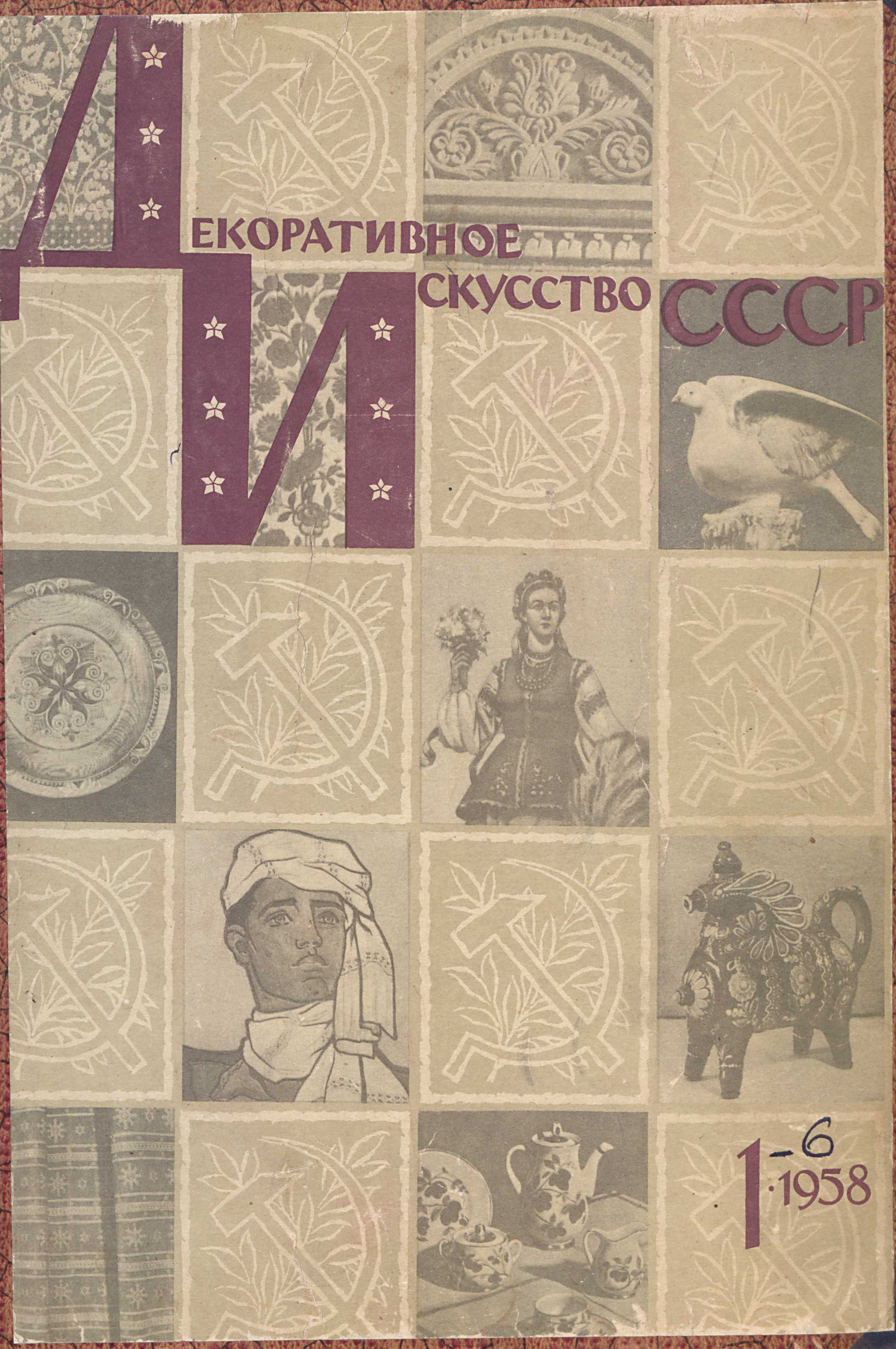


ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



1-6
1958

СОДЕРЖАНИЕ

На Всесоюзной художественной выставке

- Н. Черный.* Декоративное искусство на Всесоюзной художественной выставке 1
- В. Шестаков.* О монументальности. 9
- Л. Сыркин.* Возродим технику «кундаль». 12
- Я. Пуят.* Латгальская керамика. 14
- Б. Смирнов.* Художественный облик вещи и способ ее изготовления 17
- В. Замков, В. Логинов.* Творческое содружество. 22
- Е. Клебанова-Попович.* Производство и филигрань 25
- С. Темерин.* Изучение декоративного искусства в советском искусствознании за 40 лет . . 30
- М. Каган.* Эстетика и прикладное искусство. 37
- Выставка сирийского искусства в Москве 40
- В. Павлов.* Коптские ткани . . . 41
- Интересная находка. 44

Библиография

- Б. Шрагин.* Искусство и промышленность. 45
- С. Иванов.* Неудачная книжка. . 47

Хроника

На книжной полке

745
Д 28

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

1

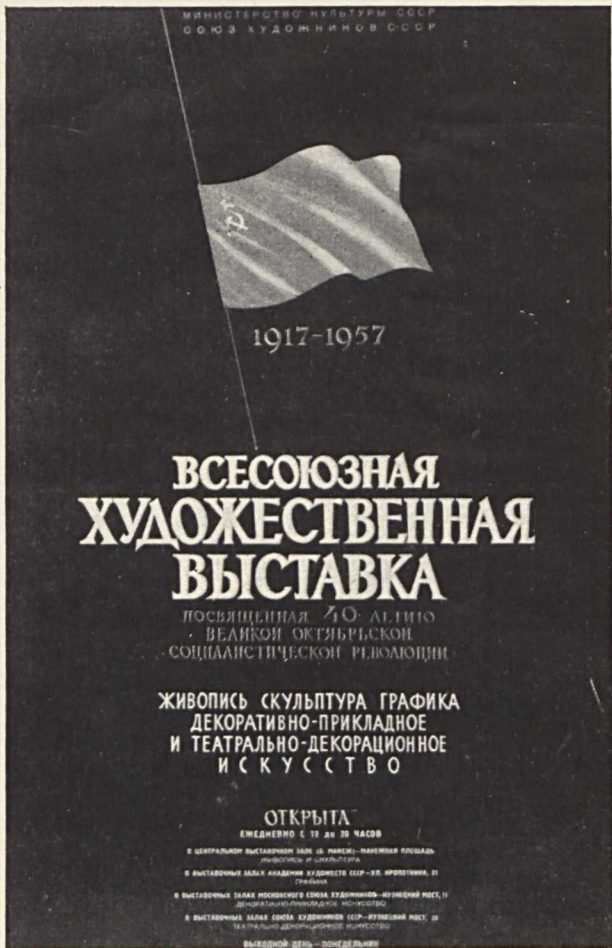
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

ЯНВАРЬ
1958

Читальный зал

546183

~~534479~~



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО НА ВСЕСОЮЗНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

Н. ЧЕРНЫЙ

В канун великого праздника в крупнейших выставочных залах столицы открылась Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Наряду с живописью, скульптурой и графикой на выставке показано и декоративное — монументальное и прикладное искусство.

Раздел декоративного искусства юбилейной выставки демонстрирует большие художественные достижения, с которыми советские художники и народные мастера пришли к славной годовщине 40-летия Октября.

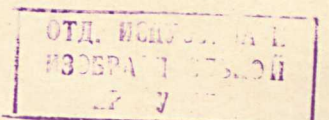
Громадное количество произведений живописи, скульптуры и декоративного искусства, поступившее на выставку, заставило изменить первоначальный план экспозиции и предоставить прикладному и монументальному искусству часть экспозиции Центрального выставочного зала

(6. Манеж), Выставочный зал Дома художника МОССХ и небольшую площадь в выставочных залах Академии художеств СССР.

При организации экспозиции выставочный комитет поставил перед собой задачу представить на выставке возможно больше авторов (по разделу декоративного искусства их представлено около 2500), шире показать тематические произведения, отражающие наше время и созданные в лучших традициях национальной культуры.

Среди монументальных произведений, экспонированных на юбилейной выставке, одним из наиболее значительных тематических произведений является выполненное в технике флорентийской мозаики декоративное панно художников Г. и И. Рублевых «Залп «Авроры». На эту тему создано уже немало различных художественных произведений, но всякий раз художники стремятся пока-

Центральная городская
публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова



зять этот исторический момент по-своему. Художниками по-новому осмыслена и решена эта величественная тема. Вооруженные рабочие и солдаты, изображенные на панно, олицетворяют собой рабочих и крестьян, которые своими руками свершили Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Панно, выполненное в мягкой зеленоватой и коричневой гамме, необыкновенно хорошо передает суровое настроение боевых дней.

Полны глубокого революционного пафоса панно «1905 год» художника В. Фаворского, выполненное в технике смальтовой мозаики, и «Октябрь» — фрагмент керамического панно для музея Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде, выполненного художником И. Можейко.

Представляет интерес и большое панно «Праздник урожая», фрагмент росписи санатория «Горный» в Ялте

П. Коржук.

Исполнитель К. Костеева. Рушник.

Вышивка С. Клембова, УССР.



художников А. Михайлова и Е. Голихина. В этом поэтичном панно, где мотив обильного урожая перекликается с благородной темой материнства, спокойные лиловые и коричневые тона создают цельный и красивый колорит произведения. Декоративное панно из серии «Советский спорт» — «Баскетбол» представили на выставку художники Ю. Королев и Б. Тальберг. Красота юных тренированных тел, динамичность композиции, обилие солнечного света и ярких красок делают это произведение очень выразительным. В редко встречающейся в последние годы технике полированной энкаустики представлены художниками В. и Т. Хвостенко фрагменты росписей на темы русских народных сказок — «Снегурочка» и «Лель», в которых хорошо передано яркое национальное своеобразие персонажей.

Всеобщее внимание посетителей выставки привлекает большой пятиметровый фриз в терракоте, созданный художником Д. Горловым. Фриз этот, названный автором «Наши заповедники», с необыкновенной поэзией и остротой восприятия природы передает красоту и мощь зубров.

Интересны эскизы и фрагменты росписи театра Мукими в Ташкенте художника Л. Сыркина, выполненные им для перевода в древнейшую технику «кундаль». Обращают на себя внимание и большие декоративные панно Р. Авотина «Шпалерное производство» и И. Борисова «Мозаичное производство» и многие другие произведения монументальной живописи.

Из монументальной скульптуры хочется особо отметить выполненный по эскизам В. И. Мухиной скульптурами Н. Зеленской, З. Ивановой и А. Сергеевым триптих «Дары воды», «Плодородие» и «Дары земли», а также два фрагмента горельефа для пилона памятника на братском кладбище героев блокады Ленинграда — работы — «Партизанка» Г. Сидорова и «Мать-родина» Р. Андриановой.

Все чаще и чаще появляются на наших выставках яркие и красочные витражи, все больших удач добиваются наши художники в этом сложном монументальном искусстве. На выставке представлено несколько образцов витражей, выполненных в различной технике: 4-метровый витраж «Литва» (свинцовая пайка) литовского художника А. Стошкус, «Маяковский» (латунная пайка) работы московских художников Т. Бочаровой и О. Куранской, витраж «Ермаковы лебеди» по сказу П. П. Бажова, выполненный студентом Ленинградского Высшего художественного училища им. В. И. Мухиной В. Воликовым в технике клееного цветного стекла.

Разнообразные работы монументальной живописи и скульптуры, представленные на выставке, их высокое художественное исполнение ярко демонстрируют большие возможности, которые открывает монументальное искусство для внутреннего и внешнего оформления общественных зданий, дворцов культуры, клубов и других сооружений.

В разделе прикладного искусства представлены произведения студентов высших художественно-промышленных училищ, изделия государственной художественной промышленности, произведения мастеров народных художественных промыслов и авторские работы художников, работающих в области прикладного искусства.

Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной представило на выставку ряд курсовых и дипломных работ студентов, выполненных в разнообразных материалах и техниках.

Новые формы ваз из цветного стекла разработали студенты А. Виннер, В. Корнеев, В. Филатов. Оригинальны и свежи сервиз для вина, созданный из рубинового стекла студентом-дипломником А. Лейлаяном, и прибор для воды студента А. Воробьева.

Студент-дипломник В. Жижемский представил оригинальные

нальный по форме комплект бытовых фарфоровых изделий для жилой квартиры. Новые современные формы этого комплекта с большим тактом украшены скромной росписью из черно-красных веточек. Такое оформление как бы подчеркивает белизну фарфора и лучше выявляет архитектурные формы предметов. Очень хороши по своим формам и расцветке изделия из фаянса. Блюда, тарелки, вазочки, кружки и другие изделия новы по своим формам, свежи по цветовым решениям и могут служить прекрасными образцами для выпуска массовых недорогих, но высоких по своим художественным качествам изделий. Среди этих произведений особенно интересны чайно-кофейный сервиз «Коричневый» студентки-дипломницы М. Бабаевой и кофейный сервиз «Утренний» В. Ершовой.

Значительное произведение декоративного искусства создано в стенах училища им. В. И. Мухиной — круглый полированный стол, выполненный в честь 250-летия Петербурга — Ленинграда. Используя технику интарсии и традиции русского наборного мастерства, М. Шпилевский, Н. Борушко, А. Смирнов в изображениях видов и планов родного города добились большой выразительности.

Московское Высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское) представлено на выставке художественной обработкой металла (решетки, ограды и др.), любопытными образцами современной мебели и образцами точеной деревянной игрушки.

Изделия старейшего Ленинградского фарфорового завода, как всегда, отличаются высокой культурой технического исполнения и строгостью художественного оформления.

Этой строгостью отличаются формы чайного сервиза «Ленинградский» С. Богдановой. Такие формы в сочетании со сплошным подглазурным крытьем кобальтом, по которому идет роспись золотом видов Ленинграда, придают сервизу приподнято праздничный характер. Сервиз и ваза художника А. Воробьевского расписаны на темы русских народных узоров. Несмотря на яркую роспись, сервиз не производит впечатления пестроты и крикливости. Он наряден, и сочные краски народных узоров придают ему особую красоту. Серию хороших анималистических скульптур представил И. Воробьев. Тут и медвежата, и барсук, и песец, и черная пантера. Тонкая и очень удачная роспись для сервиза «Лани» найдена художником М. Мох. Интересна и новая по композиции, яркая, но в то же время скромная роспись чайного сервиза «Ковровый» работы художника Н. Павловой.

Рядом значительных произведений представлен на выставке скульптор Э. Криммер. Среди них декоративный сосуд «Петух», расписанный подглазурным кобальтом и золотом, решенный несколько условно, он обладает высокой степенью декоративной выразительности. Э. Криммером создана также несколько спорная по формам большая юбилейная ваза «Великая Октябрьская социалистическая революция».

При всех этих удачах с сожалением приходится отметить, что художники завода в последние годы мало работают над формой. Очень мало хороших новых форм посуды, а в вазах они почти совсем отсутствуют. Исключение составляет ваза В. Семенова «Кристалл» с надглазурной росписью. Художник нашел новую оригинальную форму, и хочется думать, что автор продолжит эти свои удачные поиски новых форм.

Почти у каждого ведущего фарфорового завода имеется свой художественный почерк, свое лицо. Дулевский завод — один из гигантов нашей фарфоровой промышленности — характерен своей сочной росписью посуды. Краски на чайной посуде, столовых сервизах и вазах звучат в полный голос. Этот мажорный тон свойствен и произведениям главного художника завода П. Леонова.



П. Леонов.

Блюдо декоративное «Свершилось!».
Фарфор.

Дулевский фарфоровый завод им. газеты «Правда».

На выставке представлено несколько его произведений, из которых хочется отметить два блюда — «Свершилось!» и «Вся власть Советам!» и сервиз «Современный», выполненные художником к юбилейной выставке. Блюдо «Свершилось!» — большая удача автора. Роспись его несколько графична, но на черном двуглавом орле так решительно перекрещиваются красные серп и молот, что ясно читается мысль автора, прославляющего Великую Октябрьскую революцию, которая уничтожила не только эмблему царизма, но и все то темное и черное, что было в России до 1917 года. Отличную роспись посуды дали в своих произведениях В. Яснецов, В. Колосов, И. Зорин. Хочется отметить подглазурную роспись прибора для воды «Прогулка» Р. Михайловской. Роспись эта дана кобальтом, очень скупой и, не нарушая формы, подчеркивает белизну фарфора. Используя старые традиции, художник создал свежее, современное произведение.

Большой и талантливый коллектив скульпторов Дулевского завода представил на выставке много хороших образцов скульптуры малых форм. О. Богданова, А. Бржезицкая, Г. Чечулина, Е. Гатилова, П. Кожин, Н. Малышева, А. Сотников являются ведущими скульпторами завода, и их произведения доставляют истинное удовольствие посетителю выставки.

Коллектив Дмитровского фарфорового завода под руководством Е. Смирнова создал для выставки юбилейную вазу, посвященную 40-летию Великой Октябрьской



социалистической революции. Ваза высотой 140 см несколько перегружена архитектурными украшениями (в верхней своей части) и усложнена в росписи, но в целом выполнена с высоким профессиональным мастерством и обладает рядом положительных художественных качеств.

Как всегда, радует художественным качеством своих изделий Конаковский фаянсовый завод им. М. И. Калинина. Художники завода Г. Альтерман, Н. Литвиненко, В. Филянская и другие успешно работают как над формой своих изделий, так и над их росписью.

Впервые на Всесоюзной выставке представлено такое большое количество (их здесь свыше 200) изделий из стекла. Это в первую очередь заслуга художников, работающих на Ленинградском заводе художественного стекла и сортовой посуды. Вазы, приборы для вина и воды, чаши, стаканы, графины и другие предметы уранового, зеленого, рубинового, желтого, опалового, лилового стекла создают искрящуюся и переливающуюся гамму. Новые прекрасные формы, подчеркивающие свойства материала, заставляют зрителя долго простаивать у витрин со стеклом. Авторы этих изделий — Б. Смирнов, Е. Алексеева, Б. Еремин, Ю. Мунтян, Л. Смирнова, Е. Яновская.

Особенно следует отметить произведения Б. Смирнова, много работающего над созданием новых форм изделий. Некоторые его произведения перекликаются с современными западными образцами, другие же идут от русских народных традиций. Творчески переработанный мотив русского лубка, претворенный в стекле, звучит несколько неожиданно, но это произведение исполнено с такой художественной убедительностью, что невольно вызывает восхищение зрителя. Большое понимание характера материала, высокий художественный вкус помогают автору в создании превосходных произведений из стекла.

Такой же прогресс, как в стекле, мы наблюдаем и в изделиях из твердых пород камня, представленных Ленинградским заводом «Русские самоцветы». Используя красоту самого камня и избегая ложного украшения, художникам удалось создать ряд хороших, красивых произведений из различных пород уральских цветных камней. В этом большая заслуга главного художника завода Ю. Паас, по эскизам которой выполнено большинство изделий, экспонируемых на выставке.

Мажорно звучит яркая и сочная роспись дымковской игрушки — коней, петухов, индюков, барынь, нянек с детьми, кавалеров, радующая своим оптимизмом и простотой. Отрадно отметить, что народный промысел вятской игрушки вновь возродился, и наравне со старыми заслуженными мастерами-художниками Е. Косс-Деньшиной, О. Коноваловой, Е. Кошкиной впервые участвуют в выставке и молодые мастера — Е. Перминова, З. Чарушина и А. Шихова.

Значительное место на выставке занимают изделия мастеров народных художественных промыслов. Здесь

Г. Альтерман.

Прибор для завтрака.

Фаянс. Фаянсовый завод им. М. И. Калинина.

В. Ершова.

Сервиз «Утренний».

Майолика.

М. Мох (автор росписи), С. Яковлев (автор формы).

Сервиз чайный «Лани».

Фарфор.

Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.

В. Жижемский.

Комплект бытовых изделий для жилой квартиры.

Фарфор. Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой.

С. Чоколов.
Изделия из керамики.
Молдавская ССР.



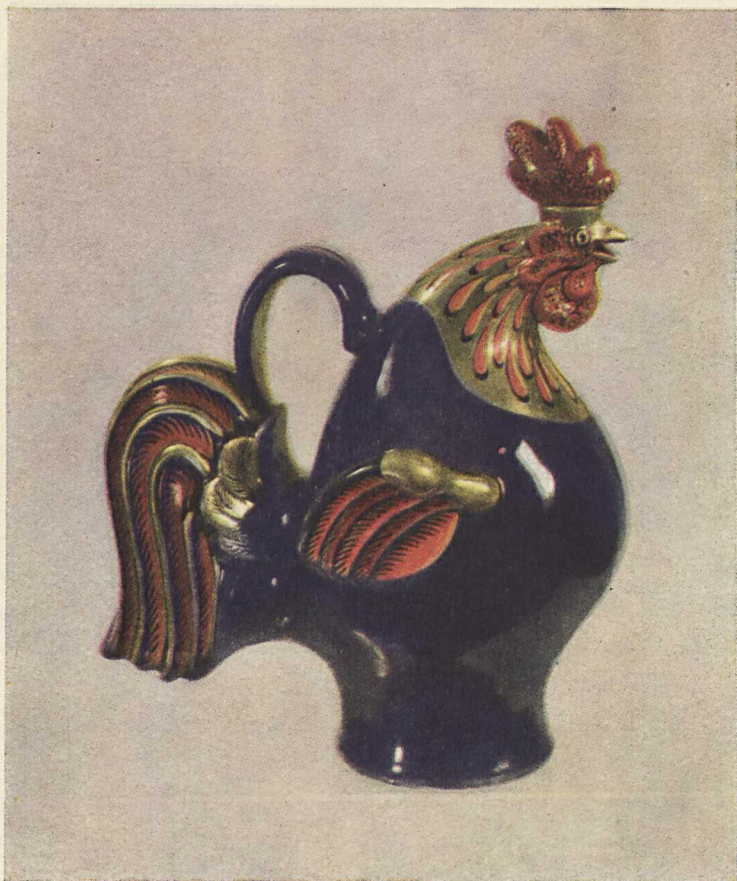
Р. Хеймрат.
Ковер.
Лен, набойка.

Г. Круглов.
Ваза и миска.
Керамика.

М. Мелнаксне.
Вазы.
Керамика. Латвийская ССР.

И. Гачечиладзе.
Кувшин и ваза.
Керамика. Грузинская ССР.

Ф. Ушинскайте.
Ваза.
Стекло. Литовская ССР.



Э. Криммер.

Декоративный сосуд «Петух».

Фарфор. Государственный фарфоровый завод
им. М. В. Ломоносова.

представлены изделия из дерева мастеров Богородской, Ахтырской и Кировской артелей, знаменитая хохломская роспись, среди которой выделяются работы старейшего мастера В. Бедина и детские гарнитуры мебели Е. Воронцовой, и городецкая роспись А. Коновалова.

Изделия из мягких пород камня ангидрита и селенита представлены работами мастеров артелей Горьковской и Пермской областей. Традиционные, яркие, многокрасоч-



Н. Левин.

Лежащий медведь.

Дерево. Богородская резьба. РСФСР.

ные полированные «матрешки» демонстрируют на выставке Загорская и Кузнецовская артели Московской области.

Среди произведений народной керамики останавливают внимание изделия из гончарной глины с росписью цветными ангобами работы дагестанских мастеров аула Балхар Г. Абдуллаевой, А. Мусаевой, А. Сулеймановой и Х. Шаммадаевой. Все эти изделия очень просты, роспись их лаконична, они полны своеобразием национального обаяния и красоты. От них как бы веет прохладой горного ручейка, журчащего в кавказском ущелье. Какими прекрасными сувенирами могли бы служить эти сосуды для многочисленных туристов, путешествующих по Кавказу!

Особое место среди художественных изделий артелей промышленной кооперации РСФСР занимают на выставке вышивки и кружева. Здесь показаны новгородская и ивановская строчки, тарусская вышивка и мстерская гладь, ростовская машинная вышивка и владимирские швы, мордовская и чувашская косая стежка, вологодские, кировские, елецкие кружева. Все эти изделия по своим художественным и техническим качествам настолько хороши, что даже трудно выделить из них лучшие. Большая заслуга в этом принадлежит строчевышивальной лаборатории Научно-исследовательского института художественной промышленности, которая сумела помочь восстановить и организовать работу многих заглушенных художественных промыслов и оказать им творческую помощь. Художники лаборатории также участвуют на этой выставке своими творческими произведениями: А. Кораблева прекрасным кружевным занавесом «Русские мотивы», выполненным в технике вологодского сцепного кружева с цветной нитью, и Г. Лишафай занавесом «Цветы и звезды», выполненным в технике елецкого сцепного кружева.

Большое место уделено на выставке показу всемирно-известных русских художественных лаков — произведениям мастеров миниатюрной живописи Палеха, а также Мстерской, Холуйской и Федоскинской артелей. Прекрасные произведения создали художники Мстеры И. Морозов, И. Фомичев, Е. Юрин, И. Балакин, Е. Зонина; из художников Холуя хочется отметить Б. Тихонравова, Н. Бабурина, В. Пузанова-Молева; из художников Федоскинской артели — В. Липицкого, создавшего портрет В. И. Ленина на крышке блокнота; молодого В. Лунева, представленного шкатулкой-перчаточницей с видом родного Федоскина, и И. Страхова с его пейзажами на крышках шкатулок.

Несколько лет существует цех при мясокомбинате им. А. И. Микояна, выпускающий художественные изделия из рога и кости. Молодой коллектив художников за короткий срок сумел создать много интересных, подлинно художественных произведений. К таким произведениям, хорошо выражающим характер самого материала, нужно отнести и скульптуры «Чомга» работы Л. Крестьяниновой, «Петухи» Ю. Протасова и «Белый медведь» Ю. Слывиса.

В одном из самых отдаленных районов нашей страны, на Чукотке, на берегу Северного Ледовитого океана, расположен поселок Уэллен, в котором находится Чукотская костерезная мастерская. С малых лет чукчи начинают вырезать из клыка моржа разнообразные скульптуры, изображая в них различные моменты своей жизни. Так как основные их занятия — охота и рыболовство, то этим темам в основном посвящают они и свои произведения.

Помимо резьбы, чукчи создают интересные цветные гравюры на подставках своих скульптур или даже на целых моржовых клыках. Эти гравюры нередко являются дополнительным элементом к скульптурному изображению, передавая большой и последовательный рассказ о повседневной жизни. Все это можно видеть на выставке в работах мастеров — скульпторов Вуквутагина, Килилой, Сейгутегина, Туккая, Хухутана и мастеров гравировки Эмкуль и Янку.

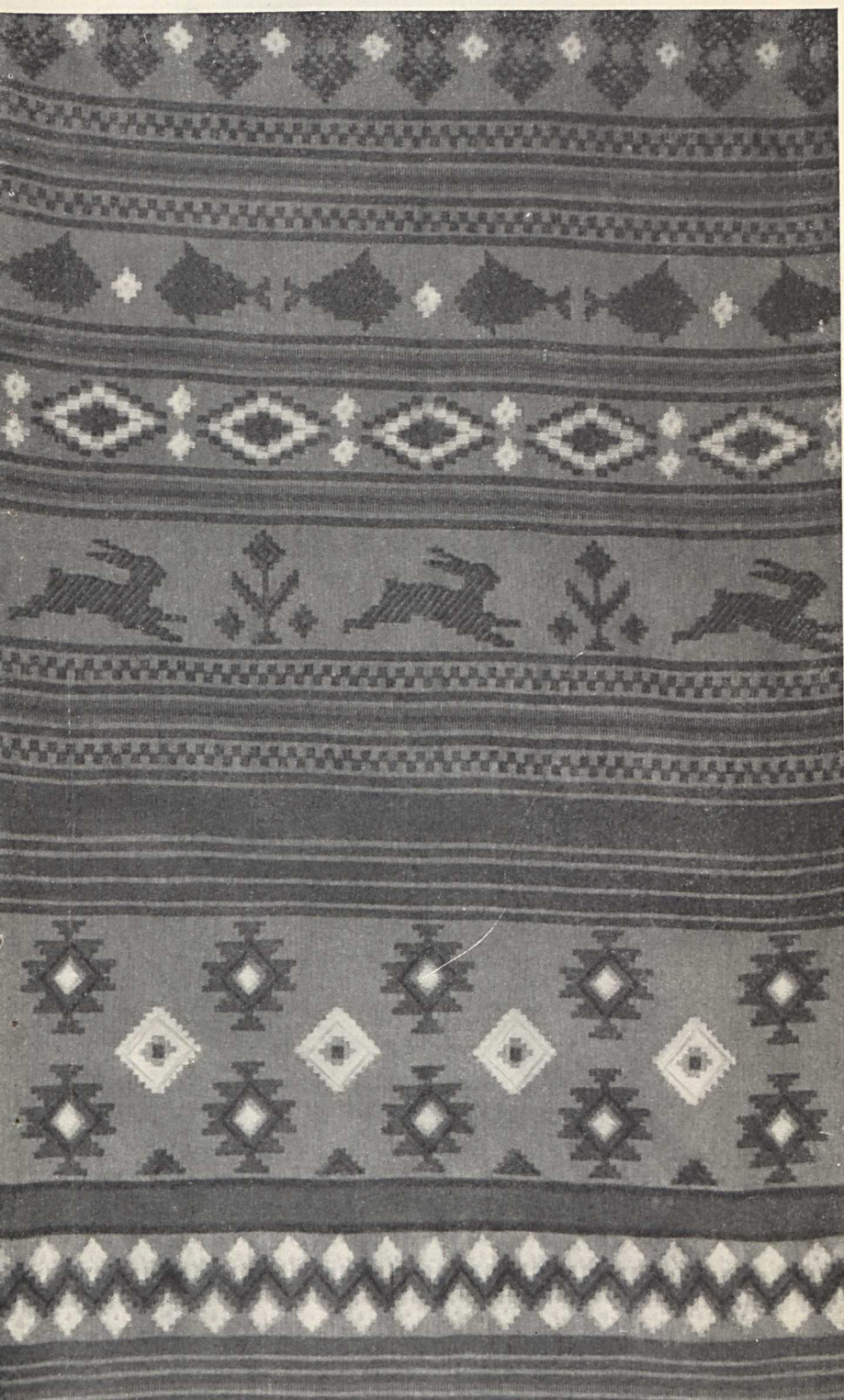
В период подготовки к всенародному празднику 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции во всех союзных республиках проводились республиканские художественные выставки, посвященные этой юбилейной дате. Лучшие произведения декоративного искусства, как и произведения живописи, скульптуры и графики, экспонировавшиеся на республиканских выставках, были направлены в Москву на Всесоюзную художественную выставку. В декоративно-прикладном искусстве особенно заметны и ценны произведения, отражающие национальные черты, передающие в художественных произведениях народные традиции, присущие той или иной республике.



В. Б е д и н.

Чашка.

Дерево. Хохломская роспись. РСФСР.



Грандиозный ковер (площадью 75 кв. м) представила на выставку Азербайджанская республика. Ковер выполнен по рисункам и под наблюдением художников Л. Керимова, К. Кязим-заде и И. Ахундова в мастерских Азхалчасоюза. В национальный азербайджанский орнамент введены медальоны с изображением Владимира Ильича Ленина и гербов союзных республик. К сожалению, сюжетные вставки органически не вписались в орнамент. Тем не менее создание такого громадного произведения декоративного искусства является заслугой коллектива ковроткачих, положивших немало труда, знаний и таланта на его изготовление.

Армянская ССР впервые показала на выставке изделия из папье-маше с росписью по лаку работы художника Р. Швердяна. Армения имеет прекрасные традиции миниатюрной живописи, и возрождение ее в новой технике — интересное начинание художника. Тем более что в своих произведениях автор тонко воспользовался национальными традициями как в орнаментальной, так и в тематической росписи. Помимо лаковой миниатюры Армения представлена и другими произведениями, среди которых тончайшей работы кувшин «Васпуракан» В. Адагордяна и керамика художницы Р. Симонян.

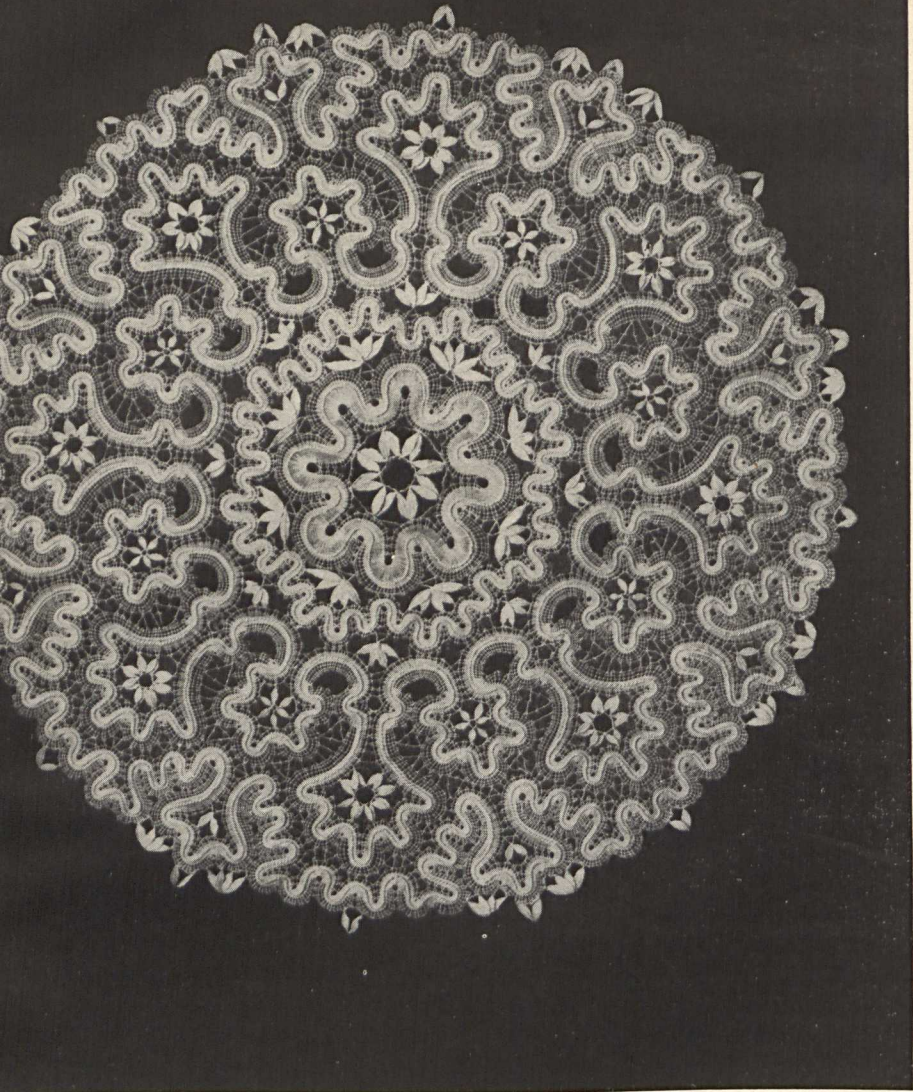
Латвийская ССР представила на выставку прекрасную поливную керамику художников Г. Круглова, М. Дреймане, А. Паулана, В. Качеровской-Мелнацис, изделия из кожи с тиснением работы Я. Озолина и В. Лациса. Все эти изделия, как и изделия из дерева, ткани и ковры,

И. Д у д а р ь.

Исполнитель Н. П и в о в а р.

Занавес «Зайцы».

Кролевское ткачество, УССР.



имеют ярко выраженный национальный характер и выполнены на высоком художественном уровне.

Большие успехи демонстрируют художники Литовской ССР, выставив образцы керамики, стекла, дерева и ковров. Художник М. Врубляускас создал удивительно красивые вазы и прибор для вина с глазурями восстановительного огня. Путем соединения различных глазурей высокого огня он добился в оформлении своих изделий большого художественного эффекта. В неглазурованной керамике всеобщее внимание привлекают декоративные тарелки «Стадо», «Стебли и цветы» работы Б. Зигмантайте. Очень хороша поливная посуда В. Микневичуса. Интересные художественные изделия из стекла с росписью золотом, серебром и цветными эмалями создали С. Ушинскас и Ф. Ушинскайте. Эта новая техника, примененная ими в оформлении двух ваз-аквариумов и ваз «Рыбы в водорослях» и «Леса Латвии», впервые экспонируется на этой выставке.

О. Чеснокова.

Салфетка «Вологда».

Лен. Вологодское кружево. РСФСР.

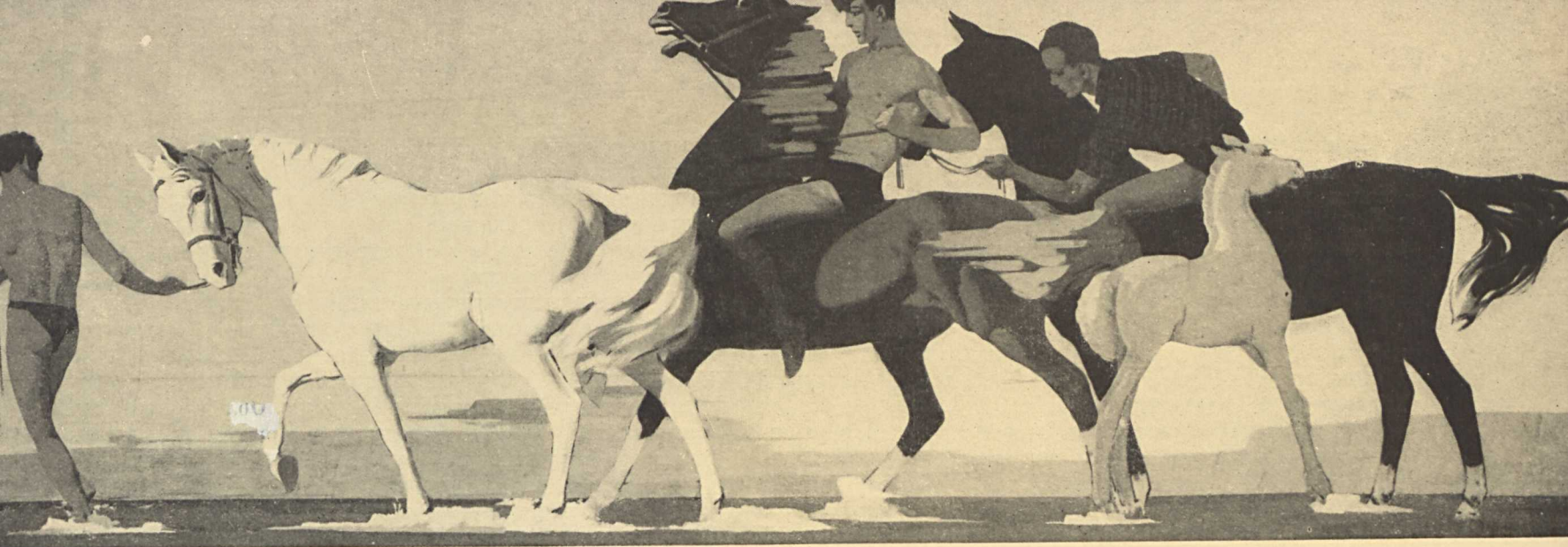
Керамическими изделиями, изделиями из дерева и коврами представлена на выставке Молдавская ССР. Старейший художник-прикладник Молдавии С. Чоколов в своих произведениях из керамики ярко отразил особенности национальных черт молдавского искусства. Обладавая весьма разносторонним талантом, С. Чоколов является автором и ряда ковров, орнаментальный строй которых отражает молдавские национальные мотивы. Интересные резные изделия из дерева «плоски» показали на выставке В. Новик и И. Цеханович.

Ярким национальным своеобразием отличаются художественные изделия республик Средней Азии. Сказочно прекрасны туркменские ворсовые ковры — «Иомуд», «Ахалтекин», «Пенди», «Кызыл-аяк». Большим разнообразием отличаются хан-атласы, бекасабы — шелковые цветные материи для одеял, платьев, халатов; шитье, набойки, тибетейки, золотошвейные и вязаные изделия, присланные на Всесоюзную выставку мастерами Узбекской и Таджикской ССР. Замечательно и большое вышитое декоративное панно «поляк», выполненное в технике «басма» самаркандской артелью «Труд женщины».

По всей стране славятся украинские узорное ткачество и вышивки: плахты и шторы, занавеси и скатерти, гуцулки и рушники, созданные в старинных центрах народного ткачества и вышивки. Не случайно поэтому с таким интересом смотрятся тканые шторы и занавеси художников И. Нечипоренко и И. Дударя, вышивки П. Коржук, О. Сатурской, А. Тихоновой, М. Богорадчанер, П. Бондарь и других.

С высоким художественным мастерством выполнены изделия из дерева с резьбой и инкрустацией мастерами Закарпатской Украины. Как бы соревнуясь между собой в чудесных формах и окрасках, создали украинские художники прекрасные образцы опошнянской, полтавской, станиславской и киевской керамики. Однако художественное качество украинских изделий из фарфора оставляет желать лучшего.

Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, сыграет большую роль в культурной жизни страны. Выставка демонстрирует значительный рост художественного качества произведений декоративного искусства и в этом отношении несомненно поможет художникам и мастерам народных промыслов подняться на еще большую художественную высоту в создании современных произведений декоративного искусства, подлинно народных, национальных по форме и социалистических по содержанию.



Г. Максимов.
Купание коней.
Холст, темпера, 1956.
Проект росписи вестибюля
Ветеринарного института в Ленинграде.

О МОНУМЕНТАЛЬНОСТИ

В. ШЕСТАКОВ

На Всесоюзной художественной выставке широко представлены многие виды монументально-декоративного искусства: эскизы стенных росписей, скульптура, произведения мозаики, витражной живописи и декоративные панно, дающие представление о путях и формах его развития.

Монументальное искусство прочно вошло в жизнь и быт народа, постоянно воздействует на его эстетические вкусы, воспитывает и формирует его художественное восприятие. Органично связанное со зданием, оно пластически-образно утверждает идейное содержание, заложенное в архитектуре, и является составной частью сооружения, его необходимым элементом. Это специфическая особенность монументальной живописи и скульптуры ставит их в невыгодное положение по отношению к другим произведениям, представленным на выставке, т. к. вне архитектурного ансамбля эти работы теряют свою тектоническую выразительность, логичность и пластичность. Поэтому экспонированным произведениям монументального искусства очень трудно дать всестороннюю оценку. Эту объективную трудность приходится преодолевать, учитывая связь монументальной живописи и скульптуры с предполагаемым архитектурным ансамблем.

В связи с анализом скульптуры, представленной на выставке, возникает вопрос о природе и сущности монументальности. В чем заключается монументальность? Что это, особенность формы или же внутренний характер содержания? О том, что монументальность не зависит от внешней формы произведения, от его размеров, величины или объема, прекрасно свидетельствует скульптура В. Зайкова «Сказ об Урале». Автор задался интересной и важной идеей: создать обобщенный монументальный образ Урала, его мужественного народа и суровой природы. Но замысел скульптору не удался. Несмотря на огромные

массы, которыми оперирует скульптор, вещь не получила монументального звучания. Что же помешало скульптурному образу стать монументальным? Прежде всего недостаточная степень обобщенности, недостаточная мера условности, то есть отсутствие тех качеств, которые лежат в основе монументального образа.

Аналогичные явления встречаются и в экспонируемых на выставке произведениях монументальной живописи. Ничем иным, как искусственной монументальностью, характеризуется фрагмент росписи Дворца спорта им. В. И. Ленина, выполненный художником П. Жарским. В росписи изображены фигуры двух девушек в спортивных костюмах. Их лица трактованы слишком портретно. Большой разрез глаз, индивидуально охарактеризованный профиль — все эти детали мешают образу стать обобщенным и монументальным. Интересно сравнить этот фрагмент с работой Г. Давида над росписью кафе Дворца спорта им. В. И. Ленина. Художник решает ту же тему, но благодаря условности образа, большей лаконичности и обобщенности живописи произведение выглядит более внушительно и монументально. Этой монументальности не противоречит декоративное исполнение фона и одежды, которое в свою очередь придает обобщенным образам радостное звучание.

Интересны своей декоративностью и своеобразной символичностью работы, выполненные по эскизам В. И. Мухиной скульпторами Н. Зеленской — «Дары воды», З. Ивановой — «Дары земли», М. Сергеевым — «Плодородие». Несмотря на небольшой размер, эти скульптуры обладают монументальным строем, хотя они лишены строгой пластичности, свойственной автору эскизов, и достигают такой степени обобщения, которая выводит образ из плана индивидуальной характеристики, поднимая его до значения символа, концентрирующего в себе богатое содержание.

Значительных успехов достигли молодые художники-монументалисты. Фрагмент дипломной работы студента Ленинградского художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой Г. Максимова «Купание лошадей» отличается большим колористическим мастерством. Это центральная часть фриза, предназначенного для росписи вестибюля Ветеринарного института. Картина интересна декоративной выразительностью, ритмически четкой композицией, остротой цветовых контрастов и низким горизонтом, позволяющим гибким фигурам четким контуром выделяться на фоне светлого неба.

Среди других произведений монументальной живописи — несколько декоративных панно исторической тематики. Работа Р. Авотина «Шпалерное производство» отличается интересно найденной темой. Здесь изображена девушка, вышивающая на шпалере сюжет из придворной жизни. Художнику удалось передать контраст между простой жизненной обстановкой, в которой делается шпалера, и изображенной на ней беспечной жизнью придворных дам. Панно обращает на себя внимание декоративностью, однако автора можно упрекнуть в чрезмерной яркости цвета, не свойственной шпалерам. Панно И. Борисова «Мозаичное производство», на котором изображается М. В. Ломоносов, выкладывающий мозаичный портрет Петра I, страдает нечеткой композицией и цветовой дробностью.

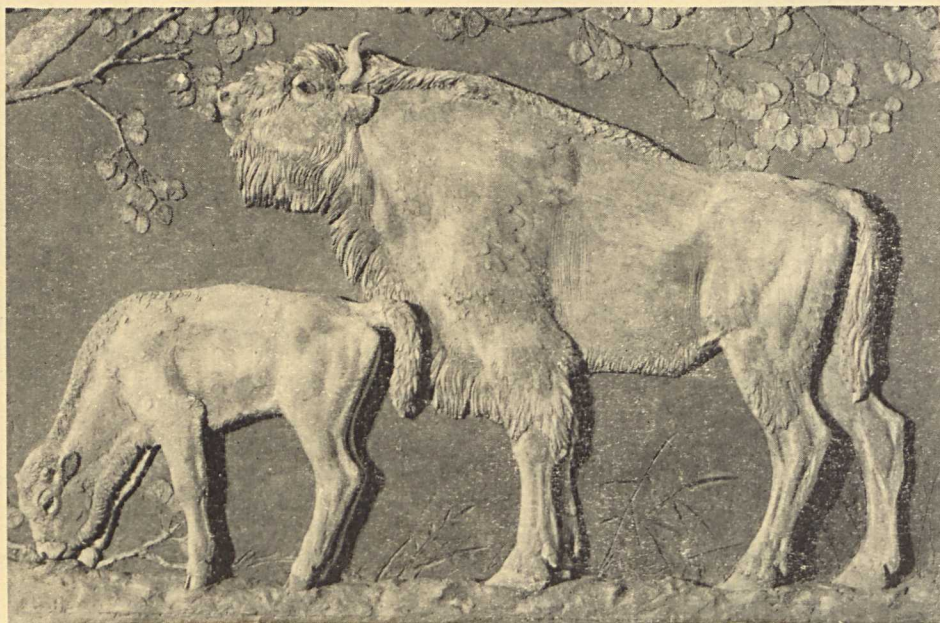
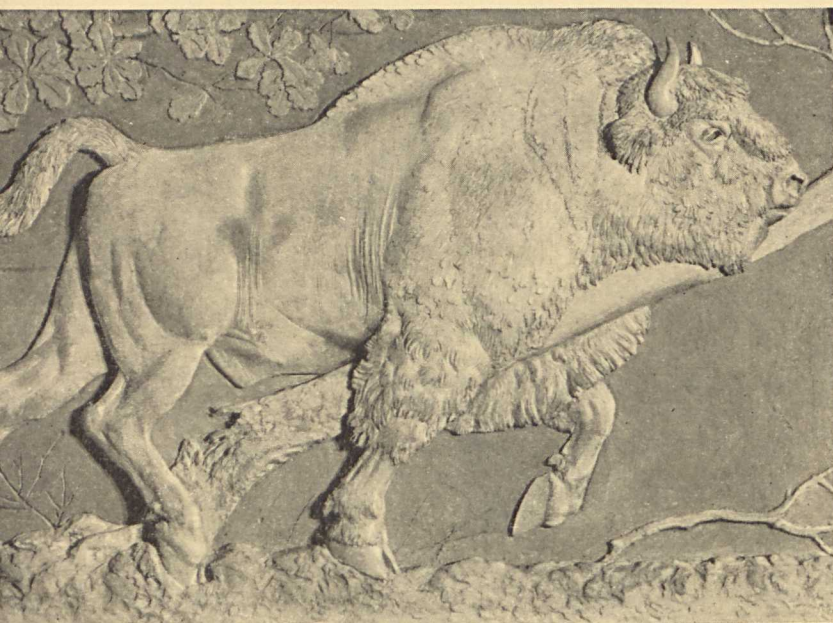
На выставке представлено большое количество произведений мозаики. Средствами этого древнего вида искусства советские художники решают большие современные темы. Такова работа Г. и И. Рублевых «Залп «Авроры», Д. Мерперта «М. И. Калинин в годы гражданской войны». Большой выразительной силой обладает мозаика В. Фаворского «1905 год», изображающая рабочую демонстрацию. Центром композиции является развевающееся красное знамя, отбрасывающее рефлексы на сосредоточенные лица людей. Некоторая графичность, ощущаемая в этом произведении, не мешает ему быть монументально-обобщенным. Менее удачны представленные на выставке мозаичные портреты. В мозаике «Девушка» художника Л. Полищука явная тенденция к архаизации образа современного человека. И по композиционному, и по колористическому решению это произведение очень на-

поминает фреску. Такому впечатлению способствует и слишком плоскостная трактовка лица, и красный платок на голове, напоминающий нимб. Для изображения образа современника необходимо искать иных путей, вырабатывать новые приемы, а не приспособлять старые формы к новому содержанию.

Весьма удачен фрагмент из мозаичного фриза Е. Головинской для павильона «Животноводство». Композиция отличается колористическим богатством, замечательным использованием декоративных качеств материала. В синтезе с архитектурным ансамблем павильона эта мозаика представляет творческое воплощение принципов монументально-декоративного искусства.

Привлекателен и своеобразен рельеф Д. Горлова «Наши заповедники», предназначенный для украшения Московского зоопарка. Это произведение представляет собой триптих, изображающий различных диких животных. Выразителен контраст между изображением испуганной лани и экспрессивной фигурой зубра, ломающего дерево. В движениях животных чувствуется непосредственность, во всей композиции большая декоративность.

Среди рельефов особенного внимания заслуживает работа скульптора В. Цигалы — фрагмент памятника жертвам фашизма, установленного в этом году на месте бывшего концентрационного лагеря в Маутхаузене. На рельефе изображается траурная процессия, мерно идущая с опущенным на плечи людей знаменем. Хорошо передан ритм спокойного, медленного шествия. Художник дает изображение разнообразных типов людей: здесь и старик с обнаженной головой, и юноша с венком, и молодая женщина, держащая за руку ребенка, здесь русский и австриец, кореец и индианка. Вся композиция в целом создает обобщенный символический образ всенародной скорби. Несмотря на разнохарактерность фигур, все они сходятся в композиционном и ритмическом единстве. Скульптор мастерски использует прием, при помощи которого вся группа приобретает внутреннюю целостность. Он располагает фигуры вдоль знамени, объединяя им всю процессию. Необыкновенное по размерам, это знамя необычно и по значению. В рельефе В. Цигалы оно вырастает до значения символа скорби и торжественного величия.



Д. Горлов.
Фрагменты. Наши заповедники.
Терракота.



И. Егоркина.

Фрагмент росписи стены.

Проект. Темпера, сухая штукатурка.

Московское Высшее художественно-промышленное училище.

В связи с анализом этого произведения возникает вопрос о значении символа и аллегории в монументальной скульптуре и живописи. Признавая правомерными существование символа и аллегории, доказывая их важную роль в монументальном искусстве, допускается неправильное отождествление этих различных по значению и смыслу форм отображения действительности. На самом деле символ и аллегория — разные понятия. Аллегория олицетворяет в каком-либо конкретном образе отвлеченное понятие или идею, поэтому она всегда стремится к конкретной наглядности и непосредственной выразительности. Символ же всегда связан с обобщением. Он представляет собой такую степень обобщения, на которой стирается всякая иллюзорность и портретность образа. Реалистический символ стремится не к непосредственной наглядности, а, наоборот, к условности и лаконичности. Чем обобщеннее, чем проще пластическое решение, тем содержательнее и символичнее образ. Символ и аллегория отличаются также и по значению. Аллегория обладает только одним значением, она олицетворяет собой только одно понятие или ряд однозначных понятий. Например, плоды и фрукты являются иносказательным изображением плодородия, изобилия, процветания; серп и молот олицетворяют труд и т. д. Наоборот, реалистический символ обладает множеством значений, вызывает большое количество разнообразных ассоциаций.

Глубокое понимание роли символа в монументальном искусстве продемонстрировали в витраже «Владимир Маяковский» молодые художницы Т. Бочарова и О. Куранская. Композиция произведения обладает лаконичной выразительностью: портрет стоит на символически изображенном земном шаре, его фигура четким декоративным пятном выделяется на фоне лучей восходящего солнца. Монументальный характер образа хорошо сочетается с декоративно сопоставленными коричневыми, красными, желтыми цветами стекла. В определенном архитектурном ансамбле с ярким источником света это произведение будет отличаться выразительным силуэтом и интенсивным звучанием цветовых тонов.

Художественная выставка, демонстрируя разнообразие жанров монументального искусства, создает достоверную картину его современного состояния. Отображая значительные темы, рожденные социалистической действительностью, создавая обобщенный образ человека советской эпохи, наши монументалисты добились значительных успехов. Большинство произведений говорит о том, что советские художники открыли дорогу к подлинной монументальности. Надо надеяться, что тот колоссальный размах, который приняло в нашей стране архитектурное строительство, вызовет к жизни много новых произведений монументального искусства, значительных по содержанию и совершенных по форме.

ВОЗРОДИМ ТЕХНИКУ «КУНДАЛЬ»

Л. СЫРКИН

В условиях современного массового строительства орнамент должен занять почетное место. Большие декоративные возможности наряду с экономичностью и простотой выполнения, перспектива изготовления типовых деталей, допускающих различные комбинации,—все это позволяет широко применять орнамент в декоре интерьера и экстерьера жилых и общественных сооружений.

Орнаментальное искусство выработало за многие столетия целый ряд закономерностей и приемов, без учета которых невозможно его дальнейшее творческое развитие. Только подчиняясь основным декоративным законам, можно сочетать орнамент с новой тематикой.

В связи с этим возникает вопрос о создании современного орнамента. Необходимо поэтому тщательное критическое изучение и освоение богатейшего орнаментального наследия. Путь этот (несомненно, сложный и кропотливый) позволит проникнуть в «душу» орнамента, овладеть законами его построения, а значит, и сделает возможным постепенное накопление новых орнаментальных мотивов. Он поможет создать советский орнаментальный стиль, прочно опирающийся на вековую народную мудрость и опыт, но в то же время заключающий в себе новые черты, внесенные нашей современностью.

В данной статье автору хотелось поделиться опытом работы над проектом декоративно-орнаментального оформления музыкально-драматического театра им. Мукими в Ташкенте (архитекторы Д. Хазанов и С. Тихонов).

В течение ряда лет изучалась замечательная орнаментально-декоративная традиция памятников архитектуры Самарканда и Бухары. Собранные материалы оказали большую помощь в работе, так как показывают примеры великолепного решения больших декоративных задач чисто орнаментальными средствами.

Стремясь создать проект росписи, которая органически соединялась бы с архитектурой и обогащала ее, автор выбрал орнаментально-сюжетное решение композиции.

Благодаря тому, что в основу архитектурной части проекта положены прекрасные традиции узбекской архитектурно-строительной техники, задача использования на-



Л. Сыркин.
Танцующая девушка. Фрагмент росписи.
Проект. Техника «кундаль».

циональных орнаментальных мотивов значительно облегчалась.

Роспись лицевой и боковых стен портика театра им. Мукими задумана как пять орнаментальных панно с фигурными вставками. В центре, над входом, помещена двухфигурная композиция на фоне ковра с гербом и надписью «Искусство принадлежит народу», по бокам в медальонах танцовщицы, исполняющие узбекские национальные танцы. На боковых стенах в таких же медальонах народные музыканты, как бы аккомпанирующие тан-

цовщицам. В изображении танцующих соединены как бы два начала, из которых складывается узбекский танец,—плавное, величавое и стремительное, темпераментное. Плафон с мерцающим на синем фоне золотым орнаментом создает как бы образ неба, усыпанного звездами.

В композиционном решении был использован один из основных законов построения узбекского архитектурного орнамента, состоящий в том, что вначале четко строится основная конструктивная схема, канва, затем эта канва заполняется более мелкими элементами. Эти элементы в свою очередь могут быть обработаны еще более мелким орнаментом (но каждый раз вполне ясным по силуэту в пределах данного элемента).

Этот закон позволяет в строгой последовательности вести работу по декору как маленьких поверхностей, так и колоссальных плоскостей, никогда не теряя при этом цельности впечатления.

Только неуклонным соблюдением этого правила объясняется тот факт, что сплошь покрытые орнаментацией стены и своды в памятниках Средней Азии не кажутся перегруженными или раздробленными, а, наоборот, читаются легко и издали, и при рассмотрении вблизи. Это свойство позволяет долго любоваться декором, так как глаз сначала схватывает общий замысел, затем находит все новые и новые подробности и детали.

То же самое можно сказать и применительно к цветовому решению: общие отношения должны читаться сразу, а внутри каждого элемента можно вводить и самостоятельные живописные акценты, но соподчиненные общему замыслу, сгармонизированные с ним. Используя этот принцип, цветовая композиция стены строится на сочетании глубокого темно-коричневого фона с более светлыми жемчужно-серыми розетками.

Таким образом на дальнем расстоянии читается четкое геометрическое членение стены, а по мере приближения начинает читаться более мелкий золоченый орнамент, вольно заполняющий элементы этого членения.

Хочется еще сказать и о фактуре поверхности, которая играет большую роль в архитектурной росписи, тем более что приходится учитывать многообразное воздействие освещения (естественного и искусственного) и место зрителя.

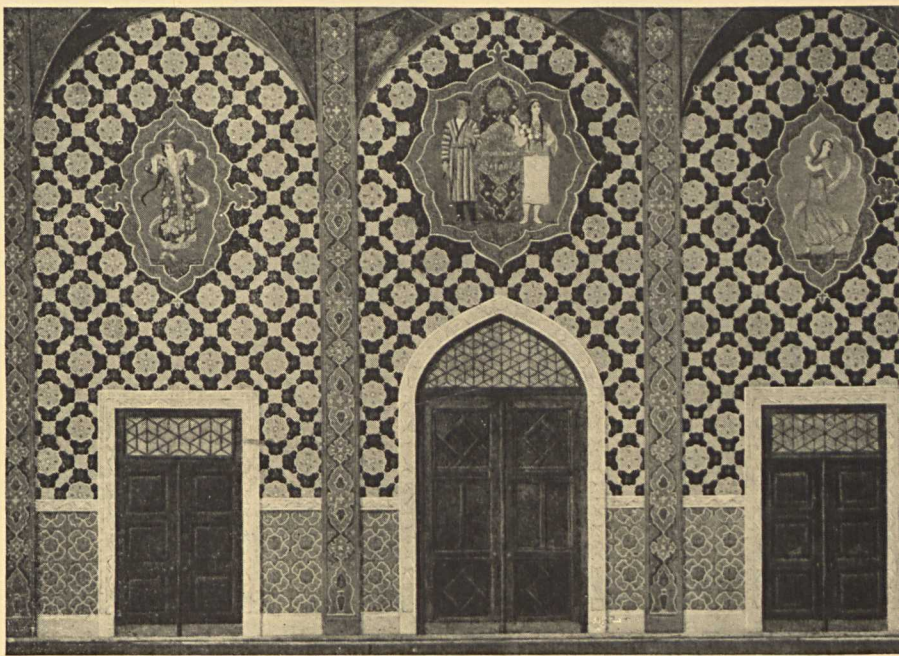
Сочетание матовой, шероховатой или глянцевой фактур создает дополнительные средства выражения, позволяет даже ограничить до известной степени палитру, сделать ее строже и лаконичнее, так как один и тот же цвет, положенный по разной фактуре, смотрится по-разному.

Одинаковая фактура в некоторой степени может служить и дополнительным средством объединения разнородных по содержанию изображений (фигуры людей и орнамент).

Основное внимание автора было направлено на то, чтобы фигуры людей и сюжетные изображения смотрелись не механическими вставками, а органически вплетались в орнаментальную ткань, в ее ритм, пропорции и колорит, словом, были неразрывной частью всей орнаментальной композиции.

Органическое включение сюжетных изображений в орнамент требует соблюдения в трактовке фигур тех же законов, на которых строится и орнамент: отказ от пространственного светотеневого решения в пользу большей линейности и четкого силуэта. Живопись должна вестись большими планами, отношениями больших локальных плоскостей в отличие от станковой картины с ее трепетом цвета в каждом сантиметре поверхности.

Роспись должна быть выполнена в технике «кундаль». Суть этой утраченной в настоящее время техники состоит в том, что орнамент вначале выполняется на стене невысоким рельефом из специального состава*, который наносится кистью и особыми инструментами, затем этот рельеф золотится и расписывается. Позолота располагается по сети тончайших переплетающихся рельефов и поэтому золото не дает слепого жирного блеска, а искрится и мерцает множеством бликов и рефлексов, придавая особую живописность и динамику орнаменту. Нам думается, что возрождению этой техники нужно уделить внимание, так как росписи, выполненные в технике «кундаль», на-



Л. Сыркин.

Проект росписи главного входа театра им. Мукими в Ташкенте.

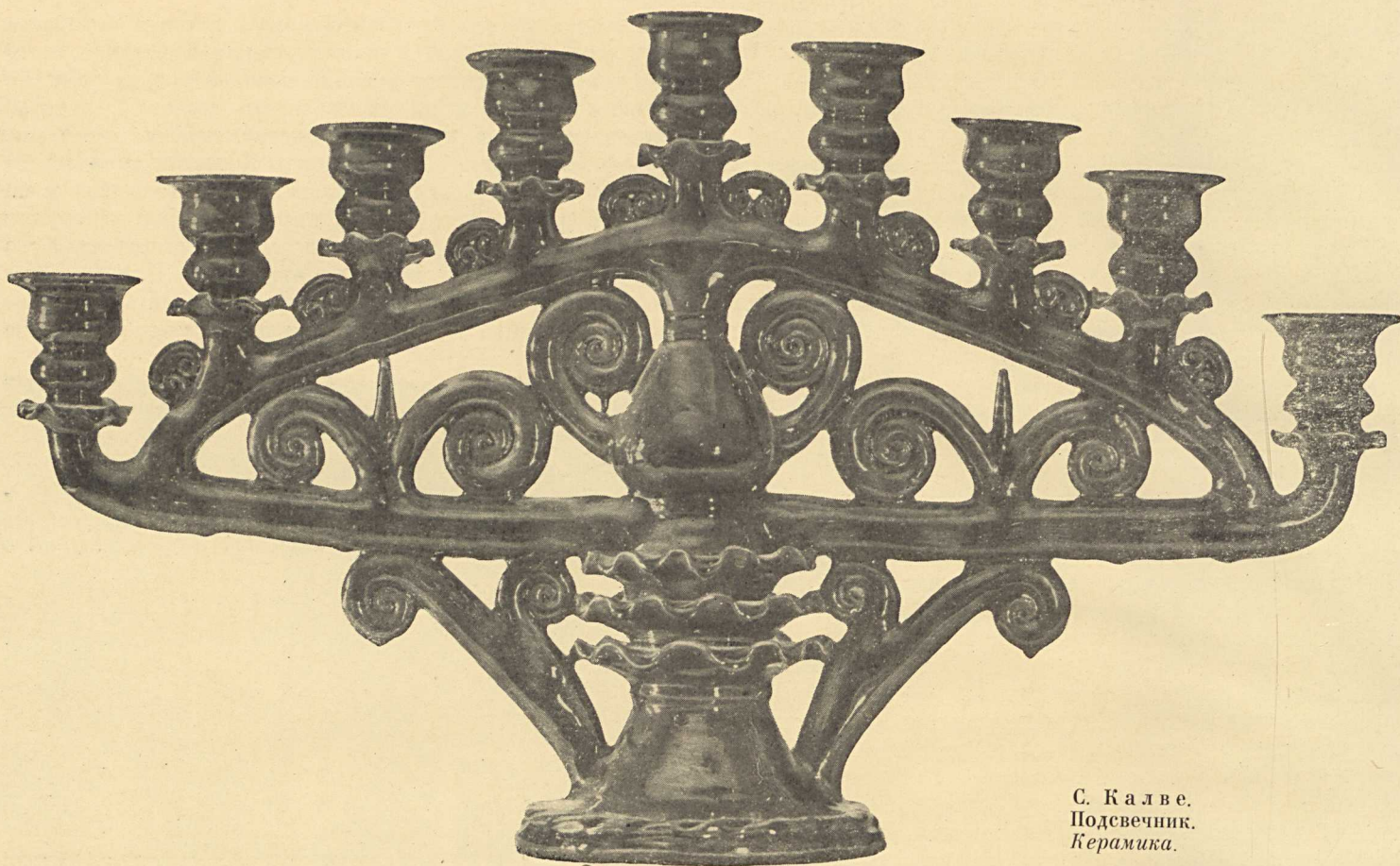
Холст, темпера. 1957.

ряду с экономичностью и простотой оформления, вносят яркий декоративный мотив в архитектуру здания.

Как вариант, требующий специальной разработки, нами предлагается в качестве основы для этой техники применение папье-маше, которое значительно удешевит стоимость работ, сократит сроки выполнения, позволит наладить изготовление стандартных деталей и их сборку на месте. Папье-маше будет защищено от прямого воздействия атмосферных влияний и поэтому достаточно долговечно. Примером может служить декорация в Ак-Сарае, остатки которой можно видеть сейчас, более 500 лет после ее создания.

Проделанный эксперимент еще раз убеждает нас в том, что нужно учиться у старых мастеров смелости и разнообразию фантазии, пониманию больших архитектурно-декоративных задач, острому глазу, твердости руки и огромной любви к своему делу, умению использовать все богатство окружающей природы, чтобы она, претворенная в наши новые, советские орнаменты, вошла неотъемлемой частью в украшение наших жилых и общественных зданий, сделав нашу жизнь еще более прекрасной.

* Основные компоненты состава: красная глина, алебастр, клей и др.



С. Калве.
Подсвечник.
Керамика.

ЛАТГАЛЬСКАЯ КЕРАМИКА

Я. ПУЯТ

В Советской Латвии широко распространены изделия художественной керамики. Прекрасные глиняные сервизы, вазы, декоративные тарелки, народные игрушки можно увидеть и в городских квартирах и в деревне. На вновь воздвигаемых зданиях в Риге все чаще и чаще применяются декоративные фризy из строительной керамики, а также ограды из керамических блоков, колористически оживляющие общий вид города.

Художественная керамика стала одной из ведущих отраслей многообразного искусства Латвии. Здесь работают коллективы опытных художников и многие талантливые мастера, славящиеся своим искусством далеко за пределами республики. У каждого из них свой художественный почерк, определяющий своеобразие латышской современной керамики.

В Латвии имеются свои вековые традиции гончарного искусства, которые служат основой для нашей современной керамической культуры. Речь идет не о механическом подражании этнографическим образцам. Художники и мастера стремятся найти новое решение керамических изделий, отвечающее высоким запросам трудящихся.

В ряде районов республики — Елгаве, Тукуме, Смилтене, Крустпилсе — имеются обширные керамические ма-

стерские, где рядом с художниками, обладающими специальным образованием, работают прославленные ветераны народного искусства. Особо глубокие традиции керамики имеет в восточной части республики — в Латгалии. Широко известны силаянские гончары Прейльского района. Гончарным делом здесь не так давно занимались целые деревни. В деревне Дубес, например, из двадцати двух домов в восемнадцать имелись гончарные печи. Не удивительно, что здесь накопились большие художественные традиции. Из народа вышли многие талантливые мастера, участвовавшие на республиканских и всесоюзных, а некоторые из них и на международных выставках.

Откликаясь на повышенный интерес общественности к народной керамике, незаслуженно забытой в течение некоторого времени, Союз художников Латвии в начале этого года организовал выставку новейших произведений силаянских гончаров. Центральный государственный исторический музей открыл в Риге ретроспективную выставку тех же мастеров. В экспозиции были представлены произведения, хранящиеся в рижских музеях и в частных коллекциях. Это была самая обширная за послевоенные годы выставка народной керамики, продемонстрировавшая художественные и технологические особенности латгальского гончарного искусства.

Своеобразие этой керамики в значительной мере обусловлено ее технологией, сохранившей древние приемы гончарного мастерства. Не переоценивая присущих латгальской керамике элементов архаичности, следует отметить ее высокие художественные достоинства.

Силаянские гончары обжигают посуду в открытых печах. Большинство красителей изготавливается домашним способом. Посуда не обливается глазурью, а покрывается глазурным порошком, в результате чего получаются очень мягкие переходы тонов, неуловимо переливающиеся тончайшими красочными нюансами.

В латгальской керамике укоренилась традиция украшать посуду гравированным узором. Как и во всем латышском народном искусстве, в ней преобладает геометрический узор, который, соответствуя керамическим формам, свободен от какой-либо угловатости.

Латгальская керамика обладает богатым пластическим языком. Иногда изделия имеют неспокойные, пышные формы, придающие им динамику и живописность. В качестве пластического узора часто встречаются фигурные мотивы, иногда даже с сюжетной завязкой.

Если раньше в Силаянах большинство мастеров выпускало лишь хозяйственную посуду, то за последние три десятилетия там образовался крупнейший народный центр художественной керамики республики, своими поисками формы влияющий на рижских керамистов.

Большим успехом было отмечено участие силаянских гончаров на Международной выставке техники и искусства в 1937 году в Париже. Ведущие мастера — Андрей Паулан, братья Янис и Станислав Калве, Поликарп и Антон Риуч, Поликарп Вилцан — были удостоены почетных медалей.

Крупнейшим мастером латгальской керамики является Андрей Паулан. Вместе с двумя братьями он учился гончарному делу в мастерской своего отца. Уже сорок лет мастер занимается любимым гончарным ремеслом, поэтому не случайно именно в его мастерской созданы многие характерные для латгальской керамики основные типы ваз и подсвечников, широко распространенные теперь по всей Латвии. Он создает также обеденные и кофейные сервизы, кувшины, декоративные тарелки и народные игрушки — свирельки, лошадки-свистульки и т. п.

Произведения Паулана, несколько тяжеловесные по форме, украшены свободным гибким узором, лишенным сухости и однообразия. Его вазы отличаются разнообразием силуэтов и хорошими пропорциями. Кувшины для молока или пива украшены горельефами жанрового характера и мотивами из сказок. Все это выполнено немного наивно, с характерной народной фантазией и с тонким чувством керамического материала. Узор Паулана органически связан с формой посуды, подчеркивает ее красоту. Очень популярны созданные им народные игрушки — многоголовые лошадки-свистульки.

Совсем другой творческий почерк у старейшего мастера латгальской керамики — Поликарпа Вилцана. Он стал гончаром почти уже полвека тому назад. Великая Октябрьская социалистическая революция привела его в ряды латышских красных стрелков.

После гражданской войны Вилцан снова вернулся к керамике. Для его посуды характерны грациозная легкость и гармонические пропорции. Найдя задуманную форму посуды, он главное свое внимание направляет на поиски различных оттенков глазури и свежих мотивов узора. Глазури Вилцана тонально насыщены. Особенно он любит сияюще-зеленый и тепло-коричневый цвета, в которых нередко ощущается тон самой глины.

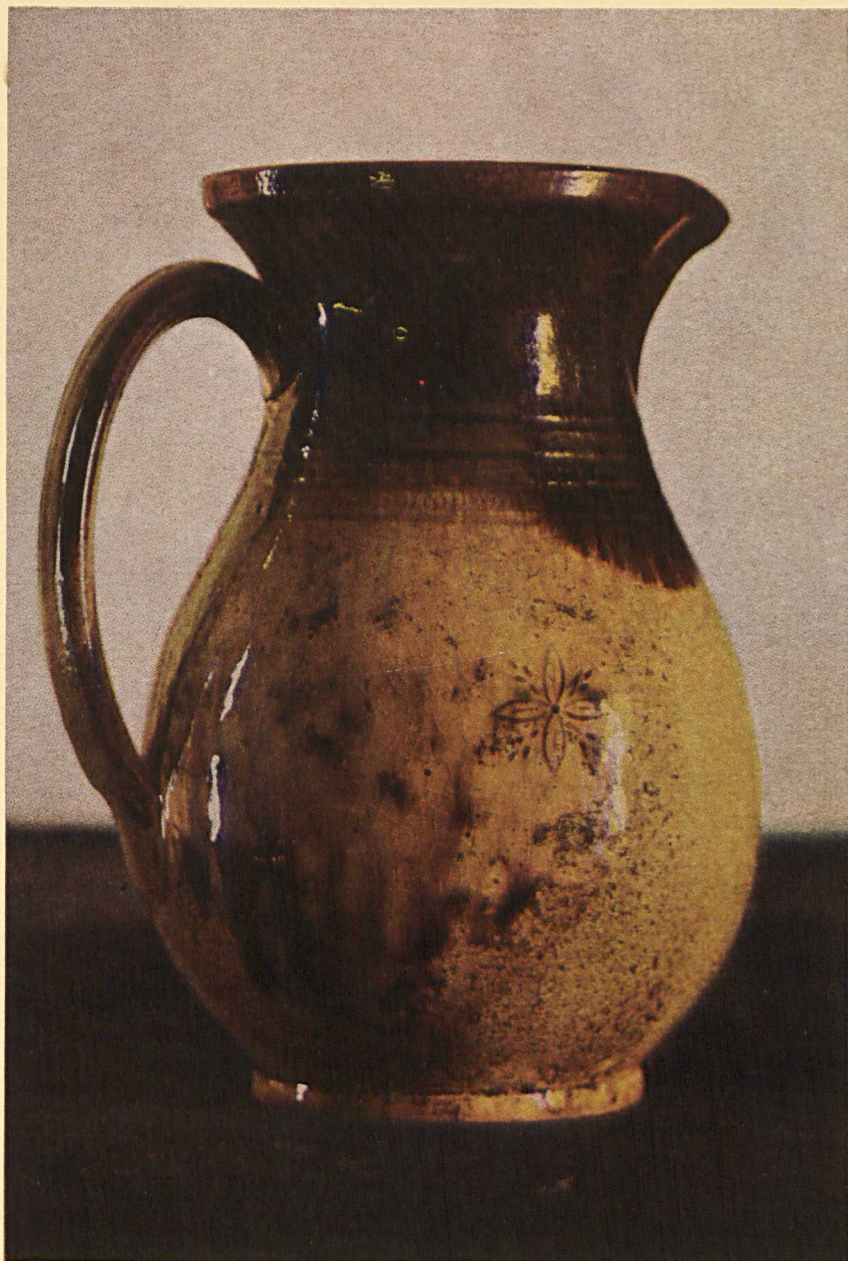
Вместе со старым художником на выставках участвует и его ученик Поликарп Чернявскис. Молодой мастер достиг успехов в композиции крупных декоративных ваз, а также в поисках разнообразных оттенков глазури.

Он — художник с очень тонким чувством колорита. Его посуда строгих пропорций и простой формы, оживляется звучанием мягких лирических тонов.

Своеобразным в своих творческих исканиях был и мастер Янис Дубовскис. Вазочки, разнообразные по силуэту, он украшал гравированным или тисненным узором, используя многие характерные для латышского народа мотивы орнамента. Иногда для оживления поверхности мастер легким вдавливанием наносил на посуду углубленный узор или помещал на ней барельеф.

Под влиянием Дубовскиса гончаром стал Станислав Калве. Он великолепный мастер гончарного станка с отличным чувством пластической формы. Создавая народные игрушки в виде лошадок и утят, а также подсвечники, вазы и разные сервизы, он выработал свой оригинальный творческий почерк. Для мастера характерны легкие, грациозные формы. Особенно убедительно это проявляется в его вазах и подсвечниках с многоярусными волнообразными узорами, а также в гравированной и

П. Чернявскис.
Кувшин.
Керамика.



пластической орнаментации изделий. Пользуясь жидкими глазуриями, он чаще, чем другие силияньские гончары, применяет роспись посуды. Неустанно совершенствуя приемы, Калве значительно продвинул вперед технологию силияньской керамики.

Мастера народной керамики, идя в ногу с жизнью, откликаются в своем творчестве на требования советского человека. Их творческие возможности проявляются с каждым годом все больше и больше. Об этом красноречиво свидетельствуют их произведения, представленные на Всесоюзной выставке, посвященной 40-летию Великой Октябрьской революции.

Выдающиеся мастера народной керамики приняты в Союз художников Латвии. Вокруг них группируются молодые энтузиасты гончарного дела — продолжатели традиций старых умельцев. Часто профессионально образованные художники работают вместе с мастерами народной керамики. Такое творческое содружество взаимно обогащает и тех и других. Сошлемся на некоторые примеры. В 1945 году Калве организовал в Риге в системе комбината «Максла» мастерскую латгальской керамики. Впоследствии в ней начали работать народные мастера

А. Паулан.
Подсвечник.
Керамика.



других областей, а также молодые керамисты, окончившие Академию художеств Латвийской ССР и Рижское училище прикладного искусства. Так сформировался крепкий творческий коллектив керамистов комбината «Максла».

Изучая традиции народного искусства, молодые мастера стараются найти художественный язык, отвечающий их чувству и творческому темпераменту. Особое внимание молодые художники уделяют росписи посуды ангобом. Живописные традиции народных керамистов Курмы и Видземе получают творческое воплощение в работах Фриды Хеймрате и Аусмы Звиргздыня. Их роспись, выполненная в сдержанных тонах, свидетельствует о тонком чувстве колорита художников.

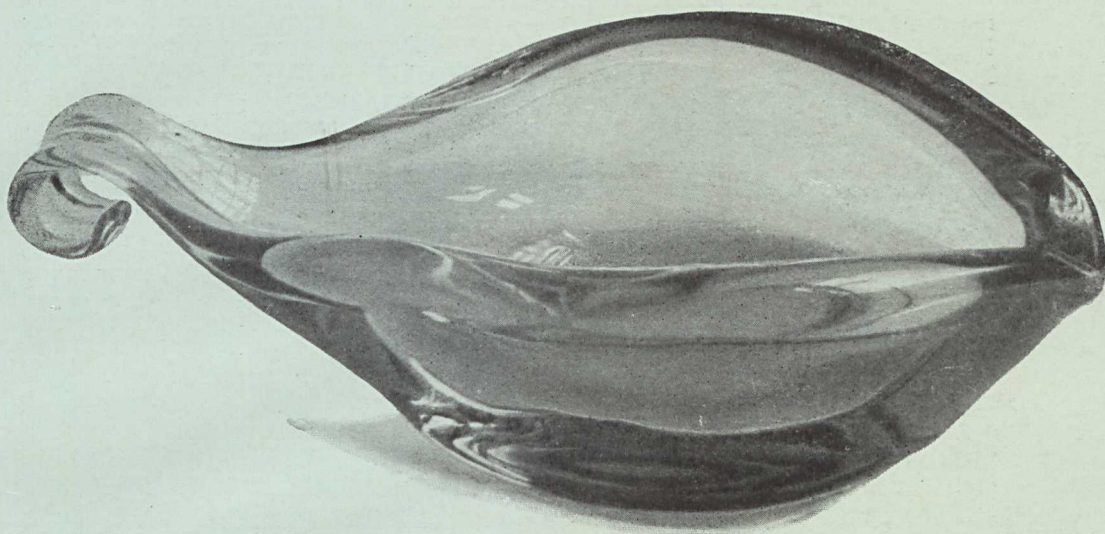
Характерный для латышского народного искусства геометрический узор стремятся соединить с фигурными мотивами Наталия Вилумайнис и Велта Качеровска-Мелнацис. В их композициях появляются также элементы бытового жанра, выполненные с хорошим чувством специфики декоративного искусства. Посуда Качеровской-Мелнацис отмечена живописностью и динамичностью узора, в котором чувствуется влияние народного мастера А. Паулана. Интересные работы создает молодая художница Маргарита Приеде, получившая серебряную медаль на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. Монументальности и простоты стремится достичь в своих произведениях Эдуард Детлав, успешно использующий древние керамические образцы.

Видное место среди керамистов Советской Латвии занимает Маргарита Мелналксне. Выразительность ее работ свидетельствует о творческой зрелости художницы, о ее непрестанных исканиях в области форм, фактуры и колорита. Мелналксне любит простые, утилитарно мотивированные формы, выразительный силуэт. Узором она пользуется очень мало, особое внимание уделяет колориту, в большинстве случаев светлому и сдержанному. Мелналксне — мастер цветных глазурей, но часто она ограничивается одним лишь выразительным цветом глины. Она стремится к согласованности своих изделий с интерьером. Поэтому ее вазы, поставленные на соответствующие им по колориту и фактуре ткань и мебель, столь выразительны и эффектны.

Искусство Мелналксне глубоко национально, хотя этнографические элементы узора в ее керамике крайне редки. Мелналксне — педагог Латвийской Академии художеств. Опыт художественных выставок говорит о том, что многие ее ученики, в том числе Аусма Журина, Мирдза Дреймане уже обрели свой собственный художественный язык. Созданная ими простая по форме посуда привлекает внимание живописностью теплой цветовой гаммы.

Руководитель керамической мастерской Академии художеств Латвийской ССР Георгий Круглов, обладающий большим технологическим опытом и художественной эрудицией, создает керамику люстровых глазурей. Однако эти глазури в нашей керамике пока не прививаются, хотя раньше в этой области были отличные образцы.

Вклад керамистов в культуру латышского декоративного искусства весьма обширный и художественно полноценный. Эта любимая и близкая народу область искусства вносит в жизнь людей много светлого и прекрасного.



Ю. Мунтян.
Пепельница «Листочек».
Стекло. Ленинградский завод
художественного стекла.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИК ВЕЩИ И СПОСОБ ЕЕ ИЗГОТОВЛЕНИЯ

Б. СМЕРНОВ

Трудно было бы представить себе пассажира самолета «ТУ-104» пьющим кофе из уникальной чашки фарфора марки Гарднера или даже современного Ленинградского фарфорового завода имени Ломоносова. Всякому, без сомнения, бросится в глаза несоответствие ее облика характеру всей окружающей обстановки.

Прогрессивное развитие общества, новое мировоззрение, иной жизненный уклад человека, высокий уровень науки и техники определили новое эстетическое восприятие действительности.

Произведения декоративного искусства как продукты трудовой художественной деятельности человека в своем развитии зависят от всех этих факторов.

Изделия промышленного машинного производства, а также продукты ручного труда с прогрессом науки и техники, с расширением кругозора художника приобретают новые формы, более совершенные и современные как в функциональном, так и художественном отношении.

Пассажиру самолета «ТУ-104» в полете удобнее пить кофе из легкой небьющейся чашки с простой ручкой. Все предметы такого кофейного сервиза компактно расположены в специальных ячейках небольшого подноса. Форма и детали каждого из них соответствуют своему назначению и гармонируют друг с другом. Такие особенности композиции кофейного сервиза полностью соответствуют оформлению внутреннего убранства самолета.

Это оформление представляет собой яркий пример художественно-стилевого единства бытовой обстановки, соответствующей эстетическим потребностям советского человека наших дней.

Но отбросим специфику архитектуры движущегося с огромной скоростью ракетного самолета, с его минимальными площадями, особой прочностью материалов и конструкций, которые диктуют лаконичное решение художественного облика интерьера.

Обратим внимание на то, что окружает человека дома, в обычном обиходе его жизни: столовая и кухонная посуда, мясорубки и ступы, щетки и веники, корыта и доски для стирки белья, табуреты и кухонные полки и т. д. и т. п. Думается, что уже самое упоминание об этих предметах не может доставить удовольствия нашим женщинам. А вот другие вещи: посудомойка, прибор для варки под давлением, кухонный комбайн, картофелечистка, пылесос, стиральная машина, холодильник, электросушка, радиоприемник, телевизор — это все те предметы, вернее, машины, которые облегчают труд хозяйки, освобождают ей время для занятий любимым делом, расширяют ее кругозор.

Изменения в жизненном укладе советского человека помогают ему преодолеть тягу к привычному, обжитому еще со времен дедов и прадедов. Кресла и шкафы, занимающие половину комнаты за счет красивых изгибов форм ампира или стиля Чиппендейля, заменяются более целесообразными и гигиеничными, очень компактными креслами-кроватями, шкафами-столами и другими многочисленными типами сборно-разборной комбинированной мебели.

Редко кто ежедневно пользуется в нашем быту хрупкой изящной посудой заводов Попова или Гарднера; их заменили изделия современных фарфоровых заводов, а часто также посуда из фаянса, майолики или стекла.

Однако эти предметы быта часто еще не обладают художественным обликом, соответствующим эстетическим потребностям советского человека. Красота изделий советской промышленности не всегда еще достигается за счет простых форм и отделки, совершенной и логичной конструкции, умелого и экономного использования материала.

Нужна еще большая работа художников и коллективов промышленных предприятий, чтобы придать нашей массовой продукции новый, современный, подлинно советский художественный облик.

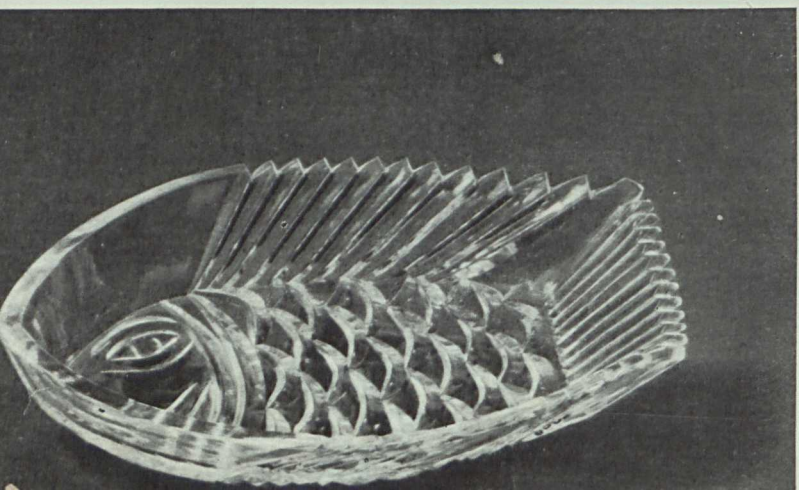


А. Воробьев.
Прибор для воды.
Стекло.

Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой.



Вазы.
Прессованное стекло. (Выполненное по чешскому образцу.)



Современное советское искусство при всей своей простоте не должно быть аскетическим, а главное, безликим и безобразным, оно не должно уподобляться модному западному искусству, которое часто противоречит всем понятиям человека о красоте и художественности.

В зарубежной буржуазной печати иногда можно найти высказывания о том, что люди наших дней мечтают о «честной керосиновой лампе». И вот в современном жилье технически передовой страны появляются такие «прогрессивные» предметы, как керосиновые лампы... правда, приспособленные для электрического освещения, или большие каминные в георгианском стиле, облицованные кирпичом, но, конечно, с электронагревательным прибором.

Возникают эти архаичные образы домашнего уюта в качестве протеста против абстракций, против искусства без образа, без национальных черт, против человека без рода и племени.

Бывает и такая любовь к старине, которая возникает в связи с трудными обстоятельствами особого характера, например в связи с необходимостью совместить с современностью средневековые идеи религии. Примером может служить огромное, с вычурными формами, с богатой резьбой золоченое кресло, обитое красной парчой, — кресло папы римского, втиснутое в автомашину последней американской марки. Такая эклектика лишней раз с очевидностью подчеркивает полную несовместимость средневековой религиозной идеи с прогрессом современного общества.

Если эклектика в художественной промышленности капиталистических стран вытекает из существа буржуазного строя, то в советском декоративном искусстве она не имеет под собой никакой почвы и не может быть допустима. Однако, к стыду нашему, нередко изделия советского производства, призванные нести социалистическую культуру в широкие массы народа, являются картиной полного смешения стилей. Мы еще недостаточно боремся против этих уродливых явлений, нетерпимых в советских условиях.

Возросшая потребность населения нашей огромной страны в хороших, удобных и красивых предметах обихода требует непрерывного роста их выпуска, а это может быть достигнуто лишь средствами механизированного ручного и машинного производства. Но машина сама по себе не создает художественных ценностей; эстетические качества изделий машинного производства зависят от работы художников декоративно-прикладного искусства.

Нет никакого сомнения, что машинное изделие вообще и в частности по своим художественным качествам во многом отлично от ручного. Дело художника найти специфические средства в самой машинной технологии. Они должны не заменить старые, а добавить к ним новые и если не обновить художественную палитру, то расширить ее.

Совершенно неверно было бы ограничивать прогрессивные по своему существу возможности машинной техники только лишь размножением старых форм, хотя, быть может, и очень хороших. Массовое воспроизведение средствами современной высокой техники если и не испортит художественной формы и отделки старого изделия, то уже наверное не улучшит его. Современная машинная техника раскрывает перед художником новые широкие возможности в решении художественных задач.

Б. Смирнов.
Блюдо «Рыбка».
Хрусталь. Ленинградский завод
художественного стекла.

Выдвинутые выше положения наглядно иллюстрируются состоянием массового производства нашей стекольной промышленности.

Стекло — очень своеобразный материал, обладающий большой художественной выразительностью. Широкие возможности в обработке и отделке изделий из стекла, которые открывают перед художником и мастером новые достижения технологии стеклоделия, позволяют считать стекло одним из наиболее современных материалов. Художественный образ изделия из стекла может быть созвучным чувствам советского человека и удовлетворять его эстетические запросы.

Поэтому нельзя примириться с тем бедным ассортиментом, который до настоящего времени выпускает наша стекольная промышленность для массового потребителя.

Эти изделия, часто подражающие плохим образцам прошлого века, противоречат эстетическим потребностям советских людей и возможностям современной техники обработки стекла. Возникновение этих образцов восходит к деятельности русских заводчиков конца XIX века типа Мальцова, основной целью которых было желание обворожить покупателя дешевым эффектом, блеском граней, а не красотой формы и рисунка. Художественная отделка такого типа строится на сплошном заполнении поверхности изделия нарезанной гранью или разрисовке непрозрачной краской и золотом. Это очень удобно как в отношении предельно высокой расценки, так и возможности скрыть недостатки стекольной массы. И вот эта антихудожественная отделка совершенно незаслуженно переносится на любое изделие из стекла для производства механизированным путем в огромных количествах. Такие изделия заполняют наши магазины, своим дешевым сверканьем сбивая с толку потребителя.

Богатая, пышная орнаментация еще не есть признак художественности произведения декоративно-прикладного искусства. Вспомним тонкий, гладкий, бесцветный стакан — ведь он никогда не надоест, он красив и приятен именно благодаря своей простоте. Подобное изделие, красивое, удобное и дешевое, может быть максимально массовым.

Таковыми в идеале должны быть вещи постоянного обихода. Вещь массовая, нужная в быту, не должна быть испещренной излишними украшениями. Простая, она всегда войдет в ансамбль других предметов, ко всему подойдет и будет подлинным украшением быта.

Механизированному производству доступен целый ряд приемов обработки стекла, очень сложных для ручной работы. Так, большие возможности перед массовым стекольным производством открывает механическое прессование, при помощи которого можно отлично выделять прямоугольные в сечении изделия, а также изделия с круглой заваленной гранью. В прессованном изделии возможны рельефные рисунки самой разнообразной конфигурации. Но не следует заставлять машину копировать продукт ручного труда. В корне неправильна распространенная у нас практика выпуска прессованных изделий из стекла, точно повторяющих и форму и декор стеклянных изделий, выполненных ручным способом выдувания и нарезки граней, тем более что при нашей еще недостаточно высокой технике прессования качество поверхности стекла и специфическая прелесть острой грани далеко отстают от ручного выполнения.

Максимально используя художественные возможности машинного производства, нельзя забывать и ручной труд, который в современных условиях особенно нужен на тех участках производственного процесса, где художественное качество изделий зависит от творческой индивидуальности мастера.

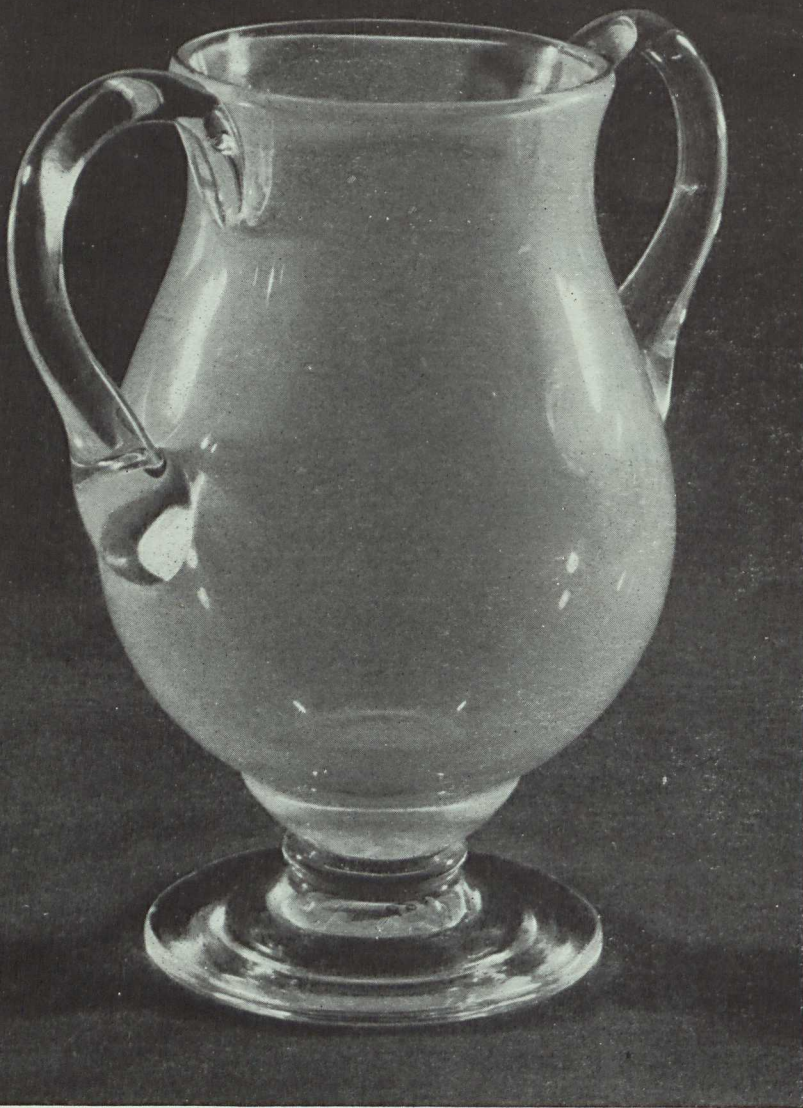
При работе с мастером-стеклодувом в связи с применением традиционной техники выдувания и ручной лепки



Б. Смирнов.
Флакон туалетного прибора «Солнечный».
Хрусталь. Ленинградский завод
художественного стекла.

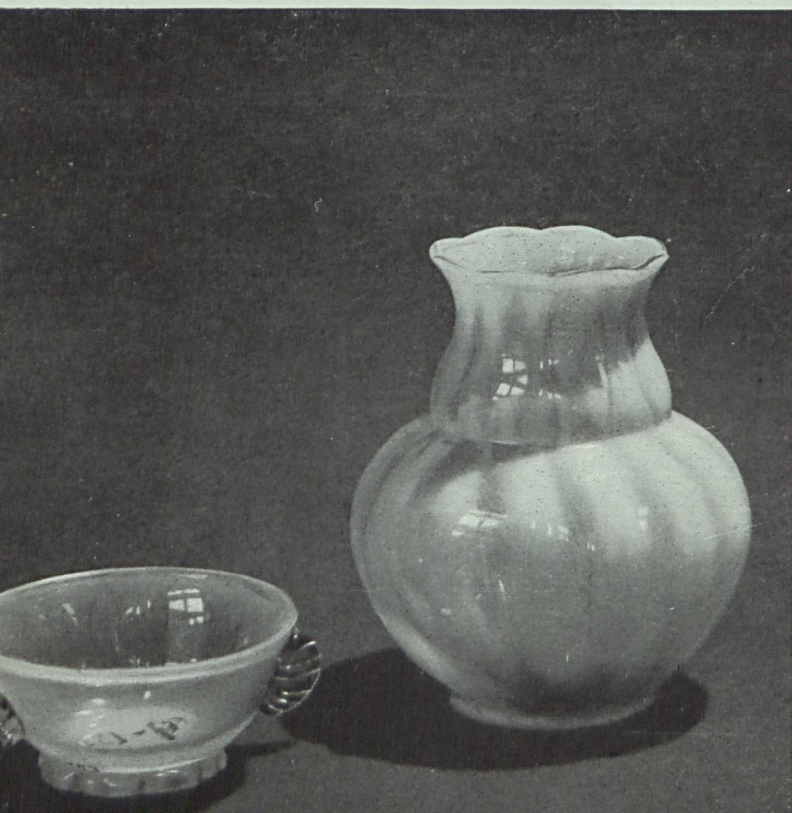
Б. Зигмантайте.
Тарелка декоративная.
Керамика.





Е. Алексеева.
Ваза «Урожай».
Стекло. Ленинградский завод художественного стекла.

Е. Яновская.
Вазы.
Сульфид-цинковое стекло. Ленинградский завод художественного стекла.



горячего стекла художник получает большие возможности для осуществления своей творческой фантазии.

Художник-автор, подметивший индивидуальные приемы мастеров, может разработать варианты изделия, придав каждому из них своеобразную прелесть. Варьировать можно силой цвета и разнообразием состава стекла, внесением в поверхность изделия цветной крошки, дробов и т. д.

Небольшие изменения в технологии, не вызывающие резких колебаний в стоимости работ, смогут довольно сильно изменить основной образец и придать массовым изделиям большее художественное разнообразие.

Художник, запроектировав вещь в различных вариантах, предоставит потребителю возможность подбирать изделия соответственно своему вкусу к ансамблю прочих предметов в своей квартире. При этом необходимо заметить, что часто практикуемое на заводах беспринципное внесение в модель изменений, не увязанных с авторским художественным замыслом, может в корне исказить его и загубить самую идею выпуска образца в нескольких вариантах.

В практике художественной промышленности существует большой разрыв между массовым производством и экспериментальной лабораторной работой над поисками новых образцов для того же массового производства. Художественные выставки, как правило, иллюстрируют эту болезнь нашей промышленности, показывая красивые, изящные, часто оригинальные и смелые по своим формам и отделке изделия, которые далеко не всегда советский человек видит на полках магазинов.

Доля вины за это ложится на руководителей производства, которые относятся к работе художников недостаточно серьезно. Надо быть более смелыми и принципиальными в разработке новых художественных образцов, шире развернуть экспериментальную работу, решительнее добиваться перелома в оформлении изделий массового производства.

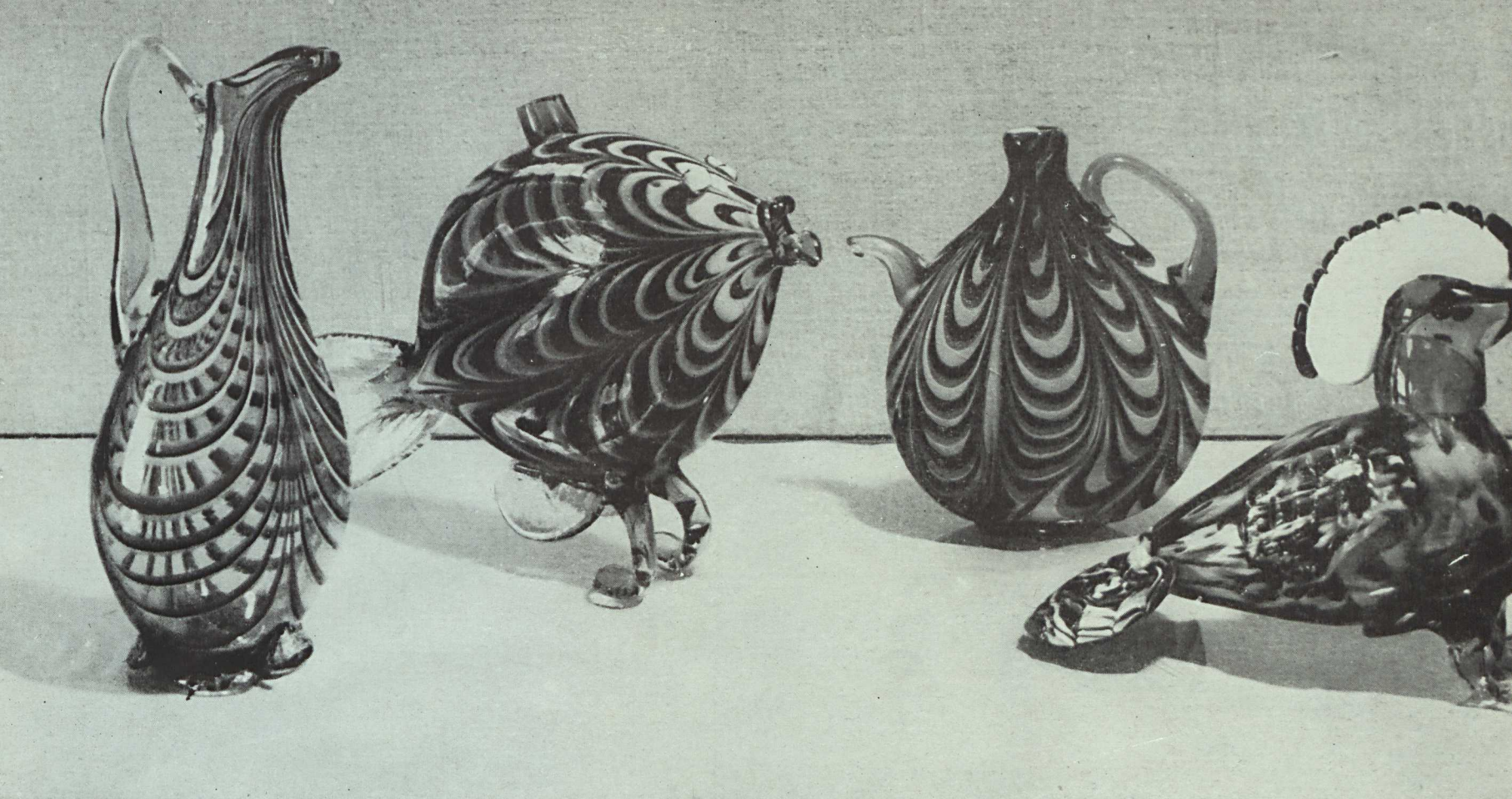
Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской революции, ярко показывает как успехи и завоевания советского стеклоделия последних лет, так и его болезни. Большое внимание привлекают изделия из стекла Ленинградского завода художественного стекла и Ленинградского художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой, где ведется серьезная новаторская и экспериментальная работа над образцами посуды и скульптуры. Многие произведения ленинградских художников радуют новизной и оригинальностью художественного облика, своеобразием техники и относительной простотой своего производства, что делает их достойными образцами для массового выпуска.

Здесь же на выставке можно видеть интересные современные по своему характеру изделия, созданные на основе использования традиций народного стеклоделия с применением лепного стекла, цветной крошки и других приемов, о которых было сказано выше, придающих изделиям неповторимый, индивидуальный характер.

Обращают внимание вазы цветного полупрозрачного стекла необычного вида. В них применен совершенно новый способ термической обработки сульфид-цинкового стекла, изобретенный научным сотрудником Ленинградского завода художественного стекла Е. А. Ивановой. Он позволяет бесконечно варьировать рисунок, цвет и фактуру материала и создавать разнообразные, привлекательные и дешевые массовые изделия.

Внедрение в производство лучших образцов, показанных на Всесоюзной выставке, существенно обогатит ассортимент нашей художественной промышленности.

Но, несмотря на это отрадное впечатление от выставки, нельзя не заметить отсутствия на ней продукции таких крупных стекольных заводов, как Гусевский и



М. Павловский. Изделия из гутного стекла. УССР.

Дятковский. Их изделия не попали на выставку из-за низкого художественного качества и устаревшего стиля их отделки. Этот тревожный сигнал должен заставить серьезно задуматься руководителей и художников заводов над своей дальнейшей работой в этой области.

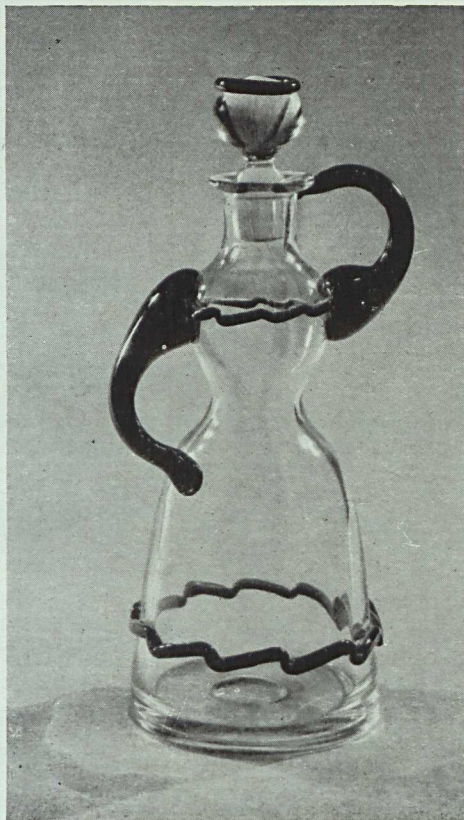
Достаточно много было сказано выше о взаимной связи между художественным обликом вещи и способами ее изготовления, но все же в основе всегда должно быть главное — это соответствие предмета своему назначению. Для потребителя чаще всего безразлично, как сделана вещь, лишь бы она хорошо удовлетворяла потребность, ради которой создана. Однако ему далеко не безразлично, сколько эта вещь стоит. Если вещь удобна и красива, но ее невозможно купить из-за высокой цены, то она перестает быть для него реальной вещью.

Современные методы производства, механизация труда, машина, вырабатывающая ежедневно огромное количество изделий, — факторы, обеспечивающие недорогую цену.

Но если механизация будет портить эстетические качества вещи, как это до сего времени имеет место в нашей стекольной промышленности, то потребителя не убедят и не удовлетворят доводы, что зато вещь выполнена передовыми методами, или — что если вещь и не так красива, зато она дешева.

Задача советского художника, получающего от прогрессивной техники все более широкую и разнообразную палитру, состоит в том, чтобы в свою очередь обогатить художественный образ изделий.

Художникам необходимо серьезнее работать над современным отечественным образом вещи, близким пониманию каждого человека нашей многонациональной Родины. Диапазон творческой работы должен становиться все шире с тем, чтобы со временем стереть грань между художественной промышленностью и вообще промышленностью, добиваясь органического слияния утилитарных, технических и художественных качеств изделий.



Б. Смирнов.
Графин «Барыня».
Стекло. Ленинградский завод
художественного стекла.



Роспись в зале ресторана «Пекин».
Фрагмент.

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

В. ЗАМКОВ, В. ЛОГИНОВ

Братская дружба между народами Советского Союза и великого Китая находит свое выражение в коллективных творческих работах деятелей культуры наших стран. Она воплощается и в творческом сотрудничестве советских и китайских художников, взаимно обогащающих друг друга традициями своего национального искусства.

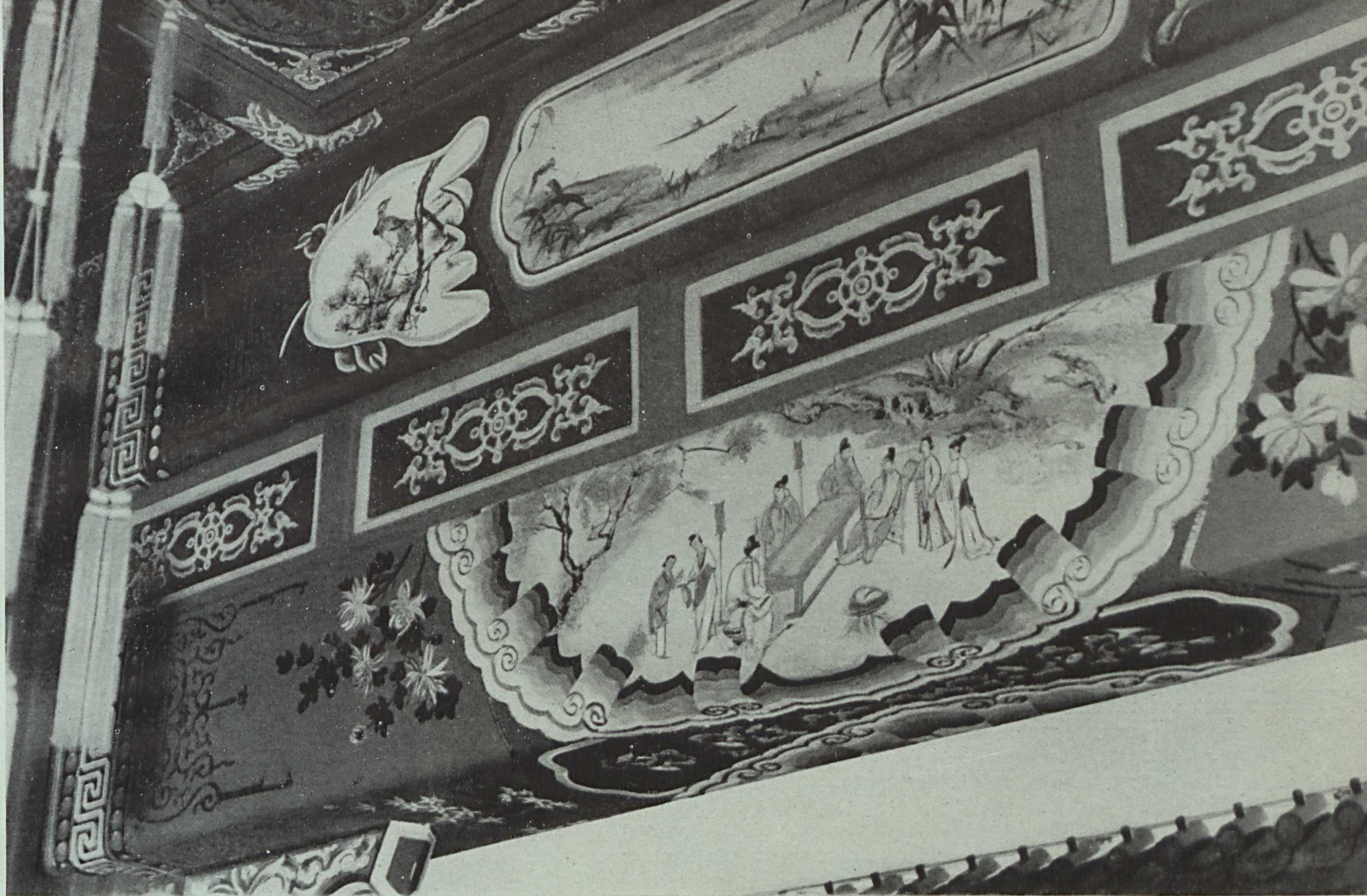
Примечательна в этом отношении совместная работа коллектива художников Москвы и Пекина над оформлением ресторана гостиницы «Пекин». В декоративно-монументальных росписях интерьеров, спроектированных Д. Чечулиным совместно с китайским архитектором Янь Син-хуа, приняли участие искусные китайские мастера росписи Ли Чжень-юн, Чжао Чуань-фу и резчик по дереву Чань Тан-кай, а также большая группа московских художников-монументалистов, которым пришлось осваивать сложную технологию китайской стеновой живописи.

В этой работе опыт советской монументальной живописи соединился с многовековыми традициями китайской

стенописи. Для росписи были использованы материалы, доставленные главным образом из Китая. Подготовка стеной поверхности под роспись была весьма сложной: поверхность стены дважды покрывалась составом из свежей свиной крови, тунгового масла в соединении с известью и «тудзой» (разновидность известняка), который был предварительно сварен в чанах на медленном огне. После покрытия получилась слегка бархатистая по фактуре поверхность коричнево-красного цвета.

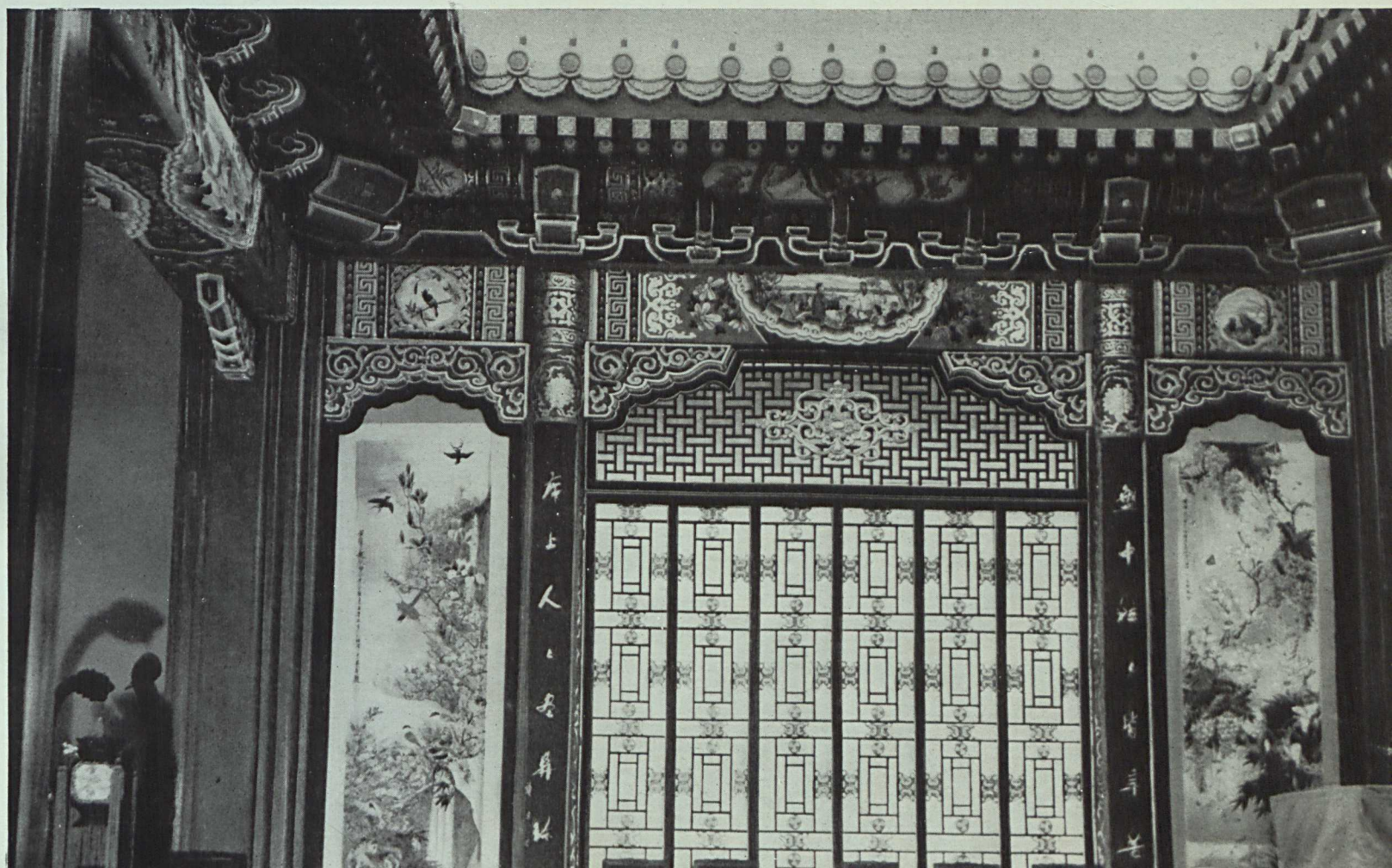
Роспись велась по сухой поверхности. Из разнообразных использованных пигментов следует отметить тертый малахит, дающий неповторимый по красоте зеленый цвет, китайскую киноварь и т. д.

Компонентами живописи были клей из цветов лотоса, яичный желток, красный тростниковый сахар. Большинство орнаментов предварительно выполнено рельефной пастой, которая выдавливалась из свинных пузырей через металлические трубки-наконечники различного диаметра



Роспись в зале ресторана «Пекин».
Фрагмент.

Роспись и решетка зала ресторана «Пекин».



(техника, напоминающая узбекский «кундаль»). Паста состояла из растительного клея, известняка и тунгового масла. После затвердения пасты рельефные орнаменты геометрического и растительного характера покрывались тунговым маслом, поверх которого накладывалось сусальное золото. Техника выполнения орнамента из рельефной пасты требует большой сноровки, поэтому нашим художникам пришлось продолжительное время ее осваивать, прежде чем перейти к работе на стенной поверхности.

Тематические вставки писались тонкотертыми натуральными пигментами с небольшим добавлением клея. Причем фон подготавливался свинцовыми белилами с введением синего колера в разбел, с растушевкой к верхнему и нижнему краям вставки. По этой основе наносился рисунок тушью мягкими кистями с последующей пропиской цветом. Тематические вставки по характеру решения перекликаются с работами стиля «гохуа».

Мы наблюдали, как китайские художники с необычайной легкостью, свободно импровизируя кистью, создавали новые элементы орнаментов, органично вводя их в общий ансамбль, не нарушая при этом цельности замысла. Блестящее мастерство, свобода и уверенность в использовании проверенных веками приемов китайской национальной стенной живописи, напряженный темп работы, который предложили китайские художники,—все это позволило в кратчайший срок и на высоком уровне выполнить монументально-декоративные росписи в ресторане «Пекин». Единый замысел всего комплекса росписей удалось осуществить, несмотря на то, что в работе участвовал большой коллектив художников различных творческих индивидуальностей (около 90 художников и позолотчиков).

Каждый зал решен своеобразно. Небольшой круглый вестибюль с низким потолком, украшенный тонким рельефным орнаментом с позолотой, контрастирует с высоким, светлым залом с двумя рядами красных колонн и яркой расцветкой. В этом зале использована идея открытого китайского дворика с голубым небом и двумя кессонированными нефами, декорированными богатым орнаментом и тематическими вставками. Темы композиций взяты из истории китайского народа и из его современной жизни. Большое место занимают в росписях пейзажи и изображения зверей и рыб.

Часть орнаментальных росписей и узоров из рельефной пасты с позолотой в первом большом зале выполнена на специальной пористой «хейлудзянской» бумаге, предварительно загрунтованной и наклеенной после завершения росписи и позолоты на малые потолочные кессоны. Живопись, выполненная на этой бумаге, после наклейки на стенную или потолочную поверхность приобретает особую прочность. Об этом, между прочим, свидетельствуют выполненные в Китае на «хейлудзянской» бумаге росписи, сохраняющиеся многие столетия.

Плафон банкетного зала представляет собой цельную нерасчлененную поверхность с орнаментацией, геральдическими изображениями птиц, рыб, животных и т. д. Характер некоторых элементов китайского орнамента росписи зала напоминает древнерусский орнамент. Колонны из мореного дуба в зале украшены резьбой по дереву и ор-



Роспись в зале ресторана «Пекин». Фрагмент.

наментикой, выполненной рельефной пастой с позолотой.

Цветовое решение всего комплекса росписей построено на ярких цветовых контрастах, подчеркивающих декоративную живописность интерьеров.

Монументальная живопись Китая богата интересными, выработанными на протяжении многих веков техническими и художественными особенностями. Изучение опыта китайских художников с их ценнейшими традициями позволит шире использовать возможности монументально-декоративной живописи и обогатит технические приемы советских художников.

ПРОИЗВОДСТВО И ФИЛИГРАНЬ *

Е. КЛЕБАНОВА-ПОПОВИЧ

Большое количество появившихся за последние годы на страницах печати заметок, очерков, статей и писем, так или иначе касающихся художественной промышленности и, в частности, народных художественных промыслов, говорит о том, что состояние и дальнейшие судьбы декоративного искусства чрезвычайно волнуют и заботят советских людей.

Если проследить за этими многочисленными высказываниями, критикой и пожеланиями, то можно установить известное для них единство.

Все выступающие единодушно сходятся на том, что декоративное искусство еще не заняло надлежащего места в советском быту. Все высказывают совершенно справедливые критические замечания о недостаточно высоком художественном качестве и малом разнообразии форм художественных изделий. Всех в равной мере тревожит мысль о возможной утрате тех высочайших вершин этого искусства и исполнительского мастерства, которыми всегда была славна Русь. Всеми отмечаются структурные недостатки руководства декоративным искусством, известная разобщенность предприятий художественной промышленности в их производственной, экономической и художественной деятельности.

По поводу причин, тормозящих в настоящее время развитие декоративного искусства, высказываются самые разноречивые мнения. Однако при этом не затрагивается одна из этих причин, по нашему мнению, наиболее существенная.

Почти никто не говорит о наличии противоречий, образовавшихся между новыми, социалистическими производственными отношениями и отсталыми еще производительными силами, сохранившимися во многих художественных производствах на уровне старого кустарного ремесла.

Более того, производительные силы, базирующиеся главным образом на ручном труде, на примитивных формах организации труда, в ряде случаев трактуются как нечто неизблемое, традиционное, присущее якобы народным художественным промыслам и поэтому не подлежащее какому бы то ни было усовершенствованию.

Мысли же об облегчении исполнительского труда, о повышении производственно-технического уровня работы этих мастеров путем механизации отдельных трудовых процессов или правильной, более передовой организации их труда, рассматриваются как посягательство на индивидуальное творчество народных мастеров, как попытка разрушить исторически сложившиеся традиции народного искусства.

Очевидно, исходя из этих позиций, считается вполне закономерным, что вышивальщица мастерской артели им. Крупской Владимирской области каждая сама заправляет ткань и пяльцы; что в другой мастерской артели — «Пролетарское искусство» — полировка изделий с миниатюрной живописью на папье-маше до сего времени производится ладонью руки, выемки под шарниры, соединяющие крышку с коробкой, выдалбливаются стамеской; что в ар-

тели «Металлоподнос» Московской области до сего дня форма железным подносам придается методом ручной выколотки, шлифовка же их при помощи куска пемзы также производится «невооруженной» рукой мастера.

Исходя, очевидно, из тех же соображений — сохранения «чистоты» традиций, московские, костромские, дагестанские, армянские и грузинские филигранщики выполняют изделия от начала до конца одними и теми же руками.

И в далеком прошлом, когда крепостные мастера выполняли дворцовые заказы, каждый из этих мастеров в своем единственном лице сочетал и творца-художника и мастера-исполнителя.

Небольшие группы таких талантливых мастеров-художников, отбираемых из многочисленной армии крепостных, концентрировались обычно в дворцовых, княжеских, боярских и монастырских мастерских, какие существовали, например, в киевских монастырях, в Оружейной палате Московского Кремля, при Троице-Сергиевой лавре, в вотчинах бояр Старицких, в мастерских «именитых людей» Строгановых и т. п.

В этих условиях изготовление ограниченного количества по сути дела уникальных произведений декоративного искусства — убранства для дворцов, храмов и княжеских хором, парадного облачения, церковной утвари, драгоценных украшений, конской сбруи, дарственного оружия, пиршественной посуды — не требовало специальных промышленных предприятий в современном понимании.

Об уровне производительности труда подобных мастеров никто не задумывался, ни у кого не возникало мысли облегчить их труд.

Произведения искусства, выполнявшиеся в этих мастерских по заказам вельможных владетелей, не продавались и не покупались, они обладали лишь потребительной, но не меновой стоимостью.

Наряду с этим существовали и произведения декоративного искусства другого рода, которыми непосредственно пользовались широкие народные массы.

Появление подобных художественных предметов вызывалось запросами самого народа, к которому непосредственно относились и изготовители этих предметов. Из-под их талантливых рук выходила расписная гончарная посуда, деревянная резная утварь с замысловатыми узорами — ковши и вальки, расписные миски и дуги, сани и коромысла, ложки и тески. Ими изготовлялись ковры и поставцы, прялки и головные уборы, оружие и культовые предметы, женские украшения и вышитые одежды.

При выработке этих изделий, изготовлявшихся обычно из местного сырья, мастера зачастую прибегали к известному разделению труда и к использованию нехитрых примитивных приспособлений и инструментов — штампов-пуансонов, литейных форм, форм-шаблонов для тиснения и т. п. Иногда даже производились заготовки некоторых полуфабрикатов «впрок» — тянули проволоку, делали предварительные выштамповки полуфабрикатов, заготовляли «белье» для художественных изделий из дерева и т. д.

Выработка художественных вещей этого порядка, обычно поступавших для сбыта на местный рынок, как правило, носила характер также ручного кустарного, но мелкосерийного производства, рассчитанного на удовлетворение запросов более или менее обширных групп населения близлежащих районов.

В период капиталистического производства художественных изделий основным критерием для мастеров, занимавшихся художественным производством, становится не столько искусство, сколько вопрос сбыта, вопрос о возможности продать продукты своего труда. Мастеров

* Статья печатается в порядке обсуждения.

интересовала главным образом меновая стоимость вырабатываемых ими предметов. Создатели этих изделий в своей массе были оторваны от непосредственных потребителей их произведений. Между мастером-художником и потребителем его труда встал непроницаемой стеной монополист-скупщик.

Производственно-техническая база художественной промышленности в период развития капитализма не только оставалась на прежнем, чрезвычайно низком уровне, но даже появилось стремление окружить ручной труд неким ореолом «чуда», удивляющего «почтенную публику». Появилось множество мастеров-виртуозов, поразивших зрителей своим техническим мастерством, граничащим с известным рода фокусом. В этом случае вопрос эстетической полноценности предмета почти полностью снимался. При создании того или иного изделия такой мастер не задавался целью удовлетворить потребность человека в этом изделии, как в вещи, наделенной определенной практической функцией и обладающей эстетической ценностью. Он ставил перед собой единственную задачу продемонстрировать свое умение подчинять себе материал (иногда ошеломляюще противоречащий назначению создаваемого предмета). Мастер старался, например, поразить зрителя, ловко выкладывая хлебными зернами или карамелью портреты политических и общественных деятелей или создавая скульптурные изображения из ивовых прутьев, применяя ту же технику, к которой обычно прибегали при изготовлении бельевых корзин.

Стремление удивить своим ремесленным мастерством было присуще, однако, не только мастерам дореволюционного периода. Оно приходит вместе с этими мастерами и в советское искусство первых лет.

В наши дни еще изготавливаются гравюры на стекле диаметром в 2 мм, наносятся многословные тексты на хлебное зерно или человеческий волос и т. п., но, удивляя своей техникой, демонстрируя поразительное терпение авторов, эти вещи, конечно, никакого отношения к искусству не имеют.

В социалистическом обществе, где декоративное искусство, как и другие виды искусств, поставлено на службу многомиллионному народу, удовлетворять в полной мере стремление к прекрасному всего населения страны нужно не только путем создания единичных высокохудожественных произведений, но главным образом выпуском многообразнейших произведений искусства, которые могли бы стать предметами широкого пользования всех трудящихся.

Несомненно, что в обществе, строящем социализм, в условиях новых, коренным образом отличных от прежних производственных отношений, исключается возможность использования дарового труда, исчезают условия для присвоения небольшой кучкой эксплуататоров плодов труда многих тысяч производителей материальных и духовных ценностей.

Однако оплата полной мерой труда современных мастеров при методах работы, сохранившихся еще со старых времен, приводит неизбежно к такому ценностному повышению стоимости художественных изделий, которое закрывает путь их проникновению в широкие массы народа, приводит их в разряд музейных редкостей, еще более драгоценных, чем произведения крепостных мастеров, труд которых никем не учитывался и почти не оплачивался.

Надо отдать должное целому ряду мастеров и художников советских народных промыслов, правильно понявших, что путь для разрешения новых задач, стоящих перед ними, как перед социалистическими предприятиями, прежде всего лежит через повышение уровня производительных сил.

Камнерезы Горьковской и Пермской областей и косте-

резы Московской области облегчают свой труд при помощи электроборов, филигранщики Горьковской и Владимирской областей улучшают организацию труда, вводя некоторое пооперационное его разделение; красносельские и московские ювелиры механизмируют отдельные трудовые процессы—полировку, распиловку, сверловку и т. п.

Прежде чем появится в жизни произведение декоративного искусства, ему необходимо пройти путь более или менее длительной и сложной технической обработки определенных видов сырья. На протяжении целого ряда механически осуществляемых операций аморфному вначале сырью придается реальная форма задуманного художником предмета. Пряжа проходит процессы очистки, окрашивания, скрутки, намотки, сновки и т. п. операций, прежде чем она войдет в гамму многоцветного ковра. Обрубок дерева или глыба камня лишь после длительного ряда операций приближаются к той окончательной форме, которая для них предусмотрена художником. Предметы из глины принимают законченный вид после сложных термических операций обжига.

Наиболее сложную, многообразную обработку проходят металлы, прежде чем они превратятся в художественные изделия. Технология изготовления некоторых таких изделий включает в себя свыше 50 различных механических и химических операций с привлечением самого разнообразного механического оборудования и инструментов.

Осуществление этих технологических процессов требует наличия определенной более или менее оснащенной материально-технической базы и профессионально подготовленных кадров исполнителей, без чего ни один предмет декоративного искусства не может быть создан, как бы ни был талантлив художник-композитор, его сочинивший.

Но тем не менее, и это надо резко подчеркнуть, ни один из промышленно изготовленных предметов не войдет в число произведений искусства, если художник не вдохнет в него огонь своего таланта, стремясь приданием ему определенной художественной формы выявить свой замысел, основную цель, ради которой создан данный предмет, будь то бытовая художественно выполненная вещь или чисто декоративное украшение жилища или одежды человека.

Неразумно отвергать применение механизации той или иной операции, если при ее помощи можно добиться получения изделий такого же высокого художественного качества, как и при ручном труде, но при более низкой его стоимости и при более высокой продуктивности человеческого труда.

Среди промыслов художественной обработки металлов филигранное производство в наши дни является одним из наиболее отсталых. Чрезвычайно устаревшая технология с древних времен осталась здесь почти неизменной. Производительность труда низка, филигранные изделия дороги, количественный выпуск их ограничен.

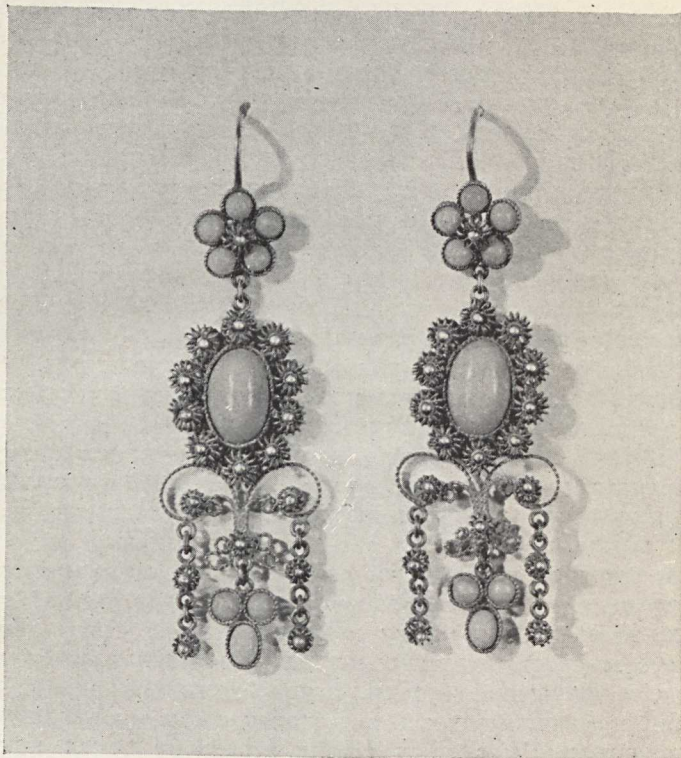
Необходимость выйти из создавшегося затруднительного (с промышленно-экономической точки зрения) положения заставила уже первых советских филигранщиков стихийно искать путь к увеличению выпуска продукции.

Стремление увеличить общий количественный объем выработки филигранной товарной продукции без поднятия общего уровня всей производственно-технической базы, а лишь путем повышения темпа работы, за счет простой интенсификации ручного труда филигранщиков, естественно, привело к упрощению, обеднению, шаблонности художественных форм этих предметов.

Так, например, скань стала применяться лишь в виде шнурка, свитого из двух проволок с навивкой в одну сторону (в то время как в филигранном искусстве прошлого известно до восьми видов сканных шнурков). Почти пол-

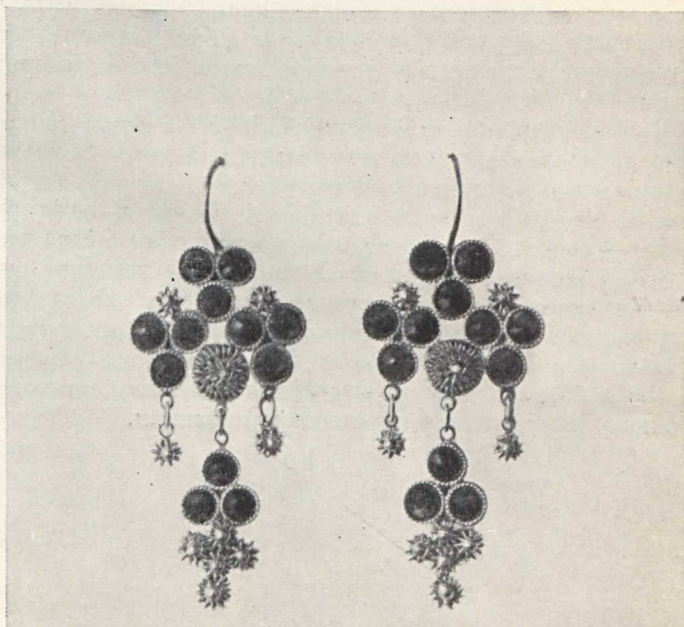


Е. Клебанова-Попович.
Серьги.
Филигрань, бирюза.



Е. Клебанова-Попович.
Серьги.
Филигрань, бирюза.

Е. Клебанова-Попович.
Серьги.
Филигрань, стекло.



ностью исчезла зернь. Орнаментальное оформление вещей стало строиться на основе чрезвычайно разреженного, однообразного, плоскостного сканного узора. Перечень всех вырабатывавшихся в этот период филигранных изделий ограничивался лишь тремя наименованиями — подстаканниками, поясными пряжками и пуговицами весьма примитивных форм.

Отсутствие учета новых производственных отношений и недооценка значимости произведений филигранного искусства привели к двум диаметрально противоположным мнениям и соответствующим действиям.

С одной стороны, явилась мысль о том, что филигранное искусство не имеет перспектив, что в современную эпоху автоматизации и великихстроек художественная техника, основанная главным образом на применении ручного труда, не найдет себе места в советской действительности.

В результате этого промышленная выработка филигранных изделий в 1947—1950 годах была резко сокращена. Так, к 1950 году из семи филигранных предприятий РСФСР пять почти полностью прекратили производство филигранных изделий, и если в 1947 году на этих предприятиях насчитывалось свыше 300 филигранщиков, то к 1950 году число их сократилось более чем в 5 раз.

С другой стороны, появилось стремление полностью механизировать филигранное производство приемами, привычными для металлообработки при изготовлении обычных, нехудожественных изделий.

Воспользовавшись тем, что к этому времени филигранное искусство значительно ослабело, «ревнители техники» сделали попытку полностью вытеснить его из филигранного производства. Филигрань попробовали штамповать.

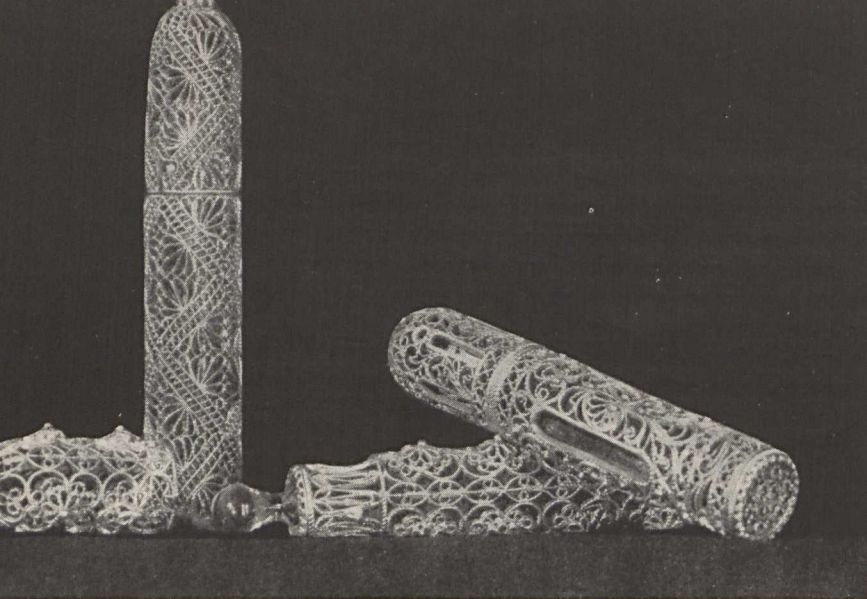
Однако, как бы тщательно ни был изготовлен штамп, повторить в точности прекрасные, наиболее характерные особенности филигранного предмета оказалось невозможным. Путем штамповки не удавалось достичь той тонкости, изящества, ажурности и объемной пространственности, которые свойственны узору, выполненному из свободно переплетающихся в разных направлениях и плоскостях металлических нитей, иногда едва достигающих 0,1 мм в своем сечении. Штампованные «нити» при всех случаях имеют большую толщину, которая необходима для предотвращения разрыва в процессе штампования и просечки.

В этих изделиях отсутствует характерная для натуральной филигрانی игра глубоких теней и световых рефлексов металла, порождающих мягкое сверкающее сияние.

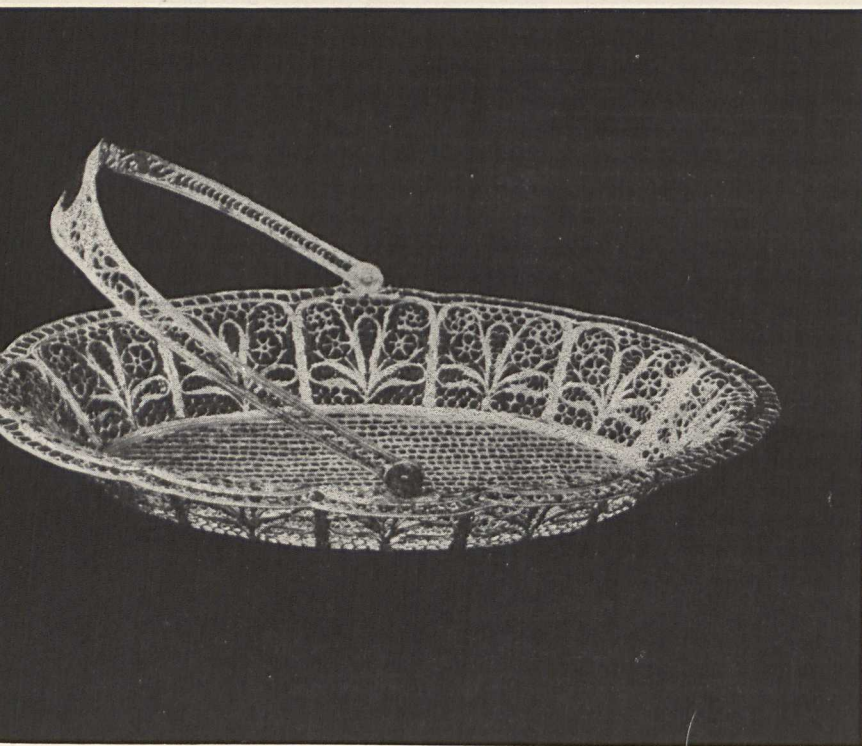
При создании ажурно-просечных изделий, рассчитанных на обозрение как с лицевой, так и с боковых и с тыльной сторон (всякого рода вазы, подстаканники, серьги и т. п.), штамповка, имитирующая скань, неприменима ни в какой мере, так как оставляет неприкрытой неприглядную «изнанку» штампованной вещи с негативным отпечатком «филигранного» рисунка.

Штампование в один прием цельных изделий «под филигрань» исключает возможность воспроизведения высокорельефных узоров с пространственной многоплановой ажурностью и с пересечением плоскостей в разных направлениях*.

* Нельзя, однако, отрицать возможности добиться некоторого декоративного эффекта при создании сложных по рельефу изделий, обозреваемых лишь фронтально. Создаются эти предметы путем просечки отдельных ажурных деталей с последующей их монтировкой в различных комбинациях, как это имеет место в ряде чехословацких изделий. Однако этот вид техники нельзя смешивать со сканью. Это два различных вида декоративного мастерства, лишь в общих чертах напоминающих друг друга, но по художественным достоинствам неравноценных.



Е. Клебанова-Попович.
Флаконики для духов.
Филигрань, стекло.



М. Ваганов.
Вазочка.
Филигрань. Аргель «Мстерский ювелир».

И, наконец, убеждение в экономической целесообразности производства цельноштампованных ложнофилигранных изделий также вызывает сомнение. Оказалось, что добиться ощутительного экономического эффекта в этом случае возможно лишь при воспроизведении огромными тиражами совершенно идентичных стандартизованных, шаблонных предметов, точно копирующих друг друга во всех мельчайших подробностях. Только такие массовые выпуски могут оправдать затраты на изготовление дорогостоящих штампов и организацию механизированного производства подобных изделий.

Обращаясь к прошлому, к опыту мастеров древности, можно убедиться, что еще в далекие от нас эпохи филигранщики пытливно искали возможность повторного воспроизведения первого авторского экземпляра филигранного художественного изделия с наименьшими затратами

труда и с полным сохранением художественного качества подлинника.

И в то же время, проследивая на протяжении всей истории древнего филигранного искусства технические особенности выполнения сканно-зерневых изделий, можно видеть, как сканщики стремились облегчить и упростить свой труд, не снижая художественной значимости своих произведений. При этом необходимо заметить, что филигранное искусство по своей специфике более чем какой бы то ни было другой вид художественной обработки металлов позволяет поднять уровень производительных сил без опасности утратить эстетические достоинства филигранных предметов.

При рассмотрении художественно-композиционных особенностей филигранных произведений любых времен и народов и техники их выполнения можно заметить, что, как бы ни был сложен сканный узор, в основе его построения, так же как и в музыкальном произведении, лежит использование чрезвычайно ограниченного количества первичных элементов, бесконечные вариации которых (как по формам, так и по габаритам, по нюансировке и силе выражения) дают возможность решать сложнейшие художественные задачи в широком диапазоне. К этим первичным элементам в филигранном искусстве относятся сканные детали простейших форм в виде колечка, эллипса, спирали, змеевидных зубчиков и зерни.

Все эти элементы, отдельно взятые, являются по сути дела своеобразными техническими деталями, не несущими в себе никакого эстетического начала. Такую же роль играют в музыкальной гамме отдельно взятые звуки.

Этим свойством первичные сканные детали коренным образом отличаются от самостоятельно изготавливаемых штампованных деталей, какие, например, применяются чешскими ювелирами при производстве их широко известной «бижутерии». Эти последние детали представляют собой композиционно связанную группу узорных элементов, некие готовые «узлы» отвлеченно взятого более или менее законченного узора. Эти элементы в данном случае играют ту же роль, которую в музыке выполняют отдельно взятые аккорды. Компоновка всего изделия из таких художественно законченных «узлов», из отдельных, не связанных между собой «аккордов» всегда таит в себе опасность оказаться в плену у эклектики, что приведет к нарушению гармонической цельности художественного решения вещи, к диссонансу всего композиционного звучания и в то же время ограничит рамки творческой фантазии художника, в то время как пять первичных, перечисленных выше филигранных деталей участвуют в нескончаемых вариациях и нюансировках в произведениях древнейших ювелиров-филигранщиков, а также позволяют использовать их в композициях наших современников, создавая по воле художника-композитора целые симфонии из металла, решенные в едином ключе.

Лишь при помощи двух деталей — «жучка» и зерни — далекий художник античной Греции блестяще решил задачу создания великолепного золотого украшения для волос в виде рельефного акантового листа, сплошь усыпанного этими деталями. Скульптурная форма самого листа подчеркнута штрихами блестящих жилок из гладкой проволоки.

Новгородские филигранщики XVI—XVII веков при помощи двух сканных деталей — полуспирального завитка, применяемого в различных вариациях, и колечка, то круглого, то сжатого в виде спиральной миниатюрной пружинки, — создавали строгое, но чрезвычайно декоративное оформление своих изделий. Благодаря введению для обводки контурного рисунка довольно толстой гладкой вальцованной проволоки, гармонически контрастирующей с мягко мерцающей фактурой витого сканного шнура, мастер добивался четкого выделения основного, орнаментального, силуэтного построения композиции.



Подстаканник.
Филигрань. Артель «Мстерский ювелир».

Вполне закономерно, что попытки определить пути развития советского филигранного искусства в необходимых для социалистического общества масштабах приводят прежде всего к мысли о широком использовании всего прекрасного наследия прошлого, как с точки зрения художественных форм, так и в части восприятия принципиальных основ построения исполнительской техники, подкрепив эти основы достижениями современной науки и техники.

Современные условия открывают неизмеримо большие, чем прежде, возможности поднятия уровня производительных сил в этой отрасли производства.

В филигранном производстве в первую очередь должна найти применение широко развитая малая механизация. Одинаковые, часто повторяющиеся взаимозаменяемые первичные детали, не имеющие самостоятельного художественного значения,—сканные шнурки различных видов, форм навивки и сечений, колечки, эллипсы, спирали, зернь и производные от этих форм—полуколечки, ова-

лы, эллипсоиды, завитки и т. п.—несомненно могут и должны заготавливаться заблаговременно в массовых количествах механизированным способом.

Рационально построенная организация труда при высоком уровне малой механизации позволит полностью высвободить филигранщиков от всех технических вспомогательных (заготовительных и отделочных) операций.

Все технические операции, встречающиеся в сканном производстве, не требующие от исполнителя художественной одаренности, могут на высоком уровне осуществляться рабочими, обладающими достаточной квалификацией и соответствующими профессиональными навыками. К таким операциям относятся заготовка полуфабрикатов (в том числе и первичные детали), пайка, механическая и химическая отделка изделия и т. п.

Первые опыты повышения описанным путем производительных сил в филигранном производстве, хотя еще и весьма несовершенные, позволяют говорить о широких перспективах, открывающихся в этой области.

Лишь применение в 1951—1953 годах качественно нового вспомогательного материала (нитролака), заменившего мездровый клей на операции наклейки множества сканных деталей, из которых строится филигранный узор, не только дало возможность сократить весь технологический цикл на четыре операции, но и открыло новые, ранее недоступные филигранному искусству художественно-композиционные возможности.

При создании объемных изделий филигранщики теперь, минуя набор сканных деталей на плоскую развертку, собирают их непосредственно на объемном шаблоне заранее заданной формы.

Рисунок сканного узора также получил большую свободу. Художник, создавая предмет полусферической или полуконусной формы, может решать композицию рисунка, не только расчленяя его по радиусам—от вершины к основанию, но и располагая по замкнутой кривой, вдоль окружности предмета.

Такие же многообещающие перспективы открыли при способности (пока еще примитивные) для изготовления некоторых простейших деталей (колечек, зубчиков, отдельных лепестков розеток и т. п.).

Далеко еще не совершенная, но все же несколько более передовая, по сравнению с прежней, организация труда во Мстерском, Красносельском и Горьковском филигранных промыслах позволила поднять общую производительность каждого предприятия в целом.

На решение конкретных вопросов—детального анализа художественных форм и техники выполнения филигранных изделий, на разработку наиболее рационального построения технологии филигранного производства в современных условиях, на определение областей и меры применения малой механизации в этом производстве, на разработку всякого рода приспособлений—должно быть направлено пристальное внимание и художников, и мастеров, занятых в филигранном производстве.

Лишь полная гармония между производительными силами и производственными отношениями, так же как тесное содружество художника и производственника, поможет найти правильное решение задачи, стоящей перед современным филигранным искусством,—создания изобилия многообразных, высокохудожественных филигранных изделий, способных удовлетворить высокие эстетические требования человека социалистического общества.

ИЗУЧЕНИЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ ЗА 40 ЛЕТ*

С. ТЕМЕРИН

Русские историки искусства, археологи, критики, многие видные писатели и художники прошлого проявляли живой интерес к прикладному искусству. Достаточно вспомнить имена Д. В. Григоровича, В. В. Стасова, И. Е. Забелина, Н. П. Кондакова, Д. А. Ровинского, А. А. Бобринского, А. М. Горького, чтобы убедиться в этом. Научные труды, критические статьи, высказывания этих представителей русской научной мысли и литературы, их разносторонняя деятельность, направленная на изучение, популяризацию и развитие народного искусства и художественной промышленности, заложили прочный фундамент, без которого невозможно было бы дальнейшее движение вперед.

Советские историки и критики, работающие в области прикладного искусства, высоко ценят это наследие. Многие исследования, взгляды и мысли, появившиеся 50—70 и даже 100 лет тому назад, не потеряли до наших дней своего значения. Глубокое уважение к традициям народного творчества, понимание высокой культурно-воспитательной миссии, выполняемой художественной промышленностью, плодотворные мысли Стасова о том, что ни живопись, ни скульптура, ни архитектура не могут успешно развиваться там, где искусство не проникло глубоко в народный быт, где забота о красоте не распространилась на предметы повседневного обихода,—вся сумма этих прогрессивных и в основе своей демократических идей оплодотворяла советское искусствознание, служила путеводными вехами в его развитии, в борьбе со всякого рода вульгаризаторскими и антинародными тенденциями.

Коммунистическая партия и Советское правительство уже в самые первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции и особенно после успешного построения социализма в нашей стране проявляли заботу об удовлетворении материальных и духовных потребностей народа. Много внимания уделялось подъему культуры быта, расширению производства предметов широкого потребления, воспитывающих художественные вкусы, созданию условий, способствующих выявлению и развитию народных талантов, возрождению художественных промыслов, подъему главнейших отраслей художественной промышленности.

В стране была создана сеть специальных художественных школ, в наиболее крупных очагах народных художественных промыслов организованы экспериментальные лаборатории, произведения народного искусства и художественной промышленности с первых лет стали систематически демонстрироваться на внутренних и международных выставках.

Большое значение имело музейное строительство, а также организация сети научно-исследовательских инсти-

тутов, занимающихся изучением прикладного искусства. Коллекции Государственного Исторического музея, Русского музея, Эрмитажа, Оружейной палаты, многих областных и вновь организованных республиканских музеев намного расширились благодаря широко поставленной собирательской работе, пополнениям из частных собраний и т. д. Коллекция предметов народного искусства 6. Румянцевского музея превратилась в обширный этнографический музей, неузнаваемо возросли коллекции 6. Кустарного музея (ныне Музея народного искусства).

Изучением прикладного искусства стали заниматься научно-исследовательские институты, организованные при Совете промысловой кооперации, при Академии строительства и архитектуры СССР и союзных республик, при Академии наук СССР и союзных республик, при Академии художеств СССР. Исследовательская работа развернулась во многих центральных, областных и республиканских музеях. Курсы лекций по народному искусству стали читаться на искусствоведческих отделениях университетов Москвы и Ленинграда. Сумма всех этих мероприятий сказалась и на темпах и на размахе научно-исследовательской работы.

Видную роль в изучении народного искусства сыграли труды первых советских исследователей—В. С. Воронова, Н. М. Щекотова, А. В. Бакушинского. В этих трудах впервые достаточно убедительно утверждался взгляд на народное искусство, как на явление, имеющее большое художественное значение, требующее к себе серьезного внимания и глубокого изучения. Они проникнуты любовью к народному искусству, некоторые из них, как, например, книга Воронова «Крестьянское искусство» или книга Щекотова «Крестьянская живопись», написаны с большим волнением и пафосом. Их отличительной чертой являются верные наблюдения, тонкий анализ и глубокие выводы, поэтому они неизбежно вызывают в читателе живой отклик, пробуждают интерес к народному искусству, желание поближе познакомиться с его произведениями, почувствовать их своеобразие и красоту.

Чтобы правильно понять ту роль, какую сыграли труды первых советских исследователей народного искусства, объективно оценить их значение и влияние на пути дальнейшего его развития, надо учесть всю сложность той обстановки, в какой протекала их деятельность, всю противоречивость, а порой сумбурность взглядов, распространенных в то время.

Как известно, идеологи Пролеткульта, отрицавшие ценность культурного наследия, неспособны были понять значение и народного искусства. Они пытались зачеркнуть ценность народных традиций, отрицали необходимость возрождения художественных промыслов.

Поэтому труды Воронова, Щекотова и Бакушинского приобретали в то время особое значение.

В. С. Воронов сумел поставить на страницах печати ряд практически важных вопросов, интересных и с точки зрения познавательной.

* Сокращенная переработка доклада, прочитанного автором на научной конференции, посвященной 40-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Его суждения о внутренней связи художественного творчества и материальных потребностей жизни, как о главном признаке крестьянского искусства, его высказывания об основных художественных чертах крестьянского искусства—декоративности, конструктивности и орнаментальности, постановка им вопросов о «чистом» и «прикладном» искусстве, о кустаре-мастере и руководителе-художнике—все это не утратило до сих пор своего значения и продолжает в наши дни, как и много лет тому назад, волновать и теоретиков и практиков, работающих в области прикладного искусства.

Взгляды Щекотова на народное искусство во многом совпадали со взглядами Воронова, его, пусть даже небольшие, труды сыграли видную роль в утверждении правильного отношения к народному искусству, привлечении к нему внимания, как к явлению большого общественного и художественного значения.

Партия осудила нигилистические взгляды идеологов Пролеткульта. Поддержка, оказанная народным мастерам, способствовала подъему широко развернувшейся творческой работы, что было связано во многих случаях с пересмотром старых творческих позиций. Эта работа нуждалась очень часто в квалифицированной помощи со стороны научных работников, искусствоведов. Нередко она требовала серьезных исследований.

Среди тех, кто не только научными трудами, но и живым общением с народными мастерами, участием в их творческих поисках, советом и критикой помогли возрождению народного искусства, особое место занимает деятельность А. В. Бакушинского.

Бакушинский выступал со статьями о народном искусстве в периодической печати, писал вводные статьи к альбомам, работал над небольшими брошюрами, и над солидными научными исследованиями. Отличительной чертой его трудов по народному искусству является их органическая связь с творческой практикой. Особенно ощутимые результаты принесла деятельность Бакушинского в области советской лаковой миниатюры. Его систематическая работа с мастерами Палеха началась с 1923 года. Он помогал палешанам в самые трудные годы их творческих поисков. Непосредственный контакт с мастерами, равно как и его первые опубликованные в печати брошюры и статьи, во многом определил судьбу и творческую направленность таких коллективов, как Палех, Мстера, Холуй, а его капитальное исследование «Искусство Палеха» вскрывает истоки советской лаковой миниатюры и дает развернутый анализ творчества виднейших мастеров Палеха.

Можно не соглашаться с некоторыми оценками Бакушинского, расходиться во мнениях по ряду вопросов, но нельзя не признать, что его деятельность оставила яркий след в развитии народного искусства и явилась ценным вкладом в советское искусствознание.

Работа, связанная с изучением прикладного искусства, развивалась в советские годы в разных направлениях. Для того чтобы составить правильное представление о том, что сделано в этой области за 40 лет, не следует забывать, что научный багаж, доставшийся советским исследователям, несмотря на ценность отдельных трудов, был в целом невелик. Специального раздела искусствознания, занимающегося изучением прикладного искусства, не существовало. Собираением и изучением произведений народного искусства занимались главным образом историки материальной культуры, археологи и этнографы. Среди значительной части искусствоведов был распространен пренебрежительно-снисходительный взгляд на прикладное искусство, как на искусство второго сорта. Нередко прикладное искусство вообще стремились рассматривать как деятельность чисто производственную.

Советским ученым, начинавшим работать в этой об-

ласти, необходимо было развернуть работу по изучению отдельных очагов народного творчества и отдельных отраслей художественной промышленности. Это требовало не только поисков и изучения архивных данных и музейных фондов, но и специальных экспедиций, новой собирательской работы, накопления материалов и т. д. Необходимо было разработать ряд теоретических вопросов и в первую очередь определить место прикладного искусства в ряду других искусств, его природу и специфику, ибо это определяло и самый метод и задачи исследования.

Видную роль в изучении народного искусства сыграла организация научно-исследовательского института художественной промышленности при Совете промысловой кооперации. Будучи тесно связан с 6. Кустарным музеем (ныне Музей народного искусства), располагая большим штатом художников, а затем и научных работников, этот институт с 30-х годов начал вести разностороннюю работу по изучению народных художественных промыслов. Его работники обследуют малоизученные районы, собирают образцы народного искусства, делают зарисовки. С этим музеем и институтом были тесно связаны в своей работе В. С. Воронов, А. В. Бакушинский, Г. В. Жидков, В. М. Василенко и многие другие искусствоведы. Силами этих искусствоведов был подготовлен к печати и выпущен в 1940 году сборник «Народное искусство СССР в художественных промыслах» (выпуск I, РСФСР). Краткие статьи-очерки и иллюстрации этого сборника знакомят с историческим прошлым и современным состоянием важнейших художественных промыслов РСФСР. Для своего времени он явился серьезным вкладом в искусствоведческую литературу по народному искусству.

В довоенные годы началась и более углубленная исследовательская работа по изучению отдельных видов народного искусства. Но в те годы такая работа не приобрела еще достаточно широкого размаха, она ограничилась всего лишь несколькими работами, такими, как труды Н. Н. Соболева о русской народной резьбе по дереву, А. В. Филиппова о древнерусских изразцах или исследование В. М. Василенко о холмогорской резьбе по кости. Книжки по народному искусству начинают выпускать в эти годы и некоторые областные издательства. Так, например, по холмогорской резной кости в Архангельске были изданы в 1927 году книга П. Камкина, а в 1931 году Б. Зубакина; о художественных промыслах Горьковской области в г. Горьком в 1939 году была издана очень хорошая, содержащая ценный фактический материал книга Д. Прокопьева, имеющая характер серьезного исследования.

Раскрывая богатства и художественную ценность главным образом наследия, эти книжки были обращены вместе с тем и к современной творческой практике.

В 20—30-х годах развернулась и работа по изучению главнейших отраслей художественной промышленности. Эта область, может быть, еще в большей степени, чем народные художественные промыслы, нуждалась в исследовательской работе. Следует вспомнить, что в таких отраслях промышленности, как текстильная, фарфоро-фаянсовая, мебельная, более всего было колебаний среди художников из-за неправильного понимания творческих задач и пренебрежения к ценным художественным традициям. В проектировании и производстве мебели не изжито было влияние, с одной стороны, конструктивизма и функционализма, а с другой, модерна; в текстильной промышленности в 20-х—начале 30-х годов вульгаризаторами усиленно насаждался так называемый тематический рисунок. На тканях изображались тракторы и комбайны, подъемные краны, нефтяные вышки и т. д. В учебных заведениях, готовящих художников для промышленности, почти совершенно не изучалось наследие.

Партия и правительство осудили эту порочную практику. В конце 1933 года было вынесено решение, запрещающее выпуск тканей с плохими, неуместными рисунками под видом введения новой тематики. Это решение требовало коренной перестройки как в производственно-творческой работе, так и в постановке дела художественного образования.

В этих условиях был очень своевременен выпуск в 1934 году издательством Академии наук СССР книги Н. Н. Соболева «Очерки по истории украшения тканей». В этой книге собран большой фактический материал по истории украшения восточных тканей, тканей античного мира, Византии, главнейших европейских стран — Италии, Испании, Франции, России. Книга хорошо иллюстрирована и до сих пор, несмотря на известные недостатки, отмеченные в свое время самим издательством, еще не утратила своего значения как единственный сводный труд в этой области на русском языке.

Об одной из интереснейших отраслей русской художественной промышленности — о керамической, в 1920—1930-х годах было опубликовано много содержательных и самых разнообразных статей, выпущено несколько сборников, монографий об отдельных художниках и т. д.

Из этих трудов следует выделить сборник «Русский художественный фарфор», выпущенный в 1924 году под редакцией Э. Голлербаха и М. Фармаковского, а также статьи Елены Данько, опубликованные в 1930-х годах. В этих работах содержатся ценные материалы из истории русского фарфора и освещаются ранние, очень интересные периоды развития советского художественного фарфора.

Своевременны были также труды Д. Е. Аркина и А. А. Федорова-Давыдова, посвященные, с одной стороны, изучению наследия, а с другой — разработке вопросов эстетики бытовой вещи, синтеза декоративных искусств и архитектуры или проблеме стиля в интерьере жилищ.

Однако эти вопросы были в те годы разработаны еще очень слабо, да по состоянию нашей науки, по-видимому, и не могли получить надлежащей разработки. Но уже самый факт их постановки, привлечения к ним общественного внимания и научной мысли имеет большое значение.

Послевоенный период можно рассматривать как новый этап в изучении декоративно-прикладного искусства и развитии критики. Это нашло свое выражение как в значительном расширении объема научно-критических работ, так и в существенных качественных изменениях.

Со второй половины 40-х годов увеличивается сеть научно-исследовательских институтов, в которых изучается прикладное искусство. Такая работа начинает вестись во вновь организованном научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР, во вновь организованных республиканских институтах при академиях строительства и архитектуры либо при академиях наук многих республик. Значительно увеличивается размах научно-исследовательских работ во многих центральных, областных и республиканских музеях. В связи с ростом аспирантуры увеличивается число исследований. Если в 20-х годах таких исследований по прикладному искусству вообще не было, в 30-х годах они исчислялись единицами, то в 40-х годах, и особенно в 50-х годах, они уже исчисляются многими десятками.

Проделанная институтом художественной промышленности Роспромсовета научно-исследовательская работа является реальной предпосылкой к созданию обобщающих трудов по русскому народному искусству.

Полезен выпуск серии книг по отдельным видам художественных промыслов, предпринятый этим институтом, — по хохломской росписи, курским коврам, по росписи тканей, русскому кружеву, народной вышивке, резьбе и росписи по дереву, резьбе по мягкому камню и кости.

Эти книги, несмотря на свой научно-популярный характер, являются также дальнейшим шагом в изучении народного искусства, хотя в некоторых из них, может быть, и следовало бы произвести более строгий отбор публикуемых материалов и углубить анализы.

Исследовательские работы по русскому народному искусству ведутся работниками Исторического музея, Русского музея, Эрмитажа, областных музеев. Некоторые из этих работ коренным образом изменили наши прежние представления о неизученных или слабо изученных отраслях русского народного искусства. Таковы, например, исследования А. Б. Салтыкова о майолике Гжели второй половины XVIII века, Б. Павловского о камнерезном искусстве Урала XVIII — первой половины XIX века.

Некоторые труды особенно ценны потому, что заполняют такие пробелы в изучении русского народного искусства, восполнить которые позже уже будет невозможно. Среди них книга И. М. Бибиковой и Н. А. Ковальчука «Деревянная резьба крестьянских жилищ Верхнего Поволжья», подготовленная на основе специального обследования памятников народного творчества Горьковской и Ивановской областей, проведенного авторами в 1948—1949 годах по инициативе Музея русской архитектуры.

Намного увеличивается число публикаций и исследований по народному прикладному искусству, выполняемых историками материальной культуры, археологами, этнографами. Цели и задачи этих работ несколько иные, чем работ искусствоведческих, но и они дают в руки искусствоведов необходимые фактические материалы, восстанавливают картины бытовых укладов прошлого, содержат порой ценные художественно-стилистические анализы, и таким образом эти работы, принадлежащие как будто разным отраслям науки, в известных точках тесно смыкаются между собою.

В этой связи следует вспомнить капитальный труд Б. А. Рыбакова «Ремесло древней Руси», а также главы по русскому прикладному народному искусству Б. А. Рыбакова и Л. А. Динцеса во 2-м томе «Истории культуры древней Руси».

Труды Рыбакова достаточно полно и всесторонне характеризуют процесс исторического развития древнерусских деревенских и городских ремесел, в том числе и художественных, начиная с древнейших времен вплоть до второй половины XV века.

Солидным вкладом в науку явилось издание сборника научных трудов по материалам Государственной Оружейной палаты, в котором впервые на основе глубокого изучения архивных материалов и выдающихся произведений прикладного искусства Оружейной палаты освещается ее общая роль в развитии русского прикладного искусства XVI—XVII веков, а также персональный вклад наиболее выдающихся ее мастеров.

Значительно больше, чем в довоенные годы, стало издаваться книг по народному искусству в областных центрах — в Ленинграде, Архангельске, Вологде, Тюмени, Горьком и других городах. В большинстве случаев эти книги готовили работники местных музеев, хорошо изучившие материал.

Особенно широкий размах в послевоенные годы получила исследовательская работа, связанная с изучением декоративно-прикладного искусства народов Советского Союза.

До революции искусство многих народов, входивших в Российскую империю, либо совсем не изучалось, либо изучалось крайне поверхностно. Под спудом лежали огромные художественные ценности. Очень мало было известно о древнейших культурах народов Средней Азии, Кавказа, Поволжья, Урала, Сибири, Алтая, Крайнего Севера и Дальнего Востока.

Великая Октябрьская социалистическая революция коренным образом изменила положение вещей. Народы Советского Союза получили возможность строить жизнь на основе развития национальных культур и, в частности, национальных художественных традиций. В каждой республике пробудился интерес к изучению исторического прошлого своего народа.

Эта работа началась еще в 20—30-х годах. Можно вспомнить труды Б. П. Денике и Б. В. Веймарна по декоративному и архитектурно-декоративному искусству Средней Азии, труды Н. Б. Бакланова и Е. М. Шиллинга о Кубачах. Это были очень нужные исследования, которыми начинался ряд последующих работ, выполненных уже в послевоенные годы, когда размах исследовательской работы намного расширяется и число публикуемых трудов увеличивается. Следует вспомнить о капитальном труде С. В. Иванова по изобразительному искусству народов Сибири, исследования С. И. Руденко и В. И. Сыромятникова о башкирском народном творчестве и т. д.

Для изучения истоков древних национальных культур, их взаимосвязей, их места в мировой культуре особенно важны были труды археологов. Следует вспомнить о том вкладе, какой сделан был в эту область археологическими экспедициями, работавшими в Средней Азии, Сибири, Закавказье, на Алтае. И эти, и многие другие экспедиции дали богатый фактический материал по древним периодам искусства народов Советского Союза. Открыты были памятники, изменившие наши прежние представления, воссоздавшие замечательные картины духовных богатств и высокой художественной культуры. Теперь мы можем во многих случаях уже не предположительно, а с достоверностью говорить о глубоких национальных традициях народного искусства, многие отрасли которого долгое время были нам известны главным образом лишь по памятникам XVIII, XIX и XX веков.

Художественное бронзовое литье, орудия труда и утварь, найденные на берегах Лены и других сибирских рек, дают основание говорить о том, что народы Севера внесли ценный вклад в развитие мировой культуры. Произведения искусства, главным образом прикладного, обнаруженные в каменных курганах Алтая, не без оснований ставятся некоторыми учеными на один уровень с произведениями античного средиземноморского искусства, они действительно не имеют себе равных в мире.

Как справедливо замечает С. П. Толстов, от обнаруженного при раскопках в Хорезме орнамента стенных росписей замка Топрак-Кала протянулись нити к современному орнаменту узбеков, таджиков, кара-калпаков, казахов. Открытия древнего Хорезма, Пянджикента, Урарту и многие другие обладают большой научной ценностью. Крайне важны они для подготовки трудов по истории искусства республик, общей истории искусства народов СССР, а также для изучения отдельных отраслей декоративного искусства. Такие работы ведутся почти повсюду — в центре и на местах, много интересного и ценного вышло уже в свет. Так, например, издан первый сводный труд по современному народному искусству Узбекистана, в подготовке которого принял участие большой коллектив научных работников республики.

М. В. Рыдин собрал, зафиксировал и опубликовал интересный материал по киргизскому национальному узору. Его книга, вышедшая со вступительной статьей А. Н. Бернштама и под общей редакцией академика И. А. Ор-

бели, несмотря на спорность ряда положений, представляет, несомненно, большой интерес, поскольку в ней на основе привлечения материалов по устному народному творчеству, народных сказаний, легенд и т. д. делается попытка объяснить смысловое значение киргизского национального орнамента.

Выпущены книги о резной майоликовой мозаике в архитектуре Средней Азии (Г. И. Томаев), о резном дереве в архитектуре Средней Азии (Н. М. Бачинский), об архитектурно-декоративном искусстве Узбекистана (Б. В. Веймарн).

Статья Н. Б. Бакланова «Геометрический орнамент Средней Азии и его построение», опубликованная в сборнике «Советская археология», является оригинальным научным исследованием, в котором автор поставил перед собой задачу раскрыть закономерности построения геометрического орнамента и доказывает, что древним мастерам были известны такие приемы построения орнамента, которые могут быть объяснены в наше время только с помощью очень сложных законов геометрии.

В Армении вышло в свет капитальное исследование А. Ш. Мнацаканяна по армянскому орнаменту. Привлечение фольклорных материалов, широко использованный метод сравнительного анализа позволили ему впервые так интересно осветить проблему возникновения и смыслового значения не только основных мотивов армянского орнамента, но и родственных мотивов орнамента других народов. По широте охвата материала и глубине проработки вопроса этот труд выходит за пределы местного значения, и следует пожелать, чтобы намечаемое переиздание его на русском языке осуществлено было возможно скорее.

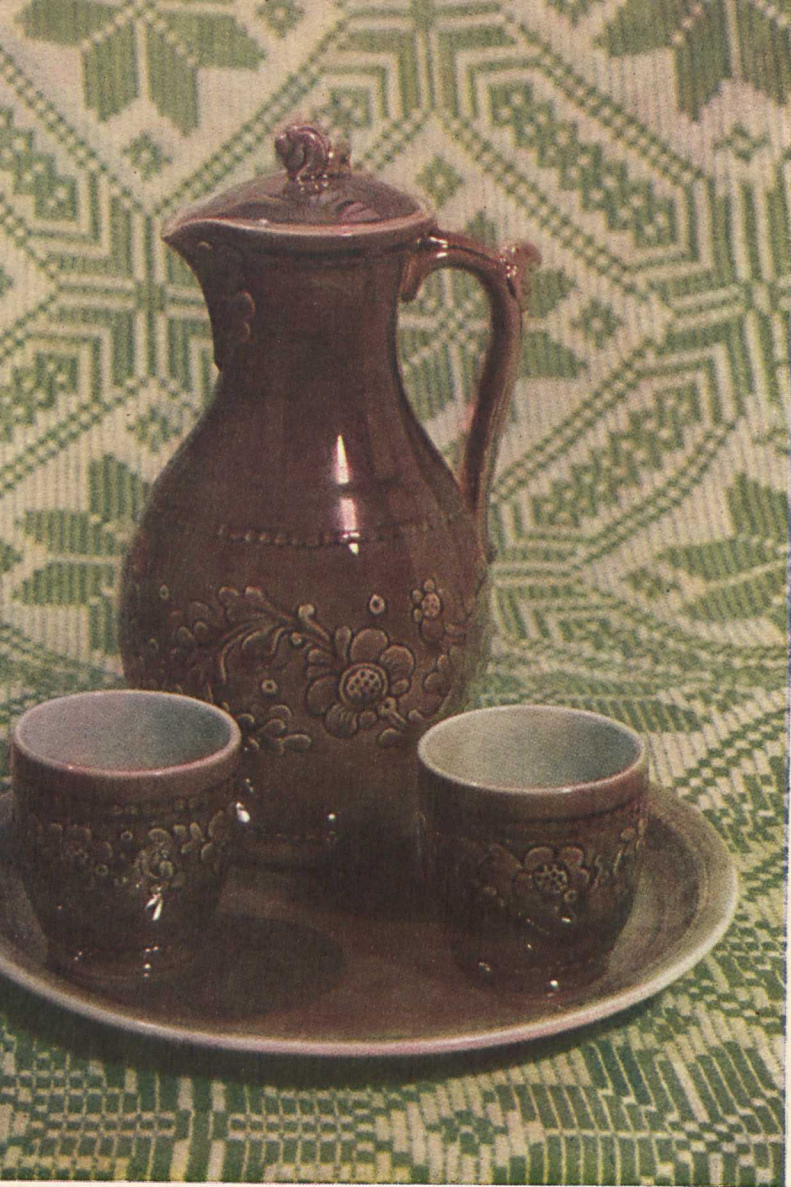
Несколько слабее ведется работа на Украине и в Белоруссии. Правда, и здесь выходят книги по прикладному искусству, издаются альбомы, публикуются статьи, но масштабы работы явно не соответствуют ни значению республик, ни богатству тех национальных сокровищ народного искусства, какими они располагают. Полные национального своеобразия и местных, районных, особенностей украинское ковроделие, народная вышивка и узорное ткачество, художественная керамика и стекло, художественная обработка дерева и настенные декоративные росписи еще ждут своих вдумчивых и серьезных исследователей. Издания последних лет носят по преимуществу характер либо альбомов с краткими вступительными статьями, либо небольших популярных брошюр. Такие издания, конечно, нужны, и очень хорошо, что они выходят в свет, но необходимы наряду с этим и более солидные научные исследования, без которых неизбежно будут серьезные пробелы в подготавливаемой к изданию истории украинского искусства. Надо заметить, что это уже сказалось в планах-проспектах указанного труда. Разделы народного прикладного искусства этих очень хороших в целом планов-проспектов оставляют желать много лучшего в отношении полноты и глубины освещения материала.

Все больше и больше издается монографий и статей по народному искусству, и в частности по орнаменту, в Грузии, Азербайджане, Северной Осетии и Дагестане.

В исследовательскую деятельность по изучению национальных традиций народного искусства и современного состояния художественной промышленности включились научные силы прибалтийских республик.

В послевоенные годы все больше и больше внимания стало уделяться вопросам подъема культуры быта. Решения партии и правительства о расширении производства и повышении качества бытовых предметов, о развитии и улучшении жилищного строительства, бурный рост промышленности в республиках, приток в различные отрасли промышленности художников и подъем творче-

НА ВСЕСОЮЗНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ



В. Филянская.
Питьевой прибор.
Фаянс. Фаянсовый завод им. М. И. Калинина.



Э. Пийпуу.
Индийская девушка.
Керамика. Эстонская ССР.



В. Жолоб, Я. Марьяхин, Г. Тальдрик. Мебель.
Л. Елкина. Лампа настольная.
Московское Высшее художественно-промышленное училище
(б. Строгановское).



С. Ильинская.
Ковер «Цвети, моя Родина».
Ручное ткачество.



Панно декоративное «поляк».
Узбекская ССР.

Е. Воронцова.
Конь-качалка.
Городецкая роспись. РСФСР.



ской работы — все это вместе взятое находило естественный отклик в деятельности искусствоведов и критиков.

Наряду с продолжавшимся выпуском книг, посвященных отдельным отраслям художественной промышленности, таким, например, как книга Б. Н. Эмме «Русский художественный фарфор», дающая развернутую картину развития русского художественного фарфора, сборник «Художественное стекло и его применение в архитектуре», или книга Н. Н. Соболева «Чугунное литье в русской архитектуре», книги К. А. Соловьева «Русская осветительная арматура» и «Русский художественный паркет», ценные прежде всего богатством фактического материала, собранного и систематизированного в них, больше места, чем раньше, стало отводиться прикладному искусству на страницах периодической печати. Начиная с 1947 года журнал «Искусство» уже не от случая к случаю, а систематически помещает статьи с обзором всех важнейших выставок по прикладному искусству, число которых, кстати сказать, также становится намного больше. Развитие критики способствовало установлению более тесного контакта между искусствоведением и творческой практикой. С выходом журнала «Декоративное искусство СССР» эта работа получит, несомненно, еще больший размах.

Взросший интерес к прикладному искусству проявился за последние годы также в выпуске ряда монографий, посвященных отдельным мастерам и художникам, в организации ряда всесоюзных и отраслевых научных конференций, посвященных прикладному искусству, на которых обсуждались важные проблемно-теоретические, творческие и организационные вопросы.

Проблема синтеза декоративных искусств и архитектуры, неразрывно связанная с проблемой стиля, вопросы основных принципов художественного оформления современных бытовых вещей были в центре внимания участников всесоюзной научной конференции по монументально-декоративному и декоративно-прикладному искусству, организованной Академией художеств в 1951 году.

Этим же вопросам, а также вопросам природы и специфики декоративно-прикладного искусства, особенностям его выразительных средств было уделено много внимания и на последующих всесоюзных конференциях, из которых одна была организована Академией художеств СССР в 1954 году в Москве, а другая — Оргкомитетом ССХ в 1956 году и проведена в Прибалтике.

Интерес к теоретическим вопросам особенно возрос в период, предшествовавший первому Всесоюзному съезду советских художников. Это нашло отражение в многочисленных статьях, публикуемых на страницах журнала «Искусство», в некоторых общих трудах по эстетике, выпущенных Научно-исследовательским институтом теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР, в книге Н. А. Дмитриевой «Вопросы эстетического воспитания» и в некоторых других. Много внимания уделено этим вопросам А. Б. Салтыков в статьях «Вопросы развития декоративно-прикладного искусства», «Проблема образа в прикладном искусстве» и в некоторых других. Теоретическим вопросам был посвящен в основном и его доклад на первом съезде советских художников.

В результате всей этой разносторонней работы вопросы эстетики в применении их к прикладному искусству намного продвинулись вперед. Однако в целом они ждут еще серьезной и глубокой разработки. Теоретики искусства и специалисты-эстетики, за редким исключением, обходили в своих трудах эти вопросы. Между тем дискуссия, развернувшаяся в 1956 году на страницах журнала «Искусство» по вопросам о сущности и специфике декоративно-прикладного искусства, а также вы-

сказывания некоторых теоретиков указывают на то, что по многим коренным вопросам у нас нет еще единства взглядов. Так, например его нет во взглядах на природу прикладного искусства, специфику его выразительных средств, оно не достигнуто в вопросах терминологии и т. д.

В ходе дискуссии было затронуто очень много современных проблем, важных и для развития теории и творческой практики. Являются ли прикладные искусства отраслью искусств изобразительных, или же они представляют собой особый вид пространственных искусств? Можно ли рассматривать рельефные скульптурные украшения, сюжетную роспись, гравировку, любые виды орнамента, применяемые для декорирования бытовых предметов, как виды изобразительных искусств, ни в какой мере не теряющих своей изобразительной специфики, или же в применении к бытовым предметам они приобретают специфику прикладных искусств и их художественный язык меняется? Мы спорим о том, можно и нужно ли заниматься аналогиями и переносить в область прикладных искусств такие понятия, как «художественный образ», «реализм», «тип и типическое» и т. д. Разработка этих вопросов, не получивших, кстати сказать, должного освещения не только в теории прикладных искусств, но и в теории архитектуры, является одной из насущнейших задач сегодняшнего дня.

Советское искусствознание достигло за 40 лет немалых успехов как в области исследовательской работы, так и развития критики.

Сделано много. Создана новая отрасль науки, занимающаяся изучением прикладного искусства, имеющая сеть своих научных учреждений, своих специалистов. В наших условиях уже нельзя представить себе историю искусства того или иного народа без развернутых разделов по прикладному искусству. С чувством глубокого удовлетворения следует отметить тот факт, что тома по истории русского искусства, выпускаемые Научно-исследовательским институтом истории искусств Академии наук СССР, включают разделы по прикладному искусству, что значительно более места отведено им во втором издании БСЭ. Специальная глава посвящена народному искусству в третьем томе «Всеобщей истории искусств» М. В. Алпатова. У нас, правда, нет еще больших обобщающих трудов по декоративно-прикладному искусству. Но Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств готовит к изданию историю русского декоративно-прикладного искусства, а также историю русского интерьера.

Наряду с бесспорными достижениями у нас немало еще и серьезных недостатков. Следует уделить самое большое внимание повышению качества выпускаемых научных трудов. Публикуются еще порой статьи, издаются книги, в которых искусствоведческий анализ подменяется сухим описанием чисто внешних признаков, проникнутые ложным пафосом, написанные плохим языком. Слабо подчас обстоит дело с подбором иллюстративного материала, его подготовкой к изданию и качеством издания. Нельзя упускать из вида, что в книгах по искусству иллюстрации играют огромную роль. Плохие вещи, которые публикуются, являются рассадниками дурного вкуса, тем более когда им посвящаются страницы, проникнутые восторженно-умилительным тоном или ложным пафосом.

Преодолевая эти недостатки и развивая научную и критическую деятельность, исходя из чувства глубокой любви к своему делу и ответственности перед народом, помня о необходимости быть ближе к народу, советские искусствоведы и критики, работающие в области декоративно-прикладного искусства, несомненно сумеют выполнить стоящие перед ними задачи.

ЭСТЕТИКА И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

М. КАГАН

Когда приходится объяснять, в чем состоит отличие эстетики от теории искусства, обычно говорят, что последняя имеет своим предметом тот или иной конкретный вид искусства — литературу или архитектуру, живопись или музыку, театр или кино, — тогда как эстетика изучает общие законы искусства, свойственные всем его видам, как бы своеобразно в каждом из них они ни проявлялись. Отсюда следует, что право эстетики на существование в качестве самостоятельной отрасли знания зависит именно от того, насколько полно схватывает она в своем анализе всю многообразную область художественного творчества. Только те его законы могут быть признаны законами эстетики, которые действуют во всех без исключения видах искусства. Естественно поэтому, что первым важным вопросом, на который должен ответить каждый эстетик, является вопрос о границах сферы художественного творчества, то есть о том, какие формы человеческой деятельности могут быть названы художественно-творческими по своей сущности, а какие — не могут.

К сожалению, до последнего времени вопрос этот не ставился в книгах и статьях советских ученых, посвященных проблемам эстетики. Однако содержание их работ совершенно ясно говорило о том, что сущность искусства выводилась ими обычно из анализа литературы и близких ей искусств — театра, кинематографа, живописи. О музыке и архитектуре в этих работах говорили изредка и нехотя, о прикладном же искусстве, об орнаменте даже не вспоминали. Весьма показательным для этого периода истории советской эстетической науки является проект программы вузовского курса «Основы марксистско-ленинской эстетики», изданной в 1954 году Министерством высшего образования (отв. редакторы Л. Шаповалов, А. Гусев, В. Скатерщиков). В разделе этой программы, озаглавленном «Виды искусства», перечисляются и характеризуются литература, театр, кино, музыка, танец, изобразительные искусства (живопись, скульптура, графика) и архитектура, но о прикладном искусстве здесь не говорится ни слова.

Но вот в 1956 году издается новый вариант проекта той же программы (отв. редакторы А. Гусев и Н. Малахов), и здесь в разделе «Виды искусства» рядом с архитектурой было, наконец, поставлено и декоративно-прикладное искусство. Следует отметить, что это запоздалое «признание» прикладного искусства отражало общую закономерность развития советской эстетической науки, ибо именно в 1956 году о прикладном искусстве заговорили во всех вышедших в свет работах по эстетике — и в сборнике «Вопросы марксистско-ленинской эстетики», изданной Институтом философии Академии наук, и в коллективном труде «Очерки марксистско-ленинской эстетики», изданном Академией художеств, и в монографии А. Букова «Эстетическая сущность искусства», и в книгах В. Ванслова «Содержание и форма в искусстве» и «Проблема прекрасного» (последняя работа датирована, правда, 1957 г.), и в работе Н. Дмитриевой «Вопросы эстетического воспитания».

Если к этому добавить, что в 1956 году в журнале

«Искусство» развернулась довольно оживленная полемика о сущности и специфике прикладного искусства, что вопрос этот рассматривался в докладе А. Салтыкова на Первом съезде советских художников, то у нас будут все основания говорить о прогрессивном движении нашей эстетической мысли в последние годы.

•

Рассматривая вышедшие в 1956—1957 годах труды по эстетике под интересующим нас сейчас углом зрения, нельзя сразу же не обратить внимания на то, что один из них резко отличается от всех остальных. Речь идет о книге А. Букова «Эстетическая сущность искусства», в которой была сделана попытка теоретически обосновать то отношение к прикладному искусству, которое господствовало в нашей эстетике до 1956 года. Решительно расходясь со всеми остальными советскими учеными, А. Буков утверждает, что ни прикладное искусство, ни архитектура не входят в область искусства, что они не являются формами художественного творчества и что поэтому эстетика не должна учитывать их при выведении общих законов искусства.

Нелишним будет напомнить, что аналогичные суждения неоднократно высказывались в истории домарксистской эстетики, например Гердером, Чернышевским, Писаревым. Умалчивая о взглядах Писарева, А. Буков вместе с тем откровенно признает, что он считает правильной ту точку зрения на прикладное искусство и на архитектуру, которую выдвинул в свое время Чернышевский, и что именно ее он хочет по-новому аргументировать. Каковы же эти новые теоретические доводы, найденные А. Буковым?

Исходя из того, что в прикладном искусстве, как и в архитектуре, эстетическое начало «является вторичным и производным» от основного практически-утилитарного, тогда как в литературе, живописи, музыке, театре, кино эстетическая задача является не сопутствующей, а «специальной и ведущей», А. Буков заключил, что только в этих последних «искусство формируется в отдельную форму сознания и существует как относительно самостоятельное идеологическое общественное явление» и что само эстетическое начало в архитектуре и прикладных искусствах является неполноценным по сравнению с литературой или живописью. В первом случае оно существует лишь как «ощущение человеческих сущностей в предмете», как «смутный и неопределенный намек на них», во втором же случае эстетическое является «ясным и отчетливым ...познанием» человеческих сущностей. Эти две разновидности эстетического А. Буков сравнивает с двумя ступенями познания — чувственной и мыслительной, и соответственно рассматривает их как низшую и высшую формы эстетического. С другой стороны, этот вывод обосновывается и тем, что в архитектуре и прикладных искусствах эстетическое выражается лишь в красоте формы предметов, определяясь совершенством их исполнения, то есть соответствием формы содержанию, исполнения — назначению; что же касается литературы, театра, живописи,

то здесь эстетическое проявляется прежде всего в образном воспроизведении человеческой жизни, то есть в «отражении жизни в формах самой жизни», как говорит А. Буров вслед за Чернышевским¹.

Все эти соображения и привели А. Бурова к выводу, что архитектура и прикладное искусство не могут быть названы «собственно искусством», что они представляют собой лишь формы производственной деятельности, в которых обнаруживаются эстетические качества низшего порядка. Не видя в них образности, А. Буров доходит до того, что отрицает возможность прикладных искусств и даже архитектуры «выражать идеи, мировоззрение» людей, закрывая глаза в угоду стройности своей концепции на самые очевидные факты². Нужно признать, что в этом случае аргументация А. Бурова остается далеко позади тех парадоксальных, но безусловно остроумных рассуждений, которыми в свое время Д. Писарев пытался вывести архитектуру и прикладное искусство за пределы сферы художественного творчества.

Что же привело А. Бурова ко всем этим выводам? Очевидно, решающее значение имела здесь та концепция эстетической сущности искусства, которую А. Буров развил в своей книге и для обоснования которой он принес в жертву прикладное искусство и архитектуру. (Заметим в скобках, что если такого же несчастья не произошло в этой книге с музыкой, то только потому, что в этом случае А. Буров не решился провести свою концепцию с той же жесткой прямолинейностью, с какой это было сделано в рассмотренном нами выше разделе. Во всяком случае, весьма показательно, что к музыке А. Буров вообще почти не обращается, предпочитая обходить молчанием и специфические ее закономерности, и неоднократно отмечавшуюся в истории эстетической мысли близость музыки и архитектуры. Ведь в музыке, как и в архитектуре и в прикладном искусстве, мы не находим «отражения жизни в формах самой жизни», то есть не находим изобразительности как основы ее образности).

В пределах данной статьи нет возможности подвергнуть обстоятельному анализу общую концепцию А. Бурова. Поэтому мы ограничимся лишь тем, что полностью солидаризируемся с соображениями, которые были высказаны в рецензии Н. Дмитриевой. Отмечая целый ряд несомненных достоинств книги А. Бурова, Н. Дмитриева высказала, однако, решительное несогласие с тем, что ее автор «усматривает реальное эстетическое начало лишь там, где человеческие характеры и переживания отражены (притом обязательно «в формах жизни»), то есть где они взяты в качестве объекта». Между тем, утверждает Н. Дмитриева, «специфическое начало искусства» есть и в произведениях музыки, архитектуры, прикладного искусства, ибо хотя они и не изображают человека, но в них «выражены чувства и переживания общественного человека»³.

Аналогичные мысли были высказаны и В. Вансловым в его работе «Содержание и форма в искусстве». Poleмизуя с А. Буровым, В. Ванслов подчеркивает, что основанием для отнесения произведений прикладного искусства и архитектуры к области художественного творчества должна служить не красота создаваемых ими предметов, а их художественно-образный смысл. Произведения архитектуры, пишет он, «представляют собой не просто красиво сделанные, материально целесообразные сооружения, но являются также и художественно-образным отраже-

нием общественной действительности определенной эпохи»⁴. Произведения прикладного искусства, поясняет В. Ванслов, приобретают художественно-образное значение тогда, «когда целесообразные формы полезного предмета одновременно являются не только прекрасными, но и подчиняются воплощению единого эмоционально-смыслового замысла»⁵. То же относится и к орнаменту — и в нем «игра» орнаментальных мотивов может создавать то или иное настроение, и именно обретение этого эмоционально-выразительного качества придает орнаменту художественно-образный смысл⁶.

Так доказывают Н. Дмитриева и В. Ванслов принадлежность прикладного искусства и архитектуры к области художественного творчества, опровергая с этих позиций точку зрения А. Бурова. Нам представляется, что предложенное ими объяснение сущности прикладного искусства значительно более убедительно, нежели то, которое выдвинул А. Буров. Во всяком случае, понимание Н. Дмитриевой и В. Вансловым сущности прикладного искусства совпадает в основном с тем, которое было высказано нами в 1956 году в журнале «Искусство»⁴. Хотелось бы только отметить, что некоторые формулировки В. Ванслова и Н. Дмитриевой являются, по нашему мнению, недостаточно четкими, а подчас даже двусмысленными. Так, Н. Дмитриева утверждает, что прикладное искусство представляет собой «как бы посредствующее звено между искусством в собственном смысле слова, то есть отражением и выражением жизни в художественных образах, и трудовым творчеством»⁵. Желая сделать эту мысль более наглядной, Н. Дмитриева прибегает к сравнению всей эстетической культуры общества с многоступенчатой пирамидой: «...нижней, самой широкой базой нашей пирамиды является творческий труд как таковой, в котором уже заложены основы эстетического освоения действительности. Далее, на этой основе вырастает вся область архитектуры и декоративно-прикладного искусства, где производство предметов потребления есть в то же время и производство художественных ценностей, где цель как бы двойная (но вместе с тем и единая) — удовлетворение материальных потребностей общества и его духовно-эстетических запросов. И, наконец, венчающим завершением выступает искусство во всей специфичности его предмета, метода и цели — вершина и концентрат эстетических потенций общества»⁶.

Отметим прежде всего, что в этом сравнении образ пирамиды невольно настораживает. Конечно, всякое сравнение хромает, как говорили в древности, и не стоило бы придирается к сравнению Н. Дмитриевой, если бы оно не таило в себе опасных элементов буровского отношения к прикладному искусству и архитектуре. Ведь согласно этому сравнению все другие искусства оказываются на вершине пирамиды, то есть представляют собой нечто высшее по сравнению с прикладным искусством и архитектурой. И Дмитриева дает основание считать, что это не только следствие неудачного сравнения — она прямо называет эти другие искусства «вершиной и концентратом эстетических потенций общества» и даже использует для их обозначения формулу Бурова «искусство в собственном смысле»! Выходит, что архитектура и прикладное искусство —

¹ А. Буров, Эстетическая сущность искусства, М., 1956, стр. 225—227.

² Там же, стр. 236—237.

³ Н. Дмитриева. О книге А. И. Бурова «Эстетическая сущность искусства», «Сов. культура» от 25 августа 1956 г.

⁴ В. Ванслов, Содержание и форма в искусстве, М., 1956, стр. 188.

⁵ Там же, стр. 183.

⁶ Там же, стр. 185.

⁴ См. М. Каган, О сущности и специфике прикладного искусства, «Искусство», 1956, № 1.

⁵ Н. Дмитриева, Вопросы эстетического воспитания, М., «Искусство», 1956, стр. 113.

⁶ Там же, стр. 115.

это не вполне настоящее искусство, что они ниже в эстетическом отношении, чем живопись, музыка, литература!

Эти страницы книги Н. Дмитриевой явно противостоят всему содержанию и духу ее интересной работы, проникнутой любовью и уважением к прикладному искусству и признанием его равноправия в семье искусств. Поэтому мы и говорим не об ошибочности ее взглядов, а лишь о крайне неудачном сравнении и формулировках и аналогичное замечание должны адресовать и В. Ванслову.

В работе «Содержание и форма в искусстве» В. Ванслов говорит о том, что предметы прикладного искусства и архитектуры имеют одновременно и утилитарное и художественное значение, и делает отсюда такой вывод: «...Прикладное искусство и архитектура—область переходная от неискусства к искусству, пограничная между материальной деятельностью людей, имеющей также и эстетическое значение (осуществляющейся «по законам красоты»), и деятельностью собственно художественной, представляющей собой отражение действительности и выражение общественного сознания в конкретно-чувственных формах»¹. Выражение «переходная от неискусства к искусству, пограничная» столь же неловко передает мысль автора, как и приведенные выше формулировки Н. Дмитриевой, создавая у читателя невольное представление о неполноценности прикладных искусств, о том, что они, так сказать, «от ворон отстали, а к павам не пристали». Это впечатление не возникало бы, если бы Н. Дмитриева и В. Ванслов говорили о единстве труда и искусства, производственного и художественного в прикладном искусстве. Тогда было бы ясно, что прикладное искусство и архитектура — равноправные и полноценные формы художественного творчества. В современных условиях доказательство этого положения является особенно важным для успешного развития прикладного искусства в нашей стране.

Нужно признать, что в следующей работе—«Проблема прекрасного»—В. Ванслов устранил неточность формулировок предыдущей своей книги и дал очень хорошее, на наш взгляд, объяснение процесса вырастания прикладного искусства из труда. «Эстетическое отношение людей к действительности,—говорится здесь,—проявляется, конечно, не только в искусстве, а во всех сферах и областях их жизни и деятельности. Обработывая с утилитарной целью предметы в производстве, человек придает им соответствующую их назначению закономерную форму, окраску, фактуру и т. д., которые уже имеют элементарное эстетическое значение, свидетельствуют о реализации в творчестве людей «законов красоты». Но стоит только этой стороне дела приобрести некоторое развитие, как предметы человеческого труда превращаются в произведения декоративно-прикладного искусства.

В тех случаях, когда элементарные эстетические качества образуют некоторую единую систему, их выразительность приобретает образное значение. Так бытовая вещь перерастает в художественное произведение (ваза, ковер, и т. д.), архитектура как строительство, учитывающее элементарные законы красоты, становится архитектурой, имеющей значение искусства (вырастающее на ее утилитарной основе) и т. д.»². И далее, характеризуя прикладное искусство в эпоху средневековья, В. Ванслов говорит о «слиянии, совпадении труда и художественного творчества» в работе средневекового ремесленника³. Думается, что такая постановка вопроса является правильной.

Второй важный вопрос теории прикладного искусства, занимающий большое место в работах наших эстетиков,—это вопрос о тех средствах, которые строят художественный образ в прикладных искусствах. Авторы всех рассматриваемых нами сочинений сходятся в том, что хотя прикладные искусства используют более или менее широко изобразительные и орнаментальные средства, но главную, основную выразительную роль играют в этих искусствах средства архитектурные.

Ю. Колпинский в написанном им для «Очерков марксистско-ленинской эстетики» разделе «Искусство прикладное и декоративное» говорит — к сожалению, слишком кратко — о двух источниках художественной выразительности произведений прикладного искусства: один из них заключен в орнаментальных и изобразительных мотивах, которыми «часто украшаются» предметы прикладных искусств, другой—в выразительности их «архитектурной» формы, причем именно последняя признается основой эстетической выразительности предмета. В этом отношении Ю. Колпинский видит существенную общность архитектуры и прикладных искусств¹.

Н. Дмитриева, рассматривая этот вопрос значительно более подробно, указывает, например, что «как ни велика роль орнамента, обогащающего само содержание вещи через ритмическое и фактурное оживление ее поверхности, все же думается, что имеют полное право на существование также и предметы, не имеющие орнамента, «говорящие» выразительностью и целесообразностью своей формы и материала». Так обстоит дело и в одежде, и в посуде и особенно в мебели. «В мебели хорошо найденные пропорции и фактура материала куда важнее, чем разные орнаментальные украшения... Гладкая, красиво отполированная поверхность мебели, ее портативность, соразмерность человеку, ее экономичность в смысле предоставления максимальных удобств при минимальной объемности и громоздкости, изящная пропорциональность ее членений—все это уже само по себе создает эстетическую выразительность предмета, создает эстетику быта, отвечающую стилю повседневной жизни»².

Очень хорошо говорит Н. Дмитриева и об использовании изобразительных средств в прикладном искусстве. Указывая на родство прикладного искусства и архитектуры, она подчеркивает, что изобразительное начало и здесь и там «всегда... играет сугубо подчиненную роль» и что «его чрезмерное разрастание может пойти во вред эстетической специфике этих искусств, ограничить их главную, именно им присущую силу художественного воздействия, не говоря уже о том, что оно часто мешает практической целесообразности предмета»³. Н. Дмитриева подчеркивает, что в архитектуре это особенно очевидно, а в прикладном искусстве дело обстоит несколько более сложно. Здесь «сочетание» и даже слияние вещи с каким-либо изображением—законный, исторически оправдавший себя метод. Однако и здесь речь идет именно о «сочетании» или «слиянии», то есть синтезе прикладного искусства с изобразительным, в силу чего само изображение, включающееся в предметы прикладного искусства, «должно быть принципиально иным, чем в станковом. Оно должно органически связываться с функцией предмета как по содержанию, так и по форме». Н. Дмитриева приводит прекрасные примеры—например, созданный народным творчеством деревянный ковш для питья в виде уточки, поясняя, что при всей изобразительности формы этого ковша он «вовсе не претендует на полное сходство с настоящей уткой, а только отдаленно напоминает фор-

¹ В. Ванслов, Содержание и форма в искусстве, стр. 188—189.

² В. Ванслов, Проблема прекрасного, М., 1957, стр. 252.

³ Там же, стр. 260.

¹ Очерки марксистско-ленинской эстетики, М., 1956, стр. 238—239.

² Н. Дмитриева, цит. соч., стр. 135.

³ Там же, стр. 128.

му птицы... Функция вещи не маскируется изображением, ковш остается ковшом, а не уткой...»¹. Другой пример — египетская туалетная ложечка «купальница», в которой очень тонко найден синтез скульптуры и архитектурного решения утилитарного предмета. Показывая, как определена условная изобразительность в этой вещи ее практическим назначением и конструктивной формой, Н. Дмитриева совершенно правильно заключает, что эта ложечка является в сущности не изображением девушки, а лишь «намеком» на нее.

Это выражение у Н. Дмитриевой не случайно. Говоря далее об орнаменте и об изобразительности в орнаменте, она снова им пользуется, говоря, что в нем «уместнее намек на изобразительность, чем сама изобразительность, уместнее творчески переработанные и обобщенные формы растительного и животного мира, чем прямо воспроизведенные. Ведь сама композиция в орнаменте, — объясняет она, — будь это фриз или сетчатый орнамент, уже условна — в натуре предметы никогда не располагаются так. Поэтому втиснутые в орнаментальную схему «натуральные» предметы вызывают ощущение противоречия»².

Анализируя далее другой тип «применения изобразительных моментов в прикладном искусстве: когда изображение покрывает поверхность предмета или какую-либо часть поверхности, а не является самим этим предметом», Н. Дмитриева отмечает, что в этих случаях «зависимость изображения от назначения предмета, конечно, не столь велика и в характере изображений допустима большая свобода»³. Однако и здесь все компоненты художественной формы изобразительного декора обуславливаются «характером вещи, ее назначением», а не имеют самодовлеющего характера, как в станковом искусстве, и тем более не могут играть первенствующую роль в синтезе изобразительных и архитектурных средств в предмете прикладного искусства. Впрочем, об этом говорит в последние годы большинство теоретиков прикладного искусства, приводя большое количество примеров, доказы-

вающих самым убедительным образом, какой практический вред наносит непонимание принципиального отличия прикладного искусства от искусства изобразительного.

Таковы основные проблемы теории прикладного искусства, поставленные в вышедших на протяжении двух последних лет работах советских эстетиков. В этом кратком обзоре нельзя было осветить целый ряд частных вопросов, затронутых в рассматриваемых нами сочинениях. Мы обошли также молчанием теоретические выступления искусствоведов, специально занимающихся изучением прикладного искусства, в том числе и чрезвычайно интересную статью А. Салтыкова «Проблема образа в прикладном искусстве»¹, так как цель настоящего обзора состояла лишь в том, чтобы показать отношение к прикладному искусству в общих трудах по эстетике.

Конечно, то, что сделано в этом направлении советскими учеными, — это лишь первые шаги. Нужно надеяться, что в дальнейшем внимание эстетиков к прикладному искусству будет возрастать и что прикладное искусство займет в трудах по эстетике то место, которое определяется реальным его значением в человеческой жизни. Пока же можно заключить, обобщая все сказанное в этом обзоре: без принципиального и последовательного изучения прикладного искусства невозможно правильное определение эстетической наукой наиболее общих законов искусства. Только сопоставляя прикладное искусство с живописью и архитектурой, с музыкой и литературой, можно верно определить эстетическое начало искусства и его художественную природу. Только на этом пути можно правильно понять сущность художественного образа, особенности его содержания и формы. Только такая методология позволит эстетике раскрыть истинную роль искусства в жизни человека и в развитии человеческого общества, а следовательно, даст ей возможность полно и всесторонне определить роль советской художественной культуры в создании новой жизни и в воспитании нового человека.

¹ Н. Дмитриева, цит. соч., стр. 129.

² Там же, стр. 134.

³ Там же, стр. 132.

¹ См. сборник «Некоторые вопросы теории изобразительного искусства», М., 1957.

ВЫСТАВКА СИРИЙСКОГО ИСКУССТВА В МОСКВЕ

В Москве в помещении Государственного музея восточных культур была открыта выставка сирийского изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В экспозиции выставки, вызвавшей большой интерес у общественности столицы, три раздела: живопись, народное творчество и художественные ремесла. «В костюмах, орудиях труда и музыкальных инструментах, а также во всевозможных предметах обихода, — отмечает в каталоге выставки Главная дирекция древностей Сирии, — отражается внутренний мир и жизнь Ближнего Востока на всем протяжении его бесконечно долгой истории. Они также показывают, как сирийцы приспособлялись к разнообразным географическим условиям своей страны, которая включает средиземноморские прибрежные долины, высокие горы, плодородные равнины и своеобразную пустыню».

В разделе народного творчества показаны предметы быта и одежды жи-

телей больших городов Сирии — Дамаска и Алеппо, предметы быта и одежды жителей сельскохозяйственных, горных районов и пустынь. Здесь представлены вышивки и шитье золотом на одеждах и покрывалах, костюмы бедуинов, кальяны, музыкальные инструменты (барабан, рабаба, ней, флейта, кастаньеты и т. п.), предметы туалета и другие изделия.

Завоевание Сирией независимости вместе с общим расцветом экономической жизни страны ознаменовалось большим подъемом художественных ремесел. Наряду с развивающейся промышленностью, восстанавливаются старые художественные производства, возрождаются их древние традиции.

Всеобщее внимание привлекает холодное оружие, богато орнаментированное и изготовленное из знаменитой дамасской стали. В Захле и Думе до наших дней продолжают изготавливать кинжалы с гравированными надписями и рисунками, с инкрустацией на

рукоятках. На выставке широко представлены изделия из меди с гравировкой, насечкой, чеканкой, инкрустацией серебром и золотом. Представляют также интерес и бронзовые изделия с небесно-голубой, розовой и зеленой эмалью. Этот способ украшения бытовых изделий появился в Дамаске в последние годы.

Одним из древних видов сирийского художественного ремесла являются ткани. На выставке демонстрируются образцы парчи, производство которой зародилось в Сирии в XI веке, а также ткани саят и агабани. О замечательном таланте и высоком мастерстве сирийских ремесленников свидетельствуют экспонаты из дерева с резьбой и инкрустацией, изделия из кожи с тиснением, филигранные украшения и сосуды из стекла.

Большинство представленных на выставке экспонатов принадлежит Национальному музею и Этнографическому музею в Дамаске.

Экспонаты выставки сирийского искусства ранее демонстрировались в Государственном Эрмитаже в Ленинграде.



Ткань «Лев».
Лен, шерсть, Гобеленная техника. VII в.

КОПТСКИЕ ТКАНИ

В. ПАВЛОВ

Среди выставок, открытых в нашей стране в последнее время и посвященных художественному наследию мировой культуры, видное место принадлежит памятникам коптского искусства, вновь после большого перерыва показанных в новой экспозиции Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

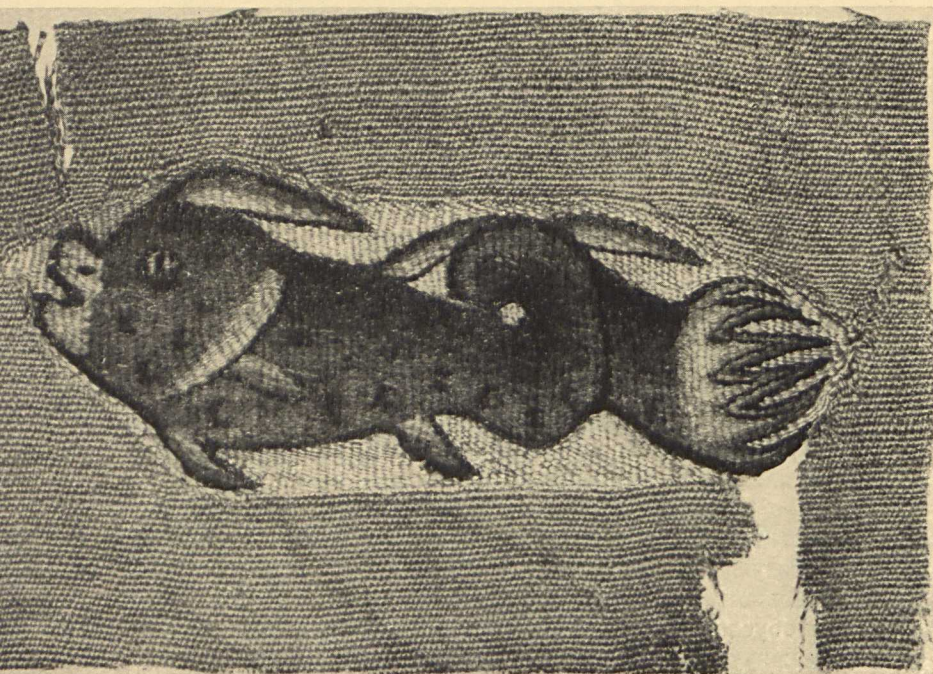
С коптским искусством знаком сравнительно узкий круг ученых-специалистов и художников. Между тем в истории декоративного искусства коптские рельефы и ткани, резьба по кости и дереву занимают исключительное место.

Коптами принято называть египетское население христианской эпохи. Египет был завоеван Александром Македонским в 332 году до н. э., позднее, в 30-м году до н. э., римлянами, а с 395 года н. э. вошел в состав Византийской империи. Таким образом, в ходе истории коптское искусство на всем протяжении своего развития с IV по VII век (до завоевания Египта арабами) являлось связующим звеном между древностью и ранневосточным Византийским средневековьем. Этим обстоятельством обуславливался и самый характер развития коптского искусства, в сильнейшей мере овеянного красотой



Ткань «Нил».
Лен, шерсть. Гобеленная техника. IV в.

Ткань «Дельфин».
Лен, шерсть. Гобеленная техника. IV в.



эллинистической культуры в раннем периоде (IV—начало V века) и становившегося все условнее, схематичнее по мере нарастания христианской иконографии в последующие века. Эта стилистическая эволюция легче всего прослеживается на тканях, быть может, самом ярком проявлении коптского искусства.

Собрание коптских тканей Государственного музея изобразительных искусств, по справедливости, пользуется всемирной известностью.

Большинство орнаментированных коптских тканей украшало тунки, небольшое же число дошедших до нас тканей являлось завесами. Основным материалом для них служил лен, и подавляющее большинство узорных тканей представляет собою льняные изделия с вшитым или вотканным по льняной основе шерстяным орнаментом, выполненным гобеленной техникой. Шелк встречался реже и, как правило, в нашитых украшениях поздней поры. В тканях IV и начала V века еще живут эллинистические традиции греко-римского искусства. Геракл и Орфей, Дионис и летящие амуры — таковы одни из многих мотивов античной мифологии, украшающих коптские ткани этого периода. Однако образы античной иконографии развиваются на основе местного искусства, являвшегося органическим продолжением древнеегипетской культуры, созданной одним из самых великих народов

древности. Поэтому-то с такой силой звучит образ Нила — жизнеутверждающего начала египетских представлений всех веков, древнего бога Хапи, принявшего эллинистический облик тучного мужчины с рогом изобилия в руках на ткани первой половины IV века. Стиль этого замечательного медальона, служившего наплечным украшением тунки, особенно характерен для эллинистического периода. Колорит гармоничен и ясен, форма сочна и живописна. Краски чисты и вместе с тем приглушены, лишены той пестроты, которая появится в позднейших коптских тканях. В трактовке розового оттенка тела Нила, в красных цветах гирлянды, окаймляющей всю композицию, художник шел от натуры, но вместе с тем был далек от слепого подражания природе. Мастера этого времени умело используют полутона, стремясь к передаче объемной формы, но всегда соблюдая при этом цветовую гармонию. Фон по контрасту с розовым телом Нила окрашен в темно-пурпурный цвет, почти черный, местами же принимающий зеленый цвет, тающий и как бы растворяющийся в густоте пурпура.

Тот же прием цветового высветления формы дается в фрагменте с изображением корзины с виноградом (первая половина IV века). Левая половина корзины имеет светло-золотистую окраску, как бы освещенную солнцем, на правой же стороне цвет темнеет до желто-коричневого. Листья винограда, пышно выходящие из корзины, уже не те окрашенные в локальный цвет плоские силуэты, которые характеризуют древнеегипетскую живопись, а, напротив: мы видим самоцвет, играющий разными оттенками зеленого. И среди этой массы зеленых листьев с их



Ткань «Всадник».
Лен, шерсть. Гобеленная техника. VII в.

Ткань «Всадник».
Лен, шерсть. Гобеленная техника. VI—VII вв.



ажурным силуэтом, переданных с предельной точностью, дается яркий розово-красный «мазок» стебля. Он горит как огонек в переливах драгоценного зеленого камня. Декоративное ощущение формы заставляет художника по-разному осветить обе кисти винограда. Одну он окрашивает в красный цвет, другую в фиолетовый. Принцип реальной, объемно-декоративной трактовки формы видим мы и на фрагменте с изображением плодов граната, и на очаровательном кусочке ткани с дельфином (IV век), где этот дельфин отликает двумя оттенками зеленого, а плавники его красные.

Другую и очень многочисленную группу памятников IV — начала V века образуют ткани с монохромным пурпуровым орнаментом от густо-фиолетового или вишневого до разных оттенков коричневого. Светло-коричневый оттенок пурпура видим мы на чудесном фрагменте ткани с изображением вазы и растущих из нее виноградных лоз. Как всегда, растительные мотивы взяты с натуры, но преобразены художником в чисто декоративную композицию. Мастер любит красивую вязь узора лозы, заполнившей все поле фона. На некоторых из тканей с пурпуровым узором орнаментация обогащается легкой паутиной белого узора, выполненного тончайшей иглой по пурпуровому фону.

В позднейших памятниках VI—VII веков наряду с чисто орнаментальными мотивами, мифологическими композициями или же изображениями флоры и фауны все большее место начинает отводиться христианской тематике. Стиль произведений при этом резко меняется, принимая все более и более условно-схематические фор-

мы, фигуры укорачиваются, композиция становится пестро разбросанной. Исчезает античное любование формой, а вместе с ней и передача цветных теней. Полутона теперь трактуются разноцветными, графически выполненными линиями. Об этом свидетельствует хотя бы изображение всадника на ткани, выполненной той же гобеленной техникой шерстью по льняной основе (VI—VII века). Живописная трактовка формы уступила место графической. Но по-прежнему законы понимания большого декоративного искусства остались в силе. Исключительно выразителен всадник на голубом коне. Силуэт его рисуется на красно-малиновом фоне. Близкое понимание искусства через много веков отзовется в незабываемых древнерусских композициях, посвященных изображению Георгия Победоносца.

Византийский Египет находился в тесных взаимосвязях со странами Востока: в особенности с Сирией и Ираном эпохи Сасанидов, поэтому так сильно наложение сасанидского искусства на многих позднекоптских тканях. Пример тому — изображение льва на одном из фрагментов ткани VII века. Композиция приняла уже тот условно-геральдический характер, который свойствен многим искусствам древнего Востока. Вместе с тем форма раздробилась и ткань приобрела исключительную пестроту.

Искусство коптских тканей от раннеэллинистических композиций до памятников Византийского Египта VII—VIII веков прошло сложный путь развития. Но на всех этапах своей жизни оно показало замечательные образцы декоративности.



ИНТЕРЕСНАЯ НАХОДКА

Как сообщает «Нейе Берлинер Иллюстрирте» и другие зарубежные журналы, при постройке дороги около рыбацкой деревушки Сперлонга в так называемом гроте Тиберия обнаружены остатки известной греческой скульптурной группы «Лаокоон». Всего найдено 400 мраморных обломков, среди которых довольно хорошо сохранившаяся голова самого Лаокоона, торс и голова одного из сыновей и другие крупные части, по которым можно судить, что высота скульптуры составляла 6 метров. На обломках сохранились имена скульпторов, создателей группы, которые ранее были известны по сведениям римского историка Плиния Старшего — Александер, Полидор и Афенодор.

Среди ученых ведутся оживленные споры, является ли найденная группа подлинником или вариантом известной греческой скульптуры.

Интересно, что жители Сперлонги решительно воспротивились перевозке драгоценных остатков в Рим. В получении этой группы чрезвычайно заинтересован Ватикан, где хранится предполагаемый оригинал «Лаокоона», найденный в 1488 году и реставрированный Микельанджело. В Ватикане боятся, что новая находка понизит приток туристов и причинит папе финансовый ущерб.

Однако рыбаки Сперлонги день и ночь несут вахту у грота Тиберия и решительно заявляют: «Лаокоон останется здесь! Мы не позволим похитить у нас наше сокровище».

На снимке: Деталь найденной скульптуры.
(Снимок из «Нейе Берлинер Иллюстрирте» № 45. 1957).

ИСКУССТВО И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Б. ШРАГИН

«Может ли машина создать произведение искусства?» — так формулирует центральную проблему своей книги известный английский теоретик искусства Г. Рид *. Недавно книга эта вышла в Лондоне четвертым изданием. Кроме того, она переиздавалась в США. Успех этого произведения Г. Рида определяется, думается, прежде всего тем, что поставленная в нем проблема глубоко актуальна для современного искусства, особенно для искусства декоративного. Многие в решении данной проблемы предстоит еще сделать и у нас — как в теории, так и на практике. Поэтому, несмотря на то, что книга Г. Рида не содержит решения, которое могло бы нас удовлетворить, она заслуживает внимательного разбора.

Промышленная революция, происшедшая в конце XVIII века, привела к радикальному изменению не только техники и экономики, но и всего уклада жизни и быта. Применение машин не могло не сказаться на производстве мебели, керамики, текстиля — на всех видах, формах и жанрах декоративного искусства.

Декоративное искусство создает и художественно оформляет предметы массового потребления, проникает в быт, оказывает непосредственное и разностороннее идейно-эстетическое воздействие на широчайшие народные массы. В машинном веке оно может выполнить эту свою коренную задачу только посредством машины, ибо массовое производство становится производством машинным.

Но машинное производство принципиально отличается от ремесла, продукты которого до начала «машинного века» считались художественными образцами. «Реальное отличие состоит в том, — пишет Г. Рид, — что в одном случае человек собственными руками употребляет орудие и производит предмет, в каждой детали своей запечатлевший направление его воли и выражение его индивидуальности; машина же производит без вмешательства отдельного человека, ее продукты унифицированы, точность их не допускает индивидуальных отклонений. Они лишены обаяния личности» (стр. 14).

Если подходить к эстетической оценке продуктов машинного производства с критериями ремесла, если считать эти критерии единственно правомерными в области декоративного искусства, то неизбежно придется признать, что «машинный век» уничтожает, изгоняет красоту. К такому безотрадному выводу пришли в свое время Рескин, Моррис и их многочисленные последователи, которые требовали возвращения к ремесленным формам производства ради «спасения» красоты. Рескин предлагал даже уничтожить железные дороги, так как они, по его мнению, портят пейзаж.

Надо ли говорить, что все это было утопией, и утопией архиреакционной. Современное человечество не откажется, конечно, от своих технических завоеваний ради

удовлетворения рафинированных вкусов кучки утонченных эстетов.

Следовательно, остается два пути: либо мы соглашаемся, что форма ремесленных изделий является единственной художественно полноценной формой, и тогда нужно со стоическим спокойствием провозгласить неизбежность гибели декоративного искусства в «машинном веке», либо мы должны найти иную художественно полноценную форму, отличную от формы ремесленных изделий и в то же время сохраняющую высокие художественные достоинства. Может ли машина создать произведение искусства? — этот вопрос действительно стал центральным в определении генеральной линии развития декоративно-прикладного искусства.

Г. Рид решает вопрос положительно. Да, машина может создать произведение искусства. Более того, она уже создает высокие художественные ценности. Инженеры, сконструировавшие Хрустальный дворец и Эйфелеву башню, развившие современную пластическую форму автомобиля и самолета, нашли элементы нового стиля, новой эстетики. В наши дни создается новая художественная традиция, основанная на современной технической реальности. Традиция эта должна быть теоретически осмысленна, должна получить свое научное обоснование и обобщение. «Подобно тому, как физика и химия необходимы для проектирования материала и структуры продукции, — замечает Г. Рид, — наука об искусстве необходима для определения ее формы» (стр. 12).

Попытка подойти к проблеме исторически, проследить процесс изменения и развития эстетической формы изделий и соответствующих ей эстетических представлений и составляет основное положительное содержание книги Г. Рида, хотя именно здесь, как мы покажем далее, и раскрывается поверхностность и теоретическая несостоятельность его концепции.

Как убедительно показывает Г. Рид, термин «прикладное искусство» входит в употребление в эпоху Возрождения и выражает существенные сдвиги, которые происходят в эту эпоху в самой художественной практике. Люди стали говорить о «прикладном искусстве», чтобы отличить его от «изящного искусства», то есть от искусства, создающего только художественные ценности, лишённые всякого непосредственно утилитарного значения. «Цивилизация, — пишет Г. Рид, — требовала специализации художественных функций. Если раньше художник был по сути дела ремесленником, человеком, который был готов использовать свое мастерство и свое художественное чувство в самых различных видах деятельности, был архитектором, живописцем или ремесленником соответственно необходимости, — то теперь он вынужден специализироваться в одном из этих видов деятельности. С этого времени действительно стало необходимым различать художника, который создает вещи для удовлетворения практической потребности, как строи-

* Cerbert Read. Art and industry. The forth (revised) edition. London. 1957.

тель или архитектор, и художника, который создает по существу своему неутилитарные предметы для наслаждения индивидов» (стр. 22).

До тех пор, пока утилитарная и художественная функции предметов осуществлялись через единую деятельность ремесленника, они были непрерывно связаны между собой. Декоративная функция предмета была органически спаяна с его утилитарной функцией. Продукт в целом выступал как произведение искусства. В условиях прогрессирующего разделения труда дело существенно изменяется. Утилитарные качества предмета теперь формируются одним мастером или группой мастеров; художественные же качества — другим мастером, художником. Художественная форма оказывается внешней, извне привнесенной, приложенной к предмету. Задача теперь сводится не к тому, чтобы создать прекрасный утилитарный предмет, а к тому, чтобы украсить предмет, лишенный эстетической формы.

Здесь Г. Рид видит источник той гипертрофии орнамента, которая, по его мнению, характерна для многих продуктов нового времени. В его книге приводятся интересные фотографии станка, сделанного в XVIII веке, который покрыт пышным растительным орнаментом в стиле рококо, и физического прибора, обрамленного изящной колоннадой с каннелюрами и капителями в стиле ампира. Искусство здесь действительно «прикладывается» к предметам, которые ни по своей форме, ни по своей функции отношения к искусству не имеют.

Положение еще усугубилось с развитием современной машинной техники. Вожди промышленности, фабриканты и заводчики не имели никакого подлинного интереса к эстетическим качествам выпускаемой ими продукции. Искусство для них — просто коммерческий фактор, поскольку при прочих равных условиях на рынке будет куплен самый «художественный» товар. «Сто лет тому назад, — пишет Г. Рид, — наши фабриканты решили, что, поскольку им нужно искусство, они могут купить его, подобно любому другому товару, и использовать его на своих фабриках даже для своих машин. И они покупали искусство всех видов и всех периодов и использовали его; они смешивали стили и перепутывали периоды, и в этом состояла их претензия на оригинальность... Ошибки этого движения в целом ни в коей мере не уничтожены. В голове наших фабрикантов, поддерживающих деятельность наших художественных школ, все еще сохраняется предположение, будто искусство в процессе машинного производства есть нечто отдельное, нечто такое, что действительно можно приложить к машинному продукту» (стр. 16—17).

Когда Г. Рид говорит о современных промышленниках, фабрикантах, торговцах, о респектабельном «м-ре Джонсе», этом типичном представителе среднего класса, выступающем свои вкусы или, вернее, свое безвкусие как наиболее полное выражение общественных вкусов, навязывающем современной промышленности внешние и чуждые ей художественные формы, спокойный академический тон его книги переходит в сарказм, научное исследование становится памфлетом. В современной промышленной системе, в капиталистах Г. Рид склонен видеть одно из главных препятствий для нормального развития прикладного и декоративного искусства «машинного века».

Однако здесь-то и сказывается недостаточность, теоретическая ограниченность концепции Г. Рида. С самого начала он отвлекается от экономической и социальной сторон рассматриваемой им проблемы. Смена эстетических форм и традиций при переходе от ремесленного производства к машинному представляется ему результатом чисто технических изменений. Ремесленник, по его мнению, ничем не отличается от современного художника, кроме технических особенностей своего труда. Для

всех теоретических построений Г. Рида существует только некий абстрактный индивид вне времени и пространства, вне определенных общественных условий его существования. Именно к этому абстрактному вневременному индивиду он прилагивает свои эстетические принципы, оказывающиеся не менее абстрактными, не менее вневременными.

Художественная форма, по мнению Г. Рида, зависит либо от рационалистических законов пропорции, наподобие золотого сечения, которые можно вывести и сформулировать математическим путем, либо определяется чисто интуитивно и уходит своими корнями в сферу подсознательного, в «инстинкт», в тот опыт, который «предшествует нашему рождению». Почему та или иная форма представляется нам прекрасной, с этой точки зрения, разумеется, объяснено быть не может. Наука тонет в мистическом тумане.

Переходя непосредственно к вопросу об эстетической ценности продуктов машинного производства, Г. Рид и здесь прикладывает к ним абстрактную мерку своих рациональных и интуитивных законов художественной формы. Историзм его концепции в конечном счете оказывается мнимым. По сути дела, он не исследует процесс формирования новой художественной традиции, связанной с машинной техникой, как сам то декларирует, а пытается доказать приложимость к этой традиции извечных, абстрактных, вневременных эстетических канонов.

Г. Рид лишает себя возможности дать научное решение проблемы, поскольку он отвлекается от той реальной общественно-исторической обстановки, в которой она возникает.

Высокие художественные достоинства продуктов ремесла объясняются не только тем, что они несли на себе печать индивидуальности. Важнейшей особенностью ремесла, как известно, является прочность технической традиции, которую усваивает и которой следует каждый ремесленник. Поэтому в любом ремесленном продукте находили свое выражение и осуществление не только индивидуальные качества того или иного ремесленника, но и те общественные качества, которые связаны с общественной, веками вырабатывавшейся технической традицией и которые находят свое осуществление через индивидуальный талант ремесленника. Не просто «обаяние личности», а обаяние большого общественного содержания, уходящего своими корнями в жизнь народа, органически слитого с личностью мастера и преломленного через него, составляет неувыдающую красоту старинных ремесленных изделий.

В отличие от ремесла продукты машинного производства не несут на себе печати индивидуальности, хотя совершенно очевидно, что они являются общественными продуктами. Если средневековый или античный ремесленник творил в таких условиях, когда существовали социальные предпосылки для реального единства индивида и общества, то машинное производство развивалось в рамках капиталистического общества, где это единство было разрушено. Развернутое обоснование этой мысли Г. Рид мог бы найти не только в работах К. Маркса, с которыми он, очевидно, не знаком, но и в работах Канта, Шиллера, Гегеля и других классиков эстетической мысли.

Если учесть это чрезвычайно важное для понимания проблем современного искусства положение, то станет ясным, что вопрос, поставленный Г. Ридом, не может быть решен чисто теоретическим путем. Решить его — значит преодолеть одно из фундаментальных противоречий капиталистического общества, значит преобразовать это общество.

Одним из основных положений книги Г. Рида является проводимое им различие между «гуманистическим искусством» и «абстрактным искусством». Первое, по его

мнению, связано с «выражением в пластической форме человеческих идеалов и эмоций», второе — «ни с чем не связано, помимо создания объектов, чья пластическая форма обращена к эстетической чувственности» (стр. 51). Продукт машинного производства, поскольку он является произведением искусства, целиком, по мнению Г. Рида, должен быть отнесен к «абстрактному искусству». Следовательно, машинный продукт оказывается лишенным человеческого эмоционального и всякого другого содержания. Но такое положение характерно не для машинного производства вообще, а для капиталистического машинного производства, для того общества, в котором человек становится придатком машины, в котором труд, как говорил Маркс, «обесчеловечивается» и в этом «обесчеловеченном» виде запечатляется в готовых продуктах.

Видя, что существующая система производства (т. е. капиталистическая система) препятствует превращению машинного производства в искусство, Г. Рид предполагает преодолеть ее сопротивление посредством ряда реформ, касающихся художественного образования и воспитания. В этой части его книга содержит много ценного. Можно только приветствовать, например, требование

Г. Рида, чтобы художник, работающий в области современной промышленности, досконально знал технологию производства и был органически связан с процессом производства, чтобы искусство не представлялось в виде чего-то внешнего, привносимого в готовый продукт, чтобы конструкция предметов потребления, производимых современной промышленностью, учитывала закономерности художественной формы и подчинялась им. Все эти положения имеют непосредственное значение и для нашего советского декоративно-прикладного искусства. Но нельзя не признать наивной попытку Г. Рида разрешать социальные противоречия (а проблема, разбираемая в его книге, несомненно, является выражением социальных противоречий) посредством педагогических реформ. Машина не может творить красоту, но человек может творить ее, когда машина становится послушным орудием человека.

Только с теоретических позиций марксизма можно найти научный ответ на острейшие вопросы современной художественной практики. Приложение марксизма к исследованию таких проблем, как эстетическое значение современной машинной продукции, развитие эстетики на богатейшем материале современной художественной практики, — такова первоочередная задача.

НЕУДАЧНАЯ КНИЖКА

С. ИВАНОВ

Издательство «Советский художник» выпустило книгу о выдающемся палехском художнике старшего поколения Иване Голикове (1887—1937) *. Очень хорошее начинание. Хотелось бы, чтобы эта книга открыла собой ряд изданий о творчестве мастеров Палеха: наш народ любит искусство палешан и справедливо гордится им. Хорошо также и то, что первая из изданных у нас монографий о художниках-палешанах посвящена Голикову — талантливому мастеру, с чьим именем неразрывно связаны в советские годы становление и последующий расцвет палехского искусства.

Но хорошее начинание, к сожалению, не получило в первой книге сколько-нибудь достойного осуществления. Очерк А. Рейнсон-Правдина о Голикове разочаровывает с первых же страниц.

Голиков был большим художником. Работы его на редкость талантливы, темпераментны. Рассматриваешь любую из его «битв», и кажется, что все несетя, кружится в каком-то неопишемом вихре — линии причудливо перекручиваются, извиваются, краски переливаются всеми цветами радуги, горят невиданным пожаром. «Художник должен показать в картине вихрь, который сметает старое», — говорил Голиков и смело воплощал это в своих миниатюрах. «Художник должен своей кистью показать пролетариату красоту, дать ему отдых, полное наслаждение в

жизни», — говорил Голиков, и каждое его произведение дышит красотой, несет в себе радость подлинного искусства.

О Голикове, подарившем народу изумительные, полные радости бытия произведения, многогранно одаренном художнике, вечно стремившемся к новому и умевшем находить это новое, темпераментном властителе красок, нужно писать столь же темпераментно, красочно, ярко.

В книге Рейнсон-Правдина нет ни темперамента, ни красок. Невыразительный стиль изложения сушит образ живого, страстного художника.

Язык книги тяжел, неточен, характерной для него является, например, такая фраза: «Образы, рожденные стремлением овладеть движением» и т. д.

Порой, однако, в книге Рейнсон-Правдина промелькнут абзацы, гармонирующие с обликом художника. Например, строки, где речь идет о том, как подсказывала художнику его образы сама природа: «Зимняя ночь, зги не видать... метель. Голиков выходит на улицу, всматривается в вихри поземки, в клубы снежной пыли, сметаемой ветром с крыш...» Но вспоминаешь, что именно это самое, точно такими же словами писал когда-то сам Голиков в очерке «Сквозь бури эпохи» (сборник «Палешане», 1934): «Зимняя ночь. Метель. Зги не видать. Выхожу на улицу. Всматриваюсь, как все рвет, с крыш метет». Не проще ли было списать уж поточнее да взять списанное в кавычки?

Не только у Голикова заимствует автор. Читаешь книгу и видишь: тут взято у Бакушинского, там у палехского писателя Ефима Вихрева, далее у самих палешан.

* «Иван Иванович Голиков». Автор текста А. Рейнсон-Правдин, изд. «Советский художник», М., 1956, стр. 126.

«Нужно было научиться вписывать композицию в круг, овал, четырехугольник, подчинять этой общей форме внутренние ритмы цвета и линии...», — пишет А. В. Бакушинский в книге «Искусство Палеха» (стр. 132—135). «С первых же шагов в миниатюре он обнаружил умение построить сложную композицию в круге, в овале, на прямоугольных пластинах самой разнообразной величины», — читаем мы у Рейнсон-Правдина (стр. 13). Никакому автору, конечно, не возбраняется опираться в своей работе на ранее вышедшие труды, приводить из них те или иные положения, но существует обязательное правило ссылки на источники. Впрочем, если бы Рейнсон-Правдин следовал этому правилу, книга его в значительной своей части состояла бы из ссылок.

Используя текст Бакушинского, одного из крупнейших знатоков Палеха, Рейнсон-Правдин в то же время подчас и критикует Бакушинского. Но как!

В своей книге «Искусство Палеха» Бакушинский, анализируя художественные искания палешанина И. Маркичева, указывает, что из многочисленных влияний на его творчество всего сильнее и крепче античные, так как они соответствуют темпераменту мастера и стилю его образов. Далее Бакушинский говорит: «Здесь происходит также восхождение к истокам древнерусской живописи, только еще более глубоким, первоначальным. И само тяготение к античности обусловлено не внешними случайными впечатлениями, а внутренними свойствами древнерусской художественной культуры и историческими условиями ее развития. Палех, современное ответвление этой культуры, живет, естественно, ее соками. Так в творчестве и исканиях путей к возрождению у его мастеров совершается все более глубокий возврат «на родину», к тем художественным ценностям, которые, по Марксу, оказываются до сих пор непревзойденными».

Как же полемизирует с Бакушинским Рейнсон-Правдин? Очень просто. Он отсекает конец цитаты, произвольно вставляет строки с других страниц книги Бакушинского об искусстве Возрождения (о чем Бакушинский говорит в применении к другому художнику-палешанину) и затем заключает, что «эта теория возврата Палеха на его «византийскую родину» и последующего шага «к эпохе Возрождения» — далеко не верна». А почему не верна, если строго придерживаться изложения Бакушинского? В своих творческих поисках Голиков и другие палешане обращались к творчеству мировых художников разных эпох, и для Голикова, в частности, весьма характерно сильное увлечение в свое время Рафаэлем, очень благотворно сказавшееся на его мастерстве.

Еще один пример «полемики» Рейнсон-Правдина. Бакушинский писал, что Голиков шел по пути преодоления традиционной скованности формы и в качестве примера приводил его «Хоровод», где «композиция замкнута и уравновешена с большим мастерством и чувством меры», но «созвучия красок, прекрасные в своей утонченной гармонии, не выражают, однако, смысла образа. В них нет силы, напряженности цвета...» Объясняя это, Бакушинский весьма осторожно говорит, что причину «быть может, приходится искать... во влиянии на позднюю предреволюционную стенопись Палеха... цветовых вкусов эпохи модерн».

Рейнсон-Правдин пишет: «Было бы неверным согласиться с искусствоведом А. В. Бакушинским, что колорит панно «Хоровод» — только результат влияния «цветовых вкусов эпохи модерн...» Но ведь Бакушинский не гово-

рит «только», это за него придумал Рейнсон-Правдин! И, чтобы окончательно «опровергнуть» Бакушинского, Рейнсон-Правдин приводит в качестве дополнительного примера композицию «Третий Интернационал». Но ведь речь идет о «Хороводе», а не о «Третьем Интернационале»!

Книга Рейнсон-Правдина пестрит явными противоречиями, неверными формулировками, фактическими ошибками. Так, в одном месте Рейнсон-Правдин утверждает, что Голиков «всегда стремился к психологической разработке образа и его реалистическому толкованию» (стр. 22), а несколькими страницами ниже пишет «о нарочитой отвлеченности образов» Голикова, «условности решения». На стр. 29—30 мы снова находим те же несовместимые понятия реалистичности и отвлеченности, «динамичности» и «скованности движения»... Нельзя же так!

О некомпетентности автора в искусстве Палеха говорит и множество допущенных им ошибок. Приведем лишь некоторые из них.

«В Палехе не было и нет художника, который не копировал бы голиковских работ», — пишет Рейнсон-Правдин (стр. 21). Это глубочайшая ошибка приписывать все достижения начальной поры советского Палеха только одному Голикову. Разве такие мастера, как И. Баканов, А. Котухин, И. Вакуров, И. Маркичев, копировали Голикова? Конечно, нет, каждый из этих талантливых художников был самостоятелен в своем творчестве и в своих поисках, каждый из них внес в палехское искусство свое, неповторимое, — и им вместе с И. Голиковым обязаны мы расцвету советского Палеха.

«Лучшие палехские мастера... по предложению И. И. Голикова также были приглашены для участия в выставках» (стр. 14). Нет, не по предложению Голикова, а по предложению Бакушинского, очень много сделавшего для палехского искусства. Об этом, кстати сказать, пишет и сам Голиков в своем автобиографическом очерке.

«Его (Голикова) приглашают работать в столичных театрах» (стр. 8). Нет, в 1921 году Голикову — неизвестному тогда еще в столице провинциальному художнику — никто не делал, да и не мог делать таких предложений.

«Палешане — превосходные мастера реалистического портрета», они «перешли и к портрету реалистическому, завоевавшему славу на выставках Палеха», «палешанами написано много превосходных портретов», — пишет Рейнсон-Правдин. Опять неверно. Именно в портрете палешане всегда были слабы, и это естественно — портретная живопись не укладывается в стиль Палеха.

Слабые познания демонстрирует Рейнсон-Правдин не только в области палехского искусства, но и советской лаковой миниатюры вообще. Так, он говорит, что в выставке советских лаков 1933 года принимали участие и художники Холуя (стр. 45). Но ведь Холуй значительно позже Палеха пришел к лаковой миниатюре, о художниках Холуя, как мастерах миниатюры, можно говорить лишь начиная с 1934 года. Достаточно было автору обратиться к каталогу выставки 1933 года, чтобы убедиться, что Холуй на этой выставке не участвовал. И о какой ретроспективной третьей выставке говорит автор? Если в 1933 году была третья ретроспективная, то когда же были первые две? Их ведь вообще не было!

Вывод можно сделать весьма краткий: Рейнсон-Правдин написал плохую книгу, а издательство поторопилось выпустить ее в свет.

ХРОНИКА

ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

20—22 января 1958 года в помещении Центрального выставочного зала (б. Манеж) состоялся IV пленум правления Союза художников СССР, посвященный обсуждению Юбилейной Всесоюзной художественной выставки 1957 года.

С докладом «Советское изобразительное искусство на Всесоюзной художественной выставке и наши задачи» выступил первый секретарь правления Союза художников СССР К. Юон. Содоклады, посвященные живописи, скульптуре, театрально-декорационному искусству и графике, представленным на выставке, сделали Б. Иогансон, Н. Томский, Н. Соколова и Д. Шмаринов. С содокладом «Советское декоративное искусство на выставке» выступил А. Салтыков.

По докладу и содокладам развернулись прения. Вопросам декоративного искусства посвятили свои выступления скульптор И. Фрих-Хар, художники З. Милявская (Москва), Б. Смирнов (Ленинград), искусствоведы Н. Соболевский (Москва) и Б. Бутник-Сиверский (УССР).

В обсуждении выставки приняли участие представители Министерства культуры СССР, Академии художеств СССР, творческий актив художников столицы и союзных республик.

ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОМЫСЛАМ — ВНИМАНИЕ И ЗАБОТУ!

В Москве состоялось собрание Совета промысловой кооперации РСФСР. На нем обсуждалось состояние народных художественных промыслов Российской Федерации. По докладу председателя правления Роспромсовета А. Заговельева развернулись прения, в которых приняли участие руководители областных, краевых и республиканских Советов промысловой кооперации, секретарь правления Союза художников СССР А. Салтыков, доктор искусствоведения, профессор М. Ильин, художник-миниатюрист, заслуженный деятель искусств РСФСР И. Фомичев, председатель артели «Народное искусство» М. Вайнер и другие.

Совет принял развернутое постановление. В нем, в частности, отмечается, что правление Роспромсовета до сих пор не решило ряда вопросов по улучшению деятельности народных художественных промыслов и не устранило имеющихся в их работе серьезных недостатков. Собрание Совета обязало правление Роспромсовета и руководителей кооперативных организаций улучшить руководство народными художественными промыслами, обеспечив неуклонное выполнение постановления Совета Министров РСФСР от 30 июля 1957 года «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов в промысловой кооперации РСФСР»; принять меры по восстановлению в 1958 году ранее существовавших промыслов художественной керамики, художественных изделий и стекла во Владимирской области, ряда художественных промыслов Дагестанской АССР, Татарской АССР, Горьковской, Архангельской, Тамбовской, Смоленской и других областей.

Собрание Совета рекомендовало шире практиковать конкурсы на создание лучших художественных изделий в областях, краях, автономных республиках РСФСР, а также конкурсов внутри артелей, выделив средства на премирование и приобретение лучших образцов. Правление Роспромсовета, указывается далее в постановлении, должно систематически проводить республиканские выставки, а также персональные выставки произведений выдающихся мастеров народных художественных промыслов, широко популяризируя эти выставки через печать, радио, телевидение и т. п.

Собрание Совета сочло необходимым увеличить прием учащихся в художественные училища и школы промысловой кооперации.

Правлению Роспромсовета поручено решить вопрос о строительстве в Москве «Дома народных художественных промыслов».

Собрание Совета отметило недостаточную связь Роспромсовета и работников народных художественных промыслов с учреждениями Министерства культуры РСФСР, Академии художеств и творческими организациями Союза художников СССР и обратилось к Министерству культуры РСФСР, Академии художеств СССР и правлениям Союзов художников СССР и РСФСР с просьбой усилить помощь работникам художественных промыслов.

СЛЕТ НАРОДНЫХ МАСТЕРОВ КАЗАХСТАНА

В декабре прошлого года в столице Казахстана — Алма-Ате — состоялся первый республиканский слет мастеров прикладного и декоративного искусства. В его работе приняли участие народные мастера, избранные на областных слетах, представители областных управлений культуры, руководители областных Советов промысловой кооперации, заведующие Домами народного творчества, сотрудники музеев, работники республиканского Министерства культуры, Казпромсовета и Союза художников Казахстана.

Министерство культуры и Казпромсовет провели республиканский конкурс на лучшие произведения народного декоративного искусства. Народные мастера тт. Алимова, Елеманова, Юсупова, Аяпбергенова, Сырымбаева, Пирмагамбетова и многие другие за представленные на конкурс художественные произведения отмечены премиями, награждены грамотами и подарками. Ряд премированных изделий народных мастеров рекомендован к внедрению в массовое производство.

В дни слета в одном из залов Дома культуры промкооперации открылась республиканская выставка декоративного искусства. На ней было экспонировано свыше полутора тысяч разнообразных произведений, созданных руками народных мастеров Казахстана.

Участники слета в своих выступлениях отмечали, что наряду с бесспорными успехами в работе народных мастеров развитие декоративного искусства еще отстает от требований жизни. Торгующие организации республики мало уделяют внимания продвижению художественной продукции к потребителю.

Участники слета обратились к Академии наук Казахской ССР, Союзу художников, Министерству культуры, Совету промысловой кооперации и республиканскому Дому народного творчества с просьбой усилить помощь народным мастерам в развитии их искусства.

НОВЫЕ ТКАНИ ДЛЯ МЕБЕЛИ

Состоялось совещание работников Управления текстильной промышленности Московского городского совнархоза совместно с представителями мебельной промышленности и торговой сети столицы. В совещании приняли также участие представители Союза художников СССР и Академии строительства и архитектуры СССР, художники и архитекторы, работающие в области декоративного искусства.

На совещании обсуждался весьма важный для создания красивой, удобной мебели вопрос: о координации работы текстильной и мебельной промышленности. Отмечалось, что за последнее время московские текстильные предприятия выпустили ряд хороших образцов декоративных тканей для мебели, которые получили одобрение потребителей. Вместе с тем острый критике был подвергнут ограниченный ассортимент этих тканей. Мебельные предприятия ощущают недостаток в красивых современных тканях для отделки мягкой мебели.

Участники совещания пришли к выводу о необходимости глубже изучать запросы потребителей, значительно расширить ассортимент декоративных тка-

ней, больше разнообразить их узоры и расцветку. Художники текстильной промышленности, создавая рисунки, должны учитывать характерные особенности архитектуры и убранства квартир, в частности мало-метражных. Необходимо установить более тесный контакт между текстильной и мебельной промышленностью и художниками и архитекторами, работающими над оформлением интерьера.

В зале, где проходило совещание, была развернута выставка новых образцов декоративных тканей, разработанных художниками московских фабрик «Декоративткань» и имени Маркова для производства в 1958 году. Экспонаты выставки были обсуждены и одобрены участниками совещания.

По выставочным залам

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИНДИЙСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА

В Азербайджанском государственном музее искусств имени Р. Мустафаева была открыта выставка кустарных изделий народных мастеров Республики Индии.

На выставке, привлечшей внимание широких кругов общественности Баку, представлено большое количество художественных изделий из металла, кости, дерева, кожи и других материалов.

Содержателем раздел ручного ткачества, на котором экспонировались знаменитые кашмирские платки, бенаресские парчовые ткани, сари и другие изделия.

О замечательном, высоком мастерстве индийских кустарей свидетельствуют тончайшие филигранные и другие ювелирные изделия, произведения из ценных пород древесины, лаковые изделия и широко распространенные в Индии куклы в национальных костюмах.

В одном из залов демонстрировалась коллекция индийских национальных музыкальных инструментов — дар гостившего в Азербайджане вице-президента Республики Индии г-на Радхакришнана.

ТВОРЧЕСТВО НАРОДНЫХ МАСТЕРОВ РУМЫНИИ

В Москве в помещении Музея народного искусства открылась выставка румынского народного творчества.

Выставка, посвященная 10-летию образования Румынской Народной Республики, организована Музеем народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности и Всесоюзным обществом культурных связей с заграницей. На выставке представлены: народная керамика Клужской и других областей Румынии, изделия из дерева с резьбой и выжиганием, ковры, образцы вышивок и ткачества различных областей, в том числе вышитые и тканые пояса, рушники и дорожки, народная национальная мужская и женская одежда и другие изделия.

На ряде фотографий показаны национальные костюмы различных областей Румынской Народной Республики и украшенные резьбой образцы народной деревянной архитектуры.

На стендах выставлены также книги по народному искусству, выпущенные в народной Румынии.

На книжной полке

М. Званцев, Народная резьба.

Горьковское книжное издательство.

Горьковская область издавна славится искусством мастеров резьбы и росписи по дереву, она является родиной оригинального типа архитектурной резьбы, которая в последнее время все более и более привлекает внимание исследователей русского народного декоративного искусства. Книга М. Званцева, посвященная народной резьбе по дереву Горьковской области, содержит два популярных очерка о бытовой и архитектурной народной резьбе. В издании, иллюстрированном большим количеством рисунков и фотоснимков, прослеживаются основные виды, стилистические особенности и технические приемы резьбы, характерные для различных районов области. Основное внимание в книге, при рассмотрении архитектурной резьбы, уделено памятникам т. н. «глухой» рельефной резьбы, свидетельствующим о замечательном таланте народных мастеров.

Некоторые вопросы теории изобразительного искусства. Сборник статей, Москва.

В сборнике, изданном Оргкомитетом ССХ СССР, помещено несколько статей, посвященных вопросам теории изобразительного искусства. В статье А. Матвеевой «О монументально-декоративной скульптуре» рассматриваются основные закономерности синтеза скульптуры и архитектуры, а также важнейшие свойства монументально-декоративной скульптуры. Статьи А. Салтыкова посвящены проблемам художественного образа и вкуса в прикладном искусстве.

Украинское народное декоративное искусство. Декоративные ткани.

Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре УССР. Киев. (На украинском и русском языках).

В большом альбоме, подготовленном Научно-исследовательским институтом художественной промышленности Академии строительства и архитектуры УССР, собраны образцы бытовых изделий, показывающие художественные особенности украинских народных тканей и вышивок. Альбом состоит из четырех разделов: ковроделие, народное переборное и челночное ткачество, вышивки и набойки. В альбоме более ста цветных таблиц, снабженных аннотациями.

Литовское народное искусство. Деревянные изделия. Книга 1-я. Государственное издательство литературы Литовской ССР. Вильнюс. (На литовском и русском языках).

Книга-альбом, открывающая серию «Литовское народное искусство», посвящена традиционным литовским народным деревянным художественным изделиям. В книге рассмотрены изделия из дерева: прялки, самопрялки, ткацкие станки, челноки, вальки, рубели, вешалки для полотенец и т. п.

Книга-альбом, снабженная аннотированными иллюстрациями, является ценным пособием для художников, мастеров народного искусства, искусствоведов, этнографов и музейных работников.

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, Д. В. Горлов, С. В. Ильинская, Б. В. Иорданский, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, А. Б. Салтыков.

Художник С. Б. Телингатер.

Адрес редакции: Москва, К-1, ул. Горького, 25/9.

Тел. Б 1-16-86

Ш 01623. 29/1-58 г. Зак. № 1071. Тираж 5000.

Бум. л. 3,25, печ. л. 9,16, формат 72×108¹/₈

Типография издательства «Советский художник»
Москва, Мало-Московская, 42

Ж У Р Н А Л



ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО.

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ПРИ-
НИМАЕТСЯ ВО ВСЕХ ОТДЕЛЕ-
НИЯХ СОЮЗПЕЧАТИ.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА

на 12 мес. — 144 руб.

на 6 мес. — 72 руб.

на 3 мес. — 36 руб.

Цена отдельного номера 12 руб.

Вышел из печати и поступил в продажу юбилейный номер журнала, освещающий вопросы декоративного искусства различных жанров. Журнал содержит около ста тоновых, 26 цветных иллюстраций, а также специальную вкладку «Слово о полку Игореве» работы художницы А. Котухиной (Палех).

