

ДИ

ДЕКОРАТИВНОЕ
СКУССТВО СССР



1960

5

СОДЕРЖАНИЕ

М. Сокольников. О декоративном искусстве Российской Федерации.	1
Акад. И. Артоболевский. Красота в технике.	3
Ю. Долматовский. Правила и нарушения.	5
Т. Ильина. Из стеклянных дров.	7
И. Бибикова. Вместо тарелочки с голубой каемочкой.	9
М. Филиппов. У нас в гостях художник Роскин.	12
Рецензии на вещи.	14
Для нашего быта.	16
Л. Крамаренко. Лесная скульптура.	17
Н. Степанян. Мастер-керамист Р. Шавердян.	20
Теория.	
Б. Шрагин. Наследие У. Морриса.	21
С. Успенская, Н. Шкаровская. «Дядя музей».	24
Дискуссия. О судьбах народного искусства.	
О. Попова. Изучать экономику художественных промыслов.	26
Синсы. Это неуважение.	28
К. Исаев. Своим путем.	29
И. Трошин. Петриковская роспись.	32
Н. Глухенькая. Татьяна Пата.	36
В. Василенко. Скульптура Гарднера.	37
Памятники будут сохранены.	39
А. Прибыткова. Парковое искусство Китая.	41
М. Тихомирова. Японские зарисовки.	44
Ш. Ташходжаев. Неудачная книга.	48
Хроника.	

Главный редактор М. Ф. Ладур

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

Зам. главного редактора К. М. Кантор.

Обложка художника В. В. Андреева. Художественный редактор С. С. Гусева.

Технический редактор Л. М. Штейнер. Корректор Т. В. Кудрявцева.

Адрес редакции: Ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. В 9-19-10.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

№ 5 (30)
МАЙ
1960

О ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

М. СОКОЛЬНИКОВ

Читальный зал

1960 год в истории развития декоративного искусства в РСФСР обещает быть большой примечательной датой. В этот год одна за другой открываются небывалые по своему размаху выставки — «Советская Россия», выставка-смотр народных художественных промыслов и Всесоюзная выставка изделий художественной промышленности.

В итоге мы должны получить ясную картину состояния декоративного искусства Советской России и перспективы его развития.

Эти выставки, естественно, вызывают большой интерес не только среди работников искусства, но и широких масс зрителей.

Декоративное искусство самой жизнью сейчас выдвигается на передний край советского изобразительного творчества. Громадная масса художников и народных мастеров призвана мобилизовать все свои силы на создание высокохудожественных образцов предметов быта для массового воспроизводства государственной промышленностью и промыслами. Если прежде немалая часть мастеров грешила пристрастием к уникальным вещам и парадно-помпезному их оформлению, то ныне все основное внимание художников декоративного искусства переносится на создание произведений, призванных вытеснить мешанско-обывательские предметы домашнего обихода. Мы должны внести в жилище советского человека, в наш общественный интерьер подлинную красоту. Нас должны окружать вещи, насыщенные чувством современности, ясные, содержательные, простые по формам и непременно удобные для употребления.

В этой работе над созданием новых художественных

изделий мастера декоративного искусства Российской Федерации обязаны занять одно из ведущих мест. Российские художники трудятся на подавляющей части предприятий художественной промышленности страны, а народные художественные промыслы в РСФСР известны всему миру прославленными мастерами в самых различных видах творчества. Такие очаги народного творчества, как Палех, Мстера, Хохлома, Дымково, Богородское, Федоскино, Кубачи и другие, составляют гордость всего советского декоративного искусства. Это обязывает российских художников стать передовым отрядом декоративного искусства страны.

Выставка «Советская Россия» представляет большой интерес как по огромному количеству ее участников, так и по художественному мастерству исполнения предметов декоративного искусства. Главное место на ней занимают художники Москвы и Ленинграда.

Выставки москвичей и ленинградцев, предшествовавшие выставке «Советская Россия», демонстрировали множество первоклассных произведений из стекла, керамики, текстиля и других материалов. Помимо известных мастеров декоративного искусства, принявших активное участие в выставке, на ней смело и талантливо звучат голоса молодых художников.

Примечательно, что к выставке «Советская Россия» подготовлены работы из новых видов декоративных материалов, например, пластмассы, — это работы московских и ленинградских художников и Сочинского отделения Художественного фонда РСФСР. Однако следует заметить, что многие синтетические материалы не нашли еще применения в творчестве наших художников.

Российские художники декоративного искусства добились значительного усиления средств пластической выразительности в своих вещах, создали немало новаторских образцов различных изделий художественной промышленности.

Радует богатое разнообразие творческих индивидуальностей. Абстракционизм чужд нашему искусству. Не случайно попытки привнести в декоративное искусство абстракционистские начала, будто бы свойственные самой его природе, встретили такой резкий отпор со стороны советских художников.

Однако необходимо сказать, что в ряде произведений еще замечается модернистская вычурность, встречаются чуждые нам ложно-новаторские решения, наблюдаются случаи вульгарного отношения авторов к формам предметов, нежелание считаться с их практической целесообразностью. Традиции русского народного творчества пока не нашли должного места в современном декоративном искусстве.

К сожалению, творчество художников декоративного искусства в краях, областях и автономных республиках развивается часто неправильно и случайно. Целый ряд союзов художников вообще не имеет в своем составе мастеров этого вида искусства. Правда, за последние годы в краях и областях начинают работать группы выпускников Ленинградского училища имени В. И. Мухомовой, московских училищ бывшего Строгановского и имени М. И. Калинина, но они часто не обеспечиваются работой по своему профилю. Художественные фонды при местных отделениях союзов художников имеют недостаточную производственную базу и мало заботятся о создании мастерских декоративного искусства по выпуску художественных изделий для быта.

В самих союзах художников мастера декоративного искусства находятся в положении пасынков и еще не получили равных прав с представителями других видов искусства.

Московский областной Союз художников еще очень слабо руководит декоративным искусством. В результате пассивного отношения Союза к состоянию творческой работы художников, работающих в промышленности и промкооперации, наблюдается явный спад мастерства в целом ряде художественных производств.

Народное творчество на выставке «Советская Россия» представлено лишь небольшой группой художественных промыслов. Здесь показаны палехские лаки, хохломская роспись по дереву, дымковская игрушка, изделия кубачинцев и некоторые другие. Основную массу произведений народных промыслов зритель увидит на специальной республиканской выставке Роспромсовета.

О состоянии творчества палешан и путях его дальнейшего развития продолжают горячие искусствоведческие споры. Отдельным критикам кажется, что Палех застыл

и традиции его искусства не находят дальнейшего развития в творчестве художников.

Между тем Палех в последних работах своих мастеров, среди которых большую часть занимает молодежь, показывает удивительную творческую жизнеспособность, поиски новых решений как в области содержания, так и в формах предметов. И важно отметить, что эти поиски нового у палешан имеют органический характер, в котором глубина традиций соединяется со служением современности и новыми запросами советских людей. Помимо ряда прекрасных лаковых миниатюр, на выставке «Советская Россия» зритель видит искусство палешан в применении к мебели, книге, фарфору, в монументальных росписях.

Многие из последних работ палешан отмечены печатью подлинного новаторства и высоким художественным и техническим мастерством.

Отрадно видеть заметное художественное обогащение дымковской глиняной игрушки. Усилиями Кировского Союза художников и Художественного фонда РСФСР сейчас созданы все предпосылки для дальнейшего развития этого замечательного вида народного творчества. В производстве глиняной игрушки активно работают мастера старшего и среднего поколения, сумевшие воспитать кадры талантливых молодых художников.

Однако состояние многих народных промыслов в РСФСР еще никак нельзя считать удовлетворительным. Назрела потребность в передаче ряда промыслов, имеющих большое художественное значение, требующих вдумчивого творческого руководства, в ведение Союза художников РСФСР. Надо также серьезно ставить вопрос о необходимости самой тесной связи руководства областных союзов художников с областными советами промысловой кооперации, об укреплении художественного руководства промыслами.

Декоративное искусство Российской Федерации сейчас находится на подъеме. Многочисленный и высокоталантливый отряд мастеров окрылен перспективами его широкого развития для нужд народных масс. Но это налагает еще большую ответственность на художников декоративного искусства.

Союзы художников и их декоративные секции, до сих пор замыкавшие свою деятельность рамками союзной работы, обязаны перенести свои действия на фабрики и заводы, помочь борьбе за место художника на производстве, влиять на состояние художественных производств в совнархозах и промкооперации, быть ближайшими советниками в вопросах художественной культуры товаров для быта в Министерстве торговли. Руководящие же органы художественных организаций — Союз художников СССР и Союз художников РСФСР — обязаны всемерно улучшить условия творческого труда этой громадной армии художников, которые самой жизнью сейчас выдвигаются на передний край искусства.

Спор о том, нужен ли художник в промышленности и какую роль он должен играть в создании машин, решен самой жизнью. Наша отечественная практика, как и зарубежный опыт, дает немало наглядных примеров успешного содружества инженеров-конструкторов и художников-проектировщиков в создании машин, превосходных не только по своему конструктивному устройству, но также по форме и окраске.

И все же проблема использования художественного труда в промышленности поныне далеко не во всех аспектах освещена, она нуждается в деловом обсуждении широкими кругами инженерно-технической и художественной общественности. Очень хорошо, что журнал «Декоративное искусство СССР» предоставляет свои страницы для дискуссии по этой теме, важной не только с эстетической, но и народно-хозяйственной точки зрения.

Мне, как ученому, работающему в области технических наук, хотелось бы коснуться некоторых принципиальных вопросов, связанных с деятельностью художников в промышленности. В этих заметках речь пойдет о конкретной области применения художественного труда, о работе художников в индустриальном производстве.

Само собой разумеется, что требования, которые предъявляются к художникам предприятий, выпускающих, скажем, настольные украшения, существенно отличаются от задач оформителей станков, машин, автомобилей. Если в первом случае художник в меньшей степени озабочен функциональным назначением вещи, то при оформлении изделий индустриального производства на первое место выдвигаются технологические и эксплуатационные требования. В этом случае форма и цвет подчиняются главной задаче — они должны помочь конструктору достигнуть высокой производительности станка, чтобы он был удобен, облегчал труд рабочего.

Почти треть своей жизни рабочий проводит на производстве. Бесспорно поэтому, что станок, за которым он работает, должен быть не только удобным, но и внешне красивым, должен радовать человека. Невозможно, однако, представить себе, чтобы рабочий полюбил станок, пусть даже высокопроизводительный, но окрашенный в хмурый, навевающий тоску свинцовый цвет.

Но значит ли это, что следует впадать в другую крайность — окрашивать станки в любой случайный цвет? Конечно, нет. Форма и окраска станков и машин не являются самоцелью.

Совершенно очевидно, что пестро раскрашенный, вычурной формы станок не обрадует рабочего, так как пестрый цвет утомляет глаз, отвлекает внимание, подчас служит причиной брака, а то и травмы.

Какое же то ни было украшательство, осужденное в архитектуре, особенно нетерпимо в индустриальном производстве, в оформлении машин, где каждая линия, каждый штрих, цветовое пятно должны нести смысловую нагрузку, быть строго продуманы, лаконичны, продиктованы целесообразностью.

Возьмем для примера обычный шатун. Это призматическое тело переменного сечения может служить образцом слитности функции и формы. Внешний вид шатуна обусловлен его конструкцией, в нем выражены законы сопротивления на прочность, экономия материала и т. д.

Принцип целесообразности становится ведущим в решении формы и цвета большинства изделий советской индустрии. Ведь не случайно нашим скоростным самолетам придают обтекаемую форму, их крылья скошены назад, а фюзеляж окрашен в серебристый цвет. Обтекаемые линии машины отвечают аэродинамическим требованиям, а серебристый цвет, отражающий солнечные лучи, делает самолет более заметным на фоне голубого неба.

Не случайна и белая окраска холодильников, гармонизирующая облицовке кухонь. Такая окраска к тому же и гигиенична, так как на белой поверхности легче обнаружить пыль или другое загрязнение.

Сложная задача стояла перед художниками, оформлявшими измерительные приборы. Нельзя не согласиться с Б. Авяновичем, который на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» (№ 7 за 1959 год) поставил вопрос об оформлении приборов. В самом деле, до последнего времени большинство приборов окрашивалось в черный цвет, что делало их мрачными. Прибор должен быть окрашен в спокойный цвет, который не отвлекал бы научного работника от исследуемого объекта. Этому требованию, на мой взгляд, отвечает применяемая в нашем приборостроении окраска «под мороз». Серебристо-светлая гамма поверхности прибора подчеркивает его функциональное назначение и хорошо гармонирует с лабораторной обстановкой.

Наряду с этим можно привести немало примеров бездумного украшения машин, когда оформление вступает в противоречие с принципами целесообразности.

Для меня, например, поныне остается загадкой, чем руководствуются художники, окрашивая в два цвета кузова легковых автомобилей «Волга» и «Москвич». Какой в этом смысл? Какая цель преследуется этим? Красота? Но ведь для каждого человека, обладающего элементарным художественным вкусом, совершенно очевидна безвкусица такой аляповатой окраски, при которой нередко сочетаются ядовито-зеленый и кричаще-желтый цвета.

По-видимому, здесь оказала свое влияние заграничная мода. Но едва ли нашим художникам следует слепо копировать западные образцы. Замечу, к слову, что даже в США, где конкуренция рождает особо кричащий и вычурный стиль, за последнее время многие фирмы уже отказались от двухцветной окраски автомобилей. А чем можно объяснить бегущего оленя на радиаторе «Волги»? Художник, предложивший это украшение, не подумал, например, о том, что в случае аварии вынесенный над радиатором олень может явиться причиной серьезной физической травмы пешехода.

Редакция журнала «Декоративное искусство СССР» начала полезный, на мой взгляд, разговор о принципах перспективного проектирования советского легкового автомобиля. Я полностью разделяю точку зрения тех товарищей, которые считают, что советским конструкторам и художникам следует более настойчиво работать над созданием советского стиля легковых автомобилей. О том, что эта задача им по плечу, убедительно свидетельствует «Победа».

Глубоко продуманная, эстетически целесообразная форма кузова «Победы» — плод коллективного творчества конструкторов и художников. К сожалению, это содружество не дало ожидаемых результатов в решении автомобиля «Чайка». Обилие украшательских деталей, бронзовая пышность радиатора противоречат нашему представлению о стиле советского легкового автомобиля, который должен отличаться лаконизмом и сдержанностью во всех элементах оформления кузова и кабины.

Думается, что форма «Чайки», как и других изделий индустриального производства, значительно выиграла бы, если бы художники отказались от декоративных излишеств, смелее использовали в оформлении машин современные отделочные материалы, такие, например, как цветной алюминий, обладающий помимо эстетических достоинств антикоррозийными свойствами, пластмассы и т. д.

За последнее время мне довелось побывать на ряде машиностроительных заводов США и ФРГ. Знакомясь с новинками этих заводов, я, естественно, сравнивал их

с аналогичной продукцией нашей промышленности. Должен сказать, что это сравнение часто было не в пользу широко известных предприятий капиталистического Запада. По свидетельству самих американских и немецких инженеров, многие типы их машин значительно уступают советским конструкциям.

К сожалению, этого нельзя сказать об оформлении наших машин, станков, инструментов. В этом деле у нас еще много кустарщины, примитива, а подчас и просто непонимания законов промышленной эстетики, в которой красота должна подчиняться функциональности изделия.

Советская индустрия за последние годы совершила гигантский скачок, опередив наиболее передовые капиталистические страны. Наши ученые, инженеры обогатили отечественную промышленность новой технологией, совершенными конструкциями машин, двинувшими далеко вперед технический прогресс производства. Эта работа поставлена в нашей стране по-государственному, с размахом. А вот искусство в промышленности все еще носит почему-то случайный характер. Художественный труд на предприятиях никто не планирует, подготовкой художников для индустрии в сущности никто серьезно не занимается.

Нужны ли специальные высшие учебные заведения, которые готовили бы таких художников? По-моему, да, нужны.

Насколько мне известно, их готовят художественно-промышленные училища Москвы и Ленинграда. Но это капля в море! Профиль специалистов, которых готовят эти училища, крайне узок, к тому же выпускники училищ не получают должной подготовки для самостоятельной творческой работы в таких ведущих отраслях промышленности, как машиностроение, приборостроение, станкостроение и другие.

Мне кажется целесообразным создать при художественных вузах специализированные отделения или кафедры по подготовке художников-проектировщиков. На первых порах здесь должны готовиться специалисты-оформители машин для тех отраслей промышленности, которые особенно нуждаются в художественных кадрах. Подбор и воспитание таких специалистов — дело сложное, ведь искусство оформления машин еще не имеет в нашей стране больших традиций. Это искусство требует призвания, которое, возможно, не сразу проявится у молодого человека. Поэтому, мне кажется, отбор на будущие отделения промышленного искусства следует проводить среди юношей и девушек с уже сложившимися взглядами на свою будущую профессию, то есть среди студентов второго или даже третьего курса.

Я разделяю мнение товарищей, высказавшихся на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» о необходимости ввести в технических вузах курс промышленной эстетики, а в художественных институтах курс основ технологии производства. Это полезное дело, которое, несомненно, поможет будущим конструкторам мыслить эстетическими категориями, а будущим художникам — инженерными.

Но едва ли одна эта мера даст ощутительные результаты в повышении промышленной эстетики. Для того чтобы будущие конструктор и художник были на уровне современных требований в создании и оформлении машин, недостаточно прослушать несколько лекций. Чувство рационального, полезного, красивого нужно воспитывать со школьной скамьи. Я глубоко убежден, что эстетика как дисциплина должна входить и в школьную, и в институтскую учебные программы, независимо от технического профиля школы или высшего учебного заведения.

Сошлюсь на некоторые примеры из собственного опыта.

В 1924 году я учился на факультете сельскохозяйственного машиностроения академии имени Тимирязева. С изучением специальных дисциплин по конструированию сельхозмашин я слушал также лекции по проектированию

промышленных зданий и по истории архитектуры.

Кое-кто, возможно, удивится: что общего между сельскохозяйственной техникой и зодчеством? Однако связь между этими на первый взгляд далекими науками оказалась самая непосредственная. Помимо того, что лекции об архитектурном стиле разных эпох обогатили духовный мир будущих инженеров, студенты готовились к тому, чтобы самостоятельно конструировать не только сельскохозяйственные машины, но и здания заводов и цехов для их производства.

Как и мои бывшие сокурсники, я глубоко признателен профессору П. С. Страхову, читавшему в Тимирязевской академии курс лекций по истории архитектуры и привившему нам любовь к красоте. Развивая наш вкус, ученый помог нам впоследствии самостоятельно разбираться в явлениях искусства. Благодаря этому студенты Академии научились не только создавать конструкции новейших машин, но и решать эстетически их форму.

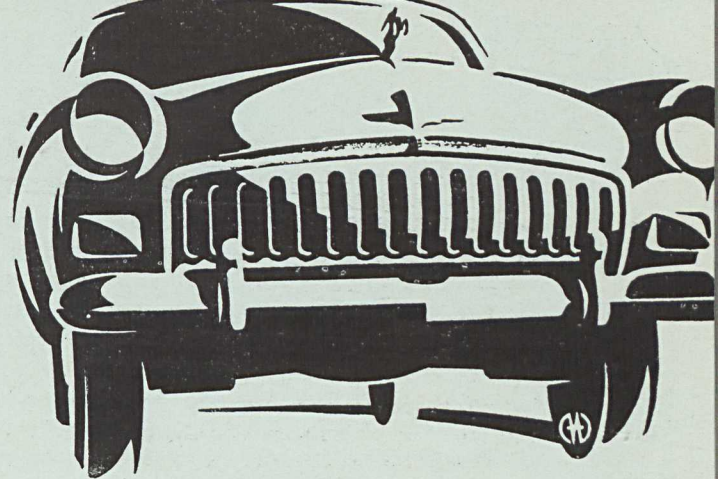
Думается, было бы полезно воскресить в наших технических вузах эту добрую традицию и уже с будущего учебного года заняться подготовкой специалистов, которые смогли бы читать курс лекций по промышленной эстетике.

Сейчас, когда советский народ, осуществляя решения XXI съезда КПСС, приступил к развернутому строительству коммунистического общества, проблема промышленной эстетики приобретает первостепенное значение. Она выходит за пределы интересов одних только художников. В ее успешном решении кровно заинтересованы широкие круги советской общественности — конструкторы, инженеры, ученые, рабочие.

Хорошо, проникновенно сказал об этом Леонид Леонов. В статье «Красота труда», посвященной промышленной эстетике («Литература и жизнь» от 13 января 1960 г.), он писал: «Надо думать, правильное решение этого вопроса уменьшит утомление труженика, увеличит его работоспособность, так как сделает потребностью, радостью ежедневное трудовое занятие — источник нравственного и физического удовольствия, а следовательно, даст экономии творческих сил, повысит производственные возможности. Собственно, экономия скажется уже в том, что часть энергии, затраченной на производственный акт, через творческое удовольствие вернется к работнику. Можно и следует поэтому говорить об эстетике даже автоматических линий, ибо и в этом деле красота сливается с целесообразностью, как они сливаются в архитектуре самолета или ракеты».

Разделяя уверенность писателя в том, что «очень скоро предметом страстной дискуссии станут и эстетика цеха, его материальная обстановка, освещение, вплоть до цвета его пола и стен», я, однако, не могу согласиться с его скептическим утверждением будто рецензии на машины и станки появятся в нашей печати лишь в далеком будущем, лет через сто. Такие рецензии на изделия индустриального производства должны и, верю, будут публиковаться уже сейчас и не только на страницах специальных изданий по искусству, но во всех наших газетах и журналах.

Разговор об эстетике машин уже поднят нашей печатью, но он требует продолжения. Это полезный разговор, и чем больше заинтересованных людей примут участие в нем, тем полнее будут результаты. Заслуживает поддержки интересное предложение об организации центрального института художественной культуры, с которым выступила недавно на страницах газеты «Труд» группа ведущих деятелей изобразительного искусства. Такой институт мог бы оказать реальную помощь предприятиям в оформлении их изделий, мог бы стать экспериментальным научно-исследовательским центром, направляющим творческие усилия художников и конструкторов, организующим их сотрудничество в решении проблем промышленной эстетики.



ПРАВИЛА И НАРУШЕНИЯ

Ю. ДОЛМАТОВСКИЙ

Штрихи, которые портят хорошую композицию

Иногда на улицах города у стоянок автомобилей можно видеть толпы любопытных, разбирающих достоинства и недостатки формы машин. Советские машины завоевали всеобщее признание своими техническими достоинствами.

Недостатки же в форме отечественных автомобилей, на наш взгляд, связаны с недооценкой основных положений их архитектуры.

Первые законы всякой архитектурной композиции — это соблюдение определенных пропорций, единство в построении формы, учет законов восприятия при разработке отдельных ее элементов, простота композиции. Автомобиль, композиция которого выполнена на основе указанных первоочередных требований, имеет «долговечный» привлекательный вид, даже если в его оформлении отсутствуют новейшие «модные» штрихи.

В нынешних моделях отечественных автомобилей мы наблюдаем иногда досадные и неоправданные нарушения основных принципов композиции. Таковы несоразмерные массивы передней и задней частей кузова «Волги», несогласованные направления ее оконных стоек, излишне выпуклый капот (к тому же ухудшающий видимость пути). Спрашивается, зачем понадобилось изменять первоначальную спокойную форму переднего буфера на извилистую в последней модели? Подобный вопрос относится и к «ЗИЛ-111». В первых его образцах боковина кузова была простой и гладкой, затем «в угоду преходящей моде» на боковине появилась накладка округленного контура, не увязанная с общими очертаниями автомобиля.

Подобные примеры можно умножить.

Вчера, сегодня и завтра

Формы автомобилей развиваются, изменяются. И архитектор-художник должен «поспевать» за их развитием, создавая формы, которые не устаревали бы после сравнительно долгого периода подготовки производства (2—4 года) и в течение нескольких лет выпуска данной модели.

На первый взгляд, создание такой «будущей» композиции представляется мало реальным. Но как же были найдены формы автомобилей, которые сегодня мы называем передовыми?

Известно немало проверенных приемов перспективного проектирования формы машин. Это прежде всего анализ ее возможного дальнейшего функционального развития (например, повышение скорости, улучшение обтекаемости, уменьшение конструктивной толщины оконных стоек, применение новых материалов, изменение размеров двигателей и колес). Технический анализ дает художнику представление о возможных изменениях общей компоновки и видимых конструктивных элементов автомобиля в течение нескольких предстоящих лет. Далее следует анализ развития типичных архитектурных особенностей автомобиля — пропорций, характера поверхности, расположения и строения декоративных деталей, расцветки. Чем больший период истории взят для анализа, тем яснее становятся закономерности развития формы автомобиля, тем легче художнику определить, каким должен быть следующий шаг в работе над композицией кузова.

И, наоборот, разрабатывая композицию автомобиля на основе других моделей, даже самого последнего выпуска, но без исторического анализа и без «заглядывания» вперед, ставя проектируемую форму как бы в один ряд с формами уже выпускаемых автомобилей, даже самых лучших, — художник как бы переносит самого себя на несколько лет назад, к тому времени, когда проектировались эти автомобили. И риск создания неудачной, несовершенной формы возрастает до максимума. Только счастливый случай может привести к тому, что спроектированный таким образом автомобиль не будет выглядеть устаревшим в первые же дни его выхода с конвейера.

Для создания будущего автомобиля необходимо изучение не только настоящего, но и прошлого автомобилестроения, ибо только такое изучение дает возможность установить «тенденции» развития.

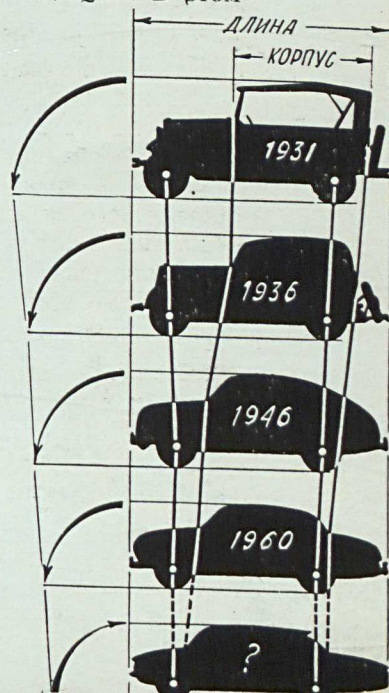
К сожалению, в нашей практике мы редко встречаемся с перспективным проектированием.

Можно привести любопытный пример. Для автомобиля «ЗИЛ-111» художником-архитектором В. Ростковым еще в 1952 году была предложена перспективная композиция с заходящим на крышу ветровым стеклом и другими элементами, только теперь появляющимися на автомобилях. Однако эта композиция была признана слишком «рискованной», и работы над ней были прекращены. Начали готовить к выпуску более «проверенную» композицию, без панорамных стекол, с выступающими крыльями и т. д. И только уже незадолго до намеченного срока выпуска внесли в нее некоторые элементы современного вида. Но, как мы теперь видим, это лишь приблизило форму автомобиля к мировому уровню, но не поставило ее в ряды передовых.

Как известно, первостепенное значение для композиции всякого сооружения имеют его пропорции. У автомобиля пропорции определяются главным образом его общим строением, так называемой компоновкой. Отсюда вывод о необходимости совместной разработки компоновки автомобиля конструктором и художником, совместные поиски ими новых компоновочных решений. Так, например, рациональная во многих отношениях установка силового агрегата сзади дает возможность сместить главный объем кузова вперед, создать динамичную композицию. В этом направлении мы действуем очень робко, компоновка с задним расположением двигателя применена только на одном нашем автомобиле — «Запорожец» и на некоторых экспериментальных образцах*.

Нашему художнику-автомобилисту конструкторы, как правило, преподносят готовую, разработанную ими компоновку, и какие бы то ни было пути к улучшению архитектурных пропорций автомобиля оказываются отрезанными.

* О перспективном проектировании см. также статью В. Арямова в журнале «Декоративное искусство СССР» № 2 за 1960 г.



Анализируя пропорции различных машин, можно прийти к выводу о закономерности их развития (модели разных лет, приведенные к «общему знаменателю» — длине).



«Лицо» машины

Но если все художники и архитекторы автомобиля будут строго следовать функциональным требованиям, законам пропорций и следить за тенденциями развития формы машины, то все представители каждого класса на данный период будут более или менее одинаковыми. В известной мере так оно и получается в действительности. С практической точки зрения нет никаких оснований для того, чтобы автомобили разных марок (одного класса) отличались друг от друга больше, чем, например, телефонные аппараты или однотипные металлорежущие станки, выпускаемые разными заводами. Различие может быть только в одном смысле: один лучше, другой хуже. Мы стремимся к тому, чтобы советские машины были все лучше и лучше, чтобы они опережали мировой уровень.

Художник должен заботиться о создании традиционного «лица» машины данной марки, данного завода. Здесь наибольшие возможности кроются в разработке передней облицовки, эмблем и орнаментов.

На советских автомобилях есть удачные «находки» оформления. Таковы (не считая композиции кузова «Победа», о которой уже много говорилось) облицовка радиатора «Волга» модели 1959 года; эмблемы ряда заводов, в которых использованы мотивы старинных городских гербов; лаконичные орнаменты «Москвича», модели «400». К сожалению, эти декоративные детали претерпевают вызывающие тревогу изменения.

Так, на первых опытных образцах «Волги» была удачная облицовка. Но когда «Волга» начала сходиться с конвейера, на ней неожиданно обнаружилась иная облицовка, как две капли воды похожая на декоративные детали некоторых зарубежных автомобилей прежних выпусков, а также «Москвича-402». К счастью, горьковчане вернулись к своему раннему замыслу. Зато облицовка «Москвича» с небольшими изменениями перекочевала на крохотный «Запорожец» и минский грузовик. Не будет большим преувеличением, если мы скажем, что наблюдателю нелегко отличать приближающийся «Москвич» модели 402 или 407 от «Волги» 1956—1957 годов и от «Запорожца».

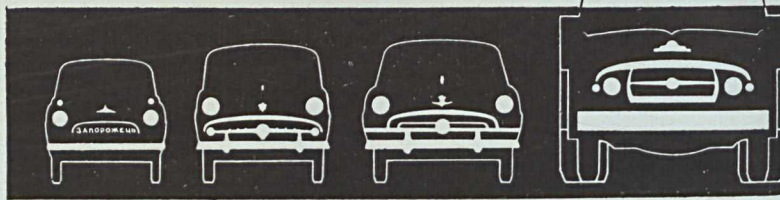
Не менее досадная история произошла с заводскими знаками. Были знаки: вертикальный с буквой «М» и символической Спасской башней — у «Москвича», знамя со звездой — у легкового «ЗИЛа», изящный олень на щитке у «ГАЗ-12». И вот этот несколько витиеватый щиток, видимо, произвел такое сильное впечатление на всех художников, что теперь его сочетают не только с оленем, но и с башней, и со статуей Юрия Долгорукого (вместо знамени). И все марки стали на одно лицо.

В последние годы достигнут прогресс в окраске легковых автомобилей: стали применять разнообразные яркие и качественные краски, отличную от окраски кузова окраску колес. Однако известно, что отличающиеся цвета в одной композиции должны гармонировать, дополнять друг друга. О какой гармонии может идти речь, если все колеса окрашены в светло-бежевый цвет, а кузова — и в ярко-зеленый, и в «коралловый», и в светло-серый? Рекорд диссонанса побивают мотоциклы «СЗА» Серпуховского мотозавода, не блещущие красотой форм и поэтому особенно нуждающиеся в хорошей окраске. Их кузов непременно ядовито-голубой (проще говоря, синька), крылья не менее ядовитые — зеленые или красные. А ведь для «СЗА» были в свое время разработаны и утверждены вполне удовлетворительные сочетания цветов!

Дело не только в макете

Чтобы в целости донести хорошо задуманную форму автомобиля до его опытного образца, необходим определенный порядок проектирования.

И решающую роль здесь играют глубокая проработка замысла (главным образом в рисунках), качественное



Схожие композиции фасада автомобилей. Слева направо: «Запорожец», «Москвич-402», «Волга» модели 1956—1958 гг. и «МАЗ-500».

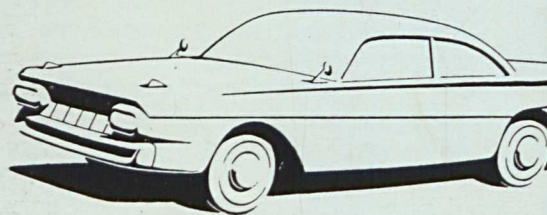
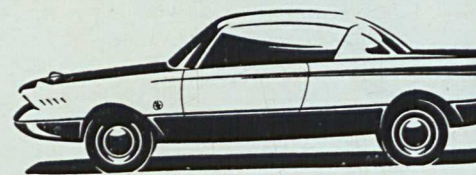
и правильное выполнение макета в натуральную величину. Мы нередко обходим стадию рисунков, перенося замысел (если он есть) непосредственно из «головы» на макет. При таком порядке естественны многочисленные исправления и переделки макета, удлинение сроков его изготовления, а иной раз — отказ от необходимых изменений в связи с трудоемкостью их проведения и ограничениями во времени. Результат — искажение замысла, нарушение его цельности.

Так или иначе, сейчас уже всем ясно, что отличные рисунки, маленькие игрушки-модели и теоретически обоснованная графическая разработка поверхности кузова только дополняют, а не заменяют большой макет. Но суждение о будущем автомобиле на основании изучения макета может быть ошибочным, если не соблюдены некоторые элементарные требования.

Поверхность макета должна быть такой же блестящей, как и поверхность автомобиля, так как «световые линии» (блики) создают особый эффект. Макет необходимо устанавливать в положение средней нагрузки (а не полной), иначе автомобиль может приобрести «задранный» хвост, особенно заметный на стоянках и при движении без пассажиров на заднем сиденье. Наконец, необходимо рассматривать макет с различных точек зрения и с разных расстояний, типичных для улицы. С расстояния менее 10—12 м. охватить взглядом весь автомобиль невозможно.

Между тем мы иной раз принимаем решение о внешности будущего автомобиля на основе рассмотрения его некрашенного, матового, пластилинового макета, с глухими окнами, установленного в тесном помещении в положении полной нагрузки автомобиля (так проще снимать шаблоны!). Поэтому на отдельных наших автомобилях можно увидеть тяжелые, слишком округлые или, наоборот, слишком плоские формы элементов кузова, неплавные блики, открытые для всеобщего обозрения баки для топлива и задние рессоры.

Автомобиль, макет которого был установлен в положение «полной нагрузки» (верхний рисунок), при отсутствии пассажиров на заднем сиденье имеет непривлекательный вид (нижний рисунок).



Блики резко меняют впечатление от формы кузова.



← Заводские знаки (сверху вниз): «Москвич-407», «Победа», «Москвич-400», «ЗИЛ-110», «ГАЗ-12», «Волга».



Главные выводы

Они напрашиваются сами собой. Но нам кажется полезным сформулировать их.

1. При работе над формой автомобиля необходимо тесное содружество конструктора и художника, а еще лучше — сочетание в одном лице и того и другого. Отсюда необходимость в серьезной технической подготовке художников-автомобилистов и эстетической — конструкторов, занятых компоновкой автомобиля.

2. Глубокая проработка (в рисунках) замысла композиции — залог успеха всей работы. Этому этапу создания автомобильного кузова должно быть уделено более серьезное внимание.

3. Укоренившееся с «детских лет» советской автомобильной промышленности пристрастие отдельных конструкторов к копированию «проваленных» форм изжило себя, и ему пора положить конец. Кропотливое изучение направлений развития автомобиля дает возможность создавать перспективные формы кузовов.

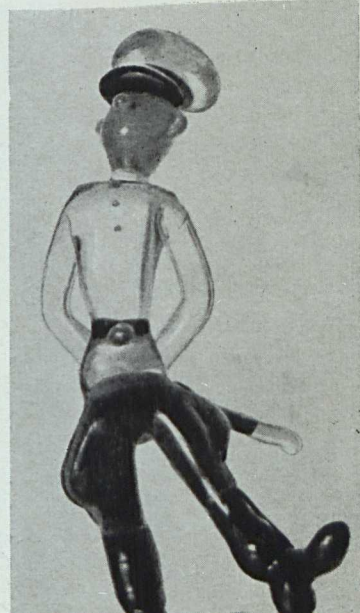
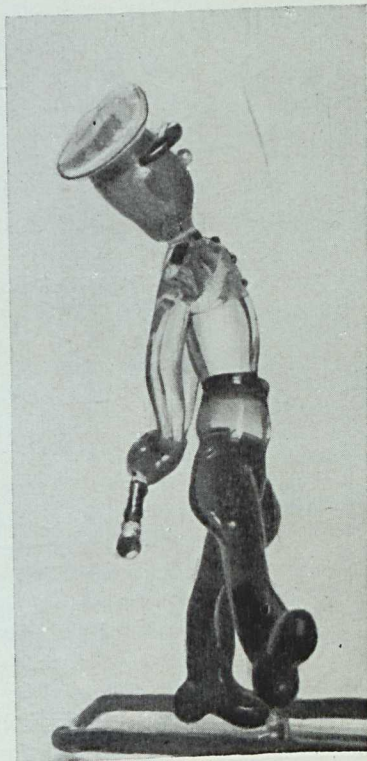
4. Соблюдение архитектурных пропорций, единство в построении формы и ее отдельных элементов, простота композиции, учет законов восприятия при разработке формы кузова предотвращают многие возможные недостатки композиции.

5. Автомобили каждого советского автозавода должны приобрести свое «лицо». Для этого необходимо культивировать творческую индивидуальность отдельных художников-автомобилистов, формировать на заводах свои «школы» оформления автомобилей.

В конечном счете задача сводится к расширению фронта работ по архитектуре автомобиля, к систематической работе над перспективными объектами и к наведению порядка в методике проектирования форм автомобилей. В этих направлениях в последние годы немало сделано, но нужно сделать еще больше.



Л. Сморгон.
Девушка из метро.
Стекланный дрот.
Высота 8 см.



ИЗ СТЕКЛЯННЫХ ДРОТОВ

Т. ИЛЬИНА

Скульптура из стеклянных дров — сравнительно новый вид творчества художников. Эта своеобразная техника получила развитие в Чехословакии в 20-е годы, и с тех пор стеклянная скульптура Железного Брода пользуется известностью во всем мире. Мы имели возможность познакомиться с работами чешских художников, выполненными в технике лепки из стеклянных дров, на выставке «Чехословацкое стекло» в Москве.

Чтобы понять особенности этой техники, представьте себе такую картину. У стола, на краю которого укреплен газовая горелка, дающая клиновидное пламя, сидит художник. Он берет стеклянную палочку — дрот и осторожно вводит его в пламя горелки. Через некоторое время разогретая часть дрота начинает светиться и становится мягкой. Тогда художник, вытягивая и сгибая дрот, придает ему нужную форму. Если необходимо ввести другой цвет, он берет палочку нужного цвета и, разогрев ее в пламени горелки, приплавляет в определенном месте фигурки. При этом фигурка целиком все время обогревается. Это и есть лепка из стеклянных дров.

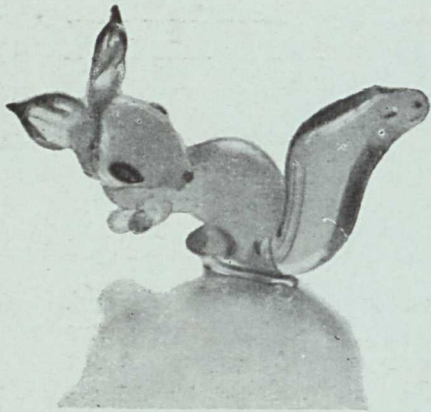
У нас в этой технике работает пока только один художник — ленинградский скульптор Лев Наумович Сморгон.

В основе лепки из дров лежит палочка, нить, в отличие от свободной лепки из горячего стекла, где в основе — капля, пузырь. Поэтому стеклянная скульптура Сморгона, как правило, имеет вытянутые пропорции, небольшую, легкую массу. Чем толще дрот, тем труднее нагреть его до мягкого состояния и тем сложнее предохранить изделие от растрескивания. Этим объясняется маленький размер фигурок из стекла, например у Сморгона они не превышают 15 см.

Ленинградским художником выполнены серия скульптур «Дирижеры», группа работ, изображающая зверей — «Оленята», «Жирафы», «Такса», «Осел», жанровые фигурки «Моряк» («Яблочко»), «Девушка из метро», «Милиционер». Сюжеты этих вещей разнообразны, но все они проникнуты единым радостным настроением.

Как нельзя лучше подходят для лепки из стекла приемы гротеска и именно гротескные образы часто встречаются среди работ Сморгона. Свойства стеклянного дрота — его прозрачность, богатство цвета, множество бликов, сами по себе настолько броские, что нужен острый, яркий образ, который не был бы потерян в этих качествах материала. Этим прежде всего объясняется смелое обращение художника с пропорциями, цветом, нарочитое заострение какой-то одной, самой характерной черты. Это видно буквально во всех вещах. Так, например, резко утрированное движение дирижера с поднятыми вверх руками и преувеличенно вытянутые пропорции фигуры подчеркивают юмористичность образа. У жирафа сравнительно большая голова (чуть меньше туловища) и длинные-предлинные ноги и шея, и именно они делают образ ребячливым и забавным. В фигурке шагающего милиционера голова читается прежде

Л. Сморгон. Милиционер. Стекланный дрот. Высота 7 см.



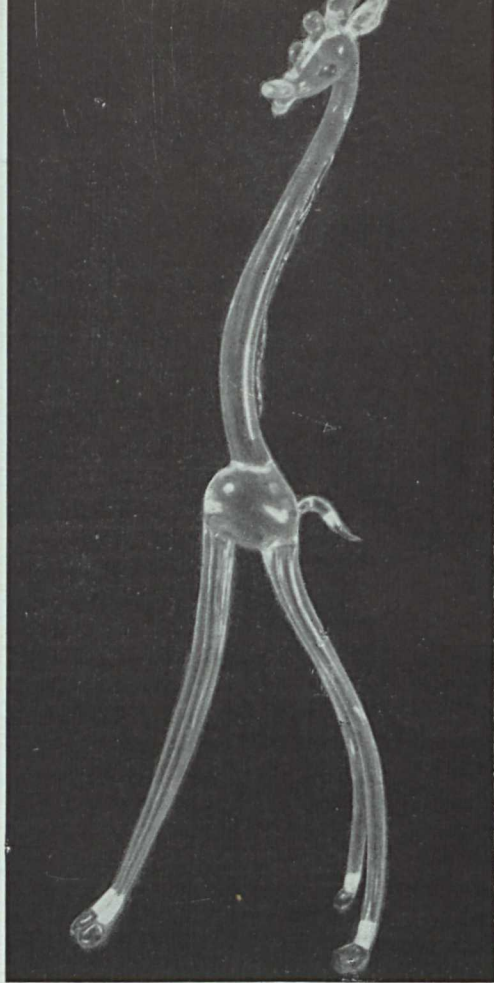
всего как яркое, красное пятно, и это подчеркивает веселый характер вещи.

В работе над образом скульптор идет от изучения природы к обобщению. Сам материал подсказывает и возможность, и необходимость этого обобщения. Для того чтобы внимание зрителя направить в нужное для автора русло, художник старается освободить фигуру от всех лишних деталей и подчеркнуть необходимые.

Так, у дирижера обе ноги заменяет один характерно изогнутый дрот, и это дает возможность автору получить напряженный силуэт, при котором четко видно движение. В то же время ясно видны такие мелкие детали, как пальцы на руках, которые существенно дополняют образ. Если бы автор пошел по пути перечисления складок, карманов, пуговиц и т. д., то выразительные сами по себе кисти рук просто потерялись бы в равных им по размеру деталях. Контур стал бы рваным, движение читалось труднее и вся фигурка потеряла бы выразительность.

Однако значит ли это, что художник сначала придумывает способ использования материала и схему обобщения, а потом старается подобрать к ним тот или иной сюжет? Отнюдь нет!

Прежде чем сделать последний вариант «Девушки из метро», Сморгон много наблюдал, рисовал, фотографировал работниц метро. Затем сделал несколько вариантов скульптуры. Сначала фигурка была очень многоцветна. Постепенно скульптор обобщал цвет, делал его более условным. Наконец он пришел к прозрачному стеклу с небольшим включением красного, белого и черного цветов. Прозрачное стекло бликует и искрится; чтобы вещь лучше



Л. Сморгон.
Жираф. Стекланный дрот. Высота 17 см.
Грустный ослик и белочка. Стекланный дрот. Высота 2,5 и 3,5 см.



смотрелась, художнику пришлось несколько утрировать формы и обобщить контур фигурки. Вещь получилась веселой, «стеклянной» и очень живой.

Из приведенного примера видно, что художник идет по пути создания живого образа, стараясь максимально использовать для этого возможности материала. Иначе автор легко мог бы прийти к стилизаторству.

Работа ленинградского художника Л. Н. Сморгона с цветными стекланными дротами — это пока еще первые шаги в новой для нас форме прикладного

искусства, но они свидетельствуют о верно выбранном пути.

Скульптура из стекланных дротов должна в будущем получить более широкое распространение в нашем как профессиональном, так и самодеятельном искусстве.

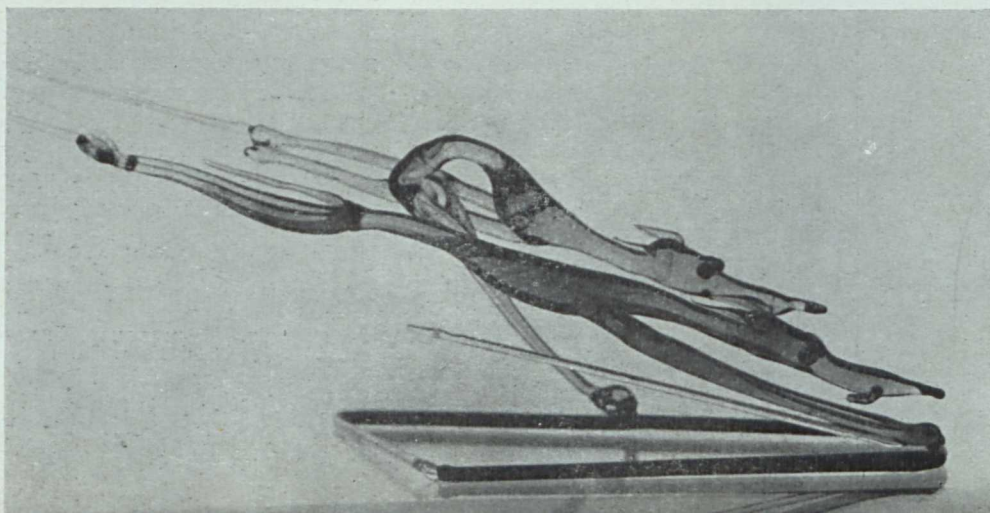
ОТ РЕДАКЦИИ:

Как видно из статьи Т. Ильиной, техника лепки из стекланных дротов очень проста и не требует никакого сложного оборудования. Необходим только материал — цветные стекланные дроты.

Поэтому этот вид творчества можно рекомендовать для художников самодеятельного искусства, которые с успехом могли бы развернуть здесь свои творческие способности.

О выпуске стекланных дротов в широкую продажу должны позаботиться наши стекольные заводы, разработав специальную рецептуру стекла для дротов.

Л. Сморгон. Гончие. Стекланный дрот. Размер 12 см.



ВМЕСТО ТАРЕЛОЧКИ С ГОЛУБОЙ КАЕМОЧКОЙ

И. БИБИКОВА

В настоящее время существует несколько механических способов декорирования фарфоровой и фаянсовой посуды, среди которых основное место принадлежит декалькомании.

Декалькоманией или деколью называется изображение, выполненное способом хромолитографической печати на гуммированной бумаге, с которой оно переводится на украшаемую вещь. При этом можно работать как с надглазурными керамическими красками, наносимыми на полите обожженное изделие, так и с подглазурными, наносимыми на него перед обжигом.

Надглазурная деколь располагает палитрой красок, включающей в себя значительное количество различных тонов, но не все они обладают приятным сочным цветом. Изображения здесь могут быть переданы точно, с четким силуэтом и тонкой проработкой деталей, но в этих возможностях заключена и некоторая опасность слишком детализировать, засушить рисунок.

Подглазурная деколь выполняется пока на фарфоре только в двух красках — синей (кобальт) и коричневой. Зато тона эти красивы во всех оттенках, особенно кобальт, дающий целую гамму переходов от бледно-голубого до глубокого синего цвета. При обжиге краска, сплавляясь с глазурью, приобретает красивую блестящую поверхность и большую прочность. Вместе с тем все контуры изображения теряют четкость, и переходы становятся более мягкими.

Способ декорирования деколью дает возможность выполнять в массовых тиражах как простые узоры, так и сложные изображения, причем не требует для перенесения их на изделие мастеров высокой квалификации. Благодаря удобству и дешевизне этого способа декорирования он получил в настоящее время очень широкое распространение. В нашей керамической промышленности деколью украшается около 50 проц. всех изделий, а во многих западноевропейских странах процент их еще выше.

Огромное место, занимаемое декалькоманией в современном фарфоровом производстве, требует особенно внимательного и ответственного отношения к ее художественному качеству.

Чтобы создавать рисунки для этой техники, художникам надо обладать вместе с творческой одаренностью еще и хорошим знанием специфики технологии декалькомании и свойств применяемых в ней материалов.

Трудности, связанные с созданием рисунков для декалькомании, и частые искажения, которым подвергаются изображения в процессе производства, являются причиной того, что большинство наших крупных художников-керамистов избегают работать в этой области. Между тем именно здесь особенно необходимы талантливые люди, способные к смелым творческим исканиям, так как декалькомания не имеет, подобно ручной росписи, веками выработанных художественных традиций.

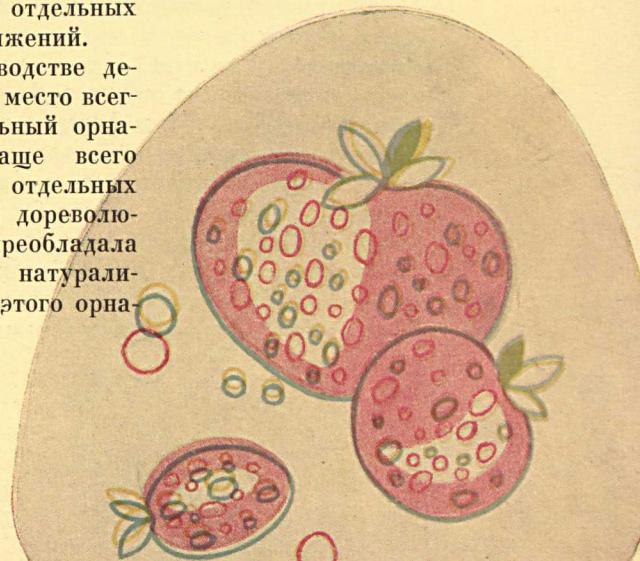
В России она начала осваиваться сравнительно недавно, в самом конце XIX века, когда русское фарфоровое производство не стояло уже на таком высоком художественном уровне, как в предыдущие периоды, и формы декорирования фарфоровых изделий носили в основном эклек-



О. Белова. Детские тарелки. Фаянс. Деколь. Фаянсовый завод имени М. И. Калинина.

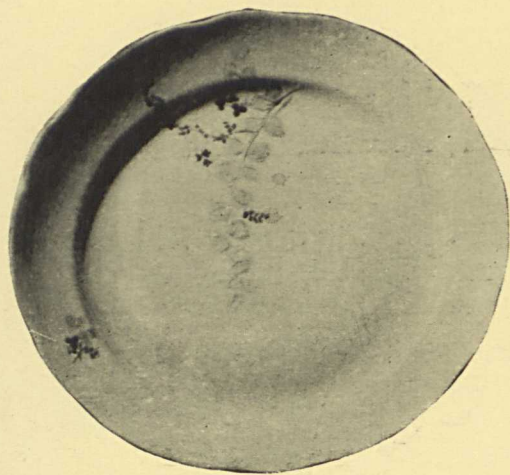
тический характер. Поэтому в деколи мы не найдем образцов художественного наследия, у которого могли бы учиться современные художники. Здесь изучение прошлого может быть полезно только в плане некоторых технологических навыков и отдельных художественных достижений.

В массовом производстве декалькомании основное место всегда занимал растительный орнамент, решенный чаще всего в виде букетов или отдельных веточек с цветами. В дореволюционных рисунках преобладала несколько суховатая, натуралистическая трактовка этого орнамента.





П. Леонов.
Чашка с рисунком «Листья».
Фарфор. Деколь.
Дулевский фарфоровый завод.



С. Молотков.
Тарелка с рисунком
«Розовая веточка».
Фарфор. Деколь.
Дулевский фарфоровый завод.

Создание новых рисунков с растительными мотивами в советской декалькомании идет довольно медленно, и до сих пор здесь бытует много устаревших малохудожественных образцов.

Все еще очень беден круг применяемых орнаментальных композиций и мотивов, которые ограничиваются в основном все теми же букетами и веточками с цветами. Почти полностью выпадают геометрический и условно трактованный растительный орнамент, а также мотивы народного искусства.

Подавляющее большинство рисунков выполняется в графической манере, тогда как живописная трактовка изображения, особенно хорошо соответствующая специфике росписи по фарфору, встречается редко и сами приемы ее выполнения в декалькомании плохо разработаны.

Слишком мало уделяется внимания и колориту изображения. Художники нередко делают рисунки для деколи акварелью, то есть решают их цветовую гамму без учета возможностей материала и производства. Между тем, исходя из палитры керамических красок, можно было бы найти ряд новых своеобразных и красивых колористических решений, построенных на сочетании нескольких хорошо подобранных тонов.

Только в самое последнее время наши художники-керамисты стали больше работать над рисунками для деколей, и мы видим интересные попытки найти различные пути их решения.

Так, на Дмитровском заводе поиски нового идут главным образом в плане создания условно трактованных растительных и геометрических орнаментов, в основе которых нередко лежат своеобразно переработанные мотивы народного искусства. Примером этого может служить рисунок для чайного сервиза А. Чекулиной «Снежок». Крайне простой по своим формам, рисунок этот благодаря умелому распределению цветовых пятен и правильно найденному соотношению узора и фона производит очень приятное впечатление и может быть хорошо использован в декорировании массовой посуды.

Несколько в ином плане работают над теми же вопросами художники Дулевского завода. В большинстве их последних рисунков мы видим стремление найти новую для

советской деколи манеру передачи растительного орнамента в виде тонких легких веточек с небольшими, живописно трактованными цветами, выполненными в нежной гамме светлых тонов. Они скомпонованы естественно и свободно, как будто небрежно брошенные на гладкую белую поверхность украшаемого изделия. Примерами сделанных в этой манере изображений могут служить «Розовая веточка» художника С. Молоткова, «Желтый цветок» В. Яснецова, «Ива» Н. Борисова и несколько других рисунков. Интересным и удачным вариантом таких изображений являются «Графические листья» Павла Леонова, в которых растительные мотивы переданы не игрой живописных пятен, а тонкой штриховкой нежных тонов.

Художественные достоинства изделий, украшенных деколью, в очень большой степени зависят от характера использования изображений в оформлении вещи. Отдельно взятый рисунок еще не является законченным произведением. Свою художественную завершенность он получает только в сочетании с украшаемым предметом и другими способами декорирования, применяемыми в его отделке.

Но нередко композиции рисунков на массовой посуде решаются по трафарету, без участия художника. При этом используется обычно одна из нескольких бытующих на наших фарфоровых заводах схем, многие из которых сохранились от прошлого столетия.

Хотя авторские варианты применения рисунка в изделии и существуют, но до заводов они обычно не доходят и отделка массовой посуды деколью осуществляется в ряде случаев просто по указанию мастера цеха. При этом часто не учитываются такие важные для художественного качества декора моменты, как соотношение изображения с формой изделия, его размерами, толщиной черепка и т. д., в результате чего искажаются даже хорошие рисунки.

Бесконечное повторение одних и тех же схем расположения рисунков на десятках тысяч различных фарфоровых изделий создает ощущение однообразия и скуки, к тому же многие из них неудачны и очень далеки от современности. Между тем при помощи гирлянды, вьющейся по борту тарелки, легкого геометрического узора, просто одного яркого, свободно брошенного цветка, красиво выделяющегося на белизне фарфора, или какой-нибудь другой оригинальной, асимметрично построенной орнаментальной композиции можно добиться более разнообразных и интересных форм декорирования массовой посуды, лучше гармонирующих с характером современных интерьеров.

По сравнению с орнаментальными мотивами, сюжетные композиции занимают в рисунках декалькомании значительно меньше места. Ими декорируются главным образом сувенирные изделия и посуда для детей. На первых изображаются обычно архитектурные пейзажи, памятники и эмблемы, а на вторых — игрушки и сказочные персонажи.

Среди рисунков для сувенирных изделий есть отдельные более удачные работы, например, «Памятник Минину и Пожарскому» художника Дулевского завода В. Васильева и некоторые другие работы. Но основная масса этих рисунков стоит на очень невысоком художественном уровне, и многие из них больше напоминают картинки, украшающие конверты, чем живопись на фарфоре.

Приблизительно так же обстоит дело и с детской посу-

А. Чекулина.
Чашка и молочник
с рисунком «Снежок».
Фарфор. Деколь.
Дмитровский фарфоровый
завод.



дой, где большинство изображений трактовано в манере, близкой к книжным иллюстрациям или похоже на плохие переводные картинки.

В последнее время наши художники-керамисты стремятся найти новые решения сюжетных композиций в деколи. Особенно интересны рисунки для детской фаянсовой посуды художницы О. Беловой.

Они выполнены в несколько условной упрощенной манере и своей забавностью напоминают детские рисунки. Все изображения трактованы плоско, их силуэты лаконичны и четки, а колорит построен на сопоставлении чистых, локальных тонов. Эти рисунки звучат свежо, по-новому и соответствуют характеру украшаемых изделий. Но, несмотря на отдельные удачные работы, мы видим, что сюжетные композиции в советской декалькомании очень ограничены по своей тематике и недостаточно декоративны.

Между тем опыт развития декалькомании в России и ее применение в современном керамическом производстве некоторых зарубежных стран свидетельствует о том, что этим способом могут быть хорошо переданы даже наиболее сложные сюжетные изображения, решенные в различных художественных манерах.

Так, в конце XIX — начале XX века на русских фарфоровых заводах удачно выполнялись в деколи портреты и картины, близкие по манере рисунка и тонкой проработке деталей к миниатюрной живописи, особенно хорошо гармонирующей с хрупкой белизной фарфора.

Совершенно в другом характере решались сюжетные композиции на советском агитационном фарфоре 20-х годов, где фигуры рабочих, трактованные очень обобщенно, иногда в виде силуэтов, изображались на фоне индустриальных пейзажей, обычно в соединении с лозунгами.

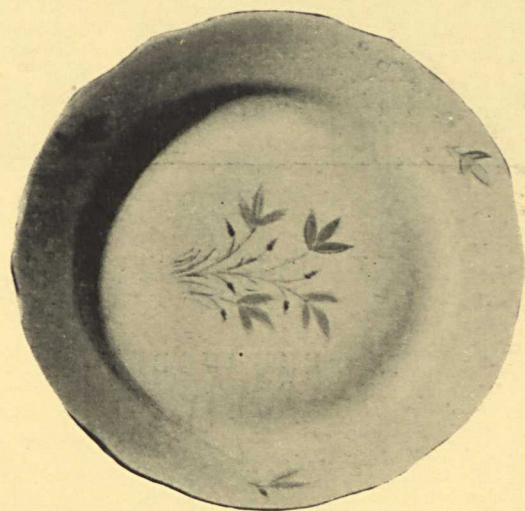
Эффективный декоративный рисунок с павлином создал в 30-х годах для деколи палехский мастер миниатюрной росписи на папье-маше Ф. Каурцев.

Весьма плодотворной была также работа в области декалькомании художника-анималиста завода имени М. В. Ломоносова И. Ризнича. Им была создана серия рисунков для сервиза под названием «Охотничий» с различными сценами из жизни животных и птиц. Изображение это трактовано в реалистическом плане, с присущим художнику мастерством и решено в мягкой гамме коричневых, рыжеватых и серых тонов.

Несмотря на совершенно различные художественные манеры, в которых выполнены четыре названные выше работы, каждая из них по-своему интересна и может быть использована в украшении фарфоровых изделий, особенно имеющих декоративное назначение.

По-видимому, неудачные художественные решения ряда сюжетных изображений в современной советской декалькомании во многих случаях определялись тем, что выполнявшие их художники-керамисты недостаточно хорошо владели тематическим рисунком. Очень интересные результаты могло бы дать привлечение к созданию таких рисунков лучших художников-графиков и мастеров миниатюрной росписи на папье-маше. Работы их, которые являются уникальными произведениями, переведенные в декалькоманию, могли бы украшать недорогие декоративные изделия.

П. Леонов.
Тарелка с рисунком
«Графические листья».
Фарфор. Деколь.
Дулевский фарфоровый
завод.



Наряду с надглазурной декалькоманией значительное место в декорировании фарфоровых изделий должна занять в ближайшем будущем подглазурная деколь, заключающая в себе большие художественные возможности.

Она начала осваиваться в советском фарфоровом производстве только начиная с 1954 года, поэтому мы имеем сравнительно небольшое количество изображений, выполненных этим способом.

Интересными примерами таких изображений могут служить работы И. Ризнича, создавшего несколько рисунков с фигурами животных и птиц, данных на фоне очень лаконично решенного пейзажа.

Наряду с творческими вопросами очень большое значение для художественного качества изображения в декалькомании имеет также технология ее производства и характер применяемых материалов. В этом отношении у нас имеется еще ряд недостатков, снижающих художественную ценность даже наиболее удачных рисунков.

Для усовершенствования технологии выполнения декалькомании большое значение имеет освоение передового опыта других стран в данной области. В первую очередь это относится к так называемой сдвижной деколи*, широко применяемой в настоящее время на фарфоровых заводах Англии, Франции, ФРГ, США. При помощи этого способа можно хорошо передать даже наиболее тонкие и живописно решенные рисунки.

Таким образом, мы видим, что как в области выполнения рисунков способом декалькомании, так и в области декорирования ими фарфоровых изделий у нас есть еще целый ряд нерешенных, а иногда даже по-настоящему и не поставленных вопросов. Между тем только при удачном решении этих вопросов большие художественные возможности деколи превратятся в живую творческую практику, а население получит дешевую и красивую массовую посуду и интересно оформленные вещи декоративного назначения, которые могут украсить квартиры советских людей.

* При этом способе на гуммированной бумаге дается не обратное, как в обычной деколи, а прямое изображение, которое потом вместе с пленкой переносится на поверхность фарфорового изделия.

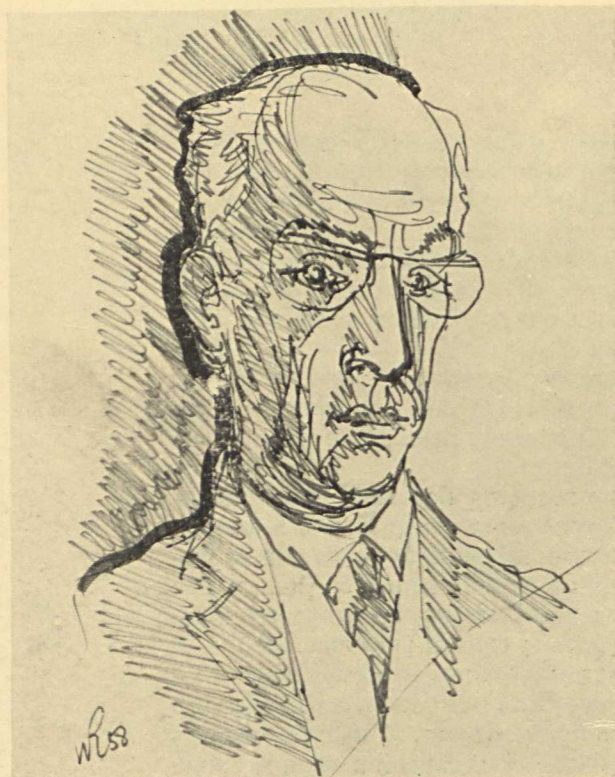


В. Роскин. Пейзаж.

У НАС В ГОСТЯХ ХУДОЖНИК РОСКИН

М. ФИЛИПОВ

В. Роскин.
Автопортрет.



Когда звонит редакционный телефон и прерывает нашу беседу, Владимир Осипович Роскин стоит, заложив руки за спину, и задумчиво смотрит на весеннюю Москву из окон нашего десятого этажа. Отсюда столица выглядит особенно привлекательно. Жаль, что нам трудно было найти время для встречи в других, более спокойных условиях. Вот и сегодня у председателя художественного совета Комбината декоративных искусств был напряженный творческий день: рассматривалась целая серия работ художников-оформителей. Вероятно, «тайна» молодости заключается и в большой работе. Седой, корректный, может быть, чуть суховатый и молодой, он, не торопясь, вспоминает:

— Москва 1915 года. Школа живописи, ваяния и зодчества. Встреча с В. В. Маяковским. Талант и энергия поэта-художника надолго пленили мое воображение...

Эстетическая программа Маяковского привлекала к себе не одного Роскина. А. Родченко, А. Левин, А. Лавинский, В. Киселев, В. Храковский... Все они, молодые и кипящие, встретили революцию с громадной радостью. И, несмотря на то, что Владимир Осипович участвовал в 1918 году на Пятой выставке Наркомпроса как живописец вместе с Кончаловским, Коровиным, Виноградовым, это не помешало ему принять участие в организации «Артели художников «Краска», само название которой было вызовом эстетству, камерности и изолированности искусства.

«Артель» была небольшая, но энергичная, боевая. Ал. Иванов, А. Левин, В. Храковский, В. Роскин и П. Пайн, погибший на фронте Великой Отечественной войны.

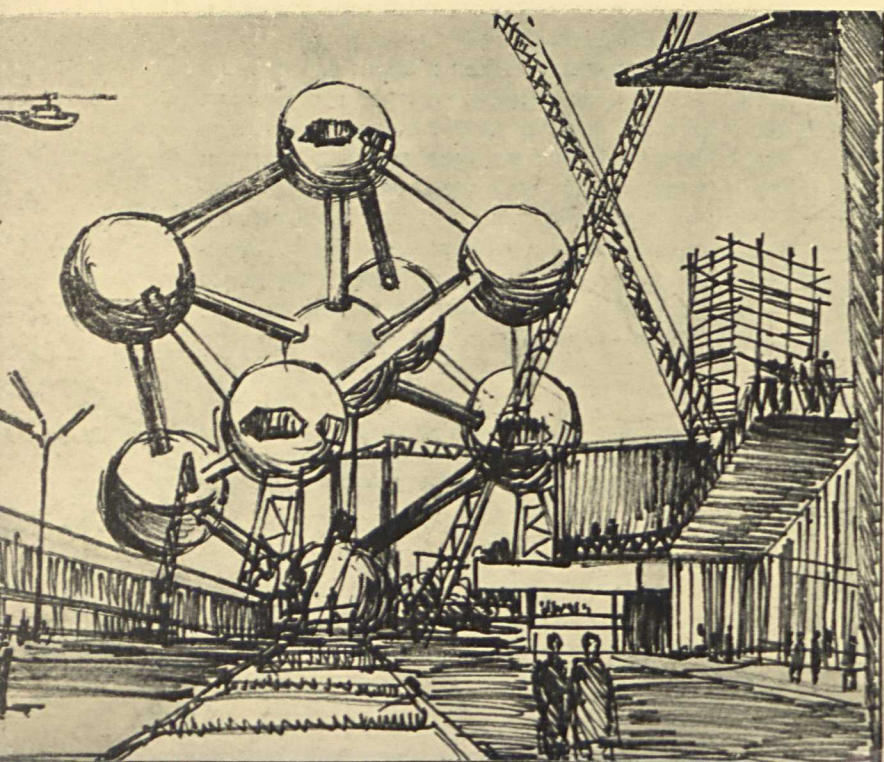
«В новом мире должно быть все по-новому. На улицу, на площадь! Нужно горласто говорить с народом». Вот примерная «программа» артели, и в этом можно почувствовать духовную связь «артели» с Владимиром Маяковским, сказавшим:

«Улицы — наши кисти,

Площади —

наши палитры».

Бурный и интересный период деятельности артели. Конечно, были увлечения и загибы, победы и срывы, но главное было совершенно ясным — войти в жизнь. Гуща событий, планов, перспектива строительства новой жизни увлекали и «артель». Она работает напористо, создает эскиз первого знамени Реввоенсовета, расписывает агитпоезда, принимает участие в декоративном оформлении праздника Первой годовщины Октябрьской революции. Роскин вместе с В. Храковским оформляет Театральную площадь, ныне площадь Свердлова.



В. Роскин. Брюссельская выставка. Вид на Атомиум. 1958

Окна РОСТА. Художник создает около сорока плакатов со стихами Маяковского. Идут годы. И окончательно определился профиль творческой работы, симпатии.

Нижегородскую ярмарку 1924 года можно считать началом основной работы художника в сложном искусстве оформления выставок.

1928 год. Кельнская выставка. Оформление Советского павильона 1931 года. Выставка в Берлине и Лондоне 1936—1937 годов. Парижская выставка, где за свою работу по экспозиции художник получает высшую награду — Гран-при.

И, наконец, большая работа на Всесоюзной промышленной выставке в Москве, где павильон «Атомная энергия» привлекал остротой мысли и необычайным композиционным решением. Во всеоружии опыта, знаний и мастерства художник создает ряд работ для выставок в Праге, Брюсселе и для Советского павильона в США.

Воспоминания поглотили, и, пока я записывал, автор беспокойных работ по выставочной экспозиции перелистывал «страницы своей жизни» в двух больших папках, лежащих на редакционном столе.

— Вот видите, как будто много и прожил, а сделано мало...

Но пожелтевшие эскизы плакатов, обложек книг, иллюстрации рисунков, набросков, последние этюды говорят об обратном. Живопись по-прежнему «его подруга», а выставки не отпускают его и сейчас.

Искусство оформления выставок — главная часть в творческой деятельности Владимира Осиповича, главная, но не единственная. Его рисунки тушью, мгновенные зарисовки всего, что видит глаз, представляют интерес как выход из рациональности выставочной конструкции, из той художественной публицистики, где логика имеет тенденцию подчинить себе эмоции. И это переплетение двух потоков в деятельности художника весьма плодотворно. Набросок тушью, казалось бы, сухой, начинает светиться даже в черно-белом исполнении. Таковы почти все зарисовки-пятиминутки и графические «марины». «Чувство живописи», которому не дает развернуться специфика выставок, проникает и в рисунок. Довольно черствый, вычерченный техникой пейзаж Брюссельской выставки под рукой художника начинает жить, конструкции благодаря свободному и смелому штриху сразу приобретают воздух, среду. Метко и с живой характеристикой изображает автор посетителей выставки и туристов.

Художник любит пейзаж, любит цвет в его модуляциях; он любит французскую живопись, и эти симпатии заметны в его работе. Любопытно, как преломляется эта «станковая» сторона творчества Владимира Осиповича в его выставочных работах. Декоративное панно-эскиз «Москва с Ленинских гор» для выставки в Нью-Йорке 1959 года насыщено цветом, увиденным автором через призму живописи.

Тема космоса, атомной энергии в выставочных павильонах нашла в лице художника своего поэта, и вряд ли можно было бы создать такую экспозицию, где сухая формула, цифра или траектория полета спутника так уместно звучали в острой цветовой среде «космического колорита», без той неугасающей любви к декоративной живописи, которой Владимир Осипович не изменяет и сейчас. И все это молодо и неугомонно, как и в «Артели художников» сорок лет назад.

— И успокаиваться нельзя, время сейчас не то...

Мы представили читателям одного из художников «декоративного ансамбля», а их у нас много, отдавших свой труд и талант на передний край нашего публицистического искусства. К. Рождественский, Н. Суетин и Б. Родионов, которые через искусство пропагандируют за рубежом достижения нашей страны, А. Левин и В. Храковский, друзья и товарищи В. Роскина, художник А. Семенов и главный



В. Роскин. Пейзаж.

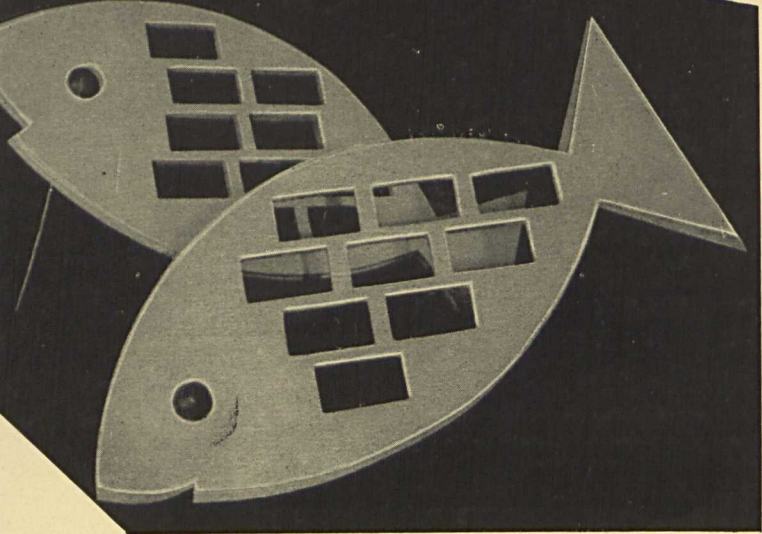
художник ВДНХ Р. Кликс, художник С. Сив, А. Мусатов, И. Шошенский, Б. Иорданский, Г. Рублев, В. Ахметьев, Н. Прусаков, ленинградские художники В. Сулимо-Самуйло, Б. Смирнов, В. Беренштам, Л. Цорн, Л. Каратеев, Е. Тараканов — ветераны своеобразного и боевого искусства, и большое количество молодежи. И как жаль, что их творчество до сих пор не стало предметом изучения и анализа.

Как жаль, что среди довольно значительного количества монографий о работах художников в издательстве «Советский художник» не было и нет ни одной монографии или сборника, посвященного труду художника-оформителя, а ведь все они прославляют нашу Родину, труд народа, достижения науки, промышленности и сельского хозяйства, культуры и искусства.

Пробел этот нужно восполнить. Умолчание несправедливо.



В. Роскин. Пейзаж.



Типовая подставка «рыбка» для банок с консервами.

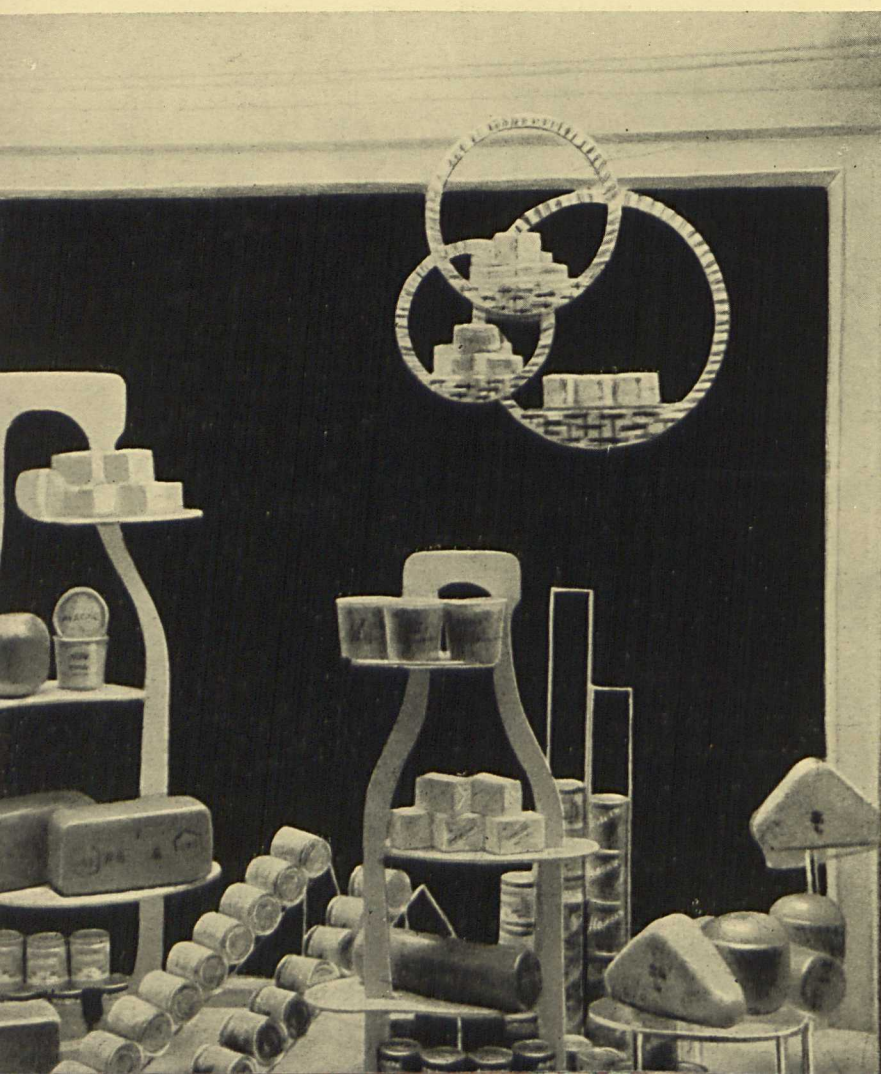
СТАНДАРТ И РАЗНООБРАЗИЕ

В последнее время на улицах Ленинграда можно все чаще увидеть изобретательно оформленные, яркие и красочные витрины. Каждая из них не похожа на другую. Однако, приглядевшись внимательно, убеждаешься, что это разнообразие основано на применении стандартных деталей.

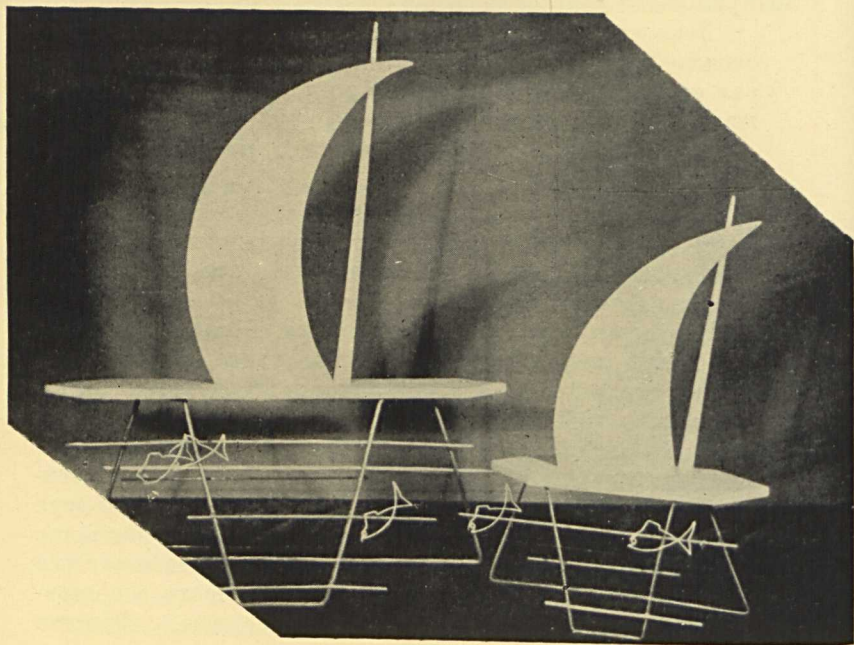
«Разнообразие и стандарт», казалось бы, что может быть более противоречивым, чем эти два понятия? Тем не менее именно типизация основных конструктивных элементов оформления позволяет решить одну из важных проблем рекламного дела — оперативность.

Имея в своем распоряжении необходимый набор таких деталей, декоратор легко и быстро производит обновление витрины, замену устаревшей композиции или показ последних новинок промышленности. Кроме того, типовые детали позволяют более свободно строить композицию, решая ее по горизонтали и вертикали.

Витрина Райпищеторга, оформленная типовыми деталями.
Ленинград.



Товарищ! к вещам



Типовая подставка для оформления витрин рыбных магазинов.

Витрина магазина Райпищеторга на одной из ленинградских улиц. Четкие белые контуры огромных бутылок для молока, разнообразные по форме цветные пластмассовые подставки и прозрачные полочки для товаров — вот та основа оформления, тот конструктивный скелет, который в процессе создания витрины обрастает товарами. Банки с молочными консервами, всевозможные сыры, масло в упаковке и так далее прекрасно размещаются на этом своеобразном фигурном стеллаже. Благодаря разномасштабности основных элементов конструкции и свободной разгруппировке материала вся витрина выглядит живо и интересно.

В рекламно-оформительских мастерских Ленинградского отделения «Росторгрекламы» по инициативе старейшего работника М. Бескина уже освоено и внедрено в производство сто пятьдесят различных подставок, сборных каркасов, отдельных эле-

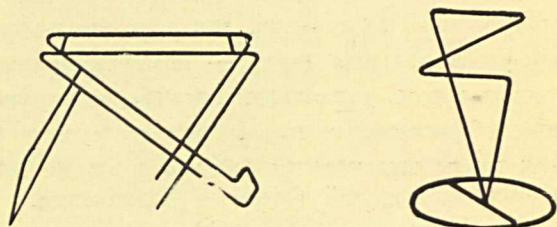


ментов для витрин. Это дало возможность в несколько раз удешевить стоимость оформления и значительно ускорить процесс обновления рекламы.

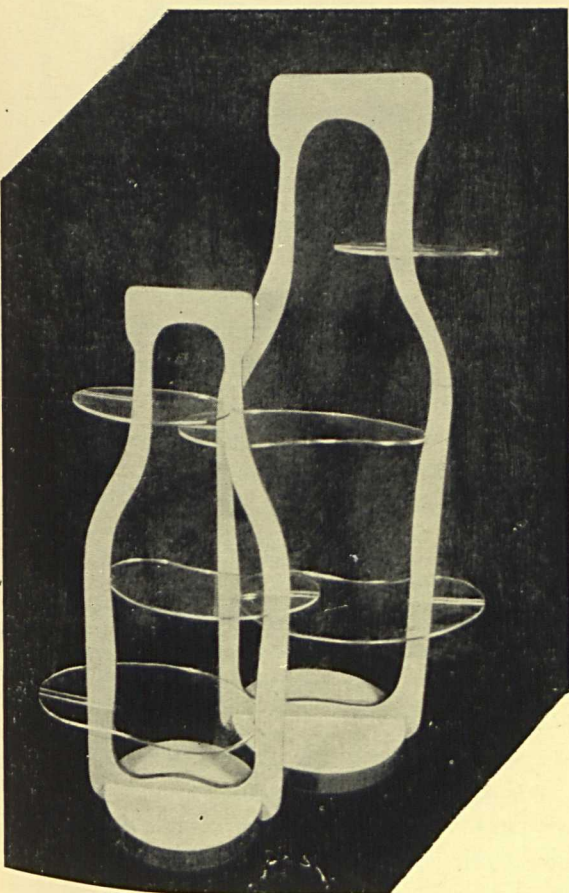
Для широкого распространения опыта ленинградских декораторов уже выпущены фотоальбомы типового оборудования для оформления витрин.

Ю. ЗНАМЕНСКИЙ

перехи
прищелься.



Типовые подставки для различных товаров.



Типовая подставка-стеллаж для молочных продуктов.

РЕЦЕНЗИИ НА ВЕЩИ

НОВЫЙ КИОСК ДЛЯ «СОЮЗПЕЧАТИ»

Летом прошлого года на улицах Москвы появились новые журнально-газетные киоски для «Союзпечати»*. Легкие, светлые и просторные, отличающиеся новизной архитектуры, они сразу же привлекли к себе интерес и завоевали симпатии жителей столицы.

И действительно, новые киоски не могут не привлекать к себе внимание. В основу их архитектурного решения положены металл и стекло. Легкий каркас выступает в качестве поддерживающей конструкции для стеклянных стенок. Стремление как можно больше «открыть» киоск, вызванное его назначением, привело к сплошному остеклению.

Очень своеобразна и выразительна форма киоска. Это своего рода опрокинутая усеченная пирамида с лежащим в ее основании прямоугольником. Крыша слегка выступает со всех сторон, образуя небольшие козырьки для укрытия от непогоды. Всякие декоративные элементы и детали отсутствуют, лишь покраска отдельных частей в темно-вишневый цвет вносит оживление в строгую цветовую гамму металла и стекла.

Новый киоск очень удобен. Увеличение его объема более чем в два раза (по сравнению с прежними киосками) позволило значительно расширить торговлю. Этому способствовали и запроектированные прилавки, которые в сочетании со сплошным остеклением дали возможность широкого показа имеющихся в продаже газет и журналов. Правда, такая возможность используется в общем еще довольно слабо, т. к. продавцы, по сути дела, не умеют выгодно и красиво разложить свой товар. Но тем не менее даже небольшие усилия с их стороны могут привести к значительному усилению эстетической выразительности киосков. Ведь хорошая раскладка журналов и газет придаст киоску особую красочность и праздничность! Особенно это важно по вечерам, когда мягкий, рассеянный свет люминесцентных ламп, удачно помещенных в козырьке покрытия, заливает все помещение киоска. Этот внутренний свет превращает киоск в подобие светящегося фонаря, усиливая его роль в архитектуре ночного города.

Преимуществом новых киосков является также оборудование их электровентиляцией и электроподогревом, необходимыми в зимних условиях. Однако мощность обогревательных приборов сильно занижена по сравнению с предусмотренной проектом. Это приводит в сильные морозы к переохлаждению помещения. Такой серьезный эксплуатационный недостаток должен быть как можно скорее ликвидирован.

Новый оригинальный киоск вполне отвечает современному стилю в малых архитектурных формах. Появление новых киосков свидетельствует о том большом внимании, которое в настоящее время уделяется внешнему благоустройству городов.

В. ВЫГОЛОВ.

* Разработан Отделом проектирования внешнего благоустройства Специального архитектурно-конструкторского бюро Архитектурно-планировочного управления Москвы.

Киоск для «Союзпечати». Отдел проектирования внешнего благоустройства Специального архитектурно-конструкторского бюро Архитектурно-планировочного управления Москвы.



ДЛЯ НАШЕГО БЫТА

XXI съезд КПСС поставил перед всем советским народом благородную задачу — в ближайшие годы резко увеличить строительство жилых и общественных сооружений, еще больше расширить выпуск промышленных и продовольственных товаров, а также предметов культурного и домашнего обихода, и тем самым сделать значительный шаг вперед по пути решения задач полного удовлетворения материальных и культурных запросов советских людей.

Решения XXI съезда КПСС, а также известные постановления партии и правительства о мерах по увеличению производства, расширению ассортимента и улучшению качества товаров культурно-бытового назначения и хозяйственного обихода, увеличению выпуска и улучшению качества текстильных товаров выдвигают перед всеми советскими художниками декоративного искусства почетную задачу участия своим творческим трудом в удовлетворении растущих эстетических запросов советских людей.

Создание формы автомобиля, швейной машины и пылесоса, холодильника и настольной лампы в наши дни становится не только функцией инженера-конструктора, но и художника. Роль художника в промышленности из года в год неуклонно повышается, и если прежде эта роль сводилась лишь к украшению готового предмета, то теперь художник должен участвовать в самом процессе создания формы предмета, формы не только красивой, но и технически оправданной.

Мы должны добиться такого положения, чтобы каждый предмет быта был результатом труда художника, был овеян дыханием творчества. И это относится не только к тем отраслям промышленности, где труд художника является в какой-то мере определяющим, как, например, в фарфоро-фаянсовой или текстильной, но и там, где до сих пор обходились без художника.

В текущем году в Москве открывается выставка произведений прикладного искусства и изделий художественной промышленности, которые должны послужить образцами для их массового производства. Целью ее является показать новые образцы изделий, отвечающих современным требованиям красоты, удобства, гигиены, доступных по цене при их массовом выпуске, изготовленных из недефицитных, а также из новых, синтетических материалов, и необходимых в жизни современного человека.

Произведения, представляемые на эту выставку, должны отвечать требованиям современного советского стиля, быть простыми и удобными по своим формам, целесообразными по назначению, экономичными и технологичными в производстве. Особое внимание будет уделено комплексному решению художественных ансамблей для жилых интерьеров.

Организация подобной выставки — выставки, на которой не будет уникальных произведений, а будут представлены образцы-эталоны для массового производства, уже сама по себе значительное явление в нашей художественной жизни, отражающее те сдвиги, которые произошли в

советском декоративном искусстве за последние годы. Если прежде художник, готовясь к выставке декоративного искусства, стремился создать уникальное высокохудожественное произведение, которое предназначалось только для показа на ней и демонстрировало творческий рост самого автора, то теперь задачи, стоящие перед этим художником, становятся значительно шире.

Для художника-станковиста показ его произведения на выставке является завершающим этапом творческого процесса, в то время как работа художника-прикладника завершается лишь тогда, когда его произведение, выпущенное массовым тиражом, становится достоянием широких масс народа, проникает в быт советских людей, принося им радость и воспитывая высокий эстетический вкус. Это, конечно, не означает, что работа над уникальными, высокохудожественными произведениями декоративного искусства не нужна. Она необходима прежде всего для творческого роста самого художника, для решения целого ряда чисто профессиональных задач — композиционных, технологических и т. п., уникальные произведения нужны для различных общественных интерьеров и музеев. Однако на первое место выдвигается сегодня создание массовых художественных изделий бытового назначения.

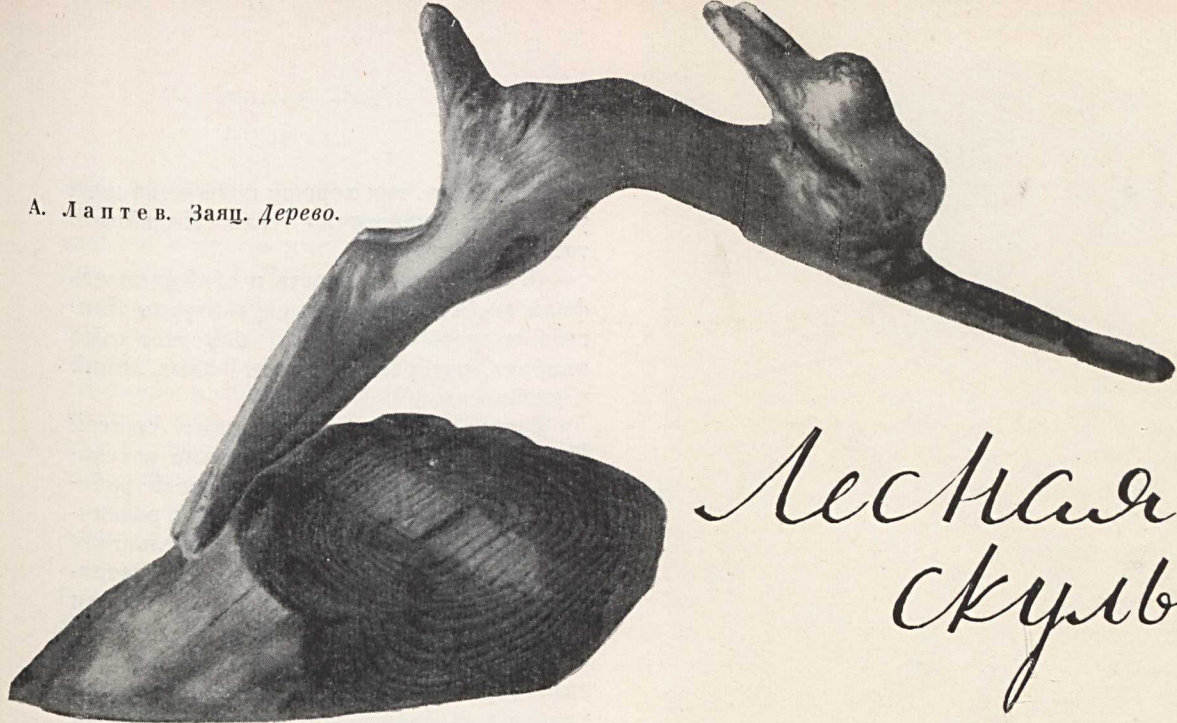
Не случайно поэтому, что Министерство культуры СССР и правление Союза художников СССР обратились ко всем художникам с предложением создавать такие предметы, как столовая, чайная и кухонная посуда различных видов и назначений, мебель для жилых комнат и кухни, обои, линолеум и клеенка, разнообразные осветительные приборы, ковры и ковровые дорожки машинной выработки, а также новые формы телевизоров, радиоприемников, телефонных аппаратов, холодильников, пылесосов, настольных и настенных часов и т. д. и т. п.

Лучшие предметы с этой выставки будут отобраны и рекомендованы в промышленность для организации их массового выпуска.

Уже сейчас, в период подготовки к выставке, видно, что художникам декоративного искусства, не работающим непосредственно в промышленности, очень трудно отрешиться от привычных форм работы и создать образцы с учетом технологических возможностей массового производства. Особенно это заметно на работах художников Грузии, Армении, Азербайджана и республик Средней Азии. Значительно более успешно работают художники прибалтийских республик, Москвы и Ленинграда, но и им следует глубже изучать производственные возможности предприятий, чтобы с учетом реальных условий создавать образцы дешевых, массовых совершенных по своим художественным качествам произведений.

Всесоюзная выставка образцов изделий прикладного искусства и изделий художественной промышленности 1960 года должна стать поворотным пунктом в работе художников декоративного искусства над созданием массовых бытовых изделий высокого художественного вкуса, формирующих наш быт и украшающих нашу жизнь.

А. Лаптев. Заяц. Дерево.



Лесная скульптура

Л. КРАМАРЕНКО

На стенах рисунки и живописные работы, на станке незаконченная скульптура, на подоконнике керамические фигуры, но, пожалуй, самое удивительное — скульптура из корней, сучков, кусочков коры. словно сама природа леса с ее причудливыми формами и линиями, с притаившимся в чаще зверем, а то и выглядывающим из-за пня сказочным существом обступает тебя со всех сторон, когда приходишь в мастерскую Алексея Михайловича Лаптева.

Эти сказочные образы родились у художника во время прогулок по лесной чаще, по оврагам и мелколесью. Зоркий глаз художника видит в зимнем лесу снежную скульптуру, созданную самой природой, — притаившегося на дереве горностая, забравшегося на ствол медвежонка, изящно изогнувшего шею белого лебедя. В морозном узоре окна ему чудится лесная чаща с семьей оленей, и даже в плывущих по небу облаках он умеет разглядеть удивительные картины.

В поисках своеобразных средств выразительности художник обращается непосредственно к самым природным формам.

Но это не значит, что в поисках художника есть пассивная зависимость от естественных растительных форм.

— Процесс поисков хоть труден, но зато увлекателен, — рассказывает Лаптев. — Естественная прелесть природы чарует меня, и я чувствую себя первооткрывателем скрытых в ней сокровищ.

Вот этот процесс «первооткрывания», когда художник видит в кривых, замысловатых корнях и сучках пластические формы и основной характер будущего образа, есть процесс глубоко творческий. Именно художническое видение и воображение помогают Лаптеву в корнях и кусках коры распознать то голенастого страуса с пышным оперением, то могучего сохатого, то стремительно бегущего зайца.

Но кроме воображения для этого нужно еще точное знание движений и строения тела животных.

Как правило, художник не находит изображение сразу готовым. Большую часть корень требует небольшой доработки резцом. Иногда приходится подклеивать отдельные детали к основному объему: так было с испанским быком, которому приделали переднюю ногу, и с лосем, голова которого была собрана из разных кусков. Художник снимает местами кору, подрезает слишком длинные сучки, поворачивает корень в нужном направлении. Но при всем этом смысл доработки Лаптева состоит в том, что он яснее выявляет заложенные в самих корнях изобразительные и пластические моменты, словно очищая лесные формы от всего лишнего, высвобождая затаившиеся в них скульптурные образы.

В том-то и состоит особая прелесть скульптур Лаптева, что он как никто другой умеет использовать формы, линии, фактуру и цвет самой природы, дарящей людям такие неповторимые и неожиданные эффекты, которые не может изобрести даже рука мастера. Всмотритесь, какое интересное, сложное и в то же время острое движение у «Мартыш-



А. Лаптев. Испанский бык. Дерево.

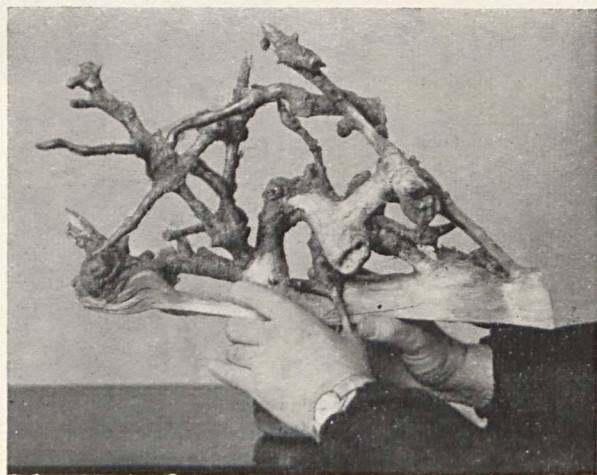


А. Лаптев. Львица. Дерево.

Центральная городская
личная библиотека
им. Н. А. Лаптева



А. Лаптев. Дон-Кихот и Санчо Панса. Дерево.



В еще необработанном корне художник видит будущую скульптуру: битву двух воинов.

ки без очков», как хорошо подмечена поза у быка, как пластично тело «Индийской танцовщицы».

Острая характерность и обобщенность форм свойственны всем скульптурам Лаптева, и здесь опять ему помогает сама природа, которая не терпит вялых линий и дробности.

В книге «Лесные диковины» Алексей Михайлович Лаптев увлекательно рассказывает о процессе и методе своей работы. Там описано, как при самых различных, подчас случайных обстоятельствах находит он свои образы. Часто его наталкивает на мысль увиденный корень или сук, иногда в найденном корневище он смутно улавливает какое-то движение или характер. Но бывает, что в воображении художника складывается определенный образ и потом он начинает терпеливо искать формы его воплощения среди лесных диковин. Так было, например, с «Дон-Кихотом», безусловно, самой значительной работой Лаптева среди скульптур из корней.

Пожалуй, можно сказать, что в фигуре Дон-Кихота достигнута наибольшая выразительность, возможная в этой своеобразной скульптуре. Алексей Михайлович рассказывает, что он долго, год или



два, вынашивал в себе этот образ, который, по его мнению, как-то удивительно вязался с сучковатым, извилистым материалом корней. Но задача создать изображение человека на коне, да еще придать ему черты сходства с известным до мельчайших черт и любимым всеми литературным героем была чрезвычайно сложна. Лаптеву удалось сделать не только похожее изображение, но придать ему особую выразительную характерность.

Вся фигура Дон-Кихота на бедном измученном Росинанте комична, даже гротескна и в то же время как-то по-человечески трогательна. Чрезвычайно выразительно его лицо и особенно глаза, с печальным недоумением вззирающие на «грешную землю». Здесь поработал резец скульптора. Но вся долговязая фигура Дон-Кихота с длинными худыми руками, включая неизменные атрибуты его костюма — меч и щит, сделана из одних корней. Бедный Росинант покорно и терпеливо несет своего хозяина навстречу «подвигам». Худое тело, костлявые, тощие ноги и необычайно добрая, симпатичная морда с растрепанными жалкими остатками гривы — все это неразрывно слито со свойствами лесного материала, и невозможно себе представить, чтобы рука художника смогла найти более выразительные формы.

Вся эта скульптура водружена на большой постамент из пня, у которого примостился толстяк Санчо Панса — оплывший корень — со своим ослом, слегка вырезанным из того же куска дерева.

Эта работа Лаптева доказывает, что скульптура из корней имеет широкие возможности для создания крупных декоративных произведений.

Все современные скульпторы, работающие в дереве, всегда стремятся как можно ярче выявить декоративные особенности этого материала и, где это возможно, сохранить его природную красоту, оставляя некоторые его части и поверхности не обработанными. Но полностью использовать красоту внешней поверхности дерева можно только в скульптуре, подобной лаптевской. В ней не только сохранены, но специально обыграны декоративные эффекты коры, изгибы сучков, естественная поверхность и цвет, исключительно богатый, разнообразный, гармоничный. Лаптев почти не делает искусственной подкраски своих скульптур, потому что она всегда оказывается груба рядом с естественным цветом дерева.

Но, несмотря на это, скульптура из корней цветная. Особенно красив по колориту Дон-Кихот, переливающийся многими оттенками коричневатых тонов, от светло-охристых до горячих красновато-коричневых. Разнообразие цвета еще увеличивается за счет сопоставления гладких блестящих полированных поверхностей и шероховатых матовых частей.

Работа А. М. Лаптева не есть явление исключительное в истории искусства. Дерево с его причудливыми формами часто использовалось в народном творчестве, много работают в нем и сегодня крупные мастера искусства.

Творчество Лаптева интересно для нас особенно тем, что этот художник, максимально используя природные формы, достигает большой выразительности своих образов, почти совершенно избегая стилизации. Поэтому его опыт работы и книга, так глубоко вскрывающая творческий процесс художника, могут служить интереснейшим и полезным источником для всех людей, любящих и чувствующих природу и стремящихся к красоте и искусству.



А. Лаптев.
Верблюд. *Дерево.*



А. Лаптев.
Марышка без очков.

МАСТЕР- КЕРАМИСТ Р. ШАВЕРДЯН

Н. СТЕПАНЯН

Искусство Рубена Шавердяна сформировалось в атмосфере поисков. Последовательно работая над рекламой и лаковыми изделиями, он одновременно делал и эскизы к коврам и тканям. Умение вписать сложную сюжетную композицию в любую заданную форму, связать ритм движущихся фигур с орнаментом помогает ему создавать произведения, проникнутые национальным духом.

Но подлинной страстью художника становится керамика. Рассматривая многочисленные керамические изделия, созданные художником за последние два года, видишь тот сложный и во многом противоречивый путь, который прошел Шавердян, стремясь сделать национальные, но современные произведения искусства. Его путь от тонких и изощренных форм — к простоте силуэта, от мелкого, поражающего мастерством и изяществом орнамента — к почти полному отказу от него.

Во внутренней связи с этим развитием находятся и изменения в технике, в материале, к которым обращается художник. От фарфора и фаянса, от белых фонов, на которые как бы надвигается синяя сеть линий, к обожженной красной глине, где ее тяжесть ощущается как единое целое с весомым и нарочито простым, обобщенным рисунком. От небольших тарелок и изящных ваз — к массивным блюдам и кувшинам, к керамическим формам, восходящим к архаической армянской керамике, к великолепным двинским образцам.



Р. Шавердян.
Поднос и кувшин
для воды.
Майолика.



Р. Шавердян. Блюдо «Рыбы» и кувшин «Птица». Фаянс.

Среди первых работ Шавердяна есть тонкогорлая ваза с двумя драконами. Она почти целиком покрыта тонким затыливым орнаментом, только белое горлышко вырывается из сплошного кружева. И в эти переплетения узоров вписаны два дракона с птичьими телами — традиционный для восточной орнаментики мотив. В том же стиле исполнены тарелки и блюда с сиринами, русалками, птицами.

Но затем дробность, затыливость украшений перестают удовлетворять художника. Появляются работы, резко отличающиеся от предыдущих. Это в первую очередь блюдо «Рыбы». Здесь автор отказывается от графичности. Жирные синие линии обрисовывают двух рыб, почти точно повторяющих друг друга. Чешуя их превращена в затыливый орнамент. В этой работе есть та благородная простота, то стремление к выразительности, которое в дальнейшем будет определяющей чертой творчества Шавердяна.

Майолика становится материалом, наиболее соответствующим новым задачам, поставленным художником. Массивность майолики, ее теплые охристые фоны широко используются Шавердяном и входят в изобразительный язык его лучших работ. Среди них в первую очередь следует назвать «Блюдо с водоносками», «Блюдо с голубями» и большой кувшин для воды. В этих работах автору удалось достичь поэтичности, простоты и монументальности, свойственной лучшим образцам народной армянской керамики. Роспись первого блюда построена на контрастных цветовых сопоставлениях красных кувшинов на плечах идущих женщин, белых головных платков, темно-зеленых юбок.

Такой же простотой и ритмичностью рисунка отличается «Блюдо с голубями».

Работы Рубена Шавердяна позволяют охарактеризовать его как одного из наиболее значительных армянских керамистов. Красота создаваемых им изделий, их непосредственная связь с традициями армянской керамики, постоянные поиски, которыми отмечен весь его творческий путь, делают его работу ценной и поучительной.

НАСЛЕДИЕ УИЛЬЯМА МОРРИСА

Б. ШРАГИН

«Без истории предмета не может быть и его теории» — эта истина бесспорно приложима и к теории современного декоративного искусства. Исследование закономерностей и социальных стимулов становления современного декоративного искусства действительно необходимо.

Становление это начинается с Уильяма Морриса.

Имя Морриса занимает значительное и прочное место в самых различных областях общественной жизни и культуры Англии второй половины XIX века: в поэзии, в художественной прозе, в социалистическом движении.

В истории декоративного искусства роль Морриса еще более велика, еще более значительна. Здесь он выступает как основоположник новой традиции, по отношению к которому все крупнейшие мастера последующих лет являются учениками и с благодарностью признают это свое ученичество.

Буржуазное искусствознание не может отрицать особой, исключительной роли Морриса в развитии современного декоративного искусства. Его называют «истинным пророком двадцатого века, отцом современного направления». И тем не менее буржуазные искусствоведы вынуждены при общей высокой оценке деятельности Морриса с поразительным единодушием говорить весьма знаменательное «НО».

Многочисленные и разнообразные авторы, от апостолов анархизма до уважаемых профессоров эстетики, приняли участие в создании «легенды о Моррисе» как о бесплодном мечтателе, чудаковатом поклоннике готической старины и средневековой мистики, который в век индустриализма силился вновь насадить средневековое ремесло.

Еще в 1912 году Честертон писал: «Невыгодность положения Морриса заключалась в том, что он не был добрым сыном девятнадцатого века; он не мог понять его прелести и, следовательно, был неспособен по-настоящему развивать его тенденции». Герберт Рид отмечает «отсутствие реалистического подхода» у Морриса, считает, что позиция Морриса «запутана этическими соображениями».

Достаточно прочитать теоретические сочинения самого Морриса, чтобы убедиться, мягко выражаясь, в совершеннейшей беспочвенности этой буржуазной «легенды».

Мнимое «отсутствие реалистического подхода», приписываемое Моррису, на деле состояло лишь в том, что он неразрывно связал судьбы декоративного искусства с социализмом, что он доказал неизбежность кризиса декоративного искусства в капиталистическом обществе и призывал к социалистической революции, которая только и может спасти красоту. «Мечтательными» могут считать эстетические воззрения Морриса лишь те, кто считает «мечтательным» социалистическое мировоззрение.

Новаторство Морриса в декоративном искусстве неотделимо от идей социализма. Лишь с позиций социализма они могут быть по-настоящему поняты и восприняты. Традиция Морриса в современном декоративном искусстве — это социалистическая традиция.

В мире есть две «современности» — капиталистическая и социалистическая. Две «современности» и в декоративном искусстве. «Легенда о Моррисе» — это одна из форм борьбы буржуазной эстетики с социалистической. Поэтому без разоблачения ее трудно понять принципиальное различие буржуазных и социалистических тенденций в искусстве нашего времени.

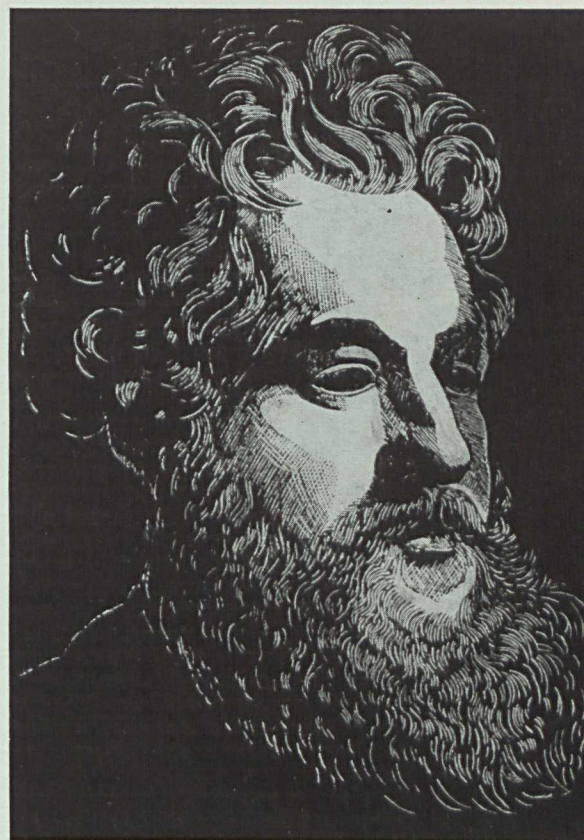
* * *

«Легенда о Моррисе» полностью отождествляет воззрения художника с феодально-утопической проповедью Джона Рескина. Действительно, этот идейный вождь «прерафаэлитов» оказал огромное влияние на формирование взглядов Морриса. В своих красноречивых книгах Рескин раскрыл народный характер средневековой художественной культуры. Рескин «поразил буржуазию в самое сердце» своей критикой грубости, топорности, аляповатости, эклектизма всей создаваемой ею жизненной обстановки.

Однако из своей критики буржуазного строя, буржуазной художественной культуры Рескин делал крайне реакционные выводы. Он идеализировал феодальное общество и требовал его восстановления, требовал отказа от всех завоеваний цивилизации нового времени. В частности, причину упадка художественной промышленности Рескин видел в замене ручного труда машинным.

Идеи Рескина дали лишь толчок для самостоятельных поис-

Уильям Моррис.



ков Моррисом новых путей развития декоративного искусства. Рескин помог Моррису осознать значение декоративного искусства в жизни народа и вызвал в его деятельной душе нестерпимую неудовлетворенность существующим положением.

У Морриса слово никогда не расходилось с делом. Как только он осознал уродство обычных в его время изделий машинного производства, жить и работать среди них он уже не мог. Поэтому, когда в 1857 году Моррис обставил свою первую мастерскую, мебель для нее он сделал сам. Так совершенно органически, из глубокой личной потребности пришел Моррис к декоративному искусству.

В 1859 году друг Морриса архитектор Вебб построил для него дом, знаменитый «Рэд Хауз», явившийся поворотным пунктом в развитии не только европейского декоративного искусства, но и архитектуры. Обстановка дома, все его художественное убранство были сделаны руками Морриса и его друзей. Уже одно то обстоятельство, что фасад не имел никаких украшений и эстетический эффект вызывался самой фактурой красного кирпича, было для того времени засилия ампира настоящим откровением.

Простота декоративной формы стала с тех пор предметом напряженных поисков Морриса. «Искусство начинается с простоты», — говорил он несколько позже, — и высочайшее искусство поднимается до величайшей простоты». «Не имейте в своем доме ничего, что бы вы не знали как использовать или в красоте чего не были бы уверены», — таков один из основных принципов Морриса, который он противопоставлял безвкусной роскоши буржуазии XIX века.

Моррис не был утонченным эстетом, заботящимся лишь о красоте личной обстановки. Мечтой его было утверждение красоты во всей жизни народа, привлечение к ней сердец всех людей. Поэтому создание «Рэд Хауза» было для него первым этапом в организации больших промышленных мастерских, призванных производить самые различные декоративные изделия.

Мебель, керамика, металл, обои, ковры, витражи, цветные изразцы, набойка, декоративные ткани, вышивка, полиграфия — все это изготовлялось мастерскими Морриса, всем этим овладел он сам как художник, стремясь каждое изделие выполнить в материале своими руками. Он даже сам красил пряжу для своих ковров. Ткацкий станок много лет стоял в его спальне.

Моррис с самого начала стал художником декоративного искусства в современном смысле этого слова. Он принес с собой в это заброшенное и пренебрегаемое тогда искусство свою широкую эстетическую культуру, свое универсальное знание истории, свои передовые взгляды. Именно в этом заключается прежде всего его роль новатора, и в этом он резко отличается от своего учителя.

В отличие от Рескина, Моррис никогда не помышлял о простом возрождении средневекового ремесла. Уже в самой первой своей лекции по декоративному искусству он прямо заявил, что древнее искусство — «искусство инстинктивного умения», как он его метко называл, — мертво. «Весьма малая часть его, — говорил Моррис, — влечет еще жалкое существование среди полудивилизованных народов и год от года становится грубее, слабее...». Древнее искусство должно уступить место новому, «искусству сознательного умения», которое связано с рождением «более мудрых, более простых, более свободных путей жизни,

чем те, по которым ведет жизнь теперь, по которым она вела прежде».

Позиция Морриса в этом вопросе с наибольшей наглядностью проявилась в той борьбе, которую он вел против столь модных во второй половине XIX века попыток «обновления» старинной архитектуры. Моррис высмеивал «реставраторов», которым кажется, что «если вещи, скажем, тринадцатого века дошли до нас в измененном виде, то искусство не изменилось и что наш рабочий может создать изделие, тождественное с изделием тринадцатого века».

Эти идеи Морриса настолько далеки от проповеди Рескина, настолько чужды всякому безрассудному благоговению перед стариной, что вполне могут быть брошены на весы и наших сегодняшних споров с «реставраторами», занятыми бесплодным делом копирования искусства прошлых эпох.

Правда, в творческой практике Морриса очень заметны готические, арабские и другие средневековые орнаментальные мотивы. Но тут, в сущности, нет никакого противоречия.

Стоя в самом начале новой традиции, будучи одним из первых больших художников XIX века, посвятивших себя декоративному искусству после многих лет, когда оно считалось искусством второго или даже третьего сорта, видя вокруг себя целое море безвкусицы, грубых, бездарных вещей, Моррис, естественно, должен был стремиться глубоко и творчески освоить то, что было уже достигнуто человечеством в художественной культуре бытовой вещи.

Моррис подчеркивал, что художник декоративного искусства должен учиться у истории: «я не думаю, что любой человек, хотя бы и величайший гений, мог бы что-либо сделать в наши дни без большого изучения древнего искусства... Если вам кажется, что это противоречит сказанному мной о смерти этого древнего искусства... я могу только возразить, что времена изобильного знания и художественного выполнения никогда не наступят, если мы не будем изучать древние произведения и понимать их... Следовательно, давайте мудро изучать древнее искусство, учиться у него, руководствоваться им; но не следует подражать ему; либо у нас не будет никакого искусства вообще, либо — искусство, созданное нами самими».

Без огромной подготовительной работы Морриса невозможно было бы продвижение последующих поколений к созданию оригинальных декоративных форм современности.

Однако еще важнее то, что Моррис смог постичь сущность цели и судьбы декоративного искусства в широком социально-политическом смысле. Именно этим заложил он основы социалистической традиции декоративного искусства; именно в этом пункте особенно важно для нас его наследие; именно эту сторону взглядов Морриса затемняет буржуазная «легенда» о нем.

Моррис понял, что возродить декоративное искусство в одиночку нельзя, что расцвет или упадок его зависит от условий жизни и труда, уровня культуры всего народа. Поэтому он перенес свою деятельность за стены мастерской, на более широкую общественную арену. С конца 70-х годов он постоянно выступал с лекциями и статьями по вопросам декоративного искусства. Результатом деятельности Морриса явилось создание художественно-декоративных школ и обществ по всей Англии. Наиболее известно среди них — «Выставочное общество искусств и ремесел», первым президентом которого был Моррис и которое своими выставками оказало влияние на весь европейский континент.

Творческие усилия Морриса, начавшись с оформления его личной мастерской и дома, приобрели международное, мировое значение.

«Подлинное искусство — это выражение человеком его наслаждения трудом», — таков основной принцип эстетических воззрений Морриса. Он помог ему понять, что искусство может быть не только в живописи и скульптуре, не только в «интеллектуальных искусствах», как он их называл, но и во всех формах человеческого труда, в которых удовлетворяется потребность в творчестве, посредством которых достигается единственное настоящее наслаждение и счастье. Этот принцип, взятый первоначально опять-таки у Рескина, приобретал в учении Морриса о декоративном искусстве все более радикальный политический смысл.

Свободный творческий труд, труд как наслаждение является необходимым условием расцвета художественной культуры. Декоративное искусство, порождаемое таким трудом, составляет широкую народную основу для всего мира красоты. Только тогда, когда весь народ в своем повседневном труде приобретает к искусству, к красоте, жизнь людей, вся окружающая их обстановка приобретает высокий эстетический смысл. Поэтому превращение труда в тяжкую обязанность, в безрадостное, механическое ежедневное и ежечасное повторение одних и тех же действий губительно для декоративного искусства, для всей художественной культуры.

«... Отсутствие искусства, или, вернее, убийство искусства, которое, как проклятие, выплескивается на наши улицы из убожества обстановки низших классов, имеет полного двойника в тупости и вульгарности обстановки средних классов — вдвойне

рафинированной тупости и едва ли меньшей вульгарности, чем у классов низших...». С одной стороны, масса народа лишается всякого представления о красоте и совершенно не приобщается к искусству. С другой стороны, «избранные», «высшие» классы начинают смотреть на искусство как на забаву, как на наилучший из пустяков. И даже какой-нибудь «знаток» искусства, который путешествовал по Италии и может порассуждать о живописи Рафаэля, мирится в своем доме с самой аляповатой и бездарной роскошью.

На одном полюсе — невежество масс, на другом — пустота «чистого искусства»: таков, по мнению Морриса, неизбежный результат упадка декоративного искусства, который, в свою очередь, вытекает из всей совокупности условий буржуазной цивилизации.

Отсюда — колоссальное значение, которое придавал Моррис декоративному искусству: «... предоставьте только искусствам, о которых мы говорим, сделать наш труд прекрасным, дайте им широко развернуться, стать хорошо понятными как их творцу, так и потребителю, дайте, одним словом, дорасти ему до народности, и тогда будет много сделано для уничтожения тупой работы и изнуряющего рабства, и ни один человек не простит более разговоров о проклятии труда, ни один человек не простит более уклонения от труда. Я убежден, ничто не поможет мировому прогрессу, как достижение этого; я торжественно заявляю, нет в мире ничего, чего я бы так сильно желал, связывая это с политическими и социальными изменениями, о которых так или иначе каждый из нас мечтает».

«Но как они, и мы, и каждый из нас сдвинется с места? Каково средство лечения этой болезни?» Как практически добиться возрождения декоративного искусства? Как, иначе говоря, возратить людям радость труда, радость творчества?

Моррис видел, что осуществление поставленной им задачи требует «политических и социальных изменений». Более того, с самых первых шагов своих как теоретика он уже ясно понимал необходимость установления «равенства условий», то есть социализма. «Человек обретет тогда надежное счастье в своем труде, и это счастье наверняка придаст силу декоративному искусству, благородному народному искусству».

Однако на первых порах ему казалось, как казалось бесчисленному количеству других утопистов, что для установления подлинного равенства достаточно просветить людей, эстетически воспитать их, показать им, насколько уродливо и нелепо они живут. Моррис запутывался в неразрешимых противоречиях: с одной стороны, он уже тогда видел, что бесполезно воспитывать людей, которых совокупность условий их жизни толкает к уродству и безвкусице (в этом отношении он уже тогда был выше тех буржуазных проектеров, которые до сих пор составляют все новые и новые планы «эстетического воспитания»); с другой, он не мог найти иного средства, кроме воспитания.

Вот одно из самых характерных в этом отношении мест из лекции Морриса «Красота жизни» (1880): «...теперь уже стало общим местом, что воспитание не заканчивается, когда люди покидают школу; а как тогда вы реально будете воспитывать людей, которые ведут жизнь машин, которые думают лишь в течение нескольких часов, когда они не работают, которые, иначе говоря, проводят большую часть жизни, совершая работу, неподходящую для развития их тела и сознания? Вы не можете воспитывать, цивилизовать этих людей, даже если вы можете дать им какую-то долю искусства».

Да и действительно трудно дать большинству людей эту долю; ибо они не тоскуют по ней и не требуют ее, и совершенно невероятно, чтобы они тосковали и требовали. Тем не менее все имеет начало и многие вещи начинались с малого; а поскольку, как я уже говорил, эти идеи уже широко распространены, мы не должны быть особенно обескуражены той по видимости безграничной тяжестью, которую должны поднять».

«Следовательно,—заключал Моррис,—давайте работать и не терять мужества...». Мужества и энтузиазма у Морриса всегда было достаточно. Однако трезвый и довольно глубокий анализ действительного положения дела с художественной культурой в капиталистическом обществе не мог не убедить его, что одного мужества, одного энтузиазма для достижения поставленной цели мало.

Сознание этого и привело Морриса в стан социалистов. В 1883 году он вступает в социалистическую организацию и отдается партийной работе со всей энергией, на которую был способен.

Рассказывая впоследствии о причинах своего присоединения к социалистическому движению, Моррис признавался, что до этого он пережил «короткий период политического радикализма, на протяжении которого достаточно ясно видел свой идеал, но не имел никакой надежды на его осуществление». Только социализм дал прочную основу эстетическим воззрениям Морриса, его пониманию сущности и задач декоративного искусства. Переход к социализму означал для Морриса достижение зрелости и законченности его позиции в искусстве. Поэтому рассматривать эстетику Морриса вне его социалистического миросозерцания,

как это делают все без исключения буржуазные историки,—значит идти на сознательную фальсификацию.

Моррис как художник шел к социализму своим особым, трудным путем. Он действительно выстрадал свое социалистическое мировоззрение. И если Моррис открыл огромное общественно-историческое значение декоративного искусства, если он сумел привлечь к работе на этом поприще целую армию больших художников, если он действительно стал «отцом современного направления» в декоративном искусстве, то все это неразрывно связано с социализмом.

Буржуазные историки, творя свою «легенду о Моррисе», старательно замалчивают и тот факт, что переход его к социализму произошел под непосредственным влиянием Маркса. Именно в 1883 году Моррис впервые прочел «Капитал», к которому возвращался и позднее. Знал он также и другие работы основоположников научного коммунизма. В своих лекциях и статьях он всегда говорил о марксизме с огромным уважением. Из всех теоретических работ Морриса, из всей его деятельности как социалиста с совершеннейшей очевидностью явствует, что он связывал себя именно с марксистской традицией в социализме.

Правда, в практической партийной работе Моррис допускал много ошибок. Энгельс в своих письмах писал о нем как о «бездарном политике», но в то же время отмечал и его искренность, иронически называл его «колицетворенной доброй волей», «социалистом чувства» и так далее.

Моррис не был, конечно, образованным марксистом. Но эстетическая концепция Морриса в своих основных пунктах близка марксизму. Несомненна тенденциозность заявления Николая Певзнера, будто «социализм Морриса более близок Томасу Морю, чем Марксу».

Характерно, что в тот период развития своих взглядов, когда он стал уже социалистом, Моррис никогда не выступал против машинной техники как таковой. Там, где Рескин ограничивался метафорами и декламировал о современной индустрии как о Маммоне, Моррис был способен, опираясь на идеи «Капитала», развертывать действительную социальную картину развития новой техники и раскрывать действительные причины как капиталистической эксплуатации, так и деградации декоративного искусства при капитализме.

Капитализм, а не машины превратили рабочего в «придаток самовозрастающей прибили...». Новая фабричная система отнюдь не объявлялась Моррисом антиэстетичной по своей природе. «Социализация труда, которая должна быть благом для общества, превратилась в проклятие из-за присвоения продуктов общего труда отдельными индивидами». «Наша эпоха,—говорил Моррис,—изобрела машины, которые могли бы осуществить самые необузданные мечты людей прошлых веков, но из этих машин пока мы не извлекли никакой пользы». Подлинная человеческая польза машин должна заключаться в сбережении труда, капитализм же использует их «для сведения искусного труда к неискусному, ...для интенсификации труда тех, кто обслуживает машины... для создания растущей армии безработных».

Только социализм способен превратить машину в положительный фактор духовного развития человека, формирования его художественной культуры. «Мы должны стать хозяевами наших машин, а не их рабами». Не человек должен быть придатком машины, а машина — придатком человека. Став инструментом пролетариата, орудием построения социалистического общества, машина сделает «возможным сокращение труда, прилаемого к потребностям жизни, и оставит тем самым для людей открытым поле интеллектуальных усилий».

Отмечая, что человек вынужден совершать много тупой, механической работы, Моррис в одной из своих последних работ ставил вопрос так: «Разве нет у нас сложных машин, чтобы делать для нас эту работу? Что же такое эти машины теперь, когда масса людей должна трудиться и трудиться без всякого удовольствия? Они создают прибыль для своих владельцев и не имеют времени спасать людей от тяжелой, нудной работы. Когда их обладателем будет народ — тогда мы увидим. !!

В своей замечательной статье «Фабрика, какой она может быть» Моррис создал удивительно верную картину эстетических возможностей машинной индустрии в бесклассовом обществе. Рабочее время на фабрике будущего будет очень коротко, не более четырех часов в день. Если сейчас только для художника его обычная работа является удовольствием и не несет в себе ничего рабского, то тогда даже необходимая четырехчасовая работа не будет чисто механической, а из того, что было уже сказано выше о машинах, используемых для сбережения труда, следует, что не должно быть никакой работы, которая превращала бы людей в простые машины; следовательно, по крайней мере определенная доля труда,—я имею в виду необходимый и фактически вынужденный труд,—будет доставлять удовольствие».

Такая фабрика не только не будет лишать людей радости творчества, «но, более того, организация такой фабрики, иначе говоря, группы людей, работающих в гармоническом содружестве ради какой-то полезной цели, сама по себе открыла бы воз-

можности для возрастающего наслаждения жизнью».

Фабрика будущего станет центром всей жизни людей, ибо главное для них будет их труд. Вокруг нее будут сосредоточены общественные сады, здания библиотек, школ, общественных столовых и так далее. Получая трудовое воспитание, сочетая учебу с работой на фабрике, дети будущего общества с самого начала смогут развивать в себе эстетическое чувство, которое может нормально развиваться только на основе творческого труда. Искусство, следовательно, станет общенародным достоянием. «Искусство народа и для народа» — таков лозунг Морриса.

«Необходимость украсить их повседневный труд даст выход артистическому вдохновению большинства людей; прекрасная внешняя, наша фабрика и внутри не будет напоминать опрятную тюрьму или рабочий дом; архитектура воспользуется той формой орнамента, которая может соответствовать этой особой обстановке. Я не вижу также, почему высочайшее и самое интеллектуальное искусство, картины, скульптуры и так далее, не смогут украсить этот подлинный дворец индустрии».

Во времена Морриса машинная техника еще не доросла до того, чтобы открыть каждому человеку простор для творческого труда. Поэтому Моррис и видел главную функцию машинного производства в высвобождении человеческой энергии для ручной художественной работы. Моррис не эстетизировал машину, не искал истоков нового прогресса декоративного искусства в применении машинной техники как таковой. Расцвета художественной культуры он ждал от свободного развития человеческой личности, от свободного творческого труда людей в социалистическом обществе. И безусловно в этом залог прогресса социалистического декоративного искусства сегодня во всех его формах — как ручных, так и машинных.

Буржуазные историки и теоретики не могут понять подлинное искусство взглядов Морриса потому и только потому, что им чуждо все его мировоззрение в целом, все развитое им учение о сущности и исторических судьбах декоративного искусства.

Говоря о «современных» формах произведений декоративного искусства, буржуазная эстетика видит источник их возникновения в машине, в современной машинной технике, взятой в отрыве от конкретно-исторических условий ее развития. Этот «технизм» приводит к представлению, будто не человек творит и должен творить новое искусство, а новые машины, новые материалы совершенно механически и помимо воли людей порождают его.

Не так, совсем не так мыслил Моррис. «Мы должны стать хозяевами наших машин, а не их рабами» — эта важнейшая для судеб декоративного искусства идея Морриса в принципе чужда буржуазному строю жизни и буржуазному сознанию. А поэтому буржуазным искусствоведам и кажется, что Моррис принижает роль машины в современном художественном творчестве, тогда как на самом деле он указывает на ее подлинную роль; им кажется, что Моррис стремится возратить нас к средневековью, тогда как на самом деле он смотрит в будущее и хочет лишь того, чтобы творческими силами человека было предоставлено их подлинное место во всем строе современного производства, чтобы, усвоив лучшие традиции прошлого, он создал такую красоту, какой еще не видел мир.

Странная, но поучительная путаница! За ней-то и скрывается пропасть, отделяющая социалистическое и буржуазное понимание проблем декоративного искусства сегодняшнего дня.

Когда в 1896 году Моррис скончался, одна из организаций Социал-демократической федерации Англии писала: «Товарищ Моррис не умер. Ни один социалист не поверит, что он умер, потому что он живет в сердцах всех настоящих мужчин и женщин и будет жить там в веках». И мы можем сказать сегодня: живо дело Морриса, жива его великая традиция. Наследие Морриса принадлежит декоративному искусству социализма.

ОТ РЕДАКЦИИ: Статья Б. Шрагина не исчерпывает актуальных искусствоведческих и эстетических проблем, связанных с изучением наследия Морриса. Она может рассматриваться лишь как попытка поставить некоторые из этих проблем. Следует отметить, что роль Морриса в развитии современного декоративного искусства в нашей литературе почти не освещена. Моррис известен у нас главным образом как поэт, а не как мастер и теоретик декоративного искусства. Редакция отмечает насущную необходимость всестороннего научного изучения наследия Морриса. Едва ли можно считать нормальным тот факт, что сочинения Морриса, за исключением устаревшего издания его романа «Вести ниоткуда», не переведены на русский язык. Недавно Издательство литературы на иностранных языках выпустило избранные сочинения Морриса, в том числе и ряд важнейших его теоретических работ. Однако в этой книге изданы отнюдь не все работы, необходимые для понимания позиции Морриса в декоративном искусстве, да и отсутствие перевода препятствует знакомству с ними широких слоев советских читателей. Теоретические работы Морриса должны увидеть свет на русском языке, должны быть приняты на вооружение нашим декоративным искусством.

«ДЯДЯ-МУЗЕЙ»

С. УСПЕНСКАЯ, Н. ШКАРОВСКАЯ

Вся жизнь и творчество Николая Дмитриевича Бартрама тесно связаны с русской народной игрушкой. Большой ее знаток, создатель Музея игрушки, своеобразный художник, много сделавший для народного искусства, «дядя Музей», как его называли дети, Николай Дмитриевич Бартрам родился в 1873 году в семье художника-акварелиста.

Окончив Московское училище живописи, ваяния и зодчества, Н. Д. Бартрам работает художником в области народной вышивки, набойки, игрушки, а также иллюстрирует сказки в детских художественных журналах «Светлячок» и «Путеводный огонек».

Уже эти иллюстрации к детским сказкам показали интерес художника к народному творчеству, изучением которого он занимался всю свою жизнь.

В 1893 году Н. Д. Бартрам организовал экспериментальную столярную мастерскую, просуществовавшую 10 лет. Здесь под его руководством и по его рисункам известные мастера-игрушечники И. И. Овешков, Б. А. Борисов, А. Я. Чушкин и другие создали игрушки, многие из которых были удостоены наград на кустарных выставках в Москве, Петербурге, Париже и Лондоне.

К тому же времени (1893—1903) относится работа Н. Д. Бартрама в музеях Парижа, Берлина, Нюрнберга,

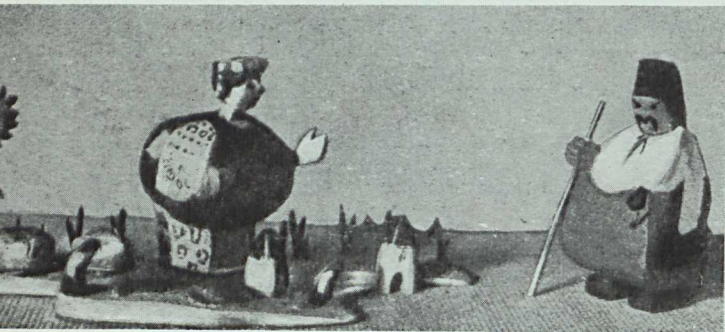
НИКОЛАЙ ДМИТРИЕВИЧ
БАРТРАМ
(1873—1931)



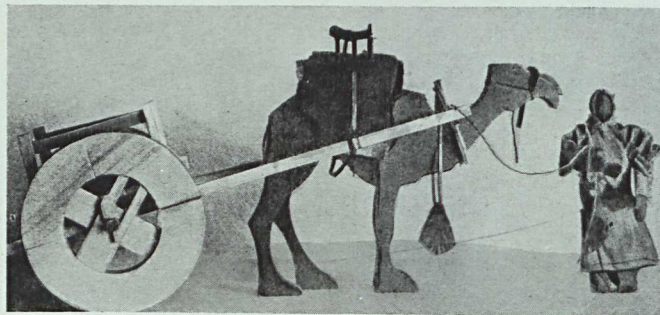
источником для дальнейшего развития игрушечного дела в России и материалом для его изучения».

Но такой музей был создан только в 1918 году, и с 1921 года его директором стал Н. Д. Бартрам. Музей посещало очень много детей, которых привлекали сюда не только сами игрушки, но и спектакли кукольного театра, организованного Н. Д. Бартрамом. Привлекал музей и многих мастеров-игрушечников, для которых здесь открывались специальные курсы.

К сожалению, после смерти Н. Д. Бартрама собрание музея было перевезено в Загорск, где по сегодняшний день большая часть экспонатов из-за отсутствия помещения не может быть показана.



Арбуз. По рис. Н. Бартрама. Начало XX в.



Киргиз. По рис. Н. Бартрама. Начало XX в.

где он проводит историко-научные изыскания, главным образом в области примитивного искусства и игрушки. Художник также изучает историю игрушки в различных губерниях России. Впоследствии он опубликовал содержательную работу «Игрушечный промысел в Московской губернии».

В течение последующих пяти лет Н. Д. Бартрам — сотрудник Исторического музея, где под руководством И. Е. Забелина он занимается крестьянским искусством.

Сразу же после Октябрьской революции Николай Дмитриевич, как член специальной комиссии по охране памятников искусства и старины и член коллегии отдела по делам искусств Наркомпроса, принимает деятельное участие в охране памятников искусства. Возглавляя комиссию декоративного искусства, он участвует в организации нескольких музеев: в 1918 году — Музея игрушки, в 1919 году — Бытового музея 40-х годов, а в 1920 году — Музея мебели.

Мечту о создании Музея игрушки Н. Д. Бартрам вынашивал очень давно. Еще в 1909 году он писал: «необходимо создать музей русской игрушки, который служил бы

Трудно даже перечислить все обширные занятия Николая Дмитриевича, которым он уделял время. Он и педагог — декан факультета научных пособий и художественной игрушки Московского техникума кустарной промышленности, и редактор различных изданий по вопросам народного искусства, и автор ряда научных исследований, и сотрудник Энциклопедии т-ва Гранат, и коллекционер народной игрушки, детских книг, детской мебели, кукольных театров, и организатор выставки игрушки и кукольного театра в Праге и в Ленинграде. Он же и лектор по вопросам народного творчества, трудового воспитания и значения игрушки.

Умер Н. Д. Бартрам скоропостижно в разгаре своей деятельности 16 июля 1931 года.

* * *

В своей деятельности Н. Д. Бартрам, очень серьезно относившийся к детской игрушке, всячески отстаивал право кустарной игрушки на существование. Он доказывал, что кустарная игрушка — это воспитатель высокого эстетического вкуса и она должна существовать наряду с фабричной, в том виде, в каком сохранилась до наших дней,

что фабричную игрушку нужно создавать на основе знания кустарной, с учетом ее традиций и национальных особенностей. Он писал: «легкомысленное отношение взрослых к игрушкам, видящих в них только одну забаву, способствовало чрезвычайному развитию фабричного игрушечного дела — на фабрике изготавливаются игрушки, интересующие взрослых, лишенные красоты и мысли. На смену кустарям со своим милым творчеством появились наглые, кричащие произведения рынка».

По мнению Н. Д. Бартрама, большинство современных ему игрушек (речь идет о 1908—1915 годах), изготавливаемых на фабрике почти исключительно ради коммерческих целей, очень часто не имели ничего общего ни с искусством, ни с воспитанием детей. Вся сущность фабричной игрушки сводилась к тому, чтобы создать в миниатюрном размере бытовой предмет своего времени. В то время как кустарная игрушка, несмотря на свою кажущуюся примитивность, была близка пониманию ребенка своей красотой, радостностью, наивностью и забавностью.

«Примитивность народной игрушки, — говорил Н. Д. Бартрам, — близка и понятна ребенку более, чем тщательно продуманный кунштюк города. Недоконченность дает возможность ребенку творить самому, а там, где в игрушке все выделано, там интерес ребенка скоро притупляется — ему с ней нечего делать». Эту мысль художник высказывает неоднократно; более того: именно в определенной условности кустарной игрушки он видел ту близость, которая существует между творчеством народным и творчеством детским.



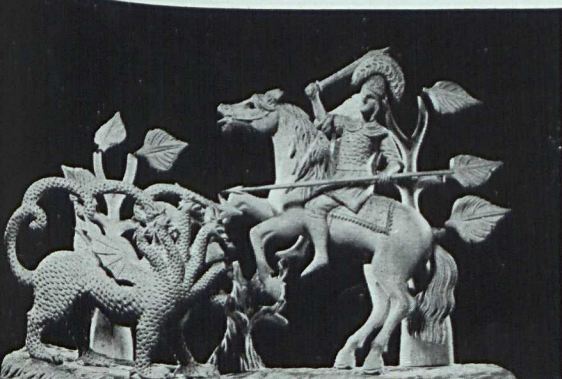
Городок XVII века. По рис. Н. Бартрама. Начало XX в.

* * *

Большая роль принадлежит Н. Д. Бартраму в создании новой игрушки кустарями села Богородского.

В Богородском в конце XIX — начале XX века наблюдался тот же упадок, что и в других кустарных промыслах. Мастера-резчики не находили сбыта своим игрушкам, промысел угасал. Тогда на помощь богородским кустарям пришел Н. Д. Бартрам, который отдал много энергии, сил и внимания работе с ними.

Желая помочь восстановить русскую народную игрушку, он предложил кустарям в качестве образцов для работы рисунки современных художников. Однако мастера отвергли эти образцы. По словам Н. Д. Бартрама, кустарь

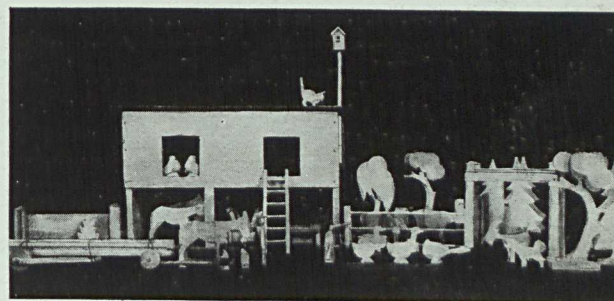


Мастер П. Барденков. Еруслан Лазаревич (Бой с драконом). с. Богородское Московской губернии. Начало XX в. Музей народного искусства. Москва.

«ищет не реальные формы, а красоту вымысла, сказки или приподнятую от обычной жизни вычурность, манерность». Тогда в качестве сюжетов для будущих резных изделий Н. Д. Бартрам дал мастерам старые лубочные картинки и литографии 50-х годов. В результате появились такие композиции, как «Лестница человеческой жизни» А. Чушкина, «Как мыши кота хоронили» Ф. Ерошкина, «Еруслан Лазаревич» П. Барденкова, полностью скопированные с лубочных картинок.

Давая мастерам прекрасные народные лубки с рядом полных декоративной выразительности, а нередко и юмора изображений, направив внимание мастеров на создание творческих композиций, Н. Д. Бартрам разбудил угасавшие в предреволюционные годы творческие силы мастеров, и это навсегда останется его заслугой.

Однако эти большого размера композиции были слишком натуралистичны и далеки от подлинной игрушки. Здесь художник как бы вступал в противоречие с самим собой: всячески ратуя за кустарную игрушку, он направлял богородских мастеров на производство сугубо не детских игрушек. Правда, на определенном этапе такого рода производство явилось как бы залогом сохранения промысла: скульптура пользовалась спросом у определенной группы населения, в основном мещанства, и это давало промыслу экономическую базу. Но не к этому стремился Н. Д. Бартрам. Впоследствии он и сам отказался от этих идей, сосредоточив все свои усилия на создании настоящей игрушки, но его работа в Богородском получила название «бартрамовского периода».



Мастер А. Чушкин. Двор. с. Богородское Московской обл. 30-е гг. XX в.

* * *

Больше всего Николая Дмитриевича занимала идея возрождения в игрушке национального народного искусства.

Считая, что кустарь может устоять в конкуренции с фабричным производством только при очень высоких художественных качествах своих изделий, Бартрам привлекает к работе в Кустарном музее многих крупных художников: И. С. Ефимова, В. А. Ватагина, И. И. Овешкова, Е. Г. Теляковского и других. Сам он также создавал образцы игрушек. Игрушки Н. Д. Бартрама — чаще всего сюжетные, с элементами этнографии, истории и национального быта. Совместно с коллективом художников он разработал много комплексных игрушек, рисующих быт разных народов, архитектурные памятники, различные сцены прошлого, например, «Малороссия», «Обработка земли у киргизов», «Сухарева башня», «Городок XVII века» и другие.

В его игрушках есть известная доля условности, предпочтения силуэта объему, упрощенности и декоративности оформления, идущих от подлинных народных деревянных игрушек.

Каждая такая игрушка — это, собственно, игра, состоящая из многих отдельных предметов: людей, животных, домов, деревьев. Композиция этих предметов не предпринята заранее, и это придает игрушке большие игровые возможности и динамичность.

Не случайно поэтому Н. Д. Бартрам своими игрушками так часто как бы иллюстрирует сказки; причем соответствующий комплект может изобразить не один из эпизодов сказки, а целую сказку, которая может быть «разыграна» ребенком. Такое игровое начало характерно для большинства игрушек Бартрама. Тесно связана с этим и антропоморфизация персонажей. Известно, что в русских народных игрушках животные часто изображались в очеловеченном виде. Так и Бартрам «арбуз» и «дыню» наряжает в национальные украинские костюмы, а пузырь, соломинку и лапоть изображает в виде людей (пузырь — боярин, лапоть — мужик).

Композиции Бартрама на бытовые темы, продолжающие традиции народных «хозяйств», помогали ребенку больше ориентироваться в окружающей обстановке, включаться в активную деятельность.

В последние годы своей жизни Н. Д. Бартрам стал сторонником механизации игрушки, призывал к простоте линий, форм и силуэтов; он стремился создавать такие игрушки, которые дети сами могли бы закончить, постоянно видоизменяя их и по-своему оформляя. Под руководством Бартрама были созданы игрушки «Сельхозорудия», «Железная дорога», набор «Колхоз», набор кубиков «Днепрострой».

Николай Дмитриевич Бартрам всю свою многостороннюю деятельность сумел направить на изучение и пропаганду игрушки, вызвать большой общественный интерес к народной игрушке, поднять значение игрушки до степени серьезной проблемы и положить начало серьезному научному подходу к ней. Он создал Музей игрушки, на базе которого вырос и развился современный Научно-исследовательский институт игрушки.

И лучшим памятником этому замечательному человеку, энтузиасту и пропагандисту русской художественной культуры, художнику и ученому, коллекционеру и писателю было бы открытие Музея игрушки его имени на основе им же собранных коллекций.

Сухарева башня. По рис. Н. Бартрама. Начало XX в.



ИЗУЧАТЬ ЭКОНОМИКУ

О. ПОПОВА

В течение последних лет на страницах печати все чаще и чаще можно встретить статьи, посвященные различным вопросам развития художественных промыслов. Растущий интерес к народному искусству у художников, искусствоведов, архитекторов очень понятен и, в частности, связан с тем огромным жилищным и общественным строительством, которое развернулось у нас в стране. Ведь за ближайшие 15 лет каждая вторая семья должна получить новую квартиру. Все их надо красиво и удобно обставить. Вместе с тем каждому известно, что в создании красивого интерьера предметы декоративного искусства занимают далеко не последнее место.

Но, к сожалению, и это справедливо постоянно отмечается, изделия, которые выпускают промыслы для продажи, как правило, значительно ниже по своим художественным качествам и менее разнообразны, чем образцы, которые создают мастера и художники для конкурсов, по творческим заказам к выставкам и т. д.

Большинство хороших новых образцов в производстве не осваивается, так как в процессе их освоения временно снижается производительность труда и это затрудняет выполнение «вала».

Ежегодное механическое увеличение плана без учета реальных возможностей повышения производительности ручного труда в промыслах приводит к снижению качества продукции. Мастера с горечью заявляют, что они вынуждены заниматься не творческим трудом, а вручную стараться догнать механизированное промышленное производство.

Художественные промыслы, чтобы создавать современные предметы, соответствующие новой архитектуре, новым конструкциям мебели, нуждаются наряду с расширением творческих поисков в широком введении механизации и передовой технологии для выполнения всех трудоемких и подсобных процессов, не связанных непосредственно с творчеством, так как грубое техническое исполнение изделий резко снижает и их художественные достоинства. Однако артели годами не могут получить не только новое, но даже устаревшее для государственной промышленности оборудование.

Известно, что промысловая кооперация призвана перерабатывать не полноценное сырье, а главным образом отходы государственной промышленности. Но, к сожалению, художественные промыслы, которые создают произведения искусства, часто весьма дорогие в соответствии с затраченным на их изготовление высококвалифицированным ручным трудом, вынуждены пользоваться низкосортным и несортным сырьем. Фонды на материалы и сырье для народных промыслов нужны совсем небольшие, даже мизерные, по сравнению с тем, что получают рядовые предприятия государственной промышленности. Однако они оказываются совершенно недоступными для художественных промыслов только из-за того, что последние находятся в системе промысловой кооперации.

В то же время опыт показал, что передача художественных промыслов в ведение местной промышленности или совнархозов приводит, по существу, к их гибели. Так получилось с шемогодской берестой, которой, конечно, никто не стал специально заниматься в мебельном комбинате, когда он перешел в местную промышленность. То же произошло с казаковской художественной сканью, с художественной керамикой в Кунгурской артели и другими производствами. Эта отрасль народного искусства требует к себе особого внимания и специального руководства.

Беда в том, что изучением экономики художественных промыслов у нас никто не занимается, и вопросы экономические решаются в отрыве от вопросов художественных.

Под видом художественных изделий до сих пор в продажу идет масса безвкусовых вышитых ковриков, букетиков, бантиков, бронзированных картонных рельефов и другой подобной мешанской базарщины, которая не имеет ничего общего с художественным творчеством. И в то же время ценнейшие очаги художественных промыслов, составляющие поистине золотой фонд советского народного искусства, испытывают серьезные затруднения в работе.

Равнодушное отношение к вопросам искусства в ряде областных советов промысловой кооперации, взгляд на художественную продукцию только как на источник прибылей, недооценка идейно-воспитательной роли художественных изделий свидетельствуют о крайне неблагоприятном положении в народных промыслах.

ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

Вместе с тем неразработанность в советском искусствознании вопросов теории прикладного искусства, как и неизученность вопросов экономики современных художественных промыслов, вызывает постоянное появление в печати очень путаных и совершенно неверных высказываний. В таких статьях возводятся в принципы развития этого вида искусства как раз те недочеты, которые коренятся в экономических трудностях, переживаемых производствами.

Некоторые авторы пытаются полностью отрицать те основы, на которых развивается современное искусство художественных промыслов. В частности, одним из наиболее спорных вопросов в нашем искусствознании является проблема художественных традиций. Часто можно встретить такие высказывания, что, мол, традиции, на которых держатся промыслы, безнадежно устарели, что в промыслах искусственно поддерживаются консервативные формы искусства, тормозящие новаторские искания мастеров. Если встать на подобную точку зрения, то можно очень быстро утратить то основное, ценное, что объясняет существование современных народных промыслов наряду с художественной промышленностью, то есть своеобразие их творческого метода и художественных приемов.

Особенно остро вопрос о традициях встает в последние годы, в связи с появившейся в прикладном искусстве модой на сугубо упрощенные, непластичные формы и асимметричный геометрический графичный орнамент. Изделия, созданные на основе традиций народного искусства, многим кажутся консервативными, безнадежно устаревшими, старомодными, абсолютно не отвечающими нашему времени и находящимися где-то в XVII или XVIII веках.

Такое мнение нам представляется совершенно неверным. Во-первых, невозможно требовать и стремиться к тому, чтобы все виды искусства развивались равномерно, а во-вторых, едва ли крайние проявления моды следует считать новым направлением в искусстве, которому должны следовать все.

Кроме того, вопрос развития традиций не может решаться одинаково для разных промыслов. Следует различать промыслы, существующие в течение длительного времени, иногда — многих веков, и производства, вновь созданные. Такой, например, новый промысел, как хотьковский, гораздо свободнее в выборе художественных средств, чем имеющие многовековую историю холмогорский или тобольский.

В Хотькове художники пробуют свои силы и в ажурной резьбе, и в рельефе, и в миниатюрной скульптуре, привлекают гравировку, широко пользуются соединением различных материалов. В этом промысле произвольно, в зависимости от индивидуального творческого замысла художника используются достижения русского искусства резной кости и миниатюрной деревянной резьбы. Изучая произведения мастеров-костерезов Индии, Китая, Японии, хотьковские художники ищут своего пути, не опускаясь до беспринципного подражания резьбе других народов, как бы высоко это искусство ни стояло. В этом, нам кажется, правильное направление развития промысла, независимо от большей или меньшей удачи отдельных работ.

Холмогорский промысел ограниченнее хотьковского по видам резьбы, но зато в области низкого рельефа и особенно ажюра он стоит настолько высоко, что это искусство пока еще недоступно хотьковским мастерам.

Если же считать традиции искусства холмогорских костерезов ограниченностью, стесняющими рамками, косностью, то мастера, занявшись освоением случайных для этого промысла видов резьбы имеют реальную опасность утратить то, чем этот промысел действительно силен.

Э. Кильчевская в своей статье утверждает, что в настоящее время закономерным процессом является нивелировка специфических особенностей произведений отдельных промыслов. В частности, стираются различия между миниатюрной живописью Федоскина и Мстеры. Если бы это в действительности имело место, то мы вынуждены были бы констатировать обеднение советского народного искусства.

В действительности же происходит обратный процесс развития индивидуальных особенностей каждого промысла, и если прежде это происходило стихийно, то сейчас делается сознательно и целенаправленно. Если рассмотреть федоскинскую и мстерскую миниатюру, то в ряде работ конца 1940-х — начала 1950-х годов действительно можно было наблюдать некоторые общие черты: недостаточную декоративность, изображение людей в слишком крупном масштабе по отношению к размеру коробки, близкую трактовку элементов пейзажа. Причиной этого было и временное, вызванное войной, снижение мастерства местных художников, и приход в артель, вскоре после фронта, ряда

молодых мастеров, которые еще не постигли значения местной специфики для развития промысла, не овладели ею и не придавали ей значения. Среди этих молодых художников характерны своими работами И. Балакин, ставший впоследствии одним из крупных представителей творческого коллектива мстерского промысла. Его шкатулки «Каменный цветок» (1951), «Некрасов на Клязьме» (1952) и другие не только «не мстерские», но вообще еще очень слабы по своим живописным качествам и характеристике образов. Декоративность автор трактовал как театрализованную аффектацию, сильно снижавшую художественное качество его произведений. Работы И. Балакина более позднего времени: «Меж крутых бережков» (1953), «Ой, при лужке, при луне» (1954), свидетельствуют о большом росте автора и понимании им декоративных качеств мстерской миниатюры.

Важно отметить, что художник достиг более интересных и новых решений именно тогда, когда изучил и серьезно отнесся к наследию мстерской миниатюрной живописи.

Аналогичный процесс наблюдается в Федоскине. Но здесь он проходит более трудно из-за постоянного воздействия на миниатюристов станковой живописи, произведения которой они копируют в своей повседневной работе.

Лукутинская миниатюра, как классическое наследие промысла, кажется многим мастерам слишком наивной и незначительной по своим образам для решения в таком плане современной тематики.

Действительно, если считать традиции чем-то застывшим и раз навсегда неизменным, то неизбежно должно получиться (и часто практически получается) случайное соединение чуждых друг другу приемов, а в результате — отсутствие цельного, органического образа. Надо сказать, что зачастую федоскинские мастера выбирают для своих работ такие темы и сюжеты, которые свойственны скорее монументальному искусству, чем миниатюре. Отсюда — впечатление ложного пафоса, недостаточного внутреннего раскрытия образа.

В последние годы намечилось более правильное направление в решении современной темы через жанр, то есть отказ от внешней героизации образа. И тут уже есть несомненные успехи. В таких работах, как «Зимний праздник» М. Чинова, «Уборка сена» В. Антонова, ряде новых пейзажей И. Страхова, уже заметны интересные и несомненно перспективные поиски лирического, романтического образа, отражающего современную действительность в различных ее проявлениях.

Некоторые федоскинские мастера, видя неудачу в работе над образом советского человека, объясняют это введением в декоративную роспись изображения того или иного конкретного лица, что делает миниатюру неинтересной, прозаической. Создание же отвлеченной фигуры, придуманной художником, приводит в результате к неубедительному, часто слащавому образу. Тупик этот кажущийся. Причина его лежит в недостатке мастерства и, главное, подлинного творческого чувства. Бледные, невыразительные образы возникают, как правило, тогда, когда художник не увлечен выбранной темой и работу его не освещает искренняя взволнованность мастера, передающаяся эмоционально зрителю, что, собственно, и позволяет называть изделие произведением искусства.

В этом отношении для федоскинского промысла могут оказаться очень поучительными традиции русского фарфорового лубка. Там мы видим постоянное обращение мастеров к жанровым образам, в которых широко раскрывается действительность того времени отнюдь не путем психологической характеристики, а именно декоративными средствами и большей частью очень простыми приемами. Правдивость этих образов не оставляет места слащавости, они занимательны, но в них нет нарочитости, наигранности.

Неверно рассматривать традиции как нечто постоянное, раз навсегда данное. Они непрерывно развиваются, но подлинно новаторские произведения появляются только на основе развития положительных традиций, а отнюдь не отрешенности от них.

Наличие местных специфических особенностей не сужает, а, наоборот, обогащает советское декоративное искусство. Действительно, что произошло бы, если отрешиться от опыта, накопленного каждым народом в течение многих поколений и взять курс лишь на индивидуальное новаторское творчество каждого мастера? Практически на пустом месте ничего ценного создано быть не может. Каждый художник, каждый мастер всегда исходит из чьего-то опыта. Отказавшись от своих коренных традиций, он обратится к постороннему для себя материалу и, безусловно, окажется при этом слабее, чем в едином творческом коллективе, работающем целенаправленно.

ЭТО НЕУВАЖЕНИЕ

Двадцать пять с лишним лет назад, когда встал вопрос об иллюстрировании «Слова о полку Игореве» мастерами Палеха, великий русский писатель А. М. Горький, называвший палешанина И. И. Голикова гениальным русским самородком, писал искусствоведу М. П. Сокольникову из Сорренто: «Для того, чтобы достичь предельной целостности художественного оформления и значит силы его влияния, необходимо дать всю иллюстрационную работу одному и лучшему мастеру, а не группе различно даровитых. Таким «одним» и самым талантливым является Иван Иванов Голиков. Талантливость его признана всеми мастерами Палеха: он мог бы дать «Слову» не только иллюстрации, но и заставки, концовки, заглавные буквы. И его работа придала бы оформлению книги художественное единство». Совет Горького был принят, и Голиков, полностью оформивший все издание, — вплоть до того, что написал старинной вязью весь текст повести, — создал художественное произведение, воистину конгениальное замечательнейшему памятнику древнерусской поэзии!

Это уникальное издание является этапной работой не только для И. Голикова и нового Палеха, но и вообще для всей советской книжной графики тех лет.

И вот в 1959 году замечательная книга была переиздана Государственным издательством художественной литературы. Работу над книгой вели художник И. Бекетов, редактор А. Ванслова, художественный редактор И. Жихарев, поставившие своеобразный рекорд не только нечуткого, пренебрежительного отношения к мастеру народного творчества, к его художественному наследию, но и профессионального невежества.

Как бы посмотрели в том же издательстве те же редакторы и художники, если бы, к примеру, им сказали: «Напечатайте роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»... без первых четырех строк», или издательству «Советский художник» посоветовали бы, репродуцируя картину В. И. Сурикова «Боярыня Морозова», фигуру Морозовой изъять и заменить ее... фигурой Степана Разина с картины того же автора?

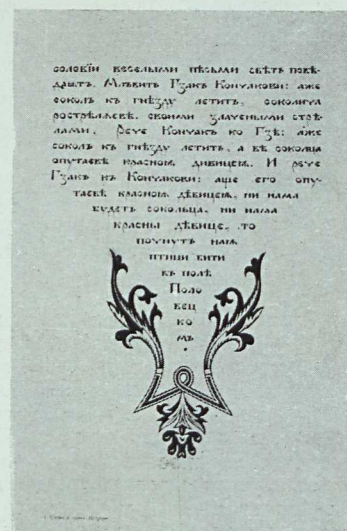
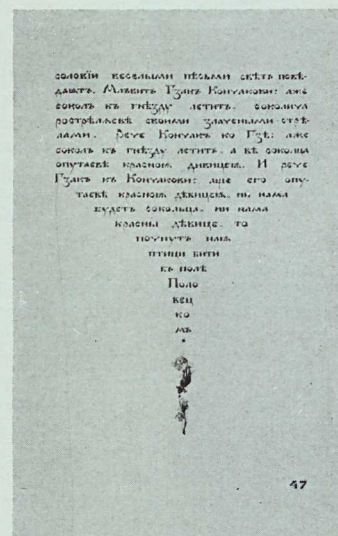
А как квалифицировать, как назвать «работу», проделанную упомянутыми выше И. Бекетовым, А. Вансловой и И. Жихаревым, которые полностью ликвидировали то «художественное единство», о котором сказал М. Горький? Сделали они сие безобразное дело довольно просто: выбросили иллюстрации, заставки, буквы и концовки, созданные И. И. Голиковым, оставив только фотомеханическим путем уменьшенный текст, писанный им же, то есть разрушили композиционную цельность и отдельных страниц и всей книги в целом.

Художник И. Бекетов сам «нарисовал» заставки и буквы. Что получилось в итоге — можно судить, сравнив взятые как примеры репродукции с листов книги И. И. Голикова и с листов издания Гослитиздата.

Неуважение к замечательному мастеру Палеха проявилось и в подписях на титульном листе книги издания 1959 года. В издании «Academia» 1934 года было написано: «Древнерусский текст, подготовленный к печати В. Ржигой и С. Шамбинаго, писанный и иллюстрированный палехским мастером *Иваном Голиковым*». На титульном листе гихловского издания 1959 года написано: «Древнерусский текст, подготовленный к печати В. Ф. Ржигой и С. К. Шамбинаго и писанный палехским мастером *И. Голиковым*». Редактор и художественный редактор издания должны знать, что так же, как у В. Ф. Ржиги и С. К. Шамбинаго, имя и отчество есть и у палехского мастера, *заслуженного деятеля искусств РСФСР художника И. И. Голикова*.

Прощать такое надругательство над творчеством И. Голикова попросту нельзя!

С И Н С Ы



«Слово о полку Игореве, Игоря сына Святъславля, внука Ольгова». Древнерусский текст, подготовленный к печати В. Ржигой и С. Шамбинаго, писанный и иллюстрированный палехским мастером Иваном Голиковым. «Academia». 1934. Редактор серии художественных изданий А. Н. Тихонов. Художественная редакция, макет издания и общее наблюдение М. П. Сокольников. Тираж 3300, стр. 52 с цвет. иллюстрациями на отд. листах.

«Слово о полку Игореве, Игоря сына Святъславля, внука Ольгова». Древнерусский текст, подготовленный к печати В. Ф. Ржигой и С. К. Шамбинаго и писанный палехским мастером И. Голиковым. Рисунки проф. М. А. Рыбниковой. Оформление художника И. Бекетова. Редактор А. Ванслова. Худ. редактор И. Жихарев. М., Государственное издательство художественной литературы, 1959. Тираж 30.000 экз. Цена 15 руб., стр. 100 с илл.

А. Ф. Котягин.
Героика СССР.
Папье-маше, темпера.
Мстера. 1935
Музей народного искусства.



СВОИМ ПУТЕМ

К. ИСАЕВ

Среди выдающихся представителей мстерской миниатюрной живописи имя Котягина занимает одно из самых видных мест.

В своей автобиографии Александр Федорович Котягин отмечает, что переход от иконописи к миниатюре в 1931 году явился для него «началом настоящей творческой работы».

В первых опытах работы в миниатюре для художника, по его словам, «прежде всего большую трудность представляло преодоление иконописной статичности форм и архаизма стилевых иконописных навыков, а самое главное — по-новому осмыслить реалистическое содержание».

Композиция «На полднях» была исполнена Котягиным на крышке шкатулки. На переднем плане — пастушок со свирелью и две девушки, слушающие его игру. Пропорции фигур еще очень удлинены, в лицах заметна та округлость, которая так свойственна иконописи московской школы. В центре — горки-кремешки. Деревья превращены в узор, а архитектура дана как составная часть пейзажа. Вся композиция обрамлена легкой линией орнамента, точно художник еще не уверен, что обрамляющий орнамент должен явиться составной, органической частью его композиции. Четыре боковые плоскости расписаны орнаментом из птиц и цветов.



Так А. Котягин начал работать как миниатюрист.

В 1932 году он создал новую композицию — «Тройку». Выбор темы был сделан, безусловно, под влиянием федоскинских троек, хотя по художественному решению эта работа не имела с Федоскиным ничего общего. Год, прошедший от работы «На полднях» до «Тройки», показал большое движение художника вперед. Блеклые, глухие тона красок заменяются яркими, жизнерадостными. Много здесь еще от старых традиций: и розово-охристый фон, и условные горки, и деревья, а также разделка листы и травы золотом. Но если композиция «На полднях» была статична, то в «Тройке» художник уже начинает решать проблему движения. Тройка мчится под гору, ноги коней выброшены вперед, ямщик натянул вожжи. Условные горки в хорошо продуманной композиции, повторяя свои очертаниями формы рядом стоящего дерева, согласованным наклоном подчеркивают направление и усиливают впечатление движения тройки.

В этом произведении А. Котягиным впервые введен розовый конь. Розовые и голубые кони до сих пор являются интереснейшей особенностью Мстеры. За нее мстерских художников нередко упрекали в отступлении от реального. Но мастера это делают сознательно, заявляя, что «иначе не получится мстерского стиля», так как это один из элементов декоративности в реализме Мстеры.

Таким образом, А. Котягин уже на первых порах своей работы в миниатюре хорошо понимал декоративные задачи, стоявшие перед живописью Мстеры. В этом отношении он шел вслед за Н. П. Клыковым — основоположником мстерской лаковой миниатюры; но в отличие от Клыкова, до конца жизни не преодолевшего статичности и скованности форм, особенно в фигурах, Котягин едва ли не первым начал решать в мстерской миниатюрной живописи проблему движения.

Вырисовалась сразу и другая черта Котягина: как никто другой, он давал строго и до конца продуманную композицию.

Среди мстерских художников А. Ф. Котягин неизменно был одним из первых в вопросе приближения тематики миниатюры к современности.

А. Ф. Котягин. Взятие Измаила. Папье-маше, темпера.
Мстера. 1942. Музей народного искусства.



А. Ф. Котягин. Погоня. Папье-маше, темпера. Мстера. 1932. Музей народного искусства.



А. Ф. Котягин. Притча о двух друзьях. Папье-маше, темпера. Мстера. 1933. Музей народного искусства.

В 1933 году он создал композицию «Хлебозаготовки». Художник поставил своей задачей показать присущими ему художественными средствами энтузиазм колхозного крестьянства, строящего социализм. Колхозники красным обозом везут хлеб для сдачи государству и грузят его с возов на баржи. Цвет неба ярок, пейзаж жив и динамичен, условные горки заметно деформируются и начинают приобретать новую функцию.

В этой работе проявляется одна из своеобразных черт творчества А. Котягина: он предстает перед зрителем как неторопливый рассказчик, любящий яркие, характеризующие целое детали. Художник сумел привнести сюда и утвердить в дальнейшем одну из существеннейших особенностей древнерусской живописи: «рассказность», «говорливость сюжета», наполнив этот прием новым содержанием.

В 1934 году А. Котягин создал пластину «Дорожное благоустройство», повторенную им впоследствии не один раз. Художник взял для изображения тот объект, который был ему хорошо знаком. Люди работают с подъемом и воодушевлением, труд для них радость. Все это дано живописными средствами, с яркими убедительными характеристиками. Здесь уже совершенно нет непонятных условных деревьев-узоров; пейзаж реален, как реальна прекрасная сказка. Условные горки-узоры почти исчезают, обращаясь в реальные изображения, и только кое-где, как бы перекликаясь с золотом орнамента, дана разделка золотом травы.

Начав работу над композицией «Героика Советского Союза», А. Котягин применил прием мастеров древнерусского искусства. Произведениям древнерусской живописи свойственен прием, где в одной композиции объединяется ряд различных моментов события. Поэтому мастер решил дать картину строительства, развернувшегося во всех уголках Советского Союза. В новой работе перед зрителем предстает живая советская современность: строительство метро, могучий советский флот и, главное, советские люди — герои, творцы и дерзновенные ученые. Вся героика тех лет послужила художнику объектом для изображения, причем он ревниво старался не отстать от текущих событий.

К этому же 1937 году относится и его произведение на тему А. С. Пушкина «У лукоморья дуб зеленый». По художественным достоинствам — это одно из самых совершенных произведений Котягина в миниатюре на папье-маше. Проблема глубины, над которой художник работал очень много и сделал, пожалуй, более других миниатюристов Мстеры своего поколения, решена им здесь превосходно. Но успешное решение проблемы глубины в декоративном плане, без разрушения плоскости, далось ему не сразу. В этих поисках были допущены и ошибки, и промахи. Если сравнить в этом отношении «Героика СССР» и «У лукоморья», то картина сразу станет совершенно ясной. В «Героике СССР» А. Котягин, нарушив принципы декоративной миниатюры, как бы «проломил» плоскость изображением подземной станции метро, разрушив этим композиционную целостность работы.

С этого же времени в работах А. Котягина почти исче-

зает разделка композиции золотом. Золото в композицию теперь вводится художником только в том случае, если это вызывается логической необходимостью, а не декоративными целями. Так, в работе «У лукоморья» дана золотая цепь на дубе, дано золото царя Кашея, кроны деревьев отражают золотые лучи полуденного солнца.

А. В. Бакушинский в свое время отмечал, что работам Котягина свойственна «определенность локальных красок». Эта особенность обусловлена своеобразной техникой письма. По технике своей работы художник занимал особое место среди всех мастеров Мстеры и прямо противостоял основоположнику мстерской миниатюры Н. П. Клыкову.

Дело здесь заключается в следующем. Мастера Мстеры начинают работу над композицией с грунтовки белым цветом черной поверхности изделия. Когда грунт просохнет, они наносят рисунок, чаще всего путем перевода тупой иглой контуров будущего изображения. После этого начинается «роскрышь» композиции локальными красками. За роскрышь производится роспись, то есть наложение красок на теневые, а затем и световые стороны рисунка.

На этом в основном и заканчивалась работа у Котягина. Если он находил, что его краски несколько сухи и недостаточно звучны, он приплавками и приплесками дорабатывал отдельные пятна композиции, несколько не заглушая этим локального цвета.

Другое дело у Клыкова. Там, где у А. Котягина работа почти кончалась, Клыков, в сущности, ее только начинал. С этого момента Клыков как бы «забывал» раскрытый локальный цвет, накладывая на него новую сложную гамму красок с таким расчетом, чтобы композиция выглядела «понаряднее», как выражался сам художник. Его сложная и трудная техника здесь только начинала разворачиваться, в то время как у А. Котягина она уже была проделана раньше.

На протяжении восьми лет Котягин подготовил более 20 молодых мастеров-художников Мстеры. Среди них и такие ныне известные художники, как Громов, Старков, Соколова, Корсаков. Даже те молодые художники, которые учились непосредственно у Клыкова, пошли по пути, намеченному Котягиным. Их влечет к себе глубина замысла котягинских работ, ясное и лаконичное решение темы. Кроме того, из всех технических приемов работы старых мастеров молодежь более всего воспринимает технику Котягина.

Если Клыков явился основоположником мстерской миниатюры, наметил ее декоративные особенности, то Александр Федорович Котягин расширил творческие возможности Мстеры работами на больших плоскостях и утвердил здесь ту технологию росписи, в которой мстерские мастера работают до сих пор.



А. Ф. Котягин. «У лукоморья дуб зеленый...» Папье-маше, темпера. Мстера. 1936. Музей народного искусства



А. Ф. Котягин. На страже границ СССР. Фрагмент. Папье-маше, темпера. Мстера. 1937. Музей народного искусства



ПЕТРИКОВСКАЯ
РОСНИСЬ

И. ТРОШИН

Небольшое поселение, возникшее в начале XVIII столетия и из которого позже выросло село Петриковка, расположилось на месте впадения реки Чеплинки в старое русло Орели. Здесь сосредоточились наиболее интересные образцы украинской настенной росписи. Снаружи эти росписи встречаются «под стрихами» в виде фриза, вокруг окон и дверей, в межоконных простенках. Но особенно большое внимание придавалось и придается до сих пор росписям внутри хаты, где прежде всего расписывают печь, места вокруг окон и двери. Все это вместе с предметами домашнего обихода и одеждой создает единый жизнерадостный декоративный ансамбль.

Богатая украинская природа во всем многообразии своих форм и красок наполняет жизнь народа эстетическими впечатлениями, которые закрепляются в искусстве, давая замечательные по красоте и разнообразию примеры цветовых отношений.

В росписях, как и в самом процессе их создания, раскрывается творческий гений украинского народа, присущая простому человеку любовь ко всему прекрасному.

Эти черты народного таланта с еще большей силой проявились в наше время, когда народное искусство переживает пору небывалого расцвета. Поэтому во всех работах петриковцев мы чувствуем дыхание современности, творческое отражение жизни.

Трудно перечислить все примеры того, как народное декоративное искусство обогащает профессиональное, переплетается с ним, создавая гармоническое единство. Петриковские узоры мы встречаем сейчас на

А. Прудникова.



Н. Пикущ.





Н. Пик у ш.



А. Пик у ш.



обложках, заставках и концовках многих художественных изданий, на уникальных вазах и сервизах и на ряде других предметов. Но хотя художественная промышленность и привлекла к себе немало талантливых мастеров, в Петриковке и поныне живет множество влюбленных в свое искусство творцов народного орнамента.

Увлечение росписью у петриковцев не является делом лишь отдельных мастеров, ею занимаются почти все женщины и нередко мужчины. До сих пор встречаются в селе глубокие старухи, которые, научившись «квітчать» хату у своей бабушки или матери, полюбили искусство росписи и занимаются им всю жизнь.

В селе среди огромной массы занимающихся росписью есть крупные, общепризнанные таланты, которые оказывают большое влияние на других мастеров. Образцы росписи этих художников приобретают известность и распространяются не только по всему селу, но и за его пределы.

Искусство каждого из мастеров петриковской росписи отмечено печатью творческой индивидуальности. Но вместе с тем всех их объединяет верность художественным традициям той отрасли народного искусства, в которой они работают.

Крупнейшим и старейшим мастером петриковской росписи ныне является Татьяна Акимовна Пата.

Росписи этой художницы, яркие и радостные по своей расцветке, чистым и звучным тонам, по красоте орнамента, исполненные с поэтической выдумкой, говорят о неиссякаемом богатстве ее творческих сил.

В хате у Прасковьи Николаевны Павленко, матери известных теперь далеко за пределами нашей страны художниц Веры и Галины Павленко, всегда можно увидеть расписанные печь, стены и потолок.

Прасковья Николаевна уже более 80 лет. С раннего детства расписывала она сани, веялки, сундуки, которые делали ее односельчане. И до сих пор она продолжает работать, вводя в свои росписи все новые и новые растительные мотивы.

Неподалеку от нее живет Ирина Ульяновна Пилипенко. Она хорошо помнит росписи, выполненные ее матерью и бабушкой, которые немногими «квітками» украшали хату. Сама же Ирина Ульяновна, успешно освоив эти приемы, значительно расширила мотивы своих орнаментов.

Из числа многочисленных учеников заслуженного мастера народного искусства Т. А. Паты, выросших под влиянием ее творчества, своей неисчерпаемой энергией выделяется колхозница Анна Кондратьевна Исаева. «Редкий день пройдет, когда бы я что-нибудь не рисовала, — говорит она, — выйду на огород, а цветы так и смотрят на меня, не могу их не рисовать». Стены внутри ее дома пред-

ЧТО ПОКАЗАЛИ НАМ ДАГЕСТАНЦЫ



В апреле в Москве проходила декада литературы и искусства Дагестанской АССР. Декадная художественная выставка, где были показаны произведения живописи, графики и скульптуры, а также многообразное богатое прикладное искусство, произвела хорошее впечатление на москвичей. Они увидели краски горного края, почувствовали его суровую прелесть. Многие посетители выставки на Кузнецком мосту приобрели потом себе на память об этом значительном событии сувениры, сделанные мастерами народных художественных промыслов.

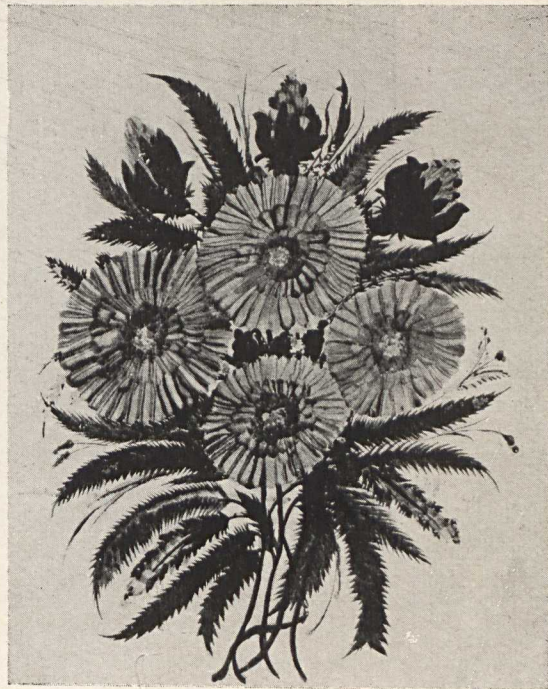
Их изделия, широко известные во всем мире, явились украшением декады.

Это прежде всего замечательные орнаментальные ковры — гордость да-

гестанских промыслов: ахты, микрах, табасаран, а также арбабаши, сумахи, паласы. Их изготавливают 13 артелей республики. По производству ковров Дагестан занимает первое место в РСФСР.

Всеобщее внимание привлекли тематические ковры «Советский Дагестан», «Портрет В. И. Ленина», вытканые умелыми руками мастериц Руткельской артели по рисунку заслуженного деятеля искусств ДАССР В. Новикова, и «Залп «Авроры» художника И. Гаврилова.

Много вещей подготовили знаменитые ювелиры-златокузнецы Кубачинской артели «Художник» — серебряные с позолотой вазы, сервизы, кувшины, тарелки, шкатулки, подносы, украшения, отделанные чернью, гравированным традиционным кубачинским узором.



Т. Пата.

ставляют собой сплошной расписной узор, удивительно гармонирующий с посудой, домашней утварью и одеждой.

Среди молодежи также есть много талантливых мастеров: Федор Панко, Василий Соколенко, Екатерина Ключа, Александра и Надежда Пикущ, Анна Прудникова и другие.

Федор Панко — человек, горячо любящий искусство, продолжатель и хранитель традиций мастеров родного села. В своей работе он всегда творчески решает задачу выбора элементов для росписи и, сохраняя характерные особенности петриковского искусства, постоянно создает новые орнаменты, трактуя их свободно и декоративно.

Творчество другого молодого мастера — Василия Соколенко характерно тем, что художник, в рамках традиции петриковской росписи, всегда ищет новые формы. Декоративно перерабатывая мотивы реального мира, он оживляет свои орнаменты введением изображений птиц и бабочек. Но, несмотря на декоративную переработку, стилизацию реальных форм природы, прообраз легко узнается, никогда не превращаясь в некую абстракцию. Художественное мастерство и знание местных традиций позволяют ему, не впадая в натуралистическое копирование, тонко чувствовать меру стилизации.

Для петриковцев занятие искусством стало необходимой духовной потребностью. Молодая талантливая мастерица А. Прудникова, сестры Пикущ, Е. Ключа, В. Бабенко

и многие другие работают в колхозе или на предприятиях и учреждениях родного села, ставшего ныне районным центром, и одновременно создают чудесные рисунки и орнаментальные композиции.

Народ хранит высокие художественные вкусы, развивая их под влиянием новых условий жизни. Народное творчество, как органическая потребность к искусству, укрепляется новым отношением к природе и ее красоте.

Современная жизнь, красочная природа дают богатую пищу для творческой мысли, являясь для народного художника неисчерпаемым источником тем и мотивов. Вкладывая в свою работу творческую фантазию и мастерство, петриковцы создали свое яркое и самобытное национальное искусство. Любовь к красоте, как естественное проявление человеческого темперамента, приводит народных художников к созданию замечательных образцов украшения жилищ, одежды, предметов быта и труда.

Очаги народного искусства, являющие собой пример неугасимого творческого духа народа, мы встречаем в селах Ново-Московского, Никопольского, Перещипенского, Межевского, Пятихатского и других районов Днепропетровской области.

Время может заменить одни виды народного искусства другими, но творческий дух, органическая потребность человека в красоте, народные таланты неиссякаемы.

Нас опять пленяет зрелое чудесное мастерство Гаджи-Бахмуда Магомедова, Расула Алиханова, Гаджи-Магомеда Богатырова, А. Абдурахманова и многих других прекрасных народных художников. К сожалению, на выставке не было изделий с филигранью, зернью, выставлена всего одна шкатулка с насечкой по железу. А ведь этими видами украшения славилась когда-то кубачинцы. И им несомненно не следует забывать исконного мастерства.

Богатую коллекцию художественной керамики представили мастерицы балхарской артели «Труд», отмеченные недавно почетной наградой на Международной выставке керамики в Остенде (Бельгия).

На декадной выставке можно было увидеть также унцукульские изделия —

шкатулки, трости, палки с фигурами и насечкой серебром.

Особенно хочется отметить появление на отчетной выставке дагестанского народа изделий совсем молодых, вновь организованных производств.

Так, гоцатлинская артель «Народное хозяйство», существующая всего два года, изготовила к выставке несколько десятков предметов из серебра. Среди них конфетница, сервиз для вина Магомеда Джамалудинова. Они сделаны из серебра, украшены аварским национальным орнаментом. Талантливыми мастерами показали себя Ибрагим Алиханов, Базарган Гимбатов.

Мастерицы совсем молодой золотошвейной артели имени Гаруна Сандова прислали на выставку изделия из парчи, бархата, шелка, вышитые серебряными и золотыми нитками.

В залах, где разместились художественная выставка Дагестанской декады, можно было познакомиться с художниками и мастерами прикладного искусства, которые приехали из своих селений в Москву. Те посетители, которые хотели получить более полное представление об искусстве дагестанских умельцев, могли купить книги «Художественные промыслы Дагестана» Э. Кильчевской и А. Иванова, «Умельцы Дагестана» Д. Трунова.

Зрители смогут увидеть все эти изделия прикладного искусства еще раз во время Всероссийского смотра-выставки народных художественных промыслов в Москве. Об этой выставке и ее экспонатах, в том числе и о произведениях дагестанских народных мастеров, будет рассказано в одном из последующих номеров нашего журнала.



Татьяна Акимовна Пата.



ТАТЬЯНА ПАТА

Заслуженный мастер народного искусства, петриковчанка Татьяна Пата воспитала целое поколение молодых мастеров и создала своеобразную школу декоративной росписи. Татьяна Акимовна Пата родилась в 1884 году в селе Петриковке Ново-Московского уезда Екатеринославской губернии в семье крестьянина-бедняка. Родители Т. Паты своей земли не имели и поэтому нищета частенько заглядывала за порог их убогой хаты. С раннего детства Татьяна проявила способности к рисованию и уже с четырнадцати лет стала зарабатывать на хлеб, расписывая к свадьбам сундуки и «коминь» печей сельских богатеев. Но рисовала она не только из-за нужды в заработке. Еще будучи юной девушкой, любила она расписывать стены своего дома не только внутри, но и снаружи.

С каждым годом крепло и развивалось живописное мастерство молодой художницы, и слава о ее росписях распространилась далеко за пределами родного села.

Неисчерпаемая творческая фантазия Т. Паты достигла особого расцвета уже в советское время. Так, для композиционного строя художницы характерна некоторая асимметричность, нет скучного, однообразного повторения одних и тех же элементов, ее «букеты» композиционно уравновешены благодаря ритмичному расположению основных пятен и цветовой «перекличке». Пата любит вкомпоновывать в букет с цветами гроздь винограда или веточку с ягодами.

Большой интерес вызывает и ее техника письма. Она отличается большой выдумкой в поисках средств передачи материальности и характера изображаемого предмета. Художница сочетает письмо широким сочным мазком с легкими, отрывистыми мазками, выскабливает рогозинкой прожилки внутри лепестков цветка, тончайшей кошачьей кистью выписывает перистые листочки и просто пальцем пишет прозрачные, объемные ягоды. Цветовое решение ее росписей основано на контрастных сочетаниях открытых локальных цветов.

Еще в 1924—1925 годах Т. Пата сделала для Днепропетровского исторического музея эскизы росписей «коминь», ковриков и «рушников». А в 1935 году ее уже как

известного мастера декоративного искусства пригласили в экспериментальные художественные мастерские Киевского музейного городка, где она получила заказ на росписи аудиторий Киевского художественного института. Здесь она выполнила семнадцать настенных орнаментальных панно.

В сентябре 1939 года Т. Патой был расписан магазин кустарных изделий в Москве.

Когда в 1935 году в Петриковке была организована «Школа декоративного малювання», Татьяна Акимовна была приглашена туда в качестве инструктора по композиции.

Преподавая композицию, она знакомила своих учеников с построением отдельных растительных орнаментальных мотивов, с традиционными правилами сочетания цветов. При создании декоративных панно она рекомендовала применять традиционные приемы композиционного построения украинских ковров XVIII—XIX веков.

Всецело отдаваясь педагогической работе, художница в то же время принимала активное участие во многих всесоюзных и республиканских выставках народного искусства.

В 1936 году ей был присужден диплом I степени и звание мастера народного искусства УССР. А во время декады украинского искусства и литературы в Москве в 1951 году Татьяна Акимовна Пата была награждена медалью «За трудовое отличие».

Являясь членом Союза художников Украины, несмотря на свой преклонный возраст, народная мастерица все время настойчиво и плодотворно работает, участвуя во всех областных и республиканских выставках.

Любимые ученики Татьяны Паты — В. Клименко, М. Тимченко, сестры Галина и Вера Павленко, Ф. Панко и В. Соколенко — развивают далее традиции петриковской орнаментики, находя ей новое применение в различных отраслях художественной промышленности УССР.

Н. ГЛУХЕНЬКАЯ

СКУЛЬПТУРА ГАРДНЕРА

В. ВАСИЛЕНКО

Русский художественный фарфор — значительное явление в истории декоративного искусства. Произведения, выполненные в XVIII и первой половине XIX века на различных русских фарфоровых заводах, отличаются необычайным разнообразием. Фарфоровые скульптурные фигурки заводов Гарднера, Попова, Казенного (в Петербурге) и других заводов, как помещичьих, так и крестьянских, до сих пор как следует не изучены. В создании отдельных фарфоровых скульптур принимали участие не только народные мастера, но и отдельные крупные скульпторы. Такие художники, как А. Г. Венецианов, оказали большое влияние на выпуск ряда вещей. Известные фарфоровые фигурки «Крестьянки с коромыслом», крестьянского юноши и девушки для Гурьевского сервиза были выполнены скульптором С. Пименовым по эскизам А. Г. Венецианова. Венецианов был одним из первых художников, обратившихся к бытовому жанру.

Эти же темы мы видим и в гравюрах «Волшебного фонаря»*.

Раньше они приписывались Венецианову, теперь полагают, что они принадлежали К. А. Зеленцову — одному из учеников Венецианова. Им присуща большая тщательность, правдивость воспроизведения, подробное выписывание деталей в одежде, в предметах быта, орудиях труда. Безукоризненный рисунок, выполненный точной и ясной линией, говорит о большой наблюдательности художника. Так, воспроизводя молочницу и прачку, корзинку с узлами перевязанного белья, он рисует валец, крынку, обвитую веревкой, и пр. Рисунки (гравюры) «Волшебного фонаря», как это впервые доказал в своей работе А. В. Морозов**, послужили основанием для создания целой серии замечательных фарфоровых статуэток, выполнявшихся на заводе Гарднера под Москвой. Но эти гравюры лишь повод для художников и мастеров. Массовость изготовления фигурок, особенности декоративной обработки требовали значительных изменений рисунков. В фарфоре изображение гравюр получало новое выражение. Прежде всего это не были копии, так как художники, работавшие в фарфоре, были вынуждены совершенно заново создавать свои вещи, переводя их графические оригиналы на язык пластических и цветовых объемов. Фигурки в фарфоре приобретали декоративность. Она была выражена в красоте самого материала, в его ослепительной снежной белизне, которая оттенялась раскраской и росписью. Даже в тех случаях, когда фарфор закрашивался большими цветными поверхностями, отдельные его части оставались белыми, и сама роспись составляла одно неразрывное целое с материалом. Техника фарфора, требовавшая закругленности и мягкости в формах, особенно усиливала пластические качества гарднеровских фигурок. Требование дешевизны изделий вело к простейшей разделке формы. Отсюда лаконичность и простота этих фигур. Они приобретали ясные и спокойные силуэты. Перед нами проходит целая серия фарфоровых фигурок, изображающих молочницу, торговца, кучера и блинщика, лакея, почтальона и городского стража, дворника и трубочиста, крестьянина и крестьянки. Правда, иногда в них торжествовала фронтальность, и они порой

напоминали гжельские майоликовые и глиняные игрушки.

А. Б. Салтыков очень точно выразил эту мысль: «Завод Гарднера перешел затем к созданию в том же русском вкусе и фарфоровой скульптуры, учтя при этом опыт широко распространенных гжельских изделий. Эти изделия отражали окружающую мастеров бытовую среду, и вслед за ними по этому же реалистическому направлению пошел и завод Гарднера»*. Заводские художники, несомненно, хорошо и глубоко чувствовали красоту народной русской скульптуры, имевшей место как в майолике, так и в деревянной резной игрушке. Все это не могло пройти для них незамеченным. Вероятно, немалое значение в создании некоторых гарднеровских статуэток имели богородские резчики по дереву, делавшие игрушки. Сами они затем испытали обратное влияние фарфоровой скульптуры, что нашло отражение в многочисленных деревянных статуэтках работы богородских резчиков, изображавших крестьян и крестьянок, имевших характерные для фарфора подставки и яркие расцветки. Возможно, что богородские фигурки в первой половине XIX века и не являлись игрушками, как это принято о них говорить, а были подражанием модным фарфоровым статуэткам, недоступным широким слоям населения из-за своей дороговизны. Есть основание предполагать, что некоторые формы для фарфоровых изделий завода делались богородскими резчиками. Статуэтки Гарднера часто приобретали удлинненные пропорции, что сообщало им известную изысканность и величавость. В фарфоре исчезла мелкая отделка, детализировка, характерная для гравюр «Волшебного фонаря». Но зато большую выразительность получила передача отдельных вещей: лукошек, корзин, вальков, крынок, лопат и пр., подчеркивавшихся декоративно звучащим цветом. Особенно хороши образы крестьянок, они словно отголосок чудесных образов Венецианова. Стройные, удлинненные пропорции, мягкая плавность форм, величавая и спокойная поступь и осанка, объемы, подчеркнутые тонкой орнаментальной росписью, напоминали знаменитую «Весну» — образ крестьянской девушки на пашне в картине Венецианова. Гарднеровские мастера воспроизвели и замечатель-

* А. Б. Салтыков, Русская керамика XVIII—XIX веков, М., 1952, стр. 103.

* «Волшебный фонарь, или Зрелище С. Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию», ежемесячное издание на 1817 год.

** «Фигуры Гарднера по гравюрам «Волшебного фонаря». Очерк А. В. Морозова, изд. Госуд. музея фарфора, М., 1929.

Крестьянка и крестьянин. Фарфор. 20—30 гг. XIX в. Завод Гарднера. Гос. Исторический музей.



Кучер и блинщик.
Гравюра журнала
«Волшебный фонарь». 1817



Кучер и блинщик. Фарфор. Завод Гарднера.
20—30-е гг. XIX в. Гос. Исторический музей.

ную «Крестьянскую девушку с коромыслом», которую делали на Казенном заводе в Петербурге по эскизу Венецианова. Однако у гарднеровских мастеров она получила более обобщенные формы, стала проще в силуэте и в то же время приобрела большую конкретность. В фигурках Гарднера иногда чувствуется наивность, придающая особую прелесть их образам. Кроме крестьян и крестьянок, мастера выпускали статуэтки ремесленников города и мелких торговцев. Такова фигурка «блинщика», где чувствуются традиции народной скульптуры. Таким образом, можно утверждать, что художникам, работавшим на заводе, при помощи народных мастеров удалось создать малую скульптуру в фарфоре, совершенно национальную по своим

темам и по ее художественному облику. Заводские мастера создали новое художественное направление в декоративной фарфоровой пластике, которое оказало огромное влияние на развитие фарфоровой скульптуры на других заводах. Гарднеровская фарфоровая скульптура является гордостью русского декоративного искусства и заслуживает особого внимания в наши дни, так как в ней широко отразились вкусы и интересы мастеров и художников, близко стоявших к народу, сумевших создать образы, тесно связанные с жизнью, с окружающей их действительностью. Следует пожелать, чтобы наши издательства опубликовали хороший альбом с этими интересными фарфоровыми скульптурами.

ХУДОЖНИКИ О СВОЕМ ТРУДЕ

Книги, написанные художниками о своем творческом труде, — явление чрезвычайно редкое. Поэтому и художники, и любители декоративного искусства с интересом познакомятся со сборником статей «Искусство Холуя»*, выпущенным Ивановским областным издательством. Эта книга с начала до конца создана мастерами художественной артели. Сами художники написали текст, украсили его репродукциями своих произведений и оформили весь сборник.

И все же главная ценность книги в другом. «Искусство Холуя» — это первая книга, знакомящая читателей с редким и трудным мастерством миниатюристов.

Сборник открывается выступлением А. А. Усикова («25 лет художественной артели») и статьей К. В. Костерина и У. А. Кукулиева («Путь советского Холуя»), в которых авторы рассказывают о том, как старинное русское село Холуй, известное до революции главным образом иконописными работами, стало в наше время одним из центров лаковой миниатюры.

Скучно и без прикрас излагают художники историю возникновения артели, ее основные этапы развития. С большой теплотой они характеризуют деятельность искусствоведа А. В. Бакушинского (по достоинству не оцененную и по сей день), оказавшего значительное влияние на формирование их творческого облика. Знаток и энтузиаст декоративного искусства, он один из первых поддержал ивановских мастеров, помог им конкретными советами и практическими указаниями.

Однако главное место в сборнике предоставлено мастерам, рассказывающим о себе. Почти половину всего объема книги занимают творческие биографии художников, как старшего

поколения (В. Д. Пузанов, С. А. Мокин), так и младшего (В. А. Белов, Н. И. Бабурич, Н. Н. Денисов, Б. В. Тихонравов, А. А. Каморин, А. М. Костерин, Б. И. Киселев, Н. В. Стариков, В. И. Фомин).

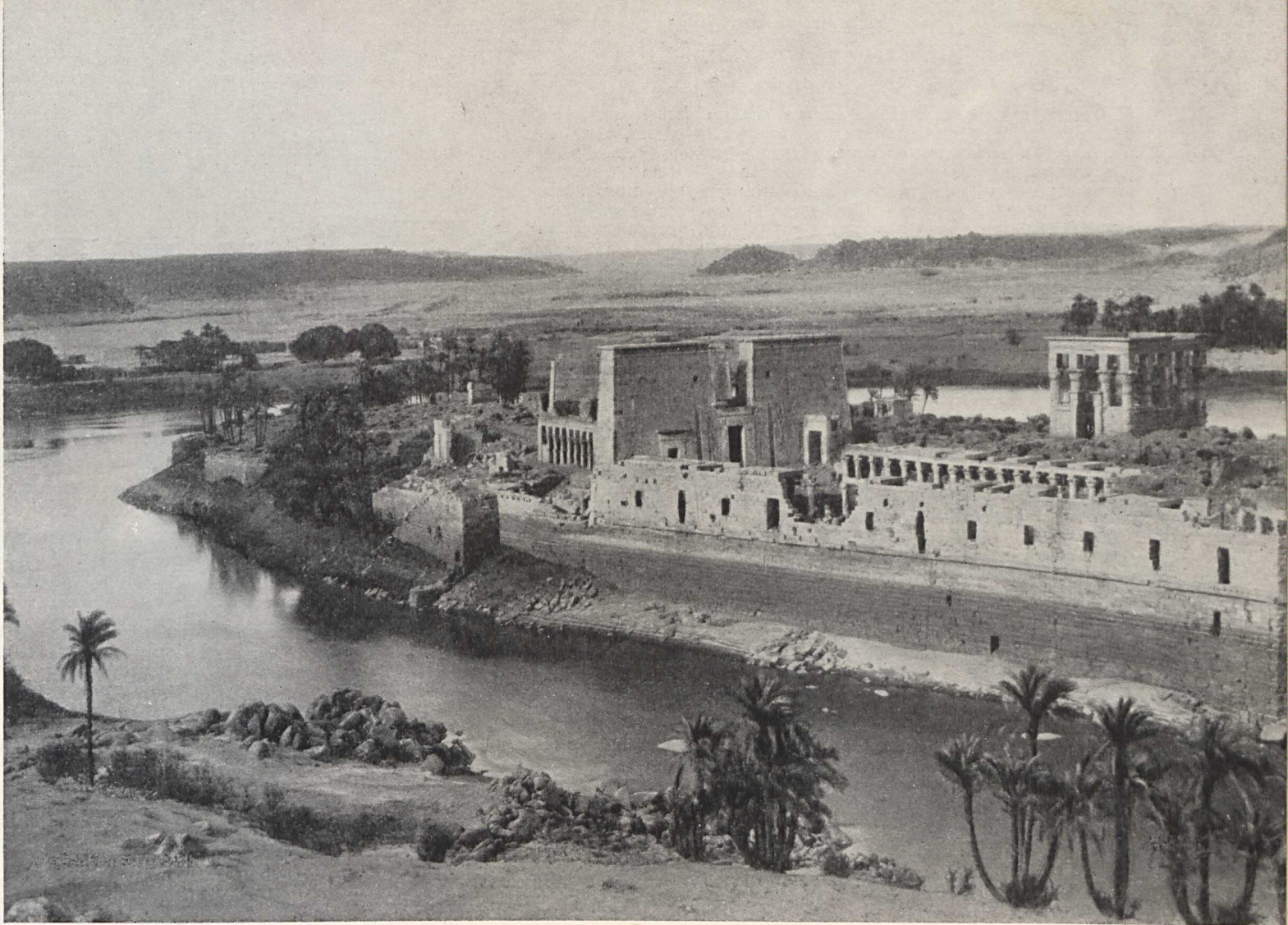
На страницах книги возникает живая беседа художника с читателем о традициях и новаторстве, о процессах работы живописцев-миниатюристов, о методах обучения, о необходимости воплощения в лаках современной темы — обо всем том, что волнует народных мастеров, горячо болеющих за судьбу и дальнейший путь своего искусства. В сборнике помещена также статья искусствоведа Г. Яловенко, в которой рассматриваются основные особенности миниатюрной живописи Холуя и тенденции ее развития. Заканчивается книга статьями, рассказывающими о том, как происходит подготовка мастеров миниатюры в школе художественных ремесел, и историческим очерком о селе Холуе.

Ознакомившись со сборником, читатель получит достаточно полное представление о замечательном искусстве наших современников миниатюристов Холуя. Единственное, что ему останется неизвестным, — это то, как создаются изделия из папье-маше, украшенные живописью, как простой лист картона превращается в произведение декоративного искусства? И очень жаль, что этот существенный вопрос выпал из поля зрения составителей книги.

В заключение хочется пожелать, чтобы интересное и безусловно полезное начинание ивановского издательства нашло свое продолжение и поддержку. Надо надеяться, что в ближайшем будущем появятся книги, написанные мастерами Федоскина и Жостова, Палеха и Кубачей, Мстеров и Богородского, книги, рассказывающие о замечательных советских народных мастерах и их творчестве.

В. ЛАПШИН

* «Искусство Холуя», Ивановское книжное издательство, 1959.



ПАМЯТНИКИ БУДУТ СОХРАНЕНЫ

Древняя Нубия... Океан песка и яростный жар африканского солнца. Песок всюду, кругом. Огромные волны его застыли в неподвижности, храня вековые тайны.

Кажется, какие могут быть тайны в раскаленной мертвящей пустыне? А между тем археологи находят здесь останки эпохи палеолита и неолита, места древнейших обитаний человека.

В третьем тысячелетии до нашей эры фараоны Египта посылали в Нубию военные отряды и торговые караваны, чтобы завладеть ее сокровищами. Здесь строились селения, крепости и храмы богам с прекрасными украшениями — скульптурами и раскрашенными рельефами. На стенах храмов, надгробий, остатках бывших укреплений сохранились изображения и надписи о различных событиях исторической ценности. В скалах около крепостей высекались гробницы военным начальникам, египетским наместникам.

Однако самыми уникальными постройками, находящимися в Нубии на западном берегу Нила, являются пещерные храмы в Абу-Симбеле и храмы на острове Филе, созданные в эпоху Нового царства (XVI—XI вв. до н. э.). Большой и Малый храмы в Абу-Симбеле высечены в огромной, высотой 100 метров и толщиной полкилометра, скале. Большой храм Рамсеса был вырублен по приказу Рамсеса II в его честь, а Малый — в честь его первой жены царицы Нефертари.

Уже тысячи лет стоят эти священные для египтян громады в Нубийской пустыне, поражая воображение путников. Храм Рамсеса, построенный в 1250 году до н. э. высоко над берегом Нила, хорошо сохранился. Фасад его имеет ширину 38 м., храм врезан в скалу на глубине 63 м. и поднимается ввысь на 33 м. Безыменные скульпторы высекли у входа в храм из одного куска скалы четыре 20-метровых колосса — одинаковые фигуры сидящего царя.

Сквозь века улыбаются они нам своей загадочной улыбкой. У ног каждой фигуры изваяны небольшие изображения жены и детей Рамсеса II.

о. Филе. Видны порталы храма Исиды и колоннада дворца. Вдали храм «Киоск императора Траяна».



Киоск императора Траяна.
о. Филе.



Внутренний вид пилона-портала храма Исиды.
о. Филе.

Однако храм знаменит не только своими фигурами. Лишь только солнце поднимается над нильскими берегами, как оно проникает в проходы Большого храма, в его подземные залы и коридоры, вырубленные в скале и опирающиеся на массивные колонны, освещает фантастическим светом фигуры богов Амона, Птаха и Ра внутри храма и изваяние самого Рамсеса. Стены залов и молелен храма украшены рельефами, изображающими сцены сражений, поклонения богам.

Только три месяца в году можно любоваться прекрасными сооружениями острова Филе, ежегодно затопляемого на несколько метров разливающимся Нилом. Здесь стоит хорошо сохранившийся храм богини Исиды, которая почиталась издревле. Не менее замечателен стоящий на стройных колоннах небольшой храм «Киоск императора Траяна» и другие произведения искусства примерно 300-х годов до н. э., построенные при Птолемеях и римлянах.

Древние историки писали когда-то о семи чудесах света. Среди них было и творение египетских мастеров — пирамида фараона Хеопса, крупнейшая из пирамид. Скоро в Египте появится еще одно «чудо» — высотная плотина, сооружаемая с технической и финансовой помощью Советского Союза у маленького городка Асуан, древней Сиены, которая даст возможность напоить древнюю землю влагой, будет способствовать процветанию этого края. В процессе строительства современного колосса — высота плотины 111 м., длина около 5 км., — будет вынута и перенесено на новое место 42 миллиона кубометров земли и скальных пород, количество, достаточное для постройки 17 пирамид Хеопса.

Когда Асуанская плотина перекроет русло реки, вода в Ниле поднимется на 86 м. и образуется искусственное озеро длиной в 500 км. Под водами этого озера скроется часть нубийской пустыни, и вместе с нею памятники I и II тысячелетий до н. э., в том числе храмы Абу-Симбела и острова Филе.

Чтобы спасти древние исторические и художественные ценности, Правительство Объединенной Арабской Республики и Судан обратились за помощью к ЮНЕСКО. Осенью прошлого года специальная комиссия ЮНЕСКО, в составе которой были историки, архитекторы, художники, искусствоведы, геологи, химики, прибыла в район Асуана. Они изучали, фотографировали и делали киносъемки наскальных рисунков, копии доисторических надписей на скалах Нильской долины, стеной живописи, фигур, барельефов.



Внутренний вид Большого скального храма в Абу-Симбеле.



Абу-Симбел.
Большой скальный храм
Рамсеса II.



Работа по сохранению памятников предстоит очень сложная. По мнению экспертов, нужно срочно провести археологические раскопки в суданской Нубии, где под вековыми слоями песка несомненно хранятся многочисленные сокровища.

Все известные памятники в районе Асуана, которые будут залиты водой, фотографируются, обмеряются, с них делают зарисовки и слепки. Другие же памятники: скульптуры, рельефы, а также и 10 небольших храмов большой исторической ценности будут разобраны, вывезены и вновь сложены на новой территории (например, храмы в Амада XVI века до н. э., храм римского времени в Калабша). Предполагается перенести даже частично храмы, вырубленные в скалах, например, храм Рамсеса II в Бейт эль-Вали.

Но как быть с храмами Рамсеса и Исиды? Ведь перенести в другое место тысячелетние скалы невозможно, как невозможно допустить, чтобы под водой исчезли навеки эти редкие по красоте и исторической значимости памятники.

Комиссия ЮНЕСКО предложила оградить храмы Абу-Симбела и Филе системой высоких дамб из камней и земли, которые будут отстоять от фасада не менее чем на 35—40 м., что даст возможность обзирать их с далеких расстояний. Предполагается оградить еще 15 больших храмов и других памятников.

Все эти работы нужно провести в кратчайшие сроки, они потребуют значительных финансовых и технических затрат, которые не под силу Египетскому району ОАР и Судану. Поэтому ОАР и Судан обратились за помощью к ЮНЕСКО. ЮНЕСКО проводит международную кампанию по сохранению древних египетских памятников. Образован Почетный комитет международной кампании по сохранению памятников Нубии. Создается также Международный комитет действия и Международный комитет экспертов.

Советский Союз является участником всех трех комитетов. В работе комитетов будут участвовать также многие правительства, общественность и частные организации Европы и других стран света.

Правительство ОАР и Судан за оказанную помощь предлагают половину всех вновь обнаруженных памятников и археологических находок, если они не являются уникальными и не представляют собой ценности для египетских и суданских музеев. Прочие древности, а также небольшие храмы могут быть вывезены в музеи стран — участниц спасательных работ. Кроме того, в обмен на финансовую помощь для сохранения нубийских храмов предлагается часть экспонатов Каирского музея.

Памятники древней Нубии усилиями всего мира будут сохранены.

Н. Ш.



Малый храм в Абу-Симбеле.
Статуи Рамсеса II и его жены.



Рис. 1. Уголок парка. Чжочженюань.

ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ

А. ПРИБЫТКОВА

Садовое искусство Китая имеет древние традиции, выработанные на протяжении тысячелетий. Интересными образцами национального садового искусства Китая являются парки Сучжоу.

Сучжоу — старинный китайский город, расположенный к северу от Шанхая, близ озера Тайху. Его планировка осуществлена в китайских градостроительных традициях. Территория города представляет собой прямоугольник, разделенный на кварталы с прямоугольной же сеткой улиц, ориентированных с севера на юг и с востока на запад. Кроме того, город изрезан каналами, настолько узкими, что в иных местах при продвижении лодочки веслами не гребут, а отталкиваются от береговых построек.

Город окружен стенами, частично сохранившими зубцы, и каналом, соединенным с Великим китайским каналом.

Зрелище старых стен и спокойного русла древнего водного пути, по которому медленно плывут лодки с высокими прямыми парусами, сохраняет дух старины.

Городские стены, как и все местные постройки, сооружены из серого кирпича, распространенного в древнем строительстве Китая. Улицы очерчены высокими заборами, скрывающими дома, которые выступают лишь темными гребнями крыш, покрытых серой черепицей.

Растительность на улицах отсутствует.

Одна из главных достопримечательностей Сучжоу — его сады — таится в глубине застроенных кварталов. С улицы ничто не выдает их местоположения. Высокие заборы скрывают их. Входами служат небольшие калитки, за которыми узкие проходы или павильоны приводят посетителя в парк, раскрывающийся перед зрителем живописными сочетаниями камней, растений, водоемов, беседок и павильонов (рис. 1).

Камни причудливой формы, свободно и живописно размещенные на земле, стоящие в одиночку или собранные фантастическими нагромождениями, занимают не

меньшую площадь, чем растения, и играют такую же роль в композиции и в общем облике парков Сучжоу.

Использование больших глыб естественного камня в парковой скульптуре — обычное явление в Китае. А парки Сучжоу отличаются особым обилием камня. Каменные «горы» иногда подходят к водоему или даже составляют «острова» на водной поверхности, оживляя ее своим отражением.

Иногда огромный камень стоит отдельно, привлекая внимание своим силуэтом или контрастным сочетанием с кустами, деревьями, цветами. В каменных нагромождениях имеются гроты или сквозные проходы.

Камни входят и в цветовую гамму парка своей естественной окраской, где преобладают оттенки желтых, зеленых, синих, серых тонов.

Камни сучжоуских парков — тайхуши — естественные по своему происхождению. Они устанавливались в парке после длительного воздействия воды на дне озера Тайху (как говорят, на протяжении жизни двух поколений), в результате чего они приобретали прихотливые очертания.

Павильоны, беседки, террасы занимают также значительную часть территории парков (рис. 3, 4, 5). Роль архитектуры в их общем облике очень велика. Каждая беседка, каждый павильон размещены так, что они отмечают наиболее значительные композиционные точки всего пространства, дополняя сгруппированные в них камни и растения или становясь местом обозрения парка.

Рис. 2. План парка Чжочженюань.

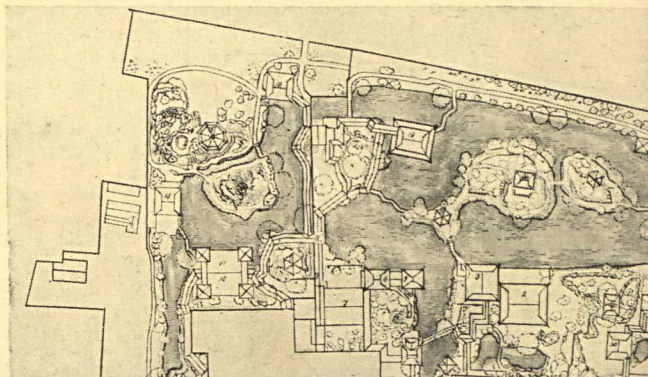


Рис. 3. Парк Цанлан.
Беседка.



Рис. 4. Парк.
Чжочженюань.
Беседка «веер».



Очень хороши маленькие беседки, поставленные на вершинах каменных груд. Их тонкие колонки как бы едва удерживаются на мощных камнях, готовые отделиться от них, увлекаемые «взлетающими» крышами.

В садовой архитектуре широко распространены многочисленные варианты китайской беседки типа «тин». Квадратные, шести- и восьмиугольные, круглые, веерообразные, иногда с галереями вокруг, закрытые стенами и открытые, с крышей на колонках или с застекленной красивой решеткой между колонками — они придают еще большее очарование пейзажу.

Второй тип построек — многочисленные павильоны, в большинстве случаев с застекленными решетками в стенах, квадратные или прямоугольные, с галереями на колоннах (с которыми имеют композиционно общий объем).

Стены галерей и немногочисленных сплошных павильонов всегда выкрашены в белый цвет. На них живописными пятнами размещены оконные проемы разнообразной формы с решетками, рисунок которых не повторяется. Окна и проходные проемы являются как бы рамкой для пейзажа, создающей контраст между прихотливыми очертаниями проема и естественностью пейзажа (рис. 8). Тот же контраст создают изящные решетки над свесом кровли между колоннами галерей и беседок (рис. 6).



Рис. 5. Парк Лююань.
Павильон чистого
ветра.

Третий компонент парков Сучжоу — вода. Однако ее поверхность незначительна. Она совсем не дает впечатления дали и простора. Наоборот, отражая окружающие строения, камни и деревья, вода удваивает их, зрительно увеличивает их количество. С водоемами связаны разнообразные малые формы архитектуры — мостики, балюстрады, ограждающие решетки (рис. 7).

Растения — основа всякого парка — здесь не преобладают над другими компонентами, но с обдуманной тонкостью их дополняют.

Искусство организации китайских парков зависит не только от того, какие породы деревьев там посажены, а главным образом от того, как использованы растения, в каких комбинациях находятся они между собой и с постройками, возведенными на этой территории.

Бамбук и раскидистые местные сосны, кипарисы, магнолии и камелии, цветущая в январе—феврале мейхуа, ивы и вязы неотъемлемы от беседок и павильонов, камня и воды. В китайских парках широко используются деревья особой формы, с причудливым силуэтом, как бы надломленные бурей.

* * *

Зритель, вступая в такой парк, попадает в русло неширокой галереи, которая направляет его движение.

Галереи преимущественно следуют за контуром границ парка и имеют ширину немногим более метра.

Если галерея прилегает к наружной стене, то со стороны парка она ограждается перилами между легкими колонками. Конструктивную основу двухскатной крыши составляют легкие бруски, на которые опирается покрытие из серой черепицы.

Архитектурный облик галерей, предназначенной лишь для движения, намеренно скромный, чтобы не отвлекать внимания зрителя. Она местами делает изгибы и повороты или перерезает территорию парка и подводит к павильону



Рис. 6. Парк Юань.
Шестигранная беседка
на «тайхуши».

или беседке. Эти строения, как и галереи, организуют восприятие посетителя, обозревающего парк, замедляя его движение, предоставляя возможность остановиться, сесть и внимательно рассмотреть окружающий пейзаж.

Повороты и зигзаги галереи создают все новые и новые аспекты в восприятии отдельных элементов парка. В этом и состоит секрет волшебного очарования парков Сучжоу. Кажется, что они обладают неисчерпаемым количеством красивейших живописных уголков. Если галерея отступает от наружного контура парка, между нею и наружным ограждением образуется особая часть парка, где создается рощица бамбука или других деревьев; а если это пространство мало, оно благодаря искусно скомпонованной группе из одного дерева, одного-двух камней и цветов приобретает порой очарование уютного уголка.

Если галерея проходит по территории парка, она состоит из двух параллельных проходов, разделенных тонкой стенкой, которая на уровне глаз прорезана проемами разнообразной формы (круглые, квадратные, ромбовидные, веерообразные и т. д.), открытыми или забранными деревянными или керамическими решетками.

Зритель смотрит на парк с открытой стороны галереи и в то же время видит через проем, словно в рамке, пейзаж с противоположной стороны, вызывающий у него желание пройти и эту, вторую галерею.

Двойная галерея удлиняет путь, создает обманчивое впечатление о размерах парка.

Посетитель может покинуть галерею и выйти на какую-либо дорожку, пройти к водоему и по мостику перейти на другой «берег», подняться на «гору» из камней и т. д.

Иногда мостик одновременно служит и галереей. Все парковые устройства рассчитаны на обозрение из галереи. Она — композиционная артерия парков. Если бы ее не было, зритель многое пропустил бы.

Этот композиционный прием присущ всем паркам Сучжоу, и городским — Шицзылин (основанный в юаньский период, в 1350 году), Чжочженюань (1522—1566),

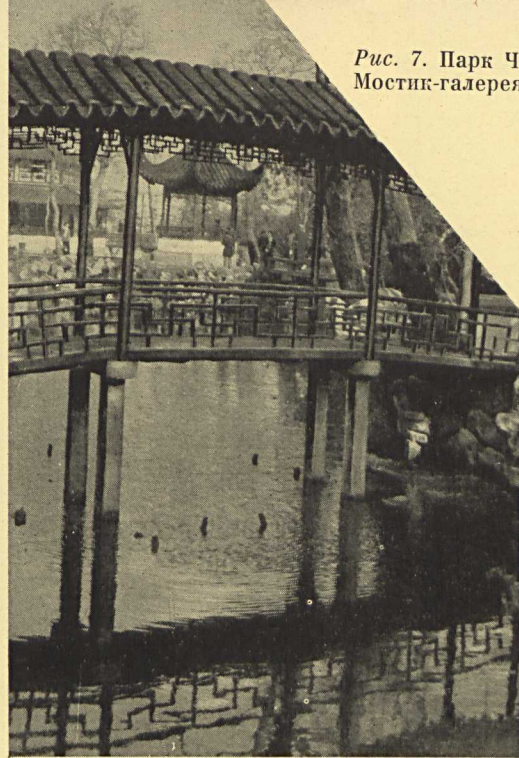


Рис. 7. Парк Чжочженюань.
Мостик-галерея.

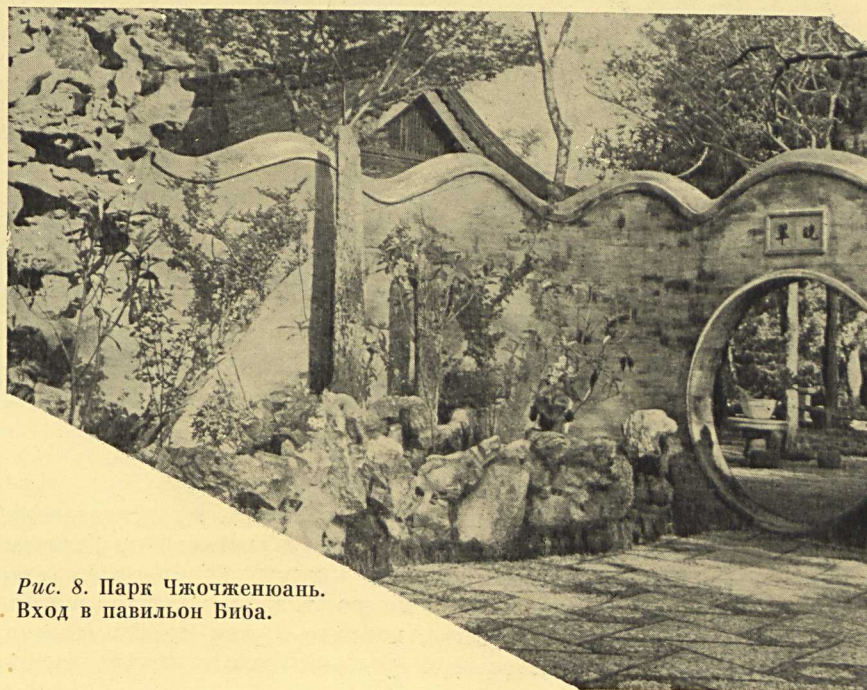


Рис. 8. Парк Чжочженюань.
Вход в павильон Биба.

Июань, Цанлан, и находящимся за городской стеной, по дороге к Холму тигра — Лююань, Сиюань.

Они создавались в разное время, но при общности принципов садового искусства, имеют свои особенности. Все парки Сучжоу небольшие по размерам. Например, площадь парка Шицзылин составляет около 1 га.

Основным композиционным приемом в устройстве этих парков можно считать как бы заданный путь посетителя, продвигаясь по которому он постоянно получает новые точки зрения на открывающийся перед ним пейзаж. Каких-либо формул или канонов для устройства парков не существует. Несмотря на большое количество построек, в основе общей планировки всего пространства лежит не архитектурная идея какого-либо центра или оси, которым подчиняется вся композиция, а скорее, если можно так сказать, прием художника, который разворачивает перед зрителем живописную картину.

В этих парках нет широких длинных аллей, прогуливаясь по которым зритель мог бы задуматься и уйти «в себя». Здесь его прогулка направлена так, что глаза не отрываются от живописных уголков, среди которых разбросаны беседки и павильоны. Эти волшебные сады глубоко продуманы. Их естественность — тонкое искусство.

ЯПОНСКИЕ ЗАРИСОВКИ

М. ТИХОМИРОВА

Сувенир г. Такамацу
«Хоко-Сан». Палье-маше. Роспись.
Сувенир г. Камакуры.
Дерево. Роспись.



Трудно в небольшой статье изложить все впечатления от непосредственного знакомства с искусством в жизни и быту современной Японии. Поэтому хочется в первую очередь рассказать о наиболее традиционных явлениях декоративного искусства, которые можно оценить только в общем комплексе всех условий повседневной жизни японского народа...

Букет — неперемнная принадлежность убранства любого японского интерьера.

Искусство составлять букеты — «Икебана» — возникло в Японии около 400 лет тому назад вместе со всем торжественным ритуалом чайной церемонии — «Ча-но-ю», которая в течение веков является одной из своеобразнейших японских традиций.

В Японии существует целый ряд специальных школ, где и сейчас изучается искусство «Ча-но-ю» и «Икебана», которыми должна овладеть каждая японка. Эти школы имеют программы, рассчитанные и на десять лет, и на два года обучения при занятиях 2—3 раза в неделю. Плата за

учение высока, и полный курс могут пройти только девушки из богатых семейств, обучающиеся с 8—9-летнего возраста.

Кроме этих школ, существует целая сеть краткосрочных курсов, посвященных изучению только «Икебана». Крупнейшие мастера этого искусства объединяются отдельной ассоциацией, а теорией и историей «Икебана» занимается специальный научно-исследовательский институт в Токио. Искусство составления букетов прочно вошло в быт и, развиваясь, приобретает все новые и новые формы.

Оно имеет очень много различных направлений. Все эти направления базируются на определенных общих принципах. Прежде всего нужно сказать, что далеко не всегда японский букет может быть вообще назван букетом в общепринятом значении этого слова. Всего два-три цветка или несколько веточек, расположенных с небрежным изяществом, составляют это лучшее украшение японского дома. Принципы «Икебаны» требуют, чтобы букет был небольшим — иначе потеряется красота каждого цветка в отдельности. Кроме того, цветы должны располагаться асимметрично и иметь разную длину стеблей — как это обычно бывает в природе. Но это только общие принципы, а дальше следует их развитие, основанное и на тщательном изучении природных особенностей каждого растения, и на изощренном разнообразии в их сочетаниях. При этом характер букета должен гармонировать с формой вазы. Очень часто употребляются широкие, низкие, прямоугольные вазы. В них цветы ставят наколотыми на специальные металлические пластинки с острями, так, чтобы и в широкой вазе они сохраняли вертикаль-

Японский букет.



ное положение. Размещение цветов на пластинке также подчинено ряду обязательных условий: например, за основу всей композиции берутся три цветка. Длина их стеблей определяется в соответствии с шириной вазы: самый высокий из них в 1,5 раза больше ширины вазы, второй в 1,25, а третий ей равен. Эти три цветка размещаются на пластинке, в трех ее углах так, чтобы их венчики были обращены друг к другу. Между ними располагаются еще три-четыре цветка ниже и мельче главных, а вся пластинка с цветами обязательно сдвигается к краю вазы, по требованиям принципа асимметрии. В таких композициях цветы играют различные роли, как актеры на сцене, а составитель букета исполняет обязанности режиссера.

В высокой и узкой вазе часто ставят только одну или две ветки, и одна из них обязательно наклонена в сторону, как будто ее пригнул ветер. Но японский букет далеко не обязательно включает в себя только растения, часто в нем сочетаются цветы с фруктами, а иногда с ветками растений komponуются и камни, и кусочки дерева. Такая композиция представляет собой горный пейзаж в миниатюре, а ваза, плоская и низкая, играет в нем роль озера или водоема.

Сами вазы отличаются необычайным разнообразием в своих формах и в материале. Есть среди них и совсем простые, есть нарядные, с росписью. Иногда вазы делают из дерева или ствола бамбука. Бывают среди них и лаковые, и плетеные из рисовой соломы со вставленными в них стеклянными сосудиками. Но ваза никогда не доминирует

над букетом, а составляет с ним единое гармоничное целое. И вся композиция в целом является подлинным произведением высокого искусства, способного волновать так же, как музыка и поэзия.

Но не только «Икебана» свидетельствует о глубочайшем понимании красоты природы, которое свойственно японскому народу и проявляется повсюду — и в искусстве, и в быту.

По всей Японии встречаешь большие группы экскурсантов — японцев всех возрастов, которые подолгу любуются чудесными картинами природы. И действительно, японским пейзажем нельзя не любоваться.

Он пленяет неожиданностями, присущими приморским гористым местностям, богатством растительности и какой-то особой нежностью цветовой гаммы.

Любовь к природе родной страны нашла свое яркое выражение в садовом искусстве. Японские сады необычайно разнообразны, и каждый из них имеет свой неповторимый облик.

Есть в Японии и парки, занимающие пространства в 500 и более гектаров, где только отдельные участки, разработанные садоводами, вkomпоновываются в естественный пейзаж. Есть и сады, составляющие неотъемлемую часть дворцовых и храмовых архитектурных ансамблей. Есть, наконец, и совсем крошечные садики, иногда всего три-четыре квадратных метра, — это те, без которых немислим японский жилой дом.

Особенность японского садового искусства выразилась прежде всего в стремлении к неразрывной связи архитектуры с природой, к восприятию здания и пейзажа как единого целого, что было свойственно еще древнейшим японским зодчим.

При постройке здания учитывалось не только его место и значение среди окружающего пейзажа, но даже и тот эффект, который должно производить это здание в данном пейзаже, при различном освещении — например, при лунном свете.

Однако японские мастера-садоводы отнюдь не ставили своей задачей только воспроизведение естественного ландшафта. Они стремились к созданию «идеального пейзажа», который вобрал бы в себя все то лучшее, что есть в природе.



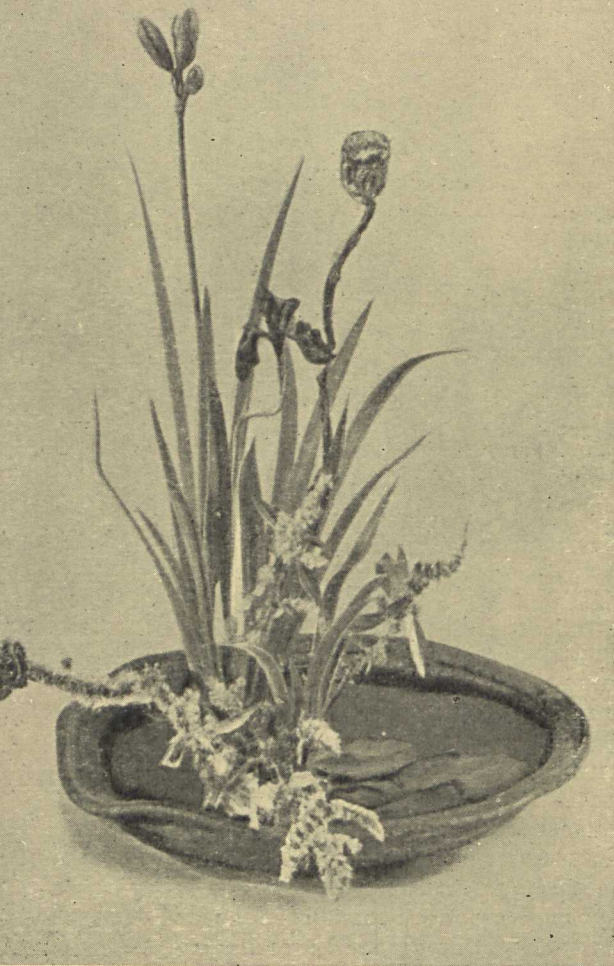
Японский букет.



Куклы из г. Кобе. Папье-маше. Роспись.



Кокеша. Дерево. Роспись.



Японский букет.

Японские сады имеют в основе определенный характер природного ландшафта. Так, в садах типа «Хиранива» создаются пейзажи, свойственные плоскостным прибрежным местностям, и тогда основными их элементами являются камни, деревья и песок. Каждому камню придается определенная форма, и из них составляются целые композиции, где деревья и иногда небольшой водоем лишь дополняют картину.

В садах с гористым пейзажем типа «Тсукияма-сансуй» устраиваются скалы и водопады, пруды с живописными островами и различными мостиками, а также разводятся разноцветные мхи, которые входят в композицию сада как самостоятельный декоративный элемент. Чудесные образцы такого пейзажа есть в старинном парке Ридарин, на острове Сикоку. Там на фоне естественных гор светлое, прозрачное озеро с массой крошечных зеленых островков, окруженное соснами, кажется огромным благодаря тому, что на заднем плане посажены маленькие деревья. Этот прием часто применяется японскими садоводами для создания впечатления больших перспектив.

Не менее любовно скомпонованы и те маленькие садик, которые включаются в интерьер дома. Чаще всего это миниатюрный горный пейзаж с крошечным водоемом, карликовыми соснами на маленьких скалах. Но он всегда очень живописен, изысканно красив в своих строгих линиях и прекрасных пропорциях, как и почти все то, что окружает японца в его домашнем быту.

* * *

Произведения традиционных художественных ремесел Японии характерны исключительным чувством формы и цвета, которыми они отличаются даже в своих самых массовых и дешевых образцах. Вот, например, прекрасные в своей подчеркнутой простоте фаянсовые сосуды и чаши для чая, покрытые потеками цветной глазури, украшенные белым или черным иероглифом. Или квадратные тарелочки с рисунком в коричневую клетку на светлом фоне. Интересны и чайные сервизы европейского типа, где гладкие красные чашки сочетаются с блюдами в белую и черную шашку.

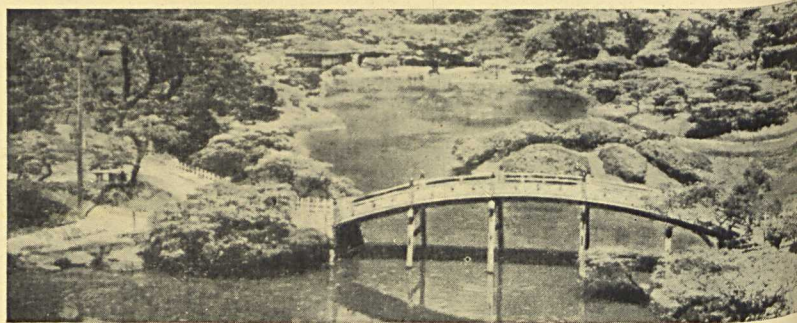
Есть здесь и деревянные коричневые лаковые блюда, на которых углубленный линейный рисунок наносится резцом тут же, на глазах покупателя. Есть и чудесные по

цвету и узорам плетения циновки и корзины из волокон бамбука.

А рядом японские игрушки демонстрируют еще одну область традиционного искусства, где находят свое яркое выражение неиссякаемая фантазия, высокий вкус и мастерство, присущие японскому народу.

Японская игрушка так разнообразна, что о ней невозможно составить исчерпывающее представление за одну недолгую поездку, тем более что почти в каждой местности есть какой-то особый, свойственный только ей тип игрушки, часто сохраняющий в течение столетий свою традиционную форму.

Переезжая с места на место, встречаешь все новые и новые типы игрушек, и постепенно улавливаешь, что источ-



Остров Сикоку. г. Такамацу. Парк Ридарин.



Уголок сада при жилом доме в Киото.

ником этого разнообразия являются и природные особенности каждого места, и его достопримечательности, и его легенды.

Например, крошечные, очень выразительные деревянные олени — принадлежность Нары, так как ее великолепный парк знаменит своими ручными оленями. А забавных обезьянок вырезают из дерева и кости в Никко, где все роши на горных склонах буквально кишат обезьянами.

Куколку из ярко раскрашенного папье-маше, очаровательную и наивную, которая называется «Хоко-Сан», можно встретить только в городе Такамацу, на острове Сикоку.

Когда-то «Хоко-Сан» считался амулетом, спасавшим от болезни. Сейчас его просто дарят отъезжающим в знак пожеланий здоровья и доброго пути. Сувениры, сохранив-

шие старинную форму амулетов,—маленькие деревянные коробочки на шелковых шнурках, украшенные различными надписями, можно встретить в Камакуре. Там же есть своеобразные фигурки, скомбинированные из перламутровых раковин, напоминающих о близости океана.

Прелестны своей изящной формой и тонкой раскраской маленькие гипсовые, всегда парные, фигурки сидящих японца и японки, какие делают в районе города Кобе.

Оригинальны куколки с тщательно и тонко выполненными лицами, в красочных шелковых одеждах — их больше всего в Токио и Иокогаме. И нельзя не залюбоваться исключительным изяществом и простотой деревянной фигурки японки с ребенком на спине — обитательницы Киото.

Но есть игрушки и фигурки, встречающиеся в Японии повсеместно. Это необычайно выразительные и смешные тигры, забавные лягушата, открывающие и закрывающие рот, кошки и собаки, качающие головами и машущие хвостами. Они выполнены в обобщенных формах, без всякого натурализма, но прекрасно передают все характерные повадки и особенности каждого из животных, будь то тигр или лягушка.

Особенной популярностью пользуется чудесная деревянная фигурка барсука Тануки, героя старинной легенды, родившейся на живописном горном плато Яшима острова Сикоку, где водится много барсуков.

Согласно этой легенде, в давние времена добрый зверек Тануки пришел на помощь беднякам, жившим на плато Яшима. Он помогал им в их работе на поле и дома. Но, видя, что этой помощи недостаточно, и люди по-прежнему очень бедны, он превратился в ценный сосуд и разрешил им продать себя по договору, который избавил людей навсегда от нищеты.

Тануки можно встретить повсюду, но на своей родине—острове Сикоку, его фигурки особенно разнообразны, хотя всегда очень просты по форме. Порой характерная острая мордочка барсука просто нарисована красками на яйцеобразном деревянном чурбанчике, оклеенном с одной стороны кусочком цветного бархата, составляющим попонку Тануки. Но чаще всего головка его выточена отдельно и прикреплена на подвижном стержне к чурбанчику, играющему роль туловища зверька.

У Тануки есть обязательные аксессуары — сосуд и бумажная грамотка — договор о его продаже. Часто он появляется в крестьянской широкополой шляпе или с вязанкой хвороста, напоминающими о его участии в чело-

веческом труде. Эта фигурка необыкновенно привлекательна во всех своих вариантах и принадлежит к числу наиболее выразительных наряду с кокешами — деревянной куколкой, которой следует отдать пальму первенства в этом маленьком фантастическом мире японских игрушек.

Деревянных кукол вообще в Японии очень много. Есть среди них и похожие по форме на наших «ванек-встанек» или матрешек разных размеров, вставляющихся одна в другую. Но самые интересные и популярные из них именно кокеша. Их в Японии встречаешь на каждом шагу во всем безграничном разнообразии их основной традиционной формы.

Кокеша, собственно, даже не куколка, а просто кусочек дерева, чаще всего какой-либо простейшей геометрической формы (куба, призмы, пирамиды, конуса), на котором укреплена подвижная головка, и только иногда этот кусочек дерева имеет очертания, условно напоминающие человеческую фигуру. Кокеша расписана красками от руки всевозможными рисунками и пейзажами, порой на них лишь иероглифы, а иногда они одеты в национальную одежду.

Лица у них намечены лишь несколькими штрихами, но делается это так, что у кокеша всегда славные, смешные и лукавые детские рожицы, вызывающие невольную улыбку. Они почти всегда парные — мальчик и девочка, и даже если они одинаково «одеты» в пейзажи, то у них почти всегда подчеркиваются характерные различия причесок и головных уборов.

Кокеша есть совсем маленькие, и их употребляют как наконечники карандашей и даже как украшение авторучек. А самые крупные служат прекрасным элементом декоративного оформления интерьера. Но есть между ними и различия, по которым можно определить, где они сделаны. Это сказывается особенно часто в украшающем пейзаже, который всегда конкретен. И если это кокеша из Фудзи-Хаконе, то на них пейзаж с Фудзиеймой, в Киото на них изображают золотой павильон, пагоду Тодзи или другую достопримечательность города. А в Наре на кокешах можно увидеть буквально все старинные храмы, которыми знаменита эта древнейшая столица Японии. Все эти миниатюрные пейзажи отличаются удивительным изяществом и точностью при всей кажущейся условности их рисунка и выполнены в тонких цветовых сочетаниях.

Так и в народной игрушке Японии проявляется высокий художественный вкус, любовь к родной природе и глубокий интерес к истории своей страны.



Тануки. Дерево. Роспись.

НЕУДАЧНАЯ КНИГА

Ш. ТАШХОДЖАЕВ

Книга З. Майсурадзе «Керамика Афрасиаба»^{*} написана на основе изучения коллекции афрасиабской керамики Б. Н. Кастальского, поступившей в Государственный музей восточных культур в 1921 году.

Так как в работах узбекских ученых почти отсутствуют специальные исследования афрасиабской керамики, ставшей известной после археологических работ В. В. Крестовского¹ еще в 1884 году, то казалось, что появление книги З. П. Майсурадзе заполнит этот пробел.

Однако труд З. Майсурадзе изобилует ошибочными положениями и утверждениями, требующими уточнений и дополнений.

Перечислив некоторые данные о первых исследователях городища, автор отсылает читателей к работе А. Ю. Якубовского² (стр. 7), написанной в 30-х годах. Но в ней, естественно, не учтены исследования последних лет. Сам же автор не приводит их. Поэтому у читателя создается неверное впечатление, что в последнее время никто Афрасиаб не занимался.

Автор обосновывается, как он сам пишет, «только на результатах работ В. Л. Вяткина»³ (стр. 8) и совершенно не учитывает исследования других авторов, например А. Тереножкина⁴ и М. Массона⁵.

Касаясь древней истории Самарканда, З. Майсурадзе пишет: «Следует отметить то обстоятельство, что ни у одного из греческих историков, которые описывали военные походы Александра Македонского со стороны Аму-Дарьи, не упоминается «Мараканд» (стр. 14). Это утверждение вытекает из неосведомленности автора в сообщениях античных историков. Столица Согда Самарканд под именем Мараканда упоминается Аррианом («Анабасис», III, 3) при описании походов Александра Македонского, а историк Курций сообщает о нем следующее: «Город окружен стеной в 70 стадий, внутренняя цитадель обведена другой стеной». Поэтому большое недоумение вызывает вывод З. Майсурадзе: «Таким образом, возникновение Афрасиаба не может быть отнесено ко времени Александра Македонского, тем более что согласно монетам, обнаруженным Вяткиным, возраст города пока определяется периодом от IV — V до XIII века».

Эта дата может быть еще отодвинута в глубь веков, но она все же не достигнет Мараканда или Самарканда времен Александра Македонского, так как характеризующие эту эпоху памятники материальной культуры раскопками не обнаружены» (стр. 15). Хотелось бы напомнить автору, что они обнаружены и относятся не только ко времени Александра Македонского, но и к более раннему историческому периоду⁶.

В задачу нашей рецензии не входит изложение древней истории Самаркан-

да. Но все-таки необходимо отметить, что в результате работ советских исследователей можно говорить о существовании Самарканда «...в эпоху Ахеменидов в виде крупного городского поселения»⁷.

Дальнейшие сведения об истории города можно почерпнуть у античных авторов. После завоевания Самарканда Александром Македонским жители Согда под руководством Спитамена подняли восстание. Об этом сообщает Арриан («Анабасис», IV, 3). Восставшие захватили город, для их усмирения Александр Македонский послал своего полководца «...с тремя тысячами пехоты и восемьюстами конных к городу Мараканду, коим овладел изменник Спитамен». После подавления восстания 328 года до н. э. город был разрушен, о чем сообщает Страбон («География», XI, II, 4).

На странице 12 автор пишет о «туркменских племенах» и «туркменской династии Караханидов», пришедших на смену Саманидам. Он путает понятия тюрк и туркмен. Караханиды были тюркскими племенами, а туркмены — одна из наций, сложившихся гораздо позднее из тюркских и других племен.

Затем автор рассматривает афрасиабскую поливную керамику (стр. 15—27). Вслед за В. А. Вяткиным вся историческая поливная керамика делится автором на три группы.

«I. Самая ранняя относится к Согдианскому периоду. Высшая стадия развития этой керамики приходится на эпоху Саманидов IX—X вв.

II. Керамика эпохи господства монголов XII—XIV вв.

III. Керамика эпохи Тимура и Тимуридов — XIV—XV вв.» (стр. 15).

Однако кто имеет в виду автор под названием «Согдианский период» — не совсем ясно. Обычно под согдианским (правильнее согдийским) периодом подразумевают эпоху от сложения классового общества на территории Согда до арабского завоевания. В этот период глазури еще не появилась, и говорить о поливной керамике согдийского периода поэтому преждевременно.

Кроме того, бросается в глаза отсутствие целого исторического периода, то есть XI—XII веков. Автор пишет, что XII век — время господства монголов. Однако монгольское господство начинается с начала XIII века, точнее с 1220 года.

К тому же XI—XII века не были периодом упадка городской жизни Средней Азии. В это время интенсивно развиваются ремесла и растет город. «В эпоху Караханидов... не... создавалось ничего нового, имелось лишь низкокачественное повторение саманидской керамики», — говорит З. Майсурадзе (стр. 13). Однако в караханидский период саманидская керамика технически усовершенствовалась, появились новые глазури и красители, новые формы и орнаментальные мотивы.

Автор приводит на 24 таблицах образцы афрасиабской керамики, выдавая их за саманидскую. Нужно отметить, что большинство материалов, приведенных

в таблицах, было ранее опубликовано В. Чепелевым⁸ и Б. Веймарном⁹ и датировано, хотя и не всегда точно. Керамика, воспроизводимая З. Майсурадзе, не дает полного представления о богатстве ее форм и орнаментов, так как значительная часть их осталась вне поля зрения автора.

З. Майсурадзе сравнивает афрасиабскую керамику только с грузинской, не давая среднеазиатских аналогий. А жаль. Тем более что в последнее время керамика этого же времени обнаружена Семиреченской экспедицией в Чуйской долине¹⁰. Выявлены и датированы целые комплексы поливной керамики данного периода на Новой Ниссе¹¹, кое-что для изучения поливной керамики сделано на городище Анау¹².

Хотелось бы сделать и несколько второстепенных замечаний.

Так, великий хорезмиец Аль-Бируни назван индийским астрономом и историком (стр. 12).

Термин «афрасиабская керамика» не вполне приложим к описываемой коллекции Б. Н. Кастальского. Как указывал профессор М. Массон в своих лекциях по истории изучения Самарканда, коллекция средневековой утвари Кастальского сложилась исключительно путем рыночного приобретения случайных находок из рук разных лиц и потому лишена точной документации. Несомненно, какая-то часть находок сделана на Афрасиабе. Но правильнее было бы именовать эту коллекцию не афрасиабской, а самаркандской.

Рецензию хочется закончить словами А. Якубовского, цитируемыми З. Майсурадзе: «К сожалению, до сих пор нет ни серьезной публикации-каталога афрасиабской керамики, ни специальной монографии».

¹ В. Крестовский, Самаркандские раскопки 1883 г., «Санкт-Петербургские ведомости», № 36, 1884.

² А. Ю. Якубовский, Из истории археологического изучения Самарканда, ТОВЭ, т. II, Л., 1940.

³ В. Л. Вяткин, Афрасиаб — городище бывшего Самарканда, Ташкент, 1927.

⁴ А. Тереножкин, Вопросы историко-археологической периодизации древнего Самарканда, ВДИ, 1947, № 4.

⁵ М. Е. Массон, К периодизации древней истории Самарканда, ВДИ, 1950, № 4.

⁶ А. Тереножкин, ук. соч., стр. 127—128.

⁷ М. Е. Массон, ук. соч., стр. 158.

⁸ В. Чепелев, О народной линии в искусстве феодального Востока, «Искусство», 1936, № 1, стр. 47 и след.

⁹ Б. В. Веймарн, Искусство Средней Азии, М.—Л., 1940, стр. 49 и след.

¹⁰ Труды Семиреченской археологической экспедиции «Чуйская долина», МИА СССР, № 14, М.—Л., 1950.

¹¹ М. Е. Массон, Городище Нисы в селении Багир и их изучение. Труды ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949, стр. 57 и сл.

¹² В. А. Левина, Позднее городище Анау, Труды ЮТАКЭ, т. II, Ашхабад, 1951, см. табл.

* З. П. Майсурадзе, Керамика Афрасиаба, Тбилиси, АН Грузинской ССР, 1958.

ВЫСТАВКА «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

Одна из крупнейших послевоенных выставок художников Российской Федерации — «Советская Россия» — открылась! Десятки тысяч москвичей, приезжие из разных городов нашей страны, гости из-за рубежа продолжают знакомиться с ней. Если в Центральном выставочном зале (б. Манеж) их привлекают произведения живописи, скульптура, монументальная живопись, графика, плакаты, эскизы декораций, то в залах Академии художеств СССР они любят изделия декоративно-прикладного искусства — стеклом, керамикой, тканями, ювелирными украшениями и многим другим.

Вот некоторые цифры: на выставке «Советская Россия» показано около 3000 вещей художников декоративного искусства. Из них 1000 произведений ленинградских художников и 500 московских. В выставке приняли участие члены ССХ, кандидаты, художники фабрик и заводов Владимирского, Ивановского, Брянского, Горьковского, Московского совнархозов.

В нашем журнале в последующих номерах будут опубликованы наиболее интересные экспонаты выставки. Сейчас же мы расскажем о некоторых из них.

На выставке экспонирована прекрасная коллекция дымковских игрушек (около 200 вещей), представляющих собой яркое сочетание красок, орнаментов, образов. В изготовлении их приняли участие старые мастера — Е. Косс-Деньшина, З. Безденежных, О. Коновалова и молодежь — их ученики.

У палешан экспонируется около 50 работ, в том числе шкатулки, лаковые панно, декоративные блюда, пластины на темы оформления книг «Руслан и Людмила» В. Дудорова и Б. Парилова, «Слово о полку Игореве» М. Шемарова и М. Шемаровой, а также эскизы декораций и костюмов, созданных заслуженным деятелем искусств РСФСР Н. Парильным с группой молодых художников-палешан к опере «Сказка о царе Салтане» в Куйбышевском театре оперы и балета.

Бурятские художники послали на выставку всего 35 вещей. Но зато какие это красивые изящные вещи! Особенно привлекают внимание высокохудожественные украшения искусной чеканщицы Долгор Логиновой: серьги, браслеты, перстни из серебра, золота, с камнями, покрытые ажурным национальным орнаментом. Мастер Д. Бадмасов показал тонкие по исполнению трубки, пепельницы, шкатулки из дерева, кости, золота, серебра, также украшенные бурятским орнаментом. Работающие в Бурятии художники А. и А. Хомяковы — выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой — занимаются главным образом стеклом и керамикой. На выставке посетители видят их керамическую скульптуру — «Бодливого барана», «Яка», «Девушку-бурятку».

Якутские художники представили на выставку целый ряд объемных скульптур из мамонтовой кости. Среди них «Состязания оленей» В. Пестерева, «Рыбак» В. Попова. К сожалению, другие виды якутского национального искусства не представлены.

Замечательные вещи прислали тувинские мастера. Среди изделий из агальматолита, камня зеленовато-серых оттенков, можно назвать вещи Тойбу-Хаа — «Козел», «Баран», «Сарлык», «Олень»; Хертека-Хонаа — «Шахматы»; Монгуша Черзи — «Охотник», «Быки перед боем», «Тувинская лайка». Донгак Оканчик искусно вырезал из дерева желтоватого тона скульптуры «Колхозный чабан» и «Конская голова».

Украшением выставки являются работы прославленных художников Уэлленской костережной мастерской — «Клык мамонта с гравировкой» Янку, «Клык гравированный» Тынатвала, «Последний шаман» Хухутана, «Выборы на Чукотке» Туккая, «Агитаторы в бригаде» Кылыоя.

А вот и новые материалы! Изделия из пластмассы. Их очень немного, тем более отраднее смотреть на те вещи, которые представила Сочинская мастерская Краснодарского отделения Художественного фонда РСФСР. «Золотая рыбка», «Красная рыба», «Рыба», вазочки для варенья художницы И. Чертовой — новые, условно решенные современные вещи, в них прекрасно выявлен материал. В таком же духе сделаны два декоративных блюда художника В. Бритова, конфетница М. Вишневецкого, декоративное блюдо В. Хлопушина. На выставке есть и другие вещи из пластмассы, выполненные для мастерской художниками-москвичами М. Тараевым и С. Будаковым.

Мы рассказали только лишь о небольшой части экспонатов, а их, как уже упоминалось, около трех тысяч. Многие из них могут украсить наш быт. Произведения декоративного искусства на выставке «Советская Россия» — хорошие образцы для художественной промышленности.

К сожалению, в залах Академии художеств почти полностью отсутствуют изделия народных художественных промыслов РСФСР. Десятки тысяч людей лишены возможности любоваться прекрасными вышивками, изделиями из дерева, металла, камня, кости народных мастеров различных областей и автономных республик РСФСР.

Искусственно воздвигнутый междуведомственный барьер между двумя выставками (Промкооперация готовится к Всесоюзному смотру-выставке художественных изделий, и художникам артелей запрещено выставлять где-либо свои вещи) только вредит делу пропаганды нашего замечательного декоративно-прикладного искусства.

ЕЩЕ РАЗ О ЗАБЫТОМ ИСКУССТВЕ

Возродить старинное прекрасное искусство фигурного фейерверка — искусство огненных спектаклей и феерий! — С таким призывом выступила на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» в мае 1959 года М. Тихомирова.

В связи с этим редакция журнала и творческая лаборатория массовых праздников и зрелищ, созданная недавно при Всесоюзном театральном обществе, создали в феврале этого года совещание режиссеров, художников, пиротехников и представителей парков культуры и отдыха. В совещании принял участие и представитель Министерства культуры Российской Федерации.

Открывший совещание председатель лаборатории народный артист РСФСР Н. Петров отметил, что вопрос о развитии фейерверка, как искусства, весьма своевременен. Приходится иногда сталкиваться с возражениями против возрождения фейерверка, против затраты на него средств, но эта точка зрения глубоко ошибочна, и в основе ее лежит недооценка эстетического значения «огненных» зрелищ. Более того, следует иметь в виду, что постановка пиротехнических картин — это мероприятие не только эстетическое, но и политическое. Сила фейерверочного искусства очень велика, и пиротехнические картины на темы современности могут быть широко использованы в массовой пропаганде.

Заместитель председателя Творческой лаборатории массовых праздников и зрелищ Б. Глан напомнила об опыте постановок пиротехнических картин в тридцатых годах, о тематических фейерверках, которые устраивались в День победы в 1945 году и позднее, в ознаменование 800-летия Москвы, и, наконец, о пиротехнических картинах, показанных в Москве во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 году. Однако вот уже несколько лет мы не видим тематического фейерверка; применяется он в самом простом своем виде во время салютов в памятные дни, и иногда в парках культуры и отдыха, но это все весьма далеко от фейерверочного искусства. Это искусство должно быть развито, оно должно стать одним из самых популярных и любимых народом искусств.

Этому могут помочь старые опытные пиротехники, влюбленные в свое дело режиссеры и художники, готовые отдать свой опыт постановкам тематического фейерверка и пиротехнических картин.

Участвовавшие в совещании пиротехники Сухорецкий, Лихачев и Калинин, приветствуя идею развития фейерверочного искусства, говорили об отсутствии фейерверочного материала. Изготавливают его в весьма небольших количествах и в ограниченном ассортименте в мастерских некоторых периферийных парков культуры и отдыха. Эти полукустарного типа мастерские многого сделать не могут, не говоря уже о том, что изготовление пиротехнических материалов в производственных условиях этих мастерских даже небезопасно. Для действительного развития фейерверочного искусства необходимо создать мощное пиротехническое предприятие, специально оборудованное и приспособленное.

В феврале в Лаборатории массовых праздников и зрелищ ленинградского отделения Всесоюзного театрального общества в числе других вопросов также обсуждался вопрос о развитии фейерверочного искусства. В совещании участвовали представители журнала «Декоративное искусство СССР», искусствоведы, практики, а также автор статьи «Забываемое искусство» искусствовед М. Тихомирова.

Председатель ленинградской лаборатории заслуженный артист республики Е. Гершуни, представитель Ленинградского управления культуры Б. Баринков и художественный руководитель ленинградского отделения Всесоюзного гастрольно-концертного объединения А. Поляков, представители парков культуры и отдыха Ленинграда и другие приветствовали развитие фигурного фейерверка.

Главное управление культпросветучреждений Министерства культуры РСФСР изучает в настоящее время потребность в пиротехнических материалах и обсуждает с другими учреждениями и организациями вопрос о создании производственного предприятия для изготовления пиротехнических материалов.

