств. Долговременное оформление



тя и не лишнее основания, но не исчерпывающее всей сложности этого явления. Средаформирующие возможности рекламы огромны, и наша задача — направить их на решение важнейшей сегодня для нас проблемы — эстетической организации городской среды. * Решение проблемы предполагает знание специфики функционирования рекламы в городе, особенностей взаимодействия ее с архитектурной средой, условий ее восприятия. Что собой представляет реклама с этой точки зрения? В целом информационную структуру города можно условно разделить по длительности функционирования на два вида: кратковременную и

предполагает гармоничное включение в архитектурное окружение, тактичное взаимодействие с обликом данного фрагмента города, использование тех же принципов, которые определяют его градостроительную структуру. Кратковременное оформление, рекламирующее, например, юбилейные даты, празднества, различные фестивали и другие общественные мероприятия или коммерческие кампании, строится на принципиально иной основе — противопоставлении привычному окружению. Его главная задача — создание необычной, праздничной атмосферы. Основной художественный прием — активная самостоятельная форма, близкая природе театра в



Однако, несмотря на различный характер обоих видов рекламы, необходимость ансамблевого принципа организации остается общим условием для каждого из них. Наиболее перспективным здесь представляется путь формирования таких ансамблей в рамках всего города, что позволяет добиться целостности общего замысла при многообразии форм решения, дает возможность для объединения рекламных элементов на более широкой основе — например, пространственной или территориальной. В первом случае имеется в виду размещение одной и той же информации в любой части города, но объединенной общей художественной формой или художественным приемом и потому сохраняющей качества ансамблевой целостности. Во втором — рекламный ансамбль складывается из различных информационных элементов на ограниченном участке городской территории. Количественный состав, места расположения, формы и материалы в каждом случае определяются индивидуально, с учетом общих закономерностей взаимодействия рекламы с окружающей средой и с условиями ее восприятия. Во многих городах страны уже

уже сегодня мы имеем примеры, убеждающие в преимуществах такого направления работы. Рассмотрим только два примера решения этой задачи, осуществленного в Москве. В известном смысле, эти примеры уникальны, хотя бы потому, что являются результатом единовременного процесса проектирования рекламного оформления с проектированием архитектурного решения, ставшим основополагающей предпосылкой к успешному синтезу между ними. Проспект Калинина — одна из главных торговых улиц Москвы. Здесь на коротком отрезке от Садового кольца до Арбатской площади сосредоточено значительное количество рекламных установок, композиционно и стилистически увязанных с архитектурой, составивших вместе целостный художественно-выразительный комплекс. Архитектурная ситуация подсказала два решения задачи: на более узкой (четной) стороне улицы реклама решена как система плоскостных элементов, композиционно согласующихся с фасадным решением архитектуры. Разнообразие здесь достигается графикой текстов, применением разных шрифтов и по написанию, и по размерам, рисунок кото-

накоплен богатый опыт в этой области. Здесь можно назвать, например, опыт создания уникальных художественных произведений, выполняющих функции рекламы, в старой части Тбилиси. Интересен разнообразием форм и приемов опыт рекламного оформления центра Львова. Заслуживает внимания опыт ансамблевого построения рекламы в Тарту, а также в ряде других городов. Специальный анализ и изучение положительного опыта, который заключен в этих работах — насущная задача настоящего времени.

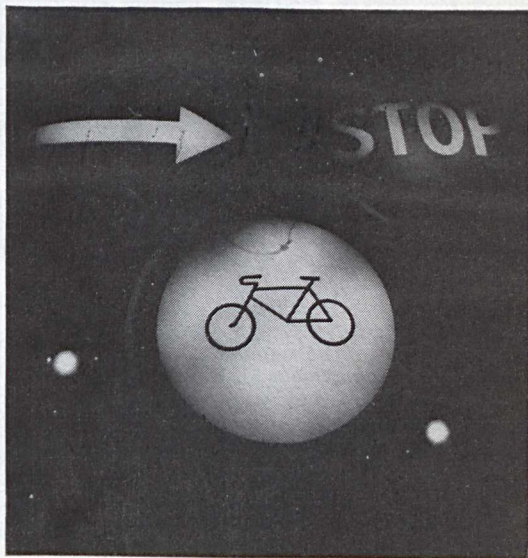
Создание структуры рекламно-художественного оформления сопряжено со многими трудностями, однако опыт показы-

рых стилистически отвечает формам архитектуры. На противоположной стороне, имеющей развитую пешеходную зону, дополненную бульваром, рекламное оформление носит иной характер. Улучшенные условия обзора позволили выделить элементы рекламного оформления в самостоятельные художественные акценты, разнообразные и по формам, и по материалам. Шрифтовые вывески оторвались от плоскости стены. Вынесенные на кронштейнах в пространство пешеходной зоны, меняющие направления — от горизонтальных к вертикальным установкам, они стали заметным элементом структурирования архитектурно-пространственной среды проспекта. В случае

лях декоративно-объемных форм, как, например, рекламная установка «Аэрофлота» — динамичное, объемно-пространственное сооружение со сложным электронным управлением, — реклама обретает качества архитектурные, работая не только в узком пространственном пространстве, но распространяя свое влияние на улицу, выступая в роли ориентира и украшения одновременно. Широкое разнообразие видов рекламных установок здесь не только не противоречит архитектурному ансамблю, но до известной степени смягчает сдержанно-торжественное решение архитектурного окружения. Двадцатилетний период жизни этого ансамбля подтвердил правильность общего подхода и конкретного решения. Широкий диапазон рекламного оформления — от типовых щитов для наклейки плакатов, печатной рекламы и шрифтовых вывесок до уникальных светодинамических установок, выносных витрин с включением в общий ансамбль произведений монументального и декоративного искусства создали запоминающийся образ, вошедший в историю города как классический пример гармонического взаимодействия архитектурного ансамбля и рекламной структуры.

Более близким примером формирования ансамбля рекламного-художественного оформления в единстве с архитектурным решением является система рекламы в жилом массиве Олимпийской деревни. Как и в предыдущем примере, залогом успеха здесь во многом послужило то, что процесс формирования ансамбля шел одновременно с проектированием архитектурной части комплекса. Основной узел оформления сосредоточен на территории торгового центра. Замкнутый характер центра с развитым пространством вокруг внутреннего двора заставил отказаться от традиционного расположения вывесок рекламы вдоль фасадов. Здесь преобладает тип предметной, ярко индивидуальной, художественно выполненной рекламы, рассчитанной на близкое восприятие, на внимательное и долгое рассматривание и любование. Небольшие по размерам, расположенные в близкой для восприятия человеком зоне (на высоте около трех метров), установки эти создают атмосферу доброжелательности, уюта и «интерьерности» пространства, располагая к неспешной прогулке и приятному времяпрепровождению.

* Два примера из московской практики — два подхода к созданию рекламного-художественного ансамбля. У каждого из них свои задачи. Каждому соответствует своя архитектурная ситуация. Ценность же обоих состоит в правильном выборе общего решения по отношению к конкретным условиям с учетом градостроительных требований и условий функционирования рекламы в структуре городской жизни данного фрагмента города. Только так, в единстве всех этих слагаемых, возможно решение проблемы взаимодействия рекламы и города, а в более широком смысле — проблемы эстетической организации всей городской среды.



Город говорит с человеком

Юрий Пясковский



Город говорит с человеком посредством политических стендов и агитационных текстов, реклам и вывесок, объявлений и дорожных знаков. Именно эти виды графической речи, принадлежащие к области профессиональной деятельности художника, обычно рассматриваются и изучаются в специальной литературе. Но городская графика гораздо богаче и разнообразнее, если посмотреть на город не обремененным профессиональными установками взглядом горожанина. В этом случае пешеходные «зебры» и ритмы балконов, плиты мощений и пересечения проводов покажутся смысловыми единицами некоего обширного повествования, развернутого в «спонтанном» графическом окружении. Тогда обнаружится, что речевая палитра современного города определяется всей совокупностью графических элементов, где каждый — либо значимое «слово», либо пауза. Разумеется, вся эта «спонтанная графика» города по большей части не входит в состав специальной профессиональной деятельности, являясь не самоценным, а как бы сопутствующим элементом среды. Зато сама профессиональная деятельность существует вовсе не отдельно от этого сложного и единого графического контекста. Она вливается в него, организуя или нарушая, выявляя его богатство, или, наоборот, подавляя своей официальной холодностью. Характерно, что многие участники фотовыставки «Графика в городе» продемонстрировали именно такое понимание темы. С ним необходимо считаться, решая профессиональную проблему «какой быть графике в городе?» Только в этом случае можно понять грамматику и синтаксис этого естественного урбанистического языка.

I

Сегодня высказываются разные взгляды на природу городской графики. Большинство художников-оформителей полагают, что это явление, так сказать, формального распорядка:

у магазина должна быть вывеска, на остановке — табличка, а пустоту между домами может заполнить стенд с наглядной агитацией. Правда, до сих пор, — сокрушаются они, — городская графика, к сожалению, во многом стихийна, но это, как говорится дело времени и творческой активности наших дизайнеров. Необходимо лишь эстетически обогащать ее, увязывать в ансамбль с современной застройкой, добиваясь единого гармонического звучания графики и архитектуры.

Такие суждения можно часто прочесть в печати или услышать на совещаниях, где обсуждаются профессиональные аспекты интересующей нас темы. При этом, однако, опускается важный, на наш взгляд, момент: сегодня потребность в графике связана как раз с ростом стандартизации городской застройки, а не ее хаотичностью. Когда архитектурный язык вырождается в лишенную информативности формализованную систему, теряет способность самостоятельно насыщать среду «культурной информацией», обращение к универсальному, общедоступному языку графики представляется чем-то естественным, само собой разумеющимся. Однако когда на волне этих тенденций возникают мечты о тотальной эстетизации среды с помощью рекламы, агитации и т. п., кажется, мы соприкасаемся с обратной стороной того же самого явления: ни стандартизированная архитектура, ни «упорядоченная» графика не считаются с естественным характером восприятия города человеком.

Есть такая аксиома: защитные механизмы человеческой психики блокируют восприятие человеком избытка информации. Это значит: для спешащего по своим делам горожанина графический язык, при всей его «шумной» броскости и экспансивном внедрении в городское пространство, практически незаметен. Человек прибегает к этому языку только в случае какой-либо надобности — но и тогда, считывая необходимые ему сведения, он заинтересован лишь в максимальной автоматизированности этого процесса. Все же остальные знаки и надписи в этот момент для него как бы не существуют.

Они присутствуют в качестве фона, разнородного «говора толпы», не имеющего прямого отношения к человеку. Конечно, отдельные «слова» и «фразы» долетают до него и цепко фиксируются в подсознании, так что в конечном счете они, как и городская среда в целом, формируют определенный психологический настрой горожанина. Однако в данном случае мы имеем дело с пассивным, нерасчлененным и неосознанным восприятием. Именно на него

в большей степени направлена эстетическая сторона графики как художественного произведения, а не на восприятие активное, в котором главным образом преобладает информационная заинтересованность.

II

Обычно принято выделять три вида графики в городе — коммуникативную графику, рекламу и суперграфику. Такая типология, выстроенная по функциональному признаку, казалось бы, должна исключать всякий хаос графических форм и четко структурировать саму профессиональную деятельность: определив смысловой диапазон и характерные черты каждого вида, можно выработать некоторые алгоритмы построения, которые навсегда положили бы предел всякой самодеятельности и спорам. Очевидно, например, что к коммуникативной графике в первую очередь относятся различные знаки и указатели, ориентирующие человека в топографическом пространстве города. Им в наименьшей степени свойственны конкретно-чувственные смыслы, и, следовательно, их отличает высокий уровень условности, абстрагированности. Коммуникативная графика — это самый элементарный план существования графического языка в городе. Она обладает хорошо выраженной склонностью к образованию различных унифицированных систем: типовые таблички, вывески, оформление транспортных остановок, дорожные знаки — все это «сшивает» и структурирует огромные и разноприродные пространства современного города, обозначая их принадлежность к целому. Так синтаксические знаки на письме проясняют и подчеркивают композицию речи.

Рекламу, наоборот, отличает высокая степень изобразительности, ей по природе противопоказана унификация, тиражирование по однажды установленному шаблону. Это всегда обособленное произведение, которое должно активно восприниматься. Поэтому реклама часто ориентируется на создание конкретно-чувственного образа представляемого предмета, в отличие от коммуникативной графики, где конкретно-чувственные смыслы обычно несет не сам знак, а поле его значений.

Наконец, под суперграфикой у нас принято понимать прежде всего особый способ покраски зданий (по преимуществу индустриальной архитектуры) и другие формы графического оживления стен. При помощи цветовой разбивки плоских типовых фасадов, например, создается иллюзия усложненных пространственных решений, более соответствующих тем визуальным нормам, которыми мы руководствуемся в восприятии города.

Таким образом, мы имеем полное несходство функций, способов восприятия и принципов построения. Но разведя, скажем, рекламу и коммуникативную графику по разным типологическим ячейкам, мы становимся в тупик перед вопросом: к чему следует отнести, например, вывески и надписи, венчающие всякие «штучные» заведения, претендующие на самобытный облик, — кинотеатры, кафе, рестораны, специализированные магазины, некоторые учреждения? Формально — это коммуникативная графика, но здесь знак в значительной мере тяготеет к уникальности, допуская элементы стилизации и изобразительности. Например, размашистая, как бы стремительно взлетающая в небо надпись: «Спутник» на крыше гостиницы или с едва уловимым намеком на готический шрифт — на ресторане «Вильнюс» — разве не приближается по принципам формирования к рекламе?

Но, может быть, эти виды удастся разделить по целевому признаку, по предназначению? Известно, скажем, что основной функцией коммуникативной графики является прояснение и комментирование реального, физического пространства города — в то время как реклама вносит в городскую среду смыслы культурно-бытового порядка, обычно не связанные напрямую с конкретной пространственной ситуацией. Таких наблюдений может быть много, все они кажутся логичными, — но как только мы внесем в подобную типологию закономерности человеческого восприятия, окажется, что все путается. Прочно обосновываясь в городском контексте, реклама сразу же перетягивает на себя визуальные акценты данного места, становясь в конце концов его знаком, превращаясь в элемент его топонимики. Это свойство рекламы — способность участвовать в системе городской коммуникации — позволяет говорить о ее вторичных функциях, которые в свете рассматриваемой типологии придется восприни-

мать как издержку жанра: проявляясь в этом вторичном значении, реклама теряет основное. С другой стороны, красочные и светящиеся дорожные знаки (а они сейчас бывают очень красивыми) являются коммуникативными только для автомобилиста: взгляд пешехода фиксирует их так же, как привычную эмблему различных фирм и товаров. И то, и другое нередко плотно наводит центр крупного города, оказываясь всегда перед глазами и всегда как бы незаметным, поскольку обращается в этом случае главным образом к коллективному подсознанию и автоматизированному восприятию. Но именно в таком качестве они и формируют «городскую среду». (Мы бы сказали: «городскую культуру» — как духовное наполнение жизни, как общий знаменатель многообразия. Городская культура имеет свои географические границы, не покидает их, несмотря на распыленность границ самого города. Бывший сельский житель остро ее ощущает. Потомственному горожанину она необходима как воздух.)

Итак, отчетливо различимые на полюсах, оба рода средовой графики подходят порой так близко друг к другу, что однозначное определение становится неприемлемым: вращающийся куб с надписью на киоске «Пепси-кола» — коммуникативная графика или реклама?

Но, может быть, легче с суперграфикой? Как явление, казалось бы, чисто художественное, она не должна выходить за пределы одних эстетических функций. Теоретически. Включаясь в полифонию городской графической речи, суперграфика приобретает новые черты и значения. Например, ей бесспорно присущи коммуникативные функции: микрорайон, решенный в определенной цветовой гамме, узнается на большом расстоянии. Можно также отметить сближение суперграфики с наглядной агитацией и рекламой — тенденции, которым, вероятно, принадлежит будущее.

Взаимопроникновение различных уровней графического языка, взаимовлияния и заимствования обуславливают его жизнедеятельность, лежат в основе речевого разнообразия среды современного города. Это обстоятельство и затрудняет создание какой-либо исчерпывающей типологической картины городских графических форм во всем их функциональном богатстве.

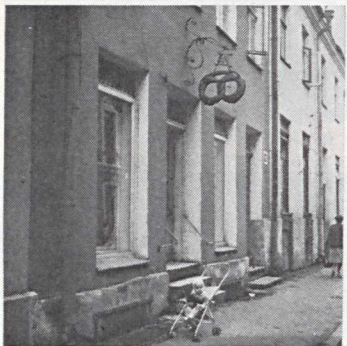
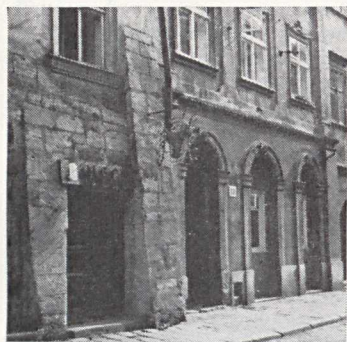
III

Город говорит с человеком языком щитов, табличек и вывесок. В новых районах, где «коробки» типовых зданий не в силах создать полноценную среду обитания, сообщив месту необходимую семантическую глубину, культурно-регенерирующую функцию принимают наглядная агитация и разнообразные художественные панно, стенды показателей, красочные сентенции Госстраха или кинореклама. Симптоматично, кстати, и появление такой новой, семантически активной формы, как биографический стенд «Их именами названы улицы вашего микрорайона». Городская графика камуфлирует пустоту пространства, восполняет дефицит историко-культурных смыслов. Но именно поэтому она сегодня обнаруживает не только созидательные и структурирующие, но и разрушительные тенденции.

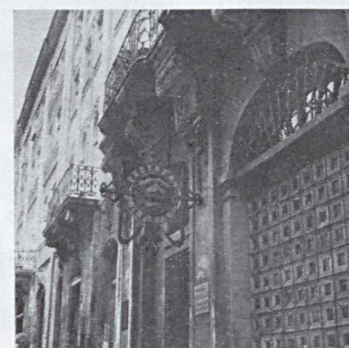
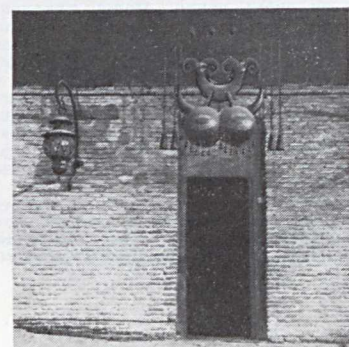
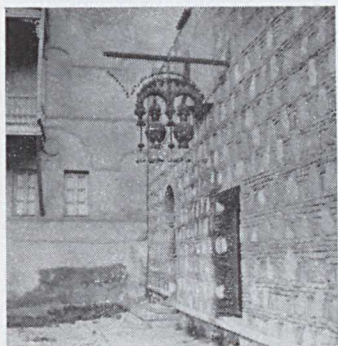
Наверное, хорошо, что простая табличка с надписью «площадь» способна сделать площадью место, больше похожее на простой перекресток, закрепив этот факт в общественном сознании. Безусловно хорошо, что с помощью графического языка город регламентирует поведение своих жителей. Правила дорожного движения, реализованные в знаковой системе, обеспечивают безопасность на транспортных магистралях. Графика предписывает характер деятельности и поведенческие нормы в различных структурах современного города, указывает места отдыха, выгула собак и т. п.

Но плохо продуманный дорожный указатель — хуже, чем никакого, ибо создает повышенную аварийную опасность, дезориентирует водителей в дорожной ситуации. Точно так же световая реклама, бесцеремонно включенная в архитектурный ансамбль или просто в историческую застройку, сегодня нередко придает восприятию этого места нежелательную эмоциональную окраску, смещает акцент с главного на второстепенное, — и сколько раз мы испытываем досаду по этому поводу!

Множественность функций городской графики, их взаимосвязи, смысловое богатство, прямая соотносительность с жизнью города — все это побуждает с некоторым недоверием отнестись к идеям унификации и упорядоченности всех



сложнее схемы» здесь как нельзя более уместна, так как ни одна схема не в состоянии предусмотреть и точно отреагировать на неожиданные эживоки эмпирики. Об этом говорит даже детально разработанная, унифицированная знаковая система дорожного движения, часто требующая для полной гармонии живого регулятора.



IV

Город говорит с человеком, но живое общение не может быть все время монологичным. Язык городской графики обладает обратными связями, и человек, пользуясь ими, говорит с городом, облекая собственные мысли, желания и требования в синтаксические конструкции графической речи. Это и разногласия выкрашенных балконов, и всевозможные надписи, и графика частных объявлений на столбах у автобусных остановок, и импровизированные украшения разных маленьких киосков и периферийных витрин. Весь этот диалог («город — человек» и «человек — город») и составляет основу сложнейшей, многоуровневой коммуникативной системы, создающейся всей жизнью города.

Графический знак — элементарная единица языка и в то же время символ современной городской культуры; диапазон его смыслов включает, в частности, идею приближенности, косвенной принадлежности человека к важнейшим культурным процессам времени. Прочитывая, оценивая, понимая графический знак (текст), городской житель подсознательно ощущает собственную включенность в поток событий, составляющих духовную и общественную жизнь современности.

Это обстоятельство вызвало сегодня волну эстетизации графического знака в массовом сознании и его проникновения (преимущественно в качестве декора) в самые различные области деятельности. В последнее время человек заговорил с городом при помощи своей одежды: в моду вошли рубашки с различными надписями, плакатами, литерами. Точно такие же надписи и знаки можно часто увидеть на сумках, обуви, шапочках и прочих предметах туалета и бытовых мелочах, окружающих горожанина в его повседневной жизни. Осмысливаясь эстетически (или проинически), элементы городской графики переключаются в жилые интерьеры: уличный плакат, театральную афишу, различные курьезные таблички можно часто увидеть на стене современной квартиры. Частное сегодня становится смысловой единицей общего, и наоборот, общее попадает в круг интимного восприятия.

Осмысление этих тенденций, как и вообще изучение механизмов обратных связей в графическом языке городской среды — необходимость, которую должен осознавать каждый профессиональный художник. Для него это единственный способ сохранить связь со своей «зрительской аудиторией», понять ее вкусы и предпочтения. Пока что сегодня, как можно наблюдать, в профессиональном сознании преобладает склонность к монологичности, связанная, по-видимому, с представлением о художнике-законодателе. В этом смысле идеи унификации городской графики выглядят, пожалуй, как административная мера в отношении неположенных словоупотреблений.

V

Город говорит с человеком, и человек говорит с городом, а что же делать художнику, наблюдающему нашу городскую графику во всем ее эклектизме, эстетической неоднозначности, а подчас и в откровенной убогости? Утверждая за графическим языком высокую способность к саморегуляции и самовоспроизводству, мы далеки от мысли исключить возможность всяких художественных мероприятий относительно городской графики. Речь идет лишь о принципиальном к ней отношении, определяющем меру ее унификации.

Рождаясь как язык города, графика не обладает защитными свойствами естественных языков: можно искусственно пресечь приток неологизмов, затормозить процессы заимствования, трансформации — и она погибнет, костенея в жестких рамках «единственно правильного стиля». А между тем графика в городе имеет свой «высокий стиль» и стиль «деловой», стиль «быденный» и «просторечный». Очевидно, бессмысленно здесь добиваться какого-либо

единообразия. Каждый «стиль» хорош и оправдан на своем месте. Вполне законен, например, процесс постоянного усовершенствования знаковых систем на транспортных магистралях, в аэропортах и на вокзалах: для водителя и пассажира проще зафиксировать в схематическом изображении ложки и вилки, чем прочесть слово «столовая». Такой язык, чтобы оставаться общедоступным, должен иметь единую графическую интерпретацию.

Но вывеска на самой столовой — уже другое дело: сфера услуг носит традиционно камерный, почти интимный характер. Вывеска вправе быть неповторимой. С ее помощью общепит переступает через свою казенность. Это же относится и к оформлению фотоателье, парикмахерских, часовых и сапожных мастерских, где многое зависит от личных вкусов руководителей этих учреждений.

Каждая вычурная, подчас неряшливо написанная буква, взятая отдельно, заставляет думать о том, что и эту сферу городской графики надо унифицировать, снять элемент случайности, привести к некоторому общезстетическому знаменателю. Но так мы рискуем выхолостить язык города, сделать его чужим для людей, отвлеченным, не вызывающим никаких эмоций. Вспомним бесконечные стеклянные доски — черные, красные, синие с бронзовыми буквами: «Школа №...», «Управление коммунального хозяйства», «НИИ...». Сколько десятилетий делают их в наших городах по одному шаблону? В их лице мы имеем материю окончательно и безусловно мертвую.

В основе унификации лежит максимальное проявление одного (главного) смысла знака за счет снятия вторичных. Это, конечно, вносит предельную ясность в текст, но сообщает языку одноплановость, так как именно вторичные смыслы осуществляют связь между его уровнями. Отмечаемая в кибернетике тенденция искусственных систем к экономичности выражения, то есть к снижению уровня избыточности, не приложима к естественным языкам. Характеризующий их высокий уровень синонимии — меры равнозначных способов изложения одного и того же — определяет высокую разрешающую способность естественных языков, их гибкость.

Мера унификации должна определяться с учетом естественных тенденций языка города. Задача адекватного выражения все усложняющихся форм городской жизни (форм, изначально отличающихся неоднозначным, порой противоречивым характером) открывает огромное поле деятельности художникам, работающим с городской графикой: когда высказывания с четко ограниченными значениями слов становятся недостаточными, структура естественного языка разрешает образные употребления.

VI

Значит ли это, что любой самый смелый и остроумный образ будет с благодарностью принят нашей городской средой? По-видимому, нет. Выше мы уже говорили о «беззвучности» и психологической незаметности графического языка. Профессиональные деятели должны уважать право простого горожанина пользоваться им лишь в случае необходимости. Громоздкие аккорды здесь, по-видимому, неуместны: это не ключ к восприятию, а отмычка. Поэтому, соприкасаясь с городской графикой, входя в живую функционирующую систему с рядом коррективов и новаций (отражающих наши сегодняшние представления о ценностях подлинных и мнимых), необходимо учитывать, что меру художественной концептуализации здесь все-таки определяет сложившаяся традиция. Ведь городская графика как эстетический феномен довольно близка фольклору. Это определяет и специфику ее качественных критериев, сложившихся в большой степени по фольклорным образцам: приемлемым и ценным ощущается то, что выполнено в русле традиции. «Произвол в рамках канона» — такой формулой должна определяться, на наш взгляд, современная практика.

Графика в городе — не только его язык, но во многом и его лицо. Опасность обезличивания существует и для старых городов, но для новых это, как правило, печальная реальность. Умело организованные конкурсы рекламы, знака и форм наглядной агитации в большой степени способствовали бы оживлению графического языка. Сделали бы его гораздо богаче, а облик наших городов — совершенней.



Весной 1984 года в журнале «Техническая эстетика» появилось приглашение принять участие в фотоконкурсе на тему «Графика в городе»: «В фотоработах должна найти отражение вся графика городской среды, — писал журнал, — шрифтовая и изобразительная, нанесенная на любые объекты и любым способом, тиражируемая и единичная, выполненная в любом материале».

В течение года редакция получила около пятисот фотографий из разных мест страны. Пятая часть присланного составила выставочную экспозицию, пред-

ставив 47 авторов. Уличные указатели, вывески и дорожные знаки фотографируются очень редко. Чаще привлекают фотографа пластика меняющихся форм, наиболее выразительные моменты движения. Фотоконкурс потребовал от большинства участников тематически специальной фотосъемки, поставил неожиданные задачи, лежащие вне привычных интересов и годами наработанных приемов. Уличный знак статичен. В соседстве с кирпичной стеной, прямоугольником окна, паутиной проводов и дорожной разметкой

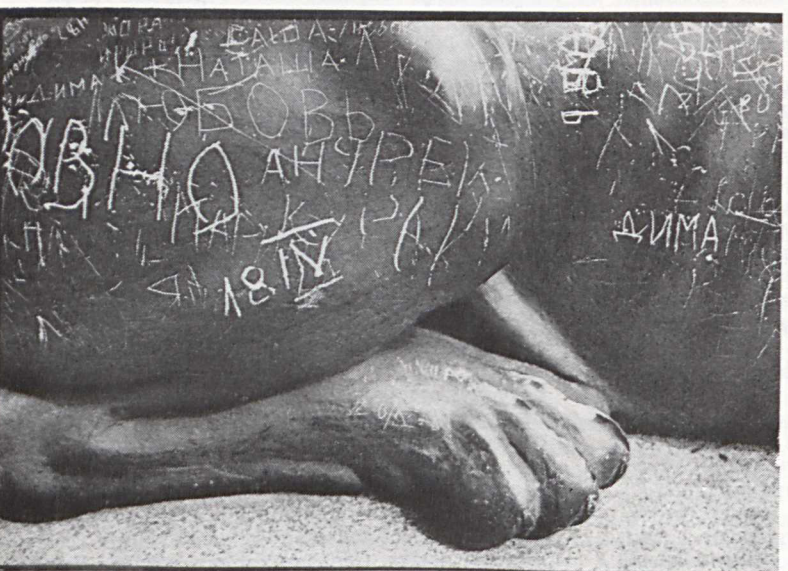
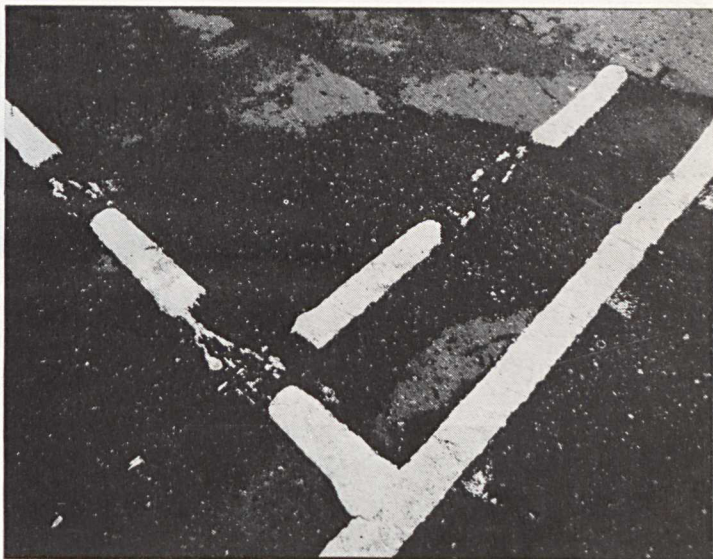


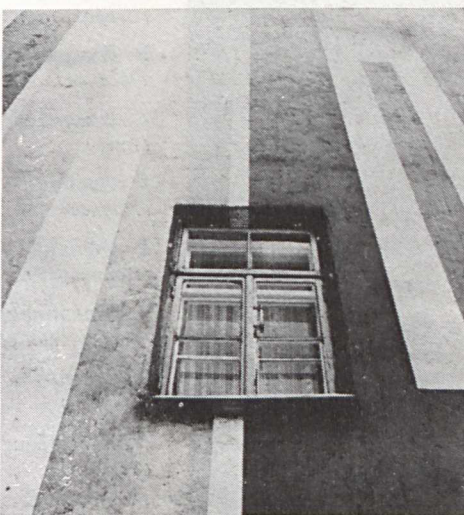
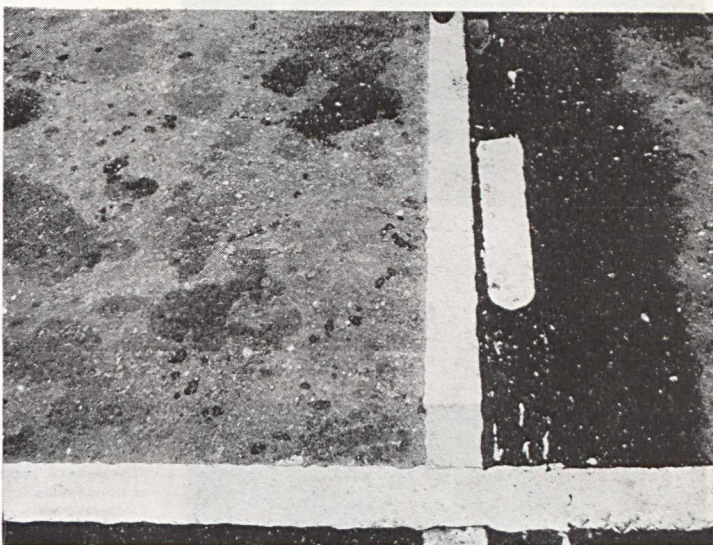


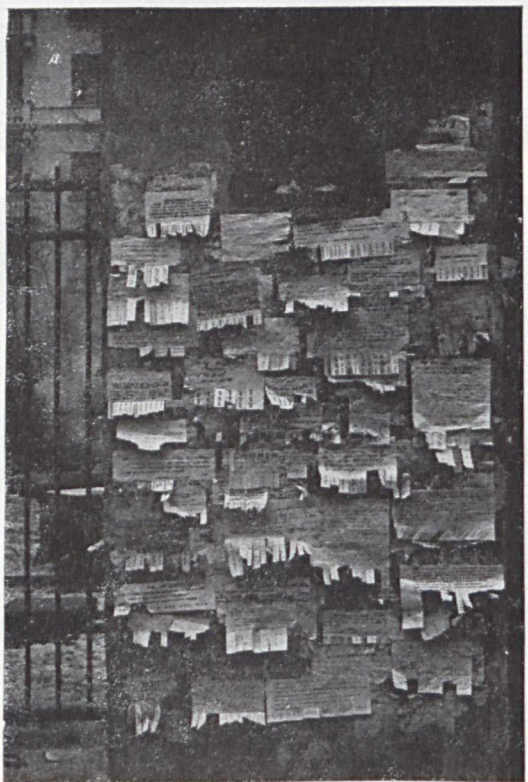
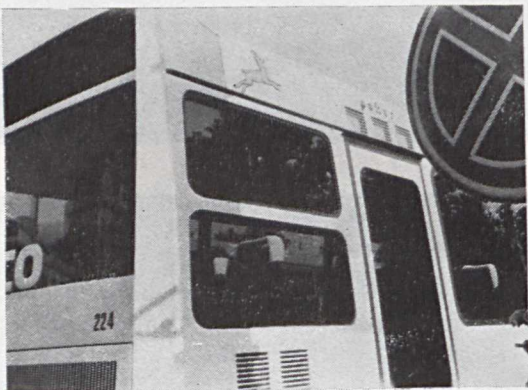
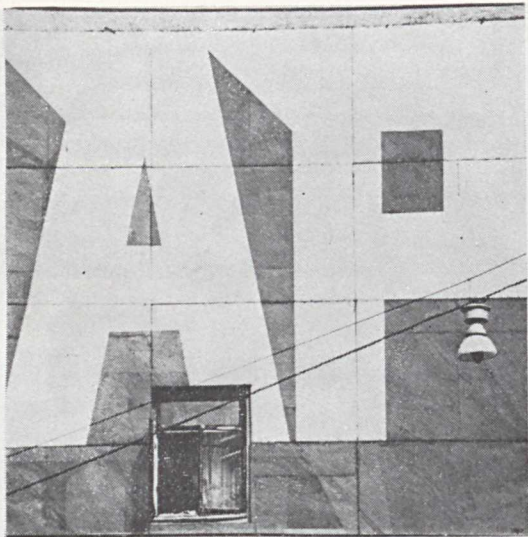
Фото-
камера
ВИДИТ
знак



он приобретает эстетическую самодостаточность «натюрморта», даже «портрета» — обобщенного портрета городской жизни. Но понимание городской графики как «знака, помещенного в среду», есть лишь первый этап освоения темы. Выявление и трактовка связей между знаком и его окружением во всем их жизненном многообразии и противоречивости помогают нам разглядеть суть явления, понять важность и сложность существования этого типа визуальности вообще. Большинство работ, присланных на конкурс, к сожалению, пред-

ставляют обыкновенную фиксацию нелепиц, набор более или менее досадных курьезов: самодельные объявления, абсурдные сочетания шрифтов, бессмысленные таблички, алогичные указатели... Иными словами, негативный ряд конкурсных фотографий говорит со зрителем «протоколно», предпочитая язык объекта языку своего искусства. И все же итоги фотоконкурса позволяют судить о реальных эстетических тенденциях в жизни уличной графики, наметить благоприятные пути ее дальнейшего развития.
В. Сдвижков





На стр. 21, 24, 25, 26
помещены снимки
с фотоконкурса
«Графика в городе»,
выполненные
следующими
фотографами:

А. Тягны-Редно
(Москва)

А. Шульц
(Свердловск)

В. Куприянов
(Москва)

С. Николаев
(Рига)

В. Клейнс
(Москва)

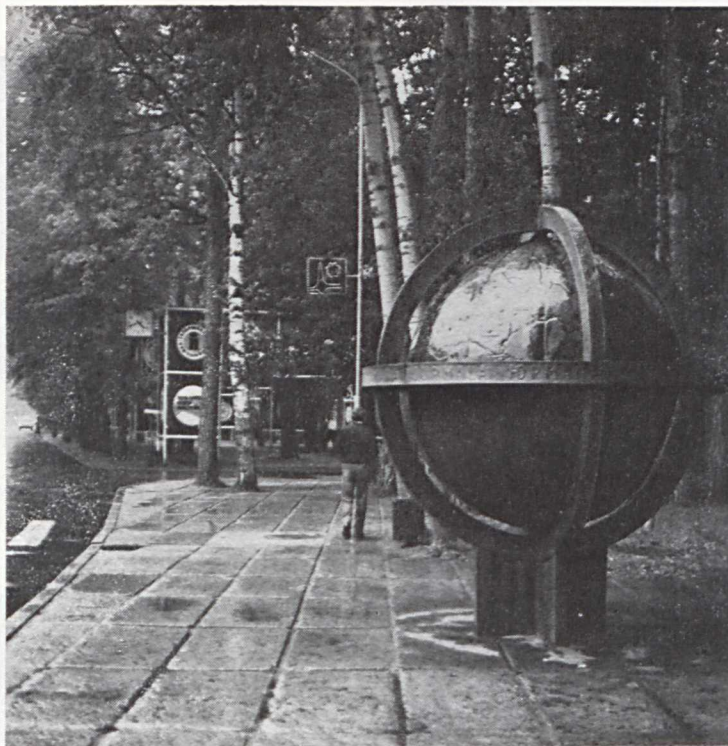
Г. Уфлянд
(Ленинград)

А. Масляницын
(Московская область)

Е. Стеганова
(Москва)

А. Нарузбек
(Таллин)

Е. Кальпус
(Москва)



Образы прошедшего сезона

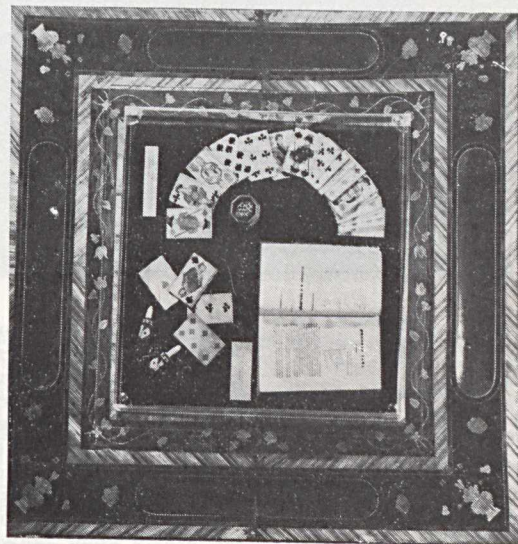
Алексей Тарханов

Кажется, мы все уже знаем об экспозиции, сценарии, образе и прочем. В 1981 году в Литературном музее на Петровке обсуждали три музейных проекта Сенежской студии. Обсуждение было необычайно бурным. «Это не музей, а произведение художника», — говорили тогда с возмущением. Кого теперь удивит музей — произведение художника? В 1985 году художники-экспозиционеры собрались в выставочном зале на Кузнецком мосту. Ожидались споры. Вероятно, присутствовали те же люди. Но никто не спорил. Было необычайно скучно. С помощью волшебного фонаря авторы показывали слайды. Спорить было не о чем.

К художникам, работающим над проектированием экспозиции, постоянным героям нашей рубрики, сейчас приходит успех. Новые принципы музейного показа завоевывают популярность. Проявляются на выставках ВНИИТЭ и в сдержанном Историческом музее. Здесь иная, более широкая публика, чем, скажем, в музее Маяковского, прославившемся великолепной серией выставок. И так же, как в 1982-м в музее Маяковского, заполняются книги отзывов: одним очень нравится, другим очень не нравится. На наших глазах родилась музейная мода. Сейчас ее уже невозможно игнорировать. Неужели мы увидим и рождение нового штампа «образного» музея? И тех же художников, с неимоверной продуктивностью делающих экспозицию за экспозицией. И бодрых ремесленников, тиражирующих другими найденные приемы. Право же, легкость победы настораживает. Мы видели, как вырабатывался новый художественный метод. Он сам по себе был достойным предметом показа. Но теперь мы не можем позволить себе прежней роскоши: говорить лишь о художественном решении вне содержания и темы. Авторы нам знакомы, и рассматривать выставку только как очередное высказывание художника, это, буквально — переходить на личности. Все равно что описывать внешность и замечать, что такой-то по-прежнему носит усы, а такой-то не меняет прическу. Пришло время говорить о содержании и теме, ибо в умении подчинять свои вкусы и пристрастия теме музея — залог своеобразия каждой работы.

Маяковский и производственное искусство

«Маяковский и производственное искусство» — четвертая и пока самая яркая экспозиция музея. Веселая выставка, щедрая выставка с огромными макетами, открытыми цветами, легкими конструкциями из дерева, ткани и проволоки. Она вполне в стиле авторов, но раскованность ее почти агрессивна. Выставка захватывает зрителя. Это сказано много раз и о многих выставках, но ничего не поделаешь, выставка и в самом деле захватывает зрителя — с первых же шагов он оказывается внутри сложного и запутанного пространства, не созерцает оформление,



Мир «Пиковой дамы».
Музей Пушкина
Экспозиционеры
Н. Михайлова,
Ф. Рысина
при консультации
Е. Розенблюма

Лев Толстой
в Москве. 1850—
60-е годы
Филиал музея
Л. Н. Толстого
Художник Ю. Антонов
Экспозиционеры
С. Долинина,
Н. Серебряная,
Б. Шумова



а существует в нем. Только что на лестнице ему показывали основные элементы выставки: от чисто композиционных — пятно, линия, плоскость, объем (представленных синим пятном, оранжевой линией, листом фанеры, кубом) до материальных — кровельных ножей, вписавшихся в некрашеную жель. Но все приготовления тщетны, ибо за дверью зала он попадает в совершенно иной мир. Уличный масштаб установок... Сделано все, чтобы раздвинуть стены. Используются все экспозиционные площади, до половины выстроенные огромные макеты удваиваются зеркалами, а деревянные ребра татлинской башни пронизывают здание от вестибюля до балкона зала.

Любая деталь здесь узнаваема. Работа сплошь состоит из цитат, поданных авторами «на слух» — как запомнилось или как хотелось. Вместо реконструкции — монтаж красивых знаков двадцатых годов. Александра Экстер могла неровно покрыть свою композицию плохой гуашью. Квадрат Малевича отнюдь не геометричен. Рельефы Татлина грубы вплоть до художественного безобразия. Как удивительно они преобразились. В умело построенном пространстве выставки не найти следа небрежности. Она расчетливо-эффектна. Никаких пятен и разводов. Профессиональная добросовестность современного оформителя этого не допустит — раз тампоном, аэрографом, той же кистью можно получить идеально ровные выкраски. Сделать нарочито грубо уже неловко, неприлично.



Мир
«Пиковой дамы»
Музей Пушкина
Экспозиционеры
Н. Михайлова,
Ф. Рысина,
при консультации
Е. Розенблюма



Постоянная
экспозиция
по истории советской
литературы.
Художники
Е. Розенблюм
(руководитель),
А. Брусов,
В. Галицкий,
В. Егоров, А. Жудро,
М. Паутов.
Фотомонтажи —
М. Волошин.
Экспозиционеры
А. Рудник,
М. Соколова,
В. Крижевский,
Е. Михайлова,
Е. Миропольская,
Е. Абакумова,
Е. Осьминина

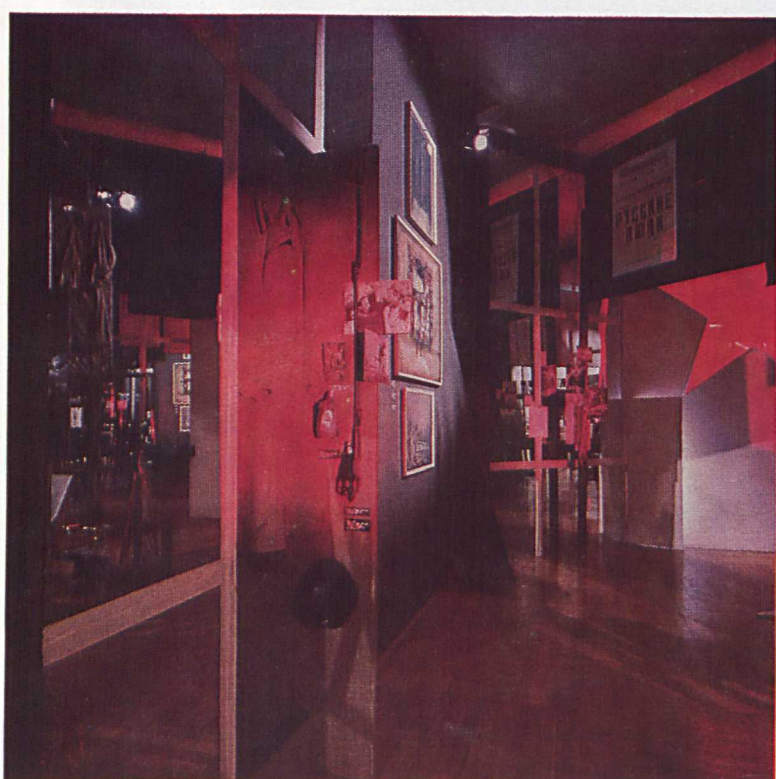
На стр. 28—29 внизу:
Герои войны —
герои сцены
Театральный
музей имени
А. А. Бахрушина
Художники
Э. Кулешов,
В. Сагадеев
Экспозиционер П. Леонов

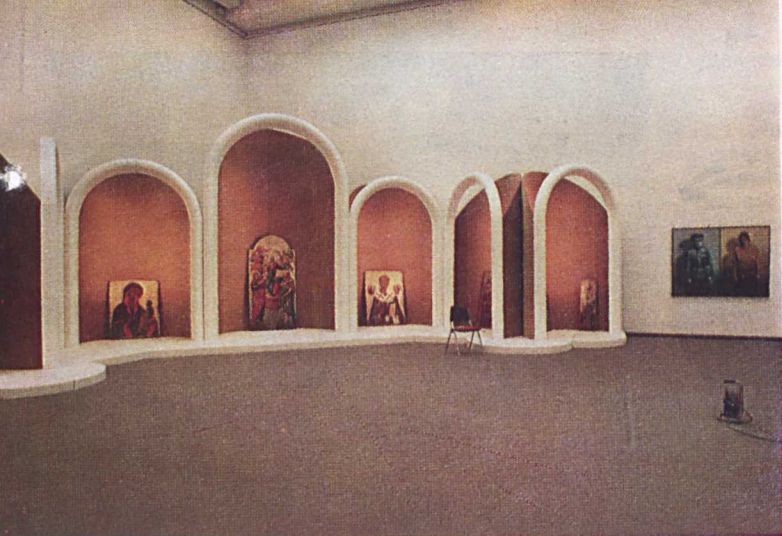
Задача сценария — воссоздание никогда не существовавшего города архитектурных и дизайнерских утопий. Художники словно воплощали несбывшиеся мечты своих предшественников, переводили в пространство их чертежи и строки манифестов. Вот эти манифесты: «Да здравствует динамическая геометрия, пробеги точек, линий, плоскостей, объемов. Да здравствует поэзия двигающейся и движущейся машины, поэзия рычагов, колес и стальных крыльев, железный крик движений, ослепительные гримасы раскаленных струй». И вот она, динамическая геометрия, — на выставке. Премия МОСХ за лучшую работу года вручена двум современным художникам, Маяковскому и производственному искусству. Все радует на этой выставке, но, покинув ее, хочется спорить и недоумевать. Дело не в поэтизации приводных ремней и рычагов и иной безнадежной технической рухляди. Не только в том, что «производственники» слишком увлекались. «Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной. Трудно уже сказать, насколько искренне желание «киноков» породниться с машиной. Известно лишь, что в человеческой жизни такие бешеные страсти сулили им разочарования, порой смертельные. Выставка не ответила на вопрос: чем же было производственное искусство в годы, когда прежде всего приходилось вполне безыскусно налаживать производство? — Учебные разработки, модели, макеты, в которых глина обозначала пластик, а дерево — стальной прокат. Производственное искусство мечтало стать искусством конвейера, потока. Но такова была воля эпохи, что люди, идеалом которых была Вещь, оставляли после себя чертежи и рисунки. Материал 20-х — дерево. «Лучезарные города» не возвести при недостатке цемента, голодных нормах электроэнергии и стали. Материал влиял на стиль. Как различны деревянный киоск Мельникова в Париже и каменные пропилеи Иофана с Рабочим и Колхозницей, сваренными из огромных листов

нержавеющей авиационной стали. Производственное искусство едва ли не трагично. Стиль, которому суждено было родиться в дотла разоренной стране, буквально по деревянным лесам поднимавшейся к передовой промышленности. А выставка? Выставка красива и преисполнена оптимизма. Заново выстроенная мечта, прекрасный миф. Двадцатые годы на паркете, двадцатые годы, всеми любимые и признанные, и не в грязи Трубных и Сухаревок, а в новом доме посреди новой геометрической Москвы.

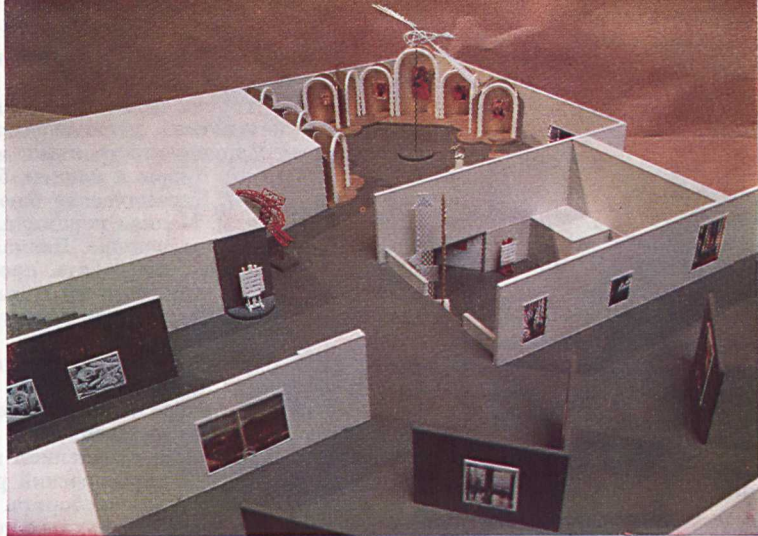
Художники предлагают городу

Проект Сенежской студии адресован Пущино, городу, возникшему на берегу Оки в 120 километрах от Москвы. С 1982 года здесь разрабатывается программа «Полие» (Комплексная программа развития Центра биологических исследований АН СССР и города Пущино). Идеальный «город науки», «город в природе» становится лабораторным объектом для изучения проблем градостроительной экологии. Тридцать три художника из двадцати городов побывали в Пущино и за полтора сенежских месяца подготовили проектные предложения по нескольким темам: «экологическая тропа», «приключенческий каньон», «двор — пешеходная улица», «площадь», «каскад парков», «огородные участки». Некоторые звучат привычно и решаются вполне стандартно — малой архитектурой дворов или превращением оврага в парк с аттракционами. Другие неразрывно связаны с этим, во многом необычным городом. «Насколько не определен его характер, — пишут авторы, — настолько определено отношение к этому месту жителей, заложивших 20 лет назад на картофельном поле фундамент первого института. Это — безоглядная любовь к природе. Ее истоки лежат и в профессиональном сознании (биология — наука о живом), и в характере самой природы этого места, и в том, что первое поколение ученых, покинув урбанизированное пространство Москвы, вкусило пре-





Выставка советского искусства в Дюссельдорфе (ФРГ)
Художник В. Шпак



лесть хождения по траве, и это им понравилось». Девиз программы «Полис» — развитие города должно происходить в гармоническом согласии с природой — вполне согласуется с тем, что художники предложили городу на этот раз. Красивейшие участки объединяются экологической тропой. Игровой каньон дарит детям плоского современного города необходимые пространственные впечатления. Зеленая полоса, отделяющая научное «производство» от жилых кварталов, превращается в грандиозную эспланаду из трех парков: «регулярного, с использованием элементов классицизма, пейзажного, с использованием наследия романтизма, и ритуального, Парка Памяти, чьей сценарной основой послужила существующая в Пушкино традиция сажать дерево в честь новорожденного». И множество иных предложений, о которых стоит говорить куда подробнее. Они следуют основным принципам Студии. Все старинное или хотя бы старое — безусловно сохранить. Все обнаруженные в городе обычаи превратить в официально оформленные и облагороженные художником ритуалы. Если к рождению ребенка принято посадить дерево, то непременно придумать праздничную тачку и специальное место для торжественного сажания (отчего милый и вполне добровольный жест обретает вдруг суровую обязательность). Если садовым участкам необходимы ограды, то поручить их возведение дизайнерам, а в тени садов возвести клуб, «место встреч, отдыха, трапезы, общения». Все сказанное — не насмешка. Просто желание поместить ту границу художественного вымысла, за которой созерцатель превращается в творца, а творец в диктатора. Конечно же, сложные и внутренние логичные предложения имеют свои резоны, и даже в необычности своей не отступают от здравого смысла. И все же хотелось бы остановиться на иной, возможно, и более интересной стороне проекта. Нет уверенности, что обитатели Пушкино именно в студийных макетах увидят: как жить. В качестве проекта жизни дизайнерские разработки всегда сомнительны. В этом ли их смысл? Для нас (и горожан) это ре-

альная возможность отстраненно взглянуть на городские проблемы.

Проект хорошо выглядел в Манеже, на выставке «Земля и люди», особенно удачно — в стенах Студии: свободно размещенные в пространстве подрамники с макетами, масса дополнительных сведений и наблюдений, с большим артистизмом введенных в экспозицию, фотографии и монтажи, доказывающие точность авторского видения.

И главное, верное понимание, что их работа вовсе не итог. «Много еще будет проектов, которые город сможет «примерить» на себя. Наши предложения — одна из первых попыток создания художественно-проектной программы его развития, попытка на стадии эскизов нарисовать его портрет».

Выставка в ЦМТ

О том, что образ выставки народного искусства близок к ярмарке, сказано давно. Но здесь метафора теряет смысл, потому что выставка и была ярмаркой. Речь шла о весьма специфической форме экспозиции: выставке-продаже. Выставки живут недолго. Ее же существование и вовсе эфемерно. Чем лучше работает художник, тем оно короче.

Оборудование проектировалось подчеркнуто простым и легким: решетчатые щиты из брусков, сечением 2,5 см и ячейками 10×10 и 20×20 см. Двадцатисантиметровая ячейка — для блюда, десятисантиметровая — для пиалы. В конструкции использовалось только дерево. Горизонтальные щиты-стоны или вертикальные щиты-стенды читались как плоскости лишь под грудой товара. С его исчезновением исчезали и они. Оборудованию предписывалась полнейшая бесплотность — его же не предлагали для продажи. И в то же время оно должно было обрести своеобразное родство с изделиями народного искусства. Потому что контраст благопристойного европейского дизайна ЦМТ и грубой керамики, ярких ковров был слишком силен. Его приходилось если и не смягчать, то обыгрывать. Вещь, способная вос-

От Уренгоя до Карпат. ГИМ
Художник Е. Амаспюр
Экспозиционеры
О. Соколова
(руководитель),
Л. Голубовский,
Д. Кондратенко,
А. Куренышев,
Е. Тетюшева



хитить на восточном базаре, — в магазинной раскладке не немела, казалась случайной. И так, простая деревянная сетка, где надо — активная, где надо — незаметная, местами вызывающе-белая, с ярко раскрашенными гранями, иногда теряющаяся, темно-лиловая. Ковры и кошмы, брошенные на наклонные стенды. Керамические блюда, выложенные на большие столы. Мелкая керамика, бронза, украшения — на столах поменьше. Полная возможность копаться, выбирать, примерять, пробовать. Тут же фотографии мастеров и (хотя бы самые телеграфные) сведения об истории этого почтенного искусства.

Интерьеры ЦМТ превосходят самые смелые мечты дизайнеров 60-х годов: это парад гладких плоскостей, зеркальных стекол, безукоризненных раскладок, золотистого металла, легких панелей — под гранит, но дорожке гранита. И вот мы с удивлением замечаем, что дизайнер, попав в сей дизайнерский рай, ощущает настойчивое желание сделать «наоборот».

В эпоху деревянных сервантов, пухлых кожаных диванов и венских стульев металлическая рама с сидением из пластика была «дизайном». Среди анодированного алюминия, дымчатого стекла, фальшивого камня и искусственной кожи — дизайном становится простая деревянная рама. Отчасти это подтверждает давние подозрения, что сплошь «дизайнерская» жизнь неминуемо раздражает.

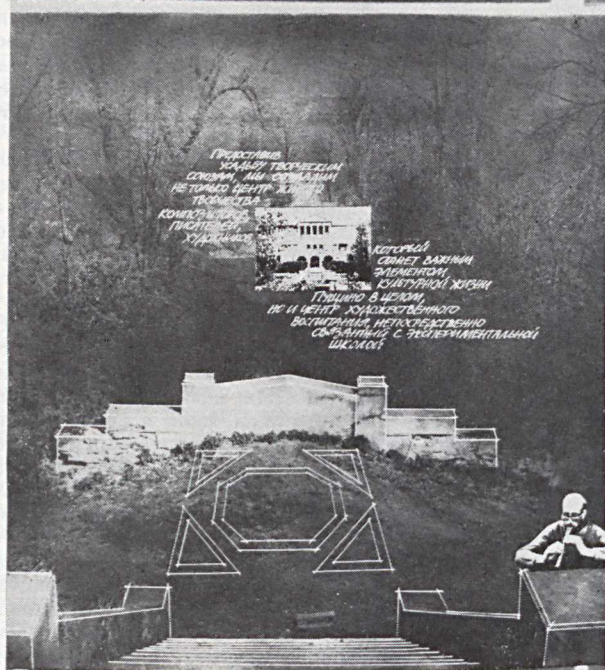
У авторов было две возможности. Либо, следуя европеизированному окружению, изобрести в этой же стилистике нечто невиданное. Журналы — пусть не так часто — демонстрируют нам новые неожиданные работы, плоть от плоти «industrial design». Вторая возможность оказалась привлекательнее. Как когда-то в оформлении конгресса ИКСИД, авторы предпочли противопоставить «вечному» дизайну непритязательную временность оформительства. Остаться самими собой. Не притворяться более европейцем, чем покупатель, а постараться помочь ему с уважением отнестись к работам мастеров, сохраняющих верность древней азиатской культуре.

При этом возможно более радостно предлагать изумительный (на языке былых ярмарочных рядов) «азиатский товар». Показать через стеклянную витрину прохожему фрагмент иной жизни — яркость ковров, изысканность чеканки, благородную грубость рукодельной керамики. Несомненная «базарность» нового выставочного искусства оказалась здесь куда как уместней. Выставка началась и закончилась в ноябре. Все раскупили, и она закрылась.

Мир «Пиковой дамы»

К 150-летию со дня выхода в свет третьей книги «Библиотеки для чтения» с подписанной неким «Р» повестью «Пиковая дама» была открыта эта небольшая выставка Литературного музея А. С. Пушкина. В мифическом пушкинском доме показывали предметы, принадлежавшие его мифическим персонажам. Давно ожидавшееся превращение литературного музея в музей литературного героя — свершилось. Памятники литературным героям возможны в случаях поистине хрестоматийных. Человечество признает их достойными физической жизни и, с помощью приглашенного художника, дарит фантому телесную оболочку.

Литературоведению этот жанр знаком. Вспомним недавнее издание, посвященное «Евгению Онегину»,



где к энциклопедии русской жизни была добавлена еще одна, ее поясняющая энциклопедия. Или принадлежавший вовсе не Диккенсу третий том, приложенный издательством «ACADEMIA» в 1934 году к двухтомнику «Записок Пиквикского клуба» — захватывающе интересный рассказ о деталях и эпохе. И вот перед нами музейные комментарии. При данной литературной основе их успех обеспечен. Музею, в котором уже экранировалось однажды бюро легендарного современника и собеседника поэта, г-на Онегина, это, разумеется, известно.

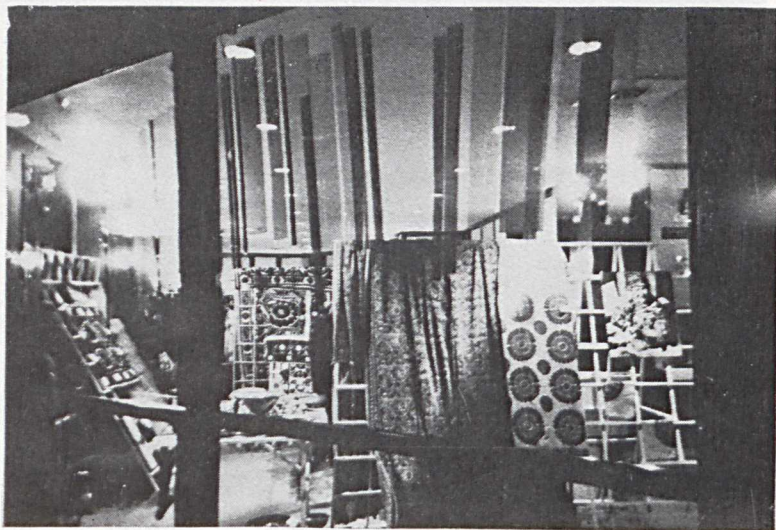
Что показывают на этот раз? Мебель. Портреты прототипов. Портреты неизвестных. Портреты работы неизвестных. Карты, мелки, «коробочки», рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом».

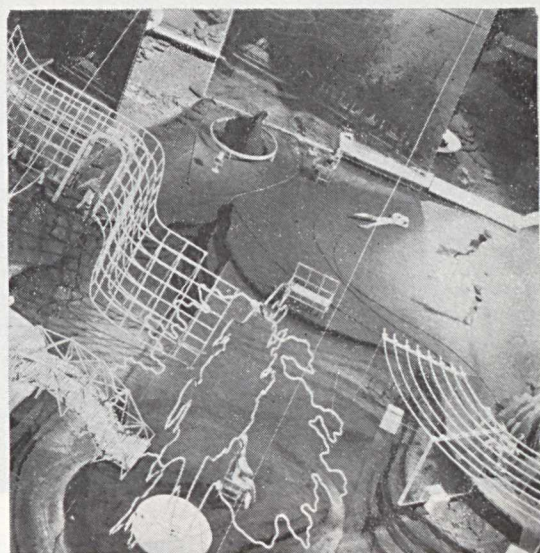
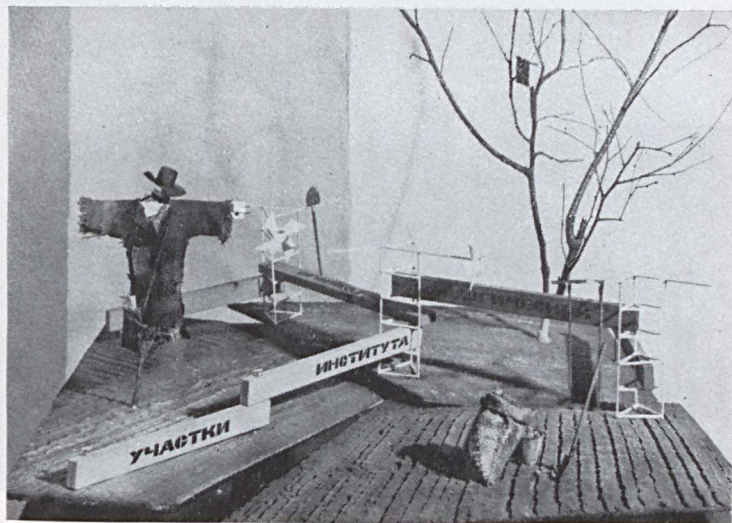
Возьмем в руки эту вещественную цитату. Германн ожидает возвращения графини. Смотрит по сторонам. Спокойно, иронично и с полным уважением ко все понимающему читателю мимоходом упомянуты какие-то предметы. Иногда даже не называя: «разные дамские игрушки». Во что тогда играли дамы? Во что играют они теперь?

Так ли это существенно в повести? И становится ли она менее зримой из-за простоты и легкости деталей? Мы рады блеснуть своим знанием XVIII века. Еще бы — нам так много о нем рассказывали в начале XX. Мы любим комментировать. И не то чтобы комментарий этот был совершенно излишним. Историчность повести условна. История — не роман, а данность, иногда рождающая творчество. Расстановка вещей и дат скорее отдаляет от нас повесть, отбирает ее у нашего времени.

Показанные предметы, верим, интересно было собирать. И эту радость хочется передать зрителю без посредника, музейного художника. Сценарной основой становится сама повесть. Это сравнение для экспозиции весьма опасно. Тем более, что все равно выставку создают по вполне художественным и вполне авторским рецептам. Составляются натюрморты из

Выставка-продажа изделий объединения «Усто» Художественного фонда СХ Узбекиской ССР ЦМТ. Художник А. Ермолаев, при участии М. Осмер





На стр. 30—31
Художники предлагают
городу
ЦЭС СХ СССР.
М. Коники
(художественный
руководитель),
О. Генисаретский
(научный
руководитель),
М. Ахметгалеев,
Т. Вальтер,
П. Веремева,
Ю. Волков,
Е. Голубцов,
И. Гордица,
А. Жариков,
Г. Зуев,
В. Кюитин,
В. Костаринов,
В. Котлов,
А. Курцович-Крышняк,
А. Лупачев,
П. Неугодинов,
З. Низамов,
М. Мантулин,
В. Малафеев,
Н. Мингалеев,
Ю. Москаленко,
Я. Павлович,
Б. Палей,
В. Пилипчук,
И. Прокопенко,
Г. Садовомский,
В. Сизов,
А. Скобелкин,
В. Скулов,
В. Смирнов,
В. Соколов,
В. Хорошаев,
А. Хуторной

реальных вещей — музейный и художественный жанр, знакомый очень и очень давно. Еще в 30-х годах этим занимался Джозеф Корнелл. И в музее Пушкина прием этот памятен по выставке «Портреты неизвестных». Из красивых вещей, заметим, как правило, получаются красивые композиции. Забавно, что авторы сочли нужным оговорить условность интерьера. Условность интерьера литературного героя! Как видим, за пределами художественного восприятия нас ждут одни условности. Неужели литературный музей настолько вне литературы, что не может допустить музейного вымысла? Там, где музейная точность невозможна, а вещи, служившие людям двух легендарных эпох, отданы в руки литературных абстракций.

От Уренгоя до Карпат

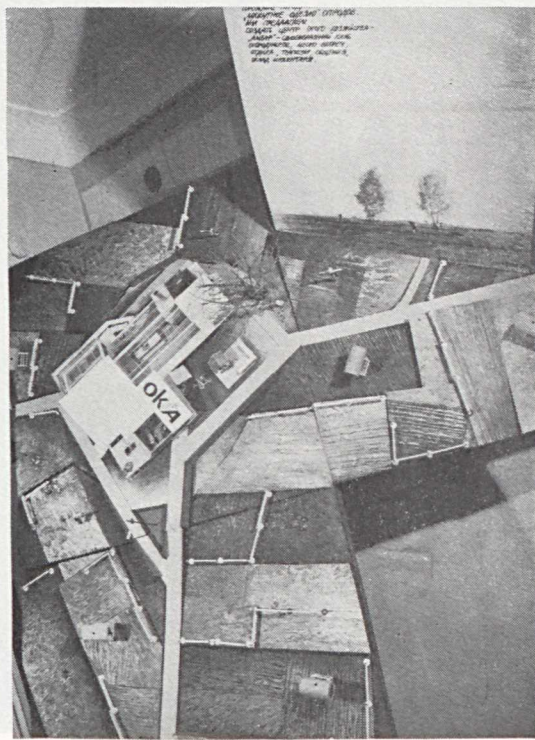
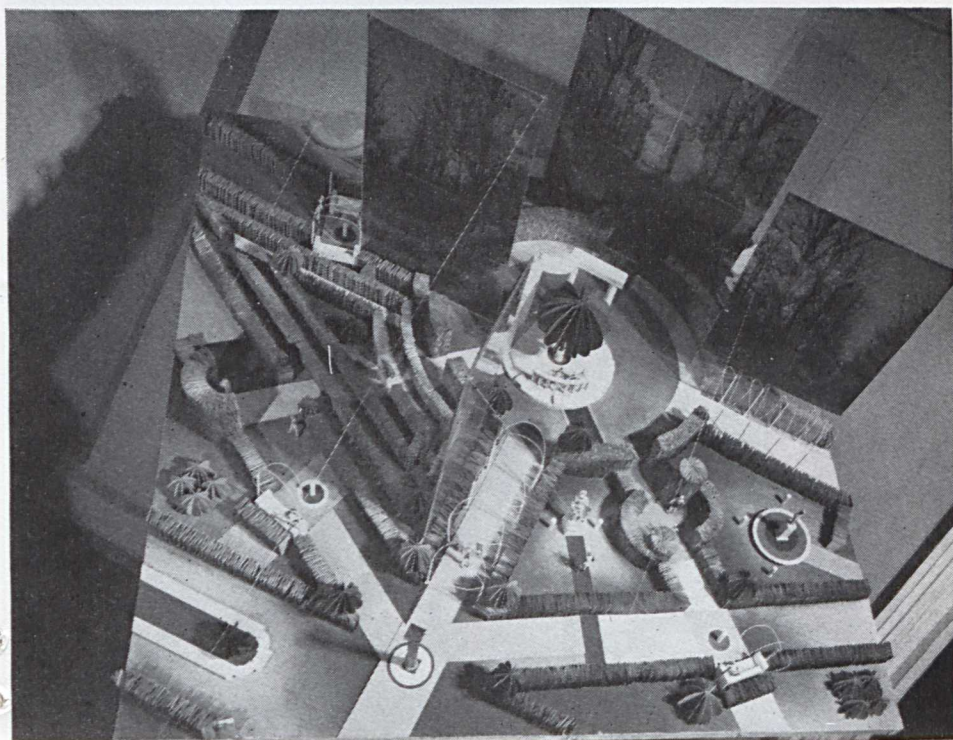
Такую экспозицию привычнее было бы видеть на ВДНХ, чем в Историческом музее. Кажется, постройка газопровода «Уренгой — Помары — Ужгород» еще не успела стать историей. Но нет — она завершена, и 16 музеев РСФСР и СССР приняли на хранение вещи, собранные на этой выставке. В здание с бронзовыми люстрами и лепными карнизами вошли простые геометрические формы экспозиционных установок: громадный орган из труб по стенам, окружности, дуги, цилиндры, то уменьшающиеся до витрины, то вырастающие в проход между залами. Решение едино: вертикали труб, горизонталы витрин, верхний фриз — фотографии, нижний — экспонаты и предметные композиции. Трубы вполне бутфорекские, но в их размерах — намек на ту невиданную технику, которую здесь и не покажешь, разве что в виде модели. Одни превращены в витрины для документов, в других располагаются целые композиции, в третьих движется сам зритель. В неизбежном споре с окружением выставка выигрывает. Но эта победа не так уж радостна. Чтобы подавить одну архитектуру, требуется архитектура другая. Притом она слишком элементарна, чтобы стать

темой, это скорее фон, внутри которого могло бы разыгрываться действие выставки. Здесь же ограничили архитектурой, и цельность экспозиции мгновенно оборачивается монотонностью. Ассоциация достаточно прямолинейна, экспонатов очень много, и для простого, как труба, приема выставка кажется невероятно растянутой.

Идея и не нуждалась в таких масштабах. Вот в витрине разложены самые обыденные, самые сегодняшние вещи. Рукавицы, тулупы, электроды сварщика. Не странно ли видеть их под музейным стеклом? Торжественные формулировки: «Теодолит. Использовался для увязывания проекта прокладки с местностью. 1982». Подпись грешит многословностью — для чего еще может быть использован теодолит. Но никто не сомневался в праве этой машинки, привычной на любом строительстве, занять место в музее. Мы становимся свидетелями превращения обычных вещей в экспонаты, усиленного и отмеченного художником. Это, естественно, еще не ответ на волнующий всех нас вопрос: что достанется истории от нашего нынешнего времени? — но предложение взглянуть через мощную музейную оптику в иллюминаторы витрин на нашу собственную эпоху. Вот главный эффект выставки, вполне достойный Исторического музея.

Музей советской литературы

Книга — как вещь — редко появляется в музеях. Либо это уникальное издание (книжная графика, шедевр переплетного искусства), либо книга, кому-то принадлежавшая. А в жизни мы чаще имеем дело со скромной, никому специально не адресованной серийной книгой. Показатели ее значимости, в идеале — вполне исчислимы. Тиражи, количество изданий, переизданий, заводов. Это книга для библиотечной полки, а не для выставки. В постоянной экспозиции по истории советской литературы Государственного литературного музея ведущим экспонатом становится именно тиражная





Установка у музея
Маяковского
Художник
Е. Амаспюр
Сценарист Т. Поляков



Художники предлагают
городу
ЦЭС СХ СССР
М. Конику
(художественный
руководитель),
О. Генисаретский
(научный
руководитель)

книга. Образ возникает сразу. Через огромное стекло у входа, как сквозь портал театрального макета, видим мы экспозицию в первый раз. Это — библиотека, и осмотр музея — путь по библиотечным полкам, иногда прерываемый пространственными установками и фотомонтажами. В них уже появляются вещи, живопись (коринский портрет А. Толстого и кресло, в котором позировал писатель), редкие фотографии (встречи с читателями — Маяковский, виды Константиново — Есенин).

Но музей не останавливается на биографиях. Он следует «року событий», имена появляются в разных временных разделах, исчезают, появляются вновь, иногда неожиданно рядом, иногда лишь через много лет. Хронологическая канва сохраняет самое интересное: длительности. От начала работы до конца, от рукописи до книги, от первого до второго издания. Современность, уровень сегодняшнего понимания литературного процесса присутствуют в каждом разделе. Такова структура показа. Застекленная витрина для документов, рукописей и первоизданий. Полка для фотокопий и развернутых аннотаций, которые можно взять в руки. Закрытый шкаф для хранения фондов. И наконец, полка современных изданий — то почти пустая, то переполненная, наглядное отражение причудливой логики издательского дела, почти статистическая диаграмма. В музейном стенде повторена структура всего музея: фонды, выставка, лекция, библиотека.

Экспозиция доведена до наших дней. Показывать современность сложно, у музея нет права отбора. Но неизбирательность приема позволяет впервые ввести рассказ о современных писателях в общую экспозиционную канву. Сохранен единый принцип изложения, картина показана и в течении истории, и в сегодняшнем (не окончательном) результате.

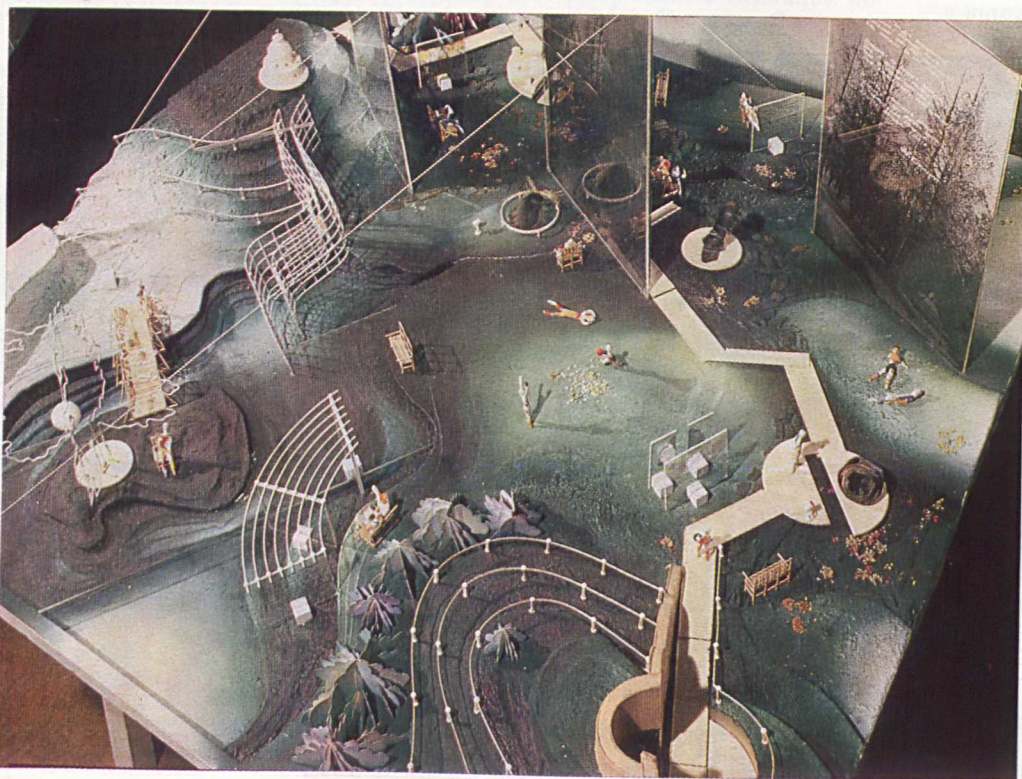
Это еще и неплохой научный инструмент — гигантская вещественная хронологическая таблица с нетривиальными сопоставлениями самых разных событий и дарований. И возможность собственного исследования привлекает сюда зрителей.

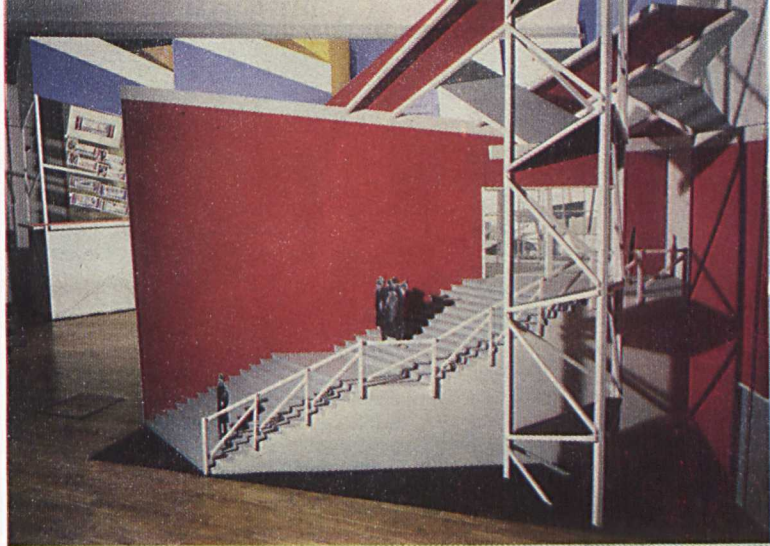
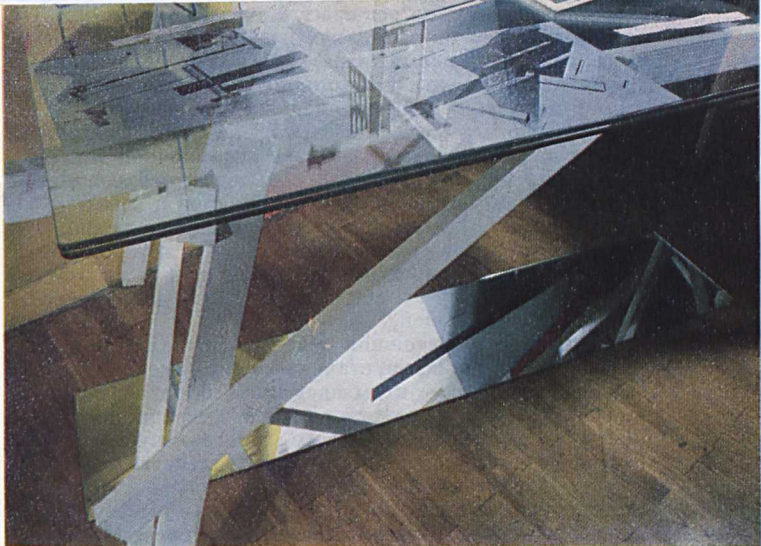
Лев Толстой в Москве

Музей Л. Н. Толстого открыл на Пятницкой свой филиал. Три комнаты первого этажа в бывшем доме купца Варгина — где, как предполагают, в течение года снимал квартиру Толстой — отведены экспозиции, названной «Лев Толстой в Москве, 1850—60-е годы». Для музея это возможность выставить материалы о Дружинине, Островском, Аксакове, Гончарове, о многих событиях и встречах, происшедших от приезда в Москву (1856 г.) до завершения романа «Война и мир» (1869 г.). И повод рассказать о старой Москве и Замоскворечье.

Один из домов, принадлежавших Варгину. Одно из самых старых зданий на Пятницкой. Толстой мог жить именно здесь. Далее все зависело от авторов. Они могли (раз Толстой здесь жил) разгородить комнаты и восстановить интерьер именно так, как на месте Толстого они устроили бы здесь свой быт: среди коллекционной мебели, курительных трубок и прочих красивых вещей, без которых не обходился в мемориальной квартире. Либо (посчитав, что «не жил») вольно распорядиться пространством, высказав, в соответствии с новым экспозиционным духом, свое мнение о Толстом и о Москве. Предпочли компромисс. К строгому выставочному интерьеру добавили скромные, но точные знаки жилой комнаты. Обыграв единственную реконструированную деталь — узкую лестницу, ведущую на второй этаж, разместили рядом на подиуме письменный стол, шкаф, кресло. На фоне синим покрашенной стены выделяются белая лестница с точеными балясинами, два барельефа Ф. Толстого и картина А. Толстой (работы вполне родственные — дяди и двоюродной тетки писателя). Старательная живопись без автора «Дворянская гостиная» удостоверяет мотивы стилизации.

Этот аккуратный уголок старинного интерьера отделен от зала лишь ступенькой подиума, оставаясь единственным и вполне уместным акцентом экспозиции. Жаль только, что авторы не удержались и по-





На стр. 32, 33, 34
Маяковский и
производственное
искусство. Музей
Маяковского
Художники
Е. Богданов и
С. Черменский, при
участии П. Федорова,
а также
Ю. Аввакумова,
С. Коробова,
А. Нестерова,
А. Савина,
В. Тюрина,
И. Пишукевича,
Ф. Рожнева,
Д. Фадеева,
В. Цирюльниковца,
Ю. Цирюльникова
Сценарист
Т. Поляков
Экспозиционер
Л. Егорова

ложили на стол рукописи — под стекло, как теперь кладут фото и календарики. Дело даже не в навязанной Толстому неловкости — разложить на чужом столе рукописи нескольких лет, — сколько в чрезмерной привычности этих настольных мотивов. Оборудование решено очень просто: витрины в центре зала, стенды и рамки. Их тонкие черные багеты очень хороши в сочетании с наборным полом и теплым цветом драпировок. Здесь нет «ударных» экспонатов. Самые крупные листы гравюр и литографий не превышают 30—50 сантиметров. Строгость и одновременно свобода развески приглашает к разглядыванию. Редкие предметы, допущенные в экспозицию, достаточно декоративны, поэтому не отвлекают. Даже искусственный интерьер «писательского кабинета» более чем условен. Дагерротипы, фотографии, гравюры под тонким стеклом — это хотя и не разглядывание листов из архивной папки, но и не лицемерие бесконечных копий. Здесь только подлинники, их не так уж много, и появляется довольно редкая в музеях возможность рассмотреть все графические экспонаты. Удачно их расположение в витринах, преодолена сложность размещения самых разных фотографий и документов (в их натуральном размере без пересъемки) в едином модуле рамок. Достойное и сдержанное решение выставки «Лев Толстой в Москве» на фоне новых экспозиционных опытов может показаться чуть старомодным. Вместе с тем оно свидетельствует и о мастерстве автора, и об устойчивости и жизнеспособности традиционных приемов показа.

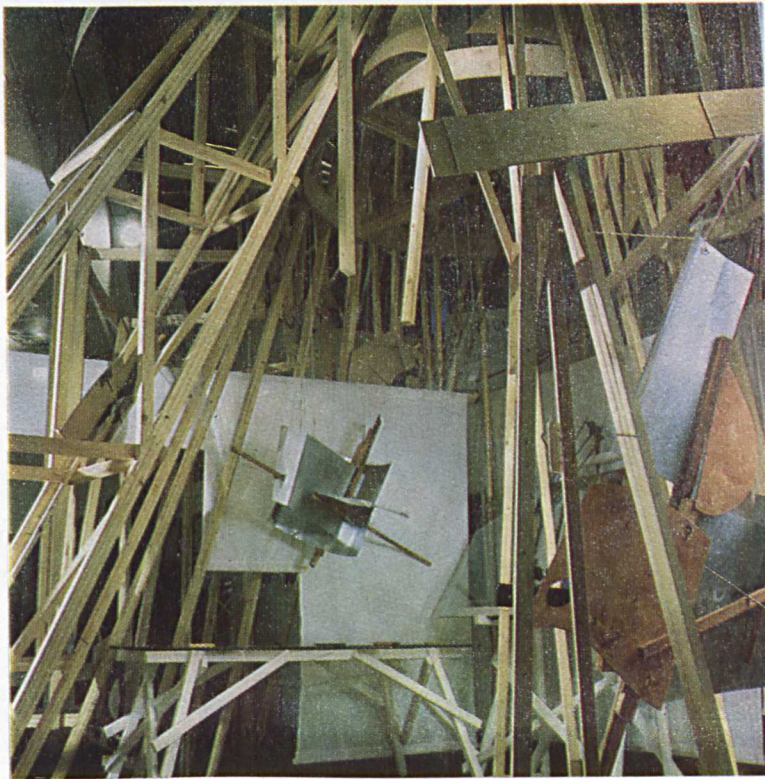
Герои войны, герои сцены

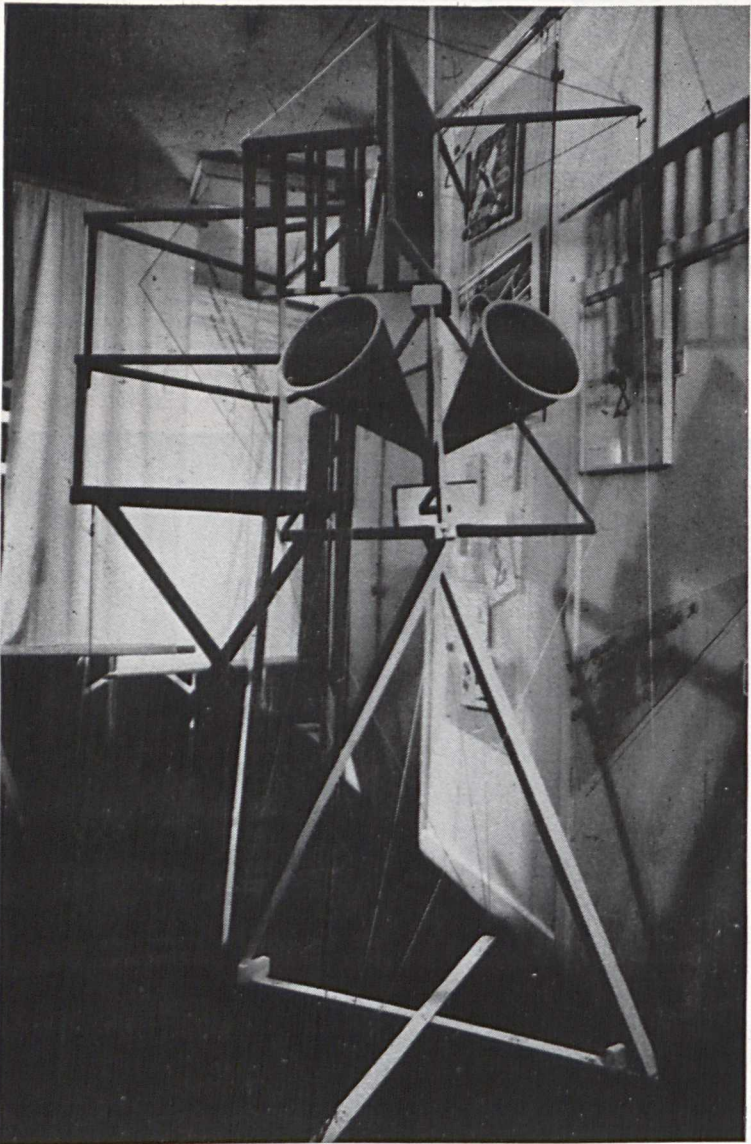
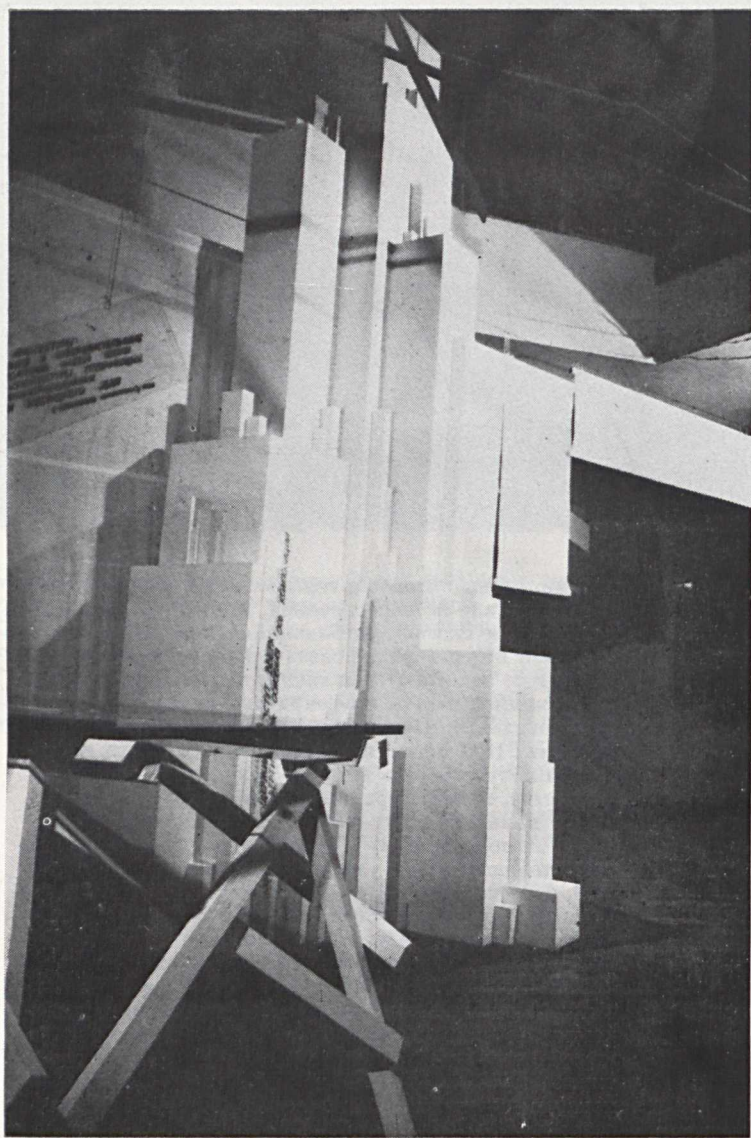
Главное в новой экспозиции музея имени Бахрушина «Герои войны, герои сцены» — великолепное ощущение Театра. Небольшая и вполне реальная комната (гостиная или кабинет) превращена в невиданное театрализованное пространство. Углы срезаны огромными зер-

калами, стены затянуты серым сукном. Единственное окно спрятано за перегородкой, и дневной свет едва пробивается сквозь колеблющийся красный шелк прорезанной в перегородке звезды. По специальной программе зажигаются и гаснут театральные софиты. Меняющийся свет и многократные отражения в шести зеркальных плоскостях создают удивительные эффекты. При простом и четком плане почти невозможно почувствовать ни реальную геометрию пространства, ни его ограниченность.

Центр комнаты занят экспозиционной установкой. В ней намек на сцену — планшеты и кулисы. Система вырастающих вверх узких щитов, обтянутых рогожей, в несколько раз увеличивает насыщенность экспозиции: на каждой стороне щита своя музейная и театральная новелла — скульптурное и весьма функциональное решение для маленькой площадки. Установка напоминает сразу многие виденные спектакли. Она не только похожа на современную декорацию, но и включает в себя ее фрагменты: например, борт грузовика из инсценировки «А зори здесь тихие» в театре на Таганке. И макет Д. Боровского показан рядом как знак сходства и различия. Выставочная установка по ассоциациям многообразна и не повторяет работу сценографа. Это было бы слишком просто.

Ее конструктивность, вещественность — темные грубые доски, брусья деревянных ферм — напоминают сложную театральную машину. Так, бродя за кулисами, мы разглядывали бы изнанку декораций. И на каждом шагу — не забывайте про зеркала — появляются новые иллюзорные проходы, отражаются афиши использованных спектаклей от «Нашествия» до «Победы». Поставленный свет — то верхний, то рамповый — меняет белизну на тень, глубину на контр-ажур. Направленные лучи сфокусированы на немногих подлинных экспонатах военного времени. Экспонаты на этой выставке особенно интересны. Вот на гвоздях, вбитых в тонированные доски, висят планшеты, плащ-палатка, сумка медсестры с красным крестом. И это театральный реквизит! Принадлежав-





ных спектаклях, но реквизит. Как часто подлинные вещи кажутся на выставках изделиями бутафора. Здесь же разумное решение — избрать вещи вполне музейные и вполне «ненастоящие» — позволяет воспринимать их и как полноценный экспонат (часть сценического решения, образ театрального действия), и как работу художника — знак выставочной темы. Выставка может стать прекрасным подтверждением родства новых экспозиционных приемов и языка сценографии. Театральный свет, установка-сцена, на которой «играют» экспонаты, вокруг которой обходит зритель (перефразированный круг?) Но это так очевидно: почему бы выставке в театральном музее не быть театральной?

Важнее то, что художник обладает здесь счастливым исходным материалом, сталкивается с отменой театральной традицией игры предметов на сцене. Экспонаты ведь тоже делались разными художниками. Сооружались из дерева, папье-маше или кусков ткани. Из небытия воплощены в индивидуальность, искажены — для характера, одушевлены актером. Как и центральная установка, они — экспонат и оформление, они — правдивы и вымышленны. Это театр. Автору не пришлось на этот раз заниматься изготовлением экспонатов. Но лишь потому, что они уже были созданы как будто бы специально для этой выставки. Выставка невелика. Размеры ее позволили точнее постичь материал, добиться ясной его вещественности. Зеркало — зеркально, грубое дерево — черно и шероховато. А в их сопоставлении неструганные доски выглядят драгоценной оправой блестящих и отражающих плоскостей. И это тоже театр. Некогда сценический конструктивизм стремился закончить с фронтальностью сцены. Так и объемная выставочная структура полемизирует со «стенной» экспозицией соседних залов. В сущности, без них можно обойтись. Достаточно зеркал, открывающих на четыре стороны света бесконечные музейные анфилады.

*

Как много значит сейчас Музей для художников! Он, как мы теперь понимаем, явился как раз вовремя, чтобы преодолеть мнимую вторичность профессии. Оформительство, это многими третируемое «косметическое» ремесло, недо-архитектура, в обращении к музейной экспозиции приблизилось к высоким старинным искусствам. Яркое и эклектичное пространственное действие, объединившее элементы скульптуры, живописи, сценографии, графики — способствовало появлению совершенно неожиданных работ, граничивших с художественным открытием. По строгим жанровым меркам сопредельных искусств они выглядели даже слишком смело. И само имя Музея словно защищало их от поспешных суждений. Но и для музея проекция оформительского искусства на экспозицию оказалась небесполезной. За несколько лет музей преобразился. Увлечательность театра и обаяние праздника открыли новые возможности, оцениваемые по-разному, но реально существующие и далеко не исчерпанные.

Мы встретились с «новым музеем».

Когда-нибудь рождение его будет окружено легендами. Гремел гром. Блистали молнии. Растворились двери музея Маяковского, и в блеске всевозможных пиротехнических эффектов явился нам «новый музей» — полноценное произведение художника.

Внезапное воплощение показалось событием даже тем, кто знал, что «новый музей» не был спущен на сцену хитроумной машиной, а долго перебивался кое-как в стенах студий, на разных стадиях своего роста неоднократно отвергался заказчиками, оставаясь безобидным развлечением живописцев, дизайнеров, архитекторов и теоретиков.

Как радовали первые выставки! Мы словно вступили на какой-то иной, никем не открытый берег. Но вскоре новая земля оказалась крошечным островком, а на дальнем его конце обнаружилась пристань, откуда отплывали на материк корабли с грузом свежих художественных образов. Словом, прояснились истоки и перспективы нового искусства, его несомненная частность, несовершенство и незавершенность. Вместо результата мы увидели процесс: постоянные изменения, неизбежные неудачи и компромиссы.

Впереди — совершенствование, медленное, постепенное, отнюдь не столь эффектное, как раньше. Настало время тратить накопленные образы. Они способны удивить зрителя, но ничем принципиально новым не отличаются. Да и надолго ли их хватит?

Иные художники рады будут воплотить свои давние идеи. Иные, вероятно, уже потеряли интерес к былым своим находкам — и снова рискуют оказаться не у дел, потому что теперь музеи могут потребовать от них вчерашнего и позавчерашнего уровня.

Длительность и неясность процесса способны раздражать зрителя, от серии к серии торопящего развязку. Но развязки не будет. Вслед за успехом пришел кризис, и от того, что он опирается все же на новый достигнутый уровень, ничуть не легче. Однако ожидать сразу же вслед за «новым» явления еще более нового — не приходится. Третья серия «Образов прошедшего сезона» также не имеет конца.

Чем привлекательны закарпатские села

Зоя Гудченко



Современное сельское жилище далеко ушло от своего прототипа. В комфортабельном доме колхозника трудно бывает распознать черты традиционной хаты. В индивидуальном строительстве параллельно существуют два направления — народное архитектурное творчество и профессиональное. На практике чаще всего происходит взаимопроникновение профессионального и самодеятельного элементов творчества, когда типовые решения, взятые за основу, изменяются народными мастерами в соответствии со вкусами застройщика.

Многие исследователи считают Закарпатье своеобразной творческой лабораторией новых средств художественной выразительности сельской застройки и использования народных архитектурных традиций. В архитектуре Закарпатья гармонично реализуются благоприятные исторические, этнические, природно-климатические исходные данные. Исключительно богата и разнообразна природа За-

карпатья, где 4/5 всей территории занимают горы и лишь 1/5 — равнины. Живописные ландшафты служат великолепной средой архитектурных объектов. Лес, андезит, базальт, туф, известняки, песчаники являются первоклассными строительными материалами.

Современную практику определяет и историко-архитектурное наследие, сохранившееся в виде памятников архитектуры и в виде народного строительного опыта, накопленного веками.

Закарпатская область по этническому составу населения — одна из наиболее пестрых в Советском Союзе. Здесь проживают украинцы, венгры, русские, румыны, словаки и др. — всего до 30 национальностей. Неоднородно и преобладающее украинское население, в нем различаются жители гор (бойки, гуцулы, лемки), жители предгорья, долиняне. Это также в немалой степени определяет разнообразие архитектурного облика домов.

Выразительность жилой застройки связана не столько с вариантноностью типов зданий, сколько с различием деталей, цветового решения, фактурной обработки фасадов.

Традиционная хата обыкновенно состояла из одного-двух жилых помещений с печью, занимающей около четверти площади, сеней, иногда коморы. В наиболее древних типах жилища дым не выводился наружу (курные хаты). На юге преобладали каркасные или глинобитные строения с побелкой стен. В горных районах, богатых высококачественным лесом, строились срубные из мощных пластин сооружения, не требовавшие обмазки и побелки. У бойков бытовали так называемые «довгі» — хаты, имевшие весьма удлиненные пропорции, что обуславливалось расположением под общей крышей, помимо жилого, целого ряда хозяйственных помещений с выходами в галерею. Хата гуцулов входила в состав «гражды», то есть замкнутого двора, образованного постройками и рублеными крытыми ограждениями. Такие дворы имели вид маленьких крепостей. В предгорье, где для строительства применялся лес худшего качества, срубные и каркасные стены хат часто обмазывались глиной и белились. Вдоль фасадов нередко устраивались галереи. Для старого венгерского жилища Закарпатской области также характерны галереи с арочными элементами, выполненными из дерева, камня или глины. В некоторых хатах очаг устраивался в сенях, а не в комнате, и отсутствовала наружная дверь в сенях, при этом вход в дом оформлялся в виде арки на массивных столбах.

В старых хатах, особенно горных районов, были высокие крыши с навесами, крытые гонтом, дранкой или соломой.

Наряду с упомянутыми наиболее яркими и распространенными типами в Закарпатье существовали и промежуточные варианты народного жилища. В настоящее время строятся компактные дома, квадратные в плане, с широкими окнами, выходящими по два и по три на главный фасад, с разнообразными крышами — двускатными, вальмовыми, полувальмовыми, четырехскатными, с мансардными помещениями.

Характерной чертой отделки многих зданий является членение фасадов на три горизонтальные полосы, связанные с положением оконных проемов. Полоса, включающая окна, иногда несколько выступает или западает относительно плоскости стены и выделяется цветом или пластикой. Такой простой прием благодаря изобретательности народных строителей породил большое число вариантов.

В ряде сел широкое применение получила обработка стен жилых и хозяйственных сооружений терразитовой штукатуркой. Большие эстетические возможности такого приема иллюстрирует, например, застройка с. Керещки Свялявского района. Основной тон стены — чаще всего светло-серый, на фоне этого нейтрального, средней силы тона тактично выделяется в качестве обрамления окон декор белого, темно-серого или черного цвета. Иногда вводятся дополнительно различные оттенки розового, красно-коричневого, зеленого цветов.

Прекрасное впечатление оставляет индивидуальная жилая застройка сел Плоское и Павлово Свялявского района, села Заричево Перечинского района и др. — гармония достигнута на основе тонального сочетания цветов при контрастной фактуре стен зданий. В одном из домов с. Павлово цоколь обработан декоративным рустом в виде стилизованных разновеликих валунов. Пространство между окнами акцентируют небольшие ромбовидные картуши. Благодаря преобладанию светлых тонов здание воспринимается как чистый кристалл.

Использование сюжетных мотивов в отделке экстерьеров жилища можно иллюстрировать на примере дома из с. Кушница Иршавского района. Композиционным и геометрическим центром главного фасада этого дома служит небольшое декоративное панно, размещенное между окнами. Фланговые участки фасада декорированы барельефными медальонами. Тема панно — романтический образ горца с голубем в поднятой

руке, с конем и олененком в окружении цветущей растительности — символизирует радостное единство всего живого на земле. Точность рисунка, связь колорита панно и фоновой покраски здания свидетельствуют о профессионализме автора — хозяина дома. Индивидуальная застройка поражает не только разнообразием и высоким качеством строительных и отделочных работ, что следует особо подчеркнуть, но и высоким уровнем благоустройства и озеленения усадеб и улиц. Перголы, увитые виноградом, вьющиеся сорта роз, оплетающие фасады домов, отличают долинные и предгорные села Закарпатья. Большинство улиц здесь имеют твердое покрытие, организованный водоотвод и другие элементы благоустройства. К примеру, в селах Заричево Перечинского, Павлово Свялявского, Камьянское Иршавского районов по краям проезжей части устроены бетонные подъездные мостики к усадьбам. Из бетонных же плит выложены отмостки вокруг домов и дорожки на территориях усадеб. В ограждениях дворов применена легкая металлическая сетка, сквозь которую просматриваются в садах излюбленные здесь розы, ирис, лилии и другие растения.

В обиход современного сельского строительства вошли не применявшиеся раньше типы домов, строительные материалы и приемы отделки фасадов. Параллельно продолжают жить, проявляясь в той или иной форме, архитектурные традиции, сложившиеся веками. Так, народная традиция прослеживается во взаиморасположении построек на усадьбе. Часто хозяйственные помещения блокируются в единый объем под общей крышей, как это делалось и в старой застройке, особенно горных поселений. Иногда в хозяйственном объеме устраивается сквозной проезд, а чердачное помещение над ним используется для сеновала.

Традиционно основополагающим остается принцип ансамблевого решения индивидуальной усадьбы, когда жилой дом и дворовая застройка выполняются в едином ключе. Согласованы формы окон, дверей, декоративные элементы, материалы покрытий, отделка фасадов, цвет, фактура и т. д.

В качестве примера можно привести одну из усадеб с. Заричево Перечинского района, где в архитектуре усадебной застройки применен общий декоративный прием — членение фасадов на горизонтальные полосы, обрамление окон вертикальными импостами, окраска элементов фасадов; кроме того, согласованы пропорции деталей, ритм оконных переплетов, покрытия крыш и др.

В некоторых селах встречаются дома с нишами: такой прием напоминает арочный вход в народном жилище венгров, составляющих часть населения области.

В закарпатских селах, особенно предгорных, наблюдается интересная черта, связанная, по-видимому, с традиционными эстетическими представлениями населения, — это преобладающая теплая гамма усадебной застройки (варианты коричневого, желтого, розового, сероватого цветов). Полагаем, что любовь селян к такой окраске была воспитана многовековой привычкой видеть вокруг себя теплые тона дерева, которое широко применялось в народном строительстве.

В горных районах и в предгорье декор современного индивидуального жилища часто включает геометрический орнамент. А как известно, для народного декоративного искусства этих мест геометрический орнамент являлся основным в тканях, писанках, в архитектурном декоре, связанном с резьбой по дереву.

Важно отметить существенный факт — мобильность декоративных средств и приемов. С одной стороны, это выражается в том, что приемы, имевшие ранее локальное распространение, выходят за рамки регионов и становятся повсеместными. С другой стороны, декор, применявшийся в различных видах декоративного искусства — тканях, керамике, в интерьере «переселяется» на фасады домов в новой интерпретации.

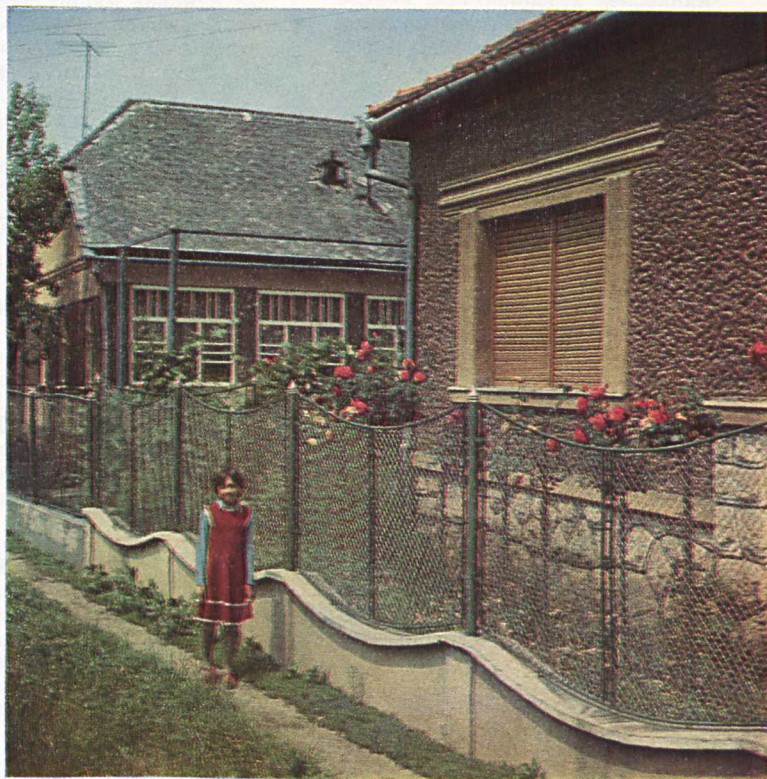
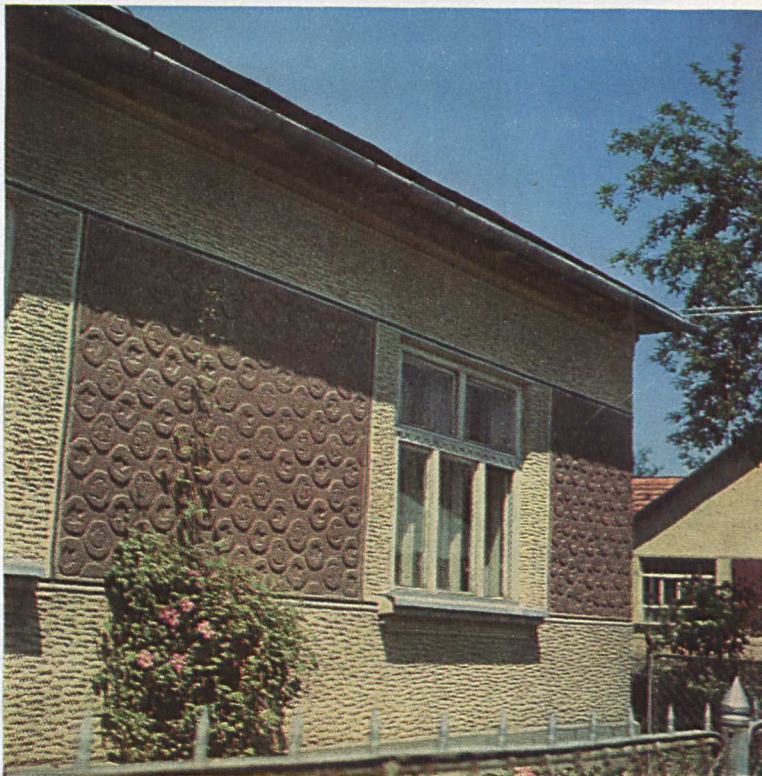
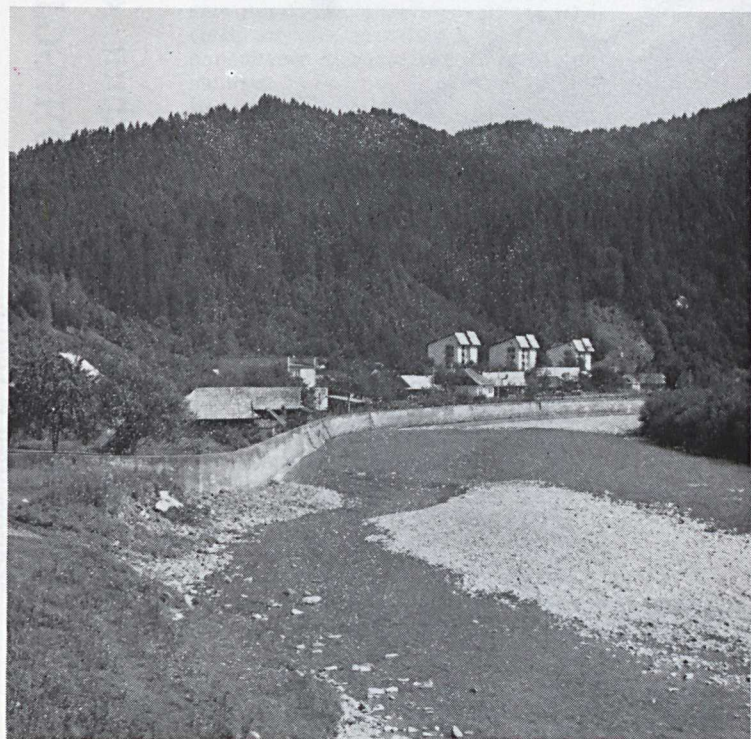
Архитектурные образы, созданные народными строителями, воздействуют и на творческую мысль архитекторов. Не случайно в Закарпатье наряду с жильем все больше появляется общественных зданий, решенных в архитектурных формах, созвучных народному творчеству. Следуя народным традициям зоны Карпат, где высокие крыши служили не только функциональным, но и эстетическим задачам, архитекторами был применен мотив крутых скатных крыш в школах с. Верхние Ворота Воловецкого, Боржава Береговского районов, в детском саду с. Заричево Перечинского района, в комбинате бытового обслуживания с. Кушняки Иршавского района. Это обеспечило акцентное звучание упомянутых зданий среди массовой застройки, а иногда и в масштабах сел в целом.

Индивидуальность многих закарпатских сел связана с бережным отношением жителей к историко-архитектурному наследию: памятники народного зодчества, служившие людям десятки и сотни лет, украшают и сегодня ту землю, на которой воздвигнуты.



На стр. 35—38 примеры решений жилой и общественной застройки закарпатских сел







Способов сохранения памятников существует достаточно много. Здесь, в частности, серьезное внимание уделяется музейным методам охраны. За последние 15 лет, по инициативе местных органов Советской власти, учреждений культуры и просвещения, а также энтузиастов-любителей, создана целая сеть локальных музеев на открытом воздухе, важнейшей особенностью которых является сохранение памятников на местах. Таких музеев насчитывается в области около двух десятков, и число их возрастает с каждым годом. Локальные музеи состоят из одного, двух и более зданий различного назначения. Во многих селах жители оставляют на память для своих потомков старую хату с изгородью (села Осий Иршавского, Антоновка Ужгородского, Зубовка Мукачевского, Терново и Нересница Тячевского, Горинчево Хустского районов и др.), крестьянскую усадьбу (села Гукливе Воловецкого, Тернове Тячевского районов), производственные постройки (водяная мельница в с. Монастырец Хустского района). Музейные функции выполняют бывшие культовые сооружения, где сохранено и внутреннее оборудование — известные памятники архитектуры XVII века есть



в селах Стеблевке, Крайниково, Данилово, Александровке, Сокиринцах Хустского, Нереснице Тячевского районов.

В с. Петрово Виноградовского района в живописном месте на берегу пруда организован целый музейный комплекс из крестьянских и помещичьих строений: ампирный одноэтажный дом и часовня в парке и на соседнем участке две крестьянские усадьбы, школа, водяная мельница.

Пытаясь понять, в чем же состоит привлекательность местных сел, приходим к выводу, что главное — в них не утрачена, не погублена техницизмом органичность великолепной природы и создаваемой народом архитектуры, существует постепенность, преемственность в процессе эволюции: новое естественно продолжает традиционное, не вступая с ним в резкие противоречия. Профессиональное вмешательство в переустройство архитектуры села носит тактичный, ненавязчивый характер, что развязывает руки инициативе, народному творчеству. Поэтому подчас трудно бывает найти грань между профессиональным и народным. Отсюда — индивидуальность конкретных решений домов, декоративной отделки, благоустройства. Это, однако, не говорит об отставании или замедленности прогрессивных процессов в регионе, напротив — современное сельское жилище Закарпатья по уровню комфортности и эстетики может соперничать с жилищем многих других областей Украины и страны в целом и служить прекрасным образцом, достойным изучения.

Впервые в художественном музее

(о выставке сценографии «Художники — народу»)

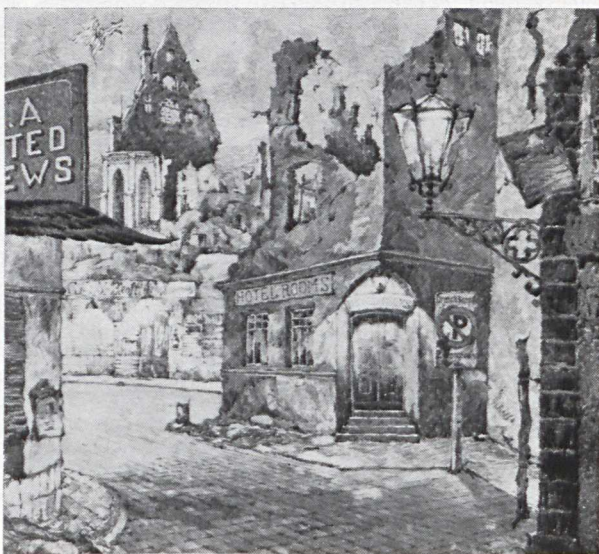
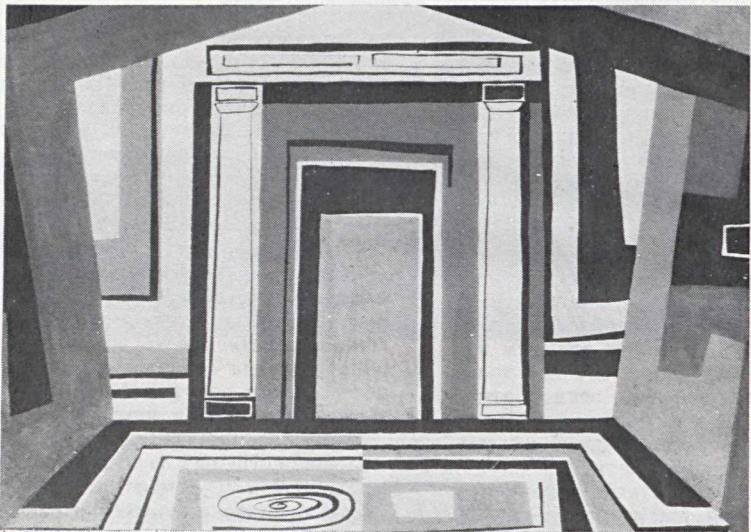
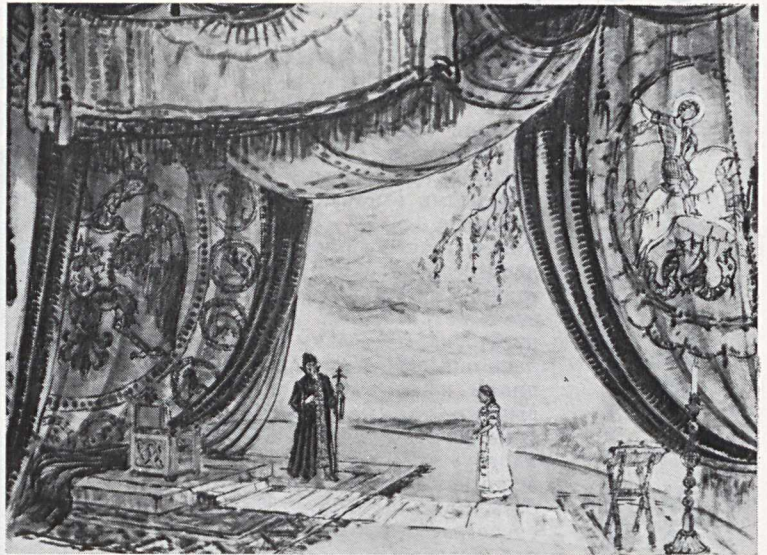
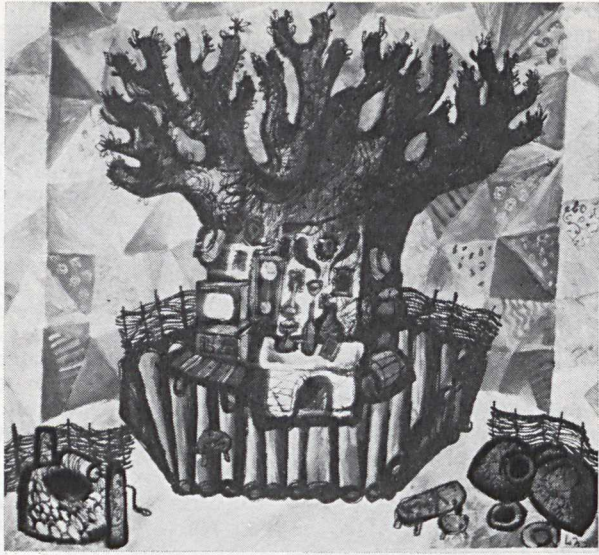
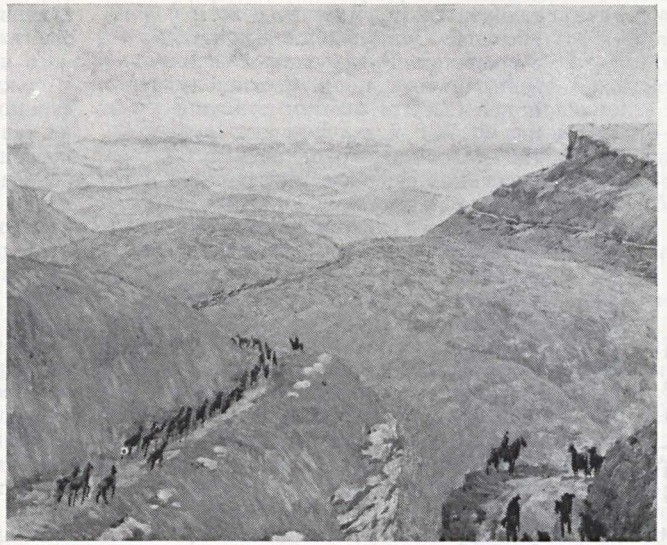
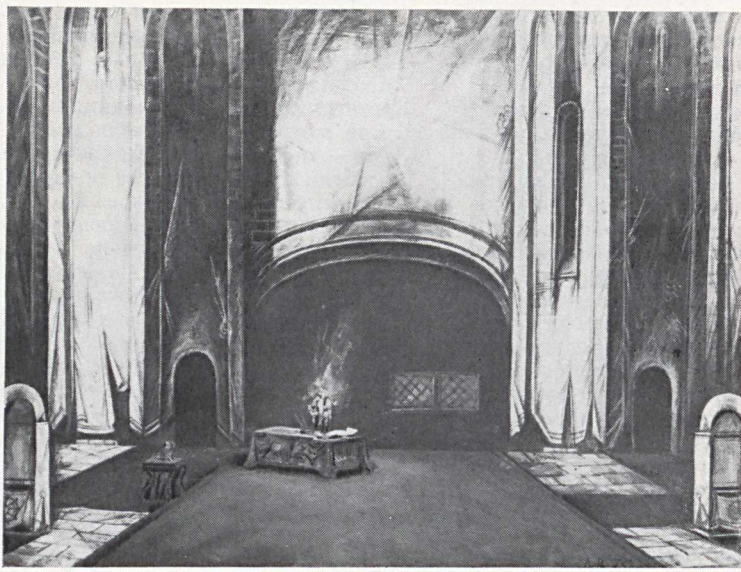
Марина Петрова

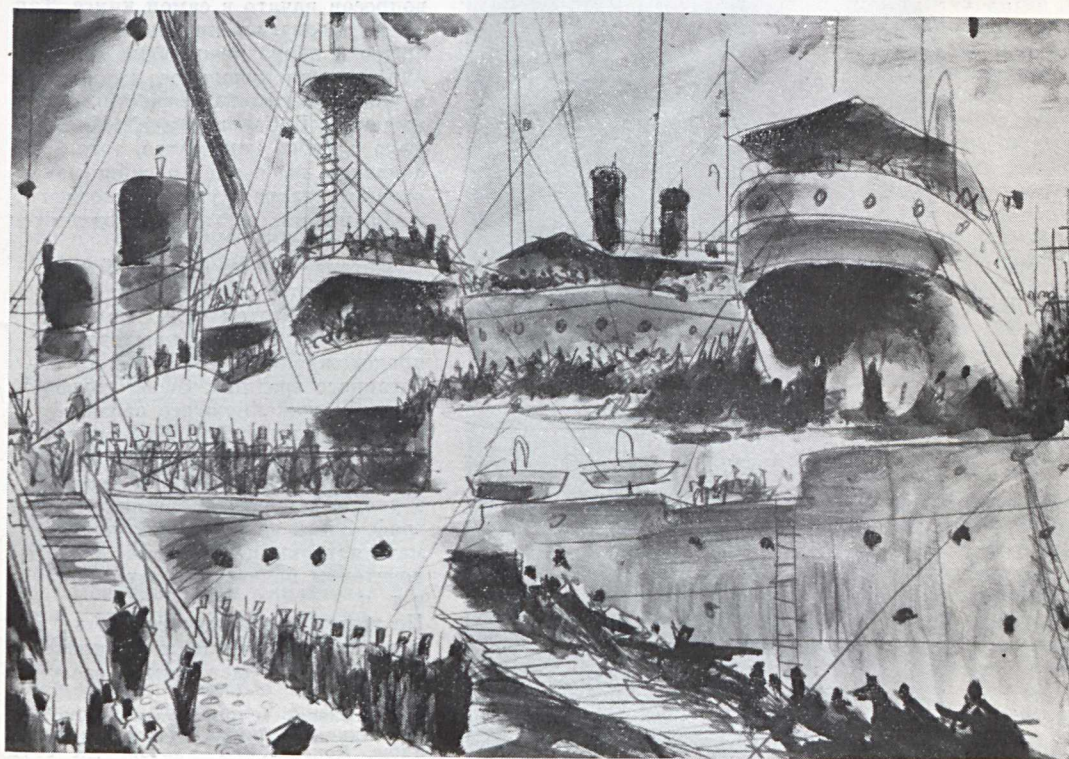
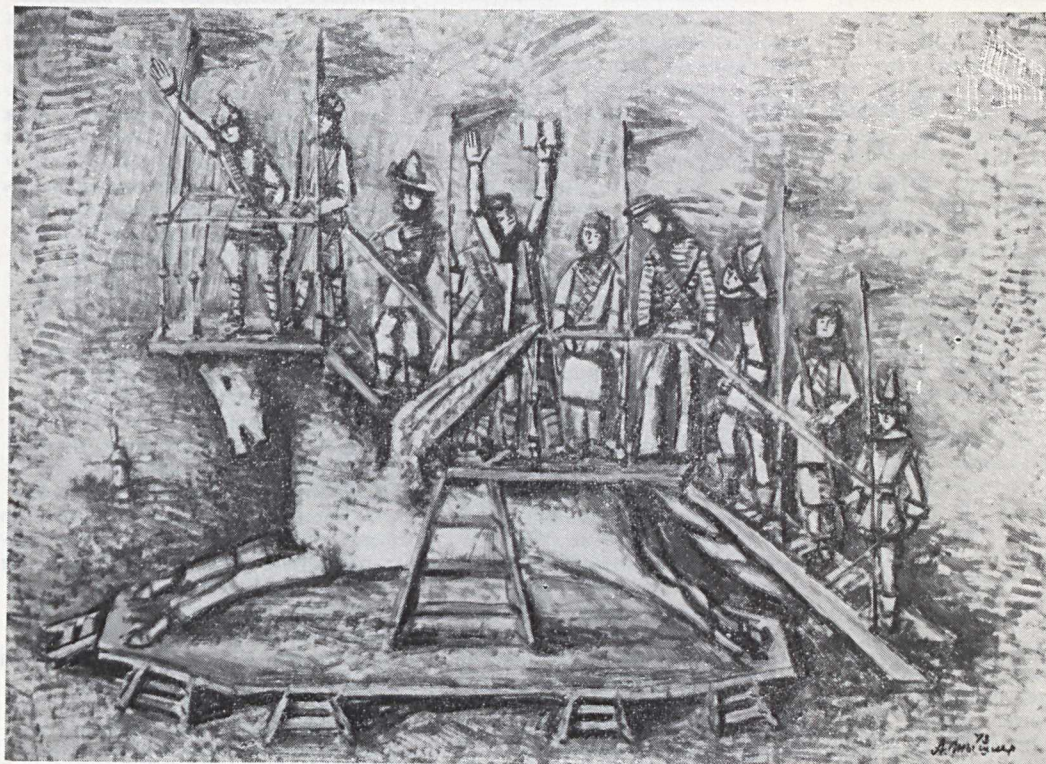
Выставка произведений мастеров кино и сценографии, развернутая в залах Государственной картинной галереи СССР, была не совсем обычной. Она знакомила зрителей с коллекцией театральных и кино-эскизов, переданной Союзом художников СССР и Союзом художников РСФСР в дар галерее. На постоянное хранение в музей поступило свыше семисот широко известных произведений, осуществленных на сцене и на экране и получивших высокую оценку художественной критики, а также удостоенных большей частью премий и наград различного ранга. В коллекции, охватывающей советское декорационное искусство последних трех десятилетий, представлено творчество художников разных поколений из Москвы и Ленинграда, союзных и автономных республик. Здесь и те, чьи первые самостоятельные шаги в искусстве уже слышались в общей поступи молодой социалистической культуры, и те, кто пришел на студенческую скамью прямо с фронта в «сороковые, роковые», и те, кто получил свое сценическое или экранное крещение на рубеже 50—60-х годов. Каждое из этих поколений создало свое художественные ценности, апробированные многими внутрисоюзными и международными выставками и фестивалями. Конечно, экспозиция не отражала полностью всей истории советской многонациональной сценографии, но это и не входило в задачу ее организаторов, поскольку формировалась она по несколько иным принципам, нежели традиционные, привычные нам выставки. Выставка-передача «Художники — народу» знаменует собой прежде всего начало большой и трудной работы по созданию самостоятельного сценографического раздела в галерее, которой предстоит стать крупнейшим музеем советского изобразительного искусства. И хотя отдельные произведения художников театра и кино встречаются в различных государственных коллекциях страны, тем не менее попытка не только объединения этого специфического материала в целостный фонд, но и формирования его в масштабе исторической перспективы предпринимается в художественном музее в СССР впервые. Мастера сцены и экрана обрели, наконец, права гражданства в художественном музее и впервые, таким образом, получили возможность наравне с художниками-станковистами выступать от собственного имени и имени того искусства, которому они служат. Сознанием значительности этого события, не имеющего аналогов в отечественной музейной практике, была пронизана работа по отбору представленных в экспозиции произведений. Сюда вошло не только все то самое лучшее, чем располагали Художественные фонды СХ СССР и СХ РСФСР к моменту начала формирования коллекции. При музейном отборе качество хотя и первый, но далеко не единственный критерий оценки, а потому, кроме выявления художественных достоинств произведения, учитывалось его значение и место в творчестве самого художника, в истории советской сценографии. В собрание вошли и такие работы, которые, может быть, никогда и не будут представлены в общей экспозиции галереи, но которые очень важны для комплексного изучения искусства мастера, его творческой лаборатории, широты его художнических интересов. Все это придало коллекции определенную целостность, наделив ее серьезной научной перспективой, в которой отчетливо просматрива-

ются художественная связь времен, исторический процесс зарождения и развития традиций, характеризующих своеобразие советской школы театрально- и кинодекорационного искусства. К сожалению, в художественных фондах обоих союзов было найдено не так уж много работ наших классиков, но не стоит в том упрекать донаторов галереи. Распределение классического наследия по разным музеям страны ведется давно и регулярно. Между тем Государственная картинная галерея СССР, как, пожалуй, самый молодой музей в стране, лишь только приобщается к многолетнему процессу формирования государственной коллекции произведений изобразительного искусства. Но даже то небольшое из художественного наследия, что поступило сейчас в картинную галерею, вкупе с уже имеющимися у нас работами корифеев отечественного театра и кино, призводит при фондообразовании сразу же определить его качественную точку отсчета, а следовательно, дисциплинировать критерии оценки творчества ныне действующих сценографов и тем самым задать всему декорационному фонду высокий художественный уровень. Изложенные выше принципы отбора были теми направляющими, по которым выстраивалась и сама выставка «Художники — народу». Она состояла из двух параллельных экспозиционных потоков, представляющих творчество художников сцены и экрана как две самостоятельные, равнозначные величины. Открывалась выставка по старшинству — разделом театра. Его экспозиция начиналась работами старейших мастеров, вписавших целые страницы в историю советского театрально-декорационного искусства. Подлинные шедевры В. Ф. Рындина, А. Г. Тышлера, Б. И. Волкова, В. И. Доррера, а также ветеранов нашего театра А. Ф. Лушина, С. М. Юнович, А. П. Васильева, Н. Н. Золотарева и других свидетельствуют о широте творческого диапазона каждого из этих авторов, которым оказались подвластны все виды и жанры театрального искусства. Отмеченные ярко выраженной индивидуальностью, неповторимостью художнической манеры, они несут в себе духовное начало того сценического мира, который каждый из них творил по законам своего искусства. Отличающиеся высокой станковой культурой, блестящим знанием законов сцены, всегда точным драматургическим адресом, эскизы этих мастеров, созданные для сцены, не утрачивают и вне ее своей художественной самоценности и воспринимаются как целостные, законченные произведения театрально-декорационного искусства, демонстрируя тем самым одно из главных завоеваний отечественной сценографической школы. Как драгоценная реликвия оно передается из поколения в поколение, утверждая неразрывную связь времен. В представленных работах художников среднего поколения: М. М. Курилко, А. И. Тимина, Т. Г. Старженецкой, Т. И. Сельвинской, Ю. П. Федорова, П. Г. Лапишвили, В. Ю. Шапорина — мы находим яркое тому подтверждение. Они очень разные, эти авторы, но именно поэтому их произведения всегда узнаваемы своей характерностью и оригинальностью. Вместе с тем есть в них нечто общее, изначально сближающее друг с другом: это прежде всего преданность театральной живописи, сознание ее неограниченных художественных возможностей. В определенном смысле, искусство названных художников традиционно, но следует подчерк-

нуть, что каждому из них присуще творческое отношение к традициям, чья живительная сила роста только при этом условии обнаруживает себя в качественно новых условиях, продиктованных временем и его эстетикой. Глубокое понимание этой важнейшей заповеди классиков — характерная, отличительная особенность творческого почерка упомянутых художников. Их циклы эскизов предстают в экспозиции как многочастные сценические произведения, воссоздающие живописно-пластический образ спектакля, исполненный единой с ним веры, единого дыхания. Довольно весомо отражено в коллекции творчество художников, стартовавших в большое искусство в 1950-е — начале 1960-х годов. Среди них: М. Ф. Китаев и М.-Л. Кюла, В. Я. Левенталь и Г. К. Гуня, И. В. Блумберг и Д. Л. Боровский, Я. Маматкулов и В. Г. Серебровский, С. М. Бархин и Самеули*. Эта плеяда, принося с собой расширительное толкование понятия «сценическая живопись», возродила достижения художественной практики 1920-х годов, взяв из нее самое положительное и конструктивное. В их палитре театральных красок, наряду с традиционными, вновь заняли свое место конструкция, реальные, взятые из жизни предметы, подлинные фактуры материалов. Значительно активизировалась роль трехмерного пространства сцены. Нет, они не цитировали прошлое, и освоение новых для них средств выразительности не было самоцелью. Они искали свои способы и возможности создания на сцене иной, свободной от натурализма, эстетической реалии. Не скрывая, но всячески подчеркивая игровую, зрелищную природу сценического искусства, они возвращали тем самым театру — театральному. Поэтому столь органичным стало для них, в частности, обращение к сошедшей было с подмостков метафорической декорации — одной из самых сложных на театре форм изобразительного решения спектакля, апеллирующего к ассоциативному мышлению зрителя. Из пассивного созерцателя он превращался в активного соучастника творческого процесса, происходившего в неразрывном единстве сцены и зрительного зала. Возрождение театральной метафоры послужило своеобразным импульсом к открытию новых принципов сценического оформления, когда функциональная и художественная действенность декорации обнаруживала себя только в процессе самого спектакля. Давно отгребели и ушли в историю жаркие баталии вокруг тогдашней молодежи. Не раз за эти годы им приходилось сбрасывать с себя ярлыки, опровергать разного рода прогнозы и каждый раз доказывать право художника быть самим собой. Теперь они — маститые, с высокими званиями заслуженных и народных, с громкими именами, известными далеко за пределами нашей страны. А то, что было в центре тех баталий, отстоялось во времени и воспринимается сегодня, сквозь призму прошедших лет, не только как начало творческого пути каждого из них, но как начало нового этапа советской сценографии, подготовленного всем предшествующим периодом ее развития. И в этом также характерная примета преемственности поколений советских театральных художников, отдающих свой труд и вдохновение процветанию отечественной сценографической школы. Несмотря на сравнительно неболь-

* Псевдоним, объединяющий трех театральных художников из Грузии: О. М. Кочакидзе, А. Н. Словинского, Ю. Г. Чиквадзе.





коллекции, насчитывающей около 350 эскизов, достаточно красноречиво свидетельствует об активной жизнедеятельности этого искусства, чей путь отмечен поисками и находками, открытиями новых средств и целых направлений, созданием переходящих художественных ценностей, получивших мировое признание.

Младший брат сценографии — кинодекорационное искусство — одно из самых молодых: его возраст — всего несколько десятилетий. Тем не менее за эти годы оно быстро обрело свою самостоятельность и специфику, обусловленную, с одной стороны, законами кинематографа, а с другой, — собственно изобразительного искусства. Отряд зачинателей этого дела, создателей самой профессии художника кино был тогда, в 1920—1930-е годы не очень велик и совсем не однороден. Наряду с уже известным в те годы театральным художником В. Е. Его-ровым, чья знаменитая «Спящая птица» во МХАТе до сих пор ведет за собой юных зрителей, сюда вошли и такие художники — участники выставок, как В. П. Каплуновский, А. А. Уткин, Е. Е. Еней, И. А. Шпинель. За плечами каждого из них, несмотря на разницу в возрасте и творческом опыте, стояли

На стр. 40
А. Васильев
Эскиз декораций
к драме А. Толстого
«Царь Федор
Иоаннович»

Самеули
Эскиз декораций
к спектаклю
О. Иоселиани
«Пока арба
не перевернулась»

В. Доррер
Эскиз декораций
к опере Глюка
«Ифигения»

А. Уткин
Эскиз декорации
к к/ф «Встреча на
Эльбе»

М. Богданов
Эскиз декораций
к к/ф «Смелые люди»

С. Николаев
Эскиз декораций
к опере
Н. А. Римского-
Корсакова
«Псковитянка»
(неосущ.)

Н. Золотарев
Эскиз декораций
к опере К. Молчанова
«Зори здесь
тихие»

А. Кузнецов
Эскиз декораций
к к/ф «Джамия»

На стр. 41
А. Тышлер
Эскиз декораций
к спектаклю
З. Паперного
«Человек, похожий
на самого себя»

Ф. Нирод
Эскиз декораций
к опере Т. Хренникова
«В бурю»

А. Пархоменко
Эскиз декораций
к к/ф «Бег»

значительные художественные накопления отечественного декорационного искусства, оформившиеся слагаемые профессии сценографа, ее требования и культура. Молодость и мудрость, знания и горячая вера в новое дело и свои силы — вот тот багаж, который они принесли с собой на кинофабрики и студии страны. Именно эти мастера своим трудом, энергией своего таланта возделывали кинематографическую целину, открывали и осваивали законы нового искусства, владение которыми стало сегодня обязательной пормой для всех художников кино, свидетельством их профессионального мастерства. Это была тяжелая, кропотливая работа по решению уравнений со многими неизвестными, в которой давно апробированные сценографические приемы и параметры порой не только не получали подтверждения на экране, но и отвергались им как неприемлемые.

Многие годы, целые жизни уходили на выявление принципов взаимодействия с искусством оператора, на осмысление неожиданно обна-

руженного в кинопрактике временного фактора, оказавшегося столь важным в самом существовании и развитии экранного образа, на поиск средств овладения натурой, диктовавшей свои правила игры, на умение завязать в единый неразрешимый узел естественную и искусственную среду и создать тем самым целостное художественное пространство фильма.

Не следует полагать, что старейшины киноцеха решили все возникавшие перед ними вопросы и задачи. Иной раз сам факт их постановки уже был открытием, проверить которое, доказать состоятельность и правомерность выпало на долю последующих поколений. А. Пархоменко и И. Новодережкин, М. Богданов и А. Борисов, П. Киселев и Б. Немечек, П. Пашкевич и А. Фрейдин не только продолжили дело, начатое их учителями, но, идя вширь и вглубь, штурмуя и преодолевая барьеры неизвестности, открывали для себя и для советского киноискусства новые творческие горизонты.

Так, например, с художниками именно этого поколения связано у нас рождение цветного фильма. Но поскольку цвет вводился ими в систему выразительных средств прежде всего как категория художественная, постольку с самого начала встала сложная задача создания психологически наполненной и эмоционально действенной колористической композиции, существующей на экране во времени и пространстве одновременно. С тех пор идущая от станковизма живописная культура, сразу же получившая кинематографическую поправку, стала для кинохудожников одним из основополагающих параметров в работе над фильмом на всех его стадиях — от эскиза до экрана.

Процесс открытия и освоения специфических законов изобразительного решения фильма с каждым годом набирает все большую силу. Непрерывное погружение в кинематографические «недра» выявляет новый, все более усложненный комплекс задач, стимулируя тем самым рост мастерства и расширение пределов и возможностей самой профессии кинохудожника.

Вместе с тем весь предшествующий период развития, ознаменовавшийся созданием целой школы кинодекорационного искусства, ее достижения и открытия обусловили не только самую постановку этих задач, но и перспективу их успешного разрешения.

В произведениях участников выставки А. В. Кузнецова, С. А. Алимова, Ш. Абдусаламова, М. Н. Ромадина, В. И. Кислых и многих других, чьи имена впервые появились в титрах кинолент 20—25 лет тому назад, отчетливо виден выход отечественного кинодекорационного искусства на новые творческие рубежи.

...Итак, первая на территории галереи выставка новых поступлений представляла творчество художников театра и кино. Продемонстрировав разнообразие манер и стилей, тематическую широту охвата классического и советского репертуара, идейную глубину и богатство чувств сценических и экранных образов, она свидетельствовала тем самым о высокой духовности сценографического искусства, являющего собой целый пласт художественной культуры нашего народа. Выставка-передача убедительно доказала правомерность и своевременность введения сценографии в постоянную экспозицию Государственной картинной галереи СССР. Это позволит воссоздать этапы истории советского многонационального изобразительного искусства в более полном объеме и масштабе его достижений.

Новый этап в изучении городских гуляний

Городские гулянья в России прошлого и позапрошлого веков были самым грандиозным по масштабам художественным событием в городской жизни, в городской культуре. Они не только собирали воедино «весь город», но и показывали ему собранные воедино традицию и новации, искусство «свое» и «чужое», протонародное и барское, народное и казенное, словом, резюмировали и художественно синтезировали всю городскую культуру.

Отношение современников к гуляньям менялось. От умиления до возмущения, от снисхождения до преклобления варьировался тон газетных и журнальных репортажей прошлого века. Гулянья сошли на нет, с их концом прекратились и

писания о них. Интерес к гуляньям уже как к ушедшему явлению возник в «серебряном веке». Почти все, что сказано о гуляньях языком искусства — в «Балаганчике» и «Петрушке», в творчестве Кустодиева и Бенуа, это художественная ретроспектива, «ретро», как говорят теперь. С еще более далекой, полувековой дистанции рассматривались гулянья в конце сороковых годов, когда к ним снова проснулся интерес. Появились большая статья Ю. А. Дмитриева «На старом московском гулянье» и книга, в которой Е. М. Кузнецов поместил записанные, обработанные и прокомментированные воспоминания А. Я. Алексеева-Яковлева «Русские народные гулянья».

В конце семидесятых опять появляются работы, касающиеся гуляний. Гуляньям уделяют внимание фольклористы и историки театра, но их интерес не настолько велик, чтобы посвятить гуляньям более главы или отдельной статьи. Чуть-чуть касаются темы этнографы, с гуляний начинает книгу о массовом искусстве Н. М. Зоркая. В текущем десятилетии гулянья становятся объектом специальных исследований и специальной экспозиции в Музее истории Ленинграда, подготовленной А. М. Конечным.

На этом фоне безусловно самым значительным событием в литературе о гуляньях является книга А. Ф. Некрыловой*.

В литературе по данной теме книга А. Ф. Некрыловой подводит итог многим направлениям исследований. А именно, общая панорама явления, пафос описания, сведения воедино разрозненных упоминаний необходимы были, как показывает выход книги, на том этапе, который она завершает. Исследование

А. Ф. Некрыловой при этом открывает новый период в изучении этого явления. Наступает необходимость углубленного исследования целого ряда весьма существенных вопросов, связанных с проблематикой гуляний. Часть этих вопросов А. Ф. Некрылова формулирует как задачи для дальнейшего изучения, например: «Формирование массового вкуса, источники его, связи с разнообразными жанрами фольклора, прежде всего зрелищного, с любочной литературой, влияние на ярмарочную культуру роста городов... своеобразное отношение народа к культуре, быту образованных, состоятельных слоев населения» (с. 102). Решение части сложных исторических и теоретических вопросов начато в самой книге. Так, автор предлагает интересную типологию и периодизацию для изучения истории кукольного театра и райка. Привлекая известные мысли А. Г. Саковича и Ю. М. Лотмана о лубке как театре, автор подводит нас к идее о райке как двойном театре — устного слова и изображения, весьма расходящихся между собой.

«Балаган» — тема, о которой еще много будет написано. Для всех пишущих об этом будут полезны разыскания А. Ф. Некрыловой о происхождении отечественного балаганного зрелища. Особо подчеркнем обнаруженную ею связь с крепостным театром. Балаганная феерия, таким образом, приходит в балаган из крепостного театра, а уходит из балагана в синематограф. Здесь есть над чем подумать историкам искусства, исследователям балаганной эстетики и т. п.

Не только историкам искусства, но и историкам вообще, как, впрочем, и социологам, даст стимул рассу-



* Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., Искусство, 1984, с. 191 с илл.

понятия «народного зрелища» и «зрелища для народа» в устах казенных почитателей о народности, интеллигентов-народников, артистов и художников «из народа», наконец, самого народа. Автор не только верно указывает проблему, но и берет верный тон в решении этих столь же сложных, сколь и актуальных вопросов. Книга предназначена, согласно аннотации, — «для широкого круга читателей», тираж 25 тысяч. Поэтому неверно было бы ее рецензировать в качестве только научного исследования в ряду таковых же. Как популярное издание книгу А. Ф. Некрыловой читателю вообще не с чем сравнить, ибо никаких иных книг по этой теме не специалист сегодня просто не найдет. И работа А. Ф. Некрыловой очень удачна в этой ситуации. Она изобилует живым и ярким материалом. Собранные из малодоступных изданий и архивов описания гуляний, их фрагментов — райков, балаганов, раусов и т. д. дают читателю картину того грандиозного и пестрого зрелища, каким были эти городские празднества. Записи сценок, диалогов, раешников дают читателю возможность будто бы слышать сквозь гомон толпы крики Петрушки, шутки панорамщиков, прибаутки балаганных дедов. Многочисленные иллюстрации — лубки, гравюры, афиши, фотографии — делают саму книгу пестрой, разноликой, почти необозримой с первого раза, что дает читателю верное впечатление об общей атмосфере гуляний, где увидеть все, побывать везде просто невозможно. Зато можно увидеть чудо в одном маленьком балаганчике, увидеть его, всмотревшись в небольшую картинку на странице. Читателям «ДИ» и читателям рецензируемой книги то и дело приходится слышать разные современные мнения о ярмарочном стиле, балаганности и пр. Книга предъявляет образцы этого стиля, так сказать, в оригинале. Анализ этих эстетических форм и просто знакомство с ними многочисленных читателей помогут им точнее отнестись и к рассуждениям об этом стиле, и к многочисленным сейчас стилизациям. Книга А. Ф. Некрыловой сослужит хорошую службу и широкой публике, и специалистам.

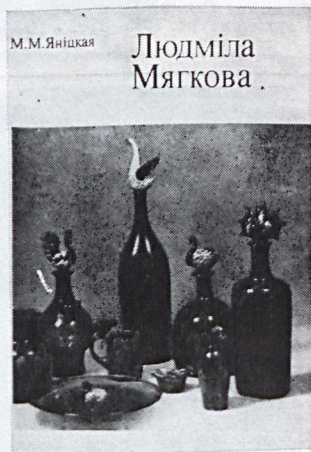
А. Левинсон

Выставка в Оксфорде и Лондоне

В № 7 мы публиковали материал о выставке советского искусства в Великобритании. Редакция получила письмо от известного английского искусствоведа, неоднократно посещавшего СССР Ф. Эшби. Мы печатаем это письмо с небольшими сокращениями. «...Посещение выставки в Лондоне подтвердило первое мое впечатление о необычайно высоком уровне представленных в экспозиции работ. Однако лишь теперь я ощутил, что большинство из них, особенно вещи ранние, несут на себе отпечаток удивительного времени, когда встретились традиционные материалы, старинное мастерство, накопленный веками опыт и новое искусство, рожденное в потрясениях юной револю-

ники тех лет должны были ощущать необыкновенность момента еще острее, чем писатели, ибо, наверное, только в Средневековой Италии мог художник почувствовать столь полную слитность с потоком жизни, и такую возможность влияния своим искусством на ход жизни. ...Ароматные фрукты, цветы и кубические композиции С. Чехонина, голубые с золотом тарелки З. Кобылецкой, надписи на тарелках Р. Вильде «Дерзать. Снова и всегда»... Мелкая пластика и среди живых и выразительных фигурок шахматы и портрет поэтессы Ахматовой Н. Данько... Иное очарование пес в себе текстиль. Он поражаёт точностью печатного рисунка и выбором тем. Игрушечные аэропланчики среди облаков, колесные тракторы, паровозы в клубах дыма, работники за уборкой урожая... Платя с ручной росписью Л. Маяжской. Однажды мне выпал случай побывать в ее квартире, где можно было потрогать образцы ее ранних работ... В Британии принято говорить о России как о родине балета, вспоминать золотой век литературы, Толстого, Чехова и его пьесы, золотые купола церквей и золото икон. Гораздо меньше тут знают о другом ее изобразительном искусстве. Выставка «Искусство и производство» познакомила англичан с некоторыми замечательными и оригинальными художниками в двух областях прикладного искусства. И мы благодарны тем, кто помог собрать и организовать эту выставку».

Ф. Эшби



В издательстве «Беларусь» вышла хорошо иллюстрированная монография М. М. Яницкой «Людмила Мягкова»* на белорусском языке. Приятно отметить, что республиканское издательство стало уделять внимание развитию советского декоративно-прикладного искусства. Заслуженный деятель ис-

* Яницкая М.М. Людмила Мягкова, Минск, Беларусь. 1984.

ловна Мягкова, известная художник стеклоделия, одна из первых удостоилась такой чести. И по заслугам. Мягкова относится к числу первых постоянно работающих на стекольном заводе «Неман» профессиональных художников по обработке стекла, с 1975 года — главный художник завода. В 1959 году, окончив Высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомой, она вместе со своим мужем Владимиром Семеновичем Мурахвером приехала из Ленинграда в поселок Березовку Гродненской области на стекольный завод. Эти два художника стали основателями современной школы белорусского стекла, которая славитесь сейчас по всей стране. С начала 60-х годов при участии Мягковой началось обновление ассортимента как массовой, так и серийной продукции Неманского завода. Ей принадлежит и большая заслуга в разработке новых принципов выполнения хрустальных прессованных изделий. Первые творческие успехи в этом направлении — наборы салатников «Овальные», «Камешки» — были одобрены советом и имели большой успех у покупателей. Вместе со старыми мастерами, такими как Б. Шиманский, Р. Богинский, Г. Линкевич, Мягкова восстановила многие традиционные для «Немана» гутные приемы выработки.

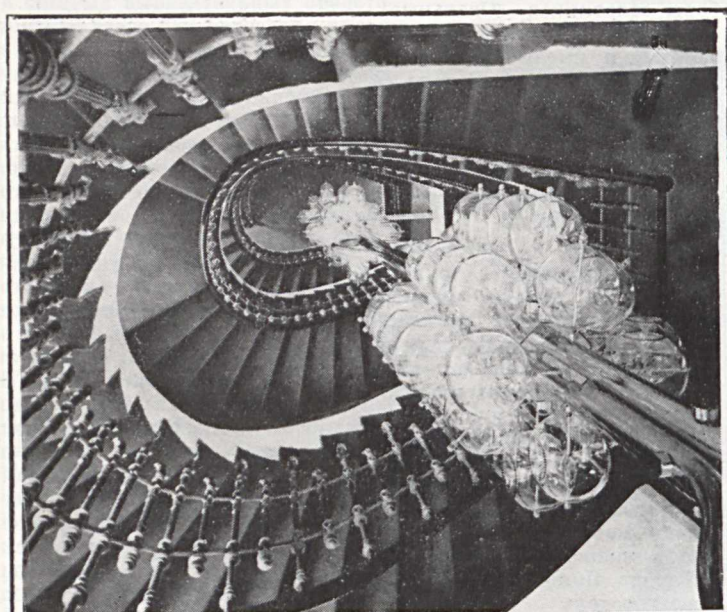
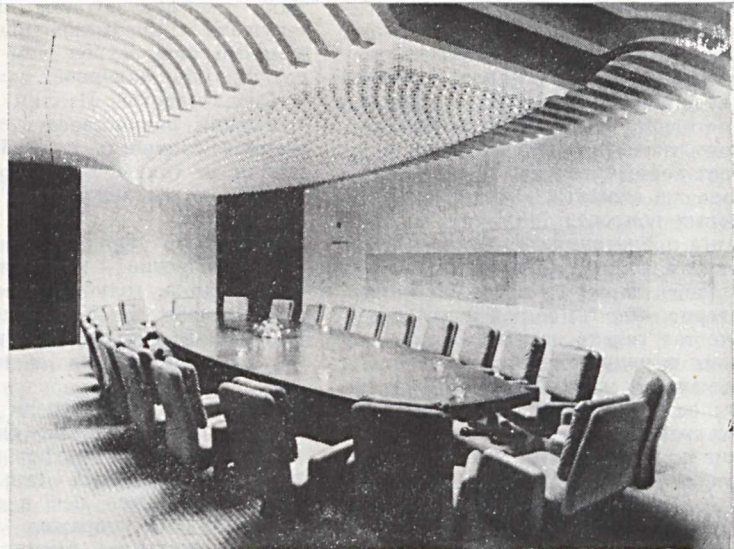
Удивительная, уникальная красота неманского стекла — заслуга не только технологов. По настоянию Мягковой на заводе стали варить дымчатое стекло разных оттенков сначала для гладкостенных изделий, а потом и для прессованных. Экспериментальный характер творчества Мягковой способствовал развитию нового стилистического направления в массовой посуде. Автор монографии Майя Михайловна Яницкая, известный исследователь белорусского стекла, его истории и современных проблем, с большим вниманием прослеживает творческий путь Л. Мягковой, дает анализ ее лучших произведений, раскрывает художественный смысл технологических нововведений.

В тексте подчеркивается, что особый характер работам Мягковой придает динамичность и сложность пластики, в которой соединены скульптурность массы и воздушность пространства, ясность композиционного построения и апсамблеовость решения. В ее произведениях творчески используются лучшие черты белорусского народного искусства — сочные полнокровные формы, яркость цвета, сказочность и фольклорность сюжета. Особое внимание Яницкая обращает на большую роль художника как проводника гуманистических идей, в подтверждение приводится интересное отражение в стекле таких тем, как «Мир», «Космос», «Земля».

М. М. Яницкая взяла на себя очень сложную задачу рассказать о творчестве только одного художника завода «Неман», о Людмиле Михайловне Мягковой как главе, руководителе художественного направления всего коллектива. Но ее творчество неотделимо от работы таких художников, как В. Мурахвер,

какая, В. Мохов, и других, а также от мастеров и технологов завода. Думается, что творческие взаимосвязи с коллегами стоило подчеркнуть. К сожалению, в монографии не раскрывается и роль Мягковой в работе с молодыми специалистами, не только с теми, которые работают на заводе, но и со студентами художественных вузов, приезжающими на «Неман» выполнять курсовые и дипломные работы. Об этом нужно было бы написать особо. В заключение хочется поздравить автора и мишское издательство с хорошей книгой и пожелать продолжить работу над монографиями белорусских художников декоративного искусства. Желательно было бы переиздать книгу на русском языке.

Марина Нестеренко



В объективе: Чехословакия Монументальное искусство в интерьере и городе

Мартин Сладкий
Победный февраль
Мозаика
на станции метро
1978

Франтишек Визнер
Светопластическая
композиция из стекла
Дворец культуры
Прага. 1981

Вера Лишкова
Светопластическая
композиция из стекла
в старом здании
Национального
театра. Прага. 1983

Станислав Либенский,
Ярослава Брехтова
Декоративный рельеф
из стекла в фойе зала
Национального
собрания ЧССР
Прага. 1971—72

Владимир Прохазка
Декоративная
композиция
из металла
во Дворце культуры
Прага. 1981

На стр. 45
Йозеф Мжик
Роспись стены
Дома пенсионеров
Прага. 1981

Владимир Прохазка
Светопластическая
композиция из стекла
во Дворце культуры
Прага. 1981

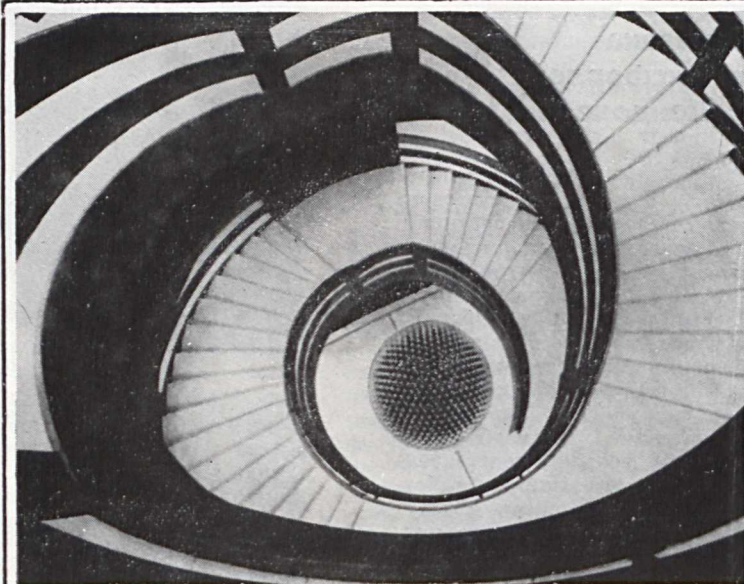
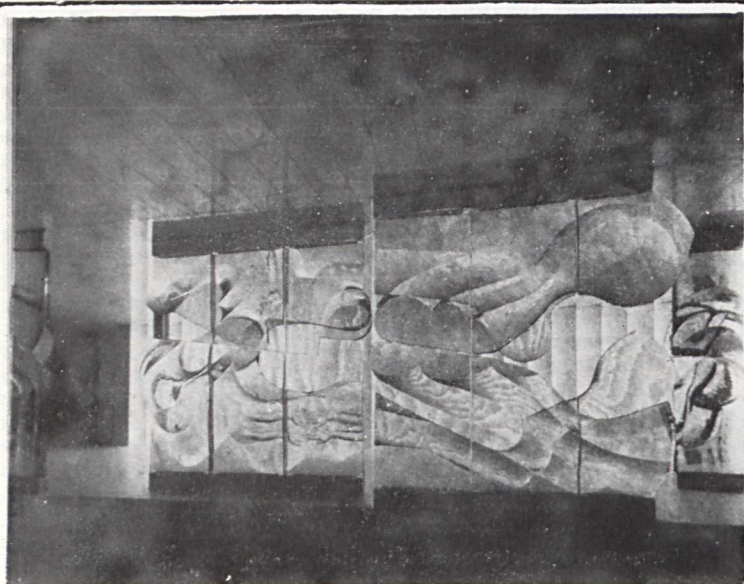
Павел Глава,
Ярослав Штурса
Светопластическая
композиция из стекла
в вестибюле
нового здания
Национального
театра в Праге. 1983

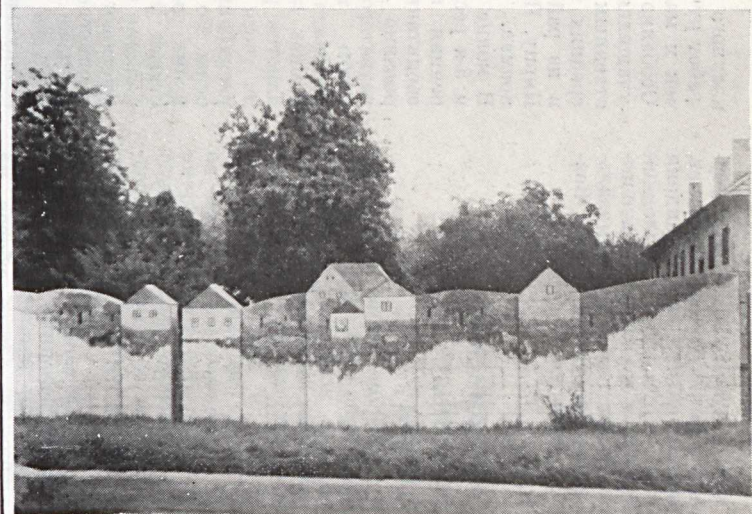
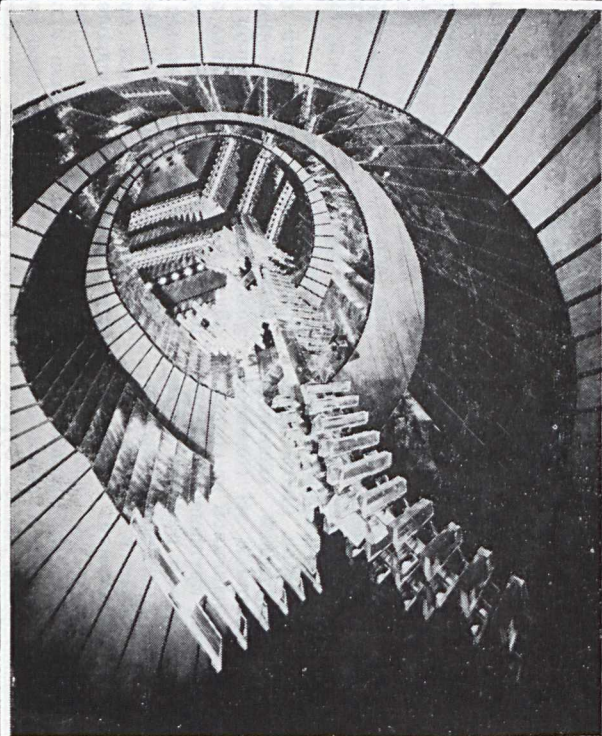
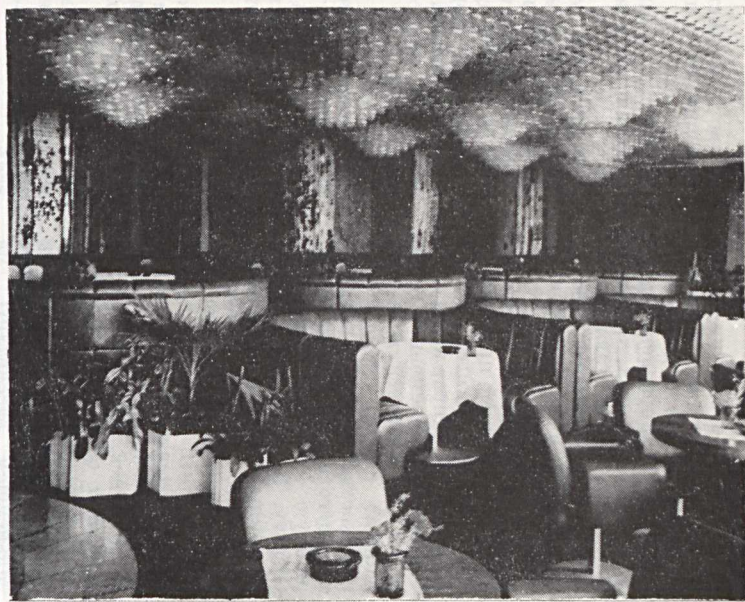
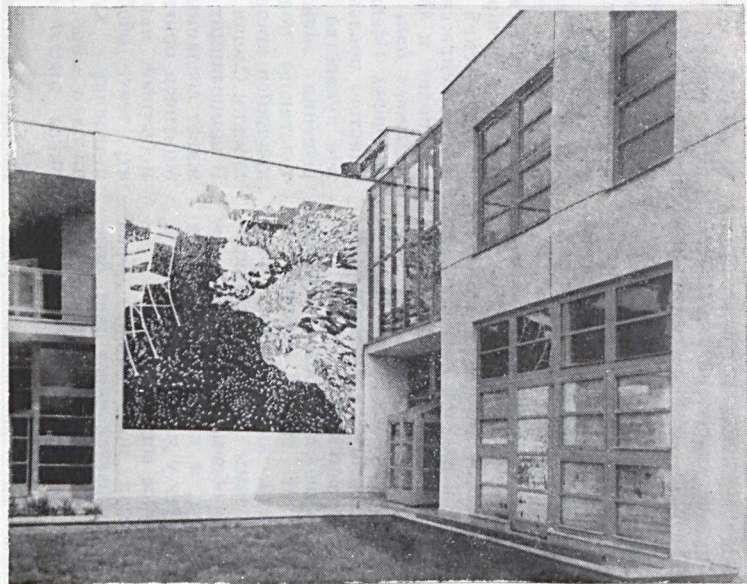
Шарка Радова
Декоративная стенка
из керамической
плитки
Е. Бенешов. 1982

Йозеф Малейовский
Возрождение
Декоративная
скульптура на
площадке
между старым и
новым зданиями
Национального театра
в Праге.
Бронза. 1983

Петр Шедивый
«Фонтан-источник»
у станции метро
Гранит. 1981

Из книги Йирже Карбаши «Чешское изобразительное искусство»
в архитектуре. 1945—1985» (ОДЕОН, Прага, 1985).

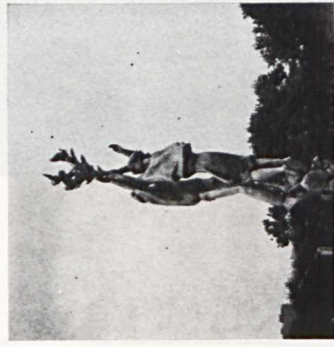




НОВЫЕ РАБОТЫ ВЫСТАВКИ

Фестивальный цветок

В Парке Дружбы, заложенном в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, возмужавшая новая скульптурная композиция «Фестивальный цветок». Ее открытие состоялось в дни недавнего прошедшего XII фестиваля — и это символизировало преемственность традиций дух московских форумов молодежи. Композиция, выполненная коллективом авторов в составе:



скульптор А. Рукавишников, архитекторы И. Воскресенский и Ю. Калмыков, художник И. Дамьянова — стала организуемым центром головлеп деревьев, подходящие к памятнику, небольшие озера создают прекрасный фон для восприятия композиции, а сама она оказалась удивительно

ного искусства XVII века служит миниатюрный кабинет, исполненный во Фландрии или Германии. Коллекция включает также несколько потеренных памятников медальерного искусства эпохи Возрождения.

Н. Кузнецова

Австрийские головные уборы

Во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства состоялась выставка «Австрийские головные уборы». Она была приурочена к Дням Австрии в РСФСР. Экспозиция позволила познакомиться с одним из разделов богатой коллекции Австрийского музея народной культуры в Вене, где представлены предметы крестьянского и городского быта XVIII—XX веков.

Экспонированные на ней произведения демонстрируют эволюцию головных уборов на протяжении четырех веков и дают представление об их особенностях в различных районах Австрии.

Основной тип национального головного убора — шляпа с тульей, украшенная кружевным краем и бантом, — ведет свое происхождение от простого платка. Сначала он завывался у подборадка, затем — закатывался сзади, все более приобретая очертания шапки. До XVII—XVIII веков шапка изготовлялась преимущественно из мягкого материала — шерсти, бархата, а затем появились жесткие, укрепленные с помощью каркаса формы. Украшением служили золотое шитье, шнуры, шелковая лента, перья, цветы, жемчуг. Классическая «венская» шляпа состояла из головной части, выполненной из соломьи или фетра, кружевного капора вокруг лица и шляйфа сади. Особенности национальных головных уборов в каждой местности продолжали сохраняться вплоть до XX века — а в дни народных праздников их можно увидеть и в наши дни.

Так, в горном районе Бурген-

кладного искусства и образцы работ ручного труда для девочек и мальчиков.

Особенно выделялись работы учащихся классов с художественным уклоном 24-й и 46-й средних школ Г. Таллина, но и из районов Выру, Пылва, Пярну, Пайде и с острова Сааремаа.

В конце августа завершилась 5-я республиканская конференция по художественному воспитанию на тему «Формирование личности общества развитого социализма посредством изобразительного и прикладного искусства», в рамках которой кроме специалистов республики выступили гости из разных союзных республик, а также из-за рубежа. Во время конференции, кроме республиканской выставки ученических работ, в Таллине были открыты ретроспективные выставки «25 лет эстонских ученических работ» в Доме детского творчества (Галерея детского искусства) и 15-я международная выставка детского искусства в Художественном институте, доставленная сюда посредством ССОД из Токио (рисунки более чем из 50-ти стран).

Т. Лепиксаар

Старая Москва

Во вновь отреставрированных залах Музея истории и реконструкции Москвы прошла выставка «Москва XVIII—начала XX века». Она охватила многие аспекты прошлого города — историю градостроительства, характер застройки, быт и культуру Москвы.

Организаторы экспозиции отрезко изменившей судьбу и облик города. Хотя Москва перестала быть столицей, она осталась крупным торговым и промышленным центром. Первоначально Петр хотел при- вить Москве западноевропейские принципы градостроительства, но это не дало должных результатов, и город продолжал развиваться по своей

ной не только с точки зрения знакомства с творчеством этих художников, но и дала представление о направлении поисков среди молодых, творчески мыслящих и работающих модельеров, о некоторых новых тенденциях в современном моделировании.

Блау и Григорьева не ставили своей задачей представить в экспозиции самые последние модные направления, конструкции в современной одежде. В их творческую задачу входило прежде всего создание костюма-образа, костюма, несущего в себе идею, повешенную выразительность, остроту. В своих работах художники используют приемы живописи, графики, обращаясь к скульптурному построению формы, вводят в композицию коллажи и аппликации из кожи, пробуют силы в росписи тканей. При этом они не забывают о главном в костюмной фигуре человека и в дальнейшем рассчитаны на взаимодействие с ним, на динамику его движений, на реальную жизнь в среде.

Модели, представленные в экспозиции, дают возможность говорить о многообразии творческих поисков молодых модельеров на уровне сегодняшнего дня — они не слепо копируют конструкцию и силуэт, а извлекают то рациональное зерно, которое всегда определяло его художественную выразительность и функциональность, и на этой основе создают современные силуэты моделей — композиции «Поле», «Травы», «Гостеприимство».

Средствами современного моделирования Блау и Григорьева решают в костюме самый широкий спектр жизненных явлений, выходят на «большие» темы — человек и природа, проблема мира на земле и т. д., и каждая идея, тема находит у них своеобразное и образное воплощение.

В одних композициях образ раскрывается через цвет, фактуру материалов, дополняющих друг друга или, наоборот, решенных на контрасте, в других — на образ активно рабо-

на во дворняшке» сочетает живописными приемами грубовато-веселые молиеровские фарсы с остротами, злыми комедийными господина де Мольера.

Фантазия на тему «Ричарда III» не передает определенного акта или картины шекспировской пьесы: это живописная притча о злых дедах кровавого короля. В центре фронтальной мизансцены художник поместил шута и музыканта.

В фантазиях на темы Гоголя преобладают черно-зеленые, коричневатые-желтые и серо-свинцовые тона, напоминаящие о размытых российских дорогах, по которым неумолимо колесит чичиковская бричка, да о придорожных трактирах с сучеными шами и цветастыми занавесками.

В двух сценах на тему «Шинели» художнику не дает покоя один из самых щемящих и драматических мотивов «Петербургских повестей» Гоголя: город против маленького человека.

В центре картины «Дворцовая кухня» из «Трех толстяков» — огромный затейливый торт, куда только что шлепнулся залетевший в окно продавец воздушных шаров, в лиловато-белых парах кухни-преисподней носится ехидные бесы-понарята.

Внимательно всматриваясь в картины Б. Бомштейна, мы видим, как в живописной притче о Ричарде он открывает трагический мир Шекспира, как в экспрессивном решении «Шинели» и «Мертвых душ» обнажает боль и муки Гоголя, через «Мещанина во дворянстве» показывает обязательное лукавство Мольера, а в решении эпизода из «Трех толстяков» подчеркивает истинный юмор самой доброй книжки Олени.

В композициях Б. Бомштейна живят созданный по законам живописи оригинальный и самобытный, парисованный театр, театр обобщенных представлений художника-живописца о мире других художников: писателей и драматургов.

По роду занятий он не связан

образерна природному строству, придавала лирическую окраску этой части парка. В этом проявилась многозначность соединения архитектурно-пластических средств и природы.

Основной темой композиции стало прославление молодости, выявление ее творческих и духовных сил. Две фигуры — юноши и девушки, — приподнявшись над землей, как бы парят в воздухе. Образ их несет в себе мощный заряд энергии и динамизма. В руках они держат лавровые ветки с голубыми — символом мира. Устремленность в неизведанное прочитывается через вертикаль, являющуюся как бы основным пластическим изменением композиции.

Скульптура выполнена из бронзы в технике литья. Дополнительные образные ассоциации дает небольшая центричная площадка, выполненная из тонированной бронзы, на которой воздвигнута сама скульптурная группа. На ней разными цветами передано символическое изображение пяти континентов.



Лаконичность используемых средств в единстве с высокой пластической культурой способствует тому, что композиция одинаково гармонично и выигранно воспринимается в разных ракурсах.

Скульптура «Фестивальный цветок» органично вошла в природную среду Парка Дружбы.

Н. Машин

пророка Даниила в медальоне. Аналогичные изображения чаще всего размещались на боковых полях обрамлений алтарных произведений.

Обращает на себя внимание группа византийских и древнерусских икон. Это преимущественно поздние доски, относящиеся к XVI—XVII векам, но отличающиеся хорошим художественным качеством.

Большая часть представленных в экспозиции рисунков принадлежит художникам итальянской школы. Один из лучших среди них — лист «Святое семейство с Иоанном Крестителем» мастерской Дж. Вазари. Первоклассным образом рисовальной манеры является композиция «Святое семейство с Марией Магдаленой» мастера генуэзской школы Луки Камбаззо.

Немецкая часть коллекции Е. В. Полосатовой состоит из 12 рисунков немецких художников. Подлинными шедеврами выставки можно назвать два рисунка учеников великого Дюрера — «Мадонна с младенцем» Ганса Зебальда Бейхама (данный рисунок является по композиции ксилографией Дюрера) и «Апостол Иаков», связанный с именем Ганса Бальдунга Грина. Оба художника восприняли и сохранили в манере рисования, гравирования и живописи стиль своего учителя.

В сравнительно небольшом по объему разделе прикладного искусства представлены художественный металл, стекло, в частности венецианское, расписная керамика XVII—XIX веков, резное дерево и глистика. Это произведения разных стран и эпох, начиная с античных и кончая западноевропейскими изделиями XIX века. Несколькими хорошими образцами представлена расписная итальянская майолика XVI века. Уникальны изделия из венецианского стекла — изящная вазочка XVII века и чашечка с блюдцем филигранного стекла. Замечательным памятником западноевропейского декоратив-

ланд женщины продолжали носить платки: летом — из ситца или батиста, а зимой — шерстяные, завязывая их на затылке или у подбородка. Под платок было принято носить нижнюю шапку. Мужчины носили небольшую, плотно облегающую голову, шапку из каракули, получившие название «астраханская шапка». Дорогие, в форме капора, уррашенные золотым шитьем шляпы Нижней Австрии воспринимались как символ достатка. Этот тип получил название «богатая венская шапка».

В Зальцкаммергуте носили широкополые фетровые шляпы — «швамергхут» (швамерг — гриб). Зимой женщины надевали меховые шапки из выдры и куницы. Элегантны и изысканны были головные уборы Верхней Австрии — они напоминали форму шляма. Головная заточная часть изготовлялась из черного тюля и украшалась бисером и жемчугом.

На выставке также были представлены головные уборы из Баварии, Тироля, Каринтии, Крайны.

Следует отметить высокий научный и эстетический уровень экспозиции.

Н. Ксюдель

Республиканская выставка детских работ

Воспитание детей и школьных посредством искусства стало традиционной заботой Союза художников и Минпроса Удмуртской ССР. С августа по октябрь 1985 г. в Таллине проводилась 16-я республиканская выставка детских и ученических работ, которая систематически организуется через каждые 2—3 года. В трех павильонах выставки достигший народного хозяйства республике экспонировали около 4500 работ: рисунки (живопись), графика, пластика, изделия при-

традиционной схеме. К тридцатым годам XVIII века относятся первый научный геодезический план Москвы, сделанный по указу Анны Иоанновны — «всей Москве, большому и малым улицам, сделать аккуратный план». Представление об этом периоде истории Москвы дают гравюры по рисункам талантливых мастеров — Я. Делабарта, М. Махаева и четырехэтажное панорама города работы И. Бликлянда и П. Пикарта. Уникальным экспонатом является портрет Петра I работы голландского художника Н. Верколье. В этом разделе представлены портреты сподвижников Петра, оружие, медали, монеты, карты, барельефы с военными сценами, изделия из фарфора и хрусталя.

Облик Москвы после пожара 1812 года передан в картинах А. Герднера, Г. и Н. Чернецовых, акварелях Г. Барановского, К. Чампеллы. Здесь же представлен фрагмент интереса дворянского общества с характерной для эпохи обстановкой — мощного вида часами, мебелью, одеждой. Интерес представляют изделия из фарфора отечественных заводов и произведения лаковой миниатюры.

Последний раздел посвящен Москве конца XIX — начала XX века. Он открывается полотнами Н. Неврева «Гончары» и А. Боголюбова «Вид на Москву от дома Хлудова». В этом разделе уникальными являются образцы первых фоноаппаратов и пивных машин. Представление о культурной жизни города дают театральные атрибуты, учебные игры для детей, книги.

О. Булак

Экспозиция художников-модельеров

В январе-феврале 1985 года в Голубой гостиной ЛОСХ, а затем в Елагинном дворце экспонировалась выставка работ художников-модельеров Ирины Блау и Аллы Григорьевой. Выставка оказалась интерес-

тают и сами объемы моделей. Например, композиция «Дениград», решенная крупными скульптурными формами, лаконичными и выразительными.

Специально к Всемирному фестивалу молодежи и студентов художниками была разработана коллекция моделей, часть которых была одобрена правлением СХ РСФСР и принята к тиражированию в Ленинградском КДПИ. Взяв за основу силуэты и формы популярной среди молодежи одежды — сарафаны, юбки-брюки, свободного покроя платья и рубашки, художники каждому комплексу сумели придать индивидуальную окраску: простоя хлопчатобумажная ткань «расцвела» всеми цветами радуги — от сочной, насыщенной палитры до нежных, пастельных тонов. Разнообразные дополнения — косынки, бусы, браслеты удачно завершают образ костюма для молодежи, несущего в себе идею праздника юности.

Выставка продемонстрировала, насколько расширился годня представления о функции костюма, который специфическими ему средствами стремится к выразительности и многозначности образа. И путь этот, думается, перспективный, так как он несет новое отношение к облику человека, его индивидуальности.

Галина Габриэль

Театральные фантазии в редакции «ДИ СССР»

Композиции Б. Бомштейна на темы русской и западной драматургии не похожи на эскизы к спектаклям в общепринятом смысле. Это — фантазии художника на темы Шекспира и Гоголя, Мольера и Олеси, своеобразный нарисованный театр, созданный цветом и живописным расположением фигур на полотнах. Через «Ричарда III» он стремится показать мир шекспировских трагедий вообще, в фантазиях на тему «Мещани-

с практикой театра, он график; но сценография его рефлексивна, она есть способ прочтения литературы и видения мира как огромной сцены. Выставка Б. Бомштейна была экспонирована в редакции «ДИ СССР».

Н. Балатова

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

40-летие ЛВХПУ

Отпраздновало свое 40-летие Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой. Оно было создано в 1945 году с целью подготовить кадры художников декоративного искусства для восстановления разрушенных памятников культуры и работы на предприятиях страны. В связи с этой датой в залах Елагина дворца состоялась выставка студенческих работ отделов художественной керамики и стекла. В разные годы ее возглавляли замечательные ученые и художники: А. И. Миклашевский, В. Ф. Марков, Б. А. Митрофанов, К. М. Митрофанов.

Работы выпускников кафедры известны в стране и за рубежом. Многие из них являются главными художниками крупных заводов стекла, фарфора и керамики. 15 выпускников имеют почетные звания «заслуженный художник РСФСР» и «заслуженный деятель искусств». 9 человек получили звание лауреатов Государственной премии им. Ленинского комсомола. За участие в международных выставках конкурсах многие награждены медалями.

Собранные воедино студенческие работы позволили увидеть не только яркие творческие индивидуальности, но и нарушение единства методических принципов в обучении; исследование технологических особенностей материала, раскрытие пластических и декоративных свойств материала.

А. Татевосова

Агиттабак

«Агиттабак», «агитационный табак»... А как иначе назвать этот феномен? При всей немонументальности и краткости жизни агитационная прикладная графика на пачках папирос и сигарет занимает хотя и более скромное, но типологически соседнее место рядом с агитфарфором и агитпоездами. Силовое поле революции не хотело признавать никаких границ. Оно пронизывало каждый предмет, стремясь всему придать отчетливо выраженный агитационный характер. В том числе и вещам, очевидно, функционально не пригодным для роли революционного глашатая. Но ведь и все «наше искусство двадцатых годов при всей его общей прогрессивной убедительности неизбежно несет на себе печать определенной парадоксальности, связанной с самим характером переломного времени»¹. Но зато у таких неподходящих «объектов-носителей» агитационной графики, как папиросные пачки, существовало и бесспорное преимущество — они тиражировались многочисленными фабриками по всей стране и быстро проникали в самые отдаленные уголки, куда агитпоезду попасть сложнее, а агитфарфору и вовсе невозможно. «Октябрь», «Индустрия», «Строим», «Рекорд», «Мотор», «Молот» — эти темпераментные названия звучали с папиросных коробок и пачек. «Граждане! Жертвуйте на развитие красного воздухоплавания!» — призывали папиросы «Добролет». «БНЗ» — название совсем уж малорекламное, а заводские корпуса и трубы — сомнительный мотив для оформления хранилища ароматного дыма праздной жизни. Но индустриализация страны, стройки первой пятилетки — предмет был не менее пленительный и желанный. Даже на шикарной экспортной этикетке «Экстра» здание Моссельпрома предстает фламаном, ведущим караваны фабрик и подъемных кранов. Прикладная графика отражала динамику неповторимого бурного времени, в ней бился резкий пульс революционных преобразований².

Конечно, в то время были и другие темы и мотивы в табачной промграфике. Но на фоне разноликих решений «агиттабак» выделяется как целостное, яркое, крупномасштабное явление, позволяющее говорить о нем как об одной из своеобразных форм агитационно-массового искусства. Это открытие нетрудно было сделать на выставке старой промграфики, прошедшей в зале Творческой мастерской прикладной графики Худфонда РСФСР на ул. Немировича-Данченко, 4/5. Выставка эта была организована Валерием Акоповым, Ириной Титовой и Евгенией Левитиной, а табач-

ная графика — это часть обширного собрания художников и коллекционеров Татьяны Борисовны Александровой и Игоря Николаевича Попова.

Однако нельзя сказать, чтобы это была коллекция в полном смысле слова. В их собрании нет разделов, тем, они никогда не ставили себе специальных коллекционерских задач. Просто супруги, художники-прикладники, всю свою долгую жизнь собирали да и продолжают собирать все, что вызывает их художественное любопытство. Можно сказать, они собирают всю предметную среду. В этом хаосе сосуществуют и пересекаются множество самых разных коллекций. Целостный взгляд на предметную среду не позволил художникам пройти и мимо прикладной графики. Так в их доме оказались старинные векселя, аптечные рецепты прошлого века, гербовые бланки императора Александра I, благотворительные билеты и винные этикетки рубежа столетий, меню, созданные по эскизам И. Билибина и А. Васнецова, безымянные фантики, марки, открытки, коробки — все это продолжает пополняться и по сей день. Теперь у них музей, а точнее — огромный фонд, запасник не существующего нигде музея прикладной графики, иллюстрации к не только не написанной, но даже и не приоткрытой ее истории.

Организаторы выставки освободили от прозябания в запаснике домашнего музея коллекцию прикладной графики XIX — первой трети XX века, всю ее древнюю и среднюю историю. Что явилось для них критерием отбора? Его можно определить одним словом — «профессионализм». Ими руководил интерес не исторический, а профессионально-практический. Старинная промграфика экспонировалась не потому, что ретро все еще в моде — просто профессиональный взгляд современных дизайнеров-графиков обнаруживал актуальные точки соприкосновения с графическими решениями, найденными и хорошо забытыми многие десятилетия тому назад. Можно сказать, это профессиональная коллекция и показ ее адресовался прежде всего профессионалам.

Не так давно один искусствовед, принявшись впервые писать о прикладной графике, поразился на страницах «ДИ» тому значению, которое придается в этой области творчества понятию «профессионализм». В самом деле, при обсуждении художественной выставки такие слова как-то неловко произносить. А в прикладной графике, пожалуй, еще не прошедшей стадии своего окончательного самоопределения, так и не подключившейся к категориальным системам дизайнерского проектирования или высокого искусства, «профессионализм» — «цеховой» девиз, емкое хранилище всех будущих искусствоведческих категорий и оценок. В выставочной истории прикладной графики, открытой современными профессионалами, неожиданно для них самих оказалось немало ярких страниц. Сегодня мы представляем лишь одну из них, по времени самую к нам близкую.

В прикладной графике 1920-х годов получали предметное воплощение импульсы новой выразительности, появившиеся еще в 10-е годы XX века, когда эксперименты с визуальной формой сместили акценты с изобразительно-декоративных задач на проблемы экспрессивности графического образа. Эмоциональный пафос послереволюционного времени способствовал бурному расцвету этой тенденции. Революционное содержание естественнее согласовывалось с поисками новых средств художественной выразительности и само провоцировало эти поиски в разных жанрах и областях творчества. Двадцатые годы обновляли прежний язык и формировали понятия нового профессионального языка прикладной графики. Правда, пути, намеченные тогда, оказались не столь уж прямыми. Это время осталось коротким, но необыкновенно насыщенным отрезком профессиональной истории промграфики, проявившим актуальность лишь много позднее. В «агиттабаке» оказались сосредоточенными многие проблемы «профессионализма». Не здесь обсуждать эти проблемы — успеть бы бегло пробежать взглядом по экспонатам интересной коллекции.

Вот на фасаде папиросной коробки «Индустрия» огромная папироса извергает бурные клубы дыма в роли трубы завода-гиганта, а само название «Индустрия» превращается в стальной рельс и вздымается под облака мощным краном. Название «Молот» приобретает изобразительность и выразительность с помощью одного лишь прифита — буквы надписи складывается в огромный красный молот. Рядом аббревиатура Донской государственной табачной фабрики переплетает шестерню, превратившись в механическую деталь. Папироса «Рекорд» стремительно вылетает из жерла буквы «о» — название, ставшее фасонным металлическим профилем...

Подобная экспрессивная изобразительность в акцидентных надписях стала классической в прикладной графике. Этот специфически промграфический ход не потерял эффективности и до сегодняшнего дня: достаточно в качестве очевидной параллели назвать фирменный стиль «Промо» и других объединений по внешним экономическим связям — самую крупную работу в нашей промграфике, экспонировавшуюся в последнее время на ряде выставок.

Папиросная пачка «Эпоха» могла бы иллюстрировать «Супрематический сказ про два квадрата» Лисицкого. Конструктивистские ритмы вообще пронизывают многие решения в «агиттабаке». В графике папирос «Октябрь» — иная тенденция. Здесь чувствуется влияние декоративно-изощренной графики чехонинского агитфарфора, за которым стоит мирискусническая традиция. Вообще же об именах художников в прикладной графике 20-х годов говорить пока не приходится — в силу крайней неизученности предмета. Может быть, единственное исключение в анонимной «агиттабачной» графике — папиросы «Слава», на пачке которых можно прочи-

тать подпись молодого Алексея Зеленского, будущего оствца. На пачке изображена лапидарно трактованная фигура красноармейца, щеголеватого пускающего кольца табачного дыма. Графика рисунка не отрицает значение белой плоскости фона, хотя демонстрирует ее пространственную наполненность. Ряд элементов изображения решен с помощью типографских тангиров, придающих ему повышенную фактурность, что отвечает самой природе прикладной графики, призванной утверждать материальную значимость «оформляемых» вещей.

Эта специфическая особенность, входящая в понятие «профессионализм», присутствует и в тех решениях, когда сюжет взят из арсенала агитмассового искусства «в готовом виде» и на коробках развешаются знамена, сияют серпы, молоты, звезды («Привет СССР», «Нота», «Эмблема» и т. п.). Эти сюжеты истолковываются промграфически и развертываются либо строго на бумажной плоскости, либо осваивают ограниченный пространственный слой с рельефными и контррельефными темами, разрабатываемыми фасад несколькими плоскостными планами.

«Профессионализм» позволял создавать совершенные произведения промграфики в условиях невероятной ограниченности полиграфической базы, извлекая все возможности из существующей технологии, используя ее в качестве, выражаясь по-дизайнерски, «полиграфической палитры». Но при отсутствии многокрасочного офсета и качественной бумаги здесь было необыкновенное богатство палитры графических приемов.

Эти качества присущи не только столичным решениям — география «агиттабачной графики» распространяется на всю страну. Это и Ташкент («Рекорд», «Добролет», «Эмблема»), и Ростов-на-Дону («Молот», «Эпоха», «Интурист», «Прима»), и Симферополь («Привет СССР», «Индустрия»), и Харьков («Декабристы»), и Ленинград («Привет делегату 17 съезда ВКП(б)», «Слава», «Зенит»)...

Агитационно-массовое искусство стремилось преобразовывать предметный мир не только в глубину, на всех его уровнях, но и в ширину, в географическом тотально-дизайнерском размахе. Не многие из этих стремлений получали тогда промышленное воплощение, доходили до внедрения. «Агиттабак» в этом смысле обладал завидным преимуществом, он был гораздо доступнее для размножения многотысячными тиражами. И теперь эти бумажные пачки и картонные коробки сохранились как частицы послереволюционной предметно-пространственной среды, настоящие памятники немонументальной пропаганды. И памятники искусства прикладной графики.

Сергей Серов

¹ Яблонская М. Взаимовлияние станкового и монументального в советской картине 20-х, 60-70-х годов. — Советская живопись 74, М., 1976, с. 153.

² Эта традиция не иссякла и позднее — взять хотя бы шоколад «Рот Фронт», карандаши «Сакко и Ванцетти», духи «Кремль»...

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 1 (338). 1986
Основан в 1957 году

В номере:

1 Навстречу XXVII съезду КПСС

Заметки редактора

2

Станислав Рошупкин

Плакатисты — XXVII съезду КПСС

4 Круглый стол «ДИ СССР»

Художественное производство и технический прогресс

14 Актуальные проблемы

Олег Генисаретский

Искусство и НТП — в контексте культуры

18 Художник и среда

Игорь Воскресенский
Юрий Пясковский
Владимир Сдвижков

Городская графика: функция, форма
Язык современной улицы
Город говорит с человеком
Фотокамера видит знак

27 Дизайн

Алексей Тарханов

Образы прошедшего сезона

35 Народное искусство

Зоя Гудченко

Чем привлекательны закарпатские села

39 Художник и театр

Марина Петрова

Впервые в художественном музее
(О выставке сценографии
«Художники — народу»)

42 Рецензии

Алексей Левинсон

Новый этап в изучении городских гуляний

44 В объективе: Чехословакия

Монументальное искусство в интерьере и городе

46—47 Газета ДИ

48 Страница коллекционера

Сергей Серов

Агиттабак

Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного ред.	Базазянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Гращенко В. Н. Иконников А. В. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мадий И. А. Рождественский К. П. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. К.
Зав. отд. редакции	Давыдова Н. П. Невлер Л. П. Сафарова А. Д. Смирнов Л. М. Уварова И. П.

Художники номера	Курбатова Т. М. Малис И. З.
Худ.-техн. редактор	Алипова О. В.
Фотохудожник	Шахов В. С.
Фотомонтажи	Холин В. Н.
Фотографы:	Попов А. П. Черток В. Б. Евстигнеев В. М. Березовский И. Б. Овчинников А. В. Онанов С. И. Поздняков С. Ю. Палляничко М. А. Гронский Л. В. Воскресенский И. Н.

На 1-й стр. обложки:
«Маяковский
и производственное
искусство». Фрагмент
выставки в музее
Маяковского
Художники Е. Богданов,
С. Черменский

На 2-й стр. обложки:
Плакат
художницы
Л. Тарасовой

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

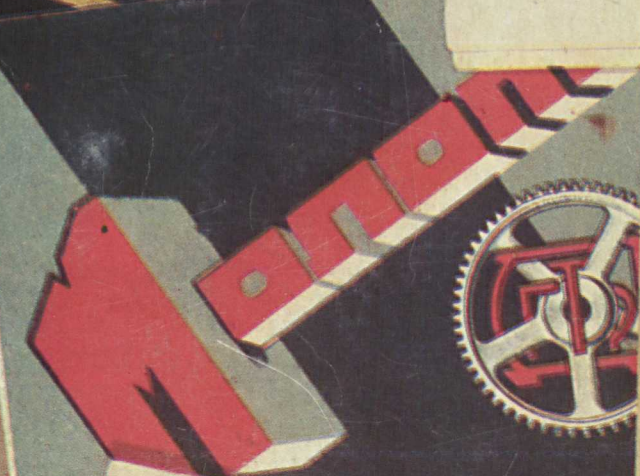
Сдано в набор 5.11.85 г.
Подписано в печать 6.12.85 г.
А15709
Формат 70×90/8
Высокая печать
Бумага мелованная
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,298
Тираж 34.000 Заказ 3100
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская
типография № 5
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете
СССР по делам
издательства,
полиграфии и книжной
торговли.
129243, Москва,
Мало-Московская, 21

ПАПИРОСЫ №8 (12 БОРТА) ЭПОХА
ДЛЯ СИБИРЯ И СРЕДНЕЙ АЗИИ
ЦЕНА 88 РУБЛЕК

ПОХА
ПРИМ



ЭКСТР



САРОИМ
РЕКОРД
ГОС ТАБ. ФАБРИКА
УРТАК

ПРИВЕТ ДЕЛЕГАТУ
СЗДА
К.П. 6

ПРИВЕТ С.С.С.Р.
30
1922
ПАРТИЯ
25 ЛЕТ
№10

ОКТЯБРЬ

ДОБРОЛЕТ