



Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10
229-68-45

Ежемесячный журнал Союза художников СССР — 7(140) 1969

Год издания тринадцатый

В номере

3

Синтез архитектуры
и монументального искусства.
Мастерство архитекторов

П. Тангыров

7

Болгарские ритмы

С. Базазьянц

10

Юбилейная выставка

Н. Шкаровская

15

Художественный фонд Болгарии

К. Крытев

16

Заметки о болгарском дизайне

В. Глазычев

19

Центр новых товаров и моды

П. Трифонов

23

Болгарский плакат

М. Киров

26

Народное искусство и обычаи

Х. Вакарельски

32

Крипта-музей

А. Божков

35

Живой музей

Л. Донков

41

Пространство и форма

И. Уварова
К. Макаров

46—55

Хроника

55

Страница коллекционера

Серебряные сказки

М. Столарова

Главный редактор

Ладур М. Ф

Ред. коллегия:

Антонов О. К.
Быков З. Н.
Василенко В. М.
Давыдов Ю. Н.
Дудене М. А.
Кантор К. М.
Круглов Г. Г.
Крюкова И. А.
Кума Х. Р.
Курбатов Ю. К.
Левашова А. А.
Литовченко И. С.
Луппов Н. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Тальберг Б. А.
Толстой В. П.
Федоров-Давыдов А. А.
Хан-Магомедов С. О.
Цицишвили Д. Н.
Чекалов А. К.
Шушканов Д. Н.

Ответств. секретарь

Кельман Л. М.
Базазьянц С. Б.
Глазычев В. Л.
Есаян С. А.
Крамаренко Л. Г.
Савицкая В. И.
Шкаровская Н. С.

Зав. отд. редакции:

Художник номера

Троянкер А. Т.
Штейнер Л. М.
Кочетов Г. И.
Зимноха С. Б.
Михайлова Г. М.,
Халаминского Ю. Я.

Техн. редактор

Фотохудожник

Фото

А 08884. 26.VI. 1969
Бумажных листов 3,25.
Учетно-издательских листов 9,2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 6,5
Зак. 5866. Тир. 17200.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240.

Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.



70
128

Читальный зал

В честь славного юбилея — 25-летия социалистической революции в Болгарии от имени Правления Союза художников СССР, всех советских художников шлю наилучшие пожелания болгарским мастерам изобразительного искусства и желаю им больших творческих успехов во славу процветания социалистического искусства братского болгарского народа!

Председатель правления СХ СССР
народный художник СССР

В чест на славния юбилей — 25-годишнината от социалистическата революция в България, от името на ръководството на Съюза на художниците на Съветския Съюз, на всички съветски художници изпращам най-хубави пожелания на българските майстори на изобразителното изкуство и им пожелавам големи успехи за процъфтяването на социалистическото изкуство на братския български народ!

Председател на ръководството на Съюза на съветските художници
— народна художничка на СССР Е. Белашова

Сердечно поздравляю наших болгарских друзей с 25-летием социалистической революции в Болгарии. Желаю успехов в развитии вашей замечательной художественной культуры и вечной дружбы между нашими народами.

Председатель Центрального правления
Общества советско-болгарской дружбы
академик

Сердечно поздравявам нашите български приятели по случай 25-годишнината на социалистическата революция в България. Пожелавам много успехи в развитието на вашата забележителна култура и на вечната дружба между нашите народи.

Председател на централното ръководство на дружеството
за съветско-българска дружба академик А. Туполев

1969 год — юбилейный для европейских социалистических стран. Четверть века назад они сбросили с помощью Советской Армии иго фашизма и встали на путь строительства социализма. Страны отмечают его как большой праздник победы социалистической политики, экономики и культуры. Советский Союз разделяет радость и удовлетворение братских народов и шлет им свои праздничные поздравления.

Залогом дружбы наших стран является тесное сотрудничество в разных областях производства, науки и культуры. Скромным плодом этого сотрудничества явился номер журнала, посвященный творчеству болгарских художников и архитекторов, который знакомит с современной практикой болгарского декоративного искусства, раскрывая его народные истоки и национальные традиции. Номер создан совместно болгарскими и советскими искусствоведами и критиками, подготовлен к печати редакционными коллективами журналов «Изкуство» и «Декоративное искусство СССР». Для установления более тесного контакта с коллегами и изучения культуры страны члены редакции и редколлегии «ДИ» специально выезжали в Болгарию.

Мы своими глазами увидели прекрасную природу и чудо-города, рожденные творческим гением болгарского народа — Пловдив, Тырново, Несебр, Созопол. Познакомились с новыми архитектурными комплексами на Черноморском побережье страны, в которых болгарские архитекторы, опираясь на современные достижения строительной техники и градостроительства, сумели отойти от космополитического стандарта и найти национальный характер архитектуры, сочетая ее с местным ландшафтом и традициями народного быта.

На юбилейной выставке декоративного искусства в Софии внимание привлекло успешное развитие гобелена и традиционного ковроткачества, мастерствоковки металла и виртуозная обработка кожи, порадовало, что в магазинах Художественного фонда широко продаются художественные предметы ручного производства, которые имеют ценность подлинных произведений искусства.

Особый интерес представляет деятельность Центра новых товаров и моды. Опыт работы этой художественно-проектной организации, ее организационная структура и постановка дела, ее контакты с легкой промышленностью могут служить хорошим примером для советских специалистов.

В музеях Болгарии вызывают восхищение сокровища древнего прикладного искусства и иконописи, свидетельствующие о глубоких исторических корнях болгарской культуры и сохранении ее основных традиций в тяжелые века турецкого владычества.

Убеждает хорошая организация музейного дела, высокая культура музейной экспозиции. Особенно это касается музея Крива паланка в Софии, вводной экспозиции Рильского монастыря и находящегося в процессе формирования интереснейшего живого музея народных ремесел в Габрово.

Сложившийся в результате обмена мнениями с болгарскими специалистами и личного знакомства с болгарской культурой комплекс статей, как нам кажется, представляет не только информационный интерес, но и освещает полезный опыт организации творческой работы в дружественной стране.



Синтез архитектуры и монументального искусства

Мастерство архитекторов

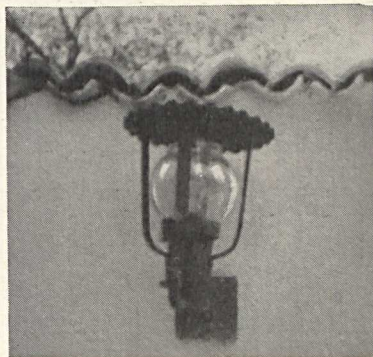
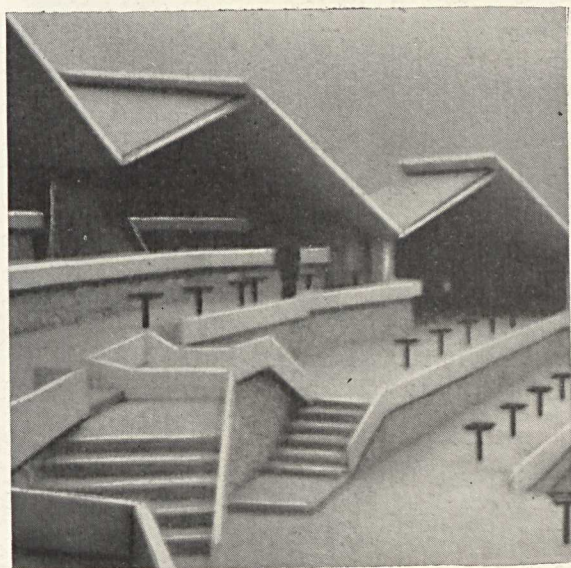
Йордан Тангыров (София)

Успехи болгарской архитектуры за последние 10—12 лет перешагнули границы страны. Наиболее сложные решения вызвали интерес во всем мире. Еще несколько лет назад архитекторы ограничивались рамками отдельного здания или группы сооружений, в пределах которых им удалось найти образную выразительность. Сегодня они с успехом решают эту задачу в масштабах целого комплекса, села, города. Художественная структура новых курортов — «Албена» и «Русалка» — совсем иная, чем в нашу-мевших во всем мире болгарских Золотых песках или Солнечном берегу. Она неотделима от разнообразной болгарской природы, ландшафта, а также от темперамента южных славян. Эти источники питали яркое, колоритное искусство прошлого. Что сегодня наиболее типично для болгарской архитектуры?

Главным образом — это поиски пластической архитектурной формы, основанные на новой конструктивной системе и индустриализации строительства. Мировая архитектура 60-х годов все большее внимание уделяет пластике архитектурных форм. Экспериментировать в этом направлении начали еще в 20-е годы нашего века: Мендельсон, Бартинг — в Германии, Йозеф Гочар — в Чехословакии, советские конструктивисты и группа «Аснова», американец Райт. Успехи сегодняшнего дня говорят об определенной преемственности идей, их дальнейшем развитии. Некоторые теории и практики архитектуры как у нас в стране, так и за рубежом считают родоначальником скульптурного формообразования в архитектуре испанца Гауди.

В Болгарии никогда не имели успеха никакие формалистические школы — распространению их препятствовали простота, здравый смысл и непосредственность народа и его мастеров. Это определило и творческие успехи болгарских архитекторов не только на родине, но и в других странах. Создать пластический образ архитектурного сооружения возможно разными способами. Можно свободно расположить пластично решенные объемы, можно добиться этого эффекта путем сильного расчленения и подвижности геометрически правильных архитектурных элементов. В обоих случаях налицо стремление к целостному, органическому единству с окружающей урбанистической и природной средой. В этом смысле большой интерес вызывают приморские гостиницы Солнечного берега. Вместо геометрически правильных корпусов, размещенных среди зелени, в южной части курорта создано несколько групп гостиничных зданий в национальном стиле. Авторы их сумели очень тактично найти современную интерпретацию архитектуры болгарских монастырей, великолепно сочетая здания друг с другом и с морским ландшафтом. Высокую оценку получил гостиничный комплекс «Созопол-Несебр», созданные по проекту заслуженного архитектора Николы Николова.

Несколько дворов, раскрывающихся просторными колоннадами к морскому берегу, объединяют вокруг себя гостиничные корпуса с опоясывающими дворы «монастырскими» галереями. В общую композицию органично включаются два оригинальных ресторана, кафе, парикмахерская и целая старинная торговая улица с магазинами сувениров и курортных товаров. Свободная пластичная композиция комплекса подчеркивается и выразительными современными архитектурными деталями, и произведениями монументально-декоративного искусства.



Скульпторы Л. Далчев, П. Петров.
«Коперник». Памятник у здания
Планетария в Варне. Кованая медь.

Скульптор Г. Малакчиев.
«Стрелец с луком». Декоративная
скульптура перед отелем «Рила»
в Софии. Бронза.

Архитектор М. Маринов.
Бар-варьете «Кукеры» на Золотых
песках.

Декоративный кованый фонарь
у входа в механу «Водяная
мельница» на Золотых песках.

Архитекторы К. Колев, П. Белев,
скульптор И. Иванов.
Читальня в селе Кричим,
Пловдивский округ.

Архитектор К. Маринов.
Курортный комплекс «Русалка» на
Солнечном берегу.

Архитектор М. Маринов.
Механа «Водяная мельница»
на Золотых песках.

На стр. 5:

Курортный комплекс возле Несебра
на Солнечном берегу.

Велико Тырново. Общий вид.

Механа на Солнечном берегу.
Фрагмент.

Художник Г. Божилов.
Декоративное панно «Кирилл
и Мефодий» на торце здания
в Пловдиве. Сграффито.

Архитекторы В. Рангелов,
К. Антонова.
Гостиница «Марица» в Пловдиве.
Художник Д. Киров. Декоративное
панно на фасаде. Мозаика из
натурального камня.



А вместо гор, почти всегда плотным кольцом окружающих наши монастыри, здесь все погружено в дюны морского пляжа, которые проникают всюду: они видны сквозь колоннаду, забираются во дворы, они ласкают обитателей гостиниц своим теплом. Принципы, положенные в основу комплекса «Созопол-Несебр», утвердились в новых гостиницах «Континенталь», «Золотая Тракия», «Лесная глушь».

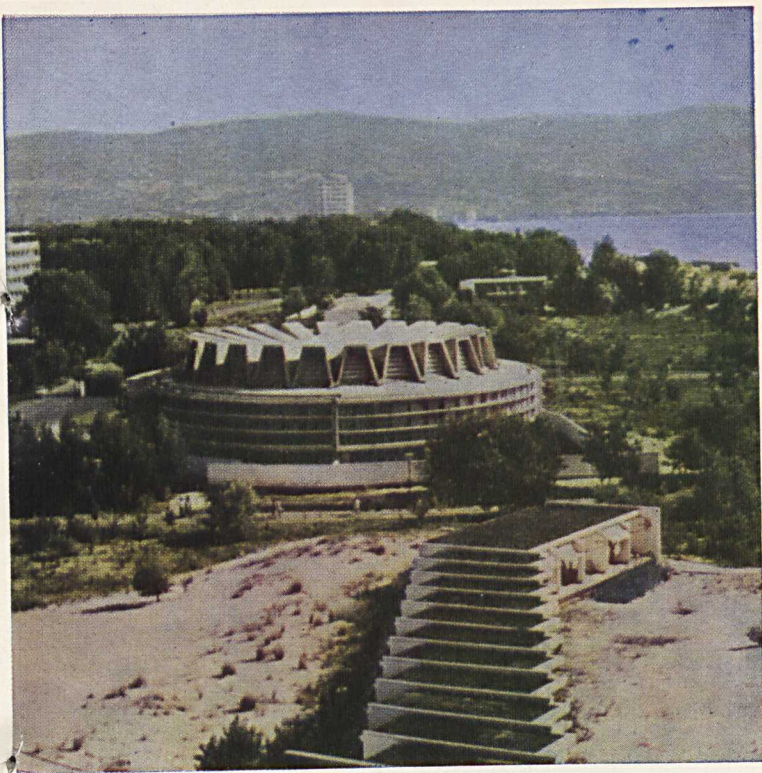
В другом направлении работали авторы комплекса «Албена», расположенного к северу от Варны. По проекту этого коллектива, руководимого архитектором Н. Неновым, 3—4 года назад была построена первая крупнопанельная гостиница на Солнечном берегу. Здесь впервые в Болгарии были продемонстрированы пластические возможности крупнопанельного строительства. Окрыленные успехом, архитекторы собираются в этом году закончить строительство и сдать в эксплуатацию первый цикл комплекса «Албена», который полностью возводится из крупнопанельных конструкций. Пилообразная форма корпусов удачно сочетается с пирамидальным решением общего объема зданий, плавно спускающихся к морю. Второй этап строительства предполагает расположить часть корпусов на склоне гор.

Еще дальше на север, в «Заливе птиц», в южной части которого находится заповедник, всего за один год вырос крупный кемпинг «Русалка». Вместо гостиничных корпусов авторы комплекса группируют отдельные бунгало по ковровому принципу. Склоны гор включены в эти композиции — бунгало живописно взбираются на террасы и сбегают к морю. При одно- и двухэтажной застройке отдельные группы зданий громоздятся в 5—6 рядов друг над другом, напоминая строение коралловых рифов или террасный амфитеатр Великого Тырново.

Руководитель авторского коллектива комплекса «Русалка» архитектор К. Маринов — один из экспериментаторов, работающих над пластикой формы. Ресторан на курорте «Русалка», как и известный бар «Кукеры» на Золотых песках, строится из различных по высоте сегментов. Каждый зал имеет свое настроение и объемную композицию. Пространственная конструкция занимает минимальный объем. Пластическое решение изящно и в то же время экономично. Архитектоника современных сборных конструкций и индустриализация строительства — вот задачи, решение которых захватывает все большее число архитекторов и находит самые разнообразные способы выражения. По методу «скользящая опалубка» за короткое время построено несколько сооружений для отдыха на южном пляже в Несебре. Четко расчлененные по вертикали, с размещением ячеек по этажам, эти башни овеяны особой современной романтикой. В то же время они демонстрируют новые художественные возможности строительной техники. Пластика крупнопанельного строительства получила выражение и в некоторых проектах жилых комплексов: «Враждебна», «Современное предместье», «Тончо Стоев».

Наиболее яркие примеры поисков пластики архитектурной формы в работе над городскими ансамблями, над сочетанием новых архитектурных объемов со специфической городской средой дают за последние годы материалы больших конкурсов по градостроительству городов Варна и Пловдив. На обоих конкурсах самые высокие награды получили болгарские авторские коллективы. Особый интерес представляет конкурс в Пловдиве, в котором участвовали и зарубежные архитекторы — Улас, Гладштейн (СССР), Кандилис, Бакем и др. (Западная Европа). Из восьми премированных проектов пять принадлежат болгарским авторам; международное жюри отметило, что новизна и смелость их пластического решения органически сочетается с характерным пейзажем Пловдива — его знаменитыми пятью холмами.

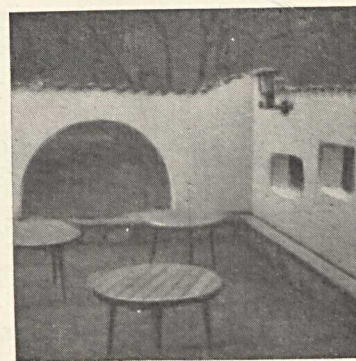
Большую проблему представляет конструктивная реализация новой пластической формы архитектуры. Не всегда строительство готово осуществить более сложные архитектурные и конструктивные замыслы. Интересные идеи, которые во множестве предлагаются на конкурсах, остаются поэтому лишь проектами. Но и в этом направлении наблюдается больший



прогресс. Несколько спортивных продолжают великолепную традицию, начатую залом «Универсиада». Спортзал «Универсиада», завершённый к IX Всемирному фестивалю молодежи, — пример оригинальной трактовки архитектоники и пластики формы. Бетон как материал одухотворяет не только архитектуру конструкций, но и монументальное панно у входа в здание.

Бетон использован и в новом спортзале в Варне. Круглый в плане зал охватывает колоннада, несущая элегантную вантовую кровельную конструкцию. Колоннада решена с большим мастерством. Легкая выставочная конструкция придает Дворцу спорта торжественность и изящество. Зал проектировал коллектив авторов во главе с архитектором Колчевым из Варны. В этой работе, как и в целом ряде других, архитекторы Варны показали, как велики их возможности. Подобных достижений добились и творческие коллективы Пловдива, Бургаса, Старой Загоры, Русе и других, вплоть до окружающих городов, зодчие которых успешно вступают в творческое соревнование со столичными мастерами, стремясь внести в проекты своеобразные индивидуальные черты различных районов Болгарии.

За последние годы огромное общественное строительство развернулось и на селе. Почти

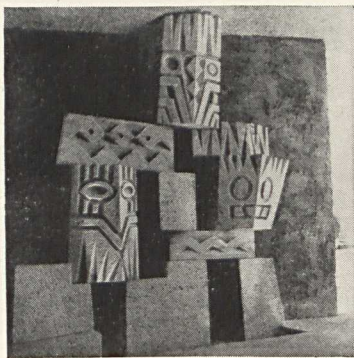
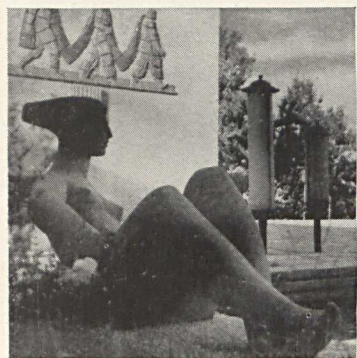
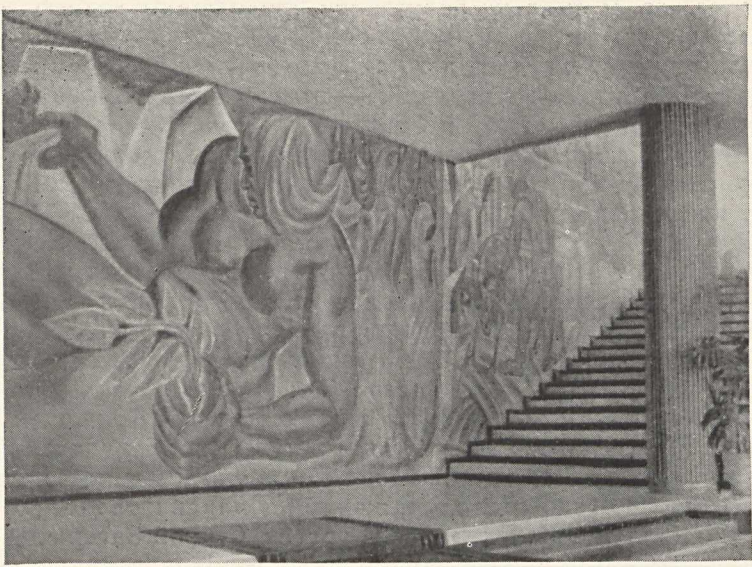


полностью обновлен жилищный фонд — тысячи двухэтажных массивных домов, благоустроенные улицы и площади придают болгарским селам городской вид. Это подчеркивается новыми современными общественными зданиями, многие из которых по своему мастерству и качеству строительных работ не уступают лучшим образцам городской архитектуры.

Типичный пример этого — библиотеки в селах Долна Дебър, Перуштица и особенно в Кричиме.

Можно привести сотни примеров удачного синтеза архитектуры и монументального искусства.

Многообразие выразительных форм монументально-декоративного искусства позволяет современным художникам использовать как известные в прошлом формы, так и новые, прекрасно связывающиеся со всем архитектурным организмом. Удачный пример этого — библиотека в селе Кричим. Основным элементом архитектурной композиции является монументальный скульптурный фриз, создающий торжественное настроение, какое и хотелось бы видеть в очаге культуры. Сегодня налицо реальные предпосылки новых успехов. Прежде всего, между Союзом архитекторов и Союзом художников завязался творческий диалог, главное в котором — стремление к сотрудничеству. Конкурсы, когда-то



На стр. 6:

Художник И. Левиев.
«Земля и человек». Фреска
в интерьере сельскохозяйственного
института в Пловдиве.

Художник Э. Пиронков.
«Женщины, идущие за водой».
Мозаика в гостинице «Марица»
в Пловдиве.

Скульптор А. Далчева.
«Девушка». Декоративная
скульптура перед рестораном
«Морское око» на
Золотых песках. Терракота.

Скульптор В. Велчев.
«Кукерские маски».
Рельеф на стене
ресторана «Кукеры» на Золотых
песках.

Скульпторы Л. Далчев, П. Петров.
«Семья». Декоративная скульптура
перед вокзалом в Софии. Кованое
олово.

Художники Нева и Никола
Тузузовы.
Декоративное панно «Мир».
Шамот.

На стр. 7:

Фрагмент резных дверей из
Рильского монастыря. Дерево.

Великая богиня. I—III вв. н. э.
Бронза. Археологический музей
в Софии.

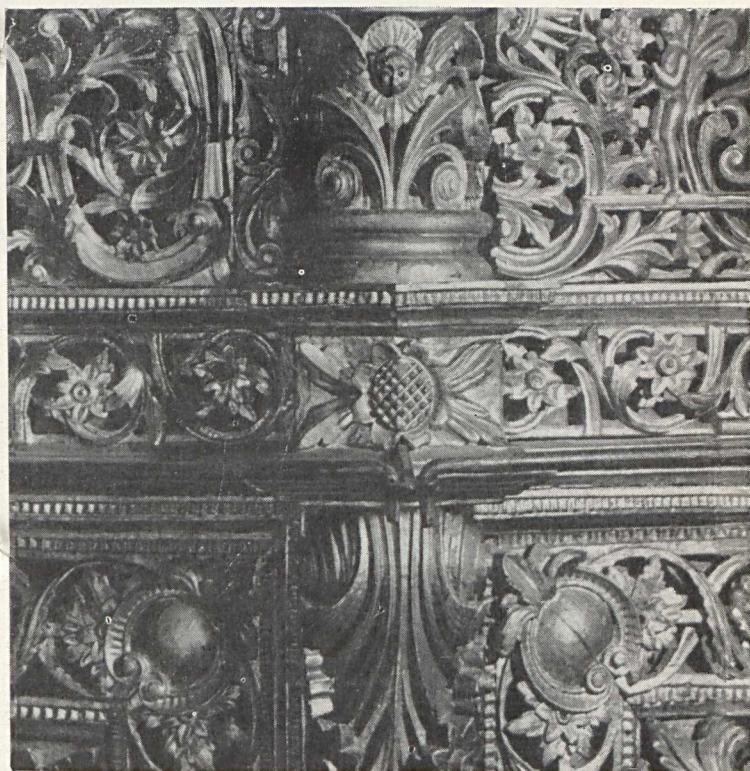
Фрагмент резного иконостаса
Рильского монастыря. Дерево.

На стр. 8

Внутренний двор Рильского
монастыря.

На стр. 9

Архитектор Н. Николов.
Гостиница «Созопол-Несебр» на
Солнечном берегу.



редкие и одиночные, стали основной и постоянной формой для выдвижения проектов, отличающихся высокими конструктивными и художественными качествами.

Результаты последних конкурсов проектов театров, спортзалов, домов культуры, жилищ будущего показывают зрелое мастерство болгарских архитекторов.

Болгарские ритмы

С. Базазьянц

В последнее время архитектура Болгарии привлекает все большее внимание. О ней пишут и в специальной литературе, и в широкой периодической печати. Рассказы об интересных запоминающихся сооружениях на «Солнечном берегу» и «Золотых песках» передают из уст в уста. Заслужить всеобщее признание в век, когда к архитектуре утвердилось чисто потребительское отношение, не так-то просто.

Десятилетие последовательных усилий дало свои результаты. Черноморское побережье Болгарии благодаря достижениям современной архитектуры превратилось в комфортабельный уголок земли. Глядя на курортные комплексы, легко проследить путь, который прошла болгарская архитектура за последнее время. Первый этап освоения пространственных форм не был вполне самостоятельным, так как все примененные в них конструкции и формы были уже где-то использованы. Однако принципиальное значение имеет не это обстоятельство. Важно другое — то, что болгарские архитекторы осваивали на практике новейшие структурные формы. А это помогло им подойти к новым творческим поискам с глубоким пониманием тех сложных процессов, которые происходят, в частности, в области формообразования. От лапидарных конструктивных и образных схем проектировщики перешли к разработке пространственных идей, многие из которых не только отвечают современному уровню мировой архитектуры, но и выдерживают проверку на новизну. Часто приходится слышать, что современная болгарская архитектура утратила национальные особенности, стала архитектурой «вообще». При этом чаще всего имеют в виду начальный период, когда возможности нового зодчества лишь осваивались. К постройкам последних лет такие оценки, видимо, неприменимы. Разумеется, новые структурные формы опрокидывают многие привычные представления об архитектурной тектонике, а потому не сразу и не всеми воспринимаются как закономерные и гармоничные. Но эти трудности преодоления веками сложившегося стереотипа свойственны восприятию людей вообще.

Даже если относиться к современной архитектуре как к явлению новому не только по содержанию, но и по форме, черты, общие с образцами Болгарского Возрождения, прослеживаются без особого труда. Только эти связи определяются не поверхностной стилистикой. Из раннего Возрождения идет широкий двор болгарского дома и сад, огороженный высокими стенами-дувалами. Характерна также открытая деревянная галерея, на ней оформляется приподнятая веранда, выступающая вперед, как эркер. К середине XIX века болгарский дом подвергается перестройке. Теперь это асимметричная, с большими закрытыми галереями и большим количеством комнат постройка. Фасад решается как отдельные, но объединенные в целое части. Стены покрыты цветной стенописью. Позднее появляется вкус к мягкой волнистой линии, напоминающей по форме коромысло. Подобные дома сохранились в Копривштице и в Пловдиве. Камень, глина, дерево в своем естественном виде и фактуре, белые и окрашенные плоскости стен, крыши, крытые каменными плитами и черепицей; колонки перил, консольные выступы верхних этажей, эркеры, аркады и лестницы с двух сторон — таковы выразительные средства, которыми пользовались болгарские мастера-зодчие.

*

Особый вид болгарской архитектуры составляют

различного рода объекты питания. В этой области работают охотно и много. Проектирование ресторанов, баров, механ — особая область творчества зодчих. Здесь они ощущают себя менее скованными жесткими нормативами. Легкость, подвижность, неожиданность решений находят плодотворную почву.

Механа — явление особое, типичное только для Болгарии. Механы встречаются повсюду. Их много, они разнообразны, хотя и похожи друг на друга. Встретиться с ними приятно, как с добрым другом, с которым тепло и уютно. Трудно говорить об интерьере механ в привычном для нашего журнала тоне. Стилистика убранства, начиная от стен и кончая утварью, вытекает непосредственно из бытовой традиции. Это живое и непосредственное творчество народа, помноженное на усилия художников и специалистов в области интерьера. Чтобы сделать помещения механ столь уютными, удобными и человечными, мало знать этнографические особенности областей и районов Болгарии, надо знать и любить душу народа, его обычаи, его привычки. Иными словами, художник должен быть плоть от плоти своего народа, своей страны. Может, именно благодаря этому болгарская механа не воспринимается как подделка или умелая стилизация. Об этом даже не думаешь, когда входишь в гостеприимный нарядный дом. Однако это не значит, что вещи здесь подлинные, сработанные крестьянскими руками. Нет, убранство и утварь — результат художественного осмысления этнографических образцов. Но сделано это не на показ, не для туристов, а для себя. Потому и туристам нравится.

В архитектуре и убранстве механ национальный характер воплощается наиболее открыто, последовательно, искренне. Это и есть жизненность традиций. На первый взгляд скопление вещей выглядит несколько произвольно, хотя и образует органическое целое. Что же создает единство? Во всяком случае не общность эпохи и стиля. Создатели интерьеров и не задавались этой целью. В механе, как и в болгарском жилище, вещи объединены внутренней связью. Декоративных элементов и утилитарных предметов много; вещи теснят друг друга, и вытесняются многие их качества: прежде всего чопорность, сухость, нарочитость. Зато выступают другие, почти незаметные прежде. С удивительной осязаемостью здесь чувствуешь, что все предметы, большие и малые, легкие и массивные, изящные и хрупкие, — плоды труда человека и созданы им, чтобы стать неизменными спутниками в жизни. Это поэзия полезного, нужного, привычного, от того близкого и дорогого.

Архитектура бетона и стекла породила новый тип интерьера, геометрически четкого, светлого, просторного. Помещения стали функционально более дифференцированы, естественные материалы приобрели самостоятельное декоративное значение, мебель и утилитарные предметы получили строгое соответствие своему назначению. В интерьерах такого типа сосредоточены работы болгарских художников-монументалистов.

От скромных работ, как бы вкрапленных в архитектурные объемы, начался отсчет жизни нового монументального искусства. О полнокровном развитии этого жанра можно говорить на примерах комплексных решений 60-х годов. Так, гостиница «Марица» в Пловдиве (архитекторы В. Рангелов и К. Антонова) явилась средоточием творческих усилий болгарских художников, будто долго накапливаемая энергия наконец получила выход. В декоративном панно в конференц-зале гостиницы (художник И. Левиев) воплотилась любовь болгарского народа к краскам, открытому звучному цвету. Эта яркая фреска, написанная по специальному грунту и покрытая эпоксидной пленкой, иллюстрирует историю торговых связей Пловдива от античного времени до наших дней. Композиция «Женщины, идущие за водой» Э. Пиронкова в одном из холлов гостиницы придает интерьеру целостность. Мозаика из натуральных камней в сочетании с масляной живописью по штукатурке создает удивительно красочное зрелище. Необычность художественной манеры достигается прежде всего за счет комбинированной техники и естественных камней. Здесь материал послушно выполняет волю художника.



Ансамбль «Марицы» дополняется работами Д. Кирова, В. Дангарской, Д. Каназирского и др. Синтез архитектуры и живописи носит здесь вполне заверченный характер. Эта работа болгарских художников знаменует собой тот этап в развитии монументального искусства, когда в одном объекте художникам хотелось сделать как можно больше, когда жажда творчества не знала ни меры, ни границ. Но этот этап позади.

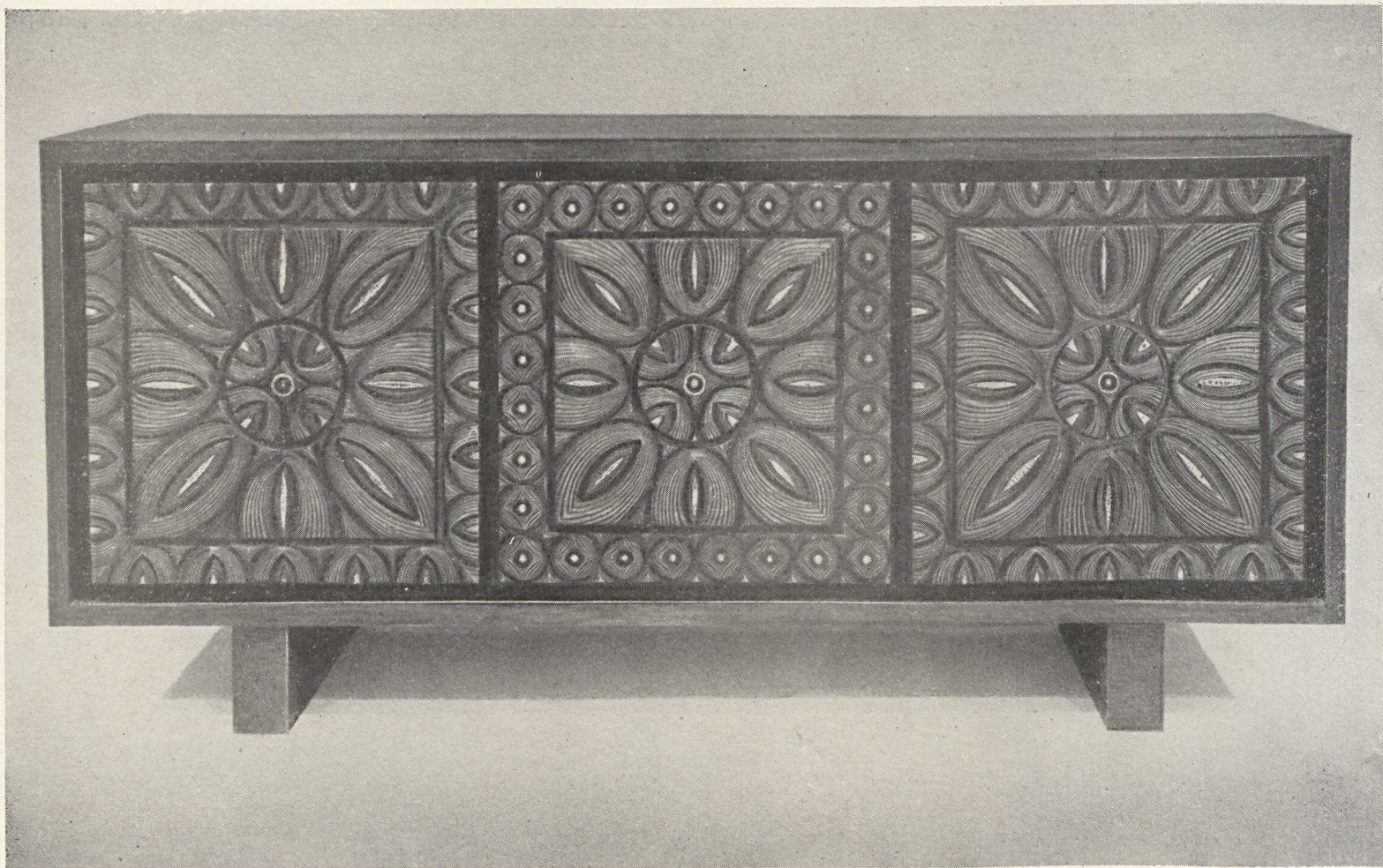
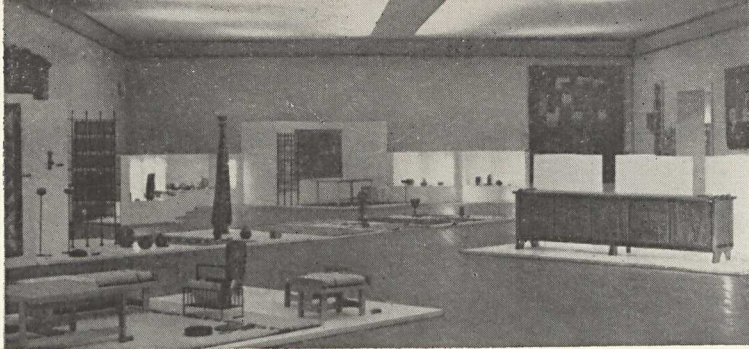
В работах последних 2—3 лет чувствуется большая целеустремленность и последовательность в освоении художественного языка современной монументальной живописи.

Огромная фреска И. Левиева (площадь ее 120 кв. м) в сельскохозяйственном Научно-исследовательском институте в Пловдиве на тему «Земля и человек» является ярким примером этого направления. Интересно пространственное построение росписи, в которой нет обрамления отдельных сцен. Плоскость стены рассматривается художником как единое пространство, объединенное фоном вздыбленной земли, отдельными индустриальными и техническими предметами. Пространственная структура росписи при всей статичности отдельных фигур очень динамична. Шпалерность композиции, интенсивность цвета, даже некоторая неуклюжая простота живописного стиля вызывают воспоминания о великих мексиканцах. Композиция Левиева имеет своими дальними прообразами фрески Диего Риверы на здании Университета в Мехико. Но это не снижает значения его работы, непререкающей на первооткрывательство. Здесь важнее овладение палитрой средств. Поиск нового еще впереди. Он действительно заявляет о себе в проектах и планах молодых болгарских монументалистов. Их проекты для Пловдивского обкома партии уже выдерживают проверку на новизну, задуман памятник Ю. Гагарину в парке, монументальная стела в центре города и т. д. Судить о них еще рано, но чувствуется, что начальный этап завершен, наступает пора зрелости, а значит и более высокой требовательности к своему творчеству. Такие работы, как рельеф на спортивном здании «Фестиваль-68», говорят о том, что от планов молодежь переходит к делу. Эта работа — не просто личная удача автора, а образец кристаллизации определенной архитектурно-пластической идеи, нашедшей свое воплощение в современном материале (бетон) и в динамичных художественных образах. Итак, искусство, обращенное к массам, набирает силы. Напутствуем его добрыми словами поэта: «Иди, искусство, из массы и для масс».



Юбилейная выставка

Н. Шкаровская



Юбилейная выставка «Современное болгарское прикладное искусство», экспонированная в Софии (декабрь 1968 — февраль 1969) и затем в Москве (май—июнь 1969), была еще одним свидетельством дружбы и культурного сотрудничества между нашими странами, между Союзами художников и мастерами разных жанров искусства. Этот юбилейный показ, посвященный 25-летию социалистической революции в Болгарии, явился для художников и их многочисленных друзей не только праздником, но и подведением итогов, оценкой сделанного, наметкой перспектив.

Если говорить о возрасте болгарского профессионального прикладного искусства, то оно еще молодо: ему несколько десятилетий. Его история начинается в 20-х годах в Художественно-ремесленных школах. Поступательное развитие оно получило лишь после второй мировой войны в социалистической Болгарии. Если говорить о его традициях, то за ним более чем тысячелетняя культура народа, прекрасное наследие художественного ремесла эпохи Болгарского Возрождения. Все это, конечно, не может не влиять на формирование новой культуры, на творческие поиски современных художников.

Хотя выставка в Софии показала заметное преобладание нескольких видов при-



Иван Радев.
Пространственное оформление
выставки «Современное болгарское
прикладное искусство». София. 1969

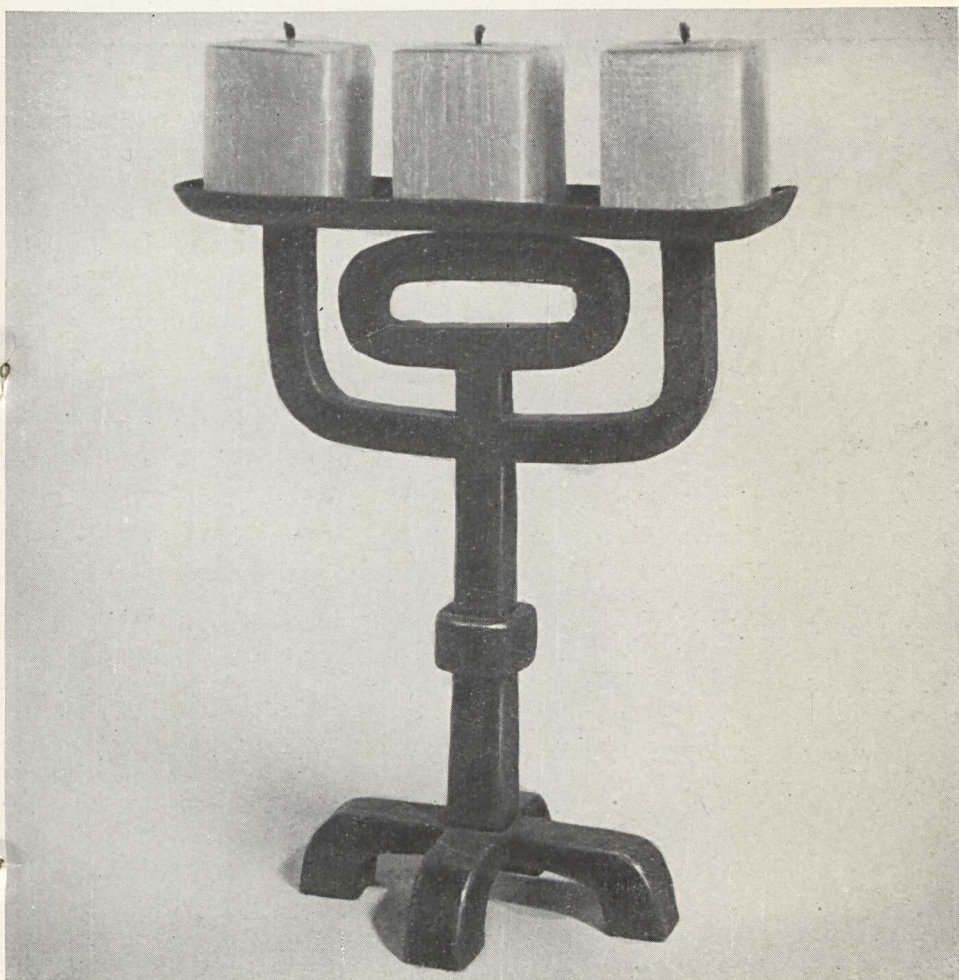
Никола Петров.
Шкаф деревянный.

Милка Стоянова.
Керамика. Каменная масса.

Лиляна Николова.
Подсвечник. Кованое железо.

Анна Тузсузова.
Стенной ковер «Легенда».
Шерсть. Чипровская техника.

Георги Коларов.
Декоративная скульптура. Глина.

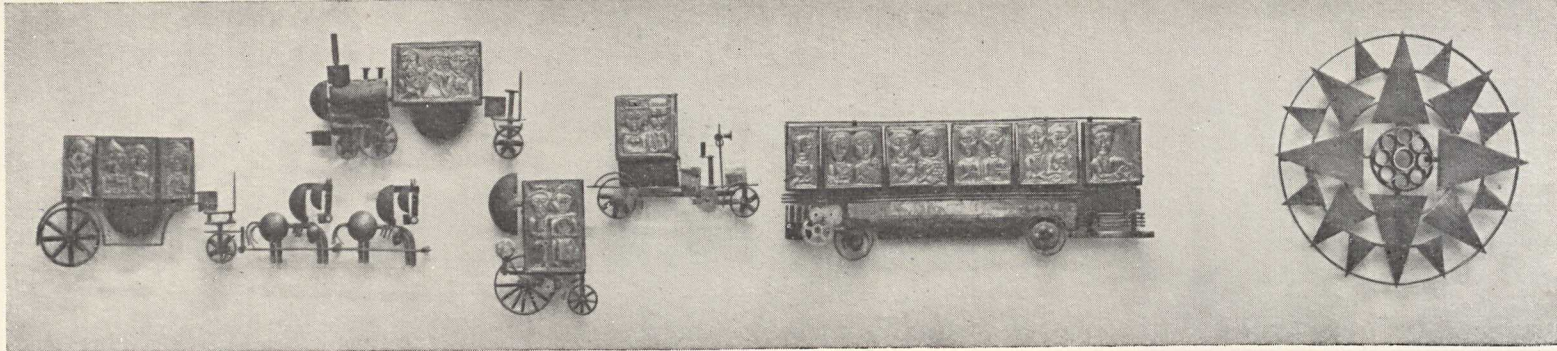


кладного искусства, на ней были пред-
ставлены почти все области творчества
болгарских художников: гобелены и
ковры, монументальные панно из раз-
ных материалов, стекло, керамика, ме-
бель, изделия из металла, кожи, меха,
дерева и камня, ткани, ювелирные укра-
шения, а также прикладная графика,
плакат.

Характерная деталь: почти у каждого
предмета, у каждой вещи можно было
видеть таблички — «Большой приз Худо-
жественного фонда», «Первая премия
Союза болгарских художников», «закуп-
лено Художественным фондом», «купле-
но Текстильным комбинатом», «закуп-
лено Министерством легкой промышлен-
ности» или его Центром новых товаров
и моды.

Практически все изделия с выставки
были куплены, и куплены организация-
ми, чьи предприятия производят серий-
ные или массовые тиражи. С таким
явлением встречаешься нечасто. Оно
свидетельствует о том, что в республике
идет процесс формирования новой пред-
метной среды. И нужда в эталонах,
«в перспективных моделях» очень вели-
ка. Их требует и архитектура, и общест-
венный интерьер, и легкая промышлен-
ность, которая ставит перед собой труд-
ную задачу борьбы с мелкобуржуазным
вкусом, с безвкусицей.





Мариана Белопитова.
Металлический рельеф. Медь.

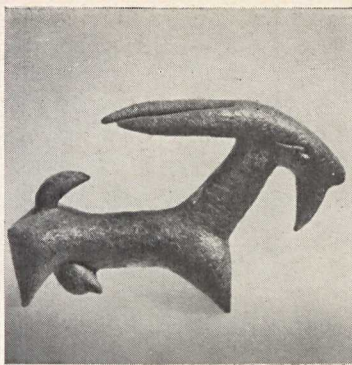
Здравко Мавродиев.
Гобелен «Композиция». Шерсть.

Антонина Конзова.
Декоративная скульптура.
Красная глина.

Тодор Цонев.
Декоративный рельеф. Дерево.

Димитр Станков.
Дорожка тканая.

Марин Вырбанов.
Гобелен «Весна». Шерсть.



В стране развернуто интенсивное жилищное строительство, в том числе и индивидуальное. Не только маленькие городки и села, но и окраины Софии застраиваются красивыми коттеджами. Убранство дома издревле считается в Болгарии искусством, всегда в нем господствовал национальный стиль, созданию которого способствовали изделия развитых художественных ремесел.

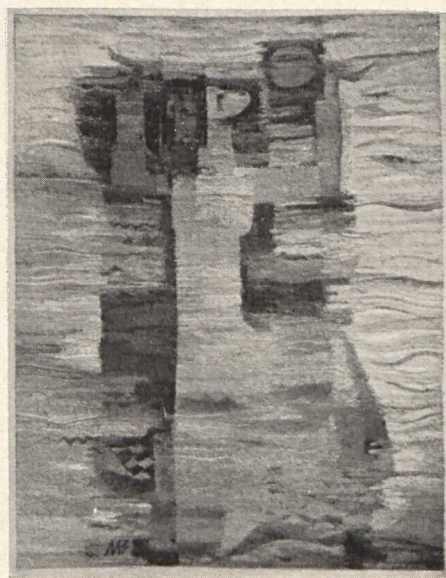
И сегодня в болгарском интерьере находят свое место традиционные элементы, используются многие вещи старого быта — подушки, пестрые полсовики-черги, керамические кувшины, медные подносы, кованые подсвечники и многое другое. Это нашло свое отражение и в экспонатах юбилейной выставки.

Эта выставка хотя и не изобиловала открытиями, но показала достаточно высокий уровень сегодняшнего болгарского прикладного искусства, и позволяла говорить о тенденциях его развития, эстетических функциях и отношении к национальному наследию. К сожалению, на выставке было мало произведений массовых видов — стекла, фарфора, мебели. По экспонатам трудно было составить представление о состоянии этих значительных отраслей прикладного искусства в стране. Пока достижения художников в стекле и фарфоре еще очень скромные. Изделия обыденны и схематичны, преобладают лаконичные, сугубо функциональные решения (что, кстати, и привлекло производителей, закупивших образцы).

Эстетическую ценность изделий прикладного искусства утверждали произведения других жанров.

Наиболее интересным на выставке смотрелся раздел ковроделия. Здесь были произведения, в которых используются традиционные техники, например ковер-гобелен «Сельские музыканты» Д. Балева и П. Рашкова, и вещи, где художники экспериментируют с разнообразными, часто необычными фактурами, материалами и техниками. В таких произведениях ведутся поиски современных форм выражения, восходящие к живописи и графике, например в гобелене М. Вырбанова «Весна». В эффектном гобелене «Родопский мотив» Д. Балева грубыми витками красновато-коричневых нитей из козьей шерсти, асимметрично положенных на серовато-белом фоне, передает ощущение суровых бурных гор при вечернем освещении, застывших в неподвижности складок земли. Гобелен Балева — это произведение монументального звучания, органичное для современной архитектуры. Болгарский гобелен, в отличие от ковроделия, не имеет своих традиций в стране. Тем интереснее его первые шаги.

В платках и тканях красивые графические рисунки иногда напоминают



Маргарита Мишлякова.
Ваза. Шамот.

Димитр Механджийски
Коробка. Кованая медь.

Димитр Петров.
Подсвечник. Кованое железо.

Стоичко Петров.
Подсвечник. Кованое железо.

Рангел Йосифов. Щелкун для
орехов. Кованое железо.



промышленную графику, не соответствующую утилитарному характеру вещей. Наиболее одухотворенными, яркими, цельными в текстиле были вещи, вдохновленные народной традицией. Это, прежде всего, гобелены и ковры Руски Попвасилевой, использующей естественные материалы — шерсть, камыш, лен, коноплю и другие материалы народного ковро ткачества. В произведениях художницы они трактуются по-новому, создают необычные структуры, оригинальные и красочные. Эффектные сюжетные панно М. Йосифовой, набивные ткани Т. и Й. Йосифовых, орнаментальные дорожки-черги Д. Станкова, декоративные ткани С. Камбуровой представляют интерес для жилого и общественного интерьера. Текстильные панно Анны Тузсузовой — это талантливые импровизации на народные темы.

Значительны монументальные панно и разнообразная декоративная керамика Невы и Николы Тузсузовых, Георгия Бакрджиева, Георгия Коларова. Вообще искусство керамики все более отходит от бытовых форм. И хотя художники обращаются к утилитарным образцам традиционного характера, сегодня они все более создают и керамику декоративную для украшения интерьера — вазы, рельефы, мелкую пластику, в которых преобладают грубоватые объемы, шероховатые поверхности, нарочито подчеркивают твердость и плотность естественного, не скрытого от глаз материала. В ее украшении нередко встречается стилизованный рисунок или рельеф, изображающий людей или мифические существа.

Заслуженную славу — и не только в стране, но и за ее пределами — принесли болгарским художникам художественные изделия из металла и кожи. Кованые подсвечники, лампы, абажуры, щелкуну для орехов В. Терзиева, М. Мишляковой, И. Бубева, Д. Петрова, Д. Механджийского, кожаные пояса, портфели, сумки, тисненные рельефами, с металлом и цветными камнями Н. Николова, В. Баларевой, шкафы-сундуки с металлическими орнаментальными накладками А. Василева и Н. Петрова, созданные на основе и в духе народных традиций, сами могут явиться источником вдохновения для молодых художников, работающих над новым ассортиментом предметов для быта.

В серебряных и металлических ожерельях, брошах, массивных подвесках, ажурных браслетах, серьгах, кольцах легко узнаются прообразы староболгарского, византийского и турецкого искусства: орнаменты и формы металлических украшений, народного костюма, декор церковной утвари, техника обработки ювелирных украшений. Разнообразие художественно выразительных форм со-





временных «традиционных подлинников», предлагаемых художниками, способствует творческое понимание моды на фольклорные украшения из металла, видение их в ансамбле с костюмом, вкус и чувство меры.

*

Каковы пути развития современного прикладного искусства в стране? Мнения болгарских искусствоведов и художников разделились. Одни из них весьма категорически утверждают уникальное назначение произведения прикладного искусства, которое не обязано считаться с требованиями производства. Другие поддерживают безотлагательное требование — «искусство в быт». Об этом говорят на обсуждениях выставок, на творческих встречах, в печати. По своему правы и те и другие. Но конкретных рецептов никто дать не может. Жизнь предлагает решения более емкие, что, кстати, показала и юбилейная выставка.

Очевидно, задачей болгарских художников является создание предметов, сохраняющих свое практическое назначение и обладающих высокой художественной ценностью. Стимулом для этого будет дальнейшее развитие легкой промышленности и работа над комплексным проектированием жилых и общественных зданий, что потребует и новых уникальных произведений, и массовых образцов. В то же время художник не должен подчиняться работе машины. В условиях промышленного производства серийных стандартных вещей приобретает новый смысл, особенно в социалистических странах, ручной творческий труд. Государство и художественная общественность поддерживают возрождение на современной основе художественных ремесел, создающих индивидуальные и неповторимые изделия, которые не может производить машина. Думается, однако, что возрождение некоторых видов художественного ремесла ценно не только производством этнографических образцов-сувениров, но главным образом созданием ручным творческим трудом индивидуальных предметов нового назначения. Проектантами их в Болгарии являются большей частью художники прикладного искусства, разрабатывающие народные художественные принципы, материал и технологию народного искусства. На этом во многом построена работа мастерских Художественного фонда Болгарии. Для молодого болгарского профессионального прикладного искусства, находящегося в становлении, успешно переосмысливающего и развивающего достижения художников других стран, очень важно сохранить национальное начало.



Художественный фонд Болгарии

Кирил Крыстев (София)

В последние десятилетия, особенно после 9 сентября 1944 года, наступил истинный расцвет болгарского прикладного искусства, имеющего глубокие народные традиции.

Начало этой работе положили несколько талантливых художников-прикладников: проф. Иван Пенков, Георги Бакрджиев, Йордан Баров, Никола Тузсузов, Руска Попвасилева, Мара Йосифова. Их примеру последовали многие другие мастера. В их творчестве сохраняется преемственность эстетических принципов народного ремесла, а в некоторых случаях — также древнего болгарского и доболгарского художественного наследия. Основную роль в развитии прикладного искусства играет Союз художников Болгарии и Художественный фонд, который является его творческой лабораторией.

Фонд — это самый значительный центр по производству художественных изделий. Их высокий эстетический уровень влияет и на характер предметов широкого потребления, выпускаемых промышленностью.

При фонде работает восемь мастерских, имеющих юридическую и хозяйственную самостоятельность.

В своей деятельности Фонд стремится сохранить дух национальных традиций, а не копировать иностранные образцы. Каждое художественное произведение, создаваемое в Фонде, должно иметь оригинальный, творческий характер и этим отличаться от промышленных товаров массового производства. Тиражи изделий Фонда ограничены, но при высоком художественном уровне эти изделия имеют доступные цены, — чтобы красивые, практичные вещи могли попасть в каждый дом.

Керамика. Фонд предлагает богатый ассортимент художественной керамики — утилитарной и декоративной, созданной известными болгарскими керамистами. Часть керамики выпускается сериями: сервизы разного назначения, пепельницы, подсвечники, кувшины, украшенные росписью ангобами и глазурями в традициях народного гончарства. В магазинах Фонда можно приобрести и уникальную авторскую керамику (фаянс или каменную массу) с эффектными поливами или росписями. Источниками вдохновения художников служит как народная узорная керамика эпохи Болгарского Возрождения, так и изысканная средневековая тырновская и преславская керамика, и даже еще более древние образцы славяно-болгарской, тракийской и доисторической керамики.

Бижутерия. Большое место в продукции Фонда занимает бижутерия. Образцами служат тракийские, византийские, праболгарские и средневековые золотые и серебряные сокровища, которыми так богата болгарская земля, а также широко развитое в эпоху Возрождения ювелирное ремесло. Под руководством художников в мастерских Фонда создаются ожерелья, серьги, броши, перстни современного типа или повторяющие старинные изделия. Но серебро, золото, драгоценные камни и эмали заменяются соответствующими новыми материалами, более дешевыми, однако при этом украшения, благодаря художественной обработке, сохраняют благородный вид.

Кожаные изделия. Художники-прикладники Фонда продолжают традиции прославленных праболгарских кожевников. Огромной популярностью у женщин пользуются оригинальные дамские сумки. Их прототипом послужили пастушеские сумки, но вкус и такт художников позволили избежать сухого подражания и создать изысканные современные вещи. Некоторые сумки выполнены из грубой сыромятной

кожи и привлекают простотой «варварской красоты». Другие — из «патинированной» кожи — имеют декоративные рельефы, повторяющие староболгарские декоративные мотивы.

Резьба по дереву. В магазинах Фонда продают красивые деревянные чаши и подносы для фруктов, стойки для торшеров, коробки для бижутерии и папирос, созданные крупнейшим современным резчиком проф. Асеном Василевым. В его работах лучшие пластические традиции народной рельефной резьбы, известной по великолепным церковным иконостасам, сочетаются с плоскостной геометрической пастушеской резьбой. Его коллеги, молодые резчики, смело развивают это древнее славянское ремесло в новых пластических формах.

Кованое железо. В мастерских Фонда производят кованые вручную железные подсвечники, стояки для настольных ламп, приборы для камина, ларцы (в виде сундучков) для бижутерии, стилизованные фигурки зверей. Форма и техника изготовления заимствуются из старого искусства — за образец берутся церковные подсвечники и паникадила, а также коньки для очага, создававшиеся народными кузнецами в прошлом.

Вышивка и ткачество. Необыкновенно красивые, богатые и разнообразные народные вышивки на одежде используются современными художниками для украшения льняных покрывал, салфеток, платков. В этих вышивках широко используется народная палитра, в которой преобладает красный цвет, смягчаемый гармонией пастельных тонов. В том же духе выполняются и красивые ткани для занавесок. В ассортименте Фонда — также небольшие скатерти и сумки, в которых живая пестрота народных тканей ощутима еще больше.

Гобелены. Знаменитые чипровские и котленские килимы по технике близки гобеленам. Сейчас художники-прикладники создают интересные картоны, по которым в ткацких мастерских Фонда выполняют современные гобелены. Они обычно посвящены национальным темам и отличаются декоративностью трактовки; часть художников следует тенденциям нового европейского гобелена. Это ощущается в свободе ритмико-пластического и колористического решения. Они подходят к любой современной обстановке.

Куклы, создаваемые по эскизам художников Фонда, — это не этнографические копии. Это — оригинальные произведения на фольклорные темы, выполненные с декоративным изяществом и стилизованные с большим тактом.

Художественные открытки. Фонд выпускает множество поздравительных открыток на все случаи жизни. Сюжетами служат стилизованные фольклорные композиции, декоративные мотивы в аранжировке талантливых художников-графиков. Некоторые открытки печатают в технике, позволяющей сохранить прелесть авторского рисунка.

Фонд имеет собственную постоянную художественную галерею в Софии. Задача галереи — осуществлять постоянные контакты жителей Болгарии и зарубежных гостей с болгарскими художниками. Для зарубежных ценителей древнего болгарского искусства Фонд выполняет превосходные живописные копии непревзойденных болгарских икон, а также металлические отливки серебряных икон и переплетов евангелий. Фонд работает над созданием экспозиций выставок, музеев, ярмарок. Издательство «Болгарский художник» — важное культурное и экономическое предприятие Фонда. В него входят редакции: древнего изобразительного искусства, современного изобразительного искусства, переводных изданий, графических изданий, детская редакция, журнал «Искусство» (орган Союза художников). Изделия Фонда реализует собственная торговая фирма, имеющая изящно оформленные магазины в столице и во всех окружающих и курортных центрах. По договору с секцией графики Союза художников магазины продают и тиражированные авторские работы.

Фонд имеет также социальный отдел, который оказывает творческую помощь художникам.

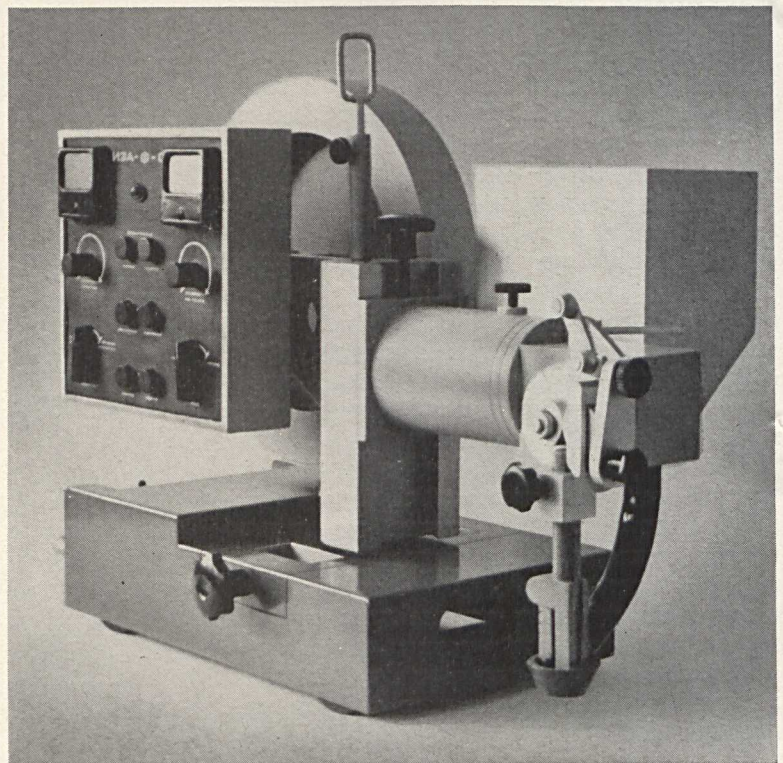
Заметки о болгарском дизайне

В. Глазычев



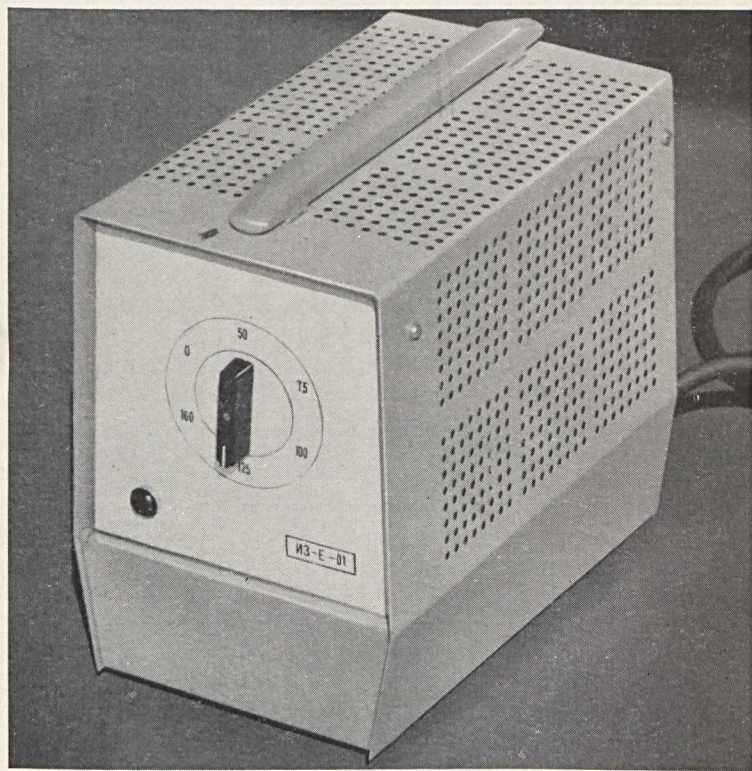
Эмблема Центра промышленной эстетики.

Станок-полуавтомат.



Обычно у нового дела, чем оно интереснее, тем длиннее название. В общем-то это понятно: когда есть лишь несколько человек и довольно смутное представление о том, что и кому предстоит делать, и уж совсем смутное — как делать, утверждение длинного и звучного названия помогает убедить в его значимости и других, и себя. Потом, когда первые надежды и разочарования позади, название начинает мешать, но уже поздно. Так это и называется: Центр промышленной эстетики и художественного проектирования (Министерства машиностроения). У Министерства легкой промышленности — свой центр (о нем — отдель-

ная статья), у Министерства лесной промышленности — свой, по проектированию мебели. Система уже сложилась, и пока не исчерпает всех своих возможностей, будет функционировать как есть. При Государственном комитете по науке и технике создан Совет по технической эстетике, который должен как-то регулировать общий ход становления профессионального дизайна в стране, координировать работу центров. Совет работает на общественных началах и регулярно влиять на ход текущей проектной работы не может. Он осуществляет три важные функции: присуждает ежегодную награду «золотые руки» за лучшую худо-



Сварочный аппарат.

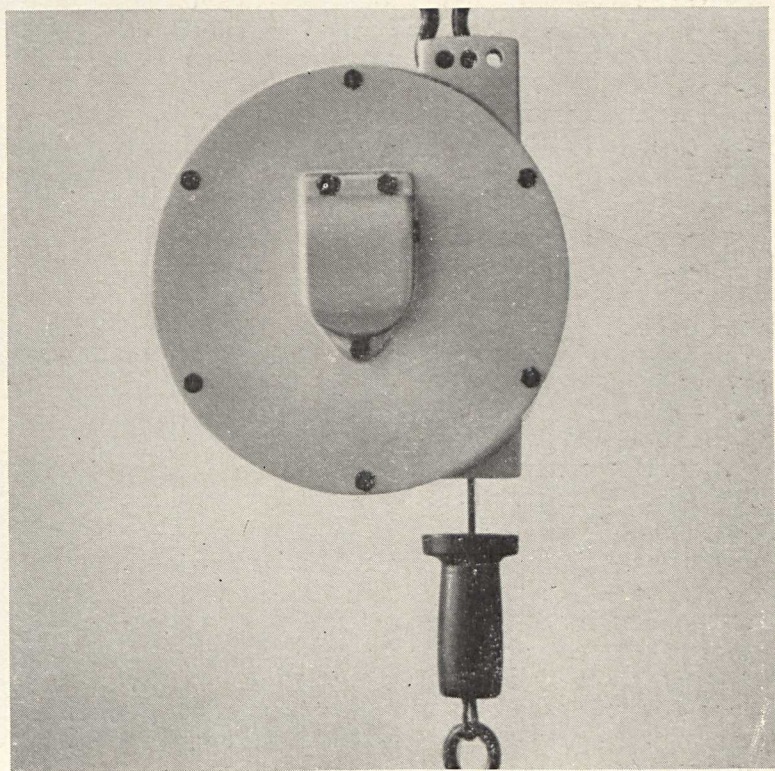
жественно-проектную разработку; осуществляет оценку зарубежных лицензий для производства в болгарской промышленности, что уменьшает риск приобретения случайных или устаревших систем; и — может быть, в настоящее время это главное — сам Совет является местом общения представителей Дизайн-центров, Союза художников, Союза архитекторов, Комитета и министерств. В этом общении, в естественном столкновении позиций имеется принципиальная возможность постепенной выработки единой профессиональной политики. Совет имеет возможность оказывать влияние на подготовку профессионалов, которых, естественно (как и везде в дизайне), не хватает. Здесь болгарскими коллегами предпринят любопытный эксперимент — попытка выбрать соответствующую местным условиям профессиональную школу: болгарские студенты и аспиранты, специализирующиеся в художественном проектировании, учатся в ГДР, Польше, Чехословакии, Венгрии и Советском Союзе. Наверное, придется все же создавать постепенно собственную школу (отделение промышленных форм в Высшем художественном институте работает уже пять лет), но зато в этой своей школе можно будет сопоставить все имеющиеся позиции, приемы, методы и... посмотреть, что из этого выйдет. Такие эксперименты часто дают результаты, существенно отличающиеся от предполагаемых, но уж дают наверняка; это довольно сложно и не без риска, но зато можно получить существенный выигрыш, если думать не только о ближайших двух-трех годах.

Центр художественного проектирования (так сотрудники сократили для удобства его название — впрочем, не только для удобства, но и ради точности выражения

его актуального содержания) — тоже эксперимент, только непрерывный, да еще проводимый на себе с достойным глубоким уважением упорством. За пять лет его реальной работы (организован в 1963 году, 50 — 60 сотрудников, из которых собственно проектировщиков не больше половины) сделано около тысячи проектов. Это много, если даже учесть, что значительная их часть — косметическая доработка готовых вещей и еще большая — относительно маленькие задания. Среди крупнейших работ большие серии электрокаров (для экспорта в системе СЭВ), серия мотоциклов, сложные дорожные машины, семейства точных станков и приборов; множество «мелочи»: детский велосипед и телефон-селектор, кинопроектор и тельферные подвесы, оборудование музыкального кабинета и конторская мебель.

Это тот самый «среднеевропейский» уровень, который достичь оказалось несколько легче, чем предполагали вначале, и который невероятно трудно преодолеть — на этом уровне в лучших проектах работают Московское или Ленинградское СХКБ или Вильнюсский филиал ВНИИТЭ, ни лучше, ни хуже. Это добротный профессиональный уровень. По первому впечатлению, при просмотре десятков фотографий работ последних лет кажется, что проектировщики Центра настолько довольны фактом выхода на этот уровень, что и не пытаются двигаться дальше. Но это впечатление, к счастью, ошибочно. Проанализировав ход развития Центра, стратегические «игры», которые репетирует его руководство, можно почти без риска утверждать, что через несколько лет, как только производство подтянется до действительного понимания новых задач по завоеванию потребителя, а Центр получит еще

Тельферный захват.

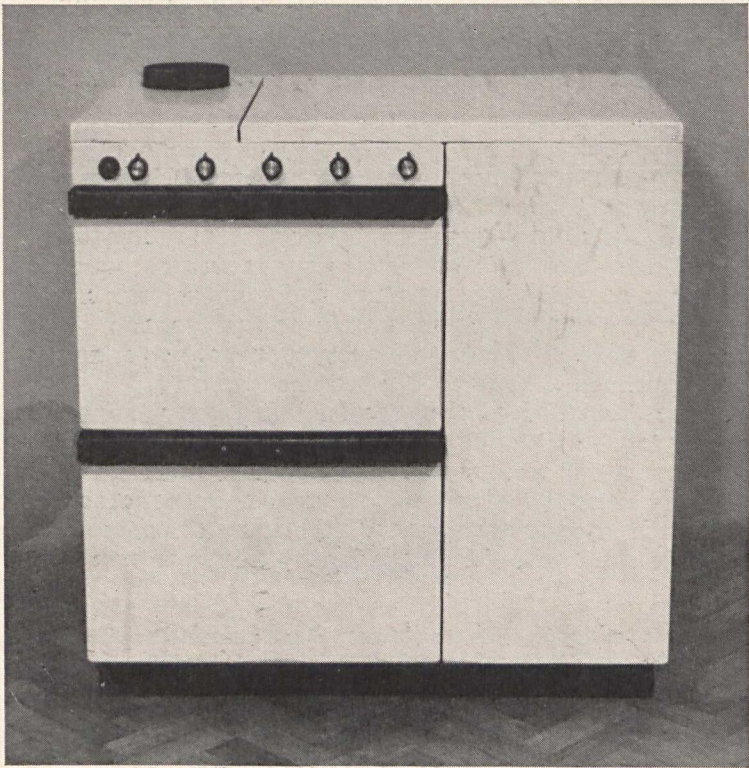


десяток молодых квалифицированных проектировщиков, он окажется полностью подготовленным для резкого рывка вперед. Это отнюдь не благие надежды — подготовка к будущему рывку идет полным ходом. Эксперименты над собой, о которых сказано выше, не являются попытками, подчеркивающими друг друга, случайными пробами — в них прослеживается жесткая последовательность, даже если она достигалась отчаянными зигзагами в поисках выхода из тупиковых ситуаций.

Первые три года центр работал в той же определившей из первичных представлений о проектной деятель-

ности системе отраслевых отделов (транспорт, станки, приборы, графика), что и все остальные. В 1967 году все отделы были ликвидированы, и их сменили художественно-проектные и инженерные группы, которыми можно оперировать весьма гибко. Инженерный состав Центра действует исходя из различных тактик: помогает работе художников, делает самостоятельные конструкторские работы вместе с художниками, иногда сам выполняет художественно-проектную работу. Количество людей в рабочей группе зависит от задания. Оперативный контроль над работой осуществляется руководителем коллектива, а содержа-

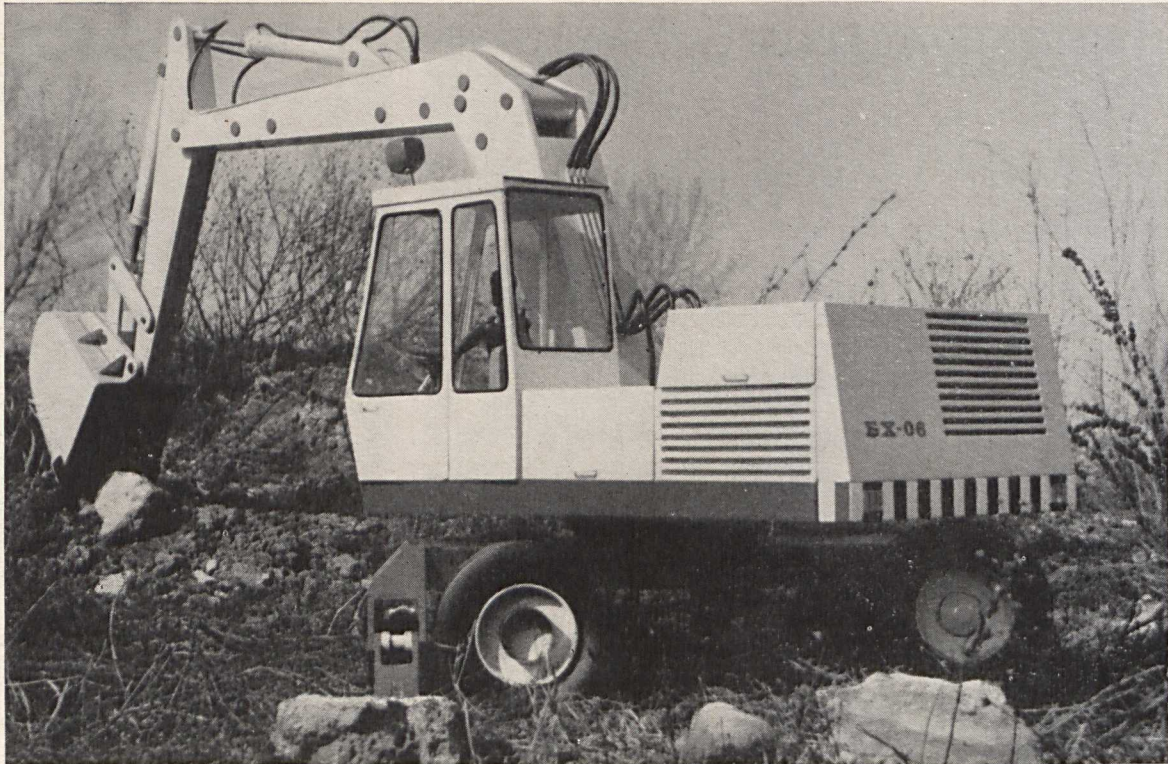
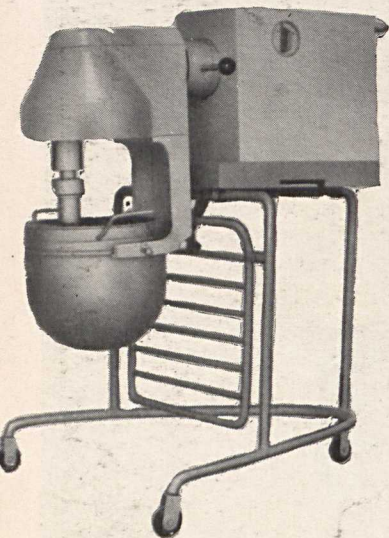
граммам, типы взаимоотношений художников и инженеров, Центр потенциально готов к выполнению зданий любой функционально-технической сложности. Сейчас Центр переживает процесс интенсивного самоосмысления, когда еще количество взглядов на содержание и смысл работы, как утверждает директор (он же главный инженер) Минко Хассымски, примерно равно количеству сотрудников. В этой ситуации довольно трудно избежать того, чтобы для удобства формально принять единую точку зрения «на экспорт» и сознательно отказываться от подобного упрощения. Болгарские коллеги сумели избежать этого. Они еще недавно не имели средств и до сих пор не имеют людей для общетеоретических исследований (исследовательские работы носят узко прикладной характер, связанный с техническим содержанием проектных разработок). Но это вовсе не означает, что такой работы не ведется, хотя плана или программы исследований не существует. Они делают другое — во-первых осмысление собственной проектной работы, во-вторых, процеживание всей профессиональной информации, поступающей из мирового дизайна, в-третьих, неформальные связи с ведущими профессионалами мирового дизайна. В Центре идет довольно интенсивная естественным образом упорядоченная теоретическая работа, теснейшим образом связанная с проектной практикой. Если есть методические основы такого типа, то результаты будут; наверное, они уже есть, только нужно время, чтобы они проявились. Предсказывать в развитии профессии трудно. Но можно утверждать, что болгарские проектировщики создали себе возможности для ускоренного движения.



Кухонная электроплита.

Гидравлический одноковшовый экскаватор.

Кухонный агрегат.



тельный — художественно-техническим советом. Главный художник Центра полностью освобожден от административной ответственности за ход работы, он несет персональную ответственность за художественно-проектное качество работы, и его совершенно не беспокоят соображения плана, премий, сложности переделок или отношений с заказчиком. От директора центра требовалась в этом случае недюжинная смелость — особенно, если учесть, что в наших художественно-конструкторских организациях вообще нет сейчас должности и амплуа главного художника. Отрабатыв методика составления коллективов по про-

Центр новых товаров и моды

Йордан Трифонов (София)

Центр новых товаров и моды — это организация, где создаются новые образцы текстиля, трикотажа, одежды, обуви, сумок, бижутерии. В этом году начинает работать отдел интерьера, который будет разрабатывать мебель, фарфор, стекло. Другими словами, Центр новых товаров и моды — это не только лаборатория, где проводятся эксперименты и создаются новые направления моды, но и институт, где художественно-технический совет утвер-

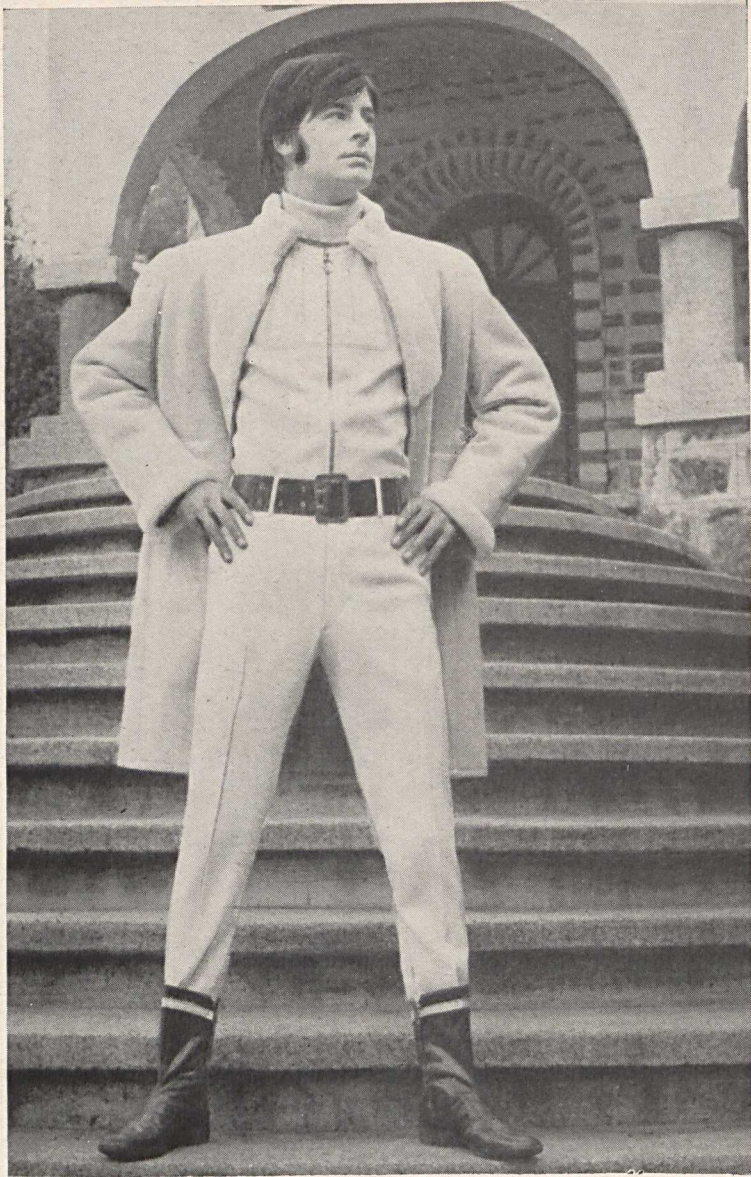


ждает новые виды товаров для различных отраслей легкой промышленности и отклоняет антихудожественные изделия, организация, которая уполномочена заключать договоры с торгующими и производственными предприятиями.

На Центр новых товаров и моды возложена задача воспитания эстетического вкуса и возрождения национальных традиций в одежде и быту. Не изолируя свою работу от тенденций мировой моды, мы в то же время соотносим ее с социальными условиями нашей страны, национальными вкусами, темпераментом, обычаями болгарского народа.

В поисках творческого вдохновения художники Центра обращаются прежде всего к сокровищам болгарского народного искусства. Придавая изделиям национальный характер, мы пытаемся добиться не только идеологического и эстетического эффекта, но и экономического. Только последовательно проводя линию создания собственного





стиля, мы можем рассчитывать на конкурентноспособность наших изделий на внешнем рынке.

Справиться с такими разнообразными задачами Центру помогает особая структура организации, которая построена по принципу: иметь в своем распоряжении абсолютно все, что необходимо для работы, — от системы информации до собственных магазинов и типографии.

Исходный пункт нашей работы — отдел информации. Здесь не только концентрируется вся входящая информация, которая обрабатывается специалистами, но и изучается конъюнктура рынка, исследуются различные пути научно-технического, экономического и торгового сотрудничества с другими странами. Отдел заключает и выполняет договоры о международном сотрудничестве — об обмене специалистами, о рекламных мероприятиях, о торговых сделках и пр.

Центр новых товаров и моды является членом международных организаций СЭВ, ИКСИД, МОК.

Важные отделы Центра — теоретические. Каждый из них занимается определенной отраслью: есть отдел цвета и структуры текстиля, отдел изделий из кожи, отдел обуви и галантереи, отдел трикотажа, отдел одежды, отдел интерьера. Сотрудники этих отделов должны не только вести научно-исследовательскую работу, но и разрабатывать генеральное направление моделирования каждой коллекции. Этими рекомендациями затем руководствуются творческие коллективы экспериментальных лабораторий Центра в своей работе над созданием собственной коллекции. Модели теоретических отделов носят чисто экспериментальный характер и не рассчитаны на технические, экономические и производственные возможности ни мастерских Центра, ни промышленности. Это, по существу, лаборатории идей. В этих отделах создаются модели для демонстрации на конгрессах мод СЭВ и готовятся показы на неделе Высокой моды в Париже.

В художественном проектировании работа в Центре строится на полном доверии к художнику. За коллекцию целиком отвечает один ответственный; ему подчиняется вся творческая группа, предлагающая свои эскизы. Ответственный отбирает часть эскизов и создает всю коллекцию.

Кроме того, в Центре существуют экспериментальные лаборатории (маленькие мастерские), которые должны создавать коллекции для всех отраслей легкой промышленности, экспериментируя в условиях массового производства. Предприятие вносит свои поправки и дополнения; когда коллекция окончательно оформляется, художественный совет Центра просматривает ее и заключает договор с торгующей организацией.

Новым в работе Центра стало учреждение премий и наград Государственного хозяйственного объединения по внедрению изделий, созданных Центром. Мы думаем, что в ближайшем будущем проекты будут передаваться предприятиям бесплатно.

Для внедрения новых образцов в промышленность и пропаганды их



среди потребителей Центр использует всевозможные средства рекламы. Проводятся передачи по радио и телевидению, публикуются статьи в газетах и журналах, ежегодно осуществляется не менее 120 показов мод. Центр руководит изданием специальных журналов «Лада», «Луч» и «Текстильная промышленность», выпускает ежемесячно информационные бюллетени. Активную пропаганду ведут Дома моделей, организованные Центром в столице и в окружающих городах страны. И, наконец, еще одна форма пропаганды — продажа экспериментальных коллекций Центра (малых серий) в собственных магазинах. В связи с 25-летием социалистической революции в Болгарии отдел промышленной эстетики Центра новых товаров и моды готовит выставку комплексного решения интерьера жилищ. Подготовлено десять вариантов полного оборудования интерьера квартир в одном из новых домов. После обсуждения и анализа выставки



будут разработаны рекомендации для улучшения эстетического качества изделий. В будущем секция интерьера предусматривает организацию ежегодных выставок по комплексному оборудованию жилых и общественных помещений для демонстрации новых проектов художников и архитекторов. Центр новых товаров и моды работает по новой системе — по принципу самокупаемости. Финансовые издержки всей организации возмещаются главным образом продажей экспериментальных серий, цены на которые определяет сам Центр, выплачивая лишь 10 процентов отчислений в государственный бюджет.

Центр новых товаров и моды стремится внести свою лепту в промышленное искусство, добиться гармонии художественной формы и утилитарности, поднять массовый вкус до уровня вкуса художника. В этом направлении уже достигнуты первые успехи и можно полагать, что они являются залогом быстрее и полного осуществления этой ответственной задачи.



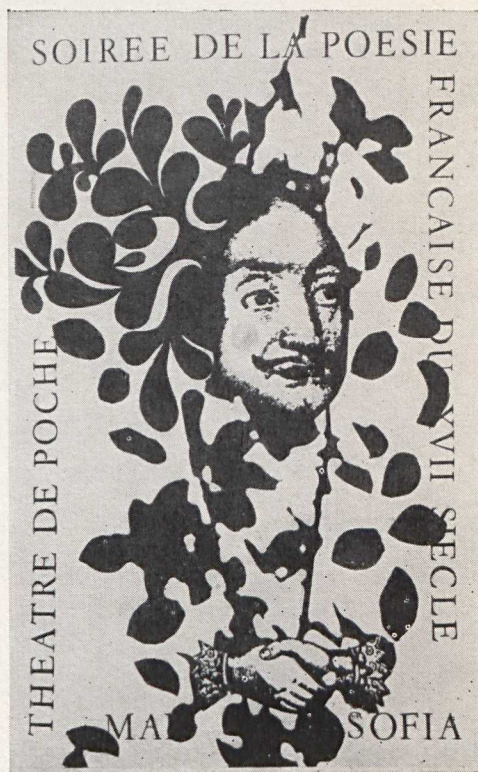
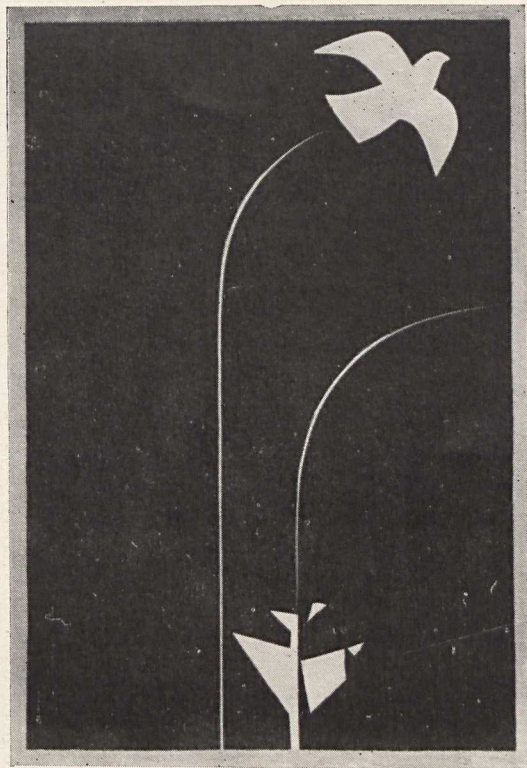
Болгарский плакат

Максимилиан Киров (София)

Состояние болгарской прикладной графики до освобождения было незавидным. Западные фирмы, господствовавшие на нашем рынке, вместе со своими товарами поставляли и рекламу. В таких социально-экономических условиях не могла возникнуть необходимость в высокохудожественной, хорошо организованной рекламе. Однако бурная политическая жизнь страны, начавшаяся сразу же после освобождения от турецкого рабства, создала благоприятные условия для развития публицистической графики-карикатуры и политического рисунка.

Конкретная общественно-политическая ситуация, сложившаяся после революции, выдвинула на первый план те виды прикладной графики, которые могли непосредственно участвовать в решении определенных агитационных и идейно-творческих задач. Центральное место среди всех форм и средств наглядной агитации бесспорно занял политический плакат, который активно участвовал в борьбе за окончательную победу новых общественных и социальных отношений, установившихся в стране. Огромное число плакатов, созданных в 1944—1949 гг. А. Жендовым, Б. Ангелушевым, С. Сотировым, Б. Ивановым, А. Стаменовым и др., было связано с конкретными политическими событиями. Образный строй большей части этих произведений во многом

ческого, часто антихудожественного изображения. В 1955 году в художественной жизни Болгарии произошло событие, которое сыграло положительную роль в развитии нашего политического плаката. Я имею в виду выставку польского плаката. В это же время в другом выставочном зале была открыта выставка болгарского политического плаката. Сопоставление было разительным. Тогда вновь заговорили об успехах наших плакатов в первые годы после победы. Стало ясно, что метод польских плакатистов — не открытие для нас, что он был известен и нашим плакатистам, но мы от него отказались.



близок революционной сатире 20—30-х годов. Первые годы после победы, когда приходилось ликвидировать хозяйственную разруху, не могли способствовать развитию рекламной графики. Кроме того, тогда укоренилось неверное и весьма примитивное мнение, что реклама как метод торговой практики несовместима с экономической и социальной природой нашего общественного строя. Хотя это мнение не было официальной установкой, оно мешало художникам не одно десятилетие. Из всех видов рекламной графики право на жизнь получил только киноплакат. Но и он следовал по проторенному пути натуралисти-

Последующие годы были отмечены поисками новых путей в этой области. Плакат стал занимать все большее место на общих выставках декоративно-прикладного искусства. Работы, показанные на них, дают возможность проследить основные тенденции развития плаката за последнее время. Еще в 1956—1958 гг. как в дипломных работах выпускников, так и в целом ряде напечатанных плакатов, ощущалось сильное влияние польской плакатной школы. В других работах сказывалось увлечение ярким, декоративным многоцветьем и оригинальностью композиции в ущерб ясности идейной концепции.

МИСТЕРИЯ БУФ



ДЪРЖАВЕН САТИРИЧЕН ТЕАТЪР
Героническо, епическо и сатирическо
изображение на нашата епоха

от **ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИ**

постановка МЕТОДИ ЖИДОНОВ * ПРЕВ
ОД И ДОПЪЛНИТЕЛЕН ТЕКСТ ГРЕГЪР
И ЦАНЕВ * ДЕКОР ГРЕГЪРИ СТАВРОВ * КО
СТЮМИ КОНСТАНТИН РАДЕВ * МУЗИ
КА ДМИТАР ВЪЛЧЕВ * МАСКИ МИХАИ
Л БЕНЧЕВ * ЦИРАТИ ЛЮДМИЛ ЧЕХЛАРОВ



За последние пять-шесть лет из стен Высшего института изобразительных искусств им. Н. Павлович вышла значительная группа молодых плакатистов. Уже в дипломных работах они показали свою основательную профессиональную подготовку. Мастерством выпускники института в значительной мере обязаны методу обучения, который применяет в своей педагогической практике руководитель студии «Прикладная графика» профессор Александр Поплилов. Целый ряд значительных побед, одержанных за последние годы нашими молодыми плакатистами

На стр. 23:

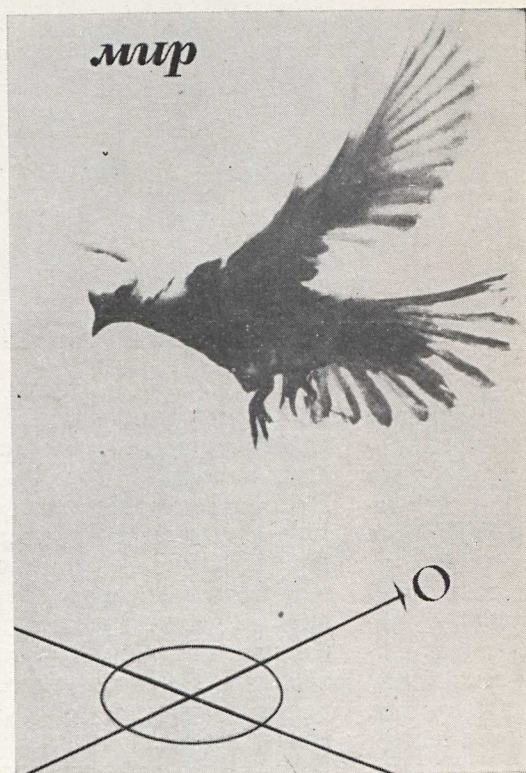
Димитр Димитров. Плакат «Мир».

Здравко Мавродиев.
Плакат к вечеру
французской поэзии XVII века.

Димитр Димитров. Плакат к IX
Всемирному фестивалю молодежи
и студентов в Софии.



признания удостоился Асен Старейшенски, которому жюри присудило специальную награду. Еще на I Биеннале плаката в Варшаве Ралица Станоева получила одну из девяти главных наград: третью премию в разделе «Зрелищный плакат» за свой плакат для Концерта из произведений Баха. Именно на этой Биеннале мир в сущности открыл болгарский плакат. Еще в день открытия мы узнали, что болгарский раздел экспозиции произвел на жюри большое впечатление, и многие считают его одним из сюрпризов Биеннале. Пять лет спустя Асен Старейшенски с несколькими своими соотечественниками с еще большим успехом



←
Людмил Чехларов.
Плакат к спектаклю
«Мистерия-буфф».



Димитр Димитров. Плакат «50-летие Октябрьской
социалистической революции».

Антон Мечкуев. Плакат к съезду Болгарской
коммунистической партии.

Гичо Гичов. Плакат «Мир».

Димитр Серезлиев. Первомайский плакат.

за рубежом, свидетельствуют об их творческих возможностях. В этом могли убедиться посетители молодежной выставки плаката во время IX Всемирного фестиваля молодежи в Софии. Многие специалисты единодушно утверждают, что лучшие экспонаты этой выставки могут смело соперничать с высшими достижениями плакатной продукции всего мира. Эту высокую оценку подтвердили и награды, полученные на выставке болгарскими плакатистами Димитром Димитровым, Александром Балкански (II премия), Иваном Илиевым, Тодором Момчиловым и Эмилом Добревым (III премия). Но высшего международного

выступил на I Биеннале театрального плаката в Мюнхене. Молодые болгарские графики демонстрируют в своих работах завидные качества, соответствующие специфике плаката. Художники стремятся выразить великие идеи нашей эпохи высокопрофессиональными средствами. Сегодняшние достижения — гарантия успешного развития болгарского плаката.



Народное искусство и обычаи

Христо Вакарельски
(София)



Резное панно алтаря церкви св. Марины в Пловдиве. Сцена грехопадения. XVIII в.
Купель для крещения. Кованая медь.

Кукеры из Ямбола.

Каменный рельеф из Лопушанского монастыря.

Болгарская земля богата природными ресурсами — леса, пастбища, камень, руда. Поэтому здесь уже в эпоху неолита высокого развития достигли разные ремесла. Сформировавшаяся в VII веке болгарская нация унаследовала художественные навыки от каждой вошедшей в ее состав этнической группы. Пращры-тракийцы были не только создателями античной музыки; среди них были прекрасные мастера — ювелиры, ткачи, гончары. Предки болгар, прославившиеся своими изделиями из кожи, владели и ювелирным искусством. Славяне принесли навыки обработки дерева и развитое цветное ткачество. На протяжении веков — и в годы турецкого ига, и в эпоху национального Возрождения — весь этот огромный художественный опыт (наследие национальной культуры, контакты с античным миром, Византией и Востоком) привел к интенсивному развитию всех художественных ремесел. Великолепные произведения народных мастеров — ювелиров, резчиков, гончаров, медников, ткачей — хранятся в столич-

ных и провинциальных музеях этнографии, а многие из них еще бытуют в сельских домах.

В болгарском народном быту в прошлом, как и у других народов, можно наблюдать прямую связь народного искусства с праздниками и обрядами — как христианскими, так и иновещескими. Одна из главных черт культа, составляющих его сущность, — это жертвоприношения, дары, художественно оформленные предметы, посвящаемые покровителю. Именно культ во всех его проявлениях и обычаях с самого начала стимулировал развитие искусства. Сказанное подтверждает, например, резьба по дереву. Пока пастухи-резчики создавали вещи только для домашнего обихода, резьба оставалась плоскостной, моделировка формы была элементарной. Напротив, резьба, которой украшали храмовую мебель, иконостасы или алтарные врата, все больше приближалась к глубокому рельефу, становясь все более скульптурной, «богатой».

Миниатюрная резьба по дереву также

развивалась в тесной связи с церковью, хотя иногда явно под влиянием Запада. Обычно в высоком рельефе изображались святые и целые сцены из Библии, Евангелия и других духовных книг. Миниатюрные размеры этой резьбы позволяли включать ее в ажурные кресты — большие и маленькие, в «карманные» диптихи и триптихи, в нагрудные медалионы.

То же происходило и с кованым железом. В быту были широко распространены красивые кованые светильники, «коньки» для очага, ножи, ручки, навесы дверные и оконные, ограды для балконов, дверные молотки и «долапы» — сосуды, в которых жарили кофе. По форме они были красивы, но просты, зато в храмах железные светильники украшались с невиданной пышностью. Они отличались либо сложностью построения, либо богатством декоративных мотивов. Изображались животные (кони, птицы, змеи) или растения (розы, тюльпаны, листья и т. п.).

Даже резьба по камню, занимающая в

болгарском народном творчестве сравнительно скромное место (обычно это были надгробные кресты), подтверждает общее правило. Если же кресты ставились по обету, они превосходили в художественном отношении надгробные кресты. Роль культовых мотивов в них также увеличивается. Прекрасные образцы надгробных крестов с растительными и шнуровидными орнаментами можно встретить в Западной Болгарии, особенно около Софии. В Добрудже на крестах часто встречаются женские фигуры. Более зажиточные болгары в прошлом ставили мраморные надгробные плиты вместо каменных крестов. Помимо красивой надписи на них всегда помещены рельефные изображения, символизирующие и социальное положение погребенных: головные уборы, венки невест, бусы, пряжа на прялке — на могилах женщин; всадник, пахарь с волом, книга и чернильница с пером, портняжные ножницы, кадилыницы и прочее — на могилах мужчин. Некоторые изображения людей имеют несомненное портретное сходство.

Народное искусство резьбы по камню очень ярко проявилось в общественных сооружениях: церквях, монастырях, мостах, чешмах*. Обычно здесь изображены либо человеческие фигуры, почти всегда вооруженные ятаганами, копьями, пращами и т. п., либо звери. Иногда это сцены борьбы с драконом, змием или другим чудовищем. Встречаются высеченные на камне солнце, звезды, месяц, иногда изображения святых или скульптурные мужские маски.

Несомненно, первоначальная функция подобных, обычно очень наивных изображений заключалась в защите от злых сил. В этом можно усмотреть нечто общее и с верой в «демона-хозяина», замурованного в стену здания, особенно, если речь идет об изображении человеческой фигуры. Мысль об украшении, по всей вероятности, была на втором месте, а может быть, и еще меньше занимала авторов этих каменных рельефов. Часто изображение, имеющее в основе своей

* Чешма — каменное сооружение возле источника.

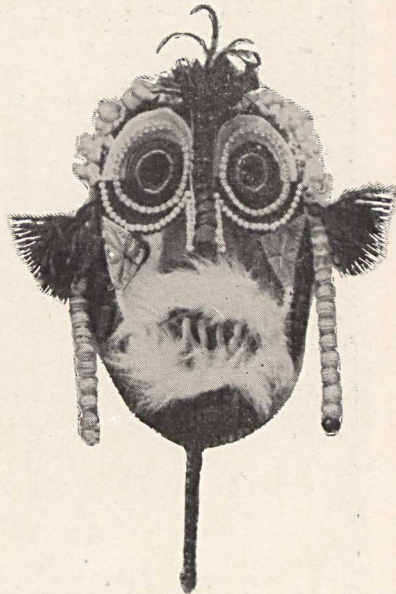
Кукеры из села Сушица.

Надгробная плита.
Село Фания Грудова. XVIII в.

Народная керамика.

Кукерская маска.

Миска. Керамика. XIV в.
Музей г. Тырново.





сугубо рациональное назначение, обрамляется орнаментом. Это можно объяснить эстетическими потребностями. Украшение караваев хлеба у болгар было очень распространенным искусством, тесно связанным с обычаями. Перед праздниками — в сочельник, в день св. Георгия — в каждом доме обязательно выпекались фигурные караваи. В сочельник, например, караваи украшали сценами из сельской жизни: пахарь на ниве, снопы и скирды, овчарня, пасека с ульями, курятник с курами — в зависимости от основных занятий семейства. Траптовку этой «картины» всегда дает хозяйка: «да родится побольше скотинок». Но поскольку каждая хозяйка украшала караваи по своему разумению, на

совершенство художественного исполнения не обращалось никакого внимания. Так как изображение имело символический смысл, традиция узаконила и крайнюю ее схематичность. Четыре разные по величине полосы теста складывают так, что символизируют упряжку волов: одна отогнута назад — пахарь, две, самые длинные, расположены впереди — пара волов; четвертая, поперечная, — ярмо. Крестцы* обычно изображены маленькими рельефными крестиками, копны — шариками; в других случаях шарики символизируют овец и ягнят. В караваях, предназначенных для праздников и обрядов, где символика не необ-

* Крестец — сложенные крестообразно снопы.



Кукерский праздник.

ходима, изображение носит чисто художественный характер. Караваи, которые пекли на свадьбу, для приема почетных гостей и по поводу других важных событий, украшены орнаментом, либо линейным, либо составленным из фигур птиц или цветочных мотивов. Такие караваи покрыты разноцветными плодами и семенами — изюмом, миндалем, орехами, маком, зернышками перца, кунжута. Поэтому рисунок орнамента и пластика объемов подчеркнуты в этой печеной «скульптуре» еще и цветом.

Тем же законам подчинялось и исключительное по мастерству ювелирное ремесло. В своих лучших работах ювелиры создавали сложные композиции на библейские и евангельские темы, изобража-

ли пророков и святых. Подобные сцены и изображения, выполненные в технике чеканки и эмали с включением драгоценных камней, украшали оклады евангелий и икон, раки для мощей, кресты, потиры, кадила и другую церковную утварь. Насколько велико мастерство болгарских ювелиров, видно по великолепным изделиям, созданным ими для украшения одежды. Но и их нельзя сравнить с величественным артистизмом церковной утвари. Поднос в музее Бачковского монастыря XVII века, оклад Кресненского евангелия в музее Рильского монастыря XVI века, множество надпрестольных крестов из церквей и монастырей, созданных в более поздние времена, подтверждают это со всей очевид-

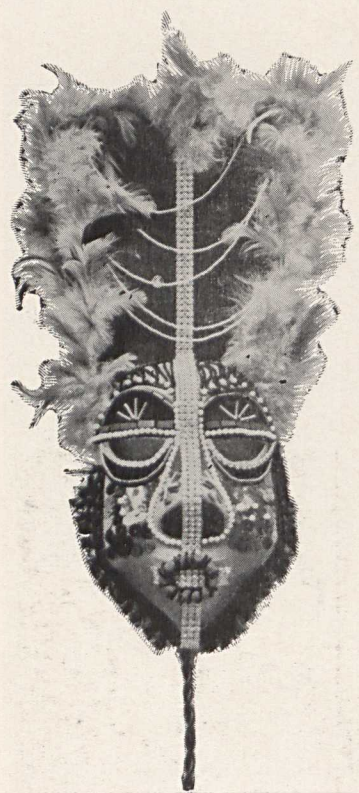
Писанки из разных районов Болгарии.

Кукерская маска.

Кукеры. Народный карнавалый праздник. Карнобат.

Свадебный каравай. Ямбол.

Кувшин. Глина, ангоб. Несебр. XIII в.



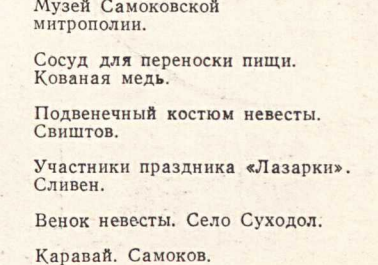
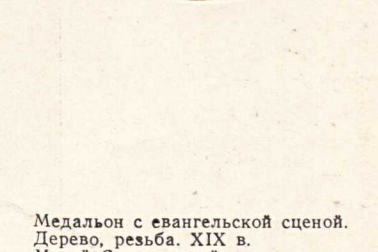
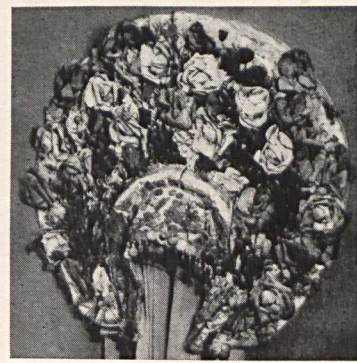
ностью. На протяжении веков славились изделия ювелиров Чипрово, Софии, Видина, Тырново, Пловдива, Пазарджика, Устово, Скопле.

Лучшие изделия народной керамики также создавались к праздникам и торжествам. Типичны были в этом отношении свадебные крондиры. Работая над ними, гончары обращали особое внимание на декор. Крондиры украшали более пышной росписью, более изысканным цветом. Лепные украшения крондиров также усложнены: сосуды обильно украшены фигурами птиц, львов, змей; встречаются и изображения людей. Еще теснее связаны с обрядами и обычаями керамические чаши для святой воды. Народный обычай вызвал к жизни искусство пасхальных писанок. В течение последних столетий первоначальный обрядовый смысл крашения яиц был утерян. Праздничные встречи, посещения на пасху родных и близких требовали чего-то большего, чем просто символ. Так появились писанки, которые стали предметом искусства. На крашеных яйцах стали изображать орнамент — геометрический и растительный, фигуры животных и даже людей. Обычно употребляют три краски: белая, желтая, черная. Иногда роспись дополняется прилепленными кисточками из разноцветной пряжи.

Для писанок характерно симметричное расположение рисунков. Никакого символического содержания в них нет, так же, как и в более сложных рисунках цветов — с прямыми и кактусообразными стеблями, со схематичными листьями, которые разнообразят лишь черточки, точки или крючки. Изображения на писанках всегда стилизованы. Даже самое реалистическое изображение — «лоза» (мотив, ведущий свое начало от цветочного горшка), стелющаяся по всей поверхности яйца, имеет схематично стилизованные гроздья, листья и ветки. Сами названия мотивов (герань, ромашка, груша, черешня, кизил, бабочки, паяцы, цыплята, петушки, рыбы, косы невесты и др.) говорят о том, что они тесно связаны с действительностью. Искусство писанок, достигшее особенно высокого уровня в западных землях Болга-

рии, сохранилось до сегодняшнего дня. Искусство, созданное обычаями, продолжает свою жизнь и в области костюма. Брак — это поворотный момент в жизни девушки. По народным поверьям, только соответствующие обряды и церемонии могут обеспечить благоприятные условия для счастья в будущей совместной жизни. На основе этого глубокого убеждения и было построено свадебное торжество. Существенным и весьма немаловажным элементом его является подвенечный убор невесты, украшенный с необыкновенной тщательностью. «Венчальное платье», «украшения невесты» означали, что платье — самое красивое, украшения — самые великолепные. Достаточно приглядеться к венку невесты, чтобы убедиться, что в некоторых областях страны он очень импозантен: пестрые цветы образуют широкий ореол вокруг лица (София, Свиштов и др.). И во всех обрядах, в которых девушка выражает свое желание выйти замуж, используется либо подлинное платье и украшения невесты, либо нечто похо-





жее на них. Это особенно характерно для всеболгарского праздника «лазарки». Костюмы, украшения, венки — все пестро, но очень гармонично. Здесь и свежие и искусственные цветы, и птичьи перья, и «султаны» ковыля. Пожалуй, в costume сильнее всего сказывается народное стремление к красоте. Искусство маски развивалось в связи с карнавальными обычаями. Наиболее яркий из них — «кукерские игры», исполняемые на масленицу, а их вариант в Западной Болгарии («суроваскары») — на Новый год. Это древний обряд, восходящий, по-видимому, к фракийским «дионисиям». Уже в его древнейшем элементе — в магических действиях кукуров, которые старались обеспечить плодородие земле, людям и домашним животным и одновременно отгоняли злых духов — было начало народной драмы и народной театральной игры. Позднее к кукурам присоединились лишь персонажи, взятые из жизни. В этом карнавале создано огромное разнообразие сюрреалистических масок существ окру-

жающего или выдуманного мира. Они производят и эстетическое впечатление — в зависимости от уровня мастерства, с каким они выполнены. Во многих случаях страшное, смешное или грозное в этих масках и костюмах получает развитие и в дополнительных аксессуарах, которые по колориту, орнаменту и украшению явно превосходят сам карнавальный костюм. Эта огромная костюмированная «надстройка» поглощает маску и она отодвигается на второй план. Часто высота кукуерских масок достигает одного-двух метров над головой ряженых, играющих в ритме звона качающихся на них колокольчиков. В последнее время развилось как бы соревнование между отдельными областями страны и сейчас можно говорить о специфике искусства масок в разных местах — в Силистрене, Карнобате, Ямболе, Карлово, Разложке, Радомире. Поэтому сугубо магические некогда кукуерские и другие обряды сегодня становятся источником своеобразного декоративного народного искусства.

Медальон с евангельской сценой. Дерево, резьба. XIX в. Музей Самоковской митрополии.

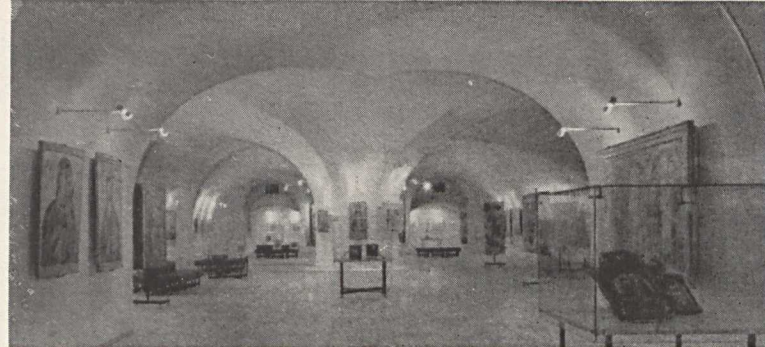
Сосуд для переноски пищи. Кованая медь.

Подвенечный костюм невесты. Свиштов.

Участники праздника «Лазарки». Сливен.

Венок невесты. Село Суходол.

Каравай. Самоков.



Атанас Божков (София)

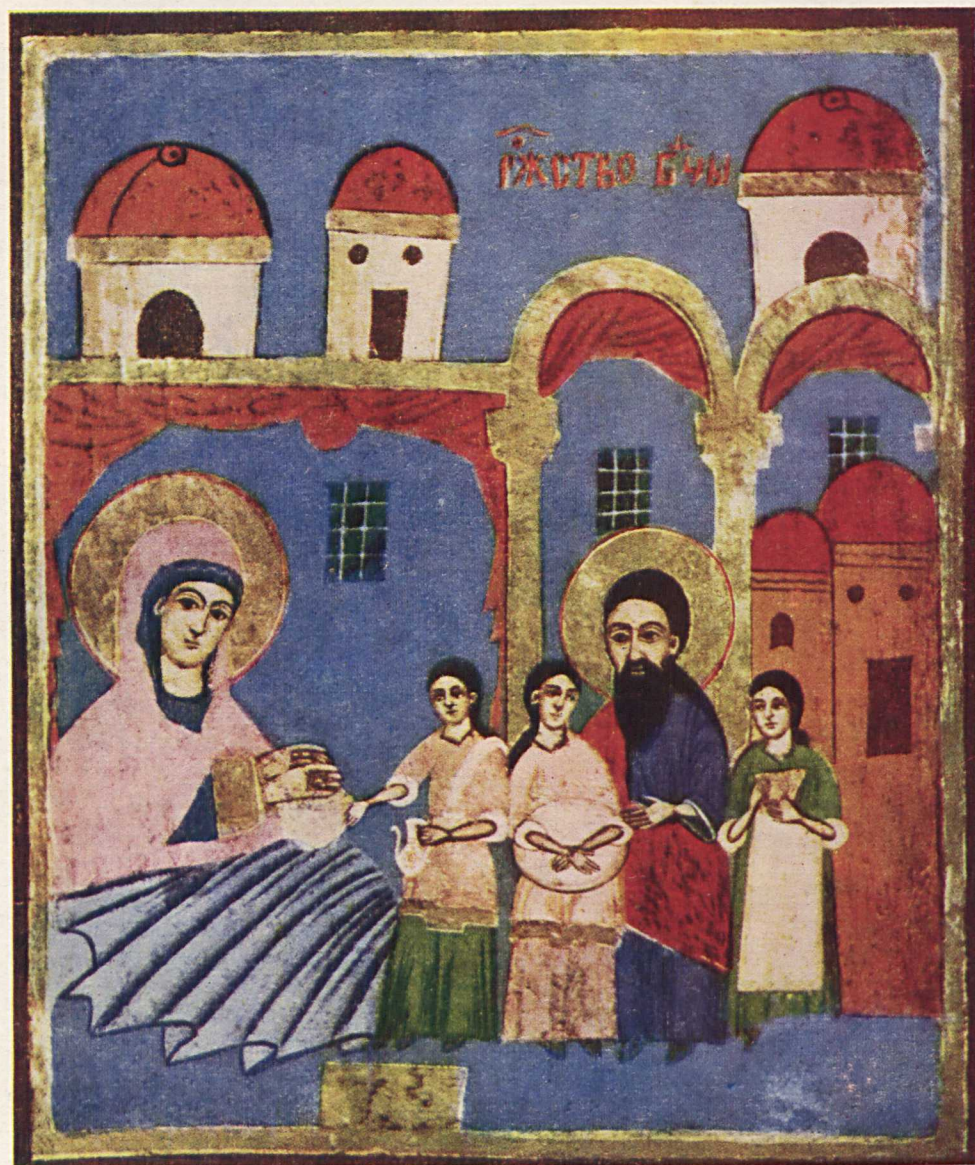
В начале 60-х годов прошлого века русский архитектор А. Н. Померанцев построил в Софии храм — памятник Александру Невскому. Несколько лет назад помещения его подземного этажа — Крипты — были оборудованы для музейной экспозиции. Национальная Художественная галерея открыла здесь свой филиал. Крипта стала музеем, где усилиями художников и архитекторов компенсируется утрата среды, в которой икона и фреска находились в течение веков. В экспозицию входят иконы, гравюры, рукописи, фрагменты фресок и копии стенописи, а также произведения прикладного искусства. Временно здесь же представлены и античные золотые украшения из кладов, найденных в Пангюриште и Вылчитрынско.

Огромную часть икон и фресок до недавнего времени считали анонимными. Исследования, которые ведутся сегодня, дают возможность открыть новые имена там, где на первый взгляд их трудно было ожидать: на мечях архангелов, на свитках в руках святых, на мафории богородицы, на барочных рамках... Болгарская иконопись теснейшим образом связана с византийским искусством. Однако, беря за основу эстетические принципы византийского искусства, болгарские иконописцы, керамисты и резчики утверждают в своем творчестве новое, остро национальное мироощущение. Преславская расписная

керамика завещала нам такие шедевры, как икона «Св. Теодор из Патлейна», достаточно убедительной аналогии которой до сегодняшнего дня невозможно отыскать в искусстве ни одной из соседних стран. Не установлено также аналогий одному из интереснейших явлений в истории болгарского искусства — фреске из церкви в Костнице при Бачковском монастыре (XI—XII вв.). Болгарские художники первыми после Византии создали на Балканах самостоятельную базу для творческих экспериментов. Стенопись в Охридской церкви св. Софии — яркий пример расцвета культуры первого Болгарского государства. В творчестве мастеров того времени сохраняется интерес к архаичным элементам и к наследию доиконоборческой эпохи. Однако это воспринимается не как провинциальный анахронизм, а как четкая программа. Она получила удивительно яркое выражение не только во фресках Земенского монастыря (XIV в.), но и во множестве других средневековых памятников. В стенописи Боянской церкви (1259), Бобошевской церкви св. Теодора (XIII в.), скальной церкви возле села Иваново (XIV в.), маленькой кладбищенской церкви в селе Беренде (XIII в.), Софийской церкви св. Георгия (XIV в.) мы видим огромное количество образов и композиций, в котором византийская трактовка и иконография либо отвергнуты полностью, либо видоизменены.

Рождество Богородицы. Тырново. Начало XIX в.

Св. Димитр на коне. XVII в.







Подобно художникам итальянского Дученто, болгарские изографы XIII—XIV вв. выбирали из сокровищницы восточнохристианского искусства те приемы, мотивы и решения, которые более всего совпадали с потребностями местных ктиторов и правителей, соответствуя в то же время поэтическим представлениям народа. В это время иконописцы группируются не только вокруг Тырново — столицы болгарского государства, но и вокруг многих провинциальных центров, играя важную роль в художественной и политической жизни своей страны. Испытывая влияние многих факторов (некоторые из них еще не оценены должным образом нашим искусствоведением, например богомилство), наши иконописцы обогатили религиозную живопись свежестью народного восприятия и поддержали преемственность демократической традиции, столь далекой от холодного блеска и спиритуализма «чистого византийского стиля». После турецкого нашествия религиозная живопись на Балканах развивается без единой программы. Творческие взаимовлияния и контакты в новом, огромном по территории, многонациональном государстве становятся более сложными и противоречивыми. Вместо старых художественных центров со сложившимися традициями и вкусами возникают новые очаги болгарской культуры — обычно на окраинах империи, в районах наибольшего политического спокойствия. Живописью в это время начинают заниматься не только воспитанники больших монастырей, но и сельские священники и каменщики. В XVI—XVII вв. в иконописи обнаруживаются новые тенденции. Изображение становится плоскостным, силуэт — жестким, моделировка объемов едва намечена. В последний раз болгарская икона переживает свой расцвет в эпоху Болгарского Возрождения — в конце XVIII—начале XIX вв. В это время церковь становится союзником просветителей в борьбе за пробуждение национального самосознания. Искусство в храме призывает уже не к пассивному созерцанию трансцендентального жития святых, а к активной деятель-

ности во имя жизни на земле. Мистическое смятение сменилось радостным ожиданием. Икона становится желанным гостем в каждом доме, в каждом селе. Среди икон этого времени, представленных в Крипте, особый интерес вызывают так называемые «примитивы» — небольшие односторонние или двусторонние иконки, диптихи и триптихи, распространявшиеся во множестве народными богомазами. Они очаровывают своей свободой и экспрессией. Традиционная композиционная схема, утвержденная веками, приобретает совершенно иной характер. Возрастающий интерес к византийскому искусству во второй половине XIX — начале XX вв. заставил многих всемирно известных ученых заняться изучением памятников болгарской культуры. Множество элементов иконографии, серьезные проблемы, связанные с эволюцией стиля восточно-христианской живописи, получили объяснение благодаря примерам из болгарского искусства. Кондаков, Успенский, Грабарь — это лишь часть видных византологов, давших высокую оценку нашему наследию. Без точного определения ценности того вклада, который внесли в мировое искусство художники, работавшие далеко от Константинополя, современное искусствоведение может совершить новые ошибки. Трактовка византийской культуры будет тогда не более верной и убедительной, чем в начале нашего века, когда византологи без всякого основания преувеличивали значение иконографических канонов Византии и рассматривали икону лишь как предмет культа.

✱

Сегодня экспозиция Крипты еще недостаточно полна. Параллельно с научной обработкой коллекции фондов продолжается и собирательская деятельность. Маленькая Крипта все убедительнее раскрывает огромные завоевания известных и безымянных болгарских мастеров, подаривших миру столько шедевров.

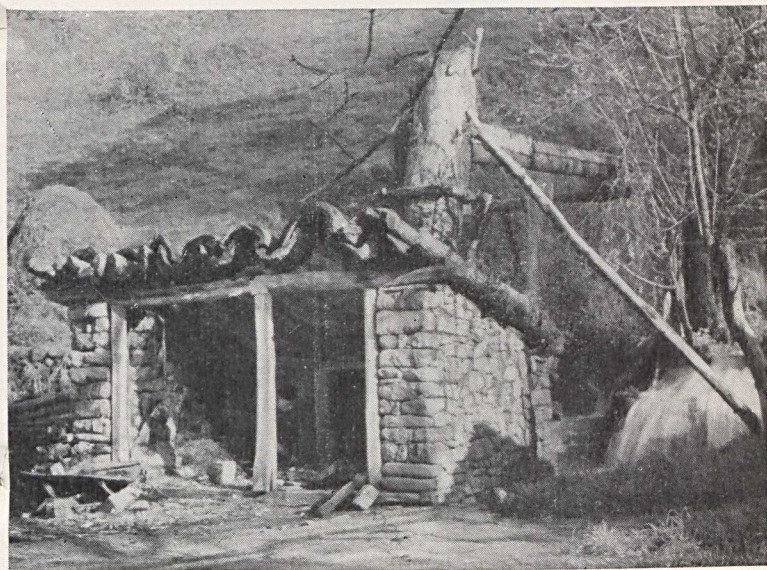
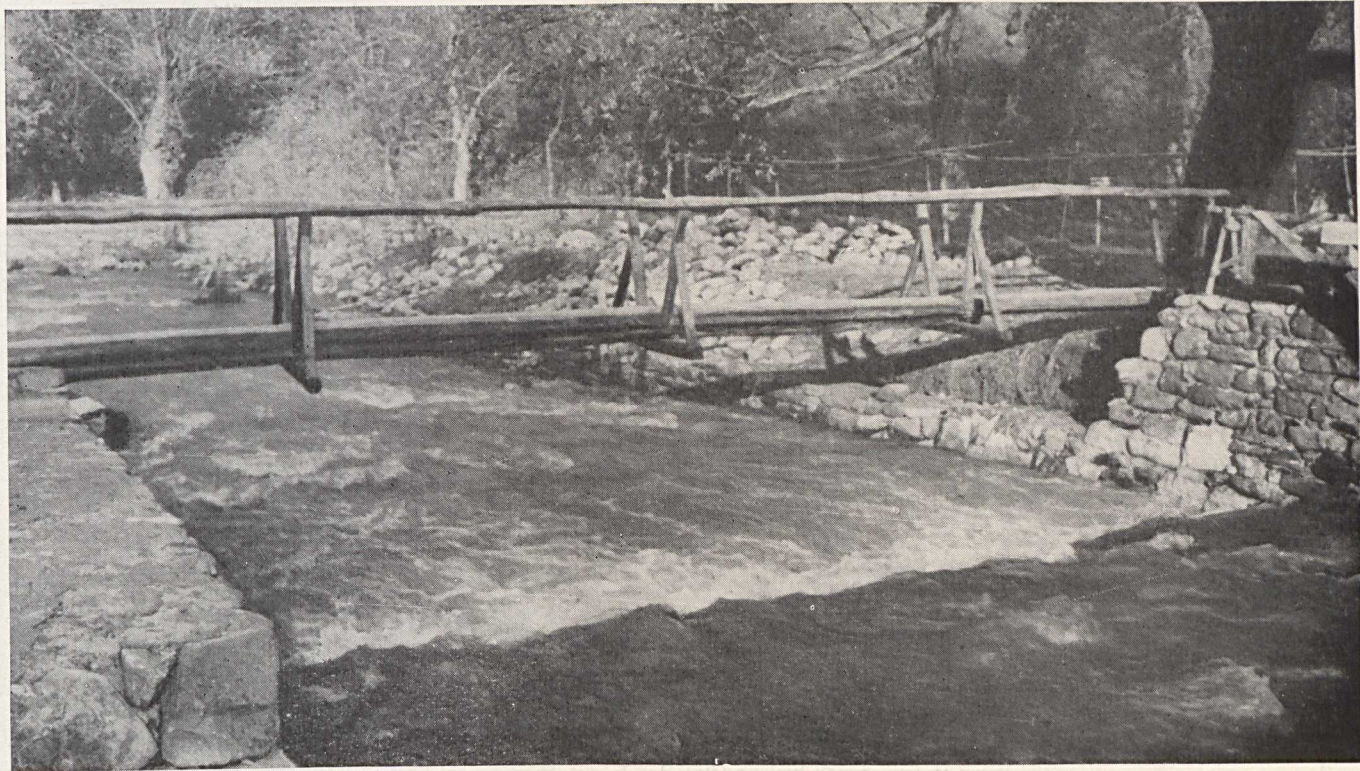
Живой музей

Лазарь Донков (София)

Вход в музей
Этыр через реку
Янтру.

Токарная
мастерская.
Первая половина
XIX в.

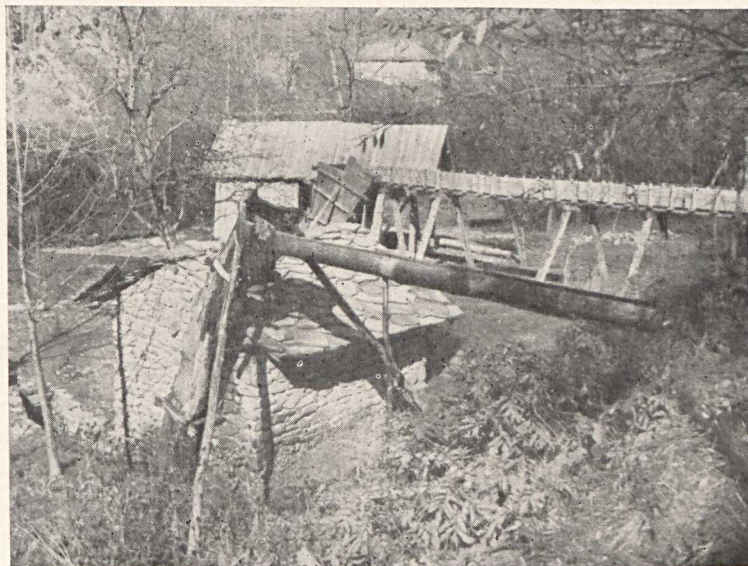
Токарня и
лесопилка.
Середина XIX в.



...По шаткому деревянному мостику вы переходите с одного берега стремительной Янтры на другой и попадаете в удивительное село. Совсем рядом по шоссе бегут автомобили, горит электричество, а здесь в старинных домах светцы, шумит водяная мельница, крутится гончарный круг, а в красильне настоями трав и корней красят пряжу. Здесь прошлое сталкивается с настоящим. Это — Этнографический музей под открытым небом близ села Этыр в Габровской области Болгарии. Он воскрешает архитектуру, быт, хозяйство и ремесла Габровского края конца Болгарского Возрождения. В этот период Габровский край играл большую роль в экономическом подъеме страны, в борьбе за национальное при-

знание, политическую свободу и народное просвещение, тогда особенно остро проявился творческий и революционный дух болгарина и, в частности габровца. В тяжелых условиях турецкого рабства в Габрово были созданы удивительные по замыслу технические сооружения, расцвело ремесленное производство. На большинство иностранцев, проезжавших через Габрово до освобождения от турок, производили впечатление ремесленные цехи. Так,

Майер, побывавший в городе в первой половине XIX века и увидевший большое количество кузнечных мастерских, заметил: «Шум похож на кипение в аду». Феликс Каниц назвал Габрово «большой мастерской», а Буте написал: «Здесь почти каждая семья умеет использовать движущую силу реки Янтры для своего ремесла». Самым популярным ремеслом было кузнечное, объединявшее в себе несколько родственных ремесел, таких, как изготовление ножей, подков, безменов. Во время Болгарского Возрождения в Габрово было более 450 кузниц. Гончарные, токарные изделия, всевозможные ножи, — а габровцы изготавливали до ста пятидесяти их разновидностей, — шнуры и галуны продавались в Сербии,



Валяльня для
мойки шерсти.
Середина XIX в.

Сукновальня.
Середина XIX в.

Мельница-
караджийка. 1780.

Мельница-
долапкня. 1874.

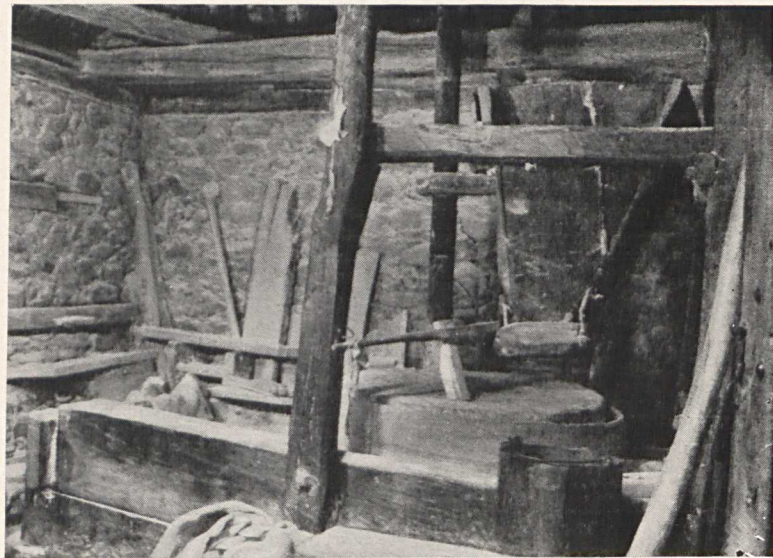


России, Румынии, Анатолии и в других странах.

Музей в Этыре начали создавать около десяти лет назад три энтузиаста.

На территории 1,5 га, с юга ограниченной рекой Янтрой, а с севера горами, с которых сбегает бурные потоки, находилось несколько старых домов, лесопилка, мельница, мастерская для валяния сукон, пришедшие почти в негодность. Они дали начало музею под открытым небом. Эти здания сейчас реставрируют и консервируют.

Потом музей пополнили сооружения, привезенные на его территорию из других мест. Чтобы не нанести урон достоверности, часть экспонатов воссоздается по описаниям и изображениям из тех же материалов и теми же способами,



какие употреблялись в далеком прошлом.

Убранство жилищ, набор инструментов мастерских ремесленников, различные механические сооружения, приводимые в движение с помощью воды, — все это объекты подлинные. В кузнечной, гончарной, ювелирной, медницкой, токарной, скорняжной мастерских мастера делают на глазах у посетителей оригинальные сувениры — копии тех предметов, что производились когда-то болгарскими ремесленниками. Их охотно покупают туристы. Доходы от продажи сувениров, а также от оплаты различных услуг, оказываемых мастерскими музея населению близлежащих сел за размол муки на мельницах, стирку и валку пряжи, точку инструментов,

окраску тканей, позволяют музею в дальнейшем перейти на хозрасчет. В XVII веке в Габрово было известно двадцать шесть ремесел. Все они будут показаны в музейной экспозиции. Сейчас строится целая улица с магазинами и лавками ремесленников, наподобие существовавших некогда в Габровском округе. В нижних этажах домов разместятся мастерские ремесленников, а в верхних воспроизводится обстановка, в которой они жили. Среди экспонатов можно увидеть и дом купца середины XIX века — Саков дом — образец архитектурного стиля того времени. В верхнем этаже дома будут показаны местные ткани, одежда, украшения.

Уже сейчас в музейный комплекс вошел



двухэтажный жилой дом с мансардой, кухней, комнатой и кладовой. Он обшит толстыми досками без единого гвоздя, связками служат деревянные клинья. К дому примыкает большой двор. Этот тип постройки характерен для XVII и начала XVIII вв. В нижнем этаже размещается типичная для того времени механа (корчма). Механа тоже действующая. Посетители могут попробовать здесь старинные габровские кушанья, пить натуральную сливовую водку.

Музей под открытым небом не оставляет впечатления музейности.

Придя в Этыр, зритель как бы вступает в непосредственный контакт с прошлым через вещи-подлинники, через подлинные процессы ремесленного производ-





Механическая
точильня.
2-я половина XIX в.

Старинный
фонарь.

Часть двора и
Дом Битова.

ства. Экспозиция дает ему возможность почувствовать и ощутить отраженную эпоху, прошлое становится видимым, легко воспринимаемым. Так экспозиция, помимо своей чисто зрелищной функции, выполняет и воспитательную, и игровую, делая посетителя как бы участником действия.

Посетитель заходит в мастерскую по производству ножей и видит кузнеца, изготавливающего старинные ножи. Кузнец работает старинным инструментом, и раздувает огонь мехами, сделанными из кожи буйвола. В сукновальные обрабатывают домашние шерстяные ткани на станках, приводимых в движение водяным колесом. В токарной на глазах у зрителя мастер стряхивает толстый слой стружек, покрывающих



только что сделанные деревянные плоские миски, круглые подносы для пищи и хлеба. Токарный станок тоже деревянный, построен приблизительно в середине XVIII века. Его веретено приводится в движение водяной струей.

А совсем недалеко в валяльне стирают и валяют шерстяные ткани. На валяльне стирка производится без мыла, под сильной водяной струей. Отсюда и болгарская поговорка: «Рубашка выстирана, вода чиста и мыло цело».

В Этыре две мельницы: «караджийка», построенная в 1780 году, и «долапкиня» — 1874 года. Обе возвращаются от водяных колес. Благодаря деревянным зубчатым колесам «долапкиня» употребляет в три раза меньше воды, чем мельница «караджийка».

На улице ремесленников, где уже построено несколько жилых домов и мастерских, можно зайти и в открытую дверь дубильной мастерской, по соседству посмотреть, как работает гончар, в соседней витрине полюбоваться набором инструментов, с помощью которых делалась старинная медная утварь. Ювелиры предлагают изящные украшения — пряжки, пояса, кольца, серьги, броши. Осмотр музея можно закончить посещением кондитерской-кафе, построенной в 1850 году. В типичной для той эпохи обстановке посетителям предлагают кофе, приготовленное старинным способом, и лакомства — сахарные палочки, шарики и другие сладости.

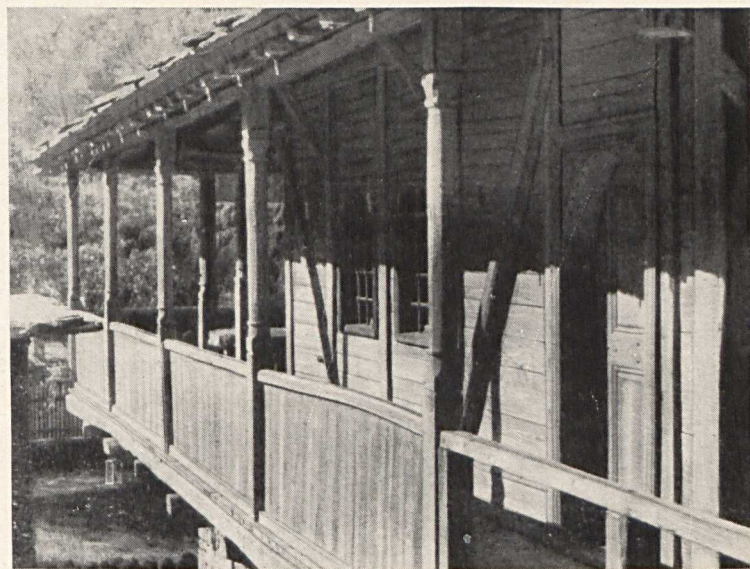
До конца этого года в музейный комп-

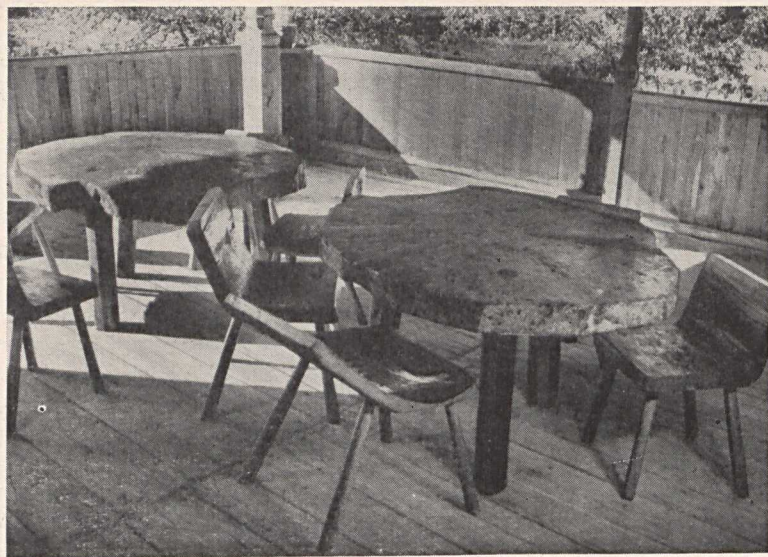


лекс войдут строящиеся пекарня, купеческий дом середины XIX века, мастерские по обработке хлопка, шелка, меха, маслбойня, а в последующие два года — тележная мастерская, мыловарня, бочарня и ряд других ремесленных производств, известных в Габрово.

На этом работы по организации музея будут в основном закончены. Если учесть, что почти все ремесла, развитые в Болгарии, процветали и в Габровском округе, то экспозиция музея приобретает общенациональный характер.

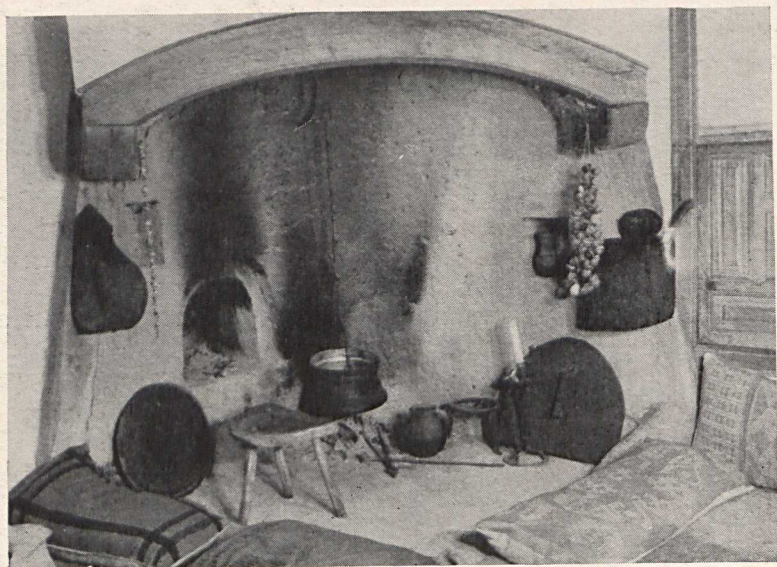
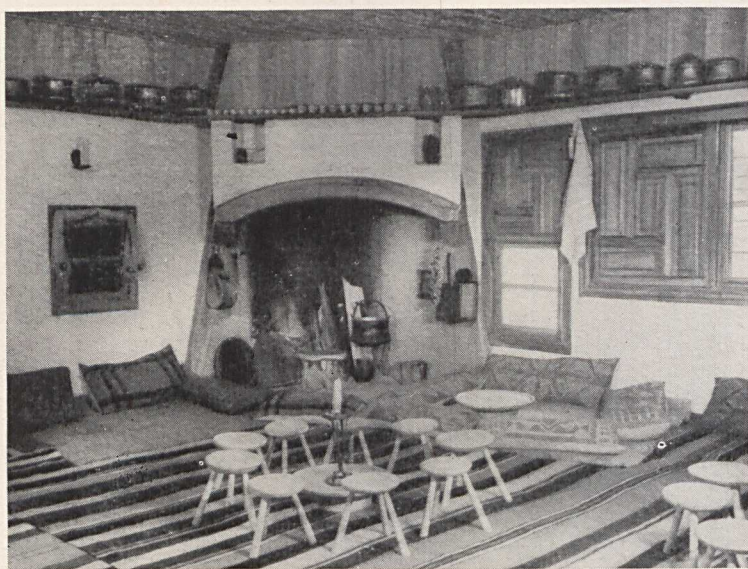
С каждым днем изменяется облик нашей страны. Меняется архитектура, хозяйство, быт. В Этнографическом музее Этыр мы стремимся сохранить архитектурный пейзаж периода Болгарского Возрождения, хотим, чтобы посе-





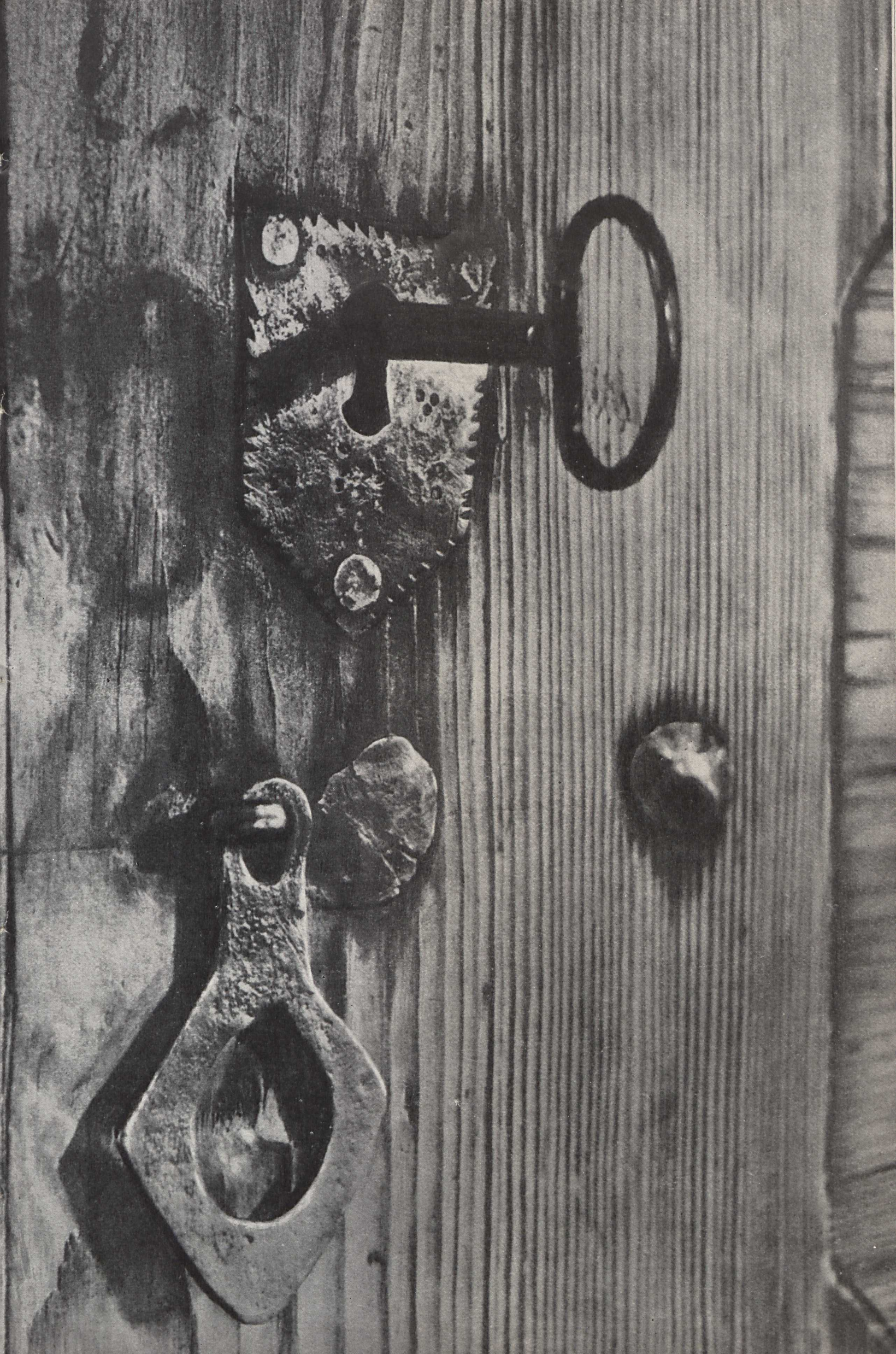
Дом Битова;
терраса,
трапезная,
очаг,
подсвечник.

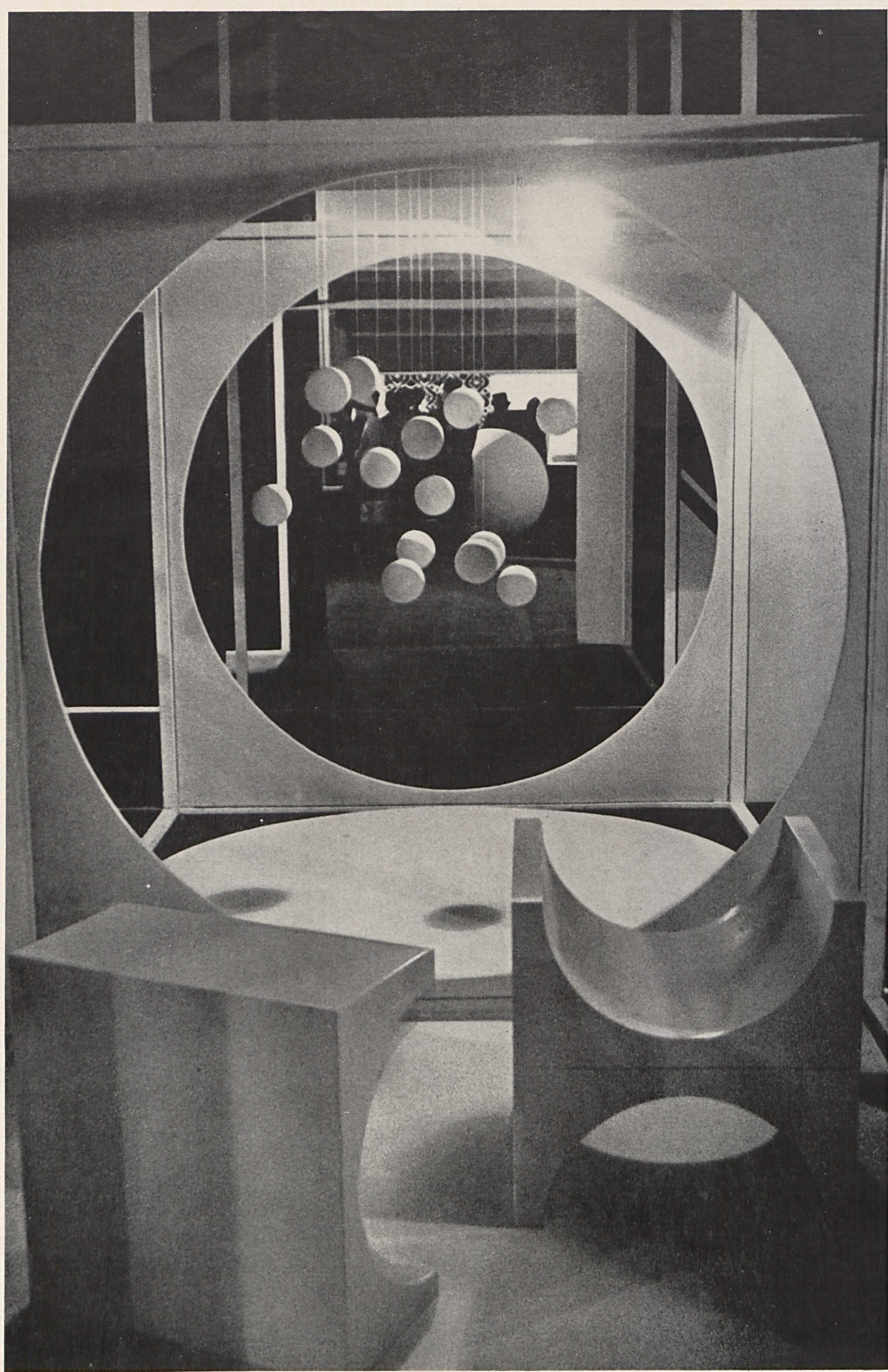
тителi смогли почувствовать моральные ценности прошлого, определявшие и направлявшие инициативу народных масс в тяжелые годы турецкого господства. Этнографический музей в Этыре — это не обычный скансен. Подобный тип музея создается в Болгарии впервые. В области музейного дела это новый, революционный способ экспонирования. Концепция болгарского ремесленного скансена нам кажется привлекательна тем, что дает жизнь умирающим ремеслам. Эти ремесла предстоят перед посетителем живыми организмами. На Международной конференции этнографов в Румынии в 1966 году некоторые участники выразили сомнения в правомерности нашей концепции — музея под открытым небом. Они упре-



кали нас в том, что работающие мастерские будут амортизироваться и потом как памятники архитектуры станут ветшать и разрушаться. Но это не грозит Этыру. Ведь здесь представлены почти все болгарские ремесла, здесь токарь делает посуду для пекарни, а кузнец инструменты для медников и ювелиров. Новые инструменты снова приобретут патину времени и будут также достоверны, как нож или долото, сделанные сто пятьдесят лет назад. И в других музеях ветшают вещи, которые поновляют со временем. Нам кажется, что польза от этого музея более велика, чем потери.







Пространство и форма

И. Уварова

Выставки бывают разные: экспонируются произведения искусства — старинные, старые, новейшие, проекты будущих произведений.

Почти нет выставок, авторы которых ставили бы задачу показать методы работы художников, и уже совсем не было выставок, которые показывали бы массе посетителей способы восприятия произведений искусства, восприятия стиля окружающих форм. Выставка в Таллине не имеет в нашей стране аналогий, ее не с чем сравнивать, поэтому трудно оценивать. Вот почему мы решили поместить параллельно две рецензии, вернее, впечатления двух наших авторов от этой выставки.

Выставка «Форма и пространство» — подлинное событие. Мы не найдем ей аналогий в нашей выставочной практике. Войдя в зал, вы попадаете отнюдь не в павильон, подготовленный для демонстрации новых экспонатов. Скорее всего вы оказались в святилище троллей, серьезных северных духов, непокорных, но покладистых, тяготеющих к трезвому конструктивному мышлению куда более, чем к спиритической таинственности.

Следуя заповедям Сезанна, они низвели (или возвели?) узнаваемый мир вещей до первоэлементов — кубов, шаров, конусов. В этом меньше всего формального импульса. Тут совершается священнодействие, которое хорошо известно детям, истово убежденным, что все на свете можно соорудить из кубиков, из лапидарных фигур деревянного конструктора. К такому кубичному построению они испытывают больше доверия, чем к нормальному дому, в котором привыкли жить до рождения.

Главный экспозиционный зал разгорожен на небольшие пространства, каждое пространство заполнено белыми шарами, или красными кубами, или синими цилиндрами. Все они складываются в нечто, смутно отвечающее нашим представлениям о комнате и причитающихся ей поштату вещах: очевидно, тут можно сидеть, хотя нельзя «в лицо» узнать кресло; очевидно, здесь можно поставить чашку, хотя никто никогда не пил кофе за таким столом, кроме, может быть, этих самых троллей.

Но соль экспозиции или, если угодно, фокус ее — отнюдь не в этих формах. Вернее, не только в них, но и в малых пространствах, которые выгорожены вокруг форм. Это пространство художники сумели наделить почти сверхъестественной силой. Ее можно уподобить детородной силе почвы — здесь она обладает способностью давать новые формы.

Один такой кусок пространства очерчен по внутренним стенам энергичными сине-зелено-фиолетовыми полосами, которые, сбегаясь к центру каждой плоскости в виде мыса, буквально «вытягивают» кусок формы прямо из плоскости стены.

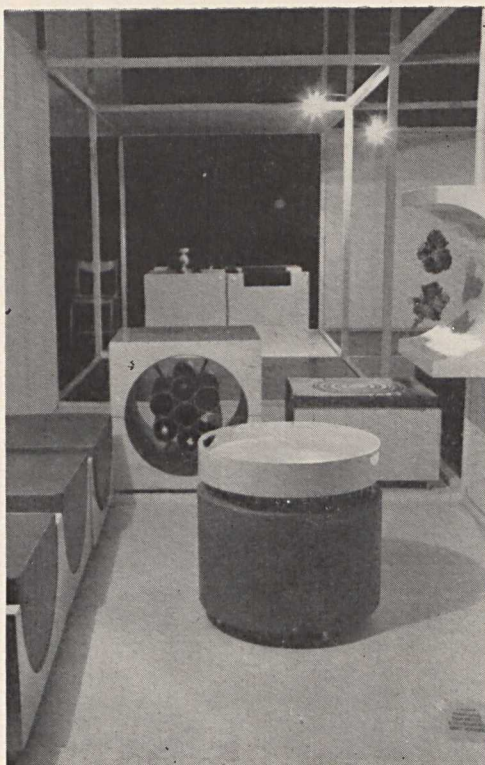
Снизу, из пола, они вытянули некий квадратный кратер, который пришелся на месте, обычно отводимом для стола. Сверху — кратер поменьше, захвативший поле осветительного прибора. А сбоку — еще один; прозаическое воображение,

напрягшись, может трактовать его как маленький стенной шкаф. Если же ваше воображение не отягощено прозой, то может показаться в конце концов, что в центре этого помещения находится какая-то невидимая машина, которая всасывает пространство, а пустоты заполняются покорной пространству формой. В других случаях мифическое действие этой машины может быть обратным — она раздвигает пространство, и оно, расширяясь, давит на плоскости, формируя вещи приземистые и немного приплюснутые. (Вообще контуры вещей чаще всего приближаются к массивному мягкому кубу, который потом как бы придавили сверху, отчего он «расселся». Они близки по очерку к конструктивным решениям мебели двадцатых годов, но в них больше «мяса», больше густой тяжелой фактуры.)

Вот чисто формальный предлог — форма, подобная популярной детали детского деревянного конструктора: прямоугольник с глубокой плавной выемкой посередине, напоминающей арку самого простого моста. Здесь такой белый «мост» перевернут. Пространство же над ним решено таким ловким образом, что создается впечатление, будто он стоит под сильнейшим давлением, которое прогнуло его посередине. В таком виде его можно принять за некое подобие кресла. Две такие формы, одна на другой, образуют некий условный стол с круглым сквозным отверстием сбоку, туда для наглядности положены бутылки, как в бар. Наконец, если выемку заполнить красной кожаной подушкой, выкроенной как раз по форме, образуется что-то вроде комфортабельной табуретки. И так далее. Все эти образования могут разрастаться до бесконечности, базируясь на начальной форме, так сказать, способом почкования. Их приземистость дает пространству иллюзию высоты и респектабельной свободы помещения, которое может проявлять равнодушие к вещам.

Ко всем этим кубам и цилиндрам эстонцы предложили терминологический ключ: они названы **символами**. Что ж, в этом есть резон, если учитывать критерий семиотики — охватываемость предмета нашим сознанием. Символ многозначен, включает в себя бесконечное множество вариаций и планов.

Действительно, если вашему вниманию предлагают некое пространство, которое заполнено массивными короткими медными трубками,



скрепленными в обособленные группы с помощью квадратной горизонтальной доски или с помощью переплетения широких лент, и вы чувствуете, что в первом случае это вызывает у вас ассоциации с вашим исконным представлением о столе, а во втором — о кресле, вам легче разобраться в том, что происходит, оперевшись на надежное слово «символ».

И символ оказывается бездонно вместительным: в него войдет ваше понимание века неуклонного технического прогресса, закономерно порождающего жесткие контуры с индустриальным уклоном, начисто лишенные сентиментальности. Но рамки символа раздвигаются: тут же на стене вполне уместны плоские ящики с нежными гербариями, сохранившие аромат утонченной меланхолии прошлого века. Мало того — символ открывает еще один клапан: из другой стены, из старинной узорной рамы восстает чей-то огромный темный портрет работы совсем старого мастера, и властная размеренная патриархальность былых эпох тоже располагается в этом пространстве, как у себя дома. Тут художник перестал испытывать символ на историческую растяжимость и остановился на том, что просто бросил на пол довольно дикую пятнистую шкуру, не раскрывая образ пещеры. Тем не менее становится совершенно ясно, что такой символ мебели может спокойно заменить машину времени, если у вас есть охота к переменам исторических мест у себя дома. Если форма — координация вещи во времени и пространстве, то здесь предлагается форма, вполне соотносенная с нашим временем и нашим пониманием пространства. Но сверх того она способна включить в себя (вернее, подключить к себе) совсем иные пространства и времена, не покидая точки опоры, отведенной ей в современности.

Немало найдется людей, которым такая свобода, выпавшая вещам, покажется предосудительной, рискованной, граничащей с чистым эстетизмом, который, как известно, ничем не лучше бывшего чистого искусства, а может быть и хуже. Ибо может сложиться впечатление, что вещам нет более дела до своего прямого назначения. Не прибегая к смягчающим оговоркам, эстонская пресса, кстати, прямо выразила эту тенденцию: «Независимость от строгой функциональности дает возможность находить более свежие решения формы, освободиться

от заученного, привычного хода мышления. Если это так, тогда выставка — готовое поле боя между теми, кому функциональность дороже всех сокровищ мира, и тем, кто пытается отстоять право художника еще и на сферу лирическую. Пройдя сквозь все эстетические искусы и соблазны, освободившись от «строгой функциональности» и от заученного и приевшегося хода мысли, вы невольно поймаете себя на том, что в глубине души уже примерили к своему дому и это сидение, белое с красной кожаной подушкой в форме полуцилиндра; и этот светильник из медных вертикальных трубок и сверкающих обручей, которые охватывают пространство, как бочку; и эту восхитительную, эту экстравагантную оранжево-розово-синюю спальню-шкатулку... Впрочем, нет, это, пожалуй, слишком, такая спальня... А многое другое — отчего же? Интересно, неужели можно купить?

Представьте, можно. Уже приступили к производству малых серий, и плоды необузданной фантазии облакаются в экономически весьма эффективную форму.

Поистине преждевременным было ликование сторонников чисто эстетического начала, равно как и недовольство приверженцев пуританской функциональности. Безупречный эстонский вкус и столь же безупречный эстонский практицизм, доставившие Эстонии славу Мекки, прикладников не подвели: сегодня для того, чтобы «сработала» вещь и ее экономическая функция и чтобы потребитель поверил в эту вещь, необходимо облечь ее в форму, в которой облеченное начало перевешивает.

Эстонская печать совершенно справедливо увидела пафос выставки в «обозрении» или «освежении» мозгов. Именно такой пафос гарантирует крен в сторону подобного «символического» стиля, потому у него много шансов завтра стать высоким потребительским стандар-

том, хотя сегодня многих посетителей шокирует его абстрагирование от выработанных привычек. Конечно, на выставке это не стандарты, но раздумья, размышления и фантазии на тему. Но фантазии абсолютно материального свойства, которые могут стать стандартами.

Этот стиль можно принять за принципиально новый. Десять лет назад эстонцы одни из первых предлагали предыдущий стиль — модерн начала 60-х годов, — который в Эстонии долго держался ориентации на добротную крестьянскую старую мебель и на то решение пространства, которое гарантировала практика крестьянского интерьера, опытом веков безошибочно выверившая соотношение каждой формы с пространством. В Эстонии стиль, конечно, развивался в рамках предложенной задачи, но рамки были нешироки, их устойчивости хватило почти на десятилетие. Но модерн, пошедший не по эстонскому пути, стремился к все более облегченному типу и довел довольно смутное, хотя и устойчивое представление о чистой функциональности до абсурда: вещь становилась крайне неудобной, а функциональность сомнительной.

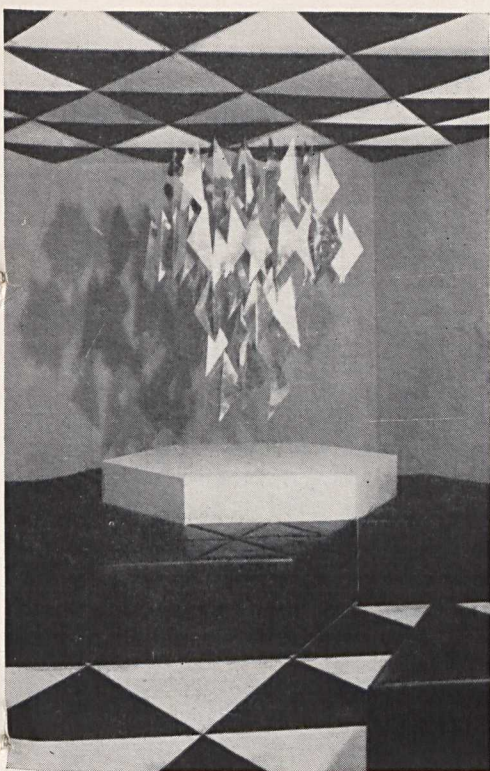
Тенденция решить вечную тяжбу формы и пространства исключительно в пользу пространства и в полный ущерб форме скоро довела вещи до потери объема, веса, логики пропорций в такой мере, что пространство, освобожденное от всего лишнего (а также необходимого), перестало соотноситься с формой и воспринималось как неуютная простота, которую уже тянуло чем-то заполнить.

Тут и возникла настойчивая тяга к старым вещам любых эпох, стилей и сословной принадлежности, ворвавшимся в эту пустоту. Это была реакция сопротивления пустующему пространству.

Как в этой ситуации должен был повести себя прогрессивный художник, который восемь лет не жалея сил боролся за современное пространство, расчищая его от формы, и обернувшись увидел, что в него потихому набирались вещи иных эпох, вздорные и властные, смахивающие на престарелых героев Бернарда Шоу?

Эстонцы атаковали проблему с фланга, выпустив символ вещи. Это ход конем, но Троянским конем, в него влезают противоречивые тенденции, согласившиеся служить общему делу под флагом символа. Но в сложном комплексе представлений и аспектов, входящих в слово «символ» на данном этапе и в данном случае, несколько слиняли оттенки таинственности, загадочной недоговоренности и глубоко-мысленного общения с иными сферами. Их потеснил и растолкал аспект практический, утилитарный и хорошо рассчитанный.

Эстонцы назвали свои символы самым распространенным способом перехода к современной практике проектирования.



«...я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, изготавливаемые при помощи токарного резца, а также фигуры, построенные с помощью отвесов и угломеров».

Платон. «Филеб»

Форма неотделима от пространства, она сама является частью и способом организации пространства, и если этот мир геометричен, то с помощью чистых геометрических форм и цвета можно создать пространственную структуру, способную воздействовать на нас эстетически аналогичным же природе образом, то есть, как воздействует природный кристалл или растение — не меньше. Можно попасть внутрь такой пространственной системы и распознать, как сочетаются ее первоэлементы — куб и шар, и как членятся на отдельные кристаллы, и как просматриваются насквозь. Такие мысли возникают у зрителя при осмотре выставки в Таллине, организованной по инициативе сектора художников-оформителей в апреле 1969 года. Проще было бы назвать эту выставку выставкой современной стандартной мебели и интерьера, если бы ее цель и значение не выходили далеко за рамки такого названия. Надо взять шире и глубже: это выставка теоретического дизайна в Эстонии, выставка художественного проектирования и конструирования, направленного на организацию бытовой среды человека. Главная цель этой выставки — создать такую предметно-пространственную структуру, чтобы она сама, уже в силу собственной логики развития вела к различным вариантам бытовых форм, чтобы, попав на выставку, зритель мог бы ощутить мир отвлеченных дизайнерских идей, опредмеченных лишь в самой первой инстанции и слегка доведенных до последней, чтобы можно было судить, как эти идеи способны разворачиваться затем в знакомые и привычные для нас по назначению формы.

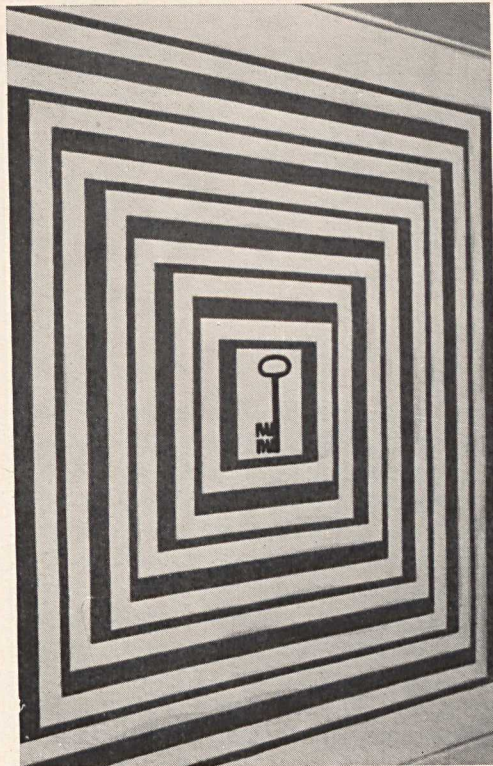
Вход в центральный зал и сам зал

К. Макаров

выражают основную идею выставки — шара и куба, помещенных в пространстве (Авторы: Майя Лауль, Еха Рейтель, Сайма Вейденберг, Кярт Воорге). Кристаллическая ясность воссозданной структуры, ее просматриваемость во всех направлениях, активное звучание цвета порождают ощущение легкости и свободы. Но что еще важно, в мире этих четко и плавно сопрягающихся элементов повышается ощущение пластики человеческого тела, его линий, его скульптурности.

Идея центрального зала находит свое уже более конкретизированное развитие в отдельных клетках и боксах выставки. Так, в одной из них (авторы те же) организация предметно-пространственной среды строится на идее белого куба и вписанного в него красного цилиндра. В этой заданной структуре протекает дальнейший процесс формообразования. Различные сечения этих форм дают всевозможные модификации. Рассеченный пополам полый куб дает уже опредмеченную в первом приближении идею кресла, мягкий кожаный вкладыш в виде красного полуцилиндра завершает идею сидения и придает ей дополнительный смысл. Соединенные вместе такие две полуформы кресла образуют контейнер для вина, своего рода домашний бар, где в цилиндрической полости в венце из металлических цилиндров спокойно лежат бутылки, как в какой-нибудь ракетной установке. Они поблескивают серебряными головами, обозначая собой начаток орнамента.

Но внутри основной заданной выставки структуры координаты могут меняться. В основе набора форм Бруно Томберга — идея превращения стандартной секции. Сама по себе она годится быть сидением, размноженная вверх и по горизонтали она дает стенку-стеллаж, например, для бумаг. Четыре секции или больше, составленные вместе, образуют столик. В таких случаях для крышки стола используется более плотное дерево. Формы появляются подобно тому, как вода кристаллизуется в снежинку или восковая ячейка превращается в соту. Процесс, конечно, не тождественный, но соотносимый. Важно подчеркнуть, что речь идет не просто о законах материала, а о самом процессе формообразования: он соотносителен с тем, что происходит в самой природе, и понять его можно лишь изнутри формы, изнутри той пространственной структуры



ры, в которой мы оказались, — по аналогии с природой.

Секции Б. Томберга по простоте и экономичности своего изготовления могут хоть сейчас пойти в массовое производство (о чем и сообщается в особом альбоме предложений, с указанием цены, как это практикует итальянский «Домус»). Но они не могут расти и кристаллизоваться до бесконечности у нас на глазах. Их масштаб, соразмерный человеку, дает ясное ощущение предела такого роста, вполне угадывается их соотношение с будущим пространством интерьера.

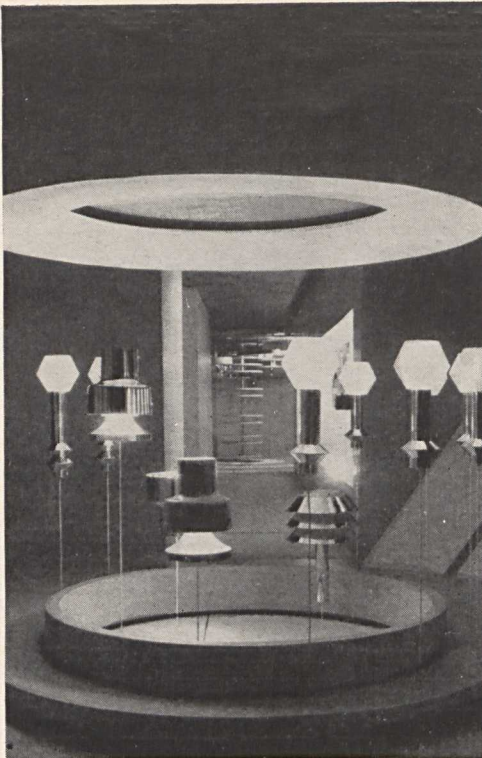
Один и тот же элемент лежит в основе решения другого интерьера — общественного, где пол, потолок и мебель объединены в целое. Возможна комбинация форм, игра в мозаику.

Большое значение на выставке придавалось колористическим решениям. Цветом здесь тоже стремились вершить чудеса. Ставилась задача с помощью особых, большей частью оп-артистских приемов объединить стены, низ и верх, чтобы получить замкнутую в себе пространственную форму, своего рода микрокосм.

Основой такого объединения для Хелены Ганс послужила полоса ткани красного цвета. Полоса охватывала выдвижную тахту, проходила по стене и потолку, замыкая человека в покойное и радостное кольцо. У Томберга задача перехода от одной плоскости к другой решалась с помощью сглаженного угла и активного вторжения ярких сине-зеленых клиньев, захватывающих пространство. Однако более удачным оказалось решение плоскости стены другого бокса. Оно дает нам пример такой оп-артистской композиции, которая бы и держала плоскость и, вместе с тем, создавала пространственный прорыв в плоскости, вытягивала бы в глубину пространство интерьера, то есть пример решения той же задачи по созданию иллюзорного объема, но взятого с обратным знаком (опыты,

начатые еще Л. Поповой и В. Степановой). Кроме того, в проекте Томберга мы сталкиваемся с тем интересным случаем, когда в решении органически сочетаются приемы оп- и поп-арта. В центре вписанных друг в друга квадратов, как в сто раз повторенной и подчеркнутой рамке, помещен старинный, покрытый патиной времени ключ. Он как бы взвешен в пространстве, пойман как далекий устаревший самолетик в перекрестье прожекторных лучей оп-арта. Рамка вырывает его из привычной бытовой обстановки и заставляет сосредоточить на нем все наше внимание. Такой прием «остранения» утилитарной формы, использования ее в парадоксальной ситуации ведет к тому, что мы наделяем ее особым, важным для нас знаковым значением. Если попытаться определить это значение конкретнее, то, может быть, пространственный прорыв создается лишь затем, чтобы с разгоном и новой силой выпятить идею дома. Композиция Томберга могла бы послужить третьим рекламным листом для таллинской выставки. Выставка дает зрителю «ключ» к участию в игре по поводу преобразования нашего предметного быта. Кого же это не заинтересует?! Об этом, кстати, говорит и рекордное число посетителей выставки. Таллинцы подходили к ее оценке не с чисто потребительских интересов, а с осознанием ее теоретического, методологического и воспитательного значения.

Особый интерес на выставке представляло новое решение красного бара, круглой комнаты с круглыми, как диски, и насаженными на ось вращения сидениями и столиками-стеллажами (автор Тойво Ганс). Вся конструкция освещается снизу, так что тени сидящих по кругу двоятся, троются, утрируются и пляшут по круглой стене, как по экрану. Расположение сидений и столиков позволяло создать какой-то новый тип взаимоотношений сидящих в баре. Конструкцию Тойво Ганса можно определить как «машину», или, точнее, «сценическую площадку» для разыгрывания фарса (что это фарс, говорит батарея бутылок с нарядными этикетками). Это группа людей, объединенных общей целью выступления на заманчивом снаряде, этой машине для распития, ну, скажем, коктейлей всех сортов, и страшно занятая своим аттракционом. Это настоящее зрелище, карусель, праздник — хэппенинг... Но дальше в эту увлека-



тельную область массовой культуры мы пока не станем заглядывать. Нам важно подчеркнуть сам метод проектирования подобных устройств, с которым мы уже имели случай познакомиться по результатам проектирования интерьеров для самолетов в Сенежской студии в Москве. Истоки зарождения этого типа «машин» нам тоже знакомы по работам А. Экстер, А. Родченко и других художников 20-х годов. Здесь нам хотелось лишь оттенить, что идея бара Т. Ганса явно перерастает в форму карнавального типа. Подобные формы тем и ценны, что они помогают рассеять атмосферу нашей сугубой целеустремленной серьезности.

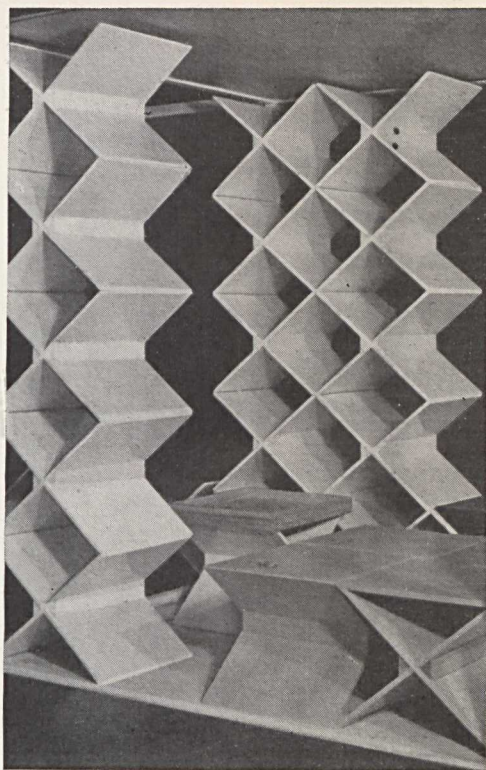
Первоэлемент — шар и куб — позволили превратить выставку в целостную предметно-пространственную структуру, и все, что нам не встречалось на выставке — от светильника до круглого бара, — точно вписывалось в принятую систему формообразования. Оно шло по принятому канону, в заданных координатах, взятых от чистой геометрии. Но вот тут-то и может зародиться первое сомнение — относительно самой точки отсчета, выбранной художниками. Ведь если их бог — чистая наука геометрия, то для нас уже нет структурной тайны! Когда-то еще Малевич, став на «экономическую супрематическую плоскость квадрата», поместил свой черный квадрат на белом не строго геометрически, не математически точно — остались некий сдвиг и кривизна. Ведь, строго говоря, формы Малевича еще не были до конца абстрактными. Но помести Малевич свой черный квадрат на холсте с абсолютной математической точностью, оставь он просто чистый холст в рамке вместо своего белого на белом, он и в том и другом случае мог бы считаться родоначальником двух новых направлений, возникших затем в искусстве Европы и Америки, с их поисками «математически точной красоты» и

«новой изобразительности». Но, поспешив провозгласить конец искусства, Казимир Малевич не стал этого делать. Вот эта малевичевская чистота человеческая непоследовательность должна быть нами проанализирована, мы должны ее учесть, прежде чем говорить об искусстве в нашей области. Ведь если нет структурной тайны, тогда все вычислимо на машинах. И нужно вычислять, дизайн без этого не может, но для искусства этого маловато.

Устроители таллинской выставки предусмотрели эту опасность полного программирования. Они знают о существовании неистощимой структурной тайны и нащупывают подходы к ней. Вот подвешен слиток олова причудливой формы, как это получается, когда гадают на воске и льют его в воду. Дело даже не в абстракции, а в том почти тотемическом отношении к куску мертвой природы, его внутренней структурной жизни — оказывается, она существует. В другом боксе в широкой рамке, как в воздушном аквариуме, стоят сухие кустики растений, раскинувших свои бурные зонтики и метелки. Они как бы нам подсказывают — процесс формообразования должен мыслиться и на уровне органической природы, а органический мир дает нам примеры композиций куда более высокого порядка. В одних случаях эта аналогия проводится на выставке почти с обнаженной ясностью (в светильниках, авторами которых являются Лино Полдра и Вирве Аунре), в других скрыто.

Светильники Майта Сумматова демонстрируют дизайн в его чистом виде. Кристаллически ясная зонтичная форма конструкции светильников производит впечатление сама по себе и вместе с тем она целесообразна. Светильник полностью рассчитан на максимальное использование световой силы и функционален. Самого источника света не видно. Видно только свечение пирамиды блестящих тарелочек. Широкий луч света строго направлен вниз, вокруг от отражателей идет рассеянный свет, но с коэффициентом полезного действия гораздо большим, чем в светильниках обычного типа.

Итак, первое заключение по выставке — относительно неизобразительной природы идущего процесса формообразования. Выставка дает представление о том, как форма строится не извне, а изнутри. Но доказав это, она показывает, что форма может строиться и извне.



В последнем боксе, уже близком к завершению интерьеру, мы видим почти вольтеровское кресло, которое так хорошо выделяется своей скульптурностью на фоне геометризованных форм (автор П-образных секций, бара и кресла — Майти Плеэс). Откуда в форме кресла взялась почти барочная линия? В этом пункте проясняется наше отношение к формообразующему фактору времени.

До сих пор при осмотре выставки время входило в наше сознание как сама атмосфера выставки. Сам принцип проектирования форм — принцип нашего времени. И вдруг в ясную систему отсчета по какому-то сложному ходу контрапунктического мышления входит не совсем ясный намек на прошлую историю. Время обогащается и уплотняется. И, наконец, история (понимай — традиция) в лице Вельбри-отца отмечает границу перехода от вещей массовых к уникальным. И зрители толпятся у этого заповедника, поглядывая с улыбкой на вселение духа предков в милое их сердцу приземистое кресло, покрытое шкурой.

На этом-то переходе от типа промышленного стандартного производства к уникальному нас и застигает главный вопрос выставки: так в чем же художественное отличие вещей простых и экономичных, способных пойти в промышленное производство? Можно ли к ним подходить с меркой образных метафор, как в традиционном искусстве?

Когда-то Сергей Есенин писал в «Железном Миргороде» о пораженном его своим видом корабле: «Если взять это с точки зрения океана, то все-таки и это ничтожно, особенно тогда, когда в водяных валах эта громадина качается всей своей тушей, как поскользящий... (Простите, что у меня нет образа для сравнения: я хотел сказать — как слон, но это превосходит слона приблизительно в 10 тысяч раз. Это громадина — сам образ. Образ без всякого подобия. Вот тогда я очень ясно почувствовал, что проповедуемый мной и моими друзьями «имажинизм» иссякает. Почувствовал, что дело не в сравнениях, а в самом органическом)».

Надо понимать, что Есенин не перекливал образ и метафору, он только впервые задумался, что рядом с традиционным искусством возможно еще и какое-то другое. Иначе говоря, Есенин признал, что промышленный предмет может быть прекрасен сам по себе, вне вся-

ких сравнений, и дал даже определение: «образ без всякого подобия». В этом платоновском пункте преодолевается привычный взгляд на искусство как способ воспроизведения действительности через ее прямое представление в какой-либо форме. Вот почему область, куда вступили ныне проектировщики, не является больше искусством в прежнем значении слова. В 20-х годах эта область объявлялась искусством делания вещей, проектированием среды. Делая поправку на эстетику 20-х годов, ее заблуждения и тупики, мы в сущности и сегодня готовы согласиться с таким определением при условии, что оно не будет направлено на сковывание нашей свободы.

Второе отличие будет касаться самого понимания эстетической ценности продукта промышленного проектирования. В уникальных произведениях декоративного искусства художественность выступает в форме неповторимого, единичного. Наш интерес направлен именно на своеобразие выявляющей себя в нем личности. В серийных, массовых вещах интерес направлен к другому. Прежде всего, они предстают перед нами как элементы современной художественной культуры, взятой в целом. Если мы чувствуем уровень этой культуры, степень соответствия нашего предмета представлениям о ней, то тем самым продукт оценивается положительно. Продукт этот, в сущности, выступает результатом коллективного творчества. Но культура не есть нечто неизменное. Есть классика, но есть и развитие дальнейшего, обогащение великолепными идеями и находками. Осознанное выражение идеи целостной художественной культуры своего времени в каждом произведении подобного рода, в каждом проектном задании становится новым мерилом в эстетической и художественной оценке сработанной вещи. Такой подход позволяет ясно говорить

о содержательности неизобразительных форм, об их духовности и перспективе развития художественного конструирования. Такой подход помогает охватить в синтезе всю предметную среду, найти в ней место большому и малому, производству искусства и просто красивой вещи. Ибо в общем знаменателе поиски там и здесь едины. Все сводится к одному — чувству формы, цвета, ритма или, как говорил Сергей Эйзенштейн о музыке Прокофьева, — «структурной тайне».

Если с точки зрения этих критериев снова окинуть взглядом таллинскую выставку, то мы, безусловно, должны дать ей положительную оценку. Многое на ней в принципе нам уже было знакомо — из нашего отечественного опыта и из зарубежного. Но нас не должна смущать близость и общность некоторых решений в Таллине и Милане, Таллине и Москве или Копенгагене. В значительной мере дизайн интернациональное явление, больше чем национальное, хотя мы и отличаем итальянский дизайн от немецкого или скандинавского.

Главное значение таллинской выставки состоит в том, что она призывает нас к новой общественной позиции в отношении ко всей той обширной области художественной культуры, которую мы называем декоративным творчеством. Здесь в оценках явлений и понимании путей развития различных его видов требуется дифференциация. То, что мы называем декоративным искусством, оформительским искусством, художественной промышленностью, развивается теперь — в наш исторический период — в тесном взаимодействии с художественным проектированием и конструированием, но по-разному, вплоть до противопоставления друг другу некоторых моментов. Смысл такой дифференциации иногда хотят истолковать превратно, как деление декоративного творчества на искусство первого и второго ранга, в первом случае духовного, во втором — бездуховного. Это верно, что второе долгое время было бездуховно, или «бездушно». Верно и то, что ныне существуют два разных вида эстетической деятельности, направленной на организацию бытовой среды. И что критерии их оценки и методы их анализа — разные. Но на ранги их делить никто не собирается, ибо и то и другое нужно, как хлеб и вода, что доказывает таллинская выставка.

В Москве в Центральном выставочном зале открылась Всесоюзная выставка «Монументальное искусство СССР». Впервые в истории искусства сделана попытка собрать воедино и экспонировать в одном (пусть и огромном) выставочном зале то, что сделано художниками-монументалистами за 50 лет. Перед устроителями выставки — творческими Союзами художников, архитекторов и Министерством культуры СССР стояла трудная задача: показать, как замечательная идея, высказанная В. И. Лениным еще в первые годы Советской власти, воплощается в нашей действительности. Но сделать это, не прибегая к вспомогательным средствам, в данном случае фотографии, почти невозможно. Автор проекта экспозиции архитектор А. Пурис предложил своеобразное решение. Перегородки и конструкции условно воспроизводят городские структуры, благодаря чему общий вид выставки приобретает урбанистический характер. В данном случае такое решение правомерно, потому что монументальное искусство неотторжимо от естественной среды города, от его улиц, площадей, домов. Задача выразительного показа осложнялась еще и тем, что монументальное искусство не воспринимается вне материала, будь то смальта, бронза или гранит. Все это определило путь образно-эмоционального экспонирования отдельных произведений, иногда фрагментов, выполненных в материале, чаще фотографий. Да, как это ни покажется странным, на выставке, посвященной монументальному искусству, фотографии заняли одно из ведущих мест. И это естественно. Только фотодокумент обладает той магической силой воздействия, которая приближается к подлинному восприятию искусства и которая утрачивается в уменьшенном макете. Выставка «Монументальное искусство СССР» задумывалась не как подведение итогов сделанного, а как деловой просмотр и обсуждение спорных и трудных вопросов развития искусства; вернее всего ее нужно воспринимать как торжественный смотр-парад возможностей этого вида творчества, как доказательство того, что большие свершения еще впереди. Своеобразие монументального искусства не только в материалах и приемах. С полным основанием можно говорить об особом монументальном мышлении художника. Обращение к массовой аудитории предполагает не только особую «ораторскую» интонацию, но и само «содержание речи» должно быть значительным, мощным. Ведь это разговор с площадью, с городом, с множеством людей. В монументальном искусстве эмоциональное и интеллектуальное напряжение должно возрастать с масштабами аудито-

рии. И здесь, на выставке, мы видим, что лучшим произведениям советского монументализма свойственны широта обобщений, высокая символика. Эти качества отличают работы Е. Лансере, П. Корина, А. Дейнеки. Фрагменты и фотографии работ этих художников, экспонированные на выставке, могут служить примером ясного понимания задач монументалиста, уверенного мастерства и хорошего вкуса. 20-е годы и на этой выставке дали образцы, свидетельствующие о невиданном подъеме творческих сил художников. Хорошо, что здесь мы находим много новых или малоизвестных произведений. Пожалуй, наиболее подробно на выставке представлены последние два десятилетия: здесь и отдельные памятники, и мемориальные ансамбли, и фотографии работ, имеющих декоративное и композиционное значение в общественном интерьере. Правда, таких произведений мало. Видимо, подобный характер вещей не соответствовал тем задачам, которые были поставлены перед устроителями выставки. А жаль. Монументальное искусство многозначно и сложно, его роль в обществе не исчерпывается декларативной прямолинейностью. О выставке «Монументальное искусство СССР» еще будут много говорить и писать. В ней усмотрят и достоинства, и недостатки. Но бесспорным останется одно — широкие перспективы, открывающиеся перед монументальным искусством в новых градостроительных условиях.

Более подробно проблемы монументального искусства будут освещены в № 11 нашего журнала.

Выставка светотехнической аппаратуры франко-итальянских фирм

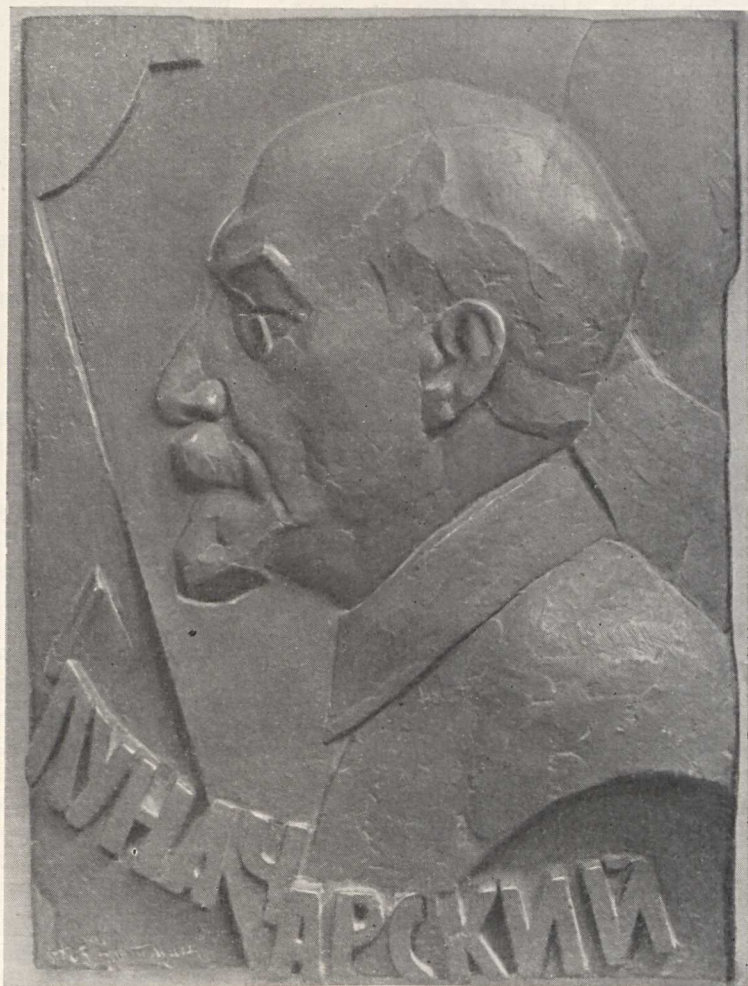
В зале Главного архитектурно-планировочного Управления г. Москвы в марте 1969 для специалистов была открыта четырехдневная выставка осветительных устройств и аппаратуры для различных городских надобностей: повседневного и праздничного освещения улиц, архитектурной подсветки целых ансамблей и отдельных памятников архитектуры, парковой осветительной аппаратуры, буквенной и изобразительной рекламы и информации. С большим вкусом сделанная выставка наглядно продемонстрировала уровень современной техники и ее применение в условиях больших развивающихся городов. Все экспонаты были показаны в действии. Соответствующие разъяснения давались представителями фирм-изготовителей.



Выставка
Натана Альтмана

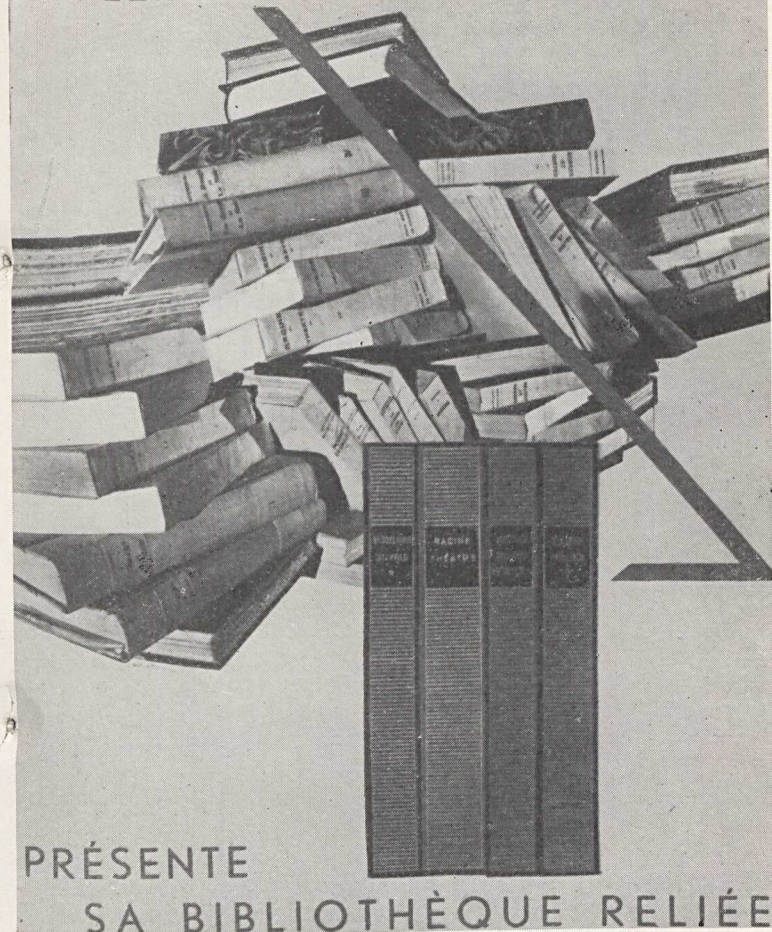
Эскиз оформления массового театрализованного представления на площади перед зданием Биржи.

Портрет А. В. Луначарского. 1920. Тонированный гипс.



Натан Исаевич Альтман (род. в 1889 г.) — один из немногих живущих рядом с нами представителей того поколения, которое закладывало основы социалистического искусства в первые годы после Октябрьской революции. При нынешнем активном интересе к двадцатым годам — времени зарождения органической связи производства и художественного творчества, времени, когда и в станковом искусстве возникали формы, стоявшие под знаком эстетического освоения индустриального труда, — ретроспективная выставка Н. Альтмана, одного из пионеров искусства эпохи социализма, явилась значительным событием. На выставке, состоявшейся в феврале — марте этого года в залах Ленинградского отделения Союза художников, были показаны произведения Н. Альтмана с 1904 по 1968 год. Не будучи изобретателем новых «измов», не будучи первооткрывателем новых путей, художник чутко вос-

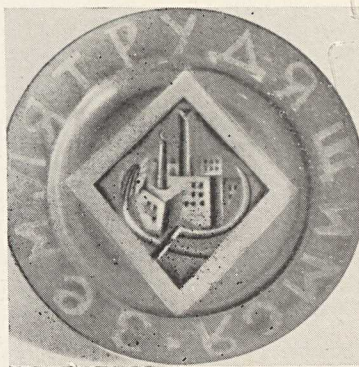
принимает новые формы, всякий раз перенося их из области эксперимента в сферу рабочих средств художественного созидания. В руках Альтмана, всегда шедшего непосредственно за авангардом, дерзкие и декларативные новации обретали твердую почву и гражданство в искусстве, в его произведениях они являлись уже как неоспоримая реальность художественной культуры двадцатого столетия. Выставка продемонстрировала многосторонность таланта художника: рядом с произведениями, ставшими классическими (как, например, живописный портрет Анны Ахматовой), — множество неизвестных ранее вещей, относящихся к различным видам искусства. Для Альтмана характерна та универсальность, которая отличала больших художников, живших в эпоху революционных перемен, универсальность, обусловленная сознанием социальной значимости искусства, лично-общественной



Рекламный плакат. 1930.

Тарелка. Надглазурная роспись по эскизу Н. Альтмана. Фарфор. 1919.

активностью и энтузиазмом мастера. Имя Альтмана связано со многими культурными начинаниями молодой Советской Республики. Он был председателем Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения, оформлял массовые празднества (площадь перед Зимним дворцом в первую годовщину Октября была декорирована по его эскизам), участвовал в создании новой советской эмблематики и в осуществлении Ленинского плана монументальной пропаганды. Альтман — автор первого скульптурного портрета В. И. Ленина, один из немногих, кому довелось с натуры работать над созданием образа вождя Революции в самом



кабинете Ильича в Кремле, где и сейчас, как память об этом общении художника с главой Советского государства, находится барельеф Степана Халтурина работы Н. Альтмана.

Во всем, за что бы ни взялся этот вдумчивый мастер, проявляется замечательная гибкость его таланта: индивидуальность автора никогда не подавляет индивидуальной задачи вещи, будь то иллюстрация к «Петербургским повестям» Гоголя или ясные по конструкции, максимально доходчивые рекламные плакаты.

В разноликости Альтмана — ключ к пониманию метаморфоз его стиля, послуживших поводом для упреков в несамостоятельности. Эти метаморфозы были вызваны стремлением говорить языком времени, но отнюдь не языком временно возобладавшей эстетической установки; ни одна из неоднократных творческих перемен в искусстве Альтмана не была продиктована какими-либо внехудожественными мотивами. Альтман всегда и везде остается прежде всего подлинным художником и именно в этом смысле, именно в силу этого — гражданином.

Г. Капелян

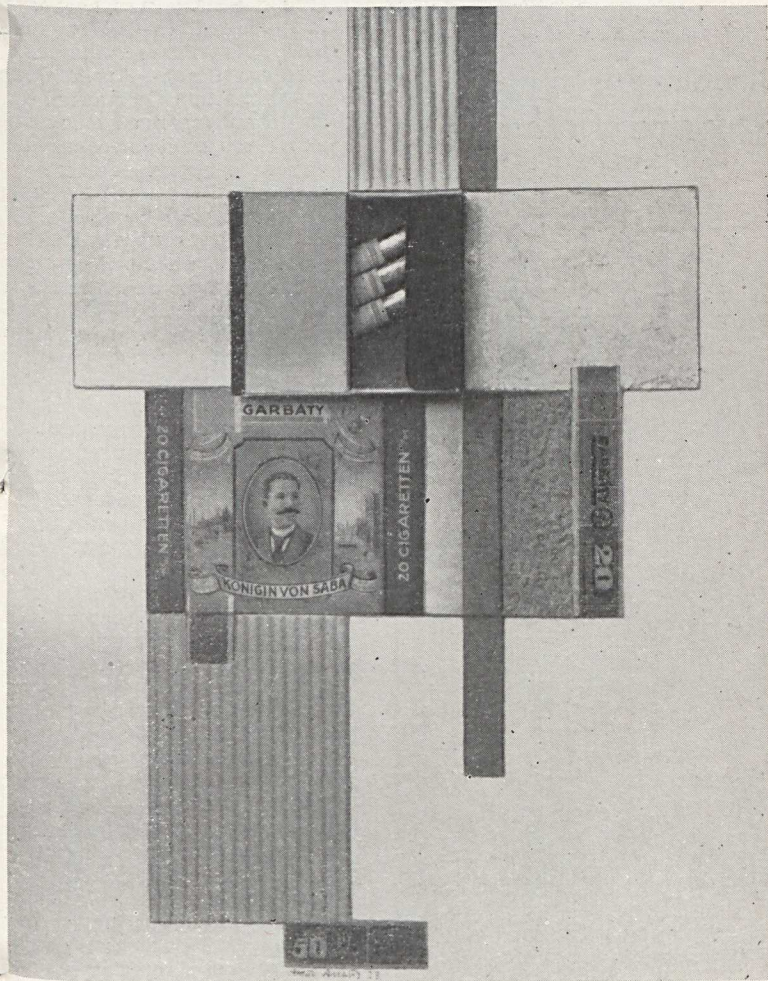
«Акоп Овнатаян (1806—1881) и его предшественники» — это целая эпоха в истории армянской живописи, причем эпоха наименее изученная. Средневековая архитектура, книжная миниатюра, монументальная живопись Армении давно уже стали достоянием широкого круга любителей искусства и включены в сокровищницу мировой культуры. Но живопись конца XVII—начала XIX вв. до сих пор была известна лишь узкому кругу специалистов.

В XVII веке территория Армении была поделена между могущественными соперниками — Ираном и Турцией. Опустошительные войны уничтожили то, что было создано, и затормозили творческую активность народа. Деятельность многих армянских художников этого времени развернулась в многочисленных колониях в разных странах мира, основанных выходцами из раздробленной Армении. Крупными очагами армянской культуры и искусства стали в этот период Новая Джуга близ Исфагана, Константинополь, Львов, Иерусалим, Венеция, Амстердам. Но как ни тяжелы были ураны, наносимые постоянными войнами, они не остановили развития культуры армянского народа.

Поэзия XVIII века отмечена такими яркими явлениями, как творчество ашуга Саят-Нова, а в живописи — деятельностью семьи Овнатаян. Родоначальник ее Нагаш Овнатаян (1661—1722) был также поэтом-ашугом. Его сыновья, внуки и правнуки работали в Армении вплоть до второй половины XIX века. Искусство Овнатаян явилось продолжением того поворота к светскому искусству, который наметился еще в XVII веке. Единственным материалом для суждения об искусстве первых поколений Овнатаян являются росписи, исполненные для Эчмиадзинского собора. В них явны традиции средневековой живописи Армении, хотя они и не свободны от европейских барочных влияний.

Первый из семьи Овнатаян — Нагаш Овнатаян — работал темперой, его сыновья и внуки — исключительно маслом. Помимо живописи на холстах, укреплявшихся на стенах храма, в убранстве армянских церквей встречаются огромные церковные завесы, исполненные техникой набойки и батика. Многоярусные композиции, излагающие евангельскую историю, строятся по принципу монументальных росписей и создают торжественную картину в раме многоярусной каймы.

Земля Армении — своеобразный мост между Востоком и Западом. Это относится не только к экономической истории страны, но и к ее культуре. Самая общая особенность ее культуры — сплав



Рекламный плакат. 1930.



Неизвестный мастер конца XVII в.
«Тайная вечеря». Х., м. Фрагмент.



Церковная завеса. Конец XVII века
Холст, набойка.

Неизвестный мастер конца XVII в.
«Тайная вечеря». Фрагмент
«Натюрморт Страстей».

Неизвестный мастер конца XVIII в.
Портрет женщины с ребенком.
Фрагмент. Х., м. (Стр. 49)



эстетических идеалов Востока и Запада. Огромные завесы, показанные на выставке в Москве, поражали не только размером и возвышенным монументальным звучанием, их подчас необычная, иконографическая схема, стилистика изображения, сам колорит вызывали у зрителя сложные и неожиданные ассоциации с каталонской иконой, с коптскими тканями...

Интересной особенностью армянской живописи XVIII века является иконопись. Иконопись в Армении — явление довольно позднее. Иконы появляются не раньше конца XVII века. От имеющей древние традиции византийской и русской иконы армянская иконопись отличается и самой техникой. Армянские иконы писались обычно на холсте маслом. Иконография их очень ограничена — обычно это изображение богородицы с младенцем и с двумя предстоящими. Другие сюжеты встречаются крайне редко. Предполагают, что начало иконописи в Армении связано с постепенным угасанием книжной миниатюрной живописи. Печатные книги постепенно вытесняют рукописные, и художники-миниатюристы переключаются на писание икон. Армянская икона, созданная безымянными художниками XVIII века, наиболее органично сохраняет традиции классической армянской миниатюры разных школ: и утонченную живописность, и свободное отношение к пропорциям человеческих фигур (главное выделялось размерами), и законы декоративности, которым подчинялось все — и рисунок, и композиция, и колорит. В иконе сохраняется любовь к мелкой детали, которая в ней осмысливается как набор вещей, создающих предметную среду. Так решается обычно натюр-

морт «страстей», написанных обыденно и неторопливо, словно это вещи, употреблявшиеся повседневно. Любовь к предметному миру, к вещи как таковой сохраняется и в искусстве последнего и, пожалуй, самого талантливого представителя знаменитого семейства — Акопа Овнатяна. Акоп Овнатян своим творчеством завершает искусство средневековья и начинает искусство нашего времени. В отличие от своих предков, Акоп был исключительно портретистом. При всей кажущейся внешней однотипности портретов, невозможно найти два схожих. Это определяется не только различием типов и характеров портретируемых, но и свидетельствует о неисчерпаемости поэтического видения художника. Он сохраняет повышенную внимательность и любовь к миру вещей, тщательно выписывая детали костюмов и украшения портретируемых. В них художник не создает иллюзию реальной вещи, а как бы заново воссоздает ее осязаемую красоту. Акоп Овнатян был последним художником, чье высокое ремесло, накопленное поколениями, приобретает иное качество — мастерство. Мало известная область армянского искусства была широко представлена на выставке в Государственном музее искусств народов Востока. Благодаря большой работе армянских искусствоведов, реставраторов и музейных сотрудников Государственной картинной галереи Армении, Эчмиадзина и Государственного музея искусства Грузии выставка расширила и углубила наше представление о культуре армянского народа.

С. Ерлашова



Выставка таджикского искусства

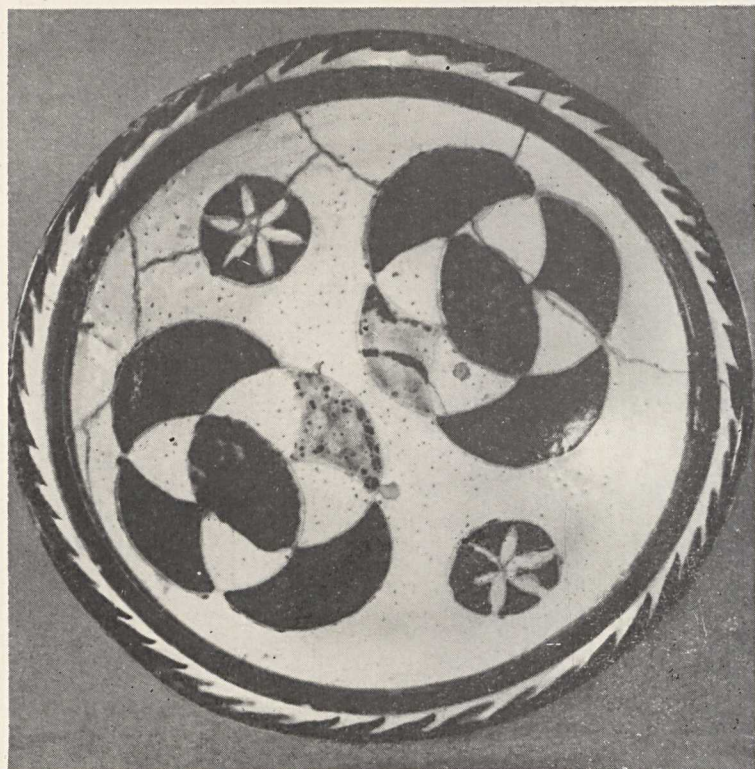
В Государственном музее искусств Узбекистана открыта выставка, посвященная неделе литературы и искусства Каракалпакии в Ташкенте. Вышивка, ковры, кошмы, ювелирные изделия, резьба по дереву, керамика — все виды традиционного народного искусства, представленные здесь, составляют часть превосходных коллекций из фондов недавно открытого в городе Нукусе Музея искусств Каракалпакии. Музей этот создан благодаря энергии художника И. Савицкого, посвятившего долгие годы собиранию образцов народного искусства каракалпаков.

Около ста эскизов значков, посвященных 2500-летию Самарканда, исполнено самаркандским художником Николаем Пращенко. Серия эскизов отражает многовековую историю Самарканда. Лучшие из них будут к юбилею выполнены в материале. А. С.

Н. Пращенко.
Эскизы значков к
2500-летию Самарканда



В порядке дружеского обмена, показа народного декоративного искусства РСФСР в Таджикистане и искусства Таджикской республики в Москве Музей народного искусства организовал выставку «Таджикское народное декоративное искусство». Она функционировала с конца 1968 по март 1969 года. В ней приняли участие республиканские организации: отдел этнографии Института истории им. Дониша Академии наук Таджикской ССР, Республиканский объединенный Историко-краеведческий и художественный музей, предприятия Министерства местной промышленности республики, а также Музей искусств народов Востока



в искусстве Таджикистана. Его озаряла радость, красочная гармония, «многоцветная радуга» (по словам одного из зрителей), а последовательный обзор экспозиции знакомил с многообразием творчества таджиков. Замечательная выставка таджикского народного декоративного искусства показала, что творчество, основанное на коллективном опыте поколений и впитавшее в себя лучшие национальные традиции, живет и поныне. Работы народных мастеров Канибадама Исфаринского района, Каратага Гиссарского района, женщин-керамисток Гум-Булака доставили большую радость многочисленным ее посетителям.

Л. Розова

в Москве и отдельные собиратели — художники Д. Митлянский и И. Жданко. Народное искусство Таджикистана имеет богатые традиции. Сложившееся на протяжении столетий, оно достигло необычайно высокого уровня. Для памятников этого искусства характерно своеобразие орнаментальности, повышенная декоративность. У таджиков большую роль в создании впечатления богатства орнамента и его композиционной слаженности играет цвет, умелое использование ярких цветовых сочетаний, их ритмический повтор и вариантность, подчеркнуто контурное выявление узора. Желание участников выставки, как можно глубже и ярче показать творчество талант-

ливого народа нашел отражение в экспозиции. Руководствуясь принципом — минимум средств оформления и максимум экспонатов, — экспозиторы музея сумели достаточно четко организовать пространство выставочного зала, найти удачные акценты и выявить отдельные художественные предметы для их свободного обозрения. Изумительные вышивки, ткачество, вязание, керамика, ювелирные изделия, металлическая посуда, изделия из дерева отражали местные национальные особенности искусства таджиков Припамирья, Куляба, Ура-Тюбе, Исфары, Ленин-абада, Каратага и др. Такой показ вводил посетителя в сказочный мир особенностей народной фантазии



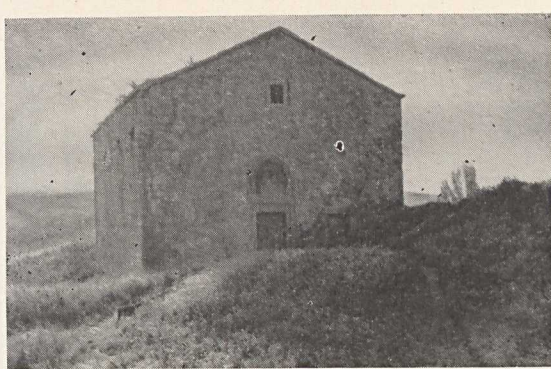
Киевский Самсон

Знаменитая скульптурная группа «Самсон» в Петергофе давно нашла своих исследователей. История ее создания обстоятельно описана. Но был ли это единственный созданный в XVIII веке «Самсон российский, рыкающего льва преславно растерзавший»? В Киевском государственном музее украинского искусства хранится своеобразная реплика столичной скульптуры, которая в свое время также была украшением городского фонтана.

В истории строительства обоих фонтанов много общего. После Полтавской победы Киев вступил в тесные связи со столицей на Неве. В 1774 году, во время пребывания императрицы Елизаветы

от Гостинного двора, находится фонтан с павильоном... На подножке утверждена статуя с обыкновенный человеческий рост, представляющая Самсона, который раздирает челюсти льва. Все это вырезано из дерева и окрашено масляными красками. Из пасти льва выкачивается, в размере около двух вершков, железная труба, через которую изливается вода и с шумом падает в деревянный водоем. Над ним возвышается круглый свод, поддерживаемый четырехугольными столбами, из коих к каждому с наружной стороны приставлены, для украшения, по две колонны ордена Тосканского с полным подножием.

На фризе всех четырех сторон приделаны солнечные часы; самый же антаблеман, или полный карниз, горизонтальный над колоннами, а в промежутках изгибается над четырьмя дугами свода, покрытого железом и выкрашенного зеленою краскою. Павильон этот, представля-

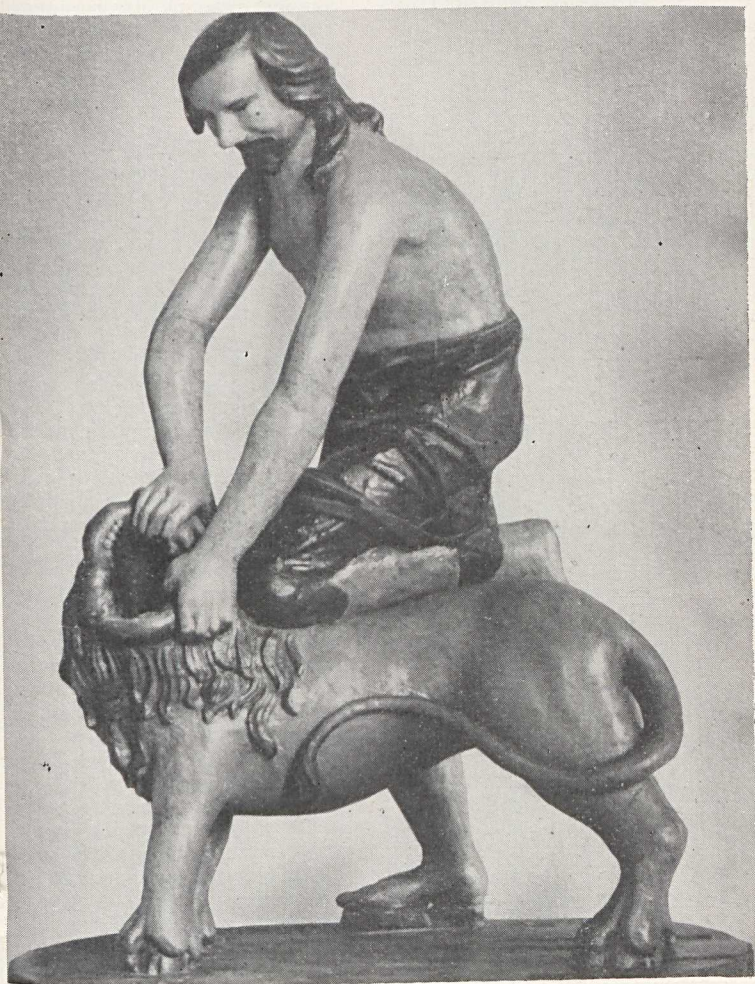


Фрески церкви св. Стефана
(Феофан Грек или другой мастер?)

щей за границы его времени. В трудах А. Яковсона «Средневековый Крым» (Л., 1964) и И. Домбровского «Фрески средневекового Крыма» (Киев, 1966) имеются краткие упоминания об этих росписях. Оба автора приписывают их греческим живописцам XIV века.

С середины XIV века Каффа (греческая Феодосия), приобретенная около 1266 года генуэзцами у татар, превратилась в крупнейшую генуэзскую колонию на побережье Черного моря.

Возникновение фресок относится к эпохе процветания Каффы. С середины XIV века здесь начинается большое строительство, предпринятое генуэзскими консулами. Они сделали Каффу благоустроенным городом, хорошо защищенным крепостными стенами с двадцатью шестью башнями, носившими имена сменяющихся каждый год консулов. Город был украшен статуями и фонтанами, здесь строились различные светские здания.



в Киеве, была заложена придворная Андреевская церковь, а в 1755 году закончено строительство царского дворца.

Для форсирования работ Канцелярия от строений направляла в Киев мастеров различных специальностей не только из Петербурга, но и из его пригородов. Нет сомнения, что в этих работах принимали участие и местные мастера. В это время высоко над Днепром для водоснабжения Подола был устроен централизованный водопровод. Впрочем, что он представлял собой, мы можем прочесть в одном из путеводителей по Киеву:

«В середине Киевоподола, на площади, к юго-западу

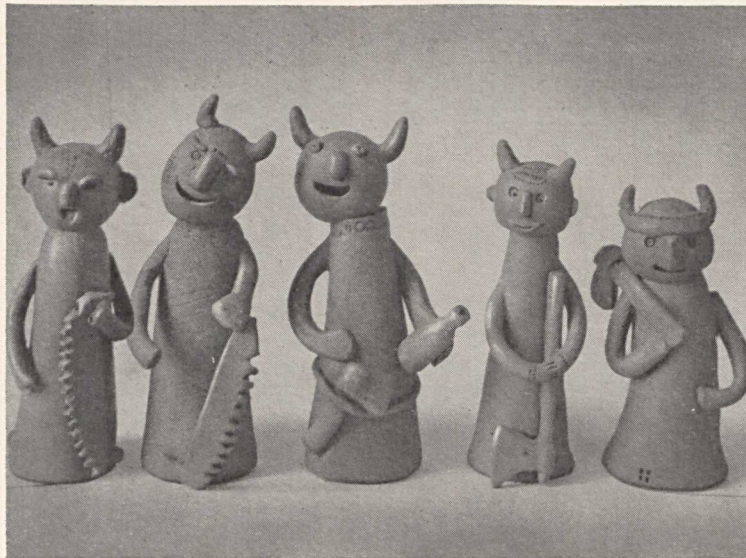
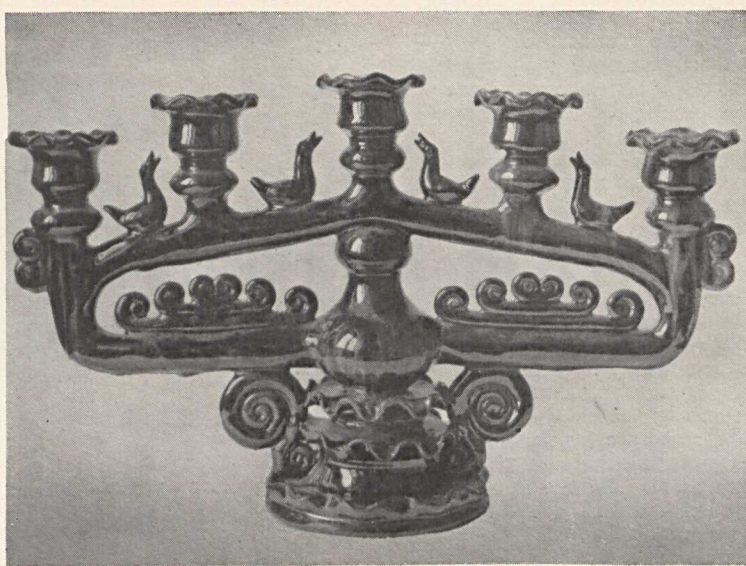
щий совершенный круг, имеет в размере до четырех, а в высоту пяти сажен, и выстроен во вкусе французской архитектуры XVII века»*. К сожалению, это уникальное сооружение XVIII века не дошло до нас целиком. В 1908 году в Киеве вспыхнула эпидемия холеры. Чтобы фонтан не стал источником заразы, городская дума постановила его закрыть. Украшавшую его скульптурную группу «Самсон» передали в музей, где она и находится ныне.

* Летопись и описание города Киева. Составил И. Закревский. М., 1858, стр. 234.

В Феодосии, на холме, известном под названием Карантина, высятся уникальная церковь св. Стефана, единственная сохранившаяся здесь греческая церковь XIV века. На ее стенах уцелели лишь отдельные фрески, привлекающие внимание своей оригинальностью. Несомненно, в их создании принимал участие большой мастер, обладавший свободой живописной манеры и широкой миропонимания, выходя-

Древнейшая греческая, армянская и католическая епархии соревновались в строительстве и украшении церквей. Возможно, по просьбе сугдейского епископа были направлены сюда из Константинополя греческие живописцы. Название церкви говорит о том, что она была посвящена святому Стефану, очевидно, Сурожскому (Сурож—Судак), культ которого был широко распространен в Крыму. Храм типа прямоугольной

базилики, характерной для восточного Крыма, построен из ракушечника и бутового камня. Мощные коробовые своды открывают свободное пространство без столбов и колонн. Стены церкви были сплошь покрыты фресками. На западной стене находилось традиционное изображение Страшного суда. От него сохранились только отдельные фрагменты. Можно ясно распознать на красно-кирпичном фоне белый силуэт сидящего в аду Вельзевула. Слева просматриваются фигурки грешников, рядом — фигура серафима, охраняющего райские врата. Деисусная композиция помещена напротив в конхе абсиды. Фигура Христа, сидящего на троне, почти не сохранилась. Уцелели изображения стоящих по сторонам от него Марии и Иоанна Предтечи. В руках он держал золотую чашу (на копии художника Н. Барсамова 1926 г., изображение которой теперь утрачено). Лики Марии, Иоанна Предтечи и отдельных святых не сохранились, так же, как апостолов и Христа в сцене Евхаристии. Выполнявший их художник принадлежал к несколько архаизирующему направлению. Изображение Христа, как всегда, дважды представленного в Евхаристии, необычно; он показан юным; рисунок отличается виртуозной свободой. Эта фигура выполнена другим мастером. Легкий, на тонких колонках киворий над Христом послужил для этого мастера предлогом поместить над Евхаристией изображение великолепных зданий с разнообразными покрытиями и декором стен. Несмотря на четкость регистров с апостолами и зданиями, они составляют единую композицию. Нарядная вышитая ткань велюма, объединяющая здания, спадает свободными широкими складками. Архитектура выполнена в серебристо-зеленых тонах. Покрытия — сиреневые. Здесь замечательно ощущение мягкого серебристого освещения, которое, словно дымкой, покрывает здания. Архитектурные формы имеют аналогию во фресках константинопольского храма Кахрие-Джами, указывая на связь мастера с константинопольской школой. С другой стороны в трактовке архитектуры обнаруживается близость к изображениям столпов с монахами в Троицком приделе церкви Спаса в Новгороде Великом, фрески которой были в 1378 году выполнены Феофаном Греком. Удлиненность пропорций архитектуры на фресках церкви св. Стефана очень сильно напоминает здания на иконе Успения Феофана Грека. Как свидетельствует Послание Епифания Премудрого, Феофан написал для серпуховского князя Владимира Андреевича даже Москву на каменной стене. По настоятельной просьбе Епифания Феофан «быстро и дерзновенно» набросал ему на листе бумаги изображение Константинопольского храма. Но фреска и миниатюра с изображением архитектуры не сохранились. Кто же автор уцелевшей фрески церкви св. Стефана в Феодосии? Ее выполнение,



характер и стиль живописи допускают авторство Феофана Грека, который, как известно, работал в Каффе. В этом случае уцелевшая роспись приобретает особо уникальное значение. Не исключена возможность общего руководства Грека в выполнении остальной росписи стен. Сопоставляя отдельные сохранившиеся фрески с изображениями святых на сводах, можно обнаружить участие в росписи других мастеров. Феофан уехал из Константинополя сложившимся, признанным мастером. Он работал в Халкидоне и генуэзском пригороде Константинополя Галате. Светскость фрески с изображением архитектуры в церкви св. Стефана говорит о широте замыслов художника, который не ограничился

каноническими сюжетами и темами. Деятельность Феофана была связана, вероятно, не только с Каффой, но и с Сурожем, где он от новгородских и московских купцов мог узнать о возможности и условиях работы в крупнейших центрах Древней Руси. Фрески церкви св. Стефана нуждаются в скорейшей реставрации, которая не только спасет уникальный памятник, но и поможет исследователям в окончательной их атрибуции.

Н. Салько

Выставка «Керамика Прибалтики»

В залах Елагина дворца в Ленинграде развернута небольшая по размеру, но очень представительная выставка «Керамика Прибалтики». Прибалтика — край, где гончарное ремесло уходит своими корнями в глубокую древность. Работы мастеров Латгалии — старинного центра производства латвийской керамики, — свистульки, кувшины, подсвечники с сочно вылепленными скульптурными украшениями — наиболее характерны в смысле преемственности народных традиций. Интересна и многообразна мелкая пластика. В незатейливых фигурках людей, животных — ощущение живого восприятия, импровизации окружающего. Свойственные народной керамике декоративность, пластичность, юмор отличают работы и профессиональных мастеров. Многие работы Л. Лушко, С. Шмидкене, П. Мартинсона, Л. Шульгайте, Е. Тулевичюте, Т. Ласс, С. Сымер — образцы умелого использования традиций народного искусства в современной керамике. Отзвуки народного искусства чувствуются и в вариациях форм, в орнаментике произведений этих профессиональных художников. Интерес к старине у прибалтийских керамистов не противоречит эстетическим поискам сегодняшнего дня. Художники много экспериментируют, изобретая новые приемы обработки и декорирования керамики, которые, в свою очередь, диктуют новые формы, силуэты, колористические решения. Разнообразная фактура поверхности, тонкие нюансы красок, контрасты матового и блестящего, лаконичный и вместе с тем экспрессивный узор — вот качества, которыми прибалтийские мастера обогащают керамику. Разнообразнее стало ее применение в украшении окружающей человека среды. На выставке можно видеть несколько образцов садово-парковой керамики, например декоративный комплект И. Димза-Димме, С. Сымер. Современный интерьер трудно представить без керамики. Потому, может быть, так много на выставке декоративных комплектов, ваз, сосудов, кашпо для оформления общественных зданий. При всей индивидуальности, своеобразии эту группу керамики объединяет ее особая роль — служить декоративным украшением. Четкий, выразительный силуэт, монументальность — свойства, прекрасно гармонирующие с ритмом современного интерьера. Удачны на выставке многие образцы бытовой керамики. Сервизы различных назначений, наборы для вин, вазы, чаши рациональны и логичны по форме, масштабны по размерам. В них в полной мере выявлена природная пластичность материала, таящиеся в нем декоративные воз-

мжности. В бытовых керамических изделиях Э. Зарини, Л. Агаджаняна, В. Балюлявичюса, П. Степонавичюса, Ю. Матвей, С. Яанберг практичность сочетается с художественной выразительностью. Выставка еще раз показала, что керамика — материал, который далеко не исчерпал своих возможностей в современном искусстве.

С. Калве.
Подсвечник.

П. Мартинсон.
«Черти-лесорубы».

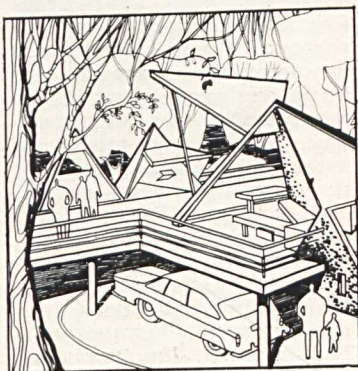
Л. Генералова,
Д. Немчинова,
Х. Кума.
Комплект «Арлекин».

«София киевская» в Москве

В залах Научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева в течение марта месяца этого года была открыта выставка «София Киевская в изобразительном искусстве», организованная Государственным историко-архитектурным заповедником «Софийский музей». Предварительно эта выставка была открыта в Киеве в 1967 году в связи с исполнившейся в том году 930-й годовщиной возведения храма. Выставка состояла из двух разделов. Первый — великолепное собрание копий софийских фресок и мозаик, выполненных художниками-реставраторами и архитекторами В. Бабюк, И. Батечко, А. Ерко, В. Левицким, Ю. Химич и другими, а также обмеры и проекты реконструкции этого знаменитого для всего русского зодчества памятника архитектуры. Второй раздел — это произведения современного украинского прикладного искусства, живописи и графики, темой для которых послужил Софийский собор.

К 50-летию Башкирской АССР

Коллектив архитекторов московского проектного института «Гипрокоммундортранс» под руководством архитектора Р. Топуридзе разработал проект застройки и благоустройства правого, высокого берега реки Белой, на которой стоит столица республики город Уфа. Этот проект предусматривает создание здесь обширного парка, непосредственно соседствующего с жилыми и общественными кварталами города. Мы обращаем внимание наших читателей на этот проект, прекрасно выполненный в макете, потому что он в какой-то степени подсказывает возможности использования кособоров русских городов для создания «парадного фасада», не нарушающего древней сложившейся структуры городского пейзажа. Берега «главной улицы» России — Волги, заполнены городами, обращенными в сторону реки: Ярославль, Кинешма, Горький, с недавних пор (когда Волга вплотную подошла к Кремлю) — Казань, Ульяновск и многие другие — все они в разной степени нуждаются в разрешении проблемы использования речных берегов, и проект для Уфы в этом смысле очень поучителен. Красиво вписанные в берег большой амфитеатр Зеленого театра, кемпинги на подъездных путях, эспланада у памятника герою башкирского народа Салавату Юлаеву, живописные аллеи парка, павильоны и кафе — все это слито с естественным рельефом, не спорит с природой очень красивой реки Белой. В год пятидесятилетия Башкирской Автономной республики начнутся работы по устройству прибрежного комплекса.



Архитектурный конкурс

В Эстонии проводится конкурс на здание художественного музея и выставочного зала для города Таллина. На первый тур было представлено 18 авторских проектов, показанных для общественного обозрения в зале Союза художников. Сложность проектирования этого здания состоит в том, что его предполагают поставить в черте старого города, на улице Харью, в непосредственной близости от церкви Нигулисте XIV века и других средневековых построек и городской стены, где вследствие военных разрушений образовалось довольно значительное свободное пространство. Сама возможность такого решения вызывает много споров у общности Таллина. Первый тур проектирования должен помочь разрешить эти споры, ответив на вопрос — как вписать здание современных форм в старую застройку, не нарушая целостности средневекового ансамбля. Большинство авторов удовлетворительно решают эту задачу. Высота нового здания не выходит за уровень старой застройки, улица сохраняется затененной (как это было в средневековых городах), но первый этаж утоплен, и образуется галерея для свободного движения пешеходов; она может быть использована для музейных витрин. Наиболее интересны проекты, где авторы находят такие архитектурные проходы, арки, площадки, которые в новых и неожиданных ракурсах раскрывают перед зрителем средневековые памятники. В дальнейшем архитекторам предстоит более тщательная разработка внешних форм здания, и в особенности экспозиционной площади музея и выставочного зала с учетом современного международного опыта в этой области.

Здание для Общества охраны памятников

Исполком Москворецкого района города Москвы передал в распоряжение Московского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры — особняк XVIII века на Добрынинской площади, 3. Двухэтажный дом после реставрации вместит обширную аудиторию, зал заседаний Президиума Общества, библиотеку, фотолaborаторию и рабочие комнаты.

Прикладное искусство на выставке молодых художников

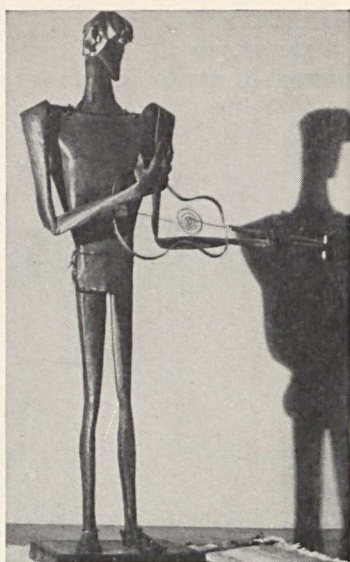


В. Космачев.
Чайник. Керамика.

И. Глебова.
Изразец «Петух».

В феврале 1969 года в залах Дома художников на Кузнецком мосту в Москве была открыта VIII выставка молодых художников столицы. Как всегда выставка нового поколения вызвала большой интерес среди любителей изобразительного искусства. Это внимание к творчеству талантливой молодежи обусловлено не только свежестью, остротой восприятия и творческим поиском, но и разнообразием искусств, в которых пробуют свои силы молодые художники. В выставке приняло участие 86 авторов представивших 247 работ в живописи, скульптуре, графике, декоративном (театр и кино) и прикладном искусстве. К сожалению, раздел прикладного искусства занимал на выставке незначительное место. Может быть, в силу этого отбор вещей носил несколько случайный характер. Два небольших зала, заполненных керамикой, тканями, ювелирными изделиями и др. смотрелись неким «аппендиксом» отдела станкового искусства, устроенным организаторами выставки как бы по обязанности. На выставке много знакомых имен. По-прежнему среди мастеров, работающих в металле, выделяется М. Демина. С большим





М. Демина.
Гитарист. Металл.

тактом и неизменяющим художнице чувством материала выполнены небольшие настенные плакетки в технике эмали, дерева и чеканки. Ее последним пространственно-плоскостным построением свойственна необычайная точность, гармоничное равновесие масс. Среди керамистов можно назвать В. Космачева, энергично работающего над формой, хотя поиски его в последних вещах несколько стабилизировались. Интересна керамика И. Глебовой. Непредставительность раздела прикладного искусства позволяла судить лишь о работе уже знакомых всем молодых мастеров, а не отметить какие-то новые тенденции или выделить новые имена.

Сессия Академии художеств

Год 1969 в календаре искусств отмечен как год юбилейный. В центре внимания — советское монументальное искусство, «день рождения» которого по традиции принято отмечать в апреле. В конце апреля в Центральном доме архитектора проходила XXVI сессия Академии художеств СССР, посвященная проблемам советской монументальной скульптуры. В работе сессии принимали активное участие теоретики и практики советского монументального искусства. Первым собравшиеся выслушали доклад Е. Вучетича «Ленинский план монументальной пропаганды и актуальные задачи советской монументальной скульптуры». В нем ясно прозвучала тенденция героизирования монументальной скульптуры. Докладчик специально остановился на разборе профессиональных сторон творчества скульптора — роли жеста, одежды, драпировок в монументальной пластике. Следует отметить очень внимательно составленный перечень имен художников, работавших в области монументальной скульптуры.

О проектировании и сооружении памятников и монументов, имеющих общегосударственное значение, говорил в своем докладе начальник Управления изобразительных искусств и охраны памятников Министерства культуры СССР Г. Тимошин. Заместитель председателя Госстроя СССР Г. Фомин проанализировал взаимосвязи монументальной скульптуры в условиях современного градостроительства, показав на конкретных примерах, какие сложные задачи приходится решать нашим монументалистам. Как бы развивая эту тему, главный архитектор города Москвы М. Посохин говорил о тех же проблемах, но в связи с планом реконструкции столицы. Перед скульпторами встают новые ответственные задачи, решать которые им неизбежно придется в условиях новых градостроительных ситуаций.

Декан факультета теории и истории изобразительных искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина И. Бартнев посвятил свое сообщение общим проблемам синтеза скульптуры и архитектуры в создании памятников. Старший научный сотрудник НИИ Академии художеств СССР Р. Аболина остановилась на разборе и анализе очень важной и вполне конкретной темы: «Памятники историческим личностям в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды».

Архитектор В. Артамонов рассказал о своих исследованиях в области композиционных проблем и взаимосвязи монументов с архитектурной средой современных городов. Накануне заключительного заседания выступил заведующий сектором зарубежного искусства НИИ Академии художеств СССР Ю. Колпинский. В своем ярком и образном выступлении Колпинский раскрыл особенности решения образа в монументальной скульптуре. Рисуя историческую панораму искусства, докладчик убедительно показал, какими широкими возможностями в решении образа монумента пользовались такие скульпторы, как Микельанжело, Фальконе, Роден и др. Последний день сессии Академии художеств СССР был посвящен сообщениям представителей союзных республик и обсуждению докладов. XXVI сессия Академии художеств подвела итоги многолетней работы исследователей современного искусства, остановилась на нерешенных проблемах искусствознания. Но, что самое главное, 50-летний опыт советского монументального искусства осмысливался и анализировался в тесном контакте с архитекторами, градостроителями, скульпторами-монументалистами.

«Задруга»



В. Петров.
Медный сосуд.
София.



В. Младенов.
Деревянный сосуд
для вина.



Д. Алексов.
Керамический
кувшин.
Берковица.

В середине 1967 года в Болгарии было создано Общество мастеров народных художественных ремесел. Это творческое объединение в известной мере напоминает старые цеховые артели, которые до освобождения назывались «задруги». Цель Общества — возрождение и развитие народного художественного производства и ремесла. Народные ремесла не получали до последнего времени в Болгарии должной поддержки. Традиционное народное искусство приходило в упадок, угасало. Однако болгарская общественность постаралась предотвратить такой грустный финал. Ответственные деятели, художники и искусствоведы, приняв за основу современные условия, предложили ряд мероприятий по возрождению национальных художественных традиций и обновлению старых ремесел в соответствии с современным укладом жизни. Народным творчеством и народными ремеслами в Болгарии стала заниматься одна организация. Всей деятельностью Общества руководит Совет мастеров, а идейно-методический контроль осуществляет Комитет по искусству и культуре. Членами Общества могут быть мастера-ремесленники любого возраста. Большой частью это разные поколения одной семьи или рода, потомственные мастера, чьи имена нередко известны еще со времен османского владычества, когда они входили в цехово-ремесленные общества или объединения, имели собственный устав и высокие патристические и этические цели и задачи. В основу устава современного Общества народных мастеров были положены демократические и творческие принципы обществ эпохи Болгарского Возрождения. Для примера

хочу процитировать выдержки из «Бояджия-маляр» — цехового устава маляров старого ремесленнического центра в Родопе: «Часть денег, врученных цехами, израсходовать на зарплату учителю, вызванному из другого города для обучения болгарских детей чтению и письму. Также распределять денежные средства для укрепления революционного комитета и т. д.» В настоящее время фонд Общества и его денежные средства также используются для помощи мастерам и их семьям, ремонта мастерских и т. д. Устав регламентирует взаимоотношения между мастером и учеником, всячески поддерживает преемственность мастерства. Гончарное, ткацкое и медночеканное ремесла имеют национальные традиции. И их решили восстановить в первую очередь. Остальные ремесла, широко развитые в прошлом, обнаруживают черты позднего барокко и модерна, которые были характерны в свое время не только для Болгарии, но и для всей Европы. Общество решило, что современному мастеру лучше опереться на национальные художественные традиции эпохи Болгарского Возрождения, расцвета болгарских ремесел, например в ювелирном ремесле и резьбе по дереву. Общество будет содействовать развитию этих ремесел на основе использования всего богатства оригинальных форм и орнаментов, но с необходимым акцентом на своеобразие народного характера этого творчества, на возможность и необходимость его сегодняшнего существования.

Тамара Паспалеева (София)

Книги и альбомы по искусству в Болгарии выпускают в основном два издательства — «Болгарский художник» и издательство Болгарской Академии наук. Авторы этих изданий — видные искусствоведы, историки, археологи, этнографы — ставят своей задачей не только глубокое всестороннее исследование национального наследия, но и разработку проблем современного творчества. Стремясь расширить круг читателей и ввести в международный научный оборот труды болгарских ученых, издательства, как правило, сопровождают книги резюме на французском, английском и немецком языках.

За последние годы вышло несколько капитальных изданий, посвященных староболгарской архитектуре и иконописи: Р. Ангелова «Шуменский дом эпохи Возрождения», 1965; А. Вожков «Травненская школа живописи», 1967; С. Босилков «Староболгарские иконы», 1968; Г. Кожухаров «Пять столетий болгарского дома», 1967; К. Митяев «Средневековая архитектура в Болгарии», 1965, Д. Попов «Архитектурные памятники Карлово», 1967; Г. Стойков «Архитектурные проблемы Боянской церкви», 1964.

Особого внимания среди них заслуживает коллективный труд четырех ученых с мировым именем, работающих над проблемами балканской школы иконописи: К. Вайцман, М. Хадзидакис, К. Митяев, С. Радойчич «Балканские иконы», 1966. (Книга издана совместно с югославскими издательствами «Югославия» и «Нолит», Белград). Иконы, впервые опубликованные вместе в одной книге, хранятся в церквях, монастырях и музеях трех балканских государств — Болгарии, Югославии и Греции. Авторы книги, давая общую характеристику иконописи, не стремились к выяснению этнической принадлежности мастеров, да она и не всегда может быть определена со всей достоверностью. Цель их была другая — дать общую характеристику стиля, показать эволюцию иконографии и тем самым с наибольшей полнотой представить все богатство и разнообразие иконописи в балканских странах. Поэтому такое внимание уделяется в книге сравнительному анализу.

Благородную задачу пропаганды памятников искусства осуществляет серия «Наши музеи». Она включает небольшие книжки, одинаковые по формату и объему, в каждой из которых публикуются фонды одного определенного музея. В 1964 году вышли в свет две книги серии, зна-

комисившие с археологическими музеями Пловдива и Варны, в 1965 — Старой Загоры и Софии (отдел доисторического искусства), в 1966 — Преслава, Тырново, Казанлык. В 1967 году вышли в свет книги, посвященные отделу древнего искусства Окружного народного музея Бургаса и отделу античного и средневекового искусства Национальной художественной галереи в Софии. Каждая из этих книг издана изящно, на высоком полиграфическом уровне, включает минимум текста и большое количество иллюстраций и сопровождается немногословным, но четким научным аппаратом: подробными аннотациями публикуемых памятников и списком библиографии. Многие издания посвящены народному искусству. Это неудивительно: болгарское народное творчество используется современными художниками и мастерами-ремесленниками как богатейшая сокровищница. Большое место среди этих изданий занимают исследования народного зодчества и традиционного украшения болгарского дома росписью и деревянной резьбой. В 1963 году видный этнограф Христо Вакарельски издает альбом «Болгарское народное искусство» — труд, явившийся первой в Болгарии попыткой собрать воедино и систематизировать все виды народного творчества: В последующие годы вышли в свет труды, посвященные отдельным жанрам народного искусства: М. Велева и В. Венедикова «Ткани и ткацкие техники юго-восточной и северо-западной Болгарии», 1967; Д. Станков «Котленские килимы», 1968; Г. Бакрджиев «Бусинская керамика», 1968; Б. Георгиев и С. Матеев «Пловдивские таваны», 1965; З. Димитров и Б. Шаров «Стенописные орнаменты юго-восточной Болгарии», 1964; Б. Стоянов «Старинный родопский дом», 1965.

Болгарские специалисты все чаще обращаются к творчеству современных художников и скульпторов, занимающихся декоративным и монументальным искусством. В 1968 году вышли две книги, посвященные проблеме синтеза архитектуры и монументального искусства: М. Ангелов «Оформление фасадов и стен», 1968; Н. Труфешев «Монументальное искусство и архитектура в Болгарии», 1968. Продолжается выпуск небольших монографий серии «Современные болгарские художники», в которую входят и очерки о художниках-прикладниках: художнице текстиля Маре Йосифовой, керамистах Георги Бакрджиеве, Венко Колеве, Йове Раевской. Авторы этих книг показывают, что творчество болгарских художников, основываясь на национальных традициях, в то же время находится в сложном взаимодействии с современной мировой художественной культурой. В ближайшие годы издательство «Болгарский художник» и издательство Болгарской Академии наук предполагают значительно увеличить выпуск книг и альбомов по монументальному, декоративно-прикладному и народному искусству Болгарии.

З. Маркова

Я думаю, что старинные болгарские украшения на протяжении веков были тем фокусом, в котором концентрировались все искусства — и скульптура, и живопись, и графика — иногда даже в одной вещи сразу.

Разве не живописен контраст холодной свежести серебра рядом с теплым блеском золота, легкими, прозрачными тонами эмали, положенной тонкими деликатными мазками в глубине рельефа? Чем иным, как не миниатюрным барельефом, можно назвать серебряный ручной чеканки медальон «Св. Георгий убивает змия»? Композиция в круге решена очень сдержанно, даже скупое. Современные художники могли бы позавидовать лаконизму и своеобразию стилизации изображенных фигур. Разве брошь-птица не графика? Причем графика, сочетающаяся с рельефом, составленным из нескольких подвижных частей? Наши мастера продумывали композицию украшения не только как самостоятельной вещи, но и сразу представляя ее в сочетании с одеждой, для которой оно предназначалось. Для тяжелых одежд — тяжелые ожерелья, массивные браслеты, сложные украшения. Для легких — подвижные мониста, ажурные браслеты, тонкие треперушки*.

Многовековой опыт научил болгарку подбирать комплект украшений для одного костюма с таким вкусом, что даже тогда, когда наряд кажется перегруженным украшениями, на самом деле богатство форм и линий выражается в нем в самой совершенной гармонии. Это придавало болгарке осанку боярыни Десиславы с фрески Боянской церкви.

Монисто — ожерелье из бус — также одно из наиболее характерных украшений во всех концах моей родины. Болгарка составляет монисто с исключительным мастерством. Проворные пальцы нанизывают ожерелья, пояса, браслеты в самых неожиданных, оригинальных цветовых сочетаниях, изящные плетенки из мелких и крупных, круглых и цилиндрических разноцветных бусин. Обыкновенно композиция состоит из нити бус, плотно охватывающих шею. С нее свисает бахрома или целое сложное кружево.

Нет двух одинаковых ожерелий. Каждая женщина придумывала цветовые сочетания по своему вкусу. Иногда они поражали неожиданным сопоставлением даже дисгармоничных тонов, в результате чего получалась совсем новая, невиданная гармония. Монисто — это маленькие разноцветные поэмы: весенние поляны, цветы и небо — нежные, женственные, лиричные...

Однако украшения не бывают одинаковыми для всякой одежды, а меняются в соответствии со стилем одежды во всех областях Болгарии. Меняется и характер украшений — от легчайших и простеньких до массивных и царственных, от примитивной свежести до утонченного изящества. Поразителен диапазон форм и видов украшений.

Истоки нашего ювелирного искусства коренятся на Востоке — в Индии, Персии. Но в то время, как там украшения пышны, тяжелы, перегружены, болгарские украшения отличаются чистотой и простотой формы, сдержанной, ясной и благородной, соответствующей одежде болгарки, я бы даже сказала — созвучной характеру болгарки.

Интересно, что наши старинные украшения не были дорогими. Золото было редкостью, драгоценные камни почти не употреблялись. Самыми дорогими камнями, которые использовались болгарскими ювелирами, были агаты, кораллы и т. п. Истинную ценность украшений составляла работа... Даже у самой бедной девушки был хотя бы один браслет и пара сережек. Поэтому ювелирное ремесло так тесно связано у нас с народом.

Искусство трудно описывать. Даже репродукции дают лишь приблизительное представление о красоте болгарских украшений. Они звучат в полную силу, лишь когда «действуют», т. е. украшают костюм — будь то народный — вчера, или современный — сегодня. Простота линий современного силуэта становится достойным обрамлением ожерелья в национальном стиле, или браслета, или какой-то детали старинного украшения. Это древнее искусство возрождается сегодня в копиях, которые создаются в мастерских фонда Союза художников в Софии. Благодаря этому болгарки имеют возможность носить сегодня прекрасные украшения, в которых воплотился творческий дух народных мастеров. Эти украшения — в то же время чудесные болгарские сувениры, которые радуют поклонниц нашего ювелирного искусства и за границей.

* Женское головное украшение из металлических подвесок.

Мария Столарова (София)

На стр. 56 — 3-й стр. обложки:

Ожерелье с агатами.
Браслет с искусственными камнями.
Брошь с эмалью и искусственными камнями.
Застежка с агатами на поясе.
Филигранный медальон.
Подвеска «Коготь».
Серьга с красным камнем.
Булавка.
Браслет.
Медальон.
Плетеный браслет.

Примечание. Украшения на фото из коллекции автора.

