



Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 7(164). 1971
Год издания пятнадцатый

Главный редактор Ладур М. Ф.

Редакционная коллегия Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.

Зам. главного редактора Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Крюкова И. А.
Кума Х. Р.
Левашова А. А.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

Ответств. секретарь Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции: Безазьянц С. Б.

Барабанов Е. В.
Глазычев В. Л.
Есаян С. А.

Худож. редактор Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Уварова И. П.
Шкаровская Н. С.

Художник номера Глазычев В. Л.
Техн. редактор Штейнер Л. М.
Фотохудожник Кочетов Г. И.
Фото Горбачев Н.,

Кукушкин А.,
Логинов Б.,
Лучин А.,
Максимов И.,
Маркелов А.,
Оленец Г.,
Онанов С.,
Селиверстов И.,
Скобелев Б.

На обложке:

В. Смирнов.

«Цветок». Кованое железо

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

А 10734. 17.VI. 1971
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Зак. 609. Тираж 20650.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

В номере:

1 Выставка декоративно-оформительского искусства в Ленинграде

2

Н. Леонидов Заметки критика

4

Е. Розенблюм Комментарий художника

10

Х. Кутиев Планетарий в Махачкале

11 Стекло Дятьковского завода
Художник на производстве

С. Бескинская

12

Л. Крамаренко Музыка стекла

19

Е. Морозкина Древний Псков

23

С. Есаян О Всеволоде Смирнове

32

С. Ямщиков Печерские фрески

34

Ю. Герчук Два интерьера

36

В. Аронов «Авиасервис-71»

39

Р. Цузмер Лепная керамика

43

В. Помещиков Над «праздным черепком»

47—52

Хроника

52

Страница коллекционера
Гуцульские трийцы

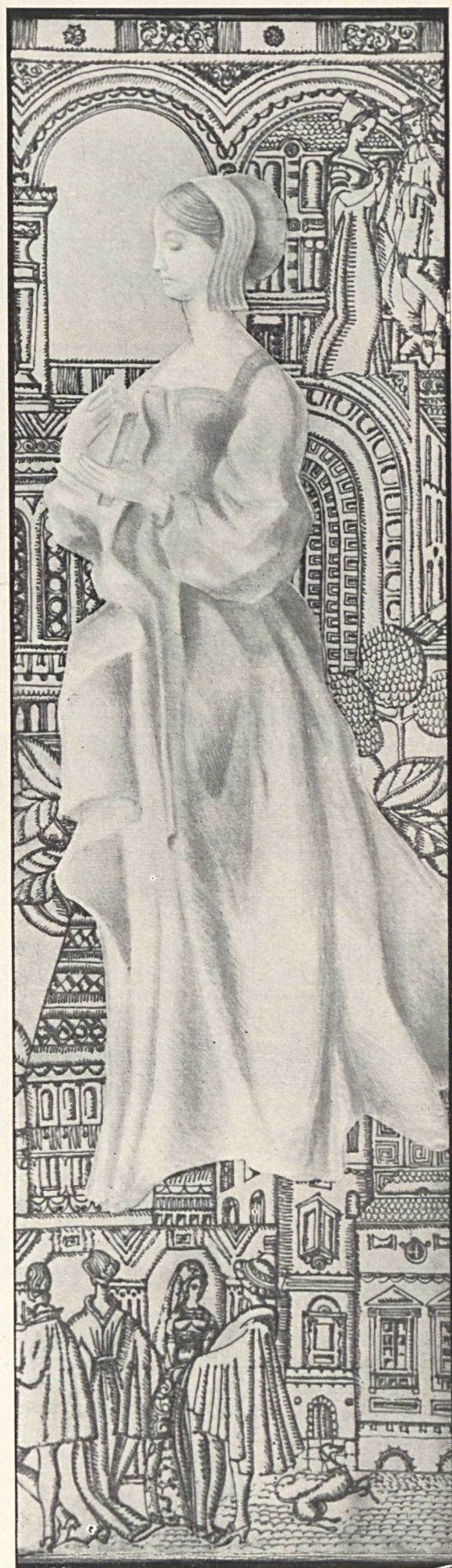
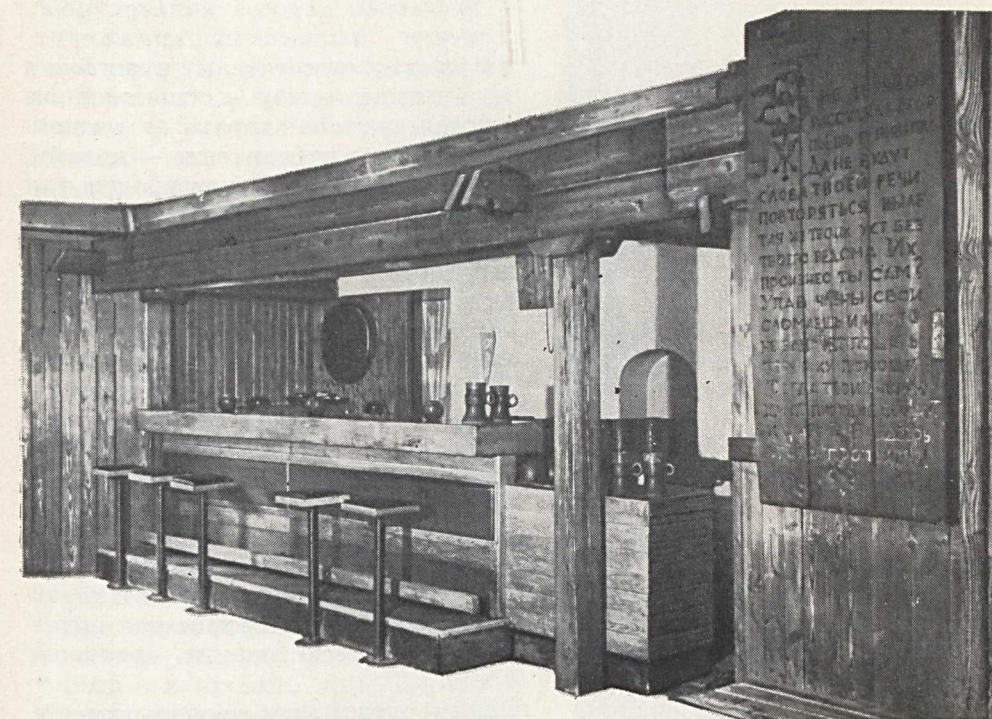
Г. Александрова

Выставка декоративно-оформительского искусства в Ленинграде

А. Скрягин.
Пивной бар «Старая
застава» в Ленинграде

Г. Манукян.
Фрагмент чеканки в пивном баре
«Пушкарь»

Д. Голдобин, М. Ивеницкий.
Панно для «Салона причесок».
Общий вид и фрагмент



Н. Леонидов

Первую Ленинградскую выставку декоративно-оформительского искусства готовили без расчета на публичный успех.

Инициаторами и энтузиастами были сами участники; они нуждались в выставке по таким прозаическим, можно сказать, житейским причинам, о которых трудно поведать, но легко догадаться, узнав, например, что из нескольких сотен художников-оформителей Ленинграда членов творческого союза лишь 20, да и те периодически страдают от комплекса жанровой непризнанности («Вы же понимаете, что некоторые нас даже за художников не считают»).

Не только предельно сжатые сроки, но и состав, структура, принципы организации выставки были продиктованы теми же прикладными и функциональными соображениями: для того чтобы продемонстрировать высокое качество оформительских работ, решили экспонировать фрагменты вещей в материале.

Кто мог договориться с заказчиком, представил кусок натуры, у кого была копия — принес копию, у кого не было — сделал специально для выставки.

Вскоре обнаружилось, что нет денег на специальное экспозиционное оборудование. Достали несколько столов, витрин, два автоматических диапроектора, и художник Л. Ляк постарался все расположить так, чтобы было «словно специально задумано».

Чего никто не ожидал, так это, конечно, очереди.

*

Когда повалил народ, когда обнаружилось, что молодые люди предпочитают отстоять очередь, чтобы посмотреть проект оформления кафе «Север», вместо того чтобы отсиживать это время в самом кафе; когда выставку продлили, потом опять и, наконец, продлили настолько, что поломались графики обоих выставочных залов ЛОСХа, — ее организаторы уже не только торжествовали, но и выражали некоторое замешательство: «Мы не готовы к такому наплыву... Мы видим недостатки яснее, чем публика».

Вскоре после открытия выставку посетили партийные руководители города. Они советовали ознакомиться с ее экспозицией работникам всех шестнадцати райкомов. Когда выставку посмотрели секретари райкомов, они стали советовать то же самое директорам предприятий и организаций. «Меня часто спра-

шивают, — объяснил один из них, — кто может оформить директорский кабинет и почему в Ленинграде нет таких специалистов, а оказывается — вот оно, все есть!»

Судя по массе предложений и заявок, выставка привлекла внимание заказчиков из разных городов страны.

Судя по бланкам отзывов, она оказалась необходимой заводским художникам, студентам, школьникам и разным загадочным специалистам, которые почему-то занимаются оформительством у себя на работе.

Как свидетельствуют стенограммы обсуждений, выставка была давно нужна и самим художникам. Короче говоря, первая Ленинградская выставка декоративно-оформительского искусства была неожиданно и единогласно признана значительным событием в культурной жизни города. В пылу организованных и стихийных обсуждений раздавались настоятельные требования ее продлить, мало того, реорганизовать в постоянную, наконец, превратить в какой-то «дизайн-центр», куда каждый мог бы в любое время зайти, узнать, что нового, отдать заказ, получить консультацию...

Когда я думаю о причинах столь мгновенно вспыхнувшего энтузиазма, то прихожу к выводу, что он несомненно подогревался тем простым фактом, что выставка пока первая, что она не что иное, как начало...

Однако такова лишь одна из причин, обусловивших успех выставки. Другая, как мне кажется, заложена в точно найденном принципе ее организации.

*

Поднявшись по лестнице, посетитель, как всегда в ЛОСХе, мог заглянуть в распахнутые двери обоих залов, а затем направлялся в тот, на котором написано: «большой». Этот незадуманный эффект позволил художнику выставки организовать пространство экспозиции как целостную структуру, воспользовавшись для такой цели классической, давно проверенной схемой: в торце большого зала была установлена прямоугольная конструкция с решеткой крупных фотографий, справа и слева были отгорожены «нефы», а балкончик второго этажа превратился в «хоры». Сходство с храмовой планировкой было не ассоциативным, и потому ни для кого не оскорбительным, и теперь, находясь в любом месте

выставки, посетитель чувствовал ее в целом: внизу — общественные интерьеры, «на хорах» — музеи и выставки, в малом зале — дизайн, плакат, газосвет. Такая предельная прозрачность пространственной структуры позволила, в свою очередь, перенести доминанту зрительного восприятия с неожиданностей и контрастов, что практикуется обычно, на бесконечный повтор. Разглядывание планшетов превращалось в мерное, ритмическое, завораживающее путешествие по варьирующимся внутри проектов иллюзорным пространствам: музеев, музеев, музеев... и тем достигался особый эффект, который давно изучают теоретики гипноза (если не ошибаюсь, он называется «фасцинацией», что значит «очарование»).

Одним словом, все проекты вместе смотрелись несравненно лучше, чем каждый в отдельности. Что нравилось, то очаровывало, что не нравилось, казалось несущественным. За мерным течением оформительских работ вырисовывался новый Ленинград... И чтобы понять, как это было, мы должны коснуться третьей особенности выставки, которая связана с ролью декоративных фрагментов в оформлении современного интерьера вообще.

*

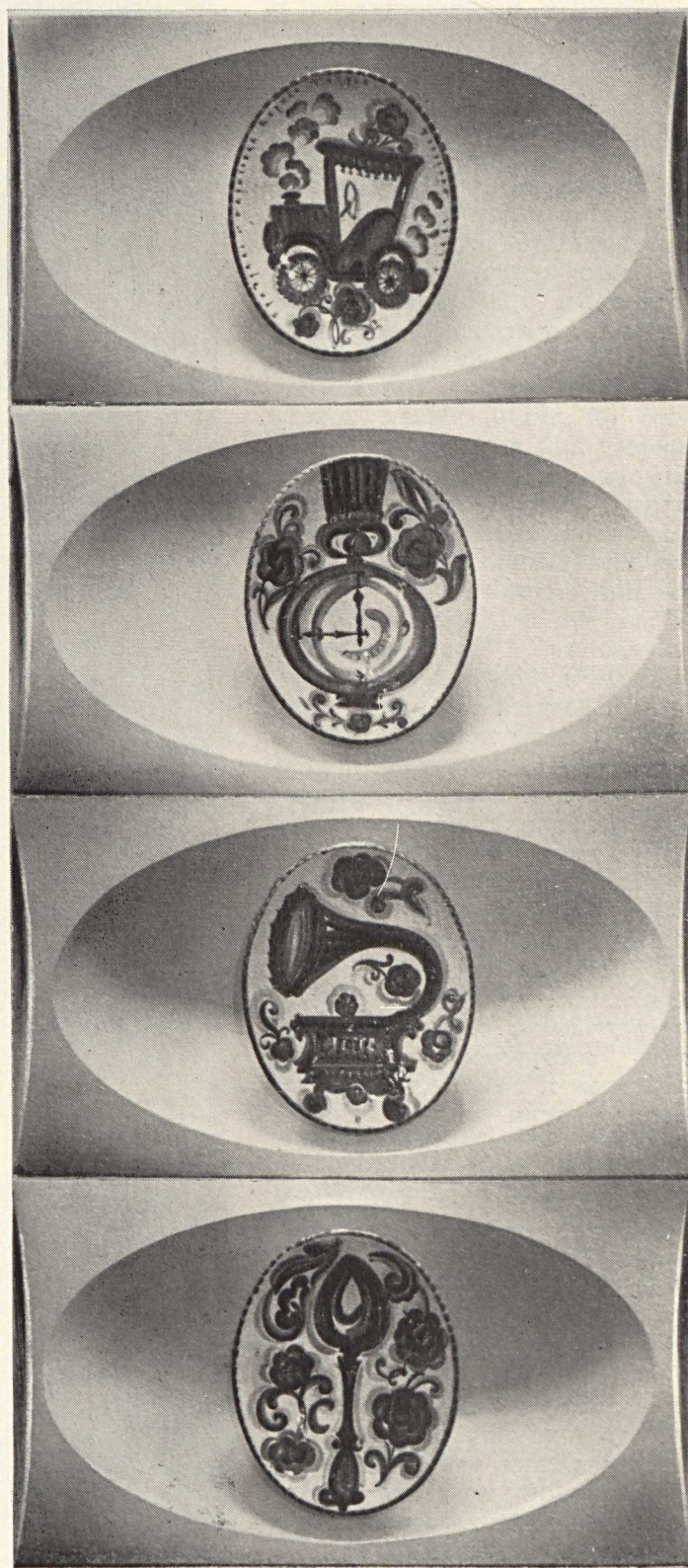
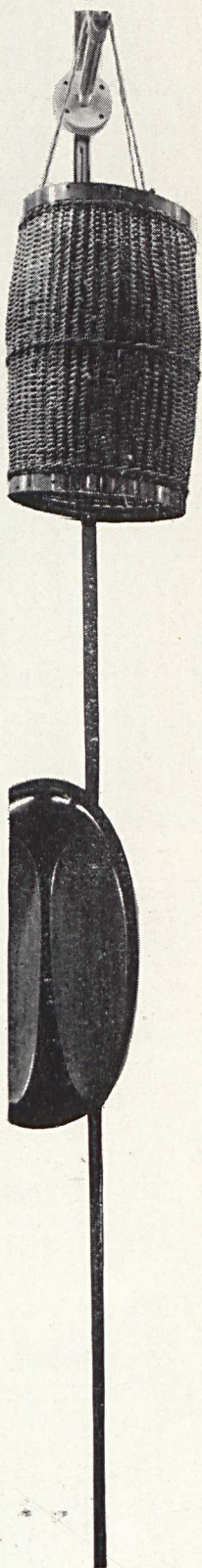
«Нужно заметить, — говорил Гоголь, — что у некоторых дам, это не то, что у всех, есть маленькая слабость: если они заметят у себя что-нибудь особенно хорошее, лоб ли, рот ли, руки ли, то уже думают, что лучшая часть лица так первая и бросится всем в глаза... У которой же хорошие плечи, та уверена заранее, что все молодые люди будут совершенно восхищены и то и дело станут повторять в то время, когда она будет проходить мимо: «ах, какие чудесные у этой плечи», а на лицо, волосы, нос, лоб даже не взглянут, если же и взглянут, то как на что-то постороннее. Таким образом, — говорил Гоголь, — думают иные дамы». Но таким же образом, прибавим мы, думают иные художники.

Да и как иначе? Поговорите с любым из них, и вы узнаете, что в большинстве случаев, за минусом уникальных, художника приглашает не архитектурная, а эксплуатирующая интерьер организацию; что принимая заказ, оформитель видит голую, непонятно для чего задуманную «коробку», для приемлемой отделки которой под руками нет ни материалов, ни строи-

тельной базы, ни соответствующей вкусу мебели; что члены художественного совета, утверждая проект, как правило, ясно понимают: все останется «на бумаге», кроме того, что художник способен сделать своими руками. Но и в этом была бы лишь половина беды, если бы, вглядываясь в эстетику современной оформительской стилистики, мы не догадывались, что стандартные формы функционального оборудования сегодня вызывают у художника негативный эстетический импульс. А поскольку ни изменить, ни даже предвидеть их нельзя, то Великий Петр с его фортециями оказывается столь мил сердцу оформителя как раз потому, что вступает в конфликт с той архитектурой, внутри которой призван существовать. А это значит, что рукотворный барочный фрагмент неминуемо служит в этих условиях задачам эстетической магии: роскошное панно в «Салоне причесок» (авторы Д. Голдобин и М. Ивеницкий) делает окружающий интерьер практически незаметным, а рисованный занавес для ресторана «Лама» (художник Д. Городецкий) одним своим масштабом этот зал зрительно убивает.

Но на выставке... Тут рукотворный фрагмент существует в натуре, интерьер — в проекте или на фотографии. Магический заряд направляется не на функциональное наполнение интерьера, а на зрителя. Наша реакция необыкновенно усиливается, мы приучаемся как раз к такому восприятию «синтеза», на которое рассчитывал художник, превративший в творческий метод маленькую слабость иных дам.

Такова, на мой взгляд, третья причина, обусловившая необыкновенный успех ленинградской выставки. О четвертой, может быть, главной, о тех глубоких сдвигах, которые произошли внутри самой профессии оформителя, рассказывается в статье художника Е. Розенблюма.



Большой зал выставки

Г. Израилевич, В. Гаврилов,
Я. Блюмин.
Детали оформления
Ресторана «Платан» в Сочи

К. Петров-Полярный.
Фрагмент керамического панно
для «Дома быта»

Комментарий художника

Е. Розенблюм

Рассказывать о сдвигах, происходящих внутри профессии, очень трудно: всегда есть художники, которые предвосхищают эти сдвиги, и потому читатель без труда отыщет примеры, показывающие, что «раньше» все происходило именно так, как, по мнению автора статьи, начинает быть сегодня, а сейчас художники работают так же, как «вчера». Но попробуем говорить не об отдельных художниках, а о профессии. Проанализируем те требования, которые предъявлялись оформителям в недавнем прошлом.

О чем бы ни шла речь — о проектировании музея или промышленного изделия, общественного или производственного интерьера — одно из основных требований заключалось в том, чтобы художника в проекте не было видно. Казалось вполне очевидным, что он лишь обязан искать форму для выражения чужой мысли — мысли научного сотрудника музея или методиста выставки, мысли конструктора или технолога, архитектора или социолога.

Идея, что при правильной организации проектирования разные художники, работающие в разных городах и странах, должны прийти к аналогичным результатам, принималась как аксиома. Поэтому при оценке работ личность художника выносилась за скобки: основой критерия было сопоставление с «аналогичными образцами». Образцы разрешалось копировать, проследивать и развивать «тенденции», однако осуждалось отступление от этих образцов и тенденций дальше чем на один шаг. В лучшем случае перед оформителем ставилась задача показать «время» создания вещи, наделить ее «современной формой».

Основой стилистики могли стать элементы ампирной орнаментики, линий самолета или транзистора — главное, чтобы эталоны этих форм были достаточно безличны и универсальны, чтобы они могли спокойно кочевать с музейного стенда на миксер, а с миксера на прокатный стан. Повторяю: речь идет не об



А. Георгиевская, И. Кушаков.
Штоф для бара
Морского вокзала

А. Скрягин, Г. Галумов.
Интерьер бара «Старая
застава»

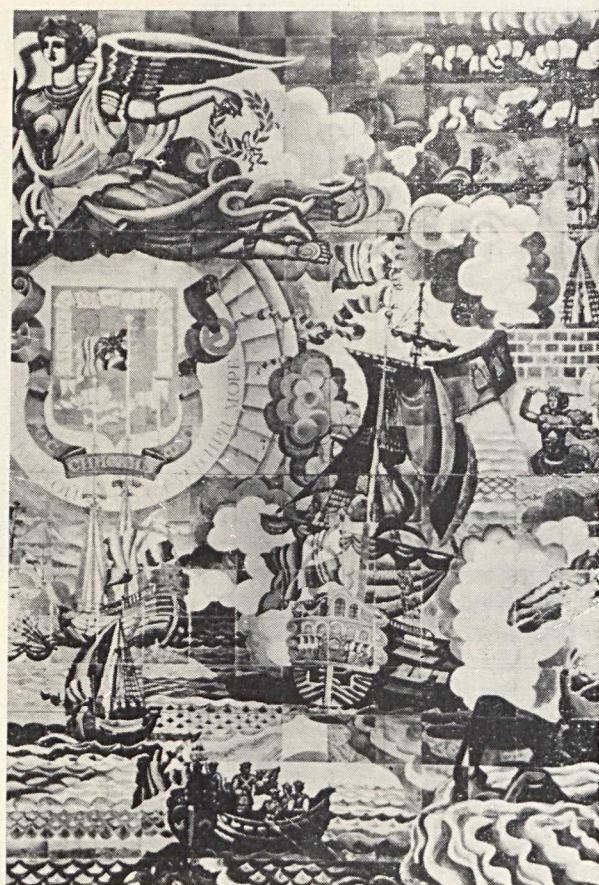
В. Слепухин.
Керамическое панно «Русский
флот» для Дома культуры
в г. Ломоносове
Фрагмент

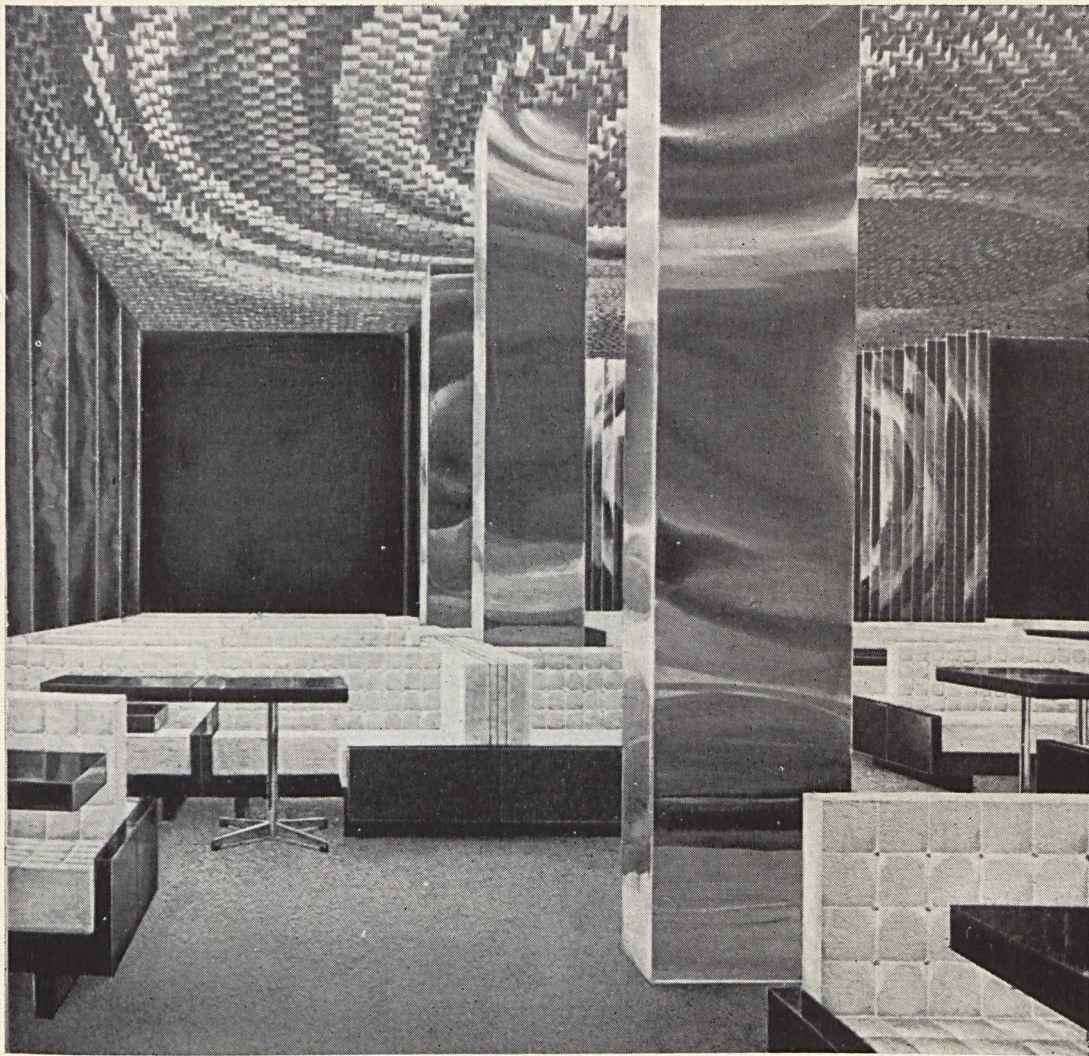


В. Баклан.
Новгородский
историко-архитектурный музей

Т. Воронихина.
Фрагмент экспозиции
музея в г. Пушкино

А. Георгиевская, И. Кушаков
Штоф для бара Морского
вокзала





Г. Хозацкий, М. Еленевская.
Проект интерьера кафе «Север»

В. Баклан.
Новгородский
историко-архитектурный музей



ошибках, а о тенденциях. Пытаясь осмыслить эти тенденции, художники-оформители порой противопоставляли свою профессию искусству, а попытки подчинить проектную идею требованиям индивидуального видения и образного мышления объявляли «станковизмом», «утерей специфики жанра». Это была программа. Это был этап развития оформительского искусства, который можно рассматривать как «очередной» (после «украшательства») и закономерный. Я склонен думать по-другому: деятельность оформителя тогда еще не была в полной мере художественным творчеством, она переживает процесс становления и только сейчас становится искусством.

Как сегодня, оценивая телеспектакль или телефильм, мы смотрим и судим с точки зрения театрального или киноискусства, потому что телевидение еще не стало самостоятельным жанром художественного творчества, так еще вчера мы рассматривали работу художника-оформителя с позиций архитектуры, прикладного искусства или конструирования. Мы смотрели на его произведение с точки зрения чужих задач и чужих методов решения, не имея специфических критериев оценки, потому что их нельзя было извлечь из самих работ.

Чем могли быть выставки таких произведений?

Музеи, за редким исключением, отличались друг от друга не образными решениями, а экспонатами; интерьеры — не замыслами проектировщиков, а назначением; вещи — функциями, конструктивными и технологическими характеристиками.

Любая попытка экспонировать эти произведения могла привести лишь к созданию промышленных, научных, исторических, но не художественных выставок. Оформительские проекты могли символизировать происходящие в стране социальные перемены. Но могла ли кого-нибудь заинтересовать художественная выставка, если критерием отбора произведений была образная одинаковость вещей?

Когда-то давно, при создании павильона «Машиностроение» на ВДНХ, художник П. Левин в пылу полемики с заказчиком сказал: «Мне, например, чтобы показать идею машиностроения, ваших машин совсем не надо! А вот вы без меня можете устроить из них только цех или склад». В то время мы, художники-оформители, пересказывали эти слова как шутку: мы были убеждены, что задача экспо-

зиционера в том и состоит, чтобы удобно расставить экспонаты. Но экспозиция Советского павильона на ЭКСПО-70 не включала ни единого станка, и это нисколько не мешало художнику создать впечатляющий образ нашей индустрии.

Сегодня оформитель умеет (должен уметь) показать одну и ту же вещь так, чтобы она смотрелась то как произведение искусства, то как исторический документ. А это значит, что появилась возможность рассматривать его собственную работу как специфическое художественное творчество, и мы можем смотреть его произведение на художественной выставке.

Кому нужны такие выставки
Большинство работ, представленных на Первой Ленинградской выставке декоративно-оформительского искусства, осуществлено и может быть увидено посетителями в натуре.

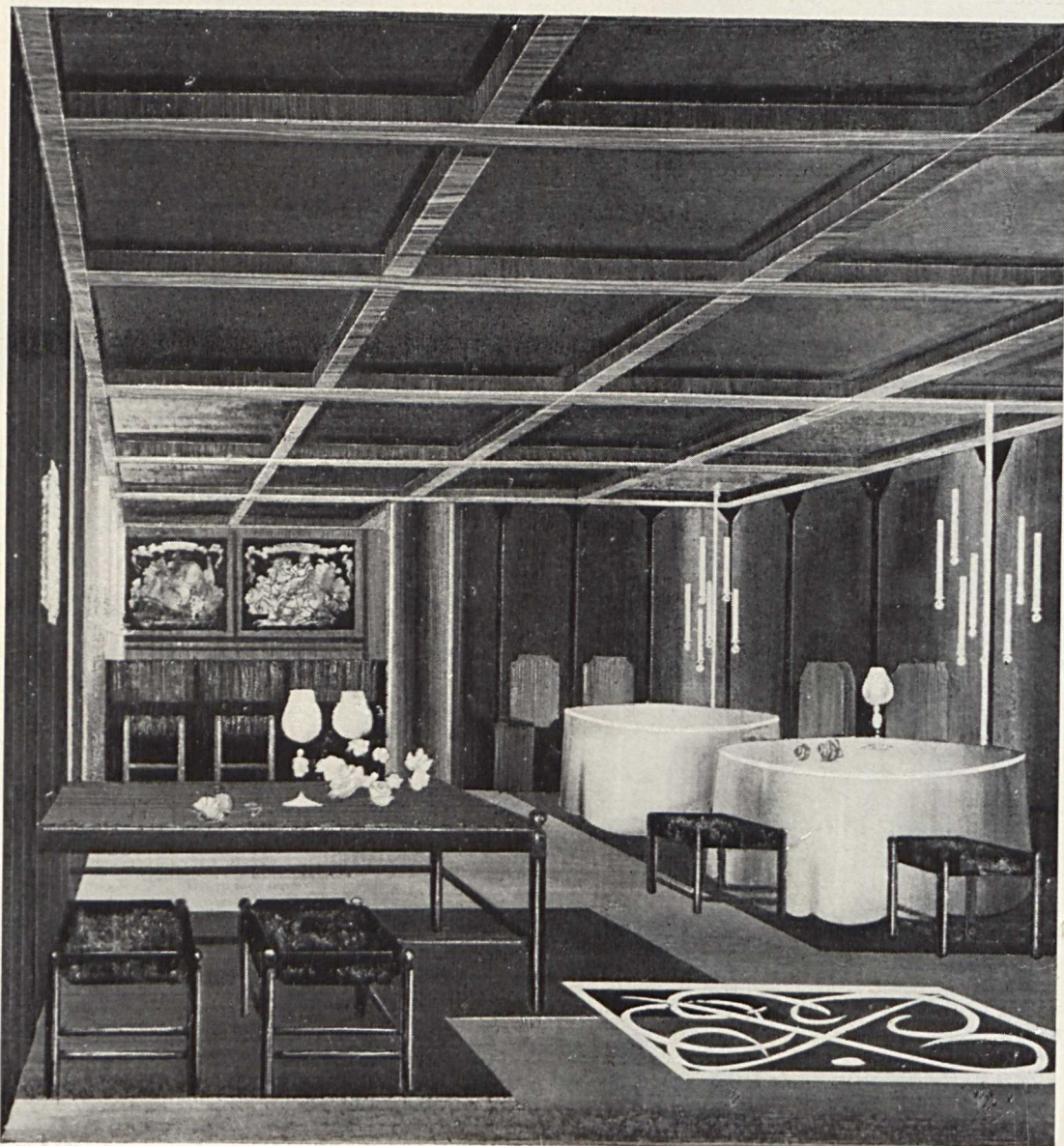
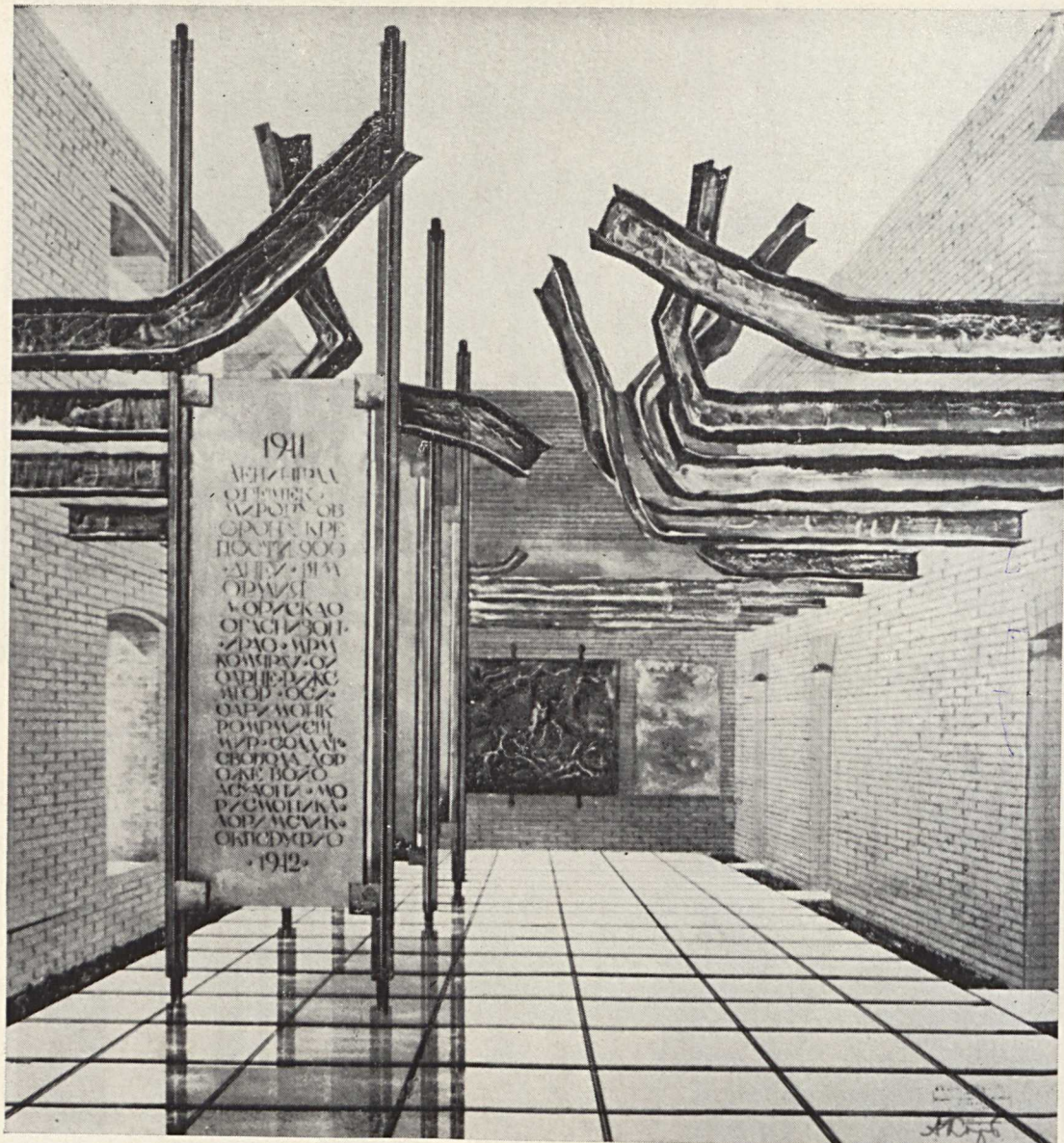
Редко какой ленинградец не был в «Доме быта» (где интерьер оформлен керамикой К. Петрова-Полярного) или в музее в Пушкино (экспозиция Т. Ворониной), в баре «Старая застава» (автор А. Скрягин) или в магазине «Березка» (роспись В. Городецкого), в магазине «Электроника» (художники А. Ланин, В. Боровицкий, Б. Чернышов и В. Калмин) или в «Салоне причесок» (панно Д. Голдобина и М. Ивеницкого). Что же привлекает на выставке? Неужели только новые, еще не осуществленные работы?

Находясь в музее Пушкина, вы заняты изучением пушкинского времени, пушкинского творчества, пушкинской биографии. Вы не видите работы оформителя, не видите самое по себе экспозицию как самоценное произведение искусства. Она на вас действует, и действует активно. Но эта активность скрыта, не осознанна. Тут, на выставке, вы видите другое. Не Пушкина и не пушкинское время, а то, как осмыслил и показал это время художник, чем были возбуждены ваши мысли и чувства, когда вы смотрели

И. Вилибин, Г. Сосин.
Проект музея «Крепость Орешек»

В. Петров, Ф. Романовский.
Проект интерьера корабля-ресторана «Баркентина»

Интересно сравнить оба проекта с точки зрения проектной графики. Если создатель музея пользуется графическим языком как средством поиска художественного образа, то авторы «Баркентины» стремятся превратить его в средство убеждения заказчика, которого они, видимо, представляют себе гораздо лучше, чем проектируемый объект.



экспонаты музея. Теперь произведением искусства стали не портреты пушкинской эпохи, не бронза и не фарфор, а сама экспозиция.

Сидя в баре «Старая застава», посетитель занят беседой о проблемах, отнюдь не связанных с оформлением интерьера, и оценивает бар скорее с гастрономической, чем с эстетической точки зрения. Но ему там уютно. На выставке видно, как художник достиг этого, как активно он ввел интерьер в русло культурных традиций города. Теперь видно то, что было заслонено при повседневных контактах с этим... да, художественным произведением.

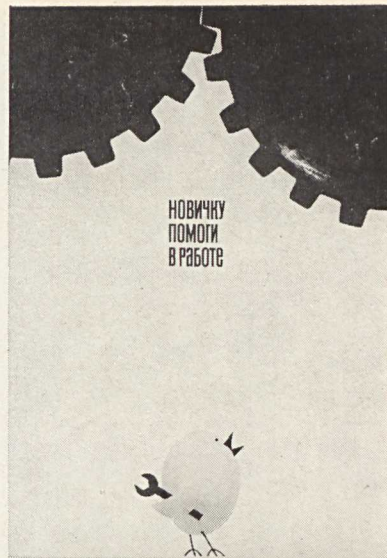
Посетитель выставки ощущает радость господина Журдена, осознавшего, что всю жизнь говорит прозой. Он начинает чувствовать, что в повседневном быту соприкасается с искусством гораздо ближе, чем казалось, что разница между пребыванием в кафе и на концерте может быть не столь разительной, если научиться читать вещь, видеть ее культурный смысл, открывать необычное в обыденном.

Проект как художественное произведение

Предположим, наш посетитель каждый день пользуется абонементным громкоговорителем, спроектированным А. Скрягиным. Воспринимал ли он эту вещь с эстетической точки зрения? Воспринимал. Красивая вещь. Но на выставке эта вещь стоит под стеклом. Она — не (или не только) произведение искусства. На промышленной выставке этот громкоговоритель мог быть показан как высококачественное изделие, а на выставке средств связи — как техническое устройство. Но теперь нам показывают работу художника: вещь соотнесена с произведениями искусства.

И мы видим, что стандартная решетка заменена как бы самостоятельными отверстиями, которые создают образ «многоканальности» современной связи: репродуктор смотрится селектором, соединяющим вас с миром. Но спокойные линии и выявленная фактура дерева свидетельствуют, что техника не новинка, не сенсация. А в сочетании дерева с латунью есть даже что-то старомодное, почти петербургское, и лишь легкие пропорциональные сдвиги: вытянутость корпуса, острота соотношения регулятора настройки с квадратом, в который вписаны отверстия решетки, — вызывают еле заметную иронию по отношению к этой старомодности и к ностальгии человека 70-х годов по старым вещам.

Технические
плакаты.
Авторы:
В. Кирюхин (1, 3)
и В. Страмайтис (2, 4)

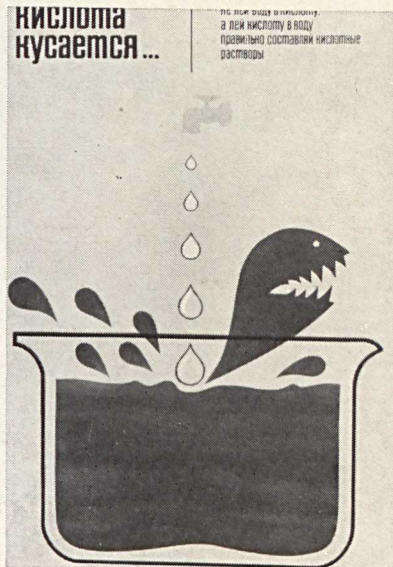


1

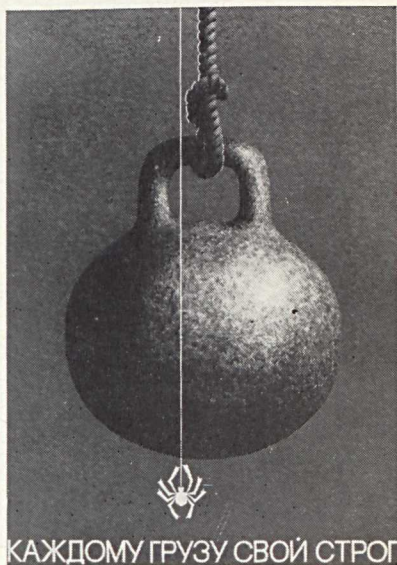


2

3



4



Чтобы увидеть все это, чтобы посмотреть на вещь как на художественное произведение, надо изъять ее из системы функциональных связей и соотносить с искусством. Но чтобы вещь выдержала такое испытание, необходимо, чтобы в ней было то, что составляет специфику искусства — образность формы, композиционное содержание построения, творческая индивидуальность автора. Сама по себе выставка еще не делает вещь художественным произведением. В этом посетитель мог убедиться, рассматривая некоторые другие работы художников-конструкторов, экспонированные в том же зале, где репродуктор, о котором только что шла речь. Многие работы выглядели так, словно они сделаны одним человеком. В лучшем случае, в них присутствовала «современная форма», но ни образных решений, ни индивидуальности авторского почерка, ни фирменного стиля, ни признаков «ленинградской школы», так ярко выступающих в экспонатах других разделов выставки, — ничего этого не было, а главное, не чувствовалось, что художники ставят перед собой такие задачи. Как когда-то в других областях оформительского искусства, отсутствие таких задач сегодня кажется (и это прозвучало на обсуждении выставки) «спецификой жанра», тогда как это лишь следствие того обстоятельства, что художественное конструирование возникло у нас недавно, процесс его становления далек от завершения, а наличие отдельных отличных работ не оказывает, как известно, решающего воздействия на эволюцию профессии.

Итак, выставка декоративно-оформительского искусства — это прежде всего выставка образных решений. Ведь на проекте та реальная деталь, во имя целенаправленного восприятия которой художник работал над образом, почти не видна. Глядя на музей «Крепость Орешек», мы не видим тех экспонатов, которые будет смотреть посетитель, зато развороченные металлические балки объясняют нам, что он будет воспринимать эти экспонаты как бы сквозь стихи Н. Тихонова «гвозди бы делать из этих людей, крепче бы не было в мире гвоздей». Иначе говоря, проект показывает нам, какими глазами художник заставляет людей видеть то, к чему он прикоснулся. Это и есть художественный образ.

Но если перед посетителем проходят как бы сгустки образных решений, сила воздей-

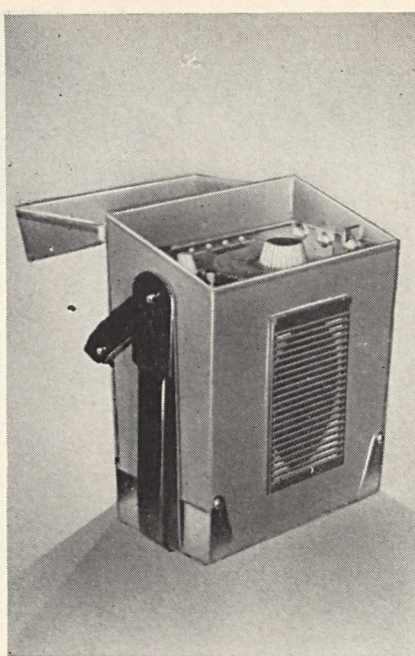
ствия такой выставки должна быть гораздо сильнее, чем впечатление от отдельного экспоната. Это объясняется спецификой зрительного образа. Когда вы слушаете речь или музыку, читаете книгу или чертеж, ваше впечатление складывается как сумма и результат процесса восприятия. В изобразительных искусствах все по-другому: вначале создается общее впечатление, тот образ, через который, под влиянием которого вы воспринимаете составляющие его части.

И здесь мы должны коснуться еще одного условия, без соблюдения которого выставка декоративно-оформительского искусства была бы, пожалуй, невозможна. Речь идет о проектной графике. Ведь для того, чтобы художественный образ проекта «читался», необходимо, чтобы проектировщик владел специфическим языком выражения этого образа. До тех пор, пока художники-оформители не ставили перед собой собственно художественных задач, господствовала точка зрения, что проектная графика не важна. Было принято противопоставлять проект исполнению в натуре. Даже на конкурсах устанавливались единые методы изображения, единые масштабы, единые размеры досок. И только сейчас, когда язык проектирования становится средством поиска образного содержания, сама проектная графика, когда она найдена, наполняется этим содержанием, становится им, оказывается произведением искусства.

Проектирование как искусство

Однако значение выставки не только в том, что она вырывает вещь из системы функциональных связей. Не менее важно, что иную, специфическую направленность получает восприятие посетителя, который за отдельными проектами начинает видеть профессию. Проектирование как искусство раскрывается перед теми, кто смотрел на эту деятельность с иных точек зрения.

Спор художника и заказчика — вечный спор. Многим кажется, что сложности, возникающие в процессе принятия проекта, связаны только с тем, что художник ищет, как лучше, а заказчик — как проще. Но это не всегда так. Нередко мысли оформителя, мысли художественные, непонятны заказчику как специалисту другой профессии. Не случайно многие проекты «портятся» в процессе осуществления вовсе не ради экономии, а от

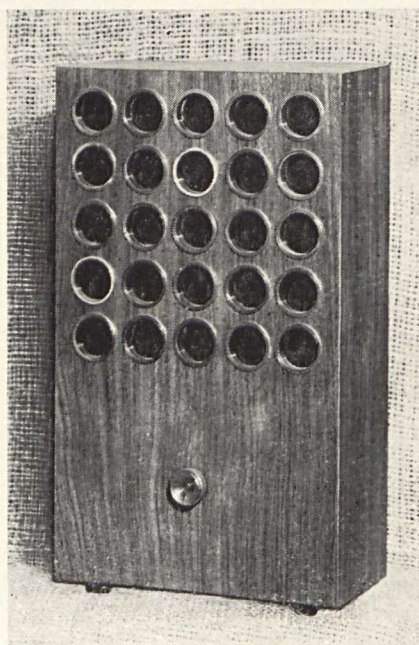


А. Скрягин.
Переносная рация геологов



А. Ларионов, Л. Соколов.
Керамическое блюдо для
интерьера Театра им. Е. Деммени.
Шамот, подглазурная роспись

А. Скрягин.
Абонемный громкоговоритель



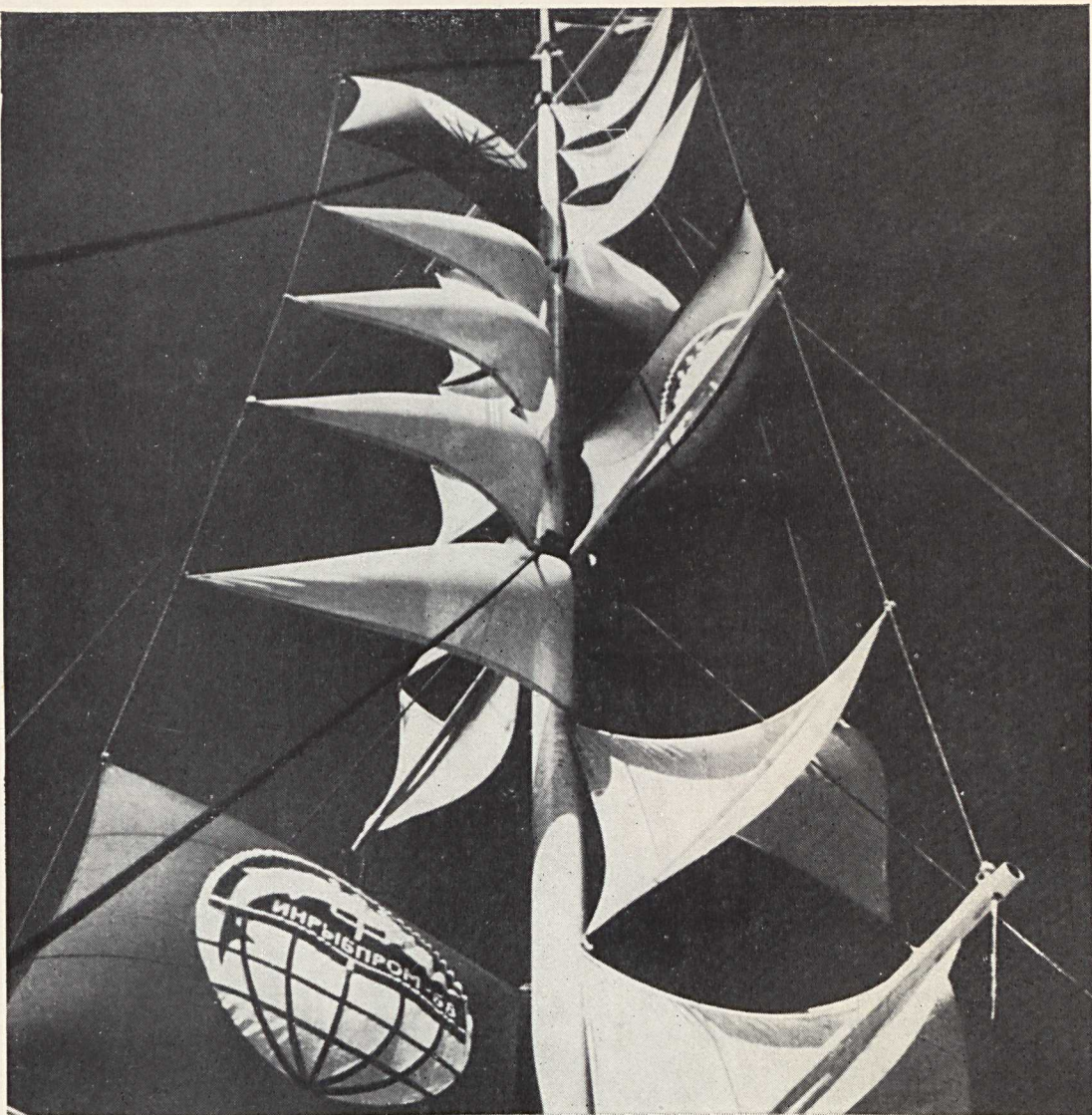
стремления заказчика приспособить проект к привычным представлениям (сколько раз во время защиты проекта мне приходилось слышать вопрос: «А где еще так было сделано?», и ответ «нигде» казался недостатком проекта!).

Поэтому очень важно «вырвать» руководителя предприятия из среды его кабинета и разговаривать с ним на выставке, где не только мнение других посетителей, но и иные, не заказанные им проекты будут аргументами в пользу художественных достоинств работы, которая выполнена по его заказу.

Станковая картина, успешно экспонированная на выставке, приобретает клубом, дворцом культуры или музеем. Это естественный для художественного произведения путь. Но художник-оформитель сегодня практически лишен возможности апеллировать к общественности, к отзывам специалистов, к оценкам прессы, и это одна из причин того, что множество проектов, незаслуженно отвергнутых, умирают в архивах заказчиков или в мастерских художников.

К другой группе посетителей, которых необходимо «привести» на выставку декоративно-оформительского искусства, относятся художники иных специальностей. Проблема даже не в том, чтобы добиться признания коллег: гораздо важнее, чтобы о собственно художественных качествах вещи — пластичности ее формы, живописности колористики, графичности рисунка — начали судить самые строгие специалисты: живописцы, графики, скульпторы. Если оформительское искусство будет рассматриваться ими как часть единой художественной культуры, если проекты будут подвергаться профессиональной критике с позиций других видов искусств, процесс включения художественного проектирования в систему изобразительного творчества завершится гораздо скорее, чем в условиях жанровой изоляции.

Наконец, третья группа специалистов, получающих возможность благодаря выставке по-новому видеть проектирование как специфическое творчество — это сами художники-оформители. Ведь проектная деятельность имеет в виду не только реальные, предназначенные для немедленного осуществления проекты, но и перспективные, в которых художественная мысль обгоняет время. Такие проекты намечают пути творческой деятельности; свое назначение они могут осуществлять только посредством выставки.



*
В течение короткого времени «первые» выставки декоративно-оформительского искусства с успехом прошли в разных городах страны: в Новосибирске и Красноярске, в Кемерове и Львове. Как и на Ленинградской выставке, там были показаны вместе и в синтезе проекты интерьеров, промышленных изделий, музеев, выставок, предметы прикладного искусства.

Благодаря таким показам видно, как устанавливаются новые связи этих видов проектирования друг с другом и их вместе — с другими видами искусств. Не случайно все чаще и чаще высказываются предложения заменить названия этих профессий каким-нибудь одним, более соответствующим их современному смыслу и взаимным отношениям, и если слово «дизайн» не устраивает нас с этой точки зрения, сама потребность в едином термине от этого не исчезает и не слабеет.

Успех Ленинградской выставки декоративно-оформительского искусства, очевидно, определен успехом профессии. Но и перспективы становления профессии зависят, как мы пытались показать, от будущей выставочной деятельности. Об этом особенно нужно помнить сейчас, когда Декоративная комиссия Союза художников СССР впервые готовится к организации «оформительского» раздела Всесоюзной выставки 1973 года.



А. Яковлев.
Фрагмент оформления
выставки «Инрыбпром»

Правый «неф» выставки.
В глубине — часы Морского
вокзала с надписью:
«1703, мая 16 фортецию
заложили». Художник
К. Глинтерик.

Планетарий в Махачкале

Х. Кутиев

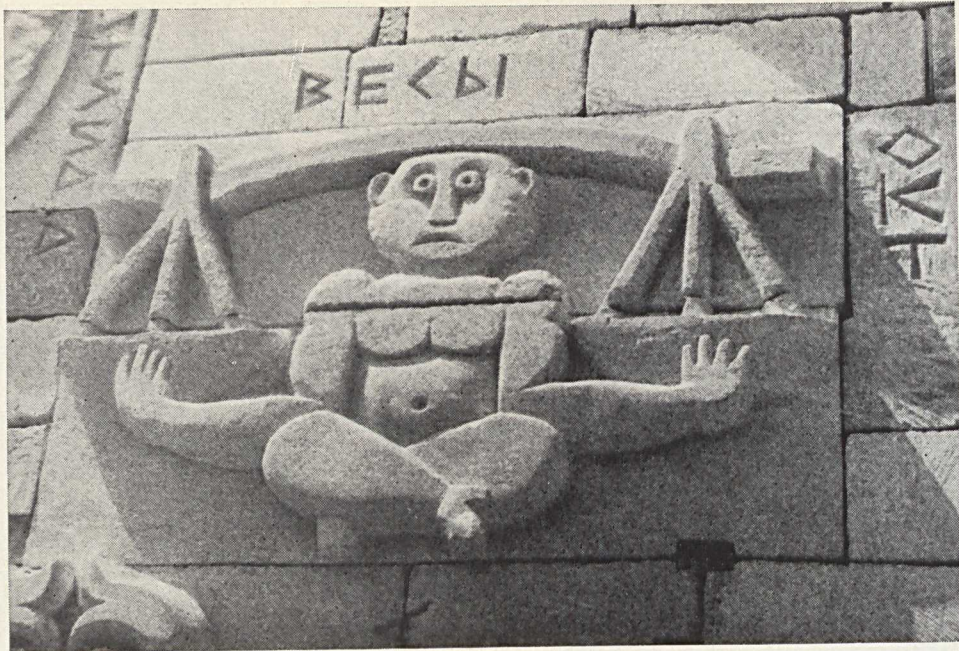
В 1970 году закончено строительство планетария в Махачкале. Он сооружался по инициативе Дагестанского государственного университета им. В. И. Ленина не только для учебных целей, но и для посещения его жителями города и республики.

Проект здания составлен сотрудниками кафедры строительного производства и архитектуры ДГУ. Авторы проекта преподаватели университета В. Скугарев и конструктор Г. Аминтаев при участии студентов Д. Аминтаева, В. Измайлова, О. Востровой.

Народное зодчество Дагестана богато прекрасными образцами резьбы по камню, украшавшей стены культовых и жилых зданий, надгробные памятники, родники. Интересный скульптурный орнамент дошел до нас и в интерьерах жилых домов.

В современной архитектуре Дагестана почти нет примеров включения монументально-декоративных элементов, подчеркивающих национальное своеобразие сооружения.

На здании планетария в Махачкале выполнено несколько композиций, высеченных в материале стены — белом камне. Барельефные изображения можно разделить на три группы. Слева от главного входа изображены знаки Зодиака: в центре композиции условное изображение Солнца с лучами, по эллипсу размещены аллегорические изображения созвездий, имеющие многовековую историю и по-разному трактованные в искусстве разных народов. Справа от входа — композиция на тему «СССР



покоряет космическое пространство». Женская фигура олицетворяет первую женщину-космонавта.

Над входом высечены барельефы корифеев науки и техники, имена которых связаны с покорением космоса: Коперника, Бруно, Галилея, Ньютона, Кеплера, Ломоносова, Циолковского, Королева и Гагарина. Портал сложен из крупных белых камней высотой до двух метров каждый; на его пилонах отражена тема: «Представление древних народов о Земле». Здесь показана Земля, стоящая на трех китах, черепахе и трех слонах, воспроизведен рисунок, сделанный Аристотелем и древнейшая карта Средиземноморья, в которой отразились познания народов античного мира о Земле.

Чувствуется, что авторы композиций вдохновлялись образцами народного искусства Дагестана. Изображения, сделанные на фасаде, благодаря незначительной глубине выноса на плоскости стены, а также условной, декоративной манере их трактовки способствовали органическому слиянию архитектуры и скульптуры.

Все скульптурные работы выполнили студенты II курса инженерно-строительного факультета Дагестанского государственного университета им. В. И. Ленина по эскизам и при непосредственном участии автора проекта здания планетария кандидата архитектуры В. Скугарева.



В. Скугарев, Г. Аминтаев
при участии Д. Аминтаева,
В. Измайлова, О. Востровой.
Здание планетария
в Махачкале. 1970
Фрагменты
декоративного оформления
и общий вид

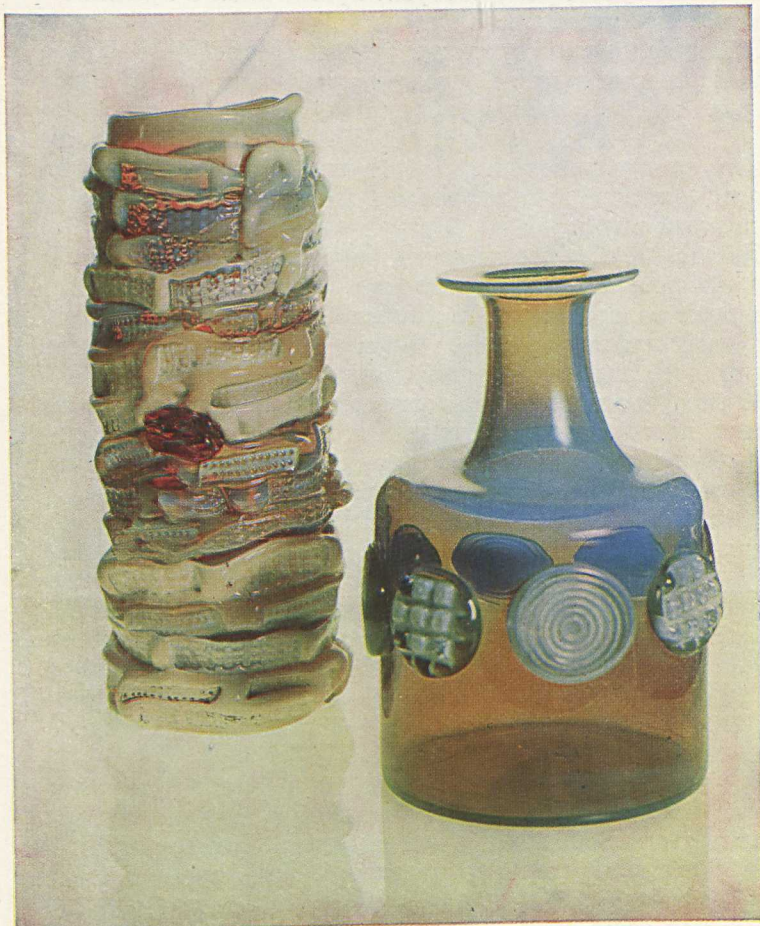
Стекло Дятьковского завода

Художник на производстве

С. Бескинская,
секретарь СХ РСФСР

В. Шевченко.
Декоративные вазы.
Сульфидное стекло. 1968—69

В. Шевченко.
Набор подарочных бокалов
«Праздник». Цветное стекло.
1967



Значение предметного мира в формировании человека трудно переоценить. Вот почему работе художника-производственника, создающего предметы массового выпуска, необходимо уделять самое пристальное внимание. Однако далеко не везде к вопросам художественного качества изделий относятся с должным вниманием. Взаимоотношения художника и производства строятся нередко без учета специфики творческого труда художника, не по существу созданного автором, а по количеству часов, проведенных в стенах предприятия. Не находит поддержки экспериментальная работа художника. Вопросы взаимосвязи уникального и массового, формирования образа предмета массового потребления в работе автора над уникальным произведением все еще находятся в сфере теоретического обсуждения в художественной среде, но не встречают поддержки у руководства промышленностью. А в результате — унылое однообразие товаров народного потребления, в то время как многие активные художники, способные творчески решать проблемы массового производства, остаются не у дел. В последние годы наша критика и искусствознание отмечали творческий рост художников стекла, активизацию их деятельности, приход художников стекла на самые отдаленные заводы. Этому способствовало, в частности, «Положение о художнике», утвержденное Министерством промышленности строительных материалов РСФСР, которое создало необходимые условия для творческой работы. Пример Дятьковского хрустального завода наиболее ярко представляет работу художника в промышленности. Одно из старейших русских производств, этот завод в настоящее время является ведущим стекольным предприятием Российской Федерации. На Дятьковском хрустальном заводе отчетливо проявились тенденции нового отношения художника к стеклу и его возможностям. Художники дизайнерски подходят к решению образцов для массового производства стекла, их модели для пресса свидетельствуют о творческом подходе к механизированному производству.

Художники Дяткова успешно сочетают проектирование массовых изделий с экспериментальными опытами со стеклом и работой над уникальными решениями. Они ищут новые способы включения стекла в оформление общественных интерьеров. На выставках декоративного искусства произведения дятьковцев обычно выделяются оригинальностью замысла и техническими новинками. В создании произведений большого эстетического звучания художникам во многом помогает творческий контакт с технологами и мастерами завода. Союз художников РСФСР придает большое значение работе художников на производстве, их роли в повышении культуры бытовой вещи. Вот почему дятьковское стекло было показано в выставочном зале Союза художников РСФСР.

И выставка оправдала ожидания. Она раскрыла перед широким зрителем общую картину творческой деятельности современного художника промышленности, наглядно показала его роль на производстве.

Союз художников РСФСР предполагает и впредь проводить такие показы работы творческих коллективов предприятий республики.

Л. Крамаренко

Выставка есть выставка. Это всегда праздничное зрелище, где показывается лучшее в лучшем свете. Это итог работы, демонстрация успехов. Авторы тщательно отбирают произведения, все средства экспозиции направлены на то, чтобы вещь выглядела наиболее эффектно и привлекала внимание зрителя. Но какой труд стоит за этим ярким зрелищем, какими усилиями дался блеск экспозиции, сколько волнений и бессонных ночей пережили художники и организаторы выставки до ее открытия, остается скрытым от зрителя. Это как стремительный веселый танец фигуристов на сверкающем катке, когда каждое движение кажется легким и небрежно эффектным, и никто не знает сколько упорной работы скрыто за кулисами этого феерического спектакля.

Но спортсмен выступает перед зрителем лично, он персонально воспринимает свой успех, художник же до конца спектакля пребывает за кулисами. Его произведения остаются один на один со зрителем и должны сказать все и за себя и за своего автора, молча рассказать о мыслях и чувствах человека, их создавшего.

Именно так все было на выставке изделий Дятьковского хрустального завода, которая в этом году прошла в Москве в выставочном зале Союза художников РСФСР. Скромный зал на улице Горького преобразился в радостное светлое зрелище. На низком подиуме вырастали причудливые формы сульфидного стекла, пластичные подобно скульптуре, с глубокими переливами густых оливково-голубоватых тонов. Это была самая мажорная тема выставки. Крупные динамичные формы наполняли зал могучими музыкальными аккордами, переходящими в цветовые созвучия мозаичного панно.

А в левой части зала звучала звонкая и чистая мелодия хрусталя. Свободно подвешенные трубки «Стеклянного органа» мерцали мягким приглушенным светом, направляя яркий световой поток на хрустальные штофы, вазы, рюмки, размещенные под ним. Светлые лучи множились и разбивались на спектры в алмазных гранях и, словно звонкое и радостное аллегро, завершали стеклянную симфонию. Ее допол-

няли размещенные вдоль стен витрины с бытовыми изделиями из стекла и хрусталя.

Так эмоционально и в то же время логично была построена экспозиция. Она сначала окутывала зрителя художественной атмосферой, увлекала его стихией стекла, а потом позволяла углубиться в созерцание каждого отдельного предмета, мотива, детали. Незаурядное мастерство в сложном деле экспозиции произведений декоративно-прикладного искусства проявили здесь художники Дятьковского завода, чьими силами была организована и устроена выставка, начиная от ее общего замысла и кончая каждой деталью оборудования, смещением и стеклянным сувениром, который прилагался к пригласительному билету.

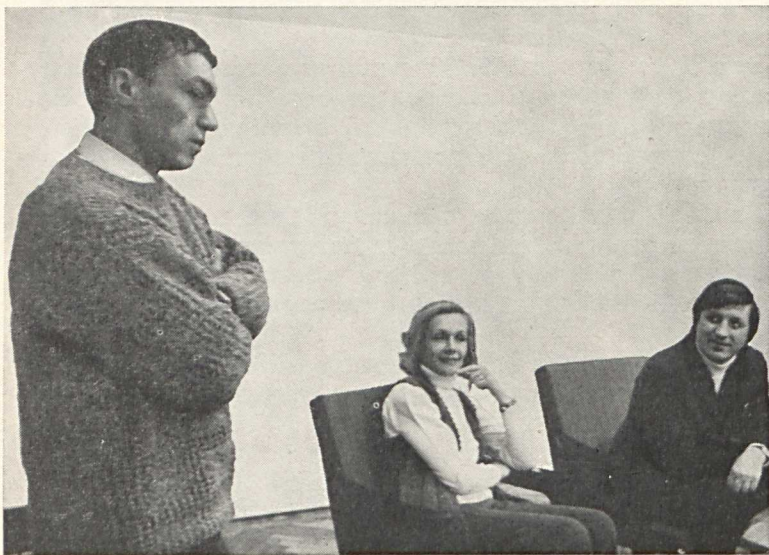
Это праздничное зрелище открывалось перед зрителем уже законченным. Но хочется рассказать, какие люди стоят за ним, какую работу ведут они в будни. Художественный коллектив Дятьковского хрустального завода небольшой, даже слишком маленький для предприятия, выпускающего 15 миллионов штук изделий в год.

Сейчас он состоит из пяти человек. Его возрастной и профессиональный состав очень характерен для наших заводов художественной промышленности. Коллектив возглавляет Евграф Шувалов, художник старшего поколения, работающий на заводе более 20 лет, чье мастерство сформировалось на производстве, прошедший вместе с ним все этапы послевоенного становления декоративного искусства. Художники Дятьковского завода среднего поколения — Виктор Шевченко (воспитанник Ленинградского училища им. Мухомовой) и Мирона Грабарь (окончившая Ужгородское училище прикладного искусства), энергичные и пытливые экспериментаторы, энтузиасты нового направления советского стеклоделия, принесшие на завод культуру и высокий профессионализм современного художника промышленного производства. Уже 10 лет живут они в Дятькове, где теперь их дом и любимая работа.

И, наконец, молодежь, недавно прибывшая на завод и осваивающая производственный и художественный опыт стекольного дела, — Владимир Котов и Иван Колодин. Так сошлись на заводе три поколения художников, работающие в контакте и исполняющие каждый свою роль в производственном коллективе. Их верными помощниками является группа мастеров — В. Чачин, В. Кавалеров, В. Незамов, Е. Булимов, многие из которых не только в совершенстве владеют всеми исполнительскими приемами, но обладают своим художественным чутьем и фантазией, за что и присвоены им звания «мастер-художник». Монографический показ работы одного завода оказался крайне интересным, он раскрыл многие стороны деятельности художника промышленности, обнаружил его значительные, еще недостаточно реализуемые потенциальные возможности.

Центральное место на выставке занимало сульфидно-цинковое стекло, которое можно назвать молодым материалом нашего декоративного искусства, рожденным усилиями советских специалистов. Новые, необычные свойства этой стекломассы раскрыли перед художником возможность свободного проявления творческого мышления. Он не был связан традициями, привычными приемами, авторитетами. Он остался один на один с красивым цветным пластичным материалом. Не каждому по плечу оказалась такая задача. Известно, что перед слишком широкими возможностями художник часто пасует, оказывается растерянным, идет по пути подражания (как, например, случилось при встрече с полимерами). Здесь отлично проявил себя Виктор Шевченко. Он стал подлинным открывателем сульфидного стекла как художественного материала. Его произведения, собранные вместе на выставке, раскрыли всю многообразную и сложную гамму выразительных средств, которые он сумел вызвать к жизни из сульфидной массы. Декоративные формы растут и расцветают, как фантастические растения. Силуэты ваз всегда живые, подвижные. Каждый поворот, каждый ракурс дает новое впечатление глазу. Вазы близки скульптурным формам по пластичности своих объемов, их упругой наполненности, ощущению толщи материала,

Художники А. Остроумов, М. Грабарь и В. Шевченко на обсуждении выставки



На стр. 15
Е. Шувалов.
Столовый сервиз «Лучистый».
Стекло. 1964

В. Шевченко.
Декоративные кубки
«Пластинчатые». Селеновое
стекло. 1968

М. Грабарь.
Штофы. Хрусталь. 1969



но это скульптурность чисто стекольного свойства. Сосуды словно хранят в себе тепло огня, их оплавленные края, смягченные формы, густые налепы напоминают образования из застывшей вулканической лавы. Их можно было бы назвать детьми огня и минерала, но рука художника властно вторгается в эту стихию и подчиняет ее своей воле. Движение форм произвольно. В основе каждой вазы лежит стеклянный цилиндр, который художник покрывает лепными мазками, то круглыми, то удлинёнными, то горизонтальными, то вертикальными, часто с разными вариациями фигурных штампов. Такой прием общности композиционного построения при ритмическом разнообразии декора придает вазам Шевченко стилевое единство, они легко собираются в свободные большие ансамбли и вступают в контакт с архитектурным пространством.

Очень тонко решает Шевченко цветовую гамму сульфидного стекла. Она ограничена у него несколькими оттенками коричневых, оливковых и золотистых тонов, которые в сочетании с сизо-голубым оттенком, присущим сульфиду, создают строгий и изысканный колорит произведений. Особенно красивы по цвету плоские декоративные блюда. Выполненные в голубом стекле с молочно-белым «наводом» они словно флюоресцируют, излучают свет. К центру блюда цвет сгущается и концентрируется в мозаике тонких колец, свободно плывущих в стекломассе. Этот придуманный Шевченко прием вплавления стеклянного дроба в сульфид дал тонкий колористический и композиционный эффект.

Шевченко находит не только новые формы декоративных ваз, но и совершенно неожиданные виды декоративных украшений из стекла. Например, стеклянные медали свободной формы, украшенные рельефами, которые соединяются в различные настенные украшения или просвечивают подобно витражу. Если их соединить металлическими креплениями, они образуют ожерелья и пояса для костюмов, медальоны для платья.

Все эти вещи из сульфидного стекла выглядят живыми и разнообразными, «рукотворными», благодаря игре формы и цвета, но взгляните, каким простым и остроумным способом они выполнены: расплывшаяся капля стекла и штамп, использование природных качеств стекломассы и механического приспособления дает множество декоративных вариаций при массовом воспроизведении. Произведения уникальные по своему художественному образу практически несут в себе идею массового производства вещей. Ведь именно прием штампа лежит в основе всякого тиражирования образца. Так некие на первый взгляд трудно совместимые понятия сближаются в творчестве Виктора Шевченко и очерчивают уже не только индивидуальные способности этого художника, но и раскрывают его деятельность как характерную для современного художника промышленного искусства. Давая волю любви к материалу и энергии формотворчества в больших декоративных вещах, Шевченко в то же время умеет ограничить свои средства до минимума, когда создает бытовые вещи, и играть на тонком инструменте пропорций и красочных нюансов. Так сделан его набор бокалов «Праздник». Предметы разных размеров, спокойной плавной формы, то округлые, то вытянутые, слагаются в гармоничный ансамбль. Положенный в основу модуль проведен не жестко-формально, а обогащен художественным чутьем автора. Так же прихотливо, но сгармонизованно звучит цветовая мелодия медово-золотистых тонов. Доминантой формы и цвета служит плавно раскрытая ваза, которая организует вокруг себя хоровод бокалов. Каждая отдельно взятая вещь — это отточенно-простой предмет, вместе они слагаются в жизнерадостный художественный ансамбль.

Шевченко отлично справляется и с задачей создания массовой бытовой вещи при использовании механических средств производства. Проектируя образец изделия для прессованного стекла, он находит хорошие пропорции вещей, тщательно продумывает их композицию и создает красивый декор в виде тонких лучей рифления (крайне удобный для техники прессования). Этими скромными, но точными средствами

автор формирует художественный облик современного бытового предмета.

Имя Виктора Шевченко привыкли связывать с широким почерком лепного стекла, но на выставке не менее значительно прозвучали его вещи из хрустала, бесцветного и цветного стекла, решенные в строгой графичной манере. В комплекте штофов из бесцветного стекла с рубиновым и кобальтовым нацветом декоративное решение построено на чередовании прозрачных кругов шлифовки, игре их размеров, отношений, композиции. Этот узор напоминает упражнение по комбинаторике. Так неожиданно приемы дизайна соприкасаются с декором традиционных бытовых вещей.

Многообразие художественных интересов, высокий творческий потенциал и увлеченность своим делом характерны для Виктора Шевченко.

Свою индивидуальную линию в современном стеклоделии ведет Мирона Грабарь. Ее царство — хрусталь. Она вернула ему первоначальное значение слова, ее произведения — прекрасные сверкающие кристаллы. Эта маленькая изящная женщина обладает поистине мужским почерком. Уверенно и четко строит она геометрические формы своих штофов и стаканов из хрустала, украшая их ритмичным декором алмазного гранения. В ее вещах есть строгость и элегантность классического искусства.

За последние 10—12 лет наш хрусталь претерпел стремительную эволюцию. Сначала мы отчаянно боролись против обильного и однообразного испещрения хрустала «мальцевской» гранью и пришли к строгим формам почти гладких, лишь слегка оживленных отдельными порезками хрустальных изделий. Такой прием называли «современным», но тревожило сомнение, не утрачивает ли драгоценный материал богатства своих декоративных средств, не теряет ли из-за этого популярность у потребителя, не слабеет ли контакт художника и зрителя. Период пуританства сейчас начал проходить и с алмазного гранения снято табу, художники вновь возвращаются к тем приемам, которые заставляют сверкать и искриться вазы и блюда из хрустала. Но создать новые образцы, используя старые приемы — дело не такое простое. Далеко не всем это удастся. Произведения Мии Грабарь — это подлинный современный хрусталь. Прямоугольные в сечении формы штофов, то призмистые кубические, то вытянутые, словно башни, ассоциируются с линиями современной архитектуры. Ритмы алмазного гранения в виде крупных решительных врезов в стекле, игра света в выпуклых квадратах напоминают светящиеся окна городского многоэтажного дома. Штофы венчает кубическая пробка из стекла, тяжелая, литая, точная, словно индустриальная деталь. А внутри просвечивает пузырек воздуха, и форма неожиданно включается в пространство.

Смело сочетая гладкие поверхности толстого стекла с густой сетью алмазного гранения, Грабарь сохраняет цельность формы предмета и добивается удивительно красивой оптической игры хрустала. Ее хрустальные приборы для вина и вазы словно аккумулируют световые лучи и, преломляя их через призмы алмазных граней, распространяют вокруг себя радужное сияние. Их окружает радостная световая атмосфера. Так художник умеет извлечь из традиционного материала и техники новые эстетические эффекты.

Мия Грабарь охотно работает и в простом стекле, где точность ее руки и безупречный вкус проявляются не менее ярко. На выставке демонстрировался большой сервиз для ресторана «Бенефис», основной частью которого являются бокалы. Всю мелодию художница разыгрывает на одной простой форме — стеклянном конусе, то раскрывая его, то сужая и вытягивая. Витая ножка служит опорой всех бокалов. Минимум средств, все усилия направлены на точную прорисовку формы и соотношения прозрачных объемов. Сервиз «Бенефис» — удачный пример посуды общественного назначения, в котором изящество художественной формы сочетается с нейтральностью облика, что позволяет повторять предмет на столе множество раз.

Иногда Грабарь обращается к цветному стеклу и гутной технике. В пластическом решении крупной формы и использовании лепного декора она также



добивается успеха. Пример — ее декоративный комплект из сelenового стекла «Венок», в котором гладкая устойчивая форма красиво и логично завершается венком лепных цветов. Лирический строй отличает ее произведения от вещей Шевченко, более монументальных и суровых.

Безупречную точность и логичность решения показывает художница и когда работает над образцами для прессы. Она не только находит своеобразие форм для этой индустриальной техники, но и тщательно продумывает утилитарное назначение вещей, предлагая для массового ассортимента простые бытовые предметы — прибор для завтрака, набор салатников — удобные для разнообразной сервировки стола.

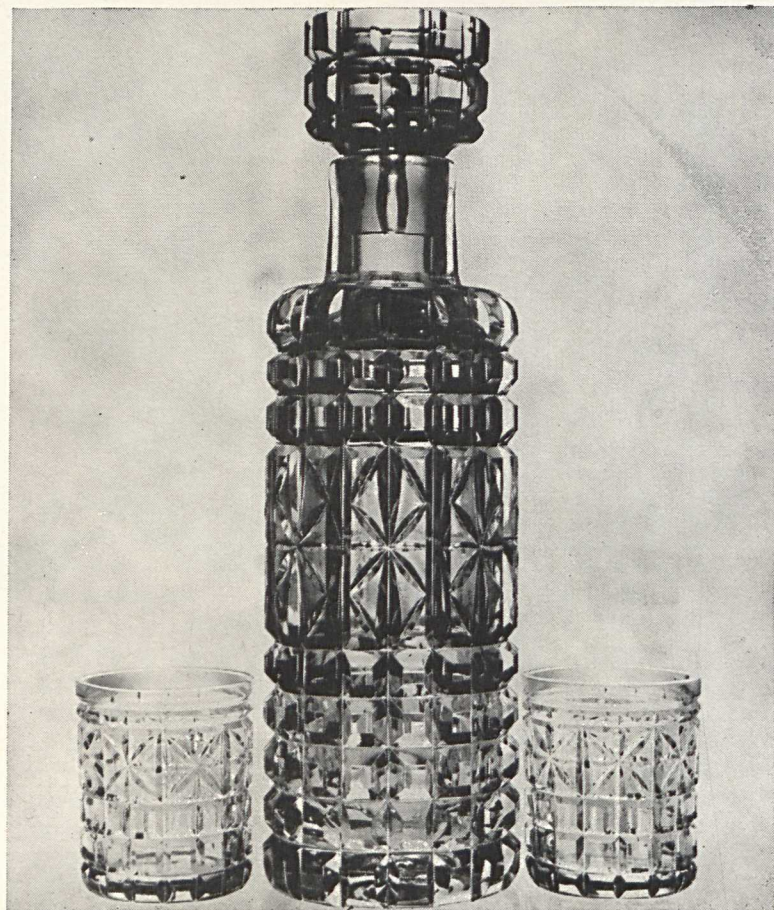
И в творчестве, и в производственной работе на заводе Мия Грабарь проявляет большую ответственность, она никогда не позволит себе оставить вещь незавершенной, не до конца продуманной; отточенность общего рисунка предмета и высокое эстетическое чувство отличают этого художника.

Когда Шевченко и Грабарь приехали на Дятьковский завод, здесь многие годы руководил художественным производством Евграф Шувалов, на долю которого выпал трудный период перестройки нашего стекольного дела, перевод его на современные рельсы. Нелегко художнику с многолетним стажем работы, перестроить свое мышление, принять новое, пересмотреть привычные взгляды на эстетические качества предмета из стекла. Упорным трудом добился этого Шувалов. Постепенно освобождаясь от устаревших приемов «мальцевщины» он приходит к более логичным и простым формам вещей, к новым решениям алмазного гранения и гравировки стекла.

Шувалов систематически трудится над обновлением самого массового и широко распространенного предмета из стекла — рюмки на ножке. Снова и снова варьирует он ее форму, находит разные мотивы алмазного гранения, чтобы сделать художественным этот маленький обиходный предмет. Много и с увлечением Шувалов работает над простым выдувным стеклом, где точность силуэта, пропорции вещей, их соотношение друг с другом являются основными средствами художественной выразительности. Шувалов ввел в палитру простого стекла дымчатые оттенки, очень благородные и изысканные по своей гамме. Ему принадлежит целая серия больших наборов посуды из дымчатого и бесцветного стекла с матовой гравировкой, которые прекрасно служат для сервировки современного стола. Скромные, с тонким изяществом прорисованные предметы имеют какой-то особо домашний, бытовой характер. Они сделаны с любовью к человеку, с вниманием к его жизненным потребностям.

Не оставляет Шувалов и своей излюбленной техники — двухслойного стекла. На выставке были показаны его блюда и вазы из хрусталя с кобальтовым нацветом. В них ярко проявляется особенность творческой судьбы этого художника: работа на рубеже двух стилей, соприкосновение ремесленных навыков и современных эстетических требований. Так, в блюде, украшенном «клетчатым» рисунком алмазной грани, и в вазе с гранью в виде ромашек есть что-то от приемов народного мастера-алмазчика, какая-то наивная повторяемость мотива, симметричность композиции. Но в то же время этим вещам нельзя отказать в декоративной эффектности, в красивой игре хрусталя, то есть тех качествах, которыми славился русский хрусталь в дореволюционные годы. Добытое опытом и любовью к материалу, мастерство Шувалова стоит очень высоко.

О почерке молодых художников В. Котова и И. Колодина говорить еще рано, они в начале своего творческого пути. За два с лишним года работы на заводе



М. Грабарь.
Сервиз для ресторана
«Венефис». Хрусталь. 1966

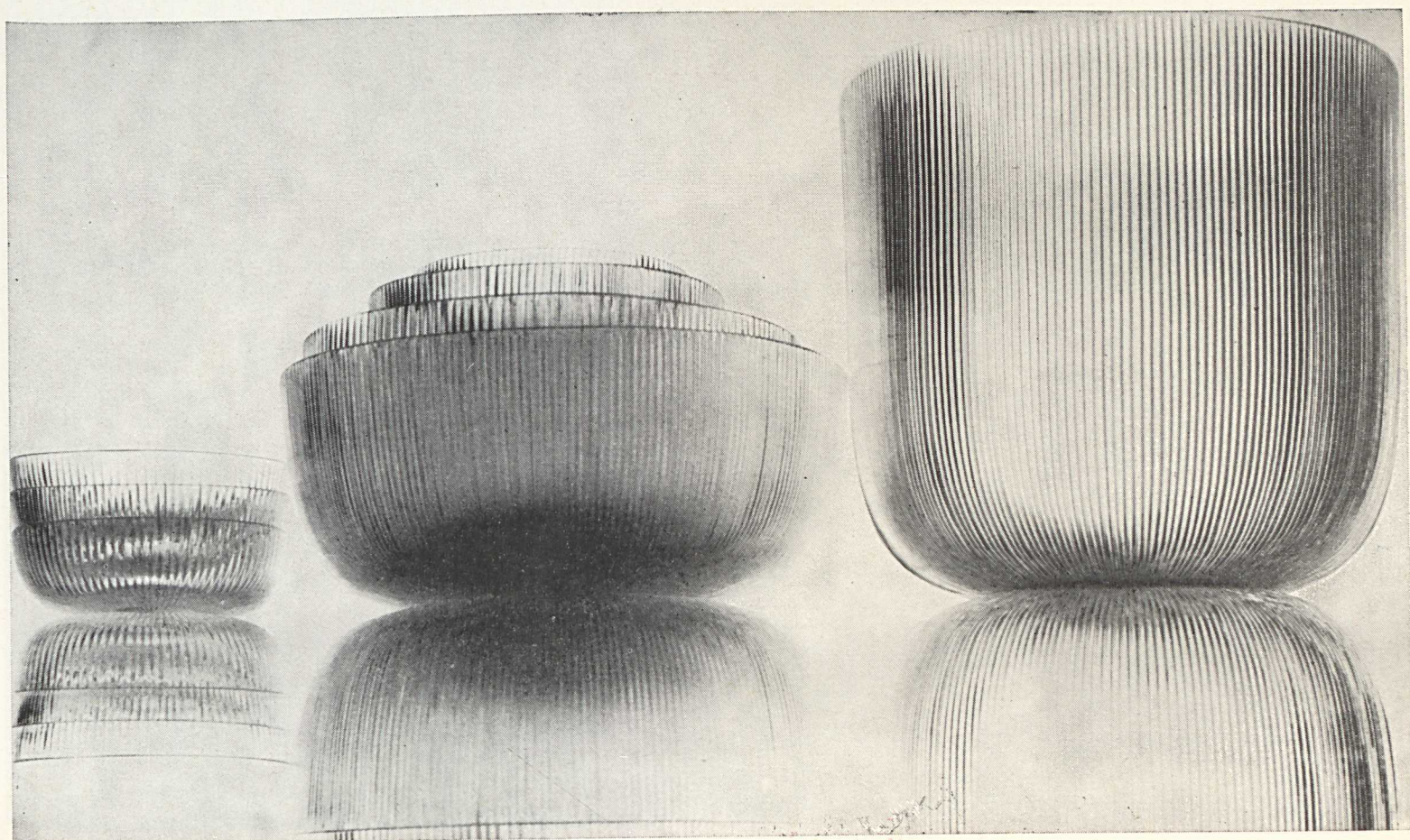
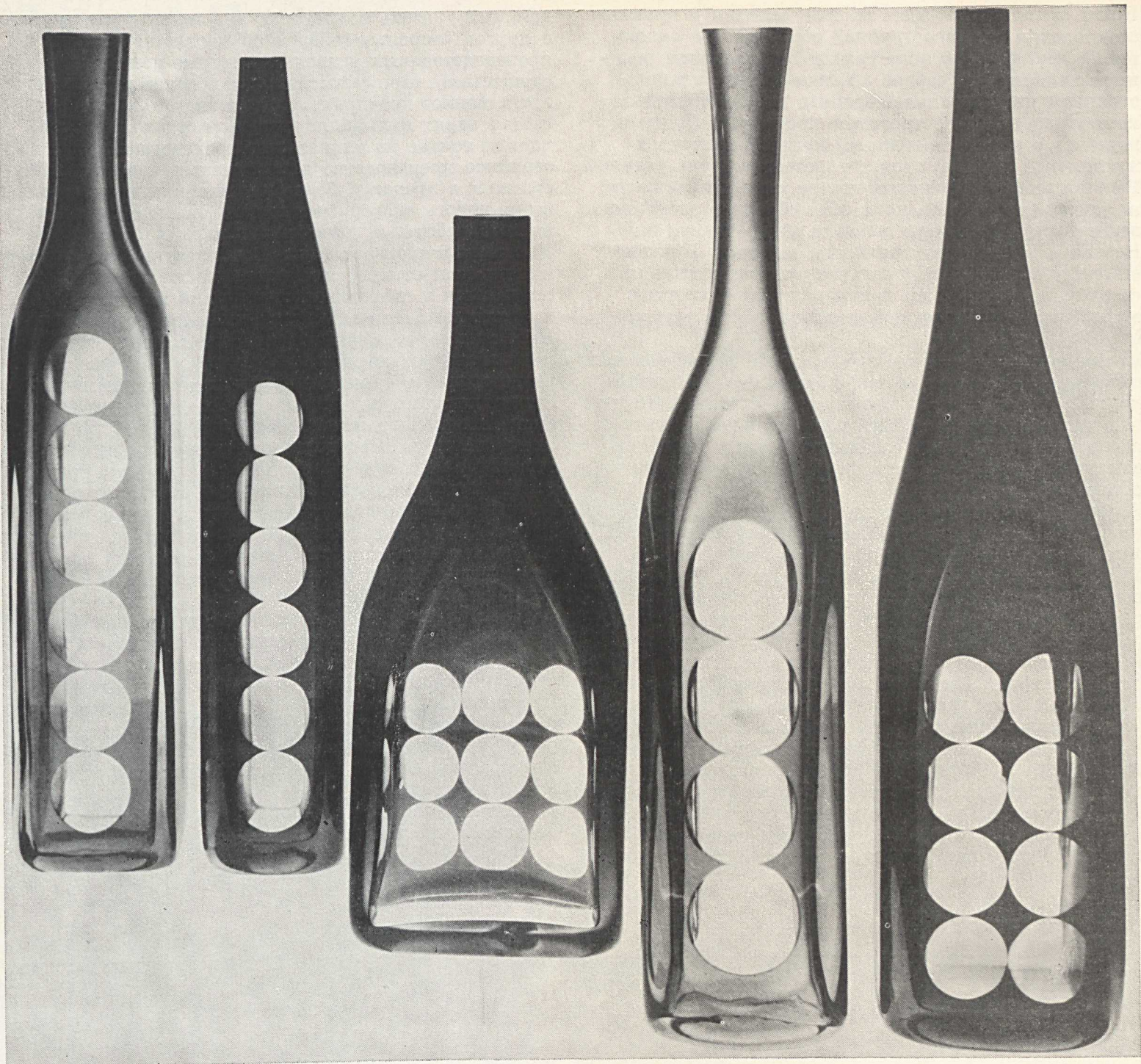
В. Котов.
Декоративная ваза «Лето».
Цветное стекло, хрусталь, 1969

И. Колодин.
Комплект для водки.
Хрусталь. 1969

На стр. 17
В. Шевченко.
Ансамбль ваз «Игра».
Хрусталь с нацветом. 1966

В. Шевченко
Столовый сервиз.
Модель для прессы. 1965

На стр. 18
Общий вид экспозиции
выставки «Стекло Дять-
ковского завода»



Котов сумел испробовать многие техники и приемы стеклоделия от пескоструйной обработки до «живописи» эмалями. Но пока самым законченным решением является его сервиз «Алмаз» с хрустальной огранкой пирамидальной формы, со своеобразным композиционным построением предметов. Попытка передать в стекле золотистый колорит и приемы хохломской росписи представляется не очень удачной. Роспись эмалями слишком пестра и тяжело ложится на прозрачное стекло, хотя само образное настроение вещи подкупает. Споры вызвала декоративная ваза Котова «Лето» с хрустальными цветами. Красиво вылепленные цветы и сочетание зеленого стекла со сверкающим хрусталем привлекали декоративным эффектом, но срез круглой формы казался механическим, нелогичным.

Колодин предлагает свой ход в пластическом решении цветного стекла. Его набор «Медовуха» — большие кружки и блюдо сelenового стекла — занимал заметное место на выставке. Эти вещи привлекали масштабом, размахом пластики и цвета. Но в них еще чувствуется рыхлость формы, незавершенность деталей.

Естественно стремление молодых авторов сказать свое слово в декоративном искусстве, встать на путь экспериментирования, найти что-то необычное. У Котова и Колодина есть к этому данные — и талант, и творческий задор, залог их дальнейшего роста. Но успех приходит только после большого труда и опыта работы с материалом. Именно поэтому пока лучше удаются молодым спокойные традиционные вещи. На выставке Дятьковского завода изделия из стекла и хрусталя были представлены очень многообразно по жанрам и характеру: от крупных декоративных вещей до небольших бытовых предметов, от сложных уникальных произведений до многотиражной «массовки» из прессованного стекла. Но каждая категория предметов несла на себе отпечаток художественного вкуса и эстетической культуры. Это, конечно, в первую очередь характеризует высокий профессио-

нальный уровень коллектива художников завода. Но, с другой стороны, говорит об удовлетворительных производственных условиях, которые позволили им осуществить свои замыслы. Дятьковский завод сейчас единственное предприятие, где в значительном количестве варят сульфидно-цинковое стекло, которое идет не только на уникальные произведения, но и на серийное производство декоративных изделий, выпускаемых в продажу. Здесь художникам предоставлена возможность экспериментировать, выполнять выставочные работы и детали оформления интерьеров. Дирекция и производственный коллектив с сочувствием и интересом относится к деятельности художников, ощущается и постоянный дружеский контакт между художниками и мастерами-исполнителями.

Наблюдение за творчеством Шевченко, Грабарь и других авторов подтверждает, что постоянная работа над большими, сложными, уникальными произведениями помогает художнику глубже разведать свойства материала и жанра, обогатить свою эстетическую палитру, выработать свой почерк. Все это в конечном итоге помогает им в труднейшем деле создания образцов для массового и серийного производства и поднимает фирменную марку завода. Вот так трудится на заводе маленький коллектив разных людей, разных художников, отдавая все силы, все мысли и творческую фантазию художественному стеклу. Много трудностей в повседневной работе на заводе, где десятки объективных препятствий встают на пути осуществления художественных замыслов, где редко выпадает радость увидеть свою вещь, выполненную большим тиражом и выпущенную в свет.

А иногда случается праздник — выставка, где можно, наконец, показать, над чем трудился годами, какой луч красоты, воплощенный в кристалл стекла, хотел послать людям.

Желаем труженикам-художникам больше таких радостей и праздников на их пути.



Древний Псков

Е. Морозкина

Древнейший памятник Пскова — собор Мирожского монастыря 1156 года. Снимок сделан с того места, где город тщетно штурмовала стотысячная армия Стефана Ватория в 1581 г.



«От начала убо русския земли сей убо град Псков никем же князем владем бе, но своей воли живяху в нем сущие людие». Это горделивое заявление псковского летописца может послужить ключом к пониманию искусства и самой истории Пскова.

Древний Псков был средневековой вечевой республикой. С 1034 года по 1348 он в большей или меньшей степени зависел от Новгорода, называясь его «пригородом»; около двухсот лет существовал самостоятельно; в 1510 году был присоединен к Москве.

Другим ключом можно считать надпись, сделанную на старинном мече, которая звучит, как девиз: «Чести моей никому не отдам». Характерно, что в патрональном соборе Пскова хранились мечи как

главные святыни государства. Меч с упомянутой надписью предание приписывает псковскому князю Всеволоду-Гавриилу, имя которого стало символом независимости Пскова, а второй меч принадлежал защитнику города князю-богатырю Довмонту. Троицкий собор, в котором они хранились, олицетворял вечевую республику. Недаром в трудную минуту призывал старый Довмонт: «Братья мужи — псковичи! Потягните за святую Троицу... за свое отечество». А враги «поганьи, възъяривая и попухнев лицом» приходили ко Пскову «съкрежеща своими многоядными зубами на дом святых Троица и на мужей пскович»¹. Собор был главным общественным зданием Пскова, где совершалось возведение князя в должность — «посаждение» его «на

стол»; где «на сенях» заседал государственный совет («псковская Господа»); где находился «ларь» — главный архив с важнейшими государственными и частными документами; откуда провожали на войну; где хоронили героев обороны... А у стен собора кипело народное вече. Ведь существовало выражение «у веча кричанье», увечья у веча родились! Над головами собравшихся возвышалась многоступенчатая «степень» — трибуна со «степенными» посадниками и князем. Однако неугодного князя могли со степени и «сопхнуть»!

Псков был щитом для русских земель на северо-западе. Город стягивали пять каменных поясов оборонительных стен; каменные храмы ставили у крепостных ворот и

башен — они служили дополнительными укреплениями, а в их подклетах и под колоколами звонниц хранились и порох и хлеб. Республиканское правление и постоянная военная опасность определили лицо города и характер его искусства — мужественного, простого и теплого.

Прикрывая русские земли, Псков чувствовал локоть своих собратьев. Не случайно псковичи в 1380 году вышли на Куликово поле, а в 1510 году, когда великий князь московский Василий III «Псков вземши без брани», не выставили «щит против государя». Но когда спускали «колокол вечной у Святыя Троицы», «начаша псковичи на колокол смотре, плакати по своей старине и по своей воли», удивляясь, как сердце не оторвалось от корени, а очи со слезами не выпали.

Знаменитая формула «Москва — третий Рим», принадлежащая старцу Филофею, родилась в начале XVI века во псковском Елеазаровом монастыре, том самом, где примерно в то же время был переписан список «Слова о полку Игореве», вывезенный при Иване Грозном в Спасский монастырь Ярославля и оттуда в конце XVIII века посланный Мусину-Пушкину². В 1581 году благодаря народному подъему Псков выдержал осаду сотысячной армии Стефана Батория и тем решил исход Ливонской войны. Сами жены мужествовали на стенах города. Свидетельством этому явилась «Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков». Через псковщину бежали в Литву князь Курбский и Григорий Отрепьев («Далеко ли до Литовской границы?...»). Псков издревле принимал беглецов — от новгородских ушкуйников до внучатного племянника Александра Невского — тверского князя Александра Михайловича, бежавшего от татар.

Народная жизнь бурлила подспудно. Народная струя в искусстве Пскова была очень сильна. И не случайно поворот в творчестве Пушкина от романтизма к реализму совершился именно на Псковщине. Здесь родилась и окрепла светлая душа Татьяны Лариной. Здесь Пушкин создал свою великую народную драму «Борис Годунов». Осуществилась связь времен. Псковская земля приняла прах великого поэта.

*

Псковское государство (или господство, как его называли) вытянулось по бассейну реки Великой, ко-

торая была его главной водной дорогой, и частично обошло Псковское и Чудское озера по их восточным берегам.

Чтобы понять искусство Пскова, нужно представить себе не только его историю, но и его землю, ее особенную красоту — нежную и величественную. Его реки — широкую, спокойную Великую, достойную своего названия, и бурную, пенящуюся, шумную Пскову. Огромные озера — безбрежные, как моря, с белостенными храмами-маяками, встречающимися по берегам и на островах.

Нужно представить себе каменистую псковскую землю с суровыми выходами серой слоистой плиты, с редкими травами, с разбросанными валунами — разноцветными, покрытыми лишайником, и ветер, свистящий в кустах; землю, вдруг расступающуюся под ногами и открывающую долины рек и озер, и торжественные постаменты пустынных городищ, и красноголовые холмы, поросшие можжевельником, и вросшие в землю камни с начертанными на них крестами; крепости на холмах и ссутулившиеся башни, всматривающиеся в дали. Монастыри, приникшие к источникам, ушедшие в складки земли. И это небо с обходящими его облаками, такое ласковое, нежно-голубое по краям и такое яркое, сияющее в зените... И черное ночное небо, и потоки золотых звезд, сыплющихся с него на холмы и в озера...

Памятники архитектуры Пскова органически слиты с природой, художественно выражают ее. Им свойственна такая же простая и сдержанная красота. Их композиция зависела от места и окружения, но выбор места был продиктован мудрой целесообразностью.

Если нужно было отметить переправу и указать звонницей брод, то она отступала от реки, чтобы не заслонить храма, который в случае нужды мог послужить и местом защиты (как это сделано в Выбутах и у Богоявления на Запсковье). Или нужно было обозреть окрестность, взобравшись на вершину холма (и там ставили шатровую «церковь под колоколы», как это сделали у изгиба Великой в Снетогорском монастыре; возводили высокую колокольню при соборе, как это сделали во Гдове, где с колокольни было видно Чудское озеро); или нужно было торжественно встретить на берегу реки, подчеркнув разворотом своих объемов ее мощь (как это

сделано у Успеня с Паромени); или нужно было прильнуть к воде, спрятаться за высоким берегом и вдруг неожиданно показаться на фоне воды и небес (как это сделано в Устье Великой); или нужно было открыто встретить на берегу озера, показав, что здесь пристань (как это сделано в том же Устье, в Кобыльем Городище и других местах). Псков создал замечательную школу зодчих и живописцев, внесших крупный вклад в общерусское художественное развитие. Псковские зодчие строили в Московском Кремле, и в Троице-Сергиевом монастыре под Москвой, и в далекой Казани, и в Свияжске. Храм Василия Блаженного на Красной площади («собор Покрова, что на Рву»), этот всенародный монумент, без которого площадь стала бы немыслимой, строил пскович Посник Яковлев.

Побеленные стены, сложенные из грубо околотой известняковой плиты, выломанной тут же, под ногами, из берегов рек, благодаря своим неровностям кажутся лепными, теплыми, окутанными светом и воздухом, а сами памятники архитектуры напоминают произведения скульптуры. Стены упираются в землю откосами, придавая постройкам особую устойчивость и монументальность. Апсиды и барабаны храмов словно пружинят под тяжестью куполов и сводов. Крупные храмы создавались путем добавления к большему меньшего: к центральному объему прибавляли придел, потом другой, потом другие, обстраивали храм вокруг. Недаром композиция Василия Блаженного представляет собою конечное выражение такой обстройки! Повторяющиеся из поколения в поколение скромные украшения, выложенные наверху апсид и барабана, напоминают тройную кайму мережки на полотенце; на простых беленых стенах они воспринимаются, как драгоценность.

В основе псковского зодчества лежит народная традиция, и в этом оно уподобляется устному поэтическому народному творчеству, представляя собой «архитектурный фольклор». Устойчивость форм, коллективность авторства, художественное развитие образа в результате работы нескольких поколений — вот его основные признаки. Первоначальный образ зачастую является только зерном, из которого, словно колосющийся злак, вырастает полнозвучное художественное произведение. Строительство

Псков. Троицкий собор над Псковой. Под стенами Крома (Псковского кремля) рыбный торг — Рыбники. (Старинная фотография)



во Пскове было всенародным искусством.

Однако псковский летописец донес до нас имена отдельных зодчих. Это были мастер Кирилл, построивший в XIV веке «в свое имя» церковь над Греблею — у глубокого рва, проходившего под стеной Крома (то есть Псковского кремля), и мастер Еремей, который в 1415 году «сверши церковь камenu... повелением... всех купцов» (возможно, что он был создателем уцелевшей церкви Василия на Горке, построенной за два года до этого). К со-

жалению, их постройки до нас не дошли. Но сохранилась надвратная Никольская церковь Псково-Печерского монастыря, возведенная в 1565 году замечательным мастером Павлом Заболотным, которого нужно признать одним из крупнейших русских зодчих. Несомненно, что под его надзором происходило сооружение всей крепости Псково-Печерского монастыря, которую не смог взять Стефан Баторий и защитники которой партизанили у него в тылу, отбивая обозы и плен-ных.

Псковские храмы внутри украшали фресками. До нашего времени дошли фрески собора Мирожского монастыря XII века (к сожалению, почти полностью записанные в конце XIX века); собора Снетогорского монастыря (начала XIV века, хоть и поблекшие от времени, но сохранившиеся в своей дивной нетронутости); церкви Успения в Мелетове (1461/62 годов); совсем недавно открыты фрески Успенского собора Псково-Печерского монастыря. Собор Крыпецкого монастыря был построен в канун Ливонской войны, расписать его не успели. Но весь подклет изнутри — стены, своды и приземистые столбы были залиты вишнево-красным цветом, а стройный легкий верх с куполом, парящим на высоких круглых столбах над раздвинувшимися сводами подпружными арками, был матово-белым, и только внизу и в иконостасе сияли красочные иконы.

*

Псковский музей собрал удивительные сокровища древней живописи — редкостные образцы местных икон, которые недавно с большим успехом экспонировались в выставочных залах Москвы и Ленинграда. Псковская живопись XIII века сравнима с Ренессансом. Псковская живопись начала XVI века — с греческой античностью. Живопись венецианского Пскова XIV и XV веков поражает своей незыблемостью.

Когда при Иване Грозном, в 1547 году, псковских живописцев вызвали для работы в столицу и они создали четыре образа для кремлевского Благовещенского собора, построенного их собратьями-псковичами в конце XV века, в их работах увидели недозволенные новшества. (Недаром Псков по торговым делам сноился с западными соседями! Псковичи строили у «немцев», а во Пскове процветала ересь «стригольников».) Митрополит Макарий не смог принять решения. Дело было рассмотрено на Московском соборе 1554 года, который признал написание икон правильным. Имена этих живописцев известны: Останя, Яков, Михайло, Якушко и Семен Высокий Глаголь.

*

Книжные и рукописные богатства древнего Пскова собраны в Древлехранилище Псковского музея. Это ценнейший его отдел, который является не просто хранилищем, но одним своим видом воспитывает любовь и уважение к книге. Средневековые фолианты в кожа-

Звонница погоста «Сенно».
XVI в.



ных переплетах выставлены в не-
смончаемых рядах шкафов. В за-
стекленных витринах раскрыты ру-
кописи с великолепными инициа-
лами, заставками и миниатюрами.
Создатель псковского Древлехрани-
лища, замечательный ученый и ста-
рейший сотрудник Псковского му-
зея Леонид Алексеевич Творогов
реконструировал псковские библио-
теки с XV по XX век, включающие
рукописи IX—X веков. Эти библио-
теки можно видеть такими, каки-
ми они были у первоначальных
владельцев книг.

Древлехранилище — это библиоте-
ка библиотек. Дидро говорил: «На-
зови, что ты читаешь, и я скажу,
кто ты». Здесь можно представить
круг чтения, то есть культурный
мир и интересы людей нескольких
веков. Старинная книга по воен-
ному делу из монастырской библио-
теки. Книга из Псково-Печерского
монастыря «Рекомая Рай», с по-
метками на полях князя Андрея
Курбского, которую монастырь вы-
сылал беглецу в Литву, а затем по-
лучил обратно; книга с № 1317 из
библиотеки крестьянина Травина,
жившего в XVIII веке. (Ее номер
говорит об обширности этой библио-
теки.) Переписанная от руки в
Крыпецком монастыре «История
Государства Российского» «боляри-
на Карамзина». Переписанное от
руки запрещенное царской цензу-
рой «Горе от ума» с датой «1830
год». Библиотека декабриста Нази-
мова и археолога Богушевского.
Библиотеки церквей и монастырей,
начинающиеся с самых отдаленных
времен. Библиотеки помещичьих
усадб, старых псковских прави-
тельственных, учебных и общест-
венных учреждений и библиотеки
отдельных псковичей, среди кото-
рых в различных слоях населения
были люди ученые и книжные.

Псков — удивительный город, при-
влекающий и не отпускающий от
себя. В нем словно соединилось не-
сколько городов. В старину новые
территории постепенно присоеди-
нялись к основному ядру и друг к
другу, окружая себя новыми поя-
сами оборонительных укреплений.
Получалось напластование город-
дов. Более поздние «города» не
разъединены крепостными сте-
нами.

Псков древний. Псков Пушкина и
декабристов. Псков Софьи Перов-
ской. Псков ленинской «Искры».
Псков с яркими венками на моги-
лах воинов, павших в Граждан-
скую и Великую Отечественную
войну — они протянулись рядами
вдоль древней стены, огражденные
от городской суеты тихим шорохом
деревьев. И Псков современный —
с кипучей жизнью, горячим и при-
ветливым народом.

¹ Псковские летописи; т. II, М., 1955,
стр. 60.

² Л. А. Творогов установил сходство этого
списка с житием Ефросина Псковского,
основателя Елеазарова монастыря, напи-
санным в этом монастыре за 50 лет до ка-
нонизации Ефросина.

О Всеволоде Смирнове

С. Есаян

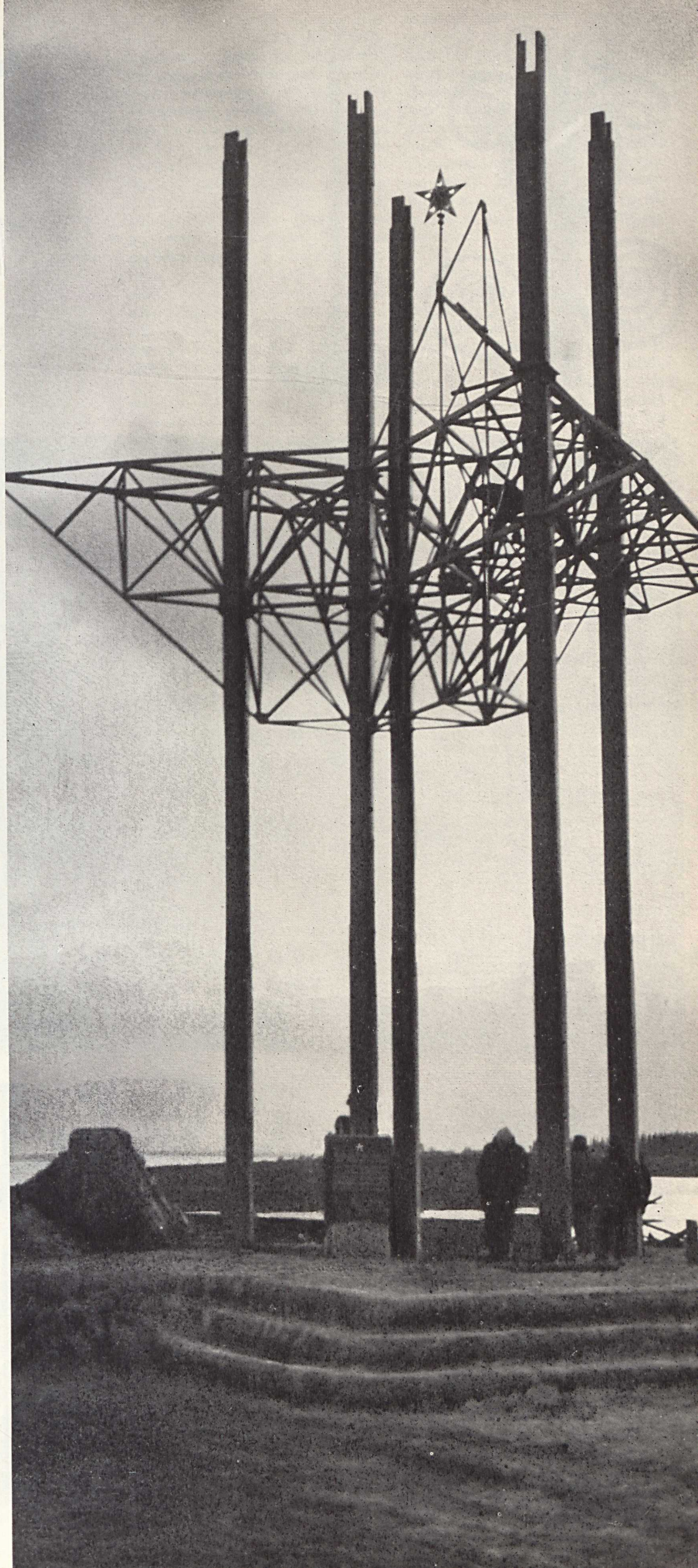
В музее «Коломенское» хранится богатейшая коллекция русского кузнечного искусства. В ней нет очень древних образцов, но для того чтобы представить древность искусства кузнеца, не обязательно обращаться к археологам. В древнем эпосе «Шах-наме» освоение кузнечного ремесла стоит сразу после «изобретения» человеком одежды — показатель скорее престижный, нежели исторический. «Когда солнце было в знаке Овна, Гайомар стал первым шахом вселенной... до него не знали люди искусства приготовления пищи и одежды». Следующий за Гайомаром шах Хушен «открыл железо, изобрел искусство кузнеца». Так было...

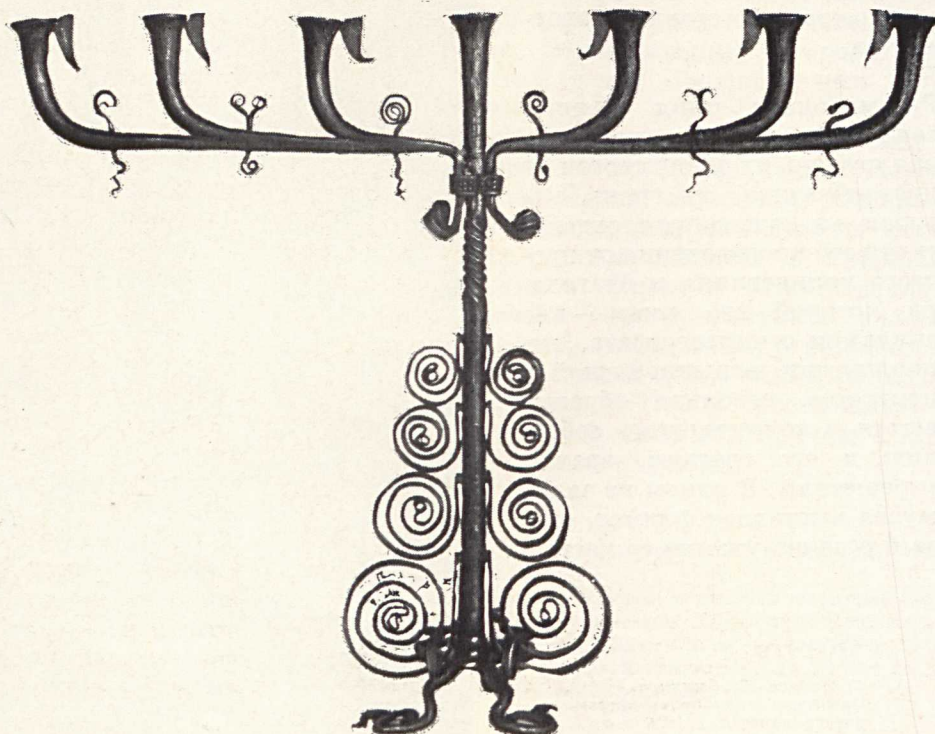
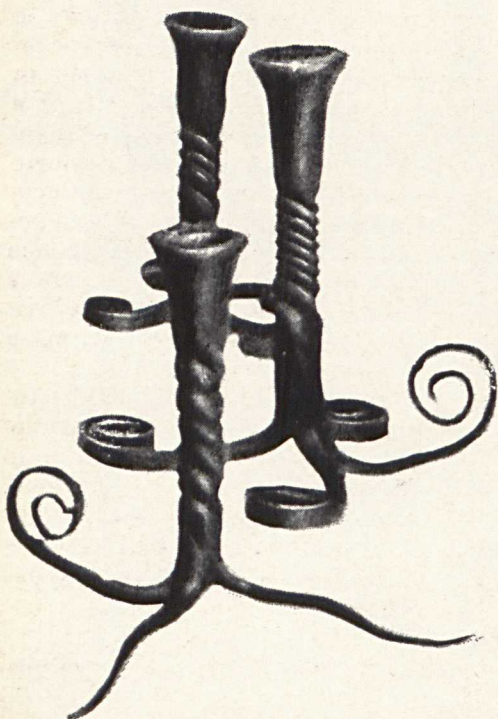
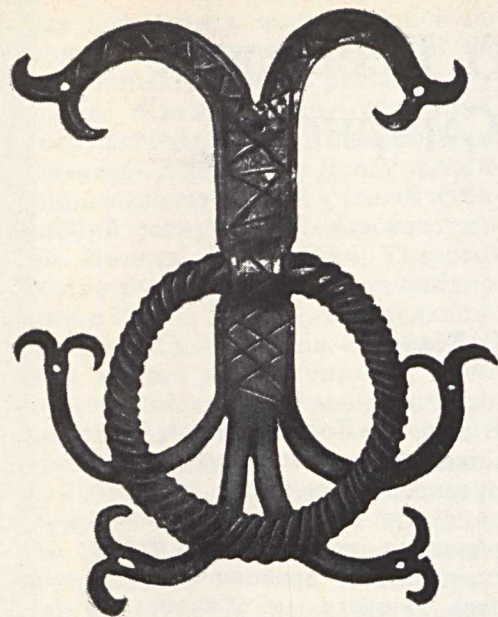
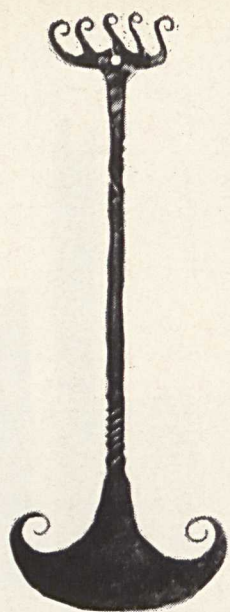
В наши дни само понятие первостепенности ремесла покажется анахронизмом. Но вот в Пскове живет и трудится мастер Всеволод Смирнов, который сделал кузнечное ремесло первостепенным делом своей жизни. Мастер, для которого ремесло это ничего общего не имеет с «отдохновенным» трудом эстета, играющего в простоту предков, и чей приход в искусство во многом осуществился через посредство этого ремесла.

Творческая деятельность Смирнова разнообразна и, при поверхностном взгляде, разнообразна. Чтобы понять внутреннюю логику развития его таланта, нужно попытаться определить истоки его творчества.

*

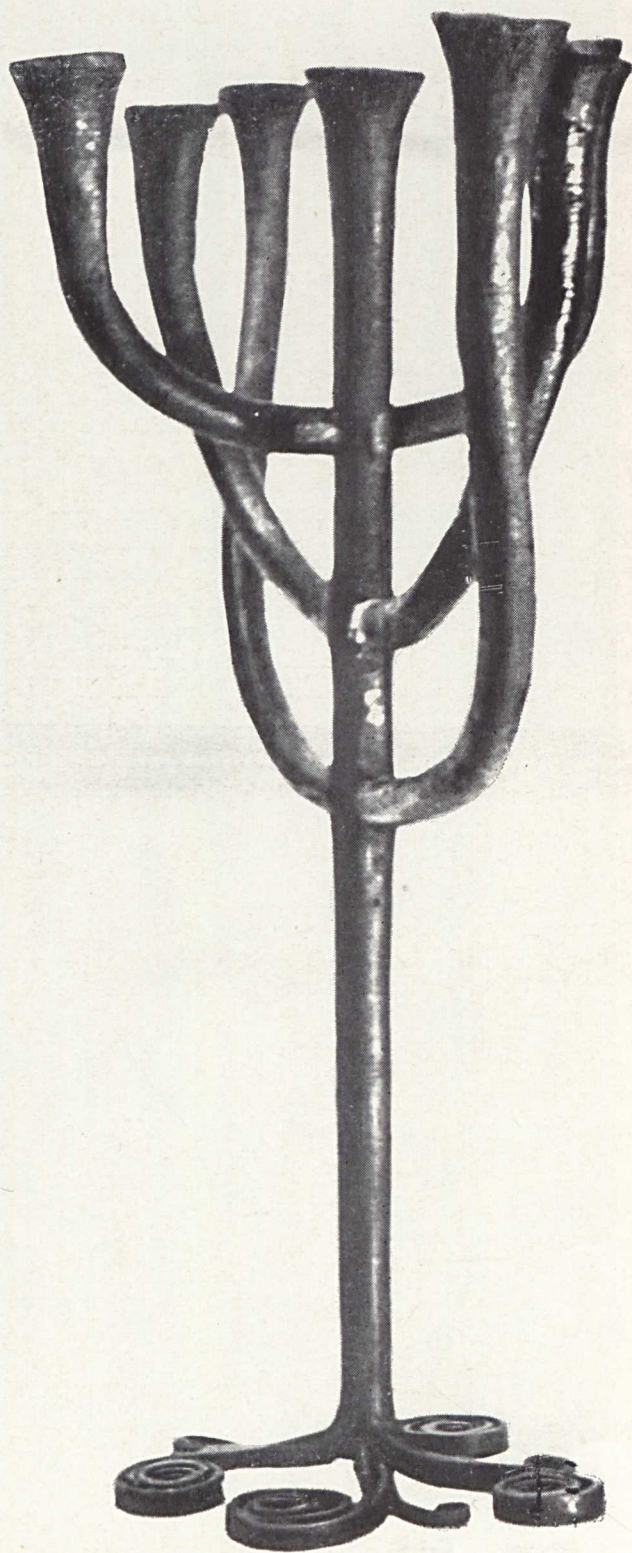
Рассматривая цикл ранних вещей Смирнова, устанавливая степень их зависимости от первообразов, ту грань, которая, на наш взгляд, отделяет эти его произведения от простого копирования и благодаря которой его вещи — вне эпидемии стилизаторства, периодически вспыхивающей в искусстве, невольно обращаешься к коломенскому собранию, к его светцам, вратам и решеткам. В одном из залов музея выставлен флюгер, снятый с давно уже не существу-







В. Смирнов.
Кованые изделия



лющей Варварской башни Китайгородской стены. Любуясь коваными цветами и птичьими клювами, которые завершают ветви этого экзотического «куста», всегда сожалеешь, что нельзя его увидеть высоко над головой, так, как его должно видеть.

Прапор или, вернее, флюгер Тайловской башни Псково-Печерской лавры сразу привлекает внимание. Еще не разобравшись в своем первом зрительном впечатлении, уже сознаешь, что желание исполнилось, что увидел то, о чем мечтал, и так, как мечтал. Тонкие железные нити всколыхнулись и застыли. На них уселись железные птицы. Прилетели и уселись птицы живые (их прилет как бы «запрограммирован»). От этого еще сильнее, осязательнее контраст тонкой нити и темных сгустков — силуэтов птиц, контраст, известный и старым нидерландским живописцам (птица на дереве на задних планах у Брейгеля), и неизвестным древнерусским «ковачам». Наблюденный у природы (тонкая ветвь — птица — небо) и переведенный в металл контраст этот осмыслен и теми же средствами воплощен современным мастером. В чем убедительность этого произведения? В нем нет буквального копирования древнего образца, это — не стилизация. Стилизация бездушна. Стилизатор может быть изобретателен, но труд его лишен одухотворенности. «Одухотворение... вот оно, это прекрасное слово. Поэта рождает не дар изобразительного, а иное — дар одухотворения»¹.

Работа Смирнова в Печерах — это сотворчество с древним автором, а не безропотное следование ему. Поэтому прапоры Печер, оставаясь элементами архитектурной реставрации, — произведения художественные².

Но правомерно ли делать подобные вкрапления в архитектурную реставрацию, правомерно ли сотворчество в реставрационном процессе? Пуристы от реставрации ответят на этот вопрос отрицательно. Категория «художественная убедительность» для них неприемлема с точки зрения методики. Только там, где есть увражи или точные обмеры, возможно доделывание. Возможно оно и по аналогии. Но XV и XVI века ни чертежей, ни точных обмеров прапоров нам не оставили. Известно по описи — шатер рубленый, прапор кованый. Есть еще полуфантастические планы-пейзажи. Собственно, метод Смирнова и не может быть переведен на язык методики, он уникален. Можно было бы пред-

ложить несколько парадоксальный критерий оценки: был бы древний мастер удовлетворен, если бы увидел их? Думается, что прапорами Печер древний мастер был бы удовлетворен. Флюгер Тайловской башни — произведение программное и для реставрационной деятельности Смирнова, и для определенного периода в его последующей работе.

*

К деланию вещей Смирнов пришел уже обогащенный опытомковки прапоров. Приход его в декоративное искусство закономерен. Это приход через влюбленность в кузнечное дело, через осознание «настоящести» изделий, выходящих из-под молота. И тут мастер столкнулся с иными, в какой-то степени более ответственными задачами. Ведь вещь живет в мире самостоятельной жизнью и критерии в ее оценке совершенно иные, чем, скажем, в оценке тех же прапоров.

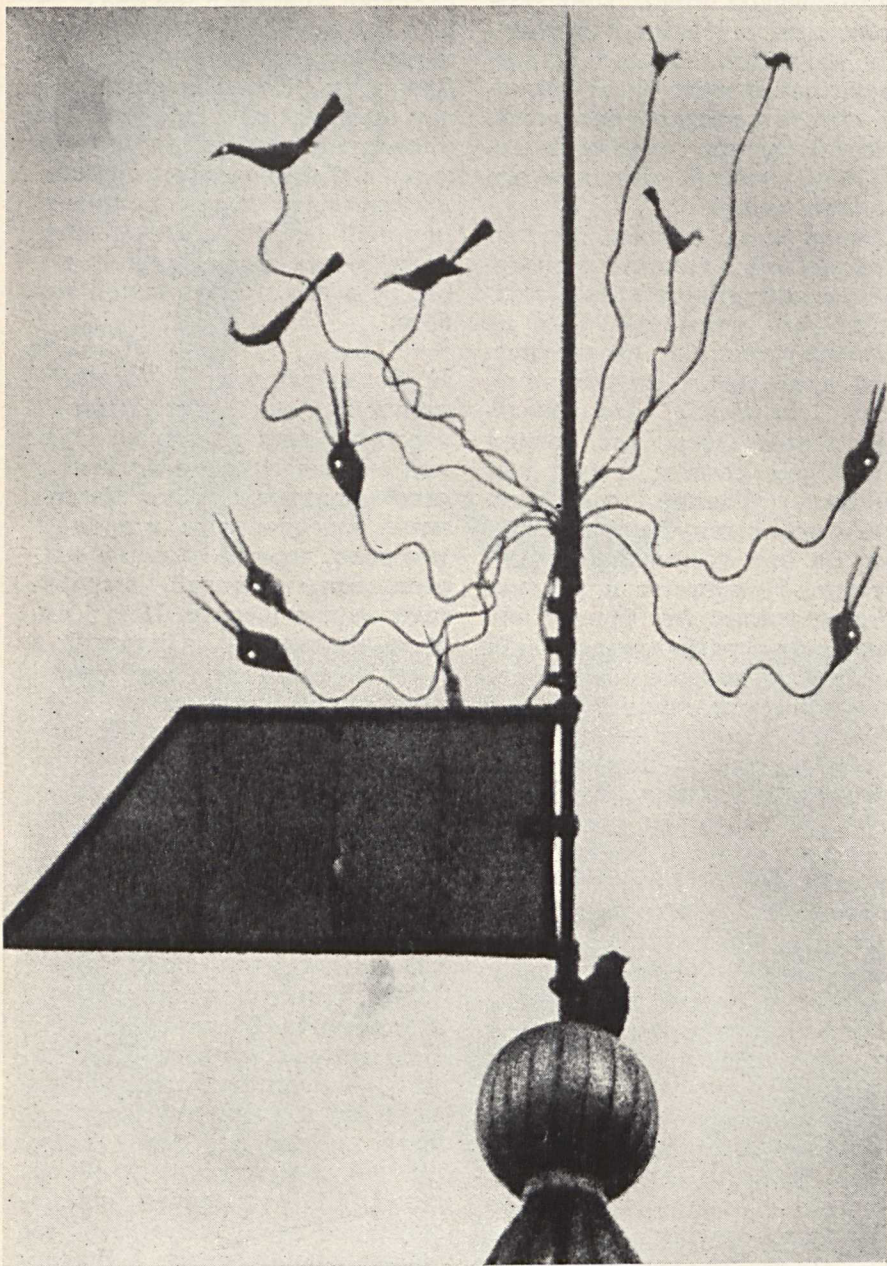
Смирнов сам нашел себе учителей, двух замечательных псковских кузнецов — Кирилла Васильевича Васильева и ныне уже покойного Петра Андреевича Ефимова.

Вспоминаются слова Шамфора: «В изящных искусствах, да и во многих других областях хорошо мы знаем лишь то, чему нас никогда не обучали»³. (Действительно, ни декоративному искусству, ни кузнечному ремеслу в Академии художеств не обучают.) Первые вещи Смирнова еще близки по стилю коломенским образцам. Мастер упорно повторяет в стукалках и светцах «упражнения в железе». Они варьируются подобно вариациям одной музыкальной темы. Постепенно он освобождается от добровольно взятых стилистических ограничений. Переход к скульптурности, к чисто интерьерной функции вещи намечается в таких его произведениях, как стойка с каминными принадлежностями для интерьера правления Союза художников СССР, и в последней работе — комплексном оформлении бара гостиницы «Интурист». Скульптурность, пространственная продуманность отличала и более ранние вещи Смирнова. Но в последних произведениях эти качества выступают как бы в очищенном виде.

Именно понимание пространственной сущности пластического искусства позволило Смирнову принять участие в создании такого непохожего на его прочие вещи произведения, как памятник на острове Залета.

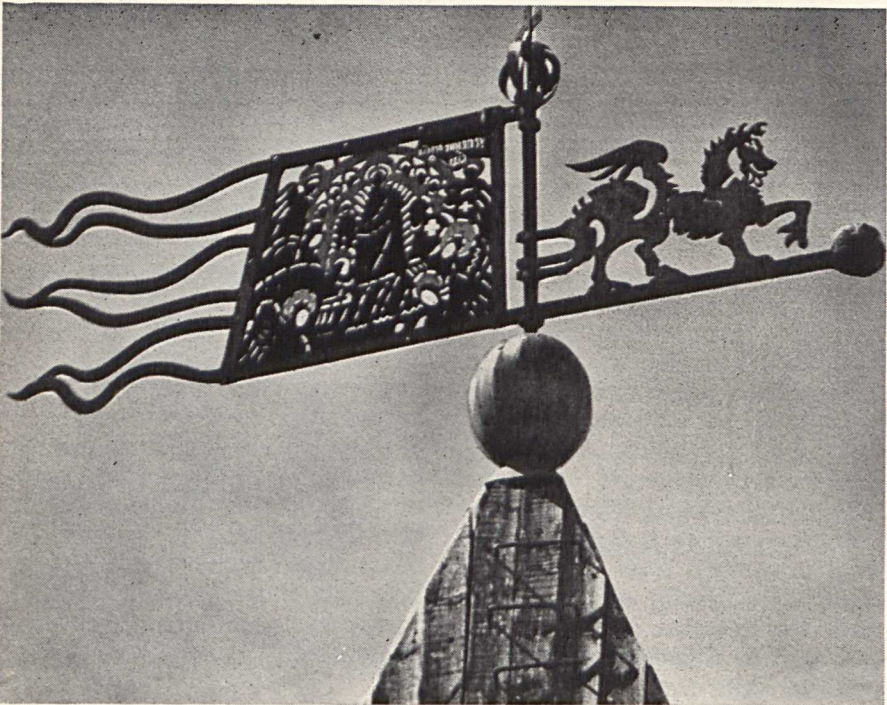
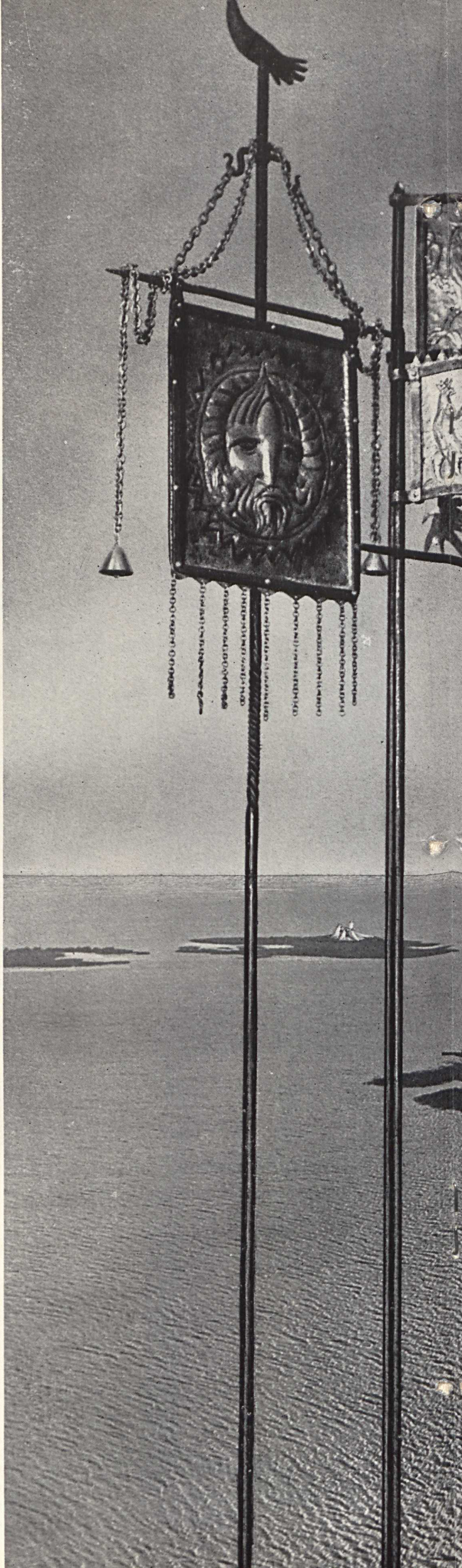
*

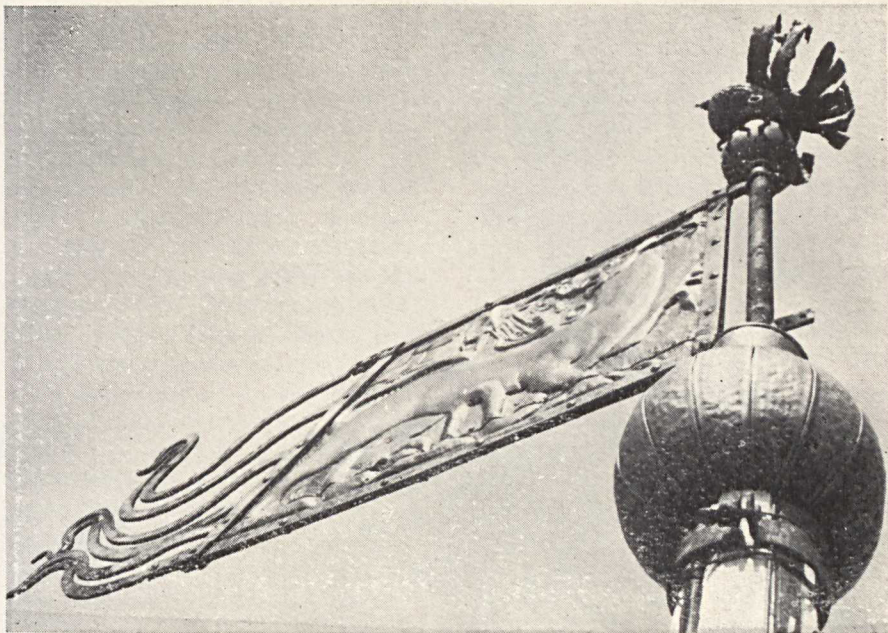
Памятник пяти большевикам,



В. Смирнов.
Кованые флюгера на башнях
Псково-Печерского монастыря

Л. Катаев, В. Смирнов.
Проект памятника в честь битвы
на Чудском озере. Фрагмент





расстрелянным в 1918 году на острове Залета — совместное произведение Всеволода Смирнова и архитектора Льва Катаева. Их связывает давняя дружба, и совместная работа для них — взаимообогащение, а не подчинение одного воле другого.

Памятник на острове Залета в ряду других мемориалов — произведение своеобразное. Огромное большинство мемориалов (оговоримся сразу — речь идет о единичных памятниках, а не о мемориальных комплексах) — «экспрессионистичны» по своему изобразительному языку. Памятник на острове Залета — произведение иного рода. Он не изображает, не повествует — он свидетельствует.

Мы впервые увидели памятник зимой. Горизонт замерзшего озера исчезал в сероватом небе, все было серо и бело — серые избы, серые одежды рыбаков и белая земля. Памятник появился над крышами неожиданно, розовой летящей конструкцией. (Розовой — от иinea на ярко-красном сурике.) В просвете между избами открылась вся композиция — пять мощных балок-стояков, связанных сверху железной сетью. Не только цвет выделяет памятник в пейзаже. Вся его геометрическая, «высоковольтная» структура продуманно противопоставлена линейности окружающего пейзажа — изгибу берега, плавному ритму изб с криволинейными, прогибающимися силуэтами, орнаментальной графике деревьев.

Памятник поставлен на краю высокого обрывистого берега. И смысл конструкции, кажущейся несколько монотонной с одной точки (именно так, к сожалению, и передает это объектив), полностью раскрывается только в движении по озеру. Здесь он приобретает и вторую, особую функцию —

маяка, ориентира (рыбаки острова поставили на памятник рубиновую звезду). С воды «маяк» непрерывно меняется, образуя все новые и новые фигуры, меняется ритм просветов между вертикалями, меняется масштабность — отдаляясь, памятник вырастает. С воды становится ясно, что здесь остро поставлена задача динамического восприятия. И только в движении понимаешь, что символическое начало в памятнике (пять погибших — пять столбов-опор, рыбацкая сеть — связующая конструкция) — не изобразительная аллегория, оно безупречно связано с логикой композиции и не в ущерб ей.

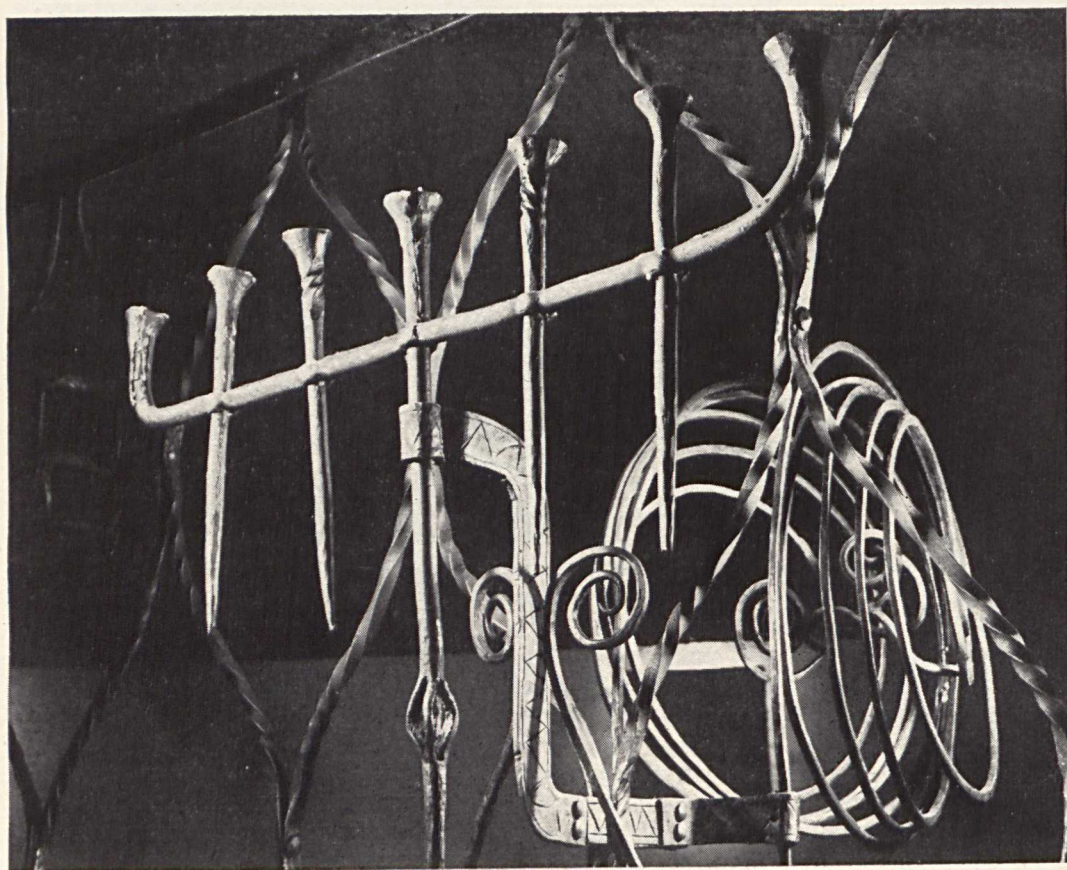
Л. Катаеву и В. Смирнову принадлежит также очень интересный проект памятника битве на Чудском озере. Сам памятник — на островке; его устремленная к центру конструкция, хорошо обозримая на огромной водной глади, как бы притягивает к священному месту. Неподалеку прямо из воды озера на тонких древках вырастают величественные стяги — прапоры, кованные из железа...

Но вернемся к памятнику. Это совместное произведение стоит особняком среди произведений Смирнова, как бы не смыкаясь с его творчеством внешне, стилистически. Беседа с обоими авторами, вдумываясь в предшествующие и последующие созданию памятника произведения Смирнова, понимаешь, что «конструктивистский» язык этого произведения не навязан ему более «рационально» мыслящим другим архитектором. Художественная задача здесь — создание пространственного выразительного образа — близка Смирнову, только выполнена она иными средствами.

Смирнов же — реставратор, строитель — любит и понимает



Скульптура «Цветок»
в баре гостиницы
«Интурист» (2 ракурса)



Декоративная решетка
в баре гостиницы
«Интурист»

Стойка с
каминными
принадлежностями
для Союза
художников СССР



конструкцию. Пример тому — созданная им уникальная конструкция шатра Покровской башни.

*

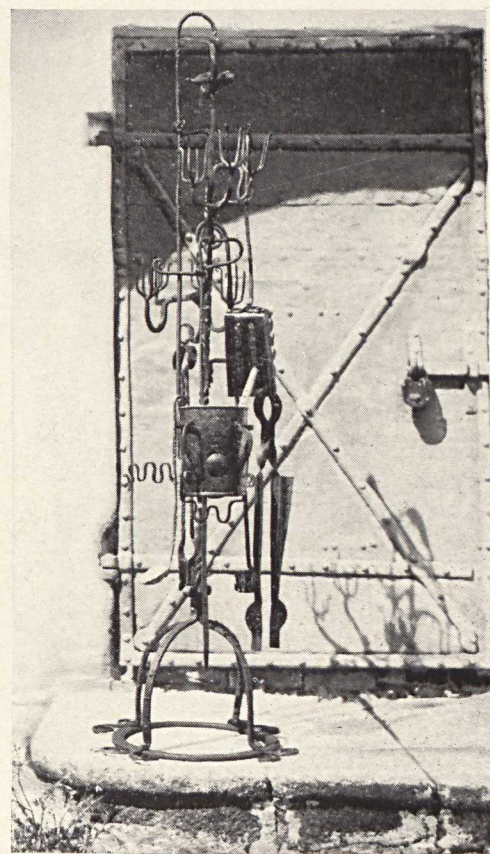
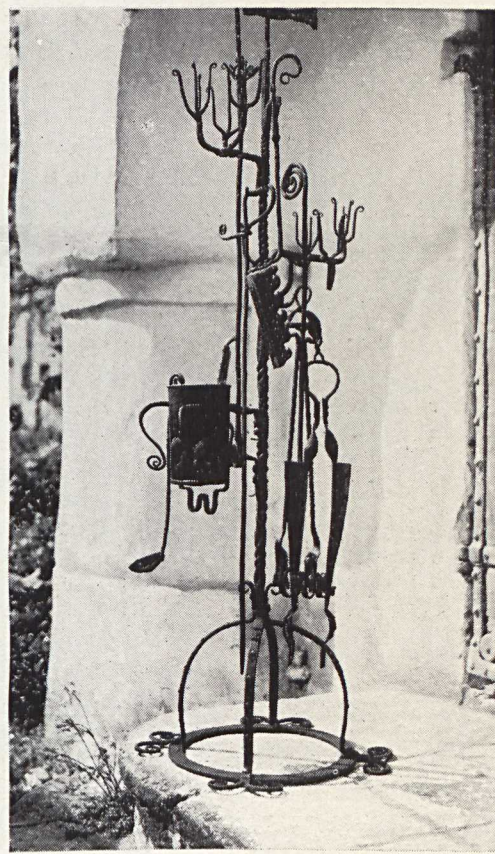
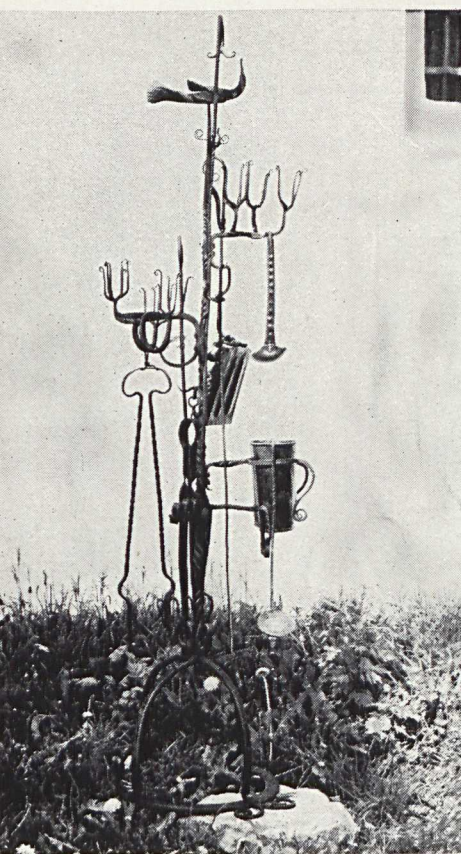
Шатер рублен «в ряж», без единого металлического крепления. Примеры подобной конструкции шатра мы находим в северном деревянном зодчестве. Но там иной масштаб. Ведь размер основания шатра Покровской башни по длинной оси эллипса — более 30 метров! Безусловно, реставратор ставил чисто конструктивную задачу и решил ее. Но он также придал конструкции намеренно эстетический смысл. «Прекрасная целесообразность» конструкции завораживает; мощь, циклопичность шатра неожиданна; это перекрытый Колизей, ги-

не мог отковать этот «Цветок». Все многократно повторенные и разученные, как гаммы виртуоза, предыдущие «упражнения в металле» сказались в этом цельном, сильном и настоящему современному произведении. Только нет заданных стилистических рамок, восприятие не ассоциативно, и нет стремления припомнить коломенские светцы, паникадила, врата. Перед нами уже не предмет декоративного искусства, пусть даже играющий в свою функцию. Перед нами — пространственная скульптура, рассчитанная на длительное рассматривание и выдерживающая его. Движение формы логично, но не рациональной логикой придуманного заранее — оно логично, как логично растущее в

венности целого. «Освобожденность» формы, уравниженность и монументализация пластического ритма — все говорит о том, что Смирнов пришел к усложнившемуся, качественно обогащенному пониманию пластики в металле. На этом пути мастера ожидают многие и многие находки.

*

Грандиозный шатер Покровской башни, памятник на Псковском озере, прапоры Печер и башни Изборска, многочисленные архитектурные реставрации и бесчисленные кованные скульптуры Всеволода Смирнова — напоминание об извечных, простых, рукотворных ценностях. Через его собственное творчество, через личный жизненный пример



гантский колодец, уходящий в небо в невероятной перспективе. Работа над Покровским комплексом заняла десять лет.

*

О мастере прошлого мы судим, оглядываясь на все, созданное им. О мастере-современнике — по его последней работе. Небольшая, около метра в высоту, скульптура «Цветок» — последнее произведение Всеволода Смирнова. На первый взгляд — неожиданное. Кажется, что в нем совершился какой-то сильный качественный скачок, слишком без переходов. Но это только на первый взгляд. Нужно приглядываться к его живой, «горячей» фактуре, нужно почувствовать пластическую импровизационность его формы, чтобы узнать руку мастера, чтобы понять: никто другой

природе, пластично, как пластичны ветви и крона, поэтому название «Цветок» выражает не сюжет, а пластический смысл скульптуры. Ее пластика, как уже отмечалось, импровизационна, и это придает «Цветку» не переводимую на язык другого материала уникальность.

«Цветок» трехмерен. Мы привыкли употреблять это слово как обозначение формальной сущности скульптуры, забыв, что это — высшая ей похвала. Трехмерность формы — это не просто качество, это качество лучших монументальных произведений, фоном которым служит небо. При круговом обходе (на наших фотографиях «Цветок» показан с трех точек) пластические впечатления плавно сменяют друг друга, не нарушая величест-

работы Смирнова свидетельствуют: ценности эти не увядают от того, что бурно цветет инженерная мысль.

Всеволод Смирнов — псковский художник. Но псковский не по своему постоянному местопребыванию, а в том высоком смысле принадлежности Мастера Городу, о котором говорилось в древности:

«Все они надеются на свои руки, и каждый умудряется в своем деле; без них ни город не построятся, ни жители не населятся и не будут жить в нем...»

¹ Томас Манн. «Бильзе и я». Собр. соч., т. 9, М., «Художественная литература», 1960.

² Анализ собственно архитектурной реставрации Псково-Печерской лавры остается за пределами этих заметок.

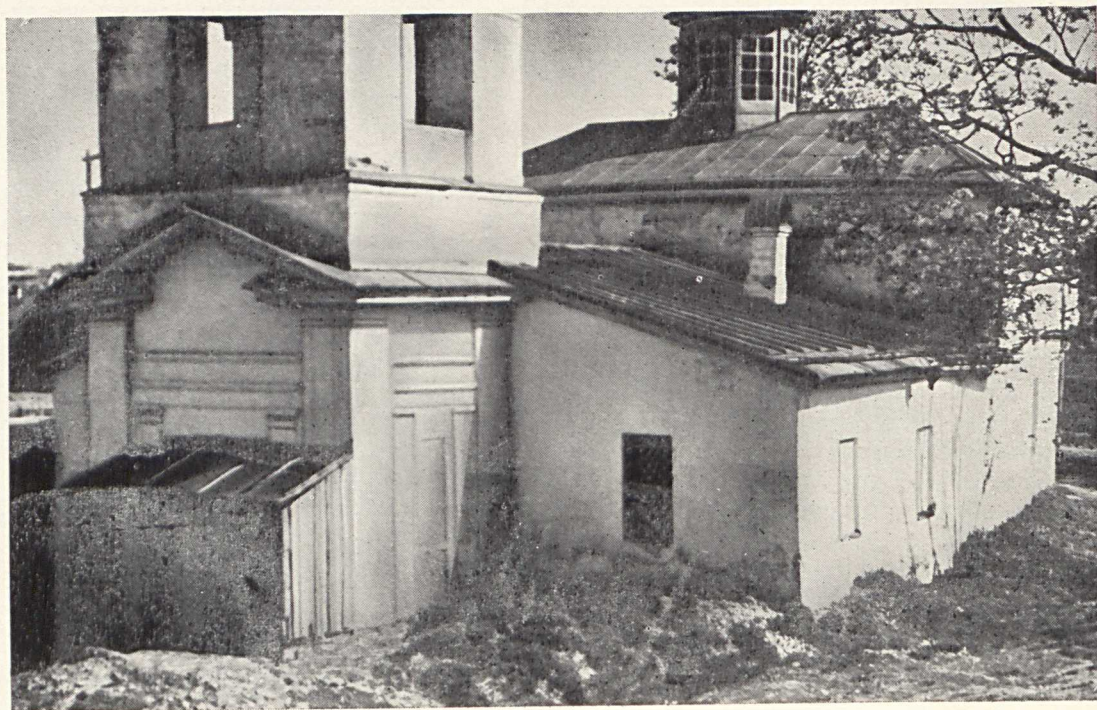
³ С. Р. Н. Шамфор. Максимум и мысли. М.-Л., «Наука», 1966.



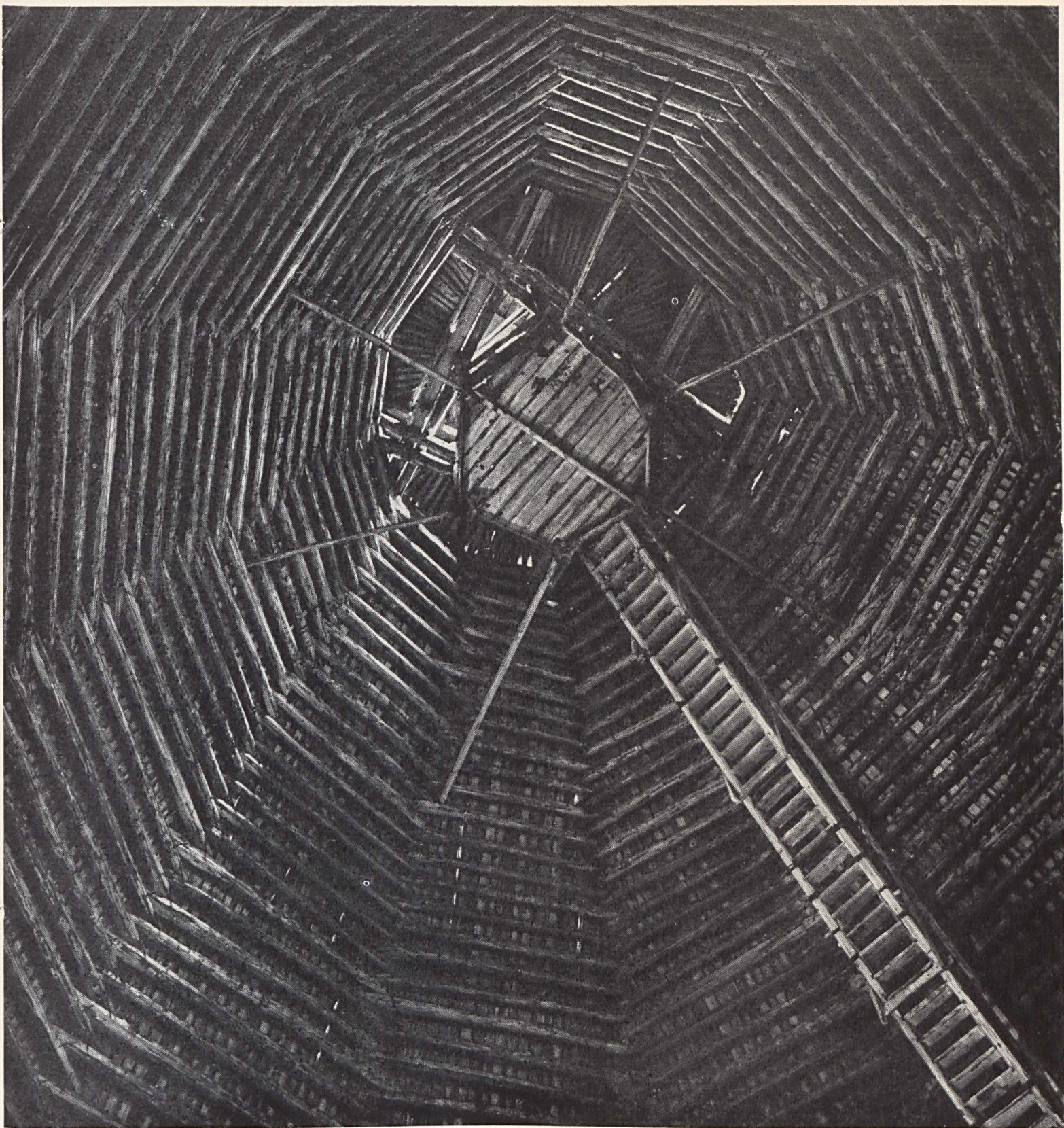
Церковь «Покрова от пролома»:
после реставрации;



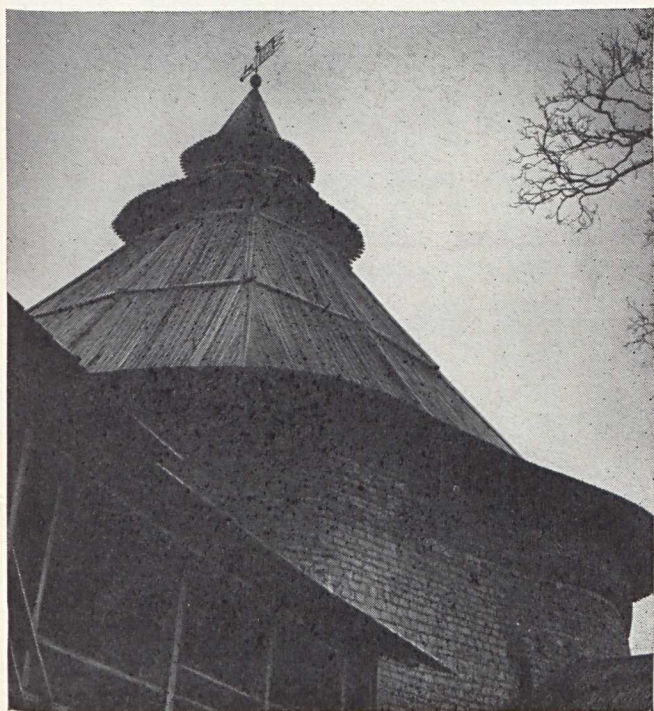
в процессе реставрации



до реставрации



Внутренний вид шатра
Покровской башни



Покровская башня

Печерские фрески

С. Ямщиков

Если памятники псковской иконописи, сохранившиеся до наших дней, позволяют хотя бы предположительно рассуждать о местной художественной школе, то фрески древнего Пскова почти полностью уничтожены. Нераскрытый по сей день фресковый ансамбль Мирожского монастыря (XII век), фрагменты живописного убранства Рождественского собора на Снятной горе (XIV век) и церкви Успения в селе Мелетове (XV век) — вот, к сожалению, полный перечень реликвий монументального искусства, счастливо уцелевших в нелегкой жизни, которая выпала на долю старого русского города. Трудно себе представить, что десятки псковских храмов по окончании строительства оставались неукрашенными стенными росписями. Высокий уровень изобразительного искусства, свойственный творчеству древних псковских мастеров, характеризует самые различные виды художественного наследия Пскова: иконопись, книжную миниатюру, ювелирные изделия, резьбу по камню и дереву, керамику. И, конечно же, многогранный талант псковичей не мог не найти своего применения в одном из самых популярных на Руси искусств — украшении храмов фресковыми росписями. Вот почему недавнее открытие фрагментов живописного убранства Успенского собора Псково-Печерского монастыря можно с полным основанием считать еще одним этапом возрождения художественного наследия древнего Пскова. История Псково-Печерского монастыря неотделима от судьбы Псковского княжества. Принимая на себя тяжелые удары со стороны многочисленных завоевателей, посягавших на псковскую волюницу, древняя обитель вписала не одну яркую страницу в книгу мужества земли псковской. Строительство и украшение монастыря в Печерах велось с неизменным соблюдением канонов и принципов, господствовавших в псковской архитектуре и живописи. Особого расцвета монастырь достиг в XVI веке, когда во главе его братии стоял игумен

Корнилий (1529—1570) — один из ревностных поборников отечественного искусства. Вновь открытые псковские фрески украшают алтарную стену придела Антония и Феодосия Киево-Печерских в Успенском соборе. Композиционное построение живописного ансамбля предельно просто и лаконично. Восемь фигур святых, считающихся в христианской литературе выдающимися деятелями монашества, представлены в рост и обращены к центральной арке. Слева от зрителя художник поместил изображения Онуфрия, Саввы Первоосвященного, Антония Великого и Антония Киево-Печерского; в правой части были написаны также четыре фигуры, одна из которых утрачена полностью, у двух других не сохранились лики, и лишь образ пустытника Макария, несмотря на потертость и утрату красочного слоя, дает представление о первоначальной живописи. Арочные проемы обрамляют широкие ленты орнамента, нижняя часть стены украшена росписью, имитирующей полотно. Над пролетами двух крайних арок живописец изобразил Спаса Нерукотворного и шестикрылого серафима. Фрески Успенского собора написаны в XVI веке, точнее — во второй его половине. Нам не известны другие псковские росписи, датируемые этим временем. Ближайшей аналогией раскрытым фрагментам можно считать недавно восстановленные реставраторами псковские иконы XVI века из деисусных чинов и праздничных рядов, украшавших некогда иконостасы церквей древнего города. Свободная живописная манера, столь излюбленная псковскими мастерами XIV века — классического периода в местном искусстве, сменяется здесь более сдержанным, спокойным почерком с преобладанием линейных элементов. Авторы икон, так же как и создатели печерских фресок, хорошо знакомы с лучшими образцами московского и новгородского искусства этой эпохи. Лаконичный, доведенный до предельной ясности рисунок, строгая закономерность в на-

ложении пробелов, четкий обобщенный силуэт — черты безусловно новгородские — сочетаются с чисто псковскими приемами и техникой письма. Псковичи, сталкиваясь с памятниками искусства самого различного происхождения, умели воспринимать, оставаясь приверженцами только одного стиля — псковского, рожденного и взлелеянного на местной почве. Здешние мастера не любили изменять правилам, установленным предшественниками.

Над созданием фресок придела Успенского собора трудилась артель художников. Вряд ли она была многочисленной, так как объем выполненной работы невелик. Руководил же написанием всего комплекса один художник. Если в других фресковых циклах можно четко различить руки различных авторов, то настенная живопись Печерского монастыря проникнута единым художественным духом, в ней нет и намека на разнообразие почерков. Строгая продуманность композиции, глубоко психологическая трактовка образов, любовь к плотным, насыщенным тонам, изысканность плавных линий — все это продиктовано волей одного мастера.

Трудно делать выводы о стиле псковской монументальной живописи XVI века на основании вновь открытых фресковых фрагментов. Но уже сейчас ясно, что псковская настенная живопись того времени — чрезвычайно интересное явление в истории русского искусства, и местные художники столь же независимы в своих творческих исканиях от официальных канонов, как независимо было Псковское княжество в период своего могущества.

Фрески левой части алтарной преграды придела Антония и Феодосия Успенского собора Псково-Печерского монастыря

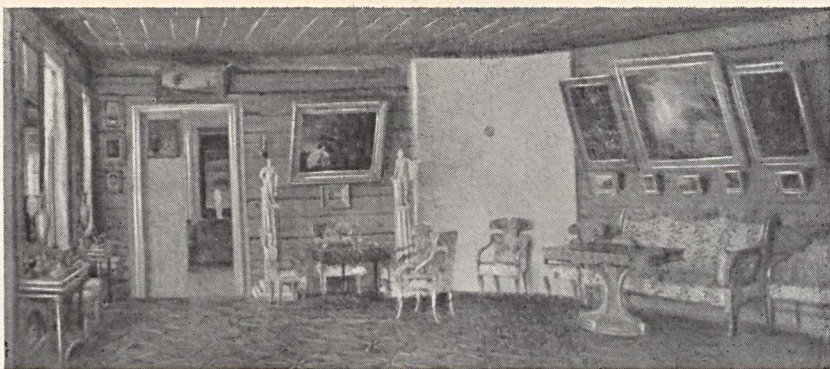
Деталь фрески (Савва Первоосвященный)





Два интерьера

Ю. Герчук



Шедевры искусства, составляющие экспозицию центральных художественных музеев, не нуждаются в рекомендациях. О собраниях местных музеев мы знаем меньше. Они не часто публикуются и порой представляются составленными из второстепенных произведений, из памятников местного значения, не входящих в большую историю русского искусства. Между тем, в скромных залах областных и даже районных музеев есть немало вещей, которые не потерялись бы и на стенах Третьяковской галереи или Русского музея.

Две картины, приписываемые Григорию Сороке, привлекли нас к небольшой по объему, но прекрасно составленной коллекции Псковского историко-художественного музея как ценный памятник не только живописной, но и прикладной, бытовой культуры. Изображенные в них интерьеры давно не существующей усадьбы — удивительный пример художественного освоения дерева в архитектуре середины прошлого века. Давно знакомые специалистам, они, как нам кажется, заслуживают и более широкой известности.

Искусство жилого интерьера — может быть, самое хрупкое и недолговечное, его образы разрушаются и перестраиваются с каждой сменой поколений, образа жизни, вкусов и нравов. Нам не дано войти в жилище прошлого века, ощутить это искусство во всей его полноте и конкретности. Дома еще стоят, но интерьеры исчезли. Пустые комнаты — только голый скелет жилища. По-новому обставленные, они составляют уже совсем другой по смыслу и образу интерьер. Отдельные сохранившиеся вещи — только разрозненные детали сложного «конструктора», а немногие музейные, мемориальные образцы — большей частью лишь приближенные реконструкции.

Вот почему так драгоценны для нас живописные изображения старинного жилища, не только позволяющие реконструировать исчезнувшие интерьеры, но и создающие до известной степени «эффект присутствия», позволяющие порой ощутить себя почти свидетелями ушедшей жизни.

Таких изображений немало оставила вторая четверть прошлого века — эпоха устойчивой культуры быта, прочно сложившегося классического интерьера, еще сдержанного и ясного в более скромных образах и уже вытесняемого надвигающейся эклектикой в более богатых и модных. Тихие анфилады домов среднего достатка охотно писали тогда и ученики Венецианова, культивировавшего этот жанр, и дилетанты-владельцы.

На выставке иконографии интерьеров, устроенной в 1925 году «Музеем сороковых годов», удалось собрать 84 работы, в том числе 23 живописных¹. Но каждый такой интерьер, каждое изображение интересны по-своему: это новый образ, новый оттенок темы.

Две скромные картины в картинной галерее Псковского историко-художественного музея — ценный памятник этого рода. Деревянный усадебный дом, комнаты которого любовно и неторопливо запечатлены художником где-то в начале 40-х годов прошлого века, давно не существует. Он сгорел в 1850-х годах, еще при жизни помещика, который его построил, обставил, украсил картинами и скульптурой. Мы знаем имя этого помещика и адрес имения. Усадьба Богдановское находилась в Новоторжском уезде Псковской губернии и принадлежала Д. Н. Философову — барину, вполне достойному, чтобы писать с него портрет «типичного представителя» своей эпохи и своего круга. Любитель, знаток и собиратель искусства, не меньший любитель пожить с удобствами, с размахом и вкусом, он усердно обживал свое Богдановское, расширял парк с прудами, наполнял вещами дом, брюзжал и командовал своим крепостным гаремом и не менее деспотически — своими взрослыми и чиновными сыновьями².

И дом в Богдановском был, видимо, столь же характерным воплощением последних десятилетий русской усадебной культуры. Таким, по крайней мере, его рисуют интересующие нас две картины. Перед нами парадные комнаты, включенные в просторные анфилады: большая гостиная и уютная маленькая диванная. Обычная, строгая и немного чопорная расстановка мебели, симметричная развеска многочисленных картин — все это вполне традиционно. Но особенный колорит и особый деревенский уют придают этим комнатам их неоштукатуренные и неоклеенные бревенчатые стены, голые деревянные потолки. Теплый золотисто-коричневый тон стен, потолка и пола объединяется с золотистым сиянием карельской березы в спинках богатых, чуть уже по моде вычурных кресел гостиной, с темно-фиолетовой глубиной красного дерева. И на этом глубоком, теплом фоне ярко и чисто сияет теплая белизна полукруглой печи, светлая узорная обивка мебели, белая окраска дверей. Это соотно-

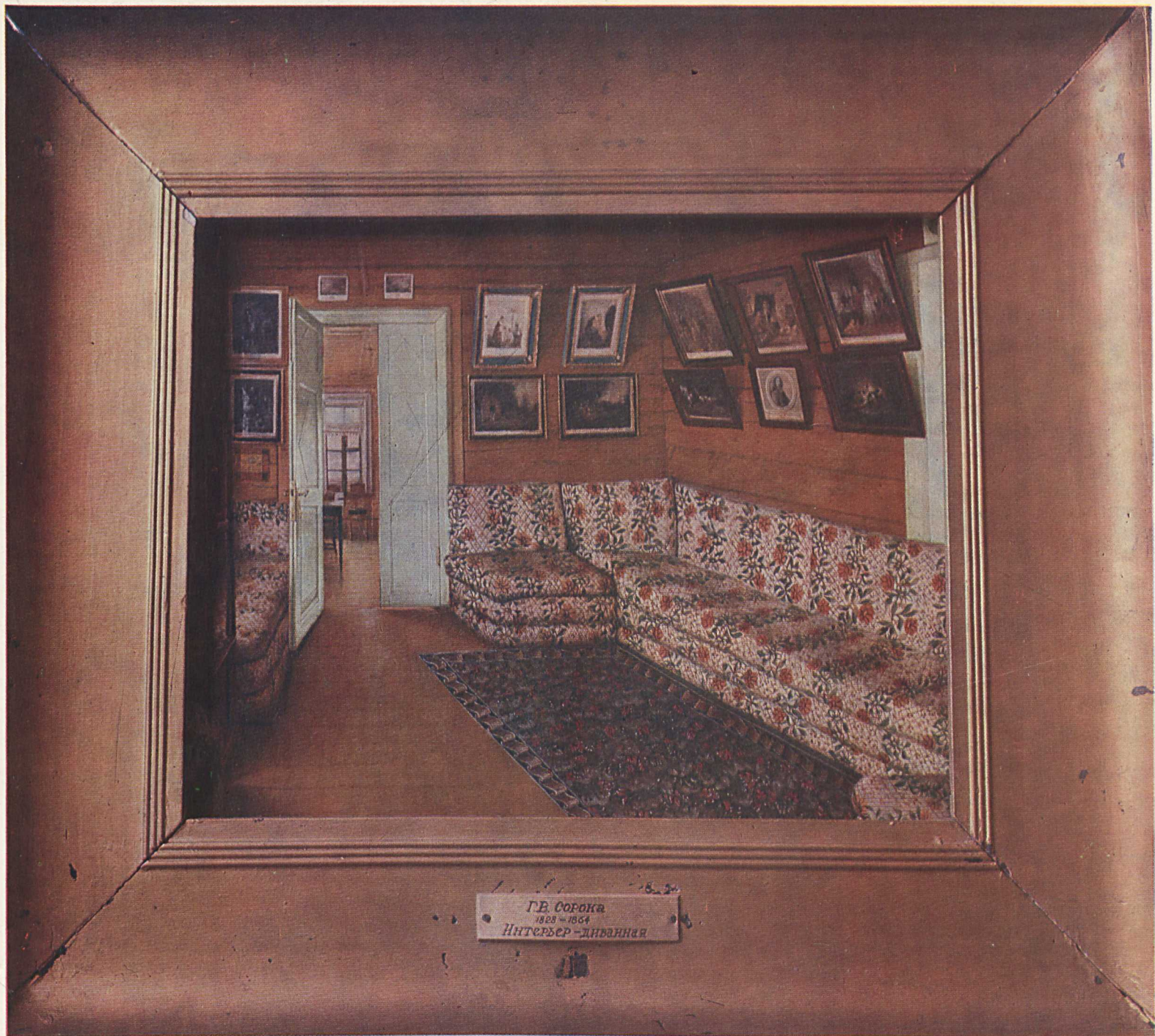
шение тонов обратно обычному для того времени — когда мебель темными силуэтами выделялась на фоне светлых стен.

Неоштукатуренные стены — вовсе не признак бедности. Гостиная Философова сияет превосходным паркетом, мебель роскошна, а обилие живописи и скульптуры, дорогого фарфора на подзеркальниках сделало бы честь и богатому городскому дому. И все это кажется еще изысканнее, еще богаче и наряднее на матово-теплом фоне простых гладко тесаных бревен. Вся городская роскошь обстановки оттеняется «сельской простотой» просторного и спокойного дома с его тоже по-деревенски невысокими потолками. Во всем этом — тонкий художественный расчет, и не отвлеченный, а прочно связанный с устойчивой традицией размеренного помещичьего быта.

Гостиная выглядит относительно параднее и строже. Картины здесь строго симметричны, все они — в золоченых рамах. Мраморные копии античных скульптур сияют белизной. Мебель лепится к стенам, оставляя сверкать широкую плоскость узорного паркета. Лишь приглядевшись, мы увидим здесь небольшие отступления от этой чопорности, вносимые временем и деревенской простотой: не помещившуюся на стенках небольшую картину можно, оказывается, повесить, и даже без рамы, прямо на запертую створку двухстворчатой двери в следующую, угловую комнату. Этот же едва ли мыслимый в солидном городском интерьере прием мы видим и в одном из интерьеров И. Хруцкого, написанном в его усадьбе «Захаревичи» десятилетием позже³.

Зато в уютной маленькой диванной, комнате для отдыха и интимной беседы — все попроще: и сами диваны, пухлые, без видимых деревянных частей, мягко обтекающие стены, и картины вперемежку с гравюрами в разномастных рамах, тесно одна к другой.

Если имя владельца и адрес имения нам известны точно, то в отношении художника, с такой безыскусственной и проникновенной теплотой запечатлевшего эти комнаты, остаются некоторые сомнения. Картины принято считать самыми ранними из дошедших до нас живописных работ Григория Сороки, самого, вероятно, талантливого из учеников Венецианова. Но полной уверенности в этом у исследователей нет, хотя ясно, что написаны



Г. Сорока (?)
Интерьеры в усадьбе
Богдановское.
Гостиная и диванная. 1840-е гг.

они кем-то из венециановцев⁴. Между тем, они и в самом деле очень похожи на работы Сороки, в частности на единственный достоверный его интерьер — «Кабинет в Островках» (1844, ГРМ). Правда, близость эта очень подчеркивается сходством самих изображенных помещений: в Островках — так же неоштукатуренные стены и простые дощатые полы и потолки оттеняют богатство мебелировки. Но есть здесь близость и в самих приемах изображения, и не только в тех, которые были общими для учеников Венецианова. Характерен, например, резкий сдвиг точки зрения влево от оси картины — при сохранении параллельности дальней стены и картинной плоскости. В сочетании со стремлением захватить в картину почти всю глубину комнаты это создает рез-

кие перекосы углов, ракурсы боковых стен, общую напряженность в построении пространства, большей частью более спокойного в других подобных изображениях. Эта напряженная статика, неподвижность, застылость тщательно выписанных, пересчитанных и как будто прикрепленных к своему месту предметов или даже человеческих фигур, лишь подчеркиваемая внутренними контрастами картины, острой пластикой пространства и формы, часто свойственная талантливым примитивам, своим умом и художественным инстинктом нащупывающим законы «большой» живописи. Сила и своеобразие Сороки в том, что он сумел сохранить это качество, пронести его сквозь вполне профессиональную школу Венецианова. Впрочем, строгая атрибуция этих

картин, требующая внимательного изучения и сличения их с достоверными работами художника и его круга в натуре, не входит в нашу задачу. Нам хотелось лишь представить эти малоизвестные, до сих пор не воспроизводившиеся⁵ картины читателю как интересный памятник русской живописи и русского интерьерного искусства середины прошлого века.

¹ «Дом сороковых годов». Иллюстрированный указатель выставки иконографии интерьеров. М., 1925.

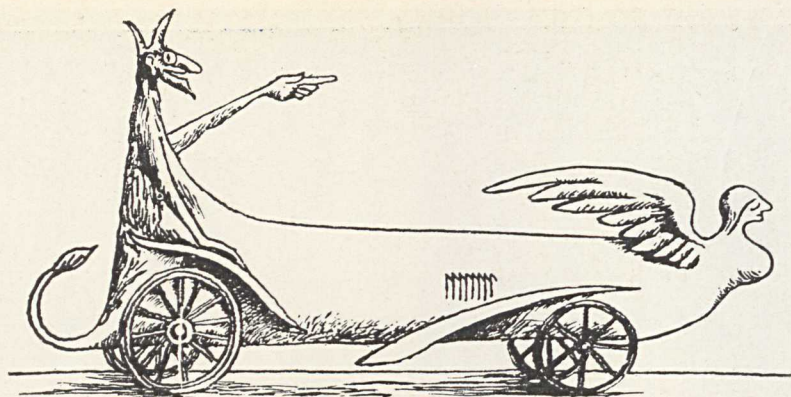
² Подробно о Д. Н. Философове см. «Сборник памяти А. П. Философовой», т. I, Пг. 1915.

³ Картина находится в фондах ГТГ.
⁴ Т. Алексеева, Художники школы Венецианова. М., 1958.

⁵ В указанном «Сборнике памяти А. П. Философовой» имеется лишь перерисовка «Диванной» (стр. 37).

«Авиасервис-71»

Художник С. Мруз.
Карикатура



В. Аронов



Образцы фирменных стилей
«Аэрофлота», «Люфтвагзы»,
«ПАНАМ» и «ТВА»

Иногда небольшие выставки открывают больше, чем супергиганты. Темой «Авиасервис-71», занявшей в марте всего один павильон в Сокольниках, были чисто технические поиски в обслуживании аэропортов. Но во всех них можно было почувствовать одну общую цель — найти существо нового авиакомфорта, вполне естественного для мира самолетов, которые сегодня стали такими же привычными, как дилижансы времен европейского Просвещения. Эта цель находится где-то за рамками технической выставки, но она очень важна и интересна в сфере дизайна, современной материально-художественной культуры. И вот почему...

Каждое поколение утверждает себя не только материально, но и с помощью духовного, чувственного отношения к миру и себе. Особенно это заметно при все более быстрой смене ритма жизни, транспорта, скоростей, масштабов, которую вызывает научно-техническая революция. Однако стабильность окружающих предметных форм мешает этой смене, что наглядно подтвердила и выставка «Авиасервис». Основные разделы на ней были отданы зарубежным фирмам (Великобритании, Франции, Италии, США, Японии и др.). Это позволяет сегодня дать специальный разбор программ современного западного дизайна в области авиакомфорта — как он готов к смене предметных форм и какие решения предлагает.

Самолеты, вторгшись в обыденную жизнь в первой половине века, изменили за несколько лет в представлениях миллионов людей столько, сколько сделало искусство за многие столетия. Вид с высоты птичьего полета, относительность огромных расстояний, техника форм привели к необычным последствиям.

Выставка «Авиасервис» еще раз напомнила, что Северная Атлантика расчерчена на пять параллельных трасс. Расстояние между ними всего 165 км. Каждая полоса делится на пять эшелонов в высоту. Высота каждого эшелона всего 600 метров. По ним хвост в хвост без конца движутся самолеты. Примерно то же происходит и в других частях света.

Ожидается, что к 1980 году ежедневно в воздухе будут находиться тысячи пассажирских машин. Каковы их размеры, говорят уже нынешние «ИЛ-62». Современная авиация отрывает от земли множество людей, и они подолгу парят в воздухе, как в некой суспензии. Другая сторона — непривычная скорость. К 1980 году появятся пассажирские самолеты со скоростью в несколько раз быстрее звука. Вихрь переезда подхватывает человека, погружает его в иные

измерения, чем на земле. Все это требует от дизайна новых концепций, новых предметно-пространственных решений. Авиапассажир превращается сегодня из участника воздушных аттракционов в массовый тип пассажира. Еще недавно этому пассажиру могли предложить только те транспортные формы, которые складывались веками. Повторялась та же история, что и в транспорте начала столетия, только значительно резче. Первые промышленные революции обнажали несовременность архитектуры, ритма восприятия, эклектику статичных форм мостов, вокзалов, вагонов. Современная научно-техническая революция, породившая массовый авиатранспорт, создала особый мир в обыденном мире. Самолеты стирают географические различия, узаконившие рамки, статику форм, что выбивает точку опоры у архитекторов и художников-проектировщиков. Они уже не могут совершенствовать старый комфорт, им необходимо начинать заново. Первые дизайн-программы, попытавшиеся преодолеть традиционное мышление, появились в 50-х годах. Они еще продолжают существовать в том или ином виде. Вот круг их проблем:

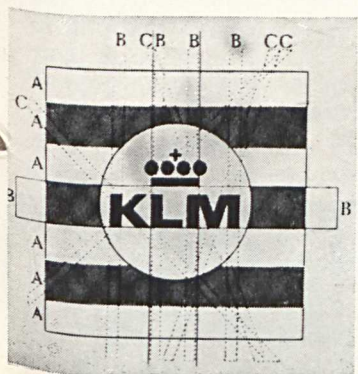
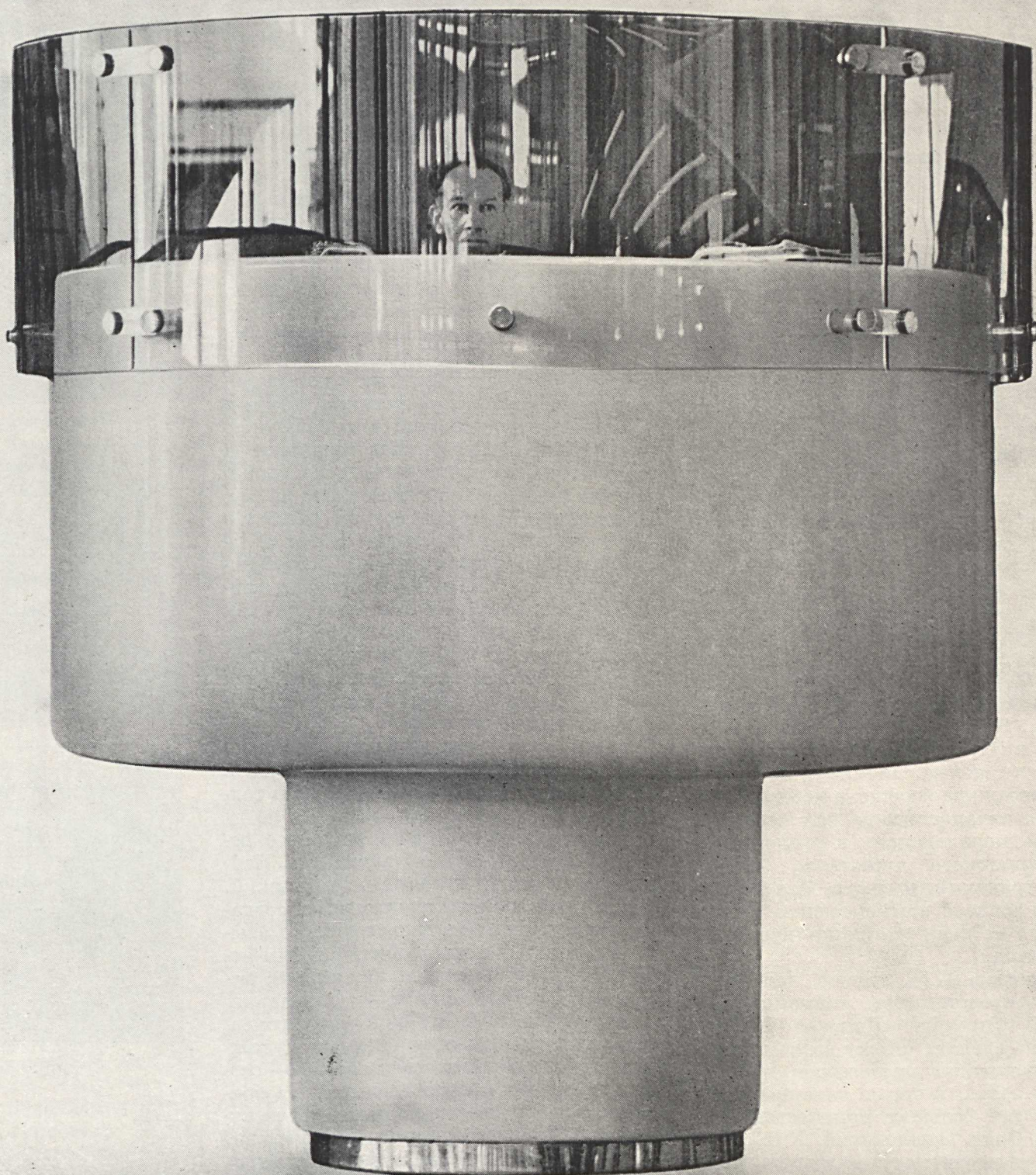
Художник корректирует восприятие человека. Наиболее последовательно это проявилось у английского дизайнера Д. Гарднера, который взялся помочь БЕА (Британские европейские авиакомпания). Все дело в необычном интерьере самолета, говорил он. И интерьер самолета стали расширять с помощью цвета, поперечных панелей и светильников по бокам купе. Его облик должен обмануть пассажира, а также «быть приятным в серый зимний день и при этом не утомлять при ярком солнце на большой высоте». Р. Морган сформулировал художественную программу БЕА так: «Используемое ранее сочетание серого с красным уступает место сочетаниям цветов, более подходящих общему «домашнему» стилю наших интерьеров». Ее можно охарактеризовать как подведение чего-то необычного под общий знаменатель уже освоенного типа восприятия, ставшего элементом культуры. **Художник оформляет структуру восприятия человека.** Здесь формы искусственны, но они повторяются многократно, создавая иллюзию внутренней логики вещей. Это проблема «фирменного стиля», легко вошедшего в авиацию в 50-х годах (компании КЛМ, САС, ПАНАМ, Эр Франс и др.). Например, стиль КЛМ (Голландская королевская авиакомпания), разработанный английской дизайнерской фирмой «Хенрион Дизайн асс» совместно с голландцем В. Бринкгреве (КЛМ), заключался в единой маркировке хвостового оперения самолетов и униформы летчиков, назем-





Эскизы фирменного стиля
голландской авиакомпании «КЛМ».
Разработка фирмы
«Хенриок Дизайн асс»
совместно с В. Бринкареве

Диспетчерский пульт
в лондонском аэропорту «Хитроу».
Дизайнерская фирма
«Конран Дизайн груп»



ного транспорта и билетов, столовых приборов и сумочек. Это создает иллюзию автономности авиасистемы, уже заранее вырывает пассажира из сложной наземной среды. Но программа фирменного авиастиля еще более фиксирует тиски транспорта, превращая комфорт в подобие шока, который явственно виден на снимках первых сельских фотографов, где изображенные предстают с каменными лицами и зажатым в руке букетиком.

Художник пластически организует установку на восприятие.

Здесь исходят из фиксации человека в пространстве — сидя, стоя. Отсюда становятся ясными те картины, которые открываются человеку с разных точек восприятия. Одним из первых эту задачу стал решать английский дизайнер Ч. Батлер, приглашенный БОАК (Британская корпорация международных авиалиний) в качестве консультанта по креслам.

Мебель для закуской
в аэропорту «Хитроу».
Фирма «Конран Дизайн груп»

Стол для 16 телефонных
справочников.
Фирма «Конран Дизайн груп»

Мебель для залов ожидания
в аэропортах.
Фирма «Конран Дизайн груп»

Часы прямого отсчета
и табельные часы.
Фирма «Солари» Италия

Сидение не только извечно определяло точку схода при взгляде в ту или иную сторону. Трон, кресло, лавка, ампирные сиденья, козетки — все это было материализацией определенного вида комфорта. Вместе с художником А. Хави (из компании «Виккерс») Ч. Батлер мечтал создать «интерьер, годный для новейшего реактивного самолета, с использованием новых материалов и технологии, который должен быть по характеру интернациональным, отвечая общепринятым нормам хорошего вкуса».

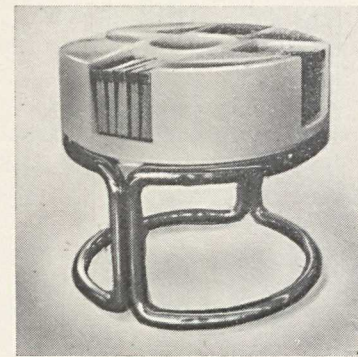
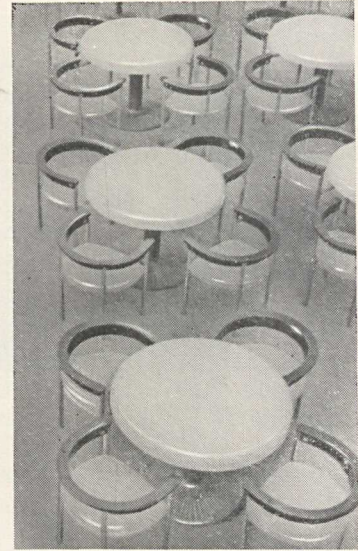
Художник соединяет статичные и динамичные формы наземных сооружений и самолетов. Эта программа была разработана в начале 60-х годов в Ульмской школе (под руководством Айхлера) для компании «Люфтганза». Экспонаты «Авиасервиса» довольно полно продемонстрировали, как проектировался единый характер восприятия пассажирами всех подсобных и рабочих элементов аэропорта: от билетных касс и билетов до полета и получения багажа после приземления. Художественное кредо программы заключалось в незаметном для пассажиров стирании наземного восприятия (безопасного, развлекательного) с высотным (действительно опасным), простоты прямой визуальной ориентации (ее разрабатывали графики Герстнер, Куттер, Бернбах и др.) со сложной внутренней логикой современного авиахозяйства. Они берут за исходное не пассажира вообще, а конкретного западного авиапассажира как человека из толпы, попадающего в русло таможен, туристского ажиотажа, смены языков, традиций, культур. Это вызвало такой всплеск коммерческого дизайна, какого не знал стайлинг прошлых десятилетий.

На «Авиасервис-71» данное направление было представлено, например, английской фирмой «Конран Дизайн груп». Она сделала ставку на комплексное обслуживание пассажиров и аэродромных зевак, которые заполняют сегодня во все больших количествах парижский Орли, лондонский Хитроу и т. д. Фирма проектирует магазины, международную рекламу, стоянки автомобилей, интерьеры для общественного питания, отдыха, оформляет подсобные службы, руководствуясь двумя идеями: комплексом «страха» и комплексом «ярмарки». Это приводит к таким прихотливым сращениям коммерческо-психологического расчета с художественной фантазией, что они могут конкурировать только с той откровенностью, которая характерна для руководителей этой капиталистической дизайнерской организации.

Р. Фич, творческий директор «Конран Дизайн груп», объясняет эти цели так: «В дотамуженной зоне большинство по-

купок делается не пассажирами, а персоналом аэропорта, посетителями, друзьями пассажиров. По ту сторону таможен все пассажиры страдают комплексом власти-боязни. Они оказываются в ситуации, в которой уже «пленные зрители» становятся не только согласными, но и «принужденными» покупателями. Комплекс власти удовлетворить легко, достаточно дать пассажиру выбор бесподлинного товара, богатого по разнообразию и доступного по цене — такого товара, который был бы ему не по карману в обычных условиях. С комплексом боязни справиться труднее. Тем не менее его можно притупить за счет облегчения процесса покупки (основной спрос на напитки и сигареты), рационального экспонирования товара и использования приемов самообслуживания. Очень важно, чтобы прилавки и меблировка магазина выглядели солидно. Слишком гибкое и временное на вид оформление было бы грубой ошибкой. По этим же соображениям магазин не должен представлять собой какой-нибудь дворец XVIII века или научно-фантастическое явление. Магазин должен быть современным и приспособляемым по оформлению и в то же время усиливать у пассажира представление об аэропортовом магазине как о роге изобилия с доступными ценами».

Гордиев узел здесь рубится довольно просто: надо превратить пассажиров в массу покупателей, и в ярмарочной толчеи они не заметят, как окажутся по ту сторону планеты. Причем подобное решение имеет несколько вариантов. Первый из них — мелкопотребительский. Элитарный вариант предполагает создание утонченного вояжно-эстетского языка визуальных форм с обязательным использованием символов из истории искусства. Третий вариант — официально-дипломатический. Все они разрабатываются современными западными художниками, имеющими сверхзадачу — создать витрину преуспевающего, свободного от противоречий капиталистического мира. И авиация здесь становится все более завлекательным и перспективным полем приложения сил западного дизайна. Что же касается визуальной культуры, то дилижансы Стендаля и энциклопедистов пока еще дали истории человечества больше, чем аэродромные супермаркеты и «джамбу-джет».



13 ОКТ.

ВТОРНИК

18 23

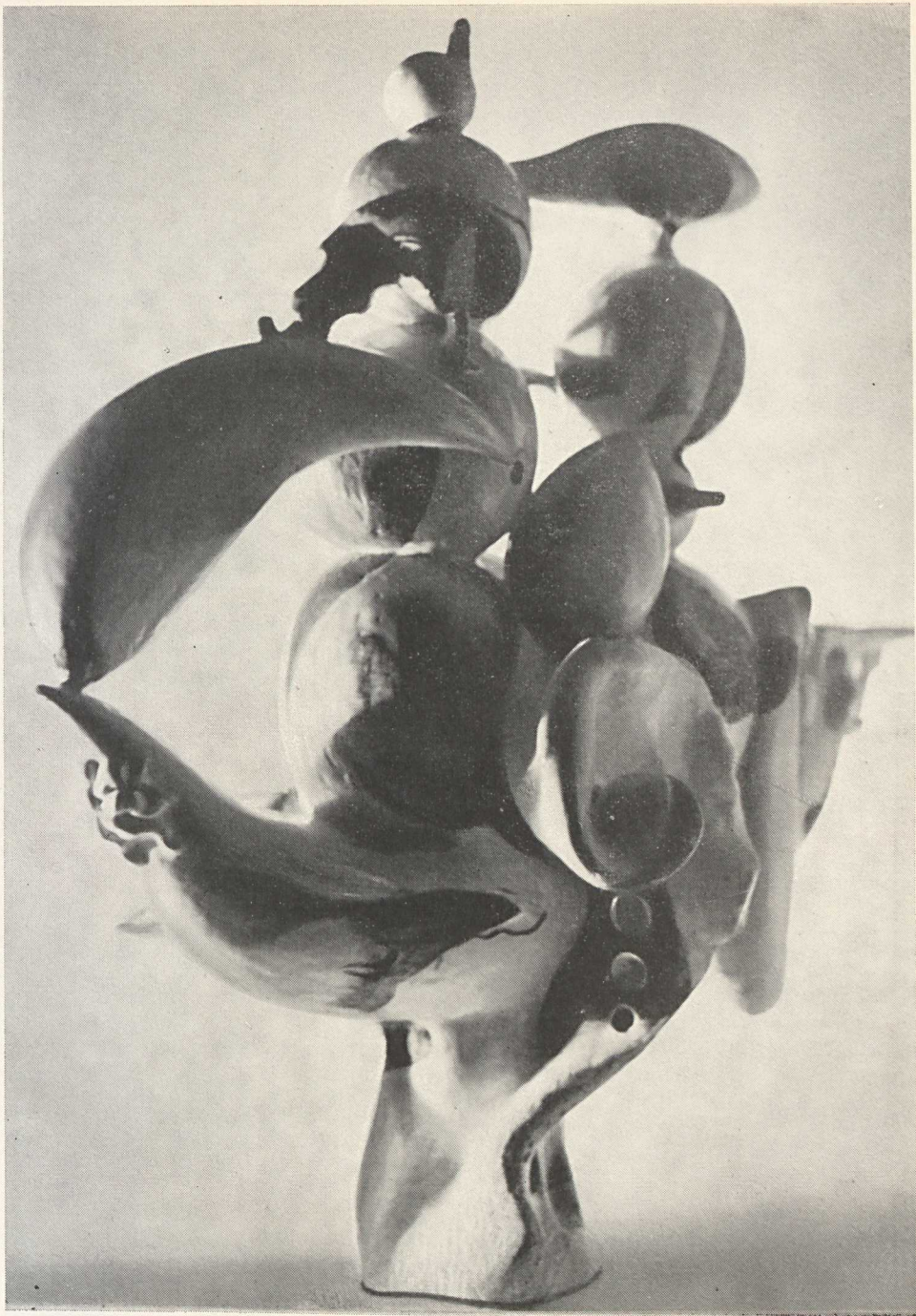
Р. Цузмер

В начале года по инициативе Союза художников РСФСР в Экспериментальном творческо-производственном комбинате МОХФ работала группа керамистов, необычная по своему составу: в нее были включены только молодые художники. Обсуждение их произведений вызвало большой интерес и вылилось в творческую дискуссию, ибо в них, как в капле воды, отразилось то новое, что пришло в керамику в последнее время, вместе с интересными поисками и неизбежными просчетами. В противовес геометрически сухим решениям прошлых лет художники предлагают путь более развитых декоративных форм.

Трактовка формы в керамике стала живой, «рукотворной», более сложной, чем ранее; наметился интерес к росписи, появилось желание изображать человека, передать его эмоции, красоту и гармонию окружающего мира, что привело к возрождению изобразительности в декоративном искусстве. (Разумеется, эти черты присущи творчеству не только молодых художников, но и старших). Мне довелось наблюдать процесс работы молодых керамистов. Два месяца они трудились с большой отдачей сил и увлеченностью. Каждый сумел поставить перед собою определенную задачу, тщательно продумал ее и справился с нею с большим или меньшим успехом, но всегда по-своему.

Сложную задачу соотношения скульптурных объемов с окружающим пространством поставили и великолепно решили В. Космачев и В. Петров. Близостью к народному творчеству отличаются самобытные работы С. Воробьева, который увлечен русской игрушкой, М. Юрковой, творчески разрабатывавшей мотивы народного искусства Закарпатья, Н. Сазыкиной, идущей от пластики русской народной керамики, Н. Дейсадзе, решившей свои вещи в традициях народного искусства Грузии. Творческим осмыслением наследия Ренессанса проникнуты вещи Н. Полторацкой, создавшей интересные блюда, панно, кружки; успеха в анималистической скульптуре добилась И. Барковская; над утилитарными вещами трудились З. Дурова, Л. Константинова, Н. Долгих; над станковой скульптурой работал М. Скупов.

Неожиданностью замысла и мастерством исполнения поразила всех декоративная скульптура В. Петрова «Корабль». Ее отличает гармоничное сочетание объемов и их неразрывная связь с окружающим пространством. Паруса, надутые ветром, решены в форме шаров — это сообщает скульптуре легкость и создает ощущение движения. Объемы вылеплены с большой изобретательно-



В. Петров.
«Корабль». Керамика

Международная встреча керамистов

В августе Союзом художников СССР организуется международная творческая встреча художников-керамистов. Встреча состоится в Вильнюсе. На нее приглашаются керамисты из Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии, ГДР, Югославии, Кубы и других социалистических стран, а также из Франции и Италии. От Советского Союза будут участвовать около 20 художников из разных городов и республик. Тема творческой встречи — «Национальные традиции в современной керамике». Организационный комитет международной встречи возглавляет народный художник СССР И. Кузьминский.

К этому времени в новом здании вильнюсского Дворца выставок будет открыта большая Всесоюзная выставка керамики, на которой зарубежные гости смогут ознакомиться с достижениями советских керамистов всех республик за последние годы. В программу работы международного семинара входят обсуждения выставки, обмен мнениями и творческим опытом. Всем художникам будет предоставлена возможность работать на производственной базе комбината «Дайле». По завершении этой работы состоится просмотр произведений, их обсуждение и творческая дискуссия по актуальным вопросам современного искусства керамики.

Можно надеяться, что международная встреча будет способствовать пропаганде искусства советской керамики, его дальнейшему развитию и укреплению творческого сотрудничества между советскими художниками и их зарубежными коллегами. В этом номере журнала публикуются две статьи, которые могут заинтересовать участников встречи. Первая рассказывает о работе группы молодых художников, в творчестве которых проявились новые тенденции советской декоративной керамики. Вторая посвящена символическому содержанию народной керамики, в форме и декоре которой до сих пор сохраняются черты древнейших верований. Лейтмотив статьи — единство духа мастера с природой материала.



Н. Полторацкая.
Кружки для пива. Керамика

С. Воробьев.
«Птица». Керамика



стью и разнообразием, что порождает желание обойти вещь со всех сторон. Автор долго и вдумчиво работал, отбрасывая все лишнее, добываясь единства масс. При кажущейся сложности решения ему удалось прийти к пластической гармонии. Смелый поиск и любовь к материалу привели художника к уверенной победе над глиной. Следует отметить и еще одну его удачу — декоративную скульптуру «Цветок», динамичную и выразительную.

В. Космачев хорошо решил скульптурный ансамбль. Центр композиции — фигура «Лошадка», вокруг которой в свободном волнообразном ритме располагаются вазы-кашпо. Работа сделана с улыбкой и элементом гротеска — лошадка на игрушечных колесах катит на себе разряженную наездницу.

Я с интересом следила за ходом работы Вадима Космачева над декоративной скульптурой. Объем вначале — это единый монолит, в котором лишь угадывается то, что потом дополняется и конкретизируется росписью. Этим достигается неразрывная связь между цветом и формой. Для пластики Космачева характерен прием «приглашения» зрителя в глубь формы. В декоративном сосуде-скульптуре точно и остро найдено место «окошка», как бы говорящего: «взгляни, ведь я сосуд». Свободная лепка делает его живым и задорным. Космачев прекрасно владеет материалом, чувствует цвет, работает быстро и темпераментно, этим объясняется трепетность его вещей, рожденных как бы на одном дыхании.

Работы Н. Полторацкой лиричны и музыкальны. Она уверенно владеет росписью. В декоративном панно «Семья» ей удалось сочетать цвет с хорошо моделированным рельефом. Вещь наполнена покоем и тишиной, любовью к человеку и природе. Увенчивает композицию «окно в мир» с мягко написанным пейзажем. Зная и любя искусство Ренессанса, Полторацкая сумела донести до нас его аромат, оставаясь самостоятельной в своем творчестве. Удалось ей и веселые пивные кружки, свежо расписанные и пластичные по форме.

Близостью к русскому народному творчеству отличаются работы С. Воробьева. Идя от народной игрушки, он создает свой сказочный мир, полный радости и веселья. Свободно и непринужденно расположились музыканты и влюбленные пары на спине птицы. Скульптура хорошо вылеплена и сочно расписана. Большая удача художника — декоративное блюдо «Клоун»: в нем привлекает гармония цвета и свобода рисунка. З. Дурова известна как интересный художник, работающий над созданием утилитарных предметов для быта. И на этот раз она сделала чайный сервиз.

Решенный в мягкой перламутровой гамме, он изыскан по цвету и вылеплен с большим мастерством. В творческой группе она впервые начала работать над декоративной пластикой и сделала фонтан и несколько ваз-скульптур. В фонтане «Цветок» несомненно интересен замысел: из свободно вылепленного соцветия стройно поднимается вверх колонна пестика, увенчанная изящным завершением. Силуэт вещи ясен и архитектурен. Надо полагать, что и в дальнейшем Дурова будет работать над скульптурной формой.

Растущим молодым художником является М. Юркова. Пытливость, требовательность к себе и трудолюбие, которые она проявила во время работы в творческой группе, дают право предполагать, что со временем она добьется серьезного успеха в керамике. Следует отметить ее декоративный набор «Гуцулка», созданный по живому впечатлению от искусства Западной Украины, где художница побывала прошлым летом. Привлекает внимание сервиз Юрковой «Кораблики»: ощущение скольжения кораблей под розовыми парусами, радости и света передано ею легкой перламутровой росписью, и невольно вспоминается повесть А. Грина «Алые паруса».

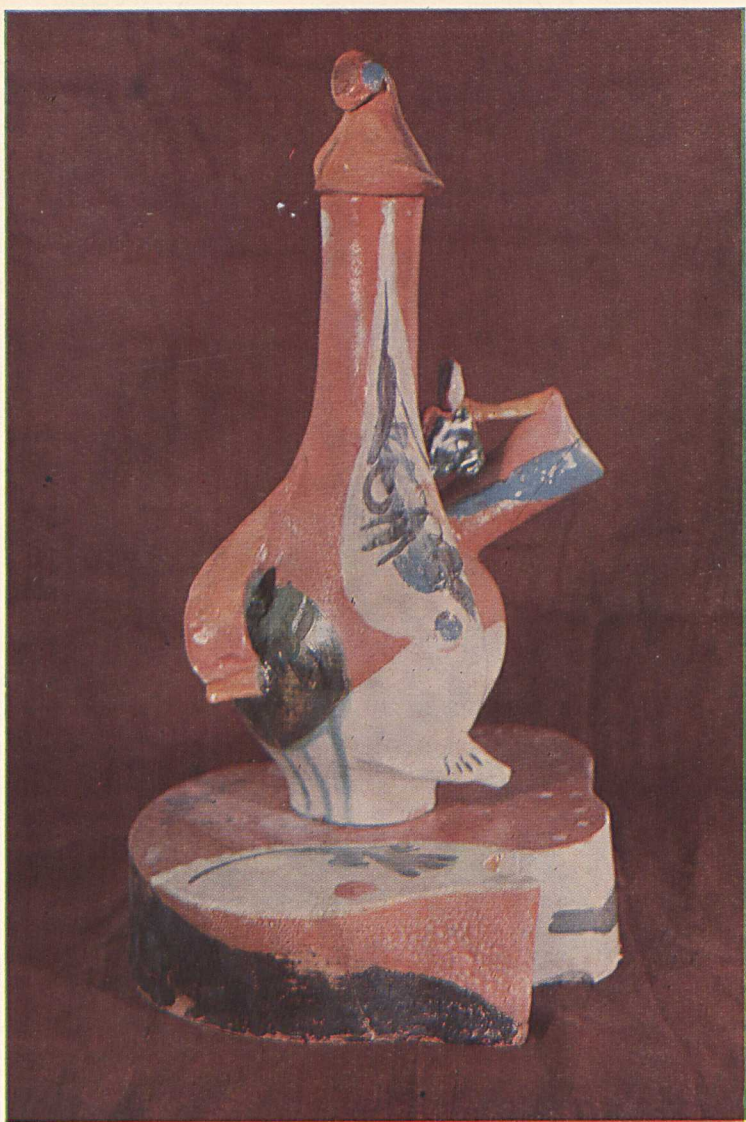
Успешно поработала в группе И. Барковская. Особенно удалась ей декоративная скульптура-подсвечник «Лошадка», гармоничная по цвету и изящная по силуэту. Маленькая голова лошади динамично повернута, грива решена в виде гирлянды цветов.

Свое решение анималистической скульптуры нашла Н. Сазыкина. Ее конь — из русской народной сказки. Опираясь на передние копыта, он упрямо изогнул шею и сейчас помчится вперед. Художнице удалось осуществить трудную задачу — передать в скульптуре внутреннее движение, динамику без ее внешнего выражения.

Любовь к звонкому цвету — основная черта художницы Н. Дейсадзе, которая очень национальна в своем творчестве. Интересна декоративная чаша «Рождение». Композиция ее неожиданна: в центре намеченная невысоким рельефом лошадь, а перед нею жеребенок — круглая скульптура. Этот своеобразный замысел передает чудо появления на свет новой жизни.

Были в работе группы и слабые стороны. Основная болезнь, которой страдали многие, — перегрузка объема второстепенными деталями, обилие лепнины и завитков, перенасыщение композиций росписью. Заметно увлечение модернистской стилизацией. Следует в то же время подчеркнуть, что интересные творческие заявки, смелая фантазия и любовь к материалу несомненно помогут молодым художникам обрести под-





В. Космачев.
Сосуд-скульптура. Керамика



В. Петров.
«Корабль». Керамика

Н. Полторацкая
Декоративное панно «Семья»

линное мастерство и индивидуальность, без которых нет настоящего творчества. Как определить то новое направление, которое намечается в декоративном искусстве в последнее время и которое отразилось в работе молодых керамистов? В искусствоведении появился термин «современное барокко». Правильно ли это? Думается, не совсем. Стиль этот навсегда ушел в прошлое. Если же речь идет об определенных его чертах, обогащенных современным видением художника, решающего совершенно иные задачи, то это уже не «современное барокко», а нечто принципиально новое. В противном случае, если говорить лишь о повторении приема, что, кстати, сейчас можно наблюдать в западноевропейском искусстве, это неизбежно приведет к стилизации. Очевидно, правильнее констатировать лишь некоторое влияние барокко на современное искусство. Только самостоятельность и индивидуальность художественного творчества может породить новое направление в декоративном искусстве. Именно эти черты намечаются в работе молодых керамистов.



Над «праздным черепком»

В. Помещиков

Я к гончару зашел: он за комком комок
Клад глину влажную на круглый свой станок;
Лепил он горлышки и ручки для кувшинов
Из царских черепов и из пастушьих ног.

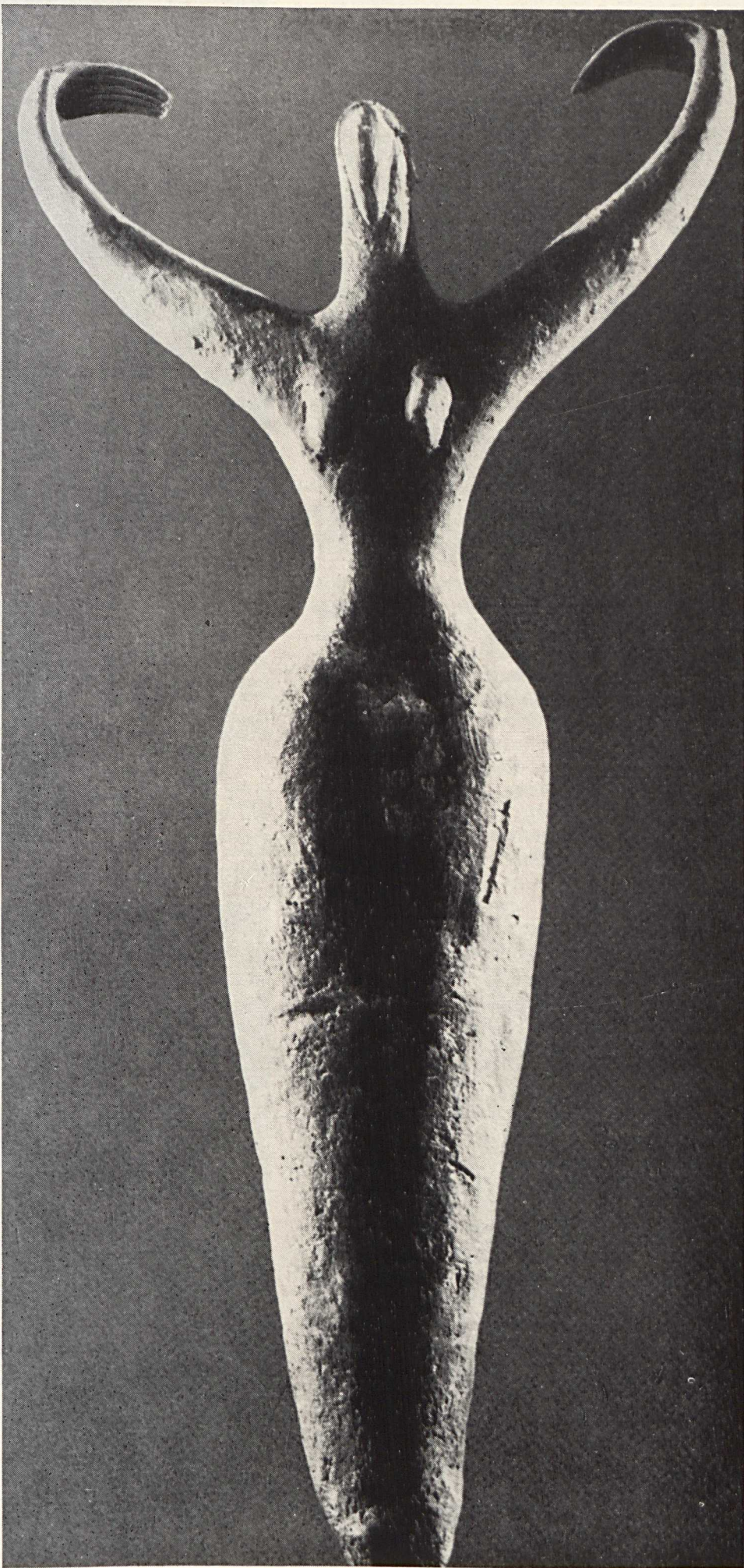
Омар Хайям.

Произведению подлинно народного искусства присуща внутренняя гармония не мертвенная законченность совершенства, а жизненное здоровье, стремящееся к гармонии со своим окружением и ждущее от других такого же гармонического согласия. Истоки этой гармонии — в единстве жизни человека с жизнью природы.

Я держу в руках расписную глиняную игрушку — бабу с ромбом на голове¹ — и удивляюсь, что она сделана в прошлом году под Рязанью: ведь она могла бы быть найдена в раскопках древних культур Евразии, как и тысячи других фигурок, олицетворяющих собой женское божество. «Великая богиня» додинастического Египта в позе оранты, «заклинательница змей» с Крита, трипольские статуэтки женщин с запеченным зерном, фигурка из Алтын-депе с восьмиконечными звездами, обозначавшими в шумерской клинописи слово «божество»², — вот первые, наиболее характерные примеры древнейшего культа богини-матери. Общепринято, что эти изображения воплощают идею плодородия земли и всего земного. Но только ли это заключено в глиняных фигурках? Вглядимся в них.

В одних изображениях руки богинь обращены к небу — источнику света и дарителю животворного дождя, в других — к земле, как бы призывая силы плодородия. Тело критской богини обвивает змея, издавна считавшаяся символом воды. А ромб на голове рязанской бабы — древний языческий знак, воплощавший идею единства земли и неба, символ животворного чрева, женского созидательного начала. В изображениях богинь выражается связь неба, воды и земли, олицетворяется всеобщее созидательное начало, объединяющее мир в гармоническое целое.

Следы этой древней символики видны и в фигурках расписных рязанских баб, давно превратившихся в игрушки. И дело здесь не в каких-то заимствованиях или влияниях, а в единстве духа творца с природой материала. Крестьянские руки всегда создадут вот такую «архаическую» форму, будь то богиня плодородия, или барыня на ярмарке, или еще что придумает вылепить из глины человек, веками выращающий хлеб на земле предков. Его стремление выразить силу земли находит отклик в глине, сливаясь с живой в ней созидательной способностью. Магические обряды, при-



званные обеспечить плодородие земли, совершались над фигурками богов и духов, которые делали из теста, воска, смолы, кожи, дерева, но чаще всего — из глины. Глина и является воплощением мягкой, податливой земли, способной стать твердой, как камень, от иссушающей жары.

Мир древнего земледельца был создан из глины: боги и игрушки, жилища и храмы, сосуды, в которых варилась пища и хранилась вода, обожженные пластинки и цилиндры, хранившие имена царей, мифы, память о военных походах и цены на зерно. Неудивительно, что и человек был создан из глины. Кровь бога, говорится в вавилонском предании, была смешана с глиной, и из этого кровавого теста были вылеплены первые люди. Древнеегипетский миф описывает, как Хнуму — отец богов — лепил людей на гончарном станке. Следы этих представлений сохранились и в русском языке: слово «зодчий» первоначально означало «горшечник» (от зъдь — глина). Созидательное начало, заключенное в глине, обусловлено ее качествами как материала: пластичностью, податливостью, способностью к формообразованию. Поэтому и вещи, сделанные из глины, несут в себе эту созидательную потенцию. Глина содержит в себе и противоположные качества: она — прах, конец бытия, итог всего созданного.

«Когда умрем, наш прах пойдет на кирпичи, И кто-нибудь себе из них хоромы сложит», — так выразил Хайям идею круговорота бытия, единства создания и разрушения, заключенную в глине.

Пожалуй, самое важное свойство глины — ее способность становиться твердой, как камень, под действием жары; так, в древнеисландском эпосе «Старшая Эдда» духи подземного мира, вечно бледные карлики, превращаются в скалы, едва их коснутся лучи солнца. В странах с сухим климатом глиняные горшки иногда не обжигали, а только высушивали на солнце. Также готовится и сырцовый кирпич, из которого в Шумере были воздвигнуты колоссальные здания. Самая архаическая керамика носит следы обжига на костре, позже на смену ему пришла крестьянская печь, а потом и горн, в котором можно было получить тонкий и звонкий черепок. При всем различии этих способов их общее значение — воздействие на глину жаром, огнем, было очень ощутимо для древнего человека. В русском языке слова, связанные с гончарством, происходят от названия огня: слово «горн» (древнерусское «гърнь»), давшее названия «горшок», «гончар» (древнерусские «гърньць», «гърньчарь»), восходит к древнеиндийскому *ghnas*, что значит «жар». Обжиг является самым трудным делом в производстве керамики, и потому с ним было связано наибольшее число магических обрядов. Например, в горном Таджикистане до недавнего времени костер зажигали только в определенные месяцы и дни, произнося при этом заклинания, обращенные к духам гончарства; участниками действия были только женщины и дети, их крики и пляски вокруг костра, продолжавшиеся всю ночь, должны были способствовать хорошему обжигу посуды³.

Вообще говоря, все производство керамики, возникшее в неолитическое время, когда решающее значение в деятельнос-

ти человека принадлежало магическому действию, носило магический характер. Один из распространенных способов ручной лепки посуды состоит в том, что из глины скатывают валик, который свертывается спиралью, образуя стенки и горло сосуда. Идея, лежащая в основе этой техники, как нам кажется, близка наиболее характерному мотиву неолитического орнамента — спирали, символу движения, — объединяющего микро- и макрокосм бытия. В сущности, вращение горшка при его изготовлении уже есть начало гончарного круга. Ведь при формовке на ручном круге гончар лишь сглаживает неровности лепного сосуда, делает его более симметричным. Движение, возникающее при создании горшка, переходит на его стенки: вращаются крючкообразные кресты, солярные диски, звезды, спираль обвивает сосуд волнообразным, как вдох и выдох, движением. Символика этого орнамента разнообразна: небесный путь солнца, рост и увядание растений, смена дня и ночи, времен года, необратимый бег времени⁴. В многозначности движения есть общий смысл: бесконечное течение бытия, мерно пульсирующий поток жизни. Так расписной горшок, стоявший на столе земледельца, сообщал движение окружающим его вещам и людям, объединяя их в неразрывное целое.

Поэтому и сам горшок представлялся крестьянину каким-то живым существом, в судьбе которого есть что-то человеческое. Вот как говорит об этом русская загадка:

«Был я копан,
Был я топтан,
Был я на пожаре,
Был я на кружале,
Сто голов кормил,
Сделался стар —
Пеленаться стал.
Выбросили за окно
И собакам не надобно».

Среди всех глиняных изделий, будь то идолы, расписные сосуды или вычурная лепная керамика, простой крестьянский горшок и кувшин занимают особое место. Есть в них нечто притягательное, какая-то духовная наполненность, значительность. Для земледельца значение этих сосудов было велико: ведь в них варилась пища и хранилась вода — самые большие ценности материального мира крестьянина, добыть которые стоило немалого труда. Пища и вода — дарители жизни, и потому их значение переносилось на те сосуды, в которых они содержались. Глиняный кувшин или горшок — символ женского созидательного начала, могучей силы материи, дающей жизнь всему. Это значение сохранилось в некоторых древних мифах, например в Ведах говорится, что Васиштва и Агастья, одни из основателей главных брахманских родов, появились на свет из кувшина. «Кувшин символизирует чрево, — пишет исследователь древнеиндийской цивилизации Д. Косамби, — а следовательно, богиню-мать»⁵. Этот вывод подтверждается теми примерами, когда глиняные сосуды имеют зримые черты женского тела. Древнему мастеру было мало того, что широкая часть кувшина напоминает бедра, а узкая — туловище, он обозначал еще и грудь и треугольник живота, выражая этим особую значимость плодоносящего начала, воплощенного в богине-матери. Как видим, для древнего земледельца

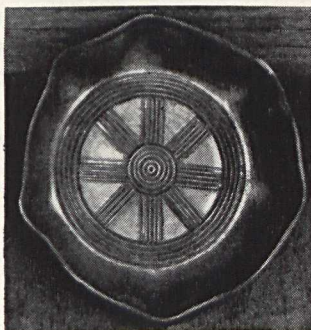
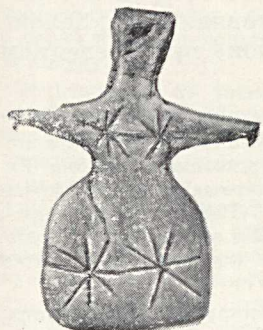
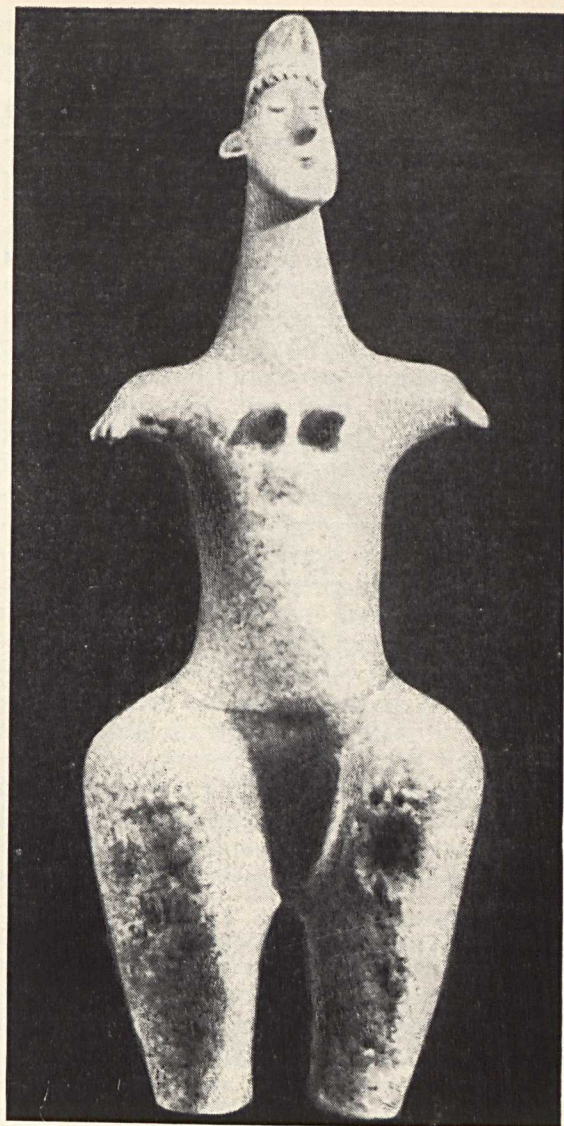


Фигурка женщины с младенцем.
4-е тыс. до н. э. Двуречье

На стр. 43
Ваза для цветов.
XII—XIV вв. Япония
Горшок задымленный.
60-е гг. XX в. Ярославская обл.
Женская фигура.
4-е тыс. до н. э. Египет

Внизу
Сосуд «мург-оби» (утка).
60-е гг. XX в. Таджикистан
Треногий сосуд.
Конец 2-го — начало 1-го тыс.
до н. э.
Китай





Сосуд в виде женской фигуры. Около 2100 до н. э. Крит
Женская фигура. Вторая половина 2-го тыс. до н. э. Иран

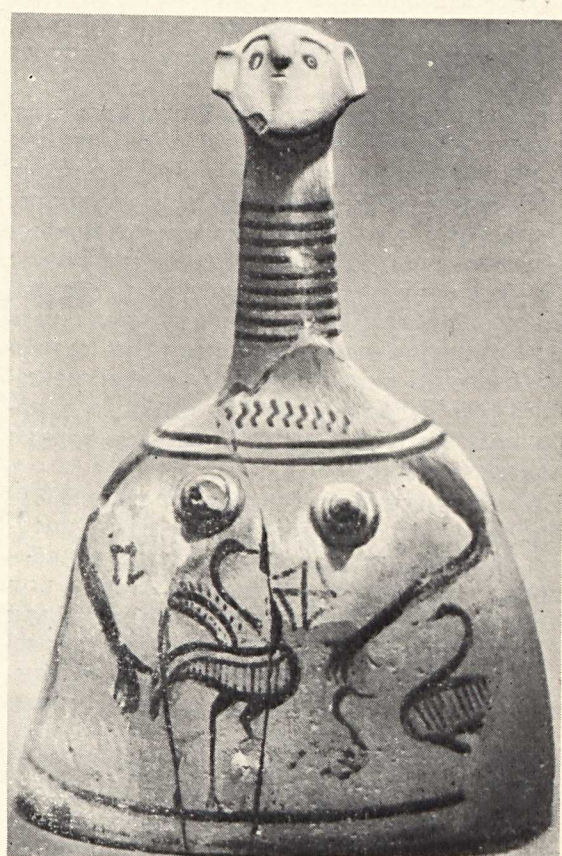
Женская фигура. Эпоха бронзы. Южный Туркменистан
Блюдце для киселя. Начало XX в. с. Верхний Березник
Лешуконского района Архангельской обл.

Фигурка из Триполья

Баба с младенцем. 30-е гг. с. Филимоново Тульской обл.

Мастерица М. Сычева.
Женская фигурка с ромбом на голове. 1970.
Рязанская обл.

Сосуд. 700 г. до н. э. Фивы



символическое значение глиняных сосудов и изображений заключалось главным образом в идее универсального созидательного начала, воплощенного в образе богини-матери. Но такая интерпретация не является всеобъемлющей. Так, например, глиняные треногие сосуды, на протяжении столетий являвшиеся элементом культового действия в древнем Китае, не несут каких-либо черт женского божества. Эти триподы представляют собой широкогорлые вазы на трех коротких подставках или толстых полых ножках, напоминающих вымя козы. Священное значение этих сосудов было столь велико, что и спустя много веков, отлитые в бронзе, они «почитались в качестве эмблемы непоколебимости китайского государства»⁶. Объяснение этому скорее всего надо искать в религиозных верованиях древнего Китая, согласно которым Вселенная состоит из трех миров: неба, земли и человека. Цель ритуального действия состояла в том, чтобы, установив связь с другими мирами, объединить их в гармоническое целое⁷. Воплощением этого единства, очевидно, и являлся треногий сосуд, в котором совершалось жертвоприношение, связывавшее все уровни бытия.

Впрочем, трипод все-таки редкость; формы глиняных сосудов тяготеют к шару⁸ как идеальной емкости, варьируясь в зависимости от назначения вещи и связанных с ней представлений. Сосуд — это плод, вместительница жизненной силы, которую надо сберечь и умножить, а для этого у древнего земледельца было испытанное средство — знак. Пятно на посуде, платье, жилище отвлекает «дурной глаз» и тем самым оберегает человека от возможного ущерба. Значение оберега усиливается, если пятно имеет форму круга, креста, спирали, которые связаны с представлениями о небесных силах, являющихся защитой человека от отступающей его нечисти. Когда на горшке нарисовано много знаков, это может иметь и другой смысл: способствовать изобилию пищи, содержащейся в нем (вообще, характерная черта народного мышления «по аналогии»; так, на русской свадьбе бьют об пол горшок, желая молодым столько детей, сколько черепков).

Особое значение глиняной посуды для крестьянина проявляется в ее форме, и в орнаменте, существующих в народной керамике неотделимо друг от друга. Орнамент, выделяя важные элементы объема, следует блику света, покрывая наиболее видимую поверхность сосуда. Иногда он замыкается вокруг тела горшка подобно поясу-талисману на животе богини, охраняющему и усиливающему ее плодородие. Но никогда в народном искусстве он не является только декором вещи.

Не изменяясь столетиями, орнамент существует на одежде, украшениях, посуде, оружии, жилище как духовная оболочка человеческого бытия. Это — код народа, племени, употребляющийся для передачи от поколения к поколению всеобщих понятий и представлений, связанных с наиболее важными явлениями жизни человека.

Эти понятия выражены иной раз бесыскусно, как на русском горшке, опоясанном прямыми или волнообразными линиями, что придает ему бесконечное



Статуя богини Иштар. Камень. Около 1800 до н. э. Двуречье

Женская фигурка. XIX в. Рязанская область

Сосуд с росписью. I-я половина 3-го тыс. до н. э. Триполье



вращение карусели, течение воды, времени. Иногда керамическая живопись представляет собой — едва ли не буквально — запись обрядов и верований умерших цивилизаций, как на полихромных сосудах древнего Китая и Ирана, богато украшенных различными знаками и изображениями, многие из которых являются зачатками пиктографического письма. Но как бы не отличался декор керамики разных народов, общность в том, что орнамент передает движение человеческой руки, дыхание мастера, дух народа.

Свойства глины как материала определяют создаваемую из нее вещь, ее форму, функцию, символическое и эстетическое содержание. Освободить идеи, заключенные в материале, и воплотить их в совершенной форме — вот задача подлинного мастера. В одних случаях при создании произведения придается большее значение функции вещи, в других — эстетическому или, как это было показано выше, символическому содержанию. Но высшая степень мастерства — в гармоническом выражении естества материала, что, в конце концов, есть выражение собственного духовного мира, неотделимого от природы.

Сегодня, как и тысячи лет назад, гончар перед комком глины — один на один с Вселенной. Между ним и материалом нет посредника — орудия, его руки и глина податливы друг другу. Движения рук и ног мастера взаимосвязаны, его дыхание следует ритму работы, отражаясь на прикосновении пальцев к материалу. И если в этом общении происходит слияние человека с природой материала, рождается духовная сила, делающая «праздный черепок» произведением высокого искусства.

¹ Такие игрушки лепят сейчас в дер. Прасковинка-Александрово Сапожковского района Рязанской обл. Промысел впервые описан А. Фрумкиным (см. А. Фрумкин «Рязанские медведи», «ДИ СССР», № 3, 1971). Им же найдено блюдо для киселя, фотография которого приводится здесь.

² Е. М. Пещерева. Гончарное производство Средней Азии. М.-Л., 1959.

³ Г. А. Григорьев. Архаические черты в производстве керамики горных таджиков. Известия ГАИМК, М., 1931, т. X., вып. 10.

⁴ Б. А. Рыбаков. Космогония и мифология земледельцев энеолита. «Советская археология», 1965, № 1, 2.

⁵ Д. Косамби. Культура и цивилизация древней Индии. М., 1968, стр. 91.

⁶ С. А. Семенов. Древнейший период в истории Китая. «Вестник древней истории», 1949, № 4, стр. 216.

⁷ Chêng Tè - K'un. Archaeology in China. Cambridge, 1958, t. II.

⁸ В языках некоторых народностей, населяющих Памир, название сосуда означает «нечто шарообразное». См. Е. М. Пещерева. Указ. соч., стр. 93.

Выставки к XXIV съезду КПСС

Наиболее яркие выставки Москвы пришлось на конец сезона. Выставочные залы встречали XXIV съезд партии, и совпали желания устроителей выставок — показать самое лучшее — и посетителей — успеть все посмотреть.

Манеж (Центральный выставочный зал) в марте-апреле стал местом проведения необычайного организационного эксперимента. Шесть творческих союзов: художников, композиторов, архитекторов, писателей, кинематографистов, журналистов, объединившись, представили результаты своей деятельности за последние пять лет. Выставка под девизом «Творческие союзы — съезду» задумывалась как своего рода суммарный показ достижений за отчетный период. У входа зрителей встречали даты: 1966—1970 годы, и на этом был сделан смысловой акцент. Выделенный отрезок времени в пять лет стал композиционным приемом, благодаря которому разнохарактерный материал был собран в одно целое. Выставочная территория Манежа, которая всегда кажется большой, на этот раз производила впечатление гигантских экспозиционных аллей, на которых в значительной степени средствами публицистики творческие союзы говорили о своем вкладе в современную культуру.

«Отчитываюсь за четыре (или пять) лет своей работы» — такие надписи были сделаны писателями на авторских экземплярах книг в витринах раздела Союза писателей. Под скульптурами, под образцами декоративно-прикладного искусства таких надписей не было, но все носило отпечаток прошедших пяти лет жизни. А за годами работы — цифры. И такие, как пять лет терпеливого труда Л. и О. Тихомировых над картиной «Во имя человека» (о космосе и людях его). И другие — обращенные к зрителю. «Москонцерт дал за 5 лет 220 тысяч концертов для 76 миллионов зрителей. Выдано разрешений для исполнения за рубежом 300 произведений советских композиторов. Аудитория бюро пропаганды Советских кинематографистов — 31 млн. 800 тыс. человек. В целом это была большая выставка, превратившаяся в смелый парад.

В противоположность Манежу выставка на Кузнецком мосту создавалась по строго продуманному сценарию. Комбинаты Художественного фонда представили свои работы по необычному для них плану. Прежде всего, отсутствовала проверенная выставочная идея — отобрать самое лучшее, уникальное. Задача определялась иначе. Вот что рассказал автор сценария Б. Бродский: «Мы избрали символический принцип показа. Мы говорим: вот эти вещи определяют лицо современного искусства. В соответствии с этим выставочная территория была поделена не между отраслями декоративно-прикладного искусства,

а по функциям их в жизни. В первом разделе было представлено участие художников в политической пропаганде вещи. Это памятники, мемориалы, комплексы. Второй раздел выставки — демонстрация участия художника в промышленности. Это — эталоны для художественной промышленности, промгرافика и учебные пособия. Третий раздел можно было бы озаглавить: «Как художник совершенствует культурную жизнь современного общества» и т. д.

Выставка беднее предложенного сценария. Но одновременно и шире. Менее всего в ней устоявшегося, и, кажется, на экспонатах нет печати, заранее определяющей их значение.

Проиллюстрировано, как в последние годы развивалось взаимодействие художественного оформления с современной архитектурой; на помощь пришли цветные подсвеченные диалогитивы. Рассказано о роли художника в украшении дома, быта, в конструировании одежды. Привлекает «живой» макет атомной станции (мастерская художественного проектирования промизделий МОХФ); эффектно оформление Полтавского краеведческого музея, где в пределах одной выставочной площади нужно было уместить и «скифскую бабу» и трактор «Путиловец». На выставке много и рядовых вещей, но она не собиралась отгораживаться от них.

В пояснениях на стендах сказано: декоративно-прикладные и скульптурно-производственные комбинаты создали за последние годы 500 крупных произведений монументальной живописи для общественных зданий и сооружений, 17 монументов и памятников, 2500 уникальных скульптур и 60 тыс. тиражных. Говоря словами Б. Бродского, выставка показала горизонтальный срез нашего искусства.

На улице Горького, 46, прошла выставка произведений мастеров народных промыслов — лауреатов республиканских премий. Выбор экспонатов был ограничен, но и сама выставка, задуманная как отчет нескольких коллективов, имела определенное целевое назначение — показать достижения фарфоровых заводов им. Ломоносова, Дулевского, Дмитровского, а также мастеровских Палеха, Федоскинской и Холуйской фабрик.

А. Курчки

Совещание в Таллине

В конце марта этого года в Таллине состоялось заседание искусствоведческо-творческой секции Координационного совета при Научно-исследовательском институте художественной промышленности ММП РСФСР, посвященное проблемам возрождения народных художественных промыслов. В совещании приняли участие искусствоведы и этнографы научно-исследовательских организаций, представители Союзов художников и Художественных фондов СССР, РСФСР и Узбекистана,

художники, экономисты и руководящие работники художественных промыслов союзных республик.

В основных докладах, сделанных на заседании сотрудниками НИИХП, кандидатами искусствоведения Н. Королевой, М. Некрасовой и кандидатом философских наук Б. Шрагиним, были освещены теоретические и практические вопросы возрождения и развития народного искусства, уделено особое внимание развитию творческой работы в художественных промыслах. Народное искусство, говорилось на совещании, представляет собой коллективный творческий опыт народа, основанный на демократических идеалах понимания прекрасного. Ценность народного искусства не только в прекрасных художественных произведениях, но и в самом творчестве народных мастеров. Современное народное декоративное искусство — живой, развивающийся организм, в котором постоянно происходит сложный процесс создания новых художественных традиций, сохранения и переосмысления ряда прежних форм развития многих традиций прошлого. Народное искусство чутко реагирует на изменения культурно-бытовой среды, и это делает принципиально возможным его возрождение и развитие в условиях современного индустриального общества.

При возрождении художественных промыслов главной проблемой является отношение к народной традиции. Невверно было бы использовать отдельные мотивы, приемы или даже принципы традиционного народного творчества, рассматривая их вне духовной среды народного искусства. Традиция — это целостное художественное явление, это живые чувства и мысли народа в единстве способа и средств их выражения. Необходимо комплексное, программное решение вопросов, связанных с возрождением и развитием народных традиций, необходима совместная работа художников, искусствоведов и других специалистов, основанная на глубоком изучении местных особенностей народного искусства.

В настоящее время народные художественные промыслы представляют собой сложное явление: среди предприятий промыслов есть, с одной стороны, очаги народного искусства, с другой — сувенирные и галантерейные фабрики. Народные традиции проявляются и в творчестве производственных коллективов, и в искусстве индивидуально работающих народных мастеров. Все это предопределяет различие в формах и методах работы с художниками и мастерами художественных промыслов. При работе с мастерами, в творчестве которых проявляются жизнеспособные традиции народного искусства, главная задача — создание условий для развития их индивидуальных творческих способностей, для сохранения дальнейшей преемственности традиционного мастерства. Народному мастеру следует предоставить возможность самому определять свое отношение к новым запросам современного общества, к наследию народного искусства, а также

к материалу и технике его обработки. Другим должно быть направление работы с коллективами мастеров тех предприятий промыслов, где утрачены местные художественные традиции. Необходимо, прежде всего, стремиться к повышению уровня мастерства, содействовать развитию творческой инициативы, проявляющейся в создании самостоятельных художественных произведений и в варьировании образов, разработанных художником. Роль художника в этой работе особенно ответственна: он должен обладать глубоким знанием народного искусства, умением найти индивидуальный подход к различным мастерам, среди которых есть и самодеятельные художники, и исполнители, и высококвалифицированные творческие мастера.

Деятельность художников объединения «Уку» ММП Эстонской ССР, получившая всеобщее одобрение участников совещания, является примером успешного возрождения народного искусства. Работая в постоянном контакте с этнографами, художники объединения создают свои произведения на основе тщательного изучения местных особенностей народного декоративного искусства. Изделия художников являются образцами только для мастеров-исполнителей, тогда как высококвалифицированным народным мастерам предоставлена возможность работать совершенно самостоятельно.

Многие участники совещания подчеркивали, что необходимо поднять значение мастерства, привить уважение к нему. Раньше в Дагестане говорили: «Не спрашивай, сколько вещь стоит, спроси, какой мастер ее делал». Эту поговорку, которую привел в своем выступлении кубачинский художник Расул Алиханов, сейчас редко услышишь. От мастеров кубачинского художественного комбината, требуют, в первую очередь, выполнения плана, а не создания произведений искусства. Кубачинский промысел тяжело болен, исчезают подавленные «валом» подстанников, конфетниц, ложек и т. п. ширпотреба такие традиционные виды художественной обработки металла, как насечка золотом по железу и кости, филигрань и эмаль, обедняется мастерство черни по серебру.

Чтобы спасти очаги народного искусства, существующие в системе местной промышленности, необходимо выделить эти предприятия в самостоятельное производственное объединение, создать для них экономические условия, способствующие развитию творческого труда. Искусствоведческо-творческая секция просила НИИХП ММП РСФСР обратиться в Госплан СССР с предложениями о проведении такой реорганизации. В итоге заседания были выработаны рекомендации Министерству местной промышленности союзных республик, в которых, в частности, предлагается: привлекать специалистов различного профиля: художников, искусствоведов, этнографов, технологов и экономистов — на всех этапах деятельности по возрождению народных художественных промыслов (разработка научно обоснованной програм-

мы, организация экспедиций, создание новых предприятий, объединений и определение ассортимента (выпускаемой продукции); организовать на предприятиях промыслов экспериментально — производственные участки для создания уникальных и малосерийных изделий; разработать мероприятия, предусматривающие сохранение и развитие ручного творческого труда в производстве художественных изделий и т. п.

Совещание в Таллине показало, что, несмотря на различие путей и методов работы, специалисты различных организаций, занимающихся народным искусством, едины в общем стремлении — сохранить и развить самобытное народное творчество.

В. П.

Уральскому училищу — 25 лет

Нижний Тагил — город большой промышленности — становится все более заметным центром художественной жизни Урала. Здесь в мастерских отделения Художественного фонда работает 16 членов и 5 кандидатов Союза художников РСФСР. Здесь интересный музей изобразительных искусств, имеющий реальные перспективы расширения просветительской деятельности.

Художественно — графический факультет местного педагогического института выпускает ежегодно около ста специалистов. Уральское училище прикладного искусства (УУПИ) каждый год оканчивают в среднем около сорока человек. В 1970 году Училище отметило свое 25-летие. Решение о его организации было принято Советом Народных Комиссаров РСФСР в нелегкие дни Великой Отечественной войны — 6 июля 1944 года. Первые студенты — многие из них вчерашние фронтовики — пришли осенью сорок пятого. Первый выпуск состоялся в 1950 году.

УУПИ — по-существу, единственное на Урале среднее учебное заведение, готовящее специалистов по прикладному искусству и художественному конструированию (старейшее, Свердловское, имеет педагогический уклон). Немало талантливых его учеников работает по всей Российской Федерации: в Ленинграде — Б. Свинин и Е. Ротанов, в Москве — А. Максимовский и В. Центомирский, в Свердловске — В. Комаров, В. Бакунин и А. Гилев. Выпускники училища в Перми, в Челябинске составляют значительные творческие группы; среди выпускников — участники всесоюзных и международных выставок, лауреаты премий Ленинского комсомола.

В декабре прошлого — январе нынешнего года в Нижнетагильском музее изобразительных искусств была открыта юбилейная выставка работ студентов, выпускников и преподавателей училища. Она показала подлинную увлеченность художников своим делом. Поэтому при недостаточной в общем самостоятельности

сти художественных поисков немало работ имеет определенный адрес: они могут найти применение в украшении общественных интерьеров города и его площадей, предприятий или быть сувенирами. Можно было бы привести немало примеров практической реализации студенческих работ. И все-таки большие творческие силы училища используются недостаточно; далеко не все проекты студентов-оформителей вошли в жизнь. Силами училища можно было бы решить и проблему сувениров (в Нижнем Тагиле купить хороший местный сувенир так же трудно, как и в любом из городов Российской Федерации).

Нижний Тагил стоит на металле и камне. Здесь мощные заводы. И, наверное, договорившись с соответствующими ведомствами, здесь можно было бы наладить отливку художественных работ, широко использовать недорогой поделочный камень, своеобразие традиций обработки которого следует развивать. И, видимо, целесообразно, чтобы училище было ориентировано на создание оригинальной местной художественной школы. Вот почему вызывает недоумение приказ Министерства местной промышленности РСФСР (которому теперь подчинено УУПИ), предписывающий Уральскому училищу начать разработку образцов художественных изделий и сувениров «в характере национального искусства народов Читинской области». Намного разумнее сосредоточить усилия преподавателей и студентов на создании изделий «в уральском характере», чем экспортировать проекты сувениров для Читы за тысячи километров.

Училищу надо помочь во многих хозяйственных и финансовых вопросах. И прежде всего необходимо выделить средства на строительство нового здания, потому что существующее разваливается на глазах.

Художественная жизнь Нижнего Тагила, частью которой является работа Училища прикладного искусства, выдвигает комплекс проблем, которые могут быть решены только совместными усилиями многих организаций: как местных, так и центральных.

В. Гуляев



Н. Дмитриева.

Декоративное панно «Павлин». Жест, выколотка. 1969 (курсовая работа)

Вмещать, смотреть, играть

Таковы титры, стоящие на обложке небольшого скромного каталога выставки, демонстрировавшейся зимой — весной 1970 года в Музее декоративного искусства в Париже. Это выставка помысленной итальянской фирмы «Данезе» — ее продукции и зданий. Итальянцы Бруно Мунари и Энцо Мари (он же главный художник выставки, каталога и плаката) — активные члены ультраавангардного международного движения «Новая тенденция»¹, объединяющего художников — экспериментаторов в сфере кинетического искусства. «Чистые» художники в 60-е годы обратились к утилитарной дизайнерской деятельности.

Фирма «Данезе», вероятно, одна из первых в мире стала выпускать тиражные художественно — экспериментальные произведения. Именно об этом свидетельствовала парижская экспозиция во всех трех ее разделах: емкости — предметы широкого потребления; мультипли — произведения искусства; детские игры. Если Б. Мунари (р. 1907 г.) начинал в 30-е годы с использования эстетических возможностей механического движения (он стал известен выставкой «бесполезных машин», которые представляют собой подвесные конструкции из металлической проволоки и натянутых шелковых нитей и в принципе родственны мобильям Кольдера), то после войны он переходит к разработке проблем потенциального движения, выявляющегося в произведении искусства при активном участии зрителя.

Уже в первые послевоенные годы Б. Мунари выдвигает проблему — найти пути применения принципов дизайна к созданию художественных произведений. Мультипли — это многообразие подобных форм. Они не стандартны. Идея мультипли — сохранение индивидуальной ценности произведений искусства при массовом их производстве. Возможность многообразия программируется заранее как своего рода момент «игры» зрителя, который тем самым отчасти становится как бы соавтором художника.

«Часы X» (изобретенные Мунари еще в 1945 году и пущенные в тираж в 1963 году) представляют собой два полудиска из прозрачного пластика, окрашенного в основные цвета, которые при вращении и наложении друг на друга создают самые различные цвето-световые эффекты.

Э. Мари (р. 1932 г.) — один из самых активных кинетистов молодого поколения, последователь Мунари. Его мультипли возникают как бы на перекрестке науки и искусства. Известный итальянский эстетик Умберто Эко впервый ввел понятия: «произведения мультипли» и «открытое произведение». — пишет он, — это жанр искусства, форма которого представляет собой созвездие элементов такого типа, что

зритель может соединять его в самые различные комбинации по личному выбору»². Однако довольно быстро пассивная общественная реакция на мультипли привела Э. Мари к выводу о «герметичности», недоступности их тому массовому зрителю, которому они предназначались. Отсюда — новая решительная постановка вопроса о необходимости практического использования тех новых, по его мнению, социальных возможностей, которые возникают в программизированном искусстве благодаря принципиально меняющимся отношениям между автором, его произведением и зрителем, приглашенным соавтором. Отсюда ориентация на дизайн, с одной стороны, и на детские игры — с другой.

В его работах на Парижской выставке — первые попытки осуществления новой программы в дизайне: пепельница-бачок из бумажного трубчатого полуфабриката (1964), «фитоморфические» вазы, отлитые из пластика в трубчатые структуры, которые запрограммированы как вазы-дубль с любым местом разреза (1969)... Цветы, поставленные в такую вазу, каждый раз индивидуально, по выбору человека, будут превращать ее в новую композиционную целостность. Представляется, что и практически и теоретически Мари возвращается к своему рода функционализму, на новой, однако, основе вариативного многообразия. По облику это своего рода «бедный» дизайн, вполне естественный для Италии, где все большую популярность получает «бедное» искусство. Мари не одинок в своем вступлении на пути неофункционализма.

Один из лидеров скульптурного направления в итальянском дизайне Джозе Коломбо в своих последних работах придерживается все более аскетичных и строгих геометрических форм. Самую блестящую часть экспозиции «Данезе» составляют детские игры и игрушки Мунари и Мари. «Игра сказок» Мари состоит из легко вставляющихся друг в друга пластин яркого пластика с нарисованными на них четкими силуэтами животных и растений, которые по желанию ребенка могут превращаться в лес, поле, сарай, в театральные декорации, то есть в любой нужный ребенку свой, «детский» мир. Мари, недавний враг промышленного дизайна, теперь сам занимается дизайном и сотрудничает с фирмой, которую возглавляет пусть и просвещенный, но тем не менее капиталист Бруно Данезе. В 1957 году этот глава фирмы сделал ставку на художников-экспериментаторов. И не ошибся. Производство фирмы растет. Как видно, коммерческий рынок вполне способен усваивать и художественные эксперименты так же, как буржуазное общество уже усвоило протестующее против него движение хиппи.

М. Санина

¹ Международное движение художников-кинетистов «Новая тенденция» было оформлено в 1961 г., когда состоялась их первая выставка в Загребе. Энцо Мари — координатор итальянской группы «Новая традиция». Он же оформитель второй (1963) и третьей (1965) выставок в Загребе.

² „La naissance de l'art cinétique“, Paris, 1968, p. 44.

Леже в Лизоре (К 90-летию со дня рождения)

Лизор — старая ферма отца Фернана Леже, потомственного нормандского скотовода, приспособленная художником под ателье. И в 30-е годы, и после второй мировой войны он любил работать и жить здесь, в обстановке знакомой и близкой с детства. В сентябре 1970 года в Лизоре открылась ферма-музей Ф. Леже. Создатели этого музея — Надя Леже и Жорж Бокье. Путь на ферму ведет по узкой сельской дороге. Несколько построек, похожих на соседние, только что виденные по дороге. Обогнув последний виток обсаженной яблонями дороги, вы внезапно оказываетесь перед огромной (30 м²) сверкающей мозаикой «Доярка с коровой». Осушествленная по одному из эскизов начала 50-х годов, мозаика неожиданна своей темой для мастера, прославленного в искусстве ультрасовременными техническими и урбанистическими мотивами. И, однако, это он, Леже! Крупнофигурная центрическая композиция. Пластика форм построена, как всегда, на резких контрастах предметно-объемного рисунка и больших плоских цветных пятен.

Один французский критик заметил, что вряд ли найдется еще в современном монументальном искусстве произведение, так связанное с окружающей природой. Как будто в мозаичном пейзаже нет ничего от натурального нормандского пейзажа, он целиком условен. Но разве свободные по формам цветные пятна не собирают в себе, как в фокусе, природной полихромии? Реальная природа служит как бы еще одним декоративным планом мозаики, еще более усиливает воздействие ее живописно-рельефной пластики. Между природой и искусством происходит как бы постоянный внутренний обмен значениями, что заставляет зрителя глубже чувствовать красоту и живой природы, и природы изображенной. Можно сказать, что мозаика «Доярка с коровой» — образный символ здешних мест, его монументальная «визитная карточка». В феврале исполнилось 90 лет со дня рождения Леже. Создание фермы-музея празднично предварило эту дату. Мозаика «Доярка с коровой» обращена не столько к архитектуре, сколько непосредственно к окружающему пространству.

Совсем самостоятельны, построены на «чистом» синтезе с природой другие компоненты ансамбля. Голубовато-серебряющая эмаль по известному эскизу Ф. Леже «Танец» поставлена как декоративная стенка на краю маленького голубого бассейна. Прямо на газоне сверкают яркими красками две мозаики с изображением цветов-моторов. Любопытно, что и здесь сочная зелень окружающего пейзажа воспринимается как второй фон, как параллель тому «идеальному» серому фону, который помогает Леже на мозаиках приводить к цвето-



гармонии самые резкие красочные контрасты. Как своего рода драгоценность смотрится крохотная белая часовня, воздвигнутая на месте давилки яблок для сидра. Какой вдруг лиризм и какая опять связь с пейзажем! Сам воздух этого интерьера как бы расцвечен зелеными бликами. С точки зрения цветокомпозиции, зеленое заменяет здесь серое. Белые стекла низко расположенных витражей окрашиваются отражениями травы и напоминают полудрагоценные кварциты. На полу часовенки—светло-зеленый ковер по рисунку Леже. В этой атмосфере архитектурные, сложенные из цветных стекол, как из кирпичей, витражи Леже приобретают неожиданную мягкость и удивительную интимность. Существует план тут же, на газоне, расположить «стену-поэму» — монументальное воплощение в мозаике иллюстраций Леже к поэме Элюара «Свобода».

В маленькой галерее выразительно подтверждается универсальный характер творчества Леже: здесь можно видеть его живопись и графику; gobelены, бронзу, керамику, выполненные по его эскизам. Здесь же расположен выполненный в материалах макет фасада Национального музея Леже в Бьете. Горизонтальный трехчастный витраж воплощает в себе один из вариантов знаменитых «Строителей».

Хотелось бы подчеркнуть, что традиционная нормандская архитектура смотрится в ансамбле фермы-музея на одинаковых началах с монументальным искусством, как равноправный его компонент. Недаром жилой дом, стоящий рядом с галереей, производит впечатление самостоятельного произведения искусства, своего рода монументального народного оп-арта. Черно-белая полосатость стен — главное своеобразие старинной нормандской архитектуры. В основе этой декоративной системы — схема конструкции стен: опорная решетка из деревянных стоек, промежуток которой заполняются материалом типа самана (навоз пополам с соломой) и белятся.

Производит большое впечатление и уютная архитектуро-графика этого основательного крестьянского дома: и потемневшее от старости дерево, сама фактура его, несущая на себе следы — узоры времени (дом бережно отреставрирован), и мощная упругость деревянных скоб, объединяющих две половины дома и очень напоминающих те, которые встречаются в старых деревянных домах у нас на Вологодчине или в Карелии. Думается, ферма-музей Леже — пример, так сказать, «чистого» органического синтеза. Природная среда, зеленый пейзаж являются «замковым камнем» ансамбля. Современное монументальное искусство и природа. Старая народная архитектура и природа. В единой природной среде создается гармоническое целое, развешивающееся в пространственном разнообразии отдельных маленьких ансамблей, пейзажных картин, архитектурных видов.

Лиричная ферма-музей Леже и эпический Национальный музей художника в Бьете раз-

личны по масштабам, облику, характеру экспозиции. И вместе с тем у них есть общее — объединяет их сам Леже — содержание, атмосфера, активная действенность его искусства.

Нельзя не задуматься над тем, какими огромными возможностями, огромными ресурсами синтеза обладают его мозаики, керамика, витражи... Не побоюсь признаться, что еще совсем недавно я лично считала, что монументальное творчество Леже может по-настоящему смотреться только в пространственной среде, созданной современной архитектурой, в частности, в ансамбле заново построенного музея на Лазурном берегу. А теперь мне кажутся не только странными, но и принципиально устаревшими собственные представления. Ансамбль фермы-музея разбил их начисто. И это хорошо. Искусство Леже было и остается по-современному самым современным.

Л. Жадова

Новости WCC

Очередное заседание членов директората Всемирного Совета ремесел (WCC) и делегатов отдельных национальных секций проходило осенью 1970 года в Дублине. На заседании присутствовали представители ЮНЕСКО, ICOM, Международной ассоциации труда и Международной ассоциации искусств. Тема «Ремесленник как творец» была основной на заседании директората и на проходивших одновременно заседаниях региональных комитетов (азиатско-африканского, европейского, латино-американского и североамериканского), конференции симпозиума по теоретическим вопросам и выставки изделий: ювелирных, из дерева, стекла, керамики, металла и текстиля. Генеральная ассамблея WCC утвердила отчет о деятельности Секретариата и финансовый отчет, новый статус WCC в редакции, согласованный осенью прошлого года в Праге и в Моравах. В члены Всемирного совета ремесел были приняты Румыния и Мальта. Очень широко обсуждались на заседаниях результаты рабочих симпозиумов по отдельным отраслям художественных ремесел и общая ситуация в этой области во всем мире. Местом проведения следующей конференции и Генеральной ассамблеи WCC избран Тегеран. Было принято предложение директората провести в мае 1973 года в Гамбурге Всемирную выставку ремесел и в это же время Неделью художественных ремесел.

(Из чехословацкого журнала «U+R»)

Беседы в Татрах

Вот уже много лет польский союз народных художественных промыслов «Цепелия» и центры народных художественных производств в Праге и Братиславе поддерживают самые тесные творческие связи, устраивают совместные заседания.

Последнее такое заседание проходило в прошлом году в Закопане. На семинаре были заслушаны доклады, проблематика которых представляла взаимный интерес. Хранитель Татранского музея в Закопане и инспектор закупочного центра Milenium Хелена Среднява в докладе на тему «Сотрудничество этнографических музеев с организациями, входящими в союз «Цепелия» на примере Татранского музея рассказала, что работники музея совместно с «Цепелией» устанавливают непосредственный контакт с народными мастерами, помогают в закупке традиционных изделий. Татранский музей способствует развитию народного творчества путем организации регулярных конкурсов, выставок. Например, в 1967 году был проведен конкурс резьбы по дереву, в 1970 году — рисунок на стекле.

Тадеуш Вецковский, заместитель председателя «Цепелии», в докладе «Народное искусство и современность» охарактеризовал историческое развитие народных художественных промыслов и народного искусства в Польше с XVIII века до настоящего времени и роль «Цепелии» как организации, помогающей народному творчеству занять свое место в современной культурной жизни страны.

Чехословакия представила два доклада: «Народные художественные промыслы и современность» Яна Окруцкого (Братислава) и «Народное художественное производство в Чехословакии» Войтеха Тилковского (Прага). Окруцкий подчеркнул, что в народном творчестве специалисты должны ориентироваться на те ценные, положительные черты, которые заключаются не в его внешних формах, а в том накопленном в нем богатстве, которое было проверено опытом всей истории развития культуры. Важно суметь опереться на прогрессивные, способные развиваться элементы традиционного искусства, и понять, какие элементы уже изжили себя, и иметь смелость от них отказаться. Разумеется, для того, чтобы назвать какие-то элементы традиции устаревшими, изжившими себя, нужен глубокий анализ. Риск при этом большой, ошибки трудно исправить. Размышляя о месте ручного труда в индустриальном обществе, Окруцкий сказал: «Смысл машин в тех областях производства, в которых еще используется ручной труд, мы видим не только в максимальном вытеснении ручного труда из отдельных сфер, но и в том, чтобы освободить ручной труд для действительного творчества. Отношения ручного труда и промышленного производства мы тракту-

ем не как конкуренцию, а как дифференциацию способов производства и установление областей, которым присущ тот или иной способ производства».

Доклад В. Тилковского был посвящен истории и развитию народных художественных производств в Чехословакии на современном этапе, законам, направленным на их охрану и процветание.

Участники семинара посетили некоторые мастерские «Цепелии» в Закопане и Новом Тарге, местные закупочные центры, Татранский музей, побывали у народных мастеров. Эти экскурсии дали возможность понять, насколько различны условия развития народного художественного творчества в Польше и Чехословакии. В области Закопане, под Татрами, народная культура живет еще в своей естественной среде и может черпать вдохновение из подлинных источников, быть в той подлинной атмосфере, которая ее породила. Цехи и мастерские «Цепелии» имеют здесь большое количество надомных работников. Например, ткацкие мастерские в Закопане пользуются услугами восьмидесяти приехавших, которые подготавливают для них качественный материал. Цех деревянных изделий выпускает шкатулки, на которые затем десятки резчиков-надомников наносят узор. Закупочные пункты «Цепелии» также имеют очень широкий выбор среди множества изделий, которые народные мастера приносят им сами. В Польше еще нет оснований для опасения, что последние остатки традиций народного творчества скоро исчезнут, как это в какой-то мере имеет место в Чехословакии. Для Польши изделия народных мастеров являются доходной статьей экспорта, прославляющей страну на многих мировых рынках. Это таит в себе и некоторые опасности, например чересчур большую массовость производства сувениров, бесконечное повторение пользующихся спросом образцов и т. д.

Ондрей И. Секора
(из чехословацкого журнала «U+R»)

Рецензии На русской сцене

Писатели — Гюго, Золя, Горький, Андреев...
Режиссеры — Станиславский, Мейерхольд, Немирович-Данченко, Санин...
Художники — Коровин, Серов, Симов, Добужинский...
Историки искусства — Стасов, Яремич, Сыркина, Чупкин...
Выдержки из их трудов, цитаты из эпистолярного наследия, их высказывания, дошедшие в изложении известных мемуаристов, — все это насыщает книгу, выпущенную в свет издательством «Искусство»*. Объемистый и многоликий материал освоен автором и приведен для доказательства — документального доказательства — искусствоведческих утверждений и гипотез, также в изобилии насыщающих текст исследования. Задача оказалась нелегкой. Просто ли уместить пестрое и разноречивое многообразие

жанров, почерков, устремлений декорации конца минувшего — начала нынешнего столетия в довольно сжатый (в сравнении с избранной темой, требующей подчас разговора подробного и обстоятельного) листаж книги. Просто ли дать ясное, концентрированное представление о той полемике, что составляла характерный признак театральной живописи данного периода.

О полемике теоретической — в тогдашних журнальных статьях. О полемике практической — когда наиболее яркие выступления художников на театре, едва появившись, обретали силу и значимость идейно-эстетической программы. Формирование этой программы, ее постепенная кристаллизация — причины, подготавлившие взлет российской театральной живописи и ее триумфальный выход на европейскую аудиторию. И — причины, задерживавшие вышеозначенный взлет, косность приученной к канонам императорской сцены. Вторжение нового на официозные подмостки и пропаганда нового с подмостков раннего МХТ — огромный круг явлений, для беглого взгляда разобщенных, для взора исследователя связанных сложными многосторонними связями, становится объектом пристального авторского интереса. Казалось бы, «герои» книги нашему читателю известны почти хрестоматийно: Бенуа, Бакст, Коровин, Головин, их многочисленные коллеги и современники не раз фигурировали на страницах сборников, монографий, специальной периодики. Однако исторические очерки Пожарской ставят задачу совсем иную: каждый мастер словно «изъят» из пределов его личной биографии, его творчество берется в несколько ином ракурсе — в непосредственном сопоставлении с творчеством других мастеров и, главное, в тесной, непосредственной связи с практикой театров тех отдаленных лет. В этом, собственно говоря, и заключен пафос книги, выстроенной на стремлении воскresить картину былого театра — зарождение принципов новой режиссуры, и на таком фоне — охарактеризовать деятельность десятков театральных художников. Все они, собравшись на страницах книги, являют собой доказательство одного тезиса — благотворности союза большой живописи с театром, многосложности подобного содружества, множественности его проявлений и единства его историко-художественной основы. Неизбежность восприятия театром огромной реалистической живописной культуры дана здесь с убежденностью и убедительностью давно свершившегося факта. Будь то Мейерхольд с головинскими фантазиями; будь то Станиславский с Симоновым — исследователем и знатоком натуры, преобразующим ее в живую плоть спектакля; будь то стилизаторские описи Старинного театра с «эстетными» реконструкциями средневековых действ, пасторалей и фавлю; будь то частная опера Мамон-

това, подарившая музыкально-театру самоцветные фантазии Врубеля и цветковые симфонии Коровина, — в любом разделе книги четко слышится главный мотив — счастливого «нашествия» живописи в театр. Автор, разумеется, не проходит мимо тех издержек производства, которые приводили и к «узурпаторским» поползновениям живописцев, объединенных «Миром искусства», не упускает возможности наглядно показать и теневые, ограничивающие даже выдающихся мастеров стороны данного «творческого объединения». Но все же положительные эмоции довлеют над негативными замечаниями, и рассматриваемый период по справедливости изображен как время бесчисленных поисков и несметных открытий.

В самом деле — хотя книга мало акцентирует современность и своевременность изучения уроков той эпохи, произвольно все прочитанное проецируется в семидесятые годы двадцатого века. Не открываем ли мы давно открытое? Черный бархат? Был! Врачающий круг? Был! Панорама, позволяющая «отменить» кулисы? Была! Открытая зрительскому плану работа театральной машинерии? Была! Живописные панно? Были! Обыгрывание теней на экранах? Было! Использование настоящих зеркал в декорациях? Было! А настоящие свечи на сцене? Тоже были! И где все сие было, и каким образом это нашли, и какому театру, и режиссеру, и художнику мы обязаны тем или иным новшеством — все точно указано в книге. Сведения, пользу коих переоценить трудно...

Изобретательская, новаторская сущность исследуемого периода доказывается не одной лишь книгой, но всей сегодняшней практикой театра, отечественного и зарубежного, в той или иной мере эксплуатирующего решительно все накопления рассмотренного в книге времени. Оно, повторяем, было и тревожным, и раздираемым противоречиями, и дышащим спорами, и даже не чуждым прямым оскорблениям, в полемическом задоре наносимых высокомерными «мирискусниками» всем инакомыслящим. То было время, когда художник императорской сцены К. Иванов в письмах (приведенных в обстоятельных комментариях) повествует о страшной, гибельной обстановке, в которой еще работали мастера. И то было время, когда сметливый организатор Дягилев (в оценке его деятельности все-таки веришь таким бесспорным авторитетам, как Фокин, Бенуа и другие, на опыте познавшим «благоденствие» этого коммерсанта от искусства) экспортировал российских хореографов, живописцев, балетных и оперных «звезд» в Париж.

Но то было и время, когда кошмары Хитровки оживали под рукой Симова. Крайняя степень нищеты и крайняя степень эстетических изысков. Вопиющие российские контрасты, вопиющая несовместимость историко-социальных условий и творческих порывов — все это давно ушло в историю. Остались лишь художественные результаты, зафиксированные в книге — ее

тексте и ее иллюстрациях (среди которых, к сожалению, мало цветных reproductions — а что такое тот же Коровин в черно-белом воспроизведении?..)

Осталось то, что сегодня выглядит бесспорным, не требующим никаких доказательств. По случайному совпадению к моменту выхода книги одна за другой в Москве открылись выставки К. Сомова и А. Бенуа. Переходя от композиции к композиции, от эскиза к эскизу, со спокойным интересом разглядывая эти вещи, сегодня полные аромата старины, никак нельзя было представить себе, что столь добропорядочные, почти классические и в наши дни начисто лишенные полемического запала вещи когда-то служили поводом к ожесточенным критическим сражениям, воскрешенным на страницах труда Пожарской... Книга, явно не претендующая на роль учебника, безусловно может явиться поучительным собранием лекций. А если добавить к ней давно вышедший емкий и талантливый труд Ф. Сыркиной и альбом, посвященный советским художникам театра с текстами Е. Костиной и Н. Соколовой, выяснится, что наше искусствознание уже располагает основными «краеугольными» изданиями о театральной живописи. Приятная и давно желанная неожиданность!..

Е. Луцкая

«У истоков искусства»

Чем сложнее становится разобратся в запутанной современности художественной культуры, тем больше соблазн найти возможно большую определенность ее первоисточника.

Книга В. Шерстобитова свободна от уверенности в простоте первоисточника — автор стремится предьявить нам изначальную сложность синкретического мышления человека разумного первого образца. В большинстве работ по генезису искусства его обсуждают сразу от развитой стадии ориньяк-солютре, объясняя внезапность появления рафинированных изобразительных форм качественным скачком или вообще не объясняя. Шерстобитов начинает свой далекий экскурс гораздо раньше, отталкиваясь от интереснейшей гипотезы: хомо фабер был одновременно и хомо пиктор — человек-художник.

Автор преисполнен глубокой уверенности в сложности мыслительной деятельности нашего далекого пращура, его реконструкция — процесс протопроектирования, сравнения с образцом, ритмики мысленных команд и действий руки (недоказуемая, разумеется, как всякая реконструкция такого рода) по меньшей мере убедительна и психологически, и логически. Попытка проследить становление искусства, по крайней мере изобразительной деятельности, как целого, а не традиционное разделение на живопись, скульптуру, музыку, исследуемые по отдельности, — несомненное достоинство книги.

Эта попытка удастся благодаря тому, что автору художественная деятельность в равной степени известна «изнутри», через собственную художественно-педагогическую практику, и «извне» — по тексту можно видеть, насколько тщательно проработана библиография, насчитывающая 185 названий.

«У истоков искусства» содержит и объективно установленные факты, и четкие переложения данных специальных наук, и необходимую меру самокритичности в выдвигаемых гипотезах. Это очень личная книга. Иным это может показаться недостатком, я убежден в обратном. Эта насыщенная разнородным материалом книга читается легко именно потому, что начисто лишена бесстрастности. Человек-автор заинтересован глубоко и лично в доказательстве того, что так называемый первобытный человек достоин и восхищения, и уважения как творец, нетерпим к попыткам (часто не осозанным, инстинктивным) отнестись снисходительно к великой работе ума по созданию и наречению первых на Земле вещей. Ясно, что раздвоив задачу на создание гипотез и научный анализ разнородного фактического материала, автор постоянно борется за сохранение работы в четких границах, и сам же их непрерывно взламывает, боясь упустить что-то важное. Так, наверное, излишне много ссылок на физиологические исследования тридцатых годов, излишне странно доказательство (при учете последних исследований не очень надежное) отсутствия художественной деятельности животных, могла бы быть подробнее гипотетическая реконструкция «проектирования» каменного орудия. Перечислять такого рода претензии можно долго, но все это не слишком существенно. Автор сознательно пошел на риск, обнажая свои допущения, свои гипотезы в форме кратких резюме в конце глав, давая тем самым возможность критике обсуждать их в чистом виде, снимая обычную самозащиту: фраза вырвана из контекста.

«Если возникновение, развитие и утверждение знаковых систем человеческого мышления оказывается неразрывно связанным с одновременным возникновением, развитием и утверждением способности различного воспроизводства действия, то изобразительная деятельность человека имеет те же истоки, что и человеческое мышление, и познание вообще» (стр. 81).

«У истоков искусства лежит осознание пропорциональной масштабности изобразительного — описательного жеста» (стр. 115).

Эти взятые почти наугад отрывки из резюме могут вызвать к себе разное отношение, но неинтересными их не назовешь, какую бы позицию ни занимал критик.

* В. Шерстобитов, У истоков искусства. Предисловие Л. Перверзева. М. «Искусство», 1971, 189 страниц.

В. Глазыхев

* М. Пожарская, Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., «Искусство», 1970.

«Фабричные клейма»

Очень интересно разглядывать старинные фабричные клейма, вмятины на металле, вырезанные первопечатниками, просвечивающие сквозь тесто фарфора. В чем же художественный секрет их совершенства? Здесь играют роль патина времени и аналогии с произведениями современного им искусства, которые бережно хранятся в музеях. В чем художественная основа современных товарных знаков? Ведь многие из них достигают вершин графического мастерства. Об этом и идет речь в умной, сдержанной, полной вкуса в подборе иллюстраций (а их больше трехсот), историко-теоретической книге «Фабричные клейма». Эта первая книга из серии публикаций секции прикладной графики Союза художников ГДР. И неудивительно, что эта тема принесла успех. На многочисленных Лейпцигских ярмарках товарные знаки ГДР выделяются чистотой линии, неназойливостью и при всем разнообразии вариантов общей художественной программой. Ганс Бальтцер, председатель секции прикладной графики, в предисловии к книге пишет: «Каждое фабричное клеймо, каждый фирменный знак, каждый ярлык как бы символизирует сокращение — «ГДР»; они — визитные карточки нашего государства и нашего социалистического производства, символ качества наших изделий и зеркало тех предприятий, на которых они изготовлены». Цель книги — еще лучше познакомить немецких графиков с особенностями этого вида творчества, вскрыть его психологические, правовые и социальные стороны и добиться того, чтобы «производители материальных ценностей с законной гордостью воспринимали эти знаки как эквиваленты качества их изделий». Как возникли фабричные клейма и какова специфика их восприятия? Без ответа на эти вопросы автор истисоведческой части книги Зигфрид Крафт считает невозможным говорить о линиях, цвете, пропорциях, контрасте и ритме в графике товарных знаков. Начиная с клейма торгового дома Тильмана Аквиса из Дортмунда (1322 год), немецкое прикладное искусство накопило более чем шестисотлетний опыт в области товарных знаков. Они различны по характеру. От клейм живописцев (Дюрера, Луки Кранаха), книгоиздателей, нотариусов, королей до клейм ремесленников и ганзейских торговцев в книге разворачивается богатый, фантастический мир художественных символов. Но вот началась эра промышленных революций. Поточный метод изготовления продукции, массовые коммуникации, новые средства печати — все

это качественно сказалось на товарных знаках. По мнению Крафта, пионерами современной прикладной промышленной графики были немецкие художники начала XX века, связанные с развитием художественного конструирования. Среди них В. Тиман, Ф. Эмке, Я. Чихольд, П. Беренс — известные мастера декоративного искусства и оформления книги.

«Проектирование товарного знака» вылилось в книгу в отдельную главу. Сам подход художника к новому знаку является комплексом нескольких проблем. Художник должен учитывать аналогии рисуночного символа, характер буквенных сокращений, возможности комбинаторики формы и уметь выделить оригинальное, неассоциативное графическое ядро, которое станет основой будущего знака и обеспечит ему долгую самостоятельную жизнь. Одно из главных достоинств книги — умелое обозрение достижений немецких графиков с точки зрения творческих особенностей, стиливого единства и изобразительной специфики. Это позволило разделить сложный по характеру материал на легко воспринимаемые группы: чисто изобразительные символы, сочетания изображений и текста, архитектурные символы, текстовые знаки, монограммы. Далее идет разбор принципов серийности знаков, раскрываются тайные видоизменения знаков через определенный промежуток времени. Тенденция к сложению фирменных стилей поставила проблему трансформации знаков при помещении их на деловых бумагах, продукции, рекламе, в оформлении фасадов и т. д. Это иллюстрируется на примере символов издательства «Искусство и общество», фирмы «Нордбранд ФЕБ», транспортных агентств, Лейпцигской мессы и др. Книга «Фабричные клейма», конечно, не единственное издание на эту тему. Но ее отличает очень важное свойство — она показывает, как в деле рекламы избежать проницающей все на свете и калечащей искусство конкуренции, характерной для капиталистической рекламы, как преодолеть наследие немецкой капиталистической рекламы. В книге подводятся итоги социалистического немецкого искусства за 20 лет. Они убедительны. Заложены новые социальные и психологические основы рекламного дела, товарные знаки все больше подчиняются художественно-человеческому, а не чисто коммерческому фактору (о чем убедительно пишут Г. Прюгет, Г. Рихтер и З. Шрётер). Теперь дело за художниками, мастерами товарного знака.

В. А.

Страница коллекционера Гуцульские трийцы

Коллекция львовского инженера В. Витрука широко представляет украинскую станковую и книжную графику, экслибрис, живопись, иконопись, прикладное искусство. Целый ряд тем в собрании, привлекает глубиной подборка материалов. Среди таких — деревянные подсвечники. В основном это «трийцы» — тройные подсвечники, которые бытовали на Гуцульщине в домашнем обиходе и во время обрядовых действий. Создание подсвечников — одно из интересных проявлений народного искусства резьбы по дереву. Эти предметы некогда имели символическое значение. Сквозь реальную для нас полезность «свечника» (по-украински — подсвечник) как держателя свечи просматривается изначальная функция защиты от злых сил. Любопытно, что и сегодня в украинских деревнях народ помнит обрядово-символический смысл подсвечников. «Каждый живой человек должен иметь свой огонь, свой светильник», — говорят старые люди в Карпатских горах. Вековая традиция сохранила не только смысловое значение, но и схему построения подсвечника. «Свечники» невелики по размерам (их высота не превышает 30 см), обычно сделаны из липы и украшены великолепной резьбой. Очевидно, потому они вызывают немалое восхищение, хотя большинство из них не очень старые. Внешне довольно разнообразные по формам и украшениям, подсвечники, очевидно, представляют собой в некотором роде звенья эволюции одной художественной формы. Почти во всех случаях в композициях светильников — ответвления, завитки; имеют своим основанием гладкую центральную часть — ствол, который зрительно как бы продолжает ножку — столбик. Среди скульптурных изображений, украшающих трийцы, одни близки к круглой скульптуре. Они часто архитектурны — исполняют роль основания докола для гнезд свечей. Таковы, к примеру, «головы» с запоминающимся выражением внимания или усмешки на лицах. Предания некоторых гуцульских семей, имевших такие подсвечники, говорят, что это головы «легенів». Так на Гуцульщине называют сильных людей, героев, защитников народа. Другие изображения решены в плоском рельефе и связаны с христианской сюжетикой. По манере трактовки они в большинстве случаев близки к орнаментации бытовых предметов.

Среди пластических изображений встречаются мотивы, восходящие к древнеязыческому верованиям. Такова, к примеру, женская фигурка с цветком, которая легко соотносится с языческой славянской символикой цветка — древа жизни. Отголосок языческого культа звучит в подсвечнике с изображением Яри-

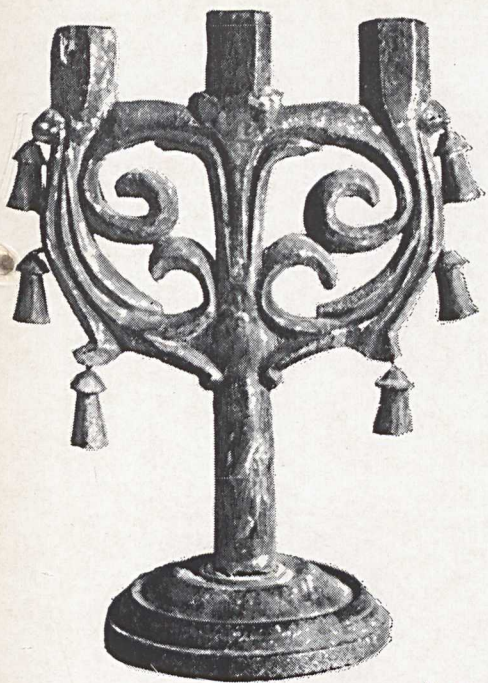
лы — бога солнца. Характерно, что его лик обрамлен «колом» (на украинском языке — круг, колесо), в котором спицы — солнечные лучи. Среди других выделяется светильник для одной свечи. Взлет его довольно затейливо выточенной высокой ножки прерывает круглая, с отверстием в середине, розета. В ней — женская головка. Не восходит ли этот образ к языческой «берегине»? *

Орнамент резьбы светильников ясен и ритмичен: легкие косые насечки, неприхотливый зигзаг. Во всех вещах ощутим ритм и контраст гладких и орнаментированных поверхностей. Изделия в основном монохромны, в них сохранен цвет и текстура дерева. Окраска рельефа применялась редко. Резчики любили украшать светильники подвесками — деревянными колокольчиками, которые в народе называют «дармовісами», то есть «без пользы висящими»: в виде кистей их можно встретить в народной одежде гуцулов. Близость между собой форм подсвечников (чаще всего сердцевидных, подковообразных, овальных), при том, что украшали их самыми разными по времени появления и выразительности видами резьбы (трехгранноячеючатой, скобчатой, ажурной, плоско-рельефной заovalенной и простыми насечками-нарезами) является свидетельством и отражением сложных процессов, которые происходили в искусстве после того, как резчики иконостасов принесли с собой элементы и приемы барочной резьбы. Это не подавило плоскую резьбу, но в чем-то существенно ее потеснило. Представленные здесь изделия неизвестных нам мастеров сделаны, очевидно, преимущественно во второй половине XIX — начале XX века, хотя художественные образы рассматриваемых светильников формировались значительно раньше при активном участии и еще более ранних мотивов. Более простые, «наивные» по трактовке подсвечники не являются обязательно и более ранними по сравнению с развитыми композициями. Здесь немалую роль играло мастерство резчика, его личная склонность: то ли подражание натуре, то ли воплощение собственных фантазий.

* В. М. Василенко. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII — XX вв. Изд-во Московского университета, 1960, стр. 39.

Г. Александрова

В подписях на 3-й стр. обложки указаны места приобретения подсвечников.



Около 1900 гг. г. Коломыя,
Ивано-Франковская обл.

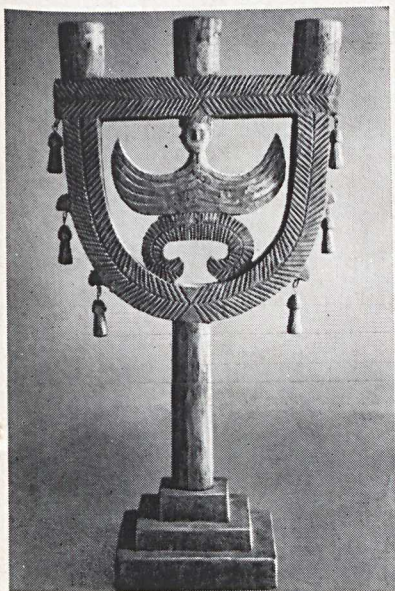


«Солнце». Середина XIX в.
с. Космач, Ивано-Франковская обл.



Около 1900 гг. Черновцы

Около 80-х гг. XIX в. Черновцы



2-я половина XIX в. с. Жабье,
Ивано-Франковская обл.

Подсвечник
с легенями.
2-я половина
XIX в.



Подсвечник из с. Брустуры,
Ивано-Франковская обл.



Около 1875 г. с. Жабье, Ивано-
Франковская обл.

