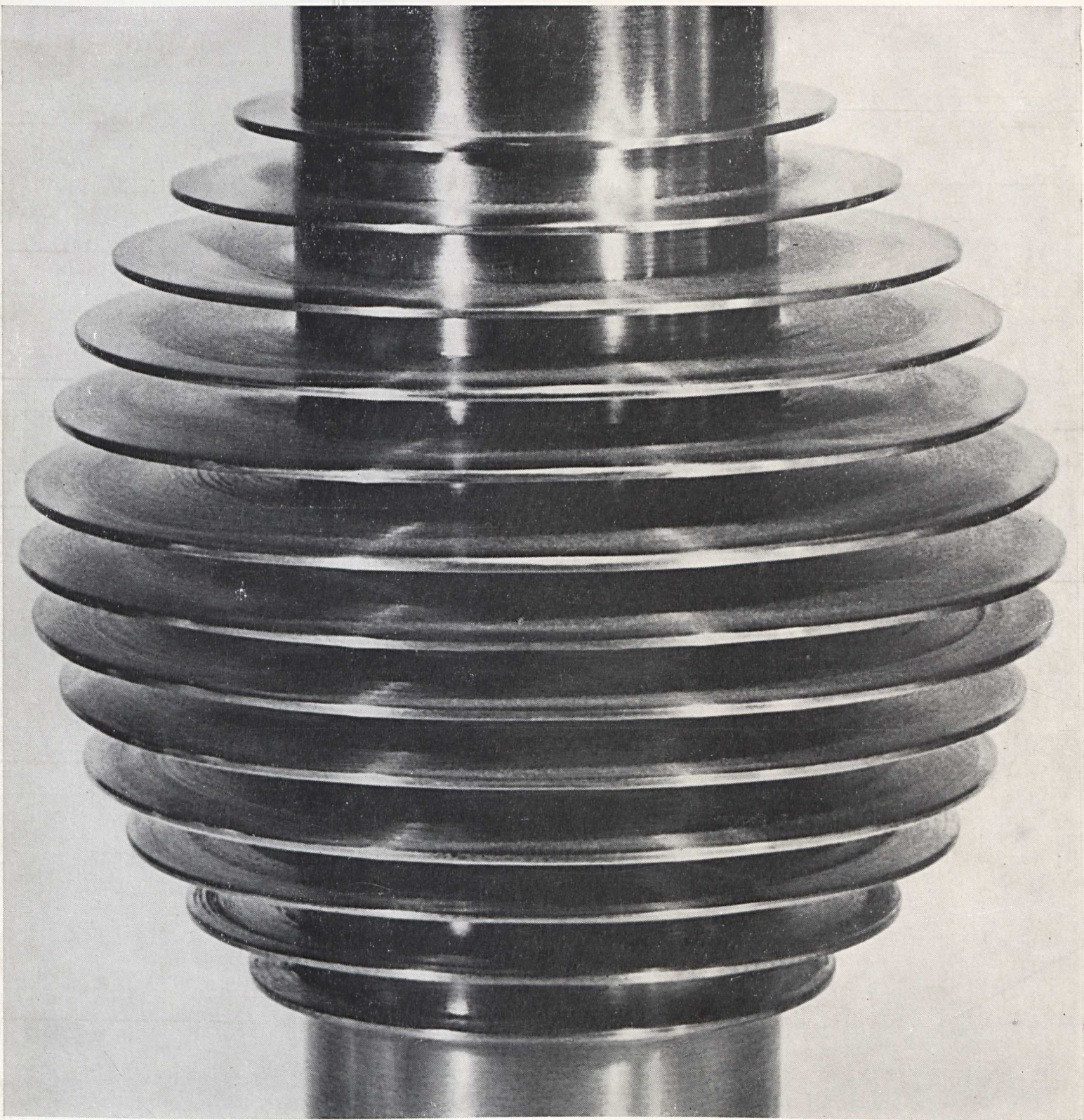




Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 11(168). 1971

Год издания пятнадцатый

В номере:

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редакционная коллегия:	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. 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.
Зам. главного редактора	
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазянц С. В. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Худож. редактор
	Курбатов Ю. К. Невлер Л. И. Уварова И. П. Шкаровская Н. С.
Художник номера	Кузнецов А.
Техн. редактор	Штейнер Л. М.
Фотохудожники:	Кочетов Г. И., Кропивницкий Л. Е.
Фото:	Кузнецов А. Куренков А. Логинов Б. Маркелов А. Селиверстов И.

В составлении
«Панорамы молодых»
принимали участие:
В. Швец,
Т. Блажкова и Т. Целмис,
В. Аронов,
В. Максименко

На обложке:
Н. Мяги.
Приз «Футбол».
Металл. Фрагмент.

А 10601. 18.X. 1971
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Заказ 1029. Тираж 20 750.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

1	Спорт. Спорт. Спорт. Спорт
Л. Невлер	
9	Фарфоровый конкурс «ДИ СССР»
Л. Крамаренко	
16	Новые работы украинских монументалистов
Л. Попова	
20	Традиции монгольского искусства
Л. Сономцэрэн	
26	Творчество гончаров-игрушечников
А. Фрумкин	
30	Камерная скульптура Слонома
С. Базазянц	
36	Дом, который построил Образцов
Е. Закс	
38—55	Хроника
56	Страница коллекционера
Л. Кропивницкий	Безмены

Спорт. Спорт. Спорт. Спорт

Л. Невлер

О. Кирюхин.
Команда ЦСКА. Керамика



З. Колпаковайте-Вогелене.
Гобелен «Хоккеисты-победители». Шерсть, ручное ткачество

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕЧУЖОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАТИТЕЛЬНОЙ
РАБОТЫ

Спортивные зрелища не заняли бы такого места в нашей культуре, если бы сама культура не была пропитана духом спорта. Иной художник не знает, где городской стадион, но его работа на выставке соотносится с другими так, словно это не выставка, а состязание; искусствоведы пишут о художественных произведениях как о рекордах и достижениях; интонация суждений ценителей искусства напоминает оценки спортивного жюри.

Летом этого года, когда москвичи и гости столицы делили досуг между Пятой всесоюзной спартакиадой и Седьмым международным кинофестивалем, всеобщее внимание неожиданно привлёк Центральный выставочный зал столицы:

**ВСЕСОЮЗНАЯ ВЫСТАВКА
ФИЗИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И СПОРТ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ,
ФОТОГРАФИИ И ФИЛАТЕЛИИ**

Успех выставочной экспозиции на такую тему казался неожиданным, — поскольку ее участникам пришлось конкурировать с прессой, кино и телевидением, давно научившимися говорить о спорте, — но оказался закономерным: выставка показала, что связи спорта с искусством гораздо глубже, чем мы думали.

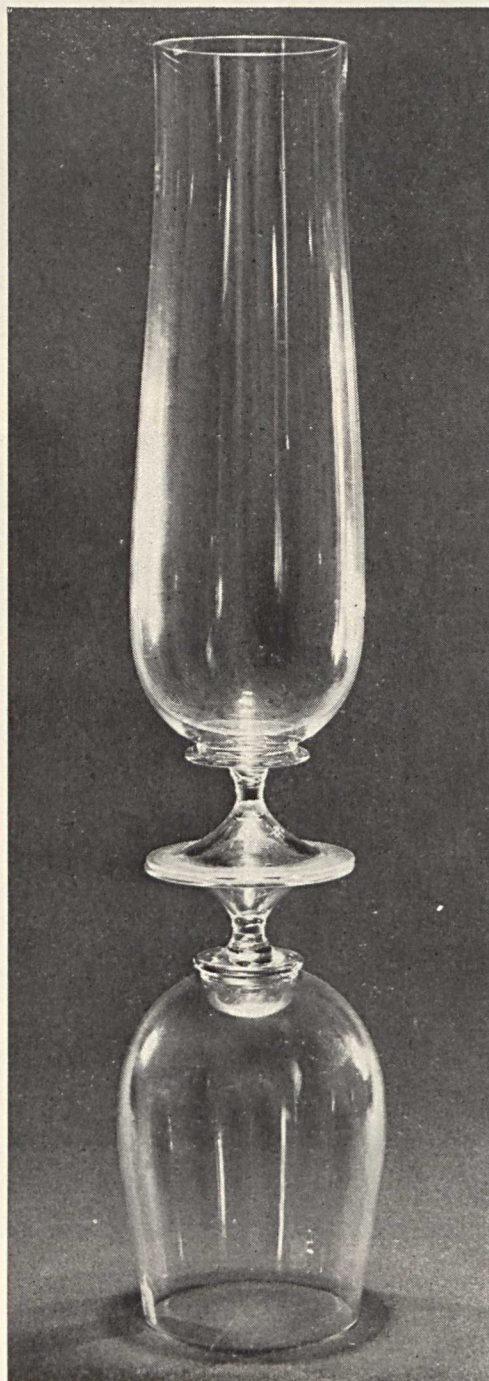
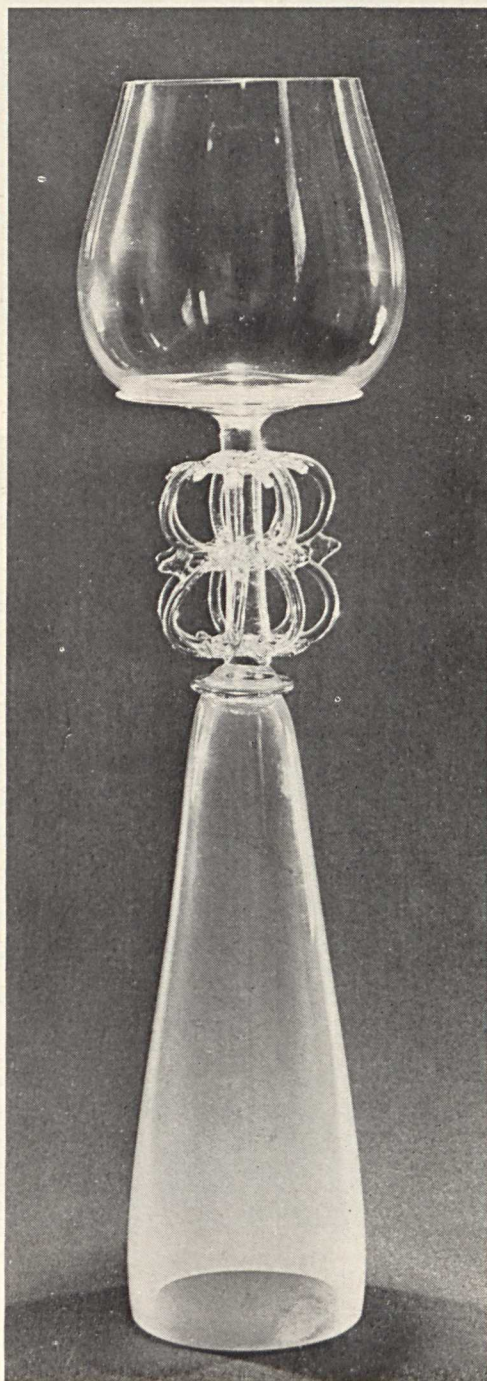
*

Показательные выступления «прикладников» не имели обязательной программы. К участию допускались произведения всех жанров и стилевых категорий. Некоторые авторы считали достаточным выполнить комплекс вольных упражнений на тему вазы, назвав

их «Штанга» или «Спортивная гимнастика», — но публика в своих оценках не отдавала таким работам предпочтения: как писал в книге отзывов один из зрителей, произведение художника должно учить не только вкусу, но и добросовестности.

С серией стеклянных кубков выступил Юрий Жульев (г. Чудово). Его манера, как всегда, отличалась рациональной отточенностью формы, аскетическим отношением к материалу и нарочитым отсутствием литературной тематики. Разрушая стереотипные представления о том, как должен выглядеть спортивный кубок, художник, видимо, решил доказать, что приз может быть любым, лишь бы был красивым. Поэтому он представил кубки, которые могут быть с равным успехом вручены как за спортивное достижение, так и за исполнение роли Онегина. Такое полное уничтожение знаковой функции кубка кажется нам, однако, следствием чрезмерного упрощения поставленной задачи: войдя в интерьер, где будет стоять изделие Жульева, мы вряд ли догадаемся, что это — спортивный приз, а не свидетельство утонченного вкуса хозяина.

Несколько более сложную задачу поставила перед собой Л. Лаасберг (Таллин), выполнившая серию ювелирных украшений для спортсменов. Победительнице лыжных соревнований назначается кольцо с подвесками-лыжами, рекордсменке состязаний по туризму — кольцо с треугольничками-палатками. В нашей передаче эта идея звучит прямолинейно, но в натуре изделия выглядят изящно и элегантно, поскольку эмблематика не мешает их основному назначению — украшать костюм современной женщины.



Ю. Жульев.
Кубок «Инсбрук». Стекло

Ю. Жульев.
Кубок «Золотая шайба». Стекло

Х. Пыльд.
Кубок «Олимпийский огонь». Хрусталь

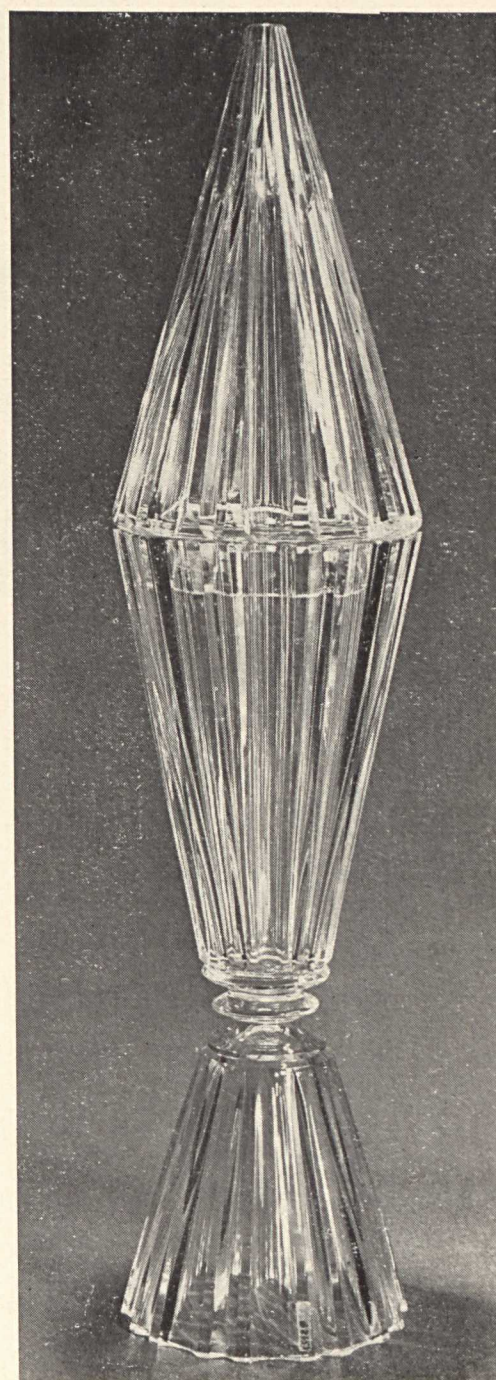
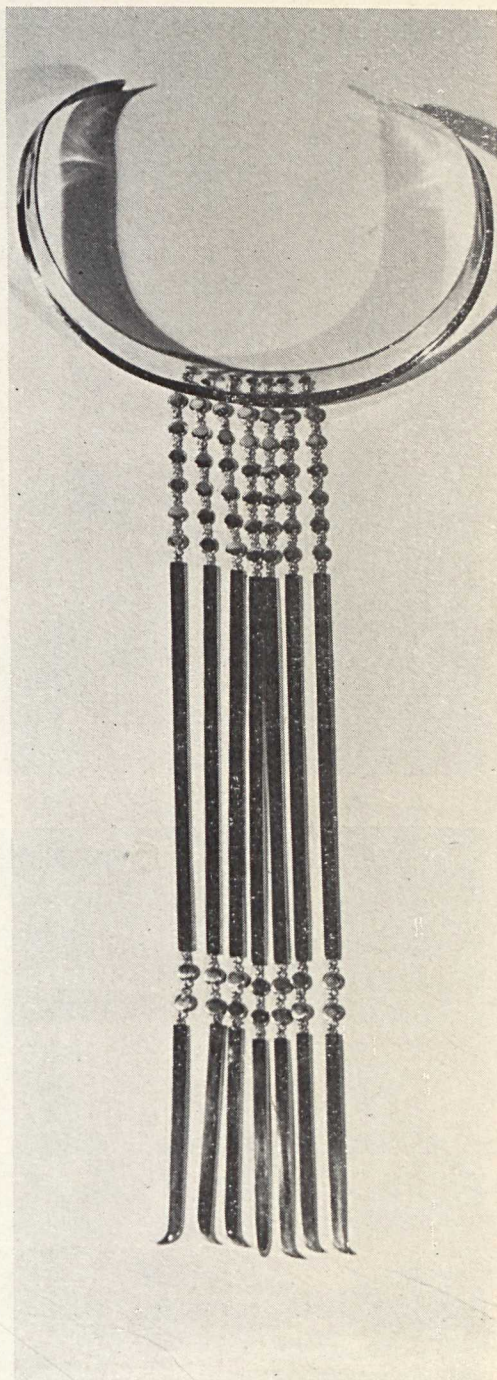
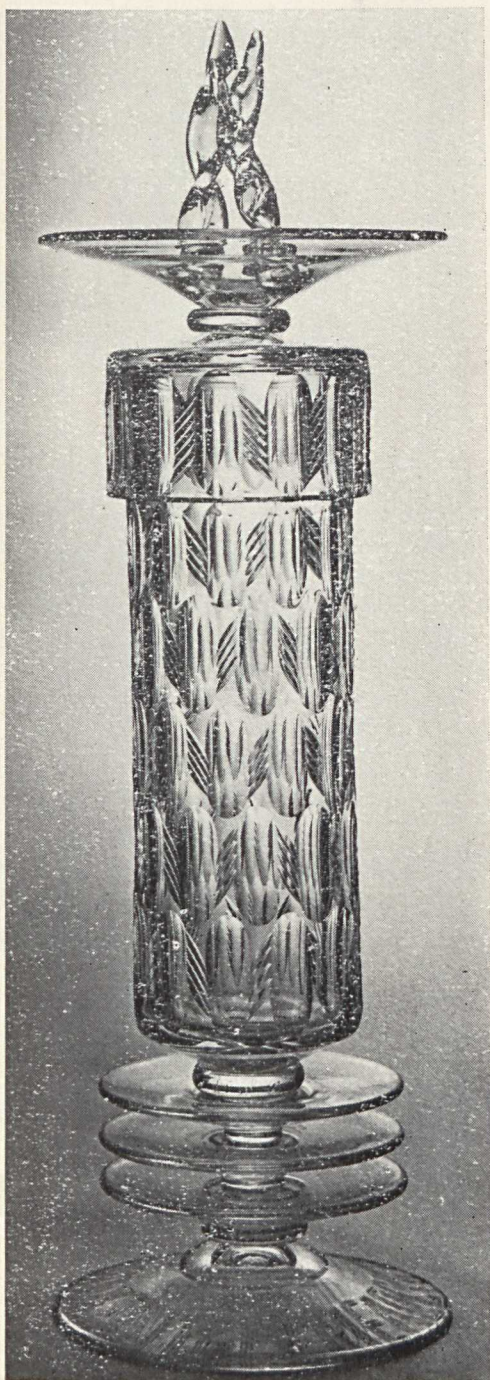
Л. Лаасберг.
Украшение-приз для спортсменов. «Лыжи». Металл

А. Остроумов.
Приз «Парашют». Хрусталь

А вот автору гобелена «Приз» Генорате Резмене (Вильнюс) не удалось столь успешно разрешить противоречие между знаком и функцией вещи. Гобелен красив, рисунок мишени превращен в цветной орнамент, но изображение настолько буквально, что рефлекторное желание «стрелять» мешает незаинтересованному созерцанию произведения искусства. Образцовый приз показала Хелле Пыльд из Ленинграда. В основе его формы — хрустальный кубок с оригинальной огранкой. Не трудно себе представить, что менее взыскательному художнику такое решение показалось бы вполне достаточным, но Пыльд поступает так, как вел бы себя на ее месте истый спортсмен: она усложняет задачу. Кубок — знак. И потому традиционная форма превращается в подставку для хрустальной чаши с олимпийским пламенем. Теперь кажется, что сверкающие грани кубка отражают блики хрустального огня. Однако и такое решение не показалось автору исчерпывающим. На ножку кубка она «надевает» три хрустальных диска. Их бытовая антифункциональность подчеркивает торжественную, «призовую» природу изделия: из кубка следует пить только один раз, и совершенно не нужно, чтобы это было удобно. Работу Хелле Пыльд можно публиковать как иллюстрацию к статье «приз спортивный» в энциклопедическом словаре. В ряде других произведений разрабатывались более частные аспекты той же темы. Вообще надо сказать, что, несмотря на свободную программу выставки, большинство экспонатов раздела оказались призами: мы все любим спортсменов, но, видимо, гораздо больше мы любим победителей. На вопрос «что дарить победителю?» художники

отвечали по-разному. Большею частью участники выставки посвящали призерам сравнительно привычные декоративные изделия (гобелены, вазы и т. п.), новые функции которых соединялись со старыми либо с помощью эмблемы, либо посредством художественного образа. Результат получался различным в зависимости от того, насколько органичным оказывался задуманный синтез.

Превосходный результат показала Лейда Юрген из Ленинграда. Рассматривая ее кубок «Гребля», зритель обнаруживал на поверхности хрустального изделия мастерски нанесенное алмазной гранью изображение спортивной лодки с гребцами. Однако рисунок понадобился художнику не как эмблема, а для того, чтобы зритель убедился в своем впечатлении: сплошной узор хрустальных волн, искрящихся по поверхности кубка, вызывал в памяти ни с чем не сравнимое ощущение стремительного скольжения лодки по широкой речной глади, но и это — лишь поверхностные ассоциации. Более глубокая связь художественного произведения и спорта выявлена самой формой, архитектоникой вещи, ритмом алмазных граней, нанесенных смелой рукой мастера: энергия, сила, уверенность в себе — качества как спортсмена, так и художника. Столь же высокий уровень образного владения темой продемонстрировала Екатерина Яновская (Ленинград). Восходящее движение хрустальных волн (кубок «Водный спорт»), неожиданно прекращающееся под напором встречного движения, превращает ее приз в символ не только пространственной, но и смысловой завершенности: так верить в окончательное торжество спортивного достижения может, казалось бы, только прирожденный спортсмен.



Не менее впечатляющий образ спортивной победы показала Хайви Раадик (Таллин), уже давно поражающая зрителей нарочитой легкостью, с какой современный ювелир может относиться к драгоценному металлу. Нагрудные украшения для фигуристов-победителей — это массивные цепи-венки, словно сплетенные из лавровых листьев. Они будто вылеплены вручную и позолочены. При взгляде на них вспоминаются орденские цепи времен Ренессанса. Такое украшение (утверждает художник) достойно героя наших дней. Следует, впрочем, напомнить, что представленные на выставке произведения сделаны, как правило, специально для выставки. Рассматривая их как реальные призы, мы совершаем допущение, на которое сами художники могли не рассчитывать. С тех пор, как Борис Смирнов показал на выставке чайник с запаянным носиком, мы больше не требуем, чтобы функция бытовой вещи была выявлена в ее форме. Правда, мы еще продолжаем требовать, чтобы она была выражена в образе.

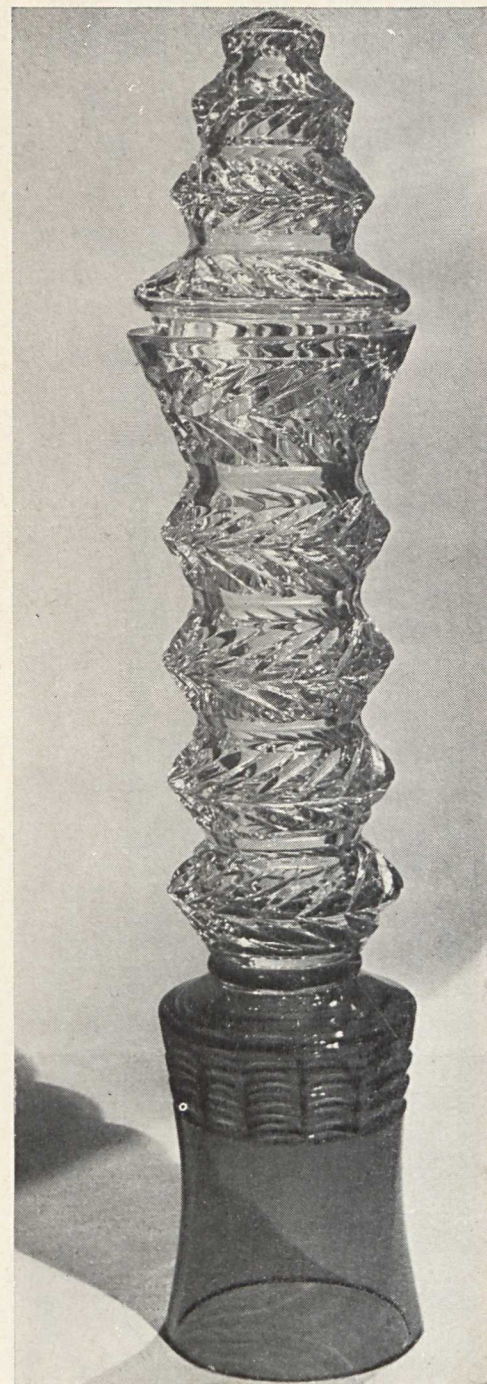
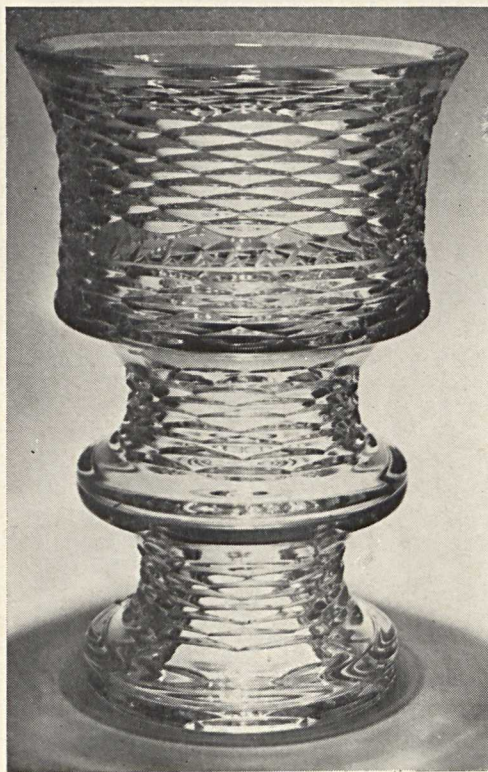
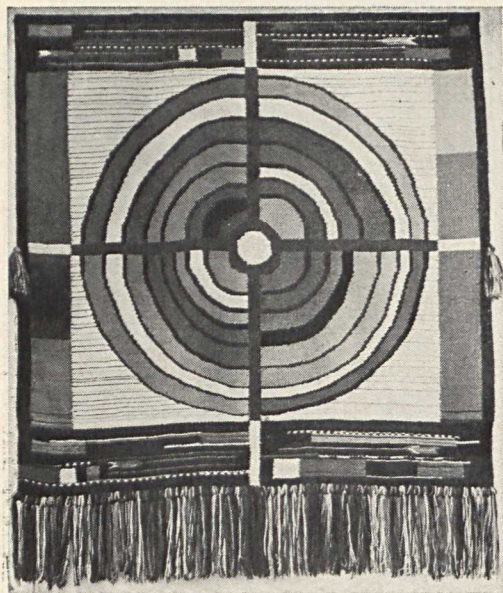
Работа Смирнова — «Кубки спортивные» — показывает, что ленинградский художник остается верен себе. Кубки перевернуты. Этот сдвиг очень важен для художника, упорно приучающего нас ценить в своих вещах не столько конечный результат, сколько идею, режиссерское решение. Перевернув кубки (как бы уже опустошенные), художник составляет их вместе, и тут начинается игра: на стекле нарисованы хоккеисты; они просматриваются сквозь стекло в пространственной композиции; они начинают отнимать друг у друга шайбу... Художник остранил сам момент спортивной победы. Игра возникает в стекле, как она возникает в воображении после напряженной схватки.

Посетителям выставки не позволялось переставлять эти бокалы, — иначе мы, наверное, убедились бы, что «Кубки» Смирнова допускают не одну, а множество игровых ситуаций.

«Чем поражает воображение спорт? — спрашивал писатель Трифонов, приветствуя открывшуюся одновременно с выставкой Спартакиаду. — Своей кажущейся, а может быть, реальной беспредельностью. Человек не может остановиться: прыгает все дальше, бежит все быстрее, поднимает все более колоссальные тяжести. Особенно бурный прогресс, — а в некоторых видах спорта прямо-таки фантастический — произошел за последнее десятилетие...»¹.

Если бы мы задались вопросом, чем поражают современные выставки декоративно-прикладного искусства, то, наверное, пришли бы к выводу, — тем же: художник не может остановиться. Ну могли мы десять лет назад, бродя по залам выставки «Искусство — в быт», представить себе на том же месте что-либо похожее на спортивные призы из металла, показанные художниками Таллинского комбината?

Полый металлический цилиндр своей общей конфигурацией сохраняет какое-то воспоминание о кубке-сосуде. Это та основа, на которой художник Л. Синивев начинал свою работу. Работа состояла в том, чтобы открыть внутреннее пространство сосуда, который мы давно привыкли воспринимать как внешний объем. Художник старается сохранить воспоминание о самом процессе вскрытия: цилиндр не просто прорезан посередине (в пропорции золотого сечения), а будто бы вырезался аккуратненькими квадратиками; некоторые из них сохранены и наклеены. Художник открывал нашему глазу то, что «было» внутри цилиндра.



Г. Резмене.
Гобелен «Приз».
Шерсть, ручное ткачество

Л. Юрген.
Кубок «Гребля». Хрусталь

Л. Юрген.
Кубок «Гребля».
Деталь гравировки

Е. Яновская.
Кубок «Водный спорт».
Хрусталь

А «были» там блестящие шарики, потому что кубок называется «Настольный теннис». Подвижная конструкция из шариков «раскрыта», как бывает раскрыт секрет или клад, и мы можем покрутить их с тем же чувством, с каким прикасаются к драгоценности. Вещь превращена в маленькую скульптуру, живущую особой пластической жизнью, и в то же время — в подлинный приз, поскольку как раз такую новаторскую вещь надо дарить тем, кто прыгает все дальше, бежит все быстрее, то есть спортсменам. Современный художественный образ многозначен. Но спортивный приз тоже: это и воспоминание об игре, и наслаждение ее эстетикой, и торжество победителя, и признание публики.

Оживленную реакцию зрителя вызвала работа ленинградской художницы Инны Олевской. Многим памятен ее сервиз «Цветы и музыка», оказавшийся в центре прошлогодней дискуссии «ДИ»². Новая работа органичнее, убедительнее, поскольку искренность автора в отношении к теме подчеркивается здесь несколько ироническим отношением к ретроспективной стилистике. Пять олимпийских колец как бы погрузились в глубину внутреннего мира художницы, обросли там, как затонувший корабль, какими-то ассоциациями и стали многозначными, как многозначен шарф дамы, подаренный победителю турнира.

Во внутреннем пространстве двух колец отразились бюсты победителей — не то греки с русского фарфора прошлого века, не то римляне с маскарада наполеоновских времен. Такие же бюсты примостились на двух других кольцах, а в центральное, самое большое кольцо, врисовалась фигура бегуна, когда-то рожденного античной вазописью. Тончайшие коралловые

розочки обвили кольца сверху, спустились гирляндами по точеным подставкам, украсили головы победителей вместо лавровых венков, и ноги бегуна вместо крыльев Меркурия. Виртуозная лепка этой флоры фарфорового мира не оставляет сомнения в ее органическом, а не механическом происхождении. Мы перестаем спрашивать, почему эти герои и героини, розочки и бантики такой, а не иной формы, потому что только такие растут и проживают там, откуда художница извлекла свои кольца: они не «выражают образ» героя-победителя, а хранят в себе искреннее чувство к нему.

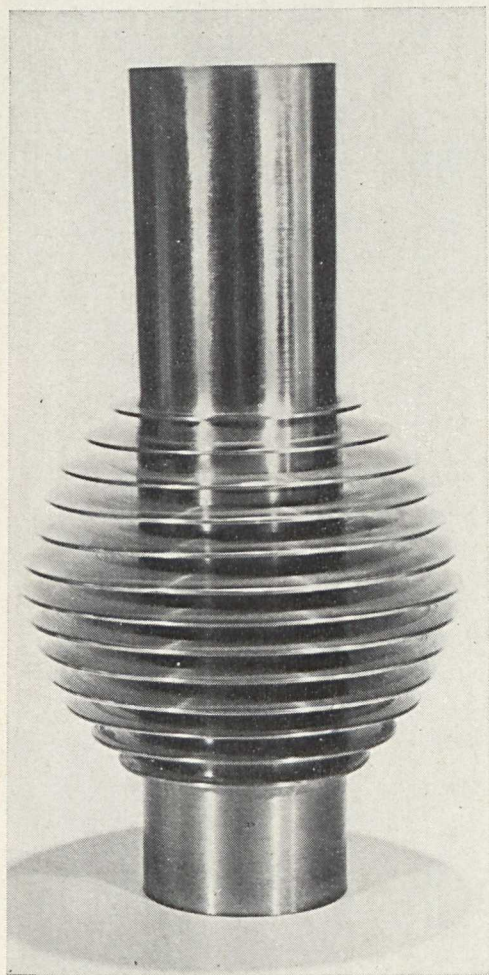
Но и в этой работе мы обнаруживаем более глубокую связь произведения искусства со спортом: можно шаг за шагом проследить, как автор последовательно усложнял композиционную задачу, со спортивным упорством раздвигая пространственные границы материала, казалось бы, положенные самой природой.

*

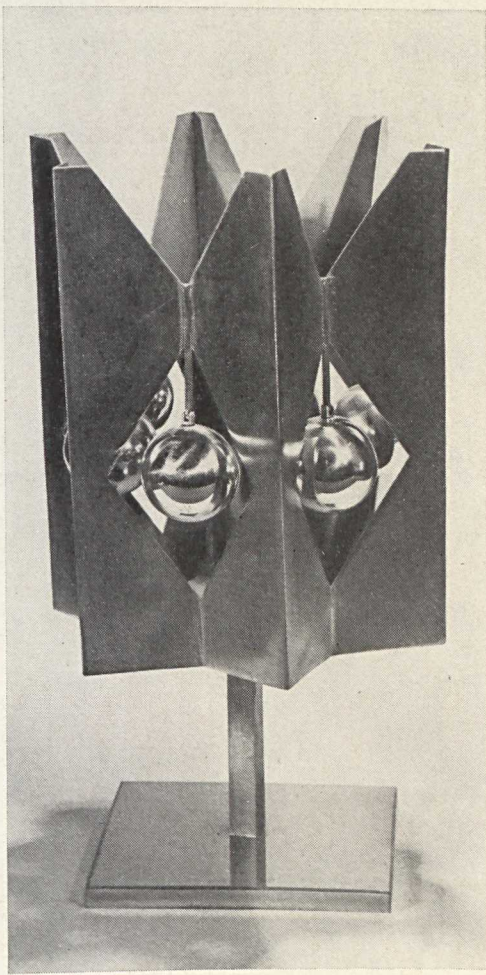
И один кубковый курьез. Именно кубковый. После торжественной церемонии награждения радостные и возбужденные армейцы по просьбе фотокорреспондентов собирались в центре поля для памятного снимка. Вдруг тяжелый хрустальный приз выскользнул из рук Анатолия Фирсова... и разбился.

«Известия» от 8 сентября 1971 г.

Спорт не завоевал бы такой популярности, если бы не стал более зрелищем, нежели физкультурой: исход схватки героев издавна был делом Олимпа, но для того, чтобы он оказался культурно значимым фактом, необходимо преобразование зрителей в болельщиков, объединенных чувством сопричастности к публично совершаемому таинству. Именно поэтому, начиная

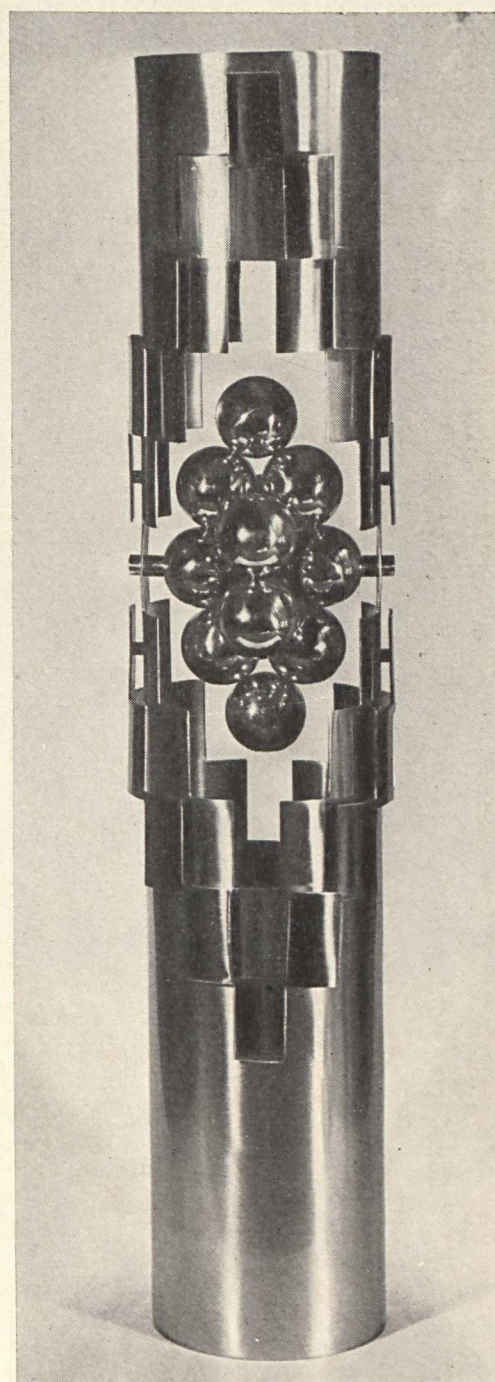


Н. Мяги.
Приз «Футбол». Металл

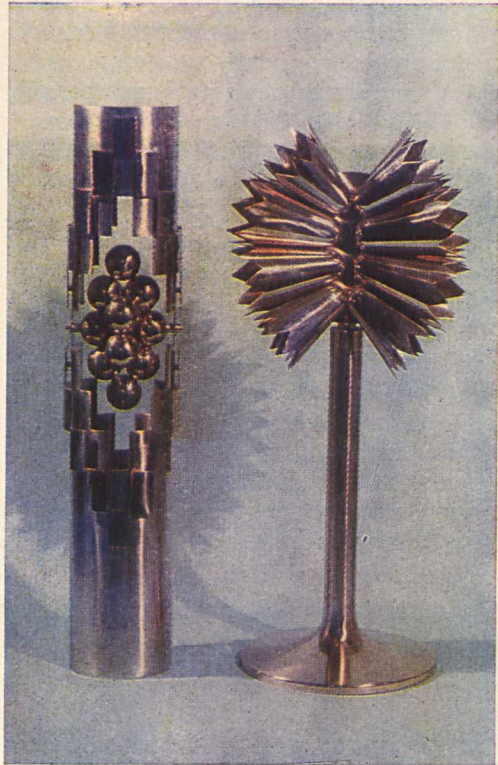


Т. Веллеринд.
Спортивный приз.
Металл

Л. Синивез.
Приз «Настольный теннис».
Металл



И. Олевская.
«Олимпийские кольца».
Декоративная композиция.
Фарфор



Л. Синивев.
Приз «Настольный теннис».
Металл

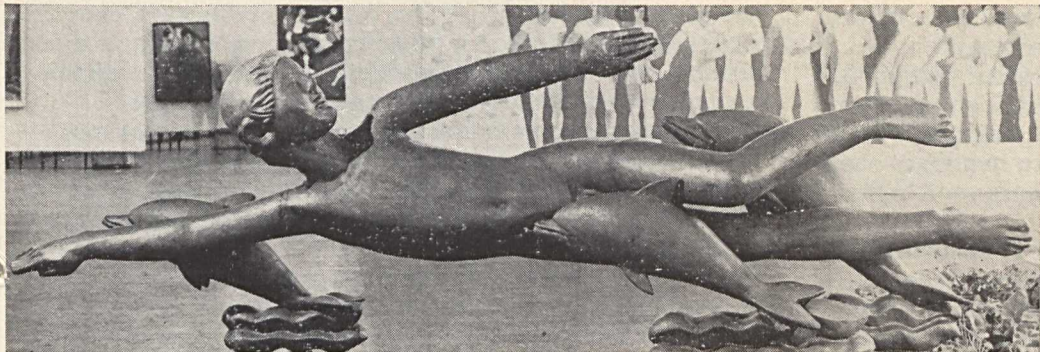
Т. Веллеринд.
Приз «Бадминтон». Металл



А. Дейнека.
Хоккеисты.
Мозаика, смальта



Б. Смирнов.
Кубки «Хоккей». Стекло



Л. Матюшин.
«Мальчик с дельфинами».
Металл



Э. Вигнере.
Гобелен «Аквалангисты».
Шерсть, ручное ткачество

с 776 года до н. э. (первые спортивные игры в Олимпии), спортивное состязание постоянно оборачивается праздником. Одежды трубадуров и доспехи рыцарей, специальные шоу и каскады развлечений, процессии «круга почета» и чаши трибун, кубки, медали, сувениры, значки, флаги, украшения — все это периодически становится неотъемлемой частью праздничной культуры эпохи.

В дни больших спортивных состязаний повышенным спросом пользуются самые разнообразные изделия, лишь внешне связанные с тематикой спорта. Независимо от художественного качества, они становятся эстетически значимыми для миллионов людей. Выполнив функцию приза, памятного подарка, сувенира, они оседают в домах и спортивных клубах, теряя с уходом праздника магические качества художественного произведения. Проблема стоит одинаково во всем мире: марафон за рекордами не поддерживается высоким художественным вкусом, разбуженные спортом открытые эмоции гаснут, не получая эстетического насыщения.

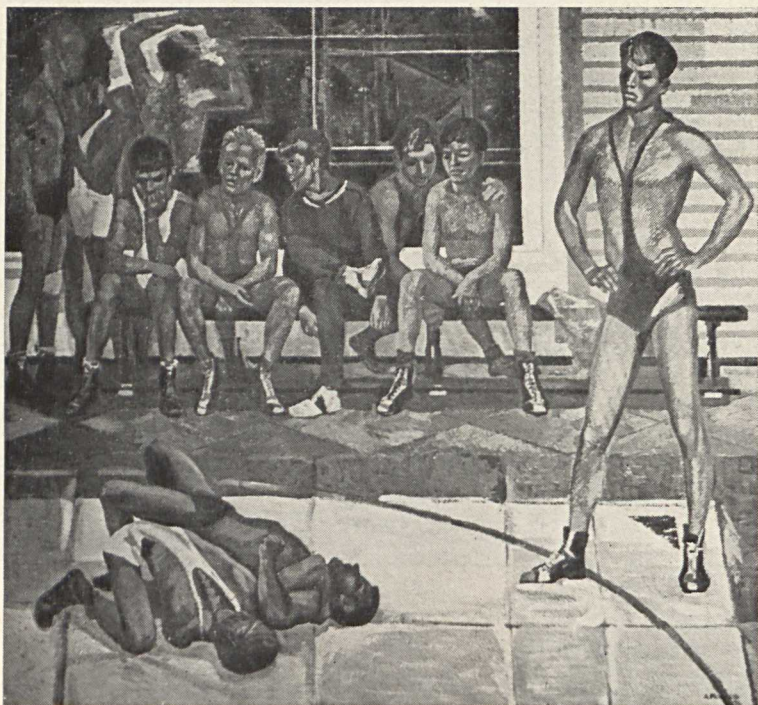
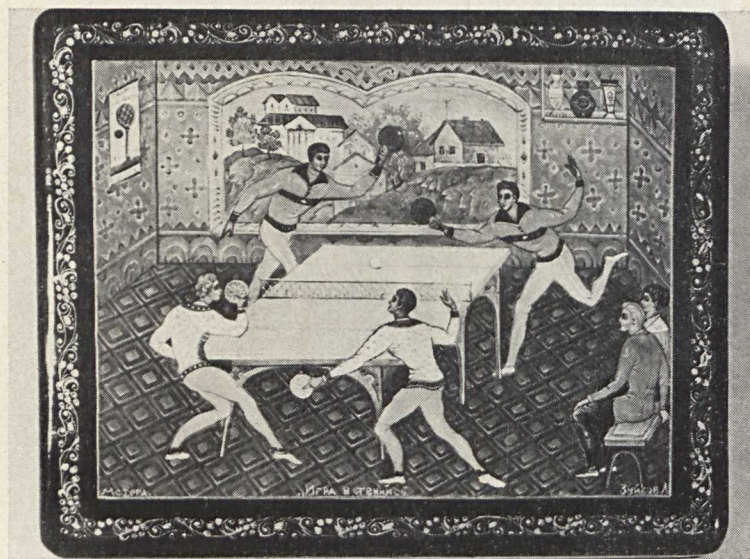
Если говорить об архитекторах, дизайнерах и прочих специалистах по устройству и режиссуре массовых зрелищ, то в кругу стоящих перед ними глобальных проектных задач эта проблема не находит себе места. Что значит спроектировать какие-нибудь самые скром-

ные олимпийские игры? Это значит продумать системы спортивных символов и пиктограмм, оформления и рекламы, — причем, образ зрелища должен быть найден исходя из особенностей географической среды и местной национальной культуры, — с учетом психологии восприятия разных типов зрителей... Смена форм является тут законом, умирание вещей, а не их вечная жизнь в искусстве — профессиональным требованием.

Ничего подобного любители спорта на выставке не увидели. Но, готовясь к Олимпийским играм в Москве, мы должны будем думать об уровне массовой художественной продукции на спортивные темы. Выставка в Манеже открыла путь обновления этой давно запущенной, но такой потенциально богатой области творчества.

¹ «ЛГ» от 21 июля 1971 г.

² «ДИ СССР», 1970, № 9.



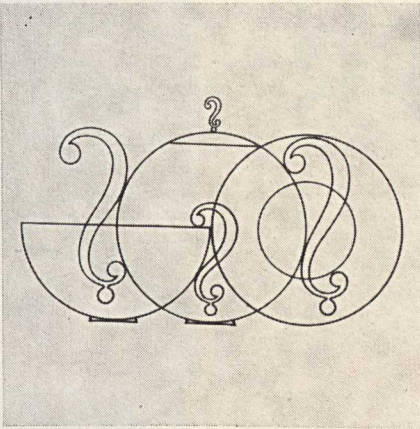
В. Кипшарь.
«Трынте». Керамика

А. Мордань.
«Юные борцы». Х., м.

Л. Зуйков.
Шкатулка «Игра в теннис».
Миниатюра на папье-маше

И. Обросов.
«Город. Волейбол». Х., м.

Фарфоровый конкурс Д СССР



К ИТОГАМ КОНКУРСА НА ЛУЧШУЮ ЧАЙНУЮ ПАРУ,
ОБЪЯВЛЕННОГО В СЕНТЯБРЕ 1970 ГОДА
СОЮЗОМ ХУДОЖНИКОВ СССР,
МИНИСТЕРСТВОМ ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ СССР
И ЖУРНАЛОМ «ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР»

*

«Лучшая чайная пара года»
1971

Л. Крамаренко

На «Фарфоровый конкурс «ДИ СССР», были присланы 62 работы под девизами. Они были экспонированы на выставке в зале Союза художников СССР для публичного обозрения и изучения жюри. Обсудив представленные произведения и изучив отзывы зрителей, жюри признало лучшими 11 новых образцов чайников и чашек, авторы которых отмечаются премиями.

ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА

I премия

В. Семенов. Девиз «Стоп-крышка».

В. Некрасов. Девиз «Ярило».

II премия

Ю. Ганрио. Девиз «Квант».

Б. Калита. Девиз «Арко».

В. Шинкаренко. Девиз «Лев и розы».

III премия

В. Ковальчук. Девиз «Самбор».

Б. Калита. Девиз «4 Д».

З. Улсте. Девиз «Праздничный».

Ю. Ганрио. Девиз «Юг».

А. Нюренберг. Девиз «Чайная роза».

Премия за рисунок для деколи

З. Леонова. Девиз «Русская элегия».

В. Семенов.
Девиз «Стоп-крышка».
Фарфоровый завод
им. М. В. Ломоносова.
I премия



Присланные на конкурс произведения предстали перед зрителями и жюри под девизами, поэтому восприятие их было беспристрастным, не отягощенным ассоциациями, связанными с именем автора, с маркой завода, с предшествующими работами. Трудно было выделить основное направление, говорить о едином стиле или преобладании каких-либо принципов. Вещи строгие, сугубо утилитарные соседствовали с замысловатыми и щедро украшенными; четкие конструктивные формы — с изысканно декоративными.

Выбрав темой конкурса создание нового бытового предмета, мы поставили сложную задачу перед художниками (ведь чайник и чашка наиболее исторически определенные посудные формы). Мы надеялись, что широкий конкурс позволит найти новые необычные решения, откроет нестандартный пластический мотив. Но больших неожиданностей не было: были предложены главным образом вариации традиционных форм чайника и чашки, разнообразие которых достигалось за счет изменения пропорций основного объема и конфигурации деталей.

Зато декоративное оформление изделий представляло картину достаточно пеструю. Она свидетельствовала о том, что художники перестали верить в «единый стиль», овладение приемами которого гарантирует успех, что наступило время новых исканий.

Нам хотелось своим конкурсом поощрить эти искания, открыть дорогу нестереотипным решениям. Выбором лучших произведений мы старались подчеркнуть те новые веяния, которые можно уловить в оформлении чайной посуды, и которые отвечали бы требованиям конкурса: красота, удобство, массовость.



В. Некрасов.
Девиз «Ярило».
Опытно-экспериментальный
завод ГИЖИ. Ленинград.
I премия





Ю. Ганрио.
Девиз «Квант».
Дмитровский
фарфоровый завод.
II премия



Б. Калита.
Девиз «Арко».
Дмитровский фарфоровый
завод. II премия



В. Шинкаренко.
Девиз «Лев и розы».
Фаянсовый завод
им. М. И. Калинина.
II премия



Витрина «Фарфорового
конкурса «ДИ СССР».

Среди лучших отмечена чайная пара «Стоп—крышка» — образец классической круглой формы. Округлая крышка без навершия, с хорошо продуманным креплением прекрасно завершает форму. Чайник и чашка под девизом «Ярило» привлекли внимание своеобразием объема, поделенного на две части: нижняя округлая служит вместилищем для жидкости, верхняя вытянутая — пространство для аромата. Чашка построена на той же конструктивной схеме, устойчива и удобна.

Вторыми премиями отмечены вещи разного характера. «Квант» — отличает строгость, ясность и четкость современного делового стиля. Такая скромная вещь займет место в любом интерьере. Сервиз «Арко», напротив, индивидуален и многоречив. Эти два сервиза словно воплощают в себе мужское и женское начала. В «Арко» округлая форма нашла свое воплощение как в чайнике, так и в чашке, тонко выполнены все детали. Форма оплетена миниатюрной росписью из незабудок — орнамент индивидуален так же, как и форма, они рождены друг для друга. Чуть нарушает гармонию носик, слишком тяжелый.

«Арко» — одна из самых острых вещей на конкурсе. Среди фаянсовых предметов предпочтение было отдано чайнику «Лев и розы» за форму, хорошо выражающую пластику материала, за удачное сочетание малого и большого объемов. В комплекте хороши и удобные широкие чашки на ножках. Тональность росписи выбрана с большим тактом. Набор сделан с хорошим ощущением традиций русского фаянса.

Среди остальных премированных работ обратим внимание на своеобразие решения сервиза под девизом «4 Д». Такая посуда скорее всего может быть пред-

При просмотре выставки понравились изделия под девизами «Юг», «Пурпур», «Бабочка» и «Орша». Благодарим за организацию выставки.

Голенков В. В. (г. Минск.)
Барышников В. Н. (г. Кохма, Ивановской области)

Пожалуйста, все, что мы здесь видели, пустите в работу на наши фабрики — это будет подарок всем нам, людям.

(Подпись неразборчива)

Один из лучших сервизов, по-моему, «Стоп-крышка».

Н. Бершадская, педагог

Осмотрев выставочный зал, мне хочется сказать, что больше всего понравились девизы «Стоп-крышка», «Гербы», «Русский сувенир». Очень хочется пожелать, чтоб скорей все это было в продаже.

Ст. техник (подпись неразборчива)

Мы были бы рады увидеть на прилавках все «чайные пары», но с большим удовольствием для праздничных столов приобрели бы чайную пару «Гербы», «Лето красное», для ежедневного пользования чайные пары «Золотое кольцо» и «Стоп-крышка».

Межуева, Хамдамова

Будь моя воля, делал бы так, как сделано под девизами «Синее с белым», а остальное — вычурность. Из них не то что выпить чай, но и налить нельзя. Главное — простота. Помнить об этом надо.

(Подпись неразборчива)



назначена для кафе или столовых. Особый облик сервиза общественного назначения, удобство складирования (без нарушения логики построения предметов), конструктивная выдумка заслужили одобрение большинства.

Пластичной формой и артистичностью узора привлек всеобщее внимание прибор «Чайная роза», хорошей прорисовкой простой формы и сочностью подглазурной росписи — «Самбор». Нарядной декоративностью орнамента отличалась чашка «Праздничная», на которую обратили внимание многие зрители. «Юг» — хорошо продуманный, удобный для быта сервиз. Одним из заданий конкурса было создание рисунков для техники декалькомании. Поступило 14 рисунков, предназначенных для массового воспроизведения на посуде. Они в большинстве своем не выходили за круг обычных цветочных мотивов, воспроизводящих ручную роспись. Мастерством фарфоровой живописи и красивой игрой оттенков розового цвета выделялся декоративный мотив «Русская элегия», который отмечен специальной премией. Так обосновали члены жюри выбор лучших предметов чайной посуды. Но конкурс был интересен не только этими единичными работами. Условно, все произведения можно было поделить на две группы. Одни авторы продолжают вести работу над отстоявшимися традиционными формами чайной посуды русского, а теперь советского массового производства. Простые объемы и сглаженные детали этих предметов прошли через лаконизм «современного стиля» в начале 60-х годов и теперь получили относительно законченное художественное выражение.

Мы говорим о девизах «Лира», «Солнечный», «Русь»,

«Золотое колечко», «Осень» и других.

Вторая группа авторов обнаруживает поиски большего разнообразия, стремление к украшенности, изяществу посуды. Происходит переосмысление форм русского фарфора XVIII—нач. XIX веков. Форма предметов стала сложнее, детали вычурнее, роспись преобладает цветочная, миниатюрная, тональная. На конкурсе это были девизы «Весна», «Арко», «Пурпур».

Если первое направление отстоялось и почти свободно от «ошибок» (если однообразие не считать ошибкой), то второе только делает первые пробы, иногда грешит несамостоятельностью, неоправданными реминисценциями. От художников, работающих в этом направлении, потребуется еще большое трудолюбие, эрудиция, углубленность поиска.

Два момента были самыми интересными и напряженными у организаторов конкурса. Первый — когда открыли ящики с присланными чайниками. Что в них? Сколько? Какие находки ждут зрителя? Второй — не менее острый, когда вскрыли конверты с именами художников. Кто они, участники конкурса, авторы новых чайников и чашек?

В конкурсе участвовали наши заслуженные мастера, опытные керамисты, такие как П. Кожин и Г. Круглов. Широко представили свои работы художники среднего поколения, за плечами которых многолетний стаж работы на производстве — В. Семенов, Ю. Ганрио, А. Гузанов, З. Леонова, чье творчество определяет облик основного массового ассортимента крупнейших заводов Ломоносовского, Дмитровского, Дулевского. Конкурс открыл и новые имена молодых художников, посвятивших себя фарфору и пытливно ищущих новые пути в создании бытовой посуды. Это —



В. Ковальчук.
Девиз «Самбор».
Бориславский
фарфоровый
завод.
III премия



Б. Калига.
Девиз «4 Д».
Дмитровский фарфоровый
завод. III премия

Б. Калита из Вербилка, А. Нюренберг из Москвы, В. Некрасов из Ленинграда.

Кроме крупнейших заводов активное участие в конкурсе приняли некоторые республиканские предприятия — Бориславский, Тернопольский и Полонский с Украины, Минский и Рижский фарфоровые заводы. Итак, художники серьезно поработали и спроектировали более 60 новых бытовых предметов, многие из которых могут служить образцами для массового производства. Благодаря разнообразию, практической целесообразности и художественной ценности они, безусловно, будут с удовлетворением встречены покупателями.

Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные отзывы посетителей выставки конкурсных произведений, в которых высказывались очень конкретные оценки и пожелания.

Не было почти ни одной работы, которая не нашла бы поклонника среди массовой публики, и все отзывы неизменно кончались требованием, просьбой, мольбой скорее получить возможность увидеть красивую посуду не только на выставке, но и в магазине. От интенсивности работы нашей фарфоро-фаянсовой промышленности зависит исполнение этого законного требования.

Ю. Ганрио.
Девиз «Юг».
Дмитровский фарфоровый завод. III премия



А. Нюренберг.
Девиз «Чайная роза».
III премия

З. Леонова.
Девиз «Русская элегия».
Рисунок для деколи.
Дулевский фарфоровый завод.
Премия за деколь



Хорошо, если выставка принесет реальные плоды, в смысле быстрой реализации представленных образцов в промышленном производстве.

1. Нравятся почти все белые варианты: «Лира», «Гарынь», «Солнечный», «Лань» и др.

2. Интересны образцы под девизами: «Гербы», «Юг», «Стоп-крышка», «Русский», «Сад ты, мой сад», «4 Д», «Осень», «Весна-5», «Садко», «Квант-71».

3. Интересна керамика.

Жаль только, что не указана предполагаемая цена сервиза.

Театровед (подпись неразборчива)
Москва.

Из всех просмотренных «посудин» понравились — под девизом «Стоп-крышка» и «Гербы». Всем хороши, хоть и разные! Приобрести бы!

Маркевич (Ташкент)

И все тот же извечный вопрос: «Почему только на выставке?» Столько талантов и столько возможностей! Так почему же ничего подобного мы не можем купить в магазинах? Впрочем, вопрос этот, вероятно, чисто риторический...

Горелова (Ленинград)

«Гарынь» — практична и должна пользоваться спросом.

«Самбор» — мрачен и аляповат.

«Арко» — неоправданно претенциозен.

«Бабочки» — хотя и вычурно, но имеет свой стиль.

«Пурпур», являясь колористической разновидностью «Бабочек», значительно проще.

«Русский сувенир» — как сувенир неплох, но тяжеловат.

«Золотое кольцо», «Медовая сота» — изящны и хорошо смотрятся.

Ст. инженер ОТК з-да «Изолятор»
(Подпись)

Я бы купила себе сервиз под девизом «Гербы» или «Праздничный».

(Подпись неразборчива)

Новые работы украинских монументалистов

И. и М. Литовченко, В. Прядко.
«Счастье». Мозаика
на фасаде Дворца бракосочетания
в Александрии.

Л. Попова

От редакции

За последние годы украинские монументалисты в содружестве с архитекторами выполнили ряд интересных работ.

Художники активно включают фрески, мозаики, витражи в современную архитектуру, каждый раз решая конкретную задачу обогащения образно-эмоционального содержания архитектуры.

Монументалисты Украины охватывают своими работами широкий фронт новых сооружений, включая и крупные общественные здания, и жилые микрорайоны, и архитектуру малых форм. В этом обширном

потоке не все равноценно, часто количество созданных работ идет в ущерб их качеству.

Попытка включить монументальное искусство во все, что строится, реконструируется и даже давно построено, приводит к резкому снижению идейно-художественного уровня произведений. Явление, которое с удивительной быстротой распространилось вширь, сейчас приобретает многослойную и разномасштабную структуру. Среди большого числа серых, безликих, упрощенных по творческой задаче работ историки искусства уже берутся проследить начальные шаги формирования школы украинских монумента-



листов со своим профессиональным пониманием задач, творческим почерком и отношением к национальному наследию.

Для наиболее интересных новых работ характерен отказ от узких, еще недавно обязательных норм: плоскостно, условно, локально по цвету.

Несколько лет назад мы воспринимали это как эстетическую программу обновления выразительных средств. Для своего времени, для периода стилистического «изобилия», вызвавшего инфляцию художественных средств, путь упрощения изобразительного языка был неизбежен. Программа прошедшего десятилетия, игнорирующая многие средства выражения, уже устарела. Узкие рамки послеукрашательского периода не удовлетворяют более не только строптивых критиков, но и самих художников. Арсенал броских аппликативно-условных приемов, образов, символика которых предельно однозначна и узка, исчерпан. Художники пытаются говорить со зрителем не языком телеграммы, а пространно, обстоятельной речью, не чурающейся сложностей душевных движений. Видимо, сами художники чувствуют, что настало время для поэтики иного монументального образа, развивающегося в целостное и сложное действие. И тут художники обращаются к давно забытым формам изображения, стремятся выразить свою идею не только



Э. Котков.
Декоративная композиция.
Витраж. Дворец культуры
в Днепродзержинске

В. Ламах.
«Жизнь». Фрагмент. Темпера.
Дворец культуры
в Днепродзержинске



в плоскостном измерении, но и в пространстве. А это вызывает усложнение образно-эмоциональной структуры: становятся богаче цветовые композиции. Наш автор киевский искусствовед Л. Попова рассказывает в этой статье о последних и наиболее интересных работах украинских монументалистов, выполненных в Днепродзержинске, Александрии и Краснодоне.

*

Во Дворце культуры химического комбината в Днепродзержинске, выпускающего удобрения для сельского хозяйства, тема росписей интерьера конкретна — связь химии и сельского хозяйства.

Однако содержательность их определяется не только сюжетом; это и не просто композиция, украшающая наружные стены и интерьер, а живопись в архитектуре, пульсирующая в ней, привносящая в нее новые образные качества.

Мозаика «К солнцу» В. Ламаха выполнена на фронтоне парадного фасада Дворца культуры. Упругая мощь движения передана в четком силуэте мозаики, звучащей контрастом архитектурному объему. Синий интенсивный звездный фон — не плоскость и не пространство: это среда, которая в одно и то же время — реальность и отвлеченность. Так, в живописной форме парадного фасада Дворца, в равной мере конкретной

и условной, рождается образ, воздействующий на окружающее пространство.

Мозаика «Искусство» Э. Коткова на фронтоне северного фасада, яркая и сочная по цвету, контрастирует со снегом — зимой, с зеленью парка — летом. Тема искусства передана здесь в конкретных образах актеров и в атрибутах театра, живописи, скульптуры. Живописный образ органичен данной архитектуре — лапидарной, строгой и несколько приземленной. Огромные окна позволяют видеть живопись интерьера, что придает легкость статичному, совсем не парадному сооружению.

Доминантой в пространственном решении архитектурно-живописного ансамбля является витраж (Э. Котков).

Словно цветная графика днем и светящаяся живопись — ночью, он выступает связующим звеном между мощной конструкцией фасада и пространством внутреннего помещения Дворца. Витраж подготавливает к восприятию интерьера, характер которого определяет образ живописного панно В. Ламаха «Жизнь». Тема — связь химии и сельского хозяйства — получила в панно возвышенный смысл, хотя в нем нет никаких аллегорических элементов.

Реальные люди даны в естественных «земных» взаимоотношениях (работа, наука, любовь, материнство) и в разнообразных ритмических связях, придающих



И. и М. Литовченко, В. Прядко.
«Счастье». Фрагмент. Мозаика.
Дворец бракосочетания
в Александрии

В. Ламах.
«Жизнь». Темпера. Фрагмент.
панно. Дворец культуры
в Днепродзержинске

их действиям жизненную достоверность. И в то же время эти люди не просто живут, работают, движутся, они как бы творят мир легенды: саженцы превращаются в сказочные деревья и вся природа становится волшебной. Роспись создает ощущение праздничности, значительности деяний человека. Каждый сантиметр стены в одно и то же время и мир реальности, и мир фантазии. Для человеческих фигур найден условный плоскостный фон. В сопоставлении с ним персонажи панно обретают значение символов.

Витраж «Жизнь» усиливает праздничное настроение, царящее в интерьере Дворца. И витраж, и панно находятся в одном зале, однако они не мешают друг другу, не конфликтуют между собой. Наоборот, они поддерживают друг друга и каждый сохраняет собственную декоративную выразительность.

По другому принципу решена мозаика «Счастье» И. и М. Литовченко и В. Прядко на фасаде Дворца бракосочетаний в Александрии. Эта мозаика значительна и по масштабу работ, и по оригинальности воплощения.

Мозаика Литовченко и Прядко в символической форме раскрывает тему любви, брака — две головы пластически слитые в единое целое. Образная система мозаики благодаря «традиционности» использованных в ней аллегорических атрибутов украинских свадебных обрядов, символизирующих силу (дубовые листья) и чистоту (калина) соответствует народным представлениям о любви.

Контрасты, определенные темой и сюжетом — сила и женственность, — поддерживаются контрастами формы и ритмов. Оставаясь верными натуре, авторы так интерпретируют каждую деталь, так продумывают ее масштаб, пропорции, что все они получают смысловую нагрузку и подкрепляют возвышенную символику мозаики. Здесь отвлеченный фон как бы продолжает реальное пространство. Благодаря этому мозаика становится принадлежностью не только данного здания, но и всего окружающего пространства. Она как бы господствует в ансамбле города. В этом и состояла задача авторов Дворца бракосочетаний, торжественность которого определила возвышенный строй монументального языка живописи. Мир видится здесь в своем самом чистом, идеальном выражении. Фактура живописного рельефа напоминает поверхность спокойного моря — настолько совершенно соотношение его выпуклых и вогнутых элементов, рассчитанных на обзор с любой точки.

Тема литого витража на лестнице парадного фасада также — о счастье, о жизни. И здесь, как и в мозаике, перед нами обобщенный образ семьи, трактованный поэтично и жизненно.

Масштаб мозаики, пропорции фигуры определяют двойственную функцию витража в интерьере. Отвлеченный фон с символической фигурой Отчизны как бы открывает перед входящим перспективу человеческой жизни, придает масштабность интерьеру. Конкретизированные по сравнению с центральной фигурой персонажи, соразмеренные с реальными человеческими пропорциями, определяют живую связь витража с назначением здания.

Но, пожалуй, говорить обо всем комплексе еще не время: Дворец не достроен, и пока в нем смонтированы только две работы — мозаика и витраж. Созданы два ковра: «Гимн жизни» и «Казак Вус и Галя», экспонировавшиеся на выставке.

В музее «Молодая гвардия» в Краснодоне (В. Зарецкий и В. Смирнов, последний также и автор архитектурного проекта) предметом изображения стал конкретный исторический факт. Музей в Краснодоне — памятник славы молодогвардейцев. Он является центром мемориального комплекса, в котором находится и могила, и памятник штабу «Молодой гвардии», созданный ранее.

Архитектурный ансамбль связан с окружающей застройкой и «ориентирует» город на себя, то есть претендует на идейно-смысловой центр. И потому задача авторов мозаики заключалась в том, чтобы воспеть борьбу и подвижническую смерть во имя жизни. Но сделать все это необходимо было не в отвлеченных описаниях, а с учетом конкретной обстановки, так как это не просто памятник героям, а мемориал,

создававшийся для Краснодона.

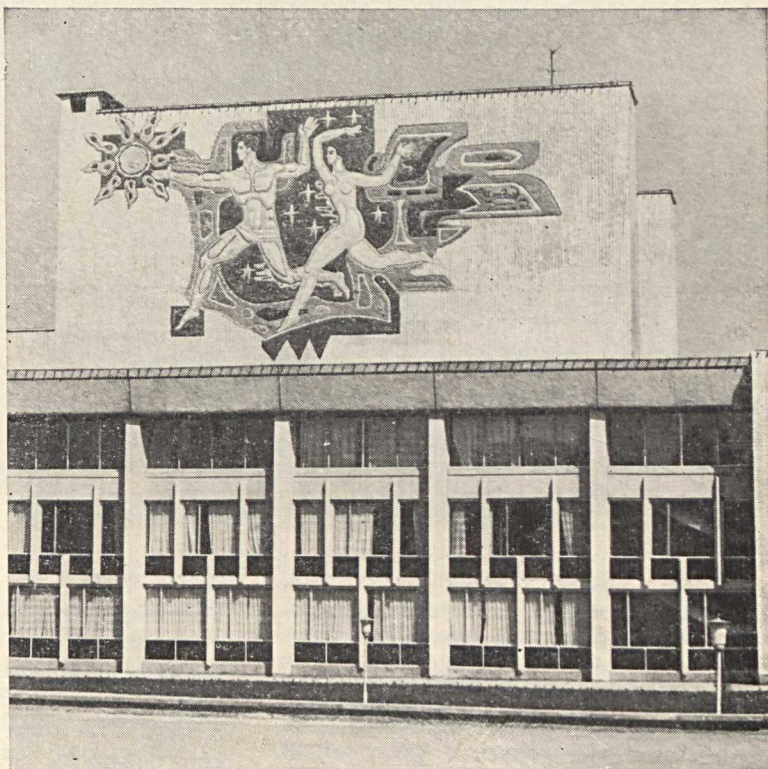
Через нижний стеклянный ярус парадного фасада музея видно величественное панно «Молодая гвардия». Оно создает настроение высокого душевного напряжения, которое заложено в пластике каждого персонажа. Динамичные фигуры, исполненные высокого пафоса, становятся активной силой в интерьере музея. Пространственная среда, в которой происходит действие, и символическая, и реальная: ее определяют соотношения условных элементов, составляющих фон события. Среда сохраняет конкретность, но благодаря условной трактовке она приобретает значение некой всеобщности.

«Бывают темы, при разработке которых такие гибриды (имеются в виду человеческая практика и мифотворчество. — Л. П.) окажутся жизнеспособней, чем книги, держащиеся только на костяке действительности», — писал Станислав Лем*. Так в мифотворчестве украинских монументалистов воплощается жизненная реальность наших дней. Симптоматично, что все описанные работы созданы в индустриальных центрах по инициативе людей производства.

* С. Лем. Мифотворчество Томаса Манна. «Новый мир», № 6, 1970, стр. 236.

В. Ламах.
«К солнцу».
Керамическая мозаика

Э. Котков.
«Искусство». Керамическая
мозаика. Дворец культуры
в Днепродзержинске



Традиции монгольского искусства

Л. Сономцэрэн (Улан-Батор)



А. Сэнгэцэхио, А. Цэрэнху.
«Встреча». Шелк, аппликация.
1970

Я. Уржин, У. Ядамсүрэн.
«Наша родина». Шелк,
аппликация. 1961

1971 год — знаменательная веха в жизни монгольского народа: вместе с народами социалистических стран Монголия отметила 50-ю годовщину Монгольской народной революции. В честь этого праздника в Советском Союзе были проведены Дни монгольской культуры, а в Монголии — Дни советской культуры. Дружба советского и монгольского народов имеет свои традиции. Ее истоки восходят к исторической встрече в 1921 году славного сына монгольского народа Сухэ-Батора и других монгольских революционеров с Владимиром Ильичем Лениным. Программа праздника монгольской культуры в СССР включала многие мероприятия, в том числе и выставку монгольского изобразительного и прикладного искусства, которая была открыта летом этого года в Москве, в залах Академии художеств СССР.

Современное монгольское искусство стоит на мощном фундаменте древней культуры нашей страны. Прикладное искусство монголов опирается в своем развитии на многовековые традиции народного творчества. Оно возникло в условиях кочевого и оседлого быта скотоводов и земледельцев, было связано с ним на всех этапах истории и отразило эстетические понятия на-

рода. Темы и сюжеты народного прикладного творчества брались непосредственно из окружающей жизни. Традиционны такие виды прикладных занятий монголов, как художественная отделка юрты и ее внутреннего убранства, посуды, конской сбруи, седел, оружия, трубок, табакерок, ножей, одежды и других изделий.

Монгольские народные мастера владеют техникой обработки различных материалов — золота, серебра, железа, бронзы, дерева, кожи, тканей.

Чисто женскими занятиями были раскрой и пошив одежды и обуви, головных уборов, украшение их вышивкой, аппликацией и т. п. В различных районах страны бытуют свои, излюбленные виды художественных ремесел, в которых местные мастера проявляют высокое искусство орнаментации, построения композиции узоров, цветовой гаммы. Каждый орнамент имеет определенное символическое значение, причем тип орнамента обычно связан с характером изделия, которое он украшает.

Особенно прославились высоким профессиональным искусством ювелиры. Они владели насечкой, гравировкой, филигранью, чеканкой, литьем, чернением, золочением, серебрением и эмалированием. Ювелиры создали много прекрасных украшений, серебряную отделку оружия, седел, чепраков, серебряные чаши, блюда и т. п.

В настоящее время в Монголии живут и работают немало мастеров, унаследовавших от своих отцов и дедов прекрасное художественное ремесло. В Гобиалтайском аймаке известен Лосол, семья которого насчитывает семь поколений мастеров-ювелиров. В Улан-Баторской художественной артели трудится Сэнгэ — выходец из семьи потомственных народных резчиков. Начинают складываться и кадры художников-прикладников, использующих в своем индивидуальном творчестве народные традиции.

Оригинальные произведения в чеканке создали Д. Амгалан и Ц. Доржсүрэн.

Новое направление получило старинное искусство аппликации. По



Н. Лувсанцэрэн.
«Древний богатырь». Дерево
1969

Улайр.
Скатерть. Вышивка тамбуром.
1968



эскизам известных художников МНР создаются произведения с использованием аппликации из бересты, бумаги и других материалов, в которых оригинально раскрываются сюжеты на темы национального фольклора и современности. Развивается производство изделий из глины и фарфора, дающее начало национальной художественной промышленности. В этом виде искусства работают Ц. Алтанхуяга, Д. Санжа, Л. Дашлэлэга, У. Болда и другие художники. Два монгольских керамиста приняли участие в Интерсимпозиуме керамистов в Вильнюсе в сентябре этого года. Это — Б. Баясгалан и Ц. Доржсурэн.

Монгольские мастера прикладного искусства ищут новые формы в создании вещей, украшающих и духовно обогащающих нашу жизнь.

*

Изобразительное искусство монгольского народа также имеет богатые традиции. Темы и образы старого монгольского искусства восходят к традициям буддизма, центрами которого были монасты-

ри-дацаны. Здесь работали художники-ламы, создававшие великолепные произведения искусства — скульптуру и живописные иконы. Как правило, каждый храм обязан был иметь около 1000 изображений божеств, поэтому в монастырских мастерских было занято большое количество рисовальщиков, живописцев, резчиков и других мастеров, составлявших, по существу, художественные объединения.

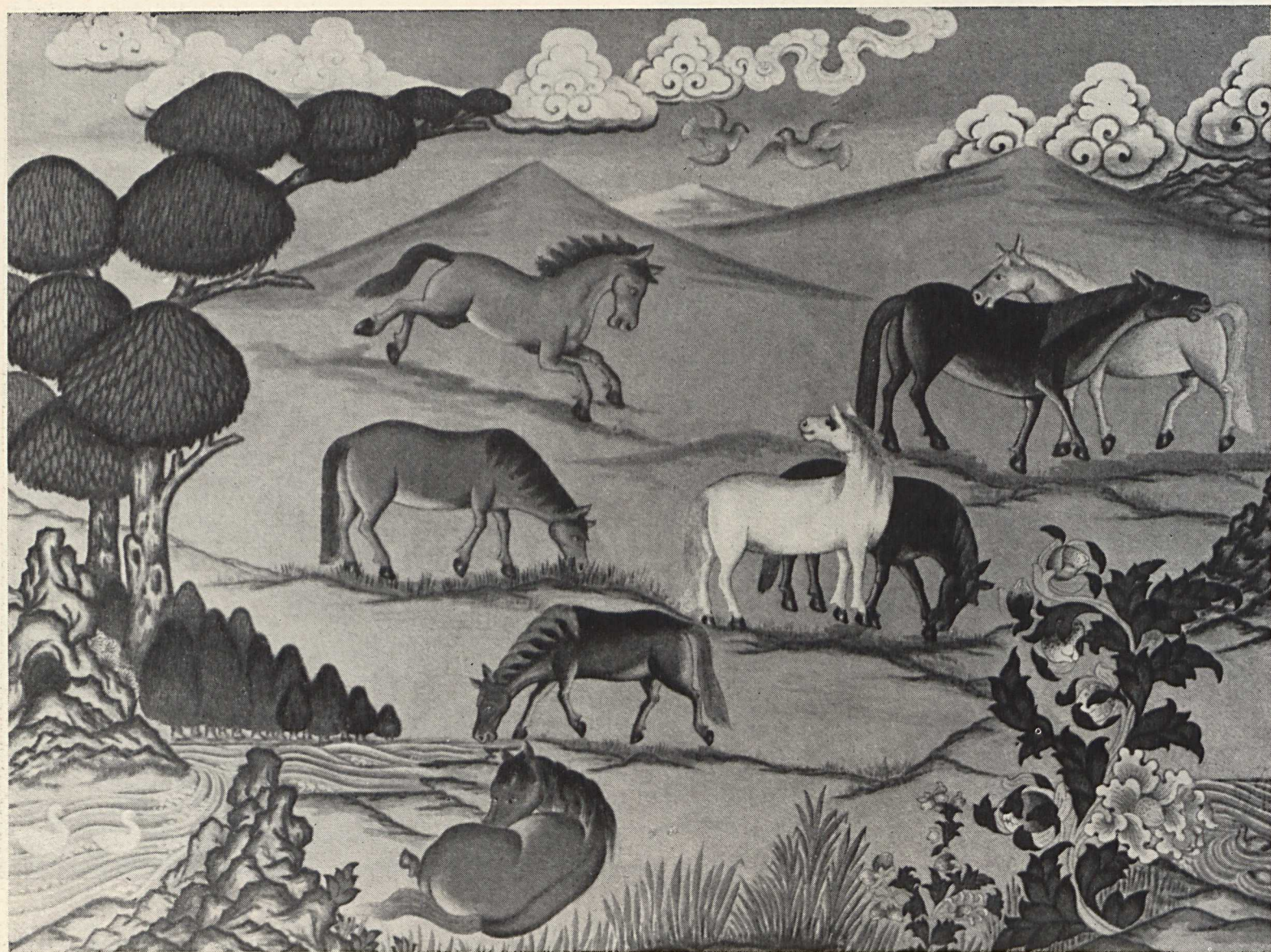
Скульптура изготовлялась из бронзы, золота, серебра, различных пород дерева, папье-маше.

Художники-ламы делали также большое количество фигурок, которые продавались у монастырей и распространялись по стране и за границей, знакомя окружающих с религией и искусством монголов. Иконы писали на полотне темперой или акварелью, изображая на них ламаистские божества; готовые иконы обшивали тканью и развешивали в кумирнях, помещали в юртах. Иконы были очень звучны по цвету, выразительны по живописи, украшены орнаментами.

В Монголии существовала и тради-

ционная светско-ламаистская школа живописи монгол-дзураг — народные картины, миниатюры — своеобразный лубок, тесно связанный с историей народа. Эта школа имеет свое эстетическое наследие, сложившееся под влиянием культуры и быта нашей страны. Народные картинки на шелке, на бумаге раньше украшали юрты и дома, были доступны простым людям и понятны им, так как отображали народные обычаи, праздники, сцены труда, мечты народа. Создатели этих картин в различных сюжетах передавали также свои сокровенные мысли, желания, философские идеи. Эти картины отличаются тонкостью рисунка, большим мастерством и декоративностью.

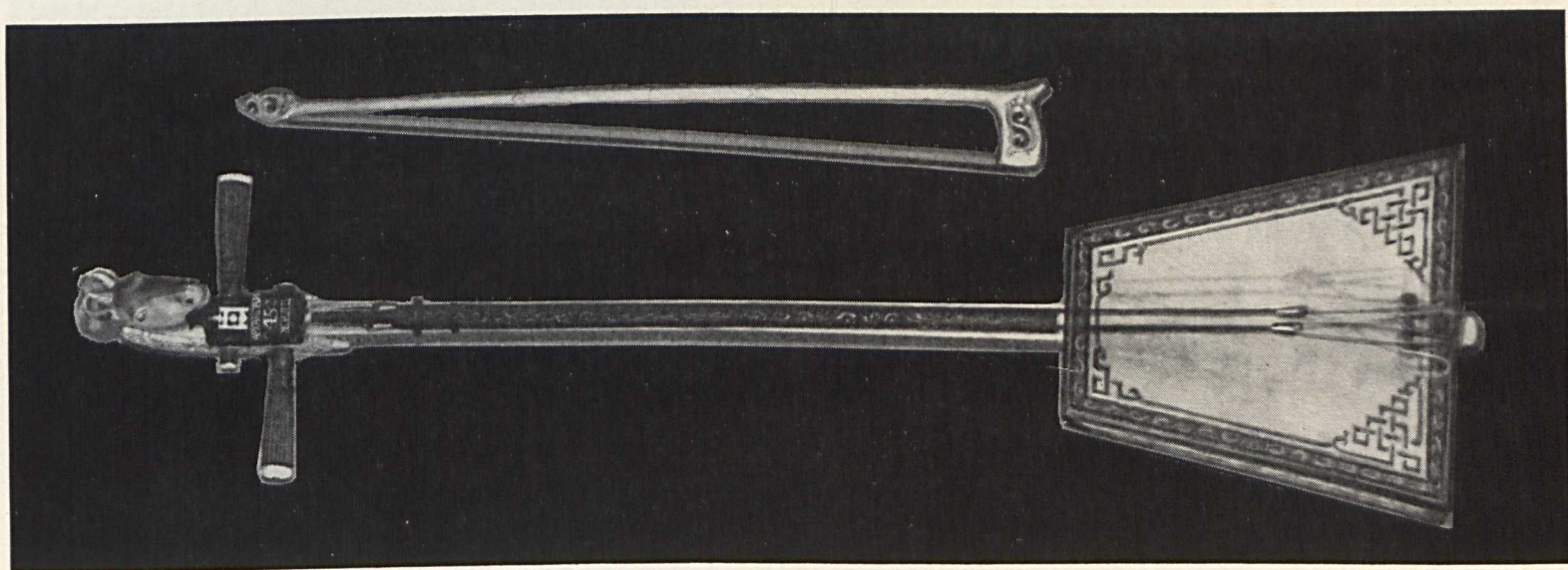
После народной революции 1921 года монгольская национальная живопись поднялась на новую ступень развития, широко использовала богатые традиции светско-ламаистской профессиональной школы, ее стилистические особенности и формы выражения. Думы и чаяния победившего народа нашли полное отражение в полотнах современных



монгольских художников. В их работах — умение в художественной форме эмоционально передать поэзию труда, состояние природы. По жизненности сюжетов, декоративности, сочности и богатству орнаментов эти народные картинки непосредственно связаны с аппликацией, вышивкой, войлочными коврами и другими видами народного творчества. Так складывался в монгольской живописи своеобразный реализм. Этот процесс становления новой национальной живописи был сложным и противоречивым. Среди монгольских художников послереволюционного периода существовала тенденция отрицания богатого наследия прошлого. Вместе с тем они не могли не понимать необходимости использования в современном творчестве традиционных основ для изображения окружающего их мира и природы, но не знали как это сделать.

До 50-х годов наши художники почти не писали картин в национальном стиле, и только с 1958 года появились первые работы в традициях национальной монгольской школы живописи — монгол-дзураг. Художники, работающие в традициях монгол-дзураг, пишут картины акварелью или темперой на мелкозернистом холсте или бумаге. Большое внимание уделяют они при этом орнаменту, который можно встретить на различных предметах народного монгольского искусства. Один из ярких представителей этой школы — У. Ядамсурэн. В 1939 году Ядамсурэн был послан на учебу в Советский Союз в художественный институт им. Сурикова. Здесь он приобщился к европейской школе живописи. Все его картины до 1955 года написаны в духе этой школы. Однако эти работы не удовлетворяли художника. Ядамсурэн чувствовал, что им не хватает национального своеобразия, и

вернулся к традициям школы монгол-дзураг. Это не было случайностью. Еще в детстве Ядамсурэн учился у своего дяди — художника ламаистской профессиональной школы. Используя все лучшее, что есть в старой монгольской живописи, Ядамсурэн внес много нового в ее современную разработку: объемность, трехмерное изображение, перспективу. Его первая картина 1958 года — «Народный сказитель» — сделана в традициях национальной школы. Композиция картины проста: старик, одетый в национальный халат и шапку, играет на музыкальном инструменте. Если присмотреться к картине, то можно заметить в ее левом углу небольшую деталь — часть занавеса. Этим маленьким штрихом Ядамсурэн подчеркивает, что старик этот — современный народный сказитель. До революции народные сказители ходили от юрты к юрте, исполняя песни, леген-



ды, сказания; после революции они стали выступать на театральной сцене. Кусочек занавеса в картине как бы примета, символ нового положения сказителя. По существу, Ядамсурэн создал обобщенный образ с помощью лаконичных выразительных средств и яркого колорита.

Сюжеты полотен Ядамсурэна разнообразны: пейзаж, портрет, исторические события, сцены из современной жизни — народные праздники, сельские работы, скачки.

Пример Ядамсурэна вдохновил многих художников на создание картин в национальном стиле. Один из известных мастеров этой плеяды Д. Дамдинсурэн учился в монастырской школе живописи. Художник своими глазами видел дореволюционные народные праздники, обряды, повседневную жизнь горожан, поэтому очень правдиво передал дух того времени, типы и характеры людей, их нравы. Его по-

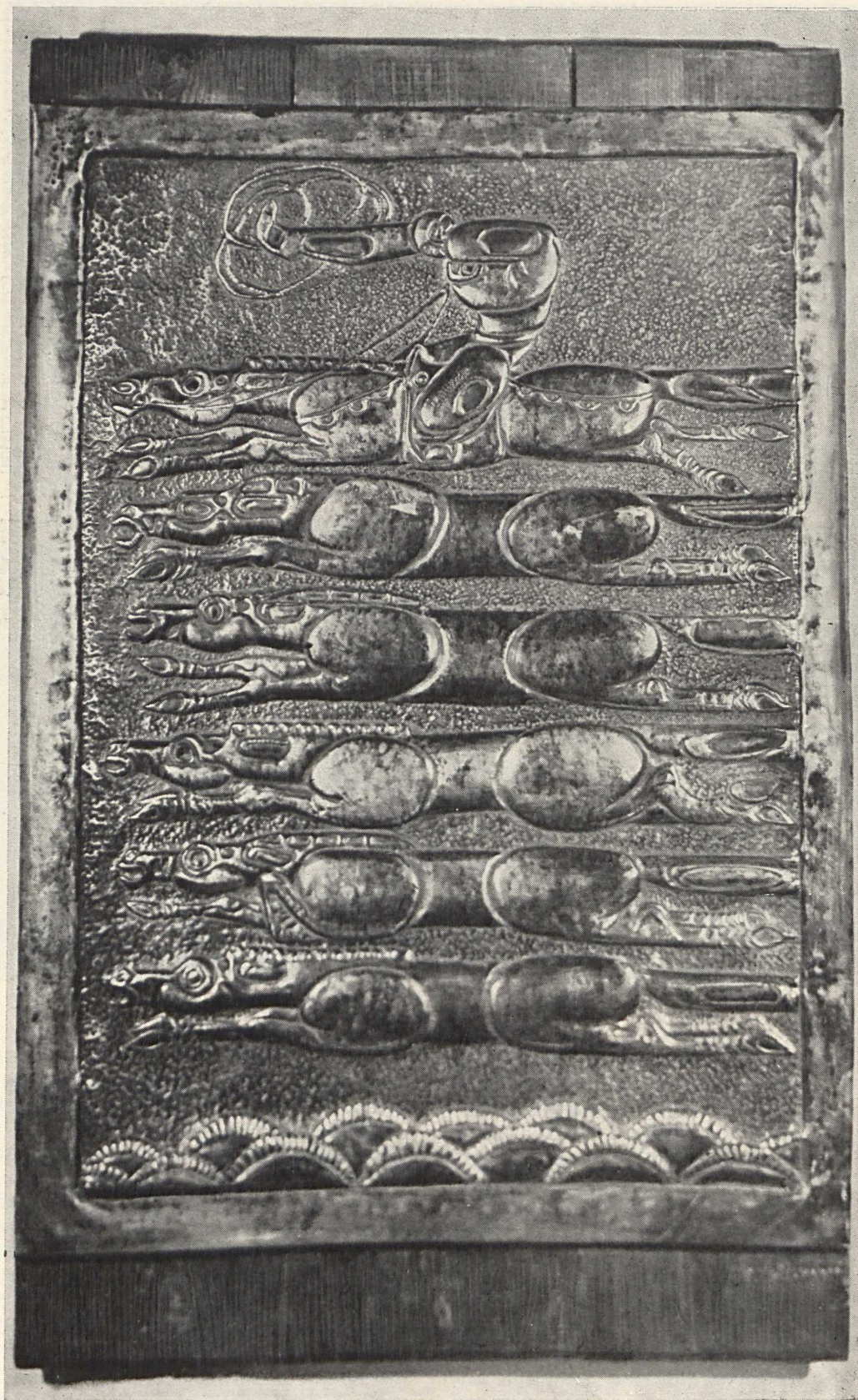
лотна написаны в стиле миниатюр. Дамдинсурэну принадлежат такие работы, как «Ургинский надом», «Праздник Майдар в Урге», «Материнство» и многие другие. В картине «Праздник Майдар в Урге» изображен религиозный праздник; национальная самобытная гамма создает ощущение места действия, в ней чувствуется мудрая гармония красок, необычайно декоративная, тонкая, оживляющая самое картину. Ее композиция построена плоско. Чередование фигур и элементов композиции создают своеобразный ритм и динамику.

Основной чертой монгольской народной картинки — лубка является линейный контур, обобщенный рисунок, с помощью которых достигалась особая выразительность в передаче характерных черт всех изображаемых фигур и предметов. Эти черты можно заметить и в работах Дамдинсурэна.

Поэтической обобщенностью, сим-

воличностью отличаются работы А. А. Сэнгэ-Цохо, Ц. Минжура, Б. Аворзада, Ц. Жанцана и других художников.

Особенно хочется остановиться на работе Жанцана «Символ счастья». Сюжет этой картины был любимой темой дореволюционных художников. Восемь коней — каждый своей позой и движением — символизируют определенное чувство, переживание, настроение; но если у старых художников в передаче этих символов преобладали грустные мотивы, то в картине Жанцана чувствуется радость жизни, спокойствие, духовная удовлетворенность. Современная монгольская живопись (здесь мы говорим лишь о той ее части, которая развилась на основе национальных особенностей) и прикладное творчество народных мастеров и профессиональных художников Монголии имеют важное значение как средство эстетического воспитания трудящихся.



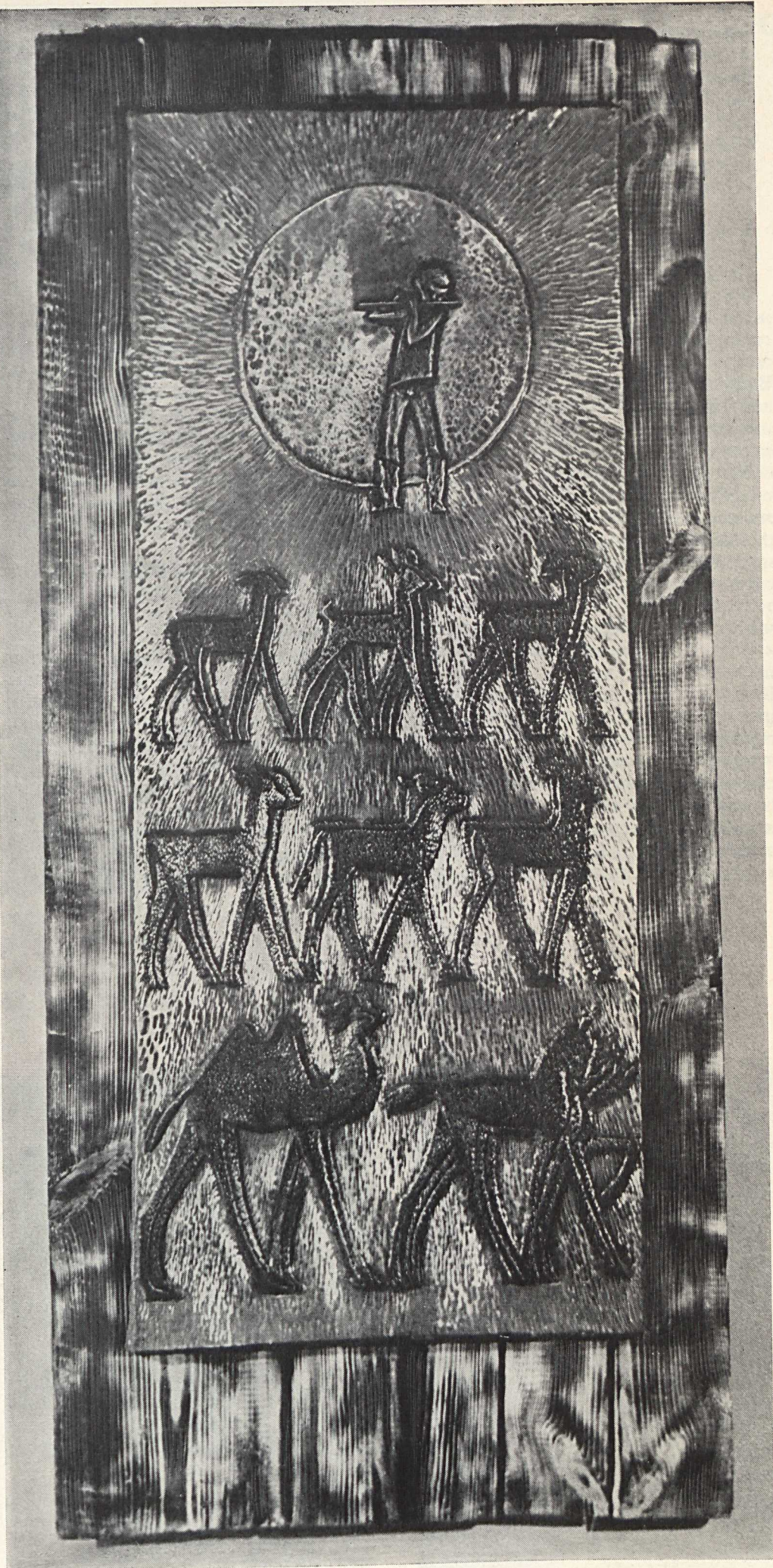
Б. Бугалжа.
«Укрюцки». Чеканка



М. Яринпил.
Бык. Резное дерево. 1959

Дудэл.
Козел. Резное дерево. 1963

О. Лосол.
Серебряная пиала. 1968



Ц. Доржсүрэн.
«Утро». Чеканка



Л. Луесанжамц, Б. Норолхоо.
«Договор дружбы».
Шелк, аппликация. 1970

Творчество гончаров-игрушечников

А. Фрумкин

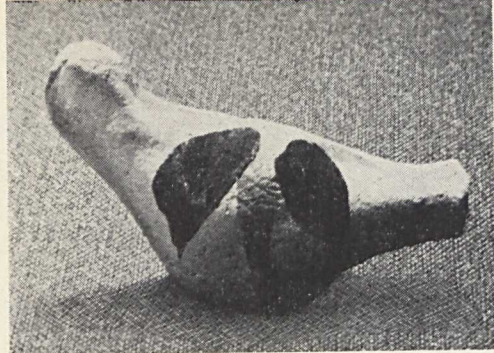
В романе Ф. М. Достоевского «Бесы» Липутин, готовясь к убийству Шатова, чтобы предупредить соборников о встрече и «не надеясь на свой довольно беззубый рот, еще утром купил на базаре за копейку глиняную детскую свистульку». Естественность, с какой об этом сообщается, говорит об обыденности предмета. В те времена глиняные свистульки были такой же необходимой принадлежностью базаров, как картошка, кислая капуста, венники. Наверное, именно поэтому в старой литературе трудно отыскать описание промыслов дешевых крестьянских игрушек.

Базарные игрушки заметили тогда, когда они стали безвозвратно уходить из быта и стало забываться кустарное гончарство. С тех пор им стали посвящать статьи и монографии. Но никто еще не ставил всерьез вопроса о характере творчества народных гончаров-игрушечников конца XIX—XX вв. Худо-

жественная ценность крестьянского примитива как бы не подлежала сомнению.

В последние годы открыто много забытых центров производства глиняных игрушек; архаичных рязанских и орловских, близких между собой филимоновских и курских; свистулек, исполняемых гончарами-мужчинами: касимовских, воронежских и калининских. Глиняная крестьянская пластика, как справедливо отмечал исследователь игрушки Л. А. Динцес, необычайно разнообразна, несмотря на «сравнительное единообразие... в ее основных чертах»¹.

Как и все народное искусство, игрушечное ремесло состоит из творчества коллективного и индивидуального. В этом смысле работа мастеров-игрушечников имеет очень много общего с характером творчества народных певцов, сказителей. По наблюдениям А. Гильфердинга, «каждая былина состоит из двух



элементов: из типических мест, куда относятся так называемые «loci communes» («общие места»), речи богатырей и т. п., и переходных, которые соединяют эти типические места и помогают развивать действие. Первое заучивается наизусть, вторые же — нет; в памяти певца хранится только как бы скелет, который каждый раз может облекаться в иную форму»².

Таким «общим местом» в игрушке являются три простейшие фигуры, распространенные в большинстве гончарных районов нашей страны. Это — конь, баба и птица, выделенные еще в 20-х гг. В. Вороновым как «выразительные и гипнотизирующие символы нескольких весьма древних органических образов». В древности, видимо, эти фигурки имели магический смысл, служили оберегами, были поэтическим выражением космогонических представлений наших предков. «Великая богиня» — Мать-сыра-земля; кони



«Соловей».
Сапожковский район
Рязанской области. 1971

«Барыня», «Всадник».
Курская губерния. Начало XX в.
ГИМ

«Олень».
Городецкий район Горьковской
области. 1969

и олени олицетворяли светило, дающее плодородие земле; и птицы — метафорическое изображение воздушных стихий, связующих небо и землю.

Как символы эти фигурки лаконичны по форме, легко читаемы зрителем, просты в исполнении, иначе они не прижились бы в народном искусстве. При их воссоздании гончары опираются не на художественное видение скульптора, а на осязательное чувство ремесленника, многократно повторяющего заученные ритмичные движения. Мастерство передано им ближайшими предками вместе с умением держать ложку или косить траву. Эти три пластических символа простейшей формы, лежащие в основе почти всей традиционной игрушки, и есть «скелет», коллективная часть искусства игрушечников, и только личное творчество мастеров облакает формы.

ст их в различные стилистические. Описывая технологию производства игрушек, обычно излишне подробно останавливаются на второстепенных деталях, рассказывают, как подготавливают к работе глину, как обжигают изделия, как их расписывают или обливают. Но о лепке фигурок как основе личного творчества гончаров и ее технических приемах обычно говорят вскользь: «игрушки лепятся скульптурным способом».

Три выделенные самые распространенные формы имеют три способа

лепки «скелета». Все они очень просты, остроумны, но требуют известных навыков. Приобретая их, половину работы мастера проделывают не глядя, автоматически. Затем начинается собственно творчество. Мастер украшает фигурку в меру своей фантазии и художественных способностей, следуя местной традиции и вкусу.

Простейшие свистульки в виде птички или различных животных с птичьим туловищем лепили раньше и лепят сейчас совсем так, как хозяйки делают пельмени. Катают глиняный шарик, раскатывают лепешку, складывают пополам, и птичья основа свистульки готова. Остается вылепить головку. Вытянув плоский клюв, можно слепить утку, завернув хохолок и приделав гребень, — петуха или курочку. Вытяни морду — получится конь. Приделай рога — выйдет олень, коза или баран... Чем богаче воображение мастера, тем разнообразнее его свистульки, но при этом общий абрис останется неизменным. Подобные свистульки делали почти во всех гончарных центрах.

Фигурки животных, стоящих на четырех ногах, гончары лепят иначе. Здесь уже требуется элементарное пластическое чутье и чувство пропорций. Берут кусок глины в зависимости от размера будущей игрушки, скатывают жгут соответствующей толщины, насаживают одним концом на палец, оставляя полость для свистка (если лепят

свистульку), а другой рукой отгибают шею животного и обрабатывают детали. При этом фигурка удобно насажена на палец, который является как бы «станком» мастера. Ноги животного вытягивают из туловища или примазывают, беря дополнительно глину. Но, как правило, для быстроты и удобства работы мастера стараются обойтись одним куском глины. Отдельно лепят ветвистые рога и детали. Фигурку всадника или вытягивают таким же способом, отчего она приобретает в профиль вид графического знака, или лепят отдельно и сажают на коня. И такой способ дает множество вариантов фигурок, сохраняющих неизменную в основе конструкцию, продиктованную способом лепки.

Приблизительно так же лепят женские фигурки. Мастера насаживают жгут на палец и начинают вытягивать всю куклу от юбки до головы. В Филимонове мастерицы при этом очень ловко закручивают шляпку. Орловские мастерицы руки намечают в том же куске глины, другие гончары лепят их отдельно и примазывают к фигурке. Лица расписывают после обжига или гравировать палочкой по сырой глине. Различную мелочь, которую куклы держат в руках, и лепные детали туалета выполняют отдельно и после примазывают. (В Дымкове лепят игрушки по-особому, но об этом уже много написано.)

Следя за работой гончара-игрушеч-



«Баба».
Сапожковский район
Рязанской области. 1971

«Медведь с близнецами».
Сапожковский район.
Рязанской области. 1971

«Медведь».
Скопин, Рязанской губернии.
Начало XX в.



ника, нельзя не заметить, как много зависит от руки мастера. Его палец — не только своеобразный «станок», но и одновременно пропорциональный модуль игрушек. Обычно размеры игрушек в полтора-два раза превышали длину пальца. Игрушка умещалась в руке, в нее было удобно свистеть. Игрушка была для ребенка. (Современные так называемые «уникальные», «выставочные» и т. п. игрушки несомненно страдают «слоновой болезнью».) Наиболее простые и архаичные образцы игрушек, особенно в «белье», представляют собой, подобно древним магическим изображениям, идеальную символическую форму. Такие фигурки строго симметричны, фронтальны или профильны. Воспринимаются с единственной точки зрения, не требуя кругового осмотра. Форма их самозамкнута. Они находятся вне времени, вне конкретного действия согласно их древнему магическому назначению быть символом вечного божественного охранения. Всякое приземление, конкретизация изображения лишала его магической силы, низводила до жанровой повествовательной статуэтки. Именно в таком, жанровом виде и дошла до нас крестьянская игрушка, игрушка бытовая, отражавшая реальные впечатления.

Ф. Буслаев писал о славянских сказках: «Хотя и говорится в народе, что сказка складка, а песня была, но это потому только, что за-

мышление большей части сказок относится к такой отдаленной эпохе, что народ не успел удержать их в форме былины и уже передает их не в связанной форме стиха, а в более свободной, позднейшей форме прозаической»³.

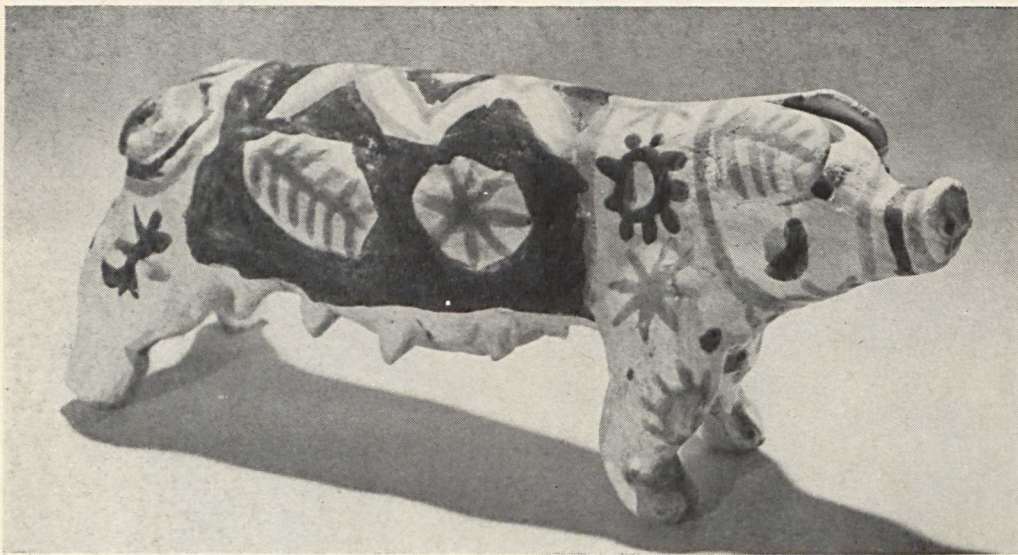
Так и в игрушке древние, пластически совершенные, поэтические образы дожили до наших дней, впитав в себя влияния быта, нравов и вкусов нескольких столетий. Давно уже Великая богиня превратилась в местную барыньку; коня, посвященного солнцу, впрягли в санки; птицы приобрели признаки конкретные: петуха, курочки или тетерки. Это и есть живое развитие традиции. Лишь в глухих деревнях можно еще отыскать старушку, способную вылепить бабу с ромбом на голове, подобную изображениям богинь древних цивилизаций.

Оживление, конкретизация фигурок достигается самыми безыскусными приемами. Стоит повернуть голову коня или птицы, как нарушится симметричная, замкнутая, «вечная» поза символа. Форма как бы раскрывается в пространство и к зрителю. Животное задвигалось, и зритель начинает следить за его движением, поворачивая фигурку. Фигурка живет во времени и в пространстве, приобщившись к какому-то конкретному действию.

Другой распространенный прием оживления древней формы состоит в придании фигурке различными средствами, в том числе росписью,

конкретных черт. На коня надевается сбруя, на женскую фигурку — платье местного фасона. В руки ей дают зонтик, букетик или собачку. На коня сажают франтоватого кавалера. Знаменитая каргопольская мастерица Ульяна Бабкина сажает на рога оленя, как сама она объясняет, «подвыпившего» гармониста. А рязанская игрушечница М. Сычева посадила на руки медведю двух близнецов. Это не иллюстрации к фольклору, а собственный изобразительный фольклор. Возможности подобных мыслимых и немислимых сочетаний в глиняной игрушке неисчерпаемы. Встречается неисчислимое количество скульптурных композиций, механически составляемых из традиционных фигурок, объединенных общим действием.

Совершенно естественно, что мастера, забыв содержание символов, переосмысливают их своим бытовым языком, создавая чисто жанровые композиции. Их забавность в живости рассказа, переданного непосредственным языком наивной пластики. В этом и состоит личное творчество игрушечников. Лучшей характеристикой его служат собственные комментарии мастеров. Одна филимоновская игрушечница слепила превосходную нарядную свинью, пригнула голову и говорит: «Вишь, хряк землю роет». Другая сделала волка с чуть повернутой назад головой, уносящего в зубах ягненка, и сказала:



«Свинья».
Деревня Филимоново Тульской области. 1968



«Солдат».
Городецкий район Горьковской области. 1969

«Бежит, а сам оглядывается — боится». Курская мастерица показала красивого петуха с высоким гребнем, что-то несущего в руках и на вопрос: «а что это он держит?» — ответила: «Нашел якусь кобыляку и несет курам». Любопытно, что для этого она смело приделала петуху руки. А Ульяна Бабкина для каждой игрушки придумывает целый рассказ или песенку. Лепит медведя со стаканом в руке и с малиновой перевязью через плечо (своеобразная метафора царя зверей — генерала) и поет:

Пришел медведь к избушке
Постучал в окошко.
Чья это избушка?
Куда ушла старушка?
Вынесла бы пирожка
Да бутылочку винца.
На закуску кренделька,
Для забавы — девушка.

Все эти примеры наглядно показывают конкретность мышления мастеров, живость и непосредственность их творчества. Не всегда просто это почувствовать. Очень хорошо писал П. Флоренский:

«Чтобы проникнуть в непосредственное восприятие крестьянина, необходимо отрешиться от интеллигентских взглядов, забыть о них и с чистым сердцем, не очерстневшим от предвзятых схем и научных теорий, всмотреться в их душевный мир»⁴.

Творчество гончаров-игрушечников зависело в прошлом от рынка. Готовясь к ярмарке, они старались

в кратчайший срок наклепать как можно больше копеечных свистулек — иначе не заработаешь. В работе участвовала вся семья: один катал шарики, другой раскатывал лепешки, третий заворачивал свистульку, а самый искусный придавал свистулке форму птички или коня. Сознательного художественного творчества при таком производстве, собственно, и не было. Необычность, неповторимость каждой отдельной игрушки в большой мере зависела от случайностей. Содержание игрушек не отличалось разнообразием.

Совершенно изменился характер творчества мастеров в условиях художественного промысла. Детская свистулька стала декоративной статуэткой, сувениром. Сообразно требованиям покупателя изменился и внешний вид фигурок, усложнилось их содержание. Повысилась цена игрушек, каждой из них мастера стали уделять больше времени. Это, конечно, неплохо, но только до тех пор, пока в основе ремесла сохраняются традиционные формы и навыки лепки. Попытки же преодолеть традицию, создать нечто оригинальное, «как в городе», приводили и приводят к таким творениям, как «Лев Толстой в гробу» липецкого мастера начала XX в., как дымковские тракторы и ракеты, глиняные иллюстрации к фольклору и прочее.

Отказ от традиционной формы лишает народных мастеров професси-

онализма, превращает их в художников-самоучек. Их создания часто появляются на выставках, искажая представление о народном искусстве — цельном, гармоничном и профессиональном. Это неизбежно, так как народное искусство, некогда неразрывно связанное с бытом, все более удаляется от него.

«Кустарно-художественные промыслы, — писал еще в 20-х гг. В. Воронов, — в их современном виде пребывают совершенно изолированными от общей жизни и развития всей кустарной промышленности. Они замкнулись в свой довольно узкий круг, где чисто эстетические стороны изделий являются преобладающей величиной и ценностью. Такое положение вселяет большую тревогу за судьбы этого дела»⁵.

И мы, оценивая произведения народного искусства, должны ясно представлять разницу между хитроумной поделкой «умельца» и созданием традиционного творчества.

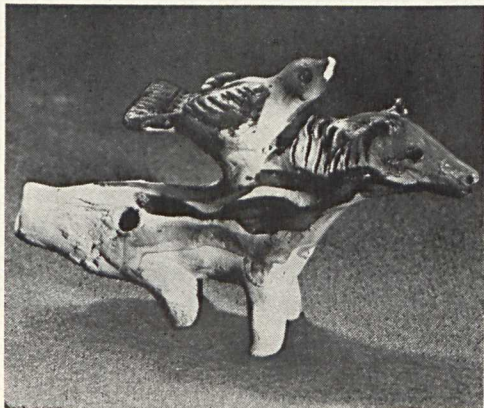
¹ Л. А. Динцес. Русская глиняная игрушка. М.—Л., 1936, стр. 6.

² М. Азадовский, «Русские сказочки» (предисловие), в сб. Русская сказка. Избранные мастера. М., 1933, стр. 15—16.

³ Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. т. I, СПб, 1861, стр. 309.

⁴ П. Флоренский. Общечеловеческие корни идеализма. Сергиев Посад, 1909.

⁵ В. Воронов. Крестьянское искусство и кустарная художественная промышленность. Сб. трудов НИИХП, М., 1967.



«Солдат».
Центральные губернии России.
Начало XX в.

«Конь с птицей».
Калужская область. 1971

«Поездка».
Тамбовская губерния.
Начало XX в. ГИМ

Камерная скульптура Слонима

С. Базазьянц

Настоящий художник не боится поиска, даже если находится не в начале творческого пути. Об этом думаешь, когда знакомишься с последними работами художника Слонима.

Илья Львович Слоним, известный зрителю как мастер станкового портрета, создал интересную серию декоративных скульптур малых форм. Камерные скульптуры Слонима прекрасны сами по себе, и ху-

дожник не стремится быть в них оригинальным во что бы то ни стало. Более того, автор не стесняется вещей, которые уже давно в современном искусстве не считаются похвальными, например гармонии форм, плавности силуэта, музыкальности ритмов. И в то же время работа скульптора настолько серьезна, что его нельзя заподозрить в повторении пройденного. А те, кто ждут от искусства только но-

вадий, будут удивлены бескрайними возможностями открытий в уже открытом. Путь, выбранный Слонимом, можно назвать поиском меры.

Если в портрете скульптор стремится к отражению острохарактерного, то в декоративных композициях он работает над сугубо эстетическими проблемами, близкими к тем, над которыми трудятся сегодня художники декоративного ис-



«Одиссей и Пенелопа».
Декоративная скульптура.
Керамика

«Женщины одеваются».
Декоративная композиция.
Керамика

куства. Декоративность пластических форм в скульптурах Слонима не так ошеломляюще броска, как в рижских гобеленах, московских театральных эскизах «молодых» или ленинградском фарфоре. Но она есть и выражается в стремлении связать понятие «скульптура» с понятием «красота». Поэтому декоративная форма здесь не дополняет замысел, а замысел выражается в декоративной форме, которая больше связана не с конкретно-индивидуальной натурой, а с фантазией, воображением автора. И в этом мы обнаруживаем важную черту, унаследованную от традиций народной скульптуры — любовь к декоративно построенному художественному образу.

Впервые Слоним обратился к пластике малых форм в 1932 году, начав работать над серией «Театр». Одна из вещей этой серии «Бутафоры» (гипс) и сейчас находится в мастерской скульптора. Сценка де-

лания бутафории упрятана в скульптурную композицию из бронзы и превращена в эстетическое явление воспроизведения скульптуры в скульптуре.

«Археологи» конца 60-х годов развивают идеи, уже заложенные в «Бутафорах», но они строже и лаконичнее. Используя обобщенный и условный язык, новая серия несет в себе подчеркнуто ритмические сочетания объемов и линий, а также редкое умение распоряжаться выбранным материалом (керамикой), и с помощью скупых средств достигает наиболее впечатляющих эффектов. А это придает «Археологам» Слонима ту завершенную монументальность, которая стала большой редкостью даже в городской скульптуре и памятниках.

Вот другая группа — «Реставраторы», которая может быть понята и как мастерская «зарисовка» профессиональной работы, и как попытка столкнуть в скульптуре раз-

новременные явления: живую плоть и мертвую материю, настоящее и прошлое. Проще всего эту задачу было бы решить в разнохарактерной манере моделировки: стилизуя под архаику предмет реставрации и остро модернистски очерчивая фигуры самих реставраторов. Но скульптор руководствовался побуждением решить формулу «сегодня-завтра» не как формальное столкновение стилиобразующих начал, а в виде преемственности традиций. Но при этом подчеркнуто, что эстафета в руках художника, не чуждого всего нового и современного. Характер «Реставраторов» рассчитан на современное восприятие, на его интерес к неожиданному, к сегодняшним приемам и ритмам.

Декоративные скульптуры Слонима прекрасно смотрятся в рабочей мастерской скульптора, в них есть все, что необходимо для сосуществования с человеком, для того, что-



бы он испытывал радость общения с произведениями искусства не только в выставочных залах, но и там, где человек трудится и отдыхает.

В композиции «Женщины одеваются» казалось бы нет ничего остросюжетного, обычны позы, жесты. Однако мы видим не случайные движения, а лишь те жесты, которые необходимы, чтобы раскрыть пластическую красоту человеческого тела. Сценка показана по-бытовому просто, внимание зрителя концентрируется на пластической выразительности фигур. И хотя гармония форм достигается за счет плавности силуэтов, здесь нет ничего от желания автора доставить зрителю приятность, стремясь все округлить и пригладить. Здесь нет ничего и от салонности, которая сквозила, да еще и сейчас сквозит в изображении женской натуры, даже если она одета в рабочее платье. Упругая объемность

обожженной глины отвечает состоянию спокойного бытия здорового молодого тела.

Вот другой рассказ, в котором художник хочет поведать о том, как женщины слушают музыку. Но, рассаживая людей на лавочке, автор не просто описывает события, а решает тему пластическими средствами, без внешних поверхностных ассоциаций, вызывающих у зрителя стереотипное восприятие искусства. Однако и здесь ведется повествование, но ведется оно собственными средствами скульптуры: убрано все лишнее, все мертвое, что «не работает» на главную мысль. Не видно скамейки, на которой сидят женщины, нет даже традиционной подставки. Но есть все, что способно передать состояние сосредоточенного внимания. Из ритма выразительных сложных по контуру фигур, естественно и просто рождается завершенность прекрасным. И материал — брон-

за — не безразличен к замыслу, он как бы рисует границы его возможного пластического воплощения.

Многие не признают за скульптурой малых форм силы эмоционального воздействия—ее считают простым украшением. Ошибочность подобного взгляда происходит, видимо, от непонимания характера декоративной пластики, когда автор идет от уже сложившихся в его сознании образных представлений, хотя и взятых из реальной жизни. В основу такой скульптуры положен этюд, а не эскиз. Произведение, созданное этим методом, отличается от станковой скульптуры тем, что оно более отвлеченное, более обобщенное и условное. В станковом методе художник с натурой встречается непосредственно, исходит из ее правды. А здесь все сосредоточено на образно-декоративном воплощении замысла, с его помощью образуется то поле притяжения, в сферу которого неиз-



бежно попадает и зритель. В этом смысле декоративная скульптура активнее станковой.

Античная серия Слонима создана в этом году. Сами названия: «Орфей и Эвридика», «Суд Париса» и «Медуза Горгона», говорят об увлеченности скульптора древнегреческим искусством.

Обращение к античности в творчестве Слонима явление не исключительное. Такие выдающиеся современные художники, как Пикассо и Манцу, вдохновляются ее сюжетами.

Художники видят в античности источник непреходящих художественных ценностей, желание утвердить такие понятия, как красота, гармония, спокойствие. А может быть это начало контртенденции модернизму, техницизму, стандартному формообразованию?

Сердечная склонность Слонима к античной культуре сказалась и в композиции «Одиссей и Пенелопа».

История встречи героя гомеровского эпоса со своей женой изображена скульптором с мягким юмором, подтверждающим, что серьезной многозначительности здесь не место! Ситуация приобретает иронический подтекст, а это дает основание для декоративного построения художественного образа. Пенелопа грозна, стоит во весь рост, лицо строго и полно непреклонности. Одиссей — на коленях, руки взывают о снисхождении, лицо обращено к своей грозной Фемиде. Вот-вот решение будет объявлено. А пока, в ожидании его, мы смотрим на выразительную моделировку лиц, на то как переданы жесты, как взаимодействует масса глины и пространство. Мы смотрим и понимаем, что эмоциональная выразительность достигается здесь за счет пространственно-пластической художественной формы. И пространство, окружающее скульптуру Слонима, и сама глина становятся

ся полноценной образной формой. Утяжеленная массивность фигуры — это необходимый скульптору декоративный прием. Словно по фигурам прокатилось многократное эхо и отдалось с большой пластической силой в каждой из форм, придав им упругую массивность целого. Оттого-то так устойчиво монументальна и в своих объемах и в силуэте «малая пластика» Слонима.

Слоним почти не работал в монументальной скульптуре урбанистического характера. Уж так сложилась творческая судьба художника. Однако нереализованные возможности нашли выход. Им оказался мемориальный памятник. Казалось бы что общего между декоративной скульптурой малых форм и надгробием? Однако общее есть, и прежде всего оно в отношении художника к задаче творчества. Камерность, интимность, лиричность работ Слонима — это не спо-



«Слушают музыку». Вронза



«Бутафоры». Гипс. 1932.

На стр. 34
Надгробие скульптору
С. Д. Лебедевой. Мрамор.
Фрагмент.

соб эмоционально-образного выражения автора, а форма существования его творческого метода. В память о Евгении Тарле и Илье Эренбурге, Саре Лебедевой и Корнее Чуковском скульптор создал надгробия, в которых мастерство портретиста и способность художника поведать о значительном в камерной манере слились воедино.

Надгробия Слонима строгие и скромные—плита из гранита, на ней портретное рельефное изображение. Из тяжелой глыбы камня выступают характерные черты лица академика Е. В. Тарле, наркома иностранных дел М. М. Литвинова.

Интересно как Слоним заостряет передачу характерных особенностей строения лица в надгробии Тарле. Он насыщает этот образ внутренним душевным напряжением, образ, не теряя своей портретной основы, приобретает совер-

шенно иной характер. Страстная сила интеллектуальной энергии, горделивая постанова головы уже совсем немолодого ученого воплощены в надгробии. Глядя на такое изображение, становится ясно, в чем Слоним видит различие между портретом живого человека и его надгробием. В надгробии художник стремится синтезировать главное, самое характерное во всей жизни данного человека, и вместе с тем воплотить в образе те душевные качества, ту нравственную силу характера, которые раскрываются в человеке в роковые минуты его бытия.

Надгробие скульптору Лебедевой создано в русле той художественной концепции, которая давно разрабатывается автором в его декоративной малой скульптуре.

Рельеф изображает Лебедеву за работой над ее знаменитой «Девочкой

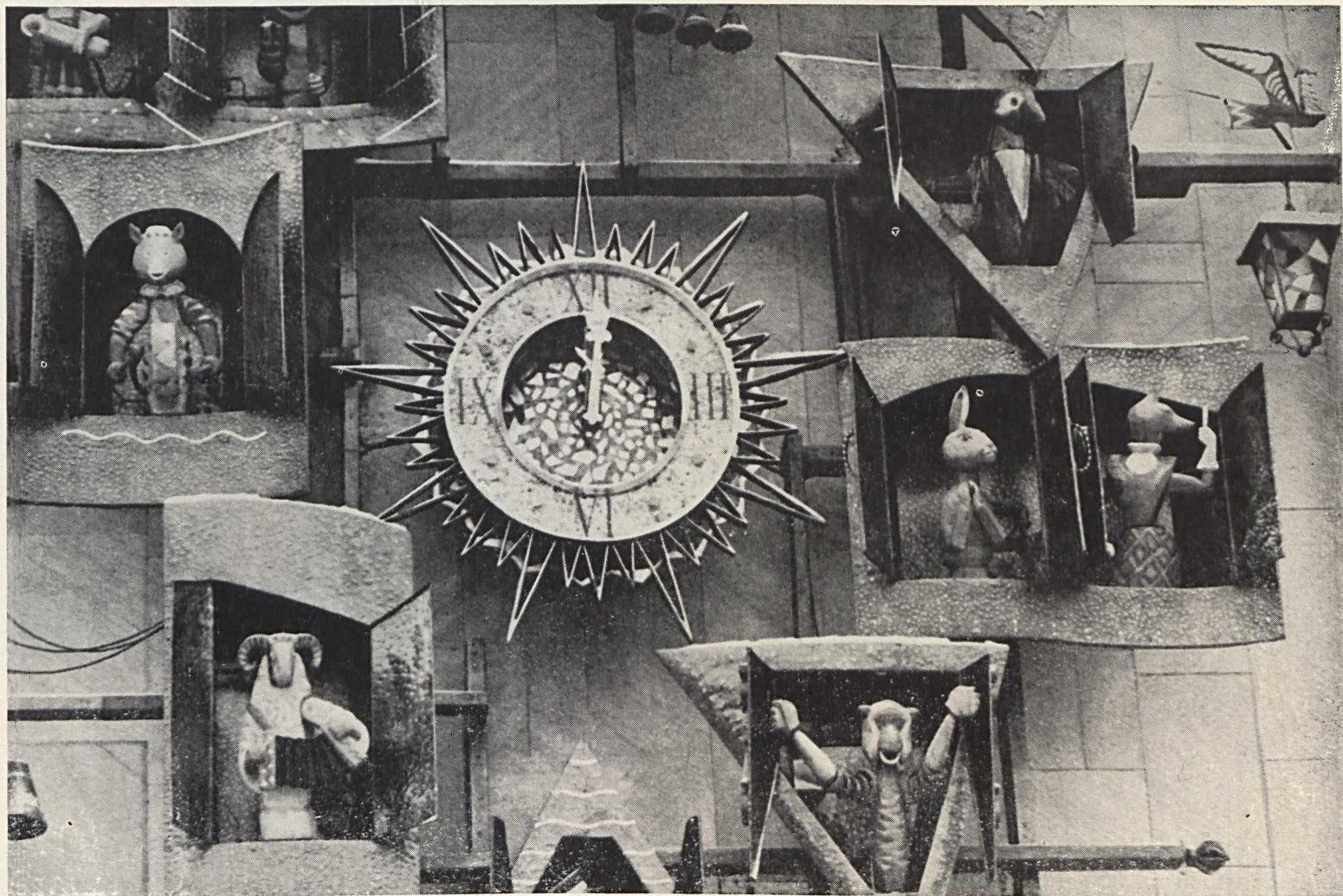
с бабочкой». Резец скульптора спокойно и плавно моделирует форму, углубляясь в тонкозернистую структуру мрамора, то легко затрагивая его поверхность. В одухотворенной строгости ее лица, спокойном жесте руки есть что-то, что помогает преодолеть чувство скорби и подчиниться созерцанию красоты духовного мира человека.

Условный мир рельефа несет живую пластику изображения портрета и скульптуры, перепутывая тем самым твердо заданный миропорядок, в котором все строго, последовательно и ограничено. Мастер и предмет искусства, живое и мертвое соединились воедино в конечном символическом звучании. Реалистической глубиной, ясной гармонией образа и благородством чувств Слоним продолжает традиции таких русских художников, как С. Д. Лебедева и И. С. Ефимова.



Дом, который построил Образцов

Е. Закс



Новый адрес Центрального театра кукол—Садовая-Самотечная, 3. На этом месте с довоенной поры стояли кирпичные стены с ампирическим «онегинским» фасадом — здание предназначалось для оперной студии Станиславского.

История эта имеет прямое отношение к сегодняшнему дню: колонны пришлось закрыть обширными плоскостями, а все театральное кукольное хозяйство вписать в уже имевшиеся параметры. К старой кирпичной коробке пристроили небольшую по объему часть, выполненную в бетоне и стекле. Возникло скромное здание. Композиционным и смысловым центром его стали часы. С. Образцов выдумывал их с той же страстностью, с какой он ставит спектакли, фильмы, пишет книги или гоняет голубей. Что бы ни вдохновляло его — часы Пражской ратуши или звонницы средневековых кафедралей, книжные иллюстрации с изображением старинных клексидр, механический обезьяний театр, стоящий в его кабине-

те,—сама идея оказалась родственной театру кукол. Часам образцовского театра предстоит стать и экзотической былью сегодняшней Москвы, и ее художественной ценностью.

Каждый час трижды кричит и хлопает крыльями петух, раздаётся мелодия: «Во саду ли, в огороде», раскрывается один из двенадцати тяжелых кованых домиков и показывается то лиса, то козел, то волк, то медведь... Наивность происходящего действия поразительна, а все вместе полно озорства, юмора и на доли мгновения выключает зрителя из обыденности и сутолоки Садового кольца, перенося в детство и сказку. Часы можно рассматривать часами. Невольный каламбур этот оправдывается только тем, что некоторые так и делают: стоят и смотрят.

Часы образцовского театра — это прежде всего зрелище на шумной улице современного города, равно и точно относящее нас как к современному театру кукол, так и к его

дальнему родственнику — ярмарочному балагану. На здании нет вывески. На здании есть часы. Заходите — здесь театр кукол.

Через тройные стеклянные двери (к сожалению, как в любом московском гастрономе) попадаем в вестибюль. Прямо — вход в музей. Коллекция кукол, собранная основателем музея Андреем Яковлевичем Федотовым, — одна из крупнейших в Европе. По существу, экспозиция музея в том виде, в каком она предстает сейчас, создана заново. Это объясняет и оправдывает способ подачи экспонатов. Много отличных витрин, где демонстрируют не куклу, а эпоху, где кукла демонстрирует не самое себя, а художника, где, наконец, сам художник безмолвно повествует о себе. Просматриваемый насквозь, излучающий свет, населенный, что ни говори, несколькими таинственными куклами, музей предстает изысканной закуской перед основным блюдом — самим театром.

Как и задумывалось, в театре два



зала: большой на 500 и малый на 250 мест. Соответственно в театре две сцены, имеющие общую заднюю стену. В отделке здания применен сероватый, чуть пористый строительный материал травертин, дерево (панели стен и рейки потолков), стекло. Освещено здание в основном стандартными светильниками и плафонами, встроенными в потолки.

Словом, налицо все элементы современного, лишенного индивидуальных черт интерьера. И если что-то и отличает интерьер образцовского театра от сотен и тысяч подобных ему, то это все непосредственно связанное с личностью хозяина дома на Самотеке, с личностью самого Образцова. Холодный интерьер фойе большого зала утеплита старинная мебель, строгую раму огромного зеркала торжественно ограничили бронзовые канделябры. Здесь нет ничего от моды, требующей сегодня заменить «модерн» на старину. Но вот стоит в фойе большого зала изысканно строгая мебель и, ничуть не стесняясь реставрационных морщин, несколько иронически посмеивается над двадцатым веком. Чувствуют себя в этом интерьере, пожалуй, лучше женщины в миди и мужчины в строгих вечерних костюмах.

Фойе малого зала — залитый солнцем мир детства. Линия стен зала изогнута (вдоль нее заманчиво пробежаться). Стена-экран, закрывающая один из входов в зал от прямых лучей света, создает дополнительные возможности пошалить (вряд ли это входило в архитектурный замысел).

В малый зал попадаешь из зимнего сада. Вот где наиболее полно ощущаешь образцовское в образцовском театре. Зимний сад — это прежде всего яблоня с птичьими клетками на ветвях. Птицы живые, и яблоня была живой. Сейчас ствол отполирован, а к веткам прикреплены золотые листочки. В небольших бассейнах плавают рыбки, фарфоровый мальчик загляделся на них, загляделся и его прототип — зритель.

В этом уголке театра, осознает или не осознает это ребенок, он переступает порожек, ведущий в мир искусства. Где-то здесь почти неуловимо, еле заметным пунктиром, обозначена граница между правдой жизни и правдой вымысла.

Проходит здесь и другая граница — между поэзией и прозой: зимний сад сосуществует с буфетом. Можно вполне по Островскому сказать «выпьем под деревом» — и выпить стакан чая с лимоном. Хотя зим-

ний сад и буфет пространственно разомкнуты, все же остается неудовлетворенность от совмещения двух функционально не связанных помещений.

Нетрудно предугадать (и тому есть доказательства), что в будущем театры кукол не будут походить на нынешний образцовский. Но принципы, нашедшие в нем воплощение, прогрессивны и будут использованы в дальнейшем.

Зрители, вошедшие перед началом спектакля в большой зал, видят вокруг сплошные деревянные панели стен. Основная сцена угадывается по расположению кресел, да и две нацеленные телевизионные камеры выдают эту тайну.

В темноте раскроетсядвигающийся по сложной кривой занавес и откроет портал высотой 4,8 метра и шириной от 4 до 6 метров. А сзади зрителей целая стенка уйдет вниз, и возникнут окна. Так образуется театральный зал того обычного вида, к которому мы привыкли. Но можно открыть одну, или несколько, или все 24 панели стены, и тогда сцена переместится по периметру зала, и кукла появится в самых неожиданных местах. Правда, долго смотреть на куклу, которая сбoku, над тобой или почти сзади не удастся — устанет шея. Поставь ар-



хитекторы вращающиеся кресла — и эта проблема была бы решена. А в принципе идея трансформирующейся сцены принята мировым театром на вооружение и значительно расширяет его возможности. Малый зал необычной трапециевидной формы сужается к сцене. Стены, отделанные желтой деревянной рейкой, освещены скрытыми источниками света: желтые, красные, синие, зеленые невысокие узкие сидения расходятся веером. Предполагалось, что у детей будут желтые, красные, синие, зеленые билеты и по ним легко будет угадать, где чье место. (Пока у детей обыкновенные белые бумажки, как во всех обычных театрах.) Поразительно! О цветных креслах в зале для детей мечталось, кажется, до того, как реальной стала сама мысль строить новое здание. А не мечталось ли о таком театре кукол, который, если и был бы на что-то похож, так только на сказку? О таком театре кукол, который не спутаешь ни с кинотеатром, что неподалеку, ни с театром, что на соседней площади, ни с магазином, для отделки которого так удачно подвернулись желтая деревянная рейка и серый пористый травертин. Меньше всего хочется говорить обидные слова, и меньше всего хо-

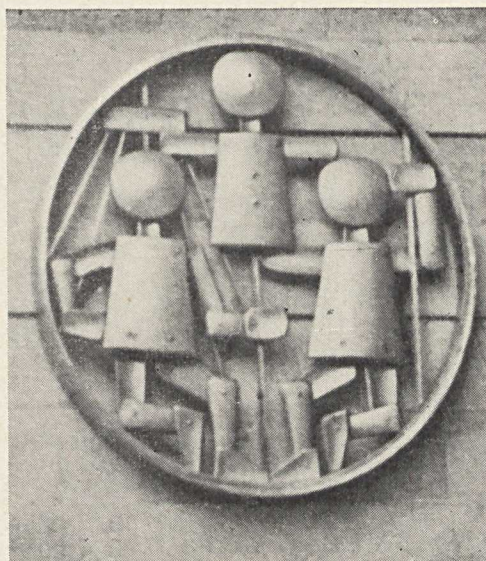
чется говорить их в адрес театра. Неоценимо важно, что Образцову была нужна такая сцена и такой театр, какие он получил. Эстетика архитектуры вполне устраивает нас там, где она производная эстетики театра. Понятно, что оправдание и той и другой в этой части еще впереди. Но ведь сам Сергей Владимирович Образцов не раз произнес: «эстетическое воспитание не начинается, а кончается в зрительном зале». А где оно начинается? В лесу, под открытым небом... Над книгой с яркими иллюстрациями и смешными строчками... На улице города... В стенах квартир и общественных зданий... У витрин магазинов. Об этом никто не забывает и, создается впечатление, никто не помнит. Театр Образцова — счастливый театр. Три с лишним десятилетия прожил он в маленьком доме на площади Маяковского. Не обделенный ни славой, ни человеческим вниманием, театр задышался на маленькой сцене, репетировал в небольшой комнате, делал куклы и декорации в тесных мастерских, принимал зрителей в крохотном фойе. И вот новый театр готов. И снова полон зрителей. И эти зрители

смотрят не только на сцену. Они смотрят на стены, на потолок, на паркет, на мебель, на люстры, на обивку кресел. И зрителям нравятся и стены, и потолок, и паркет... Потому что представление о современном театральном интерьере уже выработано, и оно совпадает с тем, что можно увидеть в здании Центрального театра кукол. Потому что зрители любят Образцова и театр Образцова и радуются его новому облику. Однако именно тем, чья любовь к Образцову неконъюнктурна и страстна, приходит в голову красильная мысль, что здание театра могло быть лучше. Ни один спектакль не был переделан после самых дельных замечаний критики (снят был, переделан — никогда). Что же говорить о здании, которому стоять века. Может быть, наше время, наши театры и наши дети, мы сами, наконец, достойны иной, более вдохновенной и раскрепощенной архитектуры.

Театр кукол под руководством С. В. Образцова в Москве, Театр кукол в Ленинграде и проектирующийся Львовский кукольный театр — здания последних лет.

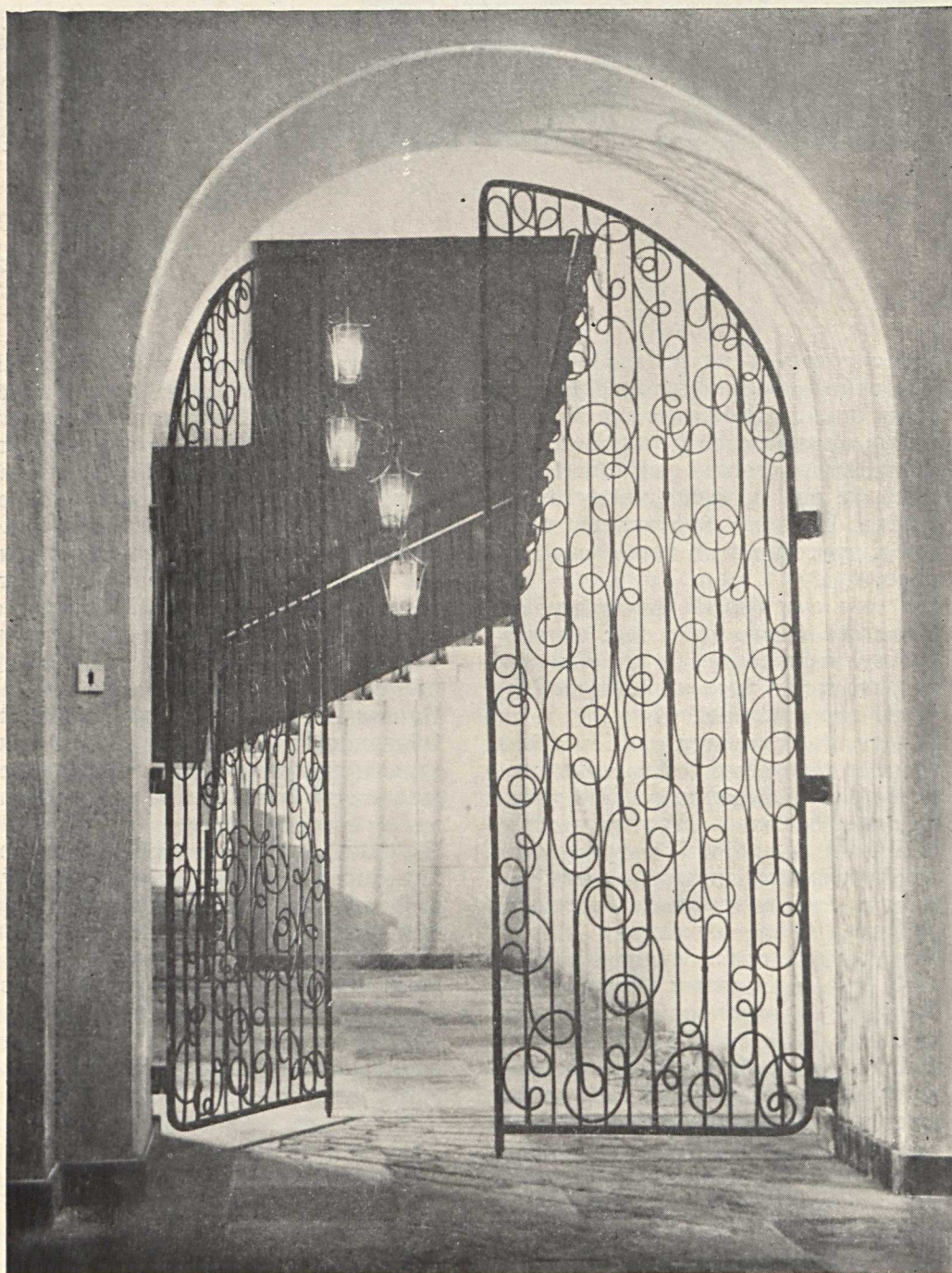
Тенденция их оформления достаточно интересна. Это образцы синтетического приложения сил керамистов, текстильщиков, художников по металлу и специалистов по интерьеру; это попытка создать нестандартное и необычное пространство, где должны сочетаться интересы и вкусы детей с интересами и вкусами современного взрослого человека.

В этом номере опубликованы статья Е. Закс о Государственном Центральном театре кукол под руководством С. В. Образцова и заметка о работе художников в здании ленинградского Театра кукол.



Эмблема театра марионеток.
Металл

Н. Тимофеева.
Решетка ворот



В 1969 году умер создатель ленинградского театра кукол Евгений Деммени. Еще не так давно он наблюдал за работой коллектива архитекторов и художников, которые взялись расширить романтические границы сказки и вывести ее за пределы ширмы — в зал, в фойе и даже на улицу.

Авторы нового интерьера — архитекторы Г. Ашроп и Р. Плетнева решали свою задачу не прямым показом кукольного мира, а общей организацией декоративных деталей в архитектурном пространстве.

Еще с улицы видны традиционный веселый Петрушка (гобелен художника В. Самошкина) и резное кружево решетки входных ворот (художник Н. Тимофеева). Тайно мерцает на зеленом фоне стены свет фонарей, повешенных на разных уровнях. Декоративные детали, умело размещенные в интерьере, создают тот сказочный мир, который так созвучен пришедшему в кукольный театр маленькому зрителю. Авторы декоративных тарелок (кстати, еще совсем молодые художники А. Ларионов и Л. Соколов) не пошли по пути пересказа сюжетов спектаклей, а передали настроение сказки, где основа всего — фантазия... Пьеро, Коломбина и каждое из «фантастических существ» — глупых королей и храбрых рыцарей, грустных танцовщиц и мрачных мавров, изобретенных ими, насчитывают века жизни, традиций, преданий...

По стенам фойе скользят языки «латунного пламени» светильников (художники Е. Бабляк и Г. Шило), и они, перемежаясь с бликами настоящего света, помогают настроенной «на чудеса» детской аудитории. Люстра Г. Шило и занавес художников М. Драпкиной и Н. Журавской в зрительном зале продолжают ту же линию образного воздействия, задуманную архитекторами в едином стиле, объединяющем различных авторов.

Без маленького романтического театра кукол, где сквозь мерцающий свет фонарей видны фигурки детей, пришедших на свой праздник, невозможно представить себе Невского проспекта.

И. Чижова

Журнал «Искусство и ремесло» выходит с 1958 года. Среди многочисленных западногерманских журналов, посвященных проблемам декоративного искусства и дизайна, этот «тонкий» журнал занимает особое место. Он издается в Гамбурге архитектором и искусствоведом Людвигом Шультхайсом, который является одновременно владельцем издательства, главным редактором, художником по графическому оформлению журнала и автором многих статей. Одним словом, это тип единичного издания, широко распространенного в Западной Европе с начала XX века. Они возникали ненадолго и были переполнены полемически заостренными материалами. Однако между этими, нередко социально утопичными журналами и «Искусством и ремеслом» нет сходства. С первых же номеров в нем

постоянно напоминалось: «Независимый, свободный и нейтральный ежемесячник. Журнал по вопросам прикладного искусства в Германии и Европе (1958, № 3); «Искусство и ремесло» — все еще единственный в мире журнал такого рода, издающийся частным образом, независимый и нейтральный ежемесячник» (1966, № 12).

Подобная «независимость» и подчеркнутая нейтральность — прямое отражение процессов, происходящих в прикладном искусстве буржуазных стран. Что же это за процессы? Рассматриваемый журнал носит весьма громкое для немецкого читателя имя. «Искусство и ремесло» — название одного из первых в мире периодических изданий по прикладному искусству, основанного в 1851 году (более чем за 70 лет существования он стал традицией; в нем

публиковалось от 600 до 1000 иллюстраций в год, обширные статьи по вопросам прикладного искусства) и символизировавшего именно то «прикладничество», которое в начале нашего столетия встало на пути новаторского художественного творчества.

Возрождение этого названия, вероятно, не было случайностью. Искусство и ремесло — извечная проблема. Но о преемственности в данном случае говорить нельзя. Старый журнал был органом Мюнхенского союза прикладников, самого большого в Германии, он открыто отстаивал его корпоративные интересы, был вдохновителем подражания стилям прошлого; новый — по возможности имперсонален, как биржевый бюллетень, и полностью поддерживает только «современные формы». Возрождение названия говорит скорее

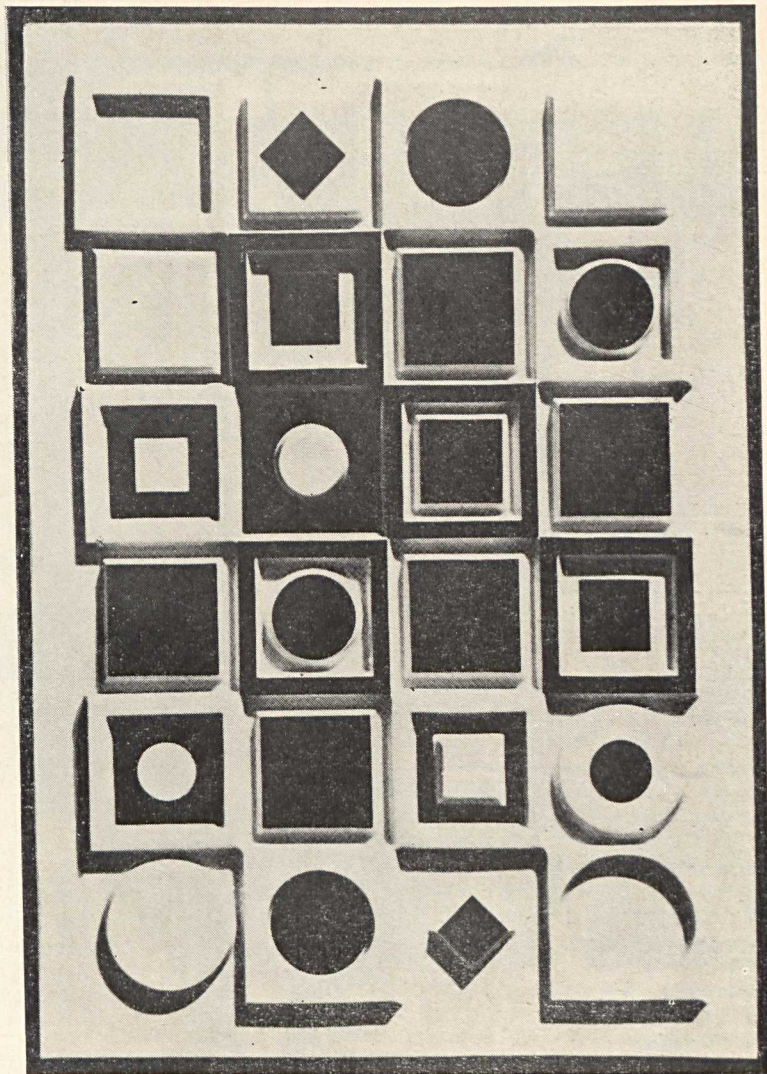


Традиции народной плетеной мебели в сочетании с поисками современных скульптурных форм дают интересный, часто парадоксальный материал для исследователей искусства. Здесь затрагиваются вопросы связи уникального и массового, традиционности и новаторства.

Плетеное кресло 353, изготовитель «Реезе Флехтверк»

Фарфор часто рассматривается художниками как уникальный по выразительности декоративный материал. В художественной программе «Розенталя» — широко известной западногерманской фирмы по обработке фарфора — немалое место занимают рельефы из фарфора. Цвет и пластика фарфора открывают здесь большие творческие возможности.

В. Вазарелли.
Рельеф «НБ II»



о том, что перерыв в 30 лет позволил настолько забыть тенденции в художественной политике начала века, что никому не придет в голову перекидывать к ним мысленный мост.

Все материалы и иллюстрации в новом журнале свидетельствуют, что переход к новой эпохе в прикладном искусстве, далекой от эклектики стилей и украшательства XIX века, уже совершился. Угасли споры об «орнаменте и преступлении» (слова А. Лооса), о рациональности техники и причудливости искусства; мечта художников о возможности широко работать в «духе нового ритма жизни», использовать новые материалы достигнута. Теперь, с точки зрения авторов журнала, остается совершенствовать новый художественный язык, учитывать по возможности все поиски в искусстве, знакомить с отдельными художниками, не трата сил на непроизводительную полемику.

Журнал «Искусство и ремесло» возник в годы оживления западногерманского дизайна и художественной промышленности. Ульмская школа формообразования, многочисленные советы по технической эстетике,

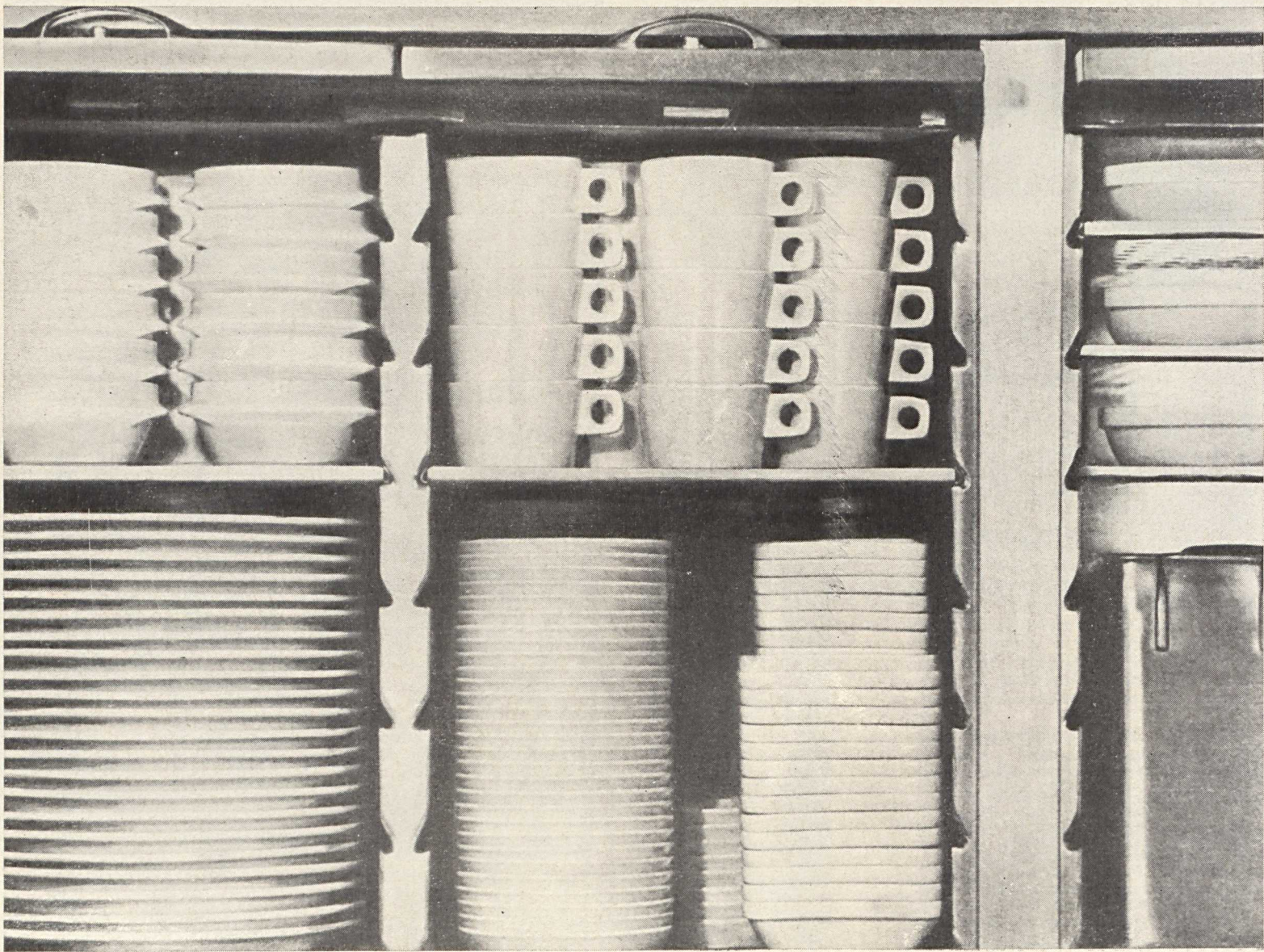
мессы и выставки, конкурсы и премии — все это вводило художников и коммерсантов ФРГ в русло функционирования дизайна как системы. В стране, переживавшей тогда экономический подъем, вопросы украшения повседневного быта стали достоянием газет и популярных журналов.

В такой ситуации прикладное искусство оказалось втянуто в общественно-художественную жизнь наравне с дизайном. Произведения прикладного искусства теперь демонстрируются в журнале не как отдельные вещи (хорошие с точки зрения искусства), а как экспонаты определенных выставок, месс, конкурсов (в их вторичном, социально упорядоченном виде). И даже персоналии художников — это прежде всего описание пути людей, удостоившихся премий и показанных с точки зрения оценок различных жюри.

Таким образом, происходит заметное смещение акцентов — вещь рассматривается не с позиций художественного замысла (то есть в рамках интересов художника) и не с позиций соотношения с другими произведениями (в рамках искусствознания), а как товар. В журнале не раз

подчеркивалось, что требования Веркбунда как союза художников и коммерсантов определили основные особенности современного прикладного искусства. При этом имеется в виду следующий путь — замысел художника рассматривается как конкретное проявление типического: его первое утверждение — это получение выставочного признания, премий; второе утверждение — массовая реклама с помощью ярмарок и месс, журналов и рекламы; завершение пути — продажа, становящаяся лучшей рекламой произведений подобного рода.

В таком случае основное отличие произведений декоративного искусства от дизайна заключается в уникальности вещи, ручном исполнении. Вещь не может быть точно повторена еще раз. Таковы особенности выбираемого материала и техники его обработки. И не случайно, что тема неповторимости произведения становится одной из главных тем журнала. Отсюда и его общее направление — показать возможности уникальности в технический век массового производства, выступающей как контраст к типовому массовому окружению.



Дизайн в бытовой посуде корректирует сложившиеся понятия красоты вещей. Эта тема — одна из ведущих тем журнала. Наиболее ярким представителем такого направления

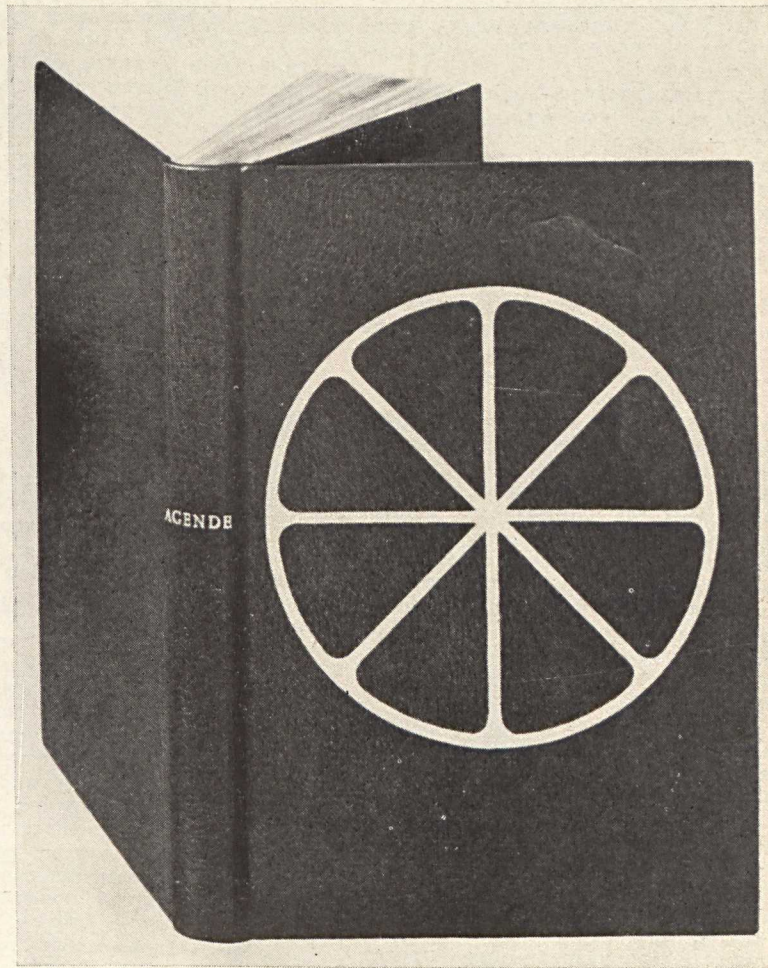
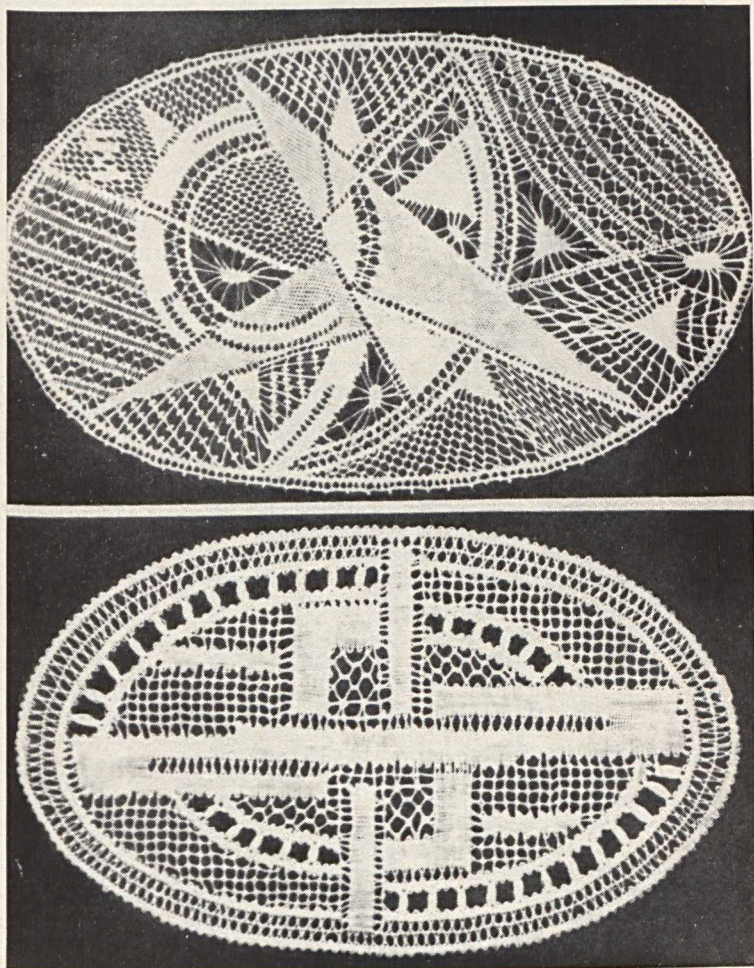
в дизайне является художник Хейнц Г. Энглер. Хейнц Г. Энглер. Посудный набор «Система В 1100» для больниц, клиник и санаториев.

Эта задача не из простых, поскольку она оставляет в арсенале художественных аргументов устроителей ярмарок-продаж, конкурсов, а также критиков и авторов произведений (в журнале принята именно такая последовательность) аргументы чисто формальной модификации. В керамике — это подбор контрастных материалов и алогичная прихотливость сочетаний форм; в гобеленах — контрастность композиционных и цветовых решений; в ковном металле — выразительность алогичного, контрастного к окружающим формам материала. Международные выставки, ярмарки, конкурсы в официальном прикладном искусстве ФРГ следуют друг за другом необычайно часто. Десятки раз в год одни и те же фирмы, художники встречаются в разных городах, на одних и тех же страницах журнала, отражающих эти встречи. Вышеописанное не является чем-то внутренне присущим прикладному искусству. Это — черта, характерная для художественной жизни западных стран середины XX века. Произведения декоративного искусства предлагаются массовой публике как товары «суперма-

кета». В таких условиях одной из главных творческих задач становится задача конкурировать и выстоять — в силу индивидуальности решения, художественной изощренности, более четкого понимания законов массового восприятия. Выставки декоративного искусства огромны. На них бывают представлены сотни групп, фирм. Отчеты о них занимают в журнале «Искусство и ремесло» несколько столбцов. О самих произведениях почти не пишут, их только демонстрируют в очередном типологическом ряду, своеобразно дублируя рамки выставок. Международные смотры-продажи в силу их интернациональности и полиэкранныости диктуют характер восприятия декоративного искусства. Его вполне сознательно выражает и журнал «Искусство и ремесло». Характер арабеска, случайного среди типичного, возврат к ремесленной подоснове декоративного искусства — вот что подспудно пропагандируется журналом. В этом есть сильные и слабые стороны. Сильные заключаются в повышении внимания к сделанности вещи, ее материально-художественной основе, слабые —

в почти полном выключении общественно-художественной функции декоративного искусства, благодаря которой оно все больше приобретало качества высокого искусства. Об этом говорит и сам путь журнала. Вначале он возник как бюллетень новостей в области прикладного искусства (керамика, художественная обработка кожи, кружева, чеканка), потом он стал захватывать «станковое художественное ремесло», народное искусство, оформление интерьера, дизайн. Смещение тем возникало на основе расширения интересов читателей журнала. В нем неоднократно перепечатываются статьи из «толстых» журналов по дизайну и организации предметной среды, периодически публикуются новости официальной художественной жизни. В целом же издания подобного рода довольно рельефно показывают не только уровень развития искусства в определенной стране, но и характер художественных интересов в сфере декоративного искусства. Такие журналы — зеркало социально-художественных проблем, стоящих перед западным обществом.

В. Аронов



Искусство вязать кружева тоже подвержено общим изменениям в художественных поисках. Автор этих композиций — художница Лени Маттази, выпускница Баухауза, считает, что кружева — один из перспективных видов современного декоративного искусства.
Лени Маттази.
Кружева. 1925

Художественная обработка кожи — любимая тема немецкого декоративного искусства. Журнал периодически публикует творческие портреты мастеров книжного переплета, отчеты о выставках и конкурсах.
Ирмгард Сmidt.
Переплет. Интарсия. 26,5×20 см

«Орнамент казанских татар»

Книга В. Валеева, выпущенная Татарским книжным издательством в 1969 году, — первое обширное исследование по народному искусству казанских татар. До сих пор по этой теме были изданы лишь отдельные работы преимущественно историко-этнографического характера (П. Дульский, Н. Воробьев, П. Сперанский).

Основная задача исследования В. Валеева — систематизация материала по орнаменту для выявления его стилистических признаков и особенностей, а главное, его художественно-образной выразительности. Анализ ведется как в историко-этнографическом, так и в искусствоведческом аспекте, от самых древних форм, рожденных волжско-камскими булгарами, до классически развитых — периода Казанского ханства. При этом использован огромный материал по орнаменту XVIII—XX вв. В книге более ста иллюстраций, много схем, подробная библиография. Книга выполнена на достаточно хорошем полиграфическом уровне.

В первом разделе — «Декоративно-прикладное искусство казанских татар» — дается обзор всех видов народного искусства и орнаментов, характерных для каждого из них; подробно проанализированы резные надгробия из камня. Удачно и убедительно подчеркнута их взаимосвязь с формами каменных сооружений. Несомненной заслугой Валеева является создание реконструкций ряда древних архитектурных памятников булгар, например интерьера Черной палаты XIV века.

В других главах книги рассмотрены растительные и геометрические орнаменты, зооморфные изображения. Автор выявляет основные типы орнаментальных композиций, исходя из материалов предмета, техники изготовления, принадлежности к определенной эпохе. Завершается работа главой «Орнамент казанских татар как исторический источник». Здесь на основании наиболее характерных орнаментальных мотивов произведений народного искусства показаны широкие этногенетические и культурные связи казанских татар и их предков булгар с древним населением Поволжья, Урала, Средней Азии, Южной Сибири. Таким образом, книга вводит нас в культуру многих народов, с которыми на протяжении длительной истории так или иначе соприкасались казанские татары.

Вместе с тем, исследование Валеева вызывает и ряд серьезных возражений. Анализ орнамента оказался слишком формальным. Орнамент рассмотрен отдельно от вещи, лишь с оговорками о функциональных признаках предмета, материале и технике. (А в таблицах орнамент классифицируется даже без учета последних.) Подобный метод анализа представляется весьма недостаточным для выявления художественной природы орнамента. Выразительную силу орнамента можно полностью раскрыть лишь тогда, когда он анализируется не только в самом предмете, но и в комплексе этих предметов, то есть в интерьере, в костюме, а самое главное — в максимальном приближении к людям,

которые создали эти замечательные произведения искусства. В конечном счете именно характер народа, окружающая его природа определили во многом формы орнамента, его смысл, художественное содержание. Автор систематизирует материал кропотливо, но недостаточно строго. Так, в главе «Растительный орнамент» цветочные мотивы раскладываются в подробные рисованные таблицы по ботаническим признакам. Причем по поводу некоторых мотивов возникают сомнения, правильно ли они попали в тот или иной ботанический вид. Почему, например, в цветочные мотивы попал ромб с перекрещивающимися углами из ткачества, который в орнаментике восточных славян символизировал сруб? Мотив в виде трех лепестков или отростков автор изображает одновременно в разных таблицах: цветочные мотивы, мотив фиалки, мотив трилистника и, наконец, просто листьев в орнаменте казанских татар. Именно по этой причине таблица оказалась слишком много, они приобрели в книге самодовлеющий характер. В этих таблицах трудно увидеть последовательность.

В принципе классификация орнамента по мотивам живой природы, может быть, и приемлема, но тогда каждый элемент, включенный в определенную схему, должен быть предельно убедительным, ибо смысл схемы — найти для него нужный аспект и отделить от всех остальных. К тому же из этого метода вовсе не следует, что все существующие орнаментальные мотивы могут быть распределены по ботаническим семействам цветов. Народные мастера не повторяли реальный мир растений, а преобразовали его своей фантазией, вдохновением, своим непосредственным отношением к миру цветов. Каждая мастерица, работая в строгих рамках национальных традиций, создавала свой мир, глубоко лично переживая его. Преобразуя естественный мир в орнамент, народный художник интуитивно стилизует, обобщает живые формы, передает свои представления, опираясь на личный опыт. Таким образом, фантазия его определяется жизненными наблюдениями. Именно в таком плане можно говорить о реализме в орнаменте. Автор же исследования упрощает для себя этот вопрос. Он считает реалистическими те орнаментальные решения, которые по своей конфигурации и цветовому строю близки к живым формам. Одновременно он считает их и в высшей степени художественными. Натурализм — враг всякого искусства, в орнаменте он является одним из серьезных симптомов упадка этого вида творчества. Многие исследователи восточного орнамента видят сущность мусульманского искусства в абстрактном отношении к существующему миру, вызванном религиозными представлениями. Но свободная фантазия абсолютно отождествлялась с предметным миром.

Как отмечалось в начале, рецензируемая книга — одна из первых о художественных основах татарского искусства. Несмотря на недостатки, она представляет интерес для историков, этнографов, искусствоведов и

особенно для художников. Работа В. Валеева, как и открытие в Казани, в Государственном музее ТАССР, отдела и постоянной экспозиции по народному творчеству, свидетельствует о том, какую большую работу начали в республике по изучению национальных традиций искусства казанских татар.

А. Янбухтина

«Русская скульптура малых форм»

Книга И. А. Крюковой (М., «Наука», 1969), по существу, первое серьезное исследование, посвященное проблемам развития мелкой пластики от второй половины XVIII века до наших дней.

Автору удалось нарисовать картину социально-экономического строя эпохи как основного определяющего момента в развитии искусства вообще, выявить влияние разных видов творчества на характер декоративной скульптуры малых форм.

В первой части книги, охватывающей период с конца XVIII века до начала XX, дана подробная картина зарождения и развития гжельской майоликовой пластики на основе традиций народного крестьянского искусства, рассказано об истории появления первых фарфоровых производств в России. Изделия императорского фарфорового завода и гарднеровского предприятия явились поучительным примером того, как аристократическое, испытывающее сильное западноевропейское влияние искусство фарфора постепенно сливается с национальной художественной культурой, рождая новый, яркий и самобытный стиль.

В этой связи автору следовало бы больше внимания уделить явлению значительному, но мало разработанному в нашей специальной литературе — лубочному фарфору работы крестьянских заводов. В то же время автор посвятила целый раздел народной декоративной пластике, отражающей историю богородского промысла деревянной игрушки и дымковского производства — от примитивной детской игрушки до развитой скульптуры малых форм.

Следует заметить, однако, что раздел был бы полнее, если бы наряду с этими очагами народной пластики автор познакомил читателя и с другими центрами русской игрушки, изделия которых обладают не менее характерными чертами и заслуживают внимания. Хотя производству декоративной скульптуры малых форм, выполненной в металле — бронзе, чугуна, серебра, — И. Крюкова уделяет немного места, это не мешает ей сопоставить некоторые виды эклектичной, поверхностной, зачастую дурного вкуса скульптуры из этих материалов с изделиями подлинного народного творчества Гжели и Богородского. Однако каслинское и кусинское литье из чугуна, в котором весьма наглядно проявились все отмеченные черты, поче-

му-то не рассмотрено автором. Вторая часть книги посвящена скульптуре малых форм от первых послереволюционных лет до наших дней: истории фарфоровых заводов и творчеству отдельных художников, тесно связанных с народными промыслами.

Автор собрал большой, сложный и разнохарактерный материал, которому в некоторых случаях не хватает четкости в системе классификации и определений. Но несомненное достоинство книги в том, что она дает представление обо всем многообразии проблем, связанных с основным предметом исследования: о взаимоотношении скульптуры малых форм и человека, об особенностях восприятия и специфики декоративного языка этого вида искусства, о проблеме уникальности и массовости. Книга И. Крюковой заняла свое достойное место среди тех немногих публикаций, которые посвящены русской мелкой пластике.

Т. Щукина

«Русские самовары»

Часто проходишь мимо простых вещей, привычных с детства, милых по воспоминаниям о давно ушедшем уюте. Но и только. Для того, чтобы посмотреть на эти вещи серьезно, увидеть в них вкус, мастерство художника, нужен указующий перст. Альбом Е. А. Ивановой и И. Л. Захаровой «Русские самовары» и оказался таким «перстом», который заставит читателя вдруг задуматься, помечтать об исчезнувшей среде, оставившей нам разрозненные предметы некогда цельного ансамбля. Очень хорошо, что историки искусства часть своего труда отдают изданию таких альбомов, где мастерство художника-фотографа равно труду составителя-ученого.

А рецензируемый альбом в этом плане сделан особенно хорошо. Вводная статья дает массу новых сведений. Оказывается, существует целая «самоварная наука», где все систематизировано и хорошо изложено. Единственное, в чем можно было бы упрекнуть автора, это в суховатости изложения. Добавить бы в текст немножко эмоций, вспомнить, что значит для русского человека чай и чаепитие, как правильно указывает автор, ставшее своеобразным ритуалом гостеприимства. Но не только это. Вспомните бессонные ночи Достоевского и уже остывший стакан крепкого чая на его рабочем столе. Непременный аксессуар многих пьес Чехова и Горького — самовар. Причем это не мертвый натюрморт, а живой участник сценического действия, вокруг которого разворачивается диалог и события. Это потому, что он спутник реального, а не только сценического быта русских людей.

В альбоме его составители добились именно этой эмоциональности изумительными фотографиями И. Л. За-

харовой. Все тут — фотографические шедевры, хотя в отдельных случаях фотограф несколько злоупотребляет подсветкой и цветными фонами, например в листах 64 и 65 красный фон для медных самоваров в данном случае, я бы сказал, перенапряжен. Более мягкие, пастельные тона (листы 86, 87, 84, 85 и др.) сохраняют пластику предмета, глаз не устает всматриваться и любоваться деталями и целым.

Так же обстоит и с цветной подсветкой: лист 46 — самовар и подсвечник даны в «вечернем» освещении односторонним красным светом на темном фоне. Красиво, но несколько претенциозно. И уже на грани дурного вкуса лист 53 — подсвеченная деталь (кран) на ярком голубом фоне. Особенно, если сравнивать этот лист с предыдущим, где фон той же тональности, но мягче и без подсветки самого предмета.

Подлинной находкой составителя и фотографа явились, если можно так выразиться, «предметные фоны» и аксессуары, стилистически дополняющие и включающие самовар в обиход его времени и социальной группы. Лист 51 — чайно-кофейный сервиз. Тут все к месту — и ампирные спинки стульев и овальный стол, накрытый камчатной белой скатертью. Все это дополняет серебряный необыкновенной красоты самовар «вазой», кофейник и все прочие принадлежности спокойного чаепития.

На листе 58 — дорожный самовар и погребец с заваркой и сахаром. Рядом — любимая чашка, которую непременно берут в дорогу. И вместе с тем раскрашенная гравюра на стене, почти пустой стол и медный, поведавший виды самовар — все говорит о хозяине — среднем чиновнике или российском разночинце.

Листы 59, 60, 88, 97 и другие вводят нас в самую гущу народа: в чайные, в рабочие семьи, к мелким купцам и ремесленникам, ко всему тому городскому люду, какой населял предреволюционный город и где чаепитие было самой распространенной формой досуга. Это дополняется свидетельствами современников, выкопировками из произведений живописи, где самовар — «сбитенник», самовар-чайник — участники всех народных гуляний и ярмарок.

Составитель альбома Е. А. Иванова проявила безукоризненный вкус и прекрасное знание быта разных слоев русского общества. В результате через, казалось бы, деталь — самовар — перед самым искушенным читателем встает все многообразие материальной и социальной среды России почти за два века ее истории.

С особой похвалой следует говорить о самой книге: о ее макете и оформлении, выполненных художником В. П. Веселковым, о полиграфических достоинствах альбома. Это тот случай, когда книга ценна не только своим содержанием, но и внешностью, и уже тем самым она становится украшением нашего интерьера.

С. Земцов



РУССКИЕ САМОВАРЫ



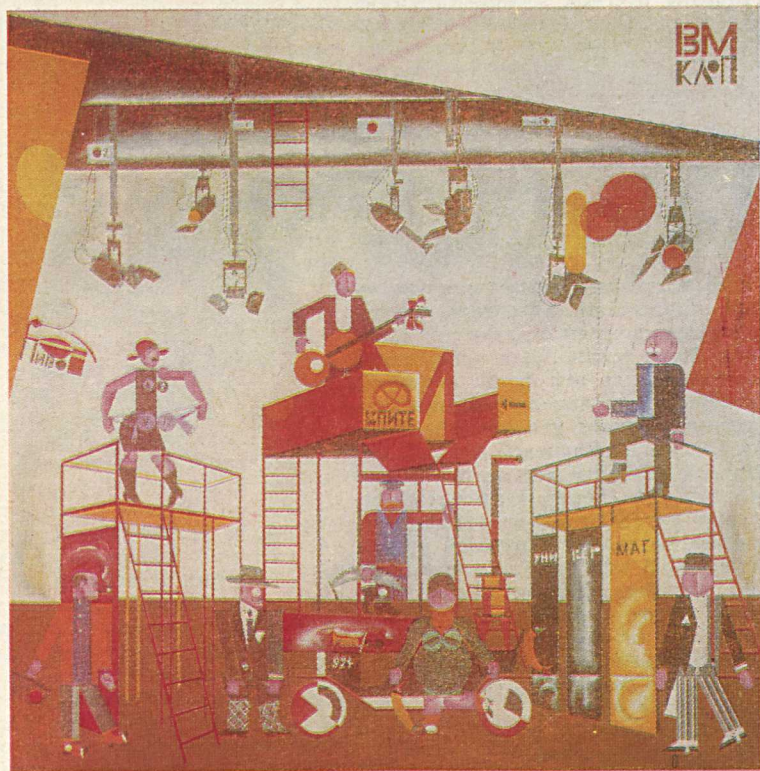
В. Веселков.
Супербложка книги.

Фронтиспис к главе
«Первая половина XIX века».
Фото И. Захаровой

Псковский театр давно ждал хорошего художника. В свою очередь, перед Александром Славным, вчерашним студентом Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, открывалась возможность для большой и самостоятельной работы. Сегодня можно сказать, что повезло и театру, и художнику. За три года Александр Славин оформил тринадцать спектаклей, самых разнообразных по характеру и жанру. Не все в одинаковой мере удалось художнику. Но каждая работа говорит о том, насколько требовательно и серьезно отнесся Славин к задачам, поставленным перед ним. Для Славина чрезвычайно важна афиша: прохожего — еще не зрителя — театральная

афиша должна привести в театр. Но афиша еще и неотъемлемая часть спектакля, его продолжение. Поэтому художник решает ее в том же ключе, что и всю пьесу. Гротескна и эксцентрична афиша к «Клопу» В. Маяковского. Афиша к «Разгрому» А. Фадеева драматична и вместе с тем сдержанна. Изящество и красочность афиши к «Жаворонку» Ж. Ануя сродни эскизам костюмов. Если афиша предваряет спектакль, то театральная программка Славина вводит зрителя непосредственно в мир пьесы. Нередко художник использует в программке фотодокументы. Они, будучи дополнением к содержанию пьесы, одновременно способствуют наиболее полному раскрытию

темы. Именно так выполнена программка к пьесе А. Котельщикова и Н. Чернышова «На рубеже веков». Художник строит ее на фотоматериалах, рассказывающих о пребывании В. И. Ленина в Пскове. Тем самым он как бы иллюстрирует период жизни и деятельности В. И. Ленина, о котором рассказывает пьеса. Декорация к «Жаворонку» строится на трагическом сочетании черного и кроваво-красного цветов. В центре алой арены — кресла судей. За ними на черном бархате фона — скорбное распятие; являясь композиционным центром декорации, оно организует сценическое пространство. Симметричность его построения ассоциируется с готическим интерьером. От готики и удли-



Художник А. Славин.

Эскизы театральных костюмов.

Проект установки к пьесе
В. Маяковского «Клоп»

Декорация к спектаклю
А. Фадеева «Разгром»

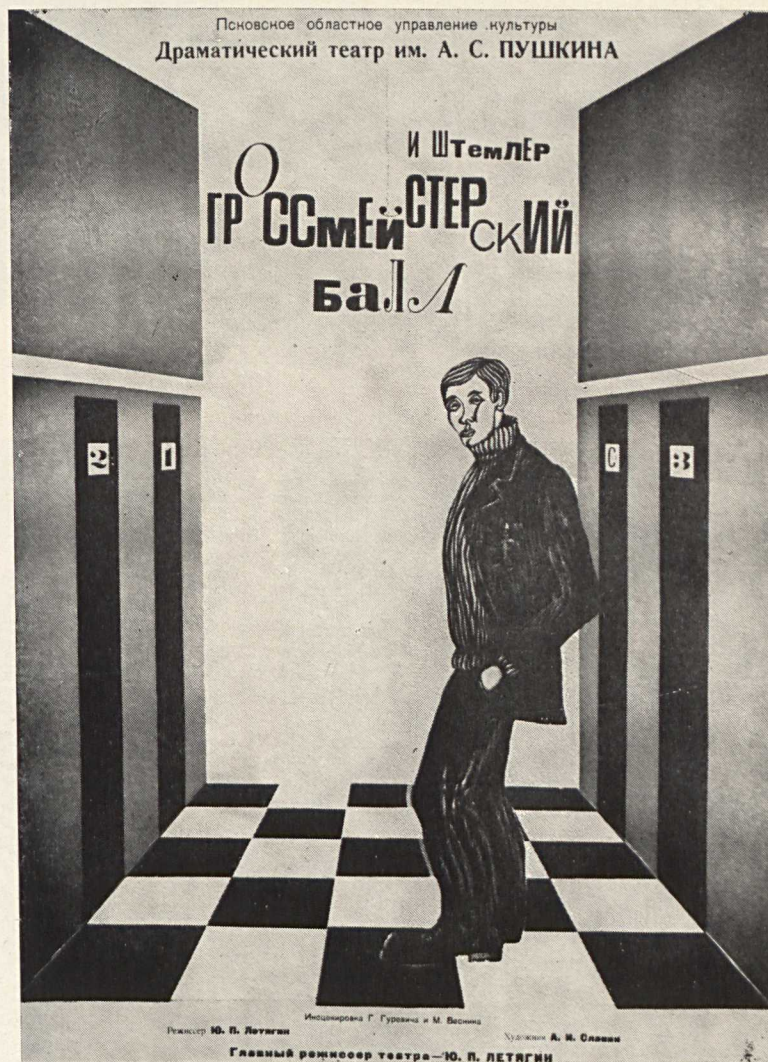
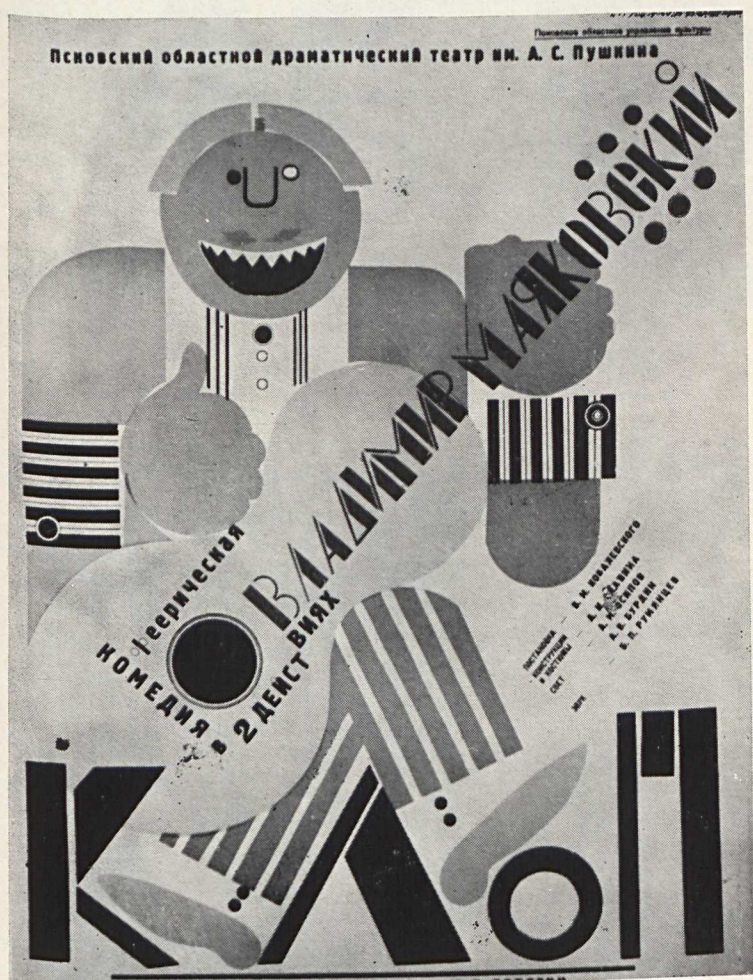
ненность двух условных фигур на портале. Эти фигуры усиливают впечатление отрешенности от всего, что вне сцены. Славин решает сцену как некий обособленный мир, в который не входит зритель. Поэтому портал, точно рама, замыкает действие в круг. Удивительны по тонкости и изяществу эскизы костюмов к «Жаворонку». Им присущи изысканность и удлиненность пропорций, характерные для придворных бургундских мод. Благодаря нежным и светлым тонам женских костюмов мрачная символика двухцветной декорации на сцене выглядит не столь безысходной. Эскизы костюмов к «Клопу» В. Маяковского разработаны вместе с эскизами декораций. И это правомерно, ибо здесь

костюмы усиливают буффонность пьесы, в известной степени будучи составным элементом самой декорации. Работать над оформлением «Клопа» было непросто — спектакль знал множество постановок на сценах крупнейших театров страны. Славин не предложил принципиально нового решения. Взяв за основу конструкцию, впервые примененную в постановке этой пьесы А. Родченко, Славин видоизменил ее, подчеркнув гротескность. Художнику-декоратору не всегда просто реализовать на сцене замысел, который родился в эскизе, — мешает несовершенство театральной техники, а зачастую и недостаточное мастерство художника-исполнителя и костюмеров. К сожалению,

в «Жаворонке» на сцене витражи отсутствуют, и декорация много проигрывает по сравнению с эскизным вариантом. Готовя к постановке булгаковский «Бег», Александр Славин предложил в эскизах совершенно неожиданное и интересное решение декораций. Пьеса состоит из восьми снов. Художник не конкретизирует образы, ограничиваясь лишь намеками на реально существующие предметы. Вокзал, который снится герою пьесы, Славин увидел как переплетение путей, но не конкретных железнодорожных, а условных, странных и случайных, как сплетение человеческих судеб. Тающие в воздухе купола минаретов, похожие на мираж, — так решен Констан-

тинополь, потерявший реальность и взметнувшийся к потолку сцены, — в сущности, он тоже сон. Ирреальность декораций более располагает к черно-белому решению — так решены эскизы, отразившие сны. На сцене черно-белый вариант уступил место цветному. Конечно, оформление спектакля пострадало из-за этого. Но замысел Славина, воплотившийся в эскизах, зритель все же смог увидеть: листы эти экспонировались на ряде выставок — в Ленинграде, Петрозаводске, Пскове. Успешный псковский дебют открывает Славину широкую дорогу к будущим постановкам.

Т. Поздняева, В. Бирштейн



Афиша к постановке пьесы В. Маяковского «Клоп»
Афиша к постановке пьесы И. Штемлера «Гроссмейстерский балл»
Оформление театральной программы

Выставка «Лучший плакат ГДР», организованная Союзом художников СССР и ГДР, познакомила нас с наиболее интересными в художественном и идейном отношении работами в этом виде графического искусства. Наши немецкие друзья не в первый раз представляют лучшие образцы своих работ, отобранные на конкурсах Министерства культуры и Союза художников ГДР. Выставки графики и плаката немецких художников неоднократно устраивались в Москве и других городах Советского Союза. Последняя экспозиция состоялась в Выставочном зале Союза художников СССР (ул. Горького, 25). Там были представлены работы 1969—71 годов. Кроме того, конкурс 1971 года был

специальным смотром плакатов, поскольку в нынешнем году 25-летие основания СЕПГ дало повод к обширному историческому обзору в области политического плаката. Имена замечательных пионеров революционного плаката, тех, чьими усилиями улица стала «кричать и разговаривать», хорошо известны в нашей стране. Кэте Кольвиц, Дж. Хартфильд, Альфред Франк, Алекс Кайль и др. еще в годы борьбы с фашизмом показали огромные пропагандистские и эмоциональные возможности плаката. Определяющим методом воздействия в те годы было стремление к пробуждению разума и активизации сознания посредством метафоры и образительной экспрессии. Об-

ширный арсенал приемов, опыт формальных открытий позволил мастерам тех лет создавать произведения, в которых факт искусства имел непосредственную связь с реальной ситуацией. От плакатов того времени, призывающих к мобилизации сил для борьбы с растущей угрозой всему человечеству, до плаката, созданного к 1 Мая 1970 года Р. Ю. Леманном и Рудольфом Грютнером, протягивается цепь плакатов, представляющих немецкий народ в свете самых различных политических событий и общественных праздников и ставших документами истории. Значительное место в творчестве немецких плакатистов занимает тематика, повествующая о событиях истории Советского госу-



Р. Ю. Леманн, Рудольф Грютнер.
1 Мая

Кергер Гильдергард.
III Международный конкурс
имени И. С. Баха

Отто Куммерт.
Итальянский камерный оркестр

Рудольф Трюннер.
Окольными путями

Дитрих Кауфман.
Порги и Бесс

Лумпе Вильфрид.
Осторожно! В досках гвозди!

дарства: Октябрьская революция, проникновение человека в космос, 100-летие со дня рождения В. И. Ленина и многое другое.

Если политический плакат ГДР, по признанию самих организаторов выставки, приобрел отчасти академический характер и в какой-то мере утратил остроту, то вся экспозиция в целом свидетельствует о разнообразии индивидуальностей художников и их высоком мастерстве. Плакат стал неотъемлемой частью культурной жизни ГДР. Работа для театра, кино, цирка и т. д. дает возможность оригинально решать заданную тему и использовать самые разнообразные манеры исполнения. Традиционно высокая полиграфическая культура, широкий выбор шрифтов и точное воспроизведение цвета обеспечивают художнику уверенность в реализации его замысла и являются характерной чертой всех экспонируемых работ.

Большинство плакатов отличается умение их авторов учитывать обширную информированность современного зрителя, его способность к ассоциативному мышлению. Примером может служить плакат Дитриха Кауфмана к опере «Порги и Бесс» в берлинской «Комише опер», останавливающий взгляд прохожего, вовлеченного в водоворот урбанистического бытия.

В двух работах Отто Куммерта — «Гастроли балетного ансамбля в Вильнюсе» и «Итальянский камерный оркестр» привлекает внимание своеобразие моделирования идей современных направлений изобразительного искусства, их, казалось бы, неожиданное и одновременно гармоничное соответствие смыслу происходящего.

Дактилоскопический отпечаток на плакате Рудольфа Трюннера к спектаклю «Окольными путями» более достоверно вводит зрителя в атмосферу действия, нежели иная аннотация. То же самое можно сказать о плакате Кергера Гильдергарда, посвященном Третьему международному конкурсу имени И.С. Баха в Лейпциге и построенном на искусном сочетании приемов и шрифта.

К сожалению, почти отсутствует плакат торговый, спортивный, технический и т. д., словом, большой круг тем, которые если и не игнорируются художниками, то их воплощение не позволило плакатам попасть в число лучших. Исключение составляет «Осторожно! В досках гвозди!» (художник Лумпе Вильфрид) — прекрасный образец плаката по технике безопасности.

Следует приветствовать идею подобных конкурсов и выставок, способствующих знакомству советского зрителя с творчеством зарубежных мастеров и стимулирующих успехи нашего плаката.

Д. Столповский

«Вершина»

Самым древним типом шатровых церквей принято считать простейший рубленый «по-круглому» восьмерик, начинающийся от нижнего венца сруба; с востока к нему примыкает алтарный прируб, с запада — притвор.

К настоящему времени на Севере уцелели считанные образцы этого исконного типа: гибнущая Никольская церковь XVII века в селе Астафьево (Бор) на реке Свида, реставрируемая Никольская церковь конца XVI века в селе Лявля близ Архангельска и, наконец, Георгиевская церковь села Вершины Верхнетоемского района Архангельской области. Хронологически (1672) она завершает целый ряд подобных церквей, еще недавно стоявших по берегам Северной Двины.

Вершинская церковь кажется заветным кладом, скроенным в глубоких лесах. Дорога к ней — искушение и испытание. Но трудности бесконечного пути, ожидание встречи, потеря надежды эмоционально разряжаются таким видением, что понимаешь: достигнутая цель куда больше поставленной.

Может быть, давным-давно именно это чувство и эта красота заставили в оцепенении остановиться забредших сюда с реки русских людей.

Путь до вершинской церкви — почти все тридцать километров от северодвинской пристани Верхняя Тойма — идет густым сосняком, угрожающе близко подступающим к размятому леспромхозовской техникой проселку. Бугристая дорога непривычно для равнинного севера богата стремительными подъемами и спусками. Деревни попадаются только где-то в самом начале, а потом не встретишь ни человека, ни жилья. Никаких ориентиров: сверху — узкая полоска неба, вокруг — шумящее и пахучее сосновое море. И вдруг утомленный теснотой и однообразием взгляд вырывается на волю. С вершины бугра открывается сказочный вид на расprostертую внизу долину Верхней Тоймы, лежащую у подножия зеленых холмов.

Церковь — программное творение человека того времени — нашла для себя подходящее место среди одухотворенной природы. Не потому ли леса сохранили Георгия до наших дней?

Георгиевская церковь проста и строга: восьмерик на подклете под шатром да два симметричных прируба. Все до предела утилитарно и необходимо: вход, помещение для молящихся, алтарь. Срубленная из огромных бревен с какой-то мужицкой основательностью и отнюдь не изысканными пропорциями, она похожа скорее на могучую башню острога, охраняющего разбросанное вокруг человеческое жилье.

Строители этой церкви руководствовались весьма практическими соображениями, что,

однако, не помешало им создать произведение необыкновенной красоты и силы. Исполнен храм смело, с размахом, единым порывом — как для взлета. Прямые строгие линии, зрительно смягченные килевидными бочками на прирубах, уравновешенная композиция, выразительный, лаконичный силуэт.

Все элементы исполинской церкви так же крупны и масштабны: необычно широкая полица, обрамляющая высокий шатер, мощные выгнутые повалы. Никакой пены, никакого украшения, лишь городчатый лемех на шатре да красный тес полиц, бросающий живую тень на бревенчатую неровность стен. Георгий прекрасен не потому, что красив, а в силу каких-то не



поддающихся анализу причин, прекрасен по большому счету истинной архитектуры — сочетаниями силуэта, формы, объемов, плоскостей.

Георгий появился не вдруг и не на пустом месте: он прямой духовный наследник древнего новгородского зодчества. След сурового времени, эта церковь в своей емкой и выразительной архитектуре берегла понятия и идеалы далекого прошлого: все внешнее искусство обнажает предопределяющие внутренние качества храма. Через эстетику Георгия становится доступной этика той эпохи.

Вершинская церковь тяжело доживает свой третий век. Уже обрушился потолок, и изнутри виден подгнивающий сруб шатра; разворочен пол, местами утрачен лемех покрытия, исчезло высокое крыльцо, некогда примыкавшее с запада к притвору. О заборе не может быть и речи — не на что навешивать замок.

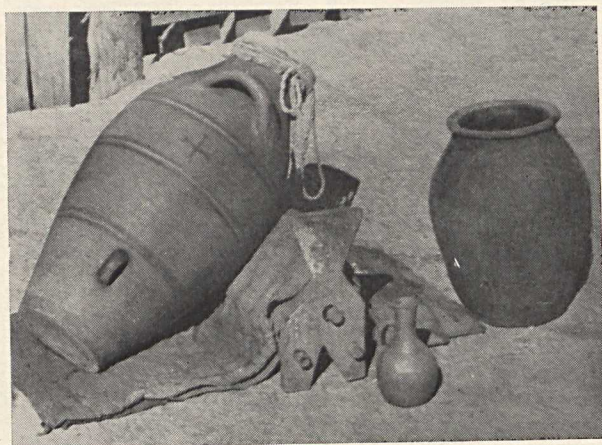
Что же ждет церковь дальше, если она до сих пор не взята под государственную охрану? Гибели — несколько вариантов; спасения — при сегодняшних взглядах на эти вещи, — по-видимому, один: перенос церкви в Архангельский архитектурный заповедник у села Лявля. Георгиевский храм перестал быть святыней; теперь он памятник архитектуры. Следующий этап — музейный экспонат.

Георгиевская церковь села Вершины Верхнетоемского района Архангельской области



Нельзя отрицать ценность и значение архитектурных заповедников, организованных по принципу древнерусских ансамблей. Пример тому — Кижи, за возрождение которых русское искусство всегда будет благодарно А. В. Ополовникову. Наверняка же свезенные в одно место постройки много рентабельнее охранять и реставрировать, но не слишком ли дорого обходится такая экономия? Принципиально уменьшается эмоциональное воздействие объекта, обычно нацело слитое с ландшафтом; проникновенная встреча, психологически подготовленная долгой нелегкой дорогой, подменяется комфортабельной прогулкой по модным местам, где турист легко пресыщается архитектурой сразу и на всю жизнь; уникальные вещи становятся для него такими же расхожими ценностями, как и многократно репродуцированные классики (кстати, уже выпущен шоколад «Кижи»). Но, как правило, все эти благие рассуждения не имеют под собой ни экономической, ни деловой почвы. Наверняка так окажется и в нашем случае. Приходится утешаться синицей в руке: лучше иметь теперешний Суздаль, чем не иметь его вовсе. Несмотря ни на что, пусть Вершинский Георгий спасается в заповеднике. Только не нужно считать, что создание таких архитектурных музеев — действительно наилучший выход из положения. Скорее это доказательство слабости, а не силы наших охранных и реставрационных возможностей. Вершинская церковь находится на грани гибели, и это следствие не столько весьма почтенного возраста, сколько людского равнодушия и технической безнадзорности. Восстанавливать памятник (особенно если учесть его размеры и местоположение) уже сейчас представляет большую сложность, а с годами, если его не повалит ветер и не сожжет молния, реставрация обещает превратиться в почти полную перестройку церкви. Но чем существеннее работы, чем больше старых деталей будет заменено на новые, тем значительнее будет урон, нанесенный всему облику и духу церкви.

С. Тартаковский



Селение Шроша, крупный центр керамического производства в Грузии, расположено в одном из живописнейших уголков Верхней Имеретии — в долине реки Дзирулы и ее притока Гезрулы. О том, что здесь с древних времен изготавливали глиняную посуду, свидетельствуют археологические раскопки. Шроша изобилует сырьем, пригодным для гончарного промысла. Для его жителей гончарство и земледелие были основными занятиями и главными источниками доходов. В Шроше нет семьи, которая не насчитывает хотя бы несколько поколений мастеров-керамистов. Производство посуды считалось в основном мужским ремеслом и по традиции передавалось от отца к сыну. Сырье, предназначенное для изготовления изделий, в Шроше называют «землей», глиной же называется только обожженная посуда. «Землю» раньше месили ногами. Чтобы она приобрела большую пластичность, нужно было перевернуть ее два раза, утоптать каблуками двадцать раз и порубить деревянной саблей десять раз. Это — самый сложный и наиболее трудоемкий процесс обработки «земли». Замешанную «землю» на несколько недель покрывают влажным лоскутом. В наше время имеются специальные землемешалки, приводимые в движение лошадью, быком или ослом. Посудная «земля» требует «питательных» смесей, поэтому для изготовления первосортной посуды мастер смешивает различные сорта глины в определенных пропорциях. В Шроше имеется несколько сортов: «чурис мица», «дергис мица», «кецис мица» и т. д., отличающиеся содержанием полезных примесей. В селении есть и такая глина, которая не нуждается в «обезжиривании», а лишь в разведении чистой родниковой водой. Мелкую хозяйственную посуду мастера изготавливают с помощью гончарного круга, а сосуды для хранения вина (чури и кеври) «строят». Посуда сохнет на воздухе в специальных укрытиях. Когда горшки принимают белый оттенок, их обжигают. Хорошая посуда должна быть цвета пламени. В Верхней Имеретии, как и вообще в Западной Грузии, посуду, предназначенную для хранения вина, называют чури. По объему чури равен 50-ти чапи, то есть 800 литрам (чапи — глиняное мерило, равное 16-ти литрам). Изготавливают чури на сто, сто пятьдесят, двести и более чапи. Это настолько огромные сосуды, что для их мойки человек должен спуститься внутрь. Меньшую по объему посуду называют кеври. Кеври моют, не спускаясь внутрь. Еще меньший сосуд называется коцо. Дно чури выделывают на круге высотой приблизительно в двадцать сантиметров. Когда дно в достаточной степени подсохнет, его переносят на специальные подставки и уже на них, вне круга, завершают, «строят» сосуд. Обработка края является последним процессом в изготовлении чури.

Большую посуду невозможно изготовить в один прием. Поэтому одновременно начинают «строить» несколько чури, обычно столько, чтобы заполнить печь. Шрошский гончарный промысел производит предметы самого разнообразного назначения, необходимые в жизни крестьян. Прежде всего это емкости для жидкостей — сосуды для воды, молока, водки, мерки для вина и глиняные виночерпалки, которые больше нигде в Грузии не изготавливают. Для хозяйственных нужд предназначены также горшки для дойки, для замешивания теста, водяные и дымовые трубы, так называемые горшки для рукоделия, штампы для горлышек кеври, светильники для рыбной ловли, дуршлаги для молока и сыра. За исключением кухонной посуды, шрошские мастера украшают, то есть «пестрят» все сосуды, подаваемые на стол. До обжига на них наносят специальный слой, после чего посуду разукрашивают «чернаком» красного и черного цветов, кривой и волнистой линиями, горошками и пуговками, виноградными гроздьями и листьями, полукругами, тисненым орнаментом и инициалами. Иногда помещают имя и фамилию мастера. Сегодня Шроша является единственным в Грузии селением, крестьяне которого сдают свои изделия на продажу в совхоз. На шоссе, проходящем через селение, построен павильон, где продаются традиционные глиняные сосуды.

Ц. Какабадзе

Маслобойка

Кувшин для хранения сыра. Государственный музей Грузии

Кувшинчики для воды

Современная посуда из Шроши

Цветомузыка сегодня

Цветомузыку можно принимать или не принимать, но нельзя отрицать того, что она имеет у нас реальные успехи. Определенный итог развитию цветомузыки подвели прошедшие за последнее время две казанские и одесская научно-исследовательские конференции. Общественным признанием цветомузыки явилось открытие в 1969 году, первого в Советском Союзе цветомузыкального зала в Харькове. Сегодня существует уже довольно значительный «парк» цветомузыкальной аппаратуры, сняты фильмы, работают научно-исследовательские лаборатории.

В орбиту цветомузыки вовлечены люди самых различных профессий: музыканты и инженеры, психологи и архитекторы, искусствоведы и художники. Центрами цветомузыкального движения являются Москва, Казань, Харьков, Киев. К числу ветеранов, начинающих свою деятельность еще в конце 50-х годов, принадлежит московский инженер Константин Леонтьев,

харьковчанин Юрий Правдюк, киевлянин Флорин Юрьев, казанский исследователь Булат Галеев.

Наиболее распространенный среди исследователей цветомузыки взгляд, которого придерживается большинство из них (в том числе, Ю. Правдюк, М. Малков, автор этой статьи, А. Михненко из Москвы, Б. Калнин из Ленинграда и др.), состоит в том, что цвет должен как бы накладываться на музыкальную фабулу. Если у Правдюка средством достижения этого является творческая интуиция (на своих концертах он «живописует» на экране под музыку), то Михненко и Калнин занимаются изысканиями в области автоматического переложения музыки на цвет.

Московский инженер Михненко создал несколько вариантов цветомузыкальной автоматики. «Камерными» размерами и достаточной простотой обладает его миниатюрная цветомузыкальная установка, выполненная в виде столика. Более внушительная конструкция — «Кристалл», светильник, украшающий ледяной каток Центрального парка культуры и отдыха им. Горького в Москве. Дальнейшее развитие эта конструкция получила в мощной цветомузыкальной установке, которая начала действовать в Измайловском

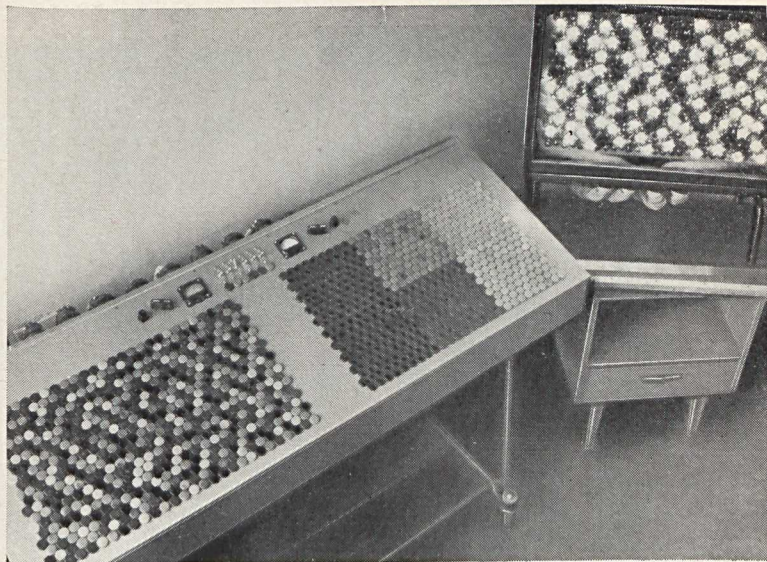
парке культуры и отдыха столицы. Здесь зрителям показывают огненное полыхание, разлитое по стене 18-метровой башни. Создатели установки, назвавшие свое детище «Андромеда», приурочили ее к 100-летию со дня рождения А. Скрябина.

Первым в нашей стране попытку поставить процесс создания цветового сопровождения к музыке на прочную научную основу сделал талантливый советский экспериментатор К. Леонтьев¹, а своеобразным развитием его представлений явилась выдвинутая Б. Галеевым идея светозвук². Суть этой идеи состоит в том, что из бесчисленного количества возможных цветозвуковых сочетаний пригодными для цветомузыкальной композиции оказываются лишь некоторые, а именно те, которые при совместном воздействии цвета и звука вызывают ощущение их слитности. Своеобразную позицию занимает киевский архитектор и цветомузыкант Ф. Юрьев. Он считает, что полноценное искусство цветомузыки невозможно до тех пор, пока цвет подчинен музыке. Сначала необходимо создать самостоятельное искусство «музыки цвета» без опоры на музыку, без музыкального сопровождения, а затем объединить их уже «на равных».

Автор этих строк в своей практике придерживается жесткой теории происхождения видимой музыки. Как в танце жест без музыкального сопровождения выглядит нелепо, так и видимая музыка без опоры на звуковую теряет свой смысл.

Наложение цвета на музыкальную фабулу предполагает «совпадение»: цвет выражает под сказанный музыкой эмоциональный настрой; цветовые фрагменты, на своем «языке» раскрывающие содержание соответствующих им музыкальных образов, связываются в музыкально осмысленное целое. Так цвет получает идею, содержание, фабулу. Каждой музыкальной фразе соответствует своя цветовая фраза. В целом динамика цвета приведена в соответствие с движением музыки по темпу, ритму, основным акцентам (аналогично тому, как это делают, к примеру, танцор, балерина или фигурист).

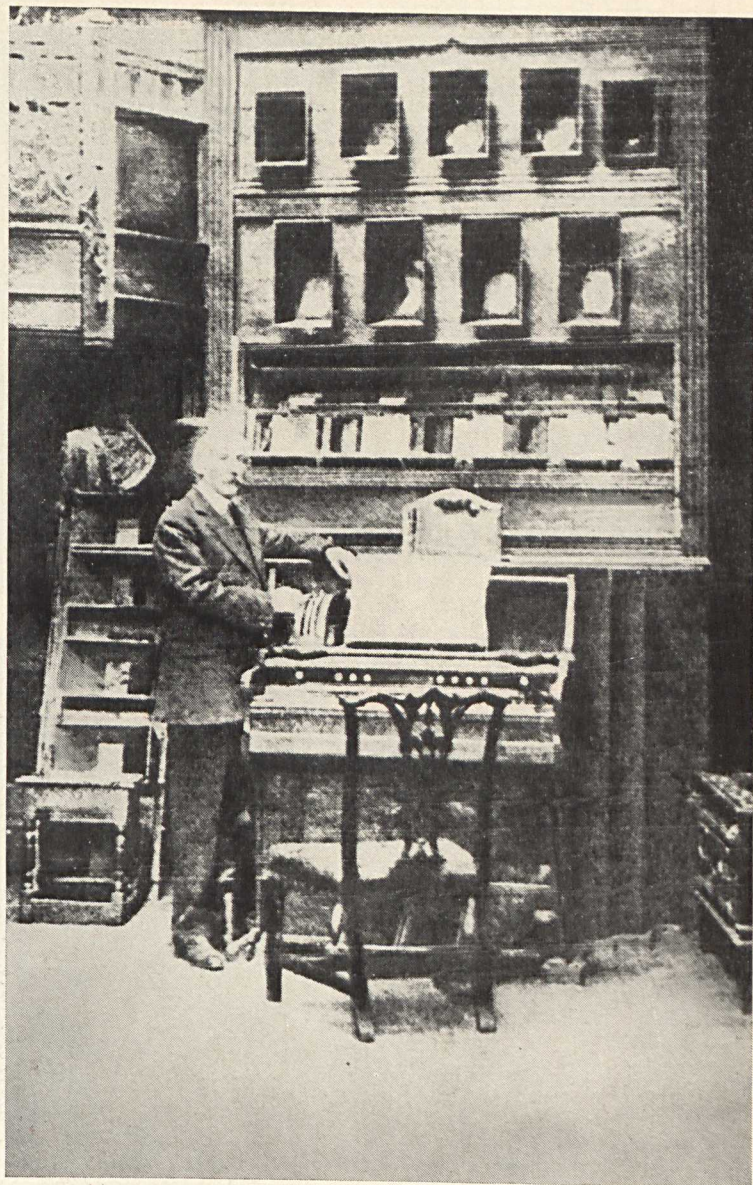
Используемое нами для получения цветодинамических картин цветовоспроизводящее устройство (так называемый «Цветовариатор») относится к растровому типу оптических устройств. Его экран — это мозаика из 520 разноцветных лампочек накаливания шести спектральных тонов. Пульт управления, выполненный в виде сплошного кнопочного



Цветомузыкальный инструмент «Цветовариатор», предназначенный для съемок цветомузыкальных фильмов. 1968—69. Общий вид



Основоположник отечественной цветомузыки композитор А. Скрябин (1871—1915)



Английский художник и изобретатель профессор А. Римингтон у созданного им «Цветового органа». 1893

поля (каждой кнопке этого «поля» соответствует своя лампочка на экране), представляя собой точную копию их взаимного расположения. Касаясь его пальцами рук, плоскостью или ребром ладони исполнитель замыкает контакты, управляющие включением и выключением соответствующих лампочек. Достоинством этого устройства является полная власть исполнителя над получаемыми формами и фигурами на экране, возможность импровизации. Исполнитель видит на экране то, что «рисует» на пульте. Сливающиеся в восприятии световые точки лампочек экрана точно «фиксируют» след движения руки исполнителя, образуя любые, определяемые его желанием и фантазией формы и линии, переходы и аккорды цвета. Для получения последних имеется дополнительный пульт — второе кнопочное поле, на котором цвета разделены на группы, дающие возможность смешивать краски на экране в необходимых пропорциях.

Жестикуляционный характер исполнения на этом инструменте подсказал и соответствующий графический способ записи «цветовой партитуры». Музыка имеет тысячелетнюю историю. Видимая музыка как искусство возникла недавно. Опираясь на богатый

опыт и глубокие традиции ее старшего собрата — древнего искусства музыки, видимая музыка сегодня обретает силу, и, мы верим, в конечном итоге превратится в популярнейшее из искусств будущего, в мощное средство эмоционального воздействия на человека.

¹ См. К. Л. Леонтьев. Музыка и цвет. М., «Знание», 1961.
² Б. М. Галеев. Цветной звук и эффект светозвука. Доклады VI Всесоюзной акустической конференции. М., 1968.

Л. Мельников

Светомузыка — эксперименты

(Опыт работы СКБ «Прометей»)

Светомузыку условно можно определить как искусство «инструментальной хореографии»: огненные блики, графические линии и фигуры взаимодействуют с музыкой в небывалом «танце». Танец этот не подчиняется законам земного тяготения — красочные формы поднимаются, свободно двигаются по экрану, меняясь, как того требует художественная задача.

Стремясь выявить новые возможности светомузыки, сотрудники СКБ «Прометей» экспериментировали во всех пограничных со светомузыкой областях. В течение 1963—64 годов на установке «Прометей-II» во время концертов в Казани были исполнены со световым сопровождением «Испанское каприччио» Римско-Корсакова, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Шурале» Яруллина и т. д.

Еще больший диапазон исполнения допускает камерный инструмент «Кристалл» — от колокольного звона и народной музыки до «Темного пламени» Скрябина, «Структур» Булеза, конкретной и электронной музыки.

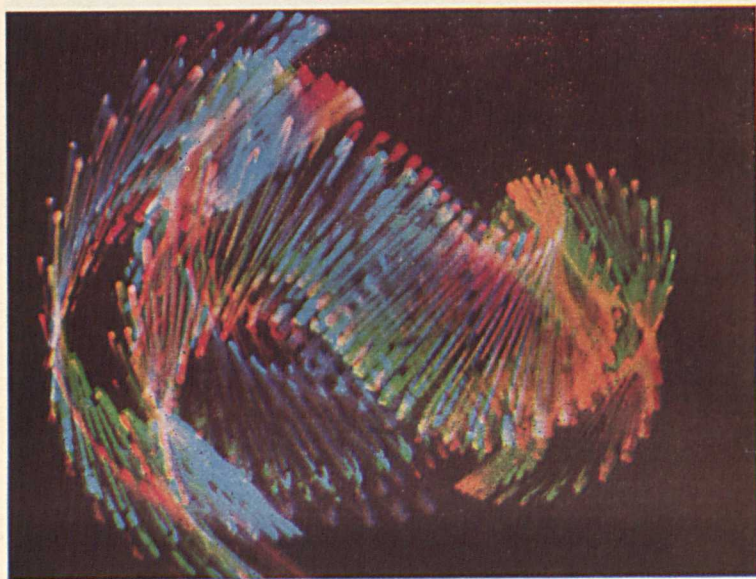
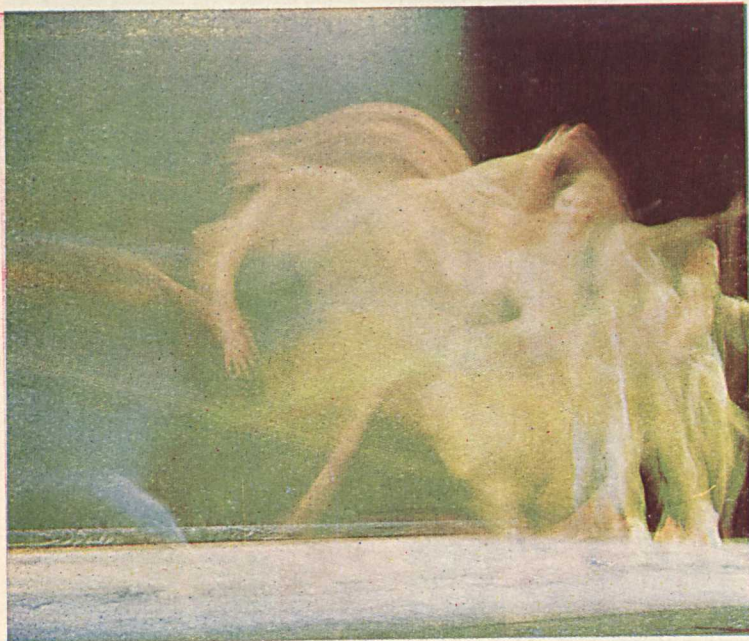
В Спасской башне Казанского кремля с 1967 года действует стационарная установка «Малиновый звон», которая автоматически реализует древнюю русскую метафору, заставляя звон колокола и в самом деле делаться видимым.

В другом здании, выполненном в виде «летающего блюда», нижняя чаша постоянно высвечивается меняющимся цветом. Модификации цвета в этом проекте связываются уже не с музыкой и вообще не со звуком, а с состоянием погоды: скорость изменения цвета поставлена в прямую зависимость от скорости ветра, а насыщенность — от дождя.

Это делает здание как бы «одушевленным»; природа и архитектура сливаются в одно целое.

Опыт работы в области световой архитектуры помог впоследствии конструкторскому бюро «Прометей» поставить в Казани световой спектакль в дни празднования 25-летия победы над фашистской Германией. Спектакль под названием «Навечно в памяти народной» (режиссеры-постановщики Б. Галеев и Н. Валитов) был «сыгран» в «декорациях» Мемориального комплекса. В стереографической звуковой атмосфере боев воспроизводились — без актеров, без сцены — эпизоды Великой Отечественной войны. В СКБ «Прометей» сконструировано несколько автоматических светомузыкальных установок: в малогабаритном варианте установка «Идеал», в увеличенном — установка в гостинице «Татарстан». Весь накопленный опыт СКБ «Прометей» предполагает использовать и для создания специального светомузыкального зала сферической формы в проектируемом сейчас в Казани новом здании Татарской филармонии.

Б. Галеев, М. Агишев



На 51 стр.

Б. Галеев,
Р. Сайфуллин,
С. Андреев,
И. Галиуллин.
Стационарная установка
«Малиновый звон»
в Спасской башне
Казанского кремля.
1967

Б. Галеев,
С. Андреев,
Р. Сайфуллин,
Р. Даминов.
Освещение здания
Казанского цирка.
Фрагмент. 1968

Коллектив авторов
под руководством
Б. Галеева и
В. Букатина
Светомузыкальное
оформление
полусферического
зала
Казанского
планетария.
1971

Б. Галеев,
М. Агишев,
Р. Даминов,
Р. Галиев.
Светомузыкальная
декоративная
панель в гостинице
«Татарстан». 1970

Цветомузыканты в своих исследованиях широко используют возможности современной техники, в частности радиоэлектроники. На снимке: декоративные эффекты, полученные с помощью электронного оборудования (США)

Истоки цветомузыки:
балет — синтез музыки,
пластики и цвета

Истоки цветомузыки:
цвет современного города

«Искусство холуйской миниатюрной живописи»

Так называется книга Л. Розовой (издательство «Художник РСФСР», Ленинград, 1970). Имя Холуй теперь уже стало известно многим, хотя еще недавно оно затмевалось славой Палеха и Мстеры. Холуй, третий собрат, утвердившийся позднее Палеха и одновременно с Мстерой на поприще лаковой миниатюры, только в послевоенное время привлёк внимание своими работами. О Палехе и Мстере писали много и вдохновенно, о Холуе — очень мало. Работа Л. Розовой восполняет этот пробел.

Сначала скажем немного о самой книге. В ней даны только цветные воспроизведения живописи Холуя. Перелистывая их, мы знакомимся с лучшими художниками этого более древнего, чем Палех, иконописного села, о котором еще изограф Иосиф писал, что холуяне торгуют иконами «по торжкам, заглущным деревням для промена на яйца и луковицу». Холуй часто отступал от строгих иконописных канонов и писал свобод-

но, за что вызывал в XVII веке серьезные нарекания. Эта свобода письма, бывшая основой его искусства в прошлом, осталась характерной и в наше время. Когда Холуй вышел с первыми своими произведениями, уже тогда обратили внимание на его особенности в приемах письма и в его отношении к традиции. Это в свое время подчеркивал и А. В. Бакушинский.

В книге Л. Розовой, где текст посвящен в основном лаковой живописи советского Холуя, дается и краткий обзор его искусства с конца XVII века вплоть до революции.

Автор говорит о первых мастерах Холуя, которые были создателями его миниатюры, отмечает их первые робкие попытки овладеть новым материалом — палье-маше, их поиски своего стиля, естественные заботы о том, чтобы отличаться от Палеха, завоевавшего к началу 30-х годов всемирную известность. Положение у Холуя было нелегкое, но автор верно понял, что главными у мастеров были их «живой интерес к окружающей действительности, желание выразить в своем искусстве новое». И здесь мы вынуждены с сожалением отметить, что те интересные миниатюры, о которых пишет автор, характеризует работы С. Мокина, К. Костерина, В. Пузано-

ва-Молева 30-х годов, почему-то в альбоме отсутствуют. А ведь Холуй, и это видно из текста, в те годы уже создал много интересных произведений. Очевидно, это недосмотр редактора книги.

Самые ранние вещи, с которыми мы знакомимся в альбоме, относятся к 1943—44 годам. Описывая одну из ранних работ (С. Мокин, «Девичник», 1933), автор очень верно отмечает ее новый художественный язык, подчеркивая, что «простота и народность темы удачно сочетаются с реалистической трактовкой фигур и пейзажа, их цветовым решением». Это и было то новое, что определяло живопись Холуя.

В послевоенное время интересные вещи, связанные со значительными темами, посвященными Великой Отечественной войне, и с мотивами сказок и русской истории. Художественную силу мастеров Холуя этого времени отражают отдельные иллюстрации книги Л. Розовой. С. Мокин создает в 1943 году сильную вещь «Князь Игорь». Л. Розова раскрывает ее колористическую основу, останавливается на живописной, полной свободы и смелости палитре Холуя. Точные слова находит она для работ склонного к сказочной теме В. Костерина, с особым, присущим ему чувством деко-

ративности объединяющего фигуры с пейзажем. Пейзаж, пишет Л. Розова, — частная тема у этого замечательного художника: «композиция пейзажа строится на контрасте цветов золотисто-охристой листвы деревьев и крутых берегов с ярко-ультрамариновой синевой реки. Образ осеннего дня в миниатюре поражает зрителя ласковой лучистостью, глубоким покоем и одновременно чертами декоративной монументальности». Вероятно, очень красивая и лирическая вещь, как это видно из тонкого и изящного описания автора. Но самой вещи, увы, нет в альбоме.

Хорошо иллюстрирован раздел альбома, где рассказывается о 50—60-х годах. Здесь широко представлены работы и старых, и молодых художников Холуя. В это время Холуй достигает большой художественной самостоятельности и в манере письма, имеющей индивидуальное преломление в работах отдельных художников, и в тематике. Сейчас «воплощение в холуйской миниатюре находят образы русских народных сказок и литературных произведений Пушкина, Лермонтова, Горького, Бажова, а также современных песен». Автор подчеркивает эту тематическую разносторонность искусства, значительную особенность советских лаковых производств.

В этой последней главе перед читателем проходят работы молодых художников Холуя, учеников старейших его мастеров. Среди них, без сомнения, мастер В. Белов с его декоративной фантазией, смелостью и крепостью композиций, Н. Бабурин, склонный к пушкинским темам, лирический по своему складу, как пишет о нем Л. Розова. Тут же и творческие портреты Б. Тихонова, В. Фомина и других. Но особое место, и это справедливо, автор уделит деятельности В. Пузанова-Молева и К. Костерина в 50-е годы. Завершает свою работу Л. Розова верным выводом, что «молодое искусство миниатюрной живописи Холуя переживает плодотворный период неудовлетворенности достигнутым, творческого беспокойства, который так типичен для искусства».

Книге о живописи Холуя предпосланы теплые слова Павла Дмитриевича Корина: «Я не сомневаюсь, что появление книги, посвященной этому замечательному искусству, принесет многим большую радость». Не сомневаемся и мы.

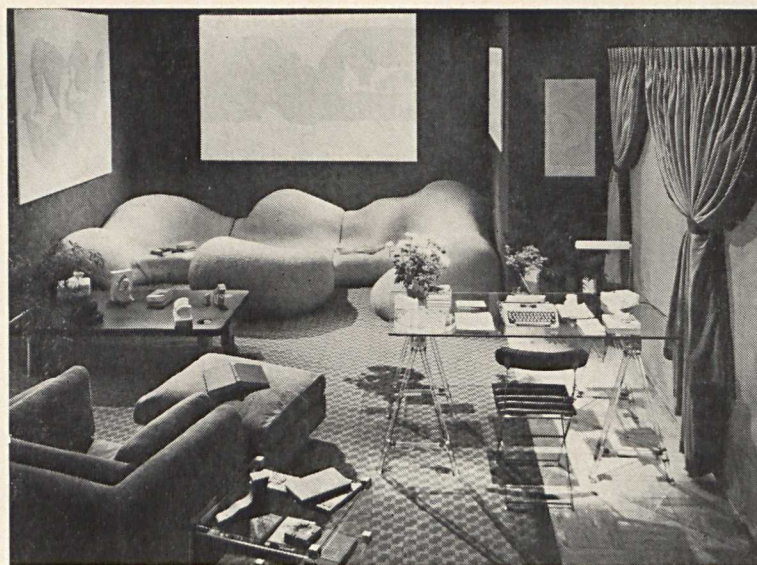
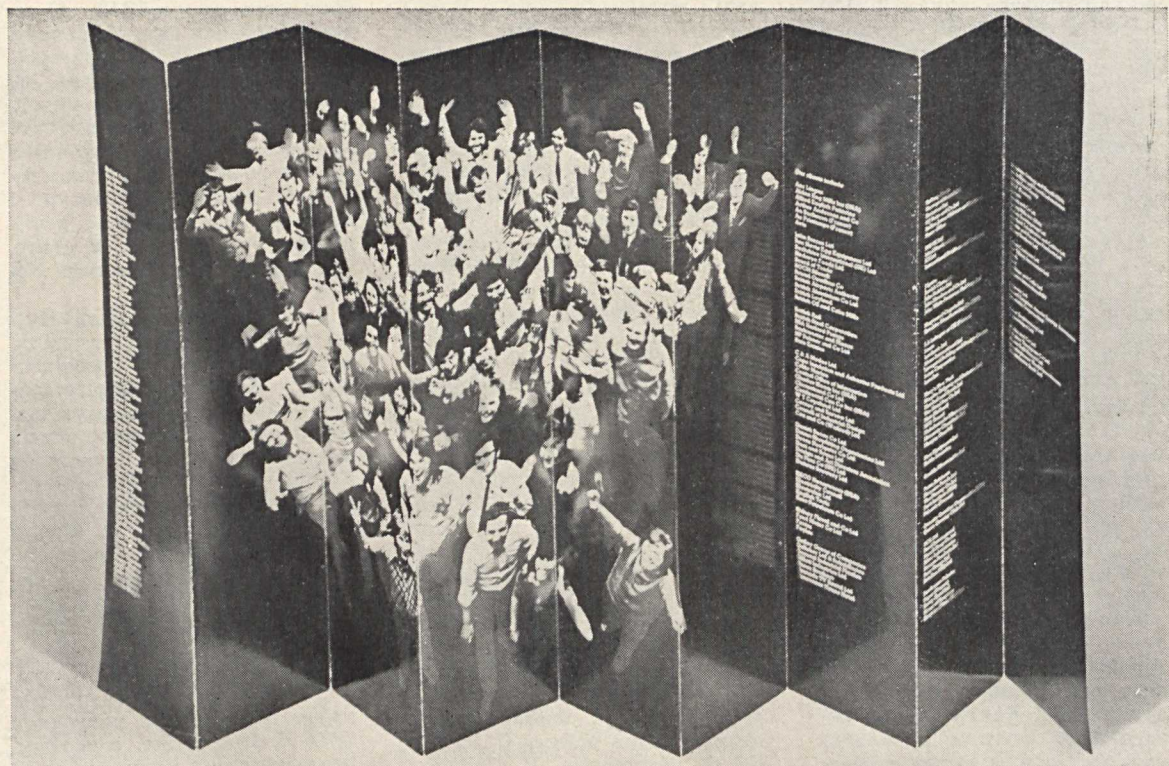
В. Василенко



Так называлась выставка, которая была открыта летом в Дизайн-центре в Лондоне с целью показать промышленникам и торговцам возможности английского дизайна. Совет Дизайн-центра выбрал для выставки работы 25 объединений дизайнеров. Некоторые из них совсем маленькие, по 5—7 человек, в других сотрудничают до 70 специалистов. Каждая группа сама решала, что она представит Совету, это в значительной степени предопределило разнообразие экспонатов. Некоторые объединения обстоятельно объясняли решения, которые они демонстрировали на выставке. Другие, наоборот, предпочитали дать такой ассортимент, который бы сам показывал их возможности. Экспонаты выставки свидетельствовали, что все группы имеют большие потенциальные возможности промышленного проектирования и графического дизайна. В экспозиции были показаны интерьеры аэровокзала, вычислительного центра, обслуживающего газовое хозяйство современной яхты. Значительное количество экспонатов составляли упаковки для красок, цемента, канцелярских принадлежностей, магнитофонов и стереофонической аппаратуры, а также контейнеры для перевозки посылок, столы и слесарные инструменты, водопроводные краны, бытовые изделия, светильники, аппарат для ингаляции, система дорожных и фирменных знаков, указатели для зоопарка и многое другое. Особый раздел выставки составили работы, выполненные для крупных правительственных ведомств и для небольших магазинов.

Интересная и поучительная выставка «Дизайнеры за работой» давала наглядное представление о том, как сложна и увлекательна профессия дизайнера, работающего над преобразованием среды.

Фелисити Эшби (Лондон)



Обложка рекламного проспекта выставки «Дизайнеры за работой»

Мебель из легкого пенопласта

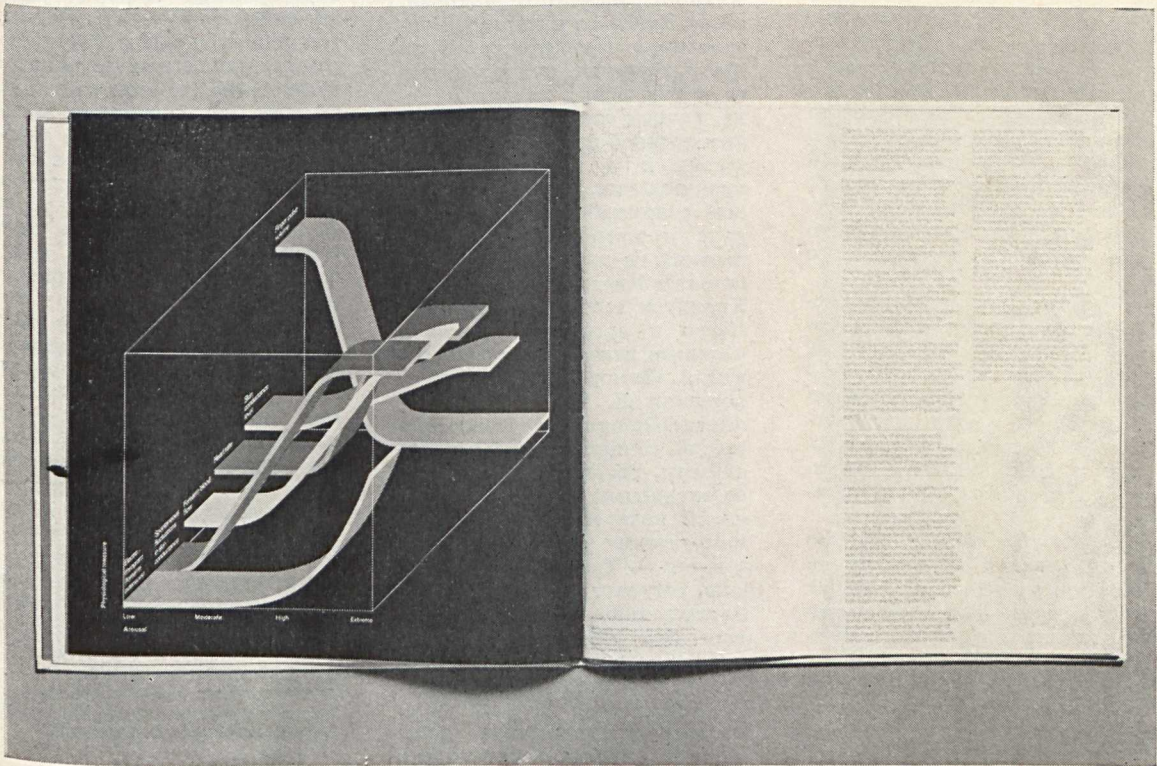
Мебель для отдыха



Фирменный знак
для банка



Графическое оформление
указателей на алюминиевых
стойках в зоопарке. г. Уипснейд



Решение разворота книги по
психологии для врачей

«Народное творчество»

Сборник «Народное творчество» (Liaudies kuriba) подготовлен Обществом по охране памятников и Обществом народного искусства Литовской ССР и выпущен на литовском языке издательством «Минтис» в Вильнюсе в 1969 году.

По существу, это первое в Литве периодическое издание о народном художественном творчестве (устный и изобразительный фольклор, музыка, хореография). Статьи сборника посвящены вопросам истории народного художественного творчества, сущности жанра, идейному содержанию и художественной выразительности, гармонии, редакции и текстологии.

Так, в статье «Художественный образ в старой и современной народной скульптуре» В. Римкус анализирует традиционные народные деревянные скульптуры, стоявшие когда-то в часовнях и на кладбищах. Автор обращает внимание на выразительность, обобщенность и реалистичность скульптур, созданных в рамках определенного канонического сюжета. Но творчество современных народных мастеров, как справедливо отмечает автор статьи, стало более иллюстративным, сувенирным, традиционные черты уступили в нем место индивидуальным проявлениям.

Б. Мотуза в статье «Мысли о народном искусстве, мастерах и самодеятельности» пишет о принципиальном различии понятий: «народное искусство», «художественное ремесло» и «самодеятельность», указывая на вред, который приносит смешение объектов разной эстетической ценности.

Однако надо заметить, что в самом Обществе народного искусства Литвы (под его грифом издан сборник) нет четкого разделения объектов традиционного мастерства и любительского творчества, имеющих, как известно, различную природу; эта нечеткость понятий наносит определенный вред различным аспектам отношений с народными мастерами и самодеятельными художниками при устройстве выставок, составлении каталогов, закупке произведений, а также смещает акцент в теоретических изысканиях.

Под рубрикой «Реферативные и дискуссионные материалы» в сборнике напечатана статья известного графика А. Степанавичюса «Влияние народного искусства на иллюстрацию детских книг».

В статье «Некоторые данные о Бирштонских сундуках для приданого» А. Даниляускас пишет о сундуках с плоской крышкой («купарас»), о происхождении украшений мебели при помощи штампов, о декорировании сундуков палочкой или гребенкой по невысохшей краске.

Среди материалов рубрики «Народное творчество в жизни и школе» — статья И. Корскайте, рассказывающая о методах изучения народного искусства в Вильнюсской средней школе им. М. К. Чюрлениса.

Общественный интерес, проявленный к первому выпуску, говорит о его необходимости. Сейчас готовится к печати второй сборник «Народное творчество». Большую часть его составят материалы о жизни и творчестве отдельных народных художников — песенников, музыкантов, резчиков по дереву, ткачих, кузнецов.

Очевидно, в нем более четко будут сформулированы и принципиальные основы подобного издания, которые, к сожалению, пока еще не совсем «прочитываются» в аннотируемом сборнике.

А. В.

«Искусство Руси и Восток»

Известный ученый Л. Ремпель свою новую книгу «Искусство Руси и Восток...» * посвятил проблеме взаимодействия искусств, сложению самобытного стиля и национального своеобразия древнерусского искусства. К сожалению, этот труд до сих пор не рецензирован. А между тем автор обратился к сложной и мало разработанной теме. Прежде всего он исследовал историю вопроса, возникновение самой антитезы Восток — Запад. Вот почему большая часть книги посвящена анализу источников и постановке самой проблемы. Это удалось автору блестяще.

Анализируя обширную зарубежную и отечественную литературу, Л. Ремпель сумел увидеть проблему становления древнерусского искусства в динамике живого исторического процесса, во всей его противоречивой сложности и единстве.

Блестящие догадки, обоснованные заблуждения, крупный истинный и прозрения предшественников использовал автор для того, чтобы проблема взаимовлияний из формально-стилистической встала на твердую историческую почву, чтобы за самим фактом влияния не исчезало неповторимое своеобразие древнерусского искусства.

Л. Ремпель видит проблему взаимовлияний как неизбежное, исторически обусловленное явление. Новизна концепции автора в том, что проблеме влияний Востока и Руси он рассматривает в совокупности с собственной художественной традицией русского народа, со зрелостью его культуры, особенностями психологического склада и художественного вкуса.

Анализируя характер взаимодействия искусств в культурных ареалах Востока и Руси, Л. Ремпель подчеркивает решающее значение идейно-художественного момента, который был всегда определяющим в подлинном художественном творчестве. Но не только это.

«Главное, без чего искусство любой страны, использующее готовые мотивы, не может стать «своим» — это собственное понимание художественной формы».

Эта небольшая по объему книга, написанная на современном теоретическом уровне, соединила глубину в поста-

новке проблем с актуальностью попыток их решения.

* Л. И. Ремпель. «Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема». Изд-во художественной литературы им. Гафура Гуляма. Ташкент, 1969.

Т. Силантьева

Новые интерьеры Киева

Институт теоретической физики АН СССР расположен на месте древних поселений. Это и подсказало общую тему монументально-декоративных композиций: история развития духовной культуры Киева. Смальтовые мозаики, полнотью занимающие конструктивные пилоны, которые фланкируют лестницу вестибюля гостиницы, служат своеобразным эпиграфом ко всему оформлению: «Земля Украины» (художник Л. Тоцкий) и «Песни Украины» (художник В. Смелянец) *. Первая символизирует глубокую древность Киева, вторая — сегодняшний день. Используя одинаковые элементы, художники смогли добиться различного звучания произведений путем цветовых вариаций и введения в мозаику латунной чеканки. Если в «Земле Украины» угадываются мотивы рельефов Киево-Печерской лавры и ювелирных изделий Киевской Руси (грифоны, фигурки людей, всадник, символизирующий борьбу со злом), то в певучих параболических линиях чеканки, введенной в мозаику «Песни Украины», без труда различается Млечный путь, а вкомпонованные между голубыми буквами ИФ (Институт физики) на фоне атома становятся символом советской мирной науки.

Композиция, выделяющаяся на фоне сероватого мрамора и напоминающая плахту, вызывает в памяти праздничные украинские изразцы и несомненно свидетельствует о тяготении авторов к народному искусству. Это подтверждает и народный принцип решения пространства: создание насыщенного цветового аккорда, организующего интерьер. Констатируя с архитектурой по цвету, мозаики подчеркивают ее ритмически: квадраты пола, точные линии архитектурных деталей продолжают свою жизнь и в художественном произведении. Инкрустированные соломкой росписи ресторана и мозаика на веранде посвящены легендарным основателям Киева: Кие, Щеку и Хориву и сестре их Лыбеди. Легко и органично вошла в интерьер декоративная композиция «Заморские гости» (художники Л. Тоцкий, В. Смелянец). Она радует взгляд простотой, сочными голубыми, зелеными, розовыми красками, оттененными золотом соломки. Но интересная по замыслу инкрустация «Три брата» (художник Л. Тоцкий), к сожалению, уступает предыдущей.

Зарождению культуры посвящен бар «Капище Перуна» (архитектор-художник В. Смелянец, художники Л. Тоцкий, В. Смелянец). Несомненный интерес представляют деревянные идолы святилища:

исторически достоверны Святотит и Иванковский идол, близки к прообразам VI—VII вв. Берегиня и Стрибог. Образ Перуна — бога молнии, покровителя князя и его дружины, занимающий центральное место в капище, навеян летописью. Любопытно, что, стремясь наиболее точно воспроизвести литературный прообраз, художники наряду с деревом используют в качестве материала и золото. Однако в целом бар вызывает ощущение незавершенности: авторам не удалось попытка и иллюзорно решить пространство, и исторически верно воссоздать древнее святилище.

Следующий этап развития Украины, о котором рассказывают художники, — время княжения Ярослава Мудрого. Композиция, выполненная в шамоте, так и называется — «Ярослав Мудрый» (автор И. Марчук, научный корпус). Эта работа имеет что-то общее с декоративным панно ресторана курорта Пицунда, выполненным несколько ранее. В обоих случаях в основе композиции лежат декоративные плиты. Но если там — строгая монохромность, то здесь тончайшие переливы сероватых и охристо-коричневых тонов создают интересную живую поверхность, привлекающую декоративной изысканностью. Здесь также широко использованы элементы древнерусского искусства, и, тем не менее, лишь в очень немногих случаях это образные решения, близкие украинскому искусству по самому мышлению. Совершенно инородной в этой композиции выглядит лишь голова лошади, явно тяготеющая к рельефам Леже.

Мозаики «Киевская академия» и «Культура» расположены на втором и на третьем этажах научного корпуса (художник Н. Стороженко при участии исполнителя В. Мельникова). В трактовке фигур, в плоскостности, в орнаментике чувствуется обращение к искусству того времени, о котором идет рассказ. Хотя здесь и отсутствует звонкоголосие лубка, но в конкретности жестов, в нарядности, в переплетении реальности и условности он обретает свою жизнь. Н. Стороженко использует средства тональной живописи, незаслуженно забытой украинскими монументалистами: тончайшие нюансы цвета, соседство различных по фактуре материалов (то плотного, блестящего, то пористого, матового), едва различимый рельеф. Художник стремится охарактеризовать каждый персонаж психологически: образ Ф. Прокоповича вполне соответствует темпераменту сподвижника Петра I, реформатора Синода, даже свиток в его руке воспринимается как меч; задумчив и строг молодой М. Ломоносов; мечтателен, поэтичен музыкант. Художник просто и ясно решает сложную задачу показа борьбы двух философских концепций, характерных для многообразной жизни Киево-Могилянской академии.

Комплекс художественных работ в Институте теоретической физики представляет собой интересное явление в художественной жизни Украины.

* Архитектор Е. Шкаруба, архитектор-художник В. Смелянец.

М. Ильяшенко



В. Смелянец.
«Песни Украины». Смальта,
латунь. 1970

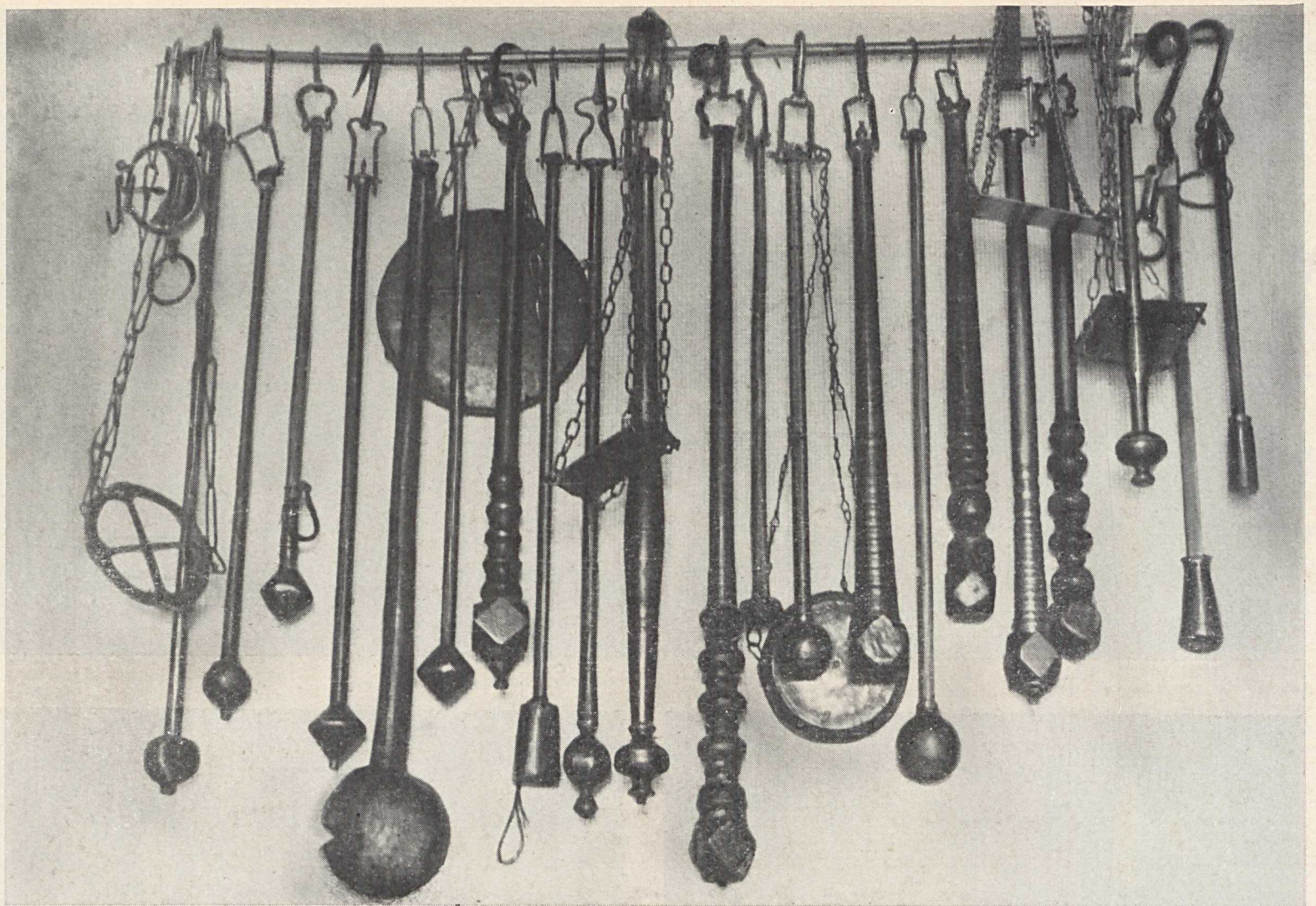
Н. Стороженко.
Мозаика «Киевская академия».
Керамика, смальта, кирпич,
мрамор. 1970

В. Смелянец, Л. Тоцкий.
Бар «Капище Перуна».
Интерьер. 1970

В. Смелянец, Л. Тоцкий.
Фрагмент оформления бара
«Капище Перуна». Дерево,
золото. 1970

Л. Тоцкий, В. Смелянец.
Панно «Заморские гости».
Поливинилацетатная темпера,
соломка. 1970





Страница коллекционера Безмены

Среди современных дизайнерских решений весы почти не встречаются. Нет их на выставках, не упоминают о них в статьях и обзорах по технической эстетике. Удивительно, что и на картинах, лубках, литографиях XVIII—XIX вв., изображающих русский быт, мы видим весы крайне редко. Трудно сказать, почему этот столь необходимый в обиходе несложный прибор — в простейшем виде безмен — не удаивался быть изображенным.

А между тем, безмены были широко распространены, и можно без преувеличения сказать, что они бытовали в каждом доме. И отнюдь не только в купеческом. Крестьянское хозяйство, имевшее дело с производством и сбытом сельскохозяйственных продуктов, не обходилось без весов-безменов. Иногда их бывало даже несколько. Помимо обычного при необходимости мог быть в хозяйстве большой безмен; его называли амбарным или кантарем. Длина рычага его достигала полутора метров. Есть сведения, что существовали крошечные «аптекарские» безмены.

Безмен обладал рядом очень важных для своего времени (мы берем XVIII—XIX столетия) достоинств. Он был прост в изготовлении и обращении,

надежен, не ломок, не требовал ухода. Действовал он по принципу рычага и представлял собой, по существу, простую палку. На одной стороне ее — груз, на другой — крюк или чашка на цепях. На палке нанесена шкала, как правило, из простых точек. Их «язык» был понятен всем. Точки, ближайшие к чашке, обозначают доли фунта — четверти (100 г) или осьмушки (50 г), затем — фунты; дальше деления уже равняются 5-и или даже 10-и фунтам (4 кг). Перемещающаяся точка опоры рычага, или, скорее, его подвески, играет одновременно роль указателя полученного веса, читающегося при горизонтальном, устанавливаемом на глаз, положении рычага. Так как особой точности при таком взвешивании достичь было невозможно, применение безмена в торговле было запрещено.

Конструкция безмена — одна из простейших и оригинальных — существовала без изменений тысячелетия. Мы видим безмен на древнеегипетских изображениях. В новгородских раскопках найдены деревянные безмены. Существует безмен и в наши дни. Вспомните весы-платформочку, которые можно видеть в складских помещениях. Тот же принцип рычага, только усложненный тягами. И движется здесь уже не точка опоры, а груз-противовес по точно рассчитанной шкале.

В свое время с безменом свылись как с неотъемлемой деталью быта; им постоянно пользовались, он всегда был перед глазами. Сложился и

поговорки: «Деньги на безмен, а товар на промен», «Безмен не попова душа, не обманет», «Ты на безмен, а он с аршином».

Коллекция безменов москвича В. Немухина — единственная в своем роде. Она насчитывает свыше двадцати безменов. Они собраны в последние годы на территориях Вологодской, Ярославской, Костромской, Архангельской и Московской областей.

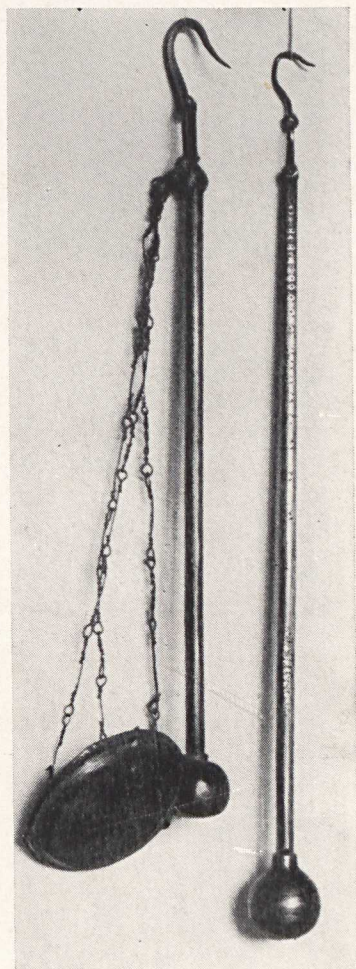
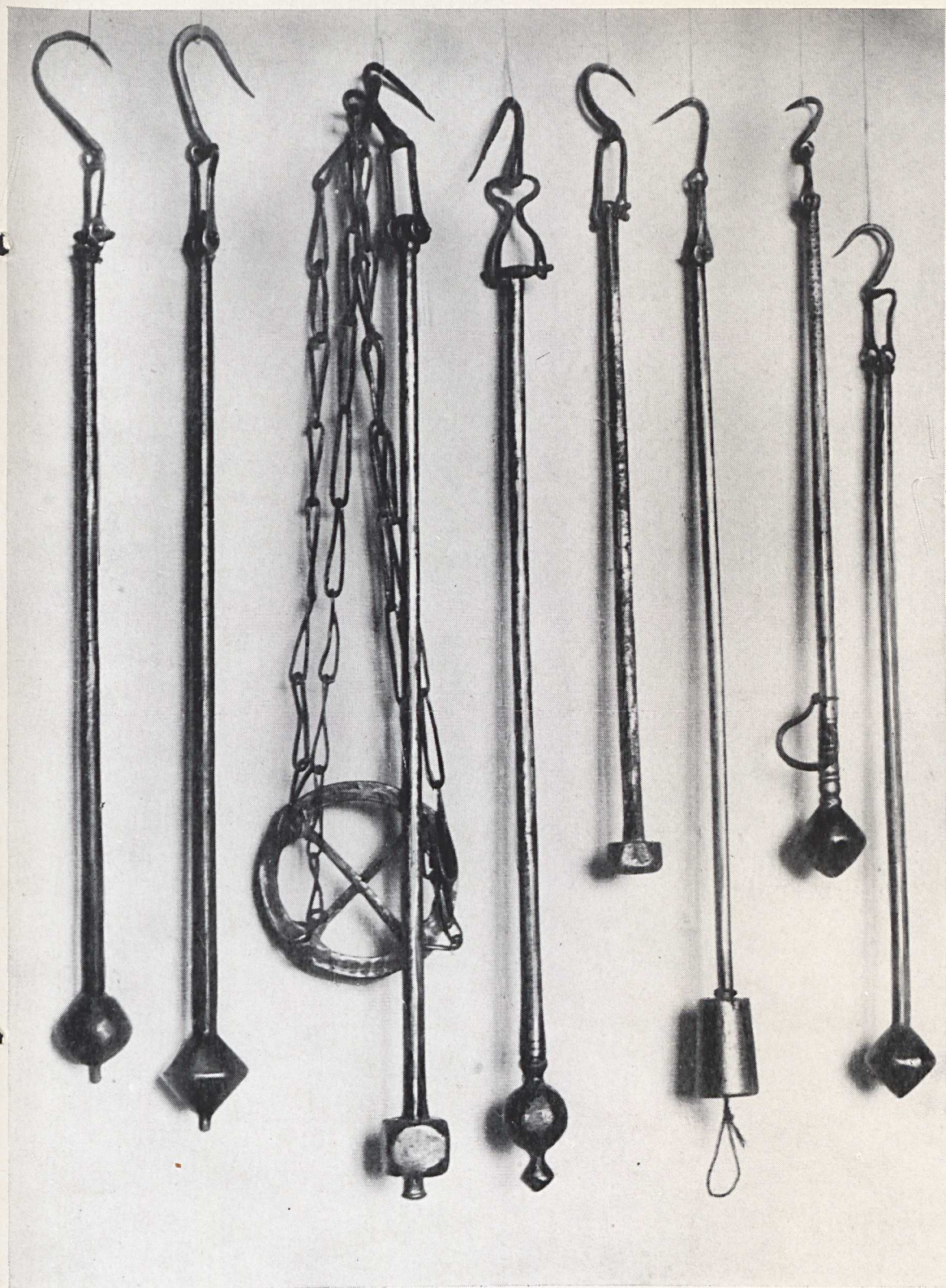
Интересны, подчас сложны пути, ведущие от места изготовления безмена до места, где он служил десятки лет и где был найден. Установить их помогают изредка встречающиеся гравированные или вычеканенные на грузе безмена надписи. Вот красавец-безмен; он сделан в 1840-х годах в городе Ливны Орловской губернии и оказался в окрестностях Костромы. Другие два проделали в 1830-х годах путь из Калуги, через знаменитую Нижегородскую ярмарку в неприметную деревеньку около города Чухломы Костромской губернии. Такие безмены-путешественники сделаны всегда тщательно, хорошо обработаны, и не зря, как видно, везли их иной раз за тысячи верст. Они были дороги и изготовлялись в мастерских, имевших механическое оборудование, а то и на кустарных заводиках. Некоторые из таких безменов целиком бронзовые: тут сочетается и отливка, иковка, и токарная обработка. У других та часть, за которую при взвешивании приходится браться рукой, деревянная, тоже точеная. А два безмена даже украшены вошедшей в моду в

первой четверти XIX века ампириной накаткой. Очень возможно, что эта же мастерская выпускала и стильные бронзовые предметы — подсвечники, люстры.

Но, конечно, большинство безменов делалось на месте, отковывалось из железа деревенскими кузнецами. В. Даль отмечает и специальность: безменщик — делатель безменог (в отличие от «безменника» — купца, прасола, пользующегося безменом при торговле). По свидетельству старожилов, безмены, как и иную кузнечную работу, делали славившиеся этим ремеслом цыгане.

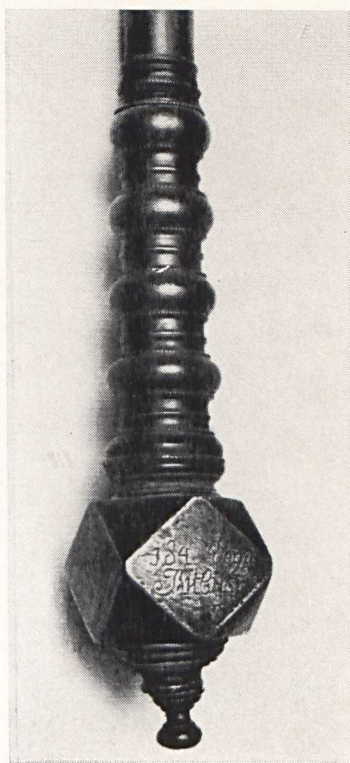
Есть в коллекции один безмен, выполненный целиком из дерева. Такие внешне непритязательные безмены требовали особого отношения мастера. Специально разыскивался «корень-кап», чаще всего березовый. Кап был плотнее и, следовательно, тяжелее обычной древесины. Из него вместе с прилегающей частью дерева и вырубался целиком безмен. Кап служил грузом.

Безмен, как почти все бытовые предметы, мастера стремились украсить. На рабочей части рычага украшения мешали бы, поэтому деления в виде точек просто выбивались чеканом. Во всей коллекции лишь на одном безмене деления инкрустированы красной медью по железу. Основной декор приходился на груз-противовес и прилегающую к нему часть рычага. Часто он — сложной токарной работы. Грузу придавалась самая разная форма: куба, шара, усеченного конуса, всевозможных замысловатых многогранни-



ков. Здесь и орнаментация — чеканка, гравировка; и различные металлы — олово, красная медь. Забавно, что некоторые грузы имеют ту же форму, что когда-то имела гирька кистеня. Напрасливается мысль, что кистень, отслужив боевую службу, перешел на мирную. А впрочем... Вот еще одна пословица: «Била жена мужика лукошком: бух да бух, а муж жену безменом: только тюк да тюк». В XIX веке одновременно с безменом существовали пружинные весы, по традиции также называвшиеся безменами. Но принцип их действия совершенно иной и, по существу, к семейству безменов отнести эти весы нельзя. Во многих деревнях и сейчас иногда пользуются в домашнем обиходе этим нехитрым инструментом, находящимся в доме еще со времен дедов и прадедов.

Л. Кропивницкий



Коллекция безменов В. Немухина

Безмены. Бронза. 1-я четверть XIX в.

Безмены. Бронза. XIX в.

Безмены. Кованое железо. XVIII—XIX вв.

Груз безмена с гравированной надписью: «184...» года ливны». Бронза

Безмен. Дерево. XIX в. (на 4-й стр. обложки)

