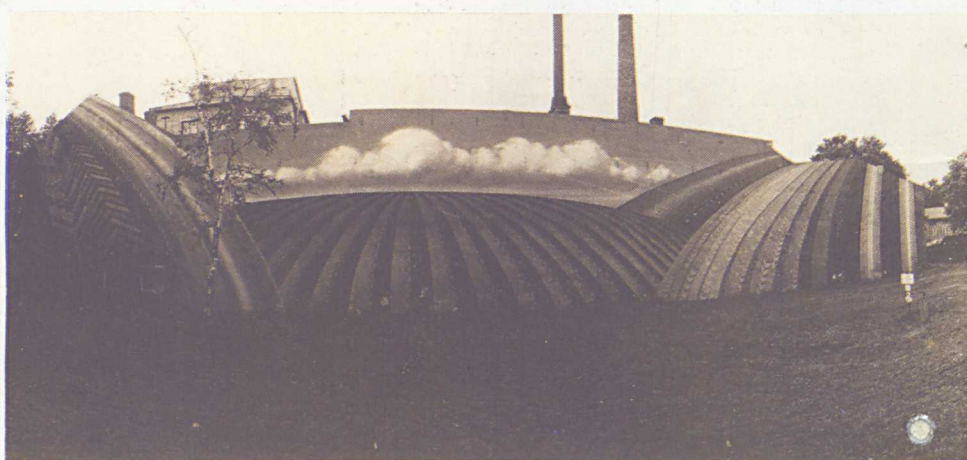
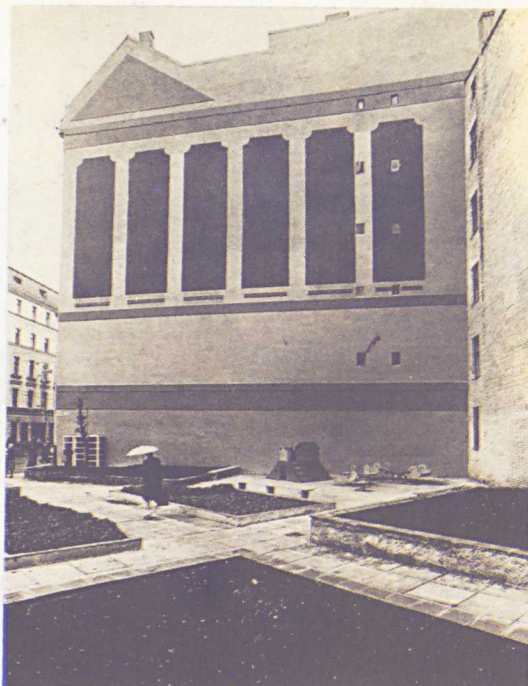


3³⁵²

1987

Декоративное Искусство СССР





Метаморфозы: графика в пространстве улицы



Ю. Иванос
Рекламный плакат
у Дворца спорта.
г. Рига

Н. Тимофеев
Реклама в
исторической
застройке города Риги

С. Кузма
Суперграфика
на здании в г. Шауляй

И. Майлипис
«Просторы Латвии».
Суперграфика при
въезде в город Ригу

А. Савицкас,
В. Поликувиц,
Н. Тимофеев
Суперграфика на
здании трамвайного
депо. г. Рига

Фотографы:
В. Линкс,
Ю. Ермильцев



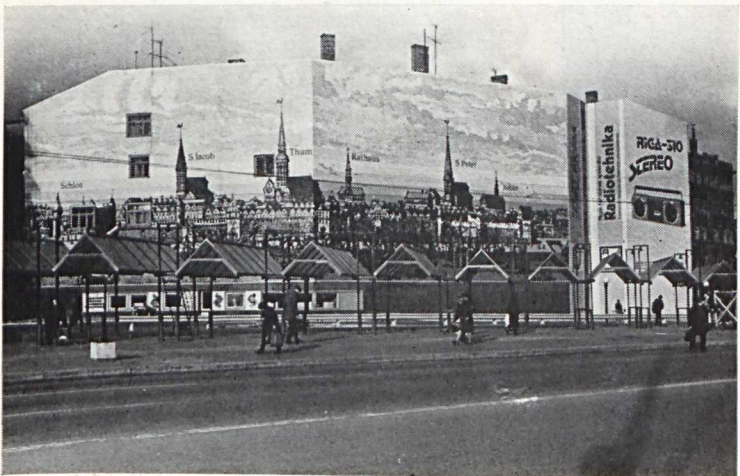
Суперграфика — относительно новое явление в нашей художественной практике, и мы еще слабо представляем возможности, которые этот метод организации городской среды в себе содержит. Некоторое представление о том, что происходит с архитектурой брандмауэров с появлением на них суперграфики, какие трансформации они претерпевают, дают работы, выполненные в Риге и Шауляе.

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

А. Миклашаускас
Суперграфика на
фасаде пекарни.
г. Шауляй

С. Габалис
Суперграфика на
здании типографии
г. Шауляй

Г. Стирна и др.
«Старая Рига».
Суперграфика на
привокзальной
площади. г. Рига



Р. Ничаюс
Роспись-перспектива
на улице Вильнюс
в г. Шауляй

Я. Спалвиноли, Г. Стирна
Суперграфика
на здании по
улице Блауманя в г. Риге

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
И. П. А. ВАРШАВА

Проектная идея и массовый образец. Опыт Латвии



Производство
Торговля
Обсуждение

При всем многообразии вещей, составляющих комплекс современного интерьера, входящих в наш современный быт, их можно поделить на две категории — предметы функционально необходимые для жизни и вещи необязательные, практически мало, а то и вовсе не используемые, — это украшения интерьера, декоративные предметы, сувениры, безделушки. Составляя наиболее разноликий, подвижный, личностный элемент интерьера, именно они придают ему индивидуальный характер, превращают стандартное жилище в обжитой человеческом дом.

И если производство основного оборудования возложено на госпромышленность, то серийным выпуском декоративных изделий, украшений и сувениров занимаются в основном специализированные художественные производства, в том числе комбинаты Худфонда республик.

Именно о них пойдет речь в данном репортаже. По своему статусу производственные комбинаты Худфонда являются теми артериями, по которым художественные идеи «большого искусства», как станкового, так и декоративно-прикладного, просачиваются в серийную продукцию и поступают к массовому потребителю, эстетически окрашивая жилую среду. Поэтому чрезвычайно важна роль художников в создании эталонов продукции комбинатов. В Постановлении ЦК КПСС и Совмина СССР «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства и повышению его роли в коммунистическом воспитании трудящихся» сказано в частности: «Необходимо активизировать и расширить участие художников и дизайнеров в улучшении эстетических качеств промышленной продукции, особенно товаров народного потребления».

Требования высокого качества, предъявляемые сейчас к производственной продукции всех рангов, с полной категоричностью должны быть отнесены к изделиям худфондовских комбинатов. С особой остротой тут встает требование художественного качества выпускаемых изделий, их эстетического и вкусового уровня. Но практика показывает, что в салонах Худфонда наряду со вполне удовлетворительными по художественной стилистике предметами быта и украшениями можно видеть немало недостойных поделок, невысокого вкуса изделий и кичевой продукции. Это не может не беспокоить.

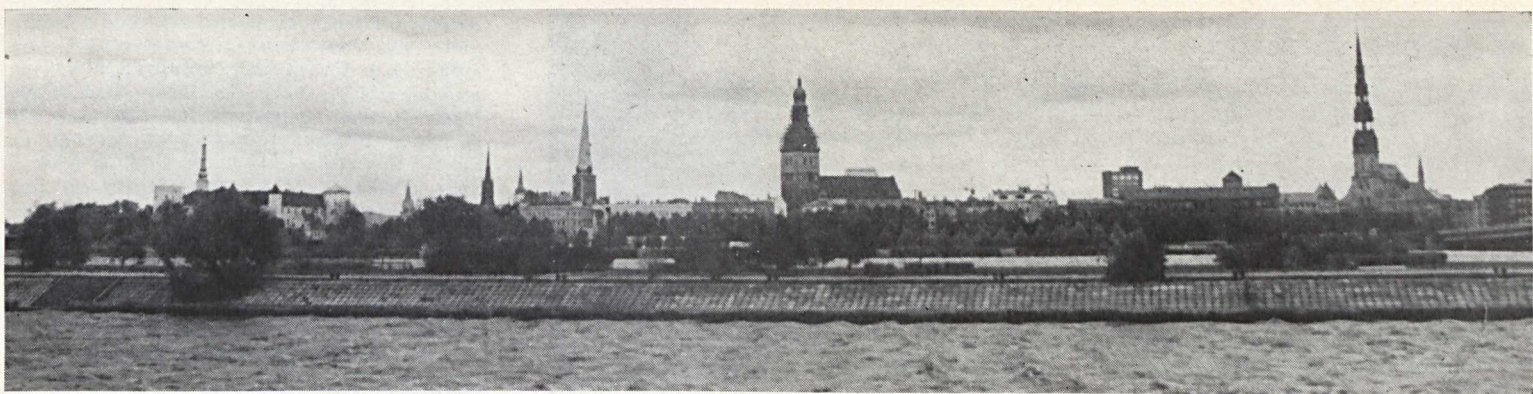
Чтобы прояснить, как работает система комбинатов — салон, как поставлен художественный контроль над серийной продукцией Худфонда, редакция решила обратиться к опыту Латвийской республики. Сотрудники редакции выехали в Ригу и совершили рейд по комбинатам и салонам Худфонда Латвийской ССР. Печатаем краткое изложение результатов этого рейда.

*

В Латвии любят и уважают национальные традиции прикладного искусства, гордятся этнографическим богатством латышского народа и не только берегут его, но и успешно развивают. Достаточно сказать, что в республике действуют более 50 кружков и студий, где изучаются основы народных ремесел, здесь сохраняются традиции народного творчества и стимулируется их современная интерпретация.

Чрезвычайно высок престиж декоративно-прикладного искусства в республике. Уровень общей культуры создания предметной среды и оформления интерьеров латышскими специалистами неизменно служит образцом профессионального дела для страны. Важно, что в Латвии значителен интерес не только к выставочной жизни искусства, но высокая потребность населения иметь национальное искусство в личном быту. Поэтому в республике большой спрос на художественные изделия, спрос на национальные сувениры, причем не только гостей республики, но и коренного населения. Как удовлетворяется эта потребность?

В Латвии производством художественных изделий занимаются две основные организации — комбинат «Максла» Худ-



фонда Латвийской ССР и производственное объединение «Дайльраде» Министерства местной промышленности. Каждая имеет целый ряд специализированных цехов, в том числе ткацкий, деревообрабатывающий, металлический, по обработке кожи, янтаря, вязанию и др. Руководство их проявляет активность в организации разных форм проектной работы художников-прикладников и дизайнеров, широко привлекает труд народных мастеров-подомников.

Продажа изделий ведется в специальных магазинах-салонах главным образом в Риге, а также Юрмале и Резекне. В них широко представлены текстильные изделия ручного ткачества, вязаные вещи с этнографическими элементами, изделия из соломы и дерева, керамика. Среди них есть предметы чисто декоративного порядка, мелкие украшения, сувениры, но немало вещей функционального бытового назначения, используемых в домах и одежде. И это весьма закономерно.

Дело в том, что особенностью Латвийской республики является укоренение национальных художественных изделий в быту народа, причем не только крестьянства, но и городского населения. Войдите в любую городскую квартиру или загородный дом, и вы увидите мягкую мебель с покрывалами и подушками национального ткачества, на окнах льняные занавесы, на столе керамическую посуду, на стенах графику или мини-гобелены латышских художников. Все эти изделия — в ассортименте производств Худфонда и местной промышленности.

Среди продукции «Дайльраде» можно видеть деревянные стулья и табуретки с национальными деталями, плетеную мебель и хозяйственную утварь, корзины и коробки из соломы; «Максла» широко выпускает покрывала и занавесы ручного ткачества с этнографической орнаментацией, керамические изделия — все это обиходные предметы, потребляемые по своему назначению в жилом интерьере и окрашивающие современный быт латышского народа национальным колоритом. Это явление имеет принципиальный характер, и очень важно поддержание такой тенденции. Ведь реальная необходимость прикладного искусства современному быту делает его более жизнеспособным, не дает превратиться в стилизацию и раритет.

Кстати, вспомним, что именно эти вопросы были подняты в принятом два года назад постановлении ЦК КПСС и Совмина СССР, указывающем на необходимость более тесной связи производственной деятельности Худфонда СССР с потребностями народа. В нем, в частности, было рекомендовано организовать в салонах Худфонда систему заказов на изделия для интерьера, на проекты убранства для жилья и общественных помещений, консультации для покупателей по оформлению квартир. Дело не получило широкого распространения в центральной системе.

Ознакомившись с ассортиментом и системой торговли в салонах Риги, мы убедились, что и здесь работы по заказам и консультаций не ведется. В то время как, учитывая потребность населения, ассортимент предметов интерьерного убранства следовало бы расширить и более ориентировать на современный быт. Декоративного текстиля много, он красив по цвету и фактуре, практичен, но

однообразен по типу рисунков. Хотелось бы видеть и предложения художников в виде новой комплектации предметов, целостного набора изделий для интерьера. У «Макслы» есть интересные образцы мебели современного стиля с использованием ручного ткачества. Но в керамике преобладают отдельные декоративные изделия, очень мало продуманы их формы и функциональная сторона, а ведь новые предложения художников в этой области могли бы освежить ритуал современного застолья. Много однообразной пестроты и «мелочности» в коже, драгоценный янтарь подчас снижается до галантереи.

Стереотипность предметной формы — вот что беспокоит в продукции «Макслы» и «Дайльраде», отсутствие дизайнерской выдумки, новаторских предложений, которые послужили бы обновлению бытовых процессов и увлекли покупателей. Некоторые попытки придумать новый предмет — светильник, столовый прибор, осуществляемые специалистами «Дайльраде», носят пока кустарный характер. В то же время как в системе производства изделий декоративно-прикладного искусства не менее, чем стилистика и уровень исполнения, имеет значение художественная политика в формировании ассортимента массовой продукции.

*

Вопросы художественной направленности работы комбинатов, осознание их роли в эстетическом воспитании народа стояли в центре беседы за «круглым столом», в которой приняли участие руководители латвийского Худфонда и предприятий, художники и искусствоведы.

Первым предоставлено слово директору Худфонда Латвии Роману Николаевичу Васильеву:

«Статус нашего отделения определен уставом Худфонда СССР, в нем говорится: «принятие мер к внедрению в промышленность лучших образцов художественных произведений». Мы, конечно, прилагаем усилия к тому, чтобы держать определенный уровень художественных изделий, но не можем сказать, что полностью удовлетворены тем, что делаем. Многие организационные препятствия нам мешают, например, не хватает помещений, материальных средств... Но не будем сейчас говорить об организационных неполадках. Сосредоточимся на основных принципах: каких результатов нам бы хотелось достичь при максимальных возможностях, какова «идеальная модель» нашей деятельности?»

Нам бы хотелось ввести системное оформление жилого интерьера. Что это значит? Это когда художник проектирует комплексное решение современного жилища с включением занавесей, светильников, посуды, украшений. Организуется пропаганда таких решений, их реклама, а комбинат выпускает текстильные, керамические и прочие изделия. Тогда человек постепенно смог бы себе подбирать желаемое убранство интерьера с национальными элементами. Такая комплектность была бы спецификой ХФ, и мы не дублировали бы местную промышленность. Но пока выпуск идет разрозненно и ясной перспективы выпуска у нас нет.

В основном в ассортименте — сувенирная продукция, то есть предметы, не имеющие сугубо утилитарного назначения,

главная ценность которых в том, что они имеют национальные черты, связаны с традициями этнографии латышского народа. Сувенир вывозится из нашей республики в другие города, в другие страны, и он должен быть вестником латышской культуры.

Но нас беспокоит, что иногда, идя на поводу вкуса потребителя, мы начинаем терять ориентацию в сувенирах, подчас скатываясь просто на товары широкого потребления. Тут мы обязательно должны держать высокий критерий художественного уровня».

Итак, сувениры занимают значительное место в выпуске комбината «Максла». Что же такое сувенир, какая роль отводится ему в нашем обиходе? Какие основные качества заложены в художественной продукции, выпускаемой объединением «Дайльраде»? С этими вопросами мы обратились к директору Объединения Валдису Гримзе.

«Эталоны нашей продукции, если сформулировать коротко, должны отвечать таким качествам — современность, функциональность, национальный колорит. Именно такие образцы нам очень нужны, и мы ждем хороших моделей от художников. Пока нам их явно не хватает. Что касается сувениров, то кроме всех названных качеств он еще обязательно включает понятие о местности, народе, традициях его искусства, его вкуса. Очень важна воспитательная роль сувенира. Ведь по этой мелочи о нас, его создателях, судят в нашей стране и за рубежом».

Но сейчас выпускают сувениры все кому не лень — разные предприятия, колхозы, бытовики, кустари и т. п. Тут часто просачивается безвкусица. Очень важно наладить контроль, иначе сувениры могут быть скомпрометированы».

Сувениры неизбежно занимают значительное место в выпуске комбинатов, они несут функцию памяти как личной, так и коллективной, они обычно связаны с этнографическими традициями народа, являются элементом национальной культуры. Но, к сожалению, их массовая тиражность ведет к тому, что сувениры нередко становятся проводниками невысокого вкуса, кича. Превращаясь в безделушки, они попросту засоряют быт. Эта опасность подстерегает и мелкие подделки рукодельного плана, в которых иногда даже присутствует мотив народного творчества, но утеряна как смысловая сторона, так и поэтический язык фольклора.

Как быть с сувенирами? Как поднять их уровень?

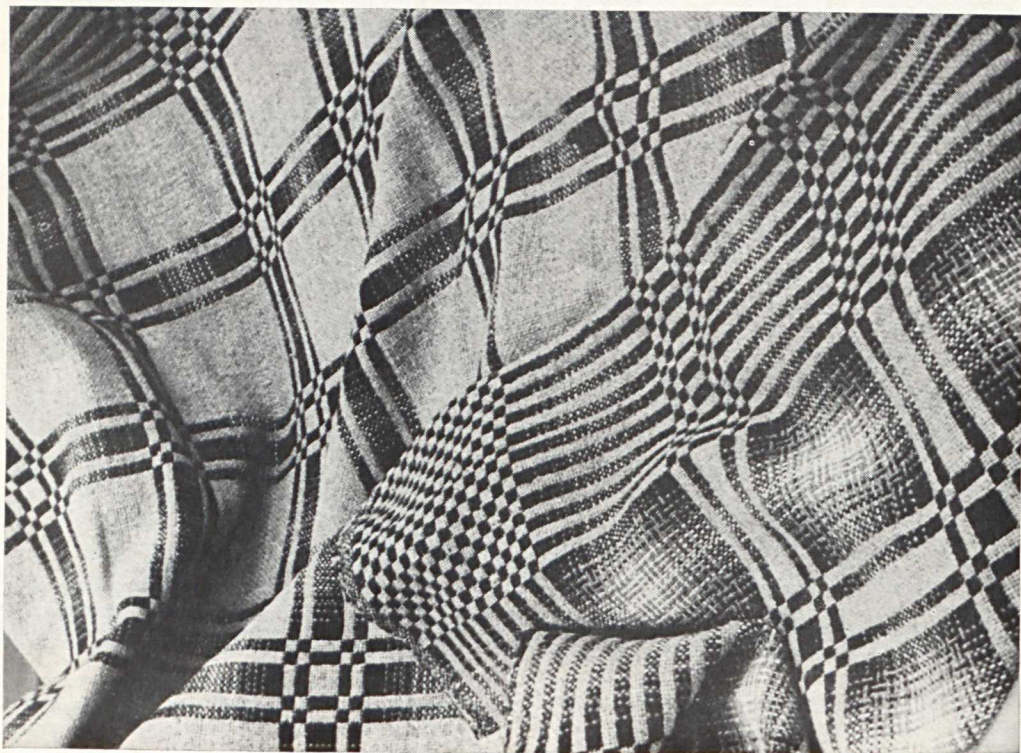
На этот счет имеются разные мнения. Одно из них — превратить сувениры в предмет коллекционирования, для чего выпускать их сериями. Например, так могут быть осмыслены кожаные изделия, темой которых могут стать многообразные флоральные мотивы родного края. Латышские тканые пояса по разнообразию орнамента и цветосочетаний также могут предлагаться как коллекционные изделия.

С «сувениризацией» народного творчества решительно не согласился главный художник Латвийского Худфонда Ольгерд Крауклис:

«У меня лично вызывает протест то, что наши национальные изделия превращаются в сувениры. Народные мастера всегда прежде создавали вещи для быта,



На стр. 4—5
Художественная продукция
комбината «Максла»
Худфонда ЛатвССР



для практического пользования, поэтому они жили долго и их форма совершенствовалась. Теперь все превратилось в украшения с этнографическим элементом. Нужно более творчески относиться к традициям, не ограничиваться их повторением. Традиция лишь основа, но не цель. На нашем комбинате должна родиться современная вещь, тогда производство будет жизнеспособным. Если мы будем ориентироваться только на этнографические образцы, наша продукция потеряет необходимость. Надо искать большей связи с современной жизнью».

Эти соображения главного художника возвращают нас к утверждению, что реальное бытование художественных предметов в окружающей человека среде обеспечивает им подлинную жизненность и нормальное развитие.

Однако искусствовед Сандра Калниете отстаивает более высокий смысл и чисто эстетическое отношение к произведениям народного творчества.

«Конечно, утилитарная функция из народного искусства уходит, но остается эстетический смысл, духовная сущность. Обязательно нужно искать синтез традиций и современности, но все же я не могу согласиться с утверждением, что неутилитарные вещи нам вообще не нужны. В народном искусстве духовная сущность сейчас является доминирующей».

Наш разговор переходит к народному творчеству. Наиболее ценный опыт Латвии состоит в привлечении к созданию серийных художественных изделий мастеров народного творчества. Об этом рассказал директор комбината «Максла» Виктор Вейшторте:

«К созданию эталонов всевозможных изделий мы широко привлекаем народных мастеров-надомников. Всего мы имеем контакт примерно с 620—650 мастерами. Это не только профессионалы, есть среди них врачи, учителя, крестьяне, домашние хозяйки, но чтобы работать с нами, они обязаны получить диплом народного мастера. Непременно должны участвовать в выставках народного творчества. Многие окончили народные студии. Эти мастера продолжают этнографические традиции, и мы очень ценим их образцы. Для просмотра работ народных мастеров имеется специальный худсовет, есть искусствовед, который ведет методическую работу с надомниками. Худфонд обеспечивает их сырьем. Этнографические образцы занимают большое место в нашей продукции, они имеют свой специальный салон в Риге».

Мы наблюдали эти образцы на комбинатах и в салонах. Многие из них привлекательны своей подлинностью, незаурядным ремесленным мастерством, подчас и поэтической образностью. Очень хороши по форме и орнаменту плетеные корзины, шкатулки, подносы из соломы. Среди них есть подлинные шедевры народного ремесла. Бесконечно разнообразны узоры вязаных варежек, к некоторым из них автор — пожилая крестьянка — прилагает стихотворные строки народных песен. Но есть среди вязаных изделий и вещи упрощенные, скорее близкие к элементарному рукоделию, чем к народному творчеству. Особенно кофточки и шали — они лишены подлинно народного начала, но далеки и от настоящего художественных вещей, остро современной моды. Едва ли целесообразно иметь в ассортименте подобные эклектичные вещи.

Недостаточно высокий уровень ряда образцов беспокоит и работников Худфонда. Лайма Каугуре, художник:

«К сожалению, уровень этнографических образцов в последнее время стал снижаться. Обучаясь в студиях, мастера теряют свою самобытность. Гораздо непосредственнее те, кто нигде не учился. Но мы и сами виноваты в снижении уровня — из-за большого плана часто вынуждены принимать изделия не лучшего качества. Но людям нужны подлинные народные вещи, их у нас в республике любят и охотно покупают».

Планирование по валу, до сих пор осуществляемое во всех, в том числе и художественных производствах, мешает

повышению эстетического уровня продукции. Как известно, в настоящее время в легкой промышленности внедряется система планирования с ориентацией на качественные показатели. Эта перестройка на прогрессивные рельсы должна коснуться и предприятий Худфонда и местной промышленности. Производства Латвии испытывают в этом острую необходимость.

Валдис Гримзе:

«Пора прекратить гонку за количеством, в художественном производстве все решает качественный уровень, а планирование от достигнутых показателей нас все время подгоняет и жмет. Руководству многих предприятий сейчас даны большие права. Вот и нам в местной промышленности нужно реально дать право планировать выпуск продукции по своему усмотрению, чтобы мы могли пускать в производство то, что считаем нужным. Ведь мы лучше знаем свои потенциальные возможности. Обязателен один показатель — прибыль, остальные мы будем решать сами. Такая система, я думаю, дала бы большой сдвиг вперед».

Надеемся, что процесс перестройки хозяйственного механизма коснется насущных проблем художественных производств Латвии.

В целях лучшего удовлетворения спроса населения, повышения потребительской ценности товаров большие права сейчас даны торговле. Торговые организации, их представители во многом определяют теперь ассортимент выпускаемых промышленных товаров. Мера эта, целесообразная с позиций более быстрой реализации товаров, когда речь идет о предметах домашнего обихода, одежде, бытовых приборах и т. п., иногда оборачивается засорением рынка изделиями невысокого вкуса и даже попросту пошлыми в сфере художественных изделий и сувениров.

Здесь нельзя полностью доверять еще недостаточно развитому эстетическому вкусу населения, который нигде так отчетливо не проявляется, как в мелких украшениях и безделушках. И именно в этой области немалая роль в эстетическом воспитании принадлежит салонам Худфонда.

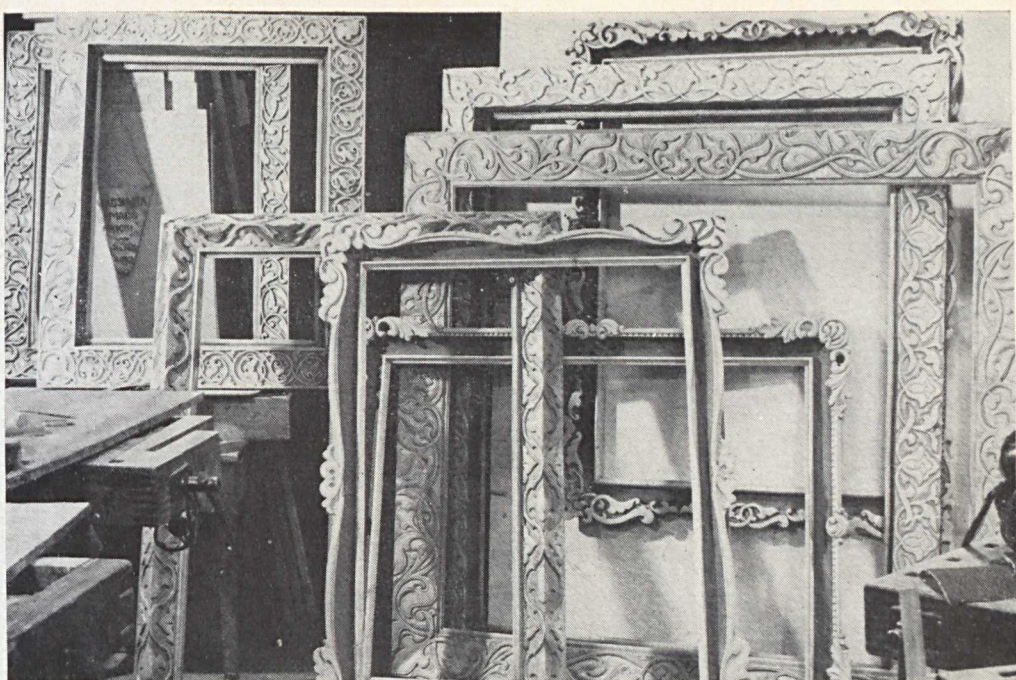
Как с точки зрения состава товаров, их подачи и экспонирования, так и по культуре обслуживания покупателей рижские салоны заслуживают похвалы. Приходя в салон «Максла», за покупкой или просто из любопытства, человек попадает в атмосферу искусства, чувствует себя в окружении произведений «высокого стиля» — здесь живопись и графика, мини-гобелены и керамика, близкие выставочным работам, изысканные украшения из дерева, металла, эмали.

(Только пресловутые вязаные кофточки своим прозаизмом нарушают эту атмосферу. Хотелось бы и в одежде видеть образцы более модные, артистичные, ближе соотносящиеся с теми ансамблями, что экспонировались на выставке «Художественный костюм» в дни текстиля в Риге.)

Сама атмосфера салонов, обхождение с покупателем воспитывают в человеке уважение к представленным здесь вещам как к произведениям искусства. Это уже первая ступень эстетического воспитания. Далее следуют пропаганда, реклама, рекомендации лучших вещей и изучение потребностей населения. Как здесь поставлено дело?

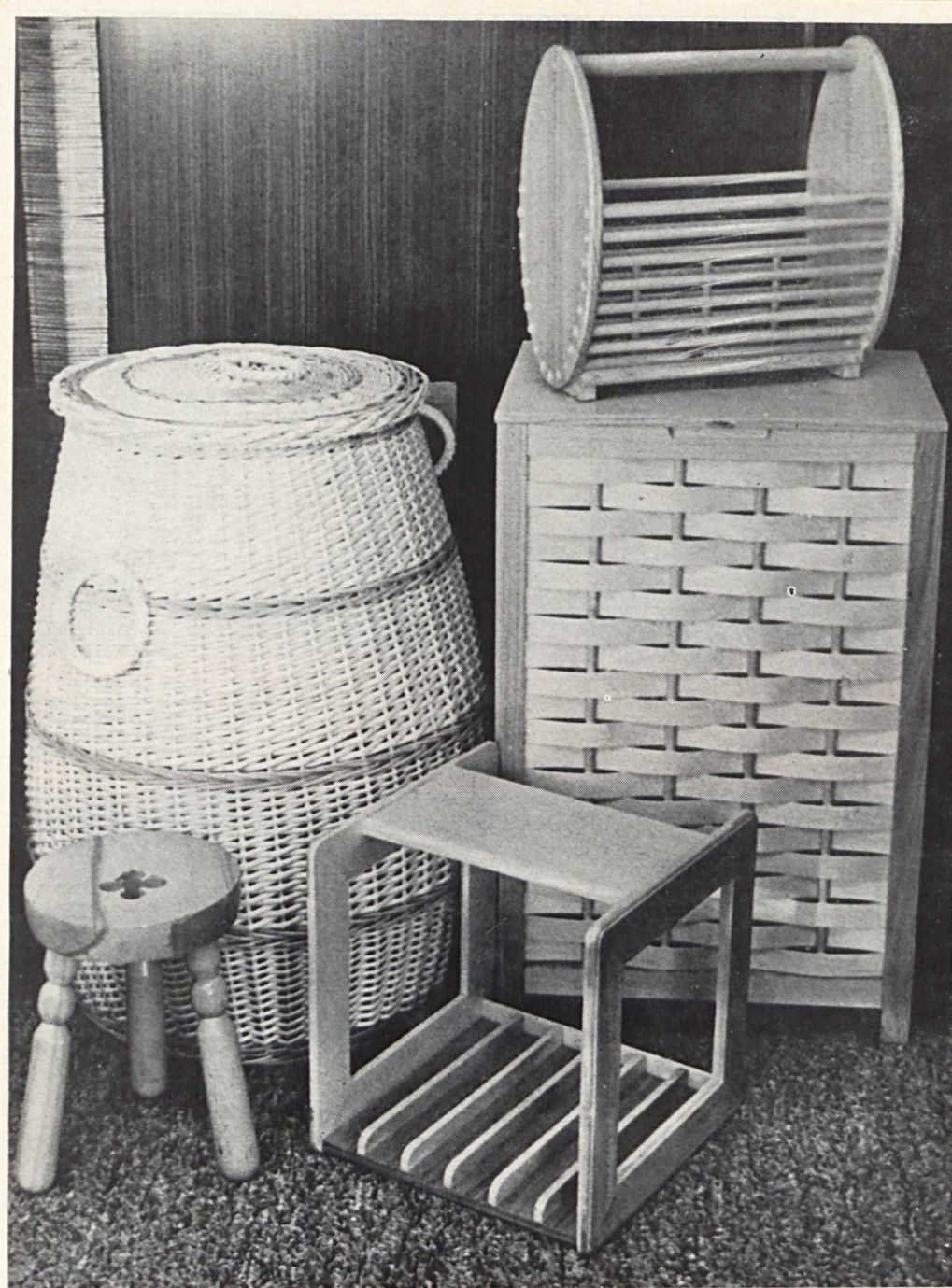
Регина Анмане, директор салонов Худфонда:

«Художественные изделия, которые продаются в наших салонах, я бы назвала современным антиквариатом. Он требует особого понимания от покупателя, постепенной подготовки. Нам говорят — изучайте спрос, задавайте вопросы. А наш покупатель не хочет отвечать на вопросы, заполнять анкеты. И он прав. Люди приходят в салон со своими мыслями, тайными желаниями, еще не оформленными мечтами. Они выбирают, присматриваются, обдумывают. Ведь искусство дорого, да и не всегда просто для восприятия. Каждый ищет здесь что-то свое, он — личность. Может быть, бестактно ему что-либо навязывать или спра-



Особенностью Латвийской республики является укоренение национальных художественных изделий в быту народа...





шивать его мнение. Хотя, конечно, продавцы у нас должны быть квалифицированными и такие у нас есть. Но все же нам нужен дипломированный искусствовед для постоянной работы. Мы часто устраиваем выставки-продажи — в салонах, в санаториях — около 15 таких мероприятий в год. На выставках ближе запомнимся с покупателями, это кое-что дает. Но у нас очень мало рекламы. Нет средств. Мы наблюдаем, что идет сближение выставочных работ и продающихся в салоне, особенно в графике, керамике. Однако часто художники салоном пренебрегают. Это досадно, непристойно. Надо постепенно это преодолеть. Союз художников должен идти навстречу салону».

Возвращаясь к мысли о создании предметов нового типа, проектировании вещей нового бытового назначения и художественного образа, нужно вспомнить о дизайне. Как известно, дизайнерской деятельности сейчас в стране уделяется большее внимание и есть все основания полагать, что художественным конструированием будут охвачены основные сферы производства, в том числе и бытовых изделий. В Латвии квалифицированные дизайнеры успешно работают в республиканском дизайн-центре и на крупнейших предприятиях бытовой техники. Но в системе Худфонда дизайнерская мысль пока не прослеживается, хотя она могла бы здесь найти своеобразное проявление в обогащении ассортимента изделий для оформления интерьера — в осветительных приборах, пластмассе, в комбинациях разных материалов, конструировании мебели наконец. Мало творческих сил отдают комбинату «Максла» и художники-прикладники. Более активное участие художников из числа членов Союза в создании образцов серийного производства, например, в обновленном использовании текстиля и кожи для одежды и оформления интерьера — могло бы существенно улучшить качество и ассортимент изделий. Для ведения экспериментальной работы в этом плане нужна мысль и фантазия художника. Руководство фонда испытывает острую потребность в интересных проектных идеях, но, к сожалению, экономические условия не стимулируют творческой работы.

Хотя небольшой положительный опыт есть. По дизайнерскому проекту художников фонда был создан мини-мотоцикл на заводе «Сернанс звайгзне» («Красная звезда»), так называемый мопик, который успешно прошел испытания, освоен производством и ныне пользуется повышенным спросом у населения. Эту динамичную сверкающую отделку машины можно часто встретить на дорогах Латвии. Худфонд готов развивать дизайнерское проектирование, поощрять новаторскую мысль и впредь, но не имеет для этого экономических возможностей.

Р. П. Васильев:

«У нас нет юридических прав, не хватает и материальных возможностей, чтобы развернуть как следует нашу работу. Худфонд должен иметь большой гонорарный фонд для оплаты проектов художников и образцов народных мастеров. Мы должны иметь право платить «за идею», «за концепцию», если она действительно нова и интересна. Такая оплата ни под какие расценки не подходит. Это будет стимулировать творческую мысль художников, что в конечном счете сделает более интересным, высокохудожественным серийный выпуск нашего комбината. Я уже говорил о замысле ввести системное оформление жилого интерьера. Если бы эту работу можно было стимулировать соответствующим гонораром, это помогло бы нам выйти на новые рубежи».

Создание новаторских произведений, выросших на традиционной почве национального искусства, но прорастающих в будущее, — такой программы придерживается коллектив Латвийского Худфонда.

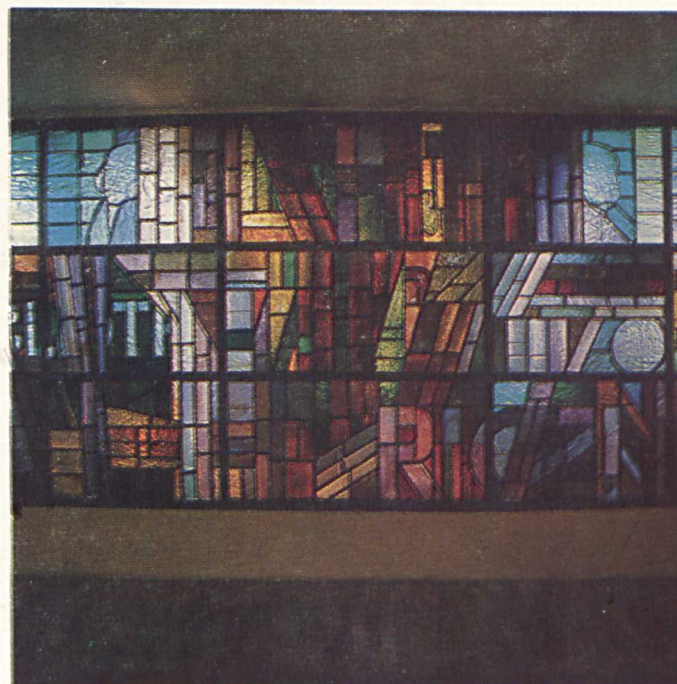
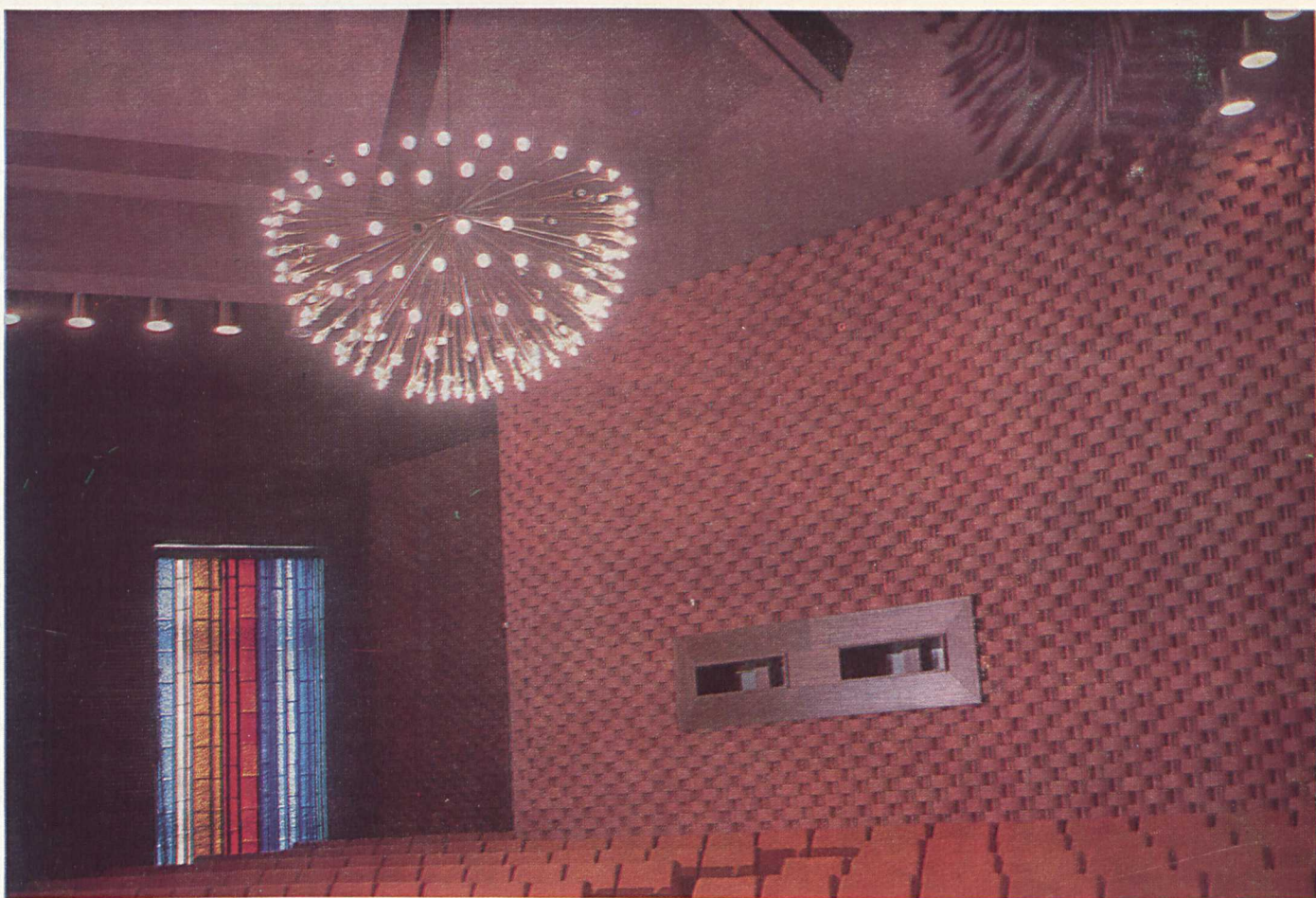
Но многих беспокоит, что новые образцы, новые идеи не всегда встречают понимание широких масс. Нередки случаи, когда признанное авторитетами из

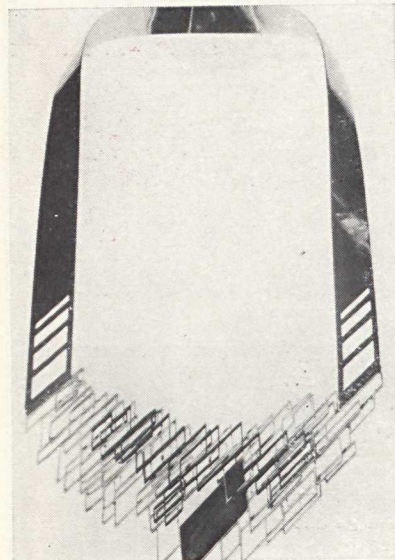
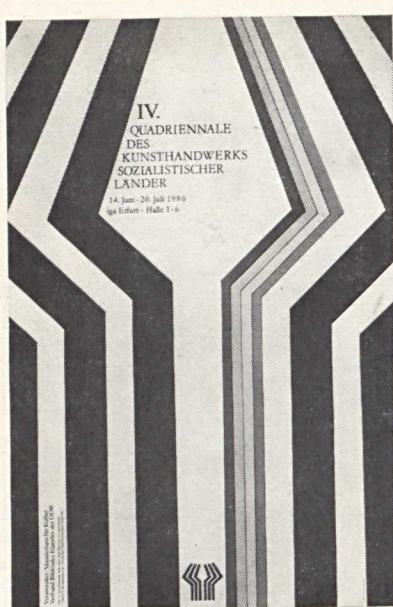


Художественная продукция объединения «Дайльраде» Министерства местной промышленности ЛатвССР



Реальная необходимость современному быту делает прикладное искусство более жизнеспособным, не дает превратиться в стилизацию и раритет





Конференции, симпозиумы, встречи

IV quadriennale декоративного искусства социалистических стран в Эрфурте

Публикуя материалы о IV quadriennale декоративного искусства социалистических стран в Эрфурте (ГДР), редакция напоминает, что в последнем номере «ДИ СССР» за прошлый год мы уже сообщали об итогах этой выставки и называли имена советских художников, отмеченных в 1986 году премиями и дипломами. До сих пор информация об Эрфуртской выставке в прессе была недостаточной, поэтому, откликаясь на просьбы читателей, журнал решил подробнее осветить ее программу, устав и условия награждения, а также рассказать о советском разделе и павильонах некоторых других стран. Значительное число наград, которыми международное жюри отметило произведения советских авторов, свидетельствует об общем успехе советского искусства на IV quadriennale.

Тем не менее, в ряде откликов художников, посетивших выставку, содержатся критические замечания по ее организации и экспонированию, редакция считает, что их полезно будет принять во внимание при формировании советской коллекции к следующей quadriennale 1990 года.

Координаты выставки

Статус

Министерство культуры ГДР и Союза деятелей изобразительного искусства ГДР организуют каждые четыре года в Эрфурте выставку: «Quadriennale художественного ремесла социалистических стран». Quadriennale служит ознакомлению с достижениями в области художественного ремесла и культурными стремлениями в социалистических странах и должна предоставлять возможности для обобщения совместных точек зрения на пользу всем. Одновременно она вносит вклад в дело более точного определения задач художественного ремесла по формированию социалистической окружающей среды и должна ясно отмежеваться от бесперспективного художественного творчества в капиталистических странах. Выставка представляет работы современного художественного ремесла, а также декоративного искусства в области керамики, стекла, металла, эмали, текстиля, дерева, кожи, украшений и т. д.

В частности, на quadriennale распространяется следующий устав.

Определение

Вместо понятия «художественное ремесло», которое употребляется в искусстве ГДР, в других социалистических странах для вышеуказанной области искусства действительны такие понятия,

как «прикладное искусство», «художественный промысел», «декоративное искусство», «народное художественное ремесло». Применение этих понятий для обоснования коллекций стран допускается.

Выставочный комитет

Подготовка и проведение каждой quadriennale осуществляется международным выставочным комитетом.

В состав выставочного комитета входят по 2 представителя страны, которая подала заявку на участие. Выставочный комитет созывается министром культуры ГДР. Президенты выставочного комитета являются министр культуры ГДР и президент Союза деятелей изобразительного искусства ГДР. Выставочный комитет принимает каждый раз за два года до следующей quadriennale решения о содержании, объеме и прочих рекомендациях для участия стран в quadriennale. В приложении к уставу соответствующей quadriennale определяются условия участия для каждой выставки соответственно опыту и предложениям.

Участие

На участие в выставке социалистические страны приглашаются письменно министром культуры ГДР. Приглашение отдельным деятелям не высылается.

Условия участия уточняются и дополняются заново образованным международным выставочным комитетом за два года до соответствующей quadriennale и передаются всем странам в качестве приложения к уставу.

Подразделение премий

1. Премия министра культуры ГДР за убедительный вклад страны, отражающий высокие достижения художественного ремесла.
 2. Премия президента Союза художников ГДР за выдающееся произведение, демонстрирующее международный уровень этой художественной выставки.
 3. Премия за определенный вклад молодых художников в экспозиции страны.
 4. Премия за определенный вклад в отражение национальной, исторически развившейся культуры художественного ремесла отдельной страны.
 5. Премия за образцовое комплексное оформление городских и сельских помещений.
 6. Премия за отличные экспонаты по оформлению общественных зданий.
 7. Премия за оригинальные произведения и ансамбли жилой среды граждан.
 8. Премия за создание средствами художественного ремесла одежды и украшений.
 9. Премия за предметы художественного ремесла, пригодные для серийного изготовления, носящие экспериментальный характер или изготовленные с применением новых технологий и материалов.
 10. Премия за произведения, возникшие в результате сохранения культурных традиций или их дальнейшего развития.
- Вместе с премиями, указанными в пунктах 1—4, присуждаются грамоты и пять тысяч марок. Эти денежные суммы награжденных стран могут использоваться для пребывания художников с учебной целью в ГДР.

Премии под пунктами 5—10 подразделяются на три степени:

- 1 степень: 3 тыс. марок
- 2 степень: 2 тыс. марок
- 3 степень: 1 тыс. марок

Эти премии выплачиваются в марках ГДР, и премированные художники могут израсходовать их в ГДР.

Дополнительно к премиям, указанным в пунктах 5—10, международное жюри присуждает соответственно до 10 дипломов.

Каждые четыре года, начиная с 1974 г., Министерство культуры ГДР и Союз деятелей изобразительного искусства ГДР организуют в Эрфурте выставку художественного ремесла социалистических стран, которая является международным смотром достижений разных стран в этой области искусства.

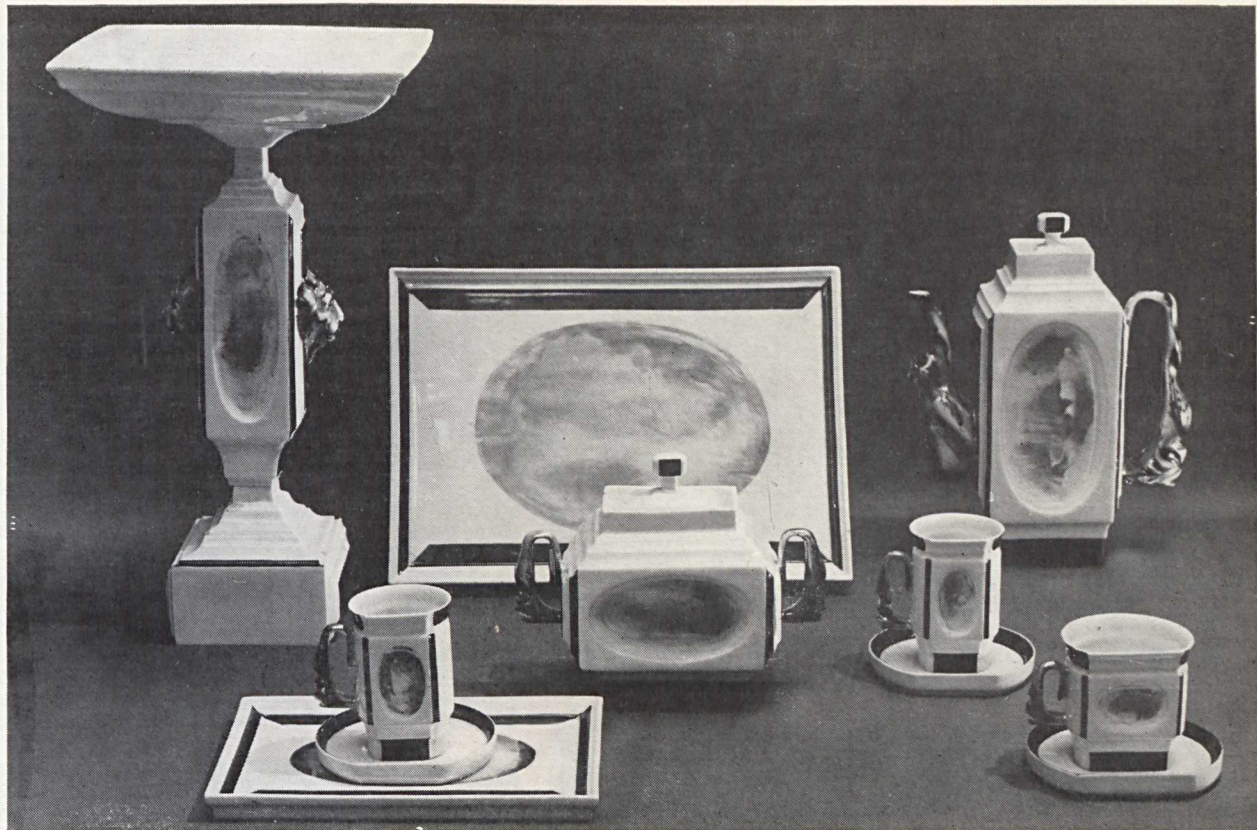
Цель выставки — показать место декоративно-прикладного искусства в системе современных духовных ценностей как особого вида искусства, активно участвующего в формировании жизненной среды человека социалистического общества, организации его общественного и индивидуального быта.

IV quadriennale в Эрфурте проводилась в год XXVII съезда КПСС, XI съезда Социалистической Единой партии Германии, съездов коммунистических и рабочих партий стран социалистического содружества, и эти политические события нашли свое отражение в материалах выставки.

Павильон СССР представил коллекцию произведений, сформированную на базе республиканских выставок и всесоюзной выставки «Мы строим коммунизм», посвященных XXVII съезду КПСС; «Художественное стекло заводов РСФСР. К 40-летию Великой Победы»; III триеннале декоративно-прикладного искусства Прибалтийских республик (Таллин, 1985); I выставка произведений ювелирного искусства московских художников (Москва, 1985).

Наряду с произведениями профессиональных художников впервые было показано народное искусство, выделена линия профессионального искусства, связанная с народной традицией, представлены тематические произведения широкого общественного звучания.

Основная задача нашей экспозиции — показать современное декоративно-прикладное и народное искусство как часть духовной культуры советского общества, его роль в формировании окружающей среды; продемонстрировать развитие многонациональных



Л. Уртаева
Декоративная ваза
«Возрождение».
Яшма. Москва.
Диплом



Н. Славина
Сервиз «Белые ночи».
Фарфор. Ленинград.
III премия

Б. Киселев
Ларец «Князь
Игорь». Лаковая
живопись. Холуй.
Диплом

традиций, школ народного мастерства в художественных промыслах, в творчестве отдельных мастеров, связанных с жизнью современного человека развитого социалистического общества. Важным было показать, что народное искусство было и остается живой традицией, корневой системой развития декоративно-прикладного искусства.

Состав произведений достаточно четко и ярко выражал концепцию выставки, получившую признание в отмеченных наградами произведениях.

Раздел народного искусства представил богатую и многообразную картину развития промыслов и ремесел, разные материалы, виды и техники: миниатюрная живопись Федоскина, Палеха и Холуя, отметившего в 1984 году свой 50-летний юбилей; расписные подносы Жостова; фарфор и майолика Гжели; вологодское кружево, камнерезное искусство тувинских мастеров, ткачество из конского волоса Бурятии. Художники В. Ходов (Палех), Б. Киселев (Холуй) и Г. Мамровская (Вологда).

Основу раздела декоративно-прикладного искусства РСФСР составляют произведения художников Москвы, ранее представленных единичными вещами. В коллекцию включены гобелены и батик (Н. Жовтис, И. Трофимова, Н. Абрамова), стекло и фарфор (Л. Уртаева, С. Рязанова, В. Филатов, Н. Тихомирова, В. Корнеев, Н. Славина, А. Сотников), ювелирные изделия (М. Тоне, Н. Гаттенбергер, В. Зотов, Ю. Паас-Александрова, О. Карандашова), небольшая коллекция костюма (Т. Санчес, В. Вишневская, Л. Аристова). Заслуживает особого внимания возрождение традиций русского камнерезного искусства Кольвани в произведениях из яшмы М. Тараева и Л. Уртаевой.

Высокий уровень развития ювелирного искусства художественного текстиля и керамики продемонстрировали художники Эстонии и Киргизии (И. Лейда, Я. Пярн, Д. Уметов, В. Сырнев, Э. Эрм, Л. Кормашова и другие.)

Выбор этих двух республик обусловлен желанием углубить знакомство с национальными школами художественного ремесла в СССР. Это стало возможным при периодичности Квадриеннале художественного ремесла и позволяет в будущем столь же концентрированно продемонстрировать состояние искусства в других союзных республиках.

Информация подготовлена М. Лебедевой

Уточнение:

В «ДИ СССР» № 12-86 в «Газете «ДИ» в рубрике «Конкурсы, семинары, симпозиумы» следует читать: «СССР присуждена премия председателя Союза художников ГДР за выдающиеся произведения, демонстрирующие международный уровень выставки в Эрфурте».



Конференции, симпозиумы, встречи

Впечатление о выставке

Светлана Рязанова

Просторные светлые павильоны, яркие газоны с декоративной скульптурой, блеск фонтанных струй, оживленная, нарядная, заинтересованная толпа... Такой предстала перед нами, советскими художниками, участниками туристической поездки в ГДР, Эрфуртская quadriennale художественного ремесла социалистических стран.

Замечу, определение «художественное ремесло», употребляющееся в искусстве ГДР, не совпадает с понятием, принятым в нашем искусствоведении.

Оно охватывает широкий круг явлений декоративно-прикладного искусства, которые, как сказано в статусе quadriennale, вносят вклад в формирование социалистической окружающей среды. Основной задачей выставки является «обобщение местных точек зрения на пользу всем».

Задача одна, а тема и программа выставки каждый раз новая. Quadriennale пользуется вниманием общественности, очень посещается жителями Эрфурта, приезжими из других городов ГДР и многочисленными туристами. Возросло ее международное значение. В 1986 году quadriennale проходила под шефством национальной комиссии ЮНЕСКО (ГДР). Эрфуртская выставка предполагает и встречи художников разных стран, и обмен мнениями (чего, к сожалению, наш маршрут не предполагал).

Для профессионалов выставка — школа и конкурс пластических идей, возможность увидеть уровень владения материалом и претворение национальных традиций в современном искусстве.

Три особенности, по моему мнению, прослеживаются в произведениях наших коллег из соцстран.

Первая — большая тяга к изобразительности, как прямой, так и ассоциативной. Вторая — создание образности вещи средствами материала с предельным выявлением свойств, присущих данному материалу и только ему. Нередко чисто технологический эффект озадачивал даже нас, специалистов, заставляя задавать себе вопрос — «как это сделано?» И третье — поиски дешевых нестандартных материалов и смелое неожиданное сочетание их.

В этом году было много интересных предложений для общественного интерьера и экстерьера среди экспонатов ГДР, ЧССР, Болгарии.

Удивлял и радовал артистизм чешских художников в обращении со стеклом. Вообще чешское стекло сильно потеплело, оставаясь столь же безупречным в обработке и технологии, как и на прошлой quadriennale.

ЧССР демонстрировала только два материала — стекло и текстиль, поэтому павильон давал полное представление о достижениях художников в этих областях творчества. Великолепно построенная экспозиция четкого красивого рисунка умело вела посетителя, демонстрируя каждый экспонат с самой выгодной точки.

В кратком сообщении нет возможности остановиться подробнее на всем, что удивило, обрадовало или поразило на выставке этого года. Упомяну только несколько работ, очень мне понравившихся, возможно, в силу специфики моего собственного творчества.

Первой назову работу из родного мне материала — стекла — чешского художника Яна Цизара. Фигуративная пластика из бесцветного стекла с включением цветного пятна, которое, отражаясь в толще, преломляясь в гранях, придает всей пластике ощущение трепета и движения. Создается впечатление, что объем внутри полого изогнутого бесцветного стекла заполнен самой изменчивой жизнью.

Очень остроумно и просто решена композиция из рельефных квадратов стекла с частичным серебрением (амальгированием), что неожиданно работает на рельеф (художник Вениамин Хейлик).

Совсем другая по внутреннему ощущению крепости, весомости и силе деревянная декоративная скульптура художника Ридемана Лепка (ГДР). Выполненная из блока, крепко закрученная, с четко выявленной структурой, она радовала наивностью объема, свободной пластикой и простотой дерева.

Остановила внимание также в павильоне ГДР композиция из металла художника Петера Хинца, построенная на сочетании плоскостей и объема, с применением разных видов обработки. По-своему интересны деревянная декоративная скульптура Болгарии и мелкая стеклянная пластика молодых венгерских художников. Хочу подчеркнуть, что произведения павильона ГДР были заказаны художникам специально к этой выставке. Чешская коллекция составила в результате конкурса. Венгерский павильон демонстрировал работы молодых, также отобранных на конкурсе.

Выставки бывают разные, то, что необходимо или, скажем, желательно для одной экспозиции, не подходит для другой. Каждая выставка имеет свою тему и условия игры.

Эрфуртская quadriennale особая по ширине и серьезности творческих задач. К ней нужно готовиться специально. Тут недостаточно просто хороших работ с прошедших и тематических выставок.

Для многих из нас, например, было неожиданностью, что существует специальная премия Эрфурта — «За образцовое комплексное оформление городских и сельских помещений» и «За отличные экспонаты по оформлению общественных зданий» и т. д. и т. д.

Примерно за два года до следующей quadriennale станут известны ее условия, тема и программа. Необходимо, чтобы все



На стр. 12, 13
Виды Эрфурта и
экспонаты павильонов
Чехословакии и
Болгарии
Фоторепортаж художника
С. Мальяна

это было опубликовано. Чтобы художники могли готовить свои предложения специально для Эрфурта. Современная информация очень помогла бы делу. Журнал «ДИ СССР» мог бы принести неоценимую пользу художникам как по части информации, так и во всестороннем освещении следующей quadriennale.

Взросший авторитет эрфуртских выставок требует и от нас, художников, большей подготовленности наших предложений с заранее продуманной задачей и специально для этой выставки. Участие в quadriennale почетно, правильнее было бы получить его в открытом конкурсном соревновании.

Открытый конкурс — самая демократичная форма отбора на всех уровнях, имеющая, кроме того, воспитательную и информационную функции. Убеждена, что предварительный конкурс в рамках таких крупных союзов, как МОСХ, послужил бы на пользу делу, стал школой молодых, открыл новые имена, расширил палитру и дал экспериментальные работы, так недостававшие советской коллекции.

Ведь нам, художникам, совсем безразлично, чем будет представлено советское декоративное искусство на суд наших коллег из соцстран, нам виднее и больше все недочеты работ и экспозиции.

И еще одного вопроса, очень большого для нас, художников, хочу коснуться. Говорят: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»...

Очень важно, чтобы маршруты туристских групп художников были более специализированы и пролегли по местам международных выставок, предусматривая встречи с художниками других стран. О том, как важны контакты и как их ждут художники ГДР, рассказывать, полагаю, не надо.

Думаю, что все сказанное о конкурсах в рамках МОСХа и шире может быть отнесено и к другим международным выставкам, о которых, к сожалению, я не так осведомлена.



Подытоживая материалы о IV quadriennale, редакция считает нужным обратить внимание, что хотя Эрфуртская выставка содержит в своем наименовании традиционный термин «художественное ремесло», но, как разъясняет ее статус и показывает многолетняя практика, она, по существу, является смотром новых достижений художников во всех видах декоративного искусства, участвующих в оформлении среды жизнедеятельности человека. Престиж и значение выставки в Эрфурте в этом ее качестве с каждым разом возрастают. Об этом свидетельствует и то, что с 1986 года она проводится под покровительством национальной комиссии ЮНЕСКО ГДР. Поэтому к формированию и показу нашего раздела в Эрфурте надо относиться с особой ответственностью.

В то же время в полученных редакцией письмах художников и искусствоведов, посетивших выставку, наряду с высокой оценкой ряда показанных работ, содержатся критические замечания по советскому разделу, которые нельзя игнорировать.

«Основные недостатки советской экспозиции заключались в отсутствии четкой концепции комплектования и устаревшем методе экспонирования... Очень мешал предельный уровень насыщения экспонатами. Их так много, что невольно возникает ассоциация с магазином серийных изделий или художественным салоном», — пишет искусствовед Светлана Кавецкая.

Это замечание относится, в частности, к разделу народного творчества, которое впервые было показано в Советском павильоне. Именно оно требовало современного решения экспозиции, показа фольклорных изделий как уникальных произведений искусства.

В отзыве Бориса Федорова, посетившего Эрфурт в качестве лауреата прошлой quadriennale 1982 года, отмечаются недостатки в показе стекла. «Очень неудачно, с моей точки зрения, было показано стекло. Было много изделий, похожих на массовку, обилие хрустальных ваз — но ведь вазоделание уже устарело.

Зачем его показывать на такой выставке? Я бы мог назвать тридцать работ, которыми мы могли бы «удивить мир». А тут я просто краснею за нашу «экспозицию»...»

Неудовлетворение подбором республиканских экспонатов высказано со стороны художников Киргизии и Эстонии, которым было предложено выступить в Эрфурте со специальными разделами, но не были созданы условия для достаточно полной и выразительной демонстрации национальных произведений.

Подготовку к очередной V quadriennale следует вести заблаговременно, со всей ответственностью, которую ставит соревновательная ситуация международного показа. Очень важны серьезная проработка концепции советского раздела и последовательное проведение ее в экспозиции. Полезно было бы проведение специального предварительного конкурса среди художников на право участия в quadriennale социалистического искусства.

Организационную и творческую работу к Эрфурту-90 пора уже начинать!

Доклад на выставке Место народного искусства в современной культуре*

Мария Некрасова

Художник, как и всякий деятель культуры, поставлен перед вопросом — не только что он делает, но и для чего, зачем, сколь может способствовать созиданию, обновлению мира, и прежде всего в плане самого человека, его среды обитания. Декоративное искусство как искусство, приближенное к человеку, особенно ответственно в этом.

Обмен опытом и определение общих задач по теме настоящего симпозиума в свете этого очень важен.

Одна из первостепенных современных проблем — это проблема гуманизации среды, подъем духовного, нравственного начала средствами художественного творчества, средствами искусства. А это значит — укрепление его народных основ, интернационального духа и национально особенного в культуре каждого народа.

Ведь до сих пор далеко недостаточно понимается, что среда — это не только архитектура, предметы, но выраженные в них и наполняющие их жизненные связи человечества — его настоящего с прошлым и будущим, человека с человеком, человека с народом, с природой, с культурой поколений, с нравственными ценностями, выработанными человечеством веками. Это контакты людей между собой и между народами. В конечном счете это — идеология. Роль декоративного искусства в свете этих проблем особенно велика, и вечный урок в решении их дает народное искусство.

Еще недавно многим казалось, что народное искусство в век синтетических материалов, машин и новых техник, в эпоху глобальной урбанизации утрачивает свое значение.

Между тем именно эпоха НТР поставила нас перед необходимостью осознать духовную ценность народного искусства, его идейно-эмоциональное содержание, ценности школ народных традиций мастерства, наконец ценность собственно ручного труда.

Долгое время народное искусство рассматривалось исключительно как область этнографии, как прошлое, на смену которому якобы приходит искусство индивидуального творчества — искусство профессионального художника и искусство самодеятельное. А собственно народное искусство якобы неминуемо отмирает.

Такой эволюционистский взгляд на развитие нельзя сказать, что преодолен и в настоящее время. Причиной тому в большой мере явилась ограниченность понимания народного искусства только как материальной культуры. Соответственно, оказывались суженными и критерии оценки. Произведение оценивалось исключительно в плоскости технических достижений, конструкции, приемов и методов обработки материала, в значении утилитарной функции. Все это не теряет смысла и теперь, но никак не исчерпывает содержания предметного творчества, его духовного смысла, понимания места и роли народного искусства в культуре, в современной предметно-пространственной среде, окружающей человека. Каков этот человек — во многом за это отвечает искусство.

Мы выдвигаем принципиально новый подход к изучению народного искусства. Мы рассматриваем его как самостоятельную художественную целостность в системе современной культуры, развивающуюся согласно его родовой сущности. Что определяет ее? Прежде всего связь с природой, связь с историческим опытом национальной культуры и школой народных традиций, формирующих мастерство ручного труда. Такое творчество сохраняет изначальные свойства труда «по законам красоты», что представляет, по мысли Маркса, «родовую сущность». Это положение Маркса является основой для понимания народного искусства, для развития плодотворного взаимодействия разных типов творчества, что обогащает многообразием содержания и форм художественную культуру, предметно-пространственную среду в целом, позволяет углубить изучение народного искусства в наши дни. Основу определения художественного ремесла по нашей концепции составляет в первую очередь не техническая сторона, ремесленный навык или формальный поиск, а художественный образ: способность эмоционально воздействовать на человека, преобразовать окружающую среду, нести заряд созидательных сил, то, что в целом составляет мастерство, а художника представляет — мастером.

Другими словами, на первый план выдвигается ценностный критерий. Важно помнить, что ценности не только изменяются, утрачиваются и сменяются, с чем чаще всего связывают новации. Но также, что очень важно, ценности накапливаются, сохраняются и открываются заново. Извечно с этим связан поиск истины, добра, красоты, гармонии. Для прогрессивной культуры характерен целенаправленный глубокий творческий интерес к духовным ценностям прошлого и прежде всего к духовным ценностям народного искусства.

В развитии советского декоративного искусства народное творчество играет огромную роль. В значительной мере из него выросло профессиональное индивидуальное творчество, усложняясь и обогащаясь со временем разными направлениями, видами и жанрами. Советское декоративное искусство сохраняет в разных аспектах связь с народным искусством, которое представляет самостоятельный феномен культуры и которое в некоторых республиках, например в Средней Азии, до настоящего времени составляет ее основной пласт.

В экспозиции советского павильона на IV quadriennale художественного ремесла в Эрфурте стояла задача — показать в качестве основы художественного ремесла народное искусство во взаимодействии с индивидуальным декоративным творчеством художника.

В нашей стране развитие декоративного искусства представляет взаимодействие разных типов художественного творчества: народного — коллективного, определяемого родовой спецификой, прикладного профессионального индивидуального творчества, развивающегося на основе всего богатства национальных и мировых традиций. Такое взаимодействие разных типов творчества определяет содержание декоративного искусства, его сложную структуру, многообразие форм, его ценностную позицию, с чем мы связываем современный путь интенсивного развития социалистической культуры.

Технический прогресс позволил осознать жизненную актуальность народного искусства, общечеловеческую значимость его идей, его поэтику, образность художественного языка, нерасторжимое единство человека с природой. Именно народное искусство с его великой нравственной силой коллективного опыта дает критерий художественности через меру отношения человека, народа к миру, к жизни, к природе, дает урок нравственного отношения к творчеству. Нельзя достижения современного декоративного искусства измерять только мерой злостности сюжета, темы или исключительно мерой технического мастерства, виртуозностью исполнения, формальными поисками, к чему нередко сводится и понятие художественного ремесла.

Такие подходы крайне ограничивают сферу декоративного творчества, лишают его общественной функции, искусственно отделяют современность от опыта прошлого. На первый взгляд, казалось бы, что общего между народным искусством и технической цивилизацией? Между тем именно научно-техническая революция позволила открыть общекультурные, общечеловеческие ценности народного искусства, его традиций; обострилось и наше восприятие эстетики ручного труда. Процесс этот показателен для социалистической культуры, выражает не только художественную, мировоззренческую, но и гражданскую позицию, экологическое сознание общества, культуру отношения человека к природе, к культуре прошлого. Это проблема в одинаковой мере национальная и интернациональная. Пути к разрешению открывает именно народное искусство, его родовая сущность.

Мы различаем три аспекта в народном искусстве.

Первый проявляется в чувстве этнической, национальной связи человека с природой, с землей. Эта связь воспроизводится на всех уровнях культуры человечества, определяется критериями его духовного развития. Она остается актуальной и в наши дни, является основой интернационального в культуре, поскольку, по мысли К. Маркса, «человек живет природой». Это значит, что природа есть его тело, с которым человек должен оставаться в процессе постоянного общения, чтобы не умереть¹.

* Доклад, прочитанный на научном симпозиуме, состоявшемся в Эрфурте в рамках IV quadriennale.

Образы народного искусства, благодаря коллективной ответственности народного творчества, несут чувство изначальной связи человека с природой. Поэтизация природного опирается на мифо-поэтические образы, на природные материалы: глина, дерево, хлопок, лен, шерсть.

Второй аспект родового заключается в особенном в рамках этнического национального сознания. В образах народного искусства воплощен национальный опыт жизни каждого народа, его отношение к миру. Этот аспект родового формирует историческую память и неповторимость художественного выражения, пластического ритма. В типизированных образах народного искусства концентрированно выражается родовое, коллективное. В этих образах живет высшая мера художественного видения, народная вера в силы прекрасного как преобразующего жизнь начала.

Третий аспект родового охватывает проявление традиции в системе средств, закрепленных школами народного искусства, ярко выраженных в его локальных особенностях. Сюда входят и различные виды художественных техник, отработанных приемов обработки материала, само отношение к материалу, его понимание. Одним народам ближе дерево, другим — камень или глина. Все это, как и сама техника художественной обработки материала в том или ином виде декоративного искусства, является национальным достоянием культуры народа. Критерий родового в трех аспектах позволяет отделить все живое, духовно ценное — от духовной скудости, упрощения, от лжеовизны и механистичности, подменяющих передко подлинное искусство, плодящих массовое потребление, массовый ширпотреб.

Народное искусство именно своей направленностью на родовое и благодаря устойчивости в системе культуры формирует культурную память. Тем самым оно постоянно питает идеями художника индивидуального творчества. Это важная и чрезвычайно актуальная проблема современности. В наши дни сохранение культурной среды так же необходимо, как и сохранение природной среды. Обе проблемы неотделимы от проблемы человека, его духовно-нравственного мира, в конечном счете мира на земле.

В нашей стране народное искусство как живая традиция развивается в четырех формах.

Первая — широкий пласт народного искусства. Народное творчество сел, связанное с национальным бытом, с украшением жилища, с национальным праздничным костюмом. Вторая — художественные промыслы, которыми занято сельское население в свободное от полевых работ время. Третья — творчество отдельных потомственных мастеров, обслуживающих нужды села и выполняющих заказы Художественного фонда. Это гончары, мастера узорных кошм, ковроткачества. Наконец четвертая форма — народные художественные промыслы, организованные производства — эта форма была представлена на выставке в Эрфурте хохломской росписью, жостовскими подносами, лаковой миниатюрой и др. Все формы развития народного искусства объединены общими принципами творчества, главное — варьирование образа, импровизация с ценностной установкой на традицию, на коллективный опыт. Так, русская или тувинская, узбекская или украинская народная пластика, текстиль киргизской, прибайкальской, среднеазиатской и кавказских республик живут уникальностью своих неповторимых традиций, национальных, региональных школ, формирующих народное мастерство. Это огромное культурное богатство страны. В настоящее время возникла острая необходимость сохранить народное искусство, и прежде всего на корневой почве — в селе.

В конечном счете культурно-художественная эстетическая памятная функция народного искусства сохраняется только при наличии особенностей творческой структуры, когда от одного к другому мастеру передаются художественный прием, технический навык, методы работы, образы и мотивы, духовная традиция. Это и определяет функционирование школ народных традиций.

Народное искусство в каждой форме по-своему находится в постоянном развитии, где традиция и современность представляют живое единство. Поистине новаторским было рождение в послереволюционные годы палехского искусства лаковой миниатюры. Это искусство выросло на древе живых традиций, из ощущения своей истории, которое как драгоценный дар пронесли палешане из древности, перелавая из поколения в поколение уникальное мастерство тончайшей живописи, но Палеху свойственно и чувство своего времени.

Понимание предмета с его новой функцией обусловило отношение палешан к материалу. Традиция и современность определили содержание их художественных образов. Все разрозненное, повседневное преобразилось в миниатюре в эпическое. Палехское искусство дает урок непреходящности, современности вечных ценностей.

Образы-символы искусства палешан отражают то, что вечно и необходимо для жизни. Это свет, солнце, труд, хлеб, добро, земля. И не случайно эстетика внутреннего свечения живописи, связанная с фольклорным образом, характерная для русского народного искусства, питает их поиски².

В послевоенный период, в конце 40-х годов возродился самобытный центр русской керамики — гжельский промысел.

Традиции гжельского полуфаянса с кобальтовой росписью, с богатейшими фактурными пластическими возможностями керамического материала, сложившиеся в XIX веке, успешно развиваются в творчестве современных художников — А. Азаровой, П. Гордеева, Л. Рочева и других.

Примечательно, что в 60-е годы, на основе высочайшей культуры народных традиций родился новый вид народной скульптуры — тувинский резной камень. Процесс возрождения народных традиций тесно связан с тем, насколько традиции актуальны в культуре.

Народное искусство всегда вдохновляло творчество художника-профессионала, обогащая его идеями, техническим мастерством,

пониманием материала, единства формы и содержания. И теперь народное искусство продолжает определять некоторые направления в современном декоративном искусстве, формирует целую линию в советском искусстве. На выставке в Эрфурте она была представлена многими произведениями. Возрожденные архитектурные вазовые формы русского камнерезного искусства Кольвани предстали в произведениях из яшмы Л. Уртаевой и М. Тараева. Попытку возродить традиции уральской финифти XVII века продемонстрировали в ювелирном искусстве Г. Селезнева и Н. Гаттенбергер. Восстанавливая технику и приемы росписи эмалевыми красками, художники возрождают и орнаментальную систему живописи. Поэтическое претворение народной традиции, фольклорного образа определяют ювелирные произведения киргизских художников В. Сырнева, В. Руппеля.

Новаторское, глубоко современное по характеру образности и содержанию, творческое претворение традиции ощущается в произведениях А. Сотникова, Д. и Л. Шушкановых. Сотников, синтезируя образность народного переживания мира с острым чувством современной технической формы, достигает монументального звучания в керамической скульптуре, исполненной идеи единства природного и человеческого, гражданского ответственности за судьбы мира, земли, — «Постройка дома», «Материнство», «Весна». В творчестве Сотникова (керамика, фарфор) и в творчестве Людмилы и Дмитрия Шушкановых (стекло, дерево) открывается по-своему новая жизнь народных национальных традиций, они претворены на широкой базе мирового культурного опыта. Так, Шушкановы с необычайной смелостью распоряжаются материалом, подчиняя его той или иной художественной задаче. Используя многослойное цветное стекло, его светонесущую силу, достигают тонкой живописности в стекле («Зеленые агаты»), поднимают декоративный образ до широкого общественного звучания (вазы «Космос» и «Мир»). Символическая композиция широкого общественного звучания, выражающая идею проникновения человека в космос, — гобелен Л. Соколовой — также вдохновлена образом народного искусства.

Идея гармонии, единства Земли и Космоса волнует многих наших художников, что нашло выражение в экспонируемых на биеннале работах в керамике, гобелене, стекле. Пример тому — гобелен Л. Эрм «Мотив из природы».

Процесс возрастающей технизации и стандартизации окружающей среды, с одной стороны, с другой — растущий поток ширпотреба, индустрии псевдонационального и псевдоинтернационального вызывает невиданный доселе подъем народных начал в культуре всего мира, поиск глубинных связей современности с прошлым. Это направление противостоит опасности безродных, лишних вещей, наводняющих жизненное пространство.

Однако это не значит, что художественное ремесло ограничивается народным творчеством или той линией профессионального декоративного искусства, индивидуализированного творчества — уникального и тиражированного, которая непосредственно опирается на народные традиции.

Художественное ремесло вытекает из народного искусства, определяется его традициями как рукотворное творчество, однако, тем не менее, не сводится ни к народному искусству, ни к декоративному творчеству в народных традициях, выраженных в непосредственной близости к источнику. Традиция может быть освоена и в очень опосредованной форме.

Художественное ремесло связано со всей широкой сферой декоративного искусства. Именно искусства, поскольку вне его оно никогда и не развивалось. Самоцельная работа по структурам, текстурам, материалам не может выдаваться за художественное ремесло, для которого определяющим всегда останется художественный образ, преобразующая сила искусства. Поэтому каждая область декоративного творчества должна демонстрировать свой уровень художественного ремесла и решать свои проблемы в общей большой проблеме — формирования окружающей среды в синтезе с архитектурой, природным ландшафтом.

Как феномен культуры, как область ее достижений, художественное ремесло, и это следует подчеркнуть, не может развиваться вне образного освоения действительности. В основу оценки его достижений необходимо положить: а) художественный образ, б) профессионализм, в) рукотворность, г) связь с природой — материалами и образным содержанием (технический дизайн в таком случае исключается, имеет место только художественный), д) связь с традицией, с коллективным опытом как в сфере преемственности, так и в сфере освоения в целом — это созидательная направленность творчества, его связь с жизнью.

В таком понимании художественное ремесло как никогда актуально для настоящего времени, поскольку является активной силой в преодолении стандартизации предметной среды, поскольку являет собой разные уровни художественного мастерства во взаимодействующих типах декоративного творчества, в основе которого остается народное искусство как память рода, национального и общечеловеческого. Борьба за живую вещь, за живое окружение человека, как и за самого человека есть проблема мировоззрения и задача социалистической культуры. И эта задача как никогда активизирует деятельность художника, поднимает человеческий фактор в декоративном творчестве. Народные начала в нем, как и собственно народное искусство, в наши дни поставлены в зависимость от общего уровня духовной культуры и гражданского ответственности. Проблема эта — международная! Предлагаю обратиться в ЮНЕСКО с предложением организовать Совет социалистических стран по сохранению и развитию народного искусства. Ведь именно сегодня проблема самобытности культуры, культурной уникальности есть необходимое звено в достижении универсальности современной культуры.

¹ Маркс К. Экономически-философские рукописи 1844 года; Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. I, с. 142—143.

² Здесь в публикации опущен текст — авторские размышления об истории и художественной специфике лаковой миниатюры. Читатели могут найти их в книге автора: Палехская миниатюра. Л., 1983.

От стандарта к разнообразию

Татьяна Астраханцева

Современная фарфоро-фаянсовая промышленность переживает сложный период. Фарфоровый рынок требует обновления, и не только по декору, но и по ассортименту, выбору предметов разного назначения. Привыкнув к стандартным тарелкам, однотипным сервизам, мы уже забыли, каким может быть разнообразным русский фарфор. История напоминает нам об этом.

Русская художественная промышленность привлекала внимание всегда не только образцами высокого искусства, но и богатым выбором и разнообразием назначения изделий. Даже в ранние годы существования русского «виноградовского» фарфора, когда еще не было ни совершенных масс, ни совершенных горнов для обжига, выпускаемая в Петербурге «посуда малой руки», как ее тогда называли, была оригинальной и разнообразной. Изготавливались изделия от чашечек и вазочек до подсвечников, шахматных фигур, книжных уборов, курительных трубок, ставков, рукояток, табакерок, корзин-сухариц. А в период расцвета фарфорового искусства продукция заводов отличалась исключительной продуктанностью ассортимента и многообразием его предметного состава. Как некое воспоминание о богатстве русского фарфора можно рассматривать парадные сервизы-ансамбли с множеством функциональных и эстетических предметов: с торжественными вазами-супницами нескольких размеров и видов, скульптурными вазами для фруктов, многоярусными геридонами, лотками, судками с крышкой, чашечками для десерта, соусниками и ложками для соусов, приборами для специй различных конфигураций, экзотическими ароматницами, рюмочными и бутылочными передачами, холодильниками, блюдами специализированного назначения. Например, в XIX веке в

фаянсе существовало три размера столовых сервизов для повседневного пользования: «большой, средней и малой руки», куда входили помимо прочего миски для каши, миски для простокваши и др. А как не вспомнить изящные фарфоровые предметы для интерьера: туалетные приборы, флаконы для духов, шкатулки, чернильницы, зеркала, светильники и подсвечники, люстры, настенные тарелки и настольные лампы, декоративные пласти, медали, бонбоньерки, столешницы, наборы для завтрака «дежне» и «tete à tete» на подносах, часы, кашпо, мелкую пластику. Если рассмотреть ассортимент прошлого в самых традиционных предметах: чашках, тарелках и чайниках, можно ясно увидеть его превосходство над современным. В преискуранте фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова значатся чашки аппетитные и полуаппетитные, чайные, кофейные, кружки, бокалы, стаканы, чашки круглые, шаром, цилиндрические, яйцевидные, граненые, колоколовидные, витые, волнообразные, дулкой, мятые, стопкой, горшочком, жбаном, раковинной, винтом, желудем, ковшиком, рюмкой на ножке, с рельефом сплошь, с рельефом по борту, с двумя ручками, с крышкой, всего — более 370 фасонов. Чайники заварные и доливные, трактирные, репкой, узлом, бухарский, рафаэль, многие из которых нескольких величин. Формы и емкости тарелок и блюд также отличаются большой варианностью: с вырезным краем, с рельефом, гладкие, ажурные по борту, глубокие и маленькие мисочки. Разнообразным был и декор: богатейшие по фантазии композиции цветочного орнамента, пейзажи, портреты, архитектурные виды и т. д. Формирование старого ассортимента безусловно зависело от потребностей общества, связано было с его бытом, вкусами, привычками. Комплектация и состав посуды определялся выбором блюд, соответствовал ритуалам домашних или праздничных званых обедов, скромным завтракам, десертам, неотделим был русский фарфор от интерьера. Незабываемыми остаются сцены широкого русского застолья, знаменитого московского хлебосольства, так колоритно и эмоционально описанные классиками русской литературы.

В послереволюционное время условия жизни потребовали реконструкции быта советского общества, общей демократизации прикладного искусства. Нужна была и новая посуда, хотя от старой пока не отказывались. Почти все двадцатые годы русская фарфоровая промышленность сохраняла старый ассортимент, и он по-прежнему оставался необычайно широким и разнообразным. Но с 1930 года главной задачей фарфоро-фаянсовых предприятий становится упорядочение ассортимента посуды, его стандартизация. На предприятиях были сняты многие виды посуды, весь ассортимент сократился до 1/3 от всех выпускавшихся ранее предметов. Стандартизация была повсеместным процессом, охватившим многие европейские и американские фарфоровые предприятия. Она выражалась в том, что к общему стандарту приводились виды сырья, показатели качества, толщины, белизны, выражалась в унификации емкостей, размеров форм, декора. Стандартизация помогала в то время фарфоровой промышленности навести порядок в выпуске, отказать от устаревших форм, создать ядро нового массового ассортимента.

Она выполнила свою задачу. Теперь настала пора иначе взглянуть на состояние ассортимента современной российской посуды. Прошли годы ее нехватки и экономической незаинтересованности предприятий в выпуске «рентабельно невыгодной» художественной высококачественной продукции. Сегодня покупатель и торговля получили большие права и могут диктовать заводам свои условия, им нужно теперь не только самое необходимое, но и богатый выбор и изобилие.

Как выглядит ассортимент современных предприятий Роспромфарфора? При количественном обилии посуды все же не хватает высококачественной продукции, господствует однообразие, однотипность форм. Из 53 существующих форм чайных сервизов большинство спроектировано на основе традиционных приемов формообразования, отсутствуют формы с элементами дизайна, из 15 столовых сервизов только четыре соответствуют современным требованиям. В декоративном оформлении изделий доминирует цветочный рисунок.

Попытки изучения ассортимента в 70-е годы не увенчались успехом, и до сих пор не проводятся научные изучения потребительского вкуса, социальных аспектов, связанных с бытом, системой питания и бытования посуды в доме.

Весь ассортимент изделий фарфоро-фаянсовой промышленности можно разделить на три основные группы: посуду для предприятий общественного питания, фарфор и фаянс для индивидуального употребления, куда входят комплектная посуда и отдельные предметы домашнего обихода, и сувенирно-подарочные изделия.

К первой группе относятся изделия из фарфора, фаянса и низкотемпературного фарфора для предприятий общественного питания. Сама идея организации общественного питания благородна, но совер-



шенно искажена в нашем представлении. Часто предприятия общепита связаны с отрицательными эмоциями, ассоциируются с маловыразительной, неаппетитной посудой, грубыми стаканами и ложками. «Общепитовская» посуда стала именем нарицательным. Но именно она должна быть в нашем социалистическом обществе самой красивой, удобной, престижной, и не только в дорогих ресторанах, но и в простых заводских или студенческих столовых, в молодежных кафе, в домах отдыха и больницах, в школах и детских садах. Причем в каждом конкретном случае должен четко читаться адрес места ее пребывания. Для массовых столовых должна выпускаться более дешевая, но конструктивно продуманная по форме и удобная в эксплуатации посуда, компактная, устойчивая, легко моющаяся, складываемая, учитывающая максимально площадь подноса, стола.

Для кафе и ресторанов ассортимент посуды, требуемый этикетом, должен быть более широк. Здесь уместно вспомнить традиции старых русских застолий, его размах, изобилие и разнообразие блюд. Предметы необходимо проектировать как единый гарнитур, художественное оформление которого выражает специфику данного предприятия. Однако приходится отметить, что эта область пока еще не стала объектом активных разработок наших художников. За редким исключением (набор посуды для студенческих столовых А. Калюжного и др.) работа в этой области пока ведется творчески малоактивно.

Следующая группа рассматриваемых изделий — это посуда для дома, для семьи. Как она представлена перед нашим покупателем? В достаточном количестве внутренний рынок пока насыщен только массовой: чайными парами, наборами тарелок и чайными сервизами на шесть персон крайне суженной комплектации. Причем в таком же составе (чайник, сливочник, сахарница и чашки с блюдцами) выступают подчас и дорогостоящие, относящиеся к разделу высокохудожественных, сервизы. Выпускаемые на разных заводах сервизы однотипны и из-за одинаковости деколей выглядят сестрами-близнецами. Редко встречаются в фарфоре фирменные деколи, удачные рисунки с тематикой, пейзажами, совершенно нет портретов. Приходится только мечтать о чайно-кофейно-столовых гарнитурах, выполненных в едином декоре, и свободном подборе к ним отдельных предметов в той же разделке, о сервизах с многовариантной комплектацией, о фирменной кухонной посуде.

Есть, конечно, и удачные предложения — на заводах «Пролетарий», «Первомай», на Ленинградском фарфоровом заводе им. Ломоносова. В магазинах изделия Ленинградского завода, конечно, выделяются высоким художественным уровнем, зрелым мастерством, хорошим техническим исполнением. Живописными и графическими композициями тонкой орнаментации с видами города и его пригородов, пейзажами, изображением животных и птиц оформляется массовый ассортимент. Подобные рисунки пытаются внедрять даже в такой трудный для живописи, хрупкий материал, как костяной фарфор. Дулевский и Дмитровский фарфоровые заводы могли бы не уступать Ленинграду в этом отношении, но они, к сожалению, мало уделяют внимания разработке рисунков для массовой и серийной продукции — с изображением архитектуры Москвы, памятников Подмосковья, пейзажными сериями.

В то же время Ленинградский завод, не обремененный выпуском посуды для предприятий общественного питания, имеющий иную, чем другие заводы Роспромфарфора, программу и ориентацию, мог бы более активно возрождать былое многообразие заводского ассортимента. Не довольствуясь малым — на заводе готовятся к выпуску подарочные чашки с крышкой, набор соусников, туалетная коробочка и жанровая скульптура, — широко разрабатывать не только для музея, но и для производства всевозможные декоративные блюда, туалетные наборы, вазы, часы, шахматы, настольные лампы. Это будет выгодно заводу. Ведь когда жанровую скульптуру Э. Еропкиной «Ветер», «После работы» попытались выпустить малыми сериями, она имела большой успех на заводской выставке-продаже. Этот красноречивый факт свидетельствует о необходимости возрождения жанровой скульптуры, о ее популярности.

Для предприятий Роспромфарфора главной по-прежнему остается проблема негибкого планирования выпуска продукции по валу. Руководители заводов прекрасно понимают сегодня необходимость обогатить и разнообразить ассортимент, доукомплектовать сервизы доливными чайниками, блюдцами для варенья, тортницами, масленками, выпускать их не только на 6, но и на 8—10—12 персон. Но решить проблему расширения и обновления ассортимента только собственными силами не смогут. Существующая система планирования, технического оснащения предприятий не позволяет осуществлять внедрение в производство многих интересных разработок, что ведет, естественно, и к общему творческому спаду. Заводам, конечно, выгоднее и удобнее отчитываться



На стр. 16
На оптовой ярмарке 1986 года

Р. Махмутов
Чайник и чашка из набора
посуды для кухни. Низко-
температурный фарфор.
Бугульминский завод

Е. Бодони
Посуда для сыпучих
продуктов. МВХПУ

В. и С. Лозинские
Набор посуды для кухни.
Фарфор. Хайтинский завод



В. и Р. Поповы
Набор
для мясных блюд
Фарфор
Туймазинский завод

В. Сергеев,
В. Прокопенко
Набор для завтрака
Фаянс
Конаковский завод

Б. Калита
Кофейный сервиз
Фарфор
Дмитровский завод



одним каким-нибудь, отлаженным в производстве, видом продукции — тарелкой например. Кстати, до недавнего времени тарелка была острым дефицитом, ее проблема решилась только благодаря введению в производство новых поточных линий. Но сегодня тарелка, особенно глубокая, 240 мм, уже не пользуется спросом. Всесоюзная оптовая ярмарка 1986 года, воспользовавшись правом диктовать предприятиям, не закупила 20% этого товара у таких ведущих заводов, как Дулевский и Конаковский. Причина ее непопулярности не только в слабом художественном оформлении, но и в том, что она по своим размерам не соответствует современным малогабаритным кухням и мебели. Немногие заводы нашли силы и внутренние ресурсы, чтобы изменить возникшую ситуацию. Пока только Хайтинский фарфоровый завод выпускает столовые сервизы и наборы для пельменей с миской. Туймазинский фарфоровый завод выпускает столовые наборы с бульонками.

Коренная перестройка ассортимента должна исходить в первую очередь из потребностей современного быта, его специфики, из стремления общества создать рационально организованную, гармоничную и эстетически полноценную среду. В связи с ростом массового жилищного строительства и появлением множества отдельных квартир население стало нуждаться в новом ассортименте — специализированной посуде для кухни. Эта область еще мало разработана в нашей промышленности, но уже стала самой актуальной. В проектировании посуды для кухни на первый план выступают характерные особенности времени — изменение ритма жизни каждой семьи, переход на полное самообслуживание. Посуда принимает универсальный характер, может быть одновременно и тарелкой, и миской, и салатником. В то же время она четко разграничивается по сферам использования: предметы стола, емкости для холодильника, емкости для хранения и заготовки пищи. В ее проектирование активно входят элементы дизайна. Однако, как показала прошедшая торговая ярмарка, только два завода Роспромфарфора, Бугульминский и Хайтинский, представили для массового производства и как перспективные модели изделия подобного типа.

Бугульминский фарфоровый завод — завод-новостройка, специализируется на выпуске тарелки из полуфарфора, в его запланированную программу не входит выпуск иных видов продукции. Но инициатива художников и администрации помогла рождению оригинальных и очень нужных предметов: дачно-кухонного набора, горшочков для жаркого, бутербродницы, селедочницы, складываемых стаканов. Все они удобны в эксплуатации и хранении. Их гладкие обтекаемые формы соотносены с рациональной и компактной обстановкой современной кухни. Простой лапидарный декор, активность цвета (причем он может варьироваться) учитывает оформление кухни всевозможными облицовочными материалами, цветным пластиком. Эти работы являются примером утилитарной целесообразности и рациональной конструкции, найден оптимальный вариант комплектации предметов. Хотелось бы, чтобы в перспективные планы других заводов были включены предложения отдельных предметов домашнего обихода и комплектной посуды: порционных салатников П. Шаповалова и набора для желе А. Калужного на Владивостокском фарфоровом заводе, многофункциональной комбинированной масленки с



В. Василенко
Комплексный сервиз
«Бородино»
Бисквит
МВХПУ
Дипломная работа

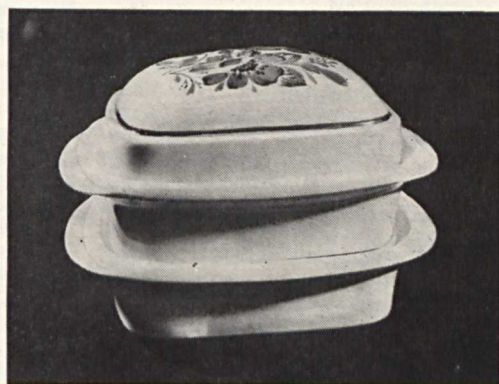
А. Трубочеева
Набор посуды
для кухни
Фарфор
МВХПУ
Дипломная работа



футляром и с выдвижной доской для сыра скульптора Дмитровского фарфорового завода Ю. Золотова. Дизайнерское направление не внезапно возникло на заводах российской фарфоро-фаянсовой отрасли. И раньше на художественно-технических советах демонстрировались и утверждались смелые оригинальные и совершенно практически реальные заявки сервизов современного художественного конструирования, к сожалению, оставшиеся незамеченными заводской администрацией: это наборы Б. Калиты (Дмитровский фарфоровый завод), столово-чайно-кофейный ансамбль Н. Роповой (Дулевский фарфоровый завод), наборы для студенческого общежития А. Калюжного (Владивостокский фарфоровый завод) и многие другие. В том, что художники Роспромфарфора мало заинтересованы в создании новых форм, инертны в поисках нового — немалая вина отраслевых художественно-технических советов. Художественно-технические советы отрасли не ориентируют художников на расширение ассортимента, не дают направления, программы действия, в своих протоколах не определяют конкретные сроки внедрения в производство нового ассортимента и объем выпуска. Из утвержденных на художественно-техническом совете образцов только 10—12% (причем в большей степени это касается рисунков) смогут увидеть свет. Часто принимаются формы и рисунки без принципиальной новизны. А из того, что принималось «с отличием», не всегда промышленности удавалось сохранить в тиражировании. Так случилось со знаменитой конаковской майоликой.

Конаковская майолика 70-х годов — особый вид посуды. Она современна, глубоко национальна, универсальна. Она — порождение нашего времени. В разряде столовой посуды она занимала видное место. Фаянсовые и майоликовые наборы получали и получают на международных и всесоюзных выставках награды, приобрели большую популярность у покупателей и вдруг куда-то исчезли.

Эти серийно-массовые изделия: наборы для меда «Геометрия», для компота «Фрукты», для блинов Н. Коковихина, набор для молока И. Васильева, детский набор С. Прокопенко, десертный ансамбль «Кобальтовая синь» Г. Белякова, сохранившие высокую культуру, унаследованную от старого русского фаянса, были сняты с производства. Это было вызвано рядом технических трудностей. В том числе запретом на красители, содержащие свинцовую глазурь. Дулевский красочный завод до сих пор не разработал замену этой глазури, в результате все оставшиеся изделия майолики постепенно будут сниматься с выпуска. Так что конаковская майолика, несущая в себе ярко выраженные национальные черты, оказалась под угрозой исчезновения. Творческая активность художников постоянно упирается в труднопреодолимые препятствия, решения которых вышестоящими инстанциями помогли бы Конаковскому заводу в деле коренной перестройки выпускаемого ассортимента. И тогда покупатель увидел бы не только многомиллионную тарелку, но и выпускающийся пока в малом тираже набор для закусок «Русский романс» В. Шинкаренко, получивший недавно в Пловдиве на международной выставке золотую медаль, и утвержденные детские наборы «Голубка» И. Васильева и «Зайчик» А. Прокопенко, наборы для меда и пельменей Н. Коковихина, набор для завтрака В. Сергеева, молодежный набор П. Новоселова, отмеченные яркой фантазией,



Реставрация
«Переваловского»
сервиза XIX века
Хайтинский завод

Б. Калита, В. Лебедев
Набор посуды
для кухни
Фарфор
Дмитровский завод

И. и О. Сотниковы
Фарфор
Кофейный сервиз
Богдановичский
завод

Э. Еропкина
Туалетный прибор
Фарфор
ЛФЗ им. Ломоносова

Фото Г. Казаринова



мастерством, самобытностью и особым народным духом.

Значительное место в группе изделий для индивидуального пользования занимает посуда для торжественных случаев, выпускаемая в основном из фарфора. Эти дорогостоящие, относящиеся к разряду высокохудожественных, изделия требуют особой отточенности и красоты форм, изыска рисунка, яркости и звучности цветовой гаммы, свободной манеры росписи, богатства скульптурных деталей да и особой упаковки. Один из путей создания праздничных ансамблей — обращение к традициям старого русского и европейского фарфора. Классическая линия, наряду с дизайнерской, стала ведущей в развитии фарфоро-фаянсовой промышленности. В современном быту приходят к тому, чтобы возобновить ритуал семейного домашнего обеда и праздничного застолья, что подсказывает необходимость обратиться к старой сервировке стола, к забытым формам, предметам. Так, после творческого осмысления музейных коллекций «переваловского фарфора» на Хайтинском фарфоровом заводе в Сибири возник реставрированный замечательный сервиз-ансамбль (работа художников В. и С. Лозинских). Внедряется классическая традиция на Богдановичском фарфоровом заводе, где появляются интересные предложения столовых сервизов с монументальной чашей, с овальными блюдами, столь популярными в XIX веке.

Краснодарский фарфоро-фаянсовый завод «Чайка» выпускает столовый ассортимент с рельефно-вырезным краем. В скором будущем свет увидят чайные и кофейные сервизы «классического стиля» на Богдановичском, Первомайском, Туймазинском фарфоровых заводах. Большие комплексные сервизы, объединенные художественно-пластическим решением, также станут новинкой наших заводов Пролетарского, «Пролетарий» и других.

Особое место в фарфоро-фаянсовой промышленности занимает выпуск сувенирно-подарочных изделий, представленных мелкой пластикой, отдельными предметами и подарочными комплектами. Эта продукция выпускается небольшими тиражами и сериями. Ассортимент подарочных изделий постоянно увеличивается, и здесь в промышленности больше всего удач. Особенно ярко здесь выступает великолепная ручная роспись — гордость русского фарфора. Подарочные изделия отличаются большой образная содержательность и эмоциональность формы. Возрастает роль скульптурного начала. Становятся популярными орнаментальный рельеф, лепные композиции из цветов и плодов на сосудах, декоративных блюдах и настенных пластах. Вновь получают распространение антропоморфные и зооморфные формы сосудов — штофы, графины, кружки.

Создание нового разнообразного ассортимента на предприятиях Роспромфарфора практически еще только начинается, и это дело длительное. Художникам предстоит еще разрабатывать много вариантов посуды и новых функциональных предметов домашнего обихода. Немалую помощь им смогут оказать кафедры Строгановского и Мухомовского училищ. Дипломные работы студентов МВХПУ за последние годы во многом расширили наши представления о том, каким может быть современный фарфоровый и фаянсовый ассортимент. И в островах современных дизайнерских решениях, и в классических образах посуды, и в изделиях национального характера можно наблюдать удачные решения молодых авторов. Они проводили и социологические обоснования работ, обнаружили богатую фантазию и смелость эксперимента в использовании рецептуры масс, в применении сложнейших техник. Связь с высшей школой предприятия обязательно должны поддерживать, извлекая для производства самое полезное и лучшее.

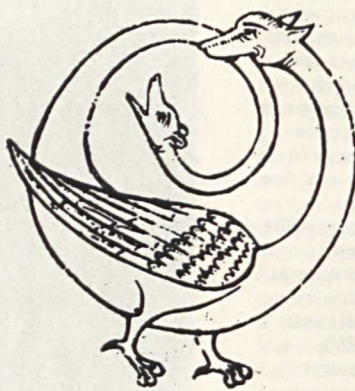
Разговор о новом расширенном ассортименте фарфоровой посуды возникает не случайно, он связан с глубокими социальными переменами в нашем обществе, породившими иное мироощущение человека, приведшими к лучшей организации жилой среды, повышению бытового комфорта. А готова ли наша фарфоро-фаянсовая промышленность ответить на запросы времени? Не готова. Она не имеет ни новой художественной программы, ни современной технологии. У нее нет совершенных автоматических линий, красивых красок, деколей и других технологически обновленных средств художественного оформления: печати, шелкографии, аэрографии. При постоянном наращивании производства, низкой технической оснащенности и негибком планировании предприятия не способны обновлять ассортимент, выпускать разнообразную посуду высокого качества. А готовы ли художники перестроиться на новый лад работы? Им пока тоже трудно. Сказываются долгие годы зажатости рамками несовершенного производства, скудость проявления творческих способностей при создании массовой посуды, соблюдение предельной экономичности и в создании формы, и в создании декора. Но художники подготовлены для решения своих задач. Слово за промышленностью.

Мнения, суждения, споры

В защиту вещи

(Не рано ли кончилась дискуссия?)

Селим Хан-Магомедов



В № 10 за 1986 год редакция завершила разговор о «вещеведении», указав, однако, что проблема ждет дальнейшей научной разработки. Не успел журнал прийти к подписчикам, как в редакцию поступило еще несколько материалов, развивающих тему в новом русле.

Попробуем поставить вопрос в общей форме.

Сейчас мы занимаемся перспективным планированием до 2000 года и далее. При этом исходим из принципа всемерного удовлетворения растущих (разумных) потребностей. А вот потребность в вещах — при дальнейшем совершенствовании нашего образа жизни — будет (или должна) увеличиваться или снижаться? Вопрос не такой простой, и его не надо сразу же путать с проблемой «потребительства».

Как социальное явление потребительство будет, мы надеемся, исчезать, ибо оно связано прежде всего с нарушением соответствия меры потребления мере труда, что противоречит морально-этическим принципам нашего общества. При любом уровне материального благосостояния социалистическое государство всегда будет контролировать это соответствие, нарушение которого за счет перераспределительных процессов (хищений, взяток, спекуляции и т. д.) требует принятия мер, не имеющих отношения к задачам предметно-художественного творчества. Это ясно.

А вот если нет нарушения соответствия меры потребления мере труда? Если человек потребляет на средства, честно и добросовестно заработанные, — что тогда? Сейчас мы столкнулись с ситуацией, когда престижность определенного уровня бытового комфорта привела к перемещению у значительной части населения (в том числе у некоторых представителей молодежи) престижных интересов с трудовой деятельности на потребление.

Теоретически эта проблема вроде бы давно решена. Вот что, например, писал социолог И. С. Кон еще в 1967 году: «Человек с более богатым интеллектом, яркой эмоциональной жизнью, широким кругом интересов обнаруживает, как правило, меньшее тяготение к материальным благам, чем тот, чья жизнь бедна и ограничена... Потребность человека в пище, одежде и т. п., то есть то, что относится к сфере собственно индивидуального потребления, в принципе не безграничны; они становятся социально и психологически важнейшими только вследствие общественной бедности. По мере их удовлетворения и по мере развития человеческой личности на первый план выходят другие, более сложные духовные потребности. Эти высшие потребности действительно безграничны, но это потребность не в вещах».

Вроде бы все правильно. И все же с учетом сегодняшней проблемной ситуации возникает ряд принципиальных вопросов. Всегда ли тяга к вещам и есть следствие общественной бедности? Всегда ли она свидетельствует об интеллектуальной бедности человека? И что вообще есть вещь в структуре индивидуального предметного окружения человека? Обязательно ли она мешает духовному росту? А может, в определенной ситуации помогает?

Без ответа на эти вопросы трудно разобраться в тех сложных проблемах, которые стоят сейчас перед специалистами, работающими в области формирования и перспективного проектирования жилой предметной среды.

Приведу еще одну цитату. В статье «Социалистический образ жизни» (1976) философ В. Толстых писал: «Невысокий уровень развития производительных сил, культуры и цивилизованности, доставшийся социализму в наследие от царской России, безусловно, сдерживал и затруднял начавшийся после революции процесс социалистической переориентации потребления. Но в этих сложнейших исторических условиях происходила решительная ломка старого образа жизни и мышления, которая затрагивала и такую «консервативную» сферу, как потребление... Тяга к духовной культуре, овладение знаниями, массовый интерес к политике и искусству прочно входят в общественный быт и характеризуют новый образ жизни».

Казалось бы, вот оно и произошло. Наш народ достиг материального достатка, неизмеримо вырос культурный уровень широких слоев населения. Но происходят странные вещи —

повышение образовательного уровня трудящихся и рост свободного времени сопровождаются ростом спроса на комфорт предметной среды, причем, как показывают исследования, престижный спрос на вещи характерен для представителей практически всех социально-профессиональных слоев, а отнюдь не ограничивается слоями, для которых характерно паразитическое потребление.

Что же это за феномен в нашей жизни и какое он имеет отношение к процессам «социалистической переориентации потребления»? Временное ли это явление, связанное с противоречиями в соотношении спроса и предложения, или же некие внешние симптомы глубинных процессов, так сказать, мутная пена, идущая впереди высокой и чистой волны? А исходя из этого — на какую тенденцию нам ориентироваться в будущем? То есть: при росте культурного уровня и усложнения духовных потребностей широких слоев населения требования к качеству и разнообразию вещного окружения и комфорту жилой предметной среды будут возрастать или ослабевать? От правильного ответа на эти вопросы зависит и оценка различных тенденций формирования жилой предметной среды, и задачи дизайнера на ближайшую и отдаленную перспективу.

Думаю, что сама по себе вещь меньше всего повинна в тех негативных в социальном отношении процессах, в которых она оказалась как бы главным действующим лицом. Нам следовало бы быть благодарным вещи хотя бы за то, что она невольно помогает обществу зримо увидеть те скрытые под поверхностью общей социально-экономической структуры негативные перераспределительные процессы, которые искажают принципы социальной справедливости, свойственные социалистическому образу жизни. Любые подобные тенденции и процессы в обостренной форме отражаются в формах присвоения и характере употребления вещей. Это было всегда и, видимо, всегда будет. И это хорошо — ведь вещи зримо сигнализируют нам о существующих в «теневой» экономике негативных социальных процессах. Причем в социалистическом обществе — в наиболее острой форме, ибо у нас вещь отражает прямые экономические отношения между людьми. Так что же мы будем наказывать за это вещь, за наши социально-экономические просчеты и социально-этические искривления? Разумеется, проще всего отыгаться на вещах — навалиться всем миром и вообще освободить мир от вещей, «развеществовать» его, заменить вещи процессами, благо научно-технический прогресс вроде бы обещает такую перспективу в отдаленном будущем.

Не знаю, как там будет в отдаленном будущем, но сейчас нам без вещей не обойтись. И не только потому, что они нужны человеку, но и потому что они нужны обществу в целом — не будь вещей, как бы мы узнали, какие процессы характерны для современного быта.

Значит, дело все же не в вещах, когда речь идет о негативных процессах в формах присвоения и характере употребления вещей. Хотя в чем-то и в вещах. Но вот в чем — в этом надо разобраться, чтобы понять, как социалистический образ жизни отражается в предметной среде.

А это значит, что мы должны наконец разобраться в главном: мешает ли вещное окружение, индивидуальная предметная среда росту духовной культуры человека? Примеры из истории дают вовсе не однозначные ответы на этот вопрос. Античная Греция, скажем, дала нам две модели отношения к вещной среде — Афины и Спарта. В Спарте законодательно провозглашенный вещный аскетизм в личной жизни отражал и бедность духовного уровня спартанцев. Афины же, в противовес этому, дали модель единства высокого уровня духовной культуры свободных граждан и до сих пор непревзойденного уровня предметно-художественного окружения, включая и жилую предметную среду.

Другой пример — дворянская культура России последней трети XVIII — начала XIX века. Особое положение этого социального слоя после «указа о вольности дворянства», когда многие материально обеспеченные дворяне могли, не связывая себя государственной или военной службой, уделять большее внимание самообразованию, привело за исторически короткий срок к резкому подъему культурного уровня представителей этого класса. Иностранцы находили, что русская дворянская «молодежь, получившая домашнее воспитание, — самая образованная и самая философская в Европе и что она превосходит познаниями молодых людей, посещающих университеты Германии» (В. О. Ключевский).

Подъем дворянской культуры сопровождался столь же быстрым подъемом предметно-художественной сферы творчества, обслуживающей дворянский быт. Широкое строительство усадеб привело, как известно, к формированию совершенно новой жилой предметной среды.

Разумеется, в обоих приведенных случаях мера потребления явно не соответствовала мере труда тех, кто пользовался предметной средой. Это бесспорно и очевидно. Но можно ли сказать, что богатая и высокая по художественному уровню жилая предметная среда не соответствовала духовным потребностям тех, кто формировал ее для себя? Едва ли.

Можно привести и другие примеры из истории культуры. Но уже из сказанного ясно, что мера потребления может соотноситься не только с мерой труда, но и с мерой (если можно так выразиться) культуры потребителя. Это соотношение лежит в другой плоскости и требует самостоятельного анализа.

Ведь если бы все действительно обстояло так, как считают цитированные выше обществоведы, то наш культурно растущий потребитель должен был бы с годами становиться все менее привередливым и разборчивым при формировании предметной среды. Зачем, в самом деле, человеку с высоким уровнем духовной культуры «мелочиться» по поводу качества бытовых изделий, это вроде бы роняет его реноме. Он почти не должен замечать окружающих его вещей.

На деле все обстоит почему-то как раз наоборот. Быстрый рост культуры широких слоев населения сопровождается столь

же быстрым ростом требований к качеству как отдельных изделий, так и комфорта жилой предметной среды в целом.

*

На протяжении всей истории советской архитектуры и дизайна продолжается обсуждение проблемы формирования рациональных наборов бытовых вещей для различных социально-профессиональных, возрастных и других групп населения. Анализируются функциональные процессы, бюджеты семьи, потребности человека, и на основании этого разрабатываются рациональные наборы, которые кладутся в основу ассортимента выпускаемых изделий народного потребления. Вся эта работа идет под замечательным девизом — предоставить каждому необходимый и достаточный набор вещей, создающих предметно-бытовую среду. При этом разработчики подобных рациональных наборов искренне убеждены, что «необходимое» и «достаточное» требуют одной и той же методики исследования. Главное внимание уделяется выявлению и упорядочению «необходимого». Что же касается «достаточного», то оно при такой методике сливается с этим «необходимым», а большинство вещей, которые не удается рационально обосновать, попадает в категорию «лишних». Эти последние давно не дают покоя журналистам, философам, социологам, экономистам, архитекторам и дизайнерам. Вокруг проблемы «лишних вещей» нагромозжено такое количество самых разнообразных суждений, что разобраться в степени их обоснованности чрезвычайно трудно. Однако можно сказать, что есть общего во всех этих суждениях. Выявление «лишнего» в наборе бытовых вещей при любых вариантах — это, как правило, взгляд со стороны. Кому-то кажется, что у другого нечто «лишнее» необязательно, но сам обладатель этого «лишнего» не склонен соглашаться с такой оценкой.

Прагматик, нацеленный на разработку рационального набора потребительских изделий, не может примириться с существованием потребности в «лишнем». Он не понимает, что личность человека, собственно, и начинается тогда, когда наряду с общими потребностями у него формируются индивидуальные предпочтения, вкусы, которые проявляются и в том, что в предметной среде появляются «лишние» вещи. Они могут восприниматься как «лишние» с точки зрения любого человека, за исключением владельца.

Чтобы надстроить над «необходимым» рациональным набором бытовых вещей личностный уровень жилой предметной среды, нужно количественно в каждом конкретном случае не так уж и много изделий. Но чтобы выбрать их, требуется великое разнообразие. Но вот как раз в этой области у нас образовался острейший дефицит. Потребителю чрезвычайно трудно достроить свой индивидуализированный предметный мир за счет современных изделий, продающихся в магазине.

Сложилась весьма странная ситуация. Образовалась довольно значительная брешь в общей номенклатуре изделий за пределами рационального набора. Ее пытаются заполнить изделиями народных промыслов и чисто декоративными произведениями. Дизайн же остановился где-то у границ этой брешки и не пытается ее заполнить. В результате своеобразие художественного облика жилого интерьера человек вынужден создавать за счет чего угодно, но только не за счет огромных художественно-творческих потенциалов дизайнера, которые в нашей стране остаются явно недоиспользованными.

В свое время, когда революционно настроенная молодежь считала, что вещи нужны лишь мещанам и нэпманам, а тем, кто стремится к новой жизни, не нужны, было легко отрицать необходимость того, что отсутствовало в быту у подавляющего большинства трудящихся в первые годы советской власти. Но с тех пор много воды утекло, поднялось материальное благосостояние, укрепилось социально-политическое единство. В быту восстановилось нормальное соотношение функциональных процессов и вещей, а на страницах газет и журналов в последние два десятилетия вновь объявлена чуть ли не война бытовых вещей. И это в то время, когда на тех же страницах нарастают призывы всемерно развивать производство изделий народного потребления и искать пути, чтобы товары эти нашли потребителя. Хочется спросить: что же, собственно, происходит? Можно ли одновременно бороться с вещами и стимулировать их приобретение?

*

Мы говорим и пишем об образе жизни, об уровне жизни, о демографии семьи, о социально-профессиональных группах населения, о типе квартир и их оборудовании, о функциональных процессах и т. п. На эти темы написаны сотни книг и статей, в которых даются рекомендации о том, что, как и когда нужно делать с бытом. Но сам быт как некое фундаментальное явление, как одна из важнейших форм жизнедеятельности человека не изучается. Не выяснена его функция в жизни общества, мы не знаем по-настоящему, какую же роль играет быт в жизни человека, семьи. О нем чаще всего вспоминают, лишь когда надо сказать о его консерватизме, отгороженности от общественной сферы, о его неупорядоченности и т. д. Несбывшиеся прогнозы в отношении быта (а их становится все больше, если учесть, что увлечение прогнозами началось лет 15—20 тому назад) огорчают их авторов, которые чаще всего винят во всем «неразвитого» потребителя. Преобладает пафос повышенного прагматизма и просветительски-менторское отношение к массовому потребителю. Проблема видится в основном в двух срезax: 1) неупорядоченность проектно-производственно-распределительной структуры, которую необходимо упорядочить; 2) несовершенство потребителя, который все делает не так и которого надо учить и воспитывать.

Соответственно, и социально-психологические модели потребления разрабатываются, как правило, таким образом, что их реализация предполагает некую идеальную структуру проектно-производственного распределительного механизма и радикально переделанного потребления. Без таких предварительных волевых действий модели эти не работают; авторы как бы говорят нам:

вот моя модель социалистического потребления, но чтобы она заработала, необходимо сначала все привести в «норму».

Во всех подобных построениях поражает не совсем осознанное желание непременно перестроить быт. Видимо, в этом вопросе мы находимся еще на стадии, уже пройденной в области отношений к природе. Мы долго стремились покорить и переделывать природу — сейчас уже все разбираются в проблемах экологии. По отношению же к быту еще преобладает стремление реконструировать и радикально перестроить его или хотя бы реформировать. С этого мы начали в 20-е годы и до сих пор не можем успокоиться. Что только не предлагали делать (и делали) с вещью, с предметной средой в XX веке! Периодически ее радикально «реконструируют». И что же? А ничего! Пошумели, еще раз пошумели, опять шумим, а все вроде на том же месте. И слава богу (извините за невольный отход от атеизма: просто не знаю, кого в данном случае благодарить) — вещь как играла свою роль в нашем быту, так и играет, невольно помогая обществу зримо увидеть те скрытые процессы, которые в нем происходят.

Видимо, специфика таких сложных общественных явлений, как быт, заключается именно в том, что их содержательное ядро (устойчивое по отношению к внешним влияниям) почти не проявляется вовне. Его вроде бы даже и «нет». Это такое вроде бы аморфное, «мягкое» и непонятное явление с размытыми границами и неясно выраженным содержательным ядром. А на поверку это — одна из наиболее устойчивых форм жизнедеятельности, играющая в жизни любого человека огромную роль, растворяющая в себе многие радикально-реформаторские попытки и продолжающая существовать и развиваться.

Как же быть? С чего начать разговор о серьезной исследовательской работе? Я думаю, с вдумчивого и последовательного анализа. Мы располагаем бесценным опытом развития быта в процессе формирования социалистического образа жизни. Даже трудности и противоречия этого опыта помогают понять многие особенности быта как общественного явления, увидеть черты его содержательного ядра. Какие только эксперименты с бытом не проводились за прошедшие десятилетия. В 20-е годы пытались вообще ликвидировать или радикально реконструировать. Затем быт оказался в труднейшем положении коммунальной квартиры. Все это можно рассматривать как массовый эксперимент, поставленный самой историей. Необходимо тщательно изучить и проанализировать уроки этого исторического эксперимента. Быт ведь не просто сопротивлялся попыткам его радикальной перестройки или преодолевал трудные условия. Он развивался вместе с формированием социалистического образа жизни, причем сохранял, обостряя и совершенствуя, многие черты своего содержательного ядра.

Отмечу лишь некоторые из этих черт, выявляемых в процессе анализа исторического опыта.

Во-первых, попытки ликвидации или коренной реконструкции быта в 20-е годы, опиравшиеся на опыт возникших в первые годы советской власти бытовых коммун, выявили такую важную роль быта, как удовлетворение потребностей в психологической раскованности и психологической изоляции. Потребности эти и роль быта в их удовлетворении проявились именно тогда, когда в условиях распорядка жизни в бытовой коммуне обнаружилось, что исчезли условия даже для минимального удовлетворения этих потребностей.

Во-вторых, опыт проектирования и строительства новых городов, жилых кварталов и отдельных домов показал, что хотя бытовая ячейка и является одной из изначально элементарных единиц, формирующих жизнь любого поселения, эта единица, оказывается, ведет себя по-разному на разных ступенях в иерархии поселений. Ошибки в прогнозировании форм организации быта в новом типе дома или жилого комплекса как в 20-е годы, так и во многих последующих предложениях были связаны прежде всего с тем, что формы организации быта (и бытового общения) ориентировали на небольшой автономный жилой комплекс. Однако включение нового жилого комплекса в структуру существующего города или объединение ряда комплексов приводит к существенной перестройке всех связей жителей в масштабе поселения; быт легко адаптируется к такой перестройке, резко изменяется при этом характер соседских контактов.

В-третьих, ориентация в 20-е годы (и в некоторых позднейших проектах домов нового быта) на тесные соседские контакты и обобществление многих бытовых процессов, как показывает анализ, связана с неоправданно расширительным толкованием опыта организации жизни в таких действительно существовавших бытовых коммунах, которые практически были молодежными общежитиями (студенты, рабочие на новостройках).

Организацию жизни молодежного общежития нельзя рассматривать как некую модель нового быта (в независимости от степени искренности желания молодежи создать новый быт), так как эта возрастная категория населения находится на перекутке от прежней своей семьи к новой, еще не созданной, что резко ослабляет на время тягу к быту, и кроме того, молодежи вообще свойственны контакты по возрастному признаку, влияющие и на формирование в этот период специфических групповых ценностных ориентаций.

В-четвертых, в 20-е годы многим казалось (так думают и сейчас некоторые исследователи), что основное направление в формировании нового быта — это постепенное, но неуклонное обобществление бытовых процессов, в частности, вынесение за пределы жилой ячейки процессов потребления. Считали, что, человек стремится проводить чуть ли не все свое свободное время на людях. Однако вскоре выяснилось, что это не так. Фабрики-кухни, построенные в жилых комплексах и рассчитанные на семейные обеды, пришлось закрыть, люди предпочитали обедать дома, в кругу семьи. Те же фабрики-кухни, которые ориентировались на людей работающих и посетителей центра города, оказались рентабельными.

В-пятых, в 20-е годы было распространено мнение, что человеку от вещи и пространственной среды необходимы лишь полезные эффекты, а затем вещь может вообще исчезнуть. Отсюда — такое увлечение проектированием трансформируемых вещей и планировок квартир. Однако, как выяснилось, человеку нужна устойчивая предметно-пространственная среда в быту и сама по себе.

В-шестых, опыт функционирования различных по составу бытовых коммун в 20-е годы показал, что регламентация распорядка жизни находила некоторое оправдание лишь в общежитиях людей, имевших общий ритм жизнедеятельности (студенты одного вуза, рабочие одной стройки и т. д.). В других же случаях человек не принимает навязанного со стороны распорядка. Хотя сам он, как правило, склонен к регламентации своей жизни, это отнюдь не значит, что он примет предлагаемую ему со стороны регламентацию его быта. Одной из важнейших причин распада бытовых коммун (в том числе и молодежных) было недовольство даже минимальной регламентацией распорядка жизни ее членов.

В-седьмых, рационализация функциональных процессов в быту должна иметь свои пределы. Излишняя унификация ассортимента бытовых изделий и предметно-пространственной среды жилища сужает возможности проявления индивидуальности человека. В быту человек учится принимать самостоятельные решения и отвечать за них перед собой, семьей и обществом, что важно для формирования личности. Быт — это сфера индивидуальных решений, и важно оставить человеку необходимую амплитуду этих решений.

В-восьмых, нельзя не учитывать, что в заселенных покомнатно коммунальных квартирах были резко нарушены границы сферы быта. Частично быт одной семьи оказался перемешанным с бытом других семей. Массовое жилищное строительство 60—80-х годов при всех его недостатках (неудобные планировки, недостаточное качество строительных работ, несовершенное встроенное оборудование) дало в целом огромный социальный эффект, потому что создало для большинства населения нормальные условия для развития быта. Оказалось, уже само по себе одно это позволяет высвободить такие общественные резервы, которые трудно даже измерить.

В-девятых, вся история развития быта в нашей стране позволяет поставить вопрос о необходимости исследования проблемы емкости быта. Бурное развитие техники и внедрение в быт технически сложных изделий при одновременном быстром развитии сферы коммунально-бытового обслуживания ведет к интенсификации взаимодействия быта и общественной сферы. Что-то уходит из быта, что-то, наоборот, идет в быт. Что-то быт принимает с трудом, а в каких-то областях емкость быта кажется беспредельной. Много пишут, например, о том, что внедрение технически сложных изделий в быт коренным образом меняет его. То, что меняет — это бесспорно. Но затрагивает ли новая техника содержательное ядро быта? Возможно, что и не затрагивает, так как быт в принципе не сопротивляется пока внедрению в него механизмов, радиоэлектроники и т. д. В этой сфере емкость быта еще далеко не исчерпана. Важна, видимо, не сама техника, а то, как с ее помощью организуется быт. При попытках радикально изменить быт возникает трудности — быт сопротивляется. Значит, дело не в механизмах как таковых, а в структуре быта.

В-десятых, опыт истории свидетельствует, что у быта огромные адаптационные возможности. Он успешно функционирует в самых различных типах пространственно-планировочной организации, однако не в любых условиях, и это важно иметь в виду. В чем-то быт допускает практически бесчисленные деформации (хотя и не все), а где-то он очень чутко реагирует на изменение условий и сопротивляется. Исторический опыт развития быта позволяет выявить многие адаптационные его возможности.

Можно было бы продолжить перечень проблем. Но уже из сказанного ясно, что необходимы исследования быта как специфического феномена человеческого общества. Это необходимо хотя бы потому, что содержательное ядро быта — это фундамент и потребностей, и ценностных ориентаций, и всякого рода предпочтений. Быт лишь кажется хрупким и легко поддающимся любым влияниям. На деле он чрезвычайно устойчив.

*

Я долгие годы занимаюсь обследованием личных архивов тех, кто творчески активно работал в 20-е годы. Мне удалось побывать более чем в 200 личных архивах, то есть в квартирах многих моих «объектов исследования». Как точно отражают такие квартиры личность человека и как много в них «лишних» вещей, никому, кроме владельца, ненужных и неинтересных в самом прямом смысле этих слов! Я говорю об этом как очевидец. Дело в том, что многие из моих «объектов исследования» — одинокие люди. После смерти некоторых из них родственники обращались ко мне с просьбой просмотреть оставшиеся материалы, с которыми они не знали что делать и от которых они должны были освободить квартиру, чтобы сдать ее жилищным органам. И вот я снова попадал в квартиру уже без ее владельца. Там я заставал такую картину: все представляющее общую потребительскую ценность родственники уже вывезли. Но в квартире оставалось много каких-то никому не нужных вещей. По квартире ходили чужие равнодушные люди, наступая на разбросанные по полу бумаги. Мне удавалось в этом хаосе найти что-то важное для моей работы. Но сейчас не об этом. А о том, что многие вещи без того, кого они окружали, теряют всякую ценность. И равнодушные к ним посторонних людей — это совсем необязательно душевная черствость. Вещи эти для них действительно не наполнены никаким дополнительным смыслом.

Так вот: этот дополнительный смысл вещи и ее роль в качестве предметного продолжения личности человека и есть то, что всегда будет сопротивляться нашим попыткам рациональной перестройки жилой предметной среды.

О выставке

«Театр. Образы и реликвии»

А. Ляховицкий, С. Махлина, Н. Смурова

Художественная культура многопланова и многолика. Она отражает, хранит и передает нам в формах и образах разных жанров искусства духовную и материальную культуру людей, их миропонимание и мироощущение, динамизм взаимоотношений их мыслей и чувств.

Естественно, мы видим культуру другой эпохи не такой, какой она сама себя создавала. Нам очень трудно восстановить тот ее образ, который рисовали себе ее современники. Но у нас есть неоспоримое преимущество перед ними: мы видим то, чего они не в состоянии были увидеть и оценить. Этим преимуществом во всей своей полноте и воспользовались авторы недавно экспонировавшейся в Ленинграде выставки «Театр. Образы и реликвии» (художник Г. Г. Коган, научные сотрудники — Н. И. Метелица, Е. И. Горфункель, А. М. Нехендзи и др.).

Выставка познакомила зрителей с коллекцией Ленинградского государственного музея театрального и музыкального искусства, не находящейся в постоянной экспозиции.

Пройдя через колоннаду портика Центрального выставочного зала, посетители выставки попадали в огромный двусветный аванзал, за ним — в большое пространство, разделенное по высоте на два уровня. Опоры, поддерживающие второй этаж, разграничивали нижний зал на три продольных прохода, напоминающих нефы. Уровень пола в боковых проходах значительно выше, чем в среднем, — художник использовал их как своеобразные сценические площадки (по три с каждой стороны), обращенные к зрителю, находящемуся в центральном нефе. На этих импровизированных театральных подмостках, освещенных небольшими софитами с потолка и специальными светильниками снизу, были представлены бесценные предметы коллекции музея, отражающие историю русского театра и эстрады.

Создатели выставки поставили себя в трудное положение: нелегко экспонировать 4500 предметов

композитора и исполнителя, и В. В. Паниной, обладательницы редкого контральто, который современники называли «черным бархатом». Все они — кумиры публики. Все они вошли в летопись театрального или эстрадного искусства как яркие самобытные дарования.

Именно такой творческий подход к истории культуры, при котором любая почтовая открытка — бесценный документ времени, способный дополнить наше представление об ушедшей эпохе, позволил полномерно, эмоционально и совершенно по-новому, как-то очень живо передать атмосферу культурной жизни России почти трех столетий. Внимание к деталям, мелочам, подробностям творчества и быта актеров, сценаристов, композиторов, певцов, когда все важно, все наделяется особым смыслом, каждый предмет, от коробочки с гримом до театрального костюма, хранит патину времени, — все это помогло творческому коллективу показать индивидуальные черты театрального искусства различных стилистических эпох.

Главный принцип экспозиции — переход от большого, значительного, крупномасштабного к отдельным предметам, деталям, частностям. Впечатление о масштабах сцены дают два знаменитых порталных занавеса работы А. Я. Головина к постановке В. Э. Мейерхольда «Маскарада» в Александринском театре (1917), выставленных в аванзале. Перед одним из них на низком подиуме — костюмы и мебель из декораций к тому же спектаклю. Художник умело расположил их так, что они вернули к жизни образы спектакля и образ времени их создания. А перед другим занавесом на высоких постаментах, как своеобразные монументы в честь прославленных актеров прошлого, разместились театральные костюмы драматических героев спектаклей.

Аванзал знакомит нас в прямом и переносном смысле слова с масштабами работы театра, вводит в его особый мир как анонс к спектаклю.

Экспонатов, рассказывающих о русском театре XVIII века, сравнительно немного. Сведения, которые они до нас доносят, отрывочны, и непрофессионалу в этой части выставки, пожалуй, труднее всего обойтись без экскурсовода или аннотации. И все-таки попытка отобразить эпоху удалась. Специально для выставки художник создал реконструкцию театрального занавеса (декорации, на фоне которой происходило сценическое действие) для Эрмитажного театра с небольшого эскиза (1778) итальянского сценографа и архитектора Карло Биббieni. Поставленная перед ним мебель и клавишник того времени воспроизводят театральную сцену прошлого века — подобная могла быть в одном из дворцов или театров Петербурга.

Старейший драматический театр России (ныне Ленинградский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина) представлен репертуаром из творчества Н. В. Гоголя.

Небольшие, видимо, с открытку величиной, фотографии лучших актеров в ролях гоголевских произведений увеличены до размеров человеческого роста и расставлены между подлинной мебелью того времени. В глубине фотографии всеми узнаваемой сцены из «Ревизора». Перед нами и время, и история развития театра, и лучший репертуар, и, наконец, Н. В. Гоголь — не только драматург, преемник Д. И. Фонвизина и А. С. Грибоедова, но и теоретик театральной драматургии, гениальное творчество которого злободневно и актуально до сих пор.

Тот же художнический прием лежит в основе решения сцены о русской эстраде, так пышно расцветшей в конце XIX века. Взмах руки художника... и строгая классическая обстановка интерьеров гоголевских пьес сменяется художественной стилистикой нового времени, времени эклектики и модерна, историзма и символизма, рационализма и романтизма. При взгляде на представленные в следующем сценическом кадре фотографии в рост уже упоминавшихся кумиров русских эстрадных театров и кафе, возникают яркие ассоциации о почти забытом на наших выставках времени.

В круговерти пестрой буржуазной жизни России рубежа веков среди роскоши ресторанов, рядом с открытиями века — граммофонами и механическими пианино, среди пестроты афиш, на фоне вопиющей пошлости репертуаров многочисленных театриков Арцебушевых и Епишкиных, создавалось перво-классное и часто новое искусство. Тогда мало кто понимал, что живший в гостинице «Марсель» и членившийся в окружении поклонниц в гриме Пьеро в Петровский театр А. Н. Вертинский — своеобразный и искренний артист, ярко отразивший переживания своего времени.

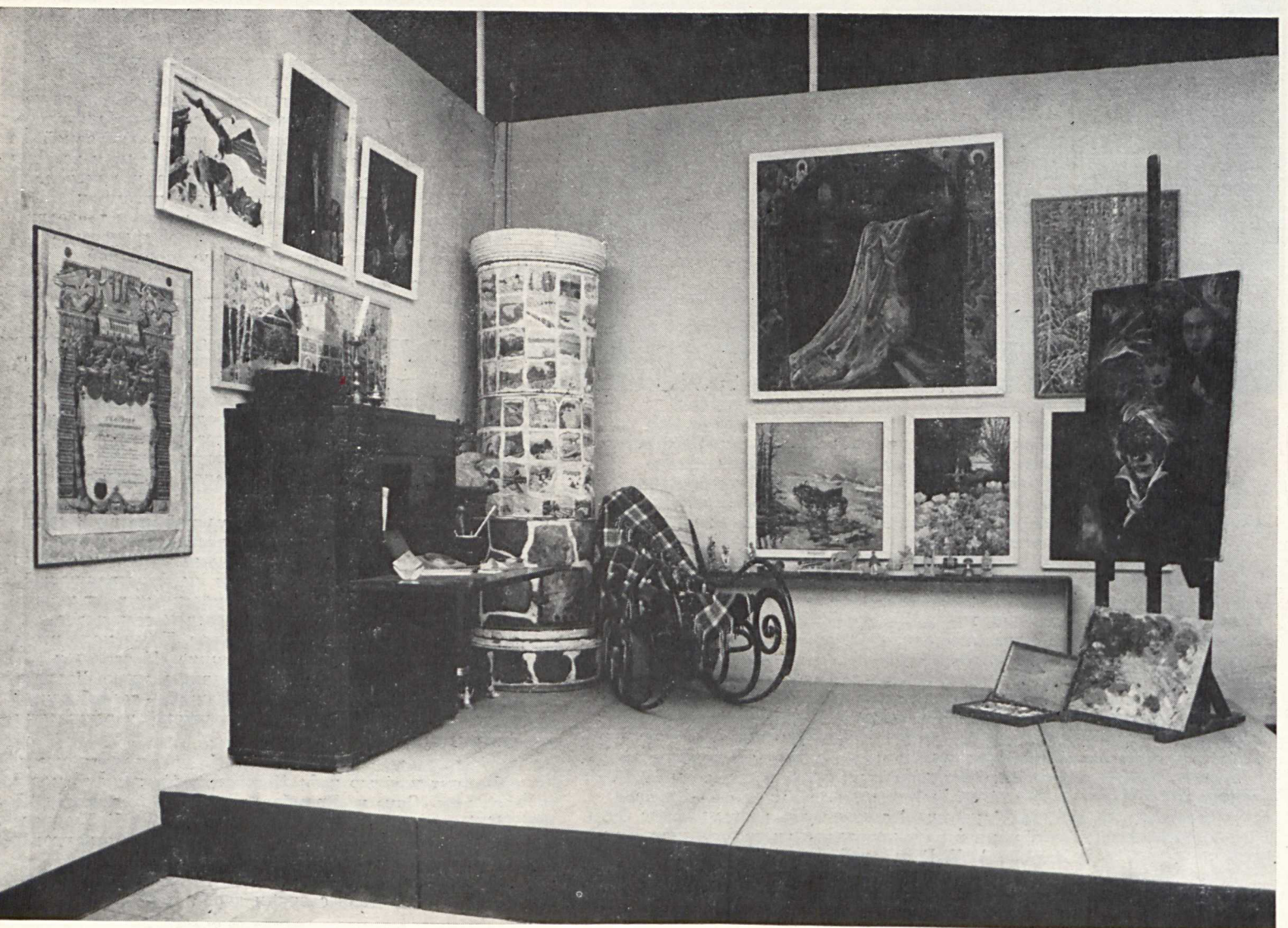
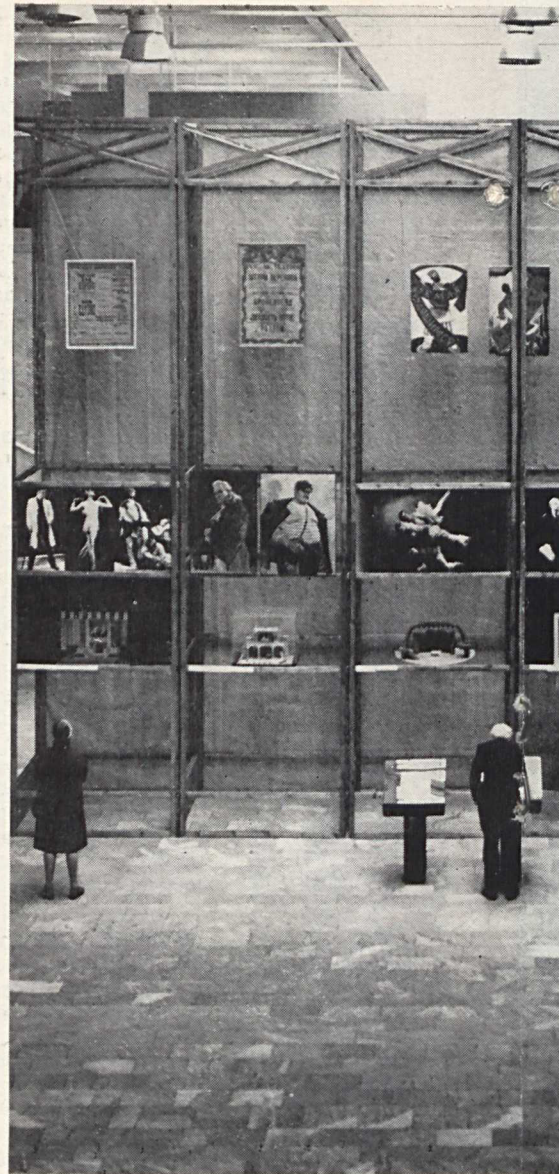
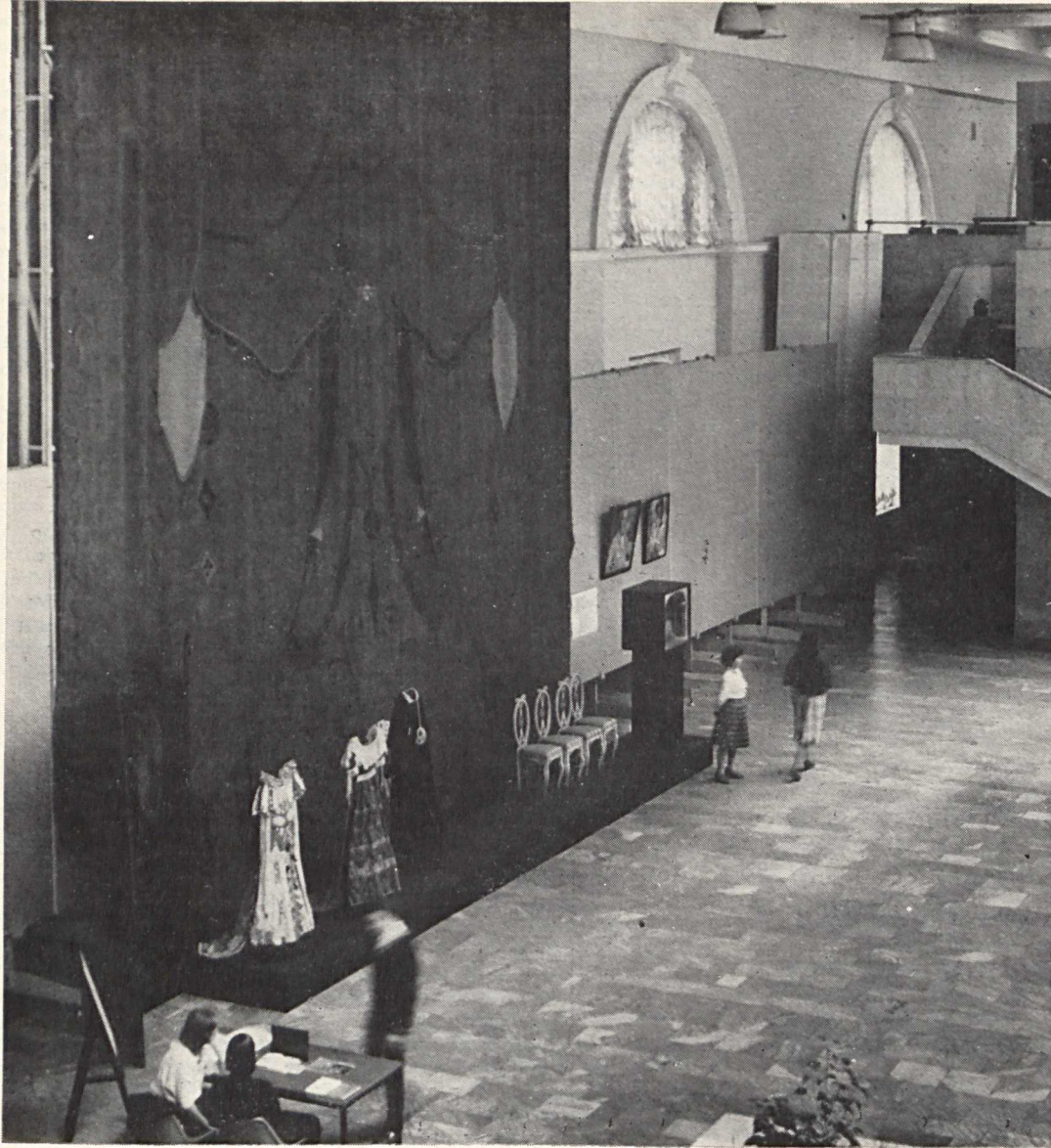
Тогда никто даже не мог себе представить, что в бьющих жизнью кафе Невского и Кузнечного моста, пазных «Спу» и «Трамбле», где рождались стихи К. Бальмонта, И. Северянина, искусство В. Татлина и В. Мейерхольда, намечались вехи нового направления в советской архитектуре, театре и кино.

Далее театральная сценическая панорама выставки знакомит зрителя с ярким даром В. Ф. Комиссар-



искусства и быта разных эпох театральной жизни России от XVIII века до наших дней.

И несомненно, главной заслугой устроителей явился их нетрадиционный подход к историческому материалу музейной коллекции. При некоей диспропорции частей, при неравномерной уплотненности и прочих издержках (а как без них на совершенно новых путях?) — создатели выставки проникли в тайну театра. Загадочно его искусство, зависящее от настроения зала, от нерва актера, от общественного климата, от настроения художника; от дыхания истории искусство непостоянное, изменчивое и вечное. Каждый предмет — важный документ времени. Нет обычного в музейных экспозициях разделения культуры на эстетически высокую, элитарную, «искусства верхних 10 тысяч», и второстепенную популярную культуру массового потребителя. Фотографии, костюмы и портреты М. Н. Ермоловой, Ф. И. Шаляпина, Н. И. Забелы-Врубель, Т. М. Карсавиной соседствуют на выставке с фотографиями в рост исполнительницы цыганских романсов А. Д. Вальцовой, яркой представительницы народной песенной традиции Н. В. Плевицкой, короля столичных салонов А. Н. Вертинского —





Выставка
«Театр. Образы
и реликвии»
Центральная часть
экспозиции

Занавесы А. Головина
к драме М. Лермон-
това «Маскарад»

Фрагмент экспозиции
Мемориальный
уголок актера Госу-
дарственного драма-
тического театра
им. А. С. Пушкина
Н. Симонова

Фрагмент экспозиции
Кабинет актрисы
Александринского
театра М. Савиной





Фрагмент экспозиции. Гримерная Ф. Шаляпина



жевской, трагической актрисы, общественного деятеля, художника. Она чутко внимала прогрессивным началам своего времени и так много сделала для культуры России.

В центре среднего прохода — место для реликвий, повествующих о русском балете. Экспозиция хрестоматийно верна. Она формирует наше восприятие, направляет на выделение главного, подчеркивает какие-то предметы, выстраивая их в легко обозримый ряд: костюмы из спектаклей М. И. Петипа, портреты ведущих и одаренных танцоров и балерин, афиши и эскизы декораций. На отдельных низких витринах — предметы, когда-то принадлежавшие звездам русского балета, ставшие для нас раритетами. Быть может, мы уже вправе были ждать и новой, непривычной подачи театрального костюма — он сильно проигрывает в стеклянном ящике витрины. И все-таки впечатление такое, что творческий коллектив авторов выставки повелевает нами, заставляя то поклониться памяти Петипа, рассматривая вещи, принадлежавшие известному балетмейстеру, то с благодарностью вспомнить филигранное искусство Анны Павловой перед ее изображением на плакате В. А. Серова.

Для рассказа о возникновении революционного искусства естественным было обращение к творчеству В. Э. Мейерхольда. Мейерхольд ставил вопрос не только о создании нового репертуара, о новых приемах игры, но и о новых методах сценического оформления, о новом сценическом пространстве. Революционное содержание возможно только в новых формах — это было творческим кредо мастера. Он отрицал натуралистические подробности, декоративность и предвзятую эстетичность, находя в каждой работе 20-х годов конструктивную и функциональную связь с самой пьесой. Его творчество в театре явилось воплощением многих дореволюционных и послереволюционных тенденций развития художественной культуры России. Понимая значение творчества В. Э. Мейерхольда, художник Г. Г. Коган специально делает реконструкцию макета декорации одной из постановок режиссера, органично включая ее в ткань экспозиции.

Размеры макета к «Великодушному рогоносцу» необычно велики. Они определяются отведенной для него площадкой. Перед зрителем — конструкция из рам и движущихся колес. В ней — отражение целой эпохи в театральном искусстве. Просматривается общность почерка В. Э. Мейерхольда с творчеством В. Е. Татлина, его влияние на более поздних художников театра также остро ощутимо.

Переходя при осмотре выставки от одной творческой находки в экспозиции к другой, зритель, увлеченный талантливым рассказом, испытывает, на наш взгляд, невольное разочарование от сцены, рассказывающей о Большом Драматическом театре имени А. М. Горького. Все в этом грандиозном экспонате правильно (он тоже собран из предметов театра), и внутри его есть даже интересные находки. Но выставленные вещи не взаимодействуют друг с другом, продолжают жить каждая своей жизнью. Обобщающего произведения на этот раз, к сожалению, не получилось. Зато центральное пространство зала, перегороденное поперечным стендом, перенасыщено информацией об искусстве театрального эскиза, удаленного от нас в исторической перспективе. Сотни, если не тысячи, полотен, набросков сообщают о высокой культуре художника и театра. Это может быть отнесено ко всему разделу, посвященному советской сценографии. Очевидно, недостаточная историческая дистанция, невозможность увидеть большое на расстоянии не позволила авторам воссоздать многогранный образ современного театра.

Театр — искусство, не имеющее закрепления во времени: оно существует только в настоящем. Сохранить сценическое действие невозможно: даже воспроизведение спектакля в кино или на телевидении не доносит непосредственной теплоты общения актеров со зрителями, публикой. Остаются костюмы, декорации, впечатления, описываемые в мемуарах, и как попытка остановить мгновение — портреты, портреты, портреты... Актеры в ролях и в домашней обстановке. Написанные маслом и рисованные. Созданные крупными ваятелями и фотографии. Для знакомства с ними отведен второй этаж здания. Здесь продолжение новеллы о русском театре.

По периметру зала в хронологическом порядке на стенах и стендах разместились изображения актеров. Живописные работы замечательных неизвестных мастеров начала XIX века, великолепные полотна кисти К. А. Коровина, Н. Н. Сапунова и других классиков, рисунки и живописные произведения самих актеров. Естественно, что ни один портрет не может передать всю сложную духовную наполненность модели. В связи с этим понятно желание авторов выставки показать как можно больше разных портретов одного и того же актера, что

значительно усложняют их демонстрацию. Все эти работы сгруппированы на выставке не только по времени, но и по театральному жанру, по единому взгляду на творчество. Потребовалось, видимо, немало сил для того, чтобы каждый стенд был уравновешен композиционно, подобрана цветовая гамма единого зрительного пространства. Авторы любовно, бережно воссоздают дорогие нам образы, непривычно используя для этого одновременно все, что осталось от того времени: живописное полотно первоклассного художника, непрофессиональный рисунок или фотографию. В исторической удаленности открывается не только повествование о театре — попутно выявлена и история изобразительного искусства. Мы получаем импульс к размышлениям о временах взлета и периодах ущербности изобразительных искусств, созвучных театру.

Скульптурные произведения на большинстве выставок занимают место на постаментах, расставленных между картинами и графическими листами. Но устроители выставки сумели найти свой путь, собрав трехмерные портреты в отдельные группы.

Конечно, для составления такой группы, где каждое произведение можно рассматривать отдельно и все они — история театра, требовалась большая работа. Установить их на одинаковые темные постаменты. Подобрать для каждой правильную высоту, определенную точку осмотра, и несколько корректирующую масштабы фигур для их совместного звучания. И еще то, что может сделать только художник. А в аспекте данной выставки собранные вместе скульптуры близкого размера взаимодействуют, создают впечатление драгоценных камней, правильно подобранных в оправу.

Посредине этого портретного царства на четырех маленьких «сценах» показаны предельно подробно интерьеры. Это самостоятельный театр экспозиции, приближающий к нам гримерную Ф. И. Шляпина, кабинет М. И. Савиной, мастерскую Н. К. Симонова, уголок интерьера М. И. Глинки. Они знакомят нас с разными сторонами актерской работы, быта, увлечений, помогают глубже понять их личности. Обрели эти сцены и другую функцию — дают возможность сменить зрительный ряд, а также и, если можно так сказать, «оптику» осмотра. От удаленных перспектив открытого пространства — к обозрению через «увеличительное стекло» приближенности, и мы разглядываем швы на рубашке, брошенной на спинку кресла, баночки на туалетном столе, корешки старинных книг.

Ценной новацией устроителей выставки является их широкое обращение к массовому полиграфическому искусству дореволюционной России, которое действительно отразило эпоху и одновременно воспитывало вкус массового потребителя. Живейший интерес публики вызвали почтовые открытки — портреты, которые выполнялись не только фотографическим способом, но и в различных художественных техниках, таких как автотипия, гелиогравюра на меди, фототипия, автолитография, автоксилография, меццотинто, открытки-эстампы, выполненные в технике офорта.

Нельзя обойти вниманием и форму подачи столь трудно экспонируемого материала, как 2000 открыток-портретов. Выставлены они на двух огромных стендах-страницах, находящихся один против другого. Собранные вместе открытки являются своеобразной театральной хроникой, рассказывают о популярности театрального искусства, являя собой единое лицо Театра. Наконец, оба этажа имеют серию низких и плоских витрин-столов — серию совсем самостоятельных маленьких стеклянных театриков-шкатулок, где застыли: коробка поблекших красок, пожелтевший альбом с торопливым наброском; табакерки, венки, трубки — подношения обожаемому актеру; адреса с восторженным текстом. Тот театральный праздник и торжество, которые выражены в предмете, и нам бывает редко явлен.

Выставка имеет четкие части, которые в свою очередь состоят из более мелких разделов. Использован своеобразный, скажем, «театральный» прием. Экспонаты часто собираются в группы и выступают как единый образ, дающий возможность при внимательном рассмотрении познакомиться с каждым из них в отдельности. Кроме того, многие из них обладают эмоциональным воздействием на зрителя, дающим определенный ключ, становятся камертоном, настраивающим на понимание всего раздела.

Выставку можно свободно посмотреть, не прибегая к помощи экскурсовода. Каждый большой раздел снабжен четкой и емкой аннотацией. Этикетки же выполнены в двух размерах. Каждый в отдельности экспонат назван. Для знакомства со сборными, групповыми экспонатами — более крупный этикетаж. Построение выставки помогает зрителю отобрать наиболее интересное его. И такой естественный отбор хотя и ограничивает информацию, но делает ее доступной и запоминающейся.

И как резюме: ленинградская выставка «Театр. Образы и реликвии» — большая творческая удача не только коллектива авторов, но и всего советского экспозиционного искусства.



Раздел выставки, «Звезды русской эстрады», посвященный певце А. Вальцевой

Образы прошедшего сезона

Новые формы показа сменяются на выставках новыми формами действия. «Декорационный» метод экспозиции, о котором мы чаще всего говорили, возник в то время, когда ее автор выступал «без слов». При полной традиционности содержания выставки, форма становилась чем-то вроде скрытого комментария и полностью брала на себя драматургию показа. Теперь в искусстве выставок наступает время открытых эмоций, откровенных противоречий внутри самого материала, которые художник-экспозиционер едва ли способен выразить обычными своими средствами.

Это показали последние вечера ноябрьского Манежа, когда важными на художественной выставке внезапно сделались не только экспозиционные установки, а клубная эстрада, где звучала рок-музыка, крутили кино, спорили до ночи и читали свои стихи. Закончилась выставка «Мастера культуры за мир», и, еще не оправившись от первого удивления, мы были захвачены возникшей модой: почти как должное приняли экспозиционное решение XVII молодежной, которое оказалось неотделимо от содержания и действия.

Таковы последние новости. Хочется верить в очередное обновление художественного языка экспозиции. Но на то и «Образы прошедшего сезона», чтобы идти на шаг позади моды и рассказать о семи завершившихся выставках, которые вновь раскрыли нам возможности «декорационного» показа.

Д. Г. Левицкий

К 225-летию со дня рождения

Государственное музейное объединение
Третьяковская галерея.

Художник В. Шпак.

Юбилейная выставка в новом здании Третьяковской галереи стала вторым столь полным собранием Левицкого вообще и первым в нашем столетии — более двадцати музеев представили для нее картины из своих коллекций.

Картины старых мастеров создавались для дворцовых интерьеров — видели ли в них окно в иной мир или украшение стены, знак великого искусства или память о великих предках. Как трудно показывать их в современных залах. Считают, что простота архитектуры по контрасту с пышностью старинной живописи не отвлекает зрителя. Но при этом забывают, что такой поистине гениальной незаметности интерьера можно добиться, лишь продумав до мелочей все: откуда падает свет, какого оттенка пол, какой фактуры облицовочный камень. Иначе самый скромный интерьер все равно навязчив, и его (скорее вынужденная) скромность однажды начинает раздражать.

Основная идея экспозиции: добавить к картинам намека на близкий им интерьер — очевидна. Но вот воплощение ее требовало борьбы с новым зданием. Уменьшались пространства, щитами закрывались прямые углы, портреты показывались в обрамлении тканей, гладких или пластичных драпировок. Развешивались гравюры с городскими видами, вдоль стен расставлялись мебель, канделябры, вазы. Фон не слишком активен и не претендует на собственную сюжетную линию — мы ведь знаем, как теряется самая прекрасная живопись в историческом музее, подлинном, казалось бы, царстве музейного синтеза. Но старинная мебель в наше равнодушное к старине время отнюдь не диковинка и не привилегия музея, а всего лишь знак времени, подчеркнувший старение вещей и

вечность живописи. Прямыми «цитатами», перенесенными с холста в экспозицию, стали цветы — живые букеты в музейных вазах из Кускова. Что едва не вызвало целую полемику: а допустимо ли использовать музейную вещь в ее прямом назначении?

Некоторую ревность проявили и искусствоведы: исторические подробности развернутых описаний, по их мнению, мешали восприятию живописи. Но не выбросив информацию из исторического романа — дабы не мешала восхититься стилем или мастерством интриги. Разумно желание узнать, кому принадлежали эти милостивые улыбки. Каким красавицам и вельможам? Если бы к открытию (а не через год после завершения) выставки появился каталог, никто не тратил бы время на списывание любопытных сведений, позволяющих между тем лучше почувствовать время, а значит и образ портрета.

Итак, мы впервые распространились с академической юбилейной чопорностью, еще вчера неизбежной. Найдены (вернее, впервые применены для подобного материала) новые экспозиционные ходы «средового» показа живописи. И в этом большое достоинство выставки. Однако нет еще полной свободы в трактовке темы — слишком скромны те же драпировки, слишком серьезна и неатеатральная мебель. Позиция художника противоречива, и в некоторых частностях непоследовательность огорчает. Кажется, будто автор был несколько скован, что перед нами лишь большой эскиз будущей работы. Но если мы вспомним, что это действительно так и в эти залы на ближайшие пять лет переедет старая Третьяковка, мы внимательнее отнесемся к первой попытке возрождения ее духа и обаяния в новом доме на Крымском валу.

Костюм России

Государственный Исторический музей.

Художники Е. Богданов и С. Черменский.

Выставка русского костюма XVIII — начала XX века представила зрителям 70 образцов. Здесь можно было увидеть и народный костюм во всей его многообразной красочности и праздничности, и военный, и купеческий, и дворянский. Выставка костюма «обречена на успех», она удовлетворит и познавательные, и эстетические запросы любого зрителя, даже если ее экспозиция построена без особых затей.

Выставка в Историческом музее не похожа ни на одну подобную: обычно костюм показывают в контексте его бытового окружения, составляя из сопутствующих аксессуаров, мебели, предметов искусства некие мизансцены «живой жизни», но часто именно живая жизнь за таким собранием музейных предметов и не ощущается. Все равнозначно принадлежит прошлому, все требует одинакового внимания зрителя. На этой же выставке точно соблюдена экспозиционная иерархия подлинности экспонатов и выразительных средств. Подлинны лишь сами костюмы — одежда, обувь, головные уборы. Атмосферу эпохи воссоздают вольные сочинения художников на темы времени, они условны, стилизованы и создают для экспонатов определенную игровую среду, подчеркивающую их ценность.

Прежде всего авторам удалось создать ощущение единого экспозиционного пространства — четкой логикой членения экспозиции. Левая сторона анфилады трех залов музея, где проходила выставка, была отдана народному костюму, остающемуся на протяжении времени неизменным, целостным, как целостно и народное сознание. Фоном здесь стали цветные ткани. Это было неожиданно: яркое на ярком, и рождало атмосферу праздничной нарядности, заставляло вспомнить символику цвета в народном искусстве. Так народный костюм противопоставлялся сословному, официальному (экспонировавшемуся в правой части залов) как две различные бытовые культуры с собственными эстетическими и мировоззренческими законами.

Правая часть экспозиции делилась по обязательному в таких случаях хроноло-

гическому принципу (как известно, на костюм влияют «большие» стили) четырьмя крупными пространственными установками: абрисом московского терема, парусом петровских времен, ампириной аркой и конструкцией в стиле модерн. И внутри каждого временного раздела осуществлялась своя экспозиционная игра. Одежда петровского времени показана на фоне нарисованного театрального задника с видом строящегося Санкт-Петербурга; пышность костюмов XVIII века приоткрыто отражается в системе зеркал, многократно повторяющих их величие; легкие нежные платья начала прошлого века существуют в «родной» им атмосфере стилизованных колоннад усадебных времен расцвета романтизма; вокруг нарисованных на витринных стеклах кирасиров, гусаров, гренадеров — персонажей батальных двенадцатого года — красуются на манекенах военные мундиры.

На этой выставке было использовано незаурядное многообразие экспозиционных средств и приемов: различные витрины, тумбы, зеркала, графика, ткани, рисованные пейзажи, пространственные конструкции, пояснительные тексты. Однако эта избыточность была оправдана — она выявляла главное: многообразие и красоту русского костюма двух прошедших столетий. Выставка стала еще и иллюстрацией к утверждению, что даже самая изощренная изобретательность художника-экспозиционера не конфликтует с музейным экспонатом, если не пытается тщеславно соревноваться с ним в значительности и самостоятельной эстетической ценности.

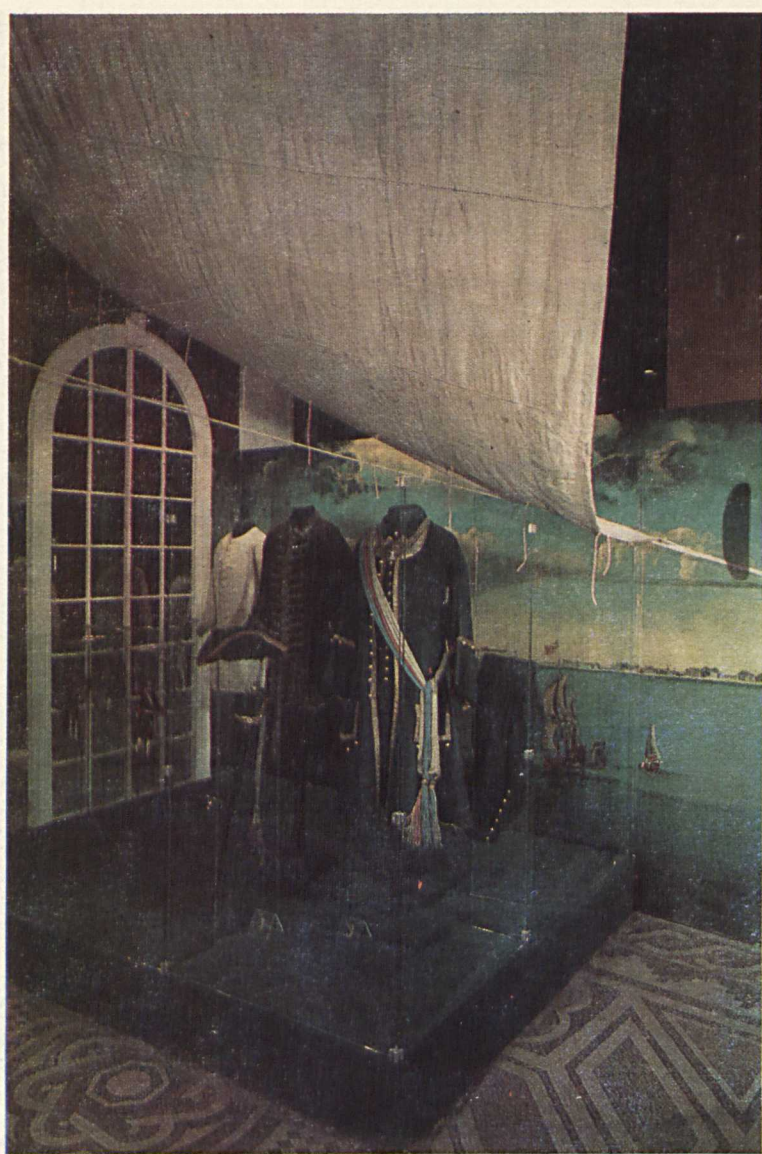
Художники предлагают городу

Семинар по художественному проектированию ЦЭС СХ СССР. Москва—Черновцы. Художественный руководитель проекта М. Коник.

Улица Ольги Кобылянской в Черновцах (бывшая Панская, куда, по воспоминаниям, не пускали плохо одетых граждан) — это чуть больше километра неширокой мостовой среди невысоких домов почтенного возраста, заботливо задрапированных плющом и виноградом. Она всегда была торговой, торговой и осталась. С девяти утра до девяти вечера тут покупатели. Пусть не предметы панской роскоши и неги, но всякие полезные и нужные вещи: хлеб, газеты, мясо, рыбу, электротовары, книги. Есть здесь фотографы, мастера, парикмахеры. Есть выставка достижений на первом этаже старого собора и картинная галерея на его антресолях. Более того — самым естественным образом: без установки знаков, оград или фонарей — улица стала почти пешеходной. Машинам тут ездить неудобно.

Словом, 27 художникам из Сенежской студии оставалось лишь удивляться, зачем их позвали? Чего же здесь не хватает? Среди задач проектирования была названа следующая: «сформировать сценарные и художественно-проектные принципы органического функционирования улицы О. Кобылянской... Предъявить городу его образные и функциональные возможности и сюжет». Говоря проще, новый дизайн должен был оттенить самое лучшее в старом городском «дизайне», показав дистанцию времен и различия стилей. Все самое красивое, старое или хотя бы забавное — решетки, рамы, лепнина — сохранилось в неприкосновенности. Образ торговли и идея витрины — ведь ради чего-то должен человек ходить по пешеходной улице — изменили фасады магазинов и лавок цокольного этажа. Некоторые магазины отступили во дворы, иные, словно изображая желанную агрессию торговли: захват улицы, борьбу за покупателя, — чуть вышли вперед. Как киоск газетчика, который каждое утро должен выезжать на фулке, чтобы ночью спрятаться в щель между брандмауэрами.

Под мостовыми лежали огромные подвалы, забытые досками, засыпанные песком. Прекрасная возможность использовать их, чтобы вдвое увеличить емкость улицы. И даже разыграть некий вертикальный сценарий магазина: в подвале



продавать рыбу, на первом этаже — мясо, на втором — птицу.

В одном из открытых дворов устраивался молодежный центр, а собор, освобожденный от выставок, превращался в концертный зал. Система указателей, скамеек, ящичков хотя и существовала, но была ничуть не навязчивой — в отличие от уже неоднократно виданных дизайнерских упражнений на торговые темы с контейнерами, прилавками, фирменными эмблемами, призванными украсить пустоту огромных магазинов.

В проекте каждый дом, каждая лавка решались по отдельности. Общим было лишь отношение к пространству, материал (кафель: природная модульная сетка украинских глиняных и объединившая всех любовь к старому городу, к вольной южной улице).

Для проведения проектного семинара

отвели невероятно длинный выставочный зал, ставший идеальной моделью улицы. Когда готовый проект показывали городу, это сильно упростило задачу. Развертка левой стороны — по левой стене, развертка правой — по правой. Плюс удовольствие узнать не только знакомый фасад, но и себя самого, потому что развертки украсили портреты жителей славного города, сделанные за время работы над проектом.

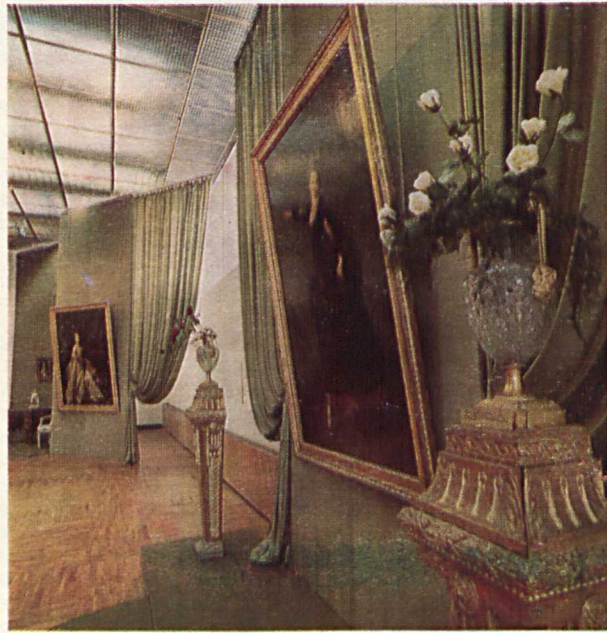
Неоспоримый дар Сенежской студии — поэтизировать данности. Никто, кроме нее, не сумеет сделать «гвоздем» проекта бетонный забор, или заболоченную пойму, или вытоптанную поляну. Но насколько приятнее, оказывается, иметь дело с улицей, на которой и так все хорошо. Когда вся среда наших городов будет так же хороша, дизайнеры сделают ее совсем прекрасной.

Внедрение прогрессивной технологии на предприятиях индивидуального пошива ВДНХ.

Художник Е. Амаспюр, сценарист Т. Поляков.

Похожа ли была маленькая выставка со столь сложным названием близ фонтана «Золотой колос» на павильон ВДНХ? Стили ВДНХ незабываемы. 50-е годы — колонны, подиумы, масляная краска, планшеты с графиками приростов, монументальные росписи с дарами земли. 60-е годы — яркие пластмассы, криволинейные стенды, стекло, фотографии. 70-е годы — универсальные модульные конструкции, легкие перегородки, дизайнерские шрифты, телеэкраны.

К какому из них отнесут новый па-



вильон «Служба быта»? Ни к какому. Снаружи — прежний фасад ротонды с колонками, изразцовыми гербами и зубчиками. Внутри от прежней роскоши павильона «Табак» сохранен плафон с розетками, огромной люстрой и прочими атрибутами «золотого века» ВДНХ. Зато все стены убраны серой скомканной мешковиной — соседство уже удивляющее. А на фоне серой рогожи летят стайки прозрачных манекенов в изысканных туалетах. Одежды собраны по трем темам: Праздник, Отдых, Будни. Где-то (по ощущению — в углу, хотя у ротонды нет углов) приютилась деревянная этажерка с цифрами, обязательствами и фотографиями. Ярко-масляно-красный пол поднимается и опускается пандусами, образующими в плане буквы «СБ» — служба быта. На букву «С» устраивается публика, на букву «Б» выходят манекенщицы.

На ВДНХ редко впускали жизненную прозу. Это была волшебная страна достижений без проблем. Можно представить себе, каким потрясением оказалось для заказчика знакомство с готовым павильоном. Вместо бодрой, рапортующей экспозиции, воспевающей бытовые услуги, демонстрирующей массу красивых вещей, которых не встретишь в жизни, перед ним оказалось пространство, в котором все было точно так, как за воротами ВДНХ. Где передан сам дух индустриализма. Образ службы быта вышел слишком реалистичным.

Павильон решили не открывать. Запретить фотосъемку. Сменить директора. Долго спорили на худсоветах. Ценой некоторых компромиссов пришли к согласию, и павильон открыли на несколько месяцев — с мая по август.

Не удивительно ли, что именно на этом крошечном, заштатном объекте разразился тот вечный конфликт заказчика и художника, который так знаком по истории высоких искусств.

Заказчик не входил в мелочи того, что ему предлагали, но твердо верил: он получит нечто яркое, с витринами-коллажами, с манекенами и фотографиями — как у людей. Чем Служба Быта хуже Цветоводства или Прудового Хозяйства? Художнику тоже, верно, во много раз спокойнее было бы сделать «как у всех» и навек распрощаться с заказчиком. И вместо этого он делает то, что данному заказчику понравиться не может, и даже эпиграф берет из Сервантеса — насчет того, что одежда не только облачает, но и разоблачает.

Вкус «СБ» общеизвестен. И надо бы учитывать ее пожелания, ведь не ради маленькой мести: увидеть службу быта в роли неудовлетворенного клиента — все затевалось? Было бы так хорошо и спокойно, если бы заказ достался среднему автору. Но из лучших, вероятно, побуждений его передали художнику, привыкшему высказывать собственное мнение о теме выставки.

Заказчика искренне жаль, но мы не жалеем художника, потому что в итоге получилась экспозиция предельно современная и острая — пусть не все еще готовы это оценить. Е. Амаспюр известен своими работами в музее Маяковского. ВДНХ не свойственна изысканность литературного музея. Здесь принято работать в общем стиле промышленной ярмарки. Материал диктует, художники подчиняются. Все это справедливо. Правда, в один прекрасный день общий стиль начинает меняться, как менялся он на нашей памяти уже не раз. И кто-то делает это первым.

Маяковский и Хлебников

Филиал музея Маяковского. Художники Е. Богданов и С. Черменский, фотографика И. Березовского.

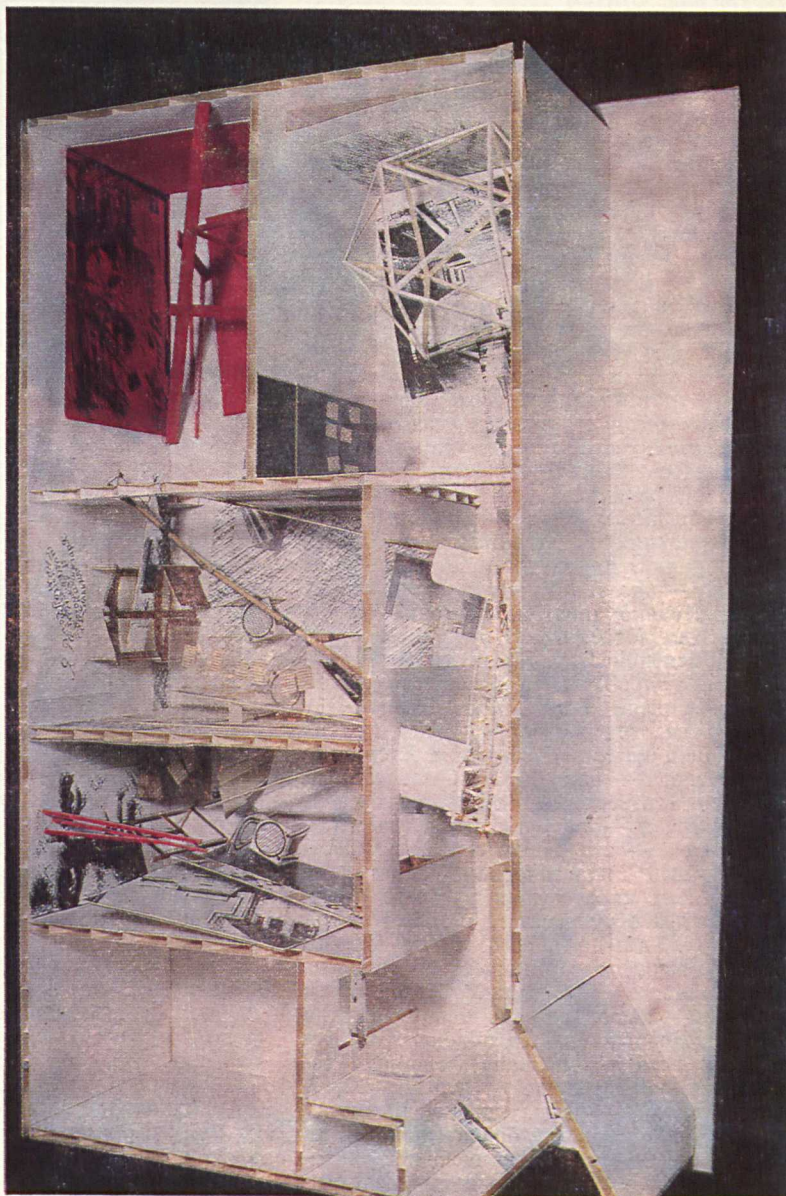
Вот уже несколько лет подряд музей Маяковского устраивает в своих стенах необычные выставки. Каждая из них стала примером неординарного построения экспозиции и дала повод авторам выразить свое отношение к искусству первых послереволюционных десятилетий. Это проявлялось в использовании характерных приемов этого искусства: пространственных коллажах, простых материалах, деревянных конструкциях, грубых фак-

На стр. 30

КОСТЮМ РОССИИ
Государственный
Исторический музей
Художники
Е. Богданов и
С. Черменский
Экспозиционер
Л. Ефимова

На стр. 30
(внизу, справа)

Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ.
К 225-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ
Государственное
музейное объединение
Третьяковская
галерея
Художник В. Шпак
Экспозиционеры
И. Сахарова
Л. Маркина
А. Погодина
Г. Андреева
О. Алленова



МАЯКОВСКИЙ И
ХЛЕБНИКОВ
Музей Маяковского
(филиал)
Художники
Е. Богданов и
С. Черменский
Фотографика
И. Березовского
Сценаристы
В. Жаров и
Е. Кузьмина

турах, в широком цитировании в экспозиции произведений того времени. Следующая выставка этой серии вышла на качественно иную ступень осмысления темы.

Выставка «Маяковский и Хлебников» состоялась на новой территории: на Красной Пресне в филиале музея, в квартире, где когда-то жил Маяковский и где в 1922 году у него в гостях побывал Хлебников. Квартира эта вскоре станет мемориальной, но пока постоянная экспозиция только формируется, здесь решили организовать временную, посвященную 100-летию Хлебникова. В результате возникла несомненно одна из лучших литературных выставок Москвы последних десятилетий.

Это очень серьезная выставка. На ней необычайно остро передан трагизм творчества Хлебникова и раннего Маяковского. Трагизм, рожденный не только вечным противоречием «поэта и толпы», вернее, не только им, но и внутренним конфликтом поэзии футуризма, ставившего перед собой неразрешимые задачи: быть поэтом вне законов поэзии, творить стихи, разрушая языковую семантику, говорить не словами, пользуясь словом. Хлебников относился к тем, кто был до конца искренен и последователен на этом пути. Творчество его оценивают противоречиво, называя и гением, и сумасшедшим. До сих пор спорят: будущему или прошлому принадлежит его поэзия.

Тесная московская квартира, которую однажды посетил этот безудержный мечтатель, на время выставки была буквально заполнена его стихами. Ими испещрены стены, стихи сползали на пол и забирались на потолок — тексты, тексты, тексты. Они стали главным экспонатом этого музейного пространства. Их без усталости читаешь, то поражаясь пронзительности простоты, то погружаясь в марево зауми, когда буквы становятся ногами, а смысл растворяется в мелодии. Тексты обретают какую-то наркотическую энергию, когда, читая, не перелистываешь книжные страницы, а оказываешься в их окружении. Стихам тесно в этой квартире. Это физическое ощущение тесноты подчеркнуто максимальным, до сантиметра, использованием пространства. Здесь тесно вещам (в мемориальной комнате Маяковского), закрученным в пространственный коллаж, тесно строкам, тесно монументальным по замыслу композициям, построенным художниками как зримый образ поэтических метафор («Взлом революции»). Так тесно было Хлебникову с его космическим сознанием и глобальными масштабами образов в этих комнатах, в городе, в самой реальности, от которой он уходил в долгие странствования, так тесно было его духу в границах слова и смысла. Хлебников-мечтатель, будетлянин, для него главной реальностью были его стихи. В поэтике выставки реальность и фантазия смешены. Стихи здесь самое сущностное, гораздо более материальное, чем расположенные вокруг предметы быта — семейные альбомы, рисунки родственников, поэтические сборники. Рядом вещи, ставшие символами, — желтая кофта Маяковского (действительно желтая), веточка вербы служившая Хлебникову ручкой. Добротную объективность старых снимков фотографика преобразила в пятна ускользающей жизни Российской империи. А вовсе фантастические образы, как куб из прозрачной пленки с силуэтом Хлебникова внутри, — как бы изобразительный парадокс его видений о стеклянных ячеях-жилищах — натуральны, осязаемы.

Выставка — это попытка дать пространственный пластический эквивалент внутреннего мира поэзии русского футуризма, мира отчужденного и притягательного, то по-детски ясного, то бредово-заумного, мира, отвергающего реальность, разрывающего ее рамки. Художникам выставки удалось создать поэму (трудно было предположить, что в искусстве экспозиции есть такой жанр), главным героем которой стал поэт Велимир Хлебников. Если в предыдущих экспозициях музея Маяковского изобразительная тема шла как бы параллельно основной, литературной, то в этом случае они счастливо слились в нечто единое, целостное.



ВЫСТАВКА «ХУДОЖНИКИ — НАРОДУ»:

«Герои войны — герои сцены»

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Художники

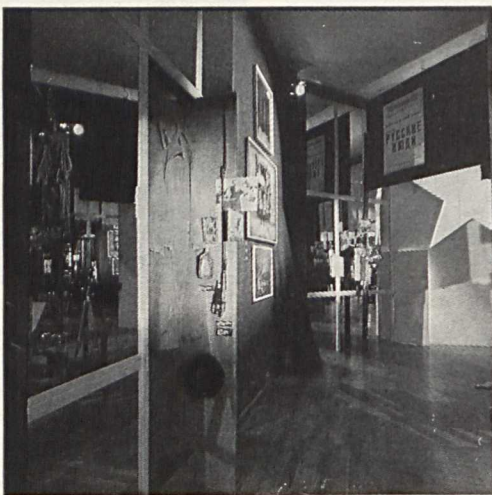
Э. Кулешов, В. Сагадаев, В. Михайлов;

экспозиционеры

И. Ансимова, М. Барская, Г. Войтова, О. Десницкая, П. Леонов, Т. Небесная, Н. Орбелян, И. Преображенская;

реставраторы

Е. Антонова, Л. Кирьякевич



Дети рисуют, взрослые проектируют

Дизайн-центр ВНИИТЭ.

Художники Э. Окина и А. Соловьев,

сценарист И. Тарасова, конструктор

В. Васильев,

консультанты А. Ермолаев, Е. Черневич,

В. Чайка.

Витрины Дизайн-центра обращены к прохожему. Тут проходят. Охотнее спускаясь от площади Пушкина, чем поднимаясь от улицы Чехова. На человека с улицы, человека с площади и рассчитаны светящиеся в полутьме витрины. Для него это фасад сложного механизма под названием ВНИИТЭ.

Выставки ВНИИТЭ — всегда созерцание вещей. Люди и вещи, разделенные стеклом, смотрят друг на друга. Притягательность этого аквариума для предметов зависит от того, что показывают: фотоаппараты, кастрюли или новые станки. С этой точки зрения успех выставки «Дети рисуют, взрослые проектируют» — необъясним. Тут почти не было основных персонажей: вещей-кандидатов на магазинные полки. Детские и профессиональные работы объединялись по самым, казалось бы, внешним признакам. Например, избран цвет (красный), и в витрине — красные платья, красный сервиз, красный уют и живопись с преобладанием красных тонов. Макет города, сделанный школьниками, окружался всевозможным игрушечным транспортом — от вертолета с моторчиком, сделанного другими школьниками, до сочлененного троллейбуса, дипломной работы Строгановки.

Словом, выставка демонстрировала не новые изделия, а новые приемы показа.

Многозначность была заявлена даже графикой названия: «Дети взрослые рисуют проектируют». Искать ли в нем сопоставлений или противопоставлений, но присутствие двух параллельных линий очевидно. Дети — Взрослые. Дети — играют. Взрослые — работают. Видимо, так?

Это один путь, и многим он покажется единственно правильным: прочитывать смысл в прямом соответствии с девизом «от детского творчества к профессиональному». Говорить о важных предметах — о некоей системе эстетического воспитания, которая сама могла бы стать объектом проектирования. «Кто эти дети? Будущие художники, инженеры... дизайнеры?» — зывали к прохожему надписи. Но недаром они завершались вопросительным знаком. Потому что рядом с великолепными рисунками лежали и многодельные вещицы, в которых не осталось ничего детского. Созданные маленькими, но уже плохими художниками. И были работы «взрослые», вернувшиеся к откровенности детства. Не так ли поступили авторы выставки? Вот иной вариант — «от профессионального к детскому». Ибо экспозиция, как произведение искусства, интереснее их собственных работ, тоже показанных в витринах.

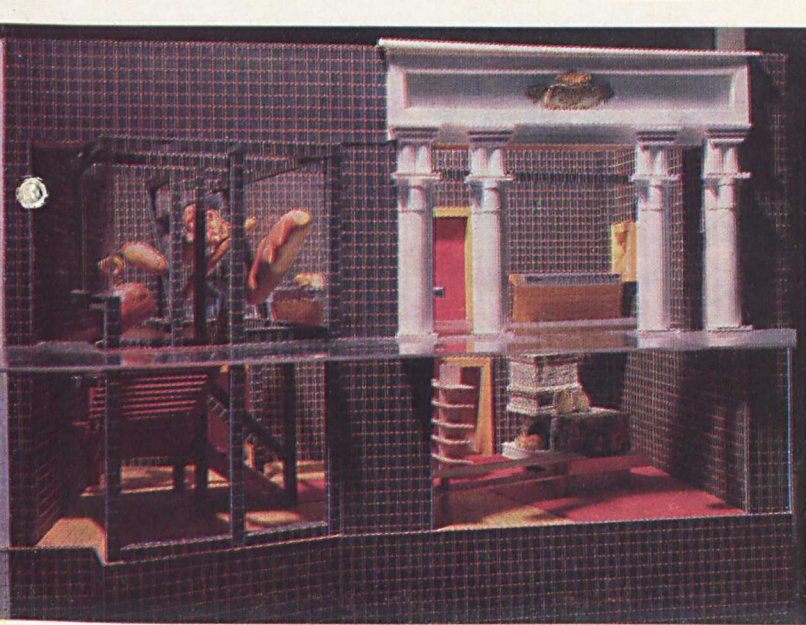
Оценен ли успех выставки? На это проще ответить человеку, лучше знающему специфику каждодневной работы ВНИИТЭ. Веселая экспозиционная игра



На стр. 32, 33 (внизу)

ОБРАЗЫ И ПРОФЕССИЯ

Выставочный зал Советского района Москвы
Участники: Ю. Аввакумов, В. Бычков, С. Дубанов, Л. Евзович, М. Киреева, О. Ковальский, Д. Комиссаров, В. Прокопенко, К. Протопопов, А. Родионов, В. Рыльков, А. Сигуль, Н. Симанова, В. Строганов, В. Таран, О. Фридлянд, Ю. Фролов, М. Хайсман, А. Щетинин



На стр. 32, 33
(вверху)

ХУДОЖНИКИ ПРЕДЛАГАЮТ ГОРОДУ.

МОСКВА—ЧЕРНОВЦЫ

Художники:

М. Ахметгалеев
П. Веремеев
И. Гордица
И. Даныо
В. Жуков
А. Завадский
В. Костаринов
В. Котлов
В. Малофеев
Р. Мендхит
Л. Мильхикер
Н. Мингалеев
Ю. Москаленко
П. Неугодинов
Р. Нургалеева
Я. Павлович
С. Пергаев
Г. Садовский
А. Скобелкин
В. Скулов
В. Смирнов
В. Хорошаев
А. Хуторной
Н. Черновалова
Э. Штейнберг
Художественный
руководитель
семинара М. Коник,
научный руководи-
тель семинара
О. Генисаретский,
комиссар семинара
В. Сизов

заканчивалась перед дверью Дизайн-центра. На его внутренних витринах ждали своего часа перспективные пылесосы. Впустят ли когда-нибудь «уличный», «детский» дизайн во ВНИИТЭ? Или выставка останется случайностью — не менее от этого приятной?

Образы и профессия

Москва, Выставочный зал Советского района.

Так называлась одна московская молодежная выставка. Ее называли «дизайнерской» скорее по инерции. «Художественное проектирование, прикладная графика, дизайн» — написано на афише, и еще скромнее при входе: «Проектирование и оформление». Наверное, слово «дизайн», уже привычное в обиходе, но еще сохраняющее некоторую экзотичность, участники выставки опустили сознательно: «чистый» дизайн здесь отсутствовал. На него никто не претендовал, вообще никаких больших претензий на выставке не было. Завсегдатая московских молодежных 70-х годов с их декларированным единством, артистизмом, пафосом перестройки предметного мира, открывших много новых имен (теперь уже ведущих мастеров), эта выставка могла разочаровать своей внешней непритязательностью. Что же касается содержания, то профессионализм показанных работ, их



Раздел оформителей на выставке МОСХ в ЦДХ



насыщенность интересными проектными идеями сомнений не вызывали. И это позволило представителям старшего возраста, выступавшим на обсуждении, с радостью сказать, что пришло новое поколение художников-оформителей.

В залах выставки было немало работ, останавливающих внимание. Это добротное и красивое оформление витрин О. Фридлянд и Д. Комиссарова в «комплекте» с фирменными костюмами для продавцов, придуманными О. Ковалевским, достаточно современными и стильными. Эскизы М. Киреевой, выполненные в строгой технике (рисунки углем), предлагающие разнообразные решения зон отдыха в парках, где широко используются различные природные эффекты — преломление солнечного света, шум ветра, проходящего сквозь систему «поющих» труб, особенности рельефа. Пространственные композиции К. Протопопова (стоящий на ребре деревянный куб) и «Кинетический витраж» Ю. Фролова — работы и конструктивные, и образные. Особо остроумно подана в стилистике детского рисунка и интересно разработана концепция детского парка (Л. Евзович, М. Хайсман). Эти и другие проекты естественно жизненны, в них нет ничего невозможного в реализации. И, глядя на все это, с детским удивлением задаешь вопрос: почему же так убоги московские парки, улицы, витрины? Почему только музеи стали местом приложения профессиональной энергии молодых оформителей (именно среди музейных экспозиций, всех без исключения продуманных и достойных, был самый большой процент реализованных работ)?

Вообще проблема нереализованности проектов приобрела сегодня у молодых почти болезненное звучание. Ни в ходе выставки, ни на ее обсуждении не было высказано никаких программных, отвлеченных концепций. Участники ее с некоторой унылой безнадежностью говорили лишь одно: хочется работать, хочется делать для людей, для жизни. Видимо, слишком большой потенциал нереализованных проектных идей не одного поколения скопился в профессии, и молодым хочется искать не новых форм выставочного показа, а новых путей реализации проектных идей, социальной активности. Именно это сегодня — главное.

Нельзя сказать, чтобы участники «Образов и профессии» вовсе игнорировали значение выставки как лаборатории, как повода для проявления артистизма и безудержного полета профессиональной фантазии. Такие работы были: «станковая» иллюстрация к повести «Эфирный тракт» Андрея Платонова (В. Бычков, Л. Евзович, В. Рылков, М. Хайсман) или, например, «Гнездо будущего» — индустриальный пластический натюрморт из проволоки и камней А. Родионова и В. Тарана. И все же декларированной антиэкспозиционностью, ставшей как бы экспозиционным качеством, признаком кризиса профессии и отсутствия единства, выставке нанесен заметный урон. Авторы ее, разумеется, волны не считают выставку главной формой профессиональной активности, но существуют еще и зрители. Для них необходимы были бы пояснительные тексты, ведь выставка проходила на улице Ремизова, далеко от центра города, многие профессионалы доехать до нее поленились, а рядовой житель Советского района вряд ли обладает навыком просмотра подобных выставок. Зритель вправе ожидать от художников этого цеха умело организованного экспозиционного пространства. Многие работы, показанные потом на XVII молодежной, выглядели там значительно и интересней, обретая достойную среду обитания, и сделанное для жизни, и ею как будто отдернутое, сумело обрести себя на выставке.

В 1984 году, начиная эту рубрику, мы установили для себя некоторые правила. О каждой выставке говорить особо, а потому выбирать такие, которые заслуживают отдельного разговора. Писать преимущественно о маленьких экспозициях, потому что они смелее и интереснее больших.





Последний день Манежа —
первый день молодежной
выставки на Кузнецком
мосту

Правила стареют. Во-первых, интересных работ так много, что в одном годовом обзоре их уже не объединить. Произошло вполне естественное, но очень значительное расширение круга выставок, музеев, художников, использующих самые смелые экспозиционные приемы. Мы далеки от мысли видеть в этом облагораживающее влияние «Образов прошедшего сезона». Мы просто внимаем новостям уже не только из Москвы, но из Одессы, Ленинграда, Киева, Владимира — о многих из этих работ уже рассказывал журнал, или радуемся появлению новой экспозиции исторического музея в Алма-Ате, о которой тоже стоило бы написать. Во-вторых, изменились масштабы. Удивительно быстро новые приемы сказались в экспозициях, от которых «по чину» ждешь некоторой разумной консервативности — на всесоюзной выставке в Манеже, в исторических музеях и больших картинных галереях. Видимо, завершается важный для профессии художника-экспозиционера этап. Новые выставочные принципы стали теперь привычными и не такими уж новыми. В 80-е годы искусство экспозиции добилось огромных успехов, выставки стали истинным произведением художника, выявились разные школы, пристрастия, подходы. Но сейчас декорационная статика выставочных установок уже не поспевает за действием. На пустой, роскошно обставленной художником сцене появились актеры. Как изменит это экспозицию, не проявятся ли новые тенденции, которых мы так ждали? — Об этом в следующем выпуске «Образов прошедшего сезона».

Ольга Кабанова, Алексей Тарханов



Просчеты наших экспозиций

Евгений Розенблюм

Художники — народу

Раздел оформительского искусства, художественного конструирования и дизайна Всесоюзной выставки «Мы строим коммунизм».

Экспозиция на Кузнецком мосту оказалась не просто разделом большой всесоюзной выставки, но значительным и показательным срезом состояния дел в профессии. И потому говорить хочется не о конкретных произведениях, тем более, что многие из них уже знакомы читателям «ДИ СССР». Это и не критический разбор экспозиции в целом, а скорее краткие, почти конспективные заметки о тех уроках прошедшей выставки, которые актуальны и сегодня.

Последнее большое обсуждение нашей деятельности состоялось пять лет назад, когда подводились итоги нашей первой Всесоюзной выставки оформительского искусства и дизайна. Ей предшествовало множество чрезвычайно интересных больших и малых экспозиций во всех районах страны. Предварительные показы проходили в Москве, в Ленинграде, в Таллине, в Харькове, в Сибири, на Урале. Мы смогли не только представить проекты из всех республик, но и побывать там для отбора.

Выставка 1981 года пользовалась огромным успехом. И как нам было не поверить, что и дальше все пойдет как по маслу, что наша деятельность естественно включится в выставочную работу Союза художников. Нам стало казаться, что удачным проведением своей всесоюзной выставки мы как бы доказали свое право на активную экспозиционную работу.

А сложилось все иначе. Право на выставки мы завоевали, и среди крупных всесоюзных экспозиций с разделами оформителей можно назвать молодежную выставку в Манеже, или «Художники — народу», или «Земля и люди». Но, как правило, решение об организации нашего раздела появлялось чуть ли не за месяц до открытия.

Так было и в этот раз. Когда выставка возникает едва ли не сти-

**ВЫСТАВКА
«ХУДОЖНИКИ —
НАРОДУ»**
Проект музея
Революции
Е. Розенблюм
(руководитель),
А. Брусов, А. Жудро



хийно, когда нет времени для серьезного отбора экспонатов, когда мы выписываем работы из других республик буквально вслепую, а потом стесняемся в Москве их отвергнуть — экспозиция получается заведомо неполноценной. Это не организационный, а принципиальный вопрос. Случайность проведения выставки отразилась на случайности формирования, а она в свою очередь привела к тому, что профессия лишилась ориентира. Работы, которые, может быть, и не имели на это право, стали рассматриваться, раз они на выставке, как некие образцы.

Весьма тревожные чувства вызывает разрыв формы и содержания во многих концептуальных проектах. Мы видим форму, заимствованную у других работ, в которой, по сути, нет содержания. В концепции видят образ литературный, описательный, а не художественный, в лучшем случае — его образительное выражение. Концепция превращается в иллюстрацию к написанному тексту. Образ, выраженный в словах, и вторичная, иллюстративная форма создают тем самым не проект, но некий изображенный сценарий проекта.

Большим недостатком является соединение литературного образа с бутафорностью его воплощения. Это расхождение очевидно, в частности, для некоторых музейных экспонатов, интерьеров или концепций городской среды, где проектируется заведомо бутафорское выражение содержания. Конечно, неограниченная изобразительность, повышенная театральность и декоративность, стали характеристиками современного искусства выставки, интерьера, дизайна. Но мы обязаны различить, где перед нами тенденция развития, а где — обычная авторская неудача.

На смену идеям функционализма пришли новые веяния в искусстве. Пожалуй, они еще недостаточно оформились, картина пока подвижна и переменчива. И от нас

в немалой степени зависит дальнейшее развитие стиля, определение новых путей, потому что мы работаем — в силу специфики профессии — быстрее, чем архитекторы. Оформление праздников, экспозиции, сменяющиеся интерьеры — всегда были полем эксперимента, выполняли в системе культуры задачу формирования стиля. Уже сейчас очевидно: через свои работы мы все чаще транслируем культурные ценности сегодняшнего дня. А это значит, что от нас требуется не только профессиональная, художественная, но и большая общая культура — без нее нам не удастся передать образ нашей эпохи.

В работах, показанных на нашей выставке, часто заметно несоответствие содержания и средств проектного выражения. Стремление к грандиозности, монументальности проекта приводит к его пустоте, малой информативности. Искусство художника и в том, чтобы на каждой стадии работы найти верное соотношение масштаба выражения масштабу содержания.

Мы очень любим говорить о среде, о средовом подходе к проектированию. Но почему-то именно в реальном проектировании под «средой» подразумеваем банальное благоустройство территории. Если раньше проектируемый объект был для нас замкнутой в себе единицей, которую можно поставить буквально в любую грязь, то теперь мы стремимся проектировать «благоустройство». И это очень хорошо. Но благоустройство — отнюдь не среда. Среда, заметим, имеет не только пространственные, но и духовные характеристики, историческое и социальное содержание.

Выставки нужны и для «внутреннего» обсуждения, и для привлечения внимания к нашей работе. Но мы не только не имеем в своей среде достаточного количества профессионалов-критиков, мы часто не желаем их слушать, не читаем их статьи, ищем в них только похва-

лу, а не найдя — обижаемся. Необходимо определенная этика непростых взаимоотношений художника и критика. Это непросто, каждый из нас — знаю это по себе — обижается на высказывания художественного совета по поводу его работы. Я вспоминаю в таких случаях слова моего учителя: «Самое полезное для художника — это самый недоброжелательный художественный совет. Только он сможет увидеть те недостатки, о которых ты даже и не подозревал». И в этом смысле никто, кроме критика, не позволит взглянуть на твою работу со стороны.

Мы охотно говорим о собственной социальной ангажированности, о том, что мы работаем по социальному заказу и в этом часто противопоставляем себя художникам других цехов. Но в силу некоей лексической наивности или, напротив, лукавства называем социальным любой заказ, пришедший в наши комбинаты. И потому без зазрения совести выполняем те заказы, которых, быть может, и не следовало выполнять. Мы закладываем в «престижные» проекты дворцовые интерьеры огромной стоимости, в то время как теперь пора думать о художественном выражении идей демократии, а не социальной исключительности. Только тогда, когда любое выданное заказчиком задание художник переформулирует по-своему, исходя из своего гражданского и профессионального мировоззрения с учетом интересов общества, — тогда и можно будет это называть социальным заказом.

На этой выставке, в отличие от 1981 года, когда мы были несколько опьянены первым успехом, мы начали замечать и свои просчеты. Скажем честно, как бы ни были велики наши прошлые достижения, нам каждый раз надо все начинать заново, с полной ответственностью, потому что никто за нас этого не сделает.

ВЫСТАВКА
«ХУДОЖНИКИ —
НАРОДУ»
Проект реконструкции
Дерибасовской
улицы в Одессе

Е. Розенблюм
(руководитель),
Я. Волченко,
Е. Оленин,
Э. Пасхвер

Выставка
«Художники —
народу»: фрагмент
экспозиции



Искать встречи со зрителем

Михаил Ромадин

Проведя в прошлом году один месяц в командировке в Париже, я был поражен бурной деятельностью моих коллег — французских художников. Каждый из них устраивает в среднем по 15 выставок в год; они придумывают и режиссируют выставки как спектакли, ищут своего зрителя, выставляясь в больницах, рабочих столовых, на стадионах, станциях метро. Маяковский мечтал об этом в 20-е годы, требуя, чтобы искусство выплеснулось на улицы. Мне стыдно, что подобные демократические принципы я наблюдал не у нас, а в буржуазной Франции. У нас же из всех жанров изобразительного искусства лишь раздутые до гигантских размеров плакаты, плохо нарисованные и выполненные на низжайшем художественном уровне, прижились не только в столице, но и в сельской местности.

Меня также настораживают данные, приведенные в «ДИ СССР». Оказывается, половина наших посетителей выставок — художники-профессионалы и любители. Откуда у нас, художников, такое вальнякое отношение к популяризации своего труда? Почему мы годами ожидаем плановых выставок в хорошо расположенных залах, вместо того чтобы динамично, каждодневно искать встречи со зрителем? Ведь для того, чтобы выставляться в парках культуры, на стадионах, в институтах, школах, залах ожидания аэропортов, то есть в местах, где уже собрался зритель, не нужно никаких капиталовложений.

В различных столицах мира существует традиция располагать галереи в определенных районах города. В Париже — это Латинский квартал и район культурного центра имени Жоржа Помпиду. Здесь десятки галерей, расположенных рядом, показывают самые различные тенденции и направления в искусстве, давая тем самым возможность за один приход ознакомиться с современной изобразительной культурой.

В каждом из этих сравнительно небольших районов одновременно проходит свыше сорока выставок — ежедневно два-три вернисажа. В каждой галерее на специальном столике лежат листки-бюллетени, информирующие обо всех выставках на этот месяц. Просто и удобно! Здесь можно узнать не только о том, где увидеть французских художников, но и искусство всего мира, ведь культурные центры разных стран — это такие же небольшие галереи, в которых постоянно меняется экспозиция. Нет, к сожалению, только нашего центра. Их же информация настолько хорошо налажена, что, зачастую, живя здесь, в Москве, мы знаем больше о том, что выставляется в Париже, чем, скажем, в Ленинграде или Таллине. Когда ко мне приезжают знакомые художники из других городов, возникает проблема, как им показать московское изобразительное искусство. Посещение мастерских не всегда возможно, а выставки москвичей в Ленинграде или Таллине крайне редки. Давайте присоединимся к традиции других столиц, наполним наш город изобразительным искусством художников разных поколений и направлений!

Настоятельная необходимость — открыть улицу галерей всех союзных республик и таких крупных городов России, как Ленинград, Новосибирск. Организацию меняющихся экспозиций в них должны взять на себя республиканские и городские отделения Союза художников, а в столицах союзных республик ответно открыть галереи Москвы и других больших городов. Вот тогда бы мы знали, что творится в собственном доме!

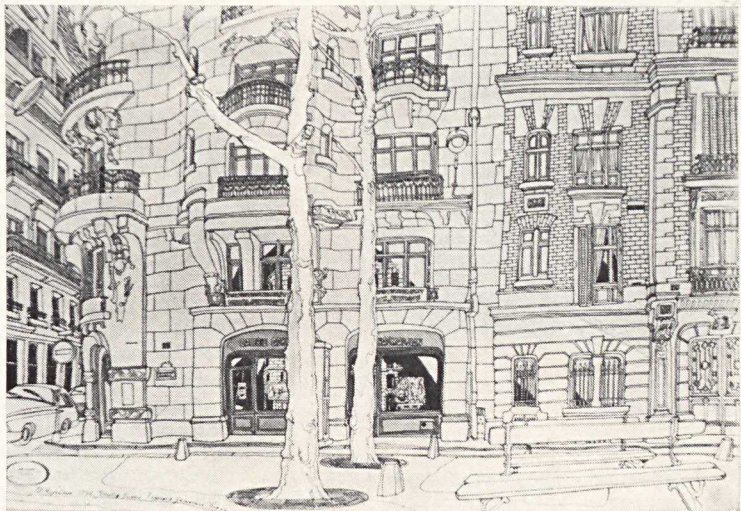
Такой опыт осуществлен в Дели, где все штаты Индии представлены небольшими выставочными залами одной улицы. Переходя из одной галереи в другую, составляешь представление об искусстве каждого штата.

Столь любимым москвичами Арбат полностью лишен изобразительного искусства, а ведь именно он мог стать улицей галерей. Здесь нет ни одного выставочного зала, ни одного салона. Есть только один магазин «Искусство», где продается всего четыре случайных репродукции. Еще хуже обстоит дело в деревнях или маленьких городах. Единичные открывающиеся сельские галереи не спасут положения. В нашей просторной стране необходимо шире использовать мобильные передвижные выставки. Художники — народ подвижные. Они добираются пешком, на попутных машинах или на лодках до очень глухих мест, кто с целью писать пейзаж, кто собирать народное искусство или просто в поисках впечатлений. Правда, первая же моя попытка сделать выставку в клубе деревни Кострецы натолкнулась на организационные трудности. И это у нас, где без конца говорят о традиции передвижников. Пути выставки в «глубинку» чрезвычайно усложнены. Такие понятия, как «гарантийные письма» и «страховки», отпугивают местное начальство, обремененное собственными заботами. Я предлагаю максимально упростить этот процесс. Может быть, оборудовать экспозиционный автобус и делать выездные выставки на 3—5 дней с художником и прес-сой.

Я удивлен только одним обстоятельством: пусть я как художник впервые соприкоснулся с проблемой, но у нас масса организаций по пропаганде искусства, масса ответственных людей, которые получают за это зарплату. Как они могли допустить, что тысячи работ пылятся в запасниках, а сотни городов и деревень лишены понятия о том, что такое выставка, встреча с художником? Может быть, пора разбудить это сонное царство

и, если им неинтересно, освободить их от этой работы и заменить энтузиастами?

У нас возникла привычка удовлетворяться малым. Если на выставке найдется 2—3 хороших работы, мы считаем ее удачной. Но ведь всякая выставка — сама должна быть произведением искусства. В Центре им. Ж. Помпиду в апреле демонстрировалась выставка «Вена 1890—1930». Из-за наплыва публики, которая на этот раз простаивала часами в огромных очередях, продлили до 2-х часов ночи. Правда это была не чисто художественная выставка. Там экспонировались не только произведения искусства, но и предметы материальной культуры, письма, моды, фотографии, автомобили. Кое-где звучала приглушенная музыка того времени, демонстрировалась кинохроника. Экспозицию никак уж нельзя было смотреть бессистемно, потому что от входа до выхода сквозь последовательную цепь залов разворачивалась ясная мысль: художники, ученые, писатели, музыканты строят цивилизацию — приходят фашисты — здание рушится. Впечат-



Рисунки автора

ление очень сильное. А пусть зрителя блуждать по такой выставке хаотично — ничего не будет понятно. Конечно, возможна и другая экспозиция, у которой нет начала и конца — я не хочу давать рецептов, — но ведь и она должна быть продумана. Главное, чтобы выставка удивляла, поражала, заинтересовывала зрителя, заставляла его думать.

Примером нарушения рутины в выставочной деятельности я считаю выставку московских художников театра и кино на Кутузовскому мосту. Главный художник выставки Борис Мессерер открыл окна (обычно занавешенные) из зала на улицу, чем привлек прохожих, которые, прежде чем решиться войти на выставку, подолгу смотрели снаружи в освещенное окно. Легкая конструкция на круглом основании настраивала на театральный лад. Но что особенно интересно — на выставке были представлены не только осуществленные театральные работы (эскизы, макеты и костюмы, что стало в театральном отделе и других выставках уже привычным), но и проекты неосуществленных постановок, где зачастую художник бывает более интересен, чем на сцене или на экране, выражает идею не столько театра настоящего, сколько будущего.

Очень часто выставки не дают представления о реальном положении нашего искусства. В результате нивелируется разница между художниками, возникает ощущение скучного однообразия. Первая, на мой взгляд, попытка отобразить работы художников разных направлений и выставить их не только тематически или по декоративному сочетанию друг с другом, а расчленив по тенденциям, была осуществлена в организации 17 Молодежной выставки. Конструкция Ивана Лубенникова, сама несущая выразительный образ, давала нужный настрой. Я считаю, что такие выставки, как театральная или Молодежная, должны стать началом нового подхода к нашей выставочной деятельности, находки их нужно развивать в дальнейшем.

Памяти Леонида Ляка

Галина Габриэль



Художник
Леонид Григорьевич
Ляк 1929—1985

В декоративно-оформительском искусстве Ленинграда заслуженный художник РСФСР Леонид Григорьевич Ляк занимал особое место. И не только в силу своего таланта, но и потому, что это была личность. Даже трудно представить, как он все успевал, как на все хватало сил: вести огромного масштаба работы по комплексному проектированию и делать замечательные выставки, быть заместителем председателя секции ДПИ ЛОСХа и возглавлять музейно-выставочный художественный совет.

Да, у него было для этого все — талант, пронзительность, масштабный ум, энергия, собранность и целеустремленность, умение чувствовать коллектив и руководить им. Этот человек умел в каждом деле, за которое брался, нащупать наиболее существенное, важное, болевое; «с лету» понять суть проблемы и дипломатически решить, казалось бы, неразрешимую ситуацию. И поэтому авторитет его, несмотря на всю сложность его характера, был велик. Общественная и практическая деятельность Леонида Григорьевича Ляка, как и его личные качества во многом способствовали утверждению престижа художников декоративно-оформительского искусства; принципиально новые работы Л. Ляка и его коллег в области музейного и комплексного проектирования позволили сегодня говорить о «ленинградской школе» как об одной из ведущих в стране.

Первые работы в области декоративно-оформительского искусства были выполнены Л. Ляком в начале 50-х годов, когда, окончив монументальное отделение ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой, он пробует свои силы в самых разных жанрах. Работает над проектами оформления домов культуры на севере страны — в Мончегорске и Мурманске, интерьерами советских танкеров «Будапешт», «Прага», «Варшава»; делает эскизы экспонатов для брюссельской выставки, демонстрирующих принципы нового жилищного строительства в районе Щемиловки, оформляет кукольный и драматический театры в Полтаве. При этом он не ограничивается только проектной частью работ, а принимает непосредственное участие в их осуществлении: выполняет монументальные росписи, осваивает технику витража, занимается резьбой по дереву.

Много и увлеченно Леонид Григорьевич Ляк работает в эти годы и в прикладной графике. Выполняет самостоятельно и в соавторстве серии плакатов для Балтийского морского пароходства, ленинградского лесного хозяйства, плакаты театральные и по технике безопасности, аль-

бомы для плакатов и большую серию сувенирных спичечных этикеток. И во всех этих работах, выполненных в начале пути, и, казалось бы, занимающих в общем объеме сделанного Л. Ляком не столь значительное место, уже тогда отчетливо проявилось лицо художника, для которого не было в работе мелочей. Художник считал, что декоративно-художественное оформление во всех своих проявлениях — от товарной упаковки до решения интерьеров и экстерьеров — существенная часть жизни человека и на художниках лежит большая ответственность за формирование мировоззрения, сознания и вкусов людей.

Существенную роль в формировании этого мировоззрения Леонид Григорьевич отводил комплексному решению поставленной задачи, которое давало возможность наиболее глубоко и полно раскрыть тему, охватить более широкий круг проблем. Поэтому как единый комплекс разрабатывались им серии каталогов, буклетов, товарных знаков и эмблем для ленинградских фирм «Сокол» и «Невские зори», графическая реклама музея этнографии народов СССР. Работая над проектами экспозиций выставок на ВДНХ — «Ленинград у телефона» и «Ленинградское строительство», Л. Ляк одновременно делает рекламный плакат, проспект, пригласительный билет и значок, решенные в едином смысловом и образном ключе.

Ориентация на единое идейно-художественное решение характерна и для работ по праздничному оформлению ряда городов: Павлодара к 250-летию основания, Пскова к 30-летию Победы над фашистской Германией, Ленинграда в период подготовки к Олимпийским играм, выполненных Л. Ляком совместно с Г. Галумовым, В. Ключаревым и большим коллективом художников.

Наиболее законченной и интересной получилась последняя работа, которая продолжалась около трех лет. Такого масштаба предложение вообще осуществлялось в Ленинграде впервые, так как оно не просто решало убранство города, а по сути формировало праздник, проектировало его схему, причем делалось это на основе научно-статистических данных, пожеланий и рекомендаций городских служб.

Весь город был разделен на тематические зоны, в каждой из них выделялись основные магистрали, маршруты передвижения спортсменов и туристов, центры массовых празднеств. В этих местах аккумулировались основные элементы декоративного убранства, временные передвижные выставки, аудиовизуальные средства — от разбортных летних кинотеатров до трамваев-оркестров. Помимо задач общей стилиевой выразительности всех элементов оформления необходимо было зрительно вписать в их художественную ткань города-памятника, не «разрушая» его уникальных архитектурных ансамблей, а наоборот, выявляя их своеобразие и неповторимость. В этом плане одним из самых интересных получилось решение праздничной зоны — Пушкинской площади, оформленной каскадом фонтанов, символизирующих неразрывную связь города с водной стихией.

Творческие концепции Л. Ляка нашли убедительное воплощение и в работах по комплексному проектированию крупных предприятий, отдельных зон и районов различных городов страны. «Только совместными усилиями художников разных профилей и специалистами других профессий — социологов, психологов, литераторов — мы сможем и дальше повышать уровень и силу воздействия монументальной пропаганды и наглядной агитации, добиваться подлинного синтеза искусств в художественном оформлении», — говорил Леонид Григорьевич.

В последние годы художник много сил и творческой энергии отдавал масштабной и новаторской по идеям работе по музеефикации Пскова и Таганрога. Такого рода комплексная идейно-художественная концепция предлагалась впервые в музейной практике. Не ограничиваясь реконструкцией старых и созданием новых музеев, выявлением и консервацией

исторических и мемориальных зон, проектные предложения представляли по сути реконструкции исторических центров этих городов и поэтому становились генеральным планом их развития на многие годы.

Параллельно художником велись работы над конкретными экспозициями: архитектурного музея-заповедника, постоянными выставками — «Декоративно-прикладное искусство Псковской области» и «Русское серебро XVII—XVIII веков», которые стали несомненной удачей автора.

При всем размахе проектных предложений Л. Ляк был необычайно внимателен к каждому отдельному экспонату, находя наиболее убедительные приемы его демонстрации, будь это обычный глиняный кувшин или уникальный серебряный оклад. Он был внимателен ко всему, что «работает» на образ экспозиции, к каждой ее детали — к профилю витрины, осветительной арматуре, аннотациям.

Характерные и принципиальные особенности «почерка» Л. Ляка раскрываются и еще в одной грани его творчества — искусстве создания выставок, которыми он занимался на протяжении всей жизни. При всем разнообразии выполненных в этой области работ, используемых средств и приемах выразительности ему практически всегда удавалось удивительно образно, емко и ясно донести главную идею выставки. Его экспозиции всегда были логически четки и одновременно эмоциональны; смело и оригинально решалось в них выставочное пространство, выявлялись смысл и звучание отдельного экспоната.

Общественно-культурным фактором стали выставки Л. Ляка за рубежом: «Русский хлеб» в Финляндии и «Религия и свободомыслие в Древнем мире» в Чехословакии, юбилейные выставки ленинградских художников «Искусство принадлежит народу» и «50 лет ЛОСХ», тематические экспозиции на ВДНХ.

С особой чуткостью подходил он к проектированию экспозиций персональных выставок своих коллег, каждый раз умевший найти тональность, выявить самобытность таланта каждого художника: теплоту, лиризм гобеленов С. Бундиса, острое, порой парадоксальное мышление В. Васильковского, чистоту линий стекла Х. Пыльд и Ю. Мунтяна, изысканность белоснежного фарфора А. Лепорской.

Это умение увидеть главное в творчестве художника было свойственно Леониду Григорьевичу Ляку всегда. И когда он проектировал выставки, и когда вел работу музейно-выставочного совета Комбината живописно-оформительского искусства, который Леонид Григорьевич возглавлял около 20 лет. В этой роли руководителя он многое сделал для становления ленинградского музейного проектирования. Прекрасно зная возможности, индивидуальные особенности почерка каждого проектанта, Л. Ляк, при всей своей строгости, никогда не подавлял в художнике индивидуальность, стремился дать выжить качествам дарования.

От молодых художников, с которыми Леониду Григорьевичу часто приходилось работать в авторских коллективах, он также требовал не только владения профессиональными навыками, но и всестороннего образования, считая, что современный художник-оформитель должен быть широко эрудированным человеком, разбираться не только в вопросах искусства, но и ориентироваться в науке, технике, общественно-политической жизни. Общение с этим умным, сильным, добродетельным человеком обогащало. Оно учило щедро дарить людям все лучшие качества ума, таланта, сердца.

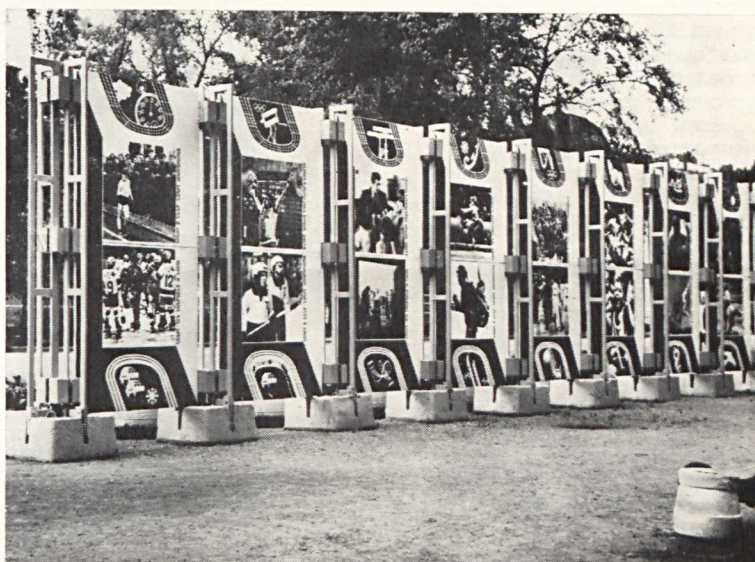
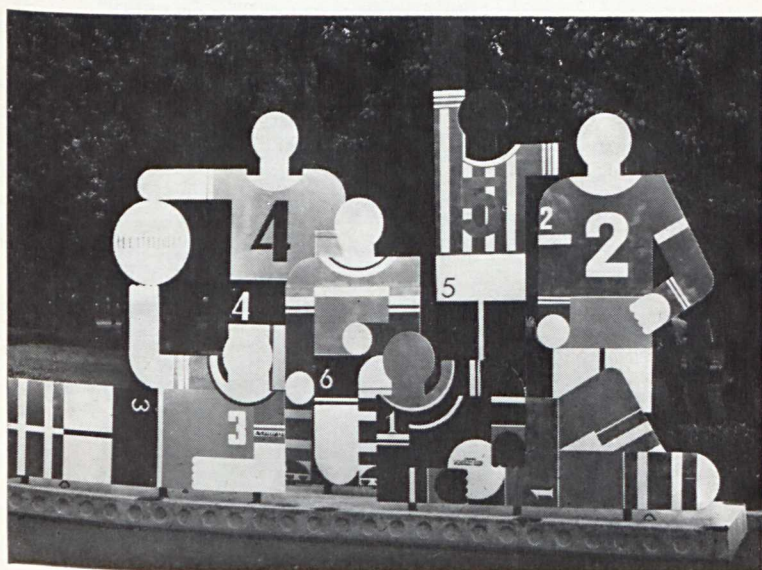
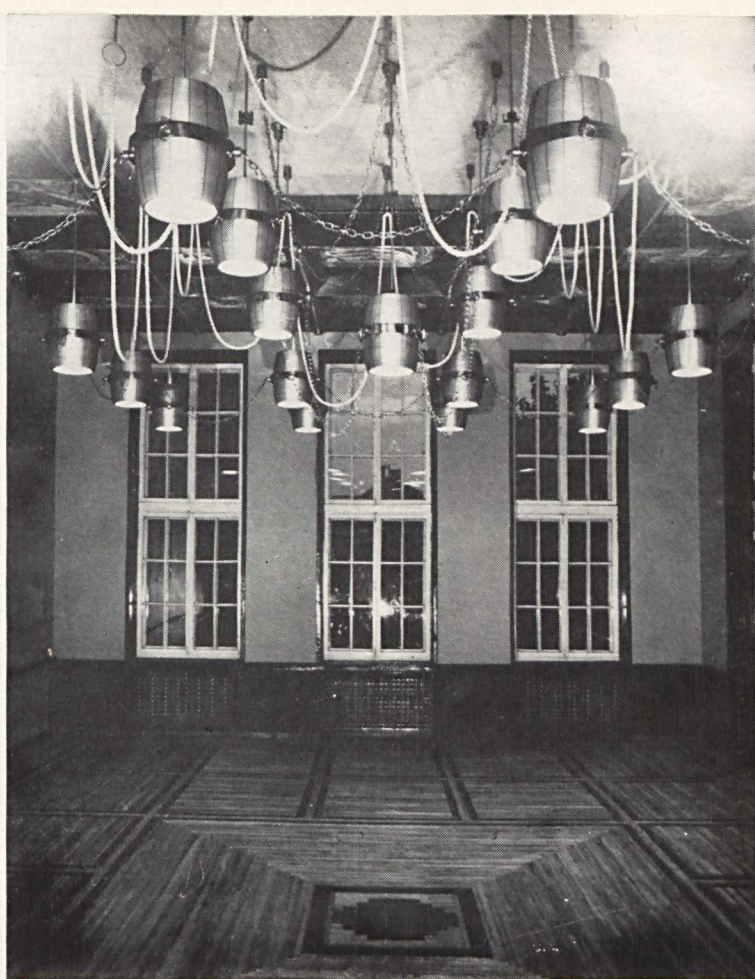
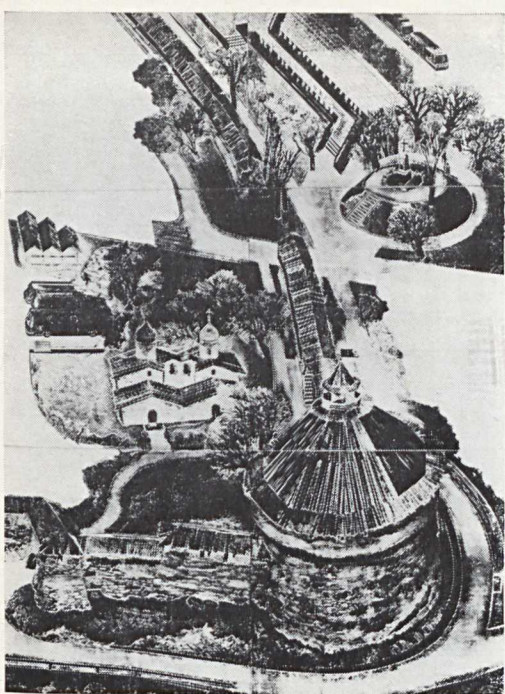
На с. 39
Генеральное решение города
Пскова. Фрагмент. 1980

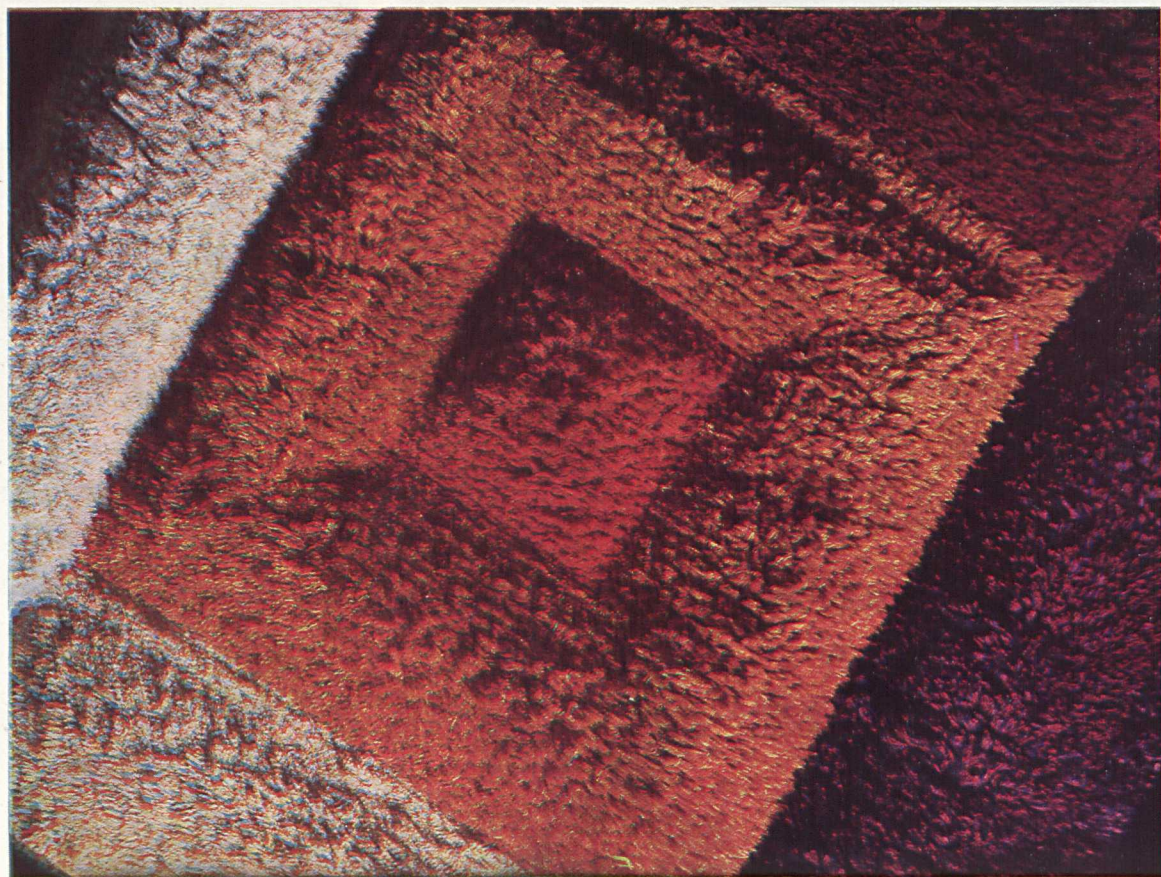
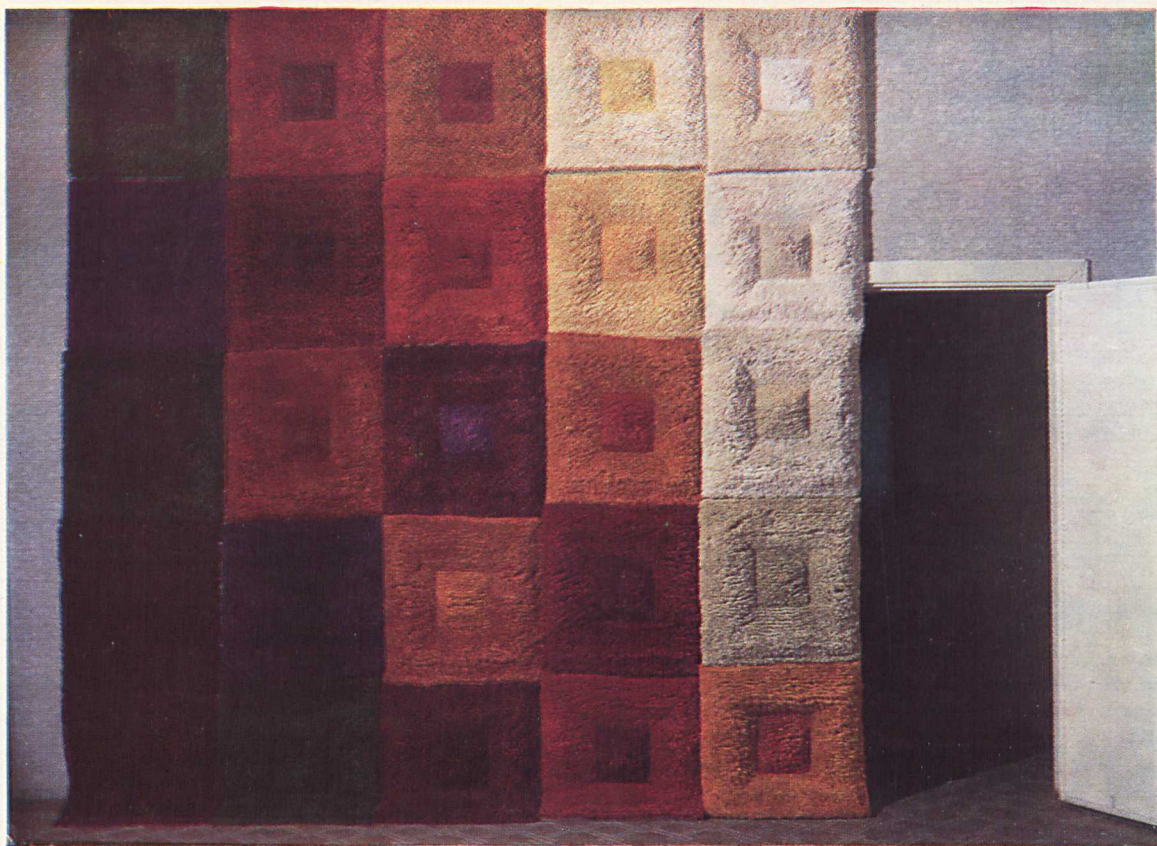
Оформление танцзала в
Калининграде. Проект. 1976

Экспозиция выставки «50 лет
ЛОСХ». Ленинград. 1982

Фрагмент экспозиции
«Декоративно-прикладное
искусство Псковской области».
Псков. 1979

Информационные установки.
Фрагмент оформления Ленин-
града к Олимпиаде-80





Описание техники изготовления квадрата с рельефной бахромой

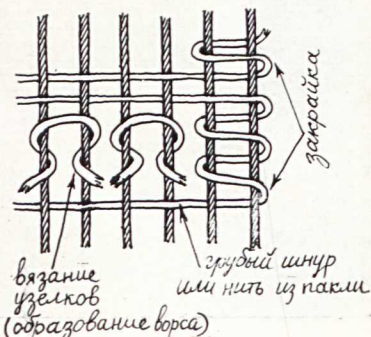
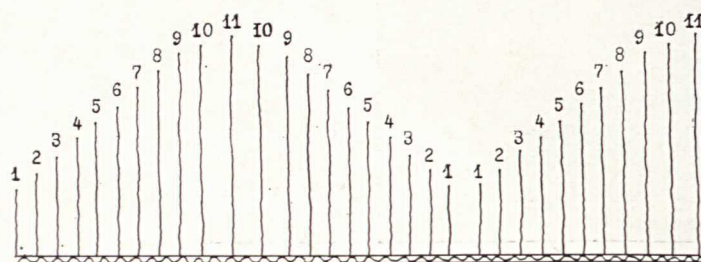
Гобелен ткется из отдельных геометрических фигур — квадратов с рельефной бахромой, которые затем скрепляются вместе и их расположение можно варьировать. На рисунке дано техническое описание изготовления одного такого квадрата. В центре каждого квадрата — квадрат меньшего размера. Ширина квадрата — 63 см, квадрата в центре — 21 см. Чтобы выткать один квадрат, потребуется 1,7 кг пряжи, для квадрата в центре — 0,3 кг.

Для того, чтобы тканное изделие получилось рельефным, бахрома должна быть разной длины, как указано в техническом описании: от № 1, равняющейся 6 см, до № 11 — 18,5 см (см. рисунок). Нарезают бахрому (разной длины) по данной в описании длине и завязывают в соответствии с техническим рисунком. После того как квадрат выткан, бахрому не надо больше подрезать. Различные нюансы получаются, если один пучок, из которого завязывается каждый узелок бахромы, составить из 30 нитей тонкой пряжи, например, из полушерстяной пряжи 9/1.

Ткать нужно таким образом, чтобы две нити бахромы составляли площадь величиной 1—2 см (1 квадратный см). Для этого плотность сновки основы должны быть две нити основы на 1 см, а бахрома с нитями, образующими узор, тоже составляла 1 см. За каждым рядом бахромы ткется грубый шнур или нить из пакли.

Вера Видука

Схема возрастания и убывания длины бахромы от центра квадрата (№ 11) до края (№ 1) по диагонали



Из переписки с народными мастерами

Александр Фрумкин

Специалисты по народному искусству при оценке произведений мастеров часто прибегают к характеристикам личности мастера. Это само по себе знаменательно, но, к сожалению, обычно эти характеристики сводятся к некоторым самым общим понятиям — принадлежит или не принадлежит мастер к традиции.

Думается, что, прежде чем говорить о личности мастера, следует научиться этике общения с творцами народного искусства. Именно это является залогом успеха в деле сохранения традиционных промыслов. Этого не учитывают некоторые руководители, занимающиеся возрождением уходящих в историю ремесел.

В поисках забытых центров кустарничества приходится знакомиться и вступать в личные контакты не с одним десятком мастеров. Среди них — рядовые старательные ремесленники и талантливые самородки, люди корыстные и бескорыстные, практичные и беспешабные, увлеченные своим делом и безразличные к нему.

Как подойти к мастеру, как заставить его вспомнить ремесло предков и начать работать — это тема сама по себе интересная. Знакомство с каждым мастером — своя увлекательная история.

Бытовые письма жителей современной деревни давно уже должны привлечь внимание не только фольклористов, но и специалистов многих других областей современной науки, занимающихся проблемами связи города и деревни.

Особый же интерес представляют письма крестьян творчески одаренных. Даже в деловых письмах мастеров всегда можно найти удивительные образно-поэтические метафоры, вроде: «для игрушек смешиваем глину двух сортов: падонок — белый как снег и глею — желтую как иволга».

«а может, за игрушками сами приедете, их посылать опасно, они нежные, побьются».

Или: «они (игрушки) очень томительные, с ними нужна усидчивость».

Такие словесные жемчужины часто украшают прозаический текст главным образом женских писем.

Чтобы наладить добросердечные отношения с мастерами, необходима своя этика, понимание каждого отдельного характера. Сухая, чисто деловая переписка, как правило, быстро прекращается.

Пример: «Н. Н. говорил, чтобы я ему послала пять больших кукол, но мы на него обиделись. Прислал фотографии в конверте, ну ни одного словечка не написал. Даже здравствуй не написал. Вот за это обиделись».

Для мастеров большое значение имеют письма их городских корреспондентов (заказчиков), от которых во многом зависит творчество сельских художников. Одних надо удерживать от откровенного кича, других тактично направлять, раскрепощая их фантазию, часто ограниченную рамками устоявшихся традиций. Этого не понимают многие коллекционеры. Так, например, тот же Н. Н. просил одну мастерицу сделать точное повторение ее игрушек, опубликованных им в книге. Обратиться с такой просьбой к народному мастеру может лишь человек, совершенно не чувствующий природы народного творчества.

Только живой интерес к жизни мастеров, к их искусству располагает к откровенности. В письмах, которые они пишут, — радости и печали, нужды и трудности. В некоторых же — душа человека, ее сокровенные тайны, многие из которых являются ключом к пониманию образно-художественного мышления народного мастера.

Студинская

Анна Васильевна

игрушечница

Калужская обл., дер. Хлуднево

Привет из д. Хлуднево!

Здравствуй, дорогие знакомые. Мы письмо ваше получили, но с ответом задержались. В деревне много дел... Вот, наконец, обожгли, но игрушки вышли не очень белые. Но посылаем, какие есть всяких сортов. Больших мы положили три, больше не вошло в посылку. Хотелось побольше больших. Больших осталось штук пять, а эти все положили вам. Для этих сортов надо много времени. Делаем одни голуби — какие вы у нас взяли тогда. Их быстро делать, а эти не скоро.

...Ну а теперь насчет игрушек, что вы просите, чтобы мы купили у соседок и прислали. Этого мы сделать не можем, попросите, пожалуйста, сами у них, у эти все фамилии знаете. Хотя и неудобно писать, но знайте, что ни сосед, то враг. (В деревне пять мастериц, конкурирующих друг с другом. — Прим. автора.) Они нас не послушают и нам не продадут. Хотя и делать этого не могут, как мы. Вы видели, какие они лепят. Мы что смогли, то и постарались для вас, а сейчас нам не до игрушек. Очень много дел в хозяйстве — то полка огорода, то куры, утки. Скот донимает. Ну вот для слуху.

Зайчиков

Александр Васильевич

гончар

Костромская обл., дер. Петровское

Здравствуй, уважаемый товарищ... и ваша жена и дочка. Привет из деревни от Зайчикова А. В. и от жены А. Н. Извини, что я не дал ответ на ваше поздравление. Нескольких слов о себе. У меня получилось не очень приятно в жизни. Я нарубил дров, обжег посадку, на меня доказали, передали в суд. Иск на 420 руб. 50 коп. Суд будет 30 апреля. Вот я тебе и не писал, потому что я очень расстроен. Такую сумму платить! Сам знаешь, какое у меня хозяйство...

...Почему вы мне не описали, как вы доехали с посудой. Наверно, было трудно, у вас багаж большой. А, может, перебили? Эта посуда очень слабая. Вот что я хотел тебе описать. Пиши ответ.

...Может придется хлопотать. Ты мне, может, поможешь написать заявление... Поздравляю вас с праздником 1 мая, желаю всего хорошего в вашей семейной жизни. Приезжайте летом с женой и с дочкой, посмотрите нашу природу. До свидания. Зайчиков. 26 апреля 74.

(К счастью, благодаря своевременному вмешательству представителей комиссии по народному искусству СХ РСФСР суд был отменен. — Прим. автора.)

Пашков Егор Федорович

гончар

Курская обл., с. Дроняево

Письмо из горшечной Дроняевой от мастера Пашкова Егора Федоровича. Уважаемый ... получил я ваше письмо, которое вами писано. Передала мне Маруся из Козле (местн. Кожля), но письмо писано не мне, а моему товарищу, фамилия наша одна и та же.

Я мастер гончарной посуды, тоже могу вашу просьбу удовлетворить... Только напишите мне, сколько кувшинов с ручками и без ручек, размер миски и сколько. Также махотки размер и сколько. Я даже могу сделать и больше, вы мне пропишите. Я могу сделать копилки, вазы, пепельницы, разные чашечки... Вы у меня, наверно, были... Получите мое письмо и сообщите мне, делать ваш заказ или нет, то буду делать... у меня глина заготовлена, можно начинать работать.

Дорога в село Кожля.
Околица в селе Кожля.
Курская обл.



вас под стеклом, но вы у меня не брали, а брали у моего товарища, который сейчас бригадиром. Пока до свидания, до следующих встреч.

**Житнухин
Александр Иванович**

гончар
Архангельская обл., г. Вельск
Добрый день, здравствуйте... Птички готовы (мастер на все руки, Александр Иванович делал великолепных щепных птиц.—Прим. автора), мог бы и сейчас вам выслать, но решил немного задержать, ввиду того, что поделал немного глиняных игрушек. Испытаю обжечь — что получится. Если что получится, то pošлю вместе для того, чтобы вы знали, какие вам будут интереснее, и тогда мне опишите, какие делать. Я правда раз испытывал в печи обжигать, но не так уж хорошо получилось. Послал немного в Архангельск также, чтобы знали, и они мне ответили, какие делать, какие не делать... Но не знаю, на хорошее не мечтаю, потому что в печи очень трудно обжечь. Надо искать другой выход для обжига. Но и глину еще не могу подобрать хорошую... Кажется, давно ли вы у нас были, но время прошло уже порядочно. Но у меня подвиги плохие. Но пока до свидания. Привет от жены Лидии Алексеевны и от меня. С приветом. Саша.

... Посылаю вам немного игрушек. Не знаю, понравятся или нет вам. Ничего не получается с обжигом в печи. Мало жару и пламя огня, которое больше всего требуется. Глину немного подобрал, но не совсем хороша. Скоро растает — глину найду, но с обжигом что-то нужно придумать... Но все же меня заинтересовало старое производство, попытаюсь еще испытать работу. Какая краска в настоящее время нанесена на предметы игрушек глиняных, такую, возможно, добьюсь сделать получше и почище... Еще посылаю деревянных птичек пять штук и глиняных 19 фигурок... Опишите, как дойдет посылка и что, может быть, замечания какие. Пишите, для меня это будет очень полезно, чтобы я в будущем исправил ошибки. Но еще напоминаю насчет окраски. Навряд ли что лучше получится. Малое количество обжигать очень плохо, потому что редко наложишь, — и пламя пролетает напролет, не задерживается. Нужно, чтобы все время было пламя, и то, когда нужно больше, когда меньше, в печи не отрегулируешь. Как топится, так и топись, наугад, что выйдет. Пишите, буду ждать. К сему — Александр Иванович. Привет от жены Лидии Алексеевны.

... Нина Анатольевна (Филёва.—Прим. автора) возила мои игрушки на выставку-продажу. На выставке были представлены игрушки Пензенской, Костромской, Кировской областей, но ихние игрушки были не так интересны, потому что их уже художники, коллекционеры могли приобрести. Мои игрушки были представлены впервые, и очень понравились двухглавые свистульки со всадниками. Деревянные птицы были проданы мигом. Это мне писала Нина Анатольевна. Как пришла с выставки, поздравила с большим успехом и еще просила, чтобы я делал, сколько могу сделать. Будут очень рады. Но я в настоящее время делать не могу, болею. Когда поправлюсь, тогда то, что получится. Если будет выставка, сообщите мне о результатах игрушек, очень буду рад. Как ваши дела, как здоровье? Передай привет своей супруге от нас, хотя мы ее не знаем и не видали. Может, когда-нибудь придется встретиться. Пока до свидания.



Деревня Плешково. Гончарный центр Орловской области Ливенского района. Дом игрушечницы Малиотиной Ольги Даниловны

Житнухин Александр Иванович — гончар с женой Лидией Алексеевной.



Ковкина Валентина Венедиктовна. Село Кожля Курской обл.
Ковкина В. В. Слон

Самые интересные письма я получал от гончара А. И. Житнухина и игрушечницы В. В. Ковкиной. Александр Иванович Житнухин — потомственный гончар из деревни Самово Вологодской области. После войны он поселился в двадцати километрах от родной деревни, в г. Вельске Архангельской области. Гончарством с тех пор не занимался. Мы нашли его с архангельским искусствоведом Н. А. Филевой в 1974 году. Надо было видеть, как обрадовался старый гончар возможности заняться любимым ремеслом. С женой Лидией Алексеевной они тут же вылепили из пластилина образцы местных игрушек. И мастер с большим увлечением взялся за возрождение традиционного промысла. Все это прозвучит в письмах.

Мастер умер в 1981 году, не дожив до осуществления своей сокровенной мечты — устройства настоящей гончарной мастерской в г. Вельске. Правда, несколько месяцев он учил детей лепке в вельской художественной школе. Его сменил брат Павел Иванович Житнухин, умерший в 1985 году. С его помощью при школе была организована мастерская, и в настоящее время промысел постепенно возрождается.



Ковкина Валентина Венедиктовна

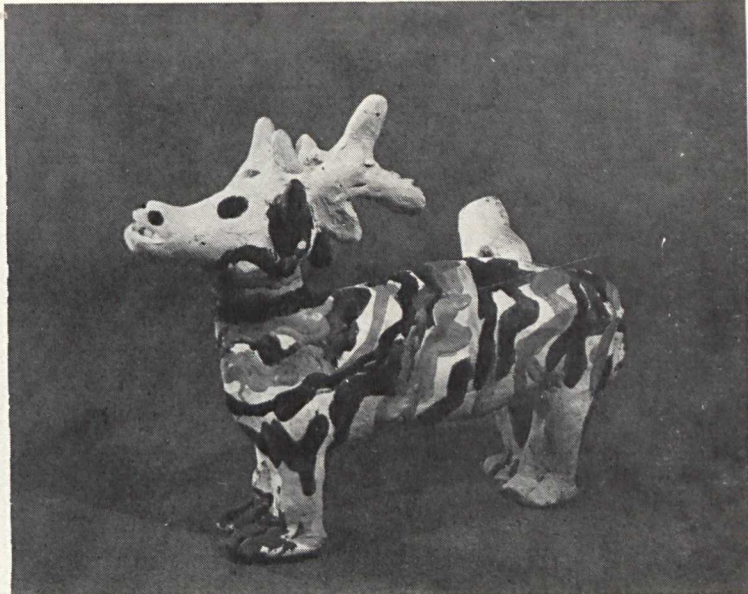
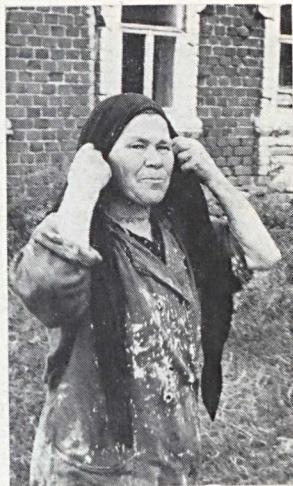
*игрушечница
Курская обл., село Кожля*

... Вкратце напишу все о себе. Я родилась в 1922 г. Начала лепить игрушку с дошкольного возраста, живши с мамой. Отца я чуть припоминаю, как во сне, 2-х лет я осталась. Дожила я до 14 лет, маму скрутил ревматизм, ноги перестали у нее ходить, и мне пришлось самой возить игрушки в государственные учреждения — Заготконторы, Союзтуль г. Курска, Дмитриева, Рыльска, Белгорода. Вся моя игрушка шла на государственные цели только! По деревням ездили сборщики на лошадях возили мои игрушки. Дети несли за игрушки сборщику макулатуры тряпки старые, бумагу, железо, кости и т. д. Время было трудное, игрушек детям не было в магазинах.

... На 32 году меня встретило большое горе. Я попала под обвал. Позвоночник сломала, и муж ушел от меня к здоровой женщине, не глядя на трех детей своих, ушел от нас навсегда.

... Вы все спрашиваете у меня дела! Вот такие у меня дела, что вся эта процедура — картежная игра, а я карты в руках никогда не держала. Вот тебе и да, что это будут за дела. Ты все равно введешь меня в дураки. А еще беда оттого, что я одна. Не у кого спросить. Вот сижу, все верчусь на стуле в холодной хате, потому что здесь свет есть, а там хоть и тепло — свету нету, включателей нема. У электрика, может, и есть, а к нему нельзя подлезть. Не на чем. Я и верчусь туда-сюда. Поверчусь — кругом одна. Гляну в потолок, а матица мне говорит, — спроси ты лучше у окна. Окно отвечает — у меня не спрашивают, а смотрят. Вон дверь. Я к двери, а дверь мне говорит — есть на то школа, но от тебя сейчас все закрыто, ты стара... Сядь вон на стуле да сиди. Думай, как твои дела. А дела все шагают, все ломают, да в кучу в глину складывают. А картошки все стоят и стоят и плачут и на меня смотрят, что я сижу, а про них забыла. Другие у меня дела — это твои, а не мои. Мои я хорошо знаю — свистуны. Я их тысячами делала и отправляла по городам. А это уже твои, как вы их называете, игрушки... А помнишь, как сказал мне: поедem со мной в Москву — а я испугалась и отказалась. А с чем же я поеду? Я их не умею красивые делать. И начала себя мучить. Слеплю, поставлю, и она мне говорит: «нет, не так, поставь и начинай снова». И до тех пор я их робила, пока они у меня не заговорили, хотя они не живые. Смотрят и говорят со мной. Хотя не все, а кое-что сказали... Да еще я сделала последнюю красивую девушку. Эта уже мне все сказала, что она прощается с одним студентом. Стоит на вокзале там, у вас в Москве, а хоть у нас, в моем Белгороде. Я ж в нем работала. Всегда на вокзале сидела и бачила сию дивчину. Да ще ж работает она, не знаю, в театре или концерте, но где-то там она кассиром работает. Да все у меня тут есть, да вот людей мало. Одну дивчину только начала, и хорошо получилось. Глянула, а время ушло далеко, и город мой остался. Снег сегодня привалил... Доигралась я с вами в карты, то есть без дров осталась. А зима все ближе, а лето дальше. Точь-точь как в сказке Муровой и стрекоза... Но зато вам скажу спасибо, что я игрушками отвлеклась от думок, как мне быть и как жить...

... Я вот вернусь к офицеру. Я когда лепила, лезло мне в голову,



Ковкина В. В.
Амазонка и Девушка
Игрушечница А. А. Силкина.
Дережня Александрово-
Просковинка Рязанской обл.

Студницкая А. В.
Дерево,
Олень

«Тройка». Студницкая Анна
Васильевна
Гончар Зайчиков Александр
Васильевич. Деревня
Петровское Костромской обл.

Валентина Венедиктовна Ковкина — человек необыкновенных способностей. В эпистолярном творчестве она не менее талантлива, чем в своем ремесле игрушечницы. Пишет очень длинные письма по несколько ночей кряду. Ее письма, ее судьба напоминают письма Ван Гога и судьбу Микеланджело. Замыслов много, но немногие из них удается довести до конца. Происходит это и по собственной творческой безалаберности, и из-за невнимательного отношения к ней окружающих, в том числе представителей местной власти, не понимающих незаурядности человека «заурядной», по их мнению, профессии. Об этом рассказывают ее письма. (Эти письма публикуются с разрешения их автора.)



что можно придумать другое — то, что он на печке лежал с моими зверями пьяный. Как он встал, обсох, глянул, что со зверями лежит, рассерчал на меня. Вот видишь, как с вами, молодыми, завязываться! И не заметишь, как в грех попадешь... Я вот тут сижу и крашу лису, что смотрит вверх на виноград. Нужно ее и покрасить плутовато. А ведь я не художник. Видишь, сколько у меня дел... А нужно делать. Вот как магнитом тянет. Я про еду забыла... В общем... у меня получается, как во сне, какая-то литературная связка в виде сказки. В офицере мне все мерещилось, как он ко мне пьяный пришел... это ж у меня было, и муж ходил вечно пьяный. И мне лезет все это в глаза при легке офицера. Я его превратила из мертвого в живого... Я вот сижу и от холода дрожу. У меня света нет, а записать хочется. И еще вот — когда я работаю что-то, у меня получается в мысли литературная складушка. Карандаш нужно носить с собой, чтобы все записать. Потом я буквально ничего не помню, хоть убей. Еще высказывает какое-то сравнение со зверями. Особенно хорошо получилось в квочке, ну — наседке. Я ее даже сравнила с государством. Вот как партия любит своих людей, так и она своих цыплят... Ночью я сижу под окном и ... свистушки леплю. Зачем? Да затем, что муж проспится, проглядится и снова за работу, а потом за калым и снова в дым. И меня хоть и больную, а хорошо тряханул, так, что я очутилась сначала в больнице, затем и в милицию попала как пропала, но там люди не такие, как мы. Там умны. И за меня же заступились...

Ну вот пока что все. Вы меня извините за такое долгое не письмо, а книжка какая-то у меня получается. Не умею коротенько писать. Все много да много.

...Однажды было дело такое у меня. Я получаю из московского Художественного фонда РСФСР бумагу для предъявления в колхоз. Мне было 50 лет. Председатель посмотрел и выясняет мне такое известие. Сказал: Ковкина, брось свою работу, иди в колхоз. Я дам вам работу по силе вашей. А ваша работа по художественной части бесплодная на вашу старость!!! У вас есть еще время заработать себе на пенсионное дело. Пять лет, и достаточно вашему возрасту! Я пришла домой, сообщила об этом известии в Москву. Недели через две приезжают ко мне люди из района вместе с этим председателем, Мухиным А. П. С порога стал председатель извинения просить у меня: простите, Ковкина, я не знал вашего дела! Продолжайте — сказал мне — свое искусство. И я спокойно стала работать. Прошли годы, ушли мои силы от времени...

... Плохо, что меня не понимает никто. Пусть меня никто не любит, но я лучше умру, только буду жить до конца своим копеечным трудом... Живу, как в плену. Ни по-городскому, ни по-деревенскому. Стою, как над обрывом.

... Ночью смерть меня разбудила — ты спишь? А я к тебе пришла. — Что тебе нужно от меня?

— Рука-то у тебя замлела. Это я так тебя мну.

— Иди ты ко всем чертям от меня! — А спать хочу — ужас. Я встала, а она сзади, эта противная дама. Смерть моя. Стала я вчерашнюю даму доделывать — куклу; вечером как не давал мне кто-то доделать до конца. Не получалась она у меня, зато утром сразу получилась... Ладно, пока все. До свидания, а то утро. Время уже не мое.

... Вы мне желаете покоя. А их бывает два покоя. Какого же мне желаешь? Вечного или живого?



Игрушечница Студницкая Анна Васильевна (справа) и ткачиха Луканова Мария Дмитриевна.
Хлуднево Калужской обл.



Вечный не правится. Я хочу настоящего покоя. У меня его, к сожалению, нет. Нет давно уже. Заменили мой покой бессонные ночи. Волос почти вычесала из головы. Хотела я себе купить хорошее настроение с энергией. Тоже нет нигде по магазинам. Нет ли у вас для меня хоть бы грамм два-три. Конечно, ты знаешь, где продается оно, хорошее настроение, а вот мне не говоришь почему-то. Пришлите мне в конверте немножко. А! Унесла лисичка мое все за московские горы. А петушка я еще не сделала с котиком, чтобы ее догнать и отнять бы у плутовки мое настроение с хорошим покоем.

... Ну а внук мой Сашка уж очень рад, что вы ему привет прислали. Шла я еще с бураков, а он все меня выглядывал, чтобы сорбчить о вашем письме.

— Ой, бабушка, мне, как, привет тут друг мой прислал? Иди глянь!

— О Господи, и что ж там за друг?

— Да дядя москвич.

— Надоед мне уже.

— Ну, бабушка, возьми и прочитай мне мой привет от друга моего.

— Ну, я ему так говорю... (не глядя в письмо. — Прим. автора).

— Нет, не так. Ты вот возьми письмо в руки. Да что ты смотришь не туда! А в потолок. Вот, вот, сюда смотри, на эту строчку. Тогда мне будет хорошо. Ну, читай вот отсюда, а я буду слушать...

... Утром я говорю: Саша, крась игрушки. Он неохотно, но сел. Я тоже хожу и думаю, как же он будет на этот раз красить? Взял перышко и обрадовал меня — 20 игрушек расписал. Я вижу — утомился от напряжения, и я его отпустила. До вечера катался на лыжах с гор. На второй день сел с охотой сам, не надевши штанишек. И не завтракал. Я и тем, и другим зазывала. — Не перебивай! — Просидел до часу дня. Восемь игрушек расписал. И кушать хотел, и утомился, а сидел. Я его отпускаю, говорю: Брось, Саша, после докрасишь. — Нет, не к чему теперь бросать. Не перебивай. — Одним словом, паренек на деле. Мне очень хочется, чтобы он не бросил игрушку, чтобы его узнали умные люди.

Ковкина В. В.
Петух

Гончары Пашков Егор Федорович и Пашков Николай Андреевич. Село Дроняево Курской обл.



Совсем недавно кончилась главная беда Валентины Венедиктовы. Не выработав по болезни необходимого трудового стажа в колхозе и стеснясь попреков соседей, мастерица отказалась от пенсии по старости. Почти 10 лет она не получала ни копейки ни от колхоза, ни от государства. Теперь, став членом СХ СССР (1984 г.), Ковкина получает пенсию как член творческого союза. Сейчас талантливая игрушечница учит приемам традиционной лепки детей дроняевской средней школы. Ее внук Саша Сухомлинов, ученик 10 класса, давно уже лепит прекрасные кожанские свистульки. Художественный фонд РСФСР собирается заключить с ним творческий договор. Словом, есть надежда, что кожанский промысел не прекратит своего существования. Большую роль в этом может сыграть факт назначения Ковкиной пенсии как члену Союза художников, поскольку среди сельских жителей по сей день распространено убеждение, что «за искусство пенсии не дают» и «работа по художественной части бесплодна на старость».

Уверены, что меры, предпринимаемые государством по социальному обеспечению надомников, занимающихся творческой деятельностью, помогут полностью решить эту проблему, тесно связанную с другой — проблемой преемственности в художественном кустарничестве.

ние престижа профессии. Конечно, тут прежде всего «виновата» сама архитектура. Но и молчание профессионалов тоже. Архитекторов не знают, не понимают, недоумевают по поводу результатов их деятельности. Не ощущают, что и они внутренне тянутся к диалогу с потребителем, что он для них не менее важен, чем коллеги. Феликс Новиков на такой диалог вышел.

Меня прежде всего подкупила открытая влюбленность в профессию. Не осторожничая, как это, к сожалению, принято, автор однозначно утверждает, что смысл работы зодчего — форма. Именно через нее архитектура воспринимается, потребляется во всех своих аспектах — материальных и духовных, и внимание к форме, самозабвенная погруженность в ее проблемы есть святой долг архитектора, ничего общего с формализмом не имеющий. Именно ее, форму, автор называет «синей птицей архитектуры» (так называлась в рукописи книга).

Он утверждает и доказывает, что архитектура — это радость общения с прекрасным, показывает, как далеко мы шагнули за последние десятилетия, и в то же время — как сильна еще сила инерции, рутина и как трудно преодолевается безликость, как опасны ложные тенденции, объективно рождаемые природой архитектурного формообразования: логика убивает искусство, а вдохновение неуправляемо — необходимо их взаимодействие. И еще очень важно подчеркнуть — книга написана не только блестящим профессионалом, но и человеком, активно реагирующим на сложный мир, в котором мы живем, пронизана пафосом гражданственности. «Главный враг архитектуры — война». Это сказано лаконично, убежденно, твердо.

Автор не только рассуждает о смысле и содержании зодчества, о его месте в жизни общества, не только говорит о нынешнем состоянии конкретной профессиональной жизни со всеми ее скудными радостями и безмерными трудностями. Есть в книге «третий» смысловой пласт, который делает ее событием актуальным. Это — своего рода подведение итогов определенного этапа развития нашей архитектуры и как бы прощание с этим этапом. Ведь именно автор — тогда еще совсем молодой архитектор — с такими же молодыми и талантливыми своими коллегами создали замечательный Дворец пионеров в Москве, задав на десятилетия выразительный язык, характер и стилистику новой архитектуры. Они буквально стояли у ее колыбели четверть века назад — эти бескомпромиссные тогда новаторы. И вот теперь прощание. Собственно, нет уверенности, что автор это осознает. Но стили старятся, сходят со сцены, и он, как чуткий художник, ощущает это. По инерции еще продолжает клеймить симметрию, хотя в творчестве своем изобретательно и плодотворно использует этот классический прием. Еще пытаются найти свой философ-

ский камень и сконструировать «математическую формулу» архитектуры — и в то же время вдохновенно пишет о «духовности»... Он верит в личность художника и справедливо считает, что, несмотря на господствующую еще одноликость архитектуры, процесс ее индивидуализации уже начался.

Но главное не в слове, а в деле. В своем творчестве Феликс Новиков далеко уже ушел от абстракций самоценного новаторства и настойчиво ищет связи с историей, традицией, нисколько при этом не поступаясь бескомпромиссной новизной архитектуры. Творчество мастера далеко ушло вперед. Нужна другая книга — его, о нем?

Александр Рябушин



Создание научной истории народных промыслов — давно назревшая проблема.

Наука — дело коллективное, и только усилия многих исследователей и научных организаций могут принести нужные плоды объективного анализа и конструктивных решений непростых проблем, которыми обременены промыслы сегодня. Этим проблемам посвящено немало специальных и публицистических изданий, конференций и горячих споров. Но порой все это не опирается на объективную достоверность, и, как справедливо отмечает В. Гуляев в рецензируемой книге, по-прежнему опыт и практика опережают теорию, как и на заре становления искусства художественных промыслов после Октября.

Книгу В. А. Гуляева* можно назвать серьезным вкладом в научную историю промыслов советского периода, времени очень сложного, богатого разнородными фактами, которые нуждаются в научном обобщении.

Не случайно автор уделяет большое внимание вопросам организации промыслов после Октябрьской революции, прослеживает этапы их хозяйственного становления, говорит об отношении государства и общественности к творчеству мастеров. Время и практика показали в дальнейшем, какое важное значение экономика и руководство промысла-

ми имеют для развития творчества и искусства в целом. Опираясь на факты, документы и архивные материалы, А. Гуляев детально рассматривает важные вопросы быта изделий, влияние заказчика и рынка на характер искусства и производства. Основная мысль автора направлена на выявление связей искусства промыслов с городом. В тексте неоднократно подчеркивается, что это было характерно не только для 1920-х годов, хотя анализируются особенности этих связей именно в данный период. Но здесь можно упрекнуть автора в том, что о городе говорится достаточно абстрактно, о городе «вообще». А между тем в эту эпоху очень активно формировались черты обновляющейся городской культуры. Революция очень быстро «проникала» в толщу народных масс больших и малых городов, в село и деревню. Материалы этнографов и фольклористов того времени с большой наглядностью иллюстрируют рост свободного самосознания народа, его тягу к самостоятельному творчеству и осмыслению великих происшедших событий. Этого общего фона не хватает в тексте книги. Без него нельзя до конца понять пафос внутренней творческой энергии палехан и многих новых работ мастеров других промыслов, сами тематика и содержание которых рождались не только по «расписанию» и советам руководящих органов или ученых руководителей.

Бесспорным достоинством труда Гуляева является введение в научный оборот большого числа документов и архивных материалов, наличие того серьезного аппарата, который служит основой как для выводов самого автора, так и для других исследователей, будущих создателей истории искусства художественных промыслов советского периода. Сделанный автором обзор теоретических взглядов ученых и принципиальных позиций практиков, как никогда, актуален сегодня, когда к делу руководства промыслами причастен широкий круг людей, не всегда учитывающих общие закономерности соотношения искусства и производства в промыслах, влияние обменов выпускаемой продукции не только на качество изделий, но и на судьбы искусства в целом.

Принципиально важен и вопрос о формировании личности мастера в промыслах советского периода. Этот процесс привел к появлению формации самобытных художников, большого отряда современной творческой интеллигенции. Это не может не влиять, как подчеркивает автор, на общий ход развития традиции в каждом из промыслов, на идейное содержание произведений нашего времени.

В книге В. А. Гуляева поставлен целый ряд и других важных вопросов, которые имеют прямое отношение не только к рассматриваемой автором эпохе, но и к последующим периодам, и верная, историческая постановка этих вопросов поможет в поисках решений современных проблем.

Т. Разина



Сам факт появления этой книги* в известном смысле поражает. Архитекторы сегодня молчат. Речь не об архитекторах, чья специальность — писать, а о тех, кто непосредственно делает архитектуру, мучаясь, страдая, но почему-то публично не размышляя, не обсуждая поворотов судьбы профессии и ее конкретного положения. Размышляют актеры, художники, музыканты, о писателях и говорят нечего, но не архитекторы. А ведь в архитектуре — это давняя традиция, и только в нашем веке имена А. Бурова, М. Гинзбурга, Ш. Ле Корбюзье известны далеко за пределами профессии за счет их печатных трудов. Может быть, молчание сегодняшнего архитектора — косвенное свидетельство нынешнего статуса зодчества в семье искусств? Сам по себе этот симптом настораживает. И в этом плане архитекторы как бы выводят себя из руслу традиции. Мы остро переживаем наде-

* Ф. Новиков. Формула архитектуры. — М.: Детская литература, 1984 — 143 с.

* Гуляев В. А. Русские художественные промыслы 1920-х годов. Л., Художник РСФСР, 1985.

Конференции, симпозиумы, встречи

Архитектор и общество

В ноябре 1986 года в Тбилиси состоялось заседание Теоретического клуба Союза архитекторов СССР. Тема, предложенная для дискуссии, весьма актуальна и формулируется так: «Архитектор и общество». Сложности взаимодействия.

Во встречах, проходивших в помещении клуба молодых ученых, участвовали Е. Асс, А. Боков, В. Давитая, В. Джорбиндзе, А. Иконников, О. Каламидаршвили, Г. Кондучалова, В. Курбаков, Г. Новиков, Н. Орлова, А. Тарханов, В. Хайт и другие теоретики и практики, обсуждавшие этот сложнейший вопрос, на который нет еще удовлетворительного ответа. Сейчас общество предъявляет к архитектору повышенные требования и не скрывает своей глубокой неудовлетворенности положением дел в профессии — прежде всего в области массового строительства и охраны памятников. Притом (по словам одного из участников обсуждения) складывается впечатление, что архитектора ревнуют к архитектуре. И если причины этого еще возможно определить, то совсем не просто понять, как изменить ситуацию. Нельзя более существовать в атмосфере взаимных обвинений и упреков — это лишь усиливает непонимание. Надо признать, что недовольство общества архитектором не менее весомо, чем претензии архитектора к обществу. Расхождений значительны, и в этом они отражают не

тельства определяет суммы в размере от 1% до 2% от строительства на монументально-декоративные работы. Первостепенной задачей скульпторов становится поиск новых форм взаимодействия с пластикой в архитектуре. Острые споры о том, что скульптура должна стать демократичнее, ибо в ней нуждаются не только парадные представительные зоны города, но и районы жилой застройки. За последние годы явно обиделась типология городской скульптуры: она практически свелась к одному-двум традиционным видам — памятнику и монументу. Из современного города уходит декоративная скульптура с ее мощным гуманистическим и воспитательным зарядом, исчезают фонтаны, барельефы, композиции для мостов. Требуется эстетическое осмысление новых типов пространств: станции метрополитена, подземные переходы.

Пленум обсудил организацию симпозиумов пленэрной пластики, прошедших во Фрунзе, Алма-Ате, Троицке (УССР). Пленэры превратились как бы в опытные полигоны профессии на пятнадцать скульптурных работ. Как найти им применение? Это во многом зависит от инициативы городской администрации. Так, во Фрунзе постоянно пополняется Парк скульптуры; композиции, выполненные в Троицке, также размещают в парке, а произведениями алма-атинского пленэра будет украшен город. Примером наиболее

ганизаций, научные консультации, молодежь Киевского района столицы. У каждого кафе была своя специализация: так, в «Бирюсе» разговор шел об изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне, а в «Ивушка» собирались те, кого волнует судьба народных промыслов и изобразительного фольклора. В программе вечера-встречи в кафе были дискуссии, заседания за «круглым столом», однодневные выставки. Как и предыдущие выставки, эта встреча дала возможность участникам лучше узнать друг друга, обменяться опытом работы, поговорить о трудностях, о наблевших проблемах, наметить совместные планы. Поздно вечером в кино-концертном зале «Октябрь» состоялась заключительный бал форума.

Е. Понудяевская

НОВЫЕ РАБОТЫ

Монумент дружбы в Саранске

В Саранске торжественно открыт монумент «Дружба народов», посвященный пятидесятилетию добровольного воссоединения Мордовии с Россией. Авторы памятника — московский скульптор И.Д.Бродский и архитектор И.А.Покровский. На постаменте установлены две аллегорические бронзовые фигуры: «Мордовия» и «Россия», держащие в руках «цветы дружбы». На постаменте памятника надпись: «Навеки вместе».

Монумент расположен на двенадцатиметровом холме в центре выложенной плитками площадки. С четырех сторон к нему ведут гранитные лестницы. Очень велико градостроительное значение этого памятника: его красивый силуэт виден далеко вокруг. По замыслу городской администрации, в зоне монумента Дружбы должен постепенно сложиться новый культурный

Выставки

Культурная программа Московской молодежи

В организации 17-й Выставки произведений молодых художников Москвы было много не обычного. Одним из интересных и важных новшеств была культурная программа выставки. В течение двух недель в залах Дома художника на Кузнецком мосту (а иногда — в Центральном Доме художника) собирались по вечерам зрители, слушатели, участники диспутов. Как правило, эти встречи сопровождались однодневными выставками в «лаборатории» или в кинозале. Так, к дискуссии на тему «Старые и новые модели» была подготовлена выставка произведений художников разных поколений, созданных ими в молодости. На вечер «Молодежь за кулисами театра» зрители познакомились с живописью, графикой, керамикой, текстилем театральными художников. Гости одной из встреч стали художники Ленинграда, которые показали москвичам свои работы. На вечер с интригующим названием «Кич? Кич!» можно было увидеть работы московских живописцев, своеобразно осмысляющих кич, а рядом — знаменитые коврики М. А.

М. А.

Декоративно-прикладное искусство

Эстония

В залах Таллинского Дома Художника состоялась республиканская выставка прикладного искусства. Авторами экспозиции были секретарь правления СХ ЭССР П.Куутма и художник по металлу Э.Йоханнес. Кульминационным моментом выставки стала кожаная скульптура Э.Ярв. В эстонском гобелене доминирует сегодня живописное начало. Эмоциональная насыщенность и колористическое богатство отличают гобелены А.Герреп, М.Сымер, М.Паумаа, А.Рауд, А.Кивийо. Керамисты и художники стекла как бы приглашали зрителей

Смоленск

В марте-апреле 1986 года в Выставочном зале Союза Художников состоялась выставка декоративно-прикладного искусства. На ней были представлены художественные ткани и декоративные панно, гобелены и изделия из стекла. Трени С. Янковского, Н. Кольцовой, Н. Петерс, Л. Богатыревой сохраняют живое обаяние природы, передают лирическую одухотворенность русского пейзажа. Названия тканей «Сад», «Птицы», «Горошина», «Узорная» точно указывают первоисточники образов — непосредственные природные наблюдения.

Фестивали Ярмарки Праздники

Лето—осень 86

Великий Устюг

Здесь состоялась областной фольклорный праздник «Родники», на который съехались десятки самодеятельных коллективов из городов и сел Вологодской области, гости из Прибалтики, Казахстана, Дагестана, с Украины. Народное гулянье по набережной р. Сухоны, театрализованное шествие по старинным улицам Устюга, состязания певцов, плясунов, музыкантов — все это входило в программу праздника. Стало очевидным, что фольклорные ансамбли ведут важную исследовательскую работу: собирают, изучают и реконструируют древние обрядовые игры, ритуальные хороводы и песни. Исключительно интересны были костюмы участников праздников — многие жители Севера получили в наследство от бабушек и матерей старинные домотканые юбки и пояса, вышитые сорочки с пуговицами, украшенными традиционной устюжской эмалью по скани, «заморские» янтарины и коралловые бусы. В дни праздника в городе прошла выставка произведений народных умельцев и ярмарка, на которой можно было купить шемогоекские берестяные шкатулки и туески, ювелирные изделия и посуду фабрички «Великоустюжская чернь», познакомиться знаменитыми северными пирогами с рыбой, луком, клюквой.

Литва, деревня Стрелейки

В Литовском национальном парке недавно открылся музей пчеловодства. Он расположен в старинной деревенской усадьбе на берегу маленькой озера. В экспозиции музея различные виды ульев и сот, орудия и костюмы пчеловодов, старинная деревянная утварь и посуда, книги, посвященные бортничеству, и многое другое. Об истории

только внутри профессиональные проблемы. Напряженные отношения архитектуры и искусства — лишь составная часть неких более сложных, глобальных процессов, на которые не так-то легко повлиять.

Что же могут предпринять сами архитекторы? Среди предложений, прозвучавших на заседаниях Теоретического клуба: создание специального строительного законодательства, четко регламентирующего взаимоотношения архитектора, заказчика и подрядчика. Использование нового языка архитектурных форм, более соответствующего общеденным представлениям о красоте зодчества. Изменение системы оплаты, нормирования и организации архитектурного труда; замена громоздких проектных институтов небольшим бюро под управлением авторитетных авторов. Совершенствование системы профессионального образования, воссоздание существовавших ранее государственных органов — Академии архитектуры и Комитета по делам архитектуры. В связи с этим внесены предложения по проекту нового Устава СА СССР.

М. Скуратов

Пленум в Алма-Ате

В октябре 1986 года в Алма-Ате состоялся пленум комиссии по скульптуре СХ СССР, который стал ответом художников на Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства и повышению его роли в коммунистическом воспитании трудящихся». Участники пленума заслушали доклады, обсудили Первую республиканскую выставку скульптуры, проходившую в столице Казахстана, посетили симпозиум пленарной пластики в Алма-Ате и Парк скульптуры во Фрунзе.

«Пути развития скульптуры, осознание ее роли в современном городе» — так можно сформулировать главную тему выступлений. Новое постановление партии и прави-

плотворного использования плерных работ является созданием Парк скульптуры во Фрунзе, но и здесь решены еще далеко не все проблемы. Выступающие отмечали необходимость более скоординированных усилий местных Союзов художников и городской администрации. Было высказано предложение создать Совет заинтересованных, в который входили бы архитекторы, скульпторы, писатели, представители городских советов и обществности. Подчеркивалась необходимость поддерживать на симпозиумах, благотворительную атмосферу, стремиться к взаимопониманию художника и заказчика. Отмечалось и некоторое одностороннее создание на пленуме работ.

С докладами выступили скульпторы А.Бурганов, В.Бородай, Т.Досмагомбетов, А.Руквишников, Ю.Чернов, Г.Ястребенецкий, критики С.Базазянц, И.Светлов, Р.Чаунова и др.

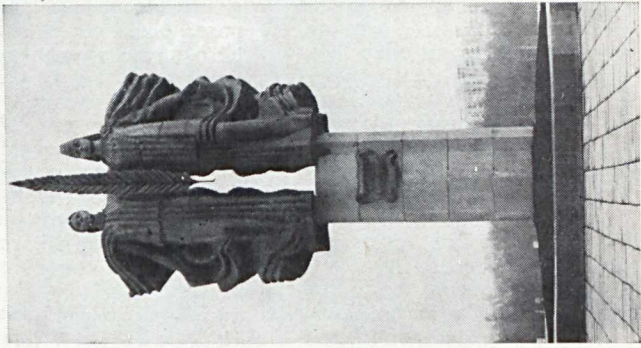
Е. Саличенко

Форум творческой молодежи

По инициативе МГК ВЛКСМ, в Москве 6 декабря 1986 года был проведен форум творческой молодежи. По замыслу организаторов, основной задачей форума являлось «определение роли и места творческой смен в искусстве, в дальнейшем развитии культуры, продолжение и углубление традиций русского и советского искусства, повышение общественной значимости деятельности творческой интеллигенции». Кафе на Капитальном проспекте были отданы в этот вечер молодым художникам, архитекторам, музыкантам, актерам и режиссерам, поэтам и писателям. В форуме участвовали члены творческих союзов и любительских объединений, представители прессы, радио и телевидения, работники Министерства культуры СССР, Министерства культуры РСФСР, Главного управления культуры Мосгорисполкома и других заинтересованных ор-

центр столицы Мордовии: здесь предполагается разбить парк, построить театр и стадион.

М. С.



Мемориал Джамшида Нахичеванского в Баку

В Баку открыт мемориальный ансамбль, посвященный легендарному военачальнику, одному из первых командиров Красной Армии Джамшиду Нахичеванскому. Авторы мемориала — скульпторы А.Акерман и Ю. Салаев и архитектор Ю. Толстоногов. Бронзовый бюст героя установлен на высоком стройном постаменте. На заднем плане — гранитная стена с бронзовым барельефом, на котором запечатлен один из эпизодов Гражданской войны. По замыслу авторов, площадка, на которой расположен мемориальный ансамбль, должна играть роль трибуны: здесь будут стоять офицеры, принимающие парад курсантов.

Н. С.

принять участие в интеллектуальной игре. Жеребьевка скульптуры В.Валаят так и называлась: «Игра с яйцом», «Игра с маской». Привлекало внимание декоративная керамика Л.Рохлина, посуда, расписанная Р.Моор и А.Иваск, стеклянная скульптура И.Лилля «Зеленая башня». Э.Мяэля удалось решить сложную техническую задачу — поместить металл в стекло. Традиционную для Эстонии школу гравировки по стеклу представила на выставке С.Раудвез. Ее мастерство стоило филигранно, что вазы кажутся почти неосознаемыми. Среди прекрасных работ ювелиров особенно выделялись произведения Р.Метса. Выставка в Таллине стала еще одним подтверждением высокого профессионального уровня эстонских художников-прикладников.

Е. Штейн

Ретроспективная выставка

В Казани, в Музее изобразительных искусств ТАССР, впервые в Татарии состоялась ретроспективная выставка декоративно-прикладного искусства республики. На ней было представлено около тысячи экспонатов из фондов музея. В центральном зале выставки, под живописным шатром из тканых полотен, разместились произведения народных мастеров: традиционный женский наряд, допотопный разноцветный сапожками-ичетами, кожаные мозаичные подушки и ковры, вышитые тамбуром салфетки и покрывала, изделия пестрической керамики. На стенах, как это принято в Татарии, были развешены организованные геометрическими узорами занавесы-чаршау. Особо были выделены в экспозиции золотопейные казанские полотенца и женские головные уборы-кафачки. Обращали на себя внимание шамали — своеобразная живопись на стекле с элементами каллиграфии и орнамен-

Основной тон экспозиции задают гобелены. В своем гобелене В. Никулина создает масштабный емкий образ В. И. Ленина. Убедительность художественного обобщения достигнута органическим соединением цветовой и пластической выразительности.

Стекло В. Бердников отличает замечательное сходство с органическим миром. Тенденция к полноте и весомости объема, внимание к внутренней жизни стекла, к тончайшей нюансировке цвета проявляется в целом ряде его работ, показанных на выставке.

Сервизы, вазы и кубки М. Храмовой характеризуют ее как чуткого колориста, владеющего поэтической символикой цвета.

Выставка радует творческими достижениями художников, активным участием молодежи, высоким профессиональным мастерством, свободным владением материалом, разнообразием творческих установок смоленских художников.

Л. Рыбакова

Москва, Типинский рынок

Перед ноябрьскими праздниками здесь проводилась необычная ярмарка. Ее посетители могли купить произведений самодельных художников Москвы: платя и костюмы, декоративные сосуды и игрушки, серги и кулоны из мельхиора или керамики, кожаные и замшевые пояса и кошельки, браслеты и цепочки из бересты. За прилавками стояли сами авторы.

Энтузиасты из музея кузнечной науки и техники организовали небольшую выставку ковального металла. Они умудрились установить на рынке походную наковальню и знакомили гостей с тайнами кузнечного ремесла. Изделия кузнецов — подсвечники, декоративные композиции, изысканные каминные щипцы — пользовались особым спросом. Красочные товары, платя и штифами, выстужения самодельных фольклорных ансамблей — все это создавало веселое, ярмарочное, действительно праздничное настроение.

Л. Коробцова

М. Аграновская

Пеликены

Компания этих смешных пузатых существ наводит на размышления об очень серьезных вещах — о тайной жизни традиции и парадоксальных движениях в культуре. Этих пеликенов — по-чукотски это и означает «толстопузые» — собрала художница по текстилю Лидия Митрюкова. Жизненные обстоятельства сложились так, что ей пришлось оставить Москву и прожить несколько лет на Магадане. Как всякий подлинно русский интеллигент она чутко отозвалась на новую для нее культурную среду и старательно, со вниманием осваивала ее. Интересно было все, но особенно, конечно, местные ремесла — как сидят мастерицы за работой, как держат иглу, какой применяют шов, как понимают красоту материала, что особенно ценят в своей работе. Умение и способность вчувствоваться в чужую культуру помогли художнице создать целую серию об-

раздов для магаданской фабрики сувениров.

Но художницу-текстильщицу заинтересовал не только экзотический местный материал — олений, нерпичий мех, ровдуг, спилок, но и другие материалы. На магаданской фабрике есть косторезный цех, среди изделий которого и популярный чукотский сувенир — пеликены. Обычно его режут из зуба кашалота, клыка моржа, цевки — коровьей кости. Но в коллекции Митрюковой есть работы и деревянные, и сделанные из пористого и шершавого китового ребра. Коллекцию составляют авторские работы всех мастеров-резчиков магаданской фабрики, есть среди них и пеликены, вырезанные самой Митрюковой.

Как возникает эта открытость человека, художника к иной культуре — первый вопрос, который рождает эта коллекция.

В московской квартире на телевизоре столпилось целое пузатое войско — есть совсем маленькие «нецке», есть и крупные — сантиметров в двадцать. Есть среди них с выражением свирепости на пучеглазом лице, есть важные, есть угрюмые и загадочные, есть лукавые и смешливые, есть хитроватые и простоватые, есть удивленные и невозмутимые...

Рассматривать их разнообразие, прочитывать различия — увлекательно, наверное, каждому, но для хозяйки коллекция содержит еще и то, что не видно, не различимо никому. Каждая фигура пеликена имеет свою историю создания. Многие из них вырезаны на глазах у Митрюковой, и она помнит, как мастер выбирал кость, как прикидывал масштаб будущей фигурки, намечая ее контуры. Она помнит, какая фигурка была создана в одночасье, а работа над какой растянулась на дни. И все это не только есть в ее памяти, но она видит, как это отразилось на самой фигурке. «Вот это — Виктор Евстегнеев, он сердился, ворчал на меня, пока резал своего пеликена: материал ему не нравился, он уверял, что ничего хорошего у него не получится из этого пористого китового ребра. А вот получился самый большой и самый веселый из моих пеликенов. Вообще-то, конечно, Виктор мастер изображать оленей, но вот и пеликены у него хорошие...» И так — про каждого. Для меня это коллекция пеликенов, а для Лидии Теодоровны — это коллекция работ магаданских мастеров-косторезов, коллекция автографов.

Многообразие фигурок пеликенов заключает для нее непохожесть творческих ориентиров мастеров, своеобразие их человеческой индивидуальности, их разные представления об образе пеликена. Для одних это знак древнего чукотского божества, для других — пластическое выражение местного анекдота, для третьих — форма самовыражения в заданных традицией условиях... И любой из этих подходов правомерен. Загадочная привлекательность бесконечных вариаций одного образа, одной темы, одной формы, острота, с которой проявляется при этом ин-

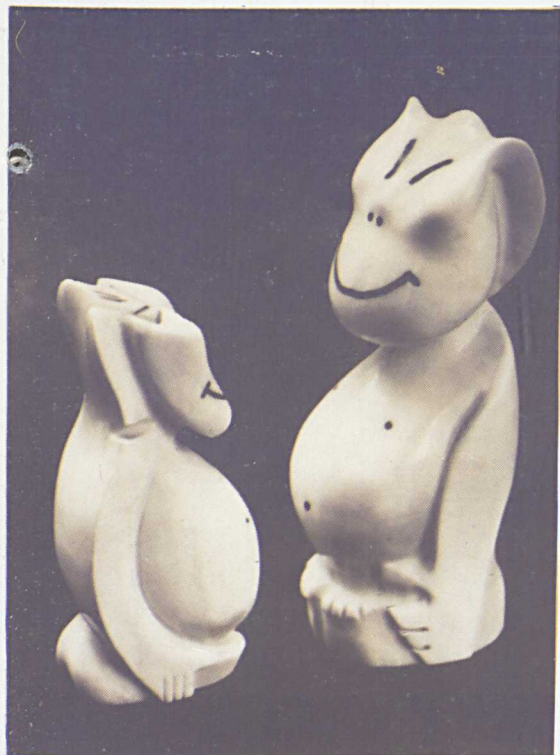
дивидуальность, — второй вопрос, который возникает при рассматривании коллекции. Пеликен — благодатный материал для варьирования. Пестра и многозначительна история этой фигурки.

Есть свидетельства, что фигурку придумала американская художница как амулет, потом летчики завезли ее на Аляску, оттуда она попала на Чукотку, полюбилась здесь и под руками местных мастеров приобрела окончательный облик уже местного сувенира. Таков в общих чертах достаточно прозаический сюжет о возникновении пеликена. После того как долго разглядываешь этих маленьких смешных идолов, удивляясь сочетанию в них одновременно гиперболичности и схематизма изображения, оцениваешь лаконизм и выразительность их пластики — такой прозаический сюжет разочаровывает. Вообще поэзия народного искусства всегда как бы сокрыта для мимолетного взгляда, неброская она, но смысл ее величествен и укрыт от простого толкования. И в этом плане загадочный облик смешливых человечков не обманывает, в них, действительно, есть непостижимая тайна. Археолог Н. Н. Диков нашел при раскопках могильника на Камчатке (Чукотке) вырезанную из моржового кивека фигурку человека, очень схожую с современным пеликеном. Между этим археологическим изображением, работой американской художницы и изделием современных косторезов непосредственной связи как бы и нет. Вообще художественные предпочтения народа, особенности национального вкуса трудно аргументировать, но тем не менее это — реальность культуры. Археология не раз уже доставляла нам доказательства поразительной живучести форм, образов, самого склада художественного мышления. И в этом смысле коллекция, что расположилась на телевизоре в московской квартире, является еще одним свидетельством этого. Это третий вопрос, ответ на который несут эти вещи.

Пеликен приобрел или возродил давно утраченный характер канонического изделия, свобода, с которой мастера варьируют его, идет не только от виртуозного мастерства, но и от многосмысленности и глубины образа пеликена. Как подобает фольклорному образу, пеликен обрастает легендами, которые укореняют его местное происхождение. И пеликены принимают эту роль, эти фигурки словно готовы разыгрывать и современные сюжеты чукотского анекдота, и новые мифы на темы старых легенд.

У многих народов пузатый человечек изображал довольство, был божком счастья, современный чукотский сувенир также служит пожеланием счастья. Во всяком случае можно с уверенностью сказать, что войско пеликенов, принадлежащее художнице Л. Митрюковой, приносит ей истинное удовольствие как воплощенная память о большом коллективе талантливых магаданских косторезов.

А. С.



Главный редактор	Буткевич О. В.
Зам. главного редактора	Базазянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горнинов 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. Мисько Е. П. Рождественский К. П. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Стернин Г. Ю. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. К.
Зав. отд. редакции Главный художник Ответственный секретарь	
Зав. отделами редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Смирнов Л. М. Уварова И. П.

Художник номера
Фотохудожник
Фотомонтажи
Фотографы:

Игращенкова Г. П.
Шахов В. С.
Холин В. Н.
Березовский И. Б.
Евстигнеев В. М.
Никитин М. А.
Опанов С. И.
Черток В. Б.

На обложке:
В. Видука
Гобелен «Радуга»

Издательство
«Советский
художник»
125319 Москва,
ул. Черняхов-
ского, 4-а
Адрес редакции
журнала
103009 Москва, К-9,
ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10,
229-68-45

Сдано в набор 9.01.87 г.
Подписано в печать 11.02.87
А 10171
Формат 70×90¹/₂
Высокая печать
Бумага мелованная
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,198
Тираж 36 000 экз. Заказ 3911
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

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 3 (352). 1987
Основан в 1957 году

В номере:

1 *Метаморфозы*

Графика в пространстве улицы

2 *Художественная жизнь страны*

Проектная идея и массовый образец. Опыт
Латвии

10 *Конференции, симпозиумы, встречи*

IV quadriennale декоративного искусства
социалистических стран в Эрфурте

Маргарита Лебедева

Координаты выставки

Светлана Рязанова

Впечатления о выставке

Мария Некрасова

Доклад на выставке

16 *Художник и промышленность*

Татьяна Астраханцева

От стандарта к разнообразию

20 *Мнения, суждения, споры*

Селим Хан-Магомедов

В защиту вещи. (Не рано ли кончилась
дискуссия?)

23 *Художник и театр*

Александр Ляховицкий,
Светлана Махлина,
Нина Смурова

О выставке «Театр. Образы и реликвии»

29 *Дизайн*

Ольга Кабанова,
Алексей Тарханов

Образы прошедшего сезона

35

Евгений Розенблюм

Просчеты наших экспозиций

37 *Проблемы обновления*

Михаил Ромадин

Искать встречи со зрителем

38

Галина Габриэль

Памяти Леопида Ляка

40 *Секреты мастеров*

Вера Видука

Техника рельефного гобелена

41 *Народное искусство*

Александр Фрумкин

Из переписки с народными мастерами

45 *Рецензии*

46—47 Газета «ДИ»

48 *Страница коллекционера*

Пеликены