

ДМ

ДЕКОРАТИВНОЕ
СКУССТВО СССР



4.1958

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Великий ленинский план.	1
Г. Мотовилов. Заметки скульптора.	6
Б. Кноблок.	
Праздники молодости	12
Н. Чубинашвили. Тема борьбы и побед	17
Ш. Амირанишвили. Древние традиции	18
В. Бебутова-Габуния. Народные мастера.	21
Всемирная выставка в Брюсселе.	24
Н. Яглова. Художественное стекло	28
Ю. Арбат. Гуцульские гончары.	33
С. Чехович. Источник вдохновения.	38
В. Сухомлин. Возрождение французского коврового искусства.	42
По страницам журнала «Бильденде Кунст».	48
Хроника.	
По выставочным залам	
На книжной полке.	

745
Д28



4

АПРЕЛЬ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

1958

Читальный зал

ВЕЛИКИЙ ЛЕНИНСКИЙ ПЛАН

Весной 1918 года Владимир Ильич Ленин в разговоре с А. В. Луначарским впервые высказал мысль о том, что «надо двинуть искусство как агитационное средство», а 14 апреля того же года был опубликован Декрет Совета Народных Комиссаров «О монументальной пропаганде». Предписывая упразднение некоторых уродливых монументов, прославляющих старый строй, Совнарком призвал «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской революции».

Принципиально новый характер советского искусства был сформулирован: оно рассматривалось теперь как оружие в борьбе за создание рабоче-крестьянского государства, как могучая мобилизующая сила, как действенное средство коммунистического воспитания масс. Такое по-

нимание искусства неизмеримо подымало его значение в жизни народа, ставило художника на невиданную доселе высоту и вместе с тем возлагало на него огромную ответственность.

Все вопросы искусства В. И. Ленин считал делом государственной важности и ставил их в прямую связь с политикой партии, с интересами народа. Глубоко понимая огромные возможности монументального искусства как средства агитации и пропаганды, В. И. Ленин говорил о памятниках: «Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза».

Идеи ленинского плана явились естественным развитием мысли о том, что искусство должно принадлежать народу, стать доступным широким массам. Такой наиболее доступной, долговечной и демократичной формой явилось монументальное искусство.



Архитектор Б. Иофан, скульптор В. Мухина.
Советский павильон
на Международной выставке в Париже. 1937.

М. Горький указывал, что сама наша «действительность — монументальна, она давно уже достойна широких полотен, широких обобщений в образах».

Вот об этой монументальной действительности и призывал говорить языком монументального искусства ленинский план.

Значение этой конкретной, творческой программы трудно переоценить. Она вызвала к жизни и придала стихийным и еще неосознанным исканиям художников определенную идейную и тематическую направленность, указала на те огромные задачи, которые ставила перед ними революция. Теперь предстояло осуществить ленинскую программу на практике.

Для того чтобы понять все трудности, уяснить практические возможности художников, степень их подготовленности для решения столь грандиозных задач, нужно перелистать страницы истории и остановиться на первых днях революции.

Искусство предреволюционной России представляло собой типичную для буржуазной культуры картину деградации; все большее число художников скатывалось в болото субъективизма и формализма.

Положение в области монументального искусства было еще более сложным. Искусственно изолированная от архитектуры, скульптура была не в состоянии решать значительные идейно-художественные задачи и становилась на путь импрессионистских поисков случайного состояния, живописности лепки и светотеневых эффектов.

Естественно, что молодое советское искусство оказалось неподготовленным для решения сложных идейных и творческих задач. Оно было еще политически незрелым, не могло еще осознать величайший смысл событий, происходивших в стране, и не умело выразить те мысли и чувства, которые принесла революция.

Особая трудность заключалась в том, что художники не обладали непосредственной традицией большого монументального стиля и не могли поэтому воплотить в образах великие и вечные идеи.

Ленинский план явился той организующей и направляющей силой, которая вывела монументальное искусство из оцепенения и застоя предреволюционных лет. Он явился могучим толчком к развитию монументального искусства в нашей стране и указал правильные пути его раз-

вития. В художественном мире началось небывалое оживление, творческий энтузиазм охватил всех.

В дни первой годовщины Октябрьской революции появились в Москве и Ленинграде монументы великим людям прошлого. Первым был поставлен бюст А. Радищеву скульптора Л. Шервуда. Этой работой открывается длинный список памятников, мемориальных досок, обелисков, посвященных выдающимся людям и событиям революции, деятелям науки и искусства. Были поставлены памятники Лассалю скульптора В. Синайского, Т. Шевченко — С. Волнухина, А. Герцену и Н. Огареву — Н. Андреева, С. Халтурина скульптора С. Алешина и другим.

И сегодня еще поражает невиданный размах и темпы скульптурных работ в то время. С 1918 по 1922 год было поставлено около 200 памятников, несколько десятков мемориальных досок с рельефами, обелисков, бюстов. Правда, их идейно-художественный уровень не всегда был достаточно высок; но следует учесть, что после застоя и того творческого разброда, который наблюдался накануне революции, грандиозный подъем в деятельности художников был чрезвычайно знаменателен уже сам по себе. Советские художники выходили на широкую и ясную дорогу большого искусства.

Постепенно монументальная скульптура стала входить в жизнь советских людей, активно участвовать в культурном строительстве страны.

На призыв Владимира Ильича Ленина активно участвовать в коммунистическом воспитании народа советские художники через двадцать лет ответили скульптурной группой «Рабочий и колхозница» Веры Игнатьевны Мухиной (по рисунку архитектора Б. Иофана). Это произведение получило мировую известность, стало символом страны победившего социализма.

В чем же достоинства этого произведения? Прежде всего в успехе творческого союза архитектуры и скульптуры. (Это стало особенно ясно сейчас, когда группа, рассчитанная на сильный ракурс, изолирована от архитектурного постамента). Автор этой композиции обладал замечательным даром глубокого понимания архитектуры, ее роли в синтетическом искусстве.

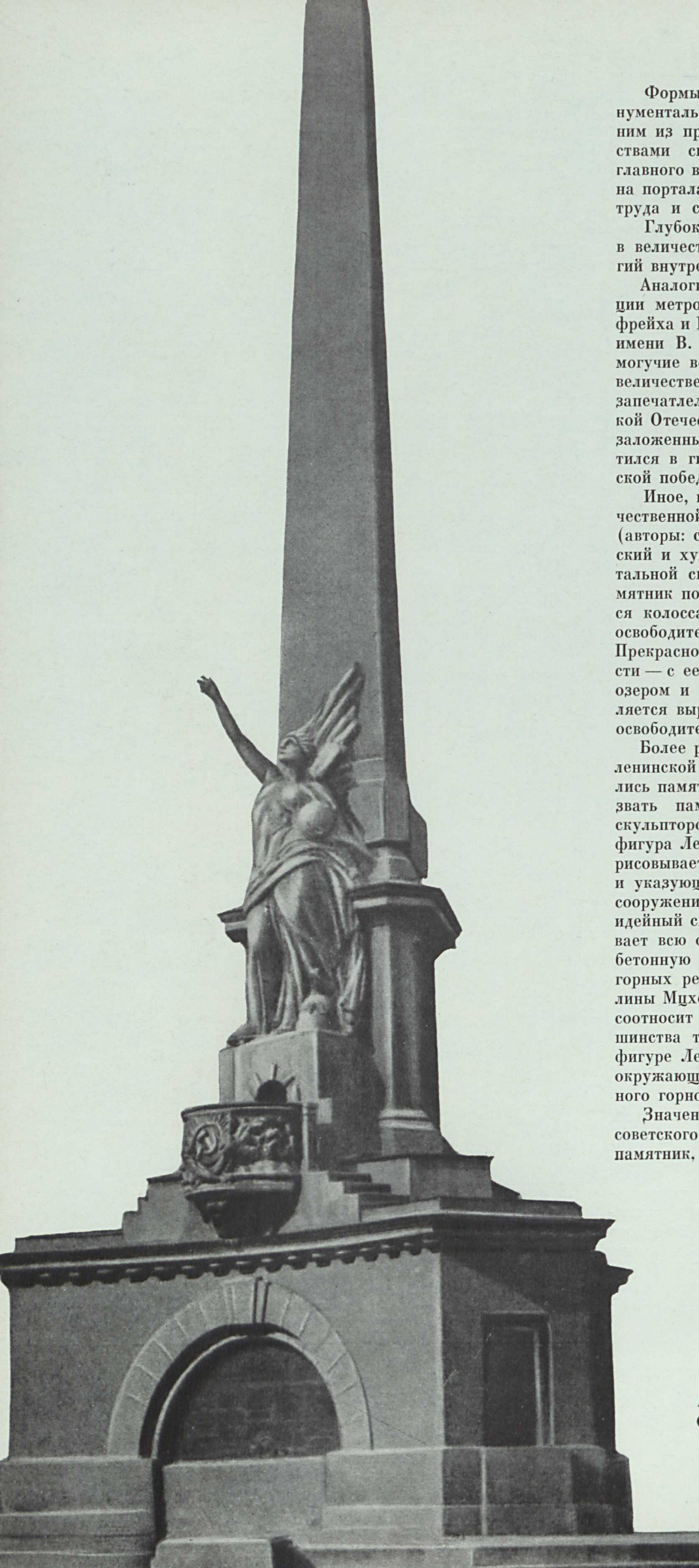
Динамичная группа, полная порыва и движения, венчала столь же динамичную архитектуру, сочетающую в себе строгую ясность линий и лаконичную гладь стены. В соединении это давало одновременно гармоническую целостность и остроту смелых контрастов. Пластические средства, которыми пользуется скульптор, значительны и строги: простота и сила объемов, могучая лепка, выразительность сильного движения, обобщенность формы и, наконец, декоративность, без которой невозможно монументальное искусство. Удачен и выбор материала — нержавеющей стали, красиво мерцающая в воздухе. Взлетев ввысь, эта группа стремительно несла в мир светлые идеи равенства и братства, утверждая советский символ. В этой работе художники вплотную подошли к решению задачи монументальной пропаганды средствами синтетического искусства.

Одной из существенных черт советского искусства является его размах, стремление к большим монументальным решениям. И это естественно, так как социалистическое общество создает все предпосылки для свободного развития большого синтетического искусства — искусства

монументальных форм, представляющего собой высшую форму художественного единства всех его составных компонентов — архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства.



Скульптор И. Шадр,
архитектор С. Чернышов.
Памятник В. И. Ленину
в ЗАГЭС. 1925—1929.



Формы осуществления ленинского плана развития монументального искусства чрезвычайно разнообразны. Одним из примеров раскрытия идейного содержания средствами синтетического искусства является также арка главного входа ВСХВ 1939 года архитектора Л. Полякова, на порталах которой изображены сцены индустриального труда и сельского хозяйства (скульптор Г. Мотовилов).

Глубокое реальное содержание художник воплощает в величественных декоративных формах, имеющих строгий внутренний строй и логику.

Аналогичное решение мы видим и в рельефах на станции метро «Электровзаводская» архитекторов В. Гельфрейха и И. Рожина и на шлюзах Волго-Донского канала имени В. И. Ленина. Огромные 10-метровые рельефы и могучие всадники на вздыбленных конях в соединении с величественными и грандиозными формами архитектуры запечатали на вечные времена апофеоз победы в Великой Отечественной войне. Благодаря значительности идей, заложенных в этом синтетическом комплексе, он превратился в гигантский монумент немеркнувшей славы советской победы.

Иное, но близкое этому решение мы видим в величественной композиции в Берлине в Трептов-парке (авторы: скульптор Е. Вучетич, архитектор Я. Белопольский и художник А. Горпенко), где средствами монументальной скульптуры, архитектуры и мозаики создан памятник победе и миру. Центром всей композиции является колоссальная бронзовая фигура советского воина-освободителя с мечом в одной руке и ребенком в другой. Прекрасно сочетаясь с природными условиями местности — с ее рельефом, вековыми деревьями старого парка, озером и зеленым ковром газонов,—этот ансамбль является выразительным пропагандистом советской мощи и освободительной роли нашей армии.

Более распространенной формой претворения в жизнь ленинской программы «монументальной пропаганды» явились памятники, и среди них в первую очередь нужно назвать памятник В. И. Ленину в ЗАГЭСе, созданный скульптором И. Шадром в 1925—1927 годах. Бронзовая фигура Ленина, великого трибуна, борца и мыслителя, вырисовывается на фоне гор. Жест властно утверждающей и указующей руки обращает взор зрителя на плотину и сооружения электростанции, приобретая конкретный идейный смысл и значение. Взор Ленина как бы охватывает всю огромность окружающего пространства: железобетонную плотину с шумящим каскадом воды, разлив горных рек, шоссе и железную дорогу, старинные развалины Мухомы и далекие синие горы. И. Шадр тонко соотносит статую к природе. Ритм и силуэты гор с большинства точек зрения как бы подводят глаз зрителя к фигуре Ленина, которая благодаря своей тесной связи с окружающей средой стала организующим центром огромного горного пространства.

Значение этого памятника в становлении и развитии советского искусства в целом трудно переоценить. Этот памятник, так же как и ряд других работ этого времени,

Архитектор Д. Осипов, скульптор Н. Андреев.
Обелиск Свободы. 1920.

представляет собой следующий, более высокий этап осуществления идей, заложенных в плане «монументальной пропаганды».

Появление первых памятников и перспективы, открытые ленинским планом, пробуждают мечты о прекрасных городах будущего и настоящего. С этим планом связаны и наши сегодняшние достижения.

Среди множества сооруженных монументов, установленных в течение 40 лет, следует назвать: «Обелиск Свободы» скульптора Н. Андреева и архитектора Д. Осипова, мемориальную доску «Жертвам революции» С. Коненкова, памятник В. И. Ленину перед Финляндским вокзалом в Ленинграде скульптора С. Евсеева, памятник К. Марксу скульптора А. Матвеева и из более поздних работ — памятники В. И. Ленину в Ульяновске и Т. Шевченко в Харькове скульптора М. Манизера, памятник С. М. Кирову в Ленинграде скульптора Н. Томского, памятник М. Горькому в г. Горьком скульптора В. Мухиной, памятник М. Горькому в Москве скульптора И. Шадра (заканчивали В. Мухина, З. Иванова, Н. Зеленская) и другие.

В 1957 году талантливый ленинградский скульптор М. Аникушин создал прекрасный памятник бессмертному Пушкину. Автору удалось успешно решить сложную задачу: вписать новый монумент в старый архитектурный ансамбль. Мастерски справившись с этой задачей, скульптор создал лиричный и возвышенный образ поэта.

Олицетворением исторической дружбы индийского и русского народов является памятник Афанасию Никитину в Калининне (скульптор С. Орлов).

Монументальностью и строгостью отличается памятник А. Н. Толстому скульптора Г. Мотовилова.

Вдохновение и революционная убежденность, присущие творчеству Н. Г. Чернышевского, запечатлены в памятнике, который установлен в Саратове, великому революционеру-демократу (скульптор А. Кибальников).

Поставлены памятники Павлику Морозову в Свердловске скульптора П. Сажина и замечательному национальному поэту осетинского народа Коста Хетагурову в г. Орджоникидзе скульптора С. Тавасиева и другие.

Прошло 40 лет со дня издания Декрета о «монументальной пропаганде», сегодня советское искусство находится на пороге великих свершений: впереди сооружение Пантеона великим людям нашей страны, памятника Победы, Дворца Советов и первоочередная задача — создание монумента В. И. Ленину.

Будущий монумент призван стать достойным памятником великому основателю Коммунистической партии и Советского государства, инициатору плана «монументальной пропаганды», выражая всеобъемлющую идею, одинаково близкую и дорогую современным и грядущим поколениям людей — идею коммунизма.

А. Кибальников. К солнцу. 1957.



ЗАМЕТКИ СКУЛЬПТОРА

Г. МОТОВИЛОВ

Памятник (монумент) по силе воздействия на массы людей и по той роли, которую он призван играть в оформлении города, является одним из значительных видов изобразительного искусства.

Какими же свойствами памятник должен обладать? Прежде всего надо помнить, что он ставится или в честь

большого события (революция, победа), или крупным общественным деятелям, писателям, ученым, героям, или для увековечения большой идеи (свобода, братство народов). Идеи, воплощенные в памятнике, неотделимы от жизни народа, от окружающей его обстановки, следовательно, и форма памятника должна выражать характерные особенности эпохи, то есть быть современной.

В связи со значительным содержанием (идеей) памятника форма, в которой воплощается это содержание, соответственно будет значительной и возвышенной, то есть будет художественно-эмоционально выражать существо памятника. Конфигурация монумента должна соответствовать месту, где его предстоит поставить, должна быть связана с окружающей архитектурой, парком, пейзажем. Фигура памятника в свою очередь связывается с постаментом и составляет с ним единое целое так, чтобы ось памятника и ось фигуры зрительно совпадали.

Памятник не может не нести в себе декоративного начала как в общей конфигурации, так и в пластике самой фигуры, т. к. без этого монумент не будет хорошо просматриваться на расстоянии, не выполнит задачи организующего центра.

Фигура памятника должна иметь сильный, четкий, красивый контур, не измельченные объемы, ясную архитектуру. Без соблюдения этих условий нельзя создать произведения, где правда изображения сливается с правдой видения.

Обычно памятник не делается многофигурным. Увеличивая количество фигур в группе, мы зрительно уменьшаем их масштаб, что для памятника невыгодно. Отдельные групповые памятники — «Гражданам Кале» Родена, памятник в Монтобаке Бурделя хороши не благодаря композиции, затрудняющей обозрение, а благодаря великолепной лепке и мастерству пластического исполнения.

Если скульптор дает многофигурное решение, следует находить для каждого скульптурного элемента памятника соответствующее архитектурное место. Это относится ко всем элементам композиции, без исключения.

В наше время, когда герой является представителем народа и народ выступает как коллективный герой, проблема многофигурного памятника приобретает особую остроту, и перед скульптором и архитектором стоит задача найти композиционные приемы для наиболее выразительного решения этой проблемы.

Скульптор М. Маннзигер, архитектор И. Лангбард.
Памятник Т. Г. Шевченко в Харькове. 1934.



Скульптор Н. Томский, архитектор Н. Троицкий.
Памятник С. М. Кирову в Ленинграде. 1938.



Необходимо, чтобы размеры памятника отвечали месту, где он установлен. Гигантомания, как всякая крайность, нам кажется неуместной. Чувство меры в масштабе памятника — отличительная черта в творчестве подлинного художника.

Ведь для того чтобы памятник имел право быть очень большим (фигура до 25 метров), нужно, чтобы он был окружен свободным пространством и не мог рассматриваться

с близкого расстояния. Иначе он подавляет и окружающие здания, и ландшафт, и сам сильно искажается, теряя основное свое качество — гармонию.

Кроме того, надо находить особое пластическое решение фигуры, соответствующее ее размерам. Поэтому крупный памятник и по форме должен быть более архитектурен, лаконичен, геометричен, потому что благодаря размерам он сам становится как бы архитектурой.

Эти соображения следует принять во внимание, т. к. нашим художникам предстоит поставить грандиозный памятник В. И. Ленину.

●

Для выражения мысли и содержания скульптурного рассказа стена является наиболее удобным местом. Скульптура на стене не загружает пространства, дает

масштаб зданию, составляет своими тенями контраст глады стены, служит этим красоте архитектурного сооружения.

В древней Греции рассказ о событиях запечатлевался на стене так же, как и в Индии и Египте. Внутри здания ставились отдельные фигуры и группы, а круглые монументальные статуи на площадях посвящались основным героям события.

Но при этом надо помнить, что не всякое здание и не всякую стену надо украшать, а лишь те, которые имеют большое общественное значение и соответствующую архитектуру. В противном случае смысл изображаемого не будет соответствовать месту.

Там, где нет большой глады стены или где она испещрена окнами, скульптура неуместна. Конструктивистская, абстрактная архитектура не приемлет скульптуры, а если приемлет, то только абстрактную.

Примером крайности в использовании скульптуры и орнамента служат многие здания, буквально «нафаршированные» скульптурой, где она не служит смысловой цели и является типичным излишеством. Там же, где скульптура органически входит в общий идейный образный строй архитектурного комплекса, там она необходима как мощное средство художественного воздействия и является составной частью синтеза. Нам кажется, что такие здания, как Дворец Советов и Пантеон, должны явиться произведениями большого синтетического искусства.

Ставя рельеф на стену здания, мы должны помнить, что он не должен разрушать зрительно стены. Из этого следует, что перспективный рельеф не следует помещать на стену. Для того чтобы держать целостность стены, рельеф многопланный, поставленный в соответствующем заглублении, должен содержать четкие планы, параллельные друг другу и стене. Группировка фигур внутри рельефа, декоративный силуэт, ритм и направление фигур и, наконец, определенное соотношение больших и малых величин внутри рельефа позволят легко читать его зрителю. Необходимо учитывать и степень насыщенности или разряженности рельефа фигурами, в зависимости от того, как это

Скульптор Г. Мотовилов,
архитектор Л. Поляков.
Памятник М. И. Кутузову в Смоленске. 1957.



Скульптор Е. Вучетич,
архитектор Я. Белопольский
Памятник воинам Советской Армии,
павшим в боях с фашизмом.
Фрагмент. 1949.



связывается с данной архитектурой. В случае, когда архитектура не позволяет рельефу иметь геометрических границ и он расположен прямо на глади стены, уместно делать так называемый накладной рельеф. В этом случае особенно важно, чтобы планы шли параллельно стене и их было немного; также необходимо четко выразить орнаментальное начало в рельефе, то есть чтобы он смотрелся как своеобразная шпалера на глади стены.

При правильном использовании рельефа мы добиваем-

ся смыслового и художественного обогащения здания, иначе говоря, синтеза архитектуры и скульптуры.

• Нам представляется, что и станковая и монументальная скульптура не должна изображать случайный эпизод.

Если уклон в литературную эпизодичность в какой-то мере еще возможен в станковой скульптуре, в монументальной он совершенно недопустим. Монументальное ис-



Скульптор М. Аникушин, архитектор В. Петров.
Памятник А. С. Пушкину в Ленинграде.
1957.

куство со значительностью его идей, строгостью и ясностью форм, лаконизмом выражения всегда «задавало тон» изобразительному искусству в целом.

В эпохи расцвета монументального искусства даже станковые вещи массового назначения были также на высоком уровне: примером могут служить танагрские статуэтки. В них мы видим значительный смысл, несмотря на кажущуюся случайность сюжета, ибо главное заключается в состоянии самих фигур, в их пластической выразительности, в их красоте.

В области формы монументальное искусство не терпит неопределенности, недостатков в построении, отсутствия композиционно-пластического замысла, невыразительности пропорций.

Такие же требования мы должны предъявить станковому искусству.

Доказывать, что монумент должен быть уникальным произведением, не приходится. При повторении снижается впечатление от памятника и интерес к нему, а также качество технического выполнения.

Несмотря на это, у нас еще существует практика установки одних и тех же памятников в разных городах.

Зритель, видя перед собой повторные памятники, свыкается с ними и утрачивает способность воспринимать иное решение того же образа.



Скульптор Г. Мотовилов,
архитектор Л. Поляков.
Памятник А. Н. Толстому в Москве. 1957.

В. Мухина (при участии Н. Зеленской и З. Ивановой),
проект И. Шадр. Памятник А. М. Горькому в Москве. 1955.

Это вредит делу развития монументального искусства, вредит зрителю, портит его художественный вкус.

Построение картины на экране кино, особенно когда она показывается большим планом, организация планов, масштабность элементов, составляющих картину, — все это понятия монументальные.

Каждый кадр кино представляет собой картину, которая должна быть внутри себя организована, должна интересно, закономерно и контрастно заполнять пространство экрана.

В картине «Броненосец «Потемкин» кадры интерьеров корабля являются настоящими монументальными произведениями, в картине «Александр Невский» и видовые и массовые сцены и группы — все монументально. Картины, где этого нет, — скучны и страдают бытовизмом. Не случайно такие мастера кино, как С. Эйзенштейн и М. Ромм были один живописцем, другой скульптором.

То же мы можем сказать о влиянии монументального искусства на театр, где на декоративность, масштабность и построение действия на сцене обращается особое внимание.

В опере, балете, драме, где сцена большая, а каждое отдельное лицо занимает относительно малое место на сцене, надо уметь хорошо находить величинное соотношение между группами и сценой, между группами внутри себя, между группами и одиночными фигурами солистов.

Наконец, надо находить соотношение между фигурами действующих лиц и декорациями.

Неумелое распределение фигур на сцене создает путаницу и трудно воспринимается зрителем. Поэтому режиссеру надо быть художником, понимающим монументальное искусство.



СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

В конце марта в Московском архитектурном институте проходила XIV студенческая научная конференция. На ней были представлены работы студентов и аспирантов по вопросам современной практики планировки и застройки городов и поселков, архитектуры общественных и жилых зданий, строительства промышленных сооружений, новых конструкций и индустриализации строительства, а также по теории и истории архитектуры. Конференция сопровождалась выставкой рисунков, акварелей и фотографий.

Значительное место в работе конференции было отведено благоустройству и озеленению различных городов Советского Союза.

Докладчики не ограничивались характеристикой и критическими замечаниями по обследованным городам, но и предлагали свои композиционные и планировочные решения.

Анализ архитектуры советских выставочных павильонов за рубежом был посвящен доклад студента 5 курса Ю. Свердловского. Интересное сообщение о новых строительных материалах в СССР сделал студент 4 курса В. Шач-

нев. Особое внимание было уделено материалам, находящим широкое применение в интерьере. Докладчик продемонстрировал полихлорвиниловые плитки различных цветов, стеклоблоки и плитки промышленного стекла, имеющие различный цвет и фактуру. Эти материалы просты и дешевы в изготовлении, декоративны и имеют большое будущее.

Об озеленении жилых кварталов Швеции рассказала аспирантка С. Чистякова. Свой доклад она иллюстрировала показом кинофильма, заснятым ею в Швеции.

ПРАЗДНИКИ МОЛОДОСТИ

Б. КНОБЛОК

Не потому ли популярен и любим нашим народом один из самых красивых, массовых праздников—праздник физкультурников, что он так передает поэзию юности и силы, как ни одно произведение искусства?

Не потому ли он так импонирует всем, что каждый видит в нем извечную красоту молодости с ее оптимизмом и светлым взглядом, устремленным в будущее?

Не потому ли все мы любим эти праздники, что они окрыляют каждого из нас, делают всех нас моложе, вселяют радость в сердца?

Разве можно равнодушно смотреть на притягивающий взор зеленый ковер стадиона! Торжественная, сосредоточенная тишина. Еще не вышла, сверкая на утреннем солнце ослепительным блеском своих инструментов, белоснежная громада сводного оркестра, еще не прорезали прозрачный воздух певучие звуки фанфар, но уже все вокруг охвачено ощущением торжественности. ...Легкий повелительный взмах руки, ответное согласное движение в оркестре. На мгновение притихший стадион как бы дрогнул от сильного волнения при появлении колышающихся алых знамен, словно плывущих над стройными рядами первых колонн участников парада. Алые знамена сменяются лазурно-голубыми, белыми — невозможно отделить одно впечатление от другого! Кажется, что сама весна сошла, щедро неся свои дары миру. Разве это не прекрасно? Разве можно не любить эти праздники? Разве можно художнику не стремиться быть самым активным участником их?

Я люблю наши массовые народные праздники как гражданин и как художник, в первую очередь потому, что они дают мне самое дорогое — возможность слиться с самой жизнью. Это мой выход в современность, законное и естественное удовлетворение потребности художника. Необычайно увлекательно раскрывать содержание, идею народного праздника, имея в составе своей палитры многие тысячи участников, могущих средствами физкультуры выполнить и выразить любые задуманные темы. Но всегда ли эти праздники были такими? Всегда ли художники принимали в них участие?

Первые парады вообще не имели никакого оформления, за исключением знамен да нескольких лозунгов, выполненных на простом кумаче. Впоследствии оформление начинает играть все большую роль.

Парады 30-х годов и их содержание резко отличались от парадов первых лет Советской власти. Физкультурники открывали демонстрации трудящихся. Неся с собой лозунги и различные спортивные атрибуты, они проходили по Красной площади в марш-параде, еще мало отличающемся от собственно демонстрации.



Годы особенного расцвета марш-парадов на Красной площади совпадают с привлечением к участию в них физкультурников братских республик (с 1937 г.). В эту пору праздники обогатились новыми яркими красками.

Национальные костюмы головных колонн физкультурников, буйное разнообразие цвета в спортивно-национальных формах и оригинальное оформление резко изменили облик парадов предвоенных лет. К этому времени вполне определился стиль марш-парадов, столь полюбившихся нашему народу.

Желание каждой республики, каждого спортивного общества при подходе к трибунам показать или внезапно развернуть наиболее характерную, яркую, выразительную картину, свойственную только ей одной, ставило перед художниками, режиссерами и спортивными руководителями интереснейшие задачи, требующие каждый раз оригинальных постановочных и художественных решений. Однако лишенные возможности действенного момента из-за краткости времени самого прохождения мимо трибун, все эти картины носили статичный характер и ближе всего соприкасались по жанру с плакатом, только выражены были другими средствами.

Спортивное общество каждой республики старалось также выступать на соответствующем фоне. Как в калейдоскопе, перед трибунами внезапно стали возникать то нефтяные вышки Азербайджана, то золотые нивы Украины, то хлопковые поля среднеазиатских республик, то горные цветущие сады Грузии и Армении, то индустриальные панорамы Урала, Донбасса и Днепродзержинска.

В эти годы бурно распространились и всевозможные бутафорские атрибуты. Желание продемонстрировать расцвет своего хозяйства в республиках, рассказать об этом во всеуслышание нагромождало физкультурные делегации огромным количеством всякой бутафории, символизирующей дары природы, характерные для того или иного края. Наши марш-парады превратились в огромный поток, снабженный цифрами роста достижений в республиках. Часто эти живые диаграммы были решены красиво и остроумно.

Постепенно характер марш-парада значительно изменился. Элементы гимнастики неуклонно пробивали себе дорогу и встречали неизменный отклик на трибунах. Появились остановки в прохождении, быстрые развороты колонн физкультурников для показа гимнастических упражнений, перестроения и т. д.

Особенно плодотворно поработали художники и режиссеры над созданием кульминационных, финальных моментов этих выступлений, долженствующих поставить эффектную точку во всей фразе-выступлении. И появление девушки-физкультурницы в раскрывающейся коробочке хлопка, завершающей целую клумбу белого золота, и внезапно возникающие очертания группы физкультурников в виде красной звезды, и фонтаны-вазы, составленные физкультурниками,—все эти неисчислимые изобретения неизменно вызывали бурное одобрение трибун.

Прочно вошли в историю создания физкультурных па-

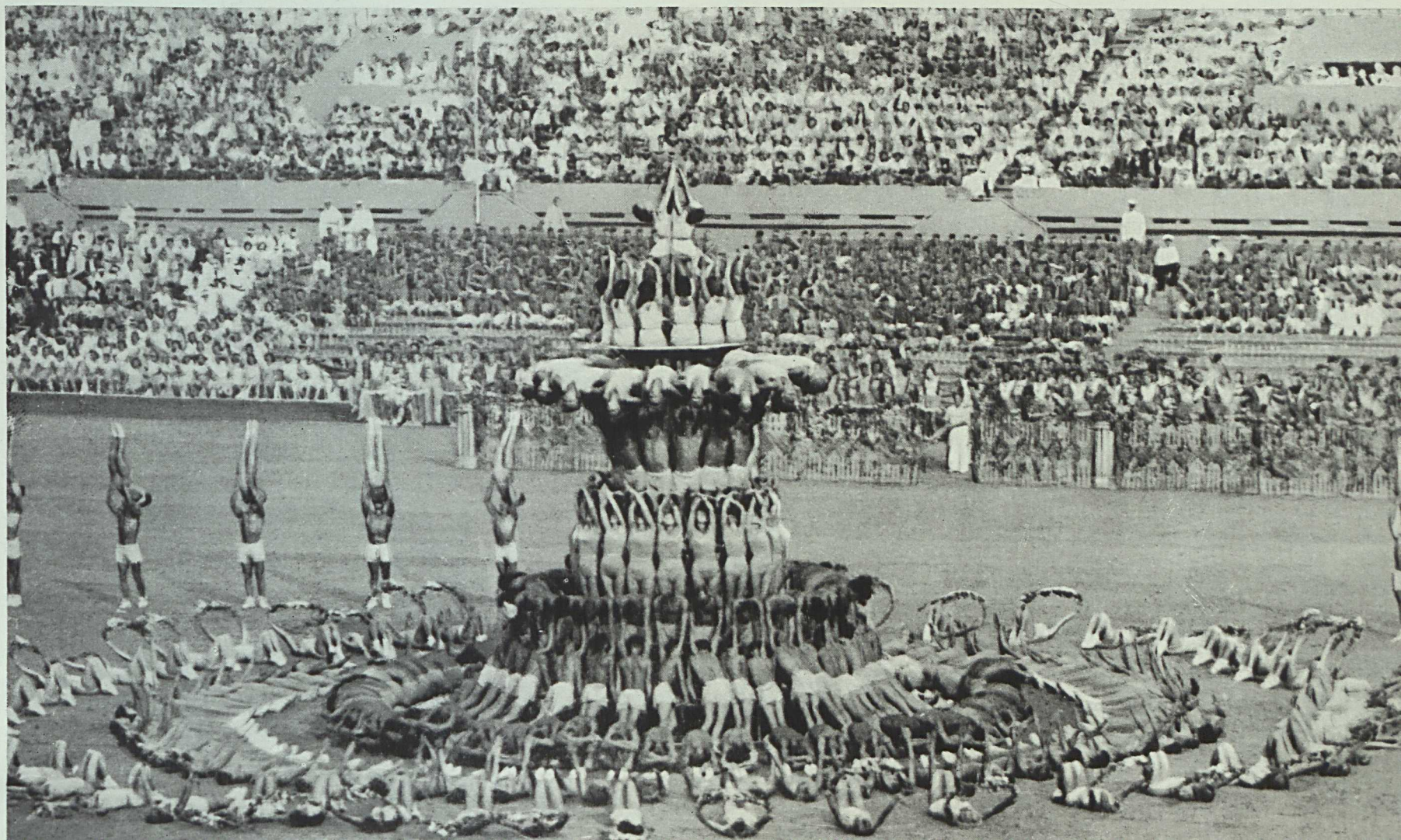
радов имена таких постановщиков, как И. Моисеев, впервые внесший живые березки на площадь, К. Голейзовский, создавший свою систему поточных движений, и многие другие. Руководители спортивных выступлений М. Сегал, Г. Белоцкий, А. Глинтерник, братья А. и В. Губановы, В. Киселев, М. Левин, Н. Серый, Я. Теверовский, Д. Осипов и другие, глубоко понимая роль художественного оформления, во многом способствовали расцвету этих праздников.

Тесное содружество их с художниками дало свои положительные результаты. Зачастую от художников исходили основные решения в создании образа всего выступления в целом. И это вполне закономерно, так как они были больше рассчитаны на зрелищное восприятие, нежели на демонстрацию чисто спортивных достижений, и поэтому были ближе по видению художнику, нежели тренеру-спортсмену.

Все лучшее, что было сделано художниками в этой области, связано с именами М. Варпеха, П. Вильямса, О. Дмитриева, Г. Кибардина, М. Ладур, Е. Мандельберга, Г. Рублева, В. Рындина, В. Храповицкого, Б. Иорданского, В. Сулеймо-Самуйло и других. Это в большинстве художники театра. Они принесли в оформительское искусство лучшие театральные традиции: умение работать в коллективе, подчинять свое творчество общей идее, находить решение, вполне согласное со всеми остальными компонентами.

Сравнительно однообразные возможности оформления физкультурных выступлений в условиях прохождения по Красной площади заставляли художников неустанно искать и изобретать все новые и новые художественные приемы, решать задачи мгновенной трансформации гимнастических снарядов.

«Ваза» — выступление белорусских спортсменов. 1946.



Так, гимнастическая булава превращалась художниками в раскрывающуюся коробочку хлопка или головку подсолнуха, гимнастический шест трансформировался в гигантский золотой колос, флаг или в весло с цветными лопастями и т. д.

Всевозможные шарфы, косынки, вымпелы, платочки, создающие своим внезапным появлением цветовые всплески, прочно вошли в состав физкультурного реквизита. Трансформация пошла значительно дальше, она стала соединяться с другими элементами выступлений — музыкой, ритмом. Так, в выступлении трудовых резервов (1945), во второй его части, следовавшей за чисто спортивными упражнениями, внезапный переход в музыку к новому баянному звучанию подкрепил эффект неожиданного появления в руках участников складных цветных гармошек. Такой совместный перелом и в музыке и в оформлении, умело подхваченный танцевально-гимнастическим коллективом, создал сильнейший эффект, внеся живую и оправданную краску для жизнерадостного выступления молодого поколения рабочего класса — ремесленников.

Пользуясь аналогичными находками, художники создавали грандиозные, броские по цвету картины. Так, весла на фоне голубых горизонтальных полотнищ и белых парусов или колосья-булавы и такие же золотые полотнища создавали картины переливающихся волнами безбрежных морей или нив, а огромные сверкающие объемные цифры за ними решали агитационно-смысловую сторону этих выступлений.

В послевоенный период в связи с широким развитием художественной гимнастики традиционные прохождения в марш-параде по Красной площади перестали отвечать возможностям наших физкультурников.

Встал вопрос о перенесении массовых физкультурных праздников с Красной площади на стадион.

С 1946 года стадион «Динамо», а затем стадион имени Ленина в Лужниках стали постоянным местом проведения традиционных массовых праздников физкультурников.

Естественно, что и условия и новые задачи, стоящие перед физкультурой, не замедлили сказаться на оформлении праздников. Отпала необходимость в искусственно создавшемся статическом фоне, роль которого сводилась к защите выступающих на площади от пестроты соседних колонн. Чистое зеленое поле стадиона почти исключало необходимость такого сопровождения. Потребовался, да и то лишь в некоторых случаях, фон динамический, трансформирующийся, закрывающий лишь то, что в данный момент не должно быть видным. Функцию такого передвижного фона-занавеса стали выполнять декоративные знамена, исчезающие и возникающие по ходу выступлений. Появились знамена на мотоциклах, отвлекающие внимание зрителя в моменты построения. Композиция построения из компетенции только спортивных организаторов выступлений перешла также и в сферу непосредственного влияния художников.

Гимнастические упражнения также стали интересовать художника не менее, а, пожалуй, более, чем само художественное оформление, так как стало ясно, что, комбинируя элементы гимнастики, можно создавать неисчислимое количество разнообразнейших рисунков-орнаментов, выполняемых физкультурниками.

В этой новой стадии художественного оформления физкультурных выступлений смогли подвизаться лишь те художники и режиссеры, которые сумели уловить это новое: ощущение человека-спортсмена на поле стадиона и его возможности. Кто хорошо понял, что такое один человек на поле, три, десять, сто и тысячи, кто сумел понять, какие богатейшие возможности кроются в их даже самых минимальных движениях, тот понял новое направление в оформлении этих праздников и сумел помочь спортивным ру-

ководителям создавать незабываемые зрелища. Стала возможной игра цвета путем перестроений различно одетых групп. В связи с этим установленные спортивные формы стали пересматриваться художниками и решаться в зависимости от задач чисто декоративных. Не довольствуясь возможностями костюмов, художники начали широко пользоваться различными внезапно появляющимися цветовыми элементами: двусторонними флажками, шарфами, создающими дополнительные цветовые удары, и так далее. Выбор снарядов для вольных упражнений также изменился: стали избираться те из них, которые имели большую цветовую плоскость, а если плоскостей две, то второй сознательно придавался другой тон, чтобы создать возможность цветовых перемен.

Все эти ухищрения и изобретения, не отнимая ничего от собственно физкультуры и мастерства спортсменов, позволяли художникам подчеркивать цветовыми всплесками фразы физкультурных упражнений, ритмически акцентируя их.

Однако и в условиях стадиона, казалось бы, идеальных для проведения массовых физкультурных праздников, имеются свои недостатки. Сильно освещенная часть трибуны с пестрыми одеждами зрителей (южная на стадионе «Динамо») всегда резко мешала восприятию происходящего на стадионе. В связи с этим возникла идея создания мячкого по цвету фона, который бы не отвлекал своей пестротой, утомляющей глаз, внимание зрителя. Дальнейшая разработка этой проблемы показала, что для различных выступлений нужен различный фон, так как ряд цветов, костюмов или флагов теряется на определенных расстояниях. Возникла осуществленная в 1946 году «книга» с различными цветными страницами. Физкультурники в количестве 20 тысяч, посаженные на южную трибуну и снабженные каждый такой книгой, листая ее условленным образом, создавали для выступающих спортивных делегаций наивыгоднейшие фоны. При помощи этой «книжки» стали создаваться национальные орнаменты-фоны, сопровождающие выступления спортсменов республик.

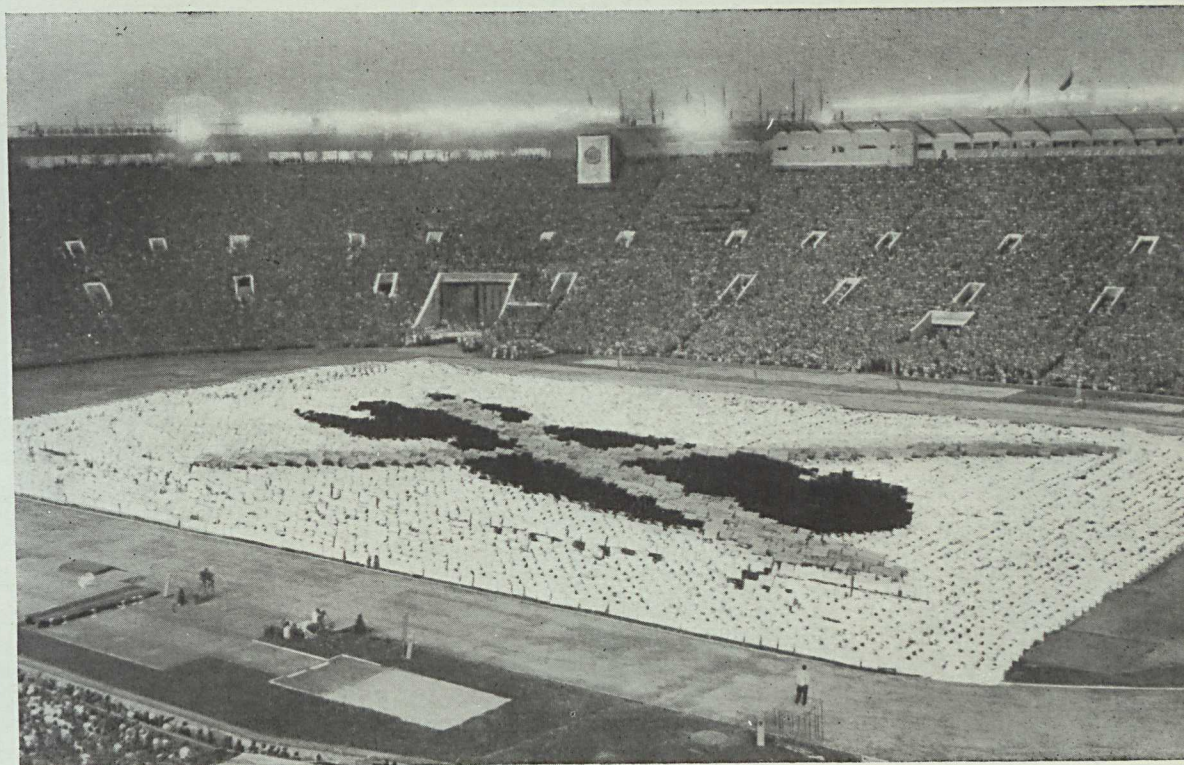
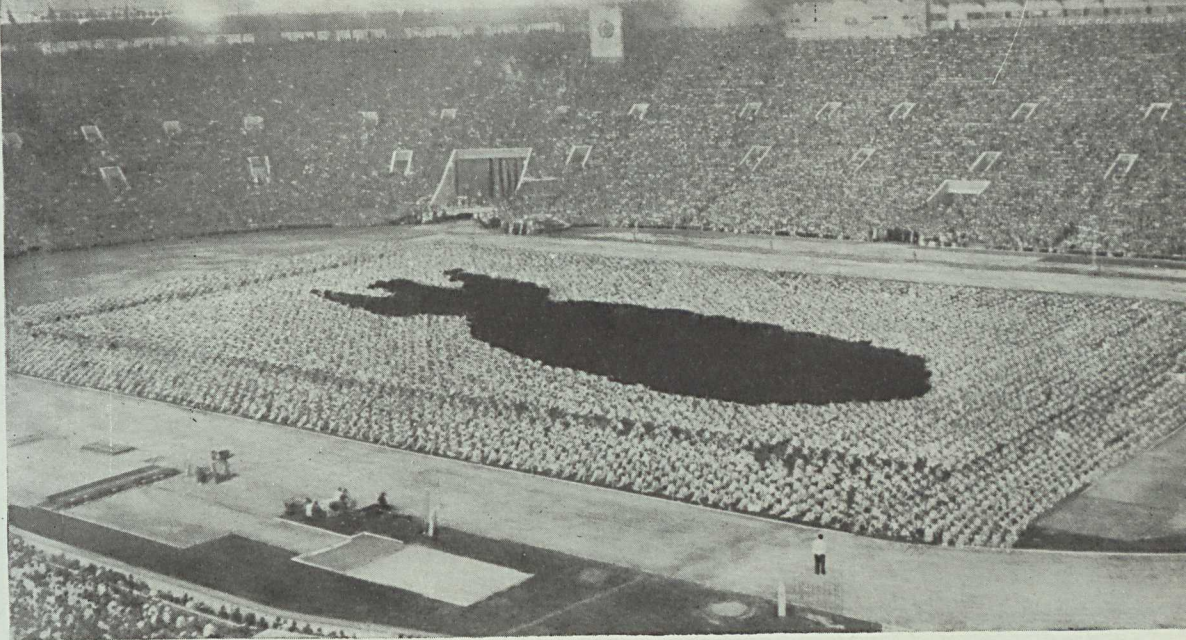
Перед моими глазами на протяжении десятков лет прошло множество интереснейших гимнастических выступлений и лишь те из них, которые имели законченную форму, полное слияние музыки, движения и оформления, вошли в память крепко и навсегда.

Разве можно забыть маленькое, короткое выступление физкультурников Карельской республики с лыжами? Они выразили характер своего края и природы без натуралистического показа ее, образно рассказали о массовом спорте.

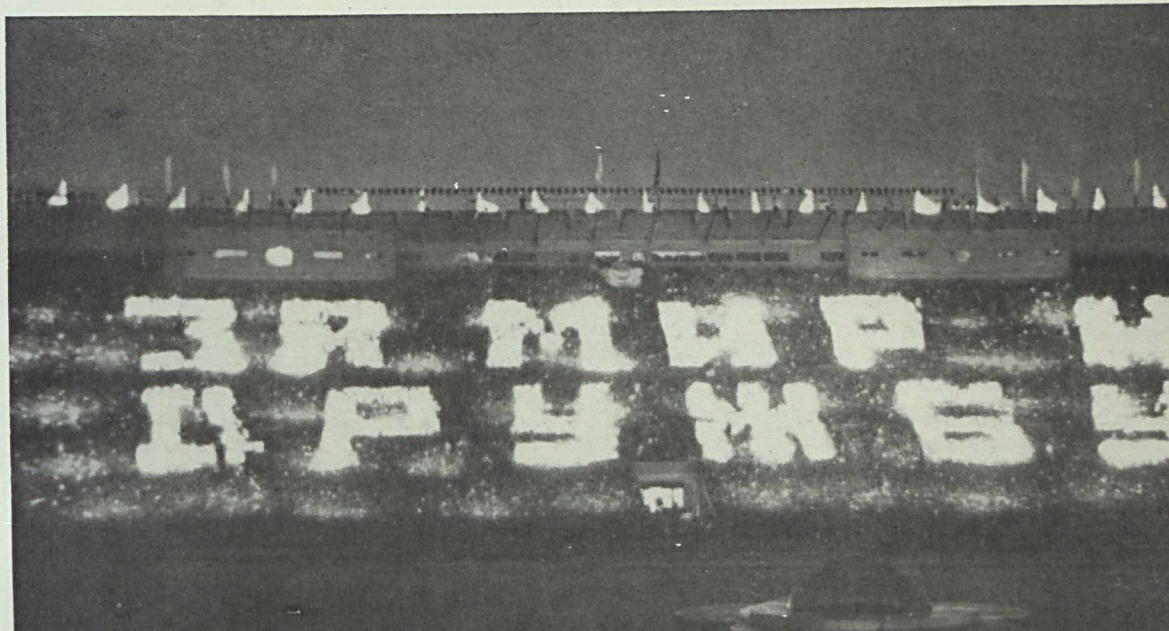
Разве можно забыть стройное, великолепно разработанное выступление литовских спортсменов с баскетбольными мячами на последнем параде, на стадионе «Динамо», начавшееся с индивидуальных упражнений с мячом и закончившееся броском-салютом в огромную, внезапно появившуюся баскетбольную корзину? Узорное плетение разноцветных мячей, их перекладка, превращенная в стремительный орнамент,—все это в сочетании с музыкой создало цельную картину-песню о любимейшем спорте прибалтийских республик.

Разве можно забыть мягко льющиеся звуки широкой русской песни «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», талантливо и тонко разработанной и оркестрованной композитором А. Ройтманом, послужившей созданию необычайного по своей прелести девического выступления колонны Российской Федерации. Я не помню точно ни одного движения, ни какого-либо эффектного места, но все оно в целом было настолько поэтично, настолько выражало душу и существо русской девушки с ее пленительной, ей одной свойственной грацией, что, казалось, продолжайся оно и сейчас — так бы неотрывно и отдался созерцанию этого изумительного зрелища. Это было всеоб-

Выступления физкультурников на
открытии VI Всемирного фестиваля.



Заккрытие VI Всемирного
фестиваля.



щее очарование, околдовавшее всех. Нет сомнения, что и сами участницы любили свое выступление, иначе откуда бы взялась такой слитности, такой неповторимой художественности во всем ансамбле. Ни одно движение не вырвалось из общего, медленно льющегося потока, ничто не оскорбило самый требовательный вкус зрителя. И когда кончилось это выступление, растаяла последняя нота, мягко опустилась девичья рука в последнем движении — и исчезло очарование, каждый пожалел, что это кончилось и не повторится уже никогда.

Помню мгновенное превращение двухтысячной колонны трудовых резервов из василькового поля в алое. Никогда не забуду долго длившейся паузы после огромного вздоха удивления десятков тысяч зрителей. Казалось, стадион потерял дар реакции и речи. Это длилось так долго, что у меня застучало в висках. Наконец тишина разорвалась овациями очнувшегося стадиона. Вспоминается ряд удач: и талантливое изобретение белорусов с вазой, ежесекундно приобретающей все новые и новые очертания и формы, и чеканный шаг физкультурников «Динамо», и красиво раскрывающиеся концентрические круги, традиционные в выступлениях института имени Сталина, и блестящие упражнения на снарядах физкультурников института имени Лесгафта, и многое, многое другое. И всюду художники, дружно сотрудничавшие со своими коллегами-композиторами, режиссерами и спортсменами, неизменно обогащали эти выступления своей выдумкой.

После каждого парада физкультурников, после стольких поисков и творческого напряжения кажется, что нельзя уже лучше выдумать и красивее оформить, чем это было только что сделано всем коллективом спортсменов, художников и режиссеров. Но каждый раз слава о наших праздниках молодости и здоровья растет и ширится — неистощима щедрость, изобретательность и талантливость советских художников.

В день открытия VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов советские спортсмены, их руководители, режиссеры и коллектив художников еще раз убедили всех в неиссякаемости народного таланта, в умении решать и претворять грандиозные актуальные идеи.

Так, простейшими средствами удалось решить острейшую тему борьбы за мир. В только что тихо колыхавшуюся ниву — создание мирного человеческого труда — бросили черную бомбу, столь знакомую всем по своим страшным очертаниям, а затем подписями «Нет», «Нет» на многих языках перечеркнули ее голубыми рубцами креста. Это создало картину огромнейшего политического значения. Недаром наши зарубежные друзья долго не могли оправиться от такого сильного впечатления и до конца пребывания у нас с благодарностью вспоминали об

этом образом и высокохудожественном решении высокой и трудной темы.

Было бы несправедливым сказать, что это выступление сделано только теми, кто значится в программе праздника. Это великолепное выступление должно быть подписано десятками имен спортивных руководителей, режиссеров и художников, в разное время вложивших в сюиту наших массово-физкультурных праздников молодости всю свою энергию, изобретательность и талант.

Каждый праздник является как бы ступенью к последующему. Так и тут оказалось возможным решить его новые идеи столь блистательно лишь потому, что во многих предыдущих парадах складывались предпосылки для такого решения.

Давнишней мечтой небольшой группы художников, занимающихся оформлением физкультурных парадов, была идея проведения их в вечернее время при искусственном освещении с использованием в художественной гимнастике элементов света.

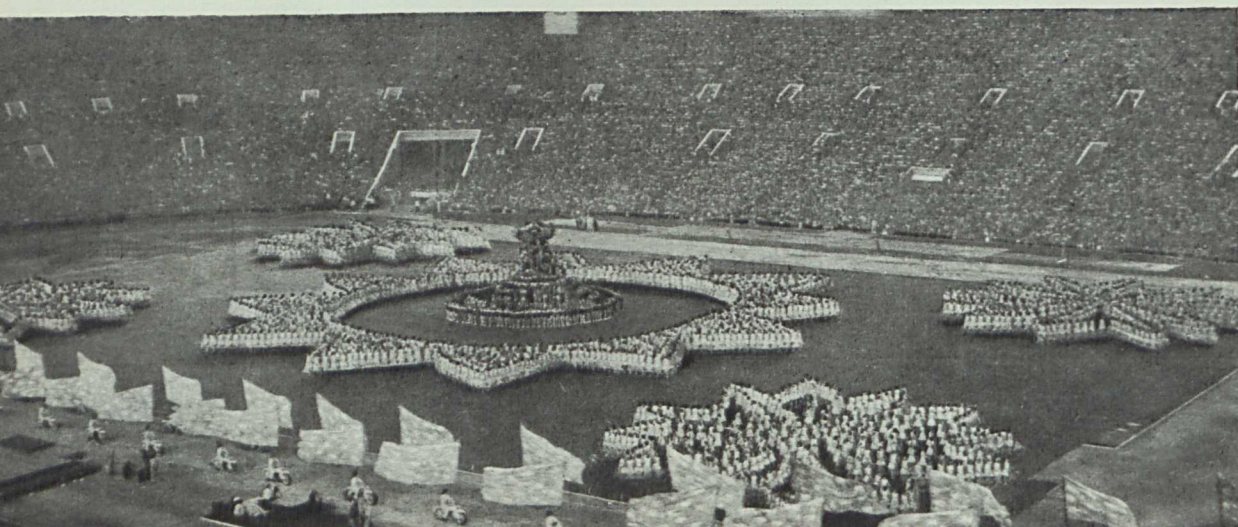
Однако долгое время эту идею не удавалось полностью осуществить, хотя она и имела целый ряд достоинств. Только в прошлом году, в торжественный день закрытия VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, нам, наконец, удалось претворить в жизнь нашу мечту. Упражнения 25 тысяч спортсменов на восточной трибуне, с использованием средств люминесцентного свечения облученной ткани флажков, и выступление на поле 2 тысяч девушек со светящимися бенгальскими булавами лишней раз подтвердили, сколько неисчислимых возможностей таит в себе проведение таких праздников.

Присутствовавшие на торжественном закрытии VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов помнят, как прозвучала эта первая «проба пера». Но это лишь начало.

Мне кажется, что будущие парады следует планировать таким образом, чтобы какая-то часть их заканчивалась глубоким вечером, с тем чтобы художники и постановщики могли пользоваться этим вновь открытым, необыкновенно богатым по своим художественным возможностям средством.

Очевидно, что и последующие парады будут дальше продвигать вопросы художественного оформления. Безусловен успех тех художников, которые увидят в художественном оформлении не самоцель, а будут способствовать ярким языком своих богатейших изобразительных средств поэтическому решению содержания самого праздника. Поэтическому! Да, именно так, именно поэтически! Невозможно иначе выразить идеи и чувства молодости, нашего будущего, нашей надежды и опоры — молодого поколения строителей коммунизма.

Выступление студентов Института физической культуры имени Сталина.





Т. Абакелия.
Победа Октября в Грузии.
Фрагмент фриза. 1937.

ТЕМА БОРЬБЫ И ПОБЕД

Н. ЧУБИНАШВИЛИ

Здание филиала Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС в Тбилиси было построено по проекту академика архитектуры А. В. Щусева.

Строительство этого здания осуществлялось в то время, когда в художественных установках был взят курс на внимательное освоение наследия в его многонациональном многообразии и перед всеми творческими работниками была поставлена цель создания нового, единого социалистического по своему содержанию национального по форме искусства.

А. В. Щусев в своем проекте стремился «на языке архитектурных форм выразить идею борьбы грузинского народа за свое освобождение»*. Эта идея нашла свое выражение и в рельефах главного фасада здания по проспекту Руставели: в двух больших панно скульптора Я. Николадзе и во фризе, исполненном по проекту молодого тогда скульптора Тамары Абакелия, окончившей Акаде-

мию художеств в Тбилиси в 1930 году. Можно сказать, что период зрелости в творческом развитии Т. Абакелия начинается именно с работы над фризом филиала Института марксизма-ленинизма в Тбилиси. Этот фриз состоит из пяти частей, из пяти отдельных композиций, представляющих идейное целое. Их темы кратко можно определить так: «Батумская демонстрация 1902 года», «Победа Октября в Грузии», «Индустриализация Советской Грузии», «Сельское хозяйство социалистической Грузии», «Зажиточная жизнь Советской Грузии».

Каждая часть фриза представляет собой поле удлинённых пропорций, заполненное многофигурной композицией. Каждая композиция закончена сама в себе и в то же время целым рядом моментов объединена с соседними. Для всех рельефов общим является развитие композиций не в одной плоскости, а в глубину, в них дано от двух до трех планов. Все рельефы характеризуются реалистическим исполнением деталей. Особенной удачей Тамары Абакелия являются хорошо найденные национальные типы.

* А. В. Щусев, Национальные черты в советской архитектуре, «Строительная газета» от 22 июня 1940 г.

Центральная городская
публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

Т. Абакелия.
Индустриализация Советской Грузии.
Фрагмент фриза. 1937.





Т. Абакелия.

Сельское хозяйство социалистической Грузии.
Рельеф.

Все пять композиций этого фриза, расчлененные строгими, четкими прямоугольными выступами, объединяются прежде всего своей идейной направленностью, четко развитой в пяти сценах от начального этапа борьбы рабочего класса через грозные события освободительной войны партизан и Красной Армии и до строительства социализма.

Эта общая идейная основа отдельных сцен, различающихся по своему содержанию, определила и их фор-

мально-композиционное, художественное построение и взаимную увязанность каждой из отдельных композиций.

Значительная, насыщенная активным содержанием тематика фриза и его отдельных рельефов, их идейное и художественное единство и вместе с тем органическая связь с архитектурной композицией в целом сделали эту работу Т. Абакелия значительным явлением в развитии советского монументального искусства.

ДРЕВНИЕ ТРАДИЦИИ

Ш. АМИРАНИШВИЛИ



Народное искусство Грузии — яркая страница в истории мирового декоративного искусства.

Тесно связанное с исторической судьбой народа, укладом его жизни, родной природой, оно дошло до сегодняшнего дня во всем своем национальном своеобразии, в глубоко оригинальном творчестве, мотивы и формы которого вырабатывались на протяжении веков.

Грузия — страна древнейших традиций. Изучение народного искусства показывает, что многие его отрасли, особенно мотивы орнамента, декора, сохранили следы глубокой древности, которые порой ясно проступают из-под позднейших наслоений и влияний.

Наибольшей устойчивостью художественных традиций и технических навыков в грузинском народном искусстве обладает художественная обработка металла, существующая в Грузии еще со времени бронзового века и достигшая расцвета в средние века. Дошедшие до нас памятники этого времени свидетельствуют о том, что именно в средние века в Грузии сложилась глубоко национальная местная школа, со своим стилем и техническими приемами. В это время в грузинском декоративном искусстве утвердился торжественный стиль, отличающийся изыскан-

Кабалаши.

Сукно, золотое шитье. XIX в.

ностью и пластичностью форм, тонким мастерством рисунка, совершенством технического исполнения.

Грузинская пластика по металлу и эмальерное искусство в целом представляют собой значительное явление, выходящее за пределы собственно грузинского искусства. Они являются ценным вкладом в сокровищницу мировой художественной культуры.

Грузинские мастера по металлу создавали не только предметы культа (оклады икон, кресты, чаши для даров и т. п.), но и предметы быта, украшения одежды и оружия.

Наиболее важными центрами этих производств, помимо монастырей, были города: Тбилиси, Кутаиси, Ахалцихе, Телави, Зугдиди, Опи, Гори и другие. Оружие, изготовленное в Грузии, было одним из видов экспорта.

Надо отметить, что все основные способы обработки металла: гравировка, чернение, насечка, чеканка, скань (филигрань), резьба, сохранились до нашего времени. Даже изготовление перегородчатых цветных эмалей по золоту, тайна производства которых была утрачена в конце XIV века, в настоящее время восстановлено полностью химиком И. Таруашвили.

Резьба по дереву нашла широкое применение в народной архитектуре и на предметах крестьянского быта, особенно в горных районах Грузии, где она и теперь широко распространена. Всевозможная утварь: хранилище для хлеба «кидобани», разнообразные по величине и форме «скиври» (ящики-ларцы), «хонча» — подносы, разной формы сосуды для вина и воды и т. д. покрываются сплошь резным орнаментом. В мотивах орнаментов до сих пор встречается тот «геометрический стиль», который восходит к истокам земледельческой культуры.

Наряду с геометрическими формами древних символических знаков, образующих замкнутую композицию, попадаются растительные мотивы, особенно в лазской резьбе, которая вышла за пределы своего района и нашла себе применение в быту крестьян не только Западной Грузии, но и в южных районах Восточной Грузии.

К исконным художественным ремеслам относится и керамика, которая имеет, так же как и художественная обработка металла, многовековую традицию. Грузия богата различными сортами глины, обладающими красивым цветом и пластичностью, а также другими керамическими материалами, на основе которых и было широко развито керамическое производство. Об этом свидетельствует наличие многочисленных памятников, интересных по форме и художественным украшениям, которые говорят о высокой культуре керамического производства древней Грузии. Основными центрами его были Мцхета, Анага (Кахети) и Шроша (Имерети).

Среди образцов современного народного керамического производства встречаются бытовые предметы: кеври, кока — кувшины для вина и воды, марани — традиционные декоративные сосуды, глазурованные в серый цвет с орнаментальными полосками или украшенные коричневым узором вокруг горлышка, и т. д.

С древних времен широко известно в Грузии ткацкое производство. По свидетельствам Геродота, Марко Поло и многочисленных грузинских источников, шелковые и другие ткани составляли важную статью экспорта в восточные страны.

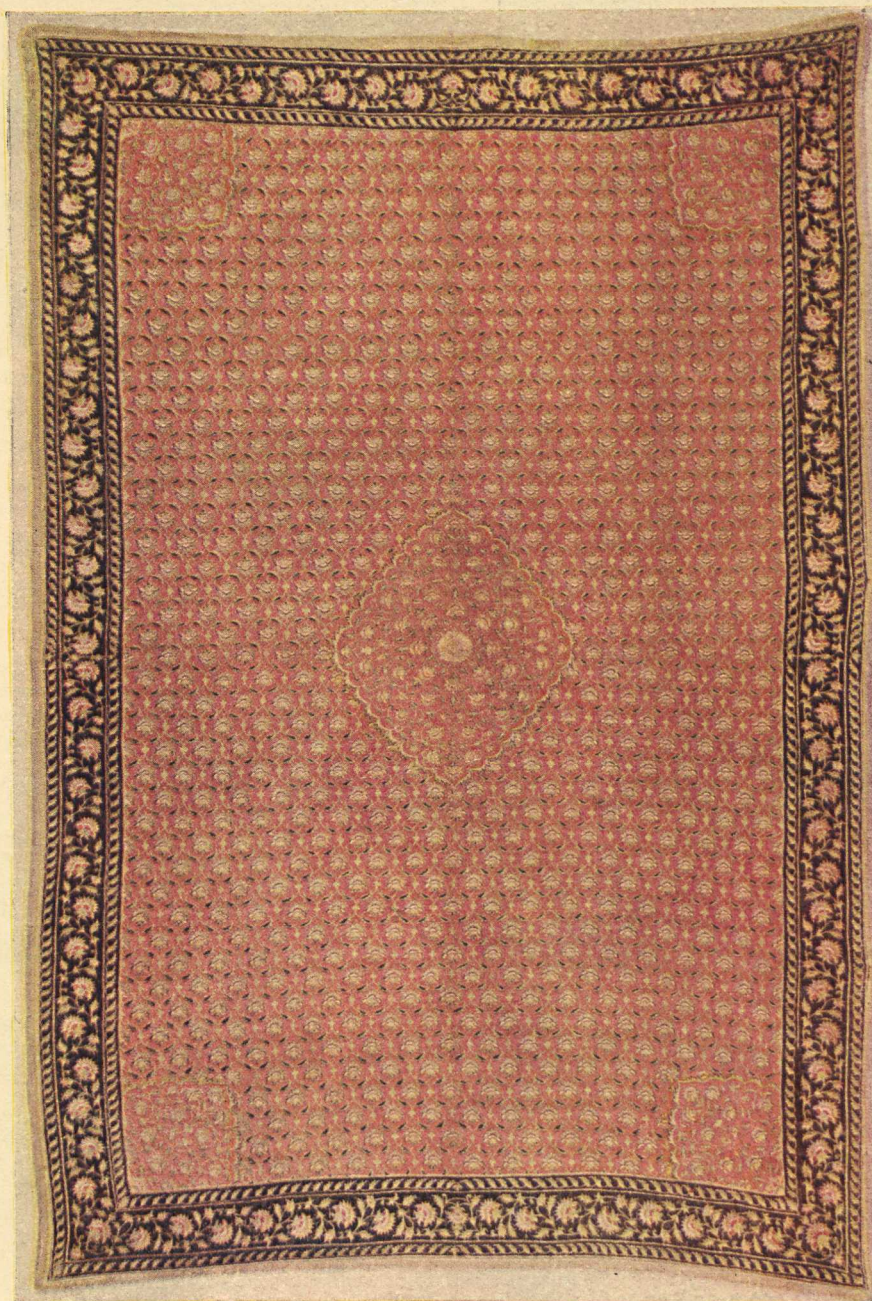
Шелкоткачество в Грузии было распространено повсеместно. В Западной Грузии изготовлялась белая «тафта» или «дарая» (шелковые платки с набивным рисунком), пестрые шелковые кушаки, полшелковые (шерсть с шелком) ткани.

Среди художественных тканей значительное место занимала набойка, особенно была распространена синяя набойка с белым узором на местной хлопчатобумажной ткани. Орнаменты этих набоек, в основном растительные (ро-



Пиала.
Серебро, чеканка. XIX в.

Покрывало.
Шерсть, золотое шитье. XIX в





Колонна.
Дерево, резьба. XIX в.



Двойная чаша.
Серебро, чеканка.

зетки различной формы, гвоздика и другие), стилизованные изображения животных (лев, серна, олень), птиц, рыб, иногда человека. В настоящее время искусство набойки, вытесненное фабричной продукцией, снова возрождается и входит в быт наряду с другими видами художественного ремесла.

Грузинское шитье, особенно золотом и серебром, пользовалось мировой славой вплоть до начала XIX века. Церковное облачение, стенные ковры (дорули), подушки (дори и дораки), платки (бохчи), женские шаровары (шейдиши), пояса, нагрудники, налобники женского головного убора (тавсакрави), косынки (мадили), чепраки (каджари) и многие другие, вышитые золотом и серебром, отличаются большим искусством. Расцветки грузинского шитья, многообразного по технике исполнения, отличаются гармоничностью колорита, мягкостью сочетаний, избегающих пестроты, типичной для стран Ближнего и Среднего Востока. Характерной особенностью грузинских вышивок является силуэтность очертаний и ритмичность линий орнамента, неповторимость самого узора.

Хотя Грузия и не является «классической страной» коврового искусства, ковроделие у нас известно еще с древних времен. Наличие высококачественной шерсти, высокоразвитое искусство окраски тканей и шерстяных ниток, общее развитие ткацкого производства способствовали развитию ковроткачества в Грузии. В народном быту горцев-грузин сохранилось производство ковров типа паласа и до наших дней.

Богатое художественное наследие грузинского народного творчества, сосредоточенное в коллекциях музеев Грузии, в настоящее время стало не только предметом научного изучения. Высокие образцы народного декоративного искусства послужили исходным материалом для создания новых произведений.

ОБСУЖДЕНИЕ ВЫСТАВКИ

В Академии художеств СССР состоялось обсуждение выставки изобразительного искусства Грузии. С докладом, посвященным состоянию грузинского изобразительного искусства, выступил заслуженный деятель Грузинской ССР А. Кутателадзе.

Интересные доклады были прочитаны Е. Белашовой о скульптуре Грузии, Д. Шмариновым — о графике. Кроме того, были сделаны сообщения о живописи — П. Соколовым-Скаля, театрально-декорационном искусстве — Н. Шифриным, о плакате Грузии — Н. Денисовским.

По вопросам грузинского декоративно-прикладного искусства выступил А. Салтыков. Он отметил, что этот раздел, к сожалению, недостаточно широко представлен на выставке, не дает полного представления о состоянии декоративного искусства Грузии и его возможностях.

Из экспонированных произведений особого интереса заслуживают работы в майолике и фарфоре. А. Салтыков отметил работы З. Майсурадзе, оригинальные по форме, хорошо стилизованные и интересные по технике. Керамическая скульптура на выставке представлена была в основном иллюстрациями к литературным произведениям. Желательно, однако, отметил докладчик, чтобы кроме этого в фарфоре были выражены и современные темы, как наиболее важный объект для искусства.

А. Салтыков отметил ряд интересных произведений, например, ларчик Д. Цицишвили с красивым орнаментом из рога и перламутра и вставкой из серебра и другие. Однако в некоторых работах, в частности ажурных вазах, утрачена утилитарная оправданность предмета. В ряде других наблюдается ненужное украшательство, чрезмерная перегруженность орнаментом. Особое внимание А. Салтыков уделит произведениям из металла, выделив удачные работы М. Магомедовой.

В заключение было высказано пожелание, чтобы в ближайшее время была организована самостоятельная выставка декоративного искусства Грузии.

НАРОДНЫЕ МАСТЕРА

В. БЕБУТОВА-ГАБУНИЯ

Экспонированные на выставке произведения декоративного искусства Грузии свидетельствуют о том, что современные художники нашей республики бережно развивают национальные традиции, которые пережили века, передаваясь из поколения в поколение.

Яркими экспонатами представлен на выставке один из старинных видов декоративного искусства — художественная обработка металла. Лучшим работам этого раздела присуща пластическая выразительность художественного языка, тонкость, даже некоторая изысканность традиционного орнамента, свой характерный для грузинского искусства национальный ритм узора.

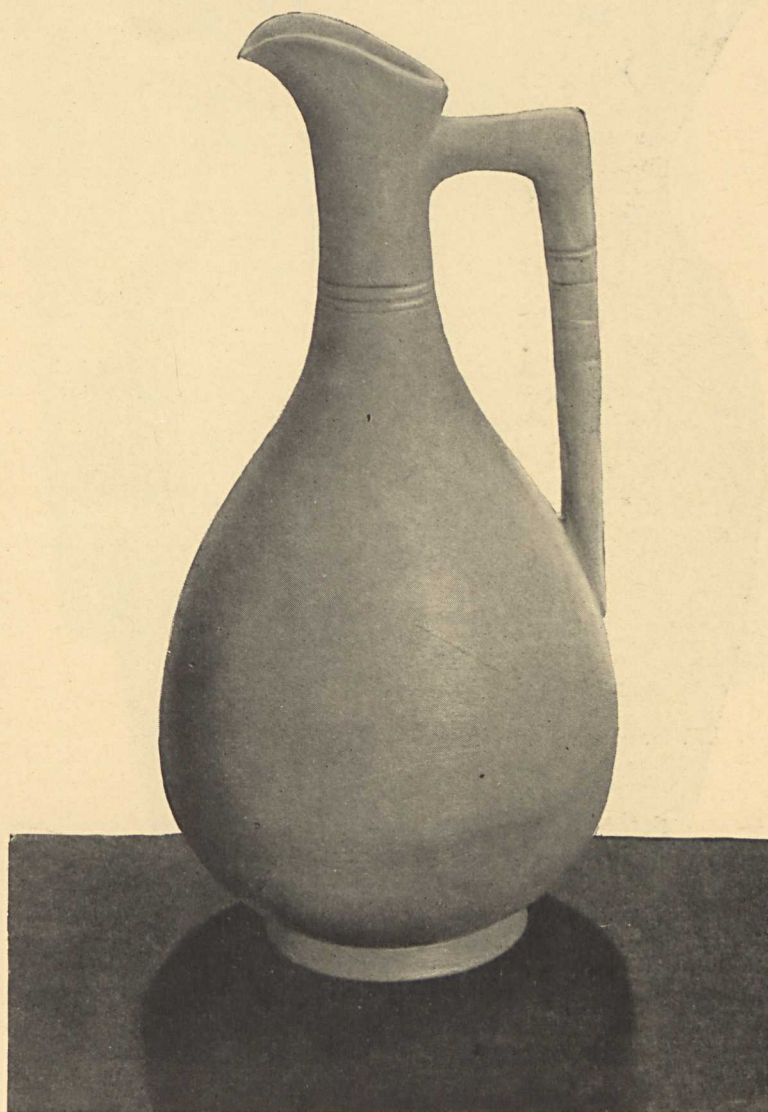
Изделия, выполненные мастерами витой техники (грехили) братьями Т. и А. Джикиа, являются прекрасными образцами вдумчивого использования выработанных веками национальных традиций. Их орнаменты, собранные из тончайших серебряных проволочек, изумляют красотой рисунка, четкостью ритма, виртуозностью техники.

Созданные ими удивительные «серебряные кружева» они часто дополняют черневыми узорами. Например, серебряный «азарпеша» — сосуд, из которого пьют вино, и «хрика» — виночерпалка, украшены филигранью и чернью, которые образуют четкий рисунок орнамента, покоряющий красотой и слаженностью композиции, тонким вкусом, изысканностью филигранной техники.

Интересны бытовые вещи этих мастеров — рога, оправленные серебром, пудреницы, пояса, выполненные в технике грехили с гармоничным дополнением черни.

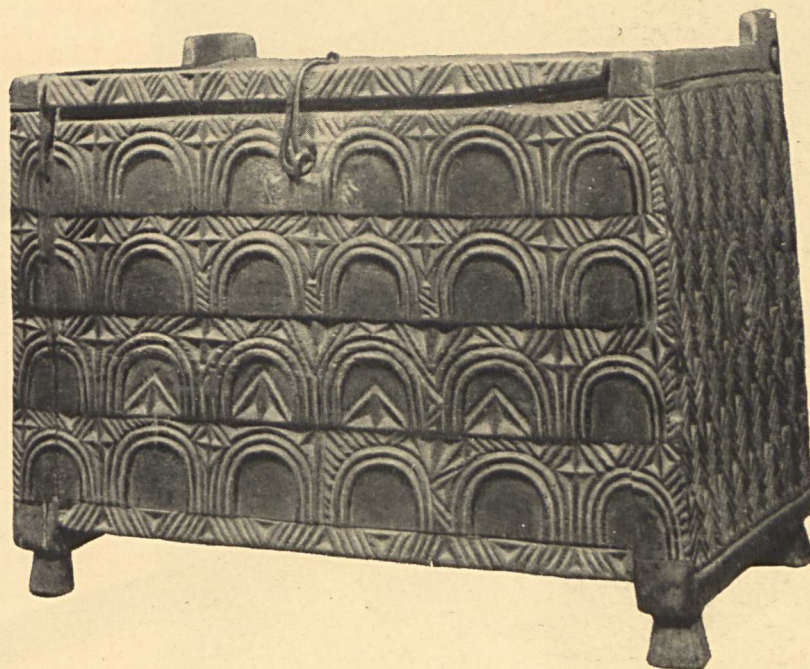
Одним из выдающихся мастеров чеканки Грузии в течение последних лет был Г. Хандамашвили — золотокузнец, чеканщик и гравер, он являлся достойным хранителем и продолжателем замечательных традиций древнего грузинского чеканного искусства.

Среди его многочисленных работ особенно следует отметить большую вазу, украшенную чеканным растительно-цветочным орнаментом, который как ковер покрывает всю поверхность предмета, в то же время подчеркивая его форму. Постепенно становясь кверху все более легкими и плоскими, узоры восьми медальонов, расположенных в



Кувшин.
Керамика. XIX в.

«Хевсурети» — резная шкатулка.
Дерево, резьба. XIX в.





Г. Хандамашвили. Ваза.
Серебро, позолота, эмаль. 1949.

центральной части вазы, следуя грузинской традиции, не повторяются — они все разные. Вазу украшает герб Грузинской ССР из червонного золота и цветной эмали.

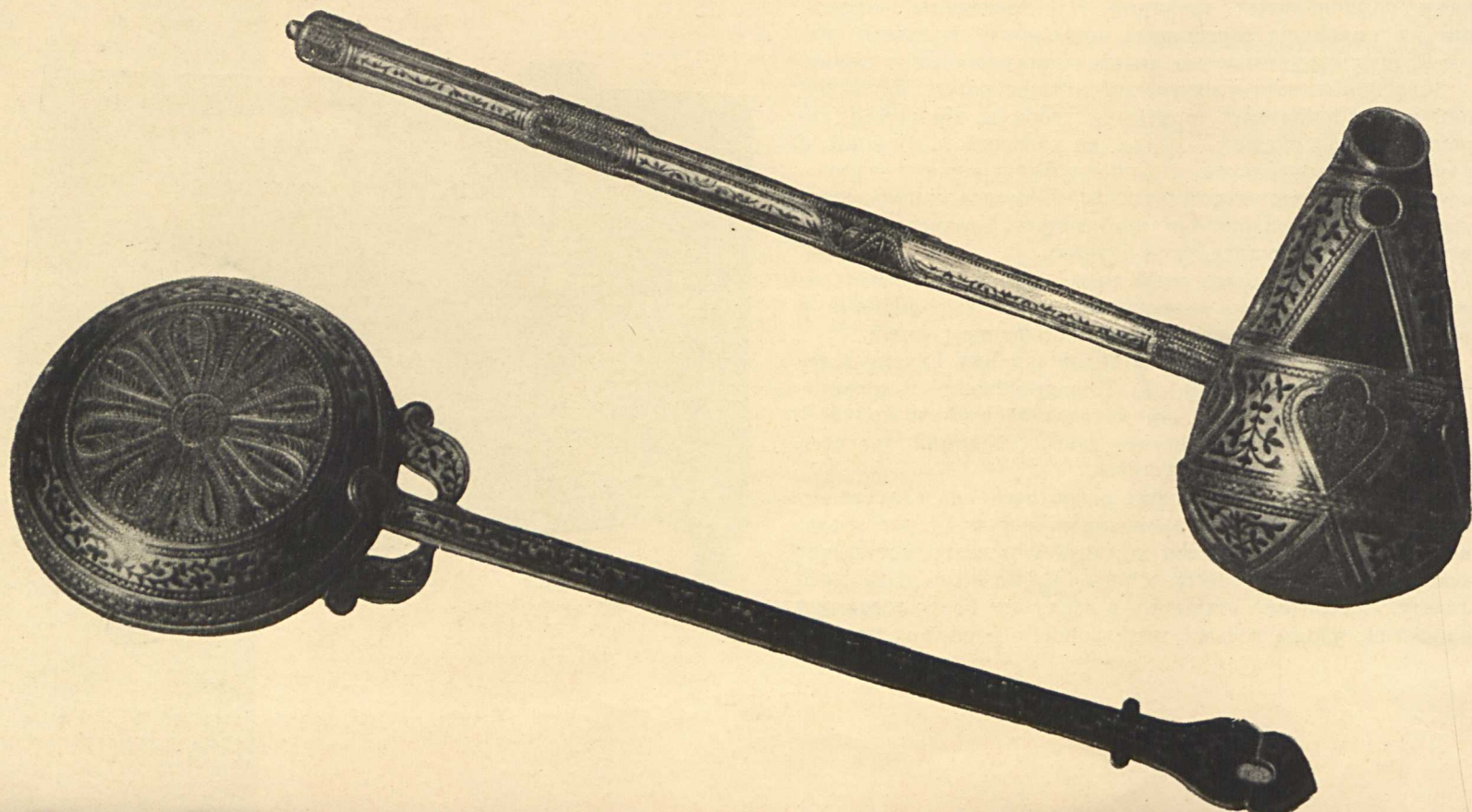
Красивым узором эмали и тонкой черневой гравировкой отличаются представленные на выставке серебряные детали, выполненные Г. Хандамашвили для мужского пояса.

Много сил и энергии отдавал Г. Хандамашвили педагогической работе, он обучил целый ряд художников трудному искусству обработки металла. Талантливый его ученик К. Кутателадзе наряду с другими его учениками (Г. Андриашвили, Э. Какалашвили, Р. Зубиашвили) являются авторами ряда интересных работ, отличающихся безупречным профессиональным мастерством, изящной формой, красивой орнаментацией. Заслуживают внимания также портреты писателей А. Церетели и И. Чавчавадзе, выполненные Г. Лекишвили гравировкой и чернью. Богато орнаментированные способом грехили рамки художника А. Джикия придают этим портретам нарядность и законченность.

Молодая художница по обработке металла М. Магомедова одинаково искусно владеет и техникой грехили, а также чеканкой, гравировкой и резьбой. Ею исполнен целый ряд прекрасных работ — два серебряных браслета с позолотой и эмалью, блокнот из серебра со сложным узором чернью, позолотой и резным медальоном из кости и др.

Т. Джикия.
«Хрика» — виночерпалка.
Серебро, скань, чернение. 1950.

Т. Джикия.
«Азарпеша» — сосуд для вина.
Серебро, скань, чернение. 1950.



Ее маленькие пандури и саз (музыкальные инструменты) из серебра с позолотой и костяными вставками, богато орнаментированными сложным резным узором, являются украшением выставки.

Значительное развитие получила в Грузии инкрустация, которая применяется для декорирования народных инструментов, тростей, рукояток для ножей, сабель, кинжалов и шкатулок. Примером этого вида искусства являются интересные работы отца и сына Мануковых, отличающиеся необыкновенной тщательностью отделки, разнообразием орнаментов грузинского национального узора.

Туалетный прибор, ларец, подносик и другие изделия, выполненные ими и инкрустированные перламутром всех цветов, костью и цветным рогом в сочетании с черным основным фоном предметов и серебряными прослойками, обладают яркой декоративностью, красочностью и законченностью.

С незапамятных времен славилось по всему Востоку грузинское золотое шитье. Одна из старейших вышивальщиц Советской Грузии А. Джандиери великолепно владеет приемами изумительной золотошвейной техники и другими сложнейшими видами национальных грузинских вышивок.

Под руководством А. Джандиери и покойной Т. Гезеванишвили выросло новое поколение искусных вышивальщиц, которые продолжают вековые традиции грузинского художественного шитья. Свое мастерство они посвящают украшению бытовых вещей, необходимых народу.

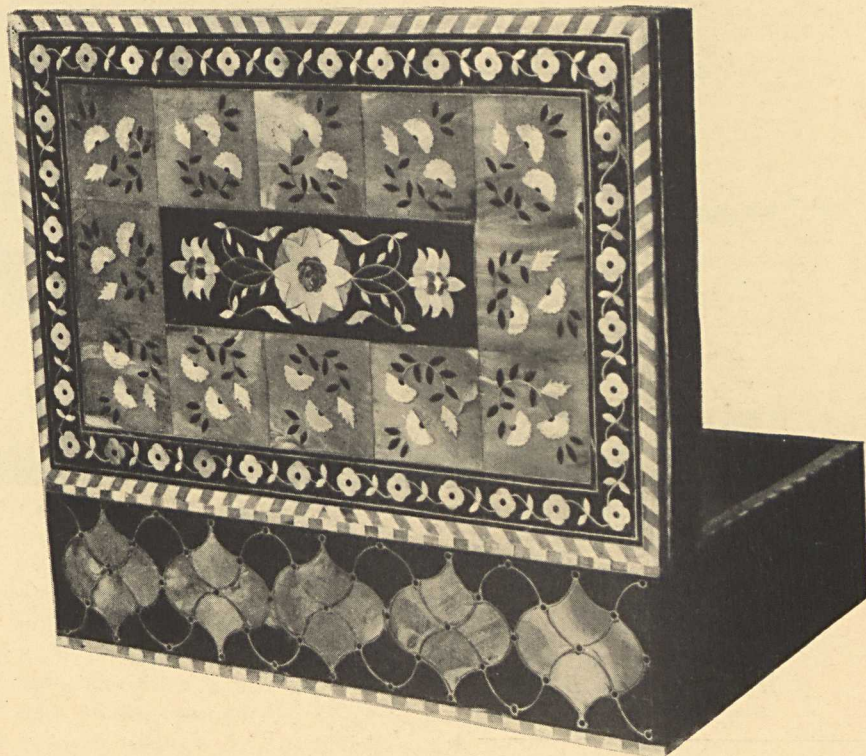
Хороша женская пижама мастерицы В. Зиарелашвили с изящной вышивкой красным шелком по черному крепдешину и черным по красному, красочные кистеты, вязанные из шелковых ниток и украшенные цветным бисером, и вышитая золотом по черному бархату подушка со стилизованными птицами и цветами талантливой мастерицы М. Мамадшвили, интересен также целый ряд разнообразных работ вышивальщиц М. Церетели, М. Цхомелидзе, Е. Самунджян, Т. Меквабишвили, О. Аргутинской, Е. Раруа, Ц. Кокая, К. Мойцсрапишвили и других.

Один из самых многочисленных и интересных разделов декоративного искусства на выставке образуют изделия из керамики. Авторы их, в основном выпускники Тбилисской Академии художеств, представили много произведений, отмеченных чертами национального стиля.

Произведения ведущего художника-керамиста Грузии З. Майсурадзе отличаются оптимизмом, ярким жизнерадостным колоритом, народной трактовкой образов. В его работах чувствуется серьезное и глубокое знание наследия грузинского декоративного искусства и, в частности, грузинской керамики.

Е. Баблидзе, Г. Картвелишвили, А. Какабадзе, Н. Гомелаури, Д. Долидзе, Г. Гогичайшвили и многие другие являются авторами также талантливых и интересных произведений.

К сожалению, однако, серьезные достижения отдельных мастеров и художников в различных областях декоративного искусства Грузии продолжают все еще оставаться уделом небольшой группы энтузиастов. Они не стали еще основой планомерного и серьезного развития традиционных видов декоративного искусства Грузии. Художественные ремесла и художественная промышленность Грузии нуждаются в серьезном внимании и повседневной заботе. Для их развития необходимо создать мастерам нормальные условия для плодотворной работы, необходимо организовать бесперебойный сбыт их произведений, наладить правильную подготовку и воспитание кадров, которые могли бы продолжать замечательные художественные традиции, выработанные у нас на протяжении многих веков. Эти художники, перерабатывая художественное наследие, должны создавать новые первоклассные образцы декоративного искусства.



А. и Г. Мануковы. Ларец.
Дерево, перламутр, рог, инкрустация.

Сосуд «марани».
Керамика. XIX в.





Ю. Абрамов, А. Борецкий, В. Дубов, А. Полянский.
Проект павильона СССР на Всемирной Брюссельской выставке.

И Н Т Е Р В Ь Ю

ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА В БРЮССЕЛЕ

В апреле 1958 года в Брюсселе, вернее, в парке Эйсель, в семи километрах от города, открывается Всемирная выставка. Мы пригласили в редакцию заместителя главного художника советского павильона т. Б. Родионова, который рассказал:

— Деятельно и интенсивно шла подготовка к Брюссельской выставке. Шесть тысяч строительных и монтажных рабочих были заняты сооружением ее павильонов. Два миллиона растений были выращены в теплицах и оранжереях. Десятки гигантских кранов расставляли стальные конструкции.

50 миллионов людей ожидают на выставке за полгода ее существования.

Для них сооружены новые гостиницы, рестораны, буфеты. В трех километрах от парка Эйсель пестрят нарядные палатки туристического лагеря. Закончено строительство специальной гостиницы для автотуристов и стоянки автомобилей на 15 тысяч машин. Расширен аэродром, реконструированы дороги, созданы непересекающиеся проезды.

Всем ясно, что Всемирная выставка в Брюсселе — это не только смотр мировой культуры, но и крупнейшее политическое событие. Политическую окраску имели все всемирные выставки, которых официально насчитывается тридцать. Некоторые из них были весьма скромны, некоторые грандиозны, но лишь в наше время, когда в мире существуют два лагеря, выставка такого масштаба, как Брюссельская, неизбежно становится ареной мирного соревнования государств с различной общественной системой.

Не случайно поэтому постройкой и экспозицией павильона США руководит правительство, а не частные фирмы, как было прежде, до 1937 года. Не случайно комиссар выставки американской секции за два месяца до от-

крытия выставки потребовал новых ассигнований на американский павильон. Не случайно «европейское объединение угля и стали», узнав о возведении на территории, отведенной СССР, «Площадки топливной промышленности СССР», спешно начало строить свой павильон, чтобы нейтрализовать в стране шахтеров — Бельгии — возможное впечатление от советских экспонатов.

Девиз выставки — «Человек и прогресс». Задача ее — широкий показ достижений человечества за последние полвека.

Для того чтобы оттенить сегодняшнее состояние техники, науки и культуры, устроители выставки организуют своеобразный заповедник старины, некую «лавку древностей».

«Бельгия 1900 года» — так называется та часть Брюссельской выставки, где кропотливо и тщательно восстановлены техника и быт начала века. Куда бы вы ни пошли в этих старинных кварталах, вы попадете в окружение старинных строений, старинных вещей, одежды старинного покроя. В гостинице официантка в старинной одежде угостит вас теперь уже исчезнувшим блюдом. В старинном магазине вам подадут старинный сувенир, в таверне исполнят мотив «древний как мир». Населять этот «обломок прошлого» будут люди в костюмах давно устаревшего покроя. У Брюсселя 1900 года будет даже свой бургомистр в допотопном рединготе, в белой жилетке, с обязательным цилиндром на голове.

Старый город послужит убедительным контрастом современной архитектуре павильонов, этому царству стали, алюминия, стекла и пластмассы, демонстрирующему легкие, словно невесомые конструкции, основанные на новейших методах расчета.

Достижениям человеческой мысли уделяется едва ли не главное место на выставке, посвященной людям сего-

дняшнего дня. Недаром центральным сооружением будет международный дворец науки, где представлены открытия ученых всего мира за последние 20—25 лет. Его четыре секции — «атом», «молекула», «кристалл», «клетка» — посвящены успехам физики, химии и биологии, их непрерывному взаимно связанному движению вперед, их нарастающим год от года успехам. Около 36 стендов будет принадлежать советским ученым.

Как символ победоносной человеческой мысли задуман сооруженный в парке Эйсель архитектурно-скульптурный монумент «Атомиум», изображающий молекулу железа, увеличенную в 200 миллиардов раз. Шесть шаров диаметром в восемнадцать метров каждый, являющиеся аудиториями, изображают шесть атомов молекулы железа, они прочно держатся над выставкой с помощью огромных труб, в которых проходят эскалаторы.

Наибольшее внимание уже сейчас привлекают два крупнейших павильона — США и СССР.

Американский павильон представляет собой концентрический ряд позолоченных стальных столбов, перекрытых с помощью оригинальной конструкции, своим принципом напоминающей велосипедное колесо. Площадь павильона США 16 тысяч м², то есть на 6 тысяч м² меньше площади советского павильона.

Советские архитекторы Ю. Абрамов, А. Борецкий, В. Дубов, А. Полянский сочли более целесообразной для выставочного здания прямоугольную форму. Павильон СССР представляет собой гигантский серебристый брус из стекла и алюминия, в центральной части которого расположен зал с двухэтажными галереями по бокам.

Уже своими масштабами советский павильон говорит о стране, которую он представляет. Площадь его превышает футбольное поле, высота — семиэтажный дом, протяженность павильона около 150 метров, а в 20 залах установлено столько экспонатов, что для упаковки потребовалось 40 тысяч ящиков.

Такие масштабы делали исключительно сложным создание в экспозиции образа страны социализма, организации наглядного запоминающегося показа ее небывалых достижений.

Последовательность и соразмерность отделов, стилистическое единство, при разнообразии изобразительных средств, оптимистический, мажорный эмоциональный строй — вот задачи, которые пришлось решать в генеральном проекте художникам К. Рождественскому (главный художник), Б. Родионову (зам. главного художника), Б. Виленскому, К. Гришину, Г. Замскому, А. Левину, В. Макаревичу.

Проектировщиками были применены самые различные средства: живопись, графика, скульптура, фотомонтаж, диорама, макет, связанные между собой в единое художественное целое.

Уже при подходе к величественным и в то же время легким пропиленным павильона перед зрителем раскрывается перспектива внутреннего пространства. На переднем плане вводный зал с декоративными панно А. Дейнеки и В. Серова. Два медных монумента «Рабочий» и «Колхозница» скульптора А. Зеленского по сторонам пологой лестницы символизируют первую статью Конституции — «СССР является государством рабочих и крестьян». Между ними зрителю открывается главный зал, встречающий посетителя центральным стендом — «Спутник». Вокруг него площадка для сотен людей, которые захотят увидеть, как выглядят советские спутники Земли и выставленные рядом с ними их «деды и прадеды» — старинные чертежи и модели К. Э. Циолковского, первого ученого, возмечтавшего о завоевании космоса.

В глубине павильона висит грандиозная бронзовая скульптура В. И. Ленина, она кажется выше своих восьми метров благодаря ступенькам, которые ведут к ее основанию. Скульптор М. Манизер создал величественный образ основателя нашего государства.

Замыкает центральную перспективу гигантское панно «Москва» с панорамой сердца столицы — Красной площади, выполненное художниками А. Гончаровым, И. Бруни, А. Васнецовым, Б. Мессерером, В. Эльконым.

Стенд «Спутник» и монумент, так сказать, опорные пункты, главные ориентиры, на которых строится композиция центральной части павильона. Их взаимное положение в образной форме несет главную идею советского павильона — неотделимость технического и социаль-

С. Михеев, Г. Нестеров, Г. Пискунов, Е. Розенблюм, К. Тутеволев.
Панно на открытой «Площадке топливной промышленности СССР».

Пеннопласт.





А. Зеленский.
Рабочий.
Медь, выколотка.

ного прогресса в нашей стране. Сам принцип экспозиции говорит зрителю, что технические достижения, которые воплощает собой спутник, результат той великой общественной борьбы, которую пробудил и возглавил гений В. И. Ленина.

Спутник не только крупнейшее достижение в ряду наших успехов. Взлетев с неслыханной скоростью на невиданную высоту, он сразу же превратился в символ наших побед, в олицетворение наших успехов, могущества и потенциала страны. Спутники — это символы огромного, напряженного и дружного труда тысяч заводов и десятков комбинатов, чьи остроумные макеты выстроились по сторонам этого зала, демонстрируя достижения техники и технологии.

Спутники — это прокат, стальные ленты которого застывшими волнами извиваются вдоль всего фронта экспозиции зала.

Спутники — это ТУ-114, атомный ледокол, скоростное судно на подводных крыльях, выставленные в моделях внутри павильона.

Спутники — это огромные землеройные, дорожные и

сельскохозяйственные машины, которые выставлены рядом с павильоном, так как им не хватает места даже в этом колоссальном здании.

Советские спутники Земли были вестниками правды, прорвавшими дымовую завесу лжи и молчания. Они вызвали новую волну усиленного интереса к нам, ко всему советскому, и павильон СССР в Брюсселе должен подробно рассказать о шестой части суши, построившей социализм.

Об этом повествуют многочисленные залы, посвященные определенной тематике: отдыху, образованию, науке, культуре, строительству и т. д. Каждый из них имеет свой образ, свое художественное решение, раскрывающее те явления, которые, дополняя друг друга, дают понять людям западного мира, что такое социализм, как и почему наша страна прошла за 40 лет путь от нищей, отсталой сельскохозяйственной страны до цветущей индустриальной державы.

Этот путь лежал через расцвет культуры.

7500 книг печатают каждую минуту советские типографии, 1.100.000.000 за 1957 год, то есть $\frac{1}{5}$ всей мировой книжной продукции. Может быть, это не так эффектно, как спутник, но не менее грандиозно, особенно после того, как большая карта, остроумно смонтированная с сорочка объемными фигурами в национальных костюмах,

С. Рабинович.
Игра в мяч.
Медь, выколотка.



рассказала посетителю, что 40 национальностей СССР не имели письменности до Советской власти. Когда в зале науки посетитель узнает, что в СССР число научных работников возросло с 10 тысяч в 1914 году до 260 тысяч в 1957 году, а число научных учреждений с 289 до 2756,—он поймет, что лишь результатом этого и мог родиться спутник.

«Секрет» такого роста армии научных работников трудно будет постигнуть западным посетителям выставки, но им помогут стенды высшего образования, рассказывающие о четырехмиллионном отряде советских студентов. Но и это тоже неслыханное число и тоже «секрет» социалистического строя, такой же «секрет», как и прирост числа школьных учителей на полтора миллиона человек.

Культура страны, однако, определяется не только количеством ученых, студентов или изданий книг, ее показателем является быт и жизненный уровень народа. Об этом говорит галерея, посвященная легкой, пищевой и художественной промышленности. Она привлекает богатством, красочностью, оригинальностью подачи экспонатов. Мягкие, немнущиеся шерстяные ткани сменяются цветастыми ситцами, воздушные «капроны» контрастируют с плотными, блестящими шелками; небрежно брошенные на чугунные подставки ковры спорят своими красками с пирамидами изделий из фарфора и цветного стекла. Пушнина и хрусталь, кожи и металл чередуются со стеллажами изделий народных мастеров: пенным русским кружевом, с золотистыми хохломскими ковшками, огненными рязанскими вышивками и черневым серебром. Эти стеллажи показывают, как вековая народная мудрость, отточенные поколениями художественные приемы служат для создания вещей, украшающих быт советского человека. В центре зала неожиданно выросла... березовая роща. Деревья здесь необычайной породы: их сделали остроумные художники-декораторы из круглых коробок известных всем медовых пряников «Старая Москва». Между стволами на большом праздничном столе выставлены изделия советской кондитерской промышленности.

Советский павильон, наряду с прочими успехами, демонстрирует успехи нашего декоративного искусства, в

историю которого вписана новая оригинальная страница. Уже на всемирных выставках 1937 и 1939 годов советские павильоны отличались умелым сочетанием архитектуры и монументальной скульптуры. На выставке 1958 года продолжена эта славная традиция.

Восьмиметровый монумент Ленина связан с архитектурой центрального зала своеобразным аккомпанементом тринадцатиметровых рельефов из алюминия, ограждающих зал.

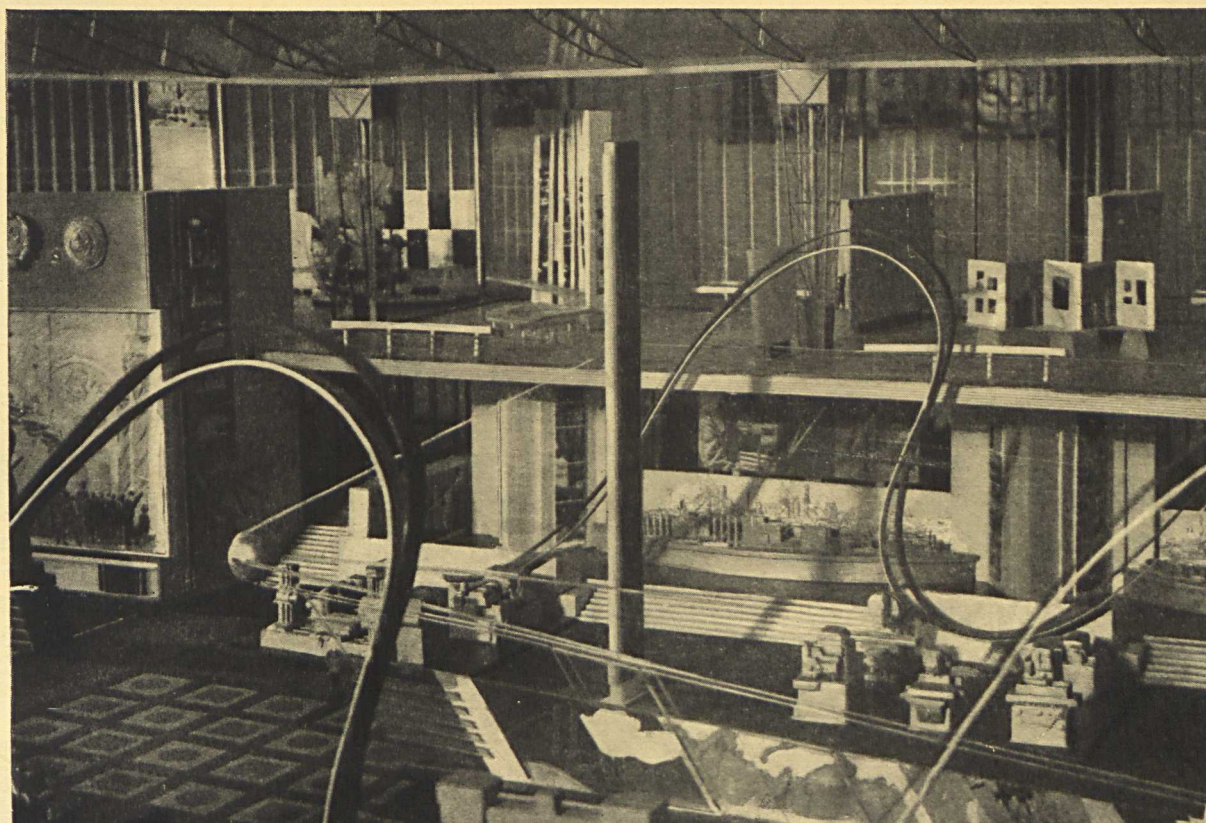
Павильоны 1937 и 1939 годов уже отличались от павильонов других стран той ролью, которую в них играли искусно выполненные панно и диорамы. Павильон 1958 года далеко превзошел их в этом. Диорамы Сочи и Кисловодска в зале отдыха, диорама Арктики в зале науки, диорама Москвы в зале строительства сочетают отличное живописное выполнение с объемными первыми планами и оптической аппаратурой, создающей иллюзию смены времен дня.

Впервые в таком масштабе использована пластмасса, из нее сделано огромное панно, стоящее на открытой «Площадке топливной промышленности СССР», рядом с турбобуром и новейшими угольными и нефтяными машинами.

Исключительно высоко качество макетных работ, особенно в шедевре макетного искусства — модели спортивного комплекса в Лужниках. Сделанная из пластических масс модель так умело подсвечена, что пластикаты приобрели глубину и звучание самоцветов. Мастерам удалось передать не только овальную чашу стадиона, объемы бассейна и Дворца спорта, но и бархатистую гладь газонов, зеркальную поверхность воды, зелень молодых насаждений.

Трудно перечислить яркие и остроумные находки проектантов, художников-исполнителей, мастеров фото, резчиков, маляров, монтажников. Каждый из них вложил частицу своего творчества в огромный коллективный труд. Передать даже на 22 тысячах квадратных метров образ гигантской, быстро развивающейся страны, занимающей $\frac{1}{6}$ часть земной суши,—задача невероятно сложная. Как она решена, скоро смогут оценить многочисленные посетители павильона.

Зал промышленности
и строительства.
Макет павильона СССР.





В. И. Мухина.
Винный прибор «Астра».
Хрусталь.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО

Н. ЯГЛОВА

Произведения ленинградских художников в области художественного стекла, собранные вместе на юбилейных выставках в Ленинграде и Москве, раскрывают закономерности роста и принципиальные особенности развития советского стеклоделия.

Как известно, серьезная работа по возрождению художественного стекла была начата в Ленинграде по инициативе профессора Н. Н. Качалова, писателя А. Н. Толстого и скульптора В. И. Мухиной лишь в 1940 году и, прерванная войной, снова возобновлена в 1948 году. Нужна была борьба против копирования образцов стекла конца XIX — начала XX века, против господства украшательских тенденций, требовалось создание новых советских бытовых вещей. Это прекрасно понимала В. И. Мухина, возглавившая работу на Ленинградском заводе художественного стекла. Обладая глубоким пониманием де-

коративного искусства, она дала верную направленность новому делу. В. И. Мухина искала воплощения образного начала в декоративной пластической форме материала стекла, исходя из назначения предмета и его связи с современным интерьером. Новые сложные художественные задачи потребовали иных творческих методов.

Если в дореволюционном стеклоделии художник ограничивался только изготовлением рисунка изделия, то советские художники В. И. Мухина и ее соратник А. Успенский сделали важный шаг — приняли участие в производственной жизни завода, стали работать в цехе, у стеклоплавильной печи, с мастером-выдувальщиком. Это помогло им овладеть материалом, понять его декоративные свойства.

Сейчас ленинградские художники успешно продолжают работу по созданию образцов современных изделий.

Экспонированные на выставках произведения многообразны по своим формам и художественным приемам, и в то же время в них видно единство творческого метода. Содержание их раскрывается в декоративной форме через пластику, пропорции, цвет, характер декора, органически связанные с назначением предмета и свойством материала.

Представленные на выставке произведения можно разделить на две группы. К первой группе следует отнести произведения, не передающие непосредственно конкретных форм, существующих в природе. Такова декоративная ваза с венецианской нитью В. И. Мухиной, серия декоративных ваз А. Успенского — опалово-молочные, марганцевая, кобальтовая со включением молочного стекла, кувшин «Капля» Е. Алексеевой, винный прибор «Крепыш» Б. Смирнова. Эти произведения несут большое образное начало, вызывая у человека своим художественным обликом и декоративным строем определенное к себе отношение, имеющее ту или иную эмоциональную окраску.

Ко второй группе относятся произведения, созданные с использованием мотивов цветов, плодов, птиц, рыб и т. д. Например, вазы В. И. Мухиной «Астра», «Лотос», вазочки Е. Яновской «Ландыш», Л. Смирновой «Бутоны», фигурные сосуды Б. Смирнова, П. Эйсмонта и многие другие.

Обращение к формам живой природы обогащает и расширяет пластические средства художников, хотя, конечно, практическое назначение вазы, материал и техника его обработки заставляют обобщать формы, а не воспроизводить точно вид цветка или птицы. Создавая практически целесообразные изделия — вазы, графины, — художники в то же время с большой тонкостью передают только самое характерное в растительных формах: легкость грациозного силуэта ландыша, упругость распускающихся лепестков бутона, некоторую жесткость лепестков астры.

В большинстве изделий ясно ощущается первичная форма выдувного стекла — капля. Капля стекла, служившая отправным моментом для всех форм выдувного стекла на протяжении двух тысячелетий, послужила основой и для советских мастеров в их поисках художественной выразительности изделий.

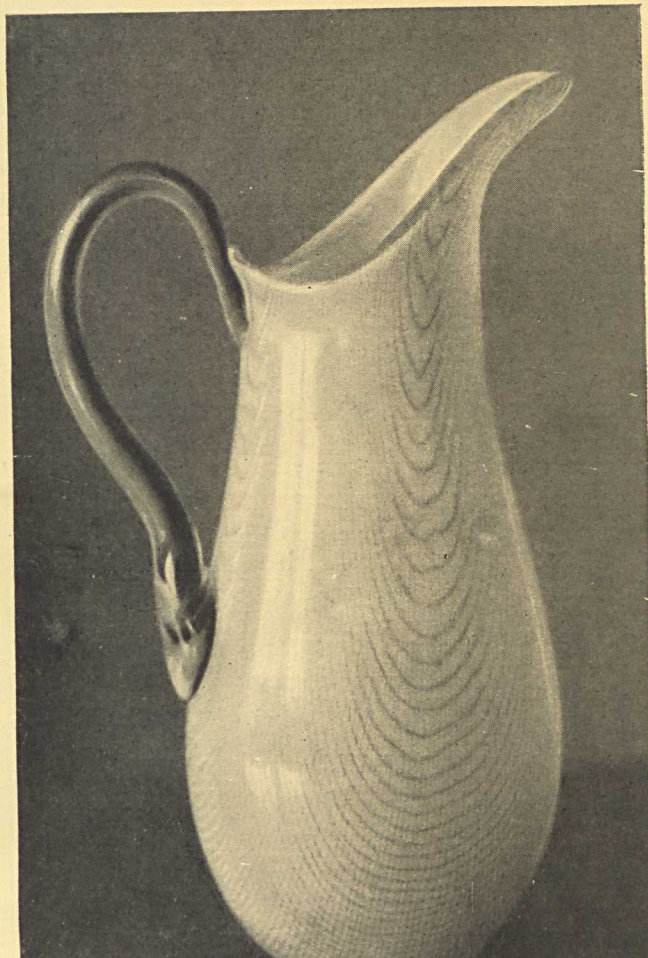
Особенно остро чувствуется это в декоративных вазах В. И. Мухиной, А. Успенского, в форме кувшина Е. Алексеевой. Первоначальной форме стеклянной капли Е. Алексеева придала вытянутый стройный контур, легко подчеркнув его изгибом ручки и закончив плоским поддоном, — создала новую форму традиционного сосуда. Применение молочного стекла в кувшине, белизна которого подчеркнута янтарным цветом деталей, придает предмету ощущение легкости, чистоты, радости.

Разнообразно используют ленинградцы колористическое богатство стекла. Произведения Е. Яновской, Б. Смирнова, Л. Смирновой, Ю. Мунтяна показывают не только присущее художникам тонкое чувство цвета, способность воплотить свои мысли в звучных ярких декоративных образах, но и большое умение применить достижения технологии стекольного производства.

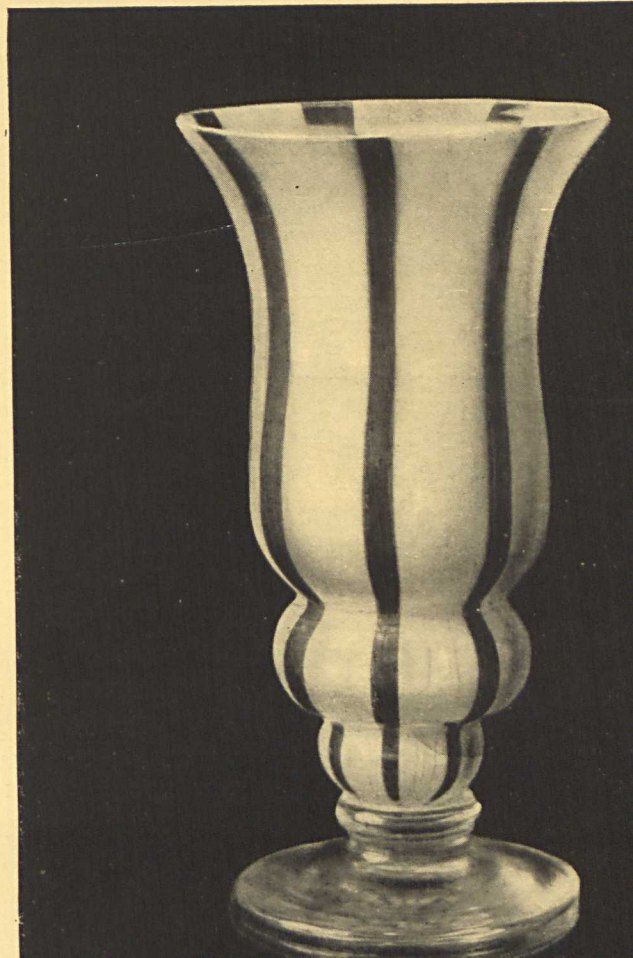
Возможность комбинаций цвета в сочетании с различными техническими приемами (нацвет, цветные включения, цветная филигрань) дает в руки художника великолепную многокрасочную палитру.

В 1957 году благодаря серьезной работе технологов Ленинградского завода художественного стекла А. Кирьенена и Е. Ивановой средства художников расширились. На выставках это уже заметно отразилось. Введение комбинированных красителей дало цветной хрусталь (питьевой прибор Е. Яновской «Волчок», сахарница желтого хрустала Ю. Мунтяна). Восстановлена забытая техника протрав, позволяющая художнику ввести

Е. Алексеева.
Кувшин «Капля».
Стекло.



Е. Яновская.
Ваза «Тюльпан».
Стекло.





Л. Смирнова.
Питьевой прибор «Тыква».
Стекло.

цветное пятно в хрустальное изделие (блюдо «Гранатное» Л. Смирновой).

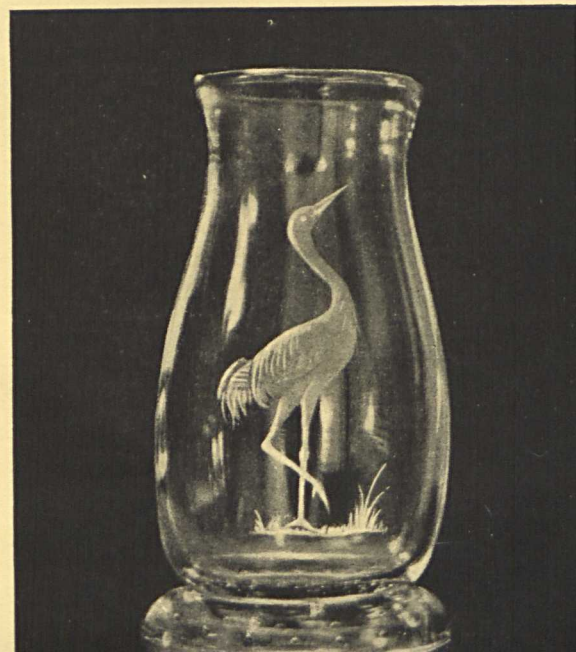
Но особенно большие декоративные возможности раскрывает изобретение сульфидного стекла. Традиционная по форме вазочка Е. Яновской показывает, что сульфидное стекло позволяет художнику на одном и том же изделии дать богатую гамму оттенков, от прозрачно-янтарного до глухого коричневого, и одновременно ввести узор из молочной нити. Ю. Мунтян в своей вазочке удачно нашел сочетание простой формы с тонким по переходам тонов рисунком, напоминающим узоры яшм, которые дает сульфидное стекло.

Единство решения пластической формы и цвета особенно убедительно в таких произведениях, как питьевой прибор «Дынька» и вазочка «Бутон» Л. Смирновой, пепельница «Листик» Ю. Мунтяна. Цвет позволяет художнику выявить характерные особенности, присущие той или иной природной форме, вдохнуть в нее трепет жизни. Введением лаконичных пятен зеленого стекла Л. Смирнова придает особую выразительность форме нераскрывшегося цветка в своей вазочке «Бутон». Особенно удачно цветовое решение в ее питьевом приборе «Дынька» — горячее золотисто-оранжевое кадмиевое стекло, как бы пронизанное лучами солнца, дает ощущение жизни, радостной и полнокровной. Органическую связь пластического и цветового решения удалось передать Ю. Мунтяну в пепельнице «Листик» зеленоватых тонов уранового стекла.

Значение цвета особенно велико в произведениях первой группы, не передающих конкретных форм, существующих в природе. Часто скромная по назначению сахарница или конфетница благодаря своему декоративному строю способна отразить общий характер стиля декоративного искусства нашего времени. Такова чаша-сахарница Ю. Мунтяна. В ней красота золотистого хрусталя, сверкающего алмазной гранью, счастливо сочетается с благородной простотой формы. Его же сахарницы и конфетницы с нацветами разных оттенков медно-рубинового, хромового, молочного и бесцветного стекла приятны своей веселой нарядностью, они вносят мажорную ноту в современный интерьер.

Особенно отрадно отметить, что советские художники создали новые современные приемы в декорировании

стекла алмазной гранью. В этой области наиболее сильно укоренились приемы, характерные для дореволюционного стеклоделия, — механическое нанизывание алмазной грани на форму в виде однообразных насечек: «кустиков», «ямков», «мельниц» и т. п., для придания «богатого» вида изделию. В своих выставочных работах советские художники дали новые удачные приемы применения алмазной грани. Такому пониманию этой декоративной отделки положила начало В. И. Мухина. В ее вазе «Астра» и винном приборе «Астра» алмазная грань органично и оправданно связана с формой, она помогает раскрытию образного начала произведения. Глубокие грани в изделиях В. И. Мухиной словно вырезаны стеклой скульптора. Они становятся необходимой деталью в пластике формы; их движение, ритм, игра бликов, вспыхивающих то здесь, то там, зажигают в инертной массе материала скрытую жизнь. Эти приемы развивает в своих работах Б. Смирнов (ваза «Ананасная», графин «Рыбка»). Лаконичными врезами он усиливает движение формы и добивается ее пластической выразительности. Особенно интересен по замыслу и художественным приемам его же туалетный прибор «Солнечный», с введением в хрустальную форму ярко-желтой капли кадмиевого стекла. Сила и чистота цвета, сочетаясь с блеском алмазной грани хрусталя, создают ощущение света, тепла и делают оправданным название «Солнечный».



Х. Кяяр.
Ваза «Журавль».
Стекло.



Е. Яновская.
Ваза «Ландыш».
Стекло.

Высокопрофессиональное понимание материала, умение показать его пленительную прозрачность и обогатить игрою бликов орнаментальные мотивы видны в хрустальных вазах молодых художниц П. Уук, Л. Юрген, Х. Кяяр. Среди этих произведений ясностью форм, какой-то мужественностью декоративного строя выделяется ваза П. Уук «Клевер». Весомость сверкающего хрусталя, некоторая тяжеловатость пропорций, орнамент из крупных листьев и цветов клевера, решенный сильными врезами алмазной грани, создают впечатление монументальности, несмотря на небольшие размеры изделия.

Все то, что мы видели на выставках, показывает новое понимание принципов декорирования форм алмазной гранью. Но, к сожалению, творческие достижения художников в этой области можно видеть только на выставках. В массовых изделиях действующий преysкурant по-прежнему ориентирует на уснащение бытового стекла насечками в мальцевском духе.

Сравнительно небольшое применение в стекле на выставке нашла матовая гравировка, старинный прием декорирования, имеющий неисчерпаемые изобразительные возможности и великолепные традиции русского и мирового стеклоделия.

Обращают внимание работы потомственного мастера-художника П. Порохова. Особенно интересна его творческая переработка античного мотива шествия быков. Торжественность шествия жертвенных животных, его мерный ритм гармонично сочетаются с массивной формой вазы на низкой ножке напряженного темно-красного цвета (форма вазы А. Успенского).

Хорошо использованы классические приемы соединения алмазной грани и матовой гравировки, дающие красивые оптические эффекты, в вазочках Л. Юрген «Олененок», Е. Яновской «Голуби», Х. Кяяр «Журавль». Но все эти произведения, одни более, другие менее интересные, не приносят подлинного удовлетворения. Художники слишком робко подходят к современной тематике, мало над ней работают, мало обращаются к классической русской

традиции. Следовало вспомнить хотя бы хрустальный сервиз с рельефами Ф. Толстого на тему Отечественной войны 1812 года, ярко передающий дух своей эпохи.

Несомненны достижения художников в применении новых комбинированных методов декорирования стекла. Среди таких работ выделяется новизной ваза Х. Кяяр «Листья». Это произведение лишний раз говорит, какое богатство декоративных возможностей таит в себе стекло.

Стеклопластическая скульптура представлена на выставках в очень небольшом количестве.

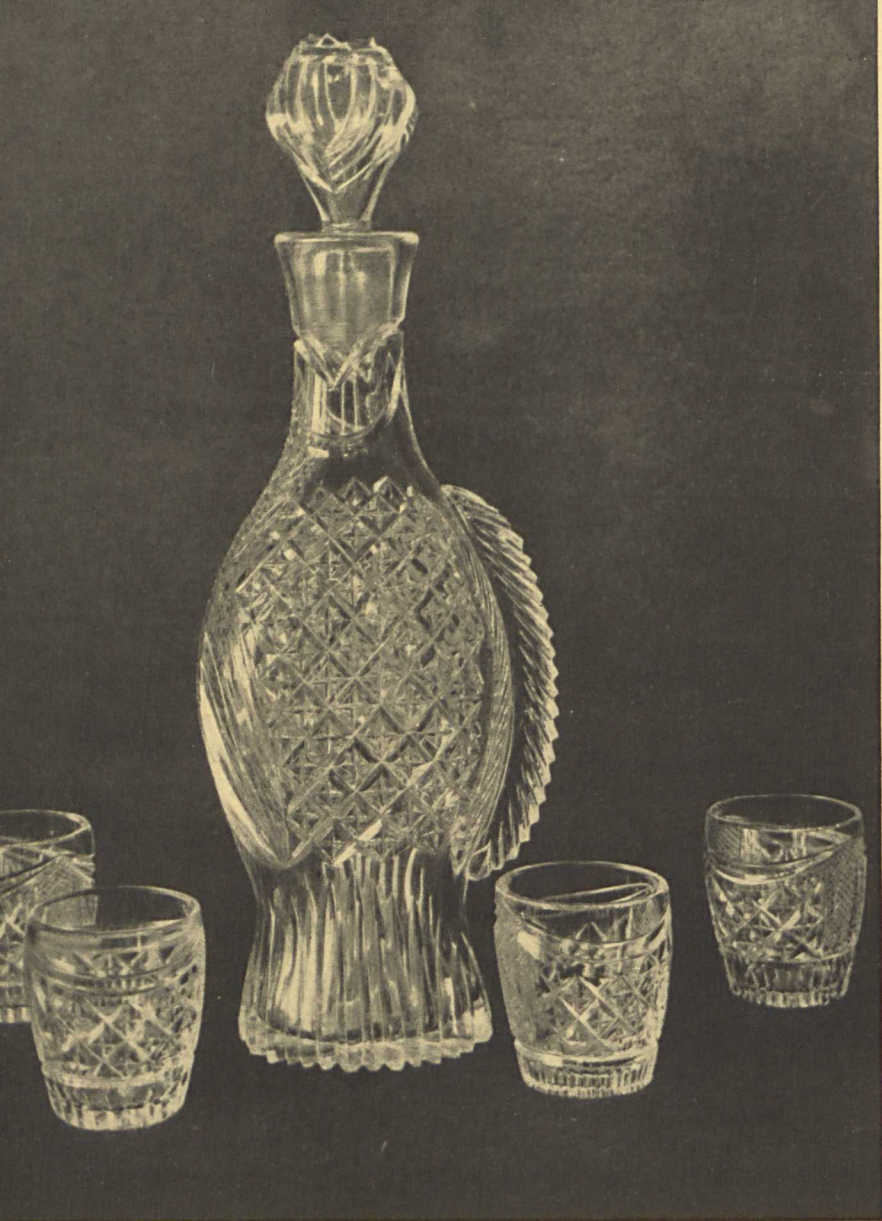
Как известно, В. И. Мухина впервые использовала стекло для скульптуры, оценив необычайные пластические качества этого прозрачного материала. Заслуженной известностью пользуются ее стеклопластические скульптуры: голова партизанки, торс, портрет профессора Н. И. Качалова и другие.

В этом году на юбилейных выставках успешно выступили молодые ленинградские скульпторы А. Сылова и Л. Сморгон. Они далеко не сходны по своим творческим индивидуальностям — увлекаются различными темами и жанрами, а следовательно, и различными приемами. Но все же у них есть и общее. Прежде всего оба выбирают темы и жанры, наиболее характерные для скульптуры малых форм, и решают их именно в декоративном плане. Скульпторы хорошо чувствуют материал. Все это позволяет каждому из них безошибочно выбрать такой прием использования стекла, который наиболее отвечает существу образа.

Так, А. Сылова для своих скульптур «Лежащий медведь», «Пума», «Выдра» выбирает прозрачное, чарующее своей драгоценной тяжестью литое стекло. Предварительная работа над скульптурой из твердых пород камня послужила для художницы хорошей школой — научила отбрасывать мелкие детали, выбирать основное в характере зверя. Работая в хороших традициях советской анималистической скульптуры, она добилась благородной простоты и лаконизма форм. Нужно отметить, что в матовом стекле фигурки зверей приобретают некоторую рас-



П. Уук.
Ваза «Клевер». Хрусталь.



Б. Смирнов. Прибор для вина «Рыбка».
Хрусталь. Ленинградский завод художественного стекла.

плавчатость, неопределенность форм. Но зато в полированном, прозрачном стекле художница прекрасно использует его декоративные особенности. При работе крупными массами игра бликов внутри стекла дает живое движение форме. Это хорошо чувствуется в спокойно лежащей мощной фигуре белого медведя, в сдержанном, полном скрытой силы потягивании пумы, в настороженном повороте выдры.

Работы А. Сыловой в стекле современны не только по художественному решению, но и по технологическому методу. Способ изготовления скульптур методом моллирования (отливка стекла в форму с последующим ее разрушением) разработан в СССР, а усовершенствования последних лет дают возможность приступить к серийному выпуску скульптуры малых форм.

Сатира, юмор, шарж встречаются в скульптуре весьма редко. Тем более интересно выступление на выставке Л. Сморгона в юмористическом жанре с миниатюрами из стекла — три дирижера. В своей работе он исходит из традиционного в стеклянной скульптуре способа — «горячей лепки». Легкость стеклянной нити, ее упругость служат прекрасным средством в руках художника для создания гротескных образов.

Молодому скульптору Л. Сморгону, уже проявившему

себя в юмористическом жанре также и в фарфоровой пластике, следует пожелать плодотворной работы над более злободневными, современными темами.

Ленинградское художественное стекло на юбилейных выставках дает интересные примеры использования народных традиций. В творчестве многих художников в области формы, в трактовке цвета и в понимании роли орнамента ощутимо плодотворное обращение к народному искусству.

Народные художники стекла, всегда ставя во главу угла целесообразность предмета, часто при этом используют для своих изделий природные формы. Исходя из принципа народного искусства, В. И. Мухина создала вазу «Репка», которую она решила обобщенно в ярком, чисто народном понимании цвета.

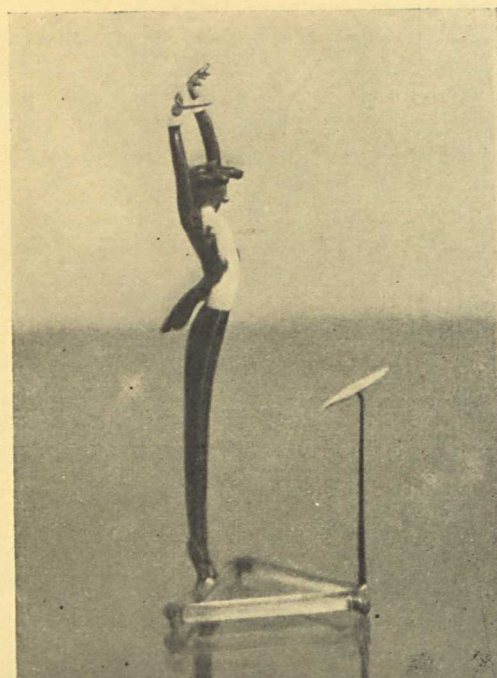
Этот принцип нашел творческое развитие в работе молодой многообещающей художницы Л. Смирновой — в ее питьевых приборах «Дынька» и «Тыква», столь убедительных и живых по своему цветовому и фактурному решению. Над разрешением проблемы фигурного сосуда в народных традициях много и плодотворно работает Б. Смирнов. Ему удалось при условной трактовке, вызванной назначением сосудов, добиться в них выявления характерных для птицы форм. Такими творческими находками являются его сосуды 1950—1951 годов — «Голубь», «Соколик» и созданный в 1956 году сервиз «Петушок». Интересна его творческая интерпретация народной игрушки в графине «Матрешка» с новым применением алмазной грани.

Понимание народных традиций показывает и в пластическом и в колористическом решении своих сосудов «Петушки» Е. Яновская. Интересна серия фигурных сосудов П. Эйсмонта, хотя в некоторых из них недостаточно органично связаны отдельные элементы формы.

Очень ценно, что в художественный коллектив завода входит потомственный мастер стеклодув Б. Еремин. Его лепная скульптура петушок и такса, сосуды с венецианской нитью свидетельствуют о бережном хранении народных традиций.

Подводя краткие итоги, нужно сказать, что практика ленинградских художников говорит о верности путей творческих поисков в искусстве стекла, о современном понимании мастерами красоты декоративных изделий. Работа Ленинградского завода художественного стекла показывает плодотворность тесной связи технологов и художников, столь важной во многих областях декоративного искусства.

Руководству Ленинградского совнархоза следует всемерно помочь художникам и создать условия для развития их творческой активности. Нужно добиться, чтобы художественное стекло украшало не только выставки, но и квартиры советских людей.



Л. Сморгон.
Стекло.
Дирижер.

ГУЦУЛЬСКИЕ ГОНЧАРЫ

ЮРИЙ АРБАТ

Бродя по Прикарпатья, зашел я однажды на окраине горного села Ричка в старинный дом колхозника Гаврилы Алексеевича Матыйчука и... обомлел. В обычную печь были вмазаны изразцы и один рисунок—вершник на коне — оказался совершенно замечательным. В левой руке всадник держал пистолет, в правой — саблю. Композиция сочетала непосредственность и наивность с силой, выразительностью и той уверенной простотой, которая свидетельствовала о могучем таланте. Несомненно, это была работа прославленного гуцульского художника-керамиста прошлого века Олексы Бахметюка (1820—1882).

Городок Косов и расположенные неподалеку от него на Станиславщине же села Пистынь и Куты являются центром гуцульского гончарного промысла. Предметы домашнего обихода из обожженной глины вырабатывались в этих местах еще в XVI и XVII веках. Но расцвет гончарного искусства начался по существу с Олексы Бахметюка, который расписывал немало и посуды, но в большинстве все же рисовал бытовые сцены на кахлях. Темы мастер брал самые разнообразные: танцующие гуцулы с традиционными топориками в руках; скрипач, сидящий возле стола с угощением или едущий на лошади и продолжающий играть на скрипке; трубач в рог почтальон в повозке; охотник, целящийся в оленя, который стоит тут же рядом; гуцул в тележке, погоняющий коня.

Этому интересному художнику не чужда была и сатира. Так, на одной кахле можно видеть помещика в образе бородатого козла с трубкой; на других — франтов и офицеров, на третьей — откормленного дьяка, поглаживающего себя по непомерной величины чреву.

Часто встречались на его кахлях, блюдах и мисках различные декоративные мотивы: цветы, петухи, кони, серны, рыбы и т. д. Пышная цветочная и листовая орнаментика рамок и бордюров обычно выдерживалась в духе украинского барокко с завитками («кучери») и решетками. На светлом изжелта-белом фоне по процарапанному («продряпанному», как здесь говорят) узору идет раскраска в три тона: желтый, зеленый, коричневый.

Печи из изразцов, вылепленных и расписанных Бахметюком, можно и сейчас встретить в Косове и окрестных селах, а также в соседней Румынии, куда в прежнее время косовские, пистыньские и кутские гончары ходили на заработки. Заметим кстати, что в Румынии, в Сучавской и Венгерской автономной областях существует роспись, очень близкая к тому, что делал Бахметюк в Косове и его последователи в Кутах, и эта манера так и называется «де Кутти» (Музей народного искусства РНР и коллекция Слэтиняну).



П. Цвиллик.
Ваза.
Керамика.

Известны и другие мастера, жившие и работавшие на Станиславщине: Петро Баранюк (1816—1880), Петро Кошак (1864—1941), но Бахметюк остается все же самым оригинальным автором росписи керамических предметов, творцом и охранителем наибольшей выдержанности гуцульского стиля.

В селе Пистынь живут люди, хорошо помнящие замечательного мастера Петра Кошака. Родился Кошак в пригороде Косова—Москаливцах и закончил Коломыйскую краевую керамическую школу. Дом его в Пистыни сгорел во время Отечественной войны, но и сейчас у соседей в «мисниках» стоят кошаковские тарелки, блюда и миски.

Кошак создал много изразцовых печей (по 50 и 75 кахлей). Значительная часть их сохранилась. Каждая кахля у этого мастера — образец высокого вкуса, большой фантазии и уважения к национальным требованиям. Рисунки различны по композиции. Чаще всего узоры построены из раскинутых на три или четыре стороны стилизованных цветов и листьев с основой в виде вазы. Иногда в центр вписывается петух, две лесные птицы или олень.

Несмотря на то, что Кошак издавна пользовался на Гуцульщине широкой известностью, а на выставках получал медали, он в прежние времена бедовал так же, как



Роспись гончарной посуды
в артели «Килимарка» села Куты.



П. О. Цвилик и Н. Вербовская.



и остальные местные гончары. Нам довелось прочесть полное трагизма письмо П. Кошака, посланное одному исследователю жизни и быта гуцулов. Отвечая на вопросы историка и этнографа, П. Кошак с горечью рассказывает о себе и своих товарищах по искусству:

«Моя жизнь очень бедная. Только что живу. Поля у меня нет, потому я должен и хлеб и все другое покупать за большие деньги, а заработков нет. Гончарное дело очень упало. Кто покупает миску или горшок, хочет взять подешевле или просто говорит, что обойдется и без них, лишь бы хлеб был. Стану есть из квашни, было бы только что. У нас гончары работают дома, а жены их идут с детьми на другую работу, — летом на жатву или что еще попадется. Зарабатывают 20 крейцеров и еду. На эти 20 крейцеров покупает жена муки и немного молока, чтобы и муж мог что-нибудь есть. Пока гончар сделает горн посуды, то из-за нужды и голода выглядит как смерть. А до этого обдирают его со всех сторон... Выскивают всякие беды на этого ремесленника, а никто не спросит, есть ли у него, заработал ли он, а только «дай» и «дай». А нет, так снимут последнюю рубашку и продадут за полцены на аукционе. Некоторые гончары имеют огорожок и работают на нем, а гончарным делом занимаются только зимой. Хорошо тому, кто знает ремесло каменщика, тот идет за помощника и может немного заработать на жизнь. И так каждый по возможности выкручивается, чтобы не умереть с голоду».

Письмо написано в 1902 году, когда эта часть Западной Украины находилась под властью Австро-Венгрии. Не лучше стало жить гончарам и после первой мировой войны. Косов и его окрестности вошли тогда в состав Польской буржуазной республики. Польские пань пренебрежительно, свысока относились к украинцам. Мастерам, которые здесь «робили» гончарные изделия, было строго-настрого приказано подписываться только по-польски. Потомки Бахметюка именовались Бахминскими, о Баранюках говорили только как о Барановских, а Кошак стал Кошчинским.

Об одном особенно интересном блюде Петро Кошака поведали мне жители села Пистынь.

Кошак не хотел отречься от своей национальности. Повинуясь властям, он по-польски подписывал только те вещи, которые шли на продажу в город или на выставки, — иначе он не выручил бы ни единого злотого, да и власти расправились бы с ним: они уже грозили ему. Но одновременно мастер создавал произведения, близкие по духу друзьям украинцам. Однажды он изобразил на блюде портрет Тараса Шевченко и лентой протянул слова великого украинского поэта-демократа:

«Слава наша не вмере и не сгине».

И подписался по-украински: «Петро Кошак. Пистынь. 1924».

Мы отыскиали это блюдо у одного из жителей села Пистынь. Действительно интересная и знаменательная работа и место ей, конечно, в музее. Нужно было обладать большим мужеством, чтобы в годы реакции, полицейского произвола и шовинистической политики шляхты хранить и пропагандировать родное украинское искусство.

•

Только после воссоединения Украины в 1939 году косовские гончары получили настоящее признание и поддержку.

Прежде чем побывать у этих гончаров, я стучусь в дверь квартиры Сагайдачных.

Нет, наверное, в Косове человека, который не знал бы этого высокого старика с львиной гривой седых волос, медленно проходящего по улицам города. Евгения Яковлевича Сагайдачного все зовут профессором. Он преподавал рисунок в Косовской школе прикладного искусства. Это подлинный знаток украинского — особенно гуцульского — народного искусства. Как хорошо, что есть на свете такие энтузиасты, люди, нежно и преданно любящие народное искусство, по крохам собирающие лучшие образцы.

Когда я бывал в Косове, мне не всегда удавалось увидеться с Сагайдачными. Чаще всего на дверях их квартиры висел замок, и соседи сообщали:

— Ушли по селам.

Седой профессор со своей, уже тоже почтенного возраста, супругой Зоей Антоновной пешком или на попутной машине отправлялись из села в село, разыскивая уцелевшие кахли Бахметюка или блюдо Кошака. Зоя Антоновна много лет собирает «киптари» — меховые безрукавки — национальный наряд гуцулов. Зарисованные ею образцы киптарей — это уникальная коллекция, которой мог бы гордиться любой музей. А какую чудную коллекцию «писанок» собрала она!

В Косове музея нет. Произведения народного искусства собирают понемногу в местном художественном училище. Обычно же интересующиеся идут к Сагайдачным. У них на квартире настоящая сокровищница.

— Раньше гуцулы побаивались гончаров, — рассказывает Евгений Яковлевич. — Для того, чтобы дать яркие краски и прозрачную поливу, надо много знать. Это мы сейчас говорим: химия, технология. А гуцулы в прежнее время задумывались: откуда такие знания у гончаров? Не иначе как от нечистого, от «дитько», «чугайстера». Поэтому темные люди и сторонились гончаров.

Евгений Яковлевич берет одну из стоящих у него на полках мисок и продолжает:

— Вот таких мисок в гуцульской хате всегда много. Одно из самых значительных событий в семье — свадьба. Даже у бедняков на свадьбу звали человек до тридцати. А сколько блюд готовили и подавали! Поэтому в гуцульской избе всегда увидите десятка три мисок, красующихся в «миснике».

Сагайдачный ставит миску обратно на полку и достает кувшин в форме калача:

— И такие калачи всегда встретите на свадьбе. Из них пьют горилку. Держа калач, «мать князя» — жениха

П. Цвилик.
Калач и баклаги.
Керамика.



по старому обычаю ворожит на улице, сквозь калач смотрит на солнце, гадая, много ли скота будет у молодых. Это — остатки древнего культа солнца.

Уж если зашла речь о тех, кто любовно изучает искусство косовских гончаров, то нельзя не сказать о молодом научном сотруднике Украинской Академии наук Ю. Лашуке. Он собрал много ценного материала и написал небольшую по размерам, но очень нужную и полезную книжку «Гуцульская керамика».

Вот он, дом № 30 по улице Ворошилова в Косове. Низкий деревянный заборчик, чуть не до земли свисающие ветви яблонь. В густой зелени прячется белая хатка. Здесь живет Павлина Осиповна Цвилик — талантливая народная художница-керамистка, наследница художественных традиций Бахметюка, человек удивительной судьбы.

Маленькая остроносая старушка, вся в темном, как монашка, с неизменной доброй, лучистой улыбкой, рассказывает о себе.

Павлина Осиповна — из семьи потомственных гончаров Совиздранюков, как она сама говорит: «гончарка с дида-прадида». Увидела, что батя формирует большие кувшины, и, подражая ему, сделала такие же маленькие. Даже «дзюбочек» (клюв) вылепила. Обжигали Павлинкино мастерство вместе с настоящей посудой. Когда отец собрался на базар продавать гончарную выработку, Павлинка отдала ему и свои кувшинчики и жбанчики. Возвратился отец с базара в немалом смущении. Позвал дочку.

— Твои цапки все распродал, — сказал он. — По крейцеру за каждую дали. Было бы еще — и те бы ушли. А мои, гляди-ка, чуть не все домой принес. Лепи-ка, помогай семье.

Так стала Павлинка гончаром в семь лет.

Шестнадцати лет выдали Павлину замуж за гончара Танасия Дмитрука из соседнего села Куты. Оказался этот брак несчастливим. Танасий часто бил жену, и, хотя по тем временам оставить мужа считалось неслыханной дерзостью, убежала молодая женщина к отцу в Косов. Старый Осип Совиздранюк ласково принял ее. Снова стали они вместе «робить».

Павлина видела работы Бахметюка, и они ей нравились больше, чем все, что выходило из-под рук других гончаров. Она старалась рисовать так же. Перестала украшать посуду только геометрическим узором, как делала раньше; пошли у нее рисунки с цветами и листьями, лишь кое-где встречались «шпицы» и кружьи («кочело»), — так же, как делал это старый косовский мастер Бахметюк. «Пивней» (петухов) изображала она и раньше, еще в 1910 году, но теперь эти птицы в окружении цветов стали наряднее. Никаких копий с рисунков она не оставляла, все хранилось у нее в памяти. Только однажды сделала Павлина исключение, когда побывала у лучшего по тем временам мастера — Петра Кошака.

Летело время. К таланту Павлины прибавился опыт. Уроки отца, беседы с лучшими мастерами и размышления над тем, что и как она делает, помогли молодой мастерице. Самыми дорогими для нее были обычаи родного народа. Павлина бережно их хранила. Ей уже почти не приходилось ездить на базар. В Косов и к ней в дом узнали дорогу перекупщики, прослышавшие, что ее товар не залеживается и спрос на него не падает. Работы ее стали пользоваться успехом даже за границей.

Так шло дело до первой мировой войны. Танасия Дмитрука, бывшего ее мужа, призванного в австро-венгерскую армию, убили на фронте.

Жил в Косове мельник Григорий, родом из Коломыи. Отец его, гончар, формовал кахли в той самой коломый-

ской школе, где учился Петро Кошак. Он и сына хотел пустить по этой же стезе, да только не получилось: распалась школа, и Григорий устроился на мельницу. Здесь и произошла встреча Павлины и Григория, ставшая началом их любви.

Прожили Цвилики вместе в мире и согласии без малого четверть века, до самой смерти Григория. Павлина привела мужа в свою хату и стала учить гончарному мастерству. Братья ее Совиздранюки помогали ей в этом. У Григория Цвилика открылись большие способности к рисованию. Лепить формы и обжигать посуду оказалось для него труднее, и Павлина взяла эту часть работы на себя. По шесть месяцев они дружно вместе готовили вещи, а дважды в год Павлина «палила», — загружала горн и проводила обжиг.

Между Павлиной и Григорием не было раздора. Они делили и славу и нужду, — последней оказалось куда больше. Павлина не хотела подлаживаться под вкусы заез-



О. Бахметюк.
Кахля.
Керамика.



О. Бахметюк.
Кахля.
Керамика.

жих туристов, не вносила в свои работы элементов модного модерна, хранила народные традиции и в формах вещей и в росписи. Иногда перекупщики, пытавшиеся воздействовать на ее манеру, брали измором. Но если ей приходилось особенно туго, она выезжала со своими вещами на базар, — их охотно раскупали крестьяне окрестных горных гуцульских сел.

Хранится дома у Цвилички одна совместная работа; керамическая крышка для альбома, а на ней, как на кахле Бахметюка, — вершник с саблей и пистолетов.

В 1952 году умер Григорий Цвилик. Дочь Стефания не захотела перенять искусство родителей. Зато внучка Надя пристрастилась к гончарству. И такие у нее оказались способности, так ревниво она охраняет близкие сердцу Павлины Осиповны традиции, что бабушка Павлина не нарадуется. Фамилия Нади по отцу — Заячук, по мужу — Вербовская, но Павлина Осиповна оказала своей неизменной помощнице самое высокое доверие, — позволила ставить на вещах фамилию Цвилик: пусть внучка станет наследницей и искусства и славы Цвиликов.

Есть у Павлины Осиповны и новшества. И отец ее и Кошак лепили «трийцы» — подсвечники для трех свечей с крестом в середине. Такие свечники ставились религиозными людьми в «капельницы» — придорожные часовни. Цвилик стала делать трийцы без крестов, и новые декоративные предметы быстро завоевали признание у населения как обиходная вещь в доме. Приучила Цвилик покупателей и к большим декоративным блюдам — до полуметра величиной. Принялась она изображать на этих блюдах таких же птиц и зверей, как делали раньше Бахметюк и Кошак на кахлях. В окружении кудрявых цветов стали красоваться павлины, петухи и олени. Иногда Цвилик рисует петухов и оленей на декоративных «пластах», которые можно вешать на стену. Но, хотя во всем этом есть новизна, — суть традиции, принцип декорирования остаются народными.

Работают в Косове и другие мастера.

Правда, старейший из семейства Совиздранюков, брат Павлины Осиповны Михаил, умер в 1956 году, а другой брат — Василь — тяжело болен: у него свинцовый паралич — следствие того, что с молодых лет он применял опасную для здоровья свинцовую глазурь. После Михаила Совиздранюка остались прекрасные произведения — большинство их хранится в музеях.

Женатый на сестре Цвилички, гончарке Анне Осиповне, сосед Михаил Иванович Рошебюк когда-то учился в Коломыйской гончарной школе. Сейчас он — старший мастер в Косовской гончарной артели имени Шевченко, созданной в начале 1957 года. Рисунок его менее богат и разнообразен, не так убедительна композиция. Все же Рошебюки (Михаил, Анна и дочь их Ореся Козак) сумели в артели сплотить молодежь и научить основам гуцульского мастерства.

Особое место среди косовских гончаров занимает семейство Тимьяков. Главе этой «художественной династии» — Марии Михайловне уже под семьдесят. Вышла она из семьи гончара, который умел только лепить простые горшки, но муж Юрко искусно делал узоры на посуде. Мария стала работать «возле человека». Муж после службы в австрийской армии вернулся домой больным и в 1918 году умер. С малых лет дочери Ольга и Мария помогают матери. Тимьяки ни у кого не учились, узоры всегда наносили такие, какие видели когда-то на старой гуцульской посуде. Изделия мастериц из этой семьи можно узнать по тому, что обычно Тимьяки сначала покрывают вещь красным ангобом, а потом наносят рисунок белым, зеленым и желтым. Втроем за два-три месяца Тимьяки вырабатывают 300—400 штук и загружают горн. Применяет эта семья и фляндровку.

Неподалеку от Косова находится село Куты, где живет



Г. и П. Цвилик.
Крышка альбома.
Керамика.

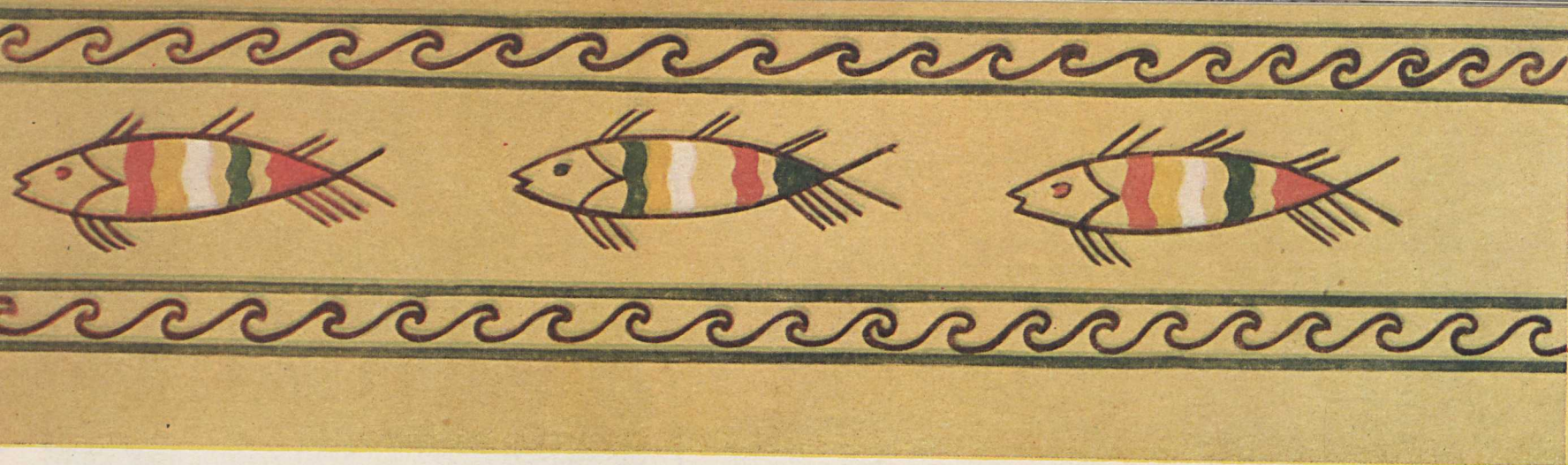
и работает талантливый, опытный и широко известный на Гуцульщине мастер Михаил Яковлевич Волощук.

Родился он в 1906 году и с десяти лет стал заниматься гончарством. Отец его Яков Волощук делал простую посуду, а брат Иван пробовал украшать ее цветами. Характерной особенностью стиля Михаила Волощука является геометрический орнамент. На его вазах (иной раз уж очень причудливых и манерных), блюдах, мисках если изредка и встретишь растительную орнаментику, то не такую пышную и богатую, как это было сначала у Бахметюка и Кошака, а потом у Цвиликов. Ромбы, квадраты, кружки, изредка в центре блюда или тарелки очень обобщенно и сухо нарисованная птица — вот что свойственно манере М. Волощука. Мастер отходит и от традиционного гуцульского колорита, почти обязательно добавляя синий цвет.

В последнее время в творчестве М. Волощука намечается возврат к росписи, более характерной для гуцульского керамического искусства: на вазах, блюдах, куманцах и свинушках-копилках расцветают пышные и нарядные желто-зелено-коричневые узоры. Этому же М. Волощук учит и молодежь, которая сгруппировалась вокруг него в артели «Килимарка». Сейчас там работают три формовщика — мастер с двумя учениками — и 13 разрисовщиков. Особенно талантливые и свежие рисунки у ученицы М. Волощука — Маруси Кулишир. Дочь местного лесоруба, не имевшая до поступления в артель непосредственного отношения к искусству, она за год овладела мастерством и расписывает не только по готовым образцам, но и вносит в рисунки свое — на основе общих принципов гуцульской росписи.

Жаль только, что организационные недостатки мешают развитию гончарного дела в Кутах, о чем в украинской литературе и печати вопрос ставился не раз. В коллективе объединены гончары и килимарки (ковродельщицы). И председатель артели, бывший начальник снабжения из Башкирии, и старший мастер, тоже не местный, — люди далекие от искусства. Приехавший из Львова художник Г. Малявский слабо разбирается в характере народного искусства и старается дать в производство свои бытовые рисунки, никак не вяжущиеся с гуцульской манерой. Укрхудожпромсоюз равнодушно наблюдает за всем этим. А жаль. Заботливая помощь в вопросах художественных, организационных и снабженческих помогла бы направить кутское гончарство по верному пути.

Яркое, жизнерадостное творчество косовских, пыстных и кутских гончаров доставляет огромную радость. Не сгинула, не умерла слава старых мастеров, и уже появилось талантливое молодое поколение.



П. Лахманюк.

Мотив «Рыбка» в узоре детской одежды.

ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ

С. ЧЕХОВИЧ

Львовский государственный музей украинского искусства обладает ценными экспонатами народного творчества, украшенными прекрасным национальным орнаментом. Богатство мотивов, выразительность художественных форм, чувство ритма и гармонии цветовой гаммы, которыми отмечены эти произведения, могут стать источником вдохновенного творчества художников при создании новых образцов изделий для художественной промышленности.

Однако материалы музейной экспозиции еще крайне недостаточно используются в текстильной, керамической и других отраслях производства. Между тем достаточно даже беглого обзора стендов, на которых собраны творения народных мастеров, для того чтобы увидеть, сколько чудесных старинных узоров могло бы зажить новой жизнью, будучи перенесенными на современную одежду, посуду, мебель и т. д.

Украинский орнамент, богатый разнообразием мотивов, оригинальной композицией и тонкой цветовой гаммой, представляет широкие возможности для творческого использования его в украшении предметов домашней обстановки и одежды. Особенно привлекательны в этом отношении украинские ковры, дорожки, шерстяные «запаски», узорчатые льняные полотенца, набойки с простым и четким орнаментом.

Деревянные изделия с гуцульской резьбой, с выжженным или инкрустированным орнаментом, тисненая или украшенная металлом кожа, металл, покрытый гравированным орнаментом, мелкая керамическая посуда или игрушки — все это может служить образцом высокого мастерства, безупречной формы и композиционного построения, гармоничности и богатства колористических отношений.

Творческое освоение художниками этих ценнейших традиций, передававшихся из поколения в поколение,

восполнило бы пробел в выпуске предметов художественной промышленности, вытеснило бы из нашего быта уродующие вкус неполноценные изделия.

Среди всего богатства украинского народного искусства особенно большое внимание привлекают украшения народной одежды и росписи так называемых писанок, являющихся образцом народной миниатюрной живописи.

Украинская одежда весьма разнообразна. Резко различаются между собой костюмы, бытующие, например, в горных районах Карпат, в просторах низинного Подолья и на Полесье. И поныне отдельные области, районы, а иногда и некоторые села имеют свои, только им присущие типы костюма, являющиеся подлинными произведениями украинского национального искусства.

Украшения в одежде служат своеобразным колористическим акцентом. На коричневом, белом или сером фоне домотканых тканей выделяются яркие полосы вышивки, аппликации, разноцветные пояса и ленты. Гамма мотивов, пропорции, колорит и композиция народной вышивки всегда логичны, они органично связаны с формой и материалом, свидетельствуя о большой художественной культуре мастера.

В зависимости от общего размера украшений вышивка бывает мелкая, скромная или пышная, богатая. Вышивки, предназначенные для одежды молодежи, например, отличаются от вышивок для костюмов, рассчитанных на пожилых людей, вышивки для праздничных костюмов отличаются от вышивок повседневных костюмов.

Многие образцы вышивок, созданные народными вышивальщицами, получили широкое распространение и в различных вариантах повторялись десятки лет, создавая славу району, где эти работы созданы. Художественные способности вышивальщиц особенно проявляются в укра-

шении знаменитых украинских сорочек. Размещение вышивок на сорочках, композиция узоров, сочетание цветов, соответственный подбор способа вышивания говорят о незаурядном таланте народных мастеров.

Интересными мотивами украшен рукав женской сорочки, вышитой Еленой Щур (Черновицкая область). Мотив верхнего узора — веселый, жизнерадостный. На колоске словно бы играют четыре мотылька, вышитые по диагонали. Красный, зеленый, желтый и черный цвета, а также разнообразные способы вышивания сообщают узору привлекательную легкость и радостный колорит.

Тонкое очарование придает вышивке Анастасии Кончак рельефность узора, густо вышитого красной шерстью. Три полосы с зубчатым мотивом, расположенные горизонтально над широким ромбовидным узором, образуют интересную композицию.

Хорошее впечатление производит своей рельефностью и мотив волынской вышивки. Он прост по своей композиции, орнамент контрастно подчеркивают белый и красные

тона. Эффектно выглядит расположенная полукругом вокруг шеи геометрическая вышивка поверх собранного полотна (с. Стеблевка Закарпатской области). Выполненная в несколько цветов, она создает впечатление богатого ожерелья.

Своеобразие и богатство умело скомпонованного растительного орнамента показала Ганна Томашевская из села Бышова Львовской области в декоре женской сорочки. Творческая мысль художницы сосредоточилась здесь в основном на украшении рукава. Узоры из цветов василька, мака и пшеничного колоса на слегка волнистых стеблях, размещенные несколькими декоративными полосками, сужаются и делаются легче книзу, создавая этим композиционную целостность.

Богатством узора отличается косынка Ксении Масюк из села Хишевичи Львовской области. Вышивка на косынке размещена широкой полоской в углу, спадающем на плечи и на двух передних концах для завязывания. Тонкий и умело подобранный колорит в нежных тональных

П. Лахманюк.

Орнамент писанки в росписи детского сервиза.

Узор писанки, использованный в росписи графина.



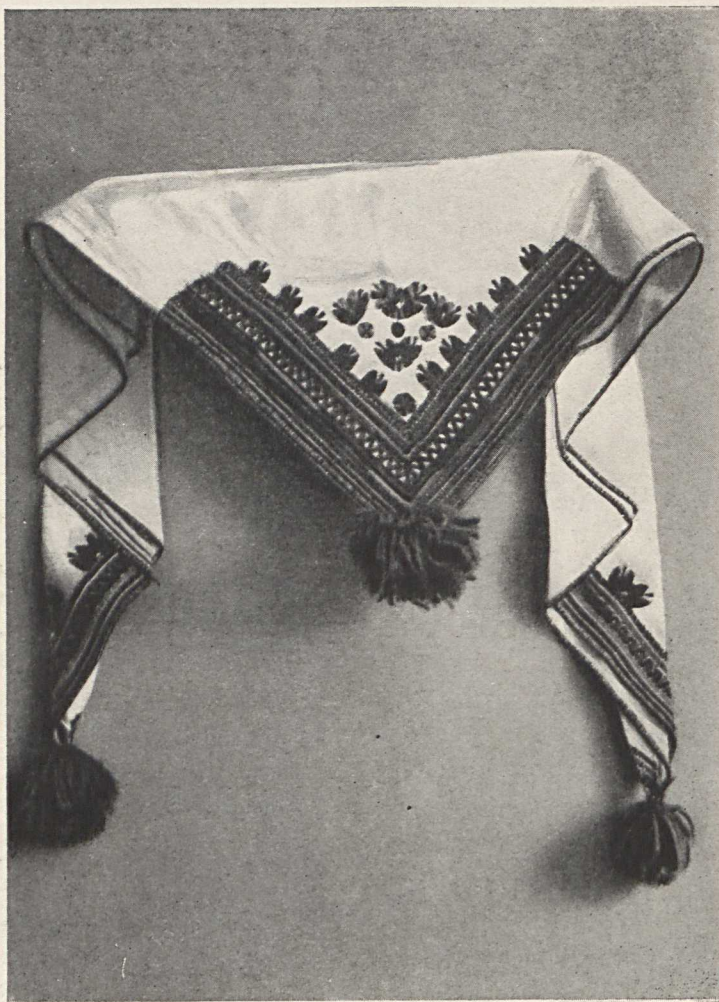
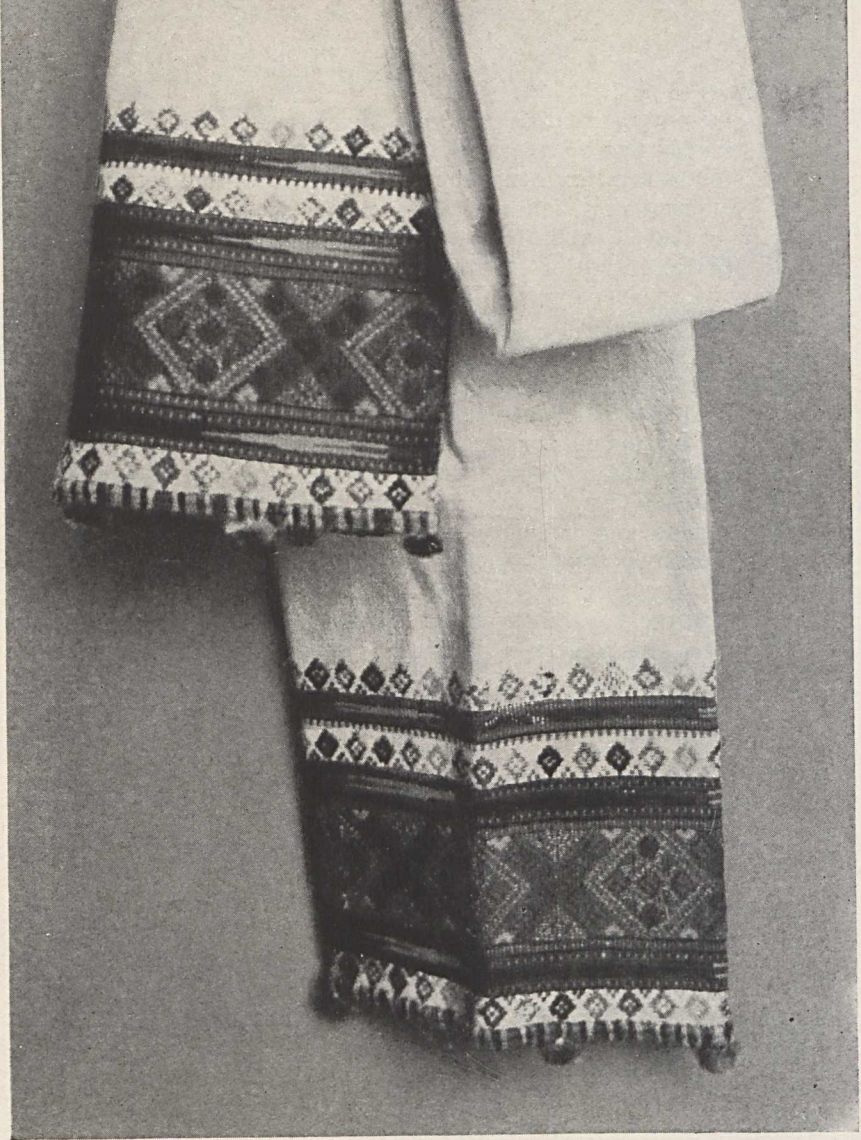
Украшение пояса. Вышивка.
Тернопольская область.

переходах весело играет на белом фоне полотна. Цветные шерстяные кисточки, заканчивающие вышивку, придают ей особенную яркость.

Одной из сокровищниц орнаментальных композиций являются уже упоминавшиеся украинские писанки. Писанки уже давно вышли из обихода, но благодаря своим росписям заслуживают обстоятельного изучения. Они ценны не только как музейные экспонаты, но и как богатый орнаментальный материал, который может быть использован в современном декоративном искусстве.

В росписях писанок выявляется тот декоративный подход к своему искусству, который свойствен народным мастерам с их своеобразной фантазией и непосредственным восприятием природы. Традиционными элементами орнамента писанок являются плетенка и спираль. Для орнамента писанки особенно характерна кривая линия, отвечающая сферической форме яйца.

Среди писанок можно отметить характерные группы со своеобразной для той или иной местности росписью и колоритом. Мастера Сокальщины (северная часть Львовской области) дали в росписи писанок много вариантов растительного орнамента. Их росписи легки, богаты гаммой цветов и свободно размещены по поверхности предмета. Выдающейся художницей в области росписи писанок была Ирина Белянская из села Городиловичи Львовской



области. В 30-х годах она создала образцы оригинальной орнаментики и цветовой гармонии. Значительно обогатив гамму цветов, она создала новый тип писанок. От старых образцов рисунка и колорита Белянская постепенно перешла к собственным оригинальным композициям. Трактую роспись живописно, закрашивая декоративные формы большими плоскостями, она достигла высокого художественного эффекта. В этом легко убедиться, глядя на росписи писанок, в орнаменте которых изображены, например, три фиолетовых колокольчика. Мотив колокольчиков, форма которых взята из природы, развит в фантастический орнамент: фон темно-фиолетовый, на нем, на охристой подкладке, ярко-фиолетовые цветочные мотивы. Орнамент этой росписи Белянской может быть успешно использован, например, в текстиле, набойке или декоративной мебельной ткани.

Фактурой и формой писанка близка керамике. Построение ее орнамента близко к формам керамической посуды, а неисчерпаемое богатство оригинальных мотивов является источником для различных композиций. Например, виноградный листок с мелкими ягодами на охристом

К. Масюк.
Украшение платка. Вышивка.
Львовская область.



Узор вышивки.
Волинская область.

На наших глазах возрождается народный костюм. Кое-что в этом направлении уже сделано. Достаточно вспомнить наши октябрьские и майские празднества, республиканские и Всемирный фестивали молодежи, когда на улицы городов вышли юноши и девушки, одетые в яркие национальные костюмы. Праздничные наряды сами по себе явились массовой пропагандой художественных ценностей. В пропаганде этих ценностей большая роль принадлежит клубам, Дворцам культуры, Домам народного творчества, которые призваны изучать особенности народного костюма своих районов, демонстрируя его в праздничных шествиях и выступлениях.

Широкое применение могут получить народные орнаменты в интерьере жилых зданий, в оформлении детских садов, домов отдыха и культурно-просветительных учреждений.

Художественная промышленность нашей страны уже добилась немалых успехов в освоении лучших образцов народного искусства. Однако масштабы и темпы этой работы еще не удовлетворяют потребностей народа. Экспозиция Львовского музея, как и многих других музеев страны, в которых хранятся шедевры народного искусства, еще и еще раз убеждает нас в том, что музейные экспонаты могут послужить превосходным материалом для создания новых образцов продукции художественной промышленности, которая призвана украшать быт советских людей многообразными декоративными изделиями.

фоне—мотив с писанок Сокальского района Львовской области—мог бы украсить столовые или чайные сервизы.

В орнаменте гуцульских писанок чаще, чем в других видах украинского народного искусства, встречается много форм, взятых из животного мира. Мотивы голубей, рыб, коней, оленей мерцают среди самых разнообразных по цвету орнаментов этих небольших украшений.

Привлекает и геометрический орнамент, как бы филигранным кружевом покрывающий поверхность изделия. Особенно славится писанками село Космач. Наиболее интересные росписи здесь выполнялись Прасковьей Лахманиук. Ее дарование проявилось не только в оригинальной росписи писанок, она, кроме того, была искусной вышивальщицей и мастерски выжигала орнаменты на деревянной посуде. Мотив «рыбки» в ее писанке мог бы быть использован в украшении скатертей, прозрачных тканей, занавесок или детского платья. Орнамент «пташка», взятый в веселой цветовой гамме с росписи писанки Лахманиук и использованный для украшения графина, придал этому изделию характерный гуцульский колорит.

Г. Томашевская.
Вышивка женской сорочки,
с. Вышев, Львовская область.



ВОЗРОЖДЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО КОВРОВОГО ИСКУССТВА

В. СУХОМЛИН

Одним из самых значительных событий в художественной жизни Франции после второй мировой войны было возрождение старинного ковроткацкого ремесла, пришедшего в упадок за последние полтора—два столетия. Характерно, что во главе этого движения, восстановившего некоторые забытые приемы средневекового искусства, стояла группа прогрессивных художников. А инициатором и вдохновителем этого возрождения был талантливый живописец коммунист Жан Люрса.

На первый взгляд может показаться странным, что сторонники наиболее передового мировоззрения нашего времени поставили перед собой задачу возродить одно из ремесел средневековья. В действительности здесь нет никакого парадокса. В области искусства, как и в других областях, французские коммунисты продолжают национальную традицию. Они не только дорожат культурными ценностями прошлого — отдаленного или недавнего, но и стремятся по мере возможности найти им место в современной жизни.

Ковроткачество было некогда национальным французским искусством. Благодаря Жану Люрсе и его товарищам оно стало им снова.

Согласно наиболее правдоподобной гипотезе, ковроткацкое ремесло, существовавшее еще в Древнем Египте, было занесено в Западную Европу пленными арабами во времена крестовых походов. В XII веке оно распростра-

нилось во Фландрии и в северо-западной Франции. Главным центром его стал город Аррас, с которым в XIII и XIV веках стал соперничать Париж. Усвоив новую для них, хотя и тысячелетнюю технику, французские мастера не стали, однако, копировать восточные образцы. Они использовали ее для создания совершенно самостоятельных произведений, в которых отразились все особенности французского национального искусства.

Наивысшего расцвета ковроткачество достигло в XIV, XV и XVI веках, когда французские ковры славились во всей Европе. Наряду с Парижем и Аррасом возникли мастерские и в ряде других городов — в Турнэ, Дуэ, Обюссоне, Авиньоне. Ковры выполнялись по рисункам (картам) выдающихся художников — специалистов коврового искусства. Во французских музеях находится много замечательных произведений мастеров-ковроделов средневековья, таких, как «Апокалипсис» (XIV век), знаменитая «Дама с единорогом» (начало XVI века) и другие.

Упадок французского ковроделия начался в конце XVII—начале XVIII века. При Людовике XIV была создана «Королевская мануфактура Гобеленов»* (1662), во главе которой был поставлен знаменитый в то время ху-

* Людовик XIV приобрел и расширил ковроткацкие мастерские, основанные в XV веке красильщиками из Реймса — Гобеленами.



Жан Люрса.
Петух.

дожник Шарль Лебрен, директор Академии, декоратор Версальского дворца. В ней исполнялись настенные ковры (гобелены), прославлявшие «короля-Солнце» и его военные победы. К этому времени станковая живопись стала вытеснять декоративные ковры во дворцах и особняках французской аристократии и крупной буржуазии. Вместе с тем под влиянием придворных живописцев гобелены постепенно превратились в простые копии картин. Решающим моментом в этой эволюции было назначение главным инспектором мануфактуры Жана Баптиста Удри (1733), который считал, что ковры должны создавать иллюзию живописи.

Для этого необходимо было окрашивать шерстяную пряжу в такое множество цветов и тончайших оттенков, какого не знали средневековые ковроткачи. Вместе с тем нужно было добиваться возможно более гладкой поверхности, уменьшая стежки до предела.

В 1740 году мастерские гобеленов употребляли 373 оттенка шерстяной пряжи, позднее — 500, 800, 3000 и доходили даже до 14600. Результат был тот, что в конце XVIII века ковроткач мог с трудом вы ткать лишь один квадратный метр гобелена в год. На воспроизведение в ковре одной картины уходило до десяти и более лет,

вследствие чего цена копии намного превышала цену оригинала.

В связи с общим кризисом ремесленного производства и под влиянием эволюции бытовых условий и вкусов городской буржуазии уже в XVIII веке ковроткацкие художественные мастерские стали закрываться одна за другой. А в начале XX века в них было занято по всей Франции всего около 5000 человек, в тридцать раз меньше, чем в XIV веке. Некогда высокое мастерство художников-картонистов совершенно исчезло. Лишь в Обюссоне, небольшом городе департамента Крез (Центральная Франция), сохранилось несколько предприятий, основанных еще в XVI и XVII столетиях, но и они владели жалкое существование, выпуская грубые копии образцов XVIII века с пастушками и овечками или исполняя для заказчиков однообразные коврики с цветочками на синем, красном и зеленом фонах. Передовые французские живописцы перестали заниматься ковроткачеством, и для фабрики гобеленов стали работать главным образом второстепенные художники официальной академической школы.

Таково было положение перед второй мировой войной, когда Жан Люрса вплотную занялся изучением причин упадка французского коврового искусства и поисками средств для его возрождения.

Жан Люрса был в то время уже известным художником. Его полотна и гуаши находятся в музеях Парижа, Вашингтона, Филадельфии, Москвы (в Музее изобразительных искусств имени Пушкина), Амстердама, Мюнхена и других городов. В 1934 году в Москве была организована выставка работ Люрса. Он иллюстрировал книги (в том числе свои собственные поэмы в прозе), писал декорации и создавал эскизы театральных костюмов.

В политическом отношении Люрса всегда принадлежал к передовым, прогрессивным кругам французской интеллигенции. Накануне первой мировой войны, будучи совсем молодым художником, он примкнул к «Группе революционных студентов». В 1913 году он основал в Париже небольшой литературно-художественный журнал, в котором сотрудничали поэт Шарль Вильдрак, скульптор Эмиль Бурдель, А. В. Луначарский (живший тогда в Париже), австрийский поэт Райнер Мария Рильке и другие.

В двадцатых годах он много путешествовал по Ближнему Востоку, Африке и Греции. В этот период в его творчестве преобладали трагические ноты. Он писал полуфантастические выжженные солнцем каменистые пейзажи, красно-желтые пески, серо-черные скалы, ярко-синее безжалостное небо. Если на некоторых из них появлялись люди, то лишь в виде маленьких беспомощных существ, как бы раздавленных мрачным величием пустыни.

Правда, он писал также мужские и женские портреты, а в начале тридцатых годов сцены из жизни людей труда — крестьян, рабочих, рыбаков. Но в его станковой живописи того времени не было и намека на те радостные, праздничные краски, которыми впоследствии расцвел растительный и животный мир на его коврах.

Жан Люрса.
Птица.
Из серии «Бестиарий».





Жан Пикар ле Ду.
Натюрморт с фазаном.

Во время второй мировой войны Люрса принимал деятельное участие в движении Сопротивления, редактировал в департаменте Лот подпольную антифашистскую газету и одновременно рисовал картоны для ковроткацких мастерских Обюссона, которые в 1942 году исполнили его ковер «Свобода» на тему известной поэмы Поля Элюара, воодушевлявшей борцов Сопротивления.

Тогда же он вступил во Французскую коммунистическую партию.

Первые опыты Жана Люрса в области ковроткачества были неудачны, так же как аналогичные попытки Пикассо, Матисса, Брака и Леже: они не могли добиться точного воспроизведения своих цветных картонов. Получались лишь приблизительные копии, на выполнение которых требовалось длительное время.

Ключ к решению проблемы Люрса нашел, изучая в музее города Анжэ знаменитый «Апокалипсис». Эта грандиозная композиция, состоящая из ряда отдельных панно и имеющая общий размер в 720 квадратных метров (Клод Руа, автор монографии о Люрсе, сравнивает ее с Сикстинской капеллой), была выполнена в 1377 году для герцога Анжуйского Людовика I парижским мастером Никола Ба-

тай по картонам фламандского художника Жана Бандоль («Жан из Брюгге»). На Люрса она произвела потрясающее впечатление своим динамизмом, искусным распределением многочисленных фигур, смелостью красочных сочетаний и контрастов, пластическими и живописными находками. И эти несколько десятков панно были вытканы на белой шерстяной основе шерстяной пряжей всего лишь двадцати тонов. При этом Никола Батай употреблял только чистые, яркие тона и пользовался ограниченным количеством доступных ему красок (синяя—индиго, красная—марена, кармин—кошениль, желтая—желтоцвет), допуская не более пяти убывающих оттенков.

Жан Люрса пришел к заключению, что средневековые мастера правильно понимали специфику коврового искусства. Материал, над которым работает художник-картонист, радикально отличается от того, с которым имеет дело живописец, и предъявляет к нему совершенно другие требования. Поверхность ковра иначе отражает свет, чем картина, написанная масляными красками. А окрашенная шерстяная пряжа неизбежно отличается от красок на палитре художника. Отсюда — необходимость, с одной стороны, повышать, усиливать тона, с другой — пользоваться строго ограниченным количеством цветов пряжи.



Жан Люрса.
Козел и Астрепат (фантастический
петух).

Исходя из тех же соображений, Люрса постепенно отказался от применения в ковроткачестве законов перспективы. Он считает, что для ковроделия принципы средневековой живописи, особенно фресковой, более применимы, чем принципы искусства Возрождения.

Клод Руа следующим образом излагает точку зрения Люрса на задачи художника-картониста:

«Ковровое искусство почти непреодолимо требует орнаментальной пышности, полноты композиции, густого изобилия фигур, предметов, цветов, трав. Стенной ковер «боится пустоты». Свобода повествования и необходимость заполнения пространства намного плотнее, чем этого требует живопись, побудили Люрса совершенно упразднить линию горизонта или по крайней мере (что сводится к тому же) поместить очень высоко угол зрения. Он пришел, таким образом, инстинктивно к принципу, которым часто руководствуются китайские художники, предполагающие, что зритель находится на вершине горы. Их пейзажи захватывают небо, на них располагаются многочисленные, все уменьшающиеся фигуры. Умножая мотивы, эпизоды и сюжеты, они размещают в верхней части своих декоративных панно то, что «перспективный» живописец должен был бы поместить в глубине своей картины. Светлое небо, дали, уходящие к горизонту, логично организованный пейзаж рискуют всегда «прорвать» ковер, нарушить его равновесие. Если художник хочет употреблять открытые и яркие тона, он, естественно, вынужден помещать все фигуры и все предметы в одном плане».

Такое понимание специфики коврового искусства по-

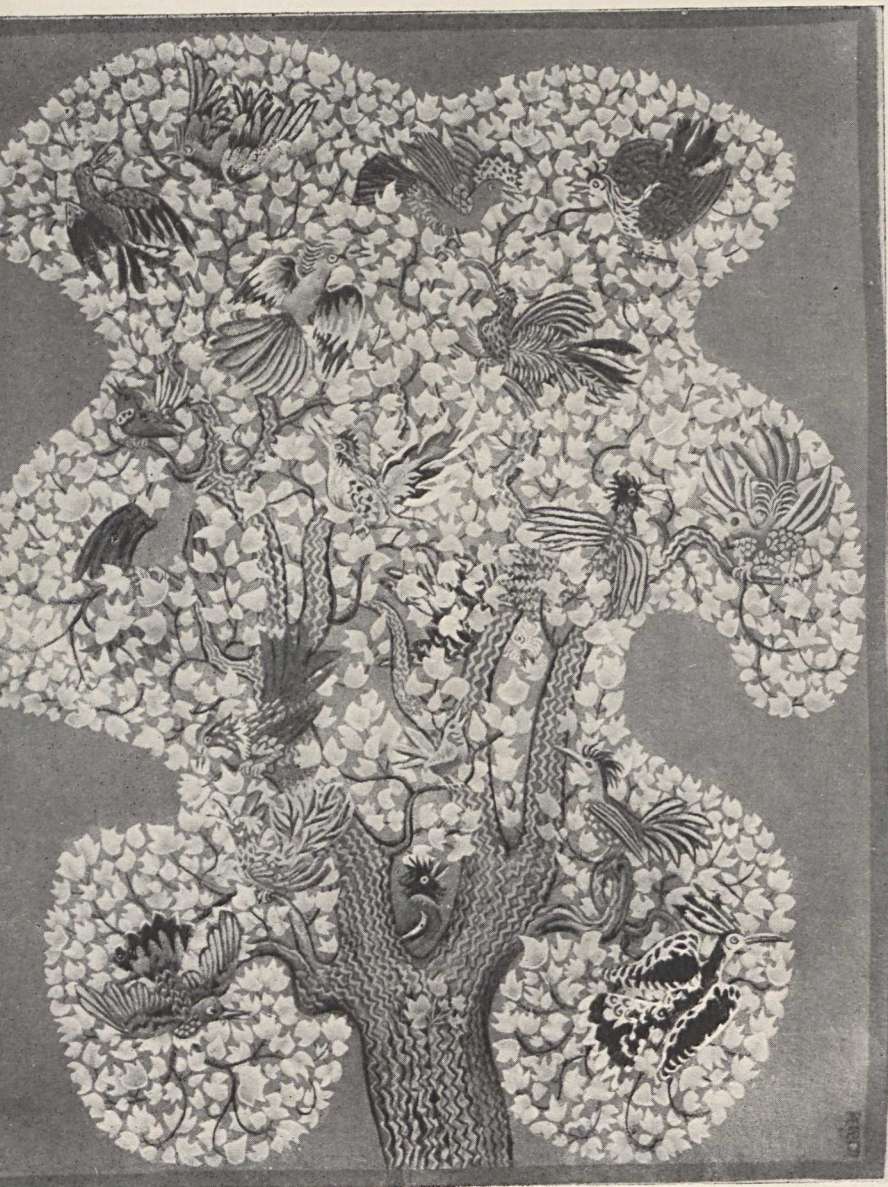
будило также Люрса упразднить кайму. По его мнению, стенные ковры должны дополнять современную архитектуру, сливаться с ней и поэтому не нуждаются в обрамлении.

Почти все декоративные ковры Люрса тематичны. Кроме уже названной композиции «Свобода», навеянной борьбой против оккупантов, Люрса создал в 1944 году обличительное панно «Рождение ландскнехта», символизирующее зверства и мракобесие гитлеризма. В своем творчестве Люрса вообще широко пользуется символами и аллегориями. Он считает, что сюжет, идея — главное при создании произведения искусства, но, выбрав сюжет, он в трактовке его отдается полностью своей поэтической фантазии, создавая сказочный мир стилизованных животных и растений, изображая человеческие фигуры, составляющие одно целое с окружающей их фантастической природой.

Двадцать лет тому назад, во время дискуссии о реализме, в которой, кроме него, приняли участие Марсель Громэр, Луи Арагон, Фернан Леже, Ле Корбюзье, Андре Лот, Жан Кассу, он высказался за возрождение реалистического искусства. При этом он подчеркнул, что имеет в виду не «репортаж», не «протокольную запись действительности», а действенное, боевое отношение к ней. «Художник-реалист, — говорил он, — должен до отказа насыщать свое произведение всем арсеналом чувств, необходимостей, требований своего времени... Художник должен воздействовать на внешний мир и преобразовывать его».

Этим принципам Люрса следует в своих декоративных панно. Прогрессивный художественный критик и романист

Дон Робэр.
Поющее дерево.



Клод Руа отмечает, что наиболее декоративное и на первый взгляд отвлеченное ковровое искусство вернуло Люрса, долгое время писавшего безнадежные, угрюмые пейзажи, к радостному ощущению жизни, «в обретенный, наконец, земной рай», к сверкающей всеми красками природе и к «царю природы» — Человеку. Таковы его настенные ковры «Человек», «Поэт», «Охота», «Аполлинэр», «Небо, земля и мир», «Волк в овчарне», «Завоевание воздуха» и другие. Таков его сказочный «Бестиарий» и его любимые задорные, чванные «Петухи».

В настоящее время он работает над серией панно «Счастье жить». Первое из этих панно «Атомная угроза» (40 квадратных метров) уже выткано: черная хищная птица сжимает в своих когтях земной шар; внутри его поднимается зловещее грибообразное облако атомного взрыва; вокруг, обрамляя шар, — контуры зданий Парижа, Лондона, Москвы, Нью-Йорка, возникающие среди растительного орнамента, символизирующего жизнь; внизу дымится вулкан. Второе панно изображает «современный Ноев ковчег», нагруженный всеми животными, растениями, цветами и плодами земными; его ведет Человек. Третье панно изображает разрушения, причиненные атомной бомбой, а на следующих Люрса хочет дать радостную картину жизни на Земле, освобожденной от атомной опасности: буйный расцвет красок и форм, славящих жизнь, дружбу, любовь, природу, труд и веселье...

«Я борюсь всю свою жизнь, — говорит Люрса, — чтобы наступило время, когда люди, мои братья, будут чувствовать себя так же слитно с природой, как те, которых я изображаю в своих произведениях».

Вскоре после освобождения Парижа, в 1944 году, по инициативе энтузиастки ковроделия Дениз Мажорель была организована выставка, на которой приняли участие Жан Люрса и примкнувшие к нему Жан Пикар ле Ду, Марк Сен-Санс, Венсан Гиньебер и Дон Робэр. В 1946 году Музей современного искусства организовал большую выставку «Французские ковры от средневековья до наших дней», имевшую огромный успех. В 1947 году была основана «Ассоциация художников-картонистов», объединяющая в настоящее время 24 живописца и графика под председательством Жана Люрса. Вице-председателями являются Пикар ле Ду и Сен-Санс, секретарем — Дениз Мажорель. Ассоциация — не коммерческое предприятие. Ее задача — защищать интересы художников-картонистов,



Дон Робэр.
Осень.

Жан Люрса.
Рыбы. Из серии «Бестиарий».

пропагандировать общие взгляды ее членов на задачи коврового искусства и на его технику. Ассоциации удалось привлечь на свою сторону хозяев лучших мастерских Обюссона. После многих лет застоя этот старинный город снова стал центром художественного ковроткачества. Его мастерские работают без перебоя. Члены ассоциации получают многочисленные заказы от государства, городов, учреждений, паромных компаний и частных лиц, а также из-за границы. За время своего существования ассоциация организовала более 400 выставок в разных странах мира — в Англии, США, Египте, Дании, Чехословакии, Сирии, Швейцарии, Швеции, Финляндии и др.

Крупные торговцы картинами пытались «купить» Люрса. Один из них предлагал обеспечить его на всю жизнь при условии, что он будет делать не более двенадцати ковров в год, для того чтобы они не упали в цене. Люрса категорически отказался, заявив, что такой контракт означал бы конец Обюссона, закрытие мастерских и безработицу.

В свои 65 лет Люрса полон кипучей энергии. Принимая самое горячее участие в судьбе Обюссона с тех пор, как он почувствовал свою связь с его населением, с трудящимися его ткацких мастерских, он сам как бы ожил, страхнув с себя окончательно былой пессимизм.

«В то время как в Нью-Йорке, — рассказывает он, — выставляли мои старые полотна и критики хвалили их «задумчивую и легкую меланхолию, их пугающие и то-скливые ноты», ко мне, здесь, в Обюссоне, уже снова вернулась радость, я был спасен».

Жан Люрса.
Пламя.



НОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ СТЕКЛА.

Во Всесоюзном институте ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды состоялось заседание художественного совета, на котором были рассмотрены новые образцы изделий большинства стекольных предприятий страны. Профессор М. Ильин в своем докладе проанализировал современное положение советского художественного стекольного изделия. Докладчик отметил, что ряд последних крупных выставок и просмотров показал значительный рост художественного качества изделий стекольных предприятий, в особенности выпускающих предметы из цветного стекла. Оформление этих изделий стало более современным, отличается хорошим использованием материала, разнообразием форм и отделки.

В более сложном положении находятся предприятия, изготавливающие хру-

сталь. Художники еще не нашли новых приемов в отделке этого драгоценного материала.

При просмотре художественный совет высоко оценил изделия Ленинградского завода художественного стекла, привлекающие лаконизмом, ясностью форм и богатством цветовых оттенков стекла. Большой интерес вызвали изделия из нового сульфидного стекла, хотя далеко не все предложенные формы были признаны удовлетворительными.

Заметных успехов в обновлении ассортимента изделий массового производства добились художники завода «Красный Май» Калининского совнархоза. Предложенная ими отделка посуды легкой геометрической росписью вместо аляповатых и надоевших цветочных мотивов была поддержана художественным советом.

Оживленный обмен мнениями вызвал представленный на совет хрустальный сервиз. Было отмечено, что сама попытка создать большой единый ансамбль из хрусталя заслуживает одобрения, но как характер форм, так в особенности и алмазное гранение, украшающее предметы сервиза, повторяют старые, давно известные, к тому же не лучшие мотивы дореволюционных изделий.

Художественный совет рекомендовал Всесоюзному институту ассортимента шире развернуть работу по повышению профессионального уровня художников и мастеров стекла, проводить ежегодные конкурсы для художников стекольной промышленности, издавать каталоги ассортимента изделий, чаще устраивать отраслевые выставки и просмотры.

ПО СТРАНИЦАМ ЖУРНАЛА «БИЛЬДЕНДЕ КУНСТ»

В минувшем 1957 году журнал «Bildende Kunst» (ГДР) уделил много внимания обсуждению важной и во многом еще дискуссионной проблемы — о месте художника в современном промышленном производстве.

Все авторы, выступившие на страницах журнала, считают необходимым, чтобы в тех отраслях промышленности, где эстетическая ценность продукта существенным образом влияет на спрос и потребление, широко применялось сознательное художественное творчество; чтобы квалифицированный художник-модельер утвердился как постоянная единица в штате промышленных предприятий; чтобы его специфическая функция осознавалась так же ясно, как функция инженеров и техников, и была бы предусмотрена как в финансовых, так и в производственных планах предприятия.

Авторы подчеркивают одновременно, что самостоятельное значение художника для современного промышленного производства осознано еще далеко не достаточно. В ряде заметок высказывается поэтому горячее одобрение поощрительному премированию художников-модельеров, практикуемому с недавнего времени в Германской Демократической Республике.

Охарактеризовав важное хозяйственно-экономическое значение затронутой проблемы, авторы останавливаются далее на определении самих художественных задач, стоящих перед модельерами современной промышленности.

Положительное содержание уже проделанного в этой области процесса развития они видят во все более последовательном отказе от того, чтобы считать художественную форму внешним приложением изобразительного искусства, живописности к целесообразным формам промышленного продукта. В настоящее время, отмечает Г. Экснер, «для художников... искусство не является всего лишь придатком к утилитарной форме, напротив, оно выступает для них как эстетическое решение, исходящее из результатов взаимного влияния функции, материала и краски» (№ 3, стр. 188). Главное препятствие в достижении эстетически-полноценной формы утилитарных предметов усматривается поэтому в неправомерном отдалении художественного наброска от объективных требований промышленного производства продукта, в стремлении к бессодержательному украшательству, которое Г. Экснер называет «художественно-ремесленным заблуждением». Это превратное отношение художника к промышленным продуктам господствовало в Германии в конце XIX — начале XX столетия. Однако, как показывают авторы, оно отнюдь не изжито до конца и в настоящее время.

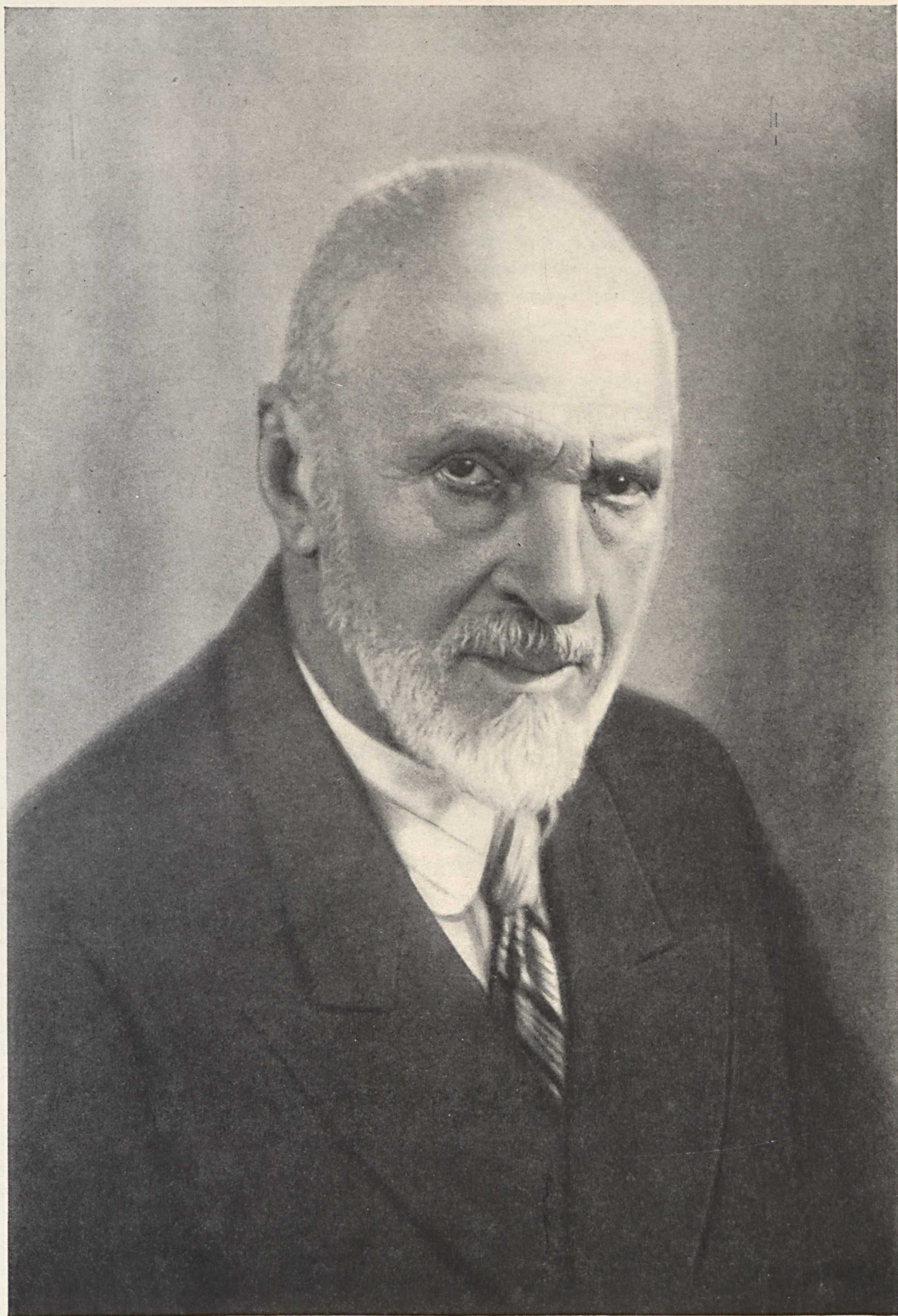
Анализируя историю основных видов художественного

обучения в Германии, Г. Экснер отмечает в связи с этим важную заслугу немецкого архитектора В. Гропиуса, призвавшего художников повернуться лицом к промышленности и понимавшего целесообразную функцию, материал и технический способ изготовления продукта как объективные критерии для разрешения любой эстетической задачи в области индустриального производства. Автор показывает далее, что эти принципы получили свое последовательное развитие и были освобождены от ряда односторонностей, присущих самому Гропиусу и его ученикам (т. н. школе «bauhaus») в современных эскизах Высшей художественной школы в Берлине.

В другой статье («Новая форма в Финляндии») справедливо отмечается, что противоречия художественного наброска и собственной формы предмета и проистекающий отсюда бессодержательный формализм орнамента глубоко чужды подлинным традициям народного ремесла. Анализируя причины замечательных достижений современной финской керамики (на выставках в Милане в 1951 и 1954 годах, Финляндия 18 раз завоевывала Большой приз), Г. Экснер отмечает, что корень этих успехов в сохранении подлинных традиций старого ручного труда. «Тесно связанный с живым народным искусством, он обладал элементарным чувством материала, целесообразной формы и ценности органичной расцветки. Здесь уже имелось много общего с тем, что в Германии, например, выступило лишь в связи с «bauhaus», и поэтому переход к «новой форме» нашел здесь меньше сопротивления, нежели в других странах» (№ 3, стр. 190).

Эту же мысль развивает в своей статье К. Маргольд. Разбирая опыт «Burg», одной из известнейших в Германии высших школ прикладного искусства, он показывает, что секрет ее вполне современного мастерства состоит в правильном понимании наследия, в умении придать современным продуктам органический характер старой ремесленной поделки.

Современные художественные решения и традиции старого ремесла объединяются одним общим стремлением — стремлением к органичной форме, выявляющей объективную соразмерность материала, функции и технического способа производства продукта. Квалифицированный художник-модельер справедливо характеризуется поэтому как «многосторонне образованный, обладающий высоким уровнем технического мышления мастер формы, для которого... свобода есть «усмотрение необходимости»» (№ 3, стр. 188). Говоря иными словами, он должен не просто переносить в область материального производства независимо от него развившуюся культуру искусства, но понять и выявить его собственные художественные возможности.



КОНСТАНТИН ФЕДОРОВИЧ

Ю О Н

(1875 — 1958)

ХУДОЖНИК БОЛЬШОЙ ДУШИ

О трепетной, нетленной красоте всего живого всю свою долгую творческую жизнь писал Константин Федорович Юон, старейший русский художник, чьи художественные произведения вошли в золотой фонд советского изобразительного искусства.

Смерть вырвала из рядов поборников искусства жизненной правды мудрого мастера, для которого идеи партийности и народности изобразительного искусства были основополагающими началами творчества.

К. Ф. Юон говорил о том, что революция, строительство социализма и коммунизма дают новую жизнь искусству, открывают перед ним новые небывалые горизонты, ведут его к новому могучему синтезу. Он подчеркивал, что цель изобразительного искусства «не заменять собой живую жизнь и природу, а выражать ее поэтическим языком искусства, в тех живописных обобщениях и в той живописной образности, которыми оно оперирует».

Будучи всю свою творческую жизнь художником ярко выраженного декоративного начала, К. Ф. Юон всегда утверждал общенародное, национальное значение декоративного искусства. Вспомним строки из его автобиографии, где он пишет «о безумной, языческой любви к солнцу и расточаемым им радужным сияющим краскам, всегда повышающим тонус нашей деятельности и нашу жизнерадостность», вспомним замечательную статью «О культуре декоративного искусства», опубликованную в юбилейном номере нашего журнала, и многие другие высказывания К. Ф. Юона, которые помогают художникам и мастерам декоративного искусства нашей Родины создавать произведения большого идейно-художественного значения.

Многообразие художнических интересов К. Ф. Юона было поистине поразительным. Еще в дореволюционные годы молодой художник создает серию картин, в которых с большой правдивостью и декоративной сочностью запечатлеваются образы многих древних русских городов. Одновременно своей кистью пейзажист-лирик вдохновенно воспеваает среднерусскую природу; в это же время К. Ф. Юон выступает как мастер театрально-декорационного искусства.

С первых лет Советской власти признанный художник, мастер с ярко выраженной творческой индивидуальностью, К. Ф. Юон всю силу своего таланта, все свои большие знания и опыт отдает народу—созидателю новой жизни.

Вместе с другими художниками, вместе со всеми деятелями социалистической советской художественной культуры К. Ф. Юон борется за утверждение в искусстве метода социалистического реализма, характерную особенность которого, по его мнению, составляет активное творческое отношение к жизни.

«Активная, творческая природа» искусства социалистического реализма давала возможность К. Ф. Юону в после-революционный период творческой деятельности работать в самых различных областях и жанрах изобразительного искусства, неизменно развивая присущие ему начала и качества оптимизма, красочности, декоративности.

Композиции на историко-революционные темы, произведения, изображающие новую, социалистическую Москву и родные сердцу художника пейзажи Подмосковья, работы на тему индустриализации и коллективизации, портреты современников и многие другие произведения пишет неутомимый, вечно юный в своем творчестве художник.

Если же ко всему этому присовокупить его кипучую деятельность на театре, работы для цветного кино, графические циклы, произведения декоративного искусства, станет ясна огромная жизнедеятельная работа художника.

До последних дней не переставал художник заниматься литературно-критической, искусствоведческой деятельностью, буквально до последних часов был в гуще общественной жизни.

Художники и мастера декоративного искусства СССР многим обязаны первому секретарю Союза художников СССР, незабвенному Константину Федоровичу Юону, долгие годы являвшемуся неизменным поборником много-национального декоративного искусства, и вместе со всей художественной общественностью глубоко скорбят по поводу тяжелой, невозвратимой утраты.

ХРОНИКА

НА ВЫСТАВКУ В БРЮССЕЛЬ

На Всемирной выставке в Брюсселе экспонируются лучшие произведения советского народного искусства. Право участвовать в выставке оспаривали художники и мастера всех союзных республик.

Более десяти тысяч художников и мастеров артелей промысловой кооперации РСФСР участвовали в создании новых произведений. Лучшие из них — свыше 1500 экспонатов — были отправлены в Брюссель. В экспозиции демонстрируются изделия холмогорских костерезов, лаковые миниатюры на папье-маше художников Мстеры, Палеха, Федоскина, традиционные русские кружева мастериц Вологды, Ельца, Кировской области, замечательные ювелирные изделия дагестанских мастеров и другие шедевры народного искусства.

Демонстрируя многообразие технических приемов, художники и мастера народных промыслов раскрыли в своих произведениях темы труда и быта советских людей.

Много интересных работ отправили на Всесоюзную выставку художественные промысла Украины. Среди экспонатов — работы украинских вышивальщиц, ковры, изделия из дерева, керамики, народная игрушка и т. д.

Большинство артелей республики, отправивших свою продукцию в Брюссель, были участниками всех предыдущих международных выставок и ярмарок.

Широкую известность снискала артель имени К. Цеткин (Решетиловка Полтавской области). Коллектив этой артели, существующей более полувека, создает замечательные вышивки, ковры. Народные мастера непрерывно совершенствуют технические приемы.

Высокой оценки заслужила художественная продукция экспонентов Всемирной выставки — артелей резчиков «Гуцульщина» (г. Косов, Станиславской области), «Художник-керамик» (Опошня Полтавской области) и другие.

Все отправленные на выставку экспонаты являются продукцией массового производства художественных промыслов республики.

Художественные промыслы Казахстана отправили в Брюссель изделия из керамики, в том числе декоративные вазы и блюда с казахским национальным орнаментом. Особенно выделяется ваза «Урожайная» (автор — скульптор Г. Суриков).

ДЛЯ КОЛХОЗНОГО СЕЛА

Сектор монументально-декоративного искусства Академии строительства и архитектуры Украинской ССР работает над решением проблем, связанных с поисками новых, отвечающих современным требованиям, выразительных средств декоративного искусства, определением их места в архитектуре жилых и общественных зданий.

Большой интерес представляет комплексная работа по теме «Новые типы общественных зданий массового строительства», выполненная коллективом сектора совместно с научными сотрудниками Института архитектуры сооружений. Результатом этой работы явился созданный архитекторами, инженерами и художниками проект Дворца культуры в новом поселке Кременчугской ГЭС. Разработаны эскизы монументально-декоративных композиций, которые украсят фойе и зал нового Дворца культуры. Темы Великой Отечественной войны и строительства ГЭС раскрыты в композициях А. Мизина. О великих правах советских граждан, праве на труд и отдых, повествуют композиции, разработанные Б. Пианида.

Коллектив сектора уделяет большое внимание колхозному селу. Художники выполнили монументально-декоративные работы в колхозном Доме культуры имени Т. Г. Шевченко (село Песчаны Черкасской области). В интерьерах Дома культуры сделаны росписи на мотивы произведений великого Кобзаря и на сельскохозяйственные темы.

Творческий коллектив сектора принял также участие в оформлении нового колхозного клуба в селе Семиполки Броварского района Киевской области.

ХОРОШЕЕ НАЧИНАНИЕ

В честь 40-летия Ленинского комсомола Пятигорский парк культуры и отдыха имени С. М. Кирова с 1 марта этого года объявил открытый конкурс на лучшие произведения живописи, графики, скульптуры и декоративного искусства.

По разделу декоративного искусства за лучшие художественные произведения с резьбой и выжиганием, костерезные изделия, вышивки и ковровые изделия будут присуждены призы и грамоты. В июле нынешнего года в парке откроется юбилейная художественная выставка, на которой будут представлены присланные на конкурс лучшие художественные изделия.

НОВАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ

В Костромском областном музее открылась выставка русского народного искусства. На выставке экспонируются русские народные вышивки, набойки, шитье золотом, серебром, жемчугом и бисером, кружева, резьба по дереву и кости.

Особый интерес представляют произведения народных мастеров Костромской области, в частности мастеров-резчиков по дереву из Больших Солей. На выставке представлены работы костромских мастеров-резчиков, украшавшие волжские суда и дома, различная резная и расписная утварь — ковши, прялки, солонки, дуги и т. п. Привлекают внимание и кружева, плетенные в Галиче в начале XX века.

ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ ХУДОЖНИКОВ ТЕКСТИЛЯ

На Московском шелковом комбинате имени Щербакова широкую популярность завоевали «Дни инженер-ра и техника». В эти «Дни» коллектив работников комбината обсуждает актуальные вопросы производства, обменивается творческим опытом, встречается с учеными, деятелями искусства.

Одна из очередных встреч была посвящена работе художников комбината, обсуждению их рисунков, разработанных ими новых узоров тканей.

Собравшиеся заслушали сообщение заведующего художественным бюро, главного художника комбината З. Бобковой о результатах деятельности творческого коллектива в 1957 году. В минувшем году художники создали свыше трехсот новых рисунков для тканей. 259 уже внедрены в производство. Коллектив работал над оформлением широкого ассортимента изделий. Созданы набивные рисунки для шарфов и платков из капрона.

Художники комбината ежегодно выезжают в творческие командировки. В краях и областях Российской Федерации и в союзных республиках они собрали богатый материал, сделали множество зарисовок национальных костюмов и орнамента вышивки и тканей. На основе этого материала созданы, в частности, красочные эпонжи с набивкой и вышитым рисунком.

Рассказ о деятельности художников был дополнен демонстрацией тканей с новыми рисунками для костюмов и нарядных платьев типа тафты, муара, репса и других. Многие образцы получили единодушное одобрение.

В этом году внешний вид тканей, выпускаемых комбинатом, будет значительно улучшен. Главный дизайнер комбината Р. Грановский рассказал о разработке новых структур тканей, освоении нового сырья и о современной технике отделки тканей. Важным элементом их оформления является применяемая ныне в тяжелых тканях тонкая нить из золоченой или алюминиевой фольги. Намечена также разработка новых ворсовых и ажурных тканей, искусственного меха.

В проведении «Дня инженера и техника» участвовали работники Общесоюзного Дома моделей, продемонстрировавшие новые модели одежды, выполненные из тканей щербаковцев.

В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АРТЕЛЯХ ГРУЗИИ

Значительных творческих успехов достигла Тбилисская специализированная артель. За пять лет своего существования коллектив артели увеличил выпуск канцелярских (рога в художественной серебряной оправе) более чем в шесть раз. В несколько раз увеличен также выпуск бытовой скульптуры.

Продукция артели неоднократно экспонировалась на художественных выставках Грузинской ССР, в Москве и за границей. Ряд уникальных изделий артели направлен на выставку в США (штат Оклахома) и на Всемирную выставку в Брюсселе.

Артель объединила талантливых народных умельцев. Высокое признание получило в республике, в частности, творчество молодого мастера М. Кутателадзе, работы которого выставлены в Музее народного творчества в Тбилиси, М. Магомедова — автора ряда произведений, отобранных для Всемирной выставки в Брюсселе.

Выпуском художественных изделий из керамики занимается, кроме Тбилисской артели «Инхимкомбинат», Мцхетская керамическая школа. Строящиеся новые обжигательные печи позволят школе значительно увеличить выпуск разнообразных художественных изделий из глины.

Керамические изделия будут также выпускаться на Сигнахском керамическом заводе, строительство которого заканчивается в этом году.

ПОЛЕЗНОЕ ПОСОБИЕ

Коллектив научных сотрудников Института жилищной Академии строительства и архитектуры СССР подготовил к печати книгу «Квартира и ее убранство». Новое издание, рассчитанное на специалистов, работающих в области интерьера жилых зданий, явится также практическим пособием для широкого круга читателей.

Книга иллюстрируется рисунками и фотоснимками образцов новой мебели, электроарматуры, декоративных тканей, утвержденных для массового производства.

По выставочным залам

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРОМЫШЛЕННОЙ ГРАФИКИ

В Москве была открыта выставка работ художников И. Маркиной, А. Крюкова и А. Файнгерша, работающих в области промышленной графики.

На выставке представлены произведения, выполненные художниками к VI Всемирному фестивалю молодежи: этикетки, открытки, почтовые наборы, образцы оберточной бумаги.

Хорошее впечатление оставляет диплом Международного конкурса пианистов и скрипачей имени П. И. Чайковского, выполненный художником А. Крюковым. Им же разработаны эскизы почтового набора, суперобложек, рекламных листовок.

Интересно оформлена оберточная бумага (автор И. Маркина). На сером фоне — круги красного цвета с надписями «Всемирный фестиваль». Внутри — силуэтные изображения ГУМа и графические — Большого театра, Планетария, храма Василия Блаженного и другие.

Удачно решены И. Маркиной этикетки подарочного набора спичек «Вятская игрушка». На черном фоне — коньки, хороводы, всадник на трехголовом коне. На темы вятской игрушки художником выполнен также настенный табель-календарь на 1958 год.

Большое место в творчестве художников промышленной графики занимают темы, связанные с оформлением упаковки продовольственных и промышленных товаров. Здесь яркие этикетки, коробки для игрушек и другие.

В этом году предполагается устройство ряда групповых и персональных выставок произведений художников, работающих в области промышленной графики.

На Книжной Полке

Л. П. Левин, Резьба по дереву.
Всесоюзное кооперативное издательство, М., 1957.

Книга является пособием для художников и резчиков по обучению технике резьбы. В ней рассматриваются различные виды резьбы по дереву, приемы ее выполнения, приемы работы различными инструментами, а также готовые изделия, украшенные резьбой. Введение к книге содержит краткие сведения из истории русской резьбы по дереву и о развитии этого искусства в наши дни.

Книга может служить практическим руководством при занятиях в художественно-промышленных училищах, художественных профессионально-технических школах и кружках художественной самодеятельности.

И. А. Крюкова, Резьба по слоновой кости в Китайской Народной Республике.
Всесоюзное кооперативное издательство, М., 1957.

Автор брошюры, посетившая Китайскую Народную Республику, в популярной форме рассказывает о современном состоянии китайской народной резьбы по слоновой кости. В брошюре дается краткая характеристика костерезных изделий Пекинского, Кантонского и Шанхайского кооперативов. Автор приводит имена наиболее известных современных китайских костерезов, рассказывает о технологии изготовления некоторых костерезных работ и, в частности, одного из популярных произведений китайского декоративного искусства — «шар в шаре».

О. С. П О П О В А, Русская народная керамика.
Всесоюзное кооперативное издательство, 1957.

Книга представляет собой очередной выпуск из научно-популярной серии «Художественные промыслы РСФСР», осуществляемой Научно-исследовательским институтом художественной промышленности Роспромсовета. Она ознакомит с художественным наследием основных центров русской народной керамики XIX века и современными керамическими производствами. В книге публикуются очерки по керамике Гжели, Скопина, Дымкова и вновь организованными артелями по выпуску художественных керамических изделий. Издание хорошо иллюстрировано и снабжено библиографическим указателем.

Главный редактор М. Ф. Ладур
Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, Д. В. Горлов, С. В. Ильинская, В. В. Иорданский, П. Д. Корин, Н. С. Макарова,
К. И. Рождественский, А. Б. Салтыков.

Художественный редактор С. С. Гусева
Обложка художника К. А. Тутевольт
Технический редактор Л. М. Штейнер
Корректор Т. В. Кудрявцева
Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9.
6-й подъезд. Телефон В 9-19-10.

Ш 03269. 17.IV. 1958 г. Зак. № 286. Тираж 5000.
Печ. л. (физич.) — 6,5. Бум. л. — 3,25.
Печ. л. (условных) — 8,90. Формат 72×108¹/₈
Типография издательства «Советский художник».
Москва, Мало-Московская, 42

ОПЕЧАТКА

На стр. 31 под верхней иллюстрацией напечатано:

Следует читать:

Е. Яновская. Ваза «Ландыш». Стекло.

Л. Смирнова. Ваза «Бутон». Стекло.

Цена 12 р.

БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. НЕКРАСОВА
2 1 12 57 454

