



ДМ

ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО
СССР

1 · 1961

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
Н. Дмитриева. Станковизм и монументальность.	1
С. Земцов. О гербе города.	4
М. Каган. Для города юности.	6
Н. Жовтис, С. Заславская. Кто прав?	8
Б. Пукинский. Ленинградские новеллы.	9
С. Вальницкая. Выставка во Львове.	13
Я. Шурьгин. Синтез искусств в Казанском соборе.	14
<i>Дискуссия. О судьбах народного искусства</i>	
А. Чекалов. Главное — художественное качество.	17
Л. Жадова. Искусство древней Мексики.	21
Фернандо Гамбоа. Праздники мексиканского народа.	27
Л. Чага. О чувстве декоративности у детей.	32
Отовсюду.	35
С. Саркисов. Окраска школьных помещений.	36
Хайдэг Тумахани. Художник из народа.	38
<i>Искусство рядом с тобой</i>	
Н. Макарова. Не я для моды, а мода для меня.	39
Б. Бродский. О понимании моды.	40
На книжной полке.	42
Л. Каменский. Мебель вашей квартиры.	43
А. Беньюш. Художник оформляет витрины.	46
Хроника.	47
Е. Устинов. Своими руками. Спальные места в общей комнате.	

Обложка художника Л. Константиновой.

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. В 9-19-10.

А 01454. 7.I 1961 г. Бум. л. 3,25. Усл. п. л. 9,16. Уч.-изд. л. 9,9. Зак. 1696. Тир. 10 250.
Цена с 1.I-61 г. 1 руб. 20 коп. Типография издательства «Советский художник», Москва, Мало-Московская, 21.

546267
534636

Читальный зал

СТАНКОВИЗМ И МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ

Н. ДМИТРИЕВА

Доказывать, что наша современность нуждается в изобразительном искусстве, едва ли нужно. Мнения, иногда высказываемые, что живопись будет вытесняться фотографией и кинематографом, слишком очевидно неосновательны, чтобы стоило на них останавливаться.

Уместен другой вопрос: какие формы изобразительного творчества способны в наше время стать ведущими? Искусство существовало всегда в большом разнообразии форм и жанров, но в каждую эпоху выделялись формы и жанры наиболее для нее органичные, способные органически вращаться в современную жизнь; они накладывали свой отпечаток и на остальные.

Под органичностью я понимаю то, что произведения искусства не только отражают и отображают действительность, но и сами являются ее необходимым элементом, как бы естественной частью жизненного уклада.

Что искусство есть специфическая форма общественного сознания — в этом никто не сомневается. Но здесь есть своя диалектика: искусство по-настоящему набирается сил и обретает широкое дыхание тогда, когда оно не слишком замыкается в свою специфику, когда не отделяет себя демонстративно от других форм общественного сознания и родов деятельности и не брезгает различными «прикладными» функциями (имея в виду не только утилитарные, но и прикладные в более широком и общем смысле слова, от малых до больших). Тогда оно оказывается живым, действенным и получает стимул для собственного внутреннего роста, для развития опять-таки своей художественной специфики.

У нас музей и временная выставка поныне остаются главным местом изобразительного искусства. Абсолютное преобладание и господство станковых форм досталось нам по наследству от прошлого. Но это как раз такое наследство, которое едва ли нужно консервировать. Ведь оно рождено особенностями того исторического периода, который, по словам Маркса, был неблагоприятен для искусства. Сама жизнь подсказывает необходимость перемещения центра тяжести, перестановки акцентов. И если все же этот процесс протекает медленно и затрудненно, то причиной тому внешние, преходящие обстоятельства, и в том числе — власть некоторых укоренившихся эстетических предрассудков. Таким предрассудком является мнение, будто станковое искусство — это искусство самое настоящее, можно сказать, чистокровное, а всякое другое — в лучшем случае второстепенное. Это мнение обычно не формулируют прямо, но оно было весьма распространено еще недавно. Художник В. А. Фаворский рассказывает: «Однажды, еще до войны, я встретил на улице знакомого художника. Он спросил меня, что

я поделяваю. Заканчиваю иллюстрации к книге и начинаю стенную роспись, — сказал я. — Ну, а я занимаюсь искусством, — был его ответ».

Нужно сказать, что в последние годы предрассудочность такого взгляда на вещи все более становится ясной всем, но его инерция еще сильно сказывается в практике.

Искусство наше стремится быть демократическим, массовым, народным, при этом без всякого ущерба для своих специфических художественных средств, а в полную их силу. Для этого недостаточно одной только «программности», направленной на отражение современности: это необходимо, но это далеко еще не все. Изобразительное искусство может в меру своих сил отражать жизнь народа, то есть черпать из нее темы, и все-таки не быть в полном смысле народным. Нужны еще поиски демократических форм общения искусства с людьми.

Скажут: разве наши выставки не являются такой демократической формой? Разве они не посещаются массами зрителей, так же как посещаются кино, театры, концерты? Да, они посещаются, и наплыв посетителей лишний раз свидетельствует, что живопись и скульптура — искусство живое, насущно нужное. Но в состоянии ли одна эта форма общения советского искусства со зрителем должным образом удовлетворить его потребности?

Возьмем, к примеру, выставку «Советская Россия». На ней экспонировалось приблизительно две с половиной тысячи произведений (только в Манеже). Почти все они принадлежали к станковому роду живописи и скульптуры. А станковая картина — это самостоятельное художественное целое, в самом себе заключающее начало и конец, это особый мир, заключенный в раму. Чтобы войти в этот мир, зрителю нужно найти контакт с картиной, вжиться в нее, отвлекаясь на это время от всего другого, вступить как бы в молчаливую беседу с художником. И это — по отношению к каждой картине, ибо каждая представляет собою отдельный художественный организм, связанный с другими картинами и скульптурами чисто внешне, — только тем, что находится рядом, в том же помещении.

В этом помещении, наполненном сотнями и тысячами таких «миров», блуждает огуленный зритель. Положим, что посетитель в среднем проводит на выставке три часа. Это значит, что на осмотр каждого экспоната у него приходится примерно четыре секунды. Понятно, что у многих произведений он задерживается дольше, но зато других, следовательно, не видит совсем. И можно ли поручиться, что в поле его зрения попадут самые лучшие? Ведь для того, чтобы найти в такой массе лучшее, тоже нужны время и опыт.

Допустим, что зритель достаточно искушен и ему удалось

наметить сколько-то особенно заинтересовавших его произведений и посмотреть их более внимательно, уделяя каждому целую минуту, а то и две. Будет ли в этом случае его восприятие полноценным? Повешенные во много рядов картины неизбежно нивелируют друг друга, одна мешает другой, из них образуется некий вынужденный, хаотический ансамбль, на который они вовсе не рассчитаны. Обилие картин утомляет до головокружения, и художественное лицо каждой отдельной картины сильно проигрывает. Что же касается скульптуры, она и вовсе теряется на этом пестром, разноречивом фоне.

Во всем этом еще не было бы беды, если бы выставка была только началом общественной жизни художественного произведения, прелюдией, за которой следует само действие. Но драматизм положения в том, что для большинства картин и статуи срок их действительной жизни ограничивается сроком выставки. Что с ними происходит потом? Некоторые переходят в музеи, и там их ждет тихая, скрытая жизнь в запасниках. Очень немногие приобретаются теми или иными общественными организациями. Остальные возвращаются в мастерскую, из которой они вышли.

Музеи, видимо, не только не могут, но и не должны разрастаться до бесконечности и вбирать в себя всю основную массу произведений, создаваемых художниками. Музеи — хранилища художественных сокровищ, избранных, лучших творений, такими они и должны оставаться, не загружаясь без самого строгого отбора. Но как же быть с произведениями, не достигающими уровня шедевра, однако все же хорошими, профессиональными? Таких ведь много, и их будет больше и больше с каждым годом.

Нужно еще принять во внимание, что и на выставку попадает лишь небольшая часть того, над чем художник трудится. Львиную долю сделанного видит только сам художник, члены его семьи и некоторые близкие знакомые. Это считается почти нормальным. А если по каким-то причинам не выходит на экраны снятый фильм, не состоится подготовленный театром спектакль, не появляется в печати написанная писателем книга — это рассматривается как бедствие или как провал.

Видимо, «коэффициент полезного действия» изобразительного искусства обидно низок; срок общественной жизни его произведений, по сравнению с книгой, фильмом, спектаклем, музыкальным произведением, короток, как жизнь мотылька.

Какое бы высокое удовлетворение ни черпал художник в своем труде, как таковом, — вопрос «отдачи на жизнь» в самом прямом и конкретном значении не перестает стоять и перед ним самим и перед обществом. И представляется неизбежным, назревшим расширение сфер действия изобразительного искусства, его общения с людьми.

Проблема эта не просто организационная — она и теоретическая; с содержанием и формой искусства она тоже связана теснейшим образом. Дело не в одних только организационных мерах (хотя они необходимы), не в одном «трудоустройстве художников» и умножении каналов, по которым их произведения могли бы шире и свободнее проникать в быт. Потребность в расширении функций изобразительного искусства стимулирует и определенные внутренние процессы в этом искусстве, которые в свою очередь оказывают обратное влияние, то есть требуют расширения функций. И если игнорировать эти процессы, то всевозможные меры по улучшению того же трудоустройства могут оказаться лишь полумерами, временными паллиативами.

В живописи за последнее время наблюдается симптоматичное явление: станковые картины начинают тяготеть к приемам монументальной росписи или панно. Это получается иногда интересно, но чаще неудачно, так как картина все же остается картиной, не связанной с окружающей, выполненной в чуждой монументальному искусству технике, да и авторам недостает культуры монументальных решений — у них никто ее по-настоящему не воспитывал. В худших случаях получается просто огрубление и упрощение традиционных методов станковой живописи. В лучших — предвосхищение, как бы предчувствие новых возможностей.

На выставке прибалтийских республик было много полотен такого типа. Назову, например, картину Э. Илтнера «Искатели янтаря». Это романтическое красивое произведение, самое заметное и незаурядное из всех, выставленных этим художником. Строится оно как мозаика: можно сказать, что перед нами своеобразная интерпретация языка мозаики масляной живописью.

На очередной выставке дипломных работ мы опять-таки увидели большое количество полупанно, полукартин — нечто среднее, гибридное между этими жанрами.

Прежде чем скорбеть об утрате качеств станковой картины, нужно было бы задуматься о причинах такого явления. Не в том ли они заключаются, что монументальное искусство стучится во все двери, — но если перед ним не открываются двери, оно пытается проникнуть незаконным способом — в окно?

Еще несколько лет тому назад у нас был очень распространен так называемый «парадный» тип картины, представлявший параллель эклектическому украшательству в архитектуре, постановочному роскошеству в кино и вообще тому пышно-риторическому направлению, которое было связано с культом лич-

ности. С парадными картинами довольно легко расстались, во всяком случае, расстаются — и, как мне думается, не только потому, что они несли на себе отпечаток культа личности, но и из-за их полнейшей нежизненности. Эти полотна, изображавшие чаще всего сцену бурных аплодисментов, были колоссальных размеров, очевидно, тяга к монументальности, масштабности проявлялась и в них, но в извращенной форме. По характеру своему они оставались сугубо станковыми, по содержанию — незначительными. А гигантские размеры делали невозможным существование их где бы то ни было, кроме выставочного зала. Это были поистине колоссы на глиняных ногах.

Нынешние поиски монументальности уже значительно серьезнее. Но и они еще далеко не вылились в подлинно органические формы. Не трудно предугадать, что следующим шагом будет поворот к монументальной живописи в собственном смысле слова: этого требует жизнь, к этому же подводят стилистические изменения внутри искусства.

У нас не будет больше церквей и частных дворцов, которые для станковой живописи были постоянным местом жительства. Но у нас будут многочисленные, просторные и светлые общественные здания самых разнообразных назначений, и благоустроенные, хотя небольшие, частные жилища. То и другое может и должно быть сферой действия живописи.

В современной жизни играют все большую роль культурные учреждения разнообразных тематических профилей. Существуют музеи революционного движения, исторические, археологические, краеведческие, мемориальные, научные. Существуют клубы, театры, выставки достижений народного хозяйства, дворцы пионеров, стадионы, санатории и пр. Роль живописца во всех подобных местах должна быть гораздо большей, чем сейчас, когда она занимает в них малозаметное, случайное положение. Как бы молчаливо признается, что для эстетических впечатлений, для восприятия живописи как искусства, зритель должен идти в специальные художественные галереи, а в других живопись, если она и есть, может служить просто наглядным пособием или чем-то вроде обоев. А между тем именно в этих-то «других местах» живопись способна проявить максимальную эстетическую эффективность: вместо насильственных и искусственных объединений разнородных картин здесь могут создаваться художественные ансамбли, действительно целостные и по теме, и по идейному замыслу, и по стилистическому решению.

Настает время, когда великая ленинская идея монументальной пропаганды становится краеугольным камнем художественных исканий современности. Не забудем, что именно мысль о фресках, покрывающих стены Солечного города — пророческая мысль Кампанеллы, — натолкнула Владимира Ильича на создание плана монументальной пропаганды.

Чтобы занять свое настоящее место в больших общественных ансамблях, живопись будет искать общий язык и с архитектурой, и с декоративно-прикладным искусством. Ей придется на новой основе развить традиции станковой росписи, мозаики, витража, панно. Современная архитектура с ее большими плоскостями гладких стен, как бы прямо вызывающих к монументальной живописи, новые материалы, современная технология таят в себе такое разнообразие художественных возможностей, какого бывшие времена не знали. Пластмассы, синтетические смолы, новые способы художественной обработки стекла, эффекты люминесцентных красок — все может послужить живописи близкого будущего, которая включится в величественный синтез искусств.

Не так давно на чешской выставке стекла мы воочию убедились, что «показ продукции» стал подлинной «поэмой о стекле» с помощью простых, но талантливо слитых в единое художественное целое способов применения и витража, и электрического света, и кинематографа, и эффекта зеркал. Разве не является вдохновляющей задачей изобразительного искусства создать «поэму о минералах» в музее минералов, «поэму о Космосе» в планетарии, «поэму о детстве» — во Дворце пионеров? Ведь здесь открываются такие широкие и заманчивые перспективы истинно демократического союза с жизнью, которых на всем протяжении истории еще не было, а эпоха социализма создает для этого предпосылки.

Монументальный художественный ансамбль не требует от зрителя того психологического насилия над собой, того напряженного тяжелого переключения внимания с одного на другое, какое оказывается неизбежным на большой выставке станковых произведений. Он погружает зрителя в атмосферу гармонически разветвляющихся образов, каждый отдельный элемент ансамбля усиливает впечатление целого, а целое является ключом к восприятию и пониманию отдельных частей. Это важно для развития художественного вкуса зрителей, которое будет протекать естественно и непринужденно. Те или иные специфические средства художественного обобщения могут казаться малоинтересными зрителю непонятными, произвольными, когда он созерцает их в рамках отдельного полотна, но когда они оправданы и поддержаны художественным эффектом ансамбля — они воспринимаются лучше. И даже если человек не сосредоточивается специально на рассмотрении, а просто находится внутри

гармонического ансамбля — он невольно испытывает на себе влияние излучаемого им «силового поля».

Зритель получает эстетические навыки, как естественный элемент общей культуры быта, постоянно встречая в своем быту искусство, которое его ненавязчиво окружает и сопутствует ему.

Существует мнение, что монументальная живопись всегда требует «смысловой грандиозности», особенно масштабности своего содержания, или по меньшей мере своей тематики. Я думаю, что не обязательно и не всегда. Верно, что монументальное искусство более всего способно к изобразительному воплощению больших, общих идей: в этом отношении оно действительно незаменимо. Но это не значит, что оно не вправе спускаться из космических и всемирно-исторических высот к простым и повседневным вещам. Оно может творить поэму из самого простого. Художественное оформление другой чехословацкой выставки (в Сокольниках) преследовало цель — создать атмосферу народного гулянья, веселой ярмарки. Цветистые росписи на больших щитах, как яркие флаги, висевшие на разных уровнях над территорией выставки, очень хорошо вводили в эту атмосферу. На этой же выставке мы видели увеличенные до размеров больших светящихся панно и плафонов детские рисунки, — и это тоже оказалось удачным и остроумным открытием. Никакой смысловой грандиозности не было, но в целом получился привлекательный художественный ансамбль, веселый и праздничный. Всякий вообще монументальный ансамбль включает в себя разнообразные декоративные элементы, и устанавливать строгий рубеж между монументальностью, как областью грандиозного, и декоративностью, как областью мелкого и незначительного, совершенно не нужно.

Искусство тем и хорошо, что оно способно раскрыть общее в частном, большое — в малом, поэтическое — в скромном. Монументально-декоративное искусство также находит поэзию в действительности, беря действительность во всем ее живом богатстве, неразделимо в переплетении малого и большого. Оно может быть и возвышенным, и трагическим, и веселым, и шуточным. Оно может быть и психологичным, и остроумным, и весьма сложным по своей образной структуре, когда это диктуется художественной задачей и замыслом. Его отличает от станкового не роковая «упрощенность» трактовки, а комплексность художественных средств, и не столько выбор тематики, сколько непосредственность участия в жизни. Оно не ждет, пока люди придут его созерцать, а само идет навстречу людям и заставляет их дышать воздухом искусства. В условиях нашего времени ведущая роль переходит к ансамблево-монументальным органическим формам.

У нас еще многое нужно сделать, чтобы открыть шлюзы искусству жизни, искусству ансамбля. Его потенциальные силы накапливаются день ото дня. Я не буду говорить о том, что уже сделано в этой области заслуженными деятелями, о достижениях Е. Лансере, А. Дейнеки, П. Корина и других — это достаточно известно. Менее известны начинания художественной молодежи. Время от времени мы читаем о них в журналах. Например, в журнале «Декоративное искусство СССР» рассказывалось о дипломных работах молодых художников, оканчивающих Ленинградское и Московское высшие художественно-промышленные училища. Дипломник Ленинградского училища А. Воронин разработал проект оформления Морского вокзала в Ленинграде. Уже то, как он об этом рассказывает, не может не увлечь, — так это исполнено поэзии и воодушевления. Серия живописных панно и витражей должна отражать историю русского флота. «Все стеклянные поверхности я превращаю в матовый витраж со свободным размещением изображений кораблей — от парусных фрегатов до современных лайнеров, которые переплетаются с флагами, вымпелами и снастями. В сочетании с голубой лентой живописи, идущей вдоль галерей, и светлыми сводами зала эти витражи фантастическими миражами наполняют все помещение, передавая атмосферу морской стихии. Пейзаж Финского залива, раскрывающийся за огромным окном, сочетаясь с ажурным рисунком витража, дополняет общий замысел и помогает раскрытию образа. Живопись наносится в свободной манере на белую поверхность из плит мраморной крошки, с использованием крошки как фона для изображения. В отличие от витража, в живописном панно та же идея «морского ветра» раскрывается через образы людей моря».

В том же номере журнала написано: «В целом почти все дипломные работы этого года настолько интересны и художественно ценны, что заслуживают осуществления в архитектуре».

Не секрет, что подобные начинания мало, нерешительно внедряются в практику, хотя они необычайно перспективны. Им необходимо обеспечить нужную техническую базу, создать государственные мастерские и научные институты монументально-декоративного искусства. Художников-монументалистов должны готовить все основные художественные институты страны, а не только художественно-промышленные училища. Необъяснимо, почему ведущие художественные вузы — имени В. И. Сурикова в Москве и имени И. Е. Репина в Ленинграде — воспитывают только мастеров станковой живописи? Вот они и пишут гибридные полупанно, не находя иного выхода своим стремлениям.

Но следует ли из всего сказанного, что станковые формы искусства вообще отживают свой век? Нет, этого никак не следует: они не собираются отмирать, и, по всей вероятности, этого никогда не будет, иначе искусству в целом был бы нанесен ущерб. Станковые формы обладают незаменимыми преимуществами: сосредоточенностью, углубленностью раскрытия темы, тонкостью живописной нюансировки, большими психологическими возможностями. Важно, чтобы в сегодняшнем и завтрашнем состоянии искусства станковые формы были поставлены в такие условия, где могли бы эффективнее проявиться и развернуться их сильные стороны, — наряду с другими формами, не вытесняя и не заглушая их развития.

Если позволено сделать некоторые прогнозы на будущее, я думаю, что в дальнейшем развитии нашей живописи неизбежна популяризация ансамблево-монументальных и камерных станковых форм за счет сильного сокращения промежуточного между ними, маложизненного типа громоздкой станковой картины, не монументальной и не камерной, пригодной только для выставок и нигде больше не находящей себе применения.

Картина — законченное произведение станкового жанра. Но, кроме того, существуют такие его разновидности, как эскиз, вспомогательный этюд, учебный этюд — совершенно необходимые каждому художнику, работает ли он в монументальном или декоративно-прикладном искусстве. Постоянная, ежедневная «тренировка» художника так или иначе связана с работой с натуры, а значит со станковыми формами. Наконец, работа над станковой живописью представляет собой одну из важных областей художественной самостоятельности (хотя не единственную и, вероятно, не главную). Нужно стремиться, чтобы самостоятельность питала собой обширную область народного прикладного искусства, а не была ухудшенной копией работы профессионалов-станковистов.

Таким образом, нет оснований думать, что станковые формы изживают себя: их жизненные функции достаточно многообразны и гибки. Надо только, чтобы функции, роль и место станковых произведений отчетливо определялись; это сделает работу художников целеустремленной, а целеустремленность несомненно будет благоприятно влиять на ее качественный уровень.

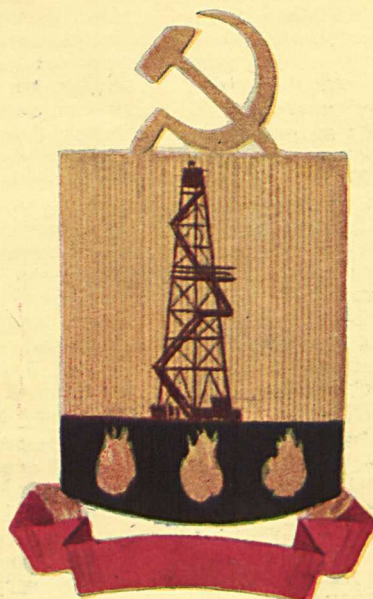
Вместе с тем станковые формы не должны быть отгорожены китайской стеной от других форм изобразительного искусства, в том числе и декоративно-прикладного. Узкая специализация художников, их замкнутость в пределах одного вида и даже одного только жанра искусства — это болезнь искусства нашего времени, доставшаяся нам также от капиталистической эпохи, от эпохи раздробленности художественной жизни и художественных сил. «Разделение труда», дошедшее до того, что скульпторы не только не занимаются живописью, но даже не интересуются ею, а живописцы — скульптурой; что один всю жизнь пишет только маслом, другой — только акварелью, третий занимается только гравюрой по дереву, четвертый только лепит из глины и даже не умеет переводить свою работу в материал, пятый только расписывает фарфоровую посуду, а шестой только работает над формой этой посуды, — такое разделение труда нельзя считать благоприятным фактором расцвета искусства. Подобную цеховую замкнутость нужно преодолевать, начиная с первых ступеней художественного образования, прививая молодым художникам интерес и вкус к самым разнообразным видам художественного ручного труда.

Конечно, нельзя ориентироваться на то, чтобы каждый художник был универсалом. Но интерес и понимание искусства во всем его объеме, владение различными навыками, разнообразие исканий для художника доступны и необходимы. Перед нами пример многих крупных наших мастеров. Назову недавно скончавшегося замечательного скульптора И. Ефимова. Помимо того, что он как скульптор работал в разнообразнейших материалах — в дереве, металле, фарфоре, стекле, — он был блестящим рисовальщиком, иллюстратором книг, мастером кукольного театра. И ничто не казалось ему мелким, третьестепенным, недостойным «высокого искусства». Он понимал, что искусство — это не только музейные залы, мрамор и краски фирмы Виндзор-Ньютон; искусство, можно сказать, растет повсюду, — иной раз вырастает как простая травка, но мы его не замечаем в своей высокомерной слепоте. Взгляд Ефимова — взгляд подлинного художника — не оставлял без внимания даже «пекарскую скульптуру», лепку кренделей и пряников, принадлежащую совершенно безвестным мастерам этого дела. И здесь он умел разглядеть нечто глубоко интересное, художественное и поучительное. Вот эта непредвзятость, живость отклика, широта художественных интересов, по-моему, являются очень ценным качеством современного художника.

Стремление к синтезу и взаимодействию искусства с повседневной жизнью, а следовательно, и к синтезу и взаимодействию искусств между собой, всегда отличало эпохи художественного подъема, когда искусство не было достоянием артистической элиты, а более или менее распространялось на жизнь народа. Наша эпоха придет к новому возрождению органической художественной жизни; нужно замечать и поддерживать всякие направленные к этому шаги.

О ГЕРБЕ ГОРОДА

С. ЗЕМЦОВ



Мы приводим несколько примеров решений гербов наших городов. Эти рисунки ни в коей мере не являются образцами, в них художник лишь намечает пути, по которым следует вести проектирование гербов. Первый путь—это поиски формы на основе традиционной геральдики (использование старой символики, дубовых венков, лент и так далее). Другое решение предусматривает создание новых гербов с символикой, олицетворяющей современный советский город.

Рисунки О. Силантьева.

С возникновением Советского государства заново надо было создать и внешние атрибуты рабоче-крестьянской власти, найти новые символы, которые в обобщенных образах утверждали бы величие идей новой эры в истории человечества.

Именно в те годы мир впервые увидел выразительный символ единения рабочих и крестьян в простом и строгом начертании скрещенных серпа и молота.

На смену старым дворянским и царским гербам с драконами и львами, поднятыми и опущенными забралами шлемов, пушками и мечами пришли новые простые и светлые символы: пятиконечная звезда, солнечные лучи, красный стяг, факел в поднятой руке, символы труда — молот и наковальня.

Сорок лет тому назад, в 1918 году, на V Всероссийском съезде Советов была принята Конституция — Основной закон Российской Федерации, в котором был описан герб РСФСР. Таким образом, уже в первом произведении советской геральдики — гербе РСФСР были заложены гуманистические принципы, отвечающие новой социальной структуре государства.

С образованием союзных республик возникали новые гербы, которые несли в себе символ государства трудящихся — серп и молот. Они отличались в начертаниях только деталями, придающими каждому из них национальный характер.

В 1924 году был создан герб города Москвы, утвержденный президиумом Моссовета 22 сентября 1924 года. Москвичи старшего поколения его помнят. Он был помещен на фронтоном здания Моссовета, тогда еще двухэтажного особняка на Тверской улице, на трамваях и автобусах.

Герб Москвы сохранился еще и сейчас на фасаде старого здания Верховного суда СССР на улице Воровского. Он изображен также на решетке нового Каменного моста. Это очень перегруженная композиция, вписанная в круг, где были и шестеренка, и колосья, и серп, и молот, и наковальня, и красная звезда, на фоне которой был изображен обелиск Свободы, некогда стоявший на площади против Моссовета. Этот герб сейчас уже позабыт.

За сорок лет развития Советского государства накопился опыт социалистической эмблематики, поэтому сейчас вопрос создания и утверждения новых городских гербов должен найти свое место в ряду важных государственных мероприятий.

Назрела необходимость «озаглавить» наши города торжественными, яркими и лаконичными гербами, которые говорили бы сердцу каждого советского гражданина о славе его города, воспитывали бы патриотические чувства, любовь к родной стране.

Города-герои, символы которых запечатлены в медалях, уже сейчас имеют все данные для гербов.

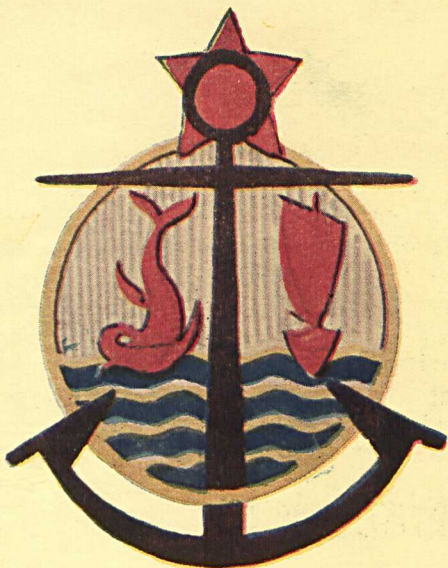
Следует восстановить в памяти славное прошлое наших городов, вспомнить их роль в истории Родины: Киев — мать городов русских, Полтава — известная победой над шведами, Петербург-Ленинград — колыбель Великой Октябрьской революции, Одесса — город-герой, Комсомольск-на-Амуре — живое олицетворение трудового подвига советской молодежи и так далее.

«Что город, то норов» — говорит старинная русская пословица. И вот герб это и есть графическое выражение того «норова», тех индивидуальных, экономических, исторических, природных особенностей, отличающих города друг от друга.

Присвоение герба городу — это акт государственного значения, и само создание городского герба, так же как и его вручение представителям общественности города, должно регламентироваться специально разработанным статутом.

Город, получивший свой герб, ставит его изображение на здании городского Совета. Герб встречает приезжего на фронтонах вокзала, пристани, театра, помещается на трамваях, автобусах и такси. Он входит составной частью в городскую печать и в деловую переписку городских организаций.

Имена граждан города, своим трудом умножающих его богатства, участвующих в его благоустройстве, строительстве, украшении, помещаются на Доску почета и в торжественной обстановке им вручается нагрудный знак с изображением герба родного города.





Н. Долбилкин. Ленинский комсомол.
Мозаика. Фрагмент.

ДЛЯ ГОРОДА ЮНОСТИ

М. КАГАН

Мы часто говорим об огромном идейно-эстетическом значении монументальной живописи, но до сих пор прилагаем очень мало практических усилий для ее развития. Тем большего внимания заслуживает инициатива общественных организаций, которые переходят от слов к делу. Особенной поддержки заслуживает такая инициатива, когда она рождается не в столице, а в одном из самых отдаленных уголков нашей страны — в Комсомольске-на-Амуре. Здесь развернулась большая работа по созданию мозаичной росписи, посвященной Ленинскому комсомолу, трудовым и ратным подвигам его воспитанников.

Эту роспись создает молодой художник Николай Долбилкин. Шесть лет тому назад, заканчивая Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомой, он избрал для своего диплома мозаичное панно на тему «Молодогвардейцы». Панно было задумано как фрагмент сложной трехчленной композиции для одной из двух стен фойе Дворца культуры в Комсомольске.

Дипломная работа Н. Долбилкина, исполненная сурового трагедийного пафоса, мужественной силы и большого эмоционального напряжения, была высоко оценена, и живописец, получив в 1955 году диплом с отличием,

отправился работать над композицией в далекий город на Амуре.

На протяжении шести лет Николай Долбилкин вел подготовительную работу, надо было найти наиболее содержательно емкую и выразительную сюжетную структуру росписи, определить ее композиционный ритм, обусловленный содержанием росписи и архитектурой интерьера, сделать десятки эскизов каждого относительно самостоятельного фрагмента, написать сотни этюдов с молодых рабочих, студентов, участников международного фестиваля в Москве. Художник понимал, что успех всей работы зависит во многом от того, насколько современными и жизненно-полнокровными окажутся образы героев этой эпической поэмы наших дней.

В апреле 1959 года в Комсомольске-на-Амуре была организована большая выставка всего материала, подготовленного художником. На ней были представлены графические листы, этюды, исполненные маслом, фрагменты росписи в материале — мозаичные портреты, набранные из смальты и различных местных пород камня. Каталог выставки, изданный местным отделением Художественного фонда, открывался вступительной заметкой художника, знакомявшего зрителей с замыслом всей своей работы, а на обложке была помещена фотография с одного из мозаичных этюдов, представленных на выставке.

О резонансе, который получила эта выставка в городе, свидетельствует книга отзывов, заполненная многочисленными, часто тонкими и всегда трогательными своей искренностью и живой заинтересованностью записями посетителей, а также большая рецензия, опубликованная в газете «Дальневосточный Комсомольск». Эта рецензия, называвшаяся «Серьезная творческая заявка», содержала квалифицированный разбор эскизов и этюдов Н. Долбилкина и заканчивалась словами: «Большой и почетный труд предстоит художнику. Это только начало. Но начало многообещающее».

Разумеется, на нынешнем этапе работы нельзя еще выносить о ней окончательное суждение — ведь только теперь, заказав в Ленинграде необходимые ему несколько тонн смальты, художник может приступить к осуществлению своего замысла (работа должна быть завершена в 1962 году, когда будет праздноваться 40-летие Советской власти на Дальнем Востоке). Но уже сейчас у нас есть достаточно оснований для того, чтобы всемерно поддерживать и те организации Комсомольска-на-Амуре, которые решили украсить монументальной росписью свой Дворец культуры, настойчиво добиваясь ее осуществления, и молодого живописца, вдохновенно работающего над росписью.

Пожелаем ему большого творческого успеха!

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ В ЭСТОНИИ.

Кто хоть раз побывал в Таллине, тот, конечно, запомнил готическую ратушу с ее тонкой стройной башней в центре старого города. Долгие годы стены ратуши были изуродованы зеленой масляной краской, что портило этот замечательный памятник средневековой архитектуры.

Но вот на глазах у жителей Таллина их городская ратуша чудесно преобразилась. Была снята глухая масляная краска, раскрыты заложенные и заштукатуренные аркады нижнего этажа. Фасад здания приобрел тот вид, который он имел в XIV—XV веках. Светло-серые стены вновь обрели ту неровную и очень богатую фактуру, которая составляет неповторимое очарование средневековой архитектуры. Ратуша словно помолодела на пять столетий.

Большую работу по реставрации эстонских городов и памятников искусства и архитектуры ведет в Эстонии Государственная научно-реставрационная мастерская. Директор мастерской архитектор Г. Йомм, научные сотрудники искусствоведы Х. Юпрус, В. Раам, архитекторы Ренник, Беклер отдают много сил и творческой энергии реставрационным работам в республике. Сейчас реставрируется и знаменитая таллинская церковь Никулисте, разрушен-

ная во время войны. Завершается реставрация сводов и крыши. Башня Никулисте приобретет барочный шпиль, формы которого восстанавливаются по старым архивным материалам. Высота башни со шпилем составит 100 м.

Большие работы ведутся не только в столице, но во многих городах Эстонии. Закончен ремонт собора XIII века в Ридале близ Хаапсалу. Огромный интерес представляет реставрация кирпичной церкви Яана в Тарту (XIV в.) — замечательного образца поздней готики. Здесь обнаружены сотни терракотовых скульптур, которые сплошь покрывали стены церкви. В этой богатой пластике проявилось очень много народного юмора и замечательного реализма.

Особое значение приобретают реставрационные работы на острове Сааремаа. Как показали исследования, в четырех из семи сааремааских церквях под слоем штукатурки скрыты интереснейшие средневековые фрески и росписи аль-секко. Попытки расчистить и реставрировать эти фрески предпринимались эстонскими учеными еще в 20-30-х годах (церковь в Карья), но эти работы не были доведены до конца. В настоящее время сааремааские фрески вновь расчищаются. Уже закончена

реставрация сложной из известняка церкви XIV века в 12-ти км от Куйвасту.

Новые реставрационные работы запланированы Министерством культуры ЭССР на 1961 год. Впервые решается вопрос о реставрации фресок XVIII века в усадьбах Эстонии. В этом деле эстонским реставраторам окажут помощь специалисты из Ленинграда.

Очень интересны работы по реставрации средневековых алтарей — «ретаблес». Эстония является почти единственной союзной республикой, где сохранились эти замечательные памятники готического декоративного искусства с их изумительной резьбой по дереву и богатством красок. В исследовании и реставрации средневековых «ретаблес» применяются новейшие методы и средства научной атрибуции и анализа, в частности рентген. Благодаря этим методам окончательно установлено авторство Бернарда Нотке в алтаре Духовской церкви. Другим уникальным памятником рубежа XV—XVI веков оказался реставрированный Ойало алтарь нидерландского происхождения, переписанный мастером Ситтовым. Алтарь хранится сейчас в Кадриоргском музее.

С. ЧЕРВОННАЯ

КТО ПРАВ?

В начале 1961 года в Центральном выставочном зале Москвы открывается Всесоюзная выставка текстиля. Впервые перед глазами зрителей предстанет вся огромная коллекция тканей, выпускаемых отечественной промышленностью. Предприятия всех республик продемонстрируют образцы своей продукции, а также намеченные к выпуску новые виды тканей. Экспозиция задумана как выставка-продажа и выставка-ярмарка. Посетители смогут приобрести понравившиеся им ткани, а представители торговли, изучив спрос и отзывы зрителей, смогут дать промышленности заказы на дальнейший выпуск текстильной продукции.

Выставка в Манеже раскроет общую картину художественного оформления текстиля, познакомит с основными направлениями творческой работы художников-текстильщиков. Такой широкий показ необходим и полезен всем: и населению, и художникам, и работникам промышленности, и представителям торговли.

Особенно важен он в связи с тем, что сейчас вновь обострился спор между работниками торговли и текстильной промышленностью о том, какие ткани нужно выпускать в продажу, как лучше удовлетворять запросы покупателей.

В последние два-три года наблюдается странное явление: торгующие организации заказывают промышленности исключительно устаревшие рисунки, мотивируя такой отбор «спросом покупателя». Несмотря на то, что в коллекции каждой фабрики много новых образцов, одобренных художественными советами, товароведы заказывают старые рисунки и настаивают на том, чтобы новые образцы повторяли то, что было создано художниками 8—10 лет назад. Грубые, пестрые, натуралистичные цветы, выполненные обычно на черном фоне в жесткой аппликационной манере (что в свое время было обусловлено состоянием технологии), — вот тот «незаменимый» жанр, который выдается за единственно любимый и требуемый покупателями.

В результате фабрики вместо того, чтобы выпускать современные вещи, разнообразные по рисунку и колориту, вынуждены бесконечно штамповать тюльпаны и пионы, анютины глазки и маки образца 1950 года.

Едва ли эти требования работников торговли отражают подлинный вкус и потребности народа. Мы глубоко убеждены, что только красивый современный рисунок, хорошее техническое выполнение ткани, применение современных видов отделки обеспечат тканям популярность среди покупателей. Рисунки различного характера — растительные, геометрические, тематические, сделанные по мотивам народного искусства и другие, вызовут интерес у потребителей в том случае, если они соответствуют структуре ткани, угаданы в масштабе и колорите и соответствуют силуэту модного костюма или характеру современного интерьера, если это ткани декоративные.

Работая над текстильным рисунком, художник прежде всего ставит перед собой задачу увязать художественный образ ткани — ее композиционный замысел, цветовую гармонию, особенности графического или живописного решения — с образом человека, для которого эта ткань предназначена. Нередко случается, что новый плательный рисунок отвечает всем этим требованиям, но сегодня не покупается, так как он еще непривычен, не понят. Такой рисунок необходимо пропагандировать при продаже, демонстрировать в хорошо выполненной модели, и тогда новые решения несомненно привлекут внимание и войдут в жизнь. Правильно организованная торговля и реклама создадут условия для внедрения интересных новых вещей.

Различные художественные решения, вытекающие из своеобразия творческой индивидуальности художников, разнообразия их замыслов, и создадут тот широкий ассортимент, благодаря которому каждый человек сможет найти для себя ткань, соответствующую его вкусу.

Художники, работающие в текстильной промышленности, возлагают большие надежды на то, что выставка текстиля в Манеже выявит истинный спрос населения, убедит представителей промышленности и торговли в том, что вкус народа разнообразен и находится все время в состоянии развития и что от разносторонних запросов потребителей не вправе отставать ни промышленность, ни торговая сеть. Художники ждут критических высказываний о своих работах как в отзывах посетителей выставки, так и на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» и надеются, что острый спор между торгующими организациями и художниками будет, наконец, решен в пользу массового потребителя.

Н. ЖОВТИС, С. ЗАСЛАВСКАЯ

Ленинградские новеллы

Б. ПУКИНСКИЙ

У города, как и у человека, своя биография. И всегда найдутся в этой биографии страницы наиболее радостные и яркие, трагичные и героические...

...Великая Отечественная война. Враг рвется к городу на Неве. 1400 танков, столько же самолетов, 700 тысяч солдат бросило гитлеровское командование, чтобы стереть с лица земли колыбель Революции. Вражескими снарядами и бомбами было уничтожено полностью или частично 187 исторических памятников, созданных по проектам величайших зодчих.

ОБЪЕКТ № 9

Пройдитесь летом по Дворцовой набережной в одиннадцатом часу утра. У подъезда дома № 36 вы увидите десятки автобусов и легковых машин. Тысячи людей, говорящих на многих языках мира, стоят у этого здания в ожидании открытия дверей. А у подъезда слева, на небольшой скромной белой мраморной доске золотыми буквами высечено только два слова: «Государственный Эрмитаж».

Эрмитаж. Каким дорогим и близким стало это слово русскому человеку, всем советским людям!

Ровно в одиннадцать открываются двери этого храма мировой культуры и искусства. Нескончаемым потоком по многочисленным лестницам, анфиладам и залам растекаются экскурсанты. Быстро образуются толпы у «Блудного сына» Рембрандта, «Персея и Андромеды» Рубенса, «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи...

Сколько волнующей и искренней радости дают человеку эти великие творения бессмертных художников. А ведь все это могло погибнуть. Навсегда могли исчезнуть и «Блудный сын», и «Персей и Андромеда», и «Мадонна Литта»...

Передо мною лежит «Акт ленинградской комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков». В нем говорится: «... во время разгрома фашистских войск под Ленинградом в январе 1944 года... обнаружены планы Ленинграда, на которые были нанесены такие «военные» объекты, как музеи, дворцы, институты и т. п. Например, Эрмитаж значился как объект № 9...»

Эрмитаж — объект № 9! Дико и неправдоподобно. Надо утратить все человеческое, стать варваром, чтобы с таким тупым хладнокровием расстреливать то, имя чему — прекрасное!

Тридцать два артиллерийских снаряда и две фугасные бомбы тяжело ранили Эрмитаж. Музейным ценностям был нанесен значительный ущерб. Пострадали драгоценные, уникальные фрески, античные стелы, картины, предметы прикладного искусства XVII—XIX веков. Полностью уничтожено 151 и повреждено 27.376 музейных экспонатов.

Началась напряженная работа по спасению богатств музеев. На помощь сотрудникам пришли художники, студенты института имени Репина, консерватории, университета, курсанты училищ и многие другие ленинградцы.

Люди бережно брали вещи с обжитых годами мест и упаковывали в ящики. За две недели было отправлено 2 эшелона с драгоценным грузом. 1.117 тысяч экспонатов эвакуировали в

глубь страны. Был подготовлен к отправке третий эшелон, но все железнодорожные пути оказались перерезанными.

Оставшиеся вещи пришлось перенести в первый этаж. Наступила зима. Сурово выглядели осиротевшие здания на Дворцовой набережной. В выбитые окна влетали снежинки и кружились по залам Эрмитажа. От сильного мороза лопались трубы и вода заливала спрятанную в подвалах и под висячим садом мебель.

И все это надо было спасать. А людей становилось все меньше и меньше...

В нижнем этаже Эрмитажа, в небольшой затемненной комнате, с окнами, выходящими на Зимнюю канавку, с первых же дней блокады жил и продолжал работать ученый нумизмат профессор Ильин. Это был уже глубокий старик, много лет отдавший любимому делу. Наполовину парализованный, поддерживая рукой голову, он внимательно рассматривал и перебирал старые русские монеты. Это его небольшая, но очень ценная личная коллекция, завещанная Эрмитажу. Ее нужно было привести в порядок. И надо было торопиться. Профессор знал — дни его сочтены...

На письменном столе горела электрическая лампочка. Ток в Эрмитаж провели моряки с яхты «Полярная звезда», которая стояла рядом на Неве. Ежедневно сюда приносили вязанку дров, — паркет, доставленный в музей накануне войны для смены полов. От радио ученый отказался, чтобы не слышать воздушной тревоги. Зачем волновать себя...

Поэтесса Вера Инбер, также пережившая блокаду, описывает в «Ленинградском дневнике» свое посещение Ильина в 1942 году.

«Я спросила, — говорит Инбер, — где сейчас тот отдел, которым заведовал профессор. Он ответил, что отдел эвакуирован, как только городу стала угрожать опасность бомб.

— Почему же вы остались? — спросила я.

— Куда же я поеду? Мне восемьдесят шесть лет, я стар. А мои коллекции вечно молоды. В первую очередь надо было думать о них».

В темном ленинградском небе были «Юнкерсы», сбрасывая смертоносные бомбы. Дальнобойные орудия вели огонь по объекту № 9, а старый профессор оставался на своем посту.

ПОЕДИНОК

*Пройдя сквозь долгий грохот боя,
На слиток бронзовый легла,
Как символ города-героя,
Адмиралтейская игла.*

Н. БРАУН

Пятьсот двенадцать тысяч ленинградцев — мужчин и женщин, стариков и школьников, за проявленный героизм и самоотверженный труд в дни блокады награждены медалью «За оборону Ленинграда». На одной из сторон медали изображена увенчанная шпилем башня Адмиралтейства.

Красивейшее здание города стало его символом.

Большой знаток Ленинграда, профессор Д. Е. Аркин писал: «Великое произведение архитектуры никогда не бывает только



зданием. В нем узнает себя целый город... Адмиралтейство принадлежит именно к таким великим произведениям архитектурного искусства...»

Тяжелое дыхание войны коснулось и этого памятника. На него было сброшено 58 снарядов дальнобойной артиллерии, 26 фугасных и сотни зажигательных бомб. Четыре фигуры, украшавшие башню, были уничтожены, десять других искалечено осколками. Стали рушиться части живописных плафонов зала Адмиралтейского Совета, пострадала скульптура Афины в вестибюле Главного подъезда.

Надо было сохранить, сохранить во что бы то ни стало шедевр русской архитектуры.

От маскировки здания отказались. От него отходят три луча центральных магистралей города и сверху хорошо выдают его месторасположение. Всех беспокоил огненный блеск золота Адмиралтейской иглы, видимой в солнечный день за десятки километров. Игла стала служить ориентиром при корректировке артиллерийского огня. Нужно было одеть на нее брезентовый чехол. Но как? Неужели строить леса? И вот здесь вспомнили вошедший в историю, смелый по своему замыслу, поступок ярославского кровельщика Петра Телушкина. В 1830 году он с помощью одной лишь веревки поднялся на шпиль Петропавловского собора и произвел ремонт фигуры ангела, поврежденной во время грозы.

В 1942 году на глазах у всего города, под артиллерийским обстрелом, поднявшись на головокружительную высоту, ленинградская альпинистка О. Фирсова провела работы по маскировке Адмиралтейского шпиля.

От частых взрывных волн приходили в угрожающее состояние барельефы портиков. Алебастровые доски с лепкой распались на стыках, а отдельные куски лепки, падая вниз, разлетались вдребезги. И вот тогда шестидесятилетний скульптор Я. Троуспанский ежедневно, в любую погоду, стал подниматься по специальной лестнице на карниз фронтонов, чтобы вести работы по закреплению и реставрации барельефов.

В это же время художник В. Щербаков в промерзших залах Адмиралтейства коченеющими руками снимал на кальку уни-

кальную роспись, а архитекторы О. Шилина и М. Тарановская производили кропотливые обмеры помещений. Следовало все предусмотреть. А вдруг?..

14 января 1944 года войска Ленинградского фронта перешли в наступление. 19 января начались бои за Воронью Гору, — самую высокую возвышенность под Ленинградом — 182 метра над уровнем моря. Здесь враг держал тяжелую артиллерию, разрушавшую город. На северном склоне Вороньей Горы автоматчики капитана Массальского, которые первыми поднялись на нее, увидели дальнобойную пушку. Ее жерло было направлено на Ленинград, а сбоку висела бирка и на ней лишь одно слово — «Адмиралтейство».

Пушка и Адмиралтейство... Они вступили в единоборство. Их разделяло не более 30 километров. Но какая между ними пропасть! У пушки стояли люди с жестоким сердцем, звериной моралью. А там, где падали снаряды, тоже стояли люди. Но у них были горячие души и благородные сердца.

И справедливости ради, рядом с мемориальной доской, где отмечено имя Андриана Захарова — творца мирового памятника архитектуры, — следовало бы укрепить еще одну мемориальную доску и на ней золотыми буквами высечь имена тех, кто спас этот памятник, кто одержал победу в жестоком поединке.

КОНИ И ЧЕЛОВЕК

Это было в сентябре, в год окончания войны. После некоторого перерыва я вновь возвращался в родной город.

С большим волнением вышел из вагона на перрон. Ноги сами ускорили шаг. Вот площадь Восстания. Все, как прежде. Только многие дома в лесах. Значит, город залечивает раны. А вот и Невский... Единственный и неповторимый!

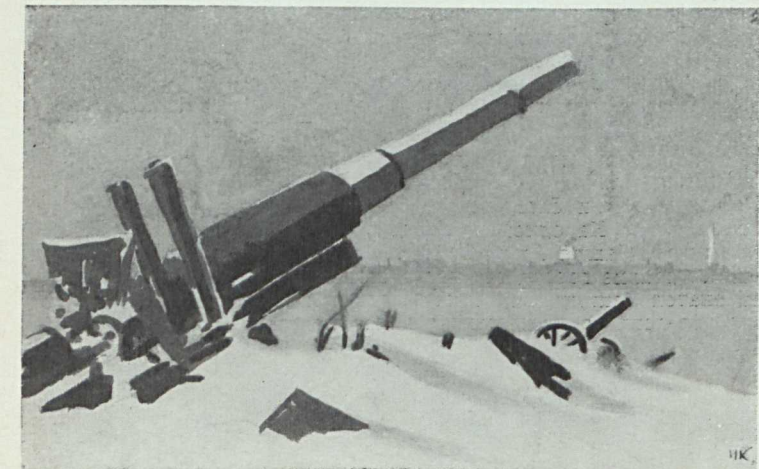
Как больно было смотреть на него в зиму 1942 года: сугробы снега, застывшие трамваи, оборванные провода и непривычный, обезглавленный Аничков мост...

А кто не знал, кто не восторгался его великолепными, органично вошедшими в силуэт Невского проспекта скульптурными группами «Укрощение коня человеком»? Вдохновенное творение П. К. Клодта украшало около ста лет Аничков мост. И вдруг представить его без этих коней...

Глубокой осенью 1941 года на Аничков мост пришла группа такелажников «Стальконструкции». Почти вручную люди осторожно сняли с пьедесталов пятисотпудовые скульптуры и по деревянным сходам, на катках, спустили их на землю.

Есть что-то печальное и оскорбительное для памятника, сошедшего с пьедестала. Много дней стояла скульптура на тротуаре. Люди проходили мимо, смотрели на разбежавшихся вразброд по Невскому коней и думали как о живых: «Вот и они бедствуют, и до них дошла война...».

Обессиленные и истощенные такелажники медленно тащили свой груз в Сад отдыха. Только одну бронзовую группу удалось зарыть. Земля оказалась слишком промерзшей, и у людей не было сил долбить ее. С наступлением весны были укрыты остальные скульптуры. Коней смазали техническим вазелином, обмотали бумагой, заковали в ящики и опустили в глубокие



«подземные конюшни». Более трех лет пролежали они под землей.

В один из майских дней 1945 года в Сад отдыха пришли бойцы МПВО. Они разрыли четыре котлована, извлекли коней, освободили их из ящиков, очистили от земли, сняли бумажную обертку и долго мыли керосином.

Наступил вечер 2 июня. Белые ночи в полном разгаре. Много гуляющих на Невском проспекте. Но вот неожиданно на тротуаре у Сада отдыха образовался затор. Все смотрит в открытые ворота Сада, откуда громыхая движется мощный трактор и тащит за собой платформу с первой конной скульптурой. Трактор сворачивает направо и идет к Аничковому мосту. За ним следует оживленная толпа. Слышится возглас: «Смотрите! Наши кони!» И лица всех засветились радостью...

Люди водворяли коней на старое место. Этой работой руководили, как и три года тому назад, те же такелажники: Михаил Пастухов, в годы войны построивший своими руками немало дотов под Ленинградом, и его друзья — Илья Шелехин, Василий Конов, Тимофей Улитенок...

Всю ночь шла работа, и к девяти утра последний конь взлетел на гранитный постамент и застыл навечно.

Я стояла на Аничковом мосту, смотрел на коней и думал о человеке, который не только укротил коня, но и сохранил ему жизнь.

И только избитые осколками артиллерийских снарядов гранитные пьедесталы напоминали о еще недавнем прошлом.

«ДЕРЗНОВЕНЬЮ ПОДОБНО»

Трудно представить себе туриста, который уехал бы из Ленинграда, не увидев своими глазами «Медного всадника».

Вот уже около двухсот лет несется вскачь по крутой скале бронзовый всадник. Около двух веков человечество любуется творением гениального Этьена Фальконе. Нет другого такого памятника, который был бы так тесно связан с архитектурным обликом города, с его жизнью, как «Медный всадник».

В сорок первом берега Невы стали фронтом. Война подошла и к «Медному всаднику». Его нужно было сберечь. Работами по укрытию монумента руководила Аварийно-восстановительная мастерская «ЛениЗО». Привезли бревна, доски, мешки. Доставили с острова Голодай две тысячи кубометров песка и создали могучий песчаный футляр, высотой в четырнадцать метров, укрывший камень и бронзовую скульптуру.

Памятник исчез на долгие годы. Уныло и неприветливо выглядела без него площадь Декабристов.

Пришла первая мирная весна. Исчезли зенитки с площади, зарыли траншеи в саду имени Горького, ушли корабли на морские просторы. Однажды утром здесь появились рабочие. Они начали разбирать песчаный футляр, скрывавший монумент Петра I. Полетели доски, бревна, и побежал ручейками вниз желтый песок.

На площади Декабристов собиралось все больше и больше людей. Не ожидая приглашения, многие брали лопаты и помогали отбрасывать землю от каменной глыбы. Вдруг раздался чей-то громкий голос: «Смотрите! Голова!» И, действительно, показалась голова коня с раздутыми горячими ноздрями. Они будто конь хотел поскорее выскочить из своей темницы...

Слух о том, что «Медный всадник» открыт, быстро облетел город. На следующий день с утра к памятнику потянулись ленинградцы. И каково было удивление присутствующих, когда они увидели на гранитном монолите нарисованную масляными красками медаль с орденой ленточкой «За оборону Ленинграда»...

Что думал неизвестный художник, рисуя в эту летнюю ночь медаль на «Медном всаднике»? Возможно, это была награда Петру, не только основавшему город, но и не покинувшему его в самую трудную годину...

Солнце и дождь, ветер и неумолимое время давно уже смыли изображение медали. Но по крутой скале, как и прежде, стремительно скачет бронзовый всадник.

КИРОВ С НАМИ

На Петроградской стороне, в доме № 2 по Зверинской улице, в одной из квартир последнего этажа жил поэт Николай Семёнович Тихонов. В этом большом угловом доме он прожил более 20 лет. Здесь его застала война, здесь он провел тяжелые дни блокады и здесь же им была написана известная поэма о великом гражданине — «Киров с нами».

«Под грохот полночных снарядов,
В полночный воздушный налет,
В железных нотах Ленинграда
По городу Киров идет».

Многие были уверены, что Тихонов имел в виду известный в Ленинграде памятник С. М. Кирову, установленный за Нарвской заставой. Одно только вызвало сомнение: памятник во

время войны был укрыт. И лишь спустя 16 лет, после выхода в свет поэмы «Киров с нами», сомнение прояснилось.

Отвечая на письмо одного из научных работников Музея городской скульптуры, Н. Тихонов писал: «В дни войны и осады ближе к поэтическому образу, так как я его представлял, был не этот памятник*, а памятник Кирову, стоявший во дворе Кировского завода».

На прямоугольном пьедестале серого полированного гранита установлена 3-метровая бронзовая фигура (скульптор В. Пинчук). Киров в русских сапогах, в рабочем костюме, в распахнутом плаще, в фуражке, широким, уверенным шагом идет вперед. В решительном жесте вытянута его левая рука, в опущенной правой сжат свиток с планом новыхстроек. «Киров-строитель шагает по городу». И этот образ, созданный скульптором Пинчуком, видимо, больше отвечал образу Кирова, воссозданному поэтом.

* Памятник Кирову, установленный на площади у Кировского райсовета (скульптор Н. Томский).



По просьбе рабочих завода памятник не стали укрывать. Киров — пламенный трибун революции, выдающийся деятель Коммунистической партии, талантливый организатор и кристальной души человек — вдохновлял рабочих завода на героические подвиги в дни тяжких испытаний.

Каждый день путиловцы, направляясь на работу, проходили мимо памятника, смотрели на пробитый осколками артиллерийских снарядов плащ и ласково говорили «Киров с нами! Как прежде, с нами!».

НА БОЕВОЙ ВАХТЕ

Враг стоял у стен города, и трудно было разобраться, где передний край, а где глубокий тыл. Весь город оказался у переднего края обороны. Город-фронт — так его называли во время войны.

И даже Невский проспект, Невский Гоголя и Пушкина, Невский традиционных прогулок ленинградцев, теперь стал фронтовой дорогой.

В один из теплых августовских дней на Невский проспект, со стороны Дворцовой площади, вступили отряды народного ополчения. На бойцах были военные гимнастерки и рабочие блузы. Отряд проходил мимо Казанского собора. И вдруг прозвучала команда: «Равнение направо!» Бойцы замедлили шаг и повернули головы вправо. Перед ними во весь рост стоял Кутузов. Правая рука крепко сжимает шпагу, а левая, с фельдмаршальским жезлом, устремлена вперед. Лицо у него спокойное, он уверен в победе...

Бойцы всматривались в знакомые черты Кутузова, и образ прославленного полководца рождал патриотические чувства, звал на ратные подвиги. Люди выше поднимали голову, тверже чеканили шаг и шли дальше, к Пулковским высотам, где предстояли ожесточенные, кровопролитные бои.

За первым отрядом следовал другой, слышалась та же команда: «Реже шаг! Равнение направо!» Скоро весь город узнал, что войска отдадут честь Кутузову. На Марсовом поле такую же честь отдавали воины и Суворову.

И само собой получилось, что когда в Ленинграде стали укрывать все памятники, монументы Суворову, Кутузову и Барклаю де Толли оставили на своих постаментях. В осажденном городе они несли боевую вахту.

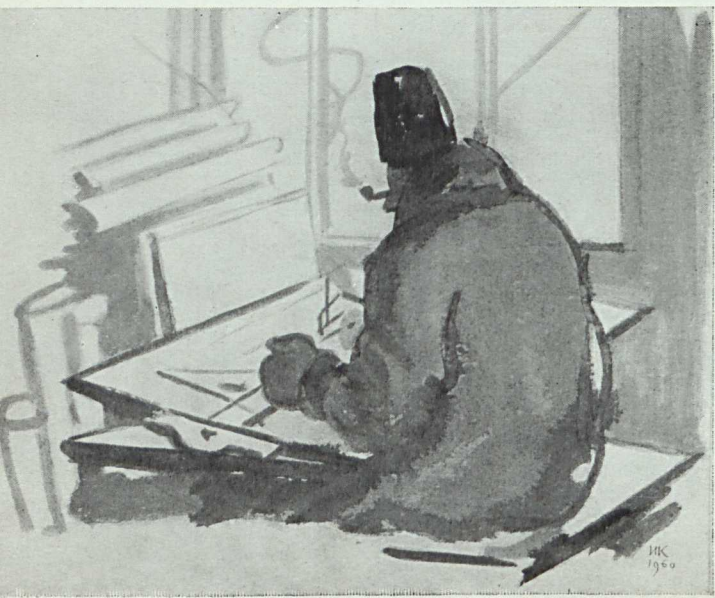
ПОДВИГ АРХИТЕКТОРА

Приморский парк Победы, площадью в 180 гектаров, широко раскинулся на Крестовском острове. Несмотря на свою молодость, этот парк уже завоевал любовь ленинградцев. Хороши здесь тенистые рощи и зеленые лужайки, широкие аллеи и песчаные пляжи. И каждый раз, когда бываешь здесь, в памяти возникает одна история, вернее, вспоминаешь о мечте одного человека...

Ноябрь 1941 года. Положение на Ленинградском фронте исключительно тяжелое. В городе началась голодная блокада. С ноября многие жители получают 125 граммов хлеба...

На улице Каляева, в доме № 22, на третьем этаже работал архитектор. Это был уже пожилой человек, широкоплечий, несколько грузный, с седеющей бородкой. Он сидел за столом в зимнем пальто, в высокой меховой шапке и, согревая руки собственным дыханием, что-то вычерчивал карандашом на бумаге.

А когда начинался интенсивный артиллерийский обстрел, архитектор неспеша брал бумагу, карандаш и вместе со всеми спускался в бомбоубежище. Ему сразу уступали место.



Люди хорошо знали известного архитектора, профессора Александра Сергеевича Никольского. Его уважали за скромность, общительность и нетребовательность к себе. Усевшись на скамейку, архитектор доставал из кармана бумагу и продолжал прерванную работу. А когда у него спрашивали: «Чем вы заняты, профессор?» Он спокойно отвечал: «Проектирую, друзья, арку Победы. Встречать победителей будем! А вот тут, — и архитектор переворачивал лист бумаги, — мои наброски насчет парка Победы. Есть хорошая традиция у русских людей: в память одержанных побед над врагом сажать деревья, закладывать сады и парки. И мы непременно создадим такие парки Победы!»

И победа пришла.

7 октября 1945 года на Крестовском острове собрались десятки тысяч ленинградцев, чтобы создать коллективный памятник Победы.

На митинге при закладке парка трудящиеся обратились к жителям города Ленина с призывом: «Пусть каждый ленинградец своими руками посадит дерево Победы! Пусть будет пышнее и ярче зеленый наряд нашего города-красавца! Пусть парки Победы, созданные руками ленинградцев, будут говорить нашим детям и внукам, многим грядущим поколениям о нашей великой победе над врагами Родины».

Мечта архитектора сбылась. Проект Приморского парка Победы в Ленинграде был разработан мастерской профессора А. С. Никольского.

РАССТРЕЛ БЕССМЕРТНОГО

Есть под Ленинградом небольшой городок. Он известен во всем мире своими сокровищами — дворцами и парками. Но особенно он дорог потому, что неразрывно связан с именем А. С. Пушкина.

Тут все овеяно памятью великого русского поэта. В Царском-сельском лицее Пушкин провел свои отроческие и юношеские годы. Здесь он нашел семью друзей. Здесь начался его творческий путь. До конца своих дней поэт не забывал этого города:

«Куда бы нас ни бросила судьбина
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское село».

В 1937 году, в годовщину столетия трагической гибели поэта, этому городу было присвоено имя Пушкина.

При въезде в город, у Египетских ворот, тогда же был установлен памятник поэту (скульптор Л. А. Бернштам). Окруженный столетними деревьями, на небольшом гранитном постаменте, стоит Пушкин с непокрытой головой, в распахнутом сюртуке, с небрежно брошенным на плечи плащом. Стоит, опустив слегка голову, задумчиво смотрит на дорогу...

По этой дороге на рассвете 18 сентября 1941 года отходил последний отряд бойцов, занимавший новый рубеж у Пулковских высот. Через полчаса по этой же дороге проходили фашистские солдаты.

28 месяцев в этом городе хозяйничал враг. Гитлеровцы грабили все, что советские люди не успели укрыть; вывозили из Екатерининского дворца мебель и картины, разбирали паркет и камин, сдирали позолоту и плафоны. В лицее и Александровском дворце оккупанты устроили конюшни, в Екатерининском парке рубили вековые деревья...

У Египетских ворот каждое утро появлялись офицеры из испанской «голубой дивизии» и отрядов «СС», расквартированные в Федоровском городке. Офицеры подходили к бронзовому Пушкину и с расстояния десяти-двенадцати шагов расстреливали скульптуру, целясь в лоб, в сердце. 140 пушечных выстрелов. 140 ран в бронзовом Пушкине...

Знал ли мир более чудовищное надругательство над памятью великого поэта, чье имя принадлежит человечеству?!

Но Пушкин бессмертен. А бессмертное нельзя убить.

Бережные руки давно уже залечили раны на бронзе памятника. И, как прежде, Пушкин стоит у Египетских ворот, среди столетних деревьев, и задумчиво смотрит на дорогу, встречая своих гостей...

Рисунки художника И. Кадиной.



ВЫСТАВКА ВО ЛЬВОВЕ

Выставка декоративно-прикладного и народного искусства во Львове явилась творческим отчетом львовских художников и народных мастеров перед декадой украинского искусства и литературы в Москве. Самые крупные разделы выставки были посвящены керамике, резьбе по дереву и гутному стеклу. Отрадно отметить, что появились новые декоративные формы бытовой посуды, используется фактура цветных глазурей. Мелкие статуэтки из жженой глины отличались предельной, хорошо прочувствованной обобщенностью форм и декоративным силуэтом. Интересными по форме и цвету оказались два чайных сервиза, где их авторы умело использовали народную орнаментику. К стати сказать, принцип применения народных форм и орнаментики в современных изделиях не так легок, как это кажется некоторым художникам; он часто приводит молодых, неопытных художников к созданию скучных, перегруженных орнаментом изделий.

Совершенно отсутствовали на выставке изделия народных гончаров.

В отделе народной резьбы подкупала зрителя своей непосредственностью и находчивостью резьба в натуральных корнях и сучьях старого мастера С. Чайки. Особенно интересны работы, в которых сам материал продиктовал форму вещи. Они декоративны, лаконичны и могут ужиться в любом современном интерьере.

Объемно-сюжетная резьба была представлена работами талантливых народных лемковских резчиков семейств Кищак, Одрехивских, Сухорских. Их работы свидетельствуют о подлинной виртуозности владения резцом, о чувстве материала. Некоторые из мастеров сохраняют народное восприятие природы, другие уже от него отходят; представители младшего поколения резчиков обращаются к современной теме. Однако некоторые работы этого плана трудно отнести к произведениям декоративной резьбы. Одни из них похожи на музейные экспонаты, другие — на скучные этнографические макеты. Резчики должны более серьезно относиться к тематике и художественным средствам при создании таких произведений. Народной лемковской резьбе присущ характер резьбы анималистической, и в ней мастера лучше всего проявляют свой талант. Замечательны работы старого лемковского резчика Ивана Кищака, который представил на выставку «Борьбу тура с медведем».

Яворовские народные резчики, во главе со старейшим мастером И. Станько, выполняют свои работы в технике плоскостной резьбы, в основу которой легла роспись старинных народных яворовских сундуков-«скрын». Характерной чертой работ Станько является тесная и логичная связь с формой предмета, орнамент, пленяющий своей кружевной легкостью.

Интарсия в дереве — прием декора очень благородный и художественный, если его умело применять при создании предметов современного быта. На выставке экспонировались сделанные в этой технике сюжетные панно «За мир и дружбу», «Гуцулы», «Вышивальщица». Надо откровенно сказать, что все они, с плохо проработанными цветными пятнами, выглядят как школьные работы.

За последние годы Львов стал центром возрождающегося стеклодувного промысла. Упорная, долготелая работа с мастерами-стеклодувами львовского Дома народного творчества дала возможность развить этот замечательный вид народного искусства. Неисчерпаемая творческая фантазия мастера М. Павловского, потомственного стеклодува, создает все новые формы декоративной посуды, стеклянной анималистической скульптуры. В украшении ее используются самые изысканные декоративные приемы: филигранная нить, свободная роспись расплавленным стеклом, разводы, лепка и пр. Забавны его фигурки утят, собачек, медведей, снегирей. Молодые мастера, работая рядом с Павловским, соревнуются с ним в создании новых интересных изделий.

Успешно работает также резчик П. Лининский, изделия которого отличаются поисками своего собственного художественного языка.

Львовская выставка декоративно-прикладного и народного искусства продемонстрировала несомненный творческий рост отдельных художников и коллективов. Но, к сожалению, на ней не были представлены все художественные ремесла Львовской области. Отсутствовали такие интересные и традиционные виды декоративного искусства, как художественный металл, мебель, тиснение по коже, художественный переплет. Львовскому отделению Союза художников следует привлечь к работе мастеров этих видов искусства и активизировать их деятельность.

С. ВАЛЬНИЦКАЯ



А. Н. Воронихин. Казанский собор.

К 200-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. ВОРОНИХИНА

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В КАЗАНСКОМ СОБОРЕ

Я. ШУРЫГИН

Хорошо известно, какую огромную роль играет скульптура в оформлении архитектуры зданий и ансамблей. Статуи, барельефы, различного рода архитектурные декоративные формы — все это придает памятникам зодчества живописность, усиливает их художественную выразительность. Особенно большого искусства в гармоничном сочетании архитектуры и скульптуры достигли русские зодчие и ваятели на рубеже XVIII—XIX веков. Они создали великолепные скульптурные комплексы, которые обогатили идейное содержание архитектурных сооружений, исполненных героического пафоса и передовых гражданских идеалов. Хотя художники выражали мысли и чувства своих современников через античные либо библейско-евангельские сюжеты и образы, они сумели прославить патристические под-

виги своих соотечественников, утвердить силу разума человека, красоту и возвышенность его чувств.

В этом отношении огромный интерес представляет скульптурно-декоративное убранство Казанского собора в Ленинграде. Собор известен как один из крупнейших памятников мировой архитектуры. Он был построен по проекту и под руководством выдающегося русского архитектора А. Н. Воронихина.

Собор был задуман как самый крупный храм столицы. Работая над его проектом, Воронихин исходил из общих градостроительных задач своего времени и решил композицию собора с учетом его расположения на центральной магистрали города — Невском проспекте.

Для выполнения скульптурных работ в соборе архитектор

И. П. Мартос. «Источение воды из камня Моисеем в пустыне». Барельеф. Пудожский камень.



привлек крупнейших петербургских скульпторов и наиболее талантливых воспитанников Академии художеств. Внутренние помещения собора Воронихин богато декорировал скульптурными орнаментами и барельефами. Выполненные из гипса, они были сняты в 1814 году, так как угрожали обвалом, и заменены росписями. Остались на месте только два колоссальных рельефа работы Ф. Ф. Щедрина и Ж. Рашета.

Скульптурой были украшены и фасады здания. Кроме рельефов, Воронихин предполагал установить десять статуй из бронзы, две из гранита и четыре композиции «из церковных трофеев», высеченных из пудожского камня. Для их установки в стенах каждого из трех портиков здания архитектор устроил по четыре ниши и четыре массивных гранитных пьедестала: два — на парадной площади у проездов колоннады и два с западной стороны собора, у концов чугунной решетки.

Из-за недостатка средств Воронихин не смог полностью осуществить проект, были выполнены только четыре статуи, которые находятся в нишах северного портика: князя Владимир и Александр Невский (1805, С. С. Пименов), Иоанн Креститель (1805, И. П. Мартос), Андрей Первозванный (1809, В. И. Демут-Малиновский). Фасадные рельефы были выполнены полностью и заняли в декорировке собора главное место. Все скульптурно-декоративное убранство собора выполнено из пудожского камня, очень удобного для обработки: при выемке из земли он настолько мягок, что его можно легко перепилить, а с течением времени он приобретает твердость обожженного кирпича. Воронихин прекрасно изучил свойства этого камня, а ваятели, «каменных дел мастера», использовав его положительные качества, создали очень тонкие, высокохудожественные произведения искусства.

Работа над фасадными барельефами выполнена скульпторами в продолжение 1804—1807 годов. Ф. Г. Гордеев исполнил четыре барельефа для северного портика — «Благовещение», «Поклонение пастырей», «Поклонение волхвов» и «Бегство в Египет».

Барельефы для западного портика выполнили И. З. Кашенков («Успение»), А. А. Анисимов («Явление Казанской богородицы»), И. Воротилов («Покров богородицы»), Ж. Рашет («Взятие богородицы на небо»).

В аттики обоих проездов колоннады были помещены огромные барельефы «Источение Моисеем воды из камня в пустыне» (И. П. Мартос) и «Медный змий» (И. П. Прокофьев), а на алтарном полукруглом выступе был установлен рельеф «Вход в Иерусалим» (Ж. Рашет).

В содержании скульптуры Казанского собора переплетаются два мотива: религиозный и гражданский. В религиозных сюжетах и образах авторы стремились воплотить гражданские идеи, мысли и чувства, волновавшие русское общество в канун Отечественной войны 1812 года. По словам ведущего скульптора того времени — Мартоса, скульптура Казанского собора создавалась художниками не для поклонения, она должна была служить для украшения здания. Поэтому, как писал Мартос вице-президенту Академии художеств в 1813 году, в ней следовало сохранить «превосходнейшую красоту», достойную века. Этой красоты художники достигли четкостью рисунка, стройностью композиции, мягкой моделировкой форм, компоновкой драпировок, падающих плавными красивыми складками. Исполняя произведения для украшения храма, художники решали библейские и евангельские темы как жанровые сцены.

Так, например, когда Мартос и Прокофьев создавали свои лучшие рельефы — «Источение Моисеем воды из камня в пустыне» и «Медный змий», их вдохновляли не чудеса, творимые Моисеем, а драматизм темы, страдания народа, его подвиг. Моисей трактован не как пророк и чудотворец, а как народный вождь, мужественный и непреклонный.

В барельефах выражены разнообразные душевные состояния людей — от изнеможения и отчаяния до надежды на спасение. В обоих рельефах преобладает героическое начало. Такое переосмысление религиозных сюжетов было вполне закономерно в то время.

Конечно, не все сюжеты, избранные для фасадов здания, давали возможность художникам с такой ясностью выразить современные им прогрессивные идеалы. Однако в большинстве их сюжеты «очеловечены», в них запечатлены мысли, чувства и переживания простых людей.

Тема «Бегство в Египет» решена Гордеевым как бытовая сцена. Здесь изображена путешествующая семья, и о святости сюжета напоминают лишь две головки серафимов, сопутствующих беглецам. Эти барельефы помещены в неглубоких прямоугольных нишах. Скульптор размещает фигуры в двух планах, причем фигуры второго плана даны низкими рельефами, как бы намеками. Таким образом подчеркивается первый план: размещенные в нем фигуры словно вырастают из стены.

Если искать среди барельефов Казанского собора те, в которых художникам удалось «соблюсти превосходнейшую красоту», нужно прежде всего отметить работу Мартоса «Зачатие богородицы». Изящество лепки, тонкость рисунка, благородная простота и тихая величавость, столь характерные для творчества скульптора, свойственны и этому барельефу.





Ф. Г. Гордеев. «Поклонение волхвов».
Барельеф. Пудожский камень.

Важное место в декоре Казанского собора занимают двери, отлитые из бронзы. Они являются видоизмененной копией с восточных врат флорентийского баптистерия, исполненных в 1442 году по модели скульптора Гибerti. Их гипсовая форма хранилась в Академии художеств. Врата Казанского собора состоят из десяти рельефных панно на сюжеты ветхого завета. Эти панно охвачены рамой, в которой размещены 24 фигуры сивилл и пророков, а между ними — 24 головки. Рама, как и все обрамление дверей, является собственной композицией Воронихина. Он отказался от сложной гирлянды, которая соединяет в дверях Гибerti фигурки и головки, и дал раму совершенно плоской, разместив скульптуру в нишах.

Изменения, допущенные Воронихиным в оформлении рам и наличника, нужно признать чрезвычайно удачной переработкой оригинала. Он внес в скульптурное оформление врат ту простоту и строгость, которая так удачно гармонирует с архитектурными формами здания*.

* Точно так же разработано обрамление центральных дверей (деревянных) южного и западного портиков. Но выполнено оно не в мраморе и бронзе, а в пудожском камне.

Наряду с сюжетными барельефами в декорировке фасадов Воронихин широко применил орнаментальный рельеф и архитектурные декоративные формы, выполненные по его рисункам. Орнаментация, как и сюжетные барельефы, подчинена основному идейному тону здания. Как и в скульптуре, здесь обнаруживается двойственная тенденция автора проекта собора — религиозные мотивы и гражданская тема.

В пластической орнаментации здания запечатлены не только свойственные Воронихину изящество, легкость, сочность рисунка, но и высокое художественное мастерство создания моделей, а также большая культура резьбы по камню, накопленная русскими мастерами-ремесленниками.

Орнаментика Казанского собора отличается разнообразием деталей, органической связью с архитектурными объемами. Она построена на строгом ритме и подчеркивает вертикальные и горизонтальные членения фасадных плоскостей, либо наиболее ответственные архитектурные части.

Главное место в орнаментации занимают композиции из растительного орнамента, расположенные на открытых плоскостях в верхних частях здания. На фризе колоннады со стороны Невского проспекта помещены строенные лавровые венки. Они расположены над крайними колоннами и связывают их с балюстрадой, венчающей колоннаду.

Не менее важное место занимают 55 прямоугольных панно с растительным орнаментом, расположенные над окнами, над сюжетными барельефами в портиках и на проездах. Они представляют собой композиции из виноградных лоз с листьями и гроздьями, которые расходятся веерообразно от центра в обе стороны.

Благодаря глубокому рельефу орнамента усилены контрасты света и тени. Поэтому рисунок рельефов отчетливо виден на далеком расстоянии снизу.

Иначе скомпонован растительный орнамент, размещенный по углам антаблемента здания и проездов. Эти наугольные украшения массивнее, они прикреплены к стене без ниши и обрамления. Таким образом, Воронихин создал строго продуманную, пластически законченную систему декоративной орнаментации здания.

Украшая здание скульптурой, Воронихин не переступил той грани, за которой красочность и живописность переходят в излишнюю декоративность. Скульптурные украшения отвечают общему характеру собора, его строгой, благородной простоте и легкости, оттеняют чистоту архитектурных линий и ясное членение объемов. Вот почему они воспринимаются нами в органической связи с архитектурой здания.

Нужно сказать, что и выбор материала для фасадного декора оказался большой удачей. Мягкость материала, его матовый тон, игра естественного теплого светло-желтого цвета способствовали усилению пластической выразительности орнамента, придали ему материальную осязательность и усилили жизнерадостный тон здания.

Казанский собор — один из тех памятников архитектуры, в котором великолепно осуществлен синтез искусств.

В наше время, когда монументальное искусство все настойчивее пролагает дорогу в жизнь, а вопросы синтеза искусств становятся наиболее актуальными, изучение прошлого может помочь художникам, скульпторам и архитекторам создать художественно цельные ансамбли, воплощающие высокие идеалы нашей советской эпохи.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ ПО СТЕКЛУ

В конце 1960 года художественный совет ВИАЛЕГПРОМа рассмотрел более 500 образцов изделий семнадцати стекольных заводов страны, из которых 460 рекомендованы к выпуску в 1961 году.

Просмотр показал, что общий уровень художественного оформления стекланных изделий заметно вырос, преобладающее большинство вещей выглядит современно. Шире используются разнообразные виды декоративной обработки стекла: цветные люстры, стекловолокно, новые рисунки алмазной грани, обработка ультразвуком.

Высокую оценку получила продукция завода «Красный май» Калининского совнархоза. Коллектив завода интенсивно осваивает сульфидинковое стекло. Его изобретатель Е. Иванова предлагает все новые и новые цвета и оттенки от ярко-красного до голубого.

Художники завода работают также над комплектами изделий для интерь-

ра: вазами различного назначения, блюдами, лампами и другими предметами.

На Ленинградском заводе художественного стекла широко используется новая технология и новые виды обработки изделий. Здесь создана научно-исследовательская лаборатория, к которой прикреплены две бригады мастеров-стеклодувов. Творческий контакт художников и мастеров дает хорошие результаты.

Хорошо работают художники Гусевского хрустального завода. Совет особенно отметил модели для прессования — наиболее массового способа производства, а также новые образцы дорогих хрустальных изделий с металлической оправой. Свообразные крупные декоративные блюда с нанесенными алмазной гранью сюжетными изображениями художника В. Филатова.

Художники Киева работают над созданием современных вещей с нацио-

нальным колоритом; их изделия решены крупными пластичными формами с интенсивными цветовыми пятнами. Художники Киева, Львова сделали изящные сувениры с использованием народных традиций гутного стекла.

Особо отмечена художественным советом ВИАЛЕГПРОМа творческая работа над новыми образцами стекла, в том числе над моделями для прессования, художников завода «Неман» Белорусского совнархоза В. Мурахвера и Л. Мягковой.

В решении художественного совета подчеркнуто, что до сих пор новые виды изделий еще слабо внедряются в массовое производство и ассортимент выпускаемой продукции остается в основном старым. Совнархозы и администрации предприятий обязаны обратить особое внимание на внедрение новых образцов стекла, рекомендованных художественным советом.

ГЛАВНОЕ — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАЧЕСТВО

А. ЧЕКАЛОВ

Вопрос о народном искусстве и его традициях — гораздо серьезнее, чем спор о «направленности» художественных промыслов, к которому его иногда сводят. Этот вопрос — лишь часть общей большой проблемы, имеющей важное значение и для живописи (прежде всего монументально-декоративной), и для графики, и для скульптуры, особенно декоративной, не говоря уже о таких областях, как текстиль, керамика, игрушка, причем отнюдь не в каких-то ведомственных рамках, а в масштабах всего нашего искусства.

Таким образом, вопрос о народном искусстве — это вопрос о праве на существование в наши дни особой художественной формы, характерного народного языка, фольклорного образа, своеобразной композиционной, ритмической, цветовой, орнаментальной системы. Это вопрос сохранения лучших качеств, накопленных в народном искусстве.

Практика всего советского искусства давно уже доказала, что народные фольклорные приемы построения формы не только возможны в самых различных видах и жанрах творчества, но часто именно благодаря им достигаются выдающиеся художественные результаты. В области живописи — это не один Б. Кустодиев, у которого связь с народными картинками наиболее очевидна, но и К. Петров-Водкин, М. Сарьян, П. Корин, в чьих полотнах своеобразно преломились глубоко народные принципы декоративной росписи и иконописи. В графике — это не только Т. Маврина и Ю. Васнецов, но и В. Фаворский, который, особенно в своих ранних гравюрах, многое воспринял от старой народной ксилографии. Можно упомянуть также скульптурные произведения И. Ефимова и С. Коненкова, в частности, работы последнего, где используются естественные искривления дерева.

Еще больше примеров можно было бы привести из области мелкой пластики — изделия М. Ракова, С. Евангулова, Е. Коссе-Деньшиной, И. Стулова, Е. Шильниковского. В творчестве этих профессиональных и высококультурных художников проявилось настолько чуткое и живое понимание характера народного искусства, такое любовное и бережное отношение к наследию, что их образцы стали как бы эталоном подлинно-народной традиции, которому следуют мастера народных промыслов. Аналогичный пример — некоторые песни советских композиторов, ставшие настоящим фольклором, породившие в деревнях множество подражаний, вариантов и интерпретаций.

Однако в нашем искусстве существует и другое отношение к народному творчеству. Это чаще всего либо игнорирование его, либо стилизация и заимствование, когда из прошлого берутся готовые композиционные схемы, мотивы, сюжеты, приемы, которые произвольно, чисто формально модернизируются.

Практически такое отношение выражается в поверхностном использовании традиций, без должных знаний, что часто приводит к ужасающей фальши. Подобная тенденция к псевдонародности, достаточно ясно проявляющаяся и в ряде произведений литературы, кино и живописи, особенно заметна в прикладном искусстве, причем даже в таких, казалось бы, «канонизированных» народных промыслах, как лаковая миниатюра и резьба по дереву. «Принично-сусальное» понимание традиций проявляется в появившихся на выставках утрированно «пейзанских» формах в керамике, дереве, вышивке. За крикливостью красок, экзотичностью пышных цветов и круторогих оленей подчас теряются подлинные достоинства большого народного искусства: строгая архитектурность построения, тональная цельность колорита, органичность и своеобразная правдивость изображений, чувство материала и масштаба, целесообразность вещи. Даже в книгах по народному искусству проскальзывает порой витиеватый-сюсюкающий тон. Объективный вред такого отношения состоит в том, что опошление некоторых сторон традиции дискредитирует саму традицию, национальную форму, которая нам сегодня особенно нужна.

Повторение одних и тех же давно надоевших мотивов, скомпрометированных еще в конце XIX века, естественно, наталкивает зрителя на мысль, что народное творчество это нечто вычурное и неуклюжее, что, конечно, никак не отвечает требованиям современности. Нет нужды доказывать глубокую ошибочность подобных выводов.

Напротив, сегодня, как никогда, быть может, в истории ми-

рового искусства, подлинное народное творчество является центром внимания передовых художников всех стран. То ценное, чего нельзя отрицать в зарубежном искусстве, — это использование в нем элементов народного творчества, в частности первобытного негритянского, индейского, древнемексиканского, архаического искусства античности, а также романского, которое отличалось большой народностью.

Это обращение к самому простому, доходчивому, ясному, юношески свежему и сильному художественному языку, к первоисточникам, а не отверженным системам стилей, глубоко симптоматично. Характерно, что интерес к народному творчеству особенно велик в странах народной демократии, например, в социалистической Чехословакии. И, может быть, именно этим объясняется та великолепная отточенность и национальность форм утилитарной пластики, мебели, машин, которыми покорила нас Чехословацкая выставка в Москве.

Стремление глубоко понять и творчески выразить народные художественные принципы ярко проявилось также в монументальных росписях Мексики, в коврах, создаваемых по проектам Люрса, в тканях и керамике Италии, Франции, Голландии, в шведской и финской мебели, польском плакате, японской декоративной пластике и тканях. Конструктивизм и лаконизм, присущие современной архитектуре, костюму, интерьеру, оказываются внутренне созвучными тем началам конструктивности и сжатой яркости языка, которые заключены в искусстве ранних этапов художественного освоения мира. Это справедливо отметил А. Лаптев в статье «Надо искать решение», опубликованной в № 10 журнала «Декоративное искусство СССР» за 1960 год. Больше того. Художественные средства выражения, свойственные народному искусству, — активное выявление материала, особенная экспрессия линии и цвета, высокая культура ритма, оказываются вполне современными, очень подходящими для передачи эстетических устремлений, вкусов, эмоционального переживания человека наших дней. А возрастающая интернациональность в искусстве, особенно прикладном, заставляет художников-патриотов находить и ценить в народном искусстве неповторимо-своеобразные национальные черты, так как, по словам Белинского, именно в народной среде больше всего сохраняются национальные особенности.

Наша страна обладает богатейшими сокровищами народного искусства, которые еще далеко не изучены и не освоены.

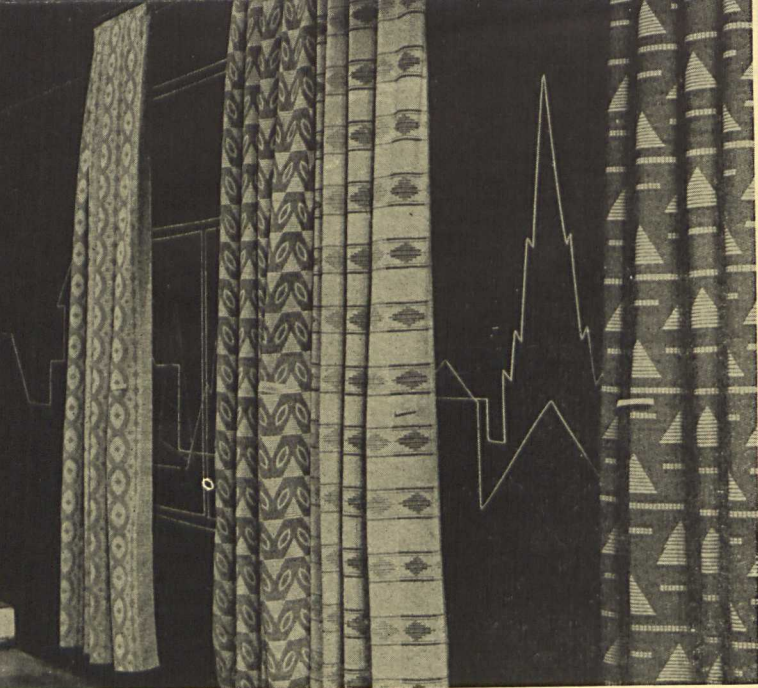
Система промысловых артелей охватывала едва ли половину талантливых народных художников, владеющих традиционными навыками. Еще не собраны многие богатства, созданные в прошлом и рассыпанные на бескрайних просторах окраинных областей страны, в частности в РСФСР. Невелико количество изданий, посвященных народному творчеству. Не разработаны разделы нашей эстетики, относящиеся к декоративно-прикладному и, в частности, к народному искусству.

В этих условиях требуется особенное внимание к столь важному и малоисследованному участку нашей культуры. Нужна большая серьезность и подлинная научность подхода, чтобы не подменить изучение описанием, а освоение — «вычерпыванием». Такова основная, общая задача, диктуемая современностью.

Новые, современные образцы могут быть созданы только на основе всех достижений архитектуры и декоративного искусства наших дней.

Изолировать художника одной какой-либо области, обособить народные промыслы в качестве автономной и замкнутой в себе системы — значит обречь их на бесплодие. Резчик по кости, ювелир, ковровщик, керамист лишь тогда сумеют по-новому оживить традицию, когда они будут знать не только холмогорские, красносельские, гжельские традиции, но и историю архитектуры и художественной промышленности всех стран и времен, в том числе и новейшую. Проектирование не должно быть связано по рукам и ногам обязательной традицией, например, местной, тем более что эти «местные» традиции нередко разрабатываются в Москве, на улице Воровского, в здании Научно-исследовательского института художественной промышленности.

Только на очень высоком профессиональном культурном уровне возможно творческое продолжение народных традиций в современной художественной промышленности, пусть даже



Е. Головастов, Т. Яшкина. Декоративные ткани.
Митрохинская ткацко-отделочная фабрика Московской области. 1960

Различные вышитые изделия
рязанских мастериц расположены
на вертикальных стендах,
плетеных из лозы. 1960

Выставка народных промыслов



и на базе ручного труда. В этом убеждает опыт и зарубежной, и отечественной практики художественного проектирования. Эти же требования должны определять характер научных исследований.

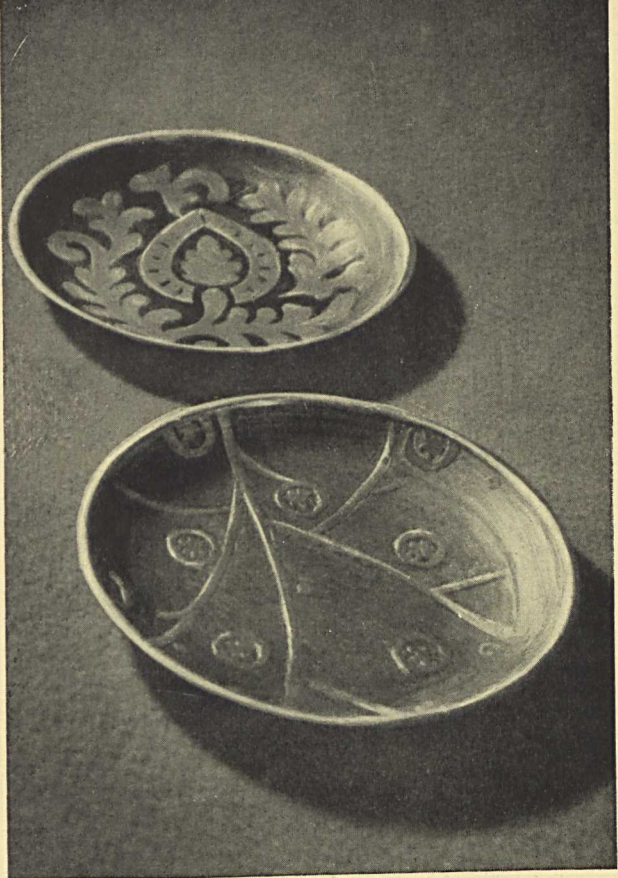
Наивно представлять, будто народное искусство рождается среди патриархальной буколической обстановки, в младенческом неведении, от одного только художественного импульса.

Народное искусство сложно и противоречиво, в нем наряду с дивными созданиями много и безвкусного. Это не однородная стихия, не единый поток. Тут есть и одаренные художники и бездарные ремесленники. Задача ученого — выявить подлинные ценности.

Столь же дифференцированно следует подходить к отдельным артелям. Нужно выделить из них такие, продукция которых наиболее полноценна в художественном отношении. Мастерам этих производств нужно всячески помочь сберечь уже сложившиеся классические формы. Такие артели должны быть скорее исследовательскими и демонстрационными мастерскими, чем производственными предприятиями.

Художественное качество должно стать главным мерилом оценки всех произведений народного искусства.

Но методика анализа и оценки этих изделий у нас, к сожалению, еще слабо разработана. Часто на страницах журналов публикуются малоудачные образцы. Глаз критика, обращенный



В. Кабин, М. Тоне. Декоративные тарелки. Травление по биметаллу. Научно-исследовательский институт художественной промышленности, Москва. 1960



В. Кутузов. Интерьер трехкомнатной квартиры. 1960



М. Джамалудинов. Винный сервиз. Серебро, чернь, глубокая гравировка. с. Гоцатль Дагестанской АССР. 1959

к изделиям декоративного творчества, словно теряет зоркость и строгую взыскательность. Необходимо оценить и переоценить памятники народного искусства с позиции современных требований.

Ковры, декоративные ткани, дорожки, циновки, скатерти — вещи нужные, и здесь народное искусство оказывается незаменимым, вполне созвучным эпохе. Тут особенно много возможностей для художника.

Но в решении декоративных тканей и сюжетных ковров, например, в ковре «Русская сюита» А. Седякина (он воспроизведен на обложке журнала «Творчество», № 10 за 1960 год), поражает сухая унылость композиции, вялость колорита; все словно помещено в огромную клетку, что создает ощущение скованности и дробности. Вместо монументального ритма — игрушечная никчемность фигурок. Орнамент из розочек банален и тшедушен. Где, в каких образцах русского народного искусства авторы нашли эти качества? Народной традицией всегда была живость и свобода изображений, ощущение широты и мощи, яркого веселья и юмора. В этом, а не в курских розах на черном фоне, существо традиций.

Это относится и к торшерам, и к настольным лампам, к некоторым видам мебели, которые незачем украшать хохломским орнаментом — он тут не на месте, режет глаз своей нарочитостью.

Вообще увлечение узором, мотивом в ущерб общей форме — одно из характернейших проявлений того искажения традиций, о котором было сказано выше. Оно заметно и в керамике, и в резных изделиях из дерева, в металле, в расписных ларцах и шкатулках, шемогдской бересте.

Но ведь основная сила предметов народного искусства прошлого это именно высокая культура общей формы, объемно-архитектурного построения. Как раз это качество наиболее важно для нас сегодня.

Возьмем, например, хохломские изделия. Все внимание

мастеров обращено на орнамент, а форма поражает своей диспропорциональностью (особенно в больших вазах, ковшах, коробках). В очертаниях нет упругой энергичности, плавности закругления, логики соотношения размеров. А ведь именно эти качества привлекают в старинной деревянной посуде, которая чаще всего имела лишь очень скромную орнаментальную отделку по венцу, причем роспись тонко сочеталась с гладью некрашеного, хорошо проолифенного дерева.

Почти не меняются в течение десятилетий общие формы металлических изделий Устюга, Красного села, костяных кубков и ларцов Холмогор, лаковых шкатулок, гжельской посуды, хотя многие из форм явно неудачны и не могут быть облагорожены никаким орнаментом.

Отдельные поиски нового, видимые в керамике, например, отличаются бессистемностью и робостью. Мастер как бы не имеет представления, что и как искать в этом отношении: он привык, что все разговоры о новом сводятся к мотивам внешнего украшения. Поэтому появляются формы (например, в Скопине), где заметно шатание между модернизмом и банальщиной. Это проявляется и в мелкой скульптуре.

Нет нужды доказывать, что одной из ценнейших народных традиций прошлого было умение сообщать монументальность или по крайней мере значительность облика даже самым мелким изделиям — гребешкам, замочкам, свистулкам, ложкам и т. д.

Плохо то, что, утрачивая строгость формы, изделия многих промыслов, в частности ювелирных, костерезных, камнерезных, часто теряют и всякую поэтичность, превращаются в серый однообразный ширпотреб, заполняющий полки и прилавки магазинов подарков.

Понине непроизводительно растрчивается великолепное мастерство, талантливый труд художников. Нас не может не восхищать блестящая техника, высокий артистизм богородских резчиков. Рука мастера, вооруженная стамеской, снимает слой липы с быстротой и точностью хирургического скальпеля. Сама эта техника прекрасна. Даже простые борозды, сделанные инструментом, особенно в начале работы, — декоративны и впечатляющи. Но вот постепенно все сглаживается, сочная резьба сводится к заученным и надоевшим одинаковым бороздкам. В готовом изделии мы уже не находим живого темперамента, смелости, активной игры материала. Все подравнивается под средний стандартный «богородский» уровень.

Современные резчики почему-то игнорируют естественные искривления, игру текстуры дерева, сочетание фактуры полупрозрачного материала с гладко отполированным, частично окрашенным или обожженным. А ведь умение выявить живую красоту древесины всегда было отличительным качеством русских народных резчиков.

Особенностью настоящего народного мастера является то, что он работает как подлинный художник, архитектор и скульптор, решая задачу каждый раз по-новому, соотносясь с материалом и своим чувством. В этой возможности создания оригинальных, неповторимых подлинников состоит, пожалуй, главное преимущество и оправдание ручного кустарного труда. И если это преимущество не используется, если мастерство расходуется вхолостую, растрчивается на механическое повторение стандартных копий, тогда действительно такой труд не нужен, его должна заменить машина. Но согласиться на это — значит обднить наше искусство, отсечь от него вполне живую ветвь, которая способна цвести и приносить плоды.

Беда народных промыслов и в том, что они вынуждены подчиняться вкусам и требованиям торговых организаций, от которых они целиком зависят. Но путь подчинения рынку — не менее губителен для народного искусства, чем ориентация на выставку и музей. Приравнять подлинные народные произведения к рядовым изделиям широкого потребления, к галантерею — это все равно, что стремиться приравнять подлинную живописную картину к выпускаемой массовым тиражом лакированной репродукции в золотом багете.

Ясно, что художественный подлинник, будь то глиняная игрушка, эстамп или живопись, всегда будет в несколько раз дороже промышленной продукции. Изделия промыслов должны конкурировать не с ширпотребом по экономическим показателям, а с произведениями искусства по художественным достоинствам. И вот в этой-то области и должна производиться решительная оценка работы артелей.

Современный человек ищет в народной вышивке, тканях, керамике, игрушках, росписях те же качества, которые привлекают его и в живописи, и в скульптуре, — большой эмоциональной выразительности материала и художественных средств, немногословности, обобщенности форм. Эти особенности мы находим в народных изделиях далекого прошлого и современном промышленном искусстве.

Между тем в изделиях народных художественных промыслов прочно утвердился «узорчатый», мелочно-повествовательный и претенциозный стиль, родственный больше всего буржуазному

прикладному искусству конца XIX — начала XX века. Почему-то именно традиции эпохи земских мастеров оказались наиболее живучими и канонизированными в целом ряде промыслов, особенно в лаковой миниатюре, даже в Палехе и в Мстере, родившихся уже в советское время. Характерные черты этого «стиля» — невнимание к масштабу и материалу, увлечение ложнонародными мотивами и самодовлеющей орнаментировкой — не имеют ничего общего ни с нашим временем, ни с классикой народного искусства прошлого.

Разумеется народное искусство развивается неравномерно. Еще сегодня на окраинах нашей страны сохранились и живут классические произведения народного искусства, характеризующиеся гармоническим единством общего и индивидуального, вещи и образа, типа и варианта. Эту классику надо бережно сохранять, хотя она, разумеется, неизбежно изменится со временем. Гораздо важнее исходить из классики при оценке традиций. Богородцы прошлого века любили приделывать к игрушечным деревьям листочки на проволочках. Этот прием едва ли отвечает классической народной традиции, для которой характерно стремление к сохранению монолитности и однородности материала.

Русская классическая народная роспись отличалась тональным единством, сдержанностью, даже некоторой приглушенностью цвета. Это мы видим и в старинной расписной мебели, и в шитье, и в финифти, в вышивках, набойках XV—XVIII веков. Крикливую яркость внес анилины. Так, на смену медленным распевным мелодиям пришли бойкие частушки с характерным взвизгиванием. Это не значит, конечно, что визгливость — характерный признак русской музыки. На Севере и сейчас еще поют частушки очень плавно и скорее понижая, чем повышая голос в конце фразы.

Подобным же образом, исходя из одной группы резных изделий, обильно украшенных мелким геометрическим узором, нельзя заключать о мелкоузорчатости, как типичном признаке русской резьбы по дереву. Напротив, одно из ее главных отличий от резьбы, например, западнославянских и среднеазиатских стран состоит в лаконизме и скульптурной сочности простого, крупного и скупого орнамента.

Традиция в более узком, формальном плане — есть ограничение. В прошлом оно обуславливалось скудностью самих средств, строгостью практических требований, ограниченностью художественной культуры самих мастеров.

В наше время нужен иной принцип отбора средств выражения, осмысленное стремление к благородной простоте формы. В этом стремлении можно опираться в равной мере и на наследие прошлого, и на лучшие завоевания современности. И то и другое для нас может быть эстетически равноценным. Примером могут служить декоративные и плательные ткани последних лет, где великолепно сосуществуют геометрические зигзаги и павлины среди «персидских огурцов». Далекие по происхождению вещи оказываются родственными по художественной основе. Поэтому борьба за сохранение старого, которое еще хранит обаяние подлинника, и создание нового — две колеи одного пути, ведущего к общей цели. Нельзя ожидать успешного развития традиционного народного творчества, если пытаться увести его в сторону от архитектуры и промышленного искусства, пытаться затормозить и сковать движение внутренних сил народного искусства.

Не следует бояться новых поисков, широких экспериментов. Они не могли и не смогут подавить национальные основы нашего народного искусства. Тезис о национальной форме нельзя сводить к канонизации местных форм. Он охватывает всю совокупность народных традиций русской культуры в их постоянном взаимообобщении с художественными культурами других стран. Подлинное народное искусство всегда национально и интернационально одновременно.

Самое нелепое — повторять в новой технике приемы, которые целиком обусловлены старой техникой, копировать в химических красителях те цвета, которые оказались возможными лишь благодаря растительным краскам, имитировать в новом материале, в пластмассе, например, кость или стекло. Это ложное истолкование традиций. Правильное понимание заключается в том, чтобы суметь так же освоить новые материалы, новые типы и формы, как народные мастера сумели художественно осваивать, оживлять свои материалы в различных видах изделий.

В нашей стране большое внимание уделяется памятникам архитектуры, скульптуре и живописи прошлых веков. Никто сегодня не станет утверждать, что они устарели и не нужны народу. Они нужны, полезны, целесообразны, потому что красивы. С этих позиций надо относиться и к народному искусству.

Если артель, пусть самая маленькая и нерентабельная, создает высокохудожественные вещи, ее надо беречь и поддерживать. И, наоборот, никакая техника и высокая производительность не дают права на существование фабрике, изготавливающей фальшивые, антихудожественные подделки.

Искусство древней Мексики

Л. ЖАДОВА

Когда знакомишься с изобразительной культурой индейских племен доколумбовой Мексики, в первую очередь бросается в глаза ее резко выраженная самобытность, а потом уже приходят на память ассоциации и сравнения с художественными культурами других народов.

Укороченные архаические фигурки с большими головами и подчеркнутыми родовыми признаками — жертвы богам плодородия из Тлатилко и Сакатенко, напоминают подобные образы древних культур на других континентах. Однако что может сравниться с двуликими фигурками индейских богинь, исполненных с такой огромной выразительностью, я сказала бы, экспрессией, хотя, может быть, этот современный термин и не очень применим к столь древним произведениям искусства.

На протяжении многих веков своего развития индейское искусство отличалось напряженной, страстной выразительностью, подчеркнуто-острой одухотворенностью образов. Индейские художники были очень далеки от антропоморфизма античности, где человек служит началом всего самого совершенного и гармоничного в природе.

По религиозным представлениям индейцев, мироздание подчинено жестоким силам природы, которые обожествлялись и изображались в виде фантастических человекоподобных и звероподобных чудовищ. Ритуалы и культы древних народов Мексики чрезвычайно драматичны (жертвоприношения живыми человеческими сердцами, кровавые самоистязания и т. д.). Верования индейцев оставляли человека, с одной стороны, на уровне трагической отсталости, но, с другой, как это ни парадоксально, они способствовали таким открытиям, какие не были доступны ни одному из других народов на стадии первобытного развития общества. Древняя индейская религия требовала соблюдения обрядов через точно определенные промежутки времени. Представители племен, развитие которых находилось на уровне первобытной культуры, старались постичь законы течения времени, диалектику жизни на земле. Они наблюдали за солнцем и планетами, имели календарь точнее григорианского, обладали разработанной системой летоисчисления...

Искусству индейских племен свойствен общий драматический характер. В целом оно представляет собой как бы сложное единство, где на одном полюсе характерный, доведенный до гротеска реализм, а на другом — отвлеченная, иногда доходящая до полной мистики символика.

Само собой разумеется, что вся скульптура древних индейцев, все формы их искусства имели религиозный смысл и назначение. Однако мы воспринимаем произведения старых индейских мастеров прежде всего как замечательные образцы искусства, где определенным образом отразились чувства и мысли человека о мире, где остро и выразительно показан сам человек. И как широк диапазон этого искусства в изображении человеческих типов, действий и состояний!

Незабываемое впечатление на выставке производила витрина, где были экспонированы терракоты с изображением смеющихся мужских и детских лиц (культура Гольфо). Пожалуй, особенно запомнилось мальчишеское лицо в центре, так и лучившееся весельем. Мимика смеющегося лица в этих терракотах передана с поразительной достоверностью.

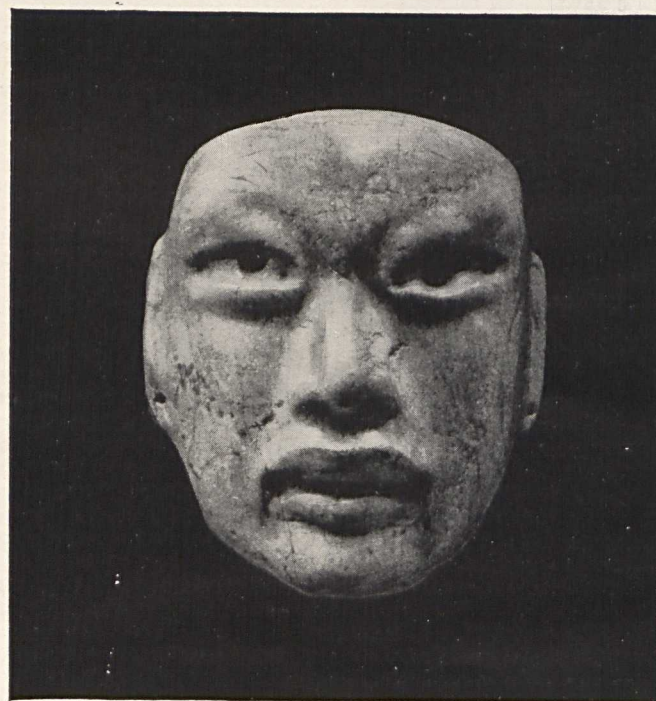
Если бы культура Гольфо была известна только улыбающимися лицами, могло бы показаться, что эта школа носит исключительно жизнерадостный характер. Но сравните с детскими лицами горестные и печальные головы стариков, найденных в Ремохадасе. С какой неожиданно острой характерностью передают они состояние старости! А мужественная суровость и целеустремленность скульптуры воина-Орла (культура ацтеков), в

«Ача» (топор) — атрибут священной игры в мяч. Базальт. Культура Гольфо (Тотонака) VII—XII вв. Найдена в штате Веракрус.





Голова старика. Красная глина. Культура Гольфо (Тотонака) VII—XII вв. н. э. Найдена в Ремохадасе (штат Веракрус).



которой сдержанная игра светотени, достигнутая особой обработкой фактуры известняка, при четком построении объемов, характерном для всей индейской скульптуры, придает образу особенную силу и значительность.

Поражали в экспозиции этой выставки фигурки патологических уродов, карликов, больных людей. Точно воспроизводящие уродство, они трактованы иногда до гротеска саркастично. Однако это не поиски диковинок, чем занимаются сейчас многие зарубежные модернисты. Это попытки первобытных людей осмыслить те драматические стороны жизни, которые с древних времен сопровождают человеческий род на земле.

И, наоборот, сколько теплоты и какой-то особой, почти детской трогательности привносят индейские художники в изображения животных. Незабываемы глиняные фигурки собак — смешных, толстых, бесшерстных мексиканских собак, являющиеся замечательными образцами анималистической скульптуры.

Древнее мексиканское искусство отличается не просто большой эмоциональной силой, но как бы концентрированной, сгущенной выразительностью. Сложные мотивы и темы оно решает целеустремленно и до строгости точно. Лаконичное выражение

Сверху вниз:

Детское улыбающееся лицо. Красная глина. Культура Гольфо (Тотонака). VII—XII вв. н. э. Найдена в Коста дель Гольфо.

Погребальная маска. Камень. Культура Гольфо, Олмека, 500—100 гг. до н. э.

Мужская голова с прической из перьев. Стукко. Культура майев. Найдена в храме надписей в Паленке.



главного — один из ведущих принципов индейской скульптуры. В нем заключается и важнейший секрет властного обаяния искусства доиспанской Мексики. Невольно восхищаешься мастерством древних мексиканских художников в передаче самых сложных поз, ракурсов и жестов человеческой фигуры.

Пластике древних индейцев органично присуще монументальное чувство формы, высокое мастерство резного каменного рельефа. Показательно, что в этом искусстве получила развитие такая форма, как, например, двусторонний рельеф, рассчитанный на осмотр с двух противоположных точек зрения. Таковы были на выставке замечательные «пальма» — рельефные изображения, принадлежности ритуальной игры в мяч (культура Гольфо).

Неразрывное слияние напряженной пластики форм и конструктивно четкой, почти графической прорисовки силуэтов и контуров — оригинальное качество древнеиндейской скульптуры.

В связи с этим само собой напрашивается сравнение последней с современной мексиканской графикой, которая, решая большие социальные вопросы своего времени своими средствами выражения, сумела новаторски развить эту традиционную особенность. А знакомство с современной монументальной живописью Диего Риверы, Давида Альфаро Сикейросы и Хосе Клемента Ороско делает особенно ясным, каким богатейшим арсеналом образов, мотивов и художественных средств стало для них искусство индейских предков.

Казалось бы, совершенно далека от современности другая линия в мексиканской скульптуре, связанная с непонятными нам отвлеченными религиозно-ритуальными символами. Это направление оказывается ведущим в монументально-декоративном искусстве, связанном с архитектурой.

Символика, развивавшаяся в индейском искусстве с древнейших времен и получившая зрелое выражение уже в культуре майев (IV—X в. н. э.), выступает в особенно развитых формах в культуре ацтеков (XIV—XVI вв.).

Изображение Коатликуэ (из Коцкатлана) — главной богини ацтеков — на первый взгляд представляет собой нагромождение грубых, угрожающих форм, отдаленно напоминающих неподвижного робота. Смысл этой скульптуры можно расшифровать при помощи сложных символов. По древнеиндейской мифологии Коатликуэ олицетворяет сразу три божества: она мать всех богов, богиня земли и богиня смерти. Четыре руки и два сердца символизируют мужской и женский род — их единство, дающее начало жизни; руки, обращенные ладонями наружу, также означают жизнь. Голова, напоминающая оскаленный череп, олицетворяет смерть. Стилизованная юбка из извивающихся змей символизирует союз ацтекских племен.

Трактовка этой каменной фигуры не согласуется ни с какими эстетическими, гармоническими законами. При всем желании нельзя найти в ней ничего красивого. Наоборот, тут все антиэстетично. Устрашающая напряженность форм причудливо сочетается с символической, логически-смысловой концепцией образа.

На выставке была показана небольшая каменная модель Храма Солнца, вытесанная в ритуальных целях самими ацтеками. В центре ее можно было видеть рельефно-орнаментальное изображение круга. Это знаменитый солнечный камень — календарь ацтеков, являющийся своего рода орнаментально-стилизованным пиктограммой. В ней воплощены основные представления индейцев о мире природы, о течении времени. Мне представилась возможность видеть сам оригинал солнечного камня в Антропологическом музее в Мехико (он весит 24 тонны). В свое время он находился в Главном храме в столице ацтеков Теночтитлане. В центре круга дано изображение солнца. Это страшная маска — лицо с высунутым языком. Прообраз ее можно было видеть на выставке в зале культуры майев, на причудливом цилиндре с горельефом, изображающим бога Солнца.

Каждая деталь рельефа солнечного камня полна значения: высунутый язык означает тепло и свет, даваемые Солнцем Земле, в четырех рельефных рамках, по диагонали к кругу, в котором высечено само Солнце, изображены четыре силы разрушения: вода, огонь, ветер и дикие звери. Они же олицетворяют четыре времени года. Снизу солнечный камень опоясывают две змеи. Это символ вечного течения времени.

Расшифровку всевозможных понятий, заключенных в стилизованной рельефной резьбе солнечного камня, можно было бы продолжить. Но, думается, важнее просто подчеркнуть содержательность самих условных символических и стилизованных мотивов в древнеиндейском искусстве. Отвлеченные формы, рожденные самыми жестокими религиозными предрассудками, в то же время пронизаны напряжением человеческой мысли, стремящейся понять сложные противоречия жизни, ее неумолную диалектику.

«В эпоху, предшествующую Конкисте и порабощению индейского народа солдатами и монахами, служившими испанской короне, живопись была основным средством распространения самых разнообразных понятий», — писал Диего Ривера. Эту традицию приняли на вооружение современные мексиканские художники-монументалисты и прежде всего сам Диего Ривера. Конечно, много спорного можно найти в символических и аллегорических решениях современных тем у мексиканских монументалистов. Однако в целом их стремление использовать и по-новому развить традиционную символику для создания современного социального искусства глубоко прогрессивно.

Культивирование же символики в связи с отвлеченными поисками формальной выразительности ведет к ложному модернистическому извращению лучших традиций древнего мексиканского искусства. Невольно вспоминается международная выставка керамики в Осенде 1959 года, на которой многие зарубежные художники показали произведения, выполненные в традициях и техниках индейских керамистов. С точки зрения технологической, это было довольно интересно. Но с точки зрения искусства это было бессмысленно и нелепо, потому что не было связано со стремлением авторов этой пластики сказать свое слово о нашем мире и современном человеке. Обращение к древнеиндейскому наследию, как правило, носило формальный характер и приводило к искусственной, надуманно-изощренной архаизации.

Иероглифическое письмо, развившееся у индейцев, напоминает своеобразный фигурно-стилизованный орнамент. Оригинальные и разнообразные мотивы этого письма — орнаментации особенно показательны своим сплавом декоративности с образным содержательным началом. Это характернейшая особенность древнего индейского искусства.

Изогнутые, изломанные линии мексиканского орнамента полны экспрессии. Графическая выразительность тут органично связана с броскими, интенсивными, контрастно-яркими цветовыми решениями.

Синтетическое понимание пластического и цветового начала — замечательная черта индейского искусства. Нельзя не поражаться тому, в каких самых разнообразных материалах работали индейские каменотесы, резчики, керамисты, как виртуозно они умели использовать все выразительные и декоративные свойства базальта и известняка, нефрита и яшмы, вулканического хрусталя и янтара, золота и серебра, жемчуга и бирюзы.

Каждый, кто был на выставке, конечно, не мог не обратить внимания на керамику древней Мексики. Индейские мастера-керамисты особенно любили красную глину: ее непередаваемо приятный насыщенный тон — отличительная особенность всей замечательной индейской керамики. Однако индейские мастера с таким же успехом работали и в желтой, и в серой, и в черной, и в светло-коричневой и в темно-бурой глине. Они умели с тонким вкусом комбинировать на своих сосудах и скульптурах различные цветовые сочетания. Они извлекали поразительные

Вазочка-цветочница. Серая глина. Культура Гольфо, Олмека. 500—100 гг. до н. э. Найдена в Серра де Лас Месас, штат Веракрус.



эффекты из блестящей лощеной керамики, хорошо понимали красоту и выразительность гравированного или проложенного другим цветом орнамента на полированной поверхности глины. Керамика, экспонированная на Мексиканской выставке, поразительно разнообразна по своим формам, орнаментации, техникам, и для того чтобы рассказать о ней, необходимо написать отдельную статью.

Заслуживает специального исследования и древнемексиканская живопись, показанная на выставке копиями натуральной величины с знаменитых росписей храма в Бонампаке. Эти росписи представляют собой яркий рассказ о жизни древних майев и отличаются искусной трактовкой многофигурных сцен, великолепием красок и костюмов (культура майев IV—X вв. н. э. *).

На выставке мексиканского искусства все было непривычно, ярко и впечатляюще. Невозможно ответить на все вопросы, которые неизбежно появлялись у зрителя на этой интересной

*Росписи Бонампака были открыты в 1945 г.

выставке, тем более что сама мексиканская искусствоведческая наука еще очень молода (она начала развиваться лишь в 20-х гг. нашего века).

История искусства древней Мексики еще полна неразгаданных тайн. В то же время постоянно пересматриваются и меняются сложившиеся представления об этом искусстве. И это вполне закономерно, поскольку каждый год приносит все новые и новые открытия. Археологам особенно везет в последнее десятилетие.

На весь мир прославился шведский антрополог Хейердал своим трансокеанским плаванием на плоту «Кон-Тики». Это смелое путешествие-исследование, хотя бы и косвенно, но связано с проблемами происхождения древних индейских культур в Центральной и Южной Америке, среди которых мексиканские художественные центры занимают ведущее место.

Хейердал исследует проблему происхождения народов Полинезии, островов Тихого океана, расположенных между Азией и Америкой. А это связано в свою очередь и с вопросами происхождения цивилизации и культуры на американском континенте.



Коатликуэ — богиня земли и смерти. Базальт, бирюза, перламутр. Резьба. Инкрустация. Культура ацтеков. XIV—XVI вв. н. э. Найдена в Коцкатлане.



Сосуд в виде акробата. Красная полированная глина. Высшая фаза периода древней культуры. Найдена в Тлатилко (Мехико).

Сидящий усталый мужчина. Амфора. Красная полированная глина. Культура Запада. Найден в Колиме.

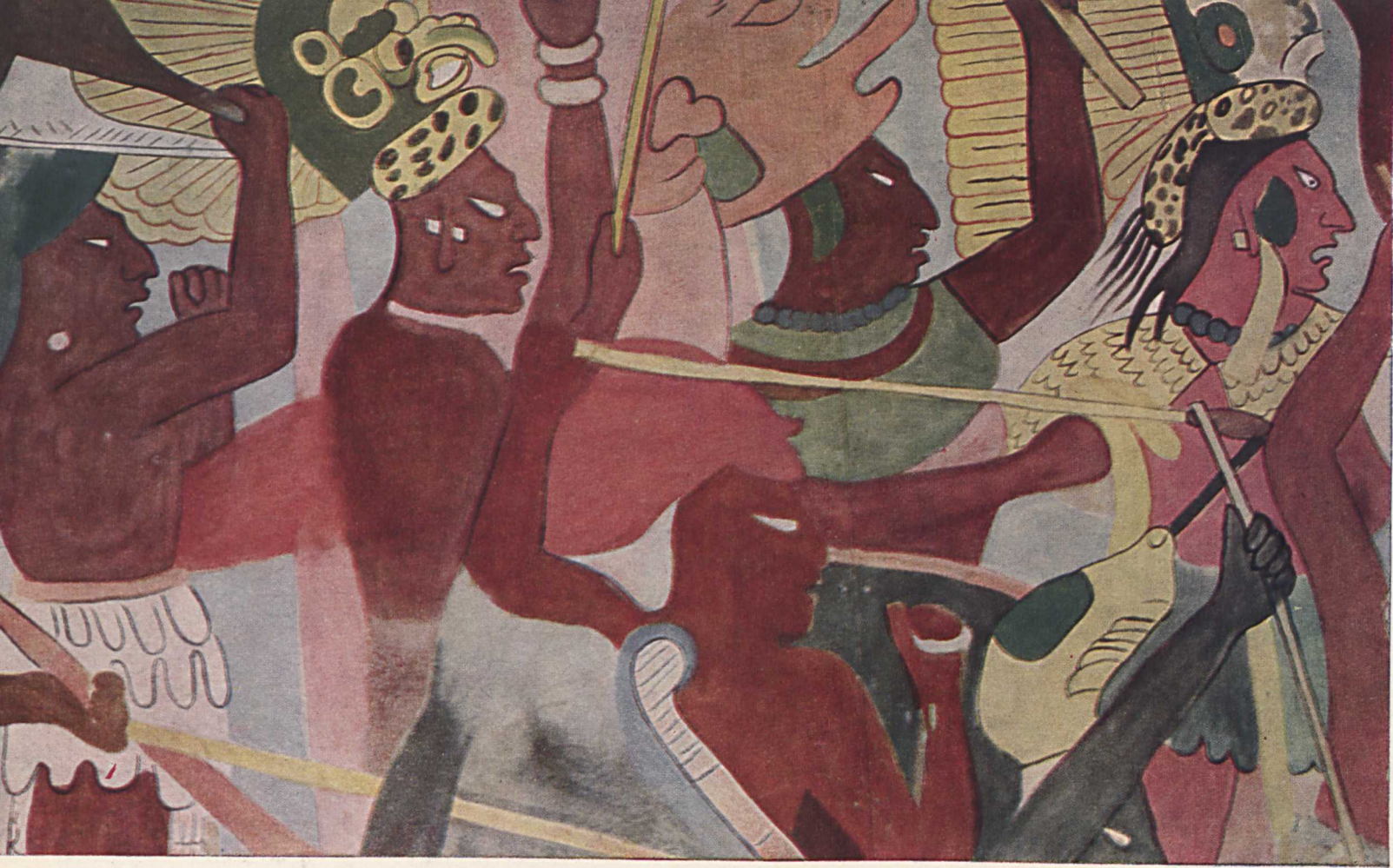


Воющая собака. Красная полированная глина. Культура Запада. Найдена в Колиме.



Индейцы принадлежат к монголоидной расе, и сейчас большинство ученых сходятся на том, что их далекие предки-охотники в поисках добычи небольшими группами постепенно переходили с азиатского материка на американский. Можно найти известные общие мотивы и элементы, характерные для индейского искусства Мексики и для дальневосточных кочевых народов Азии. С другой стороны, сейчас вновь воскресает гипотеза об ушедшем под воду материке Атлантиде, объединявшем в одно гигантское целое Америку, Евразию и Африку. Существуют теории и о древних связях Скандинавии с Америкой, о заселении атлантического побережья американского континента со стороны Европы. Пока ни одна из этих теорий не доказана.

Но было бы глубоко неправильно искать корни древнемексиканской культуры исключительно в далеких азиатских или африканских прототипах. Необычайная выразительность и оригинальность индейского искусства может быть объяснена прежде всего самобытностью культуры самих индейских племен на



Роспись святилища пирамиды в Бонампаке. Деталь. Культура майев. 317—987 гг. н. э. Копия.

территории Мексики, особенностями исторического формирования этой культуры на американском континенте.

Сейчас, когда искусствоведческая наука об индейском искусстве в ряде случаев еще не выходит за рамки археологических и этнографических публикаций, трудно разобраться во множестве школ и культур доиспанской Мексики (их насчитывается до одиннадцати тысяч). При всей продуманности и тонком вкусе, с каким была сделана экспозиция выставки в Москве, — уловить эти различия было довольно трудно и москвичам. Для нашего зрителя выставка искусства Мексики была открытием большого центра древнего искусства, и, пожалуй, в первую очередь бросалось в глаза не столько многообразие, сколько единство этого нового и непривычного, но необычайно интересного художественного мира.

Индейские культуры переживали периоды становления, расцвета и падения. Они взаимовлияли и взаимообогащались. Но и тут чрезвычайно много загадок и трудноуловимых закономерностей. В искусстве архаики встречаются, например, такие изысканные по форме произведения, как вазочка-цветочница из Серра де Лас Месас штата Веракрус (культура Гольфо, Олмека), а в классическом искусстве мексиканского Запада наряду с удивительными по своей психологической силе человеческими образами попадаются такие условные, архаические изображения, что исследователи до сих пор не могут понять их смысл.

Нужно иметь в виду, что необычно и само определение древности по отношению к индейскому искусству. Оно не сходится с нашими привычными представлениями о древнем искусстве Европы или тем более Азии. Развитие классических культур сапотеков, толтеков, теотиуаканцев, микстеков, майев совпадает с периодом средневековья в истории европейской культуры. А расцвет ацтекской культуры, насильственно прерванный в 1521 году, по времени совпадает с культурой европейского Высокого Возрождения. В определение древности индейской культуры вкладывается понятие ее общественной молодости. Вплоть до 1521 года индейские племена оставались первобытными племенами, подошедшими, по определению Энгельса, лишь к грани перехода от средней ступени варварства к высшей.

Потому, может быть, и особенно поразительно, что представители племен каменного века сумели создать искусство такой огромной художественной ценности.

Выставка закрыта. Но до сих пор вспоминаются каменный атлант и огромная каменная голова, встречавшие нас на лестнице Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. И снова мысленно благодарить устроителей выставки за культуру экспозиции, за высокое качество и огромный диапазон показанных произведений мексиканского искусства — от миниатюрных ювелирных украшений до подлинников великолепной монументальной скульптуры.



Сосуд в виде попугая.
Красная шлифованная глина.
Культура Запада.
Найден в Колиме.

Сосуд и треножник. Черная полированная глина. Койотепек, штат Оахака.



Праздники мексиканского народа

Фернандо ГАМБОА

Мексиканское народное искусство отмечено необыкновенной жизненностью. Это неисчерпаемая по богатству область прикладного искусства, которая существует и развивается в течение многих веков параллельно с профессиональным искусством. Изделия народного творчества можно встретить на улицах, на базарах и ярмарках, на семейных, гражданских и религиозных празднествах и даже на похоронах.

Произведения народного искусства и по сей день широко используются в быту в виде домашней утвари, игрушек, в украшениях жилища и одежды.

Народное искусство сохранило во всей силе свою исконную выразительность, несмотря на то, что в XVII веке его формы и техника были обогащены новыми материалами и рабочими инструментами, заимствованными у народов Европы и Азии. Эти иноземные влияния тесно переплелись с местными народными традициями и полностью ассимилировались в мексиканском искусстве.

Наиболее обширного и разностороннего развития мексиканское народное искусство достигло в центре и на юге страны, то есть там, где преобладает коренное население Мексики.

Области проявления народного творчества необычайно разнообразны: керамика, ткани, изделия из стекла, дерева, рога, обработка металла, лаки, игрушки из самых различных материалов, плетеные изделия, восковые фигурки, мебель, изделия из кожи. Далеко не последнее место занимают фигурки из картона и сахара и ювелирные изделия из золота и серебра.

Три четверти всей этой продукции раскупается простым народом и только небольшая ее часть приобретает обезпеченными людьми и иностранными туристами.

Широкое распространение имеет в Мексике гончарное дело.

Мастера-керамисты создают и простые изделия, как обливная посуда, игрушки и украшения незамысловатых форм,—так и керамические произведения сложнейшего рисунка, выполненные и отполированные с большим мастерством. Производство керамики отличается большим разнообразием в зависимости от места изготовления, техники, используемого материала и назначения.

Для каждого центра керамического производства характерны свои особые формы, рисунки, своя техника и используемый материал. По установившейся традиции в создании керамических изделий участвует вся семья. Работа распределяется в зависимости от техники и сложности выполнения. Мужчина выполняет обычно самую тяжелую работу: добывает и приносит глину, загружает и выгружает печь; женщины и дети месят глину, готовят формы, заливают их и наносят орнамент.

Одним из наиболее распространенных видов керамики является простая обливная посуда, находящая самое широкое применение в домашнем быту. Производством этих изделий занимаются в 300 районах страны. Формы и орнамент этих изделий восходят к древнейшим временам. Многие рисунки современной посуды можно встретить на ацтекских кувшинах XV века и на микстекских — X века.

Декоративная ваза-цветочница «Олень» и подставка для зубочисток в виде лягушки. Красная глина. Глазурь. Провинция Атцотл, штат Оахака.

Интересен способ использования вазы «Олень»: проросшие семена растения «чия» кладут на сосуд сверху. Вода, находящаяся в сосуде, просачивается сквозь стенки и питает растения, которые, подрастая, покрывают всю его поверхность зелеными кудрявыми ростками.



Для воды, для «атоле» (горячего напитка, приготовляемого из маисовой муки) и для «пульке» (пенящегося напитка из сока агавы) делают сосуды специальной формы: круглые с высокими горлышками и с очень выгнутыми красивыми ручками. Их расписывают цветами и птицами, нередко подчиняя рисунок какому-нибудь сюжету, имеющему отношение к дружеской трапезе. Чаще всего такая посуда делается красноватого оттенка, но встречаются такие кувшины и темно- и светло-зеленой окраски, красного или черного цветов. Сосудами из черной керамики пользуются обычно для жертвоприношений, для цветов и напитков, употребляемых в день Праздника усопших—2 ноября. Формы этой керамики восходят к древним ритуальным калекбасам, вазам, кубкам и канделябрам ацтеков. К этому же виду изделий относится кремовая керамика с белой глазурью. Она изготавливается в Теинтсунтсане мастерами племени, живущего по берегам озера Патскуаро. Темы рисунков берутся художниками из окружающей природы и связанных с нею промыслов.—это изображения рыб, уток, рыбаков, каноэ и т. п.

Существует керамика, носящая чисто национальный характер, полностью сохранившая технику, форму и орнамент доколумбовой эпохи. Ее производство сосредоточено в основном в Аматенанго (штат Чиapas), в Кампече, в Коменхе (штат Мичоакан), Толимане (штат Герреро), Окотлане (штат Оахака).

Производством так называемой «художественной» керамики кремowych или черных гонев с матовой или блестящей поверхностью занимаются в Койотепеке (штат Оахака), и ее формы полностью совпадают с формами керамики сапотекской и микстекской культур.

Самая красивая матовая «художественная» керамика Мексики производится в Тонале, в штате Халиско, на западе страны. С давних времен район Тонала превратился в крупный центр гончарного производства. Практически все население, составляющее восемь тысяч крестьян, занимается гончарным производством наравне с земледелием. Все население, от мала до велика, занято здесь изготовлением керамики. «Художественная» матовая и блестящая керамика исключительно по своей красоте, богато расписана цветами и сказочными животными. В производстве этой керамики употребляют особую глину, называемую «олор» (душистая земля), придающую приятный привкус воде, находящейся в сосуде.

Керамика, раскрашенная «аль фреско», восходит к древней доколумбовой традиции теотиуаканцев, майев и ацтеков. Она не так богата по рисунку, но техника ее изготовления та же: обожженная глина покрывается тонким слоем песка и извести и раскрашивается в сыром виде. Краска хорошо впитывается благодаря особым свойствам глины и способу обжига.

Производством такой керамики занимаются в основном в центре страны—в Акатлане (штат Пуэбла), Метепеке (штат Мехико).

В Акатлане керамика обычно расписывается разноцветными красками по белому фону. В Метепеке пользуются преимущественно синими, фиолетовыми, розовыми и золотыми красками, причем краской покрывается вся поверхность изделия. Излюбленными темами народных художников в Метепеке служат изображения Девы Марии, распятия, волхвов, картины рая с Адамом и Евой, а также лошади и сирены.

Наряду с огромной ролью народного искусства в домашнем обиходе, оно продолжает быть тесно связанным с мексиканскими национальными праздниками в каждом городе, деревне, семье. Мексиканский народ очень любит праздники, гулянья и всяческие обряды. Вряд ли где-нибудь еще можно наблюдать такие пышные празднества, как в Мексике, с их яркими красками, танцами, фейерверками, с разнообразнейшими украшениями, обилием всевозможных фруктов, сладостей и всякой всячины, которыми торгуют по праздникам на улицах, площадях и ярмарках. Любовь к праздникам питает творческую фантазию народа.

На каждый месяц года приходится свои особые праздники и торжественные даты. Январь, например, знаменует наступление Нового года, с которым народ связывает надежды на новую, счастливую жизнь. Это месяц игрушек и подарков детям, которых они с нетерпением ждут. Волхвы приносят мексиканским ребятишкам игрушки и подарки в награду за хорошее поведение и школьные успехи. Ярмарки в новогодние дни завалены пестрыми игрушками. Здесь можно найти и дорогие механические игрушки фабричного производства, и сделанные руками народных художников скромные кустарные игрушки: акробаты, вырезанные из дерева, вертящиеся повозки, фигурки животных, тряпичные куклы и главным образом, разнообразнейшие глиняные копилки в виде зверей и фруктов.

В феврале во многих городах и селах страны шумно празднуется карнавал. Это праздник масок, в котором участвуют и взрослые и дети, наряженные в самые причудливые маски страшных чудовищ, зверей, паяцев, чертей и мертвецов. Маски делаются по большей части из картона, дерева, тряпок и жести. В некоторых местах карнавал знаменует не только шумные проводы мясоеда. Его часто связывают с историческими датами. Так, например, в местечке Уэхотсинго (штат Пуэбла) в эти дни отмечают годовщину победы мексиканцев над войсками Наполеона III.



«Сова». Красная полированная глина. Роспись. Тонала, штат Халиско.

Жители Тепотслана, отмечая победу апостола Сантьяго над маврами в Испании, на самом деле празднуют одну из побед, одержанных мексиканцами над испанскими колонизаторами.

Карнавальные костюмы и маски выполняются с большой художественной выразительностью. Именно в них сильнее всего проявляется богатство фантазии и выразительность, свойственные древним маскам. В карнавалах принимает участие все население. В эти дни на ярмарках можно купить всевозможные произведения народного искусства, привозимые из отдаленных уголков страны.

В марте или в апреле наступает пасхальная неделя с пестрыми шествиями и сверкающими алтарями. К этим дням народные гончары готовят множество красивых глиняных фигур религиозного содержания: плачущую Мадонну, разноцветные распятия, канделябры с изображением ангелов. Делаются также фигурки животных, в особенности барашков и оленей, на спины этих фигурок насыпают зерна растений, которые, прорастая, образуют нежный зеленый покров, символизирующий наступление поры весенних дождей и сева.

После Страстной субботы на улицах и площадях предаются огню фигуры «иуд». С треском взлетают в воздух заряженные пистонами куклы, обернутые в пестро раскрашенные бумагу и картон. В XVI веке, в период христианизации страны испанскими конкистадорами, был установлен обычай сжигать бумажное изображение предателя Христа Иуды Искариота. Мексиканский народ сохранил эту традицию, придав ей со временем новый смысл: сжигая «иуд», народ символически творит суд над ненавистными ему реакционными политическими деятелями, посягающими на его свободу и независимость. Так во время второй мировой войны излюбленными прототипами «иуд» были Гитлер, Муссолини и Франко.

Май—месяц цветов, но помимо этого 5 мая отмечается торжественная годовщина битвы под городом Пуэбла, в которой мексиканцы одержали победу над французскими завоевателями. Этот день празднуется с большим патриотическим подъемом, и многочисленные уличные продавцы национальных трехцветных флажков и вымпелов возвещают о больших ярмарках, число которых возрастает к весеннему и летнему сезонам.

Семейные праздники в честь наиболее популярных в народе святых—Хуана, Маркос, Педро, Пабло, Кармен, Луизы и Марии, и праздники святых покровителей деревень также сопровождаются большими ярмарками. Наряду с керамикой и разноцветными хлопчатобумажными и шелковыми покрывалами, иной раз столь тонкими, что их легко протянуть в кольца, которые носят все мексиканские женщины, здесь можно найти расписанные лаком подносы, игрушки и сундучки. В таких сундучках крестьяне хранят наряды и драгоценности, а женихи подносят их невестам со свадебными подарками.



Кувшин для воды и тарелка. Матовая белая глина. Роспись. Толиман, штат Герреро.

«Калаверас». Картон, проволока, глина. Мехико.





Жаровня. Красная полированная глина. Акатлан, штат Пуэбла.
Опахало. Солома. Плетение. Лерма, штат Мехико.

Производство лаков восходит к доколумбовой эпохе. Существует несколько способов производства лакированных изделий.

Способ «инкрустации» состоит в том, что слой лака распределяется рукой по всей поверхности предмета и полируется до блеска. Потом наносят контуры рисунка; затем, последовательно снимая слой лака с отдельных частей и деталей рисунка, заменяют его лаками другого цвета; по высыхании изделие полируют. Так продолжается, пока не получится богатая красочная роспись.

По способу «райадо» на изделие наносится один на другой несколько слоев лака, затем рисунок процарапывается на разную глубину, так что проступают слои разного цвета лака.

Способ, называемый «пинтадо», или «дорадо», состоит в том, что контур рисунка наносится тонкой кистью на однотонную, обычно черную поверхность лака.

Затем часть рисунка покрывается золотом, остальная же

часть рисунка — обычно тонкого и сложного — раскрашивается другими цветами.

Два первых способа были известны мексиканцам еще более двадцати веков тому назад. Третий же был вывезен из Китая в XVII веке. Производством лаков славятся Акапетлауян, Олинала (штат Герреро), где все население местечка занимается этим искусством, Чапа де Корсо (штат Чиапас), Перибан Ки-рога, Патскуаро, Уруапан (штат Мичоакан).

Каждое место производства отличается особой техникой и собственным стилем работы. Олинала известен своими сундуками, блюдами для хлеба, чашками для шоколада, выполненными способом «райадо»; Чапа де Корсо — своими «жикалпекстлес», расписанными крупными цветами в европейском стиле; Патскуаро — искусными лаками «пинтадо» светлых тонов с большим количеством цветов и позолоты; Уруапан — способом «инкрустации» по черному фону преимущественно с цветочными рисунками.

Большое национальное торжество приурочивается к Дню независимости, который отмечается в сентябре. В этот день на всех площадях мексиканских городов и сел до поздней ночи справляют праздник «Клич Долореса» в память сельского священника Мигеля Идальго, который в 1810 году призвал народ к борьбе за независимость страны. В день этого торжества в воздух взвиваются бумажные шары, разукрашенные трехцветными флажками, ночное небо озаряется фейерверками. Мексиканские фейерверки, может быть, не так грандиозны, как в других странах, но зато они очень затейливы и искусны. Мексиканские пиротехники из поколения в поколение передают секрет своего мастерства. Они с большим вкусом изобретают свои фейерверки, представляющие собой нарядных красавиц или другие сложные фигуры, на вершине которых танцуют куклы, распускаются цветы, выпускаются стрелы. Все это вспыхивает и переливается в воздухе множеством разноцветных огней.

Другое произведение этих народных художников — «торито» — фигура из картона, изображающая мальчика с головой быка на плечах, бросающегося на толпу.

В октябре — месяце безоблачного голубого неба — начинаются приготовления к Празднику усопших, который отмечается 2 ноября. В этот день рынки и улицы украшаются желтыми цветами, которые испанцы называли индейской гвоздикой, заменив местное название семпасучил и лишив его языческого смысла. Мексиканцы продолжают считать семпасучил наиболее достойным приношением усопшим, помня, что у ацтеков желтый цвет считался цветом мертвых.

День усопших отнюдь не является днем траура. Для мексиканцев при их жизнерадостности, любви к шутке и День усопших стал предлогом для празднеств и развлечений. Булочники выпекают к этому дню хлебы в виде вулканов с вершиной, облитой сахаром и украшенной костями из сахара.

В ДОМЕ ДРУЖБЫ

Изобразительное искусство Мексики обладает властным обаянием. Советские люди давно знают и любят творчество таких замечательных художников, как Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, Леопольдо Мендес, и других мастеров мексиканского изобразительного творчества. Неповторимое своеобразие художественного языка их произведений, эмоциональная выразительность и тесная связь с жизнью простого народа Мексики имеют для нас огромную притягательную силу.

Поэтому понятен тот большой интерес, с которым мы ждали открытие выставки «Искусство Мексики». Однако то, что мы увидели на ней, превзошло все ожидания. Это было открытием. Открытием большого, своеобразного, зачастую мало для нас понятного мира новых эстетических ценностей, изобразительной культуры, обладающей своим художественным языком, своими традициями, особым кругом тем и сюжетов.

Естественно поэтому, что выступление директора этой выставки синьора Фернандо Гамбоа на вечере, организованном Союзом советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами 14 ноября 1960 г., вызвало такой большой интерес художествен-

ной общественности столицы. Кинозал Дома дружбы, где состоялся этот вечер, был переполнен.

Присутствовавшие просмотрели фильм о древнем искусстве Мексики, созданный с большим вкусом и тонким пониманием специфики прекрасных произведений древних индейских художников, фильм о творчестве Диего Риверы, Давида Альфаро Сикейроса, Хосе Клемента Ороско, а также фильм о мексиканской архитектуре.

В заключение Фернандо Гамбоа сделал сообщение о современном состоянии искусства монументальной живописи Мексики.

Рассказывая о трудностях, которые сопровождают творческую работу мексиканских монументалистов, он подчеркнул, что жизнь великих художников Мексики — это подвиг энтузиастов, влюбленных в свое дело, самоотверженный труд политических борцов, агитаторов, пропагандистов. Этот труд требует от художника большого творческого напряжения, физической выносливости, постоянной тренировки. Сам синьор Гамбоа наблюдал, как Диего Ривера работал на лесах по 18 часов в сутки.

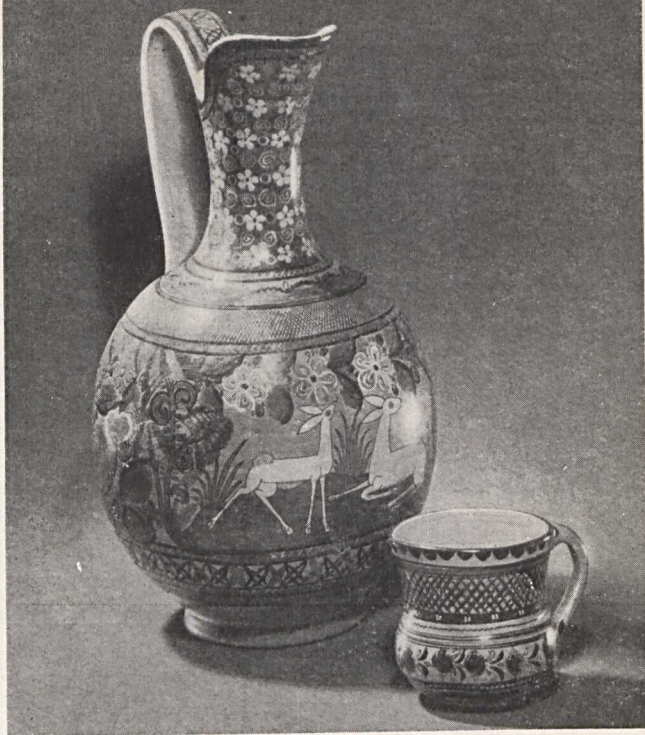
Прогрессивные мексиканские худож-

ники, монументалисты и графики, сообщил синьор Гамбоа, ведут энергичную борьбу с формалистами. В этой борьбе закаляются их идейные и творческие принципы, мужает и крепнет их искусство. «И у меня нет опасения», — заявил Фернандо Гамбоа, — что прогрессивные художники могут сдать свои позиции, потому что монументальное искусство создают люди самоотверженные, глубоко преданные прогрессивным идеям, ставящие служение своему народу и искусству выше личных интересов».

На смену старшему поколению прославленных монументалистов приходит талантливая молодежь. В ее рядах такие мастера, получившие уже мировую известность, как Хуан О'Горман, Чавес Морадо, Карлос Ороско Ромеро, Альфредо Сальсе, Мануэль Родригес Лосано и многие другие.

Плоды совместной творческой работы представителей старшего и молодого поколений мексиканских художников огромны. Достаточно сказать, что общая площадь стеновых поверхностей, украшенных современной монументальной живописью, составляет в Мексике примерно около пятнадцати тысяч квадратных метров.

Н. ОГНЕВА



Кувшин и кружка. Серо-розовая полированная глина «олор» — душистая земля. Роспись. Тонала, штат Халиско.

На ярмарках отводятся специальные места для продажи фигурок из сахара и картона или игрушек в виде покойников. Сахарные и картонные «калаверас» (черепки или скелеты) оборачивают в цветную или серебряную бумагу, а на лбу пишут самые распространенные народные имена: Лупе, Мария, Хуанита. Все эти символы смерти в сущности никак не связаны с загробным миром. Покупатели приносят их домой, хранят в течение нескольких дней, а потом преспокойно съедают.

В художественном отношении эти черепки ничем не уступают тем, которые делали в древности тольтеки и микстеки из базальта, горного хрусталя, обсидиана и из драгоценных мозаик.

День усопших — по существу праздник языческий, несмотря на печальный колокольный звон и плащаницы, выставляемые в церквах. Католичество не смогло целиком искоренить древний ацтекский культ мертвых, который до сих пор придает своеобразную окраску этому празднику: в понимании древних ацтеков эти «калаверас», так поражающие иноземцев, были формой

прославления смерти, как одного из проявлений жизни. Напомним, что мексиканские графики прошлого века Мануэль Манилья и Хосе Гвадалупе Посада, предшественники современного направления в живописи, впервые использовали изображение черепа (по-испански — калаверас) как средство осмеяния и критики современных событий. Таким образом, в «калаверас» превратился целый ряд любимых и нелюбимых народом персонажей; «калаверас» изображали также многие события, характеризующие современную городскую жизнь. Такие средства выражения пришлось по вкусу народным художникам, и теперь, кроме сахарных «калаверас», выпускается множество игрушечных злоеущих «калаверас», которые на рынках часто вызывают взрывы хохота: скелеты из дерева, проволоки и бумаги играют и танцуют румбу и «харабе» (популярный мексиканский танец).

Истоки «калаверас» лежат в древнем ацтекском культе смерти, которая рассматривалась как часть жизни, продолжающаяся и завершающая круг бытия. Но в представлениях современного мексиканского народа они лишены религиозного содержания и часто выполняются с большим юмором и сарказмом. Современный мексиканец любит жизнь и с уважением относится к смерти, хотя и не считает ее положительным явлением. Он воюет с ней, борясь с болезнями, за здоровье, за улучшение жизненных условий, и делает все это всерьез и в шутку.

...Год подходит к концу. Декабрь — месяц ясных ночей и ярких звезд. На этот месяц приходятся также большие праздники. В течение девяти ночей перед рождеством отмечается праздник «Посада». В патио и в домах распевают «Мольбы о пристанище», устраивают танцы и разбивают «пината». «Пината» — это большой глиняный горшок, перевернутый в разноцветную бумагу с нарисованными на ней звездами, лирами, чертами и сказочными зверями. «Пината» наполняют фруктами и сладостями. Кто-нибудь из детей должен с завязанными глазами разбить палкой «пината», который поднимают и опускают на веревке, чтобы по нему не пришелся удар палки. Под конец «пината» все-таки разбивается, и дети бросаются подбирать рассыпавшиеся по полу сласти и фрукты...

В рождественскую ночь 24 декабря праздник завершается танцами. Во всех домах ставят изображения сцены рождества, выполненные из глиняных и соломенных фигурок, блестящих звезд и фонариков. Но значение этих сцен несколько условно, так как наряду с библейскими персонажами в них изображают сказочных зверей, а иногда исторических героев мексиканского народа, как, например, Хуареса, Идальго, Салату.

Фантазия мексиканского народа столь богата и так изобретательно его искусство, что стимулом для его творчества могут быть самые разнообразные события.

Народное искусство играет ведущую роль во всех народных празднествах. Это искусство, одухотворяя жизнь народа, выражает его исконное стремление к прекрасному.

ПРАЗДНИК МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ ГДР

Выставки и фестивали молодых деятелей искусства в последние годы стали в ГДР традицией. Выступая со своими работами перед широкой аудиторией, молодые художники участвуют в воспитании художественного вкуса народных масс.

На выставке 1960 года во Франкфурте-на-Одере были представлены работы всех высших и средних учебных заведений прикладного и изобразительного искусства ГДР. Выставка, на которой экспонировалось свыше трех тысяч экспонатов, показала большие достижения молодых художников в области живописи, скульптуры, графики, плаката, в оформлении витрин, моделировании одежды и т. д.

На эту выставку жюри не отбирало экспонаты. Школы по собственному усмотрению представили лучшие работы, которые могли дать представление о творческой направленности и основах обучения отдельных учебных заведений.

Из экспонатов особо следует отметить проект новой, социалистической деревни, выполненный студентами архитектурного факультета Высшей школы изобразительного и прикладного искусства, работы училищ в области создания новых моделей тракторов, фотоаппаратов, станков, машин и других промышленных изделий, а также плакаты, эскизы оформления витрин, рисунки для упаковочной бумаги и эскизы декоративного оформления помещений, выполненные учащимися специальной средней школы прикладного искусства в Берлине.

ДЛЯ УЛИЦ И ДОРОГ

Осенью минувшего года в Лондоне была открыта выставка лучших образцов современного оборудования для дорог и улиц, организованная Советом промышленного проектирования (Council of industrial design). Были экспонированы проекты осветительных колонн,

фонарей, автобусных остановок, урн для мусора, стульев и скамеек.

Выставка не только ознакомила специалистов с лучшими образцами городского оборудования, она определила также современные тенденции развития этой области художественного творчества.

С 1952 года Совет промышленного проектирования работает над созданием новых проектов городского и дорожного оборудования. Периодически он издает утвержденные проекты для местных муниципалитетов.

Большой выбор хороших проектов, предлагаемый Советом промышленного проектирования, все же не может учесть специфику каждого города. В том случае, когда утвержденные проекты не соответствуют условиям какого-либо города или дороги, Совет промышленного проектирования рекомендует обращаться к Королевской комиссии изящных искусств.



В гостях. Гуашь. Рисунок девочки 5-ти лет.

О ЧУВСТВЕ ДЕКОРАТИВНОСТИ У ДЕТЕЙ

Л. ЧАГА

Легче всего определить свое отношение к детям и детскому творчеству словами: «Мы их любим».

Но не потому лишь мы любим детские рисунки, что нас умиляет их наивность и непосредственность. Нас привлекает их еще неосознанная артистичность, то есть проявление талантливости, прирожденного вкуса.

Нужна величайшая осторожность и интуиция для того, чтобы не заглушить, а дать проявиться ясному творческому началу, которое заложено в ребенке.

Большинство детей дошкольного возраста обладает чувством цвета и композиции, нужно только уметь подойти к ним, найти «ключ» к их чувствам. Таким ключом, побуждающим детей к изобразительной деятельности, являются не только впечатления от действительности или сказочные образы, но и сами материалы, разнообразные, привлекательные — карандаши, краски, цветная бумага и т. д. Желание пользоваться этими материалами и является побудительным толчком к работе. Достаточно небольшого опыта, и ребенок находит свою технику, свои изобрази-

тельные средства. Условная выразительность рисунков дошкольников, их колорит, обобщенность формы, плоскостность напоминают народный лубок, пряники, изразцы, то есть те разделы русского народного искусства, которые более всего соответствуют требованиям современного декоративного стиля.

Примером может служить рисунок пятилетней девочки «В гостях» (гуашь). Ни единой точки не хочется изменить в этой композиции, такой уравновешенной, напряженной и спокойной. Все изображение объединяется в единое цветное пятно, в выразительный силуэт на белой бумаге, и вместе с тем здесь целая гамма розовых тонов, немного золотистой охры и, наконец, — этот черный аккорд: дымящаяся чашка кофе, усики зайца, оживляющие его тупую мордочку, — «кофе хорошо пахнет». Цветовая поверхность свободно и вместе с тем сдержанно орнаментирована, фон — белая бумага — воспринимается, как цвет и свет.

Декоративной выразительностью обладает и контурный

рисунок — красный на белом фоне — «Киска» (автору 5 лет) и «Всадник» (6-летнего автора), где таким цветным становится черное и белое.

Изобразительное творчество дошкольников, независимо от тем или сюжета, можно рассматривать как область творчества декоративного.

«Качественное своеобразие детского рисунка — красочность, декоративность, плоскостность находят свое эстетическое выражение при условии правильного воспитания», — пишет Н. Сакулина (журн. «Творчество» № 11).

В чем же заключается эта система «правильного воспитания»?

Педагогическая система ставит перед воспитателем задачу — обучить каждого ребенка всем видам изобразительной деятельности: рисованию, аппликации, лепке.

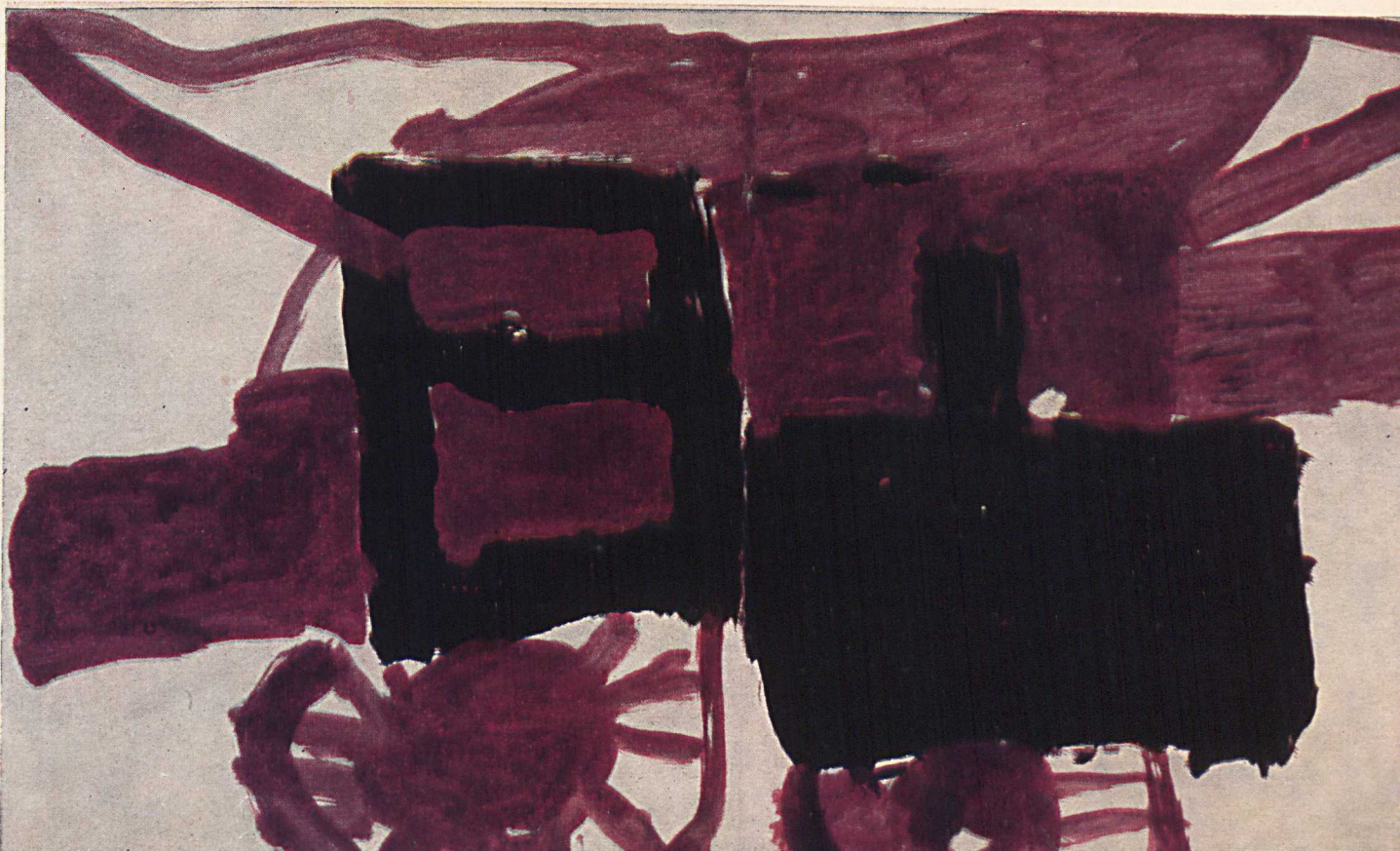
Вместо живого, эмоционального детского творчества появляется педагогический примитив, не имеющий ничего общего ни с искусством, ни с художественным ремеслом. Копируя заученные воспитателями образцы или рисуя по указанию воспитателей, дети приобретают псевдопрофессиональные «умения и навыки» («примакивание», «прищипывание» и т. д.), которые никогда им не понадобятся. Поэтическую образность детских рисунков заменяют трафареты и штампы.

Несостоятельность и вредность такой системы учения очевидны. Поэтому, когда педагоги спрашивают, чем же можно их систему заменить, ответ может быть один — всякое уродливое явление не заменяют, а устраняют. Только к такому выводу можно прийти при виде стандартных многосерийных рисунков обучаемых детей.

Педагогическая методика обучения изобразительной деятельности — область, в которой царят путаница и неточность. Понятие декоративности у педагогов неотделимо от орнамента. Аппликация, являющаяся деко-



Рыжий мишка. Рисунок мальчика 5-ти лет.



Трактор. Гуашь. Рисунок мальчика 5-ти лет.

ративным приемом, делится у них на «декоративную» и «сюжетно-предметную». Вот, например, путаное объяснение, которое дается в пособии*. «Аппликация как изобразительное средство воспроизводит предметы реального мира в силуэтно-контурных очертаниях, одноцветных или цветных, где каждая часть изображения соответствует цветной части предмета». И дальше: «Аппликация помогает более отчетливо осознать контурные признаки предметов реального мира, а также величинные и пространственные их отношения и связи, ограниченные в изображении плоскостью листа. Кроме того, в аппликации легко распознавать цвета, являющиеся для каждого контура локальными. Дети-дошкольники, занимаясь аппликационной работой, упражняются в распознавании цвета, знакомятся с точными геометрическими формами, начинают лучше ориентироваться в пространстве листа бумаги, а также упражняются в таких понятиях, как множество и число. Аппликация способствует развитию руки ребенка, дает целый ряд полезных навыков, а также содействует эстетическому воспитанию, развитию, представлению о ритме, о симметрии, о порядке в расположении форм и цветосочетаний».

В 1960 году Учпедгиз издал два альбома-пособия для воспитателей детских садов: «Аппликация в детском саду» Л. Г. Суховской и В. И. Паллона и «Декоративное рисование» Е. Г. Ковальской (авторы — педагоги-методисты).

Эти альбомы, пожалуй, опаснее рыночных ковриков, против которых часто выступают в прессе: в подобных ковриках все же иногда мелькает что-то живое, но дурной вкус этих альбомов, при сухости и мертвенности изображений, становится настоящим бедствием, особенно если принять во внимание их многотиражность.

В 1959 году появилась диссертация Е. Ковальской на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Тема диссертации — «Народное декоративное искусство как одно из основ художественно-педагогического образования». Профессиональным художникам и искусствоведам, занимающимся проблемой использования народных традиций в современном декоративном искусстве, следовало бы ознакомиться с этой диссертацией, в задачи которой входило: «Установить принципы отбора, систематизации и упрощения материалов народного декоративного искусства», «...подобрать художественные образцы, разработанные на основе подлинных народных узоров», «...изучение произведений декоративного искусства, их зарисовка и их творческая обработка».

«В занятия декоративного рисования с детьми в детских садах... были внесены художественные, подлинно народные, доступные для восприятия образцы», — пишет диссертант (автореферат, стр. 6, 19).

Упомянутый выше альбом Е. Ковальской и составлен из этих «художественных, подлинно народных образцов».

Попытки подобной интерпретации народного искусства являются признаком отсутствия художественной культуры. Как нельзя ничего изменить в живом, здоровом организме, так и в произведении искусства нельзя ничего изменить, разять на части и вновь составить. Исчезнет жизнь и дыхание искусства, появится на свет мертвая имитация.

Народное искусство — неиссякаемый источник вдохновения для художников, работающих над созданием современного декоративного стиля. В музеях, на выставках произведения народного искусства радуют и восхищают широкого зрителя своим высоким художественным вкусом и тонкостью работы народных мастеров.

Современное декоративное искусство в основном должно быть рассчитано на художественную промышленность, массовость, многотиражность. Это важнейшее условие, формирующее стиль современного декоративного искусства. Простота и выразительность формы, силуэта, обобщенная декоративность цвета вытесняют ювелирность и орнаментацию. Интерьер детского сада должен создаваться в соответствии с требованиями современного декоративного искусства. Желательно, чтобы изобразительные и декоративные элементы можно было бы менять, воздействуя таким образом на непрерывно развивающееся воображение ребенка.

Всей художественной общественности и в особенности художникам-декораторам пора наконец обратить серьезное внимание на эстетическое воспитание детей. Детям прививают дурной вкус, сковывают их штампами. А ведь это наш «драгоценный фонд» — будущие художники, зрители, потребители нашей продукции, работники торговли и... воспитатели.

«Большая беда дошкольного воспитания — недостаточно высокая квалификация воспитателя, в частности, невы-

Швейк. Лукаш. Работы из пластилина мальчика 5 1/2 лет.



* Статья И. Гусаровой в сб. «Изобразительная деятельность в детском саду», Учпедгиз, 1958, стр. 96.

сокий уровень его художественного развития», — пишет в упомянутой выше статье Н. Сакулина.

Еще большей бедой мне представляется изобразительная самодеятельность педагогов, схематический примитив, унификация приемов изображения.

Задачей эстетического воспитания является не подготовка вундеркиндов и не обучение «технике» изобразительной деятельности. Нужно воспитывать и развивать в ребенке поэтическое, образное восприятие реального мира.

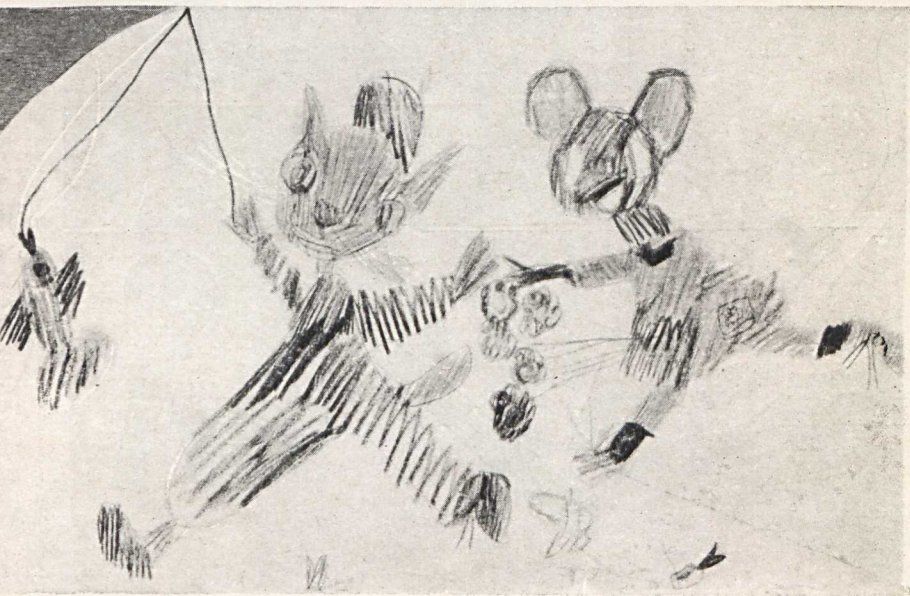
Эстетическое воспитание может быть достигнуто комплексным воспитанием, средствами всех видов искусства. В области изобразительного искусства для детей и изобразительной деятельности самих детей художники должны получить не совещательное, но решающее право голоса. Это повысит и их ответственность за художественное качество игрушек, эстампов, предметов быта, всего, что играет роль в воспитании вкуса. Пора пересмотреть и обсудить все, что создано для детей — как деятелями искусства, так и педагогами. Только тогда можно найти путь к правильному методу эстетического воспитания.

Красавица. Работа из пластилина девочки 6-ти лет.



Матрос. Работа из пластилина мальчика 5 1/2 лет.

Рыбаки. Рисунок девочки 5 1/2 лет.



РИСУНКИ КАМЕННОГО ВЕКА

Несколько дней провела экспедиция Археологического института Академии наук СССР в Каповой пещере (Южный Урал), чтобы обследовать ее и изучить найденные здесь рисунки на камне первобытного человека эпохи палеолита.

Капова пещера производит неизгладимое впечатление своими гигантскими размерами, изумительными по красоте гrotтами причудливой формы, большим подземным озером.

В глубоком подземелье, с фонариками в руках, преодолевая крутые и скользкие обрывы, нагромождения из камня, работали участники экспедиции.

Ученые начали работу с обследования нижнего этажа пещеры, где еще в прошлом году исследователь А. Рюмин обнаружил рисунки пещерных животных. Ученые пришли к выводу, что все фигуры на камне не являются творчеством человека, это скорее игра природы.

Стена гrotта, на которой Рюмин также обнаружил изображения пещерных животных, была покрыта на 10-метровую высоту коричневатой коркой известняка. Часть этой корки со временем отслаивалась и обрушивалась. На стене образовались многочисленные пятна причудливых очертаний, среди которых иные имеют сходство с различными животными и предметами. К числу их относятся фигуры, принятые за головы медведя и волка.

Зато на втором этаже пещеры, куда ученые пробрались с большим трудом по скользкому и опасному каменному ходу, они были щедро вознаграждены увиденным. Здесь на светлом фоне известняковой стены обнаружены рисунки, выполненные красной краской. Эти рисунки действительно являются творением человека и относятся к эпохе палеолита. Среди рисунков — фигура бегущей лошади и две фигуры крупных мамонтов, идущих в одном направлении.

Обнаруженная живопись представляет большой научный интерес. Дальнейшие исследования отложены на лето 1961 года.

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ИСКУССТВ

В Лондоне вышла в свет иллюстрированная энциклопедия искусств. В нее включены такие разделы, как «Ренессанс», «Средние века», «Барокко» и другие.

Каждый из разделов содержит статью, посвященную живописи, скульптуре, архитектуре и прикладному искусству данного периода, а также словарь терминов (гlossарий).

В энциклопедии помещены 192 цветных и 388 черно-белых иллюстраций, прекрасно дополняющих текст. Издание снабжено хорошо составленным указателем.

НАХОДКА НА ЗАВОДСКОМ ДВОРЕ

На шихтовый двор Кировского завода в Ленинграде однажды привезли металлолом для переплавки. Проходя по двору, рабочий И. Ракитянский заметил металлический диск. Когда его очистили от ржавчины, то увидели, что это отлитое из чугуна блюдо. По краям блюда сделан орнамент из сложных узоров, на дне — барельеф: Петр I в мундире Преображенского полка с лентой через плечо берет лопатой грунт. Рядом с ним изображен человек с раскрытым чертежом в руках.

Находка передана в Русский музей.

ДЕРЕВЬЯ-ФОНТАНЫ

В пригороде Ленинграда — Петродворце среди живописной природы старого парка стоят небольшой дуб и елочка. Но это не деревья, а фонтаны «Дубок» и «Елочка», и сделаны они из металла в XVIII веке.

Во время Великой Отечественной войны дворцы и фонтаны Петродворца были варварски разрушены бомбами фашистской авиации и артиллерийскими обстрелами.

После войны были восстановлены замечательные дворцы, статуи, фонтаны Петродворца. И лишь два года назад удалось восстановить «Дубок» и «Елочку». Это оказалось очень сложным делом. Нужно было изготовить пять тысяч дубовых листьев из меди. Теперь деревья-фонтаны снова радуют многочисленных посетителей Петродворца своей игрой.

Окраска школьных помещений

Результаты ряда исследований показывают, что из спектральных цветов наиболее сильно утомляет сетчатку глаза фиолетово-синий, несколько менее красный, наименьшее утомление вызывает зеленый цвет. Это подтверждено практикой — зеленый абакжур и зеленое сукно на письменном столе наилучшие с точки зрения гигиены; зеленый цвет способствует прочному и длительному подъему работоспособности. Поэтому помещение, где ученики находятся продолжительное время, лучше окрашивать в светлые ненавязчивые цвета, так как в этих комнатах цвет должен способствовать сосредоточенности. Желательно,

чтобы каждое из помещений, где бывает ученик на протяжении учебного дня, имело свою отличительную окраску.

К сожалению, вопросу цвета в школе, несмотря на его важность, уделяется в настоящее время мало внимания. Обычно в проектах отсутствуют указания по окраске помещений. Между тем окраска школьных комнат является творческой задачей, зависящей от определенных конкретных условий. Поэтому рецептов на все случаи не может быть. Но более общие положения могут быть полезны при окраске школьных помещений.



№ 1

Фото 1. Для окраски стен в младших классах более подходят зеленые цвета теплых оттенков, для старших могут применяться более нейтральные тона.

Фото 2. При окраске мастерских и комнат труда решаются те же задачи, что и в обычных промышленных помещениях. Если рабочий процесс связан с рассматриванием объектов определенного цвета, окружение должно быть решено в цветах, дополнительных к этому цвету. Так, например, для столярной мастерской применимы голубые или голубовато-зеленые краски, поскольку школьник работает над деревом, имеющим обычно желтовато-розовый цвет. В зависимости от условий рабочего процесса наряду с окраской стен нужно проектировать окраску рабочих мест, обеспечить видимость предмета на фоне (иногда достаточно сделать этот фон непосредственно на рабочем месте, не касаясь отделки стен).

№ 2

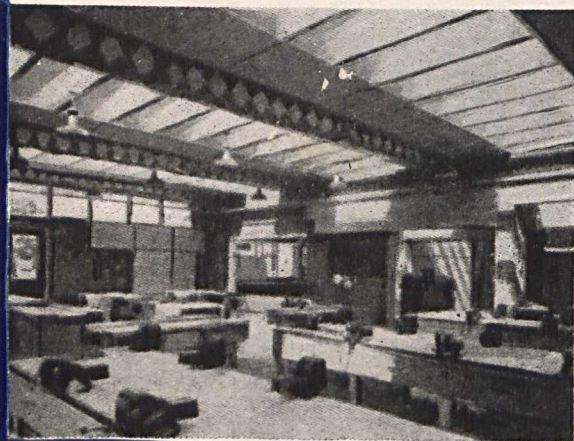




Фото 3. Комнату для рисования, где производится работа с предметами различного цвета, можно решать ахроматическими (нейтральными) цветами. Однако есть примеры, когда отдельные стены этого помещения окрашиваются в различные цвета, что создает цветные рефлекссы на рисуемых предметах.

№ 3

№ 4

Фото 4. Цвет помещений, предназначенных для отдыха, должен быть противоположным цвету рабочих помещений. Так, например, если учитель работает в классе со светло-зеленой окраской, то цвет учительской комнаты должен быть решен в насыщенных теплых тонах.

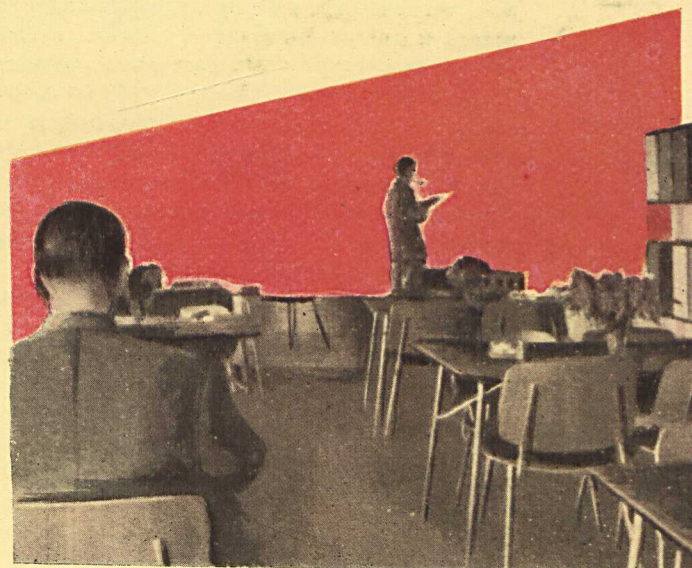


Фото 5, 6. В вестибюле, спортзале, актовом зале, столовой, гардеробе, на лестничной клетке лучше применять более яркую красочную и контрастную окраску.

Контраст в этих помещениях может быть достигнут при сочетании ярких и бледных, светлых и темных, нейтральных и цветовых поверхностей. Широкое использование в интерьере фактуры неокрашенной поверхности различных кладок

из кирпича и естественного камня, различных пород дерева, бетона, гипса и синтетических материалов не только создает красивую и приятную обстановку, но делает ненужной в ряде случаев окраску помещений или отдельных поверхностей.

Цвет может быть применен как средство ориентации в школьном здании, что особенно важно в многоэтажных школах. Так, известны примеры, когда цвет лестничной клетки и коридоров имеет на каждом этаже отличную от других окраску. Иногда для ориентации даже двери отдельных классов окрашиваются в различные цвета.

С. САРКИСОВ

№ 5



№ 6



ХУДОЖНИК ИЗ НАРОДА

ХАЙДЭГ ТУМАХАНИ

Бурятия издавна славилась произведениями национального кузнечно-ювелирного ремесла. Безыменные мастера прошлого оставили богатое наследство, которое бережно хранится в народе, передается из поколения в поколение. Различные бытовые вещи с отделкой из драгоценных и простых металлов, а также предметы украшения весьма популярны в бурятских улусах и в наши дни. Еще продолжают работать замечательные умельцы, создающие художественные ювелирные изделия для сельского населения. Одним из таких мастеров является Дэмбрэл Садаевич Бадмаев — член колхоза «Коммунизм» Закаменского аймака Бурятской АССР.

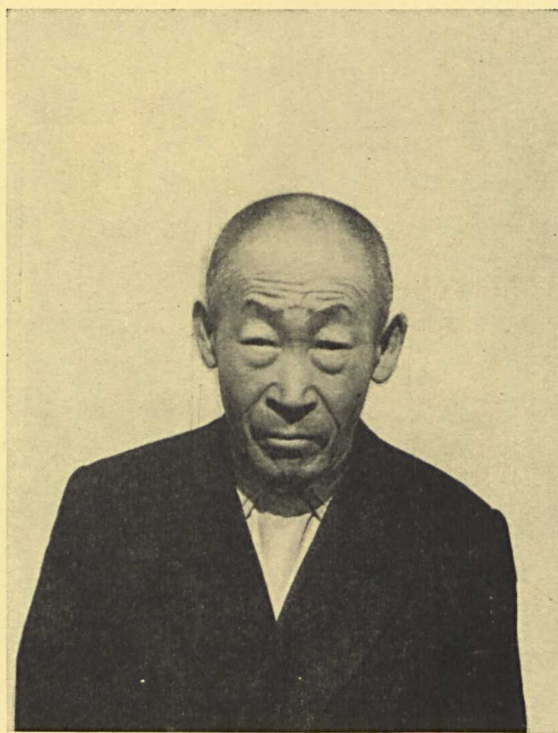
Дэмбрэл Садаевич Бадмаев — потомственный народный мастер-ювелир, чеканщик и филигранщик. Его школой были примитивные домашние мастерские, в которых творили народные художники, делавшие для населения различные украшения. Он учился у лучших мастеров, буквально по крупице добывая практические навыки, терпеливо и упорно осваивал сложнейшие технические приемы художественной обработки серебра, золота и других металлов. С годами накапливался его собственный творческий опыт, развивался художественный вкус.

Не ограничиваясь учением у бурятских мастеров, он пристально и вдумчиво вникал в творческую лабораторию китайских ювелиров, посещавших порой бурятские улусы. У китайцев мастер заимствовал технологию наводки цветной эмали на серебряные вещи. Сам Бадмаев в свою очередь бескорыстно делился опытом с китайскими ремесленниками, передавая им свои приемы чеканки и золочения.

Разнообразны художественно-технические приемы, используемые Бадмаевым. Он превосходно владеет техникой чеканки в любом ее виде, техникой ажурной и накладной филигрании, техникой золочения серебра и меди, серебрения железа, гравировки, полировки, шлифовки. Д. Бадмаев является единственным мастером, знающим уникальную древнюю бурятскую технику серебряной насечки по железу и стали, инкрустации плавенной медью и латунию по стали.

Многие ювелиры, особенно профессионалы-исполнители, знают только техническую сторону своего ремесла. Дэмбрэл Бадмаев — многогранный художник: он и автор эскиза будущего произведения, и технолог, и исполнитель-ювелир. Богатая фантазия, знание технологических процессов и тонкая, уверенная рука филигранщика и чеканщика — все это определяет самобытную творческую манеру художника из народа.

Бадмаев — лучший знаток бурятских орнаментов. Он создает на изделии ясные, лаконичные выразительные орнаментальные композиции, построенные с учетом особенности декориру-



Дэмбрэл Садаевич Бадмаев.

емого предмета. Хорошее знание декоративных качеств материалов — металла, кости, рога, дерева, кожи и камня — позволяет ему на редкость удачно сочетать их в вещи.

Наиболее излюбленная техника, к которой чаще всего обращается мастер, это чеканка. В многочисленных своих работах, выполненных чеканкой, он сумел выявить все возможности этой техники, с одинаковым успехом он применяет высокий и низкий рельеф чеканки.

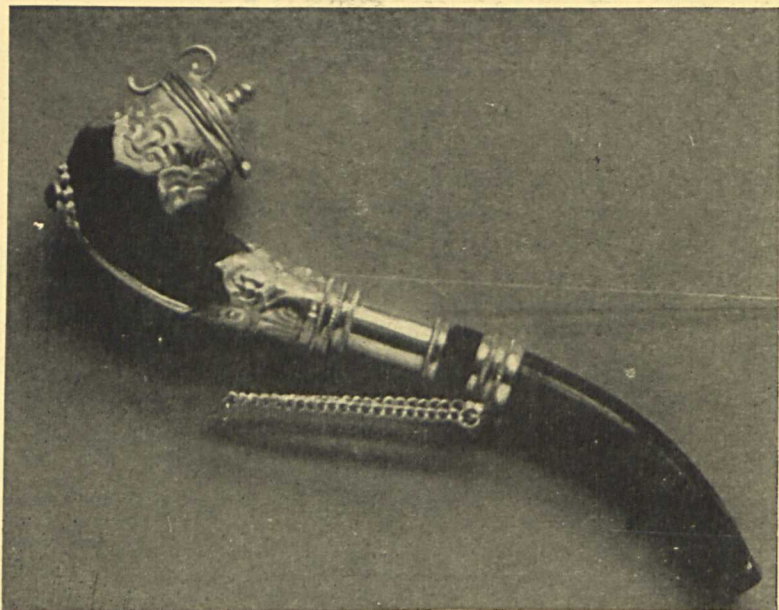
Сотни и тысячи различных художественных изделий, сделанных Бадмаевым за всю его многолетнюю творческую жизнь, разошлись в народе. Их красота и совершенство снискали ему известность и славу искусного мастера далеко за пределами его родных мест. Среди предметов женского и мужского украшения работы Д. Бадмаева — нагрудное «гу» в виде коробочки квадратной, прямоугольной, круглой и овальной формы, височные крупные серьги «эмэг», или «сэньхы», а также перстни, браслеты, серьги, огнива, трубки, ножи в ножнах и многие другие изделия. Для этих вещей характерна национальная самобытность, всем им присуще национальное своеобразие формы и декоративного решения. Это проявляется как в конструкции вещей, так и в специфике приемов их художественной обработки.

Д. Бадмаев — участник двух декадных художественных выставок в Москве (1940 и 1959 гг.) и нескольких республиканских выставок в Улан-Удэ. Лучшие из его работ находятся в постоянной экспозиции Художественного музея Бурятии. Некоторые из последних произведений мастера экспонировались на выставке «Советская Россия» в Москве.

В своих работах Бадмаев постоянно ищет новое и свежее решение. Он старается передать свой опыт молодым, учит их делать красивые, изящные вещи в традиционном национальном стиле.

Союз художников республики должен помочь этому талантливому художнику из народа, как и многим другим мастерам, работающим в колхозах. Необходимо помочь им приблизить свое творчество к требованиям современности. Следовало бы издать монографию о Бадмаеве, рассказать о технических приемах его мастерства, многие из которых забыты в бурятском народе.

Д. Бадмаев. Трубка. Дерево, серебро, чеканка. 1958



ИСКУССТВО рядом с тобой

НЕ Я ДЛЯ МОДЫ, А МОДА ДЛЯ МЕНЯ

Н. МАКАРОВА

Я — советская женщина, мой социалистический быт существенно отличается от капиталистического.

Женщины нашей страны принимают активное участие в общественной жизни, в творческом труде, к тому же мы отдыхаем, развлекаемся, занимаемся спортом.

Все это определяет мой костюм. Во всех обстоятельствах он обязан мне помогать.

Таких «я» в нашей стране миллионы, и каждая из нас имеет свои особенности. И мода должна удовлетворять всему этому бесконечному разнообразию.

Новая мода всегда несет с собой новые материалы, новый покрой, новый колорит, новый ассортимент. Сначала мода поражает, потом привлекает, затем начинает надоедать и наконец сменяется на другую...

Мода коварна! Очень легко запутаться в ее сетях.

Ведь многое, что красиво и привлекает на страницах модных журналов и на выставках, может не подойти для каждой женщины.

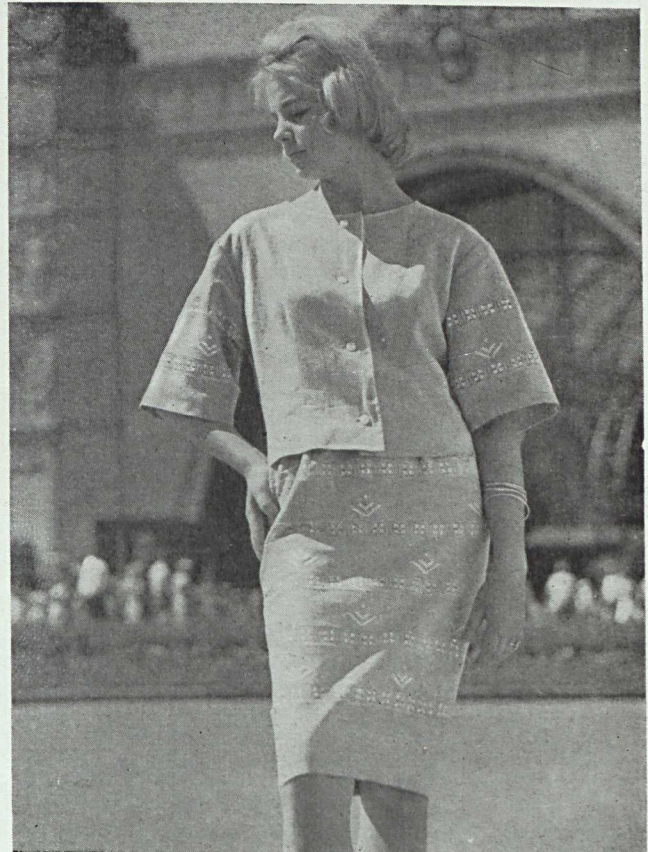
Но в новой моде всегда можно выбрать красивый костюм, такой, который подходил бы для любой женщины.

Нельзя слепо, без разбора покоряться требованиям новой моды — иногда она может поставить даже в смешное положение.

Красивый или, как говорят, элегантный костюм — это простая удобная одежда, красиво подобранная по цвету, обязательно соответствующая тем обстоятельствам, для которых ее одевают.

А некрасивый костюм обычно вычурный, неудобный, кричащий по цвету, бессмысленно перегруженный украше-

Новые модели платьев из льняных тканей с использованием мотивов народной вышивки.



ниями, отделкой, не соответствующий нашему возрасту, хотя иногда и очень дорогостоящий.

Каждая советская женщина должна стремиться развить в себе хороший вкус, который поможет ей при выборе костюма, а вкус включает всегда чувство меры и здравый смысл.

Наша женщина должна всегда следить за своей внешностью, где бы она ни была.

К тому, чтобы быть хорошо одетой, у нас имеются все возможности: и не только достижения современного производства, а главное, неисчерпаемые запасы красоты народного искусства, различные образцы национальных костюмов.

Костюмы народов нашей страны — неиссякаемый источник вдохновения для советских художников, да и для модельеров всего мира. При создании современного костюма национальное искусство моды не помеха, как думают некоторые специалисты. Нужно только хорошо знать и «видеть» народный костюм и правильно воспринимать и понимать моду.

Дома и на работе, на улице и в театре одежда человека, так же как и окружающие его вещи, всегда должна украшать и радовать.

Красивый костюм хорошей формы, удачно подобранный по цвету, украшает интерьер, и декоративное значение его для нашего быта — огромно.

ПИСЬМО С КОММЕНТАРИЯМИ

О ПОНИМАНИИ МОДЫ

«Меня заинтересовал вопрос, почему после Великой Отечественной войны наш народ стал одеваться в ту одежду, которую носили и носят в капиталистических странах. Ведь наше государство нового типа, поэтому вся наука, культура Советского государства, а также моды должны быть новыми. Можно подумать, что не Советский Союз явился образцом, а Запад, то есть Франция, ФРГ и другие страны, в которых носят узкие брюки. Ведь не могло быть так, чтобы Советский Союз не явился образцом на Международном конгрессе мод.

Прошу дать ответ мне на этот вопрос.

В. Никольский».

* * *

Уважаемый тов. Никольский! Не думайте, что широкие брюки «клеш» истинно русская мода.

Кстати, ширина брюк — это не единственная особенность того нового направления современной одежды, которое характеризуется легкостью, спортивностью, подтянутостью. Вы согласитесь, что широкие, как женские юбки, брюки и длинное, почти до щиколоток, пальто из тяжелого драпа, рукава, закрывающие половину кисти руки, никак не вяжутся с обликом человека ловкого в движениях, быстрого и умелого, человека, который владеет техникой и пользуется ее дарами — управляет моторами и живет в новых, социалистических городах. Одежда старая, тяжелая, «солидная» вам, тов. Никольский, нравится больше, но ведь она тяжела и неудобна.

Конечно, советский гражданин может одеваться так, как ему нравится. Один одевается по последней моде, другой по моде 1950 года, третий носит то, что было модно в его молодости — в двадцатых годах. Это право каждого. Нельзя осуждать людей за то, что они носят не модную одежду, так же как и за модную. И тем более неразумно делать политические выводы из того, как одевается человек. Вы не правы потому, что для вас, оказывается, весь мир делится на страны, «в которых носят узкие брюки», и на страны, где носят брюки широкие.

Ни для кого не секрет, что у нас есть еще люди, которые не сделают замечания небритому, нечесаному приятелю или сослуживцу, явившемуся на работу в нечищенной обуви или грязной сорочке. Но, равнодушно пройдя мимо заросшего, как дикобраз, детины, эти же люди вдруг начинают возмущаться при виде аккуратно одетого юноши в модных брюках и называют его оскорбительным словом «стиляга».

В письмах, получаемых от читателей, есть хорошая, здоровая критика, желающая поднять культуру одежды в нашей стране, высказывается желание видеть наших граждан одетыми хорошо, красиво и обязательно модно, ибо то, что вы, тов. Никольский, считаете русским, — старая отживающая мода двадцатилетней давности.

К сожалению, вы, тов. Никольский, не одиноки. В прошлом году «Журнал мод» разослал «Анкету читателя». На вопрос, нравятся ли вам модели «Журнала мод», одна читательница ответила: «Вот у нас, в Казахстане, такие моды, как в вашем журнале, не оденешь, у каждого прохожего с уст вылетает слово «стиляга».

Некоторые читатели «Журнала мод», словно подтверждая правильность письма из Казахстана, даже не находят нужным скрывать озлобление, которое возбуждает в них один вид модного костюма. «Просмотрев последние моды, я лично просто не могу даже высказать всю свою злобу на тех, кто их выпускает и продает», — пишет тов. Полякова из Акмолинска.

Вот другие письма: «Стиль презирают в нашей стране, выпускайте русскую моду... выпускайте костюмы, пальто, платья без стиля». «Мы очень просим наших модельеров выпускать побольше простых и красивых моделей и совсем не выпускать никому не нужных стилей» (из письма тт. Емельяновой, Романовой и Болдыревой).

Дорогие товарищи, простая и красивая одежда — это и есть современный стиль советской одежды. Стиль вовсе не ругательное слово, а совокупность признаков, присущих искусству каждой эпохи. Один стиль был в XVIII веке во

времена Фонвизина, когда герои «Недоросля» носили расшитые кафтаны и брюки до колен. Другой стиль был в пушкинские времена, и это отразилось в обычае одеваться в цветные фраки и обтягивающие ноги длинные панталоны.

Постепенная смена стиля в искусстве и в манере одеваться отражает изменения быта, темпа жизни, поведения людей. Поэтому каждая эпоха рождает свой стиль.

Наша эпоха не может и не должна быть исключением. Мы не только не презираем, а, наоборот, боремся за новый, современный стиль. Формированию стиля в советском искусстве посвящено в последнее время немало статей в газетах и журналах.

Наша жизнь меняется с каждым днем. С удивительной быстротой растут новые города, районы, кварталы. Разви-

вается транспорт. В наши дома входит мебель новых конструкций, новые светильники, новые умные электроприборы и новые газовые плиты. Все это происходит и в столице, и в крупном промышленном центре, и в маленьком периферийном городке. Этот могучий процесс, который находит свое отражение и в стиле современного советского искусства, и в новых современных формах одежды, и является главным фактором, влияющим на формирование моды.

Современная мода — ежегодное и сезонное изменение форм одежды в пределах единого современного стиля. мода — явление международное и создается отнюдь не по воле отдельных художников.

Модели, которые пропагандирует «Журнал мод», формируются конгрессами мод социалистических стран, на



Простой и красивый костюм — это и есть стиль современной советской одежды.

которых ежегодно встречаются десятки ведущих модельеров социалистических государств. Затем, на основе рекомендаций конгресса, более детально разрабатываются отдельные модели применительно к ассортименту тканей, выпускаемых в каждой отдельной стране, к ее природным условиям, к особенностям быта и т. д.

Так создается чехословацкая, болгарская, польская, русская, латвийская, украинская мода, между которыми, как правило, больше общих черт, нежели различия.

В начале каждого года собирается методическое совещание модельеров, текстильщиков, швейников всей нашей страны. «Журнал мод» помещает в большинстве те модели, которые одобрены этим совещанием.

Таким образом, каждая модель — результат коллективного труда огромного числа специалистов, работающих как над общим стилем одежды, так и над отдельной моделью. Нередко эти модели неудачны, часто не учитывают природных и особых местных условий наших периферийных городов. Поэтому каждый читатель вправе критиковать эту работу, вправе делать замечания и вносить свои предложения, но нельзя относиться к работе модельеров неуважительно, как это делает тов. Никольский. Ибо модельеры решают большую и сложную задачу создания одежды для человека социалистического общества с учетом опыта, который накопило человечество в этой области.

Б. БРОДСКИЙ.

НА КНИЖНОЙ ПОЛКЕ

Ядвига Путовская. КАК ОБСТАВИТЬ КВАРТИРУ, изд-во «Аркады», Варшава, 1960 (на русском языке).

Новое, богато иллюстрированное издание, выпущенное Варшавским институтом промышленных стандартов, несомненно заинтересует многих читателей. Автор книги рассказывает о планировке жилищ, о рациональном использовании площади квартир, о том, как со вкусом обставить комнаты, оборудовать кухню. В книге говорится также об освещении в квартире, об использовании декоративных тканей, растений.

Книга может быть полезна и для художников, создающих предметы обстановки квартир, ткани и керамические изделия, а также для проектировщиков интерьеров.

Янис Пуя. ЛАТГАЛЬСКАЯ КЕРАМИКА, Латвийское государственное издательство, 1960, стр. 263 (на латышском языке).

В книге Я. Пуя дается краткий обзор исторического развития керамического искусства в Латгалии, одной из областей Латвийской ССР, где художественное гончарное производство получило широкое развитие среди крестьян.

Центральный раздел книги посвящен разбору творчества отдельных мастеров. Читатель знакомится со школой и творческими традициями, влиявшими на керамистов. Автор характеризует основные художественные средства, используемые мастерами латгальской керамики в их творчестве, и описывает применяемую ими технику.

Большое количество хорошо выполненных цветных и черно-белых фотоиллюстраций наглядно знакомит с латгальской керамикой.

С. В. Россихина. РУССКАЯ НАРОДНАЯ ИГРУШКА, Всесоюзное кооперативное издательство, М., 1959.

Небольшая по объему книга знакомит с историей и особенностями наиболее известных русских промыслов, выпускающих игрушки. В книге рассказывается о деревянной игрушке Загорска, Богородска, Горьковской области, о глиняной игрушке Кировской области, кратко освещается современное состояние промыслов. Автор отмечает тесную связь народной игрушки со всем русским народным искусством, подчеркивает значение игрушек в эстетическом воспитании детей. Книга иллюстрирована.

МАСТЕРА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ, Всесоюзное кооперативное издательство, М., 1959. Под этой рубрикой КОИЗ выпускает серию кратких очерков с иллюстрациями о жизни и деятельности замечательных мастеров Федоскина и Мстеры, Великого Устюга и Торжка, художников народной вышивки и кружевниц.

До Великой Октябрьской революции никто не знал имен творцов замечательных произведений народного искусства, и только в наше время они стали широко известны.

Серия очерков о мастерах художественных промыслов популяризирует народное декоративное искусство, знакомит с биографиями лучших его художников. Она рассчитана на массовую читательскую аудиторию.

Б. И. Коромыслов. ИВАН НИКОЛАЕВИЧ МОРОЗОВ. В этой брошюре рассказывается о творчестве мастера художественной миниатюры на папье-маше заслуженного деятеля искусств РСФСР И. Морозова.

И. Морозов родился в семье потомственного иконописца Мстеры в 1884 году. После революции мастер иконописи И. Морозов становится миниатюристом. Кропотливым трудом и вдумчивым подходом к решению новых задач талантливый коллектив мстерских живописцев сумел создать современное искусство Мстеры, сохранив ее художественные традиции. Автор справедливо отмечает, что в этом большая заслуга и художника-сказочника И. Морозова.

Л. Марголин. ЗВЕНЬЯ ЗОЛОТОЙ ЦЕПИ. Эта брошюра посвящена старейшему мастеру федоскинской миниатюры А. Кругликову.

В книге приводятся воспоминания мастеров о старом Федоскине, рассказано об организации артели, о борьбе за сохранение и развитие традиций федоскинского искусства.

Т. М. Разина. ЕВСТАФИЙ ПАВЛОВИЧ ШИЛЬНИКОВСКИЙ.

Современное великоустюжское черное серебро неразрывно связано с именем заслуженного деятеля искусств РСФСР художника Е. Шильниковского. Очерк Т. Разиной посвящен анализу его творчества. Автор показала сложный путь поисков новых форм и разнообразных выразительных декоративных приемов при создании серебряных изделий.

Л. Э. Калмыкова. АННА АЛЕКСАНДРОВНА ГУЖАВИНА.

Воспитанница Кукарской школы кружевниц А. Гужавина — талантливая создательница чудесных орнаментальных композиций кружев. Экспонированные на Международной выставке в Брюсселе в 1958 году ее большие декоративные занавесы были удостоены серебряной медали. В брошюре рассказано о трудовом пути А. Гужавиной.

И. П. Работнова. МАРГАРИТА НИКОЛАЕВНА ГУМИЛЕВСКАЯ.

Творческие работы заслуженного деятеля искусств РСФСР Маргариты Николаевны Гумилевской можно встретить на отечественных и зарубежных выставках, в музеях нашей страны. Автор очерка о Гумилевской отмечает, что дарование Гумилевской особенно ярко проявилось в создании произведений уникально-выставочного характера. По рисункам художницы в Тарусской артели вышивальщиц создаются красочные полотенца, диванные подушки, скатерти.

И. Н. Уханова. РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗНАЯ КОСТЬ XVIII — НАЧАЛА XIX вв. В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА, изд-во Гос. Эрмитажа, Л., 1960.

В Эрмитаже собрано большое количество первоклассных изделий русских костерезов XVIII—XIX веков. Весь этот богатейший материал обобщен и описан в книге И. Ухановой.

Автор рассказывает об истории возникновения костерезного искусства на Руси и приводит ряд очень интересных летописных материалов и других документов. Переходя к анализу подлинных вещей эрмитажного собрания, И. Уханова подробно останавливается на разборе особенностей творчества их создателей. В этой книге даются многие новые сведения о мастерах костерезного искусства, о методах их работы и своеобразии художественного почерка. Читатель впервые знакомится с подробными сведениями о жизни и творчестве таких знаменитых мастеров, как О. Х. Дудин, И. С. Верещагин и другие. Книга иллюстрирована.



Уголок комнаты, обставленной новой мебелью.

МЕБЕЛЬ ВАШЕЙ КВАРТИРЫ

Л. КАМЕНСКИЙ

Мебель является самым существенным и самым заметным элементом оборудования жилища. От умения подобрать, расставить и оформить мебель зависит не только удобство, но и красота нашей квартиры. Мебель может сделать ее просторнее (или теснее), чище, светлее (или затемнить ее). Все это будет результатом того, насколько вдумчиво мы будем относиться ко всем мелочам, связанным с мебелью.

Наряду с такими предметами обихода, как посуда, одежда, осветительные приборы, мебель обслуживает наши бытовые потребности не только, если можно так выразиться, технически, но и удовлетворяет естественную тягу человека к украшению своего жилища.

Остановимся подробнее на эстетической стороне вопроса о роли мебели в интерьере.

Какая мебель признается нами красивой, и всегда ли, при любой ли расстановке будет она красива в комнате?

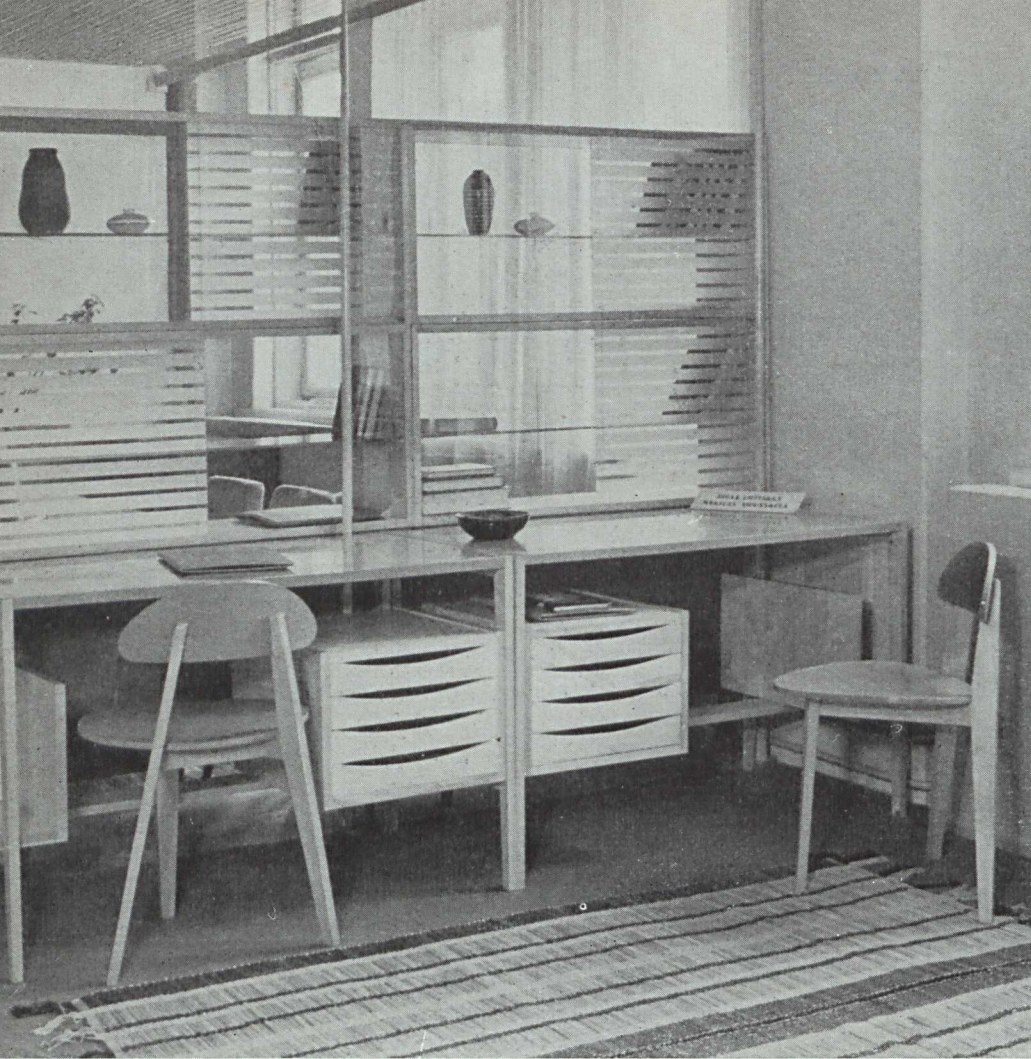
Во все времена искусство создания форм мебельных изделий шло в ногу с господствующим направлением в искусстве вообще и в прикладном искусстве в частности. В этом соответствии раскрывается понятие стиля в искусстве. (Разумеется, мы не смешиваем искусствоведческое понимание термина «стиль» с той его вульгарной трактовкой, которая получила хождение в жаргоне не в меру «модной» и не очень разборчивой во вкусах части молодежи). Не составляет исключения и современная мебель в лучших ее образцах. Она также соответствует современному пониманию стиля в прикладном искусстве.

Основные черты нового в мебели уже замечены многочисленными посетителями выставок, проходивших в Москве и других городах в последние два-три года. Предельная простота форм, отказ от резных, точеных и прочих старомодных и сложных украшений, новые способы и материалы отделки, новые типы мебели, новые приемы использования мебели в интерьере — эти черты современной мебели определяют ее стилевые особенности и создают новое художественное качество архитектуры интерьера нашего жилища.

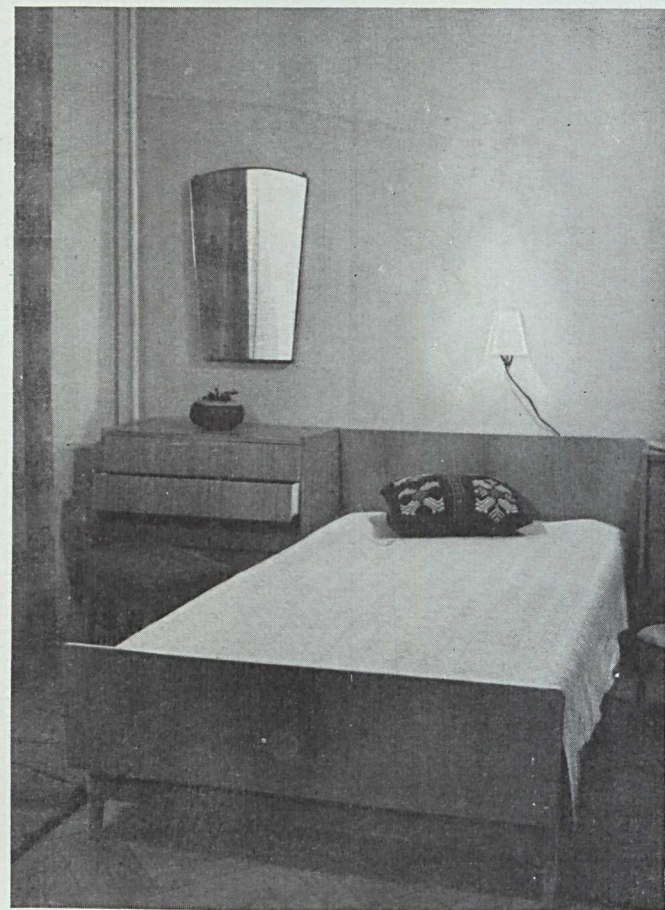
Происхождение каждого из перечисленных признаков новой мебели далеко не случайно. Простые формы мебели, гладкие плоскости, не загруженные резными деталями, являются следствием современной технологии производства, а благодаря этому мебель становится гигиеничнее в эксплуатации; новые способы отделки рождены, с одной стороны, усилиями архитекторов-декораторов, ищущих новые приемы украшения мебели, с другой стороны — развитием промышленности отделочных материалов и пластмасс; новые типы мебели и новые приемы ее использования появились в результате большой работы архитекторов над созданием максимальных удобств в современной квартире.

Разумное, органичное сочетание перечисленных нами признаков современной мебели и определяет ее красоту.

Оговоримся, что не у всех новая мебель встречает положительное отношение. Слишком устойчивы привычки, недостаточно активна пропаганда нового, не всегда удовлетворительно



Удобное место для занятий школьников в общей комнате.



Уголок спальни.

качество изделий. И тем не менее новое входит в наш быт. Потребители видят, что, например, светлая мебель, в отличие от привычной темной, вызывает ощущение простора в комнате и является, если можно так сказать, союзником солнца по созданию светлого, бодрого колорита интерьера; что новые формы и типы мебели вносят дополнительные удобства в комнату, экономят жилую площадь (как, например, стеллажная мебель). Уже не вызывают недоумения так называемые комбинированные шкафы универсального назначения (а ведь еще недавно спрашивали — для чего этот шкаф, как он называется — буфет или сервант?) Правильно поняты потребителями (особенно новоселами) новые, пересмотренные размеры изделий.

Недостатки действовавших до недавнего времени общесоюзных стандартов на мебель воспитали привычку к определенным, явно преувеличенным высотам некоторых изделий (стола, стула, кровати). Изучение этого вопроса специалистами, работа проектировщиков показали, что без ущерба для функционального качества изделий можно эти размеры уменьшить.

Зачем делать у кровати спинки высотой в 1—1,2 м? Ведь для подушки достаточно опора высотой (над матрасом) 30—35 см. Зачем домашнему стулу длинная спинка, роднящая его со стулом для народных заседателей в суде? Нужна ли у дивана огромная спинка с зеркалом, в которое никто не смотрится, или с полками для мешанских слоников, якобы символизирующих счастье? За этими вопросами кроется существенное соображение — высокие спинки стульев, кроватей, диванов загромождают комнату, зрительно ее уменьшают. А ведь это очень плохо.

Уменьшение же высоты стола, сиденья стула преследует еще более серьезные цели. Промышленность приучила нас к столам высотой 76—78 см, к стульям с высотой сиденья 45 см. А ведь намного удобнее сидеть (работать, принимать пищу) за столом высотой 72—73 см, т. к. в этом случае почти не приходится специально приподнимать руки для опоры на стол, они сохраняют естественное положение. В этом легко убедиться, если «рискнуть» укоротить ножки стола. Наилучшей же высотой стула следует считать 42—43 см; при этой высоте правильно распределяется вес тела, не зажаты кровеносные сосуды и мышцы ноги — нога «отдыхает». Такая, казалось бы, незначительная поправка по высоте (в 2—3 см) делает мебель намного более приспособленной к полноценному обслуживанию человека.

Противники новой мебели чаще всего говорят об обеднении

ее форм, о потере красоты интерьера. Насколько это справедливо?

Наш ответ следует начать с разговора о том, как стоит мебель в комнате. Далеко не всякая расстановка мебели будет целесообразна, удобна, а следовательно, и красива. Поясним маленьким примером. Планировка старых квартир выработала привычку обеденный стол ставить посреди комнаты, под абажуром или люстрой. Естественно, что остальная мебель выстраивается в этом случае вдоль стен. В современной комнате с асимметричным расположением дверных проемов такая расстановка окажется бессмысленной, создастся впечатление случайного сборища мебели, пройти по комнате будет неудобно и мебель проиграет, «потеряет вид». Поэтому более правильным будет поставить стол около стены, в стороне от центра комнаты. Стол и стулья при такой расстановке не будут мешать движению по комнате. Если около стола разместить шкаф с посудой (или полку с посудой) и осветить это место отдельным светильником типа бра, то образуется законченный обеденный уголок, зона комнаты с определенным назначением, где все — и состав, и расстановка мебели — разумно, удобно, красиво.

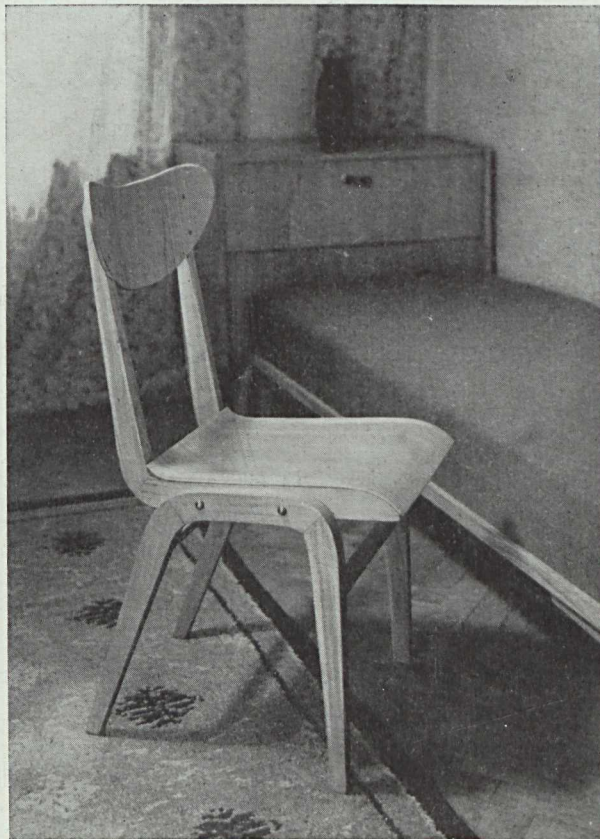
Еще один пример. Шкафы старого типа, с выступающими карнизами и украшениями, приходится ставить поодиночке, между ними пропадает много места. Из новых шкафов можно образовать целую стенку, составив их вплотную. Этим вы не только выигрываете площадь в комнате, но и улучшаете ее внешний вид; впечатление от комнаты не дробится по разным предметам мебели, не раздражается зрение. Наши противники говорят — современные шкафы-де некрасивые, что о них спорить. Присмотритесь, поставьте на шкафах, но не слишком часто, декоративные изделия — вазу, скульптуру, на углу — горшочек со свисающим растением. Увидите, что это красиво. А старые шкафы оформить таким образом невозможно.

Вероятно, некоторые читатели подумают: где это видано, чтобы цветы на шкаф ставить, им ведь место на окне.

Любители должны знать, что существуют тенелюбивые растения. Со своей же стороны мы скажем, что, во-первых, очень жаль отдавать добрую половину дневного, солнечного света растениям на окнах — ведь это идет во вред людям и поэтому окно лучше освободить для света, а во-вторых, живая, причудливая ветка зелени удивительно хорошо гармонирует с простыми («бедными») линиями современной мебели.



Комнатные растения можно поставить на отдельную специальную полочку.



Легкий и удобный стул новой конструкции.

Заметим кстати, что не случайно вопрос о красоте современной мебели мы связываем с такими факторами, как место мебели в комнате, декоративные изделия на мебели и т. д. Красота интерьера (и его составных частей) в современном понимании предусматривает не простое собрание красивых вещей в одном месте, а продуманное сочетание разнородных элементов с разной степенью декоративной выразительности, образующих художественное целое, ансамбль.

К новым предложениям архитекторов интерьера, повышающим эстетическую и функциональную ценность современной мебели, относятся некоторые приемы расстановки мебели в комнате. Мы уже рассказали об одном из них (об образовании в комнате обеденной зоны). В последних экспериментальных работах по интерьеру часто использовался прием установки невысоких шкафчиков (типа комода, тумбы для постельных принадлежностей) или ажурных полок не вдоль стены, а торцом к стене. В этом случае комната более четко делится на определенные зоны. Такой прием очень мало похож на встречающуюся иногда установку большого шкафа в качестве перегородки. Большой шкаф как бы разрезает комнату, зрительно уменьшая ее размеры. Невысокие же изделия (шкафчик, малогабаритный диван) позволяют видеть всю комнату, сохраняют ее объем, лишь организуя, упорядочивая использование уголков комнаты. Установка торцом к стене очень удобна для письменного стола, когда перед сидящим за столом находится не стена (или окно, что вредно для глаз работающего), а пространство части комнаты. Не менее удобна (если позволяют размеры комнаты) такая установка и для кровати или тахты.

Несколько слов об украшениях в комнате, связанных с мебелью. В их подборе, размещении сильнее всего сказывается вкус хозяев, а вкусы, как известно, бывают разные. Так, не все

любят у себя в комнате керамические изделия, а мы убеждены, что они, при умелом и умеренном применении, являются чудесным декоративным дополнением к мебели. Поэтому коснемся лишь тех примеров, против которых следует выступить с позиций современного стиля интерьера.

Мы не советуем загружать мебель чрезмерным количеством статуэток и безделушек. Так, на комоде или туалетном столике достаточно иметь два-три предмета, чтобы не превратить его в плохо оформленную витрину магазина. Эти маленькие группы украшений можно периодически менять.

Не стремитесь держать на виду много посуды, скажем, весь сервиз. Скромнее и красивее оставить на остекленных полках буфета несколько предметов из сервиза, аккуратно их расставить, а остальные хранить в другом месте.

Ткани и изделия из них необходимы в жилой комнате, но очень легко испортить комнату неумеренным и неразумным их использованием. Не советуем применять салфетки для «украшения» телевизора — это бессмысленно и некрасиво. Так же бессмысленны дорожки на полированных столах, если на дорожках ничего не стоит. Принято защищать обивку диванов и кресел чехлами. Мы не советуем вместо чехлов применять уголки или дорожки, закрывающие верхнюю часть спинки, это выглядит неэстетично; правильнее и красивее закрыть чехлом спинку и сиденье целиком. Не нужно увлекаться обилием подушек на диване или тахте, ведь для удобного сиденья нужно не более двух-трех подушек.

Советы можно продолжить, и все они будут способствовать решению одной задачи — сделать жилище красивым, удобным, приспособить вещи к разумному служению человеку. Повторим лишь, что очень многое в облике нашей квартиры зависит от мебели, поэтому именно с нее мы начали наш разговор.

ХУДОЖНИК ОФОРМЛЯЕТ ВИТРИНЫ

Что заставляет нас остановиться у витрины Центрального универсального магазина? Маленький картонный щенок, смешно растопырив лапы, стоит в луже и с завистью смотрит на огромные калоши. Это привлекает взгляд, сосредоточивает внимание и заставляет подойти к витрине. Здесь выставка осенней обуви. Вы заинтересуетесь ею, даже если идете по другой стороне улицы.

Обычно ткани выставляют в виде драпировок. В ЦУМе сделали иначе: лоскуты натянули на небольшие прямоугольные планшеты с зубчатыми краями. Подобные куски тканей обычно вклеиваются в альбомы образцов, хранящихся на каждой текстильной фабрике. На витрине Центрального универмага эти фабричные образцы штапельных тканей всех цветов и рисунков падают на землю из летящего самолета. Композицию оживляют две гротесковые фигурки парня и девушки, читающих: «Вы можете приобрести на втором этаже». Удачные рекламные надписи, вкомпонованные в витрину, также нововведение ЦУМа.

В этих витринах, простых и остроумных, заключено не только большое искусство, но и глубокое знание психологии покупателя, его интересов и вкусов.

И вот мы в кабинете автора проектов этих витрин В. Переяслова.

Виталий Дмитриевич прошел сложный творческий путь. Начав его как архитектор, он пятнадцать лет назад пришел в торговую рекламу. Для этого ему пришлось изучить ряд специальных дисциплин: в том числе экономику, товароведение, светотехнику, организацию торговли. Переяслова часто можно встретить у прилавка, где он беседует с продавцами и покупателями, изучая их запросы, пожелания, вкусы.

— В нашем магазине, — говорит Виталий Дмитриевич, — мы обычно создаем сюжетные композиции, связанные с сезонным характером товаров. Чтобы часто менять витрины, мы должны иметь в своем распоряжении легкие сборные конструкции из проволоки и стекла. Надо сказать, что почти все, что вы видите на наших витринах, мы делаем сами.

Сама по себе красота витрины не самоцель, поэтому мы полностью отказались от чисто декоративных витрин, которые служат лишь украшением. Сегодня в нашем распоряжении много красивых качественных товаров, позволяющих обойтись без дорогостоящих декоративных элементов.

Витрина стала товарной, ее задача не только привлечь покупателя, но и помочь выбрать ему нужную вещь. Такая витрина воспитывает вкус, прививает навыки бытовой культуры.

— Мы считаем, — продолжает художник, — что прежде всего необходимо, чтобы в центре города витрины складывались в непрерывную цепь, подчиненную общему художественному замыслу и единому стилю. При этом каждая должна выполнять свою функцию торговой пропаганды. Мы думаем, что большая витрина, начиненная одними и теми же товарами, утомительна и однообразна. Поэтому мы выкладываем рядом с основным товаром «сопутствующий» и объединяем их каким-либо «сюжетом», например, манекеном мужчины, завязывающего галстук (витрина одежды).

Обычно мы считаем однотоварные выставки нецелесообразными и прибегаем к ним лишь в редких случаях, как, например, на витрине «Штапельные ткани», связанной с выставкой-продажей, организованной универмагом.

Современная улица невозможна без красивых ярко-красочных витрин, это понимают все. Но все еще нет крупных специальных организаций, которые занимались бы оформлением улицы в целом. Комбинат, оформляющий улицу Петровку и часть улицы Горького, исключение. Но и он маломощен и постоянно сталкивается с трудностями, особенно — нехваткой кадров. Художник Переяслов предлагал организовать при ЦУМе курсы по обучению декораторов. Но осуществить этот проект не удалось.

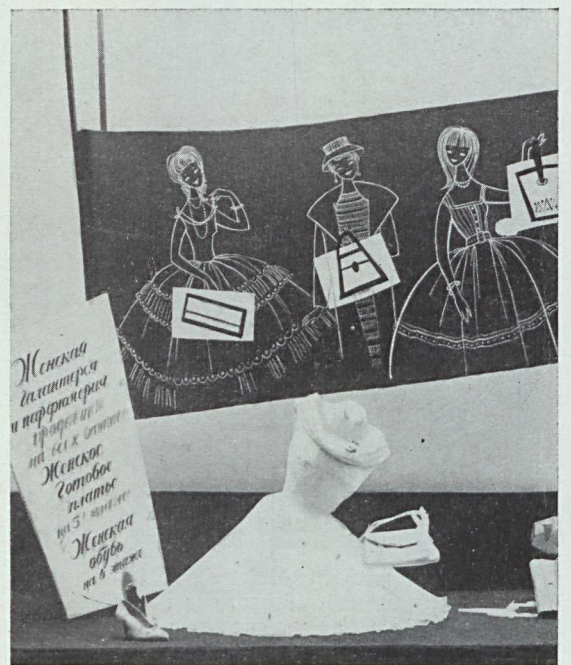
В. Переяслов не одинок. Именно таким художникам-энтузиастам, работающим в области внешнего оформления, мы обязаны яркими, интересными решениями витрин ГУМа, магазина «Подарки», магазина фруктов на Арбате и др. Но облик наших городов не может и не должен создаваться силами одних только энтузиастов. Это дело государственной важности, требующее планомерной работы, современной организации труда.

А. Б Е Н Ю Ш

В. Переяслов. Витрина штапельных тканей. ЦУМ.



В. Переяслов. Витрина галантерейных товаров. ЦУМ.



В. Переяслов. Витрина обуви. ЦУМ.



ВТОРОЙ ТУР КОНКУРСА

В начале октября 1960 года в Московском отделении Союза художников состоялось общественное обсуждение проектов памятника Н. Г. Чернышевскому для Москвы, представленных на первый тур открытого конкурса.

В дальнейшем художественно-экспертный совет по монументальной скульптуре Министерства культуры СССР объявил второй тур закрытого конкурса и поручил разработку проектов двум авторским коллективам. В составе одной бригады — скульптор В. Цигаль, архитекторы Р. Бегунц и Н. Ковальчук; в составе второй — скульптор Ю. Поммер и архитектор М. Минкус.

ЛУЧШИЕ ОБРАЗЦЫ ПРЕМИРОВАНЫ

Министерство торговли Литовской ССР совместно с Литовским филиалом Всесоюзной торговой палаты объявило 15 мая 1960 года открытый республиканский конкурс на создание лучших образцов сувениров и памятных подарков.

Жюри под председательством заместителя министра торговли Литовской ССР И. Ясюнаса подвело итоги конкурса. Было рассмотрено 149 образцов сувениров и памятных подарков.

В группе значков-сувениров первую премию в размере трех тысяч рублей жюри присудило художнику Ф. Даукантасу за значок «Тракай». Вторая премия присуждена граверу артели «Кибиркшис» В. Кныпачеву за значок «Паланга». Третьи премии присуждены Ф. Даукантасу за значок «Пирчюпис» и сотруднице каунасского комбината «Дайле» Т. Вайвадене за значок «Летувайте».

В группе сувениров из пластмасс первой премии удостоен каунасский пенсионер А. Смигле. В группе сувениров из металла и дерева две вторые и две третьи премии присуждены Т. Вайвадене. Вторую премию получил также Ф. Даукантас за сувенир из янтаря «Находка Паланги». Жюри присудило также премии граверу-художнику артели «Спалис» Э. Скипору, коллективам фабрики игрушек «Венибе» и клайпедского комбината «Дайле».

РИСУНКИ ДЛЯ ЖАККАРДОВЫХ ТКАНЕЙ

Около двух лет назад на Митрохинскую ткацко-отделочную фабрику Московской области прибыли два молодых художника — Евгений Головастов и Таисия Яшкина, окончившие художественно-промышленное училище имени Калинина. Молодые специалисты занялись созданием рисунков для скатертей, покрывал, декоративных тканей, вырабатываемых на жаккардовых станках.

За время работы на Митрохинской фабрике Е. Головастов и Т. Яшкина создали 50 оригинальных рисунков, по которым ткутся многие вещи.

На выставке прикладного искусства Московской области декоративным изделиям Митрохинской фабрики было присуждено первое место. Много похвальных отзывов эти изделия получили на выставке «Советская Россия».

Сейчас художники разрабатывают новые рисунки для жаккардового ткачества.

ПО НАЦИОНАЛЬНЫМ ОРНАМЕНТАМ

В Государственном музее изобразительных искусств имени Бехзада в Сталинабаде открыта выставка прикладного искусства Таджикистана.

На выставке представлены двадцать образцов тканей Ленинабадского шелкокомбината. Среди них ткани с национальной расцветкой и орнаментами — бекасаб, атлас, а также тафта, крепдешин и креп-жоржет, шелковые национальные платки. Интересны замечательные изделия Ходжентского коврового комбината.

На выставке много керамической посуды, изготовленной в мастерских Художественного фонда по эскизам Ашуга Мавлянова. Преподаватель художественного училища Асрор Аминджанов показал шелковые сюжаны «Гулистон», «Фархад и Ширин». Скульптор Кирий Жумагазин демонстрирует две декоративные статуэтки и цветные керамические вазы.

Вызывают интерес чайный гарнитур — столик и табуреты, изготовленные по эскизам А. Левкович и И. Зейдман, а также новые изделия Сталинабадской мебельной фабрики.

Выставка будет постоянно пополняться новыми предметами.

ХОРОШЕЕ НАЧИНАНИЕ

Много интересных экспонатов привезли из Закарпатья для своего музея студенты Московского текстильного института.

Для музея института приобретены национальный женский костюм; красочные покрывала — «лижники», красивые рушники, плетеные изделия села Иза Хустского района, писанки с традиционным орнаментом, куманцы, калачики, кувшины, горшки, вазочки для цветов, свистульки из села Вильховки Иршавского района, керамические изделия косовских мастеров.

Созданные на основе изучения западноукраинских орнаментов композиции студенты смогут использовать в своей практической работе.

Будущие художники тканей заимствуют у народного творчества яркость тонов и красок, чтобы затем перенести их на ситец, шелка и другие материалы, народный костюм подскажет модельерам основной принцип кроя, орнаментацию.

КРАСИВОЕ В БЫТ

В Ташкенте, в помещении Государственного музея искусств УзССР, открылась выставка образцов прикладного искусства и изделий художественной промышленности.

Десятки оригинальных произведений керамики, фарфора, чеканки, ювелирного искусства, художественной обработки дерева, ковроткачества, вышивки представили народные мастера, художники промышленных предприятий и заводов Ташкента.

Цель выставки не только показать широкой общественности новые образцы прикладного искусства, но и подсказать зрителю, как убраться в своей квартире, умело использовать в быту произведения искусства и предметы художественной промышленности.

Первые попытки создать новые образцы расписной мебели сделали художники-орнаменталисты Д. Хакимов и Т. Ахмедов.

Привлекают внимание оригинальностью декоративного оформления чайные сервизы, вазы, различные сосуды, выполненные в майолике и фарфоре М. Рахимовым, С. Раковой, Т. Барпал, М. Кравченко, Н. Мансуровой, И. Пак.

Лучшие произведения прикладного искусства и художественной промышленности будут экспонироваться на Всесоюзной выставке.

У МАСТЕРОВ ГОРОДЕЦКОЙ РОСПИСИ

На крутом живописном берегу реки Узола расположились цехи фабрики художественных изделий «Городецкая роспись». Далеко за пределами Горьковской области славится ее продукция. Детские гарнитуры, украшенные орнаментами старинной городецкой росписи, можно встретить в магазинах Москвы, Тбилиси, Еревана, Кишинева.

На Всероссийском смотре-выставке художественных промыслов в Москве в 1960 году за роспись гарнитуров и настенных декоративных тарелок художницы М. Акифьева и П. Аверина награждены дипломами и премиями. Диплома первой степени удостоен также мастер А. Коновалов.

Сейчас коллектив фабрики работает над созданием нового ассортимента изделий.

ОРНАМЕНТЫ ХОРЕЗМА

Художник-орнаменталист Абдул Болтаев — научный сотрудник Хивинского историко-революционного музея, автор композиций знаменитого Хивинского зала в Ташкентском академическом театре оперы и балета имени Навои, недавно закончил свою последнюю работу — книгу «Собрание хивинских орнаментов».

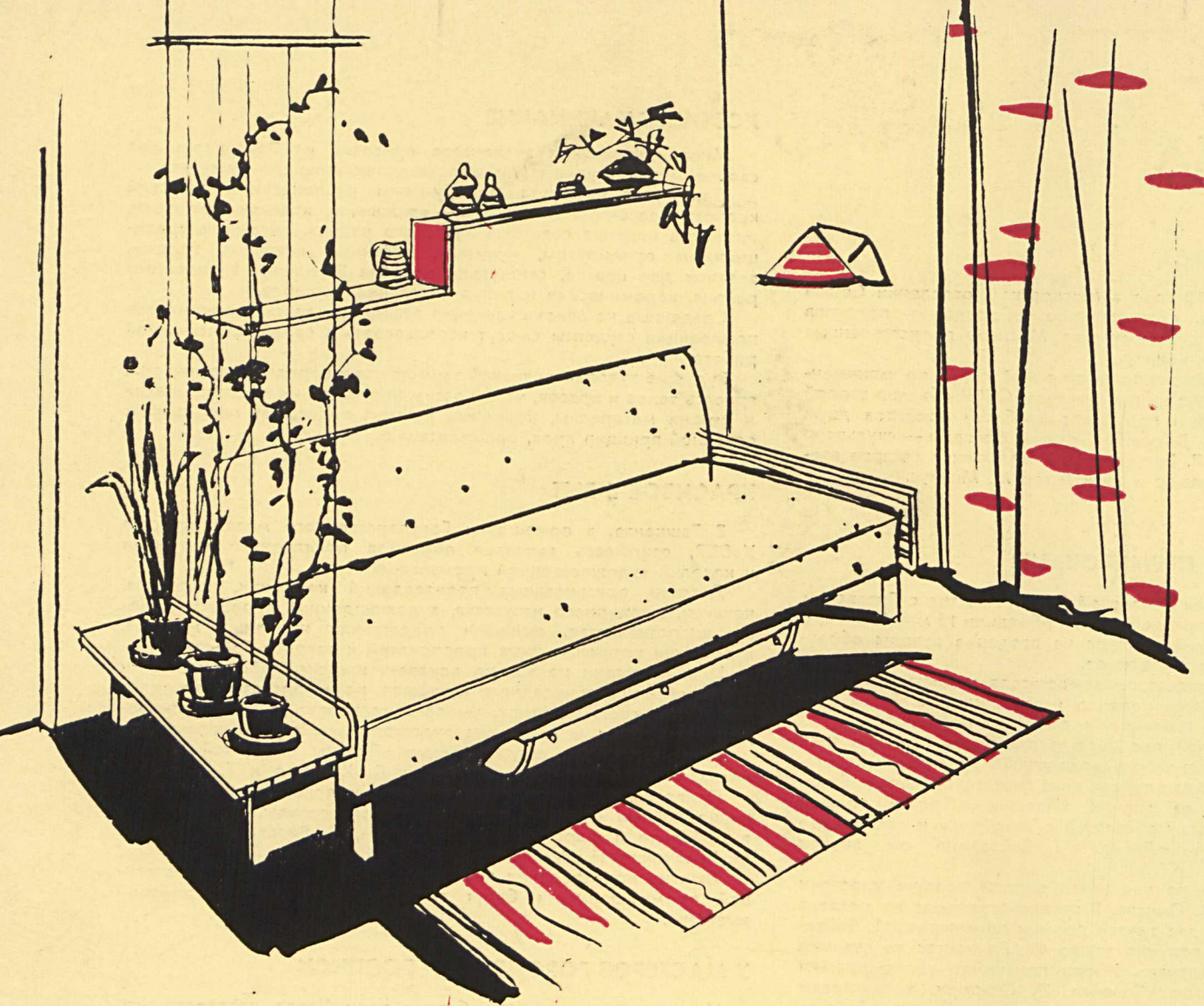
В этой книге наряду с традиционными композициями показаны орнаменты, созданные в советское время.

Ученики А. Болтаева Адамбай Курьязов и Абиджан Ахмедов работают над барельефами, в украшении которых широко используются хивинские орнаменты.

ЮБИЛЕЙ ХУДОЖНИКА

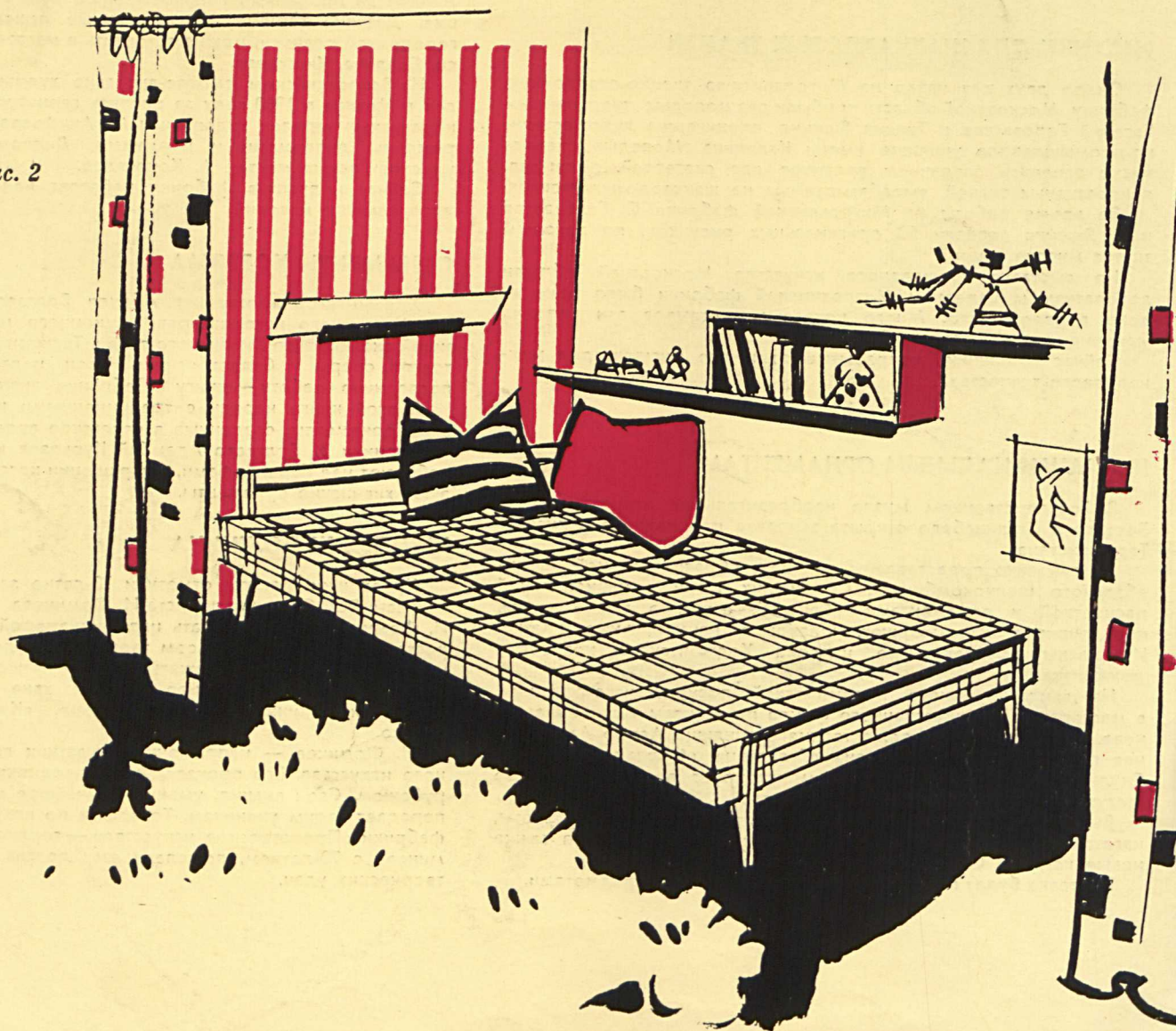
Художники Мастеры отметили 70-летие заслуженного деятеля искусств РСФСР миниатюриста И. Фомичева. Бывший иконописец, И. Фомичев начал работать над миниатюрой уже в зрелом возрасте. Больше всего в своем творчестве художник обращается к историческим темам. Сюжеты его миниатюр — «Защита Севастополя», «Оборона Владимира от войск хана Батыя в 1238 году», «Воззвание Минина к нижегородцам», «Куликовская битва» и другие.

И. Фомичев — неперенный участник всех выставок народного искусства. Его произведения неоднократно отмечены за рубежом. Свои знания, умение, тончайшее мастерство художник передает своим ученикам. Товарищи по искусству — живописцы фабрики «Пролетарское искусство» — горячо поздравили И. Фомичева с 70-летием, пожелали ему долгих лет жизни и новых творческих удач.



Puc. 1

Puc. 2



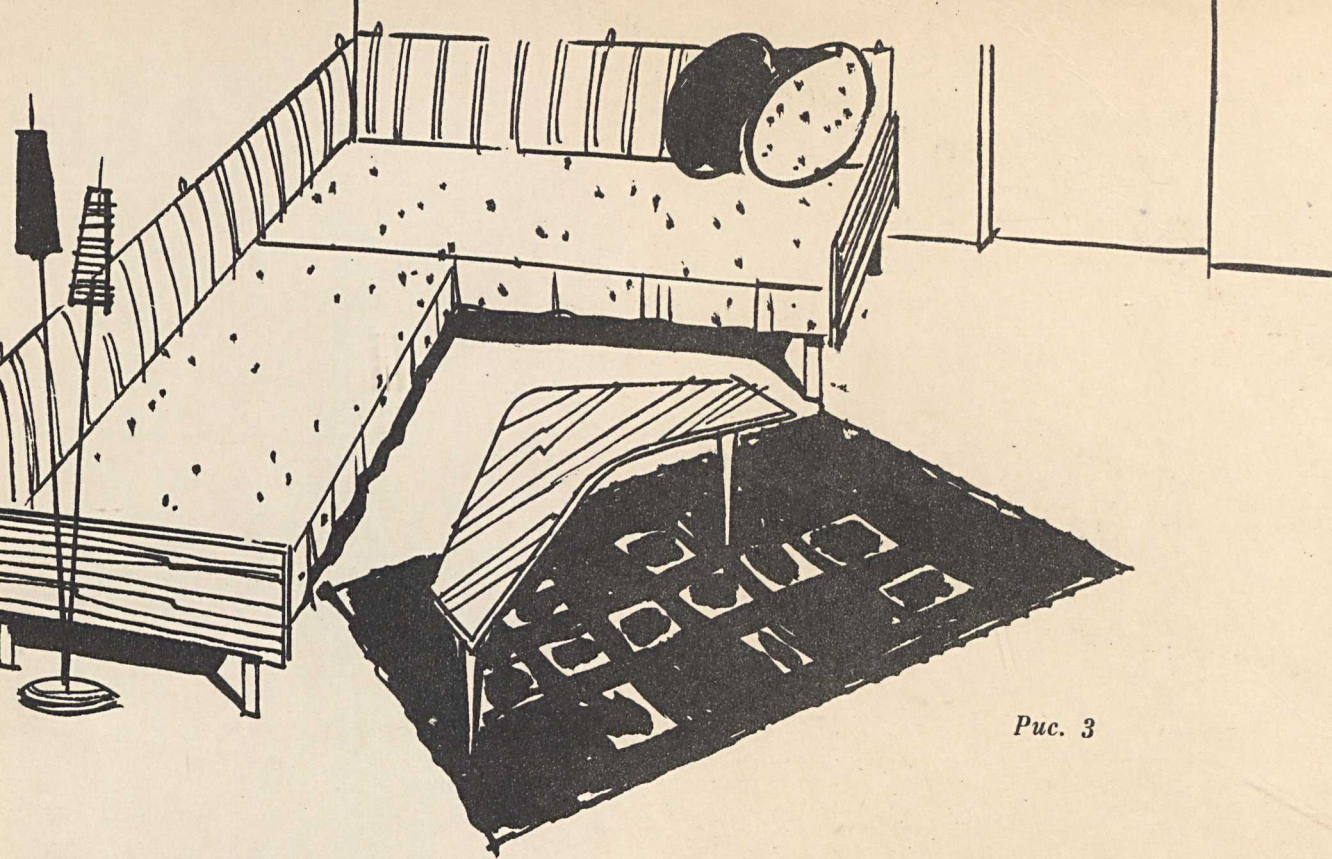


Рис. 3

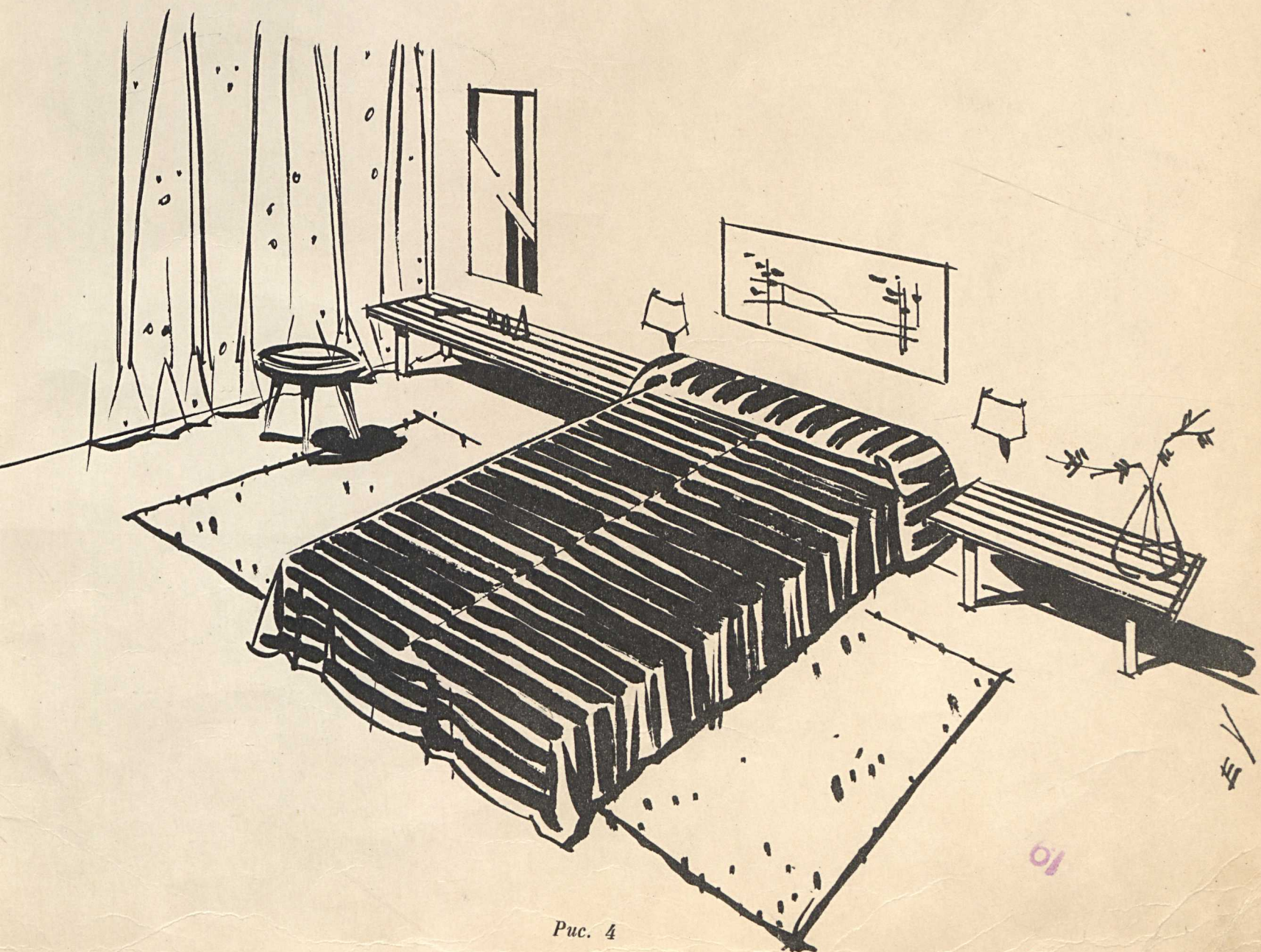


Рис. 4

ББК 9
Б БРОВНАЯ 20.1
БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. ВЕНРАСОВА
1 1 12 5 157