

ДЕКОРАТИВНОЕ

ИСКУССТВО

СССР

6.1958

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Наше общее родное дело	1
А. В. Луначарский о русском народном творчестве	5
Л. Елькович. О сюжетно-тематических туркменских коврах	7
В. Василенко. Украинская народная роспись	11
К. Вакуленко, Н. Григораш. Художники села Петриковки . .	15
Ю. Осмоловский. Павел Дмитриевич Корин.	17
И. Зорин. Художник народной игрушки.	25
Латышские мастера чеканки .	30
Фляндровка на фаянсе . . .	32
К. Кантор. Полезное и прекрасное в прикладном искусстве. . .	33
Б. Ионов. Заметки по теории декоративного искусства . . .	39
В. Липицкий. У народных мастеров Китая	41
Л. Крамаренко. Новые ткани. .	47
Хроника.	

745
Д 28

Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»

Читальный зал

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦК КПСС ОТ 28 МАЯ 1958 ГОДА

ЦК КПСС отмечает, что постановление ЦК об опере В. Мурадели «Великая дружба» от 10 февраля 1948 года в целом сыграло положительную роль в развитии советского музыкального искусства. В этом постановлении определялись задачи развития музыкального искусства на основе принципов социалистического реализма, подчеркивалось значение связи искусства с жизнью советского народа, с лучшими демократическими традициями музыкальной классики и народного творчества. Справедливо были осуждены формалистические тенденции в музыке, мнимое «новаторство», уводившее искусство от народа и превращавшее его в достояние узкого круга эстетствующих гурманов. Развитие советской музыки в последующие годы подтвердило правильность и своевременность этих указаний партии.

Вместе с тем, оценки творчества отдельных композиторов, данные в этом постановлении, в ряде случаев были бездоказательными и несправедливыми. В опере В. Мурадели «Великая дружба» имелись недостатки, которые заслуживали деловой критики, однако они не давали оснований объявлять оперу примером формализма в музыке. Талантливые композиторы т.т. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мяковский и др., в отдельных произведениях которых проявлялись неверные тенденции, были огульно названы представителями антинародного формалистического направления.

В постановлении, вопреки историческим фактам, было допущено в связи с критикой оперы Мурадели искусственное противопоставление одних народов Северного Кавказа другим.

Некоторые неверные оценки в указанном постановлении отражали субъективный подход к отдельным произведениям искусства и творчества со стороны И. В. Сталина.

Субъективный подход И. В. Сталина к оценке отдельных произведений искусства проявился также в односторонней и тенденциозной критике опер К. Данькевича «Богдан Хмельницкий» и Г. Жуковского «От всего сердца» в редакционных статьях газеты «Правда», опубликованных по его указанию в 1951 году. А, как известно, на Сталина в решении и этих вопросов

весьма отрицательное влияние оказывали Молотов, Маленков, Берия. Несмотря на то, что в либретто и в музыке оперы «Богдан Хмельницкий» имелись недостатки, неоправданным было утверждение о «крупных идейных пороках» либретто, написанного известными советскими писателями В. Василевской и А. Корнейчуком, а также обвинения композитора К. Данькевича в беспринципности. Несправедливые упреки, содержащиеся в этой статье, были повторены затем и в ряде других статей и выступлений. В редакционной статье об опере «От всего сердца», наряду с правильными критическими замечаниями о музыке и либретто оперы, также содержались явные преувеличения и односторонность.

ЦК КПСС постановляет:

1. Отметить, что в постановлении ЦК от 10 февраля 1948 года об опере В. Мурадели «Великая дружба», правильно определившем направление развития советского искусства на пути народности и реализма и содержащем справедливую критику ошибочных, формалистических тенденций в музыке, — в то же время были допущены некоторые несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых советских композиторов, что было проявлением отрицательных черт, характерных для периода культа личности.

2. Признать неправильной, односторонней оценку в редакционных статьях газеты «Правда» опер «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Поручить редакции газеты «Правда» (т. Сатюкову) на основе настоящего решения подготовить редакционную статью с всесторонним и глубоким анализом основных вопросов развития советского музыкального искусства.

3. Предложить обкомам, крайкомам и ЦК компартий союзных республик, Министерству культуры СССР провести в творческих союзах, учреждениях искусств необходимую разъяснительную работу в связи с данным постановлением, имея в виду повышение идейно-художественного уровня советского музыкального искусства и дальнейшее сплочение творческой интеллигенции на основе коммунистической идейности и укрепления связи искусства с жизнью народа.

НАШЕ ОБЩЕЕ РОДНОЕ ДЕЛО

Встреченные всенародным одобрением решения февральского Пленума ЦК КПСС и Закон, принятый первой сессией Верховного Совета СССР пятого созыва, «О дальнейшем развитии колхозного строя и реорганизации машинно-тракторных станций» явились крупным событием в жизни советского народа.

Продажа машин колхозам явится новым большим шагом в развитии сельскохозяйственного производства. Однако этим не исчерпывается значение намеченных Коммунистической партией мер. Они поднимут на новую ступень культуру села, будут способствовать более полному удовлетворению материальных и духовных запросов сельских тружеников, в конечном счете сыграют важную роль в ускорении процесса ликвидации имеющихся еще существенных различий между городом и деревней.

В нашей деревне за последние годы произошло много знаменательных перемен, явившихся результатом неустанной заботы партии и правительства о развитии колхозного строя. Современные колхозы — это в большинстве крупные, экономически крепкие хозяйства, в которых широко применяется современная техника, достижения науки и передовой опыт. Укрепление колхозной экономики принесло щедрые плоды. Выросло материальное благосостояние сельских тружеников. За последние четыре года, например, колхозники и представители сельской интеллигенции построили около двух с половиной миллионов новых жилых домов.

С материальным достатком неуклонно растут культурные потребности сельского населения. Колхозники стали лучше одеваться, они обзаводятся добротной мебелью, радиоприемниками, велосипедами, мотоциклами, легковыми автомобилями. Книга, кино, радио стали спутниками жизни сельских жителей. В колхозных домах сейчас имеется около двух миллионов радиоприемников, почти сто тысяч телевизоров, свыше десяти миллионов радиотрансляционных точек. К услугам сельских жителей более ста пятидесяти тысяч колхозных клубов, сто шестнадцать тысяч библиотек, пятьдесят тысяч киноустановок.

Этот мощный арсенал культуры, естественно, наложил свою печать на духовную жизнь села, способствовал формированию эстетических запросов у колхозников. Люди стали задумываться над тем, как украсить свои дома, улицы, чтобы они радовали глаз. Возникла мысль о создании парков культуры и отдыха, об установке на центральных площадях декоративных скульптур, о строительстве красивых клубов и домов культуры. В сельский быт входят праздники урожая, колхозные фестивали, спартакиады, комсомольские свадьбы и многое другое, наполняющее деревенскую жизнь ярким, интересным содержанием.

Большие дела вершат сегодня советские колхозники, но еще шире их планы на будущее. Ведь реорганизация МТС внесет серьезные перемены в жизнь села. На работу в колхозы из МТС переходят сотни тысяч механизаторов,

агрономов, инженеров, механиков—специалисты с высшим и средним образованием.

Это обстоятельство ставит в порядок дня комплекс важных вопросов, связанных с дальнейшим повышением культуры колхозной деревни. На этом широком поприще должны применить свои силы вместе со всей советской интеллигенцией архитекторы, художники декоративного искусства, работники художественной промышленности, мастера народных промыслов.

Что практически могут сделать художники для того, чтобы культурная жизнь деревни была ярче, полнокровнее, чтобы колхозные улицы и площади стали краше, клубы и библиотеки—уютней, нарядней, привлекательней?

Ответ на этот вопрос подсказывает жизнь, практика культурного строительства на селе. Сошлемся на некоторые примеры.

Весной 1956 года колхозники Белгородской области выступили инициаторами важного патриотического движения: они занялись благоустройством своих сел, строительством на средства колхозов бытовых и культурно-просветительных учреждений. Прошло немногим более двух лет, а как разительно изменился облик белгородских колхозов! На земле, опаленной пожаром войны, зашумели молодые сады и парки, поднялись цветущие села с новыми домами колхозников, клубами, школами, больницами, детскими садами.

Почин белгородцев, приложивших свои силы к жилищному и культурно-бытовому строительству, подхвачен во многих селах Российской Федерации и других братских республик.

В процессе сооружения клубов у колхозников возникает немало трудностей. Для сооружения жилых домов и культурно-просветительных учреждений требуются типовые проекты, которые удовлетворяли бы возросшие запросы сельских жителей. Беда, однако, в том, что многие проекты, в том числе и последних лет, безнадежно отстали от жизни. В самом деле, к лицу ли колхозу-миллионеру строить тесный, карликовый клуб с залом на двести мест, к тому же без комнат для занятий кружков, без центрального отопления? К сожалению, именно такие проекты в свое время были предложены колхозам архитекторами, проектирующими сельские учреждения культуры.

Так обстояли дела в недалеком прошлом. Что же нового сейчас в проектировании сельских общественных учреждений?

Архитекторы «Росгипросельстроя», к которым мы обратились с этим вопросом, признали, что в старых проектах недостаточно учитывались требования колхозов. Кроме того, архитектурные проекты клубов, больниц, магазинов и других сельских общественных зданий ранее разрабатывались порознь, что при недостаточной мощности колхозных строительных организаций усложняло строительство. Ныне «Гипросельстрой» ведет комплексное проектирование, созданы серии проектов, рассчитанные на ограниченное количество унифицированных деталей. Это значительно снизит стоимость строительных работ.

В новых проектах отсутствует помпезность.

Это, конечно, отрадно. Но, глядя на новые проекты, невольно подумалось, а не чересчур ли упрощен архитектурный образ здания? Сможет ли построенный по такому проекту клуб украсить центральную усадьбу колхоза?

Думается, что облик сельского клуба, призванного и внешним своим видом воспитывать эстетический вкус колхозных тружеников, значительно выиграл бы, если бы проект создавался в сотрудничестве с художником. К сожалению, архитекторы «Гипросельстроя» работают в отрыве от художников и, по-видимому, мало озабочены этим обстоятельством.

Надо ли после этого удивляться, что типовые проекты

отвергаются сельской общественностью. Колхозники нередко вынуждены обходиться собственными силами. Так, произошло и в упоминавшейся Белгородской области.

В сельскохозяйственной артели имени Буденного Дом культуры был построен по проекту местного техника-строителя М. Пывина. К чести сельского зодчего надо отметить, что в новом Доме культуры, который, к слову заметим, оказал бы честь любому городу, простота и выразительность архитектурных форм удачно сочетаются с рациональной планировкой.

Утверждая смету строительства, колхозники предусмотрели солидную сумму и на декоративное оформление. Ведь благоустроенный клуб, привлекающий красивой росписью, скульптурой, красивой мебелью, сам по себе важное явление в культурной жизни села. Создание интерьера Дома культуры было поручено художнику Л. Барбарину, постоянно работающему в колхозе.

Художник—член колхоза? Да, это не обмолвка. С недавних пор и такая, несколько необычная профессия появилась в некоторых сельскохозяйственных артелях.

Примечательная биография этого пожилого человека, прошедшего нелегкий жизненный путь, чьи творческие силы во всю ширь раскрылись в советские годы.

Леонид Николаевич Барбарин—коренной сельский житель. Его с детства пленили пейзажи родного края. Став учителем рисования сельской школы, он не расставался с мечтой о большом искусстве, пробовал силы в живописи, увлекался декоративной скульптурой. В начале 30-х годов Барбарин участвовал во всесоюзном конкурсе, объявленном «Крестьянской газетой». Его композиция, посвященная строительству первого колхоза, была удостоена первой премии. Автора пригласили на работу в Москву.

Перед скромным сельским художником открылись широкие творческие перспективы. Он много работал, учился, совершенствуя свое мастерство, но ни на минуту не оставлял мысли о родном селе. Он вернулся в колхоз с большими творческими планами. Но осуществить их тогда было трудно. Прежде всего надо было сломить вражеский саботаж, обезвредить кулаков. Барбарин снова стал учителем рисования, не расставаясь в то же время с резцом и кистью. Художник верил: придет время, и односельчанам потребуются не только объявления, которые он тогда писал, но и произведения искусства.

Это время наступило, когда колхозы, экономически окрепнув, занялись культурным строительством. По их заказу сельский художник украсил своими произведениями много новых клубов, создал для них декоративную скульптуру, тематические фриз, барельефы.

Творческая практика скромного сельского художника весьма поучительна. Она показывает, какое широкое поприще открывает колхозная действительность перед работниками декоративного искусства. К сожалению, эти возможности еще крайне мало используют не только опытные художники, но и молодые специалисты.

Много ли можно назвать выпускников художественно-промышленных училищ Москвы, Ленинграда, Львова и других городов, которые по окончании учебы посвятили бы себя работе на селе?

Правда, в этом не всегда повинны сами художники. Правильному использованию молодых специалистов мешает и существующая система распределения выпускников художественно-промышленных училищ, находящихся под опекой ведомств, подчас весьма далеких от культурного строительства на селе.

По-видимому, назрела необходимость пересмотреть систему распределения кадров художников декоративного искусства, памятуя о том, что современная колхозная деревня нуждается в этих кадрах в такой же мере, как и в других специалистах культуры: клубных работниках, библиотекарях, киномеханиках и т. д.

Неотложного решения требуют также вопросы, связанные с внутренним убранством сельских очагов культуры. Строя клубы, библиотеки, красные уголки, колхозники, естественно, стремятся придать им нарядный вид. Обидно ведь в новом светлом зале ставить допотопные лавки или табуретки. К сожалению, большие суммы, ассигнуемые колхозами на приобретение театральных кресел, столов, декоративной скульптуры, люстр, зачастую остаются нереализованными. Ассортимент, в котором нуждаются тысячи сельских клубов, крайне ограничен.

Сошлемся на один пример. В алтайском селе Калманка силами общественности был построен Дом культуры. Его открытия с нетерпением ждали все колхозники. Сельские артисты подготовили обширную концертную программу. Но торжественный вечер пришлось отложить из-за отсутствия театрального занавеса. На Алтае его приобрести невозможно. Пришлось обратиться за помощью в Министерство культуры.

Наша текстильная промышленность с каждым годом расширяет выпуск изделий, однако в ее ассортименте все еще недостаточно учитываются нужды сельских клубов.

Всемерной поддержки в этой связи заслуживает инициатива художников и мастеров экспериментальных мастерских Академии строительства и архитектуры УССР, разрабатывающих для промышленного освоения образцы клубных сценических занавесов и декоративных тематических вставок из полихромной керамики, предназначенных для клубных интерьеров.

Широкий размах культурного строительства на селе настоятельно подсказывает необходимость создания специализированных фабрик, которые выпускали бы декоративные изделия и материалы для культурно-просветительных учреждений. В частности, на этих предприятиях следует освоить массовый выпуск высококачественной декоративной скульптуры из пластмассы, доступной каждому клубу.

Несколько слов об участии творческих коллективов художников в убранстве сельских культурно-просветительных учреждений.

В свое время на целинные земли Сибири выезжали бригады художников Москвы, Ленинграда и других городов. Во время поездок ими был собран богатый материал для произведений, посвященных покорителям целины. К сожалению, такие встречи художников с хлеборобами еще не стали системой. Можно пожалеть и о том, что среди живописцев или скульпторов не нашлось энтузиастов, которые изъявили бы готовность длительное время поработать на целине, оказать практическую помощь колхозному или совхозному клубу.

На культурных новостройках целинных земель работают преимущественно местные художники.

Включились в эту работу и художники Барнаула. По заказу одного из колхозов Алтая они выполнили росписи и панно для крупнейшего в крае колхозного Дома культуры. Общественный просмотр эскизов привлек широкую аудиторию. Работы монументалистов были подвергнуты взыскательной критике. Колхозники говорили о том, что художники, не зная колхозной жизни, исказили ее в своих произведениях.

К сожалению, такие факты не составляют исключения в творческой практике художников, обращающихся к колхозной теме.

Монументальные формы изобразительного искусства призваны играть большую роль в пропаганде славных трудовых побед нашего народа. От художников, решающих в интерьере сельских учреждений культуры темы колхозной жизни, требуется помимо высокого профессионального мастерства глубокое знание этой жизни, всестороннее осмысливание явлений и процессов, происходящих в современной колхозной деревне. Само собой разумеется, что эти знания можно приобрести отнюдь не во время гас-



Районный Дом культуры в Шебекино.
Белгородская область.



Колхозная больница в с. Иловке.
Белгородская область.

рольных поездок. Наибольших результатов может достигнуть лишь тот художник, который всегда находится в гуще жизни, своим творчеством чутко откликаясь на запросы тружеников деревни.

Достойный подражания пример показывают художники Украины. В содружестве с архитекторами Киева коллектив сектора монументально-декоративного искусства Ака-



Архитектор В. К а л м ы к о в.
Главный фасад клуба колхоза имени В. И. Ленина.
Московская область.

демии строительства и архитектуры УССР выполнил большую работу по оформлению интерьера колхозного Дома культуры в селе Песчаное Черкасской области. Опыт украинских монументалистов показывает, какой значительный художественный эффект может быть достигнут экономными средствами. В интерьере выполнены росписи на мотивы произведений Т. Г. Шевченко, чье имя носит сельский Дом культуры. Темы колхозной жизни, труда и быта украинских хлеборобов раскрыты в стенных росписях зрительного зала, фойе и в декоративно-тематическом фризе. Важно отметить, что декоративное оформление клуба явилось не каким-то украшательским придатком, оно создавалось одновременно с проектом, решалось в синтезе с архитектурой и благодаря этому воспринимается как ее органичный элемент. Архитектор и художник предстают в этой работе равноправными членами творческого коллектива, взаимно дополняющими друг друга.

Следует отметить, что подобное содружество зодчих и монументалистов здесь не случайное явление. На Украине всерьез задумались над необходимостью координировать творческие силы архитекторов, живописцев, скульпторов,

мастеров декоративного искусства и народных промыслов для создания интерьера общественных и жилых зданий. Эта тенденция, подсказанная самой жизнью, нашла свое выражение в создании при Союзе художников УССР комплексной секции монументального и декоративно-прикладного искусства. Секция, объединившая архитекторов, скульпторов, монументалистов и народных мастеров, ставит одной из своих главных задач — участие в художественном оформлении общественных зданий колхозной деревни, комплексное проектирование и осуществление архитектурно-художественных ансамблей сельских культурно-просветительных учреждений.

Мысль о содружестве архитекторов и художников в создании интерьера общественных и жилых зданий находит творческое воплощение и в других республиках. Однако в намеченных планах комплексных работ еще крайне недостаточное место занимает интерьер сельских культурных учреждений. К его созданию не всегда привлекаются мастера народных промыслов. А как много выиграл бы сельский клуб, если бы в нем были представлены произведения художественных промыслов!

Сельские клубы и дома культуры призваны играть большую роль в пропаганде народного искусства. Напомним, каким большим успехом пользовались у сельских жителей выставки работ народных промыслов, проводившиеся накануне 40-летия Великого Октября в колхозных клубах Казахстана, Узбекистана и других республик. Такие выставки с демонстрацией лучших изделий народных мастеров следовало бы практиковать систематически. Это поможет сельским клубам стать подлинными пропагандистами, проводниками художественной культуры на селе. Стоит, нам кажется, подумать и о том, чтобы время от времени проводить в сельских местностях просмотры изделий художественной промышленности, демонстрацию тканей новых расцветок, новых моделей одежды и т. д.

Решения февральского Пленума ЦК КПСС, Закон о реорганизации машинно-тракторных станций создают дополнительные условия для дальнейшего повышения материального благосостояния и культурного уровня тружеников деревни.

Во всенародную борьбу за осуществление намеченных Коммунистической партией мер должны внести свой вклад художники декоративного искусства и мастера народных промыслов. Это наше общее родное дело. Это наш долг.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ О РУССКОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Роль А. В. Луначарского, первого народного комиссара по просвещению, одного из близких соратников, учеников и друзей В. И. Ленина, в деле организации советской культуры еще в должной мере в нашей литературе не освещена. Огромное литературное наследство Луначарского, в значительной части еще не изданное, хранится в архивах, в рукописях и стенограммах или издано в давние времена и представляет библиографическую редкость.

В течение ряда лет автору этих строк пришлось работать с Анатолием Васильевичем и принимать совместно с ним участие в подготовке к печати и изданию нескольких десятков его книг и брошюр. С Луначарским же мне пришлось совершить ряд поездок по Сибири, Уралу, в Пензу, Горький, Саратов, Калинин, Ленинград и другие города, где он выступал с докладами перед интеллигенцией, рабочими, крестьянами.

Луначарский большое внимание обращал на творчество народных масс и, видя в первые годы революции, как оно растет, говорил и писал: «Русский народ — народ художник».

При длительных поездках по Советскому Союзу, осматривая культурно-просветительные учреждения, вузы, музеи, посещая художественные учебные заведения, Луначарский особое внимание уделял народному творчеству. И это не случайно. Анатолий Васильевич следовал в этом мудрым советам Владимира Ильича.

«В программе нашей партии рукой товарища Ленина написан самостоятельный параграф об искусстве. Там сказано так:

«Искусство, созданное чиновничьим, помещичьим и капиталистическим мирами и служившее до сих пор единственно привилегированным классам, должно быть сделано достоянием народных масс» *.

«Пролетариат и крестьянство не могут в отношении искусства раскататься быстро: это ведь целое море и море это надо раскатать. И если кто-нибудь скажет: «хвасталась синица — море зажечь», то мы ответим: «море народное — воистину огненно живет, и зажечь его сердцем, горящим любовью, искрами-талантами, не трудно»

«И сейчас мы уже испытываем на каждом шагу со стороны.. крестьян и рабочих требование: дать им науку, дать искусство, ознакомить с теми сокровищами, которые накоплены до сих пор...».

* До сего времени было неизвестно, что параграф об искусстве в программе РКП(б), принятой в 1919 году на VIII съезде партии, написан рукой В. И. Ленина.

Параграф приведен Луначарским своими словами. В программе партии сказано: «Равным образом необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусств, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров». — В. З.

Автору этих строк сейчас приходится совместно с А. А. Луначарской приводить в порядок переписку Луначарского с ней и сыном.

А. А. Луначарская вспоминает один случай, имеющий прямое отношение к интересующей нас теме. В один из приходов Владимира Ильича к Луначарским (они жили тогда в Потешном дворце в Кремле) — Анатолия Васильевича не было дома, он пришел позднее, — Владимир Ильич заговорил с Анной Александровной о тяге Луначарского к искусству. Владимир Ильич сказал, что хочет обратить особое внимание Анатолия Васильевича на народное искусство, которому он придает большое значение, считая, что у него многое может почерпнуть и многому может научиться профессиональное искусство; что он думает, что, когда схлынут заботы, народное искусство расцветет во всех концах нашей страны пышным цветом и поразит своими масштабами весь мир.

Ниже наряду с давно опубликованными высказываниями Луначарского приводятся доселе неизвестные. Но ими отнюдь не исчерпывается все, что говорилось Луначарским по вопросу о народном творчестве.

В. ЗЕЛЬДОВИЧ.

В первые годы революции, выступая на съезде бедноты Северной области, Луначарский, обращаясь к крестьянам, говорил: «Деревня... до сих пор поет, пляшет, вышивает, кружева плетет, из дерева режет, есть у нее своя кустарная промышленность, свои хороводы, свои посиделки. Но чем это все стало, товарищи крестьяне? Когда-то русский крестьянин так пел, что весь мир, звезды небесные могли его слушать. Он создал свои, ни с чем не сравнимые, прекрасные народные песни, создал такое народное искусство, перед которым склоняются ученые головы и изучают, как это чудеса такого вкуса мог народ из себя дать. Но когда в 15—16 веке помещичья петля стала все туже затягиваться на крестьянской шее, тогда стала заглушать песня... Надо нам, рабоче-крестьянскому правительству, спешить на помощь. Мы должны всюду разбрасывать школы, которые учили бы всему этому, всему старому русскому народному искусству, оживили бы его. Крестьянин теперь спину разогнул, он в барскую карету больше не впряжен, крестьянин теперь опять приобрел весь свой вольный голос, все свое свободное сердце, он скоро с мощной груди опять запоем, опять начнет в часы досуга производить чудеса своими трудовыми руками. И надо эту золотую цепь, которая из старых веков тянулась, помешками порвалась, связать теперь с вами и детьми вашими, вернуть народу его искусство, сделать его вновь творцом. А искусство льет радость в жизни, оно есть то, отчего без вина человек хмелеет, хмелеет весело, благородно, словно его душа и тело крылья получают».

Луначарский говорил, что помочь вернуть народу его искусство—задача народного образования. «Товарищи, она велика, она необъятна, — восклицал А. В. Луначарский, — когда стоишь перед этой задачей, то думаешь, что море ситом вычерпать надо. Но это возможно, потому что это не простое море, это море трудовое, людское. И когда оно всколыхнется, когда затрепещет в нем живая душа, выйдут из этого моря, как в знаменитой сказке Пушкина, чудо-богатыри, рать за ратью, на подмогу. На это мы вас, товарищи, и зовем... Народ держали во тьме глубокой, в темницах, в подвалах в деле образования и говорили — не выйдет, песками засыпан, за семью болтами, за чугунной дверью сидит. Но как Илья Муромец, богатырь, из таких подвалов, куда его князь Владимир засаживал, выходил, разгибая спину, выходил под солнце и совершал подвиги, так и русский народ оковы, которые на него навалены, с себя скинет и встанет. И он встал уже и начал свое дело делать и делает богатырски».

На лекции в Художественном театре 21 февраля 1921 года А. В. Луначарский говорил:

«Есть многочисленные теории, что народ никогда не был в состоянии ничего творить, что все эти кружева, пестрые вышивки, что это только извращение и подражание крохам, падающим со стола господ. Это не так. Потребность к красоте у человека развивается с самого начала, когда еще едва намечается деление на классы, затем она продолжает свое существование и отражается в каждом племени, в различных явлениях жизни. Есть похороны, свадебные обряды, выражение человеческой личностью своей мудрости в эпосе, разговоре, обычаях и т. д. У человека есть желание отметить себя в обстановке, свое племя в произведениях искусства. Это первый вид того, что продолжается и переходит в собственно народное искусство».

«Плетение кружев является национальным русским рукоделием. Во все эпохи русской истории кружевные уборы были излюбленным универсальным украшением; они встречаются в избах крестьян, в княжеских, царских и императорских покоях, в церквах, соборах и монастырях. Русские кружевницы пронесли свою виртуозность через самые тяжелые времена художественного равнодушия; до сих пор сохранилась блестящая техника русского «сколочного», «сцепленного», «численного» кружева».

«Всякая изящная и хорошо расписанная чашка, всякая светлая, уютная, радующая взор комната, всякая комбинация цветов в саду, которая восхищает взор и т. д. и т. п., каждая мелочь—есть как бы предварительное осуществление того великого и великолепного мира, в какой, говоря словами Маркса, человек хочет *переделать* данную ему вселенную, в бесконечно многих частях сейчас не удовлетворяющую его, недостаточную».

Крестьянин в соприкосновении с вещью «приходит, но художественно он воспринимает ее через определенную традицию; и вы не найдете во всем крестьянском искусстве, вплоть до нынешнего... где крестьянин изобразил бы корову или собаку, или избу так, как он ее видит. Она кажется ему интереснее и приемлемей сквозь ту художественную традицию первоначально коллективистического характера... которая придает огромную художественную законченность всему, выходящему из рук анонимного художника-крестьянина».

«Существует известный уклон в сторону отказа от орнаментального искусства. Существует взгляд, что какой-нибудь броский, цветистый ситец или платок есть мещанство, но это не мещанский принцип, а народный. Искони народная одежда имела яркую окраску, а мещанин—это пуританин, это—квакер, это он одел нас сразу во все черное, серое, в те бесцветные, безрадостные костюмы, в которых вы все сидите. И когда ультрамещанин говорит: «боже вас сохрани от какой бы то ни было красоты, красота эта пахнет богом и попом», то поверьте, что это—проявление мещанского духа, того духа, носителя которого описан Вернером Зомбартом в лице Франклина, заявляющего: «Ни одной минуты не отдам на красоту. У меня все до последней монетки вписано в бухгалтерию»... если мы займемся тем, чтобы жизнь рабочего и работницы, жизнь крестьянина и крестьянки стала более радостной, то что—мы будем тогда приветствовать: это проклятое серое или же яркие, радостные краски? Конечно, яркие, радостные краски, а наши лучшие художественные силы создадут тот радостный стиль, который, несомненно, будет преобладающим. Мещанская бухгалтерия, разумеется, не имеет ничего общего с пролетариатом и господствующий класс будет не бухгалтерским, а творческим. Мы должны в наших школах готовить людей, которые потом станут художниками на керамических фабриках, ситцевых, металлообрабатывающих и других, чтобы они могли придавать изделиям из глины, из металла, из дерева и т. д. радостный вид.

Каждый пролетарий, вырабатывающий предметы обихода, должен иметь известное художественное образование.

Необходимо обратить внимание и на кустарную художественную промышленность. Нужно ее поддерживать, освежить, обновить... Нужно будить мысль и художника и рабочих масс вокруг этих перспектив художественной промышленности».

Охранить и поднять кустарное производство, создать рядом с ним оригинальные мастерские для производства подобных же вещей из дерева, тканей, металла, создать мастерские кружев, ковров и т. д. и т. п. является просто-таки экономически выгодным».

«...среди разного рода предметов... России... одним из оригинальнейших является материализованный вкус нашего народа, сказывающийся во всем,—от продукции кустаря до продукции каждого оригинального нашего художника.

Заставить искусство, т. е. вкус, навык, давать радостный облик вещи, заставить его примкнуть к промышленности,—это задача прекрасная и достижимая, хотя и не сразу. Заставить промышленность крепкими чугунными руками схватить художника и побудить его служить себе, помочь безрадостному конструктору-инженеру конструировать радостно,—это тоже великолепная задача. Конечно, просто собезьянничать с инженера и делать одновременно некрасивые и бесполезные конструкции, «обезьянны машины», как я их называю,—глупо. Равным образом, глупо было бы, если бы инженер, ради красоты, украсил локомотив какими-то цветочками вроде ситца».

«Мы можем с гордостью сказать, что искусство действительно в колоссальной мере приближено к народным массам».

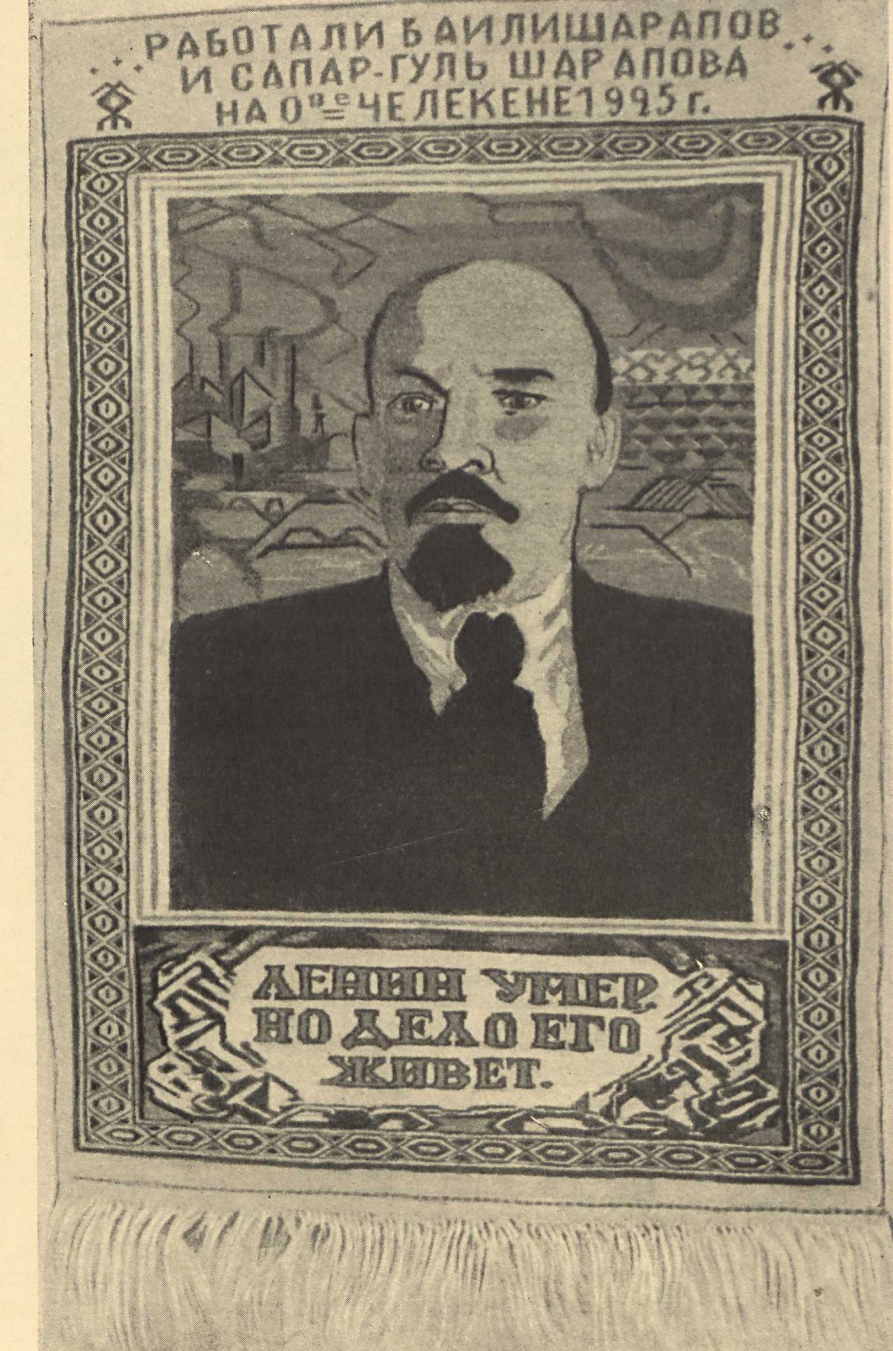
О СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИХ ТУРКМЕНСКИХ КОВРАХ

Л. ЕЛЬКОВИЧ

У сюжетно-тематических ковров—ковров-панно и ковров-портретов—есть немало принципиальных противников. Часто это люди с большим вкусом — художники или искусствоведы. Они тонко чувствуют красоту орнаментальных туркменских ковров, искренне восхищаются ими. И они бывают так же искренни, когда, просмотрев собрание туркменских ковров, говорят:

— Ковры производят огромное впечатление. Поражает совершенство художественной формы в орнаментальных коврах. Но сюжетно-тематические ковры не идут ни в какое сравнение с ними.

«За послевоенные годы у нас очень усилилось влияние станкового искусства на художественную промышленность. Это влияние не было положительным. Декоративное искусство стали притягивать к станковому, требовать от него той же близости к натуре, той же сюжетности, тематичности, даже портретного мастерства. При этом не считались с природой его изобразительных средств, с особенностями его художественного языка. В этой погоне за станковостью прикладные искусства теряли то прекрасное



С. Г. Шарипова.

Ковер-портрет «Владимир Ильич Ленин». 1925.

и нужное, что составляло их специфику, не приобретая новых хороших качеств. Особенно сильно это влияние сказалось в ковровом искусстве, где прекрасные народные орнаменты Средней Азии и Кавказа стали заменять плохими копиями портретов и картин. Декоративную классику мирового значения начала вытеснять эклектика и халтура. К счастью, это распространялось только на выставочные изделия, за которые нередко премировали, а в народ шло свое традиционное, за что премировали далеко не так часто и что осталось очень хорошим», — говорилось на Первом съезде советских художников*.

Действительно, в подавляющем большинстве ковров-панно и ковров-портретов центральная часть кажется вставленной в ковровую рамку. Верно и то, что механический характер такого соединения является результатом эклек-

*А. Б. Салтыков, Сводный о декоративном искусстве, М., 1957, стр. 12—13.



Туркменская дорожка.
Фрагмент. XVIII в.

тического сочетания ковровой формы, средствами которой выполняется орнаментальная кайма, и имитации живописи—в лучшем случае монументальной, в худшем—станковой.

Однако это отнюдь не означает, что следует совсем отказаться от сюжетного ковра.

Туркменский сюжетно-тематический ковер не является результатом влияния станкового искусства.

Как известно, до Великой Октябрьской социалистической революции туркменский народ не знал таких видов изобразительного искусства, как живопись, графика и скульптура. Но стремление к изобразительности было. Оно проявлялось в желании более непосредственно рассказать о том, что видела вокруг себя туркменская ковровщица, что ее волновало. Она понятия не имела ни о живописи, ни о графике, и тем не менее на краях ковровых дорожек или на халыхах—ковриках, украшавших верблюда невесты во время свадебного шествия, нет-нет да и появлялись то изображение битвы, охоты, то свадебного шествия, а то и девушки, несущей воду. Эти плоскостные стилизованные изображения, органически включенные в орнаментальный рисунок, можно проследить вплоть до XVIII века. Следовательно, речь идет о довольно устойчивой традиции, возникшей на основе жизненных наблюдений туркменской ковровщицы, женщины, не знавшей о станковых формах изобразительного искусства.

Такова предыстория тематического ковра. Какова же его история?

В 1925 году был выткан первый ковер-портрет В. И. Ленина. Его создала ковровщица Шарапова. Два года спустя неизвестной нам марыйской ковровщицей был выткан ковер, с левой стороны которого, в кайму, мастерица включила надпись «Долой калым!» и небольшое изображение Владимира Ильича Ленина. За этими двумя коврами последовали другие, возникшие независимо друг от друга. Не было и речи о каких бы то ни было заказах—все они создавались по велению сердца; в образ Ильича, вытканый на ковре, туркменская женщина вкладывала чувство огромной любви к Ленину, к партии, к Советской власти, раскрепостившей ее, сделавшей женщину равно-

правной с мужчиной. Таким образом, новая форма туркменского ковра возникла на основе нового содержания жизни, требовавшего и новых форм для своего воплощения.

Народная инициатива, а не официальный заказ, новое содержание самой жизни породили ковер-портрет в освобожденном Октябрем Советском Туркменистане. И если говорить о премиях, то они пришли значительно позже. В те годы, когда создавались первые ковры-портреты, о премиях не думали. Наоборот, тогда еще не были изжиты неписанные кровавые законы адата и женщина-ковровщица, выступая против них, рисковала многим, быть может, и жизнью. Первые ковры-портреты, созданные в 20-х годах, свидетельствуют не только о новом сознании, но и о высоком мужестве тех, кто их ткал.

Иной вопрос—был ли правильным путь, которым пошел сюжетный ковер в своем дальнейшем развитии? Треть столетия отделяет нас от первого ковра-портрета, созданного в Туркмении. За это время было накоплено немало ценного опыта, но было допущено и много ошибок, в природе которых следует разобраться.

Характерно, что большая часть первых изображений В. И. Ленина в ковре—черно-белые. Они выполнены в стилизованной или, правильнее сказать, в ковровой манере, так как не стремление к стилизации, а знакомая ковровщице техника ковра подсказывала такое решение. Несмотря на наивность и примитивность изображения, эти первые ковры-портреты были цельнее по своей форме, чем многие последующие: общий ковровый характер решения придавал им такое единство. Нетрудно заметить, что ковровщицы для портрета, как правило, предпочитали использовать графические, а не живописные изображения Ильича. Но это отнюдь не означало вторжения графики в ковер. Это было следствием, а не причиной. Плоскостной характер, встречающийся в графических решениях, облегчал задачу перевода изображения на язык ковровой формы.

Отмечая достоинства и значение первых ковров-портретов, мы далеки и от какой бы то ни было их идеализации. Наивно примитивный характер изображения мог удов-

летворять лишь на первом этапе. В дальнейшем на смену ему неизбежно должна была прийти более развитая форма. Могла ли найти ее ковровщица сама? Вряд ли. Для этого ей не хватало хотя бы минимальных навыков профессионального изобразительного искусства. Помощь художника была необходима. Только в творческом содружестве с художниками ковровщицы могли совершенствовать сюжетно-тематические ковры.

Первый опыт такого содружества относится к 1935 году, и опять знаменательно, что сам народ стал его инициатором, что форма творческого содружества народных ковровщиц и художников-профессионалов возникла в самом народе. Речь идет о ковре-портрете В. И. Ленина, созданном ковровщицей Амансолтан Нуралиевой по картону, выполненному ее мужем, первым туркменским художником-профессионалом, Бяшимом Нурали.

Этим ковром начинается новый этап в развитии туркменского сюжетного ковра. Инициативу содружества подхватили. Теперь уже не отдельные ковровщицы, а целый коллектив стал работать над такими коврами. В коллектив художественно-экспериментальной ковровой мастерской входят опытные ковровщицы республики. Он включает и художников-профессионалов. Эта мастерская и ашхабадская ковровая артель, в которую она входит, стали центром дальнейшей работы над тематическим ковром.

За два с лишним десятилетия искусными руками ашхабадских ковровщиц вытканы десятки ковров-портретов. Скажем прямо: удач было значительно меньше, чем неудач. Больше того: нельзя назвать ни одного ковра, о котором можно было бы сказать, что возможности ковровой формы были в нем по-настоящему полно использованы. Даже самые лучшие сюжетные ковры можно рассматривать лишь как первое приближение к тому, чем такой ковер должен быть и чем он несомненно будет. Мы не расходимся в критике недостатков существующих сюжетных ковров с теми, кто подвергает их этой критике. Но мы, верящие в будущее сюжетного ковра, расходимся с ними в выводах. Говорят: сюжетные ковры уступают орнаментальным, так стоит ли вообще работать над ними? Мы отвечаем: да, пока они уступают, но со временем будут не хуже.

Что питает такую уверенность? — Горячее желание тех, кто верит в сюжетный ковер? Конечно, не только оно одно. Нас укрепляет в этой уверенности опыт, накопленный в работе над ковром, выразительность ковровой формы, возможности, заключенные в ней, и, наконец, необходимость сюжетно-тематического ковра, расширяющего рамки монументально-декоративного искусства, обогащающего его своими колоссальными возможностями.

Ценность накопленного ковровщицами опыта заключается прежде всего в том, что они доказали практическую возможность осуществления самых сложных художественных замыслов в сюжетном ковре. На примере лучших сюжетных ковров, таких, как ковер-портрет «В. И. Ленин» (1936), Ковер-панно «Танец белуджей» (1937) и 42-метровый ковер «Дружба народов СССР» (1955), мы наглядно убеждаемся в эффективности ковровой формы, позволяющей создавать декоративные произведения, отличающиеся насыщенной звучностью колорита (ковер-портрет «В. И. Ленин»), благородством тона («Танец белуджей»), подлинной монументальностью («Дружба народов СССР»).

— Но ведь удачных ковров единицы. Неудачных значительно больше, — могут нам возразить.

Бесспорно. Однако и они служат аргументацией не против, а в пользу сюжетного ковра. Парадоксально? Ничуть. Чтобы убедиться, достаточно разобраться в причинах неудач, в природе допущенных в этих коврах ошибок. В самом деле, если рассматривать все без исключения тематические ковры и проанализировать их, мы не

найдем ни одного сюжетного ковра, в недостатках которого была бы повинна ткавшая его ковровщица. Ковровщицу можно сравнить с музыкантом, ковер в ее руках — с чудеснейшим инструментом, позволяющим извлекать удивительные по гармонии и совершенству мелодии.

Дисгармония, а порой и фальшь в отдельных сюжетных коврах (мы имеем в виду исключительно форму, не касаясь пока содержания) — результат недостаточного понимания авторами эскизов специфических особенностей ковровой формы. Проблема сюжетного ковра — это проблема полноценного картона, сделанного с учетом выразительных средств, присущих ковро, составляющих его специфику.

К сожалению, к работе над ковром зачастую привлекались малоопытные художники, не только не знавшие его специфики, но порой и не обладавшие достаточной профессиональной культурой вообще. Их ремесленные эскизы тем не менее принимались, порождая многочисленные произведения, дискредитирующие сюжетный ковер. Характерными недостатками ковров, выполненных по их эскизам, являются механическое соединение ковровой каймы с изобразительной частью, как бы вставленной в ковровую раму, резкость и обнаженность отдельных цветов, или, наоборот, грязноватая землистость красок (и то и другое еще более усиливает контраст изобразительной части с каймой). Непонимание особенностей коврового искусства приводит к имитации живописи в ковре, что делает такой ковер эклектичным. Отсутствие профессиональной культуры влечет за собой грубые ошибки в рисунке и композиции; самой серьезной из этих ошибок является полное пренебрежение к законам монументального искусства, одним из видов которого является и сюжетный ковер. Отсюда недооценка роли ритма и силуэта, излишняя жанровость изображения, боязнь символики и аллегорий.

Все эти недостатки и очевидны, и известны. Если они и продолжают бытовать, то только потому, что далеко не всегда работа над эскизом и картоном ковра поручается художникам, способным с нею справиться.

Характерный пример: когда был объявлен конкурс на эскиз ковра-панно «Дружба народов СССР», лучший эскиз был сделан художником Г. Брусенцевым, лишь за два месяца до этого познакомившимся с туркменскими коврами. Но он был монументалистом; только что окончил Высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой. Знание элементарных законов монументально-декоративного искусства позволило ему вместе с Г. Сосниным, не имевшим такой подготовки, но зато обладавшим некоторым опытом работы над ковром, создать картон ковра-панно, заслуженно считающегося одним из лучших, созданных за последние годы.

Главным достоинством картона ковра было то, что, воплотив большую патристическую идею, он был вместе с тем профессионально грамотно сделан. В результате и ковер получился хороший, высококачественный, добротный. То же можно сказать и о ковре-панно «Танец белуджей», вытканном в 1937 году по эскизу С. Беглярова. В этих двух коврах почти не ощущается разрыва между каймой и центром. Они едины. Однако за это единство уплачено дорогой ценой: ослаблением ковровости в орнаментальной части, ослаблением ее напряженности.

На этом следует специально остановиться, так как на аналогичном принципе решаются сейчас многие сюжетно-тематические ковры. Ослабление орнаментальной части — одно из наиболее характерных направлений в поисках единства в ковре. И хотя этот принцип дает известные положительные результаты, нам он представляется линией наименьшего сопротивления, уводящей в сторону от овладения ковровостью, то есть от решения главной проблемы художественной формы ковра-панно.

В самом деле, на каком принципе строится туркмен-

ский ковер? Что составляет основу его художественности? В том, что писалось об этом за последние годы, допускалось очень много путаницы. Ограничимся одним примером. В статье, посвященной туркменским коврам и опубликованной в журнале «Искусство», С. Темерин писал:

«Туркменские ковровщицы необычайно эффективно используют каждый оригинальный мотив, участвующий в композиции, каждый оттенок, включаемый в цветовую гамму. В кажущемся на первый взгляд однообразии орнаментальных форм вы обнаруживаете при ближайшем рассмотрении множество еле уловимых вариаций, начинаете замечать, что ни один из многократно повторяющихся «гелей» не копирует в точности другой; сохраняя общий характер, они различаются конфигурацией, толщиной контуров, деталями отдельных элементов традиционного узора»*.

Как можно писать такие вещи, если каждая туркменская ковровщица больше всего стремится избежать таких «живописных отступлений»? Она великолепно знает, что понравившиеся С. Темерину «вариации» расцениваются... как брак. Ковер, гели которого хотя бы слегка различаются конфигурацией, снижается в сорте, и ковровщице приходится краснеть за него перед своими более опытными товарищами.

Нам представляется, что наиболее существенной особенностью художественной формы туркменского ковра является его колорит. Он гораздо сложнее, чем это представляется некоторым исследователям. Насыщенность его колорита достигается тем, что в каждом отдельном эле-

менте ковра в остроконтрастном сочетании располагаются белые и черные, красные и зеленые тона на вишнево-красном общем фоне. Они настолько усиливают друг друга своим контрастом, что должны были бы, казалось, «рваться» с ковровой плоскости. Однако строго ритмическое повторение каждого такого сочетания как в раппортно расположенных по всей плоскости гелях, так и в многочастной бегающей плоскости по краю кайме придает ковровой плоскости удивительную цельность, сочетающуюся с большой остротой и напряженностью зрительного поля ковра. Если проводить аналогию с живописью, то в применении к туркменскому ковра мы меньше всего имели бы право говорить о тональной живописи. И когда авторы эскизов панно в поисках единой тональности приглушают его колорит, ослабляют внутреннюю контрастность орнамента, они обедняют ковровость. Вместо того чтобы использовать все богатство накопленного туркменским ковром художественного опыта, они частично отказываются от него, т. к. не решаются встать на путь очень сложных и длительных поисков. Поэтому даже лучшие сюжетные ковры лишены выразительности орнаментальных.

Лучше сказать: пока лишены. Есть много причин, в том числе и чисто организационного порядка, препятствующих систематической работе над ковром наиболее способных туркменских художников. Но несомненно, что со временем все эти причины будут устранены и сюжетный ковер станет таким, каким он может стать. И тогда ковер заговорит о самых важных, самых волнующих чувствах и мыслях языком монументальных художественных образов с той же силой эмоциональной выразительности, которая так восхищает всех нас в туркменском орнаментальном ковре.

* Журн. «Искусство», № 1, 1956, стр. 34.

МАСТЕРСТВО ХУДОЖНИКОВ КОВРОТКАЧЕСТВА

Во Всесоюзном институте ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды (б. Центральный асортиментный кабинет) состоялся очередной просмотр продукции ковровых комбинатов. Были просмотрены изделия, представленные комбинатами: Обуховским (г. Москва), Люберецким (г. Люберцы Московской области), Витебским и Грузинским (г. Цхака). Кроме того, художественный совет обсудил проекты новых ковров в кроках; рассматривались также готовые ковры, выполненные по крокам, утвержденным на предыдущем заседании Совета.

К заседанию художественного совета была развернута большая выставка ковров.

Единодушное одобрение получили ковры на светлых фонах, предназначенные для оформления парадных залов Большого Кремлевского дворца. Эти ковры выполнены на Люберецком ковровом комбинате по проектам художниц Е. Ветровой и А. Шестаковой. Композиция и колорит ковров с обилием

белого, золотисто-желтого и розового повторяют в своей основе архитектурно-живописную декорировку дворца. С отличными оценками художественный совет принял готовые ковры Люберецкого комбината, выполненные по проектам художниц Н. Злодеевой, Ю. Малковой, М. Скалкиной, Н. Еремеевой и других.

Высоко оценен также новый русский ковер художницы Н. Еремеевой по мотивам северного русского ткачества и вышивки. Кафельное строение центрального поля ковра, птицы-павы в кайме и общий зеленовато-золотистый колорит стилистически близки русским образцам XVII—XVIII веков и, таким образом, сближаются с традициями оформления русского интерьера.

Кроки, представленные художниками Люберецкого комбината, в целом отмечены оригинальностью замысла, тонкостью разработки и гармоничностью цвета.

Наряду с этим серьезной критике была подвергнута работа Обуховского

комбината, представившего серию проектов детских ковров, предназначенных для воспроизведения на новых ковровых станках. Художники комбината спроектировали безвкусные коврик-картинки, повторяющие худшие образцы этого рода конца XIX—начала XX века.

Творческий коллектив Витебского комбината обычно работает над претворением в коврах белорусских орнаментальных узоров. Неудачными, к сожалению, оказались попытки комбината воспроизводить среднеазиатские и закавказские композиции. Совет рекомендовал витебскому коллективу работать в области близких ему по духу орнаментальных форм—русских, белорусских, прибалтийских.

В целом просмотр показал общий рост мастерства художников в области производства ковров, расширение ассортимента, повышение культуры производства.



Г. Павленко.
Эскиз росписи.
Петриковка. 1937.

УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ РОСПИСЬ

В. ВАСИЛЕНКО

На белоснежной глади стены легко и свободно разбрасывается изящный растительный узор. Волнообразные линии стеблей с ритмично повторяющимися цветами подчеркивают карниз. Окно окружено пышной зарослью цветов. Формы узора пронизаны движением, игрой ярких и сильных красок. Все создает впечатление праздничной нарядности. Так выглядит роспись украинской хаты. Еще богаче украшается она внутри, где расписываются стены, иногда потолок и обязательно печь—«комин». Узоры росписи, в своей основе реалистические, гармонируют с

богатой и разнообразной природой Украины. Цветы росписи напоминают яркие краски цветов, окружающих жилища колхозников. Будучи любима народом, роспись и в наши дни удерживается на стенах жилища. Представляя сокровищницу узоров, прекрасная в своем сочетании с белыми и светлыми цветными фонами стен роспись в наши дни перешла и на другие предметы. Мастера росписи, имена которых известны далеко за пределами Украины, такие, как Прасковья Власенко, Татьяна Пата, Галина Павленко, Марфа Тимченко, Ганна Собачко, Вера

Павленко и другие, сейчас много и удачно работают в области полиграфии, в керамике (роспись фарфора и майолики), создают рисунки для тканей и вышивки, красочные декоративные панно и в отдельных случаях росписи общественных интерьеров.

Украинская роспись на стенах — по подвешенной или побеленной глине — очень недолговечна. Создатели ее — украинские женщины обычно по три-четыре раза в год перебеливают хату, каждый раз, естественно, уничтожая роспись и делая новую. Обычно в прошлом такая перебелка и роспись делались к большим праздникам. Поэтому о старой росписи мы можем судить лишь по современным рисункам, на основе их стилистического анализа, говорящего о том, что те или иные мотивы сложились в далеком прошлом. Кое-что могут нам дать и литературные источники.

Немало литературных и фольклорных данных говорят нам о любви к настенным росписям в XVII—XIX веках. Роспись применялась не только в хатах, но и в казацких жилищах и городских домах и будинках. Уже в XII веке есть данные о росписях. В поучении «Слово о богатом и убогом» говорится: «Ты живешь в дому, исписав повалуши, а убогий не имеет, где главы подклонити»*. Павел Аллепский (вторая половина XVII в.) был восхищен красотой украшений козацких домов. Он говорит также о кельях киево-печерских монахов: «кельи разрисованы и расписаны красками». Известны были росписи в доме Богдана Хмельницкого в Субботове, где мастера изображали скачущих козачков на стенах и на печах. В XVIII веке росписью, в чем нельзя не видеть национальных традиций, были украшены внутренние стены дворцов в Батурине — Камерона и в Ляличах — Кваренги. Были расписаны дом Дараган в Козельце, а в Станиславе — стены городской ратуши. В одной старинной украинской песне даже поется: «В Станіславі на ратуші мальовані квіти». Или в других песнях: «По нових синях побудованих, та й по світлонці, помальований», «Коли його нові воротечка позатворені й мальовані віконечка повідчинені». Интересно, что в доме Дараган камин украшен росписью в духе классицизма, но в мотивах виноградной лозы и в плоскостной силуэтной трактовке росписи чувствуется рука народных мастеров. Привычка расписывать жилища была так сильна, что, по рассказам, В. А. Тропи-

нин, гостивший в одной усадьбе на Подоліи, расписал ее. Н. В. Гоголь в повести «Ночь под Рождество» писал о хате кузнеца Вакулы, — «окна все были обведены кругом краскою, на дверях же везде были козаки на лошадях с трубками в зубах». Целый ряд исследователей украинского фольклора, быта и искусства оставили нам воспоминания о различных типах не дошедшей до нас украинской росписи на стенах сельских хат.

Очень интересные страницы, посвященные украинской росписи, имеются в работах К. Шероцкого, А. Зарембского и других исследователей*.

Но эти авторы, говоря о росписях, больше рассматривали их с позиций этнографических и мало говорили об искусстве. Не нашла украинская роспись достаточного отражения и в последних публикациях, где вопросы стиля, орнамента и содержания исследуются недостаточно. Украинская роспись — большое и яркое явление старой украинской и современной советской народной культуры, она должна быть исследована и изучена всесторонне.

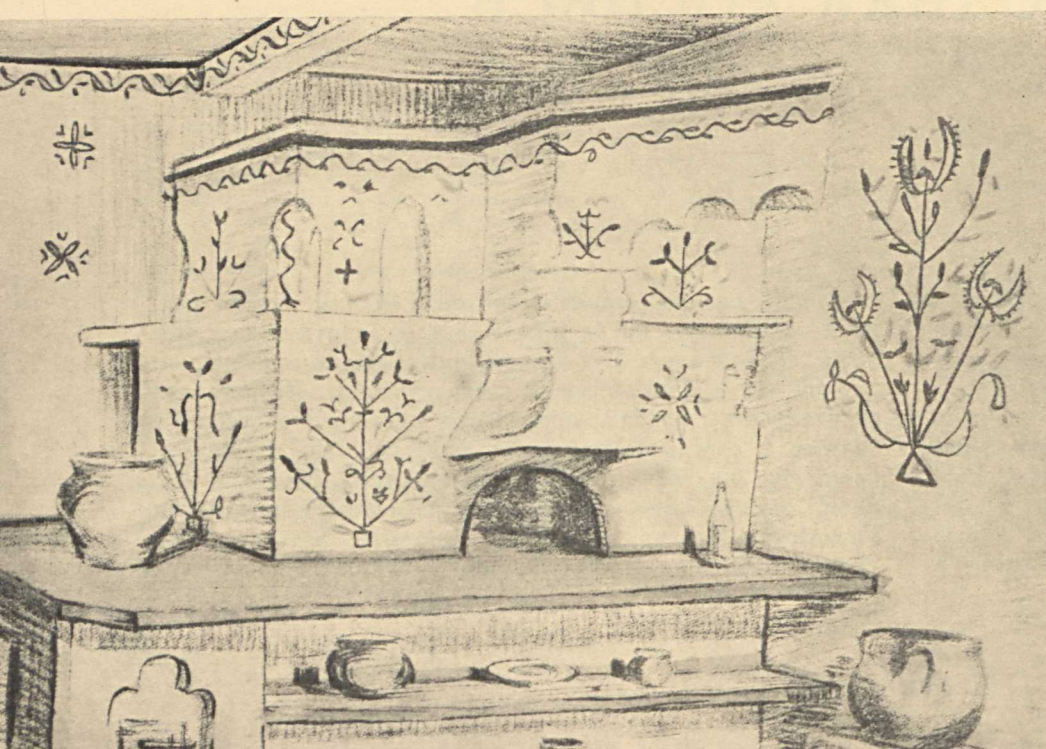
Искусство росписи глубоко традиционно и передавалось от художницы к художнице в течение многих поколений «Мама працювала, а я дивилась. Потім стала малювати й сама», — рассказывала Г. Павленко во время нашего посещения села Петриковки, близ Днепропетровска. В Петриковке с давних времен работают превосходные мастерицы этого оригинального искусства, чья слава распространилась далеко за пределы их села.

Роспись обычно делается и снаружи и изнутри. Она украшает фасады, где мастера окрашивают цоколь дома красным или коричневым (охристым) тоном, поверх которого иногда пускают легкий цветочный узор в виде бегущей волнообразной полосы. Такой фриз обегает стены, мы видим его порою под крышей или вокруг окон. Внутри роспись еще богаче и пышнее. Ее излюбленные мотивы — растительные узоры то в виде отдельных цветов, то пышных, сочных гирлянд и букетов. Движение стеблей в росписи то прямое, то гибкое — по полукругам. Нередко встречаются цветы в вазах, перевязанные тонкими изящными лентами. Такие цветы в вазах, в горшках мы встречаем в богатой вышивке, устилающей белоснежную гладь рушников, на поверхности старинных досок, украшенных выемчатой плоской резьбой и предназначенных для печатания пряников; часты они и в орнаментальном убранстве украинских полтавских ковров — «килимов».

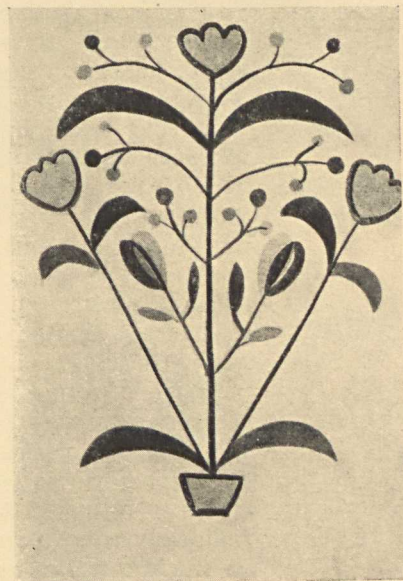
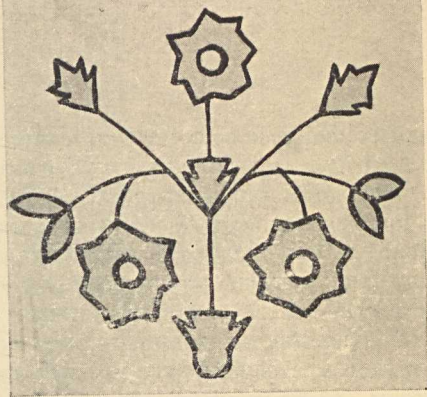
Основной элемент росписи — цвет. Крупное, часто размашисто брошенное пятно на поверхности белой или голубой глади стены; напряженный красный цвет, глубокий синий, сол-

* Е. Б. Бломквист, Крестьянские постройки русских, украинцев, белорусов. Восточнославянский этнографический сборник, М., 1956, стр. 388.

* К. Шероцкий, Очерки по истории декоративного искусства Украины, т. I, Киев, 1914; А. Зарембский, Народное искусство подольских украинцев, Л., 1928.



Роспись печи.



Украинские росписи

нечно-желтый, ярко-зеленый создают пышный многоцветный колорит. Контур в узоре всегда воспринимается как граница цвета, а не как графическая линия. Мастер обращает мало внимания на изысканность силуэта, но больше на декоративную силу колорита. Цветы и листья, всегда трактуемые плоско, прекрасно сливаются с поверхностью стены, формы их обобщены и просты. Роспись имеет большое значение как прием увеличения выразительности стен жилища. Побеленная хата без росписи смотрится не законченной. Роспись же придает законченность ее объемам, выделяет важные в конструктивном смысле части: подчеркивает цоколь, поверхность около крыши, выделяет окна, притолоки дверей. Внутри, в затемненном помещении, ее яркие краски повышают цветность стен, усиливают их отдельные части. Иначе говоря, роспись придает законченность архитектурным объемам украинского жилища, так как плоская побеленная стена не имеет членений. В этом украинская хата отличается от русской избы, где отдельные ее конструктивные части подчеркнуты бревнами, расположением причелин, обрешетин, красных и лобовых досок, покрытых богатым резным плоскорельефным орнаментом. Техника и художественные приемы украинской росписи предельно просты. Стены расписывались растительными и минеральными красками. Употреблялись разноцветные глины, охра, сажа, синька. Но больше всего применялись «сокові фарби», то есть краски, сделанные из различных растений. Так, например, желтая делалась из луковой шелухи или молодых яблоневых побегов, зеленая — из лепестков мальвы и т. д. Позднее, во второй половине XIX века, стали появляться анилиновые краски. Характерным приемом было несмешивание красок. В этом, в частности, проявилась любовь украинских мастериц к чистым, полнозвучным цветам. Краски разводятся на воде, а затем связываются яичным желтком. Иногда вместо воды применялось молоко.

Пишут кисточкой, приготовленной из кошачьей шерсти или применяют тростниковую палочку «рогозу». Концом ее, смоченным краской, намечают составные части цветка — лепестки. Но чаще всего мастерица пишет пальцем, делая им цветы и листья. Движения пальца, как и кисти, спокойны и уверенны, от сильного и широкого мазка до короткого, легкого. По рассказам мастериц, в старину писали больше всего рогозой. Отсюда каллиграфическая законченность старинных росписей, которые можно видеть на редких сундуках и других хозяйственных вещах, сохранившихся до нашего времени.

Мастерица пишет быстро, всегда на память, импровизируя, не зная заранее, куда пойдет прихотливое течение орнамента. В этом смысле узор создается так же, как народная песня, которая все время варьируется. При каждом исполнении в нее вносятся все новые и новые варианты, вводятся новые оттенки. Поразительна и легкость распределения узоров, их свободное движение. И все же они располагаются закономерно. Так, для фриза существует своя система движения и особые цветы, для печи («коміна»), стен и окон — свои. Орнамент

заполняет стены равномерно расположенными рядами цветочных узоров или крупными декоративными букетами и картушами.

Стилистически эта роспись не однородна. В ней есть формы, возникшие в более давнее время, может быть, связанные с непосредственным чувством от впечатлений природы. Таковы очень простые, близкие к геометрическому мотивам росписи Закарпаття (имевшие место у лемков), где мы встречаем розетки — словно символы пылающего солнца и, вероятно, восходящие еще к языческому искусству, всевозможные зигзагообразные полоски, точечный орнамент, изгибающиеся волнистые линии — «кривульки» или ломаный узор «косиці». Иногда эти простейшие узоры, еще близкие к геометрическому стилю (что роднит их с геометрической орнаментацией в вышивке и росписях писанок у гуцулов), переходят в форму растений, но и здесь они сохраняют свой примитивный графический характер. Для Подольщины также характерны более простые формы росписей. Но она уже сильно отличается от росписей Закарпаття. Если там в основном господство геометрического орнамента, то здесь — растительные мотивы, но выполненные в своеобразной манере, которую можно было бы назвать «цветной графикой».

Такие росписи делаются желтыми (коричневыми) и черными полосками. Можно встретить среди них мотив вазона (горшка) с симметрично нарисованным цветком, который очень близок к таким же мотивам на пряничных старинных досках, но в то же время здесь выступает с большей силой непосредственное чувство, навеянное природой. Несмотря на условность исполнения, такая роспись очень реалистична. Наибольшего богатства достигают украинские росписи районов Киевщины, Полтавщины и Днепропетровщины (на Черниговщине, как и у гуцулов в Карпатах, роспись не встречается: объясняется это особенностью жилищ, в которых стены не замазываются глиной, а сохраняют естественную поверхность дерева), где можно говорить о «классическом» орнаменте. Современные украинские мастера росписи Т. Пата, П. Власенко, Г. Павленко, М. Тимченко и другие выражают главным образом этот стиль украинского орнаментального искусства, который складывался в течение XVII—XIX веков и достиг большого разнообразия и художественной законченности в наше время. Это царство растительного цветочного орнамента, о котором мы

уже говорили выше. Здесь совершенно исчезают какие-либо следы геометрического орнамента, нет больше прямолинейных рисунков и точной симметрии—это полное торжество криволинейных форм. Перед нами переход к свободной композиции и окончательная победа декоративного красочного стиля. Изменяется и техника письма. Если на Подолии это по сути дела еще простая окраска, то здесь это настоящая живописная роспись, где сочетаются сложные приемы, сообщающие красочную и фактурную экспрессию рисунку. Нажим кисти или пальца, неполное закрытие цветом поверхности—все это придает росписи легкость, сочность и внутреннее движение. Контур становится слегка расплывчатым, фон чуть просвечивает. Роспись иногда начинает подражать другим более дорогостоящим способам украшения, воспроизводя, например, на стене всю композицию ковра-килима; она так и называется «килимной» росписью. Иногда можно отметить подражание кафелевым (изразцовым) росписям. Таким образом, в украинском орнаменте росписей можно выделить мотивы, которые, с одной стороны, непосредственно навеяны образами природы, а с другой—мотивы, в которых заметно влияние узоров, заимствованных с тканей и ковров или напоминающих орнаменты украинского барокко XVII—XVIII веков, которые изобильно встречаются как в отделке архитектурных памятников (Брама Заборовского в Киеве и др.), так и в бытовых вещах того времени. Украинская роспись связана в своих истоках с богатым орнаментальным наследием прошлого. В ней чувствуются отзвуки старинного украинского искусства, звучат порой в нем и восточные орнаментальные формы. Большой красоты достигает украинская роспись в украшении печей—«комин»¹, где она как бы концентрирует все достижения сельских художниц.

«Комин» занимает центральное место в интерьере украинского жилища, являясь его главной архитектурной частью. Он—монументален, его формы всегда торжественны. Следует различать два типа «комин»: один простейшей архитектурной, очень архаичной формы, без скульптурных украшений, — характерно, что он расписывается такой же простой росписью,—и «комин», представляющие собой целые архитектурные сооружения, с нишами, колонками, карнизами и другими скульптурно-пластическими деталями. Формы ниш напоминают фронтоны украинского барокко. Вся печь благодаря сложной профилировке выступающих углов, карнизов, колонок, полуколонок, слегка углубленным поверхностям ниш производит живописное впечатление. Такие печи, имеющие сложную архитектурную отделку, иногда с колонками, расположенными в «два этажа», колонками с двойными капителями,—говорят о влиянии украинского барокко. Росписи таких «комин» отличаются особой пышностью и тщательностью и, как правило, имеют определенные черты. Во-первых, оставляется всегда много белого фона, во-вторых, роспись располагается в соответствии с архитектурными деталями «комин»: она окружает ниши или помещается внутри них, покрывает, «перевивая», тонкие полуколонки, стелется по карнизу, опускается легкими гирляндами по основным поверхностям. В самых простых решениях роспись может образовать равномерное покрытие «комин» (там, где он не имеет никаких скульптурных деталей), а чаще—там, где имеются скульптурные мотивы, она способствует их «выделению». В таких росписях становится характерным не только применение отдельных разбросанных «квітів», но целых цветочных гирлянд, украшающих всю полуколонну, пилястру и карниз. Таким образом, роспись подчиняется структурным формам «комин», подчеркивает их пластику, которая без нее была бы менее выразительна. Этими росписями печей восхищался И. Е. Репин, писавший о них в своих мемуарах. «Огромная печь по белому мелу была с красивой смелостью росписана своими бабьими и «дівочими» руками. Лыковые щетки

разных форм и величин, напитанные разными красками, делали чудеса самобытного творчества»^{*}.

Народная орнаментация, сама много позаимствовав от профессионального искусства, много отдала ему в свою очередь. Она оказала большое воздействие на формирование орнаментики крупного архитектурного строительства XVII—XVIII веков. В лепных орнаментах, украшавших поверхности зданий, наряду с применением аканфа широкое место находили мотивы, почерпнутые из местной флоры, перекликающиеся с настенными народными росписями. Тут и стилизованные цветы мальвы, «рожи» (розы), подсолнечник, виноградные гроздья и т. д. Эта еще мало обследованная страница украинского искусства говорит о большой близости народной росписи и орнаментации старых архитектурных построек. Но в народной росписи все это получило своеобразное глубокое истолкование, подчинилось простой и выразительной технике, слилось с уже ранее существовавшими, более древними мотивами народной орнаментики.

Особенность стиля настенных украинских росписей—это его необычайная гибкость, легкость. Непринужденность, незамысловатость техники не создавали очень строгих и обремененных в трудно изменяемый канон рисунков. Наоборот, рисунки получали возможность свободно варьироваться, были всегда непосредственным, хочется даже сказать «прямым» выражением художественного чувства народной мастерницы. И сейчас, когда настенная роспись все более становится характерной как вид орнаментального искусства для других материалов, куда он творчески переносится высокоодаренными мастерницами-художницами, ее диапазон и звучание делаются очень значительными. Рисунки П. Власенко используются в декоративной вышивке, в лепном орнаменте, украшающем керамические изделия, а также в росписи архитектуры (например, оформление павильона Украинской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года, росписи потолка детского сада в Киеве, Дворца культуры в Каховке). Многие современные мастера росписи успешно работают над различными орнаментально-декоративными задачами, проявляя большую творческую изобретательность и в то же время сохраняя все то лучшее, что характерно для их народной традиции.

Центром украинской народной росписи и в настоящее время продолжает оставаться село Петриковка Днепропетровской области, где сложились наиболее отчетливые традиции этого искусства. Народные мастера, уроженцы этого села, теперь большей частью применяют свое искусство в разных городах республики. До Великой Отечественной войны в Петриковке была школа настенной росписи, руководимая мастером народного искусства Т. Патой. (Очень жаль, что эта школа до сих пор не восстановлена).

Кроме Петриковки, можно назвать и другие центры росписи на Украине, например село Скобцы, где, помимо росписи, расцвело ковродение и вышивка.

Украинская роспись может найти еще более широкое применение в оформлении наших новых зданий. Мастера могут создавать красивые композиции для плафонов, карнизов, плоскостей стен. Нам думается, что настенная роспись может получить более широкое применение в современной колхозной архитектуре, но уже связываясь с новыми строительными приемами и подчиняясь замыслам архитектора. Большое место могла бы занять роспись в сельских клубах, столовых, школах и других общественных зданиях.

Прекрасное искусство украинского народа должно найти еще более разностороннее применение. Помочь этому обязаны в первую очередь архитектурные организации.

^{*} И. Е. Репин, Далекое—близкое. М.—Л., 1944, стр. 74.

ХУДОЖНИКИ СЕЛА ПЕТРИКОВКИ

К. ВАКУЛЕНКО, Н. ГРИГОРАШ

Петриковское искусство народного орнамента сейчас больше известно на Украине и за ее пределами по тем образцам, которые созданы и создаются мастерами, вышедшими из этого села и живущими в основном в Киеве, нежели по работам художников, живущих в самой Петриковке на Днепропетровщине.

На Украине и за ее пределами знают росписи сестер В. и Г. Павленко, художниц В. Клименко, Н. Глущенко. Их рисунки украшают украинский фарфор, ткани, шка-тулки. Они создают декоративные панно и эскизы ковров. Но их творчество может дать только частичное представление о художественном богатстве и многообразии украинской петриковской росписи. Больше того, сегодня, пожалуй, еще шире, чем раньше, здесь расцвело искусство народного орнамента, и молодежь, воспринявшая от мастеров старшего поколения их опыт и традиции, совершенствуясь, создает новые образцы чудесного народного искусства.

Настоящий расцвет искусство петриковцев могло получить только в условиях, созданных Советской властью. Этому расцвету способствовало и появление в Петриковке такой талантливой художницы, как Татьяна Акимовна Пата. Ее значение в современном петриковском искусстве трудно переоценить. Представительница одной из семей, в которой, как и в других семьях, пользовались двумя-тремя «фасонами» и сохраняли созданные поколениями традиции, Татьяна Пата изучила и восприняла мастерство орнамента, накопленное за века многими петриковскими мастерами. Ее пытливый глаз и вкус талантливого художника отобрали из всего созданного до нее лучшее.

Т. Пата значительно расширила сферу применения росписи, украшая орнаментом не только стены хат, но и веялки, сеялки, тачанки, шкафы, гармонии. Вокруг нее на протяжении ряда лет группируется художественная молодежь села. Художники среднего поколения, которые сегодня известны далеко за пределами села, и молодые мастера народной росписи, — в равной мере



Образец петриковской росписи.

обязаны своими успехами 73-летней художнице Татьяне Акимовне Пате.

В настоящее время в Петриковке еще работают художники, сохраняющие в своих композициях в чистом виде старинные традиции. Среди них Г. Исаева, И. Пилипенко, Г. Тимошенко и некоторые другие, создающие традиционные орнаменты, составленные из ограниченного количества «фасонов» стилизованных цветов.

Композиции Т. Паты и художников ее круга отличаются от работ вышеупомянутых мастеров большим разнообразием рисунка, большим количеством используемых тонов, всегда подобранных с большим вкусом. В них ощущается художественный отбор элементов, чувство реализма. Композиции, создаваемые Т. Патой и ее учениками, настолько богаты, что в них уже трудно уловить какие-либо канонизированные «фасоны».

Среди работ Т. Паты одна из наиболее интересных — фриз, скомпонованный из гроздьев калины и виноградных листьев. Необычайно гармонично подобранные оттенки красного и синего в гроздьях сочетаются с цветом стеблей и виноградных листьев, зелень которых утеплена коричневыми прожилками. Как по композиционному построению, так и в цветовом отношении фриз этот очень ритмичен.

Не меньшим успехом пользуются и такие работы Паты, как «Панно с птицами», эскизы росписей скринь (сундучков) и целый ряд других произведений.

Ученики Т. Паты Василий Соколенко и Анна Прудникова, Федор Панко и Евдокия Ключа, сестры Надежда и Александра Пикуш благодаря педагогическому таланту художницы и ярким самобытным индивидуальностям сохраняют свой творческий почерк, свою творческую индивидуальность.

Так, в композициях А. Прудниковой, отличающихся ярким, радостным колоритом, перед нами почти всегда предстает бурно расцветающая природа. Художница как бы подчеркивает это тем, что в центре композиции сосре-

доточивает крупные сочные цветы (разных оттенков красного, синего и, часто, желтого), а дальше тянутся, как молодые ростки, тонкие гибкие стебли с мелкими цветочками, сережками и ягодами, причем сам рисунок выполняется с облегчением цвета.

По своей творческой манере ближе других к Т. Пате стоят сестры Пикуш. В их композициях чаще встречаются традиционные элементы старого петриковского орнамента, воспринятые художницами от своей учительницы. Композиции их гораздо спокойнее, чем у А. Прудниковой, но в то же время имеют нечто свое, отличающее их от других работ петриковцев.

Но ярче всего сегодня раскрывается перед нами богатство петриковского народного орнамента в творчестве двух мастеров — Василия Соколенко и Федора Панко. Всмотревшись в их многочисленные композиции и эскизы, начинаешь по-настоящему понимать, какая грандиозная художественная сокровищница народное творчество, как неисчерпаемы его богатства.

Сопоставляя их работы, как бы ощущаешь различие натур, характеров, темпераментов этих двух мастеров. Работы В. Соколенко раскрывают перед нами энергичную натуру, экспансивный характер этого жадно впитывающего в себя весь многообразный окружающий его мир художника. Каждая его композиция полна выдумки и оригинальности, построена на разнообразных комбинациях множества использованных одновременно элементов. С такой же щедростью он расточает в композициях краски. Работы его легки и изящны мягкими переходами тонов, ажурным рисунком, чередующимся со сплошными декоративными пятнами. Соколенко умеет подчинять композицию единому замыслу и в зависимости от последнего решает всю цветовую тональность.

В. Соколенко много работает и над тематическими композициями. Им созданы очень интересные панно «Лампочка Ильича» и «Голубь мира». В Днепропетровском областном доме народного творчества хранится большой альбом рисунков, созданных В. Соколенко для росписи предметов быта. Здесь эскизы росписей декоративных ваз и столовой посуды, орнаментальные рисунки для тканей, скатертей и портьер.

Совсем другого характера работы Ф. Панко. Это вдумчивый и скупой в своих изобразительных средствах художник. В Днепропетровском доме народного творчества имеется созданный им эскиз для росписи декоративной ткани. В нем использовано всего лишь два элемента. Выполнен он в желтом и коричневом тонах. Но как гармоничен и наряден его рисунок! Как благородны краски!

Ф. Панко любит пользоваться крупными декоративными пятнами, отчего его композиции лучше воспринимаются на расстоянии. Цвета, используемые им, всегда звучат тепло, и он умеет заставить их, как он сам говорит, «звенеть».

Мы рассказали только о незначительной части петриковских мастеров. Ведь в Петриковке и в ряде близлежащих сел района почти половина всего взрослого населения умеет и любит рисовать.

Однако творческий труд упомянутых нами художников, живущих в Петриковке, сегодня всего лишь самодеятельность. Он остается в свитках и альбомах, не перенесен на посуду и ткани, на вазы и гобелены.

К сожалению, сейчас в Петриковке нет ни промышленной артели, ни какого-либо другого учреждения, которое объединило бы мастеров народной росписи и сделало бы их искусство достоянием всего нашего народа.

Работа Днепропетровского областного дома народного творчества, направленная на развитие искусства петриковских мастеров, естественно, не может носить производственного характера. Художникам Петриковки необходимо оказать помощь в организации производства современных художественных изделий с украинской росписью, привлекать их для росписи интерьеров клубов, дворцов культуры, детских садов, спортивных и других общественных сооружений. Для этого надо в первую очередь восстановить художественную школу, которая существовала здесь до 1941 года и в которой наряду с профессиональными художниками преподавала Татьяна Акимовна Пата.

Мастера-художники села Петриковка могут и должны создавать больше произведений своего замечательного, глубоко национального, самобытного искусства.

ТВОРЧЕСТВО МАСТЕРОВ УЗБЕКИСТАНА

Народные мастера Узбекистана работают в творческом содружестве с профессиональными художниками. Примером такого содружества может, в частности, служить совместная работа над панно, созданным бухарскими золотопшвеями по эскизу художника В. Стоярова.

Панно предназначено для Музея народного творчества Узбекистана. Над новыми произведениями по эскизам художников работают также мастерицы Самарканда, славящиеся искусной вышивкой декоративных изделий.

Коллектив конструкторско-технологического бюро Узхудожпромсоюза разрабатывает на основе национального орна-

мента образцы узоров для новых изделий народных мастеров. По мотивам каракалпакского орнамента в республике впервые будет создан ворсовый ковер (автор эскиза — художник-технолог В. Инштетова).

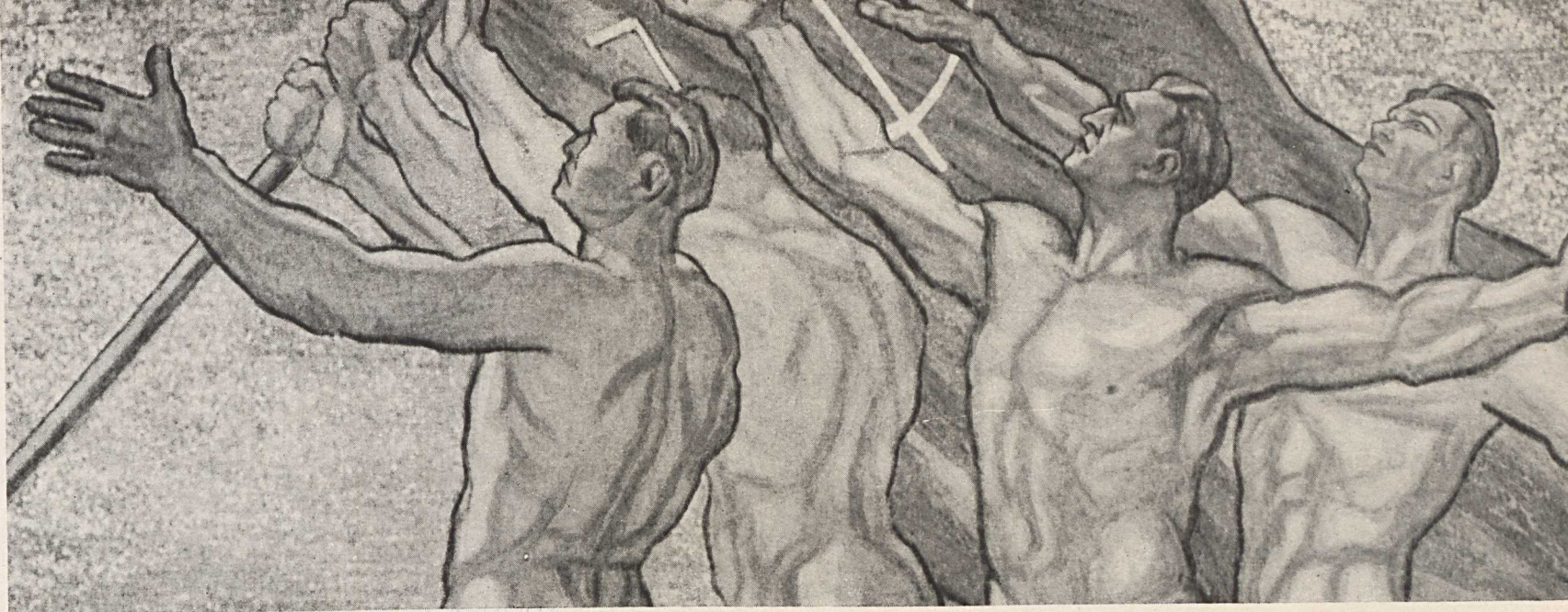
В республике уделяется большое внимание воспитанию молодых кадров народного искусства. Для обучения молодежи в артели привлекаются ведущие мастера.

Художественные промыслы республики в этом году увеличивают выпуск изделий. Намечено, в частности, организовать цех производства гладких ковров, расширяется ассортимент распис-

ной керамической, а также медной посуды с художественной чеканкой, узбекских ювелирных изделий.

Работы узбекских народных мастеров получили широкое признание не только в нашей стране, но и за рубежом. За последние годы изделия художественных промыслов республики были представлены на международных выставках и ярмарках в Китайской Народной Республике, Чехословакии, Венгрии, Польше, Болгарии, Германской Демократической Республике, Индии, Аргентине и других странах.

Лучшие произведения народных мастеров Узбекистана экспонируются на Всемирной выставке в Брюсселе.



П. Корин.
Марш в будущее.
Фрагмент.
Проект мозаики Дворца Советов.
1947.

ПАВЕЛ ДМИТРИЕВИЧ КОРИН

Ю. ОСМОЛОВСКИЙ

Павел Дмитриевич Корин, вспоминая о своих первых занятиях живописью, пишет на страницах автобиографического очерка: «Искусством я начал заниматься не по призванию, а по рождению, как наследственным прадедовским делом, изменить которому считалось чем-то нехорошим».

П. Д. Корин родился в 1892 году в селе Палехе, в семье крестьянина-иконописца. С 11 лет по сложившимся семейным традициям он начал учиться иконописному искусству и позднее, по приезду в Москву, работал в иконописных мастерских.

Огромное влияние на формирование Корина как художника оказало его знакомство и дружба с М. В. Нестеровым, продолжавшаяся более 30 лет. Большой и чуткий художник, «пламенно и как-то возвышенно» относившийся к творчеству, поддержал и укрепил в ищущем юноше давнишнюю затаенную мечту о высоком большом искусстве.

Знакомаясь в музеях с произведениями великих мастеров живописи, наблюдая за работой М. В. Нестерова, молодой художник понимает: «Я иконописец, мое искусство нереально, с этим искусством я не сделаю того, о чем мечтаю».

По совету М. В. Нестерова, в 1912 году Корин поступает в Московское Училище живописи, ваяния и зодче-

ства, которое оканчивает в 1916 году по мастерской К. А. Коровина и С. В. Малютина.

По окончании училища П. Д. Корин расписывает стены склепа-усыпальницы Марфо-Мариинской обители в Москве. Уже в этих стилизованных религиозных росписях, столь характерных для эпохи модерна, чувствуется уверенная рука рисовальщика, блестяще владеющего ритмом линии. В послереволюционные годы, ведя преподавательскую работу в первых Государственных свободных художественных мастерских, Корин продолжает настойчиво учиться, повышать свое мастерство.

С целью углубления знаний в области рисунка и формы художник делает в размер картины копии-фрагменты с «Явления Христа народу» А. Иванова, снимает обмеры со статуй античности и эпохи Возрождения, совершает поездки во Владимир, Киев, Новгород, Ферапонтов монастырь, Ярославль и другие города для изучения величайших памятников монументальной живописи и архитектуры.

В начале 30-х годов П. Д. Корин посещает Италию, Францию, Англию, Германию, где внимательно знакомится с музеями и всемирно-известными памятниками искусства, делает многочисленные зарисовки и этюды, в которых решает различные живописные проблемы.

Искания формы, ее наибольшей выразительности не



П. Корин.
Александр Невский.
Центральная часть триптиха.
Масло. 1942.

становятся для Корина самодовлеющими, он стремится к артистическому выполнению для наиболее яркого и точного выражения мыслей и переживаний художника: «Как бы ни были хороши и велики наши чувства, наши мысли, наши идеи, если они сказаны косноязычно, они не будут действовать, не будут жить...».

Годы упорной учебы и труда, глубокого изучения памятников искусства, и среди них особенно древнерусского искусства, стремление к овладению современной темой — все это способствовало становлению П. Д. Корина как мастера монументальной живописи.

По характеру и стилю своего творчества П. Д. Корин художник-монументалист, даже его станковым произведениям (пейзажам и портретам) присущи неотъемлемые черты монументальной живописи.

Пейзаж художника «Моя Родина» (1928) эпичен и поэтически сказочен. Неоглядные дали, где-то на горизонте виднеется село, и наступающий тихий вечер окрашивает предметы в зеленовато-красные тона. Панорамная композиция картины еще больше подчеркивает ширь русских просторов. Простой пейзаж среднерусской полосы трактуется художником как глубоко обобщенный образ Родины.

В понимании портрета П. Д. Корин близок к М. В. Нестерову. Герои его портретов — люди высокой интеллектуальности, богатого внутреннего мира. Раскрыть этот духовный мир в портрете человека-творца, человека-художника является для Корина первостепенной задачей.

В 1932 году П. Д. Корин пишет в Сорренто «Портрет А. М. Горького». Величественная фигура писателя-мыслителя дана на фоне гор и вечернего неба Италии. Горький задумавшись стоит на пустынном берегу моря. Подчеркивая одиночество человека в окружении чужой, хотя и красивой природы, художник передает тоску писателя по Родине, оторванного от нее тяжелой болезнью.

Портреты выдающихся деятелей советской культуры М. Нестерова (1939), А. Толстого (1940), С. Коненкова (1947), М. Сарьяна (1954) отличаются психологизмом, эмоциональной насыщенностью, жестом, точно передающим душевное состояние портретируемого, пафосом творческого вдохновения художника.

Интересен метод работы Корина над портретом. «Перед началом каждого портрета я дня два рисую в альбоме: выясняю, как, что, сажаю модель по-разному и, когда становится ясно, переношу работу на холст. М. Нестеров мне говорил: «Композицию на холсте искать поздно, ее нужно искать на бумаге, в эскизе, а на холсте надо выполнять». «Голову пишу в течение 8—10 сеансов. Когда голову напишу, пишу руки, костюм, стараюсь писать сразу, а потом, если нужно, делаю мелкие поправки».

В годы Великой Отечественной войны П. Корин создал одно из лучших своих произведений — триптих «Александр Невский». «Я писал его в суровые годы войны, стремясь отразить непокорный, гордый дух нашего народа, который встал во весь свой гигантский рост», — вспоминает художник.

Центральной частью триптиха является образ Александра Невского, символизирующего собой грозного и мужественного защитника Родины, закрывающего от врагов своей колоссальной фигурой родную землю.

Александр Невский написан во весь рост. Его волевое, вдохновенное лицо полно сдержанной решимости и суровости, сильные руки твердо сжимают меч; кажется, что багатырю тесно на полотне, заключенном в раму.

Вдалеке монолитной массой даны ряды воинов, ждущих сигнала к битве. Прекрасно написан пейзаж: тихая гладь реки, на берегу возвышается белокаменный собор, и тревожное свинцовое небо как бы контрастирует с уверенной и сильной фигурой полководца.

Цвет картины напряженный, суровый — черно-красная епанча, холодные зеленовато-серые доспехи, красные

щиты воинов, черное знамя — все это воспринимается как единое красочно-декоративное пятно.

Постепенно в своем творчестве П. Корин подходит к решению больших монументальных полотен, предназначенных для крупных общественных сооружений. «Много времени в моей творческой работе, — рассказывает художник, — я посвятил мозаике».

Одной из первых мозаичных работ П. Д. Корина, начатой в 1940 году, было оформление Ленинского зала Дворца Советов (архитекторы Б. Иофан и В. Гельфрейх). В проекте зал по окружности имел протяженность 450 метров, высота зала предполагалась такой, что в него свободно вмещалась колокольня Ивана Великого; мощная колоннада несла гигантский купол. Под мозаичную композицию архитекторы отводили стену высотой 16 метров, расположенную за колоннадой.

Грандиозные масштабы сооружения требовали соответствующего монументального решения. Художником был сделан большой эскиз будущей мозаики, где успешно решалась сложная задача. К центру композиции, которым являлся президиум, с двух сторон торжественно шли могучие гиганты, как бы несшие грандиозный купол зала. Мужские фигуры художник дал обнаженными, женщины были одеты в легкие развевающиеся одежды. Шествие подходило к президиуму и завершалось над ним символической группой с серпом и молотом в руках. Вся эта величественная композиция называлась «Марш в будущее».

Мозаика «Марш в будущее» решена художником как марш воли и экстатического порыва, марш надежды и напряженного драматизма, марш жажды света и уверенности в торжестве человеческого счастья.

В ряды движущихся мужчин, женщин, стариков и детей неожиданно врывается, как молния, освещающая дорогу, стремительная фигура женщины в развевающейся на ветру легкой одежде. Как символ революционного порыва, она призывает смелее следовать за собой, ускорить движение к солнцу, встающему над землей. Вначале замедленный, величавый ритм шествия постепенно нарастает и заканчивается торжественным апофеозом свершения надежд.

Величие и силу народа, воодушевленного общей целью, подчеркивали мощные, пластически совершенные фигуры, энергичные жесты, величественный ритм марша, реющие багряные стяги и яркий золотой фон мозаики.

Уверенное шествие народа-героя, народа-созидателя в светлое будущее — коммунизм было блестяще воплощено в мозаичном эскизе.

В этой работе Павел Дмитриевич Корин показал себя большим мастером композиции, прекрасным рисовальщиком, художником, решающим грандиозные замыслы, полные революционного пафоса.

Позднее под руководством автора несколько фрагментов из композиции «Марш в будущее» были выполнены в уменьшенном размере в технике мозаики. После почти двухсотлетнего перерыва (со времен М. В. Ломоносова) Корин восстанавливает классическую древнерусскую технику прямого набора мозаики с введением в нее натуральных камней наравне со смальтовыми кубиками, что значительно обогащает палитру мозаик. В работе над мозаичным рельефом для Ленинского зала Дворца Советов сложился способный коллектив мозаичистов, который впоследствии выполнил ряд работ по эскизам художника.

Дальнейшее обращение к монументальной живописи в творчестве П. Д. Корина после окончания Великой Отечественной войны вполне закономерно.

Монументальная живопись в это время получает особое звучание, художники-монументалисты стремятся показать в своих произведениях великое прошлое нашей Родины, героические подвиги советского народа, радость

возвращения к мирному труду. Творческая индивидуальность художника, яркого, своеобразного монументалиста, находит здесь широкие возможности для осуществления своих грандиозных замыслов.

В 1951 году Корин приступил к оформлению подземного зала новой станции метро «Комсомольская-кольцевая» (архитектор А. Шусев), где в торжественных формах архитектуры и мозаичных панно создатели станции хотели отобразить важнейшие события жизни нашего народа в борьбе за свою свободу и независимость.

Сжатые сроки выполнения живописных работ (всего пять месяцев) потребовали от художника и коллектива мозаичистов огромного напряжения сил. Коринным были сделаны эскизы и картоны восьми панно (размером 7,75×5,75 м), в которых нашла свое отражение тема борьбы народа против иноземных захватчиков. После этого с картонов в их размер были сняты кальки для подбора на них цветовых соотношений из смальт и натуральных камней будущих мозаик. Когда был выполнен «сухой набор», перешли к лепке мозаики в цементный грунт.

Здесь так же, как и при создании мозаики для Дворца Советов, Корин применил прямой набор, обладающий большими живописными качествами и дающий художнику возможность все время наблюдать за своей работой.

«При прямом наборе мозаики, — рассказывает Павел Дмитриевич Корин, — работаешь так же, как и над холстом, видишь, куда и под каким углом положить мозаичный кубик».

В набираемые мозаики вводились натуральные камни, кое-где применялись прозрачные и глухие цветные стекла, смальты употреблялись в основном для золотого фона. После того как мозаики были набраны, блоки с мозаичными панно установили на своды в отведенных для них архитектором местах.

Композиционно мозаики располагались от глухой торцевой стены подземного зала станции в строгой исторической последовательности. Здесь и Александр Невский, выезжающий на битву из ворот Новгородского кремля, и Дмитрий Донской, ожидающий с войском врагов на Куликовом поле, Минин и Пожарский, поднимающие народ на защиту Родины, Суворов со своими чудо-богатырями, Кутузов, руководящий Бородинским сражением, парад на Красной площади в Москве в суровые ноябрьские дни 1941 года, взятие рейхстага и торжественный парад Победы.

Огромные мозаичные панно, обрамленные в пышные декоративные картуши, выдержаны в светлых, радостных тонах. Величественная, праздничная архитектура зала, яркие красочные мозаики создают у зрителя впечатление торжества, триумфа воинской доблести.

Строя фронтально композицию каждого панно, не давая пространственных прорывов в глубину, находя для мозаичных контуров, держащих и четко выявляющих рисунок изображения, определенный ритм, художник успешно решает сложную задачу синтеза архитектуры и живописи.

Для создания композиции мозаики «Дмитрий Донской» Корин применяет принцип так называемой обратной перспективы, как бы растягивающей изображение по всей плоскости. В центре композиции — Дмитрий Донской верхом на белом коне, за ним застыли в ожидании тесно стоящие ряды воинов, над головами которых возвышается лес пик. По краям панно, ближе к зрителю, изображены богатыри Пересвет и Ослябя, выехавшие перед княжеской ратью и зорко всматривающиеся вдаль, откуда должен показаться враг.

Во всем чувствуется напряженное ожидание боя, но эта напряженность разрешается простой, мирной деталью: лошади богатырей наклонились к земле, где растет высокая трава и тянется вверх тоненькое деревце рябины.

Художником выразительно передан торжественный момент сдержанной тишины перед жаркой и кровавой сечью. Панно красочно по цвету, передающему общее состояние изображенного.

Другое панно — «Минин и Пожарский» — показывает полководцев, обращающихся с призывом к народу, но главным персонажем, который особенно выделяется художником, является высокий мужик с котомкой за плечами, как бы олицетворяющий собой защитника Родины.

И в триптихе «Александр Невский» и в мозаичных панно для станции метро «Комсомольская-кольцевая» художник передает основную мысль через определенный персонаж, наиболее выразительный и заостренный, обобщающий содержание изображаемого.

Одним из лучших панно, отображающих события Великой Отечественной войны, является «Взятие рейхстага», в котором воплотилась радость долгожданной победы. Оно решено в темно-зеленых тонах со светлыми розовыми бликами на золотом фоне.

Цикл эпических мозаичных панно, рассказывающих в ярких, художественно убедительных образах о титанической борьбе народов нашей Родины за свободу и независимость на протяжении более чем семи столетий, заканчивается торжественным парадом Победы на Красной площади в Москве.

В мозаиках станции метро «Комсомольская-кольцевая» поражает размах творческих замыслов художника, историческая достоверность каждого панно, вдохновенное дерзание человека, создающего грандиозные произведения.

Каждое произведение монументальной живописи является плодом совместной творческой работы художника, архитектора, а также коллектива исполнителей их замыслов. Здесь, как нигде, требуется взаимопонимание художников, ясный критический подход к работе каждого из них.

При создании станкового произведения художник сам выполняет все, начиная от первоначального замысла до полного его завершения. В монументальной живописи, в частности мозаике, иногда хороший замысел может быть нарушен и искажен от неудачного исполнения, несоответствующего требованиям художника.

Так, для станции метро «Комсомольская-кольцевая» художником были выполнены прекрасные эскизы и картоны будущих мозаичных панно. Переведенные в мозаику и помещенные на своды, они утратили ряд достоинств. Самым серьезным упущением явилось то, что мозаикам не было дано соответствующее освещение, необходимое для выявления красоты материала. Вот почему при существующей подсветке почти не играют и не звучат разноцветные смальты и натуральные камни.

Кроме того, короткие сроки выполнения заказа, работа над которым шла параллельно со строительством станции, не позволили Павлу Дмитриевичу Корину предельно поместить на отведенные на сводах места картоны набираемых мозаик для их проверки и уточнения, что впоследствии привело к появлению в отдельных случаях неудачных ракурсов, неправильных сокращений и т. д.

Наряду с работой над тематическими мозаиками П. Д. Корин в те же годы создает большие орнаментальные мозаики для надземного вестибюля новой станции

П. Корин.

Портрет старика.

Фрагмент. Масло. 1931. —>





П. Корина.
Марш в будущее.
Картон для мозаики Дворца Советов.
Фрагмент. 1947.

метро «Смоленская» и для актового зала Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Красивые орнаментальные мозаики, выполненные Корпиным, отвечают определенному назначению здания.

В актовом зале МГУ мозаика, посвященная науке, навечно украсила торцовую стену зала. В надземном павильоне станции метро «Смоленская» мозаичный фриз, исполненный на темы освободительных войн (1812 года и 1941—1945 годов), органически сливается с величественной архитектурой сооружения. Орнаментальные мозаики

П. Корина отличаются красотой материала, строгостью ритма, ясностью содержания.

Кроме общепризнанных и широко известных работ П. Корина в области мозаики, в его творческом архиве есть ряд интересных эскизов, не получивших своего осуществления в материале. Это эскизы мозаик для новой станции метро «Арбатская» из истории Москвы и магазина «Детский мир» на сказочные сюжеты: «У лукоморья дуб зеленый...» и «Тридцать три богатыря».

Но не только мозаика привлекает Корина; параллель-



П. Кори́н
Портрет
А. М. Горького.
Масло. 1932.

но с работой над мозаичными панно станции метро «Комсомольская-кольцевая» он осуществил ряд весьма интересных работ по возрождению и развитию в нашей стране витражного искусства.

По эскизам и картонам художника были сделаны в Риге и установлены в подземном зале станции метро «Новослободская» (1951—1952) большие красочные витражи, в композициях которых нашли свое отражение различные народные орнаменты. В верхних частях витражей, находящихся в центре зала, наряду с орнаментом помещены панно, на которых изображены рабочий, колхозница, ученый, конструктор, пианист, художник и т. д., символизирующие собой представителей социалистического общества. Это еще раз наглядно подтверждает, что Корин всегда стремится к ясному, доходчивому содержанию.

Рассматривая творчество Павла Дмитриевича Корина, нельзя не отметить его интересное начинание по оформлению наших жилищ, нашего повседневного быта, имеющее широкие перспективы.

Своим творчеством художник стремится внести в жизнь советского человека красоту, облагородить, украсить то, с чем мы соприкасаемся каждый день. Под его кистью произведениями искусства становятся входы в лифты в высотном доме на площади Восстания в Москве, оформленные витражами из латуни и цветного стекла, центральные стены за прилавками четырех крупных угловых магазинов того же здания, где в красочные витражи удачно вписаны фрукты, рыбы, птицы и т. д., отображающие назначение каждого отдела.

«Я с большим вниманием отнесся к этим работам, — вспоминает художник, — так как считаю, что художники должны разумно и по-настоящему взяться за оформление наших жилищ и общественных зданий».

Широк диапазон работ П. Д. Корина в области монументально-декоративного искусства: Дворец Советов, стан-

ции метро, жилые здания, магазины и наряду с этим реставрация первоклассных памятников монументальной живописи, как плафон Большого театра, росписи В. М. Васнецова и М. В. Нестерова во Владимирском соборе Киева и т. д. Ко всем этим работам, столь различным по своему характеру, художник подходит с присущей ему строгостью и серьезностью.

В каждом произведении П. Д. Корина, будь то пейзаж, портрет, мозаика, чувствуешь суровый и страстный характер художника, жестоко требовательного к себе, к своему творчеству, человека постоянно ищущего, обуемого грандиозными замыслами.

Длительные творческие искания художника направлены на наиболее полное и точное раскрытие задуманных образов. Около тридцати лет собирает Корин материал для большой задуманной им картины. Сложную подготовительную работу художник продолжает и по сей день. Этюды-фрагменты к этой картине исполнены драматизма и психологической выразительности.

Творчество Павла Дмитриевича Корина отмечено высокой патетичностью образов, исторической конкретностью, острым чувством ритмического строя и точным чеканным рисунком.

«Нам, художникам, предстоит выполнить ряд больших работ, — говорит П. Д. Корин, — Дворец Советов, Пантеон вечной славы, станции метро и т. д. — все это требует более серьезной и углубленной подготовки кадров художников-монументалистов, а также создания государственных мозаичных мастерских».

Павел Дмитриевич Корин — художник постоянно ищущий, полный новых творческих замыслов, успешно осуществлению которых должно способствовать творческое содружество с архитектором, чувствующим стиль и характер эпического, глубоко страстного искусства этого большого мастера.

ЦЕННЫЕ НАХОДКИ АРХЕОЛОГОВ

Ежегодно ранней весной в Москве проводится сессия отделения исторических наук Академии наук СССР, посвященная итогам археологических и этнографических исследований минувшего года. Обмен мнениями, взаимная информация, теоретические исследования, подведение итогов годовой работы перед новым раскопочным сезоном — такова цель ежегодного съезда археологов. Перед входом в конференц-зал Института истории, где проходила сессия, висит карта Советского Союза с разноцветными, вспыхивающими огоньками лампочками, отмечающими объекты работ экспедиций. Глядя на нее, получаешь наглядное представление о грандиозности археологических исследований в нашей стране.

Неотъемлемой частью сессии является выставка, отражающая итоги раскопок прошлого сезона. Здесь и наиболее древние изделия узленских мастеров, и терракотовые античные статуэтки, копия с пияджикентской росписи, скульптурные головы драконов, украшавших Кондуйский дворец, керамика, железные орудия, ювелирные украшения и множество других вещественных памятников, свидетельствующих о высокой материальной культуре различных племен и народов, заселявших территорию нашей страны в прошлом.

За время работы сессии с 7 по 12 апреля 1958 года на пленарных и секционных заседаниях было зачитано свыше 300 докладов, посвященных различным проблемам археологической науки. Доклад члена-корреспондента Академии наук СССР С. Киселева «Древние города Забайкалья» существенно меняет сложившееся представление о том, что Центральная Азия — район безраздельного господства кочевничества.

Раскопки близ села Кондуй (Читинская область) позволили вскрыть грандиозный дворцовый комплекс одного из древних монгольских феодалов XIV века. Дворец изысканной китайской архитектуры, площадью в 2,500 кв. метров, состоял из террасы, аванзала, многоколонного центрального здания с парадным залом и рядом жилых помещений. К дворцу вели двухмаршевые пандусы, окаймленные узорчатыми балюстрадами. Фрески, рельефные глазурированные изображения зверей, лакированные деревянные колонны придавали торжественность и парадность внутреннему убранству дворца. Особой живописностью отличалась многоярусная кровля из зеленой черепицы, украшенная по краю «сливами» и дисками с изображениями золотистых драконов, сверкавших на зеленом фоне. Дворец был окружен различными подсобными помещениями, павильонами, беседка-

ми. Внутри двора помещался выложенный камнем бассейн.

Кондуйский комплекс, близкий к знаменитому дворцу Угидея в Кара-Коруме и отчасти к Пекинскому Гугуну, а также 240 других земледельческих поселений, крепостей и замков, вскрытых археологическими исследованиями к 1956 году, убедительно говорит об оседлости и тех же закономерных процессах развития феодализма.

Интересным было сообщение доктора исторических наук М. Каргера «Раскопки у села Городище» (Волянь). Исследованиями 1957 года вскрыта 1/10 часть всего городища, которое М. Каргер отождествляет с древнерусским городом Изяславль. Погибло оно в 1241 году при нашествии татаро-монгольских полчищ.

На раскопанной части городища обнаружены четыре небольших клада с различными ювелирными украшениями: височными кольцами, колтами с изображениями птиц и другие. При раскопках найдены также шиферная иконка и энколпион — фигурный крест-складень XII века. Вообще по количеству находок (исчисление их ведется тысячами) это городище превосходит все известные до сих пор памятники славяно-русской археологии.

Сообщение об орнаменте народов Сибири сделал С. Иванов.

Г. В.

ХУДОЖНИК НАРОДНОЙ ИГРУШКИ

И. ЗОРИН

На берегу реки Вятки, у города Кирова, располагалась слобода Дымково — родина древней прославленной глиняной игрушки.

Игрушка дымковских мастеров — яркая разновидность народного искусства. Ее истоки — в глубокой древности, в искусстве славянских племен. Она возникла, вероятно, как культовая статуэтка. Археологические материалы дают образцы, близкие к некоторым типам дымковских скульптур. Старые образцы древнего искусства в течение столетий потеряли свое магическое значение. Культовая скульптура стала игрушкой. Она приобрела новое содержание. Это содержание связано с образами быта, с миром повседневной жизни.

Древние формы, носящие печать столетий, стали выражением новых чувств и мыслей мастера-художника. Перед глазами зрителя разворачивается радостный и выразительный мир глиняных раскрашенных фигурок. Маленькие свистульки-кони, свистульки-баранчики, свистульки-всадники с золотыми эполетами, кони с седоками и, наконец, многочисленные куклы «барыни» с зонтиками, с собачками, словно важно идущие на прогулку по тротуарам старинной Вятки. Тут и целые группы, как бы воспоминания об увиденных где-нибудь фарфоровых статуэтках, — пастушок, который гонит стадо, девочка с гусями и будто вышедший из сказки медведь на пышном, фантастически украшенном золотом дереве. И тут же среди всего этого великолепия — стройный, с золочеными рогами олень.

Роспись игрушек словно отражает впечатления мастериц от ярких и пестрых орнаментальных платков, юбок, шалей, которые были распространены в первой половине прошлого столетия. Орнамент игрушек, если присмотреться к нему внимательно, оказывается очень своеобразным и связанным с простыми и четкими приемами росписи, характерными для крестьянского искусства, мастера которого обычно с очень малыми художественными средствами и простыми техническими приемами добиваются огромной выразительности.

Вятская игрушка в этом смысле совершенно неповторимое явление.

Самой яркой представительницей дымковского искусства в советское время была народный мастер художница Анна Афанасьевна Мезрина.

Анна Афанасьевна родилась в 1853 году. Свою трудовую жизнь она начала с восьмилетнего возраста. Ее отец славился как искусный мастер игрушек. Маленькая Аня, помогая семье в работе, училась мастерству у отца и у своей бабушки. Большая часть ее жизни прошла в трудных условиях постоянной борьбы за полуголодное существование.

В зимнее время, особенно великим постом, когда дымковчане готовили игрушки к весеннему празднику «Сви-



А. А. Мезрина.
Барыня.

Дымковская игрушка.

стопляски», в семье Мезриных работали по 18—20 часов в сутки.

«...Постом, — рассказывала Анна Афанасьевна, — начинали работу «заводами». Это когда надо было готовить к базару мелкую игрушку, свистульку, коней и разных небольших кукол.

Вставали еще засветло. Мать затопляет печь, зажигает лучину, — тогда при лучине работали, — а отец месит глину. Он всегда сам месил, не доверял никому.

Вымесит, возьмет ее в руки, она как воск мягкая и к рукам не пристает.

Вот тут и начинаем лепить заводами...».

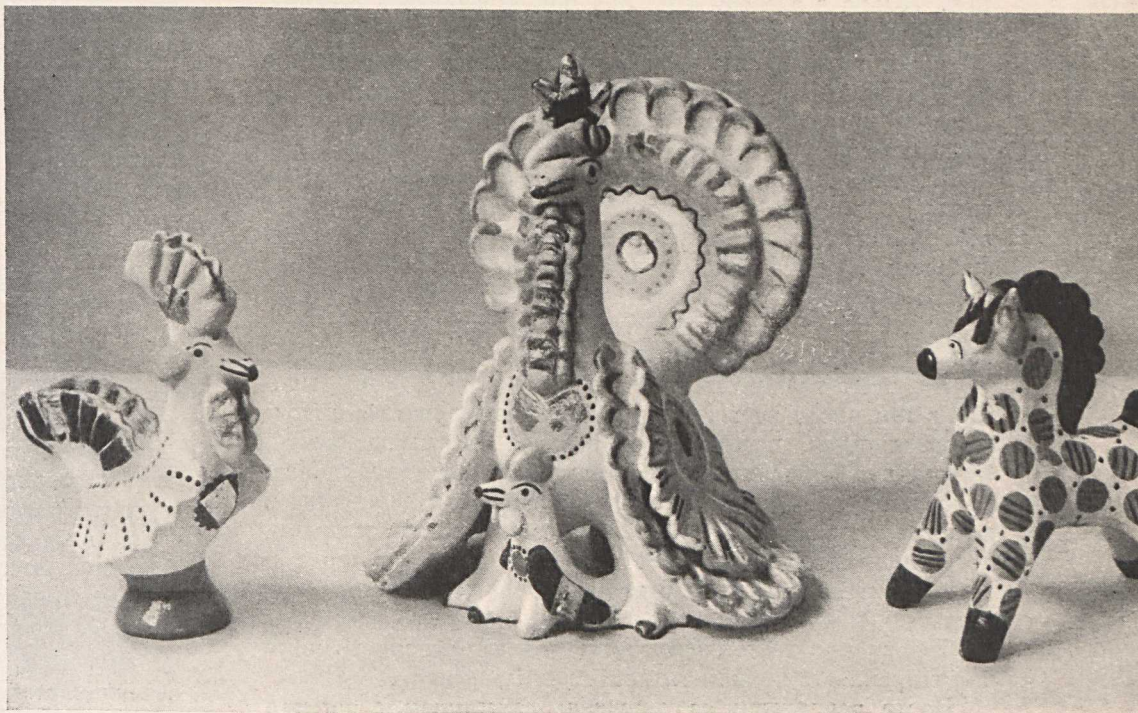
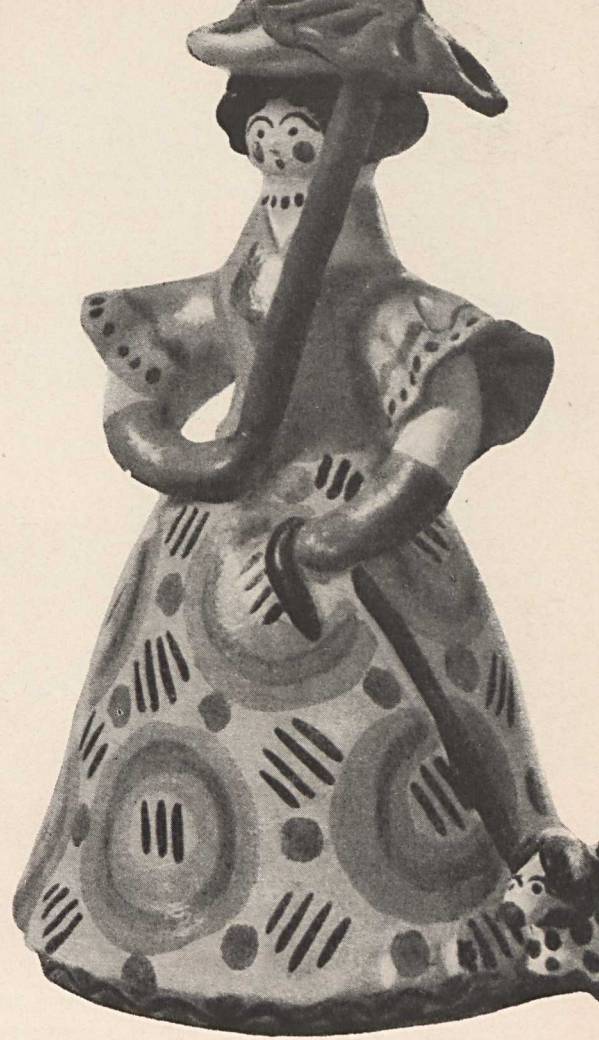
В работе «заводами» приходилось повторять одну и ту же фигурку сотни и тысячи раз, работая изо дня в день, от зари, до полуночи, при свете лучины, в дыму и копоти. Однообразный тяжелый труд изнурял людей: опухали руки, болели воспаленные глаза, а об отдыхе и не думали. Этот непосильный труд достался и на долю маленькой Ани, унеся ее радости детства и юности.

«...Мне так и не пришлось учиться грамоте. Все работа да работа. О жизни я узнавала по рассказам бабушки да отца, — вспоминая свое детство, говорила Анна Афанасьевна.

Окружающая ее жизнь среди неграмотного и забитого крестьянства была насыщена темными предрассуд-

Е. И. Косс-Деньшина, О. И. Коновалова,
З. Ф. Безденежных, Е. И. Пенкина.
Дымковская игрушка.







А. А. Мезрина.
Кавалер с дамой и утенок.
Дымковская игрушка.

ками и суевериями. В суровой жизненной школе выковалась воля и мужество в характере одаренной девочки. Высокое мастерство художника не сразу далось Мезриной. Только в зрелые годы она почувствовала в себе настоящую творческую силу.

«...Игрушки делать — дело трудное, я у отца все помогала делать. Уже замужем была и дети были, а все сама не могла. А потом сразу начала и начала...», — рассказывала о себе Анна Афанасьевна.

В конце XIX века дымковский промысел заглох. Развитие фабричного производства обесценивало труд кустарей. Многие мастера-игрушечники ушли работать на фабрики. Из дымковских игрушечников только одна Мезрина не оставила любимого ею искусства. Обремененная семьей, она работала, как и прежде, от зари до зари, кое-как существуя на жалкий заработок.

Игрушки талантливой художницы попадали на многие, в том числе на всемирные выставки случайно, вместе с различными изделиями кустарной промышленности. О том, что ее работы выставляются на выставках, Мезрина даже не знала. Сбывая свои игрушки скупщикам, которые платили ей 30—50 коп. за сотню, она и не подозревала, что ее радостное искусство и мастерство высоко ценится народом. Об этом ей никто не мог рассказать.

Только при Советской власти талант Мезриной получил широкие возможности для своего развития.

После революции ее окружает вниманием советская общественность. Она становится участницей многочисленных выставок в Москве и других городах страны. Ее произведения заняли заслуженное место в музеях. Дымково становится излюбленным местом посещения — писатели, художники, ученые, рабочие и учащиеся приезжают к ней, чтобы отдать дань благодарности ее чудесному творчеству.

Радуюсь признанию любимого искусства, к работе над глиняной игрушкой возвращаются старые мастерицы — ученицы и последовательницы искусства А. А. Мезриной: Е. А. и М. А. Кошкины, Е. И. и З. В. Пенкины, О. И. Мезрина и О. И. Коновалова. Вокруг нее собирается круг молодых мастериц, которым она стремится передать свой опыт и мастерство.

Творчество дымковских художниц, вдохновляемое мастерством А. А. Мезриной, достигает небывалого расцвета. Их искусство получает признание, высокую оценку и любовь народа. Оно приобретает известность не только в СССР, но и во многих странах мира.

В эти счастливые годы своего творчества Анна Афанасьевна оставалась все той же скромной труженицей. Ее большой талант, освобожденный от каторжной работы «заводами», проявляется во всей своей многогранности.

В ее произведениях, в ее фантастических красочных орнаментах звучит зародившаяся в далеком прошлом и передаваемая из поколения в поколение яркая, радостная народная песня. Только талантливый художник мог уловить эту песню своим горячим сердцем.

Неистощимая в своей фантазии, Мезрина никогда не повторяла одного и того же мотива в своих орнаментах. Казалось, захваченная трудовым подвигом, она не замечала времени. Чувствуя в себе могучую творческую силу, будучи уже в 70-летнем возрасте, она неустанно трудилась, стараясь передать народу накопленные за долгую жизнь впечатления и образы, хранящиеся в ее памяти.

Обычно весной, после половодья, Анна Афанасьевна запасала для своих работ красную глину и песок.

В большом деревянном ушате тщательно и долго месилась глина, подсыпался в нее для крепости мелкий просеянный песок. Готовую глину она кладет большим комом на стол и с помощью острых лучинок, служивших ей инструментом для разрезания глины, и мокрых тряпок, для сглаживания швов, начинает лепить.

Ее умные и сноровистые руки заработали, забегали. За ними не успеваешь следить. Вот на столе появились разложенные рядком, одинаковые по величине кусочки глины. В руках у мастерицы мелькает то лучинка, то тряпка, и вот из кусочков образовались круглые, ровные по толщине «лепешки».

Снова размеренно и привычно бегают пальцы к лучине, к ковшу с водой и... вместо «лепешек» на столе стоят круглые, полые основания будущих фигурок. Второй ком глины также быстро и точно превращается в дополнительные детали изготавливаемых фигурок. В руках художница держит основание фигурки. Пальцы безошибочно берут нужную деталь, одну, другую... и неуловимо быстро мастерица заканчивает фигуру няньки с ребенком на руках. Приглаживает ей кокошник, сглаживает мокрой тряпкой швы соединений, полирует фигурку мокрыми пальцами и ставит готовую на стол. Поставит, посмотрит на нее критически строго, со всех сторон и, если увидит какой-либо изъян, тут же исправит его.

Размеренно, без суеты и торопливости проходит день. К вечеру мастерская художницы наполняется разнообразными фигурками. Лепка закончена. Готовые изделия ставятся на просушку.

В последующие дни лепка продолжается, а когда первая партия фигурок высыхала, мастерица обжигала их в русской печи.

Печь топится жарко. Изделия обжигаются в ней часа три, накаливаясь до красноты и становясь как бы прозрачными. Но вот процесс обжига окончен. Остывшие игрушки вынимаются из печи, брак отбрасывается в сторону, а хорошие складываются в корзину. Мастерица готовит белила для покрытия своих изделий.

В ведро налила молока и разбавила его водой. Помешивая в ведре одной рукой, она другой захватывает мел и сыплет его в ведро. Мел прибавляется небольшими пор-

циями, несколько раз вынимает она руку из ведра и опытным взглядом оценивает крепость белил.

Когда белила готовы, она окунает в них глиняный черепок. Черепок покрылся ровным белым слоем и, быстро обсохнув на шестке, приобрел красивый матовый оттенок. Мел, разведенный на молоке, ровным слоем прочно пристал к черепку.

Начинался заключительный и самый важный процесс работы — раскраска побеленных игрушек.

В небольших черепках Анна Афанасьевна разводила краску. На стакан уксуса или кваса она брала белок одного яйца, размешивала и в полученной жидкости разводила сухой краситель. Вооружившись несколькими кистями, она, захваченная творческим порывом, с помолодевшими и горящими глазами, вдохновенно принималась за работу. Смело нанося кистью рисунок, она давала такие декоративные сочетания красок, что в избе становилось по-праздничному весело. Красные, синие, желтые, зеленые цвета переливаются в нежных полутонах. Тонкой, как игла, колонковой кистью мастерица намечала глаза, прочерчивала брови, обозначала рот. Тряпочкой нанесет румянец на щеках и... куколка оживает, приобретая свой характер.

Когда мастерица экономно накладывала кусочки сусального золота, казалось, что само солнце нашло приют в уютной, теплой избушке народной мастерицы и полыхает радостными золотыми лучами из всех углов, с полок и подоконников. А хозяйка, закончив работу, присядет у окошка и, словно волшебница, с умными пронзительными глазами и доброй улыбкой, смотрит на вас и будто радуется вашей радостью, показав вам одной ей ведомый сказочный мир.

Нам довелось видеть Мезрину за работой. Она заканчивала отделку великолепного золоторогого оленя с седоком.

На вопрос, откуда она взяла мотив этой чудесной игрушки, Анна Афанасьевна задумалась на минуту, что-то вспоминая, и ответила: «...В старину к нам, в Вятку, на масленицу с Архангельска приезжали на санях, запряженных оленями, народ такой — эскимосы назывались. Приезжали они на заработки. Катали за пятак кто пожелает. Ну, кто побогаче из молодежи, катались по городу на этих оленях, а я тогда еще маленькая была, бегала смотреть на оленей и на эскимосов. Вот и запомнилось...»

И, помолчав, снова заговорила.

«...Вот и теперь присматриваюсь я к новой жизни. Нравится она мне. Хочется мне ее в своих игрушках показать, да пока все не удастся. Ведь дальше Вятки я за свою жизнь нигде и не была...».

Но вскоре Анне Афанасьевне представился случай побывать далеко за пределами Вятки.

В августе 1933 года в Горьком созывается Первая краевая конференция кустарей-игрушечников Горьковского края. Почетными гостями на эту конференцию были приглашены: А. М. Горький и Н. К. Крупская, а от Дымковской слободы А. А. Мезрина.

Мезрина, совсем уже старушка — ей шел девятый десяток — растроганная этой честью, с волнением собиралась в дальнюю дорогу. Ее волновала и предстоящая



Е. А. Кошкина.

Олени.

Дымковская игрушка.

поездка по железной дороге, по которой она никогда не ездила. Волновало и трогало то внимание, с которым относятся к ней люди.

С почетом и любовью встретили старейшую мастерицу в Горьком. На конференции она была избрана в президиум. Впервые за свою жизнь ей довелось побывать в театре. Осматривая выставку, она с удивлением узнавала свои работы. Им было отведено почетное место. Около ее работ всегда было много людей. Она слышала восторженные отзывы. Она слышала свое имя...

Своими впечатлениями о поездке она поделилась с художником А. Деньшиным, энтузиастом народного искусства, посвятившим свою жизнь развитию дымковской глиняной игрушки.

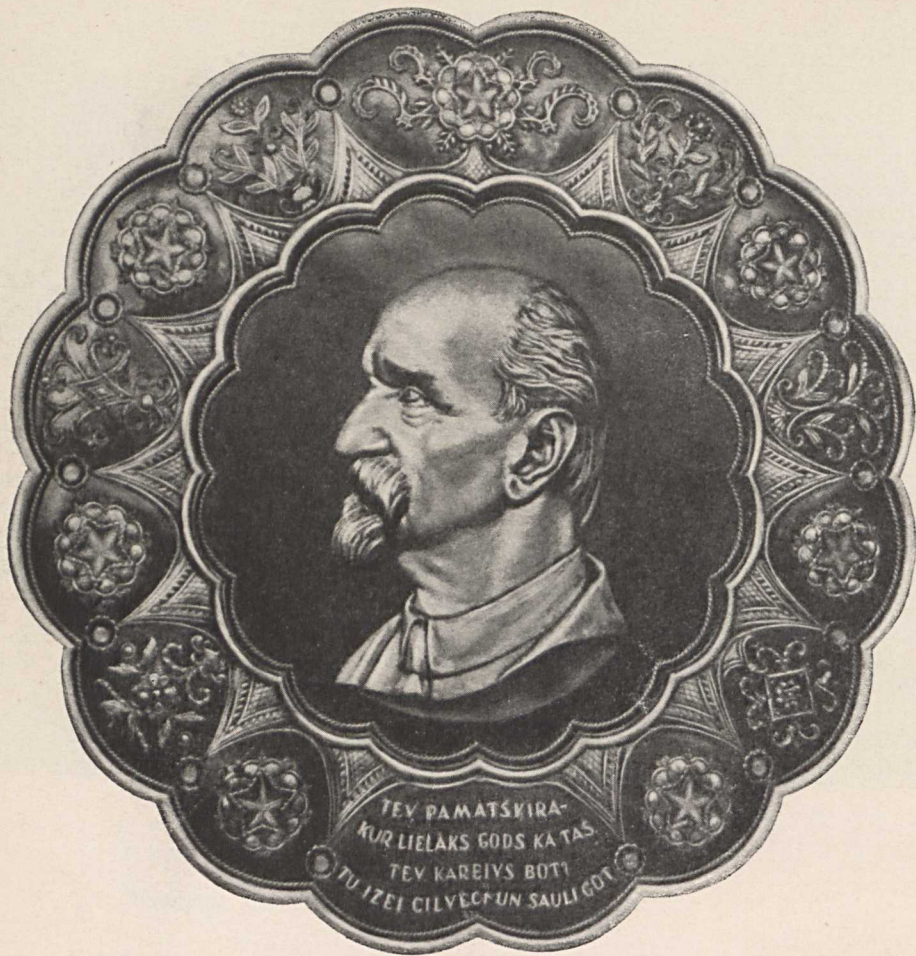
«...Вот и сбылись мои мечты! Повидала сказочный город. Все меня поздравляли да чествовали. Художницей народной называют. Выставку устроили, и мои работы там. Значит, вправду труд мой нужен, не пропал зря. Захотелось мне теперь показать в своей работе все, что видела, а главное, людей. Душевные они такие да светлые...»

Поездка в Горький отразилась новым подъемом в творчестве Мезриной. Ее работы тех лет имели большой успех на Всемирной выставке в Париже в 1937 году и, уже посмертно, в Нью-Йорке в 1939 году.

21 августа 1938 года А. А. Мезриной не стало.

В работах последовательниц Мезриной живет ее искусство. В 1939 году ученицы Мезриной: Е. Пенкина, Е. Кошкина, О. Коновалова и З. Безденежных, во главе с художественным руководителем А. Деньшиным, были приглашены Главным выставочным комитетом ВСХВ в Москву для оформления зала Кировской области. Эти мастера, на основе техники глиняной игрушки, создали совершенно новое, оригинальное декоративное оформление.

Работы дымковчан пользуются большим успехом на многочисленных советских и зарубежных выставках.



ЛАТЫШСКИЕ МАСТЕРА ЧЕКАНКИ

Д. Бодниекс, Р. Краст,
А. Ноллендорфе, Х. Рысип,
Ян Райнис.
Металл, чеканка. Комбинат «Максла».

Металл — прочный и долговечный материал. Благодаря своим декоративным качествам он занимает почетное место в искусстве многих народов.

Латыши всегда были большими мастерами по созданию декоративных изделий из металла. Нагрудные броши-сакты, ожерелья, браслеты, головные венки и кольца далекого прошлого восхищают нас своим высоким худо-

жественным уровнем и мастерством исполнения. Сложившиеся в течение веков традиционные особенности форм и характер орнамента служат одним из основных источников творчества современных художников, которые разумно и умело используют это наследие в соответствии с требованиями сегодняшнего дня. Большим успехом пользуются в народе изготавливаемые сейчас народные сакты, кольца, браслеты и другие произведения из металла с применением янтаря. Эти изделия создаются в основном методом ручной чеканки и гравировки.

Отсутствие стандартов и штампов в технике изготовления дает художникам широкую возможность для творческих исканий и свободного развития индивидуальных особенностей каждого. Лучших творческих успехов в создании ювелирных изделий добились художники А. Найка, К. Бурка, Э. Ауниньш, Г. Круминьш и другие.

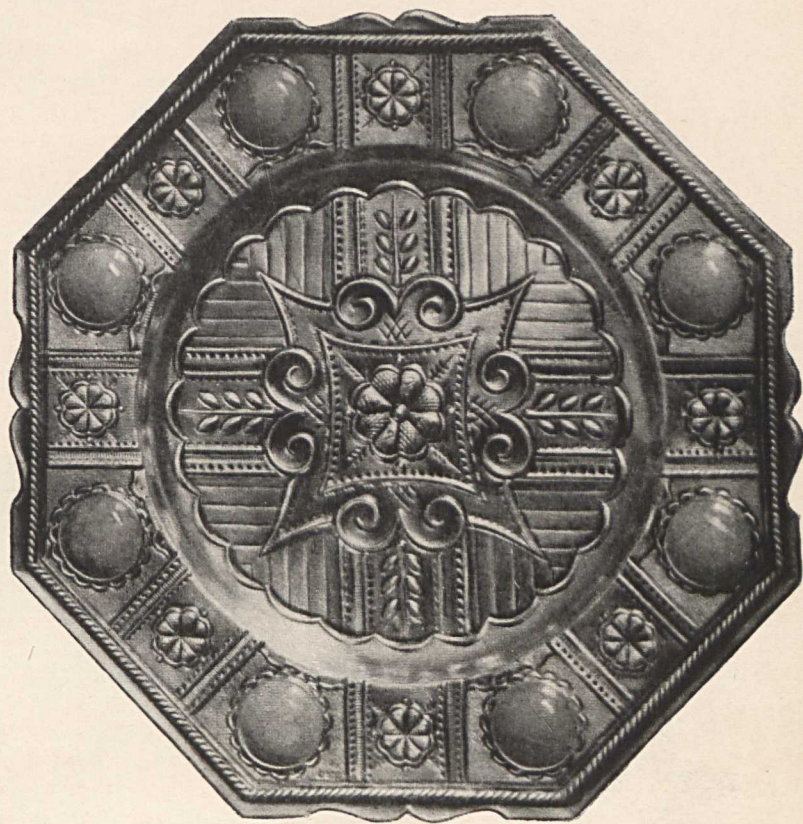
Группой художников с участием народного художника Латвии А. Бриедиса был создан большой серебряный ларец, посвященный теме «Великие основоположники коммунизма». Художниками А. Ноллендорфе, Р. Крастом,



Подсвечник.
*Металл, чеканка.
Комбинат «Максла».*

Д. Бодниексом и Х. Рысиным сделан из патинированной латуни и янтаря декоративный барельеф с портретом народного писателя Яна Райниса. Эта работа представляет большой интерес как с творческой, так и с технически-исполнительской стороны. Чтобы придать большую торжественность и выразительность изображению поэта, борца и революционера латышского народа, художники создали орнаментальное обрамление по национальным латышским мотивам. Эта работа была сопряжена с большими лабораторными исканиями пропорций отдельных орнаментальных решений и самого барельефа. Преодолены также очень серьезные технические трудности в создании самого предмета диаметром в 1,6 м. из тонкого листа в 1 мм. толщиной.

Залогом успеха в создании таких крупных и сложных произведений является полное и совершенное владение латвийскими художниками декоративного искусства всеми видами художественной обработки металлов. Всестороннее владение техникой исполнения есть традиционная характерная черта художников Латвии. Такая традиция, требующая от художника неутомимого совершенствования, вполне оправдывает себя в практике, ибо художник как автор и исполнитель, объединяясь в одном лице, чувствующий и знающий материал, может более полно воплотить свою мысль. Умение наших художников создавать произведения любой сложности, начиная от тончайшего ювелирного изделия до монументального сооружения, способствовало тесному сотрудничеству между художниками и архитекторами Латвийской и других республик. Художниками Р. Крастом, Д. Бодниексом, Я. Зибенсом, мастерами Г. Круминьшем, Э. Карклинем, В. Пекелсом и другими в сотрудничестве с архитекторами были выполнены большие работы по осветительной арматуре и оформлению таких крупнейших объектов республики, как гостиница «Рига», Дом колхозника, павильон Латвийской ССР на ВСХВ в Москве и др. Совместно с московскими и ленинградскими архитекторами был выполнен ряд сложнейших чеканных работ по оформлению московской станции метро «Новослободская», ленинградских станций метро «Нарвская», «Технологическая», «Владимирская», вестибюли и магазины высотного дома в Москве на площади Восстания, ряд учреждений, санаториев, клубов и домов культуры в разных городах страны.



А. На й к а. Декоративные блюда.
Металл, чеканка. Янтарь. Комбинат «Максла».

Браслет.
Металл, гравировка.
Комбинат «Максла».



ФЛЯНДРОВКА НА ФАЯНСЕ

Зимой 1957 года художник Будянского фаянсового завода (близ Харькова) Г. Чернова во время поездки в Киев увидела в керамической мастерской Академии строительства и архитектуры Украинской ССР интересные пробы. Старинный народный способ декорировки потеками ангоба различных цветов — так называемая фляндровка — там применялся не на грубой керамике, как обычно, а на изделиях из фаянса.

Возвратившись на завод в Буды, Г. Чернова попробовала было применить новинку, но опыты не удавались, и вещи выходили неудачные.

Другой художник-будянец И. Сень побывал в Киеве и постарался выяснить, в чем секрет фляндровки по фаянсу. Оказалось, что работать надо по сырым изделиям, только что вынутым из форм. Как это практикуют и народные мастера, украшающие глиняные изделия, ангоб

набирается в резиновые «грушки», но в носок вместо соломинки вставляется кусочек хлорвиниловой оболочки электропровода. Работа требует быстроты, т. к. даже чуть пересохший на изделии ангоб уже не дает возможности легко создавать нужные узоры.

После И. Сени и Г. Черновой фляндровкой на фаянсе с успехом занялись художники художественной лаборатории Будянского фаянсового завода Н. Николаев, Д. Ключант и другие.

Пепельницы, блюда, декоративные блюдечки с новой разделкой просты в производстве, дешевы и очень красивы. Это могут быть сувениры, созданные с использованием ценных народных традиций и приемов техники и в то же время с учетом современных возможностей керамического производства.

Ю. А.

Керамические изделия
Будянского фаянсового завода.



ПОЛЕЗНОЕ И ПРЕКРАСНОЕ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

К. КАНТОР

Среди советских деятелей прикладного искусства трудно найти таких, которые бы отрицали взаимозависимость красоты и пользы. В прикладном искусстве, непосредственно связанном с материальным производством, эту взаимозависимость можно, кажется, определить на ощупь. Собственная практика каждого художника-прикладника является лучшим противоядием против эстетических теорий, провозглашающих абсолютную независимость прекрасного от полезного.

И все же нельзя сказать, чтобы в этом вопросе все было ясно. Мы часто говорим о соотношении эстетического и полезного, не определив четко этих понятий. Неправильное понимание соотношения полезного и эстетического явилось одной из причин, породивших в прикладном искусстве украшательство, с одной стороны, и голый функционализм — с другой. Недостаточно глубокое понимание взаимосвязи полезного и эстетического едва ли не главная причина вкусовщины, которая еще дает себя знать при оценке произведений прикладного искусства. Вот почему рассмотрение вопроса о соотношении полезного и эстетического имеет актуальное значение для художественной практики.

Прежде всего уточним, в чем состоит полезность произведений прикладного искусства.

Вещь полезна, если она способна удовлетворить ту или иную потребность человека, чем бы эта потребность ни порождалась: желудком или фантазией; полезны не только предметы, удовлетворяющие материальные потребности, но и те предметы, которые удовлетворяют духовные потребности: потребности познания, общественно-политической деятельности, нравственных эмоций, воспитания и т. д.

Произведение прикладного искусства принадлежит к тому разряду предметов, которые удовлетворяют одновременно и материальные и духовные потребности.

Если предмет удовлетворяет только материальную потребность, он не является произведением прикладного искусства.

В произведениях прикладного искусства — в мебели, одежде, посуде и других — воплощаются нравственные эмоции, потребность в которых в обществе очень велика. В них могут быть выражены простота и благородство, сердечность и изящество, то есть строй таких чувств, которые близки советским людям; точно так же как когда-то (иногда, к сожалению, и сейчас) в предметах быта выражались чопорная торжественность и холодность, высокомерие или беспечная фривольность, вычурность и зам-

кнутость, то есть совершенно иной строй человеческих чувств. Поэтому в произведениях прикладного искусства полезны не только те элементы, которые воплощают в себе материальную потребность человека, но и те, которые служат удовлетворению его потребности в нравственных эмоциях и которые могут выходить за рамки материальной целесообразности. Таковы некоторые особенности формы предмета, силуэт, характер сочленения частей, роспись, орнамент, скульптурные украшения и т. д.

Итак, полезность произведений прикладного искусства ни в коем случае не сводится к материальной пользе, даже если предмет предназначается в основном для удовлетворения материальной потребности человека.

Кроме того, существует немало произведений прикладного искусства, которые хотя и возникли на базе утилитарных предметов, однако для удовлетворения материальных потребностей не используются вовсе.

Когда полезное в произведении прикладного искусства понимается только как материально-полезное, тогда обычно эстетическое ошибочно отождествляется с теми его элементами, которые способствуют удовлетворению потребности человека в нравственных эмоциях: с линией силуэта, гармонией частей, характером орнамента, росписью. Но эти чувственные стороны произведений прикладного искусства чрезвычайно многообразны.

Какую же форму, какую окраску, какой орнамент считать воплощением эстетического? Каким их сочетаниям отдать предпочтение как более эстетическим? Вот вопросы, ответы на которые если и даются, то чаще всего субъективные, вкусовые. И самый крупный недостаток указанного понимания эстетического в произведениях прикладного искусства состоит в том, что эстетическое отрывается от труда: оно уже не понимается как предметное воплощение человеческой сущности. А это серьезное отступление от правильного понимания эстетического.

Маркс показал, что законы эстетического освоения мира — это законы свободного творческого человеческого труда. Основоположник научного коммунизма подверг уничтожающей критике чисто утилитарный подход к труду. Он вскрыл недопустимость рассматривания труда «лишь под углом зрения какого-нибудь внешнего отношения полезности». Маркс показал необходимость рассматривать труд, обыкновенную материальную промышленность «в ее связи с сущностью человека»; то есть не только как средство для жизни, но и как проявление именно человеческой жизнедеятельности и, следовательно, как самоцель.

Взгляд на труд только под углом зрения полезности Маркс расценивал как характерный пережиток буржуаз-

Редакция приглашает читателей высказаться по вопросам, затронутым в статье.

ного сознания. Это как раз тот пережиток, который порождает метафизическую односторонность эстетических воззрений и на основе которого

либо сводят искусство к труду, но тогда на искусство смотрят только с точки зрения пользы;

либо рассматривают искусство как эстетическую деятельность, но тогда отрывают искусство от труда.

Из марксистского понимания труда следует, что эстетическое в полезных продуктах — это воплощенный в них человеческий труд вообще. Не удивительно поэтому, что ни одно из чувственно воспринимаемых свойств продуктов труда, ни их гармонические соотношения сами по себе не могут рассматриваться как эстетическое в полезных продуктах. Эстетическое лишь проявляется через свойства и особенно через форму полезного продукта, ибо «целесообразная форма продукта есть единственный след, оставленный целесообразным трудом...» *.

Итак, эстетическое в продукте — это сам продукт в присущей ему целесообразной форме, поскольку через него осуществляется общественная связь между людьми, поскольку он становится для человека зеркалом его человеческой сущности.

Поясним это на примере.

Но прежде, в добавление к сказанному, предупредим о необходимости остерегаться отождествления эстетического и прекрасного, ибо эстетическое может быть и безобразным.

Различие между ними таково.

Прекрасное — это эстетическое, которое утверждает власть человека над материалом труда, над природой.

Безобразное — это эстетическое, которое обнаруживает зависимость человека от материала труда, от природы.

В дальнейшем, говоря об эстетическом, мы будем иметь в виду прекрасное.

А теперь перейдем к примеру, поясняющему, как один и тот же предмет выступает то как полезный, то как эстетический.

Когда мы пьем чай из сервиза (возьмем для примера фарфоровый сервиз М. Моха и С. Яковлева «Лани») **, мы относимся к нему как к предмету полезному и, более точно, материально-полезному.

Когда, любясь тем же сервизом (во время ли чаепития, или независимо от него), мы заражаемся настроением, запечатленным в сервизе художниками, — в грациозных, плавных линиях вытянутой формы, в нежной белизне черепка, бережно тронутой тонким декоративным изображением ланей, — то и тогда мы относимся к сервизу как к предмету полезному.

* Архив Маркса и Энгельса, т. II (VII), Партиздат, М., 1933, стр. 15.

** Читатель вместо нашего примера может представить себе любое другое произведение прикладного искусства.

Правда, в данном случае полезному не материально, а духовно, ибо, любясь сервизом, мы удовлетворяем нашу потребность в нравственных эмоциях.

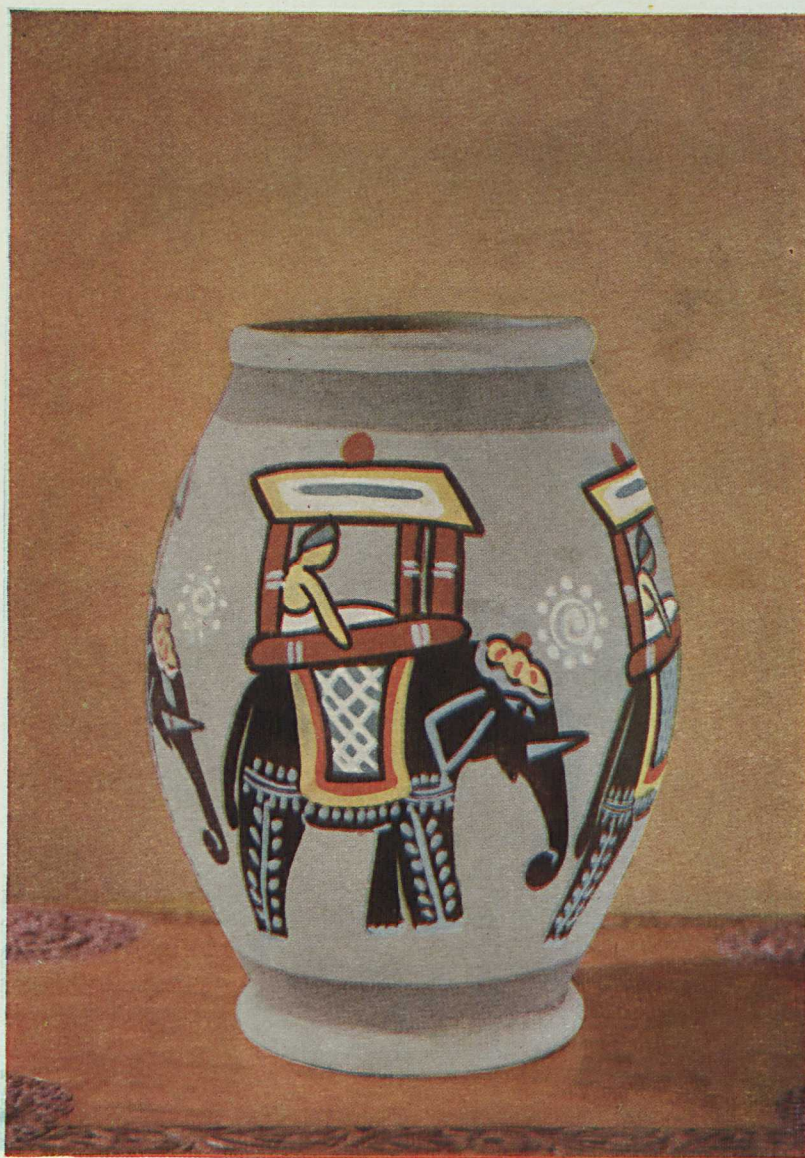
Настроение, которое вызывает сервиз «Лани», как и вообще всякое настроение, трудно выразить словом.

Нам кажется, что в нем есть что-то душевно-чистое, немного застенчивое, целомудренное.

Когда же, оценив совершенство сервиза как набора утилитарных предметов и пережив эмоции, заложенные в нем его создателями, мы получаем благодаря этому возможность созерцать этот сервиз как воплощение человеческой сущности, как овеществленную творческую силу человеческого труда, тогда (и только тогда) мы относимся к сервизу как предмету эстетическому.

При этом мы, конечно, также испытываем чувство, однако отличное от того нравственного чувства, которое заложено в сервизе художниками. Это новое чувство — наслаждение человеческой способностью к творчеству, радость и гордость за человека-творца, сумевшего подчинить себе природный материал. Это особое чувство и есть чувство прекрасного.

Сущность чувства прекрасного хорошо определил В. И. Ленин, сказав об «Аппассионате» Бетховена: «Я



Современная гончарная ваза. Индия.

всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!» *

Чувство прекрасного могут вызвать самые различные произведения искусства. Эмоциональное содержание произведения искусства и вызываемое им чувство прекрасного не одно и то же.

От чувства прекрасного как эстетического чувства необходимо отличать чувство красивого, общее человеку и животным **.

Чувство красивого — это радость, часто безотчетная, от гармонического сочетания линий, красок, звуков. Оно может быть вызвано и росписью вазы, и павлиньим хвостом, и мелодией песни, и пением соловья.

Из сказанного следует, что в сервизе «Лани» (как и в других произведениях прикладного искусства) нет ни одной краски, ни одной линии, которые бы специально воплощали в себе эстетически-прекрасное.

Целесообразная форма этого сервиза — это его полезная (в широком смысле слова) форма. Но именно

* «Ленин о культуре и искусстве». Сборник, М., 1956, стр. 517.

** См. об этом у Ч. Дарвина «Происхождение человека и половой подбор».

она же воплощает в себе эстетическое, поскольку (!) она является для человека зеркалом его общественной сущности.

Можно, как говорится, «до дыр просмотреть» сервиз «Лани» (как и всякий другой предмет), но не «увидеть» в нем эстетического и не испытать эстетического чувства, если человек не находится в эстетическом отношении к другим людям.

Полезное и эстетическое не механически связаны между собой. Полезное не может существовать без эстетического, если это такое полезное, которое появляется в условиях господства эстетических отношений. Эстетическое и полезное противоположны друг другу. Но это как раз такие противоположности, которые составляют диалектическое единство.

Полезное и эстетическое являются внутренними противоположностями самого реального процесса труда, когда общественная собственность становится устойчивой формой его существования. Вот почему в условиях социализма вопросы красоты произведений прикладного искусства приобретают практически важное значение.

Наличие эстетических отношений в обществе не приводит к тому, что все произведения прикладного искусства автоматически, как бы по мановению волшебной палочки, становятся прекрасными. О прекрасном надо заботиться.

И вот тут-то обнаруживаются преимущества правильного понимания взаимоотношения прекрасного и полезного.

Обычно исходят из положения о зависимости красоты и пользы. Об этом положении нельзя сказать ничего плохого. Все дело в том, как понимаются полезное и прекрасное.

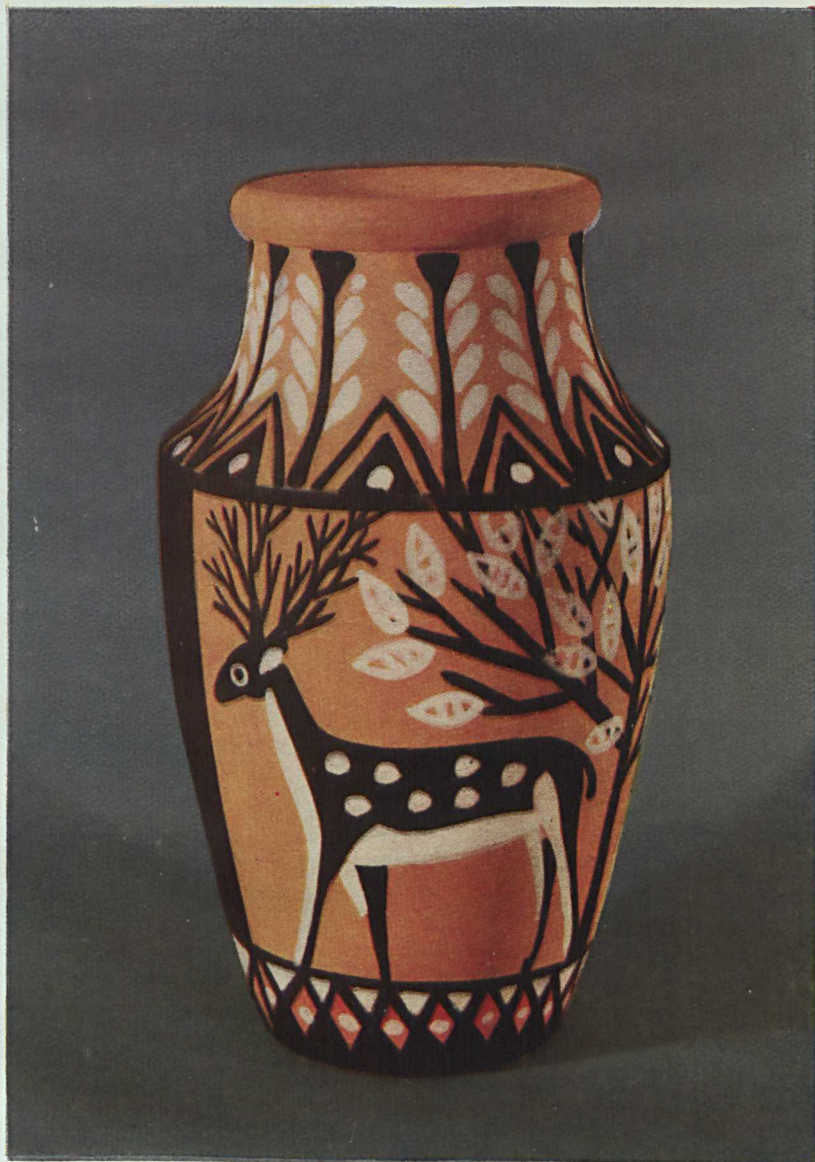
Когда полезное в прикладном искусстве сводят к материально-полезному, возникает предпосылка для бездушного функционализма.

Когда же прекрасное понимают как безотчетно правящую нам гармонию линий и красок, тогда возникает предпосылка для украшения.

В первом случае, руководствуясь формулой: «чем совершеннее в полезном отношении, тем прекраснее», — устраняют из предметов быта орнамент, роспись, некоторые выразительные особенности формы, выходящие за рамки материального назначения. Так создаются иногда удобные, но бездушные, «деляческие» предметы быта.

Во втором случае, руководствуясь формулой: «прекрасное должно согласовываться с утилитарным назначением предмета», — начинают «согласовывать» орнамент, роспись и иные виды украшения с материальной функцией произведения прикладного искусства. Так возникают иногда красивые (но не прекрасные!), декоративно яркие, но неудобные бытовые предметы.

Как же добиться создания прекрасных произведений прикладного искусства? В



Современная гончарная ваза. Индия.

общем виде на этот вопрос можно ответить следующим образом.

Так как не существует особых линий, красок, форм, в которых бы специально воплощалось эстетическое, то добиться красоты произведений прикладного искусства можно только через совершенствование предмета как полезного, но полезного не только в материальном отношении.

Для читателя теперь должно быть ясно, что вопрос о красоте произведений прикладного искусства — это вопрос не о принципах построения формы предмета, не о принципах композиции, не о принципах цветосочетания и других декоративных принципах самих по себе. Это вопрос о том, как с помощью всех этих принципов, с помощью композиции, цветосочетания и других художественных средств добиться того, чтобы произведения прикладного искусства вызывали у человека чувство радости и гордости человеческой способностью творчества.

Обратим внимание на некоторые условия красоты произведений прикладного искусства.

Обычно говорят о необходимости гармонии украшения предмета и его утилитарной функции. Из сказанного о соотношении полезного и эстетического вытекает, что это требование, хотя и важное, но производное. Непременное условие красоты произведений прикладного искусства состоит в гармонии тех конкретных духовных чувств и мыслей, которые человек желает в них воплотить, и их материального назначения. А как достигается эта гармония: за счет ли строгого согласования украшения и формы, или нет, с помощью ли геометрического орнамента, или растительного, — не имеет первостепенного значения.

Каждый предмет материальной потребности воплощает в себе те чувства, которые непосредственно с нею сопряжены: с ее формированием и удовлетворением. Если в предмете остаются какие-то стороны (чаще всего это поверхность), которые не выполняют непосредственно ма-

териальной функции, то возникает возможность включить в предмет, в результате его дополнительной обработки, какие-то новые эмоции. Но вполне понятно, что эти новые эмоции должны согласовываться с теми эмоциями, которые вызывает предмет, когда он используется в материальных целях.

В свое время «Правда» выступила против попытки превратить платье в своеобразную «ситцевую трибуну». Попытки воплотить значительные политические идеи, сложные гражданские переживания в бытовой мебели, одежде, посуде могут привести лишь к профанации этих значительных идей и эмоций.

Никогда никакой отдельно взятый предмет, в том числе и произведение прикладного искусства, какой бы обработкой оно ни подвергалось, не способно воплотить в себе все богатство внутреннего мира человека; его воплощает в себе, по словам Маркса, «предметное бытие промышленности», т. е. весь созданный человеческим трудом предметный мир. Надо поэтому оставить попытку сообщить каждому произведению прикладного искусства, независимо от его материального назначения, всю или почти всю полноту внутреннего мира человека.

Мы нередко оцениваем, как прекрасные, такие произведения прикладного искусства, которые недостаточно хороши в полезном отношении (т. е. форма которых, строго говоря, нецелесообразна, если иметь в виду соответствие формы назначению именно данного предмета). И наоборот: предметы, которые очень хороши в полезном отношении, формы которых целесообразны, — прекрасными не считаем. В чем тут дело?

Дело тут в том, что целесообразная для данного предмета (или группы предметов) форма может не согласовываться с понятием (чувством) целесообразной формы, выработанной у человека на протяжении многовековой исторической практики. В данном случае не красота противоречит целесообразности, а утвердившееся понятие целесообразности конкретному ее проявлению.

В силу этого наблюдается такая могучая власть старых форм предметов над новыми. Эта власть старых, традиционных форм — явление, которое заслуживает специального разбора и непрямого учета в практической художественной деятельности.

В произведениях прикладного искусства проявление эстетической традиции особенно сильно. Это объясняется как раз тем, что целесообразность формы произведений прикладного искусства определяется не только материальными потребностями. А предметные формы выражения человеческих эмоций могут иногда оказаться более устойчивыми, чем предметные формы выражения материальных потребностей.

Так как полезность прикладного искусства не сводится к материальной полезности, то вполне понятно, что для повышения эстетического достоинства его произведений иногда важно бывает усовершенствовать не материальные, а именно декоративные качества предмета, даже если эти последние в какой-то (весьма незначительной!) мере затрагивают его материальную функцию. В своей книге «Майолика Гжели» А. Б. Салтыков опровергает версию об утилитарном происхождении центрального отверстия в тулове гжельских квасников. Он доказывает, что это отверстие, как и некоторые другие элементы формы гжельских сосудов, возникли из соображений чисто декоративных. При этом, конечно, вмести-



И. Кендлер.

Ваза «Вода».

Фарфор. Мейсен. 1741.

Скульптурные украшения так обильны, что целесообразная форма вазы почти полностью утрачена.

мость квасника несколько сократилась. Но это не имело существенного значения для декоративного сосуда.

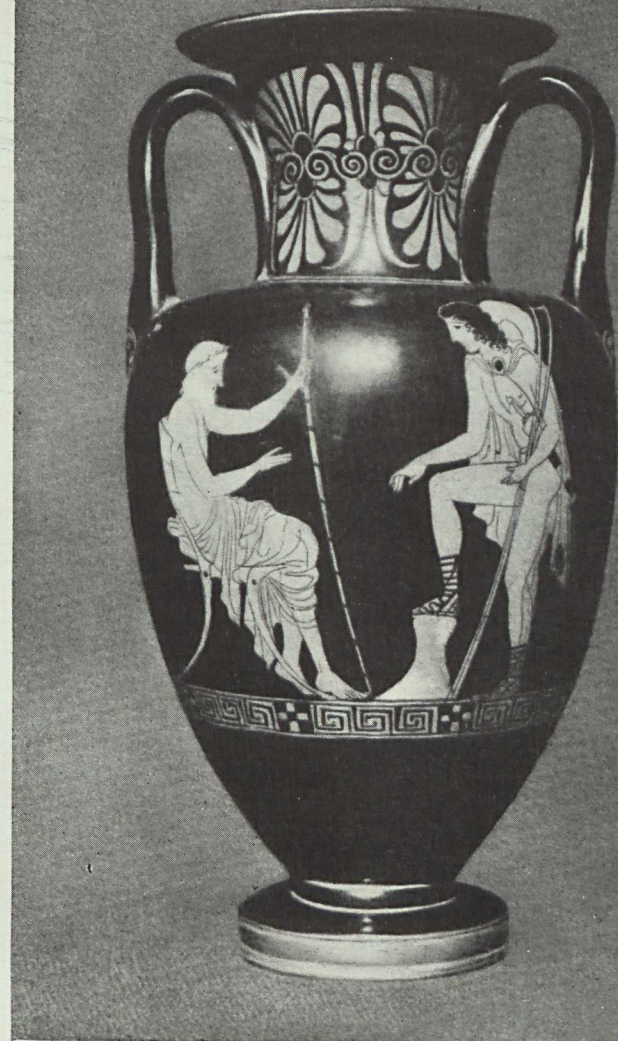
При необходимости строгого согласования декоративного решения с утилитарной формой предмета (если только произведение прикладного искусства используется также для удовлетворения материальной потребности) следует учитывать возможность вариантов целесообразной утилитарной формы. Два и более различных декоративных решения могут одинаково хорошо и строго согласовываться с одним и тем же материальным назначением предмета.

Древнегреческие сосуды амфора и пелика употреблялись в одинаковых утилитарных целях. Они похожи друг на друга по форме и величине.

Отличие между ними только в том, что тулово амфоры книзу сужается, а тулово пелики расширяется. С утилитарной точки зрения формы амфоры и пелики одинаково целесообразны, а с точки зрения декоративной это два различных решения. Амфора создает впечатление грациозности, легкости, собранности; пелика — тяжеловесности.



Аттическая пелика.
V в. до н. э.



Аттическая амфора.
V в. до н. э.

В связи со сказанным любопытно привести мнение Ф. Шиллера о вазах, расширяющихся книзу:

«...всякое действие тяжести на вазу, могущее быть устраненным без ущерба для ее формы как вазы, — случайно. В этом случае сила тяжести действует как бы вне экономики, вне природы вещи и представляется сторонней силой. Это имеет место тогда, когда ваза сильно расширяется книзу, так как тогда получается впечатление, что тяжесть отняла у длины то, что отдано ширине; короче — что не форма господствует над тяжестью, а тяжесть над формой» *.

Итак, в подавляющем большинстве случаев не существует однозначного решения целесообразной формы предмета материальной потребности. А это создает почти безграничный простор для фантазии художника-прикладника.

Вполне понятно, что чисто декоративный предмет может значительно отступать от материально-целесообразной формы продукта, поскольку он не используется как предмет для удовлетворения материальной потребности.

Если, например, мы используем вазу только в декоративных целях, мы можем во много раз увеличить ее размеры, тем самым утяжеляя ее; мы можем так изменить отдельные элементы формы сосуда, что его нельзя будет даже при желании использовать как сосуд для воды или

* Ф. Шиллер, Собрание соч., т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 133.

для цветов. В качестве примера можно указать на многочисленные выставочные вазы.

Если изменяется функция предмета, то меняется и сам предмет. Ленин отчетливо показал это в знаменитом примере со стаканом: «стакан может иметь ценность, как предмет с художественной резьбой или рисунком,—говорил Владимир Ильич,—совершенно независимо от того, годен ли он для питья, сделан ли он из стекла, является ли форма его цилиндрической или не совсем, и так далее, и тому подобное» *. Вместе с тем изменения свойств декоративного предмета имеют предел.

Если мы изменим декоративную вазу до того, что она утратит всякое сходство с вазой и не станет при этом похожа на какой-либо другой продукт человеческого труда или какой-нибудь предмет природы, то есть если это будет просто «фарфоровое нечто», которому и имени даже не подобрать, то тогда это «фарфоровое нечто» утратит всякое эстетическое достоинство.

Следовательно, произведение прикладного искусства, которое используется исключительно в декоративных целях, не должно окончательно порывать с целесообразной формой предмета материальной потребности, на основе которого оно возникло.

Существование этого предела — одно из ярчайших свидетельств внутренней органической взаимосвязи эстетического и материально-полезного.

* В. И. Ленин, Собрание соч., т. 32, стр. 72.

В самом деле, ваза как исключительно декоративный предмет может создаваться специально для удовлетворения эстетической потребности, ибо в прекрасной фарфоровой вазе ярко проявляется творческий характер человеческого труда.

Эстетическое получает, таким образом, внешне самостоятельное существование в виде особого эстетического предмета (декоративной вазы). Но эта самостоятельность эстетического относительная. Внешне самостоятельный эстетический предмет сохраняет внутреннюю зависимость от своей материально-полезной основы. И это обнаруживается тотчас же, как только человек пытается совершенно оторвать эстетическое от полезного.

Если в продукте, который был когда-то вазой, а теперь стал «керамическим нечто», не обнаруживается никакая целесообразная форма, то тогда этот продукт, хотя, может быть, на него было затрачено много труда, перестает воплощать в себе «труд вообще», то есть перестает быть эстетическим продуктом. В специально эстетическом продукте связь эстетического и полезного не утрачивается, она становится только более подвижной.

Целесообразная форма предмета сохраняет все свое значение как носитель эстетического.

Зависимость эстетического от утилитарного в специально-эстетическом предмете обнаруживается потому, что эта зависимость имела место уже в утилитарном предмете.

Таковы некоторые условия создания прекрасных произведений, определяемые объективным соотношением полезного и эстетического в прикладном искусстве.

НА СЪЕЗДЕ ХУДОЖНИКОВ ТАДЖИКИСТАНА

В Сталинабаде состоялся съезд художников Таджикистана. В его работе приняли участие живописцы, графики, скульпторы, мастера народного искусства, деятели науки, литературы и культуры, гости из братских республик Средней Азии.

Большое внимание съезд уделил вопросам развития декоративного искусства. Было отмечено, что наряду с большими достижениями в развитии народного искусства республики имеются и ряд серьезных недостатков, мешающих его дальнейшему росту.

Председатель правления Союза художников Таджикистана М. Хошмухамедов в отчетном докладе вкратце остановился на работах крупнейших мастеров республики — резчиков по дереву Ю. Баратбекова и С. Нуриддинова, мастеров росписи Ю. Рауфова и М. Олимова.

— Назрела необходимость, — отметил докладчик, — создать художественный комбинат, который объединил бы работников народного искусства.

Научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии Академии наук Таджикской ССР, кандидат исторических наук А. Писарчик, выступившая с докладом, охарактеризовала состояние народного искусства в республике. В настоящее время, отмети-

ла она, ряд художественных промыслов, имевших в прошлом широкое распространение, утратил драгоценные черты народного искусства — массовость и доступность. Так, например, чеканка по металлу, резьба по дереву сейчас производятся только для музеев. В артелях отсутствует художественный контроль над производством предметов прикладного искусства. В результате нередко выпускаются безвкусные вещи. Слабо ведется также научно-исследовательская разработка проблем народного искусства.

Для дальнейшего развития таджикского прикладного искусства следует осуществить ряд мероприятий. Необходимо, в частности, пересмотреть систему оплаты труда народных мастеров, обеспечить художественные производства высококачественным сырьем. Союзу художников следует установить неослабный контроль за качеством выпускаемой продукции.

Неотложного решения ждут и такие проблемы, как широкое развертывание научно-исследовательской, музейной и издательской работы.

О воспитании молодых художников-прикладников говорил в своем выступлении директор Сталинабадского художественного училища А. Курбатов.

Мастера прикладного искусства С. Нуриддинов, Ю. Рауфов, золотшвей Х. Ах-

медова и другие остановились на отдельных организационных и творческих вопросах народного искусства.

На съезде были отмечены замечательные творческие успехи мастеров народного искусства, ярко проявившиеся, в частности, в оформлении Дворца культуры в колхозе «Москва» Ленинабадского района. Выступавшие говорили также о том, что Союз художников Таджикистана должен шире привлекать народных мастеров к творческой работе.

Нынешней осенью намечается межреспубликанский съезд мастеров прикладного искусства Средней Азии и Казахстана. К съезду будет открыта выставка лучших работ его участников. Таджикистан, столь богатый народными талантами, должен быть достойно представлен на этой выставке.

В резолюции, принятой съездом, отражены практические предложения выступавших. Предполагается, в частности, создать комбинат народного творчества в Сталинабаде, организовать при Художественном фонде салон-магазин для продажи произведений декоративного искусства как членов Союза художников, так и народных мастеров. Намечены меры, способствующие укреплению творческих связей народных мастеров с художниками-профессионалами.

ЗАМЕТКИ ПО ТЕОРИИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Б. И О Н О В

Вряд ли есть другая область искусства, которая вызвала бы столько споров, как декоративное искусство. Споры идут о термине (декоративное, прикладное, декоративно-прикладное, народно-прикладное), о специфике, даже о том, можно или нельзя относить декоративное искусство к области искусства.

Однако нетрудно убедиться, что противоречивость определений и характеристик объясняется не только различием теоретических установок. В поле зрения авторов попадают обычно либо проблемы, связанные с художественными промыслами, либо проблемы художественной промышленности, либо проблемы монументального искусства. Различие во взглядах нередко вызывается распространением на декоративное искусство в целом тех закономерностей, которые выявляются в результате изучения какой-то одной из этих проблем. Вряд ли можно, однако, говорить о существовании единой специфики кружевоплетения и разработки обтекаемого кузова автомобиля, росписи хохломской ложки и оформления международной промышленной выставки. Между тем этот совершенно разнородный материал относится нами к декоративному искусству.

Фактически декоративное искусство — это комплекс, состоящий из самостоятельных и часто не похожих друг на друга областей художественного творчества. Чтобы внести в него систему, принято разделение его по видам материала: на художественную обработку металла, стекла, кости, дерева, текстиля, керамики и т. д. Такое разделение более или менее приемлемо при работе с материалом стилистически и хронологически относительно однородным. Оно, например, помогает дать общую первоначальную производственную характеристику экспонатам, прибывающим на выставку, распределить их по отделам и т. д. Однако этот метод создает ряд серьезных неудобств: получается, что иногда в одну группу керамики входят изделия опошнянских гончаров и Дулевского фарфорового завода; в раздел текстиля — домотканина и фактурная капроновая ткань; в раздел металла — и каслинская скульптура и серебряная филигрань и т. д.

Особенно явственно недостатки подобного подхода выявляются в случаях, когда во главу исследования ставится не производственная, а художественно-стилевая характеристика, без которой невозможно строить историю искусств. Как бы ни была велика роль эстетических свойств материала, как бы ни влиял материал на приемы его обработки, как ни важна для оценки работ художника степень его технического мастерства, — все же эти факторы не могут считаться определяющими ни для одного вида искусства, в том числе и для декоративного. Так же как в живописи, где мы различаем акварель, масло, темпера, но никогда не пытаемся создать особую историю темперной или пастельной живописи, так и в декоративном искусстве вряд ли следует говорить об индивидуальной истории вышивки, истории каменной резьбы или кружевоплетения.

Как ни важны виды порезки богородской игрушки, из-

гибы листов на хохломской чашке или тонкость костяного ажюра на кубках холмогорских мастеров, они не определяют собой самого «смысла» искусства, ибо он у искусства общественный. Поэтому вместо распространенной «производственной» классификации декоративного искусства было бы более плодотворным введение в него более четкой социальной классификации. Такая классификация не нова. В декоративно-прикладном искусстве, непосредственно связанном с материальным производством, товарообменом и бытом, эта социальная сторона настолько отчетливо выявлена, что даже в предреволюционных статьях земских деятелей типа Давыдовой художественные качества изделий анализируются в тесной связи с общественными и экономическими формами их производства.

Одна из первых и наиболее древних социальных форм декоративно-прикладного искусства — народный художественный фольклор, — необычайно устойчивое в своих формах коллективное художественное творчество, пронесшее через века художественные образы глубокой, иногда языческой древности. Фольклорное искусство — искусство земледельческое или скотоводческое, создается для «себя», для потребления его самими творцами. Оно складывается и сохраняется в условиях устойчивого патриархального быта. Мотивы солярных знаков, коней, фантастических птиц равно свойственны и архангельской вышивке XIX века, и домовой резьбе, и росписи северодвинских прялок, и народной керамической игрушке, хотя все это требует различных материалов. Наивность изображения, законичность композиции, острота декоративных приемов — характерные особенности изобразительного фольклора. Эти черты и составляют его определенную, ясно выраженную и поддающуюся изучению художественную специфику. Подобно литературному фольклору, изобразительный фольклор перестает бытовать в современных условиях и на смену ему приходят иные формы искусства.

Исчезновение определенных форм художественных производств отнюдь не означает, что эстетическое воздействие созданных ими произведений искусства ослабляется. Достижения человеческого гения бессмертны равно во всех областях, и прекращение производства не означает, разумеется, обрыва художественных традиций. Примерно сто лет назад окончили свою историю художественные мануфактуры: замечательное гранильное искусство, создавшее единственные в мире эрмитажные вазы, изумительное столичное чугунное литье, украсившее монументами Петербург. Исчезло не знавшее себе равных колокольцевское ткачество, закрылись фарфоровые заводы Миклашевского, Попова, сыгравшие столь большую роль в истории русского искусства. Все это крепостные художественные производства, основанные на даровом труде.

Рассматривая продукцию императорских заводов конца XVIII — первой половины XIX века, выполненную в камне, стекле, фарфоре, чугуне или бронзе, нетрудно увидеть поразительную стилистическую общность: строгую классичность форм, подчеркнутую архитектурность, па-

радность, не лишенную сдержанности. Четкие формы акантовых листов, упругие архитектурные профили, фигуры грифонов и фавнов, амфоры и крители, а также другие атрибуты русского классицизма трактуются стилистически близко, несмотря на различие материалов.

Искусство крепостных художественных мануфактур, особенно придворных, тесно связанное с именами России, Воронихина, Гальберга и ряда других представителей Академии, имеет свою четкую и определенную художественную специфику, от которой отличается специфика капиталистических художественных мануфактур, имевших состав мастеров, отличный от крепостной мануфактуры.

Экономические условия пореформенной капиталистической России сделали невозможным развитие художественных производств типа дворянской мануфактуры, хотя эти же условия стимулировали рост народных художественных промыслов, искусство которых хотя и не менее значительно, но глубоко стилистически отлично от искусства крепостных мастеров.

Хотя из всех видов декоративного искусства художественным промыслам уделяется наибольшее место в нашей литературе, производственный подход привел к тому, что мы даже перестали разграничивать крестьянские художественные промыслы и городское художественное ремесло, что, вообще говоря, неверно. В Западной Европе с ее развитой цеховой жизнью это были две самостоятельные группы общественного производства с четко прослеживаемой гранью. В России же связь городского ремесла и сельского промысла несравненно теснее, здесь цеховая регламентация не была столь сильной, как на Западе. Россия не знала законодательного разделения ремесленной промышленности на городскую и сельскую. Здесь не запрещалось заниматься в селе тем же ремеслом, которое развито в городе, поэтому влияние деревенской художественной культуры на городскую и наоборот было очень велико. Тем не менее и в России был ряд ремесел, носивших специфически городской характер: чернь, финифть, чеканка и т. д., стилистически близкие между собой и связанные со специально городским искусством книжной миниатюры.

Искусство народных художественных промыслов рождается вместе с производством крестьянами-земледельцами художественных изделий на рынок, как результат развития товарно-денежных отношений, разлагающих в деревне патриархальный уклад жизни. Этот социальный сдвиг отразился на изменении художественно-стилистическом, которое претерпевало крестьянское искусство, ведущее свое происхождение от художественного фольклора.

Рязанская вышивка, вятские кружева и капо-корень, хохломская роспись в тех формах, которые известны нам как искусство русских кустарей, а затем как искусство художественных артелей, глубоко отличны от того, что крестьяне этих районов из тех же материалов делали для собственного потребления еще в начале XIX века.

По-видимому, настала пора перейти от весьма узкого производственного подхода к произведениям декоративного искусства и от бесплодных ширококвещательных дискуссий о его общей специфике к исследованию, в основе которого лежит принцип стилистической характеристики декоративного искусства, совпадающей в основном с социальной дифференциацией производств. Пора создать самостоятельные истории: русского художественного ремесла, крестьянских промыслов, художественной фабричной и мануфактурной промышленности.

Разрабатывать и изучать художественную специфику отдельных областей декоративного искусства в связи с их общественной природой становится все более и более актуальной задачей.

Такие вопросы, как влияние крестьянского искусства на городское ремесло или влияние городской культуры на

крестьянские художественные промыслы, фольклорные традиции в искусстве художественных промыслов, взаимовлияние дворянских и буржуазных художественных мануфактур и т. д., вряд ли могут получить серьезное решение без выяснения специфики этих относительно самостоятельных областей декоративного искусства.

Эти проблемы имеют не только историко-теоретический, но и практический интерес. Исследовав специфические законы развития каждой из областей декоративного искусства в отдельности, мы могли бы на основании этих законов более эффективно руководить многими современными производствами, имеющими различное происхождение.

Например, зная, что фольклорное искусство в современных условиях не развивается, что оно может в лучшем случае лишь сохранять свои традиционные формы, можно было избежать ряда бессмысленных экспериментов с вятской игрушкой, производившихся в течение ряда лет, когда там пытались делать красноармейцев, аэропланы и т. д. Зная, что ремесло, как правило, не перерастает в фабричное производство, можно было с уверенностью предсказать неудачу попыток частичной механизации производства художественных изделий в Хохломе или в Жостове, упорно, но безрезультатно предпринимаемых Научно-исследовательским институтом художественной промышленности.

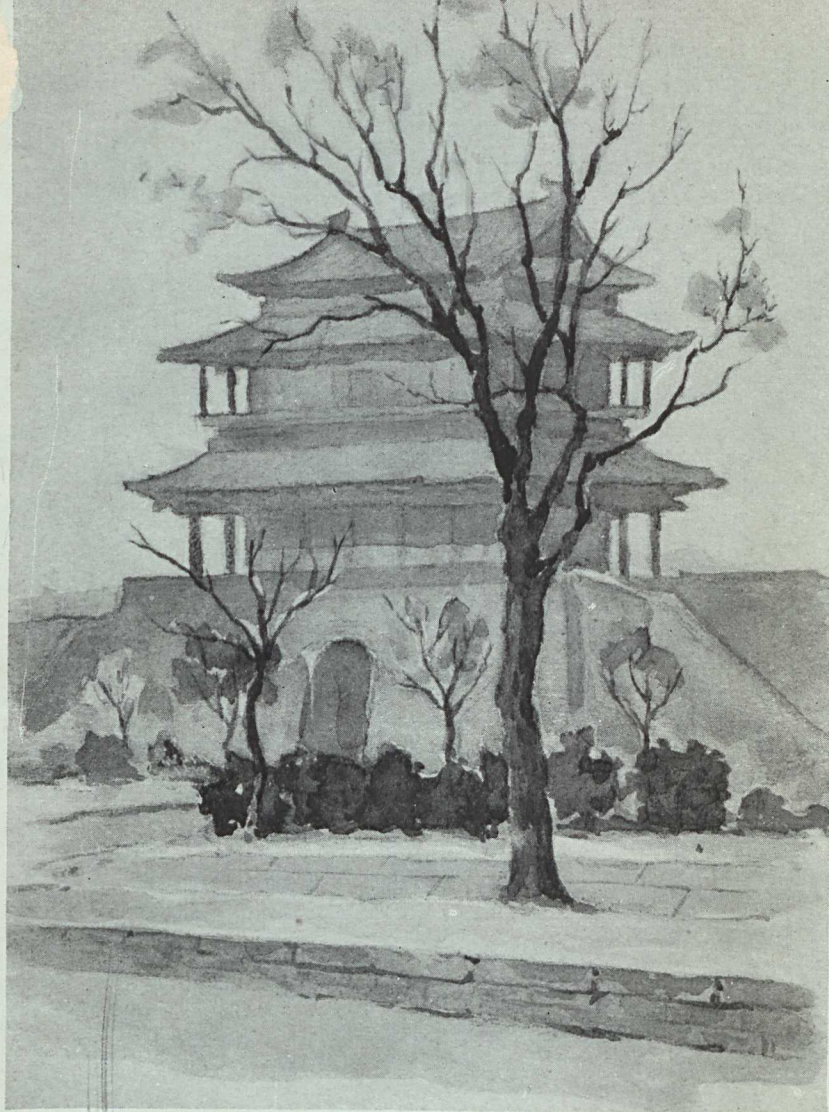
Особенно большую роль играет теория в вопросах руководства художественными производствами. Не секрет, что у нас бытует кое-где убеждение в том, что ремесленные формы труда изживают себя и что не только в коммунистическом, но и в развитом социалистическом обществе им не может быть места. Если согласиться с такими взглядами, то пришлось бы признать, что борьбу за развитие промыслов, развернувшуюся в последние годы в нашей печати, вести не следовало. Если ремесленный труд обречен, то ни прелесть орнаментов, ни блеск и яркость красок не смогут спасти от гибели художественные промыслы.

К счастью, нет никаких оснований опасаться исчезновения ремесленного труда ни в ближайшем, ни в отдаленном будущем.

Исчезновение ремесленного производства неизбежно лишь в многосерийном производстве массовых изделий. Машина, конвейер, поточная линия с каждым днем все быстрее и быстрее будут вытеснять здесь ручной труд. Но чем мощнее машина, чем быстрее поток, тем выгоднее по сравнению с ними делать вручную уникальные или малосерийные вещи. Производство изделий, необходимых в одном-двух экземплярах, будет существовать еще столетия в областях, связанных с декоративным искусством, и это залог развития художественного ремесла.

Отсутствие ясного осознания различия природы фабричного и ремесленного производства приводит к нарушению разумного сочетания обоих этих секторов в художественной промышленности. Например, Роспромсовет уже много лет подряд отказывается от создания фабричных художественных производств, оснащенных современной техникой, подменяя их полукустарными методами. В связи с этим на ручное ремесленное производство возлагается выпуск многосерийной продукции, задача, выполняемая лишь фабричным путем. В результате ручные производства стали давать так называемую «массовку» — и дорогую и скверного качества, и перестали удовлетворять спрос на художественные малосерийные вещи.

Наконец, отсутствие разработанной теории — одна из причин того, что мы до сих пор не имели научной истории русского декоративного искусства. Между тем советское декоративное искусство входит в такую фазу своего развития, когда вместо терминологических споров ему нужна подлинно научная марксистская теория и история.



В. Липицкий.
Ворота Ходомын в Пекине.
Акварель.

У НАРОДНЫХ МАСТЕРОВ КИТАЯ

В. ЛИПИЦКИЙ

Китайское прикладное искусство!

Кто из нас не восхищался изделиями китайских резчиков по кости, прекрасными вещами из нефрита и яшмы, бамбука и дерева, произведениями перегородчатой эмали и резного лака, тончайшими вышивками на шелке и народными вырезками из бумаги? Кто из нас не хотел бы увидеть своими глазами, как работают талантливые мастера, чьи трудолюбивые руки доставляют нам столько радости! Такая счастливая возможность была предоставлена нашей группе в составе художника села Палеха А. Ковалева, художника по вышивке села Мстёры Т. Шульпиной и автора этих строк — художника лаковой миниатюры села Федоскино.

И вот 29 ноября 1957 года мы в Пекине.

Окрашенные в яркие зеленый и красный цвета двери домов и вывески магазинов с золотыми или черными иероглифами, резные украшения ворот и красивые очертания крыш из серой черепицы делают колорит города своеобразным. По большому количеству новых домов и новостроек чувствуется, что город быстро растет.

С Пекина и началось наше знакомство с прикладным искусством и мастерами Китая.

Императорский дворец Гугун — ныне музей — представляет собой величественный ансамбль, построенный в традиционных формах китайского зодчества. Экспонаты этого музея рассказывают о высокой культуре китайского прикладного искусства, о талантливом народе Китая.

Меня и А. Ковалева, как мастеров лаковой миниатюры, естественно, более всего интересовали китайские лаки.

В этой статье я хочу рассказать о технологии нескольких видов лаковых производств, широко распространенных в Китае, ибо знаю, как это интересует всех художников лаковой миниатюры, а их немало в нашей стране.

Наше знакомство с работой современных мастеров началось с Пекинского кооператива резного лака. Управляющий кооператива Чжу Тин-жень, сам мастер в прошлом, очень просто рассказал нам о сложном процессе лакового производства. Основным материалом лаковых изделий является сок лакового дерева цы шу, которое растет в южных районах страны.

Сначала изготавливается основа изделия из меди или крепкого дерева сун.

Если основа медная, то внутренняя поверхность покрывается эмалью, чаще всего голубого цвета. На наружную часть основы шелковой тряпкой наносится слой лака, после чего его разравнивают кисточкой. Сушат лак на воздухе, в деревянных шкафах, делая в сутки три покрытия. Количество слоев лака неодинаково и зависит от глубины резьбы, иногда оно доходит до 300 и более слоев. Цвет лакового изделия может быть различным и зависит от цвета добавленного в него красителя. Основной тон красный, иногда зеленый или с переходом от зеленого в красный. В процессе резьбы лак держат недосушенным, закрывая сушильные шкафы сырыми тряпками.

Композиции всех рисунков делает один художник — Сэ Вэнь, который на наш вопрос, что является источни-



Рисунок для ткани.
(Копия В. Липицкого)
Акварель.

Шкатулка «Пауки».
Дерево, лак,
инкрустация перламутром.
г. Янчжоу. Кооператив лаков.



ком его разнообразных произведений, указывая на свою голову, ответил: «Здесь мои рисунки, а для того, чтобы их было больше, я много работаю и много учусь».

Отпечатывают рисунок на вещь по принципу гравюры на линолеуме с помощью чернил или белил с контура, изготовленного на материи, смазанной лаком.

Труд резчиков разделен по операциям. Один мастер режет цветы, другой—фигуры или деревья, третий—сетку нижнего слоя. Работают они инструментом, напоминающим скальпель, который изготовляют сами.

Для получения резного лака в два цвета половину лакового покрытия делают зеленым, а вторую — красным. От глубины резьбы зависит цветовое расположение элементов композиции. По окончании резьбы изделие досушивают при температуре 80°, после чего верхние слои полируют красной пемзой. По окончании полировки изделие промывают в воде.

Ассортимент изделий разнообразен: столики, вазы, шкатулки, броши. Выполнены все изделия на высоком профессиональном уровне, со строгим соблюдением традиционных мотивов декора и приемов технологии. Мастера этого промысла имеют много учеников.

Вторым местом лакового производства, с которым нам удалось познакомиться, был кооператив города Янчжоу. Кооператив характерен тем, что для оформления своих изделий применяет различные материалы и объединяет мастеров разной техники. Ассортимент изделий кооператива — традиционный. В основном это ширмы из чистого лака, ширмы, инкрустированные перламутром или с многоцветной росписью и росписью золотом, ширмы с рельефным изображением птиц, цветов, деревьев из кости, камня, бамбука, перламутра. Кроме ширм изготавливаются настенные декоративные экраны, коробочки, настенные панно, мебель. В отличие от кооператива резного лака, здесь в создании изделия участвует несколько мастеров, работающих в разных техниках.

Рисунки для мастеров готовят художники—члены кооператива Ван Го-чжи и Цзян. Иногда мастера выполняют работы по картинам художников «гохуа», но есть и мастера, выполняющие свои собственные композиции. Для ук-

репления работы в этом направлении несколько мастеров были посланы в Академию, по окончании которой они снова возвратятся в кооператив.

Процесс изготовления коробки с инкрустацией перламутром заключается в следующем: дерево разных пород, но без сучков, раскалывают на ровные тонкие пластинки толщиной в 1 мм. Их накладывают на шаблон, подламливая на углах и сгибах, а стыки оклеивают бумагой. Толщина стенок коробки достигается путем наращивания одного слоя на другой. Склеиваются пластинки столярным клеем. После первой шпаклевки (состав — тертый кирпич или черепица с добавлением свиной крови и деревянного масла) на коробочку наносят рисунок, вырезанный лобзиком из тонких пластинок перламутра, после чего ее шпаклюют еще два раза. Каждый слой шпаклевки сушат на воздухе или солнце около трех дней. Шпаклевку наносят вручную металлическим шпателем. Внутренняя шлифовка производится искусственным камнем, изготовленным из тертой черепицы, замешанной на свиной крови и пропитанной маслом, а наружную часть — на большом плоском камне до появления ровной гладкой поверхности и выявления рисунка. Лакируют два раза черным лаком. Рисунок после каждого покрытия прочищают песочным маслом. Изображение из перламутра слегка гравировать после первой лакировки. Лак сушат на воздухе и в шкафах 6–8 часов. Вместо полировки изделие натирают мастикой для блеска. Рельефные изображения для украшения ширм вклеивают в специально подготовленные гнезда.

Наиболее близки к русским художественным лакам по внешнему виду изделия с росписью, изготавливающиеся в Чунцине. В Чунцин мы прилетели на самолете. В числе встречавших нас на аэродроме был известный в Китае специалист по лакам профессор Шэнь Фу-вень, бывавший в СССР и, в частности, у нас в Федоскине. Во время на-

шего пребывания в этом красивом городе, расположенном на горах, он был с нами, стараясь более полно ознакомиться с работой фабрики лаков, где он является директором. Эта фабрика лаков отличается от других кооперативов тем, что на ней работают специалисты, окончившие институт, и она является как бы филиалом института. По его инициативе у нас состоялась теплая встреча со студентами отделения прикладного искусства художественного института Чунцина, где Шэнь Фу-вень преподает.

Основным материалом изделий с росписью является сырой лак, который путем очистки и перегонки дает лак различного назначения — черный и полупрозрачный. Полупрозрачный лак с добавлением красителей может употребляться как эмалевый по дереву.

Основой изделия являются: 1) формы, полученные из бакелитовой массы путем горячего прессования древесных опилок в смеси с фенолформалиновой смолой;

2) тонкий деревянный остов;

3) холст, в несколько слоев склеенный сырым лаком, применяется для изготовления ваз сложной конфигурации, а также для произведений крупных размеров.

Способ изготовления изделий с основой из материи называется способом «тотай», что по смыслу значит «раздевать формы». Он заключается в следующем: сначала делается модель из глины и гипса, но меньше заданного размера на 1–4 мм. в радиусе. По высыхании модель покрывают мыльным раствором, с тем чтобы предотвратить прилипание основы будущего изделия. Затем модель покрывается несколько раз лаковой пастой, состоящей из риса и черепичного порошка. Сушка производится после каждого покрытия. По высыхании пасты модель оклеивается льняным полотном от двух до четырех слоев с помощью сырого лака. Затем идет обратный процесс шпаклевки лаковой пастой. После последней шпаклевки готовую форму выравнивают железным шаблоном. Затем



Декоративная тарелка «Цветы».
Прессованные опилки, лак,
роспись методом шлифования
г. Чунцин. Фабрика лаков.



Шкатулка.
Инкрустация соломкой (рис. В. Липицкого).
Акварель.

подкладке из золы, смешанной с парафином. Первый экземпляр вырезают по рисунку, сделанному от руки. В дальнейшем вырезку наклеивают на мокрую бумагу и с помощью копчения получают ее силуэт. За один прием режется до 20 экземпляров рисунка.

Как правило, председателями кооперативов и руководителями художественных советов являются лучшие ма-

стера промыслов. Но пока художественные советы имеются не везде, и художественное руководство осуществляют творческие группы.

Работа ведется на обобщественном оборудовании, но трудоемкие процессы еще мало механизированы, недостаточно хороши и производственные помещения. Однако скоро будут пущены механические прессы в Пекинском кооперативе перегородчатой эмали, а мастера многих кооперативов получают новые производственные помещения.

До освобождения Китая промысла, имеющие давние традиции, владели жалкое существование. Правительство уделяет большое внимание восстановлению их, выделяя средства для организации кооперативов и освобождая кооперативы от налогов.

Промысла с большим количеством мастеров развиваются быстро, но если промысел немногочислен, например, гравировки по фарфору, то государство само заботится о мастере, дает ему сырье, покупает материалы за границей, если трудно их достать внутри страны.

Производственные планы кооперативов составляются на местах с учетом местных условий и общего курса помощи сельскому хозяйству, так как большинство работающих в кооперативе живут в деревне. Утверждает эти планы государственный комитет планирования, увязывая местные планы с планом экспорта. Для повышения мастерства организуют курсы для талантливых мастеров при институтах. Технических специалистов для промыслов готовят в высших учебных заведениях. Студенты и профессора художественных вузов часто выезжают на промысла, принимая участие в работе художественных советов.

За 50 дней пребывания в Китае наша группа ознакомилась с работой 20 кооперативов различных народных промыслов, побывала в 9 городах, сельскохозяйственных кооперативах и рабочих поселках. И везде встречи с китайскими товарищами были очень теплыми. Они подробно знакомили нас с процессами производства, сами интересовались технологией русских художественных лаков, преподносили нам подарки.

Особенно активно проявляли свое внимание к нам дети. Где бы мы ни появились, первый увидевший нас малыш кричал: «сулен-жень» (советский человек), и сразу же вокруг собиралась толпа детей и взрослых. Особенно теплая встреча была у нас на улицах города Янчжоу. С большим трудом нам приходилось добираться до машин, так как собирались большие толпы народа, чтобы только увидеть нас и приветствовать.

Нельзя было не заметить огромной тяги и любви к искусству у народов Китая. На выставки и в оперу ходят семьями. Народ бережно относится и сохраняет архитектурные памятники. Новое в жизни китайского народа проникает и в произведения прикладного искусства. Можно увидеть современные образы и в фарфоре, керамике, камне, дереве, вырезках из бумаги и т. д. Большие надежды возлагаются на специалистов, которых готовят сейчас вновь созданные учебные заведения прикладного искусства, и на учеников прославленных мастеров народного искусства.

НОВЫЕ ТКАНИ

Л. КРАМАРЕНКО

Декоративные ткани — одна из областей искусства, которая последние годы вызвала большое беспокойство и серьезную критику как со стороны специалистов, так и со стороны потребителей. Ткани с однообразными, чрезмерно усложненными по композиции, часто не масштабно крупными рисунками, тусклых и темных расцветок не подходили для оформления современных квартир, не гармонировали с новыми формами мебели. Ни архитекторы, проектировавшие новые квартиры или конструировавшие мебель, ни работники мебельной промышленности, нуждавшиеся в тканях для обивки массовой мягкой мебели, не могли подобрать среди выпускаемых промышленностью декоративных тканей удовлетворительных образцов. На многочисленных совещаниях и художественных советах в адрес работников фабрик направлялась суровая критика за несовременность и низкое художественное качество декоративных тканей, в особенности предназначенных для мебели.

Два основных «больных» вопроса волновали всех близко интересующихся декоративными тканями: должны ли декоративные ткани оформляться мелким рисунком в тональном колорите или красивее рисунок крупный и многоцветный. Что больше подходит для современных декоративных тканей — растительный или геометрический орнамент? Спорили, с одной стороны, архитекторы, ратовавшие за мелкий, преимущественно геометрический тональный рисунок, с другой — художники-текстильщики и мебельщики, отстаивавшие противоположную позицию.

Сегодняшний день показал, что все эти запальчивые споры были не бесполезны и оказали известную помощь художникам в их творческой работе. Стало очевидным, что хорошие современные ткани можно создать, пользуясь и крупными, и мелкими, и растительными, и геометрическими мотивами, — дело заключается в их подлинно декоративной художественной интерпретации, в учете современного вида мебели и общей отделки интерьера.

В начале года во Всесоюзный институт ассортимента легкой промышленности съехались представители многих предприятий страны, выпускающих разнообразные декоративные ткани. Они привезли образцы изделий, которые планируются к выпуску в ближайшее время. Заседание художественного совета, вылившееся в широкое обсуждение работы предприятий, показало большой принципиальный сдвиг в работе художников декоративных тканей.

Значительных успехов добились коллективы наших ведущих предприятий. Большинство новых тканей фабрики «Декоративткань» (главный художник С. Пирогов) отличается спокойным тональным колоритом и такой же спокойной по ритму и простой по композиции орнаментацией. У художников, работающих на этой фабрике, много рисунков с использованием разного масштаба клетки, полос, некрупных геометрических форм, причем ритм узора всегда подхвачен и разыгран разнообразными тоновыми оттенками, что говорит о плодотворной творческой работе колориста А. Моисеевой.

Опыт этой фабрики показывает, что при настоящем творческом подходе к делу путь тональных геометрических узоров может дать весьма плодотворные результаты.

Иной путь избрала фабрика имени Маркова (главный художник Н. Федоров). Здесь художники в своих рисунках больше используют растительные мотивы, но они



С. Каусов, Н. Федоров, Н. Аксенова, В. Пузанова.
Декоративные ткани.
Жаккардовое ткачество. Фабрика имени Маркова.

А. Офорова.
Декоративная ткань «Клетчатая».
Жаккардовое ткачество. Дипломная работа.
Московский текстильный институт.

сумели найти им новую трактовку: растительные формы решаются обобщенно, часто одним пятном, без подробной разделки или контуром. Большой частью мотивы узора не заполняют сплошь всю поверхность ткани, а разбросаны отдельными пятнами, оставляя место для самостоятельной игры фона. Такие приемы придают тканям особую привлекательность и свежесть, к тому же колористом найдено много ясных и благородных по цвету и довольно разнообразных красочных оттенков (колорист К. Автократова). Недостатком работы коллектива фабрики является известная ограниченность ассортимента их изделий: большинство тканей предназначено для драпировок, их трудно применять для мебели, а именно это — одно из важнейших назначений декоративных тканей.

Наряду с этим значительных успехов добились и предприятия, недавно освоившие выпуск декоративных тканей, в частности фабрика «Авангард», продукция которой привлекает своим общим гармоничным холодным колоритом и новыми, построенными на спокойном ритме рисунками, и Дарницкий шелковый комбинат, производящий много тканей, вид которых определяет главным образом игра различных переплетений и цветов нитей. Это предприятие наряду с хлопчатобумажной пряжей стало использовать шелковые нити, что дает дополнительные художественные эффекты и практические достоинства.

Сложной и одновременно увлекательной задачей для всех художников промышленности является использование в своих произведениях традиций народного искусства. Художники декоративных тканей с большим вниманием и интересом относятся к народным традициям и на этот раз показали ряд хороших решений в этом плане.

Киевская прядильно-ткацкая фабрика создает декоративные ткани, очень близкие украинским народным плахтам. Художник И. Роговский находит бесконечное разнообразие узоров и расцветок в рамках традиционной клетчатой схемы. Такие ткани, по-своему интерпретирующие народные, вносят в современный интерьер теплоту и красочность. Прекрасной традицией, большой культурой веет от тканей эстонской Пярнуской фабрики. Эти ткани несут ярко выраженный национальный характер. Очень скромные и строгие, они отличаются особой тонкостью рисунка и колорита. Своеобразный характер переплетений придает им разнообразную и очень приятную фактуру. Рисунок, цвет и переплетение здесь находятся в полной гармонии, кстати и созданы они одной рукой — художницей С. Кирсимас.

Сложнее обстоит дело с набивными тканями, при разработке которых художники широко обращаются к народным узорам самого разнообразного характера, но часто огрубляют и упрощают их формы, искажают цветосочетания, что приводит к полной творческой неудаче. Традиции народного искусства требуют к себе очень внимательного и бережного отношения и только при вдумчивом творческом подходе могут помочь созданию новых вещей.

Но самым слабым местом по-прежнему остается создание тематических произведений — гобеленов, скатертей, ковриков, очень нужных бытовых вещей. Художники

многих фабрик сейчас пробуют свои силы в этом «жанре» декоративных тканей, но пока еще мало удачных решений. Не найдены еще основные принципы композиции таких вещей, и они не могут органично сочетаться с общим убранством наших квартир.

Здесь нельзя идти ни по линии имитации народных ковров, ни тем более подражания старым дореволюционным изделиям, как это делают некоторые художники. Столь же неверен и путь воспроизведения в гобелене изображений станкового характера. Очевидно, нужно искать более декоративные по композиции и цвету рисунки, уходить от шаблонных «открыточных» решений, прибегая к более условному языку, свойственному и отчасти продиктованному гобеленовой техникой, чаще использовать аллегорические и символические решения больших и важных тем современности.

В наши дни появился новый важный потребитель декоративных тканей — транспорт: автомобили, самолеты, пароходы. Это предъявляет особые требования и к художественному качеству тканей и к их эксплуатационным свойствам. Большинство предприятий почти совсем не работает над таким специальным ассортиментом изделий, и работникам автомобильной и авиационной промышленности приходится с трудом подбирать ткани из мебельных и драпировочных.

Вплотную сейчас этим вопросом занимается только Центральный научно-исследовательский институт шелка, но далеко не все его опыты удачны. Оформление автомобилей, самолетов и пароходов требует не только специального масштаба рисунка, цвета и фактуры, но также определенного художественного решения. Именно этот стиль еще и не найден в большинстве рисунков художников ЦНИИШелка. Многие из их тканей, например с изображением пышных веток сирени или иных цветов, хотя и красивые сами по себе и отлично выполнены технически, но по характеру трактовки цветочных мотивов никак не вяжутся с общим оформлением интерьера новейших самолетов, для которых они предназначены.

В этой области нашим художникам-текстильщикам предстоит еще очень серьезная работа.

Несмотря на общее отрадное впечатление от новых декоративных тканей, нельзя не пожелать художникам больших творческих поисков и фантазии, смелости в решениях композиций и колорита рисунков. Все еще есть рисунки, которые кажутся повторением прежних, уже виденных и говорят о недостаточной творческой активности авторов. Так же еще не хватает тканей светлых, чистых тонов и ярких цветосочетаний, до сих пор преобладают охристые тона. Декоративные ткани, как и многие другие произведения декоративного искусства, приобретают подлинную жизнь лишь в ансамбле интерьера. Поэтому необходимо больше координировать работу художников декоративных тканей, архитектурно-проектных организаций и предприятий мебельной промышленности. При этом нужно наладить подлинно творческий контакт между художниками и архитекторами, при котором каждый из них вел бы самостоятельную работу по своей специальности, учитывая требования и замыслы своего товарища.

В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

В Институте теории и истории искусств Академии художеств СССР состоялось расширенное заседание сектора советского искусства, посвященное 40-летию со дня опубликования Декрета о «монументальной пропаганде».

Во вступительном слове кандидат искусствоведения В. Толстой отметил, что в ленинском плане пропаганды марксистских идей средствами монументального искусства сформулированы не утратившие поныне своей актуальности научно-теоретические и практические задачи советских художников.

—За годы Советской власти,—сказал оратор,—установлены сотни памятников, обелисков, досок-почета, бюстов дважды Героев Советского Союза. С годами росло не только количество монументов, но и совершенствовалось их качество. Советские художники успешно решают задачи монументальной пропаганды путем синтеза искусств: все больший удельный вес приобретает монументальная скульптура и живопись. Сегодня наши художники решают ответственные и почетные задачи: создание монумента Владимиру Ильичу Ленину, сооружение Дворца Советов, Пантеона и другие.

Своими воспоминаниями поделился художник Д. Мельников, рассказавший о работе советских художников в первые дни после Октября. Он, в частности, вспомнил, что за росписи агитпоездов для Кавказа первую премию получил тогда художник С. В. Герасимов.

С большим интересом был выслушан рассказ скульптора А. Мануйлова об организации в 1918 году Союза скульпторов, который возглавил С. Т. Коненков.

После опубликования ленинского Декрета о «монументальной пропаганде» в среде художников началось большое оживление. Небезынтересна организационная сторона художественной жизни тех лет. Конкурсов на памятники в ту пору не проводилось. Существовала лотерейная система. Любопытна, например, история создания памятника Степану Разину. Было много желающих участвовать в этой работе. С. Т. Коненков по собственной инициативе создал памятник Степану Разину с ватагой, который был установлен на Красной площади.

Несмотря на трудности первых послереволюционных лет и гражданской войны, молодые советские скульпторы работали с большим энтузиазмом. Благодаря этому к первой годовщине Октябрьской революции в Москве был установлен ряд обелисков, памятных досок и памятников выдающимся революционерам и писателям прошлого. В частности, на площадях столицы появились памятники: Робеспьеру в Александровском саду (скульптор Сандомирская), на Театральной площади были установлены памятники поэтам Кольцову (скульптор Сырейщиков) и Никитину (скульптор Блажиевич), на Трубной площади был сооружен памятник Т. Г. Шевченко (скульптор Волнухин).

Выступивший на заседании старейший скульптор С. Алешин остановился на особенностях молодого монументального искусства, в частности рассказал о своей работе над памятником К. Марксу.

Владимир Ильич уделял большое внимание созданию памятника основоположнику научного социализма. Проект памятника, представившего К. Маркса в окружении народа, понравился Владимиру Ильичу. Как известно, В. И. Ленин присутствовал на торжественной закладке памятника.

На заседании профессор А. Сидоров внес предложение о создании сборника воспоминаний художников, участвовавших в первые годы Советской власти в монументальной пропаганде.

НОВЫЕ РАБОТЫ О НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

В Киеве в 1957 году начал выходить научно-популярный журнал «Народное творчество и этнография». Журнал, являющийся органом Института искусствоведения, фольклора и этнографии Академии наук УССР и Министерства культуры УССР, выходит четыре раза в год.

Выход в свет журнала — значительное событие в культурной жизни Украины. На его страницах получают освещение разнообразные стороны творчества украинских народных мастеров и некоторые общие вопросы развития народного искусства.

В третьей книге журнал публикует статью В. П. Самойловича «Полихромия в архитектуре народных жилищ».

Автор анализирует общие закономерности применения полихромии в народной архитектуре в различных областях Украины, вскрывает взаимосвязь характера декора с климатическими условиями, с наличием в области тех или иных видов строительного материала, с требованиями экономической целесообразности и т. д.

В статье приведены многочисленные примеры, показывающие эффективность применения полихромии в архитектуре.

В журнале помещены обзоры выставок: народного орнамента Днепропетровщины и работ народных мастеров Львовщины.

ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА В СЕЛЬСКОМ КЛУБЕ

В колхозе имени В. И. Ленина (Ленинский район Московской области) по проекту архитектора В. Калмыкова построено капитальное здание клуба с залом на 400 мест. Главный фасад клуба, фойе и зрительный зал украшены декоративной скульптурой.

Ведущая тема орнаментальных и скульптурных композиций — прославление колхозного труда. В орнаменте главного фасада включены эмблемы социалистического сельского хозяйства. Эту же тему отражают скульптурные рельефы на стенах зрительного зала и фойе.

Рельефы для фасада отливались из светлого декоративного цемента, а для фойе и зала — из гипса.

В отделке здания принимали участие студенты отделения архитектурно-декоративной скульптуры Московского Высшего художественно-промышленного училища, выполнившие в соответствии с рабочими чертежами проекта лепные работы, формовку и монтаж скульптурных рельефов.

ДЛЯ ТВОРЧЕСКОГО ОТЧЕТА В МОСКВЕ

Много новых произведений создается в Ташкенте, Самарканде, Бухаре к предстоящей декаде узбекской литературы и искусства в Москве.

Мастер резьбы по ганчу, лауреат Сталинской премии Усто-Кули Джалилов (Самарканд) готовит декоративное панно с сюжетной композицией. Над керамическими изделиями с национальным орнаментом работают мастера А. Мухамедиев и И. Назруллаев.

Широкую известность завоевала в Узбекистане художественная продукция бухарской артели «40 лет Октября». Коллектив мастерской чеканки по меди, которой руководит старейший чеканщик Усто-Мухтар Мухсинов, работает над сюжетными композициями на медных подносах. Над новым произведением трудятся мастерицы артели Д. Хакимова и С. Азимова: к декаде они готовят декоративное сюзане.

Широко будет также представлено на выставке творчество узбекских ковровщиц и вышивальщиц.

В 1959 году в Москве состоится декада дагестанской литературы и искусства. К творческому отчету в столице деятельно готовятся также художники и мастера народного искусства.

На выставку в Москву пришлют свои новые работы кубачинские златокузнецы и унцукульские мастера.

На стендах выставки будет также демонстрироваться продукция ковровых изделий южного Дагестана.

В дни декады трудящиеся Москвы познакомятся также с художественными изделиями балхарских гончаров.

БУДУЩИЕ СПЕЦИАЛИСТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

В учебном процессе Львовского института прикладного и декоративного искусства большое внимание уделено практическому освоению студентами производства предметов украшения быта.

Будущие художники создают небольшие гарнитуры мебели, предназначенные для малогабаритных квартир.

Хорошую оценку получила мебель, представленная в качестве дипломных работ выпускниками Е. Панченко, В. Назаренко, Г. Нефедовым. Несмотря на некоторые стилистические и технические недостатки, работы молодых художников свидетельствуют об умении создавать недорогие красивые гарнитуры мебели.

Много красивых декоративных тканей создано также выпускниками факультета художественного текстиля. Лучшие дипломные работы приняты к освоению текстильными фабриками. Так, Обуховский ковровый комбинат принял к массовому производству детский жаккардовый ковер с сюжетными изображениями, выполненными дипломанткой А. Саган по мотивам сказок А. С. Пушкина, и жаккардовый орнаментальный ковер, созданный дипломанткой Т. Лебедевой. Интересная, богатая по цвету и фактуре обивочная ткань дипломантки М. Балла также внедрена в производство и отправлена на Всемирную выставку в Брюссель.

ЗА РУБЕЖОМ

(По страницам иностранной печати)

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

В городе Чанша организована первая художественная выставка провинции Хунань. На выставке было представлено около двух тысяч экспонатов. Помимо произведений изобразительного искусства, экспонировались лучшие образцы народного искусства, в том числе пользующиеся всеобщей известностью работы вышивальщиц городов Сянбинь и Сянтань, замечательные изделия из бамбука мастеров города Шаоян, отличающиеся чрезвычайным своеобразием набойки из Чандэ, Шаояна и других городов, а также различные произведения народного искусства автономных районов народностей мяо и тун.

На выставке проводился обмен опытом. Лучшие работы народных мастеров премированы.

ИНДИЯ.

В журнале «Марг» (Бомбей) дается описание работ некоторых индийских художников, в том числе Сардара Гурхарана Сингха, который в течение сорока лет занимался совершенствованием технологии изготовления керамических изделий. Еще в 1919 году Сингх изучал керамику Японии, Китая и организовал в Японии выставку своих работ.

Вернувшись в 1922 году в Индию, художник работал в течение 15 лет на фабрике изразцов в Дели, впоследствии он возглавил Государственный институт керамики в Лахоре. В 1952 году под руководством Сингха была открыта студия «Лазурная керамика Дели», где проводились экспериментальные работы с целью восстановления старой керамики. В студии создаются керамические изделия, покрываемые глазурью.

Выставки произведений Сингха состоялись в Дели и Бомбее.

ВЫСТАВКА «ФРАНЦУЗСКИЕ КОВРЫ» В ЧЕХОСЛОВАКИИ

В Праге, в галерее «У гиберну» демонстрировалась выставка французских ковров и гобеленов, устроенная Министерством просвещения и культуры Чехословацкой республики, художественно-промышленным музеем в Праге и французской ассоциацией «Аktion Артистик».

Двадцать три экспоната коротко, но красноречиво, на замечательных художественных образцах, показывают историю развития французского ковра с конца XV столетия до XX века. Несколько первоклассных ковров эпохи барокко представлены здесь из чехословацких собраний.

Богато экспонируются ковры современной школы. Этот раздел выставки создает исключительное по глубине и широте представление о стилях и направлениях, о высоком художественном качестве искусства гобелена в нынешней Франции.

Самый старый ковер «Концерт у фонтана» (из цикла ковров, заказанных Пьером де Роганом) принадлежит к так называемому стилю «тысяча цветов», удивительно богатой и искусной школе французского коврового искусства эпохи на рубеже поздней готики и Ренессанса. Фон этих ковров заполнялся сложной композицией изящно вытканых, поражающих уточенностью красочных соотношений цветов. Ковры XVII и XVIII веков характеризуются исключительным техническим совершенством. В своей художественной системе они часто подражают живописи.

Около двадцати лет назад, перед второй мировой войной, начался новый расцвет французского коврового искусства. Основоположник современной школы, известный французский художник-коммунист Жан Люрса обратился прежде всего к возрождению лучших традиций готического и ренессансного коврового искусства. В последние годы на основе старейшей фабрики в Обюссоне вместе с Люрса над коврами работают многие талантливые французские художники.

Современную экспозицию возглавляет широко известный ковер Люрса «Победа». Замечательные образцы современного коврового искусства представлены художниками Сен-Сансом «Музыка» (1955), Жаном Пикар ле Ду «Снег» (1957), Морисом Сованом «Июль — Сенокос» (1949—1951), Марселем Громером «Лето» (1957), Морисом Андре «Четыре времени года» (1955), Филиппом Хосиасон «Пегас» (1955), Жоржем Ронером «Буря» (1956) и многими другими.

Авторы многочисленных статей о выставке, помещенных в чехословацких газетах, отмечают, что ансамбль современных ковров удивляет поразительным пониманием специфических декоративных особенностей материала и техники коврового искусства. В этом смысле современная школа французского ковра необычайно поучительна.

Выставка имеет большой успех у чехословацкой общественности. По окончании выставки в Праге экспозиция будет показана в Остраве и Братиславе. Выставка французских ковров в Чехословакии, устроенная вслед за выставкой чешского и словацкого готического искусства в Париже летом 1957 года, знаменует новый этап в укреплении дружественных культурных связей между Чехословацкой Народной Республикой и Францией.

Главный редактор М. Ф. Ладур.

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

Художественный редактор С. С. Гусева

Обложка художника В. К. Иванова

Технический редактор Л. М. Штейнер

Корректор Т. В. Кудрявцева

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9.

6-й подъезд. Телефон Б 9-19-10.

Ш 04628. 31.V-58 г. Зак. № 462. Тираж 5000.

Бум. л. 3,125. Печ. л. 8,56. Формат 72×108¹/₈.

Типография издательства «Советский художник».

Москва, Мало-Московская, 42.