

ИСКУССТВУ
РУБЛЕВА
600_{ЛЕТ}



Д
И
ЕКРАТИВНОЕ
СКУСТВО СССР

8.1960

С О Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Бессмертие.	1
Н. Чернышев. Об Андрее Рублеве.	2
Н. Демина. Фрески Андрея Рублева во Владимире.	5
С. Земцов. Монументальное искусство и архитектура	12
В. Филатов, Г. Черноскутов. Реплика художников.	15
А. Забелина, В. Лотонина, И. Арутюнян, И. Боржман, М. Назаревская. Творческое содружество.	16
Д. Горлов. Школа вкуса.	18
Э. Криммер. Мысли вслух.	—
П. Кожин. О новаторстве и лже-новаторстве.	20
Л. Орлова. Фарфор ломоносовцев.	21
Н. Яглова. Молодое стекло.	22
М. Мерцалова. Костюм и ткань.	25
С. Ильинская. Русский ручной ковер.	29
Сфинксы.	32
Дискуссия о судьбах народного искусства	
Б. Бутник-Сиверский. За здоровье или за упокой?	33
О. Попова. Не штамповать.	35
Письмо с комментариями	
Сталь и шлак.	37
Достойно подражания.	39
Выставка «Чехословакия 1960»	
Индржих Сантар. Драматургия выставок.	41
Ю. Колпинский. Выставка — праздник.	42
Н. Каплан. Самолеты и сари.	45
Г. Карклинь. Познакомьтесь!	46
Отовсюду.	48
Хроника.	

Главный редактор М. Ф. Ладур

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильинская, В. В. Иорданский, П. Д. Корин, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, А. А. Федоров-Давыдов.

Зам. главного редактора К. М. Кантор. Художественный редактор С. С. Гусева.

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

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

А 07630. 12. VIII. 1960 г. Бум. л. 3. П. л. 6. Усл. п. л. 8,46. Уч.-изд. л. 8,56. Формат 72×108¹/₈. Заказ 952. Тир. 6000.

Цена 12 р. (1 руб. 20 коп).

Типография издательства «Советский художник», Москва, Мало-Московская, 21.



Апостол Павел ведет праведных в рай. Фреска Успенского собора во Владимире. 1408.

БЕССМЕРТИЕ

В сентябре этого года исполняется 600 лет со дня рождения великого русского художника Андрея Рублева.

Его творчество неразрывно связано с именем Москвы, с нарождавшимся могучим национальным государством.

Творчество Андрея Рублева — огромный вклад в русское и мировое искусство. Шестисотлетие

со дня рождения Андрея Рублева по решению Всемирного Совета Мира отмечается ныне во всех странах и особенно широко в Советском Союзе.

Отдавая дань уважения памяти Андрея Рублева, журнал «Декоративное искусство СССР» посвящает свои страницы произведениям великого русского художника.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

8 (33)
АВГУСТ
1960

Центральная городская
публичная библиотека

Читальный зал

У45
Д28





ВЕЧНЫМ будет для нас творчество Андрея Рублева — великого русского художника.

Еще современники Рублева, наши далекие предки, понимали выдающееся значение его дарования. Устные предания и неоднократные летописные записи подтверждают это.

Как драгоценные реликвии переходили из рода в род иконы, приписываемые кисти Рублева.

Однако его искусство было скрыто под позднейшими поновлениями и записями. Лишь только нашему поколению выпало счастье увидеть подлинные произведения этого художника.

2 августа 1918 года в газете «Известия ВЦИК» (№ 163) за подписью В. И. Ленина был опубликован список лиц: революционеров и общественных деятелей, писателей, поэтов, философов, ученых, художников, композиторов, артистов, которым предполагалось поставить монументы в Москве и других городах РСФСР. В этом списке в разделе художников на первом месте стояло имя Андрея Рублева*.

В том же 1918 году при Отделе по делам музеев и охраны памятников искусства и старины была учреждена Всероссийская Комиссия по сохранению и расчистке памятников древней живописи.

Тогда-то и началось систематическое раскрытие наиболее известных произведений Рублева, освобождение их от многочисленных наслоений, искажавших представление о великом мастере.

Исключение составляет лишь его «Троица», пробная расчистка которой была начата в 1904 году, но распоряжением монастырских властей икона вновь была закрыта металлической ризой.

С образованием Реставрационной комиссии (реорганизованной в дальнейшем в Центральные государственные реставрационные мастерские) были выявлены и раскрыты те главнейшие объекты, в работе над которыми Рублев наряду с другими мастерами принимал личное участие.

Краткий перечень этих памятников, сохранивших подлинные и предположительные произведения Рублева, следующий: 1) Иконостас Благовещенского собора в Москве. 2) Фресковая роспись и иконостас Успенского собора во Владимире. 3) Чин иконостаса и фрески Успенского собора в Звенигороде. 4) Иконостас Троицкого собора в Загорске с мировой из-

* В. И. Ленин, О литературе и искусстве, ГИХЛ, 1957, стр. 521—522.

вестности «Троицей», ныне находящейся в ГТГ. 5) Миниатюры рукописных евангелий конца XIV—начала XV столетия: в Ленинской библиотеке, библиотеке Государственного Исторического музея и Публичной библиотеке в Ленинграде*.

Однако и теперь, в период непрерывного изучения подлинных произведений Рублева, мы все еще недостаточно в них разбираемся.

Несомненно, что Андрей Рублев, талантливый и выдающийся художник, за свою жизнь выполнил довольно много работ. А если учесть, что современники его, зная достоинство рублевской живописи, хранили его иконы как зеницу ока, то странным будет казаться факт малочисленности приписываемых Андрею Рублеву произведений. Очевидно, многое, кажущееся исчезнувшим, живет где-то среди нас неизвестным. А сколько еще не раскрытых древних икон томится в запасниках наших главнейших музеев.

Каждый день может принести в этой области новые открытия, и лишь тогда мы представим себе истинные масштабы его дарования. Но и то, что доступно нашему обозрению, изумляет нас.

Искусство Рублева можно сравнить с цельным самородком золота, освобожденным от посторонних примесей. Оно кристально чисто. В нем нет ничего лишнего, понижающего глубину видения.

Искусство Рублева опирается на лучшие традиции мастеров XIV века.

Идейная глубина, народность, удивительная красота каждого произведения, совершенное владение законами пластического воздействия — в этом основное содержание унаследованных Рублевым традиций.

Мы не видели в грозных ликах более ранних икон такой искренней любви к человеку и природе, такой проникновенной, ласковой задушевности, такого гуманизма в живописи. Мы не видели и столь совершенной гармонии целого, столь тонкой музыкальности цвета, ритма, чистой поэзии, живой одухотворенности выражаемых чувств и переживаний.

Искусство Рублева — это поистине вершина русской живописной культуры дооктябрьской эпохи.

Искусство Рублева лаконично как всякое большое искусство, но его лаконизм как бы подчеркивает богатство внутреннего содержания, сдержанного внутреннего движения.

Обращение к практике наших дней ставит перед нами целый ряд вопросов.

Целесообразно ли художникам

* Игорь Грабарь, Андрей Рублев. 1-й сборн. «Вопросы реставрации», изд. Центр. госуд. реставрац. мастерских, 1926. М. В. Алпатов, Андрей Рублев, М., «Искусство», 1959. Ю. А. Лебедева, Андрей Рублев, изд. Общ. по распр. полит. и научных знаний, РСФСР, Л., 1959.



социалистического реализма использовать достижения А. Рублева? Не помешает ли это творчеству советских художников?

Но разве не нуждаемся мы в более ярком выражении окружающей нас героической жизни?

Владея высокой идейной направленностью советского искусства, мы мало думаем о средствах выражения этих идей, об их доходчивости до зрителя, о развитии его интеллекта. А ведь эти проблемы живописи присущи не только искусству Андрея Рублева, но и всему нашему наследию.

Советская общественность давно вышла из того возраста, когда даже в шедеврах древней живописи видели только предметы культа. Теперь мы воспринимаем древние иконы как высочайшее достижение народного творчества.

И если древняя икона художественна, то в ней всегда над культовым ее назначением преобладает живое народное творчество, отражающее и переживания человеческих страстей, и поэзию русской природы. Вот почему с таким вниманием выглядываемся мы в замечательные памятники искусства Андрея Рублева.

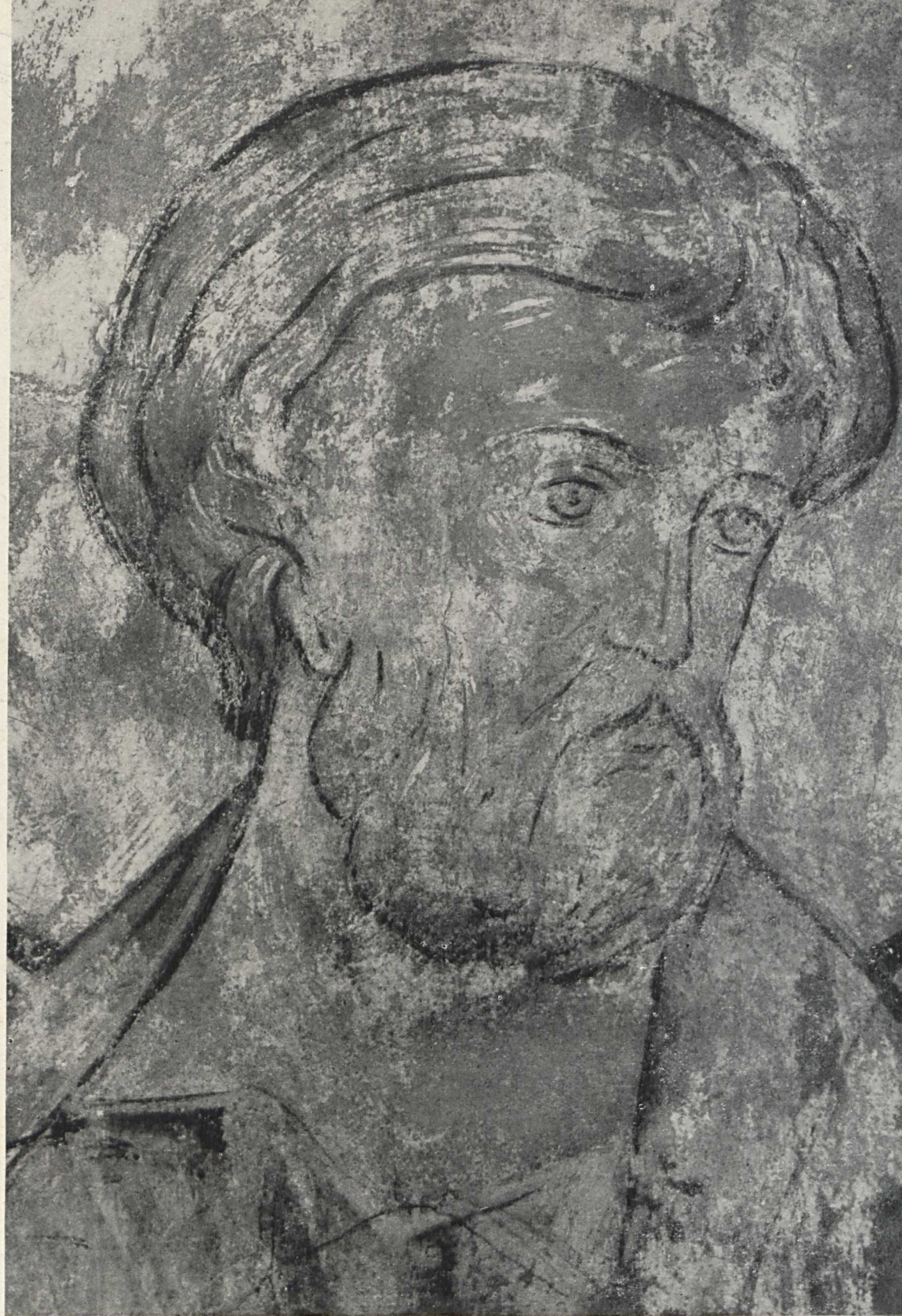
Признание общественного значения Андрея Рублева подтверждено постановлением Совета Министров СССР 1947 года о создании на территории бывшего Андроникова монастыря музея-заповедника древнерусского искусства имени Андрея Рублева, увековечивающего память великого русского живописца.

Андрей Рублев совместно со своим неразлучным другом Даниилом Черным выполнил здесь свою последнюю, к сожалению, лишь частично дошедшую до нас роспись и не обнаруженный пока иконостас и здесь же был погребен, как и на год переживший его Даниил Черный.

В прошлом году Министерство культуры СССР приняло решение о проведении празднования 600-летия со дня рождения Андрея Рублева.

К этому присоединилась международная организация ЮНЕСКО, и в сентябре текущего года народы всего мира отметят 600-летие со дня рождения великого русского художника.

Н. ЧЕРНЫШЕВ



Апостол Андрей. Деталь фрески «Страшный Суд» Успенского собора во Владимире. 1408

Шедевры Рублева сохраняются в моей памяти как выражение всего самого чистого и самого гармоничного в живописи.

Ромен Роллан.

Рублев неподражимо использовал плоды художественных усилий нескольких поколений и, найдя наилучшую формулу для воплощения идеалов своей эпохи, сумел столь прозорливо связать их с намечавшимися чаяниями, что надолго предопределил содержание и форму искусства, шедшего ему на смену.

Игорь Грабарь.

ФРЕСКИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА ВО ВЛАДИМИРЕ

Н. ДЕМИНА



Ангел. Деталь фрески «Страшный Суд» Успенского собора во Владимире. 1408

ВЕЛИЧИЕМ и красотой славился на Руси белокаменный Успенский соборный храм во Владимире.

В 1158 году заложил его властный и сильный князь Андрей Боголюбский, старший сын Юрия Долгорукого, основателя Москвы, и дал на его содержание «многие имения» и «десятины в стадах своих», пасущихся на привольных берегах Клязьмы. И поныне снизу, с противоположного ее берега, можно смотреть на чудо строительного искусства древних зодчих, завершивших неприступную кручу белым златоверхим храмом.

В 1185 году одноглавый, дивно украшенный всякой «хитростью» и «узорочьем» собор сильно пострадал во время большого пожара. В 1193 году при великом князе Всеволоде Большое Гнездо храм был обновлен, расширен пристройками и получил пятиглавие.

В Успенском соборе венчались на великое княжение и погребались владимирские князья, которыми была воспринята от «старого Киева» идея единства Русской земли. Однако Русь была едина только в народном сознании и в мечтах властолюбивых владимирских князей, а в действительности междоусобия отвлекали их от охраны русских границ и ослабляли народные



силы напрасными кровопролитиями и разорениями. Между тем надвигалась грозная опасность иноземного нашествия, а князья по-прежнему «шли розно». В 1237 году татары вторглись в рязанские земли и, разорив многие города, подступили к Владимиру. Когда татары проникли в город и жители поняли, что гибель неизбежна, многие бросились к Успенскому собору и затворились в нем вместе с владыкой Митрофаном и княжеской семьей, «и так,— восклицает летописец,— без милости огнем запалени быша». Снова чудное убранство храма было разграблено, а живопись повреждена огнем.

Но белокаменная твердыня Успенского собора, как и дух русского народа, выдержали все испытания почти двухвекового рабства.

В борьбе за освобождение от татарского ига и объединение Руси в народном сознании огромную роль играли воспоминания о славе и блеске «старого Киева» и «старого Владимира», преемницей которых стала считать себя Москва.

После победы на Куликовом поле русские с особым рвением стремятся восстановить былое величие Руси. Один за другим воздвигаются и расписываются белокаменные храмы в Москов-



Общий вид росписи свода центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408

Спас. Фреска Успенского собора во Владимире. 1408

ском Кремле, а под 1408 годом многие летописи сообщают о важном мероприятии сына Дмитрия Донского — Василия Дмитриевича по восстановлению живописи древнего Успенского храма: «мая 25 начата бысть подписывати церковь каменную великую соборную святая богородица иже во Владимире повелением князя великого, а мастера Данило иконник да Андрей Рублев».

Москва послала своих лучших и наиболее уважаемых художников. Даниил Черный, неразлучный друг Андрея Рублева, по преданию, связанный с ним «духовным союзом», в летописи назван первым, как старший по годам и по опыту в работе.

Надо думать, что Успенский собор пробуждал у художников воспоминания о трудах, страданиях и подвигах великих и малых людей владимирской земли. Не только летописи и живая красочность народных преданий, но и уцелевшие творения старых мастеров вызвали к их воображению и патристическому чувству.

То немногое, что сохранилось до нашего времени от фресок Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе, говорит нам о том, что художники творили в память тех, кто жил, боролся и умер за Русь, и в утешение тем, кто жил в их время. Именно поэтому так скромны и одухотворены типично русские облики апостолов, святых и ангелов на их фресках. Они обречены художниками на земле, среди тех людей, которые их окружали, и возвышены ими в их истинно человеческом достоинстве. Внутренняя творческая жизнь эпохи созидания русской государственности отражена не только в изображениях людей, но и во всем художественном замысле целого.

Фрески Андрея Рублева и Даниила Черного не были рассчитаны на то, чтобы возродить прежнее величие храма времен Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо. Величие московскими художниками понималось уже по-иному, чем раньше. Не блеск золота и драгоценных камней, не строгую торжественность божества и святых стремились воссоздать они в древнем прославленном храме, а доброту, правдивость и самоотверженность простых людей.

Следуя в основном традициям монументальных росписей, в которых глубина содержания органически сочеталась с законами декоративности, Андрей Рублев и его друг сумели достигнуть новых высот и своеобразия стиля. Их тонально обогащенный колорит обрел мягкость и согласованность, сочетания цветовых пятен под-



Это дополнит народное искусство. Здесь первоисточник художественных исканий. Современный художник должен черпать свои вдохновения в этих примитивах.

Ваша учащаяся молодежь имеет здесь, у себя дома, несравненно лучшие образцы искусства... чем за границей. Французские художники должны ездить учиться в Россию: Италия в этой области дает меньше.

Анри Матисс.

чинились равновесию, линии стали гибкими, музыкально-ритмическими и обобщенными. В целом художники достигли того, что их живопись производила впечатление легкости, ясности, стройности. В наше время человек, желающий впервые ознакомиться с великими творениями Рублева, войдя в собор, не сразу заметит древние фрески и даже будет немного разочарован ими. Сильно поврежденные, они покажутся ему обветшалыми, поблекшими, слишком простыми и мало похожими на то, что он мечтал увидеть. В чем же тогда ценность, величие и значение фресок в Успенском соборе?

Конечно, некогда живопись была ярче. Золотистые охры, серебристо-серые, лиловато-розовые, нежные, зеленеющие, как молодая листва, тона были светлее и воздушнее, а густо-вишневые, бархатисто-коричневые и синие, как вода, отражающая небеса, цвета были интенсивнее и глубже. Удлиненные фигуры в легком свободном движении были объемнее. Ныне утраченные светло-голубые фоны (теперь осталась только черная прокладка под ними) создавали впечатление пространственной глубины и света.

К сожалению, о росписях Рублева и Даниила мы можем судить лишь по отдельным сценам композиции «Страшного Суда», расположенным в среднем и южном нефах, несколькими фигурам святых, незначительным фрагментам евангельских сюжетов и сохранившейся только отчасти композицией «Ангела, ведущего младенца Иоанна Предтечу» на стене жертвенника. Но даже то немногое, что сохранилось до наших дней, имеет огромное значение для истории русской художественной и духовной культуры в целом.

В неумолимую, суровую идею «Страшного Суда» средневековья Андрей Рублев и Даниил Черный вложили столько глубокого жизненного содержания, столько сочувствия к человеку, что она оказалась в корне переосмысленной. Художники не пугают зрителя картиной возмездия за грехи, этому было отведено лишь незначительное место. «Страшный Суд» для них — начало «царства праведных». С ним связывалось глубоко народное представление о восстановлении правды и справедливости, попираемых на земле.

В образе Спаса Рублева (свод среднего нефа) «грядущего судить живых и мертвых» нет и тени устрашающей грозности. Облаченный в золотистые одежды, полный юношеской силы и движения, легко и свободно парит он в голубом ореоле, окруженный крылатыми ликами «бесплотных сил». Он воплощение торжества, гуманности и творческого подъема. По-рублевски безупречно вписанный в круг, он не ограничен им. Касаясь ногой его предела, он как бы готов выступить из него, отчего композиция, полная монументальной ясности и завершенности, приобретает жизнь и движение. Круг и голубой цвет в поэтической образности Рублева символизировали свет, просвещающий человека.

Над Спасом, тоже в своде, два ангела на лету свивают свиток с изображением луны и звезд, что означает конец земного мира, они как бы закрывают книгу жизни.

Над ангелами изображены четыре царства, владычество которых прекращается вместе с концом жизни на земле. Они уступают место царству правды и справедливости. Четыре зверя замкнуты в земной круг. Широко шагает в нем крылатый лев — «Римское царство», стремящееся к мировому господству. Смело устремляется вперед крылатая пантера — «Царство Македонское», страшное своей военной мощью и неожиданностью нападения. Упрямо стоит, опустив голову и подозрительно кося глазом, совершенно реальный хозяин русских лесов, медведь, — «Царство Вавилонское», утверждающее господство в своих пределах. О нем так и сказано, что он «ста (т. е. стоит) на едином месте». Страшно оскалив зубы, шагает, подняв хищную морду, «чудовищный зверь»; между рог у него человеческое лицо, а на хвосте змеиная голова. Это — губительное «Царство Антихристово», «снedaющее и уничтожающее всякую плоть и надменно оскверняющее всякую святыню».

Много существовало толкований на четырех зверей видения пророка Даниила, и часто характеристика царств исходила из существующей исторической обстановки. Даже такие церковные авторитеты, как Иоанн Златоуст, считали «непогрешительным» их толкование «применительно к своему времени».

Возможно, что и Андрей Рублев, как и его современник Лука Смольнянин, патриот своего города, иллюстрировал

ший Псалтырь в 1395 году¹ (т. е. всего за 12 лет до написания фресок в Успенском соборе) мог подразумевать: под львом — объединенные Польшу и Литву, где римско-католическое вероисповедание стало господствующим; под пантерой — агрессивный Тевтонский орден; под медведем — княжество Московское, упорно занимавшееся утверждением сильной власти и единства в своих пределах; под чудовищным зверем — татар, с жестокостью которых связывалось у русских представление о наступлении «Страшного Суда».

В полукружии под аркой, примыкающей к своду, располагается композиция «Уготованного престола» («Гетимасия»), к которой как бы устремляется летящий «Спас в силах». На престоле лежит книга, в которую вписаны деяния людей. У его подножия припавшие на колени трепещущие прародители — Адам

¹ Г. К. Бугуславский, Замечательный памятник древней Смоленской письменности XIV в. и имеющийся в нем рисунок символично-политического содержания, «Древности», Труды Моск. археол. о-ва, т. XXI, вып. I, М., 1906, стр. 82—86. М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. III, М., 1955, стр. 165—166.



Трубящий ангел. Фреска Успенского собора во Владимире. 1408



Звери царств. Деталь фрески «Страшный Суд» Успенского собора во Владимире. 1408

и миловидная Ева, виновники грехопадения людей. Возле них сосуд с искупительной кровью и весы — символ правосудия.

К престолу самозабвенно, как бы спеша на помощь людям, умоляюще простирают руки богородица и Иоанн Предтеча. Их лики почти не сохранились, но в их поспешной устремленности, в сбившемся спереди покрывале богородицы и в растрепанной бороде Предтечи чувствуется человеческая взволнованность.

По сторонам сцены у престола расположены апостолы Петр и Павел и стоящие за ними ангелы, что связывает изображение на стене с сидящими апостолами на склонах свода. Вся композиция безупречно вписана в полукружие над аркой и обрамлена снизу скромным растительным орнаментом. Склоненные фигуры ритмично вторят очертку арки и свода. Так передать трепет жизни, не погрешив против законов монументальности и декоративности, могли только истинно великие художники.

Учет архитектурных форм виден и в размещении других десяти апостолов на склонах свода. Призванные судить дела людей, они сидят с раскрытыми книгами не на торжественных тронах, как в памятниках более ранних, а на общих скамьях. За ними стоят служащие им ангелы. Их сомкнутые ряды как бы поддерживают свод. Нимбы, напоминающие орнамент, вторят кругам, в которые вписаны Спас и звери царств в середине свода. Раскрытые книги апостолов проходят по их рядам, как орна-

ментальный мотив, придающий композиции связанность и устойчивость. Следуя основным канонам, как и в изображении апостолов, художники по существу далеко вышли за их пределы и дали целую галерею жизненно правдивых образов русских людей с теми нравственными достоинствами, которые были осознаны и оценены народом в горниле тяжелых испытаний.

Среди ангелов на фресках Успенского собора много наивно-простодушных, пылливо-внимательных и печально-задумчивых девичьих лиц. По-видимому, увиденное в жизни обрело воплощение под кистью художников. Одним из перлов рублевской поэтичности образа по праву может считаться ангел, стоящий возле Иоанна. В нем чувствуется отблеск античного искусства, согретый русской сердечностью лирического чувства. Нежное и властное лицо ангела в арке слева, при входе в средний неф, звуком трубы поднимающего из земли мертвых, оживлено таинственной сложностью внутренней жизни. В его энергичном повороте и легкой грации есть что-то пленительное. В нем чувствуется предвещание неразгаданности и силы ума творений Леонардо да Винчи.

Эпопея «Страшного Суда» представлена художниками, как и «Божественная комедия» Данте в образах глубоко народных и патристических. Особенно это чувствуется в «Шествии праведных в рай», которое дано в виде многочленной толпы, располо-

женной справа на столбе в центральном нефе, в проходе в южный неф и в своде южного нефа. Стремясь к правде жизни, художники пренебрегли единством композиции и расположили ее отдельными группами.

Вместо обычной фигуры одного святого на столбе изображена сплоченная группа праведных жен, обращенных в сторону «Уготованного престола». У них не только простые русские лица, но и русские одежды. У них то же выражение, что и у праведных мужей. Не предвкушение блаженства райа занимает их мысли. Все душевные силы их направлены на решительное и последнее действие на земле. Верится, что с этим чувством готовности к подвигу русские сыны отрезали себе путь к отступлению на Куликовом поле.

На стене проема в южный неф теснится толпа праведников с озабоченными лицами. Они как бы входят в средний неф, где совершается главное действие Суда, тем самым художники предельно приблизили их к тем, кто находится в храме. В своде южного нефа шествие праведных направляется к дверям райа, возглавляемое апостолами Петром и Павлом. Со страстным призывом простирает Павел руку с развернутым свитком: «приидите со мною»... В противоположность его волевому напряжению легко и стремительно ступает Петр. Его лицо, обращенное к толпе, одушевлено добротой и доверием к людям, он увлечен и увлекает за собой других. Движение толпы, состоящей из отдельных групп, происходит хаотично, снизу вверх, что придает всей композиции динамичность.

Между композициями, на синева-сером фоне стен, словно выюнки, поднялись вверх тонкие белые стебли с коричневыми, зелеными, желтыми листьями и нежными цветами с тычинками. Поразительные по изяществу, эти орнаменты, несмотря на стилизацию, не потеряли своей жизненной правдивости.

Эти скромные украшения явились плодом любовного наблюдения природы и оказались гораздо к ней ближе, чем сильные, но менее подвижные орнаменты эпохи Андрея и Всеволода.

К сожалению, почти утрачено временем и едва просматривается одно очень интересное звено в сложной композиции «Страшного Суда» — участие природы в его действии. Над входом в южный неф изображены олицетворения Воды и Земли в виде двух женских фигур. Слева Земля — сильная, с горделивой осанкой держит в руке гроб, за ней безвольные, как тени Анда, встают окутанные саваном умершие. Перед ней змея с круглой головой и чешуйчатым телом, вверху слон и разгневанный лев, похожий на изображение льва в «Евангелии Хитрово». Справа Вода — женщина с длинными волнистыми волосами, совсем как русалка, держит некогда потопленный корабль со сломанной мачтой, под которым виднеется морское чудовище с клювом и двумя лапками. Такой диковинный зверь тоже есть в «Евангелии Хитрово», но там он изображен с длинным перевитым чешуйчатым хвостом. Надо думать, что их писала одна и та же рука. Ниже плавает совсем реальная рыбка: сбоку, внизу, переходя на выступ другой стены, извивается коленчатое водяное существо и ползет настоящий, достоверно изображенный краб. Вверху стоят птицы с длинными шеями и одна в центре, над входом, плещется в воде — быстрое, мимолетное движение ее крыльев передано поразительно верно.

Таким образом, даны все представители животного мира земли, воды и воздуха: четвероногие, пресмыкающиеся, водяные твари и птицы. Изображены те, которых художник мог знать по книгам и произведениям искусства. Например, слон есть уже на рельефах собора в Юрьеве-Польском, а крабы, появившиеся на раннехристианских рельефах с изображением истории пророка Ионы на фоне нильского пейзажа¹, могли перейти в искусство Византии. По-видимому, эти источники были известны Рублеву и дали повод к изображению морских диковин и в том числе краба.

В древнеславянском мировоззрении, отраженном в русской народной поэтической образности, многие звери и птицы участвовали в жизни человека и предвещали грядущие события. Так, в описании гадания Дмитрия Донского и Дмитрия Волынца ночью перед Куликовской битвой они слышали, как «гуси и лебеди непрестанно крыле плещуще необычную грозу» предвещали. Гоготание гусей и плеск лебединых крыл упоминает и автор «Задонщины» перед нашествием полков Мамай на Русскую

землю¹. Не тот же ли смысл предвестия грозы «Страшного Суда» вкладывал художник, изображая плещущуюся в воде птицу на фресках Успенского собора? Это тем более вероятно, что и земля в женском образе издавна жила в народной поэтической образности.

В том же гадании Дмитрий Донской и Волынец слушают, как земля плачет по татарам, которые должны погибнуть на поле Куликовом, «как жена еллинским гласом», а по русским — «как девица плачевным гласом возопи», «аки свирель некую жалостно слышати»².

С наибольшей достоверностью можно приписывать Рублеву замечательного ангела, ведущего младенца Иоанна Предтечу на стене слева при входе в жертвенник. К сожалению, от этой композиции сохранились только нижняя часть и некоторые фрагменты. С античной грацией, на ходу оборачиваясь назад, ведет ангел за руку маленького Предтечу, который по-детски едва поспевает за его легким шагом. Действие происходит на фоне золотисто-охристого пейзажа пустыни с зелеными деревьями и скалистыми горками. Яркие пробела на зеленом одеянии ангела, его голубой хитон, белая рубашечка младенца и блики на горках как будто светятся, напоминая необыкновенно декоративную сцену, проникнутую ритмом и движением.

Декоративное убранство Успенского собора художники завершили созданием иконостаса, многие иконы которого сохранились до нашего времени и хранятся в Третьяковской галерее и Русском музее.

По сохранившимся фрагментам фресок и иконостаса можно себе представить, каким совершенным было убранство Успенского собора, созданное Андреем Рублевым и Даниилом Черным. Широкий размах, стройность замысла владимирских зодчих XII века были серьезным испытанием для московских мастеров. И надо сказать, что они оказались достойными преемниками и продолжателями художественных традиций Владимиро-Суздальской Руси. Претворив богатое наследие предшественников, они насытили свои произведения новым содержанием.

В живописи Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе нашли отражение глубоко народные и оптимистические понятия их времени об искусстве, призванном нравственно и эстетически воспитывать и объединять людей на основах любви, доверия и самоотверженности.

Классическое наследие древних мастеров, в котором декоративность сочетается с глубиной содержания, ко многому обязывает современных художников. Его надо изучать и хранить.

¹ «Повести о Куликовской битве», М., 1959, Изд. Академии наук СССР, стр. 11 и 12.

² Там же, стр. 64.

Троица. Голова ангела слева. ГТГ.



¹ Д. В. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства, Спб., 1900, стр. 88, 90, рис. 16.

Широкая публикация этих произведений поможет глубже понять и полюбить свое родное искусство, поможет людям из других стран открыть для себя почти неизвестную область древнего русского искусства и оценить его.

Анна Зегерс.



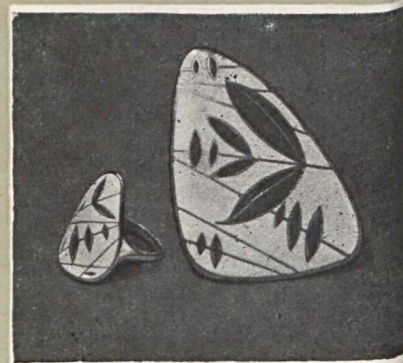
А. Котухина. Пластина «Березка». с. Палех
Ивановской обл. 1960

выставка СОВЕТСКАЯ РОССИЯ

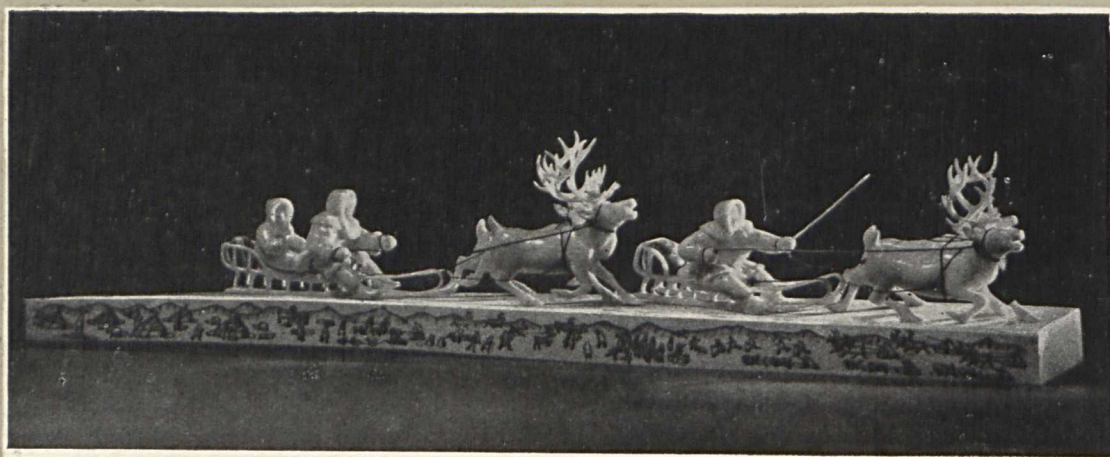


В. Сергеев. Жираф.
Фаянс.

СОВЕТСКАЯ
РОССИЯ



В. Поволоцкая.
Брошь и кольцо.
Металл и эмаль.



Гынатваль. Возвращение с
ярмарки. Моржовая кость,
объемная резьба, гравировка.
Уэллен. 1959

Изразцы. Дымковские
мотивы. Кировская обл.
1959



выставка СОВЕТСКАЯ РОССИЯ

СОВЕТСКАЯ
РОССИЯ

А. Дейнека. Мирные стройки. Мозаика.



В. Городецкий. Э. Криммер.
Ваза «Осенний мотив». Фарфор.



МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

С. ЗЕМЦОВ

Очень трудно в номере журнала, посвященном юбилею Андрея Рублева, писать о монументальном искусстве, ибо тысячелетнее развитие русской художественной культуры оставило и великие произведения и великие традиции, которые не меркнут, а живут своей полноценной жизнью в нашем, совсем другом, новом времени.

Перед глазами встает «Троица» Рублева, архангел Михаил, праведники в иконостасе Благовещенского собора, фрески Успенского собора во Владимире. Это станковые произведения и монументальные росписи, но в них единый строй, единое художественное мышление, которое позволяет мастеру легко переходить от станковой живописи к монументальной. Рублев в своих иконах так же монументален, как и в своих фресках.

На протяжении веков доминирующей была религиозная живопись. Через нее художник пытался выразить и донести до зрителя все многообразие окружающего мира. Это были раскрытые книги Ветхого и Нового заветов, которые средствами живописи наглядно повествовали о евангельских легендах. Однако к монументальной росписи не предъявлялось требований чистой декоративности. Но обобщенность образов, локальные яркие цвета, умело найденный ритм живописных композиций, сплошь покрывающих стены, отвечали строгим и легко обозримым пространствам и объемам соборов, создавали единое, цельное красочное зрелище.

До XVIII века русские художники не ставили перед собой задачи средствами живописи раскрыть внутреннее пространство, создать его иллюзорность. Они не «разрушали» стену, а, наоборот, утверждали каменную архитектуру, не вступая с ней в противоречие. В этом было понимание синтеза, иное, чем в XVIII веке, может быть, более примитивное, но и более органичное.

XVIII век принес ту революцию в искусстве, которая отвечала новым условиям общественного быта русского человека. Светская тема во всех видах изобразительного искусства стала преобладающей. Даже церковная монументальная роспись по приемам, по трактовке тем и образов становится также реалистической и «светской».

Художники, обогащенные знанием перспективы, умением изобразить на плоскости объем, светотень, создают реалистические произведения. Вместе с тем и перед монументалистами возникают другие задачи.

Монументальная живопись становится вместе с архитектурой средством создания репрезентативного окружения правящего помещичье-дворянского сословия во главе с императором.

Монументальная живопись делается помощницей архитектуры в создании объемно-пространственных композиций. Но вместе с тем монументальная живопись XVIII и последующего века вступает не столько в соревнование, сколько в противоречие с архитектурой. И в этом «единстве противоположностей» и заключается, с нашей точки зрения, понятие синтеза искусства — архитектуры, живописи и скульптуры в XVIII веке. В целом ряде композиций мы видим проникновение одного вида искусства в другое, замена живописью скульптуры и архитектуры.

Вспомним великолепную Иорданскую лестницу Зимнего дворца — творение Варфоломея Растрелли, восстановленную после пожара 1837 года архитектором Василием Стасовым. Из сравнительно низкого сводчатого коридора

первого этажа вы вдруг без всякого перехода попадаете в ослепительное пространство лестницы. Огромное зеркало потолка, поддержанное монолитами серых гранитных колонн, расписано Валлериани: это небо, облака и в облаках стремительно несущиеся фигуры богов Олимпа. И без того огромное пространство бело-мраморной лестницы еще увеличено этой иллюзорной росписью, разрушающей плоскость потолка.

В интерьере старой лестницы Большого Петергофского дворца Растрелли в использовании монументальной живописи идет дальше. Здесь не только плафон, но и падага потолка, и стены — все расписано гризайлью, имитируя скульптуру, орнаментальные детали, маскароны и торшеры. В этом интерьере нужно приложить некоторую долю труда, чтобы разглядеть, где же кончается архитектура и начинается живопись и скульптура.

И вместе с тем наряду с иллюзорностью монументальная живопись ставит перед собой и чисто декоративные задачи, которые не были известны мастерам предыдущей эпохи, но которые вытекали из самой природы искусства монументальной живописи.

На всем протяжении XVIII и первой половины XIX века русские архитекторы и монументалисты оставили великолепные образцы своего синтетического искусства. И одна из причин удачи многих этих произведений заключалась не только в стилистическом единстве, но и в крепкой профессиональной спайке, которая давала возможность с одного слова, с первого штриха понимать друг друга.

Архитектор Кваренги, соорудивший более 80 зданий, всегда переходит с постройки на постройку с одной и той же группой художников семьи Скотти; у него работали одни и те же архитекторы и скульпторы.

Удача Китайского дворца в Ораниенбауме была достигнута еще и тем, что там работала под руководством архитектора Антонио Ринальди группа его соотечественников, воспитанников венецианской Академии, а плафон расписывал ее президент — сам великий Тьеполо.

Мы не будем в короткой журнальной статье останавливаться на второй половине XIX века, не идущей в сравнение с эпохой высокого стиля.

Обратимся к нашей современности, в ней выковываются контуры нового большого стиля, какой ответит новому сознанию человека коммунистической эпохи.

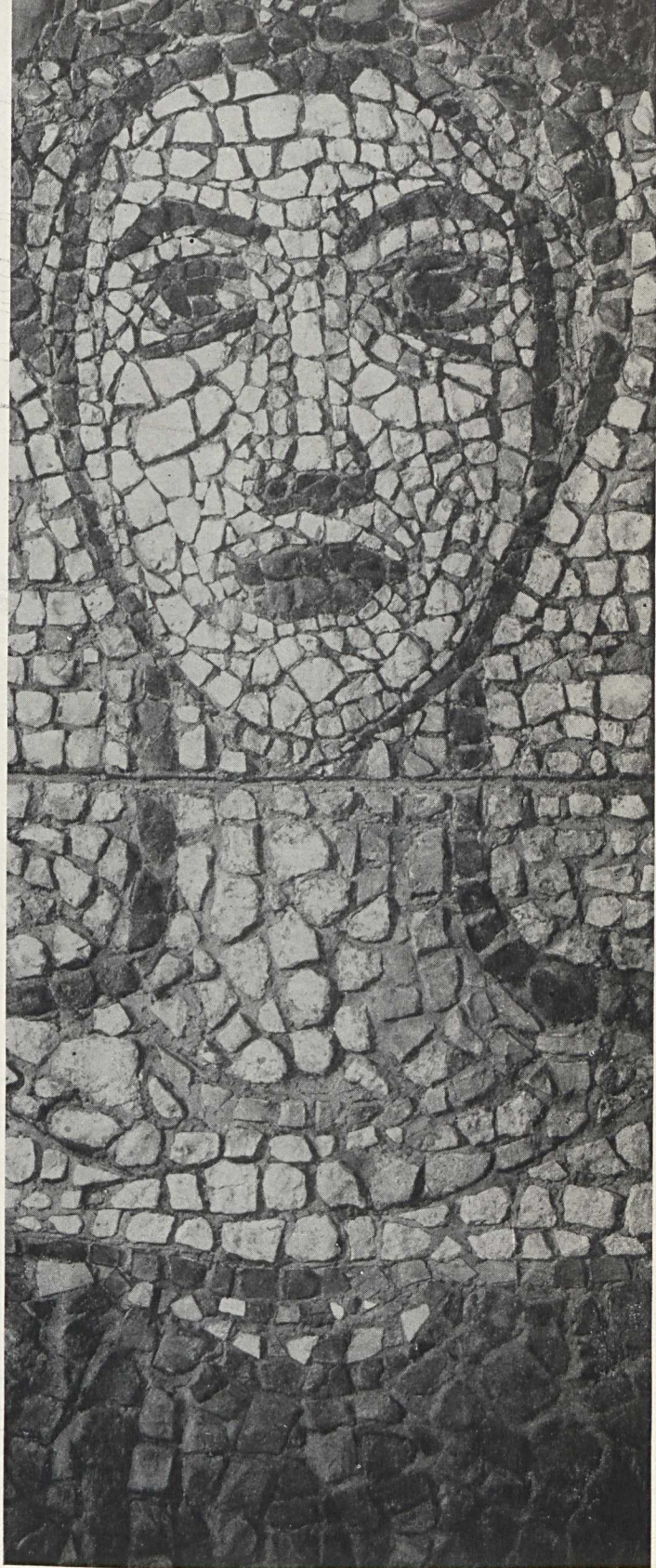
Поиски эти начались. Кончилось безвременье в архитектуре.

Еще не созданы шедевры, еще много примитивно понятых истин, но уже художники-монументалисты и архитекторы двинулись навстречу друг другу в поисках общего художественного языка, который создаст и единый стиль и ту профессиональную спайку, которая необходима для решений подлинно художественных произведений синтетического искусства.

Но в чем смысл современного монументального искусства, какое место оно займет в композиции и в тех будущих ансамблях, какие уже в этом семилетии зримо предстанут в наших городах и селах?

Архитекторы обратились к новым современным материалам и конструкциям. В создании архитектурной формы они отказались от излишеств.

Современная строительная техника дает в руки архитектору совершенно новый набор художественных прие-



Б. Чернышев. Юная. Мозаика.

мов. На всем протяжении истории архитектуры зодчий, казалось, был ограничен в своих возможностях непреодолимостью законов строительной механики. Только готика пыталась вырваться из жесткого круга тяжелых материалов и малых пространств. Это поистине был великий подвиг целых коллективов безымянных строителей. Но камень и здесь ставил свои пределы. И готические соборы стоят теперь как памятники этих великих усилий.

Новые материалы — бетон, напряженный железобетон, легкие сплавы, пластики — дают возможность создания строительных конструкций, практически перекрывающих неизмеримо большие пространства. Стекло в новой архи-

тектуре играет роль температурного заслона для создания внутреннего климата здания, а не разрыва между его внутренним пространством и окружающей природой.

Значит, в современной монументальной росписи создание иллюзорного пространства не является главным. Но зато на первое место выступает ее извечное назначение — монументальность — большая форма, отвечающая большому содержанию; и еще декоративность, живописность, «цветастость». У нас очень часто произведения монументальной живописи заменяют станковой живописью, но выполненной в монументальных материалах — в смальтовой мозаике, в мраморе, в майолике. И еще одно замечание — наши монументалисты делают композиции «в никуда». Целый раздел выставки «Советской России» собран из монументальных произведений. Есть, с моей точки зрения, интересные вещи, есть и неинтересные, но я не могу о них полно судить потому, что я не знаю, в какой архитектурной среде будут жить эти произведения. Я не знаю, как они будут освещены, какое пространство будет перед ними, какой цвет будет их окружать. «Станковость» этих произведений не только в их композиции, но и в отсутствии конкретного адреса.

Красива мозаика А. Дейнеки «Мирные стройки», пожалуй, это лучшее из монументальных произведений на выставке. Тут есть и глубина планов, и яркий цвет, и обобщенность, и, главное, это ощущение радостного труда, созидания, лучшим символом которого является архитектура.

Из двух работ А. Дейнеки «Мирные стройки», конечно, лучшее. В «Хорошем утре» художник поставил перед собой другие задачи — в смальтовой мозаике решить проблему пленера, передачи солнечного света, прозрачности воды. Он этого достиг, но при этом возникла «картинность», непосредственное перенесение приемов станковой живописи в смальту, что чуждо, с моей точки зрения, этому материалу.

«Станковостью» обладает и работа Ю. Непринцева — мозаика «Строители метро». Это уже не портрет, но еще и не обобщение, не символ, какой наиболее уместен в монументальной живописи и скульптуре.

Мне жаль, что на этой выставке я не видел мозаичной композиции, выполненной художником А. Штейманом для конкурсного проекта памятника Победы в Москве. Многофигурная, построенная в двух планах, она своим ритмом и лаконизмом близка стиху Маяковского. Красив и очень современен фрагмент этой мозаики, где художник уже вводит вас непосредственно в технику, в палитру своего замысла. Многообразны материалы — тут и смальта, и мрамор, и кирпичная выкладка, и не только плоскость, но и рельеф; прием, какой был узаконен великим нашим современником мексиканским художником Диего Ривера. Эта вещь имеет адрес: размещенная на гигантской стене стены, она заканчивает пространство площади. И мне жаль, что талантливый художник Штейман выступил на «Советской России» с произведением, в котором я не нашел ни образа, ни того многообразия приемов, какие я увидел в проекте его мозаики для памятника Победы в Москве.

Ошибка здесь не только в цветовой однотонности. Может быть, в той архитектурной среде, в которой будет «работать» его произведение, и уместна эта скупость цвета, но тогда это необходимо подтвердить и скупостью приема. Между тем художник две симметричные плоскости пишет темперой по сухой штукатурке, в центре размещает мозаичный полурельеф, с моей точки зрения, не оправданный в этой композиции. Я за широту приема, я за творческие поиски живой формы, но только чтобы они внутренне всем строем художественного произведения были оправданы.

Раздел монументального искусства на выставке «Советская Россия» богат разнообразием техник и приемов, широким охватом тем, от лирической «Рябинки» — мозаики



А. Дейнека. Хорошее утро. Мозаика.

Л. Хаютиной и К. Сороченко, до сильной, в своей символической обобщенности «Индустрии» Д. Мерперта и Я. Скрипкова.

Любуясь произведением К. Тугеволя и К. Аксенова, большой монументальной композицией «Сельское хозяйство», можно представить себе зал, на стене которого размещена эта роспись. Она архитектурна сама по себе, своим внутренним строем и поэтому так подсказывает среду, в которой будет существовать.

Разделы монументального и прикладного искусства выставки «Советская Россия» на мой взгляд, несомненно,

наиболее интересны. Раньше всего они интересны запоминающимися индивидуальностями. Когда обходишь эти разделы выставки, все произведения плотно укладываются в голову. И не потому, что их немного, а потому, что они разные.

Время новых исканий по всем признакам наступило в нашем искусстве, и идет оно не от живописи, а от архитектуры, монументального, прикладного искусства, и поэтому уходишь с выставки с удовлетворением, с головой, полной мыслей о радостном будущем нашего советского монументального искусства.

Д. Мерперт, Я. Скрипков. Индустрия. Мозаика.



РЕПЛИКА ХУДОЖНИКОВ

В. ФИЛАТОВ, Г. ЧЕРНОСКУТОВ

Выставку «Советская Россия» все ждали с нетерпением. Широко распахнулись двери просторного Манежа. Тут тысячи работ. Живопись, скульптура, графика...

Однако, чтобы посмотреть раздел декоративно-прикладного искусства, нужно поехать в Академию художеств. Там посетителей значительно меньше, чем в Центральном выставочном зале, хотя предметы декоративно-прикладного искусства интересуют зрителей не меньше, чем живопись и скульптура. Но получилось так, что именно этот раздел искусства оказался в стороне от большого числа посетителей Манежа, и многие из них из-за отсутствия указания на продолжение выставки даже не знают, что можно посмотреть еще и на изделия керамики и фарфора, стекла и пластмасс, что можно увидеть новые ткани, ювелирные изделия, ковры — словом, все то, что должно украсить быт нашего народа, сделать его жизнь еще радостней и прекрасней.

Но вот мы в залах Академии художеств. Много здесь интересного, нового, свежего, впечатляющего.

Радуют дымковские игрушки, хохломская роспись, изделия из пластмассы.

Трудно перечислить все то, что представлено на выставке, нужно это посмотреть!

Мы как художники считаем необходимым прежде всего сказать об экспозиции. От нее во многом зависит правильное понимание вещей, их смысла, художественных достоинств.

Нам кажется, что устроителям выставки нужно было прежде всего позаботиться о том, как лучше показать изделия, раскрыть их образ, найти каждому соответствующее место. Безусловно, это нужно сделать не сухо и шаблонно, а с большим знанием и тонким вкусом, учитывая и общий строй экспозиции, которая также должна быть живой и увлекательной.

Чрезмерная теснота в расстановке экспонатов делает их незаметными, невыразительными.

Все мы любим дымковские игрушки, сочные, яркие, самобытные. Но все эти качества не доходят до зрителя. Игрушек так много, стоят они так плотно, словно мы не на выставке, а у прилавка магазина.

На стенде керамики под большими вазами ютятся мелкие вещи настольного и настенного характера. Им трудно ужиться вместе.

На пестрой декоративной ткани сложно разглядеть сосуд из прозрачного стекла, форма его растворяется в яркой расцветке материала.

На экспозиции стекла мы хотим остановиться особо. Обаяние и неповторимость этого материала в его прозрачности и чистоте. Ему нужен свет. При хорошем, умелом освещении стекло оживает, начинает говорить. К сожалению, некоторые экспонаты на выставке оказались спрятанными, замурованными в темные ящики и уголки, лишенные не только специального, но подчас и обычного освещения.

Это тем более досадно, что к этой выставке художники, работающие в области стекла, пришли со значительными достижениями.

Большинство вещей подкупает ясной композицией, простотой решения и новизной. Исчезли надоевшие всем «кустики», «камни», «крестики», которые наносились на любую форму, независимо от того, что это за вещь, чему она служит, о чем должна говорить человеку. Здесь широкая грань и травление, роспись красками и обработка способом пескоструя.

А сколько красоты и настоящей поэзии хранят в себе гутенские изделия!

Правда, зачастую эти вещи еще спорные, но в этом направлении ведется большая работа, и несомненно, что художники с мастерами добьются прекрасных результатов.

Безусловно наше стекло сейчас сделало большой шаг вперед, и думаем, что зритель его полюбит, несмотря на привычку к старой алмазной грани.

При всем этом нельзя не сказать о некоторых категориях работ, которые, на наш взгляд, являются весьма сомнительными.

Есть работы модные, очень модные, есть и старомодные.

Есть изделия, рожденные поисками блеска и оптического эффекта, острых срезов и изгибов, что вряд ли исчерпывает требование к современному производству искусства.

Эти формальные поиски приведут к замене «сахарной мальцевщины» другими приемами, дающими блеск и не больше.

Некоторые художники, сознавая необходимость придания новому стеклу национальных черт, формально заимствуют декор и форму действительно прекрасных, неповторимых произведений народных умельцев, перенося их механически на свои работы.

Но эти вещи не делают погоды. Это, скорее, естественные явления при поисках художниками нового облика отечественного стекла.

Нам оно представляется как искусство, в которое вложены искренность и душа создателя, его чувства, настроения и мечты. Тогда стекло запоет свою новую чудесную песню.

Оно бесспорно будет самобытно и народно, потому что люди, создающие его, воспитаны нашей страной, знают ее прошлое и сами создают настоящее и прекрасное будущее.

ОТ РЕДАКЦИИ

Художники обеспокоены тем, как выставлены произведения декоративного искусства. Авторы справедливо полагают, что система экспозиции должна выявлять, а не скрывать достоинства их работ. Между тем на выставке «Советская Россия» с экспозицией далеко не все обстояло благополучно.

Редакция журнала считает, что автор экспозиции декоративного раздела выставки художник И. Шоненский проявил большое мастерство и изобретательность, но исключительно сложные условия, в которые он был поставлен недостаточно продуманной организацией выставки, не дали ему возможности осуществить свой замысел.

Современная выставка сама по себе должна быть произведением искусства. Важно не только, что мы выставляем, но и как мы выставляем.

К сожалению, не все организаторы выставок это поняли.

ТВОРЧЕСКОЕ

А. ЗАБЕЛИНА. В. ЛОТОНИНА

Нам часто приходилось встречаться с безвкусным оформлением интерьеров общественных зданий. Поэтому как художники-текстильщики мы решили сами попробовать свои силы в этой области.

До сих пор мы делали ткани «вообще», без конкретного адреса, не зная, в каком интерьере они будут жить. Это часто толкало на ложный путь. Ведь когда представляешь на выставку или конкурс отдельную вещь, то невольно стремишься сделать ее как можно эффектнее, чрезмерно насытить ткань орнаментом, усложнить колорит, потому что пытаешься вложить в нее многие образы и мотивы, которые теснятся в твоём воображении. А иногда и просто неловко, представляя одну единственную ткань, ограничиться двумя полосами на гладком фоне. Так сама система работы над отдельными штучными вещами толкала художников к перегруженным устаревшим решениям.

И вот перед выставкой «Советская Россия» появилась возможность работать над целым ансамблем тканей для оформления определенного интерьера. Это открывало широкий простор нашей творческой фантазии.

Среди новыхстроек нас привлек проект типового южного санатория архитекторов Ю. Аридта, Л. Инберг, З. Саминского, Е. Перченкова и М. Чиркова. Свободная планировка, просторные внутренние помещения, огромные застекленные проемы, предусмотренные в этом проекте, приводили и нас к новым, современным решениям в тканях.

Работа над конкретным проектом общественного интерьера многomu нас научила. Прежде всего мы воочию почувствовали и поняли, каких простых решений, новых приемов композиции требует современная архитектура. Мы получили возможность развернуть наш замысел в целом ансамбле вещей: занавесах для огромных окон, коврах, в отдельных случаях сюда включались скатерти, коврики. Постоянно думали и о том, какими тканями должна быть обита мебель в том или ином помещении, какие керамические изделия могут дополнить общую красочную гамму. Пытались продумать и решить по-разному колорит каждого помещения. Архитектура общественного здания продиктовала нам и иной, более крупный масштаб рисунка, чем тот, к которому мы привыкли.

Нам хотелось вести работу в тесном рабочем контакте с архитекторами, но Комбинат прикладного искусства, с которым мы связаны, не санкционирует такое содружество, и поэтому нам с сожалением пришлось от этого отказаться.

На наш взгляд, совместную работу с архитекторами нужно расширять, художникам декоративного искусства приучаться работать с архитекторами, а не отгораживаться от них.

Мы с большим увлечением трудились над новым для нас заданием, но на выставке оно не получило ясного выражения.

Ни на Московской, ни на выставке «Советская Россия» в экспозиции не только не был отражен наш общий замысел, но и отдельные вещи были показаны очень неудачно, фрагментарно, не на месте, так что зрители не могли получить правильного представления о их характере.

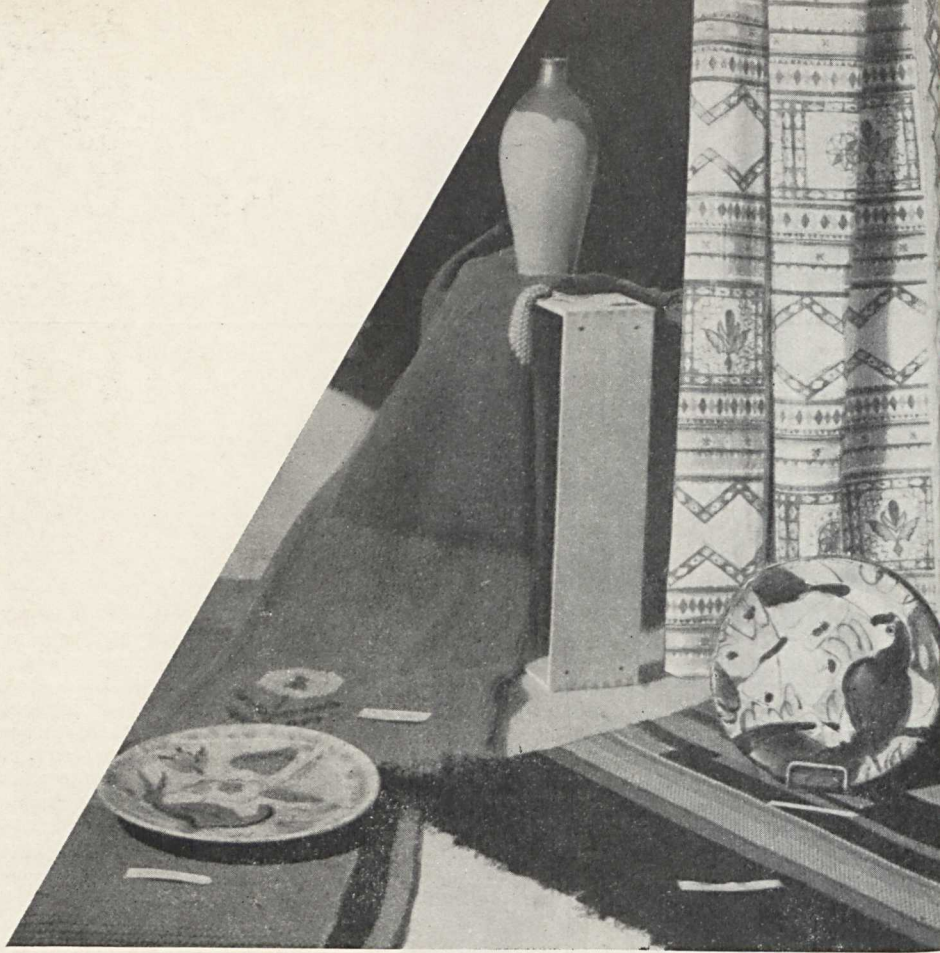
Нам казалось, что на такой крупной и важной выставке, как «Советская Россия», произведения художников декоративного искусства, решенные ансамблями, имеющие конкретный адрес, должны были бы быть экспонированы, как подобает, с мебелью, на тех местах, для которых они предназначены.

Это одно наше огорчение.

А второе, не менее важное, — это то, что мы не имеем возможности выполнить все наши изделия в производственных условиях и увидеть их украшающими новое здание санатория.

Ведь художник декоративного искусства не может и не должен работать для выставки. Только когда произведение идет в жизнь, занимает свое место в быту человека, художник испытывает удовлетворение своей работой.

Мы старались выполнить все текстильные изделия простейшими средствами из дешевого сырья, специально, чтобы они могли быть приемлемы для массового производства.



Уголок выставки.

А. Забелина. В. Лотонина. Декоративная ткань и ковер для интерьера санатория.

Н. Романова. Ваза. Терракота.

В. Орехова. Декоративное блюдо «Африка». Майолика.

Но вместо этого нам пришлось делать их на ручных станках в мастерских Комбината прикладного искусства, соответственно уменьшая размеры занавесов и ковров.

Почему бы не оформить для начала хотя бы несколько санаториев, домов отдыха, клубов, дворцов культуры по единому замыслу художников? Ведь они могли бы доставить много радости людям, служить образцами для других зданий, раскрыть людям глаза на широкие возможности декоративного искусства.

Конечно, было бы слишком смело заявлять, что первые подобные опыты будут все удачны. Но в таком случае можно будет серьезно оценить работу художников, критически ее проанализировать, да и сами художники увидят свои ошибки и смогут учесть их в дальнейшем.

Мы же до сих пор, по существу, работали вслепую, не зная конкретных условий, в которых будут жить наши вещи.

Необходимо, чтобы Комбинат прикладного искусства больше внимания уделял работе художников над формированием современного советского интерьера, потому что мы считаем это важнейшей задачей наших дней.

ОТ РЕДАКЦИИ

Нам представляется, что коллективный метод работы для художников декоративного искусства правилен и плодотворен. Это дает возможность лучше решать одну из важнейших задач этого вида искусства — создание ансамбля, будь то жилой и общественный интерьер или костюм человека.

Первые попытки организации творческих бригад при подготовке к выставке «Советская Россия» нужно приветствовать и продолжать далее работу в таком направлении.

СОДРУЖЕСТВО

И. АРУТЮНЯН,
И. БОРХМАН,
М. НАЗАРЕВСКАЯ

Желание работать над ансамблем жилого интерьера и общность взглядов на творческие задачи объединили нас, художников И. Арутюнян, З. Бекирову, И. Борхман, С. Ильинскую, М. Назаревскую, в бригаду.

Нам хотелось украсить быт наших замечательных трудовых людей, внести теплоту, уют и красоту в их жилище, создать такие вещи, которые бы воспитывали вкус, поднимали настроение. В своем творчестве мы стремились традиции нашего искусства в новой форме донести до современности.

Перед выбором конкретного объекта оформления мы занялись изучением современных жилых интерьеров как малогабаритных квартир

И. Борхман. Обои. З. Бекирова. Ковер. И. Арутюнян. Прибор для воды.



М. Назаревская. Детский коврик «Дружба». Шерсть, ручное ткачество.

наших больших новостроек, так и всевозможных вариантов индивидуальных домов, выполненных по проектам советских архитекторов. Несколько раз мы всей бригадой и каждый художник в отдельности побывали на многих выставках по жилому интерьеру. Во многом помогли нам в работе беседы с архитекторами.

К сожалению, нам не удалось включить в бригаду художника по мебели, поэтому мы остановились на тех формах новой мебели, которая была экспонирована на строительной выставке.

Выбрав двухкомнатную малометражную квартиру, мы начали работу с обсуждения ее общего колорита. Все пришли к убеждению, что колорит должен быть светлым; это как бы увеличивало пространство комнат. Вертикальной композицией обоев мы хотели создать впечатление большей высоты, чему должны были способствовать и вертикали контрастных к обоям и занавесам плотных драпировок.

Светлому колориту интерьера подчинялись и отдельные элементы: ковры, текстиль и керамика. В спальне это были покрывала на кровати, прикроватный коврик, детский настенный коврик «Дружба», прозрачная занавеска на окно, питьевой прибор, подвесные вазы для комнатных цветов.

В общей комнате с золотисто-розовым ковром на полу хорошо сочетались и зеленое покрывало на диване, и плотный занавес в проемах окна, а также керамический питьевой прибор и подвесная цветочная ваза.

В поисках современного, русского языка декоративного искусства мы требовали друг от друга лаконичности, ясности решений. Стараясь сохранить зерно хорошего в каждой находке, обогащали наш ансамбль. Беспощадная, но принципиальная критика каждой вещи, творческое единство и дружба в коллективе с каждой новой встречей приводили нас ближе к намеченной цели.

И. Борхман выполнила трехмерный макет квартиры в масштабе 1:10. Этот макет помог нам с большей наглядностью увидеть отношения отдельных вещей между собой и согласовать их в колорите.

Стремление создать вещи, недорогие по цене, побудило нас обратиться кроме мастерских Художественного фонда к предприятиям государственной промышленности и артелям промысловой кооперации. Это внесло разнообразие в техническое воспроизводство изделий.

В процессе работы мы встретились с целым рядом затруднений при выполнении проектов в материале.

Это прежде всего отсутствие хорошо оборудованных производственных баз при Комбинате прикладного искусства. Необходимо организовать цех по крашению пряжи, расширить существующий ткацкий цех, оборудовав его ткацкими станками различных систем.

Нам известно, что ряд лет лежит под сукном в Правлении Московского отделения Художественного фонда решение о реорганизации и оборудовании керамического цеха на Гжельском заводе. Пора бы приступить Правлению к его осуществлению. Тогда москвичам не надо будет ездить в Прибалтику, где ведется своя собственная большая работа.

И вот выставка открыта. К величайшему нашему огорчению основной замысел был стерт и не получил в экспозиции никакого отражения. Наоборот, при той скученности, которая образовалась на слишком маленькой площадке, весь замысел был нарушен и не мог дойти до зрителя.

При такой системе экспозиции зритель вводится в заблуждение непонятным соединением вещей, предназначенных для двух комнат, в одной.

Но, несмотря на многочисленные трудности с внедрением образцов в производство и такую неудачную экспозицию, мы всегда будем вспоминать с самым теплым чувством о работе в бригаде, потому что каждый из нас в своем творчестве и производственной деятельности ощущал плечо товарища.

Центральная городская
публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

ШКОЛА ВКУСА

Д. ГОРЛОВ

Отдел декоративного искусства на выставке «Советская Россия» характерен тем, что все художники, за исключением очень немногих, ищут современную форму. Но наряду с находками довольно много вещей эстетического оригинальничания.

Поэтому именно сейчас, когда усилился интерес и потребность в декоративном искусстве, с особой остротой встает вопрос о национальном строе образа.

Русское национальное искусство на всех этапах его развития стремилось выразить сущность изображаемого. Оно всегда базировалось на глубоком знании предмета изображения, проникновении в его смысловую основу, а также на понимании и «чувстве» материала.

Ему чуждо было любование формой ради формы, ограничение мимолетным внешним восприятием. Глубокая эмоциональность, музыкальность композиции и колорита также являются характерными чертами нашего национального искусства.

И сейчас поиски советских художников не должны прерывать этих лучших традиций русского искусства.

Чтобы проникнуть в сущность образа, нужны глубокие знания изображаемого, а для этого требуется опыт, образованность и знакомство с другими формами искусства — музыкой, архитектурой, живописью (я пишу как скульптор), не говоря уже о знакомстве со всей историей изобразительного искусства, и в особенности знании и понимании искусства своего народа.

Обобщенная форма — знамение времени. Это искания международные, поэтому стремление к национальной форме выражения является сейчас важнейшей задачей художников.

Если достижения науки в одной стране могут быть перенесены и развиты в любой другой, то в искусстве дело обстоит сложнее.

Достижения другой нации могут войти в арсенал средств выражения только после того, как они претворены художником в свою национальную форму. Искусство, в котором нельзя определить его национальную принадлежность, — никому не нужное искусство.

В содружестве народов гимн жизни и миру на земле будет звучать тем богаче, тем полнокровнее, чем больше будет в нем стройных голосов наций, самостоятельно, по-своему выражающих эту радость.

В искусстве самое порочное — космополитизм и подражательство. Мы не безродные подкидыши. У нас огромное и богатейшее прошлое.

И сейчас особо остро встает вопрос о средствах и способе ознакомления не только художников, но и всего общества с духовными богатствами, созданными народом.

В народном искусстве выражены мудрость народа, его духовная сила, найдена национальная форма. В нем — оптимистическое отношение к миру, представление народа о прекрасном. В народном творчестве пылкий художник найдет помощь в труднейших поисках формы.

Искусство творится не только художником. Оно создается всем народом. Художник ищет, а народ или принимает, или отвергает.

Но если к художнику нужно предъявлять высокие требования, то и народ, для того чтобы отвергать или принимать, обязан воспитывать в себе высокие качества хорошего вкуса.

Народное искусство — это не только университет для современного художника, но и школа культуры вкуса для всех.

Надо, и как можно скорее, открыть в нашей столице Музей национальной художественной культуры. Нужно выпускать альбомы по различным отраслям народного искусства, сопровождая каждый альбом статьями, раскрывающей смысл и ценность данной формы искусства.

В журнале «Декоративное искусство СССР» необходимо как можно чаще помещать монографические статьи о мастерах народного искусства.

Вопрос о музее — это вопрос престижа нашей страны.

Создание музея повлияет и на отношение к народному искусству, как к бесценному сокровищу, способному питать современное искусство.

МЫСЛИ ВСЛУХ

Э. КРИММЕР

Несколько заметок, которые я написал о выставке, объединены мыслью: объясняя работы других художников, я стараюсь проанализировать и свою работу, уяснить правильность или ошибочность своих взглядов и позиций.

ЖИЗНЬ, РАБОТА И РАДОСТЬ ЖЕНЩИНЫ

Последние годы прошло большое количество просмотров женских мод: и французских, и английских, и чешских, и ряда других стран, и наших советских.

Однако на этот раз просмотр был совсем особенный.

Так трудно сделать в области костюма что-либо своеобразное, не прибегая к оригинальничанию, преувеличению или ложной парадности. Если при этом учесть, что наши моды в основном, как и принято во всем мире, общеевропейские, то вот и представьте себе положение художника, который работает в этом сложном искусстве.

Тем не менее я ушел после просмотра новых моделей под большим впечатлением, несколько не меньшим, чем от удачной премьеры в филармонии или балете.

Чем же объясняется такая большая удача коллектива художников-текстильщиков А. Андреевой и Н. Жовтис, модельеров Н. Голиковой и А. Левашовой? Секрет их успеха в том, что они поэтически прочли жизнь советской женщины и выразили ее в условных линиях, складках, пропорциях моделей и декоре специально сделанных тканей.

Тридцать моделей проходят как тридцать глав жизнеописания женщины. Здесь и платья для улицы и спорта, и производственная одежда, которая помогает в работе и украшает труд, и, наконец, платья, отражающие состояние внутренней радости и веселья (выходное, вечернее), когда женщина отдыхает, развлекается...

Я не специалист в сложном и тонком деле характеристики костюмов, и не мне разбирать частные удаchi и ошибки, без которых и эта работа, вероятно, не обошлась, но мне хотелось выделить основное, в силу чего образ советской женщины, так выпукло реалистически проявился в этом большом труде талантливых авторов.

И все это неразделимо связано со специально сделанными рисунками для ткани, такими, как «солнышко», «речка», «лубок», «черемушки», уже в себе несущих расположение к определенному строю одежды.

Я совсем не за то, чтобы обязательно в орнаменте ткани присутствовало сюжетное начало, но вот в данном случае это получилось удачно и в меру. Намек на конкретный сюжет, как бы проскальзывая, воссоздает определенное состояние жизни и снова убегает в орнамент.

К сожалению, на выставке «Советская Россия» модели хотя и представлены очень умело, но все же неподвижной экспозиции далеко от того представления, которое дает показ на живых моделях в определенной последовательности.

ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ В ГОДУ И ПРОСТРАНСТВО ЦВЕТА

Принято, что существующая традиция подглазурной пейзажной живописи на фарфоре есть явление достойное, и оно по праву занимает свое место в музеях.

Однако когда я смотрю на фарфоровую вазу, ловко продвинутое иллюзорным пространством пейзажа, почти лишенную декоративности формы и цвета, не понимаю, зачем сделан этот предмет.

Аналогичная подглазурная живопись, повторяющая станковые приемы, существовала и в советской практике, и мы все мирились с этим явлением и были убеждены, что иначе и быть не может — такова техника, такова традиция.

Долгое время учился и работал в этих установившихся традициях и молодой художник фарфорового завода имени М. В. Ломоносова В. Городецкий.

Но побуждаемый внутренней необходимостью и творческой средой, в которой он рос и работал, Городецкий порывает с пассивным уважением к прошлому, и начинается формирование нового своеобразного художника. В результате появляется целый ряд работ, на которых я и хочу остановиться.

Живое понимание природы и стремление выразить это чувство обобщенными декоративными образами плюс к этому знание техники и понимание материала помогли Городецкому найти новый интересный путь в подглазурной живописи.

Он вводит в нее чувство пространства не перспективно-тональное, а основанное на пространственных отношениях цвета. Такое решение пространства было известно и ранее в живописи, но впервые примененное в подглазурной росписи фарфора оно дало великолепный декоративный эффект.

И вот на выставке появляется серия расписных декоративных ваз, посвященных временам года.

Двенадцать месяцев заговорили языком пространственной



Э. Криммер. Сервиз «Березка».
Фарфор.

цветовой поэзии, языком сочных и нежных долговечных красок.

Таковы вазы «Зима», лаконичная по цветовой гамме, с тактично введенными элементами пейзажа, проглядывающего в горизонтальном ритме орнамента; «Лето» — такое сине-зеленое, расплывающееся в облаках; «Осень», «Ранняя весна» и другие. Остался традиционный круговой пейзаж на вазе, но сюжетность изображения органично входит в общее декоративное решение, пятна цвета создают ритмичное построение росписи.

Сейчас Городецкий переживает бурный период своей творческой жизни. Наряду с удачами бывают и срывы, но это вполне естественно для роста молодого художника. Иногда мешает недостаток вкуса и опыта, не очень разборчивое отношение к выбору форм, на которых он пишет свои работы, а подчас склонность к стилизации.

Но раз появилась живая творческая мысль и своеобразный способ ее выражения, — это будет определять в конечном счете облик художника.

ТРОПИЧЕСКИЕ ЛЕСА ИЛИ БЕРЕЗОВЫЕ РОЩИ.

Самое сложное — найти новое, жизненно оправданное в форме предметов декоративно-прикладного искусства. Изначальные образцы, по сути дела, созданы уже в очень давние времена, уловить же своеобразный акцент времени и места можно, только учитывая назначение, технику, экономику, а также архитектурный образ предмета в сочетании с выбранным декоративным мотивом. Чтобы пояснить свою мысль, расскажу, как я работаю над фарфоровым сервизом «Березка», экспонированным на выставке «Советская Россия».

Вероятно, тропические леса великолепны, ледники величест-

венны, но я люблю березовые рощи и порожденную этим родным и скромным пейзажем поэзию и музыку.

Меня потянуло к источникам народным, но я перевел это чувство наполненной формы, свойственное народному искусству, на изысканный язык фарфора, материала драгоценного, хрупкого, требующего лаконичного силуэта. Пока я работал над формой, постепенно, как на негативе во время проявления, конкретизировалась тема «березки».

Живописец, рисовальщик изобразил бы этот сюжет как пейзаж на холсте или бумаге. Художник фарфора работает в искусстве более условном, где образное начало не должно превалировать над утилитарным. Приходится выбирать из множества элементов пейзажа только одну-две самые характерные и выразительные детали и через них, приводя их в определенное ритмическое состояние, создавать орнаментальный рисунок в соответствии с характером сосуда. Ведь предмет не изображает, а напоминает, вызывает в воображении человека те же чувства и картины, что в свое время полюбил автор. Я выбрал такими декоративными элементами пейзажа березовой рощи черточки на бересте, расположив их по сосудам сервиза в прихотливом, но закономерном ритме, а сам белый фарфор стал белизной березки и тем самым обогатил содержание образа.

Декоративно-прикладное искусство большой Советской страны только тогда будет отмечено нашим временем и местом, если, неся в себе все положительные качества утилитарности, технологичности, массовости, не следуя случайным признакам моды, оно будет содержать в себе и наше образное начало, выраженное по-разному своим условным языком искусства.

Окончание см. на стр. 40.

О НОВАТОРСТВЕ И АЖЕНОВАТОРСТВЕ

П. КОЖИН

Выставка разнообразна и нарядна. Праздничную нарядность придают и ткани, то живописно-звучные, то сдержанно-товальные, и кристальная прозрачность стекла, и выразительность изделий из кости, дерева, и декоративность керамики.

Я буду говорить о керамике, о том, что радует и что печалит в ней.

Сначала о настенных блюдах. Они украсят жилище, но какими художественными средствами? Некоторые из них декоративны по-настоящему. В них есть композиционная слаженность, строгая звучность цвета, и тема (если так можно сказать о натюрморте и плавающих рыбках) подана остро, выразительно. К таким работам я отношу «Натюрморт с бананом» и «Поселок» Л. Орловой, «Две красные рыбки» В. Ореховой, «Рыбка на металлизированном фоне» Г. Кретовой. С тонким восприятием пространства, современным ощущением и большим чувством в подаче темы выполнено блюдо «Счастливого пути» М. Рабиновича. С таким же серьезным подходом и попыткой расширить скульптурно-живописное видение в их взаимодействии и единстве выполнены настенные рельефы М. Фаворской.

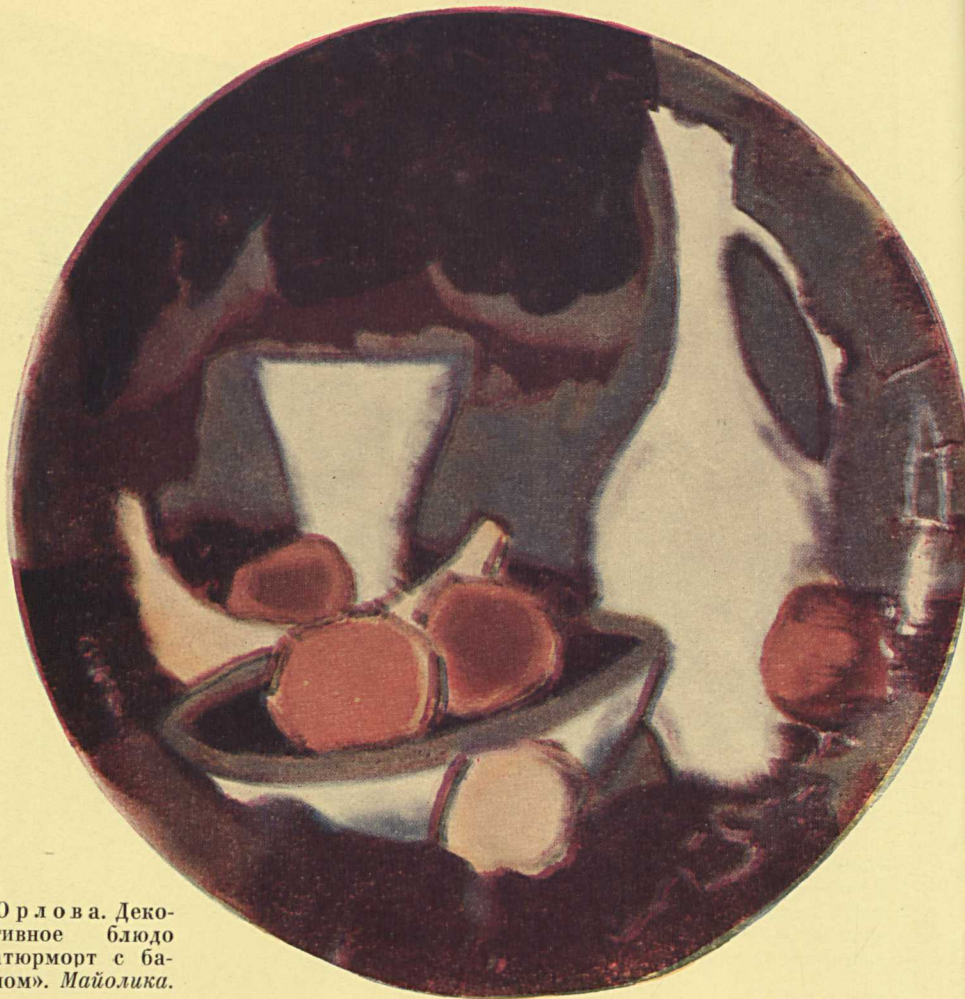
Этому нужно только радоваться. Но очень жаль, что многие настенные блюда, в том числе у тех же Орловой и Кретовой, прельщают только внешней эффектностью, за которой нет жизненной правды. Если, например, зеленоватый рефлекс на розовом теле взять ярко-зеленым, то чувство реальности подскажет взять вместо телесно-розового красный, и если вы этого не сделаете, то зеленое будет восприниматься неорганичным и чужим. Подобную ошибку мы видим в некоторых керамических блюдах. Когда, написав натюрморт в повышенной цветности, вы дадите аквариум металлизированным, то рыбки в нем будут восприниматься не плоско, а барельефом, и это лишает вещь цельности. Так случилось с произведением Кретовой.

Нарушение жизненной закономерности в декоративном искусстве приводит к ошибкам и в чувстве пространства, и в организации цветовой поверхности, то есть к случайности всего композиционного строя вещи.

Этим пороком страдают многие настенные блюда.

Вспомним русские иконы — наше великое наследие. Весь композиционный строй в их рисунке, в нарастаниях и ослаблениях цвета, в его тональностях и созвучиях, всегда осмыслен и направлен к раскрытию содержания, и в этом их реалистическая основа при всей декоративной условности. Иконы не декоративно условны, а жизненно-декоративны. Они могут служить для нас образцом понимания подлинной декоративности.

Создать высокохудожественную вещь для массового производства в керамике — трудное дело в силу многих противоречи-



Л. Орлова. Декоративное блюдо «Натюрморт с бананом». Майолика.

вых задач, которые художник должен решить. Поэтому очень важны уникальные и малотиражные вещи, но такие, которые могут открыть путь для создания вещей массового характера. Однако я не вижу пользы в обывательски-красивых уникальных вещах, которые встречаются на выставке.

Из декоративных керамических ваз наиболее интересны прежде всего своей архитектоничностью работы О. Малышевой и особенно ленинградца В. Васильковского. Ваза «Сады цветут», на мой взгляд, наиболее ценное из работ Э. Гинстлинг и много лучше ее фонтана «Рыбы». Это слабая работа, и игра керамического материала мало что ей прибавила. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнения с эскизом в фарфоре фонтана «Рыбки» А. Сотникова. Обладая качествами монументальной работы, фонтан Сотникова проникнут тем чувством задушевности и жизненности, которые присущи его лучшим работам.

Ценны поиски М. Тараева, И. Ляса и других художников, которые обогащают возможности керамики, используя декоративное сопоставление матовой поверхности терракоты с блеском глазури. К тому же они производственны. И было бы очень полезно наладить их выпуск из «каменных масс» вместо многих слабых майоликовых изделий, которые выпускают мастерские Художественного фонда.

Но еще многие керамисты сейчас являются жертвами болезни ложного новаторства, неправильно понимая обновление нашей керамики и некритически относясь к современному мо-



В. Семенов. Сервиз «Движение». Фарфор.

дернизму на Западе. Приведу пример из работы близкого мне Дулевского завода.

Скульптор Т. Воскресенская на этом заводе в течение нескольких лет создавала удобные для производства образцы массовой посуды. За последнее время сделала особенно интересный сервиз «Яблоко». А теперь, пытаясь не отстать от моды ложного новаторства, создала антиутилитарные и антипроизводственные сервизы «Рыбка» и «Птица».

В погоне за модным дело дошло до этаккой «всеядности» у многих керамистов. Были ранее свои ошибки: эклектизм, иллюстративность, этнографичность, и хорошо, что это теперь преодолевается, но некоторые художники в этой борьбе не находят верного пути и переключились на эклектизм уже западного толка.

Подобные художники по заказу могут делать рисунки под Билибина и Кузнецова, год «китайцев и японцев» и под все, что хотите, даже под Пикассо и сюрреализм, если разрешат. Все это талантливо в смысле импровизации под что-то, но поверхностно по сравнению с подлинником, часто является его профанацией и далеко от подлинного новаторства. Это одна из форм современного мещанства и обывательщины в искусстве, которые легко прививаются потому, что поверхностны, подражательны и внешние эффекты. Такие явления есть и в керамике.

Более благополучно с выпуском новых бытовых изделий обстоит дело на Ленинградском заводе имени М. В. Ломоносова и на Дмитровском заводе, и нужно только пожелать художникам этих предприятий дальнейших успехов в создании действительно новых, удобных в быту и производстве образцов.

Скульптор Д. Шушканов создал в дереве ряд хороших скульптур: антилопу, козла, носорога. Композиция этих работ очень проста и выразительна в смысле характеристики животного. Это позволяет развивать подобный прием далее и делать вещи полнокровнее. Ряд других зверей у Шушканова уже повторяет удачно найденные решения, острота видения скульптора, видимо, притупляется, что приводит к неинтересному изображению зверя вообще. Этого нужно художнику опасаться.

Пусть же наши поиски не уведут декоративное искусство с основной линии его поступательного развития.

ФАРФОР ЛОМОНОСОВЦЕВ

Л. ОРЛОВА

На выставке «Советская Россия» в разделе декоративного искусства меня больше всего привлекли работы художников Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова. Этот старейший завод с прекрасным творческим коллективом следует и поныне высоким традициям мастерства и является ведущим предприятием русской фарфоровой промышленности.

Художники завода серьезно работают как над поисками форм предметов, так и над росписью. Они показали большие декоративные возможности фарфора как материала, подчеркнув его ценные качества, и в то же время внесли в него новую жизнь, сделали его современным.

Важно заметить, что художники Ленинграда почти изгнали из росписи золото, и это не обеднило фарфор, наоборот, он звучал строже и торжественнее.

Среди представленных сервизов наиболее удачным по форме, на наш взгляд, является «Капля» А. Лепорской. Этот сервиз, кстати, пользуется большим успехом у художников-живописцев завода. Достаточно сказать, что он существует на выставке в десяти вариантах росписи.

Но при этом ценно, что все художники, не нарушая формы, а тактично подчеркивая ее, дают разнообразные, интересные, весьма простые декоративные решения.

Художница Н. Павлова трижды обратилась к этому сервизу. Один из них — голубой с белым рисунком инея или заснеженных веток — вполне соответствует названию «Мороз». Второй — веселый, нарядный, очень прост по росписи, и назван «Праздничный». Третий — с легким рисунком «Геометрический ситчик» не уступает двум первым своей простотой и прелестью.

Элегантен этот же сервиз в росписи Л. Лебединской — «Золотое колечко». Две молодые художницы показывают ту же вещь с названием «Весна». Каждая из них образ весны трактует по-своему. Н. Славина дает на предметах сервиза ветки разного цвета, которые как бы символизируют нежность весенних красок. Л. Григорьева решает свою роспись в мягких пастельных тонах. Непонятны черные отводки у носика чайника, они хотя и подчеркивают мягкость и легкость красок, но сами ясно ничего не выражают и, пожалуй, находят не на месте.

Очень хорош по форме прибор для воды художницы С. Яковлевой. Он показан на выставке в двух прекрасных вариантах росписи: В. Городецкого «Зимние елочки» и Л. Протопоповой «Северные мотивы».

На первый из них нанесен кобальтом легкий геометрический орнамент, который напоминает еловые ветки на снегу. Этот сервиз, на мой взгляд, по-настоящему дает образ нашей русской природы с удивительной чистотой ее пушистой зимы. Какими малыми средствами сумел художник передать свое настроение! Все здесь на месте, ничего лишнего и так много сказано.

Л. Протопопова — один из ведущих живописцев завода, порадовала прекрасной росписью на кружках и чашках формы художницы С. Яковлевой — «Полярные сценки», «Северные мотивы», «Квартет», «Басни Крылова». Это настоящие русские сувениры, то есть вещи, говорящие хорошим языком искусства о нашей стране. Глядя на них, скажем: «Да, они родились в Советской России».

Интересные вазы и сервизы с авторской росписью показал художник Э. Криммер. Особенно привлекателен сервиз «Березка», «крепкий» по форме, с изысканным своеобразным декором.

Как всегда, с большим темпераментом выполнены живописно-декоративные композиции А. Ефимовой. Ее излюбленные мотивы — плоды и фрукты, — выражены в сочных, смелых сочетаниях кобальта, золота и селена.

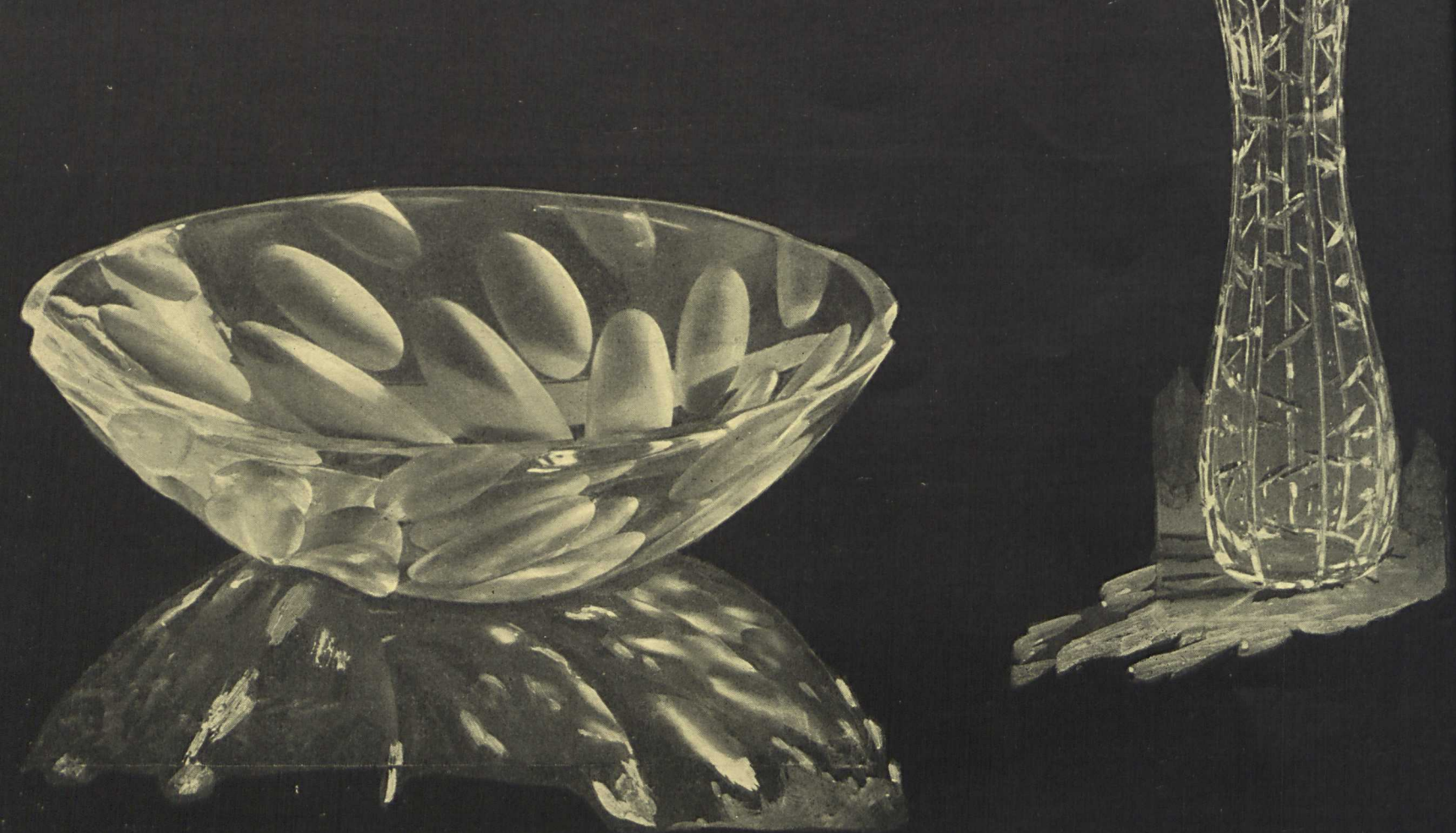
Хорошие традиции художников старшего поколения продолжает молодежь Ломоносовского завода: Н. Славина, Л. Григорьева, В. Жбанов, С. Богданова, А. Семенова, Н. Павлова, И. Кулагин, И. Аквилонова.

В заключение хочется отметить самое важное — Ломоносовский завод показывает мало уникальных вещей, у него совершенно правильное направление — создавать массовые изделия, а не музейные образцы. Многие вещи, которыми любуетесь сейчас на выставке, мы уже встречаем на прилавках магазинов и радуемся им. Когда видишь хорошую фарфоровую посуду, всегда угадаешь — это продукция Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова.

Можно поздравить творческий коллектив художников этого завода с заслуженным успехом как на выставке у зрителей, так и в магазинах у потребителей.

Н. Славина (автор росписи), А. Лепорская (автор формы). Сервиз «Весна» (форма «Капля»). Фарфор.





МОЛОДОЕ СТЕКЛО

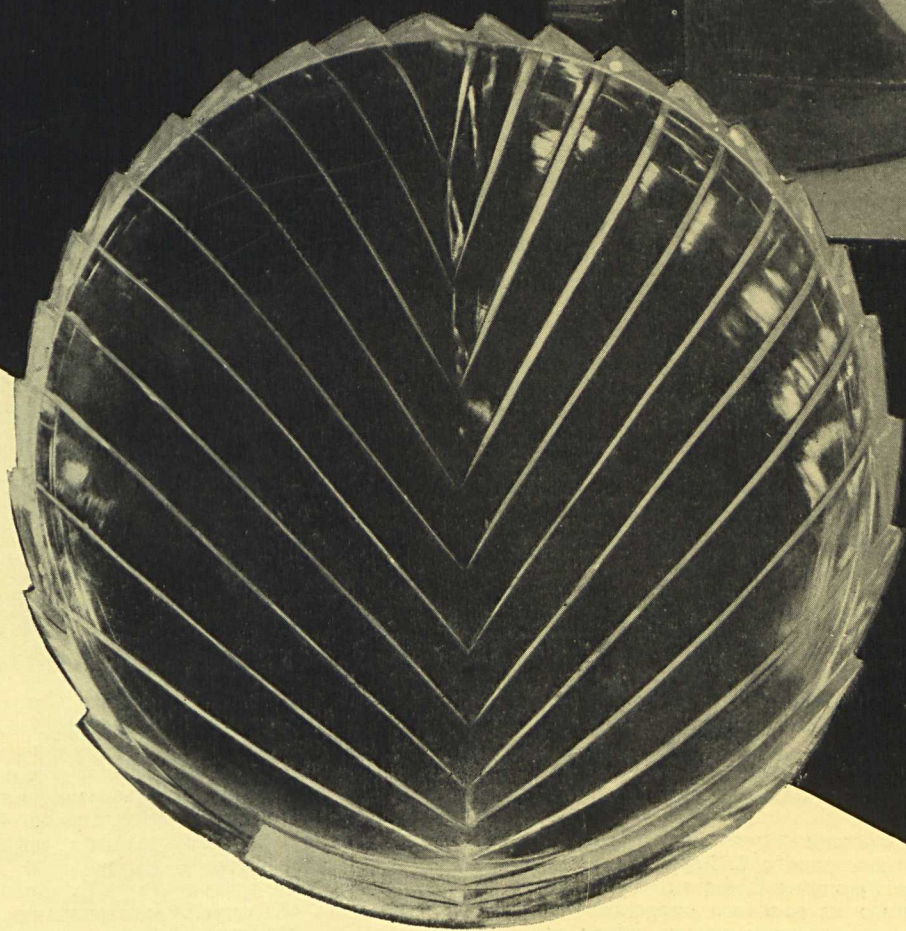
Н. ЯГЛОВА

В разделе стекла на выставке «Советская Россия» вас особенно остро охватывает ощущение новизны.

За последние год-два советское художественное стекло несомненно совершило «бросок вперед». И если мы скажем, что оно с успехом соперничает с замечательным чехословацким стеклом, то это не будет преувеличением. Но самое ценное, что в нашем стекле намечается самостоятельное творческое течение в русле современного советского стиля. Не нужно быть специалистом, чтобы увидеть это своеобразие, несмотря на некоторые черты, сближающие его с зарубежным. Последнее можно частично объяснить общностью практического применения этого материала в быту, сходностью технических и технологических приемов, а также близкими чертами в оформлении современного интерьера.

В чем же выразились эти своеобразные, трогающие нас черты в одной из наиболее молодых отраслей советского прикладного искусства?

Прежде всего — это характерное для большинства



Авторы:
Г. Черноскотов,
П. Ганф,
Е. Жигалкина,
С. Бескинская,
Е. Батанова.

художников стремление к поискам образа вещи. С большим мастерством авторы отбирают из арсенала художественных средств лишь самое необходимое для создания предельно лаконичной формы. И это «самоограничение» обостряет выразительность как каждого компонента, так и общей композиции.

Возьмем хотя бы цвет. Разнообразное использование его дает эмоциональную настроенность произведению. В самом цветовом решении заложены образные черты.

Портичен десертный прибор Л. Юрген. Его чашечки раскрылись как омытые росой фантастические цветы. Их лиловые, желтоватые, красноватые сияющие тона, введенные новым

приемом «размытого пятна», органично сливаются с округлой, свободной формой.

Удивительно тонкое и верное настроение придает вазам «Северное сияние» и «Лунная» молодого художника В. Филатова неодимовое стекло. Холодноватые сиреневые тона действительно сияют какими-то «неземными» отсветами. И это впечатление усиливается в одной вазе блеском алмазной грани, в другой неясным мерцанием матовых поверхностей.

И совсем другим, по-домашнему уютным выглядит десертный набор Н. Ганф и Е. Жигалкиной (Неманский завод). Но и эти изделия не лишены эмоциональности. Дымчатое стекло

Е. Рогов.
Ваза
«Солнечная».
Хрусталь.



придает им настроение прозрачных вечерних сумерек. Кстати сказать, это стекло поддвечено древнейшим и весьма прозаическим красителем — сажей.

Своеобразие советского художественного стекла во многом обусловлено обращением к драгоценным национальным народным традициям.

Радостное, чисто народное ощущение цвета дал в своей вазе «Солнечная» художник Гусевского завода Е. Рогов.

Современное понимание национальной формы чувствуется в заздравном ковше «Братина» из золотого «медового» тона хрусталя Е. Батановой. В нем художница подчеркивает лаконизм формы и цвета.

Но особенно интересным произведением, имеющим принципиальное значение, является прибор для молока «Буренка» С. Бескинской и технолога Е. Ивановой (завод «Красный Май»). Он привлекает простотой и ясностью глубоко национального образа. В нем ценно сочетание современного понимания народной формы и нового дешевого метода выполнения в сульфидированном стекле. Это произведение — убедительный пример, когда художник в своей фантазии опирается на работу технолога.

Много принципиально нового, своеобразного дали художники в декорировании стекла алмазной гранью. Трогательен образ

юной девушки, едва намеченный на прозрачном хрустале вазы «Девичья» Б. Смирнова. Полны подлинно декоративного ощущения русской природы вазы «Апрель» и «Осень» Г. Черноскутова. Оригинально разработали целый ряд растительных и бытовых мотивов на хрустальных блюдах и вазах молодые художники Г. Антонова, Г. Макарова, Н. Матушевская. Несомненно удачна серия хрустальных ваз с крупными, тяжелыми ветвями Н. Максимовой.

Здесь нельзя не упрекнуть художников, что на выставке обидно мало образцов, предназначенных для массового производства. Их обнаруживаешь с трудом среди обилия мало-серийных изделий.

Но все же они есть. Это образцы новых стаканов, рюмок, фужеров художников Б. Бычкова, Г. Черноскутова и других. Простота и поэтичность отличает прибор для десерта «Хрустальный лист» Е. Батановой, прибор для воды «Ручеек» Г. Черноскутова, лоточек «Овальный» Н. Воинова. Трогательны в своей простоте прибор для молока «Детский» художника А. Силко. Эти вещи ждут своих миллионных тиражей.

Первые шаги молодежи, которые мы видим на выставке, приносят радость и удовлетворение. Теперь мы ждем от них энергичной работы над вещами самых массовых тиражей.

Костюм и Ткань

Трудно представить более неразрывную связь, чем та, которая существует между костюмом и тканью. А между тем в различные исторические эпохи она по-разному воспринималась и осуществлялась.

Умение выявить специфические особенности ткани в наиболее художественно выразительной форме возникало всегда в эпохи больших художественных стилей. Это мы видим в античном мире, когда эластичность и мягкость ткани были использованы с предельной гармоничностью и простотой в создании драпированной одежды. При этом в эпоху классической Греции даже отпала необходимость в тканях с рисунком, очень распространенных в более ранние периоды, потому что пластическая сторона сложных ритмов драпировок не нуждалась ни в каких дополнительных декоративных элементах, кроме разве скупого четкого орнамента каймы. Иные соотношения возникли в эпоху создания одного из наиболее совершенных решений орнамента ткани — в эпоху византийской империи. Новое миропонимание создало новую форму одежды. Она должна была скрывать человеческое тело, делать его «бесплотным». Поэтому полностью пропала мягкость и живописность античных драпировок, придававших столько красоты человеческому телу. Одежда превратилась в футляр, очень простой по покрою. Она делалась из плотных, тяжелых, почти не гнущихся тканей с крупным плоскостным четким орнаментом. Такая одежда полностью нивелировала формы тела, делала их почти неразличимыми, и в этом зрительном «уплощении» фигуры человека орнаментация ткани играла большую роль.



Платье «Шиповник» и юбка «Солнышко», выполненные из купонных тканей. А. Андреева, Н. Голикова, Н. Жовтис и А. Левашова.

Можно найти и другие интересные примеры из различных эпох истории, когда вдруг открывались неожиданные соотношения ткани и формы одежды — появление в эпоху средневековья эластичных суконов и использование их в одежде типа трико и в тяжелых драпировках раннего итальянского Возрождения и ряд других.

Но в любом случае бывает трудно решить, что же является первоосновой — ткань или костюм? Появление ли новой ткани создает форму костюма или созданная форма толкает человеческую изобретательность на поиски новой ткани?

Ответить на эти вопросы, оказывается, не так легко. Бывали периоды, когда любая новая по фактуре, материалу или рисунку ткань приспособлялась к уже созданной форме и не вносила каких-либо заметных изменений в нее. Это постоянно встречается в эпохи, когда основой костюма были разного рода каркасы (корсеты, кринолины и пр.), даже если при этом ассортимент тканей был чрезвычайно велик. Так было, например, в 40-е годы XIX века, когда одновременно в моде были тафта, бархат, плюш, атлас гладкий, затканый золотом или разноцветным шелком с металлическими нитями, батисты, органди, гро-де-напль, гро-детур, муслины, барез, камлот, сукна разных видов. Обычно в эти периоды отделочные элементы были основой фасона, конструктивное разнообразие почти отсутствовало, а силуэт на сравнительно длительный промежуток времени был один.

Иные решения мы находим в современном костюме, конструктивным в своей основе. Теперь создание тканей из новых материалов оказывает большое влияние на форму. Здесь мы часто сталкиваемся с тем, что новый материал «подсказывает» форму и влечет за собой даже серьезные изменения в технологическом процессе изготовления одежды. Первые попытки исходить из материала в поисках формы возникли в 20-х годах XX века. Естественно, что простота общей формы современного костюма вызвала к жизни поиски новых конструктивных решений — создание различного вида цельнокроеных рукавов, разнообразных регланов, многообразие воротников и пр., но в то же время выдвинула на первый план новые проблемы общего художественного оформления костюма. Из них две являются основными: создание ансамбля и повышение роли декоративной стороны ткани.

Необходимость возможно большего разнообразия при простой и даже одинаковой форме диктуется самой современной жизнью, когда условия возникновения и распространения моды стали неразрывно связаны с массовым изготовлением товаров. Поэтому цветовому решению костюма (а цвет в зрительном восприятии формы играет очень большую роль) стали уделять особенно большое внимание. Прежде всего увеличилась гамма модных цветов и оттенков тканей. Если в 30—40-х годах один-два цвета были основными в сезоне, то теперь стали создавать гамму модных оттенков даже в одном цвете, например, от темно-коричневого до цвета слоновой кости через всевозможные золотисто-бежевые, желтые и даже светло-абрикосовые тона. Затем большого цветового разнообразия стали достигать созданием новых фактур тканей, в которых широко используются новые виды материалов, неизвестные еще пятнадцать-двадцать лет тому назад. Наряду с этим возникло стремление к яркости, декоративности рисунков для тканей.

Поиски новых цветовых и фактурных решений в тканях характерны для всех стран. Эти же творческие задачи возникли и перед советскими художниками в послевоенный период. Уже в самом начале работы многим художникам-модельерам стало ясно, что современный костюм требует слаженной, объединенной одним художественным замыслом работы коллективов всех тех отраслей промышленности, которые создают костюм в целом. Прежде всего, конечно, это касалось художников оформителей тканей. Отсутствие единого понимания задач модельера и художника-текстильщика приводило к тому, что рисунки, особенно набивные, не соответствовали форме современного костюма, в них чаще всего сохранялись натуралистические традиции конца XIX века. Если же и создавались какие-либо новые красочные, простые по своим элементам рисунки, то сделанные в отрыве от формы костюма, они в одежде часто выглядели неинтересными, даже уродовали фигуру, искажали ее пропорции. Чтобы преодолеть этот разрыв между формой костюма и тканью, нужно было много творческих усилий, исканий, глубокого и настоящего понимания художественных задач современности, острого чувства нового.



Так были экспонированы модели одежды на выставке.



Первыми начали эту интересную, но трудную работу художник по костюму Н. Макарова с коллективом «Трехгорной мануфактуры» и художники Общесоюзного Дома моделей К. Божнева и М. Вышеславцева. Для проектов своих моделей они разрабатывали ткань совместно с художниками-текстильщиками различных предприятий (комбинаты «Трехгорная мануфактура», Щербаковский, «Красная Роза», 1-я ситценабивная фабрика), создавали купонные ткани, образцы отделочной тесьмы и шнурков для галантерейной промышленности. Особенно удачными были своеобразные купоны кроя детских платьев, некоторые из которых выпускались массовыми тиражами и пользовались большой популярностью. К сожалению, нужно сказать, что далеко не все предприятия с охотой воспринимали эти новшества, и многое из того, что было запроектировано, несмотря на усилия авторов, не пошло дальше изготовления образцов. Но идея совместной работы и поиски новых решений декоративного оформления тканей были настолько жизненными, что привлекли внимание и других художников-модельеров Общесоюзного Дома моделей. Примеру Божневой и Вышеславцевой последовали Н. Голикова и А. Левашова.

Первоначально искания этих художников пошли по пути создания купонов для платьев, где для деталей кроя специально создавался рисунок. Естественно, что конструкция должна была быть крайне проста и рисунок находился у нее в подчинении. Так было создано платье «Шиповник». При создании этих декоративных решений художники были еще в плену старых традиций, размещение рисунка на фигуре не всегда было красивым.

Но отдельные удачи и неудачи только подтверждали правильность выбранного пути, и постепенно образовался крепкий коллектив, хорошо понимающий творческие устремления друг друга и художественные задачи современности. В состав коллектива, кроме Голиковой и Левашовой, вошли и художники-текстильщики комбината «Красная Роза» А. Андреева и Н. Жовтис. Модели одежды, явившиеся результатом этой совместной работы, были представлены на выставке «Советская Россия» в разделе декоративного искусства.

Путь, проделанный со времени первых начинаний коллективной работы, показал, насколько плодотворен такой метод творчества — советским художникам удалось дать новые соотношения ткани и костюма. Пропало несоответствие между формой костюма и рисунком ткани, часто встречавшееся на предыдущих этапах работы нашего моделирования. Внимание стал привлекать не сложный фасон, а цветное решение. Особенно хорошо оно найдено в вещах, где яркому рисунку одной

Платя для девочек, выполненные по проекту К. Божневой и М. Вышеславцевой совместно с художниками-текстильщиками Т. Озерной и А. Ивановой.



Ткань для блузки
«Орнамент».

Летний костюм «Карусель».
Авторы: А. Андреева, Н. Го-
ликова, Н. Жовтис и
А. Левашова.



части костюма противопоставлен однотонный, сдержанный цвет другой. К числу наиболее удачных решений этого направления можно отнести молодежные костюмы, состоящие из пестрой юбки и одноцветной блузки — модели «Карусель» и «Аленький цветочек». В костюме «Карусель» расположение рисунка на юбке сделано в хорошем ритмическом чередовании узких темных и светлых полос с очень легким узором. Им противопоставлена широкая полоса карусели, занимающая в композиции всего рисунка главное место. Низ юбки, очень мало декорированный, служит зрительным «фундаментом», на котором легко покоится светлая и яркая полоса карусели. Пропорции, создаваемые чередованием рисунка на юбке, очень хорошо найдены и будут подчеркивать стройность молодой фигуры. Простая по форме, одноцветная блузка говорит о том чувстве меры, которое порождается не только художественным вкусом, но и пониманием законов композиции современного костюма. Кроме того, в этом костюме и группе других следует отметить новую манеру использования мотивов народного искусства. Вместо подробного копирования элементов народного орнамента — прием, распространенный в 40-х годах, — мы видим смелое и вольное воспроизведение дымковской игрушки, воспринимаемое нами как забавное сочетание цветовых пятен с контуром, воспроизводящих движение карусели.

Естественно, что этот яркий костюм не является повседневной одеждой для работы, но будет украшать любую молодую женщину в часы летнего отдыха.

Однако наши художники не останавливаются на одном удачно найденном направлении. Среди выставленных вещей, кроме группы ярких декоративных костюмов, рассчитанных на отдых или даже спортивный праздник, например, «Здравствуй, Москва», создана группа «деловых» платьев. В них более сдержанный колорит, значительно более простой рисунок — хорошо разработанные по форме и цвету, они радуют глаз своей элегантностью. К числу таких моделей относится летнее платье «Графика».

Контурное решение рисунка на ткани известно уже достаточно давно, но в платье «Графика» оно радует нас своей новизной. Здесь художники использовали северные народные мотивы гравировки на кости и, придав рисунку упрощенную до наивности форму, создали прекрасное, легко воспринимаемое движение контура, в котором узор и ткань органически связаны. Совсем по-иному выглядит ткань на домашнем платье «Солнышко». Очень небольшое различие по тону между рисунком и фоном дает хороший переход и устраняет возможную при таких размерах рисунка навязчивость, из-за которой могло бы возникнуть зрительное искажение фигуры.

Все эти модели, появившиеся в результате тесной совместной работы художников — модельеров и текстильщиков, говорят нам о том, что новые методы работы действительно дают самые плодотворные результаты и являются насущной необходимостью современности. Правда, это лишь первые твердые шаги, но в них уже теперь ясно обозначилось несколько направлений, способных создать необходимое художественное разнообразие в современном советском костюме. Перспективы такой работы весьма велики, если все большее и большее число различных художников из смежных отраслей промышленности будут объединяться для совместного творчества.

М. МЕРЦАЛОВА

РУССКИЙ РУЧНОЙ КОВЕР

С. ИЛЬИНСКАЯ

Пожалуй, нет области декоративного искусства, творческие вопросы которой можно было бы решать теперь изолированно от задач оформления жилого и общественного интерьера. Стремление к единству в ансамбле повлекло за собой совершенно новый подход к решению комплексных задач внутреннего оформления зданий. Эти задачи встали перед художником и архитектором совсем недавно, как следствие нашего невиданного и грандиозного по своему размаху строительства.

Перед художниками возникли многие, совершенно нерешенные проблемы, касающиеся эстетики быта, культуры современной вещи, применения новых материалов, вопросов стиля и творческого направления. Декоративный раздел выставки «Советская Россия», отражая многообразие исканий художников, дает определенное представление о стремлении решить эти проблемы в различных областях декоративного искусства.

Но если, быть может, эти проблемы быстрее находят разрешение в художественной промышленности, то гораздо сложнее этот процесс протекает в народных художественных промыслах, глубокими корнями связанных с вековыми традициями.

Обратимся к коврам.

Ковры — это значительная и обширная область декоративного искусства; они повсеместно вошли в быт народа и играют немалую роль в эстетическом воспитании. Очаги основных ковровых промыслов Российской Федерации складывались и развивались в условиях, присущих каждой местности и ее исторически сложившимся традициям, которые, переходя из поколения в поколение, изменялись очень медленно, особенно в местах, отдаленных от городских центров.

Если сопоставить наиболее характерные черты основных ковровых промыслов РСФСР, то можно убедиться в том, что каждый из них имеет свои особенности, выражающиеся и в орнаментике, и в колорите, и в излюбленной технике ковроткачества.

Как же согласовать национальное своеобразие с задачами современности? Это большая творческая проблема, которая вызывает много споров, разногласий и противоречий.

Решением этой проблемы занимается и Научно-исследовательский институт художественной промышленности Роспромсовета, уделяющий за последние годы пристальное внимание судьбам русского ковроделия. Поддерживая живую связь с ковровыми промыслами Российской Федерации, объединяющими свыше шестидесяти артелей, ковровая лаборатория Института направляет их художественную деятельность. Выезды бригад художников для совместной работы с мастерами, создание творческого актива на производствах, восстановление заглыхших промыслов, экспедиции, исследовательская и научная работа — все это ведет к углублению связи художников с мастерами, к повышению общей творческой активности.

В начале 1959 года Институт поручил ковровой лаборатории в содружестве с художниками производства и мастерами-ковроткачами создать сюжетно-тематические ковры для общественных зданий, ковры для жилого интерьера, а также для малогабаритных квартир.



Л. Зубова. Ковер настенный «Зима». Техника ворсовая. 1959.

Один год — это срок небольшой, если не сказать чрезмерно короткий для осуществления намеченных заданий. Но и то, что достигнуто лабораторией, проводившей работу под руководством старшего научного сотрудника искусствоведа Е. Яковлевой, можно оценить положительно.

Художники обратились прежде всего к наследию. Традиции украшения русских ковров, тканей, вышивок, набойки XVIII и первой половины XIX века и гораздо более древнее искусство ковроделия Дагестана раскрывают перед нами смелые, оригинальные композиционные решения, позволяют многому поучиться.

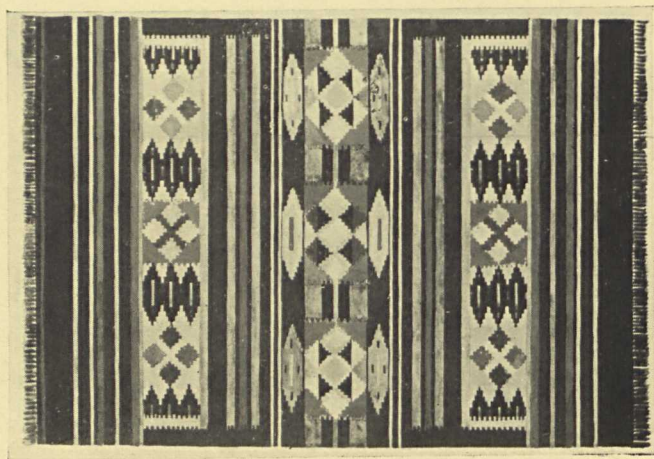
Выразительность силуэта, декоративная обобщенность, чувство меры и колорита, а также свойственный старым русским коврам реалистический характер — эти качества могут жить и развиваться в нашем искусстве ковроделия.

Творческая задача и состояла в том, чтобы, поняв сущность старых русских ковров, творчески используя лучшие их качества, найти новую, современную форму выражения художественной идеи.

Стало особенно ясно, насколько ощутимой, значительной и необходимой является роль одаренного, образованного художника и роль мастера, ценность их совместного труда.

Институт привлек к решению этих творческих задач художников и мастеров Курска, Омска, Ставрополя, Тюмени, Кургана, Северной Осетии, Башкирии, Кабарды, Калининграда.

В конце 1959 года на рассмотрение Художественного совета института была представлена большая группа самых разнообразных ковров, присланных с производства.



У. Тарабрина. Ковер на тахту. *Техника синелевая.*

Что же в этих коврах нового? Как художники сумели переосмыслить традиции?

Лаконичность всего строя новых жилищ, образцы современной мебели, конструкции которой просты и удобны, новые формы керамических изделий, стекла, новые декоративные ткани вызвали общую тенденцию художников к орнаментальным геометрическим решениям ковров, которые бесспорно будут хороши в общем ансамбле малогабаритной квартиры.

Чтобы оформить ковер в соответствии с предполагаемым ее убранством, художники пересмотрели нерушимое положение: «ковер боится пустоты», и подошли к решению его композиции совершенно по-иному. Пришлось по-новому отнестись к значению силуэта, к пропорциям, искать новые ритмы и колористические решения.

Небольшие коврики З. Семиной, П. Сташкова, так же как и коврик В. Платоновой, в котором, несмотря на большую внутреннюю динамику, уравновешено соотношение рисунка и цвета, хорошо войдут в общий комплекс оформления современного интерьера. Эти ковры лаконичны и декоративны, в их колорите преобладают мягкие золотистые и лимонные оттенки, которые будут гармонически сочетаться с цветом мебели; их высокий ворс значительно обогатил большой простор фона.

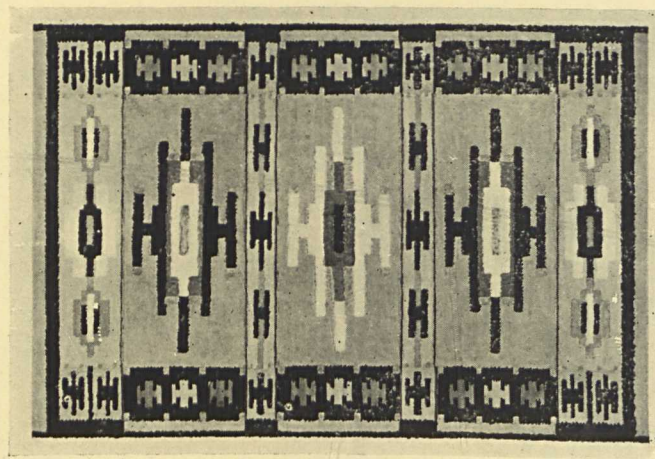
Иной подход, и также вполне закономерный, наблюдается в коврах работы Д. Лехтман и У. Тарабриной. Творчески развивая традиции, художники сумели выразить в своих композициях новые ритмы и лаконичность русского орнамента, благодаря которым он сохранит свою прелесть и в современной квартире.

Общая тенденция разгрузить, «прополоть» рисунок, дать дыхание фону чувствуется почти во всех работах. Потеряла былое значение широкая кайма, которая сводится до минимума или совсем исчезает, заменяясь узкой полоской.

Все эти на первый взгляд мелкие детали в совокупности оказались очень значительными в решении облика современных ковров для пола; они коснулись и ковров настенных.

Здесь мы наблюдаем обращение к образам природы. Избегая иллюстративности и излишней детализации, учитывая условность, которая свойственна самой специфике народного ковро ткачества, художники достигают большой выразительности своих произведений. Образ зимы в ковре Л. Зубовой декоративно прост и обобщен. Скованные морозом, запущенные снегом деревья, сугробы и падающие снежинки подчиняются общей цельности орнаментального строя.

Совсем по-иному развивает тему весны художник З. Пучкова. Ее произведение утверждает красоту расцветающей природы.



Д. Лехтман. Ковер на пол, воронежский. *Техника гладкая.*

Все эти замыслы потребовали нового технического исполнения: освобожденные от нагрузки плоскости фона привлекли внимание к фактуре его поверхности, особенно в коврах безворсовых.

Опыт различных артелей дает представление о больших возможностях технического изобретательства. Освоение новых волокон, комбинирование различных фактур помогло обогатить фон ковровой ткани.

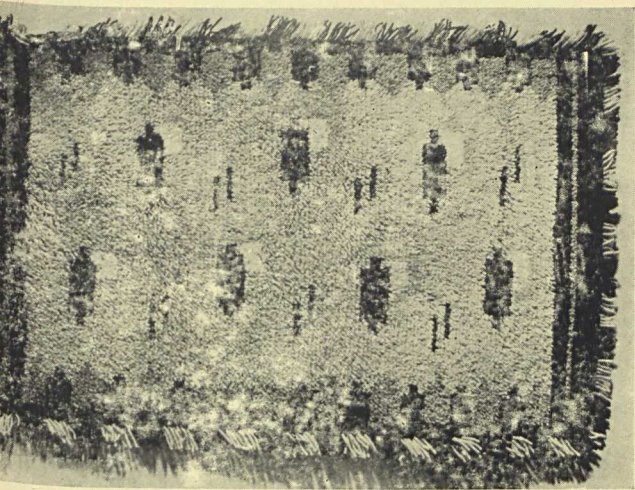
Особую изобретательность и творческий энтузиазм, подлинную «живинку в деле» проявили мастера омской артели «Художественные изделия». Заведующая ковровым цехом М. Морина совместно с ткачихами разработала много новых заправок и технических усовершенствований. Различные ткацкие «прокидки», примененные ею в безворсовых коврах, не только обогатили фактуру ткани, но также способствовали и частичной механизации некоторых процессов.

Опыты и достижения художников, их искания и срывы убеждают в том, что в ковровом искусстве намечается совсем новое направление, творчески осваивающее орнаментальное наследие, народные традиции.

Продолжая развитие лучших реалистических традиций, свойственных старым русским коврам, художникам предстоит найти новую форму выражения для композиций цветочных и детских. Этого можно достигнуть только путем углубленных исканий и экспериментальной работы.

Молодой художник ковровой лаборатории НИИХП В. Платонова в поисках нового разработала композицию настенного безворсового ковра «Розы». Смело преодолевая давно устаревшие схемы, расположив в центре две устремленные по вертикали цветущие ветки с листьями и раскрывающимися бутонами, В. Платонова впервые пытается обыграть большую свободную плоскость фона цветными переборами. Такое решение надо считать экспериментальным. Оно должно быть проверено автором в одной из артелей Курской области.

Как же обстоит дело с теми кадрами, которым предстоит внедрять в массовое производство то, что создано в творческих мастерских и лабораториях. Удельный вес художника, роль которого в настоящее время особенно значительна, в артелях, как правило, невелик. Принято использовать художника, как копииста технических рисунков или на другой текущей работе, которая не дает молодым специалистам заниматься творчеством. Многие артели и, в частности, ковровые цехи (при многопромысловых артелях) обходятся не только без художника, но и без художественного руководителя. Без художника формируются и стихийно возникают новые артели, которые особенно нуждаются и в квалифицированном руководстве, и в контроле над качеством. Такое положение совершенно недопустимо для артелей, состоящих в системе художествен-



З. Семина. Ковер на пол. *Техника махровая.*

ных промыслов. Тем более что они нередко организуются в местах, где ковроделия прежде не существовало. В лучшем случае мастера этих артелей, овладев техникой ковроткачества, выполняют рисунки, которые создает в помощь им ковровая лаборатория Института, пытаясь решить вопрос о творческой направленности того или иного промысла. Неумение создать условия для творческой работы, непонимание ее значения в некоторых артелях являются существенным тормозом для развития художественного промысла.

Время не ждет, спрос на ковры не ослабевает, продолжая превышать все возможности и ручного и механического производства.

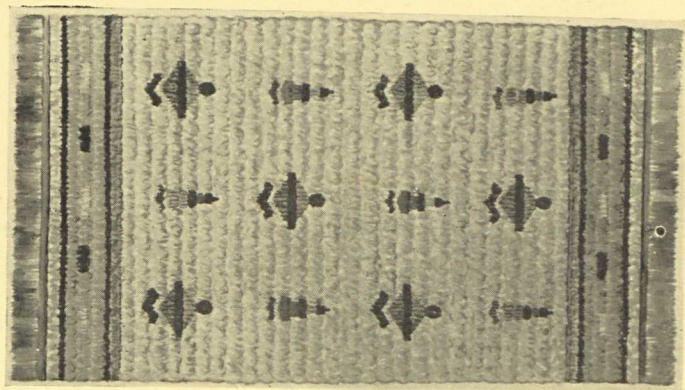
Поэтому важное значение приобретает решение Художественного совета НИИХП об организации Институтом в Москве большой выставки русских ковров, созданных художественными промыслами Российской Федерации за последние годы по рисункам художников Института и производства.

Такая впервые организуемая обширная выставка даст возможность ознакомиться с состоянием русского ковроделия широким кругам художественной общественности. Она определит дальнейшие пути развития промыслов, способствующие подлинному расцвету этой прекрасной и любимой народом области декоративного искусства.



В. Платонова. Ковер настенный «Розы». *Техника гладкая.*

П. Сташков. Детский ковер «Игрушки». *Техника махровая.*



Сфинксы

ИСТОРИЯ ПЕТЕРБУРГСКИХ СФИНКСОВ

Египетский фараон Аменхотеп III, живший 3 тысячи лет тому назад, соорудил себе величественный храм-усыпальницу. Между берегом Нила и храмом были поставлены два каменных стража — фигуры львов с головами фараона, изваянные из огромных глыб гранита.

Усыпальница Аменхотепа лежала в местности, затопляемой разливами Нила. Вода разрушала здание, и потомки фараона начали разбирать стены храма для своих построек. Сфинксов тоже не стало. У их подножья с каждым наводнением рос слой речного ила, который наконец покрыл обоих сфинксов с головой.

Сменялись века и завоеватели. Над страной проносились засухи, наводнения, неурожай и эпидемии. Но никто и ничто не тревожило гранитных сфинксов, окутанных толщей мягкого речного ила, пока в один прекрасный день о гранит не звякнул железный заступ.

Произошло это в 1820 году.

Грек с острова Лемноса Атанаси жил в Египте, хорошо знал страну и решил начать раскопки вблизи древней египетской столицы Фив. Вскоре им были открыты два на диво сохранившихся гранитных сфинкса.

Раскопки оказались делом трудоемким и дорогим. Еще до того, как он нашел статуи, скромные средства Атанаси иссякли. Деньги на раскопки пришлось занимать у английского консула в Египте Сольта. Сольт получил право на львиную долю находок.

Таким образом, не успели сфинксы увидеть солнечный свет, как стали собственностью английского консула.

Сольту захотелось нажиться на необыкновенной находке, но в нищих деревнях, раскинувшихся на месте древних городов, приобретать каменных великанов было некому. Видя, что дело не движется, Сольт решил переправить на барже одного из сфинксов в людную Александрию, где скорее мог найтись покупатель на такой необыкновенный «товар».

Действительно, почти одновременно с баржей, перевозившей сфинкса, в устье Нила прибыл русский путешественник Муравьев, в ту пору двадцатилетний офицер, сменивший шпагу на перо литератора.

Молодого путешественника настолько поразило великолепное творение египетских ваятелей, что он обратился с письмом к русскому посланнику в Константинополе графу Рибопьеру, где восторженно описал сфинксов и советовал приобрести их для России.

Посланник переслал письмо Муравьева министру. Министр доложил царю. Николай I передал письмо Академии художеств с запросом, «полезно ли будет сие приобретение?» Совет Академии обсудил предложение Муравьева и решил, что приобретение «полезно», о чем и была составлена новая бумага, которую снова послали царю. Когда, наконец, пакет достиг императора, было уже поздно. Нашелся покупатель, который не стал так медлить. Сфинксов приобрела Франция.

Вероятно, они никогда не увидели бы петербургской набе-



режной, если бы во Франции в июле 1830 года не разразилась революция. Новому правительству, пришедшему к власти в Париже, было не до египетских древностей.

Сфинксы были уступлены России за сорок тысяч рублей. Для их перевозки был зафрахтован специальный корабль «Буэна Сперанца».

Чтобы погрузить в трюм парусника сфинксов, которые весят 46 тонн, пришлось построить специальную плавучую пристань с подъемным краном из прочных пальмовых бревен, а также выпилить часть балок палубы и междупалубного перекрытия. При погрузке первого сфинкса, когда до палубы осталось уже менее метра, деревянный подъемный кран не выдержал тяжести, канаты лопнули, и статуя с грохотом рухнула вниз. Казалось, что древнее изваяние разбилось на куски. Но удивительная судьба хранила его и на этот раз. Если не считать глубокой борозды, прорезанной лопнувшим канатом от середины шеи к макушке скульптуры, она осталась невредимой.

Второй сфинкс был погружен без приключений.

Затем оба сфинкса, как хищные звери, были заключены в клетки из толстых бревен, предохранявших их от ударов во время качки, и «Буэна Сперанца» через Гибралтарский пролив направилась мимо берегов Франции и Англии к устью Невы.

Это плавание длилось год.

В 1832 году сфинксы благополучно прибыли в Петербург и временно были поставлены во дворе Академии художеств, где они простояли два года, пока строилась набережная с гранитными сходами к реке.

Когда закончилось строительство набережной, на ней были установлены оба сфинкса, а на постаментах их высечена надпись: «Сфинкс из древних Фив перевезен в град святого Петра в 1832 году».

Б. Б.

ЗА ЗДРАВЬЕ ИЛИ ЗА УПОКОЙ?..

Б. БУТНИК-СИВЕРСКИЙ

Название статьи Э. Кильчевской «Традиции — не мертвая схема» (см. «Декоративное искусство СССР» за 1959, № 11) заставляет предполагать, что автор утверждает существование традиций, протестует против формального их использования и требует, чтобы к художественному наследию прошлого подходили творчески. Иначе понять название этой статьи невозможно. Однако лейтмотивом статьи в действительности является утверждение, будто художественные традиции давно уже отжили свой век и что обращение к ним не что иное, как гальванизация трупов.

Свою статью Э. Кильчевская начинает с ошибочного, на мой взгляд, утверждения, будто «Советское декоративное искусство существует в основном в двух формах: в форме художественной промышленности и в форме так называемых народных художественных промыслов» (стр. 30). Между тем советское декоративное искусство продолжает развиваться и притом весьма успешно не только в промышленности и в промыслах, но и в колхозном домашнем быту, занимая там очень крепкое и видное место. Об этом убедительно свидетельствуют ежегодные областные выставки самодеятельного искусства, которые приобрели на Украине традиционный характер. Достаточно сказать, что на одной из последних выставок в Тарнополе было показано более 11.000 произведений индивидуального творчества. Правда, на выставках самодеятельного искусства часто бывает очень много хлама — это бездарные копии с картин, исполняемые всеми техническими средствами во всех материалах. Но не это определяет современное состояние народного искусства в советской деревне.

Выставка убедила нас не только в возможности, но и в необходимости создания в Тарнопольской области целого ряда народных художественных промыслов — в особенности резьбы по дереву, чеканки по металлу, вышивки бисером, декоративного ткачества. И если в этой области нет ни одного художественного промысла Укрхудожпромсоюза или облпромсовета, то это не потому, что там для развития этих промыслов нет почвы, а потому, что и в Киеве, и в области еще очень много ленивых руководителей, которые видят то, что уж очень крупномасштабно, и не видят того, что массово, но не представлено готовым производством промыслового характера.

Э. Кильчевская, отождествляя понятие «народное искусство» и «народность искусства», приходит к выводу, что «само понятие и термин «народные» по отношению только к художественным кустарным промыслам стали бессмысленны» (стр. 30). Никто не будет этого оспаривать. Вместе с тем мы все хорошо знаем, что применение термина «народное искусство» только к искусству крестьянскому недостаточно оправдано. Но этот термин, сложившийся еще в прошлом столетии, нам понятен, и пока нет другого, более точного определения, нет никакой необходимости заменять его и вносить еще большую путаницу в нашу и без того несовершенную терминологию.

Пока же будет вполне достаточно, если мы будем помнить, что само понятие «народное искусство» есть категория историческая и что оно изменялось во времени в своем содержании. Так, мы вправе утверждать, что в эпоху феодализма к народному искусству относилось не только крестьянское бытовое искусство, но в значительной мере и городские художественные ремесла; в эпоху капитализма в понятие народного искусства входило не только крестьянское бытовое искусство, но и художественные кустарные промыслы, а советское народное искусство — это колхозное бытовое искусство плюс художественные промыслы плюс индивидуальное творчество народных мастеров.

Вот эта-то совокупность весьма разнообразных форм и видов советского народного искусства, возникшего на основе старых дореволюционных традиций и продолжающего и ныне развиваться на той же основе, и не дает права вырывать художественные промыслы из всего народного искусства. Это обстоятельство не позволяет сближать эти промыслы только с художественной промышленностью (и лишь по организационно-производственному признаку) и одновременно не видеть в них то самое главное (их художественный облик), что определяет их как промыслы народные.

Поставив знак равенства между советскими народными художественными промыслами и дореволюционными кустарными промыслами XIX — начала XX века (стр. 30) Э. Кильчев-

ская не увидела принципиального различия между ними. А различие это не только в экономической основе, но и в методах художественного труда и в источниках творчества.

Дореволюционный кустарь и советский народный мастер — это совершенно разные люди; кустарь действительно не мог выйти за рамки крестьянского искусства, а советский народный мастер — это человек, сформировавшийся на основе коллективизации сельского хозяйства, которому одинаково близки интересы и социалистического города и колхозного села, и который решает те же самые художественные задачи, что и художники-профессионалы.

Поэтому остается совершенно непонятным следующее утверждение Э. Кильчевской: «выделяя... народные художественные промыслы, ограничивая сферу их наследия и преемственность только областью крестьянского искусства, мы неизбежно обедняем возможности их современного развития» (стр. 30).

Где Э. Кильчевская увидела промыслы, которые действительно ограничены «только областью крестьянского искусства»? В настоящее время такой промысел можно выдумать, но назвать его и указать его местонахождение в Советском Союзе невозможно, ибо таких промыслов нет! Художественные промыслы вырабатывают изделия для всех слоев советского потребителя и в значительной степени для потребителя городского. Это значит, что в корне изменился ассортимент изделий, выпускаемых художественными артелями промкооперации, появились новые формы, вызвавшие новое отношение к вопросам использования художественного наследия. Продукция современных художественных промыслов, оставаясь народной по существу, приобрела совершенно иной облик. Что общего между изделиями гончаров-кустарей и таких современных народных мастеров-керамистов, как Иван Гончар или Емельян Железняк? О каком же ограничении «областью крестьянского искусства» можно здесь говорить в применении к современным художественным промыслам?

Выдвигнув неправильное положение об ограничении развития наших художественных промыслов рамками крестьянского искусства, Э. Кильчевская приходит к совершенно неправильному освещению того, как это крестьянское искусство будто бы используется у нас на практике: «наше отношение к наследию народных художественных промыслов, к их традициям осталось прежним. До сих пор в своей практической деятельности, в нашей работе с промыслами мы требуем от мастеров и художников сохранения старых традиционных форм, прежних декоративных средств и приемов» (стр. 32). «В этом случае художники перестают творить осмысленно, они начинают творить «в традициях», не внося в форму своего содержания, да они и не могут передать это новое содержание в чуждых им формах и образах, рожденных иным мировоззрением, мировоззрением человека другой эпохи» (стр. 33).

Э. Кильчевская безусловно права, утверждая, что находятся люди, мнящие себя вершителями судеб народного искусства и пытающиеся направить художественные промыслы на путь механического использования художественных традиций. Но обобщение, которое делает она из отдельных наблюдений, совершенно не основательно. Говорить о том, что «изменился народный мастер», а «наше отношение к... традициям осталось прежним», — это по меньшей мере не видеть действительной жизни.

Формы использования художественного наследия в разное время были различными. В эпоху империализма, когда народное искусство находилось под угрозой гибели, прогрессивные деятели русской и украинской культуры ставили вопрос о возрождении народного искусства. В годы гражданской войны, когда царил экономическая разруха и кустарные промыслы пришли в полный упадок, был опубликован за подписями В. И. Ленина и М. И. Калинина декрет ВЦИКа от 27 апреля 1919 года «О мерах содействия кустарной промышленности».

Этим декретом народным мастерам предоставлялось право изготовлять и свободно торговать на рынках самыми разнообразными художественными изделиями, и даже сельским богوماмам разрешалось торговать самодельными иконами. Это не была поблажка частному предпринимателю или попу, а путь к сохранению народных художественных традиций, в том числе и в живописи.

«Красивое нужно сохранить, взяв его как образец, исходить

из него, даже если оно «старое». Поэтому нам не надо отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старое»?»

Эти слова Ленина, сказанные им еще в 1920 году, сыграли решающую роль в становлении и развитии советского народного искусства. Но если в восстановительный период были приложены все силы к возрождению всего лучшего, что было создано в прошлом нашим народом в области искусства, то есть ударение ставилось на первой части положения Ленина — «красивое нужно сохранить», то уже в 30-х годах, когда в СССР победил социализм и колхозный строй изменил облик советской деревни, изменилось и наше отношение к художественному наследию. Впервые стали говорить о критическом его использовании. На народное искусство, на его старые традиции начали смотреть как на «исходный пункт для дальнейшего развития» художественных промыслов. И именно в этот период в советском народном искусстве появился целый ряд новых форм.

В послевоенные годы, когда художественные промыслы были восстановлены на новой, расширенной технической основе, творческое отношение к художественному наследию привело не только к дальнейшему развитию художественных промыслов, но и к завоеванию народным искусством позиций в художественной промышленности. Например, на Украине фарфоровая промышленность многое использует из народных художественных традиций.

Э. Кильчевская не только пытается доказать, что обращение к художественным традициям сковывает творчество народного мастера (стр. 30), но что сами традиции уже отмирают, а вместе с ними отмирают, стираются и локальные особенности художественных промыслов. Для доказательства она приводит пример Палеха, Федоскина, Мстеры, которые все более и более начинают походить друг на друга, а также ссылается на холмскую и городецкую роспись, холмогорскую и тобольскую резьбу, якобы сближающихся между собой. Не касаясь правомерности ссылки на подобные примеры (их оценка правильно дана в статье «Отклик из Мстеры», опубликованной в 4-м номере журнала «Декоративное искусство СССР» за этот год), укажем только, что Э. Кильчевская не совсем точные свои наблюдения объясняет двумя обстоятельствами. С одной стороны, вмешательством руководством художественными промыслами, с другой — причинами исторического характера.

Если говорить о хозяйственниках, то об их деяниях можно рассказать довольно много. Например, о том, что на Украине так называемые «гуцулки» по разнарядкам Укрхудожпромсоюза вышивают на Полтавщине, Днепропетровщине и Киевщине, а киевские и полтавские мотивы вышивают и на Подоллии, и в западных областях Украины, в то же самое время узоры днепропетровцев на производство не поступают, так как они, с точки зрения хозяйственников, «не рентабельны». Наносит ли это ущерб развитию местных форм народного искусства? Безусловно наносит! Но свидетельствует ли это об отмирании локальных особенностей народного искусства? Нет и нет! Колхозники села Петриковки Днепропетровской области для собственных потребностей вышивают не гуцульские узоры, а свои местные, петриковские, и следует сказать, что за последние 10—15 послевоенных лет петриковская вышивка приобрела своеобразные и интересные черты.

Когда в прошлом 1959 году был объявлен всеукраинский конкурс на лучший художественный сувенир, из всех областей была прислана масса разнообразных вышитых вещей. И каждая область, каждое село представили изделия по стилистическому признаку, присущему определенной области, району, а зачастую и конкретному селу.

Ссылаясь на то, что локальные черты отдельных промыслов были порождены определенной исторической эпохой, Э. Кильчевская пишет, что они не могут существовать без сохранения условий, породивших локальные особенности народного искусства (стр. 30). Правильно ли это утверждение?

В Киеве в Экспериментальных мастерских Укрхудожпромсоюза работает мастер И. Н. Нечипоренко. Он вырос на традициях богуславской переборной ткани. Но благодаря работе в центре близко познакомился с декоративным ткачеством различных областей Украины. В результате И. Нечипоренко в прошлом году выступил с большой серией декоративных тканых рушников, построенных на основе геометрического орнамента то ли запорожского или прикарпатского, волынского, подольского или черниговского. Были ли это перенесены чужого и утрата своего стиля? Нет, это был рассказ богуславского мастера об искусстве различных областей Украины, показанном им сквозь призму и локального, и индивидуального понимания художественных задач.

Петриковский орнамент, родившийся в виде настенной росписи в хатах, занял видное место в украинской станковой графике, в фарфоровой промышленности, в подлаковых росписях, в книжной графике и в политическом плакате. В духе петриковского орнамента работают теперь и художники Киева — народные мастера и художники-профессионалы. О чем свиде-

тельствуют эти факты? Только о том, что художественная школа народного искусства, сложившаяся в каком-либо одном районе или даже в одном селе, благодаря общему подъему советской культуры, благодаря тому, что в условиях социалистического общества уничтожена разобщенность между городом и селом, впервые выходит за узкотерриториальные рамки и из чисто местного явления превращается в одно из направлений в развитии национальной художественной культуры.

Если бы Э. Кильчевская обратилась к народному искусству в той форме, как оно бытует и сейчас в нашем колхозном селе, то она бы увидела, что локальность определяется не одним каким-то видом художественного производства, а всей совокупностью художественной жизни.

Вот почему создание нового промысла в том месте, где его до сих пор не было, не может быть препятствием к развитию этого промысла на чисто местной традиционной художественной основе. В Решетиловке Полтавской области до революции не знали промыслового ковроткачества. Здесь было несколько ткачих, которые работали для себя да иногда по заказам соседей. Импералистическая, а затем и гражданская войны губительно сказались на этом виде народного искусства, оно заглохло. Казалось бы, нить оборвалась. Но когда в 20-х годах было решено создать в Решетиловке ковродельческую артель, то начинать пришлось с ознакомления мастеров не с местными ковровыми изделиями, а с богатейшими коллекциями ковров, хранящихся в Полтавском музее. Первые ковры Решетиловской артели не имели собственного лица — они повторяли образцы различных областей и разного времени — вплоть до ковров XVIII века. На готовых изделиях мастера овладели техникой производства, а уже к середине 30-х годов оказалось, что решетиловские ковры по стилистическим признакам резко отличаются от ковров всех остальных ковродельческих центров Украины. Случилось то, что и следовало ожидать. Решетиловские ткачихи не располагали образцами местных ковров, чтобы им подражать, но продолжала существовать местная художественная традиция во всех остальных видах народного искусства. И этого было совершенно достаточно для того, чтобы возродился и ковер, обладающий общими чертами со всей художественной культурой района.

Все это убедительно говорит о том, что и новые художественные промыслы, где бы они ни были созданы, никогда не будут развиваться вне местной художественной традиции, так как нет такого места на нашей советской земле, где бы не было художественной жизни и где бы эта жизнь не обладала своеобразием.

И еще один, последний вопрос. Э. Кильчевская пишет: «Из года в год в наших художественных промыслах все большее и большее место начинают занимать уже не потомственные мастера, воспитанные традиционными навыками и приемами самого промысла, а прошедшие специальную художественную подготовку мастера или художники. Расширились знания, а вместе с ними и мировоззрение мастера-художника. Он уже не может думать и творить в каких-то более суженных рамках традиционных средств и приемов того или иного промысла. А ведь мы именно этого требуем от наших мастеров и художников. Верно ли это? Думается, нет!» (стр. 31—32).

«Верно ли это?» — спрашивает Э. Кильчевская. Верно, да не все. Верно то, что современный народный художник уже не тот, что был до революции, что сегодняшнему народному мастеру близки судьбы всего нашего искусства, но что, будучи воспитан в советской художественной школе, он уже утрачивает способность «думать и творить» в рамках конкретных художественных традиций, — это неправда. Так можно говорить о ремесленнике, но не о художнике.

Художники-профессионалы, получив назначение на периферию, приходят туда не как «насадители искусства», а как специалисты, умеющие передать местным мастерам свои профессиональные знания и этим способствовать поднятию культуры производства. Оказавшись в новой для него художественной среде, художник сумеет довольно быстро почувствовать локальные особенности народного искусства той местности, где он работает, сумеет увлечься этим новым для него источником творчества и стать активным создателем новых вещей на основе местных художественных традиций.

Мы согласны с Э. Кильчевской, что «традиции — не мертвая схема», но мы никак не можем понять, как под таким заголовком можно выступать с утверждением, что локальные особенности народных промыслов отживают свое время и что художественные традиции мешают творчеству нового, советского народного мастера.

Что же должно в таком случае стать основой для дальнейшего развития художественных промыслов и художественной промышленности? На этот вопрос Э. Кильчевская в своей «ниспровергательской» статье не отвечает и, отказавшись от художественного наследия своего народа, ничего не предлагает взамен: этим самым по существу широко распахиваются двери перед любым чуждым нашему искусству влиянием.



Не штамповать!

О. ПОПОВА

зывается», становится вялой, исчезает острота характеристики, и вещь становится похожей на сделанную из папье-маше. Такой способ, конечно, помогает удешевить изделия, увеличить количественно их выпуск, но искусство здесь в значительной степени утрачивается.

Сказанное отнюдь не означает, что мы отрицаем введение механизации в художественные промыслы; наоборот, механизация очень нужна. Однако этот вопрос должен решаться специально в каждом отдельном случае, и, конечно, неправильно изготовлять лепные фигурки механическим способом, особенно учитывая их небольшие размеры. В опошнянской игрушке большое значение имеют приставные части: уши, хвосты у собак, крылья у петухов, которые прикрепляются обычно по-разному и придают особую живость фигуркам. При исполнении литьем этот эффект пропадает, утрачивается даже общий характер опошнянских изделий.

К счастью, неудачный эксперимент не получил в Опшине массового распространения. В промысле есть еще мастерицы, которые с увлечением работают над созданием игрушек, вылепленных от руки.

Большой художественный интерес представляют новые свистульки А. Селюченко. Эта мастерица известна как талантливая рисовальщица, но от своей матери она с детства переняла искусство лепить игрушки и любовь к ним.

Наряду с традиционными образами барана, петуха, которые мастерица решает в разнообразных вариантах, мы видим среди работ А. Селюченко довольно редкие для Опшны фигуры человека. Любопытна их чисто жанровая характеристика, передача в костюме и образе национальных черт и в то же время наличие некоторых общих признаков народной скульптуры, сближающих эти произведения с русской глиняной игрушкой, в частности с дымковской. Их интересно сопоставить. Сама тема «бабы», «барыни» повторяется и тут и там, сходны платья с оборками, юбки «колоколом». Лица же изображаются совсем по-разному. В скульптуре А. Селюченко они гораздо более индивидуализированы. Существенно, что в фигурах Селюченко нарушается фронтальность, характерная для дымковских игрушек; повернуты головы, торсы. Несмотря на фольклорность этих изделий, в них заметно воздействие мелкой городской пластики.

В противоположность дымковской игрушке, где все краски даются локально, в опошнянских фигурках чувствуется стремление к тональному единству. В такой живописности выражается одна из особенностей украинского искусства.

Для многих игрушек А. Селюченко характерно доволь-

У

КРАИНСКАЯ керамика мастеров Опшны пользуется широкой известностью и любовью у нас в стране.

Яркие, нарядные по росписи и оригинальные по формам куманцы, барылы, глечики, двойнята, баранчики, миски и другие

сосуды красивы и разнообразны. Они всегда радуют и не надоедают благодаря свежести, живости формы и узора на ней. Каждая вещь индивидуальна, и в этом заключена большая доля художественной выразительности изделий, как произведений народного искусства.

Несмотря на ярко выраженное типическое, стилевое единство, характерность декоративных и технических приемов исполнения опошнянской керамики, при ближайшем ее рассмотрении, ясно различается индивидуальный «почерк» каждого мастера-художника, среди которых много молодежи и опытных потомственных керамистов.

Значительный раздел опошнянской керамики составляют глиняные игрушки-свистульки. Выполненные в основном в виде фигур животных и птиц, они очень забавны по трактовке образа и выразительны по силуэту. При лаконизме общей формы, спереди фигурки часто почти превращаются в орнамент, благодаря прихотливым узорным изгибам рогов барана, например, построенным симметрично; при этом движение их ритмически повторяется росписью. Фигурки редко бывают сплошь окрашенными; большей частью они украшены многоцветной ангобной росписью, обычно растительного характера, нанесенной под стекловидным слоем бесцветной прозрачной глазури.

Опошнянские свистульки, как и русская дымковская игрушка, являются теперь в большей степени декоративной скульптурой, чем собственно игрушками для детей; их охотно приобретают для украшения интерьера.

К сожалению, в Опшине созданию таких фигурок уделяют сейчас мало внимания по сравнению с декоративными сосудами, хотя их художественные достоинства отнюдь не ниже. В артели свистульки несправедливо считают искусством «второго сорта», и мастерицы, создающие их, зарабатывают меньше, чем, например, рисовальщицы, выполняющие роспись посуды. А недавно на производстве решили ввести «усовершенствование» и стали исполнять фигурки литьем. На наш взгляд, это сильно ухудшило их.

Основной смысл этих изделий именно в индивидуальном характере, а при литье из гончарной глины он не только пропадает, но и вообще пластическая форма «сма-



Фигурка «Индюк». Выполнена литьем. Такой способ изготовления значительно снизил художественное качество произведения.



Глиняные свистульки. Вылеплены вручную мастерицей А. Селюченко. Каждый образ имеет яркую индивидуальную характеристику.



но мягкое сочетание цветов, преобладание коричневых, желтых и теплых тонов, родственных цвету гончарного черепка. Их лишь дополняют синий, зеленый цвета, взятые тоже не слишком ярко.

В других вещах мастерицы эти же цвета даются в сильном контрасте; например, на светло-желтой фигуре барана — темно-коричневый узор. Но и в том и в другом случае мы видим большой художественный вкус и смелость цветовых решений.

Интересно, по-своему выполняет А. Селюченко фигурки животных на тему «цирк»: танцующие собака, коза. Эти образы непосредственно связаны с личными впечатлениями мастерицы от цирковых представлений, и одновременно они ассоциируются с образами народных сказок, где животные часто действуют подобно людям.

Меньше удаются А. Селюченко групповые изображе-

ния, например, мальчик на птице, где фигуры кажутся случайно соединенными.

Все сказанное наводит на мысль о том, что руководство промысла должно серьезно задуматься о возможностях дальнейшего, более широкого развития лепной игрушки и правильном решении вопросов механизации производства. Введение механизации и различных технических усовершенствований необходимо осуществлять на подсобных производственных операциях: тщательной подготовке глины, хорошем размоле глазурей и ангобов. Важно также более строго соблюдать подбор рецептов ангобов, режимы сушки и обжига, чтобы избежать часто встречающегося отсыкания и выгорания ангобов на игрушках и сосудах.

Устранение этих технических неполадок путем разумной механизации повысит художественное качество прекрасных по замыслу произведений.

ЗАГАДКА ХРАМА ЛУНСИНСЫ

В провинции Сычуань из поколения в поколение передавались предания о прекрасном храме Лунсинсы, построенном в Танское время в горах Цюньшань. В народе жили легенды о том, что в период гонения на буддизм храм был разрушен по приказу одного из поздних танских императоров, но служителям храма якобы удалось тайно спасти часть великолепной скульптуры, украсившей храм, и спрятать ее. Долгое время разыскивался спрятанный клад, но поиски ни к чему не приводили. И постепенно упоминания ранних хроник о прекрасной архитектуре и скульптуре Лунсинсы стали считаться вымыслом. Несмотря на это, загадка Лунсинсы продолжала волновать исследователей. Все разъяснилось самым неожиданным образом. В 1947 году Сычуань постигло большое стихийное бедствие — наводнение. Оно повлекло за собой значительные разрушения, целые пласты земли были смыты. К западу от города Цюньшань, около храма Дафосы (Большого Будды), водой был размыт берег, и местные жители обнаружили спрятанные одиннадцать веков назад сокровища — большую группу каменных скульптур, резных архитектурных деталей и храмовую утварь. Тогда же все эти памятники средневековой культуры были перевезены в музей сычуаньского университета,

но в условиях гоминдановского режима и гражданской войны изучение их было невозможно. Только после освобождения Китая создались необходимые условия для детального исследования этих памятников. Изучение дат и надписей на скульптурах позволило установить, что детали храма относятся к Танскому времени — VII—VIII векам, что строительство храма продолжалось многие десятилетия, и он представлял собой часть архитектурного комплекса храма Большого Будды. Среди зданий, составлявших этот комплекс, только храм Лунсинсы обладал подобным богатством скульптурных и архитектурных украшений. Найденные памятники бесспорно подтверждают древние легенды.

Из 173 обнаруженных вещей большую часть составляют каменные скульптуры, резные архитектурные детали, золотая и бронзовая утварь. Все это дает богатейший материал историкам, археологам и этнографам для изучения эпохи Тан.

Статуи выполнены из мягкого, легко поддающегося обработке красного песчаника. Большинство статуй — это изображение Будды в разнообразных его воплощениях. Будда изображен один и в сопровождении своих причудливых мифологических спутников — единорога и льва. Фантастические элементы де-

кора сочетаются с реалистической трактовкой тела, одежды, головных уборов и прически. Обобщенность пластических форм придает статуям необходимую монументальность, а тщательная проработка отдельных деталей делает их в высшей степени декоративными. Очень ценным для исследователей является то обстоятельство, что среди скульптур Лунсинсы встречаются не только статуи божеств, но и изображения знатных людей Танского времени — князей, конных воинов и т. д. Последние выполнены гораздо более реалистично. Их позы также торжественны и статичны, но менее идеализированы и схематичны, нежели статуи Будды. Каждое лицо неповторимо индивидуально и ярко выражает характер портретируемого человека. Изображение одежды и воинских доспехов раскрывает перед нами одну из страниц материальной культуры средневекового Китая.

Эти памятники позволяют судить не только о религиозных верованиях, но и о быте, и о высоком художественном мастерстве средневековых скульпторов Танского времени.

В настоящее время скульптуры храма Лунсинсы хранятся в историческом музее Сычуаньского университета, и изучение их продолжается.

СТАЛЬ И ШЛАК

Накануне Всесоюзного совещания по градостроительству редакция получила письмо от группы жителей г. Сталинска (Кемеровская область), в котором поставлены некоторые принципиальные вопросы художественного убранства сибирского города.

Публикуем письмо и комментарии нашего специального корреспондента.

Сталинск — город шахтеров, металлургов, строителей, людей интеллектуального труда — был основан в начале тридцатых годов. С того времени его границы значительно расширились. С каждым годом увеличивается жилой фонд, поднимаются корпуса жилых домов, строятся школы, кинотеатры, возникают новые улицы. Государство ассигнует большие средства на развитие и благоустройство города.

Однако при всем этом внешний облик Сталинска далеко не соответствует эстетическим нормам современного социалистического города. Это результат халатного отношения к оформлению города со стороны горисполкома, главного архитектора города, строителей и предприятий-заказчиков.

Улицы, скверы, фасады зданий, витрины магазинов и зрелищная реклама имеют неприглядный вид. Бессистемно организовано освещение. Все это вызывает законную обиду у жителей города.

А ведь при надлежащем контроле и требовательности, если бы к этому важному делу

привлекли общественность, наш город мог бы стать одним из красивейших городов Сибири.

Мы знаем о почине трудящихся Днепропетровска, по инициативе которых в стране развернулось социалистическое соревнование за культуру и красоту родного города. Мы, жители Сталинска, хотели бы, чтобы и наш город был благоустроенным, чтобы спутником нашей жизни была красота.

Мы обращаемся в редакцию журнала «Декоративное искусство СССР» с просьбой совместно с представителями нашей общности — металлургами, шахтерами архитекторами, художниками — обсудить конкретные вопросы архитектурно-художественного оформления Сталинска.

Наш город бурно растет, поэтому нужно незамедлительно принять меры к наведению порядка в художественном оформлении уже сложившихся и строящихся районов.

Кустарщина и бесконтрольность в этой области могут еще более ухудшить облик города и в дальнейшем привести к неоправданным расходам.

Жители г. Сталинска, работники Кузнецкого металлургического комбината:

В. Александров, Ф. Ольков, Н. Несвит, М. Крейзер, Д. Людковский, Г. Зайцев, К. Соколова, И. Мусатова, А. Наумов, А. Бирюков.

г. Сталинск Кемеровской области.

■ ■ ■

Справедливы ли претензии жителей Сталинска, их резкий упрек в адрес горисполкома и управления главного архитектора? Так ли уж неприглядно выглядит сегодня город, как об этом пишут авторы письма?

Для того чтобы получить ответ на эти и ряд других вопросов, поставленных в публикуемом выше письме кузнецких металлургов, редакция командировала в Сталинск своего специального корреспондента.

Сталинск — ровесник первой пятилетки. Он возник в сибирской степи, на пустыре, где каких-нибудь тридцать лет тому назад была глухомань. Когда в апреле 1932 года доменщики Кузнецкого комбината дали первую плавку, строители, монтажники, металлурги, возглавляемые замечательным советским ученым академиком Иваном Павловичем Бардиным, жили еще в бараках, а кое-кто и в палатках.

Вместе с кауперами домен, с корпусами мартеновского, прокатного и других цехов рос и город.

Строили быстро, иногда хаотично: подстегивали суровые сорокаградусные морозы, обжигающие сибирские ветры.

К сожалению, в архитектуре и планировке Сталинска оказалось немало просчетов и ошибок, присущих градостроительной практике тех лет. Унылые коробки домов, а впоследствии фасады с колоннами и прочими украшательскими завитушками отнюдь не способствовали выявлению характерных черт в облике молодого сибирского города. Сталинск в этом смысле разделил судьбу многих других своих сверстников — городов, строившихся поначалу без генерального плана,

хаотично, без учета рельефа местности и климатической зоны, без перспектив на будущее.

Впоследствии потребовалось немало усилий и средств для того, чтобы исправить ошибки проектировщиков и строителей, найти наиболее удобную и экономичную планировку жилых, общественных и промышленных комплексов.

Сегодня Сталинск занял ведущее место в ряду городов, призванных к жизни в годы Советской власти и ставших спутниками новых промышленных гигантов.

Следует признать, что город кузнецких металлургов производит внушительное впечатление своими масштабами. На много километров протянулась главная магистраль города — Проспект Металлургов, — застроенная многоэтажными домами. В последние годы проектировщики отказались от линейного решения планировки и создали несколько удачно спланированных микрорайонов, с внутриквартальным озеленением, спортивными площадками, широкой сетью культурно-бытовых учреждений. Совсем недавно трудящиеся получили новый кинотеатр. Заключается строительство здания драматического театра и многих других сооружений.

Архитектурное решение новых зданий, их свободная планировка отвечают современным градостроительным требованиям. Но можно ли из этого сделать вывод, что Сталинск обладает своим, характерным, только ему присущим обликом, что этот облик красив?

К сожалению, это далеко не так.

Именно об этом пишут в своем письме кузнецкие металлурги. Среди них немало бывших жителей

Москвы, Ленинграда, Запорожья, Днепропетровска и многих других культурных центров, где забота об удовлетворении эстетического вкуса горожан давно поставлена в порядок дня. Естественно, трудящиеся Сталинска хотят, чтобы и их родной город был красив, чтобы все в нем было гармонично, радовало глаз, создавало хорошее настроение. Вот об этом, об эстетике города, в Сталинске, к сожалению, еще мало заботятся.

Уделяя большое внимание коммунальному хозяйству и другим важным делам, работники горисполкома лишь от случая к случаю, перед майскими и октябрьскими праздниками, занимаются убранством города.

Печальных примеров безвкусицы в оформлении Сталинска более чем достаточно. Сошлемся на некоторые, особенно характерные.

Улица Ушинского застроена жилыми домами, принадлежащими двум предприятиям города. Руководители одного завода установили у «своих» домов светильники с лампами накаливания на четырехгранных бетонных столбах. Директор другого завода «назло надменному соседу» решил поразить город и, размахнувшись, отгрохал чугунные опоры, на которых заводские электрики водрузили люминесцентные трубки.

Вот так и стоят на одной улице друг против друга разномастные столбы-уроды — плоды межведомственного состязания в безвкусице.

Сад металлургов — одно из немногих мест отдыха жителей Сталинска, небогатого, к сожалению, зелеными массивами. Но едва ли посетителям сада доставляют эстетическое наслаждение фигуры сталеваров, установленные перед главным входом. Эти натуралистические скульптуры, выполненные в бетоне, старательно покрашены алюминиевой краской.

— Надо убрать скульптуры, — настаивают жители города.

— Нельзя, — отвечают работники отдела благоустройства, — За них уплачены деньги...

Немалые деньги расходуют на оформление города и другие отделы горисполкома — культуры, торговли, многочисленные предприятия и ведомства. Аляповатые вывески магазинов, громоздкие урны, фанерные доски почета, — да если бы собрать воедино все средства, истраченные на это бездумное украшательство, да похозяйски распорядиться ими, поручив эту работу квалифицированным художникам, Сталинск намного преобразился бы и стал таким, каким его хотят видеть патриоты родного города.

Исполком Сталинского городского Совета провел расширенное совещание представителей общественности. На повестке дня этого совещания стоял вопрос, который подняли в своем письме жители Сталинска, — о красоте родного города.

Кроме авторов письма — металлургов Кузнецкого комбината, в зале городского Совета присутствовали архитекторы и художники, строители и работники торговли, инженеры и озеленители, депутаты городского и районных Советов, то есть те, кто прежде всего отве-

чает перед своими земляками за оформление города.

Возможно, потому, что разговор на эту важную тему происходил в стенах горисполкома впервые, в адрес хозяев города прозвучало немало острых критических замечаний. Единодушно признав справедливость претензий, которые содержатся в письме земляков, представители общественности Сталинска с чувством горячей заинтересованности обсуждали вопросы эстетики родного города.

Что же в первую очередь нужно сделать для того, чтобы Сталинск стал красивым?

Сталинск — молодой город, но его биография богата многими примечательными событиями, которые вошли в героическую историю индустриализации нашей страны. Быть может, следует подумать об увековечивании подвига героев пятилеток — строителей и металлургов — в скульптуре или других монументальных формах декоративного искусства?

Архитектор тов. Выпов, высказавший эту мысль, предложил также выносить на обсуждение широкой общественности все проекты монументально-декоративного оформления городских ансамблей. Это будет тем барьером, который преградит дорогу уродливым светильникам, аляповатым киоскам, безвкусным витринам, вывескам.

Инженер тов. Рахеба привел несколько характерных примеров странной системы организации культурной жизни города. В одном из микрорайонов построены спортивная площадка, эстрада со скамьями. В летнюю пору здесь проводятся выступления художественной самодеятельности, читаются лекции, доклады, в том числе и на санитарно-просветительные темы. Все, казалось бы, хорошо, если не считать мусорной свалки, устроенной здесь же, рядом с эстрадой...

Кузнецкий металлургический комбинат платит ежегодно миллионы рублей штрафа за загрязнение воздуха доменным газом. По мнению инженера, даже части этой суммы хватило бы на то, чтобы оборудовать газопроводы, а остальные средства израсходовать на благоустройство реки, воды которой загрязнены отходами того же завода.

В условиях суровой сибирской зимы особой заботы требуют зеленые насаждения. Между тем, как отмечали многие участники совещания, в Сталинске о «зеленом друге» мало заботятся. Утверждая контрольные цифры посадок деревьев и кустарников, горисполком не привлекал общественности к их сохранению. В результате не менее половины молодых деревьев гибнет. На совещании вспоминали опыт трудящихся Омска, превративших свой город в цветущий сад. «Секрет» успеха омичей известен всей стране: там каждый житель участвует в походе за красоту.

— Надо и нам, — сказал архитектор тов. Якушин, — привлечь всех трудящихся к этому делу. Пусть каждый житель не только посадит, но и вырастит хотя бы по два дерева. Тогда и наши улицы превратятся в цветущие аллеи.

ХОРОШИЕ СОВЕТЫ.

Советская молодежь получила ценные и полезные советы, как красиво и целесообразно убрать свою комнату. Эти советы собраны в выпущенной недавно издательством «Молодая гвардия» книге

И. Воейковой «Удобно, красиво»*. Книга подробно рассказывает, как правильно выбрать и расставить мебель в комнате, как подобрать обои и декоративные ткани для той или иной обстановки, каким осветительным приборам отдать предпочтение и, наконец, как украсить комнату различными декоративными предметами.

Книга отличается убедительностью выводов и простотой языка. Ее текст тактично, но настойчиво воспитывает хороший вкус и современное понимание красоты и удобства жилого интерьера. Советы Воейковой ценны тем, что исходят из реальных возможностей сегодняшнего дня и учитывают все новинки, которые выпускает и будет выпускать наша промышленность в ближайшее время.

Ценные деловые рекомендации даны в разделе книги «Своими руками»; этот раздел снабжен рисунками и чертежами отдельных наименее сложных предме-

тов мебели, которые можно выполнить в домашних условиях.

Нам кажется, что слишком мал раздел «Как украсить комнату», рассказывающий о размещении в комнате различных декоративных предметов: ваз, картин, салфеток. К сожалению, у нас еще часто встречаются комнаты, обставленные вполне удовлетворительно, но безвкусно, аляповато, по-мещански украшенные.

Может быть, автору следовало бы воздержаться от некоторых советов, например, рекомендации оклеивать потолки рисунчатыми обоями или обоями с изображением облаков и птиц, или такого совета, как накат по клеевой краске бронзовым и алюминиевым порошком рисунков выходящих растений, так как подобные методы отделки комнаты лишь перегружают интерьер, лишают его простоты. Однако подобные промахи в книжке редки. В основном автор правильно ориентирует читателей

* И. Воейкова, Удобно, красиво, Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1959, стр. 56. Цена 2 р. 40 к.



УДОБНО, КРАСИВО

ДОСТОЙНО ПОДРАЖАНИЯ

Общеизвестно, что ведущая роль в борьбе за красоту города должна принадлежать архитекторам и художникам. Такие специалисты в Сталинске есть.

Однако, как заявил тов. Отурин, руководитель Сталинского отделения Западно-Сибирского филиала Академии строительства и архитектуры СССР, городские организации недостаточно заботятся об этих кадрах. Если, например, завод приглашает специалиста, пусть даже молодого, только что окончившего вуз, к его прибытию уже подготовлен ордер на квартиру. В отношении же архитекторов и художников горисполком считает себя свободным от такой элементарной заботы.

Представители общественности Сталинска приняли развернутое решение, явившееся конкретной программой похода за красоту родного города. Решено учредить при горисполкоме должность главного художника. Участники совещания предложили запретить организациям и ведомствам осуществлять какую-либо работу по внешнему оформлению зданий без санкций художественного совета и главного художника города.

Художественному совету поручено создать бригаду в составе квалифицированных архитекторов, художников и скульпторов для выявления антихудожественных элементов в оформлении города, в архитектуре малых форм, рекламе и т. д., заменив их полноценными произведениями декоративного искусства.

Отметив, что витрины магазинов, торговая и кино-реклама находятся на крайне низком художественном уровне, участники совещания предложили создать при Сталинском отделении Художественного фонда РСФСР специальную творческую мастерскую, поручив ей всю работу по проектированию торговой и зрелищной рекламы, а также архитектуры малых форм.

Представители общественности Сталинска внесли предложение командировать группу художников и архитекторов в Ленинград, Тбилиси и Вильнюс для изучения опыта декоративно-художественного оформления городских ансамблей.

Индустриальный Сталинск, как и Омск, может и должен стать цветущим городом-садом. Для этого необходимо, в частности, широко применить выходящие растения, вертикальное озеленение, установить на тротуарах красивой формы вазоны для цветов, озеленить балконы и т. д.

Включаясь в борьбу за красоту родного города, представители общественности Сталинска решили вернуть соревнование на лучшие показатели в этой работе между районами, предприятиями, учебными заведениями.

Было также высказано пожелание учредить переходящее Красное знамя горкома КПСС и горисполкома, а также почетные грамоты, которые должны вручаться победителям соревнования за красоту родного города.

В начале нынешнего года Новосибирское отделение Художественного фонда РСФСР и Новосибирский проектный институт (Новосибпроект) заключили между собой соглашение. В этом соглашении, содержащем всего лишь четыре пункта, заключено большое содержание. Оно создает практическую основу для творческого содружества архитекторов и художников, для осуществления синтеза искусств в строительстве архитектурных комплексов.

Вот текст этого документа:

«1. Новосибирское отделение Художественного фонда РСФСР и Новосибирпроект согласились оказывать содействие в решении вопросов о применении монументальной живописи и скульптуры в интерьерах и фасадах проектируемых Институтом государственных, культурно-просветительных и научных зданий.

2. В этих целях Новосибирпроект ставит в известность отделение Художественного фонда о всех поступивших заказах на проектирование указанных в пункте первом сооружений, при необходимости приглашает художника или скульптора — консультанта отделения Художественного фонда для участия в разработке архитектурного проекта.

3. Если применение монументальной живописи или скульптуры в разрабатываемых проектах будет признано целесообразным, Новосибирпроект включает в смету стоимость выполнения указанных работ в натуре по ценникам, действующим в Художественном фонде. Одновременно Новосибирпроект приглашает художника, участвующего в разработке проекта, для его защиты в архитектурно-техническом совете горисполкома.

4. Отделение Художественного фонда по заявкам Новосибирпроекта направляет художников и скульпторов для участия в разработке декоративных элементов архитектурных проектов (настенной живописи, скульптуры и других), а также представляет необходимые расчеты на проектируемые работы, которые включаются в смету».

Почин новосибирцев, на наш взгляд, заслуживает пристального внимания. Ведь не секрет, что многие беды в нашем градостроительстве порождены прежде всего разобщенностью архитектурно-художественных кадров, работающих изолированно друг от друга. Генеральные планы городов, как и проектирование отдельных крупных общественных зданий, как правило, осуществляются без участия художников и скульпторов. В соответствии со сложившейся практикой их обычно привлекают к работе по оформлению здания, когда архитектурный проект уже выполнен в натуре. Миссия художника и скульптора, таким образом, сводится обычно к тому, чтобы замаскировать ошибки проектировщиков и строителей. Так рождались излишества — пышные фасады и другие украшения, стоившие государству немало средств.

Архитекторы и художники Новосибирска теперь коллективно разрабатывают проекты новых общественных зданий, и прежде чем решить их декоративно-монументальное оформление, сообща обсуждают целесообразность применения в том или ином сооружении мозаики, скульптуры, настенной росписи, определяют их место в интерьере. Такое комплексное решение проекта позволяет создать строго продуманный, экономный интерьер, свободный от перегруженности декоративными элементами.

Следует отметить, что попытки установить творческий контакт между архитекторами и художниками кое-где и ранее предпринимались. В журнале «Декоративное искусство СССР» (1958, № 6) сообщалось о совместной работе проектировщиков и монументалистов Киева по созданию интерьера колхозного Дома культуры в селе Песчаное Черкасской области. Здесь были выполнены росписи на мотивы произведений Т. Г. Шевченко. Темы колхозной

на красивое, простое, современное убранство жилых квартир.

Но, к сожалению, иллюстрации к книге полиграфически выполнены очень слабо, и это лишает их необходимой убедительности. Выбор их тоже не всегда безупречен. Так, неуместными кажутся рекомендации рисунков для росписи детской мебели, ибо предлагаемые рисунки не отличаются художественным качеством и хорошим вкусом. Кроме фотографий общего вида комнат, в книге хотелось бы видеть больше снимков и особенно зарисовок крупным планом оформления отдельных частей комнаты, деталей убранства: например, оформление окон, расстановка светильников, расположение декоративных предметов и т. д. Это сделало бы книгу еще более наглядной, действенной.

жизни, труда и быта украинских хлеборобов раскрыты в стенных росписях зрительного зала, фойе и в декоративно-тематическом фризе. Декоративное оформление Дома культуры явилось не каким-то украшательским придатком, оно создавалось одновременно с проектом, решалось в синтезе с архитектурой и благодаря этому воспринимается как ее органичный элемент. Однако этот положительный опыт не получил, к сожалению, широкого распространения.

Надо надеяться, что предложенные новосибирцами организационные формы творческого содружества проектировщиков, скульпторов и монументалистов привлекут внимание архитектурно-художественной общественности союзных республик и будут внедрены в градостроительную практику.

Как нам сообщили, предложение новосибирцев было с интересом встречено во Владивостоке. К проектированию новых общественных зданий, которые здесь сооружаются по генераль-

ному плану, широко привлекаются и художники. В проектах общественных сооружений предусматривается применение монументальной и декоративной скульптуры, росписей, мозаики, фонтанов и т. д.

В решении этого вопроса, разумеется, надо прежде всего исходить из принципа художественной целесообразности и экономии. Речь идет о гармонии архитектуры и декоративного искусства, о подлинной красоте, которая ничего общего не имеет с бездумным и дорогостоящим украшательством.

Успешное решение этой важной задачи возможно лишь в том случае, если при составлении генеральных планов городов, при проектировании общественных зданий, планировке улиц и площадей, стадионов и парков архитектор и художник будут работать в тесном контакте, если они предстанут в каждом проекте как единомышленники и равноправные члены творческого коллектива, взаимно дополняющие друг друга.

МЫСЛИ ВСЛУХ

Окончание. Начало см. на стр. 18.

ТОЧЕННЫЕ ИГРУШКИ.

Искусство точеных из дерева игрушек древнее. Точеные чурбашки превращались в условных зверей, в условных царей и царевен, воинов, купчих, барынь с очень точными характеристиками, которыми наделяли их безыменные умельцы из народа. Со временем социальная острота этих персонажей потерялась, и они стали лишь красивой забавой.

Ограниченность технических возможностей оправдывала условность формы, а условность формы как бы оправдывала гротесково-сатирический тип характеристик злых сил. Это был эзопов язык народа.

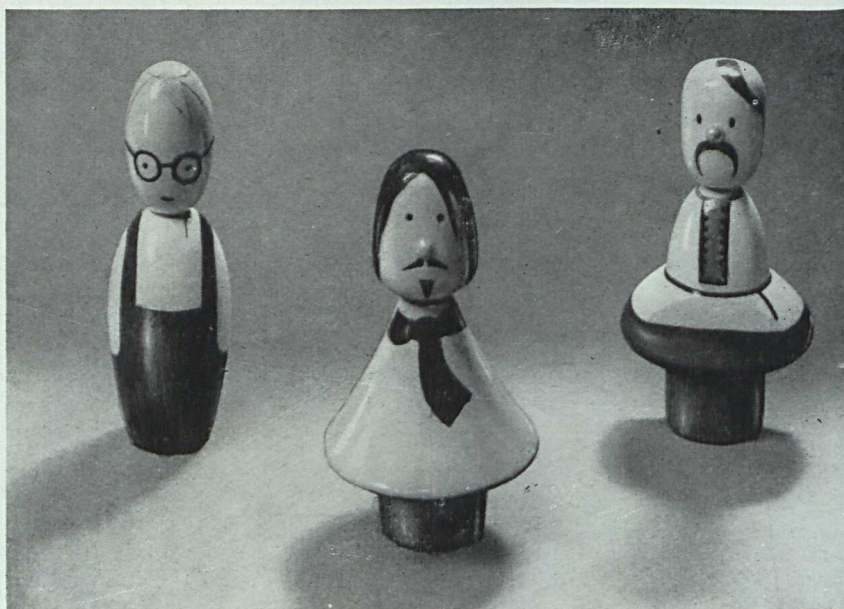
К. Глинерник — молодой, способный художник реалистического видения, чувствующий свой материал и хорошо владеющий техникой токарной обработки, на этот раз выступил с игрушками не совсем привычного типа. Взамен остроумно и забавно придуманных зверей пришли в жизнь сатирические образы Маяковского. Наряду с умельцами для обновления жанра потребовался художник-профессионал, что вполне закономерно, потому что хотя инструмент и материал остались те же самые, введение нового смысла, чувства и приемов выражения без профессионализма невозможно.

Три постановки пьес Маяковского в Московском театре сатиры — это событие в развитии реализма театрального искусства.

И так же по-своему ново, социально остро, в другом, конечно, несравненно более скромном масштабе, заговорили маленькие персонажи, созданные Глинерником на темы «Бани» и «Клопа».

Удача этой работы поучительна и далеко превосходит ее «физические размеры».

К. Глинерник. Персонажи пьес В. Маяковского. Точеные деревянные игрушки.





ДРАМАТУРГИЯ ВЫСТАВОК

ИНДРЖИХ САНТАР

автор сценария выставки «Чехословакия 1960 года».

Прошло немногим более года, как мы открывали в Москве выставку «Чехословацкое стекло» — поистине со смешанным чувством. Всех волновало тогда одно: понравится наша выставка или нет? Победит ли она в соревнованиях с выставкой, которую устраивали американцы в Сокольниках?

Мы не будем здесь рассказывать о том, сколько волнений нам пришлось пережить. Каждый из нас, авторов, испытал это знакомое чувство тревоги и сомнений. А под конец выяснилось, что мы выдержали испытание. Одобрение, которое высказала нашей выставке широкая общественность Советского Союза, подтвердило правильность нашей работы, основным принципом которой является организация выставки как драматического монолитного произведения, содержание и форма которого взаимно дополняются. Мы не можем с полной уверенностью утверждать, что нам навсегда удалось покончить с выставками, представляющими собой какой-то пестрый смотр товаров или фотографическую документацию с бесконечными рядами пояснительных текстов.

Мы все более убеждаемся в том, что нельзя, например, поистине фантастические новинки техники демонстрировать способом, напоминающим музейные коллекции прошлого века. Выставки, особенно в последние годы, — это сложнейшие мероприятия, всесторонне воздействующие на зрителя. Поэтому при их организации необходимо использовать все художественные формы, всю новизну и изобретательность современной техники. Как театральная сцена не может довольствоваться разрисованными кулисами, так и выставка не может держаться на устаревших панелях или стеклянных витринах. Практика подтверждает, что для устройства выставки мало иметь проектировщика, который распределит всю выставочную территорию на участки, или сценариста, который наметит последовательность размещения экспонатов и сохранит логику содержания. Устроителями современных выставок должны быть люди, способные привести в движение все связанные между собой ее составные части и сохранить бесперебойность ее программы. Возможно, позднее этих людей будут называть драматургами или выставочными режиссерами. Наша главная задача заключается в том, чтобы каждая новая выставка была шагом вперед, а не повторением успешных, но уже всем известных форм, чтобы она искала и находила новые способы художественных средств выражения, короче — чтобы она была экспериментом, а поиски стали бы основной частью каждого участка ее работы.

С таким чувством и убеждением после девятимесячного от-

сутствия я возвращался снова в Москву, чтобы принять участие в подготовительных работах к новой выставке. Концепция ее совершенно противоположна той, какая ставилась на выставке стекла. Если выставка стекла имела камерный характер, была царством полумрака и хрупкой красоты, юбилейную выставку «Чехословакия 1960 года» мы хотели сделать выставкой массовой, выставкой могучей творческой силы, радости, веселья и огромных просторов. Она была задумана как неотделимая часть празднования по случаю 15-й годовщины освобождения Чехословакии Советской Армией.

Уже в самом начале решено было выставку «Чехословакия 1960 года» устроить так, чтобы она представляла не только смотр успешного построения социализма в нашей стране за истекшие 15 лет и ее перспективы на будущее, но и стала проявлением глубокой благодарности, дружбы и любви нашего народа к Советскому Союзу и его Коммунистической партии. Мы стремились к тому, чтобы грандиозность и сила выставочной программы нашли соответствующее выставочное выражение, которое бы полностью отвечало техническому уровню современной Чехословакии, жизненному и культурному уровню ее народа.

Главная цель творческих поисков создателей выставки при решении множества разнообразных проблем, связанных с ее устройством, состояла в стремлении по возможности ярче зафиксировать ее содержание — историю бурных событий за последние пятнадцать лет, выдвинуть героя-современника — трудовой народ, рабочих, крестьян, ученых, художников и всех тех, кто принимал участие в гигантском строительстве социализма в нашей стране. С самого начала работ мы понимали, что показать всю широту развернувшегося строительства невозможно; как писатель обширные и разветвленные события заменяет драматической вставкой, так и мы должны были обобщить все важнейшие моменты нашей жизни в одно неразрывное целое. Помимо точной научной документации, нам нужен был еще один исходный пункт, определяющий драматические моменты.

Под действием этих размышлений мы решили оформить торжественный зал так, как его видели посетители нашей выставки в Сокольниках. Май 1945 и победоносный февраль 1948 года были воспроизведены как могучие драматические сцены, подчеркивающие эпохальное значение двух знаменательных событий в истории свободной Чехословакии. Они предопределяют развитие Чехословакии на ее пути к социализму, а с точки зре-

ния подачи материала предопределяют дальнейшее развитие нашего выставочного дела в будущем.

Вслед за этим посетитель получает краткую информацию о нашей родине — на огромной пластической карте отмечены крупнейшие электростанции, больницы, фабрики, заводы, спортивные сооружения, затем следует экспозиция сельского хозяйства, промышленности, науки, здравоохранения и культуры.

Какой бы огромной ни была выставочная территория, показать всю широту жизни нашего народа нам все равно не удалось бы; поэтому мы прибегнули к методу оформления, который объясняет целое некоторой наиболее типичной его частью. Мы знали, что за развитием нашей страны следит весь советский народ. Мы старались не распускать хвастливо свои павлиньи перья, нет, ведь мы пришли к своим друзьям открыто показать результаты своих трудов, показать все то, чего нам удалось добиться с их помощью и при их поддержке.

Поэтому нам не нужно было возвращаться к общеизвестным истинам, загружать выставочную программу и тормозить ее течение общеизвестными поучениями о социалистическом ведении хозяйства. И мы полагали, что подобная сжатость может послужить на пользу делу. В выставочной практике часто оправдывало себя следующее правило: показать меньше — это значит показать больше и шире, следовательно, показать интереснее, полнее, подробнее и со всех сторон, что невозможно было бы осуществить, подавая исчерпывающую информацию обо всем происходящем.

На этом принципе основана вся наша выставка; мы рассчитывали на зрителя, как на нашего активного соавтора, к услугам которого имеется широкая сеть экскурсоводов-информаторов; мы требовательны к своим посетителям, мы хотели, чтобы они поняли, что выставка требует от них не только внимания, но и эмоционального восприятия.

На это эмоциональное восприятие рассчитано построение не только начала, но и заключительной части выставки, ее неотъемлемой составной части — народного гуляния. Нашим замыслом было как можно ярче выразить радость освобождения, счастье, охватившее весь наш народ в мае 1945 года. Нам хотелось, чтобы песни, исполненные нашими артистами на эстрадах, были полны радости и веселья, как и те, что привезли нам на своих танках советские воины в Прагу. Мы хотели, чтобы повторилось счастье кружившихся пар, которые танцевали тогда на улицах нашего города, чтобы вновь прозвучали революционные песни с открытых грузовиков, хотелось хотя бы в малом показать тот энтузиазм, с каким молодежь, старики и дети принялись за устранение тяжелых последствий войны и начали строить новую жизнь.

Эти страстные призывы, энтузиазм, счастье, радость, строительство поистине трудно описать словами или продемонстрировать на любых экспонатах.

Поэтому для них мы и искали новые выставочные средства выражения. Именно они должны были пронизывать всю выставку «Чехословакия 1960 года».

ВЫСТАВКА-

Ю. КОЛПИНСКИЙ

В прошлом году наше восхищение вызвала выставка чехословацкого стекла. В ней радовало и великолепное мастерство умельцев, новаторски развивающих славные многовековые традиции чешского стекла, и остроумное решение экспозиции выставки как единого художественного целого.

Открытая в мае—июне этого года в Сокольническом парке культуры и отдыха выставка «Чехословакия 1960 года» посвящена успехам Чехословакии в деле строительства социализма.

Задачи и тем самым содержание выставки в Сокольниках очень широки, и в настоящей статье мы можем сосредоточить свое внимание лишь на самой общей оценке художественно-образной стороны экспозиции, ее композиционного мастерства, помогающего наглядно, волнующе выразить основную идею выставки.

Метод решения выставки как единого продуманного идейно-художественного целого — не случайная находка талантливых ее устроителей.

Единство идей, стремление к целостному отражению социалистической действительности в единой по замыслу и композиции выставке являются характерным качеством, резко отличающим любую выставку любой социалистической страны от выставки любой капиталистической, роковым образом приобретающей характер коммерческой демонстрации продукции различных форм.

Так, например, на Американской выставке в 1959 году в Москве господствовало фетишистское преклонение перед вещью, перед образцами продукции как таковыми.

Эта выставка ставила себе целью рекламу американского «процветания», но, превращая экспозицию в хаотическое нагромождение рекламируемых предметов, она произвольно отражала анархический и хаотический характер самого капиталистического строя жизни.

Экспозиция советского павильона в Брюсселе, советская выставка в Нью-Йорке, экспозиция выставки «Чехословакия 1960 года» при всем различии творческих почерков, своеобразии используемых традиций, принципиально отличны от бесплановой организации выставок капиталистических стран (в том числе даже и интересной по вкусу, вложенному в отдельные вещи или отдельные уголки экспозиции Финской выставки). Суть своеобразия наших выставок состоит не только в наличии единого замысла, целостного плана экспозиции, но и в другом, не менее важном качестве, присущем социалистической культуре, беря шире, социалистическому образу жизни, которое заклю-



ПРАЗДНИК

чается в том, что наши выставки всегда становятся отражением гуманистической природы нашего общества, они демонстрируют вещи в их отношении к человеку, в их подчинении человеку, а главной своей задачей ставят прославление человека — творца этих вещей.

Естественно, если бы Чехословацкая выставка преследовала узкоторговые, информационные цели, то предметная экспозиция была бы более развернутой и обильной. Но устроители этой выставки обращались к нашим людям не как к потенциальным покупателям товаров, а как к действительным своим друзьям — к советскому народу. Они создавали выставку-образ, выставку — воплощение жизни своего народа, его достижений, его творческой радостной жизни и полнокровного труда.

Уже в аллее перед входом встречал вас бордюр мягко-нежных по краскам цветов и полные взволнованной экспрессии скульптурные изображения простых людей, создателей новой Чехословакии, то танцующих в праздничном хороводе, то льющих сталь, то погруженных в решение научных задач, то протягивающих солнцу младенца — надежду и залог будущего. Аллея эта создавала эмоциональный лейтмотив всей выставки.

Вот и стена самого входа, сплошь покрытая сияющей густосиней стеклянной мозикой. Вы входите в дверь, вступаете в длинный широкий коридор... но что это? Гремят приветственные возгласы: вас, советских людей, справа и слева встречает радостно улыбающаяся аплодирующая толпа. Цветное кино на боковых стенах показывает вам гостеприимных людей Чехословакии, полных любви к посетившим их советским братьям.

Затем идет аванзал. Его тема — героическая революционная борьба рабочего класса, своей победой заложившего основу новой Чехословакии. Гремят гордая и прекрасная революционная песнь «Красное знамя», развеваются выхваченные светом прожекторов из темного свода колеблемые ветром алые стяги. Справа от вас возникают из тьмы ярко освещенные внезапно возникшим потоком света ряды вооруженного народа, выступившего в защиту своей свободы, — сильные, одухотворенные лица простых людей Чехословакии. Слева от вас — макет Праги с ее традиционными храмами и дворцами, ее новостройками.

И далее, как зримая, развивающаяся во времени своеобразная симфония, разворачивается яркая и богатая экспозиция выставки.

Конечно, не все в ней одинаково удачно, не все последовательно выражает ее общую идею и ее исходные принципы. Но

в целом она удалась, в целом она не только понятна зрителю, но волнует его, доставляет наслаждение. Выставка доносит до нас образ и душу людей, создающих под руководством своей Коммунистической партии новый мир, мир свободного труда и счастливой жизни.

В экспозицию выставки введены хорошие экспонаты, прекрасные предметы, вещественно показывающие жизнь и труд людей, их научные и технические достижения, и все же обаяние выставки не в пульсирующем макете искусственного сердца, показанного в отделе здравоохранения, а в том биении горячего пульса жизни, жизнерадостном оптимизме сильных и счастливых людей, которым пронизана вся выставка.

Гуманизм и человечность экспозиции — главные ее достоинства.

Четкий, хорошо спланированный маршрут выставки в сочетании с радио, кино, световыми таблицами, автоматами, выбирающими листовки-путеводители для каждого раздела, позволили автоматизировать прохождение маршрута, обойтись без многочисленного штата экскурсоводов, обеспечить высокое и равное качество пояснений.

Но главный успех в том, что при этом машина не убила человечности, не механизировала восприятие зрителей. Вся эта автоматика воспринимается не как самодовлеющий фокус, она поставлена на службу человеку.

Так, в аванзале на большом экране вас встречает краткой речью об общем характере выставки милая и приветливая девушка. В отделе культуры веселые куклы на соответствующих стендах-макетах танцуют в рабочем клубе, выступают в балете, трясутся в качестве туристов в автобусе, мимо окон которого проплывают залитые солнцем чарующие пейзажи.

В отделе быта на экране появляется добродушная домашняя хозяйка и по-домашнему рассказывает вам о своем житье-бытье. Веселый и немного одержимый своей садоводной страстью старик рассказывает о прелестях индивидуального пригородного овощеводства и садоводства и об его общественной полезности. Вот на экране клубный работник сообщает вам цифры о культурной работе, а потом, как бы внезапно сообразив, что именно вам особенно интересно, начинает приглашать вас принять участие в танцах, которые тут же организуются на маленькой сцене макета клуба, где милые кукольные пары кружатся в вальсе. И в каждом остроумно решенном сценарии, ярко сыгранном талантливыми актерами на экранах, занимательно и незаметно для зрителя сообщаются как бы невзначай основные цифры, характеризующие успехи Чехословакии в соответствующих областях культуры, строительства и промышленности. И цифры эти, поданные таким образом, легко запоминаются.

Однако не только громкоговорители и заботливые люди на экранах помогают вам освоить в общем ясную и понятную всем экспозицию. В каждом разделе стоят микрофоны, в которые вы можете задать любой вопрос и получить тут же ответ.

Более того, дистанционно управляемые пишущие машинки фигурируют на выставке не только как рекламные экспонаты.



Они приставлены к некоторым микрофонам. Задайте вопрос, и машина тут же отстучает ответ, причем ответ не стандартный, всегда внимательный, часто даже не лишенный юмора.

Так, один довольно солидный на вид, но сохранивший некий остаток озорства в своей душе посетитель, задал вопрос: «Какое пиво лучше, пильзенское или будвара?». Он получил почти немедленно ответ, весело выстуканный машинкой: «Пробуйте попеременно, и после шестой бутылки придете к обоснованному выводу, что оба хороши».

Но вернемся, собственно, к экспозиции.

Некоторые стенды достигают почти абсолютного совершенства, таков, например, раздел, посвященный младенчеству, в котором огромные, светящиеся изнутри макеты ярко раскрашенных кубиков заменяют люстры, а на потолке вместо плафонов — радостные по краскам, увеличенные копии наивных детских рисунков. Свет, воздух, нежная радость красок, свежесть и чистота господствуют в этом разделе, создавая нужную эмоциональную атмосферу. Немногие цифры и даты, рассказывающие о заботе о детях в социалистическом государстве, падают на подготовленную почву, да в них нет почти нужды — все ясно и так. Таких разделов большинство. Относительно немногочисленные «натурные», предметные экспонаты в этих разделах «работают» и как элементы общей экспозиции, создающей соответствующий образ, и сами по себе своей добротностью, изяществом, воплощенным в них любовным трудом.

Однако, конечно, не все на такой новаторской и остроумно замысленной выставке одинаково удачно. Некоторые недостатки несут характер частичной и легко устранимой погрешности. Так, например, выполненная по эскизам известного всему миру художника-мультипликатора И. Трынки объемная карта-макет Чехословакии, показывающая бурное строительство, идущее в стране, в целом безусловно удачна. Она ярка, красочна, наглядна и жизнерадостна. Макеты достаточно образны и понятны. Но надпись, объясняющая характер карты и ее задачи, мало заметна и невыразительна, и зритель поэтому не знает, что же перед ним — карта городов Чехословакии или макет ее новостроек и отраслей деятельности. Да и на самом табло, где расширяются условные знаки макета, можно было бы дать и основные цифры, характеризующие успехи тех или других отраслей хозяйства. Но это легко устранимые недостатки.

Несколько сложнее дело обстоит с другими, как нам кажется, неудачными или спорными деталями экспозиции.

Так, в общем успешно оперируя сменой затемненных (со светящимися табло и витринами) и залитых светом залов, устроители в ряде случаев злоупотребили чернотой и эффектами такого затемнения. В частности, в зале, следующем после большого вводного раздела, формально-артистически поставленная задача вступила в конфликт с общим светлым оптимистическим звучанием выставки.

Спорными кажутся и в разделе сельского хозяйства два стенда, где макеты старой и новой деревни одинаково показаны как фон, перед которым растилаются две полосы равно голодной, бесплодной и пыльной земли. Бесспорно, что в формальном отношении шершавая пыльность фактуры натуральных земляных комьев остро выглядит среди радостно-красочных, стилизованных макетов, но она уже разрушает представление о земле — изобильно плодотворном саде, возвращенном трудом человека.

Неудачен, на наш взгляд, огромный золоченый металлический шар с колючими лучами-прутьями, по форме напоминающий огромного морского ежа, поставленный на фоне живописного панно с абстрактными динамическими разноцветными пятнами. Этот шар — увеличенное изображение солнца — уже фигурировал в Чехословацком павильоне на Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе. Но там он был небольших размеров и висел высоко на фоне выкрашенного в ярко-синий цвет экрана,

освещенного прожекторами. Естественно, что он производил совсем другое, более живое и убедительное впечатление. Здесь же это сооружение поставлено на уровне человеческого роста, и его золотые колючки так и лезут в глаза посетителю, вызывая в нем лишь одно недоумение. Мне кажется, что когда условное декоративное оформление, тонкое чувство функциональной выразительности конструкций и форм, помогающее наиболее выигрышной подаче основных экспонатов, заменяются самодовлеющим формальным экспериментом или, хуже того, когда происходит вытеснение изобразительных форм предметной экспозиции абстрактными конструкциями, возведенными в ранг самостоятельного художественного экспоната, то такие неудачи становятся неизбежными.

К счастью, это лишь отдельные, хотя и принципиально важные срывы.

В целом создатели выставки с высоким мастерством и тактом сочетают лаконическую динамику и яркую жизнерадостность декора и оформления современной архитектуры выставочных павильонов, стендов, красноречивую добротность выставочных реальных предметов с обаянием живой человеческой речи и мимики кинокадров, телевизоров, магнитофонов и т. д., с подчас плакатно-лаконическим, но всегда живым реализмом скульптурных, живописных и графических изображений — образов, введенных в ткань экспозиции. Таковы в особенности прекрасные скульптуры у входа, художественные фотографии детей, панорамы Чешской земли и многое иное.

Нельзя не сказать хотя бы несколько слов о заключительной части экспозиции — ярмарочной площадке.

На этой красочной площадке кроме аттракционов разбросаны небольшие карусели, палатки, где зритель, если хочет, может после осмотра выставки в целом еще раз полюбоваться прекрасными и изящными вещами, которые делает для себя и для нас народ Чехословакии.

Правда, при дневном свете большие полотна живописных щитов-экранов с как бы размытым изображением старинных чешских архитектурных пейзажей, ярмарочных персонажей и т. д. производят несколько странное впечатление. Однако при вечернем освещении в облике всей ярмарки появляется какая-то сказочность.

Ярмарочная площадь в целом, ее изящная карусель, прянично-праздничный тир, буквально осаженный толпой подростков, сбивающих меткими выстрелами бумажные цветы для своих подружек, гигантские шаги — все это удивительно передает своеобразное очарование ярмарки в старинном чешском городке. Кульминацией этого раздела являются выступления ансамбля мимистов, с утонченно стилизованной грацией создающих традиционные образы скоморохов, со сдержанным юмором развивающих мотивы, почерпнутые у актеров народных зрелищных балаганов, еще недавно кочевавших из города в город, с ярмарки на ярмарку по старым дорогам Европы.

Но если образы этих «сальтинбанков»-скоморохов некогда порождали полные суровой печали произведения Домье, образы раннего Пикассо и сегодня являются прототипами персонажей многих песен Ивы Монтана, проникнутых грустно-насмешливой меланхолией, то здесь, воскрешенные на этих подмостках, они чувствуют себя вполне хорошо, они веселы, жизнерадостны и здоровы.

В целом вся выставка дает яркое впечатление о чехословацком народе — строителе своего счастья, о его трудовом мастерстве и оптимизме.

Выставка эта не только показывает те преимущества, которые дает социализм индустриально развитой стране, какой была в 1945 году Чехословакия, она воспроизводит и самую атмосферу радости и человеческого счастья, которые приносит людям социализм, а это, пожалуй, не менее важно, чем все остальное.

самолеты и сари

Н. КАПЛАН

В Индии поражает художественность, чувство цвета, чувство декоративности решительно во всем — в каждой мелочи, в каждом штрихе, в каждом проявлении народной жизни и быта.

Удивительной гармонией, богатством пластических ритмов и колористических решений отличается индийский народный костюм. В основе его лежит драпировка.

Вместо шпиль, раз навсегда выверенной одежды европейцев, в индийском костюме — капризная случайность, импровизация, динамика складок и сборок, образованных несшитым полотнищем ткани, с виртуозным мастерством обернутым вокруг фигуры. Существуют строго канонизированные приемы, традиционные правила организации драпировок, сложившиеся на протяжении тысячелетий.

Шестиметровый кусок ткани шириной в метр, иногда хлопчатобумажной, иногда шелковой, гладкой или с мелким разбросанным по всему полю раппортным рисунком и широкими узорчатыми каймами, служит одеждой женщин. Это знаменитое индийское сари.

Женщины, юные и пожилые, крестьянки и горожанки, домохозяйки и студентки, с неподражаемым изяществом умеют драпироваться в сари и носить его. Не так-то просто обернуть вокруг себя 6 метров, пусть даже и очень легкого материала! Обвивая стан и обрисовывая его контуры, подчеркивая гибкость фигуры, сари драпируется на груди и, оставляя одно плечо открытым, перебрасывается через другое в виде шарфа. Сари надевается поверх узкой и короткой блузки с маленькими рукавчиками; цвет блузки обычно бывает контрастным по отношению к сари. Сари бывают самых различных цветов, но наиболее часто встречаются зеленый, но не темный, а прозрачно-зеленый, как хризолит, зеленовато-голубой, яркий золотисто-желтый и алый цвет.

Стюардессы самолетов «Индиан Аэрлайн» носят форменные сине-белые сари без всякой отделки. На студентках-дипломницах бомбейского Института народной медицины можно увидеть снежно-белые прозрачные драпировки.

В Индии связь народной одежды с природой особенно очевидна. Масса зданий, как старинных, так и современных, построена из розового кирпича или красного песчаника, имеющего темно-красный глубокий, насыщенный цвет. Из-за темно-красных каменных оград повсюду видны зеленые раскидистые кроны бугенвиллий, усыпанные темно-розовыми или алыми шапками цветов. На нежно-зеленых бархатистых лужайках висят купы массивных темно-зеленых деревьев, яркими лимонно-желтыми пятнами сверкают в зелени кустарников присы; немалую роль в общей цветовой гамме играют груды апельсинов, продающихся на всех улицах, и громадные связки бананов, висющие во всех лавках. Вариации этих тонов можно постоянно видеть и в одежде.

Чем дальше на юг Индии, тем темнее цвет кожи, тем глубже, насыщеннее становятся цвета тканей. Закрываясь от палящих лучей солнца, женщины Джайпура и Мадраса надевают свои огненно-красные, терракотовые, изумрудно-зеленые, оранжевые сари так, что свободный край покрывает голову и плечи, оставляя обнаженными почти до плеч смуглые руки, украшенные множеством колец и браслетов. Темнокожие женщины народа тамилы часто комбинируют в своей одежде огненно-красный с оливково-зеленым, черный с оранжево-желтым и белый с яркосиним.

В выбор сари, гармонирующего с внешностью, цветом кожи, в умение его надеть, создавая изысканную непринужденность его складок, каждая индийская женщина вкладывает весь свой вкус, опирающийся на художественные традиции сотен поколений.

Драпировка лежит и в основе мужского костюма. Из пяти метров тонкой белой ткани искусно сооружаются дхоти — подобие широких шаровар, драпирующих ноги от пояса до щиколоток. Традиционные дхоти нередко совмещаются с пиджаком и галстуком, но чаще поверх дхоти надевается длинная белая рубашка и сравнительно короткая куртка или безрукавка. Десятки разнообразнейших по формам головных уборов создаются из длинных прямоугольных полотнищ ткани, сложенных в несколько раз и обернутых вокруг головы самыми различными способами. Полученные таким образом голубые, персиковые, огненно-красные тюрбаны великолепно обрамляют смуглые лица индийцев, а в остальной одежде всегда имеется к тому же дополняющее или контрастирующее по цвету пятно. Чаще всего это свободно наброшенный на плечо, сложенный вчетверо кусок ткани,

который служит рабочему, крестьянину или ремесленнику попеременно то как плащ, то как накидка, то как коврик.

Мы остановились лишь на некоторых, наиболее ярких художественных особенностях народного индийского костюма, разновидностей и вариантов которого существует бесчисленное множество. В толпе, заполняющей улицы городов и сел Индии, перед нами воскресает образ давно исчезнувшей античной эпохи с ее культурой несшитых одежд, свободно падающих тканей, плащей и драпировок, с ее жизнерадостной красочностью и гармоническим подбором цветов.

Глубоко развито в индийском народе и чувство орнамента; оно проявляется не только во всемирно известных вышитых и набивных тканях.

Замечательными многоцветными рисунками-однодневками украшают погонщики своих слонов во время праздничных процессий или гуляний. Помимо цветных попон, чепраков, колпачков, дополненных бахромой и кистями, вся голова, хобот и уши слона разрисовываются изысканно изящными узорами, которые со времен римлян получили название канделябровых. Чаще всего эти узоры бывают просто белыми, но иногда они делаются и многокрасочными и напоминают собою ковры с желтыми, алыми и синими многолепестковыми розетками-цветами. К концу праздничного, «рабочего» дня слонов — дня погонщики снимают эти узоры, а на следующий раз воспроизводят их снова.

Шоферы грузовых машин разукрашивают свои грузовики.

Постоянно встречаются машины, борта и кабины которых разрисованы яркими букетами и гирляндами цветов. Композиции эти очень похожи на узор латунных вазочек, покрытых эмалью и гравировкой, изготовление которых является одним из традиционных индийских ремесел.

Наружные и внутренние стены жилых домов покрываются цветными росписями. Чаще всего опять-таки изображаются имеющие буквально интернациональный характер кустики цветов, растущих из вазонов, но встречаются и интересные тематические композиции: бегущие слоны, скачущие всадники, за которыми гонится толстый и усатый человек с обнаженным мечом... Наивность и непосредственность отображения действительности домовых росписей также опираются на тысячелетнюю народную культуру. Изучение и собирание этих народных композиций могло бы обогатить науку о народном декоративном искусстве и индологию.

Устойчивость народных традиций и привязанность к своей национальной культуре составляют одну из наиболее привлекательных черт в национальном характере индийского народа. Индийцы не спешат променять неповторимый художественный облик своей национальной одежды, обуви, причесок, украшений, головных уборов на современные, объединившие мужчин и женщин, узкие брючки или общемировой стандарт коротких, пышных юбок и узких декольтированных лифов, на короткую лохматую стрижку, химическую завивку, на остроносые туфли на каблуках-шпильках и пр. и пр. ухищрения современной моды.

Свободно и с достоинством они совмещают пользование автомобилями и самолетами, жизнь в огромных городах с многомиллионным населением, учебу в колледжах и работу в различных областях науки и техники с верностью традициям национального быта и костюма. Индийский народ — это народ-художник, снискавший славу не только своими всемирно известными архитектурными памятниками, изделиями из слоновой кости и сандалового дерева, миниатюрами и коврами, но также и художественностью всей своей бытовой обстановки, к сожалению, пока еще мало изученной и описанной.



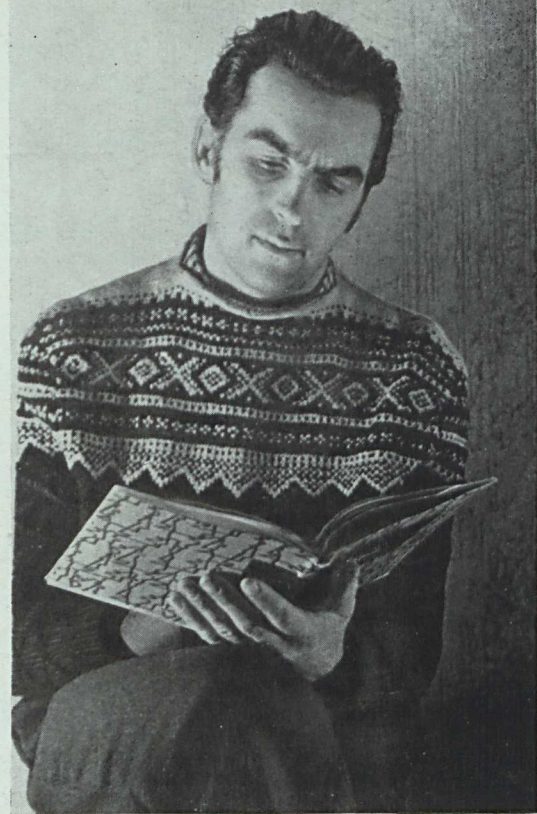
С. Чуйков. Рисунок карандашом.

Познакомьтесь!

Г. КАРКЛИНЬ

В 1957 году на республиканской выставке, посвященной фестивалю молодежи Латвии, впервые были экспонированы деревянные скульптуры молодого мастера Отто Думписа, вызвавшие восторг публики.

Помнится, в книге отзывов этой выставки почти на каждой странице упоминалось то об его искусно вырезанных из красного бука скульптурных шахматах с изображением персонажей из древнего латышского эпоса, то о поэтических фигурках славных дочерей Латвии, сеющих овес, играющих на народном инструменте кокле или плетущих себе венок к Иванову дню. Но самым большим успехом пользовались однофигурные юмористические сценки Отто Думписа из народного быта, бичующие леность, обжорство, хвастовство и другие человеческие пороки («Кто со мной сравнится?!», «Обжора»). Работая в гротесковом жанре, молодой скульптор проявляет тонкое художественное чутье и чувство меры, ограждающие его от создания банальных вещей. Помимо содержания, Думпис уделяет большое внимание декоративной стороне произведения, добиваясь предельной выразительности силуэта. Правда, мастеру-самоучке не всегда удается справиться со сложной многофигурной композицией, найти правильное решение пропорций. Война помешала талантливому юноше получить специальное художественное образование. После демобилизации Отто Думпис начинает работать столяром на рижской табачной фабрике. Он пробует свои силы также в художественной резьбе, а затем и в скульптуре. С тех пор все свободное время Отто Думпис отдает творчеству. Работает он обычно без эскизов и набросков, осуществляя свои замыслы сразу в материале. За несколько лет он создал около 100 произведений в дереве самого разнообразного жанра и размера. Многие из них побывали уже на республикан-



Отто Думпис

ских и всесоюзных выставках, демонстрировались в кинохронике и по телевизору. Свежий самобытный талант молодого резчика встречает всюду теплое признание зрителя.

— Я понимаю, — говорит Думпис, — чтобы достигнуть мастерства, нужно не только работать, но и учиться...

И молодой скульптор учится: он не пропускает ни семинаров, организованных Рижским домом культуры, ни занятий секции молодых художников при Союзе художников Латвии, охотно консультируется у известных латышских мастеров скульптуры: Лизы Дзегузе, Артура Берниека, Рубениса, М. Заура.

За последнее время Думпис создал несколько тематических серий: интересные многофигурные композиции на сюжеты народных песен и сказок: «Рига гремит...», «Глупый мальчик Даука», «Из пустого в порожнее» или «Малениеши», «Протяни мне ручку, поцелуй...», «Вей, ветерок», «Два лужка скосила».

Используя любимые народные традиционные образы, мастер их творчески переосмысливает, дает им новую пластическую трактовку.

Большое место в произведениях Думписа занимают спортивные шаржи. В прошлом чемпион Латвии по конькобежному и велосипедному спорту, художник с присущим ему чувством юмора передает курьезные случаи из спортивной жизни республики: «Заслуженный мастер спорта Я. Круминьш побеждает». «Сверхскорость», «Трекист», «Не в бровь, а в глаз», «Потеря равновесия», «Самолюбование» и другие. Все скульптуры Отто Думписа на спортивную тему отличаются большой экспрессией и четким выразительным силуэтом.

Не менее удачна и серия скульптурных портретов в дереве мастеров латышской сцены Я. Осиса, А. Янушана, Э. Эзеринь, М. Шмитхен в ролях национального репертуара.

Трудолюбие латышского народа, его многовековая борьба с поработителем родной земли тевтонским Черным рыцарем — одна из самых любимых тем молодого художника, над которой он работает вот уже третий год, пополняя ее новыми эпическими образами. «Сеятель», «Плотовщик», «Древний латышский воин», «За землю родную, за волю народную!», «На бой священный!...» и другие.

Стремясь к компактности формы и лаконичности пластического языка, Думпис основное внимание уделяет раскрытию сюжетного конфликта и выявлению психологической характеристики образа. Нередко в готовой скульптуре автор сохраняет нетронутой древесную фактуру, подчеркивая этим знание особенностей материала.

Работы молодого мастера полны свежести и здорового юмора. В добрый путь, Отто.



Древний латышский корчевщик.
Дерево. 1960



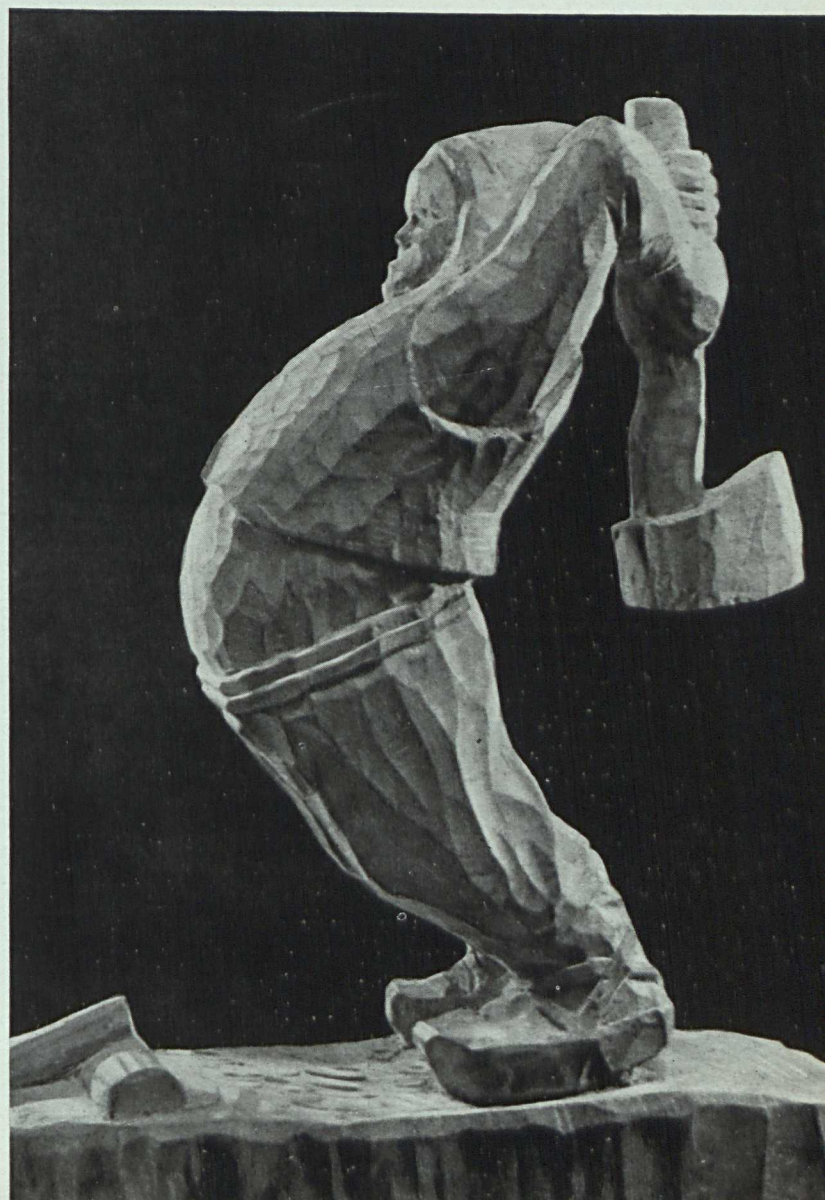
Портрет народного артиста СССР Я. Осека.
Дерево. 1960

Обжора. *Красный бук. 1957*



Лиго — праздник. *Дерево. 1958*

Кто со мной сравнится? *Красный бук. 1957*



НА КНИЖНОЙ ПОЛКЕ

ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ АФАНАСИЯ НИКИТИНА. 1466—1472. Географгиз, М., 1960. Цена 90 руб.

Ценность этого прекрасного издания не только в том, что публикуется исторический памятник — подлинник текста дневника тверского купца Афанасия Никитина о его путешествии в Индию (имеется факсимиле Троицкой летописи и переводы текста на языки хинди и английский). Оно уникально по своему художественному исполнению.

Книгу оформили художники-палешане — заслуженный деятель искусств РСФСР Д. Буторин и Б. Немтинов. Они нарисовали семь красочных миниатюр, рассказывающих о различных эпизодах путешествия А. Никитина в далекую и прекрасную Индию: Афанасий Никитин отправляется от стен древней Твери, татары грабят суда русских купцов на Волге, Афанасий Никитин впервые вступает на землю Индии, Никитин в гостях у знатного индуса.

Художник Б. Немтинов выполнил красивые фантастические рисунки переплета, суперобложки, форзацев, заставок, концовок, буквиц.

Книга является замечательным образцом художественного оформления и представляет большой интерес для любителей книги.

ВОПРОСЫ ИНТЕРЬЕРА (жилые и общественные здания). Вып. I. Под редакцией кандидата архитектуры Н. Д. Манучаровой. Киев. Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре УССР. 1959. 176 стр. с иллюстрациями.

Академия строительства и архитектуры Украинской ССР начала важное дело — выпустила первый сборник по вопросам интерьера жилых и общественных зданий.

Сборник подготовлен авторским коллективом бывшего института художественной промышленности Академии.

В восьми статьях сборника рассматриваются различные вопросы отделки и оборудования квартир типового жилого дома, помещений детских садов и типовых клубов.

В. Кацин и В. Козюлин разбирают в своей статье промышленные методы отделки квартир массового жилищного строительства. Н. Евдокимов рассматривает встроенное оборудование малометражных квартир. Оборудованию и отделке санитарного узла типовой квартиры посвящена статья Т. Салютовой. И. Алтеров и Е. Косак исследуют вопросы оборудования кухонь в типовых жилых домах. В работе Л. Василенко обобщены материалы по искусственному освещению квартиры. Дверным и оконным приборам жилых домов посвящена статья В. Дзугаева. А. Крыжановская рассматривает оборудование детского сада, а Ф. Миличицкая — оборудование мебелью основных помещений клуба.

Все статьи иллюстрированы большим количеством рисунков, чертежей и схем. Сборник рассчитан на архитекторов, проектировщиков, художников-оформителей и строителей.

Г. В. ЯЛОВЕНКО. ФЕДОСКИНО. Всесоюзное кооперативное издательство, М., 1959.

Книга Г. В. Яловенко является одним из выпусков серии научно-популярных очерков «Художественные промыслы РСФСР», издаваемых Научно-исследовательским институтом художественной промышленности.

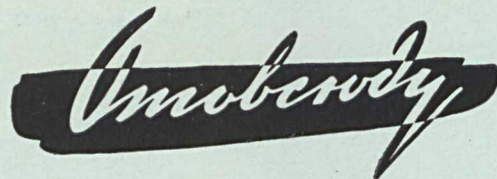
Среди центров советской миниатюрной живописи на папье-маше — Палеха, Мстеры и Холуя — Федоскино занимает почетное место; оно известно, как родина русских художественных лаков. Именно здесь на рубеже XVIII и XIX веков впервые в России возникло и сформировалось искусство русской лаковой миниатюры.

В первой главе рассказывается о развитии Федоскинской (Лукутинской) миниатюры до 1917 года.

Во второй главе — «Федоскинская миниатюра после Октября» — автор пишет о тех огромных изменениях в народных художественных промыслах, в частности, в Федоскино, которые произошли после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

В этой главе дается характеристика творчества известных миниатюристов: Н. Петрова, И. Семенова, А. Кругликова, В. Липицкого, М. Пашинина, И. Страхова, чье мастерство и богатый идейный кругозор способствовали созданию интересных произведений, разнообразных по тематике.

Книга Г. В. Яловенко «Федоскино» хорошо иллюстрирована, снабжена именным указателем и библиографией.



ПОЧЕТНЫЙ ЗАКАЗ

Из Центрального музея В. И. Ленина привезли на Смоленский льнокомбинат льняную скатерть. Она принадлежала семье Ульяновых. Текстильщики попросили сделать несколько копий с этой драгоценной реликвии.

За 60 лет скатерть настолько износилась, что на ней трудно было рассмотреть рисунок ткани. Кроме того, она соткана на двух- или четырехчелночном станке, каких нет в Смоленске.

Художники А. Фоменков и С. Янковский с особой тщательностью сантиметр за сантиметром восстанавливали рисунок. Он оказался простым: букетики гвоздики и на кайме узорчатые розетки.

Для изготовления копий мастер жаккардового цеха И. Старовойтов и бригадир И. Волков реконструировали ткацкий станок.

Лучшая ткачиха комбината Мария Ларионова к 90-летию со дня рождения Владимира Ильича соткала точную копию скатерти, принадлежавшей семье Ульяновых.

ПОДАРОК АМЕРИКАНСКОЙ ЖЕНЩИНЫ

В Государственный Эрмитаж доставили посылку из США, в которой находился вышитый ковер. Он прислан американской гражданкой А. Г. Ридлей; она обратилась в советское посольство в Вашингтоне с просьбой передать ее в дар крупнейшему советскому музею.

Вышитый ковер создан, по-видимому, в прошлом столетии. Предполагается, что в композиции вышивки использованы мотивы известной шпалеры XVI века «Дама с единорогом». Экспонат из США будет храниться в собрании Эрмитажа.

ФРАНЦУЗСКИЕ ЭТИКЕТКИ

Многих собирателей спичечных этикеток интересует: а какие же рисунки на французских коробках?

Французская спичечная промышленность развита слабо, и там преимущественно в ходу спички, импортируемые из других стран, главным образом из Швеции. Очень распространены совершенно одинаковые, хотя и сделанные в разных странах, текстовые этикетки красного цвета, на которых только маленькие буквочки в правом углу говорят о месте изготовления этих спичек.

Большой интерес представляют собственно французские этикетки. В коллекции москвича В. Богданова имеется «военная» этикетка: на фоне французского флага надпись «1-я французская армия, безопасные спички, интендантство». До сих пор не удалось определить время ее выпуска и хождения. У многих коллекционеров имеются серии «Национальные костюмы», «Французские домики», «Поговорки и пословицы».

В первой серии показаны двадцать представителей старинных французских провинций: Беарн, Дофинэ, Лангедок и т. д. В серии «Домики» мы видим присущие каждой области постройки на фоне пейзажа данной местности. В серии «Поговорки и пословицы» приведены десять рисунков, один из них имеет даже антирелигиозный характер.

Все эти серии имеют типично французский характер исполнения, ни один рисунок не спутаешь с этикеткой другой страны.

ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ ГРОБНИЦЫ

Археологическая экспедиция Каирского университета под руководством д-ра Абдель Монеим Бакра обнаружила в Нубии в районе Энейба около 400 древнеегипетских гробниц и захоронений и около тысячи мумий. В гробницах найдены различная утварь, украшения, орудия труда, изготовленные из мрамора, меди, серебра и золота, и другие предметы.

НОВЫЙ ОТРЯД СПЕЦИАЛИСТОВ

В этом году Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой окончили 77 человек. Эти молодые специалисты будут работать в области внутренней отделки и оборудования зданий, оформления изделий промышленности, проектирования и производства мебели, изделий из керамики и стекла, художественных и декоративных тканей. Училище окончила также группа художников монументально-декоративной живописи и архитектурно-декоративной скульптуры.

Выпускники выполнили проекты и образцы мебели для современных малометражных квартир, для детских садов, гостиниц, санаториев и домов отдыха. Портьерные и мебельные ткани для рабочего клуба предложил Е. Токарев. Плательные ткани, оформленные А. Носковой, уже выпускает фабрика в Риге.

Хорошо подготовлены к самостоятельной творческой работе художники-керамисты.

Живописцы представили Государственной экзаменационной комиссии проекты росписи школы-интерната, колхозного клуба, Финляндского вокзала и нового здания Тюза в Ленинграде.

Питомцы училища разъехались на работу в различные города страны.

ПОПОЛНЕНИЕ УЭЛЛЕНСКОЙ МАСТЕРСКОЙ

Исполнительный комитет Магадзгского областного Совета депутатов трудящихся принял решение о дальнейшем развитии костерезного искусства в Чукотском национальном округе. В этом решении предусмотрено пополнение Уэлленской мастерской квалифицированными мастерами-костерезами из колхоза «Герой труда», а также из других колхозов округа, где нет своих костерезных мастерских.

Мастеров будут готовить из числа учащихся Уэлленской восьмилетней школы, имеющих склонность к художественной работе. Они будут жить в интернате на полном государственном обеспечении. При Уэлленской и Лаврентьевской средних школах организуются также учебно-производственные мастерские для обучения учащихся костерезному искусству.

Значительно повышаются розничные цены на все виды костерезных изделий, особенно на высокохудожественные произведения, которые в основном будут продаваться в магазинах «Ювелирторга».

МАГАЗИН-САЛОН.

В Москве, на улице 25 Октября, открылся Центральный магазин-салон Художественного фонда СССР. Сюда прислали свои изделия фабрики художественных фондов союзных республик — Литвы, Латвии, Эстонии, Молдавии, Украины, Казахстана, Российской Федерации, Армении. Имеются работы художников Москвы и Ленинграда.

В магазине много красивых, доступных по цене изделий из дерева, керамики, стекла, ковры, дорожки, ювелирные изделия, картины, акварели, гравюры, скульптура. Эти произведения украсят любую квартиру, явятся хорошим сувениром. В продаже есть и авторские подлинные вещи художников, сделанные лишь в нескольких экземплярах.

МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК ОТКРЫТ

Ярославо-Ростовский музей-заповедник открыл художественный отдел. Он расположен в бывшем Спасском монастыре. Для обозрения выставлено 1427 произведений живописи, скульптуры, графики и прикладного искусства; 241 из них показывается впервые.

К 950-летию Ярославля художественный отдел подготовил выставку произведений художников-ярославцев. Здесь многочисленные шедевры древнерусской живописи XIII—XVII веков, принадлежащие кисти ярославских иконописцев, миниатюры редчайших рукописных книг XVII—XVIII веков; портреты работы местного художника конца XVIII века Дм. Коренева, ряд портретов Н. Мыльников, жившего в Ярославле в первой половине XIX века. Посетители увидят произведения Евграфа и Павла Сорокиных, Петровичева, проекты памятников А. С. Пушкину и Петру I скульптора Опекушина.

Значительно представлены работы современных художников Ярославля.

В МУЗЕЕ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР

В мае с. г. в залах Музея восточных культур открылась выставка художественных произведений из слоновой кости стран Азии и Африки: Китая, Японии, Индии, Цейлона, Бирмы, Гвинеи, советских среднеазиатских республик.

Эта выставка дает возможность широкого обозрения одного из интереснейших видов прикладного искусства, особенно развитого в странах Азии и Африки. Она позволяет выявить своеобразие и национальные особенности резьбы по кости этих стран, а также увидеть то общее в этом виде искусства, что возникло благодаря близости культур некоторых отдельных групп, участвующих в выставке государств: Китая и Японии, Индии, Цейлона и Бирмы, стран ближнего Востока, республик советского Востока, а также Африки.

ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК ЕРЕВАНА

Большая дружба издавна связывает трудящихся Еревана и Киева. Граждане столиц братских республик уже не первый год соревнуются на лучших показателях в народном хозяйстве.

Поход за красотой родного города, начатый по инициативе днепропетровцев, расширил рамки традиционного соревнования двух городов, обогатил его новым содержанием. Включившись в это соревнование, жители Еревана взяли на себя обязательства по дальнейшему улучшению художественного облика своего города.

Как сообщил нам председатель Исполкома Ереванского городского Совета депутатов трудящихся С. Вартанян, в журнале «Советская армия» («Советское искусство») была опубликована коллективная статья большой группы деятелей культуры Армении, поддержавших предложение днепропетровцев об учреждении должности главного художника города и о создании при горисполкоме художественного совета.

Это предложение одобрено исполкомом. Главным художником Еревана назначен В. Подмогов. Созданный при горисполкоме художественный совет взял под свой контроль всю работу по декоративному убранству города. Совет рассматривает и утверждает проекты оформления витрин, зрелищной и торговой рекламы, архитектуры малых форм и т. д.

К борьбе за высокую художественную культуру города привлечены квалифицированные художники, скульпторы, архитекторы, мастера декоративного озеленения.

К ДЕКАДЕ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА

Несколько дней в ассортиментном кабинете легкой промышленности Украины в Киеве работали рабочие комиссии художественного совета по отбору изделий на декаду украинского искусства и литературы в Москве.

Так, Киевский шелкокомбинат представил 65 образцов плательных тканей. Среди них есть интересные решения, в которых использованы народные мотивы различных областей Украины.

Высокую оценку получили ткани художницы Т. Мороз, которая создала их на мотивы кролевских рушников, украинской лемковской набойки, писанок. Ткани и шарфы по мотивам народной набойки прислала на совет художница З. Вишневская.

Дарницкий шелкокомбинат показал 152 образца различных тканей: блузочные и плательные новой структуры Г. Дудецкой; набивные плательные ткани Г. Якубенко, Т. Ивановой, Ю. Снедзина, Р. Пашкевич; мебельные декоративные ткани М. Кочевской, А. Ламах, Л. Пресняковой.

Черновицкий текстильный комбинат на этот раз представил интересные тканые килимы. Комиссия рекомендовала создавать рисунки скатертей в соответствии с требованиями современного интерьера.

Харьковский суконный комбинат «Красная нить» представил большой ассортимент гладких и пестротканых костюмных и пальтовых тканей. Среди них — прекрасная костюмная ткань «утро» в различных расцветках, «Украина», созданная на основе украинской плахты. Пальтовые ткани «пушинка», «подснежник», «фантазия» художницы Е. Сметаны привлекают всеобщее внимание и заслужили высокую оценку. Пальтовые и костюмные ткани Луганского тонкосуконного комбината также получили высокую оценку, особенно «огонек», «клетка», костюмное трико с каймой, пальтовая «Л».

Художественный совет отобрал также изделия Херсонского текстильного комбината, трикотажные изделия украинских предприятий.

Интересны новые по трактовке, оформлению и технологии изделия Научно-исследовательского Института по переработке искусственных синтетических волокон. Народные мотивы применены в оформлении трикотажных платьев, спортивных, детских и юношеских костюмов.

ЛЗН 5
Б. ЕРОВАЯ 20,1
БИБЛИОТЕКЕ
ИМ НЕКРАСОВА
1 12 0 104