



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. 1 (170). 1972

Год издания шестнадцатый

В номере:

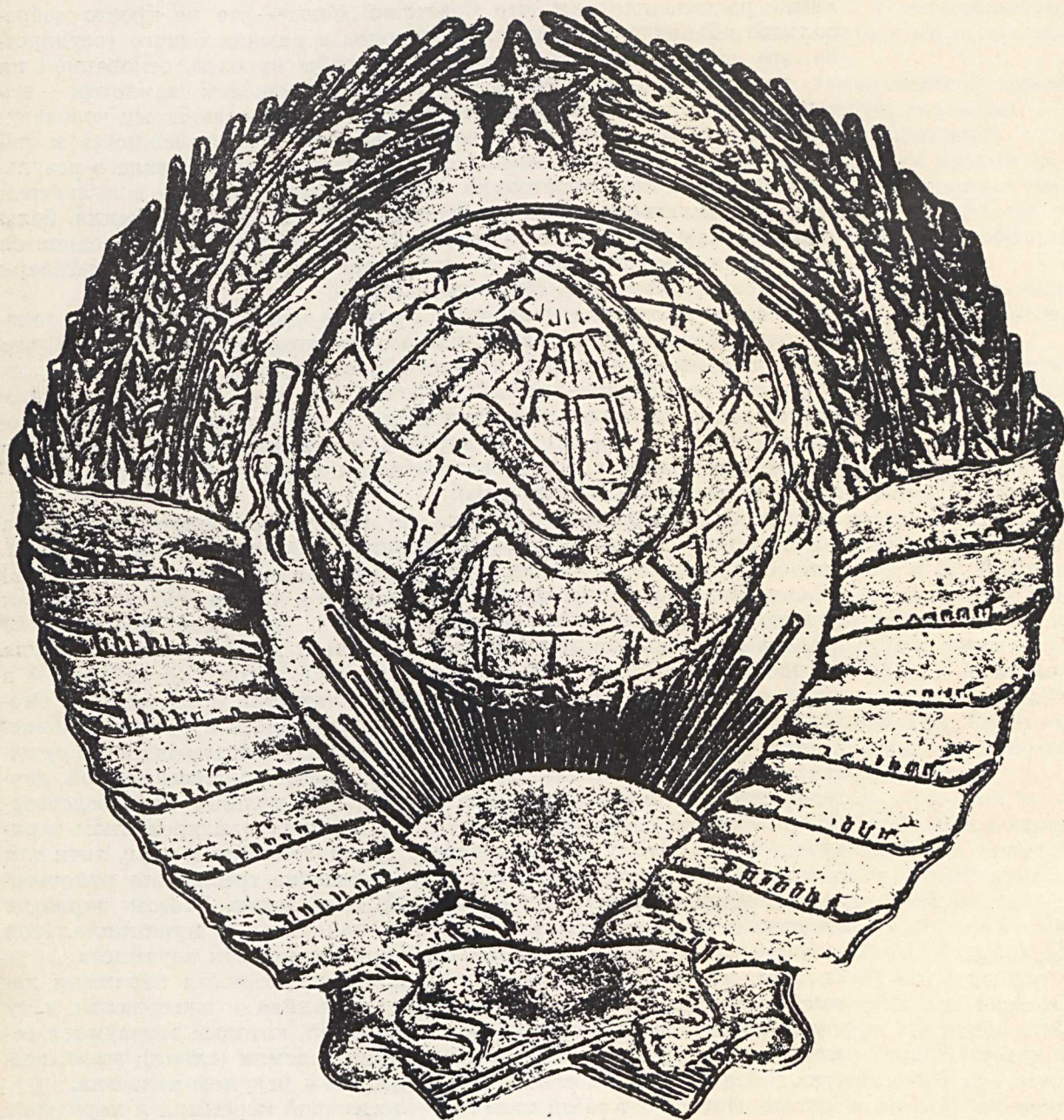
Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	Кантор К. М.
Редакционная коллегия:	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Королев Ю. К. Крюкова И. А. Кума Х. Р. Левашова А. А. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазьянц С. В. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Уварова И. П. Шкаровская Н. С.
Главный художник	Курбатов Ю. К.
Художник номера	Курбатов Ю. К.
Техн. редактор	Штейнер Л. М.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото:	Даукантас Ф. Муснецкас А. Оленец Г. Г. Онанов С. И. Пальмин И. А. Петренко Г. Д. Селиверстов И. А.
	На обложке: Фото Жиликова А. К.

Адрес редакции:
Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45
229-27-60

А 14141. 31. XII. 1971 г.
Формат 70×90¹/₂
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,4¹
Печатных листов 7,0
Зак. 1283. Тираж 23000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

	1
	Искусство новой исторической общности
	4
К. Рождественский	Выставка «Керамика СССР» и Международный симпозиум
	6
	Наши вопросы керамистам и критикам
	8
И. Крюкова	Национальные школы советской керамики
	17
	Слово участникам симпозиума
	20
Л. Цешкайте	Традиция формируется сегодня
	23
Х. Кума	Два пути
	24
Л. Крамаренко	Декоративность как самоцель
	25
М. Ильин	В чем русская традиция?
	26
Н. Степанян	Материал подчиняется...
	29
Н. Николаева	Выразительность декоративной формы
	31
С. Базазьянц	Блеск и нищета декоративной керамики
	36
Л. Гумилев	Искусство и этнос
	42
З. Попова	Мебель Древней Руси
	46
Ю. Герчук	Живые вещи
	52—55
	Хроника
	56 Страница коллекционера
П. Жолтовский	Гуцульское литье

Искусство новой исторической общности



1922—1972

Взаимодействие различных национальных культур происходило на протяжении всей истории. Не раз складывались широкие объединения народов под эгидой одного государства, и это делало взаимовлияние культур особенно интенсивным. Но никогда еще не возникало такого объединения, которое сознательной целью своей поставило бы не противопоставление себя другим народам, в это объединение не входящим, а практическое осуществление интернационалистических принципов человеческого общежития. Таким объединением стал Союз Советских Социалистических Республик, 50-летие которого будет отмечено в наступившем 1972 году как значительное событие мировой истории.

Советское искусство узнают повсюду по чертам, свойственным ему одному: по его особой социальной содержательности и идейной направленности, по воплощенному в нем беспримерному историческому опыту, по характерным приметам советского образа жизни, по запечатленному в нем новому типу личности.

Советское искусство — это вполне определившееся, устойчивое в своих основах, живущее по своим законам явление мировой художественной культуры. Своим существованием оно свидетельствует (с той достоверностью и несомненностью, которая дана только искусству), что советский народ, состоящий из множества больших и малых наций, — это новая историческая общность людей, новая не только в социально-экономическом и политическом, но и в широком культурном смысле. Эта общая оценка советского искусства, получающая свое полное оправдание при рассмотрении всех его видов и жанров, взятых в их живом историческом движении, может быть применима также и к отдельным его проявлениям, и особенно к таким событиям художественной жизни, какой стала, например, Всесоюзная выставка керамики, проведенная Союзом художников СССР в г. Вильнюсе в августе-сентябре 1971 года.

Выставка показала национальные художественные культуры не как рядоположенные, внешне сближенные, но непроницаемо обособленные друг от друга, а как такую совокупность взаимодополняющих

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. ЧЕРКАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗБРАТ. ЛЕКТ. И
УЧ. РАБОТ

своеобразных художественных школ, которые нуждаются друг в друге и предстают как сложное единство.

Всесоюзный керамический смотр по-своему, на своем специфическом языке рассказал о том, что Советский Союз — это не просто добровольное объединение различных народов в рамках одного государства, это даже не только воплощение дружбы народов, основанной на их социальной общности и морально-политическом единстве, — это теперь уже и нечто большее, что дает основание советскому человеку, называя себя советским, утверждать свою принадлежность к той особой культурно-исторической общности, которая возникла в результате полустолетней интеграции всего лучшего, что есть в культурах всех без исключения наций, входящих в СССР. Каждая нация, большая и малая, внесла в сокровищницу этой общности, этого единства свой незаменимый, только ей присущий вклад, который, благодаря этому, стал достоянием общесоветским.

Всесоюзная выставка керамики на примере одного только жанра декоративного искусства показала, как это происходит. Она показала, что в этом специфическом виде искусства счет больших и малых народов, древних и молодых, — особый; впрочем, как и во всех других видах искусства, и еще более, в других видах и проявлениях культуры (которые отнюдь не меньше, чем народов, населяющих нашу страну, что создает для всех них равные возможности творческого участия в созидании общесоветской культуры).

Возрождение керамики (но уже не как традиционного гончарства с его социокультурными, техническими и эстетическими нормами, допусками, канонами, а как творчество индивидуальных художников) явилось впечатляющим подтверждением того, что научно-техническая революция с ее автоматизацией основных процессов производства создает предпосылки для возврата к формам индивидуального труда за пределами сферы необходимости, но уже такого, когда труд и в своем процессе и в результате целиком сливается с искусством. Особая привлекательность керамики для современного художника объясняется еще, может быть, и тем, что керамика, обособившись по существу от производства как необходимой массово-организованной деятельности, удержала в себе всю формальную полноту производственно-технического процесса, хотя и в его индивидуализированном варианте, когда в орудиях керамического труда (гончарный круг, печи для обжига и т. п.) сочетаются все эргономические требования рукотворства и совершенства высшей научной технологии. В этом варианте производственно-технический процесс находится в принципиальной зависимости от проектно-художественной активности керамиста.

Следует еще отметить как фактор привлекательности керамики характерную для нее интимную связь художника с материалом и ту «таинственность» и «волшебство» отношений, которые образуются сочетанием четырех «изначальных» стихий — земли (глина), воды, воздуха и огня, с «пятой стихией» — творческим разумом человека.

Таковы черты сходства и отличия современной керамики и народного гончарства, имеющего многовековые традиции.

На Всесоюзной выставке керамики были представлены и одно и другое — как в самых крайних своих проявлениях, так и во множестве промежуточных стадий. Вполне понятно, что у народов, представленных на Выставке современной керамикой, была когда-то своя традиционная, с которой (строго говоря) никогда не утрачивается внутренняя связь, как бы далеко первая не отошла от второй. Важнее другое: некоторые республики выступили на выставке с традиционной народной керамикой не как с музейными экспонатами (хотя там были и они), а как с живым, до сих пор актуальным видом керамического творчества. Эти же республики показали произведения и современной керамики. Но не они, видимо, типичны для них, не в них заключено своеобразие национальной художественной культуры.

Казалось бы, что может быть общего между современной керамикой одних республик и традиционной керамикой других (а ведь именно таков реальный диапазон национально особенных видов керамики, показанных на Всесоюзной выставке)?

Казалось бы, как могут эти столь различные и далекие друг от друга национальные художественные керамические школы интегрироваться в одну единую общесоветскую художественную школу? А между тем, это общее есть, и это единство и целостность реальны. Переключаясь между разными национальными школами керамики была такой звонкой и ясной, что только глухой мог бы ее не услышать и не понять.

Если заранее бы не знать, то литовскую или эстонскую керамику, порой похожую на экзотические растения или камни пустыни, можно было принять за произведения среднеазиатских республик, а покрытые четким геометрическим орнаментом узбекские пиалы — за характерное проявление западного «модернизма» литовцев. Но это только впечатления. Трудно сказать, вдохновлялись ли художники западных республик нашей страны видами среднеазиатского ландшафта, хотя литовские, эстонские и художники других республик восторгались узбекскими, таджикскими, азербайджанскими изделиями народной керамики как шедеврами мирового значения.

Нельзя также не сказать и о том любовном использовании в несколь-

ких прекрасных произведениях эстонской керамики образов русских прялок и берестяных туесков или о том, что в армянских декоративных вазах можно было заметить творческое претворение мотивов латышской керамики (хотя это и свидетельствует о том взаимном внимании и уважении, без которых ни о каком сближении нечего было бы и рассуждать).

Гораздо важнее другое: в современной керамике, представленной на выставке, национальные черты сказались с такой определенностью, как и в керамике народно-традиционной.

Казалось бы, художник ни о чем другом не помышлял, как только о том, чтобы выразить себя, но сделанное им выявляло (может быть, даже помимо его сознательного намерения) типичные черты национальной культуры, а через них и своеобразные черты общесоветской художественной культуры.

Индивидуальное в современной керамике оказалось важно не только и не столько само по себе, сколько как носитель национального и общесоветского начала.

Обеспеченное социализмом фактическое равенство всех наций советской страны явилось залогом того возрождения и расцвета национальных художественных культур (в том числе и керамики), того взаимопонимания их, которое вело и ведет к **сближению** социалистических наций, опровергая пессимистические теории о принципиальной несовместимости национальных культур, о невозможности такого их интернационального синтеза, в котором прогрессивные особенности культуры даже самого малочисленного народа не пропадали бесследно. Хорошо сказали Д. С. Лихачев и В. Д. Лихачева: «Культуры обогащаются, входя в соприкосновение друг с другом, познавая и «понимая» друг друга. Чем выше национальная культура, тем она богаче своими обращениями к культурам других стран и народов. Чем выше культура, тем интенсивнее, гибче и шире ее познавательная деятельность, тем она лояльнее по отношению к другим культурам, тем глубже она осваивает их ценности, тем более она способна к творческому усвоению других культур, не прибегая к механическим заимствованиям и внешним подражаниям».

В ряду других событий художественной жизни Всесоюзная выставка керамики и приуроченный к ней Международный симпозиум еще раз показали, что понимание советского искусства как художественного отражения и воплощения жизни советского народа именно как новой исторической общности с ее коммунистическим идеалом интернационализма и реальной борьбой за его воплощение — это основа для рассмотрения, анализа и оценки всех направлений, течений и школ советского искусства, особых путей его становления, всех его эстетических характеристик и специфических для него форм социальной организации и функционирования всех его видов и жанров, творчества отдельных его мастеров и каждого художественного произведения.

К этому следует добавить, что советское искусство сложилось не в стороне от столбовой дороги развития мировой художественной культуры. Оно не является узкой, кастовой, замкнутой школой. Оно — наследник передовых традиций искусства народов, которые еще до революции складывались на основе творческого усвоения и самобытного претворения художественного опыта как западных, так и восточных цивилизаций. Оно и сегодня продолжает вбирать в себя художественный опыт прогрессивного, гуманистического искусства всего мира. Оно, следовательно, несет в себе — в переработанном, в социально и идеологически преобразованном виде — **весь универсум художественной культуры человечества**.

Новизна советского искусства не в том, что оно выработало свой особый художественный язык, — нет, оно говорит на понятном всем народам Земли языке художественных образов. Новизна его в том, что оно воплощает в себе смысл жизни новой социальной и культурной общности людей, которая выступает сегодня как прообраз грядущего объединения всего человечества. Советское искусство, как всякое вообще искусство, служит самопознанию и упрочению того общества, в котором оно создается. Оно является его живой эмоционально-нравственной и эстетической связью. Из этого вытекает, что углубление интернациональной ориентации каждой расцветающей советской национальной культуры, укрепление интернациональной сплоченности советского народа как новой исторической общности — одна из важнейших социальных функций советского искусства.

Выставка «Керамика СССР» и Международный симпозиум

К. Рождественский,
секретарь Правления
Союза художников СССР

С 18 августа по 14 сентября 1971 г. в Вильнюсе проходил первый в СССР Международный симпозиум художников-керамистов. Тема симпозиума — «Национальные традиции в современной керамике». Одновременно во Дворце выставок Вильнюса была открыта выставка «Керамика СССР», первая у нас Всесоюзная выставка керамики, которая дала возможность широко познакомиться с этим видом декоративно-прикладного искусства всех союзных республик.

Выставка подтвердила, что развитие советской керамики происходит в общем русле художественной жизни республик, что специфические национальные черты творчества, связанные с традиционным искусством народа, трактуются керамистами в современном художественном понимании. Выставка показала, что наша керамика перерастает в самостоятельную область художественного творчества, что ее художественные качества и возможности принимают новые современные формы и масштабы. Возрастает связь керамики с архитектурой и градостроительством. Эта связь является решающей для дальнейшего развития керамики и всего советского декоративного искусства.

До недавнего времени керамика была связана главным образом с производством бытовых утилитарных вещей.

Но в последние годы произведения керамики, как и всего декоративно-прикладного искусства, перестали выполнять только узкоутилитарную функцию. Постепенно они переросли в самостоятельные художественные ценности, успешно используемые в эстетической организации жилого интерьера. Керамика вышла на улицу, в город, в парк, в общественный интерьер. Звонкий цвет, пластичность, благородство и вечность материала (недаром керамику называли искусством благородного огня), безграничные возможности создавать художественное решение при помощи цвета, линии, формы, фактуры, рельефа, пространственных композиций; неограниченность масштаба произведений, то есть необычайный диапазон художественных возможностей, которые дает художнику обожженная глина, — все это вывело керамику на новые художественные горизонты и утверждает ее как самостоятельный жанр искусства. По тонкости и

сложности эмоциональной выразительности фарфор, например, мы можем сравнить со скрипкой; грубый, тяжеловесный шамот — с контрабасом, а звонкую, чистую майолику — с виолончелью или флейтой — таково музыкальное богатство керамики. Современная художественная керамика способна синтезировать возможности живописи, скульптуры, графики — в то же время обогащая их специфическими качествами материала.

Вот почему СХ СССР решил провести международный творческий симпозиум, посвященный керамике.

Симпозиум носил программный характер. Значение и актуальность темы симпозиума — «Национальные традиции в современной керамике» не требуют доказательств. Большинство участников, в том числе и зарубежных, несмотря на различие школ, традиций, современных влияний и индивидуальных наклонностей, сумели найти то золотое сочетание современности и глубокого понимания традиций, которое порождает содержательность и своеобразие произведений декоративного искусства.

Проведение первого Международного симпозиума художников-керамистов потребовало большой организационной работы, которую четко провел Союз художников Литовской ССР. При подготовке технической базы симпозиума, материалов, оборудования, а также в решении бытовых вопросов большое внимание симпозиуму было оказано партийными, государственными и общественными организациями Литовской ССР.

Проведение творческой встречи — симпозиума между советскими и зарубежными художниками явилось большим политическим и художественным событием в жизни керамистов и привлекло внимание международной общественности.

В симпозиуме принимали участие 30 советских художников из союзных республик и 14 зарубежных художников — из Польши, Болгарии, Венгрии, Румынии, ГДР, Югославии, Вьетнама, Монголии, Чехословакии. Тема симпозиума «Национальные традиции в современной керамике» была близка всем участникам, представляющим разные керамические школы и поколения.

Атмосфера дружбы, творческого соревнования и свободной дискуссии способствовала успешной работе симпозиума. Художниками бы-

ло создано около 500 произведений, показавших своеобразие творческих поисков и выявивших творческие позиции участников. Торжественное открытие выставки произведений, созданных участниками симпозиума, привлекло внимание художественной общественности и зрителей.

Практический, творческий, а не теоретический характер симпозиума вызвал большой интерес не только в нашей стране, но и за рубежом. Показательно, что на закрытие прибыла делегация из города Фаэнцы, прославленного центра художественной керамики, в составе мэра города и президента международных конкурсов керамики г-на Ассирелли, вице-президента Галлегати и секретаря профессора Марабини. Кроме того, в Вильнюс прибыли вице-президент Международной академии керамики профессор О. Эккерт из Чехословакии, искусствоведы из Венгрии и Польши. Симпозиум явился новой, положительной формой сотрудничества и контактов советских художников и художников зарубежных стран, свидетельством интернациональных связей Союза художников СССР.

Работы всех участников симпозиума переданы в дар Союзу художников, на основе которых в Вильнюсе будет формироваться Музей современной керамики.

Союз художников СССР видит плодотворность международных творческих встреч художников. В них вырабатываются критерии, определяют тенденции дальнейшего развития, происходит обмен опытом в области технологии, и что весьма важно — устанавливаются личные дружественные контакты между художниками различных стран.

СХ СССР сейчас разрабатывает план дальнейшего развития международных творческих встреч и симпозиумов. Намечаются международные творческие встречи художников, работающих в области гобелена, эмалей и т. д.

Международный симпозиум художников-керамистов намечено проводить в Вильнюсе систематически, через каждые три года.

→
Участники Международного симпозиума и их произведения



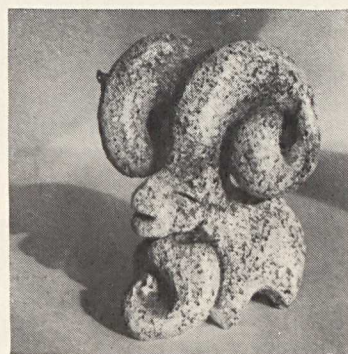
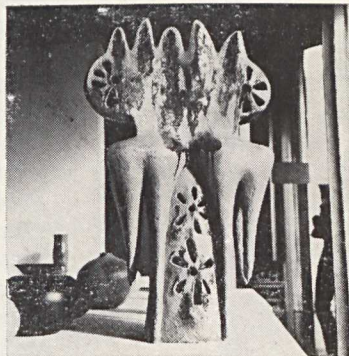
В. Космачев. РСФСР



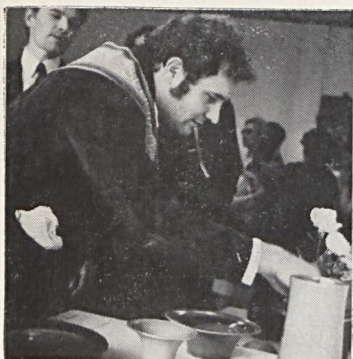
В. Кучина. Югославия



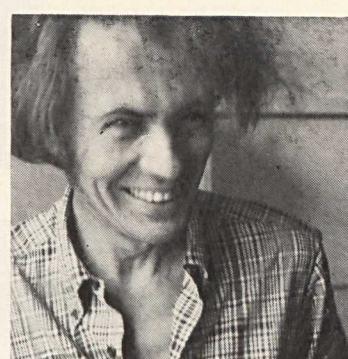
С. Бакашев. Киргизия



*Р. Симонян. Армения
А. Конзова. Болгария*



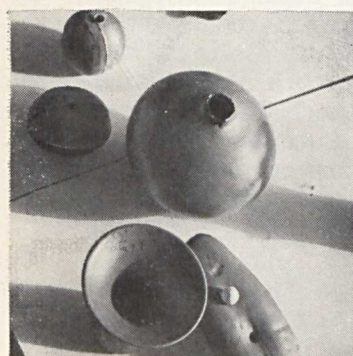
П. Свобода. Чехословакия



Д. Крастиньш. Латвия



Т. Порожняк. Белоруссия



*Е. Баблидзе. А. Какабадзе,
Ж. Почхидзе. Грузия*



М. Пеленкин, народный мастер.
Скопин, РСФСР

СИМПОЗИУМ выставка

Б. Мавлянов, народный мастер.
Канибадам, Таджикистан



Итак, состоялось одно из самых крупных событий в жизни декоративно-прикладного искусства 1971 года. Прекрасная экспозиция в Вильнюсском дворце выставок представила широкую панораму художественной керамики всех республик. Она дала возможность увидеть современное состояние этого вида искусства, сопоставить народную и профессиональную керамику, сравнить работы советских художников и их коллег из социалистических стран.

В керамике сегодня отразились и выявились общие проблемы современного декоративно-прикладного искусства.

Чтобы помочь читателям разобраться в интереснейшем и сложном материале выставки и симпозиума, мы предложили авторам три группы вопросов для обсуждения на страницах журнала.

Наши вопросы керамистам

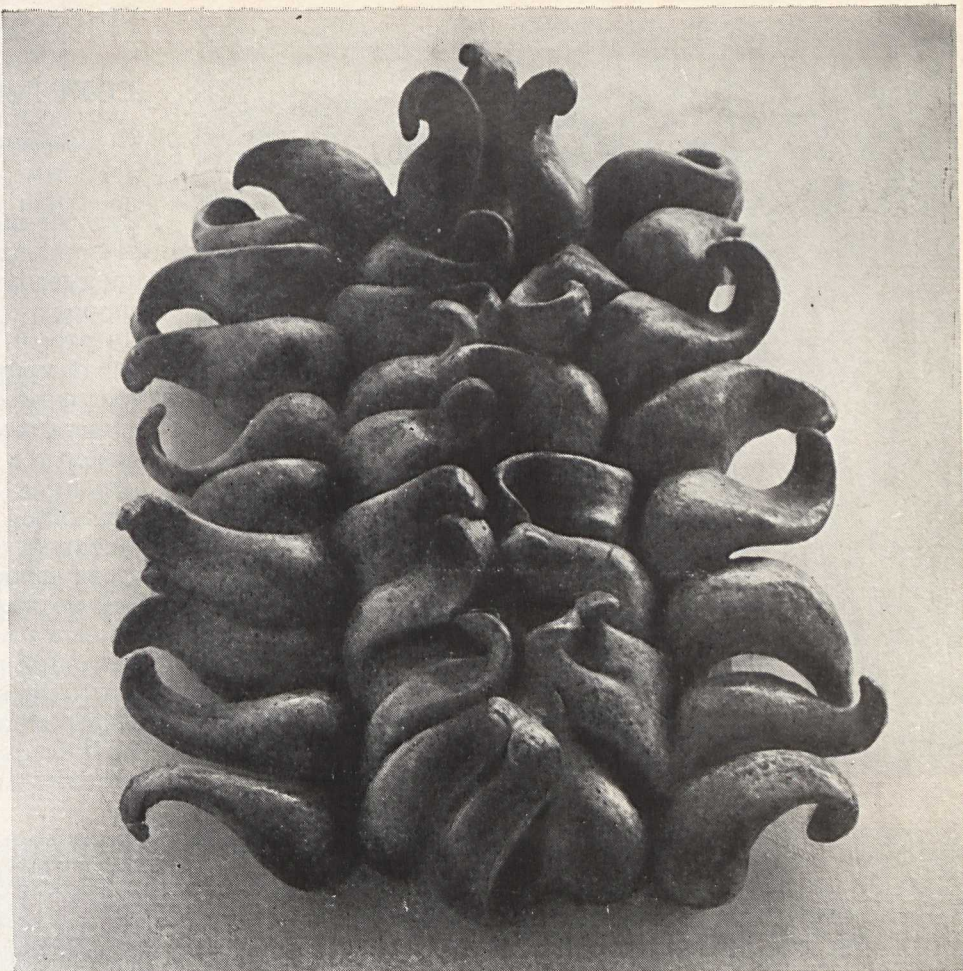
Прежде всего, мы увидели, что процессы развития современной керамики на этой выставке предстали как бы уже завершенными: для всех стало очевидным, что появилось и оформилось новое явление — декоративная керамика как жанр искусства, и потому основные проблемы и споры сосредоточились вокруг экспонатов этого раздела выставки. Первый вопрос, который мы задали нашим авторам: как вы оцениваете это новое явление, каковы его характерные особенности и закономерности развития? Какое место этот жанр занимает в системе декоративных искусств и в системе изобразительного искусства в целом?

Вторая проблема была сформулирована в самом названии симпозиума — развитие национальных культур в условиях современности.

Сохраняются ли национальные черты в искусстве, и если сохраняются, то каковы их истоки, каковы их взаимоотношения с культурой прошлого? Или происходит процесс неизбежного стирания национальных особенностей?

Возможны ли разные пути сохранения национального языка для художников разных республик — в зависимости от особенностей традиционной народной культуры и современного развития искусства того или иного народа?

Или существует общий для всех путь развития, при котором современные работы художников, независимо от их индивидуальных устремлений, все равно сохраняют почерк нации?



Л. Кормашова. Эстония

Наши вопросы критикам



ВЫСТАВКА СИМПОЗИУМ

Л. Шульгайте. Литва

Наконец, третья проблема, которую мы сочли необходимым выделить: нашел ли художник-керамист свое место в окружающей нас предметной среде?

Для чего предназначены его работы?

Не пора ли поставить вопрос о взаимодействии не поисков, а результатов работ художников-керамистов с деятельностью архитекторов, художников, дизайнеров, формирующих реальную жизненную среду, которая окружает современного человека?



Национальные школы советской керамики

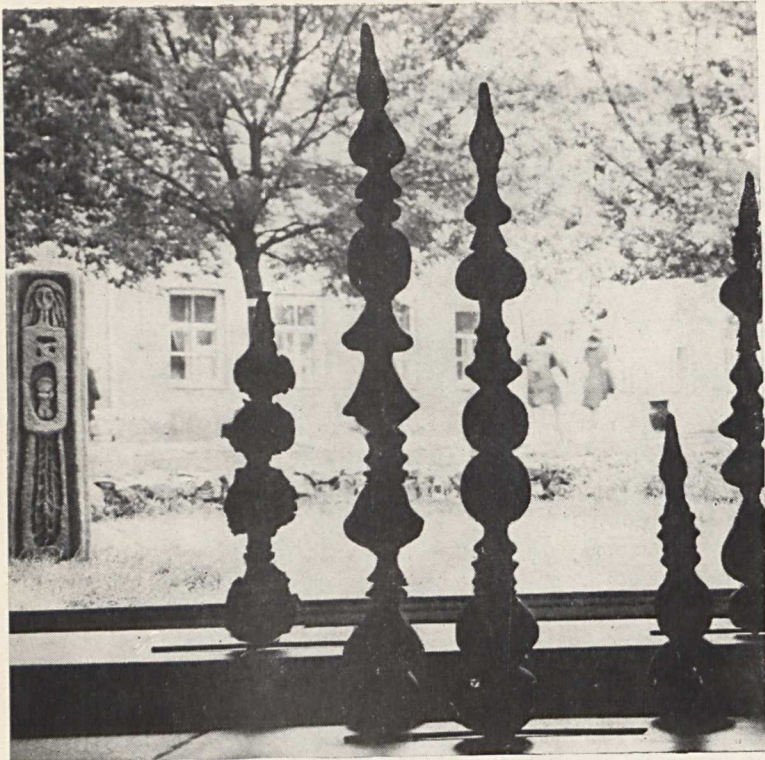
И. Крюкова

Судьбы национального характера в современном декоративно-прикладном искусстве давно уже стали предметом оживленных дискуссий, напряженных споров.

По этому вопросу высказываются самые различные, порой противоположные мнения. Одни считают, что национальное своеобразие в области декоративно-прикладного искусства в современных условиях находится под угрозой, оно неотвратимо и неизбежно стирается вследствие все усиливающихся и расширяющихся контактов между художниками и поэтому сохранение национальных традиций в неприкосновенности является актуальной проблемой дня.

Другие полагают, что взаимодействие культур разных стран и разных народов является необходимой составной частью процесса становления национального художественного языка, особенно в период интенсивного, революционного его развития.

Однако при большом интересе к этим проблемам решения их пока не найдено. До сих пор не удалось,

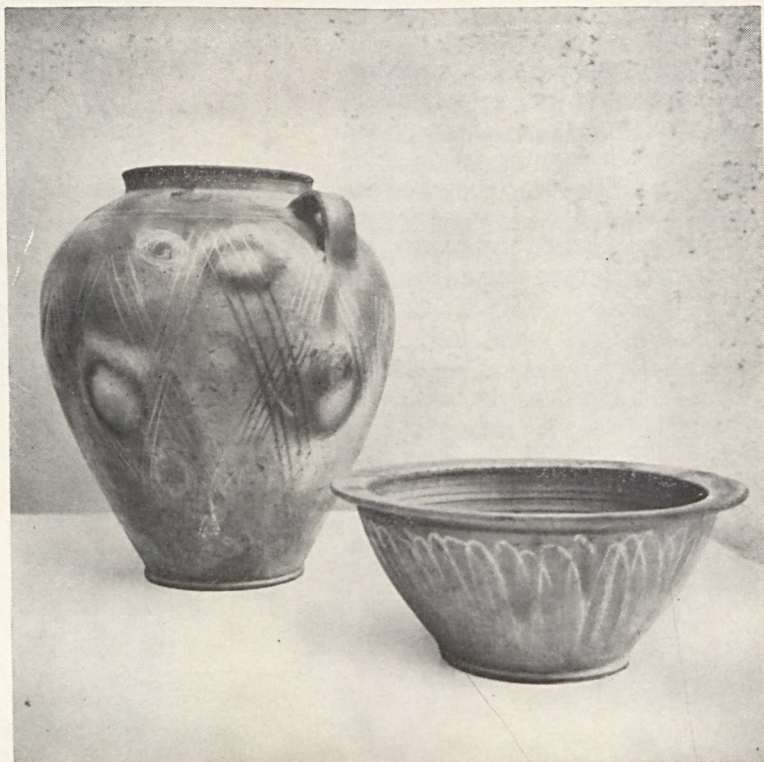


Вверху:
Ф. Греку. Молдавия

Внизу:
А. Мазур, народный мастер.
Молдавия

На стр. 9
Вверху:
С. Ракова. Узбекистан

Внизу:
Ф. Каримова, С. Фазлунова.
Горно-Бадахшанская обл.,
Таджикистан



опираясь непосредственно на конкретный материал современного декоративно-прикладного искусства, вывести закономерности, управляющие этими процессами, так сказать, из самих объектов искусства. Рассмотреть произведения керамики нескольких республик Советского Союза, в частности — декоративной ее линии, под данным углом зрения, и хотелось бы в настоящей статье.

Интересно начать с керамики прибалтийских республик, декоративному искусству которых иногда отказывают в национальном своеобразии. Действительно, эти школы роднят многие качества.

Среди них — высокая степень художественно-технического мастерства, хорошее владение материалом и технологией, умение художественно обыгрывать это свое виртуозное мастерство. Чувство меры, сдержанность цветовой гаммы, строгая подчиненность декора общему замыслу, тактичность его применения — также сближают эти школы. Но нельзя ли, вместе с тем, различить в них и свои особые, оригинальные, связанные с национальным характером, с культурой народа черты?

Керамика литовских художников — это главным образом предметы: декоративные вазы, кувшины, подсвечники, настенные блюда. Почти всегда в них сохраняется возможность практического использова-

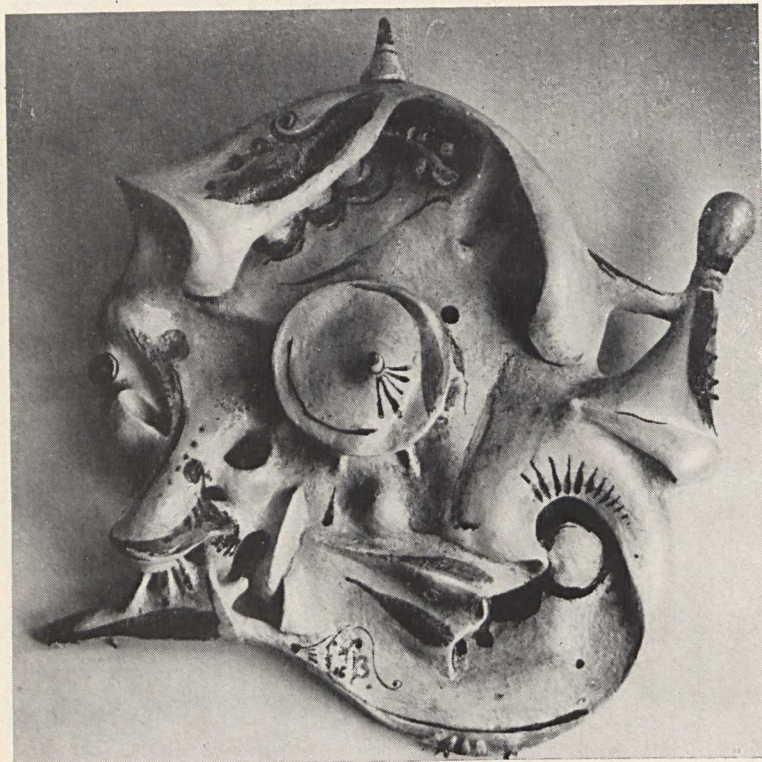


ния. Но часто бывает ясно, что, скажем, ваза не рассчитана на то, чтобы в нее ставили цветы, сосуд в форме горшка, чугунок не предназначен для варки пищи. И вместе с тем, настойчивое сохранение облика декоративной вещи, момент ее «узнавания» зрителем, видимо, чем-то облегчает восприятие произведения, обогащает его опoэтизированными ассоциациями с привычным миром очеловеченных домашних вещей.

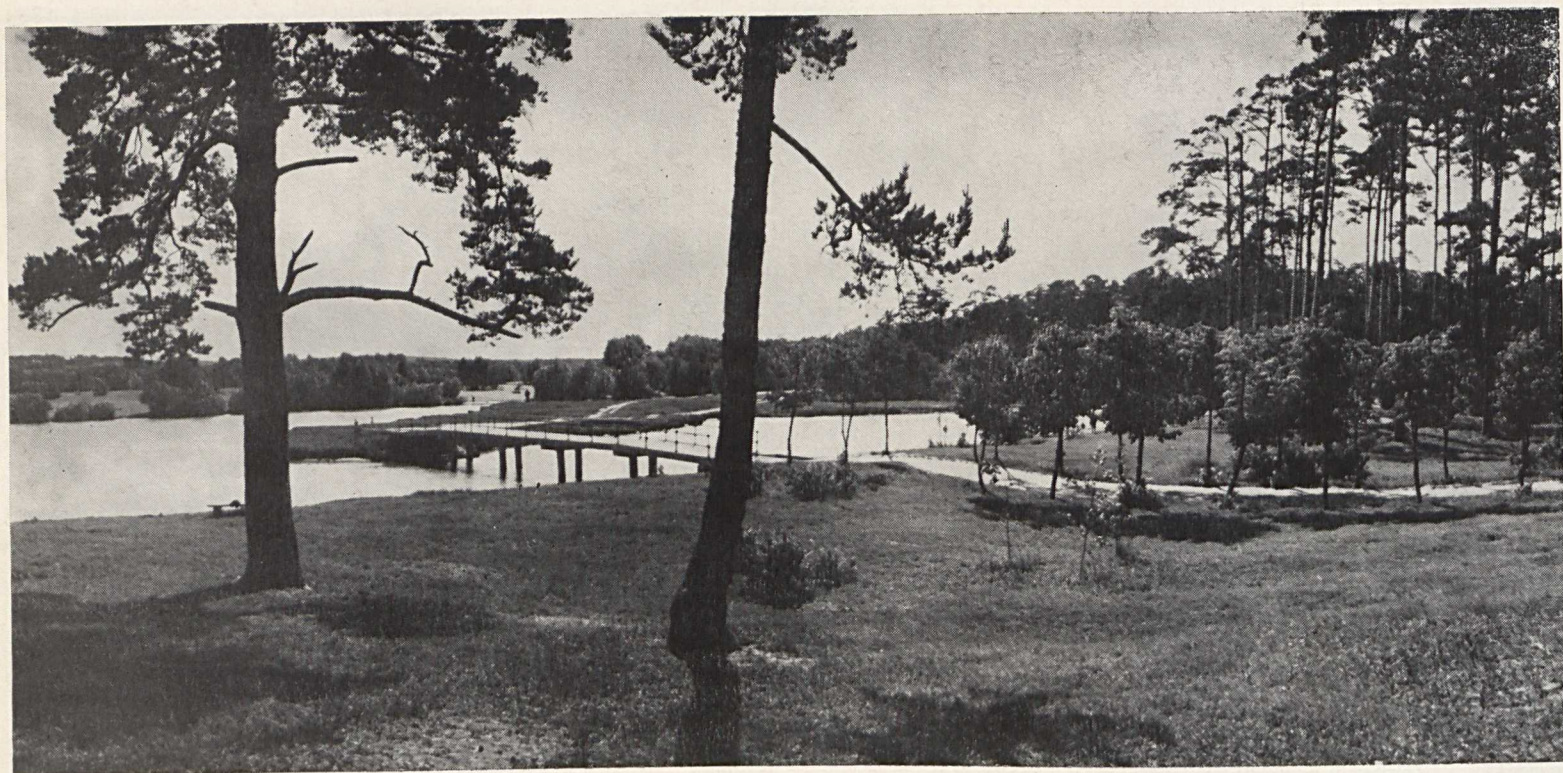
Характер форм в литовской керамике очень определенный. Это прежде всего тела вращения — одна из самых традиционных и закономерных форм в гончарстве. Силуэт вещей строгий, обобщенный, слегка суховатый. Его роль сводится к отграничению объема от пространства. Материальная масса как бы утверждает себя в окружающей среде, подобно замкнутому монолиту, противопоставленному облегающему его воздуху.

В последние годы в Литве замечается довольно ясная тенденция к нарушению абсолютной правильности тянутых на круге форм, к легкой асимметрии, свойственной в природе даже таким, казалось бы, однородным формам, как лист дерева, лепесток цветка. Чувствуется желание придать керамическим произведениям ощущение особой жизненности, дать намек на длящееся во времени действие, показать, что

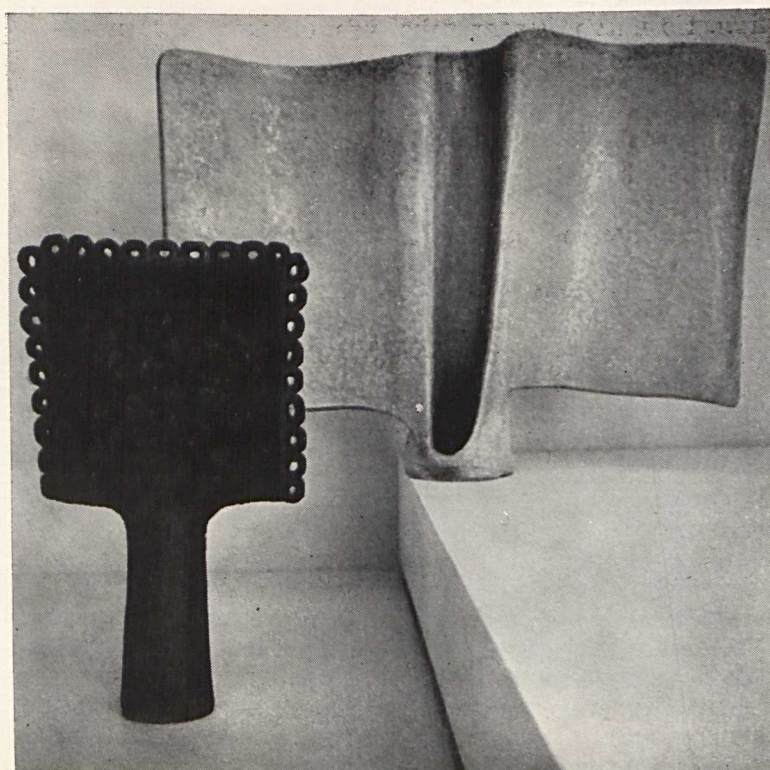




поверхности вещи, да огибающая отверстие тонкая веточка с узкими листочками. Композиций, полностью лишенных облика бытового предмета и в то же время не являющихся скульптурой в привычном понимании, в литовской керамике немного. Это некоторые произведения А. Личкуте, А. Бутвилы, «придорожные кресты» А. Кубилене, поэтичные и немного грустные. Тем не менее, можно предположить, что и в Литве будет развиваться широко распространенная во многих странах линия объемных керамических произведений, не имеющих узнаваемой формы бытового предмета и не несущих в себе прямого изображения. В них идут поиски еще не исчерпанных средств образной выразительности, подсказываемых естественной неправильностью и изменчивостью реальных форм органического мира. Видимо, в развитии этой линии не последнее место занимает и потребность художественно осмыслить вторгающиеся в сознание современного человека новые представления о природе времени и пространства, о границах живой и мертвой материи. Нельзя ли средствами искусства выразить абстрактное понятие искривления пространства, найти образный аналог математически доказанному существованию антигиперплоскостей? Преувеличивать роль этих факторов в поисках новых форм художественной керамики не стоит. Однако



в процессе делания вещи, как и в природе, что-то постоянно «происходит», что формы стремятся к гармоническому равновесию, никогда не достигая полной успокоенности. Об этой же тенденции говорит и колорит литовской керамики. Сдержанный, немного сумрачный, он образуется переходами цвета, потеками и брызгами глазури, как бы случайно возникающими в процессе обжига. Это «как бы» очень важно. Художник строит работу как некое театрализованное действие. Он дает почувствовать, что естественность поведения материала при обработке только кажущаяся, она направляется творческой волей художника, входит в его замысел. Так, в одной из больших декоративных ваз И. Адамониса по фасаду змеится глубокая трещина, как будто случайно образовавшаяся на зеленоватой поверхности керамики. Но чуть намеченный на поверхности шамота рельеф, напоминающий абрис ели или сосны, одновременно превращает трещины в искривленный жестокими ветрами ствол дерева. Подобный же прием наблюдаем в композициях Л. Шульгайте, где широкий зазор на передней плоскости прямоугольной формы мог бы восприниматься как сам собой получившийся, если бы не виднеющееся сквозь него золотое свечение внутренней не надо забывать и о том, что жизнь прогрессивного





На стр. 10. Вверху:
В. Космачев. РСФСР

Внизу:
В. Орехова. РСФСР

В. Петров. РСФСР

искусства всегда идет в неразрывной связи с настоящими потребностями развития общества, что искусство способно реально участвовать в процессах познания мира.

У латвийских художников, как и у литовских, также преобладают работы, в которых узнается облик декоративной вазы, кувшина или какого-либо другого бытового предмета. Но трактовка формы здесь несколько свободнее. Решительнее осуществляется отход от строго центрированных, симметричных композиций в сторону большей мягкости форм органической, и прежде всего — растительной природы. В одних случаях, эта тенденция проявляется более сдержанно (например, у К. Озолина, Н. Ментеле), в других — более энергично. Но даже в очень смелой перестройке форм у С. Озолина, осуществляемой с огромным мастерством, бережно сохраняется основа — формы вращения; в антропоморфную композицию

вводятся фрагменты привычных деталей сосуда — хватков, ручек. Складывается сложный синтетический образ, не без иронии совмещающий в себе облик человекоподобного существа и одновременно — сосуда. Ощущение перехода от геометризованных форм к органическим воспринимается как некое, длящееся во времени «событие», как намек, напоминающий о ходе работы над произведением гончарного искусства.

Довольно часто у латвийских керамистов можно видеть почти прямой ход от традиционных гончарных форм; таковы, например, работы А. Журины, К. Кнопкенса, С. Циховской, Э. Детлова, и значительно более опосредованный — у Д. Крастиньша.

Любопытно, что латвийские художники решительнее, чем литовские, подходят к созданию чисто декоративных форм. Однако это в большинстве случаев не отвлеченные, абстрактные объемы. Они образно выразительны, в них чувствуешь стремление приблизиться к закономерностям, по которым строятся живые природные тела. Такие произведения можно встретить, например, у Л. Лукшо и С. Шмидкене, у И. Кролле. При очень свободном толковании объемов они стараются сохранить зрительную связь с привычными «керамическими» формами, которые имеют здесь образный смысл, вызывая представление



о художественной керамике вообще, о рукотворной работе гончара.

Так, в композициях, которые можно было бы назвать «Деревья», Л. Лукшо и С. Шмидкене строят общий объем из крошечных круглых горшочков, близких народному гончарству и одновременно напоминающих плоды или купы листвы. М. Димзе-Димме сохраняет выточенную на круге подставку и дальше развертывает форму, отталкиваясь от облика хвойного дерева. Над неизобразительными композициями работает также В. Ятниеце, собирая пласты глины «гармошкой», отдаленно напоминающей строение лишайников. Гамма латвийской керамики, по сравнению с литовской, несколько более светлая, в ней, при общем коричневом тоне, больше оттенков голубоватых, сиреневых, песочных. Высокого мастерства достигают латвийские керамисты в колорите небольших по размеру вещей — это изысканная гамма неуловимо переходящих друг в друга оттенков голубино-серого, жемчужного, желтоватого, образующихся в ходе обжига. Такие примеры найдем у М. Мелналксне, А. Мильграве и других.

И в литовской, и особенно в латвийской керамике ясно звучит тема «художник — материал». Создается впечатление, что материал как бы сопротивляется, художник борется с ним, вернее — инсценирует

Д. Головки. Украина

На стр. 13
М. Галушко, самодеятельный
художник. Украина

Я. Шеремета. Украина

Я. Захарчишин. Украина

Г. Обухов. Белоруссия

А. Силицкий. Молдавия

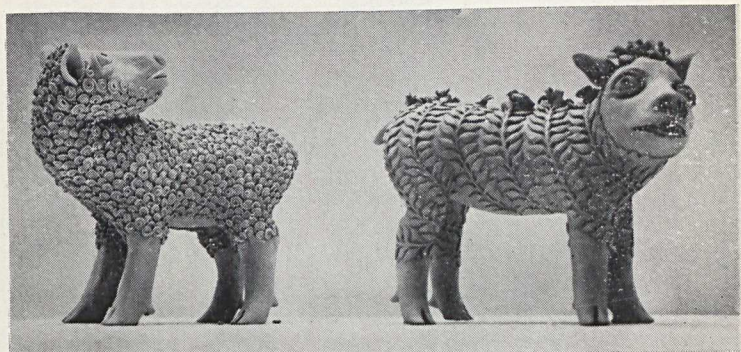
борьбу, позволяя глине вести себя естественно, согласно своей природе, меняться в процессе формирования вещи. И в то же время художник подчиняет материал своему замыслу, заставляя зрителя одновременно ощущать оба начала, приведя в конце концов борьбу к «счастливому концу» — к полноте эстетического эффекта. Очень ясно прослеживается эта тенденция, например, в декоративной кружке А. Мильбрете: художница добивается впечатления, что глина очень упорно сопротивлялась ее руке, она вся растрескалась и все-таки в итоге подчинилась художнику.

В латвийской керамике развивается интересная линия декоративной скульптуры — круглой и в рельефе. Здесь налицо такое понимание материала, умение раскрывать его естественную пластику, что работы этого плана невозможно представить себе переведенными в какой-либо другой материал. Настолько тесно характер форм, их трактовка связаны и обусловлены

возможностями, присущими только керамике. Об этом наглядно свидетельствуют очень индивидуальные по почерку работы Л. Меднице, О. Аболиня и в особенности — П. Мартинсонса.

Экспериментаторский характер, свойственный творчеству многих латвийских керамистов, особенно ярко проявляется, становясь иногда главной задачей, в творчестве Г. Круглова, чья не знающая покоя творческая мысль постоянно ведет его к новым художественно-техническим находкам.

Керамика Эстонии при большом сходстве с искусством других прибалтийских республик отличается в то же время и заметным своеобразием. Ее колорит в работах последних лет очень светлый; в нем преобладают прозрачные холодноватые оттенки голубовато-серого, кремового, нежно-охристого, почти белого. Формы заметно облегчены, лишены тяжести, массивности; силуэт выразителен, несколько прихотлив в своих округляющихся, иногда дробных ритмах; он часто как бы «заигрывает» с окружающим пространством, то захватывая его в себя, то отталкивая. В целом возникает атмосфера мягкой лиричности, поэтического отношения к действительности. Выделяет Эстонию и усилившийся в последнее время интерес к живописному декору. У Т. Ласс это чрезвычайно энергичные, сильные, декоративно



решенные растительные мотивы; у С. Сымер — тонкая и прозрачная, изысканная по цвету живопись. Чуть намеченные фигуры женщин почти растворяются в условном пространстве фона, не прорывая поверхности сосуда.

В Эстонии также идет работа над чисто декоративной керамикой, не связанной с формами бытовых вещей. Это произведения Л. Рохлина, Л. Кормашовой. Ее неизобразительные композиции впечатляют пластической энергией рельефа, живой перекличкой с миром природных форм, с их ритмикой.

Вспоминая прибалтийскую керамику недавнего прошлого, можно прийти к заключению, что за последние годы черты различия в искусстве каждой из трех республик стали заметнее и отчетливее. Как ни парадоксально, в керамике Украины, которая на первый взгляд несравненно более национально своеобразна, чем, скажем, латвийская или литовская, гораздо труднее уловить приметы развития этого своеобразия. Здесь речь может пойти скорее о сохранении черт национального характера, сложившихся в прошлом. Киевская керамика почти целиком лежит в русле народных традиций, обращена к образам и формам прошлого. Иногда бывает трудно провести грань, где кончается творчество народного мастера и где начинается искусство академически образован-



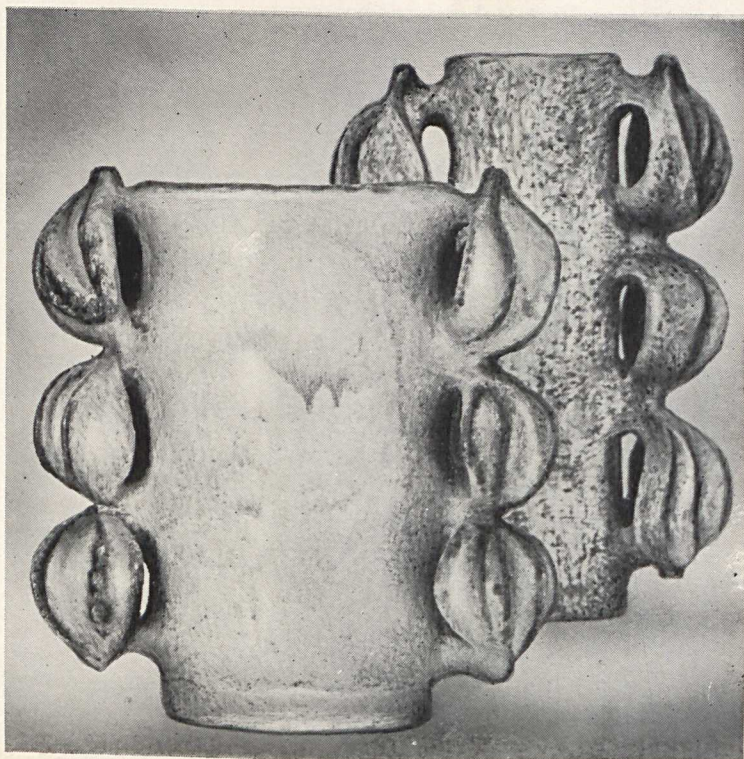
областей Украины (г. Львов) более активно работают над созданием произведений современного характера. Они стремятся овладеть достижениями художественной культуры в более широком плане, чем киевляне, не ограничиваясь лишь ретроспекцией. Однако в связи с исключительной сложностью решения этой задачи, о конкретных творческих результатах пока говорить здесь еще преждевременно.

Совсем недавно в ряды советских керамистов вступили художники Молдавии. Они взяли от национального народного искусства не только приемы лепки и нанесения на форму орнаментальной росписи, но также типаж и сюжеты, настроение благодушия, мягкого юмора. Пластика у таких художников, как А. Силицкий, В. Китикарь, мягкая и гибкая, но несколько равнодушная и монотонная. Чувствуются некоторая узость и ограниченность традиционной базы, на которую опираются керамисты этого направления. Видимо, они сами начинают ощущать эту недостаточность. Так, Н. Сажина разнообразит взятый на вооружение прием, когда глина воспринимается как тестообразная масса, легко принимающая в рельефе красивую округлую форму. Она размещает рельефные керамические вставки на светлой деревянной доске, дополняя основные изображения деталями обстановки крестьянской свадьбы, нанесен-



ного художника. Так, в Опошне изготавливаются традиционные фигурные сосуды — «львы», «бараны», «быки» — фантастическая декоративная скульптура, с четко отработанной веками системой обобщения формы, сочетающейся с щедрой орнаментацией, рельефной обработкой поверхности. Она несет в себе заряд оптимизма, чисто украинского добродушного, немного лукавого юмора. Киевский художник Д. Головкич в своих знаменитых «козлах» и «баранах» сильно стилизует народную традицию, усиливает декоративность деталей, стремясь добиться большей остроты выражения. Но его звери — близкие родственники опошнянских, выполненных народными мастерами.

Большого мастерства в свободном владении кистью, в фантастической анималистической пластике достигают и другие художники близких к Киеву районов — Н. и В. Проторьевы, М. Денисенко и другие. Любуешься старинными приемами росписи, отмечаешь слаженность, законченность композиции, плавность орнаментальных ритмов. И вместе с тем как-то не хватает работ пусть менее завершенных, но более отчетливо говорящих о творческих исканиях, о принадлежности художника нашей эпохе, о сложении национального своеобразия и на этой основе. Создается впечатление, что керамисты западных





На стр. 14
Л. Кормашова. Эстония

Т. Ласс. Эстония

М. Коолберг. Эстония

Т. Ласс. Эстония

ными графически, путем выжигания. Она же ищет более сильного декоративного эффекта, соединяя в карнавальных масках керамику с прядями разноцветной шерсти.

Другая линия молдавской керамики, более опосредованно развивающая традиции народного гончарства, представлена работами С. Чоколова и Ф. Греку.

Интересные тенденции можно уловить в последней работе Греку. Здесь приоткрывается какая-то новая грань соотношения материальных тел — черной задымленной керамики и окружающего воздуха, их органического объединения. Острые вертикальные формы, словно фантастические башни Чюрлениса или кресты храмов Ростовского кремля, пронизывают пространство, властно включая его в свою композиционную среду.

В керамике России особенно важную роль играет роспись. Она очень разнообразна, то развернуто живописна, то сдержанно графична, но неизменно

декоративна, крепко связана со всем строем вещи. Она обычно раскрывает, уточняет основной замысел произведения, обогащает его. Это качество — ярко выраженный декоративный, соподчиненный всему строю вещи характер росписи — крупное достижение последнего десятилетия, свидетельствующее о развитии, о новом прочтении национального наследия.

Важно, что в настоящее время художники вспоминают, что традиционная русская роспись по дереву, фарфору, майолике несет в себе не только богатое образное содержание, но и тяготеет к повествовательности, к развертыванию действия во времени. Для русского народного искусства всегда было важно не только как, но и что изображается. Результаты более глубокого и творческого понимания этой традиции мы наблюдаем и в керамике последних лет. Роспись современной русской керамики выделяется большой цветистостью, обилием звучных, локальных тонов или светлой прозрачностью колорита. Для нее характерен легкий и гибкий мазок кисти, при котором роспись не закрывает плотно поверхность, а дает свободно дышать фону — чистой глине, однотонной эмали, придавая росписи особую изысканность. Это хорошо можно видеть на работах М. Фаворской, И. Ласс. В большинстве случаев роспись производит впечатление скорее свободной импровизации, чем



во всех деталях продуманного решения. И это также приближает ее к принципам национального народного творчества.

Объемы в русской керамике не столько, может быть, монументальны, сколько массивны. В то же время они отличаются своеобразной эмоциональностью: почти всегда можно ощутить в них приподнято-праздничное настроение торжественных ваз, скромную деловитость повседневной утвари, реже — оттенок нежной хрупкости. Часто формы свободно, хлебосольно раскрыты, их хочется назвать широкими. Они дают простор для росписи, хорошо подают ее, — особенно в настенных блюдах, больших мисках, декоративных пластах. Очень интересный, во многом новый прием находят керамисты в сочетании росписи со сложными формами рельефа, трактуемого весьма разнообразно и свободно.

Большинство произведений русских керамистов сохраняет облик бытовых предметов. Но тенденция к созданию синтетических образов, к разворачиванию сложных рядов ассоциаций наталкивает художников на выход за эти рамки. Примеры таких серьезно продуманных решений, не разрывающих связи с формами реального мира, дают работы М. Рабиновича, Э. Гинстлинг, В. Петрова и других. В ряде произведений неизобразительного характера нащупываются

И. Кролле. Латвия

На стр. 17

Л. Меднице. Латвия (слева)

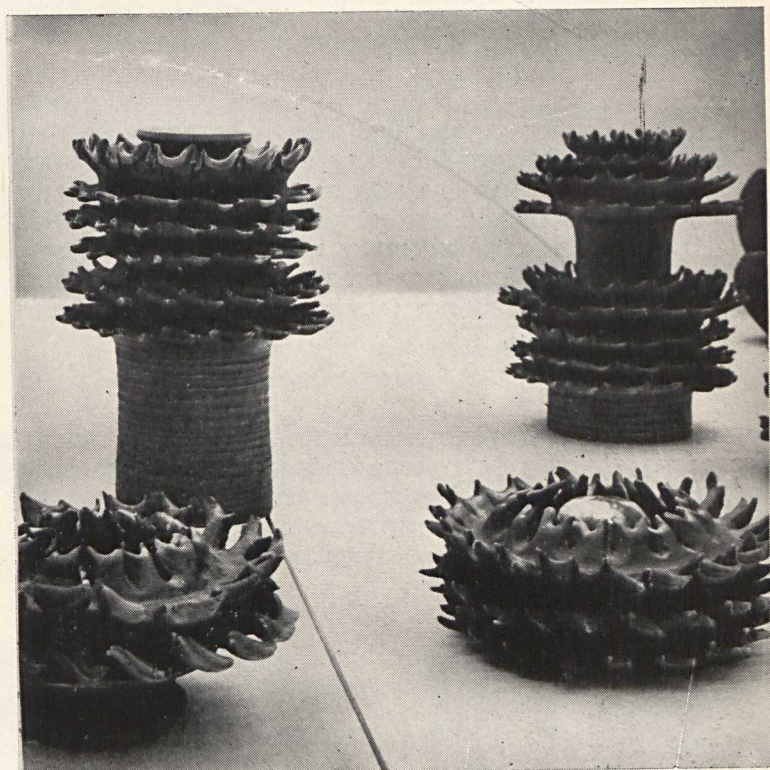
А. Мильбрете. Латвия

М. Димзе-Димме. Латвия

пытаются какие-то свои оригинальные пути насыщения пластической формы образным, эмоциональным смыслом. Сложность здесь, возможно, заключается в неясности еще самих художественных идей, в трудности найти им адекватную пластическую форму. В работах молодых керамистов — В. Петрова, В. Космачева и других это часто приводит к перегруженности, хаотичности форм, к отсутствию той ясности и простоты, которая так трудно вырастает из сложности и многообразия. Преодоление этих трудностей, несомненно, дело будущего.

Таким образом, даже беглый и далеко не полный обзор современной керамики советских республик говорит о том, что при общей линии развития, связанной с реальными потребностями общественной жизни, советская керамика представляет собой сложное и многообразное художественное явление. В нем соседствуют оригинальные, отличные друг от друга школы, в свою очередь, включающие в себя различные

течения, направления, индивидуальные почерки. В каждой республике **сохраняются** или **складываются** свои национальные, неповторимые особенности. Соотношение этих двух моментов — сохранения и сложения вновь черт своеобразия — различно у латышей и эстонцев, у украинцев и русских, что также связано с проявлением в искусстве керамики национального характера. Интересно, что сложение новых черт своеобразия, безусловно, связанное с процессами освоения достижений сторонних культур, стимулированное развитием контактов, тем не менее не определяется только этими факторами. Оно вырастает и из более глубокого, по сравнению с прежним, понимания своих национальных традиций. Насколько можно в настоящий момент судить, процесс в целом идет не только в сторону **сохранения** наследия прошлого, но и **одновременного формирования** новых черт национального своеобразия, которые по истечении какого-то исторического периода времени, видимо, будут естественным образом восприниматься как **прямое продолжение**, как непрерывная линия развития национальной художественной культуры.



Слово участникам симпозиума

Владимир
Петров
(Москва)

Керамика перестает быть только декоративным искусством и все более и более делается средством выражения больших и серьезных проблем духовного порядка, не теряя при этом своих

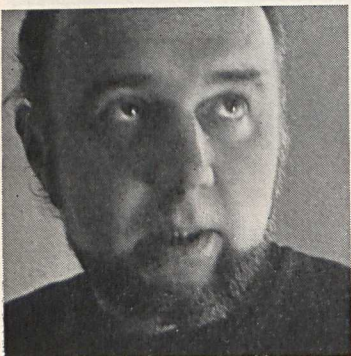


декоративных свойств. Отсюда и серьезный интерес зрителя, который теперь уже не смотрит на керамику, как на красивую безделушку. Невозможность сочетать в декоративной керамике материал с литературностью ставит художника перед необходимостью мыслить специфическими, отличными от живописи и скульптуры категориями.

Национальные черты проявляются в керамике, как и в любом другом жанре искусства. Я не считаю нужным об этом заботиться: если я русский художник, то никогда моя керамика не будет грузинской или немецкой. А использование этнографических моментов мне никогда не представлялось серьезным путем для художника (хотя бывают и исключения).

Борислав
Драгович-
Борд
(Югославия)

В Европе керамика трактуется по-разному, но везде подчеркивается желание керамистов, чтобы их искусство получило место в пространстве и времени, чтобы служило человеку, что существенно



отличается от некоторых веяний в современной живописи и скульптуре.

Народная керамика — традиция, которая все еще недостаточно использована. Ориентация на нее — это отправная точка поисков нового, как и желание создать национальное, отличное от других. Современная керамика, основанная на национальной традиции, должна быть не копией образца, а перевоплощением его в современную форму.

На симпозиуме смотрел и учился, а кроме того, унесу с собой неизгладимое впечатление о духе товарищества, который царил в Вильнюсе. Я участвовал и на других симпозиумах, но то, что я пережил здесь, было чем-то особенным. Мне было очень полезно поработать в такой обстановке.

Латвите
Меднице
(Рига)

Национальный характер современное произведение имеет тогда, когда чувствуешь трудноуловимую связь художника с местом, где он родился, где прожита жизнь, с ритмом времен года, будней



и праздников, но никак не прямолинейную связь произведения с образцами старинного орнамента, формами народного творчества и т. д.

Керамика не скрывает личность художника, потому что импровизация в ней — необходимая часть жестко запрограммированного процесса.

Любая внешняя черта созидательного труда должна помочь внутренней экспрессии творческой мысли. Виртуозный рутинер хуже вдохновенного, но неуклюжего художника.

Готтфрид
Лёффлер
(ГДР)

Симпозиум показывает, сколь широки возможности в разработке керамики. Факт, который следует рассматривать как исключительно позитивный, но в то же время тающий в себе опасность пере-



хода границ, налагаемых самим материалом. Мне кажется, хорошая форма возникает там, где собственная идея удачно совпадает с ощущением разрабатываемого материала. Следует критически отнестись к тем случаям, где идея использует материал, не считаясь с его спецификой.

Наряду с демонстрацией новых форм и путей в области керамики, симпозиум в Вильнюсе весьма содействовал тому, чтобы свести вместе керамистов многих стран. Возникшие здесь контакты между людьми столь же важны, как и накопление профессионального опыта.

Остается пожелать, чтобы эти контакты сохранились после симпозиума и развивались в дальнейшем.

Василий
Цыганков
(Ленинград)

Есть примеры, когда сам материал становится средством выражения художественного образа и даже единственно возможным средством.
Но стремление выявить первородность

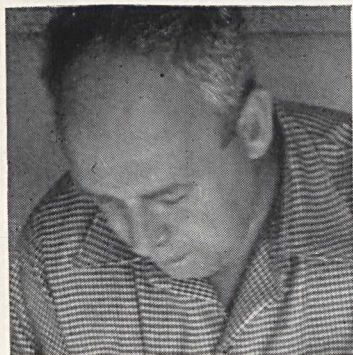


материала не всегда идет на пользу общему решению.

Художнику невозможно уйти от национальных истоков керамического искусства, но владение материалом и знание технологии дает неограниченные возможности для выявления творческой индивидуальности художника. Импровизационный момент неизбежен в любом виде искусства. В керамике он тоже неизбежен, но керамика не допускает случайностей в технике и технологии. Симпозиумы очень нужны. Мне симпозиум был полезен. Хочется делать вещи, которые бы доставляли людям радость.

Эдвард
Рогущак
(Польша)

Влияние традиции в керамике не больше и не меньше, чем в других видах искусства. Современная керамика разных стран, несмотря на новаторские принципы, обладает чертами своей



культуры, среды, страны. Возможности творческого высказывания в материале керамики огромны. Не вижу здесь ограничения творческой индивидуальности. Меня лично интересуют большие архитектурные формы и композиции, где форма и цвет образуют единство из декоративного знака средствами передачи интеллектуального содержания. Симпозиумы — сейчас наиболее популярная форма сопоставления работ и творческих позиций. Эти международные встречи художников разных стран позволяют обмениваться творческим опытом, опытом техники. Рабочий характер встреч способствует непосредственным дискуссиям. Поэтому я глубоко признателен организаторам вильнюсской встречи. Великолепное событие!

Фира
Греку
(Кишинев)



Народное искусство обладает всеми качествами равновесия, ясности, полноты и духовной свободы, к которым так тяготеет современный художник. Это общие черты, а в частности, есть любовь

каждого человека к своей земле, ее людям и обычаям.

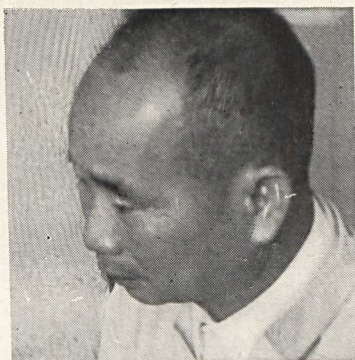
Вещь удастся, когда художник следует духу, а не букве народного искусства. Не делать похоже, а следовать тем законам, по которым творит народ.

Мне кажется, это получилось во всех случаях, когда можно сказать с уверенностью, что это сделал француз, или русский, или мексиканец, или молдаванин, и когда это сделано отлично.

Симпозиум был чрезвычайно полезен. Это всегда интересно — такое острое соревнование разных индивидуальностей, мнений, характеров, почерков, предельное напряжение в предельно сжатый срок — и в результате накопишь багаж, которого хватает надолго. Международное сотрудничество нужно, как воздух, во всех формах и видах, как можно чаще.

Ле Куок Лок
(Вьетнам)

Больше всего на выставке понравилось нам и увлекло то, что сохраняется традиционное мастерство у каждой нации. Мы считаем, что это самый здоровый и интересный путь. Потому что националь-



ная традиция вдохновляет на развитие самого лучшего, что есть в искусстве, самого эстетического. Чрезвычайно ценно, что народ в созидании нового не отрывается от национальных корней, а наоборот, относится к ним творчески.

Мы чрезвычайно рады, что смогли участвовать в симпозиуме и внесли маленький вклад от страны с дальнего Востока. Мы надеемся, что вьетнамские керамические изделия заинтересуют советских зрителей и в какой-то мере ознакомят их с восточной керамикой.

Традиция формируется сегодня

Л. Цешкайте

Когда проходишь по залам выставки «Керамика СССР», замечаешь, каким многогранным стал этот жанр советского декоративного искусства, как выросли и созрели наши художники-керамисты, какие важные проблемы современного искусства они решают. Многие произведения керамики вышли за рамки привычного масштаба, отказались от утилитарной функциональности, что нередко приводит к недоуменному вопросу: к какому виду искусства их отнести? Но, может быть, это и неважно, ведь главное то, что керамика оказалась способной эмоционально воздействовать на зрителя, раскрывать современные художественные идеи, волнующие человека. Всесоюзная выставка позволила увидеть большие группы керамики со своими характерными национальными чертами. В разных краях страны керамика развивается неравномерно, своим путем.

В республиках Средней Азии она существует в виде творчества народных мастеров, а во многих других республиках выросла в самостоятельный вид профессионального искусства. В каждой республике по-своему ощущается связь с традициями народного искусства. В некоторых республиках эти традиции непрерывно продолжают, в других же эта связь либо едва ощутима, либо совсем оборвалась, и там керамика развивается самостоятельно, как вид современного искусства. Художники по-разному понимают вопрос традиций, и это ярко проявилось как на выставке, так и в экспозиции работ членов симпозиума. Одни авторы полностью исходят из национальных традиций керамики, другие — сохраняют только какие-то ее черты и виды, а третьи ссылаются на все наследие своего народа, берегут народный дух, понятие красоты, национальные эстетические идеалы.

К примеру, можно вспомнить украинских керамистов, которые варьируют народные традиции без особых изменений. Или грузинских художников, развивающих наследие народной черной лощеной керамики. В этой области они достигли большого мастерства. Все авторы пользуются одинаковыми приемами. В их произведениях делается акцент на форме сосуда и преобладает один цвет — черный. Декор, лепной, покрытый восстановительной глазурью, наносится, вернее, прикрепляется на поверхность как украшение. И поэтому, несмотря на то, что участвуют на выставке 12 авторов, экспозиция очень однообразна и трудно выделить какие-либо индивидуальности.

Конечно, художников, которые повторяют или варьируют формы своих народных мастеров, никто не упрекает за чуждое влияние и заимствование. Зато как часто приходится слышать порицание тем, кто не идет от народного сосуда, а создает формы, близкие современной мировой керамике. Вряд ли это справедливо. Чем знаменательно произ-



Ж. Почидзе. Грузия



А. Бдеян. Армения

ведение, сто раз повторившее прошлое, и чем плохо произведение, в основе которого заложен современный замысел? Мы все прекрасно знаем, что целые группы художников были духовными учениками импрессионистов, пуантелистов, фовистов и т. д., что существуют последователи Серова и Дейнеки, Фаворского, Сезанна и Пикассо и никто их не упрекает в этом. (Естественно, я имею в виду следование школе этих мастеров, а не копирование отдельных вещей.) О керамистах же часто говорят — «это не народное, это подсмотрено в современных журналах». Ну и хорошо, что человек смотрит современное. Пусть смотрит больше — тогда он быстрее созреет и придет к своему, индивидуальному почерку — самому главному для художника-творца.

Разумеется, тут не должно быть односторонности. Надо хорошо изучать и все наследие человечества, и свое народное творчество. В совокупности большое знание прошлого и настоящего, уж не говоря о врожденном даровании человека, позволяет создавать самостоятельные произведения.

Керамика Армении на выставке имела свой яркий характер, отличавшийся особой монументальностью. Безусловно, армянские художники испытывают большое влияние своей богатой и древней культуры. Даже самые современные произведения имеют налет архаичности, в них чувствуется дух древней архитектуры, красота миниатюр. Это видно в вазах Е. Берояна с богатым фигуративным рельефом, в скульптурах Р. Симонян, Р. Шевердяна и самого младшего участника выставки Д. Бабаяна.

В последнее время художники Российской Федерации очень активно проявили себя в декоративной керамике. В их произведениях чувствуется отход от утилитарных форм, наблюдается современный взгляд на творческие возможности керамики. Для художников-керамистов Российской Федерации характерно свободное, импровизированное живописное решение. Они меньше заботятся о форме, а больше о росписи. Их вещи чаще всего вылеплены от руки, обычно формованы, реже выполнены на гончарном круге. Когда смотришь на эти произведения (И. Лясс, Н. Полторацкой, М. Рачгус, М. Фаворской, В. Космачева), чувствуешь, что художник вел себя не принужденно и некоторые решения у него рождались по ходу работы, как легкий мазок акварелью или маслом. Этот принцип, проявившийся у керамистов РСФСР, исходит из древних русских живописных традиций. Не говоря уже о замечательных иконах, русский народ всегда славился росписями предметов — деревянных ставней, саней, конских упряжек, прялок, шкатулок. Все это, несомненно, оставляет след в творчестве керамистов. Но при легкой, живописной импровизации нужно безукоризненно владеть мастерством мазка кисти. Если это легко делают М. Фаворская, М. Рачгус, В. Космачев, то у И. Лясса мазок неуверен, и это сказывается на окончательном результате произведения. В последнее время у русских художников замечается интерес к рельефу в сочетании с цветом. Это усложняет задачу: ведь надо так обращаться с краской, чтобы она органически легла на поверхность, не дробя рельефа. В этом



Г. Дегудите-Шважене, Литва



С. Сымер, Эстония

отношении интересные работы показали И. Колетаева, П. Чаплыгин, В. Космачев, отчасти и В. Петров. Но В. Петрова больше влечет пространственная форма, имеющая огромные возможности эмоционального воздействия.

Самостоятельной гончарной школой и технологией отличается прибалтийская керамика, хотя и здесь надо говорить в отдельности о литовской, латышской и эстонской керамике. Сама являясь представителем литовской школы, я, естественно, знаю ее лучше всего, но мне трудно судить о ней объективно, смотреть на нее со стороны. Однако, сравнивая ее с керамикой братских республик, могу сказать, что литовская керамика имеет свое национальное лицо. Иногда слышатся мнения, что мы, мол, теряем традиции, испытываем чужое влияние и т. п. Эти упреки не всегда обоснованы. Если в работах литовских керамистов все реже встречается силуэт народного кувшина или стопы, если не видно орнамента с расписных яиц и свадебных сундуков, то это еще не значит, что утрачены традиции. В этом случае значение «традиции» имеет гораздо более широкий смысл. Наверное, надо говорить о национальном мироощущении художника, о его эстетических взглядах, о национальных особенностях мышления, темперамента, понятиях красоты. Их нельзя утратить, если воспитан на них, хорошо их знаешь и любишь. Они формируют личность художника, влияют на его подсознание. Изучение же литовского фольклора, прикладного искусства, памятников культуры находит косвенное отражение в произведениях. Естественно, что на художника воздействует и вся современная культура. Волей-неволей он становится сообщником современных течений и тенденций искусства. Было бы непонятным, если бы современный художник воплощал идеи прошлого века, продолжал бы работать, ухватившись за старые «традиционные» формы. Каждая эпоха ставит новые задачи, которые не всегда решаются без конфликта. Рождаются новые формы, которые часто опровергают старые, хотя они и возникли из них. Это не означает гибели традиций, они только приобретают современные новые формы.

Так, для наших литовских керамистов характерны сдержанность, лаконичное, монументальное понимание формы. На выставке не найдешь ни одной работы, которая была бы покрыта мелкими, пестрыми деталями, не обнаружишь яркого, крикливого орнамента. Смотришь на произведения Ю. Микенаса, Л. Стролиса, М. Врубляускаса, И. Адамониса, А. Лауцюса и чувствуешь везде литовское спокойствие и сдержанность. А с другой стороны, все эти художники разные. Ю. Микенас, Л. Стролис, А. Лауцюс, М. Врубляускас более опираются на привычные народные формы, а И. Адамонис, А. Личкуте, Г. Дегутите исходят из современных понятий — свободной импровизированной формы. Больше всего, пожалуй, выделяется А. Личкуте очень динамичной, экспрессивной пластической композицией, но в цветовом решении она все равно остается сдержанной и спокойной. Вся экспозиция литовской керамики отличается локальным цветом, отсутствием декора, а если он и появляется, то очень незначительный и умеренный. Возможно, это вре-

менное явление, так же как и несколько лет назад господствовавшая грубая, шероховатая поверхность ваз. Сейчас художники отдают предпочтение гладкой поверхности, обращают больше внимания на форму. Придет время, и художники опять возвратятся к декору, что уже ощущается и даже превратилось в «цветение», особенно в латышской и эстонской керамике.

Эстонская керамика, в противовес литовской, очень хрупкая, изысканная. В некоторых произведениях чувствуется влияние изобразительного искусства: графики — через тонкую, грациозную линию, или живописи — фигурные композиции в цвете (Л. Рохлин, М. Ласс, С. Сымер). Росписи С. Сымер можно назвать миниатюрой. Она не боится рисовать фигуры и портреты на вазах или даже сервизах. (Хотя, конечно, можно сомневаться в органичной связи росписи и формы, они могут существовать и самостоятельно.)

Некоторые эстонские художники создают интересные циклы произведений: серии декоративных ваз, которые объединяет единство форм, декора или цвета. Форма варьируется, художник добивается гармоничных пропорций или контраста, плавных переходов ритма или острых сопоставлений.

Такой цикл ваз хорошо группируется, как говорят, его «легко экспонировать». На зрителя действует эмоционально каждая ваза в отдельности и вся группа целиком своим пластическим решением. Такие интересные композиции создали художники: Л. Рохлин — вазы из каменной массы, подобные фантастическим растениям, украшенные тонким графическим рисунком; М. Ласс — сосуды с выющимся орнаментом и ручками-валютами; М. Колберг — группа монументальных ваз и другие.

Эстонским художникам присуще высокое профессиональное мастерство, которое порой кажется даже холодностью. Но это характерно не только для керамики. Законченность, профессиональное мастерство, точность и аккуратность характеризуют не только декоративно-прикладное искусство. Это скорее национальные черты.

Разнообразными формами и свободной ее интерпретацией отличаются произведения латышских керамистов. На этой выставке латышские художники, имеющие хорошие навыки гончарного дела, тем не менее, почти совсем отказываются от гончарного круга. Их произведения — это разнообразнейшие пластические формы, насыщенные множеством деталей. Для многих это может показаться чужим, но именно это очень характерно для латышских художников. Сложность формы, даже барочное богатство ее встречается в народной керамике Латвии, что является совершенным антиподом литовской керамики. В творчестве художников мы не встретим силуэта народных предметов, они создают современные формы, но пластический подход к ним, представление о красоте характерно латышские. Возьмем хотя бы распространенную во всем мире «грибную» керамику, которая нашла отражение и в работах латышских художников (С. Шмидкене). Можно сказать, что это «чужое» влияние, но то, что эта черта — изобилие, богатство формы — нашла отражение у латышей,



М. Кафаров. Азербайджан



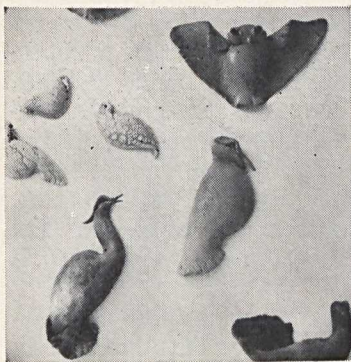
М. Кафаров. Азербайджан



Н. Хакимов. Таджикистан



А. Какабадзе. Грузия



М. Мелнаксне. Латвия

а не у армян или литовцев, говорит о том, что такое понятие о форме им ближе, естественнее. Другие же художники заимствуют то, что ближе их национальным эстетическим понятиям о красоте. Выставка «Керамика СССР» и выставка работ участников Международного симпозиума — значительное событие, которое, безусловно, повлияет на дальнейшее развитие советской современной керамики. Непосредственные творческие контакты, дискуссии помогут совершенствовать и обогащать арсенал творческих и технологических средств. И не надо бояться, что это может привести к подражанию или нивелированию индивидуальностей. Это опасно для слабых и несамостоятельных художников. А тем, кто способен думать и самостоятельно творчески работать, — это только на пользу.

Два пути

Х. Кума



Т. Садыков. Киргизия

Первый в нашей стране Международный симпозиум керамистов прошел очень успешно, он будет иметь большое значение для развития всего советского декоративно-прикладного искусства. Он показал, во-первых, наличие талантливых и зрелых художников в нашей среде, во-вторых, неограниченные возможности художественной трактовки глины, даже в равных условиях работы, при одинаковом материале и одинаковой системе обжига. Это еще раз доказывает большое будущее одного из самых популярных жанров декоративно-прикладного искусства.

Тема симпозиума была поставлена интересно и проблемно, в ее пределах ярко и глубоко могли выявиться черты, характеризующие всю советскую керамику как своеобразную единую школу восточноевропейской культуры. Но объединяя работы всех керамистов в некую общность, она в то же время дала возможность каждому свободно выразить свою индивидуальность, свое отношение и причастность к национальному искусству, к традициям своего народа. Затрагивая вопрос о понимании и отношении художников к народным традициям, я хочу обратиться к работам керамистов Молдавии и России. Один из примеров — произведения молодого молдавского художника А. Силицкого, который проявил несколько поверхностное отношение к традициям народного творчества. Его работы демонстрируют один из тех легких путей, когда повествовательность, жанровость, упрощенная форма, то есть те приемы, которые обычно свойственны крестьянскому искусству, воспроизводятся художником прямолинейно и его произведения приобретают внешнее сходство с народным искусством.

Иной подход можно видеть у Ф. Греку. В ее композиции чувствуется связь с народной архитектурой Молдавии, с монументальной выразительностью и пластической остротой каменных и деревянных столбов, заборов, надгробий. Эту линию молдавского народного искусства развивает Ф. Греку в очень современ-

ных пластичных формах из черной задымленной керамики. Она дает своеобразное и тонкое толкование какой-то грани народного мастерства, народных истоков искусства. Произведение Ф. Греку — интересный и характерный пример решения задачи, поставленной симпозиумом.

Если обратиться к экспозиции русской керамики, то здесь тоже виден разный подход к теме симпозиума.

Интересно решение В. Космачева. Эмоционально его работы ассоциируются с ярмаркой, народным гуляньем, ухарским весельем — чертами, которые я, человек другой национальности, воспринимаю, как присущие русскому народу. Их доносит до нас и классическая литература, особенно Гоголь.

Но в то же время Космачев фактически не раскрыл основных качеств керамики «как глины», не использовал глазурей, приемов обжига и т. п.

Тут уместно вспомнить, что некоторые французские критики делят художников нашей специальности на «керамистов» и «декораторов». К декораторам они причисляют тех известных мастеров современности, живописцев и скульпторов, которые работают также в керамике.

Как мы знаем, именно выдающиеся художники Франции первыми в наши дни обратились к керамике. Это не могло не оказать большого влияния на будущее развитие этого жанра декоративно-прикладного искусства. Французские художники наметили дальнейшие пути и в области монументальной керамики, в частности Леже. Однако в послевоенное время, когда многие именитые живописцы Франции стали работать в области керамики, они, как правило, одинаково выражают себя как на полотне, так и на матовом слое глазури, отсюда и появилось «декоративное» отношение к глине, фактически незаинтересованное в керамике как в материале и в путях развития ее как цельного, своеобразного вида искусства. Этот декораторский почерк типичен для Пикассо, для Миро, для целого ряда других художников.

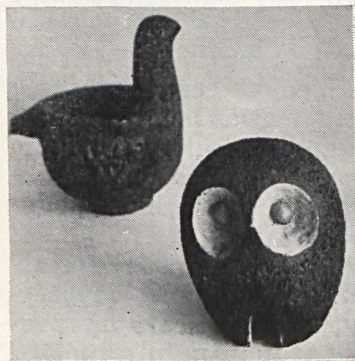
Рассматривая вещи этих мастеров, мы чувствуем, что им все равно, на чем они пишут — на фанере, на полотне, на керамическом листе и т. д. И вот такое же отношение к керамике и чувствуется также у Космачева.

Приблизительно сходный по почерку В. Петров, однако он твердо керамист. Другой результат показывает В. Орехова. Ее экспозиция как бы разделяется на две группы. В одних вещах — расписные прялки из глины и задымленные черные вещи, похожие на прялку; они раскрывают интересную перспективу дальнейших поисков в этой области. И рядом с ними проигрывают ее работы в виде разрезанных цилиндров, которые явно утеряли связь с народной традицией и формально показывают уровень современной керамики без своей школы, без своей почвы под ногами.

И, наконец, В. Цыганков, который как-то объединил, на первый взгляд, очень формально, но вместе с тем, довольно эмоционально сегодняшний стандарт с какой-то сугубо русской деталью — керамические «кирпичи» с лепным чайником. А подход автора к лепному можно назвать прямо бесстрашным.



Г. Шарай. Украина



И. Кведеравичус. Германская Демократическая Республика

Декоративность

как самоцель

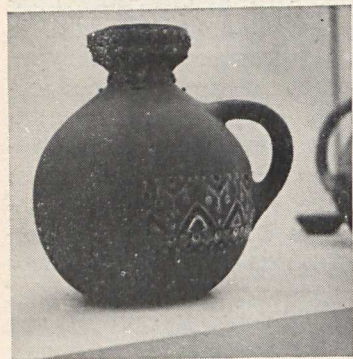
Л. Крамаренко



В. Микнявичюс. Литва



А. Силицкий. Молдавия



А. Какабадзе. Грузия



Ю. Хайтмунданов. Туркмения

Всесоюзная выставка керамики в Вильнюсе наглядно показала, что среди всего многообразия видов и жанров искусства керамики выделилась совершенно особая и очень значительная область — керамика декоративная. Можно с достаточным основанием сказать, что она порождена культурой нашего времени и не является по существу простым продолжением аналогичного жанра декоративно-прикладного искусства прошлых веков.

Можно усмотреть три основные причины, позволяющие сделать такой вывод. Керамика до последнего времени у всех народов нашей страны развивалась как область народного творчества, как вид гончарного ремесла. Сейчас она — творчество специалистов-художников, прошедших высшее профессиональное обучение. Как вид народного творчества керамика была искусством создания предметов быта и потому неразрывно связана с практическими потребностями домашнего обихода, со всем характером народного бытового уклада. В наши дни керамика стала искусством пластически-изобразительным, она все дальше уходит от утилитарных форм, теряет связь с предметным окружением человека и становится средством оформления архитектурно-пространственной среды. И наконец, если в основе народной керамики лежит традиция, устойчивость стереотипа формы, то для современных художников — это область непрерывного экспериментирования, наиболее острого выражения новаторских, а подчас и модных тенденций в декоративном искусстве данного периода, и даже можно сказать шире, вообще пластических искусств.

Разумеется, при всякой группировке эстетических явлений ряд произведений оказывается на стыке, в переходной фазе; в керамике создаются и бытовые формы, отдельные мастера работают в традиционной манере и т. д. Но огромная экспозиция Всесоюзной выставки с ее разделами народной и профессиональной керамики ясно свидетельствовала о размежевании этих двух видов керамики.

При осмотре народного раздела бросалось в глаза, что все многообразие керамической посуды разных республик обусловлено особенностями быта, природных условий края, спецификой крестьянского хозяйства. Черные пузатые кувшины для вина из Молдавии, терракотовые кувшины-амфоры для вина, воды, масла из Азербайджана, серые балхарские кувшины с ангобным орнаментом, расписные блюда и косы для плова из среднеазиатских республик — при всей разнице в конфигурации, технической обработке и декоративной отделке этих вещей в них много общего. Все они порождены практическими потребностями человеческой жизни. Именно поэтому у многих народов мы нахо-

дим единые или сходные формы — взять хотя бы хозяйственные крынки и горшки, распространенные у всех славян, или сдвоенные сосуды с высокой ручкой — «близнята», приспособленные для того, чтобы носить обед «в поле». Мы видели их на выставке в украинском, литовском, молдавском разделах. Их силуэт вошел в эмблему выставки и симпозиума.

В наши дни, когда естественный процесс развития народного творчества и промыслов нарушается вмешательством многих факторов современной жизни, принципы их не сохраняются во всей чистоте, и все же в произведениях народной керамики прослеживается вековое совершенство формы, рожденное практической целесообразностью вещей. Сохранение этой основы народной керамики в творчестве современных мастеров — наша важнейшая задача.

Но вот мы переходим в залы профессиональной керамики, и нас встречают прорезанные насквозь вазы, как у А. Милбрете, или с «обнаженным» внутренним пространством, как у Э. Гинстлинг, причудливые керамические деревья М. Димзе-Димме, бутылки с несоразмерно крохотными горлышками и тончайшей росписью С. Сымер, фантастические вихри пластики и красок В. Петрова и просто рельефные фактуры, декоративные формы, скульптурные композиции. Авторы этих произведений ставят совершенно иные задачи, чем народные мастера, — задачи не только владения материалом, но и преобразования его, насилия над ним. Взаимосвязи пространства и формы, фактурные и колористические искания здесь в принципе те же, над которыми бьются сейчас также и скульпторы, оформители, дизайнеры, художники театра.

Л. Кормашова демонстрирует неожиданные возможности керамического материала, мягкого и упругого, податливого и крепкого; Э. Кэк глубокими врезками раскрывает рельефную форму, сочетая ее с густым затененным синим цветом; А. Личкуте-Юсионене дает острое сочетание фактур, ритмов, цветовых оттенков в своих панно и скульптурных формах. Направление работы этих художников близко архитектуре, где сейчас назрела потребность в декоративном обогащении плоскостей и объемов.

Таким образом, керамика стала как бы лабораторией изыскания художественных средств современного декоративного искусства. И в этой части керамисты достигли многого. Но что выражается этими средствами? Какая цель поисков? Каковы перспективы их практического применения? Не получается ли так, что большая область искусства с сильнейшей творческой потенцией пока еще не нашла своего места в художественном ансамбле современной жизненной среды.

* * *

Среди других актуальных проблем художественной практики, которые затрагивают керамисты, важное место принадлежит вопросу национального своеобразия произведений, что и было темой Международного симпозиума.

Принято основной источник национального своеобразия видеть в использовании традиционных мотивов народной керамики и народного искусства в целом. Но работы и высказывания большинства участников симпозиума и выс-

тавки говорят о том, что пафос их творчества лежит в стремлении выразить современные эстетические представления своего народа. Вот отдельные примеры. Всех интересовали работы двух художников из Вьетнама — Нгуен Ван И и Ле Куок Лока: декоративные вазы и блюда с люстровой поливой, с орнаментом из круглящихся ветвей и иероглифическими надписями, цветная скульптура слона. Мы воспринимаем эти вещи как традиционные, имеющие корни в истории вьетнамского искусства, ищем специфические орнаменты и мотивы. Но авторы обращают наше внимание на скромное блюдо с изображением рыбка с веслом в одной руке и винтовкой в другой. Они приводят народную поговорку: «У меня две руки: одна — чтобы воевать, другая — чтобы работать!» И фигура слона в их интерпретации — не просто традиционный скульптурный сюжет, а изображение верного помощника в героической борьбе народа, слона, трубящего победу.

Чехословацкий художник Петер Свобода выполнил две серии работ — вазы разной конфигурации, в основе которых лежит четкая, почти машинная обработка тел вращения. Он называет это дизайнерской работой и предназначает для серийного промышленного выпуска. Вторая серия — лепные формы, тоже тонкого черепка и суховатого рисунка, но с модным сейчас в европейском искусстве элементом антропоморфности. Эти штудии автора — разминка к дизайнерской работе.

Югослав Борислав Драгович-Борд создает композицию из ваз, поставленных одна на другую, с виртуозным мастерством прорезая каждую ажурным рисунком, превращая глину в кружевную ткань и горды своей победой над материалом. Молдавская художница Фира Греку строит вертикальные колонки-балясины из черной задымленной керамики. Стараясь ответить теме симпозиума, она использует народную технику, берет прообразом резную деталь народной молдавской архитектуры, но мы видим в ее произведении современные ритмы, точность и остроту композиции современного художника.

Сабиджан Бакашев из Киргизии сделал несколько скульптурных групп. Его вещи монументальны, весомы, шамотная масса обработана, как иссушенный солнцем камень. Национальным остался лишь типаж, а вещь выполнена как серьезная скульптурная форма.

Латыш Дайнис Крастыньш избирает мотивом своей работы крестьянскую утварь — кувшин, кружку, прялку. Но решает бытовой предмет как пластический натюрморт. Его произведение можно назвать скульптурой кувшина, кружки, прялки, в которых вылеплено из глины все: веревки, стягивающие форму кувшина, деревянное донце прялки, ее резной край.

Авторам всех этих работ (а ряд их можно было бы и продолжить) нельзя отказать в выражении каких-то сторон своего национального искусства. И в то же время как источники творчества, так и средства выражения их очень различны. Прежде всего они связаны с современной конкретно-исторической и культурной ситуацией, в которой сформировалась творческая личность. Для вьетнамского народа сегодня — это борьба

за освобождение, для латыша — утверждение исторических корней своей культуры, а для киргиза — утверждение творческой полноценности народа в ряду других современных социалистических наций и т. д.

Конечно, это только отдельные, вырванные из всей сложной системы связей примеры, но хотелось заострить вопрос на многообразии путей формирования современных национальных направлений в декоративном искусстве, предостеречь от ориентации художников лишь на этнографические и народно-ремесленные источники в том новом жанре керамики, который родился на наших глазах. Успех ждет художника всегда на пути свободного самостоятельного творчества. Каков бы ни был «импульс» его работы, результат ее меряется современными критериями искусства, его общими достижениями.

В чем русская традиция?

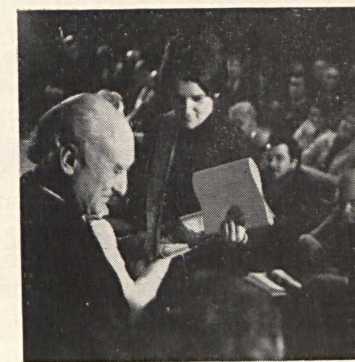
М. Ильин

Выставка керамики во Дворце искусств в Вильнюсе произвела на меня большое впечатление своими экспозиционными качествами. Экспозиция произведений декоративно-прикладного искусства — необычайно трудная задача. Сложность состоит в том, чтобы создать общую картину и в то же время выделить основные вещи. В вильнюсской экспозиции достигнута удивительная гармония целого и меры всех вещей. Я хочу отметить большой успех авторов экспозиции — литовских художников А. и В. Насвитисов и профессора Л. Стролиса.

Теперь о симпозиуме. Тема его показалась мне весьма сложной, потому что, как правильно заметила И. Крюкова в своем обзоре выставки, существуют две различные позиции в отношении к национальным традициям. Одни видят сохранение национальных черт в неукоснительном соблюдении традиций прошлого, другие ищут истоки национальности гораздо глубже, в каких-то духовных принципах, гуманистических началах, свойственных искусству того или иного народа, в непрестанном развитии этих качеств.

Работы симпозиума подтверждают, что в основном художники встали на путь самостоятельного творчества, повторения прошлого нет, отношение к традициям по существу отрицательное, искусство керамики взято с позиций наших дней. Но как при этом выражается национальный характер искусства? Каково наше отношение к наследию?

Если проследить историю русской керамики, начиная с изразцов XV—XVI веков и кончая майоликой Врубеля, мы увидим огромное разнообразие декоративных приемов, видов, композиций, места вещей в архитектуре и т. д. Совершенно ясно, что каждая эпоха, каждый стиль выражали себя по-своему. И вот сегодня звучат слова некоторых искусствоведов: «живая связь с традициями прошлого». С какими именно традициями? А правильно ли идти вперед, все время оглядываясь назад? Ведь так можно споткнуться и упасть. По-ви-



димому, чтобы сохранять национальные черты искусства, нужно проникнуть в истоки народного духа, познать «художественную душу» нации. В изучении и обобщении этих глубин культуры мы, искусствоведы и историки искусства, сделали еще очень мало. Наша задача — проводить такие исследования и помочь художникам разобраться в этой сложной проблеме.

Вот какой еще вопрос меня тревожит. Декоративно-прикладное искусство не может не иметь цели, касается ли это утилитарных предметов или подчеркнутых декоративных произведений, уникальных в полном смысле этого слова. На уникальные выставочные произведения, которые мы в основном видим на выставке, ложится особенно ответственная задача. Они должны будить мысль, давать пищу уму, развивать художественные идеи современного искусства. Хочется видеть глубокую народность произведений не в смысле подражания простейшим формам крестьянского творчества, а в том высоком гражданском смысле, каким было русское классическое искусство.

Я с сожалением должен сказать, что не вижу такого отношения к творчеству у многих художников-керамистов. Некоторые вещи можно понять лишь как «самовыражение» художника, желание перекричать друг друга, заявить о себе, не заботясь о решении общих принципиальных задач современного декоративного искусства.

Думаю, что и русский отдел керамики следует оценить строже, чем это сделала Х. Кума.

Я не считаю серьезной попытку В. Ореховой повторить форму прялки в глине. Перевод предмета прикладного искусства из одного материала в другой никогда не давал успеха. Или кубические объемы из люстровой керамики с маленьким чайничком на них В. Цыганкова — что за смысл в этой композиции? Мне кажется такое соединение механическим, «русская деталь» здесь использована нарочито и формально.

Сравнение работ В. Космачева с русским балаганом, народными гуляньями неубедительно.

Хорошо, когда художники-керамисты ставят сложные задачи, но над их решением нужно еще много и много работать.

Материал подчиняется...

Н. Степанян

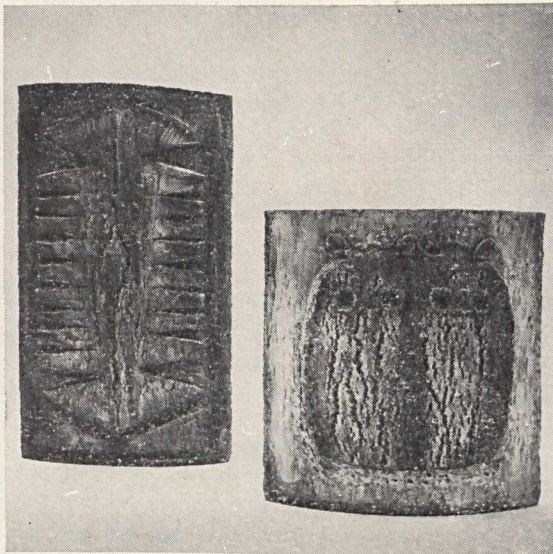
Эта выставка была находкой для искусствоведа, интересующегося национальными чертами искусства: каждая из 15 советских керамических школ показала тут свои возможности, каждая демонстрировала свой подход к решению современных задач декоративного искусства.

Народ хочет заявить через своих художников, как он живет, как творит сегодня. Но подход у художников разный. Одни повторяют, точно или с аранжировками, высокие образцы, оставленные

А. Кубилене. Литва



Ю. Адамонис. Литва

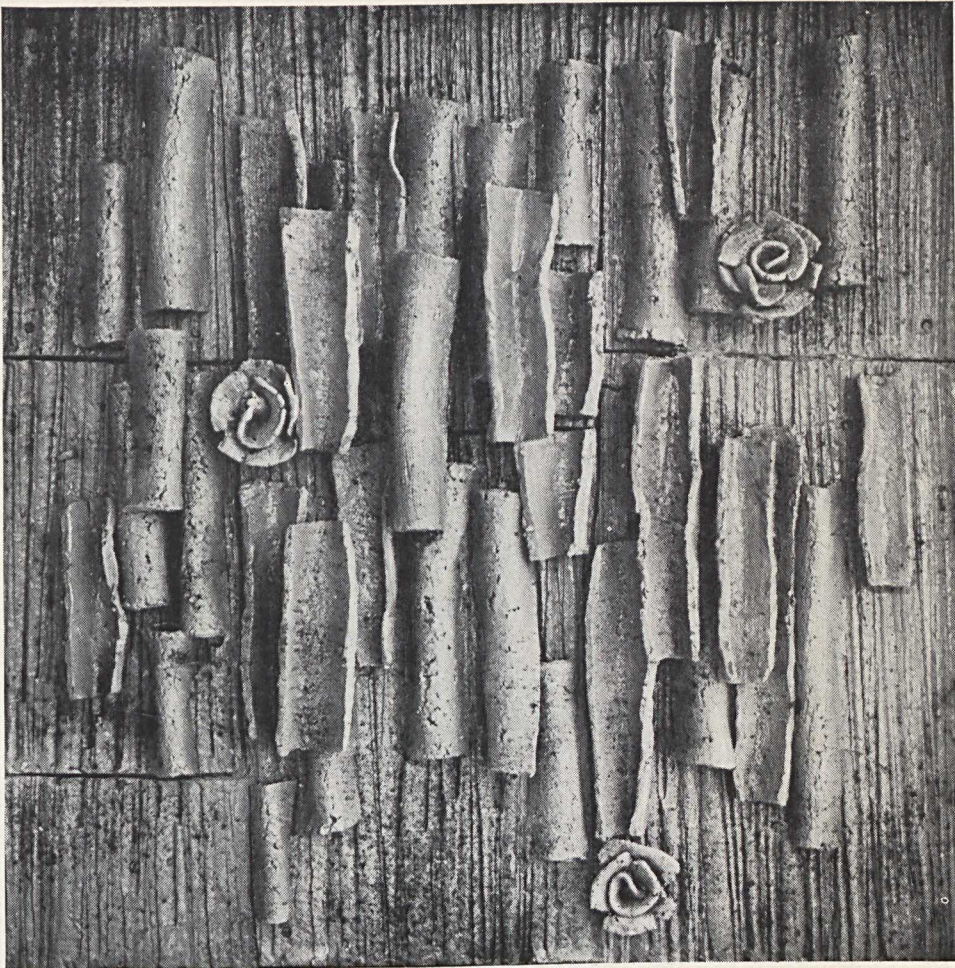


А. Скарблоте. Литва



Г. Яценайте. Литва





А. Личкуте-Юсионене. Литва



М. Банкаускайте. Литва

в наследство отцами. Другие решают вопросы, которые стоят перед искусством нашего времени, решают их по-своему, доказывая тем самым, что проблемы эти их интересуют, что это их проблемы.

Эти «вторые» в нашем перечислении на самом деле — «первые», потому что именно они смотрят в лицо всей сложности современных художественно-образных задач, исходя из современных духовных потребностей своего народа и стремятся обогатить родную культуру темами и слогом XX века. Таковы три прибалтийские школы, школы РСФСР и Молдавии.

Соответственно, если Украина, среднеазиатские республики, керамисты Закавказья выступали отрядами, а различие личного почерка отходило тут на второй план и тушевалося, то в разделах Литвы, Латвии, Эстонии, РСФСР и Молдавии каждый художник выступал от своего имени, на свой собственный страх и риск, и осязаемое родство внутри национальной школы строилось не на внешнем сходстве, а на общности поставленной задачи и отдаленно присутствующих в ее решении культурных ассоциаций.

Как же образовался такой перепад в самом понимании задач современного творчества, такое видимое различие? Причин много — не только мера личного таланта положена на чашу весов. Историческая судьба этого вида искусства в каждой республике своя, свои традиции организации дела, свои методы художественной выучки. Они во многом определяют сегодняшний ход работы, подчиняя себе личное дарование художника. От этого никуда не уйти, но хочется призвать мастеров молодого поколения к самостоятельному мышлению и творческому подходу к делу своей жизни.

«Керамика есть пространственное искусство, она сестра скульптуры, ее место в архитектуре» — так понимают свою первейшую задачу мастера Литвы, а размах ее решения от Л. Шульгайте до И. Адамониса был достаточно широк! «Керамика — драгоценность, она — золото, слоновая кость и аметист» — вот одна из задач эстонцев и латышей, с диапазоном от Г. Круглова до С. Сымер. В керамике синтез пластических искусств, в ней рождаются живопись, скульптура, графика и дизайн — утверждают художники России: В. Космачев, В. Петров, Н. Полторацкая, М. Рабинович. Сращение изображения, вещи и отвлеченной конструкции делало разделы этих республик чрезвычайно интересными и свежими. Диапазон решения этой проблемы был не просто широк — здесь каждый намечал свою тропу; за Кормашовой, Ласс, Рохлиным, Личкуте, Дегутите-Шважене, Лукшо и Шмидкене, Космачевым, Петровым можно было видеть идущие в будущее линии.

Естественно, что на пути дерзкого выявления заключенных в керамике архитектурных, скульптурных, живописных и графических качеств возник пересмотр самого отношения к материалу: он все реже трактуется как мягкий, вязкий, выявляющий себя в телах вращения. Да, простая глина, но в печи она, как Феникс, приобретает не только новую жизнь, но и новое обличье! История искусства в своих вершинах знала

Экспозиция
по Дворце выставок.
Вильнюс
На переднем плане
декоративная керамика
Л. Шульгайте. Литва

свободу подхода к материалу, его неузнаваемое преобразование. Вспомним машинную точность форм греческих ваз и металлический звон их черепка, каменное кружево окон готических соборов, слоновую кость дворцовой мебели и золото (не золочение, а именно золото!) деревянного резного иконостаса. Во всех этих случаях можно обнаружить переход в сферу художественных задач куда более высокого ранга, чем раскрытие и наилучшее выявление природных свойств материала.

Думается, что лучшие наши керамисты приобрели за последние годы именно эту свободу, это профессиональное право на вольность по отношению к материалу. И сама керамика в результате переходит сегодня к новым задачам, где содержательность, а в иных случаях и символическая наполненность каждой формы становятся ее эстетическим оправданием и обоснованием. Что же должно служить «ограничителем» при выходе на этот виток? Чувство меры, чувство искусства, чувство соответствия средств — образному содержанию произведения.

Выразительность декоративной формы

Н. Николаева

Девиз выставки — народные традиции в современной керамике — это формулировка проблемы, которая сейчас представляется едва ли не самой сложной и актуальной. В современной керамике традиция живет как бы в двух ипостасях: в непосредственной преемственности эстетических норм народного гончарства — вплоть до форм, колорита, системы декора; и в более общей форме — «культурного наследия» народа. Подобно тому, как народное гончарство вне традиционного канона, выработанного коллективным творческим опытом, теряет самое главное — качество художественности, так и мастер, который принял высшим критерием для себя образцы народной керамики, невольно оказывается в кругу совершенно определенных приемов, выразительных средств, композиционных законов. Его задача — «поддержание огня», некогда зажженного его предками. Лучший пример — работы среднеазиатских художников Ф. Абдуллаева, Р. Матчанова, У. Мелиева, Р. Исмаилова и других. Их керамика — принципиально типологическая в своей образности. Перед работами этих мастеров наш современник испытывает волнение встречи с давно знакомым, но всегда интересным, с красотой, вырастающей из глубины веков. Эти художники живут внутри стихии народного искусства и по его законам. Но в общем русле современной художественной культуры это лишь частный случай. Как правило, современный художник находится вне этой стихии, и тогда его собственная творческая индивидуальность, свобода его фантазии становятся первостепенными. Его произведения дают нам другой род эмоционального переживания — волнение от встречи с неизвестным, от соприкосновения с какой-то новой, открывшейся нам истиной.

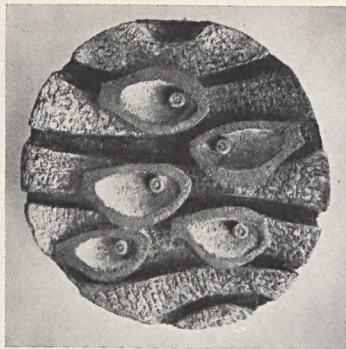
Особое видение мира художников может поразить нас своей необычностью, вызвать даже недоумение и неприятие его идей (так было, например, с некоторыми работами В. Космачева) или радостное удивление от неожиданной точки зрения на привычное (два панно Л. Рохлина — как будто живые ростки приподняли тяжелую поливу изразцов и распустились сказочными драгоценными цветами). Но даже произведения, казалось бы, принципиально не традиционные, несут в себе качества совершенно определенного «культурного потенциала». Сервиз В. Васильковского пронизан ощущением Ленинграда не только из-за сюжетной росписи. Это ощущение и в изысканной суховатости форм, и в графичности рисунка, и в тонких, хрупких ручках чашек и чайника, вызывающих ассоциации с ленинградскими решетками.

А блюдо М. Фаворской невидимыми нитями связано с московской школой живописи, его жизнь — в трепетной росписи, так легко и свободно наложенной на шероховатую, весомую поверхность глины. Разве не приходит на ум особая скульптурная традиция в литовском искусстве перед произведениями Л. Шулгайте? Народная деревянная пластика — все эти смешные и странные фигурки, бесчисленные черти и святые, виденные с раннего детства, стали не только культурным фондом творчества этой художницы, но косвенно повлияли на формирование ее остросовременного художественного языка. Сила и напряженность, заключенные в композициях Л. Шулгайте, внутренняя динамика формы, как бы отраженная в изогнутой линии гребня на поверхности шарообразного объема, легкая подцветка, заставляющая зрителя еще острее пережить фактуру поверхности, ритмическая связь трех отдельных объемов — все это качества современной декоративной формы, которая стала главным «героем» всей этой выставки.

Действительно, утилитарные предметы почти не были представлены в экспозиции. Обостренное внимание к декоративным задачам усложнило пути развития современной керамики и ее связи с жизнью. Оставаясь собой, она приблизилась к искусствам пластическим и монументальным (вспомним, как много было на выставке садово-парковой керамики и в виде скульптурных композиций, и в виде крупных ваз). Такая задача керамики уводит ее еще дальше от нерасчлененного коллективного творчества народного гончарства к индивидуальному сочинительству, где неповторимость «почерка» художника становится одним из важнейших компонентов образного строя произведения. Отойдя от утилитарности, современная керамика разрабатывает, открывает сложную содержательность декоративной формы. Образный строй каждой вещи рождается не из круга привычных ассоциаций, но из того нового, что открыто художником в результате взаимодействия его воли, темперамента, воображения с материалом, находящимся у него в руках, — в пропорциях, ритме, фактуре, цвете, в их сопоставлении и драматическом конфликте. В таком произведении, как ваза с совами И. Адамониса, образ рождается одновременно и из силуэта, и из фактуры, и из колори-



Г. Лёффлер. Германская Демократическая Республика



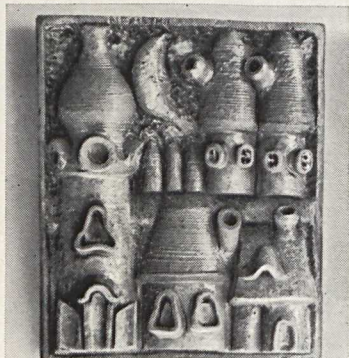
И. Кведеравичус. Германская Демократическая Республика



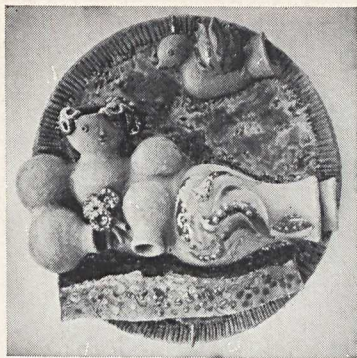
Ц. Доржсүрен. Монголия



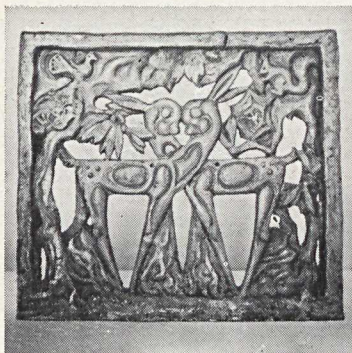
Я. Немет. Венгрия



Ле Куок Лок. Демократическая Республика Вьетнам



Г. Лёффлер. Германская
Демократическая Республика



Ц. Доржсурен. Монголия

Я. Немец.
Венгрия
←



Нгуен Ван И. Демократическая
Республика Вьетнам

та. Изобразительность здесь вторична, она выросла из содержания, а не заменила его собой.

В керамических рельефах Л. Кормашовой можно увидеть дальнейшее развитие темы декоративного блюда: сначала была просто повешена на стену расписная тарелка, потом роспись как бы вышла из плоскости, стала объемной и, наконец, отказавшись от «фона», рельеф получил самостоятельное значение в пространстве интерьера. Можно оспаривать художественную значительность этих произведений, но сам путь поиска представляется интересным и плодотворным.

В работе с декоративной формой свобода обращения с материалом, умение разгадать «генетический код» жизни предмета в пространстве становятся главными качествами современного художника-керамиста.

Блеск и нищета декоративной керамики

С. Базазьянц

Вещи, созданные художниками в Вильнюсе, можно оценивать, исходя из внутренних движений жанра, — при этом важно выявить характерные частности, подчеркнуть остроту и новизну решения, зафиксировать индивидуальные манеры. Такой подход дает возможность сопоставлять и сравнивать, заострять внимание на более или менее существенном, отмечать яркое, живое, оригинальное. Но он неизбежно связан с конкретным произведением или группой вещей, объединенных спецификой одного жанра. Возможен и иной метод критического исследования, основанный на панорамном охвате явлений, рассматриваемых во взаимосвязи с другими видами искусства.

Я хочу взглянуть на работы симпозиума, как на возможные, сопутствующие архитектуре, средства декоративного искусства. Иными словами, я хочу дать некоторым вещам не самодовлеющее, не станковое, а прикладное истолкование, тем самым открыв для них пути более полнокровной и осмысленной жизни. Вильнюс — город прекрасных новых ансамблей, где высокие функциональные качества архитектуры слились воедино с живописным природным ландшафтом. «Жирмунай», отмеченный совсем недавно Государственной премией, сегодня кажется чем-то привычным и само собой разумеющимся. Удивляешься — о чем шумели? Другой район «Ладзиняй», с его комплексной композицией, живописной планировкой и органичным вращением в природу, символизирует более высокий этап в развитии нашей архитектуры. Этап, на котором уже не только необходимо, но и интересно задуматься о средствах эмоционального и эстетического обогащения архитектурной среды и общественного интерьера. Именно здесь видится мне непочатый край работы для художников-керамистов, проявивших склонность к синтезу в урбанистических условиях.

Большинство работ симпозиума отличается поиском самостоятельного решения

чисто эстетических проблем. Но были и такие керамические панно, скульптурные композиции, фактурные разработки, которые буквально просятся в архитектуру.

В предметной среде города эстетическое неотделимо от утилитарного и каждый элемент, если он подчинен целому, активно участвует в организации пространства. Неисчерпаемая декоративность керамики, возможность ее фабричного изготовления, а главное, ее внутренние глубинные связи со строительным делом, с зодчеством составляют основу их художественного взаимодействия. Вот примеры с выставки.

От керамических раковин Л. Шульгайте везет уверенностью в том, что природа делает свое дело спокойно, красиво и надежно. И что художник так же должен делать свое дело. И так же, как природа, творить не в одиночку, а в содружестве и для беспрестанного совершенствования мира.

Художница А. Личкуте-Юсионене в своих голубых фактурных импровизациях достигает редкого по силе воздействия декоративного эффекта. Отдельно взятая глиняная картина может быть многократно повторена как модульная основа большой настенной композиции. Такая стенка выглядела бы интереснее, чем робкий синтез в ресторане торгового центра в Жирмунай.

Работы поляка Э. Рогущака воспринимались фрагментами законченного архитектурного убранства. Пластины-панно, выполненные в грубой керамике, очень современны по своему пуританскому духу, монументальной тяжеловесности и мрачноватому колориту.

Московский художник В. Петров — жизнерадостный фантазер, мечтающий украсить землю красочными глиняными деревьями с листьями-пропеллерами. Открытый Фернаном Леже, этот путь привлекает и русского художника. Но Петров работает по-своему.

Если не ограничиваться работами симпозиума, а подумать и над экспонатами Всесоюзной выставки, то в разряд «урбанистической керамики» можно отнести еще несколько работ. И в первую очередь, произведения таких художников, как В. де Бурс, С. Сымер, Н. Лятукайте, В. Космачев и другие.

Глиняный рельеф «Поезд» — весел, ироничен, легок. Такая скульптура не может не вызвать улыбку, она напоминает детство, цирк, балаган. С ней хочется встречаться часто, а потому ее место в общественном интерьере. Примеры можно было бы продолжить. Осознанная или нет, тенденция к монументализации образа, форсированному насыщению его декоративными средствами типична для работ многих участников симпозиума. Многие эстетические разработки можно рассматривать как начало формирования новой целостности, имя которой — городская среда.

Возможно, многим специалистам прикладного искусства такие рассуждения покажутся далекими от существа дела. Тогда я предлагаю другой ход размышлений, исходящий из специфики жанра. На выставке мы увидели разные стилистические направления: одни работы строго выдержаны в рамках национальной традиции, иные — повторяют освоенное другими или самих себя и лишь немногие открывают новое.

О чем это говорит? О том, что художники подошли к рубежам мировых стандартов? Или о том, что они стандартно мыслят в рамках своего профессионального дела? Думаю, что и то, и другое. Всякое повторение не только лишено индивидуальности, но и оторвано от реальной почвы — это растение без корней. Я имею в виду ощущение чужеродности, которое лежит в основе не каких-либо отдельных вещей, а того направления, которое дано жанру в целом. Если в зарубежных странах существует особый вид формотворчества в материале, то не следует забывать, что оно развивается на фоне активно действующего дизайна и бытового прикладничества. Рынок там наводнен товарами массового потребления самых различных мастей и марок, а изыски мастеров декоративного искусства являются лишь питательной средой, откуда черпает ресурсы промышленное искусство. Не лишено оснований и предположение о том, что такое искусство все же находит специфического потребителя в лице знатоков и ценителей бесполезного.



В наших условиях, когда бытовая культура народа только набирает силу, когда потребность в простых и нужных вещах, сделанных «по законам красоты», возросла настолько, что за ней не поспевает художественная и легкая промышленность, в наших условиях — невольно начинаешь искать возможность более действенного участия художников-керамистов в жизни. Нарисовать и построить не одно и то же. Участвовать в деле жизнестроительства труднее, чем разрабатывать, пусть даже успешно, сложные формально-эстетические сюжеты. Всякая художественная деятельность нужна обществу, но одна связана лишь с обновлением художественных форм, другая — с естественным движением жизни.

А. Силицкий. Молдавия

В. Кучина. Югославия

М. Облакулов, народный мастер
Ургут. Узбекистан

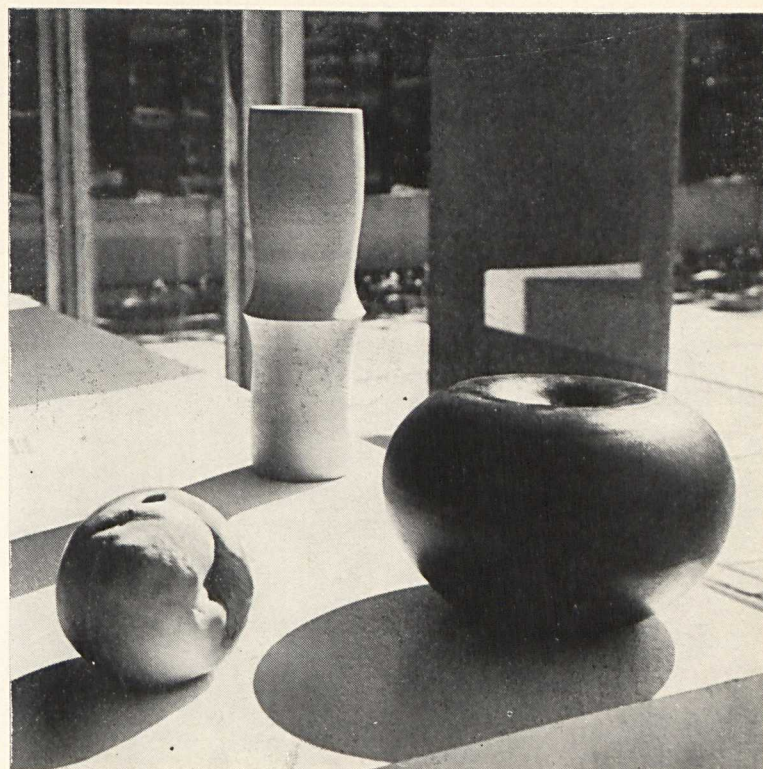
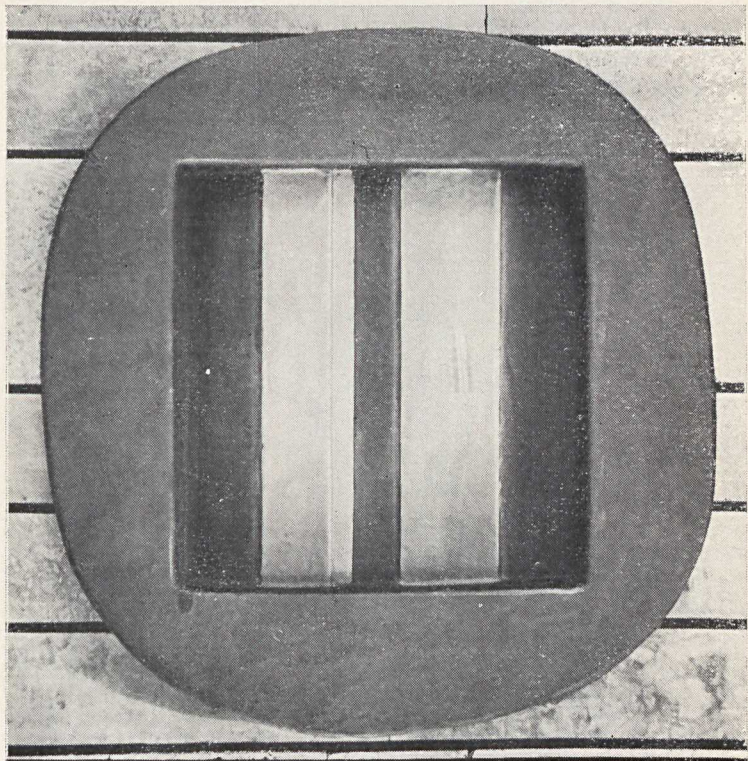
На стр. 33.
Вверху:

Э. Рогушак. Польша
А. Конзова. Болгария

Внизу:

М. Стефанеску. Румыния
П. Свобода. Чехословакия







*В. Де-Бурс. Латвия
Внизу:*

Б. Драгович-Борд. Югославия

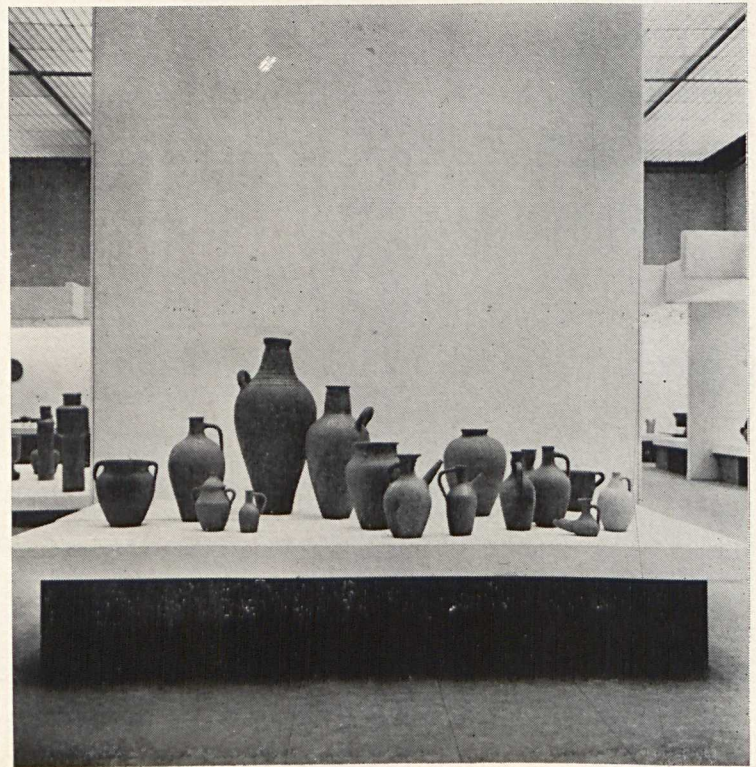
*Р. Аббасов, Р. Исаев,
Народные мастера. Азербайджан*

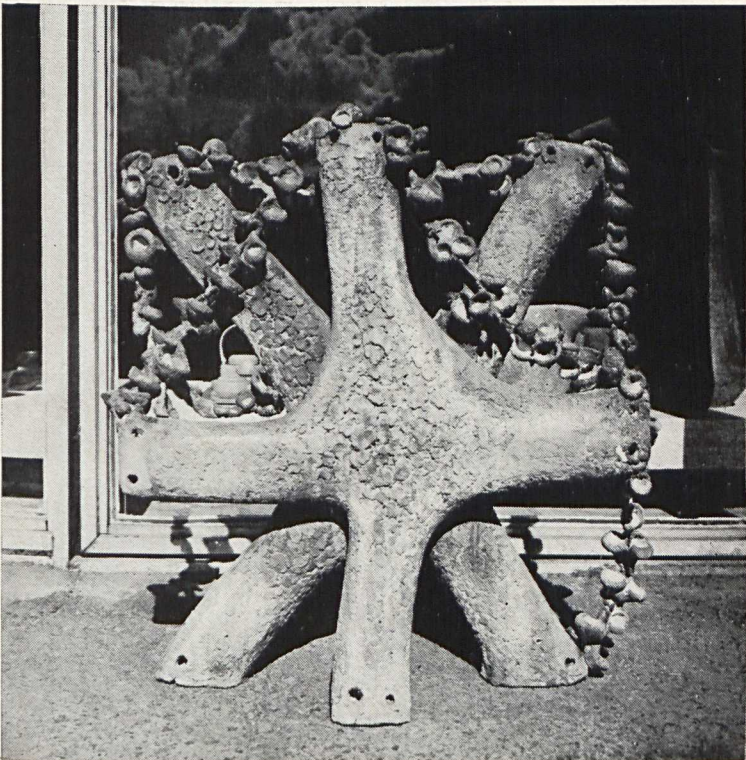
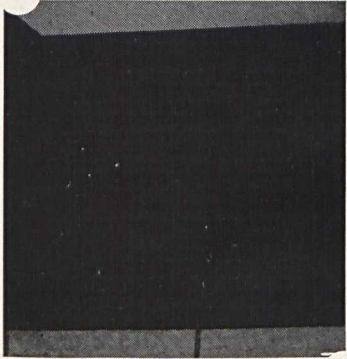
*На стр. 35
Вверху:*

*В. Цыганков. РСФСР
Л. Шульгайте. Литва*

*Внизу:
Л. Меднице. Латвия*

Н. Хакимов. Таджикистан.







Искусство и этнос

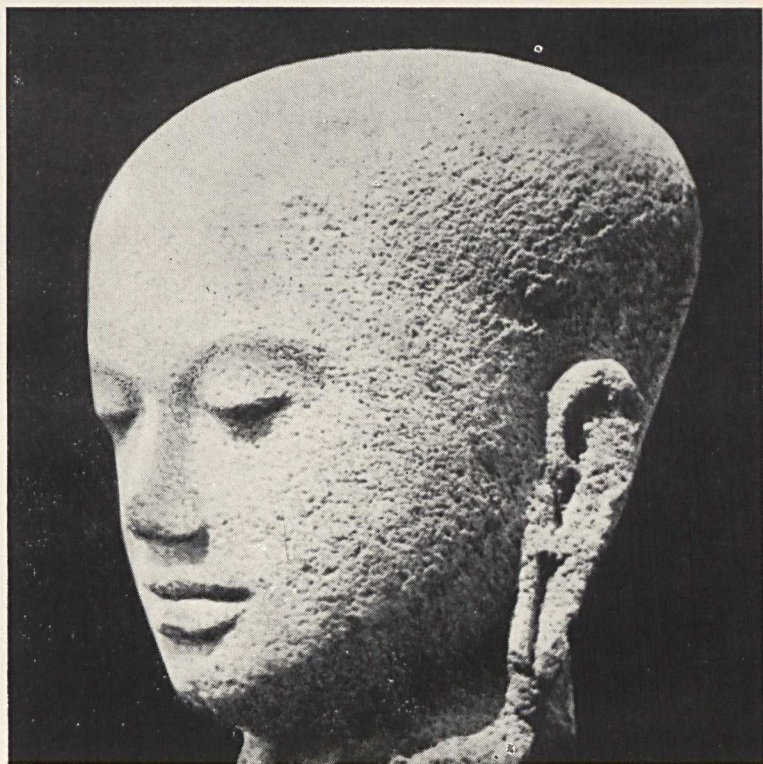
Постановка проблемы

Л. Гумилев

Сопоставляя стадии развития изобразительного искусства с фактами мировой истории, можно заметить, что расцветы и упадки искусства зависят от этногенеза или природного процесса становления человечества, естественным образом разделенного на этносы (народности). Каждый этнос оригинален и неповторим, значит и создаваемое им искусство либо несет черты самобытности, либо отражает (в подражаниях) духовную зависимость его от иных народов, даже если эта зависимость не облекается в политические формы. Нет и не было человека, не принадлежащего к тому или иному этносу. Каждый знает, что он либо француз, либо ирокез, либо эллин, либо перс и т. д. Подобная принадлежность очевидна не только для самого человека, но и для окружающих его людей. И основным признаком является не то, на каком языке он говорит или какого цвета его кожа, или куда он приписан по документу, а как он себя ведет.

Стереотип поведения сам по себе изменяется в ходе этногенеза, но это-то и дает возможность, наложив его на пространственно-временные координаты, установить причинно-следственные связи, а следовательно, и пути развития. А так как искусство обязательно входит в сферу деятельности любого народа, то значит, оно характеризует его возможности, наклонности





и стадию исторического развития. Это особенно видно при изучении истории декоративного, массового искусства, потому что на полотнах великих мастеров индивидуальные черты подчас затрудняют проникновение в эпохальные особенности.

Таким образом, декоративное искусство, архитектура, орнаментика, каллиграфия являются индикаторами исторических процессов этногенеза, а линии этногенеза — скелет большой системы, непременным членом которой является искусство. Много говорилось о социальном базисе искусства, но существующая наряду с ним этническая обусловленность не менее реальна и наглядна. Например, в средние века феодальная формация охватывала все оседлые земли от Атлантического океана до Тихого. Но похожи ли готические соборы на китайские пагоды, шатровые церкви на индийские храмы? Как разнятся персидские миниатюры и итальянские картины, хотя те и другие выполнялись в XV в.! И, наконец, сколь различны изображения грозного тибетского «хранителя закона», быкоголового, многорукого, попирающего нагие тела врагов веры, и архангела Михаила, повергающего Люцифера, несмотря на то, что тут совпадает даже сюжет?

Что создало эти различия? Пространство и время, то есть ландшафт и эпоха, а именно эти две состав-

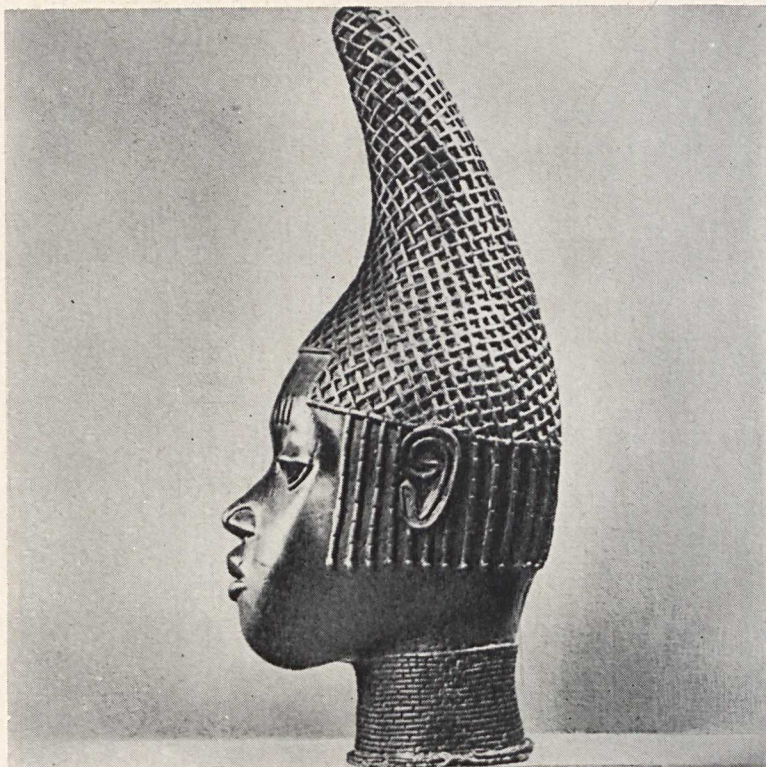
ляющие определяют направление и фазу этногенеза на глобальном фоне общественного развития. Именно эти оригинальные, но вместе с тем массовые черты, наиболее отчетливо проявляющиеся в декоративном искусстве, мы справедливо считаем народными, так как они отвечают вкусам и запросам не узкого классово ограниченного заказчика, а всем членам большой системы (в кибернетическом смысле слова), именуемой этносом¹.

Но было бы наивно искать в искусстве того или иного народа документально точные пейзажи его страны или антропологически верные портреты народов соседних да и его собственного. Это не под силу и естественным наукам, потому что прибор влияет на картину эксперимента.

Обычно на это небольшое искажение берется поправка, но насколько более мощно воздействие творческой интуиции художника и его личного отношения к изображаемому объекту. Экспериментатор и художник величины несравнимые, хотя вносимая в восприятие действительности «неточность» имеет одну и ту же природу.

Однако нужна ли художнику та точность, без которой не может обойтись ученый? Пожалуй, она ему даже вредна. Ведь изображая на шелку отшельника, древнекитайский художник стремится показать не больного,





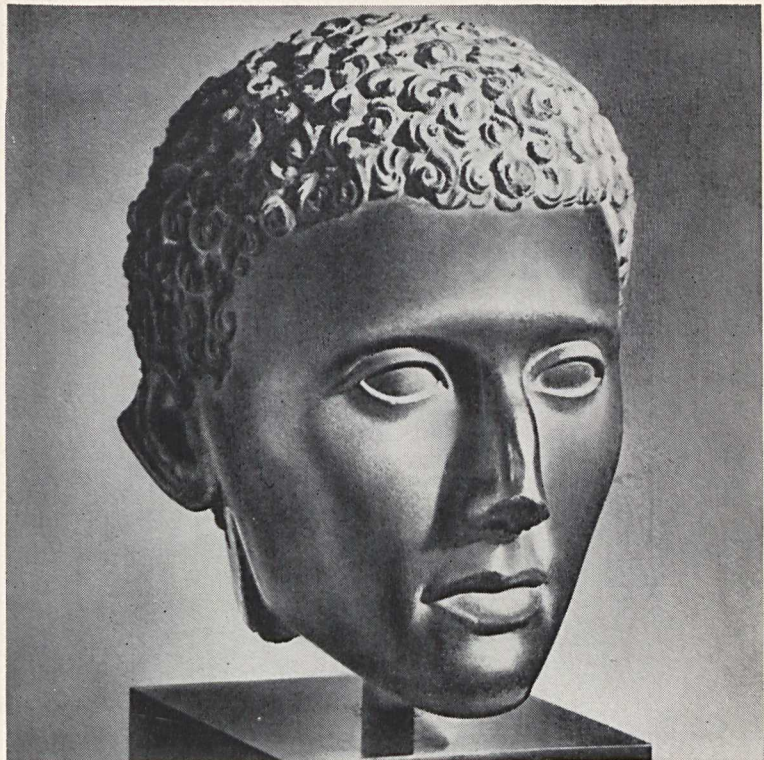
полуголодного старичка, а просветление и успокоение, обретенное в бесстрастии. Оскаленная пасть темно-синей дакини, наступившей безобразной (на наш вкус) пятой на грудь красавицы, — это осуждение плотского греха, то есть даже не символ, а чертеж идеи посмертного воздаяния. А китайские драконы и фэны (фениксы), скифские химеры, пожирающие оленей, тибетские обезьяны, играющие на люثне или ездящие на верблюдах, — это полузабытые тотемы древних племен, некогда представлявшие людям их предками. Они и сейчас живут в орнаментах, часто стилизованные до неузнаваемости, но отражающие действительность не природы, а осознание природы, некогда единственной философии, доступной предкам азиатов. То же самое можно сказать про классическое искусство античности и средневековья. Древние эллины не были похожи на статуи своих богов. В завалившемся подкопе под цитадель Эдессы при раскопках обнаружены скелеты трех римлян (греков) и одного перса. Перс — широкоплечий, крепкий человек, а греки худенькие, невысокого роста. Так что же, прекрасные статуи, украшавшие площади и портики Афин, Коринфа, Тарента, Сиракуз, разве не памятники эпохи? Конечно, да, однако это памятники не тем грекам, которые в этих городах жили. Греческий ваятель изображал греков такими, какими они хотели себя видеть.

Древнее искусство, дожившее до нашего времени в народном творчестве, было условно и, благодаря условности — правдиво. Но чтобы научиться его понимать правильно, надо изучать эпохи и историю народов, как изучают языки, дабы читать написанные на них книги. Буквальное же восприятие уводит от понимания старинного искусства и обрекает на неудачу все попытки интерпретации.

Но если так, если творческое озарение художника до неузнаваемости преобразует окружающий его мир, то чем помогут нам география и история? Ведь мы сами видим, какая «пропасть» разделяет реальную действительность и восприятие древнего художника, о котором мы не знаем ничего. Как же проникнуть в его заветные мысли?

Вот именно для того, чтобы перебросить мост через «бездну», создана этнология — наука о степенях несходства разных народов, которую один из оппонентов иронично, но удачно окрестил «географо-психологической концепцией». Да, чужая душа всегда потемки, а особенно, когда она принадлежит человеку, мысли и чувства которого очень мало похожи на наши, да еще когда мы не знаем не только его имени, но даже даты рождения его, а знаем только этническую принадлежность. Это нить Ариадны, которая выведет нас из лабиринта.

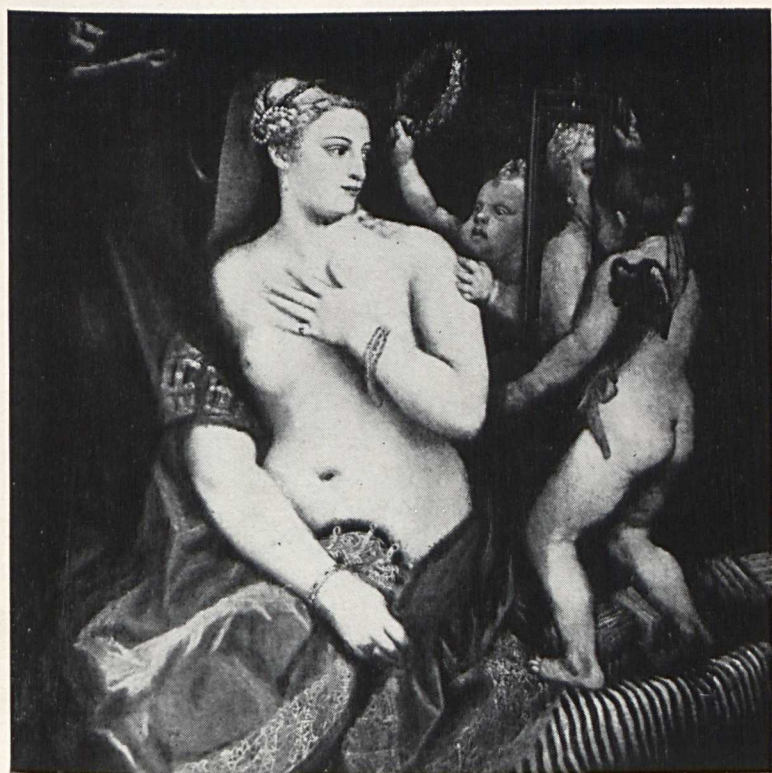




Об этносах как существующих, так и исчезнувших, мы имеем гораздо больше сведений, чем об отдельных людях. Мы знаем, какие вкусы были у афинян и чем они отличались от вкусов спартиатов. Нам известно, что афиняне называли своими покровителями Посейдона и Палладу, но мы также знаем, что большая их часть, в знаменитый Периклов век, считала почитание богов суеверием. Хорошо известно, как наживались эллинские купцы на торговле со скифами и как решением народного собрания их имущество растрачивалось на праздничные развлечения. Короче говоря, жизнь, быт, воззрения древних известны из многочисленных источников, критически обработанных историками, снискавшими право на доверие. И если нам известно, что интересующий нас художник, имени которого не сохранила история, жил в эту эпоху, в этом или подобном городе, то мы имеем возможность приблизительно представить: как он думал, что любил, в кого верил, какого врага ненавидел. Может быть, читателя смущает слово «приблизительно»? А ведь мы ничего не знаем точно, да и потребности в этом не ощущаем. Ну кому придет в голову определить расстояние между Москвой и Ленинградом в сантиметрах или время мировой войны с точностью до секунды?! Даже температуру собственного тела мы измеряем в десятых долях

градуса Цельсия, а не в восьмисоттысячных². Степень точности и законный допуск определяются поставленной задачей и особенностями объекта, а для наших целей точность, даваемая этнологией, достаточна. Этнологию составляют три больших взаимосвязанных раздела, равно необходимых для нашей темы: этногенез или учение о происхождении и исчезновении народов, систематика, ставящая целью установить степень несходства между этносами и их соподчиненность в суперэтнических образованиях (обычно называемых «культурами») и этнопсихология, только в последние годы завоевавшая право на признание³. Но во всех трех разделах этнолога интересуют не индивидуальности, сколь бы творческими и яркими они ни были, а значительные по количеству людей коллективы, всегда являющиеся носителями определенных традиций. Так можно ли применить эту методику к раскрытию творческих озарений художников?

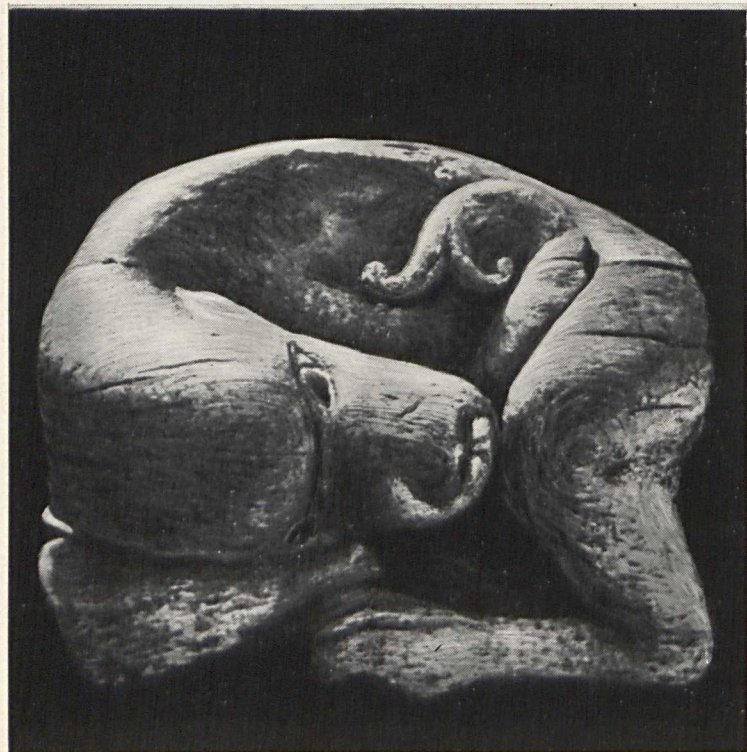
Не только можно, но необходимо. Художник, будь он живописец или архитектор, скульптор или поэт, камнетес или музыкант, всегда находится в невидимом соприкосновении с заказчиком, будь тот меценатом или простым человеком, любителем экзотики или ревнителем традиции, эстетом или мещанином, обставляющим свою квартиру. Применяя современную

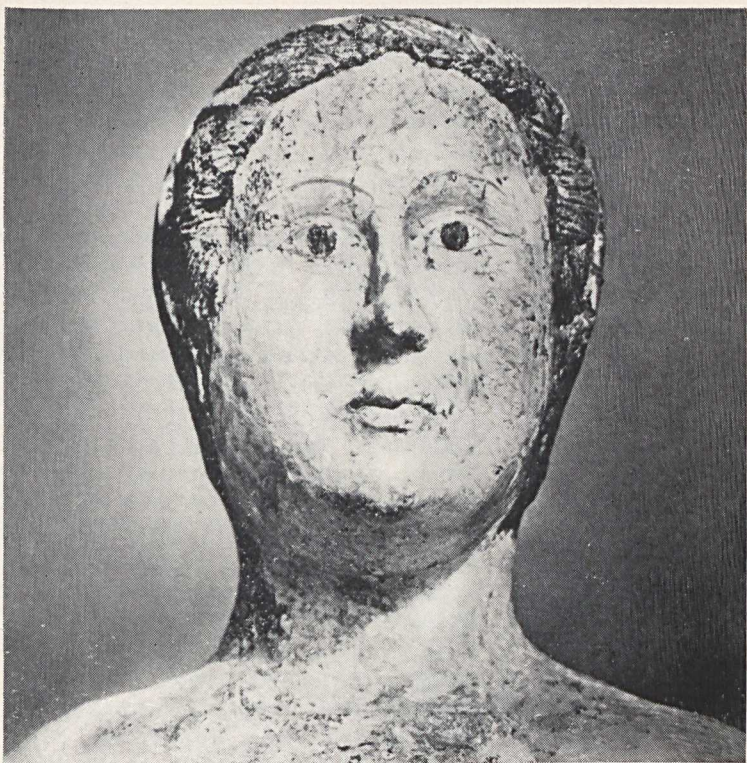




научную терминологию, можно и должно сказать, что художник и заказчик составляют единую систему, иногда жесткую, чаще эластичную. Между ними имеется невидимая связь, столь крепкая, что тщетны грани верст и грани лет. В самом деле, мы зачитываемся «Комедией» Данте, которую наизусть декламировали флорентийские извозчики XIV века; мы любим формы Тадж Махала, не так, но с таким же трепетом, как сипахи Великого Могола; нас волнуют трагедии Шекспира, и мы представляем, что творилось на их премьерах в театре «Глобус». Короче говоря, до нас доходят системные связи авторов, как гениальных, так и посредственных, с их народом. А по этим связям мы уже можем судить, что представлял собой автор и в какой фазе развития находился внимавший ему народ. Так, но ведь этнос никогда не пребывает в покое, чтобы можно было зафиксировать то или иное состояние. Он постоянно развивается по присущей ему закономерности — этногенезу, и его взаимоотношения со средой как природной, так и этнической (с соседями) меняются каждый миг. А еще Гераклит из Эфеса, отец диалектики, сказал, что никто не может дважды войти в один и тот же поток и к смертной сущности никто не прикоснется дважды. Не впадая в крайности античного философа,

не владевшего понятиями «законный допуск» и «необходимая степень точности», мы не можем не признать, что изучение процесса, а не стабильного явления всегда затруднительно. Даже для того, чтобы поставить вехи между эпохами и разбить эпохи на периоды, нам необходимы опорные пункты, строго фиксированные и доступные наблюдению и описанию. Эти опоры — памятники: письменные, архитектурные, вещественные и даже легендарные. Но наиболее выразительными являются памятники декоративного искусства, потому что они, с одной стороны, отражают психологию эпохи своего возникновения, а с другой — наиболее долговечны, так как формы постоянно воспроизводятся в народной традиции и нестойкость материала имеет минимальное значение. Неумолимый Хронос пожирает все материальное. Истлевают полотна и пергаменты, гниет дерево, окисляются металлы, крошится камень... Но формы, воспроизводимые из поколения в поколение, при наличии живой традиции противостоят Времени и заполняют Пространство, превращая хаос в космос. В этом заключается победа Искусства над Смертью. В заключение позволю себе привлечь образ, заимствованный из геологии. Когда раскаленная магма вырывается из жерла вулкана, кипит и разливается вокруг — все минералы в ней перемешаны. Начинается





остывание, и тогда появляются среди еще горячей массы кристаллы разных форм: восьмиугольные, ромбические, кубические, моноклинные и др. Застывая, они стремятся принять форму, свойственную каждому из них, но иногда ломают один другого, прорастают друг сквозь друга или кристаллизуются во всей красоте. Тогда они блестят в стекловидном застывшем базальте, как драгоценные камни, и по ним геолог судит о химическом составе недоступных ему недр Земли.

Предметы искусства — кристаллы в этносе, остывающем после его взрывного возникновения. По ним этнолог судит о характере первоначального накала страстей (пационарного напряжения⁴), послужившего началом процесса этногенеза. И тут вступает в силу закон обратной связи: памятники дают представление об истории народа, а уже известная, пусть в общих чертах, история помогает разобраться в значении заново открываемых или не полностью понятных памятников. В этом принципе лежит идея методики работы на стыке гуманитарных и естественных наук.

¹ Ю. В. Бромлей. К вопросу о сущности этноса. — «Природа», 1971, № 2, стр. 51—56; Этногенез и этносфера (дискуссия). «Природа», № 2, 1971, стр. 71—84.

² Это, конечно, известно художникам и архитекторам, но гуманитарии — искусствоведы и историки, как показал горький опыт, даже представления о допуске не имеют. А поскольку мою статью будут читать разные люди, я пояснил то, что мне уже не раз ставили в упрек. Увы!

³ И. С. Кон. К проблеме национального характера. — В кн. «История и психология». М., «Наука», 1971, стр. 122—158.

⁴ Л. Н. Гумилев. Этногенез и этносфера. — «Природа», 1970, № 2, стр. 46—50.

Верхний ряд:

Индия, Рим, Греция, Цейлон;
Рим, Бенин, Рим, Америка;
Россия, Африка, Италия, Греция

Нижний ряд:

Япония, Россия, Италия, Индия;
Греция, Индия, Италия, Индия;
Россия, Персия, Греция, Ассирия



Мебель Древней Руси

З. Попова

Этой статьей мы начинаем цикл публикаций о русской мебели — от самых ранних ее изображений, датированных XI столетием, и кончая мебелью XX века.

Первая статья из этого цикла посвящена предметам обстановки древнерусского жилища, являющимся той областью русской материальной культуры, от которой почти не сохранилось вещественных памятников, за исключением фрагментарных находок в раскопках древнего Новгорода, единичных вещей XVI века и небольших коллекций XVII столетия. Поэтому каждое найденное изображение подобных предметов — большая и ценная находка, помогающая раскрытию материальной культуры Древней Руси и ее неотъемлемой части — декоративного искусства.

З. Попова

Мебель и предметы обстановки древнерусского жилища до сих пор остаются неисследованной страницей искусства и быта Древней Руси. Весь период русской истории с X по XV век не сохранил предметов обстановки и мебели, за исключением отдельных новгородских находок. Поэтому важнейшим источником для изучения мебели Древней Руси служит изобразительный материал: монеты, миниатюры рукописей, иконы и фрески. Миниатюры наиболее древних лицевых рукописных книг житийного и исторического содержания отразили важнейшие события жизни народа, в которых принимали участие известные исторические лица в реальной бытовой обстановке далекой старины. К наиболее ранним иллюстрированным рукописям относятся: «Сказание о святых Борисе и Глебе» в списке XIV столетия и Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись XV века. Оба этих произведения были переписаны и скопированы с некоторыми поправками с более ранних оригиналов, восходящих к XII—XIII векам, и, по словам А. Арциховского, имеют огромное значение для изучения таких областей материальной культуры, от которых не сохранилось вещественных памятников¹. К этому важнейшему виду источников необходимо присоединить и древнейшие русские монеты X—XI веков — не менее интересный, достоверный и, что особенно важно, датированный материал. И монеты и миниатюры рассказывают нам о вещах, некогда существовавших и навсегда утраченных. Они помогают представить нашим современникам — исследователю и художнику, работающим в самых различных областях творчества, реальные предметы быта и декоративного искусства, относящиеся к начальному периоду русской истории и государственности.

На русских монетах рубежа X—XI веков вычеканено самое раннее изображение княжеского трона или «стола», как его называли в



Русская монета рубежа X—XI вв. (первый вариант «стола». Изображение увеличено).



Русская монета рубежа X—XI вв. (второй вариант «стола». Изображение увеличено).



Русская монета рубежа X—XI вв. (третий вариант «стола». Изображение увеличено).

На стр. 43.

Три миниатюры Кенигсбергской летописи. Прорисовки княжеских престолов.

Лавка с арочным резным подзором. XVII в. Музей в Коломенском.

Скамья с арочным подзором. С миниатюры XIV в.

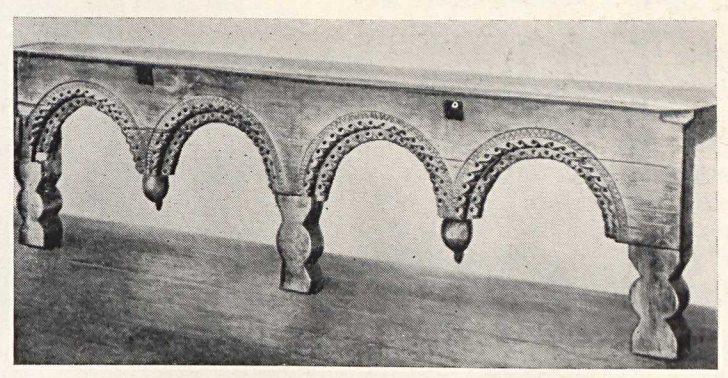
Княжеский престол с точеными деталями. С миниатюры XIV в.

древности. На лицевой части даны изображение князя Владимира Святославовича, сидящего на троне, и надпись, конец которой продолжается на другой стороне монеты. Надпись гласит: «Владимир на столе, а се его сребро».

По видам изображений монеты этой группы можно разделить на четыре типа. Для нас наибольший интерес представляют монеты, выделенные в четвертый тип, с троном-«столом» в виде широкого кресла с точеными ножками и невысокими ручками или невысокой легкой спинкой². Среди монет этой группы имеются три варианта изображений княжеских «столов», отличающихся своими деталями. В первом варианте это схематично изображенная широкая скамья. Концы ее ножек закончены кружками, что дает основание считать эти детали соответствующими точеным. Кружком, изображающим, по-видимому, точеный или резной шар, увенчаны также и боковые устои скамьи, которые (в технике чеканки монет) могли обозначать: столбики на передних и задних углах сидения, слившиеся в чеканном изображении в одну линию, боковые устои спинки этой скамьи. Во втором варианте — скамья-«стол» составлена из точеных деталей. Расположение их таково, что в них можно видеть или спинку скамьи с двойным рядом точеных балясин или верхнюю точеную планку спинки и точеный локотник.

Изображение третьего варианта имеет утраты, но, несмотря на это, на монете четко видны определенные детали предмета — резной или точеный столбик, увенчанный острием, и локотник, плавно переходящий в переднюю ножку. В результате анализа изображений и содержания надписи исследователи пришли к выводу, что княжеский «стол» на этих монетах является некогда существовавшим реальным предметом, зафиксированным художниками. Выражение «Владимир на столе...» точно соответствует содержанию слов: «Владимир, который княжит». Поэтому изображение княжеского стола на монетах имеет особый символический смысл и значение: тот, кто сидит на «столе», облечен всей полнотой высшей княжеской власти. Исходя из этого, можно считать, что на изображении престола было сконцентрировано внимание художника, который, вероятнее всего, нарисовал реально существовавший княжеский «стол». Об изготовлении этого княжеского «стола» было высказано два предположения: он мог быть прислан князю Владимиру из Византии вместе с другими княжескими регалиями или изготовлен русскими мастерами по византийскому образцу.

Какое из двух предположений верно, точно сказать невозможно. Но обилие точеных деталей из дерева, полученных при раскопках древнего Новгорода в слоях XII—XIII веков, и более поздние миниатюры,





Княжеский престол с точеными
детальми. С миниатюры XIV в.
«Сказание о Борисе и Глебе»



скопированные с оригиналов XII—XIII веков с изображением княжеских «столов», близких по формам тем, которые мы видим на монетах, подтверждают высказанное русскими учеными мнение о том, что здесь запечатлен реально существовавший в начале XI века трон киевского князя Владимира Святославовича, изготовленный русскими мастерами.

Две миниатюры Радзивилловской, или Кенигсбергской летописи, выполненные одним из художников, оформлявших это произведение (установлено, что их было трое), более всего связаны с первооригиналом рукописи XII—XIII столетий. На одной из них княжеский престол изображен в виде четырехугольного сиденья со столбиками на всех углах, увенчанными кружками, означающими точеные или резные детали. На другой показано, что основными конструктивными частями престола являются точеные балясины, тоже увенчанные шарами. Графические штрихи на их поверхности соответствуют изображениям декоративных деталей в виде точеных или расписных бороздок и поясков³.

Форма и конструкция представленных предметов воспринимаются как реальные вещи, взятые художником в миниатюры из самой жизни. Важна еще одна подробность. На ряде миниатюр этой летописи простыми графическими средствами — кружками и овалами — даны детали высоких подсвечников и стоянцев для книг, оформленные в виде точеного или резного столбика-балясины. Подобные, более поздние предметы XVII столетия, хранящиеся в коллекции Государственного Исторического музея, повторяют, судя по миниатюрам, древние формы, оказавшиеся очень живучими в русском декоративном искусстве.

Таким образом, на монетах и миниатюрах XI—XIII веков формы княжеских «столов» имеют много общих черт, а манера их изображения говорит о том, что и в рисунках, и в чеканке переданы точеные или резные изделия из дерева.

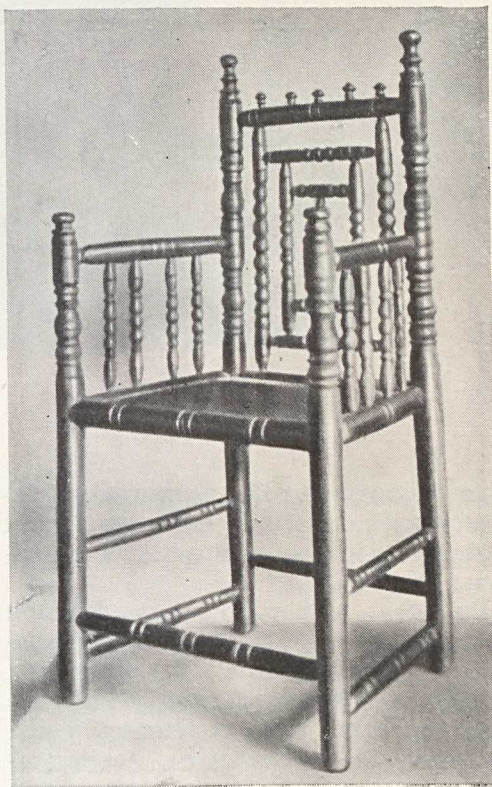
К жизненно правдивым изображениям княжеских престолов относится и рисунок на 39-м листе летописи. Здесь княжеский «стол» дан в виде простейшего варианта широкой короткой скамьи без спинки, локотников или столбиков по углам. Его переднюю сторону обрамляет зубчатый арочный подзор, четко прорисованный художником. Свободным росчерком выполнена ножка затылочной формы, позволяющая думать, что она обозначает, вероятнее всего, резную деталь предмета.

Древнерусские лавки и скамьи с арочным зубчатым подзором хорошо известны как среди подлинных предметов мебели, так и в изобразительном материале XVII века. Реже этот декоративный элемент можно встретить в изображениях скамей на иконах и миниатюрах XVI столетия; его рисунок на кня-

жеском «столе» Радзивилловской, или Кенигсбергской летописи — один из ранних. На столетие раньше арочный зубчатый подзор скамьи четким и уверенным почерком прорисовал на двух миниатюрах «Сказания о святых Борисе и Глебе» художник XIV века.

Таким образом, три изображения скамьи с зубчатым арочным подзором, датированные XIV—XV веками, возможно, имели оригиналами более ранние рисунки XII—XIII веков.

В миниатюрах «Сказания» очень скупое, с немногими реалистическими подробностями намечен фон, включающий пейзаж и предметы интерьера, на котором разворачивается действие сюжета. К числу последних относится скамья, о которой шла речь, и, что для нас особенно интересно, княжеский престол в очень простом его варианте — в виде квадратного сиденья на четырех ножках. В графическом



выражении его формы и детали представляют точеные части предмета. В каждом новом рисунке эти подробности получают все новые варианты в виде шаров, поясков и перехватов.

Живые реалистические подробности вещей не являлись чем-то необычным для изобразительного искусства Киевской Руси. За последнее время исследователями установлено, что, как в древнерусской литературе, так и в изобразительном искусстве Киева XI века, в том числе и в миниатюрах, наглядность и вещественность были необходимы для того, чтобы новое вероучение, насаждавшееся на Руси, было доходчивым и получило широкое признание...⁴

Видимо, эти же цели ставили перед собой и художники, рисовавшие древнейшие русские монеты, выпуск которых был важным государственным актом в истории Киевской Руси. Наглядность и дета-

лизация этих работ — лишнее доказательство того, что на монетах княжеский «стол» изображен таким, каким он был в действительности в далекие от нас времена: в виде короткой скамьи или четырехугольного сиденья, украшенных резными или точеными балясинами.

Конструктивные и декоративные особенности некогда существовавших подлинных вещей нашли правдивое отражение в древнейших русских монетах и некоторых из древнейших миниатюр летописного и житийного содержания. Они подтверждены обилием новгородских находок. Сравнивая эти изображения с аналогичным западноевропейским материалом, а также с подлинными предметами мебели, единицами сохранившимися в музейных собраниях, и предметами прикладного искусства, можно сказать, что формы королевских и княжеских тронов Западной Европы и Руси XI—XIII веков были очень близки. Это относится к изображениям тронов на печатях Карла Великого (VIII—IX вв.) и на бракете⁵ Оттона IV (XIII в.). Ковчежец в форме трона из коллекции лиможских эмалей Эрмитажа тоже повторяет эти формы. Очень близки им кресла XII—XIV веков, хранящиеся в музеях Германии, Италии, Норвегии. Такому единообразию форм как на Востоке, так и в Западной Европе способствовали тесные политические и торговые связи Руси XI—XIII столетий с рядом европейских стран. Форма и конструкция подобных сидений настолько проста, что вряд ли в этом случае можно говорить о заимствовании Русью византийских и европейских образцов. По-видимому, жизненная необходимость подсказывала нашим предкам наиболее логичные и легко выполнимые образцы мебели, которых в Европе и на Руси было тогда очень немного. И Западная Европа и Русь до монгольского нашествия располагали еще очень ограниченным кругом предметов мебели, входивших как в убранство рыцарских замков, так и хором русских князей и их ближайшего окружения. Господство дерева как поделочного материала, равные технические возможности мастеров Западной Европы и Руси порождали и там и тут близкие формы и декоративную отделку при изготовлении королевских тронов, княжеских престолов и других предметов обстановки княжеского и королевского быта.

¹ А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра как исторический источник. Издание МГУ, 1944.

² И. И. Толстой. О древнейших русских монетах X—XI вв. Записки Императорского русского археологического общества. Том. IV. СПб., 1893, стр. 330

³ «Радзивилловская летопись» (фото механическое воспроизведение). СПб., 1902.

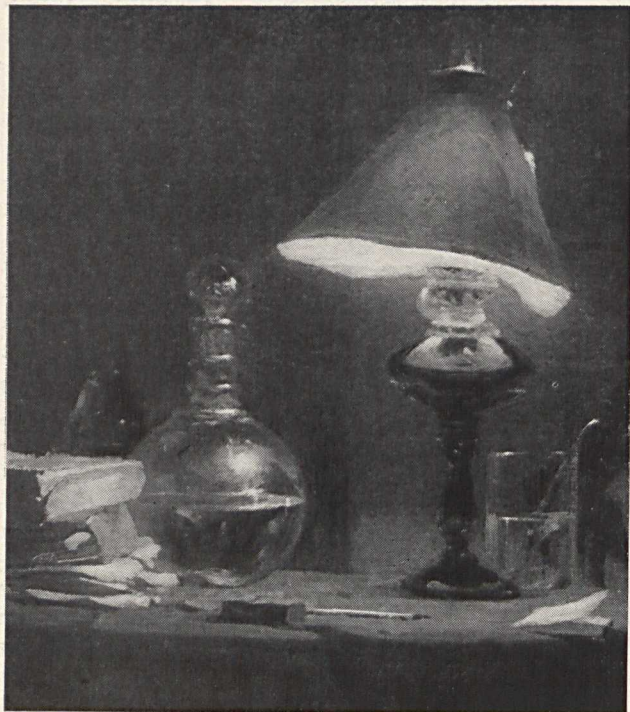
⁴ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., «Искусство», 1960

⁵ Бракет — тонкая золотая пластинка с рельефным изображением

Ю. Герчук

В. Поленов.
Больная. Фрагмент. 1886

И. Грабарь.
Неприбранный стол. 1907



«Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран...»



Русская живопись второй половины XIX века сдула с вещей поэтическую дымку, заговорила о них суховатым языком «житейской прозы». Человек в ней был густо окружен вещами, он жил с ними и они его характеризовали, но его связь с вещами была не интимной, лирической, а деловой, порой — просто профессиональной. Репин писал портреты ученых — Забелина, Сеченова — с книгами или журналами, Льва Толстого — тоже с книгой (писатель!), пианистку С. Метнер — у рояля с букетами цветов, просто даму — с зонтиком, маленькую девочку — с игрушкой, лошадкой, Третьякова — на фоне картин галереи. Всех — с характерными для них вещами, с частью бытовой или рабочей среды. Но все эти знаки профессии, приметы быта меньше всего были зеркалом души героя. Нет в них и самоценной поэтической прелести аксессуаров старой живописи — вроде какого-нибудь цветка или молитвенника в руках персонажей Клуэ. Вещи у Репина повествовательны, а не эмоциональны. По гравюрам на стенах в «Не ждали» (1884, ГТГ) можно написать целый трактат о вкусах и настроениях русской интеллигенции 80-х годов, но с конкретным событием, с драматической коллизией картины они не соотносимы. И разве лишь в «Сходке террористов» — картине поверхност-

но-романтической, неожиданно загораются символическим кровавым огнем самые обыкновенные стаканы с чаем.

Но вот засветилось в русской живописи яркое зеленое пятнышко — «Больной» В. Поленова (1886, ГТГ). Впервые за несколько десятилетий вещи оказались в ней центром, и зрительным, и эмоциональным, наполнились психологическим содержанием, стали ключом к настроению картины. Это был, можно сказать, первый настоящий натюрморт в русской «большой» живописи, но облеченный пока еще в привычные одежды бытового жанра. Достаточно сравнить его с другим «больничным» натюрмортом, написанным десятилетием раньше И. Крамским в портрете умирающего Некрасова (1877, ГТГ), чтобы понять, в чем здесь дело. Поленов перенес внимание с сюжета на настроение сцены, с рассказа — на бесконечность длящейся паузы, и здесь тихое существование вещей, их выключенная из времени, неизменно постоянная форма оказалась красноречивее человеческой мимики и жестов. Показательно, как от эскиза к картине затеваются, сливаются с фоном живые персонажи, и в то же время концентрируется и загорается внутренним жаром натюрморт, собираясь из повествовательно разбросанных вначале по столу от-

дельных вещей. Обычные, будничные вещи, многократно изображенные в тогдашней живописи, становятся по-особому значительными, обогатившись незримыми связями с состоянием почти не видных в картине людей. Так, обгорающий на ламповом стекле зеленый бумажный абажур, кажется, опален тем же жаром, который томит это темное лицо, утонувшее в жарко-розовых под лампой подушках. Приоткрылась духовная, внутренняя связь человека с вещью, она перестала быть только атрибутом, холодным знаком социального положения владельца. Жизнь открывается теперь художнику не беспорядочным скоплением вещей, а поэтически обобщенной, сложной, но единой средой. Серов, кажется, и вовсе уходит от изображения вещи, сглаживает, растворяет ее в артистизме свободного, чурающегося подробностей мазка европейских салонных портретистов. Почти импрессионистически разложенная мерцанием атмосферы, растворенная в ней вещь сама становится воздухом, которым дышит герой портрета, частью атмосферы, а не предметного мира. Но зато это уже не только физическая, но и духовная атмосфера, отблеск личности, характера, связанного со своей средой чаще всего по созвучию, а иногда — по контрасту. Так, серовато-прозаичен И. Моро-



зов на сверкающем фоне натюрморта Матисса, воспроизведенного фрагментарно и бегло, будто небрежно, но с пониманием его выразительности и смысла, с каким-то вызовом сдержанного северянина декоративному темпераменту фовиста. В скрытом юморе этого противопоставления деловитого, трезвого коллекционера его рвущему традиционные рамки, буйному собранию — ключ картины (тогда как у Репина золоченые рамы галереи были лишь привычной средой и «общественным паспортом» коллекционера Третьякова). Вещью — полосатой яркостью диванной подушки под локтем — передан в серовском портрете артистический темперамент К. Коровина. Вещи — матово-прозрачные флаконы туалетного столика, шляпа с перьями на бронзовой раме зеркала, пена белых и черных тканей, текущих со шкафа и с кресла, — создают атмосферу несколько небрежного изящества вокруг Г. Л. Гиршман. Написанные широко и бегло, с полным презрением к подробностям, к замкнутой в себе самоценности каждого отдельного предмета, они все же остаются здесь богатыми и красивыми, и их беспорядок уже не передвижнически-нищенский, но изящный, артистический беспорядок, которым, как и самой Гиршман, можно и должно любоваться.

Лишь у одного из работавших в эти годы художников — у Врубеля — вещи, хотя и погруженные в мерцание атмосферы, сохраняют в ней свою значительность, живут активной собственной, очень напряженной жизнью. Густой, темный воздух его портретов смутно просвечивает самостоятельной, уже не подчиненной всецело человеку и потому романтически-таинственной жизнью вещей. Человек вовлечен здесь в общее движение среды, вырастает из нее и без нее просто не существовал бы — стал бы кем-то другим. В «После концерта» (1905, ГТГ) платье женщины (Н. Забела-Врубель) мерцает, как угли в камине, а лицо затушевано, как лепнина панели. Величественно-напряженный С. Мамонтов (1897, ГТГ) возвышается на тяжелом пьедестале чуть угадываемого и потому, вероятно, еще более грандиозного, чем на самом деле, кресла. А над ним неприступно возносится бронзовая, на мраморном основании скульптура работы испанца Бернара. Все вещи здесь живут столь же напряженной пластической, цветовой, ритмической жизнью, как и сами люди, но они не противопоставлены друг другу, а слиты, объединены сюжетно неразрешимым драматическим напряжением среды. Выразительность и красота вещей возвращается в искусство рубежа

века, как бы отделенная от своей материальной плоти, растворенная в зыбком, порой таинственном маре света и воздуха. Это мерцание, еще подчеркивавшее у Серова второстепенность вещи, ее подчиненность главному — задаче портрета, превращается у К. Коровина в способ ощущения вещи самой по себе. Его натюрморты — чаще всего букеты, пышные, густоцветные, порой даже не в вазе, а в простой стеклянной банке, но зато рядом с ними — дорогой фарфор, сияющее влажным блеском серебро — приметы быта изысканного и богатого, окутанного ароматом духов и роз. Богатство здесь ощущается как должное, оно не подчеркивается, передается с небрежностью маэстро. Ведь он, конечно же, выше этого; лишь намекнув на изящество формы и тонкость деталей, он легко скользит по ним и взглядом и кистью и, сгущая атмосферу до плотности почти воды, а не воздуха, превращает все вещи в неясные всплески цвета и света. Он пишет атмосферу, не только в импрессионистическом буквальном смысле этого слова, но и ту слегка салонную атмосферу изящного быта, которая окружает серовскую Гиршман. Из комнат, где стоят коровинские розы, где мерцает, как сквозь темную воду, коровинское серебро, кажется, лишь только что вышла та



же самая Генриетта Леопольдовна. И люди, вставшие из-за «Неприбранного стола» И. Грабаря (1907, ГТГ), оставили в натюрморте дух своей непринужденной светской беседы. Остатки трапезы — вещь, вообще-то не эстетичная: объедки, грязная посуда... Но эти люди были за столом удивительно деликатны. Лишь вода в стакане да недопитые рюмки говорят о еде. Остальное: чистая посуда, откинута белая-синяя скатерть, фрукты в стекле и фарфор — все, сдвинутое с места, свободно, как бы случайно сгруппированное, погружено, почти как у Коровина, в мерцающую атмосферу изящного и спокойного быта, увиденного сквозь легко снимающее прозу жизни, поэтическое и чистое голубое стеклышко несколько запоздалого импрессионизма. Прозрачность стекла, богатство оттенков в белом, светонесущий, радужный мир тончайших рефлексов — все сознательно поставленные и умело разрешенные в этом натюрморте формальные задачи художника не только не мешают этому ощущению непринужденно и ясно текущей жизни, но и окружают ее поэтическим ореолом искусства. Красоту повседневного, теплоту не роскошного, но благополучного и устойчивого быта, вдохновлявшую когда-то венецианцев, приходится теперь открывать заново, как какое-то

чудо. Наметившаяся уже в серебряном интерьере серовской «Девочки с персиками» (1887, ГТГ), эта тема мирного и благополучного дома завершается в «Обеде» З. Серебряковой (1914, ГТГ), где так любовно и строго выписан тягеловатый и простой, еще и сейчас удивительно современный по формам фарфор, блеск чистой глазури и тонкость голубого узора — все эти свои, хорошо знакомые не только на глаз, но и на ощупь, весомые, буднично красивые вещи. Нарушая чинность обеда, маленькая девочка положила ладошку на белую тарелку, и этот жест передает такую ощутимость касания, что распространяет то же чувство осязательного восприятия вещей на всю картину. Выражение интимного общения с вещью вообще очень удается Серебряковой. Оно есть и в ее знаменитом автопортрете «За туалетом» (1909, ГТГ), где с таким непринужденным изяществом и с такой откровенной любовью к этому пестрому миру туалетных коробочек, флаконов, лент и кружев написан подзеркальный столик со всеми переполняющими его безделушками. Они расположены свободно и красиво, сияют фарфоровой чистотой нежных красок, пикантными сочетаниями голубого и желтого, розового и зеленого. Нам позволяют застать их здесь, вместе с самой

хозяйкой, чуть-чуть врасплох, чтобы полюбоваться и ее обнаженным плечом, и распущенными волосами, и модными длинными шпильками, воткнутыми пока не в волосы, а в специальную вышитую подушечку. И оттеняя изящество туалетного стола, в далекой глубине зеркала выписан с такой же любовью и свежестью другой — умывальный столик с сияющими белизной эмали тазом, кувшином и кружкой. Но устойчивая ясность быта, так легко, без усилий воплощавшаяся художниками середины прошлого века, теперь, в начале двадцатого, утверждается обычно с явным полемическим нажимом, говорящим, пожалуй, о неуверенности самих художников, утверждающих, что ничего не случилось и что строй их жизни по-прежнему спокоен, прочен, вечен. Не случайна их явная зависть к недавно еще презираемому провинциальному бытию купцов и мещан, сохранивших, оказывается, вместе с самодовольной устойчивостью векового уклада также и живое чувство цвета и формы, детскую способность радоваться и яркости трактирного чайника, и кружевам подушки, и небывалым розам сундука. Б. Кустодиев артистически переводит эту ярмарочную пестроту на язык «большого» искусства, стыд-



ливо прикрывая свою умиленность легкой иронией.

Но любовно коллекционируя в своих картинах все эти пузато-нарядные вещи, он не может сам войти в этот мир, остается где-то над ним — и вещи у него не становятся своими, остаются лишь зрелищем, доступным только глазу, красивыми лишь издали, в неподвижности рассчитанных художником сочетаний.

Гораздо более близким, вполне пригодным для себя, для своего времени казалось искусство XVIII и особенно первой половины XIX века. В него можно было и войти, и даже постараться чувствовать себя в нем как дома.

Но изысканно-скромные интерьеры С. Жуковского, в старых ли усадебных домах или в моднейших дачах, стилизованных неоклассиками под простенький деревенский ампир, с их старыми портретами и чинно расставленной под ними тяжелой, красного дерева мебелью, дышат все же не живой жизнью, а покоем музея. И пусть сияет весна за окнами, открытыми в сад, — она лишь оттеняет эту мертвенность комнат. И потому кажется, что и сама природа здесь напитана элегической грустью чеховского вишневого сада.

Ретроспективизм, погружение в прошлое, буквально материализуемое вокруг себя подбором старых

вещей, становится в начале XX века не стилем искусства только, но стилем жизни, способом существования. И в искусстве этого времени, прежде всего у художников «Мира искусства», старая вещь из эпохи цельного стиля переживается по второму разу, как осколок прекрасного прошлого, утраченного «золотого века» искусства и культуры.

Гимном старому фарфору — его белизне и красочности, блеску позолоты и игре контуров — звучат «Цветы и фарфор» А. Головина (Музей-квартира И. И. Бродского). Отдельная вещь, которую обживали натюрмортисты прошлого, пропадает в этом сверкании. Художник смело срезает вещи рамой, сознательно лишает их объема и формы. Нужно специально вглядываться, чтобы отделить здесь блюдо от вазы, вазу от чайника. Ровный, сильный свет заливает холст, съедая тени, сминая закругления форм и даже контуры, отделяющие одну вещь от другой.

Это фарфор вообще — фарфор, как ощущение праздника, а не как сумма конкретных бытовых предметов. XVIII век для Головина — это, скорее, век Фирсова с его немислимо декоративными рокайльными вазами, чем век Теплова и Ульянова с их скромным и строгим бытовым натюрмортом. Но простодушная радость цвета и фор-

мы сменилась у него холодноватым блеском декоративного мастерства, почти математическим расчетом цвета и ритма.

Вещи в этих натюрмортах отрешаются от реального быта, уводят от него в романтические чужие миры, отдаленные от зрителя временем или пространством.

Там, вдалеке, легче ощутить жизнь яркой, значительной, нарядной. От этого — тот экзотизм, через который прошли крупнейшие русские художники начала нашего века: черно-красно-белая Испания П. Кончаловского («Испанская комната» — 1909, ГТГ), Киргизия Павла Кузнецова, Каир М. Сарьяна. Лишь они могли подготовить художников к столь же романтически-красочному восприятию их собственного, близко лежащего мира.

Сверкающие краски ранних натюрморов Сарьяна — естественное проявление необычности изображаемых им вещей. Драгоценная бирюза восточного блюда, оттеняемая глубоким жаром южных фруктов («Пионы», 1916, частное собрание); пестрые пиалы на полосатых переливчатых тканях («Персидский натюрморт», 1913, Гос. картинная галерея Армении); наконец — напряженно-спокойные лики погребальных масок с их схематически пристальными глазами («Египетские маски», 1911, там же) — это не



просто вещи, а трофеи обожженно-го солнцем путешественника, вывезшего из далеких стран не этнографические подробности, а лишь основную красочную мелодию — непривычную, пряную и острую. Подробности убраны, предметы сгущены до формулы — цветовой и пластической, они живут пластикой цветового пятна, глубокого и весомого и потому не нуждающегося ни в светотени, ни в деталях, чтобы этот лаконичный знак вещи виделся как сама вещь, погруженная в свой далекий, экзотически-красочный мир чужого быта, другого солнца.

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран, —
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!

(А. Блок)

Цветным туманом экзотики окутаны вещи в нарядных натюрмортах Н. Сапунова — все эти вычурные, преувеличенные, декоративно преобразованные вазы, кокетничающие своими тончайшими талиями и пышнейшими бюстами, своими манерно выгнутой ручками, мерцанием позолоты и цветочной росписью, переключаясь с поставленными в них букетами едва ли не бумажных цветов. Эти пряные нагромождения стекла, фарфора, цветных тканей отдают в своем чрезмерном обилии лавкой древностей, какой-то копилкой романтически-красивого хлама. Как ни бо-

гаты вещи, выбираемые Сапуновым для его натюрморта, они пропадают в нем, отдавая художнику только блеск и мерцание, и пятна горячего цвета.

Отделившись от людей, от быта, вещи зажили теперь в натюрмортах какой-то своей, на первых порах — только красочной, а потом и иной, более глубокой и сложной жизнью.

Не быт сводит вместе немногочисленные предметы в натюрмортах Павла Кузнецова, всегда отдаленные от рамы, погруженные в туманную дымчатую глубину пространства. Они как бы выключены из потока жизни, немного загадочны, таинственно отдалены от реального мира, да и друг от друга. Вещи не собираются в группы, существуют не в единстве композиции, а в единстве атмосферы, настроения, длящегося, а не остановленного времени. Вещи замкнуты в себе — они не сообщаются друг с другом и в то же время объединены с бесконечным пространством мира. Дымно-голубая ваза с бледными фруктами растворяется в синеватых далях городского пейзажа за окном, а живые яблоки неопределенно вписываются в скатерть, покрытую объемными и близкими к ним по колориту изображениями цветов и листьев...

Простая вещь непосредственно соприкасается с мирозданием, с веч-

ностью. Рождается натюрморт уже не бытовой и не декоративный, но философский — в каком-то новом и более глубоком (не только сюжетном) смысле, чем старинные "Vanitas" — «суета сует», — воплощавшие самым подбором предметов идею бренности.

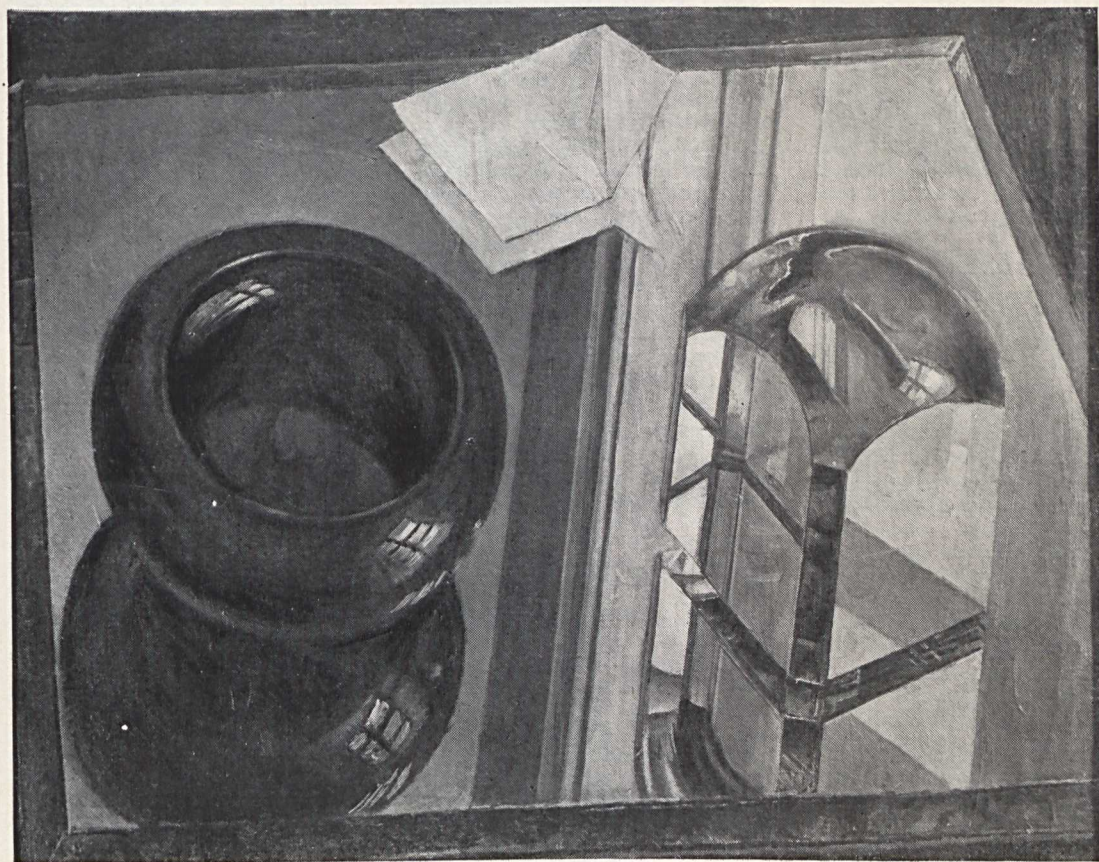
Взгляни: в моей руке лишь глиняная
крынка

И верещанье звезд щекощет слабый слух...
(О. Мандельштам)

Нарочито усложненное и неясное построение пространства (как в натюрморте 1917 года в ГТГ, куда введены и зеркало, отражающее стоящую перед ним вазу, и декоративная роспись стены, прибавляющие к пространству самого натюрморта свои, не совместимые с ним пространственные структуры) сбивает материальность вещей, реальность их бытия в реальном времени и пространстве. И вещь, не теряя конкретности, обобщается до символа, нагружается смыслом, несоизмеримым с ее будничной сущностью.

В русском натюрморте второго десятилетия XX века вещь впервые становится не зеркалом быта, не отражением привычек и вкусов ее владельца, но и не украшением только, не декоративной ценностью. В ней нащупывается какой-то собственный смысл, чуть отвлеченная логика ее конструкции, пластики, отношений с окружающим пространством.

К. Петров-Водкин.
Натюрморт с зеркалом. 1920



Интерьер 1910-х годов
(архивное фото)

Выключение вещи из сюжета, из ее бытовых и психологических связей для выявления ее «предметной сущности» и пространственных соотношений декларирует К. Петров-Водкин, мастер холодноватых, классически четких по конструкции, но вполне бытовых, на первый взгляд, по сюжету натюрмортов. Он любит сияющие, блестящие, отражающие все вокруг предметы — самовар, граненый никелированный кофейник, но кажется, они привлекают художника не только (а пожалуй, и не столько) из-за «эффекта зеркала», расширяющего и деформирующего пространство. В их сиянии особенно чувствуются чистота, утренняя свежесть вещей («Утренний натюрморт» — называется одна из первых работ Петрова-Водкина в этом жанре, 1918, ГРМ). У него нет поношенных, потертых, поживших вещей, залоснившихся от человеческих рук, — все чистенькое, не то чтобы новое, но лишенное возраста. Взятые обычно немного сверху, чтобы соотносить их друг с другом не на плоскости холста, а в четко построенном пространстве, эти вещи образуют свой, благожелательно отстраненный мир математически четких форм и музыкально чистых линий, рассчитанный и рассудочно стройный. Соотношения вещей, лишенные геометрического схематизма, вместе с тем ясно заявляют

о своей выисканности. Художника не удовлетворяют ни искусственность поставленного натюрморта, ни свобода естественного беспорядка предметов, в котором он стремится найти логически ясные законы. Вещь для него — закономерная структура, зримое воплощение конструктивности, геометрической, пространственной логики, порядка. Он любит прозрачность, позволяющую без насилия заглянуть внутрь предмета, ощутив всю его массу; так, характерен для него повторяющийся в нескольких, наиболее формально острых натюрмортах, стеклянный пресс для бумаг — тяжелый гладкий массив полированного граненого стекла, в четких гранях которого развивается закономерная и холодная игра дробящихся отражений и преломлений. Петров-Водкин по-дизайнерски требователен к внутренней логике вещи, к закономерности ее структуры. С презрением пишет он о вещах-пустышках, «притупляющих наше восприятие», — целлулоидных куклах, дутых стеклянных шарах, фанерованной мебели. Он ощущает вещь в ее материальном и пространственном бытии, в пересечениях оптических осей, в математическом равновесии сил. Своеобразная перспектива его холстов активна и динамична. Вертикаль в ней нередко не совпадает с краем рамы (как в

снимке, сделанном наклоненным фотоаппаратом), и это усиливает ощущение напряженности пространства, которое для Петрова-Водкина не просто пустота между предметами, но силовое поле, где вещи взаимодействуют друг с другом, где линия, пересеченная предметом, разрывается так, что части ее не продолжают друг друга. В старых формах бытового натюрморта, воспроизводящего привычные вещи обывательного мира, художник пытается решить новые задачи. Вещь становится своеобразным прибором, который делает наглядными, ощутимыми отвлеченные представления о пространстве и времени. Еще немного — и эти эксперименты над структурой вещи разрушат ее зримую форму, откажутся от ставшего ненужным ее бытового облика. Впрочем, это разложение вещи в натюрморте уже произошло у художников, работавших рядом, но шедших другими путями, чем Кузнецов или Петров-Водкин.

Еще раз о судьбах народного искусства.

30-го сентября минувшего года в Академии художеств СССР проходило заседание, посвященное положению народных мастеров и состоянию художественных промыслов в стране.

Организаторами его были Совет по декоративно-прикладному искусству и технической эстетике Академии художеств СССР и Комиссия по народному искусству Союза художников СССР. В работе заседания приняли участие видные искусствоведы и художники, представители Союзов художников и Художественных фондов СССР, РСФСР, Украины, Белоруссии, Молдавии, Грузии и Литвы, научные сотрудники НИИХП, экономисты, художники промыслов.

Во вступительном слове секретарь Правления Союза художников СССР и председатель Совета по декоративно-прикладному искусству и технической эстетике К. Рождественский рассказал об основных причинах, мешающих дальнейшему развитию народных художественных промыслов. Это и ведомственная разобщенность, и отсутствие единого художественного руководства, и несовершенная система планирования и экономического стимулирования, и ряд других проблем, требующих безотлагательного решения.

В последующих выступлениях была дана объективная картина современного состояния отдельных очагов народного искусства и высказаны предложения о необходимых формах и методах руководства им.

Так, секретарь Правления Союза художников РСФСР А. Левашова поделилась своими впечатлениями о поездке в составе группы специалистов в Дагестан, где они ознакомились с организационным и художественным руководством промыслов, входящих в систему местной промышленности. Факты неутешительны. Игнорирование художественной природы промыслов, приравнивание их к обычным промышленным предприятиям, непрерывный рост объема производства привели к тому, что традиционные производства начали выпускать «ширпотреб», теряют мастерство.

Доктор искусствоведения В. Василенко категорически высказался против современной тенденции организации традиционных производств в новых районах страны. Народные промыслы, созданные особыми культурно-художественными и местными условиями, не должны переноситься искусственно на новое место: «Надо лучше укрепить то, что создано на местах, дать традиционным промыслам настоящее художественное развитие, а не насаждать Хохлому в Липецкой области и Кемерове, а Палех — в Белоруссии».

Профессор М. Ильин заострил внимание на старейших ювелирных производствах, входящих в систему Министерства

приборостроения, средств автоматизации и систем управления СССР, в которых слабо осуществляется художественное руководство. Изделия этих производств находятся на невысоком художественном уровне, не учитывают современные спрос и изменения моды. Далее М. Ильин говорил о необходимости создания единой системы управления промыслами, но «какой бы орган ни был поставлен во главе художественных промыслов, требуется чуткость и дифференцированный подход к различным видам народного декоративно-прикладного искусства».

Искусствовед М. Некрасова поставила свое сообщение вопросам взаимосвязи творческого труда и экономики. Развивая эту мысль, она подчеркнула: «Острый разрыв между экономикой и искусством в промыслах, между изделиями промысла как товара и как культурной ценности стал сейчас угрожающим. Угрожающим не только искусству, о чем бьют тревогу давно, но и экономике, если, конечно, эту экономику измерять не мерками сегодняшнего дня, а перспективой времени».

Представитель ЦНИИ Госплана РСФСР В. Ковригина коснулась ряда экономических показателей художественных промыслов, отметив, что главным условием жизни предприятия промыслов в настоящее время является прибыль. Чтобы обеспечить прибыль, предприятия вынуждены увеличивать выпуск более рентабельных изделий, менее трудоемких, значит, и с более низкими художественными достоинствами. Условия планирования, в свою очередь, тесно связаны с показателями прибыли на этих предприятиях. В результате многие художественные производства вынуждены перекрывать план нехудожественными изделиями, игнорируя специфику промысла. Внимание В. Ковригиной было обращено также на необходимость совершенствования системы стимулирования предприятий промышленности и создания тарификационной сетки для них, учитывающей специфику творческого труда. В этом случае промыслы не приравнивались бы к промышленной группе предприятий.

В выступлении искусствоведа О. Поповой прозвучала тревога по поводу недооценки и непонимания планирующими органами специфики художественных промыслов.

Взволнованно прозвучала речь директора Государственного музея палехского искусства Г. Мельникова, обеспокоенного дальнейшей судьбой русских лаковых производств. Их ведомственная разобщенность создает и неравные условия для творческой работы художников. Если в Палехе художники работают индивидуально над каждым произведением, то в Мстере, Холуе и Федоскине одни художники создают образцы, другие копируют. Это ведет к механическому повторению установленных образцов, снижению творческой инициативы и упадку мастерства.

Председатель Общества народного искусства Литовской ССР П. Гудинас рассказал о работе Общества, которое объединяет

около 1600 народных мастеров республики. Главной задачей Общества, согласно уставу, являются возрождение и развитие литовского народного искусства, бережное сохранение его традиций, забота об условиях труда и быта мастеров и привлечение молодежи к народным ремеслам. Гудинас предложил создать во всех республиках Советского Союза общества народного искусства во главе с единым всесоюзным центром.

В свою очередь, профессор Д. Цицишвили (Тбилисская Академия художеств) напомнил о работе Кавказского кустарного комитета, организованного в первые годы Советской власти. В задачу комитета входило изучение художественных и технических приемов всех существующих на Кавказе художественных ремесел (сельских и городских), а также их экономических основ. Опыт работы этого комитета мог бы пригодиться при создании самостоятельной организации, объединяющей и художественные промыслы, и народных мастеров.

Член Комиссии народного искусства Союза художников СССР Н. Шкаровская рассказала об опыте работы с народными мастерами в Польше на примере «Цепелии», которая представляет собой единую экономическую организацию, по-разному использующую труд художников-профессионалов и народных мастеров-надомников. Опыт «Цепелии» уже частично освоен эстонским объединением «Уку» и может быть полезен для других республик.

Большое внимание на заседании было уделено организационным формам работы с народными мастерами в республиках. Так, искусствовед М. Лифшиц остановился на проблемах развития крестьянского творчества в Молдавии; главный путь дальнейшего развития народного искусства он видит в надомном труде.

Художник Д. Митлянский говорил о трудностях организационной работы с народными мастерами в Казахстане. Права надомников, необходимое сырье, недостаточность кадров для работы с мастерами; большие трудности в получении изделий мастеров и реализации.

В ряде выступлений (т. Т. Разина — НИИХП, В. Мягков — Художественный фонд УССР, В. Басалыга — Худфонд БССР) были высказаны предложения об усилении профессионально-технической подготовки кадров для предприятий художественных промыслов, освобождении предприятий от несвойственного им ассортимента, о разработке единого Положения о народном мастере для всех республик и ряд других предложений.

Заседание в Академии художеств СССР показало, что художественная общественность решительно поднимает свой голос за создание иной организационной системы для мастеров народного творчества и художественных промыслов, являющихся очагами художественной культуры. Это, прежде всего, должно выражаться в едином художественном руководстве и гибкой системе планирования и экономического стимулирования, учиты-

вающей специфику художественных производств.

Переход на новую систему требует времени для тщательного изучения различных форм и методов руководства промыслами, но то, что эта проблема актуальна, достаточно убедительно доказало и заседание в Академии художеств и многие другие заседания, участники которых — художники, искусствоведы, экономисты — искренне заинтересованы в перемене судьбы народного творчества и художественных промыслов нашей страны.

Материал подготовила
В. Елкова

*

Совещание-семинар провело в начале декабря Министерство местной промышленности РСФСР совместно с работниками художественных промыслов Российской Федерации. В выступлениях руководящих работников министерства, начальников областных управлений и директоров предприятий был затронут только один вопрос: как выполнить обширные планы по выпуску художественных изделий, которые намечены на текущую пятилетку. По мнению почти всех выступавших, у промыслов для этого возможности есть. Вопросы изменения планирования, сохранения и развития традиций, качества изделий, увеличения расценок за художественный труд и привлечения народных мастеров-надомников на этом совещании по существу не затрагивались.

Журнал «Декоративное искусство СССР» в течение многих лет проводит работу по пропаганде народного традиционного творчества, обобщает общественно значимый опыт как отечественных предприятий народного художественного производства, так и зарубежных организаций. В связи с дискуссиями о пересмотре организационной и экономической структуры объединений народных промыслов и мастеров-надомников журнал решил провести анкету, чтобы обобщить различные предложения по дальнейшему совершенствованию народного художественного производства в нашей стране и изменению положения народных мастеров-надомников.

Анкета «ДИ СССР»

1. В чем вы видите смысл деятельности народных художественных промыслов и индивидуальных мастеров в современном индустриальном обществе?
2. Отвечают ли формы организации народного художественного производства тем принципам, которые должны содействовать включению его в жизнь индустриального общества?
3. В связи с этим: а) Каково место художественных промыслов в системе планового хозяйства (область промышленно-экономическая или область культуры)? б) Какова их роль в удовлетворении запросов не только города, но и села? в) Какие «эталонные»

может (должно) оно исползовать?

4. Каковы доли в объединении (управлении): собственно художественного производства, труда художников-любителей, нехудожественных изделий (сопутствующих) — в рублях или процентах по отношению к плановому заданию?

5. Как объединение (управление) осуществляет связь с мастерами-надомниками, живущими на селе, в других городах республик (заказ — сырье — получение готовых изделий)? Как вы относитесь к «опеке» народных мастеров другими организациями?

6. Удовлетворяют ли народных мастеров существующие оценки их труда? Справедливы ли они по отношению к творческому, художественному труду? Следует ли рассматривать их повышение как стимул привлечения новых кадров в промыслы?

7. Что вы скажете о системе торговли изделиями объединения (управления)? Например, собственная сеть магазинов в республике, связь с салонами Художественного фонда, внешнеторговыми организациями?

8. Как вы относитесь к деятельности возникших в последнее время у многих министерств собственных сувенирных производств?

9. Какое из существующих в нашей стране или в социалистических странах объединений, о которых писал журнал «ДИ СССР», вы могли бы считать примером удачной организации и почему?

1. Смысл деятельности народных художественных промыслов и индивидуальных мастеров мы видим в создании самобытных изделий национального характера, в сохранении традиций, приемов и средств изготовления художественных изделий.

2. Современные формы организации художественных промыслов, на наш взгляд, отвечают выполнению этой задачи.

3. Предприятие «Беломорские узоры» управления местной промышленности Архангельского облисполкома занимает важное место в области промышленно-экономической. Изделия предприятия удовлетворяют запросы Архангельска, Ленинграда и Москвы. За основу мы берем высокохудожественные изделия народных мастеров.

4. При общем плане 750 тыс. руб. в 1970 г. выпуск художественных изделий на предприятии составлял 680 тыс. руб.

5. В связи с большой территорией и трудной доступностью районов Архангельской области связь с мастерами-надомниками Объединение осуществляет при помощи почты (сырье мастерам и изделия от них); заработную плату высылаем почтовыми переводами. Областное отделение Художественного фонда РСФСР закупает изделия у мастеров-надомников по более высоким ценам. Этим самым оно мешает развитию предприятий народных художественных промыслов.

6. Оценки труда удовлетворяют мастеров. На высокохудожественные изделия имеются повышенные расценки. За новые образцы художественных изделий мастерам выплачиваются авторские вознаграждения.

7. Для большей популяризации изделий необходимо иметь собственные магазины.

8. К сувенирным производствам министерств относимся отрицательно, в связи с тем, что они работают без квалифицированных художников и, по существу, бесконтрольно.

9. Примером удачной организации мы считаем Центральный союз польских народных промыслов и художественного ремесла — «Цепелию».

Специализированные магазины «Цепелии» удовлетворяют спрос на народные изделия в самой Польше и за границей. Выставки народного искусства, печать, радио, телевидение популяризируют творчество народных мастеров, показывают его место в современной жизни.

Директор предприятия Архангельского облисполкома НХП «Беломорские узоры» В. Дерягина
Главный художник Н. Буглин

1. Смысл деятельности народных художественных промыслов в современном индустриальном обществе состоит, главным образом, в разнообразии и своеобразии их изделий. С точки зрения туризма, изделия народного искусства имеют большое значение в ознакомлении со своеобразием и развитием бытовой культуры данного народа. С экономической стороны, надомный труд мастеров создает дополнительную продукцию в виде особенно ценных народных изделий и сувениров.

2. В нашей республике в общем отвечают.

3. а) Художественные промыслы принадлежат, безусловно, к области культуры, но при этом нельзя их исключить из экономики.

б) На данном этапе развития, запросы села в изделиях художественных промыслов незначительны.

в) В художественные промыслы входят две категории мастеров: творчески работающие и исполнители, имеющие только технические способности и интерес к народному искусству, — им-то и нужен образец-эталон.

4. Сопутствующей доли (нехудожественных изделий) в Объединении «УКУ» нет.

5. Связь объединения «УКУ» с надомниками в других городах и селах мы осуществляем через районные участки, которыми руководят мастера.

6. Оценки труда народных мастеров недостаточно учитывают творческий труд, так как не включают выплату творческих гонораров — стимул развития творческой мысли.

7. Существующая система торговли изделиями Объединения не удовлетворяет (реализация идет через галантерейную торговую базу). Своеобразие изделий народных художественных промыслов требует собственной сети магазинов по всей республике и особой внешнеторговой организации.

8. Собственное сувенирное производство может быть у каждого министерства, но им стоит придерживаться специфики своей отрасли.

9. Примером можно считать организацию «Цепелия» в Польской Народной Республике как самостоятельную систему народных художественных промыслов, не связанную с индустриальным производством.

Главный художник Объединения мастеров народных художественных промыслов «УКУ» ММП Эстонской ССР Хелен Сирель

1. Смысл деятельности народных художественных промыслов нам представляется в том, чтобы приносить в современность своеобразную красоту прошлого, заменить красивыми вещами некрасивые, развивать вкус и сделать быт людей более «художественным».

2. Современная организация народных промыслов ввиду различия местных условий, различных традиций народа и т. п. не является полностью такой формой, которая могла бы решать все необходимые вопросы по возрождению и развитию промыслов. Требования по составлению технической документации, калькуляции, утверждению цен, а также некоторые вопросы финансового порядка, фонд зарплаты, финансирование банками требуют не только серьезного изучения, но и пересмотра существующей формы организации в отдельную систему.

3. Художественные промыслы мы считаем областью культуры, но когда изделия народного прикладного искусства «внедряются» в массовое производство (матрешка, изделия из рога и пр.), то они, безусловно, становятся промышленным продуктом. Необходимо внедрять те «эталоны», которые прошли проверку временем, отражают особенности данного народа, совершенны с точки зрения художественного вкуса и формы.

4. В объединении «Солани» доля труда народных мастеров-надомников и художников-любителей в художественных изделиях — 100%. Но объединение выпускает и нехудожественные изделия.

5. Объединение организует экспедиции в районы республики, выявляет надомников и заключает с ними договоры на производство изделий. Сырье выдается через предприятия объединения, готовые изделия также сдаются предприятиям.

6. Редко встречается мастер-надомник, который был бы удовлетворен расценками за свой труд. Мы считаем, что не только расценки являются стимулом для работы мастера-надомника. Большое значение имеет своевременное обеспечение его необходимым сырьем, чтобы потеря времени для работы у мастера была минимальной, тогда он будет удовлетворен и расценками, конечно, больше, чем сейчас. До сего времени расценка уникальных высокохудожественных изделий представляет трудности.

7. Система торговли неудовлетворительна по следующим причинам: отсутствие какой-

либо рекламы; отсутствие фирменных магазинов; отсутствие кадров продавцов, имеющих опыт торговли художественными изделиями; ограниченность торговли в пределах республики.

Необходимы:

Широкая сеть фирменных магазинов в пределах республики и даже в Москве (можно на ВДНХ); киоски или маленькие магазинчики у памятников культуры или архитектуры (их много в Грузии), где проходят туристские тропы; торговля в курортных городах.

8. Сувенирные производства многих министерств можно приветствовать, однако следует отметить, что в сувенире главное — это его роль памятного изделия, а не просто изделия, которое заменяет собой сувенир. Поэтому мы считаем, что утверждение образцов сувениров других министерств должно производиться на художественном совете объединения народных промыслов и мастеров-надомников в каждой республике, которые располагают компетентными специалистами, художниками.

9. Удачным примером организации мы считаем объединение «УКУ» в Эстонии. С организацией объединений в социалистических странах мы не знакомы.

Директор объединения предприятий народных художественных промыслов и сувениров «Солани» ММП Грузинской ССР Арчил Меканаришвили

Ярмарка народной керамики

В Литве, в городе Шяуляй, впервые была организована ярмарка народной керамики или, как ее еще называли, День гончара, куда в одно июльское воскресенье со всей республики съехались народные мастера со своими изделиями. Город Шяуляй был выбран не случайно: именно в его окрестностях издавна находились центры гончарных промыслов — Куршеная и Векшняй.

В организации праздника приняли участие Министерство местной промышленности Литовской ССР, республиканский Дом народного творчества, Общество народного искусства, Общество охраны памятников и краеведения, редакция журнала «Швитурис».

Для ярмарки был отведен городской стадион, украшенный плакатами с народными поговорками, повсюду по городу были расклеены красочные афиши.

На празднике демонстрировались старинные гончарные игры, мастера состязались в работе на гончарном круге. В завершение праздника по старинной традиции избрали «короля гончаров». Им стал известный куршенайский мастер Ионас Паулаускас. В этом году И. Паулаускас будет праздновать своеобразный семейный юбилей: ему исполнится 70 лет, его жене, по стоянному декоратору керамики, — 60, ближайшему сотруднику по мастерской, народному мастеру А. Виткаускасу — 50, а матери жены —



Оне Ничикаускене, которая и по сей день изготавливает забавные свистульки, будет 100 лет! Сейчас семья керамистов готовится к юбилейной выставке. Интерес к ярмарке, к народному гончарному искусству превзошел все ожидания. На ярмарке были показаны и проданы крынки, миски, сервизы для молока и пива, цветочные вазы, свистульки. Большинство литовских мастеров тяготеют к старым традиционным формам и декору, все меньше подражают профессиональным выставочным образцам. По-видимому, такой путь наиболее жизнен для народной керамики. Все принималось и покупалось потому, что уже многие годы ощущается жизненная потребность в народной керамике. Необходимо поэтому всеми способами содействовать возрождению промыслов и, конечно, заинтересовать гончарным делом молодежь. Пока же среди молодых мастеров лишь выходцы из семей потомственных гончаров. Участники летней ярмарки наряду с литовскими художниками-профессионалами экспонировали свои работы на выставке «Керамика СССР» в Вильнюсе. Среди них были и пятеро куршенинцев во главе со своим «королем» Ионасом Паулаускасом.

В. Римкус

На ярмарке народной керамики в Шяуляе.
Мастер Ионас Паулаускас — «король гончаров».

Раскопки древнего Киева

В Киеве, на древнейших землях столицы Киевской Руси, по проекту предложению архитектора А. Милецкого и группы ученых АН УССР, создается историко-археологический парк-музей «Древний Киев». В составе комплекса: археологический музей под открытым небом; музей градостроительства прошлого, народных ремесел и народного творчества с туристским центром в древних урочищах Подола; пейзажная аллея — место экспозиции древней скульптуры и археологических вскрытий; новые сооружения Института и Музея археологии. Дома ученых, Дома мира и дружбы и других зданий¹. В настоящее время авторская группа института «Киев-проект» под руководством А. Милецкого выполнила проект детальной планировки территории и ведет разработку технических проектов комплекса. Созданная для осуществления проекта Киевская постоянно действующая археологическая экспедиция (руководитель П. Толочко) сделала ряд важных открытий.

*

Древнейшая территория Киева привлекала внимание не одного поколения исследователей и любителей древностей. В 1907—1909 гг. в центральной части Киева украинский археолог В. Хвойка об-

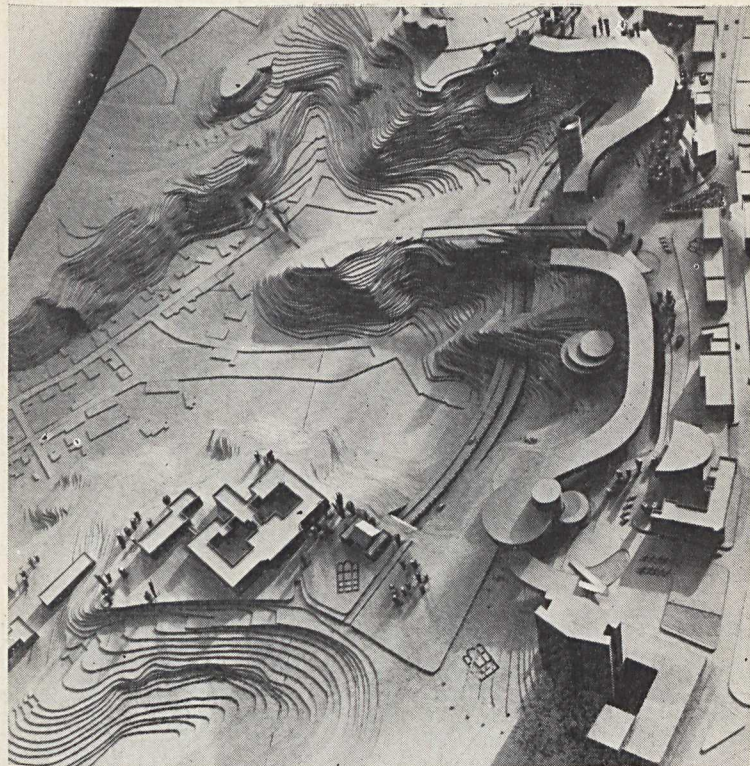
наружил остатки княжеских дворцов, украшенных некогда фресками и мозаикой, деревянные сооружения знати, ремесленные мастерские, прекрасные изделия киевских златокузнецов. Блестящие результаты раскопок произвели настоящую сенсацию. Участники XIV археологического съезда — выдающиеся исследователи древностей Н. Кондаков и Д. Айналов назвали детинец древнего Киева «русским Капитолием».

В 1970-71 гг., в связи с решением о создании парка-музея «Древний Киев», исследования центральной части Киева приобрели несколько иной характер. Решено было вновь открываемые археологические объекты не присыпать землей, а оставлять открытыми, но предварительно законсервированными и приведенными в экспозиционное состояние. Прошло всего два археологических сезона, а сколько новых интереснейших находок они принесли исследователям!²

Город Кия. Летопись, рассказывая об основании древнейшего славянского города, передает полуполюбопытное предание о трех братьях: Кие, Щеке и Хариве, а также их сестре Лыбеди, которые «своириша городок», во имя брата их старейшего, и наркоша и Киевъ».

Когда же произошло это важнейшее в истории Киева и Руси событие? Сооружение древнейшего городища на Старокиевской горе, вал и ров которого археологам посчастливилось выявить в 1910—1912 и 1936—1939 гг. (Д. Милеев, Ф. Молчановский, М. Каргер), относят то к рубежу VI—VII вв., то к VIII—IX вв. Подтвердить или опровергнуть любую из этих точек зрения могут только археологические материалы. Они были и раньше, но такой «чистый» археологический комплекс, каким является глинобитная печь, раскопанная в 1971 г., встретился археологам на Старокиевской горе впервые. Печь до отказа заполнена грубыми лепными горшками, которые, по характеру форм и способу изготовления, можно датировать VI—VII вв. Материалы раскопок позволяют с большей уверенностью, чем прежде, утверждать, что основание города Киева произошло действительно в это время.

Дворец княгини Ольги. В исторической литературе последнего времени становится модным утверждение об экстерриториальности княжеских резиденций в древнерусских городах, а также о подчиненности княжеской власти. В только что вышедшей брошюре «Повесть временных лет» известный знаток и исследователь летописей М. Алешковский утверждает, что «в граде Киеве первоначально господствовали жрецы, а князь жил вне града». Ученый основывается на известной летописной статье 945 года, рассказывающей о прибытии к Ольге древлянских послов и дающей прекрасный очерк исторической топографии Киева первой половины X в. В ней говорится: «городъ же быаше Киевъ, идеже есть нынѣ (во времена летописца. — П. Т.) дворъ Гордятинь и Никифоровъ,



а двор княжь бѣше в городѣ, идеже есть нынѣ дворъ Воротиславль и Чудинѣ, а пере-весище бѣ внѣ города, и бѣ внѣ города дворъ теремный». Из статьи следует, что в 945 году в Киеве было два княжеских двора; один, вероятно, древнейший, располагался в городе, то есть в пределах укреплений, другой — вне их. Последний или, как его называет летопись, «двор теремный» был обнаружен и исследован (В. Хвойка, Ф. Молчановский, М. Каргер, П. Толочко) вблизи апсид Десятинной церкви, над древним Боричевым (ныне Андреевским) спуском. Поиски же княжеского двора в городе долгое время не имели успеха.

Раскопки 1970—1971 гг. в самом центре древнейшего детинца Киева, неподалеку от языческого капища, обнаружили каменный дворец. Удалось открыть мощную стену длиной около 18 и шириной 1,5 метра. Сложена она из огромных валунов, тонкой плинфы, керамической черепицы. В качестве раствора использована глина. В отдельных местах высота сохранившихся стен достигает 1 метра. Исследованные остатки позволяют предположить сложную разветвленную архитектурную композицию дворца с несколькими боковыми помещениями.

Над стеной, а также к востоку от нее лежал толстый слой пожара, в котором встречались в большом количестве фрагменты фресковой росписи желтого, красного, зеленого, синего и других цветов, длинные железные костыли, крепившие, вероятно, штукатурку к деревянным стенам и потолкам второго этажа.

По утверждению историков архитектуры, в частности Н. Холостенко, участвовавшего в исследованиях, дворец старше Десятинной церкви. Нет сомнения, что это и есть тот княжеский двор, который находился, согласно летописи, в пределах укреплений и был резиденцией киевских князей, быть может, еще со времен Аскольда и Олега. Утверждать это позволяет тот факт, что уже во времена Ольги появился второй княжеский дворец, вероятно, больше отвечавший требованиям великокняжеской резиденции. Поскольку в тесном детинце не было подходящего места, построили его вне укреплений. Вне древнейших укреплений был воздвигнут при Владимире и новый языческий храм — капище с шестью богами.

Открытие дворца вносит много нового как в вопросы социальной и исторической структуры раннего Киева, так и в вопросы времени появления каменного зодчества на Руси.

Большой научный интерес представляет также раскопанная вблизи дворца огромная бытовая печь XII—XIII вв. из толстого брусчатого кирпича, так называемой «литовки», время появления которого долгое время относили к XIV—XV вв. На поду печи было обнаружено много керамики предмонгольского типа.

П. Толочко

Рецензия: «Ковры народов Средней Азии»

История создания этой книги необычна. Автор ее В. Г. Мошкова, этнограф по образованию, увлекшись среднеазиатскими коврами, около двадцати лет собирала материал о местном ковроделии. Она участвовала в шести «ковровых» экспедициях, описала свыше 900 туркменских, киргизских, узбекских ковров. «Ковры народов Средней Азии конца XIX—начала XX в.» были темой ее докторской диссертации, которую она успела написать лишь частично. Смерть оборвала жизнь талантливой и удивительно обаятельной женщины, когда ей было 50 лет.

Ее коллеги и друзья понимали значение собранного ею огромного научного богатства. Поэтому Институт искусствознания им. Хамзы включил в научный план подготовку к изданию монографии о коврах по материалам В. Г. Мошковой и поручил эту работу кандидату исторических наук этнографу А. С. Морозовой. Около 10 лет Морозова со всей тщательностью готовила к публикации рукопись о коврах. Поэтому вышедшая монография в равной степени является трудом и В. Г. Мошковой, собравшей материалы, и А. С. Морозовой, подготовившей их к изданию в Ташкентском издательстве в 1970 году.

Книга освещает многие проблемы, связанные с ковроделием среднеазиатских народов: историю развития ковроделия у народов Средней Азии, технологию коврового производства и анализ художественных качеств коврового узора, а также материалы о происхождении коврового орнамента и взаимосвязях культур среднеазиатских народов.

Большой интерес представляет сравнительный анализ коврового орнамента для решения вопросов этногенеза среднеазиатских народов.

Книга хорошо иллюстрирована, она содержит 92 таблицы (из них 14 цветных) и 78 рисунков. Всего же читатель найдет в ней около 1300 отдельных орнаментов и орнаментальных композиций ковровых изделий народов Средней Азии.

Сегодня ни один вид творчества среднеазиатских народов не получил столь значительного освещения в научном и художественном отношении, как ковры в монографии В. Мошковой—А. Морозовой.

А. Соколова

А. Милецкий.
Проект историко-археологического парка-музея «Древний Киев». 1968

Раскопки на Старокиевской горе. Остатки княжеского дворца

Глинобитная печь VI—VII вв.

¹ См. «ДИ СССР», № 2, 1971

² Раскопки на Старокиевской горе производил отряд Киевской экспедиции, руководимый В. Гончаровым

Украинские Карпаты, Гуцульщина давно славятся своим прекрасным народным искусством. Гуцульская керамика, резьба по дереву, писанки, художественный металл стали объектом научных исследований и коллекционирования музеями и любителями.

Среди частных коллекций Ленинграда, Москвы, Киева, Львова, посвященных искусству гуцулов, известно обширное собрание львовянина В. Витрука¹. В этом собрании, помимо очень популярной народной косовской керамики, тканей, резьбы по дереву, привлекают внимание прекрасные образцы гуцульского художественного металла.

Отлитые из латуни разнообразные предметы домашнего быта, принадлежности одежды, такие как ожерелья (згарды), украшения поясов, пряжки, фибулы, перстни, топоры, украшенные насечками и гравировкой, подчинены единому, поражающему выразительностью и совершенством стилю.

Гуцульскому литью свойственны плоскостность, выразительная геометризованная форма, орнаментика из простых геометрических элементов, что очень сближает его с плоскостной резьбой по дереву — гордостью гуцульского народного искусства.

Своеобразный стиль гуцульского художественного литья давно уже привлек внимание ученых, сравнивавших его орнаментику с искусством этрусков, кельтов, древней Трои, Индии, Греции.

Искусство гуцулов, как никакое другое, буквально насыщено символическими элементами древних дохристианских культур, отражающими ушедшие в глубину веков представления, особенно такие изделия, как ожерелья, пряжки, перстни, законченные в своем стиле. Они хорошо представлены в собрании В. Витрука.

Згарда состоит из одного, двух или трех рядов круглых дисков или крестиков различной формы. Для соединения концов згарды служат фибулы — «чепраги». Сразу бросается в глаза их несоразмерность по отношению ко всей згарде. Они слишком велики и очень богато орнаментированы, чтобы быть второстепенной деталью. Видимо, перед нами древние фибулы — застежки для плащей, но получившие позже другое употребление. Нередко эти чепраги бывают прорезными, ажурными, в виде колеса с восемью, реже с шестью и четырьмя спицами. Эти спицы, строго радиальные или несколько наклоненные в сторону, сообщают всей композиции впечатление вращательного движения. Нетрудно в этом случае узнать очень распространенный в народном искусстве символ солнца в виде колеса или шестилучевой розетки. Обилие таких и подобных им солярных символов в гуцульском народном искусстве легко объяснимо широко

распространенным у древних славян-язычников солнечным культом.

Згарды в своем развитии отражают сложный и длительный процесс христианизации населения Карпат. Наиболее простой и древний тип згарды представлял собой связку небольших дисков с солярной розеткой на них. Постепенно этот диск стал превращаться в крест, но далеко еще не в его церковной форме. Сначала к дисковидной пластинке добавляли четыре крестовидно размещенных кружка, потом формы этих добавлений усложнились и обогатились. Со временем одна из сторон такого креста удлинилась, и он начал приближаться к христианской культовой форме. На крестах появляются примитивные изображения распятия, соседствующие с элементами языческой символики. На концах таких крестов расположены солярные розетки, а распятия имеют очень характерную деталь — на груди распятого равноконечный солярный крестик с кружочками на его концах или четырьмя крестообразно расположенными кружочками. Над головой Христа видны две пары симметрично расположенных птичьих головок, очевидно, пришедших сюда из древней композиции «дерева жизни». Все это яркие следы борьбы и ассимиляции мифологического народного и церковного мировоззрений.

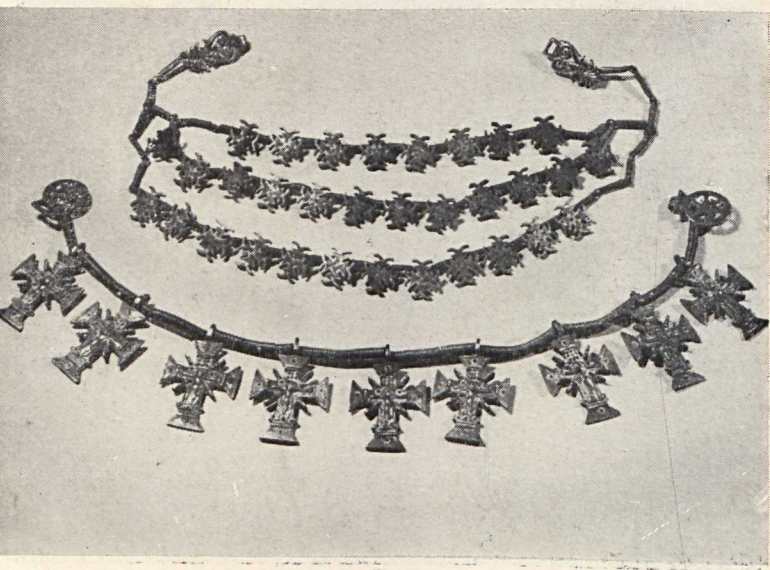
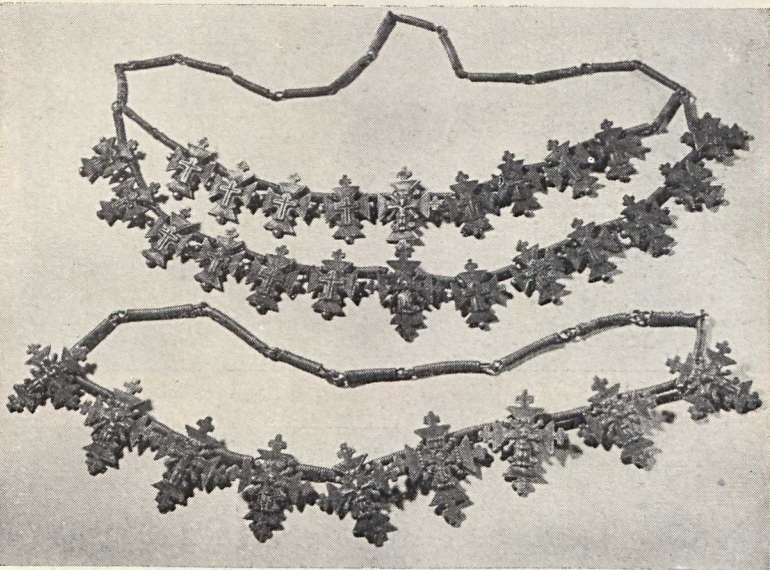
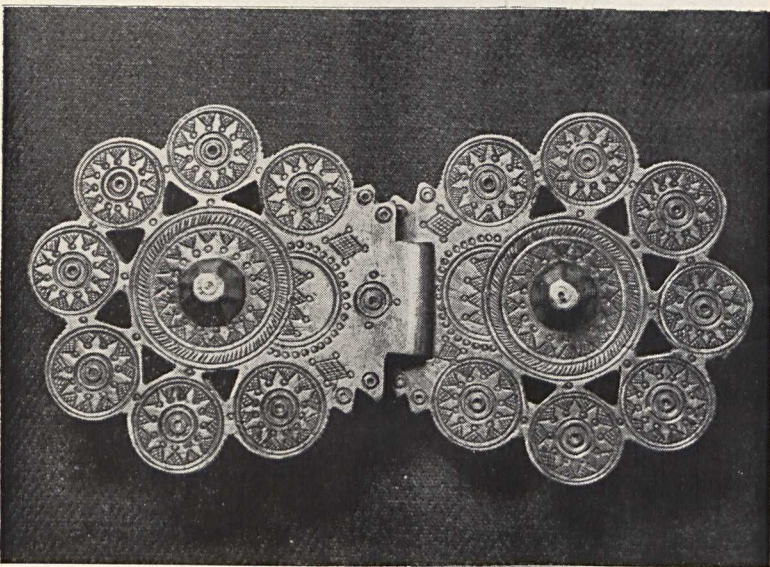
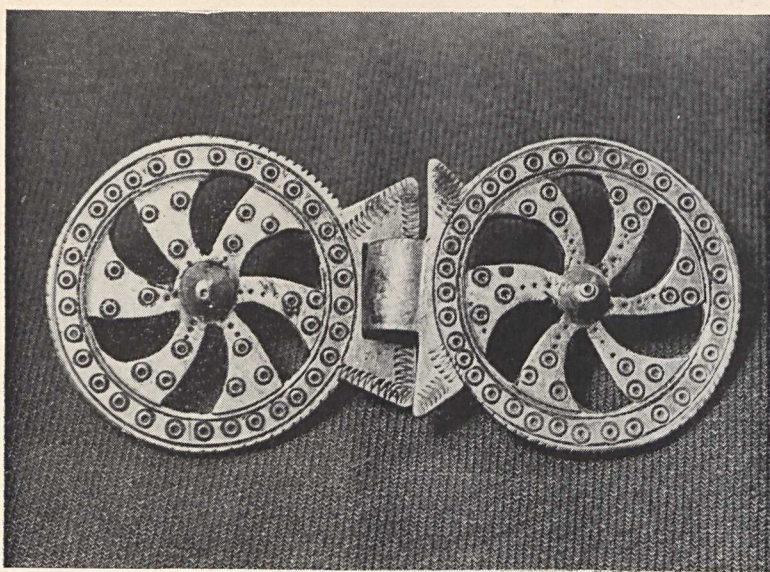
Чисто декоративные детали гуцульских пряжек тоже иконографически связаны с солнечной символикой и «деревом жизни». В них виден солярный диск, увенчанный крестоподобным трилистником. Это завершение представляет собой сведенный к минимуму изобразительного выражения мотив «дерева жизни». Парные изображения птиц обычно сопровождают этот древний образ. Соответственно на гуцульских пряжках видим одну или две пары стилизованных птичьих голов. Богатым символическим содержанием отличаются и гуцульские перстни. На них нередко уже знакомые нам солярные розетки. Не менее характерны для них изображения двух спаренных ромбов с солярными крестиками. Исходя из обрядового назначения перстней, можно думать, что такой мотив символизирует молодую супружескую пару. В иных случаях на перстнях изображен квадрат, перекрещенный двумя диагоналями. Существует гипотеза, что этот знак есть символ построенного дома²; это изображение вполне соответствует идее нового хозяйства, которое предстоит создавать молодоженам.

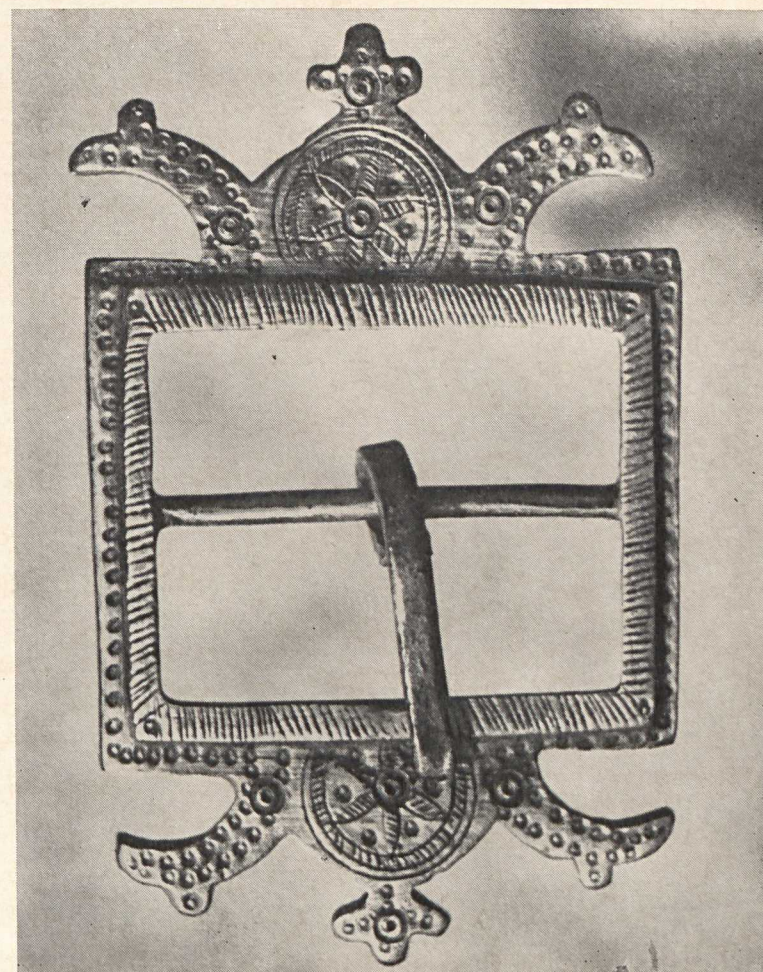
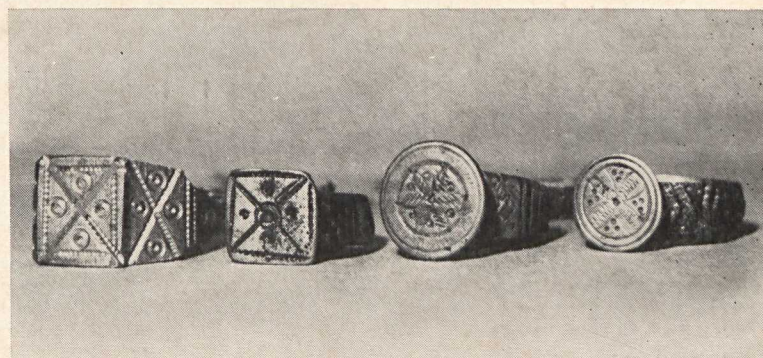
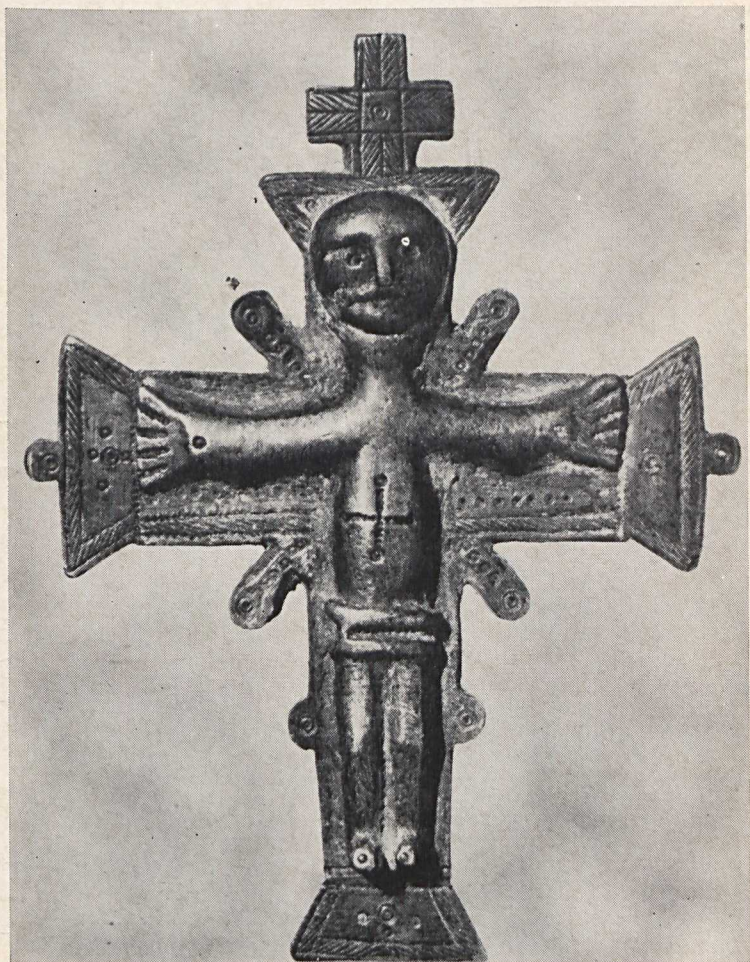
Сложный яркий мир забытой символики возникает перед нами, когда мы знакомимся с оригинальными, обаятельными народными творениями, хранящими забытые и поэтому кажущиеся таинственными образы магического искусства древних славян.

П. Жолтовский.

¹ См. «ДИ СССР», № 7, 1970

² В. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. История культуры Древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, стр. 404





Пряжка
 Пряжка
 Ожерелье
 Ожерелье
 Крест
 Фрагмент креста
 Перстни
 Фрагмент креста
 Пряжка



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР